الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قسنطينة1

كلية الآداب واللغات رقم الإيداع :.....

قسم الآداب و اللّغة العربية رقم التسجيل:.....

شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية
خط الاستواء – مقامة ليلية- سراديق الحلم والفجيعة أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث

إعـــــداد الباحثـــة: لينرة خراب

إشـــــراف الأستاذ الدكتور حسن كاتب

لجنة المناقشـــــــة

الاسم واللقب	الرتبة العلميّة	الجامعة الأصليّة	الصّفة
أ.د.محمد العيد تاورتة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة 1	رئيسا
أ.د. حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة 1	مشرفا ومقررا
أ.د.عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة 1	عضوا مناقشا
أ.د.جميلة قيسمون	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة 1	عضوا مناقشا
أ.د.الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج الأخضر-باتنة	عضوا مناقشا
ا.د.الطاهر رواينية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار-عنابة	عضوا مناقشا

السنـــــة الـــجامعية: 1432-1433هـ/2011-2012م

بسم الله الرحمان الرحيم

شكر وعرفان

الحمد للّه الذي جعل بعد الشدة فرجا، وبعد الضر والضيق سَعَةً ومَخرجا ، ولم يُخلِ مِحْنَة من مِنْحَة ولا نقمة من نعمة،وبعد إنّنا مدينون بوابلٍ وطلٍ من الشكر و الامتنان إلى أصحاب الرتب الرفيعة، الخافضين جناحهم للمتعلّمين والمتأدبين،إلى الأستاذ الدكتور حسن كاتب، الذي أسبغ من فيض حكمته وحسن تدبيره على هذا البحث، فكان نعم المربي والمرشد والمعلّم ، إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين ركبوا صهوة القراءة وتكبدوا مشقة إظهار المثالب وتقويم الاعوجاج، فما حَسُنَ عمل لم يعتوره نقصان ، إلى علماء وأساتذة جامعة قسنطينة1، إلى قسم الآداب واللغة العربية، رئاسة وإداريين وعمال وأساتذة وباحثين وطلبة، إلى كلِّ الذين جاءوا صفا وارتقوا مدارج العلم، فهم الوارثون قبس النبوة، إيمانا وعلما وتأدّبا، ولله الحمد والشكر أولا وأخيرا .

مقدمة

لم نكن نتوقع أبدا أن دراسة قي السرد وتأمَّلا في أدبياته ونظرياته، سوف تعتورها كلّ هذه المشاق المعرفية والمنهجية، فقد توهمنا أن ليس ثمة أهون من ارتياد هذا المسلك الممهَّد المطروق، لكن يبدو أنّ فاكهة السرد التي كانت تُغوي بقطافها، لم تكن قريبة التناول أبدا، هكذا قلب علينا السردُ ظهر المجن، فاستعصت علينا موضوعاته وقضاياه، وتفرَّقت بنا سبله وشعرياته، غير إن أخطر المشاق جميعا، ما ألَمَّ بنا من ضياعٍ وتشتتٍ إزاء ذلك السيل العرم من التآليف الموضوعة في باب السرد، فقد فاضت عن الحاجة، حتى أسقط بأيدينا فلم نعد نجد ما نقول، من هنا كان علينا أن نخوض معركتنا الأولى ضد الابتذال، أن نقاوم زبد السيل لئلاّ يكون عملُنا هذا زبدا مثله، بله كان علينا أن نناضل حتى نفتك لهذا البحث شرعية وجوده وأصالة مذهبه، بين أقرانه من البحوث الكثيرة المهتمة بقضايا شعرية السرد.

لقد بلغ حجم الدراسات السردية، بخاصة منها ما يتعلق بنقد الرواية مبلغه من التضخم، حتى إننا لم نكن نشكو من ندرة المراجع، بقدر ما كنا نعاني من مشقة غربلة غثّها من سمينها، فقد أضحت شعرية السرد مطيةً سهلةَ الركوب، وهوايةً نقدية احترفها كلُّ خاطب ود المتون الأدبية، غير إننا ما إن نمعن النظر فيما نقرؤه من بعض هذه الدراسات حتى نزهد فيما تعرضه من تصورات وأحكام ونقود هي أبعد ما تكون عن شعرية السرد، تنظيرا وإجراء.

كان علينا إذن أن نواجه تحدِّيا آخر ليس بأقل خطورة من التحديات السابقة، فرحنا نتحرى مجموع الدراسات الأكاديمية والأطروحات الجامعية المتخصصة في شعرية السرد وتطبيقاتها، فألفينا أكثر من دراسة تتقاطع بشكل مباشر أو ضمني مع موضوع بحثنا، من بينها أطروحة رابح الأطرش، الموسومة ب: بناء الرواية العربية الجزائرية ، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، 1991 فالمخطوط يتناول الجانب البنيوي من الظاهرة السردية الروائية الجزائرية، بخاصة في مستوياتها الزمانية والتشخيصية والمكانية، دون أن يتمثل بشكل واضح الاتجاه النظري الذي يشرف على بعض هذه الإجراءات الخاصة بالتحليل البنيوي للسرد، ممثلا في شعرية السرد، كما أنّ البحث اكتفى بدراسة متن روائي قيَّده زمنيا بالفترة الممتدة من سنة 1970 إلى سنة 1985، وهو المدى الزمني الذي تجاوزناه في هذه الدراسة،

لأنّنا نبدأ من حيث انتهى البحث الأول وننتهي عند عتبة سنة ألفين .

اطلّعنا أيضا على أطروحة دكتوراه دولة للباحث قرطي خليفة، بعنوان: المرجعيات التراثية في الرواية العربية التجريبية. بحث في الأشكال والبنى. جامعة الجزائر، 2010، وقد تطرَّق فيه الباحث إلى مختلف مظاهر إعادة إنتاج الأنماط السردية العربية التراثية في الرواية العربية والجزائرية الحديثة، تلك التي تَمكَّن بعضُ كتابها مثل واسيني الأعرج ، من مقاومة هيمنة الأنموذج الروائي الغربي، إلاّ أنّ اهتمام البحث كان منصبا على تثمين الاتجاه التأصيلي وإبراز دور الموروث السردي العربي في وسم كتابة روائية حديثة، لكنّنا رمنا استكشاف معنى أعمق للشعرية في كتاباتٍ روائية جزائرية معاصرة لا تتمثل التقاليد السردية حتى وإن كانت تراثية، بل تتجاوزها باستمرار، وهذا وجه اختلاف جذري بين الدراستين.

وعليه يبدو أنّ رؤيتنا لموضوع البحث تصدر عن تصور مختلف تماما، لأنّنا نؤمن بأنّ الكتابة الروائية تخضع لمعاييرَ جمالية خاصة، تقوم شعرية السرد بوصفها وتقنينها، لكنّ شعرية السرد لا تأخذ بإلزامية المعيار السردي، وهذا أمر تقرره الشعريةُ نفسها، إذ مهما كان مصدر المعيار، سواء أكان من التراث السردي العربي أم من بلاغات السرد الغربية، سيكون مآله التجاوز باتجاه معطى نصي، مختلفٍ عن الأنموذج السردي السائد، وإلاّ انتفت الأدبية وهيمن المعيارُ.

هكذا فزعت هذه الدراسة إلى الإعلان عن دوافعها ومقاصدها الأكثر أصالة، لعلّ أهمها أن نعمل على تصويب الاعتقاد السائد الذي يتهم شعرية السرد بالنزعة الأداتية الصَّماء، وهذا زعم خاطئ، إذ ليست شعرية السرد، من حيث هي خطاب نقدي واصف، فعلا متحللا من كلِّ قيدٍ، ولا هي ممارسة مستغنية عن كلِّ ميلٍ تجديدي، بل هي توسطٌ مطَّرد بين امتثال المعيار والعدول عنه في آن، ولعمري إنّ هذا التوسّط ذاته ليطال واقع الكتابة الروائية الجزائرية، التي ما انفكت تُركِّب ضمن حيِّزها النصي طرائقَ جديدة للكتابة، بعضها مستوحا من التراث السردي العربي، وبعضها الآخر مرده إلى أعراف الجنس الروائي، المتعارف عليها في الشعريات والنظريات السردية الحديثة، لكنّ هذا الهجين من الطرائق

ووسائل التعبير سرعان ما ينصهر في بوتقة تجربة روائية أصيلة، لها نبضها الخاص الذي لا يشبه نبض أي نص آخر، وهذا ما سعينا إلى استكشافه في الباب التطبيقي من هذا البحث.

ولما كانت أعراف الكتابة السردية الروائية تدين بوجودها لمذاهبَ متشعثة، فإنّه لحري بهذه الدراسة أن تختار الأرضَ التي تستنبت فيها رؤاها ومقولاتها النظرية والتطبيقية، وذلك ما أفصح عنه بوضوح عنوان البحث، فشعرية السرد تسمية تدل على اتجاه شكلاني جديد، منبثق عن الشكلانية الروسية، يوسم بالشعرية الجديدة(La nouvelle poétique) حينا، أو بالسرديات البنيوية حينا آخر، وقد مثّله الثالوث الفرنسي الشهير، رولان بارت (Roland Barthes) وتزيفيتان تودوروف (Tzvetan todorov) وجيرار جينيت (Gérard Genette). هكذا يبدو أننا قد خالفنا نقد الهواة الذين يستهويهم الطابع التراكمي للمعرفة، فتحصل أسماء المعارف دون جواهرها، وهذا ما لا يوافق مذهبنا في التحصيل والتعلُّم، لذلك أوقفنا البحث على شعرية السرد البنيوية، لأنّنا نؤمن بأنّ التقييد المنهجي لموضوعات البحث، يمنح فرصة أكبر لاحتواء امتداداتها النظرية والإجرائية.

لقد أمكننا هذا الاختيار المنهجي من تقييد حقل الدراسة تقييدا زمنيا ومعرفيا، فلم نتجاوز المقترحات النظرية والإجرائية التي سنتها السرديات البنيوية، وإن كان هذا التقييد المنهجي لموضوع البحث لا يتنافى مع وجود دوافع تأصيلية ما انفكت توقظ فينا الرغبة في إعادة طرح سؤال السرد في سياق الموروث النقدي العربي، وهو ما يعني ضرورة ربط هذه الهواجس التأصيلية بالسياق النظري العام لهذه الدراسة حتّى لا تقع في مغبة الخلط، فتُتَهم بجمع ما لا يُجْمَع من نقودٍ ورؤى بينها تفاوتاتٌ تاريخية وثقافية، من هنا التمسنا صوغ مجموعة من الأسئلة يُفترض أنها تستوفي أهم منطلقات وغايات هذه الدراسة، فما موقع السرد في التراث العربي؟؟، أيمكن أن نتصوّر مبدئيا توفر آراء نقدية يمكن أن تشكل إرهاصا حقيقيا بنظرية سردية عربية؟ وهل لعمود السرد العربي، إن وجد، صلة ببعض قضايا وإجراءات التحليل الخاصة بشعرية السرد؟ ثم ما معنى الشعرية وشعرية السرد بعد ذلك؟ ما هي أهم مقرراتها النظرية وأدواتها الإجرائية؟، وكيف تعيد النصوص الروائية بوجه خاص تمثل هذه الشعرية، وهل تأخذ النصوص الروائية الجزائرية المنتقاة كمتنٍ في هذه الدراسة

بطرفٍ من هذه الشعرية، أم أنّها تنجز شعرياتها الخاصة متجاوزةً بذلك أعراف السرد المتواضع عليها؟؟.

هذه زبدة الأسئلة التي تقيم عود هذه الدراسة، وللإجابة عنها قمنا برسم خِطةٍ للبحث تضم مقدمة ومدخلا وبابين فخاتمة، أمّا المدخل الموسوم ب: (موقع السرد الأدبي من النظرية النثرية العربية) فانصرفنا فيه إلى تحري وضع السرد الأدبي بالقياس إلى النظرية النثرية العربية التي أنجزت ترتيبا تفاضليا للأنواع الأدبية النثرية، وأقامته على مبدأ التمييز بين النثر السامي الذي يتشكل من الخطابة والرسالة، والنثر المنحط ويشمل كلاّ من القصص والأخبار، مما يعني أنّ السرد الأدبي المُتخَيَّل كان ضحية هذه الثنائية التفاضلية التي استمرت ردحا طويلا من الزمن، وهو ما أثبتناه من خلال إنجازنا لقراءة أفقية أحصت أُمَّات الكتب الموضوعة في نقد النثر، وكشفت عن وجهة نظر مؤلفيها من السرديات الأدبية، أهمها كتاب الكامل للمبرد، وكتاب صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، وكتاب الطراز للعلوي، وخلصنا إلى أنّ المنظومة النقدية العربية القديمة لم تنصف السرد الأدبي و لم تعترف به كنص له معاييره الجمالية الخاصة، التي كان يجب، أو كان من الممكن أن تكون موضوع تفكيرِ ووصفِ الخطاب النقدي السائد في تلك الفترة، وهو ما أدى إلى قيام فجوة ثقافية مستعصية على الردم بين النص السردي التراثي وبين خطابه النقدي الواصف.

هكذا أسلمنا مدخل هذه الدراسة إلى التثبت من فرضية غياب نظرية سردية عربية تصف جماليات المسرودات التراثية وتقنن عمودها، وعليه ألفينا أنفسنا نتنقل من سياقات البحث عن عمودٍ للسرد العربي لم يُنجز تاريخيا، إلى محاولة استكشاف هذا العمود نفسه، أي عمود السرد الأدبي في النظريات السردية الغربية، فولجنا الباب الأول الذي يشكل الشق النظري من هذه الدراسة واخترنا له عنوان شعرية السرد في النقد الغربي المعاصر، وهو يتضمن فصلين اثنين، كان عنوان الفصل الأول: شعرية السرد – مدخل إلى النظرية، انصرفنا فيه إلى قراءة الشعرية قراءة اصطلاحية في علاقتها بمصطلحات أخرى مجاورة لها كالأدبية ونظرية الأدب وعلم الأدب، وانتقلنا بعد ذلك إلى قراءة مصطلح السرد بعد تركيبه على لفظ الشعرية، فأفضى بنا ذلك إلى إقرار مدلولٍ صيغي للسرد هو الذي تأخذ بناصيته شعرية

السرد، ثمّ عدنا بعد ذلك إلى عرض تطور مفهوم الشعرية في صلته بمختلف المدارس والتيارات، لعلَّ أهمها شعرية أرسطو والشكلانية الروسية والبنيوية والشعرية الجديدة والشعريات التأويلية والشعريات التداولية، فتبيّن أنّ الشعرية شعريات، لكننا حسمنا الاختيار منذ البداية، فشعرية السرد هي ما يعنينا في المقام الأول، لذلك رحنا نستكشف بدايات تأسيس شعرية السرد بين ظهراني كل من رولان بارت وتزيفيتان تودوروف الذيْن مزجا بين قضايا السرديات البنيوية والسيميائيات السردية، وهو ما حملنا على الفصل بينهما وبين جيرار جينيت الذي أنجز نظرية سردية من وجهة نظر بنيوية صميمة، وقد أفردنا له فصلا مستقلا من الباب الأول، عنوانه: شعرية السرد / مفاهيم وتطبيقات – جيرار جينيت أنموذجا، شرحنا فيه إجراءات التحليل السردية وبلاغاتها المختلفة، من زمن ورؤيات سردية وصيغ خطاب وتبئيرات، وحسبنا من هذه الإجراءات أن نستعين بها على تحليل أعمال سردية، لذلك اخترنا متنا روائيا جزائريا، ينسجم مع فلسفة شعرية السرد وبالشكل الذي حددناه آنفا، وعليه لن تظل الرواية مجرد تمثيلٍ باهتٍ لأعراف الكتابة، بل هي تجربة نص مختلفٍ لا يعيد تجربة النصوص السائدة.

وبمقتضى هذا التصور، فتحنا دفة الباب الثاني وقد خصصناه للجانب التطبيقي من هذا البحث، وجاء بعنوان (شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية)، وحتى لا نضيع في لجة القراءات النقدية الاستعراضية التي وكدها فهرسة أكبر عدد ممكن من الروايات مع الاكتفاءِ بعرضٍ سريعٍ لسياقاتها الفنية العامة، وهذا مذهبٌ لا ترتضيه شعرية السرد التي تنظر إلى النص في كلِّيته دون تجزيء متعسِّف، وتعمل على استكشاف خصائصه الجمالية على ضوء عمود السرد، وبناء عليه فضلنا دراسة ثلاثة أعمال روائية، ينتمي كلّ عمل منها إلى حقبة بعينها، ففي الثمانينيات اخترنا رواية خط الاستواء للأزهر عطية، وفي التسعينيات رواية عبد العزيز غرمول مقامة ليلية مقامة المبتدى، وفي مستهل الألفية الأولى رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، ثمّ أفردنا لكلِّ رواية دراسةً مستقلة في فصلٍ مستقلٍ.

هذا وتجدر الإشارة إلى أنّنا لم نستنكف عن اختيار أعمالَ روائية لكتاب مغمورين أو مُهمَّشين، يبدو أن نصوصهم الروائية قد ظلت طريقها إلى إمبراطورية النقد، إذ لم تتناولها

دراساتٌ أكاديميةٌ متخصصةٌ ووفق منهجيات نصانية حديثة، بخلاف أعمالَ أخرى لروائيين راحت تلهج بأسمائهم ألسنةُ النقاد، ويُحْتَفَ بأعمالهم في كلِّ المنابر، لعلّ أوفرهم حظا وأكثرهم حظوة الطاهر وطار وواسيني الأعرج وعبد الحميد بن هدوقة ورشيد بوجدرة ومحمد ديب وكاتب ياسين وأحلام مستغانمي...؟!!، لكنّنا نتساءل، هل أثبت النقد جمالية هذه الأعمال وفضل السبق لأصحابها، أم أنّ سيرة الشخص تسبق عمله دائما؟، إلاّ أنّ طرح السؤال نفسه معكوسا ممكن أيضا، فهل ستنصف الشعرية هؤلاء الكتاب الذين غمطهم واقع النقد حقهم في القراءة؟، بخاصة وأنّ الشعرية قد فنَّدت كلَّ المداخل النقدية التقليدية، كالنقد الاجتماعي ونقد السيرة الشخصية للكاتب، فما يُغري الشعرية حقا هو براعةُ التأليف التي تتمخض عن أصالة فعل الكتابة والقراءة ولا شيء سوى ذلك.

لقد تمخضت الفصول التطبيقية عن تجارب نصانية متفاوتة، من حيث إذعانها لبعض إجراءات التحليل الخلاقة التي تغدو أكثر وسما لهذه الرواية من غيرها، ولذلك كانت رواية خط الاستواء رواية تبئيرية في المقام الأول، إذ ثمة وجهة نظر عارفة، تنشر مقاصدَها بقدرٍ معلومٍ في كلِّ زوايا النص، وتشرف على تنظيم السرد منذ البداية، فكان أن وقفنا على أنواع من التبئير، أولها التبئير التركيبي للعنوان، ثمّ تبئير الفضاء في تناظره مع الشخصية، ثمّ التبئير السردي؛ في حين تبدو رواية مقامة ليلية مقامة المبتدى، روايةَ تخييلٍ للحكايةِ، عندما يكون التخييلُ كتابة ثانية لسيرتين اثنتين، سيرة السارد وسيرة الفضاء الذي تنعته الرواية بفضاء المقامة، وبين هاتين السيرتين، تتضخم الحكاية وهي تَعُبُّ من مصادرَ شتى، من التاريخ والأسطورة واليوميات والسيرة المتخيلة للسارد وحياة الآخرين، إلى أن تغدو الحكايةُ التردّدية جسما ناتئا في الرواية، له أكثر من شكل ودلالة، أمّا رواية سرادق الحلم والفجيعة فكانت رواية انصرافات بالدرجة الأولى، إذ يُعْنى الانصراف السردي بكلِّ الانتقالات الممكنة التي يوقعها السارد، كانتقاله من حكاية إلى أخرى، أو من المتن إلى الحاشية، أو من السرد إلى الوصف، وقد أحصينا أشكالا مختلفة من الانصراف في الرواية، من بينها انصراف العتبات، وانصراف الحكاية، وانصرافات الحواشي والانصرافات التناصية؛ ولما استوفينا الباب التطبيقي، خلصنا إلى أنّ لكلّ نص استراتيجية قراءةٍ، راح يعلن عنها بوسائط ومظاهر نصية،

يدركها كلُّ قارئ يتقن فن الإنصات إلى نبض النص، ويحسن تقدير المسافة الفاصلة بين تجربة الكتابة وقوانينها، حتّى كأنّ لكلِّ نص شعريته وقوانينه الخاصة.

وجاءت الخاتمة لتعرض أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة، وترسم آفاقها، وترصد مِظَانَّها غير المستكشفة بعدُ، تلك التي نتوسم أن يُلمَّ بها غيرنا من الباحثين المهتمين بقضايا السرديات.

وأخيرا لن نبرح أسفار هذا البحث، حتى نشكر من له علينا حقَّ الشكر وواجب الاعتراف بالجميل، ونخص بالذكر أستاذنا الفاضل الدكتور حسن كاتب، الذي أسبغ علينا من فيض حكمته ودعمه وتوجيهاته ما مكننا من مواجهة عقبة التردّد وفوهة الإحجام **وعثرة البدايات والنهايات**، وإنّنا لمدينون له بهذا الإنجاز العلمي الذي كدنا نيأس من انبجاس فجره وانكشاف الغمة والحجب عن سمائه، ونشكر بعد ذلك كلّ من سخر لنا علمه، أو أزَّنا بنصحه، أو أمدَّنا بعونه، وتلك نعمٌ فائضة أن سخر الله لنا من يبدِّد عنا سلطان جهلنا، ويكفلنا بغير حول منا ولا قوة.

مدخل:

موقع السرد الأدبي من النظرية النثرية العربية

يبدو مدخل هذه الدراسة وهو يضع السرديَ ضمن دائرة النثري، مارقا عن مسلمات شعرية السرد ومقرراتها النظرية الأكثر صرامة، وعلى رأسها المفهوم الصيغي للسرد، إذ لطالما استعمل لفظ السرد استعمالا مغلوطا يدل على النوع النثري الذي يقابل الشعر على الرغم من أن السرد هو مجرد طريقة في نظم الكلام، قد تشمل الشعر والنثر معا، ومع ذلك نزعم أنه بوجود هذا الوعي المفهومي بطبيعة السرد، لم نكن لنحد عن جادة الصواب لأن السرد، وهو صيغة خطاب بالتأكيد، قد يتخذ سمتا أدبيا فيكون نثريا أو شعريا، وهو ما حملنا على تقييد لفظ السرد بصفة الأدبية أولا، بمعنى أننا اخترنا من دائرة السرديات الواسعة سرديات أدبية، كانت قد أخذت في التراث العربي شكل أخبار وقصص وأحاديث ومقامات، رحنا نتقصى بعد ذلك طريقة تمثّلها من قبل النقاد العرب القدامى، ونتتبع طرائقهم في نقدها وتصنيفها ضمن الأنواع النثرية، بمعنى أن هذه السرديات الأدبية التراثية كانت مما يذكر ضمن أضرب النثر لا الشعر، لذلك نعتقد أن فهمنا للسرد لم يكن بعيدا عن معناه الصيغي، كما لم يكن بحثنا عن السردي ضمن النثري انحرافا عن مسلمات شعرية السرد، بل مقيَّدا بمنجزٍ أدبي تواجد تاريخيا ضمن النظرية النثرية العربية.

وبمقتضى ذلك استوقفتنا أسئلةُ السرد في التراث العربي، وشغلتنا شواغله وقضاياه التأصيلية، فإذا كانت النصوص السردية القديمة وعلى رأسها المقامة والقصص والأخبار قد مارست حضورها على مستوى الممارسة الثقافية العربية، إلا أننا لا ننفك نتساءل، هل تزامن هذا الحضور النصي مع نظرية سردية عربية، أو لنقل هل أنجز النقد العربي القديم عمودا للسردية يحكمها وينظم قواعدها ويكرس خصوصياتها وأشكالها الجمالية ؟ أم أن نظرية مستقلة للسرد الأدبي كانت ضربا من العلم الذي لم

تتوفر له شروطه بعدُ ولم تُهيأ له التربة والمناخ المناسبين لإنباته، وهل يمكننا الإدعاء بعد ذلك بأن المنجز النقدي العربي القديم قد عجز فعلا عن صوغ نظرية سردية كاملة التصميم، لأن سؤال السردية بالذات لم يكن ناجزا آنذاك؟.

تبدو أسئلة كهذه بحاجة إلى تأسيس منهجي، لا مجرد الاكتفاء بسوق الأحكام العجلى والأجوبة الجاهزة مسبقا، ولأجل ذلك رحنا نتقصى موقع السرد الأدبي ضمن أهم المصنفات النقدية التي يُفترض أنها قد أدرجت السرديات الأدبية ضمن اهتماماتها وعالجت أشكالها واختبرت أعرافها الجمالية. ولما كان نقد السرد الأدبي متضمنا في نقد النثر، الذي كان بدوره ينمو ويزدهر في أحضان الدراسات القرآنية[1]، فقد خضعت الأنواع النثرية لبلاغة النص القرآني المعجز، ونقلت معاييرَها إلى منثورات أخرى مجاورة وعلى رأسها الخطب والرسائل والوصايا والحكم والإخوانيات والأوصاف والقصص وغيرها.

لقد أفضت الدراسات القرآنية إلى إثبات إعجاز القرآن الكريم الذي تحول إلى أنموذج للمقايسة بينه وبين أنواع النثر الأخرى، لكن المقايسة على القرآن الكريم والنسج على منواله لم تكن وقفا على بلاغات النثر وحدها بل طالت الشعر أيضا، فالنص القرآني نص مقدس متعال على الزمان والمكان غير قابل للاحتذاء وإذا استعير بعض نظمه كانت الاستعارة فيه أبين وأظهر من أن تلتبس على ذي لب فطن، فقد أثبت الباقلاني إعجاز النص القرآني بتميز نظمه عن نظم سائر ضروب الكلام العربي، فيقول: «وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام

1 – كثيرة هي الدراسات القرآنية التي اهتمت بإعجاز القرآن مثل ذلك، كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة معمر بن المثنى، وكتاب معاني القرآن لأبي زكريا يحي بن زياد عبد الله بن منظور الديلمي الفراء، وكتاب تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة.

جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع ثم إلى معدل موزون غير مسجع ثم إلى مرسل إرسالا»[1].

فأقسام الكلام خمسة عند الباقلاني هي الشعر والنثر الموزون والنثر الموزون المسجع والنثر المعدَّل الموزون غير المسجع والنثر المرسل وليس القرآن في شيء منها، لذلك تعذرت معارضته في الكل والجزء أو في النظم كما في الذر، ومع ذلك يظل القرآن الكريم المثال الذي تجري عليه ضروب المنظوم والمنثور.

هذا وقد احتكمت نقودُ كثيرٍ من علماء النثرية إلى معايير البلاغة القرآنية، مثلما هو جلي في مصنفات كلّ من الخفاجي وابن الأثير والجاحظ والعلوي والقلقشندى وغيرهم ممن أسهموا في رسم ملامح نظرية نثرية عربية تأخذ بناصية تصنيف تراتبي للأنواع النثرية،غالبا ما كان يُذيَّلُ بالقصص مما يثبت هامشية السرد التخييلي في الثقافة العربية، وهو ما سنثبته عمليا ونحن نعيد قراءة بعض أمات كتب نقد النثر، وقبل أن نتوسع في هذا المسلك، نشير أولا إلى خضوع النظرية النثرية العربية لثنائية المنثور والمنظوم التي يبدو أنها قد تسببت هي الأخرى في تأجيل الاهتمام النقدي بالسرد الأدبي طيلة قرون خلت فليس ثمة بين الشعر(ديوان العرب) وبين النثر السامي(الجاد والوعظي) مكان للأخبار والقصص، أي للسرديات الأدبية.

أما إذا رحنا نلتمس مصادر نقد النثر فسنلفيها كثيرة لا تحصى في بابها، إلا أن قراءةً متمعنةً لبعض هذه المصنفات سوف تكشف بشكل لا جدال فيه عن دائرية هذا

---

[1]- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق الشيخ عماد الدين أحمد حيدر مؤسسة الكتب الثقافية، ط4، بيروت، د. ت، ص 59.

النقد وتراكمية معارفه، كما ستكشف أيضا عن تمسك النقاد العرب القدامى بالنزعة التفاضلية بين الأنواع واحتفائهم بكل أشكال النثر السامية خلا القصص، فقد زحف النثرُ على أغراض الشعر في مراحل متقدمة من تاريخ الأدب والثقافة العربية بخاصة في الفترة الممتدة ما بين القرن الثاني للهجرة حتى أواخر سنة (656ه) واستولى على الموضوعات الخاصة بالشعر كالموضوعات العاطفية فكثرت الرسائل الموضوعة في أغراض الغزل والرثاء والفخر والمديح والهجاء وغير ذلك[1]، فكثير ما هم الكتاب الذين طار ذكرهم في تدبيج نصوص نثرية وزاحموا بمناكبهم الشعراء وتفوقوا عليهم، ولكن كثير ما هم كذلك النقادُ الذين اهتموا بالتنظير للممارسة النصية النثرية ومساءلة أشكالها وجمالياتها الخاصة ونبغوا في ذلك نبوغ نقاد الشعر وتعددت اهتمامات نقاد النثرية، وتباينت مشاربُهم واتجاهاتُهم العلمية فمنهم من اهتم بالجانب التقني للكتابة وأدواتها من دواة وخطوط ومحابر، ومنهم من اهتم بالجانب النظري التوجيهي للكتابة من حيث إعداد الكتاب والناشئة وصقل مواهب الكتابة لديهم، ومنهم من عالج الأنواع النثرية معالجة نصية كالخطابة وأساليبها والرسائل وطرائق الترسل ومنهم من احتفى بنقد المقامات فكتب عليها شروحا وافية، فكان نقد المقامة يشكل أحد أهم ورشات النثر المتأخرة جدا، وهو ما كان يمكن أن يكون حقلا ملائما لتطور نقد السرد الأدبي، لكن ذلك لم يتحقق تاريخيا لأن واقع الممارسة النقدية العربية كان خاضعا آنذاك لأعراف ثابتة ترسخ مبدأ المفاضلة بين الأنواع، وتخضع لثنائية المنظوم والمنثور وتحتفي بالنثر السامي وتزهد في كل هذر زائد لا يليق إلا بالسرديات الأدبية وعلى رأسها القصص.

كَثُرَ التصنيفُ إذن في حقل النثرية، فقد أحصى الباحث نبيل خالد رباح أبو علي ما يربو عن الأربعين مصدرا من مصادر نقد النثر إلى حدود سنة 656 هـ، وقد

1- نبيل خالد رباح أبو علي: نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي 656 ه. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص. ص 196 - 197.

استعنا بجهده الإحصائي[1] لتصميم جدول رتبنا فيه أهم مصادر نقد النثر العربي القديم ترتيبا زمنيا كرونولوجيا منوّهين بالاتجاه العام الذي سلكه كلّ مصنف والموضوع الغالب عليه، ثم عرضنا الجدول بالشكل الآتي:

الكتاب	الكاتب	موضوعه	ملاحظات نقدية على الكتاب.
1- رسالة عبد الحميد الكاتب.	- عبد الحميد بن يحي بن سعيد الكاتب.	- الكتابة الديوانية وفنون الترسل وأدب الكتاب ومنزلة الكتاب.	-عدم الاهتمام بصناعة الكتابة والرسائل كشكل نثري له قواعده الخاصة. - متداخل الأغراض الموضوعات، على شاكلة الموسوعات العربية. - **أهمل السرديات الأدبية.**
2- صحيفة بشر بن المعتمر	- بشر بن المعتمر	الكتابة الديوانية	- اهتمام كبير بالكتابة الديوانية. - **أهمل السرديات الأدبية.**
3- البيان والتبيين	- عمرو بن بحر الجاحظ	الخطابة والوصايا والرسائل والمواعظ والحجاج وبعض الأخبار والنوادر.	- درس مقومات الخطابة في علاقتها بالخطيب والمتلقي. - **أهمل السرديات الأدبية.**
4- رسائل الجاحظ	- عمرو بن بحر الجاحظ.	- الخطابة والوصايا والرسائل وبعض الأخبار والنوادر.	- اهتمام بالأنواع النثرية السامية **وقليل من السرد** الأدبي.
5- أدب الكاتب	- ابن قتيبة الدينوري	- أخطاء الكتابة اللغوية والإملائية والنحوية وتقويم اللسان والأخطاء الشائعة	- لم يهتم بقواعد النثر الفنية. - اهتمام خاص بالكتابة الديوانية. - **لا يحفل بالسرديات الأدبية.**

[1]- المرجع السابق، ص53.

		وتوجيهات عامة للكتاب.	
6- الكتاب	- ابن درستويه عبد الله بن جعفر.	- طريقة إملاء الحروف وافتتاحات الرسائل وخواتمها وأدوات الكتابة وطي الكتاب وختمه وعنوانه.	- ذكره الباحث نبيل خالد رباح ضمن الكتب المهتمة بالنظرية النثرية.
7- أدب الكتاب	- أبو بكر محمد بن يحي بن عبد الله الصولي.	- قواعد كتابة الرسائل.	- لم يسهم في إنشاء نظرية لهذا اللون من الكتابة النثرية ولا تعرض لقواعد الكتابة بل نسخ على منوال السابقين في رواية المدونة الخاصة بالسلطانيات والإخوانيات وإنشاءات الدواوين بعامة. - **لم يهتم بالسرد الأدبي.**
8 - الخراج وصناعة الكتابة.	- أبو الفرج قدامة بن جعفر بن زياد الكاتب البغدادي.	- أول من تناول مهام الدواوين وأنواعها وأنواع الكتابة فيها ومراتب الكتاب وهي أحد عشر ديوانا.	- اهتمام بالكتابة الديوانية دون سواها **وإهمال السرد الأدبي.**
9- البرهان في وجوه البيان	- أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب	- الكتابة وأدواتها والخطابة والرسالة.	- يعارض البيان والتبيين. - **لم يهتم بالسرديات الأدبية.**
10- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)	- أبو هلال العسكري	- اهتم ببلاغة كل من الشعر والنثر والعناصر الفنية المشتركة بينهما مثل قضية اللفظ والمعنى.	- اهتم بالأنواع النثرية السامية. - **أهمل السرديات الأدبية.**
11- إحكام صنعة الكلام.	- أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي.	- اهتم بفنون النثر كالرسالة والترسل والتوقيع والخطبة والحكم والأمثال والمورى والمعمى والمقامات	- كان سباقا إلى تصنيف الأنواع النثرية واهتم ببعض أشكال السرد وأبدع تسميات جديدة لبعض فنون النثر لم يسبق إليها وانصرف عن

		والحكايات والتوثيق والتأليف والأسجاع بمختلف أنواعها. – اهتم أيضا بتعليم قواعد الكتابة، فالصناعتين كتاب تعليمي مثل أغلب الكتب النثرية.	المعيار البديعي والبلاغي الذي هيمن على دراسة النثر من قبله. – **أهمل دراسة سردية المقامة واكتفى بعرض أنموذج نص الهمذاني.**
12– استدراك ابن الخشاب على هفوات وسرقات الحريري في مقاماته.	– ابن الخشاب (أبو محمد عبد الله بن أحمد).	– هو من كتب الحواشي والشروح والاستدراكات على الحريري في مقاماته. – اهتم بنقد المقامة نقدا لغويا عني فيه بإبراز العيوب والسرقات.	– كان يفترض أن يكون نقد المقامة نقدا سرديا، لكنه انحرف عن دراسة المقامة كنص له جمالياته السردية الخاصة إلى نقد اللغة.
13– استدراك ابن بري على مقامات الحريري	– ابن بري (ابن عبد الجبّار المقدسي المصري).	– ردَّ على اعتراضات ابن الخشاب التي كانت تحط من قيمة المقامة فأبرز محاسنها وأبرز قيمتها اللغوية والبلاغية.	– نقد لغوي في الأغلب، **لأنه لم يهتم بالقيمة الجمالية السردية الكامنة في سرديات المقامة.**
14– حاشية ابن سليمان الحلبي على مقامات الحريري	– محمود بن سليمان بن فهد الحلبي).	– يبحث في غريب الألفاظ.	– نقد تحليلي عُنِيَ بالنص لأول مرة كنوع نثري مختلف عن الأشكال النثرية الأصولية **لكنه لم يحفل بالسرد الأدبي.**
15– التنقيب على ما في المقامات من الغريب	– أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن ظفر الصقلي.	– يبحث في غريب المقامة.	– **لم يعن بالسرد** الأدبي رغم ميله إلى تحليل النص المقامي.

16- شرح ابن المطريزي لمقامات الحريري.	- ظفر ناصر بن المطريزي.	- نقد انبهاري بالمقامة غلبت عليه قضايا البلاغة من كناية واستعارة وألفاظ غريبة مهملة وموضوعات السرقات التي جعلها من البديع ومن أنواعها المسخ والنسخ والسلخ.	- **لم يحفل بالسرد الأدبي** وهو نقد انطباعي انبهاري بالنص المقامي.
17- شرح مقامات الحريري للشريشي.	- الشريشي (أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي) .	- اهتم بالتصحيف وتداخل اللغات والعامي والفصيح وحجم المقامة من حيث طولها الممل أو قصرها المخل والمعاني المتكررة وبعض الألوان البلاغية وسرقات الحريري من الشعراء والكتاب.	- لم ينجز الكاتب دراسة كاملة منهجية لمقامة بعينها **ولم يعر اهتماما للجوانب الجمالية السردية في المقامات كالراوي والزمان والمكان والتلقي...الخ**
18-المثل السائر	- أبو الفتح نصر الله أبي الكرم محمد بن الأثير الجزري.	- اهتم بتعليم الشعر والكتابة وظاهرة الحل وأفرد لها فصلا في تداخل الأجناس النثرية والشعرية.	- **لم يعن بالسرد الأدبي ولا بقواعد النثرية.**
19- تهذيب الألفاظ.	- أبو يوسف يعقوب بن إسحاق السكيت.	- اهتم بالألفاظ الموجهة للكتابة وما يصلح منها للخطابة والرسائل والإخوانيات.	- عرف بكتب الألفاظ وهي تقع في مجال نقد النثر، لكنه لم يضع قواعد خاصة بالأنواع النثرية بسبب توجيه النقد اللغوي والبلاغي والأسلوبي الذي كان نقاد النثرية يتحرَّونه أثناء دراستهم للنثر.
20- تهذيب الألفاظ	- عبد الرحمان بن حماد الهمذاني	- يعنى بالخطابة والرسائل.	-غلب عليه النقد اللغوي والبلاغي.

21- جواهر الألفاظ	- قدامة بن جعفر	- اهتم بفنون النثر السامية.	-غلب عليه النقد اللغوي.
22- الكامل	- المبرّد (أبو العباس محمد بن يزيد).	-عالج الأنواع النثرية من خطابة ومثل ورسالة.	-نقد جزئي لا يصدر عن نظرة كلية للنص ويخضع لمعايير قيمية لغوية تتوخى فرض الأنموذج النثري الكامل بثالوثه المقدس: الحكمة والبديع والمتعة.
23- الاقتضاب في شرح أدب الكتاب.	- البَطَلْيُوسِي (أبو محمد عبد الله بن محمد السيّد).	- من كتب شروح النثر.	- يفسر أدب الكاتب لابن قتيبة تغلب عليه النظرة الجزئية وغزارة الشواهد. - **أهمل السرديات الأدبية**-.
24- صبح الأعشى في صناعة الإنشاء.	- القلقشندي (أبو العباس شهاب الدين أحمد بن علي بن أحمد).	- أهم وأضخم مصنف في الكتابة الديوانية.	- يهتم بالسلطانيات وقواعد تصنيفها ومراتب الديوان والكتبة وعلوم الكتابة وموادها وتقنياتها. - **أهمل السرد الأدبي الذي وسمه بالهزليات.**
25 - جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب.	- أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي الأزهري المصري	- من كتب الشروح الموضوعة في فن الكتابة.	- يهتم بالسلطانيات وقواعد تصنيفها، ومراتب الديوان والكتبة وعلوم الكتابة وموادها وتقنياتها. - **لم يعن بالسرد الأدبي.**
26 - سر الفصاحة.	- الخفاجي (ابن سنان) .	- كتاب في البلاغة والبيان.	- يهتم بالسلطانيات ومراتب الديوان وعلوم الكتابة وموادها وتقنياتها. - **لا يهتم بالسرد الأدبي.**
27- الطراز	- العلوي (يحي بن حمزة).	- كتاب في البلاغة والبيان.	- يهتم بعمود النظم والنثر وتغلب عليه المعايير البلاغية. - **لا يحتفي بالسرد الأدبي.**

يبدو أن الباحث نبيل خالد رباح أبو علي قد بذل جهدا طيِّبا لإحصاء أهم مصادر نقد النثر، غير إننا استدركنا عليه بعض أسماء المصادر المهمة التي أغفلها كرسائل الجاحظ وصبح الأعشى في صناعة الانشاء للقلقشندي وكتاب سر الفصاحة للخفاجي والطراز للعلوي. ومع ذلك يبقى فضاء هذا الجدول مفتوحا على مصادر كثيرة تصب في رافد النثرية لم نذكرها جميعا، لأن وكد هذه الدراسة أن تستعرض بعض العيِّنات لتتأكد من فرضية إقصاء السردي من النظرية النثرية من جهة، كما أنه يتعذر من جهة ثانية أن نلم بكلّ ما كتب في مجال صناعة النثر وفنونه وأغراضه على مر حقبٍ طويلة بخاصة إذا كان ما كتب في النثر تتنازعه علومٌ شتى كعلم البيان والبديع والبلاغة وعلوم اللغة وعلم الكتابة والخطوط والإملاء والدراسات القرآنية، إذ لم يكن للنثر في النهاية نظرية مستقلة خاصة به وحده، بل إنّه موضوعٌ ملائم لكلِّ المعارف والعلوم.

تشعث النثرُ إذن على ضروبٍ من علومٍ شتى كعلم الكتابة بادئ الرأي، إذ تناقلته كتبُ النثر كالبيان والتبيين وأدب الكاتب والكامل للمبرد والنوادر لأبي علي القالي ثم عالجته بعد ذلك كتبُ الشروح والحواشي على الأصول النثرية الأربعة وهي كثيرةٌ في بابها لا تكاد تضيف شيئا لعمود النثر وأدبياتِه مثل ذلك كتاب الاقتضاب في شرح أدب الكُتَّاب للبطليوسي، وكتاب الوزراء والكُتَّاب للجهشياري وكتاب أدب الكُتَّاب للصُّولي، فقد تحول النثر على يد هؤلاء النقاد إلى أحد الموضوعات الأثيرة في كتب البلاغة وكتب الألفاظ وشروح كتب البلاغة والكتب الشارحة للمقامات أو ما يعرف بكتب الاستدراك والحواشي.

لكن بعيدا عن خصوصيات النثر وقواعده كانت النظرية النثرية واقعة تحت سطوة

نقد لغوي وبلاغي وبديعي همه الأوكد بسط نفوذ المعيارية الشعرية مرة أخرى وتكريس سلطة النص الأنموذج بثالوثه المقدس (الجاد، البليغ، البديع) وقد أسلفنا بالقيل أنّ كتب شروح المقامات وحواشيها والاستدراكات عليها قد طغت على فضاء النثرية واستحوذت على مجال التصنيف في هذه الفترة المتقدمة من تاريخ النثرية العربية: (ق 4 هـ - ق 6 هـ)، لكن النقد المقامي لم يفلت هو الآخر من المعيارية الشعرية وسطوة الأنموذج البلاغي والبديعي فلا نكاد نعثر مطلقا على دراسة واحدة كاملة تخص بنية المقامة بالذات من حيث هي ميثاق سردي قبل أن تكون أي شيء آخر، ليس ثمة من نقاد المقامة من اهتم بموضوعات تخص السرد التخييلي كعمل الراوي والمروي له ومستويات تلقي السرد في المقامة، وليس ثمة اهتمام بالشخصيات وبالزمان والمكان، ولعلّ موقف النقاد من المقامة كنص لغوي بالدرجة الأولى هو الذي وجه نقدهم هذه الوجهة غير السردية، بل إنهم يصدرون عن رؤية انبهارية بالنص جعلتهم يكتفون بشرح الغريب والمهمل واستخراج الصور، وتوثيق إسنادية الحكاية بهدف خلق الوهم بواقعية المقامة وواقعية بطلها، وعليه فإن هذا النقد هو نقد غير نصاني لم يستوف بعدُ شروطَه وإجراءاتِه ومنهجيتَه الملائمة،إنها حلقة السرديات المفقودة دائما لكن هذه المرة بلسان حال ما كان يجب أن يكون سرديا بالفعل وبالقوة من نقود عربية كلاسيكية.

وحتى لا يكون ما قلناه مصادرة على النظرية النثرية برمتها يجدر بنا أن نباشر قراءةً متأنيةً لبعض مصادر نقد النثر حتى نثبت فرضياتنا السابقة ونستيقن أكثر من كلِّ ما ادعيناه من إقصاء للسرد الأدبي، إقصاءً طال النصَ السرديَ ونقدَه في الوقت نفسه.

عندما أعلن ابن خلدون مقولته الشهيرة منوِّها بأعمدة النثرية فإنه حكم على مجموع المنظومة النقدية النثرية بالدائرية والاجترار والدوران في فلك الأصول الأربعة، فليس ثمة إضافةٌ تذكر لخالفٍ على سالفٍ في هذا المجال، فأيُّ موقعٍ للسرد الأدبي، سيكون في ظل هذا الركام النثري الدائري؟ وأيُّ موقعٍ للسرد الأدبي سيتداركه

كتاب الشروح والحواشي والاستدراكات وهو الذي أسقطت ورقتُه من شجرة النثرية في كتب المصادر والأصول؟ يقول ابن خلدون: «وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة وكتاب الكامل للمبرد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي علي القالي وما سوى هذه الأربعة فتوابع لها وفروع»[1].

نتساءل هنا أيضا عن جدوى جدولنا المصمَّم أعلاه بعد مقولة ابن خلدون هذه؟ كما نتساءل عن جدوى تقصِّينا لبعض كتب النثر وهي المحكوم عليها بالاجترار والنسج على المنوال مسبقا؟ لكن قصدنا اقتفاء أثر السرديات الأدبية ضمن نظرية النثر والتحقق من درجة حضورها وكيفيته بالقياس إلى الأنواع الأدبية النثرية، لذلك كان يتحتم علينا متابعة استكشاف موقع السرد التخييلي من النظرية النثرية بمنطق البحث والتقصي لا بمنطق الشعار والأحكام المسبقة.

كان أدب الكاتب وهو من أمَّات كتب النثرية، كتابا موسوعيا على شاكلة تصانيف هذه الفترة، وهو ينظر إلى الكتابة النثرية نظرة شاملة، فهي صناعة تأخذ بسبب من كل علم وفن، وقد تولى ابن قتيبة شرح هذه العلاقة بين الكتابة والعلوم الأخرى كالعلوم اللغوية وعلم التصريف والإملاء والخط وعلوم اللسان والأصوات واللغات واللهجات والمعارف العامة وأسماء الأمصار والمدن والأقاليم وأسماء الحيوان والآلات والأعضاء مما هو أولج في علم التشريح، وعلم الفلك والفقه وعلوم الحديث ومصطلحه وعيون الأخبار وأيام العرب والصناعات والفيزياء والكيمياء والسيمياء وعلم اللاهوت والأساطير، بالجملة لا فكاك لكاتب متمرس من هذه العلوم جميعها ولا يُعْتَدُ بكتابته إن لم يكن ملمًّا بها جميعا، وليس ثمة كتابٌ يمهِّد الطريق إلى هذه العلوم أفضل من كتاب

---

[1]- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: أدب الكاتب، شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص 08.

"أدب الكاتب" الذي اتخذ سمتا تعليميا واضحا فهو مصنفٌ لتوجيه الناشئة من الكُتاب، ولعمري إن هذه لأولى بنود عمود النثرية إنها تقترح نقدا لا يستحضر خصوصيات النص بقدر ما يتوخى تلقين القواعد والتدريب عليها، بل إن كتب النثر في أغلبها موضوعة في شكل مقررات منتهية نمطية موحَّدة تخص قواعد الكتابة دون مراعاة الخصوصيات والفروق القائمة بين الأشكال النثرية من خطابة ورسالة وإخوانياتٍ وقصص...، وتأخذ هذه المقررات شكل عمودٍ للنثرية يتكرر تقريبا بالمواصفات نفسِها في مختلف المصنفات النثرية.

ويتجلى البعد التعليمي للكتب النثرية من مقدمة هذه الكتب جاء في أدب الكاتب قول ابن قتيبة: «فإني قد رأيت كثيرا من كُتاب أهل زماننا كسائر أهله استطابوا الدعة واستوطئوا مركب العجز وأعفوا أنفسهم من كد النظر وقلوبهم من تعب الفكر (...) حين بلغوا الدرك بغير سبب وبلغوا البغية بغير آلة (...) فلما رأيت هذا الشأن كل يوم إلى نقصان، وخشيت أن يذهب رسمه ويعفو أثره جعلت له حظا من عنايتي وجزءا من تأليفي فعملت لمغفل التأديب كتبا خفافا في المعرفة في تقويم اللِّسان واليد يشتمل كل كتاب على فن»[1].

كان أدب الكاتب تصنيفا رائدا في بابه لأنه أول كتاب في النثرية أو هو أول كتاب يعتد بالنثر دون الشعر في زمن متقدم كان سرب الشعرية مهيمنا عليه، لكن ابن قتيبة انقطع إلى فن الكتابة يؤصل نظريتها ومنطلقاتها، ويؤسس دعائمها ويبشر ببداية عهد النثرية في القرن الرابع للهجرة، وبذلك يكون ابن قتيبة قد عدَّل مسار النقد العربي القديم ووجه اهتمامه إلى جماليات النثر والكتابة بشكل خاص دون أن ينقطع تماما عن حبل الشعرية،التي بمعنى الشعر هنا، لكن النثر يأتي في المرتبة الأولى لأنه بلاغة

1 – المرجع السابق، ص ص 12 – 14.

النخبة، أو كما يقول ابن قتيبة: «قد تَعُدُ أكثرَ من ألفِ ناظمٍ ولا تجدنَّ كاتبا واحدا».[1]

الكتابة صنعةُ المتفوقين وهي لا تتأتى إلا بالممارسة وطول النظر في مصنفاتٍ جُعِلَتْ بين ظهراني الناشئة من الكُتاب لذلك كان مدار تآليف ابن قتيبة جميعها على فن الكتابة والإنشاء، من ذلك كتابه عيون الأخبار وهو يضم ثلاثة كتب، كتاب السلطان وكتاب الحرب وكتاب السؤدد،قد جعل ابن قتيبة موضوعها جميعا الكتابة والكُتاب، كما لم يتجاوز ابن قتيبة في هذا المصنف حدود الأنواع النثرية السامية والجادة وعلى رأسها الرسالة والتوقيعات والتقليدات والخطب والوصايا من حيث هي صناعةٌ سلطانيةٌ.

انشغل ابن قتيبة بتأصيل نظرية نثرية كاملة تضم كل أنواع النثر بما في ذلك بعض أشكال السرد الأدبية من قص وحكاية وحديث ومقامة، وكان يصدر في رؤيته للنثرية عن تصور مزدوج للنثر، النثر السامي النبيل ويتضمن الخطبة والرسالة والنثر المنحط غير الجاد ويشمل كل أنواع القصِّ التي تُروى للمتعة والتندر والمسامرة، وهذا ما يثبت تارة أخرى دونية النظرة إلى السرديات الأدبية وضحالتها نصا ونقدا في الموروث النقدي العربي.

وقد صُنِّفت بعد ذلك شروحٌ كثيرةٌ على أدب الكاتب مثلما هو شأن الأصول النثرية الثلاثة الأخرى، واتسمت هذه الشروح بالدائرية لأنّها لم تزد شيئا مُهِمًا على أطروحة النثر التي أرسى قواعدها ابن قتيبة، ومن أهم هذه الشروح كتاب شرح أدب الكاتب لأبي منصور موهوب بن أحمد الجواليقي (465 هـ - 540 ت)، أما كتاب الوزراء والكُتَّاب لأبي عبد الله بن محمد بن عبدوس الجهشياري (ت 331 هـ) فإنه لم يعالج عمود النثر العربي ولا تعرض لموضوع الكتابة وفنونها وأدواتها بل كان كتابُه

[1] - المرجع نفسه، ص 14 .

بمثابة معجم بيبليوغرافي حوى أسماء كلّ الكتاب الذين كتبوا للنبي ﷺ والخلفاء الراشدين وكتاب الملوك والرؤساء من بعده.

ونذكر تارة أخرى أنّ كلّ هذه الشروح قد أهملت السرديات الأدبية برمتها وأخرجتها من فضاء النثرية، أمّا اهتمام البعض منها بالنثر فلم يكن وليد رؤية نقدية واضحة ولذلك تأخذ بعض الشروح شكل إملاءات ومختصرات وتعليقات وحواشي واستدراكات بسيطة على الأصول، ويتجه البعض الآخر منها إلى العناية بأحد محاور النثرية دون سواها، من هنا ذهب أصحاب الشروح إلى تثمين فن الكتابة بالذات، من حيث هو علم موسوعي، وانبروا يشرحون دعائمه وشروطه ومواده وقواعده العامة، ومنهم من جعل مدار شرحه على أسماء الكُتاب وطبقاتهم وأوصافهم، أو تكون الشروح متعلقة بتقنيات الكتابة من خطوط ودواة ومحابر وكتب وأوراق، ولذلك لم تعد الكتب الشارحة مما يُعَوَّل عليه في باب النظرية النثرية ناهيك بالسردية، وهي التي ظلت حبيسة موضوعها الأساس: (الكتابة – الكُتَّاب – الكِتاب).

أما كتاب المثل السائر لابن الأثير، فلا يمكن عده في جملة الكتب الشارحة رغم تصنيفه في وقت متأخر نسبيا على فترة الدواوين الأربعة المتقدمة، ثم إن ابن الأثير لم يكن منافحا بقوة عن مبدأ المفاضلة بين الشعر والنثر، إذ نلفيه يغرد وحده خارج السرب وهو القائل: «فكما يصف الشاعر الديار والآثار ويحن إلى الأهواء والأوطار فكذلك يكتب الكاتب في الاشتياق إلى الأوطان ومنازل الأحباب والإخوان ويحن إلى الأهواء والأوطار، ولهذا كانت كتب الإخوانيات بمنزلة الغزل والنسيب من الشعر وكما يكتب الكاتب في إصلاح فساد أو سداد ثغر أو دعاء إلى ألفة أو نهي عن فرقة أو تهنئة أو تعزية فكذلك الشاعر»[1]، فالشعر إذن لا يتفوق على النثر بأغراضَ له مخصوصة،

[1]– ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وحققه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الرابع، دار نهضة للطباعة والنشر، مصر. د. ت، ص09.

كما أن النثر لا يستأثر بأغراضه وحده دون الشعر. فكأن ابن الأثير قد حدس قبل الأوان بطلان مبدأ استقلالية الأغراض الأدبية الذي لا يصح اعتماده منطلقا للفصل بين النثر والشعر أو بالحري للمفاضلة بينهما، فإن كان ثمة مسوغاتٌ للتمييز بينهما فإنها بالتأكيد ستفضي إلى تشكيل عمودٍ خاص بالنثر وآخر خاص بالسرديات الأدبية النثرية التي هي جزء لا يتجزأ من فنون النثر، ولكن واقع الممارسة النقدية أثبت حتى هذه الفترة أن النثر كان دائما يُدرس بمعيار الشعر الذي يتقدم درجةً على النثر، وعليه لا تزال فكرة المفاضلة بين النثر والشعر مهيمنة على نقود النثرية عبر مراحل وحقب مختلفة وهي تُعْنَى بعرض قائمة طويلة بمزايا الشعر والنثر كل على حده، دون أن يكون لهذه المزايا علاقة مباشرة بواقع حال النصوصِ وطرائق صوغها البنيوية.

لم تكن النظرية النثرية، كما أسلفنا بالقيل سابقا، مستقلة في مصنفات خاصة بالنثر أو الكتابة وحدهما، بل عولجت أيضا ضمن كتب البلاغة والنقد ككتاب سر الفصاحة والطراز ونهج البلاغة وشروح نهج البلاغة، مثل شرح أبي حديد المدائني وغيره، وفي سياق اطلاعنا على بعض هذه المصنفات، لم نلحظ التفاتا ولو عابرا إلى قضايا السرديات الأدبية ونسوق حجةً على ذلك كتاب سر الفصاحة للخفاجي، وهو موضوعٌ لتأصيل نظرية نقدية في الأدب، شعره ونثره، وفيه كان الخفاجي معنيا بوضع بنود صارمة للفصاحة، ومقاييس الفصاحة الخاصة بالشعر والنثر على حد سواء، ويسوق لذلك أمثلة كثيرة أغلبها من المنظوم لا من المنثور، شأنه في ذلك شأن كل النقاد في زمنه، رغم زعمه أن كلامه يقع على نظرية في الفصاحة والبيان تتناول النثر والنظم جميعا، ويعترف الخفاجي نفسه بهذا التقصير في باب النثرية، أو الممارسة النصية على النثرية فيقول: «فأما اقتصاري في أكثر ما أمثل به على المنظوم دون المنثور مع أن كلامي عليهما واحد، فإنما أقصد ذلك لكثرة المنظوم واشتهاره،ورغبتي

في أن يسهل الوزن عليك حفظ ما أذكره فإنه داع قوي، وسبب وكيد»[1].

يعلن الخفاجي، إذن أن جميع تطبيقاته جاريةٌ على الشعر أكثر من النثر لأن الشعر محفوظ مشهور بخلاف المنثور، وفي هذا ترجيح واضح لكفة الشعر على النثر، واستمرار مبدأ المفاضلة بينهما، إذ نعدم ميدانيا وجود تطبيقات على نصوص نثرية بكاملها إلا قليلا، فإذا اتجه هذا النقد التطبيقي النصاني وجهة لغوية بلاغية، فإنه يبمم وجهه شطر المقامة دون سواها من أنواع النثر الأدبي، لأنها نص ملائم لتقصي اللفظ الغريب والبديع، وهي ميدان خصيب لاختبار شروط الفصاحة التي تقع في أفراد الكلام لا في تركيب مجموعه والغرض منه، وهو ما يفسر تحفظ النقاد على موضوع المقامة غير الجاد، لأنها مجرد حكاية حال متشرد، والحكايات مسرودات مستهجنة لا يقبلها حراس النثرية والثقافة سواء بسواء.

يقترح الخفاجي تصنيفا لأنواع الكلام يجري فيه مجرى القدامى في تقسيمهم للكلام من حيث مراتب المخاطَب(العامة والخاصة) ومن حيث دلالة الألفاظ على المعاني (الإيجاز والإطالة) إلى ثلاثة أقسام هي:

أ- **المساواة:** وهو أن يكون المعنى مساويا للفظ. المعنى = اللفظ

ب- **التذييل:** وهو أن يكون اللفظ زائدا على المعنى. اللفظ > المعنى

ج-**الإشارة:** وهو أن يكون المعنى زائدا على اللفظ، أي أنه لفظ موجز يدل على معنى طويل على وجه التلميح أو اللمحة والإشارة. اللفظ < المعنى

[1]- الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الحلبي: سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي، المطبعة الرحمانية بمصر، 1932، ص 72.

وقد كان الجمهور من النقاد يذهب إلى ربط كل نوع أدبي بوضعية المخاطَب، فالتذييل خاص بالأنواع الأدبية الموجهة لتلقي العامة ومن لا يسبق ذهنه إلى تصور المعاني، وهذا القسم تلائمه الإطالة كالخطب والرسائل والكتب، أما الإشارة فهي موجهة لتلقي الخاصة من الملوك والخلفاء وكل من يقتضي حسن الأدب عند التخفيف في خطابه وتجنب الإطالة فيما يتكلف سماعُه، فالإشارة خاصية بنيوية ودلالية تقع في بعض المكاتبات والمخاطبات والأشعار وكل أنواع الخطابات التي تجنح نحو الإيجاز والاقتضاب، أما المساواة فهي وضعيةٌ دلاليةٌ ثالثةٌ وسيطةٌ بين حدي ثنائية (الإطالة والإيجاز) أو (التذييل والإشارة)، وهي تخص كل الخطابات التي توجه إلى الخاصة والعامة معا[1]. هذا وتجدر الإشارة إلى أن بعض الأشكال الأدبية الشفاهية تستأنس بالتكرار والإطالة في حين تنزع الأشكال الأدبية المدونة إلى الإيجاز لأنها لا تتحرك في فضاء الشفاهية، وهو ما يقتضي إعادة توزيع ضروب الكلام وفق حدود التقسيم السابقة الذكر، آخذين بعين الاعتبار الأنموذج النصي لكل نوع أدبي على حده :

أ- **المساواة:** اللفظ = المعنى ← الخاصة + العامة ← (القرآن الكريم)

ب- **التذييل:** اللفظ > المعنى← العامة ــ الخاصة ← (لخطبة ــ الندوة ــ القص)

ج- **الإشارة:** اللفظ < المعنى← الخاصة ــ العامة ← (الشعر-المكاتبات-الرسائل)

غير إن الخفاجي وهو يعيد قراءة تقسيمات النقاد القدامى لأضرب الكلام على ضوء ثنائية الإطالة والإيجاز، فإنه يَرُد بعض ما جاء فيها من أراءَ تحولت لطول تكرارها وتداولها إلى قوانين ثابتة غير قابلة للنقض فيقول كاشفا عن مذهبه في الإيجاز: «والذي عندي في هذا ما ذكرته وهو أن المختار في الفصاحة والدال على البلاغة هو أن يكون المعنى مساويا للفظ (المساواة) أو زائدا عليه وأعني بقولي زائدا

---

[1]- الخفاجي : سر الفصاحة، ص 194.

عليه أن يكون اللفظ القليل يدل على المعنى الكثير دلالة واضحة ظاهرة (الإشارة) لا أن تكون الألفاظ لفرط إيجازها قد ألبست المعنى وأغمضته حتى يحتاج في استنباطه إلى طرف من التأمل ودقيق الفكر فإن هذا عندي عيب في الكلام»[1].

إن ما يعيب الكلام عند الخفاجي هو الغموض والتباس المعنى الذي هو نقيض الفصاحة ولذلك يرفض الإيجاز إذا أخل بالمعنى كما يرفض الإطالة (التكرار) بدعوى تلاؤمهما مع المخاطَب به من العوام ومن لا يسبق ذهنه إلى تصور المعاني لأنه لا يجد لذلك علاقة مباشرة بالخطاب، وبذلك يكون الخفاجي صاحب توجه بنيوي خالص يقيِّم الخطاب لذاته بغض النظر عن قائله ومتلقيه وزمانه ومكانه، وفي هذا السياق يعلن الخفاجي بوضوح إقصاء مقامات المرسل والمرسل إليه من خارطة تقسيمه للأنواع الأدبية فيقول: «ويدل عليه أيضا أن من اختار الإطالة وسماها التذييل إنما حجته في ذلك أنه اعتبر الكلام بالإضافة إلى المخاطَب به وليس للمخاطَب تأثير في حسن تأليف الكلام وقبحه ولو جاز أن يعتبر بالإضافة إلى المخاطَب به حتى يكون ذلك مؤثرا في صحته أو فساده أو حسنه أو قبحه وكنا نستحسن كلام العالم العاقل وإن كان رديء التأليف ونستقبح كلام الجاهل وإن كان في أعلى طبقات الفصاحة حتى يكون شعر أبي عثمان الجاحظ وأبي إسحاق النظام أعظم عندنا من شعر أبي دحية النميري ومن جرى مجراه وهذا مما لا يدخل فيه شبهة»[2].

ليست الإطالة للعوام، إذن كما لا تكون الإشارة وقفا على الخاصة لأن معيار الفصاحة عند الخفاجي له علاقة مباشرة بالخطاب وحده ولا علاقة له بمقاييس الطول والإيجاز، كما إن الخفاجي لا يثق كثيرا في هذه التقسيمات التي تأخذ بعين الاعتبار مقام المخاطَب به من الخاصة أو العامة ويرفض في الآن نفسه احتكار الخطابات

---

[1]– المرجع نفسه، ص196.

[2] – الخفاجي : سر الفصاحة، ص ص 196 –197.

النوعية أو التي تصنف على أنها نخبوية متعالية بليغة خاصة من شعر ورسائل ومكاتبات، في حين توجه للعامة خطاباتٌ تجري على نسق التكرار والإطالة والتي يجري وصلُها غالبا ببعض أشكال أدب العوام من قص وحكايات وأخبار وغيرها من مخاطبات عامة هي أولج في باب السرديات الأدبية، غير إن الخفاجي لم يكن ليناوئ الأعراف الأدبية والنقدية السائدة في زمنه، فلم يزد عن هذا الحد من نقض كلام السلف وانتهى كما سابقيه يقدم الشعر على النثر ويحتفي بالنثر السامي كالمكاتبات والرسائل والخطب التي وحدها تُرَشَّحُ للدرس البلاغي في حين تُقْصَى الأنواعُ النثريةُ الأخرى ومنها الأخبار والقصص يقول الخفاجي منوِّها بالرسائل والخطب ضاربا الذكر صفحا عن السرد الأدبي: «ثم ليس نتكلم عليها (المعاني) من حيث وجدت في جميع الألفاظ بل من حيث توجد في الألفاظ المؤلفة المنظومة على طريقة الشعر والرسائل وما يجري مجراها فقط، إذ كان ذلك [هو] مقصودنا في هذا الكتاب»[1].

فهل يمكننا بعد هذا أن نتساءل مستغربين هل جنت هذه المقاييس غير النصانية كالإطالة والشفاهية وتلقي العامة على السرديات الأدبية، وجعلت منها شكلا دونيا مارقا عن عمود النثرية المستوحى من عمود الشعرية؟؟. ثم هل كان السردُ الأدبي فعلا ضحية هذه الفجوة التاريخية بين أدب الخاصة وأدب العامة، بخاصة وأن هذه الانشطارية قد وسمت الفكر والنقد العربيين ردحا طويلا من الزمن، باستثناء بعض المحاولات الأولى الحيية، كتلك التي عبر عنها الخفاجي، لكنها مع ذلك لم تستطع الحد من سطوة المعيارية الشعرية وقانون الأنموذج البلاغي.

كان عمود النثر إذن يملي معاييرَه الصارمة على الممارسة الأدبية، وفي هذا الشأن لم يكن الخفاجي ليغفل عن السجع، بوصفه أحد أهم بنود عمود النثر، فراح يشرح أشكاله المناسبة التي تقع بين الألفاظ والصيغ ثم خلص إلى التمييز بين السجع

---

[1]– المرجع السابق، ص 223 .

المحمود والسجع القبيح، وهو يفضل من كلّ فنون النثر النثرَ المسجوعَ فيقول: «فأما الكلام المنثور فالأحسن منه تساوي الفصول في مقاديرها أو يكون الفصل الثاني أقصر من الأول والذوق يشهد بما قالوه ويقضي بصحته ولهذا السبب استقبحوا إطالة الفصول لئلا يؤتى بالجزء الأول طويلا فيحتاج إلى إطالة الثاني له يساويه أو يزيد عليه فيظهر في الكلام التكلّف ويقع ما لا حاجة للمعنى والغرض إليه».[1]

إن التناسب في المقدار شرط أساسي في بلاغة السجع المقبولة بين ظهراني صناع النثرية، فإن أُخل بهذا البند استُقبح السجعُ وكان متكلَّفا، وعليه فإن إطالة الفصول وترك المناسبة استمرت لفترة طويلة من الزمن أشكالا مستهجنةً من السجع لأنها تنزع إلى كسر قاعدة الوزن السجعي، وذلك هو شأن بعض القصص والأخبار التي كانت تتوسل نثرا مرسلا متحررا من قيود السجع، فهل يعني هذا أن بلاغة السجع حالت هي الأخرى دون تطور السرديات الأدبية ماخلا المقامة التي حافظت على قاعدة تناسب الفصول لتضمن مقبوليتها النصية المحدودة؟.

هذا، ويضع الخفاجي تحت باب السجع أشكالا أخرى من المناسبة متعلقة بقضايا الجناس والطباق والتضاد والتقابل، وهي مباحثٌ بلاغيةٌ صرفة تخص الشعر والنثر على حد سواء، مما يعني أن معيار الشعرية هو نفسه معيار النثرية، لأن القدامى ما كانوا يتوخون للنثر قواعدَ خاصة، وما كانوا يحلِّلونه نصيا بمعزل عن الأنموذج الشعري؟ فالمناسبة في الوزن بالقافية أو بالسجع قوانينٌ يدرس بها الشعُر والنثرُ سواء بسواء، من دون أن يكون للنثر طبيعة جمالية مستقلة، أو كأن لم يكن النقاد القدامى يتمثلون النثر مختلفا عن الشعر، فأي موقع سيكون للنثر المرسل وللسرديات الأدبية بين ظهراني هذه المنظومة النقدية التراثية التي كانت تحتكم إلى معيار الشعرية دون سواه؟.

---

[1] – المرجع السابق، ص183.

وكما يُجْري الخفاجي عمودا للفصاحة واقع على الألفاظ، فإنه يفعل الشيء نفسه مع الدلالة فيقترح عمودا لصحة المعاني أهمها تجنب الغموض والإيضاح وحسن التمثيل وتجنب الاستحالة والتناقض وتحري صحة المعاني وهو ما أسماه صحة الأوصاف في الأغراض، وهذا مذهب في نظرية الأغراض يتوافق وينسجم إلى حد كبير مع ما تواضع عليه جمهور النقاد، فينبغي أن يمدح الإنسان بما يليق به ولا ينفر عنه، فيمدح الخليفة بتأييد الدين وتقوية أمره ومحبة الناس وطاعتهم، والتقى والورع والرحمة والرأفة والعدل والسياسة، ويمدح الوزير والكاتب بالعقل والعلم وسداد الرأي وحسن التدبير والبلاغة وتثمير الأموال والعدل والكرم (...) ويمدح قائد الجيش بالشجاعة والمعرفة بالحرب والصبر وسداد التدبير...، وعلى هذه السبيل يجري الأمر في النسيب فيذكر فيه صدق الهوى والمحبة وشدة الوجد والصبابة وكتمان السر ومخالفة العُذال وما يتفرع عن ذلك ويلحق به، وكذلك في كل غرض من الأغراض الشعرية من هجاء وفخر وعتاب ووصف وغير ذلك، إذ يشترط أن يوضع كل موضوع في بابه القمين به[1].

يخضع تصور الخفاجي للأغراض الأدبية إلى ثنائية المنظوم والمنثور، فللشعر أغراضه الخاصة من هجاء وفخر وعتاب ونسيب، كما أن للنثر بخاصة الرسائل والمكاتبات والتوقيعات والخطب أغراضها الخاصة، هذا وغالبا ما تقابل أغراض الشعر أغراض النثر، غير إن أغراض الشعر عند الخفاجي مقررة منتهية وأن عمود القول فيها معروف سلفا، أما النثر فعمود القول فيه لم يصل إلى درجة التقنين كما الشعر، ولذلك تبدو أغراضه أكثر مرونة من أغراض الشعر ويفضل الخفاجي أن يسميها المواضعات في الخطاب والاصطلاحات فيقول: «فأما النثر فيجري على هذا المنهاج، ويحتاج فيه إلى معرفة المواضعات في الخطاب والاصطلاحات، فإنَّ للكتب السلطانية

---

[1]–انظر الخفاجي: سر الفصاحة، ص 243.

من الطريقة ما لا يُستعمل في الإخوانيات وللتوقيعات من الأساليب ما لا يحسن في التقاليد. وهذا الباب أعني المواضعة والاصطلاح في الخطاب، يتغيّر بتغيُّر الأزمنة والدول، فإن العادة القديمة قد هُجرت ورُفِضت واستجد النَّاسُ عادة بعد عادة، حتى أن الذي يستعمل اليوم في الكتب غير ما كان يستعمل في أيام أبي إسحاق الصابي مع قربانه منا. وإذا كان الأمر على هذا جاريا فليس يصح لنا أن نضع رسوما توجب اقتفاءها، لأنَّا نحن في هذا الزمان قد غيَّرنا الرسمَ المتقدِّم لمن قبلنا، وكذلك ربما جرى الأمرُ فيما بعدنا، لكن أصول الأغراض في الأوصاف والمعاني مما لا يتبدَّل ولا يتغيّر، فليكن الائتمام بها واقعا، والاجتهاد في جريها على قانون السّداد والصواب حاصلا»[1].

وحدها الشعرية، إذن تتسم بالثبات وقداسة القوانين التي لا يجوز خرقها، لكن النثرية عند الخفاجي لا تحفل بالرسوم والقوانين، وهي باستمرار تاريخ خرق وتجاوز، فإذا كانت طرائق إجراء الخطابات النثرية السامية (سلطانيات – توقيعات – خطب – رسائل...) عرضة للتغيير المستمر، إلاّ أنّ هذا التغيير لم يكن في صالح السرد الأدبي مطلقا، لأنّ بحث النثرية عن أشكالَ جديدة للتجريب كان مستوحا غالبا من الشعرية كمعيار وأنموذج للمقايسة، لذلك ما انفكت النثرية تبحث عن كمال نقصها أو اكتمال أنموذجها في الشعر، مُقَدِسَّةً كلَّ بليغٍ سامٍ فصيحٍ مُقصيَّةً السرديات النثرية الأدبية بخاصة القصصية منها لأنها تتجاوز معايير بلاغة النثر.

وزبدة القول قولنا إن أطروحة الخفاجي البيانية لم تكن تحمل أي تقدير ممكن للسرديات الأدبية التراثية ولا هي أفرزت نقدا للسرد الأدبي يمكن أن يعوَّل عليه في باب تأصيل قضايا السرديات العربية التراثية، وذلك هو ديدن إبراهيم العلوي الذي لم يَحِدْ بدوره عن النسق الثقافي والنقدي السائد حتى أواخر القرن السادس للهجرة. لقد

---

[1]– المرجع السابق، ص32.

جاء في كتاب الطراز في جزئيه الثالث والرابع أن النص الأدبي، شعره ونثره، وبخاصة النصوص السامية المعترف بنصوصيتها: (المعلقات ومنتخبات الشعر العربي والمقامات والخطب والرسائل...)، هي نصوص أخذت بناصية البيان والفصاحة والبلاغة وتشربت بلاغة النص القرآني فكانت مثالا أدبيا يُحْتَذَى، وعليه كان دورانُ العلوي على عمودٍ للتخييل قائمٍ على نظرةٍ بلاغيةٍ ولغويةٍ كما هو شأن السابقين واللاحقين من النقاد العرب، ولا أدل على ذلك من أن نلقي نظرةً على فهارس الطراز ليتبين لنا مدى هيمنة المعيار البلاغي على مقولات وتصنيفات العلوي.

تكثر شواهد وتطبيقات العلوي من القرآن الكريم، على مختلف الأضرب البلاغية والبديعية ثم تتبعها بشكل تدرجي نصوصٌ أخرى كالأحاديث النبوية الشريفة، ومنتخبات الشعر العربي وبعض النثر وهنا نشير مرة أخرى إلى رجحان كفة الشعر على النثر في ورشة العلوي التطبيقية، أما السرديات الأدبية التراثية، فلم تحظ إلا بإشارات قليلة تتعلق بمقامات الحريري بشكل خاص.

هذا وقد قدَّم العلوي المقامةَ ودرسها بمعايير بلاغية وبديعية خاصة بالشعر، فتضخمت بذلك الأبواب المشتركة بين الشعر والنثر كالتجريد والقلب والتذييل وكلُّها أضرب بديعية، في حين يغدو التسجيع بمنزلة التفقيه من الشعر، ومن أضرب السجع رد العجز على الصدر* و المساواة **، ومن ألوانه كذلك التلميح وهو باب من أبواب تضمين المثل السائر*** ومنه كذلك جودة المطالع والاستفتاحات وجودة التخلّص.

---

* - مثل رد الصدر على العجز قوله تعالى: ﴿ وَتَخْشَى النّاسَ واللهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ ﴾ سورة الأحزاب / 37.

** - مثل المساواة قولنا : « الحيلة ترك الحيلة ».

*** - مثل التلميح قوله تعالى: ﴿ كَمَثَلِ الحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارَاْ ﴾ سورة الجمعة / 05.

لقد كانت أضرب البديع وألوان البلاغة والبيان هي الوسائل الإجرائية المعتمدة لتحليل الشعر والنثر السامي تحليلا نصانيا محايثا، ولم نجد في ذلك فرقا بين الشعر والنثر مما يثبت مرة أخرى هيمنة الشعرية على الذائقة النقدية العربية، وأن النثرية لم يكن لها قواعدها الخاصة بها كأجناس أدبية مختلفة في بعض خصائصها التكوينية عن الأنواع الشعرية،ثمّ إنّ العلوي لم يتوخ، حتى وهو ينقد المقامة، كشف ما يميِّز هذا النوعَ الأدبي من جماليات خاصة، هي أوثق صلة بالسرد التخييلي، وإنما غلب عليه منهجُه في البديع، والمعاينة الجزئية للنص.

وبعدُ، هل يمكن استنفار بعض ألوان البيان والبديع لإعادة قراءة السرديات الأدبية التراثية، بخاصة ما يتعلق منها ببديع النثر؟، إننا ونحن نبحث في مصطلحات الطراز البديعية، قد استوقفنا بعض ألوان البديع الجارية على نسق ضمائر الخطاب وعود هذه الضمائر من ذلك التجريد، الذي يبدو أكثر الأصناف صلة بالسردية، رغم أن العلوي لم يتوسَّع في شرح هذا اللون البديعي، ولم يعزز شرحه ذاك بشواهد لكلِّ نوع من أنواعه، لذلك لا يعدو تخريجه للتجريد أن يكون تفسيرا مختزلا للون بديعي تعرفه الخاصة من نقاد النثرية، فلم يكن بحاجة إلى إطالة القول فيه، وعليه فقد طغت الاختزالية والتبسيطية على تصنيفات العلوي مما يجعل مصنفه أشبه بمعجم موسوعي لألفاظ البديع والبيان، هذا، ويعرِّف العلوي التجريد وهو الصنف السابع عشر قائلا: «اعلم أن التجريد في أصل اللغة هو إزالة الشيء عن غيره في الاتصال فيقال: جردت السيف عن غمده، وجردت الرجل عن ثيابه.إذا أزلتهما عنهما (...) فأما في مصطلح علماء البيان فهو مقول على إخلاص الخطاب على غيرك وأنت تريد به نفسك خاصة دون غيرها. وهو من محاسن علوم البيان ولطائفه»[1].

---

[1]– يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 72.

ومن أضرب التجريد، التجريد المحض وهو الذي يكون ظاهره خطابا لغيرك تريد به نفسك فتكون قد جردت الخطاب عن نفسك وأخلصته لغيرك، فيكون بذلك تجريدا محضا وهو أحسن التجريد، أما التجريد غير المحض فهو أن تجعل الخطاب لنفسك على جهة الخصوص دون غيرها فهو خطاب لنفسك لا غير، وإنما سمي هذا النوع تجريدا لأن المُتكلِّم به قد خاطب نفسه بنفسه حتى صارت كأنها منفصلة عنه ولهذا سمي تجريدا[1].

تبدو ألوان التجريد لعبا ظاهرا بضمائر الخطاب، وموقع المتكلم من كلامه وطريقة تبئيره لمحكيِّه ومنظوره الخاص لهذا المحكي، فقد نصَّت السرديات البنيوية ضمن مقولة التبئير على أنّ المتكلم يتخذ وضعياتٍ مختلفة اتجاه خطابه مستغلا مسافة الضمير، فقد يحكي المتكلم وهو قريب من محكيه ومن الداخل، ويعيّن نفسه بضمير الأنا مباشرة فيكون ذاتي الحكي، كما قد يتحايل على متلقيه مواريا محكيَّه الشخصي ومباعدا بينه وبينه بواسطة لعبة الضمائر، حين يحكي المتكلّم محكيَّه بهو أو أنت أو أي ضمير آخر، فيبدو كأنه غيري الحكي، أو كأنّه غير معني بموضوع حكيه الذي يحكيه من الخارج، وفي هذا المستوى من التبئير يقع التجريد بأضربه التي ذكرنا آنفا.

إن مثل هذه الإشارات التلفظية المهمة لم تكن موصولةً بطرائق صوغ المقامة بوصفها نصا سرديا، أي أنها لم توجه وجهة سردية، لسبب بسيط، هو تأخر الاهتمام بالسرديات الأدبية، لذلك لم يُنْجَز لها عمود سردي يسائل قضاياها وقوانينها الخاصة، في حين كانت المعيارية البلاغية هي النسق الثقافي المهيمن الذي ينتظم كل أشكال الممارسة النقدية. ومع ذلك يمكن أن نعد مثل هذه الإشارات وأخواتها بمثابة ملاحظات مهمة كان يمكن أن تسهم في بلورة نظرية عربية في أنحاء الكلام التي تنتظم السرديات التراثية العربية بشكل خاص.

---

[1]-المرجع السابق، ص 72.

هذا وإن نحن جئنا إلى مرحلة متقدمة نسبيا ألفينا مصنف أبي العباس أحمد القلقشندي الموسوم بـــ (صبح الأعشى في صناعة الإنشا)، والذي أسقطه الباحث نبيل خالد أبو رباح من جدوله النثري رغم أهميته، إذ يعد أحد أهم مصادر النظرية النثرية العربية، وهو فوق كل ذلك كتاب فريدٌ في بابه لأن له فضل السَّبق إلى معاينة صناعة الكتابة وديوان الإنشا معاينةً مستقلةً عما سواها من الفنون النثرية الأخرى، إذ لم يكن القلقشندي في كتابه هذا معنيا ببلاغات النثر الأولى كالخطب والندوات والمنافرات والأحاديث، بل لم يحفل بألوان النثر الشفاهية لاعتداده بصنعة الكتابة وعليها جعل مدار كتابه، وكان لأجل ذلك حريصا على إثبات أفضلية المكتوب على المحفوظ، فيقول: «وبالجملة ففضل الكتابة أكثر من أن يُحصى وأجل من أن يُستقصى (...) قال ذو الرمة لعيسى بن عمر: أكتب شعري فالكتاب أعجب إلي من الحفظ. إن الأعرابي لينسى الكلمة قد سهرت في طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة في وزنها لا تساويها والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاما بكلام»[1].

لقد كان اشتغال القلقشندي وقفا على بلاغات النثر المدونة وبخاصة منها المراسلات والمكاتبات الديوانية الرسمية التابعة لديوان الإنشاء باعتباره الموضوع الأول لمصنف القلقشندي الضخم الذي يقع في أربعة عشرَ مجلدا من الحجم المتوسط.

يصدر القلقشندي في مصنفه النثري هذا عن أمَّات الكتب والمصادر المؤلفة في باب النثرية بخاصة كتاب البيان والتبيين وأدب الكاتب والصناعتين والمثل السائر وحسن الترسل لشهاب الذين الحلي...، ولهذا لم يغفل القلقشندي عمود النثرية رغم جدة موضوعه الذي يهتم بشؤون الكتابة الديوانية ووقوعه في كتاب واحد، فالرجل إذن يجري مجرى السلف وهو يعالج موضوع الكتابة الديوانية بشروطها وآدابها وأشكالها

[1]– أبو العباس أحمد القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج1، مطبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة، 1922، ص36.

وقواعدها، ولم يأت بجديد ولم يقدح زناد البحث المبدع الخلاق، ليتقصى خصائص البنية النصية التكوينية الخاصة ببعض ألوان النثر، بخاصة منها تلك المستجدة والتي لم يكن للعرب القدامى عهد بها، بل هي وليدة ظروف الدولة الجديدة وتطور طرائق الحكم ودساتير السلطان وأساليب التسيير.

يفتتح القلقشندي مصنفه في بحث مصطلح الكتابة ومعنى الإنشاء والمفاضلة بين النثر والشعر، ويذهب مذهب أنصار النثرية مقدما النثر على الشعر لكنه يفضل نوعا من الكتابة، هي كتابة الإنشا بالذات على سائر أنواع الكتابة، ثم يعالج صفات الكُتَاب وآدابهم وما يحتاج إليه الكاتب من معارفَ عامة وتقنية، كالمعرفة بالخط وتوابعه ولواحقه وقواعد الكتابة، ثم يصنف أنواع المكاتبات الديوانية منها والإخوانية، فيجعل للإخوانية سبعة عشر بابا، هي التهاني ونوادر التهاني والتعزية والتهادي والملاطفة والشفاعات والتشوق والاستزارة والخطبة والشكوى والعتاب والعيادة والذم والمدح والأخبار وفي المداعبة وفي إخفاء ما في الكتب من السر وغيرها.

أما المكاتبات العامة أو الديوانية، فمنها المستندات والمخلصات والتعيينات وكتب المظالم وكتب العهود والسجلات والرسوم وتشمل التقاليد والمراسيم والتواقيع والتفاويض والمناشير وعقود الصلح والفسوخ والدفن، وغيرها. وكان القلقشندي في كل منها يتتبَّع طرائقَ الكتابة من فواتحَ وبسملة وأما بعد وخواتمَ ولواحقَ وحسبلة في آخر الكتاب، وكتابة التاريخ في الابتداء والتوقيع، ويذكر مواضعات أهل المشرق والمغرب والأندلسيين، مما ينبئ عن إحاطة كاملة بصناعة الإنشا، وأنظمة المكاتبات والمراسلات الخاصة والعامة الصادرة عن متولي ديوان الإنشا (السلطان – الوزير – أو من حل محله) وغير صاحب ديوان الإنشا في مختلف الأمصار العربية، وتقاليد الدول في هذه الصنعة.

إن هذه الإحاطة الكاملة، والإخلاص التام لموضوع الكتابة جعلت القلقشندي

يزعم أن مؤلفه وحيد في بابه، وهو السباق إلى معرفة فن الكتابة، وأن كل التصانيف التي سبقته لم تعتن بالكتابة كفن له قواعده الخاصة، بل عالجته معالجة جزئية تفتقر إلى وحدة الموضوع وشمولية النظرية ووضوح المنهج المتوخى لدراسة صناعة الكتابة، يقول القلقشندي مؤكدا زعمه هذا: «والمؤلفون في هذه الصنعة قد اختلفت مقاصدهم في التصنيف، وتباينت مواردهم في الجمع والتأليف، ففرقة أخذت بيان أصول الصنعة وذكر شواهدها، وأخرى جنحت إلى ذكر المصطلحات وبيان مقاصدها، وطائفة اهتمت بتدوين الرسائل ليقتبس من معانيها ويتمسك بأذيالها، وتكون أنموذجا لمن بعدهم يسلك سبيلها، من أراد أن ينسج على منوالها. ولم يكن فيها تصنيف جامع لمقاصدها ولا تأليف كافل بمصادرها الجليلة وموارداها. بل أكثر الكتب المصنفة في بابها والتآليف الدائرة بين أربابها لا يخرج عن علم البلاغة المرجوع فيها إليه»[1].

يزعم القلقشندي أن التصانيف النثرية السابقة لم تكن شاملةً، ولا كانت تعالج نظرية الكتابة معالجة كلية، بل تبحث في بعض مشمولات الكتابة دون غيرها مما أحصاه القلقشندي، وأشار إلى نقصه في هذا المجال، كبحث قضايا المصطلح أو مصادر الكتابة أو طبقات الكتاب وأوصافهم، أو اهتمام نصي بالكتابة في حد ذاتها، لكن هذه الدراسة يغلب عليها الحس اللغوي والبلاغي، لكل تلكم الأسباب، كان على القلقشندي أن يتدارك نقصا ألمَّ بنقد النثرية وأخل بصناعة الكتابة الإنشائية بالذات، رغم تعاظم قدرها وخطورة شأنها ولذلك كان القلقشندي حريصا على بيان وتوكيد فضل الكتابة قبل الخوض في عرض الجانب التقني والعملي منها، بل لقد كان معنيا بإضفاء وجاهة دينية وقيمية على موضوعه، حتى يكون له الرواج الكامل والقبول المرضي، ويتبناه الوسط الثقافي المحايث إنه يزجي بضاعته قائلا: «ثم كان نتيجة تفضيلها وأثرة تعظيمها وتبجيلها أن الشارع ندب إلى مقاصدها الأسنى، وحث على مطلبها الأغنى،

---

[1]– أبو العباس أحمد القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج 1، ص 07.

فقال «قيِّدوا العلم بالكتاب»*.[1]

أضحى القلقشندي من أكبر أنصار الكتابة والتقييد، ويعد مصنفه (صبح الأعشى) تاريخَ تحوُّلٍ مفصلي من الثقافة الشفهية إلى الثقافة المكتوبة، ومع ذلك يبدو أن القلقشندي قد أهمل بدوره السرد التخييلي وأخرجه من دائرة اهتمامه، لأن السرد الأدبي لا يزال يُحْصَى ضمن أشكال الثقافة الشفاهية وألوان النثر التي لا ترقى إلى مستوى شرف المكتوب لأنها نثريات غير جادة في بابها، وعليه يتأكد تارة أخرى أن السرديات الأدبية كانت ضحية هذه الفجوة التاريخية التي وسمت التراث النقدي العربي، وفصمت العرى بين الشفهي والمكتوب لفترة طويلة من الزمن.

لم ينافح القلقشندي عن الكتابة، من حيث إنها أشرف الصنائع وبها تقدس أفضل المكتوب، وهو القرآن الكريم فحسب، الكتابة أيضا من أشرف مناصب الدنيا إنها سليلة ملك وجاه وعز، وفي هذا السياق يصنف القلقشندي الصنائع إلى نوعين:

أ- الصنائع المهنية السوقية الداخلة في المرافق العامة (منها صنعة القص).

ب- الصنائع الخاصة ومنها الكتابة، وهي التي توصل إلى الثروة وتجاوز حد الكفاية والنعم الخطيرة.[2]

هكذا إذن ينكشف سر تقديس المكتوب وتفضيله على الشفهي عند كثير من أنصار النثرية، فتقدير القلقشندي وغيره للكتابة هو تقدير مادي محض، وهو يصدر عن رؤية طبقية للمجتمع، فثمة صناعاتٌ نخبوية كالكتابة، لا تليق إلا بالخاصة من الوزراء

---

* - الإمام الحافظ أبو محمد عبد الله بن عبد الرحمن بن الفضل بن بهرام الدارمي : مسند الدّارمي، المعروف ب (سنن الدَّارمي)، تحقيق حسين سليم أسد الداراني، ط1، درا المغني للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية 2000، المقدمة -الطهارة: من حديث1 - 1219، باب من رخص في كتابة العلم، حديث رقم 514، رواه ابن عمر 1/ 437.

[1] – أبو العباس أحمد القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا،ج1، ص 36.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

مدخل : ـــــــ

المقامات مرات».[1]

المقامات مبنية على نسق ثابت واحد لا يتغير رسمه تحكمه ثلاث بنيات هي: لقاءٌ وتعرُّفٌ وفراقٌ، ولقد فطن القلقشندي وقبله ابن الأثير إلى هذا النسق السردي الرتيب ظنا أن ذلك يعني موت المقامة وانسداد أفق النثرية، وهذا حكم غير مبرر على سردية المقامات، كما أنه لا يُسَوِّغ طرد السرديات من إمبراطورية النثر؛ ولهذا نعود فنزعم أن المقامات ليست سردا محنطا ولا هي مجرد تراكمٍ أو تجميعِ حكايات جاهزة، للمقامة خصائص سردية وقواعد إجراء صيغية خاصة بالنوع السردي، هذا الذي لم تكن الذائقة الثقافية مهيأة بعد لتدارسه ولا لتقبله في هذه الفترة.

إذن كان اعتراض بعض صناع النثرية السامية على فن المقامات بالذات ينزع إلى إخراج السرديات الأدبية من محفل النثرية، لأن السرد الأدبي في الحقيقة لم يكن في هذه الفترة مسلكا للثروة والجاه والسلطان، ولأن السرد الأدبي بخلاف كتابة الإنشا مجرد قواعد صماء لحكاية ساذجة؟! فإننا نتساءل إلى أي حد يمكن أن يكون هذا الحكم القاسي على السردية المنصف للنثرية السامية صحيحا؟.

نقلِّب صفحات صبح الأعشى الطوال، بحثا عن مبررات تشفع للنثرية السامية وتثبت مصادرة السردي، فإذا بنا نقع على تناقضاتٍ كثيرة تتداعى معها أطروحة النثر السامي عند القلقشندي ومن نسج على منواله من النقاد، فلما يتعرض القلقشندي إلى ما يحتاج إليه الكاتب من موادَ علمية فإنه يحصي معارفَ كثيرة، كمعرفة علوم القرآن والحديث والشعر ومعرفة علم المعاني والبلاغة والصرف والفصيح من كلام العرب وخطبهم وأمثالهم، ثم يقرر القلقشندي بعد ذلك لونا من المعارف أسماه الألفاظ الكتابية،وهي التي غربلها الكتابُ وانتقوها من دون سائر الاستعمالات اللغوية واستعملوها في إنشاءاتهم حتى صارت معلما متداولا في الكتابة وهي التي عرفها

[1]– المرجع السابق، ج1، ص 55.

الجاحظ قائلا: «أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة في البلاغة من الكُتَّاب ؛ فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا، ولا ساقطا سوقيا».[1]

فالألفاظ الكتابية* عمودٌ من الكتابة جاهز، يجعل الكُتَّاب صُنَّاعا حُذَّاقا في تأليفهم، إنها طريقة متواضع عليها في الكتابة النثرية تتكرر بالشكل نفسه عند كل الكُتاب، وهي عاداتهم اللِّسانية لتأدية أغراضَ بعينها لا تبلى ولا تندثر، لكن ليس فيها من الإبداعية أو الإنشائية الخاصة شيء، بل إنها إرث لساني جماعي مشترك.

هذا وقد اختص بعض الكُتاب ونقاد النثرية بتأليف كتب خاصة بهذه الألفاظ، غرضها توجيه الناشئة من الكتاب ومتولي الديوان باختلاف رتبهم، من ذلك كنز الكتاب لكشاجم وكتاب (صناعة الكتاب) لأبي جعفر النحاس و(أدب الكاتب) لابن قتيبة و(الصناعتين)لأبي هلال العسكري وغيرها. فإن أراد كاتب ما، الكتابة في غرض التهنئة بمولود مثلا، فما عليه إلا أن يفتح دفتي كتاب من كتب الألفاظ تلك، ويستخرج منه أنموذجات مقررة لألفاظ هذا الغرض،فثمة مجموعات من الألفاظ الكتابية والخُطاطات التي تَقترحُ عدة كتبٍ للتهنئة بمولودٍ، والأمر نفسه يصدق على كل أغراض المكاتبات والرسائل والإخوانيات، التي صار التأليف فيها متاحا لجميع الكُتاب حتى للمبتدئين منهم أو حتى لمن لا عهد لهم بالكتابة ولا حظ لهم من العربية في شيء!! أي مصير هذا للنثر السامي الذي تحول إلى مروحة للكسالى النائمين، وأي ضمانات يقدمها هذا العمود النثري لتطوير النثر وتحسين الكتابة، وأي فضل علم أو إنشاءٌ أو إبداعُ أبكارِ الكلام بعد استفحال ظاهرة الألفاظ الكتابية ؟.

---

[1]– الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، قدم له وبوبه وشرحه علي أبو ملجم، ج1، دار مكتبة الهلال، 1988، ص 99.

* من أهم المصنفات الموضوعة لتعليم الكتابة، أو ما يعرف بكتب الألفاظ كتاب صناعة الكتاب لأبي جعفر النحاس وكتاب حسن الترسل لشهاب الدين الحلي وكتاب ذخيرة الكتاب للنعمان بن الحاجب .

إنه بقدر ما تعاظمت سلطة الكتابة وكتابة الإنشا بخاصة، وبقدر اتصالها الخطير بشؤون السلطان والولايات، وبقدر ذيوع صيت بعض الكُتاب المتقدمين والكتاب الوزراء ونبوغهم في عالم الكتابة في مشرق الدولة الإسلامية ومغربها وأندلسها، كأبي الوليد بن زيدون وذي الوزارتين أبي المغيرة بن حزم وابن الخطيب وزير بن الأحمر والوزير ضياء الدين بن الأثير والوزير أبي القاسم المعري وأبي إسحاق الصابي وآخرين، إلا أن ملامح جمود النثرية بدأت تُلوِّح مع ظهور التآليف غير المختصة في النثرية، وتدخل الموالي من غير العرب في شؤون متولي الديوان وتوليهم المناصب المرموقة فيه وتحول الألفاظ الكتابية (معرفة المترادفات والأضداد) إلى عمود ناجز للنثرية، استغله واشتغل عليه غير أهل الصنعة وغير العارفين بأسرار العربية.

الألفاظ الكتابية واللغوية هي أحد بنود عمود النثرية، أو صناعة الكتابة، وغالبا ما يُثرى المحفوظُ من الألفاظ الكتابية بمعارفَ إضافية كحفظ القرآن والأحاديث النبوية والشعر الفصيح والخطب البليغة للفصحاء المصاقع والحكم والأمثال، وبذلك تستوي الألفاظ الكتابية ذخيرة حقيقية من المعارف المحفورة في ذاكرة الكاتب والآيلة لأن تُستَدعى بيسر في أي وقت ودون جهد كبير، بل لا يتصور القلقشندي أن يتم الإنشاء بمعزل عن أنساق وقوالب بلاغية وتعبيرية سابقة صالحة للنسج على المنوال، ويسوق لذلك مثالا من بلاغة الخطب، فيقول: «فإذا أكثر صاحب هذه الصناعة من حفظ الخطب البليغة، وعلم مقاصد الخطابة وموارد الفصاحة ومواقع البلاغة، وعرف مصاقع الخطباء ومشاهيرهم اتسع له المجال في الكلام، وسهلت عليه مستوعرات النثر، وذللت له صعاب المعاني، وفاض على لسانه في وقت الحاجة ما كمن من ذلك بين ضلوعه فأودعه في نثره، وضمنه في رسائله فاستغنى عن شغل الفكر في استنباط المعاني البديعة، ومشقة التعب في تتبع الألفاظ الفصيحة التي لا تنهض فكرته بمثلها

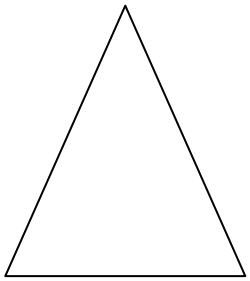
ولو جهد، ولا يسمح خاطره بنظيرها ولو دأب»[1].

الرسم إذن أقوى من الفكر،ولا مزية لخالف على سالف أبدا، لأنه لم يترك متقدِّم لمتأخِّر شيئا، وليس على المتأخِّر سوى اقتفاء الأثر بعد الأثر، هكذا إذن يتراءى القلقشندي سلفيَ المنهج رغم ادعائه جدة الطرح وتميز المعالجة، إنه يؤمن بدائرية الفكر، ويغلق باب الإبداع في وجه النثرية، ثم يصر متهما المقامات بدائرية التأليف؟! وليس في نظرنا بأكثر دائرية ولا نمطية من أشكال المكاتبات الخاصة من الإخوانيات والتقاليد والتفاويض والتوقيعات والمراسيم والمناشير التي لم تُعْرَفْ إلا كأشكال نثرية ثابتة منتهية الشكل في المكان والزمان، هاهو عمود النثر يجني على كل الأنواع النثرية من رسائل ومكاتبات وخطب فيسلمها إلى الجمود، في حين ظلت الممارسة السردية الأدبية متغيرة ومرنة، فلا يكاد يدعي مدع أن كل قصص العالم كتبت أو تكتب بالأسلوب نفسه، بل إن القصة الواحدة قد يقع صوغُها بأساليب شتى عند كاتب واحد أو كُتاب كُثر في فترات متزامنة أو متباينة، إذ ليس ثمة شيء أكثر شعرية من السرديات الأدبية لأنها فعل خلق واختلاق أدبيين، أما نثر الديوان فهو تاريخ رسوم وقوالب مسكوكة، وهو أمر لم يكن يتمثله القلقشندي قط، ولا تقبلَّه المحيطُ الثقافيُ السائد آنذاك، لأنه لا مجال لأن تتفوَّق السرديات الأدبية وأدب العوام على الأنواع النثرية السامية. وعليه نخلص إلى أن معادلة النثرية مقلوبة عند القلقشندي، وهي تأخذ شكلا هرميا، تقع في قمته الأشكال النثرية السامية (الرسائل والمكاتبات الإنشائية والخطب...) ويقبع في قاعدته كلٌّ من الشعر والسرد سواء بسواء:

---

[1]– القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا،ج1، ص 225.

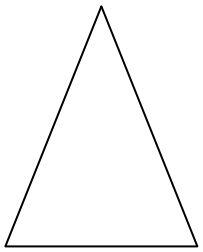
ديوان الإنشا (الرسائل والمكاتبات والخطب)



الشعر المقامات

لكنَّا أميل إلى إعادة قلب هذه المعادلة التي نرتضي تقديمها بالشكل الآتي :

المقامات / الشعر



ديوان الإنشا (الرسائل والمكاتبات) الخطب

بعد أن استوفى القلقشندي ترتيب الأنواع مستأنسا بنزعة المفاضلة بينها، يشير إلى أن صناعة النثر كما النظم لا تستنكف عن توظيف ضروب من الاقتباس والتضمين والنسج على منوال المتقدمين واتباع رسوم وتقاليد معروفة، فالشواهد أمر واقع في جنس الشعر والنثر على حد سواء، وهو من طبيعتهما معا، فإذا كانت التناصية جوهرا في النثرية، فإنها تظهر بشكل جلي إذا تصفحنا مجموع تلك التداخلات العفوية أو المقصودة بين مكاتبات الكتاب، ورسائلهم وبين المدونة التناصية الخصيبة بشتى المحفوظات من قرآن وأحاديث ومنتخبات الشعر العربي وأمثال سائرة وحكم (...)، وفى هذا السياق يكشف القلقشندي عن خبرته في فن التوارد ويضعها بين ظهراني الناشئة من الكتاب ليتزودوا منها وليتعلموا طرائق الأخذ والاحتذاء.

أما الأخذ من القرآن فهو الأكثر بين الكُتاب، وأسماه القلقشندي التضمين والاستشهاد، ويأتي بأمثلة من مقامات الحريري والمعز البدري وغيرهما، ويسوق القلقشندي كلاما لابن الأثير يفصل فيه كيفية الأخذ من القرآن واستنباط المعاني منه، من ذلك كتابة الآيات في أوراق مفردة ثم استعمالها في الكلام[1]، ومنه ما يكون موظفا على سبيل التلويح والإشارة بغير تنصيص ظاهر، وكل ذلك يثبت دوران النثر بمختلف أشكاله على القرآن الكريم، من حيث هو الأنموذج البلاغي المحتذى.

ويكون الأخذ من الأحاديث، عن طريق الاستشهاد كما في القرآن الكريم، وهو أن يضمن الكلام شيئا من الأحاديث ويُنَبَّه عليه مع إبراز النص والتنصيص عليه، أما الاقتباس فهو أن يضمن الكلام شيئا من الأحاديث ولا يُنَبَّه عليه كما يبيِّن القلقشندي كيفية التصرف في خطب العرب وصناعة النثر منها، والسبيل إلى ذلك إكثار الحفظ والعلم بموارد الفصاحة ومعرفة مصاقع الخطباء، يقول القلقشندي: «إن الخطب جزء من أجزاء الكتابة، ونوع من أنواعها، يحتاج الكتاب إليها في صدور بعض المكاتبات، وفي البيعات والعهود والتقاليد والتفاويض وكبار التواقيع والمراسيم والمناشير».[2]

فالنصوص السامية كلها تقع في مضمار النثرية وضروب الإنشا التي تعمل على صقلها وإثرائها رسومٌ يحتاج إليها الكاتب مثل حفظ أجود مكاتبات الصدر الأول ورسائل المتقدمين ومحاوراتهم ومراجعاتهم، لأنها أنموذجات النثر في زمانها وفي الزمن الذي يأتي، ومن الرسوم كذلك حفظ الشعر، ويُجري القلقشندي فصلا في (كيفية استعمال الشعر في صناعة الكتابة)[3]، ويتعرض لقضايا الاستشهاد والتضمين والحل الذي يعني حل الأبيات من عقد الشعر وسكبها في فواصل المنثور، وينوِّه القلقشندي

---

[1]– القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج 1، ص 199.

[2]– المرجع نفسه، ص 266.

