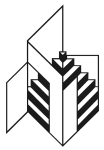
مؤتمر أدباء مصر

« أسئلة السرد الجديد »

الأبحـــاث

الدورة الثالثة والعشرون
محافظة مطروح (2008)



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

د. أحمد مجاهد

رئيس الإدارة المركزية
للشئون الثقافية

سعد عبد الرحمن

مدير إدارة الثقافة العامة

محمد أبو المجد

• الأبحاث
الطبعة الأولى
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2008 م
484ص. 5ر13 x 5ر19 سم
• تصميم الغلاف:
فكرى يونس
• رقم الإيداع: ٢٣٧٠٠/ ٢٠٠٨
• الترقيم الدولى: 1-986-437-977
• المراسلات :
باسم : إدارة الثقافة العامة
على العنوان التالى : 16 أ شارع أمين سامى - قصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 27956217

• الطباعة والتنضيد :
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096

رئيس المؤتمر

خيرى شلبى

أمين عام المؤتمر

سيد الوكيل

لجنة الأبحاث

د. مصطفى الضبع
أ. أشرف عطية
د. شعيب خلف
أ. فتحى عبد السميع
أ. مصطفى مقلد
أ. مهدى صلاح
د. هيثم الحاج على

لجنة الإعداد

صبرية محمود
نادية صلاح
مدحت العيسوى
السعيد المصرى
جيهان سعفان

المراجعة اللغوية

عادل سميح

الآراء الواردة فى هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

الأبحاث

على سبيل السؤال

د. مصطفى الضبع

للوجود أسئلته عن اليقين، وللإنسان أسئلته عن الفن، وللفن أسئلته عن الجمال، وللجمال أسئلته عن الحياة، وللحياة أسئلتها التى لا تنتهى، وتظل تتحرك قدمًا دون توقف للبحث عن إجابات.

وسيظل الإنسان قادرًا على العطاء ما دام قادرًا على الإحساس بالجمال والسعى لمعرفته، وسيظل قادرًا على المعرفة ما دام قادرًا على طرح الأسئلة، وسيظل طارحًا أسئلتَه ما دام قادرًا على الإبداع.

تنفض فعاليات المؤتمر - أىّ مؤتمر - ويبقى كتاب الأبحاث شاهدًا على محاولة جادة للبث المشترك على موجة ثلاثية: ما تتغيّاه أمانة المؤتمر، وما يتطلبه الواقع، وما يطرحه الباحثون المكلفون بتشكيل نغمة البث المشترك، ومحاولة الإجابة عن أسئلة لا يفتأ الواقع يطرحها فى كل لحظة.

وإيمانًا من أمانة مؤتمر أدباء مصر فى دورته الثالثة والعشرين

بمساحة الإبداع السردى المتجدد، وبقدرة النص السردى على طرح أسئلته المتعلقة بالفن والإنسان والمجتمع والوجود؛ فقد أفردت هذه الدورةَ لأسئلة السرد الجديد؛ بغية مواكبة ما يطرحه فن السرد من أسئلة من شأنها أن تشتبك مع الفن فى عموميته ومع السرد فى خصوصيته.

وقد راهنت أمانة المؤتمر على باحثيها فى تناولهم الجاد للقضايا المطروحة محل النقاش، وهى بالطبع ليست كل القضايا المثارة فنيًّا، وإنما اعتمدت أهم القضايا التى تثيرها الكتابة السردية، تلك الكتابة التى قطعت شوطًا طويلاً فى مجال التطوير والتحديث، وهى لا تفتأ تبحث عن طريق جديدة، وتعتمد طرائق متجددة لتشكيل آفاق أوسع للسردية الراهنة، وهو ما يتطلب جهودًا كبرى نقديًّا لمواكبة هذا الكمّ من الأعمال، وهذا القدر من التقنيات، وتطمح أمانة المؤتمر أن تثير الأبحاث أسئلةً تحفز الباحثين والنقاد على الاشتغال على النص السردى الذى لم يعد يرضخ للمواضعات التقليدية فى التناول ولا الآليات التقليدية فى طرح جمالياته، فقد غدا النصُّ الجديد بمثابة نموذج فنى ينتمى لعصر القرية الكونية الصغيرة حيث ينفتح الواقع المحلى للمبدع لا ليكون فقط محددًا بالحدود الضيقة لبيئته المحلية، وهو ما يعنى انفتاح وعى السارد على ما هو أبعد من مجرد وعيه بحدود جغرافية باتت وهمية أو حدود تقف عند مجرد امتداد بصره، فالكتابة الآن تتطلب وعيًا يتجاوز كل ذلك إلى عالم أكثر انفتاحًا وأكثر عمقًا، فى وقت لم تعد فيه الكتابة إزجاءً لوقت الفراغ، ولا بحثًا عن مجرد التسلية، ولا تخلُّصًا من هموم الحياة اليومية. فالكتابة فى

الوقت الذى تجعلنا فيه نتعالى على كل ذلك؛ تضعنا من حيث لا ندرى فى عمق العالم بحثًا عن لحظة من الهدوء المركزى الواقعة فى عمق العاصفة.

وقد حرصت أمانة المؤتمر على أن تفعّل قيمة غابت عن ساحاتنا الأكاديمية، أعنى بها العمل بروح الفريق، فحاولت أن تشكّل فريقًا بحثيًّا صغيرًا عددًا، كبيرًا مكانةً بمنجزه البحثىّ، من شأن الفريق البحث فى الموضوعات الكبرى المطروحة عبر محاور المؤتمر، وحاولت لجنة الأبحاث ضبط الإيقاع لتكون الأبحاث مشتغلة على القضية الواحدة من زوايا متعددة؛ لذا جاء المحاور تعبيرًا عن طموح الأمانة فى تشكيل هذه القضايا والبحث فيها:

– المحور الأول: السرد الجديد وإشكاليات المفهوم، محاولاً الوقوف عند مفهوم السرد الجديد ونظرية الحكى، ومستهدفا ضبط مصطلح السرد ومفاهيمه فى ضوء مقولات النظرية السردية الجديدة، سواء اعتمد الضبط على المنتج الغربى، أم استمد بعض مقولاته من الثقافة العربية فى عصورها المختلفة. ويتضمن هذا المحور بحثين:

١–السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم للناقدة المغربية د. زهور كرام .

٢–مدخل إلى نظرية الحكى (السرد) للناقد والمترجم سيد إمام.

– المحور الثانى: السرد الجديد تواصل أم قطيعة: فعالية اللغة وآفاق التشكيل السردى وتطبيقات على الرواية الجديدة والخصوصيات الثقافية وأثرها فى إنتاج النص السردى، فى محاولة

لرصد مساحات لها أثرها فى إنتاج النصوص السردية القائمة على بيئات لها ثقافتها الخاصة، اعتماداً على مقولات النقد الثقافى ومنظوره للنص فى سياقه الخاص، ومحاولة البحث فى مركزية السارد وحضور المؤلف وتخلص السارد الحديث من غيريّته منازعًا الشاعر ذاتيّتَه وحضوره فى سياق العملية السردية، فارضًا نفسَه بوصفه علامةً نصيّةً لها حضورُها، ومن ثم دورها الجديد عبر مساحات المركزية التى اهتم بطرحها فى سياق النص.

وقد تشكل المحور من خلال ثلاثة أبحاث:

١- تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق للناقد الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب.

٢- السارد والمؤلف.. الحضور والتماهى فى الكتابة الروائية الجديدة فى مصر للباحث د. أحمد عبد المقصود، الأستاذ بكلية الآداب جامعة الفيوم.

٣-البحث عن خصوصية سردية فى سرد الشؤون المحلية للباحث الشاب سيد ضيف الله.

المحور الثالث: ذاكرة جديدة لسرد مغاير، واستهدف دراسة حدود التعبير السردى بين الواقع والمتخيل تطبيقًا على السرد الجديد، وهو ما يتجلى عبر رصد مجموعة العناصر والعلامات بوصفها حدوداً بين الواقع والمتخيل، وكيف أن النص السردى الجديد يطرح وثائقيّة لها طابعها الخاص، وثائقية تتّكئ أحيانًا على الواقع البشرى أكثر من اتكائها على أحداث أو عناصر غير بشرية بالأساس. واعتمد المحور على ثلاثة أبحاث:

١-ذائقة نقدية مختلفة لسرد جديد للناقد الأستاذ الدكتور رمضان بسطاويسى، أستاذ علم الجمال بكلية البنات جامعة عين شمس.

٢-مغامرة الكتاب القصصى (قراءة فى "حيوانات أيامنا" لمحمد المخزنجى) للأستاذ الدكتور حسين حمودة، أستاذ النقد الأدبى الحديث بكلية الآداب جامعة القاهرة.

٣-فينومينولوجيا السرد للدكتور سامى إسماعيل بكلية الآداب جامعة الفيوم.

المحور الرابع: السرد وتداخل الأنواع، وعنى بالتداخل بين القصة والرواية عبر مجموعة من التقنيات القائمة بالأساس على علاقة نوعية تجعل من القصة والرواية نوعيْن يغلب عليهما الارتباط الجينى المؤسس على عدد من العناصر الأساسية فى التشكيل، وشعرية السرد، فى محاولة للوقوف بين طرفى المعادلة: الرواية من حيث هى نص له طبيعته الشعرية، والشعر من حيث هو نص له قدراته السردية، مع التركيز على تبيان مساحات الاشتباك، وآليات الفعل، وقد عولجت قضايا المحور عبر ثلاثة أبحاث:

١- السرد الروائى وتداخل الأنواع (نماذج من الرواية المصرية المعاصرة) للأستاذ الدكتور عبد الرحيم الكردى، أستاذ النقد الحديث، وعميد كلية الآداب جامعة قناة السويس.

٢- الخطاب ووجهة النظر، مفهومان أساسيان فى نظرية السرد للناقد والشاعر عبد العزيز موافى.

٣- السردى فى الشعر/ الشعرى فى السرد، للباحث والناقد الشاب د. محمود الضبع بكلية التربية جامعة قناة السويس.

– المحور الخامس: الأدب فى محافظة مطروح، ويبحث فى المشهد الإبداعى فى المحافظة المضيفة، مركّزًا على المشهد السردى من خلال بعض نماذجه الروائية، ومستشرفًا جانبًا له أهميته فى الإبداع فى مرسى مطروح وهو الحكاية الشعبية، والشعر البدوى فى محاولة جادة للوقوف على طبيعة جمالياتهما، وأهم القضايا التى يطرحانها، وقد تشكل المحور فى ثلاثة أبحاث:

١–إيكولوجيا الحكاية البدوية للباحث حمدى سليمان.

٢–معمارية البناء السردى قراءة فى أعمال أدباء مطروح للباحث الشاب ممدوح فراج النابى.

٣–إشكالية الشعر البدوى للشاعر والباحث فارس خضر.

وقد حرصت الأمانة على طرح أسماء جديدة راهنت على وجودها للمرة الأولى فى فعاليات المؤتمر؛ مثمّنةً جهودها البحثية، ومعبّرة عن قناعة الأمانة بأنها أصوات جديرة بأن تفيد من احتكاكها العلمى بأساتذة كبار معروفين بجهودهم وعطائهم العلمى والنقدى؛ لذا تجاورت الأجيال متناغمة، ومتسقة مع فكرة العمل الجماعى بروح الفرق، وتحاول الأبحاث أن تقف فى منطقة تشير من خلالها إلى أهمية تنظيم الجهود البحثية فى مجال الأدب عامة والسرد خاصة، فالرواية المصرية على اتساع تاريخها لم تنل ـ مقارنة بالشعر ـ حظّها الأوفر واللائق من الدراسات الأكاديمية (الماجستير والدكتوراه) فى ظل تصاعد الانشغال ببعض التقاليع التى تشبه اللهاث وراء الموضة، وهو ما يستلزم التنبه للغة الأرقام (منذ نشأة الجامعة المصرية عام ١٩٠٨ حتى عام ٢٠٠٠ كان عدد رسائل

الماجستير والدكتوراه فى الشعر ٢٠٢٥ رسالة فى مقابل ٢٦٥ للسرد بنوعيه الرواية والقصة القصيرة).

ويظل السؤال مصدرَ المعرفة، وطريقَ الوصول لليقين، اليقين بأن الجمالَ سؤالٌ، وأن الحكمةَ بحثٌ عن سؤال لا يتوقف عن أسرار الجمال فيما ينتمى للإنسان من خصوصية، وفيما يعبر عن جمال الفعل البشرى، ذلك الفعل الخلاّق، القادر دومًا على الإبداع، وطرح الأسئلة.

المحور الأول

السرد الجديد.. وإشكاليات المفهوم

السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم

د. زهور كرّام

أولا: السرد والأسئلة النقدية

تدخل الرواية العربية زمن التحول البنيوى منذ عقدين أو أكثر من الزمن، بفعل خصوبة حياتها السردية.يشخص ذلك التحول حالات التغير التى تعرفها السياقات الاجتماعية العربية ،والتى أصبحت تغذى الرواية بإمكانات معرفية وفنية، وتخصب نظامها بأشكال جديدة من الوعى والرؤى.

بدأ الوعى النقدى يشتغل فى اتجاه البحث عن مظاهر التبدل فى الحالة السردية، منذ تغير أفق انتظار القارئ، الذى تعود إستراتيجية معينة فى تلقى النص السردى الروائى العربى. وهى إستراتيجية تولدت عن إيقاع اشتغال السرد فى النماذج الروائية العربية التى جعلت الحكاية تتحقق روائيا، وفق نظام يجعل من الحكاية حالة تخييلية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة. بناء على نظام العلاقة بين

المؤلف Auteur باعتباره ذاتا واقعية ملموسة تؤلف الكتاب، ولا تسرده وتبقى خارج مجال النص Texte وبين السارد Narrateur باعتباره تقنية سردية ليس إلا، تقوم بوظيفة حكى الحكاية، وجعلها تتحقق نصيا، ويمكن لشخصية تخييلية أن تقوم بوظيفة السرد، لكن ذلك يدخل فى إطار نظام السرد ككل الذى يحكمه منطق الجنس الأدبى. أنتجت هذه الإستراتيجية السردية ساردا يتدبر شأن القصة من زاوية رؤيته الخاصة، المتحكمة فى خيوط القصة، من خلال السرد الأفقى الذى ينتج بدوره قارئا محافظا على صمته السردى، لكونه يتلقى القصة بإيقاع خطى، ويتموضع فى زمن انتظار ما سيحكيه السارد. انعكس هذا الوضع العلائقى على مفاهيم عديدة، تشتغل لإنجاز الحالة السردية للجنس الروائى. من بينها مفهوم الحدث الذى يأتى مكتملا ضمن بنية القصة. والحكاية التى تصبح لها محطات من التلقى، تبدأ عقدة وتنتهى تلاشيا سرديا، يحقق إشباعا لدى القارئ الذى ينتظر نهاية ،تكون فى غالب الأحيان سعيدة أو لها علاقة بقيم إيجابية. والسارد العالم بكل شىء، والموجود فى كل مكان. والمؤلف الذى قلما يطرح سؤالا، نظرا لكون وضعية السارد المتحكم فى شأن القصة ،يضعف السؤال لأنه يمنح الحكاية المكتملة.

لقد أنتجت هذه الحالة السردية شبه اطمئنان، لدى القارئ الذى كان يرافق السارد وهو يسرد الحكاية من البداية إلى النهاية. غير أن هذا الاطمئنان سرعان ما تلاشى، و خرج القارئ من سلطة الحكى المبرمج بواسطة السارد العالم، عندما تغير إيقاع الحالة

السردية، وتحول منطق السرد، وتلاشت القصة، ودخلت أصوات عديدة ومتناقضة داخل مجال النص، تنجز الكلام الروائى، وتحقق للنص حالته السردية بناء على موقعها، ورؤيتها الخاصة.كما انفلت الزمن من سلطة الحكى الأفقى، وأصبح الوضع السردى الروائى وضعا سرديا متعددا من حيث الإنجاز السردى.

عمل هذا التحول فى بنية السرد على تنشيط أسئلة من وحى الممارسة السردية التى باتت تعرف تحولات فى منطقها. وظهرت أسئلة من مثل: من يكتب؟ من يسرد؟ من يتكلم؟ من يرى؟ من يؤلف؟ من ينجز الفعل الروائى؟ .وهى أسئلة وإن كانت قد رافقت زمن تكون الجنس السردى الروائى، غير أن طرحها مع التحول السردى خاصة، فيما عرف بالرواية الجديدة، كان وراءه هذا التحول الذى عرفه نظام السرد فى إنتاج الرواية مما جعل مفهوم الرواية الجديدة يظهر فى النظرية السردية الروائية.

اشتغلت نظرية السرد الروائى على هذه الأسئلة ،التى انبثقت من داخل الإنتاجية التخييلية الروائية. وجاءت الطروحات النقدية متعددة ومتنوعة، تنوع الحالة السردية فى الجنس الروائى. وبدون الدخول فى مجال النظرية السردية، نشير فقط إلى الناقد الفرنسى Gérard Genette الذى يرى بأن كل حكى Récit يتضمن بالضرورة جزءا من تشخيص الأفعال والوقائع، والذى يعنى السرد ./Narration وجزءا يهتم بتشخيص الأشياء والشخصيات، والذى يعنى الوصف ?Description وقد حظى السرد باهتمام نقدى مهم، نظرا لكونه يشكل منطق القوة فى تحقيق الفعل الروائى.

– لماذا يعيش السرد تحولات فى طرائق اشتغاله؟.

– هل تغير السرد يؤدى بالضرورة ، إلى الانتقال إلى حالة سردية جديدة ومن ثمة إلى نوع أدبى جديد؟

للاقتراب من هذه التساؤلات نقترح الملاحظات التالية:

١ – لا ينتمى السرد فى جوهره فقط إلى المجال الأدبى، ولكنه ينتمى إلى مختلف الأشكال التواصلية الشفوية أو المكتوبة. إنه يظهر فى كلام المتكلمين، وتبادل الكلام، وفى وسائل الإعلام، بل يمكن اعتباره حالة بيولوجية ستظل ترافق الإنسان الذى يوجد باستمرار فى حاجة إلى التبليغ والحكى والسرد. ولذلك، فالسرد ليس ثابتا، أو مغلقا فى وضعيته وطريقة اشتغاله، لأنه مرتبط بأنظمة عديدة من أهمها الموقع الذى من خلاله يتم إنجاز السرد، وموقع المتلقى. فحكاية الراوى الشعبى مثلا ليست حكاية واحدة، ولكنها تتغير بتغير طريقة سردها، فالراوى يسرد حكايته شفهيا وهو فى علاقة مباشرة مع الجمهور المستمع، وكلما تغير نوع الجمهور، وتغيرت جلسة الراوى، تغير إيقاع السرد.

السرد حالة متغيرة فى علاقة بنيوية مع عناصر متداخلة.

٢– انطلاقا من الزمن التكونى للجنس الروائى، فإن الرواية جاءت من رحم التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، ومن واقع أزمة الفرد، وبالتالى فقد عبر ظهورها عن زمن التحولات التى عملت الرواية على سرده وفق نظام العلاقات بين مكونات المجتمع. ولعله الوضع الذى أدى بالناقد الروسى ميخائيل باختين إلى اعتبار الرواية من أكثر الأجناس الأدبية التى تأخذ شرعيتها

من استمرار انفتاحها على المحتمل فى التبدلات الاجتماعية. وهو وضع يجعلها قادرة على تبنى كل جديد داخل منطقها، واستثماره من أجل جعله مكونا روائيا، يتعزز به نظامها. وهذا ما جعل من الرواية جنسا أدبيا حيويا. من هنا، يمكن اعتبار الجنس الروائى باعتباره جنسا سرديا ، حالة سردية تعيش التغير والتحول باستمرار، بفعل استثمارها لمختلف تطورات الحالة السردية فى الأشكال التواصلية المختلفة.وكلما تغيرت الوسائط التواصلية، تغير إيقاع التواصل العام ،ومعه تغيرت حالة السرد.

٣– إن هذه الاختلافات التى نلمسها بين نصوص تبنى الحكاية بشكل مختلف سرديا فى التجربة العالمية ،وليس فقط العربية، عن نصوص روائية عودتنا على نظام معين للحكاية، سواء فى شكلها الأفقى مع النموذج الكلاسيكى والواقعى، حيث الحكاية تسرد وحدة متكاملة، أو فى شكلها التجريبى مع النصوص التى تنزاح عن هذا الشكل، من خلال تدشين الاختراق وجعل النص أكثر انفتاحا على التعدد فى الأصوات المتكلمة والساردين، وفى اللغات وأنماط الوعى، وحضور الحكاية مجزأة ومتشظية سرديا..إن هذا الاختلاف لا يعبر عن قطيعة مع نظام الكتابة الروائية، كما لا يشكل تناقضات حادة بين أنظمة صنعة النص الروائى. فالرواية لا تعيش الثبات ، وإنما تتغذى من منطق التحول، انسجاما مع علاقة الفرد بالمجتمع والواقع. إذن، الذى يحدث مع هذه التحولات ليس تناقضات حادة ،وإنما هى

اختلافات تمس نظام توزيع مكونات بناء الحكاية الروائية بسبب تغير إيقاع السرد.

٤ – يتغير إيقاع السرد تبعا لتغير مواقع الساردين،ووضعية السارد، والذوات المتكلمة داخل النص الروائى. كما يعرف النص السردى تحولات فى نوعه الأجناسى، بناء على وضعية المؤلف فى علاقته بالمجال النصى. مثلما بدأنا نرى فى نصوص كثيرة تبدأ سيرذاتية فى افتتاحها السردى، وفى إعلان المؤلف عن رغبة توثيق سيرته، ثم يحدث التحول السردى باتجاه الحالة الروائية. أو كما نجد فى نماذج "السير روائى" والتى باتت تعين كثيرا من النصوص العربية، بعضها يصرح بهذا التداخل الأجناسى فى غلاف النص كما نجد فى نماذج مغربية كثيرة منها على سبيل المثال الضريح (١٩٩٤) للكاتب عبد الغنى أبو العزم الذى جاء بتجنيس" سيرة ذاتية روائية". وهناك نصوص تنتمى سرديا إلى هذا النوع الروائى، غير أنها تحافظ على تجنيسها المألوف /رواية، ونلتقى بهذا النموذج فى نصوص عربية كثيرة، على سبيل المثال، رواية الكاتب البحرينى أمين صالح "رهائن الغيب"(٢٠٠٤) التى تنفتح على تمظهر سيرذاتى تشخصه إشارات إعلانية واضحة سرديا، لكن، البعد الروائى يفتت السيرى ويحل محله. غير أن الوضعية البنائية لهذا النص تجعله سيرروائى تبعا لتكونه الداخلى.

تطرح هذه النماذج التى تأتى فى علاقة جديدة مع المؤلف باعتباره ذاتا سردية، تدخل مجال النص بقوة الحضور السردى،

سؤالا أساسيا، يتعلق الأمر بالوضعية الأجناسية لهذه النصوص، مع ما يترتب عن هذا السؤال من أسئلة تجدد النقاش حول من ينتج الفعل السردى فى المجال النصى الروائى.

٥– لا يقوم الجنس الأدبى على معيار ثابت، إنه فى علاقة بنيوية دائمة مع تجدد السياقات، ولهذا فهو يختلف من مجتمع إلى آخر. إنه حالة ثقافية بامتياز.وهذا ما يجعل الرواية تتغذى من التحولات التى يعرفها الإنسان فى علاقته بذاته، وبالعالم من حوله.وفى الوقت نفسه تصبح الرواية شكلا من أشكال التفكير فى هذه العلاقة. هذا ما يجعل من وصف النص الأدبى، وصفا للجنس الأدبى على حد تعبير TODOROV تودوروف.

إن ما يحدث فى تركيبة الجنس السردى الروائى ، ليس إذن، تجاوزا لمنطقه القادر على استيعاب التحولات التى تعرفها العلائق الاجتماعية، والمسألة مفهومة بالرجوع إلى زمن تأسيس الرواية التى انبثقت من رحم الأزمات والتحولات وتمكنت من تشرب ذلك باختلافاته وتناقضاته والتباساته، وحولته إلى نظام دال. إن الذى يحدث هو تغيير فى نظام ترتيب البيت الداخلى للنظام السردى. وذلك انسجاما مع التحول الذى تعرفه المواقع فى علاقتها بالمواضيع. عندما أخذت الذات موقع الفعل والحكى، وجعلت موضوع الحكى والفعل هو الذات نفسها، فإن رؤيتها للأشياء تغيرت، وانعكس ذلك على اللغة والحدث الذى أصبح حالة، والموضوع الذى تحول إلى رغبة.

يؤدى بنا هذا التخريج إلى إمكانية الحديث عن مبدأ التنوع

السردى داخل الجنس الروائى. وهو تنوع بدأ التصريح به من خلال مجموعة من التعيينات التجنيسية خاصة فى التجربة المغربية.

ثانيا: مظاهر التحول السردى فى الرواية

يتجلى التحول السردى فى الرواية فى مظاهر عديدة، ومتنوعة تبعا لطبيعة اشتغال الحياة السردية فى المجال النصى، نقف عند مظهرين اثنين يشخصان هذا التحول بشكل واضح:

١- الحكاية من الاكتمال إلى التشظى

تبنى كثير من النصوص روائيتها من عنصر تجاوز المألوف فى الحياة السردية فى النص العربى، فإذا تعودت الذاكرة المقروئية تلقى الرواية حكاية مكتملة ، لها مقومات منطق العلاقات بين الشخصيات والأفعال، مما جعل كثير من النصوص حاضرة بقوة فى الذاكرة بحكاياتها وقصصها ، فإن النص الروائى العربى شهد انزياحا عن عنصر اكتمال الحكاية، من خلال اعتماد مبدأ الاشتغال على الخطاب السردى الذى اهتم أكثر بمظاهر تشخيص الحكاية أكثر من الاهتمام بضمان تحقيق حكاية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة، وهو ما عرف فى الدرس النقدى بالتشظى الحكائى أحيانا، وبالاكتمال الحكاية أحيانا أخرى. وهو مظهر شخصته كثير من النصوص ابتداء من منتصف الثمانينيات من القرن العشرين.نذكر على سبيل التوضيح رواية الكاتب التونسى كمال الرياحى" المشرط"(١) التى تأتى عبارة عن شذرات نصية، أو أوراق حكاها أصحابها، فطارت فى السماء وفقدت أصلها، وأعاد سارد الرواية وضعها فى نظام مغاير، فجاءت غريبة فى القراءة الأولى، صعبة من حيث لم شتاتها،

وجمع أطرافها.

غير أن قراءة المنطق السردى للنص، تعبر عن مستوى آخر من الاشتغال على مستوى الحكاية.

يتشكل النص من قصاصات حكائية سردية، ومن أخبار صحفية، ونصوص مفكرين ،وهو تشكل يتم عبر أزمنة يتعالق فيها الماضى بالحاضر. نص ينفتح على مشاهدات متنوعة. يحدث أحيانا الانفلات من الحكاية، لكن الوصال السردى سرعان ما يعود بفعل كون كل حكاية تأتى مشبعة بذاكرة الحكاية السابقة. هناك ما نسميه بالإشباع السردى ليس على مستوى الحكاية، إنما على مستوى الخطاب التشخيصى للحكاية.

كل حكاية تذكر بالحكاية السابقة، إنه نص غير مقيد بالخط الأفقى للحكاية.بل إن الحكاية تنتعش من هذا الامتلاء القصصى وبالساردين/ الرواة الذين يخرجون من زوايا المقاهى أو مقاعد الحافلات أو أروقة الكتب. تنتعش الحكاية بنوعية الشخصيات المهمشة فى الواقع (المومس/ العاهرة...)، والتى تصبح لها وظيفة فى تفعيل الأحداث. ولعل دخول هذا النوع من الشخصيات إلى المجال السردى، يحرر المجال من سلط راسخة فى الملفوظ ونوعية الخطاب، وطريقة التبليغ والترميز. إن الشخصية الروائية تدخل إلى المجال السردى صاحبة ملفوظ ولغة وصوت ونمط من الوعى، وكلها وضعيات ذات علاقة بالسياق الاجتماعى والاقتصادى، إنها وضعيات اجتماعية تحرر اللغة كما تحرر شكل الكلام ومعجمه.

ينتمى هذا النص إلى عينة النصوص التجريبية التى تخرج

القارئ من المتلقى للحكاية ،إلى صانعها من منطلق المشارك فى تفعيل الحياة السردية، التى لا تستقيم إلا بتفاعل القارئ معها.

نص حركى فى زمنين متباعدين، يحكى ضمن الماضى لكنه يدخل الواقعى والراهن، ويحقق عبر منطق السرد حوارا بينهما. ولعل الإشارات الحاضرة فى الزمن الراهن هى التى تذكر القارئ بأن الحكى، وإن اعتمد نصوص الذاكرة فإن مآلها الزمن الحاضر. سارد النص سارد غير يقينى ، يجعل الحكاية تنفتح على تعددية التبليغ، سارد يشك فى كل الأصوات والرهانات. وهو وضع سردى سمح بدمقرطة السرد الذى كان وراء تدمير عينة من السلط الفكرية والاجتماعية والتاريخية، فابن خلدون مثلا أخرجته الحياة السردية فى نص "المشرط" من موقعه الفكرى التاريخى، وزعزعت وجوده عندما جعلت تمثاله يهتز، والقمل يهاجمه " كان ابن خلدون الحزين قد ترك كتابه وانشغل بفلى القمل الذى هجم على لحيته منذ أن أغلق الشارع، وهجره المصورون والسياح"(ص ١١٠) ?كما سيتخلى ابن خلدون عن عمامته " لذلك قررت وزارة الثقافة والمحافظة على التراث نزع عمامة ابن خلدون تصحيحا للتاريخ واحتراما لرجل خدم البلاد والعباد"(ص ١١٢) (التشديد فى النص وليس منى) السارد لا يحاكم هنا الفكر الخلدونى، وإنما قراءات الفكر الخلدونى، تلك التى صنعت منه تمثالا جامدا.

كما يعرف النص التجريبى تحولات سردية مختلفة، فبعض النصوص قد يوهم أفقها السردى بانتمائها إلى النموذج الكلاسيكى لكون الحكاية تسرد بطريقة متتالية، تجعل من الحكاية جوهر السرد

وأفقها المنتظر، ولكن طريقة التشخيص تعبر عن شكل جديد فى تبليغ الحكاية، مثلما نجده مع رواية الكاتب المصرى سعد القرش"أول النهار"(٢) التى تعطى الانطباع بأنها رواية ذات بعد أفقى، نظرا لاعتمادها على نظام تسلسل أحداث القصة. إلى حد أننا نشعر أحيانا بنوع من التوازى بين زمن القصة Temps Histoire وزمن الخطاب .Temps de Discours يدعم هذا الانطباع الأولى هيمنة السارد بضمير الغائب.

غير أن تكسيرات سردية تحدث فى زمن القصة ، لكن بشكل سردى مرن ولين، منها تلاشى منطق السببية الذى يدعم نظام القصة فى النمط الكلاسيكى. لأن الأحداث لا تخضع لمنطق تطور الأحداث، بقدر ما يتداخل العنصر الغيبى فى تصريف الأحداث، فيساهم بدوره فى خرق منطق تعاقد الأحداث وتسلسلها مثلما وجدنا مع مفهومى النبوءة والموت اللذين لعبا دورا بليغا فى مسار الأحداث، وإقامة علاقة توتر مع القصة. وحضرا فى التركيبة السردية فى مستوى عنصر العجائبى الذى وجدناه يمنح للنص الروائى التجريبى العربى بعدا من الترميز المفتوح على الدلالات.

نلتقى فى رواية سعد القرش" أول النهار" بمحكى عام يتناول سيرة حياة الحاج عمران وأسرته. ثم هناك محكيات تولدت عن اشتغال العنصر الغيبى (النبوءة)، نتجت عنها تحولات فى مسار اشتغال المحكى العام بالإضافة إلى ظهور محكيات جديدة مثل محكى هند.إن توليد المحكيات بفضل العنصر الغيبى خرقت منطق السببية، وأجهضت قانون التسلسل السردى، وغيرت موقع القارئ

الذى لم يعد منتظرا لما سيحكيه السارد، ولما سيؤول إليه المحكى العام الخاص بحياة الحاج عمران، بقدر ما أصبح قارئا مرنا فى علاقته مع الحكاية.قارئ ينتظر كل الاحتمالات التى قد توقف تدفق المحكى العام، وتحول المحكيات الصغرى إلى محكيات كبرى.

لقد انعكس هذا الوضع التركيبى السردى على تقنيات التبليغ ، حيث هيمنت عناصر التكثيف التعبيرى، والتلخيص المركز والمقتر والذى لا يسمح بخلل فى التواصل مع أحداث القصة. كما أن اللغة حضرت موضوعا للتشخيص الروائى، وليس فقط وسيطا سرديا لحكى القصة. إنها لغة مركبة، مشبعة بتنويعات لغوية تنتمى إلى سياقات مختلفة (اجتماعية، دينية، تراثية، تاريخية...)، بهذا الشكل اللغوى تم تجاوز السارد بضمير الغائب، عبر ملفوظات السياقات الاجتماعية. فلغة الشخصيات تخترق لغة السارد، وتوجهها وتتجاوزها و تقلص سلطتها فى تدبير شأن القصة.

إن قراءة "أول النهار" قد تمنح بعض الانطباعات الأولية بوجود حكاية مكتملة. يتوفر السارد العالم والمتواجد فى كل مكان على خيوط فصولها، غير أن منطق اشتغال السرد يزيح الوعى النقدى عن هذه الانطباعات، ويجعلها رواية تبحث عن زمن تكون حكايتها، بناء على نظام ترتيب حياتها السردية. وهذا ما يعزز دور القارئ الذى سرعان ما يجد نفسه يتخلى عن دور المتلقى، إلى دور المتفاعل والمنتج لحكاية مفتوحة على احتمال اشتغال منطق الغيبى.

إنها لعبة سردية باتت تشخص كثيرا من النصوص العربية، حين تصرح بالقضية الأساسية فى المظهر السردى العام، لكنها

تتخلى عن القضية، لتدخل عالما آخر يتحقق نصيا ، مثلما يحدث مع نص الروائى المغربى سعيد علوش "تسانو ابن الشمس ملعون القارات"(٣) فهناك تصريح بالقضية الجوهرية لزمن الحكاية، ولكن طريقة السرد انزاحت عن الأفق المصرح به من قبل الكاتب Ecri-vain/وحكت الرواية شيئا آخر له علاقة بمكونات الحياة السردية التى شكلت هوية النص الروائى.

يعلن الكاتب Ecrivain قبل النص، عن طبيعة الحكاية التى تتعلق بقصة أول مهاجر مغربى إلى أمريكا فى القرن السادس عشر.أول مغربى تطأ قدماه فلوريدا. يعزز الكاتب محتوى الحكاية بمعلومات إضافية تخص الأمكنة والقارات التى عبرها المهاجر المغربى،قبل الوصول إلى أمريكا. (ابن أزمور دكالة– رحل إلى البرتغال ذبيع إلى الإسبان ذ رافقهم إلى أمريكا ذ كان الناجى الرابع من بين ستمائة بحار ذ أطلق عليه المؤلف تاسانو ذ لقبه الإسبان استبانيكو ذ نعته الهنود الحمر ابن الشمس ذ احتفلت به أريزونا فى ذكراه الخمسمائة– ملعون قارات(إفريقيا/ أوربا/أمريكا) ذ قطع الهنود الحمر أوصاله إلى سبعة أطراف وزعت على سبع مدن).

يقدم الكاتب مجموعة من المعطيات التى تحدد طبيعة الحكاية، بشكل يعطى الانطباع بالبحث عن مفقود.

يتأسس التصريح على الاعتقاد بإمكانية تجميع شتات الحكاية التى توزعت بين ثلاث قارات سرديا، وتبريرها حكاية عبر إعادة حكى الحكاية رواية. إن إعلان الحكاية قبل النص مع ما تحمله من إغراء الاكتشاف، هو العنصر الضامن للوصال مع نص يطرح

صعوبة القراءة المسترسلة بحكم اعتماده على سياقات خارجية، تتطلب من القارئ التفاعل الوظيفى معها. لهذا، فإن الرواية وإن أعلنت عن حكايتها قبل الشروع السردى فى احتواء الأفق التكوينى للحكاية،فإن المحكى تنكر للحكاية كانشغال وحيد سرديا، وكسر البرنامج التعاقدى بين الكاتب والقارئ وخرق السرد أفق انتظار القارئ، دون أن يحدث شرخا فى القراءة أو يتعطل فعلها،بل حول القراءة إلى ممارسة إنتاجية للنص من خلال إنتاج حكاية غير مرئية، حكاية تنبنى من ملفوظات وخطابات الساردين الذين يدخلون المجال النصى فى رواية علوش من باب التاريخ والتراث والدين والجغرافيا والفقه والفلسفة ، والذين يغادرون مجالات انتمائهم وينخرطون فى السرد التخييلى، إذ يحولهم السرد إلى ساردين متخيلين، يعيدون حكاية نصوصهم عن طريق المناظرة التخييلية، التى معها يتلاشى سؤال البحث عن أول مغربى هاجر إلى أمريكا كا ادعت الرواية فى مشروعها.

٢- دخول المؤلف إلى مجال النص

أحدثت تركيبة بعض النصوص الروائية لبسا فى سؤال التجنيس. وذلك عندما بدأت ذات المؤلف تظهر بكل وضوح، مع إعلان صريح فى مجال النص، ومنطق التخييل. أو بعدما ارتأى بعض الروائيين تجنيس نصوصهم بغير المتعارف عليه فى التقليد الكلاسيكى (الرواية)، واستبدلوا ذلك التعيين بمصطلح آخر مثل المحكى والمحكيات والتخييل الذاتى مثلما فعل الروائى المغربى محمد برادة فى نصه" مثل صيف لن يتكرر"(١٩٩٩). ولعل جوهر التحول

السردى فى هذا المقام التجنيسى يتعلق بما سماه الناقد المغربى الدكتور رشيد بنحدو بـ "هذا أنا- هذا غير أنا"، وذلك فى معرض دراسة له تحمل نفس العنوان(٤). ويبدو أن المتغير هو حالة الضمير السارد الذى يأخذ بعدا واقعيا وآخر تخييليا. وقد عمل الناقد بنحدو على توليد بعض المصطلحات الإجرائية لإدراك وضعية هذا الضمير، مثل الاستيقاع على وزن الاستفعال الذى يعنى به "نزوع النص إلى مضارعة الواقع واستلاحة الحقيقة فى شكل أقرب ما يكون إلى البوح الأطوبيوغرافى"(٥) والاستخيال يقصد به الناقد "توسل نفس النص بوسائط بلاغية واحتيالات أسلوبية ...من أجل كبح هذا البوح الواقعى"(٦) ثم التخطيب، وهو مجموعة من الإجراءات التلفظية التى تسمح بضمان عملية العبور الرمزى من الواقعى إلى الخيالى، وهو ما يعرف عادة فى النظرية الروائية بالخطاب./ Discours

لا يتعلق الأمر فى هذا المقام التجنيسى السردى، بما يصطلح عليه بالسيرة الذاتية، حيث ضرورة توفر نسبة من المطابقة بين المؤلف والسارد والشخصية، مع اعتماد المرجعية الواقعية فى عملية الإسناد التخييلى، وإنما صيغة هذا المحكى الذاتى تطرح النقيض من خلال اعتماد المرجعية التخييلية باعتبارها سندا لتشخيص وإدراك الحالة الواقعية.

إنه وضع تركيبى نلتقى به فى كثير من النصوص حتى تلك التى تأتى تحت تجنيس رواية، غير أن نظامها السردى يحيلها إلى نوع ما نسميه بالمحكى الذاتى مثلما وجدناه مع نص الروائى المغربى عز الدين التازى "امرأة من ماء"(٧) حيث يتماهى السارد مع المؤلف، أو

المؤلف مع السارد ليحكى النص حكاية الذات المأزومة بسبب وضعيتها مع ذات أخرى (زهرة /الزوجة)، وحكاية فضاء طنجة التى تصبح هى الأخرى ذاتا مأزومة.

تسرد حكاية "امرأة من ماء" بطريقة مونولوجية ، تجعل الحركة ممكنة فى التذكر، وتحول الحدث إلى حالة تتحكم فى مصير الشخصيات والأزمنة واللغة.

ينطلق الحكى فى «امرأة من ماء» من إحساس الذات بالفراغ، وهو فراغ من طينة الفراغ الوجودى، يدفع هذا الفراغ باتجاه البحث عن معنى وجود الذات.

"امرأة من ماء" حكى ينساب مع خطوات السارد فى شوارع وأزقة وأحياء طنجة، ومع يقظة الذاكرة. تحاور الذات هنا ذاتها بشكل مباشر عبر المونولوج الداخلى، أو من خلال استحضار ذات الآخر(زهرة /الزوجة). لكن فى النهاية يركز السرد تبئيره على الضمير السارد الذى يلتقى فيه الواقعى/ المؤلف والتخييلى/ السارد، وينتج عن هذا الملتقى رؤية سردية تعطى للنص بعده التجنيسى فى إطار محكى ذاتى récit. –Auto تعرف بعض النصوص الروائية حضور إشكالية هذا الضمير بطريقة مغايرة عما سميناه بالمحكى الذاتى.نلتقى بشكل تجنيسى آخر، يندرج بدوره ضمن التحولات السردية التى يعرفها الجنس الروائى، ونعنى بذلك تلك النصوص التى يلتقى فيها السيرى بالروائى كما فى رواية الكاتب البحرينى "أمين صالح" رهائن الغيب"(٨) حيث تذهب كثير من الإعلانات السردية إلى الإفصاح عن انتماء تجربة الافتتاح

النصى لرهائن الغيب إلى السيرة الذاتية، بعضها جاء مدخلا تشويقيا لإمكانية سرد سيرة حياة "والحبلى بى كانت تصقل مرآة الولادة وتقطف قدرى من رحم الصدفة، وكنت أرضع حليب الغواية من ثدى المجهول، الحامل مصيرى بيدين من صلصال".(ص١١). وبعضها مصرح به عبر الحكاية، نستخرجه من محكيات ضمير المتكلم" أنا"، الذى يفصح عن رغبته فى حكى الطفولة وإحياء الذاكرة". وحميد هذا هو الصغير الذى كنته فى الزمن الراكض نحو مشارف الصبا، خارجا من مهب الطفولة، ومعه تتراكض منازل تشتغل حجراتها شهوة إلى المصادفات." (ص ١٢).

كما تجتهد الكتابة السردية فى هذا النص فى تحديد تمظهرات السيرة الذاتية، من خلال تعيينات خطية، تميز مقاطع السيرة بضمير المتكلم ،عن غيرها من مقاطع السرد بضمير الغائب. فتأتى بسمك غليظ ، ولون أقرب إلى السواد الداكن، و بطريقة مختلفة فى برمجتها على الصفحة. إلى جانب كونها مقاطع تحتفى بمشاهد الطفولة وشغبها، وتركز على توثيق سيرة أمكنة وأزمنة ذات علاقة بسيرة الضمير السارد ورفاقه.

وهى مقاطع سينطلق بها النص لتبدأ فى الخفوت تدريجيا مع امتداد السرد، وانخراط ضمير الغائب فى الحكى، لتتلاشى مع نهاية النص.

إنه وضع يثير مسألة العلاقة بين السيرذاتى والروائى فى نص "رهائن الغياب" وهذا التجاذب بين الضميرين/ المتكلم والغائب فى تجنيس النص، هو الذى يمنح للنص هويته السردية ضمن نوع السيرروائى.

تركيب استنتاجى

لا شك أن هذه التحولات السردية التى تعرفها تجربة الممارسة الإنتاجية الروائية فى الزمن العربى الحديث، تنتج مجموعة من المفاهيم والدلالات، يمكن استنتاج بعضها على شكل نقط:

– يعرف مفهوم السرد تحولات، من واقع تجربة الممارسة الروائية العربية. وهو بهذا يعكس دور التجربة الروائية العربية فى تطوير منطق الجنس الأدبى، بناء على شروط سياقاتها التاريخية.

– استعاد مفهوم التخييل الروائى باعتباره فعل تحويل المادة إلى حالة متخيلة، راهنيته بسبب التحول السردى الذى باتت تعرفه كثير من النصوص الروائية العربية ،والتى جعلت ضمير أنا يحضر بقوة سردية.

– تعمل النصوص السردية الجديدة على تنشيط سؤال الجنس الأدبى من خلال راهنية سؤال التخييل.

– تشخص الحياة السردية المرنة فى التجربة الروائية العربية الحديثة، حالات التحول التى تعرفها المجتمعات العربية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا.

– تؤكد التجارب الروائية العربية، والتى باتت تطرح شرعيتها من طبيعة بنائها للحياة السردية لنصوصها مسألة كون الجنس الأدبى (ومنه الروائى السردى) مسألة ثقافية ذات علاقة بوضع المجتمع ونوعية التفكير والإدراك.

– تجدد النصوص الروائية علاقتها بالنقد، وتحفز هذا الأخير على تنشيط أسئلته، وتطوير أدواته من أجل علاقة متوازنة بين

اللحظة الإبداعية ولحظة التفكير.

– إن تنوع تركيبة التجارب الروائية العربية انسجاما مع مبدأ اختلاف السياقات المحلية، يحول الروايات إلى مراجع لاشتغال النقد.

الهوامش

١- الرياحى (كمال): المشرط (من سيرة خديجة وأحزانه) عيون المعاصرة- دار الجنوب للنشر، الطبعة الأولى:٢٠٠٦ .
٢- القرش(سعد): أول النهار، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى:٢٠٠٥ .
علوش(سعيد): تاسانو ابن الشمس ملعون القارات، دار أبى رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الأولى: ٢٠٠٧ .
٣- بن حدو (رشيد): هذا أنا- هذا غير أنا، دراسة (من ص ٣٢ إلى ٤٤) ضمن كتاب جماعى: الشكل والدلالة، قراءات فى الرواية المغربية.
٥و٦ : المرجع السابق، ص: ٣٣ .
٥- منشورات نادى الكتاب بكلية الآداب بتطوان، الطبعة الأولى: ٢٠٠١ .
٧- التازى(عز الدين): امرأة من ماء.
٨ - صالح(أمين): رهائن الغيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤

مدخل إلى نظرية الحكى (السرد)

السيد إمام

السرديات

السرديات narratology هى الدراسة المنهجية للحكى narrative، أو هى، كما عرَّفها تودوروف الذى صك المصطلح فى "نحو الديكاميرون" Grammaire du Décame ron (1969) «علم الحكى" la science du récit ولقد انسحب المصطلح ارتجاعياً على مجموعة من النقاد والمنظرين الذين ينظر إليهم الآن بوصفهم رواداً لنظرية الحكى (السرد) ممن كانت أعمالهم توضع تحت مسميات أخرى من أرسطو حتى فلاديمير بروب، ومن بيرسى لوبوك وحتى واين بوث. ولقد ارتبط المفهوم عند نشأته بالتحليل البنيوى للسرد الذى كان يهدف إلى الكشف عن الأنساق الكامنة فى كل أنواع الحكى. كما ارتبط فى بداياته الأولى بالنظرية الأدبية، ويرجع الفضل إلى رولان بارت وكلود بريمون و إ.ج. جريماس فى

تخليصه من النظرية الأدبية وإدراجه ضمن نظرية سيميوطيقية عامة تضم نصوصاً حكائية بالمعنى الأوسع للكلمة مثل السينما والمسرح، وفنون الرقص والرسوم المتحركة والتصوير، والروايات والقصص القصيرة والسير الشعبية، إلخ.

يقول رولان بارت فى "التحليل البنيوى للحكى" Introduction to the Structural Analysis of Narratives معبراً عن هذا الاتجاه:

إن أنواع الحكى فى العالم لا حصر لها، ويمكن نقلها بالعديد من أشكال اللغة، المنطوقة والمكتوبة، الصور الثابتة والمتحركة، لغة الإيماء، أو أى خليط منظم من كل هذه الأشكال. إن للحكى وجوداً فى الأسطورة والخرافة، وحكاية الحيوان، والأقصوصة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والدراما والكوميديا، والبانتوميم والتصوير (تأمل لوحة القديسة أورسولا لكارباتشيو)، والنقش على الزجاج، والسينما، والرسوم الهزلية والمواد الإخبارية، ولغة المحادثات. وتحت هذا التنوع اللانهائى للأشكال، يوجد الحكى فضلاً عن ذلك فى كل العصور والأماكن والمجتمعات. والحكى دون اعتبار لأدب جيد وأدب ردىء، عالمى وعبر تاريخى، وعبر ثقافى. إنه موجود بالضبط مثل الحياة ذاتها. (الترجمة من عندى).

وفى الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضى، حدث رد فعل تجاه النزعة العلمية والتصنيفية الصارمة للسرديات البنيوية، على يد باحثى ومنظرى ما بعد البنيوية ممن رأوا استحالة الوصول إلى معرفة علمية بالنصوص الأدبية، وأن فكرة "العلمية" ما هى إلا

"حكاية" أخرى من الحكايات (أسطورة من الأساطير). وكان من نتيجة ذلك فتح آفاق جديدة لتطور السرديات كما فى الدراسات النسوية، والنقد الأيديولوجى، والتحليل النفسى ونقد التلقى. لقد أسفر رد الفعل ما بعد البنيوى عن تخلى معظم المشتغلين بالسرديات منذ أواخر القرن الماضى عن الحلم بعلمٍ حقيقى للحكى (السرد) ومنذ ذلك الوقت اتسع مفهوم السرديات بحيث أصبح موضوعاً للعديد من الاختصاصات التى تخرج عن نطاق الدراسات الأدبية مثل التاريخ، والدين، والصحافة، والممارسات القانونية، والسياسة، إلخ.

تعريف الحكى narrative

فإذا كانت السرديات، كما عرفها البنيويون، هى الدراسة المنهجية للحكى، "فما هو الحكى إذن؟" إليك بعض التعريفات التى تعكس الطبيعة المفهومية المزدوجة للمصطلح (وهى الطبيعة التى أشار إليها أرسطو فى كتاب "الشعر" عندما عرَّف الحكى بأنه "عمل يتضمن حبكة" mythos وبأنه "عمل يضم راوياً". وطبقاً للتعريف الأول تكون الدراما والملحمة لونين من ألوان الحكى، أما التعريف الثانى فيقصر مجال الحكى على "الملحمة" وحدها من حيث إنها تضم راوياً ولا تقدم أحداثاً عن طريق "العرض " المباشر للأحداث كما تفعل الدراما).

الحكى narrative récit نصٌ يتألف من أى وسيط يصف متتالية من الأحداث الحقيقية أو غير الحقيقية. واللفظ مشتق من الأصل اللاتينى للفعل gnare بمعنى "يحكى" أو "يروى" والذى

ينتسب إلى الصفة gnarus بمعنى "عارف" أو "على دراية بـ" والمشتقة بدورها من الجذر الهندوأوروبى ghnu بمعنى "يعرف". كما يمكن استخدام كلمة story قصة مرادفاً لكلمة narrative حكى ويمكن استخدامها أيضاً للإشارة إلى متتالية من الأحداث التى تُوصف فى أحد المحكيات.انظر: Wikipedia the free encyclo-pedia، مدخل Narrative الحكى منتج وسيرورة، موضوع وفعل، بنية وبنينة المتعلق بحدث حقيقى أو خيالى يقوم بتقديمه واحد أو أكثر من الرواة لواحد أو أكثر من المروى لهم، ظاهرين بدرجة أو بأخرى.. أما وسائط التقديم فهى عديدة، ومتنوعة (شفاهية أو مكتوبة، الصور الساكنة أو المتحركة، لغة الإيماء أو أى تألف منظم من العلامات. أما فى مجال الحكى اللفظى وحده، فنجد روايات وقصصاً خيالية، وروايات قصيرة، وقصصا قصيرة، وتاريخاً، وسيرا، وسيرا ذاتية، وملاحم وأساطير، وأغانى شعبية، وقصصاً خرافية، وتقارير إخبارية... إلخ).. وإذا اعتبرنا الحكى بنية، أو مُنتجاً، أمكن القول بأن الحكى يقدم على الأقل فعلاً مُعَقِّداً (عندما يكتمل ويتطور تطوراً كاملاً) وست عناصر بنيوية أساسية: خلاصة abstract (١)، توجيه orientation (٢)، فعل مُعَقِّد، تقيى-evalua tion(٣)، ونتيجة result، أو حل resolution، وتقفيلة (coda (٤) ويمكن القول بأن الحكى يضم جزءين: القصة story والخطاب dis-course أما القصة فتشتمل دائماً على تسلسل زمنى (إنها تتضمن على الأقل تعديلاً لحالة يتم إنجازها فى زمن "صفر"، إلى حالةٍ أخرى يتم إنجازها فى زمن "س"، وذلك هو مظهرها المميز. والعلاقات

الزمنية بين المواقف والأحداث التى تؤلف القصة ليست بطبيعة الحال هى العلاقات الوحيدة الممكنة: يمكن على سبيل المثال سرد هذه المواقف والأحداث سببياً. وعلاوة على ذلك، فإن المواقف والأحداث فى سرد حقيقى، تؤلف بالمثل كلاً، متتالية يعد الجزء الأول والأخير، الأساسيان فيها تكراراً جزئياً لكل منهما؛ بنية، إذا استخدمنا تعريف أرسطو، لها بداية ووسط ونهاية. (جيرالد برنس، قاموس السرديات).

إن موضوع حكاية من الحكايات يمكن أن يكون موضوعاً للباليه، ويمكن أن يتجسد موضوع إحدى الروايات فى شكل مسرحية أو فيلم سينمائى، كما يمكن رواية قصة أحد الأفلام السينمائية لأولئك الذين لم يشاهدوا الفيلم. إن ما نقرأه هو الكلمات، وما نشاهده هو الصور، وما نفسره هو الإشارات، ولكن الذى نتابعه فى كل مرة من خلال كل هذه الأشكال هو القصة، التى يمكن أن تكون هى نفس القصة فى كل هذه الأشكال.(كلود بريمون).

لابد من القبول بتمييز أساسى بين مستويين من مستويات التمثيل والتحليل: المستوى الظاهر لـ "السرد" narration الذى تخضع فيه تجلياته للمادة اللسانية التى يعبر عنه من خلالها، ومستوى آخر محايث يتألف من أساس بنيوى مشترك تقع عنده "السردية" narrativity، وهو مستوى سابق على تجلياته . ومن ثم يكون لدينا مستوى سيميوطيقى يمكن تمييزه عن المستوى اللسانى، وهو سابق عليه منطقياً، بغض النظر عن نوع اللغة المختارة للتقديم . جريماس .Structural Semantics 1977

أما جيرار جينيت الذى يؤكد على الطبيعة الملتبسة لمصطلح الحكى narrative، فيورد ثلاثة تعريفات للمصطلح فى "خطاب الحكى":

المعنى الأول الأكثر بداهة ومركزية حالياً فى الاستخدام الشائع تدل كلمة "حكى" على المنطوق السردى، أى الخطاب الشفوى أو المكتوب الذى يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

المعنى الثانى والشائع بين محللى المضمون الحكائى ومنظريه حيث تدل كلمة حكى على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التى تشكل موضوع الحكى ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، إلخ).. وفى هذه الحالة يعنى تحليل الحكى دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة فى حد ذاتها، وبغض النظر عن الوسيط اللسانى وغيره الذى يطلعنا عليها.

المعنى الثالث والأكثر قدماً، تدل كلمة "حكى" أيضاً على حدث، ولكنه ليس الحدث الذى يُروى هذه المرة، وإنما السرد narration متناولاً فى حد ذاته.

ومن بين التعريفات الثلاثة، يختار جينيت التعريف الأول موضوعاً لعملية التحليل. يقول "ومن ثم فموضوعنا هنا هو الحكى بالمعنى الضيق الذى نخصصه منذ الآن فصاعداً لذلك المصطلح، ومن البديهى كثيراً أن يكون مستوى الخطاب السردى هو الوحيد من بين المستويات الثلاثة التى ميزنا بينها حتى الآن، الذى يعرض نفسه للتحليل النصى".

للعمل الأدبى فى مستواه الأعم مظهران فهو قصة وخطاب فى

الوقت نفسه. بمعنى أنه يثير فى الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنتقل بواسطة شريط سينمائى مثلاً ، وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكى شفوى لشاهد ما دون أن يتجسد فى كتاب. غير أن العمل الأدبى خطاب فى الوقت نفسه، فهناك سارد يحكى القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التى يتم نقلها هى التى تهم، إنما الكيفية التى بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث. (تودوروف، مقولات الحكى).

نلاحظ مما تقدم وجود تيارين رئيسين لتحليل الحكى narrative أحدهما يربط المصطلح بالمحتوى أو الموضوع والآخر يربطه بمستوى التعبير أو الخطاب، الأول يمثله إ.ج جريماس، ورولان بارت، وكلود بريمون، والثانى يمثله كل من جيرار جينيت، وتزفتان تودوروف، وجيرالد برنس من بين آخرين ..كما نلاحظ وجود تعريفين للحكى، أحدهما ضيق، والآخر توسعى، الأول يحصر الحكى فى مجال النصوص اللفظية وحدها (جينيت) والآخر يوسع مجال المصطلح لكى يشمل نصوصاً حكائية أدبية وغير أدبية، لفظية وغير لفظية (بارت، بريمون) وينظر هذا الاتجاه إلى الحكى بوصفه جزءاً من نظرية سيميوطيقية عامة تضم نصوصاً مختلفة للحكى: الدراما، السينما، الرقص، الرواية، السيرة الشعبية، الرسوم المتحركة، إلخ، تستخدم وسائط متعددة: الحركة، الصورة، اللغة الشفاهية أو المكتوبة، ... وهناك تيار ثالث يحتفظ بكلمة الحكى لاجتماع كلٍ من

القصة والخطاب (برنس، بورتر أبوت)، وهو استخدام شائع بين العديد من المنظرين ..أما مصطلح(arration (السرد) فيحتفظ به للمحكيات التى تقوم بتقديم موضوعها عن طريق السرد اللفظى فقط، الذى يتطلب راوياً ومروياً له على نفس المستوى. إن كلمة سرد، ترتبط فى العربية بالنظم، والنسج، والصياغة، والتركيب، بينما ترتبط كلمة حكى بالـ (mythos (الحبكة) التى يمكن العثور عليها فى الفنون اللفظية وغير اللفظية على حدٍ سواء. (إن كلمة "حكى" فى العربية ذات صلة بالمحاكاة، أى المشابهة التى ترتبط عند أرسطو بـ الفعل – المحاكاة عند أرسطو لا تكون إلا محاكاة لفعل .(praxsis).

١– نظريات الفعل أو نحو الحكى

يعد العمل الرائد الذى قام به فلاديمير بروب فى "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" Morphology of the Folktale الأساس الذى انبنت عليه معظم الدراسات والأبحاث التى تتناول تركيب الحكى من وجهة النظر المورفولوجية أو البنيوية. لقد حاول بروب، الذى تأثر فى عمله بالنموذج اللغوى الذى أرساه فرديناند دى سوسير، البحث عن الأسس البنيوية المجردة التى تنتظم كل أنواع الحكى. وقاده البحث فى مائة حكاية شعبية إلى اكتشاف الوحدات الأساسية المكوّنة لهذا الكم من الحكايات وطرائق تآلفها. لقد اكتشف بروب وجود ٣١ وحدة أساسية أطلق عليها اسم وظائف functions يتغير عددها فى كل حكاية ولا يتغير ترتيبها. والوظيفة عند بروب هى عمل تقوم به إحدى الشخصيات وتتضح دلالته فى مجرى الحكى ككل. وبالإضافة إلى هذه الوحدات، اكتشف بروب وجود سبع شخصيات أساسية أو

سبع دوائر للعمل : دائرة عمل المعتدى، دائرة عمل الشرير، دائرة عمل البطل، دائرة عمل البطل الزائف. وتبدأ الحكاية عند بروب عادة بوظيفة نقص أو وظيفة إساءة وتنتهى بوظيفة سد النقص أو إصلاح الإساءة مروراً بعدد من الوظائف التى تتوسط هاتين الوظيفتين. وينبه بروب إلى أن الحكاية الشعبية يمكن أن تحتوى على أكثر من متتالية وفى هذه الحالة يمكن أن تأتلف المتتاليات عن طريق التتابع، أو التناوب، أو التضمين. وطبقاً لنظام التتابع، تأخذ المتتاليات إحداها بعقب الأخرى، وفى التناوب تبدأ الحكاية بمتتالية، ثم تبدأ متتالية جديدة فى الدخول إلى الحكاية قبل أن تنتهى المتتالية الأولى، ثم يبدأ بعد ذلك استئناف المتتالية الأولى من جديد وهكذا.. أما فى حالة التضمين، فيتم دخول متتالية ثالثة قبل نهاية المتتالية الثانية فتنعقد بذلك الحكاية.

لقد فتح بروب بعمله الرائد الطريق نحو الدراسة المحايثة للحكى، التى تدرس النصوص الحكائية دراسة داخلية تحدد مكوناتها ووحداتها الأساسية المكوِّنة ومجموعة علائقها الداخلية، واستفاد فى ذلك من العديد من الثنائيات التى أرساها دى سوسير بين اللغة كنظام langue من القواعد والأعراف الضمنية ومجموعة تجلياتها الفردية parole، واستفاد كذلك من تمييز دى سوسير بين الدراسة السنكرونية (التزامنية) والدراسة التاريخية التعاقبية الدياكرونية، التى كانت سائدة قبله فى دراسة الحكايات الشعبية وغيرها من الظواهر، وقدم ما سماه نحواً للحكى على غرار نحو اللغة وهو مجموعة القواعد والأعراف الكامنة التى تحكم شتى الممارسات

اللغوية الفعلية، واستفاد كذلك من تعريف دى سوسير للعلامة اللغوية، وتقسيمها إلى دال ومدلول وعدم ارتباطها بأى مرجع خارجى، وأن هوية العناصر والوحدات لا تتحدد بتاريخها، وإنما بموقعها داخل النظام ذاته، وفى علاقتها ببقية العناصر والأجزاء المشاركة معها فى النسق، واختلافها وتعارضها معاً داخل شبكة من العلاقات، ومن إمكانية تفتيت الوحدات الأكبر إلى وحدات أصغر حتى يمكن فى النهاية الوصول إلى التمييزات الوظيفية الصغرى.

ويميز توماتشفسكى فى كل عمل أدبى بين مستويين، مستوى المتن الحكائى (الفابولا) fibula، وهو مستوى التسلسل الطبيعى للأحداث، ومستوى المتن الحكائى sjuzet وهو المستوى الذى يجرى فيه تنظيم هذه الأحداث وخلخلة نظام تسلسلها الطبيعى فى عمل فنى. ولقد حاول توماتشفسكى، شأنه فى ذلك شأن بروب، البحث عن الوحدات الأساسية المكونة المشتركة فى كل عمل حكائى، وعثر على هذه الوحدات فيما سماه بالحوافز motifs، وهى الوحدات الحكائية الصغرى التى يتألف منها كل حكى، وحدد توماتشفسكى بناء على ذلك نوعين من الحوافز، حوافز مشتركة linked motifs لا يمكن الإخلال بها دون الإخلال بنظام المتن، وحوافز حرة free motifs ضرورية للمبنى ولا يترتب على غيابها إلحاق أى ضرر بالمتن. وبمعنى آخر، توجد حوافز تكون مهمتها الأساسية هى دفع حركة الحبكة إلى الأمام ويسميها توماتشفسكى حوافز دينامية dynamic motifs وحوافز ساكنة static motifs تكون مهمتها وصفية بالأساس، وتقتصر على التمهيد لوضعية ما أو وصف مناخ أو جو، إلخ.

وبالإضافة إلى الحوافز، يتحدث توماتشفسكى عما يسميه بالتحفيز motivation، ويحدد ثلاثة أنواع يطلق عليها تباعاً أسماء: التحفيز التأليفى compositional motivationالذى يؤكد على أن كل شىء فى الحكى ينبغى أن يكون مبرراً ومحفزاً (فالفن لا يعرف التشوش أو الضوضاء كما يقول بارت)، والتحفيز الواقعى realistic motivation، ويرتبط بمسألة الإيهام بالواقع وقانون الاحتمال، والتحفيز الجمالى artistic motivation ويراعى فيه أن تكون الحوافز المشتملة متسقة مع مقتضيات البناء الجمالى للعمل الفنى لتحاشى أى شذوذ أو نشاز فى البناء الفنى للحكى.

ولقد استفاد تراث البنيوية الفرنسية من آراء كلٍ من فلاديمير بروب وغيره من الشكلانيين الروس. لقد استفاد كلود ليفى شتراوس من آراء فلاديمير بروب وطور العديد من تصوراته حول "مورفولوجيا الحكاية الشعبية". وكان الهدف من وراء دراسة شتراوس للأساطير، هو الكشف عن مجموعة القواعد الضمنية التى تشترك فيها الأساطير من أى نوع، وأطلق شتراوس على مجموعة الوحدات التكوينية الصغرى المشكِّلة للأسطورة اسم "ميثيمات" mythemes. لقد عاب شتراوس على بروب شكليته المبالغ فيها وعدم اهتمامه بالمحتوى والسياق، وإهماله للاستخدام الخاص لبعض المفردات اللغوية، وركز بدلاً من ذلك على مبدأ التعارضات الثنائية، وهو المبدأ الذى طورته فونولوجيا مدرسة براغ اللغوية على يد كل من جاكبسون وتروبتسكوى. كما أكد، خلافاً لبروب، على أهمية المضمون، واستخدم عدداً من الثنائيات المتعارضة مثل: موت/ حياة،

ثقافة/ طبيعة، ذكر / أنثى، رفيع/ وضيع، أدنى / أعلى، أرض/سماء، ليل/ نهار، حيوانى/ نباتى، إلخ. لقد أراد ليفى شتراوس من خلال دراسته للأسطورة إثبات وحدة الفعل البشرى ووحدة منتجاته" و أن يبرهن أن للفعل على مستوى الوعى واللاوعى بصفة خاصة، آلية مُبنينة تفرض الشكل على أى مادة متاحة، وأن الأساطير هى كلام النظام الرمزى الذى يمكن اكتشاف وحداته وقواعده التركيبية.

وشأنه شأن ليفى شتراوس، استفاد إ.ج. جريماس أيضاً من الاكتشافات التى توصل إليها بروب فى بحثه حول "مورفولوجيا الحكاية الشعبية". لقد كانت هذه الاكتشافات هى الأساس الذى بنى عليه جريماس نظريته فى الحكى. وخلافاً لبروب، أراد إ.ج. جريماس بناء نموذج مجرد يصلح للتطبيق، ليس على نوع واحد من الحكى، هو الحكاية الشعبية، وإنما على كل أنواع الحكى. ويؤكد جريماس على ضرورة التمييز بين مستويين من مستويات التحليل: مستوى السرد (narration المستوى الظاهر الذى يتجلى فيه الحكى كفعل من أفعال الكلام)، ومستوى آخر يقع تحت كل أفعال اللسان، ويتألف هذا المستوى من قصة ذات أساس بنيوى مشترك تقع عنده السردية narrativity، وهو مستوى سابق على كل تجلياته (وهنا يتم التمييز بين مستوى سيميوطيقى ومستوى لسانى لاحق عليه). ويحصر جريماس عمله فى هذا المستوى. إن جريماس، الذى اطلع على عمل بروب، يقوم بتهذيب نموذجه وذلك بأن اختزل دوائر الفعل السبعة عنده إلى ستة عوامل actants (والمصطلح استعاره بروب من عالم

اللغة تسنيير). و"العامل" هو دور تقوم به الشخصية فى مجرى الفعل. أما العوامل الستة التى حددها جريماس فهى: الذات، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد، والمعارض. ويطلق جريماس على نموذجه اسم "النموذج العاملى" actantial model. إن كل حكى يشتمل على ذات تحدوها الرغبة فى الحصول على موضوع ما (موضوع قيمة)، وتكون علاقتها بهذا الموضوع إما علاقة انفصال أو علاقة اتصال (يسمى جريماس هذه العلاقة بملفوظ الحالة) فإذا كانت علاقتها بموضوع رغبتها علاقة انفصال، رغبت فى الاتصال، وإذا كانت علاقتها بموضوع الرغبة علاقة اتصال، رغبت فى الانفصال. ويوجد إلى جانب هذين العاملين، عامل آخر، هو المسئول عن دفع الذات إلى العمل، وتزويده بالحوافز اللازمة لإنجاز فعل الحصول على موضوع رغبته، ويسمى هذا العامل بعامل "المرسل". وفى المقابل يوجد عامل آخر يسمى "المرسل إليه" هو الذى يعترف للذات بأنه أدى مهمته على أكمل وجه، أو العكس. إنه العامل الذى يحكم على مطابقة الفعل للكون الأخلاقى الذى صدر عنه. وبالإضافة إلى ذلك يوجد عاملان يتعارضان من حيث الوظيفة، عامل المساعد، الذى يساعد الذات فى مهمته للوصول إلى موضوع رغبته، وعامل المعارض الذى يحاول تعويق حركة الذات ووضع العراقيل أمامه حتى لا يتمكن من إنجاز مهمته..

أما بالنسبة للمعنى عند جريماس، فهو رهين بالوحدات الحكائية. إن المسار الحكائى هو الذى يمنح الحركة والطاقة على التحول السياقى، فالعناصر الدلالية الواردة فى بداية أى أثر أدبى تكون

قابلة للتغير حسب المسار، إذ تبرز فى نهاية القصة دلالات جديدة لم تكن متاحة فى بداية الحكى. إن للبطل معنى فى نهاية الحكاية، لا يكون له فى بدايتها.

ويميز بارت فى محاولته تحديد الوحدات الأساسية للحكى، بين نوعين من الوحدات الوظيفية: وحدات توزيعية (تعادل وظائف بروب)، ووحدات إدماجية لا تتصل بالأفعال وإنما تتصل بالأوصاف (قارن ذلك بتمييز توماتشفسكى بين "حوافز دينامية" dynamic motifs هدفها دفع الحبكة إلى الأمام، و"حوافز ساكنة أو إستاتيكية" static motifs هدفها وصف أحد الأوضاع) ويطلق بارت على النوع الثانى من الوظائف اسم indices (قرائن) ووظيفتها هى الإحالة على تصور، أو إلى طبائع الشخصيات، أو إلى أى معلومات تتصل بهويتها وإشارات حول الجو أو المناخ، إلخ. إنها وحدات عمودية الطابع ذات بعدٍ دلالى، لا تحيل على دال، وإنما تحيل على مدلول. أما الوظائف التوزيعية فتحيل على فعل. إن بعض المحكيات تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية، بينما تكون أخرى شديدة القرينية، مثل الروايات السيكولوجية. وتحت كل صنف من هذين الصنفين الأساسيين (التوزيعى والإدماجى) يوجد صنفان ثانويان من الوحدات الحكائية:

إن وحدات الوظائف التوزيعية (الأفعال) ليست كلها بنفس الأهمية. إن بعضها يكون مفاصل حقيقية للحكى، تفتح أو تغلق اختياراً ما منطقياً بالنسبة لبقية القصة، ويطلق بارت على هذه الوظائف الأساسية اسم "نُوى" nuclei، وبعضها الآخر ذات وظيفة

تكميلية أو حشوية بالنسبة للنوى، ويطلق على هذه الوظائف التكميلية اسم catalysts (وسائط أو توابع). وليس بالإمكان حذف نواة دون أن تصاب القصة بالخلل، بينما لا يتم حذف "وسيطة" دون الإخلال بنظام الخطاب.

وفيما يتعلق بالقرائن، توجد أيضاً قرائن أساسية وأخرى ثانوية أو تكميلية: إن القرائن الأساسية تحيل على طبع أو شعور أو مناخ أو فلسفة، أما القرائن الثانوية فيطلق عليها بارت اسم مخيرات in-formants، ووظيفتها تكون تأصيل المرجع أو تجذير الحكاية فى الواقع. وتكمن أهميتها فى استكمال صورة الخطاب. أما بالنسبة للتركيب الوظيفى للوحدات (قواعد التوليف) فإن أى وسيطة تقتضى بالضرورة وجود نواة أساسية تلتصق بها وتدور فى مدارها. أما الوظائف الرئيسية، فإن ما يشدها إلى بعضها هى علاقة التضامن. إن الوسائط (التى تمثل توسعات للوظائف) يمكن إلغاؤها، بينما لا ينطبق نفس الشىء على النوى، الذى يمثل إلغاؤها تدميراً للقصة. (تزفتان تودروف:مقولات الحكى الأدبى).

وفى دراسته "نحو الديكاميرون" حاول تزفتان تودروف البحث عن نحوٍ للحكى ينتظم كل المحكيات، تماماً مثلما يوجد نحو للجملة ينتظم كل الجمل التى ننطق بها (هنا تقع المماثلة مرة أخرى بين نظام اللغة ونظام الخطاب). إن جملة: "الفارس ذبح التنين بسيفه" هى ملفوظ لغوى، وملفوظ حكائى فى ذات الوقت. وتتألف الجملة من فاعل (أو مسند إليه) هو "الفارس" ومسند أو محمول هو "ذبح التنين بسيفه". ولن يتغير الحال إذا استبدلنا الفارس بزوج غيور، أو السيف

بسكين. إن البنية الأساسية تظل واحدة فى كلتا الحالتين (إن كل نماذج الحكى تتألف من عوامل وأعمال، شخصيات وأفعال. وتمثل كل شخصية فاعلاً (مسنداً إليه) فى حكيها، وتكون أفعالها هى مسندها أو محمولها). وجدير بالذكر أن المحمولات لا تتوقف على الأفعال وحدها، وإنما توجد أيضاً فى الصفات أو النعوت، وفى هذه الحالة تسمى محمولات وصفية أو نعتية (قارن تمييز توماتشفسكى بين حوافز دينامية، وأخرى سكونية والتمييز الذى أقامه جريماس بين محمولات دينامية dynamic predicates أو"الوظائف"، ومحمولات إستاتيكية static predicates) أو "النعوت" : س قتل ص، س خدع ص إن "قتل" و "خدع" محمولان ديناميان .س سعيد/ تعيس، س ذكر/ أنثى، س يهودى/ مسيحى، إن "سعيد"/"تعيس"، "ذكر"/"أنثى"، "يهودى"/"مسيحى" محمولات وصفية أو نعتية.. والوحدة السردية الدنيا عند تودوروف هى الجملة (التى تضم فاعلين ومحمولات)، وتأتلف الجمل لكى تكوِّن وحدة حكائية أعلى هى المتتالية، وتأتلف المتتاليات فى وحدة أعلى هى النص، وتتسم العلاقات بين الوحدات الدنيا (الجمل) بأنها علاقات منطقية سببية أو إدماجية، علاقات زمنية تتابعية، وعلاقات مكانية تكرارية أو تقابلية. إن المتتالية تتسم بتكرار غير تام (أو تحويل) للجملة الأصيلة التى تصف حالة هادئة، تجعلها قوة ما مضطربة، وينتج عن ذلك حالة اضطراب، ويعود التوازن بفضل قوة موجهة معاكسة، والتوازن الثانى شبيه بالتوازن الأول، ولكنهما ليسا متماثلين أبداً. ويكون لدينا نوعان من الحلقات: حلقات تصف حالة توازن أو اضطراب، وحلقات

تصف الانتقال من حالة إلى أخرى (جمل وصفية وجمل فعلية). أما عن أنواع التوليف بين المتتاليات التى تشكل نصوصاً فهى: التسلسل، والتضمين والتناوب. تزفتان تودروف: الشعرية

أما كلود بريمون فيبدأ فى التشكيك فى مفهوم البنية الذى يستخدمه بروب فى تحليله. إنه يرى أن كل وظيفة يجب أن تنفتح على مجموعة من النتائج البديلة الأمر الذى لا تفى به وظائفه. إن نظرية بريمون تقوم على تحديد البدائل المحتملة لكل فعل (فيمكن للبطل والبطلة أن يتصالحا بعد مشاجرة عنيفة أو يذهب كل منها لحال سبيله). وتتألف المتتالية الأولية عند بريمون من ثلاث وظائف رئيسية، تفتح كل منهما احتمالات بديلة. أولاً، هناك الوضعية الأولى التى تفتح إمكانية القيام بعملٍ ما، وتحقق الوظيفة الثانية هذه الإمكانية، (أو لا تحققها)، وتتصل الوظيفة الثالثة بالنتيجة التى تغلق السيرورة (بنتيجة متحققة أو نتيجة غير متحققة).

المرحلة الأولى

تفتح إمكانية حصول الفعل

لا تفتح إمكانية حصول الفعل

المرحلة الثانية

تحقق الإمكانية

عدم تحقق الإمكانية

المرحلة الثالثة

تحقق النتيجة

عدم تحقق النتيجة

أما بالنسبة للشخصيات، فإن بريمون يضع ست شخصيات مقابل عوامل جريماس الستة،هى على التوالى:

١- المنفعل patient أو المستفيد Bénéficaire ويقابل ذات الحالة عند جريماس sujet d'état وهى الذات التى تكون فى حالة انفصال أو اتصال مع موضوعها وتكون سابقة على ذات الإنجاز، التى تنهض فعلياً بإنجاز عملية الانفصال أو الاتصال ضمن ملفوظ يسمى "ملفوظ الإنجاز" (nonce de faire).

٢- فاعل agent ويقابل عامل "الذات" sujet عند جريماس.

٣- محرض influenceur ويقابل عامل "المرسل" عند جريماس.

٤- حامى protectéur أو حليف l'allié ويقابل عامل "المساعد" عند جريماس.

٥- مُحْبِط frustrateur ويقابل عامل المعارض عند جريماس.

٦- محصل الاستحقاق acquéreur ويقابل عامل "المرسل إليه" عند جريماس.

وتتخذ هذه الشخصيات أوضاعاً مختلفة ممكنة وتقوم بوظائف محتلمة داخل الحكى. إن المنفعل أو المستفيد على سبيل المثال يظل ذاتاً للحالة إلى حين يتهيأ له مسار للتغيير، فينتقل من كونه ذاتاً للحالة إلى ذات للإنجاز يهدف إلى تغيير الحالة الأولى. وهكذا تمر شخصيات بريمون بحالات شبيهة بالحالات التى رسم جريماس أدوارها فى نموذجه العاملى برغم تغير الأسماء والمصطلحات المعطاة للشخصيات، إلا أن بريمون يزيد عليه وضعه للاحتمالات الممكنة فى كل وضع من الأوضاع.

٢ ـ سرديات الخطاب

إذا كان التحليل الوظائفى عند بروب أو السيميوطيقى عند جريماس ورولان بارت وكلود بريمون، قد اتخذ من المضمون موضوعاً للحكى، وربط السردية narrativity بدراسة المحتوى الحكائى أو الوظائف والأفعال، وبحث فى الأسس المجردة التى تنتظم وفقاً لها شتى أنواع الحكى على مستوى البنية المجردة، فإن المشتغلين بسرديات الخطاب (جينيت وبال وبرنس) قد وجهوا اهتمامهم نحو مستوى التعبير (مستوى الدال)،حيث تتصل السردية narrativity عندهم بالأدبية (عنصر التعبير الجمالى أو الفنى الذى يرتبط بدوره بعملية تجسيد الفعل من خلال الصيغة التمثيلية)، وبحثوا فى مكوناته من زمن، وصيغ، ورؤى وأصوات وعلاقة هذه المكونات بمستويات القصة والسرد. ويؤكد تودوروف فى "مقولات الحكى الأدبى" أن "للعمل الأدبى فى مستواه الأعم مظهران، فهو قصة وخطاب فى نفس الوقت، بمعنى أنه يثير فى الذهن واقعاً ما وأحداثاً تكون قد وقعت، وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وكان بالإمكان نقل تلك القصة بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سينمائى مثلاً، وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكى شفوى لشاهدٍ ما دون أن تتجسد فى كتاب، غير أن العمل الأدبى، خطاب discourse فى نفس الوقت، هناك سارد يحكى القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التى يتم نقلها هى التى تهم، وإنما الكيفية التى أطلعنا بها السارد على تلك الأحداث".

ويركز جيرار جينيت فى "خطاب الحكى" على نفس البعد "إن دراستنا تنصب أساساً على الحكى بمعناه الأكثر شيوعاً، أى الخطاب السردى. إن الخطاب السردى يستتبع باستمرار دراسة العلاقتين، وأعنى العلاقة بين الخطاب والقصة من جهة، ومن جهة أخرى، العلاقة بين الخطاب نفسه والفعل الذى ينتجه (أى السرد) narration. وأنا أطلق اسم "القصة" على المدلول أو المضمون السردى، واسم الحكى récit بمعناه الحصرى على الدال أو المنطوق، أو الخطاب، أو النص السردى نفسه، واسم السرد narra-tion على الفعل السردى المنتِج، وعلى سبيل التوسع، مجموع الوضع الحقيقى أو التخييلى الذى يحدث فيه ذلك الفعل.. ومن ثم، فموضوعنا هنا هو الحكى بالمعنى الضيق.. ومن البديهى كثيراً فيما أظن أن يكون مستوى الخطاب السردى هو الوحيد من بين المستويات الثلاثة التى ميزنا بينها حتى الآن، الذى يعرض نفسه مباشرة للتحليل النصى".

كما يجادل جوناثان كلر بأن نظرية السرد الأدبية، تتطلب التمييز بين مستويين: القصة story، وهى متتالية من الأفعال أو الأحداث المستقلة عن تجليها، والخطاب discourse وهو مستوى تقديم هذه الأحداث (وهو تمييز سبق إليه الشكلانيون الروس عندما حددوا مستويين من مستويات العمل الأدبى أطلق عليهما توماتشفسكى المتن الحكائى fabula، والمبنى الحكائى sjuzet، الأول يتصل بالتسلسل الطبيعى للأحداث قبل أن يجرى تنظيمها)، والآخر هو الطريقة التى تمثل بها هذه الأحداث فى عمل فنى ترجع أصول هذا

التمييز أيضاً إلى أرسطو الذى ميز بين الفعل فى حد ذاته praxis وطريقة تنظيمه فى حبكة mythos، كما نجد تمييزاً مشابهاً فى البلاغة الكلاسيكية بين صيغتين، الـ inventioوتختص بالدلالة أو القصة، والـ dispositio، وتختص بطريقة عرض القصة أو الأحداث..

أما ميك بال فتحدد فى كتابها " "Narratology ثلاثة مستويات بدلاً من مستويين: الفابولا أو المتن الحكائى fabula، وهو مستوى الأحداث فى حد ذاتها قبل أن يتم تقديمها، والقصة story، وهى المتن بعد أن اتخذ شكلاً تقديمياً، والنص Text، وهو المنتج الفنى اللسانى الذى نستطيع شراءه وقراءته. فإذا اتخذنا رواية "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو نموذجاً، فإن المتن الحكائى هو أى شىء حدث لروبنسون فى رحلاته وفوق جزيرته. أما القصة فهى الطريقة الدقيقة التى نقل بها هذا الحدث أى الطريقة التى نظم بها المتن أو الفابولا فى بنية معرفية محددة من المعلومات، ويكون النص هو مجموعة العلامات اللسانية المحددة والمبنينة، والذى يتولى فيه فاعل سرد القصة.إن المتن الحكائى طبقاً لميك بال هو مخطط مجرد للأحداث الحكائية لا يأخذ فى اعتباره أية سمات محددة تضفى على الفاعلين أو الأفعال صفة فردية معينة تحولها إلى شخصيات وأفعال مجسدة. إن وصفاً للمتن سوف يستبعد أى انحرافات زمنية أو منظورية. والقصة هى المتن الحكائى بالشكل الذى قدم به فى النص. والنص ليس هو القصة أيضاً، إن القصة هى التجريد المركب الذى يقوم النص بإنتاجه وعلى أن نأخذ فى الاعتبار مظاهرها الحكائية فقط،

وأن ننظر إليها بقدر ما تقدم فعلاً (= الحبكة عند كل من فورستر، وأرسطو).

ومهما يكن من أمر، فإن الانتقال من مستوى الأحداث (أو القصة على الطريقة التى فهمها تودوروف وجينيت) إلى مستوى الخطاب (التجلى) يستلزم أعرافاً معينة، وإستراتيجيات بعينها. إنه يتطلب وجهة نظر، واختيارا، ومنظورا للموضوع الممثل، كما يتطلب مخططاً زمنياً محدداً. وفى حالة السرد الشفاهى، يوجد شخص يروى القصة يمكن للجمهور رؤيته أو سماعه مباشرة، ويمكنه عبر العديد من الوسائل والطرق التأثير فى مستمعيه، كما يمكن أن يتحكم فى استجابة الجمهور وتوجيه رد فعله. وفى الأشكال المكتوبة، يتعرف القارئ على صوت الراوى عبر اختياره للمحتوى، والأسلوب، والإشارات التى تكشف عن معتقداته وقيمه وموقعه الأيديولوجى وموقفه من الشخصيات.

ويحدد المنظرون مستويات عدة يمكن عن طريقها تحويل القصة إلى خطاب هى: الزمن، الصيغة السردية، والمظاهر (أو الجهات) -as pects أو الرؤى أو الصوت والمنظور.

١ ـ الزمن

يقول تودوروف فى مقولات الحكى "يرجع السبب فى طرح شكل تقديم الزمن داخل السرد إلى عدم التشابه بين زمانية القصة وزمانية الخطاب. فزمن الخطاب هو بمعنى من المعانى زمن خطى، فى حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً

متتالياً يأتى الواحد منها بعد الآخر، وكأنما الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسى معقد على شكل مستقيم، ومن هنا، تأتى ضرورة إيقاف التتالى الطبيعى للأحداث حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب. غير أن ما يحصل فى غالب الأحيان، هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالى "الطبيعى" لكونه يستخدم التحريف الزمنى لأغراضٍ جمالية". لقد رأى الشكلانيون الروس فى التحريف الزمنى السمة الوحيدة التى تميز الخطاب عن القصة. يقول فيجوتسكى -Vi gotskiفى كتاب "سيكولوجية الفن" ١٩٢٥، "إذا كان لدينا ثلاثة أصوات أ.ب.جـ فإن معناها ودلالتها سوف يتغيران كليةً إذا ما رتبناها مثلاً على النحو التالى: ب،ج، أ أو ب، أ، جـ، أو جـ، أ، ب. إن علاقة تضايف ديناميكية تتحدد بكاملها" .

إن التحريف الزمنى للقصة، يحدث وفقاً لثلاثة أنواع من المفارقات الزمنية: الترتيب order، والديمومة (أو المدة) duration، و "التواتر" .frequency وتقوم دراسة الترتيب الزمنى على المقارنة بين ترتيب الأحداث فى القصة، وطريقة ترتيبها فى الخطاب (تلتزم السير الشعبية مثلاً فى تمفصلاتها الزمنية الكبرى بالترتيب الطبيعى للأحداث، بينما تبدأ الملاحم الثلاث الكبرى عادة بمجمل استشرافى، ثم تبدأ الأحداث من المنتصف in medias res، تعقبه عودة تفسيرية، ثم تستأنف الحكاية بعد ذلك مسيرها، وهو التقليد الذى التزمت به الرواية فى القرن التاسع عشر، وتبدأ قصص الجريمة عادة بالجزء الأخير من القصة، ثم يعقب ذلك عودة استرجاعية لاستجلاء الظروف والأسباب التى أدت إلى وقوع الجريمة، وهناك

العديد من الطرق التى يلعب بها الخطاب بزمنية القصة). ويمكن تحديد نوعين من المفارقات الزمنية: الاسترجاعات analepses والاستباقات prolepses الهدف منها هو خلخلة الترتيب الزمنى للقصة وإعادة ترتيب الأحداث وفقاً لرواية جمالية وفنية. والنوع الأول من المفارقات الزمنية (الاسترجاعات) يمكن العثور عليه فى كل أشكال الحكى، حيث يعود الراوى بنا إلى الوراء لاسترجاع حادثة ما أو موقف ما، لسد ثغرة فى الحكى، أو استكمال بعض المعلومات حول هذه الحادثة أو الموقف (استرجاع تكميلى)، أو يكون الغرض منه رؤية الأحداث السابقة فى ضوء جديد، أو إعادة تأويلها (استرجاع مكرر). والنوع الثانى من المفارقات الزمنية (الاستباقات)، أقل تواتراً من النوع الأول ولكننا نعثر عليه فى بعض الملاحم الكبرى التى تبدأ عادة بمجمل استشرافى يتكهن بما سوف يقع من أحداث ("حبكة القدر" كما يسميها تودوروف) ولا تقتصر مثل هذه المفارقات على التمفصلات الزمنية الكبرى للحكى وحدها، وإنما تتخلل الحكى كله على مستوى التمفصلات الزمنية الصغرى (استعراض ماضى إحدى الشخصيات، تعويض نقصان ما، إلخ).

أما المقولة الثانية التى تتصل بخلخلة المرجع الزمنى للقصة فتتصل بالديمومة (أو سرعة الحكى) والهدف منها هو ضبط العلاقة بين زمن القصة الذى يقاس بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطول النص الذى يقاس بالسطور والصفحات والفقرات والجمل، حيث يمكن أن يستقطب مقطعاً نصياً طوله ثلاثة سطور مثلاً مدة زمنية طولها عشر سنوات (وهنا نشهد تسارعاً

للخطاب على حساب القصة) أو أن يستقطب نصٌ طوله ٢٠٠ صفحة يوماً واحداً فى حياة إحدى الشخصيات ونجد فى "الصورة المكبرة" Agrandissement لكلود موریاك تخصيصاً نصياً قدره ٤٠٠ صفحة لمدة زمنية مقدارها دقيقتان. وتتدرج السرعات فى الحكى نتيجة لهذا بدءاً من سرعات لا متناهية يمثلها الحذف ellepsis، حيث لا يوجد فى النص مقطع سردى يوافق مدة ما فى القصة، وحتى ذلك البطء الشديد الذى تمثله الوقفات الوصفية . pauses وهناك حركتان تتوسطان هاتين الحركتين هما المشهد scene (الحوارى فى الغالب) والذى يحقق التساوى بين زمن القصة وزمن النص، والمجمل summary وهو شكل ذو حركة متغيرة، ولكنه على وجه العموم يمثل تسريعاً للسرد (سرد عدة سنوات فى سطور قليلة مثلاً).

وتتصل المقولة الثالثة (التواتر) frequency، بمجموع علاقات التكرار بين النص والقصة: أن يروى النص مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أن يروى عدة مرات ما حدث عدة مرات (سرد مفرد sin .gulative) أو أن يروى النص ما حدث مرة واحدة أكثر من مرة (سرد تكرارى: رواية الصخب والعنف لفوكز)، أو أن يروى النص مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، ويطلق جينيت على هذا النوع اسم : تكرارى متشابه أو ترددى .iterative

٢-الصيغة mood

وتتصل هذه المقولة بدرجة المباشرة أو عدم المباشرة فى نقل الخبر السردى، وتنقسم إلى "مسافة" distance و "منظور" perspecti

)إن الرؤية التى أرى بها اللوحة تتوقف على المسافة التى تفصلنى عنها، وعلى موقعى من عائق جزئى ما يحجبها كثيراً أو قليلاً). وترتبط المسافة بدرجة الأمانة فى نقل أقوال الشخصيات وأفكارها من جهة، ودرجة الأمانة فى حكى الأحداث من جهة أخرى، حيث تكون الجزئيات التافهة والعارضة وسيطاً ممتازاً للوهم المرجعى وتأكيد الأثر المحاكاتى. وكان أفلاطون هو أول من تناول قضية المسافة فى الكتاب الثالث من الجمهورية، عندما أقام تعارضاً بين صيغتين هما الـ diegesis أى السرد الخالص والـ mimesis أى المحاكاة (كون الشاعر هو الذى يتكلم بلسانه الخاص – تلخيص أقوال الشخصيات على لسانه هو) أو إعطاء الكلمة لشخصياته للتعبير عن نفسها مباشرة وبلسانها الخاص دون أى تدخل من الشاعر، وهى صيغة أقرب مسافة من الصيغة الأولى التى نشهد فيها توسطاً من قبل الشاعر فيما تقوله الشخصيات (أدان أفلاطون الصيغة الثانية وامتدحها أرسطو عند هوميروس الذى كان يترك الفرصة لشخصياته للتعبير عن نفسها. إن الصيغة الأخيرة بالنسبة لأرسطو هى الأكثر محاكاة وهى الأقرب للدراما، الشكل الأسمى محاكاة بالنسبة إليه). ثم نجد إحياء لهذا التعارض بين صيغتى العرض showing والسرد telling عند كل من هنرى جيمس وبيرسى لوبوك، وانحيازهما للصيغة الأولى الأكثر درامية ومباشرة، وهو انحياز نجده عند العديد من الروائيين والمنظرين. لقد فضل صامويل ريتشاردسون الصيغة الأولى على الثانية لأنها الصيغة الأكثر درامية فى تقديم الحوار، كما فضلها ديكنز وستندال الذى

يتباهى بأنه الوحيد من بين كل الروائيين الذى يعرض قصصه ولا يقوم بسردها. وذهب بيرسى لوبوك (صنعة الرواية) إلى أن فن الرواية لا يبدأ إلا عندما يفكر الروائى فى قصته كشىء يتوجب عرضه، أن يعرض إلى الحد الذى تروى فيه القصة نفسها. كما يوصينا د.هـ. لورانس بأن "نثق فى الحكاية" بدلاً من أن نثق فى الراوى، وصورة جيمس عن "المؤلف الذى يقف بمعزل عن خلقه يقضم أظافره".

وتتفاوت درجة المباشرة أو عدم المباشرة فى تناول أقوال الشخصيات أو أفكارها بين لا مباشرة قصوى تختزل فيها أقوال الشخصيات وأفكارها (حد أقصى من الوساطة من قبل الراوى) ومباشرة قصوى تعرض فيها أقوال الشخصيات وأفكارها دون أدنى حد من وساطة الراوى (مونولوج مولى بلوم عند جيمس جويس) حيث نكون فى مواجهة مباشرة، وجهاً لوجه، مع ما تقوله الشخصية أو تفكر فيه. وما بين هذين الحدين، تقع عدة صيغ وسيطة تتفاوت من حيث مباشرتها أو عدم مباشرتها. فهناك صيغة الخطاب المروى narrativised الذى يكتفى فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأى عنصر من عناصره. إننا نشهد فى هذا النمط من الخطاب، حضوراً طاغياً للغة الراوى وتُطمس تماماً أية معالم للغة الشخصية أو أقوالها. وهناك صيغة الخطاب المحول transposed، وهو خطاب أكثر محاكاة من الخطاب المروى، إلا أنه لا يزال أبعد ما يكون عن إعطائنا أية ضمانة أو أمانة بالنسبة لما نطقت به الشخصيات. ويعد الخطاب غير المباشر الحر free indisrect

speech أحد متغيرات هذه الصيغة، وفيه يتم الخلط بين أسلوب الراوى وأسلوب الشخصية، لكنه على أية حال يتمتع بحرية أكبر مما يتمتع به الخطاب المروى أو المحول. وهناك الخطاب المنقول report-ed الذى ينتمى إلى النمط المسرحى، وهو الأكثر محاكاة وأمانة فى نقل أقوال الشخصيات أو أفكارها. وأحد متغيرات الخطاب المنقول، هو الخطاب المباشر immediate الذى تطمس فيه آخر آثار الوساطة السردية، وتعطى فيه الكلمة فوراً للشخصية.

أما الصيغة الأخرى من صيغ تنظيم الخبر السردى، وهى المنظور perspective فترتبط بسؤال "من يرى؟"، مِن منظور مَنْ تُعرض الأحداث؟ (مقابل : من يروى؟ أو من يتكلم؟). إنها ترتبط بما يسميه جينيت بقضايا "التبئير" focalizatio. ويحدد جينيت فى "خطاب الحكى" ثلاثة أنماط من التبئير هى ١- التبئير "صفر" أو اللاتبئير zero focalizayion - non focalization، ويعد هذا النمط من التبئير أحد خصائص السرد التقليدى الذى تقدم فيه الأحداث من منظور الراوى العليم. ٢- التبئير الداخلى internal focalization، حيث تقدم لنا الأحداث مباشرة وبطريقة درامية من خلال وعى إحدى الشخصيات. ولا يمتلك أى من المبئرين الداخليين الذين ينتمون إلى هذا النمط أى رؤية داخلية لما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به، وهناك ثلاثة أنماط من التبئير الداخلى: ثابت، ومتغير، ومتعدد. النوع الأول يمثله سترذر فى رواية "السفراء" لهنرى جيمس وميزى فى رواية "ما كانت تعرفه ميزى" حيث يمر كل شىء من خلال وعى سترذر أو ميزى، والنوع الثانى (المتغير) نجده

فى رواية "مدام بوفارى" لجوستاف فلوبير، حيث الشخصية البؤرية هى أولا شارل، ثم إيما، ثم شارل مرة ثانية. أما النوع الثالث (المتعدد) فنجده فى الروايات التراسلية التى يمكن التصدى فيها للحدث الواحد مرات عديدة من وجهة نظر شخصيات عديدة. ومثال آخر لهذا النوع من التبئير، هو قصيدة روبرت براوننج السردية "الخاتم والكتاب" The Ring and the Book والتى تروى قضية جنائية ينظر إليها القاتل، ثم الضحايا، ثم الدفاع، ثم الاتهام. أما النوع الأخير من أنواع التبئير، فهو التبئير الخارجى external fo-calization، حيث لا يسمح لنا بمعرفة أفكار الشخصية أو مشاعرها، وإنما كل الذى نطلع عليه هو سلوكها الخارجى ويضرب جينيت مثلاً على هذا النوع من التبئير قصة "القتلة" لإرنست همنجواى.

والمقولة الثالثة التى تتعلق بقضية الإدراك هى مقولة الرؤية vi-sion، أو الصوت voice (من يروى؟). "إن الوقائع التى يتألف منها العالم التخييلى"، يقول تودوروف فى مقولات الحكى "لا تقدم لنا أبداً فى ذاتها، بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة... ففى الأدب لا نكون أبداً إزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما إزاء أحداث تقدم لنا على نحوٍ معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة، تجعلان منها رؤيتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد، بحسب الرؤية التى تقدمه لنا". لهذه المقولة إذن علاقة وثيقة بمن يتولى سرد الخطاب ' أى الراوى الذى يقوم عبر نشاطة اللفظى بنقل القصة من مستوى الممكن إلى مستوى الكائن أو

الوجود. ويستقطب هذا المكون الخطابى مكوناً آخر لا يقل أهمية عنه، وهو المروى إليه ،المتلقى التخييلى لرسائله. ويختلف الرواة من حيث درجة حضورهم أو غيابهم عن القصص التى يروونها، ومواقعهم الأيديولوجية، والاجتماعية والطبقية والمعرفية إلخ. كما يختلفون بالنسبة لدرجة موثوقيتهم (جديرون بالثقة أم غير جديرين بالثقة)، عليمون أم محدودو المعرفة، مشاركون فى الأحداث أم مجرد شهود، وإلى أى مستوى من الحكى ينتمون: المستوى الأول أم المستوى الثانى، متطفلون يتدخلون كثيراً بملاحظاتهم وتعليقاتهم الشخصية، أم محايدون، موضوعيون أم ذاتيون، حقيقيون أم تخييليون، ظاهرون بدرجة أم بأخرى أم مختفون، إلخ.

لقد ميز جان بويون، الذى يأخذ عنه تودوروف تصنيفه لأنواع الرؤى والرواة، بين ثلاثة أنماط من الرؤية فى كتابه "الزمن والرؤية" ١- الرؤية من خلف vision par derrière، ويتسق هذا النمط من الرؤية مع الراوى العليم الذى يعرف أكثر مما تعرف أى من شخصياته، بل وكل ما تعرف شخصياته مجتمعة، إنه مثل إله دائم الحضور. ٢- الرؤية مع vision avec وهو نمط تكون فيه معرفة الراوى مساوية تماماً لمعرفة الشخصية. إنه لا يقدم إلا ما تعرفه شخصياته ولا يمتلك نشاطاً تأويلياً من أى نوع. ٣- الرؤية من الخارج vision de dehorsوتكون معرفة الراوى بالنسبة لهذا النمط أقل كثيراً من معرفة أى من شخصياته. إنه يعتمد كثيراً على سلوك الشخصية الخارجى وما تأتى به من أفعال وتصرفات. ومع تودوروف نشهد تعديلاً طفيفاً على تصنيف بويون، حيث يستخدم

صيغة الراوى < الشخصية للتعبيرعن النمط الأول،والراوى = الشخصية للتعبيرعن النمط الثانى، والراوى > الشخصية، للتعبير عن النمط الثالث. ثم يضيف صيغة رابعة يطلق عليها "الرؤية المجسمة" stéreoscopique لوصف أنماط الحكى التى تتعدد فيها الرؤى أو المنظورات.

أما جيرار جينيت، فيعالج المسألة من منظور آخر. إنه يرفض الخلط الذى وقعت فيه النظريات السابقة بين من يرى؟، ومن يتكلم؟ ويعالج فى الفصل الخامس من "خطاب الحكى" قضايا الرؤية تحت مقولة "الصوت" voice، من خلال مقولات "زمن السرد" time of narrating و"مستويات السرد"narration levels، و"الضمير" person، و"المروى له" the narratee والتى يدرجها جميعاً تحت مقولة "مقامات السرد" .narrative situations

تناقش المقولة الأولى (زمن السرد)، الموقع النسبى للراوى من القصة، من حيث كون سرده لاحقاً على القصة التى يرويها أم سابقاً عليها، متزامناً معها أم مدرجاً فيها، ويسمى جينيت هذه الأنماط على التوالى : سرد لاحق narration ultérieure، سرد سابق an-térieure narration، سرد متزامن (آنى)narration simulta-née، سرد مدرج narration intercalée. والنمط الأول من السرد هو الموقع الكلاسيكى للحكى بصيغة الماضى، الذى يكون فيه من الطبيعى أن يكون سرد القصة لاحقاً لأحداثها. والنمط الثانى (السرد السابق) يوجد فى بعض السرود التكهنية، التى يسبق فيها نقل سردها، ما سوف يجرى من أحداث ووقائع. والنمط الثالث

(السرد الآنى أو المتزامن) هو سرد يتزامن فيه زمن السرد مع زمن القصة (البث الفورى والتعليق المباشر الذى يصحب الأحداث وقت وقوعها). أما النمط الأخير (المدرج)، فيتم فيه الخلط بين أزمنة متعددة لكلا السرد والقصة. إنه سرد، كما يقول جينيت، "متعدد المقامات".

أما فيما يتعلق بمستويات السرد، فيحدد جينيت نمطين أساسين هما السرد من مستوى أول ويطلق عليه جينيت اسم extradiegetic والسرد من مستوى تالٍ ويطلق عليه جينيت اسم intradiegetic (إن هوميروس فى الإلياذة، سارد من الدرجة الأولى، بينما تكون شهرزاد فى "ألف ليلة وليلة" ساردة من الدرجة الثانية. ويكون الرواة من بعدها، أى الشخصيات التى تنهض برواية قصصها الخاصة ضمن حكيها، ميتاحكائيين (metadiegetic).