[3]– المرجع نفسه، ص 274.

بمرتبة الشعر، معترفا حتى دون قصد ربما (لأنه من حلفاء النثرية) بمدى أثر المنظوم على المنثور، وأن الشعر نص ذو سلطة عليا، وهو يقبع دائما في خلفية الناثر، يستدعيه إلى جسد النثرية كلما دعت الحاجة إلى ذلك، يقول القلقشندي: «فإن الشعر هو المادة الثالثة للكتابة بعد القرآن الكريم والأخبار النبوية، على قائلها أفضل الصلاة والسلام، وخصوصا أشعار العرب فإنها ديوان أدبهم، ومستودع حكمهم وأنفس علومهم في الجاهلية»[1].

يقع حافرُ القلقشندي على حافر أستاذه ابن الأثير،حين يتصور أن المنظوم جُعِلَ مادة للمنثور والعكس لا يصح، بمعنى أن القلقشندي من أنصار الحل لا من أنصار العقد، لأنَّ مذهب العقد يخرج إلى باب الاستحالة ونضوب ماء الشعرية فأنت ترى الدرر من النثر إذا أخرجت إلى باب الشعر فقدت الكثير من رونقها ودلالاتها بينما الأمر بخلاف ذلك، إذا أخرجنا الشعر إلى النثر، فإن ذلك يزيده قوة وبريقا وماء، إن استحالة العقد تعود إلى طبيعة الشعر الخاصة، فالأشعار أكثر إيحاء والمعاني فيها أغزر وذلك مما يطاله ويستوعبه فضاء النثر الممتد بغير قيود (من الوزن والتقفية وغيره)، أما أن ننقل ما انبسط في فضاء النثرية من المعاني والدرر لنجعله تحت طائلة التقفية والوزن وما جرى مجراهما، فإن ذلك سيكون على سبيل اللم المخل والعقد المستحيل.

ومن الرسوم التي يجب حفظها أيضا، حفظ أمثال العرب المنثورة والمنظومة كأمثال الميداني والمفضل بن سلمة الضبي وحمزة الأصفهاني، ويُجري القلقشندي، كما هو شأنه مع بقية الرسوم الأخرى، فصلا في: (كيفية استعمال الأمثال في الكتابة).

ومن الرسوم كذلك، وهو النوع الثالث عشر، المعرفة بمفاخرات الأمم ومنافراتهم

---

[1]– المرجع السابق، ص 281.

ومحاوراتهم ومراجعاتهم ومناقضاتهم (...)، إن ذلك يعني الإلمام بالثقافة الشفاهية إلماما يظهر أثرُه في صناعة الكتابة.

إن أبواب الرسوم كثيرة، كما بيَّنا وهي بمثابة جامع نص (Un Architexte) للنثرية لأنها تمتح منه معارفها وأشكالها ودوالها ودلالاتها، وعليه، نعتقد أن أطروحة النثر والكتابة عند القلقشندي أطروحة تؤمن بالرسوم، وترسم معالم وحواجز للكتابة ومعاييرها وتخضع لمنطق دائرية الأنساق الثقافية، وتنسجم في تناغمية واضحة مع المرجعيات الدينية والسياسية الموَّجِّهة.

إننا نقرأ هذه التناغمية بين سطور طوال يدبجها القلقشندي ويجعلها دفتر شروط صارمة للكتابة، فليس بكاتب مطلقا من لم يتوفر فيه بند واحد من شروط الكاتب، كما يقننها القلقشندي، وكما قننها أغلب منظري النثرية قبله، فقد ثبت عنده، أنه لا يجوز أن يرقى إلى رتبة كاتب القاضي والوالي والسلطان إلا مسلم، والصفة الثانية، أن لا يكتب إلا الذكر، أما كتابة النساء فلا يُعتدُّ بها، على الرغم من أن معلم الأمة الأول، ﷺ، قد عُنِي بتعليم النساء وتأديبهن، وقد كتبت عائشة رضي الله عنها ولها توقيعاتها المعروفة في التاريخ الإسلامي، لكن القلقشندي يتخذ سبيل الشافعية في كراهة كتابة النساء، فيقول: «فالجواب أن حديث عائشة لم يصرّح فيه بأنها كتبت بنفسها ولعلّها أمرت من يكتب فكتب ذلك بإملائها أو دونه وإن ثبت ذلك عنها فغيرها لا يقاس عليها ومن عداها من النساء لا عبرة به»[1]، فإذا كتبت عائشة، فلأنها وحدها في النساء، إنّها أعلم الناس وأفقهم بالحديث ولا يجوز أن تُقارن بها أية امرأة أخرى مهما كان نصيبها من العلم، فكتابة النساء مردودةٌ، وبالجملة لا يحب القلقشندي كتابة النساء لأن ذلك ما يرتضيه صناعُ النثرية السامية.

---

[1]– القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج 1، ص65

ويستكمل القلقشندي إحصاء شروط الكاتب، فمنها أيضا الحرية والتكليف والعدالة، فلا يجوز أن يكون الكاتب فاسقا لأن الكتابةَ ولايةٌ شرعية والفاسق لا تصح توليته شيئا من أمور المسلمين، ومن شروط الكتابة، البلاغة ووفور العقل وجزالة الرأي والعلم بمواد الأحكام الشرعية والفنون الأدبية، ومن شروطها النفسية والذهنية، قوة العزم وعلو الهمة وشرف النفس، وعاشر شروطها، الكفاية، لأن العاجز يدخل الضرر على الرعية ويضاف إلى كل ذلك صفات عرفية كسلامة الحس والحواس (سلامة الجسد من الإعاقات) والنظافة واللياقة والأناقة.

ليس في مجموع هذه الشروط ما يتعارض مع القيم الدينية والسياسية لأن الكتابة خطاب وجيهٌ وسلطوي، غرضُه الإقناع لذلك يشترط في ناظمه الكفاءة والقدرة على الإنجاز والتمكن منه بالصفات المذكورة أعلاه، هذا وإذا تم إعداد الكاتب بتحقق صفاته المنصوص عليها في دفتر شروط الكاتب، من حيث هو واقع افتراضي ومثالي للكتابة، كان الكُتاب بعد ذلك أصناف وطبقات تبعا لواقع مكاتباتهم وأنواعها ومستوياتها، وقد صنف القلقشندي الكُتاب إلى سبع طبقات، فمنهم كاتب السلطان، أو الكاتب المنشئ ويتصدى للإنشاءات السلطانية والمكاتبات والولايات، ثم يليه كاتب يكتب مكاتبات الملوك عن ملكه وهو كاتب غير منشئ لكنه يكتب وينقل عن الكاتب المنشئ الذي هو الكاتب الأول المبدع، والثالث كاتب يكتب مكاتبات أهل الدولة وكبرائها وولاتها ووجوهها والنواب والقضاة والكتاب والعمال وإنشاء تقليدات ذوي الخدم الصغار والأمانات وكتب الأيمان والقسامات، وكاتب رابع يكتب المناشير والكتب واللِّطاف والنسخ، وكاتب خامس يبيض ما ينشئه المنشئ مما يحتاج إلى حسن الخط، كالعهود والبيعات ونحوها، ويسمى مُبَيِّضٌ برسم الإنشاءات والسجلات والتقليدات ومكاتبات الملوك، وسادسُ الكُتاب، كاتبٌ يتصفح ما يُكتب في الديوان ويراجعه ويصححه وينقحه لذلك يراعى فيه العلم بالنحو واللغة لضبط المكاتبات، والسابع هو خازنُ الكتب وهو

الذي يكتب التذاكر والدفاتر المضمنة لمتعلقات الديوان وفهارس الصادر والوارد، مسانهة ومشاهرة ومياومة، وهذا جدول بأصناف الكتاب كما يحددها القلقشندي.

الكـــاتـــب	طبقته	وظيفته
1 – الكاتب المنشئ.	– كاتب السلطان الأول	كتابة الإنشاءات السلطانية
2– كاتب مكاتبات الملوك عن ملكه.	– كاتب ناقل عن الكاتب المنشئ.	كتابة الإنشاءات السلطانية
3– كاتب مكاتبات أهل الدولة دون الملك.	– كاتب القاضي والوالي والـــوزير والنـــواب والكتاب والعمال.	كتابة التقليدات والأمانـــات والأيمان والقسامات...
4– كاتب المناشير.	/	كتابة المناشـــير والكتـــب واللِّطاف والنسخ.
5– كاتب مبيض.	– كاتـــــب مبـــــيض الإنشاءات.	– مبيض برسم الإنشاءات والســـجلات والتقليـــدات ومكاتبات الملـــوك وهـــو كاتب خطاط.
6– الكاتب المتصفح.	– كاتب مصحح	يصحح المكاتبات
7 – خازن الكتب.	– كاتب فهارس الصادر والوارد من الديوان.	كاتب التـــذاكر والـــدفاتر والفهارس.

وبعد، لا يوجد في متن هذا الجدول المرصود لأصناف الكُتاب خانة مخصصة لكاتب يتولى شؤون السرديات الأدبية، على الرغم من أن مجالس المسامرات كانت نشاطا دائما يشرف عليها كتاب وقصاص ومسامرين ومحدثين وجماع أخبار ونوادر الملوك والوزراء، وهي الوظيفة التي أسندها القلقشندي إلى كاتب هزليات، وأحصاها

في جملة الأشكال النثرية، دون أن يلم بنصوصيتها وشروطها وقواعدها، بمعنى أن القلقشندي أبعد السرد التخييلي عندما تجنب الحديث عن باب الهزليات لأن كتابة الديوان صناعة سلطانية جادة وصارمة ولذلك فهي تتعارض جذريا مع الهزليات.

وفي السنوات الأخيرة من عصر النهضة وهو عصر إحياء التصانيف النقدية والبلاغية والتآليف الدائرة في فلك أمات الكتب التراثية العربية، يكتب الأزهري مصنفه النثري، جواهر الأدب في علوم البلاغة، وقد تخيَّرناه عيِّنةً لمجموع تآليف هذه الفترة وراعينا أن نبحث فيه عن موقع السرديات الأدبية ضمن نظرية نثرية عربية لا تزال حتى هذه الفترة المتأخرة زمنيا باسطة أجنحتها بقوة على أروقة النقد والثقافة.

كان هذا الكتاب مثل غيره من المصنفات الكلاسيكية ذا سمت تعليمي واضح، لكن السمة التعليمية في هذه الفترة ارتبطت بميل الكُتَّاب إلى الاختزال وتهذيب الشروح والاكتفاء بأساسيات العلم وتجنب الاستطراد والحشو.

وكما هو ديدن السلف من منظري النثرية، يبدأ الأزهري كلامه موجها إيّاه إلى المبتدئين من الكتبة، مقترحا عليهم جملة من المعايير والقواعد التي يحسن الأخذ بها لتعلم الكتابة النثرية ثم يضع الأزهري جملة هذه القواعد في عناوين مفتاحية تأخذ شكل متتاليات ثنائية متعارضة تحيل كل واحدة منها إلى الأخرى، فيبدأ بالاقتضاب الذي هو عكس التخلص، والافتتاح يعارض الإنشاء، وهكذا إلى أن يستوفي جميع قواعد الإنشاء[1]، فتقسيمات الأزهري خاضعة لمنهج موضوعاتي واضح المعالم وهو يبدأ حديثه في النثرية عن الإنشاء أو الكلام، فجعله على أربع مواد لها خواصٌ وطبقات ومحاسن، أما مواد الإنشاء فهي: الألفاظ الفصيحة والمعاني السهلة القريبة المأخذ وإيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة وذلك بمعرفة المترادف، أما خواصه فهي محاسنُه

[1] – أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي الأزهري المصري: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ج1، ط1، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، د. ت، ص17.

السبعة : الوضوح والصراحة والضبط وحذف فضول الكلام وإسقاط مشتركات الألفاظ والطبعية والسهولة والتخلص من التعسف في السبك وأن تتناسب المعاني ويحسن الاتساق بينها والجزالة، هذا، وإذا كانت محاسن الكلام سبعة فعيوبُه سبعةٌ تناظرها، إذ يقابل الوضوح الغموض، والإيجاز يقابله الحشو والاستطراد والتوعّر والتقعّر والإطالة، ونلحظ هنا أن عمود النثرية عند الأزهري لم يتخلص بعدُ من المعيارية البلاغية لأنه لا يزال يماحك المقاييسَ الأصوليةَ للنصوص البليغة من وضوح وفصاحة وإيجاز وغيرها.

ثم يعالج الأزهري أقسام الكلام فيجعلها في ثلاث طبقات، الطبقة السفلى ومرجعها الإنشاء الساذج الذي تعوزه رقة المعاني وجزالة الألفاظ والتأنق في التعبير، إنه بالكلام العادي أشبه وهو التخاطب. تليها الطبقة العليا من الكلام المتعلِّق بأهداب المجاز وبدائع التشابيه، مما يقع في المجالس الأدبية والتصانيف العالية الرفيعة وهو الخطاب. أما الطبقة الوسطى فتضم الروايات والأوصاف التي تحتل مرتبة وسطى بين كلام العامة والكلام الفصيح، ولسنا نعلم لمَ وضعها الأزهري للروايات والأوصاف بالذات، وجعلها لغةً للسرديات الأدبية التي لا هي بالفصيحة المقعرة ولا هي بالعامية الصميمة؟ (...) ألا ينبئ موقف الأزهري هذا وهو متأخر زمنيا عن السلف وأطروحاتهم عن القص والسرد الأدبي بعامة عن تطورٍ محسوسٍ في النظرة إلى السرد الأدبي، لقد بدأ التفكير جديا في لغة جديدة خاصة بالسردية وحدها، لغة من أهم خصائصها التخلص من ضوابط التقعر البلاغية والديباجة البديعية، لنقل إن لغة السرد، وهي لغة القصص والأوصاف، قد بدأت تتحلل من سطوة السجع في هذه الفترة. لكننا مع ذلك، لا زلنا نرى كيف يخضع الأزهري في تقسيماته لأنواع الكلام لثنائيات الخاصة والعامة والعامي والفصيح والسامي والمنحط، تماما كما كان شأن السلف من نقاد ومؤسسي النظرية النثرية العربية.

هذا ويذهب الأزهري بحكم هذه المرجعية الفكرية المُوجِّهة إلى جعل مدار الأدبية على الطبقة العليا دون سواها من طبقات الكلام، وأنه إليها تنتمي فنون الإنشاء الكبرى المعروفة وهي سبعة:1- المكاتبات، 2- المناظرات، 3- الأمثال، 4- الأوصاف، 5- المقامات، 6- الروايات، 7- التاريخ، وقبل أن يعالج الأزهري هذه الأنواع النثرية كلا على حده، فقد ذهب إلى وضع تعريف دقيق للنثر مسترجعا بذلك التقسيم الثنائي الشهير (النظم / النثر) إذ لا يكاد يُعرف النثر إلا في تقابله مع النظم.

أما النثر عند الأزهري فهو على ثلاثة أضرب، فمن النثر ما كان محادثة وهو كل حديث يدور بين الناس لإصلاح أمور المعيشة واجتلاب المصالح ويوسم كذلك بالتخاطب، وهو ليس من الأدب في شيء، ومن النثر ما يسمى خطابة أو الخطاب وهو كل كلام فصيح نابه الشأن يلقيه على جماعة في أمر ذي بال ومن النثر الكتابة وهي كلام نفسي مدلول عليه بحروف ونقوش لإرادة عدم التلفظ به.[1]

فالتخاطب والخطاب يجريان على قصدية التلفظ بهما بخلاف الكتابة النثرية التي تدون بغرض حفظها للخلف أو لبعد الشقة (المكانية والزمانية) بين المتخاطبين فأقسام النثر عند الأزهري ثلاثة تخاطب وخطاب وكتابة، وهي إما أن تكون كلاما خاليا من التزام التقفية في أواخر عباراته، وذلك هو النثر المرسل، وإما أن تكون قطعا ملتزما في آخر كل فقرتين منها أو أكثر قافية واحدة وهذا هو السجع، وكان أكثر ما يستعمل في الخطابة والحكم والوصايا والأمثال والمفاخرات والمنافرات؛ ويأخذ الأزهري في معالجة هذه الأقسام النثرية معاينا في البدء جماليات الأشكال النثرية الشفهية من خطابة ومنافرة وغيرها ثم يأتي إلى صناعة الإنشاء فيعيد مراكمة عمودها النثري مذكرا بوجهته التعليمية في ذلك، ويذكر بعد ذلك أسس المكاتبات والرسائل الديوانية والإخوانية حتى نهاية العصر العباسي الثاني، لكن الجديد بالنسبة إلى هذا المصنف،

---

[1]- المرجع السابق، ص 237.

التفاته الذكي إلى طرائق صوغ الأشكال النثرية مما لا نحسب أن قد وجدنا من سبق إلى ذلك من النقاد العرب قبل الأزهري.

لقد أشار الأزهري بعد تأمله في واقع التصنيف والتأليف من بداية القرن الأول للهجرة حتى عصر النهضة، إلى أن أسلوب التأليف النثري كان عبارة عن سلسلة من الروايات المسندة إلى رواتها، فبعضها يُروى بلفظ أصحابها غالبا كما في الشعر والخطب والرسائل، وبعضها يُروى بلفظ الراوي كما في أخبار الفتوح والتاريخ والقصص،لقد كان الأزهري على وعيٍ تامٍ بأن السردية أو طرائق القول والتأليف ببساطة يمكن أن تكون بمثابة نظرية كاملة للكلام أو للأجناس الأدبية شعرها ونثرها،بل يجزم الأزهري أن الكلام (الأدبي) لا يكاد يخرج عن إحدى الصيغتين :

1 – كلام بلفظ قائله مباشرة: وهو الذي تهيمن فيه (أنا) الخطاب أو (أنا) المتكلم، ويكون الخطاب مباشرا بين المرسل والمرسل إليه، ويذكر الأزهري الأنواع الأدبية الخاضعة لهذا النسق الصيغي، وهي الشعر والرسائل والخطب.

2– كلام ليس بلفظ قائله مباشرة: وهو الذي تهيمن فيه (هو) ضمير الغيبة، ويكون الخطاب غير مباشر بين المرسل والمرسل إليه، بل بلفظ متكلِّم آخرَ وسيطٍ أو ناقلٍ أو راوٍ ويعيِّن الأزهري كذلك الأنواع الأدبية الخاصة بهذا الصوغ السردي من أخبار وتاريخ وقصص وهي أشكال سردية خالصة، بعضُها أدبي كالقصص وبعضها تاريخي، ولا يستبعد الأزهري بعد ذلك إمكانية التداخل بين الصيغتين، ثم يستكمل شرح أطروحته السابقة لأوانها عن السردية معتقدا أن التطور الذي عرفته العلوم الشرعية واللِّسانية، أي علوم البلاغة والعروض واللغة والنحو والأدب والتاريخ قد أدى إلى ظهور طبقات الاستنباط والتعليل والتفريع والشرح والاختصار مما حمل المؤلفين والكتاب النثريين على هجر الأسانيد والروايات الطويلة وترك المحافظة على نقلها بلفظها إلا في علوم الحديث ومصطلحه لأنّ الرواية والأسانيد صارت تعرقل المناهج

الجديدة وتحول دون تحقيق أهدافها العلمية وتُعَقِّد ضبط متونها.

من هنا إذن كان العدول، في تاريخ الفكر والثقافة العربية، من المركزية الشعرية أو شعرية المتكلم الأول (أو النص الصافي) إلى شعرية السرد (النص المتداخل خطابيا)،هكذا يتجلى نفاذ رأي الأزهري وذكاء حسِّه النقدي إذ تمكن من معرفة المعيار الصحيح الذي تتفاوت به الأجناس الأدبية لا من جهة أشكالها البلاغية واللغوية والموضوعاتية، وإنما من حيث وضعية المتكلم فيها وعلاقته بكلامه فالشعر والرسائل والخطب، أنواع أدبية تحافظ على وظيفة المتكلم الأول وعلى شعرية كلامه إذ لا تقبل هذه الشعرية أدنى تحوير أو تصرف، وإنما يُعرض الكلام بحرفيته دون تحريف (...)،أما في أجناس أخرى مجاورة كالتاريخ والسير والمغازي والقصص (الأشكال السردية)، فإنها تقوم على التحريف والتصرف في ملفوظية المتكلم الأول، ومنه يتحول الراوي إلى وسيط ناقل للكلام عن المتكلم الأصلي، هكذا يتبين أن الأزهري لم يخطئ حين استعار مصطلح الراوي من علوم الحديث ليطلقه على المتكلم المتعدد الذي ينجز فعلا سرديا من خلال مناقلة الخبر، وهو ما ينبئ عن استيعاب واضح لأشكال التأليف المتأرجحة بين الصياغة اللاسردية، التمثيلية (كلام الشخصية) والصياغة السردية (كلام الراوي).

لقد كانت أسانيد الروايات تحفل بتحصين شعرية النص، وهي شعريةٌ مهيمنة في تاريخ الثقافة العربية حتى عصر النهضة الذي كثرت فيه الترجماتُ والعلومُ والمناهجُ الجديدة فكان يجب كسر قيود الإسناد والانتقال من الشعرية إلى السردية، أو الانتقال من كلام المتكلم الأول (النص المقدس) إلى كلام الراوي الذي يفتح مسامات الإبداع ويمنح تأشيرة التجاوز وحرية العبور والتعبير، فالسرد إذن هو طريقة في التأليف، وهو الذي يضمن بالفعل حركيةً ومرونةً أكبر لنقل المعارف والخبرات، وإنه كذلك فعالية إخبارية لا تعبد جسدَ النص (بلاغته الخاصة) ولا تقدِّس صفاءه (مبدعه الأول

الخاص)، بقدر ما تحتفي بنقل المعرفة وتسريب الخبر بطرق شتى وبصياغات مختلفة، لذلك كان السرد صيغةً ملائمةً لفن التاريخ بل لم يكن السرد إلا تاريخيا لأن التاريخ بفروعه الكلاسيكية المعروفة من مغازي وسيرٍ وفتوحٍ وطبقاتِ الرجالِ والأنساب وفن الأخبار وأيام العرب وقصص الأنبياء وتاريخ الدول والملوك (...) كلها كانت تُصاغ بكلام الراوي لا بكلام المتكلِّم الأول، لأنها لو صيغت به لَنَقُصَ من خزَّانها الثقافي الكثير وغيض العلمُ وانتفت المعرفةُ بالماضي (...) فالسرد إذن خطابٌ بالغياب لأنه تاريخي لا خطابٌ بالحضور كما الشعر. هكذا إذن كان يجب أن يولد السرد من رحم التاريخ بعيدا عن المركزية الشعرية التي كبتته وكتمت أنفاسه طويلا، ولأن السرد كان يمارس عدولا عن حرفية النص الأول، لم يكن يُعترف بأدبيته ومن ثمة فإن صوغه مختلف عن صوغ ثالوث الأدبية المقدَّس : (الشعر – الرسائل – الخطب).

ولن نبرح هذا المسلك الذي عنينا فيه بتقصي موقع السرد الأدبي من النظرية النثرية دون أن ننوِّه بكتب الأخبار والمرويات العربية التي يمكن عدها مدونات سرديات جامعة كثمرات الأوراق لا بن حجة الحموي، وزهر الآداب للحصري القيرواني، ويتيمة الدهر للثعالبي، والأغاني للأصفهاني، فكلّها تصانيف تشكل أثرى خزَّان للسرديات العربية التراثية.

فقد صنف ابن حجة الحموي كتابه ثمرات الأوراق وهو كتاب أخبار ومرويات يضاهي كل التآليف الموسوعية وكتب الآمالي التي تعرض منتخبات الشعر والنثر، ولكن ثمرات الأوراق كان شديد العناية بغرر النثر ويعالج فنونه المختلفة ويراكم مصطلحات متباينة من ذلك: الأجوبة والنادرة والترسل والحديث والخطبة والرحلة والقصة والحكاية والخبر.

وإذا أردنا فرز المصطلح السردي عن المصطلح النثري، فإننا نلفي ابن حجة الحموي معنيًّا بأنواع سردية ذائعة الصيت في زمنه، شأنه في ذلك شأن المتقدّمين

والمعاصرين له من النقاد والإخباريين، فهو يعالج مصطلحات النادرة والحديث والقصة والحكاية والخبر، ويجريها بالمعنى المتواضع عليه بين ظهراني صناع ونقاد النص النثري فالحكاية هي نقل مرويات تاريخية ماضية وهي صنوة للخبر، والخبر أوجز منها وأقل متنا والقصة تخييلية، أما الحديث فواقعي إنِّي، وأحسن أنموذج له المقامات، أما عندما يتعرض الحموي لجنس النادرة أو الخبر أو الحديث وما سواها فإنه يسمي كل ذلك نبذة لطيفة كأنه يشير إلى السرد الأدبي من حيث هو حديث غريب مختلف عن أحاديث الجدِّ، إنه لهو الحديث ولذلك لا يستنكف الحموي، كما هو ديدن أستاذه ابن الجوزي الذي ينقل عنه، عن سوق أحاديثَ نبوية شريفة بين تضاعيف السرد أو المحكي لمنح شرعية دينية لمحكياته،عسى أن يتقبلها الوسط الثقافي الزاهد فيها فيقول مثلا: "قد أوردنا نبذة لطيفة من كتاب الأذكياء لابن الجوزي مختلفة الأنواع وقد تعيّن أن نورد هنا نبذة لطيفة من كتاب الحمقى والمغفلين، لأنه قال في كتاب الحمقى، ما وضعت ذلك إلا لأن النفس قد تمل من ملازمة الجد وترتاح إلى بعض المباح من اللهو كما ورد عن رسول الله أنه قال لحنظلة: «ساعة وساعة" وكان رجل يجالس رسول الله ويحدثهم فإن أكثروا وثقل عليهم الحديث، قال إن الأذن محاجة وإن القلوب حمضة هاتوا من شعاركم وحديثكم»[1].

غير إن عمود النثر يطغى على السرديات الأدبية التي لم تكن ذات شأن كبير ولم تحظ بعناية النقاد خلال هذه الفترة، حتى في هذا النوع من كتب الأخبار والمرويات من حيث إنها سردية في جوهرها، لقد اهتم ابن حجة الحموي بكل فنون النثر بما في ذلك القصص والأخبار، لكن عنايته بالرسائل والخطب والتوقيعات وإنشاءات الكتاب رجحت على كفة السرديات الأدبية فقد وضع ابن حجة لمصنفه هذا مسارا معلوما منذ

[1]– تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد بن حجة الحموي: ثمرات الأوراق، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الجبل بيروت،1987، ص 186.

البدء بدأه بترجمات وافية لكتاب الإنشاء ونُبَذٍ من فوائدهم ونثرهم البليغ، فاستشهد بنثر عمرو بن مسعدة كاتب المأمون وإبراهيم الصولي كاتب المعتصم والواثق والمتوكل، وذكر أبا الحسن بن بسام وضياء الدين بن الأثير الجزري وتاج الدين بن الأثير وأبا إسحاق الصابي والصاحب بن عباد والقاضي الفاضل أبو علي عبد الرحيم وابن حجة الحموي والقاضي السعيد هبة الله بن سناء الملك والقاضي محي الدين بن عبد الظاهر وعز الدين بن سينا وآخرين كثر.[1]

هذا، ويعد الحموي كل هذه الإنشاءات النثرية تمثيلا بلاغيا أنموذجيا لعمود النثر من إيجاز وسجع ووضوح تمثيل وإصابة وصف وحسن استعارة وحسن ابتداء وتخلص، إنه كما في الشعر يكتفي بالمصادرة والحكم المسبق دون سابق تعليل أو تحليل نصوصي مقنع، فقد يقول أحدهم،هذا أهجى بيت وهذا أغزل بيت، معتبرا الشاهد أولى من الشهادة، والنص أبلغ من كل تفسير، كما قد يكتفي ناقد النثر بسوق القطعة على أنها أحسن مثال لحسن التخلص وكفى (...) كان نقد النثر إذن متواطئا مع أطروحة مركزية النص وقداسته التي وسمت فلسفة النص العربي نثره وشعره (...)، وجعلته يتعالى على التحليل الجامع والنظرة الكلية للنص، مستغن بالشاهد الذي يساق لإثبات الحكم المسبق على كل ماعداه، خاضعا بعد ذلك لمعيار التفاضل والتدرُّج من أسمى النصوص إلى أدناها؛ وتكفي صيغ الأداء النقدية الشهيرة تبيانا لهذا المعيار وترسيخا له: (النص الفحل ــ أحسن بيت أنت قائله ــ أهجى،أفضل ما قيل في الوصف... إلخ)، هذا وقد كان الحموي، مثل كل نقاد النثرية العربية، حريصا على إثبات أنموذجية النص، فكان يشترط على كل المنشئين الامتلاء بالمحفوظ من القرآن الذي هو أحد أهم شروط تعلُّم الإنشاء،يقول الحموي مذكرا بكل هذا : « يجب على المنشئ أن يكون حافظا لكتاب الله لينتزع من آياته الشريفة وأن يعرف كثيرا من السنة

---

[1]– المرجع السابق، ص 335.

والأخبار والتواريخ والسير ويحفظ كثيرا من الرسائل والكتب»[1].

يُمثل المحفوظ من مختلف النصوص قدرةً معرفية (Compétence Cognitive) ضرورية سابقة عن الإنشاء، ويذهب الحموي إلى ترتيب هذه النصوصية الثقافية بشكل تصاعدي فالقرآن الكريم أولا ثم تتوالى النصوص الأخرى تترى، فالأحاديث النبوية والأخبار والتواريخ والسير والرسائل والكتب (...)، ونلحظ هنا أن الحموي لم يستثن النصوصية السردية (السير والأخبار والتواريخ) التي هي أيضا ضرورية لاستواء ملكة النثر.

لقد كان الحموي معنيا بعمود النثرية محتفيا بشكل أداء الإنشاءات، من ذكر لأثر الكتاب أو عنوانه والبسملة وفصل الخطاب ووصف أدوات الكتابة من دواة وقلم وسكين، ولا يفارق الحموي السربَ النقدي وهو ينتقل إلى موضوع السجع من حيث هو أحد أهم مداخل دراسة النصوصية النثرية والسردية على حد سواء لكنه لم يأت فيه بجديد يذكر (...)، إنه يخوض مع الخائضين في حديث كراهة السجع أو إباحته[2]؛ مما يثبت مرة أخرى أن المكونات النثرية لم تكن تدرس لذاتها (بنيوياتها)، وإنما تدرس بمنظار ثقافي محايث.

أما عندما يأتي الحموي إلى أنواع السجع، فإنه يذكر منها أربعة أقسام[3]، هي المرصَّع*أ والمطرّف*ب والمتوازي*ج والمشطّر*د ويشرحها بأمثلة أنموذجية من القرآن

---

[1]– المرجع السابق، ص 397.

[2]– ابن حجة الحموي، ثمرات الأوراق، ص 397.

[3]– انظر ثمرات الأوراق، ص 410.

*أ – المُرصّع: مقابلة كل لفظة من صدر البيت أو الفقرة بلفظة على وزنها ورويها ومن أمثلته في القرآن الكريم: ﴿ إِنَّ الأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ ﴾. الانفطار /13- 14.

*ب – المطرّف: أسجاع غير متزنة نثرية عرضية تأتي في بعض الكلام أو آخره شرط أن يكون روي الأسجاع هو روي القافية كقوله تعالى: ﴿ مَّا لَكُمْ لاَ تَرْجُونَ للهِ وَقَارًا وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا﴾ نوح/ 13 -14.

الكريم، أو من الأحاديث النبوية الشريفة أو الحريريات وعندما تلوح قضايا السجع الذي يمثل أحد أهم مكونات النثر الأساسية، فإننا نلحظ تداخل قضايا الشعرية مع قضايا النثرية بل نرى بوضوح كيف أن النثر يُختبر بقواعد خاصة بالشعر.

ومن كتب الأخبار نحصي كتاب يتيمة الدهر لمنصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري الذي لم يكتف في مصنفه هذا بتأمل الأنواع النثرية السامية وعلى رأسها الرسائل والمكاتبات والخطب، بل تجاوزها إلى ذكر أشكال من القص التخييلي كانت تُروى آنذاك، فكان الثعالبي قد جمع ودون كثيرا من القصص، من ذلك قصص الببغاء وغرر نثره والمقامـــات التي يشيد بسرديتها، واصفا الهمذاني بقوله: «لم يرو أن أحدا بلغ مبلغه من لبّ الأدب وسره وجاء بمثل إعجازه وسحره فإنه كان صاحب عجائب وبدائع وغرائب»[1].

وعلى الرغم من ذلك لم يكن الثعالبي معنيا بالسرد التخييلي في المقام الأول بل كان منساقا إلى نظرية النثر التي لم تخلصه من ثنائية الأدب السامي والأدب المنحط، كما كان تأثره بالمعيارية البلاغية جليا إلى أبعد حد، من ذلك وصفه لرسائل قابوس بن وشكمير قائلا: «فإني أتوج هذا الكتاب بلُمَعٍ من ثمار بلاغته التي هي أقل محاسنه ومآثره وأكتب فصولا من عالي نثره...»[2]. وقد سبق من قبل وصفه لأبي الفضل

---

*ج – المتوازي: اتفاق اللفظة الأخيرة من القافية مع نظيرتها في الوزن والروي كقوله تعالى: ﴿ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ﴾ الغاشية/ 13- 14.

*د- المشطّر: أن يكون لكل نصف من البيت قافيتان مغايرتان لقافيتي النصف الآخر وهو مختص بالنظم ومثله قول أبو تمام مادحا المعتصم بالله : تَدْبِيرُ مُعْتَصِمٍ، بِاللهِ مُنْتَقِمٍ * للهِ مُرْتَقِبٍ، فِي اللهِ مُرْتَغِبِ
انظر الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، ج1، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،1994، ص41.

[1]– أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري : يتيمة الدهر الثعالبي في محاسن أهل العصر، حققه وفصله وضبطه وشرحه محمد محي الدين عبد الحميد،ج4، ط2، مطبعة السعادة القاهرة، 1956، ص192.

[2]– المرجع السابق، ص 59.

الهمذاني، ثم نجد مصنفه يدور على مصطلحات بلاغية تتكرر وتشي بمنهجه في الانتخاب والجمع والتبويب فنجد مصطلحات: (إعجاز، سحر البلاغة، البدائع، الغرائب، محاسن النثر، عالي النثر، غرر النثر،لمع النثر، لطف المواقع، واسطة العقد، محاسن الكلام، أجود الكلام، غرة الكلام...، وأمثالها من المصطلحات).

ومن كتب الأخبار كتاب زهر الأدب وثمر الألباب لأبي إسحاق بن علي الحصري القيرواني، الذي كان معاصرا للثعالبي، والكتاب يأخذ شكل كتب الآمالي مثل غيره من التصانيف الموسوعية الأخرى ككتاب الآمالي لأبي علي القالي وذيل الآمالي، وكتاب النوادر والتنبيه وكتاب ثمرات الأوراق للحموي وكتاب الأغاني وغيرها.

استعمل الحصري القيرواني مصطلحات سردية بعينها هي الحديث والسمر والمقامة إلى جانب مصطلحات نثرية كالرسائل والتوقيعات والخطب، لكن السردي عند الحصري راجح على النثري،مما يعني أن زهر الآداب كتاب سردي شأنه في ذلك شأن الآمالي للقالي وهو شديد الولع والاحتفاء بسرديات المقامة،أو ما يسميه مقطّعات الحديث والسمر كما يروي للمتصوفة والقصاص، هذا ولم يغفل الحصري معاينة عمود النثرية في تضاعيف المدونة السردية، أو هو ينقل مواضعات الأنواع النثرية السامية ويجعلها صالحة لاختبار الأحاديث والمحكيات والقصص والمقامات.

يفرد الحصري للحديث والسماع وأدب المجالسة بابا كاملا جاء فيه: «قال أبو عباد: للمحدث على جليسه السامع لحديثه أن يجمع له باله، ويصغي إلى حديثه، ويكتم عليه سره ويبسط له عذره».[1]

إنه عمود للسردية موازٍ لصنوه الخاص بالنثرية، فمن قوانين المحادثة والسمر والحديث، كراهة تكراره وإطالته، إذ يُروى عن ابن عباس أنه استعيد حديثا فقال:

[1]– الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، حققه وضبطه علي محمد البجاوي، ج1، ط2، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص 154.

«لولا أني أخاف أن أغض من بهائه وأريق من مائه وأخلق من حدة رُوائه لأعدته».[1]

لم ينس الحصري، إذن أن ينفذ تعليمات الجاحظ إمام النثرية، وهو الذي يكره التطويل المُمِل أليس هو القائل: «بل للكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية وما فضل عن مقدار الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والكلال، فذلك هو الفُضال والهَذر والخَطل والإسهاب الذي سمعت الخطباء يعيبونه»[2].

بيِّن إذن، أن قوانين الخطب والرسائل هي نفسها التي يحتكم إليها السرد الأدبي في مجموعه، بل إننا لا نكاد نعثر على قواعد خاصة بالسردي عند الحصري أو عند غيره ممن اهتموا بتدوين وجمع ونقل المسرودات الأدبية، فليس ثمة ما يخص القصصية، أو طرائق السرد وزمنه وجهاته وصيغه، لا شيء من ذلك إلا قليلا مما يتراءى من إشارات نقدية سريعة قد تتعلق بالمقامة على وجه الخصوص، وبذلك نرى الحصري يعود إلى اجترار بنود النثرية من إيجاز وكراهة الإطالة وحسن ابتداء وتخيُّر اللفظ وتوخي صحة المعاني وفصاحة اللفظ وحسن التقسيم والتمثيل (...)، وهو في كل مرة يحتج بأعمدة النثرية والبيان أمثال الجاحظ وابن قتيبة والثعالبي.

أما كتاب الآمالي لأبي علي القالي، فهو كتاب سردي من جهة حجم مروياته وما تضمنه متنُه من أخبار وقصص وحكايات ونوادر وأحاديث ومقامات ولا أدل على ذلك من أن نلقي نظرةً سريعةً على فهرسه ليتبين لنا مدى احتفاء القالي بالسرديات الأدبية بشكل لا نحسب أن له نظيرا عند كل من سبقوه.

ساق أبو علي القالي مجموعة كبيرة من الأحاديث وبعض القص من ذلك حديث البنات الثلاث وحديث الشباب العاشق وحديث النسوة مع بنت الملك وحديث خنافر الحميري وحديث الرواد الذين أرسلهم مدجج ووصفهم الأرض إلى قومهم بعد

---

[1]–المرجع نفسه، ص 155.

[2]–الجاحظ : البيان والتبيين،ج1، ص 563 .

رجوعهم.[1]

هذا ويدور المصطلح السردي عند القالي على ثلاثة ألفاظ رئيسة هي: الحديث والقصة والخبر، ويلتمس القالي لها جميعا ضبطا واضحا وفرقا بيّنا، لقد كان الحديث أكثر المصطلحات ترددا بين ظهراني القالي، ويليه القصة ثم الخبر، الذي ذكره مرة واحدة لا غير رغم شيوعه وتداوله في الوسط الثقافي السائد آنذاك، ويستعمل القالي مصطلحي الحديث والقصة لتعيين محكيات واقعية وأخرى عجائبية، أما إذا استعمل الخبر فلحكي قصة ماضية ووقائع تاريخية وسير تساق للعبرة، فهي قد وقعت بالفعل في زمن مضى،أما مرويات الحديث والقصة فهي تخييلية عجائبية، بمعنى أنها أسطورية مستحيلة الوقوع أو قد تكون واقعية لا من حيث وقوعها بالفعل، بل من حيث افتراض إمكانية وقوعها، وذلك يعني أن واقعيتها اعتبارية قد تكون في الماضي أو الحاضر أو المستقبل (...)، هذا ويبدي القالي اهتمامه ببعض الأنواع النثرية الغير سردية في جوهرها كالخطب والمنافرات والمجالس التي كانت تعقد لدروس النحو واللغة مثل: (مجلس في لا جرم وتفسيرها والوجوه فيها) لكن اهتمام القالي بالسرديات لم يكن ينم عن رؤية نصانية جمالية صميمة بل إن اهتمامه بالأحاديث والقصص والأخبار كان لغاية لغوية إنه يبحث عن شرح ما جاء فيها من الغريب، فالغرض من تأليف الكتاب غرض تعليمي جاد، حتى وإن كان قد أخذ شكلا سرديا أو هزليا، لأن السردي يوازي الهزلي في منطق مثقفي هذه الفترة (...)، فلا شيء يمنع من أن تستوفي مرويات الآمالي شرط مقبوليتها، بأن تكون فريدة غريبة ونادرة معجبة في بابها، فتقع المتعة بالسردي، الذي لا يفترض أن يكون مجانيا قط، بل عليه أن يتوخى غاية بعيدة لا مجرد التسلية لذلك كان غريب اللغة وقواعد النحو مطلبا أساسيا في كتاب الآمالي.

هكذا، نكون قد استوفينا قراءة ظروف وأسباب تأخر نشأة عمود السرد العربـــي، قراءة عمودية لا أفقية، وقد أفضت بنا هذه القراءة إلى كشف بعض الملاحظات العابرة

[1] – أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي: الأمالي،ج1، مطبعة الكتب المصرية، القاهرة، 1926،ص01.

والأحكام النقدية الحاملة لبذور تشكله، والتي لم تتبلور رغم ذلك ضمن نظرية سردية متكاملة، لكننا نتساءل هل لهذه الملاحظات والأحكام النقدية التي كان يصدر عنها القدامى في تمثلهم للظاهرة السردية صلةً بالممارسة السردية العربية المعاصرة في مستوييها الأدبي والنقدي ؟ ذلك سؤالٌ ربما تنوء بحِمله هذه الدراسة، لكن المؤكد أن نقد السرد اليوم قد عرف تطورا كبيرا بعد أن وجد نفسه بحكم تطور الأنواع والأساليب وأدوات التعبير، أمام تحديات كتابة سردية جديدة، ديدنها الامتثالُ لبنود شعرية السرد البنيوية، واحترام أنساق البناء المتعارف عليها نظريا وإجرائيا، وهذا ما يدعونا إلى الانتقال من جهة سؤال السردية التراثية العربية إلى جهة سؤال شعرية السرد من منظور غربي، وعليه سنسعى في الباب الأول من هذا البحث إلى ضبط مفهوم الشعرية وشعرية السرد بخاصة، ثم سنعمل على قراءة وتتبع مختلف مراحل تطور شعرية السرد في ضوء المنظومة النقدية الغربية، منوهين بشكل خاص بأهمية الاتجاه البويطيقي الجديد الذي أسفر عن تطور السرديات البنيوية، وأسهم في تقنين أدبيات تحليل الخطاب السردي والروائي بشكل خاص.

الباب الأول:

شعرية السرد في النقد الغربي المعاصر

الفصل الأول

شعرية السرد / مدخل إلى النظرية

1- مفهوم الشعرية

2- مفهوم السرد

3- تاريخ الشعريات

4- شعرية السرد المرحلة التأسيسية

I- رولان بارت

أولا: المرحلة الماقبل بنيوية / أو الكتابة في درجة الصفر

ثانيا: المرحلة السيميولوجية والبنيوية:

أ- العبارة السردية/ أو القصة

ب-التعبير / أو الخطاب السردي

ب.1- الراوي وواصلات الخطاب السمعية

ب.2- واصلات التنظيم/ أو البنية الزمنية

ثالثا: نقد البنيوية / أو مرحلة نقد النقد

II – تزيفيتان تودوروف:

1- الشعرية ونظرية الأجناس الأدبية

2- شعرية السرد

أ- الحكي من حيث هو قصة

ب – الحكي من حيث هو خطاب

ب.1- زمن الخطاب

ب.2- الرؤى السردية/ أو مظاهر الحكي

ب.3- سجلات الكلام / أو أنماط الحكي

1ــ مفهوم الشعريـــة:

يعد لفظ الشعرية (La poétique) مصطلحا غريبا عن البيئة الثقافية العربية، بالقياس إلى مدلوله المعاصر وثيق الصلة بشعرياتٍ غربية لا تعد ولا تحصى، فقد يتوسّع لفظ الشعرية تاريخيا ليشمل شعرية أرسطو، ونظرية الأجناس الأدبية، والشكلانية الروسية،وحلقة براغ ممثلة في أعمال رومان جاكبسون (Roman Jakobson)، ومدرسة الإناسة البنيوية التي طورتها أبحاث كلود ليفي ستروس (Claude Lévi-Strauss)، والدراسات السردية البنيوية على المحكيات العجيبة التي انبثقت عن أعمال فلاديمير بروب (Vladimir Propp)، إلى المدرسة الفرنسية التي احتضنت اتجاها من الشعرية الجديدة، وأسبغت من ثمة على الشعرية معنى حصريا، هو شعرية السرد، الذي أمكننا بدوره من حصر حدود هذا البحث، حتى لا تضيع معالمُه في أرضٍ للشعرية مترامية الأطراف ومتباعدة الأوصال، وإن كنا سنعود حتما إلى استقراء تطور معنى الشعرية ضمن تاريخ المؤسسة النقدية، دون أن يعني ذلك التمسك بصرامة المنظور التاريخي الذي يتجاوزه منطوق الشعرية نفسه.

هذا، وقد يعتور لفظ الشعرية التباس كبير، بسبب تعدد مفاهيمه، واستعماله بشكل متطابق أحيانا مع مصطلحات أخرى مجاورة، لعلَّ أهمها على الإطلاق لفظ الأدبية (La littérarité) الذي أخذ به جاكبسون، وكانت تدين به الشكلانية الروسية، فأجرت عليه أغلب أبحاثها المحتفية بالقيمة المهيمنة في الأعمال وشعرية الأساليب وخصوصيات التأليف التي تسم كاتبا بعينه، وقد استعار تزيفيتان تودوروف من الشكلانيين لفظ الأدبية، وجعله منضويا تحت علم نظرية الأدب (La théorie des sciences littéraire)، كما قد تدل الشعرية على نظريات الأجناس الأدبية، أو قد تعني مجموع القواعد المعيارية الخاصة بمدرسة من المدارس، كتلك التي تمثلها الشعريات السردية البنيوية بروادها الثلاث رولان بارت (Roland Barthes) وتزيفيتان

تودوروف(Tzvetan Todorov) وجيرار جينيت (Gérard genette)، وأخيرا قد يفضل البعض أن يضيِّق معنى الشعرية تضييقا مغلوطا، فيقصره على معرفة قواعد الشعر ومبادئه العامة، في حين يتأتى مفهوم الشعرية، في الشعريات الغربية أوسع من ذلك بكثير، فالشعرية هي العلم الذي يُعنى: « بعلم قوانين وإنتاج وتفسير الخطابات وشروط انبثاق المعنى مهما تعددت تمظهراته وتغيرت »[1]، لأجل ذلك قد يتعذر تحديد مفهوم ثابت للشعرية، التي تفرق مسمّاها وموضوعُها على أكثر من اتجاه، وتنوعت ميادينها النظرية، وتباينت مجالات تطبيقها.

أما لفظ الأدبية، (La littérarité) فأطلقه رومان جاكبسون، ويعني به مجموع الشروط وقواعد الكتابة التي تؤهل عملا ما، سواء أكان شعريا أو نثريا، لأن يكون عملا أدبيا، فالأدبية صفة تخص المظهر الجمالي للأدب، أو هي الموضوع الحقيقي للأدب، إذ ليس كل ما يكتب يحقق شرط الأدبية، أو ينتمي بالضرورة إلى إمبراطورية الكتابة:« وهكذا فإن موضوع علم الأدب، ليس هو الأدب، ولكن الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا ».

(Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-a-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire) .[2]

فموضوع الشعرية إذن هو الأدبية، أي قوانين الصياغة والتركيب. ثم سرعان ما استعمل جاكبسون لفظ الوظيفة الشعرية (La fonction poétique)، الذي نستدل به على خصوصية المصطلح عند هذا الباحث وميدان تداوله، فالوظيفة الشعرية، هي أحد أهم وظائف الاتصال، تلك التي أجرى لها جاكبسون مخططه الشهير[3]:

---

[1] – تزيفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، ط1، الرباط،1993، ص 11.

[2]- Roman Jakobson: huit questions de poétique, Éditions du seuil, 1977, p16.

[3] - Roman Jakobson: Essais de linguistique Générale, *Traduit et préface par Nicolas Ruwet, les* Éditions *de Minuit, Paris, 1963,* p 213-214.

3/السياق (وظيفة. مرجعيـــة) 4/الرسالة (وظيفة شعرية)

1/المرسل ◄ 2/المرسل إليه(وظيفة معرفية)

(وظيفة انفعالية، تعبيرية) 5/ وسيلة اتصال(وظيفة.لغوية)

6/ الشفرة(وظيفة ميتالغوية)

إن مآل كل عملية اتصال، بما في ذلك الخطابات الأدبية، عند جاكبسون، أن تحقق الرسالةُ وظيفتها الشعرية المثلى بأن تحيل إلى نفسها، مكتفية بتفعيل وظيفتها الجمالية وبتحفيز المُباينة بينها وبين الرسائل الأخرى، هكذا تراهن الوظيفة الشعرية على أسلوب الرسالة وطريقتها الخاصة في العمل والتحقق، وغالبا ما تدخل الرسالة، بوظيفتها الشعرية، في مواجهة مصيرية مع السياق الذي يشكل ذاكرةً راسخةً ومستودعا من التقاليد والنصوص المتراكمة عبر الزمن، وهو ما يتصل بالوظيفة المرجعية. وعليه، فإنْ رجحت كفة الرسالة وتغلبت الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية، استطاعت الرسالة أن تبني أدبيتها الخاصة، وأن تنجز كتابةَ الاختلاف وتحدث الفرقَ الأدبي، أما إن رجحت كفة السياق، كانت الرسالة مجرد تقليدٍ مفضوحٍ للنصوص السابقة.

لا تقتصر الوظيفة الشعرية عند جاكبسون على الشعر وحده، بل تتجاوزه إلى كلّ ضروب الفن وأصناف التعبير المختلفة، التي قد تتمثلها بدرجة أقل أو أكثر، مما يعني أن أصناف التعبير تتباين فيما بينها في درجة تمثل هذه الوظائف الست، فقد تهيمن وظيفة ما في ضرب بعينه من الكلام ولا تهيمن في أضرب أخرى، مثلما تهيمن الوظيفة الشعرية في الشعر وبقية الأنواع الأدبية بخاصة، وتقل في خطاب سياسي أو مقالة صحفية، إلاّ أن هيمنة إحدى هذه الوظائف، وإن كانت لا تنفي وجود الوظائف الأخرى يسهم، كما رأينا، في تعيين جنس الخطاب ونوع الرسالة.

وإذا كان جاكبسون، يجعل الشعرية، شعريته على الأقل، تتوسل بآليات التحليل اللِّسانية، يفترض تطبيقها على الشعر والنثر، إلا أنَّه لم يكن يجرؤ على أن ينسب أعماله وتطبيقاته (على الشعر بخاصة) إلى حقل الشعرية، بل ينتهي إلى وضعها في سياق أبحاثه اللّسانية، ليجعل بذلك الشعرية فرعًا من اللّسانيات.[1]

تقترح شعرية جاكبسون الأنموذج اللِّساني لتحليل السرد بعد توسيعه، بناء على فرضية مهمة، تدَّعي أنّ الحكاية هي مجرد جملة كبيرة، هكذا راحت الشعرية، وشعرية السرد بخاصة، تبني نماذج تبادلية، سابقة للممارسات النصية، تتسم بصفة الثبات، لأنَّها تتجاوز الفردي والخاص باتجاه الكوني والعام، وهذا هو حدُّ الشعرية المتفق عليه بين كل المشتغلين في حقل الشعريات، مهما تشعثت بعد ذلك مقترحاتُ التحليل وميادينُ الاختبار وطرائقه.

أما إذا انتقلنا إلى المصطلح الثاني "علم نظـــرية الأدب"، فسوف نتبيّن أن تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، هو الذي اختاره ليبحث من خلاله، جملة الشروط والمعايير التي ندرك بها أن عملا ما، شفويا كان أو مكتوبا، شعريا أو نثريا، هو عمل أدبي له وظيفة جمالية، وأن هذه الأخيرة هي بمثابة القاسم المشترك بين الشكلانيين الروس والشعريين الجدد، فإذا كانت الأدبية تخصيصًا للأدب عند الشكلانيين الروس، ومؤسسي حلقة براغ، التي يعد رومان جاكبسون من ألمع ممثليها، فإن الخطاب الأدبي (Le discours Littéraire)، بمعاييره الأجناسية، هو تخصيص أكثر للأدبية عند الشكلانيين (أو الشعريين) الجدد، الذين أضحت الشعرية بين ظهرانيهم، علما نسقيا يبحث في خصائص وقواعد الأجناس والأنواع الأدبية والخطابات، بما في ذلك الخطاب السردي، هنا يلتقط تودوروف تصورا للشعريات بوصفها وصفا لقواعد الخطابات

[1] – Roman Jakobson: Essais de linguistique Générale , p 210.

قائلا: «ليس العمل الأدبي في حدِّ ذاته هو موضوع الشعريات، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عملٍ أدبي عندئذ لا يعتبر إلا تجلِّيا لبنية محدَّدة وعامَّة ليس العمل الأدبي إلاَّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرَّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية».[1]

فالشعرية، من وجهة نظر تودوروف علم معياري، وهي ليست نقدا لأنّها لا تحفل بواقع النصوص، بل نظرية لقواعد الخطاب المتجاوزة لحدود للزمان والمكان، وهو ما يؤكده تودوروف حين يزعم: «ليس هدف هذه الدراسة إنتاج خطاب ترديدي حول عمل أدبي ملموس، أو تلخيصه على نحو عقلاني، بل اقتراح نظرية تهتم ببنية الخطاب الأدبي وطريقة اشتغاله»[2].

هكذا تنتهي الشعرية إلى تحديد موضوعها، وهو الخطاب، أيّا ما كان نوعُه، وهي لا تهتم بالعمل المفرد، بل يتعيّن موضوعها في إبراز أدبية الأدب كما جاء في بيان جاكبسون من قبل.

ثم بدا لتودوروف بعد هذا التحديد أن يطلق على الشعرية وصف "علم نظرية الأدب "، ولكن تودوروف لم يكن سبّاقا إلى توظيفه فقد استخدمه كل من "رينيه ويليك" (René wellek) و"أوستن وارن" (Austin warren) فأطلقاه على العلم الذي يهتم بدراسة معايير الأدب لا بدراسة نصوص مفردة يتناولها بالتحليل غالبا النقدُ الأدبيُ فيقولان: «ثم هناك تمييز أبعد بين دراسة المبادئ والمعايير الأدبية ودراسة أعمال أدبية معينة: سواء أكانت دراستنا لها حسب التسلسل التاريخي أو بمعزل عنه. ويبدو من

---

[1] – تزيفيتان تودوروف: الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 23.

[2] – المرجع نفسه، ص 23.

الأفضل أن نلفت النظر إلى هذه التمييزات بأن نضع في باب " نظرية الأدب" دراسة مبادئ الأدب، مقولاته، معاييره وما أشبه ذلك، وبأن نفرقها عن دراسات أعمال فنية معينة بتسمية هذه" النقد الأدبي" »[1].

وقد تناول "بول فاليري" (Paul valéry) مصطلح الشعرية لكنه رفض تقييد معنى الشعرية على الاشتغال الجمالي بالشعر وحده، فالشعرية صفة لازبة للأدب شعره ونثره وهو ما يؤكده بول فاليري قائلا: «يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب وتأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر».[2]

وقبل كلِّ هذا، قد تكون الشعرية ذات جذور أبعد، فتعود إلى كتاب فن الشعر لأرسطو الذي يعد من أهم مصادر الشعرية بمعناها الواسع لا الحصري، وبذلك لم تعد الشعرية وقفا على الموروث الفرنسي الخالص، بل انفتحت على تياراتٍ من الفكر العالمي، قديمه وحديثه، ويقتضي ذلك منّا أن لا نجعل الشعرية وقفا على المدرسة الفرنسية، فتاريخ الشعرية أكثر امتداد وتشعثا، وقد لا يتمكن بحثنا المتواضع هذا من أن يطاولُه، مكتفيا بمجالٍ واحد من الشعرية، هو الشعرية الجديدة.

هذا،وإن كان لفظ الشعرية (Poétique) عند هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) يُستعمل بمعنى "الصفة الشاعرية" للدلالة على تلك الملكة الفردية والموهبة والأسلوب الخاص، وهي جميعا تصنع استثنائية الحدث الأدبي، إلا أن ميشونيك يتبنى فهما أوسعَ للكلمة، تكف معه الشعرية عن أن تكون مجرد نقد للأدب،

---

[1] – رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص40.

[2]– عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1990 ص 10.

لتصبح شعرية تاريخية ومجتمعية، وكدها تفكيك مختلف أشكال التعبير والطقوس والعادات والمظاهر الاجتماعية، وهو ما يفسره ميشونيك قائلا: «باعتبار الشعرية تتجاوز كونها التحليل الشكلي للأدب، إلى كونها دراسة للتضمينات المتبادلة بين اللغة، التاريخ والأدب. فهي تشمل نفس الرهانات، لكنها فيها تكون موسَّطة، وقوتها في خفائها. ذلك أن الشعرية تقوم على نظرية للذات والمجتمع»[1].

أما جون كوهين (Jean Cohen)، فكان أقرب إلى الشعريين، في تمثله للشعرية، كمقوِّم جمالي يخص الشعر والنثر سواءً بسواءٍ، حتى وإن كان يميِّز بين ما يسمِّيه المعنى الشعري والمعنى النثري، إلا أن أساس التمييز هنا، ليس أجناسيا، بل هو أداتي لا غير؛ ويسوق كوهين مثالا لشرح مقدمته السابقة، ففي عبارتين مثل: (كوكب الأرض) و(هذا المنجل الذهبي)، يميّز كوهين بين جملتين تتقاسمان مرجعا مشتركا هو وصف الأرض، لكنهما تختلفان في الكيفية التي تعبر بها كل جملة عن موضوعها، فنحن نستخدم دائما طريقتين للتعبير، تتمثل الأولى في الإحالة إلى الموضوع الحقيقي معتبرا في ذاته، وبوصفه يمثل المعنى التعييني المراد (وهو الأرض)، في حين تخلق الثانية المعنى الشعري، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد الجملتين متطابقتين ومختلفتين في آن، فإذا كنا نريد المعنى "الموضوع"، فإن الجملتين متطابقتان، ولهما المعنى نفسه، أي التعبير عن الموضوع المباشر وهو (الأرض)، وإن كنا نريد "الطريقة الذاتية لفهم الموضوع"فإن التعبيرين مختلفان، لأنهما يسلكان طريقتين مختلفتين للالتقاط الموضوع، ويتوخيان وسيلتين متميزتين للوعي به، الأولى تعيينية وغير شعرية، أو هي المعنى النثري (كوكب الأرض)، والثانية شعرية (المنجل الذهبي)[2]، ولم يستنكف كوهين عن

---

[1] – هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر. عبد الرحيم حزل، ط2 , منشورات الاختلاف،2003، ص ص 10–11.

[2] – جون كوهن: اللغة العليا - النظرية الشعرية، تر. أحمد درويش، المجلس العلمي للثقافة، 1975، ص5 وما بعدها.

تبيين الفروق الموجودة بين المعنيين، فالمعنى النثري هو المعنى الإشاري الذي يوجد في القواميس، وهو ذهني وموضوعي، في حين يمثل المعنى الشعري، المعنى الإضافي والإيجابي والعاطفي، وكلُّ كلمة، عند كوهين لها نصيبٌ من المعنيين، أي أن لها معنى مزدوج في الوقت نفسه، فالكلمة تُدرك أولا بحسب خصائصها الإدراكية، أما خصائصها العاطفية والشاعرية فلا نجد لها في القواميس مكانا إلا من خلال المجاز.

ثم يطلق جون كوهين، هذه الخاصية الازدواجية في المعنى، على كلِّ الأنواع الأدبية فمن النثر إلى الشعر، يظل المعنى في وقت واحدٍ متطابقا ومختلفا، نثريا وشعريا، أو تعيينيا وإيحائيا، فالأمر هنا لا يتعلق بالشعر وحده، بدعوى أن لغة الشعر مطلقة الشعرية، أو تكون على العكس صفة النثرية التعيينية خاصية تطال الأنواع النثرية دون الشعرية، لأننا قد نلفي معنى نثريا في الشعر، كما قد نعثر على معنى شعري في النثر، وهذا يقتضي أن المعنيين الشعري والنثري لا يدلان على الصفة الأجناسية، بل هما طريقتان في إدراك المعنى وصوغه، كما يؤكد كوهين، فأي شيء يمنع حكايةً من أن تتوسل المعنى الشعري، وأيّ شيء يجعل قصيدة ما غير نثرية، ونخلص في الأخير إلى أن الشعرية لا تخص الشعر ولا هي صفة له بأي حال من الأحوال.

فهذا المعنى المبتذل للشعرية يرفضه كوهين ويلغيه، عندما يلجأ إلى إجراء نظرية كاملة للمعنى، تنتظم داخل سلم تراتبي بسبع درجات، تترتب فيه الموضوعات بحسب درجة قياس المعنى، الذي غالبا ما ينبني فيه تضاد معنوي بثلاثة أبعاد، يضم القيمة والنشاط والقوة[1]، ثم يقترح كوهين هذا الجدول الذي يميز فيه بين درجاتٍ ثلاث من المعنى هي المعنى النثري والإيحائي واللامنطقي (لا معقولية الجملة).

[1] – المرجع السابق، ص 236.

الجمـــلة	إيحائيـــة (مجازية)	إشـــارية (تعيينيـــة)
نثريـــة	–	+
لا معقوليـــة	–	–
شعريـــة	+	–

ويسوق جون كوهين لتوضيح نظريته في المعنى بيت ملارميه الشهير: (والصمتُ قاحلٌ والليل الثقيلُ).إن كوهين هنا معني بتحليلٍ منهجيٍ لقصائد ملارميه بخاصة والشعر بعامة، وربما هذا ما حمل قراء كوهين أن يقصروا مفهومه للشعرية على الشعر، وهو ما لم يتأكد عنده قط، كما أسلفنا بالقيل، وعليه يؤكد كوهين بأن لامنطقية المعنى في القصيدة هو أمر ضروري لا اعتباطي لأنَّ هدف كلِّ عملٍ أدبي، مهما كان نوعه، بما في ذلك القصيدة، هو توليد نظام آخر أو منطقا مختلفا، تعمل من خلاله الصورة على تضييع المعنى واستعادته، بشكل (متطابق ومختلف) في آن، فالمعنى لا يخرج من هذه العملية أبدا كما كان، إنّه يتعرض لاستبدالات وتحويرات جمّة حتى يصير "معنى المعنى" بلا ريب.[1]

ولنورثروب فراي (Northrop frye) بدوره رأيٌ في الشعرية، فهو يستخدمها كما وردت في شعرية أرسطو، التي عدَّها فراي نظرية نقدية، حاول فيها أرسطو مقاربة (الشعر) كما يقارب البيولوجي كائنا عضويا، فراح يلتقط من الشعر أنواعه وأجناسه، ليصوغ القوانين العامة للتجربة الأدبية، وكذلك كان ديدن نورثروب فراي الذي كان يعتقد، كما أرسطو تماما، بوجود بنية للمعرفة سابقة على الممارسة الشعرية يمكن

[1] – جون كوهين: اللغة العليا - النظرية الشعرية، ص 206.

إدراكُها بمجموعها والتوصل إليها، «معرفة عن الشعر، ليست هي الشعر ذاته، أو الخبرة به، بل هي الشعريات، ويشعر المرء، بعد ألفي عام من الفعالية الأدبية تلت أرسطو، أن أفكاره عن الشعريات (عن الأنواع الشعرية أو الأدبية)... تحتاج إلى إعادة فحص على ضوء بيئات جديدة، وفي خلال ذلك تبقى كلماته التي يفتتح بها البويطيقا محتفظة بجودتها كمدخل إلى الموضوع»[1].

يعتقد فراي أن الشعرية، نظرية موضوعها الشعر فيقول: « بما أن موضوعنا هو الشعر، فأقترح ألاَّ أتكلَّم عن الفن بعامة فقط، وإنَّما أيضا عن أنواعه ومقدرة كل منها، عن بنية العقدة التي تتطلبها القصيدة الجيّدة، عن عدد الأقسام المكونة للقصيدة وطبيعتها وما شابه ذلك من موادَ أخرى تقع في نفس الصنف قيد البحث ».[2]

يعترف فراي أن الأدب ينتمي إلى شجرة الفنون المتشعبة الأغصان والفروع، أما الشعرية فهي نقد للشعر وللأدب، وبذلك تغدو الشعرية فرعا من الجماليات، وإن كانت الشعرية تنحو نحو الاستقلال المنهجي عن الجماليات، إلا أن هذا الاستقلال هو استقلال مؤقت فقط، لأن فراي يتوسم أن تصبح الجماليات نقدا موحدًا لكلِّ الفنون إذا تخلصت من هيمنة الفلسفة، لأنَّ الفلاسفة يعالجون القضايا الجمالية ضمن توجهاتهم المنطقية والميتافيزيقية، لذلك يصعب استخدام آراء كانت(Emmanuel Kant) أو جورج ويلهالم هيجل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) دون الأخذ بمنطلقاتهما الفلسفية، أما أرسطو فهو الفيلسوف الوحيد، في اعتقاد فراي، الذي تحدث حديثا نوعيا (جماليا محضا) عن الشعريات، وليس هذا فقط، بل هو الوحيد كذلك الذي افترض أن تكون مثل هذه الشعريات جهازا لنظام مستقل، مما يترتب عليه أن الناقد يستطيع استعمال الشعرية، دون أن يلزمه ذلك الإحاطة بالمذهب الفلسفي الأرسطي، فالشعرية

---

[1] – نورثروب فراي: تشريح النقد، تر. محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص ص 25–26.

[2] – المرجع نفسه، ص 26.

عنده جهاز بلاغي وأجناسي مستقل عن كل حادثة فلسفية.

ثم يذهب فراي إلى اقتراح مجموعة من الخطوات المنهجية لتطوير ما يسمِّيه شعريات أصيلة، منها استئصال النقد الذوقي، الذي يكتفي بالتعميم والتعليق الإيديولوجي، أما الأعمال الأدبية، فلا يجب أن تُأخذ في فرديتها مستقلة عن بعضها البعض، لأنها تشكل فيما بينها نسقا بنائيا، هو الذي تتحراه الشعرية وتطمح لأن تجعله موضوعا لها. كما يجدر بالشعرية مراعاة طبيعة النقد، التي لا تنتج معرفةً حاسمةً بل نسبيةً، فليست مهمة الشعرية أن تجعل قوانينها حتمية، لأن كل نقد يتوخى رسم حدود للإبداع هو ضد طبيعة الإبداع نفسها، فهل هذا البيان الخطير الذي يتبناه فراي يتعارض مع الشعرية ذاتها ؟ من حيث هي المقترح الأكثر تماسكا لتحليل الخطابات الأدبية بمختلف أنواعها شعرها ونثرها؟، لكن يبدو أن كلّ شعرية، بما فيها شعرية السرد، ستظل تراوح مكانها أبدا بين هذين المنطقتين: صرامة القانون، وخصوصية الإبداع.

لا يؤمن فراي بشعرية معيارية، ويدعو إلى ضرورة التشبث بخيار وصف الظاهرة دون الحكم عليها، ويبرر ذلك بقوله: « فالناقد المسرحي الذي يقول: (يجب أن يكون لكلِّ المسرحيات وحدة في الفعل) سيجد نفسه عاجلا أم آجلا يؤكد أن بعض مشاهير المسرح لم يعرضوا أي وحدة للفعل كالتي عرَّفها، وهم لم يكتبوا ما يعتبره مسرحيات على الإطلاق، فعلى الناقد الذي يحاول تطبيق مثل هذه المبادئ، أن يأخذ بالحسبان، الطاقة الإبداعية المتقلِّبة، وأن يكون أكثر تسامحا وحذرا، وبذلك سيجد نفسه أنّه يوسّع تصوراته إلى نقطة لا يقول معها طبعا، بل يحاول أن يخفي حقيقة قوله: (كل المسرحيات التي فيها وحدة الفعل يجب أن يكون فيها وحدة الفعل) وبذلك تتأتى الشعرية وصفا لعمل النص، لا وصفا لعمل الناقد، الذي عليه أن يكتف بوصف الظاهرة، دون

الحكم عليها».[1]

وليس بمنأى عن تصور نورثروب فراي، يضع كل من أوزوالد ديكرو Oswald (Ducrot) وجان ماري سشايفر(Jean-Marie Schaeffer) مفهومهما للشعرية، فيعلنان: « سندرك من الشعرية هنا، وبالتوافق مع استعمال المصطلح عند أرسطو، دراسة الفن الأدبي بوصفه خلقا كلاميا »[2]، فالشعرية تتأرجح بين فردية العمل أو الخلق الكلامي الذي يستعصي على كل شعرية، وبين الوضع التاريخي للأعمال الأدبية، ويعد هذا التردد بين التجاوز والمعيار أحد أهم مسلمات الدرس الشعري كما أسلفنا بالقيل، وذلك ما يؤكده صاحبا المعجم:« إن أي كتاب، بما إنه خطاب مُدرك عقلا، ينضوي في حقل الممارسات الكلامية المؤسسة، ويمكن لاختلافه الفردي فقط أن يوجد فوق عمقه. ومن جهة أخرى، فإن كل إجراء خلاّق، ما إن يتم إبداعا، حتى يعد إجراء عابرا للنص في حيز القوة».[3] فكلّ خطاب أدبي سيقع إدراكه أولا في وضعه الشعري الخالص، لكن ما إن يتم إبداعه حتى يغادر شكله الفردي كعمل خلاّق لينطوي تحت عباءة النوع الذي ينتمي إليه، فيكون قابلا للأخذ ثانية، ولتحويله في أعمال أخرى، هنا يتم الانتقال والعبور من الفردي إلى الكوني، ومن النص إلى الأنموذج القانوني، ومن التجربة النقدية إلى النظرية.

تسعى الشعرية إذن إلى استنباط قوانين التأليف من حيز الممارسة الأدبية، متوخيةً منهجا وصفيا تفسيريا، وإن كان هذا المنهج لا يدّعي الموضوعية، لأن الشعرية التي تدرس الفن الأدبي بوصفه عملا تقنيا،لا تخلو من أحكامَ تقييمية،و على الرغم من ذلك يبقى هدف الشعرية الأسمى تجنب مزالق النقد الذوقي وأحكام القيمة على المؤلفات

---

[1] – نورثروب فراي: تشريح النقد، ص ص 41–42.

[2]– أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ص 176.

[3] – المرجع نفسه، ص 176.

والأعمال، وبناء على هذه الاعتبارات كلِّها لا يصح وصف الشعرية بالنظرية، بل هي نقدٌ للأدب ووصفٌ مقترحٌ لمختلف خطاباته وأجناسه، وتحليلٌ للأعمال لا ينبغي له أن يدعي الاكتمال ولا إلغاء مشروعية المناهج الأخرى وهو ما نستدل عليه بهذا الاعتراف المنهجي من لدن صاحبي المعجم: « إن الشعرية، على عكس ما تم دعمه في عصر "البنيوية" لا تستطيع أن تزعم بأنّها نظرية للأدب: يوجد عدد من نظريات الأدب بمقدار ما يوجد من طرق للنقاد نحو الأدب، وهذا يعني أنَّه يوجد عدد غير نهائي، وإن كل مقاربة من هذه المقاربات (التاريخية والاجتماعية والنفسية) لتقطع في الحقل الأدبي موضوعا خاصة للدراسة، وذلك على نحو تكون فيه علاقاته مع المقاربات الأخرى، ليست تنافسية، وحصرية ولكن تفاعلية وتكاملية».[1]

وهنا يبدو أن صاحبي المعجم يفضلان مصطلح (الشعرية) على مصطلح (نظرية الأدب)، لأن تسمية نظرية الأدب تخص الأشكال الأدبية، في حين تدرس الشعرية كل أشكال الخلق الكلامية حتى وإن لم تكن أدبية، وهنا تصبح الشعرية فرعا من علوم اللِّسان، وهو المعنى الذي ارتضاه لها جاكبسون من قبل، وإذ يستمسك صاحبا المعجم بهذا الافتراض الأخير، ومثلهم كان يفعل الشعريون الجدد، نلفي بعض الشعريين أمثال بول ريكور (Paul Ricœur) وأمبرتو إيكو (Umberto Eco) أكثر إصرارا على رفض تبعية الشعرية لعلوم اللِّسان، فالشعرية لم تعد جزءا من علوم اللِّسان ولا ينبغي لها أن تكون، لأنَّ الشعرية، وبخاصة الشعريات البنيوية، التي تجعل موضوع دراستها وقفا على الأعمال الأدبية اللفظية، شفهية كانت أو مكتوبة، لا يمكنها أن تجد المبرر الكافي لعزل هذه الأعمال اللفظية ذاتها عن بقية أشكال التعبير الأخرى غير اللِّسانية بالضرورة، كالإيماءات والإشارات واللوحات والأيقونات، كما أن بعض الإجراءات الأدبيّة "السردية" مثلا، قد لا تخص جميعُها خطاباتٍ ذات طابع لساني

[1] – المرجع السابق، ص.177.

بالمعنى الحرفي للمصطلح، فصناعة الحبكة عند ريكور تتحول إلى إجراء تحويلي سيميائي، قد يتجسد في السينما، كما في الأعمال الأدبية المكتوبة، سواء بسواء، وإن كان مفهوم الحبكة لا يتأسس في جوهره إلا في خطابات كلامية النظام أو سردية بالخصوص[1]. مما يحملنا على القول بأنَّ الشعرية في معناها الواسع تتجاوز أشكال التعبير اللفظية المنطوقة والمكتوبة، لتغدو ممارسة سيميائية، أو لنقل إن الشعرية أوسع من شعرية السرد البنيوية.[2]

لقد طرحنا حتى الآن من الآراء والأفكار، ما أمكننا إلى حد ما من قراءة مفهوم الشعرية، إلا إننا بمجرد أن نركِّب صفة السرد على الشعرية في قولنا شعرية السرد، نكون قد حصرنا مجال البحث في نوع واحد من الشعرية ذي صلة مباشرة بشعرية السرد وهو ما سنعود إلى تفصيل بيانه لاحقا في مبحثٍ مستقلٍ، وقبل ذلك يستوقفنا لفظُ السرد، فما هي أهم مدلولاته اللغوية والاصطلاحية؟.

2- مفهوم السرد:

ليس السرد لفظا دخيلا على المعجم العربي، لكن تداوله اقترن بدلالات وتصورات خاطئة حرَّفت مدلوله وقصرته على فرضية النوع الأدبي التي يتقابل فيها السردي مع الشعري، وهو ما يعني أنّ السرد ظل ولفترة طويلة من الزمن يُستعمل بمعزل عن دلالته اللغوية الصحيحة حينا، ويُجرد عن معناه الاصطلاحي المنصوص عليه في الشعرية المعاصرة أحايين أخرى كثيرة.

لعلّ أبسط وأوجز تعريف للسرد أنّه كفاءة إخبارية سيميائية لأنّنا لا نتحدث عن شكل واحد للسرد، بل عن أشكال سردية لا تعد ولا تحصى فـ «السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد

---

[1] - انظر أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص 226.

[2] - المرجع نفسه، ص 177.

وحيثما حل».[1]

إنّ هذا التعريف القاعدي الشامل للسرد لا يميِّز بين نوع سردي وآخر، فالسرد «يمكن أن يؤدي (الحكي) بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكلّ هذه المواد، إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق، والسينما والأنشوطات، والمنوعات والمحادثات».[2]

ومما سلف نتبيَّن أنَّ السرد يتخذ سمتا سيميائيا، فيتحوّل إلى فعالية إخبارية شاملة تنتظم كلِّ مظاهر حياتنا اليومية وتتسرب إلى خطاباتنا ومحكياتنا ومراسلاتنا وسلوكاتنا وأنشطتنا الاجتماعية وطقوسنا، فالسرد نظام تواصلٍ سيميائي متعدِّد الأشكال ومتعالٍ على الزمان والمكان (قديم وحديث في آن)، وإن كان السرد يكون حيث تكون اللغة لأنّ اللغة هي أهم أشكال التواصل.

وعليه، يبدو السرد من أقدم الممارسات الثقافية التي عرفها الإنسان ومارسها لإنتاج المعرفة بالذات وبالعالم: « لقد اكتشف علماء النفس أن الطفل عند تنشئته يتعلَّم فيما يتعلَّم أن يحكي»[3]، لكن الحكي هو أحد الأشكال الممكنة للسرد، وهو لا يتطابق مع معناه ولا ينبغي له أن يختزل فيه، وإن كان تطابق دلالة السرد مع الحكي والقصّ قبله يكاد ينتظم كل لغات العالم، لكن السرد هو القول على وجه معيّن أو هو طريقةٌ في القول، فاللفظ سَرَدَ في الفرنسية: « مستعار من اللاتينية Narrare – Narrer وهي تعني التعريف ب، أو الحكي ثم أصبحت الكلمة تعني القول في بعض الاستعمالات

---

[1] – سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي،ط1، المركز الثقافي العربي، 1997، ص 19.

[2]– المرجع نفسه، ص 19.

[3]–جمال كديك: السيميائيات بين النمط السردي والنوع الأدبي، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، عنابة، العدد 17/12، ماي 1995، ص 278.

الدارجة.»

(Narrer: est empreinté au latin narrare « faire connaitre ,raconter » puis, familièrement , dire dans des formules qui narras.) [1]

لقد عرف مصطلح السرد في الثقافة الغربية استعمالات كثيرة ناتجة عن تطور بنيته الاشتقاقية،إذ اشتق من لفظ السرد السارد (Narrateur) وهو من يتولى السرد ويقابله المسرود له (Narrataire) تأسِّيا بأنموذج التواصل المعروف بين مرسل ومرسل إليه، وتدوولت كذلك كلمة سردي (Narratif) ويراد بها الصفة،أي ما كان سرديا أو سردية، أما السردية (Narration) فتعني العرض المفصَّل لسلسلة من الأحداث، وهي كذلك ترجمة لمصطلح (Narrativité) ويُقْصَد به العلم الذي يُعنى بدراسة منطق الأفعال السردية وهو المعنى الذي توخاه جاك براس Jacques bres إذ يعرف السردية قائلا: «على الرغم من هذا، يبقى سؤال ما الذي يجعل المحكي محكيا –أي سؤال السردية– مطروحا، ولنلتفت على سبيل الاستمتاع فقط إلى فكرة أوغسطين الشهيرة عن الزمن، فما هي السردية إذن ؟ أمّا إذا لم يسألني أحد، فأنا أعرف، فإن سألني أحدهم وأردت الشرح، فأنالا أعرف. يهدف هذا العمل إذن إلى مدِّ هذا التساؤل بإجابات من طبيعة لسانية. وللقيام بذلك، وضعنا أنفسنا ضمن الأطر النظرية للبراكسماتية*: بوصفها لسانيات تهتم بوصف إنتاج المعنى، وستساعدنا ليس على وصف السردية في المحكي المنتج فحسب، ولكن أيضا لالتقاط كيفية إنتاجها في فعل السرد نفسه».

(Malgré ce , La question de ce qui Fait d'un récit un récit - La narrativité - reste posée , Détournons pour Le plaisir la célèbre réflexion D'augustin Sur Le temps :qu' est-ce que donc la narrativité ? Si Personne ne me pose la question, je sais; Si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus … Le présent ouvrage se propose d'apporter à Cette Interrogation

---

[1]– Le robert: dictionnaire historique de la langue française , Imprimerie jean Lamour Maxéville , paris, France ,1992, p 1305.

* – البراكسماتية(la Praxématique) من Praxis وتعني الممارسة، أي نظرية التمرس أو الممارسة.

des éléments de réponse Linguistiques. Pour ce faire, Nous Nous Plaçons dans les cadres Théoriques de la Praxématique: en tant que linguistique da la production de sens, elle nous aidera non seulement à décrire la narrativité dans le produit récit mais à saisir sa production dans l'acte narratif lui-même).[1]

يتضح من هذا أن السردية تختلف جذريا عن السرديات، فهي علم المضامين السردية، أما مصطلح السرديات (Narratologie) الذي ذاع صيته في الفترة ما بين (1970– 1972) فيطلق على الدراسة العلمية للأبنية الحكائية وغير الحكائية.[2] وهو المعنى الذي سنعود إلى إثرائه في مبحث شعرية السرد.

وبمقتضى ما سلف نتبيَّن أنّ لفظ السرد لم يُستخدم على وجه واحد في الثقافة الغربية بسبب كثرة صيغه الاشتقاقية من جهة، كما أنّه غالبا ما يرد ملتبسا بألفاظ أخرى مثل الحكي أوالمحكي أوالحكاية من جهة ثانية، لذلك تضاربت آراء النقاد الغربيين وتنافرت جهودهم*، حتى أفضى بهم الأمر إلى إقرار اللَّبْسِ من حيث أرادوا رفعه، ربما لأجل ذلك أعرضنا عن هذه المتاهة المصطلحية واتقيناها ما وَسِعَنا ذلك،إذ لا يعنينا منها سوى استخلاص معنى اصطلاحي للسرد كان قد أقرّه بالفعل كثير من الباحثين، فهذا برنار فاليط Bernard valette قد أزمع على تحديد معنى المحكي، فأفضى به ذلك إلى التمييز بينه وبين السرد فيقول: «يكتسي الحقل الدلالي للفظ RÉCIT (محكي) مفاهيم كثيرة، فهو تارة يعني جنسا أدبيا قريبا من الرواية أو الأقصوصة...، ويدل تارة أخرى على خطاب الشخصية تحكي قصتها أو قصة شخصية أخرى، كما في الروايات ذات الأدراج، وقد يعني أخيرا ما تحكيه الرواية من أحداث، وفي هذه الحالة ينبغي التمييز بين المحكي

---

[1] - Jacques Bres: la narrativité, Éditions Duculot, Louvain-la-Neuve, Belgique, 1994, p5-6.

[2] – Nouveau Larousse encyclopédique , Kondrotiev- zythum. Larousse, 1998, paris, France, p1069.

* – لا أدل على ذلك من الخلاف القائم حول تحديد مصطلحات المحكي والحكاية والسرد وغيرها من المصطلحات بين ثالوث الشعرية، بارت وتودورف وجينيت، وهو ما سنناقشه في موضعه من هذا الباب.

بحصر المعنى والأحداث المحكية، أي بتعبير آخر بين سرد قصة والقصة المسرودة ».[1]

يشير برنار فاليط هنا إلى ثلاثة استعمالات للمحكي، منها ما ينطوي على مفهوم أجناسي، ومنها ما يدل على كلام الشخصية، ومنها ما يؤدي إلى تحديد صيغي أفضى بدوره إلى التمييز الشهير بين القصة والسرد، أو بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، أو بين الأحداث المحكية وطريقة نقل هذه الأحداث نفسها، وعليه يبدو أن برنار فاليط قد رجَّح أن يكون معنى السرد أوسع من الحكي، لأنّ الحكي لا يتجاوز الشكل القصصي المعروف حينا، أو يشير معناه الحصري إلى علاقته بالقصة ونظم الأحداث، في حين يقع السرد في مستوى الخطاب وطريقة الصوغ والتأليف، وهو معناه الاصطلاحي الذي نتبناه في هذه الدراسة.

أما السرد في اللغة العربية فمصدر سَرَدَ يَسْرُدُ سَرْدًا، وهو: « تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أَثَرِ بعض متتابعا، سَرَدَ الحديث ونحوه يسْرُدُه سردا إذا تابعه، وفلان يَسْرُدُ الحديث سردا إذا كان جيِّد السياق له. وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حَدْرٍ منه. والسرد: المتتابع... والمِسرَدُ: اللِّسان... وسرد الشيء سردا وسرده وأسرده: ثقبه (...) والسرد: اسم جامع للدروع وسائر الحَلَق وما أشبهها من عمل الخلق (...) وقوله عز وجل: وقدِّر في السرد قيل: هو أن لا يجعل المسمار غليظا والثقب دقيقا فيفصم الحَلَق، ولا يجعل المسمارَ دقيقا والثُقبَ واسعا فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف اجعله على القصد وقدر الحاجة».[2]

يبدو أن مادة (سرد) في لسان العرب تدور حول المتابعة وحسن السبك كما يجعل

---

[1]ــ برنار فاليط: النص الروائي–تقنيات ومناهج، تر. رشيد بنحدّو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،1999، ص37.

[2]– ابن منظور: لسان العرب،ط3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 165. مادة (سرد)

السرد بمعنى النسيج، وهو نسج الكلام. وبذلك يتضمن السرد كلّ فعل قول أو إخبار دون تحديدٍ أجناسي، فكلّ كلام منسوج حسن السبك متتابعا، هو سرد قد يكون خطبة أو قصة أو شعرا.

جاء في القاموس المحيط: «السرد الخرز في الأديم كالسُّراد بالكسر والثقب كالتسريد فيهما، ونسيج الدرع، واسم جامع للدروع وسائر الحلق، وجودة سياق الحديث (...) ومتابعة الصوم...».[1]

وتحيل مادة (سرد) في القاموس المحيط إلى معنى الصلابة والدوران والمتابعة، كذلك كانت أحسن الدروع المسرودة، وأسرد النخل أصلبه وأحسن الحديث أجوده، هذا مما قد يكون له علاقة بخصوصيات منطوق السرد (الأدبي)، ولم تكن تلك الخصائص موضوعة للشعر دون النثر أو العكس لأن الحديث يجمعهما معا وإنما يشترط في كليهما أن ينتهيا إلى الإبلاغ والإقناع، وذلك هو أجود الحديث وأحسنه سبكا.

ويؤكد ابن فارس على المتابعة والتوالي كأهم مدلولات السرد، فيقول: «السين والراء والدال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق».[2]

وتظهر لفظة السرد في استعمالات الشعر العربي القديم، من ذلك قول أبي العلاء المعري، من الخفيف على لسان رجل يصف ذرعين:

---

[1]– الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، قدم له وعلق على حواشيه الشيخ أبو الوفاء نصر الهوريني المصري الشافعي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ص312 (باب الدال فصل السين).

[2]– ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن زكريا الرازي): مقاييس اللغة،ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص 599.

صُــنْتُ دِرْعــي إذْ رَمَــى الــدَّهْرُ صــرْعِي بِمَــا يَتْــرُكُ الغَنَــي فَقِيــرَا

ذاتُ سَــــرْدٍ تُهــــينُ رُسْــــلَ المَنَايــــا كُلَّمَا فارَقَــتْ إِلَيْهَــا جَفِيــرَا[1]

جَفِيــــــــــــــــــــــــــــــــرَا[1]

جعل الشَّاعر الدروع المسرودة رسلا للمنايا، ومن حق الرسل أن تكرم، أما هذه (الدروع) فهي تخيَّب ظنَ الرسل فتردها دون أن تصيب هدفها، ولم يزد الشارح على هذا القدر، ليفسَّر السردُ بأنّها الدرع المسرودة حسنة السبك.

وينشد أبو العلاء المعري في أبيات أخر متأسّفا على حاله عندما وضع الدرع لعجزه عن حملها وغلبة جواده عليه بسبب ضعفه وقعوده عن الغزو.

أَرَانِي وَضَعْتُ السَّرْدَ عَنِي وَعَزَّنِي جَوَادِي وَلَمْ يَنْهَضْ إِلى الغَزْوِ أَمْثَالِي

وَقَيَّدَنِي العَودُ البَطِيءُ وَقِيــلَ لِــي وَرَاءَكَ إِنَّ الــذِئْبَ عَلَــى بَــالِ[2]

يشرح كل من التبريزي والخوارزمي قول أبي العلاء المعري في (قيد بي) و(العود) (...) ولم يشرحا السرد، لأنّها لفظة معلومة المعنى، فهي الدرع حسنة السبك كما أسلفنا.

وجاء في لفظ السرد، قول المتنبي:

ما مــقامي بــأرض نخلــة إلا كــمــقــام المــسـيح بـــين اليهـــود

مــفــرشي صــهوة الحصــان ولــكن قمــيصي مــسرودة مــن حديــد[3].

---

[1]– أبو العلاء المعري: شرح التنوير على سقط الزند، ج 1، مطبعة مصطفى محمد، ص 219.

[2] – أبو العلاء المعري: آثار أبي العلاء المعري، ص 1812.

انظر كذلك: آثار أبي العلاء المعري، السفر الثاني، شروح على سقط الزند، القسم الرابع، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1964، ص 1812.

حديـــد[1].

أما المفرش فهو موضع الفراش والحصان الفرس الفحل والمسرودة المنسوجة من الحديد وهي الدروع.

ويسوق الحموي في معجمه بيتين ينسبهما إلى الشنفرى معتقدا أن لفظة السرد فيهما تعيِّن موضعا معروفا في بلاد الأزد:

كَأَنَّ قَدْ، فَـــلاَ يَغْـــرُرْكَ مِنِّـــي تَمَكُّثِّـــي سَلَكْتُ طَرِيقًـــا بَـــيْنَ يَرْبُـــغِ فَالسَّـــردِ

وَإِنِّـــي زَعِـــيمٌ أَنْ تلـــف عَجَـــاجَتِي عَلَى ذِي كِسَاءٍ مِنْ سُـــلاَمَانَ أَوْبُـــردِ[2]

لقد توسّعنا قليلا في عرض المعنى المعجمي للفظ السرد، حتّى نستيقن أن ليس في منطوق السرد ما يحيل إلى الحكي بمعناه القصصي أو يقتصر عليه تحديدا، وهذا هو الخطأ الشائع الذي حاق بمعنى السرد بين ظهراني النقاد العرب المعاصرين الذين ابتدعوا للسرد معنى غير متواضع عليه عند العرب القدامى، ولا أدلّ على ذلك من اكتفاء أغلب المترجمين بجذور الأفعال قصّ وروى وحكى وهم يريدون سَرَدَ، مثل ذلك ما يذهب إليه صلاح فضل الذي سوى من حيث لا يدري بين السرد والقص حين أكد التقابل التاريخي بين السرد والشعر فيقول: «وأدى اكتشاف نظريات "باختين" في الحوارية والتناص والتنمية اللاحقة التي ظفرت بها هذه النظريات على يد كل من "تودوروف" و"جوليا كريستيفا"، إلى تغير أساسي في مشهد النقد السردي وإلى بروز مفاهيم جوهرية مثل

---

[1] – أبو الطيب المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح البيان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ سلي، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003، ص 319.

[2]– ياقوت الحموي (شهاب الدين عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي): معجم البلدان، ط2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1995، المجلد الثالث، ص 303 (باب السين والذال وما يليها).

"الحوارية" و"التناص"، تلعب دورا رئيسيا في الخطاب الأدبي في السرد مثلما لعبت مفاهيم الانحراف والدهشة والثنائيات دورا مماثلا في النص الشعري»[1]، ويقع حافر عبد الملك مرتاض على حافر صلاح فضل، إذ نلفيه يردِّد، في سياق مناقشته لمفهوم السرد عند رولان بارت، عبارات كثيرة سوى فيها بين الحكي والسرد فيقول: «والعمل السردي ينشأ عن فن السرد... والسرد، إن شئت أيضا، هو بث الصوت والصورة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معيّن، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يُصمم هندستُها مُؤلف أدبي... والحق أنّ الحكي يَمْثُلُ في أكثر مما ذكره بارط الذي كان تفكيره منصرفا إلى الفنون السردية الغربية...، وإلا فهناك، في مظاهر السرد العربية، أشكال أخرى كالأحاديث، والحكايات المستمدة من الواقع... ».[2]

وتكبر دائرة ميوعة المصطلح السردي حين نستعرض جملة الترجمات العربية المستخدمة للدلالة على علم السرد (Narratologie)، إذ يُحصي منها الباحث عباس عبد الحليم عباس: «علم السرد والسرديات والسردية ونظرية القصة ونظرية السرد والقصصية والمسردية والقصِّيات والسردولوجيا والناراتولوجيا»[3]، ونزيد عليها السردانية التي استأثر بها عبد الملك مرتاض؟[4]، هذه هي إذن حال المصطلح السردي وقد نال نصيبه الأوفر من الاضطراب واللبس ما دونه خرط القَتَاد، وذلك ما يحملنا حملا على تعزيز المعنى الصيغي للسرد الذي لا يقابل الشعر ولا يعني القص ولا يرادف الحكي أو المحكي لأنّه أبعد منها جميعا دلالة.

---

[1]—صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 84.

[2] -عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، 1998، ص 256 - 257.

[3]– عباس عبد الحليم عباس: نظرية السرد: المصطلح والإجراء النقدي – مقاربة مفهومية، مجلة علامات، محور العدد (بعض قضايا التمثيل البصري)، مكناس، المغرب،العدد 32،2009، ص111.

[4] -عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 257 .

السرد إذن، صفة للخطابات واسم جامع لكل أجناس الكلام، وهو على النحو الذي قررته المعاجم والقواميس العربية لا يعدو أن يكون حديثا حسن النسيج متتابعا تتابعا منطقيا، إنّه خطاب استوفى شروط شعريته وطرائق تأليفه وتلقيه دون أن يكون لهذا المعنى علاقة بأي تحديد أجناسي، وبهذا المعنى السيميائي الفضفاض فإن السرد يحتمل خطاباتٍ (أو أحاديث) شتى، أدبية وغير أدبية، قصصية وغير قصصية إذ حتى الشعر يمكن أن يكون سرديا، وهو ما يعني أننا بصدد اختبار لفظ شديد الامتلاء يظل دائما بحاجة إلى تقييد اصطلاحي، وهو ما تم بالفعل إنجازه في سياق شعرية السرد، ولكن قبل بلوغ هذه المرحلة من تطور الشعرية، كان الأولى بنا وضع الشعرية في سياقها التاريخي، حتى يقع إدراك مختلف أبعادها النظرية وانقساماتها المنهجية، لأن الشعرية هي بحق شعريات، وهو ما سوف نتبيَّنُه في المبحث الموالي الذي نتوسم فيه أيضا تتبع تطور الشعرية، وتحري كيفية انبثاق مختلف اتجاهاتها.

3 – تاريخ الشعريـــات:

حاولنا في البدء التعرف على مفهوم الشعرية، من خلال علاقته بمصطلحات أخرى تستعمل كمترادفات لها غالبا، ومنها "الأدبية" "وعلم نظرية الأدب"، وإن كانت الشعرية أشمل لأنها تتضمن الأدبية التي هي تخصيص لها، في حين تغدو عبارة علم نظرية الأدب تخصيصا لوصف الأدبية، ثم رحنا بعد ذلك نلتمس مختلف أوجه توظيف المصطلح عند بعض الباحثين، فتبَّن مدى اختلافهم أو توافقهم في معنى الشعرية، ثم تسنى لنا بعد ذلك تركيب لفظ الشعرية على السرد، لنعلم أن الشعرية التي هي وصف للقوانين المحايثة للخطابات الأدبية وغير الأدبية، سوف تُخَصِّصُ بعض ورشاتها للأنواع الأدبية السردية، فتغدو شعرية السرد مجرد فرعٍ من شجرة الشعرية الوارفة ظلالُها والمتداخلة فروعُها.

لكن هل يمكن أن يسهم تعقب تطور الشعرية، وربطها بنشوء الحركات والمدارس، في صياغة مفهوم أكثر دقة للشعرية ؟، يبدو بادئ الأمر أن ربط الشعرية بتعاقب المدارس والتيارات، حتى وإن كان له مزيةً تنظيميةً واضحة، لن يكون إلا تجنيًّا على واقع الشعرية ذاته، ذلك لأن بعض الشعريات كشعرية رولان بارت مثلا لا يمكن أن تختزل إلى وصف المدرسة، وبذلك يبدو أن الشعرية نفسها لا تقبل أن تُحصر في مفاهيمَ تصنيفية كلاسيكية من مثل مفهوم المدرسة أو التيار أو المنهج.

وثمة عارض آخر يحول دون إمكانية حصر الشعرية في مفهوم الحقبة الضيّق، وهو يتصل بموضوعها، فالشعرية تهتم باختبار قواعد الأنواع والأجناس الأدبية وغير الأدبية، فضلا عن ضبط قواعد الكتابة ومجموع الإجراءات التي تحدد أدبيـــة النصوص شعرها ونثرها، لكأنَّ الشعرية بذلك قد اختارت أن يكون موضوعها أكبر من أن يحيط به اتجاهٌ واحدٌ، ولأجل ذلك كانت الشعرية فضاء مفتوحا يستقطب عددا لا يُحصى من المدارس والاتجاهات والمناهج.

قد تستعصي الشعرية أيضا على الملائمة التاريخية، لأنَّها تنضوي تحت عباءة المؤسسة النقدية، وعليه فإن التأريخ للشعرية، لا يتم بمعزل عن مختلف مراحل تطور الممارسة النقدية ذاتها، فتاريخ الشعرية يمتد من أرسطو، ويمر بشعريات القرن العشرين، شعرية جيرار جينيت وأمبرتو إيكو وبول ريكور وآخرين، هكذا سيفضي بنا هذا الامتداد التاريخي الضخم، إلى التصدي لشعريات كثيرة يجمعها أصل واحد وهو البحث في قوانين الممارسة الجمالية، وتُفَرقها بعد ذلك فلسفاتُها ومنهاجياتُها المختلفة، إلى درجة أن يصبح فيها مثل هذا التأريخ لما لا يؤرخ، ضربا من الاستحالة، ولكن مهما يكن من أمرٍ، فإن ضروراتُ الشرح والتصنيف هما اللّتان تفرضان ملائمة التحقيب تلك، ومن ثمة فلا مندوحة لهذا البحث، بل كل بحث في الشعرية عن هذا المسلك التاريخي، حتى وإن كان دونه الوقوع في مغالطات التبسيط المُخلِّ الناتج عن ادعاء إمكانية تحقيب الشعرية.

يجمع كتاب "فن الشعر" لأرسطو بين دفتيه وصفا لطرائق تأليف المأساة والملحمة والملهاة، فشكلت شعرية أرسطو بذلك أول شعرية تخص قواعد الأجناس الأدبية، إلا أن الإرهاص الحقيقي بالشعرية، وشعرية السرد بخاصة، كان قد بدأ مع الشكلانية الروسية، التي شكلت تيارا نقديا، تطور في روسيا بين سنتي ألف وتسعمائة وخمسة عشر وألف وتسعمائة وثلاثين (1915- 1930)، وتزامن مع رواج التحليل البنيوي للقصص عند كل من بوريس ايخنباوم (Boris Eikhenbaum) وأعمال يوري تينيانوف (Yuri tynianov) عن تاريخ نشوء الأنواع الأدبية، ونظرية الحوافز عند بوريس فيكتورفيتش توماشفسكي (Boris victorovitch Tomaschevski)، وكل أولئك الذين ترجم تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) أعمالهم إلى اللغة الفرنسية في كتابه نظرية الأدب (Théorie de littérature) عام 1965، وفي سنة 1926 أنَّى كانت الدراسات البنيوية تشهد أوج تطورها، تمخضت حلقة براغ عن الشكلانية الروسية، وإذ

ذاك عرفت الشعرية تحديد مفهومها بشكل جزئي في أعمال رومان جاكبسون (Roman Jakobson)، وفي بحوث كلود ليفي ستروس (Claude Lévi-Strauss) عن الإناسة البنيوية، ثم في الدراسات البنيوية التي أنجزها فلاديمير بروب (Vladimir Propp) على المحكيات العجيبة الروسية.

هذا، وقد تحوّلت السرديات لاحقا، إلى اتجاه نقدي عالمي اتخذ من فرنسا عاصمة له، بخاصة إذا تعلّق الأمر بالأبحاث السيميوسردية التي حمل لواءها الجيرداس جوليان غريماس (Algirdas Julien Greimas) ؛ إلا أن ثمة رافد آخر يصب في مصب المدرسة السردية الفرنسية، يوسم بالشعرية الجديدة ويجمع الثالوث الفرنسي ممن وُسِمُوا بالبويطيقيين الجدد، وهم ورولان بارت (Roland Barthes) وجيرار جنيت (Gérard Genette) وتزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، فقد كان هؤلاء الثلاثة من أبرز الكُتَّاب النشطين عبر أعمدة مجلة بويطيقا (Poétique)،ومن ثمة فإننا نعد هذا الرافد هو المنطلق الذي آثرناه لتأسيس بحثنا نظريا وإجرائيا، دون الالتفات إلى روافدَ وشعب أخرى، حتى ولو كان لبعضها صلةً بالسرديات البنيوية، مثل بعض الأسماء التي ذكرناها أعلاه، أما أسباب هذا التحديد فقد أسلفنا بشرحها في مواضع سابقة من هذه الدراسة.

لم تستطع الشعرية وهي تدين للشكلانية بالكثير من المفاهيم وإجراءات التحليل، الفكاك أيضا من تأثير حلقة ميخائيل باختين(Mikhaïl Bakhtine)، التي جاءت بدورها كرد فعل نقدي على الشكلانية، ففي رأي باختين لم تعد الشكلانية إجراء كافيا للإمساك بجمالية العمل الأدبي، وبذلك أَرْجَأَت الحوارية، وهي تؤمن بتداخل الأنواع والنصوص والأساليب، أحاديةَ واستقلاليةَ الجنس الأدبي والأساليب والنصوص، وفنَّدت صفتها الجمالية الخاصة المدركة في ذاتها، ومنحت أولويةَ التحليل للسرد التخييلي، واقترحت نظرية للرواية تتجاوز نحو السرد السائد، وترسي نحوا جديدا للسرديات العابرة التي

تتداخل فيها اللغات والأساليب والرطانات والسّجلات واللّهجات الفردية.[1] وهو الملمح الذي استعارته شعرية السرد وأدرجته في صلب اهتماماتها بخاصة بين ظهراني جيرار جينيت لاحقا.

هذا، وغالبا ما كان ينسب إلى النقــد الجديــد، بتياريه الأميركي والإنجليزي ممن أطلق عليهم وصف الأرسطيين الجدد مزية إرساء تعاليم الشعرية، وشعرية السرد على وجه التحديد، تلك التي تمتد جذورها إلى بيرسي ليبوك (Percy Lubbock) وهنري جيمس (Henry James) وواين بوث (Wayne Booth)، ولكن في الوقت الذي عُني فيه بيرسي لبوك بتحليل النصوص الروائية وتحري بنيتها الجمالية الخاصة على ضوء التقنيات السردية، إذ تبدأ شعرية السرد عنده بالقانون، لتنتهي إلى فحص طرق توظيفه في العمل، فإن هنري جيمس اهتم باستخلاص أدوات الكتابة الروائية بمعزلٍ عن واقع النصوص، وعليه يشكل هذين المسارين، أفضل وصف لشعرية السرد، بوصفها إما شعرية معيارية، أو شعرية جمالية، فالأولى تُكَرَّس كأنموذج سردي عام، والثانية تتحقق كممارسة إبداعية خاصة. [2]

لقد احتضن النقد الجديد شعرية السرد، ولكن العمل في هذا الاتجاه من البحث سيؤول بنا إلى الانحراف عن مضمار الشعرية، لأن النقد الجديد لا ينتمي منهجيا إلى الشعرية بل إلى النقد. ثم إن مطلبنا الرئيس في هذه الدراسة هو تقصي علم السرد (Narratologie) الذي سرعان ما تشكل كأحد أهم روافد الشعرية، فشعرية السرد إذن هي فرعٌ من الشعرية، أو هو شعرية مقيَّدة، تختص بأشكال السرد المختلفة، وعلى رأسها جميعا الرواية، التي تحتكم إلى مجموعة من القواعد وإجراءات التحليل الخاصة، التي هي قوانين للنوع، مثل الأنساق الزمنية والتبئيرية والصيغية.

---

[1] – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص 15.

[2] - أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص ص180-181.