ولا تتحدد وضعية الراوى بمستوى السرد فقط، وإنما تتحدد كذلك بعلاقته بالقصة التى يرويها (يروى قصة هو مشارك فيها، أم يروى قصة هو غائب عنها، وفى حالة وجود الراوى داخل القصة، هل هو بطل حكيه، أم مجرد شاهدٍ وملاحظ). يطلق جينيت على النمط الأول (الراوى الحاضر كشخصية فى القصة التى يرويها) اسم homodi- getic narrator راو متجانس الحكى) بينما يطلق على النوع الثانى من الرواة (الغائبين عن القصة التى يروونها) اسم hetero- .déegetic narrators وفى حالة ما إذا كان الراوى بطلاً لحكيه فإنه يطلق عليه اسم autodiegetic narrator ويحتفظ باسم الملاحظ أو الشاهد للراوى الذى لا يشارك فى الأحداث داخل هذه

الفئة. وهكذا تتحدد وضعية الراوى بالنسبة للقصة من خلال المستوى السردى، وموقعه منها.

المروى له the narratee

إذا كان الخطاب هو استخدام اللغة لأغراض تواصلية فى مواقف سياقية ونوعية محددة، فإن ذلك يقتضى بالضرورة فعلاً للتلفظ، ومستقبلاً لعملية التلفظ. وهناك عدة مقامات للتواصل بطبيعة الحال: هناك المؤلف الواقعى، ويقابله القارئ الواقعى، وهناك على مستوى التخييل: الراوى، والمروى له، وهناك سياق آخر ضمنى يشتمل كلا المؤلف الضمنى، والقارئ الضمنى. وفى مجال التخييل، سنقصر كلامنا على قطبى الإرسال والتلقى فى العمل الفنى، وهما الراوى والمروى له. إن المروى له، يمكن أن يكون شخصية داخل الحكى (شهريار أبرز مثال للمروى له– الشخصية) كما يمكن أن يكون وجوده ضمنياً يستدل عليه من إشارات الراوى، ويمكن أيضاً الاستدلال على صورته من العبارات التى يخاطبه بها الراوى مثل العبارة الشهيرة "إليك أيها القارئ الكريم"، والإشارات الثقافية التى يوردها الراوى والتى تعنى اتفاقاً مشتركاً بينهما. ويمكن لعلاقة الراوى بالمروى له أن تتسم بالخضوع من قبل المروى له، والتسلط من قبل الراوى، أو العكس. ويمكن للمروى له أن يكون متشككاً فيما يقوله الراوى أو بعض ما يقوله. ويلعب المروى له عدة وظائف مختلفة فى اقتصاد السرد مثل وظيفة التشخيص. إن العلاقات التى يقيمها الراوى مع المروى له تكشف عن شخصيتهما معاً، كما أن المروى له يمكن أن يكون وسيطاً بين الراوى والقارئ، ويساعد فى تأسيس

إطار السرد، ويضطلع بمهمة تشخيص الراوى ويؤكد على بعض الموضوعات ويسهم فى تطوير الحبكة.

إذا كنا حتى الآن قد حاولنا الوصول إلى بعض التعريفات التى تحاول أن تمسك بالملامح المميزة للحكى وفهمه، فإن علينا أن نجيب عن سؤال: ما الذى يفعله الحكى بالبشر؟

ويزودنا جيرالد برنس ببعض الإجابات الممكنة عن هذا السؤال: الحكى صيغة من صيغ المعرفة. إنه لا يكتفى بأن يعكس ما يحدث، وإنما يكشف ويقترح ما يمكن أن يحدث. إنه لا يكتفى بسرد تبدلات الحالة، وإنما يشكلها ويؤولها بوصفها أجزاء دالة لكل دال (المواقف، والأشخاص والمجتمعات). ويمكن للحكى أن يلقى الضوء من ثم على المصير الفردى، أو مجموعة من المصائر، وعلى وحدة الذات أو طبيعة الجماعة. وبإظهاره أن المواقف والأحداث المتنافرة ظاهرياً، يمكن أن تؤلف بنية دالة (أو العكس)، وعلى نحو أكثر تحديداً، من خلال إضفائه لطابعه الخاص فى التنظيم، والتماسك على الواقع (الممكن) فإنه يرسى نماذج لتحويله أو إعادة تحديده، ويخلق وساطة بين قانون ما هو كائن، والرغبة فيما يمكن أن يكون، والأمر الأكثر أهمية، ربما، أنه بتمييزه للحظات المؤثرة فى الزمن، وإرسائه للعلاقات بينها، وعبر اكتشافه للأهداف ذات المعنى فى التسلسل الزمنى، وعن طريق وضع نهاية متضمنة بالفعل فى البداية، وبداية متضمنة تكمن جزئياً بالفعل فى النهاية، وعبر استعراض معنى الزمن، و، أو، إضفاء المعنى عليه، يحل شفرة الزمن، ويظهر كيف يفك مغاليقها. جيرالد برنس، قاموس السرديات

. وإليك المزيد من الأهداف :

الحكى طريقة أساسية لتنظيم الخبرة الإنسانية وأداة لبناء نماذج للواقع (هرمان narrative as cognitive instrument)؛ الحكى يمكن البشر من التصالح مع زمنية وجودهم (ريكور time and narrative) الحكى صيغة من صيغ التفكير، الصيغة التى تقترن بالعينى والخاص فى تعارضها مع المجرد والعام (برونر الذى يميز بين الحكى والتفكير العلمى)؛ الحكى يخلق التقاليد الثقافية وينقلها، ويبنى القيم والمعتقدات التى تحدد الهويات الثقافية. الحكى حامل للأيدولوجيات السائدة وأداة للسلطة (فوكو ideology and narratives)؛ الحكى أداة لخلق الذات؛ الحكى مستودع المعرفة العلمية ولا سيما فى الثقافات الشفاهية (ويذكرنا هذا مرة أخرى بالأصل الإيتيمولوجى لكلمة narrative، وبالفعل اللاتينى " gnareيعرف")؛ الحكى قالب لتشكيل ذكرياتنا وحفظها؛ الحكى فى شكله الخيالى يوسع عالمنا الذهنى فيما وراء الواقعى والمألوف، ويزودنا بملعب لتجارب الفكر (schaeffer)؛ الحكى مصدر متنوع لا ينفد للتعليم والتسلية؛ الحكى مرآة نكتشف فيها معنى أن يكون الإنسان إنساناً.

تطور السرديات

أشرنا من قبل، إلى أن السرديات قد ارتبطت منذ بداياتها الأولى فى سبعينيات القرن الماضى، بالبحث البنيوى عن نظام من الوصف الشكلى الذى يمكن تطبيقه على أى نوع من أنواع الحكى. ولكن فى الثمانينيات والتسعينيات من نفس القرن، شهدت السرديات تحولاً جذرياً باتجاه النقد الأيديولوجى ونقد التلقى واستجابة القارئ، وكان

هذا التحول موجهاً بالأساس إلى المزاعم العلمية والتصنيفية الصارمة للسرديات البنيوية. لقد شككت النظريات المعاصرة للقراءة، والتفكيكية والهرمنيوطيقية ونقد استجابة القارئ، ونقد التلقى فى إمكانية القيام بتحليل موضوعى أو شكلانى لهذا الجانب الأيديولوجى. إن دلالة النص أو أيديولوجياه، ليست بنية أو موضوع بقدر ما هى سيرورة وناتج للتفاعل بين النص والقارئ. لقد حاولت الماركسية والنزعة النسوية لما بعد البنيوية أن يظهرا أن القراءة فعل سياسى يتضمن القبول بـ أو مساءلة التمثيلات، سابقة الوجود والتأويل والفرضيات المسبقة المحملة بالأيديولوجيا. وحاولت الدراسات التطبيقية دراسة العلاقة بين بنية الحكى والمقاربات الخارجية للأدب، كما حاولت صياغة العلاقات بين الحكى والمجتمع والتاريخ والأيديولوجيا. لقد استخدمت هذه المدارس مفهوم الأيديولوجيا كأداة نقدية ونظرت للأيديولوجيا ليس بوصفها جوهراً أو معطى، وللمعنى ليس باعتباره شيئاً محايثاً للنص، وإنما بوصفهما وظيفة علاقية بين النص والقارئ. إن جيمسون على سبيل المثال، يدمج ويعيد تأويل السرديات البنيوية لكى يعرف الحكى بوصفه فعلاً رمزياً اجتماعياً واستجابة خيالية محفزة أيديولوجياً للصراع الطبقى . إن جيمسون، كما يقول رامان سلدن "يطور فكرة قوية أخرى عن الحكى والتفسير. فيرى أن الحكى ليس مجرد شكل أو طراز أدبى إنما "مقولة معرفية" أساسية، لأن الواقع لا يتجلى للفعل الإنسانى إلا فى شكل حكائى، وحتى النظرية العلمية نفسها هى شكل من أشكال الحكى"(رامان سلدن، النظرية الأدبية) ..إن

الحكى بالنسبة لجيمسون، هو المبدأ الأساسى للتعبير عن الرغبة بالإضافة إلى التعبير عن التمثيلات الثقافية. ولقد غدت مسألة الرغبة مركزية بالنسبة للمقاربات النفستحليلية التى درسها فرويد وطورها جاك لاكان. لقد حلل فرويد وظيفة البطل ووظيفة وجهة النظر بوصفهما استيهامات للقوة والرغبة. وأكدت الدراسات النسوية على إدانة الأيديولوجيا البطرياركية الملازمة لأنساق الحبكة، ومبدأ وجود المرأة كجائزة أو مكافأة مشتهاة تنتظر الرجل (البطل) فى نهاية الطريق.

إن التطورات الحديثة فى مجال السرديات تثبت توسع المفهوم واحتضانه لاختصاصات عديدة لم يكن بالإمكان وصفها قبل ذلك تحت هذا الاختصاص. لقد صاحب التوسع فى مفهوم "الحكى" توسعاً دلالياً حرر الحكى، ليس فقط من كل الأشكال الأدبية، وإنما من كل أنواع تجلياته النصية ولقد كان مفهوم ليوتار حول الحكايات الكبرى grand narratives فى كتابه "الوضع ما بعد الحداثى" أحد هذه التوسعات. لقد ميز ليوتار بين نوعين من أنواع المعرفة يطلق عليهما "المعرفة الحكائية" و"المعرفة العلمية"، يرتبط الشكل الأول بالمجتمعات التقليدية، بينما يرتبط الشكل الثانى بالمعرفة العلمية التى يتميز منطوقها بقابليته للتحقق فى الحاضر من خلال التدليل، كما أن القضية الجديدة لا يمكن القبول بصحتها إلا بدحض القضية الأسبق عن طريق الإدلاء بالحجج والبراهين. وهناك، فيما يرى ليوتار، ثلاثة مظاهر تميز"الحكايات الكبرى" عن "القصص الصغرى" little sto-ries التى نتبادلها فى حياتنا اليومية. إن اهتمام الحكايات الكبرى

يكون موجهاً إلى الكينونات المجردة وليس للأفراد المتعينين. إنها بمثابة معتقدات جمعية وليست رسالة لنصٍ محدد؛ إنها ترث الدور الأساسى للأسطورة فى علاقتها بالمجتمع ولا تروى من أجل قيمتها الحكائية كنادرة أو كلون من ألوان التسلية. إن "الحكايات الكبرى" و"القصص الصغرى" تشترك فى بعد زمنى، ولكن فى الوقت الذى تروى فيه الأولى أحداثاً تاريخية أو شبه تاريخية، تتعامل الثانية مع التاريخ بشكله العام. لقد مهد الوجود الضمنى للحكايات الكبرى بالإضافة إلى طبيعتها التفسيرية والتجريدية، الطريق لحكايات السلالة، والعرق، والطبقة، والجنس، وحكايات الهوية فى الدراسات الثقافية المعاصرة، إلخ.

الهوامش

١- الخلاصة abstract: هي الجزء الذي ينهض لتلخيص الحكاية والذي يجيب علي الأسئلة ماهو موضوع الحكاية؟ لماذا سردت هذه الحكاية؟

٢- التوجيه orientat: طبقا للابوف هو جزء الحكي الذي يحدد الوضع الزمني والمكاني الأولي الذي وقعت فيه الأحداث المروية، إنه ذلك الجزء من الحكي الذي يجيب عن الأسئلة من؟ متي؟ ماذا؟ أين؟

٣- التقييم evaluation: طبقا للابوف هو مجموعة المظاهر الموجودة في الحكي والتي تشير أو توحي بالهدف منه.

٤- الكودا coda: عبارة تشير إلي انتهاء الحكي، وتعد عبارة: وعاش في تبات ونبات،مثلا شائعا لها.

مصادر البحث

– جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت.
– جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة.
– تزفتان تودوروف: مقولات السرد الأدبى، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبى، منشورات اتحاد كتاب المغرب.
–الشعرية، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر.
– كلود ليفى شتراوس وفلاديمير بروب: مساجلة بصدد "علم تشكيل الحكاية" ترجمة محمد معتصم، عيون المقالات.
– الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة دكتور مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق.
– جوناثان كلر: الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، دار شرقيات.
– مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومى عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة.
– أرسطو: فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.
– رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة دكتور جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
–تيرى إيجلتون: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
– فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثى، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات.
– رولان بـارت: Introduction to the Structural Analysis of Narratives وكلود بريمون The Logic of Narrative possibilities وإ.ج. جريماس Reflections on Actantial Models، والمقالات الثلاثة متضمنة فى كتاب Narratology من إعداد سوزانا أونيجا وجوزيه أنجيل جارسيا ليندا وترجمه السيد إمام ضمن مشروع التفرغ. والكتاب قيد النشر بالمشروع القومى للترجمة تحت عنوان "مقدمة فى علم السرد" .
– بيرسى لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر.
– جيمس، كونراد، فرجينيا وولف، لورانس، ولوبوك: نظرية الرواية، ترجمة وتقديم دكتور أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
– د. عبدالله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافى العربى.
–حميد الحمدانى: بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى.
– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى.

المحور الثانى

السرد الجديد.. تواصل أم قطيعة؟

تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق

د. محمد عبد المطلب

(١)

ظهر مع الحداثة ما سمى(علم الرواية) وتابعه (علم السرد) تأسيساً على أن هناك نوعا من النصوص الأدبية التى حصرت وظيفتها فى إعادة إنتاج الواقع بمجموع وقائعه وشخوصه، والعلاقة الجدلية التى تربطهم، ثم تقديم هذا المنتج فى لغة توصيلية ذات مواصفات أدبية، وكان ظهور مصطلح (علم الرواية) وتابعه (علم السرد) ذا تأثير واسع فى المحيط الأدبى والنقدى، وازداد هذا التأثير عندما زاحمت الرواية سواها من أجناس القول، وسعت أن تجد لها مقعداً فى المقدمة.

إن ترديد هذين المصطلحين فى زمن الحداثة، قد استهدف تخليص الرواية من القراءة الانطباعية التى صاحبتها منذ بواكيرها حتى أوائل القرن العشرين، ومما لاشك فيه، أن هذه الانطباعية

كانت وليدة (المحكاة) التى كانت تنظر فى النص بوصفه محاكاة الواقع، إذا كانت المحاكاة أمينة وصادقة نال النص الرضا والقبول النقدى، وإذا انعدمت الأمانة والصدق، كان الرفض الفورى، دون نظر إلى الأداة التعبيرية التى وظفها الأديب، سواء أكان صادقا أم غير صادق، ذلك أن الانطباعية احتكمت إلى (المرآة) النصية، وأهملت سواها من الأدوات المنتجة للنص، وتناست الهيكل البنائى للرواية.

ومع سقوط الانطباعية، أو تحجيمها ـ على أقل الاحتمالات ـ اتجهت القراءة النقدية إلى البناء الداخلى للنص الروائى، وبخاصة بعد جهود فرويد فى مباحثه النفسية، وما قاله عن الوعى والعقل الباطن، وهو ما هيأ المجال الأدبى لظهور (رواية تيار الوعى) التى أسقطت المحاكاة والانطباعية نهائيا، إذ إنها تجاهلت وقائع العالم التى تسكن الخارج، وسلطت عنايتها على الوقائع الداخلية للإنسان، أو لنقل: إنها جعلت وقائع الخارج انعكاسا لوقائع الداخل، وهو انعكاس عضوى، بل ربما يكون عشوائياً.

معنى هذا أن يبدأ السرد ممارسة وظيفتة من الداخل، وهو منطقة ليس لأحد سلطان عليها، وليس هناك رقابة تحاصرها، وربما لذلك اتسم هذا التيار الإبداعى بكثير من الغموض، ولم يكن غموضا من أجل الغموض، وإنما من أجل الإفصاح.

وهذا التحول الطارئ للخطاب الروائى، صاحبته عناية واضحة من الخطاب النقدى بالأبنية المنتمية (للوعى الداخلى)، مثل (الحوار الداخلى) و(الأحلام) و (التفريغ النفسى) و (الإسقاط) ثم عناية

أخرى بتخليص النص من سلطة المبدع حتى لا تلاحق المتلقى.

وفى هذا السياق ظهرت بعض الإشارات لمصطلحات ما بعد الحداثة التى تختص الرواية، مثل الذى دار حول (الحوار الداخلى) من كونه حوارا مباشراً أو غير مباشر، ومثلما هو الأمر مع بعض الأبنية الصياغية (كالضمير) و(الإشارة) و(أدوات الربط)، وبعض الأبنية الدلالية، مثل (المناجاة) و (التداعى الحر)، ثم رصد بعض تقنيات الفنون البصرية، كالمونتاج والسيناريو والفضاء النصى وغيرها من التقنيات.

(٢)

لقد تردد فى زمن الحداثة مصطلحان متشابكان: (الخطاب ـ النص) وليس من همنا هنا الدخول فى جدل حول ما دار حولهما من حدود معرفية، وعلاقة أدبية، وثم فإننا نغادرهما إلى ما سبق أن أشرنا إليه (علم الرواية) و (علم السرد) ومردودهما المعرفى، إذ كان هناك يقين بأن كل خطاب له مستويان منفصلان على مستوى التحليل، وإن كانا متحدين على مستوى الإنتاج، أما المستوى الأول، فهو البناء الصياغى، والمستوى الثانى هو المنتج الدلالى، وكان السؤال النقدى الملح: هل من الممكن أن ينضوى المصطلحان تحت مصطلح (النص) ؟ وأهمية السؤال جاءت من أن قراءات ما بعد الحداثة أعطت للنص حقوقا كثيرة، وأولها :حق أن يكون النص منتجا لذاته، بل فى قدرته أن يكتب نفسه، على معنى أن يكون النص هو(القائل) أى (فاعل القول)، وبحق هذه القدرة فإنه يسعى للتعبير عن مكنوناته الداخلية، وكيفية إطلالها على الخارج التى على ضوئها

يشكل مواقفه وأحواله وزاوية رؤياه، ومن ثم رفضت النصية مجموع المرجعيات الخارجية بكل مستوياتها، سواء أكانت مرجعية واقعية، أم مرجعية فكرية، معنى هذا أن عناية النص البالغة تكون بالمستوى الأول .

ومن الملاحظ أن مصطلح النص ارتبط ارتباطا حميما بمصطلح (النوعية) الذى جاء ظهوره فى حوار مصطلح (العولمة) بكل متغيراته الكمية والكيفية فى كل المجالات الإنسانية، أى فى (متغيرات الثقافة) بوصف الثقافة جامعة للمسلك البشرى داخليا وخارجيا، ومن مكرور القول أن نعيد الكلام عن مرحلة (الوفاق الدولى) التى أوقفت الصدام بين الكتلتين: الغربية والشرقية.

ويبدو أن (العولمة) كان لها مواليدها، ومن هؤلاء المواليد (ظاهرة التجنيس) التى كسرت الحواجز النوعية، وكان مصطلح (النص) هو المناسب لاستيعاب هذا الكسر، على معنى أن الإيغال فى النصية كان مصاحبا لتحجيم النوعية، وكان لذلك صداه ـ المباشر حينا، وغير المباشر حينا آخر ـ فى الرواية، حيث تنازلت عن بعض حقوقها المحددة لخصوصيتها، وهو تنازل باعد بينها وبين المفهوم التقليدى لها، وهو مفهوم أحاطته المذاهب النقدية المتتابعة بإطار من القداسة الفنية.

ومع انكسار التنوعية، ظهرت بداية التداخل النوعى على نحو محدود، ثم أخذت فى الاتساع، فكانت تداخل الرواية بالقصة، وتداخلها بالسيرة، والمذكرات اليومية، وتداخلها بالمسرحية، ثم تداخلها بالشعر.

(٣)

إن منهج البحث يقتضى أن يكون الحديث عن الرواية بدءا من مصدر إنتاجها، فمن هو منتجها؟ هل المؤلف أم الراوى؟ لقد استحضر بارت مصطلح (المؤلف) ثم أماته، ورأى أن حاشية حضوره كانت رهنا (بحقوق التأليف والنشر)، وقد سعى فوكو إلى فك الارتباط بين المؤلف والشخص الذى كتب العمل الأدبى، وهو ما يعنى أن هذا المؤلف قد استحال إلى كينونة ضبابية ليس دوراً أو وظيفة تنفيذية، ومن ثم فإننا نتقبل مقولة بارت ـ مع التحفظ ـ وتقبلنا راجع إلى أن هدف بارت من إماتة المؤلف، هو الحد من سلطته على النص (١).

وإذا نظرنا إلى المؤلف بوصفه القائم بالكتابة فحسب، فإن النظر لابد أن يتجه إلى (الراوى) بوصفه المنتج التنفيذى لهذه الكتابة، ولن نطيل الكلام حول مفهوم الراوي، فهو مفهوم يكاد يدركه عامة المثقفين، ذلك أن التراث العربى قد تعامل مع هذا المصطلح على مستويات متعددة، منذ أن كان هناك رواة للشعر، ورواة للحكايات والأساطير، وينضاف إلى كل ذلك الوظيفة الدينية التى أداها الرواة فى حفظ النصوص المقدسة.

إن استبعاد الكلام حول مفهوم الراوى، يضعنا مباشرة فى مواجهة وظائفه ومواقعه التى على أساسها يتدخل فى بناء النص، وفى مسارات السرد، وفى اختيار أدوات هذا السرد، ذلك أن عقيدتنا ـ بعيدا على الجدل حول المؤلف والراوى ـ أن هذا الراوى هو الموكل بنقل النص من المؤلف إلى المتلقى، وبحق هذا التكليف، فإنه يتمكن

من توجيه النص بما يوافق ميوله الخاصة أو العامة.

وإذا كانت هذه الوظيفة المركزية للراوى، فإن مواقعه متعددة ومتنوعة، فله مواقع مكانية، ومواقع زمانية، وفى المواقع المكانية منطقتان رئيستان، لأنه إما أن يكون خارج النص، وإما أن يكون داخله، ومن المتاح له أن يتحرك بين هاتين المنطقتين، وعندما يحتل منطقة الخارج تنحصر مهمته فى إنتاج الأقوال، وعندها يتحول إلى شخصية من الشخوص المنتجة للأفعال.

وسواء احتل الراوى منطقة الخارج أو منطقة الداخل، فإنه يؤثر ـ غالبا ـ المواقع الخلفية التى تتيح له قدرا واسعا من الرؤية الكلية، وقد يغادر هذا الموقع الأثير ليحتل المقدمة، بهدف أن يقود الأحداث والشخوص، وإحكام السيطرة عليهم، وقد يترك الراوى كل هذه المواقع، ليحتل موقعا فوقيا، يقود منه السرد إلى مسارات أيديولوجية أو فلسفية أو نفسية أو أسطورية بالغة التعقيد.

ويتوازى مع هذه المواقع المكانية، مواقع زمانية صالحة لحلول الراوى فيها، وإذا كان الوعى البشرى قد حصر هذه المواقع فى ثلاثية خالدة: (الماضى ـ الحاضر ـ الآتى) فإن الراوى يحتلها حينا، ويغادرها إلى هوامشها حينا آخر، ونعنى بالهوامش: الماضى البعيد والقريب، والآتى البعيد والقريب، والحاضر المتصل بالماضى، والحاضر الممتد فى الآتى، برغم تعدد هذه المواقع الزمنية، فإن الروائية لا تستريح إلا إلى الماضى، ومن ثم فإن متعلقات هذا الماضى من الأبنية الفكرية واللغوية تكون صاحبة السيادة فى السرد، حيث يتعمد فتح ذاكرة الشخوص تارة، ونوافذ الحلم تارة

أخرى، وإفساح مساحات واسعة للأحاديث النفسية، أما الأبنية اللغوية، فسوف نعرض لها فى المحور الخاص بلغة الرواية.

(٤)

فى المحور السابق تناولنا الراوى ووظائفه ومواقعه فى بناء السرد بخصوصيته التوصيلية، أم تخلص منه تخلصا محدودا أو مؤقتا ليرتفع إلى أفق الشعرية، حيث تكون الصياغة هدفا فى ذاتها.

إن طبيعة السرد أن يتخذ فى النص مسارا أفقيا، تتتابع فيه الأحداث وتتطور، وتتحرك فيه الشخوص حركة أفقية ـ أيضا ـ لكن ربما تخرج على هذه الحركة المألوفة، وتتحرك حركة رأسية، فبدلا من التتابع، يحضر العمق، وهذا يتعقد، وتتولد الدرامية.

ويجب أن يكون فى الوعى أن الرواية عندما تستعين بالسرد، تستعين به وهو محمل بميراث طويل من الحكى الذى جاءه من الشفاهة فى المرويات الدينية وغير الدينية، والذى جاءه من الموروث الشعبى بكل أعرافه وتقاليده وطقوسة، لكن يظل من بين كل هذا الموروث لنص (ألف ليلة) أهمية خاصة، بوصفه أهم نص سردى حفظته الذاكرة العربية، وقد أثرت هذه الأهمية تأثيراً بالغا فى أبنية السرد العربى حتى يومنا هذا، ولا نجاوز الصواب إذا قلنا إن هذا التأثير قد تجاوز العربية إلى سواها من اللغات الحية فى العالم كله.

وأعتقد أن أهم خصيصة تسربت من (الليالى) إلى الروائية، هو ما يمكن أن نسمه (بالسرد المركب) أو (المتعدد)، إذ يتحرك السرد فى مساره الأفقى المألوف، ثم ينتابه توقف فجائى فى منطقة بعينها ليفسح المجال لسرد إضافى ـ مؤقت ـ يعود بعدها إلى مساره الأول.

وبتأثير ألف ليلة، يمكن أن نلاحظ (أسطرة السرد) على الرغم من أن النص قد يكون موغلا فى واقعه وتحولاته الصاعدة الهابطة، لكنه يقود هذا الواقع ـ فى خفاء ـ إلى عالم الأسطورة بعد تخليصه من بعض ركائزه، ليكون صالحا لعملية الإسقاط التى يستهدفها النص.

وأنا على يقين أن من يعاود التأمل فى الليالى، سوف يكتشف أن كثيرا من تقنيات الحداثة السردية تمتد بنسب متين إلى تقنيات هذه الليالى، سواء فى ذلك تقنية الحوار أو الوصف، أو تقنية قطع الحدث، وتخليق الفجوات (بالحذف) الذى يغيب بعض الأحداث أو المعلومات، أو الحذف الذى يغيب مساحة زمنية قصيرة أو طويلة، أو تخليقها (بالاختصار) الذى يكاد يؤدى وظيفة الحذف على نحو دلالى، بينما يؤدى الحذف وظيفته على نحو مادى.

وهذه الفجوات بوسائلها المتعددة، تعمل على كسر قانون السبب والمسبب الذى يحيط النص الروائى بأسوار المنطق، وهو ما ينشط (قانون التداعى) بكل ما فيه من عشوائية، ويتيح للسرد أن يقدم قفزا فيما سمى (بالاتساق) أو يتراجع فيما سمى (بالاسترجاع) إلى غير ذلك مما جاءت به تقنيات الحداثة.

(٥)

إن السرد مخزون الذاكرة، ولا يصل إلى المتلقى إلا بعد تعبئته فى مواد لغوية، وكل ما ذكرناه عن النصية والنوعية والراوى والحدث والشخوص لا يقع تحت طائلة القراءة إلا بعد تحوله إلى لغة، ومن ثم فإن القراءة الصحيحة، وهى التى تطل على النص من نافذة اللغة أولا.

وهذه الإطلالة الأولية سوف تلاحق عناوين النصوص وافتتاحايتها، ثم تلاحق الصياغة التى تكشف طبيعة النص فى مداخله وحواشيه، وتكشف عن أبعاده الزمنية والمكانية، وترصد وقائعه وأحداثه، وتحدد ملامح شخوصه، وهو ما يتيح للقارئ الحكم على النص بحسب توجهه الغالب، إذ يكون النص ريفيا أو حضريا أو تايخيا أو حربيا أو بوليسيا أو صحراويا أو دينيا أو خياليا إلى آخر هذه التعريفات التى يمكن أن ينتمى إليها النص، وليس معنى هذا أن النص ينفرد بنوعية من هذه الانتماءات، وإنما معناه أن نوعية منها قد تغلب على سواها، فينسب النص لها.

وبرغم تكاثر المادة اللغوية معجمياً ونحوياً، نجد أن الرواية لها غواية خاصة مع مواد بعينها، وفى مقدمة هذه المواد (الثنائيات) ذات المرجعية المتعددة، فبعضها مرجعه لغوى خالص، وبعضها مرجعه بلاغى خالص، وبعضها مشحون بأبعاد فلسفية أو نفسية أو أيديولوجية، ومن بين هذه الثنائيات، هناك ثنائية تتقدم سواها من الثنائيات، ولا يكاد يخلو منها نص سردى، هى ثنائية (المرأة ـ الرجل) (الذكر ـ الأنثى) وتوابعها: (الزواج ـ العزوبة) (الإنجاب ـ العقم) وحواشيها: (الضعف ـ القوة) (الحب ـ الكره) ثم (الحياة ـ الموت).

وبالضرورة، فإن هذه الثنائيات سوف تشحن النص بكم وافر من التوتر الذى يتيح للمفاقة أن تحتل مساحة واسعة فى السرد، سواء أكانت مفارقة صريحة أم ضمنية، وسواء أكانت ملفوظة أم ملحوظة، سواء أكانت موقفية أم حالية، وبالضرورة ـ أيضاً ـ فإن هذه المفارقة

سوف تتخلى تدريجيا عن ارتباطها بهذه الثنائيات، لتحل فى الأنساق الكلية، والوقائع الممتدة، دون أن يحجب ذلك الدور اللغوى لكل ثنائية.

وفى هذا المحور اللغوى، يفرض (الضمير) حضوره بوصفه أداة مركزية فى بناء السرد، بل هو عنصر أساسى فى تحديد النوعية، فالضميران (أنا ـ نحن) وتوابعهما، يقودان النص إلى منطقة (الشعرية) حينا، وإلى منطقة (السيرة) حينا آخر، وربما لا يكون هذا ولا ذاك، وإنما يكون حضورهما علامة واضحة على توحد المؤلف بالراوى الداخلى.

أما ضمير المخاطب (أنت) وتوابعه، فإنه يقود النص إلى دائرة (الحوار) المسرحى على وجه العموم، والملاحظ أن هذا الضمير له صلة حميمة بمناطق التوتر والصدام، سواء أكان صدام مواقف، أم صدام شخوص.

معنى هذا أن ضمائر (التكلم والخطاب) ليست من الأبنية الأثيرة فى السرد، إذ إن الضمير الأثير لديه، هو (ضمير الغياب) هذا الضمير الذى أسماه البلاغيون القدامى (ضمير الحكاية).

وغواية السرد مع ضمير الغائب، توازيها غوايته مع فعل الكينونة (كان) الذى يكاد يكون صاحب الحضور الأول فى السرديات عموما، ولا يرجع ذلك إلى كونه فعلا مساعدا، بل إلى طاقته التى اكتسبها من مواضعته الأولى، ومن هوامش الاستعمال الممتدة فى الزمن، فهو قادر على فتح أبواب (الحدث) الماضى البعيد والقريب، وهو مشحون بطاقة تراثية اكتسبها من وظيفته فى المرويات والحكايات، وهو قبل

ذلك وبعده، له قدرة إنتاج (الحدوث والوجود والصيرورة والثبوت والوقوع).

إن اعتماد القراءة على المادة اللغوية ببعديها: الكمى والكيفى، وجانبيها الإفرادى والتركيبى، يكاد يغلق النص على ذاته، وهذا ما أصابه اهتزاز كبير فى المرحلة الثقافية الأخيرة التى لم تعد تستريح للتعامل مع النص حال انغلاقه، ذلك أن المنجز النقدى فى زمن ما بعد الحداثة لا يعول كثيرا على مثل هذا الانغلاق، لأنه ضد طبيعة النصية ذاتها، إذ لا يكاد يفلت نص روائى أو غير روائى من الانفتاح على سواه من النصوص القديمة والحديثة، ولا يكاد يفلت نص من امتصاص أنساق الثقافة المحلية أو الإنسانية، فالزمن أصبح زمن انفتاح النص،لا زمن انغلاقة.

(٦)

إن متابعة تقنيات السرد على هذا النحو النظرى أو التنظيرى، يقودنا إلى تحول التنظير إلى مجموعة إجراءات تطبيقية، وبخاصة فى المرحلة الأخيرة من مسيرة النقد، وهى المسيرة التى يحتل فيها جيل الشباب من النقاد مساحة واسعة، وبخاصة بعد أن ابتعد كبار النقاد عن متابعة النصوص الإبداعية، إلى مناقشة قضايا الثقافة على وجه العموم.

والذى أراه فى الإجراءات التطبيقية، يستدعى ـ من وجهة نظرى ـ بعض المهن الحرفية التى تكاد تتوافق فى إجراءاتها العملية مع هذه الإجراءات النقدية.

وبداية أوضح احترامى لكل المهن والحرف اليدوية وغير اليدوية،

وما أذكره هنا لا ينتقص من أى مهنة أو حرفة، ومنه(حرفة السباكة) ذلك أن الواقع الأدبى العام ـ فى المرحلة الأخيرة ـ قد ساده نوع من (تداخل الاختصاص) وهو تداخل مخل، ومنه تداخل النقد الأدبى مع (حرفة السباكة)، إذ اعتمد بعض النقاد الجدد كثيرا من تقنيات السباكة فى نقدهم.

فى سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى قامت حركة هائلة لنقل الثقافة النقدية الغربية إلى الواقع العربى، وقد ساعدت هذه الحركة على تغيير النقد الأدبى، والصعود به إلى أفق الحداثة بكل إجراءاتها الكاشفة عن جوهر الأدبية، لكن الملاحظ أن هذا النقل قد أعطى عنايته الأولى للتنظير الذى طرحته المناهج الجديدة، مثل البنيوية والأسلوبية التفكيكية، وعندما انتقل النقاد من التنظير إلى التطبيق على النص العربى، تبين لهم أن (مرحلة النقل) فى حاجة إلى مرحلة تكميلية، هى: (إنتاج الثقافة النقدية) التى تلائم خصوصية النص العربى، خصوصية بيئته، ومن النقل إلى الإنتاج، تمت مرحلة من أهم مراحل النقد فى العصر الحديث.

وكان المأمول من جيل النقاد الشباب أن يكملوا هذه المسيرة، وبخاصة فى إجراءاتهم التطبيقية، لكن الذى حدث، أن هذا الجيل تراجع مرة أخرى إلى مرحلة النقل، واستخلص كل ركائزها التحليلية، ثم أقدم على قراءة النصوص الأدبية النثرية والشعرية محتكما إلى هذه الركائز التى قادته إلى مزلقين، الأول: تطبيق إجراءات نقدية مستخلصة من نصوص غير عربية على نصوص عربية لها خصوصيتها الثقافية واللغوية، وبهذه الخصوصية يمكن أن

تنفر من هذه الإجراءات التطبيقية، وإرغام النصوص على تقبلها قد يؤدى إلى تشويهها وتحويلها إلى مسخ بلا هوية. المزلق الثانى: توظيف إجراءات على أجناس القول شعرا ونثرا دون فرق، وهنا يأتى التداخل الذى أشرنا إليه بين (النقد والسباكة)، وهو تداخل بلا قصد، إن عامل السباكة يجمع فى حقيبته (السمسونايت) أدوات محدودة صالحة للتعامل مع كل الأجهزة التى تدخل فى دائرة اختصاصه، كذلك الناقد الأدبى، إذ يختزن فى ذاكرته مجموعة محددة يوظفها فى قراءة كل النصوص، فإذا كان النص الذى يقرأه روائيا، فتح ذاكرته على أدواتها المحفوظة: العنوان ـ الزمن ـ الاسترجاع ـ الاستباق ـ المحمل ـ الوقفة ـ المشهد ـ الحذف ـ الراوى الخارجى والداخلى ـ الحوار المباشر وغير المباشر، إلى آخر الأدوات التى تحضر فى كل قراءة نقدية، ومن ثم استحالت النصوص كلها إلى نص واحد.

وهذا هو التداخل الأول بين النقد والسباكة، ذلك أن أدوات السباك المحدودة صالحة لكل الأجهزة، وكذلك إجراءات الناقد صالحة لكل النصوص، أو لنقل إن النصوص كلها تستحيل إلى نص واحد يجرى فيه تقنياته التى لا يستطيع تجاوزها،لأن ذاكرته ليس فيها سواها، والمتلقى المسكين يتأمل ما يقدم له دون أن يدرك الفارق بين نص لنجيب محفوظ، ونص لإدوار الخراط، أو جمال الغيطانى أو يوسف القعيد أو فؤاد قنديل أو أحمد الشيخ، (فكله عند العرب صابون) كمايقول المثل القديم.

وفى رأيي أن هؤلاء النقالد قد تناسوا أهم مقولة جاءت مع نقد

الحداثة، وهى أن النص يختار الأدوات التى تصلح للتعامل معه، وهو النص الذى يفرض على القارئ طريقة الدخول إلى عالمه الجمالى، فما يصلح لنص، ربما لا يصلح لآخر.

هنا يأتى التداخل الثانى بين النقد والسباكة، ذلك أن عامل السباكة - وبخاصة فى المرحلة الأخيرة - قد وسع من دائرة اختصاصه، وضم إليها بعض اختصاصات لم تكن فى مهمته أصلا، أى أنه قد ألغى مفهوم (الاختصاص)، وهو ما يحدث - تقريبا - فى الحركة النقدية الأخيرة، إذ تناسى بعض أفرادها مفهوم التخصص، وأصبح الواحد منهم يجلس مجلس المتكلم فى كل مجال للكلام؛ فى النقد، فى الفن، فى الفلسفة، فى السياسة، فى التاريخ، فى الدين، وإذا سئل فى موضوع من هذه الموضوعات انطلق يتكلم فى طلاقة وثقة، ولا مانع أن يوثق كلامه بمقولة لهذا الناقد أو ذاك من الأعلام، وبمقولة لهذا المستشرق أو ذاك، وكأن ذاكرته تختزن كل ثقافة العالم، وقد استمعت يوما إلى واحد منهم منذ فترة قريبة يقدم بعض آرائه وأفكاره، ثم يوثق ما قاله ببعض أقوال لصه حسين والعقاد، وبآراء الباحثين الغربيين - كنت أستمع إليه، وأفتح ذاكرتى على هذه الأسماء والمقولات التى رددها الناقد منسوبة لهم، بل إني أعدت النظر فى بعض مؤلفاتهم، فلم أجد فيها شيئا مما ذكره الناقد.

التداخل الثالث بين النقد والسباكة، يدفعنا إلى استعادة مرحلة قديمة نسبيا عندما بدأ استعمال (بلاط السيراميك) وظهر الإعلان الشهير: (انسف حمامك) وراجت حرفة السباكة رواجا هائلا نتيجة للمكاسب الباهظة التى حققها السباكون من عملهم، وفى هذا الزمن

زاد الطلب على (عمال السباكة) زيادة ضخمة، وهو ما أغرى كثيرا ممن لا صلة لهم بهذه الحرفة إلى احترافها، وخدع كثير ممن أسرعوا بهدم حماماتهم، لأن هؤلاء الدخلاء أفسدوا كل شيء، وتسببوا فى خسائر فادحة بسبب إقدامهم على ما يجهلون.

و الملحوظ فى الزمن الأخير سكوت معظم كبار النقاد عن متابعة إبداع الحداثة، وربما كان السكوت، سكوت رفض، وربما كان السكوت لأن أدوات الناقد لم تعد تصلح للتعامل مع هذا الإبداع بكل تجاوزاته ومغامراته مع الشكل والمضمون، وهو ما أتاح لأدعياء النقد الذين لا يمتلكون الثقافة والخبرة النقدية أن يقتحموا الساحة الإبداعية ويفرضوا أنفسهم فى الندوات ووسائل الإعلام المختلفة، والمؤسف أن بعض المبدعين قد دخلوا هذه الساحة، وتحولوا إلى نقاد قساة، يسرفون فى المديح تارة، وفى الهجاء تارة أخرى، وهذا من طبيعة المبدع، لأنه ينحاز - بالضرورة - إلى مذهبه الإبداعى، وإلى ذوقه الجمالى.

إن قصدى من ذلك كله الإشارة إلى التداخل الخطر الذى يهدد مسيرة الإبداع والنقد معا، وأن تكون هناك وقفة تصحيحية، تعطى كل اختصاص لأهله، وأن يقود هذه الوقفة كبار نقادنا خلال منابرهم الإعلامية المقروءة والمسموعة والمرئية.

البحث عن خصوصية سردية
فى سرد الشئون المحلية

د. سيد ضيف الله

" كل من هبَّ ودبَّ يستطيع الآن أن يكتب وأن ينشر ويضع على غلاف كتابه الجذّاب صك "رواية" دون أدنى حرج، وإن لم يفلح فى النشر الورقى، فالإنترنت أوسع انتشارًا ". هذا الكلام لسان حال كثير من النقاد والكتّاب الذين تشكّل عقلهم النقدى وتكونت ذائقتهم الأدبية فى إطار عقد اجتماعى نصّ فى أحد بنوده على أن الكتابة موهبة أو احتراف، وبالتالى لا يحق إلا لأفراد بذواتهم أن يُطلقوا على أنفسهم مسمَّى "كاتب" وأن يطلقوا على ما يكتبونه مسمَّى "كتابة"، بحكم أن هؤلاء الأفراد موهوبون أو محترفون فى عملية الكتابة.

لا أستطيع أن أقول إن هذا العقد الاجتماعى قد عفى عليه الزمن، خاصة أنه ليس سهلاً على مجتمعات ترى أن ترميم البالى وتنكيس المتهالك قد يكون أكثر استجلابًا لبركات الاستقرار من أن تُلقى

بأمنها و أمانها فى غياهب المجهول الذى قد يستجلب كل مكروه.

ولا أعنى بذلك أن ذلك العقد الاجتماعى المتوارث أصبح باليًا أو متهالكًا، وإنما ما أعنيه بالضبط أن هذا العقد الاجتماعى الذى يخصّص مهنة الكتابة ويمنح شرفها التاريخى للموهوبين والمحترفين قد واجه فى السنوات الأخيرة من استطاع أن يعترض عليه ويرفض التوقيع عليه.

ويبدو أن هذا الاعتراض ذاته ليس جديدًا فى تاريخ التجريب الأدبى، فهو أمر مألوف يواجه المجتمعات فى لحظات مفصلية تتحول فيها أشكال الكتابة ويتغير فيها مفهوم الجمالية أو الأدبية.

معنى هذا الكلام أن ما يندرج ضمن الأدب لا يخضع لمعايير الجودة الأدبية المرتكزة على الصفات الداخلية للنص، وإنما إلى جانب ذلك هناك معايير الجودة التى تحددها اللحظة الثقافية التى يتم فيها إنتاج هذا العمل الأدبى أو ذاك، بل الأدق أن نقول إن اللحظة الثقافية هى، بالأساس، التى تحدد المعايير التى يتم على أساسها التواطؤ المجتمعى على تنصيب هذا الشكل من الكتابة موقع الشكل المهيمِن فى مقابل تنصيب الشكل الآخر من الكتابة موقع الشكل المقاوم والساعى للهيمنة.

وعلى هذا فـ"روائية" عمل مكتوب على غلافه "رواية" هى عبارة عن خصائص داخلية وأخرى خارجية، والعلاقة بينهما ليست بسيطة ولا ثابتة، لأنها علاقة تتشكل نتيجة تفاعلات معقدة بين النص وسياقه الثقافى. فإذا كانت اللحظة الثقافية تنحاز نقديًا وإعلاميًا وجماليًا لنمط من الكتابة الروائية على حساب نمط آخر، ففى المقابل هناك

نصوص متفردة بقدرتها على أن تغيّر شروط اللحظة الثقافية المنتجَة فى ظلها لتؤسس لوعى قرائى جديد.

لكن جرت العادة أن تقع الكتابة فى فخاخ التنميط بمجرد أن يسلك نصٌ مسلكًا جديدًا فينال تقديرًا أو تهليلاً، فتحذو عشرات النصوص حذوه، فيتحول الجديد إلى مبتذل، والمتفرد لتقليد، والإبداع إلى تكرار. ولاشك أن كل كاتب روائى يتمنى وهو يكتب عمله أن يفقد ذاكرته القرائية فلا يكرر جملة ولا وصفًا ولا شخصية كتبها روائى قبله، وهو فى سبيله هذا يدخل فى محاورة مع تراثه الروائى القريب والبعيد، وما وصله من تراث النوع الروائى. وغاية كل روائى أن يحقق التفرد الذى هو أحد معانى الخصوصية. وباختلاف فهم الروائى لمكمن خصوصيته وتفرده وباختلاف مسلكه لتحقيق ذاته روائيًا، يختلف تصوّره للرواية. لاسيما أن الرواية نوع أدبى يتسم بقدر عالٍ من المرونة التى تسمح، بل وتثمّن التواطؤ بين الثقافة الإنتاجية والثقافة الاستهلاكية للرواية.

وهنا تتضح أهمية إسهام الباحث مجدى توفيق فى قراءة "الروايات الجديدة" التى قامت على فرضٍ أثبت صحته، وهو أن "نصوص الأدب- بخاصة النصوص التى تبحث عن طرق جديدة تمشى فيها- تحقق إبداعها بأن تصنع ذاكرة جديدة، بما تعنيه الذاكرة الجديدة من معارف جديدة، وتصور جديد للحياة، ومن اختيار لتراثٍ جديد، ومن طرق جديدة فى الكتابة، وجماليات جديدة للنصوص" (١).

إن الروايات التى قام توفيق بتحليلها من منطلق مفهوم الذاكرة

الجديدة تنتمى وفق مسلك المجايلة النقدى لجيل التسعينيات، وقد كان شاغل الباحث الأهم الكشف عن خصائص سردية يقيم عليها مفهومه النقدى "الذاكرة الجديدة"، وهو ما جعله يعلن منذ البداية تجنبه الخوض فى مسألة تحقيق مفهوم "الرواية الجديدة" أو السعى لتقديم تعريف له. ويبدو أن مسلك اجتناب التحقيق فى التعريفات المطروحة لمفهوم الرواية الجديدة، ثم عدم التورط فى عملية تبنٍ لأى من هذه المفاهيم أو عدم التورط فى تقديم مفهوم جديد يضاف للمفاهيم المطروحة للرواية"الجديدة"، يفضى بالباحث لقول نصف الحقيقة حين يذهب إلى القول بأن ثمة خصائص أو سمات كامنة فى عدد من الروايات صدرت حديثًا أو مؤخرًا تؤسس لكتابة"جديدة" أو "خصوصية سردية" أو "قطيعة روائية"، لأن النصف الآخر من الحقيقة المسكوت عنه هو أن ادّعاء الجدّة وادعاء المجايلة ادعاءان ينفى كل منهما الآخر، فهما متغيران لا يحكمهما ثابت، ونحن نحتاج لثابت لنحتكم إليه كمعيار نقدى ليس فى التقييم الجمالى للروايات فحسب، وإنما فى تصنيف الروايات وفقًا لخصائص سردية تَسِمُ خطابَها السردى. وإذا لم يكن هناك ثابت نحتكم إليه أو نتواضع عليه، فليس بمقدورنا سوى أن نقنع بأحد أمرين أولهما هو الربط بين المتغيرين (المجايلة/ الجدة) فتكون النتيجة بديهية أو مجرد تحصيل حاصل ولا جديد فيها، وهى أن لكل جيل جديده مع وجود خروجات عن القاعدة هنا أو هناك، أما ثانيهما فهو أن نطرح أحد المتغيرين جانبًا، وأعنى هنا مفهوم المجايلة، ليكون البحث عن المتغير الثانى وهو " الجدّة" فى كل عمل روائى ندرسه مستندين إلى تصوّر

"للرواية الجديدة" نتبناه لغرض هذه الدراسة. هذا التصوّر يقدمه الباحث شكرى عزيز الماضى فى كتابه "أنماط الرواية العربية الجديدة" على خلفية مقارنته بين مفاهيم ثلاثة يستدعى كل منها الآخر (الرواية التقليدية– الرواية الحديثة– الرواية الجديدة)(٢) باعتبارها ثلاثة أشكال تمثل تطور الرواية العربية دون الوقوع فى فخاخ التحقيب الزمنى، وأحاول هنا أن أستخلص أهم السمات المائزة بينها مصنفًا إياها:

الرواية التقليدية

–تصميم يعيد إنتاج الوعي السائد

– وظيفتها متمثلة بالتعليم والوعظ والإرشاد

– ظهرت في مرحلةالنشأة والبدايات بصفة أساسية لكنها مازالت موجودة.

– من صفاتها النوعية أنها ذات أفكار جاهزة تسقط داخل الشكل الروائي.

– هناك حرص علي التوثيق والتسجيل باسم الواقعية مرة وباسم الإيهام مرة

– الاهتمام بالوقائع أكبر من الاهتمام بالشخصيات

– وسائل الربط بين الأحداث القضاء والقدر أو تدخلات السارد المباشرة

– ينهض بمهمةالسرد راوٍ عليهم بكل شيء

– الشخصيات تتكلم لغة الكاتب

الروايةالحديثة

– تصميم يجسد رؤية وثوقية للعالم.

– مهمتها تقديم تفسير فني للعالم يعكس الإحساس بالقدرة علي التفسير والتعليل لظواهر العالم، من خلال التغلغل في جوهر الظواهر وتصوير العلاقات من الداخل.

– ذات بناء متماسك ومترابط ومتدرج فنيا (بداية– ذروة– نهاية)

– يختفي الكاتب من أجل الموضوعيةالفنية الإيهام بالواقعية بغرض إقناع القارئ.

– تهدف لأن يحل التناغم مكان الخلل، حتي لو كانت ذات رؤية عبثية تعكس تصور الخلل في العلاقات بين الإنسان ومحيطه.

الرواية الجديدة

– تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم.

–هي جديدة لأنها ضد التحديد والتصنيف بدليل كثرةالمسميات التي تحاول الإمساك بها:

(رواية للارواية– الرواية التجريبية– رواية الحساسية الجديدة– الرواية الطليعية– الرواية الشيئية).

– الذات المبدعة تحس غموضاً يعتري حركة الواقع، كما تشعر أنها مهددة بالتلاشي.

– تسعي لتأسيس ذائقة جمالية جديدة أو وعي جمالي جديد

– تستند لجماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم لذلك تقوم بتفجير منطق الحبكة والتسلسل.

– من أجل تحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية يتدخل الروائي الجديد بصورة مباشرة وغير مباشرة، بل ويخاطب القارئ ويحاوره ، ويعلق

ويشرح.

يتعمد الروائي الجديد الانحرافات السرديةالمتكررة والانتقال من حدث لآخر ومن زمن لزمن، وإخفاء الزمن أو المكان أحيانا.

– موضوع الرواية لا يتصف بالتناغم أو الوحدة والشخصيات مجرد أطياف او حروف أو أصوات.

– هناك مستويات لغوية متعددة

ومن هنا يمكن القول إن أية محاولة لاستخلاص خصائص لما يُسمى بالرواية الجديدة هو عمل تثبيتى لكائن متمرد يقاوم أى فعل تثبيتى. وبالتالى فإن عملنا هذا محكوم عليه بالفشل النسبى أو بالأحرى النجاح المؤقت و المقتصر على نطاق الروايات الثلاث التى ندرسها (العمة أخت الرجال لأحمد أبو خنيجر(٣) – كيد النسا لخيرى عبد الجواد(٤)– فانيليا للطاهر الشرقاوى(٥)، والتى ما هى إلا روايات تلقيناها على اعتبار أنها ذات أنصبة متباينة من مفهوم"الجدّة"، وهى فى نفس الوقت تشترك بدرجات متفاوتة فى أنها تندرج ضمن ما أسماه الباحث صلاح صالح فى كتابه:"سرديات الرواية العربية المعاصرة" بـ" سرد الشئون المحلية(٦)".

وسرد الشئون المحلية هو السرد المعنى برصد الخصوصيات الثقافية للبيئات التى تتصف بصفة المحلية من منظور قارئ الرواية، وهذا ما يفضى إلى القول بنسبية مفهوم المحلية، فكل بيئة هى بيئة محلية بمعنى من المعانى ولها سماتها الثقافية التى تميزها عن البيئات الأخرى. إن معيار التمايز الثقافى بين البيئات للقول بمحلية ما أو بخصوصية ما يستدعى فى المقابل مفهوم التجانس الثقافى أو

المشترك الثقافى للقول بالانتقال من حيز المحلية أو الخصوصية إلى حيز الدولة/ القومية. لكن ما نعتبره وطنيًا وقوميًا منطويًا على خصوصيات ثقافية متباينة هو نفسه يكون محليًا من منظور قارئ لا ينتمى لنفس القومية.

ويبدو أن غايات اللجوء لسرد الشئون المحلية متباينة، فهناك من يعتبر ذلك مسلكًا يسيرًا للوصول للاعتراف الخارجى/ الترجمة نتيجة أنه سرد قادر على إشباع الفضول المعرفى لدى الآخر /المترجِم عن سمات هذه البيئة المحلية أو تلك ثقافيًا. كما أن هناك من يراه مسلكًا لتحقيق شكل عربى للرواية متميز عن الشكل الغربى لها والخروج بالتالى من دائرة "التبعية الإبداعية". وهناك من يعتبر ذلك رهانًا للكشف عن عالمية الشئون المحلية من خلال تجسيد الإنسانى (العام) عبر المحلى (الخاص) لتبرز التقاطعات الكبرى بينهما باعتبارها أدلة للباحثين عن المشترك الثقافى الإنسانى.

ولم يزعم أحدٌ من كتّاب الرواية الجديدة – فيما أعلم– أنه يسلك هذا المسلك أو غيره من أجل تقديم شكل عربى للرواية خروجًا من نفق التبعية الإبداعية، لكن مثل هذا القول قد نقرأه كثيراً لدى كثيرين من كتّاب الرواية الحديثة، لكن فى نفس الوقت هناك اتهامٌ موجّه لكتّاب الرواية الجديدة خاصة فى العقد الماضى باستهداف الترجمة عند الشروع فى كتابة رواية الشئون المحلية.

وبغض الطرف عن الغايات المعلنة أو المضمرة وراء كتابة سرد الشئون الملحية، نجد أن طرق معالجة تلك الشئون المحلية سرديًا هو الأولى بالاهتمام النقدى هنا. تختلف طرق معالجة الرواية

للخصوصيات الثقافية أو البيئات المحلية تبعًا لموقف الراوى من تلك البيئة من حيث تعاطفه معها أو نفوره منها، ومن حيث كونه أحد أبنائها أو كونه غريبًا عنها يكتفى برصد المظاهر البصرية السطحية. ويصعب أن نوزع هذه المواقف على أشكال الرواية (تقليدية/ حديثة/ جديدة) فنزعم أن الرواية التقليدية تميل للتعاطف، أو أن الرواية الحديثة أو الجديدة تميل إلى العداء مع البيئة المحلية. ولذلك ليس مستحيلاً– نظريًا على الأقل– تصور أن تتلاقى رواية تقليدية مع رواية حديثة مع رواية جديدة فى واحدة من طرق التناول للبيئة المحلية التالية:

١ـ التناول الداخلى المتعاطف: (موسم الهجرة للشمال/ مدن الملح).

٢ ـ التناول الخارجى المتعاطف:(فساد الأمكنة).

٣ ـ التناول الداخلى غير المتعاطف:(الحرب فى بر مصر).

٤ ـ التناول الخارجى غير المتعاطف:(يوميات نائب فى الأرياف)(٧)

إن هناك أفضلية محفوظة مسبقًا لروايات السرد المحلى التى ينهض بمهمة السرد فيها راوٍ من أبناء البيئة المحلية (داخلى) على تلك الروايات التى ينهض بالسرد فيها راوٍ غريب. وذلك لما للراوى "الداخلى" من قدرة على رصد الجوهر وعدم الوقوف عند المظاهر البصرية أو الخصائص السطحية للبيئة. كما تتمايز روايات الشئون المحلية فيما بينها أيضًا ليس بالحشد الكمى لمظاهر الخصوصية الثقافية، وإنما بالانتقاء الكيفى للمادة التى تتفرد بها البيئة حتى لو

كان لهذا الشيء النادر والمتفرد هو" الغسيل الوسخ" الذى ينشره الراوى أمام القارئ. ومن وجهة نظرى يصعب على الرواية التقليدية أن تنشر الغسيل الوسخ للبيئة المحلية لأنها تسعى بشكل عام للحفاظ على الوعى السائد واستمرار العالم على ما هو عليه. لكنها قد تفعل ذلك من باب الإحساس بالدونية تجاه الآخر، وهو ما تشترك فيه الرواية الحديثة أحيانًا، لكن الرواية الحديثة قد تلجأ لهذا الفعل أيضًا لتحقيق هدفها التقدمى من باب أن نقد الذات ضرورة للتقدم. أما الروائى الجديد فإنه يفعل نفس الفعل بغرض التعرية والفضح وتفكيك الصورة الإيجابية المختزنة عن تلك البيئة المحلية، دون أن يتورط فى إعادة بناء جديدة لهذا العالم لأغراض أيديولوجية أو سياسية لأنه يشعر بفعله الفضائحى أنه ينتقم من عالم يشعر فيه بالتلاشى، فيما يشبه عملية تفجير للذات، بعد إدراكها يائسةً أن العالم لن يتغير من حولها ما لم تفجّر نفسها فيه، لأنها ذات عاجزة عن الحلم بالتغيير وهى فى مأمن من التلاشى.

ومن هنا، يمكن القول إن ما تتمايز فيه روايات السرد المحلى يكمن بالأساس فى عملية انتقاء المادة المتفردة والنادرة التى تحقق الدهشة للقارئ فى مناطق متفرقة من العالم. وبنفس الدرجة تتمايز الروايات فى طريقة صياغة تلك المادة. ومن هنا فإن رواية السرد المحلى تفشل جماليًا وتنجح أنثربولوجيًا حين تتحول لمتحف تتجمع فيه الآثار الأصلية والمقلّدة من كل صوب وحدب.

«العمة أخت الرجال» لأحمد أبو خنيجرة ..

رواية تستحى أن تتمرد

"قلت بفراغ صبر: وأنت الآن مهيأ للمّ العائلة !! قال: من حقك أن تسخر يا مثقف. (ص١٠٩) .

"كثيرًا ما كان يتهمنى محمد بالخوف، قال :الكتابة تحتاج إلى شجاعة كما الحياة تمامًا ..ويبدو أنك أوقفت حياتك للفرجة دون الخوض فى معركتها (.....) فأطلق ضحكة وهو يقول: ينقصك الخيال يا ابن العم. (ص١١٣)

"خبِّرنى ماذا فعلت الحكومات المتعاقبة .. لم يكن الجنوب فى حساباتها أبدًا، يبدو فى نظرها كتلة يمكن إهمالها وتجاهلها .. فقط الانتباه لنهب خيراته وتشريد ناسه عبر طول البلاد وعرضها. (ص١٣٠)

هذه المقتطفات تثير سؤال العلاقة بين الراوى وعالمه الروائى، ليس فقط من زاوية طبيعة هذا الراوى بوصفه تقنية سردية، وإنما أيضًا بوصفه ذاتًا تربطها بهذا العالم الروائى علاقة معقدة تتراوح بين الانتماء والاغتراب عنه.

اختار أحمد أبو خنيجر الراوى بمواصفات معينة تلائم العالم الروائى الذى يدخله، فهو راوٍ مشارك فى الأحداث، فهو ابن أحد الرجال الستة الذين تشتتوا فى البلاد، لينطبق عليهم – اسمًا وفعلاً– عائلة الرحال تاجر العبيد، و الراوى بهذه الصفة يكتب تاريخ عائلته. وعلى الرغم من هذه الصلة الوثيقة بين الراوى وعالمه الروائى (الذى هو عائلته)، فإن المقتطفات السابقة من الرواية توضح لنا أننا أمام رؤيتين مختلفتين ليس تجاه العالم الروائى فحسب، وإنما للعالم بشكل عام.

فالشتات هى الكلمة التى تنبنى عليها الرواية بوصفها تأريخًا فنيًا لعائلة الرّحال، وتفسير الشتات فى الرواية يُروى على ألسنة العديد من الشخصيات مرةً كعقاب أخلاقى على تجارة العبيد التى كان يمارسها الجد الأكبر مشتتًا بذلك العبيد عن أهاليهم، ومرةً كقدر محتوم من الله على هذه العائلة دون أن يكون فى ذلك عقابًا أخلاقيًا. وكلا التفسيرين ينتميان لرؤية قدرية، تعتمد على الإيمان بالله فى تفسيرها لكل ما يحيط بها من ظواهر، وما يلم بها من أحداث. وفى مقابل هذه الرؤية القدرية نجد الرؤية العقلانية لدى الراوى الذى يوظف معرفته وثقافته ليدحض الركن الأساسى فى الثقافة القدرية وهو الاعتقاد بأن تجارة العبيد حرام، و يعاقب الله من يقترفها بشتات ذريته، حيث يقول الراوى ردًا على ابن عمّه محمد الإسكندرانى:"قلت بنوع من الاعتراض : فى البداية حين بدأ الرجل الرحال الكبير تجارته، والتى لم يكن العبيد جزءًا منها، لم يكن هناك حس من التجريم أو التحريم لهذه التجارة، بل على العكس كان هناك غطاء دينى كامل مشمول بدعم سلطوى يؤمِّن هذه التجارة، ويكفل لها ازدهارها، هل يمكن للأحفاد تحمُّل أوزار لم يقترفوها.. لنكن أكثر صراحة: لم تكن أوزارا عند الرعيل الأول.(ص١٢٩)

إن الراوى يرفض التفسير الأخلاقى لشتات العائلة، ليتبنى التفسير الاجتماعى والسياسى لشتات الجنوب بأكمله والمتمثل فى إهمال الحكومات للصعيد على مر سنوات وعقود.

إن الزمن الثقافى لكلتا الرؤيتين مختلف بطبيعة الحال، وبالتالى من الصعب أن نتوقع من محمد الاسكندرانى أن يمتثل لتلك الرؤية،

خاصة أن صاحب تلك الرؤية العقلانية الشجاعة فى إدانة الحكومات المتعاقبة هى شخصية موصومة بالخوف والفرجة على الحياة دون المشاركة فيها من قبل محمد الاسكندرانى وكل من ينتمى لنفس الرؤية القدرية. والمفارقة أن صاحب الرؤية القدرية (محمد) هو القادر على مواجهة الشتات بزواجه من زينب مما يعنى استمرار العائلة، وكانت وسيلته لخوض تلك المغامرة التى لا يجرؤ الراوى عليها، هى الحلم الذى رآه وأعاده من الشتات ليلمّ شمل العائلة، ذلك الحلم الذى لم يستطع سعيد ابن العمة أن يحققه من قبل. إن الحلم ضرب من الخيال، وقد استعان محمد بالخيال لمواجهة الواقع/ الشتات، فكان من الطبيعى أن يدين محمد ذلك الراوى / المثقف بنقص الخيال، وهو اتهام قاتل.

يأتى الراوى من زمن ثقافى مختلف، وهذا الاختلاف يحدد لنا ما الذى يلفت نظره فيراه جديرًا بالرواية، والأهم الكيفية التى يرويه بها.

هذه رواية تقليدية من حيث البناء، تبتدئ بمقدمة طويلة تمتد لتشمل الفصل الأول كله (كتاب العمّة)، يسير الزمن السردى فيه بطيئًا رتيبًا، وينحصر المكان فى بيت الرّحال القديم حيث العمة، وذكرياتها مع العائلة، أما الراوى فلا حضور له فى القص. فنحن فى الفصل الأول أمام راوٍ عليم يسكن بيت الرحال وذاكرة العمّة فى نفس الوقت. فهو راوى حكايات لا راوى أحداث بالدرجة الأولى. وعلى الرغم من مشاركته فى الأحداث بدءًا من الفصل الثانى (كتاب الرجال) إلا أن هناك بعض المواقف التى سردها لنا دون وجه حق،

فكونه راويًا مشاركًا فى الأحداث لا يتيح له التواجد داخل غرفة نوم العمة بعد موتها وهى تحاور امتدادها الإنسانى الحى(زينب) وقد تعرى جسدها، فى هذه اللحظة الخاصة التى أتت فيها روح العمة فاطمة محملة برسالة من العالم الآخر حيث الجدة فاطمة لتنصح زينب "الفارسة تعرف متى ترخى اللجام"، لترخى زينب اللجام أمام محمد الإسكندرانى. فى هذا السياق السردى لا يحق للراوى التواجد بأى صفة، فضلاً عن أن ينقل حديث المتوفاة (فاطمة) إلى الحالة المستيقظة(زينب):

" كانت تحاول التيقن من كونها مستيقظة، بيدها الخالية قرصت صدرها، تأوهت، والعمة أوقفت ضحكتها وأعقبتها بسعلة قبل أن تقول: الأيام بتروح يا بتى....قالت فى نفسها: أنا صاحية». (ص١٢٠)

ولم ينج من أحبولة الراوى المتحدث باسم الجميع عمه عثمان العجبان نفسه، وذلك حين استوجب السياق السردى دخوله فى لحظة حيرة تناسبها تقنية المونولج أو الخطاب غير المباشر الحر (٨) حيث يعمد الكاتب أن يتداخل صوت الراوى بصوت الشخصية فلا نتبين لأيهما يكون الكلام بالضبط، ومع هذ لا يتحقق ذلك التداخل لتحقيق هذا الإيهام:

"وهاجمه سؤال: هل ستمتد يده على ابن عمه، إن فازت فاطمة؟ .... لا يدرى على أى نحو يتصرف، ما الذى دفع مصطفى لهذا الفعل؟..إلخ (ص١٤٣) .

والسؤال ما هى الحكايات أو العادات والتقاليد التى رواها أو

الموتيفات التى وصفها لنا هذا الراوى العليم ؟ وهل تحققت خصوصية روائية ما لهذه الرواية؟

"تذكر أن خرّاط البنات كان يُغامر كى يزورها ليلا، ليجعل جسدها يستدير، كما تقول جدتها حين تأخذها فى حضنها: بالليل عندما تنامين، يأتى خرّاط البنات، متلصصًا يرقب إخوتك الرجال، ولما تأخذهم الغفلة، يدخل إليك، تكونين نائمة، يعمل يديه فى جسدك. (ص١١)

هذا التفسير الذى تقدمه المخيلة الشعبية للبنات فى سن المراهقة للتحولات الفسيولوجية التى تحدث لأجسادهن لا يقتصر على جنوب مصر، وإنما هو تفسير شائع فى أنحاء مختلفة من البلاد العربية، لكنه خاص بفئة اجتماعية معينة لا يمكّنها مستواها التعليمى من التثقيف الجنسى لبناتهن.

إن وجود الحكاية خارج الرواية له غاية التوظيف الحياتى لذاك التفسير الشعبى بين الأم والابنة، مع الوضع فى الاعتبار ما يتعرض له المأثور الشعبى بشكل عام من انحسار. لكن وجود الحكاية فى الرواية يجب أن يكون له وظيفة روائية حيث تأتى الحكاية فى إطار تذكر العمة فاطمة لعلاقتها بالجدة فاطمة التى سميت على اسمها، فقد كانت أقرب إليها من أمها حتى تحكى لها تحولاتها الفسيولوجية على هذا النحو. والملحوظ أن كل الذاكرة يتم سردها بطريقة الاستعادة من الماضى لكن دون حضور معقول لصوت العمة صاحبة الذاكرة نفسها!

إن ذاكرة العمة كانت بالنسبة للروائى مصدرًا لم يقدّر قيمته

فنيًا، على الرغم من حاجة السرد لها سواء لإضفاء حيوية وطابع إنسانى على المروى أو لإقناع القارئ ببعض الأحداث التى لا يقف وراءها المنطق السائد اليوم بين جمهور القراء، وإنما يقف وراءها معتقد شعبى لا يحتاج القارئ لتفسير وتبرير وإقناع بصدقه خاصة إذا كان من بيئة ثقافية مغايرة بقدر ما يحتاج لأن يصله الإحساس بمدى إيمان تلك الشخوص بذلك المعتقد ومدى تأثيره على حياتهم. ومن هذه المعتقدات الشعبية الإيمان الشديد بالحسد، فهذا المعتقد هو أساس الشتات الذى تقوم عليه الرواية، فالجد الرّحال كان يعتقد فى حسد أهل القرية له بشكل قد يراه القارئ مَرضيًا ما لم يصله إحساس صاحب المعتقد بغير ذلك، وذلك حتى يمكنه أن يتقبل ما ترتب على ذلك المعتقد من انعزال عن القرية خلافًا لطبيعة البشر فى تشكيل التجمعات السكانية سواء كانت قروية أو مدينية.

إن الذاكرة قد تختزن موروثًا ثقافيًا جديرًا بالحكى، لكن هذا الموروث الثقافى إنما هو فى الحقيقة عبارة عن علاقات إنسانية كانت قائمة بين حاملى هذا الموروث فى ذاكرتهم الفردية والجمعية. وإذا كان هذا الموروث هو المقوم الأساس للخصوصية الثقافية للمكان الذى اختاره الروائى ليكون عالمه الروائى فإن استعادة أصوات حاملى الموروث ليكونوا هم رواته هو جزء هام من عمله السردى افتقده الفصل الأول.

ومن ناحية ثانية، إذا كان المعتقد الشعبى حول الحسد يفسّر حدثًا هامًا فى الرواية وهو انعزال الجد الأكبر الرحال عن القرية، فإن المعتقد الشعبى يلعب دورًا هامًا فى الاعتراف بتميز وتفوق "عيد"

فى رسم الجداريات الخاصة بالحج، التى هى نفسها أيقونات تختزن ثقافة الجماعة الشعبية. إن الاعتراف بـ"عيد" هنا ليس كرسّام فحسب، وإنما كفنان قادر على تمثيل روح الجماعة الشعبية بأفراحها وأتراحها من خلال أيقونات تضرب بجذورها فى تاريخ الجماعة. ومن هنا كان المعتقد الشعبى فى شخصية سيدنا الخضر عليه السلام وظهوره كداعم للأبطال الشعبيين، مفسِّرًا ليس لموهبة "عيد" المفاجئة فى رسم الجداريات فحسب، وإنما مفسِّرًا للعلاقة الخاصة بين الرسوم والرسّام والحالة النفسية للعمّة /المرسوم.

" أين يكمن الخطأ؟ تساءل (عيد) مُحدِّثًا نفسه: فى حالات مشابهة تغلبنى هواجسى، لكنى الآن فقط أعيد رسم الصورة القديمة. مدّ يده مشيرًا إليها، لكن ما الذى حدث، أهى الصورة التى تتحكم فى إظهار ذاتها كيف تشاء، أم هى معايشتى لها ولحزنها الذى بات مُسيطرًا عليها؟ رغم قوتها التى تحاول أن تدعيها لتدارى بها ضعفها وحاجتها للحماية والتعاطف!! (ص٨٧).

إن الوصول لهذه الحالة من التوحد الإنسانى بين الفنان ولوحاته سواء كانت أيقونات على الجدران أو شخوصًا يعاشرهم، قد مهدت له الرواية باستدعاء تراث الجماعة دون حواجز تاريخية بين تلك الموروثات؛ فمن الخضر ومباركته لعيد إلى استدعاء فعل "دثرينى دثرينى" المحفور فى الذاكرة الجمعية بوصفه علامة لغوية تستدعى كل الحالة النفسية التى عايشها الرسول (ص) بعد تلقى الوحى وعايشتها معه السيدة خديجة.

"فبعد الذى حدث بينه وبين الرجل الطيب عند ضفة النهر جرى

عائداً، مرتعداً إلى أمه التى دثرته، ومن خلال ارتجافه علمت بما جرى له، قالت له : إنه سيدنا الخضر(ص٢٧).

ثم انتقال هذه العلاقة الخاصة للراوى نفسه فى نهاية الرواية، حيث تتحول الرسوم لما يشبه اللوح المحفوظ الذى يستقى منه ما سيلى من أحداث.

" وللمرة الثانية داهمنى إحساس بأن ما أراه الآن سبق وشاهدته بين الرسوم، رفعت عينى للحائط المواجه لى، كان شاب حائر يتحرك بين قافلة، يريد الوصول لسيدها الذى على جمله فى المقدمة، (....) ضحك عيد ..قال : عقبالك وعقبى له. وأشار إلى محمد الذى كان فى هذه اللحظة يجلس بجوار عمه وقد وضع يده على كتفه..صعقتنى المفاجأة، ...جلست مبهوراً، وعينى جرت للرسوم، وكان شاب قد توقف بجوار فتاة، لم تكن موجودة قبلاً، وكانت يده ممدودة لراكب الجمل: سيد القافلة." (ص١٤٢)

هل يمكن أن نعتبر أن ذلك بمثابة تحول فى رؤية الراوى للعالم؟! يبدو أن ثمة ما يشير لاكتشاف الراوى بأن فى عالم الجماعة الشعبية أشياء لا تخضع للمنطق والعقل كما كان يجادل فى الفصل الأول، فإذا كان "لم الشمل" مكتوبًا فى جداريات الفنان/ اللوح المحفوظ للعالم الروائى، وقد قرأه، على هذا النحو، الراوى نفسه، فإن من قرأ "لمّ الشمل" بوصفه قدراً مقدوراً، ليس أمامه سوى أن يعيد النظر فى قراءته لـ"الشتات"!!

وهنا يمكن القول إن تحول موقف الراوى من راوٍ داخلى غير متعاطف إلى راوٍ داخلى متعاطف لدرجة الانبهار بما يكتشفه من

أسرار بيئته المحلية وما فيها من شخوص، هو تحول وإن كان يتم على استحياء وعجل فى نهاية الرواية إلا أنه يمكن أن نعتبره علامة الجدّة فى هذه الرواية حيث يتزعزع اليقين والرؤية الوثوقية للعالم والتى كانت مهيمنة على رؤية الراوى وعلاقته ببيئته المحلية طوال الرواية كما تجرى العادة فى غالب الروايات الحديثة.

إن الشتات كلمة تحمل شحنة عاطفية سلبية، لكن إذا حاولنا تجريدها من تلك الشحنة العاطفية، لا يتبقى منها سوى أنها تشير لابتعاد عن "مركز"، وتأسيس "مراكز"جديدة، أى أنه نوع من الانتشار والتوسع للعائلة، ضريبته ضعف هيمنة المركز الأول على الأطراف/ المراكز الجديدة.

إن الاعتقاد فى أن الشتات قدرٌ، بذنب أو بدون ذنب، يعنى أنه أخذ قوة "المعتقد الشعبى"، وبالتالى يستلزم أن تنتج الجماعة الشعبية حيلا حياتية أو طقوسا وشعائر قادرة على مواجهة ذلك المعتقد لتحافظ على استمرارها وتواصلها. وهو ما رصدته الرواية من تناسخ الأسماء فنجد عيد الجد ثم عيد الأب ثم عيد الحفيد، مع استمرار الموهبة، ونجد الجدة فاطمة والعمة فاطمة مع استمرار قوة الشخصية الفارسية وقوة الحنان وحكمة المرأة التى تعرف متى ترخى اللجام . وتسمية زينب / امتداد فاطمة باسمها احتاج من عثمان لتأكيد أن الأم /ابنة عمه الصحراوية هى التى أسمتها. ووراثة الاسم كمقاومة لموت الأحباب أو فراقهم لنا خصيصة ثقافية تستهدف استحضار كل ما هو بعيد عن المركز ليحضر معنا هنا والآن. وقد تصل المسألة إلى ما يسمى بعبادة الأسلاف، ولا يتم

التخلى عن تلك العادات إلا إذا مسّ الأبناء والأحفاد سوء المصير الذى لحق بالأسلاف، أو خيف منه عليهم وهو ما دفع العمة فاطمة للكف عن تلك العادة مع أبنائها بعد فراق أبنائها الذين أسمتهم على أسماء أخوالهم.

ويبدو أن الرواية قد بالغت فى تناسخ الأسماء والمصائر حتى الغموض، وهو ما شعرت به تجاه شخصية "الغريب" . "الغريب" يظهر فى الفصل الثانى "كتاب الرجال" ويضفى حيوية عالية على السرد لقدرته على الاستهزاء بعائلة الرحال فى حلقة التحطيب، ويبدو أن من ورائه سرًا غامضًا، وهذا السر لا يبين إلا عندما يكشف الراوى علاقة العم عثمان بهذا الغريب العائد للانتقام منه. لقد ضخ العم عثمان دماء جديدة فى شرايين الرواية حين أقسم بأن يصفع من ينهزم أمام أخته فاطمة فى سباقات الخيل، إغلاقًا منه لباب "السداح مداح" فى المنافسة، وذلك لأن الرواية لا يمكنها أن تسرد مسابقات معروفة نتائجها سلفًا بذكرها أن الفائز بالعمة فاطمة هو ابن عمها مصطفى الذى تزوجها وأنجب منها، و بالتالى كل من سيتسابق معها هو من المنهزمين، وبالتالى لا جديد فى السرد، وذلك خلافًا للسرد فى السير الشعبية، فعلى الرغم من معرفة الجمهور بانتصار البطل أبى زيد فى هذه المعركة أو تلك إلا أن الشغف بالسرد له أسبابه الأخرى، ولهذا فإن قسَم العم عثمان جعل الشغف بالسرد فى هذه المسابقات يتعلق بموقف العم عثمان من المنهزم، هل سيستطيع صفعه على وجهه أم لا؟ وماذا سيكون رد فعله؟

يعود الغريب لينتقم لكرامته من العم عثمان الذى صفعه أمام الناس، لكن هذه المرة فى حلقة التحطيب وبشروطه : إما أن ينازله فى حلقة التحطيب، أو يرد له الصفعة، أو يزوجه من زينب ابنته.

والسؤال: أى غريب هذا الذى كان صالحًا للتقدم للزواج من العمة فاطمة، ومازال صالحًا للتقدم للزواج من زينب الحفيدة، بل وأن يعود ليهزأ من كل من يبارزه، بل ويوصف بأنه "ربابة مدارس"؟ إن عدم معرفتنا بعمر الغريب، مع وجود شخصية واحدة تحمل اسم الغريب يجعلنا نعتقد فى أحد أمرين: إما أن الرواية تمارس نوعًا من أسطرة الشخصيات برفعها فوق الزمان فلا تجرى عليها تغيرات الزمن، وإما أن هناك نوعًا من تناسخ الأسماء الذى تمتد الشخصية عبره فى الزمن لتؤدى نفس الدور، فيكون الدور هنا أكثر أهمية من الاسم. وفى كل هذه الأحوال هى شخصية لا تعدو أن تكون طيفًا يمكن استبداله بـ"س" أو "ص". وكأنها شخصية تنتمى لعالم الرواية الجديدة فى ضيافة رواية حديثة.

إن أسطرة العادى والمألوف سمة من سمات هذه الرواية(العمة أخت الرجال) محاكاةً للسرد الشعبى واليومى، فالرسوم تتحول للوح محفوظ يقرأه عيد والراوى، والنخلة تتحول لكيان مقدس، لا تقربه إلا العائلة، أو كجبل مقدس لا يصعده إلا أبناء الجد الأكبر، حتى عيد الرسام حفيد عيد الجد مستلم الموهبة من سيدنا الخضر، ممنوع من صعودها، والطيور أرواح تربطها علاقة وثيقة بروح العمّة حتى أنها تموت بموت العمة(الدجاج/ القطة)، وتنكسر عيون النعجة والخروف، وانكسار العين مذلة، لكنهما يؤديان مهمتهما القديمة التى كلفتهما

بها العمة وهى تسوية الحشائش حول النخلة، بل إن الريح تُسيّر خصيصا لا لتلقّح النخلة كبقية النخيل، وإنما لتهزها فتسقط بلحها على الحشائش، والأهم أنها نخلة تأبى أن ينبت بجوارها أى نخيل آخر، وكأنها، فى موازاة رمزية مع عائلة الرحال واجتنابهم الناس/ الآخرين، سلف بلا خلف!! هل يمكن أن نقول إن الآخرين بالنسبة لعائلة الرحال لم يكونوا إلا العبيد أو الغريب، وأن وسيلة التعامل معهم كانت القوة وبالتالى الانتصار فى مسابقات الخيل أو التحطيب، مما جعل منها عائلة منغلقة على نفسها ومعرضة للانقراض، وأن محمد الإسكندرانى بعرضه للزواج من زينب دون تحطيب كما فعل عثمان مع عمه عبد الله البشارى عند زواجه من ابنته(فاطمة أيضاً)، ودون سباق خيل (كما تزوج مصطفى من العمة فاطمة) تكون الدنيا قد بدأت تتغير بالفعل، وإن كان ما زال الوقت طويلاً حتى يتحول الغريب إلى شريك فى الحياة.

إن ميراث هذه العائلة القسوة، على حد تعبير العم عثمان الذى رفض أن يحضر جنازة أبيه، رداً على طرده من البيت. وعلى الرغم من إجلال الموت فى الثقافة الشعبية بشكل لا يجوز معه إلا الخشوع أمامه وليس التشفى أو الانتقام، فإن شخصية عثمان المتمردة هنا مؤهلة فنياً للانحراف عن الثقافة الجمعية / الذاكرة القديمة وتأسيس ذاكرة جديدة يتجاور فيها المدنس/ الفردى مع البطولى/ الجمعى، فالبطل عثمان هنا يدخل فى عملية أسطرة مستمدة من الحكايات الشعبية والأساطير حيث يجب عليه مثلما كان يجب على كل الأبطال الشعبيين أن يفعلوا من تخطٍ لكل العقبات لينالوا الاعتراف

بكونهم أبطالاً، وبالتالى مؤهلين للزواج من الأميرة، فعليه الذهاب لخور السلم ليقطع شجرة "خور السلم" وليس معه سلاح سوى البلطة، ومن غرائب الخور أن فرع الشجرة يتحول لحيّة، ثم يقتلها عثمان فتنزف دمًا، والدماء تجرى خلفه حتى تكاد أن تغرقه، ومع شروق الشمس تتحول الغابة إلى جبال.

إن هذا الخيال الخصب يشد الرواية شداً إلى موروث ثقافى حكائى أنتجته الجماعة الشعبية، وبهذا تبتعد الرواية عن تاريخ طويل من الكتابة الروائية العربية التى جرت العادة فيها على أن يكون سرد البيئة المحلية سرداً واقعياً، لكن فى الوقت نفسه يجب القول إن رواية "العمة أخت الرجال" لا تعيد إنتاج مفردات عالم الحكى الشعبى على حساب كونها رواية تكتب هنا والآن، فالبطل العم عثمان على ما شهده من عملية أسطرة فهو لم يكن يؤمن بهذا العالم الخرافى إلا باعتباره عالم الحكايات الخرافية فقط، وهذا خلافًا لاعتقادات الأبطال فى الحكايات الشعبية. كما أن مكافأة البطل بالزنا وتحقيق شهوته الفردانية مع نعيمة وتجاور ذلك مع موروثه العائلى المحافظ ومع تحقيقه للبطولة بعد ذلك هو نوع من تجاور المتناقضات الذى تبرزه الرواية فى الشخصية دون إدانة أخلاقية.

إن تلك السمات ليست بسبب مفردات البيئة المحلية الجنوبية أو خصوصيتها فحسب، وإنما هى نتيجة تفاعل الرواية مع تراث سردى طويل رفضاً وقبولاً، تسعى من خلال هذا التفاعل أن تحقق لنفسها خصوصية روائية، لكن يبدو أن هذه الرواية كانت تتمرد أو تقترب من "الرواية الجديدة" على استحياء، فهى تضع قدمًا حينًا فى البناء

التقليدى للرواية حيث يستنسخ الراوى العليم الشخصيات والحكايات بلغة الكاتب غير المتعاطف مع البيئة حتى قرب النهاية، وحينًا تسكن فى الحيز الروائى للرواية الحديثة بامتلاك الراوى القدرة على تفسير العالم على أساس أيديولجى أو سياسى، وهو ما يجعلنا نرى أنها رواية تستحى أن تتمرد، فهى أشبه بذاكرة قديمة يستنسخ الراوى منها الشخصيات والحكايات.

«كيد النسا» لخيرى عبد الجواد ..

محاكاة السرد الشفاهى تمرُّدٌ على قواعد كتابة الرواية الحديثة

فى هذه الرواية علاقة مركبة بين الكاتب / الراوى والبيئة العشوائية (بولاق الدكرور)، حيث تسقط المسافة بين "جمال" الملقب بـ" الكاتب خيرى عبد الجواد" والراوى لسيرة هذا المكان وناسه، وبالتالى لا مجال للإيهام بالواقع عن طريق خلق عالم روائى مطابق فى جغرافيته وشخوصه وعلاقاته للواقع، وما يستلزمه ذلك من حيل فنية، وذلك لأن الكاتب / الإنسان يعوّل على أن الكلام المروى يكتسب مصداقيته من كونه كلامًا على مسئوليته الشخصية ككاتب لأنه واحد من أبناء تلك المنطقة يروى ما سمعه وما رآه، وهو لا يكتب نتفًا من سيرته الذاتية فى مرحلة حرجة من حياته فحسب، إنما يكتب سيرة شخصيات كانوا بمثابة أركان بيئته المحلية التى اختزنتها ذاكرته وهو طفل حتى أصبح الكاتب والباحث فى الدراسات الشعبية خيرى عبد الجواد.

لا يتحايل خيرى لإيهام قارئه بأن ما يرويه واقع، وإنما يتحايل ليحاور القارئ الذى يشاركه نفس الخصوصية الثقافية بهدف أن

يفيقه من سطوة الخرافات المتوارثة التى تسكن عقله ووجدانه، ويدرك الباحث خيرى عبد الجواد أن أقصر الطرق لإقناع الجماعة الشعبية بشىء أن تفعل ما يفعلون وتؤمن بما يؤمنون به حتى يعتبروك واحداً منهم ليستمعوا لك بعد ذلك فيما تريد تغييره جزئيًا، ومن هنا كانت منهجية خيرى فى الحكى هى منهجية أقرب للتمرد على الحكى الكتابى الذى جرت عليه عادة كثير من الروايات الحديثة، ومحاكاة الحكى الشفاهى وطرائقه الذى جعل "كيد النسا" أقرب للرواية الجديدة، حيث تعتمد على الخروجات المتعمدة من السرد وتوجيه الكلام للقارئ والاستطرادات وإخبار القارئ صراحة بالبرنامج السردى العفوى للراوى حين ينتقل من حكاية لحكاية أو حين يحتاج للعودة لحكاية لم تكتمل، أو حين يؤجل حكاية لأنه لم يأت الوقت المناسب لحكايتها.

"وقع فى حب "صفاء" ابنة الناس الذين كان يبيض شقتهم فى شبرا من أول عينه ما وقعت عليها وحكايتهما طويلة ومعروفة ـ ليس هذا أوانها. (ص ٢٢)

وكذلك:

"هذا ما ستعرفونه إذا ما تبعتمونى فى الصفحات التالية – فكونوا معى (ص٨١).

وكل ذلك محاكاة متعمدة لطرق الحكى الشفاهى الشعبى، لكن الراوى هنا هو خيرى عبد الجواد الكاتب والمشارك فى الأحداث.

"هنا أبدأ الحكاية وأنا على يقين مما حدث فى تلك الفترة، فقد كنت طرفًا فيها، ذلك لأن العائلة التى أقامت عندها بديعة عائلتى. (ص١٤)

يؤسس خيرى عبد الجواد لثقة القارئ فيه كراوٍ يسرد ما يعدُّ من الحكى السرى المضنون به على غير أهله، وأهل هذا الحكى الذين يروى لهم ليسوا أقل من أصدقاء أو قراء سيرة ذاتية لا قراء رواية.

"أصبحت أنا ابن السادسة أرى بديعة أمامى فى كل لحظة، بل أننى كنت أصحو من نومى فى بعض الأحيان لأجدها نائمة بجوارى على سريرى بملابسها الداخلية... صرخت وقامت منتورة تتلفت حولها فى ذعر، وبعد لحظة تنبهت إلى أن الفاعل لم يكن سواى فنظرت إلىّ وتبسمت. (ص١٤-١٥)

حضور"خيرى" الكاتب والراوى فى هذه الرواية ليس مجانيًا أو من باب إشهار نفسه، كما أنه لا يكتب على غلاف كتابه "سيرة ذاتية" وإنما كتب رواية، لكنه يعرف أن الحكى عن الذات يذيب المسافات بين الكاتب والقارئ، لاسيما إذا كان يمس الجانب الإنسانى، لأن الإنسان واحد فى مكان، وحيثما تجد خصوصيتك وتطلعنى عليها فإنك تساعدنى على أن أجد خصوصيتى إما بطريق المشابهة أو بطريق المخالفة. وهنا نجده يؤرخ لإصدار المجموعة القصصية الأولى لخيرى عبد الجواد ككاتب بأحداث فى الرواية وكأنه ينتمى وشخوصه لتقويم مختلف عن التقويم المألوف فى غير تلك البيئة المحلية (بولاق الدكرور).

"عشرون عاما مرت على موت نور، وأنا كبرت وبدأت أكتب قصصا قصيرة نشرت معظمها فى الصحف والمجلات، حتى تشكلت مجموعتى الأولى، وظللت أنا وأستاذى الكاتب الكبير إدوار الخراط فى حيرة من اختيار الاسم، (.....)، لكنى اخترت أحد عناوين

القصص وأضفت إليه كلمة حكايات ليصبح عنوان المجموعة هكذا : حكايات الديب رماح" .(ص١٠٣)

وإذا كان موت نور قد أصبح أقرب لنقطة بدء التقويم على غرار ميلاد المسيح أو هجرة النبى محمد، فإن خيرى يقيم فى نفس الوقت تاريخًا موازيًا للتاريخ الوطنى والقومى يستند لأحداث روايته. فحرب أكتوبر توازيها فى تقويم "كيد النسا" حرب السحرة، وكارثة الخامس من يونيه توازيها وفاة الأخ الأكبر للراوى وإصابة جده وابن عمه بالعجز بعد أن طارت رجله بفعل أحد السحرة الأشرار.

" عشت تلك الأيام العصيبة من عام ألف وتسعمائة وثلاثة وسبعين، كانت بدايتها، بالتحديد فى شهر يناير، وبالتحديد أكثر، فى الثالث عشر منه حين أعلنت الحرب الكبرى بين نجية وأم وجدى من ناحية وبديعة وفتحية ومن بعد حليفتهما أم جمال – أمى – فكيف دخلت أمى تلك الحرب ؟ (ص٨١).

إن خيرى لا يؤرخ لبولاق الدكرور التى اختزنها فى ذاكرته بهذا التاريخ الموازى للتاريخ الوطنى فحسب، وإنما يرمى ليتواضع مع القارئ على أن يكون هذا التقويم هو التقويم الذى يؤرخ به مسيرته ككاتب ينتمى لتاريخ تلك البيئة المحلية وينفصل عنها فى نفس الوقت، فكانت رواية "كيد النسا" بمثابة توثيق لظروف إنتاج كتابات خيرى عبد الجواد، لاسيما كتاباته الأولى التى يستقيها من تلك البيئة المحلية ، لكنها فى نفس الوقت هى التى نقلته من كونه "جمال" إلى كونه الكاتب الملقب بـ"خيرى عبد الجواد".

"لاقت روايتى الأولى (كتاب التوهمات) نجاحا ملحوظا،

واستقبلها الوسط الأدبى بترحاب وحفاوة كبيرين، حتى أن البعض كتب عنها باعتبارها كتاب الموتى الحديث، مقارنا بينها وكتاب الموتى الفرعونى، ولهذه الرواية حكاية، كانت أمى قد توفيت....» (ص١٦٠)

ومن هنا بدت الرواية ذات مواضيع متعددة وكأنها جلسة سمر بين صديقين (الكاتب/ القارئ)، ينتقلان فيها من موضوع لآخر حسب ما تمليه عليهما الذاكرة والحالة النفسية للكاتب، وليس وفقًا لبرنامج سردى محدد تتسلسل فيه الأحداث زمنيًا ويفضى بعضها إلى بعض على أساس وجود علاقة سببية بينها. فخيرى الراوى الذى يصحب بديعة للمقابر لزيارة زوجها نور، يستدعى خيرى الكاتب صاحب التوهمات، لأنه يشعر أن فى نفسه حاجة للهمس فى أذن قارئه برهبة الموت فى داخله، وهذا الشعور أقوى من قواعد الكتابة التى يعرفها جيدًا، لكنه يعرف أن التمرد على تلك القواعد وليس الامتثال لها هو الإبداع. فيأخذ القارئ معه فى رحلة طويلة مع مشاعره تجاه الموت فى خروج عن مسار الرواية وأحداثها وكأنها لحظة شرود شاركه القارئ فيها:

"قادتنى وسط الطرقات وشواهد القبور حتى توقفت أمام مقبرة بلا شاهد وأشارت :عمك نور نايم هنا . للموت رهبوته ولى معه وقفة، فى التوهمات، توغلت إلى أبعد حدود التوهم، ودخلت فى سكة اللى يروح ما يرجعش، وصعّبت الحياة على نفسى، وعشت فى نكد ما بعده نكد ، وكدت أفارق من شدة توغلى فى تصور لحظات المغادرة، هل أطلعكم على نتف مما كتبته فى تلك الفترة المحنة ؟ وهل يسمح المجال بذلك ؟ ولم لا، واذا كانت هناك قواعد للكتابة فالتمرد عليها

أولى، انظروا لهذا التوهم : توهمت أن روحى راحت (ص١٠٧)

بعد المشاركة فى هذه الحالة الإنسانية يتملك الكاتب قلب وعقل القارئ لأنهما وجدا نفسيهما فى مواجهة رهبوت الموت، وهنا يعود الكاتب بصديقه القارئ إلى مسار الرواية من باب تناسى الحقيقة التى يواجهانها معًا:

"يقول شيخى محيى الدين ابن عربى : الموت سهم صوّب إليك لحظة مولدك، وحياتك بقدر وصول السهم إليك . قضى الأمر وطويت الصحف ولا راد لقضائه، فالسهم انطلق، وهو آت لا محالة، مسألة وقت ليس إلا، فصلت ذلك فى توهماتى لمن أراد المزيد من النكد، أما أنا فأرد نفسى عن شرودها وأعود الى روايتى . (ص١١٣-١١٤)

إن العلاقة القوية التى أسسها الكاتب/ الراوى مع القارئ بإزالة الكثير من الحواجز الكتابية بينهما تعفى الراوى كثيرًا من التحايل الفنى لتبرير علاقة التداخل أو "التلبس" بين صوته وصوت العديد من الشخصيات، وكذلك بين لغته و لغاتها، بل والأهم بين رؤيته ورؤيتهم.

لم يزعم الراوى موضوعية فيما يروى، وإنما أعلن صراحة أن مروياته تستند لنوع من الثقافة مشكوك من وجهة نظر الثقافة الكتابية فى مصداقيته وبالتالى موضوعيته، وهى الثقافة السمعية، فكل ما هو منقول سماعيًا لا يعوّل عليه كثيرًا لمن أراد الموضوعية أو التوثيق أو التدقيق وكلها أشياء قرينة الثقافة البصرية/ الكتابية.

"أما بديعة، فقد دخلت فى شرنقتها الخاصة وتوحدت مع نفسها، لم أعد أراها، لكنى كنت أسمع عن أحلامها وهلاوسها المتعلقة بنور وإصراره على إقامة ضريح له بأية طريقة . (ص١٦٢)

إن "التلبس" كلمة مناسبة لوصف العلاقة بين خيرى الراوى وشخصيات عالمه الروائى فى بولاق الدكرور ليس لأنه أسير ذاكرة تقوده أينما ولّى وجهه ككاتب، وإنما لأنه قد تلبّسه الموروث الشعبى فأصبح مضروباً به فتسقط المسافة بين الباحث (الذات) والمبحوث (الموضوع/ الموروث الشعبى)، ليحدث نوع من تبنى الباحث لرؤية المبحوثين للعالم لأنه فى واقع الأمر باحث ومبحوث أو ذات وموضوع فى آن. وهذه الحالة من تلبس الشخصية للراوى ليذوب فيها لغوياً واستعارياً ومعرفياً هى حالة تتجاوز علاقات التعاطف المعتادة بين الرواة وبيئاتهم المحلية سواء كانوا من أبنائها أو من ضيوفها. وقد كان خيرى واعياً بذلك فنبّه القارئ لما يمكن أن يترتب على ذلك من التباس لديه فى موقف الراوى مما يروى من خرافات وأساطير:

"وفى تلك المرحلة، كان اهتمامى بالموروث الشعبى قد وصل لحد الهوس المبالغ فيه. (ص١٦٢)

حيث نجد الراوى يؤكد بوصفه شخصية مشاركة فى الأحداث معجزة نور زوج بديعة الذى بقى فى كفنه دون تحلل بعد عشرين سنة من وفاته، وهو ما يجعلنا نرى أن خيرى الكاتب والراوى قد تجاوز بذلك منطقة أنه راوٍ يروى عن الذات الجمعية أساطيرها إلى منطقة أنه واحد من المؤمنين بتلك الأساطير، وهو ما يعد تمرداً على تقدمية وعقلانية تراثه الروائى الحديث.

"وأنا أردت التأكد فاقتربت من الجسد ولمسته بأصابعى لمسا خفيفا فسرت رعدة فى جسدى، كان غضا ودافئا، والماء الذى غسّل به مازالت نداوته يحملها اللحم الطرى الذى تفوح منه رائحة ماء

الورد.» (ص ١١٤-١١٥)

بل إن حالة التلبس تلك تتعدى الرواية كنوع أدبى إلى المقالة حيث يروى خيرى أنه كتبت عن الولى الذى لم يتحلل جسده مقالة ونشرت فى جريدة:

"وفى إحدى الجرائد وقعت عينى على عنوان بدا لى للوهلة الأولى أنى أعرفه : الولى الذى تم اكتشافه فى بولاق الدكرور . وتحت هذا العنوان وببنط أصغر :دفن حيا وبعد خمسة وعشرين عاما يخرج من قبره ليظهر كراماته.» (ص١١٨)

وتتجسد حالة التلبس تلك لغوياً ليس فى نقل حكايات شعبية(كيد النسا- حكاية العجوز والقرد- حكاية المرأة التى أنجبت قردا) على ألسنة الشخصيات الروائية بلغة الحكى الشعبى فحسب، وإنما بحدوث الهجنة بين لغة الحكى الشعبى ولغة الراوى عند نقله لخطاب الشخصيات.

" فما حكايتك الله يفتح عليك .

قالت زوجة الأسطى حمامة: ما انتهيت من قولى حتى رأيت دموعها سحت على وجهها،. ثم أنها أجهشت بالبكاء فأخذت أطبطب على ظهرها حتى هدأت.» (ص٦٤)

وحين ينتقد الراوى موقف حفنى الذى خانته زوجته صفاء مع محمد عبدون زوج أخته صديقة، ولم يقتلها أو يطلقها، فإنه ينتقده على أساس ما تنص عليه التقاليد فى تلك البيئة المحلية وتدعمه ثقافتها الشعبية، بل إنه كراوٍ مشارك فى الأحداث يصوغ رأيه بنفس التعبيرات الدارجة على ألسنة بقية شخصيات ذلك العالم

الروائى/البيئة المحلية:

"أصبح تحت رجلها، مرمطته وحطت رأسه فى الطين، وبدلاً من أن يطلقها أو يقتلها كما يفعل الرجال، أخذها ورحل فهو لا يستطيع الابتعاد عن المرة النجسة» (ص٤٨)

إن طبيعة علاقة الراوى الذى تتلبسه أرواح شخصياته ثقافيًا حتى أُصيب باللايقين فيما إذا كان المنطق العقلانى هو الذى يحكم العالم أم الخرافة، سمحت لهذا الراوى يروى من معين الثقافة السمعية ما لا يُروى إلا على لسان الشخصية، كما فى روايته لأحلامهم.

" رأى حفنى نفسه فيما يرى النائم وكأن حجرا ثقيلا وضع على صدره فلا يستطيع التنفس». (ص١٢٣)

أو هلاوسهم ومونولوجاتهم الداخلية، كما فى تلك الغمغمة بين بديعة وزوجها المتوفى(نور):

"طب وهاتشوفه فين، انت فى الجنة ونعيمها، وهوّا فى النار وبئس القرار بعد عاملته السودا مع صفاء .» (ص١٠١)

ويصل الراوى / الكاتب إلى أن يتبنى نفس الاستعارات التى تحيا بها تلك الشخصيات فى بيئتها المحلية، والتى تشد انجذاب القارئ غير المحلى لها، لكنها فى نفس الوقت تجسد رؤية كامنة فى تلك الاستعارة تجاه مفردة من مفردات الحياة، فعلى سبيل المثال نجد استعارة تتعلق بالتخيل الشعبى للعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة باعتبارها مسألة قدرية "فكل فرج مكتوب عليه اسم ناكحه. (ص١٦٤) .

لكن ذلك الفرج هو إما قلعة يأتى الرجل ليهدمها..

" ودخل(نور) عليها (بديعة) فوجدها درة ما ثقبت، ومطية لغيره ما ركبت فأطلق مدفعه على قلعتها. (ص٧)

وكذلك:

" وهى(صفاء) ترهز من تحته حتى هدم(حفنى) قلعتها وخربها». (ص٣٩)

أو مغارة يأتى الرجل ليسبرغورها..

"وتتحسس (فتحية) جسدها بأناملها فتجد اسمه (رمضان) محفوراً هناك بحروف بارزة وحادة تكاد تنطق فتشعر بالنشوة وتصبح على يقين من أنه هو وحده سوف يمتلك جسدها ووحده فقط من سيصل إلى مكامنها، أليس اسمه مكتوبًا هناك على باب مغارتها». (ص٥٦)

وبالتالى إذا ما ضعفت قدرة الرجل على هدم القلعة أو فقد ماله فعليه ألا ينتظر من وراء أية امرأة ودا.

"إلا قولى لى يا اختى كيف ترضين بالعيش مع عجوز النحس هذا، وقديمًا قال الشاعر :

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له فى ودهن نصيب». (ص٦٣)

إن اللايقين الذى تملك الراوى فجعله يتساءل عن منطق العالم فى حركاته وظواهره ما بين ظواهر تمتثل لقانون العقل وتستهدف التقدم، وأخرى تخرق ذلك كله هو ما يجعلنا نعتبر تلك الرواية متمردة لولا أن ختامها جاء تنويريًا يتبرأ من حالة اللايقين التى

خلقتها علاقة التلبس مع صانعى الأساطير والخرافات، فجاء ختامًا يليق برواية حديثة بينما كنا نقرأ رواية جديدة.