نشأ علم السرد في مطلع الستينيات من هذا القرن، ولكن يمكن أن نعود إلى تاريخ أسبق من ذلك فنزعم أن لرولان بارت فضل السبق في تأسيس شعرية السرد من خلال مقالته الموسومة ب: " مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي" (Introduction à l'analyse structurale du récit) وقد نشرت لأول مرة سنة 1957، ثم أعيد نشرها بعد ذلك سنة 1966، تتبعها بعد ذلك أبحاثُ تزيفيتان تودوروف بخاصة كتابه شعرية النثر (poétique de la prose) الذي نشر سنة 1978، ولكن شعرية السرد بلغت ذروة نضوجها الإجرائي في كتاب "خطاب الحكاية" (Discours du Récit)، و«عودة إلى خطاب الحكاية» (Nouveau Discours du récit) لجيرار جينيت، هذا ويبدو جلّيا أننا اخترنا العمل في ورشة هذه الشعرية المقيَّدة نظريا وإجرائيا، حتى لا تزل بنا قدمٌ في لجة الشعريات التي لا بدء لها ولا منتهى، وعليه فقد أبعدنا من حقل دراستنا المسيَّج بإتقان، شعبتين سرديتين، هما السرديات القصصية (Narrativité)، وبخاصة فرعها المسمى السيميائية السردية، وسرديات التلقي، فلن نعكف إذن على إسهامات ألجيرداس جوليان غريماس (Algirdas julien Greimas)، أو جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) مطلقا، وكذلك سنفعل مع بعض منجزات رولان بارت وتزيفيتان تودوروف السيميائية، إلا ما اضطررنا إليه قليلا أو حملتنا عليه ضرورات استيفاء عدة التنظير، إذ لا علاقة للأعمال التي ذكرنا بشعرية السرد، بل هي إلى السيميائيات الدلالية أقرب منها إلى السرديات البنيوية.

وفي الأخير تجدر الإشارة إلى أن أعمالا سردية انجليزية وأمريكية أخرى ليست تُحصى في حقل شعرية السرد بمعناها الحصري، لكنها تصب في حقل السرديات التوسعية ذات التوجه السيميائي' بخاصة تلك التي تشكلَّت بين ظهراني كلٍّ من سايمور تشاطمان(Seymour Chatman)، وشلوميت ريمون كينان (Shlomith rimmon

kenan) *، فقد قدَّمت هذه الأخيرة عرضا في الشعرية هو في الأصل امتداد للسرديات البروبية ــ الغريماسية[1]، أما تلك السرديات ذات الصلة بنظرية التلقي، فهي كذلك مستقلة منهجيا عن السرديات البنيوية، كما أن قضاياها وإشكالياتها أضخم من أن يستوفيها هذا البحث لوحده،ومثلها أعمال أمبرتو إيكو (Umberto eco) وفولغانغ أيزر (Wolfgang iser) وروبرت هانس ياوس (Hans Robert Jauss)، الذين أجمعوا على أهمية دور القارئ في السرد، وأسندوا له مهمة تفعيل نشاط تأويلي ذي سمت ظاهراتي، وعليه فإن كل اشتغال يقع تحت فلسفة التأويل، سوف يبتعد مسافةً عن شعرية السرد، ليكون قاب قوسين أو أدنى من الشعرية التداولية، التي تمثل أحد أهم محطات تطور الشعرية.

ولأجل هذه الاعتبارات جميعا، أسقطنا كل السرديات ذات التوجه السيميائي والتداولي والجمالي، من حقل شعرية السرد، الذي خصصناه للمدرسة الفرنسية وحدها، دون تجاوزها إلى ما سواها من مدارس وتيارات أخرى، وهو إجراء تفرضه الضرورة المنهجية، التي تلزمنا باحترام حدود الموضوع، وحقله النظري والإجرائي على حدّ سواء، حتى لا تضيع عينة الدرس، فيؤدي ذلك إلى تشابك التيارات وتداخل المعارف والمصطلحات،في حقلٍ سردي متشعث المسالك في مستوى شعرية السرد وحدها، وهو أكثر تشعثا وتعقيدا إذا طال شعريات أخرى، سنكون إزاءها كحاطبِ ليل ضاع جهده في التردد بينها جميعا، دون أن يتزود بواحدة منها، وهذا هو لعمري سبب تهافتِ وميوعةِ كلِّ دراسةٍ تُحْسِنُ الإحاطةَ بأسماء الأشياء دون جواهرِها.

---

* – صدر لسايمور تشاطمان كتابه: القصة والخطاب (البنية السردية في الرواية والفيلم): (story and discourse: narrative structure in fiction and film) ولشلوميت ريمون كينان كتابها: التخييل القصصي، الشعرية الحديثة: (Narrative fiction: contemporary poétics.) .

[1] – شلوميت ريمون كينان: التخييل القصصي -الشعرية المعاصرة، تر. لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص10.

بدت شعرية السرد إذن اتجاها نسقيا يدّعي العلمية، ويسعى للبرهنة على نجاعة القوانين السردية، وذلك ما أسفر تاريخيا عن إنجاز نظامٍ سرديٍ عالميٍ موحد، مُتَعَارَفٍ عليه لدراسة المسرودات، مهما كان وضعُها الزماني والمكاني والثقافي، ومع ذلك تدّعي شعرية السرد أنّها لا تقترح نظريةً كاملةً ولا منهجًا صارمًا للتحليل، فهي في النهاية ليست تدعي الاكتمال، ولا تطمح لأن تكون نتائجُها حاسمة.

ثم إنّ شعرية السرد، لا تنضوي تحت وصف المدرسة أو التيار مثلما يزعم روادُها، ومع ذلك يتقاسم الشعريون الجدد بعض السمات المشتركة، إذ أرجأوا تحليل الأعمال الفردية، واستلهموا النماذجَ التبادلية المستوحاة من اللّسانيات بخاصة، وتخطوا تجريد الدراسات السيميائية، وأداروا قضايا الشعرية الجديدة حول موضوعات مبرَّزة مثل بلاغات السرد والأجناس الأدبية والتناص بمختلف أشكاله، كجامع النصوص، والنصوص الموازية ومعمارية النص.

ثم سرعان ما انحسرت شعرية السرد، بعد أفول نجم البنيوية في السبعينيات، لتحل محلّها الشعرية التداولية المعاصرة، وهي شعرية تغتني بنظريات التأويل، التي أضحت ميدانا نقديا خصيبا يزاحم الشعرية ويهيمن عليها، لكنّ الشعرية لا تهتم بقصد المؤلف، ولا تدعي أنّها تنتج تأويلا للنص، بل تقترح فهما له يأخذ بناصية إجراءات التحليل الشعرية، فهل يعني هذا أنّ الشعرية لا يمكن أن تكون تداوليةً حتى وإن أرادت؟، ذلك لأن الشعرية تميِّز بين الفهم والتأويل، فالأول هو محصلةُ قصد القارئ، في حين يتأتى الثاني كتحرٍ لقصد المؤلف، وبذلك تتسع الهوة الفاصلة بين الشعرية والتأويلية، التي هي بالأصل نظريات مضادة لقصدية الفهم، بله هي ضد الشعرية لأنّها تَعُد الفهم ومن ورائه كل تقنيات التحليل السردية، فهمًا متطفلا على النص، وهنا تُوَاجَه شعريةُ التأويلِ بسؤالٍ مربكٍ، فإلى أيّ مدى يمكن للإجراءات والمقاصد التي أنجزها القارئُ، أن تتشاكل مع قصدية المؤلف؟ بل ألا يمكن أن يتعارض الإجراءُ الشعريُ مع

قصدية النص؟، هذا يعني: «أن قراءة النصوص التي يستخدمُها الشعريون مادة للتحليل، لا يمكن أن تمثل سوى فهمٍ لقصدياتهم البدئية، والسبب لأنّ الإجراءات الخلاّقة تعد أعمالا زائدة، ومن المعلوم أنَّه لا يجب أن نخلط بين "القصد في النشاط" والمتجسد في النص مع "القصد المسبق" للمؤلف. فالأوَّل وحده هو الذي يهم الفهم النصي مباشرة، وهو وحده على كلِّ حال مما يمكن الوصول إليه غالبا»[1]، هكذا يبدو أن الشعرية تمضي مصرة على الاحتفاظ بتداوليتها في مستوى قصدية القارئ فحسب مستبعدة قصد المؤلف، في حين تستبعد نظريات التأويل فهم القارئ مراهنةً على قصد المؤلف.

لكن الشعرية التداولية تعود إلى تناول قصدية المؤلف من جانب آخر، له صلةٌ بالنقد التكويني الذي يهتم بالوضع القبلي للنص وبمختلف مراحل تكوينه، قبل طبعه ونشره، وهنا تتأمل الشعريةُ أرشيفَ النص وكلّ ما يتعلق بالوثائق والمسودات وسجلات التصحيح والمخطوط النهائي للعمل الأدبي، وقد تتوسّع هذه الشعرية لتشمل وضعية ما بعد النص كذلك، وفيها تنظر الشعريةُ التداوليةُ في مختلف التحوّلات التي تطرأ على نُسَخِ العمل في طَبْعاته المختلفة، وما يتصل بها من تصوياتٍ واستدراكاتٍ وتغييراتٍ، ينجزها المُؤَلِفُ لأغراضَ شتى، ويبقى موضوعُ تكوين النص بمستوياته: (الماقبل/ الآن /المابعد) قضيةً مفتوحةً وشائكةً، لأنّنا نخمِّن دائما أن النص قد انتهى بعد كتابته وطبعه ونشره، فإذا بفضاء آخرَ للكتابة فوق الكتابة، يمنح إمكانية إعادة كتابة ما كُتب من قبلُ وتحويله مرَّات عديدة، ليأخذ هذا الأمر شكل علاقاتٍ نصية ذاتية وتصوياتٍ يقوم بها الكاتبُ بنفسه نتيجة انتقاداتٍ أو مراجعاتٍ أو رغبةٍ منه في كتابة ما لم ينكتب أو ما سقط سهوا أو عمدا من كتابةٍ سابقةٍ، وهنا تغدو تصوياتُ الكتابة علاماتٌ ملموسةٌ على قصدِ الكاتبِ، حين يتدخل بشكل مباشرٍ ومعلنٍ عنه، بغرض توجيهِ أو وصفِ أو تعديلِ أو تغييرِ مقروئية ما لكتابه الأول.

---

[1] – أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد، ص 189.

ولعلّ شعرية جنيت، هي أقرب مثالٍ لهذه القصدية، قصدية الفهم المُشْتَغل عليه والمُنْجَزة باحترافية كبيرة، وإن كان جنيت، على الرغم من لجوئه إلى الشرح والمراجعاتِ والتصوياتِ والمرافعاتِ النقدية ضد خصومه، إلا أنّه يعترف بصرامة شعريته وثبات منظورِه المعرفي «فهو لا يتغير أو ربما لا يقبل التغيير».[1]

لقد أصبح النقد التكويني، الحقل الأكثر رواجا في مجال الشعريات والدراسة الأدبية بوجه عام، لكنّه ينظر إلى تكوين النص، كظاهرة مستقلة عن إجراءات التحليل، أي عن الشعرية الحصرية التي كان وكدها تحري طريقة الكتابة فحسب، فالنقد التكويني يتجاوز شعرية السرد، لأنّه يهتم بإنشاء النصوص من خلال الطبعات النقدية المختلفة للنص الواحد، ويضع التكوين في سياقٍ مُتَجَاوِزٍ للكُتَّابِ والأفرادِ والنصوصِ، ويصله بالمبادئ الأنثروبولوجية المتوارية خلف بلاغاتِ النصوص.

إلا أنّ تطور الشعرية لم يكن ليقف عند هذا الحد، بخاصة بين ظهراني جيرار جينيت الذي انتهى في نهاية مشوار تأمّله في قضايا الشعرية إلى تبني شعرية تاريخية، لكن تفاديا للتكرار الذي سيثقل بلا ريب كاهل هذا البحث، لن نفصّل القيل في حيثيات ودواعي هذا التطور، لأننا ارتأينا أن نفرد لشعرية جينيت فصلا مستقلا سنأتي فيه على وصف شعريته التعاقبية.

وزبدة القول إن الشعرية تحولت في القرن العشرين من الاهتمام بالمتخيل الأدبي إلى الاهتمام بالخطابات غير الأدبية، أي أن الشعرية لم تعد وقفا على دراسة المنطق التكويني للسرديات النثرية وعلى رأسها الرواية، والمعيارية الجمالية الخاصة بالشعر، بل لقد استأثرت الشعرية بدراسة الأعمال التي تنتمي إلى أجناس غير أدبية تُعْرَض

---

[1] – رولان بارت وجيرار جنيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر. غسان السّيد.ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2001، ص 76.

بغير هدفٍ جمالي، مثل السيرة الذاتية واليوميات الخاصة والخطاب التاريخي، وهو ما يَبْرُز جلّيا في دراسات جيرار جينيت المتأخّرة، تلك التي يعود فيها هذا الباحث إلى مناقشة جدلية (المتخيِّل والتاريخ)، مستعرضا مختلف أوجه التداخل الممكنة بين الأدبيات المُؤَسَسَة "المتخيّلة" والأدبيات الشرطية " التاريخية"، إذ ما إن تصبح الأدبيات الشرطية موضوعا للقصد الجمالي حتى تصير من الأدب. وعلى هذا قد يتسع مجال الشعرية من وجهة نظر جيرار جينيت، ليشمل أنواع أخرى من الأدبيات المُؤَسسة كالسيرة الذاتية الأدبية وتاريخ الرواية وقصص الخيال العلمي واليوميات الأدبية وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فإن جينيت يقدم تجربة في الشعرية شديدة التميز والاتساع، وعنده تُقْبِلُ الشعرية على اختبار مختلف الأدبيات، سواء أكانت متخيلة أو شرطية، كما أن الدرس الشعري عنده لا يقتصر على تحليل الجانب النحوي للأعمال وضبط قواعد الخطاب، وهو الملمح الأكثر تخصيصا لشعرية السرد بمعناها الحصري، لكن الشعرية اليوم تطال البعد التداولي للخطابات. وعليه، فإن تعريف الشعرية بأنها تقتصر على دراسة النصوص ذات الطابع الجمالي فقط، يقوم بحصر وتقييد موضوعها الذي يجب أن يهتم بالمتلقي، لأنّ القصد الجمالي المتعلّق بالمتلقي، لا يمكن أن يُستخدم في تحديد طبقة ثابتة من النصوص التي ينتجها المنتج، والتي قد نتصور خطأ بأنها النصوص الأدبية فقط، فمثلما يتسع مجال التلقي ليشمل كل القراء، يتسع مجال الإنتاج ليشمل كل الأعمال، كما أن الإجراءات التي تستخدم للتحليل لا تخص فقط النصوص الأدبية، مستثنية النصوص غير الأدبية، بل هي تقبل التطبيق على كليهما. إذ تطبّق الإجراءات السردية مثلا على نصوص أدبية وعلى أدبيات شرطية سواء بسواء.

ولكن، على الرغم من ذلك، تسمح الشعرية بهذا التمييز بين مؤسسة الأدب، أو الأجناس المتخليّة والمعترف بها أدبيا، وبين النشاط الكلامي غير المؤسس. وإن

كانت الشعرية تهتم بخصوصية المتخيّل الأدبي بشكل خاص، إلا أنّ ذلك لم يكن ليمنع الشعرية من أن تقوم بارتياد هذه المنطقة البكر من أرض الشعرية والتي وكدها دراسة العلاقات بين المتخيل الأدبي وكل ضروب القول والخطابات من جهة وبينهما جميعا وبين والوظيفة الجمالية.

هذه بالجملة شعرياتٌ ذكرنا بعضها وأعرضنا عن بعض، حتى لا يُظَن بهذا المسح العاجل أنّه قد أتى على كل شاردة وواردة تكون قد علقت بتاريخ الشعريات، فهل علينا أن نعترف بأنّ مسعانا هذا لا يعدو أن يكون تتبعا شاملا لتطور مفهوم الشعرية بين يدي المؤسسة النقدية وتاريخ أهم التيارات والمدارس، ولكن إذا كانت كلّ مؤسسة نقدية تعترف بالقانون وتدين له بوجودها واستمرارها، فإنّ الشعرية تؤمن بروح القانون، وقد تضحي به وتزهق روحه في سبيل تفوق فعل الكتابة، وهو وضع عايشته شعرية السرد، وتمثله بقوة الشعريون الجدد، الذين أوشكت شعريتهم أن تكون نقدا مضادا للشعرية ذاتها، فهل ينقض هؤلاء غزلهم بعد قوة ؟، أم هي الشعرية التي تطمح دائما لأن تكون بحثا مستمرا عن "الأدبية"، كقيمة جمالية هاربة وقابلة لكلّ تعديل.

4- شعرية السرد / المرحلة التأسيسية

لقد تبيّن مما سلف أنّ الاهتمام بقضايا الشعرية، وشعرية السرد بخاصة لم يكن ابن لحظة تاريخية عابرة، بل لقد تمخض عن عمل دؤوبٍ وجهودٍ علمية مُطردة لم تنقطع أمشاجُها خلال سنوات طويلة، فهي تمتد من شعرية أرسطو فنظرية الأجناس الأدبية ثم الشكلانية الروسية، إلى أن انتهت بأعمال تركيبية تبناها كلّ من تزيفيتان تودوروف وأستاذه رولان بارت اللذين مهدا الطريق لتطور السرديات البنيوية، مما يعني أنّ جهودهما يمكن أن تندرج ضمن مرحلة أولى يختلط فيها علم السرد بالسيميائيات السردية، وعلى الرغم من ذلك بدا علم السرد، في أول مراحل تأسيسه

ميدانا واعدا بإنجازات رائدة في مجال الدراسة الأدبية، وهو ما تحقق فعلا في دراسات جيرار جينيت السردية، وعليه وللأسباب السالفة الذكر، قمنا بوضع إسهامات رولان بارت وتودوروف في مجال شعرية السرد ضمن مبحثٍ مستقل وسمناه بالمرحلة التأسيسية لعلم السرد، ثم أفردنا لجيرار جينيت بعد ذلك فصلا مستقلا بالقياس إلى أهمية مقولاته النظرية والإجرائية.

I- رولان بارت: Roland Barthes

أسهم رولان بارت في إرساء بنود شعرية السرد، وباشر تأصيل أصولها وشرح مقاصدها والتبشير بآفاقها التي سوف تجعل منها فرعا مختلفا عن كلّ فروع الدراسات الأدبية السائدة، ومع ذلك لم يكن رولان بارت مخلصا تماما لشعرية السرد، إذ انتقل إلى تجريب مناهج مجاورة كالسيميولوجيا وجماليات التلقي، وهو ما يجعل من رولان بارت هامة نقدية مستعصية على كلِّ محاولة تصنيف منهجية، وعليه ارتأينا أن نتتبّع تطور مسار الممارسة النقدية عند رولان بارت، بقصد التعرّف عليه ناقدا مشتغلا بالشعرية، في مفهومها الأكثر جنوحا إلى التجاوز وانتهاك السائد، وذلك أمر يتوافق مع مفهوم النقد المضاد الذي انتهى رولان بارت إلى التشيّع له تشيّعا كاملا.

جرَّب رولان بارت منهجيات كثيرة ومرّ بمراحل نقدية متباينة، يمكن حصرها في ثلاثة منعطفاتٍ رئيسة، تجلّت أولاها كتجربة نقدية غير متجانسة يتقاطع فيها النقد الاجتماعي والإيديولوجي مع البنيوية، وفيها يقترح بارت مفهومه الشهير عن الكتابة في الدرجة الصفر، في حين يمثل المنعطف الثاني المرحلة البنيوية والسيميولوجية، وفي المنعطف الثالث يتجاوز بارت كلّ المناهج السابقة، منتقلا إلى ما ينعته بنقد النقد، وهذا ما سوف نتصدى له بتوسع أكبر في المباحث الآتية.

أولا: المرحلة الماقبل بنيوية / أو الكتابة في درجة الصفر.

بدأ بارت مشروعه النقدي الخصيب، مستظلا بظل التاريخية الاجتماعية، أنَّى

كان يُنظر إلى العمل الأدبي موضوعا في سياق التاريخ والمجتمع، وبذلك تشكلَّت ملامح التفكير الإيديولوجية في كتاب بارت الأول سنة (1956) الموسوم بـــ: (الكتابة في درجة الصفر) (Le degré zéro de l'écriture)، ففي هذه المرحلة لم يكن بارت بنيويا ولا سيميولوجيا صِرْفاً، إذ لا يزال واقعا تحت تأثير التفسيرات الإيديولوجية والاجتماعية، وهنا بالذات يمكننا أن نتحدث عن بارت ماركسيا وسارتريا وبنيويا سواء بسواء، دون أن نغفل اهتمامه بإثراء مقولته الشهيرة " الكتابة في درجة الصفر"، التي تتقابل مع درجات أخرى للكتابة، هي الكتابة في الدرجة الأولى والكتابة في الدرجة الثانية.

أما الكتابة في الدرجة الأولى، فهي التي تتمثل الإيديولوجيا والبُنَى الفوقية تمثلا مباشرا، أو هي كما ينعتها بارت قائلا: « إن الكتابة، إذا وبشكل أساسي، وهي تتموقع في قلب الإشكالية الأدبية التي لا تنشأ إلاَّ معها، هي أخلاقية الشكل، إنّها اختيار النطاق الاجتماعي، الذي يتخذ فيه الكاتبُ قرار موضعه طبيعة لغته».[1]

إنّ الكتابة في الدرجة الأولى هي التي تجعل الكاتب ملزما بوظيفته الاجتماعية ككاتب، وهنا تصبح الكتابةُ شعارا، وضرورة خاضعة للتجربة الخلقية والإيديولوجية، تلك التي سوف يتخذ لها الكاتبُ من الذرائع ما يكفي للإقناع بها من خلال لغته الأدبية وأسلوبه الجميل، وعليه فإنّ أخلاقية الشكل، تتصل بذلك النوع من الكتابة الذي يكون فيه الكاتب مسئولا من الناحية الإيديولوجية عما يكتبه.

كان بارت في هذه المرحلة لا يزال يعد الكتابة ممارسة تاريخية، لاقطة للإيديولوجيا، حاملة لثقافة الشعار والانشطار الطبقي والاجتماعي، لكنه ينتقل إلى وصف الكتابة في الدرجة الثانية، وهي تتحقق عند تقاطع أفقية الكلام، ببعده الاجتماعي

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة تر. منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999 ص 22.

والإيديولوجي، مع عمودية الأسلوب ذي الوظيفة الجمالية، وهو في مذهبه هذا، يبدو شديد الشبه (أو التأثر ربما) بميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)، فكلاهما يسترفد من الماركسية وعلم الاجتماع والشكلانية، تصورها لوظيفة الأدب' وهما يلتقيان في ترك خانة للإيدولوجيا ضمن حقل الممارسة الأدبية، لكن هذه الإيديولوجيا النصية لا تتحقق إلا وفق معيار التشخيص الأدبي، الذي يعده باختين توسّطا قائما بين التقديرات الأسلوبية والبلاغية[1].

هكذا، يفهم بارت الأدب، على أنّه كتابة في الدرجة الثانية، كتابة إيديولوجية وأسطورية سواء بسواء، فهي إيديولوجية لأنها كتابة تحمل وعيا وتمثيلا للعالم، وهي أسطورية لأنها لا تتخلى عن خيار الأسلوب الجميل، فالكتابة في الدرجة الثانية تتوسط بين الكتابة في الدرجة الأولى والنسق الصفري للكتابة.

لكن ثمة درجة ثالثة للكتابة، تصبح معها الإيديولوجيا قيدا ضاغطا على كتابةٍ تناوئ كل وظيفة تعيينية للغة وهنا: «تتقلص الكتابة، إلى نوع من الطراز السلبي تنهار فيه الخصائص الاجتماعية أو الأسطورية للكلامِ لصالحِ حالةٍ محايدةٍ وجامدةٍ للشكل»[2]، فحين تكف الكتابة عن اعتناق الشعار الإيديولوجي لتنسج أسطورتها الخاصة، وتحقق استحواذها البلاغي الكامل، سوف تبدأ الحركة الأكثر أصالة لفعل الكتابة، كتابةٌ من الدرجة الصفر هي محصلة عدولٍ عن الكتابةِ من الدرجة الأولى والكتابةِ من الدرجة الثانية.

لم تعد الذائقة النقدية بعد بيان الدرجة الصفر للكتابة، تحتمل وهم المطابقة الإيديولوجية الذي كان يمثل أحد أهم بنود النقد القديم، فقد كان هذا النقد يؤجل البحث

---

[1] – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، ص 76.

[2] – رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، تر. محمد برادة، ط3، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، ص ص 110–111.

في البنية النصية لصالح البنية الفوقية (الإيديولوجيا) الواقعة خارج الخطاب، ولذلك جُووبِه هذا النقدُ الإيديولوجي ومن ورائه كلّ التفسيرات والإسقاطات الخارجية على الأدب، باحتجاج ورفض قويين سرعان ما اتخذا مسحة علمية وَسَمَتْ حقل الممارسة الأدبية والنقدية، وبذلك يمكن أن نستنتج بأنّ مفهوم الكتابة من الدرجة الصفر، كان يتضمن بشكل غير مباشر منطوق الشعرية نفسه، بما أنه هو شرط الأدبية والمقروئية سواءً بسواء، وهو الشرط الذي تم تثمينه بقوة في فرعين من فروع المعرفة النقدية، هما السيميولوجيا والبنيوية اللتين تمثلان تطورا تاريخيا مهما في مسيرة بارت النقدية.

ثانيا: المرحلة السيميولوجية والبنيوية:

لا يمكن فصل المرحلة السيميولوجية التي تتزامن مع إصدارات بارت: (الأسطورة اليوم) (Le Mythe Aujourd'hui) ونظام الموضة (Système de la mode) وعناصر سيميولوجية (Eléments de Sémiologie) عن المرحلة البنيوية، مما يعني أنّ إسهامات رولان بارت السردية لا تكاد تخلو من تأثيرات الدرس السيميولوجي، وهذه صفة يتقاسمها بارت مع تلميذه تزيفيتان تودوروف مثلما سنرى لاحقا.

لقد جهز رولان بارت عُدةَ منهجيته السيميولوجية والبنيوية، لإرساء دعائم نقدٍ جديدٍ وسمه بعلم الأدب، سيتكفل بتفكيك الأساطير الثقافية والأدبية والنقدية، ويتولى مواجهة أخطاء تاريخ الأدب، وعليه فإنّ تقابلا جذريا وتاريخيا سوف ينهض بين البنيوية والسيميولوجيا من حيث هما منهجيتان علميتان، وبين تاريخ الأدب أو ما يدعوه بارت محتملا نقديا (Le vraisemblable Critique)، وبما أن اهتمامنا بالبنيوية يتقدّم على كلّ اهتمام آخر، فقد تفادينا الخوض في تأملات بارت السيميولوجية، لأنّ ذلك مما لا يتسع له صدر هذه الدراسة، وهو مجاوز لحدودها ومطالبها المنهجية.

اتخذ رولان بارت البنيوية ذريعة لنقد بعض المسلمات النقدية والأدبية الخاطئة، تلك التي كان المحتمل النقدي ينتصر لها بقوة، وعليه يمثل المحتمل النقدي العرفَ

النقديَ السائد الذي لا يتناقض مع ذائقة الجمهور، ويشمل جميع القواعد التي تشكل عمودا للفن وأعراف الكتابة، من هنا يأخذ بارت في مساءلة هذا العرف الجمالي السائد، معاينا حدود صلاحيته النظرية والإجرائية، واضعا إناه في زاوية المحاكمة.

يتهم بارت النقد القديم بأنه نقد بلا موضوع، لأنّه كان يعد الموضوعات الأدبية مسلمات وحقائق منتهية لا تحتمل إعادة التفكير فيها، أو ينظر إليها في وجودها الجمالي الخالص، بوصفها موَّاد أدبية مثالية موجودة بالقوة، لا كبنية لها وجود بالفعل، وقابلة للمعاينة باستمرار، هكذا تظل النصوص مسيَّجة دائما بحصانة الأحكام المسبقة والمعايير الأسلوبية المعطاة سلفا، فالمتنبي هو المتنبي، وشعره الأجود في المدح والفخر دائما، ونجيب محفوظ هو أعظم الروائيين العرب وهو رائد الرواية العربية الحديثة...، هكذا كان المعيار الأسلوبي "المثال" هو الأجدر بالاتباع دائما، ونتج عن ذلك أن ضحى النقد القديم بالبنية وأجل البحث فيها، أو كما يقول بارت: «إن ما يريدُه ليس عملا مبنيا، ولكنه عمل خالصٌ»[1].

ينتقد بارت لجوء تاريخ الأدب إلى المصادرة على المعرفة الأدبية، حين كان يحتج دائما بوحدات لغوية واصفة، تشكل مجموعة من المعايير القيمية، لها وظيفة استبدالية صالحة دائما لتوسيع تطبيقها على العناصر الأخرى، لعلّ أهمها ما يتعلق بالمؤلفين والمؤلفات والمدارس والحركات والعصور والأجناس، التي هي في الأصل معايير زائفة بسبب نزوعها إلى التعميم الخاطئ، فبحسب مقولة العصور الأدبية مثلا قد نصف القرن التاسع عشر بأنّه عصر الواقعية والقرن السادس عشر بأنه عصر الرومانسية، على الرغم من استحالة هذا الوصف، فلا يوجد عصرٌ يمتلك هذا الوجود الفردي الخالص، حتى يمكن تسميته بالعصر الواقعي أو الرومانسي أو الكلاسيكي، وعليه يبدو أن عاداتِنا

[1] – رولان بارت: نقد وحقيقة، تر. منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 1994، ص 37.

الخاطئة في قراءة للأدب، هي التي لا تزال تُوَجِّه أحكامَنا الجاهزة عن الموضوعات الأدبية، وإلاّ فكيف استسغنا أن نصنع من العصور الأدبية الأربعة عصورًا مستقلة تماما بخصائصها الجمالية عن بعضها البعض؟، وكيف عجزنا مثلا عن افتراض وجود قيم رومانسية في العصر الذهبي للواقعية مع عكس صحيح دائما؟.

هكذا، ينتهي بارت إلى رفض تاريخ الأدب بكل تصنيفاته وأحكامه المعيارية الجاهزة، ويدعو إلى كتابة تاريخ آخر للأدب، في ظل البنيوية والسيميولوجيا، وحتما سيكون هذا التاريخ نقدا جديدا، لأنه سيعيد بناء فرضياته، مثل فرضية الجنس الأدبي التي هدّمتها فرضية تداخل الأنواع والتناص، ومثلها فرضية اللغة التي يجب أن تبتعد عن المعيار والتصنيف الكلاسيكي للأساليب، بحجة الكتابة مثل المتنبي أو طه حسين أو راسين أو شكسبير، إذ لم يعد الأسلوب موحدا بالأصل، بل هو لغة مصنوعة من خليط ورطانات وأساليب، من هنا كان على النقد أن يكون ممارسة علمية، حين يعمد إلى إعادة التفكير في مسلماته، وهو أمر لم يتم إنجازه بعدُ، وتلك حقيقة يؤكدها بارت حين يزعم قائلا: « إننا تمتلك تاريخا للأدب، ولكن ليس علما للأدب، لأننا دون شك لم نتمكن بعدُ من التعرّف الكامل على طبيعة الموضوع الأدبي الذي هو موضوع ملتوٍ، وانطلاقا من اللحظة التي نريدُ فيها سنقبل بأن العمل مصنوع بالكتابة ونستخلص النتائج من ذلك، فإنّ علمًا للأدب سيصبح ممكنا»[1].

يمضي بارت مفندا، كلَّ المداخل الكلاسيكية المستخدمة لتحليل الواقعة الأدبية، إلا أنّه يعترض بشكل خاص على الوضعية المبتذلة التي آل إليها تاريخ الأدب، إذ لم يعد خطابُه مقنعا ولا جذابا، وكلماتُه قد فقدت قيمتها المرجعية، ولم تعد تصلح إلا لتأمين القيمة الاستهلاكية المبتذلة للأدب والنقد. ولأن بارت يؤمن بأن النقد فعل تجاوز مستمر، فقد انخرط بحماسة في تيار النقد الجديد، ممثلا في السيميولوجيا وتحليل

[1] – رولان بارت: نقد وحقيقة، ص ص 56 – 57.

الخطاب، وراح في سياق ذلك يبشر بعلم ممكن للسرد، سيكون بمقدوره تحقيق مكاسب بالغة الأهمية في حقل الدراسة الأدبية والنقدية، تحاكِي مثيلاتها في العلوم التجريبية.

يُؤَرَّخ للمرحلة البنيوية بصدور دراسة رولان بارت: " مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي" التي نشرها في العدد الثامن من مجلة تواصل (Communication) عام 1966، وكتاب s/z، وغيرها من الدراسات الأخرى[1]؛ وخلال هذه المرحلة انبرى رولان بارت يدافع عن خندق البنيوية ويبشر بتعاليمها الجديدة، ذلك لأنّ البنيوية أضحت الاتجاه الأكثر انسجاما مع موضوعه، يقول بارت مزكيًا هذا التناغم بين الأدب والبنيوية: «ترغب البنيوية في تأسيس علمٍ للأدب أو لسانيات للخطاب بصورة أدق، ويكون موضوع هذا العلم "لغة" الأشكال الأدبية، أي الأشكال التي تمَّ الوقوف عليها في مستويات عديدة، ويعد هذا الأمر مشروعا جديدا، لأنَّ الأدب حتى الآن لم يُقارب علميا إلاَّ مقاربة هامشية للغاية، وقد قام بهذا تاريخ الأعمال والمؤلفين، أو قامت به المدارس، أو مدارس النصوص (فقه اللغة)».[2]

تمثل البنيوية إذن، لحظة انعتاق من المناهج التقليدية، التي لم تكن تقترح شـــروحا مقنعة للواقعة الأدبية، بل لم تكن تدرسُها بقواعدها وأصولها الخاصة، وهذا أمر قد نوّه به بارت حينما دعا إلى تجاوز تاريخ الأدب والأخذ بناصية المنهج البنيـــوي، بعـــد أن أصبح مشروعًا علميًا مناسبا لدراسة الأدب، والسرد بخاصة، من هنا تشكلت السرديات البنيوية، أو ما يعرف بشعرية السرد، كأحد أهم روافد الشعريات.

عد رولان بارت السرد أحد الموضوعات الأثيرة للتحليل البنيوي، لكنه كان يقترح مفهوما سيميائيا للسرد، إذ هو مادة عبر أجناسية وعبر تاريخية وعبر ثقافية، وهو قابل

---

[1] – أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد، ص 208.

[2] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 19.

لأن يتخذ أكثر من شكلٍ، فقد يكون السردُ قصة مكتوبة أو فيلما سينمائيا أو لوحة تشكيلية أو أغنية أو قصيدة شعرية أو إعلانا تلفزيونيا...، وأنَّه بسبب لا تجانس مادته، لم تعد دراسة السرد تنسجم مع المنهج الاستقرائي (La méthode inductive)، الذي غالبا ما كان يُعنى بمراكمة المتون السردية ثم دراستها الواحدة تلو الأخرى، كما تم ذلك في المحاولات الأولى لتحليل السرد، تحليلا بنيويا، عند الشكلانيين الروس، وبين ظهراني فلاديمير بروب (Vladimir Propp) بشكل خاص، فقد لجأ بروب في كتابه (مورفولوجيا الحكاية) إلى جمع مائة حكاية عجيبة روسية، ثم أخذ يُحللُها، تحليلا بنيويا في ضوء المثال الوظائفي الذي تَمَثَّله كقاعدةٍ لتحليل الحكي[1]. إلا أن هذه الطريقة الاستقرائية مآلها الفشل، وهي طوباوية تماما، لأنها لا تستطيع الإمساك بالمتن السردي غير المتجانس والقابل للتضخم في كلِّ لحظة، ثم التصدِّي له بعد ذلك وصفًا وتصنيفًا.

دعا بارت إلى تجاوز طريقة بروب، لأنها لا تتلاءم مع الطبيعة غير المتجانسة للسرد، وبذلك تضاف إلى معضلة تعقيد المادة السردية، معضلة المناهج التي كانت تتعمَّد استقراء السرود وتحليلها بشكل خطي تصاعدي، لا بشكل عمودي، هكذا تحوَّل المسار النقدي، مدفوعًا بهذه النقائص والإرباكات المنهجية إلى اقتراح طريقة أخرى في التحليل البنيوي، تتوخى تطبيق المنهج الإسقاطي (La Méthode déductive)، الذي يفترض دائما وجود أنموذج شكلي للسرد (Une Matrice Formelle) يسبق النصوص ويصلح لدراسة كلَّ أنواع المسرودات، ذلك لأنّ هذا المنهج يتميز بمرونته وقابليته لاستيعاب كلَّ المنجزات والممكنات السردية الموجودة في كلّ زمان ومكان، ما انكتب منها وما لم ينكتب بعدُ.

يعد رولان بارت الأنموذج الشكلي للسرد أفضل أداة منهجية لوصف السرد،

---

[1]–فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر. إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء المغرب، 1986، ص ص 34–35.

الذي يتم التعرف عليه من خلال مجموع البنى الرمزية والقوانين السردية والمعارف الجمعية المشتركة التي يضمرها كلُّ قارئ للسرد، والتي بالقياس إليها، يمكن لهذا القارئ أن يميز ما هو سردي مما هو غير سردي، وعليه فإن قراءة نص سردي وإنتاجه، تخضعان دائما لمنطق الأنموذج الشكلي للسرد، لأنّه يمثل الكفاءة السردية التي تختزن كلّ معارفنا السابقة بالمسرودات وبطريقة اشتغالها في آن، وعليه فإن الكفاءة السردية بما تتضمنه من منطق رمزي للسرد ومقولاته البلاغية، هي التي تضع السرد ضمن حقل ثقافي وإنساني واسع.

لا يحدِّد الأنموذج الشكلي للسرد الصفة النوعية للنصوص السردية، وعلى الرغم من ذلك يبقى وجوده ضروريا للقياس عليه، فإذا كان نص ما يندرج ضمن الأنموذج العام للسرد، فذلك لا يعني أنَّه سيتحوَّل إلى مجرد نسخة مكررة عمّا كُتِب سابقا من المسرودات، فثمة واقع للإنجاز يختلف عن الكفاءة السردية، لأنَّ الصورة المثلى والافتراضية للكفاءة السردية، لا يمكن في كلّ حالٍ تحققها، إذ ليس ثمة نصٌ سردي معني بالتطبيق الآلي للقوانين السردية، ولا هو يحفل بمجاراتها، فكلّ سردٍ هو في جوهره حلسُ كتابةٍ، وكلّ كتابة هي تجاوزٌ لكلِّ معيارية سردية. ومع ذلك يظل الأنموذج الشكلي للسرد، قاعدة للتحليل البنيوي للسرد، لأنه يستوعب مختلف الأصناف (Les espèces) التي توافق الأنموذج وتخالفه في الآن نفسه، وتحاكي المعيار وتهدمه في كلِّ لحظة من لحظات الممارسة النصيَّة.

يتوكأ الأنموذج الشكلي للسرد على قواعد تنتظم تأليف الخطاب السردي، وهي تضاهي القواعد نفسها التي تنتظم تأليف الجملة، من هنا راح بارت ينوّه بهذا التماثل بين نحو الجملة ونحو السرد، قائلا: « في الوضعية الراهنة للبحث يبدو معقولا اتخاذ

اللّسانيات ذاتها كنموذج أساسي للتحليل البنيوي للحكي ».[1]

يقترح الأنموذج اللِّساني مستويات لتحليل الجملة بوصفها آخر وحدة قابلة للوصف النحوي، إذ ليس بعد الجملة غير جملٍ أخرى، وتبدو هذه المستويات نفسها صالحة لتحليل الخطاب السردي، أو الجملة الطويلة التي تضم العناصر النحوية نفسها المُتَضَمَّنَة في الجملة اللّسانية كالزمن والأفعال والفاعلين، يقول بارت: «قد نجد بالفعل في المحكي بتضخيماتٍ وتحويلات تناسب حجمه، المستويات الأساسية للفعل، من أزمنة، مظاهر، صيغ وضمائر».[2]

لقد أفاد التحليل البنيوي للسرد، من المفاهيم الإجرائية التي اقترحتها اللِّسانيات لدراسة الجملة، ومن ثمة عكف البنيويون على دراسة الخطاب وفق مظاهره البنيوية الثلاثة (الزمن والصيغة والهيئة السردية)، كما أفادوا من المفهوم اللِّساني للبنية، فإذا كانت الجملة نفسها، ليست مجرد متوالية من الوحدات أو الكلمات، بل نظاما لا يجوز أن يُختزل إلى مجموع الكلمات التي يتكوَّن منها، فكذلك الخطاب ليس مجرد تتابع للجمل، فحسب، بل هو بنية لها نظامُها الخاص، الذي يقع في مستوى آخر غير المستوى اللِّساني، لذلك، وعلى الرغم من وجود هذه التماثلات العامَّة بين نحو الجملة ونحو الخطاب، إلا أنّ بارت يدعو إلى أن نرسم الحدود الفاصلة بين النَحْوَيْنِ، إذ يُفترض أن يكون لتحليل الخطاب السردي وحداتُه وقواعدُه ونحوهُ الخاص المختلف عن نحو الجملة.

من هنا أعاد البنيويون مناقشة مفهوم الخطاب، فقد يتضخم الخطاب ويكون ملفوظا، لكن ولاعتباراتٍ ما وراء لسانية (تداولية) قد تتحول الجملة الواحدة إلى خطابٍ، كما أنّ الكلمة الواحدة قد تصبح خطابًا صغيرًا، فالخطاب من وجهة نظر بارت

---

[1] – Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits , Éditions du Seuil, 1981, P 8 - 9- 10.

[2] –Op.cit , p 10 - 11.

يتجاوز المقولات اللسانية المحضة، إنَّه مرجع ثقافي وأنموذج بلاغي يستحوذ عليه غموض التعبير وكثافة الإيحاء والتواء الاستعارة، فالخطاب ليس مجرد تراكم للجمل، بل هو على عكس الجملة، يمتلك ذاكرة، لذلك لا يمكن أن ندرس الجمل فيه معزولة عن بعضها البعض كجمل اللِّسانيات، فالخطاب بنية، وهو ما يعلنه بارت مؤكدًا: « فإن للخطاب، أو لمجموع الكلمات التي تشكل كيانا أعلى من الجملة، أشكالا من التنظيم، وأن هذا التنظيم ليعد هو أيضا تصنيفا، ألا إنّه تصنيف دال»[1].

لا يأخذ البنيويون إذن، بالتصور الساذج للسرد، بوصفه تراكما بسيطا للجمل، بل هو كما سلف، بنية كاملة التصميم، وأن دراسة هذه البنية تقتضي معرفة مكوناتها، وكيفية نظم العلاقات بين هذه المكونات، ثم تفكيكها، واستخراج طريقة تركيبها، كما تَعْبُر هذه الدراسة من المستوى الأفقي الخطي، عندما يكون موضوعها القصة، أو المنطق التراتبي للسرد، ثم تنزل إلى المستوى العمودي، عندما تخضع مكوِّنات الخطاب السردية، (زمن–صيغة–سرد) للاختبار البلاغي والسردي والتداولي، ويخلص بارت إلى أن الخطاب السردي، يُدرس من زاويتين اثنتين، هما القصة والخطاب.

يحوي السردُ، عناصر لا تخصه وحده، من ذلك القصة، التي تعد المادة الخام لاشتغال الخطاب السردي، لكنها قد تكون مُتضمّنة في أشكالَ أخرى لا حصر لها من العلامات ووسائل التعبير المختلفة، فالقصة الواحدة، يمكن أن تُبلَّغ بطرائق مختلفة، فتكون رواية أو مسرحية أو فيلما أو عرضا إشهاريا أو قصيدة أو رسوما متحركة أو أغنية، فالذي يتنوع ويختلف هو الخطاب، وتظل القصة ثابتة، متخذة بذلك صفة ما فوق لسانية (Translinguistique)، وهو الأمر الذي دفع جيرار جينيت لاحقا إلى إسقاط القصة من حقل الدراسة البنيوية والاكتفاء بالخطاب لأنه الصفة الأكثر شعرية للسرد، وهو الخيار الأنسب لدراسة السرد دراسة علمية، من هنا جاءت شعرية السرد، بوصفها

---

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص ص 16 – 17.

أحد روافد الشعرية، لتراهن على إمكانية تخليص اللغة النقدية من نزعتها التفسيرية، ومنعها من أن تكون لغة تامة تكتفي باستنساخ لغةٍ أخرى شارحةٍ للنص الأصلي دون أن تقول شيئا مهما، لقد جسَّد التحليل البنيوي للسرد مقترحاته ومكتسباته، للبرهنة العلمية، التي ستحوِّل النصَ السرديَ إلى تقنيات سردية محكمة تضبط الكتابة وتُخضعها لقواعد الشكل السردية المتواضع عليها والمعروفة سلفا.

هكذا انصرف رولان بارت إلى تحليل السرد من زاويتي القصة والخطاب، فإذا به يُحصي الوظائفَ، ويعيد بناء التتابعَ ويوزع العوامل، ويُجري القواعد التركيبية في مستوياتها الزمنية والصيغية والسردية، وقد أثبتت هذه القواعد نجاعتها في مجال السرديات أولا، لينتقل تطبيقها إلى مجالات أخرى كالإعلانات والعروض المسرحية والسينمائية وأشكال الدعاية والرسم الكاريكاتوري والمحاضرات والندوات واللقاءات الصحفية. لقد تحوَّلت قواعد التحليل السردية إلى لغة عالمية، تصلح للتطبيق على كلِّ نصٍ في كلِّ زمان ومكان، ثم إن هذه العولمة النقدية السردية لتعبرُ النصوص وتبقى ثابتة لا تتغير لكنها مع ذلك لا تشكل تهديدا لخصوصيات البنية السردية، وعليه، ينتهي الأنموذج الشكلي للسرد إلى عزل الأسلوب لصالح القاعدة التركيبية للسرد، إذ لا شيء أهم من نجاعة القاعدة السردية، بالنسبة إلى السرديات البنيوية، هذا وقد أسلفنا بالقيل إن بارت يقترح مستويين للتحليل البنيوي، هما القصة والخطاب، أو العبارة والتعبير، منوِّها باستحالة فصل أحد الجانبين عن الآخر، وإن كان اهتمامه بتحليل الوظائف والعلامات مما لا يتسع له صدر شعرية السرد عند جيرار جينيت.

أ- العبـــارة السرديـــة / أو القصة:

عمد بارت إلى تحليل السرد في مستوييه، العبارة وهي القصة السردية أو تاريخ السرد، والتعبير وهو الخطاب المكتوب أو الشفهي، يقول بارت راسمًا حدود منهجيته البنيوية:« وتمثل هذه الوحدات المضمونية ما يتكلَّم التاريخ عنه، وبوصف هذه الوحدات

مدلولات، فإنَّها لا تمثل المرجع الصافي، ولا الخطاب الكامل، ويتكون مجموعُها من الخطاب المقطّع والمسمّى، والمفهوم مسبقا، ولكنه لا يزال غير خاضعٍ إلى النحو».[1]

القصة من وجهة نظر بارت نشاط تداولي، ينهض من خلاله القارئ باقتصاد تاريخ السرد، والاحتفاظ بأهم الوقائع الحدثية والتشخيصية والخطابية في شكل وحدات مضمونية، هي كل ما تبقى من ذكرى القراءة، كما أنها " القصة " بنية سردية أساسية تسمح بتجريد السرد، باختزاله في كلماتٍ مفاتيح وكلمات محاور وجذور تمثل جميعها اختزالاً اسميا لأقوال وأفعال ووظائف، فإجراء التسمية ضروري، وهو من مقتضيات بنية التأليف القصصية، التي تمنح السرد تماسكه الداخلي.

يلتقي بارت مع غريماس (Algirdas Julien Greimas)، في جعل البنية متصلة بمضمون السرد أي (القصة)، لكن البنية وثيقة الصلة بدراسة التشاكل الذي يمنحه ألجيرداس جوليان غريماس تصورا خاصا فيقول: «نميز التشاكل النحوي (أو التركيبي بالمعنى السيميائي)، على أنه تواتر لمجموعة من المقولات المعنوية، فالتشاكل الدلالي هو الذي يجعل القراءة المنسجمة للخطاب قراءة ممكنة، وهي تتوخى القراءات الجزئية للملفوظات بعد حل إبهامها الذي يُوَجه بدوره للبحث عن القراءة المنسجمة».

(On distinguera L'isotopie Grammaticale(ou syntaxique au sens sémiotique) Avec La Récurrence De Catégories y Afférentes, et L'isotopie Sémantique qui rend possible La Lecture Uniforme Du Discours, Telle Qu'elle Résulte Des Lectures Partielles des énoncés Qui le Constituent, et de la Résolution De Leur Ambiguïtés qui est guidée par la recherche d'une lecture unique).[2]

---

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص ص 198 – 199.

[2]–Greimas, Algirdas julien et courtes, joseph: sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage ,Hachette ,paris, 1979 , p197.

يتضح من الشاهد أعلاه أن التشاكل (Isotopies)، يتتبع حركة المعنى سياقيا في النص، ويعمل على إيقاف القراءات الذوقية التي كان يكرسها المحتمل النقدي، إذ هي قراءات تحمل القارئ (الناقد) على الانتقاء، فيستجيب وعيُه الانطباعي للعناصر التي تهمُه أو تثير اهتمامه، ويُلغي العناصر الأخرى، ويَعْمَى عن تحكيم البنية، وما تضمنته من أشكال مختلفة لتثبيت الوحدات المضمونية، وعليه، فقراءة التشاكل، ليست قراءة قبلية للنَّص السردي، إنَّها حركة محايثة تتوخى تتبع حركة المعنى التي يرسُمها النصُ نفسه، من دون أن تكون هذه الحركة حيادية أو بريئة تماما، أما بارت، فإنه لا يفصل البنية عن المظاهر الخطابية، إذ يعلن قائلا: «وإنَّه لمن البديهي أن نقول، إننا بوساطة هذه الوحدات الموضوعاتية الواقعة في معظم الأحيان سجينة كلمة من الكلمات، نجد وحدات للخطاب (وليس فقط وحدات للمضمون)، وهكذا فإننا نصل إلى قضية تسمية هذه المواد التاريخية، تستطيع الكلمة أن تقتصد وضعا أو سلسلة من الأفعال، وإنَّها لتفضل البناء، وذلك بالنظر إلى أنَّه إذ ينعكس في المضمون، فإنَّه يكون هو نفسه بنية صغيرة».[1]

يزعم بارت بأن البنية، وهي اسمية في جوهرها كما أسلفنا، تخص قصد المؤلف وأسلوبه وموضوعاته الأدبية الأثيرة، فلكلِّ كاتب طريقته في البناء الرمزي، وعاداته في الكتابة وموضوعاته الخاصَّة بالتأليف، يقول بارت مؤكدا هذه القولبة الموضوعاتية التي يدعوها أسطورة المؤلف وهي أحد أشكال الأسطورات: «ثم إن اللغات ثخينة إلى حد ما. وبعضها أي الأكثر اجتماعية، والأكثر أسطورية، تقدم تجانسا لا يتزلزل لغة تفرض المعنى الثابت، المعنى الذي لا يتزلزل، (ثمة قوة للمعنى وحرب للمعاني). ويقوم نسيجها على جملة العادات والتكرارات والقوالب ومن البنود الإجبارية والكلمات

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 200.

المفاتيح، كلَّ واحدة منها تشكل لغة فردية ».[1]

هذا، وغالبا ما تتلقى كلُّ هذه الأشكال الخاصة بأسطورة المؤلف دعمًا قويًا في مستوى الكتابة والتلقي سواءً بسواءٍ، لقد تعوَّدنا أن نختزل الكُتَّاب إلى سلسلةِ نعوتٍ واختصارات اسمية، أليس نزار قباني هو شاعر المرأة، ومحمود درويش شاعر القضية، وبلزاك ممثل الرواية الواقعية، وواسيني الأعرج كاتب الرواية التاريخية، وحنا مينا مبدع رواية البحر، والقائمة إن أردنا ستطول حتما، ولكننا نزعم أن ثمة موضوعات وخصائصَ أسلوبية تتكرر تدُلُنا على هذا الكاتب بعينه دون سواه من الكتاب، أو تجعلنا نستدل بها عليه، وقد تتصف هذه الموضوعاتية بالتنوع والغزارة لدى بعض الكتاب المتمرسين، في حين قد تغدو موَّحدة عن بعض الكتاب الذين لا يُنمُّون قدراتهم وأساليبهم في الكتابة، فتظل علامة أبدية عليهم طيلة حياتهم وفي كلِّ أعمالهم الأدبية، هذا، وقد تتحوَّل البنية الموضوعاتية، نتيجة رسوخها في مستوى التلقي إلى مسلَّمة من مسلمات القراءة، ربما لا تقبل الدحض أبدا، على الرغم مما قد يتمخض عن ذلك من مزالقَ تداولية، لعلَّ أخطرها إسقاط القراءة في شبكة الأحكام الانطباعية المتسرعة والجاهزة، وجمود فعل القراءة.

اهتم بارت بتحليل القصة، على أنها وحدات مضمونية تنتظم السردية، فتأخذ أشكالا أساسية،أهمها الوظائف والقياسات الضمنية والعلامات، أما الوظائف، فتمثل الطبقة الأولى من وحدات المضمون، ويأخذها بارت بالمعنى نفسه الذي ساقه بروب للوظيفة، فهي الفعل ذاته لكن يجب مراعاة وضعه التجريدي العام بمعزل عن السياق الخاص لكل حكاية: «ومن الضروري الإلحاح على أن الوظيفة تتحدد بمقتضى ما يترتب عنها، وهذا يعني أن الفعل يمكن تحديده بمعزل عن المكان الذي يشغله في مجرى الحكاية، ولا بد من أن نضع في اعتبارنا الدلالة التي تكتسبها وظيفة معينة في

---

[1]- المرجع نفسه، ص 100.

مجرى الفعل»[1]، أي أن الوظيفة هي تلك البؤر الحدثية التي تستطيع الحكاية انطلاقا منها أن تأخذ مسارًا مختلفًا، فالوظيفة هي بنية تحوُّل سردية، تندمج عضويا ببنيات تحوُّل تسبقها وأخرى تليها، كما تقع الوظيفة في مستوى العبارة السردية التي قد تكون ملفوظا أو جملة واحدة أو كلمة، ذلك لأن الوظيفة، كما القصة، لا تخضع للمعيار الكمي للخطاب، بل لمعيار النحو الحدثي، ولأن العبارة السردية تشبه العبارة الجملية، أي أن الوظيفة جملة سردية تشبه الجملة النحوية، فهي إذن مثلها، تتضمن المكونات نفسها، كالأفعال والفاعلين والموجودات[2]، ثم إن هذه المكونات تتكرر وتتضخم عبر الخطاب إلا أنَّها تتسم بقابليتها للاختزال، ففي متخيَّلٍ سرديٍ قد يُختزل الفاعلون إلى (قاضٍ – وكيل نيابة – محام – متهم – ضحية)، وتُختزل الأفعالُ إلى: (أمر– اتهم – دافع – برأ – سجن–...). وتختزل الأمكنة إلى (محكمة – سجن – مركز الاستجواب – وسائل التحري– أداة الجريمة...).

فهذه الوحداتُ المضمونية "أفعال وفاعلين وموجودات"، يمكن إحصاؤها، فهي تتمخض عن قائمة من المنتجات محدودة نسبيا، لذلك كان يجب أن تتفتح على قواعد الإبدال والتحويل، فتُدمج ضمن مفهوم البنية، وعليه فإن وحدات المضمون المذكورة سابقا، قد تندرج كلُّها ضمن بنية جريمة، من حيث هي تشاكل يمثل الحد الدلالي المشترك والأكثر تعقيدا لسلسلة من الألفاظ المختلفة.

تأتي الوظائف في السرد، في شكل متتاليات منطقية، تجتمع وتطرِّد تسلسليا داخل تركيب واحد ؛ فتكون بذلك مغلقة وتامة، ولكن قد ترد هذا المتتاليات مفصولةً عن بعضها البعض، إذ ينتج عن متتالية أصلية متتالية أخرى فرعية، هي حشو غير مجاني تتطلبه طبيعة السرد، فإذا كانت هذه المتتالية تتعلق بأوصافَ وأخبار ومعالم

---

[1] – فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر. إبراهيم الخطيب، ص 07–08.

[2] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 199.

زمنية ومكانية، فإن المتتالية لا تأخذ شكل وظيفة، بل هي مجرد حافز (Motifs) يملأ الفجوات، ويُعطي معلوماتٍ إضافية عن السرد، ولكن قد تكون المتتالية الفرعية، غريبة عن المتتالية الأصلية، فينتج عن ذلك إرباك لمنطق السردية وتفكيك واضح لخطية سيرورة أحداث القصة.

عندما تتداخل الوظائف، ويُحْذف بعضُها، ويتمدد بعضُها الآخر، ويأتي بعضها مضمرا، نخلص إلى تعيين سمة أساسية تتصف بها البنية، إذ لا يشترط ظهور الوظائف جميعها في المستوى اللفظي للخطاب، وبذلك ينتهي بارت إلى ترجيح الشكل الاستعاري للسرد، مثبتا أن شعرية السرد لا تقتضي الامتثال المطلق والأعمى للمثال الوظائفي، الذي يجسد تصميما مجردًا لمنطق سردي ثقافي نابع عن تجربة سردية سابقة، بل إن كلَّ سرد يجب أن يحتكم بالضرورة إلى مبدأ المناقضة البنيوية' حينما تأخذ المتوالية السردية مسارًا مفاجئا وغير متوقع أبدًا، فوظيفة الصراع مثلا (Fonction de Lutte) والتي تتضمن متتالية العجز في فاتحتها ثم الغلبة في خاتمتها، قد لا تنتهي بالغلبة دائما، لأن السرد قد يَعْبُرُ، بشكل ارتدادي غير متوقع من متتالية الغلبة إلى العجز مرة أخرى، وفي كلِّ حالٍ، يتمدد السرد، وينزع إلى الإطناب الذي يتمخض عنه استعصاء المقروئية، بسبب الإرباك المستمر لأفق انتظار القارئ، الذي ما إن يبدأ بنسج سيناريوهات سردية، كان قد تعوَّد على بنائها في قراءاته السردية السابقة، حتى يفاجأ بتحوُّل سردي لم يكن يتوقعه، مما يضطره إلى تعديل استدلالاته وفق المستجدات السردية الحاصلة.

إن شعرية السرد، في مستوى القصة، تقف دائما في الجهة المقابلة لبنيويته، وهي تضع السرد دائما في وضع الإمكان وتفتح فاصلات الاحتمال، فكلُّ شيء ممكن في السرد، وليس شرطا أن تتحقق الأفعال كلُّها ولا أن تطَّرد الوظائف جميعها، بله إن كلَّ وظيفة تحتمل ضدها، وتظل دائما معلَّقة إلى أن يتم دمجها داخل التركيب السردي،

فوظيفة (منح) تتضمن (اللامنح) و(تبع) (لم يتبع)، و(أجاب) (لم يجب)، ليس ثمة شيء يقيني في السرد، ولأجل ذلك، يعتقد بارت أن أفضل السرد، هو ذلك القائم على اتساع الفجوة بين القصة والخطاب، ولكي ينجز الخطاب السردي شعريته المثلى، فعليه أن يناوئ منطق السردية ويقاوم المعنى (البداهة) باستمرار، وأن ينزع إلى إرباك النظام وخلخلة التسلسل التاريخي للأحداث، ويحذف الوقائع، ويحوِّل البنية إلى واقعة تداولية، تستنهض شراكة القارئ وتحفز استدلالاته المنطقية لردم حفر السرد، وتوقيع كتابة (قارئ) على كتابة (مؤلف).

تأخذ شعرية السرد، شكلا استعاريا، تصطبغ فيه العلامات والبلاغات والوظائف بطابع رمزي كثيف، تجعل السرد منجذبا، في كلِّ لحظة إلى مدلولٍ غائب، ينهمك القارئ في البحث عنه، فشعرية السرد، تجعل السرد صنوًا لقصيدة، يمكنك قراءتُها من أي مقطع شئت، من خاتمتها ربما، إنّه سرد يتأبى على الخطية ويتمركز على التقاطع والدوران (التكرار) والحذف والتحوُّل والإبدال والتناقض...، إلا أنَّه في مقابل شعرية السرد، ثمة سرد وظائفي صِرف، ذلك النوع الذي يستوفي أو يكاد الخطاطة السردية، ويأتي على معظم الوظائف والوحدات الحكائية، وما تتضمنه من تتابع كرونولوجي للوقائع والأحداث، إلى درجة إضجار المتلقي بالتفاصيل، إن هذا السرد المبني على الحبكة الدرامية الكاملة، يعطل التداولية ويذَرُ القارئ عاجزًا عن العمل والتدخل وبناء الاستدلالات الضمنية.

هذا وإذا كان بارت قد أسهب في تحليل الوظائف، فلأنها قد تتضمن بدورها وحدات المضمون الأخرى، أي العلامات والقياسات الضمنية، فالعلامات هي الطبقة المضمونية الثانية، أو هي مجموع الإشارات والعلامات التي تتساند فيما بينها لتدعيم البنية ذاتها. ثمة إذن، أنساق من العلامات المختلفة، لسانية أو غير لسانية، ترد مجتمعةً في السرد لتدل على معنى غائب.

هكذا، تأخذ البنية كذلك إلى جانب الشكل الوظائفي الحدثي شكلا سيميائيا. مفتوحا على كلِّ تأويل، ففي متخيَّل سردي ما، قد يجسُد المؤلف تبعا لإجراء استعاري هو تدعيم آخر لشعرية السرد، أنظمة علاماتية مختلفة للتعبير عن موضوع معيّن، إن موضوع (التطرف الديني) في رواية ما، قد يُعَّبر عنه بأنساقَ لسانية واجتماعية وسلوكية مختلفة كعاداتٍ في الكلام واللباس والطعام... الخ، يُطلب من القارئ تأويلها بالاعتماد على هذه القرائن والمؤشرات السيميائية المتاحة في النص.

وتغدو القياسات الإضمارية الطبقة الثالثة التي تشتمل عليها البنية، وترتبط بالقياس الضمني الذي ينهض به القارئ لإكمال الحكاية الناقصة في النص السردي، ذلك لأن السرد مبني على القياس الناقص الذي لا يمكنه أن يكون صحيحا تمامًا ولا حتميا بشكل مطلق، فالمقصود، على الدوام، تعدد القياسات وتنوُعها واختلافها باختلاف القرَّاء، وعليه، لا يتعلَّق القياس بالنص السردي، إنَّه ليس منه، ولكنه يمثل أجزاء خطاب ذي طبيعة استبدالية، القارئ هو من ينتجها بشكل ضمني وتقريبي، عندما يتوقف عند الحكاية الواحدة، فينتج منها مجموع حكايات فرعية، وفق أنموذج القياس، مثل ذلك أن يتأول القارئ جملة سردية من مثل: هل ستأتي غدا ؟! على أنها دعوة موجّهة إلى الشخص، أو هي اتفاق على موعدٍ معه، أما إن كانت الجملة موضوعة في سياق تهكمي انتفى تأويل الجملة على الوجهين المذكورين إذ المقصود هو نفي المعنى بجملة أخرى هي: لا تأتي غدا، فالقياس إذن بنية ذهنية تأويلية لا بنية رمزية خطابية، مكتوبةٍ ومتلفظٍ بها في النص، وهو سردٌ ثانٍ بله حكاية إضافية يكتبها القارئ بشكل ذهني مترابط، وبذلك نعد القياس من أهم خصائص شعرية السرد، التي تتوخى الانفصال عن الأنموذج السردي الكلاسيكي، بالمراهنة على البُعد التداولي للسرد.

ب – التعبير / أو الخطاب السردي:

عندما يستكمل بارت دراسة العبارة السردية، أي القصة في مستوياتها الثلاث

الوظائف والتحليل بالعلامات والقرائن والقياسات الضمنية، ينتهي إلى المستوى الثاني من السرد، ألاَّ وهو مستوى التعبير السردي، أو الخطاب، وهنا يصبح بارت أقرب إلى السرديات البنيوية، بعد أن كان في تحليلاته السابقة أميل إلى السيميائيات السردية، ولهذا السبب بعينه، لم نفلح في تصنيف بارت منهجيا، ولم نجرؤ على الادّعاء بأنه ينتمي إلى دائرة الشعرية انتماء كلِّيا، وقد تمحور تحليل بارت للخطاب السردي حول ما أسماه بارت واصلات الخطاب (Shifters)، وهي مقولة لسانية أدرجها جاكبسون (Roman Jakobson) لاختبار الأشكال التي يُعيِّن بها المتكلِّمُ فعلَ القولِ الذي ينطق به داخل مجرى خطابه بالذات، وتأتي واصلات الخطاب على ثلاثة أضرب، يسمي بارت النوع الأول منها الواصلات السمعية للكلام، وهي التي تخص تدخل الراوي في مرويِّه، أما النوع الثاني فهي واصلات التنظيم، وهي خاصة بتنسيق المروي، وتنظيم البنية الزمنية، في حين يجعل بارت النوع الأخير من واصلات الكلام، خاصًا بالمروي له، ويسمِّيها إشارات الإرسال التي تعيِّن متلقي السرد، المباشر وغير المباشر.

وبهذا التقسيم يكون بارت، قد استوفى، كل عناصر السرد، بوصفه علاقة إرسالية، تقع في المطلق بين الثالوث التقليدي، الراوي والمروي والمروي له، إلا أن اهتمام بارت بواصلات الكلام السمعية والتنظيمية كان أكبر بكثير من اهتمامه بواصلات الإرسال، ويملك بارت كما هو ديدن أغلب المشتغلين بحقل السرديات التبرير الكافي لهذا النقص، ذلك لأن الإشارات التي تحيل إلى الراوي في السرد، أكثر حضورًا من إشارات الإحالة إلى القارئ هذا، ولا تكاد تختلف منهجية بارت السردية في مستوى التعبير عن شعرية جيرار جينيت، وعليه تجنبا لكل ما سوف يوقعنا لا محالة في التكرار غير المحمود للشروحات الخاصة بالإجراءات السردية، ارتأينا أن نكتفي بعرض سريع لواصلات الخطاب عند بارت.

ب.1 ــ الراوي / أو واصلات الخطاب السمعية:

يعد بارت الواصلات السمعية للكلام بنية خطابية، تتضمن مجموع الإشارات التي تدل على وجود الراوي: « حيث يكون قائل الخطاب مشتركاً في الوقت نفسه في إجراء التعبير، وحيث يكون بطل العبارة هو نفس بطل التعبير (...)، وحيث يكون الراوي عاملا لحظة الحدث، فيصبح راويا ».[1]

تحيل واصلات الكلام السمعية مباشرة إلى خطاب الأنا، بوصفه خطابا سرديا تجتمع فيه كل الإحالات التي يُعيِّن فيها الراوي نفسه كمتكلِّم يشارك في الحدث الذي يحكيه، ويسمع وينقل مرويَّه عن الآخرين، فالخطاب في هذا النوع يعيِّن موضوع الحكي (أي الحدث)، ويحدد فعل الراوي الذي يقوم بجمع خطابه وقوله في آن، كما يقوم بعملية وصلٍ بين القصة والخطاب، أو الماضي بالحاضر، حين يعود الراوي من الماضي وهو زمن الإسناد، إلى الحاضر وهو زمن المتكلم والنقل، بمعنى أن المتكلم يقوم بالربط من خلال الواصلات السمعية نحو: (كما سمعته – أبلغني – على حد علمي – قيل لي...) بين القصة والخطاب، فقول الراوي بلغني، هو حركة إسنادية تنقلب من الحاضر إلى الماضي.

تُعْنى واصلات الكلام السمعية إذن بمقولة الراوي، حين يُشار إليه بأنا المتكلم، لكن ضمير المتكلم قابل للتحوّل في كل لحظة من لحظات التلفظ، ولما كان بارت يجزم بتأثير اللِّسانيات على تحليل الخطاب، فقد لاحظ بأن هذه اللِّسانيات نفسها، هي التي اقترحت مقولة نفي الإحالة عن الضمائر النحوية، وبناء عليه يسترفد بارت تصور(Émile Benveniste) الذي صنّف من خلاله الضمائر وفق تعارضٍ جذري بين مفهوم ضمائر الشخص، ويشمل الضمائر: (أنا، أنت)، وبين ما هو غير شخص من الضمائر ويشمل ضمير الغائب

[1]– رولان بارت: هسهسة اللغة، ص198.

(هو)، وداخل هذا التعارض نفسه (أنا/ أنت ≠ هـو) توجـد صـلة تبادليـة أخـرى تقيم تعارضا بين الشخص الـ (أنا) والشخص غيـر لـ (أنـا) أي بـين (الأنـا ≠ الأنت).

يفصل بارت،على ضوء التقسيمات اللّسانية السابقة، بين مفهومين متمايزين للشخص في السرد، هما الشخص النفسي والشخص السردي، أو بين أنا (القصة)، وأنا الخطاب، فأنا القصة، هو الشخص الحقيقي الذي فعل في الماضي، أما أنا الخطاب، فهو الشخص السردي، أو الراوي الذي يحكي فقط ولا يمكنه أن يكون هو نفسه الشخص في القصة، وبفضل هذا التحديد المهم، يتوصل بارت إلى تمييز ثان ذي صبغة منهجية، فسرديات القصة تختلف أيضا عن سرديات الخطاب، وعلى الرغم من أهمية هذا التمييز الأخير،إلا أن بارت ظل مترددا بين السرديتين، آخذا بطرف من كل منهما.

لقد أثبت بارت نجاعة تطبيق مقولة الضمائر النحوية في علم السرد، بخاصة وأن بنفنيست كان ينوه بتعدد استعمال الضمائر وتعدد الأشخاص، ويعده شرط تحقق اللغة، إلا أن هذه التعددية لا تعني أن الضمائر متماثلة في وظائفها التلفظية، بل إن للضمائر النحوية وضعية تراتبية (Hiérarchique)، يستوي ضمير المتكلم "أنا" في قمة سلَّم ترتيب الضمائر، محتلا بذلك وضعية تفوُّقٍ دائما إزاء "أنت" و"هو"، لأن "الأنا" موجودةٌ ضمينا أو مباشرة أو متكلَّمٌ بها داخل مجرى الخطاب، أما "أنت" فتقبع خارج الخطاب، ومع ذلك، يشير بنفنيست إلى أن (الأنا ← الأنت) قابلين لعكس أدوارهما وقلبها بالتبادل، فأنا قد يصير "أنت" و"أنت" قد يتحوَّل إلى "أنا" أثناء سيرورة الخطاب، لكن "هو" ضمير غير شخصي، ولا يمكنه أن ينقلب إلى شخص أو أن ينقلب الشخصُ إليه بالتبادل لأنَّ ضمير الغيبة يدل على موضوع الحكي لا على المتكلّم، وهو مباعدة بينهما بخلاف ضمير المتكلم الذي تتطابق فيه ذات التلفظ مع موضوعه.

فبسبب هذه الوضعية غير التماثلية للضمائر، توصلت اللّسانيات إلى نفي مقولة

إحالة الضمائر النحوية على الشخص بعينه حين: «وضحت أن التعبير في جملته سيرورة فارغة، تعمل بشكل كامل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تُملأ بشخص المتخاطبين، فالمؤلف لسانيا، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب، كما أن الضمير (أنا) ليس شيئا آخر غير ذلك الذي يقول (أنا). فاللغة تعرف الفاعل وليس الشخص، وهذا الفاعل، إذ يظل فارغا خارج التعبير الذي يحدده، يكفي لكي "تنهض اللغة"، أي يكفي، كما يعنى هذا، لكي تستوفي».[1]

لقد استعار علم سرد مبدأ نفي الإحالة عن الضمائر النحوية من اللّسانيات، وجعلها أصلا في شعرية السرد، حيث لا تحيل الضمائر السردية المختلفة إلى المؤلف أو إلى الشخص، وبذلك يتظاهر علم السرد بمحاكاة اللّسانيات والعلوم التجريبية التي غالبا ما كانت تتوخى الموضوعية في خطابها العالِم، الذي يتم فيه إقصاء ذات الفاعل نفسه، فهل يتسنى الإقصاء نفسه للشخص من السرد؟

ينتصر بارت بقوة لفكرة إقصاء مفهوم الشخص (La personne) من السرد، ويستبدله بمقولة الفاعل (Acteur) أو الراوي، من حيث هو ذاتٌ للتلفظ، أو مجرد واقعة لسانية لا مرجع لها، ذلك أن الراوي غالبا ما يعيِّن نفسه بضمير إحالة في الخطاب، إلا أن هذا الضمير السردي لا يحيل إلى الشخص في وجوده الواقعي.

لقد أدرك بارت أن الوضع غير المتجانس للضمائر السردية حقيقة لازبة، وهي مدعمة بعد ذلك بمنطق اللّسانيات والتحليل النفسي، فأنا الخطاب السردي لا يحتمل إمكانية المطابقة مع الأنا الموجودة خارج الخطاب، فالأنا الذي يتكلم الآن أو يحكي، يعيِّن نفسه واقعة لسانية جديدة تمام الجدّة، هذا يعني أن الأنت حينما يتلقى خطاب الأنا، فإنَّه يتلَّقاه كواقعة لسانية منتهية في الزمان والمكان، وبذلك فإن أنا الخطاب الأول سيكون موضوع إعادة تلفظ متكررة ذات تأويلات ومضامين مختلفة بحسب من يقرأ

---

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص ص 78 - 79.

أو يتأوّل، وهذا يعني أيضا أن "الأنا" الذي يتكلم أو يكتب "أنا" ليس هو نفسُه ذلك الأنا الذي يقرؤه ويتلقاه "الأنت"، لأن "الأنت" لا يتلقى سوى أثرٍ لأنا، لذلك لا يستطيع "الأنت"، مهما أوتي من قدرة على الفهم والتأويل، أن يعيد بناء حقيقة الأنا أو الشخص أو المؤلف، وبذلك تثبت السرديات مرة أخرى، أن " أنا" الخطاب الموجودة داخل السرد لا تتطابق مع "أنا" القصة الموجودة خارج السرد، والأنا السردي كذلك لا يتطابق مع الأنت، لأن مبدأ انعدام التماثل الذي هو حتمي في اللغة، هو كذلك أكثر حتمية في السرديات،لأنّه هو المسؤول عن نفي المطابقة ونسف نظام الإحالة بالنسبة إلى الضمائر السردية.

وبناء على كل ما سلف، يبدو أن بارت قد وجد من الذرائع النحوية والنفسية ما يكفي لنقد مقولة الصوت السردية، إذ تسفر الضمائر السردية، وقد أبطلت مرجعيتها النحوية، عن وضعيات سردية جدٌّ ملتبسة قائمة على لعبة الضمائر، التي غالبا ما تبدي قابليتها للتحوُّل والالتواء، وعليه فإن الوضع غير المتجانس للضمائر السردية، يفترض الانتقال السريع بين الضمائر السردية وتداخلها باستمرار، فإذا كانت الواصلات السمعية تعيِّن بادئ الأمر (أنا) المتكلم، الذي هو الراوي، إلاّ أنّ المتكلّم هو مجرّد حدث لساني فارغ من كل إحالة إلى الشخص، لذلك فهو قابل لأن يمتلئ بأكثر من صوت، متخذا ذرائع وأشكال مختلفة، فيكون ذلك مدعاة لتفكك الصوت السردي، عندما تتداخل وتلتبس تلك الأشكال التي يتخذها السارد، فقد يظهر السارد ممسرحا بإحالة مباشرة على نفسه، أو يتواري خلف أصوات الشخصيات التخييلية، إن وضعية الصوت السردي الملتبس، هي أهم ما يميز شعرية السرد عند البويطيقيين الجدد، وفيها تنزع الكتابة السردية إلى خلق حالة من الحياد والانفلات وضياع الهويات بدءا بهوية المؤلف وانتهاء بالسارد والشخصيات[1].

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 75.

ينفي بارت إمكانية البحث عن مصدر الأصوات، ومعها يغدو الصوت مجرد أثر لكتابة، يقول بارت، مؤكدًا هذا المعنى: «فما أن يُروي حدث ما لغايات غير متعدية، وكذلك ليس يقصد التأثير تأثيرًا مباشرًا على الواقع، أي خارج أي وظيفة ماعدا الممارسة الرمزية نفسها في النهاية، حتى يظهر هذا الانفكاك، وحتى يفقد الصوت أصله ويدخل في صوته الخاص وتبدأ الكتابة»[1].

لذلك يعتقد بارت، أن ثمة ضرورة لإعادة تصنيف قواعد السردية وفق منطق تداولي، ينهض به القارئ وحده، فيقول: « ليس (السرد) ينبوعه المكان الحقيقي للكتابة (المؤلف) ولا صوتُها، إنَّما هو القراءة، السرد منسوجٌ من كلمات ذات معنى مضاعف، حيث كلُّ شخصية من شخصياته تفهم المعنى بشكل أحادي، وأن سوء التفاهم المستمر هو جوهر السردية بالذات، ومع ذلك، فثمة شخص يفهم الكلمات في معناها المضاعف، بل أكثر من ذلك، إنَّه يفهم إذا جاز لنا القول، صمم الشخصيات نفسه»[2]، وحده القارئ إذن يفهم عجز الشخصيات عن الاطِّلاع على نوايا بعضها، وهو من يلائم بين مختلف منظوراتها وأصواتها، وهو من يعيد بعد ذلك تأويل كل منظورٍ، إن صوت القارئ، بالنسبة إلى بارت هو الكائن الكلّي للكتابة، هو (الأنت) الذي يُفْتَرض فيه أن يقترح أفضل صورة ذهنية للوقائع النصية والسردية، إنَّه هو الكيان الذي تجتمع فيه كل الأصوات المتنافرة، وهو الذات العليا أو جامع الأصوات السردية.

على السرد إذن، أن يحفز التعمية على علاقة الكاتب بشخصياته وعلاقات شخصياته فيما بينها بشكل حادّ، إرباكا لكلِّ المقولات السردية المرجعية، فالراوي، ليس هو الذي يروي أو يكتب، بل هو ذلك الذي سيكتب ضد كلِّ صوت، وضد كل ماهية أو هوية، هكذا يغدو السردُ، عند بارت، نشاطا ثوريًا محضا، مناوئا لأقانيم السردية

---

[1] – المرجع نفسه، ص 76.

[2] – المرجع نفسه، ص 32.

الثلاث:(أنا – هو – أنت).

هو رولان بارت إذن الذي بدأ شعريا لينتهي مرة أخرى ضد الشعرية، مثبتا استحالة الوصف الاختباري البنيوي للأصوات السردية، معترضا على علمانية قد تدّعيها شعريات السرد، مثل نظرية التبئير عند جيرار جينيت، إذ يكفي إثبات عدم إمكانية التحقق من أصل الصوت السردي، مهما كان الإجراء دقيقا وموضوعيا، حتى تعلن شعرية السرد إفلاسَها، على يد رولان بارت نفسه.

ب.2 – واصلات التنظيم / أو البنية الزمنية:

أما إذا انتقلنا إلى واصلات التنظيم الكلامية، فإن البنية تأتلف فيها بحسب عمليات الترتيب (Relation d'Ordre)، والديمومة (Relation de durée)، وما يتخللهما من استرجاعات واستباقات ووقفات وإعلانات ومشاهد ومحذوفات وتهدئة، وعلاقات التواتر الزمنية (Relation de fréquence)، إلى جانب الفواتح والمقدّمات السردية، فواصلات التنظيم هي: « كلُّ الإشارات المعلن عنها والتي عن طريقها يقوم المعبِّر (...) أي المؤرخ بالنظر إلى الحالة التي نحن فيها، بتنظيم خطابه الخاص، وبالنظر إليه ثانية وبتعديله أثناء ذلك، وبكلمة موجزة، فإن المؤرخ ينظم في خطابه معالم واضحة».[1]

لا تعدو واصلات التنظيم، عند بارت، أن تكون مجرد إشارة إلى حركة الخطاب إزاء مادته، وأن هذه الحركة تأخذ بعدًا زمنياً، قابلاً للمقايسة، وهي نتيجة احتكاك زمنين: زمن الخطاب (زمن التعبير) وزمن القصة (زمن العبارة)، ويفسح هذا الاحتكاك المجال لوقائع خطابية هامة، منها التبطئة حين يواجه إطناب الخطاب ديمومة حدث ما، كما سنعثر على وقفات زمنية (La pause)، ومحذوفاتٍ بوصفها وقائع للتسريع السردية، وما سوى ذلك من الأشكال الزمنية السردية التي تواضع عليها

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 193.

جمهور السرديين، حتى أمكن أن نتحدث عن عولمة سردية، تخص هذه التقنيات المتداولة في علم السرد، والتي سنرجئ شرحها ضمن فصل مستقل خصصناه لشعرية جيرار جينيت، التي تعد أفضل وصفٍ نظريٍ وعمليٍ لإجراءات التحليل السردية.

هذا، وإن كان بارت لم يدّخر جهدا لشرح العلاقات الزمنية المختلفة، إلا أن نوعا خاصا من واصلات الكلام التنظيمية قد استوقفه ملِّيا، إنها الفواتح والمقدمات السردية، التي عدّها بارت إعلانا عن بدء الحكاية، وتدشينا يتم في أمكنة تجتمع فيها القصة والخطاب.

يكون الكلام في الافتتاحية السردية، فعلا احتفاليا يعلن به الخطاب عن بدايته، ولأن بداية الكلام هي أصعب من متنه وخاتمته، فإن البداية تحتفظ بميسم قداستها، كأنّها بداية وحي أو نبوءة، لذلك نُلْفي بعض الافتتاحيات السردية أشبه ما تكون بمقدّمات النصوص المقدسة والخطب الدينية، مثلما هو شائع في السرود العربية التراثية التي يقع تطريسها بالبسملة والشكر والحمدلة، فإذا انتصرت البدايةُ انتصر الكلام، كأن البدايات نضال شرس ضد الحبسة والعي والصمت، هكذا تطرح الفاتحة السردية في كلِّ خطاب واحدة من أكثر القضايا أهمية بالنسبة إلى شعرية السرد، وعند بارت، فتأسيس كل خطاب سردي على بلاغة الافتتاحية والمقدّمات، هو تقنين للتواصل ودعم لبلاغة السرد، كما هو تقنين لفواصل الصمت، وتنظيم لفضاءات سكوت السارد.

أما بعد الافتتاح، يأتي دور المقدِّمة، التي غالبا ما تكون استباقية، فتعلن عن الخطاب الذي سيأتي، أو تعلن عن فعل هو قيد الحدوث الآن أو سيحدث لاحقا، وهنا تظهر المقدمة كأنّها تحكي الحكاية التي لا نعرفها، أو نعرفها لكننا نتظاهر بعدم معرفتها، لأنّ كل قراءة للتخييل السردي تنبثق مع لحظة فعل القراءة بالذات ويتفاوت هذا الفعل في الزمان والمكان، ويتسم بقابليته للتجدد والاختلاف الجذريين مع كل قراءة جديدة.

تعد الفواتح والمقدمات السردية تابعة لواصلات الكلام التنظيمية، لكنّها أيضا مداخل خطابية، لأنها تُذَكِّر بأهمية حضور الخطاب في القصة، وفيها يُعلن الساردُ العليمُ عن حضوره داخل خطابه، ويشير إلى وجوده في زمن تلفظه بالذات، كأن يقول (أنا أزعم – أقول – أؤكد – أرى – أعود فأقول...)، بل يعتقد بارت أن واصلات التنظيم بمختلف أشكالها من أداء مقدماتي وافتتاحي، وتهدئة وتلخيصات ومحذوفات، جميعها تدعم الوظيفة الإسنادية للراوي، بالنظر إلى أن الراوي يعرف مسبقا ما لم يُرْوَ بَعْدُ، لكنه بحاجة إلى تجاوز رواية الوقائع المروية، والتنبيه إلى وجوده كمصدر متعال للمعرفة، يصبح أكثر دلالة في الخطاب الافتتاحي والمقدمات.

ثالثا: نقد البنيوية / أو مرحلة نقــد النقــد:

لم يستمت رولان بارت طويلا في الدفاع عن خندق البنيوية، إذ سرعان ما يرتد عنها، ليتشيَّع لنقد النقد، وهو نقد مضاد للبنيوية، معترض على تناقضاتها المنهجية، هكذا يبدو أن رولان بارت لم يستسغ أن تتحول البنيوية، وبشكل خاص شِقها المعروف بعلم السرد، إلى بلاغة جديدة أكثر معيارية من البلاغة الكلاسيكية، لتشكل بذلك تهديدا حقيقيا لأدبية الأدب، فراح يُلَوِّح بنقض غزله من بعد قوةٍ، ربما ليس أنكاثًا أو نكاية في البنيوية، ولكن رغبة منه في الانعتاق من كلِّ سلطة تبسط نفوذها على كلِّ فعلٍ نقدي حرٍ، وبذلك ينتهي رولان بارت إلى الثورة على البنيوية ومن قبلها السيميولوجيا، وهما اللّتان كانتا في مرحلة سابقة تمثلان ثورة على المحتمل النقدي، فنقد البنيوية، هو بالفعل نقد للنقد، وثورة على الثورة، وثورة على تاريخ الأدب وعلمنة الخطاب النقدي سواءً بسواءٍ.

يرفض بارت وصف البنيوية بالنظرية بسبب انعدام التكامل والوحدة بين شعبها وهو القائل: «وإذا انصب التعارض جوهريا بين العلم والأدب على شكل معيَّن من أشكال التعامل مع اللغة (...) فإنَّه سيكون شديد الأهمية بالنسبة إلى البنيوية. وبكلِّ

تأكيد، لقد فُرضت هذه الكلمة من الخارج، غير أنَّها تغطي حاليا مشاريع متنوعة جدًا، فتكون في بعض المرات متباعدة، وتكون في بعضها الآخر متعادية، ولا يوجد أحدٌ يستطيع أن يدعي الحق بأنَّه يتكلَّم باسمها، وحتى كاتب هذه السطور لا يزعم فيها ذلك. إنَّه يأخذ فقط من "البنيوية الحالية" صورتها الأكثر خصوصية والأكثر ملاءمة في النتيجة. كما يفهم من هذا الاسم طريقة لتحليل الأعمال الثقافية، بشرط أن تستلهم من المناهج اللِّسانية الحالية...»[1]، وعلى هذا ليست تحتمل البنيوية وصف المدرسة أو التيار، لأنها لا تمثل سوى الحد الأدنى من إجماع البنيويين واتفاقهم حول بعض المبادئ العامة، فقد تعوَّدنا على جمع كلٍّ من شتراوس (Claude Lévi Strauss) وجاك دريدا (Jack Derrida) وجاك لاكان (Jacques Lacan) في خندق البنيوية، على الرغم من أنّهم يمثلون بنيويات مختلفة، وإذا زعمنا بعد ذلك بأن بارت وتودوروف وجيرار جنيت، ينضوون جميعا تحت جناح ما يسمى بالسرديات البنيوية أو شعرية السرد، ونسكت عن التنويه بالاختلاف القائم بينهم، فإن ذلك ينم عن مغالطة منهجية واضحة، إذ يكاد كلُّ واحدٍ من هؤلاء الثلاثة، يشكِّل اتجاهًا خاصًا به، ويتمخض عن شعرية مستقلة، إن في مستوى المنظومة الاصطلاحية أو في مستويات التنظير والإجراء، وعليه، يبدو أن تاريخ البنيوية أعقد من أن يكون قابلا للمجانسة، وهو يتسم بقابليته للانفتاح وتغيير مقولاته ومناهجه باستمرار.

يتهم بارت البنيوية،التي تدعي أنها علم للأدب،بعجزها عن الإحاطة بموضوعها (أي الأدب) بسبب تاريخ التعارض القديم بين العلم والأدب، فللأدب لغته الخاصة (الكتابة) من حيث إن الكتابة تراوغ اللغة وتحيد عنها، ولذلك يرى بارت أن على البنيوية أن تضع في أوليات مشروعها، أن تخلق الانسجام بينها وبين موضوعها، وذلك لن يحدث إلا بهدم اللغة العلمية، وتحويل النقد إلى أدب، وهي الفرضية التي سوف

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 16 – 17.

ينافح عنها بارت بحماسة الكاتب / الناقد، وإن كان بارت لم يستثن علم السرد، وهو أحد فروع البنيوية، من هذا الاعتراض نفسه، فهاهو ينكر عليه بدوره أن يكون منهجا علميا، بل ينفي بارت حتى إمكانية وجود علم للسرد، لأنَّه ليس فرعا من المعرفة، ولا يمكن أن يوضع تحت تصنيف النظرية أو المدرسة أو التيار، وبذلك ينتهي بارت إلى نفي إمكانية إنجاز تحليل علمي للسرد، فيقول: «حتى لو أعطينا لكلمة "علم" معنى واسعًا جدا، لا توجد "بحثولوجيا" (مصطلح مشتق من اللفظة اليونانية (Diégesis)، أي السرد والحكاية والقصص)، أرغب في هذا التوضيح وأحاول بذلك تلافي بعض خيبات الأمل»[1].

ليس ثمة علمٌ للسرد، يتوخى التطبيق الصارم للقواعد السردية، بل ويذهب بارت، إلى المصادرة حتى على ما يسمى بالادعاءات الرياضية السردية، تلك التي تشكل في مجموعها نظاما كلِّيا للسرد، وهنا تعتور بارت شكوكٌ بصدد فعالية هذا الأنموذج الشكلي للسرد، الذي شهد له من قبل بأنه أفضل أداة منهجية لتحليل النصوص السردية، لكنه يتجاوزه الآن، وهو المشهود له بالتجاوز دائما، فيعده مجرد وهم لأن قوانين السرد سرعان ما ستغدو جمعية ومتداولة وبديهية ومبتذلة نتيجة لتكرارها، مما يجعلها عرضة للتحريف، فإذا كانت شعرية السرد تستسلم لصرامة القانون، فإن كلَّ قانونٍ يتضمن إمكانيةَ الانزياح عنه، لذلك كان المفهوم الحقيقي للشعرية، من وجهة نظر بارت، هو الانحراف عن القانون لا الإذعان لسلطته، وأنه بقدر ما ينزاح المبدع عن هذا الأنموذج تتحقق معادلة الشعرية، هذا يعني ضرورة إعادة تصويب معنى الشعرية، الذي أضحى يتضمن معنى القانون مطلقا، وهذا فهم خاطئ لجوهرها، فالشعرية، لا تعني تبرير نجاعة القانون السردي، وإن كانت تعترف بوجوده، وهي لا تدين إلى النظريات السردية ومعاينة مدى امتثال النصوص لها بشكل مطلق، بل

[1] – رولان بارت: التحليل النصي، تر. عبد الكبير الشرقاوي، ص 22.

بالعكس، فالشعرية تبحث في نسبة انزياح النص عن الأنموذج، وإننا لن نقدِّر نسبة الانزياح، إن لم نكن نعرف المعيار، فالشعري هو المُبْدَع دائما، ولكن على الرغم من ذلك لا يجب أن نعد الشعرية مجرد اشتغال على النصوص المنزاحة التي تهدم المعيار، فليست تعترف الشعرية بنصوص لم يسفر الانزياح فيها عن إنتاجية نصية حقيقية، وهذا بالضبط ما كان يبحث عنه جيرار جينيت في أعمال بروست. فالشعرية نظرية في الانزياحات السردية، حيث لا يعني الانزياح نفي المنطق الشكلي للسرد، ذلك الذي غرسته فينا الثقافة دهورًا طويلة، لأنَّ هذا المعيار قد تحوّل نتيجة ضغط العادة وأسطورة التكرار والقولبة التاريخية إلى نزعة شبه ضرورية في القراءة، إلى عادة قراءة، لذلك فنحن لا نهدم تماما، إننا ننحرف قليلا عن القانون مع التظاهر باحترام النظام، فهل تعلِّمنا الشعرية هذا التصنع الثقافي، هذا الرفض الصامت للمطابقة مع منطق السرد، هذا الوقوف المتردد بين المحاكاة والانحراف في الوقف نفسه، فالشعرية ممكنة إذن، وهي تسمح بالتجريب وتطلق العنان لمغامرة الكتابة، شرط ألا تكون المغامرة وَأدًا لأدبية النص وتلقيه في آن.

لقد تبنى بارت الشعرية من منظور الدرجة الصفر للكتابة، والذي تصبح بمقتضاه الكتابة السردية فعلا إبداعيا خلاقا، متخلِّيا بذلك عن منظور السرديات البنيوية التي تنحو إلى جمع مرويات مختلفةٍ، ثم تعكف على استنباط بنية السرد منها، لتبلغ بها مستوى من التجريد، وهذا بالذات ما يرفضه بارت، الذي لا يبحث في الكلّي والمشترك، بل يهتم بدراسة نصٍ سردي مفرد، له بنيته الجمالية المستقلة عن كلِّ نصٍ سردي آخر، فالشعرية، من وجهة نظر بارت، يجب أن تُعنى بتثمين الفروق وإبراز الخصائص النوعية (Les spécifités) للنص، تلك التي تميزه عن سائر النصوص الأخرى، فتحري الشعرية عند بارت يجري في مستوى الإنجاز لا في مستوى النظرية، وهو ما يعني أن كل نظرية للنص: «لا يمكن أن تقنع بعرضٍ لما وراء اللغة:

ذلك أن تقويض ما وراء اللغة، أو على الأقل، وضعها موضع شك... يدخل ضمن النظرية ذاتها، إذ أن الخطاب حول النص لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا نصا»[1]، هكذا يتجاوز بارت كلَّ خطابٍ واصف وكل شعرية وكدها البرهنة على نجاعة النظرية والبحث في النص عمَّا يثبت صلاحية المعيار لأن النظرية ذاتها يجب أن تتحول إلى كتابة.

يعترض رولان بارت على النجاعة المطلقة التي قد تتذرع بها شعرية السرد، عندما تتحوَّل قوانينها إلى ضرورة من ضرورات الكتابة السردية، وحري بكل كتابة ألا تقيِّدها الضروراتُ، وحري بنا بدورنا أن نتساءل: ألا يستطيع كاتب موهوب أن يكتب قصة إلاَّ إذا كان ملِّما ببنود الأنموذج الشكلي للسرد، ؟ وهل الإلمامُ بهذه البنود هو من يصنع الكفاءةَ السردية، لابد من التفكير في نقد مقولات البنيويين عن المعيارية السردية، فإن لم يكن السرد موهبة خلق وتأليف في آن، فإنَّ معنى هذا أن السرد سيصبح مروحة للكسالى النائمين، وأن كلَّ من يتعلَّم التقنية السردية، ويستوعب طريقة عمل الأنموذج الشكلي للسرد، بإمكانه أن يصير كاتب سرد ناجحٍ، هل يُنْتجُ العمودُ الموهبةَ؟ هل يقدح المعيارُ شرارة الإبداع؟! قد أكون عالما فذا في عمود السرد، وناقدا عبقريا يفري فريه في شؤون الكتابة السردية وأبجدياتها، ولكن هذا لا يعني البتة أنني سأكون بالتأكيد روائيا جيِّدا...؟! وعليه، فإنَّ إرباكًا آخر يقود إليه التحليل البنيوي للسرد، عندما ينفي الأنموذج السردي كلَّ مسلَّمات المحتمل النقدي، وعلى رأسها مبدأ عبقرية الكاتب، وهو المبدأ الذي كان راسخا قبل البنيوية، ويجب أن يرسخ بعدها وإلى الأبد في اعتقادنا، إلا أن البنيوية لم تعد تُقَدر على ما يبدو هذه العبقرية لوحدها، بل لم يعد السردُ من وجهة نظر بنيوية صرفة موهبة خلق، ولا هو نتاج القدرة على اختلاق الأحداث وحبك الوقائع وسردها، وإنَّما هو موهبة تأليف وتجميع بحسب القواعد

[1]– رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر. عبد السلام بن عبد العالي،ط3، دار توبقال للنشر،1993، ص 66–67.

والمعايير الجمالية التي ينصُّ عليها الأنموذج السردي.

لكن أهم الاعتراضات التي يوجهها بارت لعلم السرد، أن أنموذجه الشكلي يفرض وضعية عولمة سردية، بما أنه مبدأ يصلح لدراسة كلِّ مسرودات العالم، مهما كان وضعُها اللغوي والثقافي والجغرافي والتاريخي، إن كلَّ محكيات العالم قديمها وحديثها، وبحسب هذا التصور، يجب أن تخضع رقابها لهذا النظام السردي العالمي الجديد، فلا أحد يمكنه ابتداع قصة دون الاحتكام إلى شروطه الصارمة، أو دون معرفة هذا النسق الضمني من الأصول الشكلية التي تنظم عمل النوع السردي.

إننا، هنا معنيون بمواجهة مبدأ العولمة السردية، لأنَّ إخضاع كل مسرودات العالم إلى هذا المثال السردي، ربما سيختزل الخصائص الأسلوبية والجمالية والثقافية التي تسم كل نص على حده، ويُغَيِّب خصائص أخرى قائمة بين نصوص من مختلف اللغات والثقافات، فهل يقود مبدأ العولمة السردية إلى طمس الفروق التي تميز الآداب والنصوص بعضها عن بعضٍ، بدعوى معاينة وإبراز المشترك والمتوافق بينها؟، هل تغض البنيوية الطرف عن بلاغة المسرودات وتداوليتها الخاصة؟! هل تضحي بالمختلف الجميل من الصور والاستعارات والأساليب لصالح قداسة المعايير، التي لا تني تتكرر في كلِّ الممارسات النصية حتَّى غذت بحكم رسوخها قانوناً سرديًا لازبًا ؟.

إذا كان بارت يرفض الاعتراف بالنظام الموحَّد للسردية، ويرفض طابعها التأصيلي والحتمي بالذات، فذلك لأنه يؤمن بالاختلاف القائم بين مسرودات العالم، فلكلّ أمةٍ أجناسُها ونصوصُها وأعرافها التي تحكم ممارساتها الأدبية، الشعرية منها والنثرية، وكذلك لكلِّ حقبة تاريخية مدونتها السردية وقيمها الجمالية التي تتناغم معها، وبالتالي لا يمكن أن توجد نظرية عالمية موحدة للسرد، لأنّ كلّ نظرية سردية هي لا محالة متأثرة بالمحيط الثقافي الذي تنشأ فيه، وهو ما يجعل الشعرية تنحو إلى المعيارية مع تنسيب هذه المعيارية دائما.

قد تكون شعرية السرد نظاما كونيا مركزيا، أو حقلا رمزيا موَّحدًا للسرد، لكن شعرية السرد عند بارت، ومن بعده تودوروف وجيرار جينيت، هي مفهوم متحوِّل يفترض أن لكلِّ نصٍ سرديته الخاصة، ونظامه وقواعدهُ التي تتأسس انطلاقا من بنيته الداخلية المحايثة لا من الخارج، حتى وإن كان هذا الخارج، يمثل معيارية النوع السردي، أو مجموع القواعد التي يفرضها الجنس الأدبي بوصفه المجال الخاص الذي يتحرّك ويشتغل فيه النص السردي.

يدعو بارت شعرية السرد إلى التخلي عن مزاعم العولمة وعن هوس تأصيل الأعراف السردية المستنسخة مع كل كتابة جديدة، وهو يدعوها بالأخص إلى التنازل عن وهم التقنية الذي بات يهدد النشاط الحيوي الحر لفعل الكتابة، وهو القائل: «فإذا لم تتوصل البنيوية إلى أن تضع في قلب مشروعها هدم اللغة العلمية، أي بإيجاز إذا لم تتوصل إلى"كتابة نفسها"، فكيف لا يقوم الشك في اللغة التي تعينها في معرفة اللغة ؟ ومن هنا، فإن الإطالة المنطقية للبنيوية لا تستطيع إلا أن تتصل بالأدب، ليس بوصفه موضوعا للتحليل، ولكن بوصفه نشاطا كتابيا».[1] لكأن بارت قد ضاق ذرعا بالقيود الشكلانية الصماء التي تفرضها البنيوية على الأدب والنقد سواء بسواء، فتخلى عنها لصالح نقد مضاد سرعان ما سوف يتحول إلى كتابة، من هنا راح بارت يكشف عن نزعته النقدية الجديدة التي اختار أن يدعوها نقد النقد، وهو النقد الذي ينحو إلى نَقْدِ ذاته ومراجعة مسلّماته ومقولاته واختباراته ومناهجه، وبناء عليه لم يعد نقد النقد عند بارت يكتفي بأدواره التعليمية الكلاسيكية كالشرح والتفسير والتعليق أو حتى وصف طريقة الكتابة كما تفعل البنيوية، لأن هذه الطرائق جميعا لا تنصت إلى نبض النص، ولا تستحوذ عليها تجربته المشِّعة، بل تذهب إلى توحيد معناه أو قتله تحت وطأة القانون الموحد، أما نقد النقد فيفتح العمل على تعدد مدلولاته، إذ ليس ثمة من حقيقة في النص

[1]– رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 18.

سوى ما يرَّاه القارئ على أنه حقيقة، وحتى القارئ الواحد ليس بإمكانه أن ينتج قراءة نسقية موحدة، بل بالعكس قد يقرأ القارئ النص نفسه مرتين فينجز قراءتين متعارضتين تماما، كما لو أن القارئ ليس هو نفسه، ناهيك إذا كان موئل تعدد القراءات مرتبط بتعدد القراء واختلاف مستويات المقروئية لديهم[1]، ولأجل ذلك راح بارت يُعْمل مِعْوَل الهدم في كلِّ التصورات والمفاهيم والإجراءات التي هي من مخلَّفات تاريخ الأدب والعهد البنيوي البائد.

لم يعد النقد عند بارت فعلا منتهيا في الزمان والمكان، إنه لا يشبه شعرية السرد حين تختار الانكفاء على الأصول والأعراف الثابتة، بل هو عمل دؤوب وبحث وتحويل وتفكيك وتركيب وزيادة ونقصان، تفضي جميعا إلى كتابة نقدية مختلفة عن كلِّ الممارسات النقدية السابقة، لقد تحول النقد عند بارت إبداعا حقيقيا، لا يستطيع الناقد الكلاسيكي النهوض بأعبائه، لذلك دَعَا بارت إلى إعدام الناقد، إعداما رمزيا بالتأكيد، كما أعدم المؤلف قبله، ليُحِلَّ مَحلَّه الناقد/ الكاتب، الذي إليه، تُوكل مهَمَة نقد النقد، فالناقد / الكاتب، هو وحدَهُ القادر على تفجير فضاء التجريب، عندما يستنبط من الكتابة كتابة، أو ينجز على النص الواحد المقروء، نصوصًا نقدية قد تصل إلى حدِّ التعارض فيما بينهما، بل إن نصوص الناقد / الكاتب لا تعرف التناغمية والانسجام، وإنها لينفي بعضها بعضا بشكل مرحلي متدرِّج، أليس هذا ما نلحظه على كتابات بارت النقدية، التي يمكن عدُّها المثال الأمثل لفعل التجاوز المستمر، حتى إنّه لبوسعنا أن نَصدَح بشكوى إليزيو فيرون عندما صرَّحت قائلة: «عن رولان بارت يستحيل قول شيء أبدًا»[2]. ذلك لأن بارت ظل يكتب النقد بقرطاس المبدع، ومن وحي بلاغة متقعِّرة مزهوة بوشيها، جعلت النقد كتابة متأبية على مفاتيح القراءة الكلاسيكية.

---

[1] – المرجع السابق، ص 46.

[2] – فانسون جوف: رولان بارت والأدب. تر. محمد سويرتي، ط1، أفريقيا الشرق، 1994. ص 13.

لا يتقيد نقد النقد بموضوع القراءة، ولا بمنهج واحد ولا بتيار أو مدرسة، بل هو يُجسد وضعية يوتوبية للنقد، تجعل منه ممارسة متحولة باستمرار ومتحفزة دائما للنقض والتحلُّل من كلِّ مسؤولية إزاء النقد، بوصفه عملا منهجيا واضح الحدود والغايات، وهنا مرة أخرى يبدو رولان بارت نفسه، مثالا جيّدا للتجريب، إنه حالة نقدية متعالية على كلِّ تصنيف منهجي، وهو الذي يصفه تودوروف قائلا: «لو تمكنا من اعتبار داخل كل نصٍ عبارته بوصفها تعبيرًا عن رأيه، لكشفت مجموعة من نصوصه عن اللاشيء، طالما أن المرء يدرك بأن بارت يغيِّر رأيه باستمرار، وأنَّه يكفيه أن يصوغ فكرة حتى يهملها».[1]

إن انتقال بارت من وضعية نقدية إلى أخرى هو رفض ضمني للنظريات والمناهج، وهو من جهة أخرى يشكل ممارسة عملية لنقد النقد عنده، فما أن يتبنى بارت منهجا حتى يتركه، لذلك نزعم أن بارت لم يكن ينتمي إلى أي اتجاه أو مدرسةٍ، إلا بصفة مرحلية عابرة، كما بوسعنا أن ندَّعي بأنه لم يكن مخلصا للشعرية كما هو شأن جيرار جينيت، وهو السبب الذي دعانا إلى وضع جهوده في مرحلة تأسيسية من تاريخ السرديات البنيوية، أما فيما عدا ذلك فيبدو بارت جَمَّاع مناهج تتراوح بين الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والبنيوية والسرديات والسيميولوجيا ونظرية القراءة، بل ربما لن نسقط في شطط المبالغة والإدعاء، إن اعتقدنا بأن بارت لم يؤسس نظرية نصية متكاملة، ولا هو يؤمن بإمكانية وجود هذه النظرية، لأننا في النهاية نقوم باستكشاف قضايا تم استكشافها من قبل، فإن وجدت النظرية، فعلى (نقد النقد) بوصفه القراءة الأكثر حرية واستقلالية، أن يبذر بذور الشك في ذرائعيتها الظاهرة، وعليه يجب أن تكف اللغة الواصفة (النقد) ومعها شعرية السرد عن أن تكون يقينية، بل إن هدم اللغة الواصفة، وإمكانية الشك فيها ذلك ما يشكل الجزء الحيوي من النظرية

---

[1] – المرجع نفسه، ص 13.

نفسها، فعلى النقد إذن، أن ينخرط في عمليتي بناء وهدم مستمرين، أو لنقل على النقد أن يكون نقدا متواصلا لذاته.

هذا، ويمضي بارت في رفض عسف المناهج والنظريات، مبديا في الوقت نفسه إصراره على قلب مفاهيم المنظومة النقدية السائدة، إذ يعلن أن نقد النقد ليس ممارسة رافضة لمفهومات الواقع والشخص والمنهج والنظرية فحسب، إنَّه بالجملة نقدٌ مناوئ للسلطة بكلِّ أشكالها، فإذا كان المحتمل النقدي نقدا مؤسساتيا، وكذلك هو شأن الشعرية، إلا أن نقد النقد يجب أن يظهر بمظهر نقد مضاد وحرٍ لا ينتمي إلى أية مؤسسة، حتى لا يكون حكرا على الأقانيم الثقافية المهيمنة، كالنقاد المحترفين والأساتذة الجامعيين والنخب وأصحاب المقام العالي في إمبراطورية النقد، حتى وإن كان نقدهم ضئيل الفائدة وباهت القيمة الجمالية، بل على نقد النقد أن يعترف بنقد الهواة الأفذاذ، لأن همَّه الأوحد هو البحث عن العبقرية ورعايتها وكسر الحصار من حولها، فليس أكثر تهديدا واستئصالا لشأفة الإبداع من نزعة نخبوية هدامة، هكذا آثر نقد النقد مواجهة إكراهات السُلَّط المختلفة، وعلى رأسها المؤسسات الجامعية والمعاهد والمخابر العلمية والأسماء الاعتبارية للأشخاص والمناهج والنظريات، بما في ذلك السرديات، لأنَّها تابعة للمؤسسة، ولها في الجامعات العريقة والعالمية كرسيها القار، وبذلك ينتهي نقد النقد لأن يكون فعلا حرا لا تقيِّده نظرية ولا توجّهه المؤسسة.

إذا كان نقد النقد غير مؤسساتي، فإنه مدعو دائما إلى نبذ الموضوعات المتداولة والأخذ بناصية الثقافة الهامشية، فقد كتب بارت عن السجون والمخدرات والطعام واللباس والموسيقى الشعبية، لأن نقد النقد لا يعرف الممنوعات ولا يصادر على موضوعات المعرفة، أيًّا ما تكن طبيعتها، وهو ما لا تجرؤ على إنجازه أية مؤسسة.

يجنح بارت مدفوعًا بعبق الغرابة إلى اختيار موضوعات جديدة، لكنها قابلة لأن تستنبط من كلِّ الأشياء والموجودات والكائنات والهُويات والأفعال والنشاطات المحيطة

بنا، حتى تلك التي قد تبدو عَابِرة وتافهة وهامشية، لأن نقد النقد سيخلع عليها حلية جديدة ويمنحها معنى مضاعفا، فعلى نقد النقد إذن أن يكون مدهشًا بدءا من الموضوع وانتهاء بطريقة الاختبار والعرض، وعليه أن يقاوم جرثومة ثقافة الاستهلاك وكل المعاني الجاهزة والموضوعات المبتذلة التي يعرفها الجميع ويتناولها الجميع ولذلك دأب بارت على التمييز بين الأثر والنص إذ: «عادة ما يكون الأثر موضوع استهلاك... أما النص على الأقل (بفعل تعذر قراءته) فهو ينقذ الأثر من الاستهلاك وينظر إليه كلعب وعمل وإنتاج وممارسة... وهذا يعني أن النص يتطلب منا أن نحاول قهر المسافة التي تفصل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسقاط القارئ على الأثر، وإنما بضمهما معا في نفس الممارسة الدالة»[1]، إن هذا يفسر بالتأكيد سبب نفور بارت من الابتذال لأنَّه وراء الرتابة القاتلة التي أنهكت موضوعات النقد، وصيَّرت كلامَه رجع صدى، حتى فقد مبررات وجوده بالذات، وقد يكون ذلك هو المصير نفسه الذي يتهدَّد شعرية السرد، إذا هي أمعنت في التمسك بصرامة القوانين، وتركت وهج الإبداع وراءها ظهريا، ورفضت النزول إلى معترك النص بوصفه كتابة.

وحده الناقد الكاتب إذن، يستطيع أن يجعل من فعله النقدي ممارسة ظاهراتية مركزها الذات العالمة المنكفئة على نفسها والمكتفية بنفسها والمستغرقة في أسطورتها الأدبية والنقدية والثقافية الخالصة، إن نقدا كهذا هو الذي يصنع حدث الكتابة التي تصعِّر خذها لكل كتابة أخرى، كتابة تترفع على كل تقليد فاضح وترديد مبتذل.

هكذا ينتهي بارت منافحا عن فرضية أن يصبح النقد كتابة، أو أن يصير العلم أدبا، وهي فرضية ممكنة جدا، أليس الأدب هو من ناضل مذ وجد في سبيل زحزحة معيارية الأجناس الأدبية، قصيدة كانت أو قصة أو دراسة، فلمَ لا يصير النقد أدبا؟، أو كتابة متحررة من وهم النظرية، وقيودها المنهجية الصمَّاء التي راحت تهدر النشاط

---

[1]- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص ص 64 - 65.

الحيوي الحر لفعل الكتابة.

لكن لو يتسنى للنقد أن يكون كتابة ثانية، فإنه لا محالة سيحطم أسطورة الشعريات ليشيِّد أسطورته الخاصة، لأن الفعل النقدي الحر هو: «الذي لا يدع نفسه تُنْضِبُه أصناف الشعرية»[1]، فأي شعرية ستمسك بلحظة كتابة معتدَّة بذاتها؟، وأي شعرية ستقاوم كِبْرَ قراءة مشدودة إلى صوتها الخاص؟، أم هي القراءة المثلى التي تراود أحلامنا حين نستسلم لإغراء الكتابة، أم أنها القراءة التي يصفها بارت بأنها: «قراءة الذات التي أكونها، تلك التي أعتقد أنني أكونها».[2]

II-تزيفيتان تودوروف: Tzvetan Todorov

1 ــ الشعرية ونظرية الأجناس الأدبية:

يبدو أن تزيفيتان تودوروف ينسج على منوال أستاذه رولان بارت في عديد القضايا والآراء المطروحة في حقل الشعرية، فهو مثله يربأ بالشعرية أن تكون نقدا تقييميا للأعمال الأدبية، ويعدها مجرد قراءة، قد تكون صائبة لكنها لا تدّعي أنها الأفضل دائما، كما أنها لا تتوخى التطبيق الصارم للمبادئ الشعرية، حتى وإن كانت تستعملها كإجراءات خلاقة في قراءة الأعمال، هكذا تستأنس الشعرية بفعالية القوانين الشعرية، دون أن تستغرقها تماما، وهذا قاسم مشترك بين شعريات الثالوث البنيوي رولان بارت وتودوروف وجيرار جينيت، الذين أجمعوا أمرهم على الإيمان بنجاعة التحليل بواسطة الإجراءات الخلاقة، دون التعسف في تطبيقها.

فالشعرية خطاب واصف استأثر بموضوع تحليل الخطاب، ثم راح يعمل على تقصي الشروط التي تجعل من عمل ما خطابا أدبيا، وهو ما يذهب تودوروف إلى

---

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 58.

[2] – المرجع نفسه، ص 45.

تأكيده في أكثر من سياق: « فليست مهمة الشعرية إذن، الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا. وبعبارة أخرى: ليس موضوع الشعرية الأعمال الأدبية، بل الخطاب الأدبي».[1]

فمن مقتضيات الشعرية عند الثالوث الفرنسي رولان بارت وتزيفيتان تودوروف وجيرار جينيت، أن موضوعها ليس هو العمل في ذاته، لكنه الأداة الإجرائية التي تجعل النص مُتَحَقَقًا، إن هذه الشعرية بنيوية تماما، لأنها لا تهتم بالواقع العيني للنصوص، ولكن بالبُنى المجردة للأدب، أي بخصائص الخطاب الأدبي[2].

فالخطاب الأدبي هو موضوع الشعرية، وهو تقييد لمفهوم الأدب ومعيار لأدبيته في آن، إذ ليس كل ما يُكتب أدبي بالضرورة، لذلك حرصت شعرية السرد أن يكون موضوعها الأثير ذلك الخطاب "الثخين" لا "الشفاف"، مثلما يزعم تودوروف، لأن الثاني يدل على معناه مباشرة حتى لا نكاد نراه لذلك فهو غير قابل للوصف، أما الأول منهما فهو موجود وقابل للوصف ومحفز لشرط التلقي، لأنه يتوشى بالصور البلاغية، وعليه فإن الخطاب الأدبي يصبح مثيرا ومرئيا من خلال الصور البلاغية، وإن وجود الصور البلاغية يوازي وجود الخطاب، وفي هذا يتفق تودوروف مع جينيت، ومع بارت قبلهما، فالخطاب يحقق شعريته بوساطة الصور والأساليب التي هي خاصية الخطاب الأدبي وقد بيَّن تودوروف تمييزه هذا بين أدبية الخطاب وشفافيته قائلا: «يمكن أن نخلص، انطلاقا من هذه الملاحظات، أنه يوجد قطبان اثنان داخل الوعي اللِّساني للكلام: الخطاب الشفاف والخطاب الثخين وسيكون الخطاب الشفاف هو الذي يترك الدلالة مرئية ولكنه هو ذاته غير محسوس: فهو كلام لا يصلح إلا أن يفهم، وفي مقابله، هناك الخطاب الثخين المكسو، جيّدا برسوم وصور لا يجعل ما خلفه مرئيا،

---

[1] – تزيفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر. محمد نديم خشفة،ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996، ص ص 06 –07.

[2] – انظر تزيفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ص 16.

وسيكون بذلك كلاما لا يحيل على أي واقع، مكتفيا بذاته ».[1]

وهنا سيقع على عاتق الشعرية، عبئ استحضار صيغ الخطاب الثخين وشرح طريقة عملها، كما سيكون عليها أن تؤول المعنى الغائب، ذلك لأن الخطاب الأدبي يتوسّط دائما بالصور البلاغية لمواراة المعنى الصرف، يقول تودوروف: «إن الخطاب النظري حول الأدب لا ينصب على الأعمال الأدبية، ولكن بالضبط على الأدب...، تنشأ الشعرية من إفراز هذا الخطاب، أي العثور على مقولات الأعمال الأدبية، أو طرائق صياغتها، فإذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصير علما، فعليها أن تعترف بالطريقة، باعتبارها، شخصية (ها) الوحيدة».[2]

فإذا كانت الشعرية تتحرى الخطاب، من حيث هو محصلة طرائق صوغ الأعمال الأدبية، فليس مستبعدا أن تتقاطع مع نظرية الأجناس الأدبية، إذا كانت هذه الأخيرة تنظر بدورها في طرائق تشكل الأنواع وقواعد تركيبها، حتى ليمكننا الزعم بأن الشعرية الفرنسية، وشعرية السرد بخاصة،اتجاه نقدي يطمح إلى التحقق من الخصائص النوعية للخطاب الأدبي، بوضعها، أي الخصائص، في سياق تاريخ الأنواع.

لقد طور تودوروف إذن تصوره لشعرية السرد، ضمن نظرية الأجناس الأدبية، كما هو ديدن جيرار جينيت بعده، ويتجلى تأثيرُ نظرية الأجناس الأدبية ومثلها الشعريات الكلاسيكية في النظرية السردية عندما تمنح نظريةُ الأجناس الشعريةَ فرصة تجديد موضوعاتها وإعادة طرح قضايا الأجناس الأدبية، كما أن نظرية الأجناس قد وفَّرت بعض الملاحظات الهامة التي أعيد تأولها في شعرية السرد ولا سيما تلك القائمة على معيار صيغي أساسه وضعية التلفظ، فقد اقترح أرسطو تقسيما للأنواع من منطلق مبدأ المحاكاة، فاستخلص أن السارد قد يحاكي أقوال الآخرين وينقلها من لسان إلى

---

[1]– المرجع السابق، ص 22.

[2]– عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 04.

لسان فيتأتى عن ذلك النوع الملحمي، في حين قد ينتج عن اختلاط الصيغتين أنواعٌ أخرى فرعية[1]، ويقسِّم أفلاطون الأنواع إلى ثلاثة أقسام: « تلك التي يتكلَّم فيها السارد وحده،وتلك التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها، وأخيرا تلك التي تتكلم فيها هذه وذاك».[2] من هنا يمكن للشعرية أن تعيد طرح أسئلتها الإشكالية من جديد، على ضوء مفهوم صوغي شامل هو السرد وكل ما يتصل به من إجراءات التحليل الخلاقة التي جعلتها الشعرية أعلى من الجنس ومتجاوزةً لحدوده، لذلك لا يمكن تجاوز نظرية الأجناس الأدبية في كل دراسة موضوعها السرد الأدبي بخاصة والأدب بوجه عام، وذلك ما كان تودوروف يؤكده دائما إذ يقول: «إذا يمكن، مسبقا، القولُ، بأنَّ كلّ دراسة للأدب ستسهم، شاءت أم أبَتْ، في هذه الحركة المزدوجة: من الأثر في اتّجاه الأدب (أو الجنس)، ومن الأدب (أو الجنس) في اتّجاه الأثر ؛... غير إنَّ في الأمر أكثر ممّا ذكرنا. فمن طبيعة اللغة نفسها أن تتحرك في التجريد وداخل ما هو نوعي Générique، ولا يمكن للفردي أن يوجد في اللّغة المعيَّنة، ويصبحُ صوغُنا لنوعيّة نصٍ وصفا لجنسٍ على نحو آلي، والخصّيصة الوحيدة لهذا الجنس هي أنَّ الأثر المعنيَّ سيكون هو مثالُه الأول والوحيد. إن كل وصفٍ لنصٍّ هو وصفٌ لجنسٍ، وذاك بدءا من ذاتِ اعتبارِ كونِه ينهضُ بالكلماتِ».[3]

فكل تأمل في النص الأدبي يقتضي بالضرورة استحضار جنسه بهدف التحقق من المقوّمات الأجناسية والمعايير الجمالية التي ينبني عليها النص، كما أن كل دراسة للجنس لا يمكن أن تتم دون تتبع مجموع تحققاته في مستوى الممارسة الأدبية، لأن وجود التكرارات هو ما يسمح باستنتاج فرضية كلية للجنس الأدبي وهي الفرضية نفسها التي تخضع لها النصوص، وعليه يغدو كل اشتغال بالأدب هو دائم التأرجح بين

---

[1]– Aristote: poétique , textes traduit par j. Hardy, Éditions Gallimard, 1996, pp77-80.

[2] – تزيفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر. الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام. الرباط، 1993، ص 38.

[3] – المرجع نفسه، ص ص 30–31.

فرضيتي النص والجنس، أو هو انتقال مطّرد بينهما، أي من الجنس إلى النص ومن النص إلى الجنس، لكن بما أن هذه الحركة بين النص والجنس آيلة للانقطاع في كل لحظة من لحظات الممارسة الأدبية، وبالضبط حينما ينزاح النص عن جنسه لكي يؤسس أصالته بخرق معاييرَ الجنس الذي ينتمي إليه، فإنّ نظرية الأجناس الأدبية ستكون مُطالبة بمواجهة بعض المعضلات التي أضحت تشكل تهديدا لها، لعل أهمها وجود السمات الخاصة التي تولدها بعض الآثار والتي تُربك مفهوم الجنس الأدبي، فإذا كانت التحويلاتُ قائمةً فإن ذلك هو ما يجعل نظرية الأجناس غير قادرة على استيعاب كل الوقائع التجريبية المتغيرة، وفي هذه الحال ستضطر الشعرية إلى تجاوز نظرية الأجناس، لتكتفي بوصف خصائص (les propriétés) الواقعة النصية، التي قد تتواتر بدورها فتنتج مختلف تركيباتُها الأنواعَ التي يبدو أنها لا تعرف الاستقرار مطلقا، في حين يبدو أن نظرية الأنواع لا تزال تحتفظ بتقسيمات كلية وتعميمات مخلة تعتور التقسيم الأجناسي الشهير: الشعر الملحمي والشعر الدرامي والشعر الغنائي، ذلك أن هذا التقسيم يظل عاجزا عن تفسير غياب الأنواع الهجينة كقصيدة الرثاء والمدح المأتمي أو ما صار يعرف بالأجناس اللّعبية التي تتوكأ على عصى المحاكاة الساخرة، وبذلك تتأتى نظرية الأجناس كأنها تفسير لنظام الأنواع الموجودة بالفعل دون الأنواع التي يمكن أن توجد، أو تلك التي وجدت غفلا من كل وصفٍ كان من المفترض أن توفره نظرية الأجناس الأدبية.[1]

وبمقتضى ما سلف يتضح أن الشعرية تبدأ من حيث تنتهي نظرية الأجناس، أو هي تَخْلُص من فرضية الجنس الكلية الناتجة عن ملاحظة التكرارات إلى تأمل خصائصِ الخطاباتِ ومعالجةِ طرق انتهاكاتها لقواعد النوع بعد ذلك، وهذا ملمحٌ

---

[1]- انظر أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللِّسان، تر. منذر عياشي، ص ص 561-568.

جوهريٌ في الشعرية التي أصبحت توسّطا مطّردا بين النقد ونظرية الأجناس الأدبية، وهذا أدعى إلى القول بأن الشعرية لم تتخل قط عن فرضية الأجناس الأدبية رافضةً كل دعوة حداثية إلى التخلي مطلقا عن مفهوم الجنس الأدبي، لأنه لا وجود للسمات الفردية إذا لم يتوفر المعيار: «فلكي يكون ثمة خرق، يجب أن يكون المعيار محسوسا. والمشكوك فيه، بأي حال، هو أن يكون الأدب المعاصر قد تخلّص مطلقا من التفريقات الجنسية ؛ إذ كل ما في الأمر أنَّ هذه التفريقات لم تعد ملائمة للمفاهيم التي أوصت بها نظريات الماضي الأدبية... فقد برزت للعيان ضرورة تهييء مقولاتٍ مجردة لها قدرة التطبيق على آثار اليوم»[1].

يقترح تودوروف في سياق دراسته لنظرية الأجناس الأدبية تعريفا ثوريا للجنس الأدبي، الذي صار يشكل ترددا لبعض الخصائص الخطابية، تلك التي كفت عن أن تكون مجرد صفة خاصة وجزئية في واقع النصوص لتتحول إلى مظهر إلزامي وتبادلي في مستوى الخطاب، «لأن النصوص الفردية تُنتج وتُدرك على أساس معياريٍ قبليٍ، شَكَّلَهُ المجتمعُ حسب ترميزه الخاص، أما الجنس الأدبي فليس إلا هذا الترميز لخصائصَ خطابية»[2]، فالجنس الأدبي هو بمثابة المطلب الأول للشعرية، لأنه يوفر إمكانية البحث في خصائص الخطاب الأدبي، ومن ثمة يكون الفرق بين نص وآخر متأتٍ من هذه الخصائص النوعية، مثلما يصلح تعيينُ الجنس بوساطة هذه الخصائص ذاتها. وقد ذهب جيرار جينيت مذهب تودوروف في التأسيس للشعرية من منطلق نظرية الأجناس الأدبية، وهو يؤمن أيضا بإمكانية تعديل تصورنا للنوع لكنّه ينفي إمكانية تجاوز الشعرية لجملة المعايير الجمالية التي تحكم كل ممارسة أدبية، وعليه فإن وجود المعيار ذاته هو الحجة الدامغة على أهمية فرضية النوع يقول جينيت: «قد لا

---

[1]–تزيفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ص 31–32

[2]–عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص ص21– 22.

يكون صحيحا، أو أكثر صحة، أن الأنواع تحيا وتموت وتتحول، لكن يبقى صحيحا تماما أن الخطاب الأدبي يولد وينمو بحسب بنيات لا يستطيع حتى تجاوزها لأنه يجدها اليوم في حقل لغته وكتابته».

(Il n'est peut être pas vrai, ou plus vrai, que les genres vivent, meurent et se transforment, mais il reste vrai que le discours littéraire se produit et se développe selon des structures qu'il ne peut même transgresser que parce qu'il les trouve, encore aujourd'hui, dans le champ de son langage et de son écriture).[1]

وقد أفضى هذا التأمل العميق في مفهوم الجنس الأدبي عند الشعريين الجدد بخاصة بين ظهراني تودوروف إلى مراجعة ذلك التعارض الخاطئ بين ما يُطلق عليه التخييل السردي الذي يشمل الرواية وبقية الأنواع النثرية من جهة والشعر من جهة ثانية، فلطالما وُسم التخييل السردي بأنه يقوم على قاعدتي العرض والتمثيل، في حين يوسم الشعر بأنه لا يذعن لهاتين القاعدتين، وعليه فإذا جرى الحديثُ عن السرد التخييلي، يستعمل النقادُ مصطلحات لا تعكس كلّ خصائص الممارسة السردية من مثل الفعل والشخصية والمكان، على الرغم من أن السرد التخييلي قد يعرض أيضا أحداثا ويصوِّر أمكنة وشخصيات لا تحتمل وهم المطابقة الواقع، ولكن إذا تعلَّق الأمر بالشعر نستعمل مصطلحات القوافي والصور البلاغية والإيقاع، وينتهي تودوروف إلى إسقاط هذا التعارض بين السرد التخييلي والشعر، لأنّه وكما كل التقابلات الموجودة في الأدب، تلك التي تتعنت في الفصل وإقامة الحدود بين فصائل الخطابات والأنواع، كأن نقول هذا من فصيلة الشعر لأنه يتمثل كل قوانين وخصائص الخطاب الشعري، فإن لم يكن كذلك فهو ليس بشعر، والحكم نفسه قد يصح على السرديات الأدبية، إلا أن تصنيف الجنس لا يخضع لهذه القاعدة، بل يخضع للدرجة. فالشعر يتضمن بدوره،

---

[1] - Gérard genette: figures 2, Éditions du seuil ,1969, P15.

عناصر تمثيلية، مثلما قد يتوفر التخييل السردي على خصائص تجعل النص ثخينا ومحشوا بالبلاغات والصور والإيقاع وكل العناصر التي لا تقبل المطابقة مع أية مرجعية خارجية، وبذلك لم يعد التعارض بين السرد والشعر صحيحا بين ظهراني الشعريين الجدد، لأنه تعارض لا يقوم بين نوعين بل بين صيغة خطاب ونوع شعري من جهة، ولأنه كذلك تعارضٌ لم يعد ممكنا بعد تطور مفهوم الجنس الأدبي.

أما فيما يخص شعرية السرد فقد اعترف تودوروف بأن النقد، وإلى وقت قريب، لم يكن يتوفر على نظرية سردية متماسكة وخصيبة، إلى أن صاغ فلاديمير بروب أنموذجه الوظائفي، فصار للحكاية بنية تامة قابلة للملاحظة وتتوفر على مبدأ الانسجام الداخلي، لكن شعرية السرد لقيت دعما أكبر في أعمال الشعريين الجدد، الذين عملوا باستمرار على ردم الهوة بين عمومية النظرية وتنوع الأعمال الفردية particuliers، وقد سارت شعرية تودوروف في هذا المجرى، بخاصة بعد أن اقترح تودوروف طريقته في تحليل السرد، ثم لم يجد بعد ذلك غضاضة من الاعتراف بالنسج على منوال جيرار جينيت، إذ يصرِّح بأنه يستلهم الكثير من مبادئ التحليل التي خصصها جيرار جينيت للمظهر اللفظي للخطاب في كتابه "صور3"[1].

2 ــ شعرية السرد:

يعد تودوروف عَلَمًا من أعلام الشعرية الجديدة، وإليه يعود فضل التأسيس النظري والإجرائي لما صار يعرف لاحقا بالسرديات، وهذا أمر قد شهد به شاهد من أهل السرديات، وهو جيرار جينيت نفسه حين اعترف لتزيفيتان تودوروف بفضل السبق في استعمال هذا المصطلح فيقول: «وقد شاع هذا المصطلح (الذي اقترحه

[1]– عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص 45.

تزيفيتان تودوروف عام 1969)».[1]

قدحت مقالة تودوروف "مقولات الحكي الأدبي" Les catégories du récit) littéraire) شرارةَ شعرية السرد، التي تابعت تطورها بعد ذلك بدراسات أكثر نضجا، لعل أهمها طرا كتاب "نحو الديكاميرون(la Grammaire du décaméron) ، و"كتاب شعرية النثر"، (Poétique de la prose)، ناهيك بمصنفات أخرى لا تقل أهمية عن الأولى، ككتاب "الأدب والدلالة"، (la littérature et la signification) و"الشعرية" (la Poétique) وكتاب " مدخل إلى الأدب العجائبي"، (Introduction à la littérature fantastique) وغيرها من الأعمال التي عرفت طريقها إلى المكتبة العربية من خلال ترجمات مختلفة.

لقد كشفت مجموع هذه الأعمال، عن وجود قواعد عامة لشعرية السرد، مشتركة بين ممثلي الشعرية الجديدة، إلا أن ذلك لم يمنع من بروز بعض الاختلافات النظرية والمصطلحية،فتزيفيتان تودوروف ينفرد ببعض السمات الخاصة، بحكم تأثره بالشكلانية وبشعرية جاكبسون بخاصة، وعليه سنحرص على استكشاف الجهاز المصطلحي وطرق تحليل السرد المقترحة من قبل تودوروف، منوِّهين في كل مرة بكل أشكال التقاطع الممكنة بينه وبين أترابه من الشعريين الجدد.

يؤسس تودوروف شعريته السردية على مفهوم محوري يسميه التحولات السردية، وهو يندرج ضمن المظهر النحوي syntaxique للسرد، لكن تودوروف ينفرد باستعمال مصطلح الحكي بديلا للفظ السرد، ثم يحتفظ بدلالته الاصطلاحية التي أسبغها عليه كل من رولان بارت وجيرار جينيت، فالحكي لفظ يدل على كل واقعة تلفظ تحيل إلى عالمها المتخيل الخاص، أو هو كما ينعته تودوروف نفسه: « إن مصطلح الحكي

---

[1] – جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 05.

يُستخدم هنا بمعنى عام جدا (...)، إن معنى كلمة الحكي سوف يختلط جزئيا بكلمة تخييل»[1].

اهتم تودوروف بمظهرين للحكي هما: المظهر النحوي، ومضماره القصة Histoire والمظهر اللفظي وموضوعه الخطاب Discours، والقصة والخطاب مظهران ينتظمان كل عمل أدبي وهما صنوان لثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي التي طورها الشكلانيون الروس[2]، فالقصة بنية حدثية ذات سمت سيميائي ولها صلة بدلالة العمل، أما الخطاب فهو بالتركيب أحق وببلاغة السرد أولى، وقد أجمع الشعريون الجدد أمرهم على دلالة هذين المصطلحين، ولذلك نلفي تودوروف ناسجا على منوال رولان بارت حين يزعم: «في المستوى الأكثر عمومية، يكون للعمل الأدبي مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، فالعمل كقصة، يثير واقعية الأحداث التي جرت، والشخصيات التي قد تلتبس بشخصيات الحياة الواقعية.هذه القصة نفسها يمكن أن تُبَلَّغ بوسائل أخرى، بواسطة فيلم، مثلا، أو نتعرف عليها من خلال المحكي الشفهي لشاهد ما، دون أن تكون مبثوثة في كتاب، لكن العمل الأدبي هو خطاب في الوقت نفسه، يوجد راو ينقل القصة، وبالمقابل يوجد مروي له يتلقاها عنه، وهنا ليست الأحداث المروية هي التي تهم بل الطريقة التي يجعلنا الراوي بها نتعرف على الأحداث».

(Au niveau le plus général, l'oeuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. Cette même histoire aurait pu nous être rapportée par d'autres moyens ; par un film, par exemple; on aurait pu l'apprendre par le récit oral d'un témoin, sans qu'elle soit incarnée dans un livre. Mais l'oeuvre est en même temps discours: il existe un narrateur qui relate l'histoire; et il y a en face de lui un lecteur qui

---

[1]- تزيفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر. محمد نديم خشفة، ص 47.

[2] – Tzvetan Todorov: Poétique de la prose , Choix, suivi de nouvelles recherches sur le récit, Éditions du seuil,1978, p.l2.

l'aperçoit. A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître.) [1] .

ينفرد تودوروف بعد ذلك بفهم خاص لحدي الثنائية، وبتحديد مُخْتَلِفٍ لمشمولات كلّ من القصة والخطاب، وهو لا يأخذ بوجهة نظر جيرار جينيت التي تجعل الشعرية وقفا على الجانب اللفظي للخطاب، في مستوياته الزمنية والصيغية والتبئيرية، وبذلك لم يكن تودوروف ليُخْرِج القصة من ميدان التحليل، لأن الرؤية المُوَحَدة للعمل تتطلب دراسة القصة والخطاب معا لا الاكتفاء بمظهرٍ واحدٍ منهما دون الآخر.

ينجز تودوروف دراسته للسرد بالقياس إلى ثنائية القصة والخطاب، فالحكي من حيث هو قصة يستدعي منطقا للأفعال والشخصيات وعلاقاتها، في حين يسفر الحكي بوصفه خطابا عن بنية بلاغية لها أبعادها الزمنية والسردية والصيغية، هكذا لم يكن تودوروف ليغفل عن تأمّل الجانبين معا، لذلك راح يتزود بمنهجيات كثيرة بغرض الإحاطة بموضوعه السردي المتشعِّث وغير المتلائم، إذ نلفيه آخذا بطرفٍ من السيميائيات السردية حين يتصدى لدراسة القصة في علاقتها بالحدثية ومنطق الأفعال، ثم يغدو بنيويا حين ينتقل إلى تحليل الخطاب السردي.

أ – الحكي من حيث هو قصة:

يشتمل هذا الجانب من الحكي، بزعمِ تودوروف، على مكونين اثنين هما منطق تأليف القصة والشخصيات، أما القصة فليست تعني مجموع الأحداث المرتبة وفق تقويم زمني خارجي لا علاقة له بعالم الخطاب الأدبي، بل هي بنية تجريدية Abstraction قابلة للتأويل، وخاضعة لما يسميه تودوروف منطق الأفعال (Logique des actions)، الذي هو عبارة عن تتابع معيّن للأحداث، لأنّ ترتيب الأحداث في السرد ليس اعتباطيا، فكلّ فعل قد تعترضه عوارضٌ، فيكون مآله إلى الإنجاز أو الإحباط، وعليه فمنطق

[1] -Tzvetan Todorov: Les catégories du récit littéraire, communications 8 ,1966 , Éditions du Seuil, Paris, p126.

الأفعال بنية حدثية محايثة وهو الذي يمنع من سَوْق تأويلاتٍ غيرِ نصيةٍ.

يجد تودوروف لمنطق الأفعال، بوصفه نظما معيّنا للأحداث السردية، أشكالا متداولة في الشعرية الكلاسيكية، كالتسلسل: (Enchaînement) والتضمين (Enchâssement) والتناوب (L'alternance)، وكلها تشي بتصرف الكاتب في منطق الحدثية.

يمثل التسلسل قاعدة تأليف زمنية للأحداث، لأن بعده يأتي الارتباكُ الحدثي والتداخل، وهو يقتضي مجاورة قصصٍ مختلفةٍ، حالما تنتهي القصةُ الأولى تبدأ القصةُ الثانية، وتتشابه القصتان في هيكلهما الحدثي العام، مثل ذلك أن ينطلق ثلاثةٌ من الفتيان الشجعان في رحلة بحث عن الأميرة، فكلّ رحلة تكون قاعدةً لإحدى الحكايات، أما التضمين فهو وضعُ حكاية داخل حكاية أخرى، ولعلّ مثاله الأشهر أن كل حكايات ألف ليلة وليلة هي تضمين لحكاية شهرزاد، في حين يتم التناوبُ بحكي حكايتين في وقت واحد، فتُقْطع الأولى لتبدأ الثانية، ثم تُقطع الثانية وتستأنف الحكاية الأولى، وهذه تقنية تستخدم في المسرودات التي فقدت كلّ صلة لها بالأدب الشفاهي الذي لا يمكنه استخدام التناوب[1]؛ ففي رواية مقامة ليلية، وهي رواية مرشّحة للقراءة السردية في الباب التطبيقي، تتناوبُ حكاية المقامة مع حكاية محمد البشيري طوال السرد، وتُرصّع هاتين الحكاياتين بحكاياتٍ ثانويةٍ، وهو ما جعل الرواية محكمة البناء لأنّها لاتقيم حدودا واضحة بين الحكايات، إذ يكون التخلّص فيها من حكاية إلى أخرى خفيا ومضمرا، كما أنّ حلَّ الحبكة في الحكاية الأولى يُستخدم غالبا لتطوير الحكاية الموالية لها، ثم إن هذه الحكاياتِ متماسكةٌ بواسطة صورة محمد البشيري الذي يصل بين مختلف الشخصيات ويتواجد في كلّ الحكايات وهو ما سوف يأتي بيانُه بتفصيلٍ في الباب التطبيقي.

لكن تودوروف لم يستنكف عن سوق أشكال أخرى من طرائق تأليف السرد، وهي

---

[1]- Tzvetan Todorov:les catégories du récit littéraire ,p128.

أيضا تطريسٌ لبلاغته لعلّ أهمها التكرار بأشكاله المختلفة،من تدرّج (La gradation) وتقابل (L'antithèse)، وتوازٍ (Le parallélisme)، قد تتخلّل جميعا الوحدات الكبرى للسرد، فتسبغ عليه هندسةً حدثية مصممة بعنايةٍ وحذقٍ جماليين، وهنا تُدرج هذه الأشكال ضمن المنطق الخاص بالحدثية، إلا أنّ بعضها عند جيرار جينيت هو أوثق صلة بزمن الخطاب كالتكرار، إذ إن زمن الخطاب هو المستوى الذي تتعش فيه الشعرية، بوصفها أثرا لتصرف الكاتب في تسلسل الأحداث.

قد يكون مبدأ التوازي، أيسر طريقة لتأليف محكيات متشابهة، ويأخذ التوازي هذه الصيغة: (أب... أج)، حيث أ هو عنصر المطابقة الثابت دائم التردّد، في حين يشكِّل كل من ب وج عنصراه المتغيِّران والمتقابلان، ويعرِّف تودوروف التوازي قائلا:« كلّ تواز يتكون من سلسلتين على الأقل ــ تحتويان على عناصرَ متشابهة وأخرى مختلفة، فبفضل العناصر المتطابقة تزداد الاختلافات بروزا (...) هذا ويمكننا التمييز بين نوعين من التوازي، توازي الحبكة وهو يخص وحدات الحكي الكبرى وتوازي الصيغ اللفظية».

(Tout parallélisme est constitué par deux séquences au moins, qui comportent des éléments semblables et différents. Grâce aux éléments identiques, les dissemblances se trouvent accentuée … On peut distinguer deux types principaux de parallélisme: celui des fils de l'intrigue, qui concerne les grandes unités du récit; et celui des formules Verbales.)[1]

من أمثلة التوازي في الحبكة، ذلك التناظر الموجود في مستوى العلاقات الثنائية بين الشخصيات في رواية ما، مثل ذلك التوازي القائم في رواية مقامة ليلية، وهو توازٍ في مستوى العلاقات بين الشخصيات، فالعدواني يحب الطاوس، التي يحبها سي البشير كذلك، فتكون العلاقة بين العدواني وسي البشير تقابلية، يحكمها منطق التوازي في

[1]– Op,cit, p 128.

مستوى الطاوس.

ومن أمثلة توازي الحبكة في الرواية نفسها، المواجهة بين بلعيد والعدواني، والمواجهة بين محمد البشيري وسي البشير، والتوازي بين السيرك ومشروع السد، أما التوازي في مستوى الصيغ اللفظية والمواقف المتشابهة، فيظهر في رواية المقامة في شكل خطاباتِ الشخصية عن وقائع كتابة اليوميات ووصف طقوس بداية الكتابة ونهايتها، وهو ما سوف نختبره بتفصيل كذلك في الفصل التطبيقي.

ثمة أنواع فرعية من التوازي، كالتقابل بين: (أ≠ ب)، والتناقض: (ب= – ب)، ثم إن هذين الشكلين قد يتأتيان بواسطة آلية التناوب الممكن بين مختلف الحكايات، حتى وإن كانت تحكيها الشخصية نفسها، ذلك لأنّ الانتقال من حكاية إلى أخرى لا يخلو هو الآخرمن تعارض أسلوبي ومضموني، وهو ما تشي به الصيغة: أب..أ ج.. أد.. أه...،أو ب ← ج ← د ← ه أو ه ← د ← ج ← ب.

يشيع استخدام هذا النسق من التدرج، الذي يواجه رتابة الحكاية والمواقف والعواطف الثابتة، حين تبقى العلاقة بين الشخصيات متماثلةً خلال صفحاتٍ طويلة، فالتدرج يقدّم في كل مرة مؤشرا إضافيا للحكاية نفسها، ويصبح النتيجة المنطقية لكلّ المقدّمات السابقة.

أما في حالة (ب= ج) مثلا فهذا تكرار تام، وإن كان التكرار لا يكون تاما أبدا، فكلّ مقطع مُكرَّر يدل على سياق مختلفٍ، وهذا تصور يؤكده جيرار جينيت، أثناء تصديه لأشكال التواتر في زمن الخطاب، والحكاية الترددية بخاصة، إذ ينفي المطابقة الكلّية بين مقطعين متطابقين لحكاية ترددية، لأن المقطع المُردَّد لن يكون هو نفسُه دائما.[1]

لقد تبيَّن أن تصور تودوروف لعلاقات النظم الزمنية بين الأحداث، هو تصور

[1] – انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم وآخرين، ص 129.

مرن، يشي بإمكانية التداخل بينها، كما أن بعض هذه الأشكال، مثل التوازي والتضاد، تقع لا محالة في مستوى المعجم والصيغ التعبيرية المتشابهة أو المختلفة، مما يخلع على السرد سمتا من التناغمية والتكثيف البلاغيين، لأنّ للسرد أيضا بلاغته وصوره كما الشعر تماما، وهو ما ينوِّه به تودوروف إذ يصرح: «إن كثافة المعنى التي تميز المظهر الحرفي للمنطوق تتعلّق بالسرد كما تتعلّق بالصور البلاغية. فالسرود تملك صورها كذلك. وصور السرد هي السرد الذي ندركه بما هو كذلك... كلّ أنواع السرود مجازية وليس السرد بديهيا أبدا.وأي فقرة مهما تكن محايدة تحتوي على صورة ما»[1].

حين يستوفي تودوروف منطق الأفعال، ينتقل إلى دراسة الشخصية، وهو هنا لا ينحو منحى الشعريين الجدد وعلى رأسهم جيرار جينيت، ممن عزلوا الشخصية عن ميدان التحليل السردي، بل إنه لا يقتفي حتى أثر الشكلانيين الروس الذين هم أول من أصَّل لهذا المبدأ فعندما يؤكد طوماشفسكي (Tomachevski) دونما تردد: «إن البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز، أن تستغني استغناء تاما عن البطل وسماته المحددة».

(Le héros n'est guère nécessaire à l'histoire. L'histoire comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques», écrit Tomachevski).[2]

يجد تودوروف التبرير الكافي لإعادة تأويل هذه العبارة، مخففا من حدة مطلقيتها، معتقدا أنها تشمل القصص الخرافية وأدب عصر النهضة، دون أن تخص الأدب الكلاسيكي، وهنا يستدرك تودوروف على طوماشفسكي قائلا: «ففي هذا الأدب يبدو أنّ الشخصية تلعب دورا من الدرجة الأولى وأن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقا منها، غير إن هذه ليست هي حال بعض اتجاهات الأدب الحديث حيث تقوم الشخصية

---

[1] – تزيفيتان تودوروف: الأدب والدلالة،ص ص 68– 69.

[2] - Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire, p 132.

مجددا بدور ثانوي».

(Dans cette littérature, le personnage nous semble jouer un rôle de premier ordre et c'est à partir de lui que s'organisent les autres éléments du récit. Ce n'est cependant pas le cas dans certaines tendances de la littérature moderne où le personnage tient à nouveau un rôle secondaire) .[1]

فنحن نتوسم في هذه العبارات نقضا تاما لبند من أهم بنود شعرية السرد، وتلميحا واضحا بالاختلاف المنهجي مع جيرار جينيت، إذ بتصديه لدراسة الشخصية، يكون تودوروف قد مارس هُجْنةً منهجية، تكف معها شعرية السرد عن أن تكون بنيوية خالصة، وعليه لا يكاد يخلو تأمل تودوروف للشخصيات وعلاقاتها من تأثير نماذج التحليل السيميولوجية، بخاصة أنموذج كل من غريماس ورولان بارت، وعلى الرغم من ذلك يستوقفنا هذا المستوى من التحليل بالفعل وبالقوة، لكننا لا نفعل ذلك بغرض الاستطراد غير المشروع أو غير المتلائم مع موضوع البحث، بل لنثبت وضعية التردد المنهجية التي وقع فيها تودوروف، بحسب تقدير جيرار جينيت.

تضاهي الشخصية في السرد الفاعل في الجملة، فإذا كان لكلِّ فاعل فعلُه، فإنّ الشخصية في السرد أيضا بحاجة إلى استكمال عناصرها، ولأجل ذلك وظف تودوروف أنموذج غريماس العاملي، وهو يقوم على ثلاثة مفاهيم رئيسة لوصف عالم الشخصيات، أولها العوامل، وثانيها المسندات القاعدية (Les prédicats de base)، وثالثها قواعد الاشتقاق، أما العوامل فتتعلق بالشخصيات حين تكون ذواتا للأفعال، فيتم وصفها بالنعوت(المسندات) التي تتطابق مع معنى الوظيفة عند فلاديمير بروب، كالرغبة والحب، كما قد تكون الشخصيات موضوعا لفعل، ولذلك فضل تودوروف استخدام مصطلح العامل كما تبناه أنموذج غريماس، فهو لفظ يدل على ذات الفعل وموضوعه في آن، والعوامل والمسندات وحدات قارة، إلا أنّ التأليف بينها يتغيّر

[1] – Op.cit, p132.

في السرد، أما قواعد الاشتقاق فهي التي تصف العلاقة بين النعوت والعوامل، سواء أكانت هذه العلاقات أصلية أو ثانوية، فالعلاقات الأصلية لها معنى وظيفي، وتشمل الرغبة والتواصل والمشاركة، أما إذا أردنا مع غريماس تجريد هذه المحمولات الأساسية ثم وصلها بذوات الفعل وموضوعاته، فسنكتشف أن الرغبة قائمة على ثنائية الفاعل والموضوع، والتواصل على ثنائية المرسل والمرسل إليه، أما المشاركة فقائمة على ثنائية المساعد والمعارض.

وتطبيقا لقواعد الاشتقاق ذاتها، يزعم تودوروف أن هذه النعوت الأساسية تبقى قابلة للتجريد، فهي تصلح بدورها لاشتقاق علاقات أخرى ثانوية، أهمها قواعد التقابل والمطاوعة والكائن والظاهر. فقد يندرج كل محمول أساسي ضمن علاقة التقابل (Opposition)، ولأجل ذلك يكون حضور المحمولات المقابلة في الغالب حضورا ضمنيا، فالرغبة في الشيء محمول أساسي، وهو علاقة واضحة وفعل، فتكون الرغبة هنا ظاهرة، ومقابلها فهو الرغبة عن الشيء، أما التواصل فيقابله الانفصال، وهو بوصفه محمولا أساسيا فقد نشتق منه علاقات ثانوية مثل المُسَارَّة ويقابلها الإفشاء، أما محمول المساعدة فيقابله المعارضة.

تخضع النعوت أيضا لقاعدة نحوية أساسية، هي قاعدة الفعل المتعدي، وهي محصلة الانتقال من الفعل إلى الانفعال مثل: أ يرغب في ب، وب أيضا يرغب في أ، والحاصل منهما أن أ مرغوب فيه من طرف ب، ومع قاعدة المطاوعة تغدو كل الأفعال السردية أفعالا متعدية وجوبا، لأنها تنزع إلى التحول والامتداد اللذين ينتظمان المحكي.

تكون النعوت أيضا محصلة العلاقة بين الكائن والظاهر(L'être et Le Paraître)، حيث المظهر لا يتطابق بالضرورة مع الكائن، فكل فعل يندرج ضمن علاقة ما فالمحبة فعل قابل لأن ينضوي في الوقت نفسه ضمن علاقة أخرى مقابلة لها هي الكراهية،

ونلحظ أنّه كلما زاد التفاوت بين الكائن والظاهر، أفضى ذلك إلى خداع، وهو ما يؤكده تودوروف قائلا: «علينا أن نسلّم إذن بوجود مستويين من العلاقات، مستوى الوجود الحقيقي (الكائن) ومستوى الظاهر، دون أن ننسى بأن هذه الألفاظ تتعلق بإدراك الشخصيات لا إدراكنا نحن، وإن وجود هذين المستويين هو وجود واعٍ ».

(Nous pouvons donc postuler l'existence de deux niveaux de rapports, celui de l'être et celui du paraître. N'oublions pas que ces termes concernent la perception des personnages et non la nôtre).[1]

تبقى العوامل والنعوت وقواعد الاشتقاق في وضعها السكوني الثابت إلى أن تتدرج في منجز سردي ما، عندئذ ستفرض هذه المعطيات علاقات جديدة خاضعة لمبدأ التحوّل، لأن السرد نسيج متداخل من العلاقات، وهو قابل للانقلاب في كل لحظة، وعليه فإنّ تتبع حركة النص السردي تتطلب وصف ما يدعوه تودوروف قواعد الفعل (Les règles d'action)، وهي عبارة عن تخطيطٍ مسبقٍ لأشكالَ من الفعل يمكن تصورها حتى قبل تحقق الفعل ذاته، وهنا يثبت تودوروف أنّ قواعد الفعل السردي، ذات طبيعة استراتيجية واحتمالية في آن، إنها قوانين تحكم المجتمع التخييلي، لكنها أيضا يمكن أن تكون واقعية تنتظم العلاقات بين أفراد مجتمع ما، يقول تودوروف: «فلنحدد مسبقا نطاق قواعد الفعل تلك، إنّها تعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع ما، هو مجتمع شخصيات الرواية، والحقيقة أنّه إذا تعلّق الأمر هنا بشخصيات تخييلية وغير واقعية فإنّ ذلك لا يظهر في هذه الصياغة، فبالإمكان بواسطة قواعد مماثلة وصف العادات والقوانين الضمنية لكلّ مجموعة متجانسة من الأشخاص، ويمكن أن يكون للشخصيات ذاتها وعي بهذه القواعد ذلك أنَّها توجد على مستوى القصة لا على مستوى الخطاب، فالقواعد التي تمت صياغتها تدل على الخطوط الكبرى للسرد دون تحديد كيفية تحقيق كل الأفعال المرسومة، وأظن أن هذا الملء للرسم يمكن أن يتم وصفه

---

[1]–Op.cit, p 135

بواسطة تقنيات تخبر عن منطق الأفعال الذي تحدثنا عنه».

(Précisons tout d'abord la portée de ces règles d'action. Elles reflètent les lois qui gouvernent la vie d'une société, celle des personnages de notre roman. Le fait qu'il s'agit ici de personnes imaginaires et non réelles n'apparaît pas dans la formulation: à l'aide de règles semblables, on pourrait décrire les habitudes et les lois implicites de n'importe quel groupe homogène de personnes. Les personnages eux-mêmes peuvent avoir conscience de ces règles: nous nous trouvons donc bien au niveau de l'histoire et non à celui du discours. Les règles ainsi formulées correspondent aux grandes lignes du récit sans préciser comment chacune des actions prescrites se réalise. Ce remplissage du dessin pourra être décrit, croyons-nous, à l'aide des techniques qui rendent compte de cette « logique des actions » dont nous avons parlé précédemment.) [1]

فمنطق الأفعال عند تودوروف مبني على متتاليات الأفعال التي لها علاقة بمحور الرغبة (أ يحب ب) والمطاوعة (أيحب ب إذن ب يحب أ) والمعارضة (أ ≠ ب) والتحول(أ ^ ← م أ ٧ م)، وكلّها علاقات تخص حركة المعنى وتطوره داخل السرد، لكنه يتم في مستوى القصة دائما لا في مستوى الخطاب، مما يعني أن تودوروف لا يزال لم يبرح بعد ميدان السرديات الدلالية أو بالحري السيميائيات السردية التي كان فيها متأثرا بأنموذج غريماس إلى أبعد الحدود، وبذلك يكون هذا العرض المختصر لقواعد تحليل منطق القصة، كما يتمثّلها تودوروف، ذريعة أخرى لوضع شعرية تودوروف ضمن مرحلة تأسيسية أولى أرهصت بالسرديات وشاركت في تطورها، دون أن تتخلص مع ذلك من قيود المنهجيات المجاورة، بخاصة المنطق الرياضي والسيميولوجيا.

ب- الحكي من حيث هو خطاب:

ليس الخطاب عند تودوروف سوى ذلك الشكل المكتوب للسرد، ويتحقق في شكل وضعية تلفظية بين السارد والمسرود له،أو هو كما يزعم تودوروف قائلا: «سنعد

[1]- Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire, p137.

الحكي من حيث هو خطاب وحسب، وهو كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ».

(Nous considérerons le récit uniquement en tant que discours, parole réelle adressée par le narrateur au lecteur)[1] .

يجـــعل تزيفيتان تودوروف للخطاب السردي، ثلاثة جوانب رئيسة هي زمن المحكي le temps du récit الذي يُستنبط في إطار العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومظاهر المحكي les aspects du récit وتخص الكيفية التي تُدرك بها القصة من طرف السارد، وصيغ المحكي les modes du récit وتتعلّق بأنماط الخطاب المستعملة من قبل السارد من أجل إبلاغنا بالقصة، وهي التي يطلق عليها تودوروف اسم سجلات الكلام، وفي هذا المستوى من تحليل الخطاب لا يكاد تودوروف يخرج عن تقسيمات جينيت البنيوية للسرد، لذلك لن نتوسَّع في تحري هذه التقسيمات، التي سيتكرر شرحُها في مباحث خاصة بإجراءات تحليل الخطاب السردي، ونكتفي خلال هذا العرض السريع بتقديم وجهة نظر تودوروف وشرح طريقته في تطبيق الإجراءات الخلاقة.

ب. 1 – زمن الخطاب:

ينوِّه تودوروف بوجود مستويين زمنيين متناظرين، هما زمن الخطاب وزمن القراءة، أما زمن الخطاب فهو زمن داخلي يُقَيَّد بالكتابة ويقاس بعدد الكلمات والأسطر والصفحات، في حين يرتبط زمن القراءة، وهو زمن خارجي، بالمدة التي يستغرقها حدث قراءة نص معيّن، لكن هذا الحدث يستعصي على الوصف وهو غير قبل للقياس بدقة، وغالبا ما يستوي زمن الخطاب متوسِّطا بين زمن القصة وزمن القراءة، لأنّه يخص العلاقة الإرسالية بين الراوي (المؤلف) والمروي (الحدث أو القصة) والمروي

[1] - Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire , p 138 .

له (القارئ).

لم يتوسَّع تودوروف في استنباط الوقائع الزمنية الخطابية، بعكس زمن القصة الذي استطرد في شرح وتطبيق أشكاله المختلفة، مستنفرا في ذلك بعض منجزات الشعرية الكلاسيكية إلى جانب المقولات السيميولوجية، ليثبت مرة أخرى أنه كان إلى السرديات الدلالية أميل منه إلى سرديات الخطاب، وعلى كلٍّ فقد تقدّم شرحُنا لبعض معطيات تحليل زمن القصة في المبحث السابق، بخاصة عندما تعرضنا لأشكال نظم الأحداث، التي هي في الأصل أشكال زمنية، مما يغنينا هنا عن كل حشو لا طائل من ورائه، ويحصي تودوروف داخل زمن الخطاب، علاقات زمنية مختلفة، صنوة لمثيلاتها عند جيرار جينيت، كعلاقات زمن الديمومة، ومنها وقائع تعليق الزمن أو الاستراحة، والمشهد، والتلخيص والحذف، فكلّ هذه الأزمنة تتداخل في نسيج النص السردي، لتكشف عن مستوى من التصرف والاشتغال على الوقائع الزمنية، لذلك ارتأى تودوروف أن يجعلها من مشمولات مبدأ خرق النظام L'infraction à L'ordre الذي لا يتحقق في مستوى زمن القصة بل في زمن الخطاب، فخرق النظام لا علاقة له بتتابع المحكي، لأنّ الخرق لا يقع إلاّ في لحظة واحدة فقط من هذا التتابع، وهي اللحظة التي تعقب الانقلاب ثم تؤول فيه العقدة إلى الحلِّ، فينشأ عن ذلك خرقا حقيقيا للنظام السابق، وقيام نظام جديد.

لكن حتّى وإن كان مبدأ خرق النظام إجراء بنيويا صرفا، لأنه يخص عالم الحكاية، إلاّ أنّ تودوروف لم يستنكف عن خرق مبدأ بنيويته ذاك، فراح يتحرى ذلك التعارض القائم بين نظام السرد وما يسميه نظام الحياة، ويشرح تودوروف هذه العلاقة بين السرد والسياق الاجتماعي، منوِّها بمثال جيِّدٍ هو رواية العلاقات الخطرة، فيقول: «هكذا نرى المحكي من منظور جديد، إنّه ليس مجرد عرض بسيط لفعل؛ بل هو قصة صراع بين نظامين: نظام الكتاب ونظام سياقه الاجتماعي. ففي حالة رواية العلاقات

الخطرة فهي تؤسس من بدايتها إلى حلّ العقدة، نظاما جديدا مختلفا عن نظام الوسط الخارجي، الذي لا يَحْضُر هنا إلا بوصفه محرِّكا لبعض الأفعال. أما حلّ العقدة فهو يمثل خرقا لنظام الكتاب، وما تلاه يقودنا إلى هذا النظام الخارجي نفسه، أي إلى ابتعاث ما هدمه المحكي السابق».

(Ainsi nous voyons tout le récit dans une nouvelle perspective. Il n'est pas le simple exposé d'une action, mais l'histoire du conflit entre deux ordres: celui du livre et celui de son contexte social. Dans notre cas, jusqu'à leur dénouement, les Liaisons dangereuses établissent un nouvel ordre, différent de celui du milieu extérieur. L'ordre extérieur n'est présent ici que comme un mobile pour certaines actions. Le dénouement représente une infraction à cet ordre du livre, et ce qui le suit nous mène à ce même ordre extérieur, à la restauration de ce qui était détruit par le récit précédent)[1] .

وإذ يبلغ تودوروف هذا المستوى من التحليل، نلفيه غير مخلصٍ تماما للمقاربة البنيوية، وهذا أمر لا يحتاج إلى حجج أخرى، فلطالما كان تودوروف أميل إلى الإيمان بوجود تلك الصلة الخفية بين البنية السردية والبنية الإيديولوجية الخارجية، وهو أمر ينكره عليه جيرار جينيت الذي لا يؤمن إلا بعمل البنية السردية وحدها.

ب. 2 – الرؤى السردية / أو مظاهر الحكي:

أضحت الرؤية السردية موضوعا أثيرا ومثيرا للجدل النظري والمصطلحي، وما انفكت تشكل ميدانا خصيبا للدراسة، لا يزال يتطور منذ القرن التاسع عشر، فالرؤية السردية تُعْنَى بكل الحيَّل المصطنعة لعرض الحكاية من منظور إدراك السارد أو الشخصية، وتنقل في الوقت نفسه وجهة نظر كل منهما حول ما يُرْوى، ويتم كلّ ذلك من خلال المسافة القائمة بين ضمير المتكلم الذي يعيِّن الراوي، وبين ضمير الغائب الذي يعيِّن الشخصية بوصفها موضوعا للحكي أو كما يقول تودوروف: «إننا ونحن نقرأ عملا تخييليا لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكا مباشرا، ففي الوقت نفسه

---

[1]– Op.cit, P151.

الذي ندرك فيه هذه الأحداث، ندرك أيضا، وإن بكيفية مختلفة، إدراك من يحكيها، وعليه نحيل بلفظ مظاهر الحكي على مختلف أنواع الإدراكات التي يمكن التعرّف عليها داخل السرد، ونأخذ كلمة مظهر بمعناها الاشتقاقي، أي " الرؤية "، وبكيفية أكثر دقة، يعكس المظهر العلاقة بين هو في القصة وأنا في الخطاب، أو العلاقة بين الشخصية والسارد».

(En lisant une œuvre de fiction, nous n'avons pas une perception directe des événements qu'elle décrit. En même temps que ces événements, nous percevons, bien que d'une manière différente, la perception qu'en a celui qui les raconte. C'est aux différents types de perception, reconnaissables dans le récit, que nous nous référons par le terme d'aspects du récit (en prenant ce mot dans une acception proche de son sens étymologique, c'est-à-dire «regard»). Plus précisément, l'aspect reflète la relation entre un il (dans l'histoire) et un je (dans le discours), entre le personnage et le narrateur)[1] .

ويثني تودوروف على التعريف السابق بتعريف آخر أكثر تقنية لمظاهر الحكي بوصفها: « تخص مظاهر الحكي الطريقة التي يدرك بها السارِدُ القصةَ ».

(Les aspects du récit concernaient la façon dont l'histoire était perçue par le Narrateur.)[2]

لم يكن تودوروف ليتردّد عن تثمين مفهومه للرؤية السردية باسترفاد أنموذج جون بويون Jean Pouillon الذي اقترحه في كتابه الزمن والرواية سنة 1946، وأجرى له تصنيفا ثلاثيا شهيرا، أعاد تودوروف نقله دون إضافات تذكر في كتابه الأدب والدلالة، وبهذا يتضح أن ثالوث شعرية السرد كان يعب من مصب واحد، ويغتني ببعض المقولات الجاهزة في حقل الدراسات السردية.

أما في دراستيه، مقولات الحكي الأدبي وشعرية النثر، فقد عمل تودوروف على

---

[1] - Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire , p 141.

[2] −Ibid , p143.

تطوير مفهوم الرؤيات السردية التي تتداخل عمليا مع أنماط الحكي (صيغه)، فينتج عن ذلك ثلاثة أوضاع سردية تحيل إلى كلٍ من السارد والمسرود له، والمؤلف الضمني والقارئ الضمني، والمؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي، وقد كان تودوروف أكثر حرصا على تمييز السارد والقارئ التخييليين عن المؤلف والقارئ الحقيقيين، محتذيا حذو جيرار جينيت، أما المؤلف، فهو وضع سردي قد يكون موجودا بالفعل لا بالقوة، بخاصة حين يعلن المؤلف عن حضوره بشكل مباشر وملموس في الخطاب، عندئذ سيكف عن أن يكون طرفا محايدا، فيروح يعلن عن مواقفه ويُصْدِر ملاحظاته ويفضح لغز الحكاية ويكشف حقيقة الشخصية ويلعب دور القارئ المتعاطف أو المتبرم من الشخصية، وشيئا فشيئا يغدو المؤلفُ شخصيةً معنيةً بالحكاية، بله شخصية تضاهي غيرها من الشخصيات المتخيَّلَة، إنَّ إشارات المؤلف المختلفة وتأكيداته على الوجود الحقيقي للعالم الذي هو بصدد تخييله، تثبت وجوده كوضع سردي لا يقبل الدحض مطلقا، وأنّ انصرافات المؤلف من الحكاية إلى التعليق ومسرحة حدث الكتابة أكبر دليل على ذلك، لأنّ المؤلف يتدخل ليضفي سمت الواقعية على المتخيَّل. وهذه لعبةُ مؤلفٍ قد لا يكون غِرًّا أبدا، إلاّ أنّ تودوروف لم يفصِّل القيل في وضع المؤلف الحقيقي أثناء تدخلاته في الحكاية، وذلك ما استدركه عليه جيرار جينيت لاحقا.

وفي الأخير يخلص تودوروف إلى أنّ الأوضاع السردية ليست ثابتة مطلقا، بل هي تتداخل مع بعضها كأن تلتبس صورة القارئ بصورة السارد، أو يتوحَّد السارِدُ مع الشخصيات المتخيَّلة، لكن تودوروف في كل المعطيات التي يقدِّمها عن الأوضاع السردية الناتجة عن الرؤيات السردية، لا يزيد شيئا عما جاء في الشعرية الكلاسيكية، كما أنّه بادِ التأثر ببعض تعاليم شعرية السرد التي استنها جيرار جينيت.

ب. 3 – سجلات الكلام / أو أنماط الحكي:

يحتوي الحكي بوصفه ملفوظا على أنماطَ للحكي، هي التي ينعتها تودوروف

بسجلات الكلام، فيقول: «إنّ الرؤى السردية تتعلّق بالطريقة التي يُدْرِكُ بها السارِدُ الحكايةَ. أما سجلات الكلام فتتعلق بطريقة هذا السارد في عرض الحكاية وتقديمها»[1].

تُعْنَى سجلاتُ الكلام إذن، بالكيفية التي يَعْرِضُ بها السارِدُ قصتَه ،ويكتفي تودوروف هنا باسترفاد الثنائية الأرسطية التقليدية التي تقابل بين العرض (la representation) والسرد (la narration)، مفضلا بعد ذلك إطلاق لفظ الحكي على السرد، كما أسلفنا بالشرح في مبحث سابق، فالعرض كالدراما تجري فيه الأحداثُ أمام أعيننا والقصة لا تنقل خبرا بل فعلا يجري تمثيله مباشرة دون تدخل السارد، أما الحكيُ المرويُ بضمير المفرد الغائب، فيكون فيه السارد مجردَ شاهدٍ ينقل الوقائعَ المتتابعة ويُخْبِرُ عنها دون تمثيل الشخصيات.

ثم استخدم تودوروف القاعدة اللّسانية التي تقابل بين الأسلوب المباشر (le style direct)، والأسلوب غير المباشر (le style indirect) للتمييز بين العرض والحكي، أو بين كلام الشخصيات وكلام السارد، فإزاء كلام الشخصية نشعر أننا أمام أفعال بينما نكون في الحكي في مواجهة سيلٍ عرمٍ من الأخبار، والعرضُ فعلُ كلامٍ وهو يتضمن الواقع الذي يشير إليه الآن، بينما يُخبر الحكيُ عن أحداثَ جرت في مكان آخر ويحكي عن وقائع حدثت في زمن مضى لكنّه خارجي بالنسبة إلى زمن الخطاب، إنّ كلام الشخصيات ينقل واقع التلفظ في حد ذاته، مبرزا فعل نُطق الجملة، أما كلام السارد الذي يتوسَّط به لنقل الخبر فهو وثيق الصلة بالأسلوب غير المباشر.

ويمضي تودوروف في تتبّع الاختلافات القائمة بين أنماط الحكي، فإذا كانت سجلات اللغة جميعا، سواء أكانت عرضا أو سردا، تتصل بعملية النطق ذاتها، إلا أنّ نظام الإحالة فيهما مختلف، لأنّ عملية النطق القائمة على العرض تحيل إلى المظهر

---

[1]– تزيفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ص81.

المرجعي للكلام وللقصة، وفيه تُنقل وقائع التلفظ كما هي بتمثيلها تمثيلا مباشرا، أما السرد فهو يستحضر المظهر الحرفي للكلام، لأنّ السارد يقول الأشياء وينقل عن الوقائع التي انتهى زمن حدوثها، فنحن لا نعرف الحقيقة اللّسانية للتلفظ، إذ يَتْرُكُ الساردُ الكلماتِ التي تبادلتها الشخصياتُ فيما بينها ويكتفي بصوغها بلغته الخاصة. [1]

هكذا يتطور مفهومُ سجلات اللغة بين ظهراني تودوروف، ليطال كيفية صوغ الأساليب بكلّ أبعادها البلاغية والعاطفية والتناصية، فإذا كان السرد يتجاوز مرجعية الكلام الأصلي، فهذا يسمح بأن تتشبَّع وقائعُ التلفظ بالمعاني المضافة والإيحائية التي تُسبغ على المنطوق سياقا مختلفا عن سياقِه الأصلي، وهنا أيضا تبرز ظواهر تلفظية شتى، طارئة على الملفوظ وليست أصلية فيه، كالمعارضة والمحاكاة الساخرة لأقوال الآخرين مما له صلة مباشرة بالتناص ومؤثرات المحيط والنبرات المصاحبة والتكرار، وكلها ظواهر تحتمل ترميزات عاطفية وبلاغية خاصة.

تبدو سجلات الكلام إذن معنية بدرجة حضور القصة في الخطاب، أو لنقل بلغة جيرار جينيت بدرجة تدخل السارد في الحكاية، فيحصي تودوروف ثلاثة مستويات لهذا الحضور الساردي، أو بالحري ثلاثَ صيغٍ سردية هي[2]:

– الأسلوب المباشر: هو العرض عند جينيت، ويكون فيه الخطابُ منقولا والعالمُ ثابتا ويعد تودوروف حديث الراوي من الأسلوب المباشر وفيه يحضر الراوي داخل القصة المروية، إنّه خطاب الشخصية كما هو معروض في واقعيته التامة، دون وسيط فالمتكلم يتولى بنفسه لفظ تلفظه، فالعرض هو كلام الشخصيات المختلفة، وهو يأتي مشحونا بالنبرة الشخصية.

– الأسلوب غير المباشر: (الخطاب المحكي) وهو الذي يوازي عند جينيت

---

[1]– تزيفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ص 81.

[2] -Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire , p145.

المسرود بنوعيه المسرود والمسرود الذاتي، ويعني به تودوروف تلك الصيغة التي تحتفظ بمضمون الخطاب المُتَلَفَّظ به، مع تحويله وإدماجه في خطاب السارد، فالسارد ينقل خطاب الشخصية مع تغييرات نحوية وغير نحوية كالحذف واختصار الانطباعات العاطفية، أما الأسلوب غير المباشر الحر، فهو صيغة فرعية تتوسّط بين الأسلوبين السابقين، ومن أهم خصائص الأسلوب غير المباشر الحر أنه يتضمن كل الإشارات التي تحيل إلى الذات المتلفظة.

– الخطاب المروي: (المنقول) هو الذي يقوم فيه المتكلّم بُنقل محتوى الكلام دون الإبقاء على حرفيته التلفظية كما هي، فثمة فعلُ تلفظ موجود نجهل كلماته المتلفظ بها حقا لكننا نعرف مضمونه، فالنقل هو ما يخص الخطاب المروي، وغالبا ما يدلنا سياق الخطاب المنقول، على أنّه خطاب قد نُطِقَ به في مكان آخر وفي زمن سابق، وهو يضاهي قولنا: (لقد طلبوا منا الالتزام بمواعيد العمل) فصيغة الأداء التي تثبت عملية نقل الكلام: "طلبوا منا" تدل كذلك على الأسلوب غير المباشر وهي أيضا شاهد على عملية النطق للكلام الآتي بعدها "الالتزام بمواعيد العمل". إلا أن جينيت يزيد على النقل بذكر نوعيه المنقول المباشر والمنقول غير المباشر، وسنزيد هذه السجلات تفصيلا ضمن شعرية السرد عند جيرار جينيت.

وعلى الرغم من اتساع رقعة الاختلافات الشكلية الظاهرة بين العرض والسرد، إلا أن تودوروف يرفض الفصل التقني المبالغ فيه بين خطاب الشخصية وخطاب السارد، أو بين عرض يتصف بالذاتية وسرد سمته الموضوعية، بل إنّه ليستبعد أن يتحقق أي ضرب خالص من سجلات الكلام هذه، إذ ليس ثمة عرض يخلو من تدخلات السارد، كما ليس ثمة سرد لا ينقل مرجعية كلام الآخرين، فكل خطاب، من وجهة نظر تودوروف، هو سرد وعرض في آن، أو هو ملفوظ وتلفظ، فهو من جهة كونه ملفوظا يتخذ سمت الموضوعية، حين تختفي سمات الخطاب الذاتية وراء لغة السارد الواصفة

والناقلة، لكن الخطاب الموضوعي نفسه قد لا يخلو من سمات التلفظ، ففي هذه الحال تسنده بعض الصيغ اللّسانية كالضمائر المنفصلة وأسماء الإشارة وأزمنة الفعل، وهو ما يؤكده تودوروف قائلا: «كل كلمة، هي كما نعلم، ملفوظ وتلفظ في الوقت نفسه،فهي كملفوظ تشير إلى موضوع الملفوظ وتبقى إذن موضوعية، أما من حيث هي تلفظ فتشير إلى ذات التلفظ وتحتفظ بمظهر ذاتي لأنها تمثل في كل حالة الفعل الذي قام به ذلك الفاعل. كلّ جملة تتضمن إذن هذين الجانبين ولكن بدرجات مختلفة؛ فبعض أجزاء الخطاب لها وظيفة واحدة هي التعبير عن هذه الذاتية (الضمائر الشخصية وأسماء الإشارة، وأزمنة الفعل، وبعض الأفعال...، أما بعضها الآخر فيخص قبل كلّ شيء الحقيقة الموضوعية».

(Toute parole est, on le sait, à la fois un énoncé et une énonciation. En tant Qu'énoncé, elle se rapporte au sujet de l'énoncé et reste donc objective. En tant qu'énonciation, elle se rapporte au sujet de l'énonciation et garde un aspect subjectif car elle représente dans chaque cas un acte accompli par ce sujet. Toute phrase présente ces deux aspects mais à des degrés différents; certaines parties du discours ont pour seule fonction de transmettre cette subjectivité (les pronoms personnels et démonstratifs, les temps du verbe, certains verbe. ..d'autres concernent avant tout la réalité objective)[1].

وإذ تتداخل الصيغتان، العرض والسرد، التلفظ والملفوظ، فإن السياق هو أساس تصنيف الخطاب إلى ذاتي أو موضوعي، أي إلى كلام الشخصية أو كلام السارد، مثلما يخمِّن تودوروف، فقولك: (غادر محمد مكتبه على الساعة العاشرة)، فلا يوجد هنا أي إخبار حول الذات المتلفظة، أما جملة: (أنت ذكي!) فهذه الجملة هي فعل قول يقوم به المتلفظ بها، إنّها فعلُ مدحٍ بالرغم من أنها قد تحتفظ بقيمة موضوعية، على أن السياق هو الذي يحدد الصفة الذاتية لجملة معينة، ولو أنّ الجملة الأولى اتخذت شكل رد من طرف شخصيةٍ أو متكلّمٍ ما، لأمكن أن تشكل إشارةً إلى الذات المتلفظة، وتصبح بعد

[1]- Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire , p145.

ذلك خطابا للشخصية، يتأتى بتحويلٍ نحويٍ بسيطٍ: (أؤكد لك أنّ محمدا غادر مكتبه على الساعة العاشرة.)

هكذا يرتبط الأسلوب المباشر بالمظهر الذاتي للغة، أي بكلام الشخصية، لكنّه أحيانا ترتد فيه الذاتية، حتى لا نكاد نعلم شيئا عن الشخصية، وهنا يغدو التلفظ ملفوظا، والعكس بالنسبة إلى كلام السارد الذي يرتد عن موضوعيته، حين يدلّ على وضعيات يكون فيها السارِدُ بصدد إجراءِ مقارنةٍ أو تأملِ ظاهرةٍ وإعطاءِ رأيٍ، وفي هذا الحال يتحوّل الملفوظُ إلى تلفظ دالٍ على وجود ذاتٍ متلفظةٍ تمارسُ المقارنات والتأملات وتصدر أحكام القيمة.

كان هذا عرضا مقتضبا لأهم إجراءات التحليل السردية التي تبناها تزيفيتان تودوروف في مرحلة متقدِّمة من تاريخ شعرية السرد، رأينا أن نَسِمَها بالمرحلة التأسيسية، بسبب تداخلها مع منهجيات مجاورة، وعلى رأسها السيميولوجيا، وإن كانت أغلب إجراءات التحليل السردية، قد استكملت نضجها الإجرائي بين ظهراني شعرية جيرار جينيت، وتحوَّلت بعد ذلك إلى قواعدَ عالمية تنتظم وتنظم عملية السرد، فإنَّ ذلك يبرر على الأقل سبب إعراضنا عن كلِّ تفصيل زائد، لأننا سنعود حتما إلى استئناف الحديث عن إجراءات التحليل الخلاّقة، في الفصل الآتي الذي سنقصره على شعرية السرد بين ظهراني جيرار جينيت.

ومهما يكن من أمر فإن ملاحظات تودوروف قد أسهمت بحق في إثراء موضوعات البحث في مجال السرديات السيميائية والبنيوية، وهو الذي كان يتوقع دائما أن تصبح مبادئ تحليل السرد قاعدةَ تصنيفٍ مستقبليةٍ للمسرودات الأدبية وغير الأدبية.

الفصل الثاني:

شعرية السرد/ مفاهيم وتطبيقات

جيرار جينيت Gérard Genette أنموذجا

1- تطور مفهوم الشعرية عند جيرار جينيت

2- شعرية السرد

3- بلاغات السرد عند جيرار جينيت

1.3 – شعرية زمن السرد:

أ– علاقات الترتيب الزمنية

ب – علاقات المدة الزمنية

ج– علاقات التواتر الزمنية

2.3 – شعرية التبئير والصيغة السردية

أ– مقدمة التبئير/ الشخص أم الفاعل السردي

ب – الأوضاع السردية

ج – التحويل الصوتي

د – الصيغة السردية

هـ – التبئيرات السردية

1- تطور مفهوم الشعرية (Poétique) عند جيرار جنيت:

ارتأينا أن يكون هذا الفصل قراءة مستقلة لشعرية جيرار جينيت، وهو ثالث الثلاثة الذين مثلوا الاتجاه البويطيقي الجديد، ولعمري إن شعريته لتستحق أن تستأثر بهذا الاهتمام دون الشعريات الأخرى، بسبب ما حازته من فضل السبق في ميدان الشعرية وشعرية السرد بخاصة؟، ولكونها حجة لكل المهتمين بالشعرية، فما هي فلسفة الشعرية عند جينيت، وما هي مقترحاتُها النظرية والإجرائية ؟، ولكن إذا كان كلّ حديثٍ عن شعرية السرد يقتضي تأمّلها كتجربة مستقلة، لها أسسها وملامحها الخاصة، فإنّ الشعرية عند جيرار جينيت لم تكن نزعة أداتية ثابتة، بل لقد مرّت بعمليات تحسين وصقل مطَّردين.

لم تتضح شعرية جينيت طفرةً واحدة بل نمت نموا متدرِّجًا، فبدأت ممارسةً نقديةً تطورت إلى شعرية السرد البنيوية، التي أسفرت بدورها عن شعرية ثانية أوسع وأشمل من الأولى هي الشعرية الجمالية، أما الشعرية البنيوية، فتقترن بمجلدات جينيت صور 01 و02 و03، حتى كتابه (عودة إلى خطاب الحكاية)، الذي كان فيه جنيت أكثر شعرية من ذي قبل، لأنَّه، على ما يبدو، لم يكن، في تلك الحقبة على الأقل، مستعدا لأن يتنازل عن بلاغاته وإجراءاته الخلاقة المستخدمة لتحليل الخطاب السردي، على الرغم من إيمانه بضرورة التغيير، وإمكانية التعديل، بل لطالما كان جينيت يؤكد ثباته على المبادئ الشعرية ويعلن عن ذلك قائلا: «مما لاشك فيه أن هذا كلُّه يؤكد أنني قلَّما غيرت رأيي خلال خمسين سنة وهذه هي الميزة السعيدة للأغبياء»[1]، وعلى الرغم من ذلك تنتهي شعرية جينيت لتكون شعريةً جمالية ذات سمتٍ تعاقبي، سرعان ما سوف

---

[1] – رولان بارت وجيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر. غسان السّيد، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،2001، ص99.

تحل محلَّ شعرية وصفية بنيوية، بل إن تراجع شعرية السرد تزامن مع أول بيان أصدره جيرار جينيت وأقرَّ فيه تخليه عن مفهوم البنية وتمسكه بجدلية البنية والتاريخ فيقول: «إن هذا الرفض الواضح للتاريخ، هو في الواقع فرضية موضوعة بين أقواس، أو تعليقا منهجيا مؤقتا، وأنّ هذا النوع من النقد الذي ندعوه وبشكل أكثر دقة نظرية الأشكال الأدبية، أو بشكل أكثر إيجازا الشعرية، يبدو لي مهيأ أكثر من أي اتجاه آخر للالتقاء بالتاريخ أثناء مسيره»[1]، وبذلك يثبت جينيت بأنّ الشعريين لم يرفضوا التعاقبية مطلقا، مثلُه في ذلك كمثل رولان بارت الذي دعا إلى إعادة تجديد تاريخ الأدب وتفكيك أساطيره ومفاهيمه المغلوطة، التي أصبحت مع مرور الوقت بمثابة بداهاتٍ لا تحتمل التفكير فيها أو حتى مراجعتها، لعلّ أهمها طرا مسلَّمة تقسيم الأدب إلى مدارسَ وعصور أدبية، يُنْظرُ إليها غالبا من زاوية زمنية خالصة هي اليوم مقدِّمة خاطئة لكل تحليلٍ شعريٍ، فالشعرية لا تنفك تؤمن بوجود هذه الجدلية الدائمة بين النظام وتاريخ النظام، أو بين البنية والتاريخ، وهذا ما يأخذ به الشعريون وعلى رأسهم جنيت الذي يعد الانتقال من الشعرية الجديدة إلى الشعرية الجمالية ضرورة يفرضها التحليل البنيوي نفسه في مرحلة من مراحله.

بدأت شعرية جينيت تتوق إلى الانعتاق من قيود السرديات البنيوية ونظرية الأدب باتجاه نظرية للفن وعلم الجمال منذ عام 1969، لتغدو بعد بضعة سنوات شعريةَ تجاوزٍ لقواعد الأنواع والأجناس، يظهر ذلك جلِّيا في سلسلة من الأعمال أصدرها جينيت تباعا، أهمها كتابه "مدخل إلى جامع النص" (Introduction à L'architexte) الصادر سنة 1982[2]، و"عتبات" (Seuils) 1986، و"طروس، الأدب في الدرجة الثانية"

---

[1] - Gérard Genette: Figures 3, Editions du seuil ,1972 , P13.

[2] – جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، ص 76.

انظر أيضا: غسان السيِّد: من البنيوية إلى الشعرية – رولان بارت وجيرار جينيت، ص ص69-81.

(Palimpsestes, la littérature au second degré سنة 1982، وفيها جميعا راح جينيت ينافح عن الشعرية التعاقبية، لأنّها هي وحدها التي تسمح باكتشاف السمات الشكلية في عمل من الأعمال، وهذا شأن ستقصر عنه الشعرية البنيوية لوحدها، فلكي نعرف أنّ هذا العنصر في النص له وسمٌ جمالي خاص، علينا أن نُلِّم أولا بالوضعية التاريخية للنص في فترة كتابته بالذات، إذ أن ثمة عناصر قد تكون موسومة جماليا بالنسبة إلى الكاتب وجماعته اللِّسانية، لكنها ليست كذلك بالنسبة إلينا نحن القراء اليوم، بسبب التطور اللغوي والفني، ولعلَّ هذا ما يبرر فارق القراءة في الأزمنة المختلفة، فما أعتبره أنا اليوم استعارةً قد لا يكون كذلك بالنسبة إلى الجرجاني أو الباقلاني، مع عكس صحيح، وعليه فإن كل دراسة جمالية بحاجة إلى معرفة الوضع التاريخي كحالة اللغة، والسياق الأدبي وذوق الجمهور.

ويمضي جينيت يجادل عن شعريته التعاقبية متوكأ على قضية الأجناس الأدبية تارة أخرى، فالجنس ليس بنية ثابتة، بل هو نتاج تداخل العلاقات التفاعلية بين النصوص، وعليه ليست تعنينا في شيء النعوت الأجناسية: (رواية – ملحمة – قصة...) بل، المقصود هو: «مجموعة معقدة من علاقات النسب بين النصوص، والقواعد الظاهرة، والمعايير الضمنية المرتبة بنسب مختلفة ومتغيرة، ويتجلى انتقالُها التاريخي في ترسيمات عامة ومستقرة نسبيا، ويمكن لزمنها العملي أن يكون من أكثر الأزمنة تنوعًا بكلِّ تأكيد، ولكن الإسقاط التاريخي عليها، وكذلك الميل إلى إعادة تنشيطها أمور تعد ملازمة لها»[1].

كل جنس أدبي هو مجرد تخطيط ذهني لما ستؤول إليه النصوص مستقبلا، لأنّه يتضمن احتمالات شتى لتحريفِ وتحويلِ الكتابة في سياقات تاريخية مختلفة، بمعنى أنّ

---

[1] –أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر. منذر عياشي، ص191.
انظر أيضا جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر.عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، 1986، ص75.

كل جنس أدبي قابل لأن يعاد إنتاجه من جديد نتيجة تداخله مع أجناس أخرى، فنحن هنا نتحدث عن جوامع الأجناس لا عن جنس ثابت. هذا وقد تتحوّل بعض الأعمال إلى أنموذج ملائم لجوامع الأجناس، فكم من الأعمال الأدبية لم نُوَّفق تماما في تصنيفها أجناسيا لأنها واقعة تحت طائلة الجنس المتداخل والمفتوح، وعليه فإن مقولة الجنس عابرة للتاريخ وخاضعة هي الأخرى للتطور لا للثبات، بله إن الثبات نفسه هو مجرد وضعية مثالية لا وجود لها أصلا، وهو أمر يؤكده جاكبسون قائلا: « إن تاريخ نظام ما، هو أيضا نظام، وهكذا تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم، فكلُّ نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله الذين هما عنصراه البنيويان الملازمان: – نزعة تقليد القديم كواقعة أسلوب، أي الخلفية اللّسانية والأدبية التي نحس بها كأسلوبٍ مُتَجاوز وبال– الميولاتُ التجديدية في اللغة وفي الأدب، والتي نشعر بها كتجدد للنظام». [1]

وبمقتضى مفهوم التعاقب الزمني، لم يعد الجنس يحيل إلى صلات القربى بين عدد لا نهائي من النصوص، ولا على السمات المشتركة التي تتراكم خلال فترة طويلة من الترسّب التاريخي المعقد، فينشأ عن ذلك التراكم للسمات مفهومنا عن جنس ما، كالشعر والرواية والقصة، لأن سمات التشابه مُعرضة للتغيير في كلّ مراحل الممارسة الأدبية، كما أنّ بعض السمات ستغدو أكثر أهمية من أخرى، وهي التي ستأخذ على عاتقها تحديد الشكل الجديد لهذا الجنس أو ذاك، وعليه فإنّ القصة والرواية والشعر ليست بمعنى واحد، ولا هي تتحدد بالخصائص نفسها في كل العصور التاريخية وفي كلِّ الثقافات، وإذا كانت الأجناس كذلك فحقيق بشعرياتها أن تراهن على مسارها الزمني التعاقبي وبوادر التطور التي ترعاها الشعرية التعاقبية لا الشعرية البنيوية.

ووفقا لهذا المنظور الجديد، توصل جينيت إلى اقتراح أطروحته عن جامع النص،

---

[1] – تزيفيتان تودوروف: نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، 1982، ص10.

ثم راح يعيد توزيع الأجناس الأدبية، مهتديًا بالتصنيفات الأرسطية، مهتما أكثر فأكثر ببحث كيفيات التحوُّل والتداخل بين الأجناس، وهو ما سيسفر، في اعتقاد جينيت، عن خانةٍ ستبقى شاغرةَ على الدوام، وهي تتعلق بجنس أدبي، مجهولٍ، أو جامع نص، يُنظر إليه في تطوره التاريخي وتحولاته المتأرجحة بين حالات الجمود والتجديد، ولكن جامع النص يظل، على الرغم من نزعته التجديدية، متمسكا بأشكال مكرورة وتقليدية، تصبح بمثابة التجسيد الفعلي لجوهر الشعرية، لأنّه نتاج إعادة توظيف مجموعة من الأجناس (أو بالحري قوانينها) بطريقة المحاكاة الساخرة (La Parodie)، وقد خلص جينيت بعد هذا التأمل العميق في ظاهرة جامع النص إلى نتيجة مفادها أن الأعمال المحاكاتية، هي أعمال من الدرجة الثانية، لأنّها تأخذ من نص أو نصوص عديدة قديمة تستعير منها الموضوع لإخضاعه لهذا التحول أو ذاك، أو تستعير منها الطريقة (أو الأسلوب) من أجل وضعه في سياق آخر، كتحويل الموضوع الجاد إلى هزلي، مع عكس صحيح أيضا، أو تحويل المنحط إلى سام والسامي إلى منحط، وكل هذه العلاقات تنبئ عن ممارسات للتحوّل والمحاكاة بوظائفها الثلاث: اللعبية والهجائية والجادة.

لم يعد جامع النص إذن امتدادً لنظرية الأجناس الأدبية، ولا هو إثبات مطلق لقوانينها الواصفة، بقدر ما صار قلبًا وتعديلاً وتحويلاً للمعيار الأجناسي، أما عندما انتقل جينيت إلى تأمل فرضية محيط النص (Épitexte)، وما يتضمنه من تعليقات ونقود وشروح وإعادة نسخ، إلى جانب النصوص الموازية كالعنوان، والعنوان الفرعي، والإهداءات والمقدمات، والملاحظات، وعلامات الناشر، فإنه يكون بذلك قد وسَّع حقل شعريته الجمالية، التي صارت تُعنى بدراسة العلاقة بين وجود النص بالقوة ووجوده بالفعل، لأنّ الكتاب بعد طبعه يتخذ شكلا ماديا قابلا للتبادل، كما يصبح موضوعا تداوليا وكده البحث عن المقاصد العليا للمؤلف وقصد القارئ.في حين يبقى هذا العمل في وضعٍ افتراضي لأنه لم يتحقق بعدُ، ولم يُطبع ولم يتخذ شكلا ماديا لكتابٍ

سيصبح موضوعا للقراءة.

كان هذا وصفا عاما لأهم الانتقالات التاريخية التي عرفتها شعرية جيرار جينيت، وإن كان يعنينا في المقام الأول التعرف على شعرية السرد وما تحتمله من بلاغات أثرت ميدان تحليل الخطابات السردية وغير السردية.

2 - شعريـــة الســـرد:

لا تشكّل شعرية السرد عند جينيت سوى مرحلة من مراحل تطور الشعرية لديه، إلاّ أنّها مرحلة لا تني تتجدد بسبب ارتباطها بجماليات الممارسة السردية، فقد اختارت الشعرية من بين موضوعاتها الأثيرة السردَ، لكنها لم تحتكره ولم تدّع الحق في تملكه، لأنّ السرد مشاع بين منهجيات كثيرة، اجتماعية وإيديولوجية وأسلوبية وتداولية، وعليه فإنّ شعرية السرد لا تغطي حقل الممارسة النقدية للسرد، بل هي مجرد فرع من الشعريات لكنّها مستقلة عنها في الوقت نفسه، وهي امتداد لتاريخٍ من الممارسة النقدية كان قد عَرَف تطورا مذهلا، وظل مع ذلك بحاجة إلى مراجعة وتقييم مستمرين، وهذا ما انفك جينيت يردده في أكثر من مناسبة، إذ يعلن: «فلعلّه يمكن ملاحظة أن الدراسات الأدبية تتأرجح اليوم بين طوابعية النقد التأويلي "خليط المناهج" * وإوالية السرديات، وهي إوالة لا تمت بصلة إلى الفلسفة العامة فيما أظن، ولكنها تتميز في أحسن أحوالها، بمراعاتها لإواليات النص. ومع ذلك، فأنا لا أزعم أن "تقدم" الشعريات سيقوم على استغراق شقها الآلي لمجموع الحقل بالتدريج، وإنما أزعم فقط أن المراعاة المعنية تستحق هي نفسها مراعاة ما، أو انتباها ما، حتى ولو بين الفينة والأخرى»[1].

---

* - التشديد من عندنا.

[1] - جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص ص 06-07.

يدعو جيرار جنيت إلى التمييز بين حقلي الشعرية والسرديات، وهو ينظر إلى هذه الأخيرة كعلم مستقلٍ عن الشعرية، ومع ذلك فإن إصرار جينيت على هذا التمييز سيؤدي إلى حصر مجال السرديات، وتحديد موضوع بحثها، وهو ما حدا بجينيت، لاحقا، لأن يعود إلى ضبط حقل السرديات، من جديد، بعد أن اعتوره غموضٌ ولبسٌ كبيرين، ناتجين عن تعدد وجهات نظر المشغلين في مضماره واختلاف مشاربهم وغاياتهم، وتراوحها ما بين السيميائية والبنيوية والتداولية والجمالية والثقافية والفلسفية...، وكلٌّ يدَّعي استئثاره لوحده بالسرديات وأحقيته بموضوعاتها.

يميز جينيت بين السرديات Narratologie، والسردية Narrative، فالأولى استأثر بها البنيويون دون سواهم، في حين استقل الباحثون المهتمون بقضايا سرديات القصة بمصطلح السردية، هذا ويستعمل جينيت السرديات بمعناها الحصري لا العام، وينعتها بالسرديات البنيوية التي يقتصر موضوعها على كلِّ الخطابات ذات الصيغة اللفظية، أدبية كانت أو غير أدبية، منطوقة كانت أو مكتوبة وهو بذلك يستثني سرديات القصة التي تُعنى بتحليل محتوى السرد، وتُسْقِط دراسة الخطاب، بوصفه الطريقة التي تُروى بها القصة، وعليه فإن ما يدعوه جينيت سرديات القصة، هو اتجاه في السرديات ذي نزوع سيميائي واضح، تنضوي تحته أعمال غريماس، وكلود بريمون، وجوليا كريستيفا، وبعض أعمال رولان بارت وتودوروف الأولى، وجميعها تهتم بدراسة القصة، أيّا ما كان شكلُها وطريقة إرسالها، حتى وإن لم تكن سردية بالضرورة، ولا هي تتقدم بصيغة لفظية، بل أيقونية كما هو شأن الفيلم والسينما والعرض المسرحي والرسوم الهزلية، وهنا يمعن جينيت في انتقاد هذا التوجه في دراسة مضمون السرد، بل يشك حتى في وجود هذه المضامين السردية، لأنَّها مجرد سلسلات من الوقائع القابلة لأي نمط من التمثيل، باعتراف السيميائيين أنفسهم، فالقصة وضع تبعي لاحق

للخطاب، والقصة لا تنعت بالسردية إلاَّ إذا اتخذت وضعا سرديا[1].

هكذا يبدو أن سرديات الخطاب تختلف تماما عن سرديات القصة، فهي تختص بالنمط السردي وليس بالمضمون، وبسبب هذا التباين في موضوع الدراسة، انفصلت السرديات البنيوية عن السرديات العامة، انفصالا تاما منذ أن أصدر جيرار جينيت كتابه "صور3"، وفيه بدا جيرار جينيت أكثر الشعريين حرصا على الفصل بين أنماط سردية وأخرى غير سردية، كما أصبح الوضع السردي اللفظي يشكل أحد أهم الاختيارات الجوهرية التي وسمت شعرية جيرار جينيت عبر مختلف مراحل تطورها.

إلا أنَّ قضية الوضع السردي تتطلب تمييزا آخر، لأنّ السردي يدل على خطابات أدبية وغير أدبية، تكون الأولى متخيّلَة محضة، وتكون الثانية غير متخيّلَة (واقعية)، لكن جينيت ينفي إمكانية الفصل بين هذين الخطابين، لأن ذلك يؤدي إلى تضييق حقل السرديات، وجعله وقفا على السرديات الأدبية وحدها، إذ بسبب اكتفائها بالمتخيَّل المحض، تكون السرديات قد خسرت حقولا أوسع للدراسة، فموضوع السرديات عند جيرار جنيت يشمل كل أشكال المسرودات المتخيلة وغير المتخيّلَة، الأدبية والتاريخية والرمزية والفلسفية والسير الذاتية، وكل الخطابات التي تحمل الصفةَ السرديةَ واللفظيةَ.

تحتوي مجلدات جنيت الثلاثة "صور 1 و2 و3" "Figures1-2-3" بين دفتيها على أشهر تعاليم السرديات البنيوية، لكن كتاب "صور3" هو من أهم أسفار السرديات البنيوية، وهو يؤسس لهذا الاتجاه الجديد المعروف بالشعرية الجديدة، ويمدُّها بجهاز مفهومي ومصطلحي شديد التعقيد والثراء في آن، مما يثبت مرة أخرى دور المدرسة الفرنسية، في مجال شعرية السرد.

لا يخلو كتاب "صور3" إذن، من مقترحاتٍ خاصة بالتحليل النسقي للرواية،وهو

---

[1] – Gérard genette :Figures 3, P74 .

تحليلٌ يعبُّ من منبعِ نظريةٍ متكاملةٍ في شعريةٍ للسرد هي دائمة النوسان بين النقد والنظرية، إذ تبدأ الشعرية نقدا منطلقة من واقع النصوص السردية لتنتهي نظرية أو تغدو نقدا خالصا بلا نصوص مثلما ينعتها جينيت قائلا: «أعني بالنقد الخالص النقد الذي لا يركز على الكائنات ولا على الأعمال ولكن على الأنواع، والذي لا يرى في رؤية الكائنات والأعمال سوى ذرائع للتوسط إلى الأنواع».

(J'entends par critique pure la critique qui porte non sur des êtres, non sur des œuvres, mais sur des essences, et qui ne voit dans la vision des êtres et des œuvres qu'un prétextes à la médiation des essences)[1].

لكن حين تأخذ الشعرية بناصية النقد الخالص، فإنَّها لا محالة سوف تغض الطَّرفَ عن واقع النصوص وتحيلها إلى مجرد ذرائعَ لتبرير النظرية بالأمثلة النصية، فيؤدي ذلك إلى طمس الخصائص الجمالية التي تميز كل نص على حده، وتتلاشى بذلك التمايزات بين الأعمال لتندرج جميعها ضمن كونية الجنس، وتعالي قوانينه ومحسناته العابرة للزمان والمكان، ذلك أن وكد الشعرية إذا رجحت فيها كفة النظرية هو تقصي الأعراف الجمالية والموضوعات والأنماط والصيّغ والأشكال والإجراءات الخلاقة، التي هي كل ما يتبقى من الممارسة الأدبية، إن مضت الحقب وانتهى الأفراد وتنوسيت النصوص، فالشعرية بهذا المعنى تستوي فوق التاريخ، أوهي تاريخ لكل الأشكال والنماذج الدائمة الوجود والمستمرة، إنّها: «نظرية عامة للأشكال الأدبية»[2].

لطالما كان البحث عن القوانين والأشكال هو الهاجس الأول لشعرية السرد، إلاّ أنّ موضوعا كهذا قد يتحوّل بفعل اجترار النماذج ورفض قوانين التغيير،إلى مجرد تطبيقات جامدة قابلة لأن تُجرى على كل نص مهما كان نوعه، بآلية قد لا تخلو من

---

[1] – Gérard genette: figure2, P10.

[2] – Ibid, p10.

سذاجة غالبا، عندئذ ستكون الشعرية قاب قوسين أو أدنى من السقوط مثلما سقطت البلاغة الكلاسيكية حينما تحوَّلت إلى مجرَّد تطبيقات صمّاء على نصوصٍ أو خطاطات نصوص، لا روح لها.

لقد استشعر جيرار جينيت خطورة هذا المنزلق الذي يهدِّد مصير شعرية السرد، فاختار النزول إلى واقع النصوص، ورفض عزل الانحرافات الأسلوبية، فكانت شعريته ممارسة نقدية أصيلة لا تتنكر لحتمية النماذج التبادلية، وعلى الرغم من ذلك لم تسلم ساحة جيرار جينيت من كرِّ وفرِّ الخصوم وأعداء النظرية، فقد ووجهت شعرية السرد بحملة شرسة من الانتقادات حمل لواءها بعضُ زعماء النقد الإيديولوجي، وعلى رأسهم فارن ريس (Van Rees) في مقالٍ له منشور عام 1981 في مجلة شعريات (Poétique)، موسوم ب: "بعض القضايا في دراسة تصورات الأدب: نقد للنظرة الأداتية للنظريات الأدبية "، وهو المقال الذي عكف جيرار جينيت على الردّ عليه في كتابه عودة إلى خطاب الحكاية[1]، مفندا في كل مرة جملة من الانتقادات التي كانت، على حد زعم جينيت نفسه، تتوخى الحطّ من شأن شعرية السرد والتشكيك في نجاعتها النظرية والتطبيقية، لعلّ أهمها أن تُتَهم شعرية السرد بأنَّها أداتية صمّاء، غالبا ما تنتهي إلى كتم أنفاس النص بإجراءات تحليلٍ وقواعدَ لا روح لها ولا رائحة، لأنَّ وكدها التوصل إلى عولمة نقدية، تستوي وتتشابه بين مخالبها كلّ النصوص وتضيع خصوصياتها الجمالية، بل الأدهى والأمر أن تدّعي هذه السرديات أنَّها "العلم الأنموذجي" الوحيد المتاح في مجال الدراسات الأدبية، وأنَّها صالحة للتطبيق على السرد، كما على الشعر سواءً بسواء.

لكن الأخطر من ذلك أن تتهم شعرية السرد بأنها إيديولوجية ومؤسساتية وهي

---

[1]– انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص23.

بالأصل نفي للإيديولوجيا، إذ لم يتوان فان ريس دائما عن اتهام الشعرية بالعلمانية النقدية الزائفة، لأنّها مجرد قناع يخفي وراءه إيديولوجيا إقطاعية أو بورجوازية، ثم يَتَّهم جينيت بالتردّد بينهما، فلا وجود إذن لشعريات نصية، بل شعريات "توليدية" تعتمد على كفاءة شعرية فطرية موجودة بالفعل، وقد تكون مكتسبة ومتغيِّرة، وهي ذات صلة بالانتماء الطبقي الذي يروح يُنمي هذه الكفاءة، ويُضَخِمُها في شكل حذلقة علميَّة، يحرسها سدنة البلاغات وقوانين الشعرية، ثم يُمضي ريس، واضعا نصب عينيه، غايته الأوحد، وهي فضح الشعار الإيديولوجي الذي يتوارى خلف شعرية جنيت.[1]

لم يدخر جنيت من جهته جهدا للنيل من فان ريس، فراح يتهكم من مثل هكذا نقد ماركسي يرى الإيدولوجيا في كلِّ مكانٍ، ثم انتقد فكرة الكفاءة الشعرية الفطرية ويشكك في وجودها، زاعما أنّها مفهوم شبحي وكاذب، مستغربا في الآن نفسه من فكرة ربطها بالأسماء الطبقية، فهل هذا يعني وجود كفاءة بورجوازية وأخرى بروليتارية وإقطاعية.. ؟ !. ثم ينتقد جنيت، اختزالية ريس، ويعترض على طريقته في البحث كاشفا عن عدم شرعية منهجيته في التحليل، إذ يكتفي الباحث بفقرة واحدة من الفصل الأول من كتاب صور ثلاثة، وهو المخصص لخطاب الحكاية، ليعمِّم أطروحته الإيديولوجية على شعرية جنيت بكاملها، بل يتساءل، أنَّى لبحث من خمس عشرة صفحة أن يكون ذريعة للحكم وتقييم بحث بحجم مائة وخمسين صفحة ؟ !، هكذا يبدو أن ريس يتحدث عن مميزات النسق، وما يتعلق به من سمات إيديولوجية، لكنه لم يوضحها، أي أنّه اكتفى بوسم الشعرية إيديولوجيا من دون سوق مبررات وحجج هذا الوسم ؟ !.

لقد نجح جينيت في رد هجمة فان ريس، كما أمكن له أن يصم أذنيه عن جعجعة

---

[1] – انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 23.

المرجفين، ويمضي مثابرا عازما على تطوير شعرية السرد التي لم تعد بالنسبة إليه شعرية صمّاء، بل كم هي شعرية شعريته، لأنّها بدلا من أن تؤدي إلى إثبات المعيار السردي انتهت إلى تحويله أو نفيه، وبدلا من أن تتجه إلى الكوني وتُقِرَّ بالنماذج التبادلية المجردة، إذ بها تنجز دورتها الارتدادية، وتلّف لفهًا النظري، عائدة القهقرى، من العام إلى الخاص، هكذا يغدو كتاب (صور3)، الذي ارتآه جيرار جنيت، تحليلا سرديا لرواية بحثا عن الزمن الضائع à la recherche du temps perdu لمارسيل بروست Marcel Proust، ممارسة نقدية مارقة عن مسار الشعرية المعيارية، بل لقد كشفت هذه الممارسة عن تميز فعل الكتابة السردية عند بروست، حتى لتكاد تصير روايته، تمردا واشتغالا ضد القانون السردي، فأيُّ شعرية نسقية، إذن، مهما كانت صرامتُها العلمية، ودقتُها الإجرائية، ستصمد أمام أصالة فعل الكتابة، ونزوعها المستمر إلى التجاوز؟! وهل ستصير كلُ رواية، هي على شاكلة رواية بحثا عن الزمن الضائع، شعريةً قائمة بذاتها ؟ ! أو لنقل إنَّه من حسن حظ الشعرية المعيارية أن ليست كلُّ الروايات كرواية بحثًا عن الزمن الضائع وصنوها من الروايات التي تشكل عدولا وتحوّلا مستمرين، لأن ذلك سيؤدي حتما إلى تقييد حقل الشعريات ليكون وقفا على شعريات نصوص بعينها دون أخرى، إذ ذاك، سوف تؤول الشعرية إلى نفي ذاتها، وإلى المصادرة على موضوعها وحقلِها المنهجي.

لقد كان لجيرار جينيت إذن طريقته الخاصة في إجراء الشعرية، إذ يبدأ بتقنين المسلَّمة، التي يدعوها معيارا سرديا، ليُوصِلنا شيئا فشيئا إلى نقيض المعيار، إلى الشاذ السردي الذي يُحفظ ويقاس عليه بالتأكيد، من هنا لا نستبعد أن تؤول الشعرية إلى ضدها، أو أن تنفي ذاتها، فالشعرية عند جيرار جنيت، هي شعرية تجاوز، لا شعرية نسق مما يثبت طابعها التراكمي المفتوح، الذي قد يحيل الشعرية إلى بحث دائم عن البلاغات الخاصة والمحسِّنات الجديدة التي تحل محل المحسِّنات القديمة، وبذلك تصير

شعرية السرد قياسا وشذوذا في الآن نفسه، وهي الازدواجية التي جعلت الشعرية دائمة الاستعداد لأن تكون في خدمة النقد بدلا من أن يكون النقد في خدمتها. فالعكس هنا لا يصح مطلقا. فللشعرية جدليتها الخاصة، وهي دائمة التردد بين (النقد) و(النقد الخالص)، أو بين (النقد) والنظرية.