" ومع مرور الزمن ينسى الناس كعادتهم كل ما هو حقيقى وأرضى ليتعلقوا بالأساطير، وفى أوقات الشدة والملمات تتراءى بديعة للناس على هيئة قرص من النور المضيء فوق إحدى مآذن الجامع الكبير». (ص١٨٢)

«فانيليا» للطاهر الشرقاوى ..

الراوى عليم لكن ذاته منشطرة

لماذا رواية "فانيليا" فى بحث عن سرد الشئون المحلية بينما أحداثها تدور فى ميدان التحرير / وسط البلد الذى يعد مركزًا ثقافيًا وإداريًا تتبعه كل البيئات المحلية سواء كانت فى شمال مصر أو جنوبها، فى شرقها أو فى غربها، زراعية كانت أو بدوية، عربية عرقيًا كانت أو نوبية، فضلاً عن الحزام العشوائى الذى يحاصر ذلك المركز ؟

من المؤكد أن الإجابة لا تتعلق بكون الكاتب من مواليد محافظة قنا فى جنوب مصر، ما دام لم يكن لذلك المولد أثر على السرد. لكن سبق أن أشرنا إلى أنّه إذا كان القارئ هو الذى يحدد إن كانت هذه الرواية أو تلك رواية شئون محلية بالأساس، فإن نسبية المفهوم تجعل من المركز الثقافى والإدارى أيضًا ذا خصائص ثقافية محلية بالنسبة لقارئ من جنوب مصر أو من شمالها أو حتى من الضواحى العشوائية التى تحاصر ذلك المركز، فضلا عن القارئ العربى، وذلك لأن الخصائص الثقافية لذلك المركز النخبوى لم تُعمم لتكون

خصائص ثقافية عامة لكل القطر المصرى فضلاً عن الأقطار العربية. ومن هنا فإن وسط البلد بشخوصه وعاداته وتقاليده ومشاكله النفسية والاجتماعية شأن محلى وليس شأنًا قوميًا، خاصة على مستوى الرواية.

وجرت العادة فى الرواية المصرية أن يروى تلك البيئة المحلية"وسط البلد" رواة من خارجها، جاءوا إليه سعيًا للعمل فى الثقافة أو الصحافة، لكن لا يكون غالبًا موطن رأس لأى منهم، لأن موطن الرأس يكون إما فى جنوب مصر أو فى شمالها كبيئة محلية غائبة حاضرة فى السرد. وهو ما يترتب عليه من صراع قيمى أحيانًا ومعاناة اجتماعية غالبًا، وشعور بالاغتراب والوحدة تصل أحيانًا لدرجة المرض النفسى المألوف فى تلك البيئة المحلية "الاكتئاب". وهو ما ينطبق على شخصيات رواية فانيليا، خاصة البنت "ذات القدم الطفلة "التى أثرت بيئتها الجديدة "وسط البلد" على رؤيتها لموطن الرأس، فمحت الصورة الذهنية القديمة لبيت العائلة، الذى أصبح مجرد جدران متشققة وتراب تستنشقه فيه .

"فى آخر زيارة لها إلى بيت العائلة، فى المدينة الصغيرة، اكتشفت أنه ضيق جداً، على عكس ما كان مرسومًا فى ذهنها». (ص٥١)

لكن ماذا عن الراوى الذى يمكنه أن ينقل لنا تلك البيئة المحلية المدّعية للمركزية ومشاكلها النفسية والوجودية، لاسيما إذا كان راويًا غير مشارك فى الأحداث؟ وكيف أمكن لتك الرواية "فانيليا" أن تتمرد على قواعد الكتابة الروائية لنعدها رواية جديدة بامتياز؟

أعتقد أن رواية فانيليا للطاهر الشرقاوى قد أقامت حواراً مع النوع الروائى هدفه المطالبة بإعادة النظر فى تقييم المؤسسة الكتابية للـ:" راوى غير الحاضر فى العالم الروائى ويرى العالم الروائى من داخله". على اعتبار أن الرواية قد لجأت لهذا الخيار الفنى التقليدى جداً والذى لا يعدو كونه مجرد نقطة بدء للسرد الكتابى، لكنها استطاعت أن تقدّم تصوراً مختلفًا على المستوى المعرفى والجمالى لتقنية الراوى العليم فى ضوء الظرف الثقافى ما بعد الحداثى؛ حيث انشطار الذات وتجاور مفرداتها المتناقضة من أهم مفردات هذا المشهد الثقافى. إن هذا المشهد الثقافى لا يتم أداؤه وإخراجه باحتراف فى بيئة مصرية كما يتم ذلك فى تلك البيئة المحلية التى اختارها الشرقاوى لروايته وهى وسط البلد، وكأن ذلك المشهد المابعد حداثى هو الخصوصية الثقافية لتلك البيئة.

يبدو أن رواية فانيليا منذ البداية أراد لها كاتبها أن تلعب باستخفاف بالفكرة الحداثية المألوفة والمرتبطة بانقسام العالم إلى مركز وهامش، ليس بخلق مراكز متعددة أو بتفكيك المركز، وإنما بتحويل المركز إلى هامش، وتحويل الهامش إلى مركز. حيث ينقل الشخصيات العادية والمألوفة فى حياتنا اليومية والتى اعتدنا أن تحتل مكان المركز بين شخصيات الرواية التقليدية ليُسْكنها هامش الرواية ويطلق على عالمها الروائى (الملاحق)، وهذه الشخصيات هى (سيدة القطط / السيدة المهووسة بالغسيل/ سيد الجنازات)، فكل شخصية تمثل نمطًا حياتيًا مألوفًا ومتوفرا فى الأسواق المحلية بدرجة تجعلنا نراه "الطبيعى" الذى يجب أن يقيس عليه الآخرون

مدى اختلافهم عن الأنماط السائدة فى المجتمع المصرى، فسيدة القطط امرأة عجوز تلتف القطط حولها حين تسير بالشوارع، وهى تحاول أن تتذكّر الأماكن بها دون جدوى لأن الأماكن تبقى، بينما روادها يذهبون بلا عودة، هى امرأة بسيطة لم تحقق حلمها فى شبابها بأن تصبح ممثلة، كملايين لم يحققن حلمهن، لكن حياتهن فى مرحلة الشيخوخة تتحول للعيش على الذكرى سواء كانت ذكرى ما تحقق أو ذكرى الأحلام التى لم تتحقق. إنها نوع من أنواع الإيقاف عن ممارسة الحياة بعد فوات الحياة من بين الأصابع.

أما السيدة المهووسة بالغسيل فهى نوع آخر من أنواع تكريس الحياة لفعل عديم الصلة بالحياة، فهى تعيش لتغسل، وربما لا تتمكن من أن تلبس ما تغسله لتعيش حياتها بتلك الملابس. وهذا النوع على ألفته الشديدة فهو توقف إرادى عن ممارسة الحياة باختزالها فى فعل لا يصلح أن يكون الغاية من الحياة لدى البعض، لكنه كذلك عند هذا النمط من الناس.

وعلى مستوى الرجل، فالرجل "سيد" كما هو المألوف فى ثقافتنا، لكنه هذه المرة "سيد الجنازات"، الذى يمكن اختزال حياته فى كونها الخطوات التى يسيرها منذ بدء علمه بوفاة شخص ما له صلة به من قريب أو بعيد، وحتى تسليمه إلى القبر. ولم يندم "سيد الجنازات"على شىء إلا ندمه على أنه كان طفلاً أيام جنازة عبد الناصر فلم يحتفظ بصورة لنفسه فى الجنازة، أما فى جنازة السادات فقد كان مشغولاً بالمرة الأولى التى يمارس فيها عادته السرية، لكن الذنب لم يكن ذنبه فقد تسببت بنت الجيران فى هذا التأخير غير المقصود عن جنازة

السادات، ففاته حدثٌ مهمٌ كان يريد أن يزين به حياته!

إن هذه العملية الروائية المقصود منها تهميش المركزى، المألوفة مركزيته فى المجتمع، وذلك لحساب الوجه الآخر، وهو مركزة الهامشى غير المألوف فى المجتمع وذلك بجعله "متن الرواية"، وقد أسكن الروائى شخصيتين فحسب فى هذا المتن وهما "الولد الصامت"، و"البنت حافية القدمين". وهاتان الشخصيتان تشتركان فى كونهما طرفى الفعل المدهش على مستوى الإنتاج والتلقى. فالبنت تثير الدهشة بقدمها الصغيرة أو كما يسميها الولد متعجبًا ومعجبًا "القدم الطفلة"، وهذا خلافًا لموقف الثقافة السائدة التى لا ترى للقدم أية علاقة بعلامات الأنوثة، فالشىء الهام عندها هو نمو الأعضاء التناسلية على النحو المألوف. وترتسم شخصية البنت ذات القدم الطفلة بوصفها كائنًا غير مألوف، فهى التى تجرؤ على السير حافية فى الشارع، وهنا نلحظ علاقة نشوة بين باطن القدم والرصيف الساخن، لكن مسار النشوة مخالف لمسار النشوة التقليدى فى العلاقة الجنسية المألوفة بين رجل وامرأة، حيث تسير النشوة من أسفل إلى أعلى" وفى حركة تلقائية تخلع الصندل، وتمسكه فى يدها، وتواصل سيرها بشكل عادى تمامًا، منتشية بإحساس ملمس الرصيف لباطن قدميها. لم تكن تسمع شيئًا من تعليقات المارة، الذين لاحظوا أنها تمشى حافية، أو تلقى بالاً للعيون التى تتابعها فى صمت، فقط منتبهة لصوت دبيب خفيف، يسرى فى عروقها، ويدغدغ برقة، صاعداً ببطء من أسفل القدم إلى الساق، ثم ما بين الفخذين، مواصلاً رحلة الصعود مارًا بالبطن، والصدر، والرقبة،

والخدين، والأذنين، حتى فروة الدماغ، التى تنكمش بسرعة محدثة دغدغة يقف لها شعر الرأس.(ص١٤)

وفى هذا العالم اللامألوف للسعادة أسباب بسيطة لدى هذا الكائن كصوت محمد منير، وحمام دافئ، والرقص عارية أمام المرآة، والمشط الخشبى المسكون بالعشق الذى كان لجدتها ذات يوم.

وفى عالمها اللامألوف ليس من الضرورى أن يكون لكل شىء سببٌ، فيكفى أنك ترغب فى شىء أو تشعر بشىء لتعبر عنه دون حاجة لتبرير ذلك بالبحث عن العلل والأسباب، التى يمنطق بها عالم المألوف الأفكار والمشاعر ليسيطر على مصدرها وهو "الإنسان". ولذلك فالبنت حافية القدمين أو ذات القدم الطفلة دون أن نقيدها باسم، هى بنت تريد أن تموت فى سن ٤٨ دون سبب لهذا التحديد، وهى تريد لشقتها أن تكون كلها مطبخ .

إن الكائن اللامألوف كائن يعيش الحياة وحيداً سعيداً بوحدته حينًا حين تكون إرادية كما فى اختيارها يوم الأحد ليكون ملكًا لها وحدها، حتى أنّ أصدقاءها يسمونها "ميس صنداى Ms.Sunday" لكن تصبح الوحدة معاناة قاسية حين تكون مفروضة عليها بسبب عزوف الآخر عنها من خلال الفشل المتكرر لعلاقات عاطفية مع الآخر / الولد، فتكون الكنبة ، التى هى مكان لممارسة الحياة لفرد واحد منعزلاً، هى المكان المفضّل لديها لممارسة الحياة متأملة سقف غرفتها وكاتبة لمذكراتها ..إلخ.

إن هذا الكائن اللامألوف هو كائن مختلف منذ كانت طفلة تتمنى أن تكون زهرة أو سمكة عندما تكبر لا أن تكون طبيبة أو مهندسة،

ويبدو أن هواية الاحتفاظ بمخلفات الماضى هواية تربِّى الشخصية على القدرة على الاختلاف مع المحيط الاجتماعى بوعيه المألوف للعالم، فمخلفات الماضى تحيل إلى فكرة جدوى الحياة ومعناها، حيث الأشياء تبقى، بينما لا يستطيع أصحابها البقاء معها!

هذا الكائن اللامألوف هو صانع الدهشة فى الرواية وهو المؤهل لقدراته الإنسانية أن يخترق عالم المألوف، لأن هذه القدرات الإنسانية تأسست على تنوع مصادر المعرفة، بل واختلاف هذه الوسائل عن وسائل المعرفة المتاحة فى العالم المألوف، فالحدس وسيلة أساسية من وسائل المعرفة التى تتحصل عليها، والخيال- وليس المنطق- مهارتها وخاصتها الإنسانية الأساسية، وبالتالى من الطبيعى جداً أن تختلط خيالات هذا الكائن غير المألوف بواقع وحدته فتتحول أفكاره إلى واقع معاش بالنسبة للشخصية (فالحيوانات بديل البشر) دون شعور بأدنى حاجة لإضاعة الوقت فى إقناع الآخرين المألوفين بما صنعت.

تلعب البنت حافية القدمين دور مثير الدهشة والولد هو المتلقى الأول لها غالبًا، لكنه ليس الوحيد، فجميع الشخصيات فى الرواية متلقون لأفعالها غير المألوفة مع تباين المواقف منها .

"صاحب كشك السجائر، قال لولد بدت على ملامحه الدهشة لما مرت بجواره، وهو يناوله الحساب : إنها مجنونة. لكن ماسح الأحذية العجوز، الذى يقعد دائما قدام بار "بارادايس"، ذى الباب الموارب، تمتم: قدمها صغيرة جدا ،ونظيفة....إلخ». (ص١٣)

تبدأ علاقة الولد الصامت المؤهل بصمته هذا للدخول لعالم

اللامألوف بموقفه المختلف من القدم الطفلة، فالقدم "خلقة ربنا" تراها شخصيات الرواية جميعها إما تثير الأسى والشفقة أو أنها غضب من الله، بينما يراها الولد وحده مثار إعجاب، وأنها قد وقع عليها ظلم تاريخى بشع مقارنة ببقية الأعضاء التناسلية. إن القدم الطفلة تلعب دور المرشد للبنت حافية القدمين للتعرف على بقية جسدها وخاصة أعضاءها التناسلية المألوفة المعترف بها فى الثقافة السائدة، وكأن العضو الذى لم يكتسب الاعتراف به تاريخيًا يسهم فى التعرف على بقية الأعضاء، وكأن أيضًا كل الأعضاء لم تُختبر حتى لحظة اكتشاف القدم الطفلة لها!

ومع ذلك تبقى رغبة الولد الصامت الذى يُعجب بالقدم الطفلة كرغبة علماء الآثار فى الاحتفاظ بالتحف الفنية ؛ حيث يضعها ملفوفة فى غلاف زجاجى. (ص١٢)

إن الخبرة باللامألوف تعلو عند الولد فيتحول لنوع جديد من العلاقة به وهى علاقة (موسى بالخضر) الذى يطلب أن يصحبه ليتعلم من علمه الحدسى، فالولد الصامت الذى عاش فى المدينة لسنوات لم يعرفها إلا على يد البنت حافية القدمين وكأنه كان أعمى استرد بصيرته فرأى الأشياء البسيطة التى كان يمر عليها كل يوم، ولم يكن يراها، على الرغم من أنها كانت مما يبحث عنه (محل الحلويات ورائحة الفانيليا المحببة لديه).

إن الرؤية بالعقل فى عالم المألوف لا تتيح ما أتاحته الرؤية بالحدس فى عالم اللا مألوف لهذا الولد الصامت على يد "خِضره الجديد" فى المدينة البائسة، ففى هذا العالم يتعرف على رائحة

الفانيليا التى تقترن بجسد البنت حافية القدمين، وبمجرد أن يشتم الجسد/ رائحة الفانيليا تنفك عقدة لسانه لينطلق حاكيًا ذاته دون توقف، بينما تكون البنت حافية القدمين قد انشغلت عنه بذاتها طارحةً على نفسها أسئلتها الوجودية. وهنا تأتى لحظة الافتراق بين "موسى والخضر" (هذا فراق بينى وبينك).

إن الكائن اللامألوف بعد أن علّم الولد الصامت كيف يمارس الحياة، يكون قد أدى بعض رسالته، لكن البعض الآخر من رسالته لا يكتمل إلا بتحوله إلى مسيح ينقذ البشرية من الألفة / قرينة الموت. فتصعد الفتاة حافية القدمين إلى السماء لتمطر السماء على الأرض رائحة الفانيليا، عسى أن تنفك بها عقدة ألسنة البشر فيستطيعوا أن يحكوا ذواتهم قبل أن يتحولوا لـ"سيد الجنازات" أو "سيدة مهووسة بالغسيل" أو "سيدة القطط".

إن عالم اللامألوف بشقيه (الولد الصامت/موسى، والبنت حافية القدمين/الخضر) كان يعانى من عسر الكتابة، فالولد الصامت يود أن يكتب عن عالم لا مألوف لأنه يعيش المألوف، فيختار البنت ذات القدم الطفلة موضوعًا لكتابته، بينما البنت ذات القدم الطفلة تود أن تكتب عن عالم المألوف الذى لا تنتمى إليه، فتبدأ فى كتابة قصة "السيدة المهووسة بالغسيل". إن عسر الكتابة هو همٌّ الولد وهمٌّ البنت كقاسم مشترك بينهما، وكلاهما لم يكتب ما يود كتابته، وإنما الذى كتبهما هو"الراوى العليم غير الحاضر فى القص" الذى أعطى لنفسه الحق فى أن يرى ويروى أحلام البنت ذات القدم الطفلة، ويروى كذلك هواجس الولد الصامت بحرية تامة كأنه يروى ذاته أو بعض ذاته.

نعم هذا ما أود الوصول إليه، ففى سياق ثقافى يعد انشطار الذات وتجاور متناقضاتها من مفرداته الأساسية، أستطيع أن أرى فى توظيف تقنية "الراوى العليم غير الحاضر فى القص" التقليدية توظيفًا ما بعد حداثيًا فى رواية فانيليا للطاهر الشرقاوى، حيث إن هذا "الراوى العليم غير الحاضر فى القص" قد انشطرت ذاته ليكون بعضُها ذات الولد الصامت/ موسى، وبعضها الآخر "ذات" البنت حافية القدمين / الكائن اللامألوف/ الخضر/ المسيح. وعلى هذا، تكون رواية فانيليا قد أقامت حوارها الخاص مع النوع الروائى الذى تنتمى إليه باقتدار.

وفى الختام، إن وصف رواية بأنها جديدة من وجهة نظرى ليس "كارنيه عضوية" فى مدرسة أدبية، وإنما أنصبة تتوزع حسب قدرة هذه الرواية أو تلك على التمرد على مؤسسة الرواية التقليدية والحديثة. وإذا كان التمرد يقترن ثقافيًا بالشباب مثلما تقترن الحكمة بالشيوخ، فإن الحكيم المتمرد أعلى قيمة من الشاب الشيخ فى مجال الإبداع الروائى.

وهذا ما لا يتفق وسعى مؤسسة النقد للعمل على "الثابت المألوف"، فإذا ما واجهه "المخر (المألوف المتغير" فإنه يسعى لتثبيته حتى يتمكن من قياسه على أسسه النقدية الثابتة المألوفة.

ومن ناحية ثانية، فإن الشئون المحلية أو الخصوصية الثقافية لبيئة محلية ما إحدى وسائل تحقيق الخصوصية الروائية لعدد من الروائيين على مختلف أنواع الرواية العربية من تقليدية وحديثة وجديدة، وذلك حين يحسن الروائى انتقاء المواد النادرة والمتفردة فى

بيئته المحلية، ثم ينجح بتمكنه من أدوات السرد فى حفز قارئه على أن يبصر إنسانية الشخوص المحلية، فإذا ما عجز الروائى عن تحقيق ذلك روائيًا، فإن رواية السرد المحلى تسقط فى فخ المتحف الأنثربولوجى، فلا تعدو أن تكون الرواية عملاً أنثربولوجيًا فاقدًا لشروط البحث الأنثربولوجى بعدما افتقدت شروط الإبداع الروائى.

الهوامش

١- مجدي توفيق: الذاكرة الجديدة، دارميريت للنشر، القاهرة، ص ٨-٩.
٢- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، ع/٣٥٥، الكويت سبتمبر ٢٠٠٨، راجع التصوير ص٨-١٦.
٣- أحمد أبو خنيجر: العمة أخت الرجال، مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٨.
٤- http: www.arabic stary. het/ forum/index.php showtqpic= 8767&pid67243&mode threa& ded &st
٥- الطاهر شرقاوي: فانيليا، دار شرقيات للنشر، القاهرة ٢٠٠٨.
٦- صلاح صالح سرديات الرواية العربية، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ص٣١.
٧- م، ن ص ٢٩- ٤٩.
٨- ميخائيل باختيه: الماركسية وفلسفة اللغة، ت محمد البكري، ويمني العيد، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص٢٠٢.

السارد والمؤلف
الحضور والتماهى فى الكتابة الروائية الجديدة فى مصر

أحمد أحمد عبد المقصود

تقديم

تقوم هذه الورقة البحثية بدراسة مركزية السارد وحضوره، والفضاء النصى الذى يحتله من خلال الآليات السردية التى يستخدمها، وتجعل صوته مسيطرًا على السرد، وتُمَحوره حول ذاته واهتماماته، وترصد العلاقة بين حضور هذا الصوت وبين المؤلف الحقيقى، وذلك فى ثلاثة نماذج تنتمى إلى الكتابة الروائية للروائيين الجدد الذين أخذت أعمالهم تنتشر فى مصر منذ حقبة التسعينيات من القرن الماضى .

وتدرس هذه العلاقة من منطلق فرض يرى أنه ثمة علاقة تماهٍ بين السارد والمؤلف فى الكتابة الروائية الجديدة، وأن هذا التماهى بوصفه علاقة بين طرفين: مجازى (السارد) وحقيقى (المؤلف)، يدفع إلى رؤية السارد بوصفه صوتًا فنيًّا للمؤلف. وهذه العلاقة

مشروطة بتصور أن النص الروائى الجديد (الذى يصلنا من خلال صوت السارد، وهو ذات مجازية متخيلة) لا يمثل المؤلف ـ وكذلك ما يتصل به من خبرات حياتية، و وقائع حقيقية، وأشياء موجودة فى عالمه الحقيقى الخارجى ـ إلا بشروط خطابه الأدبى. و أول هذه الشروط إعادة بناء ما هو واقعى أو حقيقى، ليصبح علامة نصية مجازية لها قوة الحقيقى أو الواقعى. ومن ثم يصبح النص الروائى الجديد بخطابه الأدبى هو مصدر التعرف على السارد/ المؤلف الذى صار علامة أو عنصراً نصياً، ومع هذه الصيرورة تنتفى الإحالة إلى السيرة الذاتية للمؤلف أو العالم الخارجى.

لنر ذلك من خلال النصوص.

التجريب واللعب ومحاكاة الذات فى "الخوف يأكل الروح"

"الخوف يأكل الروح" رواية قصيرة، واضحة القصر، مقسمة إلى ثلاثة أقسام، فى كل قسم يروى السارد حكاية عن شخصية أو شخصياتٍ، لا تحضر فى القسمين الآخرين. الحاضر فى كل أقسام الرواية، والقابض على عملية السرد، هو مصطفى ذكرى الذى يهيمن صوته، فيحكى، وينقل كلام الآخرين، ويشرح، ويعلق، ويعقب. مصطفى ذكرى هو السارد وليس المؤلف الحقيقى كما سيتبادر إلى الذهن، فهذا اسم السارد الذى ورد فى مفتتح الرواية على لسان جورج المزيف ـ الزوجة التى كانت تقلد صوته ـ وهو يدعو صديقه للحضور:

"مصطفى .. مصطفى .. هكذا جاء صوته لجوجًا على الهاتف». (ص١٢)

و ُذكر كاملاً ـ فى القسم الثانى ـ على لسان السارد نفسه فى سياق كلامه عن "الرسائل" التى كتبها لصديقة التليفون:

" تعليق على الخطاب الثانى عشر المفقود، ويضاف فى هذا الخطاب لسان آخر إلى ألسنة الباب الخارجى لبيت مصطفى ذكرى». (ص٤٢)

السارد مصطفى يضعنا أمام ظاهرتين متداخلتين: وجود سارد مسيطر على عملية السرد، وتماهيه مع المؤلف الحقيقى. سيطرة السارد تحقق من خلال بعض الأساليب السردية والمهارات الكتابية التى تجعله مسيطراً على عملية السرد وحسب، وتُمَحورها حول ذاته واهتماماته. وهناك أسلوب بعينه يعتمد عليه سارد "الخوف يأكل الروح"، هو التوليد الذى ينتج تكراراً، ويمكن القول إننا أمام سارد مولع بتوليد حكايات وأفكار، تتحول بفعل التوليد المستمر إلى مجموعة من التفاصيل، هذه التفاصيل تمثل الواقع وما هو موجود بالنسبة للسارد.

فى الاستهلال أو مفتتح القسم الأول يقدم السارد أصدقاءه جورج وزوجته نانا، فيبدأ بتقديم ما تتميز به نانا من "سمات خفية فوق طبيعية». (ص٧)، ثم جورج الفنان التشكيلى الكلاسيكى الذى يشبه زوجته، ويمتلك كلبًا يجمع بينه وبين صاحبه عرج خفيف فى الساق اليمنى لكليهما. هنا يشرع السارد فى سرد أفكاره حول " تزامن العرج فى الكلب وصاحبه». (ص٩)، ثم يحكى قصة إصابة الكلب بالعاهة على يد صاحبه. حيلة استغل فيها جورج طبيبين بيطريين، يكسر جورج ساق كلبه اليمنى، ويحضر طبيباً لوضع

جبيرة، وبعد مضى نصف المدة يستدعى طبيبًا آخر لفكها، لتدوم عاهته أبدية "كما دامت عاهة صاحبه». (ص٩)، ثم يرفع دعوى ضد الطبيب الثانى بتهمة فك الجبيرة فى نصف المدة، فتحكم المحكمة "بسحب رخصة العيادة منه لكونه تسبب فى عاهة مستديمة لكلب مرخص». (ص٩). تنشر الحادثة تندرًا فى صحيفة يسارية، ويقرأها الطبيب الأول وكان على شىء من الثقافة، فيكتب تعليقا إلى الصحيفة ـ يلخص السارد مضمونه ـ استشهد فيه بمشهد فى فيلم قديم بعنوان رجل وامرأة، يظهر فيه الرجل وكلبه وهما يغمزان فى مشيتهما الغمزة نفسها، وبعد الاستشهاد يقص قصته مع جورج وكلبه تونى، و" يتهم جورج بالوحشية والجنون وعدوى الواقع بالفن، ليبرئ ساحة زميله، لكن مع الأسف أخذ التعليق مأخذ الطرافة، ولم يتحرك أحد». (ص١٠)

التوليد يبدو واضحًا، فمن تزامن العرج يتولد سؤال السارد، ومن السؤال يتولد تفسير محتمل لإصابة جورج، ومنه تتولد قصة السبب المؤكد لإصابة الكلب، ومنها تتولد قصة القضية، وتحولها إلى خبر صحفى طريف، ومقال الطبيب الأول، ثم التعليق الختامى للسارد. وهناك ظاهرتان مهمتان: الأولى التفاصيل التى تتصل بقصة عرج تونى نتيجة التوليد، والثانية وجود طرفين ينهض عليهما ما يقصه السارد : فكرة جادة ومثيرة للانتباه، وفكرة أو شىء هامشى أو تفصيلة صغيرة بعيدة عن الانتباه، يبدأ السارد فى التركيز عليها، فيزداد حضورها، وتتصدر المشهد. فقد تحول السارد تدريجيًا عن تقديم شخصية جورج وعرجه إلى عرج الكلب، و أزاح الشخصية

الإنسانية عن مركزها الذى حظيت به فى السرد الكلاسيكى، وجعل هويتها وملامحها مرتبطة بدخولها فى علاقة مع العنصر الهامشى الآخر، فعرج الكلب يحدد الطبيعة النفسية المضطربة لشخصية جورج. وبعد أن يقدم لنا السارد جورج ونانا يأتيه صوت جورج لجوجًا عبر الهاتف، يطلب منه الحضور:

" مصطفى .. مصطفى .. هكذا جاء صوته لجوجًا على الهاتف. أعرف جورج ونانا منذ عشر سنوات، لكننى لا أشاهدهما كثيرًا لكثرة العمل. قال أريد أن أراك، هناك أشياء حدثت يجب أن تعرفها، ثم قال بصوت مشروخ، تونى مات، يجب أن تحضر.طلبت منه أن يهدأ حتى أعرف لماذا يريد منى الحضور بهذه الطريقة المفاجئة لاسيما والليل يتقدم ويوغل فى شتاء بارد،لكنه لم يقل غير نبأ موت كلبه تونى .. وضعت سماعة الهاتف، وشرعت فى ارتداء ملابسى، وانطلقت مسرعًا إلى حى جاردن سيتى،كان البيت من طابقين على الطراز القديم.. البيت فى شارع هادئ جدًا .تذكرت تونى، لطالما قام جورج مع كلبه العزيز بتمشية الصباح فى هذا الشارع الهادئ .... هل كان انزعاج جورج لموت كلبه يصل إلى هذا الحد؟ ثم ماذا عن زوجته؟هل أصابها سوء لموت تونى؟.

على الدرجات القليلة التى تؤدى إلى الباب الخارجى الكبير المصنوع من حديد أسود مشغول، وخلفه زجاج إنجليزى سميك مضلع ـ وجدت فأرًا سمينًا بليدًا منتخفا بصورة مرعبة،يحاول هبوط الدرجات من منتصفها .كان حريًّا به أن يهبط الدرجات عند أقصى جوانبها لأنه يعترض طريقى.نعم كان كبير الحجم لكن هذا ليس

سلوك فأر. كان لونه يضرب إلى الرمادى القاتم المشوب بلون ترابى أغبر وكالح. وكانت حركته بطيئة جداً، بل كانت حركة بائسة كريهة. كانت درجات السلم عالية على وزنه الثقيل، لذا كان عند كل درجة يتوقف قليلا، ويحاذر الهبوط الذى يأتى فى النهاية ارتطامًا ووقوعًا على فمه.حركته تفتقر بشكل مريع معنى الرشاقة.توقف عند قدمى بغباء عنيد، وأبعد ما يكون عن معنى الجرأة وكأنه يريد منى أن أفسح له الطريق هكذا بلا مبالاة وخمول يبعث الرهبة فى النفس.

كان فمه وأنفه ملطخين بدم متخثر جاف من أثر اندلاقه على بوزه أثناء هبوطه درجات السلم..... وكان الاشمئزاز يرتفع فى داخلى كرغبة فى القىء. لكن شروعه فى متابعة هبوط درجات السلم بحركته البطيئة البائسة ـ فور زوال العواقب والحواجز من طريقه ـ دغدغ شيئًا ما فى أعماقى السحيقة.

شيئًا وجوديًا .كأننى أشعر بذنب لا خلاص منه لاحتقار هذا الكائن منذ لحظات.

إنه الآن يتابع طريقه و يستأنف سيره غاسلا شعورى بالاشمئزاز نحوه. إننى الآن و أنا أنظر إلى مؤخرته و ذيله السميك واندلاقه المأساوى على درجات السلم و افتقاده لليسر ودأبه على العسر ـ أحترم كينونة مجهولة ومتباعدة ومغرقة فى بيوريتانيتها، أحترمها و أقدرها و أطمئن إليها. لكن بعد كل هذا أليس هناك انقباض فى صدرى مفاده أن أرى هذا الفأر السمين المتخم بوجوديته الغامضة ـ قبل رؤية الصديقين العزيزين جورج ونانا؟». (ص ١٢، ١٣، ١٤).

مفاجأة المكالمة، ونبرة صوت جورج وإلحاحه، وتوقيت المكالمة،

ومنولوج السارد المنفعل تقول إنه لدينا حدث جاد ومثير، لكن السارد يتحول من الحدث الجاد محطمًا توقعنا إلى حدث آخر هامشى ـ يفترض ألا يثير انتباهه وهو فى هذه الحال الانفعالية ـ وهو هبوط فأر ضخم للدرج. شيئًا فشيئًا يدفع بالفأر إلى الصدارة، فيبدو على القدر نفسه من أهمية الحدث الجاد. ويأخذ السارد فى وصفه بدقة متناهية، ويسرد تفاصيل تحيل هبوط الفأر للدرج إلى حادث مثير، أثار مشاعر و أفكارًا داخل وعى السارد، انتهت بربطه بالحدث المثير الأول الذى جاء من أجله، وهو مقابلة نانا وجورج، ويحدس بأمر غير سار.

هذا الأسلوب السردى يكشف أمرين، الأول انشغال السارد فى التفاصيل انشغالا يكشف عن لحظة عبثية نادرة، لحظة لعب. فالشىء الهامشى التافه (مثل فأر) يأخذ منه مجهوداً فى القول مقارنة بالحدث الجاد(١). لكن السارد الذى يمتلك رؤية جمالية خاصة لا يراها كذلك، يراها ذاتا موجودة، ربما كان وجودها غامضا، لكنه وجود طاغٍ ، له حضوره الآنى فى ذاته (لاحظ قول السارد ضغط السارد على ذاته والظرف "إننى الآن" فى مواجهة هذا الوجود)، وفوق ذلك هو وجود مؤثر، أثر فى السارد. والثانى أن الهامشى هذا "الموجود الآن" لم يعد عارضًا، إنه مرتبط بما يبدو أنه جوهرى، هذه رؤية السارد التى دفعته إلى ربط رؤية الفأر برؤية الصديقين.

وبالطريقة عينها يقوم بالسرد فى القسم الثانى الذى وظفت فيه عناصر من سيرة المؤلف الذاتية، فهو يستهله بالحديث عن باب البيت الخارجى غير المغلق بإحكام دائمًا، والشعور بفقدان الأمان الذى

أصابه نتيجة لذلك، ودفعه إلى الجلوس أمام الباب ليؤمن نفسه. ويقع البيت فى شارع خسرو باشا، ومن موقعه أمام الباب الخارجى يمكنه أن يرى أى شخص "يحاول الدخول إلى حرمة البيت"(ص٣١). ويولد من ذلك حكاية "سعدية المجنونة" التى كان يراها من موقعه، وحكاية شارع خسرو باشا مع البلدية، ثم حكاية أفراد أسرته، وذكريات طفولته، والخوف المتأصل فى نفسه الذى يتولد عنه حكايته مع صديقة التليفون المجهولة التى تتصل به، والمكالمات والرسائل المتبادلة ومضمونها. و دومًا يولد أفكارًا تخصه، فمن مضمون الرسائل تتولد فكرة "القبح"، فيناقشها من خلال علاقته بشعوره بالخوف، وتولد فكرة القبح مسائل تتعلق بالصلة بين الكتابة والقبح، مثل استخدام الأسلوب الساخر والجاد، أو المتفلسف والتقريرى المباشر فى قول الأشياء. ومع نهاية الفصل (المضنى على قصره) يصبح السرد مجموعة من التفاصيل الصغيرة لذوات غالباً مهمشة (سعدية المجنونة، وأفراد أسرته العاديين، والسارد نفسه الذى يكتب روايات عاطفية من الدرجة الثانية).

هذه التفاصيل تدخلنا فى دوامة مرهقة ـ أحيانًا ـ من التلقى، وتكشف عن وجود ذات ساردة منغمسة فى وجودها الفردى وزمنها الخاص، ذات تهتم بالأشياء الهامشية والصغيرة، لا لشىء إلا لتصور وجودها وطغيان إحساس السارد بهذا الوجود. ومقابل ذلك لم تعد فيه الجماعة ولا قضايا الوطن الكبرى السياسية والاجتماعية والتاريخية محط اهتمامها، ومن ثم تصبح طريقة التوليد والحرص على التفاصيل طريقة كتابة، و تفكير، و رؤية للعالم. نعم، طريقة

كتابة تكشف عن قناعات المؤلف الجمالية وكيف يرى العالم من خلالها، هذه القناعات تظهر من خلال مصطفى ذكرى السارد المتخيل و الصوت الفنى لمصطفى ذكرى الحقيقى.

وتؤكد أعمال مصطفى ذكرى المؤلف أن التوليد والانشغال بالتفاصيل وبالهامشى إستراتيجية كتابة، فقد أقام نصه "تدريبات على الجملة الاعتراضية" على الجملة الاعتراضية، وهى محدودة الاستخدام، وينظر إليها على أنها جملة فرعية، فقلب مصطفى ذكرى التراتب الشائع عنها فى البلاغة والكتابة العربيين، وحولها إلى أصل، إلى جملة أساسية، لكن هذا القلب تحقق بواسطة كتابة تبدو للنظرة الأولى مهارة أو لعبا شكليا . أما دال "المتاهة" الوارد فى عنوان نصه "هراء متاهة قوطية"، فيصف طريقة التوليد للأفكار والحكايات التى ترهق القارئ، وتشعره أنه يسير فى متاهة تدوخه، وهى طريقة واضحة بقوة فى سرد القسم الثانى من "الخوف يأكل الروح". وفى "مرآة ٢٠٢" يعتمد سرد البطل عماد على التوليد والتكرار. ومن ثم فنحن أمام كتابة روائية مختلفة عن الكتابات التى تسبقها، خاصة كتابات نجيب محفوظ، والكتاب الذين عرفوا بجيل الستينيات، ولا يزالون يكتبون، مثل: محمد جبريل، وجمال الغيطانى، وإبراهيم عبد المجيد.

الصلات بين"الخوف يأكل الروح" ونصوص المؤلف الأخرى خاصة "مرآة ٢٠٢"، تكشف لنا عن تقنية أو مهارة كتابية أثيرة لدى السارد، تجعله حاضرًا ـ لحظة القراءة ـ فى سياقات السرد المختلفة، وهى اختلاف الضمائر الذى يمنح صوت السارد تنوعًا، وتجعلنا نراه

بضمائر مختلفة، فى المقطع السردى الواحد. ويعتمد السارد فى هذه التقنية على لعبة الغموض والوضوح التى تمنح حضور السارد ثراء أكثر، فهناك مقاطع سردية فى القسمين الثانى والثالث تبدو غامضة فى سياق ضمير الغائب، تعقبها مقاطع بضمير المُتكلم تزيل غموضها، وتدفعنا إلى العودة لرؤية ما كان غامضًا مرة أخرى. وهذه اللعبة أوضح ما تكون فى المقاطع التى يتكلم فيها السارد عن الخطابات التى تبادلها مع صديقة التليفون.

"الخطاب الثالث عشر. قالت امرأة قبيحة بعد ثرثرة مرحة ـ لرجل قبيح وبلهجة جادة هل أنا قبيحة ؟ أجاب الرجل بلهجة لا تقل فى وجومها عن لهجة المرأة ـ بصيغة سؤال .كان سؤال هو نفس السؤال الذى سألته، هل أنا قبيح؟ أجابت المرأة باستغراب وقالت أنت رجل... (ص٤٢)

كثرت نساء الرجل القبيح بعدد لا نهائى ومع الكثرة أتقن الرجل تفاصيل دقيقة عن المرأة القبيحة التى قطع علاقته بها إلى الأبد منذ أن قالت له أنت رجل. تلك الشجاعة التى جعلته مثل دون جوان. إنه كلب وفى حمل فى عقله وقلبه فضل المرأة القبيحة التى دفعته إلى عالم النساء. قالت إن لك يدًا غليظة ثقيلة حين مسكتُ يدها، لم أقصد أن أكون ثقيلا غليظا وأنا أمسك معصمها... (ص٤٣)

فالغموض الذى يلف سياق ضمير الغائب على امتداده السردى يزول مع التحول إلى ضمير المتكلم الذى يخص السارد وحده فى النص. ولكن لماذا الإشارة إلى المقاطع السردية الخاصة بالرسائل

تحديدًا ؟. لسببين: الأول أن هذه المقاطع تحولت إلى مجال لمهارات كتابة ذات طابع تقنى صرف، واختلاف الضمائر لعائد واحد هو مهارة تقنية من تلك المهارات. والثانى أنها إحدى الوسائل التى تصنع منطقة يتماهى فيها السارد مع المؤلف، وذلك من خلال المزج بين أحداث القصة كما يحكيها السارد وبين هموم الكتابة المهنية البحتة التى تخص المؤلف الحقيقى، والتى يفترض ألا تُعرض داخل الحكاية. المهارات التقنية الصرف بدورها تعبير عن هذه الهموم، عن هوس كتابة تجرب بطريقة مختلفة، ولهذا ترد إشارات ـ فى هذا السياق تحديدًا، سياق فكرة القبح التى ولدها السارد من مضمون الرسالة الثالثة عشرة ـ إلى نصوص للمؤلف الحقيقى، يمكن وصفها بأنها نصوص تجريبية تعبر عن هموم الكتابة :

" على سبيل المثال لا الحصر، فأنا قد تحدثت فى وقت مضى عن القبح بشكل مجرد، وكانت مناسبة الحديث هى إحدى القصص التى تحمل عنوان"حديث الصورة" و كانت القصة ضمن كتاب صغير بعنوان " تدريبات على الجملة الاعتراضية". كان حديثى فى " حديث الصورة " موجهًا بشكل مباشر إلى القارئ..... لكن ما إن بدأت الكتابة حتى هاجمتنى أسباب فنية بحتة ذات طابع تقنى صرف. (ص٤٤)

"تدريبات على الجملة الاعتراضية" ـ كما أشرنا سلفا ـ نص لمصطفى ذكرى الحقيقى، إذن لدينا اسم المؤلف الحقيقى، ونص من نصوصه، يضاف إلى ذلك عناصر من سيرته الذاتية : الحى السكنى، والبيت، وأفراد الأسرة. وهناك تأثير هذا البيت على

التصورات الجمالية التى تشكل كتابة "الخوف يأكل الروح"، وقبلها "تدريبات على الجملة الاعتراضية" :

" كان قدرى فى هذا البيت أن أرى بشكل أبدى كل الأفعال البسيطة وهى تؤدى بدقة متناهية وكأنها تؤكد روحًا أخرى وراء جديتها، روحًا عبثية يقع تحت تأثيرها كل من يراقبها». (ص٣٠)

السارد يتكلم عن أسرته من موقع المراقب لما يؤدونه ـ خاصة الأب ـ من أعمال بسيطة (فهم أفراد عاديون تمامًا)، وها هو ذا قد وقع تحت تأثير روحهم (لنلاحظ إشارة السارد إلى القدر)، فظهر فى كتابته. هنا يحدث التباس بين المصطفيين السارد (المتخيل) والمؤلف (الحقيقى)، قد يفضى إلى إقامة علاقة تطابق، والنظر إلى الصوت المتكلم على أنه صوت المؤلف الحقيقى. لكن يجب ألا تخدعنا عناصر السيرة الذاتية وبعض التجارب الشخصية، خاصة وهى ترد فى سياق ضمير المتكلم الذى نبنى عليه دائمًا ـ فى هذا النوع من الكتابة ـ وهم التطابق.

المسألة كلها تتعلق بـ"هموم الكتابة"، وبأسباب فنية بحتة ذات طابع تقنى صرف دفعت إلى توظيف هذه العناصر، وهو ما يجعلنا أمام كتابة أشبه بمحاكاة الذات، يحاكى المؤلف ذاته من خلال السارد. وإضافة بعض عناصر من السيرة الذاتية والتجارب الشخصية ذريعة مصطنعة لكتابة تجرب، وتعتمد على لعب ومهارات محاكاة الذات مهارة منها. وإذا ما تذكرنا أن السارد كاتب روايات عاطفية من الدرجة الثانية، فسندرك أنه واقع تحت تأثير هوس المهنة، مهنة الكتابة.

تجربة المؤلفـة) وتجربة السارد(ة) فى " دنيازاد

" العلاقة بين المؤلف والسارد فى نص مى التلمسانى " دنيازاد " أكثر تعقيدًا منها فى "الخوف يأكل الروح"، وتنشأ عنها مشكلة ترتبط بنوع النص لا نصادفها فى نص مصطفى ذكرى. فطبقًا لتصريح المؤلفة الحقيقية، فإن روايتها " دنيازاد " تحكى تجربة شخصية، تجربة ولادة طفلتها دنيازاد وموتها. لكن الاكتفاء بهذا الوصف غير دقيق؛ لأن النص يجعل من حدث الولادة نقطة انطلاق لسرد تجارب وخبرات أخرى. فالسرد يبدأ بحادثة موت " دنيازاد" فى سياق ضمير المتكلم للساردة:

"جاءت دنيازاد إلى الغرفة ٤٠١ للمرة الأولى والأخيرة تودعنى فى أكفانها البيضاء». (ص٧)

لكن سرعان ما يتحول هذا الحدث إلى مثير لأحداث أخرى ترويها الساردة، وتؤدى فيها الذاكرة دورًا أساسيًّا : الزواج، ليلة الزفاف فى بيت أسرة الزوج، الحمل، المخاض وآلامه، الجراحة، موت المولود، الدفن، بشائر حمل جديد). وفى سياق القص تستدعى أحداث منتقاة بعناية ذات صلة بأزمة الفقد : جانب من طفولة الساردة وتكوينها الثقافى، وبيع البيت، واستقالة الساردة من عملها. ويمزج السرد هذه الأحداث الخارجية بأفعال الوعى الداخلى ونشاطه: تخيل الساردة لمراحل نمو دنيازاد، والمشاعر ـ خاصة المخاوف والأحزان ـ والأفكار المقترنة بها، وهناك من جانب الساردة تتبع لحالتها الانفعالية، وتطورها الداخلى بعد موت دنيازاد، وتأثيرها على علاقاتها، وهو ما يظهر بوضوح فى نهاية الرواية بعنوانها الدال

" نقطة تحول"، وهو فصل يلخص ويضيف :

" بعد مضى شهور، كنت قد كتبت كتابًا جديدًا وقدمت استقالتى و خاصمت عددًا من صديقاتى و شربت السيجارة السادسة فى حياتى و قررت أن أنجب طفلاً ثالثا يتحرك الآن فى جوفى . كما أننى تشاجرت لأسباب تافهة وكدت أصدم رجلا بسيارتى...ثم إننى شاركت زوجى بيع بيت العائلة وشاركت شهاب الدين تجربة الحب الأول...لكنى أعربت عن سأمى من البواب الجديد الذى لا يغسل السيارة جيدًا ومن الخادمة الجديدة التى تكسر صنبور الماء...ومن أم زوجى التى تكثر السؤال عن تفاصيل كل شىء... أتابع فى حرص سريان الدماء المنتفضة على جانبى الجبين وأتخيل أنى مصابة بلوكيميا (هل يسرى المرض الآن فى نطفة هذا الطفل الثالث الذى أنتظره حقا دون حماس كبير؟ ماذا لو أصبت حقا بلوكيميا؟). صرت الآن أثير غضب زوجى.ترك المنزل ليلتين وعاد.أعطانى خطابا طويلا. قرأته وبكيت فى رقة الهواء.لازلت إذن أشعر بمشاعر طيبة تجاه الأشياء.... أشعر بالخوف...». (ص٨١،٨٢)

يظهر من سياق السرد، فى المقتبس، ولغته حضورًا كثيفًا للذات الساردة ومعاناتها: ضمير المتكلم والمنولوج، والتصريح بعمليات شعورية متميزة، والحس الرومانسى الذى يطل من الخوف من فقدان المشاعر الطيبة، ومن الحرص على إظهار أحاسيس معينة بالرغم من الحالة الانفعالية السلبية التى تمر بها الساردة (الإحساس بـ"رقة الهواء"). وفى المقتبس تروى الساردة أحداثا تلخصها بلغة موجزة ومكثفة، وهى أحداثا واقعية، يعتمد بعض الباحثين على واقعيتها،

فيصفون النص بأنه "رواية سيرة ذاتية"، وهو مصطلح مركب يدل على أن النص مركب من شكل الرواية وبعض خصائص السيرة الذاتية، ولهذا علاقة بمسألة حضور السارد وتماهيه مع المؤلف.

من الواضح أننا أمام نموذج روائى يرتبط فيه حضور السارد، وتماهيه مع المؤلف ـ بشكل أساسى ـ بالصيغة الأدبية، الصيغة الأدبية بمعنى ضيق يقتصر على الدلالة على الموضوع وليس على الشكل أو تقنيات السرد(٢). فموضوع السرد، تجربة ذات بُعد سير– ذاتى لمؤلفة لها وجود تاريخى متعين، وهذه التجربة السير– ذاتية ترويها ساردة ـ فى المقاطع الخاصة بها ـ بضمير المتكلم. إذن عبر ضمير المتكلم يمثل صوت ساردة متخيلة، وعبر موضوع سردها تمثل مؤلفة حقيقية . وهناك عناصر أخرى بجانب الصيغة الأدبية (التجربة الشخصية المروية) دفعت بعض الباحثين إلى المطابقة بين الساردة والكاتبة، وتبنى معادلة (السارد = المؤلف): فهما امرأتان شابتان، حرفتهما الكتابة الإبداعية، ولهما التكوين الثقافى نفسه(٣). ومثلما يُستخدم مصطلح نوعى مركب (رواية سير ذاتية) لتحديد الشكل السردى لـ " دنيازاد "، يستخدم مصطلح مركب (الراوية الكاتبة) لتحديد نمط الصوت السردى الأنثوى، وهو مصطلح يدل على تطابق الشخصين المتخيل والحقيقى. ويعزز التطابق علامات أخرى، يتم التعامل معها على أنها علامات تشير إلى مرجع خارج النص، منها الإهداء، والتصريح باسم الزوج (وليد)، والمكان الحقيقى متمثلا فى الحى السكنى، والإشارة إلى نصوص للمؤلفة، مثل " نحت متكرر".

وبناء على ذلك يعتمد توصيف الشكل السردى ونمط الساردة فى " دنيازاد "على وجود مرجع خارجى، ومعرفة بالسيرة الذاتية للمؤلف(ـة)، وهذه المعالجة ربما تكون مقبولة لأغراض الدراسة العلمية، لكنها تنتج مشكلات عند النظر إلى النص من زاوية العلاقة بين المؤلف والسارد، هذه المشكلات تخص تشكيل النص، ونوعه، وتلقى القراء الذين يشكل مصطلح تحديد النوع أفق توقعاتهم. فنوع النص محدد بمصطلح " رواية"، ويغيب من الغلاف أية علامة تشير إلى " العقد السير- ذاتى"، على غرار ما نجد فى نص نعمات البحيرى "يوميات امرأة مشعة"، فبالرغم من تحديد نوعه بمصطلح "رواية" فإن العنوان يتضمن مصطلح " يوميات"، ومن ثم يتحدد شكل النص وخصائصه من تفاعل المصطلحين معًا، ونصبح إزاء "رواية سيرية" دون حاجة إلى مرجع خارجى. والقراء الذين لا يعرفون شيئًا عن سيرة المؤلفة الحقيقية سيتلقون النص بوصفه رواية، أى نصًا يقدم حدثا متخيلا لشخص متخيل، وسوف يتعاملون مع الشخصيات والعلامات الأخرى (مثل الأسماء والأماكن والوقائع) على أنها علامات خيالية، لا مرجع لها فى العالم خارج النص.

الصوت السردى وبنية الزمن لهما دور فى هدم وهم التطابق، فالساردة لا تروى الأحداث بمفردها، هناك صوت آخر، صوت الزوج الذى يكاد يقتسم وظيفة السارد مع صوت الزوجة الساردة، أقول يكاد لأن حضوره أو المساحة التى يشغلها - إذا ما وضعنا فى اهتمامنا الشكل الطباعى المختلف للمقاطع التى يرويها الزوج -

يتضاءل تدريجيًا أمام حضور صوت الساردة والمساحة التى يشغلها، كلما تقدمنا نحو نهاية الرواية. وهناك علة واضحة لإدخال صوت الزوج - غير التفسير الذى تربطه بتكامل منظورى النوع الإنسانى للحياة - وهو اكتمال الحدث.

فالزوج يروى بضمير المتكلم الأحداث التى لم تعاينها الساردة بنفسها، وغابت عنها : ما حدث فى غرفة العمليات ولحظة الخروج منها، وخبر موت الطفلة وإخفاءه عن الزوجة/الساردة، ونتيجة التقرير الطبى، وطريقة إخبار الزوجة، وإعداد المقبرة، كما يروى - بوصفه شريكا للساردة فى فاجعة موت دنيازاد - مشاعره وأفكاره الباطنية تجاه الحدث، وكأن الكاتبة تريد للساردة أن تكون من ذلك النوع الذى يظهر موضوعيًا، فلا يروى إلا ما كان شاهدًا عليه.

وينظم السرد الأحداث وفقًا لنظام زمنى أدبى معقد نوعًا ما، بالرغم من البساطة التى يبدو عليها النص. فتروى الأحداث بطريقة غير منتظمة يتداخل فيها الماضى والحاضر، وهى سمة لخطاب الساردة بوصفها صاحبة اليد الطولى فى السرد، إذ يمكن وصف خطابها السردى بأنه خطاب زمنى صريح، بمعنى أن الحس بالزمن يطبعه بقوة، ويظهر ذلك من خلال تواتر علامات زمنية تحدد زمنًا معينا، أو تشير إليه إشارة غير متعينة. سنأخذ العنوان الأول " سلة ورد " نموذجًا، فهو يبدأ على لسان الساردة بلحظة ما بعد الولادة (الموت)، ثم تستعاد لحظة الحمل والإعداد لاستقبال المولود، ثم الدفن، ثم الخروج من المشفى والعودة إلى البيت. عند هذه النقطة الزمنية يتحول ما كان حاضرًا إلى ماض، تصبح دنيازاد ماض

يستعاد مع لحظة الحاضر التى ترصد فيها المشاعر والوضع الذى آلت إليه الحياة بعدها، ومنذ تلك اللحظة تكثر أفعال الاستعادة والتذكر، وتتداخل الإشارات الزمنية للماضى والحاضر:

"كثيرًا ما كنت أشعر أننا أربعة أفراد فى الأسرة فلا أجد غير ثلاثتنا منذ تسعة أشهر، كنت أعد العدة لاستقبال هذا الكائن الرابع الذى نما بداخلى، بتفاصيله اليومية.

اليوم أفتقده وأستعيد حياتى بصورتها الأولى.عاد جسدى إلى سيرته الأولى. وعاد كل شىء إلى نقطة البدء». (ص٢٤)

هذا المقتبس مجرد نموذج لخطاب ذى طبيعة زمنية فى الرواية، خطاب تشيع فيه الدوال الزمنية المحددة بشكل واضح. وعندما نقول إن تجربة ولادة دنيازاد وموتها نقطة انطلاق لاستعادة شطر من الحياة: ذكريات من الطفولة، والزواج، وبيع البيت، والحمل، والولادة والموت، وأن هذه الأحداث تنسب إلى المؤلفة الموجودة فى العالم خارج النص، فإن هذه الأحداث كتبت بشروط أدبية النص الروائى، وأول هذه الشروط الانحراف الزمنى الذى يشتهر به السرد القصصى عمومًا. فالساردة تتعامل مع الزمن بوصفه خبرة فردية تعيش فى ذاكرتها ووعيها، بوصفه وهو ما مكنها من إعادة ترتيبه، واختيار لحظاته وما يرتبط بها من أحداث خارجية وداخلية، متحررة من قيوده التى يرتبط بها وقوع الأحداث فى العالم خارج النص الأدبى. باختصار، صنعت الذات الساردة زمنها الخاص الذى يضفر الحاضر مع الماضى، وجاء خطابها مجسدًا لهذا الزمن، وهذا الخطاب الروائى بأدبيته الزمنية ـ لو جاز هذا الوصف ـ يعلق

علاقة التطابق بين المؤلفة والساردة التى باتت تحيا زمنًا مختلفًا، فالأحداث التى تسردها (ويُنظر إليها على أنها تجربة شخصية أو سيرة ذاتية) تقع فى الزمن، والزمن يعاد تشكيله، ومن ثم يعاد تشكيل ما يقع فيه، فيغدو متخيلا، يجمع بين الأصل والتحول. ويجب أن نضيف أن التحول يحدث بواسطة الكتابة، وأن الكتابة أصبحت أصلاً ، فحدث موت دنيازاد انتهى، لم يعد له وجود إلا فى الذاكرة، أو الوعى الذى ربطه بأحداث الحياة الشخصية الأخرى، وهنا تطرح الكتابة نفسها على الساردة (لأنها من نوع الرواة الذين يكتبون الأدب) بوصفها وسيلة لإبقاء ما يتهدده الزوال والفناء.

وفى هذا السياق نشير ـ من خلال كلام الساردة ـ إلى نقطتين: الأولى أن إعادة تشكيل الزمن فى كتابتها ليست سوى تجسيد لعملية إعادة إنتاج للأحداث داخل الوعى :

"كان عقلى يعمل بانتظام.تعود الصور الواحدة تلو الأخرى، وتحتل مساحات متباينة من رأسى.أعيد إنتاج الأحداث وأسأله عمن يعرفون». (ص٢٢)

والثانية أن هذه العملية اقترنت برغبة فى إعادة تشكيل العالم، واستعادة الذات التى ظهر للساردة من استعادة الأحداث، وإعادة إنتاجها أنها لا تعرفها بعد :

" أستعيد لحظات الألم الأولى، كالمحارات.وأكتشف أنى نسيت طعم وشكل ورائحة الألم. لم تبق لدى سوى تلك الرغبة فى إعادة تشكيل العالم، وفقًا لقانون الغياب.

عدت إلى زوجى وابنى الوحيد وبيتى الوحيد وبعض أصدقائى،

ولم أجد بعد نفسى التى تصورت أنى أعرفها» . (ص ٢٣،٢٤)

كتابة " دنيازاد " استجابة لتلك الرغبة، فقد أعادت الساردة فيها تشكيل العالم وفقًا لغياب دنيازاد، فتقلب الغياب إلى حضور، والموت إلى حياة، غير أنهما حضور وحياة مجازيان ليسا مثل الحياة الحقيقية التى تروى فى السير الذاتية. ويُهدى النص المكتوب دون أن تمهره المؤلفة باسمها، ويجمع بين كونه إهداءً حقيقيًّا ("إلى شهاب الدين") ومجازيًّا (" ووجه دنيازاد ") فى آن واحد.الإهداء المجازى موجه إلى "وجه" دنيازاد، لماذا المجاز المرسل؟ لأن الوجه هو أول وآخر ما طالع الساردة من دنيازاد، ومن ثم مَثُل فى الذاكرة مقترنًا بها وبكل ما ارتبط بها من مشاعر وآلام وتصور للحياة قبل الولادة (كان تصور الساردة للحياة مرتبطا بوجود أربعة أفراد) وبعدها. الرغبة فى تصوير الحياة قبل الولادة وبعدها ـ وليس كتابة سيرة ذاتية بأسلوب روائى ـ هو هدف الكتابة، وحدث الولادة والموت محرك لهذه الرغبة، ووقود للكتابة الروائية التى لا تعبأ إلا بنفسها وبما تريد قوله بقطع النظر عن الصيغة الأدبية أو الموضوع الذى ستعيد تشكليه ليقول ما تريده الكتابة، وما نقوله يرتبط بالحمولة التراثية لاسم دنيازاد المُتخَذ عنوانًا للرواية.

دنيازاد شقيقة شهرزاد صاحبة فكرة قص حكايات للملك شهريار، لإعادة تأهيله نفسيًّا، وتغيير تصوراته عن الحياة وعن المرأة، وهو ما يحدث عندما تنتهى شهرزاد من قص حكاياتها. والساردة تدرك ـ بحكم أنها فى النص كاتبة ـ دور دنيازاد فى إنقاذ حيوات من الموت بالحكى، وكتابتها هى الحيلة نفسها، فهى تلعب دور

دنيازاد وتنقذ الابنة من الموت من خلال الكتابة السردية. إذن ليست الساردة هى المؤلفة الحقيقية، الساردة شخصية نصية تماثل شخصية دنيازاد فى نص ألف ليلة وليلة، ولا تماثل مى التلمسانى فى العالم خارج النص، ومن هذا المنظور، يعلق التناص علاقة التطابق، ونصبح أمام علاقة تماه أو تماس تؤسسها الصيغة الأدبية فى النص.

إذن الطرح السابق لا ينفى وجود علاقة بين الساردة والمؤلفة الحقيقية، ففى الوقت الذى يقوض فيه وهم التطابق الذى نشأ بسبب الربط بين الصيغة الأدبية ووقائع خارجية غير نصية، يقيم علاقة نصية من نوع آخر. وكان الدافع وراء ذلك معالجة بعض المشكلات التى نشأت عن ذلك، مثل إدراج الرواية ضمن (الرواية –السير ذاتية)، وما ترتب عليه من تحديد نمط السارد بأنه (الراوى الكاتب)، وتبنى معادلة السارد هو المؤلف، وذلك كى نصل إلى المشكلة، بل المعضلة الأساسية التى لم نشر إليها حتى الآن، وهى إساءة القراءة (الإساءة بمعنى الخطأ) التى تتأسس على الخلط بين ما هو مجازى وما هو حقيقى، أو بين التجربة الواقعية والتجربة الفنية، وبالتبعية بين المؤلف الحقيقى والسارد، فتتعامل مع النص على أنه نص حقيقى وليس أدبيًّا يخضع لشروط الخطاب الأدبى المجازى، وأنه يهدف إلى التعريض بفئةٍ أو كيانٍ أو مؤسسةٍ ما، وقد تتحول تلك القراءة المسيئة إلى نوع من الإيذاء أو تتسبب فيه، وهو ما يظهر بوضوح فى نص "فوق الحياة قليلاً".

تماهى الحقيقى والمجازى فى خطاب سارد " فوق الحياة قليلاً"

" ليس فقط الشعراء والقصاص الذين يضطربون بين المجازى والحقيقى، القراء أيضاً يؤرقهم هذا الاختراق». (ص١٠٩)

بهذه العبارة التى وردت فى الفصل الخامس آخر فصول الرواية المعنون بـ " موضوع جانبى"، يصف السارد حالته، فسارد " فوق الحياة قليلاً" قاص بصفتين: الأولى صفة الراوية، فهو قاص الرواية الذى يقص أحداثها بضمير المتكلم بوصفه مشاركًا فيها، والثانية صفة الكاتب، فمهنته كاتب قصص. وهو يسرد أحداثًا ويخبر عن شخصيات بالصفتين معًا مما يضمن له حضوراً وهيمنة على عملية السرد. لكن سرده يضطرب ـ كما يقول ـ أثناء ذلك بين ما هو مجازى وما هو حقيقى، مجسداً ما يصفه بـ" العلاقة المربكة بين الحقيقى والمجازى"، وهو يدرك حالة الارتباك التى يعانيها، ويصرح بذلك الارتباك أثناء حديثه عن شخصية أبى الشمقمق قائلاً :

" لقد تخيلت هذا الشاعر المتسول، بكرشه الضخم، وعباءة مهلهلة، وشعر مهوش يغطى ملامحه ،ورأس صلعاء، وعينين بيضاوين لا تخبرانك بشىء، وعصا كبيرة بشكل مبالغ فيه جعلها لتأديب الأدباء، و قادنى هذا التخيل إلى السخرية منه فى صورة مناقضة فجعلته يبكى كبنت صغيرة محبة، ولست أدرى أيهما الحقيقى وأيهما المجازى». (ص١٠٩)

بالطبع لم يعد السارد يدرى الحقيقى من المجازى؛ لأنه قام بعملية إعادة صياغة لنموذج أبى الشمقمق، لم تستبعد الحقيقى لكنها حولته إلى نموذج أدبى. والسارد واعٍ بما يفعل، فهو يصف

عملية التحويل، ويصف "الصورة المناقضة" التى آل إليها النموذج الحقيقى بعد إعادة صياغته، وهى صورة ساخرة لا يمكن مطابقتها بالنموذج الحقيقى للشاعر الهجّاء، وفى الوقت نفسه لا يمكنها أن تستبعده.

وبتفصيل أكثر يمنحنا سارد " فوق الحياة قليلاً" ما نكشف به سرده : مادته وكيفيته، فسرده يعتمد على الاستعارة من الواقع الخارجى، استعارة شخصيات وأحداث وأشياء توصف بأنها حقيقية أو واقعية، لكنه يقوم بإعادة بنائها أو صياغتها صياغة جديدة تحولها ـ إذا ما استخدمنا تعبير السارد نفسه ـ إلى مجاز بواسطة الكتابة القصصية. وهذا النوع من الكتابة القصصية يضع/ يدع الشخصية فى منطقة لا تخلص فيها للمجاز تمامًا، فتبدو شخصية متخيلة، ولا تحتفظ بحقيقتها تمامًا. فالسارد يعيد بناء النموذج بخطاب لا يعتمد على الإزاحة، لا يزيح الحقيقى لصالح المجازى و لا المجازى لصالح الحقيقى، بل يحتفظ بهما معًا، خطاب لا يمزج بينهما (والمزج تصور شائع لتلك العلاقة)، بل يخترق الحقيقى بالمجازى. وفعل الاختراق يبقى على الحقيقى واضعًا المجازى فى قلبه، وهو ما يسبب "الاضطراب" أو "الارتباك"، وهما تعبيران يصفان استجابة القراء والقصاص. والاستجابة هنا تعنى التردد، التردد بين الحقيقى والمجازى، ففى اللحظة التى يبدو فيها النموذج حقيقيًا، ويرشح للإحالة إلى الواقع الخارجى، يظهر المجازى فيخلل الإحالة، ويلغى علاقة التطابق. وفى اللحظة التى يبدو فيها النموذج مجازيًا أو متخيلاً يظهر الحقيقى عبر علامات مثل الاسم والمهنة

والمكان، تحول دون إخلاص النموذج للمجازية تمامًا، ومن هذه العلاقة يبنى السارد نماذج الشخصيات فى الرواية.

إن سارد " فوق الحياة قليلاً" يفكك العلاقة بين الأدبى والواقعى، والحقيقى والمجازى، فيلغى التعارض والتراتب بينهما، ويبنى العالم الروائى وشخصياته منهما معًا من منظور يخضع الشخصيات الحقيقية لواقع التجربة الأدبية، ويفسر لنا ذلك لماذا لم يعد السارد قادرًا على تحديد الفرق بين شخصيتى أبى الشمقمق الحقيقية والروائية، فقد ذابت الحدود الفارقة بين طرفى الثنائية فى خطاب السارد. ويزداد الاضطراب (بالطبع لدى أولئك القراء...، والأدباء!!، الذين يؤمنون بوجود حد فاصل بين الواقعى والخيالى، أو الحقيقى والمجازى إيمانًا يوجه تلقيهم) عندما يجعل السارد أبا الشمقمق قاصًا شهيرًا يرتاد "مقهى المثقفين"، وشاهدًا على حادث حقيقى، هو حادث موت القاص إبراهيم فهمى، ويمنحه صفات جسمية ونفسية وسلوكية (مثل الكرش، والعصا، واللسان الساخر، والشرب) تذكرنا بالكاتب محمد مستجاب، فهل هو أبو الشمقمق الشاعر وقد تحول إلى شخصية روائية، أم أنه محمد مستجاب وقد حوله السارد إلى أبى الشمقمق ليراوغنا نحن القراء!!؟ وسوف يستتبع ذلك التساؤل تساؤل آخر عن السارد نفسه : هل هو شخصية متخيلة أم أنه المؤلف نفسه، سيد الوكيل الذى يرتاد مقهى المثقفين ويعرف مستجاب!!؟ وسوف يمنح السرد بضمير المتكلم تساؤل القارئ مشروعية أكثر، فضمير المتكلم يدعو إلى المطابقة بين السارد والمؤلف الحقيقى، ويصبح الميل إلى نسج هذه العلاقة أكبر عندما يعتمد

السارد على استعارة أشياء من الواقع الخارجى، وإخضاعها للتجربة الأدبية. وهنا نكتشف أن تركيب شخصية السارد نفسه ـ مثلها مثل الشخصيات التى يحكى عنها ـ تخضع لهذه الآلية، آلية استعارة أشياء حقيقية وخرقها بالاستخدام المجازى.

فالسارد بوصفه شخصية من شخصيات الرواية نموذج مصوغ من الحقيقى والمجاز القصصى، ويحضر الحقيقى فى قلب المجازى (السارد) ويخترقه بواسطة علامات نصية، تشكل شخصية السارد وعلاقاته. فالسارد قاص، وينسب إلى نفسه المجموعة القصصية أيام هند" وهى لمؤلف الرواية، وله ابنة ـ كابنة المؤلف الحقيقى ـ اسمها أميرة، وهو يتمتع بثقافة نقدية حديثة. ولا ننسى المكان والعلاقات التى يفرضها، فالسارد (مثل المؤلف) يرتاد مقهى المثقفين بحكم مهنته وثقافته، وهو على صلة بمبدعيه وبما يجرى فيه، وقد منحه ذلك فرصة للكتابة عن مبدعين حقيقيين، مثل محمد جبريل ونجيب محفوظ وإبراهيم فهمى، فيروى وقائع حقيقية حدثت لهم، مثل حادثة الاعتداء على نجيب محفوظ، وموت إبراهيم فهمى فى حادث.

وجود هذه العناصر لا يعنى بالضرورة تطابق السارد مع المؤلف الحقيقى، ولا يعنى أن المتكلم هو المؤلف الحقيقى، فالسارد هو الذى يتكلم، وعبر صوته يخترق خطاب الرواية حياة المؤلف مثلما يخترق حيوات أولئك المبدعين. وبقليل من التأمل يمكن أن نكتشف أن المؤلف الحقيقى يمثل بالنسبة للسارد شخصية مبدع حقيقية ـ مثل محفوظ، وإبراهيم فهمى، ومحمد جبريل ـ ومن ثم فهو معرض ـ بحكم انتمائه إلى عالم الواقع مثلهم ـ لأن يخترقه خطاب السارد بالمجاز

القصصى، فتدخل العناصر التى تنتمى إلى الحياة الحقيقية للمؤلف فى شخصية السارد، وتصبح جزءًا من تركيبتها بوصفها شخصية أدبية لها تجربة خاصة ترويها لنا، وهو ما يضع حدًّا لحالة الاضطراب والخلط لدينا نحن قراء الأدب ومبدعيه الذين يربكهم هذا النوع من خطاب الرواة، وفى هذا السياق يكون من المفيد لنا أن نستمع إلى السارد وهو يقول:

"كثير من الناس يخلطون بين الوقائع المكتوبة والوقائع الحقيقية، فيظنون أن ما يكتبه الأديب قد حدث فعلاً، والمدهش أن هذا الخلط يكون بين الأدباء أيضًا، فصديقى الشاعر ظل ولخمس سنوات يدعونى بأبى هند، خالطًا بين اسم ابنتى و اسم مجموعتى القصصية " أيام هند ". ولما نبهه البعض إلى أن اسم ابنتى هو "أميرة" حرص على أن يصحح الخطأ فى أول لقاء ودى بيننا، حيّانى بحرارة، وسألنى عن أميرة وأحوالها المدرسية ،وقبل الوداع قال بلهجة جنتلمان...بلغ تحياتى للمدام هند. مثل هذا الذى يصر على أن لهند وجوداً حقيقيا، هم الذين يسألون عادةً... هل هذا قد حدث فعلا ؟ ربما بسبب هؤلاء، صرخ بارت معلنًا عن موت المؤلف، ويعنى هذا أن ما تقرأه الآن فقط هو الموجود، ولا وجود لشىء خارج النص». (ص٨٣)

يتحدث السارد عن نمطين من الوقائع، ونمطين من الوجود : وقائع مكتوبة وجودها نصى، وهو وجود آنى مرتبط بلحظة القراءة.

ووقائع حقيقية وجودها حقيقى فى العالم الخارجى، وهى غير حاضرة. النمط الأول أحداث أعيد صياغتها بواسطة الكتابة، وحيثما

تكون الكتابة الأدبية يكون المجاز. والنمط الثانى أحداث واقعية لكنها غفل لم تمسسها الكتابة الأدبية، لم تصبح بعد موضوعًا تواجهه ذات، وتعيد كتابته فى نص. والمقتبس السابق مثال ممتاز للوقائع المكتوبة، فأميرة اسم ابنة المؤلف الحقيقى، و"أيام هند" مجموعة قصصية له، لكنها تحولت إلى عناصر وُظِّفتْ ليحكى السارد من خلالها تجربة تلقى كتاباته القصصية. ويقع الخلط بين النمطين، ومن ثم بين المؤلف الحقيقى والسارد عندما لا ندرك ـ كما لم يدرك الشاعر الحداثى ـ الفارق بين النمطين، ويضاعف خطاب السارد درجة الخلط وهو يحدثنا بضمير المتكلم بوصفه شخصية حقيقية، وهو كذلك بالفعل لكن داخل نصه الذى يحكيه.

لكن كيف يُخترَق الحقيقى بالمجازى فى خطاب السارد ؟ وبصيغة أخرى كيف تعاد صياغة الأشياء والوقائع بالكتابة الأدبية (= المجازية)؟ يعيد السارد بناء النماذج والوقائع بثلاثة أساليب سردية: الحذف والإضافة، والسخرية، والتحفيز الزمنى. وتكشف هذه الأساليب عن التماهى بينه وبين المؤلف الحقيقى بوصفها صورة من صور التماهى بين الحقيقى والمجازى فى الرواية، وعن حضوره المهيمن على عملية السرد. ويمكن أن نتخذ شخصية أبى الشمقمق نموذجًا شارحًا، فهى من أكثر شخصيات الرواية التى وقع الاضطراب بشأنها بين الحقيقى والمجازى، فالأدباء والقراء يتساءلون بدهشة من يكون أبو الشمقمق هذا؟ ولا يكفيهم أن يعرفوا أنه شاعر الكدية المعروف سليط اللسان الذى يسخر حتى من نفسه،سيعاودون السؤال بصيغة أخرى، ما المبرر الذى دعا الكاتب

إلى استحضاره من عالمه إلى مقهى المثقفين ليكون شاهداً على موت إبراهيم فهمى. (ص١٠٩)

فأبو الشمقمق يبدو فى الرواية قاصًا لا شاعرًا، وقد أثار ذلك السؤال حول العلاقة بينه وبين محمد مستجاب، وبالتبعية بين السارد والمؤلف الحقيقى، لكن يبدو أن الذين تساءلوا فاتهم أن السارد جعله " يبكى كبنت صغيرة محبة "، وأن هذه الإضافة ألغت تطابق شخصيته الروائية مع النموذجين الواقعيين: نموذج الشاعر الهجاء فى التراث، ونموذج القاص المعاصر، وأقامت نموذجًا أدبيًّا أنتجته علاقة متوترة بين النموذج الروائى المتخيل والنموذجين الواقعيين اللذين يحضران من خلال الاسم والصفات التى خلعها السارد على النموذج المتخيل.

ويصور السارد نماذجه بأسلوب المحاكاة الساخرة(٤)، فالسارد يستخدم السخرية ـ بوصفها أداة بلاغية ـ لإعادة صياغة شخصيات حقيقية فتصير شخصيات مختلفة، وهو يفعل ذلك من خلال التدخل دائمًا بتعليقات ساخرة (يضعها أحيانًا بين علامتى تنصيص)،هذه التعليقات تكشف أنه يراوغنا، وأن شخصياته ليست هى الشخصيات الموجودة فى العالم الواقعى، بل إنها تستقل عن السارد نفسه، مثل شخصية أبى الشمقمق الذى غير مصير القاص الجنوبى، وجعله يتجه إلى الشمال، إلى أوربا. «على كل حال، هو الذى سخر منى بقسوة، لما عاود الظهور فى الحانة وأحدث انقلاباً هائلا فى مصير الفتى الجنوبى . لقد كانت هدى على حق حين قالت ... إنكم تقرأون القصص كما تقرأ العرافة الفنجان، ولقد كنت

على حق حين قلت إن المعنى ينتقل من المؤلف إلى المتلقى كما لو كان نوعًا من تراسل الحواس وكنت أحاول التعبيرعن الالتباس القائم بين الكاتب والقارئ إذ أصبحت العلامات خافية». (ص١١١،١١٠).

السارد نفسه لا ينجو من تلك السخرية، فالشخصية تسخر، وهو نفسه يعلق على علاقته بهدى كمال وبزوجته بالطريقة الساخرة التى يصور بها حياة الشاعر الحداثى، ويسرد بها خيبات القاص الجنوبى "الصغيرة" التى بدأت مع قدومه من الجنوب إلى الشمال (القاهرة) باحثًا عن مقهى المثقفين حيث دخل عالمه."مقهى المثقفين" ـ وهو مكان له وجود حقيقى خارج النص ـ يستقل بفصل كامل يحمل اسمه، لكن على الرغم من ذلك لا يهتم السارد بوصف مقاييسه الهندسية، إنه يهتم بدور المقهى فى حياة الأدباء، و بنماذج المثقفين التى ترتاده، ويحكى عنهم، وحكيه يفيض بحس ساخر. وسخريته تكشف أنه ـ بوصفه الصوت الفنى للمؤلف ـ رأى فى مقهى المثقفين"حياة"، وأنه كتب هذه الحياة كتابة أدبية، ومن ثم فنحن أمام نموذج فنى، هو الموجود داخل النص، أما المقهى الحقيقى فهو محفز لهذه الكتابة. وإشارتنا إلى التحفيز يجب ألا تمر هكذا، إذ يجب أن نقف عند إشارتين للسارد (ص ٥٨، و ٧٢)، أشار فيهما إلى قصيدة نجيب سرور الغاضبة الساخرة " بروتوكلات حكماء ريش" التى ضمّن منها مقطعًا يتوافق مع الحس الساخر، ومع نوعية النماذج التى يمثلها الشاعر الحداثى الذى يرى نفسه " حكيمًا يتميز عن باقى خلق الله العاديين". التضمين ينبهنا إلى أن وقائع العالم

الخارجى ونماذجه البشرية (غير المكتوبة) ليست وحدها المحفزة، وليست وحدها التى شكلت منها الكتابة نص" فوق الحياة قليلاً " بدءًا من عنوانه الساخر، فهناك النصوص الأدبية الشعرية والقصصية، وبعضها للمؤلف الحقيقى. فقد ضمّن السارد إحدى القصص القصيرة للمؤلف الحقيقى بعد أن دخلت إلى النص بوصفها قصة كتبها السارد عن هدى كمال التى تلفظ باسمها أثناء المعاشرة، ودفعها إلى زوجته لتقرأها؛ ليوهمه أن هدى شخصية مجازية لا حقيقية، وأن الأمر لا يعدو معايشة الكاتب لشخصياته.

هدى كمال شخصية حقيقية بالنسبة للسارد داخل الرواية، فقد عرفها، وقامت بينهما علاقة عاطفية قبل سبع سنوات قضتها فى الخليج، عادت بعدها والتقيا مرة أخرى. ومهما يكن من أمر السارد مع زوجته فقد انتهت الشخصية الحقيقية فى حياته إلى أن تكون بطلة لإحدى قصصه، لكن العلاقة بين هدى الحقيقية وهدى المجاز لم تكن واضحة، فالتبس على الزوجة / القارئة لعدم وضوح ـ وليس غياب ـ الحدود بينهما. ومرة أخرى يبين صنيع السارد أنه يراوغنا، وفى الوقت الذى يبدو فيه المتكلم كأنه المؤلف الحقيقى (صاحب القصة) تبث الذات المتكلمة إشارات هنا وهناك تقودنا إلى السارد، إنه نوع من التماهى أو التجاذب بين الطرفين تصنعه تلك الإشارت، ومنه يكتسب السارد هويته المميزة، وخطابه الساخر واحد من العلامات الكبرى فى تحديد تلك الهوية، فحياته وعلاقاته وعَوْده بالسخرية عليها (لنتذكر هنا وصفه لأبى الشمقمق بأنه يسخر من كل شىء حتى من نفسه) يكشف أنه شخص متخيل يتماهى معه

المؤلف فى جانب من تجربته، لكنه لا يتطابق معه.

ويبدو أن المؤلف الحقيقى ـ مثله مثل السارد الذى فرق بين وقائع مكتوبة وأخرى حقيقية ـ كان يخشى من الالتباس لدى القراء والأدباء، فوضع إهداءً فى صدارة الرواية، هذا نصه:

إلى أصدقائى الذين مستهم الكتابة بحرها

الذين يعيشون فوق الحياة قليلاً

أحبكم والله

سيد الوكيل

الإهداء الذى مهره المؤلف الحقيقى باسمه خطاب عاطفى (صداقة وحب)، يعمل على تعليق الالتباس لدى فئة محددة (الأدباء)، ومن ثم نفى التعريض بهم، ويستخدم ما يستطيع من أساليب لغوية (القسم) وطباعية، ليتبلغ بها. ومع الصداقة والحب نعتهم بالكتابة ـ كأنه يذكرهم بها ـ التى تمس فتسلب الإرادة وتسيطر، فالكتابة هى التى تتكلم، وهى التى تسخر، وقد كتبته كما كتبتهم، فغدا ـ مثلهم ـ مجازًا.

الأسلوب السردى الثالث ،التحفيز الزمنى، أداة مهيمنة فى تشكيل الشخصيات وبنية الزمن، ومن ثم فى تشكيل الرواية، لكن ما يهمنا دورها فى سماعنا صوت السارد مادام السرد مستمرًا. فسارد" فوق الحياة قليلاً " يعتمد فى تقديم الشخصيات والأحداث على حدث، غالبًا ما يبدو صغيرًا أو عاديًّا، يكون بمثابة محفز لأحداث أخرى وتفاصيل، يختارها بدقة ويحكيها، ويتدخل أثناء الحكى بالشرح وبالتعليق الساخر.

الفصل الأول ـ كنموذج لفصول الرواية ـ يتشكل من سرد أخبار الشاعر الحداثى الذى يعيش فوق الحياة قليلاً : انعزاله عن زملائه فى العمل، اضطرابه بين بشريته وشعوره بالتميز(يشرح السارد هنا معنى كلمة التميز بأن يكون فوق الحياة بدرجة)، زواجه، أزمته الأسرية مع زوجته ومع حميه (الذى تجاهل تميزه بعد خلافه مع زوجته)، تصفية الشركة التى يعمل فيها بالبيع، صدور أول ديوان له (يعلق السارد هنا بأنه بدلا من أن يرفعه فوق الحياة درجة أخرى شدَّه إلى الأرض وأكد بشريته)، صدمته مع فتاة مقهى المثقفين، نتيجة المباراة التى جاءت مخيبة لتوقعه.

هذه الأحداث أطلقها حدث صغير ظل يومض من حين لآخر من خلال تعليقات السارد أثناء انطلاقة الأحداث، وهو تأخر الشاعر الحداثى عن الندوة بسبب مشاهدة مباراة كرة قدم بعد أن قرر أن يكون اليوم لمعايشة تجربة بشرية أخيرة قبل الدخول على قصيدته الجديدة. ومن نقطة الانطلاق هذه انطلق السارد حرًّا يسرد أحداثا غير مقيد بتسلسل زمنى، هذه الأحداث تمثل فى مجموعها ـ مع تدخلات السارد وتعليقاته ـ "حياة" تتأرجح بين الشعور بالتميز والانغماس فى الحياة والبشرية، ومن هذا التأرجح تتفجر السخرية، ففى اللحظة التى يرى الشاعر الحداثى فيها نفسه يعيش فوق الحياة قليلاً ، إذا به منغمس فيها، ولا يمكنه كتابة قصيدة دون أن يمر بأزمة من أزمات الحياة .

التحفيز بهذه الطريقة مسئول عن بناء الشخصية وتحديد هويتها، وعن بناء نظام زمنى خاص بالسارد، إذ يفتح فضاءه من لحظة

صغيرة تمتد ليصنع منها السارد "حياة" كاملة، هذا النظام ينفى ـ حال إدراكه ـ التطابق بين السارد والمؤلف الحقيقى الذى انتهت إليه بعض الدراسات، مثل دراسة مهدى صلاح للرواية(٥)، وأيضًا بين الشخصية والنموذج الحقيقى الذى يبدو للقراء أنها تمثله. والأكثر أهمية أنه يكشف عن رؤية جمالية للسارد وراء خطابه السردى المربك لزوجته، ولصديقه الشاعر الحداثى، وللأدباء، ولنا، نصوغها كما يبدو لنا على النحو الآتى : ما يبدو أنه مراوغة تربكنا وتدفعنا إلى الاضطراب هو كتابة جديدة فى علاقتها بالحياة، كتابة تضع كل شىء داخل التجربة الأدبية، وترى الحياة ذاتها خبرة جمالية، ومن المستحيل أن يحيا الأدب فوقها قليلاً . وإذا سألت السارد عن الحقيقة والمجاز، أو الأدب والحياة، أو الواقع والخيال ـ فسوف يجيبك على الفور(متقمصًا شخصية الشاعر الحداثى): لا فرق..لا فرق.

الخاتمة

" الخوف يأكل الروح"، و" دنيازاد "، و" فوق الحياة قليلاً " ثلاثة نصوص أثبت تحليلها وجود سارد مشارك يسيطر صوته على السرد، ويعد مصدر المعلومات الرئيس، وقد منحه ذلك الوضع حضورًا طاغيًا داخل النص، وأنشأ علاقة مباشرة بينه وبين القارئ. لذلك يعد الخطاب المباشر من السارد إلى القراء ـ وكذلك كلام السارد عن القراء ومواقفهم ـ من سمات خطابه السردى باستثناء «دنيازاد " التى يشارك فيها صوت آخر صوت الساردة فى السرد، وليس هناك قارئ حاضر حضورًا صريحًا يتوجهان بخطابهما إليه.

وهذا الحضور الطاغى للسارد نتاج لخطابه السردى بأدواته وموضوعه، وفى الوقت نفسه ممسوس بحضور للمؤلف. فموضوع السرد فى تلك النصوص يتصل بالتجارب الشخصية للسارد، ويلاحظ على هذه التجارب أنها تتصل بتجارب المؤلف الحقيقى وسيرته الشخصية، وهو ما أنشأ نوعًا من التماهى بين السارد والمؤلف الحقيقى، أدخل بعض ملامح شخصية المؤلف تدخل فى تركيبة السارد، وحوَّله إلى صوت فنى للمؤلف، لكن مدى العلاقة يختلف من نص إلى آخر نتيجة اختلاف درجة توظيف تجارب المؤلف. فالسرد فى" الخوف يأكل الروح" يتشكل ـ فى جانب منه ـ من بعض تفاصيل الحياة الشخصية للمؤلف (مثل: الاسم والعنوان وبعض تفاصيل الحياة العائلية والخبرات العملية)، لكن السارد يعتمد فى سرده على مزج الواقعى (والتفاصيل الشخصية لحياة المؤلف جزء من هذا الواقعى) بالعجائبى، هذا المزج وقف حائلا دون اعتبار السارد هو المؤلف، و دون اعتبار النص نصًا سيريًا.

أما فى " دنيازاد " فجاءت علاقة التماهى نتاجًا للصيغة الأدبية التى تأثرت بالتناص مع الموروث السردى، فقد اعتمد السرد على السيرة الشخصية للمؤلفة (إذا ما وضعنا فى اهتمامنا الأحداث المستدعاة ومداها الزمنى)، واستخدم الأسلوب الواقعى فى تشكيلها، وهو ما أفضى إلى تصور العلاقة بين الساردة والمؤلفة على أنها علاقة تطابق، وصنف النص على أنه رواية سيرة ذاتية. لكن بالنظر إلى علاقة السارد بالمؤلف من منظور أدبية النص الروائى (على أساس أن المصطلح النوعى على الغلاف " رواية ")،و التناص

مع التراث السردى متمثلا فى نص (ألف ليلة وليلة)، ظهر لنا أن الساردة تأخذ موقع دنيازاد فى نص ألف ليلة وليلة، ومنه تشكل موضوع السرد، ومن ثم تنتفى علاقة التطابق بينها وبين المؤلفة.

نص " فوق الحياة قليلاً" إشكاله أعقد؛ لأن علاقة السارد بالمؤلف فيه لا تتصل بالتحديد النوعى مثل "دنيازاد "، بل تتصل بمشكلة القراءة المسيئة التى قد ينتج عنها إضرار. فهذا النص ـ على خلاف النصين السابقين ـ لا ينهض السرد فيه على السيرة الذاتية، ولكن على الاستعارة من العالم الخارجى، استعارة شخصيات ذات وجود تاريخى متعين خارج النص، تنتمى إلى فئة محددة، وقص تجاربها، ونشأ عن ذلك التباس بين ما هو حقيقى وما هو مجازى. وبدل أن تلفت خصائص النص الأدبية – وبخاصة السخرية، والنظام الزمنى القائم على التحفيز– النظر إلى تحويل الأصل الواقعى تحويلاً لم يعد معه ثمة أصل وفرع، أو حقيقى ومجازى، أو واقع وأدب، ولم يعد سوى كتابة لا مرجع لها، بدل ذلك راح بعض المتلقين يطابق بين السارد والمؤلف، وبدل أن يكون الخطاب الساخر خطابًا لسارد متخيل صار خطابًا للمؤلف الحقيقى، وتحولت السخرية من أداة بلاغية تشكل عالمًا وشخصيات أدبية إلى مجرد وسيلة للتعريض. ومن ثم كان لابد من تقويض ما أسميناه " وهم التطابق" بدرجاته المختلفة ـ وأيضًا مشكلاته المختلفة ـ فى النصوص الثلاثة.

وتشترك النصوص الثلاثة فى استخدام أساليب محددة لسرد تلك التجارب والخبرات الشخصية : ضمير المتكلم المعروف بأنه ضمير الاعتراف، ويعد ـ مع نمط مادة السرد ـ المسئول عن الالتباس

بين السارد والمؤلف. وتوليد حكايات وأفكار من لحظة زمنية أو موقف، سرد التفاصيل الدقيقة. ويتميز نصا" الخوف يأكل الروح" و"فوق الحياة قليلاً" بتوليد السارد القصص الصغيرة، والأفكار، والتدخل بتعليقات كثيراً ما تكون ساخرة وتتضمن أحكاماً بالقيمة، وهو ما لا تفعله ساردة " دنيازاد "، فتجربتها ذات طابع رومانسى حزين.

سرد التفاصيل إحدي الوسائل التى ضمنت للساردين حضوراً طاغيًا، ليس لأننا ننشغل بصوت السارد ومنظوره الذى يسرد من خلاله هذه التفاصيل، وعمليات التشويق التى يقوم بها سارد مثل سارد " الخوف يأكل الروح"، ولكن لأنها كثيراً ما تكون تفاصيل شخصية. ويلاحظ أن سرد التفاصيل يختلف فى نوعه ووظيفته، فهو يقترن بأشياء صغيرة فى " الخوف يأكل الروح"، و بتصور جمالى للكتابة لدى السارد، يراها فى جانب أساسى مهارات وألعاب. فى حين أن سارد " فوق الحياة قليلاً" يبنى كتابته على مواقف أو لحظات زمنية متعددة أكثر من تفاصيل الأشياء، ويحول كل موقف لحظة إلى نقطة انطلاق لسرد مواقف و لحظات أخرى، تظهر مدى ثراء اللحظة الواحدة .ولو ربطنا هذا الأسلوب بمادة السرد التى تقوم على الاستعارة من العالم الخارجى، فسوف نكتشف تصوراً يرى الزمن وسيطا للسرد عن خبرات الحياة، وأن الرواية بما هى فن زمنى تبدو مرادفة للحياة. ربما بهذا المعنى ـ مرادفة الرواية للحياة ـ استخدمت مى التلمسانى تجربتها الشخصية فى كتابة " دنيازاد "، لكنها أقامت تصور الساردة للزمن على الاستدعاء، و ربطته بتصور

مختلف هو إمكانية إعادة تشكيل العالم واسترداد المفقود – سواء كان الابنة أو الذات – بواسطة الكتابة.

ثمة ملاحظة أساسية، وهى وجود علاقة بين سيطرة السارد وتمركز عملية السرد فى يده وبين التهميش، فالسارد الذى يتصدر مشهد السرد بضمير المتكلم، وينشغل بتجاربه الشخصية، وبتفاصيل تخصه أو تخص أشياء ذات صلة مباشرة به، غالبًا ما يكون شخصًا مهمشًا، خاصة إذا نظرنا إليه بوصفه كاتبًا منشغلاً بهموم المهنة. قد يظهر التهميش فى شخصية السارد مباشرة، فمصطفى ذكرى سارد " الخوف يأكل الروح" كاتب روايات عاطفية من الدرجة الثانية، روايات شعبية لا تصنع منه قاصًا جادًا ومعروفًا. وقد يظهر من خلال شخصيات تشاطره الكتابة وهمومها، وشخصية الشاعر الحداثى الذى يعيش فوق الحياة بدرجة، كما يصورها سارد " فوق الحياة قليلاً"، نموذج دال فى هذا السياق. وبناء على ذلك، نحن أمام نوع من السرد الذاتى أنتجه حضور الساردين وتصدرهم وتصديهم ـ منفردين أو شبه منفردين ـ لعملية السرد، سرد منشغل بالذات، وهذا الانشغال هو المنتج أيضًا لعلاقة التماهى بين السارد والمؤلف.

هذه النتائج والملاحظات فيما يخص حضور سارد مشارك (أو بطل) يحمل صوته بعداً من شخصية المؤلف، والملاحظة الأخيرة تحديداً، تنطبق على كتابات روائية أخرى، مثلاً السارد فى «لصوص متقاعدون" لحمدى أبو جليل، وشخصية الأستاذ رمضان فى الرواية عينها الذى يجمع – مثل السارد ـ بين التهميش الأدبى

والطبقى، و" مىّ " ساردة وبطلة "الباذنجانة الزرقاء" لميرال الطحاوى التــى تكتب تجاربها، وتجسد التهميش والقهر بسبب النوع الإنسانى.

عامة، تشير النصوص الثلاثة (المحددة نوعيًّا بأنها " رواية") إلى كتابة جديدة تستند إلى تصورات جمالية مختلفة عن تصورات جيل نجيب محفوظ وجيل الستينيات، فى طريقة إدارة السارد لعملية السرد، ونمط العلاقة بينه وبين المؤلف الحقيقى، وأن هذه تحديد نمطها وحدودها بات يتعلق بأسئلة تخص نوع النص، وتخص العلاقة بين السارد والقارئ، سواء كان القارئ الضمنى فى النص أو القارئ الحقيقى، وتخص تصور العلاقة بين الأدب والحياة أو بين الرواية والواقع، وهو التصور الذى تعيد هذه الكتابات الروائية طرحه من منظور جمالى جديد، كما أنها تعيد طرح سؤال " موت المؤلف " على النقاد والباحثين.

تذييل (من أقوالهم)

"فحينما أكتب أنا بذاتى التى أعرفها أجدنى بداخل وعى الشخصية التى أكتبها أو يصبح وعيها بداخلى بحيث يتوجب علىّ أن أكتب سيرة شخصية روائية بقدر ما أعرف عنها...".

أمينة زيدان

" والرواية الآن فى حالة بحث ورصد للتغيرات، وبما أن المبدع إنسان يعيش هذه الحالات فالدهشة من حوله تحيطه بكثير من الإحباطات، لذا ظهر على السطح السرد الذاتى، بمعنى أن المؤلف أو الكاتب أصبح شخصية روائية لها تاريخ، ومن ثم فهى تحاور

وترصد هذه التحولات لقراءة الواقع الاجتماعى ...".

صفاء عبد المنعم

"أنا مواطن مطحون وغضبان ومحبط، وأظن أن هذا سيظهر بشكل مباشر وغير مباشر فيما أكتبه، لكننى لا أنسى أن الكتابة هى محارتى التى ألجأ إليها مختبئًا أو متوجًا، أبكى أو أرقص وألعب وأنتقد وأفضفض...".

ياسر شعبان

" فمثلا فى رواية "كلما رأيت بنتًا حلوة أقول يا سعاد" التى قيل عنها إنها سيرة ذاتية كان لا بد من وجود لغة شاعرية ومجازية فى نفس الوقت...".

سعيد نوح

" بعض الأدباء غضبوا من "فوق الحياة قليلا " واعتبروها تعريضا بهم!!".

سيد الوكيل

مصادر الدراسة

ـ مصطفى ذكرى: الخوف يأكل الروح، (رواية)، سلسلة كتاب شرقيات للجميع (٥٦)،دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط الأولى، ١٩٩٨ .

ـ ميّ التلمسانى: دنيازاد، (رواية)،دار الآداب بيروت، ط ٢٠٠٢ .

– سيد الوكيل : فوق الحياة قليلاً ، (رواية)، إبداعات معاصرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤ .

مراجع الدراسة

ـ جاكوب كورك: اللغة فى الأدب، الحداثة والتجريب، ترجمة، ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩ .

ـ خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠ ـ ١٩٩٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .

ـ خيرى دومة: رواية السيرة الذاتية الجديدة: قراءة فى بعض "روايات البنات" فى مصر التسعينيات، مجلة نزوى.

ـ مهدى صلاح على : أنماط البث والتلقى فى الخطاب الروائى المعاصر، جائزة الشارقة للإبداع العربى (١٦٤)، الإصدار الأول، الدورة (٩)، ٢٠٠٥ .

الهوامش

١– يمكن الرجوع إلي الصفحات من ٤٢ إلي ٤٥ لتري السا رد وهو يناقش فكرة القبح مستشهدا بنص ينسب للمؤلف الحقيقي خارج عالم الرواية وكيف يتحدث عن كشف تلك المناقشة عن لحظةعبثية تتمثل في أن الشيء البسيط مثل تفرق أسنانه وعدم اتساقها وهو عيب من العيوب الخلقية في وجه السارد) يأخذ منه مجهودا كبيرا ليقوله مقارنة بالشيء الجاد العميق الذي يقوله بلهجة تقريرية مباشرة.

٢– خيري دومه، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠–١٩٩٠، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.

٣– خيري دومة، رواية السيرة الذاتية الجديدة: قراءة في روايات البنات في مصر السبعينيات مجلة نزوي.

٤– راجع جاكوب كورك:اللغة في الأدب، الحداثة والتجريب ٢٤٧– ٢٤٩، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دارالمأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٩، حين أفدنا من كلامه عن استخدام المحاكاة الساخرة في سرد المواد المستعارة من الواقع الخارجي.

٥– مهدي صلاح علي ، أنماط البث والتلقي في الخطاب الروائي المعاصر، ٢٦٣ جائزة الشارقة للإبداع العربي (١٦٤) الإصدار الأول، الدورة (٩)، ٢٠٠٥.

المحور الثالث

ذاكرة جديدة لسرد مغاير

فينومينولوجيا السرد

د. سامى إسماعيل

تثير الكتابات السردية الجديدة العديد من الإشكاليات المتعلقة بطبيعتها ومرجعيتها المختلفة والمتعددة فى آن، حيث تجبرنا على الحديث عن ذاكرة جديدة أو ربما رؤية جديدة ننظر من خلالها إلى الواقع الذى يتسم بالتعددية والتشظى وبالإيقاع السريع اللاهث نحو التكنولوجيا . والسؤال الآن: هل تغيرت طبيعة الواقع أم تغيرت طبيعة الكتابة ؟

عادة ما ينظر إلى الواقع من زاوية متعددة وخاصة فيما يتعلق بعلاقته بالكتابات الأدبية. ما الأدب الذى يتبنى الواقع ويصبح أدباً واقعياً لابد له من أن يلتزم بمفهوم أرسطو ورؤيته للإنسان من حيث هو "حيوان اجتماعى" وهذا الأدب يقدم كما يرى جورج لوكاتش نمطاً جديداً لكل مرحلة جديدة فى تطور المجتمع، فهو يعرض المتناقضات القائمة داخل المجتمع وداخل الفرد فى إطار وحدة

جدلية، وهنا نجد أن الأفراد الذين يجسمون عواطف انفعالية عنيفة وشاذة مازالوا داخل مجال التنميط العادى من الناحية الاجتماعية، فالإنسان العادى مجرد انعكاس مهزوز للتناقضات التى توجد بشكل دائم فى الإنسان والمجتمع (١) ولا شك أن الكتابات السردية لم تفرز ذلك الإنسان بل وضعته بين قوسين بالمفهوم الفينومينولوجى حتى يتسنى لها تقديمه والتعبير عنه، وهى لم تقدم أرقى تعبير عن ذلك الواقع بالمفهوم الأرسطى القديم بل حاولت أن تقدم توصيفاً ظاهراً لذلك الواقع بحيث أنها تمثلت بالواقع جمالياً وفلسفياً .

إن ما يمر به الواقع الآن من تحولات جذرية قد يرى البعض أنه يستحق التوقف للنظر والتأمل والرصد، ولكن طبيعة الأسئلة النقدية والجمالية لا تتيح لنا أن نرصد الواقع بوصفه ظاهرة مستقلة، ولكننا من الممكن أن نتأمل ما ينعكس منه فينومينولوجيا على مستوى الكتابة أو ما تبغى من ظاهراتيته على المستوى العام وتجلياته داخل الكتابات السردية الجديدة .

حينما طرحت على الساحة النقدية مصطلحات كالذاكرة الجديدة والسرد الجديد والكتابة العابرة للأنواع كان لابد لنا من التساؤل هل كانت الذاكرة القديمة والسرد القديم والكتابات الراديكالية القديمة إن جاز التعبير لا تعبر عن واقعها ؟ وهل نحن انتقلنا فعلا من عصر إلى آخر؟ وهل هناك فجوة كبيرة بين ما تم إنجازه فى السنوات الأخيرة وبين ما أنجز فى الأدب فى نهاية القرن الماضى أو فى ربعه الأخير على الأقل؟! .. فالغربيون أنفسهم لم يتخذوا قراراً ولم يطرحوا أسئلة حول ما إذا كان يحسن بهم أن يغادروا عصر

الحداثة إلى عصر ما بعد الحداثة .. لقد وجدوا أنفسهم فى زمن الما بعد. ووجدوا أن الحداثة لم تعد هى الطبيعة الفكرية القادرة على مجاراة شروط العصر وظروفة، ولقد حاول بعض الغربيين مقاومة ما بعد الحداثة منهم هابرماس ومثقفو روسيا وشرق أوروبا، ولكن لابد من ملاحظة أن هابرماس الرافض للمصطلح هو نفسه من غرقت أطروحاته فى أعماق ثقافة الما بعد وهو واحد من أبرز فلاسفة المرحلة على الرغم من تظاهره برفض المصطلح (٢).

وهابرماس حتى فى أوج نقده لتيارات ما بعد الحداثة يفترض الإجابة على السؤال الميتافيزيقى الكبير حول دور المعرفة والكتابة فى التعرف على العالم ؟ فهابرماس يجادل هيجل حينما يرى أن هيجل فى مقدمة "فينومينولوجيا الروح" عثر على تلك الحجة التى تعود مراراً لتظهر فى سياقات أخرى، ومؤداها أن الفلسفة النقدية تتطلب من الذات العارفة، أن تتأكد من الشروط التى تتيح لها مبدئياً معرفة ممكنة قبل أن تثق فى الحقيقة بمعارفها المكتسبة نحن لا نستطيع أن نختبر معارفنا فيما إذا كانت تقديرية أم لا بمساعدة معايير موثوقة تبين لنا مصداقية أحكامنا، ولكن كيف يمكن استقصاء قدرة المعرفة نقدياً قبل التعرف وخصوصاً إذا كان النقد ذاته يتطلب معرفة؟!(٣).

وإذا كان هابرماس ومن قبله هيجل ومن قبلهما كانط أيضاً يقفون على أعتاب الواقع للإجابة حول إمكانية المعرفة وشروطها وأنساقها المختلفة، وإذا كانت الكتابات على مدار التاريخ لم تجد إجابة شافية حول إمكانية المعرفة بالواقع وشروطها، فإننا حينما نطرح إشكالية الكتابة الجديدة وتجلياتها السردية، فإننا لابد أن

نقف عند رؤية الكتابة للواقع. للإجابة على التساؤل التالى هل عبرت الكتابات السردية الجديدة عن واقعها ؟ لا أعتقد أن هناك من يمتلك إجابة، لأنه ببساطة لا أحد يستطيع رؤية الواقع كما هو ، ولا تستطيع أى كتابة حتى لو ادعت الاختلاف والتميز أن تؤمن أو تؤسس حتى رؤيتها للواقع، حتى الكتابات التسجيلية المنوط بها ذلك الفعل تفشل فيه، فالواقع الذى نعيشة الآن لا نستطيع الإمساك به، فهو دائماً ما يعبر ويمر، وما نقوم بالتعبير عنه هو تجلياته فى ذلك الوعى حين يقوم الكاتب بمعايشة فينومينولوجية لذلك الواقع فيقوم بعمليات توصيف وإزاحة وتحديد لكل ما يختمر فى وعيه ليخلق واقعه الجديد.

وإذا كنا نستطيع من خلال هذا التصور الإمساك بالواقع، فكيف لنا أن نستطيع الإمساك بما عايشناه داخلياً على مستوى الوعى وعلى مستوى العالم العقلى الروحى. هذا العالم الذى أتحدث عنه، عالم يجب تأكيده بصورة غير مشروطة، عالم يختلف جوهرياً عن العالم الواقعى المتمثل فى النضال اليومى من أجل البقاء، لكنه قابل للتحقيق من جانب كل فرد لنفسه "من الداخل" بدون أى تحويل للواقع الاجتماعى (٤) هذا العالم هو عالم بين عالمين يعايش الكاتب منه ذاته وواقعه ويخلق بديلاً لهما يعايش بديلهما ويكتب عنه، هذا الفهم الإبستمولوجى للعالم هل يستطيع السرد الجديد أن يُجليه أو يعبر تجلياته أو يظهره ؟!

والسؤال الآن هل السرد شكل جوهرى للمعرفة (أى يمنح معرفة للعالم من خلال فهمه) أو هل السرد بنية بلاغية تشوه قدر ما يظهر؟

هل السرد مصدر للمعرفة والإلهام ؟ هل المعرفة به ترمى إلى عرض معرفة ما تكون نتيجة للرغبة ؟ .. إننا بحاجة إلى معرفة بالعالم تكون مستقلة عن السرديات، وبحاجة أيضاً إلى أساس ما للحكم على هذه المعرفة بأنها أكثر وثوقية مما تقدمه السرديات، ولكن إذا كان هناك مثل هذه المعرفة التى يمكن الوثوق بها والاعتماد عليها تفترق عن السرد، فهى بالضبط ما يكون مخاطراً به فى السؤال عن أن السرد مصدر للمعرفة أو للوهم، لذلك فإنه يبدو مرجحا أننا لا يمكن أن نجيب على هذا السؤال، إذا كانت له إجابة فى الحقيقة، فبدلا من ذلك يجب أن نتحرك إلى الأمام وإلى الخلف، بين إدراك السرد بوصفه بنية بلاغية تنتج إبهام الحصافة أو التبصر، ودراسة السرد بوصفه النوع الرئيسى لفهم تصرفنا، وعلى الرغم من كل ذلك، فإن عرض السرد بوصفه بلاغة يملك البنية لحكاية ما، أى أنها قصة ينقاد وهمنا المبدئى، من خلالها، إلى الضوء الحقيقة القاسية، ويبرز حزينا ولكن حكيما، مسترشدا ولكن مهذبا، إننا نتوقف عن الرقص دائريا ونتأمل السرد ... هكذا تسير القصة (٥).

وإذا كنا نبحث من خلال السرديات الحديثة أو الجديدة إذا جازت التسمية عن فهم للعالم نتمثله ظاهرياً فإننا سنواجه بعالم لا تقصده تلك السرديات هو عالم "ماك "؛ ذلك العالم الذى يقف مع التكنولوجيا والحداثة وما بعدها ويصور المستقبل بأزهى الألوان، ويرى الكون كلوحة تموج بالحركة ويرى الموسيقى الإيقاعية السريعة، وأحدث أجهزة الكومبيوترات، وكذلك الوجبات السهلة السريعة" أم . ت .في" و "ماكينتوش" و "ماكدونالدز" ويرى الأمم وكأنها فى سوق

تجارية عالمية، هذا واقع آخر يجب الإشارة إليه" فعالم ماك" لم تعد فيه دوله ذات سيادة تامة، وهذا هو معنى مصطلح "أيكولوجى" الذى يشير إلى السقوط التام بكل الحدود التى أقامها الإنسان، وعندما يصل الأمر إلى الأمطار الحمضية، أو بقع الزيت، أو المياه الجوفية، أو ملوثات الفلوروكربون، أو التسرب الإشعاعى، أو النفايات السامة، أو الأمراض التى تنتقل بالاتصال الجنسى، فإن الحدود الوطنية تصبح بكل بساطة لا معنى لها، فالسموم لا تتوقف فى نقاط الجمارك للتفتيش، والميكروبات لا تحمل جوازات سفر (٦)، وأقرب مثال على ذلك ما تم من انهيارات اقتصادية وسقوط بورصات عالمية وإفلاس مجموعة كبيرة من البنوك الغربية وذلك فى شهرى سبتمبر وأكتوبر عام ٢٠٠٨ ذلك كله ألقى بظلاله على العديد من المجتمعات فى عدة قارات مختلفة.

إنه عالم جديد تماماً تواجهه السرديات الجديدة، فكل اقتصاد وطنى مميز، وكل شكل من أشكال المصلحة العامة معرض اليوم لاعتداءات التجارة الانتقالية، فالأسواق تكره الحدود كراهية الطبيعة لوجود أى فراغ، وفى داخل مناطق نفوذها الرحبة، التى يمكن اختراقها، المصالح الخاصة، التجارة الحرة، والعملات قابلة التحويل، والطريق إلى البنوك مفتوح، والعقود واجبة النفاذ، وتفوق سيادة قوانين الإنتاج والاستهلاك وقوانين البرلمانات والمحاكم، وفى كل أوروبا وآسيا والأمريكتين، انتقصت هذه القوانين من السيادة الوطنية، وأفرزت طبقة جديدة من المؤسسات والبنوك الدولية والاتحادات التجارية وجماعات الضغط الدولى كالأوبك.. والخدمات

الإخبارية العالمية مثل"سي.إن. إن" و"بى.بى.س" والشركات المتعددة الجنسيات وجميعها مؤسسات تفتقر إلى الهوية الوطنية المميزة، ولا تعكس أى منها الانتماء للأمة كمبدأ منظم أو ضابط ،ولا تحترمه. وبينما تقع المصانع فى كل مكان من أرض ذات سيادة تحت بصر الدول فى متناول لوائحها الممكنة، فإن أسواق النقد وشبكة الإنترنت موجودة فى كل مكان، وإن لم تكن موجودة فى أى مكان بعينه، وفى غياب العنوان أو الفرع الوطن، نجد أنها بعيدة عن أجهزة السيادة، بل إن المنتجات صارت مجهولة الهوية ،أى عمالة وطنية يمكنك تحميلها خطأ عيب ما فى إحدى الدوائر المتكاملة المكتوب عليها: مصنوعة فى واحدة أو أكثر من الدول التالية:" كوريا ـ هونج كونج ـ ماليزيا ـ سنغافورة ـ تايوان ـ مورشيوس ـ تايلاند ـ أندونسيا ـ المكسيك ـ الفلبين، دولة المنشأ غير معروفة على وجه الدقة (٧).

ولهذا فقد أصبح الوعى بالعالم بعيداً تماماً عن التقنية، فهو يفترض الكلية لكنه فى جوهره لم يستطع التوصل إلى شىء محدد، ولذا فالتركيز على وعى المتلقى هو الملجأ الأخير فى إنقاذ الكتابة. والقراءة بمفهومها الفينومينولوجى تحاول معايشة الوعى فى صيرورته، فأن تقرأ لا يعنى بالضرورة أن تكون واعياً بخصائص العمل البنيوية والأسلوبية، بل أن تكون مستغرقاً فى أسلوب تجريب المؤلف للعالم، والاهتمام بتجربة القارئ والوصف الدقيق لها هما المهمتان المركزيتان للنقاد الظاهراتيين ومنهم جورج بوليه، ولكن الفعاليات التى يصورونها لا يبدو أنها تشبه تلك التى وصفها ميشيل ريفاتير، فبوليه لا يفترض على أى نحو أن معنى الأعمال الأدبية

يعتمد على القارئ ولكن "مصيرها" وشكل وجودها يعتمدان على القارئ فالأعمال الأدبية تنتظر شخصا ما ليأتى ويعتقها من ماديتها وجمودها، وحتى اللحظة التى يحرر فيها القارئ الكتاب من صمته يصبح سجين وعى المؤلف، لأنه خلال المدة التى يكون فيها ذهن القارئ تحت تأثير ذهن آخر ،فإن وعى القارئ بالنص يتلاشى (٨)، إذن وعى القارئ بالنص فى مقابل وعى المبدع بالعالم، هما إذن فى مواجهة لا محالة، وهنا لابد على القارئ/الناقد/المبدع تجاوز مادية العمل وجزئيته والمثول فى حضرته القدسية. والطريق لتحقيق لحظة الرؤية الصوفية هذه يكون من خلال إذعان المرء للوعى الذى يولد من العمل، إن الوعى المتأصل فى العمل هو وعى فعال وخصب (٩).

هذا الوعى لا يتبدى لنا على المستوى الفينومينولوجى بسهولة، فبعد الانتهاء من قراءة العمل الفنى الأدبى نحتفظ بانطباع حى vivid impression عنه ولكننا لا نستطيع الإلمام بكل جوانبه بسهولة، وذلك لأننا إذا احتفظنا بالعمل فى الذاكرة النشطة بعد القراءة وإذا كنا مانزال نستدعيه بشكل حيوى، إذن فنحن نمتلكه فى منظور إيقاعى واحد ومن نقطة محدودة هى تحديدا نهاية العمل، وهذا المظهر له مميزات خاصة عن تلك التى امتلكناها أثناء القراءة، فهو يمنحنا على الأقل ومبدئياً العمل ككل، ونحن نعرف أنه لا توجد أجزاء باقية لنتتبعها، ونظريا يجب تفسير كل شىء عند هذه النقطة، ثم نفاجأ بأن هذا المظهر لا يمد إلى توصيل العمل بأى طريقة كافية من المظاهر السابقة التى تمت قراءتها، ولهذا يكون من الصعب أن ندرك العمل ككل (١٠).

وبعد أن يقوم القارئ بقراءة العمل الأدبى فإنه يمتلك كل المواد الخام raw material إذا جاز التعبير– حتى فى علاقاتها المتنافرة، ومعرفة هذا التنافر يسمح للقارئ بأن يبذل جهداً إدراكيا ـ يعتقد البعض أنه يوازى جهد المؤلف ـ إضافيا فى العمل ويتيح له وبشكل خاص أن يؤدى أفعالاً تحليلية وتركيبية analytic and synthetic للفهم، تعتمد عليها المعرفة الأعمق بالعمل ،وهذه الأفعال الإدراكية التى يمكن أداؤها بعد القراءة يجب أن تتعرض لتحليل خاص، فهى متنافرة تماما ويجب أن تتيح مسارات مختلفة اعتمادا على الميزات الغريبة للعمل نفسه على موقف واهتمام قدرات القارئ، ولكن كل هذه الأفعال تفترض مسبقاً أن الشخص الذى يحاول تأديتها يجب أن يكمل قراءته للعمل وبدون هذه القراءة لن تكون لنا خبرة به (١١).

وعلينا أن ننتبه تماماً أن قارئ العمل الأدبى يقوم بإعادة تأسيس موضوعات لها طابع فريد خاص، من المستحيل تحديده بدقة من خلال لغة الحياة اليومية، فالقارئ هنا يعيد تأسيس عالم فريد من أشياء وأشخاص ومواقف وأحداث تكون فى علاقات معقدة ومتداخلة(١٢) (*) والقارئ غالبا ما يسعى حين يقرأ النصوص السردية إلى محاولة السيطرة عليها، وهذا ما يراه الفيلسوف والمنظر الأدبى نورمان هولاند، الذى تبنى نظرية مفادها أن كل طفل يتلقى عن أمه سمة من "هوية أولية" وينطوى الراشد على "تيمة هوية" أشبه بالتيمات الموسيقية التى تقبل التنوع مع بقاء بنيتها الأساسية ثابتة، ومعنى ذلك أننا عندما نقرأ نصا نمارس معه عملية تتوافق مع تيمة الهوية التى تميزنا، ونستخدم العمل على نحو يرمز إلينا ويكرر

نفسياتنا فى النهاية، ونعيد صياغته لنكتشف إستراتيجياتنا المميزة الخاصة، ونتغلب على المخاوف العميقة والرغبات التى تشكل حياتنا الروحية، إذاً لابد من تهيئة آليات الدفاع المشوشة عند القارئ لتتيح مدخلا إلى النص (١٣).

وهكذا نحن فى مواجهة مع وعى المبدع نحن فى حالة من التوتر والدفاع فى محاولة للسيطرة على النص الأدبى، والقراء غالباً ما يحاولون السيطرة على النصوص باكتشاف تيمات موحدة تساعدهم على استيعاب النص، إنك عندما تنقل النص فى داخلك تتحكم فى شىء يقع فى الخارج حيث لا يمكن السيطرة عليه بل يسعى إلى السيطرة عليك (١٤).

وعلى هذا فمحاولة اكتشاف وإدراك الوعى المتأصل فى العمل الأدبى وكذلك اكتشاف تيماته وجمالياته لا يأتى إلا من خلال وسائل اتصال أساسية بالنص تتأتى من قدرة المبدع على طرح نصه بطريقة سردية تمكن المتلقى من بناء المعنى، وقد استطاعت بعض النصوص السردية الحديثة طرح ما يسمي بالقدرة السردية narra-tive competence، والسؤال الأساسى فى عملية السرد هو لماذا نعرف ضمنياً الشكل الأساسى للقص الذى يمكننا من أن نميز بين قصة تنتهى كما ينبغى وقصة لا تنتهى حيث تترك الأشياء معلقة، إن نظرية السرد يمكن أن تكون مدركة بوصفها محاولة لشرح وتوضيح القدرة السردية (١٥)، وإذا كان ـ كذلك ـ أرسطو قديماً قد طرح فكرته الأساسية حول "الحبكة" وأكد أهميتها فى عملية السرد فإن ثمة طريقتين للتفكير فى الحبكة: فمن زاوية أولى تعد الحبكة طريقة فى

تشكيل الأحداث لكى تجعلها قصة صحيحة؟ إن الكتاب والقراء يشكلون الأحداث فى إطار حبكة ما من خلال محاولتهم لفهم الأشياء، ومن زاوية أخرى فإن الحبكة هى ما يعد شكلا من خلال المسرودات narratives التى تعرض القصة نفسها فى طرق مختلفة. وتميز نظرية السرد تمييزاً أساسياً بين الحبكة والعرض والقصة والخطاب، إن القارئ عندما يواجه نصاً، فإنه يفهمه من خلال تمييز ما يحدث، أى أننا نكون قادرين على أن نفكر فى البقية من المادة اللفظية بوصفها الطريقة التى تصور ما يحدث، هكذا فإننا يمكن أن نتساءل عن نوع العرض التى تم اختياره، وما الاختلاف الذى نصنعه؟ هناك كثير من المتغيرات التى تكون مهمة لنتائج السرد، فلقد اكتشفت نظرية السرد ـ إلى حد بعيد ـ الطرق المختلفة لإدراك المتغيرات (١٦).

وعليه لابد أن يدرك القارئ أن كل عمل أدبى وكل قصة لديها سارد ما؟ يقوم بسرد قصته إلى قارئ ما؟ وأنه فى داخل كل رواية هناك من يتكلم ؟ وهناك من يستمع ؟ وأن هناك لغة ما يتحدث بها السارد؟ وأن هناك ما يمكن تسميته بتعدد الأصوات؟ وأن السارد حينما يصدر حكماً حول شخصية ما داخل العمل الأدبى لابد من أن نتشكك فى مصداقية هذا الحكم؟ ولابد كذلك أن يتم التأكيد على أهمية التعدد اللسانى، الذى يدخل إلى الرواية "بشخصه" ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين دائماً وأنه بمثوله فى خلفية الحوار يحدد الصدى الخاص لخطاب الراوى المباشر ومن ثم تلك الخصوصية البالغة الأهمية لهذا الجنس التعبيرى، ففى الرواية الإنسان هو

أساساً، إنسان يتكلم، والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون خطابها الأيديولوجى الأصيل، ولغتها الخاصة، إن الموضوع الرئيسى الذى "يخصص" نسق الرواية ويخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذى يتكلم وكلامه (١٧) (**).

وفى النهاية فللسرد جماليات يضيفها إلى الحكاية، التى تمنحنا المتعة، والمتعة كما يقول أرسطو، تكمن فى محاكاتها الحياة، وتواترها أو تعاقبها أو إيقاعها، إن قولبة السرد التى تنتج انحرافاً عن المألوف و المعتاد تمنح المتعة فى ذاتها، والكثير من السرديات لديها بطريقة جوهرية تلك الوظيفة، أن تسلى المستمعين عن طريق منحهم انحرافاً جديداً للمواقف المألوفة، إن متعة السرد متصلة(١٨).

وتواصل "المتعة" الجمالية لن يتأتى إلا من خلال إدراك كل من الكاتب والقارئ أنه من خلال السرد قد يتأتى لنا معايشة العالم وإدراك جمالياته، كما يتأتى لنا خلق عوالم بديلة قد تشبه أو لا تشبه عالمنا، وأننا لابد أن نقوم بمعايشة حقيقية لما نكتبه أو نقرأه، فالكتابة والقراءة وجهان لعملة واحدة لن نستطيع إحكام النظر إليها وامتلاكها إلا من خلال السرد، وهكذا فللسرد أهمية بالغة فى فهمنا للعالم ومدى إدراكنا لمتغيراته وتناقضاته وأيضاً جمالياته .

الهوامش

(١) جورج لوكاش: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١، ص٣٥ .

(٢) عبد الله محمد الغذامى: آفاق ما بعد الحداثة، علامات فى النقد، النادى الأدبى الثقافى جدة ١٩٩٦، ص ١٨ .

ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلي كتاب هابرماس:

t.habermas: the theory of comnicatine action vol 2. lifeword and system: t. mecarthy، beacon. press. boston. 1987.

(٣) يورجن هابرماس: المعرفة والمصلحة، ترجمة حسن صقر، المشروع القومى للترجمة، العدد ٣٢٦، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢، ص ١٣ .

(٤) فيل سلتير: مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها، ترجمة خليل كلفت، المشروع القومى للترجمة، العدد١٥٤، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٦٤ .

(٥) جونثان كلر: مدخل النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومى عبد السلام، المشروع القومى للترجمة، العدد٥١٤، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣، ص ١٢٧ .

(٦) بنجامين باربر: عالم ماك المواجهة بين التأقلم والعولمة، ترجمة أحمد محمود، المشروع القومى للترجمة، العدد ٤٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ١٥، ص ١٦ .

(٧) المرجع السابق: ص١٦، ص ١٧ .

(٨) جين ب . تومبكنز : نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، ترجمة حسن ناظم وعلى حاتم، المشروع القومى للترجمة، العدد٧٣، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،ص ٢٤ .

(٩) المرجع السابق : ص٢٤، ٢٥ .

(١٠)Ingarden R :the cognilion of the literory work of art ،trans ruth an crouley and kenneth r. olsom ،evanston north western uniresity press 1973 ،p143.

(١١) Ibid p144

(١٢) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة فى فلسفة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٢، ص ٤٤٣.

(*) لمزيد من التفصيل حول القراءة الفينومينولوجية للأعمال الفنية الأدبية، ورصد جماليات سردياتها الرجوع إلى كتاب د.سعيد توفيق السابق ذكره، وأيضا إلى دراسة كاتب هذه السطور، علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن، سلسلة كتابات نقدية، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨ ،وجماليات التلقي دراسةفي نظرية التلقي عند كل من هانز روبرت ياوس وفو لفجانج ايزر، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢.

(١٣) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٠٣ .

(١٤) المرجع السابق: ص٢٠٣، ٢٠٤ .

(١٥) جونثان كلر: مرجع سابق ص ١١٨ .

(١٦) المرجع السابق: ص١١٩، ص ١٢٠ .

(١٧) ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٠١ .

(**) لمزيد من التفصيل حول دور المتكلم فى الرواية يمكن الرجوع إلى الفصل الخاص بـ "المتكلم فى الرواية" من كتاب باختين السابق ذكره، والذي يضيف المزيد من الأبعاد الجمالية لعملية السرد ودور السرد في بناء العمل الأدبي ودوره كذلك في تعضيد خطاب المبدع الأيديولوجي علي أساس أنه خطاب اجتماعي يراعي الظروف التاريخية والاجتماعية وأيضا علي أساس أنه منتج أيديولوجي . ولمزيد من التفصيل كذلك يمكن الرجوع إلي كتاب واين بوث: بلاغة الفن القصصي، ترجمةاحمد خليل عردات وعلي بن أحمد الغامدي منشورات كليةالآداب، جامعة الملك سعود، السعودية ،١٩٩٤ وذلك في الفصول الخاصة بأنواع السرد وجمالياته.

(١٨) جونثان كلر: مرجع سابق ص ١٢٦ .

نحو ذائقة نقدية مختلفة للسرد الجديد

د.رمضان بسطاويسى محمد

-١-

منذ بداية الخمسينيات والنص القصصى يشهد تحولات واضحة فى بنيته وصلت إلى ذروتها مع النص المعاصر، حيث تحول من فن (الحكى) إلى فن يستوعب أدق تفاصيل حياتنا وخبراتنا الإنسانية فى صورة تقترب به من الفنون الأخرى التى لا ترتكز إلى دلالة جاهزة بقدر ما تثير فى المتلقى (حالة سردية) . ويمكن أن نوضح أمرا هاما يخص المتلقى، لأن هذا التغير تسبب فى حدوث ما يشبه الصدمة لدى المتلقى الذى اعتاد عبارة مألوفة أو تركيباً لغوياً تقليدياً، إنما فى هذا السرد الذى طرأ عليه التغير لم تعد اللغة بهذا الشكل المألوف، أخذت أشكالا أخرى وأصبح استخدامها على نحو خاص يختلط فيه الحلم بالواقع وغير ذلك من المتناقضات التى تختلط فى حالة شعورية تخص النص وما يبحث عنه كاتبه .

وأصبح للنص منطقه الداخلى الخاص ولم يعد التتابع المنطقى مألوفا فى كتابة هذا النص إنما تتابع النص يسير وفق منطقه الداخلى، وظهرت اتجاهات عدة تحاول أن تقدم تقنيات حديثة للتعبير وفى الوقت ذاته لا تهرب من الواقع إنما تدخله من مناطق بكر غير مستهلكة لتفك شفراته المتعددة و نجد هذا فى رواية أشرف نصر "حرية دوت كوم" ورواية محمد عبد الرحيم "٢٢ درجة مئوية من سيرة الآنسة "ألف"والسيد المعتوه "ميم " و فى المقابل نجد أن من يتأمل المشهد الثقافى الأدبى يجد مجموعة من النصوص المتشابهة التى اتفقت على صيغة معينة للكتابة جعلتها بعيدة عن قدرة القارئ على التواصل معها، و شارك النقد الأدبى فى ترسيخ ذلك عن طريق الترويج لأسماء وصيغ أدبية مما أسهم فى خلق حالة فريدة من القطيعة بين القراء والأدباء، وأصبح الأدباء يقرءون لأنفسهم وأحيانا النقاد الذين يجربون معهم مفاهيمهم الجاهزة فى التعامل مع النصوص الأدبية، بينما كان فى الأصل أن العمل الأدبى هو تجربة تضيء الحياة والوجود مما يجعل منه ضرورة للنمو الإبداعى للفرد وتثقيف حواسه .

وقد بدأت بعض الممارسات النقدية خارج مؤسسة الأدب توسع من معنى النص، و يصبح النص كل ممارسة إنسانية، وليست النص المكتوب فحسب و يمكن قراءته لنفهم الإنسان من خلال أفعاله المختلفة، لأن الفعل اختبار لمكنات الوجود، وكل فعل إنسانى هو كتابة من نوع خاص له أبجدية خاصة يمكن أن تكون لها دلالة على المجتمع و تعكس اختيارات الفرد وتعكس خطابا غير واع بالحياة

اليومية وموقف الإنسان منها، ولذلك يمكن قراءة الإعلانات ومباريات كرة القدم وطريقة الفرجة على الدراما التليفزيونية وغيرها وقد برز هذا خارج مؤسسة النقد الأدبى، بمفهومه التقليدى، لأنها لا تنطلق من منهج معيارى للنص وتقويمه، ولكنه يرصد خطاب الحياة اليومية. وقد أدى كل هذا إلى ولادة وعى جديد يحاول قراءة "النصوص المختلفة "التى تجسد مسيرة الفكر العربى، وأقصد بالنصوص المختلفة أن كل ما يحيط بالفكر العربى المعاصر من ظواهر إنسانية وحياتية وسياسية واجتماعية هى نصوص يمكن قراءتها أيضا، وقد تعضد هذه النصوص النص اللغوى المكتوب أو تكشف عما به من تناقض، أو تتيح قراءة الجوانب الخفية منه، ولا يمثل النص المكتوب سوى بعد واحد من أبعاد الوجود الإنسانى المتعدد الأبعاد، ذلك لأن النص المكتوب يجسد الوعى الذى تسمح شروط الصياغة اللغوية بظهوره، و هذا الوعى المرتبط بالممكن السياسى والاجتماعى، وحدود الحرية فى التعبير فى ذلك الوقت، لأنه لم يكن من المتاح تناول أى موضوع خارج هذه المنظومة لا سيما إذا كان يتصل بحياة الناس ويناقش الطريقة أو الشريعة التى تنظم العلاقات فيما بينهم، ولهذا فهو لا يجسد كل مستويات الوجود الإنسانى وطموحاته، وقد حاول الكتّاب أن يقتربوا من نص الحياة اليومية المعيشى من منظور تجربته اللغوية والسياسية والاجتماعية .إن نص الحياة اليومية يساعدنا فى فهم قضايا المجتمع المصرى وأبعاده على نحو يقربنا من فهم الإنسان المصرى لذاته، ويقودنا إلى تحليل النصوص وليس استخدامها للتبرير الأيديولوجى لأفكارنا المسبقة، وبالتالى لا تتحول

الدراسة إلى نوع من اللعبة الذهنية التى لا تضيف جديدا.

وبهذا الفهم يمكن أن نرى أن النصوص المدونة لا يمكن فهمها بمعزل عن سيرة حياتنا التى تجسد أفكارنا و صيرورة الوعى لدينا، ذلك لأننا نعبر فى هذه النصوص عن أنفسنا من خلال الصيغ اللغوية المتاحة التى تعتمد على السرد الحكائى، والحكاية ذات المدلول الأخلاقى، فهذه الأشكال فى التعبير لا تنفصل عن الأفكار التى تطرحها تجربتنا الحياتية ونقدنا الممارسات اليومية للظلم الاجتماعى ويعتمد عليها فى نقد المجتمع المصرى، ونلاحظ أنه ترتبط بالتعبير عن نفسها فى تلك القضايا بالموروث الثقافى، كما يتمثل فى اللغة وتراثها المدون، وواضح أثر الخبرات الشخصية فى هذه الكتابات المستمدة من الحياة اليومية، وتأثرها بما هو متداول فى الإعلام والإنترنت.

ولكن النقد لم يكن مواكبا لهذا التغير وتلك النصوص ولذلك أشار الدكتور جابر عصفور فى جريدة الأهرام إلى واقع النقد الأدبى بعنوان "تخلف النقد الأدبى" فقال: " لا يستطيع أى فاحص منصف لواقع النقد الأدبى العربى، حاليا، إلا أن يصفه بصفة التخلف... وأتصور أن تخلف واقع النقد الأدبى يمكن أن تزداد رؤيته وضوحا حين ننظر إليه من منظور الاتباع الذى غلب على الابتداع أو منظور التقليد الذى غلب على الاجتهاد، لا فارق كيفيا فى ذلك بين أتباع الماضى المقلدين لطرائق التراث النقدى أو أتباع الحاضر من خريجى أقسام اللغات الأجنبية الذين يقتدون بالنقاد البارزين فى ثقافة اللغات التى يدرسونها ويعلمونها، متحولين إلى نسخ كربونية

شائهة للأصل الذى أشك فى فهمهم العميق له وما أكثر الأسماء التى تخلقت حولها أوهام باطلة فى هذا المجال الذى لا يتمايز فيه الأصيل عن الزائف، ما ظللنا على ما نحن عليه من تخلف .. فالمحك فى النهاية هو قدرة الناقد التطبيقى على تقديم الحدوس الكاشفة عن الجوانب المعتمة فى العمل الأدبى على نحو غير مسبوق يضيف إلى معرفة القارئ بالعمل نفسه والواقع الذى أنتجه بعيدا عن الثرثرة أو الرطانة التى تخفى الجهل بعشرات المصطلحات الجديدة التى تخيف القارئ وتوهمه أن وراء الأكمة ما وراءها مع أنه لا أكمة ولا شىء وراءها ... فالصغير ليس بعدد سنوات عمره وإنما بقلة زاده المعرفى، وانعدام حيلته النقدية خصوصا حين يغدو وحيدا مع الواحد الذى هو النص. ويمكن أن نضيف إلى ارتباك القيمة واختلالها العشوائى الذى يجعل من نقد بعض النقاد استجابة مباشرة لآخر كتاب قرأوه أو تأثروا به، ولذلك يغدو هذا النوع من النقاد مرة بنيويا شكليا وثانية بنيويا توليديا وثالثة تفكيكيا، ورابعة منتسبا إلى التاريخية الجديدة .. إلخ، وقد عرفت من هؤلاء من كان يكتب نقده كما لو كان يسعى إلى تطبيق القواعد التى تعلمها واحدة واحدة، وعلى نحو حرفى ساذج، ناسيا إن النقد الأصيل هو ما يعيد إنتاج النظرية التى يعتمد عليها فى كل عمل نقدى يمارسه، فالعمى هو الاتباع الحرفى للنظرية أما البصيرة الخلاقة فهى الرؤية الجديدة التى تقدم إطارها المرجعى، النظرية أو المذهب ووعيها الخاص من خلال فعل مساءلة خلاق." (١).

وقد قصدت تقديم هذا النص الطويل للدكتور جابر عصفور لكى

أبين خطورة القضية، لأن الكتابة كتجربة تغيرت نتيجة لتغير الحياة وطبيعة هذه التجربة الحياتية التى لها بعد فكرى وأداء جمالى، هذه التجربة التى لا يستجيب النموذج المعرفى الشارح لتفسيرها، وبالتالى كان لا بد من تولد صيغة جديدة فى الكتابة تستوعب هذه التجربة التى تأخذ فيها الرواية معناها الخفى المضمر، وليس الظاهر، ويستفيد من تجربة الفنون كلها بوصفها تعبيرا عن شرخ عميق بين الفرد وما يحيط به من ظواهر اجتماعية ومؤسسات سياسية، هذه التجربة الجديدة جعلت من الكتابة ذاتها موضوعا يتغير معناه ودلالته، فلم تعد الكتابة كشفا بل قراءة للوجود، وإعادة لسرد أحداثه وتفاصيله، وإعادة بناء لمحتوى التجربة الإنسانية، ولم يعد الروائى نبياً، يحمل فى ذاته خصائص القبيلة كلها، وإنما يعبر عن ثقافة متصارعة ضمن الثقافات الفرعية التى تتصارع مع الثقافة الرسمية التى تعبر عن نفسها فى وسائل الإعلام والاتصال.

وأصبحت التجربة الروائية تعبر عن التعدد داخل الكيان العربى، والصراع داخله، مما يكشف عن مخاض حقيقى للذات العربية فى استيعابها لمتغيرات ثلاثة:

ـ متغير معرفى، فلم يعد النموذج المعرفى الشمولى قادرا على تفسير التجربة التى يعيشها الإنسان العربى اليوم.

ـ متغير سياسى، يتمثل فى تقلص دور الدولة، وهيمنة الاقتصاد والإعلام على كيان الفرد.

ـ متغير تكنولوجى ومعلوماتى، يعمق من القارئ المخاتل، ويزداد شعور الفرد بالتوحد وعزلته التى تفرضها أرواح التكنولوجيا

للاتصال، وبروز صيغة جديدة من الحياة لم تكن موجودة من قبل.

إن مدخل تجربة الحياة اليومية التى يعيشها الإنسان العربى هى الأقرب لتحليل نصوصه الجديدة التى قد تختلف مع التصورات السابقة عن الرواية والنثر معا، والفكر العربى مطالب بتجاوز الحديث عن السرد التقليدى بين التراث والحداثة، لكى يعطى لنفسه الفرصة لتأمل التجربة، وفهمها والتواصل معها ومع أبجديتها المختلفة.

ولا يستطيع أحد أن ينكر ما أسهمت به الرواية الجديدة فى تقديم نص متعدد الأبعاد والمستويات يعبر عن تفاصيل الحياة اليومية التى أبعدتها تجربة الحكم الشمولى والأحكام الجاهزة عن الوعى العربى والوجدان العربى، واستطاعت تقديم سردية جديدة لمناطق الصمت وجمالياته فى التجربة العربية المعاصرة، وهذه المناطق لم يكن يتم الاقتراب منها أصلا إلا بشكل ضبابى أو من خلال رؤية كلية مطلقة، وأصبح المشهد الروائى يقدم خطابات متعددة من الثقافة العربية تبرز صوراً حياتية كان مسكوتا عنها، ولا يتم الإفصاح عن محتواها، مثل تجربة الجسد، وسيرة الجسد فى الشارع والبيت والحقل، وعبر أجهزة الاتصال المختلفة، وعبر المعلومات المتدفقة عن الإنسان وجسده وأعصابه، وتاريخه وأحلامه، وواقعه. أصبحت الرواية فعلا من أفعال الحياة اليومية، تومئ ولا تبشر، تصف ولا تصدر أحكاما، تنقل المشاعر المركبة دون أن تستسلم للتوصيف العقلى الجاهز.

صحيح أن هناك تفاوتا فى التجارب المطروحة اليوم، لكن على

الناقد أن يتخلى عن الطابع السلطوى الذى كان يمارسه، ويريد أن يمده إلى اليوم، وينبغى أن يولد نقد جديد مواكب لهذه التجربة الجديدة.

ويمكن أن نرى ثلاث صور من الإبداع فى الرواية:

١ـ إبداع يلتقط اللحظات الإنسانية التى كانت تهمل فى السابق، ويرصد تفاصيلها من أجل إبراز فلسفة جديدة عن الحياة اليومية، فالغاية من الحياة ليست فى مجموع الحياة، ولكنها مطمورة فى كل لحظة بسيطة، حتى وإن بدت عابرة، ونجد هذا فى النصوص التى تفرد لملامح الجسد وارتباطه بتجربة الوعى والحواس والتجارب الصوفية فى علاقة الإنسان بالبيئة المحيطة والمكان.

٢ـ إبداع يعتمد على التاريخ والخبرة، ويتمثل فى الجيل الذى عاش تجربة الحداثة فى بدايتها، وعايش التجربة الحالية، فولدت لديه تجربة إبداعية تجمع بين آفاق التجربة المعاصرة.

٣ـ إبداع يقوم على التأمل العميق، ويولد إحساسا جديدا بالحياة، ولا يستسلم لكل المقولات النقدية السائدة ويحاول الانفتاح على التجارب فى داخل الذات وخارجها بمنتهى العمق والألم والجدية.

إن مواجهة القضايا الكبرى فى الواقع العربى، تبدأ بصورة الحياة الجزئية التى يختار الروائى المعاصر عنها، وكل قطر عربى له خصوصيته فى رؤيته للواقع، لأن تفاصيل المكان مختلفة، أصبحت تنعكس على الذات التى أصبحت مرآوية أكثر من ذى قبل، وأرى أن التعدد فى التجارب والرؤى يقوى من مصداقية الإبداع العربى،

والاختلاف الجوهرى الذى يفرض نفسه فى زمن الجوائز والإعلام، هو شروط الكتابة الحقيقية التى يفتقر إليها المبدع المصرى أكثر من أى وقت مضى.

و لقد لخص عبد الله إبراهيم هذا الوضع بقوله: " ولم يجر اتفاق بين النقاد العرب على نموذج تحليلى سردى شامل يمكن توظيفه فى دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفق على نموذج يصلح لتحليل النصوص الحديثة، فوقع تضارب فى توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكن النقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا فى كل ما له صلة بذلك، فأخفقوا فى الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردى للنصوص، أو حتى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية، مثل أساليب السرد ووسائله، وبناء الشخصيات، والأحداث، والخلفيات الزمانية والمكانية"(٢).

ويخلص للقول فى نفس المصدر" لا يشجع واقع الدراسات السردية العربية كثيرا على استخلاص مسارها المستقبلى؛ ذلك أن الدرس النقدى فى الأدب العربى الحديث لم يستقر على أسس منهجية متينة تضفى على التطورات اللاحقة شرعية ثقافية، فقد تداخلت معا المناهج الخارجية والداخلية، ففى آن واحد نجد المناهج التاريخية، والاجتماعية، والانطباعية، والنفسية، مختلطة بالمناهج الشكلية، والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقى» (٣).

-٢-

وقد تغيرت طرائق السرد نتيجة الثورة التكنولوجية ولذلك لابد من

الحديث عن أهمية التكنولوجيا وثورة المعلومات وأثرها على السرد، وترتبط التكنولوجيا بمختلف مجالات النشاط الإنسانى بما فيها الفن، ذلك لأن الأدوات التى تنتجها التكنولوجيا هى الأداة التى نفكر من خلالها فى تأدية و إشباع الحاجات الإنسانية، ويعكس تطور الأدوات تطور التفكير الإنسانى، لاسيما فى عصرنا الحالى حيث تحتل الأدوات مكانة مركزية فى الحياة اليومية، فلا يمكن تخيل الطب المعاصر مثلا بدون الأدوات التكنولوجية الحديثة التى تتيح قدرات أكبر فى التشخيص و العلاج وكذلك فإن الحاسوب لم يعد مجرد أداة، لكن يعتبر امتداداً للوعى الإنسانى وأداة للبحث فى الممكنات المحتملة عند دراسة موضوع ما، ويمكن أن نطلق حكما عاما أن الإنسان فى عصرنا الحالى يفكر من خلال الأدوات، ويصل الأمر إلى تحكم هذه الأدوات فى صياغة صورة الحياة و تشكيل الوجود الإنسانى، فقد تغيرت طبيعة التواصل الإنسانى من خلال أدوات الاتصال التى قربت الأماكن البعيدة بين البشر وقلصت من التواصل الحى المباشر. وقد ربط كثير من الباحثين فى العلوم الإنسانية والاجتماعية بين التكنولوجيا و المجتمع، ويظهر هذا بشكل واضح فى الفن أو الاستطيقا لأنها تعكس العلاقة المتبادلة بين التكنولوجيا و الثقافة (٤).

وإذا تساءلنا عن العلاقة بين التكنولوجيا وما تنتجه من آلات والجمال الفنى وهو موضوع علم الجمال /الاستطيقا فهذا يقتضى أن نقدم تعريفا للجمال الفنى مستمدا من هذه العلاقة ، تطور نتيجة لتطور التكنولوجيا، لأن هناك تعريفات عديدة للجمال، فالجمال قد

يكون صورة الأجسام الخارجية، سواء كانت هذه الصورة موجودة فى حجر أو زهرة أو حيوان أو إنسان، وهى تقدم الجمال فى صورته المثالية. و هناك تعريف آخر للجمال و هو صفة تطلق على الأشياء التى تشيع البهجة والراحة فى حياة الإنسان وهو ما يسمى الجمال الحيوى، فالمسكن الذى يشع البهجة فيمن يسكنه هو تجسيد للعمارة التى تعكس الجمال الحيوى، والتكنولوجيا كانت تتطور باتجاه الجمال المثالى فى تصميم العالم فنيا، وأضيف إليه الجمال الحيوى الذى يشيع البهجة فى حياة الإنسان الشاملة، ولذلك اتخذت التكنولوجيا من معيار الكمال المطلق فى الأعمال الفنية (مثل الحرص على قيم التناسب والتوازن والانسجام والإيقاع) و معالم البهجة والكمال عند الإنسان مثلا أعلى للإنتاج التكنولوجى، ولهذا فإن فكرة الجمال أو الصدق أصبحت تحتل مكانة هامة فى التفكير التكنولوجى، ويرتبط النقد الفنى والنقد الاجتماعى لما تنتجه التكنولوجيا بروابط أساسية لأن أحدهما لا يتحرر من الآخر، ولأن كليهما تطبيقين عمليين لارتباط الفن والتكنولوجيا بالمجتمع الإنسانى .

والتكنولوجيا فى الفنون لا تحل محل الإنسان، كما يحدث فى التقنية الصناعية، حيث يتم إنتاج الأدوات والمنتجات المختلفة وفق برنامج خاص يضعه الإنسان مما يجعل الآلات تعمل بشكل ذاتى وتتخلى عن الحضور الإنسانى، بينما فى الفن فالآلة توسع و تعمق وظائف وقدرات الإنسان مثلما نجد أن استخدام الكاميرا متعددة الأبعاد تساعد الفنان فى الكشف عن الجوانب الخفية فى الطبيعة،

ولكن إذا ترك الإنسان الآلة تعمل دون توجيه واختيار وإبداع فإن الآلة تقود إلى الانحطاط، لأنه لا يمكن أن تعبر وحدها عن التجربة الجمالية، أى لا تلغى وظيفة الفنان فى الإبداع الفنى مثلما نريد من السيارة ألا تلغى من الإنسان إحدى وظائفه الأساسية وهى القدرة على المشى، رغم أنها قادرة على نقله من مكان إلى آخر. و يمكن للآلات أن تنتج فنا نمطيا، ويمكن التغلب على هذه العقبة باستيعاب الآلة جماليا بشكل واع، وذلك بتقليص قدرتها الشاملة فلا يكون إنتاج العمل الفنى فى جوهره آليا فحسب، وإنما يحاول الفنان أن يوحد بين التكنولوجيا والفن فى وحدة إيقاعية أكثر سموا، وذلك من خلال التهذيب الواعى لفنون الآلة ومن الانتخاب المتزايد فى استخدامها، لأنه لابد للفن أن يعتبر الآلة وسيلة لتقديم التجربة العميقة والآنية للحياة نفسها، فالآلة يمكن أن تكون وسيلة لتعميق الرؤية والشعور وتفتح الحواس على العالم من خلال تكثيف الأشكال الجديدة فى التجربة الإنسانية، ويمكن أن نلاحظ هذا بشكل جيد فى فن السينما حين يستخدم الفنان أو المصور الضوء فى التعبير عن مشاعر تبلغ من الدقة والرهافة حدا تجعل من الصورة السينمائية نوعا من الموسيقى، والآلة وحدها لا يمكن أن تقدم إضافة حقيقية بدون استخدام الإنسان لها، فهى جامدة وخرساء و تضيف إلينا بقدر ما نربطها بثراء التجربة الإنسانية و الوظيفة التى يمكن أن تقوم بها، والتكنولوجيا فى جوهر نشأتها كانت مرتبطة بالوظيفة التى تؤديها وهذا ما يجسد إسهامها الثقافى حيث كان ما هو جميل يرتبط بما هو ضرورى .

ترتبط الاستطيقا بالتكنولوجيا من خلال المادة الوسيطة التى يستخدمها الفنان، لأن الاستطيقا تهتم بتحليل الطبيعة النوعية للمادة الوسيطة ودورها فى تشكيل العمل الفنى، والتكنولوجيا تقدم لنا الأدوات التى تجعل المادة الوسيطة أكثر طواعية فى يد الفنان، واهتم علم الجمال بتحليل طبيعة الوسيط الجمالى فى كل فن على حدة، فاهتم بتحليل الصوت فى الموسيقى، وتحليل اللغة فى الأدب، وتحليل طبيعة العلاقة بين الكتلة والفراغ فى فن العمارة، ومن الذين اهتموا بدراسة المادة ودورها فى الإبداع اللغوى وربط فى دراسته بين الفن والتكنولوجيا " ميخائيل باختين " حيث بين أن الشاعر أو القاص يكسب المادة الصبغة الجمالية من خلال التقنية التى يستخدمها فى بناء عمله الفنى، وهو يرى أن الطبيعة العلمية الخالصة للمادة لا تدخل فى الموضوع الجمالى (٥).

وما يدخل فى العمل الفنى هو تقنية المادة وعلاقاتها الداخلية وليس طبيعتها الخارجية التى تكتسب طبيعة خاصة بها داخل العمل الفنى، ويقصد باختين بالتقنية فى العمل الفنى كل ما هو ضرورى لإنشاء العمل فى معطياته العلمية والطبيعية بحيث يثير الانطباع الفنى، ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك فنبين أنه لا يمكن أن تترك فينا انطباعا جماليا إذا جردناها من النسق النحوى والصرفى والدلالى، واكتفينا بتأملها بوصفها مجرد خطوط بصرية، فالمادة فى العمل الفنى لا تكتسب حضورها من تحليلها الفيزيائى، ولكن من خلال الشكل الفنى وعلاقاتها الداخلية التى تثير فينا معانى ومشاعر جمالية.

لا يمكن أن نتحدث عن التغيير الجوهرى الذى أحدثته التكنولوجيا فى الفنون المختلفة كلها، لأن كل فن يحتاج دراسة خاصة، وسنكتفى هنا بالحديث عن أثر التكنولوجيا على الأدب، رغم أن الأدب قد يبدو أبعد الفنون تأثرا بالتطور التكنولوجى، إلا أنه قد تأثر بشكل كبير أدى إلى ظهور النص المتعدد المستويات أو الذى يتفرع إلى فروع عديدة و يطلق عليه النص المفرع hypertext أو النص الفائق ويقصد به النص الذى يتم تقديمه عبر أدوات الاتصال المعاصرة مثل الحاسوب والإنترنت ويتم تقديم النص من خلال الوسائط المتعددة مثل الصوت والصورة ومختلف التأثيرات السمعية والبصرية، وغيرت طبيعة النص الجديد من طبيعة المرجعية فى الأدب فأصبح الأديب يتحدث عن واقع افتراضى ويتجه إلى قارئ من نوع خاص. وتعتبر دراسة الدكتور حسام الخطيب هى الدراسة الرائدة التى حاولت دراسة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا من خلال تحليل ظاهرة النص المفرع الذى استحدث وجوده مع الثورة التكنولوجية والمعلوماتية (انظر د. حسام الخطيب و رمضان بسطاويسى: آفاق الإبداع ومرجعيته فى عصر المعلومات دار الفكر دمشق ٢٠٠١).

كيف أثرت التكنولوجيا على الأدب، و لا سيما على عملية الكتابة ذاتها ؟ وكيف يمكن أن تؤدى التكنولوجيا إلى تغير الظاهرة الأدبية وبنيتها و شكلها المادى الذى تتمثل فيه، وهو الكتابة ؟

إن إدخال التكنولوجيا على عملية الكتابة، وظهور ما يسمى بالكتاب الإلكترونى، الذى يقدم النص من خلال وسائط مصاحبة، جعلت بعض الأدباء يقدمون النص الذى يعتمد فى تلقيه على

الوسائط المتعددة، أى النص الذى يتضمن الكتابة والصورة والحركة، هو النص التكوينى المفرع، وهذا لا يعنى مجرد تغيير فى الأداة التى يستخدمها الأديب فحسب، وإنما يغير من طبيعة الأدب ذاته، فلم تعد اللغة هى أداته فحسب وإنما أضيفت إليها تجسيدا ومؤثرات جديدة لم تكن مرتبطة بالأدب مما قد يؤدى هذا إلى عملية تثوير جذرية للإنتاج الأدبى من ناحية الدراسة والنقد والإبداع أيضا.

وقد ظهرت نماذج من هذه النصوص على الشبكة الدولية للمعلومات " الإنترنت "، وقدمت بعض المؤسسات العربية بعض الكتب الإلكترونية، ولذلك فإن الأدب سوف يستفيد من التكنولوجيا مثلما استفادت الفنون الأخرى مثل التصوير و الموسيقى و السينما و المسرح .

انقسمت الدراسات المعاصرة عن التكنولوجيا إلى نوعين أولهما يرى أن التكنولوجيا تمثل نقلة نوعية للحياة الإنسانية، وأسهمت إلى حد كبير فى القضاء على كثير من معوقات الحياة الإنسانية مثل تشخيص الأمراض وسرعة المواصلات، ولا ينبغى دراسة التكنولوجيا المعاصرة من خلال نموذج معرفى ينتمى إلى المراحل السابقة من تاريخ الحضارة والتكنولوجيا، لأن لكل مرحلة باراديم خاص بها على حد تعبير توماس كون، وثانيهما ترى أن التكنولوجيا المعاصرة أدخلت الإنسان فى مشكلات جديدة لم تكن موجودة من قبل، ويركز هذا الاتجاه على نقد التكنولوجيا ويتمثل هذا الاتجاه بشكل واضح فى مدرسة فرانكفورت، ولابد أن نشير إلى بعض

الأعمال الفنية التى اهتمت بتحليل أثر التكنولوجيا على الإنسان فى الحضارة المعاصرة، ومن أشهر هذه الأعمال مسرحية "الآلة الحاسبة" للكاتب الأمريكى المر رايس (١٩٢٣) ومسرحية "الإنسان الآلى" لكارل تشايبك (١٩٢٠)، ونجد فى هذه الأعمال نقدا للطابع الآلى للحياة المعاصرة فى بدايات القرن العشرين، وسخرية من الآلية الحدية بكل أبعادها، وتقدم رؤاها عن أثر التكنولوجيا على صورة الحياة، وكيف أنها تعيد صياغة الإنسان من جديد، الذى يجد نفسه مرتبطا بالآلة على نحو يقلل من علاقة الإنسان بالطبيعة والبشر من حوله، ونجد هذا بشكل واضح فى مسرحية " الآلة الحاسبة " فالبطل السيد صفر zero يريد العودة إلى الآلة الحاسبة التى دمرت حياته، لأنه لا يستطيع تصور حياته بدونها (٦)، وهذا يعنى أن التكنولوجيا أسهمت فى قولبة الإنسان وصياغة حياته فى صورة لم تكن موجودة من قبل(٧)، رغم أن التكنولوجيا هى المسئولة عن تعاسته، لأن وجود الآلات أدى إلى طرد آلاف العمال والموظفين من أعمالهم (٨)، ومن الأعمال الأدبية التى طرحت الأسئلة الفلسفية عن أثر التكنولوجيا على الإنسان رواية الكاتب المصرى صبرى موسى " السيد من حقل السبانخ " (١٩٨٠) حيث يطرح فيها أزمة الإنسان المعاصر، ورغم اعتراف الكاتب بأهمية التكنولوجيا ودورها فى الحياة الإنسانية وقدرتها على الإسهام فى تحقيق العدالة والحرية، يرى أنها تؤدى إلى تدمير علاقة الإنسان بالطبيعة وتؤثر فى علاقة الإنسان بذاته وتصوره لها (٩).

إن الثورة التكنولوجية المعاصرة قد غيرت من مفاهيم الإنسان

عن الواقع الذى يعيش فيه، لأنه لا يمكن للمجتمع المعاصر أن يعيش بقيم العصور الوسطى أو القيم التى أفرزتها الثورة الصناعية (١٠)، وإنما يتم استحداث قيم جديدة تتلاءم مع العصر الحالى، ولهذا فإن التكنولوجيا المعاصرة تبشر بقيم وثقافة مختلفة تصطدم بالثقافة المحلية، لأنها تقدم حياة نمطية تختفى فيها الفروق النوعية بين الثقافات لأنها تقدم أدوات ووسائل واحدة لإنتاج الحياة (١١)، وهذه الأدوات هى الوسائل التى يفكر من خلالها الإنسان فى حل المشكلات التى تواجهه فى الواقع مما أسهم فى طرح أفكار متشابهة فى معالجة قضايا المجتمع، وقد أدت التكنولوجيا إلى بروز ثقافة عالمية جديدة تتجاوز الاختلافات النوعية لثقافات الشعوب، قد أدى هذا لطرح قضايا من قبيل: العولمة و الهوية، وأدى إلى طرح أسئلة حقيقية مثل :

– هل تهدد التكنولوجيا الحرية الإنسانية، و تصبح أداة للسيطرة على الإنسان الذى ابتكرها ؟

– ما هى المشكلات الجمالية المترتبة على وجود علاقة مباشرة بين الاستطيقا و التكنولوجيا ؟

– هل تقضى التكنولوجيا على القيم الروحية أم تسهم فى تنميتها فى اتجاه أكثر عمقا، لأن تعقد التكنولوجيا المعاصرة جعل الإنسان يدرك أبعاد الكون الذى لم يكن مدركا من قبل ؟

– هل يمكن أن يحل الإنسان الآلى محل الإنسان فى الإبداع الفنى ؟(١٢)

– هل يمكن للحاسب الآلى أن يحل محل العقل الإنسانى، لاسيما

أن كثيرا من الفنانين يستخدمون الحاسب الآلى فى إنتاج أعمالهم الفنية ؟

يتبين لنا مما سبق أن التكنولوجيا والاستطيقا بينهما علاقة وثيقة من حيث تأثير كل منهما على الحياة الإنسانية، والتكنولوجيا مختلفة عن العلم رغم ارتباطها به فى عصرنا الحالى، لأن العلم يهدف إلى المعرفة فحسب دون النظر إلى مدى إمكانية التطبيق فى الواقع الفعلى، بينما التكنولوجيا تسعى إلى تحقيق أهداف واقعية، قد كانت التكنولوجيا تتضمن الهندسة المعمارية والطب والخطابة، كان اللفظ يشير إلى ما يمكن استنباطه من قواعد إجرائية تسمح بإنتاج أشياء متماثلة، فالتقنية هى المعرفة المنتجة التى تبتكر حلولا لاكتشاف أدوات أو آلات فى مقابل المعرفة النظرية التى لا تغير من الموضوع الذى تدرسه، ومع تطور العلوم الطبيعية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، لم تعد التكنولوجيا مقابلة للعلم مع فرنسيس بيكون وديكارت وجاليليو، وإنما أصبحت التجربة هامة لاختبار كثير من المفاهيم المجردة، وذلك للتفرقة بين المعرفة التى ترتكز إلى التجريد من المعرفة التى ترتبط بالواقع، وقد ساد بعد ذلك التعريف الكلاسيكى للتكنولوجيا بوصفها تطبيقا للعلم، فالتكنولوجيا هى مجموع الطرق والوسائل القائمة على معارف علمية وتجريبية والتى يتم استخدامها من أجل الحصول على نتيجة معينة، ولئن كانت التكنولوجيا تطبيقا للعلم فهى تختلف عنه بوصفها تسعى إلى الإنتاج بينما يسعى العلم إلى المعرفة فحسب .

والتكنولوجيا تحسن من الأدوات التى تسمح للإنسان بتشكيل

المحيط الذى يعيش فيه، والفن يقدم لنا أجوبة أصيلة عن الأسئلة التى يطرحها المحيط الذى يعيش فيه، ولذلك هناك توحيد بين التكنولوجيا والفن فى العصر الراهن، لأن التكنولوجيا تستعين بالفن فى تعديل وتحويل البيئة التى تتدخل فيها، والفن يهتم بشكل أساسى بدراسة العلاقة التى تنشأ بين الإنسان والمحيط الذى يعيش فيه، وذلك من خلال صورتين:

أولاهما: تصوير الكيان الداخلى للإنسان بكل تفاصيله الدقيقة ونجد هذا فى الأعمال الفنية التى تتخذ من التركيبة الداخلية الكبرى للمشاعر الإنسانية موضوعا لها، حيث تركز بعض الأعمال الفنية على الأنا الداخلى للإنسان، وكشف الوعى الفردى إزاء قضايا الوجود الذى تطرحه التكنولوجيا بوصفها جزءا من الوجود ويحمل خصائصه، وتتأتى قوة هذه الأعمال من المهارة التى تكشف بها حياة الإنسان المعاصر الداخلية وبالتالى تكشف عن علاقة الإنسان بالعالم ومكوناته.

وثانيتهما: الأعمال الفنية التى تهتم بداسة أثر المحيط الاجتماعى على سلوك الإنسان ورؤيته للعالم، من المكونات الهامة للمحيط الاجتماعى المعاصر الأدوات التكنولوجية، ونجد صورة لهذا العالم فى رواية العالم الطريف لألدوس هكسلى حيث يقدم وصفا للحياة الخارجية للإنسان والوسط التكنولوجى الذى يعيش فيه وأثره الذى لا يظهر على مستوى الفرد فحسب وإنما يظهر على صعيد المجتمع أيضا.

-٣-

لاشك أن هناك ثقافة جديدة قد ولدت مع وجود الحاسب والإنترنت وما أتاحه من وسائط جديدة تتيح للأديب والفنان إمكانات جديدة، لم تكن موجودة من قبل، مثل استخدام لغات متعددة فى نفس الوقت. والمقصود باللغة هنا استخدام لغة الصورة ولغة الصوت ولغة التجسيد الحى للموضوعات والقضايا التى يتناولها الأديب والفنان، بالإضافة إلى التواصل المباشر مع القارئ بشكل غير مسبوق، فمثلا نلاحظ أن كتّاب الأعمدة الصحفية الذين يذيلون مقالاتهم ببريدهم الإلكترونى تصلهم عشرات الاستجابات التى تخلق نبض التواصل الحى بين الكاتب وجمهوره مما يخلق حالة من الاستجابة التفاعلية من الكاتب تجاه ردود الفعل التى تصله بشكل شبه يومى، ويمكن أن نتخيل الأديب والفنان الذى ينتج عمله الفنى وسط هذه الاستجابات التى تخلق حالة تقطع المسافة التى كانت تفصل المبدع عن جمهوره وتغير من طبيعة القارئ الضمنى الذى كان الفنان يتوجه نحوه بالحوار والحديث ويصبح القارئ متعينا خلال كل فترة من خلال استجابات متباينة .هذه بعض الآثار العامة المؤثرة على الأدب و هناك آثار كثيرة لا يتسع المجال لذكرها هنا.

ويمكن أن نتساءل ما المقصود بالنص الفائق ؟

والنص الفائق هو النص المتعدد المستويات بتعدد لغاته، والمقصود بالتعدد هنا تعدد مرجعياته وهو يخلق حالة من التقاطع الحاد لجماليات التلقى مع سكونية الجماليات التقليدية، ويعطى دورا كبيرا للمعلومات والاتصال فى خلق مناخ الذات الاجتماعية محليا

وعالميا ويؤدى هذا إلى زعزعة المرجعيات القائمة، والنص الفائق هو ثمرة المغامرة التكنولوجية التى تهز مرجعية الخيال الأدبى وتحمل تحريضا لانبثاق مرجعيات مغامرة، وهذا كله يؤدى إلى الوعى المتزايد بدور المتلقى المفترض والنموذجى ومرجعية أفق الانتظار.

ويمكن أن نتساءل أيضا هل يمكن أن يظهر الناقد الإلكترونى الذى يحمل برامج جاهزة فى النقد؟

ويمكن الإجابة على هذا السؤال أنه يمكن أن تظهر برامج لتحليل النصوص من النواحى المختلفة، وهذه التحليلات قد تؤثر على النقد بوصفه عملية تتضمن فى داخلها عمليات متعددة مثل قراءة النصوص و تحليلها ونقدها من خلال التفاعل الخلاق معها وهذا التفاعل يكون مرتبطا بالوسائط المستخدمة فى عملية إنتاج النص، وأما مصطلح الناقد الإلكترونى فأرى أنها تتضمن حكما معياريا على النص وهذا الحكم قد انتهى دوره من النقد منذ زمن طويل وأصبح دور الناقد هو توصيف النص والتفاعل معه، وإذا أردنا أن نقارن بين النص التقليدى والنص الفائق ونلاحظ أن النص التقليدى مقيد بسلطة السطر وتكنولوجيا الكتاب بينما النص الفائق متحرر من سلطة السطر ويمتاز بالمرونة التى لا حد لها، فهو نص دينامى ومتعدد الوسائط والحوا، ويفجر الفكر والإبداع ويحقق الحلم فى النص المفتوح وهو يقترب من البيئة الطبيعية للتفكير والإبداع وهو متطور وفى حالة تشكل دائم، وهو نص افتراضى وليس له وجود مادى محدد بينما نجد النص التقليدى ذا بعد واحد هو البعد السمعى والبصرى، وهو جامد غير قابل للحركة، ويصعب التحكم فيه.

يرتبط موضوع المعلوماتية وعلاقته بالنص الأدبى بموضوعين هما:(فلسفة الاتصال و فلسفة المعلومات)، ذلك لأن المعلوماتية هى نتيجة لتطور أدوات الاتصال حيث أصبح متاحا هذا الكم الضخم من المعلومات، كذلك غيرت تكنولوجيا الاتصال من طبيعة النص الأدبى الذى كان يعتمد على السطر البصرى الذى كان القارئ يقوم بقراءته إلى النص المتعدد الوسائط hypertext الذى تصاحبه الموسيقى واللوحات الفنية فى حزمة واحدة، ويخاطب العين والأذن، وتشترك اليد فى تحريك النص على الشاشة، وقد أدى هذا إلى تولد ظواهر جديدة لم تكن موجودة من قبل غيرت من طبيعة الإنتاج الأدبى وغيرت أيضا من طبيعة التلقى .

ولابد أن نوضح منذ البداية أن هناك فرقاً بين تناول المعلوماتية وتكنولوجيا الاتصال بوصفه موضوعاً للإبداع الفنى فى الشعر أو الأدب أو الفن التشكيلى، وبين تناول طبيعة النص الذى يستعين بهذه الوسائط الجديدة فى النشر والكتابة، أى هناك فرق بين المعلوماتية بوصفها موضوعاً للإبداع، حيث يتخذ الأديب أو الشاعر من هذه الأدوات موضوعا لتجربته مثل ديوان تغريد الطائر الآلى للشاعر أحمد فضل شبلول، ونصوص حسن طلب ومحمد يوسف وفوزى خضر وغيرهم من الكتاب الذين تناولوا الحاسوب وتقنياته وأثرها على التجربة الإنسانية، وهناك فرق فى أن يتخذ الأديب من هذه التقنية أداة لتقديم تجربته الجديدة، وبين أن يتخذها موضوعا لتجربته الروائية على النحو الذى نجده فى النصوص التى نقدمها هنا .

-٤-

تعددت أشكال كتابة الرواية خلال العقدين السابقين، وتراجعت الرواية التقليدية التى يبدو فيها المؤلف مهيمنا على العالم الذى يقدمه، وأصبحت الرواية المعاصرة تقدم تجربة شخصية تتميز بالجدة والطرافة أو تحاول اختبار تجربة ما من خلال عملية الكتابة، وأصبحت الكتابة ذاتها محاولة لقراءة العالم واختبار ممكنات الذات الإنسانية وما تطرحه من وعى بذاتها وبالعالم الذى تعيش فيه، وأصبحت عملية الكتابة تجربة متعددة المستويات، وتحترم وعى المتلقى المفترض الذى تخاطبه، ونجد هذا واضحا فى الروايات التى نالت شهرة كبيرة خلال الفترة الماضية مثل رواية العطر التى تقتحم موضوعا جديدا لعالم الرواية وهو العطر أو العبق الذى يفوح من كل منا ومدى تأثره بالحالة النفسية والأفعال التى نؤديها وقد تطلب هذا من الروائى الألمانى زوسكيند أن يقدم فى روايته، بالإضافة للجانب الفنى معلومات عن علم العطور وطرق استخلاصها، فأصبحت الرواية فى جانب من جوانبها موسوعة فى علم العطور أيضا، وكذلك الرواية التى نقدمها، وهى رواية: أفروديت للكاتبة إيزابيل الليندى التى تعتبر تجربة جديدة فى الكتابة الروائية، لأن الكاتبة تحاول من خلال الكتابة دراسة العلاقة بين الجنس والطعام فى مختلف الثقافات، فتستعرض كل ما استطاعت الحصول عليه من كتب ومعلومات حول هذا الموضوع فى الحضارات المختلفة، وحاولت على ضوء المعلومات الطبية اختبار ما جاء فى هذه الكتب القديمة من نصائح وتكشف ما به من خرافة وأسطورة على ضوء وعى الإنسان

وفهمه للطعام والجنس ودورهما وصورتهما فى الفكر الشرقى القديم والفكر الغربى أيضا، واستعانت الكاتبة فى سبيل كتابة الكتاب بفنان يختار اللوحات المصاحبة للكتاب وهو الفنان روبرت شكتر، واستعانت بطاهية تستطيع تنفيذ وصفات الطعام هى بانتشيا ليونا، وهذا يعنى أن الرواية يشارك فى إنتاجها هؤلاء الثلاثة، لكن تقوم الكاتبة وحدها بكتابة الرواية.

اهتم علماء الجمال المعاصر بالناقد بوصفه متذوقا للعمل الفنى، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادى، لأنه لا يكتفى بالتلقى فحسب، وإنما يجاوز ذلك إلى الفهم والتفسير والتوصيف أيضا، ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تمام وخبرة الإبداع، فى النقد مرتبطة بخبرة التذوق على المستوى الوجودى والمعرفى والإنسانى، والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبى للعمل الفنى، وإنما هو القدرة على الاختيار، والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفنى، وإذا اكتفى الناقد بهذا فإنه يكون مجرد متذوق للعمل الفنى، فإن ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التى يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية، القدرة التى تساعده على تحديد موقع العمل الفنى من التطور الثقافى والجمالى للأمة التى ينتمى إليها، أى أن عملية إدراك التطور الحضارى والسياسى والاجتماعى من خلال الأشكال الفنية التى يقوم بدراستها، ثم يحاول استخلاص الفكر الإبداعى الكامن فيها، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يمتلكها المتذوق الذى يعيد بناء العمل الفنى فحسب .

ولكن هناك من يزعم أن النقد يدرس العناصر المختلفة التى

ترتبط من بعيد بالعمل الفنى على نحو أو آخر، وأزعم أن هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر، الذى يركز على العمل الفنى بوصفه بؤرة الاهتمام، أما أن ينصرف النقد عن ذلك، ويهتم بالفنان الذى أبدع العمل الفنى، أو دراسة العصر، أو المجتمع أو طبيعة الواقع الذى يعيش فيه الفنان، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه، ويرى كثيرون من علماء الجمال أن مثل هذه المعرفة "عن " العمل الفنى، معرفة قاصرة لا تؤدى إلى النفاذ إلى طبيعته .

إن الناقد الذى يمارس هذا الضرب من النقد يعيش فى سجن المعلومات المدونة فى الذاكرة، ومن الحق أن هذا النوع من الدراسات يبطل فاعلية النص فى العصر لأنه يسجنه فى تاريخه الخاص الضيق، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة لا تتضح إلا بقراءتها لصالح العصر، ويجعل نقد النص محدودا بحدود المعرفة المدونة، ويصبح النقد مجرد شارح، ويشيع فى ثقافتنا مثل هذا النقد حيث ينصرف الناقد/ المتلقى عن العمل الفنى وبنائه ومعانيه إلى شرح النص، والفنان الذى أنتجه، وحياته وطبيعة العصر والمجتمع الذى ينتمى إليه، وإشكاليات الواقع والمجتمع ويجعل هذا كله مدخلا للحديث عن موضوع العمل الفنى وهى ممارسة نقدية لا تسهم فى كشف الإمكانات القائمة فيه بل تخلق حجبا كثيفة تعوقنا عن التواصل معه.

والنقد فى منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير، لكن التفسير – أيا كان منظوره – يأتى فى مرحلة لاحقة بعد الفهم، ففى منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفنى من خلال هذا

العمل، ثم نبحث فى مرحلة التفسير عن العلاقة بين بنية العمل الفنى، وبنية المجتمع أو الثقافة التى ينتمى إليها النص، بهدف الوصول إلى تحديد " رؤية العالم " وهذا لا يتأتى إلا بفهم العلاقة بين لغتين، واللغة هى صياغة شكلية للوعى والتفكير، و رؤية العالم، ولذلك فالمرحلة الأولى فى تحليل الشكل ضرورية لفهم أى عمل فنى، ولكن أن نبدأ بالتفسير دون الفهم، فهذا معناه عزل النص، وعدم اكتشاف جوانب التماثل أو التضاد مع البنية الاجتماعية، وهذا ما يجعل النقد يعود إلى القراءة الانطباعية، التى تستدعى من الذاكرة ما يسهم فى إثقال العمل الفنى برؤى لم ينطق بها، وإنما هى رؤى الناقد التى يسقطها عليها.

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الإبداع بإشكالية الحداثة، على نحو ما نرى فى جهود هابرماس، وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع، وهو نمط فى التفكير وأسلوب فى الحياة، يسعى لخلق صورة أفضل ونفى للصورة القائمة فى الوجود، أصبحت كلمة " الشعرى" لا تطلق على العمل الإبداعى فقط فى الإنتاج الفنى، وإنما على شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة، وينفى صوراً فى الحياة القائمة، لأنه خروج على النظام القائم فى الحياة اليومية، القائمة على المنفعة، والكم، والتبعية لما هو سائد، بينما جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد .

والإبداع بهذا المعنى هو منطق جدلى Negative dialectic، وهو يعنى الحداثة الفلسفية التى تعادل التحول الثورى الشامل فى نقد الثقافة السائدة، تلك الثقافة التى جعلت الإنسان يرتكز إلى مفاهيم

وحيدة الجانب عن العقل والإنسان والوجود، أى جعله إنسانا ذا بعد واحد، غير قادر على نقد الحياة اليومية المنغمس فيها، فالإبداع فى المجتمع يعنى نفى الواقع ونقده أما الأعمال الفنية التى تكرس الواقع، وتدعو إلى العودة إلى الماضى التاريخى فهى لا تتصف بالإبداع، لأن الإبداع مرتبط بالحداثة، التى هى تغيير شمولى للبنى الثقافية وأساليب التفكير والسلوك، ولذلك فإن معيار الإبداع فى الفن هو قدرته على الانفلات من أسر لعبة السلطة وقوانينها السائدة، والعمل الفنى وحده هو الذى يطرح معنى الإبداع وخصوصيته، فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجا للعمل الفنى ودليلا على الإبداع، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجيه على أن الوعى لا يتطابق مع السلوك دائما، وبالتالى فإن وعى الفنان ليس دليلا على الإبداع، لأن العمل الفنى هو التحدى الحقيقى للإبداع، إن وعى بلزاك الأرستقراطى أنتج أعمالا أدبية تقف ضد الطبقة التى ينتمى إليها، وعلى المستوى الفلسفى كانت الاتجاهات التى تهتم بالمبدع تعتمد على نظرية العبقرية بوصفها مصدرا ميتافيزيقيا للإبداع، وهى صورة من صور "الهوس"، ولكن تم تجاوز هذه النظرية عند هيجل حين أشار إلى الموهبة وضرورة تعلم الدرس المستمر لكى يستفيد الفنان من موهبته فى إنتاج الأعمال الفنية، أما الاتجاهات الماركسية وغيرها من الاتجاهات ذات الطابع الاجتماعى، فقد اهتمت بالبيئة أو المجال العام للمبدع أو العوالم التى يشير إليها النص، وقد تطورت هذه الدراسات – لدى جولدمان – إلى سوسيولوجيا الإبداع

وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوما عاما إلى المجتمع الذى يتشكل فى بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة، وكان هذا التحول دليلا على أن النص هو الوحيد القادر على أن يكون سيرة مبدعه الخاصة وهو الوحيد الذى يحدد الخطاب الثقافى للقوى الاجتماعية داخل الأمة. وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعى بصياغة همومه وقضاياه فالشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن على حد تعبير لوكاتش، لأنه يصوغ هموم الوعى صياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية، والعمل الفنى بهذا لا يدل على الفنان فحسب وإنما يدل على ثقافة المجتمع، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعى للثبات أو الحركة، ومن ثم فإن قراءة المتلقى هى إعادة إنتاج على نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية فى الحياة اليومية، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفنى المغلق على ذاته، والعمل الفنى المفتوح الذى يسمح بإعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد؛ والنص المغلق هو النص الذى يعتمد على مفاهيم لا تزال سائدة فى الواقع أو الماضى التاريخى، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله، بينما النص المفتوح يتيح للقارئ إنتاج الدلالة، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة .

وإذا كانت الحداثة قد ارتبطت بالتكنولوجيا التى غيرت من تقنيات التشكيل، بل أدخلت تقنيات لم تكن موجودة من قبل مثل: استخدام الكمبيوتر فى بناء الرواية، والبحث عن المترادفات ،وهذا نجده واضحا لدى بعض الكتاب العرب المعاصرين، حين يلجأ إلى غريب اللفظ أو المهجور منه لكى يبرز قدراته ويوسع من دائرة

التأويل فى فهم مستويات الرواية مثل أعمال إدوار الخراط، وامتد هذا بشكل لافت فى الفنون الأخرى حيث يتم استخدام الكمبيوتر فى تصميم العمل الفنى وتحليل عناصره، وهذا نجده فى النقد الذى يدخل النصوص فى برنامج خاص للكمبيوتر، فيدرس العناصر الإحصائية، والأفعال والصفات والأحوال مما أسهم فى تقدم الدرس الأسلوبى للنصوص.

إن الثورة التكنولوجية المعاصرة قد غيرت من مفاهيم الإنسان عن الواقع الذى يعيش فيه، لأنه لا يمكن للمجتمع المعاصر أن يعيش بقيم العصور الوسطى أو القيم التى أفرزتها الثورة الصناعية (١٣)، وإنما يتم استحداث قيم جديدة تتلاءم مع العصر الحالى، ولهذا فإن التكنولوجيا المعاصرة تبشر بقيم وثقافة مختلفة تصطدم بالثقافة المحلية، لأنها تقدم حياة نمطية تختفى فيها الفروق النوعية بين الثقافات لأنها تقدم أدوات و وسائل واحدة لإنتاج الحياة (١٤)، وهذه الأدوات هى الوسائل التى يفكر من خلالها الإنسان فى حل المشكلات التى تواجهه فى الواقع مما أسهم فى طرح أفكار متشابهة فى معالجة قضايا المجتمع، وقد أدت التكنولوجيا إلى بروز ثقافة عالمية جديدة تتجاوز الاختلافات النوعية لثقافات الشعوب .

وترتب على هذا وصف الحداثة بأنها تعبير عن ثقافة الابتكار والتغيير فلم يعد الموضوع الجمالى للعمل الفنى سواء من صورة الطبيعة أو الإنسان أو الجماد، وإنما أصبح موضوع العمل الفنى كائنا فى العلاقات الداخلية للوسيط الجمالى المستخدم، فهو يتمثل فى العلاقة بين الألفاظ والصور والأخيلة المستخدمة فى القصيدة

ويتمثل فى العلاقة بين الألوان ودرجاتها وأبعادها، ومستويات التشكيل البصرى أو السمعى فى بناء يشبه الموسيقى، التى لا يتم إسقاط موضوع ما عليها من خارج العمل الفنى ولعل هذا ما جعل كثيراً من الشعراء لا يميلون إلى وضع عنوان ما لنصهم الشعرى الذى يقدمونه بما ليس فيه (١٥) وحتى لا يطالب الشاعر فى ترجمة رؤاه وأحاسيسه من خلال وسيط جمالى آخر، وهو وسيط مختلف عن اللغة البصرية والسمعية للغة التى يستخدمها، صحيح أن الحواس تتكامل فى إدراكها للعمل الفنى مثل: العين والإحساس باللمس فى البروز والنتوء فى الفنون التشكيلية، ذلك أن بنية لغة التواصل فى الفن تقوم على التواصل الوجدانى من خلال الحواس، بينما بنية التواصل فى الحياة اليومية تقوم على اللغة والدلالة القاطعة التى لا تتعدد تأويلاتها فمعنى العمل الفنى يتحدد فى إمكانات تأويله وليس فى دلالته القاطعة .

ولهذا فالعمل الفنى ينقطع عن هذا الواقع الدلالى لأنه يعيد بناء وتشكيل عناصره من خلال المتخيل وبالتالى فالكتابة فى كثير من النصوص السائدة الآن هى محاولة للتحرر من أسر سلطة الواقع كما هو، وذلك باكتشاف ممكناته واحتمالاته المختلفة (مفهوم الواقع الذى نستخدمه هنا نقصد به الواقع بالمفهوم الطبيعى والذى يقتصر على اللغة العلمية " واحدية الدلالة " فى التعبير عنه وتحليل علاقاته).

وإذا تأملنا لغة النقد السائدة فى المشهد الثقافى العربى نجد أنها تحيل الأعمال الروائية إلى الواقع ،أو التعبير عنه، وهى بذلك تقدم فهما مضادا لطبيعة هذه الأعمال الروائية، لأن الروائى فى

نصه قد يسعى إلى تقديم موضوع أو صيغة مضادة تخلق صدمة جمالية لدى المتلقى لأنه يريد - عن قصد - أن يضاد شعوره الجمالى بالتوقع، فيقدم فى نصه عكس المألوف لأنه يريد أن يوقظه من السبات الوجدانى لأن الروائى قد يسعى إلى التعبير عن المكبوت والمسكوت عنه، والمقموع عنه، وانعكس هذا التناول الروائى على طريقة التلقى لأن الأعمال الروائية أصبحت تسعى إلى كسر الاعتياد، وتقديم ما يخالف الملاحظة العابرة الذى كان يسود تجربة التلقى فكان المتلقى يرد ملاحظاته العابرة فى الخبرة الموحدة تقوم بالتأويل بينما نوع الاستقبال السائد الآن فى الشعر يقوم على استيعاب التشتت والتشظى فى التجربة الروائية، وليس ردها إلى تجربة واحدة، ولعل هذا الملمح الهام فى تجربة تلقى النصوص الروائية الجديدة يجعل كثيرا من المتلقين والنقاد ينصرفون على دخول خبرة جمالية وذلك لأنها تحتاج إلى تدريب وتثقيف الحواس على دخول خبرة جمالية مغايرة فى استقبال النصوص عن تلك الخبرة التقليدية وذلك لأن الروائى المعاصر لا ينقل لنا صورة مبسطة عن العالم وإنما ينقل فى روايته خبرة مشتتة، هذا يدل على ظهور تغيرات هامة فى طريق تلقى الأعمال الروائية التى كانت تعتمد على التأمل، فالمتلقى كان يستخدم خبراته فى ترجمة الشعر والأعمال الفنية (١٦) أو خلق معادل موضوعى لها فى تجربة النص بينما نلاحظ أن كثيرا من الشعراء يهدفون إلى إحداث صدمة جمالية لدى القارئ، تجعل الطابع الطقسى للفن وللشعر يتراجع وهذا ما نجده فى تحليل النص الروائى، فلا توجد بؤرة تقليدية أو مركز ما للرواية

تدور حولها ولكن تجد البؤرة مستترة أو مشتتة عبر أبعاد النص مما يجعل المتلقى لا يستخدم وعيه فقط فى استقبال النص الروائى، وإنما يستخدم أيضا خياله وقدرته على إعادة بناء النص وتركيب عناصره .

ونجد فى ثقافة الحداثة وما بعدها أن الاستطيقى Aesthetic لم يعد مرادفا لكل ما هو جميل فحسب ،وإنما اتسع مفهوم الاستطيقى ليشمل جوانب مختلفة تؤرق الإنسان وتهمه ،حتى لو تعدت الجمال، فقد يعمد الروائى أو الفنان للتعبير عن التشويه الذى يعترض حياتنا ونلاحظ هذا بشكل واضح فى الفنون التشكيلية، حين يحاول الفنان نقل إحساسه بالحرب فإنه قد يستخدم صورا وأشكالا للأعضاء البشرية، بدلا من المواد الخام فى صورتها التقليدية (١٧) لأن الفنان قد أصبح يرى أنه بدلا من نثر البذور على الحقول بالطائرات، تقوم الطائرات فى الحياة المعاصرة بقذف القنابل على المدن ولهذا قد يستخدم الفنان أشكال الدروع والدبابات والطائرات وأجزائها وطلقات الرصاص فى خلق تكوين يجسد تمزق وتشظى لحظة الإنسان المعاصر وقد يلجأ الفنان إلى توظيف المجال أو الوسط الذى يعرض فيه عمله الفنى ليصبح مكملا له، مثلما نجد بعض الفنانين يضيفون أشياء من البيئة وخاماتها بجانب اللوحة لخلق تكوين أكبر يتصل بالمجال الذى يتم من خلاله استقبال العمل الفنى والتواصل معه .

وكل هذا يبين لنا أن النصوص الشعرية التى تقوم على الحداثة وما بعدها قد غيرت من أنماط التلقى للنص الروائى والعمل الفنى،

ولا يمكن لأى دراسة تقدم لنا فن الحداثة أن تشرح مفاهيمها دون أن تشير إلى تغير جماليات التلقى، ذلك لأن الفن المعاصر يعتمد على المتلقى إلى حد كبير، بينما كان المتلقى له دور سلبى فى استقبال النص الروائى، لأن المتلقى يعيد بناء مفردات النص الروائى فى داخل تجربته وثقافته وخبراته، لكى ينتج طقسا أو حالة أو شعورا خاصا شبيها بما تثيره فينا الأعمال الموسيقية وذلك لأن الفنون المعاصرة تتخذ من الموسيقى مثلا أعلى لها، لأنها مجردة عن المعانى والدلالات الجاهزة ولا تقدم إحالة مباشرة لموضوعات الواقع، وتتجاوز الطابع التأثرى لتقوم بمخاطبة الروح الداخلية للإنسان، وتخاطب حواسه فى علاقتها المباشرة بالجسد (١٨).

وبقدر تعدد المتلقين يمكن أن تتعدد قراءات العمل الروائى أيضا ذلك لأن النص الروائى يفسح المجال للاختلاف الإبداعى ولا يرد العمل الفنى إلى وحدة ما لأن العلاقة بين الدال والمدلول فى الفن قد تحولت إلى تفكيك هذه العلاقة، لكى تصبح تكوينات، ولا يمكن ترجمة تجربة أى نص أو أى عمل فنى إلى دلالة واحدة، وهذا الاختلاف فى القراءة جعل من عملية التلقى إبداعا ومسئولية ،وهذا لا يقلل من النص الروائى أو العمل الفنى، وإنما يبين لنا تراجع القيم الجمالية ذات الطابع التقليدى التى كانت تبحث عن الإيقاع والتناسب والانسجام والتوازن ليحل محلها قيم ذات طابع اختلاف وليس توحيدى مثل التناثر، والتنافر، والتعارض، وغيرها من القيم الجمالية التى نراها فى الأعمال الفنية ،ويسعى الروائى أو الفنان عبر هذه القيم الجديدة إلى تأسيس مفهوم خاص للجمالية كعالم مستقل

يعارض سيادة مفهوم واحد للتلقى، وبالتالى يعارض التسلط، ويقوم الروائى أثناء صياغته للرواية بتفكيك المنطق التقليدى للعقل الجمالى فى العصور السابقة ليؤسس مفهوما جديدا للرواية يقوم على مفهوم جديد للزمن، فالزمن فى الحياة المعاصرة يعتمد على التبادل، بمعنى المردود المادى الذى يحكم الناس فى ثقافة الاستهلاك المعاصر، وهذا يعنى أن سياق الزمن فى الحياة اليومية وسط أدوات الاتصال يعكس التراتب لأشكال الاغتراب المختلفة التى يعيشها الإنسان والزمن هو أداة الروائى للمحافظة على استقلاله الذاتى وهويته المشتتة فى الحياة اليومية، ذلك أن بنية الشعور بالزمن فى الحياة المعاصرة مختلفة حسب طبيعة علاقتنا بالسلطة المباشرة أو غير المباشرة، ولذلك يحطم الروائى أو الفنان المعاصر صورة الزمن الذى يخضع للتراتب ويعبر عن اغترابه، ويلجأ للزمن الحر أى الزمان الجمالى، وهذا الزمن لا نجده إلا فى النص الروائى أو العمل الفنى، حيث يمكن إعادة ترتيب علاقات الزمن وتشكيله وفق منطق داخلى آخر غير ذلك المنطق الصارم الذى نعيشه فى الحياة اليومية، وهذا الزمن المتخيل أو الجمالى هو زمن يحرر المتلقى والفنان من أسر زمن سلطة الواقع أو ثقافة المؤسسات ولعل الإحساس بالزمن فى الفنون التشكيلية يتضح فى تحطيم الإيقاع التقليدى لجزئيات العمل الفنى، ونتج عن هذا التشكيل للزمان الحر تصور آخر للمكان لا يقوم على علاقة: " ما بعد وما قبل "ولكن يقوم على التفاعل الحر بين مكونات المكان ومفرداته، ولهذا فإن المفاهيم الرئيسية التى كانت ترتكز عليها القيم الجمالية مثل وحدة الزمان، ووحدة المكان فى

التصور الأرسطى قد تغيرت طبيعتها فى الفن الحديث، وبالتالى تغيرت العناصر التشكيلية التى تحاول صياغة هذه القيم وفق الإحساس الجديد بالزمان والمكان .

ويمكن القول إن الحداثة هى مرحلة جمالية من تاريخ الفن المعاصر دون أن نطبق عليها أيا من أحكام القيمة، ويود المرء لو يتحرر النقد من أحكام القيمة التى تعنى مركزية ذات الناقد والتمحور حولها فى رؤية أية نص والاستناد إلى نظرة للعالم وممارسة لسلطة من نوع خاص على الكتاب ،لكن يمكن أن نتساءل هل الحداثة لدينا هى ذاتها الحداثة فى الغرب رغم تباين الثقافتين، ورغم اشتراكهما فى ملامح عديدة؟ وهذا الموضوع كان موضوع بحثى فى أدورنو: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ذلك لأنها مدرسة ذات طابع نقدى وفجرت السؤال كنتيجة لعرض أفكارها .

- ٥ -

من التجارب العربية التى حاولت تقديم نقد جديد كتاب «النقد الثقافى» لعبد الله الغذامى ويمثل هذا الكتاب تجربة فكرية رائدة فى الفكر العربى المعاصر، لأنه يتخذ من دراسته للنصوص الأدبية أداة لتحليل الأنساق الثقافية العربية ونقدا للواقع العربى الراهن فى أبعاده المختلفة، وذلك من خلال نموذج من الممارسة النقدية تسمى بالنقد الثقافى، وهو منهج فى النقد يرتكز على رأى يرى أنه ينبغى على الدراسة الأدبية أن لا تكتفى بالتفسير الجمالى أو الشكلى أو دراسة الأسلوب، بل تتجاوز ذلك إلى معالجة التاريخ و الدراسات الاجتماعية والفلسفة، لأن كلا منها ينعكس فى المصنفات الأدبية.

والحقيقة أن دراسة الأدب لا تستطيع أن تتجاهل البعد الثقافى والتاريخى والفلسفى، كما لا تستطيع الفلسفة مثلا أن تتجاهل كتابات الأدباء لأنها تجسد الثقافات المتداخلة فى وعى الأمة التى تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة والتى يختلف حضور هذه التيارات السياسية والاجتماعية تبعا لمدى قربها من الخطاب الثقافى الرائج أو السائد، وتقوم الأعمال الأدبية بالوظيفة الحفظية للتراث الحياتى اليومى الذى لم يدون وبالتالى تعتبر مصدرا للتعرف على فلسفة الحياة اليومية فى مجتمع ما، وتقوم أيضا بالتعبير عن الكيانات الاجتماعية التى تقع على أطراف الخريطة السياسية والجغرافية للمجتمع العربى .

والكتاب ينبهنا إلى قضية شديدة الأهمية وهى أن النقد الأدبى السائد فى المشهد الثقافى العربى يركز على الجوانب الشكلية فى الأدب، ويبين مدى القصور فى هذه الممارسات النقدية من حيث الموضوع والمنهج، فمن حيث الموضوع نجد أن الدراسات النقدية استبعدت ظواهر حياتية لافتة من الدراسة وتعبر عن المجتمع العربى فى مرحلته الراهنة مثل الظواهر الحياتية المنتشرة مثل الأغانى والدراما البصرية وما تنتجه أدوات الاتصال المعاصرة مثل الإنترنت مما جعل النقد يقتصر على ما تنتجه النخبة من نصوص وكتابات، وتتجاهل نص الحياة اليومية الفريد الذى يحفل بنصوص عديدة ويقدمها فى لغات وأشكال مختلفة، ومن حيث المنهج ينتقد المؤلف اقتصار الدراسات الأدبية على البحث فى معانى النصوص ودلالاتها، ويطالبها بأن تتعدى الوظيفة المباشرة لهذه الدراسات إلى

مسائل جوهرية أهم من ذلك بكثير، ومن هذه المسائل: ما هى علاقة النصوص الأدبية والشعرية بالأنساق الثقافية العربية؟ بمعنى هل تبشر هذه النصوص بالتعبير عن طموحات المجتمع العربى الحرية والعدالة والجمال أم هى - فى حقيقة بعض اتجاهاتها - امتداد لبعض الأنساق الثقافية السابقة التى تتعارض مع قيم التقدم وكانت توجد فى العصور التاريخية السابقة ؟، ويطالب الدراسة الأدبية بأن تكشف عن الرؤى الظاهرة والمضمرة فى النص الأدبى، و ينبغى للنقد أن يطرح أسئلة من قبيل: ما علاقة ما يكتبه الناقد بالثقافة التى ينتمى إليها الكاتب، ولماذا يكتب الناس؟ وكيف ينمو الفكر و يتطور؟ وما هو هامش الحرية الذى يتمتع به الكاتب بالنسبة لبيئته وبالنسبة لماضيه وبالنسبة لرؤاه الذاتية ؟ ما هى العلاقة بين الأفق الذى تطرحه النصوص والخيارات السياسية والاجتماعية للمجتمع العربى الراهن ؟.

يمثل الكتاب دعوة لكى يتجاوز النقد الأدبى الحدود الضيقة التى تقصر تعاملها مع النصوص على الجميل والبلاغى، وقد بدأ المؤلف دعوته تلك فى عام ١٩٩٧، ومثل الكتاب حلقة هامة من مشروع نقدى طموح يحرص المؤلف على بنائه خلال كتبه السابقة، وقد أوضح هذا فى كتابه السابق، حين أعلن موت النقد الأدبى التقليدى، وميلاد النقد الثقافى، فليس هذا الكتاب وليد اللحظة أو منبت الصلة بمجمل مؤلفات عبد الله الغذامى وإنما هو جزء من مشروع طموح يهدف إلى جعل النقد الأدبى أداة فعالة فى نقد الثقافة السائدة والذائقة النقدية المستهلكة، ولم يقصد المؤلف إلغاء المنجز النقدى العربى،

وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالى الخاص وتبريره واستهلاكه بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة لنقد الخطاب الذى يجسده النص وكشف النسق الفكرى الذى يعبر عنه، وقد اقتضى هذا من المؤلف أن يقوم بتقديم الجهود النظرية حول مفهوم النقد الثقافى وارتباطها بحقول معرفية عديدة جعلت الناقد يستفيد من علوم التأويل ونقد الخطاب وتحليله، وقد أسهم النقد الثقافى فى مناقشة النصوص الأدبية بوصفها صورة عاكسة لبعض تيارات المجتمع، وأنه ينبغى الالتفات إلى نصوص أخرى مدونة وغير مدونة فى الواقع العربى، وقد أدى هذا إلى توسيع مفهوم الثقافى ليشمل كل ممارسة يومية للحياة وما ينتج عنها من ظواهر أخرى، ويمكن لبعض هذه الظواهر أن تكون موضوعا للدرس الأدبى، الذى كان يقتصر على دراسة النصوص الأدبية وحدها، والتى تعبر عن شرائح المجتمع العربى ولكنها لا تعبر عن كل المجتمع.

ولم يكتف الغذامى بالبعد النظرى، وإنما قدم التحليل الإجرائى لنظرية النقد الثقافى، أى قدم الوسائل التى تجعل الممارسة العملية للنقد الثقافى ممكنة فى قراءة النصوص، ويعتبر الكتاب بمثابة درس نظرى وتطبيقى للنقد الثقافى، فقدم تحليلا للأنساق الثقافية العربية التى اتخذت من المظهر الجمالى شكلا لها، وتسربت عن طريقه إلى الوعى العربى المعاصر لكى تضمن لها الاستمرار والترسيخ مثل بعض النصوص الشعرية التى أصبحت نسقا يدعى التعبير عن الحداثة العربية فى لحظتها الراهنة .

وعلى هذا يمكن نقد النسق الشعرى الذى يتمثل فى شعر أدونيس ونزار قبانى، إن جوهر الحداثة التى يبشران بها فى الشعر تنطوى على نسق ثقافى قديم يرسخ مفهوم " الفحولة " وتكرس لتأكيد صورة الطاغية فى المفهوم السياسى، لأن كلا منهما يجعل من ذاته المطلقة مرجعا رئيسيا فى تكريس أيديولوجية الذات، ويدفع الغذامى تفسيره إلى درجة أبعد ويرى أن بعض الظواهر السياسية التى يعيشها الواقع العربى مثل وجود الطاغية السياسى قد ترجع إلى سيادة هذه الأنساق الثقافية التى تروج لها هذه الأشعار، والتى كان النقد الأدبى يقصر تعامله مع هذه النصوص على الأبعاد الجمالية دون أن يتطرق إلى الأنساق الثقافية التى تكشف عنها هذه الأعمال الأدبية، وعلى هذا فإن هذه النصوص تكشف عن كثير من الممارسات الحياتية فى الواقع العربى التى قد تتعارض مع الوعى النقدى بقضايا الواقع العربى والدليل على ذلك أن الأعمال النظرية لأدونيس وقبانى تكشف عن نقد حاد للواقع الراهن يتفق معه المؤلف لكن أعمالهما الشعرية لا تؤدى إلى نفس النتيجة، ويبين لنا أن هذا يمكن كشفه من خلال النقد الثقافى (١٩).

وإزاء هذه التطورات تطور دور الناقد الأدبى ليصبح الناقد المدنى الذى يرى فى النصوص الأدبية وغير الأدبية تعبيرا عن التيارات المختلفة فى الواقع اليومى وذلك من خلال الربط بين النصوص والأنساق الثقافية العربية، وهنا يتحول الناقد إلى مفكر سياسى مهموم بقضايا وطنه، ولدية آمال فى تجاوز المجتمع لعثراته .

إن مفهوم النسق الثقافى يعنى إحداث نقلة نوعية للفعل النقدى

بحيث يكون نقلة فى المصطلح والمفهوم والوظيفة والتطبيق وهذا يتأتى بتحليل النص بوصفه رسالة تقوم بوظيفة فى النسق الثقافى من خلال تحليل المجاز والتورية الثقافية وتحديد نوع الدلالة التى ينطوى عليها النص وتحليل اللغة أو الجملة النوعية أو الثقافية و الطابع المضمر فى النص الذى يكشف عن المؤلف المزدوج، ويتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، ويهدف المؤلف من تحديد شروط للنص الجماهيرى كشف حيل الثقافة فى تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هى الحيلة الجمالية التى من تحتها يتم تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فينا .

وكان الغذامى بدأ فى تحليل نظرية النقد الثقافى متوسلا بالتطبيق الإجرائى، فيقدم "النسق الناسخ واختراع الفحل " ويقصد به النسق الثقافى الذى يسقط الشعر من حسابه ويعمل على إبراز صورة الشاعر، وهذا يؤدى إلى توارى الخطاب الحر أو الخطاب العاقل وبروز الخطاب الذى يضخم من صورة الشاعر و تمجيد العقل الذاتى، كما يبين كيف يؤدى تزييف الخطاب وتغير المنظومة الأخلاقية إلى ظهور نسق خطابى له جانبان أحدهما مضمر ويعبر عن تمجيد الطاغية الذى يظهر فى نموذج "المتنبى" والشعراء الذين يمتدحون الملوك والسلاطين، والآخر صريح يعبر عن الجمالى والبلاغى .

وإزاء هذا الدور الذى تقوم به بعض نماذج الشعر فى تزييف الخطاب، وتمجيد ما هو رائج فإن الصمت يصبح هو الطريقة

الوحيدة المتاحة للتعبير عن نسقية المعارضة، وهذا ما يظهر فى العنف الرمزى بأشكال مختلفة .

هذه بعض الملامح الرئيسية التى تثير أسئلة عديدة منها أسئلته عن أخلاقيات النقد والقراءة، بمعنى ما هى مسئولية الناقد فى قراءة النص؟ وهل هو مسئول عن العمى النقدى الذى تحدث عنه، الذى يعنى به توقف الناقد عند الجمالى فحسب دون أن يربطه بالنسق الثقافى الذى يعبر عنه؟ وهذه إشارة إلى موضوع جديد عن أخلاقيات القراءة التى يحسب بعض النقاد أنها غير واردة بالنسبة لهم، ولذلك فلا غرابة فى أن تتحول بعض القراءات النقدية إلى تمجيد لبعض النصوص استجابة لهيمنتها الجمالية دون أن تتبين موقعها من الثقافة العربية بشكل عام أو مناقشة النسق الثقافى الذى يعبر عنه هذا النص أو ذاك .

وهناك تجربة أخرى لتحليل الخطاب النقدى التى قدمها كتاب «الخطاب النقدى والأيديولوجيا» للدكتور سامى سليمان وترجع أهمية هذا الكتاب إلى كونه يرصد الخطاب النقدى عند أهم اتجاه ساد الفكر النقدى فى مصر وهو الاتجاه الاجتماعى فى النقد والذى يعبر عن التحولات السياسية التى سادت المنطقة العربية فى تلك الفترة، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ولكنه يقدم بيبلوجرافيا شاملة عن الخطاب النقدى يمكن أن يستفيد منه دارس تاريخ النقد واتجاهاته، ويكشف الكتاب عن جانب هام من جوانب الفكر العربى المعاصر فى ممارساته النقدية للأنواع الأدبية والجمالية، ويركز الكتاب على النقد المسرحى فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، وهى

فترة تاريخية تبلور الخطاب النقدى عبر ممارساته العديدة لأن ثورة يوليو التفتت مبكرا إلى أهمية الدور الذى يلعبه المسرح فى نقل أيديولوجيتها إلى جماهير الشعب، وقد اعتمد الكاتب على وعى فلسفى بالمفاهيم التى استخدمها نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر، فطبق المنهج الاجتماعى الذى استخدموه فى الإبداع والنقد فى تحليل رؤيتهم للعالم وممارستهم التطبيقية، فبين لنا أنه يمكن دراسة النقد المسرحى فى تلك الفترة فى كونه تجسيدا اجتماعيا لفئات اجتماعية محددة يستند إلى معايير محددة لإنتاج المسرح واستقباله، ويترتب على ذلك دراسة المسرح بوصفه تعبيرا عن مؤسسات اجتماعية تمارس فعاليتها داخل النظام الأدبى السائد.

ويرى الباحث أن هناك ثلاثة اتجاهات نقدية مختلفة تعبر عن الشرائح الاجتماعية المختلفة داخل المؤسسات وهى :

– الاتجاه الشكلى، وهو الاتجاه الذى يعنى بدراسة الشكل المسرحى فى مصر من خلال اعتبار النموذج الغربى للمسرح هو الصورة المثلى التى ينبغى محاكاتها، ويعبر عن هذا الاتجاه رشاد رشدى وسمير سرحان و محمد عنانى، وفاروق عبد الوهاب.

– الاتجاه التفسيرى، وهو الاتجاه الذى ينطلق من تفسير النصوص كمعيار لتقييم التجارب المسرحية، ويعبر عن هذا الاتجاه كتابات محمود حامد شوكت، وشوقى ضيف، وعمر الدسوقى.

– الاتجاه الاجتماعى، وينطلق أصحابه من تصور أساسى مؤداه أن المسرح مؤسسة اجتماعية من حيث ماهيته ودوره فى النظام الثقافى الذى ينتمى إليه، وينتمى لهذا الاتجاه جمهرة من النقاد و

المفكرين، يمكن أن نذكر منهم سلامة موسى، لويس عوض، شكرى عياد، على الراعى، محمود أمين العالم، غالى شكرى، محمد مندور وغيرهم من الأسماء التى استفاض الكتاب فى تقديمهم مما وسع من مجال البحث، وجعل المادة العلمية التى يتعامل معها كبيرة إلى حد جعلت أهم ما فى الكتاب هو هوامشه التى تشير إلى نصوص هؤلاء الكتاب ومشاركتهم النقدية فى تحليل ماهية المسرح ودوره وجعل من متن الكتاب مجرد مؤشرات عامة للموضوعات التى يقدمها عن مهمة المسرح وماهيته وأدواته فى إنتاج العمل المسرحى، واللغات السيميونطيقية التى يستخدمها، والقيم الأيديولوجية التى تحفل بها كتاباتهم، وقد اكتشف الباحث أثناء دراسته العميقة التى تفتح الأبواب لدراسات عن نقد النقد فى الفكر العربى المعاصر (ولعل هذا يعتبر من أبرز فوائد الكتاب لأنه يمد الباحثين بموضوعات جديدة تماما من خلال مناقشات الكتاب للمصادر الفكرية للنتاج الفكرى لأصحاب الاتجاه الاجتماعى) أن أصحاب الاتجاه الاجتماعى ليسوا تيارا واحدا، وإنما تتداخل عدة تيارات داخل هذا الاتجاه، فهناك تيار يغلب عليه الطابع السياسى فى نظرته الاجتماعية للمسرح ويتضح هذا عند محمود أمين العالم وغالى شكرى، وهناك اتجاه تغلب النزعة الشكلية الذين تفرعوا إلى الشكليين الروس الذين لم يغفلوا الماركسية كمذهب فكرى وسياسى ولكن نادوا بأدبية الأدب، وكذلك يوجد داخل هذا الاتجاه الاجتماعى تيار ينزع نحو التفسير والتأويل، ولكن الكاتب مال إلى فكرة الأجيال فى تحليل أعمال نقاد الاتجاه الاجتماعى لتفسير التباين فى نصوصهم ونزعاتهم

الأيديولوجية.