تتهم شعرية السرد تارة أخرى بالنزعة الأداتية المتعالمة التي غالبا ما تنتهي إلى وأد أدبية النصوص، وهي بعد ذلك مجرد تقنيات صمَّاء يُؤتى بها لتطبيقها على نصوص قصيرة، فشعرية السرد تقصر عن استكشاف العمل في كليته، لذلك تنتقي تطبيقاتها الملائمة والجاهزة دائما من شواهدَ معزولة عن سياقها، أو تستأنس بالحكايات الشعبية وتجد فيها حقلا مناسبا لمقرراتها، بسبب أنها تتقدم غفلا من قصد المؤلف، وربما لأجل قطع لسان كلِّ أفَّاك معترض، غامر جينيت بتطبيق تعاليم السردية على رواية ضخمة، هي رواية: (بحثا عن الزمن الضائع)، فراح يتقصى مختلف مظاهر التجربة السردية في هذا العمل الضخم، إلا أن غاية هذا الاستكشاف لم تكن وصف المعايير السردية الموجودة سلفا، بله الاستماع إلى نبض النص، واستنطاق تلك الطريقة الخاصة في الكتابة، والتي تجعل من التقنية البروستية الغريبة والشاذة معيارا، هكذا انتهى جينيت إلى اكتشاف شعريةٍ للسرد هي وسمٌ لهذه الرواية دون غيرها من الروايات، مما يعني أن بعض النصوص هي على جانب من الثراء والخصوصية، إلى حد يغدو كلّ تعميم لها بمثابة مغالطة منهجية فادحة، وبخسا لنصوصية النص، فكل عمل سردي لا يجب أن يقيَّم إلا بمقتضى طريقته في الكتابة ومماحكة المعايير العليا للنوع الذي يكتب فيه، وهذه لعمري تجربة سردية خاصة، لا يجوز مطلقا قياسُها أو مطابقتُها على أي نصٍ آخر، حتى وإن كانت هذه النصوص تحتكم إلى عناصر كونية مشتركة تتجاوز ما هو خاص إلى العام، فعلى كل عمل تحليلي منضو تحت شعرية السرد أن يكون عملا نقديا صميما حتى وإن كان سيؤول في النهاية إلى وضع التجربة

النصية في سياق الأنموذج الكوني للسرد، فشعرية السرد كانت ولا تزال تراوح مكانها بحثا عن وهج الكتابة وهي تعيد صياغة القوانين السردية (التبئير، التواتر، الصيغ).[1]

وزبدة القول إن جيرار جينيت يقدم أنموذجا فريدا في معترك شعرية السرد التي عرفت بين ظهرانيه تطورا بيِّنا، وإن كان جينيت نفسه يعزو هذا التطور إلى التناغم القائم بين موضوع السرديات ومنهجها[2]، مما أدى إلى نجاح السرديات وهيمنتها –المخيفة– على المنابر الجامعية والبرامج والمقررات، وإن كنا لا نملك الحق في المصادرة على هذا النجاح، ولا أن نبخس قيمة هذه الهيمنة، لأنها هيمنة علمية وليست وهمية أو شعارية جوفاء، أما جيرار جينيت الذي أبهره نجاحه بالتأكيد، فيكتفي بوصف خصومه التقليديين، ساخرا، بأنهم هم الذين بكَّتهم نجاح السرديات حتما[3].

3- بلاغات السرد عند جيرار جينيت:

أنتج جيرار جينيت ومن نسج على منواله من الشعريين الجدد، قوانين صارمة لتحليل السرد، يبدو أنها قد لقيت استئناسا من قبل بعض الدارسين، ورفضا من بعضهم الآخر، وبدا قسم ثالث بين هؤلاء وهؤلاء، وضمن هذه الزمرة الثالثة نلفي بول ريكور أميل إلى اختيار وجهة نظر الشعرية الجديدة، ممثلة بوجه خاص في شعرية جيرار جينيت، إلا إنه يسجل الاعتراضات نفسِها التي كان قد وجهها من قبل للسيميائيات السردية عند كلٍّ من فلاديمير بروب ورولان بارت وغيرهم من البنيويين.

لا يقبل ريكور كلّ مبادئ الشعرية الجديدة، وينتقد بشكل خاص علمانية السرد، التي يمكن في اعتقاده أن تسفِر عن قياسات دقيقة، إذا كان الأمر يتعلق بقياس زمن الديمومة أو سرعة السرد، ويعمَّم هذا الحكم على المستويات الأخرى كالتواتر وعلاقات

---

[1] - Gérard genette: Figures3, p68.

[2] – جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 06.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الترتيب الزمنية، وصيغ السرد والتبئيرات، ولكن تلك القياسات ستكون محدودة الفعالية إذا تصدت لزمن القراءة، وفي هذا السياق، يعلن بول ريكور رفضه للعقلانية المطلقة التي تدّعيها الشعرية الجديدة قائلا: «تقودني دراسة جينيت لتشويهات المدة الزمنية إلى التأملات ذاتها.. لن أتراجع عن قناعتي باستحالة قياس مدة للسرد، إذا قصدنا بذلك زمن القراءة».[1]

إن ما يعترض عليه بول ريكور هو الصيغة الشكلانية الصارمة التي تعتور شعرية السرد، ففي مستوى تحليل الزمن مثلا، بدت التنويعات الزمنية اعتباطية، على الرغم من أنها ليست كذلك ولا ينبغي لها أن تكون، لأنها تستهدف إعادة بناء تصوّر ما، هو توقع القارئ، وعليه، ينبغي فتح حقل السرد البنيوي على أفق القراءة، يقول ريكور مؤكدًا هذا المعنى:« ولقد أظهر تحليلنا لهذه البنية الزمنية الانعكاسية، ضرورة أن تنسب إلى هذه الألعاب مع الزمن غاية (Finalité) النطق بتجربة ما للزمن تكون هي الرهان في هذه الألعاب، ونحن إذ نفعل ذلك إنما نفتح المجال أمام بحث تُتَاخِمُ فيه مشاكل التصور السردي المشاكل الخاصة بإعادة التصور السردي للزمن، إلا أنّ هذا البحث لن يعبر الآن العتبة التي تؤدي من الإشكالية الأولى إلى الثانية، طالما أن تجربة الزمن المطروحة للبحث هنا هي تجربة قصصية أفقها عالم تخيلي يبقى هو عالم النص. لن يجعل إشكالية التصور السردي تغلق لتدخل في إشكالية إعادة تصور السرد للزمن إلاّ المواجهة بين عالم النص والعالم المعيش الخاص بالقارئ».[2]

وعلى الرغم من هذه الاعتراضات، لم تنفك إجراءات التحليل السردية تثبت نجاعتها في مستوى كل تحليل بنيوي محايث، وهو أمر لم ينكره بول ريكور، حين نوّه

---

[1] – بول ريكور: الزمان والسرد - الزمان المروي، تر. سعيد الغانمي، ج3، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، 2006، ص ص146–147.

[2] – المرجع نفسه، ج3، ص 171.

بأهمية شعرية السرد، وهذا ما سوف نتبيّنه بتفصيل في هذه المباحث المخصصة لإجراءات التحليل الخلاقة التي تضم شعرية زمن السرد والتنويعات الصيغية والتبئيرات.

1.3 – شعرية زمن السرد:

يبدو نسق السرد المتتابع أوثق صلة بزمن القصة الذي يدعوه جيرار جنيت زمن الحبكة أيضا، وهو زمن حدثي خاضع لمبدأ الاتساق، يقتضي الحدث المتقدِّمُ فيه المتأخرَ، وقد اهتمت السيميائيات السردية الدلالية بهذا الجانب من دراسة القصة وتطور الحدثية، مثلما هو شأن أكثر أعمال فلاديمير بروب Vladimir Propp وتلامذته من بعده، أمثال ألجيرادس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas وكلود بريمون Claude Bremond، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva.

غير إن جيرار جنيت يتناول الاتساق السردي أثناء تحققه اللفظي في مستوى زمن الخطاب وليس معزولا عنه، وهذا ما يتيح إمكانيات كثيرة لخرق مبدأ الاتساق، وبذلك يتزعزع نظام التتابع، ليحل محلَّه التنافر الحدثي بأشكاله المختلفة، فزمن القصة، يتعرض إلى إعادة كتابة ثانية، في مستوى الممارسة النصية، ويعرف أشكالا من التسريع أو التبطئة أو الحذف، ذلك أن الخطاب قد يمنح حدثا عرضيا خاطفا، قد يكون قليل الأهمية من الناحية الحدثية، حيزا زمنيا أوسع، بينما قد يقفز على حادثة أخرى أكثر أهمية، فيختصرها بسرعة أو يحجب أهم تفاصيلها أو يحذفها مطلقا أو جزئيا، وعليه فإن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، هي التي تتمخض عن شعرية زمن السرد.

نتوصل إلى إعادة تشييد زمن القصة واستنتاجه من زمن الخطاب بالاستناد إلى جملة من المؤشرات الزمنية المبثوثة في ثنايا الخطاب السردي، وهذا جهدٌ تداولي

ينهض به قارئ متمسك بعادات القراءة الخطيَّة، وله من الصبر ما يمكنه من إعادة النظام وفرض قانون التتابع المنتهك (خطابيا)، إلاَّ أنَّه قد يتعذَّر أحيانا إعادة تشكيل هذا النظام في بعض الأعمال السردية التي يلجأ فيها الخطاب إلى قلب نظام القصة قلبا جذريًا، ناهيك عن ندرة المؤشرات الحدثية، وعلى الرغم من ذلك يبقى التقابل بين زمن القصة وزمن الخطاب ضروريا، لأنَّه يضيء مساحات اشتغال المؤلف على زمن القصة، إذ بغير وجود هذه المرجعية الزمنية الأولى، التي هي زمن القصة، لا نستطيع أن نعرف أيّ الأحداث جاء متأخرا في الخطاب، وقد كان متقدِّما في القصة، مع عكس صحيح أيضا، وأيّ الأحداث حذف وأيّها تم تلخيصه، مما يعني أن كل محاولة لإقصاء هذه الثنائية (زمن قصة/زمن خطاب) أو أحد طرفيها من حقل الدراسة الخاصة بزمن السرد ستكون لا محالة طمسا لشعرية زمن السرد وإزهاقا لروحها.

يعد جيرار جنيت القصة مجالا خاصا بنظم الأحداث، أو هي بنية حديثه مجردة، تتألف من عناصر مضمونية، تكاد أن تكون ثابتة، وغالبا ما تتقدم في شكل تعارض قيمي ينتظم البنية الحديثة كلها، من بدئها إلى منتهاها، كأن تكون البنية مأساوية (حياة ≠ موت)، أو بنية صراع (أ ≠ ب)، أما الخطاب فهو لا يخضع للتسلسل الحدثي، بل يتسم بالتعقيد والتداخل، ويبرز فيه دور ناظم الخطاب (المؤلف) الذي يشرف على تشييد القصة، وإسناد الخطاب إلى المتكلِّمين (السرد) من خلال تنظيم العلاقات بين الراوي والمروي والمروي له، فالخطاب يُعْنى بالطريقة التي تُنْقل بها القصة إلى المروي له، في حين تظل القصة كبنية مجردة خارج الخطاب، وقابلة لأن تُؤَدي وتُبَلَّغ بأكثر من طريقة، فكلّ قصة معروفة حدثيا، غالبا ما تبدأ بداية معلومةً وتنتهي بنهاية معلومة كذلك، لكن تبليغها، في مستوى الخطاب قد يأخذ أكثر من شكلٍ، كما لو أن القصة الواحدة يُعاد تأليفها بأكثر من طريقة، فقد يمكننا بدأ الحكاية من الوسط، أو من النهاية، أو تحذف بعض الأحداث، حتى لا يبقى من القصة الأصل سوى معالم حدثية

كبرى، تصلُ، دائما بين شتى النسخ والقصة الأولى، كما أن هذه القصة المؤلفة أو المكتوبة، يمكن أن تُعاد صياغتها من خلال وسائط سيميائية مختلفة فتكون رسومًا متحرِّكة أو قصة مصوّرة أو فيلما أو عرضا مسرحيا، الأمر الذي يمنح القصة بُعْدَها السيميائي الفضفاض.

هكذا انتهى جيرار جنيت إلى دراسة الخطاب في إطار علاقته المرجعية بالقصة، وإذ يسقط هذا التقابل على محور الزمن، فإنّه يُسفر عن ثلاث علاقاتٍ زمنية يَعْتورها منطق التقابل كذلك. هي علاقات الترتيب الزمنية، وعلاقات المدة وعلاقات التواتر، أما علاقات الترتيب الزمنية، ففيها يتقابل الترتيب الزمني للأحداث في القصة بعلاقات ترتيب أخرى في الخطاب، في حين تتناول علاقات المدة الزمنية مقارنة َديمومة الحدث في القصة والخطاب، وترمي علاقات التواتر الزمنية إلى دراسة التكرار الواقع بين زمن القصة وزمن الخطاب.

أ – علاقات الترتيب الزمنية: Relation D'Ordre Temporelle

يشيِّد كلّ عملٍ سردي نظاما حدثيا عامًا يتسم بالتسلسل الزمني، غير إن هذا النظام القبلي الخاضع للترتيب، لايني يكشف عن قابليته للتصدُّع بسبب المفارقات الزمنية(Les Anachronies Temporelles) التي تتضمن بدورها مفارقاتٍ زمنية استرجاعية Les Analepses ومفارقاتٍ زمنية استباقية Les prolepses، والبدءِ من الوسط (Immediares) أو ما يعرف بالدرجة الصفر للحكي.

تسفر الاسترجاعات والاستباقات عن أشكال زمنية فرعية أكثر تشابكا من الأشكال الأولية للمفارقات، وهو ما يؤكد شعرية زمن الخطاب، ويسمها تارة أخرى بميسم التعقيد والتداخل، إذ إن المفارقات الزمنية، هي المسؤولة عن إعادة ترتيب الأحداث في زمن الخطاب، بشكلٍ مختلفٍ عن ترتيبها الأصلي في زمن القصة، بله هي

المسؤولة عن حذف النظام، والتخلي عن التقاليد الزمنية السردية الكلاسيكية.

هذا، ويعد جيرار جنيت علاقات الترتيب الزمنية مجالا خصيبا لتحليل الزمن تحليلا بنيويا، وهي تعني: «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة».[1]

تفارق المفارقة الزمنية ما يُحكى الآن وبشكل متتابع، فينتج عن ذلك توقف الحكاية الراهنة، وبداية حكاية أخرى، هي بالحري مفارقة زمنية، تتجه نحو ماضي الحكي، فتسمى استرجاعا (Analepse)، فالمفارقة الزمنية إذن، هي نتاج الدرجة الصفر للقصة وزمن الخطاب إذ يُفترض هنا أن السارد يروي (خطابيا) قصة مراعيا تتابع أحداثها حدثا تلو حدث إلى أن يُبتر هذا الحكي فجأة فيفضي إلى مفارقة زمنية، إلاَّ أن هذه الوضعية الصفرية للزمن هي وضعية افتراضية لا وجود لها بالفعل، إذ يتعذر حتمًا وجود خطاب يحكي بشكل متتابع (ومنطقي) ما حدث فعلا، مما يعني أن المفارقة الزمنية لم تأت لإرباك اتساق الزمن (أي الدرجة الصفر) الذي لم يوجد قط ؟ ! بل إن المفارقة الزمنية، ومن ورائها التنافر السردي، هما صفتان لازبتان للسرد، أما التسلسل (القصة) فزمنية افتراضية، موجودة بالقوة، هذا، وإن افترضنا وجود مسروداتٍ تقيَّدت بالترتيب الزمني، في مستوى تمفصلاتها الكبرى على الأقل، كالمحكي الشعبي بعامة، إلا أن خيانة الترتيب بأكثر من طريقة هو السائد. بل إن التقاليد السردية الأدبية لتدين بالتنافر أكثر من التوافق، وما أكثر المسرودات التي تفتتح بالنهاية، أو تبدأ من الوسط وتعود إلى الوراء، مثل الملحمة وأكثر السرديات المعاصرة.

هذا، ويوضح الشكل أدناه طريقة اشتغال المفارقة الزمنية، استرجاعية كانت أو

---

[1]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف،2003،ص47.

استباقية، ضمن علاقات الترتيب الزمنية:

استرجاع (أ) حكاية ابتدائية (ز0) استباق (ب)

قبل → ..... ← بعد

كل استرجاع أو استباق منطلقه حكاية ابتدائية (Récit primaire)، وقد اضطلع جينيت بهذا الاصطلاح مفضلا إياه على الحكاية الأولى، لأنَّ هذا الأخير قد ينطوي على حكم بالأهمية، فنتصور أن الحكاية الأولى أهم موضوعاتيا من الحكاية الثانية، كما قد يفيد أيضا أولوية ترتيب الحكاية الأولى، لتكون أسبق من الحكاية الثانية، على الرغم من أن واقع الخطاب، قد يفنّد هذا الترتيب التدرجي، وتكون الأولى، مع ذلك حكاية ابتدائية بالقياس إلى الحكاية الثانية. وقد تسبق الحكاية الثانية الأولى[1]. هذا ونشير إلى إمكانية العودة إلى الحكاية الابتدائية (زه) دائما، بمعنى أن السارد قد يستأنف الحكاية الابتدائية، فيعود إليها لاحقا، وقد لا يستأنفها عندما يتركها ويبدأ حكاية أخرى مختلفة، عندئذ تنشأ أنواع من الاسترجاعات سنعود إلى شرحها بعد حين.

يستخدم جيرار جنيت ملفوظات الاسترجاع والاستباق مستثمرا دلالتهما النحوية، فالجذر المشترك للمصطلحين (Lepse) في (Analepse) و(Prolepse)، يدل في الإغريقية على الأخذ، وهو مفهومه السردي كذلك، لكنه في (Analepse) يعني الأخذ مسبقا وقبل الأوان، وهو تعارض واضح تثبته اللواحق (Ana) و(Pro). [2]

ثم يحدِّد جيرار جنيت، لكلِّ مفارقة زمنية، مهما كان نوعها مدَّاها وسعَتها، فقد تتسِّع المسافة الزمنية التي تفصل بين الحكاية الابتدائية (زه) والمفارقة الزمنية أو تضيق، فيطلق جنيت على هذه المسافة اسم مدى المفارقة، كما أن لهذه المفارقة الزمنية

---

[1] – جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 32.

[2] – المرجع نفسه، ص 93.

نفسها، بوصفها حادثة مسترجعة أو مستشرفة، زمُنها الخاص، أي أنها تستغرق بدورها مدة معينة تطول أو تقصر (أي أن لها زمن قصة خاص ومستقل)، ويسمِّي جنيت هذه المدة سعة المفارقة الزمنية، فمدى المفارقة هي المسافة الزمنية الواقعة بين لحظة الحكي الأول، والحدث المسترجع أو المستبق، وهو ما يُجلِّيه المثال الافتراضي الآتي:

(1955/09/02) (1958/09/02) (2005/09/02)

أ1 ◄——— أ2 ◄——— ز0 ◄———

نفترض في هذا المثال أنّ الساردَ يعيِّن (ز0) حاضرَ حكيٍ موافقٍ لـــ: (2005/09/02) وينطلق منه هنا والآن لتأريخ حادثة سجنه التي بدأت وقائعها في (1955/09/02) وانتهت بخروج السارد من السجن في (1958/09/02) وهو ما نرمز له به(أ1) و(أ2)، أما مدى الاسترجاع فقد استغرق خمسين سنةً تفصل بين (زه) و(أ1)، في حين تُقدَّر سعةُ الاسترجاع التي تحدِّد ديمومة واقعة السجن نفسها بثلاثِ سنوات، هي المحصورة بين (أ$_1$) و(أ2)، ويقتضي ذلك أنّ مدى المفارقة أكبر من سعتها ذلك لأنّ حادثة السجن محدودة زمنيا، بينما يتمدد الاسترجاع بسبب طغيان زمن الذاكرة، فالتنافر الزمني بين السعة والمدى هو إذن بمثابة الوسم الأكثر شيوعا للمفارقة الاسترجاعية.

لم يكن جيرار جنيت يحفل كثيرا بالطابع التراكمي للمفارقات الاسترجاعية بخاصة، بقدر ما كان يأسره الوضع التقني للمفارقات الزمنية، الأمر الذي أدى إلى سوء تقدير السعة الحقيقية للاسترجاعات التي غالبا ما كانت تقاس بالزمن الواقعي، أي زمن الساعات والأيام والأشهر، غير إن هذا القياس ليس صحيحا مطلقا، فالذكرى زمن لا ينتهي بل هو زمن فيزيائي، ممتد وهادرٌ لا يعترف بالحدود، ولا يكفّ عن أن يوجد في كلِّ لحظات الزمن المترامية الأطراف (قبل، والآن، وفيما بعد ودائما)، وعليه فإن

السنوات الثلاث المقدَّرة كسعة لحادثة السجن، في المثال السابق، تتجاوزها الذاكرة لتستغرق زمن السارد كلِّه، ماضيا وحاضرًا ومستقبلاً فتتحول بذلك إلى زمنية كلِّية، عابرة للمكان والزمان سواء بسواء، ولعلَّ هذا التمدُّد الزمني هو المسؤول عن تعقيد عملية لملمة زمن المفارقة الاسترجاعية المتشظية في كلِّ القطاعات السردية، بل إن توخي تنظيمها أمر متعذر، لأنَّه انتهاك آخر لقانون شعرية زمن الخطاب السردي.

وعليه، يبدو أن شعرية زمن السرد لا تدين للقانون السردي بشيء، بقدر ما تعمل على تجاوزه، حينما تروح المفارقات الزمنية، تُصيِّر الماضي والمستقبل حاضرا وتجعل من الحاضر لحظةً تنتهك في كلِّ لحظة، بل وحدها المفارقات الزمنية تُسوِّغ إمكانية بدء الحكاية من الوسط، ثمّ العودة إلى الوراء فالقفز إلى الأمام، أو البدء من النهاية ثم العودة إلى الوراء (...)، لا شيء يعترض تدفق زمن السرد بخاصة في الكتابة السردية المعاصرة، التي أضحت أكثر تعقيدا اليوم، بفضل استعمالاتٍ جديدة لبعض الأعراف السردية القديمة، لعلّ أهمَّها عُرْف الاندماجات السردية، وهو الفضاء الذي يُعْلن فيه صوت السرد والسارد (فلان يروي عن فلان...) ومنها كذلك بلاغة الاسترجاع التي تتقدّم في شكل هاجسٍ من الذكريات يؤدي بدوره إلى تكاثر البدايات، إذ إن كلُّ ذكرى هي بداية لقصة جديدة، أو هي بداية أخرى لقصة قديمة.[1]

هذا، ويعنينا في هذا السياق أن نراقب كيفية اشتغال المفارقة الزمنية الاسترجاعية بخاصة، في مستوييها معا، زمن القصة وزمن الخطاب، متوسلين دائما المثال الافتراضي السابق، أي حادثة سجن السارد بعد وسمه بالحفز الذي هو بمثابة حادثة ابتدائية تنشِّط ذكريات السارد وتؤججها فيسفر ذلك عن الشكل أدناه:

---

[1] – انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 57.

الفرار من السجن /اختفاء/ السجن / معركة / جرح /الفرار من السجن

أ6	أ5	أ4	أ3	أ2	أ1 زه /7	(حكاية ابتدائية)
					درس يوم 02- 09- 2005	

تنطلق الأحداث من حكاية ابتدائية مختلفة عن السابقة (ز0)، تصف ساردا كان بصدد إلقاء درسٍ تاريخي على طلبته، لقد حفز الدرسُ وهو متزامن مع الحكاية الابتدائية التي منطلقها (02-09- 2005) ذاكرةَ السارد، فراح يسترجع حادثة سجنه (أ4) التي تعود إلى تاريخ (02-09-1955)، لكنه يسترجعها بتفاصيل متداخلة وبأقساط مدروسة مُؤجلا حكيها في كلّ مرة، فبدأ من نهاية القصة راويا حكاية هروبه من السجن (أ1)، ثم تبتر هذه الحكاية بحكاية الجرح الخطير الذي ألمَّ بالسارد خلال معركة ضارية مع العدو (أ2)، لينتقل إلى وصف المعركة (أ3)، التي تمخضت بدورها عن أسره (أ4)، ثم يعود السارد إلى حكي وقائع اختفائه بعد الهروب من السجن واعتصامه بجبال المنطقة حتى إعلان الاستقلال (أ5)، ليتأخر سرد تفاصيل خطة الهروب من السجن إلى الخاتمة (أ6) على الرغم من أنّ محلها هو بداية الحكاية، لقد أعاد السارد في هذا المثال الافتراضي ترتيب الأحداث في مستوى زمن الخطاب فكان له الشكل الآتي:

(زه/7) – (5/1) – (2/2) – (1/3) – (3/4) – (6/5)-(4/6).

في حين كان يُفترض أن يكون ترتيب الأحداث، في مستوى زمن القصة خاضعًا لمنطق تتابعي تطرِّد فيه وقائع حادثة السجن وحيثياتها بعضُها إثرَ بعضٍ وبالشكل أدناه: (زه/ 7درس التاريخ)؛ (1/ معركة)؛ (2/ جرح) ؛ (3/ سجن)؛ (4/ التخطيط للهروب) ؛ (5/ هروب من السجن) ؛ (6/ اختفاء حتى إعلان الاستقلال).

يشترط جينيت أن يكون كلّ تحليل للمفارقات الزمنية، تحليلا خاصا بقطاعات

سردية محدَّدة،، حتى نتجاوز كلَّ تصنيف مغلوط للمفارقات، فما يصح وصفُه استرجاعًا في هذا المقطع السردي قد لا يصح في سواه، وما ندعوه هنا استباقا، قد لا يكون هو نفسه بالضرورة في سياق آخر أعلى منه، وما يكون هنا حكاية أولى يكون هناك حكاية ثانية، لكن الاسترجاعات هي التي تربك أكثر عملية التصنيف تلك، لأنّها تفرض وضعية سردية جد معقدة، حيث تتمخض كلُّ حكاية ابتدائية عن حكاية ثانية، وتسفر هذه بدورها عن حكاية أخرى، وهكذا تتوالى الاندماجات السردية، بشكل تأخذ فيه الحكايات جميعًا بعضُها برقاب بعضٍ، في سلسلة لا تني تتوسع وتتداخل حلقاتُها، وهنا تغدو كلّ حكاية جديدة بمثابة استرجاع، وكلّ استرجاع، هو في النهاية يمثل: «بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها (...) حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي».[1]

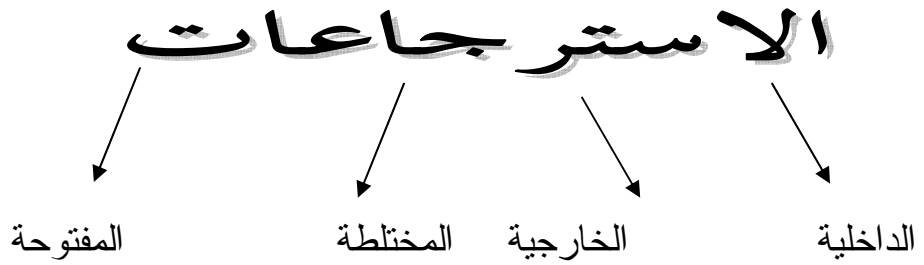
ثم ينتهي جينيت إلى اكتشاف وضعية تناظر حتمية بين الاسترجاعات والاستباقات، تشي بتشاكلاتٍ واختلافاتٍ بين هذين النوعين من المفارقات الزمنية، نبيِّنها في الجدول الآتي:

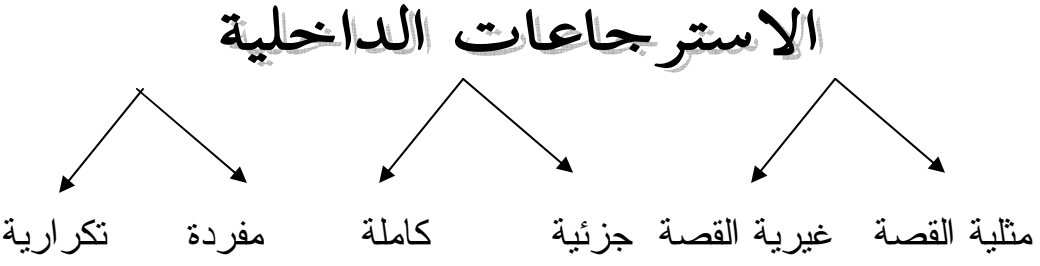
الاسترجاعات	الاستباقات
داخلية وخارجية ومختلطة ومفتوحة	داخلية وخارجية ومختلطة ومفتوحة
غيرية القصة ومثلية القصة	غيرية القصة ومثلية القصة
جزئية وكاملة	جزئية وكاملة
مفردة وتكرارية	مفردة وتكرارية

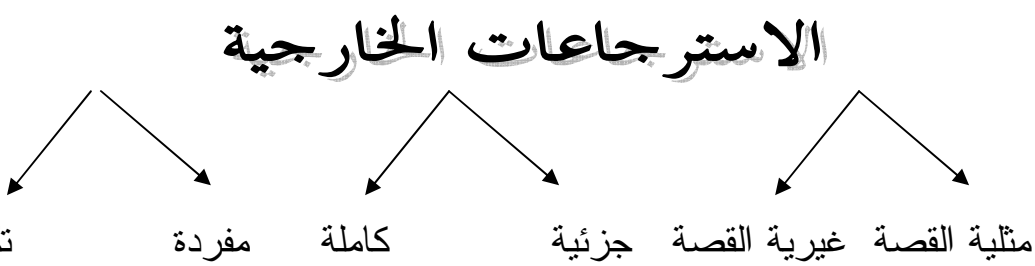
أنجز جيرار جنيت قراءة فاحصة لبلاغة الاسترجاع، لا تخلو من حذلقة علمية،

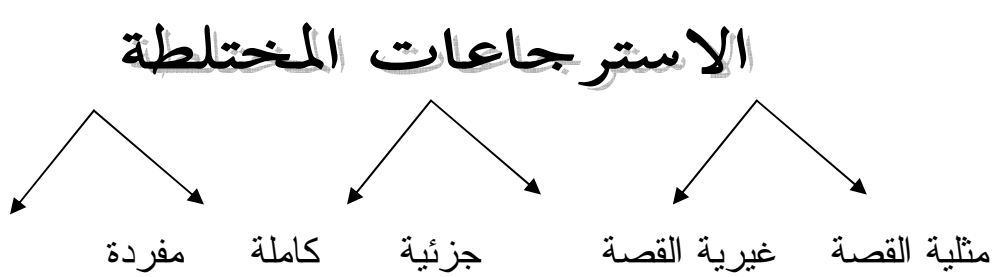
[1] –جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 60.

جلبت عليه وابلا من النقد، وهو ما سنعود إليه بعد أن نستوفي بدورنا قراءة هذه القراءة، ونبدأ باستعراض هذا المخطط الذي نحصي فيه شتى أنواع الاسترجاعات، مثلما يتمثَّلُها جينيت، دون أن نزيد على هذا المخطط مخططا آخر لبلاغة الاستباق، بسبب التناظر الكامل بين التقنيتين، لذلك نكتفي بواحد، لأن التصنيف الأفقي لكليهما هو عينه.





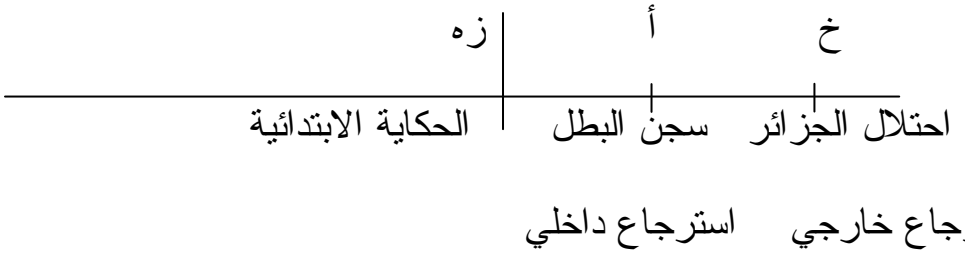




الاسترجاعات المفتوحة

يميز جنيت بين استرجاعات خارجية وداخلية ومختلطة، فالاسترجاع الخارجي هو: «ذلك الاسترجاع الذي تظل سعتُه كلُّها خارج سعة الحكاية الأولى»[1]. والاسترجاع الداخلي بخلاف الخارجي، تظل سعته كلّها داخل سعة الحكاية الأولى في حين يعرِّف جنيت الاسترجاعات المختلطة بأنّها تلك التي: «تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها»[2]. ثم يستأنف جنيت تارة أخرى توضيح مفهوم الاسترجاعات المختلطة، قائلا: «لقد تبيَّنا كيف كان تحديد المدى يمكن أن يُمكِّن من تقسيم الاسترجاعات إلى فئتين: خارجية وداخلية، وذلك تبعا لوقوع نقطة مداها خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى أو داخله، أما الفئة المختلطة التي لا يُلجأ إليها إلا قليلا علاوة على ذلك فتحدَّد بخاصية من خاصيات السعة، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تَنْظَمِّ إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه، فالسعة مرة أخرى هي التي تتحكم في التعبير الذي نتحدَّث عنه هنا».[3]

علينا أن نستأنس مرة أخرى بالمثال الافتراضي السابق (حادثة سجن البطل) لتوضيح أوج الاختلاف بين فئات الاسترجاع الثلاث، كما ننوّه بأنّ حادثة سجن البطل التي كانت مفارقة استرجاعية في المثال المضروب سابقًا، ستتحوّل هنا إلى حكاية ابتدائية لاسترجاعات أخرى.



[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 60.

[2] – المرجع نفسه، ص 60.

[3] – المرجع نفسه، ص 70.

يستذكر السارد حادثة سجنه التي تعود إلى تاريخ 1955/09/02، لكن حبل التذكر يرمي به بعيدا عند عتبة واقعة احتلال الجزائر سنة 1830، وإن كنا نعدم وجود صلة زمنية أو موضوعاتية بين الاسترجاعين (أ) و(خ)، فهذا تاريخ خاص (البطل) وذاك تاريخ عام (الوطن)، وعليه فإن حادثة احتلال الجزائر المُسترجعة بالقياس إلى حكاية سجن البطل الابتدائية هي استرجاع خارجي يقع خارج سعة الحادثة الأولى، أي إن زمن الاسترجاع هنا يمتد بعيدا في الفترة الزمنية التي استغرقتها واقعة السجن (1958/1955).

لكن الاسترجاع الخارجي "خ" ممثلا في حادثة احتلال الجزائر، يعود ليتصل بالحكاية الابتدائية مباشرة، كأنّه يتحول إلى ذريعة لها، فلولا الاحتلال لما سُجن البطل، ثم إن زمن الاحتلال لا يزال مستمرا حتى لحظة سجن البطل وهو يتجاوزها أيضا، وعليه فإن نقطة الحكاية القديمة لاحقة للحكاية الابتدائية، إذا كانت السعة تعني الفترة التي يستغرقها حكيُ الحكاية الثانية ذاتها، فالسعة تمتد حتى تطال حاضر الحكي الآن، هكذا يحوز هذا الاسترجاع المختلط على سعة لاحقة للحكاية الأولى وعلى مدى خارج عنها زمنيا وموضوعاتيا في آن.

تؤدي الاسترجاعات الخارجية وظيفة تكميلية، لأنّها توضح الحكاية الابتدائية التي تبقى ناقصة بدون توضيحاتها، وعليه لا يمكن البتة الاستغناء عن الاسترجاعات الخارجية، بحكم انفصالها الموضوعاتي والزمني عن الحكاية الابتدائية، فهي إذن لا تلتبس بالحكاية الابتدائية، أما الاسترجاعات الداخلية فتستأثر بوظيفة حشوية، وهي تتداخل خطابيا وموضوعاتيا وزمنيا مع الحكاية الابتدائية لأنّها غير منفصلة عنها، فهي مجرد إضافة تابعة أو زائدة على ما يُحكى الآن، لكن الوضع الحشوي للاسترجاع الداخلي، لا يجعل منه فضلة سردية يمكن إسقاطها في أية لحظة، إذ ليس في السرد ثرثرة ولا هذرٌ، وثمة دائما قيمة وظيفية ما للحشو، لأنَّ كلَّ ما يُرْوي، هو نتاج بنية

سردية متماسكة.

ثمة نقطة تمايز أخرى تخص الاسترجاعات الخارجية والداخلية معًا، وتتصل بطبيعة موضوع الحكي في كلٍّ منهما، فإذا تناول الاسترجاع داخليا كان أو خارجيا مضمونا قصصيا مختلفا، فإنه يغدو استرجاعا غيري القصة، أما إذا كان موضوع الحكي متطابقا، فسيكون مثلي القصة ؛ فإن قمنا بوصل هذين الفئتين من الاسترجاعات بحديث التداخل السابق، فإننا سنخلص إلى أنّ الاسترجاعات الداخلية، غيرية القصة، لا يَشْمَلُها خطر التداخل، بخلاف الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة.

يركز جنيت في تحليله للمفارقات الاسترجاعية، على فئة الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة، للأسباب التي ألمحنا إليها قبل قليل أما الاسترجاعات الغيرية القصة، فهي سهلة التداول وغالبا ما تُعْرض –سرديا– بطريقة تقليدية، إذ تقترن أحيانا بدخول شخصية جديدة إلى عالم الحكاية، فيقوم السارد لتوِّه بإضاءة ماضيها عبر الاسترجاع، أو قد تتصل بظهور جديد لشخصية غابت فترة طويلة، فيعود السارد إلى التذكير بها أو بماضيها القريب، هكذا، تأخذ هذه الاسترجاعات شكل استطرادات تأتي لتُلْحَقْ بالحكاية الابتدائية، بعد فوات الأوان، ولكن الامتياز يظل من نصيب الحكاية الابتدائية، التي على الرغم من هذه الانقطاعات الاسترجاعية تظل هي المهيمنة سرديا، ولأجل ذلك يستبعد جنيت أن تؤدي هذه الاسترجاعات الداخلية ــ غيرية القصة، المتوافقة زمنيا مع الحكاية الابتدائية والمتغايرة موضوعاتيا معها، إلى تداخل سردي بينهما.

وسنُلفي الفئة الثانية من الاسترجاعات الداخلية ــ مثليه القصة، تتناول موضوع الحكي نفسه الذي تتناوله الحكاية الابتدائية، لكنها تظل مهددة بخطر التداخل معها، ولأن كلَّ استرجاع هو في جوهره استعادة لحذف سابق، مهما كان نوعُه، وسدٍّ لفراغ بعد فوات الأوان، فإن الاسترجاعات الداخلية، غالبا ما تخترقُها محذوفات وإسقاطات زمنية مطلقة أو جزئية أو كاذبة تتناول القصة نفسها التي تتناولها الحكاية الابتدائية

وعليه، فإن الاسترجاعات الداخلية، مثلية القصة بدورها ستنقسم إلى فئاتٍ أخرى فرعية، بحسب طبيعة علاقتها بالحذف ونوعه.

قد تكون الاسترجاعات الداخلية ــ مثلية القصة، تكميلية. فتأخذ شكل مقاطع استعادية، تأتي لتسدَّ فجوة سابقة في الحكاية، إنّها تعويضات متأخرة لحكي ناقصٍ أو مُسقطٍ، وهي تقل أو تكثر، بحسب طبيعة الحذف فالاسترجاع التكميلي هنا، يشتغل وفق منطق زمن القصة.

فإن تمخضت الاسترجاعات التكميلية عن محذوفاتٍ مطلقة، بوصفها فترات غامضة أو ناقصة من زمن القصة، فإنّ الاسترجاعات التكميلية على حذف، تبدو كتلميحات استعادية وجيزة لا تتجاوز بضعَ كلماتٍ أو عبارة اعتراضية أو لُمَحٍ خاطفة بغير مؤشرات زمنية، ويبقى هذا النوع من الاسترجاع التكميلي على حذف مطلقٍ استرجاعًا غامضا بدوره، بسبب تقلِّص مدّاه وسعته الزمنية سواءً بسواء.

غير إن ثمة استرجاعات داخلية ــ مثلية القصة وتكميلية، لا تكشف عن غموض ثغرة زمنية، فهي ليست نتيجة حذف (Ellipse) بل نقصانٍ (Paralipse)، كما أنها لا تقوم على إلغاء حادثة مستقلة تتدرج في سلسلة زمنية تتابعية (زمن القصة)، بشكل تام بل هي تقوم بإخفاء مقصود لعنصرٍ من عناصر الواقعة المحكية في مرحلة من المراحل، هنا لا تقفز الحكاية فوق لحظة زمنية كما في الحذف، بل تسكت عن معطى ما ثم تدل عليه بالتعريض، إن هذا الحذف ليس حذفا بالمعنى الحرفي للكلمة، بل هو حذف كاذبٌ أو نقصان Paralipse، فإذا كان الحذف، يأتي ليسُدَّ فراغا يتخلل المقاطع الاستعادية، فالاسترجاعات على النقصان هي ببساطة عبارة عن أحداثٍ مهمّة تعمّد السارد إهمالها، فلم تُنْقَل في وقتها، كإسقاط حدث من سلسلة القصة الرئيسة، أو حجب شخصية مهمة، وبذلك يغدو النقصان، محسِّنا بلاغيا، لا يخلو من قصدية يتعمَّدها السارد/الكاتب، مؤكدًا وظيفته الرقابية على السرد وعلى اقتصاد الحكاية، حينما يميل

السارد إلى أن يكون أكثر تكتما وتحفظا، مهتما بتنظيم معلوماته السردية وإرسالها بقدر معلوم وليس دفعة واحدة، بالتلميح والحجب تارة (النقصان)، وبالإلغاء أو الحذف تارة أخرى (...) وهذا، بالضبط ما تتطلبه شعرية السرد في مستوى العلاقات الزمنية.

يمعن جيرار جنيت، بعد ذلك في تتبع أنواع الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة، فإلى جانب الاسترجاعات التكميلية على حذف أو على نقصان، يتناول جنيت الاسترجاعات المفردة في تقابلها مع الاسترجاعات الترددية، أما الأولى فتُعنى بحذفٍ على حدثٍ واحدٍ معزولٍ لا يتكرر، في حين ترتبط الثانية بمحذوفاتٍ ترددية (متشابهة) تحكي حدثا واحدًا يتكرر، مما يعني الانتقال من التخصيص إلى التعميم. فكيف ينجز الاسترجاع هذه النقلة من الخاص إلى العام؟.

تحكي الاسترجاعات المفردة حدثا واحدا مفردًا، يوضع في نقطة واحدة من القصة، فهو هنا كالتواتر الانفرادي، الذي يروي فيه الخطابُ الواحد مرة واحدة فقط ما حدث مرة واحدة فقط، أما الاسترجاعات التردُّدية فهي تحكي أحداثًا متشابهة وتكرارية في آن، فالاسترجاع التردُّدي ينهض بحكي حدث هو ترددي في ذاته، ولكنه لا يحكيه كحدثٍ مفرد خاص لا يتكرر، كما هو شأن صنف الحدث المفرد (يومُ الجَمُعَة)، وإنما من خلال وضعه ضمن السلسلة نفسها من الأحداث المتشابهة، والتي تتكرر (كلَّ يوم جمعة) والتي تنتمي إلى صنف الفئة، فالأفعال هنا تتكرَّر كلَّ يوم جمعة، ولا تخص يوم جمعة واحدٍ لا يتكرر، هكذا يغدو يوم الجمعة، استرجاعا بالنسبة إلى السارد، الذي ينهض بحكي العادات دفعة واحدة مستخدمًا، غالبا، صيغة الماضي الناقص التكراري، فيكون الاسترجاع بذلك تردُّديا، يقوم على حذف تردُّدي كذلك، كما يقوم الاسترجاع المفرد على حذف مفردٍ من جنسه، سواءً بسواءٍ.

يتضمن النمط التردُّدي من الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة، نوعًا آخر يسمَّى استرجاعات تكرارية، هنا، تعود الحكاية وبشكل صريح ومعلن إلى الوراء، إلى

الماضي، عودة سريعة، لكنها عودة تتكرر أكثر من مرة، إن هذا يقترن باشتغال لا إرادي لذاكرة السارد، واقع تحت ضغطِ هاجسٍ ما، لذلك غالبا ما تكون هذه الاسترجاعات التكرارية، استعاداتٍ هاجسة، بخاصة إذا كانت تحتمل وظيفة الاشتغال بالتماثل بين وضعيتين زمنيتين، لحظة السرد الراهنة والزمن المستعاد، وتقوم بتأكيد المطابقة الوظيفية والموضوعاتية بين الحكايتين الابتدائية والسابقة، مما يستدعي بالضرورة، نقل المقطع المستعاد كما هو تقريبا، وكأنّه مقتطع من سياقه في المقطع الأول، فالعبارات تكاد تكون هي نفسها، والوضعية هي هي، والمعنى واحد.

هذا، وإذا رُمنا العودة إلى استكمال أهم الوظائف الجمالية والدلالية التي تنهض بها الاسترجاعات الداخلية التكرارية، فإنّه إلى جانب وظيفة الترديد، تؤدي المقاطع الاستعادية وظيفة تعديل لدلالة الأحداث الماضية، حين تؤول الحكاية بوجهة نظر مزدوجة للشخصية نفسها، أو بوجهات نظر مختلفة تبنتها شخصيات كثيرة، هكذا تروح الشخصية تستأنف تأويل الأحداث، تُدحِض تأويلا قديمًا وتشيِّد تأويلا جديدا، بعد أن اكتمل وعيُها، فتحيل ما لم يكن دالا من الأحداث دالاً، وتجعل العرَضي القديم أساسيا، مع عكس صحيح، فمبدأ الدلالة المؤجلة للأحداث، يمنح الحادثة الماضية المستأنفة معنى لم تكن قد اكتسبته من قبل، إنَّه تأويل مؤجل للماضي، قابل للتعديل باستمرار.

وننتقل الآن إلى صنف آخر من الاسترجاعات الداخلية، تلك التي يدعوها جنيت استرجاعات كلِّية وأخرى جزئية، فالأولى تستعيد الحادثة كاملة لا مبتورة، وإذ توشك الحكاية المسترجعة أن تحط رحالها عند عتبة الحكاية الابتدائية، أو تشرف على نهايتها، فإنّ الحكاية الابتدائية ستبدو عندئذ، بالنسبة إليها نهاية وحلاّ مسبقين لعقدتها الخاصة، أما الاسترجاعات الجزئية، فتُروى فيها حادثة معزولة من الماضي دون وصلها بالحكاية الابتدائية، فهي عودةٌ إلى الوراء تنتهي بحذف ينتج عنه إسقاط لبعض تفاصيل الحكاية المُستَرجعة، وعلى عكسها تماما يكون الاسترجاع الكامل، فهو يعود

إلى نقطة من الماضي، ثم يروح يدفع بحكايته إلى أن يصلها بالحكاية الابتدائية، فالاسترجاع الكامل يشمل المدة كلِّها محصورة بين: (الماضي/ الحاضر) دون أي فصلٍ بين مقطعي القصة.

هذا ويتعدى النمط: (الجزئي/الكلِّي) الاسترجاعات الداخلية، ليشمل النوعين المتبقين من الاسترجاعات الخارجية والمختلطة، أما الاسترجاعات الخارجية، فتكون كاملة إذ انضمت إلى الحكاية الأولى في منطلقها الزمني بالذات. أما الاسترجاعات المختلطة، فقد تكون كاملة هي أيضا، ولكنها تختلف عن الاسترجاعات الخارجية، من حيث إن الاسترجاعات المختلطة لا تنضم إلى الحكاية الأولى في بدايتها أبدا، وإنما تعود إلى النقطة نفسها التي توقف فيها الحكيُ، لاستعادة الحادثة السابقة لا غير مما يعنى أن سعة الاسترجاع المختلط تساوي مدَّاه بالضبط وأن الحركة السردية، في هذا النوع من الاسترجاع، تأخذ شكل دورة تامة، إذ تبدأ من نقطة معيَّنة لتعود إليها عبر الطريق نفسها عادة.[1]

تطرح الاسترجاعات الكاملة، بخلاف الجزئية، مشكلة الوصل بين الحكاية الأولى والثانية، فالوصل فيها ضروري، غير إنه قلَّما يتحقق من دون إخلال بمبدأ تماسك الحكاية، لأن الاسترجاعات الكاملة، غالبا ما يشملها تركيب سردي مُتَصَنَّع، هو أحد عيوب التركيب السردية، يكون فيها الإعلان عن الاسترجاع ثم استئناف الحكاية الأولى بعبارات واضحة، فالعودة إلى الوراء غالبا ما يستدل عليها بعلاماتٍ لسانية دالة على الاسترجاع، من ذلك: «إليكم الآن المغامرة الشهيرة التي قادت البطل إلى صحراء الجزائر...»، كما يُعلن عن نهاية الاسترجاع ب: «والآن، وبعد نهاية هذه المغامرة...».

---

[1] – انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 70.

وإن كان كُتّاب السردية اليوم يزهدون في مثل هذه الأساليب السردية الاستئنافية الصريحة، إلا أنّهم لا يستنكفون عن الكتابة (الاسترجاعية) بوسائط أخرى دون الأولى أو تشبهها مثل قولنا: «وجد نفسه في منعطف الطريق قريبا من منزل أخيه، فقرر زيارته، لكأنّ القدر قد سبقه إلى هناك، وراح ينتظره ويتوعده بمفاجآت سارة...».

يذكر جنيت إلى جانب أنواع الاسترجاعات المختلطة والداخلية والخارجية مثلية القصة وغيرية القصة الكاملة والجزئية والتفرّدية والتكرارية والتردّدية الكاذبة، نوعًا أخيرا من الاسترجاعات المفتوحة التي تكون سعتها أكبر من مدَّاها، وهي استرجاعات غالبا ما تنقلب إلى استباقاتٍ في نقطة غير محدَّدة من خطها السردي،إذ تستمر الحكاية المسترجعة على الصعيد الاستعادي في السرد دون أن تتوقف أو تنتهي نهايتها المعلومة التي تبقى محذوفة دائما، فقد يحكي السارد عن مرض الأب حتى لحظة وفاته، لكنه لم يعترف ولم يشر أبدا إلى هذه الوفاة، فالأب هو أسوأ حالا بالقياس إلى مرّاتٍ سابقة وهو كذلك دائما (...) فلا نستطيع نحن القراء أن نقرِّر أين ينتهي الاسترجاع وأين تستأنف الحكاية الأولى، هذا هو الاسترجاع المفتوح الذي يستمر، في بعض روايات السيرة الذاتية حتى آخر سطر في العمل.

حقيق بنا الآن أن ندلف إلى بلاغة الاستباق التي لم تحظ كما يبدو بحصة واسعة من التحليل بالقياس إلى الاسترجاعات، وهو أمر يعترف به جنيت إذ يعلن: «تطرح دراسة الاستباقات مشاكلة مماثلة بالتناظر ولا أظن أن تكون العودة إليها ضرورية، ولعلَّه تناظر إلاَّ في الأهمية، إذ من البديهي أن الحكاية، ولو الأدبية، ولو الحديثة لا تلجأ إلى الاستشراف بقدر ما تلجأ غالبا إلى الاستعادة، حتى ولو بالغتُ في تقدير الطابع المقبول لهذه الطريقة الأخيرة»[1]. هكذا يُشكِّل الاستباق في بعض الأعمال

[1] – جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 33.

السردية طريقة استهلالٍ بمجْملٍ استشرافي، كأسطورة أوديب التي نعلم فيها مصير الحكاية، ومن ثمة مصير البطل، حتى قبل أن تبدأ، وفي كل حال يظل الاستباق وشيا سرديا لا يقل أهمية عن غيره من البلاغات الأخرى.

تتناظر الاستباقات مع الاسترجاعات لتشيِّد معا زمنا للخطاب مختلفا عن زمن القصة، لكن عمل الاستباق يختلف عن عمل الاسترجاع، يعرِّف جنيت الاستباقات قائلا: «فندل بمصطلح استباق على كلِّ حركة سردية تقوم على أن يُروى حدثٌ لاحقٌ أو يُذْكَرُ مُقدَّما»[1]، فالاستباقات جزء من مهام السارد، وترتبط بحاضر السارد عندما تنتهي إليه، ويصبح الماضي مدمجا في الحاضر مثل قولنا: «أرى ثانية كلَّ المدعوين، أرى بوضوح وجهه العابس وقد خالطته صفرة، كان إن لم أخطئ يعاني من مرض ما في تلك الفترة» فقد أسفر الاستباق عن وضعية تأملية تخيَّل فيها السارِدُ الذكرى القديمة كنبوءة تتحقق الآن، حيث يغلب على السرد دائما حركة النكوص إلى الوراء، وفيها يحضر السارد دوما في سرده، لكن الصوت يتقدم دائما متأخرا عن الحكاية، أو يتعالى عليها ويتجاوزها، ليصبح السرد كلِّي الزمن مباشرةً، وعليه، فالاستباقات ليست وقائع زمنية فقط، إنَّها كذلك وقائع صوت، سنعود إلى تدارسها في المبحث المخصص للصوت.

وعلى طريقة التناظر مع الاسترجاعات، يحصي جنيت استباقات داخلية وخارجية مثلية القصة وغيرية القصة، لكنه يهمل الحديث عن الاستباقات غيرية القصة، سواء أكانت داخلية أو الخارجية، لأنَّها لا تطرح، كما الاسترجاعات من النمط نفسه مشكلة التداخل بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي، في حين يهتم بالاستباقات مثلية القصة، ويميِّز فيها بين تكميلية وتكرارية واستباقات تردُّدية

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج، ص 51.

وإعلانات وطلائع [1]، وعليه سنحاول تفادي كلِّ حشوٍ قد يثقل كاهل هذا البحث، من خلال هذا الجدول الذي سنبيِّن فيه نوع الاستباق ومفهومه والمثال الذي يوضحه.

نوع الاستباق	تعريفه	مثاله
الاستباقات الخارجية	لا تتحقق في راهن السرد ولا تنتهي إليه، وهي عبارة عن حادثة لاحقة لمفارقة زمنية أولى، أو خاتمة حكاية أولى لم تبدأ ولم يتم حكيها مطلقا، وغالبا ما تأخذ الاستباقات الخارجية شكل تلميحات تنبؤية للمستقبل مبثوثة في ثنايا الحكاية الأولى التي لا تكاد تنتهي حتى نهاية السرد.	« ذلك الشاب الذي كان ذكاؤه سيجعل منه تاجرا ناجحا لكنه سيسقط في دائرة الإدمان، وينطفئ ذليلا في مصح للأمراض العقلية ». ــ لا نعلم في السرد تفاصيل حكاية الإدمان ولا الجنون.
الاستباقات الداخلية	تتحقق في حاضر السرد وتنتهي إليه على الفور، وهي عبارة عن حادثة ثانوية لاحقة لمفارقة زمنية أولى، تأخذ شكل نبوءة تتحقق الآن، وفيها تتوحد حكاية الماضي مع مقام السرد، كأن الحاضر هنا يعيد إحياء الذكرى القديمة.	« أرى ثانية محمدا، إن لم أخطئ في تحديد موقعه على المنصة، أرى ثانية كلَّ المدعوين وقد استعدوا للانصراف».
الاستباقات التكميلية.	هي التي تسدُّ مقدمًا ثغرة لاحقة، أي إنها تعوِّض عن محذوفات أو نقصانات مقبلة أو حذفٍ مفتوح، يتعلَّق بمشهد مهم أو حدثٍ متأخر عن الاستباق.	« وهو السجن الذي قضى فيه البطل ثلاث سنوات بعد ذلك ». فهنا يذكر السارد الفترة التي سيقضيها البطل في السجن مستقبلا ذكرا سريعا في قسم أول من العمل.
استباقات تكرارية	هي ترديد لمقطع سردي آت، تأخذ شكل تلميحات وإعلانات وجيزة لأحداث ستُروى لاحقا بالتفصيل، وظيفتها تذكير القارئ وتستخدم عبارات أنموذجية غالبا مثل: سنرى فيما بعد، وسنكتشف لاحقا أن...،	« سنرى فيما بعد أن ذكرى هذا الألم، ستلعب دورا حاسما في حياتي... ».
استباقات ترددية معمَّمة	هي توقع مسبق لسلسلة من الوقائع المتشابهة، التي يدشنها الاستباق الأول الأنموذجي، حين يصف وللمرة الأولى حدثا يصلح لوصفِ منظر أو تقديم محيط الفعل.	« وهو المكتب الذي كان علي فيما بعد أن أرتاده كلّ صباح ».

[1] – المرجع نفسه، ص77 وما بعدها .

إعلانات استباقية صريحة قصيرة المدى	هي نوع من الاستباقات التكرارية، تأخذ شكل إعلانات قصيرة المدى مندسَّة بين فصل وفصل، مهمتها الكشف عن موضوع الفصل الآتي، ومن ثمة تذكير القارئ لأنها تبني توقعا سيتحقق على الفور لاحقا.	« كان محمد قد استرد عافيته تماما قبل أن يسقط مغمى عليه في حفلة تخرج ابنه، كما سنرى في الحكاية الآتية. »

إعلانات استباقية صريحة طويلة المدى.	هي إعلانات طويلة المدى، وظيفتها الوصل بين أحداث متباعدة، أو الوصل بين البداية والنهاية، أو تكون تذكيرية تردُّدية، فمهمة الإعلانات الاستباقية هي أن تبرِّر مؤقتا حادثات كان يمكن أن يبدو حضورها عرضيا، وتخفف من حدَّة سوء الفهم واللبس الناتج عن التباعد بين الوقائع، الذي قد يؤدي بدوره إلى انعدام تماسك السرد.	-« أما الأستاذ علي، فسنلتقيه مجددا فيما بعد، وسنتعود على رؤيته دائما في مكتب المحامي... ». فهذا الإعلان تذكيري ترددي. -« سنرى كيف كان المنصب الذي تمناه الأب لابنه، هو بالضبط ذلك الحلم الممنوع عليه تحقيقه في النهاية...». فهذا إعلان استباقي يصل بين بداية ونهاية.
الطلائع	الطلائع استباقات ضمنية غير لفظية، لا تتجلى قيمتها إلا فيما بعد، ومن خلال مقطع استعادي، إنها علامة غير دالة لأنها سيقت في غير موضعها من النص، لكنها بذور لحادثات مهمة، يستطيع القارئ الخبير أن يتأولها، ويحدس منها مسبقا أحداثا معيَّنة، فجرح البطل الخطير، قد يكون طليعة تعرض حدث موت البطل مُقدّمًا ومنذ البداية، كما ثمة عناوين أدبية تتضمن منذ البدء عقدتها وحلِّها السرديين؛ إلا أن ثمة طلائع مغلوطة، ينجزها المؤلف الأنموذجي لمخاتلة القارئ، وإن كان السرد المعاصر، يتوكأ على هذه الملائمة التي تبدو متناقضة بين الطلائع المخادعة والطلائع الحقيقية، حيث يهيمن هذا النسق المعقد من التوقعات المُحْبَطة والظنون المُخيِّبة والمفاجآت التي لم تكن متوقعة لكنها تحدث مع ذلك، أو تلك التي كانت متوقعة لكنها عندما تتحقق تصبح مدهشة بسبب طول انتظارها.	" احتضار الأمير " عنوان يأخذ شكل طليعة، يتعرَّف من خلاله القارئ على موت البطل منذ الوهلة الأولى إن لم يكن الإعلان مُخادعًا ومغلوطًا بل طليعة حقيقية.
استباقات من الدرجة الثانية أو الثالثة	هي محصلة تركيب استباق على استباق.	« كان على علي أن يتصل بليلى يدعوها إلى زيارته في مكتبه غدا، وهي الزيارة التي سوف يخبرها فيها بموت خالد ».
استباق على استرجاع	يتراكب الاسترجاع والاستباق هنا، في مقطع سردي، يسبق فيه الاستباق، أولا، ثم يأتي الاسترجاع مبنيا على الاستباق، أنموذجه الشكل الآتي: كان لابد أن يحدث فيما بعد ↓ استباق	« كانت معركة جبال مشاط ضارية، وهي التي انتهت باستشهاد القائد عبد المجيد، مثلما سنرى فيما بعد، بدأت المعركة في الساعات الأولى من الليل، كنا خمسين مجاهدا مسلحين برشاشات وقنابل يدوية...»

	كما سبق أن رأينا ↓ استرجاع	
استرجاع على استباق	تتراكب هنا الاستباقات على الاسترجاعات في مقطع سردي، يسبق فيه الاسترجاع أولا، ثم يأتي الاستباق مبنيا عليه، أنموذجه الشكل الآتي: كان قد سبق أن حدثنا ↓ استرجاع كما سنرى فيما بعد ↓ استباق	« بدأت معركة جبال مشاط في الساعات الأولى من الليل، كنا خمسين مجاهدا مسلحين برشاشات وقنابل يدوية، ولما اشتد القصف فوق رؤوسنا، أمرنا قائد الفرقة بالانسحاب، لكن ما لم نكن نتوقعه قط، هو أن يستشهد القائد عبد المجيد هو وثلاثة من رجاله كانوا يؤمنون انسحابنا مثلما علمنا فيما بعد ».
ذكريات الاستباق	هي نوع من الاسترجاعات على استباق، والتي يصبح فيها المستقبل ماضيا، إنها عبارة عن استيهامات وأحلام يقظة، تكون استباقا بادئ الأمر، حين لم تتحقق بعد، وعندما تتحقق يأخذ السارد بالتذكير بها في كلّ مرة، فتصير استرجاعية، هنا يتواجه المستقبل المُؤمَّل مع الحاضر الواقعي في حركة إلغاء متبادلة. كأن هذه الاستباقات هي تكذيب استعادي لاستباق مغلوط، مما يعني ببساطة تحقق حلم قديم تحققا مخيِّبا للآمال، تكون فيه الحركة ارتدادية من الماضي إلى المستقبل.	« كان الحلم بالثراء يأسرني، ولطالما رأيتني محاطة بنعم لا تُحصى، أموالٌ مكنوزاتٌ وقصور مشيَّدات وجنات معروشات وخدم وحاشية...، لكن ثرائي اليوم هو المخدِّر الذي أهدر دم إنسانيتي وأورثني كل معاصي البشر من شك وكبر وظلم وفساد... ».
استرجاعية استباقية / أو تذكير استباقي	هي استباقات مغلوطة يعود السارد إليها ويعيد تذكرها في آن، كأنه يطَّلع على دلالتها الحقيقية التي لم يكن يعرفها من قبل إلا بعد فوات الأوان، وهذا النوع هو "تذكير استباقي" لأن السارد يتذكر الماضي بعد ذلك بسنوات، إنّه استرجاع على نقصان أو حذف بطريق الاستباق، أي اكتشاف الماضي، مرة أخرى، بعد فوات الأوان، من خلال تقنية الاستباق. فالحركة الزمنية هنا معاكسة للنوع السابق " ذكريات الاستباق " فالتذكير الاستباقي، يرتد فيه السارد من المستقبل نحو الماضي، لا من الماضي نحو المستقبل.	«علمتُ، أنّه في ذلك اليوم توفيت الجدة زينب التي تركت وفاتها في نفسي جرحا كبيراً لا يتوقف نزيفه ولا يمّحي أثره ». قد نتصور خطأ أنَّ السارد هنا قد علم منذ ذلك اليوم بأثر وفاة جدته على ما تبقى من حياته، لكن الأمر غير ذلك، لأنَّه علم بعد سنوات من الوفاة: فنحن هنا بصدد ماض يُكتشف بعد فوات الأوان، أو بعد حذف، فهو تذكير استباقي.
استباقات استرجاعية	هنا، يكون السارد بصدد التفكير في الحاضر أو الماضي، الذي يبدو مجهولا بالنسبة إليه أو كأنَّه لا يعرفه، أو هو استشراف للماضي.	« لا أصدّق أنّنا قد عشنا عشر سنوات من القطيعة، أكان يجب أن نفعل ما فعلناه وأن يدمي كلّ منّا قلب صاحبه ويحزنه ؟-، فها نحن نلتقي اليوم بعد كلّ هذا الجفاء المدمّر كأخيين استحال كرههما القديم محبة وعداؤهما الطويل عطفا ورحمة ».

لقد أبرز الجدول أغلب أنواع الاستباقات التي أحصاها جيرار جينيت، ثم راح ينوِّه بظاهرة تركيب المفارقات الاسترجاعية على المفارقات الاستباقية، إذ يسفر ذلك عن بنية مزدوجة لمفارقة زمنية ما، ذلك لأنَّ الاستباق في زمن القصة قد يحيل إلى استرجاع في زمن القراءة، بمعنى أنَّ إعلان الاستباق، هو في الوقت نفسه تذكير سردي للقارئ ما دام قد سبق له أن قرأ حكاية ذلك المشهد قبل خمسين صفحة مثلا، وبالعكس من ذلك وللسبب نفسه، فإن استرجاعًا في زمن القصة، يحيل إلى استباق أو هو إعلان عن حكاية ما آتية في نظر القارئ، وهكذا، تؤدي هذه المفارقات الزمنية وظيفة مزدوجة، فهي استباقية واسترجاعية في آن مثل قولنا:

(كان لابد أن يحدث فيما بعد، كما سبق أن رأينا)

↓ ↓

استباق استرجاع

أو

(كان قد سبق أن حدث، كما سنرى فيما بعد)

↓ ↓

استرجاع استباق

فهذه استرجاعات استباقية واستباقات استرجاعية تنهض بها مفارقات زمنية معقدة، تُربك مفهومنا البسيط للاسترجاع والاستباق.

أخيرا، وبعد مشقة ولأي شديدين ينتهي عرض جيرار جنيت للمفارقات الاسترجاعية والاستباقية بأنواعها المختلفة، وهو عرض لا يخلو من نزعة أداتية ونزوع إلى العلمنة النقدية أضحت تدَّعيهما السرديات البنيوية، وعلى الرغم من ذلك ينتهي جيرار جينيت إلى الاعتراف بأن منهجه في شعرية السرد قابل للنقد. بل يعلن بوضوح لا يحتمل لبسًا بأن المفارقة الزمنية، تحليل نقدي يخصه دون غيره، وأن هذا

العمل سيظل مؤقتا، ولا يمكن أن يرقى لأن يكون نظرية كاملة.[1]

ويمكن من جهتنا أن نحصي على جيرار جينيت مأخذا آخر يقع في مستوى علاقات الترتيب الزمنية، فإذا كان جينيت قد اكتفى بالإشارة إلى العلاقة الجدلية بين استراتيجية الاستباق وتوقع القارئ، ذلك يعني أن تحليلا استباقيا يشترط كفاءة قارئ قادرٍ على إدراك مختلف مواقع التداخل بين الاستباقات والاسترجاعات ومتابعة مختلف أبعاد الالتواءات السردية، التي يكفي وجودها كبينة زمنية معقدة للفت نظر القارئ إليها، ومع ذلك نعتقد أن جينيت لم يتوسّع في بسط هذه المقالة، لأن اهتمامه بشعرية السرد ووصف طريقة اشتغال النص قد غطى على كل شيء آخر، بما في ذلك مبادرة القارئ، وهذا مأخذ من المآخذ الكثيرة التي مُنيت بها شعرية جينيت، فتداركها عليه آخرون أمثال بول ريكور وأمبرتو إيكو.

ب- علاقات المدة الزمنيـــة:

لا يمكن أن توجد حكاية بغير إيقاع يتأرجح دائما بين التسريع والتبطيء، فالسرد نسيج متقلِّب يتمخض عن سرعات لا سرعة واحدة، إنه مزيج من مشاهدَ تتخللها محذوفات ومجملات ووقفات، والسرعة هي: «العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (...) فَسَتُحَدَّدُ سُرْعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة) مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطولٍ (هو طول النص) المقيس بالسطور والصفحات»[2].

لكن دراسة المدة السردية هي أكثر استعصاء بسبب انقسام وتيرة السرد إلى ثلاثة أزمنة هي زمن القصة وزمن القراءة وزمن الخطاب، وهو ما حدا بميشال بيتور (Michel Butor) لأن يصرّح قائلا: « إذن عندما نصل إلى حقل الرواية، ينبغي لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة... وهكذا قد يقدِّم لنا الكاتب خلاصةً نقرؤها بدقيقتين (وربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين)

---

[1] – انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 27.

[2] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 102.

خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين. وهذا ما يمدنا بنظام للسرعة يختلف تماما عن القصة. ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التي يستغرقها الحادث وقيمته المُعبِّرة، هي في أكثر الحالات وهم محض»[1].

وعليه فإن المقارنة بين مدة حدثٍ في زمن القصة، ومدة الحدث نفسه في زمن الخطاب ليست بالأمر الهيِّن أبدا، بل قد يتَعذَّرُ قياس مدّة حكاية من الحكايات في مستوى علاقات المدة بسبب عدم توفر قاعدة لتحديد سرعة مرجعية تمثل" الدرجة الصفر"، تكون هي نفسها منطلقا لتمييز ما تبقى من سُرعات بخلاف علاقتي الترتيب والتواتر اللتين تتوفران على هذه النقطة المرجعية، إذ إن الدرجة الصفر بالنسبة إلى الترتيب يتزامن فيها زمن القصة وزمن الخطاب، أما الدرجة الصفر في التواتر فتجسدُّها الحكاية الترددية بوصفها نقطة تساوٍ بين زمن القصة وزمن الخطاب، في حين يتعذر وجود الدرجة الصفر في مستوى علاقات المدة الزمنية حتى في مستوى المشهد الذي دَرَج العُرف السردي على اعتباره منطقة تساوٍ بين زمن القصة وزمن الخطاب، لأن المشهد حتى وإن كان خالصا من كلِّ تعليق لا يمكنه أن يعيد إحياء زمن القصة المنقضي، ولا أن ينقل تلك الأقوال كما قيلت تماما في زمنها الأول[2]؛ ثم إن الدرجة الصفر في المشهد هي مجرد وضعية زمنية افتراضية لا وجود لها بالفعل، فأنَّى تكون هذه الحكاية المتواقتة في المشهد ذات سرعة متساوية دون تبطيء أو تسريع، ثم تكون العلاقة فيها ثابتة بين زمن القصة وطول الخطاب، فهل يمكن تصوُّر وجود حكاية كهذه؟! بخاصة وقد صدرنا حديثنا عن المدة بنفي إمكانية وجود حكاية ثابتة الإيقاع، لا تتغير مهما تغيرت الوقائع التي ترويها، وفي انتظار أن يثبت عكس ما ندَّعيه، فلا يجوز أن ننقض غزلنا بعد قوة، ونؤكد مرة أخرى ألا وجود لحكاية بغير إيقاع.

هكذا أضحت علاقات المدة الزمنية إشكالية مستعصية على القياس حتى في

---

[1]– ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت لبنان، 1982، ص ص 101–102.

[2]- انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج، ص 102.

مستوى زمن الخطاب الذي يَنُوبُ عن زمن القراءة، فزمن الخطاب لا يقاس إلا بعدد السطور والصفحات وهي الطريقة الوحيدة للتعرُّف على الفضاء المكاني للسرد، إذ ليس ثمة من وسيلة أخرى للتحقق الفعلي من وجوده سوى زمن قراءته، الذي يتعذر هو الآخر على الضبط حتى ولو أمكننا الحديث عن قراءة متوسطة أو مثلى، تكون مَرْجعًا لما سواها، لأن وجود تسريعات وتبطيئات، يثبت تنوع زمن القراءة وتداخله، كما لو أن صفحة واحدة قد تقرأ بألف طريقة في خمس دقائق، وليس بإمكاننا أن ندَّعي بأن هذه القراءة أفضل من الأخرى وليس بمقدورنا القول أيُّ هذه القراءات هي القراءة الجيِّدة[1]، وعليه يبقى زمن القراءة مستقلا ومتغيِّرا في الآن نفسه، لأنّه يختلف باختلاف القراءات، وهذا ما حمل جيرار جنيت على وصف زمن الخطاب، بأنّه "الزمنية الكاذبة للحكاية المكتوبة [2].

لهذه الأسباب مجتمعةً، يدعو جنيت إلى إهمال زمن القراءة وعدم الاعتداد به لقياس مدة الحكاية بالقياس إلى سرعة القراءة، ويفضل قياس المدة من خلال تنميط مختلف العلاقات بين مدة القصة وطول الخطاب، هكذا يخلص جنيت، إلى أن المقياس الأنسب للمدة، هو سرعة الخطاب بالقياس إلى زمن القصة، لا سرعة الخطاب بالقياس إلى زمن القراءة.

لكن التباس زمن القصة هو الآخر قد لا يناسب تحليلا للسرعة، بخاصة إذا تعلَّق الأمر بمسرودات تموِّه أو تسكت عن تحديد زمن قصتها، فهي بذلك تفتقد إلى مرجعية في التحديد ألاَّ وهي زمن القصة، فإذا تَعَذَّرَ زمن القصة، فبأيّ سرعة تقاس مدة الحكاية؟. كما إن أغلب المسرودات المعاصرة لا يقترح سوى أماراتٍ دالة على تسلسلٍ زمني ما، لا يتعدى تكوين فكرة إجمالية عن الإيقاعات الداخلية الكبرى للعمل السردي، وبذلك يكون استخراج زمن القصة متعذِّرا بسبب كثرة التنافرات الزمنية كالاسترجاعات الخارجية التي تحيل إلى أزمنة بعيدة، خارج القصة وبعض المحذوفات

---

[1] – انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، ص 40.

[2] – المرجع نفسه، ص 39.

التي تُهْمِلُ أحيانا عن قصدٍ، تحديد الفترة المنطقية بين حدثين مثلا.

ولهذا قد يلجأ السرديون إلى إعادة بناء زمن القصة في مستوى الوحدات السردية الكبرى، لكن هذه الأخيرة قد لا تتطابق بالضرورة مع التقسيمات الداخلية للعمل السردي، تلك التي يُستدل عليها بالأجزاء والفصول والأقسام مزوَّدة بالعناوين والأرقام، فالفضاء النصي ليس دليلا على زمن القصة ووحداتها الكبرى*، لأجل ذلك ينتقل السرديون إلى تجريب طريقة ثانية لقياس زمن القصة، وذلك بالاعتماد على مفهوم القطيعة الزمنية والمكانية معا، كمُؤشرٍ للانتقال من وحدة سردية إلى أخرى، ويُراعى بعد تحديد الوحدات السردية الكبرى، أن يكون لكلِّ وحدة زمنها الخاص أو أن تتوفر على جدولٍ زمني للأحداث، مرتبة بحسب تسلسلها الزمني، وعندما نفرغ من تصنيف كلّ الوحدات السردية الكبرى، بجداولها الزمنية المناسبة نكون قد شيَّدنا زمنا للقصة، يمنح العمل، سمْت التماسك الداخلي.

وعلى الرغم من ذلك تشكِّل كلّ حكاية هي عرضة لتبدُّلٍ إيقاعي مستمر، امتحانا حقيقيا لنجاعة إجراء تحليل السرعة الزمنية، إذ تتأرجح سرعة السرد مبدئيا، بين السرعة اللامتناهية ممثلة في الحذف، والبطء المطلق ممثلا في الوقفة، وقد ذهب جيرار جينيت إلى إعادة وصف وتيرة السرد معتمدا على بعض المفاهيم التي وفرها نقد السرد الكلاسيكي، فانتهى بذلك إلى ضبط أربع حركات سردية، الحذف والوقفة والمشهد والمجمل، وهي الأشكال التي سوف نعرضها كل على حده.

---

* – إن ترتيب العمل بحسب زمن القصة، ليس هو نفسه ترتيبها بحسب الفصول والأقسام والأجزاء، فنحن هنا لا نتحدث عن الترتيب الواقعي والمادي للأعمال الأدبية، لأنّ هذا الترتيب الخاص بالشكل النهائي للعمل بعد طباعته، ليس معيارا ثابتا، فقد يلجأ بعض الكُتاب إلى تنقيح أعمالهم في مجلَّدات ونسخ متأخرة، يُعيدون فيها ترتيب الأقسام والأجزاء والفصول، ممّا يقدح في توازن واستقرار ترتيب الأعمال، كما يؤدي ذلك إلى استبعاد فرضية الفضاء الطباعي، واعتماد معيار آخر للترتيب، هو زمن القصة في علاقته بزمن الخطاب، وهو معيار سردي يفي بالوضع التركيبي العام للنص السردي الذي يظل ثابتا ويحول دون تأثره بالظروف الواقعية والمجتمعية والنفسية للمؤلف وظروف النشر ووسائله واستراتيجيته المتغيِّرة في الزمان والمكان (...).

1- المجمـــل/ Le sommaire:

يتجه المجمل في الغالب إلى تلخيص حدثٍ استمر وقتا طويلا فهو: «السرد في بضع فقراتٍ أو بضع صفحات لعدة أيّام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمالٍ أو أقوالٍ»[1]، فالمجمل تجريد للموقف السردي الذي يصبح أكثر عمومية، ومعه تضيع السمات الخاصة بالفعل والفاعل، وتُهْدَر التمييزات والتفاصيل الكثيرة ولننظر إلى طريقة اشتغال المجمل في هذين المثالين الافتراضيين:

1 – «كان على زيد أن يغتنم فرصة انسحاب عمرو، ليروِّج بين الحاضرين إشاعة سفره المفاجئ، تاركا العنان للسانه السلِّيط ليختلق من الأكاذيب ما شاء له أن يختلق، فما كاد يُنهي حكايته حتى كان الجميع قد انفضوا من حوله ما بين ساخر وساخط...».

2–«لقد ألقى الرجل كعادته نشرة أخباره دون مكبِّر صوت وبلا جمهور متحمِّس، هذا باختصار كل ما حدث لكي لا يتعب القارئ بسرد تفاصيل المشهد المعروفة سلفا».

ينتقل بنا المجمل في المثالين معًا، من موقفٍ عامٍ إلى آخرَ أكثر عمومية، يتقدَّم المجمل الأول حاملا بعض سمات الموقف الخاصة مثل أسماء الأعلام وبعض الإشارات الانطباعية والعاطفية مع التصريح عن طبيعة المشهد الاجتماعية " مجلس نميمة"، أما المجمل الثاني فهو يشي ببعض ملامح الكتابة السردية المعاصرة، التي أخذت تنقض بوعي على التقاليد السردية بخاصة منها أشباه هذه الخلاصات السردية المسكوكة والمحفوظة عن ظهر قلب، هكذا ينتقل بنا المجمل الثاني إلى موقف أكثر عمومية واستغراقا في التجريد،إذ يتم فيه إسقاط ما أمكن من السمات الخاصة والتفاصيل المعروفة سلفا لأنّها بمثابة أنماط سلوك جمعية، لذلك لا تسمى الأشياءُ هنا بمسمياتها الحقيقية بل يكتفي السارد بالتلميح حتى ليكاد يأخذ الموقفُ بأكمله شكل استعارةٍ أكثر تعبيرية وأقل ابتذالا من المجمل الأول.

هذا، وغالبا ما يأخذ المجمل السردي شكل خلاصات تحتفظ فقط بالأهم أو بما

---

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج، ص 109.

يجب معرفته دون تفاصيل مما يعني تقلّص زمن الخطاب فيه وامتداد زمن قصته، ولهذا السبب بالذات، أي بسبب قصر متنه السردي، لم يكن المجمل يشغل مساحةً سردية كبيرة، وكان يُستخدم كوسيلة انتقال شائعة بين مشهدين أنّى يُسْفر التناوب بين المجمل، والمشهد، عن إيقاع خاصٍ يشكل النسيج السردي وسداه حتى القرن التاسع عشر، فقد لاحظ والاس مارتن أن السرد الكلاسيكي ظل دائم الانتقال بين مشهد درامي يروي بصيغة الحاضر، وخلاصة هي سرد بصيغة الماضي، وهذا مظهر سردي زمني أقره الخطاب النقدي السائد آنذاك بل لقد: «افترض نقاد مشهورون، حتى عام 1970، أن المشهد أو الخلاصة، الماضي أو الحاضر، هما الخياران الوحيدان المتوفران للساردين لنقل الوعي»[1].

تظهر بعض الاسترجاعات الكاملة على خلفية المجمل غالبا، إذ يصف بيرسي لبوك (Percy Lubbock) طبيعة العلاقة الوظيفية بين المجمل والمقاطع الاسترجاعية بأنها من أكثر وظائف المجمل أهمية وأكثرها تواترا، إذ عندما يكون السارد بصدد تقديم المشهد وبعد أن يسَّر دخول شخصياته وبدأ وصف انهماكها بالفعل، يعود فجأة إلى الوراء ثم إلى الأمام، حتى يعطينا مجملا سريعا عن ماضي الشخصية ويروي في عجل مرحلة من الحياة الماضية فيكون لذلك قد أنجز ملخصا استرجاعيا[2].

قد نعد المجمل والحذف علاقات تسريع زمنية، غير إنه لا يجوز الخلط بينهما، فالحذف قد يكون بياضا وهو الحذف الذي يفصل بين فصلين، أما المجمل فهو قصة مجملة في سطورٍ أو بضعة كلمات وهو يشي بتبدُّلٍ في السرعة، أو هو سرعةٌ أقل وتسريعٌ للحكاية فقط دون إسقاطٍ وإلغاءٍ، أما الحذف والحذف المطلق بخاصة، فلا تُجمل الحكاية فيه بل تُسْقط وتُلغى نهائيا. وزبدة القول إن المجمل عبارة عن انتقالات عجلى إلى الماضي، تختزل الخطاب وتقوم بتسريع وتيرة الزمن، إلا أن هذا التسريع أقلَّ من صنوه في الحذف والحذف المطلق بخاصة.

---

[1] – والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998،ص ص 182-183.

[2] – بيرسي لبوك : صنعة الرواية، تر. عبد الستار جواد، ط1، دار الرشيد للنشر، 1981، ص105.

هذا، ونشير في الأخير إلى أن تركيب المجملات في سردٍ ما، هو علامة على وثائقيته، فليس كاتبا جيِّدا ذلك الذي يكثر الكتابة على طريقة المجملات، وفي هذا السيَّاق نُلفي بيرسي لبوك يأخذ على بعض الكتاب مثل بلزاك الاستكثار من المجملات قائلا: «إنه بالفعل قادر على استهلال أحد المقاطع بالإعلان التلقائي: "خمس سنوات مضت في هذا الطريق"، كما لو أنه ينتسب إلى نمط رواة القصة الذين يتصورون أن الزمن قد يُعَبَّرُ عنه بمجرد ذكر طوله»[1]. فالمجملات قد تصادر على كل إضافة أخرى مرغمة القارئ على الاكتفاء بالخبر الشحيح، وهنا تبرز سلطة الكاتب وربما ضعفه أيضا إذا كان المجمل بحاجة إلى مزيد من بسط التفاصيل، وعليه فالمجمل أسلوب تسريعٍ كلاسيكي قد يؤدي إلى التعمية على السرد ويحوِّله إلى عاداتٍ للكتابة والقراءة ستنتهي بدورها إلى قولبة عالم الكتابة السردية.

2 /- المشهد: La scène:

يعتقد جنيت أن زمن التناوب التقليدي بين المجمل والمشهد، والذي كان مهيمنا على السرد الكلاسيكي قد انتهى، وقد أدى هذا الانقلاب الوظيفي المتعلِّق بثنائية المجمل والحذف، إلى وقف كلِّ حكم بالأهمية كان يُمنح لكليهما، إذ لم يعد مستساغا في عرف السرديات البنيوية أن المجملات ذات سمت غير درامي، وهي تتعارض في مضمونها مع المشاهد الدرامية، فقد كانت أزمنة الأفعال المهمة وكلَّ الأدوار الحاسمة، تُزَامِن أكثر لحظات الحكاية حدَّة، فالمشاهد دورُها حاسم ومهم في العمل وهي تُرسل من مسافة قريبة جدًا، أما الأزمنة الضعيفة العرضية فَتُلَخص في خطوطها العريضة ومن مسافة بعيدة جدا، غالبا ما تأخذ شكل مجملات[2].

من هنا يُحْسَمُ الإيقاع الحقيقي للقانون السردي، في هذه الحركة المتناوبة بين مشهد درامي حاسم ومجمل غير درامي وظيفته الوصل، لقد كانت المشاهد الكلاسيكية أكثر طولا ونمطية، أما اليوم فإن تعديلا في الدور البنيوي طال المشهد الذي لم يعد

---

[1]-المرجع السابق، ص 206.

[2]-انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج، ص 120.

بالضرورة امتداداً للفترة الحاسمة في النسيج الحديث للسرد، بل العكس، ربما ليس للمشهد اليوم إلا قيمة افتتاحية يتقدم من خلالها المشهد ليفتتح سلسلة أخرى من المشاهد المتشابهة التي لن تُروى، وبذلك لم يعد لهذه المشاهد الافتتاحية ولا لتلك المشاهد المتشابهة التي ينوب عنها جميعا المشهد الأنموذجي الأول أية قيمة سوى كونها الأولى في سلسلتها، لكنها الأولى التي يتم إضعافُها بحكم العادة والتكرار سرديا فتفقد قدرتها على التحفيز، فلسنا هنا بصدد مشاهد درامية مهمة، بل بصدد مشاهد تكرارية أو تمثيلية يفقد فيها مفهوم العمل كل أهميته حتى لم يعد الفعل المهم يُسْفِر بالضرورة عن مشهد درامي، بل لم يعد ثمة شيء مهم على الإطلاق حتى نصنِّفه على أنّه أهم من غيره، كأن السرد المعاصر هنا، يُحطم آخر التقاليد الراسخة، ألا وهي (عقدة القدر)، كما يدعوها تودوروف، لما كان حلول قدرٍ من الأقدار المهمة عادة، كالموت والحب واللّقاء العجيب والانتصار يجسد مشاهد درامية طويلة ونمطية، تكرِّس أحادية الاتجاه في حلول القدر وتسم بميسمها عظمة المشاهد الكلاسيكية.

هذا، وقد تمَّ تعديل المشهد تعديلا يطال بنيته الزمنية أيضا، فصار المشهد فضاءً متداخلا زمنيا، لقد كان المشهد الكلاسيكي متمركزًا حول موضوعه وفعلهِ متأبيًّا على الإضافات والمفارقات الزمنية، أما اليوم فهو فضاء جاذب لكلِّ أنواع الأخبار والظروف التكميلية والاستطرادات والاسترجاعات والاستباقات والمقاطع التردُّدية والوظيفية وتعليمات السارد وتعليقاته التعليمية...، إلى أن يغْدو موضوع المشهد الرئيس، مجرد ذريعة لتجميع ما أمكن من الإضافات الخارجية التي لا يستطيع المشهد الاستغناء عنها على الرغم من طابعها الحشوي، فيؤدي ذلك إلى تضخم المشهد نصيا وزمنيا، وأحيانا تنقلب معادلة الحركة السردية في هذا النوع من المشاهد، فيكون نصيب الفعل واللحظات السردية خطابيا أقلَّ بكثير من نصيب النصوص التكميلية والاستطرادات من كلِّ نوع، ليكون بذلك بعيدا عن المقاييس المعتادة للزمنية المشهدية، بل عن كلِّ زمنية سردية معيارية تمنح الأولوية للفعل الحاسم في المشهد دون الحواشي والإضافات، هو زمن الحواشي إذن، في السرد المعاصر كما في الحياة لأن السرد هو استعارة لهذا العالم ؟.!، وقد كان لمثل هذه الحواشي والهوامش مركز الصدارة في

رواية سرادق الحلم والفجيعة، التي هي ثالثة الروايات التي رشحناها لاختبار شعرية السرد، وهذا أمر سنرجئه إلى بابه المخصص للإجراء السردي.

وعليه، ينزاح المشهد من هذا النوع عن وظائفه السردية التقليدية، فلا يكون افتتاحا بالضرورة، أو ربما تُسْلب منه كذلك وظيفته التدشينية والتناظرية في السرد الكلاسيكي، فلا بداية ولا نهاية هنا، إذ لطالما يعلن المشهد عن نهاية لا تنتهي كما لو أن قدر البداية هو النهاية دائما، فتظل النهاية بذلك مبهمة عمدا ومشوشة ومؤجلة إلى أن يفقد الفعل كلَّ قيمته وينتهي بالتلاشي.

3- الوقفـــة: La Pause_

لا يجد جنيت الكلمات المناسبة لتعريف الوقفة بمعناها الواسع فيكتفي بمعناها الحصري قائلا: «أكثر المفاهيم استعصاء، على العزل هنا هي الوقفة، وأعرِّفها بطريقة ضيِّقة، محتفظًا عمليًّا باستعمالها للأوصاف، وبالضبط للأوصاف التي يتولاها السارد مع توقيف العمل وتعليق مدة القصة...»[1]. فليس كلُّ وصفٍ وقفة، كما يعتقد جينيت، لأن الوقفة الوصفية هي مجموع الأوصاف المخصصة التي ينتج عنها تجمُّد زمن قصتها والالتفات إلى المكان القصصي، هنا تؤول حركة السرد إلى التبطئة عندما ما تفلت المقاطع الوصفية من زمنية القصة، وهي التي يدعوها جنيت "القانون الوصفي البلزاكي"، الذي يؤسس علاقة ملحمية تواصلية انتباهية (Fonction Phatique) بين السارد والقارئ، فحركة الوصف الكلاسيكية تستوي خارج القصة وفيها يتخلى السارد عن مجرى الحكاية ويدعو القارئ إلى ولوج أمكنة معينة يتولى بنفسه وصفها بعد ذلك، فالسارد سيأخذ على عاتقه عبئ وصف منظرٍ لا علاقة له بعالم الحكاية والشخصيات المتحرِّكة فيه، وهنا يأخذ الوصف شكل انصراف * من الحكاية إلى الوصف وفيه قد

---

[1] –جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم. ص.ص. 42 – 43.

* – الانصراف: محسّن بلاغي وصفي، يصطنعه السارد للدخول مع قارئه أو دونه إلى الكون القصصي، ما يعني أن الوصف بالانصراف قد يتعلق بالقصة عندما يشير إلى دخول المؤلف إلى فضاء الحدث أو الحكاية التي تُرْوَى، أو العكس، خروج الشخصية المتخيّلة إلى أمكنة واقعية، والأمثلة على ذلك كثيرة في المنجز الروائي، لكننا سنكتشف

يظهر السارد برفقة قارئه وهما يعبران معا المناظر والأمكنة، بينما يتجمَّد الممثلون الحقيقيون ويتم تحنيط عالمهم مؤقتا، حتى يُؤْذن لهم بالعودة إلى الحكاية، فيستأنفون أدوارهم من جديد.

يُنجزُ الوصف المحض بمعزل عن فعل الشخصية، وقد أضحى لاحقا من أهم الخصائص الجمالية التي تسم الرواية الجديدة، بخاصة عند بعض الكتاب الذين اختصوا بالأوصاف وتركيب المناظر المعزولة في شكل استطرادات وصفية قصيرة أو طويلة أمثال آلان روب غرييه (A. Robbe Grillet) وناتالي ساروت (Nathalie Sarraute)، اللذين جعلا من الرواية الجديدة مستودعا للحركات والصور والأشياء الحاضرة بقوة وجودها المادي لا بقوة ما تدل عليه أو تعنيه، وهذا ما يذهب إلى تأكيده بيار شارتيه (Pierre Chartier) حين عَدّ كُتاب الرواية الجديدة صُنَّاع أوصاف، وعلى رأسهم آلا ن روب غرييه الذي وصفه قائلا: «يناهض روب غرييه إذن كلّ مشروع لعرض "روح الأشياء المتواري". ويؤكد أن الرواية الجديدة يجب أن تتمحور حول وصف حَرْفِيٍ لعالم قد اختزل إلى سطوحه وحدها...»[1].

لقد كان الشعريون القُدامى يتمثّلون الوصف كمحسن بلاغي لا تعدو وظيفته تزيين واجهة السرد، فهم يطلقون الوصف على كلِّ منظر جيء به للترويح على القارئ، أمّا الشعريون الجدد فيميِّزون بوضوح بين الأوصاف المحضة ووقائع الانصراف، وبين وصفٍ مُسَرَّدٍ أو كما أسلفنا بالقيل ليس كلُّ الوصف وقفة وانصرافا لأن السرد قد يتداخل مع الوصف حتى ليصعب التمييز بينهما، وأحيانا ينتج عن هذا التداخل أوصافًا مبأرة ينهض بها السارِدُ وتقترب من ديمومة المشهد فتتباطأ وتيرة الحكاية دون أن تتوقف تمامًا، مما يعني أن الوقفة هنا لا تُجمِّد القصة نهائيا لأن الحركة في هذا النوع من الوقفات هي حركة إطالة لا حركة إبطاء أو تجميد كلي

أن بلاغة الانصراف بشتى أشكالها هي أحد أسس شعرية السرد في رواية سرادق الحلم والفجيعة، وهو ما سنفصل القيل فيه في بابه. انظر تفصيل ذلك جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص245 وما بعدها.

[1]–بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر. عبد الكبير الشرقاوي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص206.

للحكاية؛ فأن يتحول الوصف إلى مناسبة لتمديد الحكاية بدلا من تسريعها، وضعٌ يكثر حدوثه في التخييل السينمائي ويسمى "الحركة البطيئة" وقد يُنعت أيضا بالتمطيط وفيه: «يتم إيقاف الخطاب في علاقته بسرعة الحكاية. إلا أن التمطيط، شأنه في ذلك شأن المشهد، لا يرتبط بعدد الكلمات، بل بـــ"الهيأة" التي يفرضها النص على القارئ»[1]، وعليه يصل إيكو الأوصاف بنشاط القراءة، فهو تداولي الجهة، لأنّ بعض الأوصاف يحمل القارئ على القفز وقلب الصفحات بسرعة كبيرة حتّى في حالة القراءة الصامتة، في حين يستضيف بعض الوصف القارئ لفترة طويلة ليظل مشدودا إلى غرابة العالم المعروض في كنفه، فيتمدد بذلك زمن قراءة المقطع الوصفي حتى وإن ضَمُر خطابُه وشحت كلماتُه.

أمّا اليوم فقد بدأت الأوصاف المحضة تتراجع أهميتها بالقياس إلى أوصاف من نوعٍ آخر، أو لنقل لقد استُعِيضَ عن فعل الوصف لذاته بوصف الأفعال والوقائع والأقوال وهي تمتزج بوصف الموضوعات والمناظر، ذلك بعد أن أقحم الكُتَابُ أوصافا في مستوى عمل الشخصيات وهواجسها وتأملاتها وتبئيراتها فتصبح حركة السرد محكومة بإيقاع حركة الشخصية أو نظرتها، وعليه: «يبدو جلِّيا أن الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان فهو لا يُصور العالم المرئي بقدر ما يعرف بالفضاء الداخلي. ودلالته سياقية بقدر ما هي مرجعية»[2].

يتأثر الموضوع الموصوف بوجهة نظر السارد وبالمسافة التي يروي منها، فلم يعد الوصف مجرد وصف لمنظر جامد معزولٍ عن فعل السرد، بل هو سردٌ من الدرجة الثانية لأنه يروي قصة حقيقية مصاحبة للوصف كما لو أن ما يُنجز هنا هو بالفعل حكاية حقيقية تتجمع فيها أفعالٌ وأقوالٌ وأوصافٌ، مهمتها جميعا حماية السرد من الطبيعة الحشوية التي قد تعتور الوصف أحيانا لأنّ: «الخطر الذي يمثله الاستغراق

---

[1]–أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر. سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص98.

[2] – برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر. رشيد بنحدّو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999، ص42.

في وصف تفصيلي للمكان هو توارد سلسلة من العبارات البيانية حسنة التكوين، مقرونة بتوقف السرد القصصي، مما يحمل القارئ على النوم، بيد أن هذا الخطر لا يوجد هنا "في وصف مُسَرَّدٍ"* ففعل الزمن الحاضر يصف كلا من المكان وحركة الراوي خلاله»[1].

ولكن، متى يكف الوصف، عن أن يكون وقفة سردية تأملية؟ أو بالحري كيف نميز بين وقفة وصفية تأملية وبين سرد خالصٍ؟ وما هي الحدود التي تفصل بينهما؟ أو لنقل متى ينتهي الوصف المُسَرَّدُ"، ليبدأ السردُ الخالصُ؟!.

إن كلَّ سرد داخلي مُنجز في إطار الوصف هو سرد مُحايد لا يُلْغي الوقفة، لكن إذا استمر السارد مُلِّحًا على زاوية النظر وعلى النشاط الإدراكي للذات المتأمِّلة الواصفة، وإذا تضخم هذا النشاط وامتدت سعَتُه، فإن الوصف سيخرج لا محالة إلى السرد أو بالحري سيتحوّل القارئ من وضعية تسريدٍ بالوصف، إلى تسريدٍ بالتبئير[2].

لقد تبيَّن بأن السرد بالوصف كان معنيا بوقفات تأملية للسارد، غالبا ما يبقى السارد فيها مشدوها أمام موضوعاته الموصوفة، وفي هذه الحال يكون زمن الخطاب تقريبا متطابقا مع زمن الموقف التأملي الذي ينهمك فيه السارد حين يمتزج الموضوع الموصوف مع الذات الواصفة امتزاجا كلِّيا يأخذ شكل إسقاطات لا واعية وتأملات وصفية تُكتب بصيغة الحاضر وبضمير المتكلّم دون أن تتجاوز صفحات معينة، فالموضوع الموصوف يندرج ضمن مقطع يُلْفِتُ نظر القراء لرؤيته ويدعوهم إلى تأمله وفقا لنظرة السارد المُتأمِّل، ليتضح، أخيرا أن هذا النوع من الوصف، أيضا، لا يُوقف السرد بل يُدَعمُّه.

إلا أن ثمة وقفات تأملية ليست وصفا صميمًا للموضوع المتأمَّل، بقدر ما هي تحليل للنشاط الإدراكي للشخصية، فقد ينهمك مثل هكذا وصفٍ في استنطاق هواجس

---

* – كذا في ترجمة ماهر البطوطي والتشديد من عندنا.

[1] – ديفيد لودج: الفن الروائي، تر. ماهر البطوطي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص69.

[2] – انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية. تر. معتصم، ص ص 42 – 43.

الشخصية وانطباعاتها الزائفة وخيبات استطلاعاتها وأوهامها البصرية التي تَعْتورُ رؤية السارد/ الشخصية في كلِّ لحظة تأمل.

غير إن هذه الرؤية السردية تظل مستعدَّة دائما لتصويب أخطائها في الرؤية والرؤيا معًا، إذ إن كلَّ شيء أو كلّ منظر طبيعي لا يُرى على حقيقته منذ البداية سرعان ما سوف يتحول إلى موضوع تأملٍ هاجسٍ بالشك والغموض وضبابية الرؤية، إنّه: (يبدو كأنّه -كما أظن أنّه- كنت أدرك ربما أنّه- يبدو لي من بعيد كمثل...)، فهذا سرد بالوصف ينقلب باستمرار بين الجهل والمعرفة، إلى أن يُحْسم وضعُه بالقياس إلى تغيير المسافة والمنظور أو ربما لا يُحسم أبدا، وبذلك يهتم السرد المعاصر بإعداد فنِّ الرؤية تدريجيا لا دفعة وحدة من خلال تدريب الحواس وصقل معرفتها شيئا فشيئا، هكذا تتجلى صلة الوصف بالنشاط الإدراكي للذات الساردة التي صارت تتوسّط عالما (نصا) سرديا يبني الهُويات ويصقل الحواس وينظم الاكتشافات*.

كما أن الوصف في حالة الوقفات التأملية ليس دائما فضلة سردية أو محض تسلية تعلِّق زمن الخطاب والقراءة معا، إنَّه نشاطٌ تأملي فكري وبدني مكثفٌ تبذل فيه الشخصية/السارد جهدا لأجل المعرفة والإدراك، مما يشكِّل حكايةً أخرى لها زمنُها الخاص وبذلك يتلاشى الوصف في السرد فينتج عن ذلك أن وصفا مُسّرَدًا يختلف جذريا عن الوقفة الوصفية التي تجمِّد وتعلِّق الحكاية.

نخلص إلى أن الوصف لا يوقف الحكاية ولا يعلِّق القصة إذا امتزج بموقف تأملي للسارد، إلا أن بعض الوقفات التأملية هي استطرادية وخارج القصة وغالبا ما تأخذ شكل تعليقات تاريخية وفلسفية، ومع ذلك لا يمكن نعت هذه الوقفة الوصفية بأنها

---

*-يتصل النشاط الإدراكي بعمليات التعرّف والتحقق من الهوية، ينهض بها غالبا سارد يعيش طفولة (رؤية سردية) تحب الاكتشاف وتستغرق في تأملاتها المحزنة وهي تواجه شيخوخة مجتمعية، فقد يلحظ السارد/ البطل العائد من سفره مثلا، تغيرا في أوصاف الشخصيات المتقدّمة في السن أو انتقال شخصيات أخرى من مرتع الطفولة إلى الشباب والكهولة، فيروح يبذل جهدا ذهنيّا مضاعفا للتعرّف عليها جميعا، ويقوم بعملية استبدال مؤلمة، فهو العائد من غربته الطويلة، لم يعد يعرف أحدا ممن كان يعرفهم، لأنّ الذي يعرفه لم يعد موجودا، والموجود لا يكاد يعرفه...، إنّه سرّ التحوّل والشيخوخة الذي هو صنو لسرِّ الموت الذي تستحيل معه الأشياء إلى أن تتلاشى نهائيا (...).

تجمِّد زمن قصتها لتُلْقي نظرة على فضائها القصصي فتنجز انصرافا محضا، إن هذه الاستطرادات الوصفية التعليقية هي حركة تمديد وإطالة أكثر منها حركة تبطئة أو تجميد، وهو ما يدل على صعوبة التمييز بين نوعين من الوقفات، الوقفات الوصفية والوقفات الاستطرادية التأملية التعليقية، بخاصة في مستوى الإجراء إن كان الأمر هيِّنا من الناحية النظرية، فإلى أيِّ صنف من الأوصاف نصنِّف جملةً مثل: «كانت ليلى على عبثها الدائم، متشيِّعة للاتجاه الإسلامي المحافظ...» إذ تتضمن هذه الجملة السردية وصفا للشخصية وتعليقا إيديولوجيا في آن.

4/- الحـــذف:

يحدث الحذف عندما يلجـــأ الســـارد إلـــى إلغـــاء بعـــض الحادثـــات بهـــدف تحفيز النشاط التداولي وتكثيـــف الإيحـــاءات[1]، والحـــذف هـــو بـــؤرة الانقطاعـــات السردية التي هي قَدَرُ السرد وحقيقته المثلـــى ذلـــك لأنـــه:«فـــي كـــل مـــرة نتـــرك مجموعة من القصص لننتقل إلى مجموعـــة أخـــرى ينقطـــع "الخـــيط". وكـــل كتابـــة تعرض لنا كأنها إيقاع من نغمات ملأى وفارغـــة، ذلـــك أنـــه لا يســـتحيل علينـــا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب، بل أنّ نقـــدم أيضـــا تتـــابع الوقـــائع في تسلسل زمني معين. فـــنحن لا نعـــيش الـــزمن كأنّـــه اســـتمرار إلاّ فـــي بعـــض الأوقات»[2]. فالحذف إذن هو مجمـــوع الأمـــداد الفارغـــة والمســـقطة مـــن الحكايـــة وهو أنواع، منها الحذف الصريح المحدد والحـــذف الصـــريح غيـــر المحـــدد، أمـــا الحذف الصريح المحدد فيشير إلى مدة الحـــذف (بعـــد ســـنتين مـــن الســـفر، عـــدتُ إلى...)، أما غير المحدد فلا يشير إلى مـــدة الحـــذف مثـــل قولنـــا: (مضـــت بضـــعُ سنوات على فراقنا...)، في حين تتقابل المحذوفات الصـــريحة غيـــر المحـــددة مـــع

---

[1]-انظر برنار فاليط: النص الروائي- تقنيات ومناهج، تر. رشيد بنحدّو، ص113.

[2]-ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1982، ص100.

المجملات السريعة جدا، عندئذ لا يكون الحذف هنا مطلقا بسبب هذه الإشارة النصية وانعدام الدرجة الصفرية من الخطاب، أما الحذف المطلق فهو الدرجة الصفر في النص الحذفي وفي الخطاب مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية ونمطه (بعد ذلك بسنتين)، فهذا حذفٌ مطلق صريح.

هذا وقد قدم جيرار جينيت تقنية الحذف من خلال وصف أداتي عام، وذلك هو ديدنه مع بعض التقنيات السردية، لذلك فضلنا إعادة عرض الحذف في جدول نحصي فيه أنماطه وأنواعه مع بيان خصائص كل نوع من الحذف على حده:

الحذف	نمطـــه	نوعـــه	خصائصه وشروطه
حذف صريح	- مضت بضعُ سنين على فراقنا - مضت عشرُ سنوات على فراقنا	- حذف صريح غير محدّد. - حذف صريح محدّد	- يتماثل مع المجملات السريعة جدًا. - هنا الحذف ≠ الدرجة الصفر تماما في زمن الخطاب بما هو مقطع نصي.
حذف مطلق	بعد ذلك بسنتين	حذف مطلق صريح	- يساوي الدرجة الصفر في النص الحذفي. - مع إشارة إلى زمن المنقضي. - يمثل نقائص في الاستمرار الزمني. - استئناف الحكاية - يسمى هذا الشكل من الحذف بالثغرة الزمنية أوبالفراغ السردي.
حذف منعوت	1- مضت بضع سنوات من السعادة 2- مضت عشر	1- حذف صريح غير محدّد نعوت. 2- حذف صريح	هو الذي يضيف مضمونا مخصوصا إلى الإشارة الزمنية.