يحاول بحث سامى إسماعيل الإجابة عن أسئلة هامة من شأنها أن تدفعنا إلى مراجعة موقفنا النقدى :

– ما العلاقة بين الصيغ النقدية التى طرحوها والمقولات التى قدموها، والآليات النقدية التى استخدموها لتحقيق تلك الصيغ والمقولات؟ وإلى أى مدى تكشف هذه العلاقة عن طبيعة الخطاب النقدى؟

– ما العلاقة بين ذلك الخطاب النقدى عند هؤلاء النقاد والأيديولوجيا التى سرت فى إنتاجهم الفكرى؟

– هل قدم نقاد الاتجاه الاجتماعى فى خطابهم النقدى نظرية ما عن المسرح ؟

وقد تبنى الباحث أطرا ثلاثة فى تحليله للخطاب النقدى وهى التأسيس والتجريب والتأصيل، وهى مفاهيم إجرائية فى التحليل، بمعنى أنها تحول المفاهيم النظرية إلى جوانب عملية يمكن قياسها وتحليلها، ولعل تلك النظرة الوضعية (نسبة إلى الوضعية المنطقية) هى التى جعلته يمسك بتناقضات واضحة فى الخطاب النقدى، لأنه حدد مجموعة من المعايير والضوابط المنطقية للاتجاه، ثم حلل النصوص من خلالها، دون أن يلتفت إلى تقديم تفسيره الخاص لظاهرة المسرح، وأعتقد أن هذا الكتاب يعتبر بداية لمشروع الكاتب الطموح فى تقديم فلسفة فكرية للخطاب النقدى فى الفكر العربى المعاصر، والكتاب من أهميته ينبغى التوقف عند تحليلاته للخطاب النقدى (٢٠).

السؤال الآن هو مستقبل الأدب والكتابة وأشكالها فى عصر الاتصالات الراهن، وهل تصمد الكتابة لعصر هيمنة الصورة، التى تكتسح كل شىء بإبهار وطغيان كبيرين، لأننا فى عصر الأقمار الصناعية والإنترنت، إن مفهوم الكتابة يتحدد فى أى نص من خلال تحليل البناء التركيبى لهذا النص، لأنه يفصح عن إجابة عن سؤال صعب وهو لماذا نكتب ؟ فالأسلوب والشكل والوحدات الصوتية وبناءات المعنى والدلالة كل هذا يحدد لنا العالم الذى يريد الكاتب أن ينقله، وبالتالى يمارس تأثيره فينا، والكتابة هنا هى فعل لقراءة الوجود و القارئ يفعل نفس الشىء، لأنه يعيد بناء النص على النحو الذى يساعده فى تقديم فهمه الخاص للعمل الأدبى، ولذلك يرى كثير من علماء الجمال المعاصرين أن الجهد المبذول فى قراءة الرواية تساوى الجهد المبذول فى إنتاجها رغم اختلاف طبيعة عمل كل منهما عن الآخر، فالنص لدى الفنان الأديب يقوم على إرسال رسالة ما من خلال شفرة خاصة هى اللغة، وبالتالى فالمتلقى يقوم من خلال قراءته واستقباله لها بحل هذه الشفرة وإعادة تركيبها فى سياق بنائى يسهم فى كشف أبعاد جديدة لم تكن متاحة له من قبل.

والكتابة والقراءة كلتاهما عملية تشبه عملية نظر الإنسان إلى نفسه فى المرآة، فهو يقرأ فى صورته ما يريد من خلال العناصر المتاحة، والأدوات التى يمتلكها الأديب .

ودخول الأيديولوجيا إلى عالم الكتابة جعل الكتابة تتحول إلى أداة للدعاية والتزييف للحقائق وقلب الرؤية، بحجج واهية يختلقها المرء لكى يكتب المرء ما يريد عن قصد، ولذلك هناك بعض النظريات

التى ترى الكتابة مختلفة عن الكلام، لأن الكتابة مسئولية مشتركة بين الكاتب والقارئ، فالقارئ قد يستطيع أن يكتشف أن الكاتب يخدعه، ويلوى الحقائق ويقلب الأمور ويضلله بينما الكلام يقدم فى صورة انفعالية لا تجعل المرء يمتلك تلك المسافة التى يمتلكها القارئ والتى تتيح له نقد ما يقرأه والحكم عليه، وذلك لأن نشاط القراءة فعل تأملى بينما الكلام فعل منخرط فى الانفعال المرتبط بالمثيرات التى تحيط بنا أثناء الفعل .

وبنية الكتابة مختلفة بعض الشىء عن البنية الشفهية، فالقارئ يترجم العلامات البصرية إلى معان من خلال فعل التخيل بينما "الكلام " هو حديث مباشر نتفاعل معه حسب قربنا أو مدى انخراطنا فى موضوع الحديث.

يعجز الخيال الأدبى عن تصور نهاية اللعبة التى تجسدها المذابح المعاصرة التى نسمع أخبارها فى كل يوم، و التى أسهمت فيها التكنولوجيا العسكرية التى تقتل فى ثوان قليلة سكان مدن بأكملها، دون أن يراهم من يقتلهم، فقضت على الشفقة رغم أن الأعمال الأدبية قد أشارت إلى نوع من الفزع المقدس من جماعات تتكون خارج نطاق الصمت تشير إلى عظام الموتى وتجعلها رمزا فى مواجهة الفضاء المرعب المخيف الذى يلف عالمنا وتلجأ إلى العنف للرد على كل هذا، الذى يتمثل فى التنظيم و البرمجة الآلية للموت الذى يسحق ملايين الأرواح بهدوء وبلا جلبة، وجعلت الوحشية شيئا عاديا تافها، ولذلك يمكن بسهولة اكتشاف السمات التى تميز عالمنا المعاصر :

ـ التوسع فى استخدام التكنولوجيا بديلا عن الإنسان حتى فى مجال العواطف البشرية والتواصل الحسى، و هذا واضح فى آلات الجنس البديلة التى يتم إنتاجها فى العالم الغربى الآن .

ـ التنظيم الآلى للحياة الإنسانية (البرمجة) وفق أهداف بعيدة عن الإنسان .

ـ اللامبالاة الأخلاقية تجاه وحشية واستهلاكية الحياة المعاصرة.

ـ الحيادية الكاذبة والمفزعة البادية فى طريقة التفكير التى تتخذ من ثقافة معينة المثل الأعلى للتفكير .

ـ حرب الإنسان ضد الإنسان تحت شعارات كاذبة، ولهذا يمكن اعتبار هذا العصر هو عصر الدعاية أو الشعارات التى تجعل الجماهير ـ سواء كانت متقدمة أو متخلفة ـ تسير و تمضى لما تريده مراكز السلطة و الهيمنة، وهى فى حالة أسر لشعار ضبابى ومجرد و قصير، مما يجعل الجماهير فى حالة عبادة للفكرة أو الصنم، التى تظهر عندما تندثر الحكمة التى حاولت الحياة والفطرة الإنسانية المحافظة عليها طوال تاريخها، ونبه الدين والفن الشعبى والفلسفة وخبرة الأجيال لهذه الوثنية المعاصرة، والتى حاولت طوال التاريخ أن تحافظ على إبداع الهوية الإنسانية المتجددة من أجل استمرار الحياة، من خلال صيغة تعلم الإنسان كيف يعيش فى وداعة مع نفسه ومع الآخرين، وكانت هذه هى البيئة المغذية التى تمكن الفرد من تحقيق تميزه وتفرده من خلال التواصل مع الآخر، و ليس من خلال العدوان بكل أشكاله الصريحة والرمزية.

ـ صار الإنسان لدينا غريبا عن منظومته الثقافية وتحولت

الأعراف والتقاليد والتراث لبناء رمزى فى نظر المثقفين ينتمى لحقب تاريخية سابقة، بينما هو فى الحقيقة بناء متجدد ومسئول عن استمرار الحياة بالشكل الإيجابى، وعندما تتحطم كل البناءات الرمزية التى تعبر عن الفطرة الإنسانية مثل الدين والفلسفة والحكمة الشعبية، وصيغ الحياة اليومية التى يصنعها البسطاء بحياتهم وتحمى الحياة من الاندثار، عندما يتحطم كل هذا سوف تبرز الكلمة بدون جملة مفيدة تؤدى للتواصل الإنسانى، وبدون فكرة تجمع الأفراد المبعثرين الذين أصبح لا شكل لهم بعد أن ضاع منهم كل شىء، وتدفع الجميع إلى حالة من الهلع والخوف الدائم والكراهية لكل ما يهدد الذات الفردية داخل المجتمع الواحد، وصارت مصلحة الحزب أهم من مصلحة الوطن، ومداهنة القوى العالمية على حساب مصلحة الفرد البسيط الذى يبحث عن شروط الحياة، وصار شعار إعادة إصلاح المجتمع أهم من الاستماع لحكمة إبداع الهوية، وأصبح الحديث عن المستقبل والرخاء وسيلة لتبرير وتمرير سياسات تضر الحياة وتقضى على الأجيال، ولا تعمق التواصل بينهم.

- اختفى التواصل المباشر بين الأنا والآخر، أى من خلال الحضور الجسدى، إلى التواصل غير المباشر عبر وسائل الاتصال الجديدة التى صنعت ثقافة اتصالية جديدة مثل التليفون المحمول، مما أدى لظهور نوع جديد من المشاعر هو مشاعر الاتصالات، والتى يمكن عن طريقها خوض تجارب لا تقوم فى جوهرها إلا على الاتصال الحى، مما أسهم فى خلق حالات جديدة للبشر لم يعرفوها من قبل عمقت من التوحد والعزلة، وصار من يفقد الحواس المتصلة

بهذه التكنولوجيا مثل السمع والبصر معزولا عن الاتصال عبر هذه الوسائط الجديدة التى قلصت من التجوال الحيوى فى الطبيعة، وأصبح الإنسان سجينا لهذا العالم الجديد الذى لا بد من إبداع هوية جديدة له تجعل من استخدامه مجددا للحياة ليس مدمرا لها.

الهوامش

١- جابر عصفور: تخلف النقد الأدبى، جريدة الأهرام ٢١/٧/٢٠٠٨ .

٢ – د. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٠ .

٣ – المصدر السابق.

٤ –كون، توماس، ترجمة شوقى جلال (١٩٩٢): بنية الثورات العلمية، سلسلة عالم المعرفة العدد١٦٨، الكويت، ص٢٢٧ وانظر أيضا –الطويرقى، عبد الله بن مسعود(١٩٩٤):فينومينولوجية الاتصال الوجاهى، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية الرابعة عشرة ص :٥٥ .

وانظر الخطيب، حسام (١٩٩٦): الأدب والتكنولوجيا جسر النص المفرع hyper text، المكتب العربى دمشق، حيث تناول معضلة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا، ص٢٠ .

٥- على، نبيل (١٩٩٤) العرب و عصر المعلومات، عالم المعرفة الكويت ص:٢٩٧ .

٦ – ظهرت فكرة الوعى بالمصير محركا لشخصيات الدراما عند أرسطو فى البداية ثم بعثت هذه الفكرة فى شعر هولدرلين Holderilin وبعض الشعراء الألمان فى القرن التاسع عشر، والوعى بالمصير يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة، والضرورة هنا تعنى شروط الحرية التى تتحرك وفقا لها، ونجد أن لفكرة الوعى بالمصير حضورا قويا لدى جورج لوكاتش وهى الفكرة التى استخلص منها الوعى الممكن والوعى المجرد، انظر فى تفصيل ذلك رمضان بسطاويسى: علم الجمال لدى جورج لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١ .

٧- انظر فى معارضة ميرلو بونتى للحرية المطلقة عند سارتر كتابه (المرئى واللامرئى) ترجمة سعاد محمد خضر دار الشئون الثقافية العامة بغداد (١٩٨٧) .

٨- بيير بورديو (الرمز والسلطة) ترجمة عبد السلام بنعبد العالى، دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠ ص ٧٥٢ .

٩- نتبنى الآن المنظومة الفكرية ورمزياتها التى تأتى من الغرب بحجة فهم العصر دون أن يكون لنا منظومة رمزية بديلة، مما جعل الأنا تذوب فى الآخر وبالتالى تفقد حريتها فى إبداع ذاتها، وتقع فى التبعية والتكرار والتقليد.

١٠- بيير بورديو: الرمز والسلطة ص ٥٦ .

١١- السابق : ص ٥٧ بتصرف من عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة .

١٢- المرجع السابق ص ٦٠ .

١٣- المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث فى الحقيقة المطلقة، فهذا وهم، وإنما الذات هى التى تخلع ذلك على الأشياء ولذلك يقول نيتشه " إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك الذى يتمثل ويفكر ويريد ويشعر بحواسه، وحتى الذات فإنها ليست سوى اختلاف كباقى الأشياء الأخرى، إنها تبسيط يراد به الإشارة إلى القوة التى تصنع وتخلق وتفكر ".

١٤- بمعنى أن منهج الحقيقة لم يوضع بدافع الحقيقة ،وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة، انظر تفصيل ذلك فى «مشكلة الحقيقة فى الفكر الفلسفى " رسالة دكتوراه مخطوطة لفؤاد زكريا – جامعة عين شمس ،وانظر أيضا : عبد السلام بنعبد العالى " أسس الفكر الفلسفى المعاصر " مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٩١ص ١٤٦ .

١٥- مطاع صفدى : إستراتيجية التسمية فى نظام الأنظمة المعرفية دار الشئون الثقافية، بغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٦ .

١٦- " وأن تطلق الاسم هو أن تكون سيدا، هو أن تجعل من نفسك سيد الجميع " ذكر نيتشه هذا القول فى الفصل الأول من كتابه علم تكوين الأفكار genealogy وذكره عبد السلام بنعبد العالى فى كتابه : مجاورة الميتافيزيقيا ص ١٤٦ .

١٧- رايس، المر.ل، ترجمة طه محمود طه(١٩٨٤) : الآلة الحاسبة، المسرح العالمى، الكويت، و تقدم المسرحية نقدا للأوضاع التى خلقتها التكنولوجيا على الإنسان، فالبطل يصبح مجرد ترس فى ماكينة العمل الضخمة يحسب

ويعد و يضيف فى أرقام لا حصر لها بشكل آلى ص٨ .

١٨- بوكانان، آر.إيه، ترجمة شوقى جلال (٢٠٠٠) : الآلة قوة و سلطة : التكنولوجيا و الإنسان منذ القرن ١٧حتى الوقت الحاضر، سلسلة عالم المعرفة العدد٢٥٩ الكويت ص ٢٥٤ .يتضمن هذا الكتاب بعض التعريفات للتكنولوجيا، والحقيقة أن تعريف التكنولوجيا صعب، لأن التكنولوجيا مرت بثورات عدة غيرت من الطابع الأساسى لها، ولكن يمكن أن نعرفها بالإشارة إلى أهدافها و عصرها .

١٩- عبد الله الغذامى: النقد الثقافى قراءة فى الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ .

٢٠- سامى سليمان الخطاب النقدى و الأيديولوجيا.

مغامرة الكتاب القصصى
(قراءة فى "حيوانات أيامنا" (*) لمحمد المخزنجى)

د. حسين حمودة

-١-

تسهم أعمال محمد المخزنجى إسهاماً متفرداً فى بلورة تجربة جديدة للسرد القصصى العربى، منذ مجموعته الأولى (الآتى) - ١٩٨٣، ومرورا بأعماله التالية: (رشق السكين) ١٩٨٤، (الموت يضحك) ١٩٨٨، (سفر) ١٩٨٩، (البستان) ١٩٩٢، (أوتار الماء) ٢٠٠٢، (حيوانات أيامنا)، (كتاب قصصى) ٢٠٠٦ . تتنامى ملامح بعينها تصوغ ما يشبه التساؤل - وفى الوقت نفسه تقدم ما يمثل إجابة عملية، جمالية، عن هذا التساؤل - حول حدود المتعارف من التقنيات السردية، كما تستكشف هذه الملامح، من عمل إلى آخر، مساحات وآفاقا جديدة، غير مأهولة، فى هذا السرد.

وعلى تنوع عوالم هذه الأعمال، وعلى امتدادها الزمنى، ثمة ما

(*) محمد المخزنجى، (حيوانات أيامنا - كتاب قصصى)، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦ .

يومئ إلى معالم وقسمات متصلة متواشجة؛ حيث يسرى فى نصوصها جميعا حس شعرى شفيف، لا يتوقف عند الصياغات اللغوية الشعرية، وإنما يتسرب إلى النظر و للعالم بالمعنى العميق: ثمة عين ترنو إلى ما وراء المشهد العابر وتحدق فيما وراء الواقعة المبذولة؛ وثمة طموح إلى الإمساك بلحظات فارقة، فاصلة، هاربة من الزمن الممتد الذى يولى باستمرار؛ وثمة حرص على استضفاء حشد التفاصيل، واختزالها إلى ما يتماس والجوهر الإنسانى، بما يجعل التجربة المحدودة قابلة لأن تحتوى ما لا حصر له من التجارب؛ وثمة تساؤلات، لا تخلو صياغة طرحها من نبرة غنائية، حول ما هو مكرس ومكرر، مستتب وثقيل الحضور؛ وثمة استناد ـ مراود، يتوارى ليطل مرة أخرى ـ إلى منطق الأمثولة التى تكتنز بداخلها طاقة قادرة على اجتياز حدود التجارب والأزمنة والأماكن؛ وثمة نزوع متصل لاستكشاف ما الذى يمكن أن يكون هناك ـ ماثلا بقدر من الوضوح أو مستترا خفيا ـ فيما بين تخوم الثنائيات المسكوكة، المطروقة القديمة: الروح والبدن، المرئى وغير المرئى، الفيزيقى وما وراء الفيزيقى، وثمة إصغاء ـ ينطوى على حكمة وتواضع ـ للغة مغايرة، صامتة، بسيطة وعميقة وبليغة، تتكلمها كائنات أخرى"غيرنا".

بهذا المعنى، يمكن لقارئ أعمال محمد المخزنجى، جميعاً تقريباً، أن يلحظ أواصر شتى تصل بين نصوصها، وتوثق خلال سردها الذى ظل مسكونا دائما بهاجس التجدد، بما يجعل هذه الأعمال ترتبط بنوع من " وحدة العالم" التى تتحقق خلال تجربة سردية

خاصة، وفى هذا السياق تبدو مغامرة السرد التى أطلت بقبس منها فى (الآتى) قد توهجت وظلت متوهجة فى كل الأعمال التالية.

وربما يمكن القول بأن عمل المخزنجى الأول قد انطوى على بذرة ظلت تتنامى، ثم ظلت تؤتى أُكلها، من عمل لآخر، وصولا إلى (حيوانات أيامنا)، نص محمد المخزنجى الذى صدر بعد مرور حوالى ربع القرن على نشر عمله الأول.

ـ ٢ ـ

يغامر نص محمد المخزنجى (حيوانات أيامنا ـ "كتاب قصصى") ـ باستكشاف جوانب جديدة، خفية وغامضة، فى "وحدة الكائنات" القديمة التى لم يكن فيها الإنسان قد انفصل عن الكائنات الأخرى ولا عن مفردات الطبيعة. يجاوز هذا النص محض "ابتعاث" تلك الوحدة الأوّلية المنقضية إلى تقصى بعض أبعادها الحية فى سياق زمنى آخر، موصول بعالم مرجعى هو حاضر "أيامنا" ـ كما يشير عنوان الكتاب ـ الذى قد ترسّخ وتكرس معه، وفيه، الانفصام عن ذلك العهد الغابر عندما كانت الطبيعة والكائنات جميعا مندمجة ومنسجمة فى وجود كلىّ، شامل مشترك. نصوص الكتاب (قصصه الخمس عشرة، ومقدماتها المختارة من كتابات متنوعة حول الحيوانات، المقتطعة من كتب تراثية ومن دراسات ومقالات معاصرة) تجسد مجموعة من التناولات والتجارب تترامى فى أمكنة شتى، بمناطق جغرافية متباعدة من بلدان العالم الذى غدا ساحة مفتوحة أو "بيتا كبيرا" لهذه النصوص، كما تحيل هذه التناولات والتجارب إلى تواريخ متباينة؛ إذ يتخطى بعض أحداثها الحاضر الراهن إلى

أزمنة مستعادة من ماضى رواة القصص وشخصياتها، ويمتد بعض وقائعها إلى تواريخ أكثر نأيا. و"الكتاب"، بهذا المعنى، ينهض على ارتحالات عبر مساحات رحبة من أماكن وأزمنة، ومن ثقافات وعوالم، ومن تجارب فردية وجماعية، ولكن تظل الحيوانات نقطة انطلاق وبؤرة مركزية لقصصه جميعا، تنظم سردها، وتصوغ حركة هذا السرد، وتقوده، كالدليل، فى مغامرته الفنية المحلّقة، القافزة على كل تخوم.

-٣-

الحيوانات، "مخلوقات الله" بعبارة الراوى فى قصة "الأفيال ترتوى" (انظر الكتاب، ص ١١٣)، يتكافأ حضورها فى عالم/عوالم قصص الكتاب وحضور الشخصيات من البشر. يرتكز عدد كبير من القصص على نوع من الموازاة بين الحيوان والإنسان، فتلوح للحيوانات أدوار فاعلة فى الأحداث القصصية، ويتم التعامل معها بالاهتمام والاحتفاء نفسيهما بالشخصيات الإنسانية. وفضلا عن "مدخل" الكتاب المعنون "لمحتان"، المقتطع من (كتاب الحيوان) للجاحظ، الذى يتوقف عند بعض التباينات التى يراها الناس فى هذه المخلوقات المتنوعة من ناحية، وعند بعض الأواصر التى تصل بينهم وبين هذه المخلوقات من ناحية أخرى؛ حيث فرق الله بين الحيوانات "فى عيون الناس، وميزها فى طبائع العباد، فجعل بعضها بهم أقرب شبها، وجعل بعضها إنسيا، وجعل بعضها وحشيا"، والذى يؤكد من ناحية ثالثة أن الإنسان؛ "العالم الصغير سليل العالم الكبير"، "يأكل اللحم والحب، ويجمع بين ما تقتاته البهيمة والسبع"، "فيه صولة

الجمل، ووثوب الأسد، وغدر الذئب، وروغان الثعلب...إلخ"، "وربما وجدوا فيه، مما للبهائم والسباع، خلقين أو ثلاثة" (الكتاب، ص ٥).. فضلا عن هذا المدخل، فإن كل عناوين النصوص القصصية التالية بالكتاب تتضمن إشارات إلى حيوانات (غزلان - مهر - جراء - سمكات - بغال - خيول - جواميس - أرانب - فيل - أتن - دببة)، كما أن هذه النصوص نفسها يتم تشييدها على التقاطات تستكشف جوانب خفية من عالم الحيوان، وتنطلق من رؤى تنتمى أحيانا إليه، وتستطلع أرضا مجهولة، مشتركة، للتجاور والتقارب بينه وبين عالم البشر.

يسوق الراوى فى قصة "الأتن" عبارة واضحة تؤكد أن اهتمامه الراهن بعالم الحيوان قد حجب اهتمامه القديم بعالم البشر: "اتجاهى (...) بات معروفا للكافة فى السنوات الأخيرة، وهو عدم الاهتمام - شبه المطلق - بعالم البشر، والاستغراق فى الاهتمام بعالم الحيوان" (الكتاب، ص ٨٢)، وهذا "الاستغراق" يقترن فى كثير من قصص الكتاب بتعاطف صريح مع الحيوانات التى أجبرت قسرا على القيام بمهام وأدوار سلبتها كينونتها أو سجنتها فى كينونة مغايرة لطبيعتها الفطرية؛ إذ تحولت إلى محض أداة للاستغلال القاسى من البشر أو وسيلة مؤلمة لتسليتهم. فى قصة "دببة بيضاء/ دببة سوداء" يرصد الراوى المتكلم كيفية ترويض الدببة بعد نزع أسنانها ومخالبها؛ حيث "يتحول الدب إلى طفل مقهور أو شيخ كسير" (الكتاب، ص ١٠٠)، وبهذا الترويض - فيما يقول الراوى نفسه - "يتحول دب الهيمالايا الفاتك الأسود إلى مسخرة، لكنها

مسخرة موجعة للقلب حينما يمعن الإنسان فى دقائقها" (الكتاب، ص ١٠١). هذا الاهتمام الراهن الأخير، وهذا التعاطف الظاهر الصريح، يصوغان نظرة جديدة، حانية وحادبة، تحتوى الإنسان والحيوان معا فى وجود متكافئ؛ فيتجاور حضور منظور الإنسان فى بعض القصص مع حضور منظور الحيوان فى قصص أخرى (فى القصة الأولى "غزلان"، مثلا، يوازى الراوى شخصيات المنتصرين من "المارينز": "دخل المارينز القصر بعد ليلة طويلة من برق القصف..إلخ" ـ ص ٧، وفى القصة التالية مباشرة، "المهر"، يوازى نظرة ذلك الحيوان الصغير: " **ورآه** (المهر رأى ابن الرئيس) .**يضرب مرة سائسا** ..إلخ" ـ ص ٩ ـ و"رأى (المهر أيضا .**نفسه يجرى** مع أمه موثوقين معا فى حبل مربوط بمؤخرة سيارة" ـ ص ١٠ ـ (وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا)، كما قد يتجول السرد فى القصة الواحدة متنقلا بين المنظورين، الإنسانى والحيوانى، بحرية كاملة (فى قصة "دببة بيضاء/ دببة سوداء" ينتقل الراوى من منظور الراوى المشاهد:"**مدهشة طريقة اصطياد الدببة** فى الهند.. إلخ" ـ صفحة ٩٨، إلى المنظور المرتبط بالدببة نفسها فى الصفحة التالية: "**وطويلة هى الرحلة التى تقطعها الدببة** السوداء قادمة من ذرى هضبة التبت (...) **مودعة بريتها المطلقة** ..إلخ"). كذلك، فى هذا المنحى الذى يحتفى بمثول هذين العالمين معا، يبدأ بعض القصص بوقائع تتصل بالبشر، وتبدأ قصص أخرى بأحداث ترتبط بالحيوان، كما يشير السرد دونما تمييز إلى "جمع" من "كائنات" تنتمى إلى العالمين معا (:"تلك الحلقة التى أحاطت بنا كسوار كثيف **من**

الحيوانات والبشر" ـ الكتاب، ص ٩٣)، وفى غير موضع يصل التقارب بين العالمين إلى نوع من التداخل؛ فتسمى بعض الحيوانات بأسماء الناس (انظر الكتاب صفحات ١٠٦، ١١٣، ١١٤)، وينتاب الجميع إحساس واحد ويقومون بأفعال أو بردود أفعال واحدة؛ يأتى ـ مثلا ـ "ابن الرئيس" إلى "مضمار القصر" فـ"**يرتعش** السيّاس **وترتعش** الخيول" (الكتاب، ص ٩)، ويتواصل أحد الأطباء ـ وهو غير بيطرى ـ وحصانا مكتئبا منهكا، ساقطا على الأرض مشرفا على الموت، تواصلا خفيا، حميما ورهيفا، عبر لغة الكلام والملامسة والغناء: "إيه يا حصان يا عبيط.. لك حياة واحدة وتريد أن تموت (...) مكثت أمسح على عنقه براحتى (...) وواصلت نشيدى وتمسيدى وكأننى **أنشد لنفسى وأمسد روحى** (...) وإذا بالحصان يهم من رقدته الثقيلة، يعتدل ويلم قوائمه وينفض رأسه، كأنه يصحو من نوم عميق" (قصة "اكتئاب الخيول"، ص ٤٩)، بل ويتجسد نوع من النزوع الحسى الذى يرتد خلاله الإنسان ـ امرأة هنا ـ إلى حيوانيته الخالصة: "وجدت المرأة جسدها محوطا به (بالدب)، الجسدية فى عرامتها الحارقة، لا رديف الحيوانية المشتعلة بل **الحيوانية نفسها**، خلاصة الرغبات الوحشية **وقد وجدت لنفسها مكانا حارا فى غابة النفس الإنسانية** الكثيفة المتشابكة" (الكتاب، ص ١٠٤). ولا يقتصر الأمر هنا على "تعليق" الراوى الخارجى على إحساس يتقاسمه هذان الكائنان، أو على "تحليله" لهذا الإحساس، بل يمتد لرصد "وقائع" تعبر عن تواصل حقيقى، يخترق الحدود ويجتاز المسافات، بين الكائنين، الحيوان والإنسان معا؛ الدب يتوقف

"رافعا إليها عينيه الصغيرتين المغشاتين بالرغبة..إلخ"، "يقف عند قدميها، وهو لا يبصر غير أنثى لدنة منطرحة على الأرض عند قدميه"، كأنه "مراهق بشرى يجمد إذ تنفتح أمامه فجأة أبواب فرصة لا يصدق حقيقة وجودها" (الكتاب، ص ١٠٢ و ص ١٠٣ على التوالى) والمرأة التى أرعبها هذا الدب، ثم باغتها حنانه الدافق، سوف تستغنى عن عالم البشر ـ الذين سيصمونها بالجنون ـ لتكتشف أعماقها المطمورة، ولتعثر على ذاتها، وربما على سعادتها، مع الدببة التى تغدو عائلتها ومجتمعها البديل.

فى نفى المسافة بين العالمين، ينزع بعض القصص إلى إعادة النظر فى مظاهر "التحضر" التى فارقت بين الإنسان والحيوان، أو ميزت الأول عن ـ أو على ـ الثانى بتراتب يبدو مجحفا أحيانا؛ فيشار إلى سلوكات تتسم بالرقى يتحلى بها بعض الحيوانات. الأفيال، مثلا، فى ورودها الماء، تلتزم بـ"آداب" و"قواعد" واضحة التهذيب؛ حيث توزع نفسها بهدوء حول بركة الماء، الأمهات فى الصدارة، والصغار إلى جوار أمهاتهم، بينما الذكور فى الأطراف؛ وبعد أن تشرب الأم الكبرى ويشرب الصغار يتراجعون عن الماء، فتأتى الأمهات الشابات، "يكررن ما صنعت (الأم الكبرى)."، ينفخن سطح الماء لتنظيفه، ولا يبادرن بالشرب، بل يدعن الصغار يشربون أولا"، وبعد أن تشرب الأمهات والصغار يتقدم "الآباء والذكور أخيرا" ليشربوا (الكتاب، ص ١٢٢). وعند صدور الجميع عن بركة الماء يتراجعون بطريقة يضاهى الراوى بينها وبين "تراجع البشر عند انصرافهم فى بلاط السلاطين والملوك"، حيث لا يولون ظهورهم للماء

وإنما يتراجعون بظهورهم إلى أن يبتعدوا مسافة. وسلوك الفيلة هنا ينم عن أدب حقيقى فيما يومئ الراوى؛ "كأنهم يعبرون عن الامتنان لتلك المنحة الرقراقة" (الكتاب، ص ١٢٣)؛ وفى هذا كله ما يكشف نظاما دقيقا، راقيا، مشيّدا على احترام قيم الأمومة وكبر السن والضعف، ولعل هذا يثير التأمل فى سياق آخر خلاله كان بعض "الآدميين" يتباهون بتكالبهم وتصارعهم على ورود الماء فى غير نظام، أو فى نظام مبنى على منطق القوة وحدها (نستطيع أن نتذكر هنا بيت عمرو بن كلثوم:

ونشرب إن وردنا الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطينا

ـ ٤ ـ

التقارب والتداخل بين عالمى الإنسان والحيوان، على هذه المستويات المتنوعة، يتجسدان فى سرد "الكتاب" بطرائق عدة.

من هذه الطرائق ما يتحقق خلال المجاورة بين نوعين من النصوص؛ "توثيقى" يتمثل فى الاقتطاعات التى تستهل بها القصص، و"تخييلى" يتمثل فى التجارب التى تنهض عليها القصص نفسها. ينتمى بعض هذه الاقتطاعات إلى كتابات تراثية عربية ـ كما لاحظنا مع (كتاب الحيوان) للجاحظ، ومثله اقتطاعات أخرى من (حياة الحيوان الكبرى) للدميرى و(عجائب المخلوقات) للقزوينى ـ وينتمى بعضها الآخر إلى كتابات متنوعة؛ من كتب ومجلات وقواميس: (الإنسان والحيوان) ـ يورى ديمتريف، (شخصية الحيوان) ـ مونرو فوكس، (حين تبكى الأفيال) ـ جيفرى ماسون، (الأمراض النفسية) ـ سيندى أنجل، (الحياة الوجدانية عند

الحيوانات) ـ سوزان ماكارثى، (القاموس الوجيز)، مجلة (فوكس) العلمية..إلخ. تقيم هذه الاقتطاعات نوعا من "التحاور" مع عالم/عوالم القصص، أو تصوغ شكلا من أشكال "التصادى"، معكوس الترتيب، مع ما تنطوى عليه هذه القصص من "أصوات"، وفى الوقت نفسه تقدم هذه الاقتطاعات، التى تأتى فى استهلال القصص دائما، ما يشبه "عقدا" أوّليا للقارئ، يومئ إلى الوجهة التى سوف تقوده القصص نحوها أو إلى المسار الذى سوف تمضى به هذه القصص فيه. من ناحية أخرى، تتضمن هذه الاقتطاعات "حقائق" عن عالم الحيوان، تعتمد لغة الرصد والملاحظة والاستنتاج، وهى لغة إشارية، وأحيانا علمية، محايدة ومحددة وجازمة. وعلى أساس هذه الحقائق، وفى مقابل هذه اللغة، سوف يتم تجسيد "التناولات" فى قصص الكتاب، المصاغة بلغة الإبداع البعيدة عن الحياد والتحديد والجزم. "الحقائق" المتضمنة فى الاقتطاعات لا تتعلق، غالبا، بزمن أو بمكان، وإنما تصور بعض السمات الثابتة فى الحيوانات، بينما تقترن "تناولات" القصص بسارد بذاته ـ أو بساردين بذواتهم ـ وبزمن وبسياق بعينهما، فضلا عن أن هذه التناولات، حتى وإن تطرقت إلى "تاريخ" قديم، لا تنأى عن عالمنا ـ نحن القراء ـ الذى يلمح إليه الضمير الجمعى فى مفردة "أيامنا" بعنوان الكتاب، والتى تجد ترديدا لها داخل بعض قصصه (يشير الراوى، مثلا، إلى قلعة الإمبراطور المغولى "أكبر" التى صارت بمرور الزمن "مدينة أشباح"، "تسرح فيها القردة التى كان الإمبراطور يقتنيها، والتى لم تكف عن التناسل، والتكاثر فى المكان **حتى يومنا هذا**" ـ الكتاب ص ٩٨).

وأيضا من طرائق تجسيد التداخل والتقارب بين عالمى الإنسان والحيوان ما يتحقق خلال التقاط "عالم بينىّ" قائم فيما بين التخوم أو الحدود المتعارفة. فى هذا المنحى تتردد كلمة "السرنمة" التى تعبر عن حالة بين النوم واليقظة (انظر الكتاب ص ٨٠ مثلا)، كما يرصد الراوى/ الرواة، فى غير موضع بالقصص، بعض "التجارب" التى تنتمى إلى هذا العالم البينىّ ـ المصاغ أحيانا بمنطق الحلم ـ وفى هذه "التجارب" تطل مفردات عالم الحيوان: "دخلت فى **البرزخ الكائن بين الصحو والنوم**، وما أغرب أننى حين غلبنى النوم رأيت مباراة شطرنج فى حلم خاطف، وكانت البيادق على رقعة هائلة فى ساحة ميدان كبير، تتكون من **دببة بيضاء ودببة سوداء**، تتحرك فى نقلات محكمة..إلخ" (الكتاب، ص ١٠٧). وقريبا من هذه الوجهة يحتفى بعض القصص ببعد "غرائبى"، أو "فانتازى"، يجاوز المنطق المألوف ليعبر عن "رؤيا" داخلية ما، تشمل الإنسان والحيوان معا. من زمنه ومكانه، فى القرن العشرين وفى أمكنة محددة مسماة بمدينة القاهرة، يرتحل السارد ـ فجأة ـ إلى مدينة روما فترة "نيرون"، ليرصد ما يراه: "اقتربت مزيدا فاكتشفت أن هذه الحمر جميعا من الإناث، أتن ممتلئة الضروع (...)، وحليبها المحبوس يشخب وهى تركض، فيطفئ مسارات دقيقة يتصاعد منها بخار ملامسة الحليب للنار، وسرعان ما يتلاشى البخار وتلتئم مسارات الانطفاء، يؤج فيها اللهب من جديد..إلخ" (الكتاب، ص ٨٨). وأيضا، قريبا من هذه الوجهة نفسها، يتوقف بعض القصص عند ظواهر استثنائية، وربما خارقة، تشى بتداخل عالمى الإنسان والحيوان. فى نهاية قصة

"الأفيال ترتوى" يختفى مرافق الراوى المتكلم فى رحلته - وقد كان هذا المرافق مولعا بالأفيال - ويبحث الجميع عنه دونما جدوى، ثم بعد سنوات عدة يكتشف الراوى مع المصور الذى كان يصاحبه فى الرحلة أن هناك صورتين فوتوغرافيتين التقطتا لمجموعة الأفيال، أولاهما عدد الأفيال فيها اثنان وعشرون، وفى الثانية عددها ثلاثة وعشرون، ويقدم الراوى والمصور بعض الملاحظات التقنية التى تؤكد أنه ليس هناك خطأ فى الأمر كله، بما يومئ إلى أن المرافق الذى اختفى قد "تحول"، بطريقة ما، تستعصى على الإدراك القريب، إلى واحد من الأفيال التى كان مولعا بها (انظر الكتاب ص ١٢٤و١٢٥).

- ٥ -

كذلك تنهض (حيوانات أيامنا) فى تجسيد عالمها على مجموعة من التقنيات المتنوعة، التى تتردد وتتكرر فى القصص كأنها "تيمات" Themes ثابتة.

من هذه التقنيات التقابل بين ما هو معتاد وما هو استثنائى على مستوى الأحداث؛ إذ تتوقف الواقعة القصصية عند حدث استثنائى يقطع أحداثا معتادة، سابقة على هذا الحدث وممتدة فيما بعده. فى قصة "جنادب نحاسية" تبدأ الوقائع بحدث استثنائى؛ إذ يسمع الراوى المتكلم صوت جنادب فى النهار: "صرير جنادب فى النهار؟! ساءلت نفسى مستغربا وأنا أهرول، وأبطأت حين أدركت أن الصرير ينبعث من فوق طاولات باعة الرصيف..إلخ" (الكتاب، ص ١٤)، وتأسيسا على فعل توقف الراوى وشرائه جندبين سوف تترتب وقائع

القصة كلها. وفى قصة "كان يطارد فراشة فى البحر" يرقب الراوى المشهد المعتاد المألوف للبحر "وقت خلو الشاطئ من البشر فى الصباح الباكر، قرب الفجر، وعندما يكون البحر فى نهايات الجزر". ويقطع هذا المشهد المعتاد مشهد استثنائى؛ رجل على كرسى متحرك يخوض فى الماء ثم يوغل فيه (انظر الكتاب، ص ٢٣)، وهذا المشهد الاستثنائى يمثل فاتحة لوقائع القصة كلها. وفى قصة "بغال" يشير الراوى إلى استيقاظ "العريف فرحان" "مبكرا **كعادته**"، ثم يؤكد أنه صحا "**هذه المرة** غير فرحان". وطريقة استيقاظ "فرحان"، المختلفة "هذه المرة" عن سابقاتها، ترتبط ارتباطا وثيقا بالوقائع الاستثنائية التى سوف تتوقف القصة عندها، أو فيما قبلها مباشرة؛ حيث جاءه الأمر غير المسبوق بإعدام المهربين الذين كانت "الأوامر"، من قبل، تسمح لهم دائما بالمرور (انظر الكتاب، ص ٣٧ و ٣٨ وما بعدهما). وفى قصة "الأتن" تبدأ الوقائع بزيارة غير معتادة وبمشهد غير مألوف: "ثمة شىء **غير عادى** كنت أستشعره فى **الزائر الغريب**، وكأن طيفا من ضوء أزرق شديد الخفوت يمس بشرته الخافتة مسا خفيفا..إلخ" (انظر الكتاب، ص ٨١ وما بعدها)، وهذا الزائر الغريب سوف يقود الراوى فى رحلته العجيبة، التى تمثل الوقائع الأساسية فى القصة.. وهكذا. وتوقف القصص، فى وقائعها الرئيسية، عند ما هو استثنائى، يمثل بعدا أساسيا من أبعاد العالم الذى تستكشفه هذه القصص فى العلاقة بين البشر والحيوانات، وهو عالم يحتفى دائما بما يثير الدهشة ويفاجئ التوقع.

ومن التقنيات التى تتكرر فى بناء القصص اعتماد بعضها منطق

"الروايات" أو "الأقوال" المتواترة حول بعض الوقائع، وهذه الروايات والأقوال، المنسوبة إلى ضمائر مجهولة أو مبهمة، جماعية غالبا، تقوم بدور ثانوى، لكنه مهم إذ يستكمل الدور الأساسى الذى يقوم به الراوى فى السرد. فى هذا السياق تتردد عبارات من مثل: "**وقيل إن ذلك** لم يحدث" (الكتاب، ص ٥٥)، و"**قيل إن ذلك** بسبب ارتفاعها (المدينة) .وعدم امتلاء قنواتها بالماء.." (الكتاب، ص ٩٨)، **ويقال إنها نشأت** فى أثناء الحرب الفيتنامية، لتلبية رغبات جنود المارينز" (الكتاب، ص ١٥)، و"**تردد أنه** يطعمها لحم من يغضب عليه" (الكتاب، ص ٨)، و"**تنامى إلى سمعى ما يحكونه** عن الظهور الليلى لتلك الأرانب" (الكتاب، ص ٥٧)، و"**كما أخبر الشهود وجمعت شهاداتهم الحكاية**" (الكتاب، ص ١٠٢). تقدم هذه الروايات والأقوال أبعادا متنوعة للواقعة القصصية، أو زوايا متباينة لها، تضاف إلى الأبعاد والزوايا التى يقدمها الراوى، وكلها تتضافر معا لتكتمل معالم "الصورة"، أو لتتبلور جوانب متعددة لهذه الصورة. واستخدام هذه التقنية، الذى يومئ إلى وجود أكثر من وجه واحد للحقيقة الواحدة، يثير فى الوقت نفسه التساؤل حول ما إذا كانت هناك، ابتداء، حقيقة واحدة.

وأخيرا، من التقنيات التى تتكرر فى بناء القصص اعتماد منطق "القص التفريعى"، الذى يمضى خلاله السرد الرئيسى فى مسارات فرعية جانبية، ليقدم إضاءات حول حدث من الأحداث أو حول شخصية من الشخصيات، ثم يعود إلى مساره الأساسى مرة أخرى (من أمثلة ذلك توقف الراوى عن حركة سرده الطولية التى تمضى

قدما إلى الأمام، ليقدم بعض المعلومات عن "تشانج راى" فى شمال تايلاند ـ انظر الكتاب ص ١٦ـ أو توقفه لعرض بعض الملابسات حول حياة إحدى الشخصيات، خارج مكان القصة وخارج زمن أحداثها، بما يضىء لحظتها الحاضرة ـ انظر ما يذكره مثلا عن شخصية "فرحان" ص ٤١ .

ـ ٦ ـ

يتمثل بعد من أبعاد مغامرة السرد فى (حيوانات أيامنا) فى ذلك التنوع اللافت الذى يجوب مجالات عدة تلوح ـ للوهلة الأولى ـ جد متباعدة؛ إذ يجمع السرد، بتجانس شفيف، وبترابط وتناغم، ما لا يجتمع ولا يترابط ولا يتناغم عادة (ولعل هذا المنحى يمثل ملمحا من ملامح السرد فى أعمال أخرى لمحمد المخزنجى، وليس فى هذا الكتاب القصصى فحسب). وإلى جانب نهوض السرد فى قصص الكتاب على بعد "تخييلى" وأحيانا "غرائبى" واضح، يمكننا بسهولة أن نلحظ مستويات أخرى متنوعة.

من مستويات السرد فى هذا "الكتاب القصصى" ما ينطلق من "نزوع توثيقى" ـ إن صح التعبير ـ حيث نطالع فى حكى الراوى، على سبيل المثال، اقتطاعات نصية من موضوع منشور بإحدى المجلات "مأخوذ عن كتاب للأمريكى جون كامينجز"، مستشهدا "بكتاب وثائقى لأمريكى آخر هو كريستوفر روبنز". وفى هذا الاستشهاد نقرأ عرضا لوقائع عملية سرية ضخمة "انخرطت فيها المخابرات الأمريكية تحت اسم (كودى) هو "طيور الغداف". وخلال هذا العرض ـ الذى يمتد إلى ما يقرب من صفحة كاملة ـ نتعرف بعض الوقائع

التفصيلية المقرونة بتواريخ محددة تتعلق بتلك العملية السرية (انظر الكتاب، ص ٢٠ و٢١). وقد يتجاور السرد الذى ينحو هذا المنحى المحتفى بتقديم المعلومات ـ حتى وإن لم يكن بعضه "موثقا" بشكل مباشر ـ مع السرد ذاتى الطابع عن العالم الداخلى للراوى المتكلم (انظر الكتاب ص ١١٠، ولاحظ الربط بين "رصد" المعلومات بطريقة موضوعية: "إن أهل هذه البلاد هم نتاج الهجرات القديمة من ساحل شرق أفريقيا.. إلخ"، من ناحية، و"إفصاح" الراوى عن صلته الشخصية بما تتضمنه هذه المعلومات من حقائق: "ولعل ذلك كان سر ارتياحى إليهم من اللحظة الأولى لوجودى بينهم..إلخ"، من ناحية أخرى).

ومن مستويات السرد فى هذا الكتاب ما ينحو منحى "تاريخيا"، حيث يشار، مثلا، إلى معالم "هانوى": "دار الحكم التى كانت مقرا للحاكم الفرنسى قبل هزيمة فرنسا فى معركة بيان فو.. إلخ" (انظر الكتاب، ص ٣٠)، أو حيث يشار إلى "المغول الذين حكموا الهند لثلاثة قرون بعد قدومهم المجتاح من آسيا الوسطى.." (انظر الكتاب، ص ٩٨). ومثل هذه الإشارات، التى تتقصى تواريخ بعيدة عن الحاضر القائم، يتم دائما توظيفها فنيا لإضاءة معالم هذا الحاضر.

ومن مستويات السرد فى هذا الكتاب ما يتمثل فى رصد ذى طابع "استطلاعى" ـ إن صح هذا التعبير الصحفى ـ الذى ينطلق من تجربة "الرحلة" إلى مكان من الأماكن، فى بلد من البلدان، ليقدم "صورة" عن هذا المكان، تعتمد "أدبيات الرحلة" المتعارفة: "فى الطوابق السفلية تحت بهو الفندق، كانت توجد صالات القمار،

والنوادى الليلية، وحمام الساونا، وقاعات "المساج"، **وأعجب صالة رأيتها فى كل البلاد التى زرتها أو مررت بها**..إلخ" (الكتاب، ص ١٥، وانظر أيضا ص ٩٨، و ص ١٠٩ . ولعل هذا المستوى السردى موصول بكتابات محمد المخزنجى "الاستطلاعية" لمجلة "العربى").

ومن مستويات السرد فى (حيوانات أيامنا) ما يفرضه التعبير عن بعض أبعاد العالم الداخلى للراوى، بما يجعل لغته تنأى عن الحياد، وتحتشد بتعبيرات تنتمى إلى صيغ الاستفهام والتساؤل، أو تحتفى بالعلاقات الشعرية، أو تتضمن نوعا من "الأحكام القيمية" الواضحة؛ وعلى هذا المستوى يقوم التساؤل بدور بنائى مهم فى بعض القصص (لاحظ، مثلا، نهاية قصة "المهر": "فحملوا العظام إلى أقفاص الأسود، جاهلين أن الأسود تعاف اللحم المشوى، **فهل تلعق الأسود رماد العظام**؟! ـ ص ٨)، كما تتناثر فى سرد الراوى/ الرواة عبارات مشبعة بلغة شعرية موحية، متعددة الدلالات، تنأى عن الوصف الإشارى أحادى المعنى: "وسمع الصوت ثانية كالصفير، فمرق طائر مدهوش يخرج من جبينه" (الكتاب، ص ٢٩)، "سكبت الأرنب برفق عبر الباب السلكى الصغير" (الكتاب، ص ٦٠)، "غياب مدو فى صمت ثقيل، واستوحاش قاتم..إلخ" (الكتاب، ص ٨٤)، كذلك يحتشد السرد فى كثير من المواضع بـ"أحكام القيمة" التى تعبر عن انطباعات، أو تصورات، أو آراء، تنتمى إلى الراوى أو إلى الرواة. وفى هذا المنحى نقرأ تعبيرات من مثل: "ظباء الرمل **البديعة**" (الكتاب، ص ٨)، "أصوات **مؤلمة** كالعويل" (الكتاب، ص ١٢)، "فندق جريس (...) كان سيركا بشريا **عجيبا، مسليا ورخيصا**" (الكتاب،

ص ١٤)، "**الصخب الجنونى**" (الكتاب، ص ١٨)، "كاشفة عن **طوق رقيق** ساحر" (الكتاب، ص ٤٦)، "**لحظات العمر الجميل**" (الكتاب، ص ٥٩)، "أراقب ما يحدث بعيون تسخر من وقائع المسخرة" (الكتاب، ص ٦٦)، "الرقص **الثقيل المؤسى**" (الكتاب، ص ٩٤)..إلخ. وكل هذه التعبيرات عن عالم داخلى خاص بالراوى أو بالرواة، يتم توظيفها بنائيا داخل القصص، لتنقل الوقائع والأحداث من مستوى عرضها المحايد إلى مستوى تأملها، أو التساؤل حولها، أو تقييمها، أو رؤيتها من منظور مغاير للمنظور الشائع.

والملاحظ أيضا أن السرد فى قصص هذا الكتاب يتسم بالتعدد النسبى فى ضمائر الساردين وبالتباين اللافت فى مجالات السرد نفسه. فمع غلبة صوت الراوى المفرد فى أغلب القصص، فإننا نطالع أحيانا سردا بضمير جمعى: "بعد أن **أوقفنا سيارتنا وترجلنا لنهبط** وما كدنا نستقر على أرض القرية..إلخ" ـ الكتاب، ص ٩٣، و:"الأرانب فى ميدان **مدينتنا** القديم" ـ الكتاب، ص ٥٧ . كذلك، مع أن السرد يتسم ببعض القسمات الفنية الثابتة، فإنه يجوب مجالات رحبة، تجمع بين ما ينتمى إلى ثقافات وحقول دلالية ومعرفية شديدة التنوع.

ـ ٧ ـ

فى احتفاء قصص (حيوانات أيامنا) بعالمها الماثل فيما بين التخوم تتحرك مكانيا عبر ما يشبه "المراوحات": بين ما هو مرجعى وما ليس مرجعيا، وتتحرك زمنيا بين ما هو حاضر وما هو مستعاد.

الأماكن المرجعية بالكتاب محددة مسماة: ميدان سيام، بانكوك،

شمال تايلاند، البحرالأحمر، هانوى، كمبوديا، الهند، روما، كوبرى عباس، القاهرة، ميدان الجيزة، ويندهوك، ناميبيا..إلخ. وفى مقابل هذه الأماكن يشار بشكل من أشكال التجريد إلى أماكن أخرى غير محددة وغير مسماة: ميدان، القصر الرئاسى، البهو الرئيسى، الشوارع، "المكان"، "كل الأماكن"، الحديقة، القرية، العاصمة البعيدة..إلخ. يضفى النوع الأول من الأماكن طابع "التعين" على بعض القصص، فيصل وقائعها بسياق له وجود "مرجعى" خارج القصص، ويضاهى بين هذه الوقائع وبين "معلومات" متعارفة، أما النوع الثانى من الأماكن فيكسو عالم/ عوالم القصص بمسحة من التجريد، ويجعل بعض تجاربها يتأبى على الانحصار فى سياق بعينه، وربما يقارب بين ملامحها وملامح "الأمثولة" Allegory التى تصلح لكل زمن ولكل مكان.

والأزمنة الحاضرة فى الكتاب تتصل، فيما تتصل، براهن "أيامنا" ـ كما أشرنا ـ حيث نشهد إحالات بعض القصص إلى "تواريخ" معاصرة أو شبه معاصرة محددة: إلى فترة حكم السادات ـ وإن لم تحدده الإحالة بالاسم ـ وما بعدها (انظر ص ٨٤، ٨٥)، وإلى تاريخ ما بعد هوتشى منه (انظر ص ٣٢)، وإلى زمن ما بعد ماوتسى تونج (انظر ص ٣٣)، وإلى "مرحلة بداية الحكم اللاعنصرى" فى ناميبيا (انظر ص ١٠٩)، وإلى "ميراث حرب منسية" تعود إلى سنوات ما بين ١٩٦٤ و ١٩٧٤ (انظر الكتاب ص ٢٠).. إلخ. ولكن، من جهة أخرى، مع كل هذه الإحالات، يمكن ملاحظة أن مساحات ممتدة فى بعض القصص يهيمن عليها ما

يمكن تسميته "قص الاستعادة"؛ حيث تنطلق الوقائع من عالم الذاكرة، حيث يتم استدعاء الوقائع التى باتت نائية فى الزمن، أو حيث يمثل فعل التذكر نفسه مدخلا للسرد كله (تبدأ قصة "الأتن"، مثلا، بالعبارة التالية: "**لابد أن أذكر، وأنا أستعيد كل شىء**، لعلى أفهم ما حدث، أننى استيقظت من قيلولة العصر يومها مخدرا نشوان..إلخ»، (انظر ص ٧٩). وكثيرا ما تمثل استعادة تجارب الماضى ـ وأغلب هذه التجارب خطر وشاق (انظر ص ٦٩ مثلا) ـ جزءا أساسيا من البناء القصصى؛ إذ يشيد هذا البناء، فى غير حالة، على وضع التجارب المستدعاة فى مواجهة تجارب راهنة، كما يتمركز عالم بعض القصص على رصد المآل الذى آلت إليه، فى الزمن الحاضر، أحلام الماضى القديم. وفى هذا السياق تلوح فكرة "التغير" ـ الذى قد يقارب حد "التحول" ـ فكرة أساسية فى تناولات بعض قصص الكتاب؛ فتترى عبارات تشير مثلا إلى هواية "رومانتيكية" قديمة كان يتم الاهتمام بها فى تلك "**المدينة التى كانت جميلة**" (انظر الكتاب ص ٥٨) أو إلى لحظة من "لحظات العمر الجميل" (انظر الكتاب ص ٥٩)، كما تغدو فكرة "التغير" أو "التحول" هى العنصر المهيمن على بعض قصص الكتاب (من ذلك قصة "غزلان" وقصة "المهر"، وقصة "أرانب مسحورة").

ـ ٨ ـ

تأسيسا على هذه الطرائق والتقنيات، وعلى هذه "التيمات" والملامح، وعلى تلك "المراوحات"، تنهض مغامرة السرد فى (حيوانات أيامنا)، لتبلور عالما حفيا بما يدهشنا، وبما "يعلمنا"، وبما يصدم

توقعاتنا، صدمات خفيفة حانية، وبما يجعلنا نتساءل ـ فى البدء وفى الختام ـ حول "موضعنا" أو "موقعنا" فى ذلك "التراتب" الذى شيدناه ومنحنا فيه أنفسنا مكانة أفضل المخلوقات، بل بما يجعلنا نتشكك فى "تصورنا" ـ أم أقول: فى "توهمنا"؟! ـ الذى يجعلنا نعتقد أننا الوحيدون الجديرون بنعمة الحياة فى هذا الكون الفسيح.

المحور الرابع

السرد وتداخل الأنواع

السـرد الـروائى وتداخـل الأنـواع
نماذج من الرواية المصرية المعاصرة

د. عبد الرحيم الكردى

هذا البحث يحاول الإجابة على بعض الأسئلة الناشئة من العلاقة بين تقاليد النوع الأدبى متمثلا فى الرواية وبين الإبداعات الحرة المتمثلة فى النصوص التى تنتمى إلى هذا النوع، من خلال نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، على وجه التحديد فإن البحث يحاول الإجابة على الأسئلة التالية: كيف يحتفظ الروائى بحريته التى هى سر الإبداع وفى الوقت نفسه ينصاع لقيود النوع الأدبى؟ كيف يكون حرا ومكبلا فى وقت واحد؟ وهل ظل الروائيون محافظين على ولائهم لحدود الأنواع الأدبية؟ أم أنهم تمردوا عليها؟ وكيف بدا ذلك فى أعمالهم الروائية؟ وهل ظل مفهوم النوع الأدبى كما هو لم يصبه التغيير؟ وبالإضافة إلى محاولة البحث الإجابة على هذه الأسئلة وأشباهها فإنه فى الوقت نفسه يطرح مجموعة أخرى من الأسئلة، من قبيل : ما الذى يدفع الأديب إلى التمرد أو الالتزام بقوانين

الأنواع؟ وهل هناك علاقة بين هذا التمرد أو الاتباع وبين القيم الاجتماعية والجمالية السائدة؟ وما دور كل من المبدع والمتلقى فى ذلك؟ وكيف تجلت هذه الإشكالية فى النص الروائى العربى المعاصر فى مصر؟

الأنواع الأدبية

لعل أول إشارة وصلت إلينا عن الأنواع الأدبية جاءت فى كتاب الجمهورية لأفلاطون، ففى المحاورة التى يديرها أفلاطون بين سقراط وتلميذه أديمانتوس يقسم سقراط السرد إلى ثلاثة أنواع بناء على أسلوب العرض:

النوع الأول: السرد التاريخى البسيط الذى يحكى فيه الراوى/الشاعر الأحداث ويصف ما يتخللها من وقائع بلسانه هو ولا يدعنا نعتقد أنه يتكلم بلسان أى شخص آخر.

النوع الثانى: السرد التمثيلى أو التصويرى، وهو الذى يحذف الشاعر فيه الكلام الذى يفصل بين الحوار، فلا يتبقى إلا الحوار ذاته فقط، وهو الذى يسمى بـ " المأساة " أو التراجيديا.

أما النوع الثالث: فهو خليط بين الأسلوبين السابقين وهو السرد الملحمى حيث يتحدث الراوى / الشاعر بلسانه حينا ويتحدث بألسنة الشخصيات أحيانا أخرى (١).

وعلى الرغم من أن الحدود التى يرى أفلاطون أنها تفصل بين هذه الأنواع الثلاثة مرجعها إلى الطبيعة الخاصة لكل أسلوب أى أن هذا التفريق يبدو تفريقا أسلوبيا خالصا غير أن النظرة الفاحصة فى مجمل فكر أفلاطون تظهر أن مرجعها فلسفى أيضا، ويعود إلى

أن أفلاطون كان يرى أن الإنسان لا يستطيع أن يتقن إلا عملا واحدا فقط لا عدة أعمال، وأن من يحاول أن يجمع بين عدة حرف فلن يشتهر بإجادة أى منها، فالحداد من وجهة نظره يمكن أن يكون ماهرا فى الحدادة فقط، والنجار يمكن أن يكون ماهرا فى النجارة فقط، لكنه لا يمكن أن يكون حدادا ماهرا ونجارا ماهرا فى وقت واحد " وبالمثل – كما يقول – لا يستطيع المرء أن يكون شاعرا قصاصا وممثلا ناجحا فى الوقت نفسه " (٢) ثم يقول: " وكذلك لا يمكنه الجمع بين التمثيل الجدى والهزلى، وإن تكن كل هذه الأشياء داخلة فى باب المحاكاة " يقول على لسان سقراط: " بل إنه ليخيل إلى يا أديمانتوس أن الموهبة البشرية موزعة على أجزاء أدق وأصغر حتى من هذه، بحيث يستحيل إجادة محاكاة عدة أشياء، ناهيك بأداء الأفعال التى يعبر عنها المرء فى محاكاته (٣).

وهكذا يضع أفلاطون الأساس الفلسفى لنظرية الأنواع، ويشيد الأسوار التى تفصل بين كل نوع وآخر، بل يفتح الباب أمام تشييد أسوار أخرى أدق وأكثر تفصيلا مثل التمثيل الجدى (التراجيديا) والتمثيل الهزلى (الكوميديا).

فإذا انتقلنا إلى أرسطو فإننا نجد نظرية الأنواع تمثل الأساس النقدى الذى يبنى عليه نظرية المحاكاة فى كتابه عن الشعر، فهو فى أول جملة فى هذا الكتاب يقول: " إنا متكلمون فى صنعة الشعر فى ذاتها وأى قوة لكل نوع من أنواعها " ثم يقول: " فشعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا والشعر الدثورمبى وأكثر ما يكون فى الصفر فى الناى واللعب بالقيثار كل تلك، بوجه عام، أنواع من

المحاكاة (٤)، ثم يفصل الجوانب التى يمكن عن طريقها رصد الاختلافات بين كل نوع وآخر، ويحصرها فى ثلاثة هى :

١- ما يحاكى به هل هو بالقول اللغوى وحده؟ أم بالوزن وحده؟ أم بالإيقاع وحده؟ أم بها مجتمعة؟

٢- ما يحاكى، "فإذا كان من يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناسا يعملون وكان هؤلاء المحاكون - بالضرورة - إما أخيارا وإما أشرارا..فينتج من ذلك أن المحاكين إما أن يكونوا خيرا من الناس الذين نعهدهم أو شرا منهم أو مثلهم(٥).

٣- طريقة المحاكاة، " فقد تقع المحاكاة فى الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم تارة بطريق القصص - إما بأن يتقمص الشاعر شخصا آخر كما يفعل هوميروس، وإما بأن يظل هو هو لا يتغير - وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون»(٦)

هذه المبادئ التى وضعها أرسطو لترسيم الحدود بين الأنواع الأدبية والفنية نمت وترعرعت بعد ذلك فى ظل الفكر الكلاسيكى مرورا بهوراس وبواللو حتى غدت فى ظل الكلاسيكية الجديدة فى أوربا عقيدة نقدية راسخة لا يمكن المساس بها، وأصبح لكل نوع أدبى قوانينه الصارمة التى لا يجوز تجاوزها أو عبورها، وبخاصة القوانين التى تحكم التراجيديا.

لكن الفكر الكلاسيكى المتعلق بقضية الأنواع فى عصر النهضة تأثر بالتفكير العلمى الذى أصبح سمة من سمات العصر الحديث، وبخاصة نظرية النشوء والارتقاء عند داروين، ففى ظل هذه النظرية

والتأثيرات التى أحدثتها فى الفكر النقدى تعامل برونتيير مع المصطلح " نوع أدبى" Genreحسب المفاهيم التى يتضمنها المصطلح " نوع حيوى " Gender أو Kind وتسربت الأفكار والمصطلحات الخاصة بالنشوء والارتقاء وتطور الأنواع واضمحلالها ونشوء أنواع جديدة من أنواع قديمة من نظرية التطور عند داروين إلى ساحة الدراسات الأدبية، كما تسربت أفكار أخرى عن الوراثة بين الأنواع الحيوانية والنباتية.

نتيجة لذلك بدت الأنواع الأدبية وكأنها شجرة بل شبكة معقدة من الفصائل والسلالات المتنوعة تخضع فى تطورها للقوانين التى اكتشفها داروين، وأخذت جذورها من التقسيم الثلاثى اليونانى القديم الذى يقسم الأدب إلى ثلاثة أنواع هى: الشعر والدراما والنثر، ثم ينقسم الشعر إلى شعر ملحمى Epic وشعر غنائى Lyricوشعر درامى Dramatic ثم ينقسم الشعر الدرامى إلى شعر كوميدى Comedy وشعر تراجيدى Tragedy ثم ينقسم الشعر الكوميدى إلى مهزلة Farce و مهزلة سلوك Come dy of manners وهجاء Satir.

وهكذا أصبحت هناك تقسيمات كثيرة جدا للأنواع التقليدية المعروفة، بل أصبحت هناك تقسيمات داخل كل نوع من الأنواع القديمة وظهر كثير من الأنواع الجديدة، بل أصبحت هناك تقسيمات لمناطق التماس بين الأنواع، ففى مجال النقد الروائى مثلا نجد المصطلحات التالية المعبرة عن شجرة باسقة الأغصان من الأنواع الفرعية: رواية المغامرات - رواية الجريمة - الرواية البوليسية -

الرواية التاريخية – الرواية الفانتازية – رواية الرعب – رواية الخيال العلمى – الرواية الفلسفية – الرواية الرومانسية – رواية الواقعية السحرية ـ اللارواية... إلخ.

ولم يقف الفكر التنظيرى لقضية الأنواع الأدبية عند حدود التوصيف النوعى للأعمال الأدبية، أو عند مجرد بيان القواعد والقوانين والأعراف التى تميز كل نوع منها عن الأنواع الأخرى، بل تعدى ذلك إلى نشوء نوع من النقد يعتمد على هذه القواعد والقوانين والأعراف النوعية فى تقويم الأعمال الأدبية، باعتبار هذه القواعد معيارا للجودة، وعرف هذا النقد بـ"النقد النوعى" Genre criti-cism، ومن نماذج هذا النوع فى اللغة العربية ذلك الركام الهائل من الانتقادات التى وجهت للأعمال الروائية العربية فى النصف الأول من القرن العشرين، إذ كانت تقاليد الفن الروائى الأوربى غالبا هى المعيار الذى كانت تقاس عليه جودة الأعمال الروائية العربية أو رداءتها، بل كانت هى القوانين المعتمدة التى يحكم النقاد على أساسها على أى عمل أدبى بأنه رواية أو ليس رواية.

الرومانسية وعبور الحدود

من المعروف أن الرومانسية تعتمد على التمرد على القوانين والقواعد الكلاسيكية المستقرة، وترى أن الأديب كما أنه يرصد فى عمله الأدبى حالات فريدة لا تتكرر فإن إبداعه ذاته أيضا عبارة عن حالة فريدة لا تتكرر، ومن ثم فإن كل نص يصبح له تقاليده الخاصة وهويته الخاصة والتى لا يشاركه فيها نص آخر ولذلك عبر

الرومانسيون الحدود النوعية ولم يأبهوا بالتقاليد التى تفصل كل نوع، ولعل أشهر ناقد ينظر إليه على أنه البطل الذى حطم أسطورة الأنواع الأدبية هو " بنديتو كروتشه " يقول رينيه ويليك عنه:" لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية فى هذا القرن (يقصد القرن العشرين) والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك " ثم يقول: " وقد شن بنديتو كروتشه فى الاستيطيقا ١٩٠٢ هجوما على المفهوم لم تقم له بعده قائمة " (٧) لكن حدس "رينيه ويليك" لم يتحقق، إذ لم تمت فكرة الأنواع الأدبية بعد بنديتو كروتشه ولم تنمح آثارها تماما من أذهان النقاد ولا من أذهان الأدباء، وكل ما فى الأمر أنها تطورت و استخدمت استخدامات جديدة (٨) والأساس الذى يبنى عليه كروتشه نظريته فى رفضه لفكرة الأنواع الأدبية هو فهمه الخاص لطبيعة الفن، فهو يقول عنه (أى الفن): " إنه حدس أو حدس غنائى، ولما كان كل أثر فنى يعبر عن حالة نفسية، وكانت الحالة النفسية فريدة وجديدة أبدًا، فإن الحدس يتضمن حدوسا لا نهاية لعددها ولا يمكن أن يجمعها تصنيف، إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفًا من عدد لا نهاية له من الزُّمر، ولن تكون هذه الزمر عندئذ زمر أنواع بل حدوس(٩) " ويرى كروتشه أيضا أن نظرية الأنواع تجزئ آثار الفنان الواحد بينما يرى أن كل أعمال الفنان ينبغى أن تكون وحدة تامة

معبرة عن ذاته المتفردة، كما يرى أن المبدعين الكبار طالما كسروا قواعد النوع الأدبى الذى يكتبون فيه ويعبرون الحدود من نوع إلى نوع آخر.

إن الإنجاز الحقيقى الذى أحرزه الموقف الرومانسى ليس فى القضاء على نظرية الأنواع بل يكمن فى توجيه الأنظار ناحية النص باعتباره وحدة إبداعية فريدة يمكن دراستها فى ذاتها وبيان مقوماتها الذاتية بصرف النظر عن النوع الذى ينتمى إليه أو الأنواع التى أخذ منها.

الواقعية وتقاليد النوع الروائى

لكن الرومانسية – التى كان لها السيادة بعد خيبة الأمل التى صاحبت إخفاق المبادئ التى قامت عليها الثورة الفرنسية – سرعان ما جوبهت بالرؤى والنظريات العلمية والفكر المادى والفلسفات الوضعية التى رافقت ظهور الطبقة البرجوازية فى أوربا، الذى تمثل فى سيادة الرؤية الواقعية، وتبوئها مكان الصدارة فى الفن الأوربى، وكان من أكبر الإنجازات الفنية لهذه المرحلة الواقعية ظهور فن الرواية، ومن ثم جاءت الرواية معبرة عن الفكر المادى الواقعى متمثلا فى الفلسفة الوضعية المنطقية ومبلورة للقيم الاجتماعية للطبقة البرجوازية التى حملت عبء هذا الفكر الواقعى على كاهلها.

١– وكانت السمة الأولى لهذا الفن الوليد أنها نبعت من الروح الفردية للأديب وليس من الروح الجماعية التى كانت السمة التى تميز بها آباء الرواية: الملحمة والسيرة الشعبية والقصص الخيالى، لأن الرواية كانت معبرة بل صادرة عن القيم الجمالية والفكرية

والاجتماعية المعاصرة لظهورها، مثل قيم الذاتية والفردية والعصامية وتأليه الإنسان فى ظل سيادة القيم البرجوازية.

٢– إن الثورة العلمية الهائلة التى رافقت سيادة القيم البرجوازية جعلت الإنسان الأوربى يؤمن بمقدرته غير المتناهية على التحكم فى العالم، فالإنسان الأوربى فى هذه المرحلة كان يعتقد أنه سيطر على العالم وأن كل شىء يمكن التوصل لأسبابه المادية الفيزيقية عن طريق العلم، حتى الإنسان نفسه يمكن اكتشاف قدراته الداخلية والتحكم فى مصيره بالعلم، مما أثمر مفهوم الحبكة الروائية المحكمة التى هى المظهر الفنى للشعور بالسيطرة على العالم والقدرة على التحكم فى مصيره، وكذلك مفهوم الواقعية باعتبارهما قيمتين فنيتين.

٣– لم يعد البطل إلها أو نصف إله كما فى الملاحم والسير الشعبية بل أصبح البطل إنسانا معتادا مثل سائر الناس تتحكم فيه غرائزه الدنيا وشهواته الأرضية، وكل ما فى الأمر أنه عصامى يعتمد فى تفوقه على قدراته الذاتية، ويقدس العمل مثل إنسان الطبقة البرجوازية.

٤– إن الحقيقة فى الرواية الواقعية التى هى الفن البرجوازى الأول لم تعد مثالية محلقة فى عليائها، بل أصبحت ملتفة بذرات الواقع الفيزيقى، ومحكومة بقوانين تجريبية مادية تستند إلى نظريات علمية محكمة فى بحثها عن الحقيقة، مثل منهج البحث العلمى عن الحقيقة الطبيعية عند داروين فى نظريته عن النشوء والارتقاء، أو نظريات التحليل النفسى عند فرويد أو النظرية الاجتماعية عند

دوركايم أو الاجتماعية الاقتصادية عند كارل ماركس.

٥- إن الرواية جاءت بوصفها شكلا تلفيقيا - كما يقول عنها إيخنباوم (١٠) - أو مستنقعا ترويه مئات القنوات - كما يقول فورستر(١١)- وكان ذلك استجابة للواقع الفعلى لفكر الطبقة البرجوازية الذى تخلى عن المثاليات المحلقة.

وهكذا ظهر هذا النوع الجديد وأثمر أعمالا روائية عظيمة على أيدى الروائيين العمالقة فى الغرب من أمثال إميل زولا وبلزاك وفى الشرق أمثال تولستوى وديستويفسكى وفى الأدب العربى أمثال نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس وفتحى غانم وغيرهم، وحمل معه تقنيات جديدة استقاها من العلاقات الناشئة بين الإنسان والعالم المحيط به حسب القيم البرجوازية وحسب النظريات السائدة، ومن ثم نرى أن الأنواع الأدبية لم تمت بل أفرخت أنواعا جديدة تتلاءم مع القيم الجديدة، نعم إنها ليست فى صلابة القيم الإنسانية الخالدة التى أقام عليها أفلاطون وأرسطو تفريقهما للدراما والسرد التاريخى والملحمة، بل هى قيم اجتماعية وعلمية متحولة، لكنها مع ذلك أنشأت أنواعا أدبية راسخة مثل الرواية والقصة القصيرة.

تطور النوع الروائى فيما بعد الواقعية

بعد ظهور نظرية النسبية واكتشاف البعد الرابع على يدى أينشتين انهار اليقين العلمى، فقد تخلخل إيمان الإنسان المعاصر بالعلم ولم يعد الإنسان واثقا من قدرته على الإحاطة بالعالم المحيط به ومن ثم تبدد وهم سيطرته عليه، كما اختل إيمانه بأن العلم قادر

على إسعاد البشرية بعدما شاهد الدمار الهائل الذى أحدثه التقدم العلمى خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية، نتيجة لذلك تغيرت العلاقة بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والعالم وبين الإنسان وأخيه الإنسان بل بينه وبين نفسه، ومن ثم تغيرت التقاليد الفنية للرواية كما تطورت التقنيات السردية التى سادت الرواية الواقعية التقليدية وظهرت تقنيات جديدة تتلاءم مع الأشكال الجديدة والواقع الجديد، ومن ثم ظهرت أشكال روائية عديدة أشهرها ما يلى:

١- رواية تيار الوعى، وهى تعتمد على الفلسفة الظاهراتية التى ترى أن الحقيقة لا تكمن فى الواقع الموضوعى الفيزيقى، بل ترى أنها تكمن فى الوعى الإنسانى بهذا الواقع، كما تعتمد على أن الأداة التى يمكن أن تتجلى فيها هذه الحقيقة هو فيضان الشعور، ومن ثم انفرط عقد الحبكة الدرامية المحكمة فى الرواية، واختل توازن الزمان الفيزيقى وتقطع اتجاهه وتسلسله وأصبح زمانا نسبيا ذاتيا محكوما بالخبرة الإنسانية، وأصبحت الأحداث تروى من خلال تقطيرها فى وعى الراوى أو إحدى الشخصيات.

٢- رواية الأشياء أو الرواية الجديدة، وقد ظهرت فى فرنسا على يدى ألان روب جرييه وناتالى ساروت وغيرهما، وهى تعتمد على رؤية تشاؤمية للعالم، لأنها ترى أن العالم خال من المعنى وأن وجوده عبث، وأن الأشياء فيه لا تحمل أى دلالة بما فيها الإنسان نفسه، لأنه مجرد شىء موجود فحسب، ولذلك خلت رواية الأشياء من العواطف والأحاسيس الإنسانية، كما خلت من الروابط السببية المادية أو غير المادية، هى مجرد أشياء متراصة وأحيانا متنافرة وغير معقولة.

٣ – رواية العبث أو اللارواية، وهى عبارة عن تركيب غير منطقى للعالم، لا يتقيد بتسلسل درامى أو حكائى، ولا يخضع لمبدأ السببية، والرواية من هذا القبيل لا تحمل حكاية، ولا ترسم شخصيات لها ملامح، إنها مجرد لوحة ذات ألوان صارخة سريالية تشبه اللوحات السريالية فى الفن التشكيلى.

هذه الأنواع وغيرها كثير ظهر فى أوربا على أنقاض الرواية الواقعية، وكلها تشترك فى:

١– التمرد على التقاليد الراسخة للرواية الواقعية التقليدية التى ظهرت فى أوربا إبان صعود الطبقة البرجوازية، وبروز قيم جديدة وتقنيات جديدة تتلاءم مع الواقع الجديد والقيم الإنسانية والاجتماعية الجديدة.

٢– التخلى عن الحبكة الفنية المحكمة واستبدالها بالتصميم الفنى الذى يشبه نظم التصميم فى الفنون التشكيلية.

٣– الحرية فى القفز بين الأنواع الفنية وغير الفنية والإفادة من تقنياتها، وبخاصة من الفنون التشكيلية ومن السينما والأفلام التلفزيونية من التاريخ والأساطير وغير ذلك.

هذه الأشكال الجديدة المتمردة على الشكل التقليدى ظهرت فى الرواية العربية فى مصر منذ ستينيات القرن الماضى، لكن ظهورها فى البيئة المصرية فى هذه الفترة كان بطرق مختلفة ولأسباب مختلفة أيضا:

١– وكان أسبق هذه الأشكال إلى الظهور هو رواية تيار الوعى، وهى لم تظهر فى صورتها الكاملة النقية المعبرة عن حيرة الإنسان

وتمزقه وفقدانه لليقين كما هو الشأن فى روايات جيمس جويس أو فرجينيا وولف، بل ظهرت بصورة جزئية فى روايتى الشحاذ واللص والكلاب لنجيب محفوظ وفى رواية حارة الطيب لمحمد جلال وغيرهما، فلم تعتمد أى من هذه الروايات بصورة كاملة على تيار الشعور عند الراوى أو عند إحدى الشخصيات كما هو الشأن فى رواية تيار الوعى الأوربية، بل جعل نجيب محفوظ تيار الوعى فى اللص والكلاب مثلا يتناول جزءا من القصة وهو حياة سعيد مهران (بطل الرواية) منذ طفولته حتى دخوله السجن، ثم أرفق نجيب محفوظ بذلك تكوينا حدثيا آخر يحمل فى طياته حبكة تقليدية ويستوعب المرحلة السابقة ويتناول حياة سعيد مهران القصيرة منذ دخوله السجن إلى خروجه منه مرة أخرى، بالإضافة إلى ذلك فإن الدوافع والغايات التى صاحبت ظهور هذا النوع من الروايات فى كل من أوربا ومصر كانت مختلفة، فبينما كان تيار الوعى فى أوربا نتيجة طبيعية أو تعبيرا عن الفلسفة الظاهراتية التى ترى أن الحقيقة لا تكمن فى الواقع الموضوعى بل فى الوعى بهذا الواقع فإن استخدام تيار الوعى فى الرواية المصرية فى الستينيات استخدم بوصفه قناعا لما أراد الكاتب التعبير عنه فى واقع مأزوم، فى وقت كان التعبير المباشر فيه غير متاح، ومن ثم لم يكن هذا التحول فى النوع شكلا روائيا عاما بقدر ما هو أسلوب فنى أو مجرد تقنية سردية خادعة لتعمية الدلالات السياسية والاجتماعية فى المناطق المحرمة.

٢– بالإضافة إلى ذلك ظهر فى الستينيات لون جديد من الرواية

التى تجاوزت الشكل التقليدى للرواية الواقعية، ويتمثل هذا الشكل فى تكسير الواقع المصور وتطعيمه بأحداث تاريخية، أو فى معالجات واقعية عن طريق اقتباس تقنيات من السرد التاريخى، كما هو الشأن فى رواية «السائرون نياما» لسعد مكاوى، ورواية «الزينى بركات» لجمال الغيطاني، ورواية حمام الملاطيلى لإسماعيل ولى الدين، وكل هذه الروايات استخدمت هذه التقنية بوصفها قناعا أيضا.

٣- هناك لون ثالث ظهر أيضا فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وهو الروايات التى استخدمت تقنيات رواية الأشياء، وتمثلها رواية " تلك الرائحة " لصنع الله إبراهيم، وقد استخدم الكاتب تقنيات رواية الأشياء أيضا بوصفها قناعا للتعبير عن موقف نقدى سياسى أو اجتماعى خاص.

٤- وهناك لون آخر استخدم رواية العبث بوصفها قناعا أيضا وذلك فى رواية «لعبة القرية» لمحمد جلال.

٥- كما ظهرت تقنيات الرواية الوجودية بوصفها قناعا أيضا فى رواية «أحزان نوح» لشوقى عبد الحكيم.

كل هذه الأنماط الروائية الجديدة ظهرت فى الرواية المصرية، وتمردت على القوالب التقليدية للنوع الأدبى، فاقتبست من تقنيات السينما والفن التشكيلى والسرد التاريخى وتخلت عن نظام الحبكة والبناء المحكم، لكن التقنيات الجديدة فيها لم تظهر بوصفها تعبيرا جماليا عن علاقة مختلة بين الإنسان والطبيعة أو بين الإنسان والإنسان كما هو الشأن فى الرواية الأوربية، بل نشأت للتعبير عن

موقف مأزوم سياسيا وثقافيا فى ظروف قاهرة ضاقت فيها مساحة الحرية الفردية أو حرية التعبير، ومن ثم استخدمت هذه التقنيات فى هذه الفترة بوصفها أقنعة تعبر عن علاقة الإنسان بواقعه السياسى والثقافى ولكن من زاوية أخرى غير الزاوية التى استخدمت فيها فى أوربا، ومن ثم يمكن وصفها كلها بأنها روايات رمزية ذات أقنعة(١٢).

عصر الانفتاح والنوع الروائى

منذ الثمانينيات من القرن الماضى طرأت على الحياة المصرية والعالمية ظروف جديدة أدت إلى تطور العلاقة بين الإنسان والبيئة المحيطة به والعلاقة بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه، مما دعا إلى ظهور أشكال روائية جديدة وتقنيات سردية جديدة وأشكال جديدة من تعامل النصوص مع تقاليد الأنواع الأدبية، ويمكن إجمال هذه الظروف وتأثيراتها فيما يلى:

١- الثورة الهائلة فى وسائل الاتصال، مما أدى إلى إلغاء المسافات بين البشر، وتحول العالم إلى ما يشبه القرية الواحدة، بحيث يمكن لكل فرد أن يتصل ويتحاور مع أى فرد فى أى مكان فى العالم وفى أى وقت، وقد أدى ذلك إلى سهولة انتقال الأفكار والقيم وتقارب الأذواق واتساع دوائر الوعى الإنسانى، وتجاوز الأطر المحلية إلى العالمية، واتساع حرية التعبير، ومن ثم لم يعد هناك مبرر لاختفاء الكاتب وراء الأقنعة الرمزية.

٢- تحول السلطات التقليدية نتيجة للحرية والسيولة المعلوماتية التى وفرتها أدوات الاتصال الحديثة، فقد خفت أو انهارت سلطة المعلم على التلميذ، وسلطة الأب على الابن، وسلطة الزوج على

الزوجة، وسلطة الطبيب على المريض، وسلطة الحاكم على المحكومين، بل سلطة الدولة على الرعية، وقد ظهرت هذه العلاقات الجديدة المفككة، وفى البناء المفكك، وأصبحت الرواية أكثر جرأة على الدخول فى المناطق المحرمة: السياسة والدين والجنس، وأصبحت أكثر تمردا على القيم الاجتماعية والفنية.

٣- طوفان الأدوات التعبيرية غير اللغوية مثل الصور المتحركة واجتياحها لمناطق شاسعة من الربوع التقليدية العريقة للمملكة اللغوية، وساعد على ذلك الانتشار الهائل للقنوات التلفزيونية وشبكات المعلومات الدولية، مما جعل الكتاب يشعرون أن التقنيات التقليدية للرواية بل للأدب عموما لم تعد قادرة على التعبير عن تجاربهم الجديدة، فمزقوا إهاب النوع الروائى وهو أصلا نوع مرن قابل للتمزيق وأدخلوا فيه تقنيات غريبة من أشكال أدبية وغير أدبية، ولعل هذا السبب (أى مرونة النوع الروائى) هو الذى جعل الرواية هى الفن الأول بعد أن كان الشعر متربعا على هذا العرش منذ مئات السنين.

٤- فى ظل الانفتاح الاقتصادى المحكوم برغبات السوق التى تتحكم فيها الشركات الاحتكارية الضخمة والمعروفة بالشركات متعددة الجنسيات، انهار كثير من القيم الأخلاقية المحلية والقومية وحلت محلها قيم السوق، و أصبح كل شىء محكوما بقانون العرض والطلب والمكسب المادى والخسارة المادية، ومن ثم تضخمت سلطة المتلقى/ الزبون، ولذلك اعتمد التشويق والعرض على أدوات ترضى الذوق الشعبى العام، مثل مزج الواقعى بالسحرى وحكاية الغرائب

وتصوير الشخصيات غير السوية، وتخفيف الأسلوب وقصر النصوص وسرعة إيقاعها والبعد عن التفاصيل أو الإغراق فى التحليل أو الإغراق فى التفلسف.

٥- انتشار البطالة الظاهرة أو المقنعة نظرا لميكنة الصناعة الحديثة وعدم احتياجها للعمالة الكثيفة من ناحية، ونظرا لعدم القدرة على منافسة المنتجات الرخيصة المستوردة، مما نشأ عنه ظهور ذوق فنى خاص يتلاءم مع العاطلين يشبه الأذواق الأرستقراطية المتبطلة فى ميله إلى التسلية والهروب من الواقع إلى عوالم سحرية وإن كان هنا هروبا اضطراريا مؤلما، من الأوفق والأدق أن يوصف بأنه نفى أو اغتراب.

٦-ظهور ما يسمى بظاهرة الخناثة فى كل مظهر من مظاهر الحياة، ويتمثل ذلك اجتماعيا فى ذوبان الفوارق بين ملابس الفتيان والفتيات، وذوبان الفروق بين نوع العمل الذى يقوم به الرجل والعمل الذى تقوم به المرأة، بل بين مسئوليات وتصرفات كل منهما، ويتمثل ثقافيا فى الدهشان الفكرى والتيه الثقافى، وقد أدى ذلك إلى إلف الأشكال المهجنة فنيا أو لغويا أو عاطفيا أو فكريا، فأصبح من المقبول أن يوصف الشىء بالوصف ونقيضه فى وقت واحد كأن يوصف الشخص بأنه متفائل ومتشائم فى وقت واحد أى (متشائل)، أو يوصف بأنه شجاع وجبان فى وقت واحد، خائن ووطنى، لص وشريف، ومن ثم أصبح من المألوف أن يوصف النص الروائى بأنه خنثى يجمع بين سمات أكثر من نوع فى وقت واحد، وساد فى السرد الأسلوب اللغوى الهجين (الأسلوب الحر غير المباشر).

٧- غياب سلطة القيم الأخلاقية التقليدية القائمة على الحق والعدل والخير والحياء والوطنية وإحلال القيم البراجماتية الذرائعية محلها، تلك القيم التى تفاضل بين الأشياء والأعمال بناء على الغاية النفعية فحسب، ومن ثم أصبحت الغاية تبرر الوسيلة، مما عمق الإحساس بالاغتراب النفسى والفنى.

كل هذه العوامل انعكست على الأعمال الروائية الجديدة فأصبحت لا تكسر فقط الحواجز بين الأنواع الأدبية، بل تعمل على تفجير النوع الأدبى من داخله، فهذه الأعمال تتمرد على القيم الجمالية التقليدية للنوع الروائى وعلى التقنيات السردية الروائية التقليدية وعلى الطرق التقليدية فى تصوير الشخصيات وتصوير الزمان والمكان، بل تفتت الحبكة والحكاية معا، لأنها تصدر عن رؤية مهزوزة عاجزة ومغتربة، ومن ثم لا تملك إلا الاندفاع الهائج للتعبير المباشر عن تيار الثورة المكبوتة محطمة فى سبيل ذلك العناصر الواقعية والروابط السببية للعالم المصور أو الانزواء فى ضبابيات البلاهة وتعمد اللامبالاة حتى يبدو العالم المصور وكأنه بلا حدود أو قيود أو منطق.

النوع الأدبى والدراسات النصية

لكن السؤال الذى يطرح نفسه هنا هو: كيف يمكن التعامل مع كل عمل من هذه الأعمال المتمردة على النوع الأدبى؟ هل ينبغى عند قراءة هذه الأعمال المتمردة على الأنواع التخلى تماما عن فكرة النوع الأدبى والتعامل معها على أنها مجرد نصوص أو حدوس فريدة كما يقول كروتشه؟ أم نتعامل معها بناء على درجة اقترابها أو

ابتعادها عن النموذج الذى يمثله النوع الأدبى للرواية الواقعية التقليدية؟

إن فكرة التخلى تماما عن الأنواع الأدبية عند دراسة النصوص لم تكن واردة حتى فى أذهان أكثر النقاد استغراقا فى التحليل النصى، فهذا تودوروف يسخر من فكرة الاكتفاء بدراسة النصوص فى ذاتها والتخلى عن الأعراف الجمالية للنوع الأدبى، ويشبه المقولة التى تدعى إنكار وجود الأنواع الأدبية بالمقولة الطبية التى تزعم بأنه لا توجد أمراض بل يوجد مرضى، ثم يقول تودوروف: " ومن حسن حظنا أن علم الطب لم يأخذ بهذا المبدأ"(١٣) والأدباء أنفسهم عندما يكتبون أعمالا متمردة على الأنواع أو قائمة على مزيج من التقنيات المختلفة فإنهم ما زالوا يصفونها بأنها روايات أيضا.

ولهذا فإننا يمكن أن نتعامل مع ظاهرة التداخل النوعى أو التمرد النوعى على أنها تقنية سردية جمالية تعتمد على تكسير السرد أو التهجين الأسلوبى، أى خروج على الرتابة السردية عن طريق إدخال أساليب مختلفة من أشكال متنوعة، أو على أنها نوع من التغريب – حسب المصطلح الشكلى – كما يمكن التعامل معها على أنها شكل من التناص حسب مصطلحات علم النص، أو على أنها اختلاف ونفى للمركزية الفنية متمثلة فى النوع الأدبى حسب مصطلحات التفكيكية، أو على أنها إطار يستكشف أفق التوقعات لدى القارئ حسب مدارس التلقى، وكل جانب من هذه الجوانب يحتاج إلى بحث مستقل.

معنى ذلك أن قضية النوع الأدبى تستخدم فى ظل الاتجاهات

النقدية المعاصرة بوصفها أداة لتحليل النص و قراءته، ولهذا يمكن القول بأن قضية الأنواع الأدبية لم تمت تحت ضربات المعاول التى سددها لها الرومانسيون أو الحداثيون أو نقاد ما بعد الحداثة بل بعثت بعد أفول نجم الرومانسية، ولكن بشكل جديد ولأغراض جديدة وبخاصة فى ظل الدراسات السردية المعاصرة.

نماذج من الرواية المصرية المعاصرة

سوف يدور حديثنا فى هذا المجال من خلال قراءتنا لثلاثة أعمال إبداعية صدرت طبعاتها الأولى خلال الأعوام الأخيرة، وهى حسب ترتيب صدورها: "مرج الكحل " لـ " منير عتيبة "(١٤) سنة ٢٠٠٥، و"دهشان " لـ "عبد المنعم شلبى "(١٥) سنة ٢٠٠٦، و " فدوى " لـ"فدوى حسن "(١٦) سنة ٢٠٠٨ .

ولم يكن اختيار هذه الأعمال ناشئا من جدتها وحداثة مناهجها فحسب، ولكن لتمثيلها لرؤى ثلاثة أجيال، عبد المنعم شلبى ثم منير عتيبة ثم فدوى حسن، ولأنها تمثل اتجاهات فنية مختلفة أيضا.

١: "مرج الكحل" والنوع الهجين

سوف يحتار الناقد الأدبى فى تصنيف هذا العمل الأدبى، هل يدرجه فى عداد الروايات أم يدرجه فى إطار القصص القصيرة؟ ففيه من الرواية تكامل العالم المصور، ووحدة الراوى/ السارد، وفيه من القصة القصيرة احتواؤه على مجموعة من الوحدات القصصية القصيرة التى كتبت كما يشير الكاتب فى أوقات مختلفة، وقد خرج الكاتب من هذا المأزق بأن أطلق على عمله هذا اسم: " متوالية قصصية ".

وعلى الرغم من أن شكل المتواليات القصصية من الأشكال المعروفة فى مجال المجموعات القصصية القصيرة التقليدية فإن "مرج الكحل" ليست مجرد متوالية من القصص القصيرة التى يمكن قراءة كل واحدة منها بصورة مستقلة والتى لا يجمعها إلا البطل أو الراوى الواحد، وهى أيضا ليست رواية لأنها لا تحتوى حبكة ولا حكاية موحدة، هى عبارة عن شرائح للوحة كاملة من الرسوم المتحركة لكنها مفككة تشبه اللوحات المصممة عن طريق برنامج الرسام فى الحاسب الآلى، أقول تشبه تلك اللوحات لثلاثة أسباب:

الأول: أنها ثلاثية الأبعاد، ففيها البعد الزمانى والمكانى الواقعى الذى تتحرك فيه الشخصيات (الراوى ووالده وجده .... إلخ) وفيها البعد السحرى الأسطورى والخرافى حيث تؤدى القوى الغيبية من العفاريت والجنيات والكائنات المسحورة دورا كبيرا فى العالم القصصى، جزء ضبابى لا تبدو منه إلا رؤوس باهتة لأسماك مسحورة وجنيات وأشجار مسكونة بقطط من العالم السفلى وأسواق يقيمها الجن ولا يراها إلا من قدر له أن يدخل العالم السفلى.

الثانى: المرونة التى نلمحها فى إمكان تحريك الشرائح السردية المكونة للوحة من مكانها، إذ إن كل حلقة قصصية تمثل شريحة من لوحة فنية متكاملة وتقوم بدور ما فى الإيقاع الكلى للوحة، لكن من اليسير نقل شريحة أو أكثر من مكانها ولصقها فى مكان آخر أو إعادة ترتيب الوحدات مع الاحتفاظ بتكامل اللوحة وإن كان الإيقاع سوف يختلف.

السبب الثالث: أن الصور التى رسمها منير عتيبة للناس صور

صناعية هزيلة، تشبه الملامح البشرية فى الفن التجريدى المعتمد على اللون والخط، ومن ثم لا نجد فارقا فيها بين البشر وسائر الأشياء،

ومن ثم فإن القارئ لهذه الشرائح المكونة لهذه اللوحة يمكنه بعد الانتهاء منها تخيل صورة كاملة لقرية مرج الكحل وما يجاورها من قرى وترع وحقول، ويتعرف على من يعيش فى بيوتها من الناس، وفى الوقت نفسه تتراءى له الأشباح التى تعشش فى البيوت وفى عقول الناس، والجنيات التى تسكن الحقول والنداهة التى تختفى فى مياه الترع. هى إذن مزيج مهجن يجمع بين ملامح من الرواية والقصص القصيرة والأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية وتمتزج ملامح كل هذه الأنواع لتفرز لنا هذا الشكل الهجين غير المنتمى.

الملمح الثانى : هو التحلل من الروابط السببية المادية، حيث يعلل الراوى الأحداث بعلل أسطورية، ثم يتعامل معها على أنها واقعية، وهنا يقترب الخيال من الوهم، حيث يهرب الراوى من سطوة الواقع، ومن اللافت للنظر أن الهروب هنا ليس هروبا خارجيا إلى أماكن نائية، بل هو هروب داخلى فى نفس المكان ونفس الأشخاص، بل نفس الراوى / المؤلف، إنه نوع من الارتداد إلى الحياة البدائية، يشبه الهروب الصوفى.

الملمح الثالث فى مرج الكحل هو أن السرد فيها رغم اعتماده على رؤية فانتازية غير واقعية فإن الكاتب يجعله ذا طابع غنائى مغرق فى الغنائية، فهو يحكى الأحداث بضمير المتكلم، ولذلك فإنه يقول فى الإهداء:" إلى من احتفظوا بأسرارهم طويلا وجئت أنا لأفشى بعضها..سامحونى"(١٧) ثم يقص سائر الأحداث باعتبارها

حدثت له هو، فالرجل الذى أخذته النداهة إلى عالمها السحرى تحت مياه الترعة ثم استطاع فك الطلسم السحرى الذى كتب على من يفكه أن يرث حزن العالم هذا الرجل هو جده، والفتاة التى منحت العفريت قبلة حارة تحت الشجرة المسحورة فأنقذته من الاحتراق هى جدته، والنخلتان المسحورتان تسكن فى إحديهما روح جده والأخرى تسكنها روح جدته، وهكذا نرى أن العالم المصور هو عالمه الذاتى والناس أهله بمن فيهم خاله الأرضى وجد والده المسحور وسائر الكائنات المسحورة هم أهله، حتى غدا السرد كأنه قصيدة غنائية ذاتية مروية بضمير المتكلم، مما جعل صفة الفانتازية لا تقتصر على العالم المحكى بل تشمل بصفة أساسية الرؤية الساردة التى هى فى الوقت نفسه رؤية المؤلف الضمنى.

رابعا:من الملاحظ أن جميع الشخصيات الواقعية المصورة فى العالم القصصى لمرج الكحل ضعيفة مقهورة مستسلمة مسيرة بقوى ميتافيزيقية سحرية غير معلومة الأسباب، ولا تستطيع الشخصيات دفع سطوتها بل لا تريد ذلك، فالجد رغم قوته فإنه محكوم بإرادة النداهة ضعيف أمام سطوتها، حتى عندما فك الطلسم الذى هو سر سحرها أصبح محكوما بما هو مكتوب على الحجاب الذى يسكن فى قلب الوردة. والجدة مسحورة منذ قبلت فم العفريت، والجد عبد الحفيظ وسائر أبناء القرية منجذبون فاقدو الإرادة أمام رغبتهم الجارفة نحو رؤية مرج الكحل، والحاج فتحى يعجز عن الإمساك بالقط المسحور الذى يخمش وجهه كلما مر على شجرة الجميز التى زرعها على رأس أرضه، فيغضب غضبته المألوفة ويحلف أن شاربه

سوف يكون على امرأة إذا لم يقطع شجرة الجميز غدا لكنه لا يفعل شيئا، تغضب شجرة الجميز على الحاج فتحى مثلما غضب عليها، لكنها- بخلافه - تفعل، حيث تتحرك من مكانها وتحركت معها كل أشجار القرية مما هدد القرية كلها بضياع الحدود والملامح، وفى النهاية تراجع الحاج فتحى وذهب إلى الشجرة ليعتذر لها، وهكذا نرى أن علاقة الإنسان فى هذه اللوحات بالطبيعة علاقة عجز، كان الإنسان فى الرواية الواقعية التقليدية هو الذى يقهر الطبيعة، أما هنا فهو عاجز بل هى التى تقهره.

خامسا : أن هذا العالم الذى يمتزج فيه الوهم والخيال بالواقع ليس مبنيا بناءً رمزيا مباشرا، فهو لا يقول شيئا، وليس فيه إشارات انتقادية أو أيديولوجية، هو فقط عالم غريب يستخدم الفانتازيا للتشويق وللمتعة ولرسم لوحة فنية غرائبية تقوم العلاقات فيها بين الناس والأشياء على روابط غير عقلانية.

سادسا: أنها صغيرة الحجم وتخلو من التحليل الفلسفى العميق، فهى تلائم القارئ المعاصر الملول الذى لا يستهويه العمق ولا يصبر على الإطالة، ولا يهمه معرفة الأسباب وأسباب الأسباب، ومن ثم فإن التشويق فيها لا يعتمد على كشف الأسرار الفكرية أو التأمل فى الأغوار كما هو الشأن مع النصوص التى كانت تستهوى الأجيال الماضية، بل يعتمد التشويق هنا على الإغراب الحدثى المتمثل فى سحرية السرد والدخول بالقارئ فى الكهوف المظلمة وإمتاعه بالمناظر السحرية المسلية، فذوق الشاب المعاصر يشبه أذواق الطبقة الأرستقراطية الأوربية قبل الثورة الصناعية، باشوات متبطلون مثلهم

لكن بدون ثروات.

سابعا وأخيرا: فإن اللغة المستخدمة ليست شعرية ولا ضبابية، بل هى بسيطة بساطة العالم الفطرى البدائى الأسطورى الذى تصور ملامحه، فالخطاب السردى فى لوحات مرج الكحل شبيهة بالخطاب السردى للجزء الأول من ألف ليلة، حيث تدخلك الجمل السهلة القصيرة والتعبيرات فى سراديب عالم مسحور، لكن الخطاب فى مرجل الكحل يجعل فى يد القارئ دائما طرف الحبل الذى يمكنه أن يتشبث به للخروج من هذه السراديب المسحورة إلى عالم الواقع.

٢:« دهشان» والنوع الأدبى المفرغ

وكذلك فإن العالم الذى صوره عبد المنعم شلبى فى روايته "دهشان " عالم غريب مخيف، فهو بلا ملامح ولا حدود، والناس فيه تعساء مقهورون، بل هم تائهون لا يعرفون مصائرهم ولا يشاركون فى تحديد هذه المصائر التى ينجرفون إليها مرغمين، قوة جبارة تهوى بهم إلى مصير مجهول لا يفهمون أسبابه ولا غايته ولا يملكون دفعه.

يصور الكاتب هذا العالم الواقعى على أنه عالم غريب، لا يلجأ هو إلى تغريبه أو انحرافه للتعبير عن فكرة يؤمن بها الكاتب أو أيديولوجية يبشر بها، ومن ثم فإن الرواية ليست من تلك الروايات الرمزية أو الأيديولوجية التى تصنع من الواقع قصة، بل هى رؤية خاصة للواقع، رؤية غرائبية تصور الحقيقة ممزوجة بالخيال.

فالبطل فى هذه الرواية اسمه "دهشان" واسم أبيه " حالم " واسم جده "دهشان " وينجب ولدا يسميه " حالم " أيضا، والقرية التى

ينشأ فيها دهشان والتى يعرفه فيها الناس كما يعرفون أنفسهم وأبناءهم تسمى قرية " الغرباء"، والصنعة التى يجيدها دهشان هى الصيد، ليس صيد الغزلان أو الأسماك فحسب وإنما صيد الخواطر والأفكار ثم تقييد هذه الخواطر فى دفاتر عن طريق اللغة. كان دهشان يدمن الأحلام فى نومه وفى يقظته، يعيش فى الأحلام، فى يوم من الأيام وأثناء عودته من رحلة صيد لم يجد القرية لقد ضاعت أو ضاع هو، تاه لم يعرف الطريق إليها ولم يهتد إليها حتى آخر الرواية، قادته خطاه إلى الدقى القديم بالقاهرة حاملا معه شعوراً جارفًا بالغربة والتيه والشوق إلى جنته القديمة "قرية الغرباء" وجد فى القاهرة عالما شهوانيا أعمى يقوده البطش ويضيع فيه المنطق، تعرفت عليه فتاة قاهرية جميلة يرجح أن يكون أبوها من الغرباء، تزوجته، أدخلته بلا وعى وبلا روية مصيدة حريرية ناعمة محكمة وحاولت استخدام قوته الباطشة لإقامة العدل ورفع الظلم وحماية الأمن فى داير الناحية بالدقى، ونجحت وأنجبت منه ولدا، لكن دهشان يكتشف أنه ليس هو التائه الوحيد بل هناك مثله كثيرون وليس هو التائه عن الغرباء بل القرية أيضا ضائعة، يقول عن نفسه: " اكتشفت وأنا فى الصحراء أننى لم أكن التائه الوحيد. التقيت أفرادا آخرين، واحدا بعد الآخر، وكل واحد منهم كان يسألنى عن الطريق إلى قريته، ولا يجد منى جوابا لأننى تائه مثله (١٨) ، ولم يفارق دهشان الإحساس بالغربة، ولم يشف من إدمان الأحلام أو تجسيد الأحلام فى تحركات عملية، فتاه كعادته عن زوجته وابنه وعن القاهرة، وتحولت القاهرة إلى "غرباء " جديدة يجد فى البحث عنها

وتفاقم إحساسه بالغربة، عاد إلى داره وزوجته بعد ساعات فوجد أنها قد ابتعدت عنه خمسين سنة إلى الوراء لقد تغيرت لم تعد كما كانت، فى هذه الأثناء فقد أدوات الصيد التى كانت عدته، السنارة والقلم والقرطاس، كرر المحاولة مرة أخرى فى الإسكندرية، وفشل أيضا مثلما فشل فى القاهرة، لأنه لم يستطع أن يتخلص من دائه القديم، كتب عليه – كما يقول عن نفسه – أن يقضى عمره وحيدا حائرا فى المتاهة أن يضيع صوته فى الظلام أن يعيش مهزوما من داخله مثقلا بالإحساس بالهزيمة ومرارتها، فلم يبق له إلا أن يعيش فى الوهم: يقول مخاطبا نفسه: " أنت تدعى النوم، تهرب من مواجهة المواقف المفاجئة، بدلا من أن تحاول فك غموضها تهرب منها أنت يا دهشان رجل ضعيف " (١٩) لقد كان الطريق الذى يريد دهشان الوصول إلى نهايته طويلا وشاقا ولا يتمكن من قطعه إلى نهايته إلا الأنبياء، وكان هو أضعف من ذلك بكثير، لذلك لم يجد فى النهاية مفرا من اللجوء إلى ضريح سيدى العجمى المدفون بالإسكندرية يقوده إليه رجل ضرير يتحسس الطريق بعصاه.

والكاتب يستخدم زاويتين للرؤية لرصد العالم المصور، هما: زاوية الراوى العليم وهى تقترب من رؤية الكاتب نفسه وصاغ مشاهدها بضمير الغائب، وزاوية البطل نفسه وصاغها بضمير المتكلم، وربما تكونان معا تعبيرا ذاتيا عن تجربة ذاتية للمؤلف نفسه، تجربة الحياة المثالية فى عالم ضاعت فيه المثالية.

والعلاقة التى تربط بين الناس فى الرواية هى علاقة الخضوع والسيطرة، وليس المنطق أو العاطفة، فالقوى فيها يقهر الضعيف،

البلطجية يقهرون الناس فى الدقى ويستولون على أموالهم، ونوران ابنة تاجر الأدوات الكهربائية تقهر دهشان بقوة سحرها وجمالها فتجعله كما يقول هو ينجر خلفها بلا وعى ولا روية حتى تدخله المصيدة، ودهشان يقهر البلطجية بساعديه القويين ويحولهم إلى ضعفاء مهزومين، كما أن الطبيعة متمثلة فى الصحراء تهزم البطل ـ وسائر الشخصيات ـ فتجعلها طول عمره تائها، بل إن كل شخصية فى الرواية مهزومة من داخلها بعناصر من الداخل أيضا.

ومع كل ذلك فإن الإطار العام للرواية يبدو كأنه إطار تقليدى، فهى تحتوى على حكاية وعلى شخصيات، لكن هذا الإطار مفرغ من الداخل، فلم تعد الشخصيات شخصيات روائية، ولم تعد الروابط سببية واقعية، ولم يعد الزمان واقعيا، وخلت الرواية من الحبكة، فماذا بقى من فن الرواية؟ لقد فجر الكاتب الشكل الروائى من الداخل فلم يبق منه إلا الإهاب الخارجى، واستولد نوعا روائيا جديدا يعتمد على سحر الواقع وظلاله، وهذا ربما يكون أصدق فى دلالته على الواقع من تصوير الواقع نفسه.

"فدوى " والكتابة المارقة

أما رواية " فدوى" فقد أسمتها صاحبتها فدوى حسن " رواية"، على الرغم من أن هذا العمل الجديد فى أسلوبه وشكله لا يسير حسب الأعراف والتقاليد الروائية ولا يستخدم تقنيات الفن الروائى، لكن القارئ لهذا العمل يتساءل: إن لم يكن هذا العمل رواية، فماذا يكون؟ هل يكون قصيدة؟ نعم فيه من الشعر الغنائى لغته التصويرية وذاتيته المفرطة وتحليقه الخيالى، وتقطيعاته الموسيقية، وجمله

القصيرة الموحية، وعاطفته الجياشة، ومع ذلك فإننا لا يمكن أن نقول عنه إنه قصيدة غنائية أو ملحمية، لأن الكاتبة جلست لتكتب قصة وهى بالفعل قصة حياة أو تجربة ذاتية مسرودة فى ثوب قصصى، ربما تكون أقرب إلى فن السير الذاتية لكنها ليست سيرة ذاتية، هى إذن لا رواية ولا قصيدة وليست سيرة ذاتية إنها ربما تكون سليلة حديثة لفن التجليات أو الإشارات الذى انقرض بموت كبار المتصوفة والفلاسفة القدامى امتزج بكل هذه الفنون الحديثة وتمرد عليها فى وقت واحد، وإن أصدق وصف يمكن أن ينطبق عليها هو ذلك الوصف الذى أطلقته الكاتبة فى صلبها وهو: أنها كتابة مارقة(٢٠) .

وهى فعلا كتابة مارقة شكلا وموضوعا ومضمونا، فالكاتبة لا تراعى قوانين أى نوع أدبى بل تتمرد على كل الأشكال المتعارف عليها، إنها قفزة جريئة لتجربة ذاتية خارج إطار الحلبة، وتحتوى تجربة متمردة على التقاليد والأعراف والأفكار الموروثة، وخوض فيما كان ممنوعا، وكشف للمستور جنسيا والمخبأ فكريا، بصورة انتقامية، فالوسيلة الوحيدة للانتقام – كما تقول هى– أن تكتب عنهم بصدق(٢١) .

أفضل طريقة لقراءة هذا العمل – كما أرى – أن نتعامل معه على أنه نص مارق لا نوعى، أو أنه شكل جديد تخلق من امتزاج وتفاعل جينات وراثية لأشكال مختلفة، فالكاتبة نفسها ترى أن الإبداع يكمن فى التمرد على المألوف، تقول: " الإضافة تعنى الخروج عن النص(٢٢) الكتابة نصف انحراف والانحراف أفضل طريق للوصول للحقيقة"(٢٣) وهى قد خرجت على النص وعلى قواعد النوع الأدبى

وعلى الأعراف والتقاليد التعبيرية المألوفة.

فطريقة كتابة النص تشبه كتابة الشعر المنثور أو قصيدة النثر، من حيث اعتمادها على فواصل أو سطور لا يتحكم فيها نظام الجملة والفقرة المعبرة عن اكتمال الفكرة، بل نظام الدفقة الشعورية، فالتصميم الكتابى تصميم شعرى، وهو الفارق بين البيت الشعرى والفقرة النثرية، واللغة انفعالية، وعلى الرغم من ذلك فإن الجمل التى تقوم عليها رغم قصرها وإيقاعها الشعرى جمل سردية، الفعل فيها سردى يحتوى زمانين ومكانين، وله فاعلان مثل سائر أفعال السرد التقليدى المتعارف عليها.

والمقاطع عبارة عن صور لملامح ذكريات ترسم خيوطا طولية لكائنات بشرية تستدعى فى ذاكرة الراوية (فدوى) وسميّتها المؤلفة (فدوى حسن)، وتحكى قصة معاناتها منذ أن كانت طفلة فى الريف ثم فى المدرسة ثم فى الجامعة ثم زواجها فى المدينة وصراعها فى حياتها الزوجية ثم إنجابها وترملها، قصة مأساة مؤلمة وفى الوقت نفسه لذيذة مثل الولادة، مرسومة رسما جميلا لأنها من الذاكرة ومؤطرة بالوعى، وفى كل مرحلة من مراحل التجربة التى تمر بها هذه الفتاة تكمن بذور المفارقة، فهى متمردة وفى الوقت نفسه مستسلمة، هى البطل وهى الضحية فى وقت واحد، ريفية ساذجة وفى الوقت نفسه تحاور هيجل وسارتر و كيركيجارد وميشيل فوكو وبسكال وشلر، تحكى بسطحية وببراءة عن تجربة معقدة عميقة، مغتربة وذاتية إلى حد مفزع – كما وصفها – محمود أمين العالم فى تعليقه عليها، لها ظلال وأطياف وليس لها جسد محدد بالتفاصيل،

فقد زالت معالمها ولم تبق إلا آثارها النفسية الحادة الكامنة فى الشعور أو اللاشعور، فهى لا تهتم بالتفاصيل بل تعمد إلى الفكرة فتطرقها بطريقة لاسعة تشعل فى المتلقى شعلة من التحريض الثورى، تتلفع فيها الفكرة أحيانا بغلالات من الضبابية التى تتراءى من خلفها أشباح إنسانية نلمس فيها العنف الشديد والقسوة المفرطة والآلام المبرحة، وتصرخ أحيانا بالشكوى والأنين فتبدد غشاوة الخجل الأنثوى، ففيها صراع حاد بين البوح والكتمان، بين الصراحة والحياء، بين التعقل واللامعقولية، بين الواقعية والتحليق فى الخيال، بين الممكن والانقياد خلف اللاممكن، بين اليأس والرجاء، إن فدوى فى الرواية شبيهة بشخصية "سعيد أبى النحس المتشائل " البطل الذى رسمه الكاتب الفلسطينى " إميل حبيبى" فى روايته "الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل".

وبعد.. فيمكننا القول بأن مسيرة التطور الذى سلكته الأنواع الأدبية ـ ممثلا فى النوع الروائى ـ تسير فى اتجاهين مختلفين:

الاتجاه الأول: يتعلق بعملية الإبداع، ونلاحظ فيه أن النصوص الروائية المعاصرة تمردت على التقاليد التى كانت متبعة فى الرواية الواقعية الأوربية، وأن هذا التمرد اتخذ عدة مظاهر هى:

١– استعارة تقنيات سردية وغير سردية من مجالات فنية وغير فنية مختلفة، مثل تقنيات السينما والفنون التشكيلية، والسرد التاريخى والسرد الأسطورى والملحمى ومن أساليب التحليل النفسى، ومن الشعر الغنائى.

٢– تفكك البنية السردية والاستعاضة عنها بالتصميم الفنى.

٣- التخلى عن أهم سمة ميزت الرواية عند نشأتها وهى الواقعية حسب المفهوم الذى أفرزه العقل المنطقى الوضعى الأوربى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، واستبدالها بالواقعية السحرية والفانتازيا والهروب من الواقع.

٤- الإنسان فى النصوص الروائية المعاصرة أصبح مغتربا عن واقعه، هاربا من عالمه، حالما غير واقعى، يائسا مقهورا يشعر بأنه مسير من قبل قوى خفية لا يعلمها ولا يتحكم فيها بل لا يملك التحكم فى مصيره.

٥- على وجه الإجمال فإن النصوص الروائية المعاصرة مزقت إهاب النوع الروائى وتحررت من سطوتها لكنها لم تتخذ لنفسها قيودا أخرى تحل محلها، ولم تتبلور مساراتها فى أشكال يمكن الحكم عليها بأنها أنواع وليدة.

أما الاتجاه الثانى: فهو نقدى تنظيرى، وقد انتهت الدراسات النقدية المتعلقة بالنوع الروائى بل بالأنواع الأدبية بشكل عام إلى استخدام النوع الأدبى باعتباره نموذجا فى التحليل النصى أو الاسترشاد به فى دراسة التناص عند علماء النص، أو رصد أفق التوقعات لدى القارئ عند أصحاب مدارس التلقى، أو باعتباره مركزا دائم التشكل كل شكل منه ينفى ما قبله ويختلف معه أو يلغيه حسب الرؤية التفكيكية للنص.

على أى حال فإن كل جانب من الجوانب السابقة يحتاج إلى دراسة مستقلة، ويكفينا هنا أننا أجبنا عن الأسئلة الأولى فى هذه القضية الشائكة والتى رصدنا من خلالها ثلاثة نماذج مصرية للتحلل

النوعى لفن الرواية، وانتهينا إلى أن هذا التحلل فى نوع الرواية أو فى سائر الأنواع الأدبية ليس نذيرا بانتهاء فكرة النوع الأدبى جملة بل هو بشير بميلاد أنواع جديدة سوف تخرج من تحت الرماد، ذلك لأن هناك علاقة وطيدة بين الأطر الجمالية التى تتخذ شكل العصب أو الأنواع وبين القيم الإنسانية، فالقيم الإنسانية تتبدى فى كل جيل وفى كل ثقافة بوجه جديد بل تتبدى فى كل نص بوجه، لكنها فى النهاية هى قيم إنسانية مثل البشر لا تنتهى إلا بفناء الجنس البشرى نفسه.

الهوامش

١- أفلاطون الجمهورية ترجمة فؤاد زكريا ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ ص ٢٥٩، ٢٦٠.
٢- الجمهورية ص ٢٦٣.
٣- الجمهورية ص٢٦٣.
٤- أرسطو: كتاب أرطوطاليس في الشعر، ترجمة شكري عياد دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧ ص٢٨.
٥- المرجع السابق ص٣٢.
٦- السابق ص٣٤.
٧- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت سنة ١٩٩٧ ص٣٧٦.
٨- راجع هذه الاستخدامات والرد علي كروتشه في كتابنا البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب بالقاهرة ط٣ سنة ٢٠٠٥ ص١٩ وما بعدها.
٩- بنديتو كروتشه المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدروبي ط دار الفكر العربي القاهرة سنة ١٩٤٧ ص ٧٣، ٧٤.
١٠- راجع بوريس إيخنباوم حول نظرية النثر نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب ط مؤسسة الأبحاث العربية الرباط ص ١١٢.
١١- إدوارد مورجان فورستر أركان القصة ترجمة كمال عياد ط دار الكرنك بالقاهرة سنة ١٩٦٠ ص٨.
١٢- راجع الباب الثالث من كتابي: تطور التقنيات السردية في الروايةالمصرية ، مكتبة الأداب بالقاهرة سنة ٢٠٠٨.
١٣- تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال المغرب سنة ١٩٨٧ ص٢٦.
١٤- منير السيد محمد عتيبة: محرر مجلة امواج سكندرية علي الإنترنت،

صدرت له عدة أعمال قصصية منها رواية حكايات آل الغنيمي ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ومجموعتي الامير الذي يطارده الموت وحكايات البيباني ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٥- أديب وناقد بدأ ينشر أعماله القصصية منذ الستينيات من القرن العشرين، له مجموعات قصصية عديدة منها الخط المائل ١٩٦٨، معني الابتسامة١٩٦٩، رقصة واحدة ٢٠٠٠ عبور صياد إل يعيون الشمس ٢٠٠١ الماء يجري في النهر ٢٠٠٤، وله روايتان عنوان الشمس مازالت تشرق ٢٠٠٢، وله دراسة بعنوان تذوق الجمال في الأدب ٢٠٠٢.
١٦- كاتبة شابة تعد رواية فدوي باكورة انتاجها الأدبي.
١٧- منير عتيبة ،مرج الحكل: متوالية قصصية ط١ سنة ٢٠٠٥ ص٣.
١٨- عبد المنعم شلبي دهشان ص٢٥.
١٩-الرواية ص٧٠.
٢٠- فدوي حسن ، فدوي ط١ شمس للنشر والتوزيع، القاهرة سنة ٢٠٠٨ ص٧٣.
٢١- الرواية ص٧.
٢٢- الرواية ص ٣٣.
٢٣- الرواية ص١٤٣.

الخطاب ووجهة النظر
مفهومان أساسيان فى نظرية السرد

عبد العزيز موافى

إذا كان الشعر هو الفن القولى الذى احتل مكان الصدارة بامتداد العصور الكلاسيكية، اعتباره حامل قيم تلك العصور، فإن الرواية هى الفن القولى الذى بزغ مواكبًا لظهور الطبقة البرجوازية فى العصور الحديثة، ووصولاً إلى ذروة نضجها بامتداد القرن الثانى عشر، والذى يعد بحق الأب الشرعى لظهور الفن الروائى بعد أن اكتملت ملامحه على أيدى كوكبة من ألمع الروائيين فى تاريخ الأدب مثل: دانييل ديفو (١٦٨٩-١٧٣٨)، وجوناثان سويفت (١٦٦٧-١٧٤٥) وصمويل ريتشاردسون (١٦٨٩-١٧٣١)، والماركيز دى صاد (١٧٤٠-١٨١٤).... إلخ . ونظرًا لسطوع نجم الفن الروائى مع صعود نجم الطبقة البرجوازية البازغة، فقد صارت الرواية هى فن البرجوازية الأول . لذا فإن جورج لوكاتش يصف الرواية بأنها ملحمة الطبقة الوسطى فى بحثها عن المعنى والقيمة،

فى عالم يهتز فيه المعنى وتضطرب فيه القيمة.

وقد كان من الطبيعى أن يصحب فهم هذا الفن ظهور العديد من المفاهيم التى أدت إلى إمكانية فهم هذا الفن، وبالتالى دراسته . وكان من أبرز تلك المفاهيم الناشئة ما يرتبط بفعل الحكى، ألا وهو مفهوم " السرد"، الذى ارتبط – بداية– بالرواية، لكنه تجاوزها– فيما بعد – لكى يلتحق بعالم القصة القصيرة، ثم يصبح فاعلاً جماليًا فى الشعر، خاصة مع بزوغ قصيدة النثر فى حركة الشعر الحديث.

ولكى نضع أيدينا على طبيعة مفهوم السرد، فمن المهم أن نعرض – بداية – للدلالة المعجمية فى مظانها الأولى، أى فى المعاجم اللغوية، لنرى إلى أى حد جاء نحت المصطلح – لغويًا – مقاربًا لطبيعته الإبداعية .

فى " لسان العرب " يشير ابن منظور للمفهوم اللغوى لمعنى "السرد" حين يقرر فى مادة "سرد" أن السرد هو: " تقدمة شىء إلى شىء، تأتى به متسقًا بعضه فى إثر بعض متتابعًا، مع رعاية جودة السياق الذى يحتويه (١).

وفى هذا الصدد يشير محمد عبد المطلب إلى أن ما يلفتنا فى تحديد ابن منظور السابق للدلالة اللغوية لمفهوم السرد، أنه يحتوى على ركائز ثلاث:

– الاتساق.

– التتابع.

– جودة السياق.

ويرى عبد المطلب أن هذه الركائز هى عناصر أساسية ينبنى

عليها مفهوم السرد عمومًا، وكذا السرديات الجديدة على النحو الذى جاء عليه المنجز النقدى الوافد (٢).

وحين نتناول مفهوم "السرد" من وجهة نظر نقدية، سنجد أنه يتخذ شكلاً مختلفا من حيث التوصيف، باعتبار أن المنظور اللغوى يقوم بوصفه من الخارج، أما المنظور النقدى فيصفه من الداخل . والسرد – طبقًا للمنظور الأخير – هو المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص والزمان والمكان، وهى مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة والمحاورة والشارحة والمعلقة(٣). فالسرد – إذن – ليس مجرد تكنيك كتابة، بقدر ما هو الكتابة ذاتها.

وعلى ذلك، فإنه يمكننا الإشارة إلى أن السرد أصبح لازمة أساسية فى فهم كل من الفن القصصى والروائى باعتبار أنه حامل جينات كليهما. لذا فمن الطبيعى أن نتصور أنه بين القصة – الرواية من ناحية والقارئ من ناحية أخرى، يوجد – دائما – " السارد "، ذلك الشخص الذى يسيطر على ما يروى، بل وعلى كيفية رؤيته . بل إن البعض يبالغ حين يقدم نظرية السرد على نظرية الرواية، إذ يرى أن الأولى قد حلت بديلاً عن الثانية، بوصفها – أى نظرية السرد – أصبحت موضوعًا يحظى باهتمام مركزى فى الدراسات الأدبية المعاصرة.

ولعل أهمية تقديم نظرية الرواية، بل المغالاة فى إحلال إحديهما محل الأخرى، إنما يعود – بالأساس – إلى أن التقنيات الخاصة بالرواية إنما تتضمن علاقة المؤلف بالسارد، وعلاقة السارد بالقصة، وأمور تخص وجهة النظر، إذا افترضنا أن المؤلف يحاول أن يحقق

تمثيلاً موضوعيًا وواقعيًا(٤). فالعلاقة بين المؤلف والسارد، على تعدد الأخير داخل الفن الروائى، هى علاقة إشكالية، فى نفس الوقت الذى يمكن أن نعدها فيه أقرب إلى ما يطلق عليه الشكلانيون مفهوم " العنصر المهيمن " داخل جنس أدبى ما أو عصر ما . فالسارد إما يسرد قصة عن الآخرين مشيراً إلى كل الشخصيات عن طريق الشخص الثالث، أو قصة يشترك هو فيها.

وإذا كان السرد هو المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص والزمان والمكان، كما أشرنا من قبل، فلقد ميز الشكلانيون المواد الخام فى " القصة" Fabula عن العمليات المستخدمة لنقل تلك المواد .Syuzhet .فالمواد ثابت مجرد فى صنع التخييل، أما الكلمات والوسائل التقنية فيمكن أن تتنوع .وهناك أسباب متعددة لهذا التميز، فلا يمكن أن نناقش " كيفية " السرد دون افتراض مادة ثابتة، يمكن تقديمها بطرق متنوعة (٥) . وفى نفس الوقت فقد ميز البنيويون الفرنسيون – معتمدين على الشكلانيين – بين القصة story والخطاب Discoure، وعرّفوا هذين المصطلحين بطرق متنوعة . ويرى جيرار جينيت أن القصة تتكون من المواد قبل اللفظية فى نظامها التاريخى، وعلى ذلك فهى تماثل تعريف الشكلانيين لكلمة Fabula ويتضمن الخطاب – فى نظره – جميع المقومات التى يضيفها الكاتب إلى القصة، لاسيما التغيرات فى سياق الزمن، وتقديم ما فى وعى الشخصيات، وعلاقة السارد بالقصة والجمهور (٦). ومن هنا، فإن مفهوم الخطاب يعد أحد المفاهيم المركزية فى نظرية السرد.

مفهوم الخطاب

ربما لم يرتبط مفهوم الخطاب بالسرد فقط، إلا أنه تحول لكى يصبح وجوده مركزيًا لدراسة آلية السرد . فلقد ارتبط مفهوم السرد بمفهوم العمل الأدبى، خاصة الرواية .وفى هذا الصدد كان الشكلانيون الروس ينظرون إلى العمل الأدبى، فى مرحلة ما قبل البنائية ،على أنه تجمع لوسائل فنية، ثم تطورت نظراتهم بعد ذلك فأصبح العمل الأدبى تنظيما الوسائل الفنية وليس تجمعًا لها ،فاتخذ مصطلح الوسيلة الفنية معنى بنيويًا، ولم يعد ينظر إلى الوسيلة الفنية بوصفها ذات معنى فى نفسها، بل بوصفها ذات دلالة لا تنفصل عن وصفها داخل نسق معين، بحيث يحدد هذا النسق العلاقات البنيوية للوسيلة الفنية بالمكونات الأخرى للعمل، ثم يصل بينها – بمعنى ما – وبين عناصر خارج العمل أيضًا (٧).

أما بخصوص التقابل بين مفهومى القصة والخطاب عند جيرار جينيت، فإن مفهوم الخطاب قد تجاوز القصة إلى العمل الأدبى بشكل عام، إلا أنه عندما يرتبط بعلاقة تجاور مع القصة، فإنه لا يؤدى إلا باتجاه مفهوم السرد، من خلال تنظيمه للوسائل الفنية داخل القصة. بل إن مفهوم الخطاب بمعناه العام يقترب كثيراً من هذا التصور، وإن لم يكن يتطابق معه. لقد عرف ميشيل فوكو الخطاب – بشكل عام – على أنه " طريقة فى الحديث عن شىء ما، ينشأ بفضل هذا الفعل ذاته " (٨). فكلمة " طريقة " فى التعريف السابق هى معادلة لكلمة "منهج" فكأن الخطاب هو منهج الحديث عن جنس أدبى ما، حيث لا يتحقق وجود هذا الجنس بشكل كامل إلا من

خلال خضوعه لفعل الخطاب ذاته.

وعلى جانب آخر، يرى رامان سلدن أن مصطلح الخطاب يشير إلى الطريقة التى تتشكل بها الجمل، مكونة نظامًا متتابعًا، تسهم به فى نسق كلى متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل فى خطاب بعينه لتشكل نصًا مفردًا، أو تتألف النصوص نفسها فى نظام متتابع لتشكل خطابًا أوسع ينطوى على أكثر من نص مفرد . وقد يوصف بأنه مساحة من العلامات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض متعينة بدورها . وإذا كان تحليل الخطاب محورًا مهمًا من محاور علم اللغة التصنيفى (أو التوزيعى) عند هاريس وتلاميذه، فإن مفهوم الخطاب نفسه اكتسب أهمية متميزة من حيث هو أداة التحليل، على إسهام بنفنست فى كتابه "مشكلة علم اللغة العام ". ولقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول عن البنيوية. ومن هنا، يتخذ الخطاب معنى متميزًا فى كتاب فوكو، فيفرد مجموعة من المنطوقات التى تنتهى إلى تشكل واحد، يتكرر على نحو دال فى التاريخ، بل على نحو يفرد معه الخطاب جزءًا من التاريخ، هو بمثابة وحدة انقطاع فى التاريخ نفسه(٩).

وربما يستدعى مفهوم الخطاب سؤالاً مهمًا ظل مطروحا فى الكتابات النقدية الحديثة، ورغم تعدد الإجابات عليه فمازال فى حاجة إلى إجابة حاسمة، وهو: ما الأدب؟

يبين سكاربيت أن أهمية كلمة " أدب " تأتى من تعدد معانيها:

"يبدو فعلاً أن كلاً من علوم الأدب الحالية يقوم على مسلمة خاصة

به، ومعبرة عن أحد المضامين المتضاربة لكلمة أدب . هناك علم جمالى للأدب، وعلم أيديولوجى، وعلم سوسيولوجى . ولا شك فى إمكان مد الجسور فيما بينها وفتح الأبواب، ولكن يمكننا أن نخشى ألا تتمكن كلمة أدب من البقاء حية بعد هذه العملية . فهذه السلسلة من الالتباسات هى التى صنعت فن الكلمة، ويمكن أن يؤدى الاجتهاد فى إزالة الالتباس إلى إفقارها نهائيًا (١٠) . وعند طرح السؤال السابق : ما الأدب ؟ يمكن أن ننطلق فى البحث عن جوهر شىء لا يتوقف عن التحول والانفلات من أيدى الذين يسعون إلى سجنه داخل تعريفات وحدود نهائية . وسوف نتعرض عندئذ إما للوقوع فى الجزم العقائدى هذه هى حدود الأدب التى لا تمس، أو فى الذاتية الشكوكية للأدب (الأدب هو ما أحب، أو ما أعتبره أدباً) .أو سنكتفى – فى أفضل الأحوال بمقاربات تاريخية ضيقة، ونحصر الأدب فى قيمته التوثيقية (١١).

ونظراً لأن مفهوم السرد يرتبط بكلمة " أدب " التى يصعب تعريفها، نظراً لتعدد إيحاءاتها أو تعدد زوايا النظر إليها، فمن الطبيعى – إذن – أن المشكلات التى تصيب الكل تنعكس – بالضرورة– على الجزء . ومن هنا، يصبح انفتاح المعنى هو صفة لازمة لتحديد مفهوم السرد، أولاً لتعدد مردودات كلمة " أدب " التى يرتبط بها ارتباطًا عضويًا، وثانياً لتنوع الأجناس الأدبية التى تستخدمه . على أن أقرب التوصيفات التى يمكن أن نعرب بها عن طبيعة السرد هو مفهوم الخطاب .

وإذا كان الخطاب يتضمن جميع المقومات التى يضيفها الكاتب

إلى القصة، فإنه يتخذ شكلاً آخر عند موكاروفسكى، إذ يطلق على جميع هذه المقومات تعبير " البنية الجمالية " إنه يصف تلك البنية بأنها مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية، فى سلسلة متصاعدة ومعقدة ،يربط بينها – على التوالى – العنصر المهيمن على هذه المكونات " وهو يعرف تلك البنية بأنها " نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل، من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب، بل يقوم – بالمثل – على التناقضات والتوتر والصراع " (١٢).

ونظراً لأن الكاتب يقوم بدور الوساطة ما بين الواقع والقصة، بينما يقوم السارد بالوساطة ما بين القصة والقارئ، لذا فإن كلاً من الواقع والقارئ الضمنى يلعبان دوراً غير مباشر فى عملية تشكيل السرد، باعتبار أن الرواية – طبقاً لتعريف هنرى جيمس – هى "انطباع شخصى ومباشر عن الواقع " . وفى هذا الصدد، يشير جاك لينهارت إلى أنه فى الرواية تأتى أهمية الأشياء، باعتبارها تمثل مفردات الواقع، من خلال كونها واقع مضمون، أما وضعية الراوى (السارد) فهى واقع شكل (١٣) . فعملية السرد هى التى تضفى على المضمون شكله الفنى، وهى التى تحيل الواقع باتجاه الأدب .

إن وضعية السارد تتعدد وتتغير طبقاً لموقعه من العالم الداخلى، فهناك السارد الكلى الذى (يعرف كل شىء) عن الشخصيات الأخرى، وهناك السارد الشخصى الذى يتكلم على لسان شخصية واحدة، بحيث نرى العالم من خلال رؤيته الذاتية، وفى بعض الأحيان نواجه بأكثر من سارد داخل العمل الواحد، إلا أن السارد الأكثر

حضوراً داخل الرواية، منذ أن اختلقه هنرى جيمس، هو ما يمكن أن نطلق عليه " السارد المؤلفى " إنه ذلك السارد الذى لا يشترك فى الفعل، حيث يقوم بسرد القصة دون أن يكثر من التعليقات، كما لا يستخدم ضمير " أنا" على الإطلاق. وبذلك لا ينتبه القارئ إلى أن هناك كاتبًا أوجد ما هو فى الحقيقة حكاية تخيلية. وعلاوة على ذلك، يفترض السارد مدخلاً إلى عقل شخصية واحدة فقط، مولداً بذلك مظهراً من مظاهر الموثوقية، حيث لا يعرف السارد ما يدور فى عقول الشخصيات الأخرى . وغالباً ما تتضمن وجهة نظر هذا السارد تعبيراً بصريًا، أو كما لو كان شاهداً غير منظور يقف إلى جانبها(١٤).

على أنه من المهم الإشارة إلى أن وصف الشخصيات من الداخل أو من الخارج يرتبط – بالضرورة– بموقف المؤلف منها . فقد يلتزم المؤلف بوجهة نظر الشخصية التى يشعر أنه يستطيع أن يقبل منها نظرتها، بينما تبدو الحالة النفسية لشخصية أخرى غريبة له أو حتى غير مفهومة، بحيث لا يستطيع أن يتوحد معها . وفى هذه الحالة سوف تندمج شخصية المؤلف بشخصية القارئ، لأن المؤلف ينتحل وجهة نظر تلك الشخصيات. وبذلك يتحقق مفهوم الخطاب باعتبار أن القصة الرواية هى مجرد طريقة فى الحديث عن أشياء وعن شخصيات متعددة، طبقًا لتعريف فوكو السابق.

مفهوم وجهة النظر

أثناء عملية السرد عادة ما يقوم السارد باختراق وعى شخصياته، باعتباره كلى المعرفة فى معظم الأحيان . ويمكن لنا أن

نعين أهم ملامح السرد، والذى يتمثل فى مفهوم " وجهة النظر " عن طريق شاهدين أساسيين، يتمثلان فى كلمتى " منظور " Perspective و " بؤرة " : Focus من يرى ؟ ومن أى موقع ؟

لذا فإننا نجد أنه من المهم الإشارة إلى أن مفهوم " وجهة النظر" هو مصطلح عابر للأجناس الفنية، إذ يمكن التماسه كعابر للنوعية فى فنون عديدة : قولية – تشكيلية – مسرحية – سينمائية ... إلخ، ويتخذ هذا المفهوم أشكالاً عدة، تتناسب وطبيعة الفن الذى ينتمى إليه، لكنه – وبشكل عام – يمكن أن يخضع لتوصيف أنه "موقع للرؤية"، والمقصود بالرؤية هنا ليس الرؤية البصرية بل الرؤية الفنية. وتلك الرؤية هى التى تضفى على الأعمال – فى مختلف الأجناس – التفرد والعمق، أياً كانت طبيعة تلك الرؤية : بصرية – ذهنية – حركية.

وتتصل مشكلة وجهة النظر اتصالاً مباشراً بالأشكال الفنية التى تمتلك مستويين :

– مستوى التعبير.

– مستوى المضمون.

ومن ناحية أخرى فهى تتصل اتصالاً مباشراً بالأشكال الفنية التى تتضمن النحو – لا الدلالة – بصورة كبيرة (١٥).

ولدراسة مفهوم وجهة النظر، فإنه يمكن اقتراح عدة مقاربات فى هذا الصدد :

– فقد نعد وجهة النظر موقعًا أيديولوجيًا (أو تقويميًا).

– وقد نعدها موقعًا زمانيًا ومكانيًا لمن يصف الأحداث (أى

الراوى يثبت موقعه فى إحداثية زمانية ومكانية) .

– وقد ندرسها من ناحية خصائصها الإدراكية .

– وقد ندرسها فى معناها اللغوى الخالص (كأن ترتبط مثلا بظاهرة الخطاب شبه المباشر) .

وهناك مستويات أخرى للبحث يمكن من خلالها تثبيت وجهة النظر بها:

– مستوى الأيديولوجيا.

– مستوى الصياغة التعبيرية.

– المستوى النفسى (١٦).

وعلى ذلك، فإنه يمكننا القول إن مفهوم " وجهة النظر " إنما يرتبط، داخل فعل الحكى، ارتباطاً وثيقًا بوضع السارد داخل العمل. بل إنه يمكن القول إن وجهة النظر تأتى كنوع من الانعكاس الشرطى لوضعية السارد، وبالتالى فإنها تتغير بتغير تلك الوضعية داخل العمل الواحد، أو بتعدد الأعمال للمؤلف الواحد ،وإذا كانت الرواية هى أبرز نتاج ثقافى داخل العصر البرجوازى، فإن مفهوم وجهة النظر هو أبرز السمات الفنية داخل نظرية السرد . ومن هنا، تأتى أهمية الإشارة إلى وضعيته المركزية داخل تلك النظرية.

وحين نتناول بالدراسة المستويات التى تتصل بوجهة النظر فمن المهم، أن نؤكد على أهمية المستوى الأيديولوجى للمفهوم، رغم أن هذا الجانب هو الأقل خضوعًا للصياغة الشكلية، لأن التحليل فيه يعتمد – إلى حد ما – على الفهم الحدسى، فنحن نهتم بهذه المشكلة: وجهة نظر " من " التى يتبناها المؤلف حين يقوِّم العالم الذى يصفه

ويدركه أيديولوجيًا؟ وجهة النظر هذه، سواء أكانت مستترة أم مصرحًا بها، قد تنتمى للمؤلف نفسه، أو تكون جزءًا من المنظومة المعيارية للسارد بمعزل عن المؤلف (وربما فى صراع مع معياره)، أو تنتمى لإحدى الشخصيات .ويمكن تضمين تأليف النص عددًا من وجهات النظر الأيديولوجية المختلفة . وحين نتحدث عن نظام الأفكار التى تشكل العمل فنحن نتحدث عن البنية التأليفية العميقة له، فى مقابل البنية التأليفية السطحية التى يمكن تتبعها على الصعيد النفسى، أو الصعيد المكانى/ الزمانى، أو الصعيد التعبيرى (١٧).

إن رؤية العالم " لدى مؤلف ما، باعتبارها النية التى تسبق تحقق العمل، أو باعتبارها تعبيرًا عن المساحة الاجتماعية والأيديولوجية التى ينتمى إليها المؤلف، عادة ما تدخل فى حالة من الحوار مع وجهات النظر المتضمنة داخل العمل الأدبى. بل يمكن لنا أن نقرر أن المحصلة الجبرية لمجمل وجهات النظر فى هذا العمل، إنما تكون تعبيرًا ضمنيًا عن مفهوم رؤية العالم لدى الكاتب. فقد تتقارب وجهة نظر السارد مع قناعات المؤلف ذاته، وأحيانا قد تتعارض معها . فى الحالة الأولى تكون وجهة النظر السردية جزءًا من رؤية العالم لدى المؤلف، وفى الحالة الثانية – حالة التعارض – فإن وجهة النظر النقيضة تلعب دورًا غير مباشر فى إبراز رؤية العالم لدى المؤلف، ولكن فى خلفية الصورة، أى ليس على مستوى الحدث كما يروى ولكن على مستوى القوة المستنتجة . فما من وجهة نظر يمكن أن تكون مجانية، أو منفصلة كلية عن منشئها، ونقصد به الكاتب/ المؤلف .

وبالعودة – ثانية – إلى المستويات التى ترتبط بها وجهة النظر، نقرر أن كل المستويات السابقة – التى عرضنا لها – إنما تشكل وحدة واحدة داخل عملية السرد، الذى يمثل شبكة متداخلة من العلاقات العقلية والوجدانية والأيديولوجية والزمانية المكانية والنفسية. لذلك، تصبح عملية الفصل أو فض الاشتباك فيما بينها أمرًا عبثيًا، وأن هذا الفصل يتم بشكل قسرى لأغراض دراسة جوانب الظاهرة فقط . لذلك، فإنه عادة ما تنشأ العديد من العلاقات الضمنية والعرضية الناتجة عن حالة الجدل والحوار بين تلك المستويات. ولعل أهم هذه العلاقات هى تلك العلاقة التى تربط ما بين المستويين: الأيديولوجى والتعبيرى. وبداية، فإن من الممكن أن نلحظ إمكانية أن تؤدى الملامح التعبيرية المختلفة ـ ونقصد بها الوسائل اللغوية الثابتة للتعبير عن وجهة النظر ـ وظيفتين :

الأولى: أنها تستطيع أن تحدد سمات الشخص الذى ينتمى إلى ذلك الملمح الأسلوبى الخاص، وبذلك يمكن تحديد رؤية العالم عند الشخصية (أو عند المؤلف من خلال التحليل الأسلوبى لكلامه) .

الثانية: أن الوسائل التعبيرية يمكن أن تشير بدقة إلى وجهة نظر أى شخص يمكن أن يتبناها المؤلف فيما ينقله من سرد. فاستعمال الكلام شبه المباشر (فى نص المؤلف) قد يشير مثلاً، وبتحديد دقيق، إلى استعماله لوجهة نظر شخصية معينة .

فى الحالة الأولى فإننا نتحدث عن مستوى التقييم الأيديولوجى، أو بعبارة أخرى التعبير عن موقف أيديولوجى محدد (وجهة نظر)، بوساطة خصائص تعبيرية. أما فى الحالة الثانية فنحن

نهتم بالمستوى التعبيرى، أو بالإعراب عن وجهة نظر تعبيرية.

وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف قد ينتحل دور بعض الشخصيات لمرة واحدة، أو " يوجد " فيهم، ويصف العالم من خلال إدراكاتهم(١٨).

فإذا ما انتقلنا بدراسة مفهوم وجهة النظر من المستوى الأيديولوجى إلى المستوى النفسى، سنجد أنفسنا بإزاء تحول جديد فى طبيعة المفهوم. فى هذه الحالة، فإن المؤلف وهو يبنى سرده سيجد أنه أمام عدة اختيارات فى العادة:

– فقد يبنى أحداث السرد وشخصياته من خلال وجهة نظر ذاتية مقصودة لوعى فرد محدد أو عدة أفراد .

– وقد يصف الأحداث على نحو موضوعى قدر الإمكان .

وبكلمات أخر قد يستخدم المؤلف معطيات إدراك وعى واحد أو أكثر من شخصياته، أو قد يستخدم الحقائق مثلما يعرفها.

والدمج بين هذين الأسلوبين ممكن، وقد يناوب المؤلف فيما بينهما، أو يخرجهما بأساليب وطرق مختلفة . فى الحالة الأولى نكون بإزاء نوعين من الوصف السردى:

– الوصف الذاتى (الذى يعتمد على استخدام وعى فرد ما، أو وجهة نظره النفسية).

– الوصف الموضوعى لحدث ما (١٩).

وعلى ذلك، يمكننا أن نقرر أن هناك علاقات ضمنية معقدة تربط ما بين المؤلف والسارد / الراوى الداخلى من ناحية، وبين هذا السارد وباقى شخصيات العمل من ناحية أخرى، وهنا يمكن أن

يتطابق موقع المؤلف تماماً مع موقع الشخصية صاحبة وجهة النظر على المستوى النفسى. كما يمكن للمؤلف أن يتحرك عبر الزمان والمكان مع هذه الشخصية، متبنيًا آفاقه واهتماماته .وتبعًا لذلك، يتطابق موقع المؤلف مع الشخصية على المستوى الزمانى / المكانى . وقد يلجأ المؤلف لكى يصف مشاهداته الشخصية وملاحظاته إلى استخدام لغتها على شكل خطاب شبه مباشر أو مونولوج داخلى أو أى شكل آخر .وهكذا قد يتطابق موقع المؤلف مع موقع الشخصية على المستوى الأيديولوجى (٢٠).

الهوامش

١- لسان العرب - مادة " سرد " .
٢- انظر كتاب " بلاغة السرد النسوى " - د. محمد عبد المطلب - كتابات نقدية - ٢٠٠٧- ص ١٦ .
٣- شعرية التأليف - بوريس أوسبنكى - ت : سعيد الغانمى - المشروع القومى للترجمة - ١٩٩٩ - ص ١٦ .
٤- نظريات السرد الحديثة - والاس مارتن - ت: حياة جاسم محمد - المشروع القومى للترجمة - ١٩٩٨- ص ١٧ .
٥- نفسه .
٦- نفسه .
٧- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع - د. ألفت الروبى - كتابات نقدية -٢٠٠١- ص٣٥٤ .
٨- نظرية الأدب المعاصر - ص ١٤٥ .
٩- النظرية الأدبية المعاصرة - رامان سلدن - ت : جابر عصفور - آفاق الترجمة - ١٩٩٧- ص١٨٦ .
١٠- قضايا أدبية عامة - إيمانويل فريس - ت : د. لطيف الزيتونى - عالم المعرفة - ٢٠٠٤ - ص ٦٦ .
١١- نفسه - ص ٦٦ .
١٢- شعرية التأليف - ص ١١ .
١٣- البنيوية التكوينية - ص ٢٧ .
١٤- نظريات السرد الحديثة - ص ١٧٦ .
١٥- شعرية التأليف - ص ١١ .
١٦- نفسه - ص ١٤ .
١٧- نفسه - ص ١٩ .
١٨- نفسه - ص ١١٦ .
١٩- نفسه - ص ٩٣ .
٢٠- نفسه - ص ١١٥ .

السردى فى الشعر/ الشعرى فى السرد

د. محمود الضبع

نظريا تراجعت نظرية الأنواع الأدبية بوصفها مدخلا للتصنيف، يتم اعتماده للفصل بين جنس أدبى وجنس آخر، ولكن على المستوى التطبيقى لم تزل بعد - فى أدبنا العربى- قائمة، ولم يزل بعد البحث - نقديا - يسعى لتأصيل مفهوم النوع، والبحث عن السمات الفارقة بين جنس وآخر .

فهل استطاعت الأعمال الأدبية العربية بحق إحداث هذا التماهى بين ما هو شعرى وما هو نثرى ؟ بمعنى اعتماد السرد بنية منظمة للنص شعريا كان أم نثريا ؟

وإذا كان الأدب بعامة أداته الأولى هى اللغة، فما الحدود الفاصلة بين لغة القص ولغة الشعر ؟ وكيف تتحول البنى السردية لتنتقل من القص إلى الشعر، والعكس ؟

إن التطور الحقيقى الذى لحق النوع الأدبى بعامة سواء فى

أدبنا العربى أو الغربى، يمكن رصده عبر مبدأ نقاء النوع، الذى غدا هو المحور الذى تدور حوله الأعمال الأدبية، بمعنى أنه لم يزل بعد التقسيم النوعى للأدب إلى رواية، وقصة، وشعر، ولكن لم تعد هذه الأشكال أو الأنواع الأدبية يتجلى كل منها فى نوع ينفصل تماما عن الأنواع الأخرى، وإنما هناك سمات مهيمنة عبر هذه الأنواع جميعا، ما فتئت تنتقل من نوع إلى آخر حتى غدت يصعب الفصل ما إذا كانت تنتمى إلى النثر أم إلى الشعر مثلا، وهنا لا يمكن البحث عن فرادة للنوع الأدبى، وإنما عن سمات مشتركة تنتمى إلى الأدبية، وليس إلى الشعر وحده أو النثر وحده .

فالمتعارف عليه – منذ أقدم عصور الأدب – أن الشعر والقص جنسان أدبيان لكل منهما خصائصه وتقنياته التعبيرية، وأن السرد خصوصية نثرية، ومن ثم كان السؤال: ما الأسباب التى دعت لتسرب تقنيات السرد داخل بناء القصيدة ؟ وهل استطاعت سردية الشعر أن تكسر حاجز أسلوبية الجنس الأدبى والجنس التعبيرى عموما، بخلق حوار الأجناس داخل عمل واحد ؟ وإن كان فإلى أى مدى استطاع المزج أن يبلغ مداه ؟ وإلى أى جنس يمكن أن ينتمى النص مع ما يحمله من الملامح المشتركة ؟

فمفهوم الجنس أو النوع الأدبى فى معناه الأصل يدل على الجذر أو الفصيلة التى ينتمى إليها العمل الفنى، وإن كان المصطلح قلقا فى ذاته، دائم التغير نظرا لاتساع محتواه، ومن هنا تأتى الصعوبة، فحتى بالنسبة لمجموعة الأعمال المعينة التى يتم إدراجها تحت نوع واحد، فإنها لا تسلم من التقسيم المستمر إلى أجناس

فرعية أخرى متعددة .

ولعل نظرية الأنواع الأدبية لم تعد تحتل مكان الصدارة الآن فى الدراسات الأدبية، فالتمييز بين الأنواع لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كتاب العصر، والحدود بين النوع والنوع الآخر تعبر باستمرار، والأنواع تختلط أو تمتزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة، إلى حد ما صار المفهوم نفسه موضع شك، بتعبير رينيه ويلك .

لقد وظف التحليل البنائى هذه الأفكار عند دراسته للنصوص بمعزل عن السياق الذى قيلت فيه (الفكرة الأولى للبنيوية) حيث يميل إلى التمييز على مستوى المضمون النفسى بين الانفعالات الجمالية ذات الطابع الخلاق، والانفعالات العاطفية ذات الطابع الوجدانى، ومن ثم نظرت البنائية إلى القصة بإمكانية تقسيمها إلى مراحل تبرز تشويقها العاطفى، وهذا هو التوجه الأساسى فى التحليل البنائى الذى يقوم على تفكيك النص وإرجاعه إلى وحداته الأولى المكونة له، وهى :

١- الوحدات الشكلية التى تختص بالبحث فى الأحداث والشخصيات والسرد والمواضيع والأسطر والكلمات.

٢- الوحدات النفسية من البحث عن القيم الوجدانية ومراحل التشويق العاطفى والانفعالات العاطفية، وهنا تعتمد البنائية مبدءا تعده من أهم مبادئ تحليل النص وهو التحليل حسب المراحل التسلسلية، التى تكون أولا بدراسة القصة، وثانيا بدراسة السرد " ومن الممكن لا بل من الواجب تطبيق هذا المبدأ فى دراسة أى نص

من النصوص طال أم قصر "(١)

مفهوم السرد

يرتبط السرد بالحكى، ويتحدد مفهوم السرد narration على أنه الطريقة التى يتم بها الحكى، وبمعنى آخر الكيفية التى تروى بها القصة، وهو ما يستدعى بالضرورة الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة فى ذلك وأولها اللغة ومن ثم طرق تأليف الكلام، وأساليب نظمه فى سلك واحد، وعلى أشكال مختلفة، فالقصة أو الحكاية الواحدة يمكن أن تحكى بطرق عدة، وهذه العملية هى جوهر السرد وحقيقته، وهى التى يتم الاعتماد عليها فى تمييز أنماط الحكى بشكل عام .

وبما أن الحكى يقوم عامة على دعامتين أساسيتين (أن يحتوى على قصة تضم أحداثا معينة، وأن تتعين الطريقة التى تحكى بها القصة) وبما أن السرد يرتبط فى مفهومه بالحكى " ولهذا السبب فإن السرد هو الذى يعتمد عليه فى تمييز أنماط الحكى بشكل عام (٢).

والحكى باعتباره قصة محكية فإنه يقتضى وجود شخص يحكى وشخص يحكى له وقصة محكية، ومن ثم يتحدد السرد على أنه " الكيفية التى تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالقصة ذاتها (٣).

فالقصة فى مفهوم السرد لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التى يقدم بها هذا المضمون، وهو ما التقطه الباحث العربى "كمال أبو ديب" فى اعتماده على مقاربة فلاديمير

بروب التى أسس فيها لفكرة الوظائف(٤)، وعمل أبو ديب على نقلها إلى الشعر الجاهلى وتحليله بنيويا، للوقوف على التشابه بين الوظائف السردية فى التراث الشعبى والوظائف السردية فى البناء الشعرى العربى الجاهلى، مستنتجا من ذلك التشابه فى الوظائف إلى أنه ليس عائدا إلى تأثير ثقافة على أخرى، وإنما هو عائد إلى طبيعة العقل الإنسانى فى مجموعه، والمهم فى ذلك هو رؤيته لإمكانية انتقال عناصر من جنس إلى جنس، أى من بنية الحكاية إلى بنية الشعر الجاهلى : "حين نمارس تحليل بروب، وننقله من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال الشعر الجاهلى، نستطيع أن ندرك مباشرة أن ثمة درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية، فالقصيدة أيضا تتكون من وظائف ذات عدد محدود جدا، وقد لا يزيد العدد عن إحدى وعشرين وظيفة، ويتقلص فى كثير من النصوص إلى وظيفتين . . . . لكن ثمة فرقا جوهريا بين القصيدة، وبنية الحكاية يتمثل فى أن ترتيب الوظائف فى القصيدة متغير هو أيضا تماما كعددها"(٥).

ويربط الباحث بين ترتيب الوظائف، وبين ما أسماه شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة للقصيدة حيث تكمن خصوصية رؤيا القصيدة، ويربط كذلك بين إحدى نتائج "بروب" وهى تقابل الوظائف، وبين الشعر الجاهلى، وحيث يرى أن هذه النتيجة متحققة فى الشعر الجاهلى بما يشكل الثنائيات الضدية "أى أن لكل وظيفة تقريبا نقيضا يمثل تجاوزا أو حلا لها، فالتحريم يقابله الانتهاك، ويحس النقص إشباع النقص.... وهكذا"(٦).

وفكرة الثنائيات الضدية هى الفكرة التى اعتمدها "أبو ديب"، مستمدا إياها من التفرقات الشهيرة التى أقرتها البنيوية، والتى حلل من خلالها نماذج من الشعر العربى الجاهلى أو العباسى على أساس التضاد الثنائى، حيث يرى أن حركة الاندثار والعفاء فى الأطلال دائما تولد حركة مضادة لها بحيث تشكل الحركتان ثنائية ضدية وهو يرى أن الربط بين الشعر الجاهلى وتحليل بروب للحكايات الخرافية والأسطورة إنما يؤدى لفتح آفاق جديدة فى دراسة الشعر الجاهلى "وعلى مستوى أكثر محدودية تسمح النتائج التى وصل إليها بروب فى تمييزه للمسات الأساسية للحكاية بالقول أن عددا من هذه السمات تنتمى أيضا إلى النص السردى الشعرى الذى يتشكل ضمن التراث، وبآلية التأليف الشفهى والارتجال (٧).

ولكن تبقى مقاربة الوظائف غير قادرة على تقديم تحليل لآليات اشتغال عناصر السرد فى البناء القصصى أو الشعرى، فهى ترصد الأنماط الرئيسة والثابتة التى تخضع فى محاولات الإبداع فيها إلى قانون التبديل والتغيير، أى تبديل وتغيير الأماكن، وليس إنتاج آليات جديدة، وأنماط سردية جديدة، بمعنى أن الوظائف تستطيع إنتاج حكايات جديدة، وليست سرودا جديدة .

وهو ما أشار إليه رولان بارت(٨) فى رؤيته لأنواع السرد فى العالم بأنها لا حصر لها، وأن كل مادة تصلح لكى تتضمن سردا، "فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية – كانت أم مكتوبة – والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من هذه المواد، والسرد حاضر فى الأسطورة وفى

الحكاية الخرافية، وفى الحكاية على لسان الحيوانات، وفى الخرافة وفى الأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والبانطوميم، واللوحة المرسومة، وفى النقش على الزجاج، وفى السينما الكومكس، والخبر الصحفى التافه ،وفى المحادثة، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر فى كل الأزمنة وفى كل الأمكنة وفى كل المجتمعات فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أى شعب بدون سرد (٩).

التجريب الشعرى والتأسيس السردى

سعت القصيدة العربية المعاصرة إلى البحث عن بنى وتقنيات تعبيرية تخرج بها من عالم رأته محدودا إلى عالم أكثر رحابة، فكان أن اتكأت القصيدة على الأنماط والبنى السردية، واعتمدت فى ذلك أنماطا تجريبية عدة، تنوعت بين التجريب فى الشكل والتجريب فى المضمون، فكان منها : التجريب فى تبنى مبدأ نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، والتجريب فى اللغة والتركيز على الدلالات اللغوية، والتجريب على مستوى التشكيل البصرى للقصيدة، والتجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وهو ما يمكن تسميته (ديوان الحالة)، وغيرها من اتجاهات التجريب على مستوى الشكل .

وكان من اتجاهات التجريب على مستوى الموضوع: التجريب على مستوى استلهام التراثى وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد فى إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فنى جديد، والتجريب على مستوى الحكى عن الجسد، الخبرة الجسدية،

والتجريب على مستوى حكى خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التى يمارسها البشر كافة، والتجريب على مستوى اعتماد تيمة السحر، وإعادة خلقها فى تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التى يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها (١٠).

إن هذه الاتجاهات على تعددها تعد واسطة بين الشعرية والسردية القصصية، ذلك أنها سعت نحو دمج ما هو شعرى بما هو نثرى، وبخاصة الاتجاهات التى سعت إلى تبنى نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع، والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، وهو اتجاه يؤمن بأن النص هو كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعرى، وما هو نثرى، ويلعب السرد بآلياته فى هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، والاتكاء على تحديد عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتدخل المنولوج والحوار بمستوييه الداخلى والخارجى، والبناء الدرامى القصصى، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء فى النفس من استجابة.

وقد وسع الشعر التفعيلى وقصيدة النثر من هذه البنى والاتجاهات، سواء فى قصائد مفردة، أم فى دواوين كاملة اتخذت

آليات هذه البنى والاتجاهات معيارا وأسلوبا يتم من خلاله إبداع النصوص، وكتبت فى هذا السياق دواوين عدة، كان أصحابها على وعى بآليات السرد، وبالتجريب فى الشكل والمضمون، وفيما يلى إطلالة سريعة على نماذج تطبيقية لهذه الاتجاهات التى كانت واسطة للتقريب بين الشعر والسرد :

التجريب على مستوى تبنى مبدأ العمل الواحد أو نص الحالة

وهو اتجاه يعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، حيث تهيمن الحالة الواحدة على هذه التقسيمات الموضوعية، بما يشى بسرد سيرة ذاتية عبر الديوان، ومنه – على سبيل المثال فى الشعر المعاصر للجيل السبعينى وما بعده –أعمال رفعت سلام، وعلاء عبدالهادى، وجمال القصاص، وحلمى سالم، وفريد أبو سعدة، وأمجد ريان، وأحمد الشهاوى، وسمير درويش، وغيرهم .

يأتى ديوان فريد أبو سعدة "ذاكرة الوعل" نصا واحدا – وإن تعددت تقسيماته –لقضية معقدة ، وتساؤلات تجمع بين خصوبة الشعرية، وتفاعلات النصوصية الفلسفية، يصوغها الشاعر فى ثوب تراثى، يتمثل الغرائبى والسحرى نسيجا له ، ويجنح إلى الشعوذة تارة، ويميل إلى الطقوسى الدينى تارة أخرى، يجسد للشهوانية تارة ، ويعيد تأويل القدسى تارة أخرى.... وهكذا بين تحولات العقل البشرى، يختلط ما هو حاضر بما هو غائب،وما هو معروف بما هو مجهول، وما هو دينى بما ليس دينى،وعبر مراوغة النصوص تلك ، يتبادل كل من السحرى والخرافى الدور،فيختلط الأمر،ويصعب

الفصل بين ما يقوله النص وبين ما يعيد تأويله من موروث شعبى أو دينى، مما يمثل مرتكزا فى ذاكرة الوعى الدينى .

ومنذ العنوان يتبدى اختلاط هذه الرؤى،إذ يطالعنا الوعل بذاكرته التى تؤسس لثبات ليس بثابت، فالوعل Capra ibexنوع من أنواع التيوس، عرفه الإنسان منذ قديم الزمان، وارتبط دائما بالموروث المقدس، حيث تشير إليه التوراة،حينما طلب إسحق من عيسو أن يبحث له عن شىء يلهو به (سفر التكوين: ٢٣، ٣)، ويعتقد أيضا أن الوعل كان رمز إله القمر على عهد بلقيس ملكة سبأ، وأن رؤوس الوعل المنحوتة قد زينت عملة معدنية عثر عليها فى معبد إله القمر فى مأرب، والحضارم منذ العهد الحميرى يكبرون الوعل،وتوجد أحجار فى شرق حضرموت عليها كتابة بالمسند تدل على تقديسه.

وفى ظل هذه الأجواء التى تحيط بالوعول يختار الشاعر لديوانه عنوان ذاكرة الوعل، ويفرض على المتلقى – النموذجى بالطبع – أن يستدعى فى ذاكرته ذلك التراث العريض والمقدس للوعل،وأن يربط بينها، وبين الحالة الشعرية للشاعر،إذ إن الوعل يتصف بوجوده منفردا فى الغالب، وهو ما يتقابل مع صوت الشاعر الراصد الذى تكشف عنه حركات الضمائر السردية،والذى يظهر بمفرده من خلال الضمير " أنا "،أما بقية المشاهد فترد دائما بضمير الآخر " هو "، يقول الشاعر :

٤ فى أهوج

١٥ – ١٦ – ١٧ فى يوه

١٣،١٤،١٥،١٦،١٨ فى هلهلت

١٨ و١٩و٢٠و٢١و٢٢دوسم (توقف مع التشاكل مع النفرى) وصوفية القرن الحالى.

وتأتى دواوين رفعت سلام فى أكثر من ديوان لتؤكد هذا الاتجاه، مثل : (إنها تومئ لى، وهكذا قلت للهاوية، وإلى النهار الماضى)، ويمثله كذلك سمير درويش فى ديوان "الزجاج".

يقول سلام فى "عطشى مطلق وأنا نسبى" من ديوان "هكذا قلت للهاوية (١١).

والبئر رصاصة فى حلم أطلقتها يد الجغرافيا أنا التاريخ بلا تأريخ لا يلحقنى الزمن الثرثار ولا عربات الموتى الخيرية مطلق نسبى وظلى آبق مستوفز وأعضائى الفصول الفاصلة.

ولى وردة قاتلة.

تنصب لى ـ فى كل صبح ـ شركا أو مقصلة.

وتتركنى ـ على درج الغواية ـ صخرة ذاهلة.

وتمضى فى الطرقات المخاتلة.

لا أقتفيها قاتلتى توزع دمى بين القبائل المتناحرة على خرقة بالية أو جملة آسنة فيفضى بى إلى ساحة مباحة للوساوس والظنون المهدرة يحيطون بى ولا أحيط يدقون طبولا نافرة..... (ص٤٩).

وهكذا يمضى الشاعر فى قصائد الديوان التى تبدو وكأنها سرد قصصى أو نص روائى يتحدث عن الذات، ويروى الأحداث. إلا أن النص على مستوى النوع النووى هو شعر. والديوان فى مجمله يتكون من سبع عشرة قصيدة، عند النظر إليها فى جملتها، تبدو

وكأنها سلسلة لسرد أحداث ذاتية، مترابطة فيما بينها على المستوى الشكلى، وإن تعددت تقسيماتها الموضوعية. فعنوان القصيدة الأولى: منيا القمح ١٩٥١، والثانية: فاطمة، والثالثة: منية شبين، والرابعة: شفيقة، والخامسة: ١٩٦٧، والسادسة: الضوء، والسابعة: ١٩٧٢، والثامنة: زنزانة ٦، والتاسعة: متلا، والعاشرة: بولاقية، والحادية عشرة: ١٩٧٧، والثانية عشرة: غريبة... وهكذا، ألا يبدو هذا من وجهة نظر عتبات النص، وكأنه مشهد سينمائى واحد، يقدمه الشاعر من خلال لقطات، تتراتب دلاليا وزمنيا؟ فالفترة بين ٥١ إلى ٦٧ أطول من الفترة بين ٦٧، و٧٢، لذا يقل عدد القصائد ويكثر بين هذه التواريخ التى لها دلالة حربية ونفسية عند المصريين، تبعا لدلالاتها.

ويأتى ديوان "مياه فى الأصابع (١٢) لأحمد الشهاوى محاولة للكشف عن ملامح شعرية العمل الواحد،أو ديوان الحالة عبر تمفصلات العناوين الرئيسة للأعمال المتضمنة فى المياه، فإنها تبدأ بـ " ركعتان للعشق "،وفى تقنية سردية، يبدأ النص الأول بفتح قوس يتضمن مساحة من سرد مسكوت عنه، تكشف عنه حركة الفعل فى صيغة المصدر بسين الاستقبال :

سأظل منغرسا بقلبك

ثم فى حركة سردية أخرى، يبدأ قوس آخر يتضمن مسكوتا عنه أقل مساحة من سابقه، ولا ينغلق كلاهما، حتى نهاية العمل " المياه". وتتنوع الحركات السردية ما بين حركة البداية (سأظل منغرسا بقلبك)، وحركة النهاية، نهاية نصوص ركعتان للعشق :

لكنه التعب

أسكنَ سيقانها غرفتى
ووزع أوراقها وجهتى
وغرس أثمارها فى الكتب .

وإن كانت هذه هى حركة نهاية نصوص الركعتين، فإنها تتصل بنصوص العمل التالى لها (الأحاديث – السفر الأول)، والذى يبدأ بحديث الفناء :

«كل نفس تفنى »
وتبقى المنازل
محفورة بالسكوت
تزول الزوائل
يبقى الفتى
يحصد العنكبوت.

وتنتهى نصوص السفر الأول من الأحاديث بحديث الوطن :

والله ما جئناك يا وطنى
إلا لنشرب نخب حسرتنا.

لتبدأ نصوص السفر الثانى من الأحاديث بحديث الأحاديث :

انس الخيانات كلها
وأمسك جمرة
هى بعض موتٍ.

وتنتهى بحديث الهزيمة الذى تأتى خاتمته :

كيف أرفع رأسى إليك
وفى البحر غيمٌ،وكأسٌ،وجسدٌ،وردٌ

وإشراك، وتوحيد، وإشراق ، ونيل نازف
وكبدُ وَدَاعُ .

لتبدأ نصوص كتاب الموت بخطاب إلى الموت يرتبط بالوداع الذى انتهت به نصوص الأحاديث :

أجِّل لثانية
مجيئك
كى أجىء
محملا بروائحى .

وينتهى كتاب الموت ليبدأ " قل هى " بإيحاء إلى الانتقال لعالم آخر بعد الموت :

كأننى لم أكن
كأنهن ماء
كأن الذى شفته عدم
كأن المكان الذى رحته صفر
كأن عينيك حارتا اختيار مكانهما
كأن الكون يركز فى فمك.

ولا يخفى بالطبع الارتباط فى الحالة الشعرية بين نهايات النصوص، وبدايات التى تليها، ونهايات الدواوين، وبدايات التى تليها، حيث يمكن فى هذا السياق رصد رحلة كشف شعرى يؤرخ لها الشاعر عبر حالات تبدو متعددة، ولكنها فى حقيقتها حالة واحدة.

وفى تجربة سابقة على الشهاوى يعمد أمجد ريان للتجريب فى

بناء العمل الواحد عبر ديوانه "أيها الطفل الجميل اضرب(١٣)، والديوان يتكون من قصيدة واحدة ـ وإن تعددت مظاهر تقسيماتها ومقاطعها ـ تدور حول حركة الانتفاضة الفلسطينية، ومن ثم ترصد فى مشاهد تميل فى شعريتها إلى السرد، ترصد مشاهد حياة أطفال الانتفاضة، ومشاهد العنف والقهر وسخرية الحياة فى ظل الاحتلال، يقول :

البومة ترقد بين الشظايا
والمدى أعلام من الخِرَقِ
كانوا يصفقون بالأحذية
وكنت أسأل:
هل للأفق باب آخر؟(ص٣٩)

ثم يأتى سمير درويش فى ديوانه "الزجاج(١٤)، وهو ديوان من قصيدة واحدة ليؤكد على هذه الحالة الواحدة، باستخدامه لضمير الأنا فى تحولاته عبر التقسيمات الموضوعية التى يفصل بينها فقط الفراغ الطباعى أعلى الصفحة قبل كل مقطع، ما يكاد يكون سيرة ذاتية للشاعر، هذه السيرة التى يبدؤها الشاعر فى بداية الديوان بمقطع من رواية فؤاد مرسى "شارع فؤاد الأول"، ومنها يدخل إلى سرد سيرته الذاتية عبر مشاهد سردية غالبا ما تبدأ بحديث عن الآخر، ثم تتحول إلى ضمير المتكلم حوالى منتصف المقطع، وذلك عبر ٩٤ مقطعا هى مساحة الديوان الذى كتب عبر أربع سنوات، وعلى الرغم من ذلك فهو حالة واحدة، يقول :

عندما تختلط الدهشة

بموجات السحب
الحلم بموجات أسطورية للجغرافيا
الصخور بالغابات
شلالات السيول بأجساد صغيرة
تعرى فصول التاريخ
والأبيض الطينى بالأسود القطنى
أكون قد دخلت إحدى ممالك "رع"
متوجا
أسكن الحكايات
وتسكننى قطيفة الأجساد
وريش النعام (ص٢٦) .

التجريب على مستوى نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع

والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، وهو اتجاه يؤمن بأن النص هو كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعرى، وما هو نثرى، ويلعب السرد بآلياته فى هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، والاتكاء على تحديد عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتدخل المنولوج والحوار بمستوييه الداخلى والخارجى، والبناء الدرامى القصصى، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء فى النفس من استجابة.

ويتمثل هذا الاتجاه فى قصيدة النثر، فى قصائد مفردة، ودواوين كاملة اتخذت هذه التقنيات معيارا وأسلوبا يتم من خلاله بناء النصوص، يقول جمال القصاص فى ديوان "السحابة التى فى المرآة(١٥):

علىَّ الذهاب إلى المرآة.
سوف لا أنتظر
بحذرٍ.
سوف تلقين أسلحتك
ليس للعطش رصيف
لحضورك الليلة طعم الغرابة، أختار شوكة الصبار،
الورم الخفيف فى إصبعك يمنحنى انطباعا سيئا عن
الصحراء، سأكتفى بالعصير، ليكن، أحب عبد
الناصر، الأسطورة لا تورث، يوما ما سأبتكر معطفا
للتمرد، لن يزعجك أن أجعل الحزام على شكل حدوة
الحصان، أو خطى العنكبوت، .... إلخ النص (ص ١٠٦ ـ ١٠٧).

والنص على مستواه الشكلى يمزج بين شكل الكتابة الشعرية التى أقرتها جماليات الذائقة العربية مع قصيدة التفعيلة، من حيث طول السطر الشعرى وقصره تبعا للدفقة الشعورية، والدلالة المطلوبة، وبين الكتابة النثرية والقصصية من حيث امتلاء السطر الطباعى للصفحة. أما على المستوى المضمونى، فإن النص يعتمد البنى القصصية، وآليات السرد بدءا بالضمير السارد "أنا" الذى يمتزج أحيانا مع حركة الفعل، فيصير هو الفعل ذاته، ويتحول أحيانا

أخرى إلى ضمائر تكشف عن الذات الساردة.

ويقول حلمى سالم فى سراب التريكو(١٦)

يروقنى أن ألمح بعض علائم الشر
تحت حاجبيك الغليظين
ليست الملائكة من ضيوفى
ولكننى حين طلبتك فى هاتف المالية
لم أكن أريد سوى أن أسمع:
آلو
- أيوه
مين. (ص١٤)

ويتدخل البناء السردى القصصى والمسرحى فى البناء الشعرى، وبخاصة فى الحوار التليفونى، ولكن يظل صوت الشاعر/ السارد هو المهيمن فى إحداث التشاكل بين ما هو شعرى، وما هو غير شعرى.

إن هذه النصوص - وقد حافظنا على شكلها الطباعى كما هو - تنحو إلى هدم الحدود الفاصلة بين الأنواع، إذ يتشكل النص فى إطار المزج بين السردية التى قد تبدو أحيانا خالصة، ولكنها سرعان ما تتواشج مع الشعرية فى بناء ينذر بهدم الموروث اللغوى، وخلق دلالات لغوية جديدة، وبناء شعرية أو شعريات معاصرة.

مبدأ استلهام التراثى وبعثه

لقد وسع الشعر – فى مرحلة من مراحله – من بنية استلهام التراثى فى بناء شعرى على المستويين الشكلى والموضوعى، حيث

اتخذت مستويات التراثى فى الشعرى أبعادا أكثر تشاكلا نتيجة لتنامى إحساس الشاعر بالقلق والمعاناة الإنسانية، وتنامى الفوراق بين طبقات البشر، وتضخم الصراع الإنسانى، ليس هذه المرة مع قوى الطبيعة، وإنما مع قوى الآلة والسلطة وأسلحة الدمار، وسيطرة المدنية بكافة تمظهراتها المقيتة بالنسبة له، لقد تنامى إحساس الشاعر بالعالم، الذى لم يعد يراه صافيا رائقا كما كان قبلا مع الأجيال السابقة، وإنما أصبح قاتما مرعبا،ومن ثم جاءت تجربته الشعرية انعكاسا لرؤيته الحياتية وتعبيرا صادقا عنها، وبحث الشعراء عن مخرج من هذا الضيق النفسى الجاثم على الصدر،فهرب بعضهم إلى الطبيعى والواقعى، وبعضهم إلى الفلسفى،وبعضهم إلى الأسطورى، ولكنهم اجتمعوا تقريبا على اتخاذ الدينى والتراثى مرجعية شعرية، ومن ثم كان أحد المظاهر المهمة فى تاريخ الشعرية العربية المعاصرة اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، و الرموز والنصوص الدينية .

وتعمل آلية استلهام التراثى على إعادة تأويل واكتشاف ذلك التراثى ثم العمل على بعثه من جديد، فى إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة. وأحيانا شكل فنى جديد، وهنا يلعب التناص دوره على مستويات ثلاثة: (تناص مع تراثى – تناص مع عناوين وأعمال أدبية – تناص مع مثل شعبى سائر).

وفى كل المستويات الثلاثة، فإن التناص هنا ليس مجرد استحضار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثية، ولكنه يكون فى إطار منحها دلالات وإسقاطات معاصرة تعبر عن رؤية مؤلفيها، مثل

استحضار الموقف الصوفى العرفانى، كما تمثلته الشعرية المعاصرة فى بحث عن روحانية لا تنتمى إلى الموقف الدينى انتماء خاصا بقدر ما تنتمى إلى ما وراء الموقف الدينى، أى الروحانية، تلك الروحانية التى غدت تمثل مأزقا للحداثة المعاصرة. ويتمثل التناص مع التراث الدينى فى كتابات مثل: فريد أبو سعدة، ومحمود نسيم، وأحمد الشهاوى، وجرجس شكرى، وعبد الناصر هلال.

ويأتى ديوان "ذاكرة الوعل" لفريد أبو سعدة معتمدا على إعادة صياغة أساطير قديمة، وخلق أساطير حديثة، حيث قسم نصوصه إلى دفقات، كل دفقة تتشكل فى هيئة طلسم سحرى يتوازى مع الدفقة الأخرى،مثال ذلك :

الدفقة السابعة (إيزام)

يومها : السبت . كوكبها : زحل . معدنها: الرصاص . ملاكها : كسفيائيل .

والسفلى : ميمون . حرفها : الزاى .

" قالت : هكذا أتم الرب حكمته

قالت : وهكذا تخيم الظلمات على كل شىء

قال : العالم كله سكون

قالت : لأن من خلفه يرتاح فى سمائه .

حيث تجتمع عناصر متعددة تنتمى إلى أكثر من حقل أسطورى ودينى، فهو يبدأ فى جو أسطورى متسائلا فيه عن الصمت والموت، والليل الذى يغمر النار، و الحاجة إلى البطل أو المخلص أو المضحى. وهو ما يتناص مع: المسيح المصلوب على اللوح، وبروميثيوس الذى

سلطت عليه الآلهة – عقاباً له– طائراً ينهش كبده، ويختلط البناء الأسطورى القديم مع ما هو معاصر، ليشكل عالما تكاد لا تستطيع فيه ملاحقة الانتقال بين الماضى والحاضر، ولكنه يتغيا شكل السرود الأسطورية كما كانت عليه .

وفى اعتماد على تيمة السحر، التى تعطى إيحاء بالسحرى أو العجائبى، وإعادة خلقها فى تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة المهيمنة والمرتكزات التى يرى الشاعر أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها، يقول فريد أبو سعدة فى "أهوج" من ديوان "ذاكرة الوعل":

هش لها رقيائيل وأجلسها معه على الكرسى: مرينى تجدينى من القادرين

قالت: جمعت أشلاءه من الجهات وروحه فىَّ

بماذا أبدأ

قال: عناصره يصهرها الماء الحار، دموعك

ستة أيام (ص٧).

ويستدعى هذا المقطع أسطورة إيزيس وتجميعها لجسد أوزيريس من ولايات مصر الاثنتى عشرة التى وزعها عليها ست إله الشر، إلا أن الشاعر يبنى حول الأسطورة طقسا من السحر الشعبى، وكأنه يكتب رقية أو تعويذة، وينقلنا إلى جو من السحرى العجائبى. والديوان كله تهيمن عليه هذه البنية، بنية الأسطورى فى جو السحرى الطقوسى، وكأنه فى معبد فرعونى قديم تغلفه طقوسية السحر.

يقول فى "أواه" (ص٩٤):

للنيل يوم فى السنة ينام فيه، والسعيد السعيد
من يحظى منه برشفة وهو نائم. لأنه سيمكنه
أن يثنى العملة المدن بين إصبعيه أو يفركها
فيمسح صورة الملك.

والنص برمته إعادة صياغة لغوية للسحر الشعبى، الذى يروى هذه الحكاية، ولكنه يعاد بناؤه فى نسيج مع الملاكة مهائيل، وسيطرتها على النيل. والديوان فى نصوصه كافة يعتمد بنية السحرى، ويستخدم أسماء الملائكة التى ارتبطت به، مثل (رقيائيل/ جبرائيل/ سمسمائيل/ ميكائيل/ شهدائيل/مهائيل/كسفيائيل). وقد رصد الشاعر أسماء الله فى اللغة السوريانية، وجعلها أسماء لقصائد الديوان (أهوج/ يوه/ هلهلت/ دوسم/ حوسم/ أواه/ أيزام). ويستمر توظيف السحرى والعجائبى، وإعادة تشكيله

وعند محمود نسيم فى" تداخل" من ديوان "كتابة الظل(١٧)، يقول:

مطوفا ـ
رفعت قائما من البيت لكى أشم ماء هاجر وحجر إسماعيل
آنست ابتراد النار فى مقام إبرهيم.
واقتربت من دار أبى سفيان ـ آمنا قيامة العبيد.
فتنة الدين الجديد
وانتهيت للجبال والجبال
فهل سوى البترول والطلول ما استكن فى الصحراء

واستوى على محامل الجمال
وهل سوى سقاية الحجيج والحداء ما استخلفت
تلك نجمة القطب وأول المحاق. (ص٤٢)

فالشاعر يستعيد عبر قصيدته تاريخا كاملا من التراث العربى الدينى، تاريخ هاجر، ونشأة البيت الحرام، وحجر إسماعيل، ونار سيدنا إبرهيم، وفتح مكة "من دخل دار أبى سفيان فهو آمن". وفى حركة خاطفة، يمتزج فيها التراثى بالآنى"البترول"، ثم يمتزج الآنى بالتراثى مرة أخرى "سقاية الحجيج"، ويتفتت البناء الزمنى، لينقل النص من إطار السردية إلى مجال الشعرية، ليجسد لحالة العربى المعاصر صاحب هذا التراث العريق الذى يجوسه تاريخه، ويطرح السؤال، سؤال المحاق، والزوال التدريجى الذى تنمحى فيه مرتكزات الروح أمام التحول الآنى للحياة(ص ٤٣):

فلفتنى سحابة
ولفنى ولف صحراء الجزيرة الزوال.

ويقول أحمد الشهاوى فى "حاء ميم" من ديوان " قل هى":

أردت موتى
وأنا الذى تجلت لغاتى فى هتك سر بواطنك.
نزعت هيكل هدهدك
وطلبتنى أن أستعير سفينة مثقوبة عافها بحر فى الرمال.
أنا لست نوحا
كى أسمى البحر عمرا ضائعا
ولدى وقت

أقصر قامة من قبلة .(ص١٣٤)

فالبناء النصى لا يعتمد على تقديم أسطورة أو رمز تراثى سابق، يستلهمه الشاعر ويضع حالة موازيــة لـه، ولكن النص يعتمد بناء قصة تتمحور حول إعادة بناء التراثى "سفينة نوح"، لرصد مشاهد الحيرة والقلق وطلب المستحيل، وهى السمات التى يتميز بها الإنسان المعاصر.

ويقول جرجس شكرى فى "عاليا عند الفرعونة" (١٨)

"مرثا" فى ثوب أمى
تمنح كيس نقودها للمدعوين فى حفلتى التنكرية
وهى تغسل الأطباق وتعد الشاى
تغمز لى بقبلتين فتطول لحيتى إلى الأرض
"لعازر" الخارج لتوه من القبر بعد أربعة أيام
يدخن بلا أسنان
محتفظا تحت سرواله بعروستى الشمع
... أسرعى يا مرثا
حمروا الطائر
ناقَشوه حتى لحمه العارى
فطار عاليا
رأينا ريشه يسقط من الضحك. (ص٥٠، ٥١)

حيث تعود مرثا ولعازر، ليس فى إطار وظيفتهما القديمة، ولا تراثهما المتعارف عليه، ولكن فى تشكل يرتبط بمظاهر الفقر والحرمان والقهر المعاصر، ويبدو موقف الإنسان الحائر بين إيمان

بالسماء ومحاولة الفكاك التى تنتهى بالقهر أيضا.

ويأتى المستوى الثانى من مستويات التناص، وهو التناص مع عناوين، وهو ما يكثر عند حلمى سالم، وبخاصة فى ديوانه "الواحد الواحدة":

ومرة: الحياة من غيرك حبلى بالمسرات
ومرة: نحن أسطورة الحب فى زمن الكوليرا.(٨٧)

ويقول فى "كوكب الصفح" (ص٩١):

عندئذ:
أدركت أن صمت الحملان مكنوز بالدسائس
وثم ثعلبة
فسألت: هل رعيت كوكب الصفح؟

ويقول فى "ودع" (ص٧٠):

ربما صارت مقابض الفضة أشهى من :
"الوتر والعازفون".

فالحب فى زمن الكوليرا، رواية لماركيز، وصمت الحملان فيلم سينمائى، والوتر والعازفون كتاب نقدى فى الشعر للشاعر نفسه.

أما المستوى الثالث من مستويات التناص، فهو التناص مع مثل شعبى سائر، وإن كان بإعادة تشكيل، وهو ما نجده أيضا فى ديوان "الواحد الواحدة":

تلمع فوق المرايا الفتوحات مدهونة بالصحبة
والنفس أمارة. (ص٣٢)

ويقول فى "تاجر الملوح" :

عشرون كمنجة فى الجلد وبروحى فى التنفس:

على خده يا ناس مائة وردة

انصرف القائد دون بلادى بلادى. (ص٩٢)

فالنفس أمارة، مثل مأخوذ مما يجرى الآن مجرى الحكمة / المثل "النفس أمارة بالسوء"، وكذلك على "خده يا ناس مائة وردة" أغنية ذائعة، مع إحداث تحوير لها إلى الفصحى، وهو ما يشى بهيمنة التراث الشعبى، وتداخله مع النص لتجسيد تاريخ طويل من الإنسانية وخبراتها.

أبعاد وعناصر السرد بين القص والشعر

ثمة انتقال دائم لعناصر السرد من القص إلى الشعر، وعناصر الشعرية من القصيدة إلى القص، وهو أمر لا يمكن تصوره بمفهوم الكتلة التى يجب عليها أن تنتهى فى حدودها لتبدأ حدود كتلة جديدة، ولكن يمكن تصوره بمفهوم التيارات الهوائية التى تتداخل فيها ذرات الماء والتراب والهواء والضغط الجوى، والساخن والبارد لإنتاج كتلة، قابلة نوعا ما لتكشف بعض عناصرها، ولكنها غير قابلة للتحلل مرة أخرى، لأن المساس بعنصر منها يغير من حالتها التى هى عليها إلى حالة أخرى لها ملامح مغايرة.

فى هذا السياق يمكن رصد بعض الملامح السردية فى انتقالها للشعر، وبعض الملامح الشعرية فى انتقالها للقص .

السرد الشعرى

زاد الاهتمام بالسرد فى عصرنا الحاضر، نتيجة للسعى وراء مضامين جديدة للنص الشعرى، فكان أن نشأ ما يمكن تسميته

بالقصيدة الديالوجية التحاورية المتعددة صوتيا، التى لا تكتفى بسرد المتكلم، وإنما تجمع صوته بأصوات أخرى، وبمظاهر سردية متنوعة ما بين رؤية من الخلف أو رؤية مشاركة، أو خارجية " ومع هذه التعددية الصوتية تتعدد أبعاد الزمن وأشكاله، فليس الحاضر استكمالا لماض رتيب فى خط تعاقبى يرافق التوترات والتسبيب السردى ضرورة، كما أن المستقبل لا يحمل بذرة البشارة أو الوفاق حصرا (١٩).

ومعنى هذا أن السرود قد تحتمل التنقلات الزمانية وتناوبات القص، وقد تلجأ إلى الاسترجاع والتناص، وقد تدمج الإيقاعين الزمانى بالمكانى، وتستبطن اللحظة وتعمقها فى زمان آخر جديد، أو قد تلجأ إلى مجاورات مكانية وزمانية بالاتكاء على خطابات أخرى فقهية أو قصصية أو روائية، وربما مقولات فلسفية، فالسرد العربى الحديث أصبح يجارى إحساسا بتوترات العصر، وقضايا الإنسان المعاصر فى مدنية تشهد تخلخلا فى البنية الموضوعية للثوابت، وضربا لكثير من القيم والمرتكزات التى كان ينطلق منها الإنسان .

ويمكن رصد العناصر السردية التى اعتمدها الشعر، وبخاصة القصيدة المعاصرة بدءا من تشكلات الشعر التفعيلى على النحو التالى(٢٠)

١- الراوى (الرؤية) بمستوياته : راو خلفى، راو مشارك، وهو الشاعر / البطل / الراوي (الشخصيات) .

٢- اللعب بالضمائر: (من الغائب للمخاطب /من المفرد إلى جمع المتكلم /... إلخ).

٣- الحدث/ الأحداث : سواء أكانت صغيرة أم كبيرة، ويرتبط بها اختفاء وظهور الأفعال .

٤- الزمن: بأشكاله (الملحمى - الأسطورى - الميقاتى - الموضوعى - الفنى).

٥- الوصف: مع تثبيت أو تحريك عنصر الزمن .

٦- تعدد الخطاب : وتحوله إلى حوار داخلى أو خارجى، وتعدد الأصوات والحوار .

٧- تحديد المكان .

٨- تعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما أسمائها .

٩- الخروج على الإيقاع والمجاز والاستعارة .

١٠- التنظيم السردى.

١١- الإيقاع العروضى لما يحتويه من زمن، وهذا ما يؤكده التنوع العروضى للبحر الواحد ما بين تام ومجزوء ومشطور ومنهوك، إن هو فى النهاية إلا استجابة لعنصر الزمن.

١- السرد الشعرى : الراوى / السارد - السرد الروائى : السرد الداخلى (سرد الذات) :

وهو أحد العناصر الرئيسة التى يعمد السرد إلى الكشف عنها من خلال رصد موقف الراوى من شخصياته، والذى لا يخرج عن أن يكون واحدا من مواقف ثلاثة(٢١)، هى:

أ- الرؤية من خلف ويستخدم الحكى الكلاسيكى غالبا هذه الطريقة "ويكون الراوى عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، لأنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهدين عبر جدران المنازل، كما

أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلى سلطة الراوى هنا فى أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التى ليس لهم بها وعى هم أنفسهم "(٢٢) وتستخدم الرؤية من خلف صيغة ضمير الغائب "هو" .

ب- الرؤية المشاركة (الرؤية مع): وتكون معرفة الراوى هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم الراوى أية معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ويستخدم الكاتب فى هذه الرؤية ضمير المتكلم أو ضمير الغائب،و الراوى على هذا الأساس إما أن يكون شاهدا على الأحداث، أو شخصية مساهمة فى الحكاية نفسها (القصة).

ج- الرؤية من الخارج: ولا يعرف الراوى فى هذا النوع إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، حيث يكون الراوى هنا موضوعيا لا يستطيع أن يقتحم قراءة نفس شخصياته فهو يعتمد على الوصف الخارجى أى وصف الحركة و الأصوات و المشاهدة الحسية .

وعلى هذا الأساس يمكن رصد مظاهر حضور السارد فى نصه بالبحث عنه وتتبع صوته، وللسارد عادة طريقان : إما أن يكون خارجا عن نطاق الحكى، أو أن يكون حاضرا بذاته داخل نطاق الحكى ومشاركا فيه . وقد كان السارد فى الخطاب النثرى القديم، والخطاب الشعرى الشعبى يأخذ شكل القول : قول الراوى، ولكنه مع المداخلات الحديثة للأدب اختفى الراوى لأنه لم تعد الحاجة ماسة إلى افتراض وجود شخصية تروى النص، ومن جهة أخرى فقد اختفى

الراوى الذى تطغى معرفته على معرفة شخصياته.

أما فى الشعر فإن الأمر يختلف، حيث يمتزج المؤلف الحقيقى مع المؤلف الضمنى الذى يصنعه الكاتب فى خطابه الشعرى، فالنص الشعرى قد يعتمد على شخصية واحدة ساردة تروى الأحداث، وتسرد الأحاديث والصفات والأفعال والأفكار .

وبهذا فإن الشاعر / السارد يروى تجربته هو على مستوى النص، وهذا ما تؤكده النصوص التى تعتمد السرد بنية لها .

يقول أمل دنقل فى قصيدة " العار الذى نتقيه (٢٣)

هذا الذى يجادلون فيه
قولى لهم من أمه، ومن أبوه
أنا وأنت ..
حين أنجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال كى يموت !
لكنه ما مات
عاد إلينا عنفوان ذكريات .

فالشاعر يسرد تجربته هو، معتمدا على شخصيته الساردة للأفعال والأحداث، وإن كان منطق الحكى ذاته يعتمد فى هذا المقطع على ثلاث شخصيات تجسدها الضمائر " أنا، أنت، هو " فإن ذلك يدخل فى إطار الشخصيات الحكائية نفسها، وليس فى إطار مظاهر حضور السارد، فالسارد هنا شخصية واحدة، عالمة بالحدث، ولكنها ليست عالمة بنفسية شخصياتها، حيث يمثل الرؤية المساوية (الرؤية مع) التى يكون استكشافها للأحداث مساويا لاستكشاف الشخصية المحكية لها، وبالتالى مساوية لمعرفة المتلقى، ولتأويله، وهنا تنبغى

الإشارة إلى الرمز ودوره وعملية السرد الشعرى باعتباره عاملا مختزلا للأحداث ، يحمل شحنات مكثفة تكشف عن ذاتها أو بعضه بتكشف الرؤية الشعرية.

إلا أن الشاعر قد يتخذ موقع الراوى / السارد الخلفى الذى يستتر خلف شخصياته التى قدمها من خلال نصه وهو ما يكون عندما يتخذ الشاعر صوتا مصاحبا على سبيل التناص the inter text wealthy يتحدث من خلاله، وهى الظاهرة التى كثرت مع شعراء جيل السبعينيين – إن جاز التعبير(٢٤)– حيث الاتكاء على ظاهرة التناص، واستحضار الأصوات المصاحبة، التى تعزز صوت الراوى / الشاعر، وهو ما يمكن تحليله من جهة على أنه اعتماد لبنية السرد من خلال الاختفاء خلف شخصية يسرد من خلالها الأحداث، يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة : " مذكرات الصوفى بشر الحافى (٢٥)

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضاء
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار.

والصوفى بشر الحافى هو أبو نصر بشر بن الحارث، كما يعرفه الشاعر فمثل هذه البنية السردية تقتضى من الشاعر أن يقدم تعريفا مسبقا فى بداية القصيدة وبشكل نثرى عن شخصيته التى سيسرد من خلالها الأحداث، مثلما نجده عند أمل دنقل " أقوال جديدة عن

حرب البسوس " وتعريفه لشخصية " كليب " التى سيسرد أحداثه من خلالها وبالطبع فإن مثل هذه الشخصيات التى يختفى الكاتب وراءها لا تعبر عن وجهة نظرها هى ولا تتحدث عن تاريخها الماضى، ولكنها تعبر عن وجهة نظر الشاعر / السارد الحقيقى، والتاريخ المعاصر للأحداث ، فالسارد بشر الحافى يرصد لتغيرات الأوضاع فى زمن حل به الجدب الروحى والأزمات الاقتصاديه، وبالجملة ساءت الأحوال لأن التطلع إلى الترقى غدا غير مساو للواقع المجدب فاتسعت الهوة، وفقدنا الكل، وغير خاف أن الشاعر / السارد يتضح صوته ضمنا من خلال بنية الفعل (فقدنا) حيث (نا) الدالة على المتكلم، وهو هنا يشمل تكلم السارد بشر، والسارد الشاعر، وعامة الشعب ممن يتكلمون وعيا ثقافيا لمتغيرات الأوضاع، بل إن الأمر يتعدى ذلك إلى مشاركة المتلقى فى السرد بتضمينه فى هذا الضمير المنفتح " نا " الدالة على الفاعلين .

ويدخل فى هذا الإطار أيضا توظيف الشخصية داخل النص الشعرى (بالاسم – بالقول – بالفعل) كأحد مستويات الاستشكال الدينى، حيث يرد التناص عبر النص الشعرى من خلال استحضار شخصية دينية / تراثية، باسمها، أو باستيراد مقولة مشهورة لها، أو باستدعاء فعل اختصت به،فحين يستدعى الشاعر اهتزاز النخلة، فالمخصوص به هو العذراء مريم،وحين يستدعى الغار واليمام فالمخصوص هو محمد عليه السلام، وحين يستدعى الطوفان،فالمخصوص هو نوح عليه السلام ..... وهكذا .

وهذا النوع من التناص يكاد لا يخلو منه شاعر تفعيلى عبر

مشروعه الشعرى، فهو الأكثر ورودا واستعمالا، إذ ما من شاعر إلا وله علاقة ما بشخصيات تراثية ودينية رأى فيها ما يعبر عن تساؤلاته هو تجاه الكون والحياة والمصير، ورأى فيه نموذجا تبنى القضية التى تشغله أو جملة القضايا، ومن هنا أيضا يكون الحديث عن مقطوعة لشاعر تناص فيها مع شخصية دينية غير كاف للتعبير عن تناوله ونصوصيته مع هذه الشخصية،وبخاصة إذا كان قد تعامل معها أو استدعاها عبر مراحل متتالية، أو أعمال متنوعة،ففى الغالب الأعم فإن الشاعر عندما يستدعى شخصية فإنه يكون على صلة قوية بها،من خلال دراسته لها دراسة مستفيضة عبر تزامنها التراثى والدينى، ومن ثم فعلى المتلقى أن يكون على دراية بملامح هذه الشخصية، ذلك لأن الشاعر عادة ما يراوغ فى تقديمها عبر نصه الشعرى، فقد يضيف إليها أعمالا، ويستنطقها أقوالا لم تكن لها، ولا لغيرها، ومن ثم فإن مرجعية تعرف هذه الشخصية لا يمكن بحال أن تكون إلى الشعر، فما يقدمه الشاعر إنما هو ما يراه أو يريد للمتلقى أن يراه فى هذه الشخصية .

إن الشخصية فى الشعر تقوم بدور مزدوج، ولكنه ليس مكتملا فى كلا الحالين، فهى تحمل بعضا من ملامح دورها القديم، وتكتسب بعضا من جديد يضاف إليها عبر تشكيل الشاعر لها، ولكنها فى كلا الحالين تقدم رؤية جديدة للمتلقى ،وقد تكتسب أبعادا لم تكن لها فى الأصل ولكن أضافها إليها الشعر، وتمر عليها الأزمان فتصبح لصيقة بها وكأنها نشأت فى الأصل عليها، وكثير من الشعراء أعاد بناء شخصيات لم يكن لها ذكر فى التاريخ الثقافى، إلا أن العجيب

حقا هو ما قام به بعضهم من تكوين لشخصيات لم تكن موجودة من قبل،ومن ثم جعل لها تاريخا دينيا وثقافيا، وحملها بمواقف وأحداث،إلى الدرجة التى يصعب معها الفصل فيما إذا كانت بالفعل من وهم الشاعر واختلاقه أم أنها شخصية هامشية.

وعند النظر إلى مستويات تعالق النص الشعرى مع الشخصية– وهو ما ينطبق على الشعر المعاصر بعامة – فإننا نجد أن الشخصيات تأخذ مساحتها النصية على مستويين :

المستوى الأول : شغل كل المساحة النصية للنص، أى أن الشخصية تكون هى المحور الذى يدور حوله النص، وإن لم يكن ذلك منصوص عليه فى العنوان .

المستوى الثانى : شغل الشخصية لجزء من المساحة النصية،تطول وتقصر تبعا للبناء النصى، وهو ما يكثر عنه فى النوع الأول، إذ كثير ما يحتاج النص لأن يستدعى شخصية ما تعضد المقول الشعرى أو تنفيه أو تستعير حالته .

ثانيا ـ السرد الروائى : السرد الداخلى (سرد الذات)

وهو يمثل نمطا مهما من أنماط شعرية الرواية، فيما يمكن تسميته بكتابة نص الحالة، وهو نص مفتوح المواجع والمسارب، ولكنه يقوم على نواة محورية غائرة ،هى مساءلة الذات الفارقة تاريخيا وأسطوريا.

ففى سرد الذات تبدو الحكاية فيه – إن كانت هناك حكاية تحكى على نحو مألوف – تبدو كما لو كانت نصا شعريا غنائيا – بمفهوم الذاتية – يعبر فيه الروائى – الشاعر – عن علاقته بالكون والحياة

والأشياء من حوله، ويناقش رؤاه وفلسفته ،ويطرح أسئلته، وهمومه الفكرية، يعرض لعذاباته، وأحلامه، وأمله ويأسه، لغضبه وفرحه، لتشكلات حالات الوعى لديه،لانغماسه فى حياة يمارسها ربما دون أن يعرف هويتها .

تجاوزت الرواية المعاصرة هذه المرحلة كلها بعد أن استوعبت إنجازاتها، وتمثلتها حتى غدت هذه الإنجازات اليوم، مأخوذة مأخذ التسليم، وسارية فى جسد النصوص الروائية مسرى المقومات الأولية التى هى من فرط كونها أساسية قد أصبحت منسية وفطرية تقريبا.

ويدخل فى هذا الإطار روايات معاصرة، منها تصريح بالغياب لمنتصر القفاش، وكلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد، ودائما ما أدعو الموتى لسعيد نوح، ولون هارب من قوس قزح لمنى الشيمى، وفصول من سيرة النمل والتراب لحسين عبدالعليم، وغيرها من الروايات التى تسعى لخلق أوهام شعرية جذابة ومثيرة ويظهر فعل الكتابة فيها قلقا على الدوام، فعلا مساويا للفجيعة ومعوضا لها فى آن. ومن ثم فإن عالم السرد فى الرواية لا يحيل على وقائع فنية لها بعد يتصل بأفعال الشخصيات، إنما يستعين بالإنشاء الشعرى الذى يقف عند حدود رصد حركة الآخر دون الالتحام،فالراوى يتحرك بين شخصياته الكثيرة والمزدحمة ازدحام المناطق التى يحكيها ,والتى تمثل الشريحة الأغلب من المجتمع، ويغوص فى أعماقها متغنيا بها، معلنا عن حالاتها المتعددة بين الحياة والموت .

الوصف الشعرى والوصف السردى

السرد عند جينيت متضمن فى الواقع وإن كان بنسب متفاوتة، «فكل سرد إلا ويتضمن فى الواقع بنسب متفاوتة جدا مع أنه متنوع وشديد التراكب، فهو من جهة أولى يتضمن عروضا لأفعال وأحداث هى التى تشكل السرد بمعناه الخالص، و يتضمن من جهة ثانية عروضا لأشياء و شخوص هى نتاج ما ندعوه اليوم وصفا(٢٦).

وهو بهذا يميز بين الوصف والسرد ويرى أن تضمين فقرات وصفية داخل جنس سردى يكشف عن مصادر ومتطلبات الأسلوب، فالوصف أكثر لزوما للنص من السرد لأنه من السهل الوصف دون الحكى من الحكى دون الوصف " ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركه على عكس الحركة التى لا تستطيع أن تكون بدون أشياء(٢٧).

فالسرد على هذا الأساس لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف إلا أن الوصف ليس سوى خادم ملازم للسرد، ومن جهة أخرى يربط العلاقة بين السرد والوصف بالوظائف الحكائية أى للمهمة التى تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية فى الشكل العام للسرد و هنا يحقق الوصف وظيفته الثانية و هى التفسير وإعطاء الرمزية للمشاهد السردية .وبهذا التصور تصل البنيوية إلى ذروتها بالنموذج الذى قدمه " جينيت " لما يتميز به هذا النموذج من يسر فى تطبيقه على النص القصصى / الروائى، و لما يحتويه من نضج فى تكوينه و قد كان هذا النموذج هو المثال الذى حاول النقاد والدارسون العرب تطبيقه عند تحليلهم للقصص العربى و يرى "

جينيت" بناء على فكرة الفعل المستعارة من الفكر الفرنسى و التى تحدث عنها " بارت " أن النص الروائى يحتوى على ثلاثة مستويات :

– القصة - Story الخطاب - Discourse السرد Narration

والقصة عنده هى " المداول أو المضمون السردى (٢٨) أى العالم الخيالى الذى يسعى القاص إلى نقلة للقارئ عن طريق اللغة .

أما الخطاب فهو "المستوى القولى الملفوظ أو المكتوب الذى يستخدم لاستحضار القصة أو تشييدها و للخطاب زمانه الخاص الذى يختلف عن زمان القصة وله مكانه و حجمه و اتجاهة الذى يختلف عن مكانها و حجمها و اتجاهها (٢٩) وعلى هذا الأساس إذا كان ترتيب القصة يحكى ترتيب و وقوع الأحداث فى الزمان فإن ترتيب وقوع الوحدات القولية يحكى الموقع التعبيرى الدلالى الذى يشبه مواقع الكلمات فى الجملة و مواقع الجمل فى العبارة .أما السرد فهو "الهيئة التى يبنى عليها قص الأحداث مثل : زاوية الرؤية و طرق التقديم أو الاستحضار و الأصوات السردية و غير ذلك(٣٠).

يعد الوصف أحد العناصر المكونة للخطاب السردى، بما يقدمه من تشخيص للأشياء والأشخاص والأماكن، فى مقابل السرد الذى يقدم تشخيصا للأعمال والأحداث ذاتها، ومن هنا نتبين الفارق بين الوصف والسرد فى أن كليهما يقدم رؤية تخيلية، إلا أن السرد يتضمن الوصف، فى حين يمكن اعتماد الوصف بذاته، وتتضح المفارقة أكثر بتحديد وظيفة كل منهما، فالسرد يقدم وصفاً مع تحريك عنصر الزمن يقول أمل دنقل فى الإصحاح السادس من سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية (٣١):

دقت الساعة الخامسة
ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب
ها هم الآن يقتربون رويدا رويدا ..
يجيئون من كل صوب
والمغنون – فى الكعكة الحجرية – ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلب !

فالشاعر يصف حشداً لطلاب متظاهرين أمام جامعة القاهرة، وهم ينفرجون وينقبضون مثل الزهرة التى تنفتح وتنغلق، وكنبضة قلب واحد، ويصف الجنود بدروعهم وخوذاتهم وهم يقتربون من المتظاهرين ومع هذا التوصيف الدقيق فإن عنصر الزمن يتحرك معهم، والوقت يمضى .

أما الوصف : فهو تشخيص للأشياء والأشخاص، توصيف ولكن بتثبيت عنصر الزمن، وهو ما يمكن تسميته بالوصف الخالص،الخالى من الحركة، يقول يوسف نوفل فى قصيدة بعنوان "عينا مصر " (٣٢) :

عيناك وهول الكون، وهى قلبى
عيناك، وما خلف العينين هما : قدرى
عيناك نشيد مكتوب وتباريح
عيناك دعاء وتسابيح .

فالوصف هنا يكتفى فقط بالتشخيص وتصوير " العينان "، إلا أن الزمن ليس له وجود، ولكن مثل هذا النوع من التوصيف إنما هو

قليل حيث يفترض عدم استخدام الصيغ الفعلية، وعدم تحديد الزمن سواء داخلى أم خارجى، وهذا ما يصعب رصده فى ديوان الشاعر – شلالات الضوء – فحين لا يورد الشاعر صيغاً فعلية دالة على الزمن، فإنه يحدد الزمن الخارجى بدلالة تواريخ القصائد التى أوردها عقب كل قصيدة، وهو ما له دلالاته المعنوية حيث اعتمد الشاعر فيها على الزمن المعكوس أى البدء من النهاية فى حركة ارتداد إلى الوراء، وهو ما يدل فى مجمله على الحركة السردية ذاتها " فلاش باك".