	سنوات من السعادة. 3- بعد بضع سنوات من السعادة. 4- بعد سنتين من السعادة.	محدّد منعوت. 3- حذف مطلق غير محدّد منعوت. 4- حذف مطلق محدّد منعوت	
الحذف المنعوت بسلبية *	«سنضرب الذكر صفحا عن ثلاث سنوات من حياة البطل، دون أن نقول عنها شيئا، لأنّها فترة لا تستحق الذكر، ولم يحدث فيها أي شيء ذي بالٍ »	-حذف صريح محدّد، منعوت نعتًا سلبيا	- هو حذف فترة طويلة ووسمها بالفضلة الزمنية التي لم يحدث فيها شيء مهم.

* - كان الروائي ستاندال يستخدم تقنية الحذف المنعوت بسلبية لتغيير إيقاع الحكاية، وذلك بالقفز فوق فترات طويلة كإسقاط عشر سنوات من حياة البطل مُدَّعيا أنّه لم يحدث فيها أي شيء مهم، وعلى هذا فإن تقنية الحذف المنعوت بسلبية تندرج ضمن جماليات الكتابة الروائية التي تستنكف عن أسلوب عمل المؤرخين الذين يحشون أوراقهم بتفاصيل الشهور والسنوات وينقلون كلّ الأخبار والأحداث المهمة وغير المهمة، فالكتابة الروائية تستأنس على العكس من ذلك بتدشين المشهد الاستثنائي للقارئ في حين تتجاهل سنوات كاملة تمر دون أن يحدث فيها ما شيء يستحق الاهتمام.

الحذف	نمطـــه	نوعـــه	خصائصه وشروطه
الحذف الضمني	– بعد مرور كـــل هذه السنوات لا يزال صوت الأب يزمجر فـــي كـــل زوايا هذا البيـــت متوعـــدا وآمـــرا وناهيا.	–هـــي محـــذوفات خرساء غير مصـــرّح بها وإنما يستدلّ عليها القارئ بوجود ثغـــرة زمنية أو انفراط حبل التسلسل الزمني،يقـــع عادة بين نهاية قســـم وبداية قسم آخر. هـــذا ولا يخلـــو الحـــذف الضمني من دلالـــة، غالبا ما تنجـــز فـــي مستوى تأويلي يتـــولاه قارئ معني بمعرفـــة مَظَّـــان الحـــذف ومدّته ودلالته بالنسبة إلى السياق الســـردي العام.	– يُسرِّبُ هذا النوع من المحذوفات الخرساء دلالة مهمة، لأنّه عندما يحذف السارد حدث (موت الأب) ولا يشير إلى تاريخه المحدَّد الذي يظل غامضا مع ذلك، فإنّ هذا الإسقاط المتعمَّد والتكتم غير المبرر يؤكدان أنّ كلّ محذوف ومسكوت عنه، هو الأهم في الغالب.
الحذف الافتراضي أو الجانبي أو الحذف على نقصان	– يتم الكشف عن بعـــض ملامـــح طفولـــة البطـــل بوصفها الحكايـــة المحجوبـــة كلّيـــا بواســـــــطة	– هو نوع من الحذف الضمني يدل عليه بعد فوات الأوان استرجاعٌ تكميلي يأتي ليسد ثغرة سابقة في الحكاية.	– يُسهم الحذف الافتراضـــي، مع صنوه مـــن المحـــذوفات الأخرى في زعزعة تماســـك الحكاية، وفرض قانون تبـــدل الإيقاع الذي يتســـع مـــداره بالقيـــاس إلـــى كثـــرة

	استرجاعات تكميلية، تأخذ شكل جمل اعتراضية أو عبارات وجيزة، تعلن عن الحذف ولا تغطي كل فترته الطويلة، إن هذه التلميحات السريعة والمتأخرة هي التي يتولى القارئ جمعها وإلصاقها بعضها ببعض حتى يتسنى له إضاءة مرحلة الطفولة المحذوفة، لذلك كان الحذف الافتراضي تأويلا يضاف إلى أعباء القراءة.		المحذوفات والقفزات الزمنية. – المحذوفات الافتراضية هي تعويضات متأخرة قليلا أو كثيرا عن زمن القصة المحذوف.

وفي الأخير نردف إلى الجدول السابق جدولا آخر تم فيه صوغ الحركات السردية الأربع صَوْغًا رياضيًا، وإن كان هذا الجدول الأخير لا ينبئ عن تناظر بين الأنواع الأربعة، كما كان في السابق، إذ نلحظ غياب شكلٍ ذي حركةٍ متغيِّرة متناظرة مع

التلخيص، قد تكون صيغته الرياضية [زخ > زق]، وهو يشيِّد نوعًا من المشهد البطيء الذي يتجاوز كثيرًا زمن القصة الذي يُفترض أنه يستغرقُها، فهو تمديد للسرد يتصل غالبا ببعض المشاهد الضخمة التي يتم إبطاؤها بعناصر غير سردية أصلا، بالوقفات الوصفية أحيانا وبتدخلات المؤلف، لكنها لا تُبطئ تمام الإبطاء فتكون عندئذ وقفة، ومع ذلك يبقى السرد هنا سردًا مفصلا يتقابل مع السرد المجمل لأنَّه ينقل تفاصيل أفعال وأحداثٍ ويرويها بأبطأ ممّا وقعت به في زمن القصة، وهذا شكل من السرد محتمل وممكن الحدوث في بعض الأعمال الروائية، كتلك التي تخصص مائة صفحة مثلا لمدة لا تتجاوز خمس دقائق. ولكن هذا الشكل يظل مَمْجوجًا، ولا تستسيغه التقاليد السردية السائدة اليوم، أما الحركات السردية الأربع، فتأخذ هذا الصوغ الرياضي الشهير[1]:

حركة السرعة	صيغتها الرياضية
الوقفة	زخ = ن، زق = 0.إذن زخ > ∞زق
المشهد	زخ = زق.
المجمل	زخ < زق.
الحذف	زخ = 0، زق = ن. إذن زخ < ∞زق

تتفاوت الحركات السردية من حيث سرعتها، فالمشهد والوقفة والحذف حركات لها سرعة محددة فهي متواقتة في المشهد (أي زمن القصة يتساوى مع زمن الخطاب)، أما السرعة فمنعدمة في الوقفة، أي زمن القصة = 0، وزمن الخطاب = 0)، وتكون السرعة لا متناهية في الحذف (فزمن القصة = + ∞ أو − ∞)، وزمن الخطاب = + أو − ∞) أما المجمل، فأكثر قابلية للتغيُّر لأنّه حركة مستعصية على ضبط سرعتها

[1]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج، ص 109.

بدقة [1].

ج – علاقات التواتر الزمنيـــة:

يتسم كلُّ منطوق سردي بقابليته للتكرار في النص الواحد بأكثر من طريقة، وينعت جيرار جينيت هذا التكرار الواقع بين القصة والخطاب تواترا، فالتواتر بناء ذهني يُلغي السمات الخاصة التي تميِّز بين الأفعال ولا يَسْتَبْق إلاَّ على المتشاكل من الأحداث والخطابات التي تنتمي إلى الفئة نفسها[2]، إلا أنّ التواتر لا يحتمل معنى المطابقة التامة، فأن يتكرر الشيء نفسه فهذه استحالة لا يمكن أن تتحقق مطلقا، لأنّنا لا يمكن أن نستعيد مرة أخرى تفاصيل المشهد نفسه بكلّ تداعياته الدلالية والجمالية، ولا أن نستعيد دهشة تلقي الأشياء كما تلقيناها لأول مرة، وعليه فالتواتر قد يتأتى بطريقة المُباينة أيضا، ذلك لأنّ التواتر الذي يُقصي الفروق لا يعني أنَّه لا يعترف بوجودها.

لقد عُني جيرار جنيت بالتواتر كشكل من الأشكال الزمنية المعقدة، وإن كان يجعل مداره يكاد يكون وقفا على الحكاية الترددية التي ستغدو أهم أوجه بلاغة التواتر السردية، وهذا يعني أن التواتر طرائق، فثمة تواتر تفرُّدي غالبا ما يتناظر مع النوع التردُّدي، إذ يُعنى التواتر التفردي بحكي حادثة واحدة واستثنائية ضمن سلسلة الأحداث، أما التواتر التردّدي فيتناول حكي الأحداث المتماثلة، في حين يختص التواتر التكراري بخطابات كثيرة مختلفة تحكي الحدث الواحد، وفضلا عن ذلك توجد أنواع فرعية من التواتر لها خصائصها الزمنية والخطابية، لذلك ارتأينا أن ننجز لها ملحقا تفصيليا شارحا يُثْبَت في نهاية المبحث وهو ما سيُهَوِّن علينا بالتأكيد مشقة تتبع التفاصيل الدقيقة والاختلافات بين أنواع التواتر المختلفة، وهذا مسلك إجرائي اعتمدناه بخصوص بعض بلاغات السرد عند جينيت وذلك بسبب تعقيد متن الشعرية لديه ونزوعه إلى التنميط الدقيق.

هذا وعلى الرغم من أن التواتر التردُّدي شكل زمني تقليدي، ينم عن ممارسة

---

[1] – جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، ص 41.

[2] – المرجع السابق، ص129.

سردية شهيرة موجودة في الملاحم والروايات الكلاسيكية، إلاَّ أنّه لم يُحْتف به نقديا وبالشكل الملائم، إلاَّ مع تطوُّرِ السرديات المعاصرة، بل لقد كانت الحكاية التردُّدية مجرد إطار يهيئ افتتاح الحكاية، فوظيفتها أقرب إلى وظيفة الوصف حين تعمد إلى تكديس سمات تردُّدية ستفضي إلى الحدث المرتقب ذي السمت التفرُّدي، وعليه كان الشكل التردُّدي تابعا تبعية وظيفية للتواتر التفرُّدي، إلى أن تحرَّر من هذه التبعية في الروايات الحديثة، بل لقد أضحت المعادلة الأولى معكوسة بعد هيمنة الشكل التردُّدي على التفرُّدي، وذلك بتحويل التواتر المفرد تحويلا نحويا إلى تواتر تردُّدي أو تواتر تردُّدي كاذب[1]، كما سنرى لاحقا.

لقد منح السرد المعاصر التواتر التردُّدي أهمية لم يعرفها من قبل، فضلا عن التحوُّل الشكلي والنضج التقني الذين آلت إليهما الحكاية التردُّدية، وربما قد يُعْزى كلُّ ذلك إلى ملازمة هذا المحسِّن البلاغي للتخييل السردي بخاصة ما كان منه ينتمي إلى روايات السيرة الذاتية وهو ما أشار إليه فليب لوجونPhilippe Leujeune في سياق وصفه لشعرية السيرة الذاتية فيقول: « يجب أن يكون النص(نص السيرة الذاتية)* حكيا قبل كلّ شيء، غير أننا نعرف المكانة التي يشغلها الخطاب في السرد الأتوبيوغرافي، كما أن المنظور الاستعادي بالأساس لا يقصي مقاطع من الأتوبورتريه، ويومية خاصة بالعمل المنجز أو بالحاضر المُزامن لتحريره، والبناءات الزمنية الجدّ معقدة، كما يجب أن يكون الموضوع أساسا هو الحياة الفردية وتكوّن الشخصية»[2].

فمقاطع الأتوبورتريه والأعمال اليومية المنجزة بناسبها بلا شك الشكل التردّدي الذي يسمح ظهورُه في رواية السيرة الذاتية بتركيب وقائع الماضي على الحاضر السردي، أو دمج ماضي السارد بحاضر شيخوخته وبمجريات اليوم الواقعي، فيفضي

---

[1] – انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 45.

* ــ التشديد من عندنا.

[2] – فيليب لوجون: السيرة الذاتية. الميثاق والتاريخ الأدبي. تر. عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1994،ص 23.

ذلك إلى تكثيف نشاط ذاكراتي له نظامُه الشبكي المتداخل ذي الطبيعة السردية، وعليه فإن رواية السيرة الذاتية هي رواية انتقالات زمنية يوقعها ساردٌ دائم النوسان بين الماضي والحاضر والداخل والخارج، سارد معني باستحضار ذكرياته الشخصية وذكريات الطفولة استحضارا تامّا حينا ومتقطعا حينا آخر.

يعرِّف جنيت الحكاية التردّدية قائلا: «كلُّ حكاية تردُّدية، فهي سرد تركيبي للأحداث التي وقعت ووقعت مرة أخرى في مجرى سلسلة تردُّدية مُكونة من عددٍ معين من الوحدات المفردة»[1]. فللحكاية الترددية سمات خاصة، فهي تستخدم الفعل الماضي الناقص الدال على التكرار Imparfait descriptif كقولك: " كان علي أن أمر دائما بهذا الطريق "، لحكي ما كان يقع "كل يوم" وبانتظام، وعليه يعد التكرار الذي يشيِّد تراكمية زمنية رتيبة هي في الأصل شعائر وعادات يتكرر حدوثها دائما، أهم مؤشر على الحكاية الترددية،التي قد نتعرف عليها أيضا بصيغ أخرى مثل استعمال فعل تردّدي بصيغة الماضي البسيط "مررت أحيانا" وصيغة الماضي المركب التردّدي "لطالما مررت بهذا الطريق"، فما كان على صعيد العادة والتكرار يتصل بالحكاية التردُّدية، أما ما كان استثناءً كبيرا ومفردًا كقولك "أما اليوم فقد مررت بطريق آخر لم أسلكه قط" فهو بالتواتر التفرُّدي ألزم، ولأجل ذلك تتقابل الحكاية الترددية مع التواتر المفرد، مثلما تتقابل الصيغ النحوية التردُّدية الواصفة مع صيغة الماضي البسيط المحدَّد الذي يشير إلى أفعال حدثية ذات طبيعة زمنية استمرارية تدل على التطور والتعاقب والاختلاف مثل: "استيقظت، أكلت، خرجت، مررت".

ليس على الحكاية الترددية إذن، أن تستخدم إشارات دالة على التطور، ولكنّها قد تُدمِج مع ذلك الزمن الخارجي في سياق زمنها الخاص، أو تُركب زمن القصة على زمن الخطاب، حتى تُبرز التعديلات التي يدخلها عليها جريان الزمن المنقضي، إلاَّ أنّ هذه التنويعات ليست تطورية زمنية، بمعنى أن بعضها لا يحلُّ محلَّ البعض الآخر، أو أن (بعد) لا يحلُّ محل (قبل) ويلْغيه، بل بالعكس، إنها مجرَّد تحويلات في اتجاه

---

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج، ص 141.

المطابقة دائما، فالعادة تقبل التعديل ولا تقبل الإلغاء قطُّ.

تتأرجح كلُّ حكاية تردُّدية بين زمنين، هما الزمن الداخلي والزمن الخارجي، أما الداخلي، فيخص مدتها التركيبية الخالصة، دون أيِّ تداخل مع غيرها، إنَّه تقديرٌ زمنيٌ خاص بالمدَّة التي تستغرقها الحادثة الواحدة بمعزلٍ عن الحادثات الأخرى التي تكوِّن مجموع السلسلة التردُّدية، أما الزمن الخارجي أو ما يسمى بالزمن الواقعي المتعاقب، فهو زمن الحكاية التردُّدية ككلٍّ، وهو لا يدخل إلا في حالة تحديد بداية حدثٍ مفرد جديد، أي في حالة التحديدات الداخلية فحسب.

ومنذ الآن سنتوسل مثالا افتراضيا لشرح طريقة عمل الحكاية الترددية، فالوحدة التردُّدية: « نزهة يوم الجمعة» تصف مجموع النزهات التي تعوّد أن يأتيها "س" منذ (1-06-2000) وقبل عشر سنوات خلت، خلال العطلة الصيفية المحصورة بين شهري جوان وأوت، مرة واحدة كلّ أسبوع من الساعة الخامسة حتى العاشرة ليلا ؛ فهذه حكاية تردُّدية احتملت إشارات زمنية يدل بعضُها على الزمن الخارجي ويحيل بعضُها الآخر إلى الزمن الداخلي، فإذا كانت نزهة يوم الجمعة قد استغرقت زمنا خارجيا، هو زمن الفعل، أي مدة عشر سنوات، فهذا هو زمن السلسلة الواقعية المتعاقب والمتطور، أما زمن الوحدة التركيبية، فهو زمنها الداخلي الذي لا يتجاوز ستّ ساعات من أصل يوم في كلِّ أسبوع غير إن الحكاية الترددية لا تُحكى عادة إلا وفق تسلسل أحداثها الخاصة، وبالعودة إلى زمنها الداخلي، دون أن تسمح للزمن الخارجي بالتدخل،لأنّه يتعذر منطقيا وخطابيا إعادة وصف كل النزهات طيلة عشر سنوات كاملة...؟! هكذا لا تسمح الوحدة الترددية للزمن الخارجي أن يؤثر فيها أبدا، كأنّها زمن محايد وثابت، حتى إن نزهة واحدة قد تكون هي الأولى، كافية لأن تصير أنموذجا لكلِّ النزهات التي تأتي بعدها، فكلّ النزهات المتكرِّرة على مدار عشر سنوات متشابهة، على الرغم من وجود تعديلات وتنويعات قد تميز كلَّ نزهة عن أخرى، وهذا بديهي، ولكن هذه التنويعات ليست تحويلات ولا تَشي بتطورٍ قادر على قلب العادة "النزهة" إلى حدثٍ مفردٍ مغايرٍ، أو التأثير في زمن الواقعة الداخلي، فالزمن هنا دائري لا يتطور بل يراكم الحادثات فقط، ويُرَسِّخُ المطابقة، ويثبت العادة ولا ينفيها، أما

التطور الذي يطرأ على الوحدة الترددية، فهو يخضع لقانون التواتر المهيمن، إذ قد تدل بعض الإشارات "منذ ذلك الحين"، في المرة الأولى"، " في المرَّات الأولى الثلاث... » على تطور ما، لكنها تعامل كلَّ قصة لا على أساس سلسلة أحداثٍ تربط بينها علاقة سببية بين الماقبل والمابعد، بل معاملة حادثاتٍ تتتابع بلا انقطاع، ومن غير اتصال فيما بينها.

وعليه لكلِّ حكاية تردُّدية سلسلةَ حادثات، يكون منطلقها دائما الحدث الأوَّل الذي هو أصل السلسلة ومبدؤها، كما تتضمن حادثات فرعية، هي وحدات واقعية، يحل بعضها محل البعض الآخر، دون أن يؤدي ذلك إلى التطور، كما أنّ كلّ واقعة تردُّدية تأتي محصورة داخل حدود زمنية تؤشر على زمن الواقعة وامتدادها التردُّدي، وأخيرا فإن كلَّ واقعة ترددية لها إيقاعها الخاص، هو بالحري إيقاع يخص كذلك كل الوحدات المكوِّنة للسلسلة، وزبدة القول إن هذه الملاحظات تؤول بنا إلى شرح قوانين التردّد الثلاثة، وهي التحديد والتخصيص والاستغراق.

فإذا كانت " نزهات يوم الجمعة " تتضمن أفعالا وعادات وزيارات كان يأتيها البطل كلَّ يوم جمعة على مدار ثلاثة أشهر، فإنّ الحكاية التردُّدية تتكون من اثنتي عشرة وحدة واقعية، بمعدَّل أربع جُمعَاتٍ في كلِّ شهرٍ صيفي، أما الحدود الزمنية للسلسلة ككلّ، فتمتد من (01 جوان إلى 30 أوت 2000)، في حين يشمل الإيقاعُ عودةَ الوحدات الاثنتي عَشرة المكوِّنة للسلسلة، كلّ يوم مرة واحدة من أصل سبعة أيَّام، والذي هو يوم الجمعة، ومما سلف نخلص إلى ترتيب قوانين التردُّد، وفقا لثلاث سمات تمييزية رئيسة تسهم في تشكيل الواقعة التردُّدية، وهي:

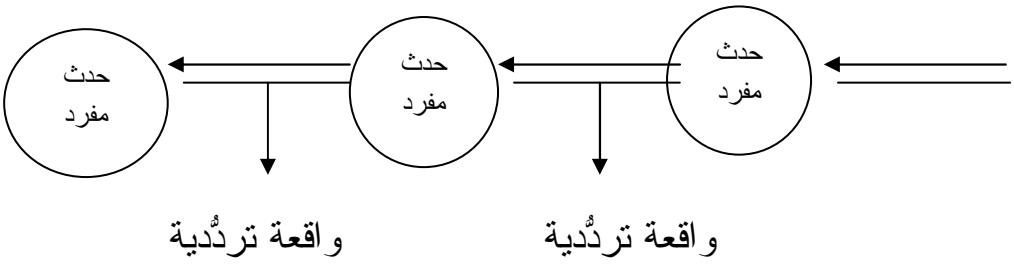
1- التحديد: وهو ما جعلناه قبل قليل، خاصا بالحدود الزمنية الخارجية للسلسلة الترددية (01 جوان–30 أوت من عام 2000)، وهو زمن القصة الذي له بداية ونهاية معلومتان.

2- التخصيص: يخص الإيقاع الزمني عودة الوحدات المكوِّنة للسلسلة بمعدَّل يوم واحد من أصل سبعة أيَّام، أي مرة واحدة كلَّ أسبوع طيلة الأشهر الصيفية الثلاثة، وبما

أنّ كلّ شهر يتضمن أربع عودات للجمعة، فمجموع العوداتِ هو اثْنَتَا عَشَرَةَ جمعة أو اثنتا عشرة وحدةً تركيبية.

3- الاستغراق: ويطلق على السعة الزمنية لكلٍّ من الوحدات المكوِّنة، وبالتالي للوحدة التركيبية المكوّنِة ككلٍّ، فحكاية نزهة يوم جمعة صيفي، يُفترض أنَّها تستغرق ستَّ ساعاتٍ تمتد من الساعة الخامسة حتى العاشرة ليلا، لكن حكيُها أحيانا يستغرق وقتًا أقل كساعة واحدة فقط، وعليه نستنتج أن الاستغراق يتفاوت بين الوحدات، وحين تتراكم سعتها جميعا، فإنَّها تشكِّل السعة الكلِّية للحكاية التردُّدية.

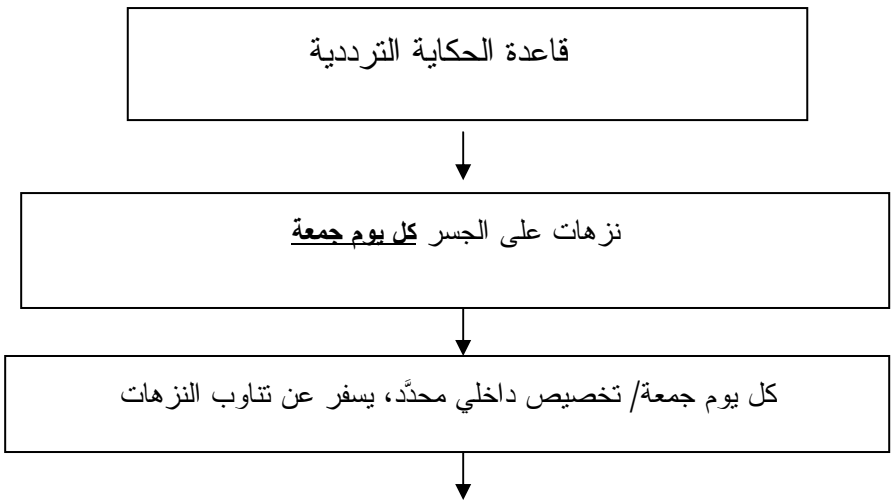
يعيِّن التحديد الفترة الزمنية الخارجية التي تستغرقها الواقعة التردُّدية، إلا أنّه يُقسِّمُها كذلك إلى سلسلات فرعية، كما تتوسط كلَّ سلسلة تردُّدية بين حادثين مفردين، بمعنى أن الحدث المفرد يُنهي سلسلةً تردُّدية ليبدأ أخرى، أو بعبارة أخرى فكلُّ سلسلة تردّدية تكون محصورة غالبا بين حدثين مفردين، وهو ما يُجليِّه هذا الشكل:

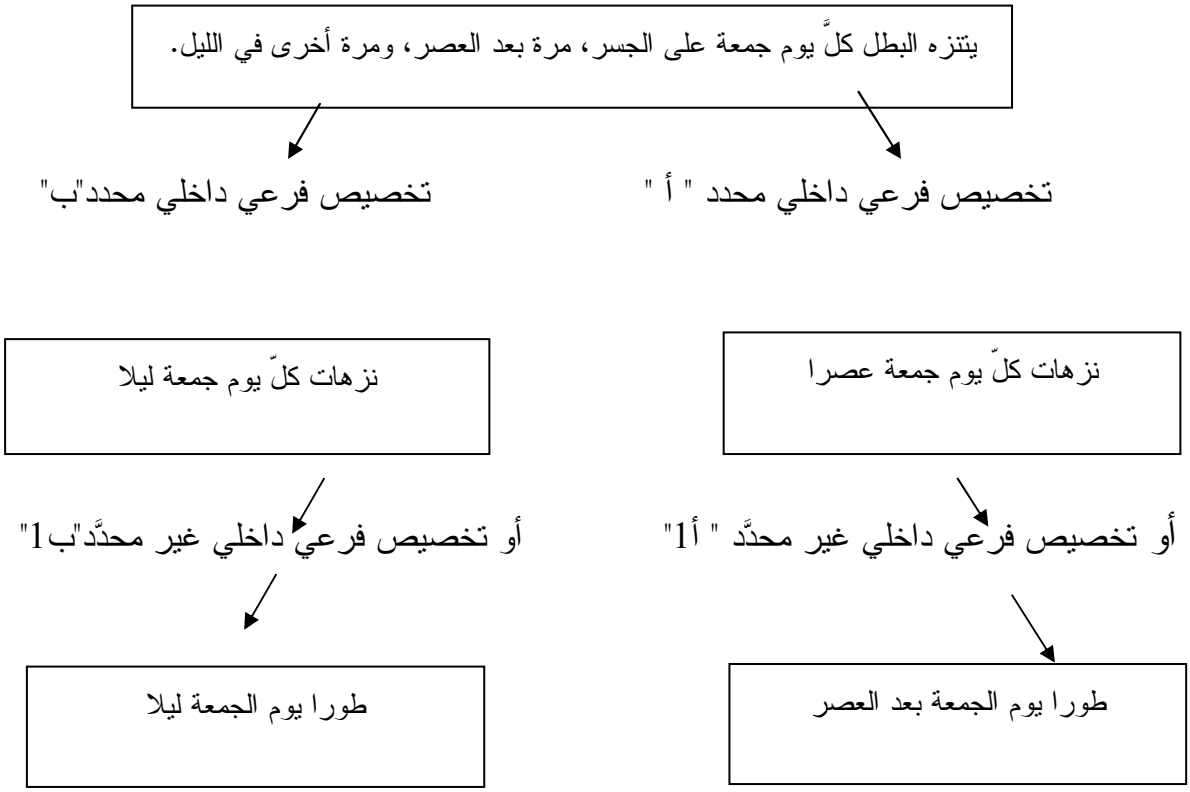


لكن إقحام التواتر المفرد في نسيج الحكاية التردُّدية يحتاج بالتأكيد إلى مزيد من التوضيح، فكلُّ سلسلة تردُّدية تتميز بقابليتها لتعديل ما يأتي به الحدث المفرد مثل قولنا: «كم بدا لي طويلا أكثر من أي ٍّيوم آخر ذلك اليوم الصيفي، وأنا أمر على الجسر ضجرا ضائع الخطى...»، هنا يتم وسم هذا التسلسل التردُّدي الخاص من سلسلة النزهات الصيفية بصفة القلق والضياع، أو لنقل قد تمَّ تعديل حكاية النزهة الأولى، التي صار لها هنا هذه السمة التمييزية الخاصة (قلق أكثر من ذي قبل).

إن وجود حدثٍ مفردٍ ضمن سلسلة تردّدية قد يؤدي إلى تحديد السلسلة التردُّدية،

والتحديد نوعان، تحديد داخلي مُحَدَّد كما في المثال السابق، ففي هذا التحديد المحدَّد إشارات زمنية تعيينية هي: "اليوم – أكثر من يوم آخر"، وانفعالية "ضجرا"، فكل تحديد داخلي محدَّد يؤدي لا محالة وظيفة تعديل تنتج عنه متغيِّرات، تظل هي الأخرى تردُّديةً وتحافظ على وحدة الموضوع المشترك بين فئة التردُّد الواحد، وعليه فإنّ حدثا مفردًا يَعْقِبُ الآخَرَ، يُكَوِّنُ سلسلةَ متغيراتٍ زمنية تعاقبية تتدرج ضمن سلسلة تردُّدية عليا، هي في الأصل تواترٌ لسلسلة من الحادثات التفرُّدية الصغيرة، أما النوع الثاني من التحديد الداخلي فهو غير مُحدَّد، ويتسم بالتباسه الظاهر، كقولنا: «اتفق أن مررت أحيانا بالقصبة من جهتها العليا، فرأيت ذلك الجسر يربض هناك معلَّقا بين جبلين، وبينهما في الأسفل، يستلقي الوادي غير آبه بغطرسة الجسر والجبلين...»، فهذا تحديدٌ داخلي، يبتدئ بتاريخ مُعيَّنٍ، لكنه غير محدَّد وملتبس، فالحدث هنا ليس مفردًا تمامًا، بل يندرج ضمن تلك الحادثات السابقة كلّها التي تشبهُه، والتي كان فيها البطل يتنزه بمحاذاة الجسر، لذلك فهو **تواتر** مفرد لتحديد غير محدَّد لا يستلزم أي تعديل، من هنا نستنتج أن قاعدة التردُّد " التنزه على الجسر كلّ يوم جمعة " يمكن أن تحتمل تنويعات كثيرة على محكيِّها الأصلي دون أن تكف الحكاية عن أن تكون تردّدية، وإذا أمعنا النظر تبيّنَ أن قاعدة الحكاية التردّدية تتمخض عن تعارضٍ يَشْطِرُ قاعدة اجترار النزهات إلى تخصيصَيْن فرعيين يتناوبان بانتظام أحيانا وبغير انتظام أحيانا أخرى، وذلك ما يوضحه الشكل أدناه:





فالتخصيص الداخلي (كلُّ يوم جمعة)، ينشطر إلى حدثين غير متتابعين بل متناوبين، تتم من خلالهما نزهات يوم الجمعة، مرةً بعد العصر ومرة في الليل، فالتخصيص الداخلي يتحكم في التناوب بين التخصيصَيْنِ الفرعيين (أ) و(ب)، أي يوما من أصل يومين لكلٍ من نزهتي النهار والليل، لكن لا يجب أن يوهِمنا هذا التناوب بتتابع الحادثات تتابعا مُطرّدًا لازبا بين الحدثين (أ) و(ب)، فنتصور خطأ بأنّ النزهات تقع بالفعل يوما بعد العصر ويوما آخر في الليل، لأنّ نزهات الليل قد تكون نادرة بالمقارنة مع نزهات النهار، مما يعني أن تناوبية زمن القصة قد لا يراعيها زمن الخطاب تماما، بل يحكيها مشيِّدا نظامًا آخر مختلفا تماما، تحكُمه القفزات والمحذوفات والتمديدات السردية، وعليه نفترض أن سردا ما قاعدته " النزهات كلّ يوم جمعة "، قابل لأن يتأثر بقوانين التحديد والتخصيص، فإذا كان التخصيص المحدَّد بالتناوب، يخضع إلى نظام خاص، يضبط قانون الاجترار في حكاية تردُّدية، إلاَّ أن ذلك لا يصدق على تخصيصٍ غير محدَّدٍ، غالبا ما يُستثمر نصيًّا بطريقة غير منظمة: (أحيانا كذا، وأحيانا أخرى كذا، طورا، تارة، كان يتفق أن، غالبا، في أغلب الأحيان، في بعض الأيَّام، في أيَّام أخرى...)، إذ لا نلمس هنا تناوبا بين الحادثات، ولا حتى تتابعا،

مما يؤدي أحيانا إلى تمديد أو تقليص نصي لتخصيصٍ ما غير محدَّد ؛ ولكن مهما يكن شكل التخصيص في حكاية تردُّدية، فإنَّ نصًا سرديا بأكمله يغتني فعلا بإضافاتِ التخصيص الداخلية المحدَّدة وغير المحدَّدة، بل إن التخصيص غير المحدَّد قد يسمح بتنويعات سردية كثيفة، حتى وإن كانت هذه الأخيرة تدور في فلك حكايةٍ تردُّدية خاضعة لقانون المطابقة بشكل عام.

يظل تحليل التحديد والتخصيص في مستوى حكاية تردُّدية، بحاجة إلى تحليل لبنى زمنية محايثة، تمنح النص هيكله وانسجامه، فالتحديد والتخصيص هما بالأساس اختبار لتشاكلات سردية لا غنى لزمن السرد عنها كما رأينا، ولكنها قد تكون مستنفرة بشكل كبير في بعض المسرودات وبشكل أقل في أخرى،لأنّها في النهاية أسلوب كتابة وطريقة منتقاة لنظم الأحداث.

إذا كان بناء الحكاية التردُّدية يقوم على تحديد وتخصيص داخليين، إلاّ َأن هذين الموردين قابلين للاستنفاذ، مما يضطر السارد إلى توظيف أشكال أخرى من احتياطي السرد، لعلّ أهمَها ما أسماه جينيت الشكل الترددي الكاذب.

يقترن الترددي الكاذب بمشاهد كتبت بصيغة الماضي الدائم الاستمراري، وتقوم على المبالغة في وصف تردّد الحادثات وتطابقها، بشكل يجعل القارئ عاجزا عن التصديق حقا، بأنّ هذه الحادثات وقعت مرارا وتكرارًا دون أدنى تعديلٍ، فالتردّدي الكاذب إذن جواز سردي، يجب أن يقرأ على وجه المجاز لا على وجه الحقيقة، مما يعني أنّه يطلب تعاون قارئ يؤجل كلّ شكوكه ويتصنع تصديق المبالغة، حتى وإن كانت مستحيلة، ومثالُه قولك: « صاحب اللِّسان السلِّيط، لا تسمعه إلاَّ وهو يهذي ويعيد ما يقوله ألف مرة دون كللٍ أو مللٍ... ». فإن قارئا متعاونا سيؤول هذا الوصف بأنَّه مبالغة، لا بسبب عدد المرَّات الألف وهو بيان عدد الحادثات، بل بسبب ادَّعاء المطابقة التامة بين الحادثات نفسها، وهو أمر متعذِّر طبعا، فالمؤكد أنّ بين الحَديث والحديث تنويعاتٌ وإن لم تُذكر، وعليه، فإن كلُّ تردُّد كاذب، هو مجاز لأنه حكاية تردُّدية في مستوى الخطاب لا في مستوى القصة، إذ يُروى الحدث على أنَّه وقع مرارًا وتكرارًا،

بينما تنتفي صفته التردّدية بسبب الطابع التفرُّدي الظاهر لمضمونه القصصي.[1]

يعد التردّدي الكاذب معطى "شعري" يعلن عن نفسه في النظام السردي الجديد بطرق كثيرة، لقد كانت بلاغاتُ السرد الكلاسيكية، تُعوِّلُ على الطابع المجازي المحض والمتعمد للتردُّدي الكاذب الذي يتم دمجُه في صلب التواتر المفرد، أما السرديات المعاصرة، فتراهن على تكريس قانون الاجترار، بأن تجعل التواتر المفرد مدمجا في صلب التواتر التردُّدي، تابعًا له من الناحية الوظيفية، يُغذيه ويُضَخمُه ويُوَضِح شفراته، بتأكيدها أو نفيها.

وعليه، يبدو أن التردُّدي الكاذب لم يعُد يُستثمر اليوم، سرديا، بالطريقة نفسِها، فهو لا يُقرأ كمجازٍ ولا يتم تأويلُه وفهمُه على غير معناه الحقيقي، بل بالعكس، إنّه يُقرأ في حرفيته المستحيلة تماما. عندما يتقرَّر معناه الحقيقي بصفته حدثا مفردا، ثم يُنقَل ويُدْمَج تدرجيا في سياق تردُّدي إلى أن يصير تردُّديا هو الآخر، وبذلك يتضخم التردُّدي بَرَدِ التفرُّدي عليه، ولنستثمر مثال يوم الجمعة الذي يتحوَّل من حدث مفرد، لأنّه في الأصل خروج عن العادة إلى عادة من الدرجة الثانية، إذ إن التخصيص (كلّ يوم جمعة) مثلا، يضع هذا اليوم ضمن علاقة تقابل مع بقية أيَّام الأسبوع الأخرى (الجمعة / بقية أيّام الأسبوع)، فيوم الجمعة لا يضاهيه أيّ يوم آخر من أيام الأسبوع كما نعلم، وهو بالتأكيد كذلك عند مليار مسلم، لذلك كان يوم الجمعة ميقاتٌ للأفعال الاستثنائية، فهو يوم للعبادة دون سائر الأيام، وفرصة للتزاور والاحتفال، وعطلة مدفوعة الأجر... الخ)، إنّه خروج عن المألوف بالجملة، غير إنّ يوم الجمعة سيتحول هو الآخر إلى عادة ثانية، ويغدو واحدا من التنويعات التي تتكرر دائما بشكل متطابق وعلى فتراتٍ مطِّردة، وعليه فإنّ يوم الجمعة في النهاية هو مجرد سلسلة ثانوية تتصل بسلسلات أخرى، ينضم بعضها إلى بعض وتتساند جميعا لتنتهي إلى الذوبان في سلسلة تردّدية عليا هي بمثابة العادة الكبرى سواءً أكانت عادات أو طقوس أو شعائر فردية أو مجتمعية.

يُقيم التردُّدي إذن، علاقة لا تناظر طريفة مع التواتر المفرد، تتسم بطابعها

---

[1] – انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص ص 136 – 137.

التشاكلي شديد التعقيد والثراء في آن، فوظيفة الحدث المفرد خرقُ العادة، إذ إن كلَّ عادةٍ تستدعي خرقًا حتى وإن كان طفيفًا، في حين تتحدد وظيفة كلّ عادة في احتواء الخرق، وبذلك يتغلّب قانون الاجترار وتُتوَّج العادةُ ويطمس كلِّ خرقٍ يجتلبه الحدث المفرد الذي يتم إدماجه فورا في العادة ويُدجَّن داخل النظام، وهنا بالذات تتجلى نزعة السرديات المعاصرة، التي لم تعد تصف الحدث المفرد بمعزل عن الجوِّ الشعائري، وراحت تُسبغُ مسحة التردُّدية على كلِّ حدث غريبٍ، فلا مكان للتميز هنا، طبقا لسيرورة زمنية أحادية الاتجاه، يروي من خلالِها الساردُ دفعةً واحدة ومرة واحدة فقط، ليس ما كان يحدث مرَّات عديدة بطريقة متماثلة فقط، ولكن أيضا ما لم يكن يحدث كذلك إلاَّ مرةً واحدة، سيغدو فيما بعد هو الآخر جزءا من حكاية تردُّدية، يعبِّر عنها هذا الشكل: (حدث مفرد ← سرد تكراري ← حكاية تردُّدية).

لقد انتهى السردُ المعاصر إلى إضعاف درامية الحدث، بسبب هيمنة قانون الحكاية الترددية وضمور التواتر التكراري، بما يحتمله من خطابات تصف وتحكي في كلِّ مرَّة تطورات حدثية جديدة، منطلقها وضعية ابتدائية تقود إلى تأزم ثم انفراج وحلٍّ للعقدة، فإذا باللاحدث هو من يتحكم اليوم في مصير الكتابة السردية، حيث الاجترار هو سيِّد كل المواقف، فلا شيء سيثير درامية حدثٍ، بالمعنى الحرفي للكلمة بل مجرَّد تراكمات لحادثاتٍ متشابهة، تنتهي لتبدأ أخرى، دون تطور أو تغيُّر حاسم أو دون حَسْمٍ بالمرة.

لقد أعطى السرد المعاصر الأولوية للشكل التردّدي، غير إن هذا الوضع لم يكن هو كذلك في الرواية الكلاسيكية، التي كان إيقاعها يقوم على التناوب بين المجمل والمشهد، بل كان المجمل يمثل الشرط التركيبي للسرد في الرواية الكلاسيكية، أما الرواية المعاصرة فقد زهدت في المجمل، واستبدلت تناوب المجمل والمشهد بتناوب بين التواتر المفرد والتردُّدي. من هنا راح النقد السردي المعاصر يقصر اهتمامه على تحليل ودراسة هذا التناوب بين الشكل التردُّدي والشكل التفرُّدي، وهو تناوبٌ يكشف عن الوضع الملتبس للتبديل الجهي، الذي غالبا ما يحدث، بسبب مرور الحكاية، دون مقدِّمات أحيانا، من المظهر التردُّدي إلى المظهر التفرُّدي، مع عكس صحيح أيضا،

كأن العادة تستطيع أن تكون حدثًا مفردًا في الوقت نفسه، كما أنّ الحدث المفرد بإمكانه أن ينخرط في دائرة العادة بدلا من أن يظل بعيدا ومعزولا عنها، وبذلك تسفر هذه الممارسة السردية عن تحوّل الحكاية من صيغة الماضي الناقص، التي تروي أفعالا تردُّدية (كانت تنام باكرا، وكانت تأكل...، وكانت تذهب) إلى صيغة الماضي البسيط التي تحكي أفعالا حدثية تفردية « أَكَلَتْ – نامت – ذهبَتْ»، وهذا تبديل جهي يؤدي إلى الخلط بين الصيغتين، ويترك موضوع الجهة الزمنية للأفعال دون حسم، لتظل مُلبسة وغامضة دائما، فقد أضحى التبديل الجهي لعبة زمنية سردية، هدفها تنويع إيقاع السرد بواسطة تحرير الأشكال الزمنية السردية من وظيفتها الدرامية.[1]

وفي الأخير نقدِّم هذا الجدول الذي أحصينا فيه أنواع التواتر مشروحة بأمثلة توضيحية، مع ضبط جهة الفعل فيها، وبيان وجه التداخل الجهي الذي قد يعتور بعض المقاطع السردية فيؤدي إلى التباس الجهة:

نوع التواتر	التعريف	المثال
– التواتر التفرُّدي	يتم فيه انتخاب حدث واحد لينوب عن بقية الأحداث الأخرى.	– « سأروي عن **هذا اليوم** نيابة عن كلِّ الأيام التي أنام فيها باكرا ».
– تواتر تفردي ضمني	لا يشار إليه في السياق، وهو يأتي متضمنا في تواتر تردّدي.	– « بينما ذهبت أمي تجهز مائدة العشاء، جلس أبي يتأمّل جريدته **كعادته**، خطوت خطواتٍ تجاه النافذة، فلمحت أحمد ينزل حقائب سفره من صندوق سيارته، وحين دخل كان أبي أول المذهولين من وقع زيارته المفاجئة... ».

[1] – انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 165.

- تواتر تردُّدي	لا يلجأ التردُّدي إلى الانتخاب، لأنّ الأمر هنا يتعلق بتولي الحادثات مجتمعة مع بعضها البعض، دون إمكانية أن يحلُّ بعضها محل البعض الآخر.	- « **كلّ يوم** أنامُ باكرًا...».
- تردُّدي داخلي	هو مقطع تذكُّري يُفكِّر في لحظتين معا " الماضي والحاضر"، ويطابق بينهما بأن يجعل الماضي مستمرا، وغالبا ما نتعرّف على هذا النوع من التردّد الداخلي بصيغة فعل الماضي الاستمراري الواصف.	- « وفي **كلِّ** اللحظات **كنت أمسك** بالعصا من وسطها حتى لا تقع الكارثة وأتورط في خصومات لا شأن لي بها... ».
- تردُّدي خارجي	هو الذي يُحوَّل الماضي زمنا استمراريا ذي طبيعة استباقية غالبا.	- « شارع **كان علي بعد ذلك**، أن أمر به **كلّ صباح**...».
- تردُّدي كاذب	هو تحويل حدث مفردٍ إلى تردّدي، أو تمثيل معيار تردّدي بحدثٍ مفرد أو استثنائي.	« هكذا، غامرت **ذات مرة** بزيارة خالتها زيارةً **لم تكن الأخيرة بعد ذلك**...غير إنّه **في إحدى** هذه الزيارات... ».
- تواتر تردُّدي مخصص بدقة	هو تردّد قد حدّد انتظامه ونستدل عليه بالمضارع الدال على الاستمرار.	كان أحمد يسافر إلى قسنطينة **ثلاث مرات في الأسبوع** بواسطة القطار.
- تواتر تردُّدي مقيَّد بتحديد	هو تردّد حدّد انتظامه، يدل	- **في المرَّات الأولى** تماما، كان

داخلي.	عليه غالبا الماضي الناقص.	يجد مشقة كبيرة.
– تواتر تفرُّدي غير محدَّد.	تواتر مفرد لم يحدّد انتظامه يدل عليه الماضي البسيط.	– قال له مرافقُه مستهزئًا.
– تواتر تفرُّدي يعيِّن الفاعل والحدث.	يدل عليه الماضي البسيط	حزنت **يومها** حزنا شديدا، كما لو فقدتُ عزيزا، أو متُّ **أنا** نفسي.
– تواتر تردُّدي وتفـردي، لا يتم فيه تعيـين الفاعـل والحدث.	هو تواتر تفردي وتردّدي في آن واحد، لذلك فهو ملتـبس الجهة، إذ لا نسـتطيع فيـه معرفة الفاعل والحدث، كمـا يدل عليه الماضي الناقص.	– كان لا بد من التفكير في العودة.
– تواتر تردُّدي	هو مقطع تذكري تردّدي يدل عليه الماضي الناقص.	كان صوت المسافرين صاخبا من حولي، وكانت السيدة إلى جواري تسأل السائق أن يعجِّل الانطلاق (...) وسَلْكِ طريق مختصر إلى القرية.

2.3 – شعرية التبئير والصيغة السردية:

أ– مقدمة التبئير / الشخص أم الفاعل السردي

لا يدرج الشعريون الجدد مقولة الشخص ضمن دراستهم البنيوية للسرد لأنّهم يعترضون مسبقا على المفهوم التقليدي للشخصية والذي غالبا ما كان يُختزل إلى الشخص la personne بسبب قرب دلالته على بشرية الفاعل السردي وحده، وهو ما حدا بجيرار جينيت لأن يتحفظ على مصطلح الشخص، ولكنّه مع ذلك لم يجد بدا من استعماله، لأنّه لا يتوفر على مصطلح آخر أكثر حيادا وأقل حرفية منه، أما رولان بارت Roland Barthes فيفرغ بدوره الشخصية من أبعاده الإنسانية، ويمنحها دورا تمثيليا ضمن نسق السرد فيقول: «إن التحليل البنيوي الذي يحرص كل الحرص على

ألا يحدِّد الشخص بعبارات من الذوات النفسانية، نقد اجتهد حتى الآن، ومن خلال فرضيات مختلفة في تحديده لا ككائن بل كمشترك في بناء السرد العام.»[1]، فقد كشف التحليل البنيوي عن فهم أكثر تعقيدا للشخصية، التي تجاوزت نعوتها القديمة الثابتة، كالتسمية والطباع والصفات البدنية والأخلاقية والاجتماعية، بل حتى منطق الضمائر النحوية ذاته لم يعد يكف ليدلَّ عليها، وبذلك أخرج البنيويون، وفي مقدِّمتهم جينيت دراسة الشخصية من مختبر السرديات.

ثمّ سرعان ما عززت السرديات البنيوية مبدأ عزل الشخصية بدعوى وجود حكاياتٍ لا سارد لها تتخذ أكثر من مظهرٍ، فقد يكون هذا اللامقول السردي سردا يتولاه ساردٌ عليم ينزع إلى نقل ما يقع تحت طائلة حقله البصري والإدراكي دون زيادة أو نقصان كعدسة كاميرا ثابتة، كما قد يأخذ شكل خطاب مباشر حر، أو شكل سرد يستخدم الماضي البسيط، وهو ما يسفر عن أشكالَ سردية تتلاشى معها كلّ وظيفة تواصلية ويختفي فيها المؤلف والسارد والمسرود له نهائيا، وقد يتأتى هذا اللامقول أيضا بحكاية تصويرية ذات تبئير داخلي ثابت، هو ما يشكل مجموع سرد موضوعي، كان بيرسي لبوك Percy Lubbock ســـبَّاقا إلى نعته بالقصـــة التي تروي نفسها بنفسها، غير إن إميل بنفنيستÉmile Benveniste، هو المسؤول عن إطلاق يد هذه المقولة، وعنه تنوقلت كمسلّمة بين ظهراني كثير من السرديين.

يكتشف إميل بنفنيست مساحة صمت في خطاب لا يتكلّم فيه أحد، وفيه تُعرض الأحداثُ كما هي دون أن يتبناها ساردٌ ما، وفي مثل هذا الخطاب يُطمس كلُّ صوتٍ وتختفي معه آثار المتكلِّم في كلامه ويَبْطُل كلُّ فعل ذاتي في إنتاج الكلام داخل مقام التلفظ (Énonciation)، وهنا أيضا تنتقل الذات من داخل اللغة إلى خارجها وتنتفي الإحالة على ضمير الشخص المتكلم.[2]

---

[1] – Roland Barthes et Wolfgang kayser et Wayne. Booth: poétique du récit, Éditions du seuil, 1977, p 35.

[2]- Émile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, éditions Gallimard, paris, 1966, p 228.

رسخت مقولة نفي الإحالة عن الشخص في علوم اللغة، ثمّ انتقلت إلى الشعريات فالسرديات تحت عبارة الحكاية التي لا سارد لها، وهي العبارة التي غالبا ما تدوولت كبداهة لا تتقبل النقض مطلقا، والغريب أن جيرار جينيت نفسه لم يكن في مأمن من عدوى هذه المقولة، إذ نلفيه يزعم بأن التعارض بين القصة والخطاب هو تعارضٌ حتمي قائم باستمرار بين: «وصف تام لما هو في جوهره وفي تعارضه الجذري مع كل شكل تعبيري شخصي للمتكلِّم، حكاية في حالتها الخالصة (...) غياب تام، ليس للسارد فحسب بل للسرد نفسه أيضا، النص أمام ناظرينا دون أن يتفوه به أحد ».[1]

لقد أثبت جيرار جينيت، وهو في ذلك ناسج على منوال بنفنيست التمييز القائم بين عالم القصة وعالم الخطاب، فالأول يستبعد كل أشكال الإحالة إلى موقف التلفظ كضمائر المتكلم والمخاطب وضمائر الإشارة، في حين يحتفظ الثاني بكل هذه الإحالات، إلا أنّ هذا التمييز ليس صحيحا في مطلقه، من هنا راح بعض النقاد يعيدون التفكير في مقولة بنفنيست التي قد تكون صحيحة إلى حدّ ما من وجهة نظر لغوية، ولكنها ليست كذلك إذا انتقلت إلى مجال الخطاب، فهذا جوناثان كلر Jonathan Culler يصرح: « إنّ بإمكاننا أن نميز بين صيغتين لغويتين - جملا تتضمن إحالات لموقف التلفظ، وذاتية المتكلم، وجملا تخلو من هذه الإحالات. بيد أننا نعرف بالمثل، أنّ أية متتالية هي تقرير وفعل للتلفظ في ذات الوقت. ومهما جاهد نص من النصوص أن يكون قصة خالصة، طبقا لمعايير بنفنيست، فإنه سيظل مشتملا على الملامح التي تميز موقفا سرديا معيّنا ».[2]

يتحمل جينيت إذن بعضا من تبعات انتشار أسطورة الحكاية بلا سارد، وتعميمها الخاطئ في حقل الشعريات، إلى أن يكتشف هو بنفسه خطأ هذا التعميم، الذي كان يقتضي نفي مقام النطق السردي برمته، وذلك يتأتى من خلال تعطيل التواصل ووظائف السادر والمسرود له، وفي هذا تدمير واضح للنظرية السردية.

---

[1]- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص128.

[2]-جوناثان كلر: الشعرية البنيوية، تر. السيد إمام، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 2000، ص238.

يعود جينيت إلى مراجعة مقولة بنفنيست "الحكاية التي تروي نفسها بنفسها" معتقدا أنها لم تكن دقيقة كفاية، بسبب قراءتها في حرفيتها الكاملة، وهو ما دفع بكثير من الباحثين إلى استنتاج غياب السارد في سرده، مؤكدا بأن التعارض بين القصة والخطاب هو تعارض نسبي، إذ ليس ثمة حكاية خالصة ولا خطاب خالص تماما، وأن التعارض هو بين حالة عامة هو الخطاب، باعتباره بداهة سردية وقانونا لازبا، وحالة خاصة، هي الحكاية الخالصة التي هي بمثابة القاعدة الشاذة نحويا والتي يجب أن تحفظ فقط دون أن يقاس عليها، حكاية يعتورها إسقاط مؤقت لآثار النطق وسماته، وإقصاء للمتكلم وتعليق لوظائفه التلفظية، أما ما تبقى من لغات فهي تحيا في عالم الخطاب، لأنّنا لا ننتج غير الخطاب، فكلّ منطوق هو أثر نطق وكلّ حكاية هي شكل من أشكال الخطاب، ولا وجود لحكاية خارج عالم الخطاب، كما لا وجود لخطاب يتم بمعزل عن مقاصد المتكلِّم وتأويلات المستمع، إن هذه الذرائعية بالضبط هي صفة جوهرية في السرد، فإن انتفت انتفى السرد ومعه كل نظرية سردية.

ينتهي الشعريون الجدد إلى التشيُّع لمقام التلفظية، وعلى رأسهم جيرار جينيت، إذ يأتي مصنفه "خطاب الحكاية" لتأكيد استحالة حكاية بلا سارد، ابتداء من العنوان، فالحكاية خطاب بين السارد والمسرود له، سواء أكانا خياليين أو ممثلين، إلا أن وجودهما في السرد حتمي وأكيد دائما، بل يوسِّع جينيت حتمية المقام الساردي، فهو ليس وقفا على السرد وحده، بل يطال كلَّ أشكال الخطابات الأخرى المجاورة، سواء أكانت تخييلية أو تاريخية أو علمية، فهي كما يزعم إميل بنفنيست محصِّلة تلفظ énonciation بين متكلِّم ومستمع، يتوخى الأول منهما التأثير على الثاني، بطريقة ما.[1]

يقتضي كلّ مقام سردي حضورا صريحا أو ضمنيا، لذاتِ السرد في خطابها الذي يُفترض أن تتولاه بنفسها دون أن ينوب عنها أحد، وهذا يعني أنّ كلَّ سرد هو بالأصل مصوغٌ بضمير المتكلم، إذ:« أن كلّ حكاية، هي صراحة أو ضمنا بضمير

[1] – Émile Benveniste: problèmes de linguistique générale , 2, p82.

الشخص الأول، ما دام ساردها قادرا في كلّ لحظة أن يدل على نفسه بذلك الضمير».[1]

فالسرد بضمير المتكلم هو درجة السرد الأولى، التي تقترن بدرجة أقوى لحضور السارد في مسروده، وهو لا يعني أن يتكلَّم الشخص عن نفسه مشيرا إلى ذاته مباشرة كمتكلّم، فلا وجود لمتكلّم حقيقي وواقعي في السرد بما أنّه مجرد تخييل، وعليه نتوقع أن تشير الأفعال بضمير المتكلم في السرد إلى سارد فقط لا غير، ساردٍ كثير الحركة والعبور بين وضعين سرديين مختلفين هما[2]:

– أن يتولى السارد بنفسه سرد الوقائع مستعملا ضمير الأنا، لتعيين نفسه كسارد، وهنا لا يتطابق الضمير النحوي بين السارد والشخصية بمعنى أن السارد ليس شخصيةً في الحكاية التي يحكيها، أي أن [السارد # الشخصية]، وهو ما كان جينيت قد اصطلح عليه بالسارد غيري القصة.

– أو قد يتطابق ضمير الشخص بين السارد وإحدى شخصيات القصة، حينما يستخدم الساردُ ضمير المتكلم للدلالة على إحدى شخصياته، بمعنى أن السارد هنا ينزاح من مستوى التعبير بلّسانه الخاص وبلفظ أناه، ليحكي بلّسان الشخصية، هذا يعني أن [السارد = الشخصية]، أو هو ما ينعته جينيت بالسارد مثلي القصة، وإنّ هذا الوضع الثاني هو الذي يخص السرد بضمير المتكلم لا الوضع الأول، وهو أمر يلتبس على كثير من الناس من غير المختصين في السرديات.

يثبت جينيت ابتداء الطابع الشخصي لكل خطاب سردي، فحضور السارد حتمية في كلامه، سواء أكان هذا الحضور مؤكدا ومعلنا عنه في خطاب السارد بالذات، أو لم يكن مذكورا البتة، إذ يمكننا فعلا تصور حكاية يكون فيها السارد غائبا، حينما لا يكون ببساطة حاضرا بصفته شخصية مشاركة في القصة التي يرويها، فهو لا يؤدي فيها أيّ دور، ولكن حتَّى في حالة غياب السارد، فإنّنا مع ذلك نفترض وجوده ضمنيا، بل إنّ ضمير جمع المتكلمين غالبا ما يعوِّض عدم ذكر الشخص (السارد) ويغطي على غياب

---

[1]– جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص128.

[2] ــ انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص255.

السارد.

كما يتبيَّن بأن الضمير النحوي لا يصلح، دائما للتمييز بين هذين النوعين من السرد، مثلي القصة وغيريها، فمثلي القصة لا يستعمل فيه ضمير المتكلم " أنا " دائما للإشارة إلى السارد نفسه، كما أن الضمير "هو" ليس دليلا مطلقا على غياب السارد، فثمة لا تساوق في وضع هذين النمطين السرديين، لأنّ نسبة حضور المتكلم في كلامه متباينة، فإذا كان السارد حاضرا في محكيه حضورا قويا ومؤكدا وصريحا ومعلنا عنه، فهذا حضور لا يضاهيه سوى حضور البطل الذي هو كذلك سارد قصته، وقد انتخب له جيرار جينيت مصطلح ذاتي القصة، أمّا إذا كان حضور السارد ضعيفا في محكيه، لأنه ليس بطل قصته التي يرويها، إذ على الرغم من وجوده داخل القصة، إلا أنّه يؤدي فيها دورا ثانويا مكتفيا بدور الملاحظ أو الشاهد أو السارد المجهول الاسم أو السارد الجماعي، وهو الذي ينعته جيرار جينيت أحيانا بالسارد مثلي القصة، هكذا يتداخل السارد مثلي القصة بالسارد غيري القصة، الداخل بالخارج، إلى درجة يصعب أحيانا تبيُّن هذه المستويات السردية، مما يعني قابلية السرد لكلِّ تحويل صوتي يخص الأوضاع السردية.[1]

ب- الأوضاع السردية:

لقد أفضى البحث في مسألة القائمين بفعل النطق السردي، إلى تصنيف مختلف أوضاع الساردين من خلال علاقتهم بالقصة(ذاتي القصة أو غيريها) أولا، ثم بالقياس إلى المستوى السردي (داخل/خارج) القصة ثانيا، فكان هذا الجدول* جامعا للأوضاع السردية الأربعة التي لا تأخذ السرديات بها جميعا لأنها تكتفي بالوضع الساردي، وقد زدنا على هذه الأوضاع أمثلةً توضيحية مستقاة من نصوص مختلفة سقناها للتعرّف على جهة كلٍّ من المؤلفين والساردين والرواة[2]:

---

[1] ــ المرجع السابق، ص 256.

* ــ حافظنا على الأوضاع السردية كما وردت في جدول جيرار جينيت، لكننا تصرفنا في الأمثلة التوضيحية.

[2] ــ انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 259.

المستوى/ العلاقة	خارج القصة / المقام الأدبي	داخل القصة / المقام السردي
غيري القصة	– عبد العزيز غرمول ليس شخصية في رواية مقامة ليلية. –هو مؤلف حقيقي للسرد: (غيري القصة/ خارج القصة). – يروي قصة هو غائب عنها وغير مشارك فيها، وليست هي قصته الخاصة، فهو إذن سارد من الدرجة الثانية. – يستعمل الضمير" هو" غالبا، بخاصة إذا تعلَّق الأمر بانصرافات المؤلف كما سنرى في الباب التطبيقي من هذا البحث. – يطلق عليه جينيت مصطلح سارد غيري القصة / خارج القصة.	– شهرزاد شخصية في الليالي. – مؤلف تخييلي للسرد، موجود داخل الحكاية. – شخصية مشاركة في الحكاية، لكنها تروي قصصا ليست هي قصتها الخاصة، فهي ساردة من الدرجة الثانية. – تستعمل الضمير (هو) غالبا. يطلق عليه جينيت مصطلح غيري القصة/داخل القصة.
مثلي القصة	– طه حسين مؤلف حقيقي، ليس شخصية في كتاب " الأيام ". – سارد غير مشارك في القصة التي يرويها. – يستعير شخصية محورية ليحكي بصوتها عن قصته الخاصة، أو يكتف بسرد قصته الخاصة عن بعد، كملاحظ وشاهد يتوسل الحكي بضمائر أخرى وشهادات الشخصيات المشاركة. فهو سارد مثلي القصة غير محرك وغير مشارك. – فهو سارد من الدرجة الأولى، لأن القصة قصته.	– محمد البشيري ليس مؤلفا حقيقيا ولا تخييليا، بل هو بطل رواية مقامة ليلية. – هو سارد ذاتي القصة، مشاركٌ في القصة التي يرويها. فنحن هنا نواجه أقوى درجةٍ من حضور السارد مثلي القصة الذي هو بمثابة سارد بطل حكايته وراويها في آن واحد. – هو سارد من الدرجة الأولى. – يستعمل الضمير (أنا) غالبا.

انظر أيضا جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر. ناجي مصطفى، ص ص 57ــ 58.

	– يستعمل الضمير "هو" غالبا. – يطلق عليه جينيت مصطلح مثلي القصة/ خارج القصة.	– يطلق عليه جينيت اسم الفاعل الذاتي. ذاتي القصة/ داخل القصة.

من هنا يتبيَّن أنّ الشعريين الجدد قد تداولوا تصنيفا للأوضاع السردية، لا يختلف كثيرا عما هو سائد في حقل الدراسات السردية بعامة، فقد وقع الحدّ الأدنى من إجماع المختصين في السرديات بمختلف مشاربهم، أمثال جيرار جينيت وسايمور تشاطمن وجاب لنتفلت وجيرالد برانس، على أن الأوضاع السردية تشمل ثلاثة مستويات رئيسة، هي التي تخص المؤلف والقارئ والسارد، وهو ما يدل عليه الجدول الآتي[1]:

[مؤلف حقيقي[مؤلف مفترض [سارد[حكاية]مسرود له] قارئ مفترض]قارئ حقيقي]، وبعد تفكيك الجدول نحصل على ثلاثة أزواج متناظرة للأوضاع السردية هي[*]:

_ (المؤلف الحقيقي / القارئ الحقيقي).

_ (المؤلف المفترض أو (التخييلي) / القارئ المفترض أو (التخييلي).

_ (السارد / المسرود له).

لكنّ السرديات البنيوية أرجأت فرضية المؤلف الحقيقي وأسندت النص إلى سارده، ويبقى المقام المؤلفي من اختصاص مناهج سياقية ما قبل بنيوية، كالمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي، وكلّها تنتصر لحقوق ملكية المؤلف الحقيقي وتتقصى سيرته الخاصة، أما هذا الشخص الثالث سواء أكان مؤلفا أو قارئا

---

[1] ــ انظر جيرار جينيت:عودة إلى خطاب الحكاية، ص 184.

[*] ــ انظر تفصيل القيل في الأوضاع السردية:

ــ والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر. حياة جاسم محمّد، ص 204.

ــ جاب لنتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي. تر. رشيد بنحدو .ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات 1/192، الرباط، 1992، ص 87.

افتراضيا، فهو غير موجود من وجهة نظر السرديات البنيوية، لأنّنا لا نقدر أن ننكر بأنّ كل نص سردي ينتجه مؤلفه الحقيقي ويحكيه سارده التخييلي، هكذا ببساطة بعيدا عن كلّ تحذلق زائد، إلاّ إذا كان وجود مؤلف افتراضي هو مجرد ذريعة لإعفاء المؤلف الحقيقي من مسؤولياته الإيديولوجية والجمالية أمام قارئ ليس أقل حقيقية من مؤلف الكتاب؛ هكذا تنتهي السرديات وعلى رأسها جيرار جينيت إلى التحفظ على فرضية المؤلف والقارئ الافتراضيين[1]، لأنّ نقلها إلى مجال السرديات سيسفر عن مناقضة منهجية،إذ إن السرديات التي لا تؤمن إلاّ بالتقنية سوف تنتهي إلى تشييد نقد طوباوي مبني على فرضية وهمية هي فرضية المؤلف المفترض.

لقد اهتمت السرديات البنيوية بدراسة الوضع الساردي، في حين كان إلمامها بالمؤلف والقارئ الواقعيَيْن والافتراضيَيْن وحتى المسرود له قليل بالقياس إلى السارد[2]، فقد اعترف جيرار جينيت مثلا بأنّ المعوّل عليه في باب دراسته المقتضبة للمسرود له والقارئ المفترض، هو مقالة لجيرالد برنس (Gérald prince)* راح جينيت يستلهم منها بعض أفكاره عن المسرود له، بخاصة مقولاته عن المسرود له خارج القصة والقارئ المفترض، مبديا في الوقت نفسه اعتراضه على بعض ما جاء فيها؛ ولكن مهما تكن اعتراضات الشعريين الجدد على ثالوث الوضع السردي، إلاّ أنّ حضوره.يشكّل ضرورة منهجية للتمييز بين مختلف الأوضاع السردية.

تقتضي شعرية السرد تمييزا ضروريا بين القصة والسرد، إذ تنهض القصة على كلِّ علاقة تخاطبية بين سارد ومسرود له تخييليين، مما يعني أنّ عالم القصة هو عالم مغلق ولا يقبل مبدئيا أيّ تدخل لصوت غريب عن عالم القصة، قد يكون قادما من العالم الافتراضي أو المؤلفي، أما السرد فعالم مفتوح، تتأسس فيه علاقة تخاطبية ثانية بين المؤلف والقارئ الحقيقيين

---

[1]ــ جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص ص 187ــ 188.

[2]ــ المرجع السابق، ص 172.

*- يشير جيرار جينيت هنا إلى مقالة لجيرالد برنس عنوانها: مدخل إلى دراسة المسرود له، وقد نشرتها مجلة الشعرية .Gérald prince: Introduction à L'Etude du narrataire, poétique, N° 14. 1973

والافتراضيين، لا يجوز انتقالهم جميعا إلى عالم القصة، ثمة إذن قاعدة سردية تنص على إجبارية احترام الحدود بين المنطقتين المحظورتين، القصة والسرد، وتمنع تجوّل الأشخاص من هنا وهناك، لكن بلاغة الانصراف، من حيث هي أسلوب من أساليب الكتابة السردية، تسمح بالشذوذ عن هذه القاعدة وتفرض تأشيرات عبور على الساردين والمؤلفين، وتسمح بمرورهم بطرائقَ وأشكال مختلفة، قد يكون بعضها غير شرعي، لكنّه مسكوت عنه أو مرغوب فيه مع ذلك، إذ قد يفترض ساردٌ ما وجودَ قارئه أو ربما دعاه إليه وحاوره، فهو يقوم بمسرحته وإحالته إلى قارئ تخييلي، بإخراجه من السرد وإدخاله إلى القصة، فإن أعلن السارد معجبا بفطنة قارئه المتوهم قائلا: «أخيرا ألتقي بقارئي العزيز الذي سوف يرفع الغبن عن هذا الكتاب المنبوذ والمهمَّش»، فهذا لا يحدث إلاّ على سبيل الانصراف الذي يسمح لقارئ افتراضي يتماهى مع قارئ حقيقي بالعبور إلى داخل القصة كما يسمح بعبور معاكس لسارد أو شخصية داخل القصة إلى خارجها.

وقد استدعى هذا الفصل بين مستويات القصة والسرد، سلسلة من التصنيفات الأخرى يأخذ البنيويون بناصيتها، فالسارد والمسرود له داخل القصة صوتان سرديان يمكن سماعهما واختبار مختلف وضعياتهما داخل النص، كما أنّ ساردا داخل القصة لا يخاطب إلا مسرودا له داخل القصة، أي أنّه يخاطب شخصية غالبا ما يتم تعيينها بضمير المخاطب "أنت" ووسمها باسم علم خاص، إنّ هذا يستلزم أنّ السارد داخل القصة لا يستطيع مخاطبتنا نحن معشر القراء إلاّ بقوة الانصراف، ولا نحن من جهتنا نستطيع أن نسائله أو نجادله أو نقاطعه، لأنّنا نعي تمام الوعي بأنّ الشخصيات والأبطال والسارد والمسرود له داخل القصة كيانات خيالية لا وجود لها بالفعل؛ ولهذا السبب أيضا لا يستطيع السارد داخل القصة أن يتماهى مع المسرود له خارج القصة أو القارئ المفترض مع عكس صحيح أيضا، فلا يستطيع القارئ ولا مسرود له خارج القصة أن يتطابقا مع المسرود له داخل القصة، أما السارد خارج القصة فهو محض تخييل كما الشخصيات داخل القصة التي لا وجود لها في الواقع، وإن كان المؤلف

الحقيقي هو من يخترعه ليتوارى خلفه ويتظاهر بأنّه شخصية أخرى مختلفة عن شخصيته الحقيقية، وقد يتحول هذا التظاهر إلى وضع تهكمي يستخدمه الكاتب لإحكام لعبته وتضخيم التفاوت بينه وبين سارده، لكن القارئ الفطن سيكتشف أنّ حيل التهكم المختلفة هي مجرد قناع وخدعة وتطهير، وأنّه في النهاية لم يكن يضحك من السارد لوحده، بل من المؤلف ومن نفسه أيضا، لأنّ أحدنا يمكن أن يكون آخر أو مثل ذلك الآخر في أية لحظة، وبذلك ينهض التطابق الممكن أيضا بين السارد خارج القصة والمؤلف الحقيقي، هذا ويخاطب السارد خارج القصة مسرودا له خارج القصة مثله، قد يكون هو نفسه القارئ الافتراضي، الذي يتوسط بيننا وبين السارد، لكنّ هذه الوساطة آيلة للسقوط في كلّ لحظة من لحظات السرد، حين يكون مقام التلقي أكثر شفافية وكأنّه موجه إلى مستمع بعينه، يظن نفسه أنّه هو المعني بالحكاية، حتى وإن لم تكن الحكاية موجهة إليه أصلا، مما يعني أنّ القارئ الحقيقي قد يتماهى بدوره مع القارئ الافتراضي للحكاية، تماهيا مطلوبا في كثير من الأعمال الأدبية.

قد يتقاطع المؤلف الحقيقي مع قارئه الافتراضي، حين ينجز هذا الأخير قراءته الأنموذجية للعمل، أو يكون المؤلف هو نفسه قارئا أنموذجيا لعمله، مما يعني أنّ المؤلف المفترض والقارئ المفترض لا شكل لهما بسبب قابليتهما للالتباس بوضعيات مجاورة، بل ربّما يؤكد هذا وجهة نظر جينيت التي بدا فيها أكثر إصرار على إزاحة المؤلف المفترض، لأنّه بزعمه مجرد وضع وهمي لا وجود له أصلا، وأنّه ينتهي دائما إلى أن يكون هو المؤلف الحقيقي، أو أن يكون هو السارد، وذلك ما تلخصه العلاقة الآتية[1]:

– المؤلف المفترض ≠ سارد ⇔ المؤلف المفترض = المؤلف الحقيقي

أو – المؤلف المفترض ≠ المؤلف الحقيقي ⇔ المؤلف المفترض = السارد.

وهاهو الآن حصاد الأوضاع السردية، وما تتضمنه من شخصيات وساردين وهويات، قد أعدنا كتابتها وفق تعليمات السرديات البنيوية:

---

[1] -انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 184.

1- المسرود له داخل القصة ≠ المسرود له خارج القصة.

2- المسرود له داخل القصة = أو ≠ القارئ المفترض أو الحقيقي.

3- المسرود له خارج القصة = القارئ المفترض.

4 - السارد خارج القصة ≠ المؤلف المفترض.

5- المؤلف المفترض = أو ≠ المؤلف الحقيقي.

قد علمنا أن جيرار جينيت هو من أخرج المؤلف المفترض من حقل السرديات، لكن ما لم نعلمه أنّه هو نفسه من سمح له بالعودة ثانية إلى إمبراطورية الشعريات، لكن هذه العودة مقيّدة بشروط، فإذا كان المؤلف المفترض يرتبط بالبحث عن مقاصد المؤلف العليا، أو هو الصورة الذهنية التي يكوِّنها القارئُ عن المؤلف، فإنّ هذه الصورة ليست مقحمة على النص إقحاما، بل هي مسلّمة خطاب تتأسس على شبكة من القرائن والإشارات المتمخضة عن النص ذاته، وعليه فإنّ وجود المؤلف المفترض في النص ليس ضمنيا البتة بل هو صريح ومعلن تماما بقوة الإشارات النصية.

هذا، ويُراعى في فرضية المؤلف المفترض أن تكون جمالية لا إيديولوجية، حتّى يتم الاعتراف بها في حقل الشعريات، لأنّ الغاية من فرضية المؤلف المفترض، ليست تكمن في الحصول على صورة المؤلف الحقيقي، بل العكس تماما، إذ بقدر ما تكون هذه الصورة محوّلة ومختلفة تؤكد الفرضية على نجاعتها، إن صحة صورة المؤلف المفترض عند جيرار جينيت هي كونها غير صحيحة وغير أمينة ولا يمكن أن تشبه أو أن تدخل في علاقة مطابقة مع المؤلف الحقيقي، وهو الوضع الذي تلخصه العلاقة: م م ≠ م ح، وهكذا يبدو أن تحقق هذه المعادلة، يرتبط أولا بكفاءة قارئ قادر على تجاوز وهم المطابقة بين المؤلف المفترض والمؤلف الحقيقي، فعندما يقرأ مثل هكذا القارئ، فهو يدرك أنّه يواجه صوت السارد لا صوت المؤلف الحقيقي، وإذا تمّ له هذا

التمييز المبدئي فسيلجأ بعد ذلك إلى بناء الصورة التي يستدعيها هذا النص لمؤلفه المفترض، اعتمادا على مؤشرات نصية، سوف تساعد هذا القارئ الكفء على تعطيل كل قراءة اختزالية مشوهة للواقع النصي، وعليه بات مفهوم القارئ المفترض محصلة تجربة قراءة مختلفة وواعية، يراهن عليها النص من جهته، إلى درجة أنّ هذا القارئ الفطن المتحكم في مجموع إشارات النص، يعلم أنّه مطالب بتشييد صورة للمؤلف المفترض، قد تكون متضادة جذريا مع صورة المؤلف الحقيقي، فقد أفترض بالتضاد (أنا القارئ)، بأنّ صورة المؤلف التي يوحي لي بها هذا النص هي صورة مجرم حرب، وما أكثرهم واقعيا لا أدبيا، لكن هذه الصورة لا تشبه صورة شخص المؤلف في الواقع، فقد يكون هذا الأخير شخصا شديد الورع والتقوى، فأيّ مطابقة نبحث عنها في عالم تخييلي لا يقول إلاَّ كذبا، يتحمَّل مسؤوليتَه الجمالية، لا الأخلاقية بالطبع، مؤلفٌ يُحسن اختلاق الأكاذيب، لأنّه كاتب والكاتب كالشاعر: ﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ ﴾[1]، وعليه فإن صورة المؤلف المفترض لا تكون نسخةً طبق الأصل من المؤلف الحقيقي، فهذا احتمال غير ممكن في الواقع لأنّ الصورة هي دائما دون الأصل، حتى وإن كانت متقنة النسخ، إن لم تكن مختلفة أو مُشوِّهة للأصل أحيانا، وعليه فالمقام المؤلفي المزدوج: (مؤلف مفترض # مؤلف حقيقي) هو قاعدة واجبة الوجود في الشعريات، أما المقام المؤلفي المطابق: (مؤلف مفترض= مؤلف حقيقي)، فهو وضع ممكن فقط في سيرة ذاتية حقيقية فقط، وقد لا يستحق أيّ ذكر إذا تعلَّق الأمرُ بالأدب، بله بسرديات أدبية هي محضُ تخييلٍ ولا شيء غير ذلك.

إن رسوخ الصورة الجمالية للمؤلف المفترض، تلك التي لا تعادل مطلقا صورة المؤلف الحقيقي تضمنه الشعريات في مستويات أخرى تتجاوز حقل السرديات، أهمها التناص والسرقات والانتحال والكتابة الجماعية للعمل الواحد، وفيها يكون القارئ مدعوا دائما إلى التعرف على الوضعية التأليفية المركبة والجمعية، المعلنة أو المتستر

[1]– سورة الشعراء: 224 - 226.

عليها في العمل، وبذلك تثبت الشعريات ازدواج المقام المؤلفي حيث يفترض دائما أنّ: المؤلف المفترض ≠ المؤلف الحقيقي، لكن إذا كانت صورة المؤلف المفترض ستنتهي لأن تكون متطابقة مع المؤلف الحقيقي، فإنّها ستفقد لا محالة نجاعتها الإجرائية، فلا شيء يبرر وجود المؤلف الافتراضي سوى الصورة المعدَّلة أو الخاطئة التي يقترحها عن المؤلف، والتي هي وحدها الصورة الصحيحة في النهاية.[1]

ج – التحويل الصوتي:

تنهض شعرية السرد على استراتيجية تحويل الصوت باستمرار، وذلك بالتعمية على الشخص وتعطيل الضمائر السردية أو تبديلها وإبطال الانحياز إلى أي منها، واللعب بمستويات التبئير على سرد الشخص الأول أو سرد الشخص الثالث، والانتقال بينهما انتقالا سريعا ومفاجئا، مما يسفر عن علاقة متغيرة وملبسة بين السارد والشخصيات، فالضمير النحوي لم يعد يحتمل المطابقة التامة بين الضمير وذات النطق، فأنا في السرد ليس هو بالضرورة أنا، ولا أنت هو أنت، كما أن هو ليس هو هو، أليس لكل واحد منا أكثر من صفة ووجه، إلى درجة أننا نكاد لا نعرف أنفسنا أحيانا، فالضمائر لا تحيل إلى الشخص ذاته دائما، وأن ترشيح السارد لأنا أو هو، هو بالأساس ترجيح لصيغة سردية على أخرى، أما الضمير فنتيجة لاحقة على الوضع السردي، ومنه أضحى الصوت السردي اليوم في عرف الشعريين أسلوب كتابة وتقنية محايدة تماما.

يعد قرار الصوت أحد مظاهر شعرية السرد، وفيه تتفتق أكمام الحساسية الإبداعية، فيرسخ هذا الصوت في هذا النص بعينه، حتى لا نكاد نستطيع قراءته بغير صوته الأول، ثم نعجز عن تفسير هذا الارتباط القدري بين النص وصوته، وعليه فإن خيارات الكتابة بضمير الشخص الأول أو ضمير الشخص الثالث لا مفاضلة بينها مبدئيا، لأن الكاتب يمر من صوت إلى آخر في العمل ذاته، دون أن يشق ذلك عليه، بل بإمكان الكاتب أن يجري تبديلات على الصوت في القصة نفسها دون أن يؤثر ذلك

---

[1] – انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 190.

العمل: « فقد أكد بعض الروائيين الفكرة التي ترى أن القصة تبقى هي نفسها على الرغم من التغييرات في أسلوب سردها. وقد غيرت جين أوستين العقل والعاطفة من رواية رسائلية إلى رواية الشخص الثالث (الغائب)، وكانت النسخ الأولى من رواية دستويفسكي المعنونة "الجريمة والعقاب" ورواية كافكا المعنونة "القلعة" بأسلوب الشخص الأول (المتكلم) ثم غيِّرت إلى الثالث»[1]، لكن جيرار جينيت يرفض مثل هذا الاعتقاد الذي ينزل خيار الصوت منزلة ثانوية، فلو لم تكن التغييرات مهمة لما بذل الكتاب كل هذا الجهد لإعادة تشييد الصوت ووجهة النظر، هذا ويشير جينيت من جانب آخر بأن الحتمية الوحيدة التي يحتكم إليها فعل الكتابة هي أنه إذا تم التبئير على شخصية فإنه يستحيل الانتقال إلى التبئير على شخصية أخرى، فعلى الكاتب أن يلتزم بسرد مثلي القصة إن بدأ التبئير به، أما المسموح به هنا فقط، فتحريف للصيغة من خلال انتهاكات بالزيادة فقط لا بتغيير التبئير بشكل كلي، أما التبئير على سرد غيري القصة فهو لا يحتاج إلى تحريف كبير لقاعدة التبئير لأنه يمنح السارد حرية أكبر مما يستطيعه سرد مثلي القصة.

وإن كنا قد ألمحنا قبل هذا إلى أنَّ مثلي القصة، هو قاعدة السرد الأولى، لأنَّنا معشر القراء نتلقى الحكاية ونحن نتصور دائما أنّ الشخصية هي التي تحكيها، ولو حدث أن اختفت هذه الشخصية، بأن تتحول إلى ساردٍ مجهولٍ أو ساردٍ جماعي يتوسل السرد بضمير جمع المتكلَّمين (نحن الأكاديمية) أو سارد بضمير الغائب، فإنّنا لا نكف مع ذلك عن ترقب عودة السارد الأول مرة أخرى. وعليه فإن مختلف أشكال اختفاء السارد هي عدول محض عن المعيار السردي الضمني الخاص بحضور السارد الأول، سواء أكان هذا الاختفاء مُبَرزا يعلنه السارد بنفسه، مُوقِّعا انتقاله من المقام الساردي إلى المقام الأدبي فيصبح مؤلفا بقوة الانصراف ومثله قولنا: "حان الآن وقت مغادرتي، فقد طويت صفحة المغامرة كطي السجل للكتب، وداعا إذن أيها القارئ الفضولي، فلن تسمع عني بعد اليوم"؛ أو يختفي الساردُ بشكل أكثر تكتما دون الإشارة إلى غيابه،

[1]–والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر. حياة جاسم محمد، ط1، المجلس الأعلى للثقافة،1998، ص172.

مجريا بذلك انتقاله المطرد والمفاجئ أحيانا من أنا إلى هو، أو من هو إلى أنا، وهو ما يسمح بظهور سارد غيري القصة في قصة ذاتية، كما يسمح بأن تخترق أنا ذاتية القصة سردا غيري القصة، إذ أضحى معلوما أن حالات الخرق هذه هي مجرد تبديل لضمير الشخص النحوي للدلالة على الشخصية نفسها.

هذا، وقد يؤدي التحويل الصوتي، إلى الارتياب في الوضع الأجناسي الخاص بالأعمال السردية، فرواية السيرة الذاتية مثلا، غالبا ما يقع فيها الانتقال من ذاتي القصة إلى غيريِّها ناهيك بالعدول المستمر عن ضمير الشخص (أنا) نحو (هو)، لذلك أضحت هذه الروايةٌ مستعصية على التصنيف الأجناسي، بسبب المقام السردي المزدوج (أنا – هو) الذي يسمح بحكاية القصة، ربما هي القصة نفسها، من مسافتين مختلفتين، كأن نكتب جملة: " صليتُ في المسجد الأقصى " أو "صلى في المسجد الأقصى". وعليه يُحْصَى المقامُ السردي المزدوج مصحوبا بقلب الضمائر، دون تعديل ملحوظ للعلاقة بين السارد والشخصية، ضمن بنود شعرية السرد ويعد من أهم طرائق الكتابة السردية المعاصرة .

د – الصيغة السردية:

تعني الصيغة السردية بمعناها الحصري أشكال النطق السردية وطرائق الحكي، أما إذا أخذنا اللفظ بمعناه الواسع، فإنّه يدل على التعارض القديم بين المحاكاة والسرد، فالمحاكاة بالمفهوم الأفلاطوني Mimésis هي نمط مسرحي يتأتّى بالحوار، أما السرد أو ما يعرف بالحكاية الخالصة Diégésis فيخص المظاهر السردية للحكي.[1]

لكن قبل أن تكون الصيغة مقولة سردية فهي مقولة نحوية بالدرجة الأولى،أو هي: «اسم يطلق على كلّ أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير ليس عن الزمن(...) بل عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل».

(Mode Terme de grammaire. Nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer non pas le temps, mais les différents points de

[1] -Gérard genette: Figures2 ,P50.

vue auxquels on considère l'existence ou l'action.) [1]

لقد قام مترجمو كتاب خطاب الحكاية، عند تصديهم لترجمة هذا المقطع النصي المخصص لمفهوم الصيغة النحوية، والمأخوذ من قاموس ليتريه dictionnaire - le - Littré، بحذف عبارة (و للتعبير ليس عن الزمن بل عن وجهات النظر...)، وهو الحذف الذي أخل بالمعنى المقصود من لفظ الصيغة، الذي لم يظل حبيس مقولات الزمن وحدها، بل صار مقولة جهة لها صلة بقضايا أساليب الحكي ووجهات النظر التي تحتفي بها الدراسة السردية، وتجعلها مطية لبحث موضوعات أخرى مجاورة، كقضية التبئير، وهذا تلميح واضح الدلالة في قاموس ليتريه، بتجاوز المعنى النحوي لملفوظ الصيغة، وانتقاله إلى حقول أخرى، ما وراء لسانية.

تخص مقولة الصيغة إذن من وجهة نظر لسانية كل أشكال تنفيذ الكلام من تقرير وتأكيد وتسويف وترجيح وغيرها، وهي مداخل مناسبة لدراسة وتحليل كل أشكال التواصل وأساليب التخييل أيضا، وهذا أمر يؤكده روجر فاولر(Roger Fowler) قائلا: «غير أنني استعملت هذا المصطلح " الصيغة" *... بمعنى أوسع: للإحالة على لسانيات المشاركة الشخصية والتواصلية بين الأشخاص في أفعال التوصل ؛ موقف المتكلم (الضمني) من مادته الإخبارية ومن متلقيه، نوع فعل الكلام الذي ينجزه، وأين يكون أثره المقصود المتعلق بالموضوع على المتلقي أو الجمهور. يجب التأكيد على نقطة وهي أن المشاركة الصيغية فيما يكتبه حتمية بالنسبة لكاتب التخييل مثلما هي حتمية لأي شخص آخر يتلفظ بأي جملة»[2].

يتبنى هذا الموقف إذن مقولة الصيغة لدراسة أشكال التخييل، إلاّ أنّ موقفا مناوئا لا يعد مقولة الصيغة النحوية ملائمة للخطاب السردي بخلاف مقولة الزمن، إذ إن غاية

---

[1]- http// dictionnaire le- Littré en ligne :Google code- COM /files/Littré - Windows-1,0.Exe, mode.
– Voir aussi: Le dictionnaire Littré en ligne: http:// Littré.reverso.net/mode.

محرك البحث www.google.com تاريخ الزيارة: 2012/06/12.

*–التشديد من عندنا.

[2] –روجر فاولر: اللسانيات والرواية، تر. لحسن أحمامة، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص62.

الخطاب السردي أن يحكي حكاية سواء أكانت خيالية أو واقعية سوف تمحي رسومها الأسلوبية وتنتفي تلويناتها الصيغية لتختزل في صيغتها الدلالية الوحيدة، هو ما تُبَلِّغُهُ الحكايةُ حين تصل إلى مغزاها النهائي الذي يبقى وحده راسخا بعد ذوبان الأساليب.

لكن أن ينحو السرد إلى التجريد ليس يعني مطلقا أن يفقد خصوصيته الأسلوبية ولذلك يمكننا بحق توسيع الاستعارة النحوية لتغدو الصيغة السردية حقلا لتثمين أوجه الخلاف الجمالية والدلالية بين أساليب الحكي، وعليه لم يعد التحليل الصيغي يُعنى بإبراز الفرق (النحوي) بين أساليب الأمر والنهي والإثبات والنفي فقط بل تجاوزها إلى ملاحظة الفرق بين درجات الإثبات أو النفي ذاتها، تلك التي قد تختلف من استعمال صيغي إلى آخر، فالصيغة السردية صارت مجالا خصيبا لدراسة ومقارنة أساليب الحكي التي ربما قد تتولى الحكايةَ نفسها لكن من مسافاتٍ مختلفة ووجهات نظر متباينة، ومن موقعِ فاعلٍ للسرد أو ساردٍ مختلفٍ.

توجد إذن درجاتٌ لتأكيد الخبر أو نفيه، تنبئ بدورها عن تنويعات صيغية مردها إلى اختلاف وتباين أشكال الفعل" فالصيغة المصدرية "ضرب زيد عمر ضربا مبرحا"، هي تأكيد للخبر، ويبدو أن هذه الصيغة تستغني عن ذكر مصدرها، والمتكلّم فيها غائب عن ملفوظه، وهو ما يجعل جهة الفعل هذه تتناظر مع صيغة المسرود السردية، من حيث إن المسرود هو خطاب يرسله المتكلم وهو على مسافة زمنية وموضوعاتية مما يحكيه، متوجها بخطابه إلى مسرود له مباشر، قد يكون شخصية من شخصيات المحكي، أو مسرود له غير مباشر هو القارئ، أما المسافة الزمنية، فهي التي تقرر الصفة الماضوية للسرد، في حين تشير المسافة الموضوعاتية إلى أنّ السارد هنا يستخدم سردا بضمير الغائب، فهو إذن غيري الحكي، أو هو ذات للسرد لا موضوعه، غير إنّ كلّ هذه الشروط قد لا تنطبق على نوع آخر من المسرود، هو المسرود الذاتي، الذي يقترن بحكي ينهض به متكلّمٌ عن نفسه، تقوم بينه وبين محكيِّه مسافة زمنية لأنّه يحكي عن أشياء حدثت له في الماضي، إلا أن المسافة الموضوعاتية تتلاشى هنا، فذات السارد هي موضوعه في آن.

هذا، وينهض بين السرد الخالص والعرض الخالص تناظر آخر، موئله إلى

هيمنة نسق التلفظية على العرض وتلاشيه نسبيا في السرد، فالعرض هو أكثر الصيغ السردية التي يُعْلَنُ فيها عن درجة قصوى من حضور المتكلّم في كلامه، وهي الصيغة الأكثر إذعانا للإسناد ووثوقية الخبر، كالجملة السردية: (قال زيد لخالد: "لقد ضربت عمرا ضربا مبرحا"، (قلت له: لقد ضربت عمرا ضربا مبرحا)، ويذهب السرديون إلى تقسيم العرض إلى نوعين، فالعرض المباشر هو الذي لا يشرف على إرساله وتنظيمه الساردُ، فأقوال الشخصيات يُتلفظ بها مباشرة دون أن يتُوَسط لها بتلفظ سابق للسارد، بينما يتدخل الساردُ في العرض غير المباشر معلِّقا وواصفا وموجها العرض وموزعا أدوار الكلام على المتكلِّمين، وهو ما يتفق مع ظهور مصاحبات الخطاب المعروض، من حيث إن مصاحبات الخطاب المعروض هي مجموع تعليقات السارد على العرض (أخبر، قال، رد عليه مغاضبا...)، وقد يكون العرض ذاتيا، حين تَضْمُرُ وظيفة التواصل السردية، فيغدو المتكلِّم راويا ومرويا له في آن، وهذا ما يقترن بصيغة المعروض الذاتي السردية، التي تتناظر هي الأخرى مع المسرود الذاتي وتتقابل معه، فإذا كان المسرود الذاتي يتأسس من مقامِ ساردٍ يحاور ذاته عن أشياء حدثت له في الماضي، فإنّ المتكلِّم في المعروض الذاتي يتحدث إلى نفسه عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام، فنحن بإزاء وضعية قول وفعلٍ في آن، تتزامن مع تفاقم نشاط تأمّل السارد واتساع حقل إدراكه وانفساح رقعة تأزمِّه من العالم المحيط به.

أما صيغة فعل الماضي الخبرية الموصولة بأن في "أخبرنا زيد بأنه ضرب عمرا فأوجعه" أو في الجملة، "بلغنا أنّ زيدا ضرب عمرا"، أو في الجملة " نقل خالد عن زيد أنّه قال له: "لقد ضربت عمرا ضربا مبرحا "، فكلُّ هذه الصيغ تحفز حركة الإسناد ومناقلة الخبر التي تتم بطرق متباينة، وتحيل صيغ الفعل هذه إلى ما يناظرها من صيغ سردية، تتباين في كلٍّ منها طريقة نقل الخبر، ويصطلح البنيويون على تسميتها بصيغ المنقول المباشرة وغير المباشرة، وصيغة النقل هي صيغة سردية هجينة يتداخل فيها السرد بالعرض،وفيها يتكفل دائما وسيطٌ ما بنقل الخبر عن مصدره الأول، أو عن المتكلِّم الأول الذي هو صاحب الكلام الفعلي، فإذا احتفظ الناقلُ بلفظ الكلام المنقول ولم يحرفه، وساقه بصيغة العرض، فإنّ المنقول يكون منقولا مباشرا، أما إذا لم يكن النقل

أمينا بحيث يتصرف الناقل في ملفوظ المتكلِّم الأول، أو ينقله بلفظه الخاص، فإنّ صيغة المنقول تكون غير مباشرة، وفي الحالتين معا يعتور الشكُ صيغة النقل، لعدم تأكيد الخبر، ذلك لأنّ النقل في ذاته قد تشوبه تهمة التصرّف في حرفية الكلام المنقول، أما الفعل المبني للمجهول "قيل إن زيدا ضرب عمرا" والصيغة الشرطية (إذا جرح عمر فان زيدا ضربه) فتحمل على الشك ومثلها أفعال الترجيح والتخمين: "أظن أن زيدا ضرب عمرا"، هكذا نلحظ كيف ننتقل بمرونة من الصيغة النحوية إلى الصيغة السردية، التي أجمع البنيويون على أنّها مكوِّن سردي يُعْنى بالإجابة عن السؤال كيف تحكى الحكاية؟، وما هو أسلوب مناقلتها إلى المسرود له؟، وإن كان سؤال الصيغة لا يمكن أن ينفصم عن سؤال التبئير، لأنّ كلَّ أسلوب حكي يُضمر وجهةَ نظرِ قائله، ويتحرى موقع السارد، ومسافة إرسال الخبر السردي، هذا وقد نبَّه جينيت إلى الخلط الذي قد يقع أحيانا بين الصيغة والتبئير، فالصيغة لا تعادل التبئير، الذي هو أشمل منها، لكن جينيت يؤمن بإمكانية التركيب بين الصيغة والصوت والتبئير لضبط مفهوم الوضع السردي ككل، مع إبقاء التمييزات بينها جميعا، وهو ما سوف نعود إليه بتفصيل في المبحث أدناه.

ه – التبئيرات السردية:

فضل جيرار جينيت أن يكون التبئير بديلا لمصطلحات أخرى، لعلَّ أهمَها الرؤية السردية وحصر المجال ووجهة النظر وحقل الرؤية، لأنّ أغلب هذه الاستعمالات لم تتبيَّن الفرق بين الصوت والصيغة، كما أنّها تدل على مضمون بصري يعترض عليه جيرار جينيت بقوة، وفي خطوة إجرائية أخرى أكثر حسما بدا لجينيت أن يستبدل سؤال الصيغة ذاته، أي سؤال من يرى؟ ومن يتكلم؟ بسؤال التبئير: من يدرك؟، إذ يشير الأول إلى وجهة نظر الشخصية التي توجه المنظور السردي، أما السؤال من يتكلّم، فتعوزه الدقة بسبب إحالته المباشرة إلى السارد، لكن السؤال من يدرك؟ يتجاوز عتبة الصوت إلى تقصي بؤرة الإدراك التي يمكن أن تتجسد في شخصية أو تتجاوزها، هكذا يبدو أن مصطلح التبئير هو وحده المخول لدرء الخلط بين مفهوم الشخص والتبئير، إذ لطالما كان سؤال الصوت هو الأهم دائما لمعرفة إن كانت هذه الشخصية أو تلك هي

السارد، فالسارد لا يتقدم أبدا غفلا من صوت الشخص، حتى ولو كان مجهول الاسم، أما حقل التبئير الذي تُوَجِّه فيه وجهةُ نظرٍ ما الحكيَ وتُنَظِمه وتَنْتَظِمُهُ، فلم يكن يُعن به حتى وإن كانت وجهة النظر هذه ليست للشخص نفسه الذي يحكي الحكاية الآن، وعليه فإنّ سؤال السارد لا يتطابق مع سؤال التبئير وإن كان هذا الأخير يشمله، بل ثمة علاقة عكسية واضحة تقوم بين الصيغة والصوت، فقد تظل وجهة النظر ثابتة وواحدة، حتى وإن تغير السارد الذي يروي الحكاية مع عكس صحيح أيضا، إذ تتغير وجهة النظر حتى بالنسبة إلى الصوت الواحد نفسه، وهذا يعني أن ثمة فارقا كبيرا بين التبئير والصوت السردي.

فلنسق هذا المثال لنوضح الفرق بين مقام التبئير (وجهة النظر)، ومقام السارد (الصوت السردي)، فحينما يخبرنا السارد قائلا: "وفي طريقي إلى المدرسة، كنت ألمح دائما امرأة في الخمسين من عمرها قاسية الملامح، كانت كلَّما مررت بجانبها، ترمقني بسهام نظرتها الفضولية الحادة..."، هنا في حكاية بضمير المتكلِّم يتطابق فيها عادة، السارد مع البطل ويندمجان في ضمير الشخص (أنا)، غير إن السارد ليس هو نفسه البطل، أو لنقل إن السارد وقد صار رجلا اليوم، هو الذي يروي هذه القصة بعد سنوات من انقضائها، وبعد أن استوت التجربة واكتملت الرؤية الخاصة بموضوع حكيه (المرأة)، هذا يعني أنّ السارد، بوصفه مقاما سرديا عارفا وعابرا للزمان وللمكان يختلف عن البطل، بل لم يعد هو البطل نفسه، ذلك الطفل الذي كان يلمح هذه المرأة في الماضي، فالسارد هو الذي يخبر أكثر ويعرف أكثر حتى في سرد مثلي القصة، أما البطل فهو الذي يجسد واقعة الصوت هنا والآن فقط، وهو يعرف أقل دائما من السارد، حتى ولو كان هو السارد نفسه، وعليه يرتبط الصوت بالشخص الذي يروي الحكاية الآن، أما التبئير فهو أشمل من الصوت السردي وأكثر تجريدا منه، لأنّه لا يتعلق بالشخص الذي يتكلَّم الآن، بل بوجهة النظر العليا التي توجه الحكي، وهولا يتطابق بالضرورة مع الصوت، أي أنَّ الصوت وحده لا يمكن أن يكون معيارا لتصنيف

التبئيرات.[1]

هكذا جمع جيرار جينيت أمره للخروج من هذه المتاهة المصطلحية، فوظف مصطلح التبئير focalisation، الذي تبناه لأول مرة في كتابه صور2[2]، وعده أكثر تجريدا وأوسع دلالة من كل المصطلحات الأخرى، واقترح أن يُنظر إليه في علاقته بالمنظور السردي ككل، فيقول: « إن ما نسميه حاليا وعلى سبيل الاستعارة منظورا سرديا، أي تلك الصيغة الثانية لتعديل الخبر، والتي تصدر عن اختيار "وجهة نظر" مقيَّدة أو عدم اختيارها ».

(Ce que nous appelons pour l'instant et par métaphore la perspective narrative -c'est-à-dire ce second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un « point de vue » restrictif).[3]

ليس يقصد بالتبئير إذن معرفة السارد، بل معرفة الشخصية بالقياس إلى معرفة السارد الكلية، لأنّ معرفة السارد تفوق دائما معرفة البطل أو كما يقول جينيت: «يعرف السارد غالبا أكثر من البطل، حتى ولو كان هو نفسه البطل، وعليه فإن التبئير على البطل هو بالنسبة إلى السارد تضييق لحقل الرؤية مقصود في سرد الشخص الأول والشخص الثالث سواء بسواء.»

(Le narrateur en « sait » presque toujours plus que le héros, même si le héro c'est lui , et donc la focalisation sur le héro est pour le narrateur une restriction de champ tout aussi artificielle à la première personne qu'a la troisième).[4]

لا ينبغي على السارد الذي يفترض أنّه يعلم كلَّ شيء مسبقا، أن يقول كلَّ ما يعرفه دفعة واحدة ولا أن يقوله هو بنفسه، لأنَّ سردا بالنيابة ومن مسافة معينة ممكن دائما، حتى وإن كان السارِدُ هو البطل نفسه، وما دام هو كذلك فهو بلا ريب سردٌ بزيادة أو نقصان، أو سردٌ بقيمة تحريف مضافة، وهذا هو بالضبط مجال اشتغال

---

[1] – Gérard genette: figures3, P 210.
[2] - Gérard genette: figures2, P192.
[3] - Gérard genette: figures3, p203.
[4] - Ibid, pp 201-211.

التبئير، الذي يقتضي أن يقوم السارد بتنويع مسافات الحكي، وتوزيع حصص الخبر السردي على الأشخاص والأبطال، وعليه فإنّ التبئير بمعناه الحصري هو كلُّ سردٍ تتولاه شخصية تحكي من وجهة نظرها الخاصة والمتغيرة، والتي هي دون معرفة السارد دائما، وهو ما يعني تقييد حقل الرؤية على معرفة الشخصية في لحظة ما من القصة تكون فيها معرفتها محدودة، أما حين تصبح الشخصية ساردا يعرف أكثر مما كان يعرف من قبل، فإنّ أخبار هذا السارد ستقع خارج حقل التبئير، الذي سيكون موسَّعا، لأنّه لا يخضع لوجهة نظر معينة تضيِّق حقل التبئير، وعليه فإنّ اتساع حقل الرؤية يتقاطع مع مستو من التبئير ينعته جينيت بالتبئير الصفر، أما انحسار حقل الرؤية فيتأتى عنه أصناف من التبئيرات الداخلية والخارجية، ويعد جيرار جينيت التبئير الصفر، منطلقا لترجيح الموقف الصيغي المهيمن في حكاية ما، فإذا آل الخبر إلى نقصان مرده إلى السكوت عن الخبر، فهذا يعني هيمنة التبئير الخارجي، أما إذا آل الخبر إلى الزيادة على الخبر المعطى، وتجاوز منطق التبئير الداخلي الذي حقه النقصان لا الزيادة، فهذا يعني أنّ الحكايةَ ذات التبئير الداخلي والتي اختارت منذ البدء الخضوع المسبق لتقييد صيغي، قد انتهكت قانونها التبئيري، وبذلك نخلص إلى أن قانون الانتهاك الصيغي هو العرف الوحيد الذي تدين به شعرية السرد في مستوى حقل التبئير.

يغدو هذا التمييز الأولي بين أصناف التبئيرات ضروريا، لمعرفة جهات الحكي ومقدار تعديل المعرفة السردية، وهو أمر تولاه جينيت بمقدرة كبيرة على تمحيص الفروق وخصوصيات عمل كلِّ صنف من التبئير، فالتبئير الصفر يتولاه ساردٌ عليم، هو وحده من يحيط بالخبر الكامل ويملك الحق في تسريبه، فيكون المتلقي إذن قد زُوِّد بالخبر كلِّه أثناء عملية الإرسال في تبئيرٍ من الدرجة الصفر يظل محصورا دائما بين معرفة المؤلف وجهل القارئ، الذي سيغدو عليما بدوره بعد تبليغه بالخبر الكامل، فنحن إذن مدعوون إلى تأمل طريقة اشتغال التبئير بوصفه الجهة المسؤولة عن انتقاء الخبر وإرساله، وكمية المعلومات والمعرفة المصاحبة وكيفيات تلقي الخبر من لدن المتلقي، وبذلك يصبح التبئير اقتصادا للمعلومة وتنظيما استراتيجيا للسرد، يقوم على إرسال قدر

من الأخبار وتخزين أخرى إلى حين، أو هو يمثل: «نوعا من القناة الناقلة للخبر التي لا تسمح بأن يمر إلاّ الخبر الذي يسمح بمروره الموقع».[1]

بيد أن حضور السارد العليم في التبئير الصفر، قد لا يتأتى بالصوت أو النطق اللغوي لوحده، هذا يعني أن الموقع البؤري ليس إنسانيا ولا هو يُخْتزل في وجود الشخص الواقعي، سواء أكان مؤلفا أو ساردا أو شخصية، بل هو يشمل كل عامل سرد مضطلع بنقل كمية من الأخبار إلى المرسل إليه، وتأخذ قناة البث السردية هنا سمتا سيميائيا، فقد تكون إشارة أو خبرا صحفيا أو لوحة تشكيلية أو إيماءة أو خبرا تلفزيونيا أو اتصالا هاتفيا أو رسالة...، فليس المهم مصدر الخبر، ولكن الأهم من ذلك النظر في طريقة عمل القناة ومراعاة ترددها المطَّرد بين معرفة المرسل وجهل المرسل إليه.