والفعل والوصف فى النص السردى يرصدان حركات النص وسكناته وهيئاته وقد اختلفت أساليب الوصف فى السرد المعاصر عنها فى السرد القديم، لاختلاف هيئته ولغته ووظيفته، فقد كانت وظيفة الوصف قديماً تتحدد فى مجرد الإخبار عن الهيئات الموصوفة، أى نقل المعرفة من مخيلة المتحدث إلى مخيلة المتلقى، وهذا استجابة للمنهج الوصفى السائد، والحاجة إلى تعريف الموجودات، أما الوصف المعاصر فإن هدف الوصف ووظيفته قد تجاوز مجرد الإخبار إلى استحضار الصفات والأماكن والهيئات، وذلك بخلق رؤية جديدة للمواصفات، وهى فى مجملها رؤية جمالية " استاطيقية " وذلك استجابة لتغير المنهج الوصفى، وسيادة فلسفات الرؤية الجمالية، والفلسفة الظاهراتية(٣٣)، وبذلك انتقل الوصف من الإخبار إلى وصف الأشياء ليس على ظاهرها التى هى عليه فقط، وإنما على أساس ما تحدثه هذه الأشياء من صدى فى النفس، ولا يعنى ذلك مجرد الوصف من الحيوية، فالوصف على هذا الأساس

أصبح بإمكانه أن يحمل شحنات من المعنى ومعانى المعانى، والتأويلات الدلالية للنص، وإمكانية إعادة قراءته برؤى مختلفة .

يقول نزار قبانى فى قصيدة بعنوان " أحبك .. أحبك .. والبقية تأتى (٣٤):

حديثك سجادة فارسية
وعيناك عصفورتان دمشقيتان ..
تطيران بين الجدار وبين الجدار ..
وقلبى يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك .
ويأخذ قيلولة تحت ظل السوار ..

فليست هناك علاقة مباشرة بين الحديث والسجاد الفارسى، إلا أن هذه العلاقة يمكن تواجدها عن طريق التأويل، باعتبارها كامنة فى الجمال المشترك لكليهما، وبنفس الوجهة يمكن رؤية العلاقة بين العينين والعصفورتين الدمشقيتين، والى هذا الوصف يكتفى بمجرد التوصيف، واستحضار الصور التخيلية ولكن مع غياب الزمن الذى يحدد ديمومة هذه الأشياء، ولا يعنى هذا الوصف للحديث والعينين أنهما يتوقفان عند هذه العلاقات المذكورة، ولكن التوصيف هنا يتحمل تحميله بشحنات دلالية، ومعانى تأويلية تتعدد باختلاف مناحى القراءة، وأوجه الرؤى .

وقد تكون وظيفة الوصف تفسيرية تقدم توضيحاً للموصوف، يقول سعدى يوسف فى قصيدة بعنوان " أوراق من ملف المهدى بن بركة (٣٥) :

جاء رجل يرتدى معطفاً مطريا .. تلفت واجتاز

باب العمارة، ماذا يخبئ هذا الذى جاء أمس
أيضا . أفى المعطف الخبز والجبن والبرتقالة !
إنه الشخص ذو المعطف المطرى .. الذى كنت فاجأته
مرة .. يدخل المشرب الآن .. يجلس قدام
بن بركة المتحدث .. يحكم نظارتيه وينزل
حافة قبعة الجزخ يشرب قهوته : رشفة
رشفة .. اكن ضابط أمن .

ويعتمد هذا المقطع من القصيدة الوصف الذى يأتى ليقدم توضيحا وتفسيرا للموقف، حيث يعتمد الشاعرعلى وصف الرجل ومعطفه المطرى بل يتعدى ذلك ليؤكد على رصد أدق الجزئيات فى مشهد وصفى يعتمد السرد ليقدم تجربة حياتية يتلاحق المتلقى وراء جزئياتها الموصوفة، وبهذا الشكل لا يختلف المقطع عن أى سرد روائى. ومن جهة أخرى يرتبط الوصف فى تشكله بالمكان حيث يعد الوصف أداة من أدوات تشكيل صورة المكان، وهنا ينشأ الفضاء من التقاء كل من الوصف والسرد .

المفارقة الشعرية والمفارقة السردية

أولا: المفارقة الشعرية

أحد ملامح الشعرية المعاصرة، أنها شعرية التجريب. وإحدى السمات الفارقة التى تميز التجريب، أنه تجريب لا على مستوى اللغة،وليس على مستوى بناء الصورة فحسب، كما كان يحدث قبلا مع ممارسات الشعرية العربية عبر قرونها الطويلة، وإنما هو أيضا تجريب فى أسلوبية كتابة النص (بنياته ودواله وأدواته)،وفى

موضوعاته، وما يمكن أن تحدثه من وعى مفارق، بما يمكن تسميته بصدمة التلقى، تلك الصدمة التى تعتمد فى الأدب على مفهوم المفارقة .

وإن كانت المفارقة فى أساسها بنية سردية (٣٦)، تتجلى أكثر ما تتجلى فى الحكى، وبخاصة المقامات التى كانت تنتهى بطرفة، كما تتجلى على نحو أوضح فى النكتة العامية التى تحكى حكاية ما تفتؤ تنتهى بكسر لخط الحكى على نحو ينقلنا فجأة إلى وعى مغاير وحالة مغايرة .

ومن هنا فإن التجريب فى المفارقة الشعرية المعاصرة يمكن رصده من خلال:

– آلية اشتغال عقل الكاتب فى إبداعه للنص،وما يمكن أن يرتبط بذلك من بحث عن آليات جديدة لإنتاج النص .

– وكذلك يمكن رصده من خلال التلقى، الذى يكشف عن وعى مفارق للوعى الجمالى السائد .

إن التعبير بالمفارقة يكاد يكون أكثر الأبنية انتشاراً فى شعر الحداثة، ذلك لأن الشعر القديم فى مجمله كان أحادى النظرة، بمعنى إدراك جانب واحد من وجهى العملة؛ وذلك ناتج من اختفاء أحد الجانبين عند النظر إلى الجانب الآخر.

" هواء جاف يجرح الملامح " للشاعر مؤمن سمير، تتجلى فيه بنية المفارقة الشعرية، بوصفها بنية أساسية اتكأت عليها نصوص الديوان فى إنتاج تدلالها العام .

ومنذ النص الأول " دوام " تتجلى هذه البنية لتكشف عن وعى بالتجريب، يقول :

لا فكاك من التقزز
صدقنى
فأنت ستتخيل حالا
أن العقارب الثلاثة، تركب
فوق بعضها، بسوقية لا نهائية
وأن .. وأن ..
لكن ما يحزن فى الأمر حقا
أنك ستموت بعد قليل .....

حقيقة بسيطة، لا يجهلها أحد،لكنها، وفى سياق بناء النص تأتى بوصفها صدمة تصنع مفارقة شعرية تعتمد على آليات سردية،ومفارقة ترتبط بعالم ما خارج النص، وتضع المتلقى على حافة السؤال المصيرى، سؤال النهاية والعدم والموت، إن المفارقة هنا تنتج من العالم المنبنى عبر النص (العالم الممكن) بتعبير المناطقة، ذلك العالم الذى ليس موجودا خارج النص،ولكن أوجدته الكلمات.

وفى نص بعنوان "مشيئة " تتشكل المفارقة الشعرية من عدة مفارقات تأتى مفتتة فى شكل وحدات سردية عبر النص،ثم تنتهى بمفارقة أشمل يختتم بها النص، ففى المقطع الأول، يقول :

الأم تهرع إليه قبل النزول
ترقيه
إحساسها بأنه المسروق لا محالة .

وفى المقطع الثانى :

الأب من أسفل العدسات

ينظر إلى الجيب المطرز، ويتمتم
بدعاء مكتوم .
وفى المقطع الثالث :
كلهم لا يسمعون الهاجس
وهو يقض مضجعه كل ليلة، بكل قسوة .
وفى المقطع الرابع :
لكنه يخرج فى آخر العام، متخفيا، فيمر قرب الناصية
ظل البنت المضيئة
فيسرق
قلبه .

ثم تأتى المفارقة الأخيرة باعتبارها خاتمة، إذ فى ظل هذا الجو المشوب بالتوجس والقلق، والألم وانتظار الموت، يمر به ظل البنت المضيئة فيسرق قلبه .

إنه الانحراف الدلالى الذى يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، وهى المفارقة الأبدية التى تتشكل بين الموت والحياة، حيث يبنى النص فلسفته ويتبناها، ففى أعمق لحظات الموت تكمن لذة الحياة، وفى أعمق لحظات الحياة يكمن ألم الموت .

ومن هنا تعد أداة الاستدراك " لكن " تقنية أساسية فى بناء النصوص،إذ المفارقة هنا تنبنى من خلال الموقف والموقف المضاد .

وتتشكل آليات المفارقة فى نصوص الديوان من خلال :

– أدوات الاستدراك والاعتراض وبخاصة الأداة " لكن "

وتحولاتها .

– وتتشكل أيضا من خلال بناء الموقف والموقف المضاد، والصورة والصورة المضادة.

يقول :

حين سرت وحيدا
فى هذا المساء الشتوى
اصطدمت بأربعة أشباح
كان كل منهم يسير وحيدا
فى هذا المساء الشتوى
لكننا أصبحنا رفاقا حقيقيين
بعد أن أسر كل منا
للمحلات المغلقة
بأنه حزين ووحيد
فى هذا المساء الشتوى .

فالأداة " لكننا " تفصل بين حالتين، الأولى لقاء الأشباح ووحدتهم فى المساء الشتوى،والثانية هى الموقف المفارق المتمثل فى الرفقة الحقيقية، وتكشف المفارقة عن بعد آخر خفى،هو الغربة والوحدة فى المدينة التى يسكنها الأشباح، وهو ما تكشف عنه دلالات" المحلات المغلقة "، إن المفارقة هنا تعبر عن رؤية الإنسان الشاعر بالمدينة،وما يكتنفها من أبعاد غير مرضى عنها بالطبع كتحول سكانها لأشباح . وهو ما يشكل أيضا حالة من المفارقة مع الغائب المضاد للمدينة (قرية كان أم أى عالم آخر يرتضيه الشاعر ويجد فيه الرفقة) ..

ثانيا: المفارقة السردية

النظر إلى بناء الأسلوب فى شعرية الرواية ينبئ عن تمايز فى بناء لغته المفارقة، من حيث يتم التلاحم بين الطرفين، ومن حيث تتم الرؤية للجانبين من زاوية واحدة.

إن الروائى يوظف المفارقة لحبك البنية الروائية على مستويين:

– مستوى البناء العام والفكرة الشاملة التى تستند إليها الرواية وعلى مستوى بناء الموقف الجزئى لحدث ما يحمله بنية مفارقة.

وإلى المستوى الأول تنتمى كثير من الأعمال الروائية والروائيين، وبخاصة منتصر القفاش، وسعيد نوح، وسيد الوكيل، وحمدى أبو جليل، وغيرهم .

ففى روايات منتصر القفاش تتجلى المفارقة فى عالم الكتابة منذ البداية فى أعماله تصريح بالغياب، ومسألة وقت، ففى مطلع رواية "تصريح بالغياب (٣٧) تدخل الذات الساردة إلى عالم الرواية فى مشهد أشبه بالحلم، الكابوس، مشهد يقع على مشارف الوعى : فالراوى يذهب إلى مكان عسكرى ليلا ويوهم المتلقى بأنه ذاهب لاستعادة شىء ما (رواية تخصه)، ولكنه يواجه بمن يصرخ فيه للوقوف فى خدمته (الشنجى) ويصرخ هو محاولا الإثبات بأنه أنهى خدمته العسكرية، وينتهى الأمر بأن ينصاع .

إن الرواية تبدأ على هذا النحو،وتنتهى دون أن تميز إن كان هذا الموقف برمته قد حدث أم لم يحدث. وتنبنى المفارقة شعريا – على هذا الأساس – فى الرواية منذ مطلعها، ولكنها مفارقة لا تنتهى حتى انتهاء الرواية، مع ما يداخلها من مفارقات فرعية كثيرة .

وفى روايته "مسألة وقت (٣٨) تتجلى المفارقة عبر البنية الرئيسة للحكاية، حيث تزوره فتاة، وتنام معه، وتترك بلوزتها عنده، وتأخذ بدلا منها أحد قمصانه، وفى اليوم الثانى يكتشف أنها ماتت غرقا فى عبارة على النيل قبل أن تزوره بثلاث ساعات، وتنبنى الحكاية على هذه المفارقة :

«لم يتأكد من وقت موتها إلا بعدما ذهب للعزاء، عرف أنها غرقت حوالى الساعة العاشرة صباحا قبل المجىء إليه، عثروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعدية، ولا يعرف حتى الآن سبب تأخرهم فى العثور عليها، هل لكثرة من تم انتشالهم من الأحياء والجثث، أم لتأخر الغواصين فى الوصول إلى موقع الحادث، أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت ؟

تمنى لو سأل والدها فى العزاء عما كانت ترتديه حينما عثروا عليها . اكتفى بإعادة سؤاله عن الوقت الذى غرقت فيه المعدية .

– الساعة العاشرة تقريبا .

نظر يحيى فى ساعته ليمنع نفسه من تكرار السؤال» .

أما عند حمدى أبو جليل فى " لصوص متقاعدون (٣٩) فالمفارقة تتخذ شكلا شعريا مغايرا، ومقصودا فى آن من قبل الراوى،الذى يضع القارئ فى عمق هذه المفارقة ... فأول ما يواجه القارئ/ المتلقى فى الرواية هو عنوانها الذى يجمع بين متناقضين هما اللصوص والتقاعد؛ فهذا العمل تحديدا فى مرجعيته الواقعية ليس فيه تقاعد، لأن التقاعد عنه لا يعنى سوى الصلاح والتوبة، وهو أمر لا تطرحه الرواية ولا تقترب منه، ولا يشغلها مطلقا فكرة الحكم

والتقييم، بل هى تقدم شخوصا اجتمعوا فى منطقة واقعية بالفعل هى منشية ناصر التى بناها جمال عبد الناصر لعمال المصانع، إلا أن الشخوص ذاتها والأماكن لا توجد، وإنما الذى يوجد هو نمط هذه الشخصيات فى أى تجمع سكنى شبيه بهذه المنطقة. ومن هنا بدأت فكرة المفارقة بين المعاناة والإحساس بها، حتى صارت اللصوصية فلسفة حياة وأسلوبًا للالتفاف على الواقع المهيمن. يقول فى مطلع الرواية:

" افرض – مثلا – أنك تعيش حياتك كشخصية فى رواية ما، وتأكد أن هذه الشخصية ماهرة فى مداعبة قدراتك على التحايل والكذب، وخبيرة فى مصافحة أشخاص أنت مخلص فى كرههم، عندها فقط ستدخل مباشرة فى أجواء تجربة نادرة يحق لك التباهى بها (ص٧).

يتعامل الروائى هنا بمنطق الكاشف الذى يضعك فى عمق المفارقة منذ البداية، ويكاد يضع المتلقى القارئ على حافة سؤال شعرى فلسفى مصيرى : ماذا لو كانت حياتك كلها محض رواية، تمارس فيها أدوارا ماهرة من التحايل والكذب؟! وهو سؤال على الرغم من بساطته وشعريته فإنه يضع المتلقى أيضا على حافة هاوية من الشك المرير، والإحساس المقيت، الذى لا يملك الخلاص منه؛ إلا أن مفارقة فرعية تنتج فى الآن ذاته من التباهى بلعب هذا الدور؛ وبهذا الكشف/ التشكيك تدخل إلى عالم الرواية وكأنك واحد فيها.

وعلى نحو ما تأتى المفارقة فى تشكيل شعرى جديد فى رواية " بهجة العمى "، والتى قسمها كاتبها إلى مقاطع أعطاها أرقاما بدلا

من فصول أو عناوين، إذ يعتمد الروائى على تقنية سردية جديدة، حيث ترد فصول كاملة فى شكل مقطع واحد من فقرة واحدة تحمل المفارقة فى أكثر مستوياتها الشعرية تجريبا، وهو ما نجده فى مقاطع مثل :

" العالم الذى تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذى أشاهده ولا أراه» (ص٢٦)

" هل أنا أعمى بدرجة كافية؟(ص ٣٠)

" النور لا يرينا شيئا لكن نحن الذين نرى النور (ص٦٨)

" إنه العمى أنت (ص٧٤)

" هل كنت لأسأل نفسى: لم تبعتك إلى رغباتك؟".

" آآآه ه ه ه كمان ... لا تكذب على نفسك . من البداية كنت ترى كل شىء وتدخن سيجارتك كأنك أعمى " .

" قال كل منهما ذلك . قبل أن يغلقا عينيهما على ضباب رواية ربما لم تتحقق أبدا(ص١٤٣)

وعلى هذا النحو تتشكل المفارقة فى تكثيف شعرى، ليس له علاقة – على مستوى الحكى بما قبله وما بعده – ولكن علاقته تتأسس فى إحداث شعرية ما مفارقة، شعرية تستوقف القارئ تماما كما لو كان يقرأ قصيدة مكثفة ومختزلة. فهذه النصوص الشعرية تحدث مفارقتها من أنها لا تمثل فعلا صادرا عن أعمى (الذات الساردة فى الرواية) بقدر ما تمثل فعلا مستنفرا لوعى المتلقى فى مساءلته لنفسه هو. فالعمى هنا يتحول من مفارقة العمى البصرى إلى عمى البصيرة الذى يسائل المتلقى نفسه عنه، فيسأل كل منا نفسه بالفعل:

هل أنا أعمى حقا بدرجة كافية ؟ وهل العالم الذى تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذى أشاهده ولا أراه ؟ هل استطاع كل منا أن يرى العالم برؤيته هو، أو بسمعه؟ أو بوسائل أخرى ؟ إن المفارقة هنا تنتج من المساءلة الحقيقية التى تهدف إلى التشكيك فى الوعى الذى نحيا به جميعا، لأنه وعى افتقد للسؤال الذى لم تطرحه على نفسك بعد،سؤال الهوية، والمعرفة .. وحتى فى المقطع الأخير -٣٤- فإن السؤال يحدث مفارقته فى هوية نسبة صدوره التى لا يمكن تبيانها أهى من الراوى، أم من الذات الساردة،أم من الأعمى، أم من رفيقه، أم هو سؤال القارئ للراوى،أم هو سؤال القارئ لنفسه،والنفس كثيرا ما تخدع .... وذلك على الرغم من مراوغة الكاتب فى مفارقة أخرى لمحاولة نسب المسرود عنه إلى شخصيتى الرواية " على ضباب رواية ربما لم تتحقق أبدا ".

خاتمة

على هذا النحو يمكن رصد العديد من التشابكات والتشاكلات بين الشعرى والقصصى، أو بين الشعرى والسردى، سواء من خلال رصد السمات الفارقة للغة الخطاب القصصى والخطاب الشعرى، أو من خلال دراسة تحولات العناصر والبنى السردية وانتقالها من القص إلى الشعر، ومن ثم دراسة تحولات العناصر والبنى الشعرية وانتقالها إلى الخطاب الشعرى، وهو ما يمكن له الإسهام فى رصد التماهى بين الأنواع الأدبية فى الأدب العربى، ورصد آليات الكتابة المتعلقة بتبادل الاشتغال بين السمات والعناصر الفارقة بين الشعر

والقص، ومناطق الالتقاء والاختلاف - إن كان تطور الكتابة النصية قد أبقى على اختلافات-، وهو ما يعمل بشكل عام على تطوير الكتابة الأدبية من جهة، وعلى فتح آفاق متعددة للدراسة التحليلية والنصية، وبخاصة عند دراسة جماليات هذه التحولات بين ما هو شعرى وما هو قصصى .. فالدراسة بعامة لم تجب عن كثير من الأسئلة، وإن كانت تفتح الباب لما هو أكثر، وتلك غاية فى ذاتها.

الهوامش

١- د. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية -المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٤-.عن رولان بارت (Introduction Al analyst Struction).

٢- د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى) - المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ط٣- ١٩٩٣- ص ٤٥ .

٣- السابق ٤٥ .

٤- فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية - (ترجمة : أبو بكر احمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر) - النادى الأدبى الثقافى - جدة - ١٩٨٩م .ويرى بروب أنه إذا كانت الحكايات تتضمن وفرة وفيرة من التفاصيل، فإن مادة الحكايات نفسها تتشكل على أساس من عدد ثابت من "الوظائف" وهى كما يحددها إحدى وثلاثين وظيفة، "والوظيفة هى الوحدة الأساسية للغة (نسق) القص، وتشير إلى الأحداث ذات المغزى التى تشكل القص، والتى تتبع مسارا منطقيا"، وعلى الرغم من أنه لا توجد حكايات تتضمن كل الوظائف مجتمعة فإن للوظائف مسارا ثابتا فى كل حكاية ومن هذه الوظائف: الغياب : بأن يترك أحد المكان فى سفر أو غيره، وتحذير البطل، ومخالفة التحذير، ومحاولة الاستطلاع من قبل الشرير، . . . . . إلخ، حتى يتزوج البطل ويعتلى العرش ... وليس من الصعب ملاحظة أن هذه الوظائف لا توجد فى الحكايات الخرافية الروسية أو غير الروسية فحسب، بل هى موجودة بالمثل فى الكوميديات والأساطير والملاهى والمغازى، وفى القصص بوجه عام .

٥- كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى) - دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٨٦-ص ٢٥ .

٦- السابق - ص ٢٥ .

٧- السابق - ص ٣٧ .

٨- انظر: رولان بارت : النقد البنيوى للحكاية - ترجمة أنطون أبو زيد - منشورات عويدات- بيروت - ١٩٨٨- ص٩٥ .

٩- رولان بارت : التحليل البنيوى للسرد) _ ترجمة حسن بحراوى، بشير القمرى، عبد الحميد مقلد _ سلساة ملفات ١٩٩٢/١- منشورات اتحاد كتاب المغرب- طرائق تحليل السرد الأدبى- ١٩٩٩- ص٩ .

١٠- يمكن العودة فى ذلك إلى : اتجاهات التجريب فى مشهد الشعر المصرى المعاصر (للباحث نفسه) - مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - عدد٥٨ - ٢٠٠٢م.

١١- رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٩٣م.

١٢- أحمد الشهاوي مياه في الأصابع الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة- ٢٠٠٢م.

١٣- أمجد ريان: أيها الطفل الجميل اضرب ـ دار الغد للنشر والدعاية والإعلان ـ القاهرة ـ ١٩٩٠م.

١٤- سمير درويش: الزجاج ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٩م

١٥- جمال القصاص : السحابة التى فى المرآة ـ الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ـ ١٩٩٨ .

١٦- حلمى سالم: سراب التريكو ـ شرقيات ـ القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٩٥ .

١٧- محمود نسيم: كتابة الظل ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ١٩٩٤م .

١٨- جرجس شكرى: رجل طيب يكلم نفسه ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ ١٩٩٨م.

١٩- د. محسن جاسم الموسوى : ثارات شهرزاد (فن السرد العربى الحديث) بيروت - دار الآداب - ط١- ١٩٩٣- ص٢٠ .

٢٠- يمكن العودة فى ذلك إلى : السرد الشعرى، دراسة تطبيقية على الشعر الجديد - رسالة ماجستير غير منشورة للباحث نفسه - كلية البنات للآداب والعلوم والتربية - القاهرة - ١٩٩٨م .

٢١- مع الوضع فى الاعتبار أن الممارسات النصوصية الفعلية سعت إلى كسر

هذه المفاهيم فى الرواية ذاتها، فمثلا نجيب محفوظ فى رواياته لا يخلص لموقف واحد من جهة موقع الراوى من شخصياته، فمثلا سعيد مهران فى اللص والكلاب، يتنقل معه نجيب محفوظ فى موقعه منه، تارة من الخارج، وتارة من الداخل، وتارة مع .

٢٢- د.حميد لحمدانى: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى) – المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ط٣– ١٩٩٣– ص ٤٥ .

٢٣- أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة – ص١١٦ .

٢٤- دارت مثل هذه التعريفات على ألسنة بعض النقاد،حيث تصنيف الشعراء إلى جيل الستينيات والسبعينات، وغيرها،وإن كان البحث النقدى يقتضى التأكيد على أنه ليس هناك حدود زمنية فاصلة يمكن الاتكاء عليها فى تصنيف الشعراء، فليس الجيل بالفترة الزمنية، ولا يمكن حصر الجيل فى هذه الفترة حصرا دقيقا،بما يعنى امتداد الحركة الشعرية الواحدة عبر أجيال،إضافة إلى التأثير والتأثر الذى يمر به الجيل، مما يتأكد معه استحالة فصله، إلا أن استخدامنا هذا المصطلح على سبيل المجاز

٢٥- صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة – الدواوين الشعرية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣– ص٤٢٧ .

٢٦- جيرار جينيت : حدود السرد – ترجمة بنعيسى بوحمالة – سلسلة ملفات ١٩٩٢/١– منشورات اتحاد كتاب المغرب – طرائق تحليل السرد الأدبى ط ١– ١٩٩٢–ص٧٥ .

٢٧- المرجع السابق : ٧٦ .

٢٨- د. عبد الرحيم الكردى : السرد فى الرواية المعاصرة (الرجل الذى فقد ظلة نموذجا) – دار الثقافة للطباعة و النشر – القاهرة – ١٩٩٢–ص٦٠ .

٢٩- المرجع السابق : ٦٠–١٦ .

٣٠- المرجع السابق ص٦١ .

٣١- أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة : مرجع سابق ص ٤٣١ – ٣٤٢ .

٣٢- يوسف نوفل : شلالات الضوء – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسة أصوات أدبية – القاهرة – ديسمبر ١٩٩٦ – ص ١٣١ .

٣٣- الفلسفة الظاهراتية " الفينومينولوجيا " أنشأها هوسرل، وتقوم فكرتها

الأساسية على الاختزال وتأجيل الحكم .

٣٤- نزار قبانى : الأعمال الشعرية الكاملة – منشورات نزار قبانى – بيروت – جـ٢ ط٥ – ١٩٨٣ ص ٢٠٣ .

٣٥- سعدى يوسف : ديوان تحت جدارية فائق حسن – دار الفارابى – بيروت –ط١ – ١٩٧٤ .

٣٦- على أننا لا نعدم فى الشعر العربى القديم نماذج للمفارقة، ولكنها تغيت السردية أيضا، ومنها قول المتنبى مثلا :

أَذُمُّ إِلـى هَـذا الزَمـانِ أُهَيلَـــهُ
فَأَعلَمُهُم فَدمٌ وَأَحزَمُهُم وَغـــدُ
وَأَكرَمُهُم كَلبٌ وَأَبصَـرُهُم عَـمٍ
وَأَسهَدُهُم فَهـدٌ وَأَشجَعُهُـــم قردُ
وَمَن نَكَدِ الدُنيا عَلى الحُرِّ أَن يَرى عَدُوّاً لَهُ ما مـــن صَداقَتِـه بُـدُّ
بِقَلبـى وَإِن لَم أَروَ مِنها مَلالَـــةٌ وَبى عَن غَوانيها وَإِن وَصَلَت صَدُّ

ومنه قول أبى العلاء المعرى :

حَوَتنا شُـرورٌ لا صَلاحَ لمثلهـا فَإِن شَذَّ منّا صالحٌ فَهـوَ نـادرُ
وَما فَسَـدَت أَخلاقُنـا باِخْتِيارِنا وَلَكن بِأَمرٍ سَبَّبَتـهُ المَقـادرُ
وَفى الأَصلِ غشٌ وَالفُروعُ تَوابِعٌ وَكَيفَ وَفاءُ النَجلِ وَالأَبُ غادرُ
إِذا اعتَلَت الأَفعـالُ جاءَت عَلِيلَةً كَحالاتها أَسمـاؤُها وَالمَصادرُ
فَقُل لِلغُرابِ الجَونِ إِن كانَ سامعاً أَأَنتَ عَلى تَغيِيرِ لَونِـكَ قـادرُ

٣٧- منتصر القفاش : تصريح بالغياب – دار شرقيات – القاهرة – ١٩٩٦م.

٣٨- منتصر القفاش : مسألة وقت – روايات الهلال – ع ٧٠٩– القاهرة يناير ٢٠٠٨م.

٣٩- حمدى أبو جليل : لصوص متقاعدون – دار ميريت – القاهرة.

المحور الخامس

الأدب في مطروح

الأدب فى محافظة مطروح
إيكولوجيا [*] الحكاية البدوية

حمدى سليمان

مدخل
السارد الأكبر

رب (**) الصحراء، رب القبيلة والعشيرة والعائلة والطيور الجارحة، رب الهضاب والجبال والسهول، رب الغزلان والأغنام والنوق والفئران والبعوض والذباب، رب الحيات والثعابين والسحالى، رب الآبار والينابيع والعيون والنباتات والأعشاب والنخيل، رب الرياح والرمال والخماسين، رب الفخار ومنتجات الجريد والخوص والألبان، رب الأزياء النسائية المطرزة والعباءات الصوف، رب الخيام والعشش المتناثرة، رب الأساور والخلاخيل والأشناف والحلقان الذهبية، رب الزينة والكحل والوشم والحناء، رب الخيل والفروسية والمطاردة والصيد والسيجة، رب الدحة والسامر والألغاز واللذة وحداء الإبل، رب الحجاوى والسير والسوالف والخرافة، رب الكرم

والثأر والشجاعة والخوف والحذر، رب الأولياء والقديسين والرهبان والزهاد والمتصوفة، رب الكهوف والمعابد والأديرة، رب السيارات الجيب والنسوة الأجنبيات والكيزان الفارغة، رب الوديان القمرية والشموع والشواء الطرى، رب الألوان والظلال، رب الفضاءات الساحرة والرتابة الموحشة.

الحكاية البدوية

فى البدء كان.....

الحكى طريقة من طرق التعبير الإنسانى ابتكره الإنسان ليصنع عالما موازيا لعالمه المادى، يرتقى فوقه ويتخفف من أعبائه، فهو يوازى واقعه موازاة رمزية كاشفة، ساعيا من خلال ذلك إلى تحقيق ضرب من ضروب السيطرة على هذا الواقع، وعاكسا فى الوقت نفسه مجمل قيمه وتصوراته ومعتقداته وخبراته ومعارفه وعاداته وتقاليده، والحكاية قديمة قدم التاريخ البشرى، ففى البدء كان الإنسان يعيد تصوير مغامرات يومه أمام جماعته عن طريق الحكى الممثل أو التمثيلى، والذى يظهر من خلاله علاقته بالبيئة المحيطة وأشكال التفاعل معها أو السيطرة عليها .. وقد تطورت أشكال الحكى وأنواعه وطرائقه مع تقدم البشرية وهو ما يشير إليه عبد الحميد يونس فى (كتابه الحكاية الشعبية)(١). إن المجتمعات الإنسانية كلها قد عرفت السرد القصصى فى فجر تاريخها وظل هذا الشكل من أشكال التعبير ملازما لتطور هذه المجتمعات بلا توقف ولا فتور، إلا أن الملمح البيئى ظل حاضرا وبكثافة فى كافة أشكال السرد القصصى أو الشعرى، وربما يكون السرد متجاوزا بيئته – وهى

سمة أصيلة من سمات الفن ذ وذلك بتقديمه لمفردات غير متوفرة فى واقع أفراده والعالم المحيط بهم، إلا أن معظم هذه المفردات تكون فى الغالب مفردات مادية لا تتعارض مع ما ترمى إليه الحكاية حيث يتم توظيفها من أجل توصيل بعض القيم والمعانى للأفراد، ومثال على ذلك ما نجده فى بعض الحكايات البدوية من حضور للأنهار أو القصور والأمراء، وهى مفردات غير متوفرة فى البيئة الصحراوية، وتتشابه الحكاية البدوية مع باقى الحكايات الشعبية على مستوى البنية والتيمات الرئيسية كما أنها تتمتع بنفس الخصائص من حيث الانتشار ومجهولية المصدر والمرونة والتوالد.. إلخ. وقد استقر الدرس لدى علماء المأثورات الشعبية والأنثروبولوجيا والدراسات المقارنة على عالمية الأشكال الرئيسية للحكايات الشعبية، حيث يلاحظ التشابه القوى بين المحاور الرئيسية وبين الشخوص وبين الوظائف فى حكايات مختلف الثقافات، من الإنسان الذى كان يجمع الطعام أو الذى يعيش على أفنان الأشجار، إلى الفلاح المستقر، ومن البدوى الذى لايزال يحتفظ ببداوته إلى المنشد والراوى العربى المحترف فى الموالد والمواسم والأسواق.

وعلى الرغم من هذا التشابه الذى يطبع الحكايات الشعبية فإن الحياة الأدبية وضعت مصطلحات للتفريق بين بعض أشكال الحكايات، ويجب أن نتذكر دائما أن هذا التفريق ليس قاطعا فى الدلالة على تنويع هذا النمط من أنماط الإبداع الشعبى لأنها تختلف من بلد إلى آخر ومن مرحلة ثقافية إلى أخرى، والمألوف أن الراوى لا ينشغل باله بهذه الفروق، والقصاص البدائى لا يستطيع تمييز هذه

الأنواع بعضها من بعض كما نفعل نحن الآن. ومع ذلك فإن علماء المأثورات الشعبية يرددون بعض المصطلحات الدالة على أنواع من الحكايات الشعبية ويدل تشبثهم بها على أنهم إنما يستعملونها بشيء من التحديد، وأهم هذه المصطلحات:

الأسطورة والسيرة أو الملحمة وحكاية الحيوان وحكايات الجان والخوارق وحكايات الألغاز والمسائل والنوادر والقصص الفكاهى، وقد جاء تطور الحكاية عبر ارتباطها بأنواع من السرد تبعد عن الصدق التاريخى فى بعض الأحيان لتقوم بوظيفة التسلية والترفيه فى أحيان أخرى أو لتقديم العبرة والحكمة للأجيال الجديدة .

البدو والبداوة.. المشترك الثقافى

نتعرض فى هذا البحث لمصطلحات البداوة والبدو والمجتمعات الصحراوية من حيث المشترك الثقافى، ولا نتوقف عند النشاط الاقتصادى الذى يفرق بين هذه المصطلحات حسب طبيعة النمط الاقتصادى ومستويات الترحال والاستقرار، فسكان الصحراء لا يمثلون نمطا واحداً وإنما يمثلون أكثر من نمط، منهم البدو الذين يتميزون بعدم الاستقرار والترحال الدائم أو الموسمى، وهم البدو الرحل وأشباه الرحل. ويؤلفون نسبة ضئيلة من الجماعات الرعوية، فلا توجد قبيلة واحدة تعيش كلها عيشة بداوة وترحال دائمين فبجانب هذه المجموعات المتنقلة هناك بقية القبيلة تعيش فى موطنها حيث تمارس أنشطتها العادية التى تدخل ضمنها الزراعة. ويمثل مجتمع الواحات شكلا من هذه الأنماط، فهو نمط مستقر يتخذ شكل القرى، التى تعد مجتمعا صحراويا ريفيا يعتمد بشكل كبير على

الزراعة القائمة على المياه الجوفية.

وربما يكون اشتغالنا هنا أقرب إلى علم الاجتماع البدوى الذى هو فرع من علم الاجتماع حيث يهتم هذا الفرع بموضوعات الجماعات التى يسود فيها سلطان القيم والعادات البدوية بغض النظر عن اتخاذها للرعى أو لغير الرعى مهنة تعتمد عليها كمصدر رزق فى حياتها الاقتصادية .

الملامح البيئية فى الحكاية البدوية

بداية يجب التعرف على العناصر الأساسية التى تقوم عليها المجتمعات الصحراوية والحياة البدوية قبل التعرض للركائز الثقافية التى تقوم عليها الحكاية البدوية، حيث تشكل هذه العناصر نسقا عاما متكاملا يتحكم فى مجمل حياة الأفراد، وتتجلى صوره فى أنماط السلوك وطبيعة العلاقات، والنظر للعالم المحيط، فالأفراد فى المجتمع البدوى جزء من منظومة كبيرة تتفاعل عناصرها من أجل خلق حالة من التوافق والتعايش، وهى تؤثر وتتأثر فيما بينها طوال الوقت وتتشكل الحياة فى الفضاء الصحراوى وفقا لما تجود به الظروف الطبيعية، حيث تؤثر الأوضاع والظروف البيئية المتمثلة فى التقلبات المناخية وارتفاع درجة الحرارة، والرياح الترابية وعدم استقرار المطر، والاعتماد بالتالى على المياه الجوفية من آبار وعيون تؤثر بشكل قوى ومباشر على الحياة النباتية والحيوانية، بل وعلى بعض جوانب الحياة البشرية وبخاصة النشاط الاقتصادى، وبعض مظاهر التنظيم الاجتماعى مثل التوزيع السكانى والتقسيمات القبلية فى المجتمعات البدوية، وربما تكون هذه الأوضاع والظروف البيئية

والجغرافية وغيرها من العوامل الأخرى، هى التى حددت شكل التنظيمات الاجتماعية والأنشطة الإنسانية داخل هذه المجتمعات. فالتناغم والتفاعل القائم بين الإنسان والبيئة، تتجلى صوره فى كافة مناحى الحياة، فهو ابن بار لهذا الفضاء المتسع يعرف أسراره ويدرك حكمته ويتقن شروط اللعب معه. حيث تشكل المجتمعات الصحراوية فى عمومها فضاءات غامضة مكتنفة بالإسرار، ومحيرة، وتحت مظهرها اللانهائى عالم غنى، وغزير يتكشف لمن يسعفه الوقت ليلاحظ ويتفهم ويتساءل.

ونتعرض فى هذا الجزء التطبيقى لحكايتين من الحكايات البدوية المنتشرة فى مرسى مطروح والواحات، وقد قام بجمعهما الباحث حمد شعيب(٢)، وهو أحد أبناء الثقافة البدوية والمشتغلين بها والمهمومين بالحفاظ عليها.

تقول الحكاية الأولى المسماة "**حد الصوب**" والمروية باللهجة البدوية على لسان إحدى الجدات:

«صلوا على المصطفى العدنان، وما يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام..

كان فيه واحد ولد واحد ملك وما ملك غير الله وهو بروحه ملك قال نا ندور وحدة إن شاء الله حتى تبقى خادم أنريد وحدة تكون لى حد الصوب دور دور دور نين إصبع فى واحد قاله هذاك أب صاحبتك اللى تدور عليها بوها مصبى فى السوق وبنته هى اللى تجيب لك طلبك مشى للشايب اللقيه مصبى فيده رباعية فى السوق سلام عليكم، عليكم السلام أيش حالك، قاله حالى طيب، الشايب كان

يبيع فالرباعيه ما جابتشى ثمن مشى، مشى وراه الأمير وبعدين الأمير قاله كنك ما بعت نصها وتغديت به قاله يالهبل نريد نبيع نصها كيف يالهبل.. وبعدها بشوى قال الأمير للراجل شيلنى ولا نشيلك؟ قاله: والله أنت طوله بعرضه نشيلك كيف؟! مشو تمو يمشو واللى تطلع من فم الراجل يكتبها الأمير. وبعدين مروا على مصرب اللى هى الترعة من هنا ميه ومن هنا ميه وهناك خشبة قنطرة قال الأمير: اهلب يا جدى سوس الوخيذه بعيال النسا، هلب الشايب وهلب رباعيته وبعد هلب الأمير :«ازعما يا زرع راك صابا ولا مانك صابا»؟ إقال الراجل يالهبل زرع متوارين فيه وخذيت منه سبله محمله وبعد هذا كله تقول أز عماراك صابا. سكت الأمير. مشو مشو عدو على قبر كبير مبيض قال الأمير: "أزعما يا صاحب القبر راك حى ولا ميت؟". أضايق الراجل وقال أنت الله وعلم أنك هبل هذا قبر قدامك مدفون فيه واحد وهو ميت وانت تقول ازعما راك حى ولا ميت. سكت الأمير. نين وصلوا البيت عند الراجل. فرشت البنت ديسه فى ظل البيت وقالت لبوها منين هالتراس، اللى معاك يابوى؟. قاللها: هذا واحد هبل يحكى معاى نين وصلت هنا يهترش فى اللغاه. قاللى كنك ما بعت الجزه تجلم الرباعية وتبيع الصوف والمبلغ يجيب لك غدا اتغدابيه بدال ما تحرقك الشمس ... وبعدها تمى يمشى وراى وقالى يا جدى شيلنى والله نشيلك قلت والله نا ما نقدر نشيلك، هذا علل ... قالت البنت: أيريدكم اتخرفوا نين تصلوا يعنى انت تحكى وهو يحكى والمشايله فى الحكى موش واحد يشيل واحد فوق كتوفه ....وبعدها عدينا على مصرب قلت له اهلب يود قالى لا

اهلب انت قال: "سوس الوخيذه بعيال النسا". قالت البنت: هذا فاهم يريدك تعدى قبل ما يعدى هو إن كان جرت لك حاجه ينجى بروحه وإن كان عديت يعدى وراك عشان هكى قال سوس الوخيذه بعيال النسا يعنى ما يجيك الشر إلا من بونادم وهم أولاد النسا.. وبعدها قال الشايب للبنت وقالى أخرى نين عدينا على زرع وقال عالزرع زعما صابا ولا موش صابا. أضحكت البنت وقالت صح قال بوها كيف قالت هذاك الزرع اللى تحق فيه أنت صابا كان هله مديونين، ما يبقاش صابا مغير هى حصدته وبيعه ويسدوبه ديونهم وان كان هم موش مديونين يبقى صابا ويحصدوه ويتنفعو بحقه. قال الشايب: طيب لما قال هالهبل نين عدينا عالقبر زعما صاحبه حى ولا ميت!. قالت البنت: هذه ساهله لان الراجل اللى مخلف خلفه زينه يبقى حى وكى ما يقولوا "اللى خلف ما مات" يبقى حى واللى مخلف خلفه عطيبه يبقى نص ونص وينطرا بالشر يبقى ميت نص ميته واللى موش مخلف بلكل يبقى ميت مسكين وما عاد ينطرا لا بالخير ولا بالشر. وقالت البنت للأمير: شكرا "والعلل من غير معنى سفاهه " وخذ هالورقه واحدر مع ذيل هالوادى واكتب اللى تقابلك كلها وهيتا لى .... حدر قابلاته نخله عاليه وحومتها فاضيه ونظيفه ما فيهاش أثمار ولقى مكتوب عليها يا خسارتك مبهاك علم غير مبنى عالخيا" بعدها مر ولقى نخله أخرى مثمره ويالاها بير ومكتوب عليها "العلو خير فى الشراف والوطو خير مرباع". بعدها مشى لقى قدرين يفور واحد ويقلب فى لاخر واحد يقلب وواحد يهمد لقى مكتوب على وذن القدر"يفور عقل يهمد عقل ناو غاليا مانا سوا".

وعدى لقى ناقتين سماح يقدعن على قعيد اجرب والحال حالة جدب اللقى مكتوب على ذروة وحده من النياق "رماهن صغاليام على عويل موقيسن لهن". بعدها مشى لقى كبشين يتناطحن وحذاهن نعجه ومكتوب على قرن واحد منهم: "تخاطوا أصحاب الصوب وجا كيدهم فى ميدهم".

عدا اللقى جمل غربيه ربيع وشرقيه ربيع فى حومته كلها ربيع وهو بارك فى فاصوله جدب لقى مكتوب على ذروة الجمل: "فراحه وزعلانات وفى ربيع ويباتن خلا". عدا لقى قدرين على شفهة البحر واحد يقلب فضه وواحد يقلب ذهب لقى مكتوب على وذن وحده منهن "الفضه الخاطر إن طال غلاك ايعيش فيه ما كيفه عجب" ووذن لاخر مكتوب عليه "هذا هو حد الصوب".

بعدها رد عليها على البيت، وقالت له: النخلات اللى لقيتن فى لول بنات وحده بوها غنى اللى هى الطويله وسمحه وعقلها فارغ وماجاها حد ولخرى بوها فقير وعقلها عامر ومطلوبه عشان عقلها.. والقدرين الراجل ورفيقته ان كان هاج الراجل تهدى الوليه وان كان هاجت الوليه يهدى الراجل، والنياق اثنين من الصبايا واخذات واحد فقير يعانن فيه. وقالت له الكبشين ضنا عم متعاركين على بنت عمهم. والجمل اللى بارك فى وسط ربيع هذا راجل صغير وفقير ويالاه بنات سماح فى كل تيقه وهو موش طايلهن وما عندهشى حيله قاعد فى وسط الربيع وجيعان والقدر الاخيره.. هذه هى حد مرادك.. أفهم الأمير وذبح فيها واجوزها.. وهم مشو غادى وناجيت جاى حتى العشا ما تعشيت. (العلل بلا معنى سفاهه).

انتهت الحكاية وهى تتحدث ببساطة عن أمير أراد الزواج ليكمل نصف دينه، لكنه يريد زوجة بمواصفات خاصة فهو أمير ابن ملك ولا ملك إلا الملك الجبار كما تقول الحكاية فخرج يبحث عن غايته ومراده، وبالسؤال أشار عليه أحد الرجال أن الواقف بعيدا فى السوق يبيع نعجته، هو من لديه طلبه فهو والد من يبحث عنها، فذهب إليه الأمير وتعرف عليه ولم يخبره بنيته، وصاحبه فى طريق العودة لمنزله بعد أن فشل الشيخ فى بيع النعجة، وفى الطريق دار بينهما حوار طويل يشبه إلى حد كبير حوار الخضر مع سيدنا موسى مع اختلاف التفاصيل والشخوص، فما طرحه الأمير على الشيخ من تساؤلات تبدو للأخير تساؤلات بلهاء وساذجة ولا تصدر إلا عن شخص أبله وخبل (مجنون)، وما هى إلا رؤية عميقة من قبل الأمير، رؤية لا تأخذ بظواهر الأشياء لكنها تنفذ إلى الجوهر وتعى خلفيات الأمور، وتردها إلى أصولها وهى تساؤلات فلسفية بسيطة وعميقة فى نفس الوقت، لا يقدر على فك شفراتها غير أصحاب الملكات والقدرات الخاصة، كالخضر عليه السلام فى قصته مع سيدنا موسى، أو بنت هذا الشيخ التى تمثل فى قصة حد الصوب نموذج المرأة الحكيمة النابهة التى تملك من الفراسة والوعى ما يؤهلها للزواج من هذا الأمير الشاب. والأمير وهو يطرح هذه التساؤلات يعى أن إجاباتها ليست لدى هذا الشيخ البسيط الذى يتعامل مع الأمور بتلقائية، لكنه سوف يحمل اندهاشاته هذه لمن هى غاية المراد، كما يتضح لنا ذلك فى نهاية الحكاية.

وباستعراض الحوار بين الأمير والشيخ نتعرف على هذه

التساؤلات وأولها:

سؤاله للشيخ: لماذا لم تقم ببيع نصف النعجة وبالمقابل تتناول وجبة الغداء؟.

ويتعجب الشيخ من هذا الشخص الأبله فهو لا يعرف معنى لسؤاله، فكيف يبيع نصفها؟. ومرة أخرى يفاجئه الشاب بطلب غريب وهو أن يحمله أو يقوم الأمير بحمله، ينظر إليه الشيخ ويتعجب من أمره ويقول له: كيف أحملك وأنت بهذا الطول والعرض، وتستمر الحكاية حتى يصلا إلى ترعة صغيره فوقها "معدية" فيطلب الأمير من الشيخ أن يمر هو الأول، فيمر الشيخ وهو متعجب من أمر هذا الشاب، وحينما مرا على زرع جميل ووفير قال الأمير: هل ترى أن هذا غزير ووفير أم غير ذلك؟، يتعجب الشيخ ويكمل السير حتى يصلا إلى قبر كبير فيتوقف الشاب أمام القبر قائلا: هل ترى أيها القبر صاحبك ميت أم حى؟ فيزداد الشيخ حيرة من أمر هذا الشاب ويوقن أنه غير طبيعى وهذا ما أكده لابنته عندما وصلا إلى البيت.

فبسؤالها لأبيها عن هذا الضيف قال لها إنه شاب مجنون وأخذ يسرد لها ما حدث له مع هذا الشاب طوال الطريق وأخبرها عن أسئلته الغريبة فتعجبت الابنة من أمر أبيها وقالت له إن الأمر بسيط فكل ما طرحه هذا الشاب صحيح وغير ملغز، وأخذت تفسر له ما قام به الشاب من أمور يتعجب لها أبوها. فقالت له حينما أراد منك أن تبيع نصف النعجة فإنه كان يقصد أن تبيع صوفها فقط، وطلبه منك بأن تحمله أو يحملك يقصد منه أن تحادثه أو يحادثك لتخففا عنكما أعباء الطريق ووحشته. أما بخصوص المعدية التى أمرك بأن

تسبقه فى تعديتها فلا عجب من ذلك فهو يريد أن يختبر الممر هل هو صالح للمرور أم لا وبدأ بك حتى يطمئن قلبه.

وعن الزرع الوفير فهو يعلم أنه وفير وجميل، لكنه كان يقصد بسؤاله إذا كان أصحابه عليهم ديون أم لا، فهذه الوفرة لا معنى لها إلا إذا كان العائد من هذا الزرع بعد حصاده وبيعه يدخل لأصحابه كاملا دون نقصان.

قال الشيخ وماذا تقولين عن سؤاله لصاحب القبر هل هو حى أم ميت ؟ قالت لا غرابة فى الأمر يا أبى فهو يقصد من السؤال أن هذا الرجل لو كانت له ذرية صالحة فهو لا يعد من الأموات كما يقول المثل (اللى خلف ما مات) أما إذا كانت ذريته غير صالحة فلا يعد حيا ولا ميتا ويذكر اسمه بالسوء.

وفى نهاية حوار البنت مع أبيها تدرك أن هذا الضيف ليس بالهين وأنه جاء فى طلب شىء ثمين فهو يبحث عن ضالته.

فخرجت له وشكرته وقالت إن الحديث بلا معنى سفاهة، وطلبت منه أن يأخذ ورقة وينزل الوادى ليسجل كل ما يقابله ثم يعود إليها بعد ذلك، نزل الأمير إلى الوادى وسجل كل ما قابله بداية من النخلة العالية التى حولها فراغ وليس بها ثمار ومكتوب عليها "يا خسارتك" ثم النخلة الأخرى المثمرة التى كانت بجوار البئر والمكتوب عليها "العلو خير فى الشراف والوطو خير مرباع" مروراً بالقدرين اللذين يفور أحدهما وما يزيد عنه يفرغ فى القدر الآخر ومكتوب على الأول منهما "يفور عقل بهمد عقل ناو غاليا مانا سوا"، ثم مقابلته للناقتين الجميلتين وهما فى حالة ذهاب وإياب على قعود (جمل صغير) أجرب

مشلول الحركة. وما وجده من مكتوب على إحدى النياق (رماهن صفاليام على عويل موقيسن لهن) ويسجل الأمير أيضا مشاهدته لكبشين فى حالة صراع ونطاح وبجوارهما نعجة ومكتوب على قرن أحدهما (تخاطو أصحاب الصوب وجا كيدهم فى ميدهم)، ثم رؤيته الجمل البارك وسط الزرع والذى يحوطه الخير من كل جانب. وهو غير مستفيد من كل ذلك ومكتوب على ذروته (فراحه وزعلانات وفى ربيع ويباتن خلا).

وأخيرا يسجل ما قابله عند البحر فقد وجد قدرين أحدهما يفيض منه الذهب والثانى تفيض منه الفضة ومكتوب (الخاطر ان طال غلاك ايعيش فيه ما كيف عجب). أما قدر الذهب فمكتوب عليه"هذا هو حد الصواب". ثم يخلص الأمير من مدونته ويعود إلى بيت الشيخ ليعرض ما سجله على الفتاة لتفسر له ما شاهده فى رحلته للوادى.

فتخبره الفتاة عن النخلتين فى أول رحلته أنهما فتاتان الأولى جميلة لكن عقلها فارغ ولم يتقدم لخطبتها أحد. والثانية والدها فقير وعقلها كبير وطالبو القرب منها كثيرون.

وبخصوص القدرين فهما يرمزان لرجل وزوجته إذا هاج أحدهما يحتويه الآخر والعكس، أما الناقتان فهما تشيران إلى سيدتين تزوجتا برجل واحد والجمل الأجرب هو ذلك الرجل، وقد تفانت الزوجتان فى خدمة هذا الزوج المريض.

والكبشان هما رجلان ابنا عمومة اختصما على ابنة عمهما.

وبخصوص الجمل البارك وسط الزرع الوفير تخبره أنه ما هو إلا شاب صغير وفقير يجلس وسط حشد من البنات الجميلات إلا أنه

غير قادر على الزواج من واحدة منهن بسبب فقره.

وأخيرا فيما يخص القدرين الأخيرين على شاطئ البحر فأولهما الفضة وهى أمنيات بالحصول على صاحب العقل وبغية المراد وهو النصف الجميل، أما الثانى فهو قدر الذهب والذى كتب عليه هذا هو ما تتمناه أى لقد وجدت ما تتمنى ووصلت إلى طلبك وطلبك هو أنا، أنا هى ما تتمنى أيها الشاب.

وتنتهى الحكاية بزواج الأمير من بنت الشيخ. ليفرح الصغار والكبار بهذه النهاية السعيدة وينام الأطفال على وعد بملاقاة أحلام تشبه قصة الأمير وبنت الشيخ أو حدوتة حد الصوب.

هكذا انتهت حكاية حد الصوب، أما ما بها من سمات تخص الثقافة البدوية فهو ما نقوم بعرضه مفصلا فى السطور التالية:

السؤال وطلب المشورة

تطالعنا هذه الحكاية بأولى سمات الشخصية البدوية وهى السؤال وطلب المشورة قبل الإقدام على الفعل، فالبدوى لا يقدم على فعل أمر من الأمور إلا بعدما يشاور أهل بيته وأقاربه وأصدقاءه، وهو ما قام به الأمير عند سؤاله لبعض الرجال فى السوق عن طلبه للزواج من بنت تتوفر فيها شروط الحكمة.

فقرار الرجل فى البادية ليس من رأسه مباشرة بل هو نتاج مشورة وأخذ ورد مع من حوله ممن يهمهم أمره.

الصبر على رفيق الطريق

رفيق الطريق فى الثقافة البدوية يحترم ولا يرد له طلب فهو ضيف على صاحبه والضيف يكرم حتى ولو كان غريب الأطوار. كما

بدا من سلوك الأمير للشيخ العجوز، فهو لم يضجر منه وظل يرافقه حتى أنزله بيته وأكرمه وقدمه لابنته.

والكرم سمه أصيلة لدى البدو لا ترتبط بالحالة الاقتصادية أو الاجتماعية، تمارسه الجماعة وتتغنى به، وتفرد له الحكايات، وتسجله فى ذاكرتها الجماعية، حيث يعد نوعا من أنواع التباهى والفخر.

الوضوح وعدم المراوغة

تتسم الثقافة البدوية بالوضوح والصراحة بالقياس لثقافة الريف والحضر، حتى إن البعض ذ للأسف ذ يتهم أبناءها بالجلافة وقلة الذوق، وهى مقولات وصفات تطلق بدون معرفة كافية لطبيعة هذه الثقافة، فالبدوى لا يحتاج إلى تجميل الأمور أو اللف والدوران من أجل الوصول إلى ما يريد، حتى وإن بدت المصلحة هى الهدف الرئيسى فلا خجل فى ذلك، فهو يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية، ويتعامل معها وفق ما علمته البيئة ببساطة وتلقائية ووضوح.

فلسفة العادى

نعم فلسفة العادى، فالثقافة البدوية إضافة لما سبق ذكره من سمات البساطة والوضوح تمتلك أيضا العمق؛ فهى تضفى على ما يحيط بها ويصدر عنها بعداً فلسفيا، متجاهلة ذلك الإيقاع الرتيب، ذا الوتيرة الواحدة، التى لا تنتهى، فالشيخ البدوى حين يحادثك تشعر أنه امتلك الحكمة والمعرفة الكلية، فهو رغم بساطته يدرك أنه جزء من حقيقة كبرى، لذا يرد الأشياء إلى أصولها الأولى بحس صوفى، كما أنه يشعر بحالة من التوحد مع ما حوله من فضاءات، فهو ابن فلسفة الصحراء التى تبدو فى مفارقاتها وتحولاتها، فى

ثقلها وخفتها، فى إيقاعها وسكونها، فى عظمتها المفرطة ولذتها الحسية، تلخص جوهر الحياة فبعد النظرة الأولى للصحراء يصبح كل شىء وحدة واحدة ينفذ فيها محور يمتزج حوله السماء والأرض والناس فى كل لا يتجزأ.

الحيوان فى حكاية حد الصوب

يبرز الحيوان كعنصر أصيل فى حكاية حد الصوب كما هو الحال فى الحياة البدوية فالأغنام والماعز والجمال هى حيوانات ترتبط بالمجتمعات الصحراوية وبحياة البداوة إن كانت بداوة متنقلة أو مستقرة، إلا أن الثقافة البدوية تختص لنفسها بعضًا من الحيوانات لتحمله كثير من المعانى والحكم ويأتى فى مقدمتها الإبل التى يرد ذكرها فى كثيرا من الحكايات، كما ينسج حولها العديد من الحواديت فهى ذات مكانه خاصة فى حياة البدو، بل إنهم يقرنون حياتهم بها وتتوفر بشأنها حصيلة كبيرة من المادة الثقافية(٣) التى تتعلق بدورة حياة الإبل وأسمائها وصفاتها وخصائصها واستخداماتها، وهذه المادة تعتبر ثروة ثقافية مهمة، وبشكل عام تحظى الإبل بمكانة اجتماعية كبيرة فى المجتمع البدوى، حتى إن البدو يحرصون على معرفة "نسب" الجمل أو أصله عن طريق الإناث أى من خلال الأم وأم الأم وهكذا، فأنثى الجمل يجب أن تكون ذات أصل معروف حيث يتم تتبع أصلها فى العادة حتى خامس "جَد" للتدليل على نقاء الأصل.

كذلك يحرص البدو على تتبع سلوك الجمل وتصرفاته وأحواله اليومية بدقة بالغة ويعطون كثيرا من الأهمية لفترة "الأربعانيات"

وهى فترة اشتداد الرغبة الجنسية عند الإبل. حيث يظل الجمل والناقة معظم العام هادئين ساكنين حتى يأتى فصل الشتاء فيطرأ على الجمل شىء من الهياج وعدم الاستقرار، ويعرف الجمل فى تلك الفترة بأنه صايم، ويعزو البدو ذلك الهياج إلى شعور الجمل بالحاجة إلى معاشرة الأنثى.

ويعتقد البدو أن الناقة هى التى تطلب الذكر وهى التى تجرى نحوه حين تريد "العشر" أو الحمل، والاتصال الجنسى لا يتم على مرأى من الناس، لأن الجمل يستحى من ذلك.

وعملية العشار تعتبر "ثوابا". فلا يأخذ عليها صاحب الجمل أجرا. ولنا أن نلاحظ كيف يقرأ العرب بشكل عام القرآن وهم يتمايلون إلى الأمام وإلى الخلف بطريقة لا شعورية، كما لو أنهم يركبون جملا، وهى إشارة دالة على وجود تناغم روحى بين البدوى ومفردات البيئة.

ويقول الدكتور صلاح الراوى(٤): من البديهى أن يجد الحيوان مكانا بارزا من حياة الإنسان سلوكا وفكر ووجدانا فى المجتمع البدوى حيث تتسع خبرة إنسان مثل هذه البيئة بخصائص الحيوان وطباعه وطب أمراضه والاهتمام بشؤونه، ومن ثم كان من الطبيعى أن تجد شؤون الحيوان مكانها فى صلب نصوص القانون العرفى، انعكاسا لأهميته الاقتصادية فضلا عن الدور الاجتماعى الذى جعل بعضا من أنواعه معيارا فى الديات. وأداة من أدوات الاعتذار عن الخطأ. وتتشابه المجتمعات البدوية فى المجتمع العربى فيما يخص مصادر وأنظمة التصورات والمعتقدات المتصلة بالحيوان، فالبعد

الغيبى والتخيلى فى النظر إلى فصائل وأفراد هذا الكائن واحد، والروافد الثقافية التراثية واحدة، وطرق تشكيل هذه التصورات والمعتقدات وأساليب التعبير عنها لا تختلف فى جوهرها بحكم التجانس الواضح فى الأنواع البيئية العربية من الحيوان وبحكم وحدة المصادر المعرفية والاعتقادية.

وكما هو الحال فى توظيف الحكاية للحيوان يأتى توظيفها للأشجار خاصة النخيل التى لها مكانة قد تصل لحد التقديس، فهى من الأشجار المعمرة (النخيل والزيتون، وشجر الكافور) التى يهتم بزراعتها البدو منذ القدم، بحيث تكاد تؤلف نوعا من التراث الزراعى الذى تتضمنه الثقافة البدوية.

الزمن الممتد

خاصية الزمن المفتوح والممتد هى خاصية أصيلة فى الحكايات الشعبية بشكل عام وفى الحكاية البدوية بشكل خاص، فكما رأينا فى حكاية "حد الصوب" لا يوجد ذكر للزمن ولا تحديد للوقت، فرحلة العودة إلى منزل الشيخ وخروج الأمير إلى الوادى وتسجيله لما قابله والعودة مرة أخرى، ذكر بدون تحديد للزمن وربما يتماشى ذلك مع ثقافة البدو قديما فى عدم الاهتمام بالأحداث البسيطة فى تحديد الزمن حيث إن لهم نظاما خاصا فى ذلك ولا يعتبر ذ كما يعتقد البعض ذ الالتجاء إلى رصد حركة النجوم سوى مظهر واحد من مظاهره. ويقوم هذا النظام لمعرفة الوقت وتحديد الزمن على أسس خاصة به.

وهى أسس تنقصها الدقة العلمية المنضبطة وتعتمد على عنصر

التقريب من ناحية وكبر واتساع وحدات القياس الزمنى، فالأحداث المهمة التى حدثت فى الماضى والتصقت بالذاكرة الجماعية لا يحدد لها تاريخ دقيق معلوم فى أغلب الأحيان وإنما يستدل عليها بالرجوع إلى حادثة أخرى أكثر منها أهمية وأشد التصاقا بالذاكرة نظرا لشدة تأثيرها فى حياة المجتمع أو الجماعة المحلية وليس فى حياة الفرد وحده، وبذلك ترد حادثة ما إلى سنة هجوم الجراد واجتياحه لمنطقة ما والأضرار الجسيمة التى ألحقها بتلك المنطقة.

ولا شك أن البدو الآن فى كثير من المجتمعات المستقرة بل والبدو الرحل يدركون أهمية الوقت والدور الذى يلعبه فى حياتهم كأفراد، وفى حياة المجتمع ككل، وربما يرجع ذلك إلى تعقد مصالحهم وتشابكها مع الأجهزة الحكومية المختلفة ، التى ترتب أمورها حسب توقيت محدد ومنضبط يختلف كل الاختلاف عن الأساس الذى يرتب عليه البدو حياة الرعى والزراعة أو الصيد.

المرأة صانعة الحياة

يعطى المجتمع البدوى أهمية خاصة للمرأة ـ وإن كان الشائع غير ذلك ـ فهى رمز الخصوبة والعطاء والعمل وربة الحكمة، كما فى قصتنا هذه، وهى صاحبة رأى ومشورة تعرف ما لها وما عليها، تدبر الأمور وتديرها ببساطة، قيمتها محفوظة ولا يسمح بالاعتداء عليها، أو حتى مجرد التعرض لها، القول أو اللمس أو الاقتراب منها إلى أكثر من الحد المسموح كما يقدره العرف، ولا يشكك فى روايتها أمام القضاة والمجالس العربية، ويفرق المجتمع البدوى بين البنت والمرأة المتزوجة من حيث القيود الاجتماعية والأخلاقية، فالفتاة حتى

سن الزواج ذ وغالبا ما يبدأ من الثانية عشرة ذ يسمح لها بالخروج وكشف الوجه، أما المرأة المتزوجة فعليها تغطية جسدها بالكامل أى من الرأس حتى نهاية القدمين قبل الخروج للطرقات، وفى بعض المجتمعات الصحراوية يفرق بين البنت والمرأة المتزوجة من خلال لون خيوط التطريز الحريرية والقطنية فالخيط الأحمر للمتزوجات والأزرق للبنات (العذارى) وتبدأ كل فتاة بدوية فى إعداد ثوب عرسها بنفسها منذ فترة مبكرة، وهو ما يجعل كل ثوب يحمل شخصية صاحبته، كما أن للمرأة البدوية قدرة فائقة على الأداء الدرامى، فهى تحفظ العديد من الحكايات (مثل حكاية حد الصوب) التى جاءت على لسان إحدى الجدات، وتحفظ أيضا الأغانى التراثية، وهى تعد حاملا جيدا للتراث والثقافة، ويرجع ذلك لعزلتها عن العالم الخارجى وقلة الاحتكاك الثقافى عكس الرجل الذى تتاح له الحركة والتنقل بحرية.

وبشكل عام تشير حكاية "حد الصوب" إلى العديد من ملامح الثقافة البدوية فإضافة لما تم ذكره، نجد أيضا ملمح التدقيق فى اختيار شريكه الحياة، وبذل الجهد من أجل الوصول إلى الشخصية المناسبة والتى كان نموذجا لها بنت الشيخ فهى تتصف بالحكمة والنباهة والقدرة على فهم ما وراء الأشياء، كما أنها تستطيع فرز الرجال والتعامل معهم بندية.

كما أن الحكاية اهتمت بتحديد المكان على العكس من عدم تحديدها للزمن حيث كانت البداية فى السوق ثم طريق العودة بما فيه من مفردات محددة، ثم بيت الشيخ إضافة إلى الوادى، وهو ما يتسق مع الثقافة البدوية.

وأخيرا نود الإشارة إلى أن حكاية "حد الصوب" هى حكاية بسيطة فى مظهرها، تقوم على فكرة الألغاز، فهى تلعب معنا لعبة مسلية ومحببة مليئة بالإثارة والتشويق، حيث تقدم جملة من الأفعال والسلوكيات الغرائبية تصدر عن شخصيات تبدو لنا غريبة الأطوار، إلا إنها فى نهاية الحدوته ذ يتضح عمقها ذ تزيل اللبس عن هذه الأفعال وتوضح ما وراءها من معنى وحكمة وفلسفة، فالحكاية فى مجملها تمثل دعوة لعدم الأخذ بالظاهر والسطحى بل يجب على المرء أن يبذل الجهد من أجل الوقوف على جوهر الأشياء، وهى سمات أصيلة فى الثقافة البدوية فهى لا تنخدع بالمظهر، ولا تأتى بأحكام متسرعة بل تنتظر حتى تتضح الرؤية الحقيقية، وربما يكون موقف بدو سيناء من إسرائيل أثناء فترة الاحتلال خير دليل على ذلك فهم لم ينخدعوا بما منحته لهم قوات الاحتلال من أشياء مادية ومعاملة حسنة، وظلوا على ولائهم للوطن الأم وللدولة المصرية.

* * *

ونتطرق إلى حكاية أخرى من الحكايات الشعبية البدوية لنرصد فيها بعضا من ملامح ثقافة البادية وهى حكاية "عويشه" التى نبدأ بعرضها كما جاءت على لسان الجدة وهى أيضا باللهجة البدوية.

عويشه

تبدأ الحكاية بطلب الصلاة على النبى، وتأخذ فى سرد تفاصيلها:

كان فيه راجل عايش فى هنا وزها وربنا كارمه ببنيه مزيونه اسمها "عويشه" غاليه على بوها وامها ما تحمل فيها لا شى.. راح يا زمان، تعال يا زمان.. خطمت عليهم وليه معاها بنيه اسمها

"سليسله" وتمت اتردد عليهم وكانت تكره ام عويشه وتمنى تبقى مطراحها وتمت تكيد لها وتريد تقتلها عشان تجوز اب عويشه.

ومره من المرات هذيك الوليه خلت أم عويشه ماشيه تحطب وحطت لها حيه فالملح فتتكم فى الكلام ام عويشه كانت عندها بقيره وقالت لاب عويشه لبقيره هذه لعويشه امنتك امانه ما تفرط فيها.

إنهيتو.. الوليه الغريبه حطت حيه فالملح عند ام عويشه وبعد ما ردت أم عويشه مالتحطيب الوليه الغريبه بعثت بنتا سليسله إتقول لام عويشه عطينى شوية ملح مشت لبنيه وقالت لام عويشه تقولك امى عطينى ملح قالت لها باهى ومدت ايديها "يا غافل لك الله". مدت ايدها المسكينه لهطتا الحيه ماتت ام عويشه.. وتمت الوليه الغريبه هذيك تبرم على عويشه وتقول لها انت عايشه وحدك قولى لبوك يجوزنى وتبقى خية سليسله وما نخليك تحتاجى لشى تمت لبنيه تقول لبوها اجوز ام سليسله تنفعنا وتونسنى الراجل مسكين ما يريدشى يزعل عويشه واجوز هذيك الوليه وراح يا زمان وتعال يا زمان وعدوكم انقلبت هذيك الوليه وتمت ضرتا هى عويشه وعويشه من دور بنتا سليسله لكن ايش جاب عويشه سبحان الخلاق ادب وحلاوه وشطاره وكل هذا خلا ام سليسله تشيط فيها النار وتريد إتخلص من عويشه واول حاجه دارتا.. دارت روحها مستاجعه وقالت لوحده عجوز شرانيه قالت لها قولى لاب عويشه نا دواى فى بقيرة عويشه وجا أب عويشه وقالت له العجيز رفيقتك مستاجعه بالحيل ودواها فى بقيرة عويشه ...

وهكذا تمضى الحكاية إلى نهايتها.

تخبرنا هذه الحكاية بأنه كان هناك رجل طيب يعيش مع زوجته وابنته الجميلة "عويشه" حياة سعيدة، حتى نزلت بهم امرأة غريبة ومعها ابنتها "سليسله"، وأخذت هذه المرأة تدبر الحيل لزوجة الرجل حتى تخلصت منها وتزوجت الرجل المغلوب على أمره، وبدأت بعد ذلك تفكر فى التخلص من ابنته "عويشه" بطلة الحكاية، حتى يروق لها الحال هى وابنتها.

إلا أن كافة الحيل والمقالب التى أقدمت عليها هذه المرأة بمساعدة السيدة العجوز الشريرة للتخلص من عويشه أو حتى تشويه صورتها لم تفلح، بل أن كل ما استعانت به من أشياء للإضرار بها أو التخلص منها كان ينقلب لصالح عويشه ويزيدها جمالا وحياة، فقد أحبتها الأشياء والطيور والحيوانات والنباتات حتى الغولة المعروفة بشرها فى الحكاية الشعبية أحبت عويشه وجعلت البئر يحملها بالحرير والذهب والخير الوفير.

وتصارع على حبها والفوز بقربها والزواج منها أيضا خيرة الناس من الأمير الشاب إلى الشيخ ثم القاضى، وتنتهى الحكاية بفوز الأخير بقربها والعيش معها.

ثقافة الصبر

تقول الأمثال البدوية: "ما بيجى أبو خناق إلا أبو فراج يباريه"، وتقول: "الصبر ما عقبا ندامه".

ويعد الصبر اختيارا لا إراديا لدى بعض الجماعات التى يرتبط نشاطها الاقتصادى بالظروف الطبيعية كجماعات البدو والصيادين، إلا أن ثقافة الصبر هذه تنسحب على كثير من مفردات الحياة داخل

مجتمعاتهم، فيمكن ملاحظتها فى كيفية استقبالهم وتحملهم للمصاعب والآلام، أيضا تظهر فى التعاملات والمشكلات الاجتماعية ويأخذ الصبر فى بعض المجتمعات البدوية طابعا صوفيا، فهم يردونه إلى حكمه أكبر، كما أن البدو وبشكل عام لا ينتابهم الشك فى إيمانهم بالقدرية وأنهم مسيرون غير مخيرين كما أنهم يقبلون الدية فى بعض الحالات. وربما تأخذ المساعدة شكلا ماديا حينما يقع على أحد أبناء العائلة أو القبيلة حكم ويطلب منه دية فتقوم الجماعة بتجميع هذا الدين من كل من لدية القدرة المادية، فالدية تعتبر على الجماعة كلها وليس الفرد الصادر عليه الحكم وإن لم تدفع؛ يصبح عيبا فى حق العائلة والقبيلة.

وفى قصتنا (عويشه) لم يكن أمام البطلة إلا أن تصبر على إيذاء ومقالب ومكائد زوجة أبيها، وهى لديها إيمان بأن العناية الربانية سوف تحميها من كل المصائب وتقف بجانبها فهى مؤمنة ومظلومة. وما لم يتم ذكره هنا، ربما أسندته الحكاية للكائنات الطبيعة والخرافية لمساعدة عويشه.

البطل الشعبى مغلوب على أمره

استكمالا لفكرة الصبر تأتى سمة البطل المغلوب على أمره فى الحكايات الشعبية، المصاب دائما والمبتلى، تدفعه الظروف ـ كما هو حال عويشه ـ للقيام بأشياء وأفعال لا يعى حكمتها فى حينها، لكنها تتكشف له بعد ذلك.

وبشكل عام يمكننا القول إن البطل فى الحكاية الشعبية لا يتعلم من أخطائه، بل يعاود تكرارها، وربما يكون لهذا الملمح ضرورة فنية

بجانب الضرورة الفلسفية حيث تمتد الحكاية ويتجدد السرد ويطول، ويرتفع مستوى الإثارة والتشويق، ونعتقد أن سمات البطل فى الحكايات الشعبية تقترب كثيرا من سمات الشخصية العربية، فهى شخصية قدرية، ترضى بالواقع وتنتخب المألوف، وتنظر لكل ما هو جديد بعين الريبة والشك، وحسها تجاه التفاعل معه يكون بطيئا ومراوغا. ولا تسعى للتغير إلا فى أضيق الحدود، وذلك بعدما يطفح الكيل وينفذ الصبر أو لأسباب جبرية خارجة عن إرادتها.

عويشه والخرافة

الخرافة حاضرة بكثافة فى حكاية عويشه فهى حكاية تنتمى إلى حكايات الجان والخرافة والخوارق فلدينا البقرة التى تتحدث وتعود بعد ذبحها لتروى عويشه من حليبها وتطعمها من روثها الذى يتحول إلى تمر شهى، وهناك طائر يتكلم وينصح وغراب أسود وطائر الرخ (رخمة بيضة) ونخيل يدعو لبطلتنا بأن يجعل الله طوله فى شعرها لا فى ساقيها، ولدينا الغولة وهى من العناصر الأساسية فى الحكايات الخرافية وبئر ينفذ طلبات الغولة، وأمير ينقلب فى الليل إلى ثعبان قاتل، ثم تحوله ضربة العصا إلى إنسان عادى بعد ذلك، وأحناش (ثعابين) تتقاتل ومن يموت يحيه الأخر بمضغه من العشب وهكذا، وعويشه بطلتنا هى أيضا تحمل صفات خارقة فهى تحدث البقرة وتجيد التعامل مع الأخطار وتعى قيمة النصح، ثم إنها تحيى الميت كما حدث مع الشيخ وترد البصر لعين القاضى، وهناك العديد والعديد فى الحكاية من العناصر والرموز التى تنتمى لعالم الخرافة، لكن ما علاقة كل هذا بالثقافة البدوية؟.

نقول إن الثقافة البدوية كغيرها من الثقافات البدائية والتقليدية والتى ما زالت فاعلة فى كثير من المجتمعات والتى ظلت منعزلة لوقت قريب، تحمل فى داخلها العديد من هذه السمات على مستوى المعتقد، وربما يرجع اعتقاد البدو بالخرافة والخوارق والغيبيات إلى تراكم ثقافى تكون عبر مئات السنين، حيث إنه محصلة لخبراتهم وتجاربهم مع عالم الطبيعة وعالم المجهول، فهم يعتقدون فى ارتباط الظواهر الطبيعية المرئية والمحسوسة بكائنات غير مرئية تتحكم فيما لا يستطيعون التحكم فيه من عالم الظواهر، وقد ساعد على ذلك أنه لا توجد لديهم الخلفية العلمية لتفسير الظواهر الطبيعية.

ومن المتعارف عليه أن معظم المجتمعات البدوية تسودها العقائد الإسلامية. فهم يدينون بالإسلام ويحتكمون لشرائعه، ومع ذلك تحمل ثقافتهم بعض الأفكار التى لا تتفق تماما مع تعاليم الإسلام وشعائره وتؤلف هذه الممارسات والمعتقدات جزءا من نسق السلوك والقيم ونسق الأفكار والمعرفة السائدة لديهم. ولا يتوقف البدو كثيرا أمام هذه الأمور بل إن البعض منهم لا يرى فى ذلك حُرمة أو ما ينقص من إيمانه، وبشكل عام يمكننا تصنيف علاقة البدوى بالمعتقد الدينى، فهى علاقة بسيطة، لا يوجد بها أى نوع من أنواع التعصب؛ فالبدوى متدين بالفطرة وعلاقته بأداء الفرائض غير منضبطة، كما أنه ليس متعمقا فى الأمور الدينية.

وتقدم لنا حكاية عويشه شخصية العجوز الشريرة التى تقوم بمساعدة زوجة الأب فى أفعالها الخبيثة من اجل التخلص من عويشه، وهو ما يبرز لنا جانبا آخر من جوانب النظر للمرأة فى

المجتمع البدوى، فبخلاف دورها الإيجابى فى بناء المجتمع يعتقد البدو أن بوسعها القيام بأشياء أخرى غير إيجابية وربما تكون ضارة، ففى واحة سيوة وبعض المجتمعات البدوية، يعتقد أن للمرأة قدرة على الأفعال الشريرة كالسحر(٥). بسبب طبيعتها الجنسية التى تعد وسيلة لجذب الأرواح الشريرة ولذلك تستخدم النساء فى تنفيذ العمليات السحرية، فيقوم الساحر بتعليم أعوان له من النساء لوضع الأعمال داخل البيوت وخاصة الأعمال التى توضع فى أنواع معينة من الأطعمة أو تدفن عند عتبات البيوت، مثل دفن البيض المكتوب عليه بكتابات سحرية أو وضع بعض مخلفات المرأة مثل دم الحيض أو الشعر أو الأظافر فى أكلات خاصة مثل الملوخية، كما أن هناك أنواعا من السحر تجرى للفتيات اللاتى على وشك الزواج مثل ممارسة السحر على الماء، ووضع الأعمال فى الآبار وقد تلجأ المرأة إلى السحر لمنع الرجل من الزواج عليها، أو إصابة أحد الرجال بالسوء لأنه انصرف عن الزواج من ابنتها، وذلك عن طريق تهديد قوته الجنسية بالأفعال السحرية.

ومن الحكايات الخرافية التى ترتبط بالمعتقدات فى قرية الجارة (جارة أم الصغير) بواحة سيوة أن المرأة التى يتوفى زوجها تتحول إلى قوة شريرة يخاف منها الناس ويطلقون عليها اسم "الغولة" وينسجون حول شرها الحكايات، فهى تجلب سوء الحظ والفقر لمن تقع عينها عليه، لذا يفضل عزلها فى منزلها لمدة أربعين يوما، ولا يدخل عليها غير النساء العجائز، ولا تقدم لها اللحوم ويحرم عليها الاغتسال والاستحمام، وقص الشعر والتزين أو تغيير الملابس

البيضاء، وتظل هكذا حتى انتهاء المدة وبعدها تخرج لتغتسل فى البئر لتطهر جسدها من القوة الشريرة ويكون ذلك عبر مجموعة من الطقوس، ويوم خروجها يلزم الناس منازلهم حتى تنتهى من طقوس التطهير.

وبشكل عام يعتقد معظم البدو فى السحر والتنجيم والخرافات ويحملون أحجبة لدرء الخطر من الحيات والثعابين ومن كافة الشرور التى تصيب الإنسان، ويخافون النظرة وعين الشر لذلك يعلقون الخرز الأزرق فى أعناق الأطفال والإبل والخيول العزيزة عندهم ويعلقون التمائم والتعاويذ مثل العظام وقرون الغزال وقطع الخزف المكسورة وعظام الموتى على أبواب المنازل والحواصل وعلى جذوع النخيل وبالقرب من ينابيع المياه.

القاضى يفوز بعويشه

ربما لم تقدم حكاية عويشه القاضى البدوى بالشكل المتعارف عليه فى الثقافة البدوية حيث لم يتحلَّ هذا القاضى بالحياد المطلوب والموضوعية والنزاهة، فقد قام بحيلة خدع بها خصميه الشيخ والأمير حتى يفوز بعويشه الجميلة الهادئة، كما أنه كان طرفا غير أمين فى النزاع، ومع ذلك تنصره الحكاية، وتجعل عويشه من نصيبه، ليعيش ويستمتع بحياة هادئة. وربما يكون فى ذلك تأكيد لمكانة القاضى واحترام المجتمع البدوى له، حتى ولو جانبه الصواب فى بعض المواقف، فهو بشر وليس نبيا.

ويعد القاضى العرفى فى الثقافة البدوية شخصية ذات مكانة اجتماعية ودينية. حيث يمثل قيمة تجل وتحترم، وفهو يرأس المجالس

العرفية ويفترض فيه الحياد والصبر على تجشم مشقة الوصول بالمتنازعين إلى تسوية مرضية، والزعامات القضائية فى المجتمع البدوى لا تقوم على الوراثة فى كل الأحوال ولكن هناك من القضاة من يحرص على توريث أحد أبنائه خبرته ومعرفته بشئون القضايا المختلفة، لذا يقوم باصطحابه إلى المجالس العرفية. ويحرص الآباء فى المجتمع البدوى على غرس وتأصيل القواعد التى تحكم القضاء البدوى فى نفوس أبنائهم فعلى الشبان أن يتعلموا احترام قرارات القضاة أو (المراضى) كما يطلقون عليهم بين قبائل أولاد على(٦). ويتم التقاضى فى المجتمعات البدوية على ارتضاء الأطراف المتنازعة واتفاقهم على قاض معين يفصل بينهم، فإن لم يجمع المتنازعون على واحد من القضاة الخبراء فى النظر فى مثل النزاع القائم بينهم؛ يستطيع كل منهم أن يسمى قاضيا، ويفوضه فى المجلس العرفى. والحكم الذى ينتهى إليه القضاة لا يصبح حكما نهائيا ملزما إلا إذا ارتضاه المتنازعون. فالقضاة لا يصدرون أحكاما ولكنهم يبذلون جهدهم لمساعدة المتخاصمين على ارتضاء تسويه معينة لخصومتهم، وهم لا يتدخلون فى نزاع إلا إذا طلبوا كمحكمين ارتضاهم المتنازعون. ويعد القانون العرفى نسقا أو نظاما يحكم علاقات الأفراد فيما بينهم، ويوفر نوعا من الأمن يكفل لهؤلاء الأفراد الوصول إلى غايتهم كما أنه يحقق حالة من التوازن بين المصالح الخاصة للأفراد ومصالح المجتمع الذى ينتمون إليه، وقد استخلص البدو قانونهم العرفى من واقع الحياة الاجتماعية البدوية لذا جاء فى جوهره قانونا مسالما متواصلا مع المجتمع وليس قائما على العنف

والقهر؛ لذا فالقانون العرفى يهدف إلى الحصول على ترضية مناسبة لصالح الشكوى عكس القانون الوضعى الذى يهدف إلى القمع والردع .ولا يحبذ البدو طول الإجراءات التى يتم بها النظر للقضايا التى تعرض على المحاكم الرسمية مما يؤدى فى رأيهم إلى ضياع الحقوق، وتعتبر السلطة فى المجتمع البدوى غير جائرة بل هى سلطة عادلة تستمد شرعيتها ووجودها من رقابة المجتمع الدائمة للأفراد الحائزين على مقاليدها. وتشير معظم الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية بل والقانونية إلى أن القانون العرفى هو أنسب القوانين لهذه المجتمعات الصحراوية البدوية حيث تسود فيما بينهم علاقة وجه لوجه. كما يتسق القانون العرفى مع الظروف الإيكولوجية والتكوين الديموجرافى والثقافة فى تلك المجتمعات البدوية.

خاتمة

استهدفت هذه الدراسة الوقوف على الملامح الإيكولوجية للحكاية البدوية، وعلاقتها بثقافة المجتمعات الصحراوية، وربما نكون قد خالفنا ما هو سائد عند الحديث عن سمات الشخصية البدوية فكثيرا ما يتطرق الباحثون إلى السمات الأكثر انتشاراً مثل الشهامة والكرم والفروسية والمحافظة والتشكك (التخوين)، إضافة إلى البناء القبلى والثأر والدية.. إلخ.

فقد طرقنا موضوعات إضافية نعتقد أنها تمثل صلب الثقافة البدوية، كما أن تناولها ربما يزيل الفهم الخاطئ والملتبس والتصورات التاريخية المغلوطة عن البدو والشخصية البدوية لدى

أبناء الوادى، وكذلك لدى الجهات التنفيذية الحكومية والتى لجهلها بطبيعة هذه الشخصية وطبيعة الثقافة البدوية تقع فى الكثير من الأخطاء التى تسهم بشكل أو بآخر فى توتر العلاقة بين البدو والحكومة. وتعيق أية مشروعات تنموية تستهدف هذه المجتمعات. وعلى الرغم من الإعجاب الرومانتيكى بالصحراء وسحرها وانطلاق الخيال عن روعتها وسكونها ووحشتها واتساع رقعتها المترامية وحياة البدو والتغنى بالشعر والبيد والحكايات وما إلى ذلك مما يسجله الشعراء والرحالة والروائيون والمغامرون. إلا أننا ندرك أنها لم تعد كما كانت، كما أن مفرداتها البسيطة لم تعد تشبع رغبات أبنائها كما كانت، حتى إن كازنتزاكس (٧) اعتبرها ذات يوم جنة البدو حيث قال:

"جنة البدو هى: الشمس، الجمال الصغيرة، الماشية ترعى فى المراعى الخضراء، الخيام الملونة المصنوعة من وبر الجمال، النساء اللواتى يتبادلن الأحاديث فى الخارج، وقد طلين أيديهن بالحناء، وعيونهن بالكحل، ووضعن على الخدين شامتين صناعيتين، ولبسن أساور من فضة حول معاصمهن، وخلاخيل من فضة حول كواحلهن".

فصحراء اليوم لا تشبه صحراء الأمس فقد أصبحت أكثر فظاظة وقسوة، مليئة بالآلات والبنايات الأسمنتية، والسيارات الطائشة وسماسرة الأراضى والسياحة العشوائية، كما أن الثقافة البدوية ليست إيجابية على طول الخط فهى كما هو الحال فى الثقافة الشعبية بشكل عام تحتوى على الكثير من العناصر السلبية المتخلفة

التى تقف عائقا أمام حركة تقدم وتطور المجتمع ككل.

ولا خجل فى تعرض الدرس العلمى لمثل هذه العناصر بل والتصدى للمتغيرات التى لا تتفق مع طبيعة ونسق هذه المجتمعات، وهو ما لا يقلل من أمانتنا ومحبتنا وحفاظنا على الثقافة الشعبية كما يتوهم البعض. وفيما يخص الحكاية الشعبية البدوية نؤكد مرة أخرى أنه لا توجد حكاية شعبية بنت بيئتها بشكل كامل، كما لا توجد ثقافة نقية نقاءً كاملا فالتبادل والتفاعل الناتج عن عمليات الاحتكاك الثقافى بكافة أشكاله بين الثقافات منذ آلاف السنين ترك عناصر وسمات مشتركة فى معظم الثقافات العالمية، لذا نجد أن الحكايات البدوية ربما لا تحمل ثقافة بيئتها بشكل كبير، فقد نجد بها العديد من العناصر والمفردات والرموز الوافدة من بيئات أخرى، وهذا ليس خاصا بالثقافة البدوية، بل هو ملمح فى الحكايات الشعبية بشكل عام وربما يتسق ذلك مع خاصية الانتشار التى تتمتع بها هذه الحكايات.

الهوامش

(*) تعنى الإيكولوجيا العلاقات المتداخلة بين الجوانب الفيزيقية والبيولوجية للبيئة من أرض وماء ونبات وحيوان ، وكلمة إيكولوجيا بوجه عام تعنى (علاقات الكائن الحى ببيئته ، والكائن الحى قد يكون إنسانًا وهذا ما تختص به الإيكولوجيا البشرية أو قد يكون نباتا أو حيوانا وبالتالى تكون إيكولوجيا النبات والحيوان).

(**) نعنى بالرب هنا صاحب الشىء، والقائم على رعايته ، والمدبر لشئونه.

١-عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥? ص ١٣ .

٢-حمد شعيب: طرائق الحكى عند أبناء البادية، ورقة بحثية مقدمة للمؤتمر الأدبى السابع ذ إقليم القاهرة الكبرى الثقافى، ٢٠٠٧ .

٣-أحمد أبو زيد: المجتمعات الصحراوية فى مصر، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩١ .

٤-صلاح الراوى: الشعر البدوى فى مصر، الهيئة العامة للقصور الثقافة، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، ٢٠٠٠ص ٦٦ .

٥-سوزان السعيد يوسف: المأثورات الشعبية فى سيوة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٧ ?ص ١٧٢ .

٦-محمد عبده محجوب وآخرون : دراسات فى المجتمع البدوى، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٧ص ١١٥ .

٧- نيكوس كازانتزاكيس : رحلة إلى مصر (الوادى وسيناء)، ترجمة محمد الظاهر، منية سمارة، سلسلة كتاب أدب ونقد، ١٩٩١ص ١٠٢ .

معمارية البناء السردى:
قراءة فى أعمال أدباء مرسى مطروح

ممدوح فراج النابى

يتميز إقليم مرسى مطروح، بخصوصية جغرافية، متمثلة فى موقعه على الحدود الغربية المصرية، وتداخله مع الحدود الليبية. وقد أثمر هذا التداخل فى امتزاج الثقافتين، مما انعكس على الإبداع. إلى جانب هذه الخصوصية. يقطن فى هذا الإقليم "البدو"، وعلى الأخص (قبائل بنى على) وما يتميزون به من ثقافة مغايرة، سواء فى العادات والتقاليد، أو فى الملبس، أو فى المأكل، وفوق كل هذا اللغة، وهذا ما يظهر واضحًا فى الإبداع. كل هذا أكسب الإقليم حضوراً لافتًا، وهو ما انعكس بطبيعته على الإبداع.

اللافت فى الإبداع السردى لإقليم مرسى مطروح، أنه جاء متنوعًا ما بين الرواية والقصة القصيرة وخلا من الإبداع المسرحى، ومع هذا التنوع ، إلا أن الغالب ، هو طغيان فن القصة القصيرة.

فقد جاءت الأعمال القصصية بنسبة (٤:١) وهى كالآتى (تأريخ

لسيرة هامشى ٢٠٠٢ لحسن مشالى، ومولد سيدى الهزاز ٢٠٠٨ لهانى محمود) وهما العملان الوحيدان المنشوران، وإنْ كانا نُشرا إقليميا، ضمن (منشورات إقليم غرب ووسط الدلتا)، أما العملان الآخران فهما مخطوطان، الأول بعنوان "رجل من الزمن الجميل" لسلامة أبو طالب، والثانى بعنوان "عود ثقاب واحد" لنجلاء سرى، بالإضافة إلى هذه المجموعات توجد قصة قصيرة بعنوان "الرحيل" لبسمة هاشم.

هذا عن الإبداع القصصى ، أما الرواية فيوجد عمل وحيد بعنوان "ليلة فى سجن المالكى" عام ١٩٩٩ لعبد الستار حتيته . وهى صادرة أيضا عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ضمن سلسلة الجوائز.

الملاحظ على هذا الإبداع ١- هو حضور الصوت الذكورى، فى مقابل خفوت الصوت النسائى. فلا نجد ضمن هذه الأعمال سوى صوتين (نجلاء سرى) مجموعة قصصية ، وبسمة هاشم "قصة".

٢- قلة الأعمال الروائية، وغياب الصوت النسائى فى كتابتها، رغم ثراء البيئة بعاداتها وتقاليدها ومنابع الإلهام فيها ، فتجعل منها أعمالاً ذات طبيعة خاصة .

٣- أن الأعمال المنشورة جميعها صادرة عن النشر الإقليمى، ما عدا "ليلة فى سجن المالكى" التى نشرت عن الهيئة نفسها فرع الجوائز. وهذا يشير إلى أنّ هذه الأصوات لم يتح لها الظهور خارج حدود الإقليم، إلا إذا كان أصحاب الأعمال ينشرون فى دوريات، توزع خارج حدود الإقليم.

وسوف يقوم الباحث بقراءة وتحليل هذه الأعمال، علّه يجد فى

النهاية سمة غالبة تكون مميزة لأدب هذا الإقليم عن غيره، ونبدأ بالرواية لأنها العمل الوحيد.

حكايات الألم.. وفجيعة الرجال... وتأصيل المكان

فى "ليلة فى سجن المالكى" لعبد الستار حتيتة ٢٠٠٢م

-١-

هذا هو العمل الروائى الطويل الوحيد، ضمن مجموعة الأعمال التى ناقشها الباحث من قبل. وإذا كانت الأعمال القصصية السابقة لم تستطع أن تقدم خصوصية أو ملمحًا ذا طابع خاص،فإن هذا العمل لم يكتفِ صاحبه بتقديم سمات للإقليم، وإنما جاء تأريخًا للإقليم بأسره، وتأصيلاً للقبائل التى تقطن فيه. وإظهار صراعاتها وصمودها من جراء المحاولات التى تعاقبت من قبل الألمان والإنجليز والطليان، لطرد القبائل من هذا الإقليم، وفى المقابل "التشبث بالأرض والمحافظة على الهوية".

يمزج السارد التاريخى بالمتخيل فى نسيج محكم البناء، مزجًا يظهر الانسجام والتلاصق بين الشخصيات والمكان، وعلاقة هذه الشخصيات بالمكان، منذ أن كانوا قبائل يعيشون فى "خيام الشَّعْر والخيش" مروراً بحالات التهجير التى مارسها الألمان والطليان لسكان الإقليم، ومحاولاتهم الإبادة الشاملة للسكان، وخلعهم من جذورهم، أو حسب تعبير مستر فاجنر "خلاص بدون.. بدون يمشى لإسكندرية، مفيش بدون.. نو كامل، نو شيب" (الرواية ص ١٦).

أو ما قام به فعليًا الجنرال "أو لكنك" تنفيذًا لأوامر مستر (فاجنر)، بتسميم الآبار، ثم ما فعله (الميجر براميلى) من محو لتاريخ

البدو فى السلوم، ومحاولة محوه للتاريخ من الذاكرة فأمر جنوده بهدم الأعمدة الرومانية واليونانية، كما استولى على كنيسة أبو مينا الغربية، واقتلع جنوده اللوحات الرخامية للمبانى القديمة.. أو ما فعله بعد عودته الثانية بعد استقالته؛ عندما أعلن الزعيم سعد زغلول غضبه على التصرفات المشبوهة "للميجر براميلى" فآثر الاستقالة.

وعند عودته، جاء لينتقم منهم بعد عشر سنوات، وقد تغير ما تغير، حيث أصدر أوامره بمنع "عودة القبائل التى هاجرت إلى العامرية والبحيرة والإسكندرية، لنجوعها فى الصحراء، وجعل زيارة الابن لأبيه، لا تكون إلا بتصريح، يوافق على استخراجه أو يرفض " (الاختصار من عند الباحث، راجع الرواية ص ٧٠) . كما شيد حول برج العرب أسواراً وبوابات ضخمة (قاطعًا بها الطريق بين الشرق الأخضر، والغرب الأصفر..) (ص٧١) وكانت برج العرب زاوية دينية للسنوسية، و التى كان لها مكانة عظيمة بين أبناء القبائل لأهميتها التجارية فقام بهدم هذا المركز وبنى فوقه منزلاً ضخمًا بنفس الأحجار التى أسقطها من جدران السنوسية (الرواية ص ٦٨) ومع هذه المحاولات المتعددة لمحو هذه القبائل، وتهجيرهم إلى الإسكندرية، إلا أنهم تركوا خلفهم آثارًا ما زالت موجودة، مثل محطة السكة الحديد بمدينة مرسى مطروح، والتى تحولت بعد ذلك إلى مركز حتى جاء عصر عبد الناصر، وأولى هذا الجانب الغربى من حدود مصر أهمية قصوى، فبدأت الدولة فى عهده أكبر عملية لتسكين أبناء القبائل، "فأقامت المساكن والمدارس، وأعمدة البرق والهاتف، وأنشأت بجانب محطة السكة الحديد بمرسى مطروح

منطقة خرسانية طويلة، لينتظر تحتها المسافرون القطار، ويودعوا كذلك ذويهم"(الرواية ص١٩).

هكذا طويت خيام الشعر والخيش، فاستقرت القبائل فى بيوت "الحجارة والطين" ولكن مع الأسف فمع استقرار البيوت، إلا أن الناس ما عرفوا الاستقرار إنما الرحيل والتنقل" وراء المزن والعشب".. (ص ١٩)

-٢-

تأصيل المكان

لا يقف السارد عند المحاولات المتكررة لطمس المكان، ومحاولات القبائل من جانب آخر، للتشبث بالمكان والمحافظة على هويتهم . وإنما يسعى لمقاومة هذه المحاولات بتأصيل التأريخ الحقيقى لهذه القبائل، التى تعود إلى " عقار الشريف " الذى جاء من مكة قبل ستمائة سنة باحثاً عن الربيع (المطر)، حتى وصل إلى الجبل الأخضر وبسط سلطانه وتزوج وأنجب ثلاثة هم على وحرب وخديجة، وبعد موته تخاصم أولاده.. كل منهم يريد أن يتزعم العائلة والعائلات المجاورة.. لكن علياً كان شاطراً تشجع وتقدم حائزاً الوطن . كل وطن فيه ربيع، حازه "(الرواية ص٤٣ ?والتشديد من عند الباحث).

ومع مرور الأيام والأعوام والسنين، كبرت العائلات، وتفرعت بعدما تزوج على اثنتين ورزق ولداً واحداً، إلا أنه توفى، ثم أنجبت له زوجته سعد الحمراء ولدًا وسماه علياً الأحمر نسبة إلى أمه . وتفريقًا لعلى الأبيض الذى أنجبته سعدة البيضاء .

ومن على الأبيض جاءت القبائل (أولاد خروف، والعزايم،

والصنافرة، والأقراد)، ومن على الأحمر جاءت قبائل (القياشات، والعشيبات، والكميلات) كما يظهر السارد الصراع الدائر بين القبائل خاصة ما دار بين أولاد حرب وأولاد على. فأينما تخضر الأرض وتكثر المراعى وتمتلئ الآبار، يتقاتلون.. ويتساقط الرجال، وكذلك الخيول والجمال.. ومن شدة ما يحدث (تقطّع النساء خدودهن). (ص٤٥)

وما إن سقط عبد المولى الحرباوى زعيم الحرابى، مقتولاً، حتى خلفه ابنه حبيب الذى تحالف مع الوالى التركى (والى طرابلس) وقدم له هدية تحدث عنها المشرق والمغرب " جلد رقبة نعامة، مملوءة بالذهب والياقوت والزمرد " (ص٤٤). وبناء على هذا صادق الوالى، الذى هو الآخر جعله قائداً على ستة آلاف جندى " لينتقموا من أولاد على "، فانطلق الجنود " كالسيل الجارف.. هرست أقدامهم النوق والخيل والأطفال والحملان والقدور.. وكذلك العجائز والمرضى الملوثين بالدم من طعم سيوف الحرابى ورماحهم" (ص٤٥) ?عندئذ اضطر أولاد على إلى الصلح.. وصارت بذلك السلوم الحد الفاصل بينهم وبين قوات حبيب المحمومة.

كل هذه الحكايات عن التاريخ والأصل محفوظة فى ذاكرة المالكى واشجيليب وأيضا النساء، حكايات تدور كنوع من المقاومة من النسيان، وفى ذات الوقت تأصيل للمكان..

-٣-

البناء الحكائى.. وتوالد الحكايات

يعمد السارد فى بناء متنه الحكائى والروائى، إلى القص

التفريعى والتوليدى، فالنص مكون من تسع عشرة وحدة سردية، لا يوجد بينها فواصل، سوى الأرقام التى وضعت أعلى الصفحة، والتى تشير إلى بدء وحدة وانتهاء أخرى، وهذا يشير فى معناه العميق إلى الدينامية والتواصل السردى، حيث آثر السارد عدم وضع عناوين للفصول، أو حتى الإشارة بكلمة (الفصل الأول، الفصل الثانى.. إلخ)، حتى لا يقطع السرد اللاهث والمتنامى رغم تداخل الأزمنة بين الحاضر والماضى.. والقطع عبر الوحدات.. الذى يحدث عندما تفتح الشخصيات الذاكرة وتسترجع الماضى.. ومع هذا فالسرد جاء ممتداً متنامياً . حيث الضرورة الحكائية والدفق الانفعالى فى السرد.

وقد اعتمد السارد فى بعض الوحدات على مقاطع شعرية، جاءت كمفتتح للوحدة، وفى كثير من الأحيان جاءت المفتتحات لتعكس الشعور الداخلى للبطل المالكى.. حيث الشعر يعبر عن حالاته، وإحساسه بالوحدة والغربة والشوق إلى الحبيب....

وقد جاء توظيفها جيداً، معبِّرًا عن العواطف الجياشة التى تعترى البطل/ المالكى فى غربته أو فى سجنه . تتألف هذه الوحدات من ثلاث حكايات، ترتبط ببعضها عبر علاقه الرحيل من جانب، والمصير المجهول من جانب ثانٍ . ومن هذه الحكايات يتألف النص الكلى.. فكل حكاية تنتج عنها حكاية أى يتولد عنها حكاية.. رغم عدم وجود عنوان يشير إلى هذا .

فالحكاية الأولى حكاية المالكى ورحيله إلى ليبيا.. تتولد عنها حكاية " اشجيليب " الذى يشعر بالانكسار عند عجزه عن رفض زواج ابنته من فسوكتة، لأنها تحب المالكى، فقرر الرحيل أيضاً،

وتتولد عنها حكاية فرعية، حكاية " زواج نوارة من فسوكتة " وأخيراً حكاية سندال كرتة زوج ربيعة وهروبه، وانتظار زوجته له...

ثلاث حكايات ترتبط ببعضها البعض بالانكسار والرحيل ثم المصير المجهول .

فالمالكى بعد أن صار عمره سبعة عشر ربيعًا يعجز عن توفير عمل لنفسه فى هذه الصحراء القاحلة، فيقرر الرحيل إلى أمساعيد الليبية حيث "الخير هناك كثير وليس له حد" وأب يعمل بسيارة تقوم بتوصيل الطلبات، وحالته المزاجية متقبلة تبعًا للرزق الذى يأتى به. هذا الابن لا يجد وهو فى هذا السن سوى قطع الوقت "بالسير طوال النهار من مطلعه، من حافة الوادى والرابية، فالبئر المهجورة، ثم السهل الأجرد المنبسط إلى ما لا نهاية.. حتى يهده التعب.. فيعود للبيت بعد غروب الشمس لينام". (ص٥٢).

هذا هو حاله، وإلى جانب بطالته، وتعبه، تنمو رغماً عنه فى قلبه نبتة حب (نوارة) ابنة جارهم اشجيليب وسوارم، فيقرر الرحيل إلى الغرب (أمساعيد) الليبية، حيث الرزق كثير والخير ما له حد. ولكن بعد وضع نقاط التفتيش الأمنية بين أمساعيد الليبية والسلوم المصرية، أصبح الأمر صعباً، ولا يوجد طريق للوصول إلا بالهروب، والعمل فى التهريب . وبالفعل يتفق مع صديقيه (سويد وشويقى)، وقبل الرحيل بيوم أخبر أمه، التى أخبرت بدورها أباه، الذى عندما يحزن يشرد ويدخن التبغ.. ولكن قبل وصولهم يُلقى القبض عليه ويُرمى فى السجن.. ويبدأ المالكى فى اجترار الذكريات، وعلى الأخص ذكريات الألم. ولا يفرِّج عنه سوى صورة " نوارة " الزهرة

الندية... تخفف عنه الإهانات من العساكر والضباط..

هذه الحكاية الإطار. لكن فى ظنى أن الحكاية الأهم، والبطل الحقيقى للرواية هو "اشجيليب" وحكايته وارتحالاته من برانى إلى السلوم ثم من السلوم إلى الغرب وعمله فى الكمب الإنجليزى، بعدما ذهب إلى المستر فاجنر يعترض على أخذ جنوده " غنمه وناقته، ولم يعد لديه شيئاً يأكل منه " (١٦ص)، فيصيح فى وجهه جملته المشهورة / السيف المُسلط على رقاب البدو جميعًا " نو بدون، نو كامل، نو شيت " فيضطر صاغرًا وأمام الحاجة للعمل، يعمل معه كخادم فى ميس الضباط، وعنهم تعلم تدخين السجائر...

وقد يوغل فى حكايته عبر الزمن، منذ أن فقد والديه وأخوته فى سيدى برانى، ولا يعرف ما إذا كانوا قد هاجروا للبحيرة أو للعامرية أو الضبعة . (ص٦٩) . وعمله فى تقطيع الأحجار والبناء، بعدما فر من المستر فاجنر، وانخرط فى العمل لدى المقاول التابع للميجر " براملى " ثم فراره من العمل فى خدمة الإنجليز، بعدما شاهد أمامه إعدام الثلاثة شباب – وعلى رأسهم " إسرافيل " الذى يحكى دوماً حكايته للمالكى ونوارة – الذين قرروا العودة إلى أهلهم فى السلوم بعدما أقام براملى قراراته السابقة، فما إن شاهد منظر الإعدام حتى سقط مغشياً عليه، وقد تقيأ كل ما فى جوفه... وعاد إلى برانى... وفى برانى يفاجأ بوفاة أبيه، وأخيه الكبير مفقود، وأخواته البنات تزوّجْن فى النجوع الأخرى، أما أمه، فقد كانت وحدها عمياء تطحن الشعير بالرحى الحجرية....

ويستمر فى حكايته عن زواجه " بسوارم " وكيف تبدل بها الحال،

حيث "كان قوامها غير القوام، ورقتها غير خشونة اليوم... ولا تناديه باسمه مباشرة، تأدباً ولا تتدخل فى شئونه الخاصة، كما لم تتجرأ على أن تتفوه آمرة "مرقدك جاهز " كما جرى بعد ذلك "(ص٨٧) . هجر برانى هو وزوجته وأمه بأمتعته البسيطة إلى الشرق، بعد عام الفرار... وفى هذه الأثناء التقى ببو المالكى . حيث كان المالكى عطشاناً، وأراد أن يشرب من البئر فمسك اشجيليب يده وصرخ فى وجهه "ما تشرب الأبيار كلها مسممة" (ص٨٨) ?استمرار علاقته بجار بومالكى... وصولاً إلى حالة الفقر والعجز، التى بعدها تبدل حال سوارم زوجته، وأصبحت "الآمر الناهى"، منذ "أن سكن هذا البيت الحجرى، بعد أن نادت الحكومة باستقرار البدو، فأخذ اشجيليب يستقطع من رؤوس أغنامه حملا حملا، ونعجة نعجة، وكان عندما يوصلها إلى السوق كأنه يبيع قطعاً من جسده". (ص٨٩). وما أن فرغت الدار من الأغنام، حتى عاش سنوات من الضنك والفقر.. ولا يجد مجرد كسرة يسد بها رمق أولاده، فأخذت سوارم على عاتقها تدبير نفقات البيت .(ص٨٦).

هكذا أمسكت سوارم بمقاليد الأمور، فهو يوفر لنفسه " الدخان "أما الخبز فسوارم الله يحفظها تتكفل به" (ص٨٦) على حد قوله . وعندما لا يجد عملاً أو يصبح غير قادر عليه " يجلس خلف البيت.. تحت النافذة.. يلف التبغ فى ورق شفيف ويدخن ". (ص٨٦)

يصبر على كل هذا، حتى يصبر على أوامر سوارم، وأيضاً، تعمد جاره وصديقه ترك علبة سجائره، قبل أن يرحل إلى بيته.. لكنه لم يستطع أن يصبرعلى بكاء " نوارة" عندما قبلت أمها العريس القادم

من مرسى مطروح وتحدد موعد الزفاف وقبله بأسبوعين ما أن سمع بكاءها المكتوم داخل حجرتها، راح يدخن بشراهة، ولما لم يحتمل جمع " حاجياته فى خرج، ثوب، سروال، تبغ، ورق لف" ورحل ولم يقل سوى "نا (أنا) مغرب ذ ماشى لليبيا" (ص٩٢)

انتهاءً بمصيره بالموت فى بنى غازى، حيث وجدوه " ميتاً وقد عقد ذراعيه على صدره". (ص٩٩)

الحكاية الثالثة:

ربيعة زوجة سندال كرته، والتى تروى مأساته قبل رحيله، فى قسم الشرطة، وكيف عذبوه بعد أن صادروا حماره وكارتته، حتى غاب عن الوعى وسجنوهما كل فى (دوير/ دار صغيرة) حتى أخرجهما عمدة أحد البلاد، دون أن يعرفوا اسمه وما إن خرج؛ حتى غادر إلى الغرب.. منذ ثلاث سنوات، أما هى فما زالت تنتظر، وعندما يسأل أحد تقول أنه فى "مشوار قريب سيعود حالاً"...(ص٥٩) فقد ظلت صلبة قوية "بيتها مرتب، تدبر شئونها وحدها، تستقبل الزوار والضيوف كأن صاحب البيت فى مشوار قريب...." (ص٥٩)

حكاية سندال كرتة هى حكاية القهر والإذلال من مصدر خارجى وهو الشرطة.....

هزائم وانكسارات.. الشخصيات

على الرغم من قلة الشخصيات فى الرواية، ورغم كثرة الأسماء، إلا أن الشخصيات الفاعلة والمؤثرة والمحركة للأحداث قليلة فلا تتعدى ست شخصيات هى (بومالكى – المالكى – اشجيليب –

سوارم – نوارة – ربيعة زوجة سندال كرتة) . والعجيب أن هذه الشخصيات جميعها تحالفها الهزائم والانكسارات... ومن ثم تكون النهاية المفجعة فى آخر الرواية حيث (الموت والمصير المجهول).

ومن أبرز هذه الشخصيات التى أصيبت بالهزائم.. شخصية "اشجيليب، والمالكى، وسندال كرتة" وقد جاءت الهزائم متنوعة . بعضها هزائم داخلية / معنوية، وأخرى خارجية قهرية / بفعل الظروف الخارجة .

"اشجيليب" وهزائمه المعنوية والخارجية

تتضافر الهزائم الداخلية والخارجية على شخصية "اشجيليب" لكن الهزيمة الفاجعة هى الهزيمة الداخلية حيث انكساره وهزيمته أمام ابنته فى عجزه عن كففة دموعها بعد قرار أمها بقبول "فسوكتة" زوجاً لها..

اشجيليب كما يصفه الراوى " رجل طيب وسيم، له وجه أحمر وعينان لونهما أخضر باهت مثل حبتى زيتون، وعلى جبينه العريض خصلات شعر سوداء..". (ص٣٣)

تبدأ انكساراته، يوم أن صادر جنود فاجنر (غنمه وناقته)، فراح إليه معترضاً، وهناك يوبخه فاجنر والبدو جميعهم.. فيشعر بالمهانة والانكسار، فيعمل كخادم فى ميس الضباط ومن شعوره بالذل والمهانة، يتعلم التدخين والخمور.

تتوالى هزائمه، لكن أبرزها هزيمته وعجزه أمام زوجته (سوارم)، فبعد أن كانت له "الكلمة الأولى ولا تناديه باسمه مباشرة تأدباً، ولا تتدخل فى شئونه الخاصة" (ص٨٧) صارت صاحبة الكلمة، بل هى

"الآمر الناهى " بل وتأمره "مرقدك جاهز" (ص٨٧) وهذا منذ أن شاركته مصاريف البيت.... وقد قاده هذا الأمر لأن يكون شرهاً فى التدخين.

لكن الهزيمة المفجعة يوم عجزه على رد عريس نوارة، وهو يعلم ميلها للمالكى، لكن إزاء قرار الأم والتى حددت ميعاد الزواج.. فيضطر للانسحاب والحيل ولم يزد قوله على "نا مغرب.. ماشى لليبيا" (ص٩٢).

وكذلك هزائمه أمام جاره بومالكى... وانكساره عندما يتعمد ترك علبة سجائره له وكأنه نسيها، أو من خلال كلمات صديقه ونصائحه..

"... لك كم سنة من غير شغل، وما تقول لى إنك كبير، وما تقدر أنت، نوا، قاعد تحكى عن زمان قديم، نجليز، وجرمان وطليان.. لكن الزمان تغير، واليوم نا ذ عويلك واجد، ويريدوا مصروف... لكن تقعد وتقول أولاد على ما سووا كذا وأصلهم كذا ذ والصحراء فيها كذا وفيها كذا. هذا ما يوكل اشجيليب يا خوى " (ص٩١).

هذا الانكسار والهزائم البادية على الرجل تستشعر بها سوارم زوجته، ولكن متأخراً، فبعد إن يرحل نجد تعاطفاً معه وانفجرت فى "موجة بكاء... اهتز جسدها الضخم.. كما لم يهتز من قبل.. تبكى انكسار زوجها... انكساره الذى لم يلتحم منذ خمسة عشر عاماً (ص٩٣).

وتتذكر فى لحظة خمسة عشر عاماً مروا فى ذاكرتها قضاها اشجيليب وحيداً، "تاركاً لها قيادة البيت والسلطة المطلقة... تذكرت أنها لم تتبادل معه منذ باع آخر نعجة من قطيعه، سوى كلمات قليلة، تعد على أصابع اليدين!" (ص٩٣).

٢- سندال كرتة... والقهر

هو زوج ربيعة ويتميز كما وصفته ربيعة " أنه شرس مخيف، كأن وجهه أحمر، وأسنانه عريضة، كبيرة، صفراء، وشاربه نافراً على جانبى فمه..." (ص٧٤).

مات والده غماً بعدما يأس من سقوط المطر، فباع سندال نصيبه من الأغنام وأخذ زوجته ربيعة إلى مدينة مرسى مطروح، اشترى بيتاً ثم حماراً وكارتة، ومن يومها أضيف اسم العربة إلى اسمه، فلا ينادونه إلا بـ (سندال كرتة).. (ص٧٥).

وسوّر إلى جوار البيت زريبة وضع بها عنزات ثلاث، حياته عادية، تسير على وتيرة واحدة، ما عدا يوم الخميس حيث "يصطحب فيه زوجته ربيعة، ويطوف بها بالكارتة شارع الكورنيش، وينزلان عبر الصخور والرمال، ويجلسان أمام البحر يستمعان وشوشة الموج"(ص٧٥).

لكن ذات يوم خميس تأخر سندال كرتة عن موعد الغداء.. وبدأ القلق يسيطر على ربيعة، حتى قرب العشاء جاءها من يؤكد ما كانت تخاف منه "أن سندال مسكته الشرطة والكارتة والحمار" (ص٧٦)

جاء وقع الشرطة على مسامعها قاسياً، فمن قبل اقتادوها، "ومن هول المفاجأة عندئذ شقت ثوبها، وقد حطموا باب بيتها، وفى طريقهم دهسوا وقلبوا كل صغيرة وكبيرة رأساً على عقب..." (ص٧٦). ذهبت لتستطلع الأمر، وهناك وجدته مغشياً عليه من الضرب، وراحوا يسألونها عن الأوراق "أوراق البيت، وأوراق الزواج.... " وعندما لم تجبهم؛ ضربوها ثم سجنوهما كل فى (دويرة) حتى جاء

عمدة أحد النجوع وضمنهما وخرجا... بعد أن صادرت الشرطة الحمار والعربة.... وبعدها أقسم سندال ما يبقى يوماً، غرب " ليبيا".

انكسر أمام زوجته وهى التى رأته رجلاً فتح لها من قبل " قلبه ومشاريعه وخططه " (ص٧٤) لكنه عجز على أن يدافع عنها، أو يرد كرامتها... أو إهانة الضابط لها.

"تستعبطى يا بنت الشرموطة..!" (ص٧٧).

فغرب، منكسراً، وهى مازال لديها الأمل فى العودة، رغم أن الجميع يعلم أن من يغرب فمصيره إما "قطعته الألغام، أو حبسته الحكومة "(ص٦٧).

المالكى... وانكسارات داخلية وخارجية

تعد شخصية المالكى، واحدة من الشخصيات التى عانت مرارة الانكسار والهزائم، داخلياً وخارجياً، فقد جاء انكساره داخلياً من الشعور بالفشل حتى لا عمل له، وقد تجاوز السابعة عشر ربيعاً، ومن نظرة والده إليه بالفشل.. فيواجه هزائمه.. بالابتعاد عن المكان برمته.. فيمضى ملازما "الرابية"(ص ٦٤) كما أنه بعد انقطاعه عن خص الشيخ، قد عرف أمه من جديد، "ثمة وحشة... كل كلمة تقولها، فيها انكسار وفقد.. وصبر لا حد له" (ص ٦٤). حتى الصحراء التى يعيش فيها، لم يعرف فيها "غير الرابية، ونوارة، وشاحنة أبيه.. بو المالكى" (ص ٦١).

أو شعوره بالانكسار أمام الشيخ عندما يأتى دوره لدفع فلوس الشيخ ولا يجد ما يدفعه، فيسمع وابلاً من الشيخ "فين فلوس الشهر اللى فات. والشهر اللى قبله. هذا أبوك بيشيل حاجات الناس

ببلاش؟!" (ص ٦٢).

وبفعل هذه الانكسارات يقرر الرحيل إلى الغرب. وما إن يقبض عليه حتى ينكسر أمام سطوة العساكر والضباط الذين يتفانون فى إهانته وإذلاله، بأقذع الشتائم.

-٤-

دائرية المكان.. ومصير الانفلات

تعد هذه الرواية رواية مكان بامتياز، فالمكان هو الذى يُشكِّل الحدث وينميه، وأيضاً يُسهم فى تشكيل الشخصيات، وتحديد مصائرها . فرغم المحاولات المتعددة التى مارسها الألمان والإنجليز والطليان، لإخراج البدو من المكان، إلا أنهم يعودون مرة ثانية، بل يستبدلون بيوت الحجارة والطين ببيوت الخيش والشعر.

كما أن الأشخاص رغم استقرارهم فى المكان يرتحلون حيث المزن والعشب، إلا أنهم يرتدون إلى المركز (السلوم) مرة ثانية، حتى المالكى بسيارته يتجاوز حدود المكان...ومع تجاوزه يرتد إلى المكان "لآخر الليل... يرتفع صوتها، ثم تنطفئ أنوارها، وتهمد تحت الظل" (ص ٩).

ومع الانجذاب إلى المركز إلا أن هناك شخصيات، انفلتت من دائرة المركز مثل (اشجيليب، المالكى، وسندال كرته)، وبانفلاتها يتحدد مصيرها.. فالأول ينتهى مصيره بالموت والانكسار يلازمه.. والمالكى الآخر، ينتهى مصيره بالسجن، وعندما قرر العودة مع اشجيليب، يموت وبذلك ينقطع حبل العودة ويقرر "لن أعود.. بما أعود خمسة وأربعون ديناراً وخبر شؤم أخبار شؤم "... (ص ٩٩)..

لكن تأتيه رسالة العجز "العربية خاربة، وما عندنا ايش تأكلوا.. ابعث قروش.. اليوم قبل بكرة..." (ص٩٩). ويضطر إزاء هذه الظروف للعودة، ويتم الاتفاق مع بودبوسى صاحب المازدا، الذى ساومه على الثمن، وفى الطريق تطلق النار عليهما، لاكتشافهم هروبهما، ويعود إلى السجن مرة ثانية.

أما سندال كرتة، فمنذ أن غرَّب ولا أحد يعلم مصيره، رغم أن زوجته ربيعة مازال الأمل يراودها بعودته.

النساء... ومكانة الرجال

أبرزت الرواية دور النساء فى هذه البيئة بطريقة لافتة، فالنساء يقفن إلى جوار الرجال يشددن من أزرهم، ويقمن بدورهم فى حالة غيابهم، بالإضافة إلى أنهن يشاطرن الرجال الحكايات، ويحفظنها للأولاد حتى لا تندثر مثلما تفعل جارات (أم المالكى، وسوارم).

فسوارم رغم قسوتها على اشجيليب فى الفترة الأخيرة، إلا أنها تقوم هى بمصاريف العيال فبحثت عن الأغنام تربيها فى مقابل أن تحظى بالحليب، وأيضاً عندما يقرر زوجها الرحيل تبكى وتشعر بالأسى على زوجها.

كما أن نوارة ابنة اشجيليب وسوارم كانت بمثابة النافذة التى يطل بها المالكى على خارج السجن، عندما تشتد به الهموم والأحزان "فعندما تطل نوارة، يتسع أمامه عالم فسيح يهب فيه النسيم الرطب على رؤوس الأقحوان يمسحها فترتعش تيجانها الصفر خفراً" (ص ص ٤٦. ٤٧) .

خاتمة

أعادت الرواية إلى ذهن الباحث روايات النوبة مثل (الشمندورة لمحمد خليل قاسم، والنوبى لحسن نور، والكشر لحجاج أدوّل) وكيف قاومت النوبة ورجالاتها محاولات التهجير عن الأرض ومثلها فعلت هذه الرواية، حيث قاومت النسيان بالتأريخ للمكان وقبائله كما كشفت عن مقومات البيئة الجغرافية، وأثرها فى تشكيل إنسانها، وسبغه بسمات مائزة عن غيره، كما كشفت أيضاً عن ثراء خصب للإبداع لبيئة مجهولة، باستثناء محاولات ميرال الطحاوى فى " الخباء ونقرات الظباء " وإن كانت منطقتها قريبة من السلوم إلا أنها تختلف جذرياً عن السلوم .

ومن ثم نأمل فى المزيد من إبداعات الإقليم ومن الروائى نفسه ليضع المكان فى بؤرة الرواية العربية.

ثانيًا : الأعمال القصيصية

فجائع وانهزامية البطل فى "رجل من الزمن الجميل " عام ٢٠٠٢ لسلامة أبو طالب

تنقسم مجموعة قصص "رجل من الزمن الجميل" لسلامة أبو طالب، إلى قسمين؛ القسم الأول يحمل عنوان "قصص رجل من الزمن الجميل " ويشمل قصص " عنبر ٣ ، ليلة طويلة ، الأسفلت ، الإشارة حمرا، المتفوق ، الجميزة ، المشى للقهقرى (الفخ) ، طلب نقل ، أغنى رجل قابلته ، بوح الحنين ، منتظر العشا، عودة ، تكتيك ، زمن الحب ، ليس إلا... "!!!! - !! - !"، ."-...-..-.-"

أما القسم الثانى فقد جاء بعنوان "بوح عذابات الوجع" ويشمل

قصص (فؤادة ، إمبراطور الأباطرة، بلاتوه، مُصلحى، ملوك الطوائف، الليلة الحالكة والخمسون، استربتيز، حكايات للصغار، إلى من يهمه الأمر، وأنا و.....).

تكشف قصص المجموعة وعيًا عميقًا من قبل الكاتب، بالبناء القصصى المحكم، وفى ذات الوقت وعيًا بمفردات اللغة القصصية ذات الإيحاء والدلالة، فاللغة مكثفة موحية ، بعيدة عن الرطانة ، والتراكيب الصعبة، بل تنساب فى عذوبة وسلاسة. إضافة إلى أنها لغة سليمة خالية من الأخطاء ، وغير ممتزجة بالعامية، وإن بدت العناوين لبعض القصص عامية مثل (الإشارة حمرا ، منتظر العشا).

نلاحظ فى المجموعة أن الكاتب يتخذ من الإنسان موضوعًا لقصصه فى مواجهة المطلق (الحب، القدر، العادات والتقاليد، المصير المحبط، الانهزام....) فأبطاله يعيشون لحظات الألم والفجيعة والانهزامية. بل إن العنوان يشير إلى هذه المدلولات، رجل من زمن الحب الجميل، لا وجود له فى واقع مبغض، وظروف قاهرة وعلاقات مبتورة، وقيم متهاوية....

تدور قصص القسم الأول فى محورين: الأول، محور فجيعة الأبطال، والثانى محور انهزامية الأبطال، وكأن هناك ترتيبًا منطقيًا، فالفجيعة تؤدى إلى الانهزامية.

أولاً: المحور الأول: الفجيعة، يضم قصص (عنبر٣ ?ليلة طويلة، المتفوق، الأسفلت، الجميزة (! – !! – !!!).

فى قصة "ليلة طويلة" يفجع البطل فى زوجته، فى أول ليلة من

زفافهما، فالزوج عائد من الغربة، ينجذب لإحدى فتيات العائلة، وخاصة هو مقبل على الزواج، يسحره الحزن البادى فى عينيها، دون أن يعرف سببه، حتى عندما تريد أن تصارحه، بعد علمها برغبته فى الزواج منها، يرفض، ويصر على أن يُبْقى خيالاته كما رسمها لها. ويتم الزفاف، وقبل أن تفك دبابيس طرحتها، تطلب منه أن يستمع لها، ثم يقرر فى النهاية حكمه عليها . تفجعه بأنها ليست عذراء وتحكى له حكاية مكررة (الحبيب من أسرة هاى والفريسة أبية) يبدأ الحبيب فى ترويض فريسته حتى تخضع له.. ويحدث ما حدث.. والقصة نهايتها معروفة، يتنصل منها ويهرب خاصة بعد حملها .هكذا تطلب منه أن يقرر المصير الذى اختاره لها القتل أو الطلاق.. يستمع الزوج مفجوعاً بما تحكى.....

وفى قصة "الأسفلت" يفجع الزوج أيضا فى زوجته، المتناقضة معه دومًا، فهو مثقف وكاتب قصة مفجوع ومهموم بما يحدث له من ظلم لجان تحكيم الجوائز، فى ظل معاناته يبوح لزوجته، بعد أن أخذها إلى الكورنيش.. لكن للأسف يضيع رجاؤه فى أن تفهم ما يقصده بل على العكس تسخر من الكتابات بصفة عامة، وتعتبرها "هستيريا وهلوسة"، والعجيب أنها تعاتبه على إحضاره وجبة البيتزا التى أصابتها بالمغص. يفجع الزوج بل ينهزم فى النهاية، ويقرر العودة إلى البيت ليكتب قصة عنوانها (الأسفلت) فى إشارة بالغة لخلو عقل زوجته من أى شىء.

وفى قصة "المتفوق" يفجع الأخ فى أخيه، فالأسرة تضحى من أجل هذا الأخ، حتى يتفوق فى دراسته، وبالفعل يدخل كلية الطب،

ويصبح طبيبًا. ويبدأ فى التنكر لأهله، فعندما يقرر الزواج يختار ابنة دكتور، ويعتذر لأهله عن حضورهم؛ لأن أهل زوجته هاى، ومع كل هذا إلا أن الأخ الذى ضحى هو الأخر بعينه، وتحول مصيره ليدرس فى الأزهر، ويصبح شيخًا، يصر على أن يعيد القلوب وجسور المحبة؛ فيذهب لدعوته لحضور زفافه على ابنة خاله، وعندما يذهب إليه فى عيادته بدلا من أن يأخذه بالأحضان، يفزع، ويدعوه للانصراف.. قبل أن يخبره بسبب مجيئه، يعود الأخ مفجوعاً بما حدث.. ولا ينسى أن يشترى مسبحة لأمه، بدلا من مسبحة أبيه التى باعتها ليتعلم بثمنها..

وفى قصة (الجميزة) يفجع البطل ورفقاؤه الصبية، فى سطوحى وزوجته تفاحة، صاحبا (الجميزة)، هذه الجميزة التى يأكل الصغار ثمارها برضا الزوجين، فى مقابل حراستها من الأعداء... لكن يفرض المال سطوته وتنهزم الأحلام الخاصة بالصبية، عندما تقرر الشركة الأمريكية التى اشترت الأرض من سطوحى قلعها بالبلدوزر، لتقيم أحد المشروعات المدرة للمال.. وما إن يضرب البلدوزر ساق الجميزة حتى تسقط، ويسقط معها بيض اليمام وأحلام الصبية، وسط حزنهم ودموعهم.

وفى القصة المعنونة بـ (! -!! -!!!-) يفجعنا السارد من جراء الفعل الشائن المتمثل فى زنى المحارم، السارد يجمع ثلاث لقطات لا رابط بينها سوى الموضوع:

فى اللقطة الأولى الابن حاصل على دبلوم صنايع قسم نجارة يسافر إلى العاصمة، ليعمل ويترك الأخت اليتيمة الأب والأم مع

جدتها لأمها. وبعد شهور يعود من القاهرة وقد تعلم شيئين النجارة والكيف. وفى يوم مشئوم غافل أخته، وواقعها تحت تأثير الكيف الذى أدمنه . وما إن حملت، حتى ذاع الخبر ودوى فى قريته الوادعه على نهر النيل.

وفى اللقطة الثانية الزوج مدمن للخمور، والزوجة أقعدها الفالج فى الفراش، يهددها دوما بالطلاق إذا لم تكتب كل شىء له، وينجح، وينفق الأموال فى الكيف وفى ليلة مشئومة يعود متأخراً، يوقظ ابنته لتحضر له العشاء وتحت تأثير الكيف يراودها عن نفسها، الفتاة تقاومه فتنزلق قدماه، ويسقط صريعًا.

وفى اللقطة الثالثة البطل أستاذ جامعى، صاحب مناصب ولاهث إليها، ينسى فى غمرة تطلعاته الزواج، وما إن يتذكر، حتى يكون الزمن قد فعل فعلته، ويعلم أن أى فتاة لن تقبله، يذهب إلى القرية وهو الفارس، يزوجوه حورية، تنجب له ولداً، وبعدها يموت، الولد مدلل، مسرف للمال ينفق على الكيف وعلى أصحاب السوء، والأم عاجزة معه، تنهره مرة، ويصدها مرات ينفر من تذمرها، ويقترح عليه أصحاب السوء، أن يضع لها المنوم، وبالفعل تنام ويلهو هو وأصدقاؤه بعدما خلا لهم الجو.. ويفعل السكر فعلته.. تذهب الأم للطبيب، ويقول لها "مبروك يا مدام أنت حامل".. على الرغم من التباين الشديد فى ظروف الحالات الثلاث، إلا أن النهاية واحدة. فالإدمان طريقه واحد مهما اختلفت الظروف.

ثانيا: المحور الثانى: الانهزامية، وتمثل لهذا المحور قصص "إشارة حمرا، طلب نقل، أسلاك شائكة، منتظر العشا، زمن الحب،

ليس إلا، أغنى رجل قابلته.

فى قصة "الإشارة حمرا" ينهزم البطل / الزوج، أمام رغبات زوجته الجنسية، فى مقابل ضعفه وعجزه، تبدأ القصة والزوج فى إشارة مرور فى طريقه إلى المحكمة حيث إصرار الزوجة على طلب الطلاق، لعجزه معها.. فتهدده بأن يطلقها، ولما لم يفعل، نفذت وعدها، ورفعت عليه قضية.

وفى قصة "أسلاك شائكة" ينهزم البطل من جراء قهر العادات والتقاليد فالبطل يرغب فى الزواج من فتاة، لكن هذه الفتاة من الحضر، فيأتى رفض الأم والأسرة لأنها من الحضر، وهذا ما يتنافى مع تقاليد العائلة، يخوض البطل حربًا ضروسًا من أجل الزواج من هذه الفتاة، وهو ما يزيد الفتاة تمسكًا به . وبالفعل يتم لهما ما أرادا... وبعدها يطلب أخو خطيبته الزواج من أخته، ويأتى رفض الأسرة لأن تقاليد العائلة (تأبى زواج البنت من خارج العائلة) وعندما تصر خطيبته على معرفة الرد، فيأتيها رده السابق . فعلى الفور يأتيه أيضا ردها سريعًا، فتدخل وتأتى سريعًا، وهى ممسكة بشبكته التى قدمها لها من قبل.

هكذا كانت التقاليد قاهراً للحب.

وفى قصة "منتظر العشا" تكون الظروف الاجتماعية هى القاهرة، فالبطل مسعود من أسرة فقيرة بل معدمة، يجنح بخياله فى أن يكون مثل هؤلاء الشباب الذين يمتلكون الأموال والسيارات والموبايلات هكذا يعيش الحُلم... ويتمادى بأن يأتى الطعام إليه من المطاعم جاهزًا حسب أوامر الزوجة.. وهو فى غمرة أحلامه يستيقظ

على الواقع المرير مهزومًا، وصوت أمه يناديه بأن يذهب لاستطلاع أخته، التى تأخرت منذ أن خرجت لإحضار الفول، وتخشى أن يسقط منها، فيناموا جميعًا بدون عشاء.

وفى "أغنى رجل قابلته" ينهزم البطل أمام عزة وكبرياء رجل يرتدى ملابس رثة حتى إن ملامح وجهه لا تظهر من القذارة، فعندما يعرض عليه صديقه، القادم من صالون برجوازى يناقشون فيه مدى سطوة المال والطاقة.. وسطوة أمريكا بسبب المال، ويعطى صديقه هذا الرجل ورقة مالية، يمزقها الرجل فى كبرياء.. ويعلن لهما أن المال لا قيمة له، ويحطم بذلك نظرياتهم التى كانوا يتجادلون منذ برهة لتأكيد سطوة المال.

وفى قصة "طلب نقل" ينهزم الأستاذ جاد بطل القصة، من الواقع الاجتماعى الذى أفرز طبقة ذات سطوة ونفوذ، تعاقب من تشاء، وتحرم من تشاء.

فالأستاذ خالد، مدرس كل أحلامه هو وزوجته زيادة دخلهما، وبناء على إلحاح زوجته يعمل فى مدرسة خاصة ليعطى دروسًا.. وفى المدرسة حيث أبناء الطبقات العليا، أصحاب النفوذ، يصطدم المدرس بواحد من هؤلاء، حيث يعاقب التلميذ، فيهدده الطالب بالويل وعظائم الأمور ويصدق التلميذ، فيأتى رجال أبيه ويصطحبون المدرس إلى الأب، الذى يعاقبه عقاب التلميذ البليد... ينهزم المدرس أمام هذا الواقع، فيقرر أن يطلب نقله إلى محافظة أخرى نائية لكنه يفاجأ، أنه تم فصله، بناءً على أوامر صاحب النفوذ.

فى قصة (زمن الحب) ينهزم البطل أمام تطلعاته وطموحاته، التى

تتلاءم مع متغيرات العصر، فالبطل مهندس، طامح، مشروع لرجل أعمال، يمتلك من الامكانات ما يجعله فى نظر الكثير من الفتيات، حلمًا صعب المنال (سيارة بالريموت كنترول، موبايل أحدث موديل، لاب توب..) أشياء كثيرة من أجلها يضع مواصفات العروسة على جهازه.

وفى يوم يتقابل صدفة مع مهندسة ابنة أستاذ جامعى، جميلة تنطبق عليها مواصفات جهازه وعلى الفور، ينتهز الفرصة ولا يضيع وقتًا، فيطلب يدها للزواج، تطلب منه وقتًا حتى تستشير والدها.. مع أن والدها أعطاها حرية الاختيار من قبل.. وإذا بها ترسل له رسالة على آلته التى يتباهى بها، بأنها تريد (رجل من زمن الحب) . يحاول الاتصال بها.. إلا أن الرد يأتيه دوما.. (الرقم خارج نطاق الخدمة).

هانى محمود فى " مقام سيدى الهزاز"

تضم هذه المجموعة القصصية ثمانى عشرة قصة قصيرة، منها قصتان قصيرتان جدًا، تتميز قصص هذه المجموعة بالإحكام الشديد فى البناء، والاقتصاد فى اللغة والاختزال... كما تميل قصص هذه المجموعة إلى خرق نوع (القصة القصيرة نفسه، والميل إلى أنواع أخرى مثل المسرحية) كما هو واضح فى (خمسة مشاهد للخوف)، أو مثل الرسالة مثل (رسالة إلى فارس)، وتأتى مسألة التداخل نظرًا إلى ميوعة الحدود، وقابليتها للاختراق، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، لسعى الكتاب إلى التجريب، واختيار قوالب شكلية تعبر عن دواخلهم..

يمكن تقسيم المجموعة إلى ثلاثة محاور رئيسية:

المحور الأول: يرتكز فيه السارد على تخثر الأحلام، لاصطدامها بواقع زائف مجحف، وتمثل لهذا المحور قصص (ياكش تولع، اشتباك، فى العزف على أوتار الطباشير، رسالة إلى فارس).

والمحور الثانى: يرتكز على توظيف السارد للخرافة والمعتقدات الشعبية، وهذا واضح فى قصص (مولد سيدى الهزاز، الكحريتة).

أما المحور الثالث: فيرتكز على الجانب الإنسانى حيث الانغماس فى هموم المهمشين، وأيضا التركيز على الألم الناتج عن فشل علاقات الحب، وهذا واضح فى قصص (لا رزقكم الله بحلاق، الممثل الكبير، فنان للمرة الأخيرة، من يفهم الأنثى).

وإلى جانب هذه المحاور يسيطر الرمز كما فى قصص (عجين الفلاحة، من مذكرات أنثى فخارية، عاش دارون، رسالة إلى فارس).

فى قصص المحور الأول " تخثر الأحلام"، نرى الأحلام على المستوى الشخصى أو العام تتبدد وتتحول إلى سراب، بفعل أوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية متردية.

ففى قصة "ياكش تولع" تتبدد أحلام البطل التى بناها، وهو طالب فى الجامعة، حارب من أجلها، حتى كاد أن يفصل بسببها، فما إن يتخرج؛ حتى يصطدم بضراوة الواقع، فيحمد الله على فشل حبه؛ لأنه لا يستطيع أن يفتح بيتاً بمائة وخمسين جنيهًا.

يتحول البطل جذرياً، لاصطدامه بصخرة الواقع، فبعد أن كان شاباً ينخرط مع الشلة (الفتيات) ويتودد إليهن، يفضل العمل بعيداً عنهن، فعندما يعين فى الشركة يحمد الله على أنه لا يوجد سوى فتاتين، ما إن يعلم بعد نقله إلى فرع آخر أن عدد العاملات من

النساء يوازى عدد الرجال يزداد حزنًا.. ينجح الواقع فى إجهاض أحلام البطل، فيحجم عن الاقتران رغم حرص الأستاذ عبد الودود على عرض الفتيات ليختار منهن من يشاء. إلا أنه يتحجج بحجج واهية.

ومع مرور الأيام تأتى واحدة لتعين فى الشركة، فينجذب إليها، ويتقرب منها، فيتأكد له أنهما متقاربان فكرياً، فهى مثقفة ومتدينة، وهو كذلك، فيقرر التقدم إليها، إلا أن المفاجأة تصده وترفض.

وفى قصة "فى العزف على أنغام الطباشير" يعكس البطل، وهو النموذج الحالم بالقومية العربية، والعروبة والوحدة وشعاراتها، تخثر هذه الأحلام، وعدم مواءمتها للواقع الذى نعيشه فى ظل انقسامات الإخوة العرب، وصراعاتهم فيما بينهم.

فالسارد يعمل مدرسًا، عاطفيًا يتأثر بما يحدث فى المنطقة العربية من صراعات ودماء وقتل وتشريد لأبناء العروبة، فينفعل، ثم يلقى كلمة فى الطابور، يعجب بها البعض، وإن كان فى نظر الآخرين، وعلى الأخص "سلوى" فاشل، ويتأثر الطلاب والمدرسون بما قال، ومن أثر ما قال يبدأ الجميع فى نقاش حول ما يجب فعله، وتتشتت الآراء، فمنهم من يرى الخروج فى مظاهرات وآخرون يقترحون إحراق العلم، وثالث يقترح السفر إليهم، ونحاربهم.

هكذا تتعدد الآراء والاقتراحات دون أن يوحدوا الجهد لعمل مثمر، فكل ما قيل مجرد اقتراحات وكلمات جوفاء.. مجردة.. والعجيب أنها هى الشىء الوحيد الذى يمتلكونه. وقد فقد قيمته الآن.. أيضاً مثل أشياء كثيرة فقدت قيمتها.

فى قصة "فنان للمرة الأخيرة" تتخثر أحلام البطل/ السارد فى الزواج، حيث تعدى سن الخامسة والثلاثين، يرفض الزواج بعدما أفسد الحب حياته، الكل يقنعه بأن الحب يأتى بعد الزواج - والأم تتوسل بألا ينسى وينجرف فى تيار الزمن، ذلك السيف المسلط على الرقاب، ونظرًا لحالة الحصار المفروض عليه، يقتنع بالزواج بطريقتهم، وبالفعل يذهب ليشترى علبة شيكولاته، استعدادًا للذهاب للخطبة، وهناك فى المحل تحدث المفاجأة، يرى صورة الفتاة التى تقف خلف آلة النقود، والتى أشبه بالآلة نفسها. وما إن يخرج من المحل حتى تسيطر على عقله صورة الفتاه فينتظرها فى الخارج، وعلى الفور يقرر الزواج منها، ويعرض عليها الزواج، يأتيه الرد عبارة عن أصابعها تطبع على خده الأيسر.

هكذا تتخثر أحلام الشاب المفعم بالحب، وهو يلقى أشعاره علي أسماع الفتيات، فينتهى به الحال إلى أن يتمرد كفنان . فيصدم . ويضرب.

وفى "من يفهم الأنثى؟" تهوى أحلام الحب تحت أقدام الفارق الاجتماعى. فالبطل فى القصة مولع بحب زميلته الصحفية، بل إن أحلامه تنحصر فى حلم "الارتباط بها" حتى إنه يشعر إزاء ذلك وكأنه "امتلك الدنيا"، ومن فرط الحب، لا يستطيع النوم قبل سماع صوتها، يطلبها أكثر من مرة، ولا يسلم من سخرية أخته عند رنين تليفونه بنغمتها، وبعد هذه المعاناة، يذهب إلى أبيها، ليخطبها منه. لكنه يصدم بالواقع الأليم والفارق الاجتماعى بينهما الذى جاء الرفض بسببه مغلفاً بصيغة أكثر حضارية. (فارق السن) إلا أن

المحب الولهان لم يفهم.. ولا يريد أن يفهم.

وفى قصص المحور الثانى: توظيف الخرافة وسيطرة المعتقدات الشعبية. ففى قصة "الكحريتة" نجد السارد مولعاً بالخرافة والحس الشعبى، فروح الخرافة تسيطر على أشخاصه، فالبطل فى هذه القصة تأخر عن الإنجاب، وبما أنه متعلم وكذلك زوجته، يطرق أبواب الأطباء فى قريته وفى القرى المجاورة، بل ويضطر إلى الذهاب إلى القاهرة، وفى كل المرات تأتى الإجابة واحدة " أنهما بخير"، أما مسألة الإنجاب فهى مسألة وقت، ومع عدم وجود مشكلة، يصنع الآخرون – خاصة النساء - مشكلة، فيمارسون ضغوطًا معنوية، وبالفعل ترضخ الزوجة لضغوطهم، وتطلب من زوجها على استحياء أن يذهب إلى الكحرتية، بجوار المقابر، حيث الأشباح، والصعود على القمة ثم التدحرج بسرعة، وتكون الخضة بمثابة الحل السحرى، يرفض الزوج ذ وهو متعلم ذ ومع شدة الإلحاح، يذهب إلى الشيخ سيد، الذى يوافق هو الآخر على الذهاب.. يستسلم الزوج ويذهب مع زوجته.

وفى طريقه يشعر وكأن الأشباح.

تنجح سطوة المعتقد الشعبى فى هزيمة العلم والدين معا.

وفى قصة "مقام سيدى الهزاز" وهى القصة المعنون بها المجموعة، يشيع نفس الجو .يحل ضيفٌ من القرية على السارد المقيم فى القاهرة، ونظراً لطول مصلحته اضطر إلى المبيت عنده، ويترك السارد للضيف حجرة جده، فى الصباح يشكر الضيف مضيفه إلى النوم الهادئ، ودون مبالاة يقول له السارد أن هذا مقام سيدى

الهزاز كناية على كثرة اهتزاز السرير بجده، لكن الجملة تجد صداها لدى الضيف بما عنده من مخزون هائل عن مقامات أولياء الله الصالحين وبركاتهم، فأخذ يحكى لمضيفه عن المقام الكبير فى البلد والموالد التى تقام وما يحدث فيها، ثم ينصح السارد بأن يحفظ السرير فى متحف؛ لأنه بقايا رجل صالح، وبناء على تصرفات الضيف راح السارد وابنته يسهبان فى ذكر كرامات الجد والرجل منفعل بما يسمع. وعندما يقرر الرحيل إلى قريته بعد انقضاء مهمته، يستأذن فى أن يأخذ ملاءة السرير تبركاً وكرامة، وبعد أيام فوجئ المضيف برسالة من الضيف وبها هدية وفاءً لنذر قطعه على نفسه إذا عاد سالماً إلى قريته.

لقد كان للمخزون الشعبى والإيمان بالكرامات والمقامات مردوده فى الاعتقاد بما لا صلة له بالأولياء مقاماً، وفى هذا إشارة لطيفة من السارد إلى دور المعتقد الشعبى والإيمان به فى الاعتقاد والإيمان فى أشياء ليس لها أساس مثلما حدث مع الضيف.

وفى قصص المحور الثالث "الاتكاء على الجانب الإنسانى" والغوص فى أعماق النفس، ليكشف من ثراء العوالم الداخلية لهم، وغناها بالأحاسيس وأيضاً، بالألم.

فى قصة "لا رزقكم الله بحلاق" يقع البطل فريسة للحلاقين، فنجد معاناة البطل الحقيقية من جراء ما يفعله الحلاقون المتعددون، الذين أسلمهم رأسه، فأخذ كل منهم يجرب فيها طرقاً شتى، لا يختلف فى ذلك الحلاق فى الشارع، أو حلاق فى صالون، أو فى محل صغير، لا يوجد به من الأدوات إلا اليسير.. فالمعاناة مستمرة، خاصة أن شعره

يمتاز بالنمو على الدوام، إلى جانب مهنته، وهى مذيع فى التليفزيون.. تحتاج إلى أن يكون حليق الذقن.

يرصد السارد صورة حاشدة، ومؤثرة للجانبين، جانب البطل، الذى يعانى وجانب الحلاقين الذين منهم الثرثار، ومنهم المتطفل، ومنهم المعتز بنفسه، ويعتبر الآخرون دخلاء على المهنة.. عالم ملىء بالثراء والمفارقات والحكايات فيه لا ولن تنتهى..

فى "الممثل الكبير" يرصد السارد عالم حارس عقار عم (صادق) الذى يتنافى اسمه مع صفته، فهو مشهور بالكذب لا يصدق أبداً فى أية حكاية يحكيها، ومع علم من يجلس معه بكذبه، إلا أنهم يحرصون على الجلوس إليه، والاستماع منه، إلى حكاياته منذ أن كان طفلاً ورحل من قريته فى الصعيد، وحكاياته عن كلبه عنبر الذى كان سبباً فى القبض على أحد لصوص السيارات الخطيرين، ومع صدق ما يرويه مع شهادة رجال الشرطة، إلا أنهم يكذبونه..وحكاياته عن زواجه " بمنى " وكيف تحدى الجميع، وفاز بها بعد صراع مرير مع جار لها، وصراعه مع أخيها وكيل النيابة، وانتهاءً بحكاية الإرث الذى هبط عليه بعد وفاة عمه صاحب الفرن.. وترقب الآخرون أن يظهر الإرث عليه .إلا أن حكايات تؤلف عنه وعن إرثه.. دون الوصول إلى حقيقة واحدة..

وفى قصة (خمس مشاهد للخوف) التى تأخذ شكلاً مسرحياً، من خلال المشاهد التى يجيد السارد توظيفها، فالشكل العام شكل مسرحى للقصة، إلا أن البناء من خلال الاتكاء على المفارقة يعكس الدلالات القصصية حيث الإحساس بالخوف الذى تنامى لدى البطل،

ومع الحرص والحذر.. يتجسد له الخوف فى صورة كابوس مفزع .

فى المشهد الأول يعكس السارد الإحساس الذى انعكس عليه من جراء فعل القط ومحاولاته مع الوسائد. هذا الإحساس الذى تنامى لدى السارد، يتحول فى المشهد الثانى إلى فعل حذر فيتأكد السارد من وجود القط خارج الغرفة، فيبحث عنه فى (دولاب الملابس، أسفل السرير) وما إن اطمأن أسلم رأسه للوسادة، مرحباً بالنوم.

تقع المفاجأة فى المشهد الثالث، فرغم كل الحذر والحرص اللذين توخاهما البطل إلا أنه يفاجأ بالقط إلى جواره، وأنفاسه الساخنة تلفح وجهه . فيستيقظ فزعاً مخلفاً السؤال عن كيفية تسلله إلى خلوته.

وبناءً على ما حدث يتخذ فى المشهد الرابع إجراءات أكثر حزماً... ثم يرحب بالنوم. لكن المفارقة المدهشة أنه فى المشهد الخامس، يستيقظ فزعاً، حيث يتخيل / يهيأ له أن "أنياباً تغرس فى الوسادة". فالشعور بالخوف الذى تنامى داخله، تجسد فى صورة كابوس مفزع.

أما الرمز الذى شكل البناء الكلى للقصص، وهذا ما يتجلى فى قصص "عجين الفلاحة، رسالة إلى فارس، عاش دارون، من مذكرات أنثى فخارية، عصفور فى اليدين....".

فى قصة "عاش دارون" يعكس السارد فى صورة رمزية حال العالم العربى، وعلى الأخص حالة الانشقاق والانقسام. على حال حيوانية "ميشو ولاكى" وصراعهما الأزلى، رغم يقينه بنظرية دارون بانتمائهما إلى جنس واحد، أو محاولته الدءوب فى أن يسقيهما من

كأس المحبة، إلا أن محاولاته تفشل وكذلك مجالس الصلح لا تفض ما بينهما من نزاع.. وفى ظل حومة صراعهما ينسيان العدو القريب المتربص بهما. ومن شدة إحباط السارد ويأسه يلقى بدورق الماء نحوهما كرد فعل منه لإيقاظهما من غفلتيهما. وبالفعل ينجح السارد فى إثارة الشعور بالخوف داخلهما، وفى ذات الوقت، وحّد نظريهما نحوه (حيث الالتفات إلى مصدر الخطر)، وإن كان السارد قد نجح فى إيقاظ حيوانيه من غفلتيهما، فهل يصلح دلق الماء على العرب أو حتى سكب الأنهار والبحار عليهم.. ليفيقوا.. ليت هذا يفلح !
wحسن مشالى يرد الاعتبار للمهمشين فى (تأريخ لسيرة هامشى) عام ٢٠٠٢

يتخذ الكاتب من الشخصيات الهامشية محوراً لمجموعته القصصية، بل يضعها فى دائرة الضوء، وينظر لها من منظور مغاير، فى إحباطاتها، وأزماتها وأيضا ضعفها، وفى أحايين يعيد سيرتها لما شابها من أكاذيب وافتراءات ونظرات مجحفة، مثلما نرى فى قصة (جوانا) .كما يلامس الواقع من خلال اقترابه الشديد منه، فنرى صورة القرية، صورة مغايرة، عمن تناولها من قبله، فالناس أضحوا فى القرية لا همّ لهم سوى الخوض فى أحاديث تافهة، يعتمد الكاتب فى بناء قصصه على التجريب، والاستفادة من المنجزات الحديثة، فنرى القصة القصيرة جداً، والابتعاد عن الشكل التقليدى القائم على الحبكة، بل على العكس يعمد إلى تحطيم الحبكة ويولى فى سبيل ذلك اهتمامًا ملحوظًا باللحظة والموقف، ومن المنجزات الحديثة التى يوظفها جيداً المونتاج السينمائى، فالقصة

عبارة عن مواقف متناثرة على القارئ أن يعيد تجميعها ليصل إليه مغزى القصة، وهذا واضح فى قصص "صافيناز ، ذراع طويلة.. يد خاوية، وما سقط من تاريخ إنجى الجميلة".

ويستفيد أيضا من التطور المذهل فى عالم الصحافة، والاعتماد على التقارير لملاحقة الخبر، كما فى قصة "حاشية الظل"، وأيضا الاعتماد على تقنيات الرواية مثل تعدد الأصوات، فالقصة أو الحدث المكون للقصة مروى من وجهات نظر متعددة مثل ما نرى فى قصة "تأريخ لسيرة هامشى" .

تتكون المجموعة من ثلاث قصص قصيرة جداً هى (مراوغة، واقعة، نشيد) حيث لا يزيد عدد سطور القصة عن أربعة سطور كما فى (نشيد) ولا يجاوز السطرين كما فى "مراوغة". ثم تسع قصص قصيرة هى "ما سقط من تاريخ إنجى الجميلة، استرسال، حرق دم، صافيناز، ذراع طويلة.. يد خاوية، حاشية الظل، تأريخ لسيرة هامشى، وجوانا".

القصص القصيرة جداً، التى بدأ بها الكاتب كمفتتح لمجموعته، ليست شكلاً جديداً تمام الجدة، بل هى تطوير لبعض الأشكال فى تراثنا العربى مثل (النادرة والحكاية والخبر) وإذا كانت القصة القصيرة، قد استفادت من تلك الأشكال التراثية، وتطورت إلى أن وصلت إلى الشكل الحالى، فإن القصة القصيرة جداً، باعتبارها نوعًا أدبيًا جديداً، هى أقرب إلى الأشكال الأصولية .

وتختلف القصة القصيرة جداً عن القصة بمفهومها التقليدى من حيث البناء والشكل، حيث لا تعنى القصة القصيرة جداً بالتفصيلات

الشديدة، كما تتخلص من الحشو، وبهذا فهى تقوم باختزال اللغة، وتهتم بلحظة الكشف والاكتشاف، أما بالنسبة للبناء، فتعتنى بوحدة الأثر، مثلها مثل القصة التقليدية، ولكن من خلال لحظة، وإذا كانت الحبكة بشكلها التقليدى ترتكز على الفعل ورد الفعل، والفعل هنا الفعل الداخلى المعتمد على فكرة البناء

فى النص الأول "مراوغة" نلاحظ البناء المختزل، والاقتصاد فى اللغة، فالفكرة التى بنى عليها الكاتب قصته هى "التمرد"، فالسارد الأنا، أثناء نومه يهتدى إلى فكرة يظنها (مجنونة) مخالفة لفعل الآخرين، وهى أن يخرج إلى الشارع – استكمالا للفكرة – حتى يفاجأ بأن الناس جميعهم فى الشارع عراة، مثله، فيبدو الضيق والغضب عليه، ويقرر أن يعود أدراجه معلنًا تصميمه على عدم الخروج مرة ثانية .

التمرد واضح فى مغزى القصة، فالسارد يخالف الجماعة، ولا يريد أن يكون مثله مثل القطيع يساق. ولا يدرى إلى أين ؟! وإنما يريد أن يكون شخصا مستقلا بذاته، لا يذوب فى الجماعة كما لا يشعر بذاته إلا مستقلة، وعندما يشعر بحالة التماهى والذوبان يقرر أن يعود كما كان؛ ليصبح مثلما أراد شخصا مستقلا.

وفى النص الثانى (واقعة) نرى الصراع بين الرغبة فى الشىء وصعوبة الوصول إليه، هذه الفكرة يجسدها عبر علاقة بين حبيبين، إلا أن اللقاء بينهما محال . ومن كثرة تفكير المحب فى محبوبته، وصعوبة اللقاء فى عالم الواقع، تراوده فى الحلم، يفرح عندئذ، لأنه التقى بها أولاً، ثم عرف طريقاً لها ثانياً، وعندما يكرر الطريقة

يستعصى عليه النوم رغم إلحاحه عليه، ومن ثم يحرم اللقاء لحرمانه النوم.

بالنسبة للقصص التسع، نجد تنوعًا لافتًا فى القضايا التى يتعرض لها الكاتب فى قصصه، كما أن موضوعاته تتميز بالجدة فى كثير من الأحيان، ومادته لا تنفصل عن الواقع المعيش بأبعاده السياسية والاجتماعية.. وتتفاعل معه لتحدث ما يسمى بالصدام الفنى، الذى لا يبتعد عن الحقيقة .

فى قصة "ما سقط من تاريخ إنجى الجميلة" يقوم البناء على مفتتح من الشعر المتدخل فيه السارد ليخدم غرضه، وأربعة مقاطع . تتكرر الجملة الاستهلالية فى المقاطع الثلاثة، (فوق بيتنا كنت أطعم الحمام، وأغيظ الغربان بفرخ صغير) . هذا التكرار مقصود، ليشير إلى حالة الحذر التى يتوخاها السارد لحماية الفراخ الصغيرة من الغربان المتربصة، والتى تنتظر الفرصة لتهبط وتفعل فعلتها، وتبدأ المراوغة، يهبط عليها رجال متنكرون فى هيئات مختلفة (رجال غر، رجال طيبون).. وما أن يتحقق لهم الهدف، وهو إخلاء المكان، لتهبط الغربان، فيعرضون عليه الدعوة لزيارة مملكتهم وعندما يوافق يحملونه على الأكتاف، فى المرتين، وفى الثالثة.. يفتحون الباب ويكسرونه، ونزل الغربان لتفعل فعلتها.. بل وتعبث بحاجاته، وعلى الأخص حبيبته (إنجى) (شرفه) ويحملونه أيضا، ولا يفيق إلا على صوت إنجى وصورة الفرخ تحت أقدام الغربان.

فى المقطع الرابع يكتشف حقيقة ما فعلوا. فقد تكورت بطن إنجى وننتظر المخاض الذى لم يأت بعد يوجهون له تهمة الفعل بإنجى،

ينكر.. إلا أنهم يصرون.. بل يحيلون الفعل إلى "رسائلك". وينتهى به الحال بعد الصفع والركل بين يدى إنجى.. تلملم عظامه وأفكاره وتحاول.

تحمل القصة بعدًا رمزيًا موظفًا توظيفًا جيدًا. فالسارد مثقف وشاعر ومحب لفيروز وأمل ونزار ومتشبث بالموقف (لا تصالح) ومن ثم فهو حريص على ألا يغفل عن أفراخه الصغيرة . والعدو.. متربص يريد أن يشغله بحجج التطبيع... ليحدث ما حدث.

فى قصة "ذراع طويلة.. ويد خاوية".. على الرغم من أن الموضوع مستهلك عولج كثيرًا، فالتيمة الأساسية التى تعزف عليها القصة، هى هروب الحبيبة بسبب الفقر، والارتماء فى أحضان كهل.

لكن البناء الفنى وتوظيف تقنية المونتاج السينمائى يعطى بعدًا جديدًا فى القصة، فالقصة عبارة عن لوحات يعرضها السارد الأنا، ليعرض من خلالها تهاوى أحلام الشباب بسبب الفقر والبطالة..

فالسارد بعد تجميع هذه اللوحات، شاب مثقف متيم بفتاة تعشق موسيقى الجاز والجلوس بالقرب من نجيب محفوظ "أحلام رومانسية" تفيق من رومانسيتها، لتبدأ خيالاتها ترسم أحلامًا جديدة، تصل بها إلى برج إيفل بل وتلامسه بيديها، وفى أول فرصة لتحقيق هذه الأحلام تتخلى عن حبها، لترتبط بعجوز (نفهم أنه ثرى) حيث يجلسها فى كازينو قصر النيل، وترتدى ملابس، عندما تمر من أمام حبيبها لا يعرفها بل صديقه النادل يعاكسها..

لا يجد سوى النادل ليجلس معه، وهو لا يقل عنه إحباطًا وبؤسًا وفقرًا، حتى أنه يستشفع بزميله النادل الآخر حتى لا يدفع الحساب،

كما يتحمل لعنات بائع الصحف الذى يغافله ويقطع إعلانا عن وظيفة خالية.. كما يحسد ماسح الأحذية.

تتزاحم الأحداث والأفكار فى رأس البطل، يعود إلى البيت، وما إن ترى أمه حاله؛ حتى تهم بتبخيره وتدعو له بالشفاء حتى يطرد الحسد. يخرج مرة ثانية يصطدم بأخرى على نفس شاكلة السابقة.

فى "حاشية الظل" يستفيد القاص من منجزات الصحافة، فيعمد إلى التقارير، فالمعلومات التى يُقدِّمها السارد عن العبيد، وكيفية دخولهم مصر، وطرق معاملتهم لأسيادهم، والخدمات التى يقومون بها، جميعها تأتى فى صيغة التقرير أو الريبورتاج الصحفى.

تبدأ القصة وقد اتخذ سعيد الفولى – أحد أعيان القرية، يمتلك عبيداً – قراراً بإذلال خيرى العبد، جزاءً على تجرأه وتطاوله على أسياده، ورفضه لطلبهم (حصد الحلفا من على أجناب المصارف، وبيعها لصناع الحصر فى المدينة).

وبالفعل فى اليوم التالى بعد صلاة العصر، يحتشد الناس جميعهم، عند سماعهم النبأ، حيث خيرى العبد موثوق بالحبال، وسعيد الفولى يقوم بجلده، والعبد يستقبل الضربات دون صياح بل فى "صلابة وعناد". حاول أهل الخير التدخل لمنع سعيد من مواصلة الضرب، وما إن مسكوا منه السوط، حتى زاد حماسه وأخذ يركل خيرى بحذائه... وينجح البعض أمثال (خطيب الجامع الغربى، رجل من الفولية، وآخر من الجعافرة) من التمكن من سعيد الفولى وتخليص العبد من تحت يديه....

وكالعادة يتجمهر الناس، ويتجادلون فى الموقف، البعض يصفه

بالهيافة، والبعض الآخر، يقول عنه افتراء.. هكذا اختلفوا فى وصفه وإن اتفقوا على استنكارهم الفعل.

وفى النهاية يشاهد الناس خيرى، ممسكًا منجله ويشق الطريق وسطهم، متجها نحو مصرف تكثر على جانبه الحلفاء.

هذا هو مضمون القصة، إلا أن السارد يُفرِّع من هذه القصة الأصلية قصصًا فرعيةً عن أهل القرية وطبيعتهم مثل انشغالهم بزواج صفية وحمدان، ووصفهم لحمدان (بالدهول) وأيضا العادات والتقاليد مثل الاحتفال بإثبات رجولة حمدان، وشرف صفية، بإطلاق النار والزغاريد. أو أحاديث العبث مثل اشتهاء النساء الجميلات والبنات الواقفات خلف النوافذ والتباهى بامتلاك العبيد، وحسن خدمتهم لأسيادهم، ودورهم فى الأفراح والمعازى فبهذه القصص يرصد لنا عالمًا جديداً من القرية، حيث المضمون الذى عالجت به القصص القرية من قبل أنها قرى وادعة، قائمة على علاقات الترابط والتعاون والإخاء، وهذا ما تظهر هذه القصة نقيضه.

فى قصة (جوانا)، يعيد السارد الاعتبار لجوانا، تلك المرأة التى تعمل فى (بار) تقدم المشروبات للسكارى صورة تتنافى مع فتاة فى هذه المهنة.. والتى تنظر من خلالها للمرأة التى تعمل مثل هذا العمل بأنها عاهرة.. جسدها مباح بالنظر وبالعبث فيه أيضا . يرصد لنا السارد العالم الآخر الذى لا نعرفه، فالصورة المنطبعة، الصورة الليلية صورة المساحيق، والملابس الفاخرة، ومن ثمّ يركز السارد على العالم النهارى عالم المعاناة والألم والقهر، يستخدم السارد صيغة المخاطب، والغائب فى حديثه عنها.

يبدأ السارد منذ لحظة استيقاظها، ولهاثها لتوصيل طفليها (كريم و جاسمين) إلى المدرسة، وشراءها حاجيات المنزل، ثم تعود للنوم ومن شدة التعب والإرهاق لا تشعر بأمها وهى ترتب المنزل، أو عندما تدخل الغرفة لتطمئن عليها... ثم استيقاظها على صوت المنبه فى الساعة الواحدة، لتلحق ميعاد خروج الطفلين، تسرع دون ارتداء ملابس أو حتى تسرح شعرها..(صورة عكس صورة الليل). وبعد عودة الأطفال، تشاركهم الغداء، ثم تدخل لفراشها لتنام؛ حتى الساعة السادسة. عند استيقاظها تساعد جاسمين وكريم فى تأدية واجباتهما . ويأتى موعد الخروج الساعة التاسعة، لتكون قبل العاشرة قد تسلمت عدداً من الطاولات لتخدم الزبائن. هكذا يرصد السارد يومها النهارى ثم يتساءل موجهًا سؤاله للمروى لهم، أى وقت يتسع للبغاء؟! يتعاطف السارد معها بعدما كان يرجمها قلبه عندما يشاهد أرقام التليفونات التى يضعها الزبائن فى يدها وهى تمر على طاولاتهم....

وفى قصة "تأريخ لسيرة هامشى" والتى تأخذ المجموعة عنوانها يعتمد الكاتب فيها على التجريب، حيث تعدد الأصوات داخل القصة، فإذا كان للشخصيات فى الرواية الحق فى أن تروى الحدث، عدة مرات حسب وجهة نظر الشخصية، فهنا يلجأ السارد إلى جعل أشخاصه يروون الحدث من وجهة نظرهم أيضاً.

يستعيد الراوى الأنا / سعيد أحداث القصة بعدما حدث ما حدث، وشعر بوطأة الاغتراب والتهميش فى المدن الساطعة.. فتبدأ القصة حكاية سعيد منذ يوم مولده، وهو ما روته القابلة ولكن على

لسان الراوى بصيغة الغائب / هى.. فتتذكر القابلة ميلاد سعيد جيداً، حيث كان فى يوم أحد من شهر مارس وقد بدأت أمه المخاض فيه من الفجر، إلا أنه لم يخرج إلى الوجود إلا فى العصر، ولا تدرى حتى الآن ما الذى حدث معها بالضبط فى تحديد نوع المولود، حيث ما حدث لم يحدث حتى مع أشد الملتصقين معها. وعندما سألها الأب عن نوعه، أخبرته بأنه أنثى، وما إن سمع الكلمة الأخيرة منها حتى بصق عليها وخرج.. ثم جاءت بعد يومين لتكتشف الخطأ، وتأخذ فرق أجرتها لكنها فشلت .

وما إن يكبر سعيد حتى يقرر أن يلتحى لأن اللحية كما يعتقد تزيد صاحبها وقاراً، خاصة أن وسامته كانت تجعل الفتيات "يبصبصن" عليه ويحاولن مغازلته، كائن ليلى، محب للتاريخ والثقافة عاشق لفيروز ومحمود درويش وخليل حاوى وتشيكوف. وهذه اللحية التى أطلقها اعتصاماً من الغواية، كانت سبب مأساته وأزمته وارتحالاته فى البلاد. ذات يوم حدث خلاف بينه وبين زميله "أميل" حيث ينقل له رأى الآخرين، بأنه بإطلاقه للحيته وشعره، يتشبه بالمسيح، وينشب إثر هذا خلاف، حيث يتدخل أحد الحمقى ويسب أميل، ويسبه أميل، يتطاول الأمر بالتدخل بالأيدى. وبالفعل يقتاد إلى القسم الذى تكرر ذهابه إليه، خاصة اصطحابه من قبل زوار الفجر بسبب لحيته مرة، ومرات بسبب أفكاره، وهناك يوجه له الاتهام بإحداث فتنة طائفية بين قطبى الأمة، ويتم تحويله إلى النيابة.. حتى جاءت شهادة القس (بيشوى) ليعلن أمام وكيل النيابة أن لا أحد بين الناس كالمسيح.. وأن سعيداً لا يتشبه بأحد، كما يعدد صفاته، بأنه

مؤمن، دائما يخاطبه بقوله "قداستك" كما يقرأ التاريخ والفنون ويحافظ على الصلاة فى المسجد.

ومع شهادة "القس بيشوى" إلا أن الأمن – خاصة أن سعيد تخلص من لحيته (بيد عمرو لا بيده) – لا يريد أن يخرجه، فيعدد لهم تهماً أخرى مثل أنه شيوعى، بناء على قصيدة له ذكر فيها اسم المناضل الكوبى "تشى جيفارا"، أو آرائه التى انعكست على قراءته لقصة، فردد مع البطل يحيا "فيدل كاسترو". كما يوحى له تقشفه فى حياته، إيمانه بتطبيق مبادئ الشيوعية، يحاول سعيد أن ينفى التهم عنه. إلا أن الأمن يصر على أنه أصبح خطراً يهدد الأمن، خاصة إذا انضم إلى تنظيم فى أفغانستان أو هافانا.

ويضطر سعيد إزاء هذه الضغوط والقهر المعنوى اللذين مارسهما الأمن معه، أن يتخذ قرار الرحيل بعدما ضاق أيضا من لعنات أبيه التى تتهمه بالبطالة.. وأن جعل البيت مشاعاً لزوار الفجر. ويرحل سعيد إلى المدن الساطعة، بناء على رغبته وتطول غيبته ويحن أبوه إليه.. وبعد هذا الغياب يقرر سعيد أن يعود إلى قريته، ليتخلص من الحرقة التى بُنِيت على جلده، وهامشيته فى المدن الساطعة.

البطل هنا مهزوم حتى إنه من شدة الإحباط مما حوله، عندما توجه له التهم، لا يرد.. فقد أحبطه الجميع بدءًا من البطالة التى جعلته عالة على أبيه، ووسامته التى أوعزت للناس بأن يتهموه اتهامات باطلة عند أبيه، ومن رجال الأمن الذين قهروه معنوياً، وأجبروه على الرحيل بإرادته. وأيضاً من الناس الذين أفسدوا حياته

بأقوالهم بأنه يتشبه بالمسيح تارة، وتارة أنه سنى، وتارة ثالثة أنه شيوعى.. حتى لعنه الأب.

نجح السارد فى القصة أن يعالج من زاوية أخرى العلاقة العميقة القوية بين المسلمين والمسيحيين، والتى يتخذها الأمن ذريعة للقمع والإرهاب، فشهادة القس (بيشوى) هى التى برأت البطل من التهمة الأساسية.. ومن جانب آخر، رصدت لمشكلة مزمنة عالجها السارد فى قصة (حاشية الظل) وإن كان هنا يكشف حجم الخطر الحقيقى الذى تُحْدثه، وهو الفتنة وكره الأب لابنه، وهى التدخل فى حياة الآخرين، فالناس فى القرى لا همّ لهم إلا الجلوس على المصاطب أو بجوار (دكان سيد قرر) كما فى حاشية الظل للحديث.. أى حديث.

كما أن اللغة التى تناولها السارد فى القصة لغة ملائمة لكل شخصية تتحدث، لاحظ لغة بيشوى "قداستك، مؤمن" كما أنها لغة إيحائية.. ذات دلالات كثيرة.

«عود ثقاب واحد » لنجلاء سرى

"عود ثقاب واحد" هى الصوت النسائى الوحيد فى الإقليم، والتى تقدم مجموعة رغم أنها غير منشورة حيث الصوت الثانى "بسمة هاشم"، لم تقدم سوى قصة واحدة بعنوان "الرحيل". اللافت فى العملين النسائيين أن القصة لديهما لم تتبلور بعد، خاصة عند بسمة هاشم، فما كتبته تحت هذا المسمى وهو بعنوان "الرحيل" لا يخرج عن الانطباعات والخواطر، الصادرة من فتاة مراهقة تُصْدم فى أول حبيب . أما "نجلاء سرى" فرغم أنها تقدم مجموعة متكاملة، إلا أنها تفتقد أيضا الوعى الكامل بمفهوم وتقنيات القصة القصيرة، حيث

أغلب قصص المجموعة تندرج تحت النمط القديم للقصة، أى قصة الحبكة التقليدية، التى تستمد بناءها من الحبكة القائمة على صراع يؤدى إلى فعل، وهذا الفعل يجىء متعاقباً ومنتهياً بحسم الصراع. رغم أن القصة القصيرة الحديثة، قد خرجت تماماً ذ بل تمردت ذ على هذا النمط، تبعاً للمتغيرات الحضارية، وهذا ما يعنى أن المبدعة ما تزال تخطو خطواتها الأولى فى هذا المجال. وأنه يجب عليها الإسراع بملاحقة الجديد فى الإبداع حتى لا تغرد خارج السرب.

بالنسبة للغة القصصية، فإلى جانب كثرة الأخطاء وعدم سلامة التراكيب، إلا أنها مليئة بالحشو والرطانة، التى تفقد القصة معناها، ومن هذا (ولكنه لم يفلح فى إخفاء التوتر، والنظر نحو ساعته من آن لآخر، يعود من حيث أتى... خائب الرجاء، محطم الأمل، فاختلطت دموعه بعرقه المتصبب ليشكلا معًا منظرًا يدعو إلى الرثاء...) من قصة الامتحان (وهذا على سبيل المثال لا الحصر) .

يستحوذ على السرد الضمير الغائب، باستثناء بعض القصص التى يكون السرد فيها بالراوى الأنا، الذى يعود مرة على متكلم مذكر، ومرة ثانية على متكلم مؤنث.

الشىء اللافت فى المجموعة كلها أن قصصها لا تعكس حضوراً أنثوياً، بل على العكس لو تم حذف اسم الكاتبة، ووضع اسم رجل عليها، لما شعرت بأى تغير يحدث... وهذا ما يشير إلى أنها "المؤلفة" لم تمتلك قضية تشغلها وتدافع عنها، أو على الأقل تعرض وجهة نظرها فيها من منظور أنثوى .

ومع كل هذا إلا أن أبرز الملامح المميزة لقصص هذه المجموعة،

تظهر فى ثلاثة ملامح:

١-حالة التشتت والضياع: حيث البطل/ الإنسان بصفة عامة، فى حالة من التشتت الدائم، بسبب ما يحيط به من إحباطات يفرزها واقع اجتماعى متردٍ، وواقع سياسى محبط ومفجع، ومن ثم ينتهى الشتات بالإنسان إلى الضياع.. وهذا ما نراه فى قصص "الامتحان - المسافر - الخط المستقيم- المقص".

٢-افتقاد العواطف والأحاسيس: سواء افتقاد العواطف الإنسانية مثل العلاقة الأخوية، أو افتقاد الحب نفسه والبحث عنه وعدم العثور عليه كما فى قصتى "أخى، المطعم" أو الافتقاد إلى عالم الطفولة كما فى قصص "قوالب طوب".

٣-أما الملمح الثالث فهو الإصرار والعزيمة: كما نلاحظ فى "عود ثقاب، الخانة رقم ٣ فى الترام".

فى قصص الملمح الأول " ملمح التشتت والضياع " نقف عند بعض القصص لتحليل هذا الملمح . فى قصة "الامتحان" نجد السارد / البطل طالبا يبدو عليه التشتت حيث يستيقظ فزعاً بسبب سعيه للحاق بموعد الامتحان فى الساعة التاسعة، وما إن يخرج من بيته، حتى تصادفه مجموعة من العراقيل التى تَحُولُ دون الوصول فى ميعاده، وبعد محاولات يصل، وما إن يصل إلى المدرسة، حتى يجد المدرسة مغلقة بالسلاسل، فيشعر بالإحباط واليأس، يعود بعدها محطم الرجاء لكن فجأة ينتبه على صوت أيقظه من غفلته، ويستجيب لصوت الأذان، ويدخل الجامع وفى المسجد يرى الإمام يصعد المنبر، فيعرف البطل أن اليوم هو يوم جمعة ومن ثم فلم يفته

الامتحان. هكذا اكتشفنا فى نهاية القصة المفارقة..

الشىء الجميل الذى أكدت عليه القصة هو العودة إلى الله عند الإحباط.. فكأن لجوء الطالب إلى المسجد هو الذى أنقذه من الفشل إذا لم يكن اليوم يوم جمعة..

أما المعنى الآخر الذى وصلنا هو طغيان حالة التشتت، حتى استسلم لها الطالب، رغم صغره، وهذا ما تريد أن تؤكده الكاتبة بأن الحالة عامة، وهى نتاج ظروف كثيرة.....

وفى قصة "المسافر" فى غمرة محاولة البطل اللحاق بالقطار المتجه إلى قريته بعد تردده فى العودة إلى بلدته وأهله، ينسى حقيبته، ولا يتذكرها إلا عندما يرى حقائب المسافرين، فيحاول جاهداً أن يتذكر أين نسيها وبالفعل يتذكر وهو يخشى أن يرحل القطار، ويبحث عنها حتى يجدها بجوار شباك حجز التذاكر، وما إن يعثر عليها حتى يضيع حلمه بالعودة لأن القطار قد غادر المحطة، ولم يعد معه نقود.

العجيب أن السارد ينتهى إلى حكم ومواعظ فى نهاية القصة، وهو أن السفر ليس بإرادة الإنسان.

"وسرت وأنا على يقين من أن محاولاتى المضنية للرحيل، لا يمكنها أن تتحقق بل ولا يمكننى اتخاذ قراراً بالسفر فى القطار للعودة إلى بلدتى وفقاُ لإرادتى ورغبتى فقط".

هذه خطابية أكدت ما قلت سابقاً من أن المجموعة هى المحاولة الأولى، أو بمعنى أدق البدايات. حيث القصة منذ عهود طويلة تخلت عن خطابيتها الوعظية.

وفى قصة "الخط المستقيم" تقف البطلة حائرة فى تحديد مصيرها، لا تعلم من أين تكون البداية، ولا أين تكون النهاية. تقف فى حيرة من أمرها، وعندما تستأنس برأى الآخرين، ينصحونها بأن العشوائية هى الحل الوحيد للوصول، إلا أنها لم تقتنع، بهذا التشتت تصير فى حالة عجز عن التفكير وتجلس على الأرض تخط بأصابعها وتحدد الاتجاهات... وتمر بها السنون دون أن تعلم مصيرها.. حتى يظهر الأمل فى خطى طفلتها وتعرف بداية بلوغ النهاية.

وفى قصص الملمح الثانى "العزيمة والإصرار" نجد أن الأبطال يجاهدون من أجل تحقيق أهدافهم رغم كثرة العراقيل وأيضاً وجود المحبطين، ففى قصة "الخانة رقم ٣" نجد الجماهير تتابع سباقًا للجرى، الكل يتابع المتسابقين ذوى الأجساد القوية، والتى من الممكن أن تحقق النصر أما "الخانة رقم ٣" فلا يوجد بها سوى شاب هزيل، ومن ثم فلا يعيره أحد اهتماما.

بل على العكس يضحكون عليه، ويسخرون منه.. ورغم فعلهم إلا أن الفتى يجرى ولا ينشغل بهم مطلقًا حتى تكون المفاجأة فى النهاية، فيعلن المذيع فوز المتسابق فى "الخانة رقم ٣".

لكن العجيب أن المتسابق لم يتوقف عند نهاية السباق، وإنما أخذ يعدو، وينطلق... وكأنه وجد هدفه وانطلق صوبه، بعدما استرد ثقته وعزيمته.

وفى قصة "عود ثقاب" مشكلة العثور على عود ثقاب، تؤرق الجميع، وعندما يفشلون فى العثور على عود ثقاب لإشعال الشمعة، للدخول إلى شبكة الكهرباء حيث تعطل الكهرباء عن القرية، ييأس

الناس و يبدأون فى الانسحاب، غير أن البطل يصر على الأمل، وبالفعل يعثر على عود ثقاب، إلا أنه لم يجد ما يشعله به، ويقاوم حتى ينجح فى إشعال العود... وتعم الفرحة.

وفى قصص المحور الثالث "افتقاد العواطف والأحاسيس" حيث الأشخاص يفتقرون إلى المشاعر والأحاسيس، ففى قصة "أخى" تفتقد الأخت حضن أخيها، بعد عودته بالأموال من الغربة ولا تشعر إزاءه بأية مشاعر، حتى قسمات وجهه التى بدت باردة برود الثلج.

ومن ثم تتمنى الأخت أن يعود إليها أخوها كما كان لا الأخ الذى عاد، وافتقدته، أو بمعنى أدق أصيبت مشاعره بالبلادة..

مضمون القصة مستهلك قد سبق تناوله فى كثير من القصص، حتى المعالجة الفنية ليست جديدة.

فى "المطعم" تفتقد البطلة مشاعر الحب الذى لا يأتى، ولما تأخر، تلجأ إلى التعرف عن طريق التليفون، والإعلانات فى الصحف، وبالفعل تأخذ ميعاداً فى مطعم، لكن لا يأتى حسب الموعد المحدد.. وتجلس بعد أن فقدت كل شىء؛ الإحساس بالزمن والمكان والزبائن، والنُّدُل.. حتى فقدت إحساسها بنفسها وهى تتقدم نحو مائدة يجلس عليها شاب.. وعودتها خالية بعد علمها بأنه ليس هو المقصود.

فى النهاية العناوين الخاصة بالقصص لا تعبر عن مضمون القصة، اللهم إلا ورودها داخل النص.

إشكالية الشعر البدوى

فارس خضر

عادة ما يفزع الساسة من أن الجماعات ذات الثقافات النوعية لا تعترف بالحدود الجغرافية للدول، ذلك لأن أفراد هذه الجماعات يملكون مفهوماً بالغ الاتساع لكلمة الوطن؛ فالوطن من وجهة نظرها هو ذلك المكان الذى يمتد ليشمل الإقليم الثقافى كله، دون الاعتراف بالحدود الوهمية التى تفصل بين أنساق ثقافية متماثلة، وموزعة بين عدد من المناطق المتجاورة، أو حتى غير المتجاورة فى رؤية أخرى .

ومن هنا فليس من المستغرب أن يحدد أحد شعراء بادية مطروح فى قصيدته الحدود الجغرافية لوطنه الثقافى، فيراها تبدأ من عند راس جديد على الحدود الغربية بين تونس وليبيا وحتى حدود السودان مع مصر. ويرسم آخر صورة للزعيم العربى الذى ينتظر أن يحرر القدس، فإذا به يقدم وصفًا تفصيليًا لقائد عربى بدوى يرتدى الحرام على القفطان. بل إنك لتشعر أن الشاعر البدوى يرغب

فى امتداح بطولات زعماء النضال ضد الاحتلال فى الجماهيرية الليبية، بوصف الصحراء الليبية امتدادا ثقافيا له، فإذا به من باب الحرج ليس إلا يبدأ المديح من "مينا" مروراً "بصلاح الدين الأيوبى" ووصولاً إلى اللحظة الراهنة(١) ?ثم يعرج بعدها على عمر المختار والعقيد القذافى، وهكذا يكون قد وصل إلى بغيته. إن مثل هذه الحقيقة الثقافية تضع الشاعر البدوى فى مأزق، إذ يجد نفسه دوما فى موقف الدفاع كما لو كان مطالبا بتقديم شهادة براءته ونفى تلك النظرة البغيضة التى ترميه بتعدد الانتماءات والولاءات!.

وبدلا من استيعاب هذه الجماعات واحترام خصوصيتهم وتقوية انتمائهم، غالبا ما يتعرضون لعمليات التهميش والإقصاء والاهمال المتعمد، بل إن الثقافة السائدة فى المجتمع تفرض هيمنتها على أصحاب هذه الثقافات النوعية، "فترفض الاعتراف باختلافهم و تقلل من قيمتها"(٢). والأنكى أن يتم النظر إلى أنماط ثقافاتهم وموروثاتهم الشعبية بل وإبدعاتهم الخاصة بوصفها جزءا من النسيج الثقافى المصرى دون غيره. وهو أمر يجافى الحقيقة والواقع. ومثل هذه الأداءات غير المتفهمة تباعد المسافات بين الأقاليم المصرية وبين هذه الجماعات، وتحولهم من أصحاب ثقافات نوعية إلى أصحاب ثقافات مضادة، وبدلاً من أن نسارع بتحولهم من مرحلة النظام القبلى وعصبياته ، فنربطهم بالوطن ليصيروا دروعًا حدودية له، نهملهم ونكتفى بالآراء التى تدمجهم عنوة فى سياق ثقافى واحد مع المجتمعات المصرية الأخرى.

ثم يجىء تصنيف الشعر البدوى المؤلف حديثًا كأحد أشكال

الشعر الشعبى المصرى ليزيد الطينة بلة، إذ يوقعه تحت طائلة القائمة الطويلة من الاتهامات التى غالبا ما يتم توجيهها لدارس الثقافة الشعبية، خاصة الفنون القولية، بداية من الدعوة للعاميات وبالتالى اجتراح المقدس، ومرورا بالطعن فى الولاء للقومية والتشكيك فى النوايا، والسعى لإضعاف سلطة الدولة والدعوة لتفتيت السبيكة الثقافية الواحدة، ناهيك عن "تشجيع اللهجات المحلية وبعث النعرات الإقليمية وتكريس عوامل الفرقة بين أبناء الوطن العربى الكبير"(٣) وانتهاء بالخيانة والعمالة السياسية وإلى آخره، على أن الوطن الكبير بأحلامه الرومانتيكية هذه لن يتحقق ما لم يسد مبدأ المساواة والعدالة الاجتماعية بين جميع الأفراد والجماعات دون تفرقة عرقية أو دينية أو سياسية.

وهذه الورقة البحثية تسعى للتشكيك فى بعض الآراء التى كادت أن تستقر، وترى أن ثمة مغالطة نتجت عن وجود مجموعة من صلات التماثل المورفولوجى بين النص الشعبى والنص البدوى الخاص، تسببت فى إدراج هذه النصوص المؤلَّفة حديثا ضمن حدود الشعر الشعبى، استنادا إلى شفاهية تداولها وسعة انتشارها بين الجماعة الشعبية البدوية، على الرغم من افتقارها للعديد من السمات المميزة للنص الشعبى.

(١) التقادم ومجهولية المؤلف

هذه المجهولية ليست سمة مطلقة تحدد وتفصل بين النص الشعبى وغيره من النصوص الرسمية النخبوية الخاصة، لكنها دليل على قدم هذا النص الموروث وعراقته، بحيث يصبح من الممكن أن

يذوب اسم المؤلف الأول من كثرة التداول وتقادم الزمن، كما أن هذه المجهولية المفترضة والتى توضع كشرط لشعبية النص، تكون إذا ما توافرت دليلاً على الدرجة العالية للتبنى من جانب الجماعة الشعبية بحيث إنها فى لحظة من لحظات التفاعل قد أسقطت من حسابها اسم هذا المؤلف، وتبنت إبداعه بوصفه معبرًا عن الروح الجمعية للجماعة، وليس مجرد نتاج فردى خاص بمؤلف محدد.

وهذا بالطبع لا يمنع أن تكون الجماعة قد حذفت وأبدلت وأضافت واستعارت عناصر جديدة، ليخرج النص الموروث فى النهاية حاملاً بصمات روحها ومتسقًا مع تصوراتها وقيمها الجمالية، بحيث يتضاءل بكل يكاد يختفى ـ من كثرة عمليات الهدم وإعادة البناء التى تجربها الجماعة على النص ـ دور المبدع الأول.

ولهذا توصف الإبداعات القولية الشعبية، بأنها جماعية الإنشاء، لأنه قد تم اختبارها وبلورتها وغربلتها عبر الزمن لتستقر فى الذاكرة الشعبية، وتتوارثها الأجيال. ولما كانت معظم الأشعار البدوية تفتقر لهذا الشرط؛ شرط القدم الذى قد يفضى عادةً إلى اختفاء اسم المؤلف، فضلا عن أن دائرة التعاطى معها تضيق وتتسع داخل هذه الدائرة الثقافية البدوية بحسب قدرة وموهبة وشهرة الشاعر وقصيدته ، لهذا فمن المبالغة غير المستحبة أن توصف هذه الأشعار الخاصة بالشعبية حتى وإن اتسعت دائرة تبنيها فشملت الجماعة الشعبية البدوية فى مصر بأسرها، وذلك لأمرين:

الأول: أن هذا التبنى للنص ربما يكون وقتيًا وانفعاليًا، ويحتمل أن يزول بعد مرور فترة وجيزة مع ظهور قصيدة جديدة للشاعر

نفسه أو لغيره من الشعراء الأكثر مهارة.

الثانى: أن درجة حرية تعامل الجماعة الشعبية مع هذا النص المعلوم المؤلف تظل محدودة، وقاصرة على مجرد التداول دون تحريف وغالبا ما يقتصر الشعراء الآخرون على استعارة البيت الأول من القصائد ذائعة الصيت وبناء قصائدهم على منوالها، ومن هذه المداخل الشعرية التى يتم استعارتها من جانب الشعراء البدو الشباب، البيت الذى يقول:

"ما بى مرض غير حبس العقيلة"(٤)

على أن هذه الاستعارة من قصائد سابقة قد تسببت فى هذا الخلط لدى بعض المتلقين لهذه النصوص من خارج الدائرة الثقافية، إذ بدت القصائد الجديدة متشابهة فى بنيتها وإيقاعاتها مع القصائد الأقدم، وصار من غير المستغرب النظر إليهما ـ النص القديم الذى يمكن أن يكون شعبيا والنص الحديث الخاص ـ بوصفهما نوعًا واحدًا على درجة عالية من التواصل والاتصال، التواصل الذى يوحى به تماثل البنية والإيقاع الموسيقى، والاتصال الذى يفصح عنه البيت المستعار القديم /الحديث فى آن.

على أن هذا لا ينفى بطبيعة الحال أن أشعارًا معلومة المؤلف يتقادم بها الزمن وتتبناها الجماعة قد تستقر فى الذاكرة الشعبية ويضطرد تداولها وتعتبرها هذه الجماعة البدوية جزءًا من مأثورها الشعبى، على أنه يشترط لحدوث هذا الأمر أن تمر هذه الإبداعات باختبار التقادم – كما ذكرنا سلفًا – فتتجاوزه حاملة اسم مبدعها الأول أو متحللة منه.

(٢) التعبير عن وجدان الجماعة

ثمة رابطة عضوية بين الشاعر وقصائده، حتى ليسهل التعرف على اسمه من مجرد الاستماع لهذه القصائد. ذلك لأنه حتى وإن تناول قضايا تهم الجماعة ككل، فإن مدخله وتعبيره عن هذه القضايا يتم من خلال شخصية الفردية. ولهذا يسهل على أبناء البادية أن يتعرفوا بسهولة على قصائد شعرائهم أمثال: عوض المالكى وضى المغوارى وحميدة حنيش وقدورة العجنى.. وغيرهم.

فهذه القصائد المعبرة عن الشخصيات الفردية لمبدعيها لا يمكن بحال أن تقارن بتلك الأشعار الشعبية المتوارثة والمصفاة من السمات الفردية، والحاملة لأشواق الجماعة وطموحاتها، والمعبرة عن وجدانها الجمعى.

وقد أشار صلاح الراوى(٥) فى دراسته بالغة الأهمية عن الشعر البدوى فى مصر إلى بعض الحوادث الفردية كخلاف يقع بين شاعرين، يهجو كل منهما الآخر بقصيدة ، فيتدخل شاعر ثالث لإعادتهما إلى جادة الصواب.

وأغلب الظن أن مثل هذه النصوص المبنية على وقائع فردية محددة، قد أسقطتها الذاكرة الشعبية عقب انتهاء الخلاف، وزوال الأسباب الدافعة لإنشائها، ذلك لأنها مقطوعة الصلة بالوجدان الجمعى، ولا تكاد تعبر إلا عن وجهات نظر أصحابها فحسب، حتى وإن لاقت من جانب الجماعة بعض الاستجابة الوقتية.

(٣) لحن المُلاك القُدامى

المعيار اللغوى وحده ليس كافيا للحكم على شعبية النص الشعرى

البدوى خاصة إذا كان هذا النص مفتقرا لبقية السمات التى اصطلح على أنها تميز النص الشعبى عن غيره، كالتعبير عن الوجدان الجمعى، والتقادم الزمنى الذى قد يفضى إلى مجهولية المؤلف، واتساع رقعة الانتشار والتبنى من جانب الجماعة الشعبية.. إلى آخره.

فالتعميم المخل فضلا عن استخدام هذا المعيار، يؤديان إلى إدراج النص الشعرى البدوى/ الخاص/ النخبوى/ المرهون باللحظة الراهنة، ضمن حدود الأدب الشعبى، لا لشىء سوى أنه يقع فى اللحن كما تقع العاميات المصرية. يحدث هذا الخلط رغم أن المسافة بالغة الاتساع بين ظروف ولادة ونشأة وتشكل العاميات المصرية وبين العاميات البدوية، ذلك الاتساع الذى يؤدى فى أغلب الأحيان إلى صعوبة تفهم المفردات البدوية الموغلة فى الغموض لمن هم من خارج هذه الدائرة اللغوية البدوية.

فالعاميات المصرية نشأت كنتيجة لتعريب مصر، بينما العاميات البدوية هى فى الأصل مجموعة اللهجات "العربية" الوافدة من الجزيرة العربية. فهى لم تمر كما هو الحال فى العامية المصرية ـ سنستخدم صيغة المفرد تخففًا ـ بمراحل التجاور بين الثقافة القبطية والثقافة العربية، ثم مرحلة الاندماج التى أعطتنا فى النهاية هذه اللغة العربية الدارجة . فالكيان اللغوى المصرى كان قد تشقق ـ فى أواخر القرن السابع الميلادى ـ عن هذا المولود الجديد بعد انفصال عامية القبط عن فصحاها واحتكاكها، بعاميات العربية البدوية وفصحاها، وهذا لا يعنى أنه كان لدينا كيانات لغوية منفصلة عن

بعضها، لأن تفاعلا شاملا قد حدث بين الفصحى لغة الفاتحين الرسمية وبين لغات ولهجات الأمصار المفتوحة. هذا التفاعل والمخالطة النشطة بين المصريين والقبائل العربية التى وفدت فى موجات ضعيفة أو قوية منذ الفتح الإسلامى لمصر كان لها أثرها فى توليد اللهجة المصرية العربية، وقد أسهمت فى هذا القبائل الوافدة إلى مصر من غير أهل الحجاز بعامياتها البدوية والتى خالطت القبط وامتزجت بهم وأخذت بالزراعة، وكانت أقرب إلى الفلاحين القبط منها إلى السادة، مما أحدث التفاعل بين اللغة القبطية وهذه العاميات البدوية، فضلا عن أن العرب اضطروا إلى تقريب لغتهم إلى الأهالى، والتعامل بما يطيقون، مما أدى إلى استخدام كلمات وعبارات جديدة على العربية ونابعة فى مصر وفى مجتمعها الزراعى(٦).

إذن فاللحن فى العامية المصرية لصيق بظروف نشأتها ونموها واكتمالها، وهو يختلف عن اللحن فى العامية البدوية، الذى ينتج عن طبيعة البدوى وطريقة استعماله للغة، فقد ذهب ابن جنى إلى أن الأعراب قد يقعون فى اللحن "لأنهم ليست لهم أصول يراجعونها ولا قوانين يستعصمون بها، وإنما تهجم بهم طباعهم على ما ينطقون به، فربما استهواهم الشيء فزاغوا عن القصد (٧).

والملاحظة اللافتة أن الشاعر البدوى يتعامل مع مفردات اللغة بجرأة تتجاوز حدود الإبدال والإدغام والقلب والحذوفات إلى آخر أداءاته التى قد تتفق أو تنحرف عن صحيح اللغة الفصحى، إنما هى جرأة تهشيم وإعادة بناء اللغة كما لو كان يتعامل معها فى

صورتها الخام، بحيث يحق له أن يشكلها كيفما يشاء دون الخضوع لأية قواعد، وكما لو كان محتفظًا فى لاشعوره بأنه أحد قضاتها القدامى، منذ أن "كانت لغة البدو فى مستوى من الخلوص والنقاء لا تدانيه لغة الزراع والحضريين ...فقد كانت لهجات البدو حتى أواسط القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، هى النبع الخالد الذى يستقى منه النحاة وعلماء اللغة معارفهم عن العربية الفصحيب(٨).

وإذا كان احتكاك اللغة القبطية بالعامية البدوية ـ وفصحاها أيضاـ قد أوجد لدينا العامية المصرية، فإن العامية البدوية قد نشأت من تعدد اللهجات العربية واحتكاكها بل واختلاطها بالأمصار المفتوحة، فضلا عن أنهما ـ العاميتان المصرية والبدوية ـ يشتركان معا فى الميل إلى الاقتصاد فى الجهد، واتباع أسهل الطرق فى الحديث عملاً بقانون التيسير والسهولة فى النطق(٩) هذا التيسير الذى غالبا ما لا يراعى قواعد الفصحى، بحيث يقع المتحدث فى الخطأ أو بمعنى أدق فى "اللحن". وقد كان هذا اللحن قديمًا "يُستملح من الجوارى ، إذا كان خفيفاً، ويُستثقل منهن لزوم مطلق الإعراب".(١٠)

هذا الميل للتيسير وبذل أقل جهد عند النطق، كان سببًا فى معركة مبكرة من فصول صراع العامية البدوية والفصحى، وذلك عندما استعمل الشاعر عمار الكلبى " لفظ: مزعوج، وجر بذلك على نفسه لوم النحاة الذين لا يجيزون إلا: مُزْعَج"(١١).

إن النتيجة التى أودُّ الوصول إليها بعد هذه المقدمات التى طالت، أن للعامية المصرية خصوصيتها وتميزها عن العامية البدوية، ورغم

أواصر القربى المتينة بينهما، إلا أنه لا ينبغى أن يوضعا فى سلة واحدة، لأن من شأن هذا الخلط ، وفى حالة من التعميم المخل، أن يتم إدراج الأشعار الملحونة ، سواء الشعبية أو الخاصة، الناتجة عن استعمال العامية المصرية أو العامية البدوية، ضمن حدود الأدب الشعبى دون تفرقة، على الرغم من أننا أمام أنماط شعرية متمايزة أشد التمايز ومختلفة عن بعضها أشد الاختلاف (١٢).

(٤) تداول النص الشفاهى

الراجح أن الشعر البدوى المؤلَّف حديثًا هو نوع شعرى مستقل بذاته تختص بإنشائه فئة نخبوية معروفة ضمن الجماعة الشفاهية. ومن ثم فالإقرار بشعبية هذا النص الشعرى البدوى استنادًا إلى تداوله الشفاهى، هو إقرار يجانبه الصواب، ذلك لأنه يغفل طبيعة النص المتداول أصلا: فهل هو ذلك النص الذى اختبرته الجماعة وتبنته ليحمل منظومتها الثقافية، ولم يستطع الزمن بثقله أن يمحوه من ذاكرتها والذى يمكن أن يطلق عليه وصف"الشعبى" . أم هو هذا النص المؤلف لتوه ليعبر عن وجدان وفرادة شاعر بعينه ومواقف ووقائع بعينها. وما التداول الشفاهى لهذا الشكل الشعرى إلا خضوع لسياق الأداءات اللغوية المميزة لهذه الجماعة ذات الثقافة النوعية، الواقفة فى منطقة وسطى بين الشفاهية والكتابية، إن لم تكن إلى الشفاهية أقرب.. المؤكد أنه ينتمى للنوع الثانى مما يدرجه ضمن حدود الأدب الخاص ـ الجماهيرى فى أغلب الأحيان ـ وليس الأدب الشعبى.

إن هذه الجماعة البدوية المصرية كغيرها من الجماعات

الشفاهية تدرك أن الكلمات تتأسس فى الكلام الشفاهى ـ حسب والتر. ج. أونج – وأن ثقافتها الشفاهية هذه تنتج أداءات لسانية مليئة بالقوة والجمال. كما أنها تنظر للكلمات المنطوقة بوصفها حاملة لقوى – ذات طبيعة سحرية – وأن لها حضوراً وحياة، وهو ما يختلف عن نظرتها للكلمات المكتوبة؛ الميتة أساسًا؛ الكلمات التى تحبسها الكتابة حبسًا مؤبداً فى حقول مرئية (١٣).

ومن هنا فإن عملية التداول الشفاهى تتعامل مع النص بوصفه كائنًا حيًا، تنمو بعض عناصره، وتضمر وتتم إزاحة عناصر أخرى بعيداً ، بحيث يتشكل هذا النص فى نهاية الأمر وفقا لرؤية الجماعة الشعبية ككل.

ومع هذا فالنص الشعرى البدوى الحديث رغم تداوله الشفاهى يظل مسيجًا باسم مؤلفه/ المالك/ المنشئ للنص. وحين تخضعه ذاكرة الجماعة لآلياتها نجدها لا تنحرف به إلا فى حدود ما تعجز عنه قدراتها على الحفظ والتذكر. وليس مسموحا لها أن تعتبره ضمن ملكياتها الجمعية، إذ لا يمكن التصور على سبيل المثال أن ينسب أحد أبناء البادية لنفسه قصائد العلم التى غناها الشاعر الراحل عوض المالكى، لأن هذا سيعد سطواً علنيًا تترتب عليه مساءلات قانونية وعُرفية.

على أن ما يسهم فى حالة الحراك النسبى للنص الشعرى البدوى أن الجماعة الشعبية البدوية لا تقف منه موقف المتلقى المستمتع بفنية العمل الإبداعى فحسب، بل إنها تقف منه موقف الحَكَم فترجح كفة شاعر على آخر، وقصيدة على أخرى.. إلى أن يتقادم الزمن بالنص،

وتخفت وطأة الملكية، ويحق للذاكرة أن تخضعه لآلياتها من إزاحة وإحلال واستعارة وإبدال، فيتحول من نص خاص لمبدع فرد إلى نص شعبى مملوك للجماعة الشعبية البدوية بأسرها.. وإلى أن يحدث هذا التحول يظل الشعر البدوى المؤلَّف حديثًا إبداعًا خاصًا نخبويًا.

وبعيدا عن المزايدات السياسية الفجة أقترح أن يتم تشكيل لجنة للثقافات النوعية بالمجلس الأعلى للثقافة على غرار لجنة اللهجات الدارجة بالمجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون، التى تم إلغاؤها سنة ١٩٥٦ وتشكيل لجنة الفنون الشعبية بدلا منها، كما أقترح أن تدعم الدولة عددا محددا من الدارسين لدرجتى الماجستير والدكتوراة فى كل جامعة مصرية، شريطة أن تتناول الدراسة منطقة ثقافية كمجتمع مطروح أو غيره من المجتمعات ذات الثقافة النوعية.

المراجع

١ـ انظر: حمد خالد شعيب: الوطن فى شعر البادية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع مطروح، ٢٠٠٧.

٢ـ آدم كوبر: الثقافة التفسير الأنثربولوجى، ترجمة:تراجى فتحى، عالم المعرفة، ع ٣٤٩ ?الكويت، ٢٠٠٨ ?ص ٢٥٣.

٣ـ للمزيد حول مقولات الاتهامات ونقضها انظر: سعد العبدالله الصويان: الشعر النبطى ذائقة الشعب وسلطة النص، دار الساقى، بيروت، ط١ ٢٠٠ص ص١٢ـ٢٦.

٤ـ حمد خالد شعيب، مرجع سابق، ص ٢٧.

٥ـ انظر:صلاح الراوى: الشعر البدوى فى مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة،ج٢ ٢٠٠٠ ص ص٣٩٧–٤٠٢ .

٦ـ انظر:أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٧١ ص ٤٠ـ٥٠ (بتصرف).

٧ـ كان ابن جنى قد خصص فى كتابه الخصائص بابًا مستقلاً لأغلاط الأعراب، انظر: ابن جنى (أبو الفتح عثمان بن جنى الموصلى)، مكتبة الوراق، ٢٠٠٧ ص ٣١٢ .

٨ـ يوهان فك: العربية دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب، ترجمة وتعليق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجى، ١٩٨٠ص١٦٩ـ ١٧٠ .

٩ـ انظر: عطية سليمان أحمد: اللهجة المصرية الفاطمية دراسة تاريخية وصفية، دار النهضة العربية، ١٩٩٣ص ٣٣.

١٠ـ حسن ظاظا: اللسان والإنسان مدخل إلى معرفة اللغة، مطبعة المصرى، ١٩٧١ص١٣٥ .

١١ـ"قال عمار الكلبى – وقد عيب عليه بيت من شعره، فامتعض لذلك : ماذا لقينا من المستعربين ومن ... قياس نحوهم هذا الذى ابتدعوا

إن قلت قافية بكراً يكون بها ... بيت خلاف الذى قاسوه أو ذرعوا
قالوا لحنت، وهذا ليس منتصباً ... وذاك خفض، وهذا ليس يرتفع
وحرضوا بين عبد الله من حمق ... وبين زيد فطال الضرب والوجع
كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم ... وبين قوم على إعرابهم طبعوا
ما كل قولى مشروحاً لكم، فخذوا ... ما تعرفون، وما لم تعرفوا فدعوا
لأن أرضى أرض لا تشب بها ... نار المجوس ولا تبنى بها البيع.
ابن جنى، مرجع سابق، ص ٧٠."

ـ وانظر أيضا: يوهان فك، مرجع سابق، ص ١٧٠.

١٢ـ صلاح الراوى، مرجع سابق، ج١ص٢٣–٣٨ .

١٣ـ انظر: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، ع ١٨٣. ١٩٩٤ .

المحتوى

على سبيل السؤال ..... د. مصطفى الضبع 5

*** المحور الأول**

السرد الجديد.. وإشكاليات المفهوم 13

السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم ..... د. زهور كرّام 15

مدخل إلى نظرية الحكى (السرد)..... السيد إمام 35

*** المحور الثانى**

السرد الجديد.. تواصل أم قطيعة؟ 77

تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق.....د. محمد عبد المطلب 79

البحث عن خصوصية سردية

فى سرد الشئون المحلية..... د. سيد ضيف الله 95

السارد والمؤلف الحضور والتماهى فى الكتابة الروائية الجديدة

فى مصر..... أحمد أحمد عبد المقصود 141

*** المحور الثالث**

ذاكرة جديدة لسرد مغاير 183

فينومينولوجيا السرد..... د. سامى إسماعيل 185

نحو ذائقة نقدية مختلفة
للسرد الجديد..... د.رمضان بسطاويسى محمد 199
مغامرة الكتاب القصصى
(قراءة فى "حيوانات أيامنا" لمحمد المخزنجى)..... د. حسين حمودة 251
* **المحور الرابع**
السرد وتداخل الأنواع 273
السـرد الروائى وتداخل الأنـواع نماذج
من الرواية المصرية المعاصرة..... د. عبد الرحيم الكردى 275
الخـطاب ووجهـة النظـر مفهومان أساسيان
فى نظرية السرد..... عبد العزيز موافى 311
السردى فى الشعر/ الشعرى فى السرد..... د. محمود الضبع 327
* **المحور الخامس**
الأدب في مطروح 283
الأدب فى محافظة مطروحإيكولوجيا
الحكاية البدوية..... حمدى سليمان 385
معمارية البناء السردى:
قراءة فى أعمال أدباء مرسى مطروح..... ممدوح فراج النابى 419
إشكالية الشعر البدوى..... فارس خضر 467

رقم الإيداع: ٢٣٧٠٠/ ٢٠٠٨
الترقيم الدولى: 977-437-986-1