يشترط في كلِّ تبئير صفر ألا يحترم السارد العليم جهل الشخصية، فهو دائم التطفل على منظورها، يحلِّل ذهنها ويسبر أغوار نفسيتها ويصفها من الداخل والخارج، ويعمد غالبا إلى استباق الأحداث قبل أوانها، ويقوم بتفسير بعضها وتأويله، أو قد يدلي بشهادته ويعلن عن وجهة نظره الخاصة، كما إنّه يعلم ظاهر الشخصيات وباطنها ويتواجد في كلِّ زمان ومكان، هكذا يستوي هذا الوضع المؤلفي في مستوى حكايات غير مبأرة يكون السارد فيها غير مشارك في القصة، وغير متقيِّد بوجهة نظر شخصية معيَّنة، كما أنه لا يحكي عن نفسه، بل عن غيره من الشخصيات، فهو إذن غيري السرد، وليس يفهم من هذا أن التبئير الصفر يتوسل ضمير الغائب مطلقا، فقد سبق وأن بيَّنا بأن مقولة الضمير لا تصلح دائما لأن تكون معيارا للتمييز بين التبئيرات، ذلك لأنّ تبئيرا داخليا مثلا قد يتوسل السرد بضميري الغائب والمتكلِّم معا، وكذلك الأمر بالنسبة إلى تبئير صفر أو تبئير خارجي.

إذا كان كلُّ تبئير صفر يتم بمعزل عن منظور الشخصية، فإنّ كلّ تبئير على الشخصية هو بمثابة خرق دائم للتبئير الصفر، وهما يتباينان من حيث حصص الأخبار المتداولة في كلٍّ منهما، فالسارد العليم يعطي القارئ كل ما عنده من أخبار أو يزيد

---

[1]- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 97.

عليها، ويحكي بحرية أكبر ودون الحاجة إلى تبرير أخباره، ثم إنّ التبئير الصفر لا خرق فيه، لأنّ الحرية نفي لكل خرق، في حين يُسْند التبئيرُ على الشخصية إلى سارد غيري القصة كذلك، لكنه مشارك فيها أو بطلها، لذلك يضيق حقل التبئير على هذا السارد، لأنّه لا يعدو أن يكون شخصية في الحكاية، تقصر عن التواجد في كلِّ مكان في الوقت نفسه، وتعجز عن معرفة ما يضمره ذهن الشخصيات الأخرى، وهو ما يضطر هذا السارد لأن يبرر باستمرار طريقة توصله إلى الخبر، وتفسير حدوسه بخصوص ما يجول في خواطر الآخرين ومعرفة أفكارهم ومشاعرهم، وشرح كيفية حصوله على معطيات المشاهد التي كان غائبا عنها، وغالبا ما يهيمن هذا النمط من السرد في قطاعات من التبئير الداخلي، يقع التبئير فيها على وعي الشخصية التي تجهل مصيرها في البداية، ثم ترتقي بالتدريج من مسالك الجهل إلى مسالك المعرفة، محدثة انقلابا تبئيريا تصاعديا متجها من النقصان إلى الزيادة، وهذا ما يسميه جيرار جينيت الوضع التصويري، أو الشخصي للحكاية، وهو يتقاسم مع التبئير الصفر خاصية السرد غيري القصة، أنى السارد لا يحكي عن نفسه هنا أيضا، بل عن غيره من الشخصيات الأخرى، وقد أشار جينيت بأن التبئير الداخلي يأخذ ثلاثة أشكال[1]، فقد يكون **ثابتا**، حيث يتم السرد من خلال وعي الشخصية/ الشاهد، أي من خلال وجهة نظرها الوحيدة، وهو ما يجعل تقييد حقل رؤيتها مشهديا، أما حين يغدو التبئير الداخلي **متغيِّرا**، فإنّ السرد يتزامن مع تغير الشخصية البؤرية، فيتقدم التبئير على السارد الغائب، أو على مجموعة من الشخصيات، تعرض وجهات نظرها بالترتيب أحيانا أو بالتداخل السريع بينها أحيانا أخرى، وقد يكون التبئير الداخلي **متعدِّدا**، كما في الروايات التراسلية حيث يُحْكَى الحدث الواحد من وجهات نظر شخصيات كثيرة، وفي تبئير داخلي يشتغل ساردان اثنان،**الفاعل الداخلي**، وهو كلّ سارد/ شاهد يشترط فيه أن يكون شخصية مشاركة في الحكاية، لكنّ هذا السارد لا يحكي عن نفسه بل عن غيره، فهو إذن ذات التبئير لا موضوعه، وفي هذا المستوى من التبئير يتحقق التبئير الكامل أو التبئير بمعناه الحصري، أما **الفاعل الذاتي**، فهو السارد/الشخصية الذي يحكي عن نفسه، فيكون ذاتا

[1] ــ انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص201 وما بعدها.

للتبئير وموضوعه في آن واحد، وهنا يتحوّل التبئير الداخلي إلى سرد ذاتي، يسميه جينيت، أنا/السارد ذاتي القصة، وفيه لن يكون السارد مطالبا بقول كلِّ شيء دفعة واحدة، حتى وإن كان ملِّما منذ البدء بالخبر الكامل لأنّه خبرٌ متعلق بذاته، فشعرية السرد تأبى عليه مثل هذا المسلك، وتحمله على تشغيل قناة التبئير، فيحتفظ ببعض الأخبار محفزا بلاغة النقصان، ويقتر بالمعلومات تقتيرا إلى حدِّ الإلغاز أحيانا، وزبدة القول إن السارد في تبئير داخلي لا يزيد شيئا على ذلك الخبر المطلوب والمسموح به، فإن فعل يكون ذلك انتهاكا متعمدا للموقف الصيغي، انتهاكا عرضيا، لأنّه لا يستغرق كلِّية حقل التبئير الداخلي، بمعنى أنه يخص حكي ساردٍ غيري القصة في تبئير داخلي، لا حكي ساردٍ ذاتي القصة في تبئير من النمط نفسه، كأن يحدس البطل أفكار خصمه ويخمن ما يدور بخلده بشكل احترابي، وهو متعذر عليه ذلك الفعل، لأنّ الشخصية لا يمكن أن تعلم أصلا ما يدور في خلد شخصية أخرى، إن لم يكن ذلك تجاوزا لقانون التبئير الداخلي.

أما إذا انتقلنا إلى وصف طريقة عمل التبئير الخارجي، فسنتبيَّن أن بؤرة السرد فيه تقع بعيدا عن منظور الشخصية، ويُسْتبعد بذلك كل صوت أو كما يقول جينيت: « سيكون النمط الثالث من التبئير هو التبئير الخارجي، وفيه يتصرف البطل أمامنا دون أن نكون مؤهلين أبدا لمعرفة أفكاره ومشاعره ».

(Notre troisième type sera le récit à focalisation externe , …ou le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaitre ses pensées ou sentiments.)[1]

لقد طغى التبئير الخارجي على الرواية المعاصرة، التي لم يعد للصوت فيها صوت ولا اسْتُبْقِيَ على شكله الإنساني، فقد كانت افتتاحيات الأعمال الروائية الكلاسيكية مثلا تُعَرِّف بالشخصية تعريفا مناسبا للدخول في الحكاية، أما اليوم فقد حلَّت محلَّها مداخل مُلغزة راحت تتصنَّع أشكال من التعمية على وضع الشخصية وصوتها، فالشخص يُرَى من بعيد ومن الخارج دائما، وما بيننا وبينه حجاب لأنّنا نجهل كلَّ شيء

[1] – Gérard genette : Figures 3, P207.

عن اسمه ربما وعن أفكاره وعواطفه، أما عندما تكلؤه نظرة الآخرين من الشخصيات المحيطة به فستكون نظرتهم إليه قاصرة هي الأخرى، لأنّها تقع في مستوى التبئير الخارجي نفسه، هكذا يبدو أن شعرية السرد لا تقبل إلا بانتصار تجربتها المناوئة لكلِّ قانون، حين تنجح في التعمية على كلِّ صوتٍ وتطمس على كلِّ هويةٍ مُحْتملة للشخصية.

يظهر التبئير الخارجي في سرد غيري القصة أو سرد مثلي القصة، وهو ما يعني وجود نوعين من التبئيرات الخارجية، تبئيرات خارجية على البطل هو سارد مشارك ذاتي القصة، وتبئيرات خارجية على السارد غير المشارك غيري القصة، أما في التبئير الخارجي ذاتي القصة، حيث يكون التبئير على البطل الذي هو نفسه السارد، فتقوم خدعة السرد هنا على النقصان، أي على إسقاط الخبر الذي كان يجب أن يتضمنه التبئير على البطل، فأن يُعْهد بسرد موضوعي إلى البطل ليس إلا وسيلة لتضخيم ذلك النقصان، الذي ما كان يجب أن يرافق تبئيرا داخليا على بطل ذاتي القصة يعرف منذ البدء كل ما يخصه، لكنه بمقتضى تبئير خارجي على سارد ذاتي القصة، يتعمّد السارِدُ تجاهل الخبر أو التكتم عليه حتى حين، وبذلك يبدو أنّ كلَّ تبئير داخلي غيري القصة سوف يحدث الأثر نفسه الذي يحدثه سردٌ موضوعيٌ في تبئير خارجي ذاتي القصة، إنّه تناظُرٌ واضحٌ بين النمطين وهما يتقاسمان معا بلاغة النقصان.

هذا، ويسهم التبئير الخارجي هو الآخر في نفي التطابق بين التبئير والصوت، وإثبات تجاوز التبئير لمسألة هويات الأشخاص إلى مسألة أدلجة خطاب الأشخاص، ففي التبئير الخارجي لا وجود لشخص يتكلَّم البتة، وفيه ينحو السرد لأن يكون موضوعيا، ووقفا على وصف سلوك الشخصية ووصف الفضاء الذي تتحرك فيه، ومع ذلك لا نعدم في تبئير خارجي يصطبغ بجهل كامل وجودَ تخمينات وترجيحات يتولاها ساردٌ ما يقول ما يقوله بنبرة ما: "من مظهره كان يمكن التعرّف على...، من ملامحه يبدو أنّه...، من نظرته غير المستقرة يمكن للمرء أن يخمن... "، فمثل هذه الأمثلة وأشباهها تفضح بالتأكيد خطاب سارد يتظاهر بالحياد والموضوعية، لكنه ينشر مع ذلك وجهة نظر معينة، وذلك ما يثبت أنّ فلسفة التبئير صفة لازمة في كلِّ خطاب، ومسلّمة

من مسلّمات شعرية السرد.

وقبل أن نبرح حديث التبئير، ننوِّه بإمكانية اختزاله إلى مجرد تقابل بين شكلين أصليين، شكلٌ يهيمن عليه السارد في تبئير صفر يؤول إلى زيادة في الخبر، وشكل توجهه شخصية عاكسة أو ملاحِظَة في تبئير داخلي أو خارجي يؤولان إلى نقصان، ويقتضي ذلك أنّ أغلب مسرودات العالم لا بد أن تتوزع على هذه التبئيرات الثلاثة الرئيسة، التبئير الصفر والتبئير الداخلي والتبئير الخارجي وهي التي نعيد تلخيصها بالشكل أدناه:

التبئير الصفر: – هو ← سرد – غيري القصة.

التبئير الخارجي: – أنا ← سرد موضوعي – مثلي القصة.

– هو ← سرد موضوعي – غيري القصة.

التبئير الداخلي: – أنا ← سرد ذاتي – مثلي القصة / ذاتي القصة.

– هو ← سرد – غيري القصة.

هذا وعلى الرغم من دقة الملاحظات التي أجراها جيرار جينيت في حقل التبئير، إلا أنّ بعض القضايا المدروسة ليست سوى إعادة صياغة لمفاهيم قديمة، ظهرت في متون النقد السردي الفرنسي من قبل، وهذا أمر نوّه به بعض الدارسين أمثال جيرار كورداس (Gérard Cordesse) حين عدّ جيرار جينيت ناسجا على منوال جون بويون (Jean Pouillon) وآخذا بناصية تصنيفاته الشهيرة للرؤيات السردية[1]، تلك التي ذكرها جيرار جينيت في كتابه عودة إلى خطاب الحكاية، ثم قام بدمجها في صلب تبئيراته، ونخص بالذكر حكاية السارد العليم، أو الرؤية من الخلف (Vision par derrière)، وهي التي أطلق عليها جينيت تسميات كثيرة كالحكاية غير المبأرة أو النمط الساردي أحيانا أو التبئير الصفر أو الحكاية ذات وجهة النظر أو ذات العاكس أو ذات العلم

[1]- Gérard Cordesse: Narration et focalisation, poétique, Revue Et Théorie D'analyse littéraire, Novembre,1988 , seuil, Paris ,P488.

الكلي الانتقائي، أما التبئير الداخلي فيوازي عند جون بويون الرؤية مع (Vision avec) ولها حظها أيضا من تعدد المصطلحات فهي السرد التصويري تارة أو الوضع الشخصي تارة أخرى أو الحكاية ذات التقييد الحلقي، أما التبئير الخارجي فهو يعادل الرؤية من الخارج (Vision du dehors) عند بويون، ومن أسمائه الحكاية التقنية الموضوعية أو السلوكية التي يجهل معها السارد حقيقة ما يحيط به، فيكتفي بنقل ما يراه أو يسمعه[1]، فهل بعد هذا يكون جينيت محلِّقا لوحده بعيدا عن سرب نقاد السرد، أم هو ناسج على المنوال وواقع بحافره على حافر من سبقوه؟

لقد أقرّ جينيت بتصنيفه الثلاثي للتبئيرات، فلم يزد عليها شيئا، لكنَّنا نرجح أن يبطل تمييزه بين التبئيرين الداخلي والخارجي، حين يعرض كلاهما الخبرَ نفسه من منظور سردي واحد، وذلك ما نلمسه في بعض الكتابات الروائية، فقد قدِّم الروائي الأزهر عطية بطلَ روايته علالا بواسطة تبئير خارجي على السارد الغائب تارة، ثم بتبئير داخلي على بوخميس أو أي شاهد آخر، ويتناوب هذان التبئيران في الرواية، فتأتي مقاطعٌ على تبئيرٍ خارجي وأخرى على تبئيرٍ داخلي، إلاّ أنّ التبئيرين متعادلان من حيث موضوع حكايتهما المشترك، والذي يُدرك بالطريقة نفسها في كلا التبئيرين، إذ يُرى دائما عن بعد ومن الخارج دائما، سواء أكانت وجهة النظر عند الشخصية بوصفها ساردا شاهدا ومشاركا في الحكاية أو كانت وجهة النظر عند سارد غائب أو أي ملاحظ آخر غير مسمى ولا مشارك في الحكاية، ولأجل ذلك فإن التمييز بين التبئيرين يمكن إهماله، فهو ليس ذي أهمية كبرى، لأنّ الأهم من كل ذلك هو وجهة النظر التي تتحكم في المنظور السردي، وتوجه طريقة إدراك الخبر المعطى.

هذه بعض المآخذ التي اعتورت التبئير، دون أن تقدح في نجاعته كإجراء ملائم لتحليل السرد، وإن كان هذا التحليل بدوره أكثر شعرية من الشعرية نفسها، لأنّه لا يتعسف في تطبيق الأداة بقدر ما يسمح بتجاوزها، فليس بعد شعرية السرد سوى شعرية

---

[1]- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص ص 84- 85.

انظر أيضا مجموعة من المؤلفين: نظريات السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر. ناجي مصطفى، ص 29.

نص يحتكم إلى منطقه الخاص، وهذه قضية أخرى سوف تتكفل الفصول التطبيقية الثلاث بالبرهنة عليها.

الباب الثاني:

شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية

خط الاستواء- مقامة ليلية مقامة المبتدى- سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا

الفصل الأول:

شعرية التبئير في رواية خط الاستواء للأزهر عطية

I – شعرية التبئير

1 – التبئير التركيبي للعنوان

2– مرايا التبئير

1.2 – مرايا التبئير الفضائية

أ– خط الاستواء، هل هي رواية سيرة أم سيرة فضاء؟

ب– تناظرات السارد والفضاء

ب.1 – تناظر علال/ المدينة

ب.2 تناظر علال /الجسر

ب.3 – تناظر علال/ البحر

ب.4 – تناظر علال/ الغرفة

2.2 – مرايا التبئير السردية

3– التبئير المركب

4– الالتفاتات السردية

I – شعرية التبئير

1- التبئير التركيبي للعنوان:

خضعت رواية خط الاستواء لعملية تبئير واسعة، مرسومة الأسس والأهداف مسبقا، فلا شيء فيها ينفلت من شبكة مقاصد مؤلفها، بدءا بالعنوان فالمتن ومرورا بحيِّل التخييل الفضائية، وقنوات صرف الخبر السردي، وهذا يعني أنّ التبئير هو الخيار المنهجي الأنسب لقراءة الرواية، ومماحكة شعريتها السردية، قراءةً منطلقها العنوان فبقية مكونات النص الروائية.

أليست تُعْرَفُ الكتب من عناوينها ؟، ذلك لأنّ العنوان هو فاتحة الكتاب ودليلٌ على هويته الأجناسية، إذ هو خطاب موجه إلى القارئ الذي غالبا ما يبدأ بالتعرف على جنس الخطاب بدءا من العنوان بالذات، فقد يكون الخطاب خطبة أو قصة أو رواية أو قصيدة شعرية، لكن القارئ هو الذي يقرر جنس الخطاب الذي يقرؤه بالقياس إلى تعليمات النص ومواصفاته.

العنوان إذن، هو أول خطاب يتم تلقيه في أيِّ عمل أدبي مهما كان نوعه، لذلك غالبا ما يصدر عن استراتيجيات فعل الكتابة وحيِّلها الأكثر أصالة وخصوصية، أما والأمر كذلك، فلا ينبغي إذن، أن يكون عنوان رواية خط الاستواء بدعا من العناوين، بل هو مثلها عنوان يتسم بالتبئير التركيبي، الذي يمنح العنوان سلطة خاصة حينما يكون هو المسؤول عن برمجة أول قراءة مُوَجَّهَةٍ للنص، سيتولاها قارئ ما وينهض بها كتأويل ممكن للنص، وبناء عليه، فإن التبئير التركيبي لخط الاستواء أداة تحليلية ضرورية للإمساك بمدلولات الرواية الرئيسة، وهو قبل ذلك علامة فارقة في العنوان، الذي وقع تبئيره هو الآخر بشكل كاف في المستويات الأيقونية والتركيبية والسياقية.

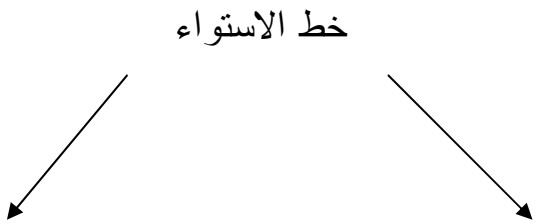
يستأثر عنوان رواية خط الاستواء بوضع أيقوني خاص، إذ تتوسط عبارة خط الاستواء صفحة الغلاف الخارجية، وتتقدم منسوخة بخط عربي وبحروف كبيرة لتحتل بذلك حيزا واسعا، أما بقية العلامات المجاورة للعنوان، فقد دُوِّنت بحروف صغيرة غير مبرزة، كالإشارة الدالة على اسم المؤلف التي تتصدر أعلى الصفحة، والإحالة على جنس الرواية، ثم دار النشر في أسفل الصفحة، وبهذا التوزيع الفضائي، تتأكد

الأهمية الموقعية التي يتميز بها العنوان كوسيط بين القارئ والعمل، لأنّه أول ما يلفت انتباه القارئ ويدعوه إلى مباشرة فعل قراءة منتج.

أما على المستوى التركيبي، فالعنوان يحتمل كتلة صوتية بعشر فونيمات هي: خ – ط – ا – ل – إ – س – ت – و– ا– ء، يسفر تركيبها عن وحدة معجمية مركبة بالإضافة هي: خط الاستواء، ثم سرعان ما تنحو هذه الوحدة المعجمية بدورها إلى التشبع بدلالاتها السياقية وغير السياقية، فعندما نتأمل العنوان في استقلاليته التامة عن المتن الروائي، أو عندما نفتح القاموس الأدنى (هو القاموس الحقيقي)، سنلفي العبارة تشير إلى موقع جغرافي افتراضي لا وجود له في الواقع، فخط الاستواء، هو خط وهمي يقسم الأرض إلى قسمين متساويين، نصف الكرة الشمالي ونصف الكرة الجنوبي، لكنّ الرواية لا تكتف بهذا المعنى التعييني الأوّل الذي يوحي به عنوانها، بل تنحو إلى توسيع دائرة خط الاستواء، وإغنائها بإضمارات سياقية وآثار للمعنى لا قبل للقاموس الأدنى بها.

هكذا ينحو عنوان الرواية، إلى ترسيخ موقعه البؤري بإنتاج تراكم حشوي لمعجم العنوان نفسه، فتتكدس بذلك عبارة خط الاستواء، في شكل تواترات مقطعية استعارية، يجدر بنا تأملها بعناية، لأنّها تكشف عن الإستراتيجية التبئيرية التي تجعل من العنوان واسطة عقد العمل، ونواته التي تنتج عنها مختلف دلالاته السياقية، من هنا تتحدد علاقة العنوان سياقيا بالمواقع الأخرى التي يتمفصل إليها الخطابُ، ففي أكثر من مقطع نصي يعود العنوان بدلالات إضافية، *فتنمو بذلك مقاطع الرواية وتتضخم لتعويض صمت العتبة، ولتخصيص دلالتها الأولى التي يعتورها الحذف والإضمار.*

يخبر عنوان الرواية إذن، بوجود تشاكل بين فضائين، بالشكل الذي يوضحه الرسم الآتـي:



وبين هاتين الإحالتين التعيينية والإيحائية، تنهض مجموع تبئيرات العنوان السياقية، التي نروم الإمساك بها في بعض تجلِّياتها المقطعية، والتي لا تعدو أن تتجمع في محورين اثنين هما:

– الإشارة إلى فضاء جغرافي *لا* وجود له في الواقع.

– استعمال العنوان كمؤشر على فضاء حُلْمي، أو كاستعارة لمدينة فاضلة تتضح بكلِّ القيم الإيجابية.

أما إحالات العنوان التعيينية، فقليلة في النص، وغالبا ما ترد ملتبسةً بالمعنى المجازي لخط الاستواء، من ذلك قول السارد: « تتدحرج الآن في ذاكرتك بعض الأشياء المبهمة، ثم تبدأ في الغليان، فتتذكر أنت حرارة الشمس عند خط الاستواء، أما أنا فلا أتذكر إلا رحلة من رحلاتي، نحو تلك المدن البعيدة والجميلة، التي يحلم بها كل الناس في نومهم، أو عندما يشعرون بالعطش أو الاختناق»[1].

فالعنوان لا يرسخ دلالته التعيينية في المتن، بل يتجاوزها إلى تمكين القيمة النوستالجية و(الحُلمية) لخط الاستواء، بوصفه فضاء مثاليا بديلا عن فضاءٍ واقعي، وليس يُدرك خط الاستواء إلا في تقابله مع المدينة المتخيَّلة التي تصورها الرواية وتسميها دون مواربة "الجزائر"، وبين فضاء المدينة المتخيَّلة، حين يتقدّم مشبعا بكلِّ القيم السالبة، وبين خط الاستواء، أنىَّ تزهر الحياة وتعبق بكلِّ القيم الجميلة، ينهض تشاكلٌ واضح تفضي إليه عتبة العنوان، فالرواية إذن، تتغذى على طاقة التعارض الجذرية بين هذين الفضائين المتنافرين، بكلِّ مشمولاتهما الإنسانية والحيوانية والشيئية:

---

[1]– الأزهر عطية: خط الاستواء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص06.

الفضاء الجاذب / الحلمي الاستبدالي ≠	الفضاء المنفر / الواقعي
↓	↓
خط الاستواء المدينة المتخيلة	خط الاستواء / المدينة الواقعية
↓	↓
العدل والخير والرفاه	الظلم والفقر والاستغلال
↓	↓
جسور واصلة وجديدة	جسور منسوفة ومنهوكة
↓	↓
علال/ السارد	علال، يمونة، بوخميس،العمري،الحمار،العربة...

تحكي رواية خط الاستواء إذن، حكايةَ سارِدٍ مسكون بحلم التغيير، سارد يطلق أجنحة الحلم ليهاجر نحو خط الاستواء: « يحلم علالا دائما، أنّه سيسبح في هذا البحر ذات يوم، ثم يضع يده على الشاطئ، ويدفع هذه المدينة، يزحزحها نحو الجنوب الجاف، نحو خط الاستواء. وعندما يصبح هناك، يقف على خط الاستواء، وينادي بأعلى صوته، أن يرحلوا نحوه. حلم أم حقيقة يا علال، أن تتكئ على خط الاستواء، وتمد يدك الأخرى نحو الشمس، تداعب خيوطها الذهبية؟»[1].

يستحضر السارد في موضع آخر حلمه الفضائي، ويتساءل عن السبيل المؤدية إليه: «وفي بعض الأحيان كنت ألجأ إلى هذه الجبال المحيطة بالمدينة، والمصطفة جنبا إلى جنب، وكأنها تحكي لبعضها قصة البدء والنهاية، فأداعب قممها، وأسألها أن تدلني على طريق يقودني نحو خط الاستواء»[2].

ثم إن هذا الفضاء الحلمي، ممثلا في خط الاستواء، ليس يتشكل بعيدا عن ذكريات الطفولة التي تستيقظ بين الفينة والأخرى، لتعلن حكاية التمرد الأولى، حينما احتمى السارد / الطفل، منذ درسه الأول في الجغرافيا، بمنطقه الخاص المتعالي على

---

[1]- المصدر السابق، ص 31.

[2]- المصدر نفسه، ص 47.

كلِّ منطق، وتعلَّم كيف يصنع جغرافيته الخاصة، فإذا ذُكِرَ خط الاستواء تنهزم الجغرافيا وتتلاشى تضاريس المكان ويعلن التاريخ عن انبثاق ذلك الوعي المبكر والرافض لتناقضات الواقع وسياسات الإقصاء والظلم: «قال الراوي: وفي سنة من سنوات العمر الجميل، وقف المعلم يشرح لتلاميذه درسا في الجغرافيا... هذه خريطة العالم، سنقسمها الآن بخطوط طولية نسميها خطوط الطول، ثم نقسمها بخطوط عرضية، نسميها خطوط العرض... ها هي الآن خطوط الطول، وها هي خطوط العرض، أمّا هذا الخط البارز الذي ترونه هنا، فإنّه يقسم الكرة الأرضية إلى قسمين متساويين، ويسمى خط الاستواء. نعم خط الاستواء. وقد سمي بهذا الاسم، لأنّه يمر في منطقة يستوي فيها كلّ شيء. يستوي الليل، والنهار، والفصول، والأشجار، والحيوانات، والأنهار، والإنسان، والأحجار، والشمس والقمر، وكلّ ما وجد، ومن وجد، في السابق واللاحق. ومع ذلك فإنّ هذا الخط أيضا كغيره من الخطوط، خط وهمي، لا وجود له إلاّ في أذهاننا... ودق قلبك بعنف، وأحسست أنّه يكاد ينفلت، أو ينفجر ولكنّك لم تقل شيئا مما كان يشتعل بعنف في داخلك: لماذا لا يكون هذا الخط حقيقة، ولتكن كلّ الخطوط الأخرى وهمية ؟ إنّه أعظم الخطوط جميعا، فلماذا يكون خطا وهميا ؟ يجب أن يكون حقيقة. ومنذ ذلك الوقت، بدأ الطفل يتألم ويبحث عن خط الاستواء، ذلك الخط الذي يستوي عنده كلّ ما وجد، ومن وجد، في السابق واللاحق».[1]

هنا، تعلن الرواية أطروحتها التي تسمت بها، وباحت بها دون تلكأ في عنوانها، وهنا أيضا تكشف عن بداية تأزم ساردها، الذي تعود العيش ممزق الأهواء بين عالمين متناقضين، عالم المدينة وفضاء خط الاستواء، ودونهما رحلتان، تبدأ أولاهما بالشقاء اليومي وتنتهي إليه، أما الثانية، فهي رحلة ذهنية ليلية، نحو ذلك الجنوب المحرق، حيث خط الاستواء، الذي يهجس الساردُ بالبحث عنه، ويقتات على حلم القبض عليه، أو سكناه يوما، وبين رحلتي المدينة وخط الاستواء، أو بين رحلتي الشقاء وحلم الانعتاق منه، تصور الرواية لحظات طويلة للتأمل والاستيهام لا للفعل. ثم لا تلبث الرواية أن تُوسِّع دائرة هذا الحلم ليصير حلما جماعيا مشتركا بين شخصيات الرواية،

---

[1]- الأزهر عطية: خط الاستواء، ص 58-59.

لا حلما يستأثر به علال وحده، فخط الاستواء استعارة للزمن الجميل الذي تتأمله يمونة، والسارجان، والعمري، وبوخميس...، وكلّ الكادحين من أهل المدينة، ويبقى خط الاستواء مع ذلك، فضاء غير قابل للسكنى بعدُ، وإنَّما للحلم بسكناه فقط: «حتى نبلغ خط الاستواء، ذلك الخط الرهيب، إنّه خط جميل يا يمونة، وأنا لا يثبت في ذاكرتي أنّه خط وهمي أبدا، كما يصفه المعلمون لتلامذتهم. وإنّني أبحث باستمرار، عن الطريق الذي يوصلني إليه ذات يوم، حتى أثبت للنّاس خطأ ما يتلّقونه وما يتعلّمونه في المدارس، ويراجعوا أنفسهم».[1]

فليس يُرضي علالا بديلا عن هذا الوضع المتردي الذي يكابده، وليس ينقذه من واقع مدينته التعس، سوى خط الاستواء، حيث يعم الرفاه لا الفقر، وتتشامخ الجسور الجديدة غير المنهوكة، لتصل بين كلِّ الجهات والمواقع، وتكبر الشوارع فلا تضيق، وتنفسح الطرقاتُ، ويتساوى البشر فلا يتمايزون: « جئتك يا جميلتي (مدينتي)، وستبتدئ الطقوس... لمثل هذا يجيء علال، ويدخل معبده باستمرار... ولكنّه مع ذلك ينتظر اليوم الذي تصير طقوسه لا معنى لها، وحضوره هنا لا معنى له أيضا، إنّه اليوم الذي تصير فيه كلّ شوارع المدينة، شوارع رئيسية، وكلّ المواكب السائرة فيها، فخمة. إنّه اليوم الذي يحلِّق فيه العمري فوق جسور غير منهوكة، تحمل هذه المدينة إلى جزيرة بعيدة وجميلة يحلم بها كلّ الناس... إنّه اليوم الذي يقف فيه علال فوق خط الاستواء ».[2]

فإذا كانت العلاقة بين المدينة الواقعية وخط الاستواء، علاقة تعارضية جذرية، فإنّ ذلك الوضع ليتأكد في مستوى العرض البانورامي الخاص بكل فضاء على حده، أما مدينة الحلم، فيبدو أنّ ولع السارد بها ليس ولعا مشهديا، لأنّ السارد لا يصف مدينة خط الاستواء بأزقتها وشوارعها وساكنيها ولا يستعرض طوبوغرافيتها.. فلا شيء هنا يدل عليها سوى بقايا خطاب شعري عاشق وحالم، يتوحد بالمدينة الجميلة، ويستحضر وجودها في منطقة الحلم، ويأمل في الوصول إليها دون أن يتمكن من ذلك

---

[1]- المصدر السابق، ص 90.

[2] - المصدر نفسه، ص106.

مطلقا، فها هو السارد، في حالة استيهام قصوى يستحضر مدينته الافتراضية، حيث خط استوائه يختلف عن خط استواء جميع الناس: «تتدحرج الآن في ذاكرتك بعض الأشياء المبهمة، ثم تبدأ في الغليان، فتتذكر أنت حرارة الشمس عند خط الاستواء. أما أنا، فلا أتذكر إلا رحلة من رحلاتي، نحو تلك المدن البعيدة والجميلة، التي يحلم بها كلّ الناس في نومهم، أو عندما يشعرون بالعطش والاختناق».[1]

أما المدينة الواقعية، فحاضرة أحيانا في احتماليتها الجغرافية، إذ يستحضر السارد بحرها وبرها وشوارعها وجبالها وجسورها: « إنّ الشمس تشرق كلَّ يوم برعشات سحرية، معلنة رقصتها الخالدة، فوق هذه المدينة، من وراء جبال "العالية"، ثم تغرب وراء جبال "ميسون" في المساء مودعة البحر والمدينة، دون أن تمر فوق البحر، ولكنّها تواجهه وترقص له دون توقف يوما كاملا، وهي بذلك لا تغيب عن ساحة أول نوفمبر منذ شروقها إلى غروبها، إلا غيابا جزئيا. ومن هذه الساحة تبتدئ شوارع عديدة، وفي اتجاهات مختلفة... تحمل هذه الشوارع أسماء لشهداء الثورة، يتصدرها شارع رئيسي، هو شارع "ديدوش مراد" الذي يتجه نحو الجنوب،شاقا المدينة عند نقطة انخفاضها إلى جهتين، شرقية وغربية. ثم يمتد ليربط ساحة أول نوفمبر بساحة الشهداء التي تنتهي إليها مجموعة هائلة من الشوارع تحمل كلّها أسماء للشهداء،عدا شارعا واحدا، وهو الشارع الآتي من أقصى جنوب المدينة، وسط مجموعة هائلة من النخيل تغطي جانبيه ليربط جنوب المدينة بوسطها. إنّه شارع " 20 أوت 1955 "، الذي يحاذيه على الجهة الغربية شارع صغير، يحمل اسما لشهيد من الشهداء.هو شارع " محمد الصالح ميهوبي"».[2]

هكذا يمكن لقارئ هذا المقطع السردي، أن يتعرف على بعض الأمكنة الحقيقية المذكورة في الرواية، كما يمكن لقارئ أجنبي أن يتعرَّف عليها حثيثا مستعينا بكتاب في الجغرافيا السياحية، لكن استحضار السارد للأمكنة لا يكون احتماليا إلا نادرا، بل هو استحضار مُبَأَرٌ غالبا، لأنّه يرد مشبعا بقيم السارد، وطبيعة علاقته الوجدانية

---

[1]- المصدر السابق، ص 06.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 18- 19.

بالفضاء، هكذا يبدو السارد مسكونا بحب المدينة، ومنشغلا أيضا بنقدها، وفضح تناقضاتها: «تعرفونني وأعرفكم يا سكان مدينتي العزيزة، أنا الذي يعيش ملتصقا بالأرض، ولا يرث عن والده إلا مهنته، وغصة يحملها في صدره، على مرِّ الزمان. أنا الذي يتجول حافي القدمين، في شوارع المدينة، وأحيائها الشعبية، ويتفقدكم واحدا واحدا... أنا الذي يجلس إلى البحر.. ويعريكم ويعري مدينتكم هذه...علال ليس مثلكم أيُّها الناس. لأنّ مشاغله كثيرة، وهمومه عريضة، هي هموم هذه المدينة، وهموم أهلها الحفاة العراة... علال ليس مثلكم... فهو يجيد التعرية، ولهذا تكرهونه، حتَّى هذه المدينة تكرهه، رغم تعلُّقها به».[1]

لا يتقدّم صوت السارد مجردا من لبوسه التبئيري مطلقا، إذ غالبا ما يكشف عن هواجسه ومشاعره المتداخلة، فثمة شعور بالاغتراب، يخالطه نفور ظاهر، من المدينة الغارقة في لجة من القذارة والفساد: «إنّني أحس بالغربة في هذه المدينة النائمة، وأنا أجوب شوارعها في منتصف الليل، وأبحث عن ذاتي الضائعة فيها منذ عرفتها وعرفتني... ها أنذا أقف كشبح هزيل، وها هي الشوارع تمتد أمامي وخلفي، وعن يميني وعن شمالي، وفي رأسي تتصارع أشياء لا أعرفها. وعندما تشتد المعركة هناك، تضطرني إلى الجلوس في مكان ما، وهناك أتفرج على الجرذان الكبيرة والصغيرة التي تخرج من بطن المدينة النائمة، وتصول وتجول فيها، ثم تعود بعد ذلك إلى قواعدها في أعماق المدينة الهادئة حيث تتلاقح وتتكاثر، وتعد عدتها لذلك اليوم الذي لا يجد فيه الظلام مقاومة تصده،... ستزدحم الشوارع بالجرذان بدل البشر، وتمتلئ سقوف المباني وشرفاتها كذلك، ويفر الناس إلى بيوتهم ويغلقون على أنفسهم أبواب مساكنهم. إلاّ أنّ الجرذان تتسرب إليهم عن طريق المداخن، والقنوات الأخرى التي لا يفكرون فيها. وعندما يكون أكبر مسؤول في هذه المدينة مقعيا في ذلك المكان، وهو يقرأ إحدى مجلات الأطفال ويضحك، يفاجأ بالجرذان وهي تهاجمه من الأسفل...»[2]، هكذا يبدو أن السارد يمارس على مدينته الواقعية الغارقة في وحل

---

[1]- الأزهر عطية، خط الاستواء، ص ص 24- 25.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 134 - 135.

تدهورها عنفا صامتا غالبا ما ينتهي بنبرة هجاء ظاهرة: «لو كنت مكانك يا علال، لالتفت إلى هذا البحر، وبصقت عليه، أو قذفته بأقذع الشتائم، ثمّ إلى المدينة، وفعلت ذلك أيضا...»[1]، بل يتمادى السارد في عنفه، حينما يتخيّل هلاك مدينته الوشيك، ويتمثل هلاكها استعاريا مرتين، مرة حين تغزوها الجرذان، أوحين يطهرها الطوفان الذي تَعَهَّد بابتلاع كلَّ مدينة عاتية ظالمة: «أرقص يا علال، أرقص، وسافر وراء الأشياء الجميلة. أعرق، وليغمر الطوفان هذه المدينة ولينزل بها إلى البحر... ».[2]

ثم سرعان ما تتلفّع تبئيرات السارد على المدينة بطللية سردية لا شعرية، يبكي فيها الصوتُ مدينته، ويهزه حنينٌ إلى معالم مدينته الأولى، وأمكنته الحميمة، التي نزل بساحتها التدهور والبلى، فاستحالت اليوم مشوَّهة متهالكة: «فهذه المدينة لم تكن على ما هي عليه الآن، لقد تغيّرت كثيرا... إنّنا نشعر الآن بهذا التغير الفظيع الذي حدث، والذي عشناه، لأنّنا جزء منه... لقد كانت المدينة هادئة جدا، بينما كان ميناؤها الصغير المتحرك جدا، وكأنّه قلبها النابض، الذي لا يجب أن يتوقف عن حركاته أبدا... لا تظن أنّني أبكي على ذلك الماضي يا علال، أبدا إنّما أريد فقط أن أحدثك من أعماق إنسان هو جزء من هذه المدينة، وقد كان وما زال يشعر بكلِّ ما يتحرك فيها، ويختزنه في ذاكرته المتعبة»[3]، لكأنَّ خراب الأمكنة هو خراب للإنسان وللذاكرة وللقيم، لأنَّه عندما تؤول الأمكنة إلى الانهيار والزوال، يتضاعف شعور السارد بالألم والغربة، وينسحق تحت وطأة الشعور بالألم والضياع والعيش على إيقاع نفور من المدينة وأهلها.

وتطرِّد مشاعر النفور تلك مع حركة السارد في مدينته، ليلا ونهارا، ففي النهار ينغمس علال في طقوسه اليومية، مادًّا جسور علاقاته المجتمعية المحدودة جدا مع أترابه من الكادحين دون سواهم، لكنّه مع ذلك عاجز عن الإمساك بسر مدينته الهاربة، وهو أعجز ما يكون كذلك عن الاندماج في هذا المجتمع الجديد الذي يمثله في الرواية

---

[1]- المصدر السابق، ص 174.

[2]- المصدر نفسه، ص 183.

[3]- المصدر نفسه، ص ص 146-147.

كلٌّ من السيِّد والتاجر، لأنّ هذا المجتمع يتحوّل بسرعة وينسلخ شيئا فشيئا عن مبادئه، وعليه ليس المكان وحده هو من يتسم بالعدوانية، ويحمل الساردَ على التشرنق في وحدته القاتلة، فثمة شروخ في مستوى العلاقات الإنسانية والمجتمعية، ذات سمت طبقي، لم تُصرح بها الرواية تصريحا، لكنَّها ترسم معالمها بواسطة تبئيرات السارد على الفضاءات والأمكنة والأشياء والعلاقات لتُرسِّخ في النهاية عزلةَ السارد، وتضاعفَ إحساسه بالاغتراب.

أما في هدأة الليل الساكنة فتزداد حركة النكوص انفساحا، لأنّ خلوة السارد بالمدينة وهروبه منها وإليها لا يزيده إلا توحدا واغترابا، وبذلك تتثال على فضاء الرواية المشاهد الاستيهامية والرؤى وأحلام اليقظة ومعها شتى طقوس الرقص والتجلّي والشطح الصوفية، التي تصير معها المدينة امرأة عاشقة وفاتنة ومتمنِّعة، في حين يغدو السارد فارسها الوحيد القادر على فتحها وترويضها والتوحّد بها، لكن حين تستعصي المدينةُ، يزداد خطاب السارد عنفا عليها، فيروح يكشف سوءاتها ويدعوها لتتطهر عساها تقترب من صورة المدينة الفاضلة، غير إنّ قبضة الواقع أشدّ رسوخا من المثال الذي ينفلت من بين شقوق الكلمات ويضحى أضغاثَ أحلامِ ساردٍ عاشقٍ.

ثمّ لا تلبث مسافة التناقض بين المدينتين الواقعية والمتخيَّلة أن تتمدد وتتسع، لتطال أمكنة أخرى، تتقابل بدورها لترسخ القيمة اللازبة بكل فضاء على حده، فالغرفة الضيِّقة والقبو والشوارع والأزقة والجسور المنهوكة، تجعل المدينة فضاء منفرا، مولدا لمشاعر الغربة والضيق والضجر: «إنني أحس بالغربة في هذه المدينة النائمة، وأنا أجوب شوارعها في منتصف الليل، وأبحث عن ذاتي الضائعة فيها منذ أن عرفتها وعرفتني، منذ أن سكنتها وسكنتني».[1]

أما في خط الاستواء، فلا فقر ولا ضيق ولا احتراق ولا عرق، وفيه سيعم الرفاه، وتتشامخ الجسور الجديدة غير المنهوكة، وتكبر الشوارع فلا تضيق، وتنفسح الطرقات: «جئتك يا جميلتي (مدينتي)، وستبتدئ الطقوس... لمثل هذا يجيء علال،

[1]– المصدر السابق، ص134.

ويدخل معبده باستمرار...ولكنه مع ذلك ينتظر اليوم الذي تصير طقوسه لا معنى لها، وحضوره هنا لا معنى له أيضا، إنه اليوم الذي تصير فيه كل شوارع المدينة، شوارع رئيسية، وكل المواكب السائرة فيها، فخمة. إنه اليوم الذي يحلق فيه العمري فوق جسور غير منهوكة، تحمل هذه المدينة إلى جزيرة بعيدة وجميلة يحلم بها كل الناس. إنه اليوم الذي تتقطع فيه عنا أحلامنا الجميلة، كما ينقطع الوحي عن الأنبياء في زمن الأنبياء, إنه اليوم الذي يقف فيه علال فوق خط الاستواء».[1]

هكذا يغدو الصوت السردي دائم النوسان بين المدينة وخط الاستواء، أي بين الواقع والحلم، وإن كان فضاء الحلم والليل أكثر امتداد وفعالية، لأنّ السارد فيهما يبدو مصرا على التمادي في الوهم، وعدم التسليم بالواقع الذي يصدمه بمرارته، لذلك يستسلم السارد للحلم الصوفي، لأنّه وحده من يمنحه حق المواطنة في مدينة خط الاستواء.

خط الاستواء، إذن، هو مدينة السارد الفاضلة، التي ستُمحى فيها الفوارقُ وتُقْتلع المراكزُ وتُدك معاقلُ الأسياد وتُسترجع كرامة الكادحين: « لفظتنا المدينة يا علال لأنّها تخشى ما نحمله من أسرار وما نحمله من قوة لقد قذفت بنا إلى ضواحيها... لأنّنا ندرك جيِّدا أنّ الأمور ستتغير.. وأنّ جسورا ستمتد في يوم ما لتصل المدينة بهذا الحي، وبكل الأحياء المشابهة الأخرى. ثم يختلط كلّ شيء، ولا تبقى هناك مدينة وضواحيها، إنّما يصبح هناك شيء آخر، وسيحمل اسما خاصا... فانتظر معنا ذلك اليوم الجميل، الذي تمتد فيه الجسور العظيمة، ويبدأ الزحف الكبير الذي يخيم عليه الفقر والألم ومختلف أنواع الأمراض. نحن ننتظر يا علال، فمارس طقوسك وانتظر معنا. وحينما تحين اللحظة الجميلة، يمكنك أن ترقص رقصتك الأخيرة، وتعري هذه المدينة للمرة الأخيرة، وتضع يدك على خط الاستواء ثم تصرخ بأعلى صوتك: قد ملكت الآن خط الاستواء».[2]

لكن علالا لا يملك أبدا خط الاستواء، ولا يمسك بالدائرة القرمزية، لأنّ قساوة

---

[1] – المصدر السابق، ص 106.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 151– 152.

الواقع أقوى من كلّ الخيالات المنعشة، التي لا تكاد تبدأ حتى تستيقظ على صوت سياط الإنهاك، وقعقعة سيوف الاستغلال، لذلك يبقى خط الاستواء حلما جميلا ومؤجلا إلى حين تتحقق الرؤيا، رؤيا مدينة الجزائر الفاضلة، ولسنا ندري للأسف، من يعبر هذه الرؤيا ولا متى تتحقق ؟!.

2 ــ مرايا التبئير:

تعد خط الاستواء، رواية تبئير بشكل لا مراء فيه، إذ يهيمن على السرد فيها صوت مركزي يقترن بصوت علال وهو ينتج سردا ذاتيا بضمير المتكلِّم، سنصطلح عليه بالسارد الأول تمييزا له عن السارد العليم بضمير الغائب، الذي يعلن عن حضوره هو الآخر كمصدر للخبر السردي في الرواية، هذا ويتصنع السارِدُ الأول الالتفات حول نفسه، فينجز وصفا لذاته من الداخل والخارج، أو يتشظى إلى مجموعة من المرايا التبئيرية العاكسة لهويات وفضاءات، إذ لا تعدو وظيفة هذه المرايا التبئيرية التي يوفرها التبئير المركزي، سواء أكانت فضائية أو سردية، أن تكون عرضا لأمكنة أو لذوات الآخرين، من المنظور الذاتي لهذا السارد نفسه، لكنّ منظور السارد الأول ليس فارغا أو محايدا مطلقا بل هو منظور عاكس لوجهة نظر مُضْمَرَةٍ أو متوارية خلف الاستعارات الفضائية بخاصة، وزبدة القول إن التبئير في رواية خط الاستواء يأخذ شكل لعبة مرايا تشمل التناظرات التبئيرية التي يحصيها الجدول أدناه:

المبئر	المبأر	الضمير	نوع التبئير
السارد	علال	هو	تبئير صفر / تبئير خارجي
علال	علال	أنا	تبئير داخلي
علال	علال	أنت / هو	تبئير صفر
علال	يمونة	هي/ أنتِ	تبئير صفر/ أو خارجي
علال	السارجان	هو/ أنت	تبئير صفر/ أو خارجي
علال	العمري	هو/ أنت	تبئير صفر/ أو خارجي

علال	بوخميس	هو/ أنت	تبئير صفر/ خارجي
علال	المدينة	هي	تبئير صفر/ خارجي
علال	البحر	هو	تبئير صفر/ خارجي
علال	الجسر	هو	تبئير صفر/ خارجي
علال	الغرفة	هي	تبئير صفر/ خارجي
بوخميس	علال	أنت	تبئير صفر
بوخميس	بوخميس	أنا	تبئير داخلي
العمري	علال	أنت	تبئير صفر
العمري	العمري	أنا	تبئير داخلي

أما وقد رمنا النهوض بقراءة تفصيلية لمرايا التبئير بنوعيها، الفضائية والسردية، فقد ارتأينا أن نفْصِلَ مؤقتا بين هذين الشكلين اللذين لا ينفصلان، بل يتداخلان ويمتزجان داخل لحمة نسيجٍ سرديٍ واحد، وسيتقدم حديثنا عن التبئيرات الفضائية لنتبعه بعد ذلك بالتبئيرات السردية.

2. 1- مرايا التبئير الفضائية:

أ - خط الاستواء، هل هي رواية سيرة أم سيرة فضاء؟

إننا ونحن نتصدى لسيرة الفضاء في رواية خط الاستواء، ستتملكنا دهشة التعرف على طراوة الصور، ففيها تكمن قوة البلاغة المكانية، حين تتحوَّل إلى وسيط للتعبير عن أوعاء إيديولوجية وثقافية.

لقد شيَّدت شعرية السرد في رواية خط الاستواء، مدينة مُتَخَيَّلة، يتقاطع في فضائها الممكن بالمستحيل والوهمي بالحقيقي، حتى لتكف المدينة عن أن تكون مدينة واقعية، بل بالعكس هي وهمية تماما، إذ لا توجد مدينة، كمدينة علال وما ينبغي لها أن توجد، حتى ولو كان اسمها مسبقا الجزائر؟، هكذا ترتسم مدينة الجزائر فضاء

مستحيلا، يولد من صلب المتخيَّل الروائي، وتتجمع فيه سماتٌ ثقافية وتاريخية وإيديولوجية وعاطفية، فتصبح صورة لمدينة ما لا المدينة نفسها، وهذا ما يؤول بصورة المدينة لأن تكون نسيجا متحولا من الاستعارات، فمدينة علال امرأة جميلة تغسل رجليها في البحر كلّ مساء وتنتظر فارسها، ومدينة علال هي امرأته التي يعشقها حد التوحّد والتجلِّي، على الرغم من انغماسها الموغل في الفساد، مدينة متمنعة عاشقة، نائمة أبدا، وتريد أن تدخل التاريخ وهي نائمة، وهي بعد ذلك مدينة قاسية، حفرت في وجدانات علال، ويمونة، وبوخميس، والعمري...، أخاديدَ للتشرذم والفقر والإنهاك.

تراهن الرواية على هذه العلاقة الاستبدالية بين الجغرافية الإنسانية والجغرافية المكانية، فلا المدينة مدينة ولا الجسر جسر ولا البحر بحر ولا الغرفة غرفة، فكلّ الأمكنة مُشخصة تماما وهي أشبه بكيانات بشرية تتنفس وتعرق وتتألم وتفرح وتحزن، وهي فضلا عن ذلك تضمر معان أعمق من دلالتها الجغرافية المباشرة، وهو ما يجعل الرواية تنهض بعمليات وصل جدلية بين الصور المكانية والتبئيرات، بشكل تصير فيه الأمكنة مرايا تبئيرية، فالمكان في خط الاستواء لا يتم إدراكه ولا الوعي به بمعزل عن وجهة النظر التي تؤطره، وعليه فإنّ الوسائط التبئيرية، والفضائية (المدينة)، بلاغاتٌ سردية بارزة في رواية خط الاستواء، وهي التي تستدعي تحليلا مفصّلا في مباحث مستقلة سيأتي بيانُها لاحقا.

سخرت رواية خط الاستواء إذن، الصور الفضائية للتعبير عن الرؤيا للعالم، وجعلتها ذريعة لبث همومها الاجتماعية والتاريخية، ولمساءلة بعض القضايا السياسية والاقتصادية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، وقد تمّ ذلك دون جرأة كبيرة، بله دون أن تتحول الرواية إلى خطاب مؤدلج مباشر، ومن غير أن تُلْوي عنق شعرية السرد، للإفصاح عن شعارات جوفاء، وبذلك حافظت الرواية على أدبيتها، وراحت تنفث من بين ضلوع الكلمات والاستعارات الفضائية حديثا للسياسة مستترا، لا هو بالمبتذل فيُتْرَك ولا هو بالصريح فيُمل، من هنا انبرى السارد يحكي بحرقة من أنهكته التجارب عن مرحلة من مراحل التحول الصعبة في تاريخ الجزائر، حينما بدأت تلوح

في الثمانينيات بوادر الانتقال الإيديولوجي من الخيار الاشتراكي إل الخيار الليبرالي، دون مقدِّمات ولا استراتيجيات هيأت المجتمع لهذا التحول المفاجئ الذي أعقبه غموض في الرؤية وضبابية في التخطيط والتنمية وسوء توزيع للثروات. وفي هذه الفترة الحرجة، اغتنمت بعض الجهات الانتهازية فوضى العبور تلك، لتغتني على حساب الطبقة الكادحة التي استعار لها السارد في روايته رمز الجسور المنهوكة، استعارةً وُفِّق أيَّما توفيق في توظيف أبعادها الجمالية والدلالية، فها هو السارد يجسد لحظة الذهول التاريخية تلك، في وضعية جسدية كثيرا ما كانت تعتور علالا، عينه على الشمال، والنهار ينحسر من جهة يساره، والليل يعسعس من جهة اليمين، وللمعجم المكاني، ومصطلحات الجهات هنا أكبر دلالة، وليس بين الذهول والتحوّل، بعد ذلك سوى خط الاستواء ملجأ ووسيلة للخلاص: «إنّك تقف الآن ذاهلا، ووجهك نحو الشمال... وعن يسارك ينسحب النهار وعن يمينك يزحف الليل كوحش كاسر نحوك ونحو مدينتك، وتتسع منطقة التحول وتضيق، وتطول لحظاتها وتقصر، وأنت الجسر... في مثل هذه اللحظات، يقف علال يبحث عن ذاته، وعن أزمنته التي لم تصل بعد... إنه يقف الآن بين السلب والإيجاب... بين الليل والنهار، وبين هذا وذاك يبحث عن خط الاستواء. فمن سيرشده إليه بعنف ويخرجه من هذه الدوامة ؟ من سيوقف هذا العبور، وينهي مرحلة الذهول، ويعلن أنّ العالم قد كف عن امتصاص لونه الجميل؟».[1]

كان البحث عن خط الاستواء إذن، هو موضوع الرواية وأطروحتها التي توارت باحتشام خلف غلالة اللغة المكانية، ومع ذلك ليست رواية خط الاستواء بدعا من الروايات الجزائرية، بل هي مثلها لم تنفك تصف الهوة الفاصلة بين التاريخ والواقع، فراحت تصور خيبة الأمل الناتجة عن مرحلة الانتقال من ماض مقدس، إلى حاضر اكتنفه تدليس وتلبيس كثير، وبين الزمن الجميل الذي تجسده الثورة التحريرية المظفرة والزمن المتردي الذي تجسده المدينة الواقعية بكلِّ تضاريسها الوعرة وبؤسها وتدهورها، استماتت الرواية في البحث عن وسيلة للتخلّص من وطأة هذا التمزق

---

[1]– المصدر السابق، ص ص139 - 140.

المؤلم، فلم تجد سوى الغوص في شرنقة الحلم ملاذ، ومن خط الاستواء فضاء للتشبع بالقيم المثلى.

لقد قدّت الرواية من خط الاستواء استعارة فضائية واستخدمتها للدلالة على الزمن الجميل ولاستحضار عبق الماضي، لكنّ الزمن الجميل يبدو معجزا ومستحيلا دائما، حتى لتغدو كلّ كتابة عنه هي بمثابة عنف آخر مسلَّط على الذات المتأزمة التي تتنازعها خيارات وأهواء متناقضة، من هنا أضحى الماضي كالحِمل الثقيل على صدر سارد يشعر بالعجز إزاء ماضيه المقدس فلا هو يستطيع تجاوزه أو نسيانه ولا هو يستطيع تشرب كل قيمه النبيلة، لأنّ هشاشة الواقع تضاعف من حدة شعوره بالتضاؤل والنقص أمام عظمة الماضي، لذلك عبثا يحاول السارد الانفلات من الذاكرة التي تتحدى في شموخ فضاء آيلا إلى السقوط، انحلت فيه القيم العريقة وأنهكته المظالم وصور الاستغلال والفساد، مما حمل السارد على النكوص والتحصن خلف أسوار الحلم حيث مدينة خط الاستواء هي ملاذ أفكاره وأحلامه العطشى، وذلك ربما هو ما يفسر امتداد لحظات الاستيهام والحلم في الرواية على حساب الحركة والفعل. ثم إن أزمة السارد لتزداد احتداما بسبب هذا التردد الدائم بين مدينة الواقع ومدينة الحلم، وإن كان فضاء الحلم أكثر رسوخا وفعالية لأنّ السارد فيه يبدو مصرا على التمادي في الوهم، ورفض الواقع الذي يصدمه بمرارته، لذلك يستسلم السارد للحلم الصوفي، لأنّه وحده من يمنحه حق المواطنة في مدينة خط الاستواء.

ب ــ تناظرات السارد والفضاء:

إذا كان الفضاء في رواية خط الاستواء صورة استعارية، فهذا يعني أنّ الرواية لا ترسم المكان بريشة الوصف الاحتمالي إلا قليلا نسبيا، وتنضوي هذه الصيغة تحت جناح التبئير، فتمنح المكان هوية أخرى، وتجعله مختلفا تماما عما هو عليه حقيقة، ثم تروح بعد ذلك تراهن على كيفية إدراك المتلقي لتلك الهوية المكانية الملتقطة بمنظور السارد الأول الذي يلوّن المكان بلونه الخاص ورؤيته إلى العالم، وعليه يبدو أنّ سارد رواية خط الاستواء يمارس استبدادا تبئيريا واضحا على قارئه، فنحن مثلا لا نرى المدينة إلاّ كما يراها هو وحده، ولا يسمح لنا بزاوية أخرى للرؤية، حين لا يسند

بالتبئير الفضائي إلى شخصية من شخصيات المتخيّل الروائي، أما عندما يتصدى السارد الأول لوصف المكان، بخاصة فضاء المدينة، فإنّه غالبا ما يستنكف عن تفصيل الوصف، ولا يُعنى كثيرا بتضاريس المدينة وجغرافيتها، بقدر ما يعتني بالصوت الذي يقدمها ويصفها وينجذب نحوها ويسائلها ويكتشفها أو يعيد اكتشافها تارة أخرى، هكذا يتخذ المكان هويته من خلال صلته بالرؤية السردية المهيمنة، وبمنظور السارد ومواقفه وتداعياته القلقة، في علاقتها بالذوات الأخرى... فالصوت السردي، إذن هو من يستحضر المظاهر المكانية ويحولها إلى وسائط تخييلية تعالج القضايا المجتمعية والإيديولوجية. ولأجل ذلك تنهض كلّ الأحياز المرسومة في خط الاستواء كمرايا تبئيرية، تعكس على صفحتها هموم الذات المتأزمة. وقد حملتنا هذه الوظيفة التركيبة للفضاء في رواية خط الاستواء على مباشرة تحليل مختلف أوجه التعالق بين الأمكنة والمنظور السردي، متوسمين قراءة ما ينعكس على صفحات مرايا التبئير من انطباعات ورؤى ومواقف خاصة بالسارد الأول.

تتخذ مرايا التبئير الفضائية، شكل تناظرات ثنائية بين حدين، أحدهما إنساني، يتحكم فيه صوت علال، بوصفه ساردا أولا ومهيمنا على السرد، والآخر مكاني، ويشمل مرايا التبئير الفضائية، التي سنباشر تحليلها كلا على حده:

ب1 – تناظر علال / المدينة

ب2 – تناظر علال / الجسر

ب3– تناظر علال/ البحر

ب4 – تناظر علال / الغرفة

ب.1 – تناظر علال / المدينة

تبدو رواية خط الاستواء تجربة سردية جديدة، يواجه فيه كاتبها خبرات جاهزة عن موضوعات الوطن والمدينة والحي العشوائي والجسر والبحر،.. إنّها مواجهة بين شعرية السرد بنزعاتها التقويضية وميولاتها التجديدية، وبين النماذج العليا لهذه الموضوعات، كما يتمثلها المخيال الثقافي، فهل حافظت الرواية على مرجعيات هذه

الصور وعلى نوستالجيا محكيها وفضاءاتها؟، وهل استبقت خط الاستواء على الصورة الرمزية للمدينة "مدينة الجزائر"، كما يفترض أن تكون، أو كما نتصورها على الأقل، لأنّها مدينتنا التي نسكنها وتسكننا، وهي التي تغذي إحساسنا بالانتماء والحماية، أم أنّنا سنكتشف تهديما مقصودا لنوستالجيا المكان في هذه الرواية الثائرة ؟.. وسنجد بدلا من الألفة والحنين إلى المكان والوطن والمدينة والحي.. صخبا وتمردا وعنفا ممارسا على الأمكنة الحميمة.. وهل سيفضي هذا العنف الممارس تبئيريا على الفضاء إلى بعض سمات التحول في صيغة الخطاب الفضائي في الرواية الجزائرية المعاصرة؟.

حين نقرأ سيرة مدينتنا عادة، ولنفترض أنّها الجزائر، تدغدغ أنوفَنا رائحةُ أشجار الصنوبر وبقايا طحالب البحر، وسنونواتٍ تتحدى أمواج المتوسط الغاضبة، وفجأة تستيقظ الأشواق الدفينة فينا، وتعصف بالقلب شهوة الارتماء على الأرض، وتعفير الجبين بالتربة المُعبقة بعطر الشهادة ودم الغزال الشارد، لكنّ مدينة الجزائر في رواية خط الاستواء، ألمَّت بها التجاعيدُ بفعل تقادم الزمن، ونخرت عظامَها أسقامٌ من الاختناق والضيق والقذارة والفساد والبِّلى..كما تلم الشيخوخة برأس الإنسان فتضعفه وتلوي عنقه.. صور طلليةٌ قاتمة وقائمة في كلّ مكان، حتّى لكأنّها تطال كلّ منابر الحياة وأنماط التفكير والسلوك أيضا، هنا يزدهر في رواية خط الاستواء ما نسميه نحن بنقد المدينة، من ذلك قول السارد: « هو الليل يتكئ على الأرض بكل ثقله (...)، وربما تكون المدينة قد التهمت كل سكانها... فمدننا تنام باكرة، ولا تنهض باكرة. وإنني أذكر أن الفلاحين ينامون باكرا، وينهضون باكرا، ولكن مدينتنا هذه ليست مدينة الفلاحين، رغم أنها لا تشبه المدن التي لا تنام. مدينتنا هذه نموذج فريد من نوعه، يريد أن يدخل التاريخ نائما ».[1]

وتبلغ هذه النفخة المأساوية ذروتها حينما تتوحد بصوت السرد الذي هو طلل بدوره، ويتصاعد النغم التراجيدي إلى درجة يضطر معها السارد إلى إخراس كل صوت آخر، إذن، هو التلازم المستمر بين خراب الذات وخراب العالم، وتناغمٌ دائم

[1]- المصدر السابق، ص 35.

بين شخصية علال المهزومة التي يتفاقم تأزمها بانتمائها إلى المكان المنهوك والحي العشوائي والغرفة الضيقة الباردة.

لا ينفك سارد رواية خط الاستواء يرى المدينة بعينيه الحزينتين وروحه المفجوعة المتعبة، فيروح يستعرض مختلف صور المدينة المتهالكة، ورسومها الطافحة بحس جنائزي هادر، مثل ذلك قلقه إزاء هروب القمر عن سماء مدينته، التي تَغَشَّاها التلوثُ بنفايات المعامل والمصانع: « منذ سنوات، أصبح القمر يمر غاضبا وبسرعة، فوق هذه المدينة. وتساءل الناس كثيرا فيما بينهم عن ذلك، ولكنهم لم يستطيعوا معرفة السبب... لماذا لا أقول لهم الحقيقة، لماذا لا أقول لهم: إن دخان المصانع المتصاعد أبدا، فوق هذه المدينة، قد أصبح يقلقه، ولذلك صار يمر بسرعة، وكأنه يطارد شيئا، أو كأن شيئا يطارده ». [1]

بمثل هذه السياقات التبئيرية، التي يستقيها السارد من خبرته الخاصة وطريقة تفكيره في العالم من حوله، يكون قد عطَّل أنظمة الصور النمطية للمدن، فإذا المدينة هي مدينة أخرى لا نكاد نتبيَّن ملامحَها، بل عبثا أن نبحث فيها عن الأماكن المألوفة والضواحي والشوارع التي قد تُسَمِّيها الروايةُ فنتعرَّف عليها، لكنّنا لا نكاد نعرفها، لأنّ ما نعرفه، سرعان ما سيتلاشى في استعاراتٍ سردية لا قِبَلَ لنا بها، هكذا لا يزيغ البصر عن الأوصاف والصور الفضائية الجديدة، لكأنّ السرد اليوم لم يعد يحفل بالأماكن الحقيقية، وهو أميل إلى تغريبها بواسطة تكثيف وصف شاعري يجرد الأوصاف من واقعيتها، ويحولها إلى تمثيل صوري شديد الخصوصية، تتقاطع فيه شعرية السرد بالوصف التاريخي والأيقوني، وعليه فالمكان في رواية خط الاستواء يمتزج امتزاجا عضويا برؤية السارد، الذي يدخل في علاقة تصادي وجدانية بالمكان، فيغدو ذلك العاشق الذي يتوحد بمدينته ليلا، ويتآكل كما جدران غرفته الباردة، ويحترق بعيدا كما تحترق سيجارته ومدينته.

تعمل الصور الفضائية إذن، على استرفاد تقاسيم الشخصية الوجدانية

---

[1]- المصدر السابق، ص27.

والإيديولوجية، فيغدو عالم الأشياء خلفية لعالم الإنسان، ومرآة عاكسة لما يمور في ذهن السارد المتأمل وما يختلج في صدره من أحاسيس، كما لو أنّ حزن الأمكنة، هو حزن الإنسان، وانهيارها هو انهيار للقيم وللذاكرة، وبذلك تتحول الأفضية فعلا إلى مرايا للتبئير، تئِّن المدينة وتتوجَّع، يئِّن علال ويتوجع، تئِّن الجسورُ وتنتهك، يئِّن علال وينتهك، تعرق الغرفة الضيقة الباردة، كما ينضح علال بالعرق البارد، تتآكل جدران الغرفة كما يتآكل علال ويحترق، ويتداعى علال وصحبُه، كما تتداعى عمارات المدينة القديمة...، وتتضاعف مسارات التشاكل بين السارد والأمكنة، إلى درجة يصير معها النص عاجزا عن الفعل، الذي يعوضه تنامي شرود السارد أمام الأحياز واتساع مجال تأمله فيها. مما يعني أنّ حركة السارد في المكان قليلة بالقياس إلى حركته في الزمان، بل إنّ انتقالات السارد ليست تحولات مكانية حقيقية، بقدر ما هي تحولات تنساب وراء ذكرى ما أو شعور معيَّن أو فكرة ملحة أو هاجس إيديولوجي يتخذ غالبا لبوسا فضائيا، وعلى هذا كانت تنقلات البطل تنزع لأن تكون تمثيلا صوريا إلى أقصى حد، فنحن لا نعثر على السارد متجولا إلا نادرا ولا نكاد نرى، إن هو تجول شكل حركته ولا نسمع وقع قدميه ولا نراه راكبا أو مترجلا، وإننا لا نرى الشوارع والأزقة والصور وحركة الأناسي إلا قليلا، أما وقد اختار السارد أن يجعل من المكان موضوعا لتبئيره الخاص لا موضوعا موصوفا لذاته، فقد انحسرت قطاعاتُ الوصف الطوبوغرافية للمكان، فلم تتعد بضعة صفحاتٍ، كانت بمثابة دليل سياحي للتعريف بالمدينة، وفيها أخذ السارد بيد قارئه، وجال به في أهم الأحياء والساحات والشوارع، إلى أن بلغ به شارعا صغيرا واقعا في جنوب المدينة، هو شارع الشهيد: "محمد الصالح ميهوبي"، ذلك الحي العشوائي الفقير الذي تحكي الرواية سيرته ومسيرة الكدح فيه، دون أن تُعنى كثيرا بتصوير تضاريسه، فإن فعلت كان ذلك الوصف خليطا من أمكنة وصور ذهنية ووجدانية، واستعارات، مثل ذلك قول السارد: « يمكنك وأنت تتجول في هذه المدينة – وخاصة إذا كنت حديث العهد بها – أن تلاحظ وجود عدة ساحات عمومية مختلفة، وفي أماكن عديدة، فتمر بها كما تمر بأي مكان أخر. أما ساحة " أول نوفمبر 1954 " فإن مرورك بها لا يكون عاديا، أبدا، إنها تستوقفك فعلا كما تستوقف كل الناس. وحتى عندما لا تكون لك رغبة في الوقوف بها. وأنا متأكد

من أنه قد حدث لك هذا، أو أنه سيحدث، وآنذاك فقط، يمكنك أن تبحث عن السبب. وقد تجده أو لا تجده. إن ساحة أول نوفمبر هي أهم ساحة في هذه المدينة... وهي تقع في شمال المدينة، بعيدة عن زحف التوسع العمراني، وتطل على البحر بكل روعته وعظمته، فاتحة صدرها لهدوئه وثورته...، فإذا وقفت في وسطها واتجهت نحو الشمال، قابلك البحر المزروع سفنا، بخليج صغير يمتد نحوك، تاركا وراءه شواطئ العربي بن مهيدي الرملية، النائمة بين أحضان جبالها، كامرأة مستلقية، تاركة رجليها لأمواج البحر تداعبهما وتغسلهما باستمرار».[1]

فأن تبدأ المدينة بخلجانها وجبالها وشواطئها وساحاتها وشوارعها مكانا، لتنتهي امرأة تغازل البحر ويغازلها، ويعشقها السارد وتعذبه، فذلك عدول بالمكان عن جغرافيته الفجة المباشرة، التي لم تكن الرواية لترضى بالتقيُّد بها:«مدينة أنت أم امرأة، أيتها الواقفة عارية في هذا الليل الجميل، ومن تنتظرين في مثل هذا الوقت؟»[2]، هكذا تتيه الرواية في بلاغتها الخاصة بدلا من أن تتيه في المكان، لتغدو حركة البطل في المكان غير مرئية، بل هي حركة ذهنية تأملية أكثر منها مكانية، بخاصة حينما يعتورها الشعور بالغبن والإنهاك، فهي إذن مقيّدة مسبقا حتى وإن تحركت، وهي منشغلة بغبنها أينما حلت وارتحلت لذلك تتلاشى تفاصيل المكان ويغطي عليها هم السارد، الذي يطغى على كل حركة وصورة ويحل في كلّ مكان ويتسرب إلى كلّ الأزمنة.

تتكتب الرواية إذن، بإيقاع جنائزي، يصطبغ به الفضاءُ، ويُوَشي إحساسَ السارد الأول بالأفول والإنهاك وتدهور القيم، فالسارد كالغريب في مدينة لا يعرفها: « ثم جاء وقت آخر، صرت فيه أجلس بعيدا عن المدينة وأتفرج عليها... ثم أبدا في الجري والركض في شوارعها وساحاتها، وأحيائها، وأخيرا أضيع فيها كما يضيع الغريب في المدن الغريبة، أو كما يضيع المسافر في الصحراء » [3]، فلا غرابة إذن أن تتغنى

---

[1]- الأزهر عطية: خط الاستواء، ص 13- 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 79.

[3]- المصدر نفسه، ص 47.

الرواية بلحن التذمر الأسود، وتستنطق معجم البكاء والغربة والتحول والعتاقة: فالجدران باكية ومتآكلة، والغرفة باردة، والمدينة تزداد ضيقا وتبعث على الاختناق، والحدائق مقفرة، لأنّها لم تعد غُلْبا، لكن فيها بقايا طحالب ورائحة عشب أخضر وظلال أشجار الأرز الصامدة.. أما الميناء القديم، فراح يقاوم كآبته، بعد أن ودع عيون السمك وعششت فيه حاويات تتدفق كنهر ينتهي مصبه إلى أرصدة الأسياد، هي المدينة تغرق في قذارتها، حتى ليتمنى السارد تطهرا طوفانيا للمدينة القذرة: «دخن يا علال، وانفث دخانك من أعماقك، دعه يخرج إلى الشارع ليصير ضبابا، يغطي قبح المدينة وجمالها... أو سحابا يتكور فوقها، ثم يمطر فيغسلها من أوساخها... دخن يا علال... أيها الملتصق بالأرض في كل الأزمنة، فستمطر السماء بشدة يوما ما، وستستحم مدينتك هذه، وتغتسل من عارها وأوساخها».[1]

هكذا يروح المكان نفسه يضاعف من وطأة إحساس السارد بالمأساة، ويوسع شرخ ذاته الذي لا يُرأب أبدا، وعندما تبلغ هذه النفخة التراجيدية مداها، فإنها ستغطي على كل صوت آخر، هو في النهاية مجرد صدى لصوت السارد، الذي سينوب عن الآخرين في الكلام ويتغلغل إلي أعماق وجداناتهم المخربة، وحين تتوسع دائرة تبئير السارد على الأفضية والأصوات السردية، فإنّها ستنتهي إلى استقطاب قارئ الرواية، وتتمكن من سحبه إلى هذا العالم الغاضب، وتحمله حملا على اعتناق هذا الحس الفجائعي بالمكان، وترغمه على قراءة تاريخ جديد لأمكنةٍ تشبعت بالتخييل والتأمّل الإيديولوجي المتواري بالحجاب، حتى أضحى بترها عن سياقها السردي المتماسك، أمرا مستحيلا، لأنّها أحد أطوار اللغة حين تأخذ زينتها، وتروح تعرض مفاتنها واستعاراتها الفضائية.. فدون ذلك قراءتها والتمتع بها في سياقها دون وساطة لغة شارحة.

لقد أسفر التبئير المركزي في رواية خط الاستواء، عن ضياع الملامح الحقيقية للمكان وللشخصية سواء بسواء، إذ غالبا ما تتداخل الشخصية، وجدانيا ورؤيويا، بصور الفضاء المنهوك فتصير جميعها، استعارة مضاعفة للذات المتأزمة لا غير،

---

[1]- المصدر السابق، ص 8-9.

وإنّها لتتساند جميعها لتمنح أطروحة الاستغلال التي تشتغل عليها الرواية كلّ أبعادها ولتعمق شروخ المرايا، فيمونة والعمري وبومنجل وبوخميس والسرجان والجسر والغرفة والميناء والجبل والمدينة، نسخ مكرورة من علال المُسْتَغَل، وجميعهم سدنة في معبد الإنهاك وكلّهم مرايا للحطام المستشري في كل ركن من المدينة، مثل ذلك هذه الصورة لبوخميس وهو يجر عربته باتجاه موت يتجدد كلّ يوم: « هذه العربة التي تراها، أدفعها في الصباح، وتجرني عند المساء. وفي كلتا الحالتين، أحس أنها تقودني نحو نهايتي. ومع ذلك، فأنا اتبعها نحو تلك النهاية التي أراها كل يوم، وهي تقترب مني أكثر فأكثر... ».[1]

يبدو أن السارد الأول لا يستنكف أبدا عن تتبع شتى صور الإنهاك، التي يقوم بعرضها متضمنة في السير العامة الخاصة بأبطال محكيه، من بينهم يمونة والسارجان وبوخميس، كما لا يتردد في الإفصاح عن تعاطفه مع عالم المنبوذين، وهؤلاء الحفاة العراة الذين يغص بهم عالم الرواية، في حين لا يحتمل هذا العالم وجود سوى سيِّد واحد، له أكثر من وجه، فقد يكون وجيها من الوجهاء أو تاجرا أو موظفا حكوميا كبيرا، لكنّه سيد في كل حال، وبذلك يكون المتخيّل الروائي قد أحكم بناء نسق التعارض بين الفضائين، المُسْتَغِل والمُسْتَغَل، في تعالقهما جميعا بالمنظورات السردية، إذ لا يكاد يظهر السيِّد، حتى تتوازن الاستعارة الفضائية، بطرفيها، السيد والمسود، وأكثر ما ينعت السارد هذا السيِّدَ بضمير الغائب وبلا تسمية ظاهرة قائلا: « هذا أنت، وهذا أنا، وذاك هو، إنه في الجهة الأخرى ينتفخ كالطاووس، إنه يتحرك من بداية الشارع في موكب رهيب ليقف في نهايته ويضع على نصب الشهداء إكليلا من الغار بلون دمهم الجميل... يهتز بطن السيد تنتفخ أوداجه، يعرق كثيرا ولسنا ندري لماذا يعرق السيد ؟...».[2]

تمعن الرواية في تتبع تفاصيل الفضاء المنهوك، حتى تجلي أوجه التناقض بين عالم علال الفقير وعالم السيِّد المرفه، ويتم ذلك بواسطة بلاغة التداعي السردية

---

[1]- المصدر السابق، ص 145.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 99- 100.

وتناجيات السارد الأول، التي انفتحت فيها مسامات اللغة الشعرية، لكأنّ الرواية تحجز على كل محاكاة فيها، وتأبى أن تكون مجرد حكاية، ولذلك عندما يصمت صوت التبئير المركزي، فليس ليعلن نهاية الرواية، فرواية خط الاستواء لا تنتهي أبدا، لأنّها تحكي قصة استغلال أزلية، يعرق فيها علال في كل زمان، مادام ثمة سيِّد منتفخ البطن في المدينة، من هنا أيضا ينبجس عمق التلازم بين انهيار الذات وانهيار العالم، فعلال مثل مدينته تماما، إنّه مشروع إنهاك متجدِّد، وكيان مُستَغَل ومهزوم سلفا، بفعل انتمائه للحي العشوائي الفقير.

إن واقع الاستغلال أشهر من أن يُشَهر به أو يُحكى عنه، إنّه هنا هذه الرواية بالذات وقد أخرجت ضغائنها فلا هي تروي مغامرة البطل ولا سيرته بقدر ما تنفث ما في صدرها من غلٍّ وتعلن ثورة ساردها على الفقر الذي لا يزال جاثما على صدر المدينة وعلى الظلم وقد نشر زبانيته في كلّ مكان، هكذا تلغي خط الاستواء مشروع قصتها لصالح أطروحتها ويا لها من تضحية، دونها الكثير من مزالق الخطاب الوعظي المباشر؟!.. لكن الرواية أنقذت ماء وجهها الأدبي بما اختلقته من صور واستعارات السردية، فحُقَ لها أن تكون رواية مضادة، حولت شكلها إلى وسيلة للاحتجاج، ومنحت البطولة فيها لفضاء يجأر بالتدهور والتناقض.

ب.2 – **تناظر علال/الجسر**

تعد صور الجسور،بخاصة الجسور المعلَّقة وغير المعلَّقة من أبرز المرايا التبئيرية في الأدب الروائي الجزائري، فهل لنا من دراسة تكشف عن خصوصيات كل تمثيل صوري للجسور عند كل كاتب على حده، كتبيين الفرق بين جسور مالك حداد وجسور أحلام مستغانمي وجسور الطاهر وطار وجسور الأزهر عطية المنهوكة.

تُتخذ جسور الأزهر عطية، كذريعة لاستئناف السرد الذاتي، وكمثيرات صورية فضائية، تنشط إدراك السارد الأول، وتقدح شرارة حسه السوداوي بالأشياء والأمكنة، وذلك ما يشكل دعامة هذا السرد الذي لا تشغله الحركة مطلقا، ولا هو ينمو بفعل سيرورة الحدث وتقادم أزمنته بقدر ما ينمو بالتفكير في المكان، وتوظيف استعاراته لتشريح واقع المدينة، واستشراف مستقبلها.

وعليه، فإن شعرية الجسور علامة فارقة في رواية خط الاستواء، وقد يأخذ بعضها شكل تمثيلات أيقونية، هي عبارة عن صور فوتوغرافية ملتقطة لجسور قديمة ومنهوكة ومنسوفة وأخرى جديدة، وكلّها معلقة على جدران غرفة علال، مما يشي بمجاورة مكانية تكاد تكون مطلقة بين عالم الجسر وعالم الغرفة، وهما يشكلان معا فضاء عزلة السارد الخلاّقة: «كنت أجلس في هذه الغرفة... فتستوقفني صورة الجسر المنهوك المعلق على الجدار المقابل، فأحاول أن أستنطقها، ويضطرني ذلك إلى إحراق العديد من السجائر... وعندما لا أبلغ هدفي، أتنهد كثيرا وأمعس أعقاب السجائر بانفعال شديد ثم أقوم، فأحمل قصبتي وأهرب إلى البحر».[1]

عندما تحتل مختلف صور الجسور فضاء الغرفة الضيِّق، فستجعله بلا ريب أكثر انفساحا مما هو عليه في الواقع، لأنّها ستحاصر مجال رؤية السارد المحدود فتوقظ تأمله وتبتعث تناجياته، هكذا تتحول صور الجسور إلى مرآة لتبئير السارد على نفسه وعلى غيره، بل ها هي الرواية تكشف في افتتاحيتها ذات السمت الفضائي عن الأهمية الموقعية التي وهبتها لعلامة الجسر الأيقونية وجعلتها مفتاحا من مفاتيح القراءة: «إن المهم في هذه الغرفة، بعد المتمدد فوق السرير بكل ارتخاء. لا أظنه يجلب انتباهك أبدا. إنه مجموعة من صور الجسور المختلفة، معلقة على جدران الغرفة بطريقة فوضوية جدا. ولا شيء بعد كل هذا، يمكن أن يدخل في دائرة الاهتمام على الإطلاق... يمكنك الآن أن تتصرف فلا خمر هنا، ولا نساء». [2]

فالسارد هنا، لم يجمع بين الجسر والإنسان الذي يسكن الغرفة جمعا اعتباطيا، مما يعني أن الجسر أكثر من مجرد حيز جغرافي، فهو البرزخ الفاصل بين عالم اليقظة والحلم، وهو مناسبة لإعلان بدء الفرجة السردية والذهنية التي يمارسها السارد كطقس صامت في محراب توحده: «إنك موجود لكنك الآن راحل، تداعب أذنيك أنشودة رقيقة جدا، وأنت تستمع إليها بكل شغف، راحلا معها إلى أماكن بعيدة جدا، وعبر جسور مختلفة الأشكال والأوضاع، وهي تحملك بكل لطف وحنان، كما تحمل

---

[1]- الأزهر عطية: خط الاستواء، ص 48.

[2]- المصدر نفسه، ص 07.

الأم طفلها في ليالي السهر الطويل، وتقطع بك المسافات الطويلة».[1]

الجسر فضاء للحلم أيضا كما المدينة تماما، ولكنّ له تجليات متشاكلة في الرواية، لذلك تباينت الجسور ما بين واقعية ومتخيلة: «لقد كان أبي يعمل بناء، في مصلحة للجسور والطرق، وكنت كثيرا ما أرافقه إلى عمله، وأتفرج عليه وهو يعمل. وأرى جسوره وهي تقوم، وتمتد عبر الأودية والأنهار، وعبر العوالم... وتصل المناطق البعيدة ببعضها، وتزاوجها أو تآخيها»[2]، لكن الصورة الواقعية للجسر تتعرض هي الأخرى إلى تعديل بريشة السرد، فالجسر لغة ثانية، تتضح بالمعنى ولا تقوله مباشرة، بل الجسر ليس جسرا فقط، إنه جماع هيآتٍ وأوصافٍ وكياناتٍ وتخييل: «كان الجسر يبدو قويا جدا، وعنيدا جدا، وهو يجثم بصدره وبكل قوة على الوادي، وكأنه أحد الوحوش المنقرضة. أرجله العديدة تنغرس في مياه الوادي وعلى ضفتيه، والمياه تنساب من تحته، وكأنها ثعبان لا أول له ولا آخر. وكأن كليهما – الجسر والوادي – يعلن تحديه للآخر، وقد عم المنطقة هدوء شامل، وخشوع ورهبة لا مثيل لهما في تلك اللحظات». [3]

فالصورة المتخيَّلة للجسر المنهوك، هي التي تُحْكِم قبضتها على فضاء الرواية، حين أسقطت بلاغتها على عالم السارد والشخصيات: « هذا العمري، ملك الجسور وطائرها المحلق، إنه يمر وهو يحمل على وجهه ابتسامة كبيرة وجميلة... أنا علال أقف الآن وأقول لك مر، ودعني أرى من سيأتي بعدك، ومن لا يأتي. فأنا أعرق الآن وأبكي، ثم أغرق في بحر ملوحة العرق والدمع. وأرى في ضاحية الأخرى بوخميس يجلس بجانب عربته الصغيرة،.. وأرى بومنجل منهمكا في ترقيع أحذية قديمة جدا... وإنني أرى جسورا عظيمة تمتد نحو المدينة. أما يمونة فإنها تجلس وراء آلتها الناسجة، تتحدى النوم والتعب وتداعب بأصابعها الجميلة خيوط الصوف، وتحولها بطريقة رشيقة إلى نسيج جميل يمتد هو الآخر ويمتد، حتى يكسو كل الناس. ولكن

---

[1]– المصدر نفسه، ص55.

[2]– المصدر السابق، ص 95.

[3]– المصدر نفسه، ص 116.

المدينة تبقى عارية...، بينما القوافل ما زالت تمر مسرعة فوق الجسر العاري».[1]

فليس ثمة أكثر غبنا من جسور بشرية تُوطأ وتُهَدَّم فلا تشتكي، وهي التي ينعتها السارد بالجسور العظيمة تارة، والمنهوكة تارة أخرى، فعلال جسر ومثله كلّ من يمونة، وبومنجل وبوخميس والعمري، وعليه فإنّ عالم الرواية يعج بجسور للعبور، مُسْتَغَلَّة ومَنْسُوفَة استوى في ذلك البشر والحجر والجسر والجبل والمدينة: « أنت جسر يا علال، أنت جسر كجسور العمري، التي يحلق فوقها، أو تحتها أو يحاذيها كل يوم، في رحلاته البعيدة، أنت جسر ولكنك لم تنهك بعد. أنت جسر، وهم العابرون.تعمل، تكد، تجد، تكدح، تعرق، تشقى، تحترق وتذوب، ترفع الدعائم وتبني. ويمر الربح على كتفيك هذين، وعلى أكتاف أمثالك، ليستقر أخيرا في جيوب الآخرين...وينز العرق من جبينك مالحا دون توقف، فيسقي هاته الأرض الطيبة، فتخصب وتنتج لهم ما يشتهون».[2]

هكذا تدين الرواية إلى الجسر بأطروحتها، كما فعلت مع استعارة خط الاستواء، وقد اسْتُخْدم الجسرُ في أكثر من سياق سردي متشاكلا مع علال: «هكذا يجب أن تكون يا علال، لأنك جسر والجسور لا تشتكي لأنها من حجر. ولأن مهمتهم أن يعبروا فوق الجسور قبل أن تنهك. أما عندما تشيخ ــ والجسور تشيخ أيضا مثل الإنسان – فإنها تهجر كما تهجر الأطلال »[3]، لقد وظفت الرواية بلاغة الجسر المكانية لتكثيف شتى صور الإنهاك، من تعبٍ وأرقٍ وعرقٍ وعريٍ وبكاءٍ وأنينٍ ونسفٍ واحتراقٍ، حتى لتغدو أيقونات الجسر كيانات حية، تُحِس وتتألم وتتنفس وتعرق وتتأوّه، بل إنّ الجسور لتحزن أيضا وتشيخ فتُهْجَر، أوتُذبح حين تنسف: « فاستمعوا إلى العمري يحدثكم إذن عن جسوره المذبوحة... أقول لكم تكورت الأشياء في رأس العمري، ثم دق القلب دقات رهيبة، وأحسست أن الأرض قد دكت، وأنني أهوي إلى أعماقها السحيقة. لقد

---

[1]– المصدر نفسه، ص 80.

[2]– المصدر السابق، ص ص 91– 92.

[3]– المصدر نفسه، ص ص 92– 93.

اهتزت الأرض مرة واحدة، وانتفض الجسر انتفاضة واحدة أيضا... ثم هدأ كل شيء ولم يبق إلا غمامة تكورت هي الأخرى ثم انتشرت فوق الجسر... وبدا الجسر هناك في صورة مريعة، غير صورته الجميلة المعهودة، لقد صار جسرا مذبوحا... جسدا مفصول الرأس»[1]، فليست الجسور من حجر أبدا، لأنّ الرواية تؤنسنها، وتجعلها تتقاسم مع السارد هم الإنهاك، وتكابده مثله تماما.

ولأنّ الجسور أنواع منهوكة وغير منهوكة، فكذلك الكادحون درجات: «أنت جسر لم ينهك بعد يا علال، لأنك ما زلت تدر الخير على الآخرين، وسيجيء وقت تصير فيه جسرا منهوكا، لا تصلح إلا للفرجة والذكرى، وصيد الأسماك النهرية»[2]، لقد أوشكت الرواية أن تجعل من الجسر بطلا ثانيا لها، حين شدّت الوثاق بينه وبين علال، وقدمتهما معا في سياق تبئيري واحد، يسائل قضية الاستغلال، ويصور بشاعتها الجاثمة على صدر المدينة.

ب.3- تناظر علال / البحر

يستثمر التناظر التبئيري: علال/ البحر، شعرية الماء بأبعادها الرمزية، والتي يبدو معجمها متلفظا به بقوة في الرواية، ففي رحلات بحثه المضنية عن سر البحر ومعه سر المدينة، ينفث السارد تداعياته، وتصدر عنه سلوكاتٌ وعادات وطرائق في التفكير، مما يعني أنّ حدي التناظر يتبادلان هنا أيضا لعبة انعكاس المرايا: «فليكن البحر مرآتك، ما دمت تواجهه وتتحداه»[3] «فلتكن أيها البحر مرآتي التي أرى فيها وجهي، وآثار سنين الغربة فيه»[4]، فبين علال والبحر تشاكل واضح، لا يتم الإعلان عنه دفعة واحدة، وإنّما تستكمل الرواية تشكيله على فترات.

يبدأ بحر خط الاستواء ككلِّ بحر، بحرٌ بلجة وأمواج وسفن راسيات وقصبة وصياد ونوارس راقصات: «تحملك قدماك الآن إلى البحر، وليس إلى جهة أخرى،

---

[1]- المصدر السابق، ص 119.

[2]- المصدر نفسه، ص 92.

[3]- المصدر نفسه، ص 16.

[4]- المصدر نفسه، ص 14.

فهاهي القصبة تنام على كتفك وها أنت تحاول أن تتخلص من هذه المدينة، فتقطعها في اتجاه الشمال. وعندما يقابلك البحر، فإنك ستتجه شرقا، ثم تجد نفسك أخيرا، معزولا عن المدينة، يقف بينك وبينها جبل، فتأخذ قصبتك وتنزل إلى الرمل، وتبدأ عملك، ولكن القصبة اليوم لا تعمل يا علال، فالبحر هائج، والموج عات».[1]

ثم لا يلبث البحر أن يتنازل عن واقعيته، ليشيِّد تمثله الصوري الأكثر خصوصية في هذه الرواية، فإذا هو العين الساهرة، المسخرة لعين المدينة النائمة: «عندما ترقص الشمس رقصاتها الصباحية الأولى، كل يوم خلف جبال العالية، فإنها تزرع أولى أشعتها الذهبية هناك فوق أعالي "الموادر"، التي تستقبل الشمس وهي تبدأ رحلتها اليومية، أما إذا وقفت في أعلى نقطة هناك، وتوجهت نحو الشمال، فإنك ستشعر بعظمة البحر الذي يقابلك مباشرة. كما تحس أيضا أنك تقف على كتفي وحش ضخم، يربض هناك لحراسة المدينة، التي تختبئ وراءه محتمية من أي هجوم يمكن أن يجيء عن طريق البحر».[2]

لطالما كان البحر قبلة للحيارى والمحزونين، وهو في رواية خط الاستواء معراجا لتوحد السارد، بل فضاء لاستعادة قيمة الذات المهدرة، كما لو أنّ اللجوء إلى البحر ارتفاعٌ عن الأرض وتسامٍ، وفيه يُنْزَلُ السارِدُ منازلَ عليا، فتحتفي بقدومه النوارسُ حين تلفظه المدينة وتزج به في حي عشوائي حقير: «ففي هذه المدينة، متى ارتفعت قليلا، قابلك البحر وناداك. وبذلك تجدني في مثل هذه الحالات، أختم جلساتي الصوفية بالتوجه إلى البحر استنجد به، وأمد إليه يدي، وصوتي وقلبي، ثم أنزل نحوه فأجد النوارس الجميلة تنتظرني، في صفوف طويلة على الشريط الرملي».[3]

لقد رشحت الروايةُ البحرَ مرآةً ثانية لتبئير السارد، وعلى عتبته تبدأ لعبة انعكاس المرايا، وتنهض لغة من التخاطب بالصمت بين علال والبحر، بحيث تغدو كلّ رحلة نحو البحر هي رحلة للتأمل والوقوف ملِّيا وجها لوجه مع الذات ومع العالم:

---

[1]- الأزهر عطية: خط الاستواء، ص ص 172- 173.

[2]- المصدر نفسه، ص107.

[3]- المصدر نفسه، ص 48.

«إنه علال لقد ترك كل شيء في المدينة...، وربما سيتحرك بعد ذلك، وهو يحمل قصبته نحو البحر ليجاوره، ويكمل رحلته التأملية هناك»[1]، فكل مواجهة مع البحر هي امتداد لهذه البلاغة الصامتة التي تذعن لإغراءات الرمز المائي وتستنطقها في آن، وحده البحر إذن هو مستودع تُناقضات الذات وهمومها وهواجسها، ووحده علال من يملك امتياز مخاطبة البحر والتواصل معه: «أيها البحر، يا عظيم، أيها الغارق في حالة من التجلي العظمى. أيها الراقص على أنغام لا يسمعها إلاك، كما يرقص علال على أنغام لا يسمعها إلا هو، علال مثلك أم أنت مثله ؟ كلاكما يرقص على أنغام خاصة، ويتوحد بحبيبه عندما ينام الناس، ويهدأ العالم، وتصمت الكائنات».[2]

هكذا نلفي وتيرة البوح قد تمّ ضبطها على إيقاع حركة البحر الذي يبدأ صامتا لينتهي مزمجرا، مثلما يتدرج دفق شعور السارد من الهدوء إلى الثورة، وبذلك تُشحذ رمزية البحر، لتُرَسِّب مزيجا من المشاعر الملتبسة من الحزن والفرح والقوة والضعف والضياع والرهبة والرغبة في التوحد والغضب الصامت...، ذلك يعني أن وضعية التشاكل بين سيرة البحر وسيرة علال لا مراء فيها، بل إنّ غموضَ البحر، وهدوءه وصمته الرهيب، صور فضائية تشي بالالتباس العاطفي المُطْبِق على سيرة علال، فنحن لا نكاد نعرف شيئا عن علال هذا، على الرغم من كونه الشخصية الرئيسة في مجتمع الرواية وساردها الأول، سوى ما يجود به علينا هذا السارد نفسه، وما يمدنا به من معلومات شحيحة عن سيرته ووضعيته الاجتماعية المتخيَّلة، حتى إن هذا العرض ليأخذ شكل بيان رسمي مختزل لسيرة علال الذاتية، وهو كما جاء في الرواية وبطريقة الكتابة نفسها:

«الاسم: علال بن عمار.

العمر: قاربت الأربعين.

المهنة: بناء...

---

[1]- المصدر نفسه، ص 144.

[2]- المصدر السابق، ص 173.

الهواية: سر، سأبوح به في الوقت المناسب.

مشاغلي: أسرار، سأبوح بها أيضا، فلا تقلق.

أصدقائي: قليلون جدا، ولكنهم كل الناس».[1]

ثم تنمو الرواية، فلا نكاد نعثر على علال من لحم ودم، يحيا كسائر الخلق، ولا يبدو أنّ الرواية تهتم لذلك، بقدر ما تهتم بثمين غيرية علال، المستعد للرحيل والعزلة دائما، المجلّل بالصمت، المتمدِّد في فجوة من الغموض كالبحر، هذا هو علال مثلما يراه السارجان: « إنك لا تنام ولا تغيب إلا في أوقات معلومة، إنك هنا، ولكنك مسافر نحو عوالم أخرى. وقد حاولت مرارا أن أعرف منك هذه العوالم، فلم أستطع. أنت غامض يا علال، وعوالمك غامضة مثلك، أو أكثر. أنت سر كبير»[2]؛ بل إنّ السارجان ليردِّد بين الفينة والأخرى، مقطعا من أغنية شعبية شهيرة للمطرب دحمان الحراشي: «خبي سرك يا الغافل، واقرا حذرك، لا تبيَّن سرك للغير»[3]، سرعان ما سوف يتحوّل نتيجة تكراره إلى شعار للمُسَّارة والغموض اللذين يعتوران سيرة علال في الرواية.

لا شيء إذن، يدل على إنسانية علال سوى بقية من فكرٍ متوثِّبٍ، يجعل من علال سجينا لتأملاته الخاصة وحلسا لانطباعاته وشعاراته، كما لو أنّ علالا لا يعيش مع الآخرين ولا هو يدفع الناس أو يدفعونه، بل يأوي إلى ركنه الشديد، متأملا شاردا، ولا نراه يخاطب أحدا سوى البحر والمدينة والجبل والجسر، وخطابه مع هؤلاء صامت على الدوام، لأنّه لا يحتمل ردود فعل قولية من المُخَاطَبين، وحده علال يتكلَّم صامتا، ويتكلّم صامتا بالنيابة عن الآخرين أيضا: «أنا علال الذي لا ينام، لأنه ينتظر اقتراب الساعة ومرور القمر، وينتظر أن يتعلم الناس قيمة الصمت، ثم يزحفون صامتين، فتندك الجسور المنهوكة لهول الزحف وتصمد غير المنهوكة، لأنها ستحملهم نحو الدائرة القرمزية، ثم تقف بعد ذلك شاهدة على أزمنتهم»[4]، وليس الصمت وقفا

---

[1]- المصدر السابق، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص39.

[4]- المصدر نفسه، ص169.

على علال وحده، بل إنّه الآصرة التي تجمعه بمن هم على شاكلته من الصامتين، الذين يحترقون دون ثرثرة،: «ومن يحترم يمونة ويحبها، فإنّ عليه أن لا يقلقها بالحديث عنها وعن أسرارها. إنها تحب الصمت بل تعبد الصمت، وإنها تسير صامتة، وتعمل صامتة...، بينما هناك من الناس من لا يعرف قيمة الصمت في اللحظات الجميلة، فعلمي الناس يا يمونة كيف يصمتون، في لحظاتهم التي لا يستطيعون استعادتها بعد إضاعتها».[1]

ثم لا تلبث مساحة الصمت أن تتسع، حتى تنثلم عرى التواصل بين علال والعالم من حوله، وبينه وبين الشخصيات الأخرى، فالصمت طقس من طقوس السارد وبه يعلن عن اختلافه وحكمته، لأنّ للصمت كذلك سره الأبلغ من كلِّ أشكال الإفصاح والبوح: «يسود الصمت الآن ويسود القمر، ويعزف البحر أنغاما جميلة وهادئة. إنه العالم يتوحد بشكل متناسق، مبرزا أسراره في صورة لا يستطيع إدراكها إلا الذي يدرك قيمة التوحد، في مرحلته القصوى، فيمارس التوحد، ويتجلى».[2]

ب.4 – تناظر علال / الغرفة

يتم التمكين لهامشية السارد ببيته الذي يأوي إليه في الحي العشوائي الفقير، وبخلاف الأفضية الأخرى، يطول الوصف الطوبوغرافي الممنوح كامتياز نصي للبيت والغرفة، وقد تأكد هذا الامتياز عندما جعل السارد افتتاحية الرواية مقدّمة فضائية استأثرت بها الغرفةُ لوحدها: « يبدو أنك لم تستطع بعد تحديد موقعي في هذه الغرفة الصغيرة... ها أنت تدخلها مباشرة، بعد أن تركت وراءك غرفة المطبخ الصغيرة، يقابلك – وأنت في الباب – سرير لشخص واحد لم ترتب الأشياء التي وضعت فوقه، ومع ذلك فإني أتمدد عليه، وعن يمينك قد يجلب انتباهك ضوء النافذة الصغيرة... توجد هناك خزانة متكئة على الجدار، عن يمينك، وأنت في الباب...، وطاولة وكرسي تحت النافذة. وعلى الطاولة علب التبغ وعلبة الكبريت، وصحن زجاجي فيه بقايا طعام وفتات خبز. وخلف الباب عن يسارك علقت بعض الملابس الرجالية طبعا، واتكأت

---

[1]– المصدر السابق، ص ص 167– 168.

[2]– المصدر نفسه، ص180.

قصبة صيد. أما بجانب السرير، فهناك مائدة صغيرة، فوقها منفضة تكاد تمتلئ، وفنجان قهوة يتصاعد منه البخار، فهل رأيت حتى الآن شيئا مهما في هذه الغرفة غير المتمدد فوق السرير بكل ارتخاء، ينفث دخان سيجارته المحترقة كما يحترق قلبه وقلبك الآن.إن المهم في هذه الغرفة بعد المتمدد فوق السرير بكل ارتخاء،لا أظنه يجلب اهتمامك أبدا، إنه مجموعة من صور الجسور المختلفة، معلقة على جدران الغرفة بطريقة فوضوية. ولا شيء بعد كل هذا يمكن أن يدخل دائرة الاهتمام...حرك رجليك نحو الخارج، فلك الحق أن تستنشق من هواء الشارع المار أمام هذه البناية مليون مرة في الليل والنهار فلا أحد يسأل عنك، فهو شارع صغير، وهو خال في أغلب الأوقات... وأكثر ما يكون مظلما».[1]

هكذا يستميت الساردُ في التقاط التفاصيل من أوصاف البيت ومحتوياته، غير إن عين السارد لا ترى إلاّ ما حَقُرَ من محتويات البيت وتضاءلت قيمته، أو هو يقدِّم لنا الأشياء كما يراها ويريدنا أن نراها معه، وفي هذا تبئير سردي واضح على فضاء يبعث على الرثاء ويُوَلِّد مشاعر النفور والضيق في نفس متلقٍ افتراضي يستدعيه السارد ويستضيفه في بيته ويأخذ بيده ليطلعه على كلِّ زاوية فيه.

ثم سرعان ما تبدأ مشمولات الغرفة، المنتقاة كعلامات أيقونية، بالإخبار عن هوية السارد الغامضة حتى الآن، فثمة في الغرفة سرير غير مرتب، فأغلب الظن أنّ صاحبَه رجل أميل إلى الفوضى، وأغلب الظن أيضا أنّه شخص متأزم ومزاجي الطبع، ويحشد السارد صورا بعينها في فضاء الغرفة الضيِّق، فثمة طاولة وكرسي وتبغ وفتات خبز، وهذا يقتضي أن يكون ساكن الغرفة كادحا يعاني شظف العيش، إذ ليس في بيته ما يدل على نعمة ظاهرة، لكأنَّ الرواية وهي تكدِّس كلّ هذه الأوصاف قد كرهت كل مماطلة وراحت منذ أسطرها الأولى تبوح بأسرارها، فإذا الرواية رواية أطروحة، وإذا قضيتها الأولى هي قضية الإنسان الكادح والمُستَغَل.

ليست الغرفة مكانا للسكنى بقدر ما هي فضاء لتبئير السارد، فهي تُنشِّطُ وعيَ

---

[1]– المصدر السابق، ص ص 05 – 08.

السارد وتشحذ تأمّلَه، إنّها كما الجسر مثير صوري يستنفر انطباعات السارد وتناجياته الصامتة، وهي كما كلّ الأفضية الأخرى المجاورة، تشترك في لعبة انعكاس المرايا وتنخرط في جدلية الفضاء والمنظور السردي الذي يؤطره. وقد ألمحنا سابقا إلى بعض مسارات التشاكل بين سيرة علال وسيرة الغرفة التي يسكنها، إذ كما يعرق علال تعرق غرفته وتضيق كما يضيق صدره وتختنق كما يختنق، فغرفة علال أشبه بقبو مظلم أو هي سجن داخل سجن أكبر، هو هذا العالم بكلّ تناقضاته وبؤسه وقساوته.

تتوسّع مدارات التشاكل بين علال وغرفته حينما يؤدي ضيق المكان إلى انحسار أفق الرؤيا وترسيخ عزلة السارد، ولا أدل على ذلك من أن تنقلب الدلالة الوظيفية للنافذة الوحيدة الموجودة في الغرفة، والتي كان يُفترض أن تكون منفذا على العالم، فإذا بها تتحول إلى معبر للاختناق والموت لأنّها نافذة صغيرة جدا، ولا تكاد تطل على شيء ولا هي تسمح بتسرب الهواء إلى الغرفة، بل إنّ ضيقها الشديد ليتحول إلى لازمة سردية، ترددها الرواية في أكثر من موضع فيها: «وسع نافذتك يا علال، حتى تستنشق الهواء بحرية مثل الآخرين، إنك تكاد تختنق، والهواء ملك للجميع، وسع نافذتك يا علال، إنك تكاد تموت»[1]، أما حينما يفكر السارد في توسيع نافذته، فكأنه بذلك يفصح عن رغبته في الانعتاق والتحرر، إذ ليس ضيق النافذة أو اتساعُها دلالات فضائية حقيقية، بل هي وسائط فضائية لتمرير وجهة نظر السارد، التي تتنازعها رغبتان، رغبة في العيش الكريم، ورغبة في تحطيم قيود الاستغلال: «ولذلك كنت أفكر كثيرا، وأهم في بعض الأحيان بتوسيع النافذة الصغيرة، ولكنني كنت أعدل عن رأيي في الأخير. وأقول في كل مرة: لم يحن الوقت بعد يا علال...».[2]

2-2 - مرايا التبئير السردية:

أما وقد تقدَّم الحديثُ عن تبئيرات المرايا الفضائية، فإنّ ما يعنينا في هذا المبحث، هو تقصي تبئيرات المرايا السردية في علاقتها بتبئير السارد الأول على

---

[1]-المصدر السابق، ص 05.

[2]-المصدر نفسه، ص 05.

نفسه وعلى الشخصيات، وقد أشرنا بأنّ صوت علال يتحوّل في كلّ مرة إلى مرآة عاكسة تقوم برصد هوية من الهويات وتتكفل بوصفها وعرض تاريخيتها الخاصة وتقييم رؤيتها إلى العالم.

هذا يحملنا على الزعم بأنّ الرواية ليست رواية أصوات، بل هي روايةُ رؤيةٍ سرديةٍ واحدةٍ ومتنقلةٍ، تلك التي تشتغل كمرآة مركزية، يترصّد من خلالها السارد الأول سيَّرَ الشخصيات ويلتقط تفاصيلَ حكاياتهم من مسافاتٍ مختلفة، فالسارد هنا لا يسمح بتعدد الأصوات وإنَّما ينوِّعُ منظوراتَه الذاتية للحكي، ليكشف بذلك عن نزوعه إلى تشييد عالم تخييلي يستأثر به وحده، دون أن ينازعه في حكيِّه أحد، أما تعدد الضمائر الذي قد يوهم بتغيير منظورات الحكي، فهو مجرد أصداء للصوت الواحد، الذي لا يرعوي عن كبح كلّ صوت مختلف، بل وينزع إلى إحباط كل محاولة للحكائية في الرواية، ونسف تعدديتها الصوتية، فتنتهي الرواية لأن تكون مجرد نشاط تأملي مُطَّردٍ لسارد تحاصره القضايا والأفكار، فيتأرجح سردُه بين أحلام اليقظة ولحظاتٍ للتأمّل لا تنتهي، هو صوت علال إذن من يحتكر المعرفة، بسبب توحده، واستعداده المستمر للتعبير عن هواجسه المختلفة، عبر التفاصيل والأشياء والأشخاص والصور الفضائية.

عندما ينتقل علال من عرض سيري إلى آخر، فإنّه كمن يقوم بتحريك عين المرآة الراصدة في أكثر من اتجاه، حتى ليبدو السرد مستغرقا في لعبة المرايا المتقابلة، إذ تكشف المرآة عن جانب معيّن من حياة شخصية ما، ثم تتركه لتضيء سيرة شخصية أخرى، ثم تعود المرآة إلى الخبر الأول، وهكذا لا يكتمل الخبر إلاّ بمقابلة المرايا وجمع ما تُوفره من معارفَ ومقارنة ما تتضمنه من عيِّنات سيرية، ولذلك وفي سبيل استكمال معرفة الخبر السردي الذي يصدر عن السارد الأول، بشكل منقوص ومُجْتزأ دائما، يجدر بنا تأمّل مرايا تبئيرات السارد الأول على نفسه، وعلى الشخصيات تأمّلا أفقيا وعموديا سواء بسواء.

تحتكم رواية خط الاستواء إلى أحادية المنظور السردي وتفرز انقساماته في آن واحد، وللبرهنة على ذلك يمكننا أن نستكشف حصص التبئير ومجموع الأصوات

الموزعة في مستوى الاستهلال الروائي، إذ تبدأ الرواية بتبئير السارد الأول على نفسه وعلى غيره من شخصيات الرواية، وذلك ما يتجلّى في هذا المقطع: «عندما يمر السارجان بهذا الشارع – وكثيرا ما يحدث ذلك في ليالي صحوه الجميلة يقترب من هذه النافذة ويصرخ بأعلى صوته:

– وسع نافذتك يا علال...

ولذلك كنت أفكر كثيرا، وأهم في بعض الأحيان بتوسيع النافذة الصغيرة ولكنني أعدل عن رأيي في الأخير...

يبدو أنك لم تستطع بعد تحديد موقعي في هذه الغرفة الصغيرة، أو لعلك ما زلت تتعرف عليها وعلى محتوياتها. ها أنت تدخلها مباشرة، بعد أن تركت وراءك غرفة المطبخ الصغيرة يقابلك ــ أنت في الباب ــ سرير لشخص واحد... إنني أتمدد فوق السرير بكل ارتخاء، فلا تبحث. فالأشياء الأخرى غير مهمة، فكما أن أهم شيء في العالم هو الإنسان، فإن الإنسان هو أهم شيء كذلك في هذه الغرفة. والذي في الغرفة هو أنا.

– يمكنك أن ترحل الآن.. فلا خمر ههنا ولا نساء..

دخن أيها المتمدد في غرفته بكل ارتخاء، إنها السجائر تحترق باستمرار بين أصابعك، مثلما تحترق ذاتك في هذه المدينة». [1]

يفتتح صوت السارد الأول "علال" حكايته منجزا تبئيرا داخليا على نفسه، مُعَيِّنا إناها بضميري المتكلم " أنا" " كنت أفكر"...، كما ينتج تبئيرا على الآخرين مستعملا ضمير الغائب: " عندما يمر السارجان... "، أو ضمير المخاطب الذي يدل على أكثر من جهة سردية، إذ قد يُعيِّن به السارِدُ نفسَه أحيانا " دخن أيها المتمدد فوق السرير..."، أو يخاطب به شخصية من الشخصيات، أو يستدعي متلّقيه الافتراضي: "يبدو أنك لم تستطع"، مما يعني ابتداء أنّ الرواية تتضمن بنية سردية، تحكي بضمير الغائب أو المتكلِّم، كما تتضمن بنية تخاطبية، تأخذ شكل مونولوجات وحوارات

[1] -الأزهر عطية: خط الاستواء، ص ص05 - 08.

افتراضية بين طرفين، ويروح السردُ يتأرجح بين هاتين البنيتين، ثم يجنح إلى التلاعب بجهة الضمائر السردية، حتى لَيَتَمخض ذلك عن فضاء تبئيري شديد التعقيد، يسم بميسمه شعرية السرد في الرواية، ويجعلها تتراوح بين خيارات تبئيرية كثيرة، لعلّ أهمَها، التبئير الصفر، الذي ينجزه ساردٌ عليم بضمير الغائب تارة، أو يتولاه في غالب الأحيان علال بنفسه، حينما يصير ساردا لا بطلا لروايته فحسب، وبذلك يروح علال يستبطن أحوال الشخصيات ويحلل نفسياتها ويقرأ أفكارها ويستعرض تاريخها، ويصفها من الداخل والخارج، فالسارد الأول هنا، غيري الحكي، لكنّه مطلق الحضور وكلّي المعرفة غالبا، وقد ينتقل صوت علال من مقام التبئير الصفر، إلى مقام التبئير الداخلي المزدوج، هذا الذي سيكون لنا إليه عود في مبحث مستقل، ففي التبئير المزدوج، يكون علال ذاتي الحكي، لكنّه ينتج شكلين من التبئير الداخلي، يتقدم أحدهما بصوت علال حينما يتحدث عن نفسه مشيرا إليها بضمير الأنا، ومنجزا بذلك سيرته الذهنية الخاصة كما يراها هو من الداخل، أما وقد آلت هذه الذات إلى الانقسام على نفسها، فإنّ صوت علال سرعان ما يستبدل أنت بأناه الظاهرة، ويسند حكيه الخاص إلى ذاته الثانية، وبذلك تنبثق عن السارد الأول، صورة مختلفة عن نفسه هي وجهه الآخر، الذي يروح علال يخاطبه، كأنّه يعيش حالة فصام تبئيرية واضحة، تحدث عندما ينفصل علال عن ذاته ويخرج منها ويحدث بينه وبينها مسافةَ غيابٍ وبعد، تُمكِّنه من قراءة صفحة نفسه من الخارج، هكذا يستوي علال على مسافة من محكيِّه الخاص، ولعلّ هذه المسافة الغيرية، هي التي سمحت لعلال بمراجعة تاريخه بعين أخرى، وأمكنته من استعراض أخطائه وهزائمه، وعليه تبرز غيرية حكي السارد، إذن في مستويين من التبئير، هما التبئير الصفر والتبئير الداخلي، يكون علال في الأول منهما منشغلا بالحكي عن الآخرين، وفي ثانيهما متظاهرا بالحكي عن آخر "أنت"، الذي هو علال نفسه، وتعد مسافة التبئير الثانية من أهم خصائص التبئير في رواية خط الاستواء، بل هي علامته الفارقة، التي لم يكن السارد يَدَّخر جهدا للإفصاح عنها في أكثر من مقطع في الرواية: «حدث نفسك يا علال، حدث نفسك عن نفسك أيها المنهزم في غير معركة. قل ما شئت عن نفسك لنفسك، مرتين: مرة داخل الزمن، وأخرى خارج الزمن، قل أنا علال، عشت في الماضي السحيق، وأنا الآن أعيش هذا

الحاضر».[1]

أما إذا أردنا تحديد مجموع التبئيرات الموجودة بالفعل وبالقوة في رواية خط الاستواء، فإننا سنحصيها مرتبة، بحسب نسبة اطرادها في الرواية، إذ تدل العلامة (+) على امتداد التبئير، والعلامة (+-) على تقلّصه نسبيا، والعلامة (-) على ندرة نوع التبئير، وذلك ما يوضحه الجدول أدناه:

تبئير علال على نفسه: (أنا).	تبئير علال على الآخر (أنت)، الذي هو علال نفسه.	تبئير علال على الشخصيات: (هو،هي، أنت).	تبئير الشخصيات على علال: (أنت، هو) مثل بوخميس والعمري.	تبئير السارد العليم على علال بالضميرين: (هو، أنت).	تبئير الشخصيات على نفسها:مثل بوخميس والعمري.	تبئير السارد العليم على الشخصيات.
+	+	+	-+	+	-+	-

بمقتضى الجدول أعلاه، نخلص إلى أنّ رواية خط الاستواء ليست، فيما يبدو، فضاء للتعددية الصوتية،لأنّ تبئير السارد الأول على نفسه، وهو ما يأخذ شكل تناجيات، وتبئيره على غيره يستأثران بحصة التبئير في الرواية، أما مجموع الأصوات الأخرى التي يستحضرها ويحاورها السارد الأول فليست أصواتا بالمعنى التقني للكلمة، لأنّنا لا نلمس نبرتها الحقيقية إلا نادرا جدا كما في حالة تبئير بوخميس أو العمري على نفسيهما، وتبئيرهما على علال، مما يثبت مرة أخرى أحادية المنظور، ذلك لأنّ تبئير الشخصيات على نفسها أو على غيرها، حالة نادرة في الرواية التي نادرا ما يمنح امتياز السرد فيها إلى صوت آخر غير صوت علال، فالشخصيات لا تتولى التلفظ بمَحكيِّها مباشرة، فلا السارجان يتحدث ولا العمري ولا يمونة، فإن تحدثوا فإنّ أقوالهم يتولاها علالٌ بنفسه، فتغدو أصواتهم مجرد أصداء

[1] -المصدر السابق، ص ص 94 - 95.

لصوته، وخطاباتهم خرساء بلا صوت وبلا نبرة، وبلا تشخيص لساني خاص بكلام كلٍّ متكلِّم على حده، وهذا ما قد يفسر ندرة العرض المباشر في الرواية، وعليه فإنّ مناقلة الخبر وتبئيره، عمليتان يديرهما غالبا طرف واحد هو صوت السارد الأول، أمّا الأصوات الأخرى فهامشية بل تكاد تكون مُغيَّبة، وهو ما يؤدي برواية خط الاستواء إلى السقوط في حالة من التوحد اللغوية، حين يكتفي الصوت الواحد بنفسه وينكفئ على لغة مُوَحَدَة، هي لغة علال التي يتحدث بها الجميع لا لغة علال وحده، فعندما يتحدث العمري مخاطبا متلقيه الافتراضي أوحين نلمحه متحدثا عن نفسه بضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، كما كان ديدن علال من قبله، فإننا لا نشعر باختلاف نبرته وأسلوبه عن نبرة خطاب علال وأسلوبه، كأنّ المتحدث دائما هو نفسه: «أنا أحدثكم عن هذه الأشياء لأني أعرف أنّ علالا لا يحدثكم عنها،... أقول لكم تكورت الأشياء في رأس العمري، ثم دق القلب دقات رهيبة، وأحسستُ أن الأرض قد دكت، وأنني أهوي إلى أعماقها السحيقة، لقد اهتزت الأرض هزة واحدة وانتفض الجسر انتفاضة واحدة أيضا، وأنت رأيت ذلك.واختلطت أشياء بعضها ببعض، ثم تكورت وتدحرجت إلى عمق الوادي، وبدا الجسر هناك في صورة مريعة...لقد صار جسرا مذبوحا، لقد صار الوحش الجاثم هناك، جسدا مفصول الرأس»[1]، وانظر تارة أخرى إلى حديث بوخميس، حين يصف حركة عربته وتنقلاته إلى عمله كلّ يوم مستخدما لعبة الضمائر نفسها، إذ يعين نفسه بضمير المتكلم، ثم سرعان ما ينزاح عنه حين يباعد بينه وبين نفسه بضمير الغيبة: «أنا لا أريد أن أحدثك عن **نفسي** يا علال، ولكني أريد أن أحدثك عن هذا البائع المتجول، الذي تراه أمامك، وهو يكاد يلتصق بعربته، حتى يبدو وكأنه جزء منها. أريد أن أحدثك عن هذا النموذج من الناس الذين تراهم كل يوم يسيرون وراء عرباتهم. إنهم يحملون هموم هذه الدنيا كما تحمله أنت، ويرقصون لها كما ترقص لها أنت... أما الدائرة القرمزية، فإنها تضمنا جميعا»[2].

يبدو أنّ معجمَ السارد الأول: "تكورت، أحسست، تدحرجت، الوحش الجاثم،

---

[1]- المصدر السابق، ص119.

[2]- المصدر نفسه، ص 148.

ترقص، يلتصق، هموم، الدائرة القرمزية..."، وحديثَ النجوى، ومسافةَ التبئير الغيرية التي تفصل المتكلِّم عن نفسه كسارد، هي وضعياتٌ مهيمنةٌ هنا وبقوة على خطاب يفترض أنّ العمري هو من يتلفظ به، أو بوخميس...، لكنّ واقع التلفظ يثبت أنّ العمري وبوخميس ويمونة جميعهم يتحدثون بلسان علال ويستعيرون لغته المتعالية الرسمية التي لا تسمح بتنوع النبرات والأساليب وتعدد الأصوات والخطابات.

فالمتكلِّم في السرد هو علال غالبا إن لم نقل دائما على الأرجح، وقد تلوَّن صوتُه بلون المأساة التي حلّت في كلِّ مكان من عالم الرواية، فلم تعد ثمة حاجة إلى تعددية الصوت، ما دام الجؤار واحدٌ والألم هو عينه والإنهاك هو قدرُ الجميع، لذلك ينوب صوت علال الذي هو السارد نفسه عن كلِّ الشخصيات الأخرى، ويتغلغل إلى أعماق وجداناتها المعذبة.

لقد كان قدرُ السرد في رواية خط الاستواء، الإذعان لسلطة السارد الأول، الذي راح يمارس استبداده الرؤيوي، من خلال عديد الوظائف السردية المسندة إليه، إذ غالبا ما نلفي السارد الأول، هو من يؤطر العرض النادر، كهذا العرض الذي يخمن السارد الأول أنّه قد دار بين بومنجل وأحد زبائنه، فتولى هو نقله، بوصفه شاهدا على بعض يوميات بومنجل، وعلى الوقائع التي كانت تجري في دكانه: « وعندما تكون جالسا بجانب الباب، يدخل رجل، يبدو أنه عائد من العمل، وفور دخوله، يجلس إلى جانبك، ثم يبدأ في نزع حذائه، وهو يوجه حديثه إلى بومنجل:

-هل يمكنك إصلاح هذا الحذاء؟

- يمكن إنه متين، ولكن لا بد من تغيير نعليه، وذلك يتطلب وقتا كافيا.

- ليس لدي ما ألبسه، إنّه الحذاء الوحيد الذي أملكه.

ويتحرك بومنجل قليلا، ملتفتا نحو اليسار، ثم يمد يده ليسحب حذاء من درج هناك، ويقدمه إلى الرجل، وهو يقول له:

- يمكنك أن تستعمل هذا، واترك حذاءك، فسيكون جاهزا غدا مساء. هذا كل ما يمكنني أن أفعله من أجلك.

ويرد عليه الرجل، وقد بدت على وجهه علامات الرِّضا:

– ليكن ما شئت، سأتركه لك. غدا يوم عطلة على كل حال. ولذلك فأنا لا أستعمل هذا الحذاء وقت العمل. لا تخف عليه، سأعيده لك كما أخذته.

وعندما يكون الرجل صاحب الحذاء، قد ملأ الباب وهو يخرج، يرفع بومنجل رأسه، وعلى شفتيه ابتسامته المتميزة. إنها الابتسامة التي يستقبل ويودع بها كل الناس، الذين يقصدونه طول النهار».[1]

كما إنّ السارد الأول هو من يتولى نقل الحوارات المفترضة الغائبة، التي لم تُقَل أبدا ويقوم بتسريدها، ومثله هذا المقطع السردي الذي لم يُؤْذَنْ فيه للسيِّد ليتكلَّم بلسان حاله بل ينوب عنه السارد مقدِّما خطاب الشخصية الغائب بنبرة سخرية كامنة: «ثم يتحرك الموكب مرة أخرى، ليقف في النهاية الثانية للشارع، ويتقدم السيد بعد ذلك ليخطب في الناس الذين تجمعوا في إحدى الساحات العمومية... يمسح السيد عرقه بمنديله الأبيض الناصع، وهو يتحدث عن الاشتراكية وعدم تناقضها مع الإسلام. وعن تحالف العمال والفلاحين. وعن الرفاهية والعدالة. وخلال ذلك، يقاطعه الناس بتصفيقات حارة يلهبون بها أكفهم».[2]

لكن تبعية خطابات الشخصيات لخطاب السارد، تستدعي بالضرورة غياب هويتها، التي يتكفل السارد الأول برسمها على قَدَرٍ معلوم، فالسارد الذي يبدو منشغلا دائما بتقديم الشخصية إلى المتلقي، يخبرنا بما يجب أن نعرفه عنها فقط، متعمِّدا التقتير على كمية الخبر السردي وتوزيعه على فضاء النص توزيعا مدروسا، وعندما يكف الصوت عن عرض تقريراته بصدد سيرِ شخصيات عالم الرواية، أو عندما توشك الرواية على نهايتها، نكتشف فداحة جهلنا بالشخصية، حتى إننا لا نكاد نعرفها ولا نتلمس حقيقتها ككيان اجتماعي يفعل ويستجيب ويتكلّم، إذ لا يعدو السارجان، والعمري، وبوخميس، ويمونة، وعلال نفسه أن يكونوا مجموعة ذوات مفرغة تماما

---

[1]– المصدر السابق، ص ص 110– 111.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 99– 100.

من كلِّ عمق إنساني، أو كأنّهم يستوون مع الأمكنة غير الخرساء وعلى رأسها المدينة والجسر والحي العشوائي، لأنّ هذه ليست مجرد أمكنة، بل هي كيانات إديولوجية منهوكة، انحصرت وظيفتها في عيش ما تبقى من حكاية الكدح والموت البطيء ؛ وبذلك تنتهي الرواية إلى أن تكون رواية الصوت الواحد، حتى وإن كان الصوت يتصادى ويتضاعف وينقسم على نفسه، فالصوت السردي يتقدَّم مفردا بصيغة الجمع، لأنّه عاجز عن دمقرطة السرد وفتح مسالك البوح للآخرين بلغاتهم وأصواتهم الخاصة، وهو دائم الانغماس في تأملاته ومناجاته، إلى الحد الذي يصير معه الصمتُ بلاغة ثانية تسم شعرية التبئير، في حين يكون رعب الفضاء وعنفه، وهما اللذان لا يسمحان بالتعبير والإفصاح بحرية، قد رسخا من جانبهما هذا العدول السردي من الفعل إلى التأمّل والشرود الدائم في الأفضية والهُويات، ومن الكلام والجَلَبة إلى النجوى والصمت المبينان.

3- التبئير المركب:

لقد تبيَّن من جملة الوظائف السردية التي تَكَفل بها السارد الأول، أنّ رواية خط الاستواء، تنتج تبئيرا مركبا يجمع بين ثلاثة خيارات تبئيرية، هي التبئير الصفر بوجهة نظر السارد العليم، سواء أكان غير مشارك في الحكاية أو سارد أول مشارك فيها، والتبئير الخارجي الذي يتمخض عن سرد موضوعي، وتبئير داخلي، يسفر عن سرد ذاتي يتولاه منظور السارد الأول، فكيف يمكن لهذه التبئيرات المتناقضة في ظاهرها أن تتعايش في فضاء روائي واحد، يستعصي هو الآخر على كلِّ محاولة تصنيف أجناسية ؟إذ لطالما تساءلنا إن كانت رواية خط الاستواء رواية اجتماعية، أم رواية أطروحة،أم رواية سيرة ذاتية؟.

تحكي الرواية عن شخص، حتّى لا نقول عن بطل اسمه علال، بدا متشرنقا في تناجياته وتأملاته، إلاّ أنّ هذا المظهر السردي الذي تتصنعه الرواية لا يَكْفِ لتصنيفها ضمن نمط رواية السيرة الذاتية، وهب أن علالا هذا هو الذي يتولى بنفسه سرد حكايته الخاصة، فهذا لا يعني أنّنا بصدد حكاية شخصية أو سيرة ذاتية تُروى بضمير المتكلِّم، لأنّ السارد الأول لا يحكي حكايته الخاصة، فليس ثمة، في رواية خط

الاستواء، حكاية فعل أو حدث، ولا ما يشبه سيرة حياة البطل، بل الرواية تأخذ شكل سيرة ذهنية يستعرض من خلالها السارِدُ هواجسه الإيديولوجية، ويسائل الأفكار والقضايا المجتمعية الكبرى مساءلةَ ذاتٍ متأزمة، وعليه فإنّ الرواية في النهاية هي سيرة صوت، وهي تدين بوجودها إلى طريقة تنضيد هذا الصوت وتوزيع الخبر السردي، أو بالحري إلى هندسة التبئير فيها.

وقد نتوصل إلى حسم فرضية النمط السيري الذي تشيِّده رواية خط الاستواء، عندما نُخضع هذا المتن الروائي إلى قواعد كتابة رواية السيرة الذاتية وأعرافها، وننظر في الطريقة التي تتمثل بها الرواية هذه الأعراف، إذ يفترض في رواية السيرة، مهما كان شكل هذه السيرة، أن تُرْوى بتبئير داخلي يهيمن عليه منظور السرد الذاتي، أما رواية خط الاستواء، فتحكى أيضا بتبئير صفر، وبوجهه نظر السارد العليم، وهذا ما قد يعده الشعريون انتهاكا لقوانين التبئير.

لطالما كان الشعريون الجدد، ينفون إمكانية أن تُروى رواية السيرة الذاتية بتبئير صفر، وبوجهة نظر سارد عليم بضمير الغائب، لأنّ وجهة النظر هذه، ستبدو نشازا مع المنظور الذاتي للسرد، ثمّ إن إقحام التبئير الصفر في السيرة الذاتية سيفضي إلى استحالتين، أولاهما فيزيائية، والثانية مكانية، إذ يفترض في الأولى أن يعلم السارد الذاتي ما في نفسه ولكنّه لا يستطيع أن يعلم ما في نفوس الآخرين، في حين تقتضي الثانية استحالة تواجد الشخصية في أكثر من مكان في اللحظة نفسها، وعلى الرغم من ذلك تجاسرت رواية خط الاستواء على تعطيل بنود شعرية السرد، والتلاعب بقوانين النوع الذي تتظاهر بالانتساب إليه، وراحت تسن قوانين شعريتها الخاصة، ذلك لأنّها في النهاية تخييل روائي محض، قائم على تبئير المرآة العاكسة والمُتحرِّكة في أكثر من اتجاه، وتناظر منظورات السارد الواحد، فالرواية إذن، ليست سيرة ذاتية حقيقية أو حتى مجازية، بل هي سيرة صوت، يتجاور فيها التبئير الصفر جنبا إلى جنب مع منظور السارد الذاتي والسارد الموضوعي، وبذلك تتناظر المنظورات الثلاثة وتتداخل عبر النسيج السردي، لتمنح خط الاستواء اشتغالا بنوع خاص من التبئير يوسم بالتبئير المزدوج.

وزبدة القول إن التبئير المركب هو من يُوَجِّه، بواسطة التناظر الذي يُوجِدُه بين منظور السارد الموضوعي والسارد الذاتي سواء أكان تبئيره على نفسه أو على غيره، النشاطَ التبئيري في رواية خط الاستواء، فيغدو متأرجحا بين ثلاث تبئيرات، تصدر بدورها عن ثلاث مستويات من الوعي هي: وعي البطل، فوعي السارد الموضوعي ثم وعي السارد العليم، ولعمري إنّ هذا الوضع السردي الثلاثي لا يمكن أن يكون تقليديا، لأنّه كما أسلفنا بالقيل، يتحدى منطق التبئير وشروط الوهم الواقعية، فسارد خط الاستواء يوجد في كلِّ مكان في آن، كما له القدرة على اختراق الداخل والخارج، والانتقال بين مستويات التبئير الثلاثة، وهو ما يتم عادة بزيادةٍ في خبرٍ سردي كان حقُه النقصان مع عكس صحيح أيضا، وبذلك تنتهي رواية خط الاستواء إلى تجاوز قوانين التبئير المعروفة والمسلَّم بها نظريا في شعرية السرد، لتُحِلَّ محلها شعريةَ تبئيرٍ قائمة على تدمير الصيغة التبئيرية، تدميرا مصدره نشاطُ السارد نفسه وحضورُه الملتبس والمربك في الحكاية، وتدخلاتُه غير المبررة في قطاعات من الحكي لا تخصه مطلقا.

هكذا تنحو وجهة نظر السارد الذاتي، التي كان من المفترض أن تتناول أناها فقط بمعرفة كلِّية، إلى تناول الأغيار كذلك بالمعرفة نفسها، دون أن تعبأ بالتناقض الذي يمكن أن تولده هذه الشفرة التبئيرية، فالسارد الأول، الذي هو علال نفسه، يعرف ما في نفسه وما يختلج أيضا في نفوس الآخرين، ويحكي عن حياته وعن ماضيه مثلما يروي أيضا عن الآخرين وعن ماضيهم، كما لو كان السارد الأول موجودا في كلِّ مكان وزمان، وقائما على كلِّ نفس، يصفها من الخارج والداخل ويسبر أغوارها، وبذلك نكتشف أن الذات في خط الاستواء، والتي كنا نتوقع أن تكون مجرد شاهد على الوقائع الخارجية، سوف تنتقل حثيثا إلى مقام السارد العليم، لأنّها تستطيع أن ترى وتسمع كلَّ شيء وتحدس الأفكار وتعلم تقريبا كلَّ شيء مسبقا، ولكنّها مع ذلك قد تكتفي أحيانا بتسريب القليل من المعرفة إلى المتلقي، فتنتج بذلك سردا موضوعيا. إننا إذن، بصدد رؤيتين سرديتين متعارضتين، هما رؤية البطل " الذاتي" ورؤية السارد الموضوعي، اللتين لا تلتقيان أبدا إلا في شعرية سرد متجاوز، كرواية خط الاستواء، وبسبب هذا التبئير المركب، ينتشر التناقض بين منظور السارد / علال، حينما يكون

موضوع تبئيره هو ذاته، وبين منظوره عندما يكون موضوع تبئيره الآخرين.

يتضاعف منظور السارد الأول هو الآخر عندما يكون غيري الحكي، فتتخذ وجهة النظر هنا شكلين اثنين، وجهة نظر موضوعية، يستوي السارد الأول فيها مجرد شاهد غير متيقن من الخبر بعد، فتبئير السارد على الآخرين هنا صارم وموضوعي، لأنّ السارد يتظاهر بأنّه لا يرى ولا يسمع ولا يعرف كلّ شيء، لكنّه يلتقط المرئيات والمسموعات المقيَّدة أو يرسل محكياتٍ منقطعةً عن سندها، تلك التي يوردها السارِدُ الأول غالبا منسوبة إلى راو جماعي أو راو مجهول، أو يكتفي بإسناد الخبر إلى شخصية من الشخصيات، فعندما يفتتح السارد الأول العرض السيري الخاص بالسارجان، فإنّه يرفع خبره ذاك إلى راو مجهول: « إنه السارجان...ابن شهيد، مات أبوه ــ وهو يؤدي واجبه العظيم ــ في معركة ضد مجموعة من جيش الاستعمار الفرنسي، ولم يكن بجانبه آنذاك أحد، قاتل حتى قتل، هكذا قيل، وقيل أن رصاصته الأخيرة أفرغها في صدره بيده. وقيلت عنه أشياء كثيرة...»[1]، وذلك هو ديدن السارد الأول أيضا، حين يتوسّط بتبئير موضوعي للتعريف ببومنجل: «أما في النهار، فإنك تكون في دكانك الصغير، في الضاحية الجميلة من ضواحي المدينة وعندما تكون هناك فإنك تجلس بكل هدوء وتؤدي عملك بكل هدوء أيضا..، بينما الناس يدخلون عليك ويخرجون، وأنت تستقبلهم وتودعهم بابتسامتك اللطيفة...»[2]، وقد يستأنف السارد العليم بضمير الغائب، هذا الحكي نفسه، الذي سبقه إليه السارد الأول، مما يعني أنّ السارد العليم بضمير الغائب، قد ينوب في الحكي عن السارد الأول، مكررا محكياته ومتوسِّعا فيها، ومستعيرا أسلوبه الخاص الذي يستحضر به متلَّقيه الافتراضي، حين الشروع في الحكاية وحين التخلص منها، وهو ما قد يوهم القارئ بأنّه بصدد حكي السارد الأول في حين أنّ التبئير قد تمّ من جهة السارد العليم، وهذا مرده دائما إلى تقنية التبئير المركب تلك التي تفاقم بدورها من حدة الالتباس والتداخل بين المنظورات السردية ففي سياق العرض السيري الخاص ببومنجل دائما يقول السارد العليم: «إنك

---

[1]- الأزهر عطية، خط الاستواء ص 41.

[2]- المصدر نفسه، ص 131.

الآن تتخلص من شوارع المدينة متجها نحو الشرق، قد تحملك رجلاك وأنت تعرف هذا الاتجاه، حتى تقف عند باب بومنجل، فهل أنت تعرفه قبل الآن؟ يمكن لغيرك أن يقول لا. أما أنت، فلا يمكنك أن تقول ذلك عندما تجلس أمامه، تنتظر دورك لإصلاح حذائك مثلا فإنك لا تحس أن وقتك يسير ببطء... ولكنك أمام بومنجل، ولست أمام غيره، فانشرح إذن وتمتع. فهو يتحدث إليك دون تكلف... ها قد اقتربت من كوخ قصديري صغير جدا.. ستدخله الآن فور وصولك إليه أليس كذلك ؟ وستجد فيه رجلا، يبدو متوسط القامة، قوي البنيان مال شعره إلى البياض، أسمر اللون، بشوش الوجه، تغطي عينيه نظارتان صغيرتان، وهو منهمك في عمله بحركات بطيئة ومنتظمة، لا يرفع رأسه إلا عند دخول أو خروج شخص ما... فهل جئت هنا لتتمتع بأشعة الشمس، أم جئت لقضاء حاجة أخرى ؟ إنك تصمت الآن،... **لو كان علال مكانك الآن... أما أنت، فإنك واقف تبهم كالحمار... فانفض عنك هذا الخمول الذي يركبك وتحرك مثلما يتحرك علال،** عرج على دكان بومنجل، واجلس إليه بعض الوقت... **أما عندما يكون علال حاضرا،** فإن الحديث يأخذ شكلا آخر».[1]

قد تكون معرفة السارد الأول عن الآخرين مقيَّدة بالنظر إلى قلة المعلومات التي يُزوِّد بها السارد قارئه، إلاّ أنّ مشاهد أخرى كثيرة قد تكون مبأرة تماما على الشخصية تبئيرا ذاتيا، مما يعني أنّ السارد الأول قد انتقل إلى مستوى تبئير ساردٍ عليمٍ، ومثل ذلك هذا التبئير الذاتي الذي ينجزه السارد الأول على يمونة: «إنني أحدثك عن يمونة، لأنّني متأكد من أنك لا تعرفها... صارت يمونة امرأة ككل النساء. إلا أنها لم تنجب أطفالا مثل باقي النساء. ولذلك بدأت العلاقة بينها وبين زوجها تسوء يوما بعد يوم. وحفظ زوجها جملة واحدة، صار يرددها على مسمعها بين يوم وآخر.

-أنا لا أحتمل هذا الوضع، وأقاويل الناس، أنا أريد أن يكون في بيتي أطفال.

وتسكت يمونة، وتتورد وجنتاها. وتحس بالعرق البارد ينزل من جسدها وتشعر أنها تذوب أمامه. ولكنها تتحمل الصدمة العنيفة بكل شجاعة. ويتكرر معها ذلك

---

[1]- المصدر السابق، ص ص 108- 111 – 112.

الموقف بين يوم وآخر وتواجهه بالصمت. إلا أنها كانت تردد بينها وبين نفسها بعض التساؤلات:

- هل أنا حقا ؟ وإذا كنت أنا فما هو مصيري ؟ ولكن لماذا لا يكون هو ؟ ».[1]

يبدو السارد الأول في مثل هكذا مقطعٍ تبئيري، مُطلعا جدا على ماضي الشخصية التي يحكي عنها، بل أكثر من ذلك يتمكّن من قراءة أفكارها ومشاعرها: تشعر – تحس – تردد بينها وبين نفسها – تواجهه بالصمت – تتحمل الصدمة –...، فالسرد هنا ينهض به ساردٌ مثلي القصة الذي هو علال نفسه، وهو يضاهي ما يبثه علال من خبر عن نفسه بوصفه ساردا.

يُمعن السارد الأول في تمحيص أخبار الشخصيات وإضاءة سير الآخرين، وتقديمهم تباعا إلى متلقٍ افتراضي، غالبا ما يخاطبه السارد مباشرة ويستحضره مستخدما ضمير المخاطب " أنت " كمثل قوله: « أنا لا أسألك إن كنت قد رأيت يمونة يوما، لأنني لا أشك أن هناك أحدا في هذه المدينة لا يعرف يمونة، أو لم يرها وهي تملأ أحد الشوارع... وأنت لا تعرف شيئا عن يمونة، فدعني أحدثك عنها. تعلمت يمونة ذات يوم الحياكة والخياطة، لأنها رأتكم عراة.. ثم راحت تنسج أشياء جميلة جدا... فإن أحد التجار يكون قد اشترى منها عرق جبينها بثمن زهيد، ولمدة طويلة... أنا لا أقول لك كل شيء عن يمونة، وأنت أيضا لا يمكنك أن تفهم كل شيء عنها، إنها سر من الأسرار الكبيرة، إنها تحب الصمت... وإنها تسير صامتة، وتعمل صامتة، وكل شيء لديها يتحرك في صمت وأنت لا يمكنك أن تدخل عوالم يمونة وتكشف أسرارها، إلا إذا كنت صامتا»[2]، هكذا وبهذه الطريقة نفسها ينوب السارد الأول عن الشخصية، ويتحدث من موقع العارف بلسان حالها، لكنّ معرفته هنا مقيَّدة قليلا، فلا يسترسل في الحكي ويكتفي ببعض المعلومات، ليحسن التخلص بالركون إلى فراغات الصمت الهادرة بينه وبين متلقيه، وليحسن العودة إلى يمونة في مرحلة أخرى من الحكي، فيستكمل ما في جعبته من أخبار وانطباعات عنها؛ وها هو السارد/ علال

---

[1]– المصدر السابق، ص ص 60 –61.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 167– 168.

ينوب بالحكي هذه المرة عن السارجان محلِّلا أفكاره التي يفترض أن لا يعلمها أحد سوى السارجان نفسه، مستعرضا في الآن نفسه نتفا من سيرته: «يكتسب وجهك الآن شكلا جميلا وقبيحا في آن واحد. ويمتلئ قلبك حبا وحقدا. وبذلك تجتمع فيك كلّ المتناقضات التي تحبها والتي لا تحبها. ثم تتصارع في داخلك، وأنت تشق هذه المدينة من الشمال إلى الجنوب، وتحمل في نفسك هموما لا يشعر بمرارتها سواك. **أما أنا** " **علال** "، فلست أدري لماذا يعجبني صوتك ويأسرني...»[1]، وبذلك يتضح جلِّيا أن تبئير السارد الأول على الشخصيات يتمخض بدوره عن رؤيتين سرديتين، رؤية السارد الموضوعية، ورؤية البطل الذاتية، وهما تتضويان معا في سياق التبئير المركب.

4 – الالتفاتات السردية:

استأنست رواية خط الاستواء بشتى حيَّل المنظور السردي الواحد، فاصطنعت تنويعا ضمائريا شديد الالتباس على خطاب السارد الأول، وركَّبت على صيغة الخطاب المسرود الذاتي بضمير المتكلم، التي تتقدم كصيغة سردية أصلية في الرواية، صيغا من السرد بضمير الأنت أو الهو، لتتضح الرواية بعد ذلك بمختلف مظاهر بلاغة الالتفات السردية، التي ديدنها الانتقال من جهة سردية إلى أخرى، ومن خلال هذا التلاعب المقصود بجهة الضمائر السردية، يتمكّن السارد في كلّ مرة من تعديل مسافة السرد، فالصوت السردي إذن مقام يتضمن التفاتات سردية، ينتمي بعضها إلى البنية السردية، في حين ينتمي بعضها الآخر إلى البنية التخاطبية.

أما التفاتاتُ البنية السردية، ففيها يكون علال ساردا أولا منهمكا بمخاطبة أناه مباشرة باستعمال الضمير أنا، لكنّه سرعان ما يتخلى عن هذه الصيغة، عندما تتوارى أناه تارة أخرى خلف ضمير المخاطب "أنت"، أو ضمير الغائب هو، فيتأتى عن ذلك تركيب صيغ أخرى، كصيغة الخطاب المسرود، على صيغة الخطاب المسرود الذاتي، وقد يتمادى السارد الأول في لعبة الالتفاتات السردية، عندما تتسارع وتيرة الانتقال المفاجئ والمربك من الأنا إلى الهو، أومن الهو إلى الأنا، أو من أنا إلى أنت، أو من

[1]– المصدر السابق، ص39.

أنت إلى أنا، أو من هو إلى أنت، أو من أنت إلى هو، ويحدث أحيانا أن يتحقق ذلك في مقطع سردي واحد سنعود إلى تبيان أنموذجه في الرواية بعد قليل.

في حين تُشَيِّد الرواية في مستوى بنيتها التخاطبية، التفاتات سردية مفتوحة على قنوات تواصل مباشرة بين طرفين، متكلِّم ومستمع، وفيها يكون المتكلِّم الأول، الذي هو علال نفسه، دائم الانشغال بنداء الآخر ومخاطبته دون أي وسيط، وغالبا ما يتم تعيين هذا الآخر باستعمال الضمير أنت، على الرغم من التباس الدلالة التعيينية لهذا الضمير، مما يعني أن الرواية تعمد إلى إزاحة كلّ احتمالية قد تشير إليها ضمائر الجهة السردية، لكنّها مع ذلك تستبق على الوظيفة التواصلية، أيّا ما تكن إحالتها، لأنّها وظيفة حتمية في كلِّ شعرية سرد، إذ: «إن صورة السارد وصورة القارئ خاصتان بكلِّ عمل يقوم على التخييل».[1]

لكنّ وظيفة التواصل في رواية خط الاستواء يتسع مدارها ليشمل السارد الأول الذي لا يستنكف عن أن يكون هو المتكلم والمستمع في آن، إذ تظهر في الرواية قطاعات واسعة من السرد يوجه فيها السارد الأول نداءه إلى نفسه معينا إياها ب " أنت " الذي هو علال نفسه، ومثل ذلك قول السارد: « لماذا تدخل أنفك يا علال فيما لا يعنيك ؟ بع عرقك لأي كلب من هؤلاء الكلاب، ثم خذ أجرك عن ذلك وانسحب إلى سجنك الضيق، وتمدد على سريرك، واحرق ما شئت من السجائر واصمت... »[2]

هنا يكون علال نفسه هو المعني بالخطاب وهو المقصود بالضمير أنت، وغالبا ما تمعن الرواية في التلاعب بإحالة الضمائر السردية، وتكشف لفظيا عن التباساتها المربكة، إذ لا يتحرج السارد العليم هو الآخر من تعيين أناه مباشرة وترسيمها كطرف من أطراف عملية التبليغ، ثم تتسارع وتيرة المناقلة الملبسة للخبر بين السارد العليم والسارد الأول، وتتسع دائرة انزياحات الضمائر السردية، فنعجز عن تحديد هوية كلٍّ من المُخَاطَب والمُخَاطِب: «أما هو فيقف في النهاية الثالثة للشارع الطويل... تمتد يده بمنديله الأبيض، ليجفف عرقه، أما أنا، الذي كنت أتتبعه وأرقب حركاته وسكناته، من

---

[1] – Tzvetan Todorov: Les catégories du récit , P 126.

[2] – الأزهر عطية: خط الاستواء، ص 97.

أولها إلى آخرها عبر ساحات المدينة ومحطات ونهايات الشارع الرئيسي، فإنني الآن أحمل علالا في داخلي، وأمتطي شوارع المدينة واحدا واحدا، ثم أحرك رجلي ببطء، وأتركها تحملني نحو كل الاتجاهات...»[1]، لكن هذا الصوت سرعان ما يصطنع التفاتا سرديا، يتحول فيه من المسرود الذاتي الذي يرسل الحكي بضمير الأنا، إلى مخاطبة نفسه بأنت: « فاسكن يا علال داخل علال، ثم ارحل بعد ذلك عبر هذه الشوارع... ها هي الشوارع التي تحملك، مكتظة بالمارة من كل صنف... فاملأ عينيك بهذا المنظر الذي لا يوحي بشيء... وصورة الموكب الفخم ما زالت تطغى على باقي الصور التي تراودك الآن في كل زاوية»[2]، وفي هذه القطعة السردية نفسها، نعثر على السارد الأول وقد التبس صوته بصوت السارد العليم، فيروح يرسل الحكي عن آخر، الذي هو علال نفسه، معيِّنا إياه بضمير الغائب: «وها قد غابت الشمس، وبدأ النمل يدخل مساكنه، وهاهو علال يعود من عمله متعبا»[3].

لكنّ التفاتات السرد في الرواية لا تقف عند هذا الحدّ، لأنّ الصوت المركزي، الذي هو صوت السارد الأول، ينزاح من مخاطبة نفسه بأنت، إلى مخاطبة غيره أيضا بالضمير نفسه "أنت"، فأنت الثانية ليست تدل على علال، لكنّها قد تستحضر شخصية من شخصيات المحكي أو قارئا افتراضيا.

عندما يخاطب السارِدُ شخصية من شخصيات الرواية، يدعوها باسمها ويتخذ من ذلك ذريعة للتعريف بها، مثل ذلك قول السارد: « إنني هنا في غرفتي التي تسميها أنت قبوا... أما أنت فإنك الآن هناك في بيتك ومع زوجتك وأولادك. أما في النهار، فإنك تكون في دكانك الصغير، في الضاحية الجميلة من ضواحي المدينة وعندما تكون هناك فإنك تجلس بكل هدوء وتؤدي عملك بكل هدوء أيضا..، بينما الناس يدخلون عليك ويخرجون، وأنت تستقبلهم وتودعهم بابتسامتك اللطيفة...».[4]

---

[1] – المصدر السابق ، ص 100.

[2] – المصدر نفسه ، ص101.

[3] – المصدر نفسه، ص104.

[4] – المصدر نفسه، ص 131.

أما حينما يتوجه السارِدُ الأول بخطابه مباشرة إلى القارئ الافتراضي، فهو يمسرحه ويدخله إلى فضاء الحكاية التي لم تُحْكَ قطُّ، فإذ بالقارئ يظهر متجوِّلا في شوارعَ وطرقاتٍ كأنّه يعرفها حق المعرفة، بل إنّ الرواية لتحكي دون حرج عن مصادفة اللِّقاء الجميلة التي قد تجمع بين علال وقارئ الرواية، كأن يخبر السارد قائلا: «في ذلك الشارع يمكنك أن تعثر علي ذاهبا إلى المنزل، أو خارجا منه، إنه شارع صغير، ولكن لا يملؤه إلا اثنان: علال، ويمونة»[1]، وبذلك تُردف بلاغة الانصراف السردية إلى بلاغة الالتفات، فتدعم الثانية منهما الأولى وتؤكدها، إلى درجة أن يصير التخييل واقعا والواقع محض تخييل.

تتقن الرواية إذن، لعبة الضمائر، بنفس الحذق الذي تتقن به لعبة المرايا التبئيرية، فمن القسم الأوّل إلى القسم الثالث والعشرين من الرواية، يتقدَّم صوت السارد الأول، معلنا عن وجوده الذاتي الملتبس مستعملا ضمائر أخرى لا تعدو أن تكون أقنعة للأنا لا تنويعا ضمائريا حقيقيا، وعليه فإنّ ترددَ الصوت وضياعه في أكثر من ضمير، أو تجاورَه وتحاوره مع الأصوات والهُويات الأخرى، وضعياتٌ تثبت أحادية المنظور السردي وفصاميته في آن، مما يعني أنّ استئناس خط الاستواء ببلاغة الالتفات السردية ليست تسفر عن رواية متعدِّدة الأصوات قطُّ، لأنَّ الصوت المركزي يظل متشرنقا في انطوائيته وعزلته المناجاتية، حتّى وإن تغيَّرت قناة صرف الصوت ممثلة في الضمير، هكذا يُطْبِق صوت علال مهما كان الضمير الذي يتقدم به على عالم الرواية، ويحبط كلّ تعددية صوتية ممكنة، إلى أن يغدو الوسيلة الوحيدة للتنفيس عن اختلاجات ذات متأزمة ومنكسرة، قد يشهد على تداعيها وانكساراتها هذا الفضاء المنهوك والآيل إلى الانهيار في كلّ لحظة، ثمّ لا شيء يمنع بعد ذلك من أن يكون هذا الصوت الواحد المتوحد في تأملاته وتمردِه الصامت رمزا متعاليا لذاتٍ جزائريةٍ تلوك صمتها وتقتات على انهزاميتها وإحباطاتها الحضارية، وهذا لعمري هدفٌ ترصدته روايةٌ أعلنت عن أطروحتها دون صخبٍ أو جعجعةٍ، ولكن بتشييد عالمٍ تخييلي ينضح بالمعنى ولا شيء سوى المعنى.

---

[1]– المصدر السابق، ص19.

الفصل الثاني

شعرية تخييل الحكاية والحكاية الترددية في رواية مقامة ليلية – مقامة المبترى لعبد العزيز غرمول

1ــ عتبات النص:

1ــ1 – العنوان والعنوان الفرعي

1ــ2 – التصدير

1ــ3 – التمهيد

2 – تخييل السيرة الروائية في رواية مقامة ليلية

3– تخييل نسق الكتابة / حكاية الكتابة داخل حكاية المقامة

4 ــ الزمن البنيوي:

1.4 – الاسترجاع والحكاية الترددية

2.4 – تركيب المجملات

5 – رمزية زمن الغبار

6– خاتمة المبتدى

1ــ عتبات النص

1ــ1 العنوان والعنوان الفرعي:

ما إن نتصفح رواية مقامة ليلية – مقامة المبتدى، حتى يباغتنا سمت المخاتلة في العنوان الذي ينزع إلى دحض إحالاته التجنيسية من حيث كنا نظن إنه يثبتها، وهنا تتراءى المشكلة المفتعلة التي يثيرها العنوان بصدد تجنيس النص، بخاصة وقد أُتْبِع العنوانُ الأصلي "مقامة ليلية " بالإشارة التجنيسية "رواية"، مما يحملنا على الاعتقاد بأن هذا العنوان يجازف بإذابة الحدود بين جنسين سرديين، أولهما تراثي هو المقامة وثانيهما حديث هو الرواية، فقد يتوهم القارئ بأنّ هذه الرواية هي امتداد لسرديات المقامة متشبعةٌ بأدبياتها ومعنيةٌ بمحاكاة أو معارضة قوالبها وأشكالها، بل إن العنوان يَمْضِي ممعنا في هذه المخاتلة حين يُردف لفظة ليلية خبرا للمبتدأ "مقامة" في العنوان الأصلي، فليست المقامة سوى حديث مسامرة ليلي، وهذا يثبت مرة ثانية تظاهر الرواية بتجاوز معيار التجنيس الروائي وتفاعلها التناصي مع المقامة، لكنّ هذا الافتراض المسبق الذي يوحي به العنوان سيتم إبطاله لاحقا، إذ بمجرد أن نلج المتن ونبدأ القراءة حتى تتكشف خدعة العنوان، فمقامة ليلية رواية حتى وإن تسمت مقامة، ثم أنْ لا شيء فيها يمتح أو يحيل إلى النوع المقامي، وبذلك أُفرغت الإشارة الأجناسية من محتواها، لتدل مباشرة على مفهومٍ آخر للمقامة، ومن ثمة لتحيل إلى منجز سردي روائي مختلف، موصول بتجربة روائية جديدة مستقلة بفضائها الحكائي وبجمالياتها الخاصة.

أما العنوان الفرعي "مقامة المبتدى" فيستأنف هو الآخر لعبة المخاتلة، من خلال استرفاده للفظة المقامة مرة ثانية متظاهرا بتأكيد الإحالة التجنيسية التي سيتم تعطيلها لاحقا، ليتلقاها القارئُ مُعدّلةً دلاليا ومُوجهة كأحد أهم مفاتيح قراءة النص، وعليه سوف تحيل لفظة المقامة بعد ذلك وفي التمهيد مباشرة إلى فضاء الحدث الروائي، الذي يسمى قرية المقامة، حيث يولد بطل الرواية وساردها الأول "محمد البشيري"، وبذلك تتراءى المقامة كمنظور فضائي يحبل بكلِّ أبعاد تجربة السارد الإنسانية، فهي التي احتضنت تاريخه الشخصي، كما كان هو الآخر شاهدا على بعض تاريخها أو ناقلا له، هكذا سنلفي ساردا مسكونا برواية تاريخين، بله سيرتين، سيرته الذاتية وهي تمتزج بسيرة

المقامة، أما الحادثات التي تخص السيرة الشخصية للسارد فتغطي أقل من عشرين سنة من حياته، في حين قد تؤرخ الحادثات المتعلقة بسيرة المقامة تاريخا أطول بكثير، بعضُها يعود إلى ما قبل قرن أو قرنين من الزمن، حتى وإن لم تكن الحادثات المسترجعة تستغرق في زمنها الخاص سوى فترة قصيرة لا تتجاوز لحظات أو بضعة شهور، وقد يعني هذا في النهاية طغيان زمن الذاكرة واللحظات المُلِّحة في الرواية، سواء أكانت تحكي التاريخ الشخصي للسارد أو تاريخ المقامة، مثل ذلك حديث السارد الملحاح عن حكاية أستاذ التاريخ الذي أجبره على كتابة التاريخ الشفهي للمقامة، وحديث الراعي المتجول الذي ابتنى قرية المقامة، وحكايات الحروب التي خاضها الأب أثناء الثورة والحرب الهند الصينية، وحكايات الشيخ منصور وحكاية نورا وحكاية بلعيد...، من هنا صار الساردُ مسجونا داخل أسوار ماضيه، مسكونا برواية تاريخ المقامة، وسرد حكايات لا تني تتكرر هي بعينها، أو سرد حكايات يبدو أنها لا تموت.

لكن نلحظ أن هذه الحكايات لا تعيد نقل الحدث كما حدث تماما، بله تعيد صناعته وتصحيحه وتأويله، بمعنى أنّ السارد يريد أن ينجز كتابة ثانية للتاريخ، ستدل عليها مقامته الثانية التي أسماها مقامة المبتدى، عندئذ سينهض بين المقامتين، المقامة الليلية ومقامة المبتدى، مسافة ذكرى وتذكر، حيث ترتضي الأولى رواية التاريخ كما هو أو كما يراه ويرويه الآخرون أمثال سي البشير والرهباني والعدواني والشيخ منصور وعيشوش العمشة، في حين تستأثر الثانية برواية التاريخ كما يراه ويرويه السارد أو كما كان يؤمل أن يراه، وبذلك يتقاسم السردَ منظوران سرديان متجاوران ومتداخلان أحيانا، أحدهما يمتح من المقامة الليلية ويسترفد الآخر من مقامة المبتدى، وبينهما يقف السارد مترددا وتتعاظم حيرته فلا يدري إلى أيِّهما يتطلع وبأيِّهما يتمسك ؟، فهو مشدود إلى المقامة الليلية لأنّها ماضيه الذي تترسب فيه حكايات الآخرين وتحاصره أصواتهم، لكنّه يتوق إلى البدء من جديد ويتطلَّع إلى مقامة المبتدى حيث يتأصل الصوت وينكفئ على نفسه، ويتشبع بمحكيه وتجاربه الخاصة.

هكذا تنتهي رواية "مقامة ليلية – مقامة المبتدى"، لتكون حكاية صراع بين مقامتين وجيلين وزمنين وصوتين وذاكرتين، ذاكرة أبوية متسلطة، يمثلها صوت الأب " البشيري"،

والشيخ منصور والعدواني والرهباني، وذاكرة الابن "محمد البشيري" مسنودا بأحلامه ورؤاه وتطلّعات الشباب، لذلك حين ينهمك السارد في مساءلة ذاكرة الأب وذاكرة الآخرين، فإنه ينجز فعل انتهاك للماضي وخرق لفضاء المقامة المهيب والمُسَيَّج بالممنوعات، خرقا لا تعوزه الجرأة والرغبة في استنطاق كلِّ مسكوت عنه.

لقد عُنيت رواية مقامة ليلية بمساءلة الذاكرة والتاريخ والمكان والزمان، إلاّ أنّ هذه المساءلة لم تُعرض عارية من رمزيتها الملائمة، بل لقد تجلت شعرية السرد فيها مُجَلَّلة بأنساق مختلفة لتخييل الحكاية، كما تربعت على عرشها تقنية الحكاية الترددية حين غشيت فضاء الرواية وعلاقاته الزمنية بخاصة.

2-1 - التصدير:

لم تشر الرواية في نظام عتباتها النصية إلى بداية التصدير ولم تستعمل لفظا تجنيسيا دالا عليه، فجاء التصدير بغير تصدير لكنّه استقل بصفحة كاملة تسبق التمهيد مما يشي بأنّه تصدير لم يُشَرْ إليه بلفظه، هذا وقد استجلبت الرواية نصوصها التصديرية من مقدمة ابن خلدون أولا، ثم من رواية السد لمحمود المسعدي، فالتصدير تناصي الجهة السردية، حين يغدو صدى نصوصه بمثابة مُوَجِّه ضروري للقراءة واستكشاف أنحاء النص التركيبية والدلالية.

يشتمل التصدير على مقطعين نصيين مأخوذين بحرفيتهما الكاملة من مقدمة ابن خلدون ورواية السد لمحمود المسعدي، أمّا النص الأول فهو في وصف أهل إفريقيا وجاء فيه: «وقد رأينا من خلق السودان (أهل إفريقيا) على العموم الخفة والطيش وكثرة الطرب، فتجدهم مولعين بالرقص على كل توقيع، موصوفين بالحمق في كل قطر. والسبب الصحيح في ذلك أنه تقرر في موضعه من الحكمة أن طبيعة الفرح والسرور هي انتشار الروح الحيواني وتفشيه (...) ولما كان السودان ساكنين في الإقليم الحار واستولى الحر على أمزجتهم، وفي أصل تكوينهم، كان في أرواحهم من الحرارة على نسبة أبدانهم وإقليمهم، فتكون أرواحهم بالقياس إلى أرواح أهل (الأقاليم الأخرى) أشد حرا فتكون أكثر تفشيا، فتكون أسرع فرحا وسرورا وأكثر انبساطا، ويجيء الطيش

على إثر هذه...».[1]

هو ذا نص استقرضه المؤلف من مقدمة ابن خلدون، ليتخذ منه مقدمة ذمية لرواية لم تبدأ بعد وبذلك يسبق الحكم الحكاية، حين يجعل المؤلف حكاية أهل السودان وإفريقيا استعارة لحكاية أهل المقامة، فأيهما أجدر يا ترى بالطيش والخفة ؟!، وأيهما يا ترى أحق بالرقص على كل توقيع ؟!، أم أن علينا أن نشرع في قراءة الرواية حتى لا نسمح للمؤلف الأنموذجي بأن يؤثر على قراراتنا كقراء مُسْتَهْدَفين ومسكونين بالقراءة، وعليه يُثْبت ما سلف أن نص ابن خلدون يندرج ضمن شبكة مقاصد المؤلف التي تفتح فواصل الاحتمال وتنتظر أجوبة نشاط القراءة.

أما النص الثاني فمقطع مأخوذ من رواية السد لمحمود المسعدي، جاء فيه: «... وإنما هم قوم أفعمت نفوسهم مياه كاذبة، ورطوبة كاذبة، وسماء كاذبة، وإن نفوسهم لنفوس باطلة الكيان كاذبة... بل انظري هذه العين البديعة تنفجر عن جنب الجبل، كيف تركوها منذ آلاف السنين تذهب فتغور مياهها وحياتها في الهاوية بمنقطع الوادي (...) وإني لأرى سدي بين يدي وأرى المجاري وأرى الأنابيب الممتدة فوق الهاوية جسرا حديدا يهزأ من الهاوية متدافعا إلى الوهاد. وإني لأرى المياه متدفقة غالبة قاهرة، تتدافع إليك تدافُع المُتَمَنَّى يُزف إليك بنفسه. وليكن الخلق ولتكن* الولادة !.. هذه الأرض المتجعدة المغبار كالعجوز الفاجرة، لأُحْبِلَنَّها ماء، فأملأنَّ بطنها فأخرجن حياة ».[2]

يفصم نص المسعدي ضمائر الجهات السردية إلى ضميرين: هم وأنا، فهم قد احترفوا صناعة الكذب وتحريف أصل الحكاية وهم الذين تنكروا لعيون الماء لتصبح أرضهم جرزا وهم الذين أوهنوا أوصال سدهم فذهبت مياههم وحياتهم جفاء، فإذ بهم أصوات تتصادى في فضاء المقامة معلنةً عن مشاريع الهدم التي يبدؤها سي البشير

---

[1] – ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد): مقدمة ابن خلدون. ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. 2004.ص 89.

* – وقد جاء في النص الأصلي من رواية السد للمسعدي: "... وليكن الخلق **ولتكثر** الولادة...".

[2] – محمود المسعدي : الأعمال الكاملة، جمع وتقديم محمود طرشونة، المجلد الأول، دار الجنوب للنشر،2002، ص45.

وينهيها كلٌّ من العدواني والرهباني، أمّا "أنا" فكأنّه ينشر حلم محمد البشيري، الذي سيبني سده ويحفظ ماءه فتزهر الحياة من جديد في هذه الأرض الجرز، في أرضِ مقامةٍ انفطر فؤادُها بين ذكرى وأمل.

يقترح نص المسعدي بدوره مقدمة ذمية ثانية لرواية مقامة ليلية،ففيه يوضع ضمير الغائبين "هم" في فقص الاتهام ويُحاكم حتى قبل بداية الرواية بتهمة تأجيل الحلم وإهدار مياه السد، هكذا تصبح أيقونية السد مشتركة بين رواية مقامة ليلية ورواية السد، ومعه تصبح مقروئية الأولى رهينة بمقروئية الثانية، مما يثبت تارة أخرى مشروعية القراءة التناصية المعلن عنها بوضوح في التصدير الذي يندرج بدوره ضمن استراتيجيات الاستهلال في رواية مقامة ليلية.

وفي نص المسعدي أيضا، تُلوِّح الاستعارة ُالتي تصف الأرض الجرز بأنها: "الأرض المتجعدة **المغبار**"، وهذه إشارة مهمة لفضاء تحركه رمزية الغبار، وأيقوناته الطبيعية من عواصف ورياح رملية وحروب، كأنّ الغبار هو القدر المشترك بين روايتين تجأران بثقل وطأة الغبار على تخييلهما معا، وهو ما سنفصل القول فيه في مباحث أخرى من هذا الفصل.

1ـ3 التمهيد:

ينقسم التمهيد إلى قسمين تفصل بينهما علامة طباعية بهذا الشكل: (•)، أما القسم الأول من التمهيد فيأخذ شكل خطاب واصف يُعيِّن ذاتا للتلفظ بمجرد أن تنطق بجملتها الاستهلالية الأولى: « كان علي أن أعيد الحكاية، مرة أخرى إلى أولها... لم أكن أعرف بشكل جيِّد هذا الذي سيصبح – فيما بعد – ظلي وصنوي، وهو مسجى بمقبرة لمزارة »[1]، هنا يسند المتكلم إلى نفسه مهمة إعادة سرد حكاية انتهت، حكاية يكون بالتأكيد مشاركا فيها أو شاهدا على أحداثها، ولم يلبث أن كشف هذا السارد عن هويته في المتن الروائي، إنّه محمد البشيري الابن، الذي سوف يحكي عن نفسه أولا،

[1] – عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية - مقامة المبتدى، ط1، الجمعية الوطنية للمبدعين، سلسلة المعنى،1993، ص11.

وبذلك يكون القسم الأول من التمهيد قد تكفل بادئ الأمر، بتدشين خلاصات عن الوضع السردي، من خلال التعريف بالسارد "محمد البشيري" الذي يستوي هنا في القسم الأول من التمهيد ساردا ومسرودا في آن.

هذا وتبدو الرواية بسبب هذه الوضعية التدشينية التي يتكفل بها التمهيد، كأنّها تبدأ من نهايتها، أو كأنّها حكاية يعاد حكيها من جديد، حين يرتد السارد من الخاتمة إلى البداية فيمنح نفسه فسحة إعادة رواية ما حدث، والتفكير فيه ونقده والتأمل فيه ساعة روايته بالذات، وبذلك يترائ السارد كمن يعيد اكتشاف حكايته المنصرمة، ويتعرف على الحقائق بعد فوات الأوان، مما يعني أنّ سارد الحكاية لم يكن منذ البدء مُلِّما بحكايته وحكاية المقامة، بل لقد تقاصر علمه وآل تبئيره إلى نقصان عندما كان يعيش الحكاية ويحيا فيها، وهذا ما تحتمله جملة الاستهلال الأولى: "لم أكن أعرف بشكل جيِّد "، لكن هذه العبارة التي يعترف فيها السارد بجهله فيما مضى، هي نفسها العبارة التي تقر بمعرفته الآن، بل هي تحتمل بالبداهة نقيضها الصحيح أيضا: " والآن صرت أعرف بشكل جيِّد "، وبذلك يكون السارد قد انتقل إلى وضع سردي آخر أكثر نضجا واكتمالا، مذ قرر إعادة شريط الحكاية، ومن ثمة كتابتها من جديد.

وحده الزمن إذن كان كفيلا بإنضاج تجربة السارد الذي يصير كلِّي العلم نسبيا بعد انقضاء الحكاية، وبعد أن صارت مبسوطة أمامه، يستطيع إعادة التفكير فيها، وترجيح أخطائها وتصويب علاتها ورتق انقطاعاتها إن أمكن، ومن صلب هذا المقام السردي الجديد، النسبي والقابل باستمرار لتعديل المعرفة، يعيد السارد سرد حكايته وحكاية المقامة.

يغتني القسم الأول من التمهيد بقرائن إضافية، تكشف دائما عن وضع السارد بالقياس إلى مسروده، فحينما يقول السارد: «أدور بين الشهادات المتناثرة في تلك الغرفة حيث ستتم بعد قليل محاكمتي»[1]، فهذا يجعلنا نتعرف على قرينة أولى تخص هوية ساردٍ مثقف منكفئ على قراءة شيء ما أو كتابته أو نقده..، وأن هذه الغرفة هي

[1] – المصدر السابق، ص 11.

فضاء عزلة السارد بل هي سجنه، ثم يمضي صوت السارد مختزلا المسافة بين الماضي والحاضر، ليحكي في استرجاعات ركبت على استباقات، عن صديقه بلعيد: «هنا كان رجل يلعب ويضحك ويعمل ويحلم ثم.. مات»، وبمثل ذلك يقول عن نورا: «وهنا كانت امرأة تلهب أحلامنا ثم.. انطفأت»، وبالأسلوب نفسه الذي يعلن البدايات كنهايات استباقية، يحكي السارد عن المقامة: «وهناك قرية هي سلسبيل الجوابين الذين أدمت الصحراء خطواتهم، ثم.. هنا لا شيء. أنفض الغبار عن المكان... كلمات مزدوجة لفضاء واحد ينفتح على الماضي أو على النسيان».[1]

تبدأ رواية مقامة ليلية إذن من خواتمها، إذ هي استَبَقَتْ في التمهيد حادثات موت بلعيد واختفاء نورا وغرق القرية بعد انطلاق أشغال السد في سيل عرمٍ من الضجيج والغبار والغرباء، فهذه كلّها حادثات مستبقات أدت فيما بعد إلى بداية انهيار القرية انهيار قيميا، وإذا أمكننا نحن أيضا أن نقوم برد النهايات على البدايات، فسنؤول سجن السارد وقرب محاكمته على خلفية اتهامه بقتل صديقه بلعيد، ومنذ هذه اللحظة ستتحول هذه الجريمة إلى سؤال الرواية الهاجس، ولغزها المحيِّر الذي لم يجد طريقه إلى الحلِّ، وإن كان حدث إقصاء بلعيد بالقتل، لا يخلو هو الآخر من رمزية مكثفةٍ في روايةٍ تشتغل على البوح الصامت والاستعارة الذكية.

أما القسم الثاني من التمهيد فينزاح فيه الخطاب من صيغة السرد بضمير المتكلم، التي كان فيها السارد ذاتي الحكي ومنكفئا على وضعه السردي وفاتحا قنوات الحوار بينه وبين نفسه، إلى صيغة السرد بضمير الغائب وهي التي يصير فيها هذا السارد نفسه غيري الحكي، وقد عُني التمهيد هنا بتأطير فضاء كلّ من الحكاية الشفاهية والكتابة، أما الحكايات الشفاهية فهي لحمة السرد ومن صلبها تنبثق الكتابة التي ستتحول لاحقا إلى رواية، وقد كانت حكايات بلعيد ونورا والشيخ منصور المداح أهم الحكايات الشفاهية طرا.

افتتح هذا القسم بمجمل يسترجع حكاية بلعيد وحكاية عشقه لنورا الأسطورية: «

---

[1] – المصدر السابق، ص 11.

كان منذ ثلاثة أيام مستغرقا في أحلامه... كانت نورا قد عادت إلى الحكاية بقوة أكبر، هي المنتظرة هنا في قرية المقامة...»[1]، لكن نورا هي أيضا بطلة حكايات الشيخ منصور المداح، وقد راح السارد يقدِّم فضاء هذه الحكاية الشفهية كما كان يرويها مداح القرية، فيملأ بها فراغ المقامة وليالي شتاءاتها الطويلة: «لكن نورا تبدو أكثر حياة وهي تنساب من بين شفتي الشيخ منصور المداح الذي ظل يحكي عن جمالها ذات يوم حتى سالت الدموع من عينيه المطفأتين».[2]

ويتزامن غلق تأطير حكاية نورا مع سكوت المداح وخلوده إلى النوم: «وحين لا يسمع صلاة أحد يجيب نفسه وهو يسحب الوسادة من تحته مضطجعا: عليه أفضل الصلاة والسلام... أقول قولي هذا وأستغفر الله...»[3]، فالحكاية لم ترو في التمهيد ولكن السارد تكفل بنقل طقوس حكايتها على لسان المداح، ولا تكاد تختلف طقوس حكاية نورا عن حكايات ألف ليلة وليلة، حين يوازي المداح شهرزاد، فيدير القفل في الحكاية ويسكت عن الكلام المباح كلَّما بان الفجر ولاح.

ثم سرعان ما ينعطف السرد مرة أخرى من المسرود بضمير الغائب إلى المسرود الذاتي الذي يستعمل فيه السارد هذه المرة "نحن" الجماعية التي تُعَيِّنه كمتكلِّم وموضوع للحكاية التي يكون بلعيد بطلها كذلك: «ثم يصيخ السمع لحكايته وصداها المحموم يتردد في أحلام اليقظة... التي تقودنا خفقة خفقة إلى ضوء الفجر حيث علينا أن نغادر، أنا وبلعيد، المقامة، للإلتحاق بالحافلة التي تأخذني أنا إلى الجامعة وتأخذه هو إلى ورشة الجسور والطرقات بمدينة العلمة».[4]

يشرف التمهيد في نهايته أيضا على استعادة ذكرى الصداقة الجميلة بين بلعيد والسارد: «التقينا في هذا الطريق الذي سلكته بمفردي خمس عشرة سنة كاملة تلبية لرغبة أبي في أن أصبح طبيبا في البداية، ثم محاميا، وأخيرا اقتنع بدور المؤرخ البائس

---

[1] – المصدر نفسه، ص 12.

[2] – عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية – مقامة المبتدى، ص 12.

[3] – المصدر نفسه، ص 13.

[4] – المصدر نفسه، ص13.

الذي لا يعمل شيئا سوى التحديق في الأخبار القديمة».[1]

لقد وسمت صداقة بلعيد سيرة السارد كلها، وتركت على جسد تاريخه الشخصي علامات فارقة لا تُمَّحى، فقد حول بلعيد الساردَ إلى كاتب حين طلب منه إعادة كتابة تاريخ المقامة فجعل منه راويا، ثم راح يشعره بلهفة الاستماع إلى مروياته: «غير أنه اقترب مني ذات صباح: واش رايك لو كان تحكي لي كل صباح واش عملت البارح؟! كانت المهمة متعبة لكنه بروحه الساخرة وفن الاستماع الذي ميزه بيننا منذ الطفولة، حولها في البداية إلى لعبة ممكنة، ثم ممتعة، ثم تحولت إلى قدر استثنائي للأرواح الشاغرة التي تجوب فضاء الخرافة».[2]

لكن لذة الاستماع إلى الحكايات الشفاهية، كانت قد بدأت قبل هذا التاريخ بزمن طويل، حينما اكتشف السارد فجأة، وهو لا يزال طفلا يافعا، كنوز خزانة أبيه فراح يقرأ على بلعيد كتب التاريخ وحكايات الفتوح العجيبة، لذلك حينما يُقْتل بلعيد يتوقف السارد عن الحكاية، كأنّ قدر الحكاية كان دائما معلقا بقدر بلعيد، مثلما أنّ حياتها وموتها كانا امتداد لحياته وموته: «ثلاث سنوات وأنا أتدارس رواياتي وشفاهياتي على يديه أو بالأحرى على سمعه، وحين انتقلت إلى مرحلة الكتابة... عدت ذات يوم فلم أجد المكان، ولم أجد الزمان، لم أجد سوى خنجري الشخصي قرب جثته».[3]

أكان يجب حقا أن تنطفئ الحكاية حتى تبدأ الرواية ؟، حكاية انتهت بالقتل، ورواية تعلَّقت بأهداب السؤال عن القاتل، حتّى تحوّلت الرواية إلى كتابة مؤرقة تبحث عن ذاتها وعن زمنها وتنبش عميقا في دهاليز الذاكرة لتعيد طرح سؤالها الأثير: من قتل بلعيد؟ فإذ بالسؤال الاستباقي الذي ينتهي به التمهيد يتراءى ملحاحا وبه الرواية تبدأ وإليه تنعطف أكثر من مرة وعند عتبة حرقته تنتهي دون أن تنكشف الحقيقة التي يبدو أنها لن تنكشف ما دامت المقامة ترفل في زمن الغبار وتُكرِّس دائرية زمن يدور دون أن يتقدَّم أو يتحول أو يسمح بالمرور إلى زمن بلعيد الذي تسمى باسمه أليس هو الزمن

---

[1] – المصدر السابق ، ص 14.

[2] – المصدر نفسه ، ص 14.

[3] – المصدر نفسه ، ص15.

الواعد بالعِيدِ؟؟!.

2 - تخييل السيرة الروائية في رواية مقامة ليلية:

تحكي رواية مقامة ليلية – مقامة المبتدى، سيرة بطلها وساردها الأول محمد البشيري الذي راح يسرد حكايته الشخصية ويوقظ ذكرياته القديمة وهي تتداخل مع تاريخ المقامة وذاكرة أهلها وشهاداتهم ومروياتهم المتضاربة التي اعتلاها الغبار، حتى أوشكت أن تُصيَّرَ التاريخَ مجرد حلم أو أحاديث خرافة، وإن كان الغبار في رمزيته البعيدة قد يشير إلى عتاقة الصور إلى حد تلاشيها، إلاّ أنّ تخييلها الهاجس يغدو أكثر كثافة وإلحاحا عندما يقترن بحادثات بعينها، فكانت ذاكرة الحرب هي التاريخ الأكثر حضورا في عالم المقامة، أوهي كما يتصورها السارد حربا أبدية يَصَّاعدُ غبارها فيلف كلّ الأزمنة، حتى يصير جزءا من الواقع الذي لا يزال ينكأ جراحات الماضي ويعيش على ذكراها الأليمة: «غير أن أعلى غبارٍ رأيته حتى ذلك الحين هو غبار الحرب.. وهي أصل كل الحكايات المتداولة حرب عشتها منذ الطفولة رغم أني ولدت بعد وقفها بتسعة أشهر...».[1]

هو سارد يعيش حربا لم يشهدها، ويقيم إجباريا في فضاء رعبها الدائم، إذ تدل إشارة السارد: (حربا عشتها منذ الطفولة رغم أني ولدت بعد وقفها بتسعة أشهر...) على تاريخ مولد السارد، الذي نقدر أن يكون **يوم 5 أكتوبر 1962**، أي بعد استقلال الجزائر بتسعة أشهر، فالرواية لم تستنكف إذن عن توظيف وقائع وتواريخ حقيقية تؤرخ لحرب التحرير الكبرى والاستقلال، وتستعملها دون تحفظ لتشييد زمن قصتها الممتد قطعا من مرحلة الطفولة إلى أن فرغ السارد من كتابة روايته، وهو التاريخ الذي تشير إليه عبارة: **(بني فضة – الجزائر: مارس 1981)**، فزمن القصة إذن يغطي فترة طويلة من حياة السارد محمد البشيري مقدارها تسعَ عَشرة سنة من عمره، لكنّ هذه الفترة مرشحة لأن تتضخم أكثر فأكثر عندما تحبل ذاكرة السارد بذاكرة الوطن، فيروح

---

[1] – عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية – مقامة المبتدى، ص14.

السارد ينقل مرويات تتعلق بسيرة المقامة يعود تاريخها إلى قرن أو قرنين، بل إن بعض الحادثات المسترجعة مثل قصص الولي الصالح حلفاية عن الراعي المتجول الذي كان أول من ابتنى قرية المقامة هي بلا تاريخ أوهي حادثات مؤسطرة زمنيا، وهو ما يوشك أن يربك كل تقديراتنا السابقة، وينسف كل محاولاتنا للإمساك بزمن محتمل للقصة، مما يعني أنّ رواية المقامة، هي رواية لازمنية، وأنّ الزمن الوحيد الذي يمكننا معاينته هو زمنها البنيوي أو زمن كتابتها بالذات، ذلك الذي سنحاول تحليل طرائق تركيبه في المباحث المقبلة.

تتطاول سيرة محمد البشيري إذن على الزمن، حتى تكف عن أن تكون سيرة حقيقية، ولكنّها تشكل، على الرغم من ذلك، ذخيرة سردٍ في رواية انفتحت مساماتُها على كلِّ الأزمنة ومكانٍ واحدٍ اسمه قرية المقامة التي هي مسقط رأس السارد ومرتع طفولته وذكرياته، لكن المقامة فضاء واعد بالفراغ والعزلة والعطب، لذلك يعيش السارد مستلبا داخل فضائه الخاص ويظل حبيس شرنقة ماضيه ودائرية تفكيره، إذ كلّما فكر في الانعتاق أو البدء من جديد أحبطه الفضاء وعطَّل قدرته على الفعل والتجاوز، ولأجل ذلك ينتهي السارد إلى الانكفاء على ماضيه فيروح ينتخب من سجل ذاكرته الشخصية سردَ حادثات استيقظت فجأة من زمن الطفولة المنقضي، لكنّ السارد يعيد صوغ هذه الذكريات من مقام سارد عارف، ومن منظور رؤيةٍ جديدةٍ للعالم وللأشياء، مما يعني أن السيرة الشخصية للسارد، يعاد تأليفها تأليفا ملتبسا وجدليا يتداخل مع التاريخ الجماعي لقرية المقامة، إذ سرعان ما سوف تغتني السيرة الذاتية بحكايات الآخرين التي يرويها السارد على لسان شخصية من الشخصيات أو راو مجهول أو راو جماعي، ثم يقف متأملا الخبر وهو ينضح بالتضارب واختلاف وجهات النظر، مبديا أحيانا رأيه فيما يُروى، أو يعلن ضجره من ذاكرة تسربلت بالغبار وحاق بها النسيان.

ولهذا السبب أيضا لا يمكننا أن نعد سيرة محمد البشيري سيرة ذاتية حقيقية، بل هي سيرة مُتخيَّلة، تضيء حياة ساردها الذي راح يلتقط التاريخ ممزوجا ببعض تفاصيل حياته الشخصية، ثم إن سيرة محمد البشيري المُتخيَّلة ليست تتطابق مع السيرة الذاتية لمؤلف الرواية وهو الكاتب والصحفي والسياسي المعروف: "عبد العزيز غرمول"،

لسبب بسيط هو أنّ الكاتب لم يصرح بذلك في عمله أو في النصوص الموازية له، ولم يَدَّع أنه هو نفسه محمد البشيري سارد رواية مقامة ليلية وبطلها، وعليه فإنّ كلّ تقاطع بين بطل الرواية محمد البشيري وبين المؤلف، هو مجرد تقاطع محتمل، كما إنّ كلّ تقاطع بين الوقائع المُتخيّلة والوقائع التاريخية، لا يكفي للبرهنة عليه مجموعُ الإحالات المذكورة في الرواية، كأسماء الأماكن، مثل: " سطيف – العلمة " وأسماء الأعلام، مثل: "الأمير عبد القادر– الجنرال ديغول "، وبعض الأحداث التاريخية المعروفة، مثل ذلك: "الثورة التحريرية–أحداث 20 أوت 1956،... إلخ.

وبمقتضى ما سلف، لا يمكننا أبدا إسقاط السيرة المُتخيّلة في رواية مقامة ليلية، على الواقع سواء أكان واقعا سيريا أو تاريخيا، لأنّ السيرة المتخيّلة تنبثق من صلب كتابة سردية مخاتلة تلجأ إلى التمويه على الواقعي بغير الواقعي وعلى التاريخي بالتخييلي، حتى تضيع كلّ الحقائق، وتتم التعمية على كلِّ إحالة ممكنة، وهذا شأن كتابة تتوسم في السرد أن يكون شعريا دائما ومنزاحا وبحاجة متجددة إلى تضليل القارئ ببعض ما يعرفه من وقائع، ثم تأخذ بيده لتدخله إلى مقامات السرد الأكثر عجبا وإمعانا في الاختلاق والكذب، فالسرد نسيج يختلط فيه التخييل ببعض الصدق الذي لم يعد صالحا للاحتجاج به بعد أن خالطه كذب واختلاق أدبيين، ولذلك ليست تُعنى شعرية السرد، وهي تكتشف المكونات الجمالية في رواية مقامة ليلية، بتحري أوجه التطابق بين سيرة محمد البشيري و سيرة المؤلف، لأنّ هذا شأن نقدِ الحالة المدنية الذي يجعل النص وراءه ظهريا، ثم يروح يتلذذ بقراءةٍ فضوليةٍ نهمةٍ وكدها الوقوع على كلِّ خبر متطابقٍ أو قرينة تشابهٍ بين ما يكتب هنا في الرواية، وما كان هناك في الواقع، حتى تنتهي القراءة أحيانا إلى إداناتٍ صريحة للكاتب أو إطلاق أحكام متهافتة لا تقبل الاستئناف مطلقا في عرف عمى أصحابها. أما نحن فليست تعنينا في شيء مثل هذه القراءات المبتذلة، ونتوسم أن يكف النقد ونقد السرد بخاصة عن اعتبار الأدب وثيقة إدانة تمس بشرف ووجاهة كاتبها، فالشعراء والأدباء لا يقولون إلا كذبا وغواية. وأنّ قولهم ليس هو فعلهم في واقع الحياة، فحري بنا إذن أن نفصل أو وأن نهتدي إلى هذا الفصل الذي نصت عليه الآية الكريمة ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ

يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ ﴾[1]، فهل بعد هذه الحكمة العليا وهذا القول المقدس حكمة أو قول ؟!.

ثم إن الرواية ليست سيرة ذاتية حقيقية، أيضا لأنّها لا تتكفئ على سيرة ساردها لوحده، بل هي مجموعة سير متشابكة، وإن كانت خيوطها تتجمع في قبضة السارد الأول، وقد كان بعض هذه السير يؤرخ لحياة الآخرين، وبعضها يروي سيرة قرية المقامة ويسترجع تاريخها الغابر وقد امتزج بالأساطير والتخييل الروائي والمحكي الشعبي، حتى تغدو الرواية هجينا متداخلا من كلِّ ذلك، وعليه تعرض الروايةُ السيرةَ الافتراضية لبطلها محمد البشيري وتتحرى بعضَ أطوار حياته المختلفة بما فيها من مسرات وآلام، وتصور ما يهجس به ذهنه المتوقد من رؤى وأفكار وانطباعات متنافرة، فمحمد البشيري هو كما صورته الرواية، ذلك الطفل المشاكس وقد افتتن بصيد طائر الزرزور وسرقة بطيخ البساتين المجاورة، وهو هذا الطالب الجامعي المتسربل بصمت مريب، يضمر اشتهاء مكتوما لمراقبة الآخرين وقطف أسرارهم وترصد حركاتهم وأفعالهم، ثم سرعان ما يتحول هاجس المراقبة والملاحظة إلى رغبة في الكتابة، حملت محمد البشري على الانقطاع والعزلة ليستمتع في خلواته بطقوس جمع المرويات وتدوين الشهادات وتنضيد الحكايات، مسترسلا تارة في الحكي عن نفسه وتارة في الحكي عن الآخرين، وبذلك تسفر الحكاية الشخصية للسارد / البطل، عن حكايات أخرى فرعية، تخص غيرها من الشخصيات أمثال سي البشير والضاويا وبلعيد والشيخ منصور والعدواني والرهباني، وعليه فإنّ الأنا في مقامة ليلية، هي في الآن نفسه ساردة ومسرودة، إلا أنّ السرد والاعتراف قد يكون أيضا من نصيب الشخصيات الأخرى حين تتولى بنفسها سرد سيرتها، فتكون هي الأخرى ساردة ومسرودة في آن، كما هو وضع التبئير الخاص بالأب والعدواني والرهباني بدرجة أقل، وإن كان المنظور الشخصي للسارد الأول محمد البشيري هو المهيمن على نطاق واسع من الرواية، وهو قناة السرد الأولى ومرآته التي تنعكس عليها معظم الحادثات والرؤى والذكريات والاستيهامات.

---

[1] - الشعراء / 224- 226.

وزبدة القول إن رواية بهذه الصورة، تتجاوز بالتأكيد واقعيتها التاريخية والسيرية في آن، لتنتمي إلى صنف من روايات السيرة التخييلية والتأملية، حيث تغدو السيرة حتى وإن كانت حقيقية في بعض أنحائها تخييلية في كلِّيتها، لأنّها لا تحتمل المطابقة مع الواقع، ثمّ هي تأملية لأنّها تقترح فلسفة خاصة ورؤيا إلى العالم من منظور ذاتي صميم.

3- تخييل نسق الكتابة / حكاية الكتابة داخل حكاية المقامة:

تبني رواية مقامة ليلية قوامها السردي على تضمين حكاية المقامة في الحكاية الشخصية للسارد، فتغدو هذه الأخيرة بمثابة الحكاية الابتدائية التي تشكل المحيط التداولي للسرد، باعتباره علاقة تواصلية بين السارد " محمد البشيري " والمسرود له وهو القارئ، ويظهر محيط النص هذا في شكل فضاء للكتابة يتم مسرحته باستمرار حين يكون السارد بصدد كتابة أطروحة بحث أو كتابة يوميات موازية يتخلّلها سرد ذاكرة السارد الشخصية، بخاصة ذكريات الجامعة ومحاضرات أستاذ التاريخ وأخبار الطلبة وذكريات طفولة السارد مع بلعيد وذكرى كراس اليوميات، وقد يغتني فضاء الكتابة بأجناس تحتية متنوعة كالرسائل واليوميات والملحقات الأيقونية كالبطاقات والأخبار التلفزيونية والمعلومات الثقافية والتاريخية والسياسية والتعليقات الجانبية وشواهد من نصوص أدبية وأغاني وأمثال شعبية إلى درجة أن يغدو فضاء الكتابة جامع نص غني بنصوصه وأجناسه المتداخلة، أما الحكاية الثانية وهي حكاية المقامة فتضم مرويات الشخوص الأخرى وحكاياتهم الشفهية، وبذلك تتناظر الحكاية الابتدائية مع الحكاية الثانية تناظرَ المكتوب مع الشفهي.

يتقدم فضاء الكتابة لتأريخ سيرة السارد محمد البشيري، الذي قدمته الرواية على أنه طالب جامعي منتسب إلى كلية التاريخ، كلفه أستاذه بإعداد أطروحة تخرج عن تاريخ المقامة، لكنّ السارد لم يكن متحمسا لبحثه هذا بادئ الأمر، فراح يقنع أستاذه بعدم جدواه وهو القائل: «ماذا أفعل إذا كان أستاذ التاريخ لا يصدق أن المقامة لا تاريخ لها»[1]، لكأنّه حدس قبل الأوان استحالة كتابة أطروحة تمسك بشفاهيات المقامة وتحيط

[1] – المصدر السابق، ص55.

بتاريخها الذي لا يُؤرخ، لذلك فإنّ الأطروحة التاريخية ستتحول في النهاية إلى رواية.

ولكن ما إن تصير فكرة البحث واقعا يُمارِسُ من خلاله السارِدُ مختلفَ مراحل إعداد الأطروحة ممارسةً فعليةً تستقل بفضائها وباندماجاتها السردية، حتى تتحوّل واقعة البحث ذاتُها إلى شعيرة كتابة لا تلبث أن تعلن عن وجودها في أكثر من موضع من الرواية، وبذلك يكون السارد قد أعلن عن مشروع تخييل نسق الكتابة في اللحظة نفسها التي يكون قد قرر فيها أن يصير باحثا: «مهمتي لا تتجاوز إعادة كتابة تاريخ هذه القرية في إطار إعداد أطروحة تخرج من معهد التاريخ... وهي الأطروحة التي قضيت زاحفا وراءها سنة كاملة مستمعا كقاضي تحقيق لأعجب وقائع التاريخ».[1]

من هنا أخذت شعيرة كتابة الأطروحة تشكل فضاء مناسبا لمسرحة فعل الكتابة، وتحويله إلى حدث يطّرد وينمو ويتأزم ككلِّ الحادثات الأخرى في الرواية، وهو ما يأخذ شكل انصرافات من القصة إلى السرد، أومن وصف الفعل الدرامي إلى وصف فعل التأليف، الذي يسفر عن قصة كتابة مُتَضمَنة في قصة المقامة المروية، هذا وإن كانت قصة الكتابة تتقدّم بإيقاع بطيء نتيجة انفساح الخطاب الذاتي وتضخم الأوصاف والتفاصيل الصغيرة، وتشكيل النص بسمات أجناسية إضافية وتعزيزه بعلامات أيقونية لعلّ أهمها البطاقة والأوراق والملفات والخرائط والكتب واليوميات والرسائل، التي تشكل جميعها ورشة عمل السارد وأدواته التقنية التي يستخدمها لإعداد بحثه حول تاريخ المقامة.

يشكل حضور الملحقات الأيقونية في فضاء الكتابة وتساندها معا تعويضا مناسبا عن تراجع الحكاية ونقص الأفعال، وهنا تبدو الرسالةُ ذريعة كتابة سردية عوّضت القصة بالرسالة، وهذا ما جعل رواية المقامة تلجأ إلى تطريز السرد بالرسالة عندما أعوزتها حكاية العدواني أو لم تجد القناة المناسبة لالتقاط حكايته، فإذ بالسارد يعلن: «أستخرج ملف العدواني من بين أوراقي.. أوراق كثيرة كثيفة... بطاقات بريدية مؤرخة من العلمة، وبوسعادة، وهران في سنة ما، الصحراء الكبرى،، رسائل حب إلى

[1] – المصدر السابق، ص 21.

الطاوس تحكي بطولاته أثناء ثورة التحرير... لم أكن قد لاحظت بعد أن تاريخ الرسائل مهمل وأحيانا ممحو عنوة، حتى رسائل حبه للطاوس كانت أشبه بمذكرات شخصية: (اليوم تجولت قرب دار الطاوس، كانت بي رغبة للدخول... مع من تراها الآن ؟ لقد عرفت أخيرا أن لها ابنة جميلة، قيل أنها القمر... العلمة تاريخ.. كذا...) لكنه وهو يتحدث إلي يذكر الوقائع مؤرخة...».[1]

هكذا يتقدم نص الرسالة غفلا من علاماته التجنيسية المعروفة مثل تعيين المخاطَب الغائب هنا والذي يفترض أنّها الطاوس، واستعمال ضمير المخاطب الذي ينزاح عنه مرسِل الرسالة وهو العدواني باستعمال ضمير المتكلِّم مما يعزز فرضية كون هذه الرسالة وصنوها من الرسائل هي أقرب ما تكون إلى كتابة اليوميات أو هي مذكرات شخصية لا أكثر، كما تغيب الإشارة الزمكانية للرسالة بالإضافة إلى التوقيع.

يتداخل الجنسان القصة والرسالة تداخلا عضويا يجعل كلّ واحد منهما فاقدا لبعض علاماته، فكان القفز فوق العتبات لتكون البنيات الخطابية الطارئة على السرد أكثر اندماجا، وعليه يمكننا أن نعد هذه الرسالة رسالة مُخْتَلَقة، تُغَيِّب هوية المرسل وتطمس عليها حتى كان بالإمكان إنكار نسبتها إليه إن اقتضى الأمر.

تعلن قصة الكتابة عن حضورها المُمَسرح داخل الرواية، كلما آوى السارد إلى غرفته الضيِّقة الغارقة في فوضى الأشياء، هنا يُرى محمد البشيري أكثر من مرة، معزولا في شرنقة بحثه، جالسا أو مستلقيا، قارئا منكبا على قراءة الكتب والملفات والخرائط، أو كاتبا منقطعا إلى تدوين الشهادات وترتيب البطاقات وجمع الأوراق وكتابة يوميات موازية، ويمتد هذا المشهد امتداد نصيا، حتى يتحوّل إلى حكاية ترددية، يعيد فيها السارد وصف عاداته الثقافية: «كنت أعيش معركتي كما يجب. أجمع أوراقي وأطويها»[2]، أو قوله: «كان يروح ويجيء بين الغرف...، ينظر إلي منكبا على ترتيب البطاقات الفنية للأطروحة...»[3]،أو قوله: «طويت أوراقي ووقفت.. كانت بي رغبة

---

[1] – المصدر نفسه ، ص ص 102 –103.

[2]– عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية - مقامة المبتدى، ص101.

[3] – المصدر نفسه، ص 135.

للهروب، ولكن أبي خطا باتجاه الباب ».[1]

لم تكن شعيرة كتابة الأطروحة إذن، مجرد اختبار علمي لكفاءة الطالب الجامعي الذي كانه السارد محمد البشيري، كما لم تكن مجرد حدث ينضوي ضمن سلسلة أحداث السيرة الروائية، بل هي حكاية ثانية تتكتب هنا مباشرة داخل الرواية، إنّها إذن حكاية داخل حكاية، وهو ما يجعل السارد ينتقل باستمرار من حكي الحدث في قصة المقامة إلى وصف فضاء كتابة الأطروحة وتفعيل درامية حدثه الخاص، بوصفه حدثا ثقافيا قابلا للتوتر والتعقيد ثم الانفراج كأي حدث آخر، ولذلك غالبا ما كانت عملية البحث تتراءئ كحفر شاق في جذور شفاهيات المقامة وتحرٍ صعب لمصادر الرواية، وحربٍ حامية الوطيس مع رواة الحكاية: «**أجمع أوراقي وأطويها**، أفتح أفقا ثم أتخلى عنه لطيور الرواة... وبعد ذلك كله أستمع بصمت لأبي وهو يعيد نسيج الشهادات بخيال لا يضاهى... أستمع للشيخ منصور وهو يلبس قناع المداح القديم... الرهباني وهو يدير حضرات الجن والعفاريت وكأنه ملك الميتافيزيقا... العدواني وهو يعود في كل حكاياته إلى الإجراءات المتخذة لإجراء الانتخابات البلدية التي ستغير بفضله وجه المقامة القديم.. العجوز عيشوش وهي تستغفر بعد كل حكاية: أنا ما شفت ما ريت...».[2]

كان السارد يعي صعوبة عمله في فضاء يتذرع بالصمت ليواري سوءة الحقيقة، ولذلك عبثا يحاول مطاردة شفاهيات الرواة وحكاياتهم، فقد تُبْتَر الحكاية كما فعل سي البشير حين سكت عن إتمام حكاية نورا والطاوس، وقد تُحاصر الحكاية بالصمت كصمت الشيخ منصور وإعراضه عن الحكاية نفسها، وقد تُقال الحكاية ثم تُلَّقَح بالشك كاستغفار عيشوش بعد كلِّ حكاية تحكيها، أو ربما يحكي الجميع الحكاية نفسها حتّى يتفرق دَمُها على الرواة وتصير الحكاية الواحدة حكايات: « كان الكل يعرف الحكاية لكن الكل يرويها بطريقته الخاصة **وكلما تعددت الطرق شعرت أن هذه الأوراق المتناثرة في غرفتي تنثرني في طرقات عديدة متصاعدة ومتشابكة**، تنتشر في تراب مائتي سنة من الحياة البسيطة التي مرت على هذه الأرض دون أن تترك أثرا إلا في

---

[1]– المصدر السابق ، ص 144.

[2] – المصدر نفسه ، ص 101.

الحكايات المتداولة التي يرويها كل واحد بطريقته، لسبب ما، ويشحنها كل واحد بما يتيح له خياله بل وعواطفه الشخصية أحيانا... **أجمع أوراقي وأطويها...** ». [1]

هكذا تكون شعيرة الكتابة مهدّدة باستمرار، وهي تحتمل دائما مواجهة درامية بين قصة الكتابة والقصة المروية، أو بين المكتوب والشفهي، وتنتهي دائما بانفلات الحكاية من بين أصابع السارد، إذ كلما تأججت الاختلافات وتضاربت الروايات وتعذر تقييد الحقيقة، تراجعت الكتابة واعترفت بعجزها وفشل قوانينها ومنهاجياتها أمام سطوة ذاكرة شفهية سريعة العطب: «هنا ينتشرون في غرفتي بميراثهم الذي أحاول أن أقبض عليه في منهج كان يقول عنه أستاذ التاريخ بأنه المنهج الوحيد الذي يمكن أن يُقبض به على الميراث الشفوي للأمم... صوته يرتفع الآن في هذه الغرفة المغلقة حيث تدور معركة رواتُها لهم هذه المشيئة الإلهية التي تقتل وتحيي، تمجد وتنبذ تذكر وتنسى،،، وأكثر من ذلك تخلط العصور والأزمنة في ذاكرتهم فيتحدثون عن الأموات كأنهم يتحوجون معهم في سوق الجمعة... وأجدني بينهم عاجزا عن الوفاء لقانون المقارنة».[2]

قد تبلغ شعيرة الكتابة ذروة تأزمها، لتتخذ طابعا مشهديا مصحوبا دائما بوصف حركات جسد قلق تعتوره انفعالاتٌ متباينة يسقطها السارد على حيز الأوراق المبسوطة أمامه، فحين تستعصي الحكاية على القلم ويكف عن الجريان على الصفحة البيضاء، يستسلم السارد لحالات من الضياع والأرق، وتعاوده حركات النكوص عينها " **أجمع أوراقي وأطويها** "، أما حين يُقلّب السارد الصفحات في حركة آلية، وعيونه تتأمل الفراغ الذي يتجاوز حيز الكتاب المفتوح والصفحة معا، فإنّ ذلك يشي باستفحال مساحات الصمت والفراغ والضجر غير المعلن من فضاء واعد بالإحباط: «أفتح كتابا جديدا، أو حلما، أو صمتا. كل شيء يعبر عن ذاته بذاته، ولا أملك إزاء ضراوة الأشياء سوى الصمت»[3]، وقد يُقْبِلُ السارد على الكتابة فيفتح أوراقه من جديد، فإذ بنبض الحياة يعود إلى ذهنه المتوقد، فتتداعى الخيالات والأحلام، وتتسع دائرة المناجاة

---

[1]- المصدر السابق ، ص 101.

[2]- المصدر نفسه ، ص 102.

[3]- المصدر نفسه، ص 161.

والعروض الذاتية، وتتزاحم الأفكار في رواق التفكير، وتستأنف الكتابة نشاطها بعد عيٍّ وانقطاع، هكذا يسفر فضاء الكتابة عن تباين وضعيات جسد السارد وانفعالاته حين يكون منهمكا في الفعل، إلا أن حالة استعصاء الكتابة هي الموقف الأكثر امتداد في النص، وهي التي تنتهي بالسارد إلى إدانة كلّ حكاية خرساء تنضح باللبس والخوف والإرجاف، بدل أن تتكتب: «لم تتغير كثيرا عادات أهل المقامة... كان الناس دائما يقولون ويسكتون... يستعيذون من زلة لسان أو إشارة يد تقول ما لا يجب.. لكنهم يقولون دائما في لحظة ما يقولون.. يخافون من ذنوب الكلمة ثم يقولون.. ».[1]

هكذا يتضح أن شعيرة الكتابة لم تكن حدثا طارئا بل لقد تَقَلَّدتْ شرعية التاريخ، وهي تحفر أخاديدها العميقة على جسد الواقعة السيري ذاتية، فمذ كان السارِدُ طفلا تعلّم كيف يكون مثقفا، ومارس حق اللجوء إلى عالم الكتب الخصيب الرابض في خزانة الأب الغنية بالكنوز الدفينة، والتي كان يتخذ منها ذريعة للتخلص من فائض إحساسه بالغربة والوحدة والفراغ: « كنت حينها في الصف المتوسط أقضي السنة الدراسية في مدرسة داخلية بمدينة العلمة وأقضي العطلة الصيفية في مدرسة داخلية بالبيت، لأن أبي وهو رئيس بلدية معروف بصرامته العسكرية يغلق علي الباب في القيلولات القائظة لشهر أوت... وكانت خزانة الأب هي الانتقام الأكثر جرأة لهذا الانغلاق الصارم في القيلولات الطويلة حيث يكفي مسمار معوَّج بدقة كي يفتح الباب على كنوز مهيبة ».[2]

وعليه فإن فضاء الكتابة لا يمكن أن يكون فضاء محايد مطلقا، بل هو مقيّد بتوجيهات المنظور السردي الذي يحمله، ولذلك يتعزز فضاء الكتابة بتعليقات السارد الفكرية والعلمية المصاحبة لعمله الميداني المتصل بإعداد أطروحة التخرج، كأن يندفع السارد منافحا عن اختياراته واهتماماته كمؤرخ، ويتصدى بالنقد لكلّ فهم خاطئ للتاريخ: « علي أن أقنع أبي مثلما أقنعت كل الذين التقيت بهم في عملي الميداني، أن التاريخ ليس مجرد حوادث قديمة ميتة نجترها للمتعة أو الاتعاظ، بل هو هذه الحياة

---

[1]- المصدر السابق، ص95.

[2].- المصدر نفسه، ص ص 44-45

اليومية الساخنة والفائرة التي نكابد آثارها».[1]

ثم سرعان ما يتحول فضاء الكتابة بالذات إلى حلبة صراع بين الإيديولوجيات النصيّة، فقد كانت الأطروحة بالفعل أحد أهم محفزات الخلاف الدائم بين السارد ووالده: «سيقول "أبي" أن أساتذة التاريخ يعيشون على الأوراق القديمة المهملة كحشرات العثّ، وأني بمثل هذا التنقيب في سلال المهملات سأطور سلالته، هو الذي بنى أحلامه كلها ليدفعني باتجاه الطب أو المحاماة... ما فيش فايدة.. ميزيريا.. ميزيريا !.. سيصرخ بصوت عنيف فتركض أمي من المطبخ صارخة بدورها: يا راجل خليه يقرا ؟! وسيتحول صراخها إلى معركة كلامية...».[2]

يرفض سي البشير اختيارات ابنه العلمية ويسخر من فكرة أطروحة التخرج التي جاءت لتحبط أحلامه التي طرَّز بها مستقبل ابنه الوحيد، فازدادت حدة التنافر بين الأب والابن وتصاعدت درامية فعل الكتابة حتى انقلبت إلى مواجهة دامية مع محيط مُتخلِّفٍ يرفض الاعتراف بوظيفة السارد كمؤرخ في حين يقره ويوقره طبيبا أو محاميا أو مهندسا أو وزيرا، لكنّ فضاء الكتابة يُصَيِّرُ الأطروحة واقعا يضمر إدانةً ضمنية لسلطة الأب والمجتمع، ويبشر ببداية انفلات السارد من قبضة الرقابة الأبوية.

في الغرفة الضيِّقة إذن، تكبر مساحة توحد السارد وانقطاعه عن الآخرين، وبذلك تستوي الغرفة فضاء لتعزيز الذات وترسيخ اختلافها ثقافيا، لأنّها المكان الوحيد الذي يمارس فيه السارد حريته وسلطته كاملتين، لذلك نادرا ما تُستباح الغرفة التي تظل ممتنعة على الآخرين، وهو ما نلمسه بوضوح في هذا المقطع الذي يُرى فيه سي البشير مقبلا على اقتحام غرفة ابنه وقد اعتوره قلق وأربكه تردّدٌ، ومع ذلك يقتحم سي البشير صومعة الابن، ويتم الاقتحام بحركة جسدية تنم عن استهانة واضحة بالآخر، إذ يزيح سي البشير الكتب بقدمه ليملأ فضاء الغرفة بحضوره الطاغي غير المرغوب فيه: «كان يروح ويجيء بين الغرف، يفتح أبوابا وأدراجا وأوراقا، ينظر إلي منكبا على **ترتيب البطاقات الفنية للأطروحة** وهو يعبر الرواق الطويل المعتم...أسمع تنهيداته تلفح

---

[1]– المصدر السابق ، ص62.

[2] – المصدر نفسه ، ص 43.

المكان.. قلقله المبثوث في الهواء... يفكر ويفكر ثم تخفت خطواته وهو يعبر أمام غرفتي، محاولا ربما – أن لا يزعج هذه البطاقات – الشهادات التي كان يرى أنها لا تقدم لي أكثر من الأرق والتعب... أحاول بدوري إيهامه أني مشغول تماما ولا وقت لي لتجاذب أطراف الحديث معه، وأنا أعرف أنه ينتظر بفارغ صبر هذه الالتفاتة، كيما ينفجر في وجهي بقلقه، لكنني أتلافاه متعمدا وساخرا... يدخل مزيحا بقدمه بعض الكتب المنثورة على أرضية الغرفة ويهمس: وماذا تريدني أن أعمل.. كيف أنام مطمئنا وينام آخرون بين الأشباح ؟! أقول ساخرا وأنا أتصفح أوراقي: هل صدقت أنت أيضا إشاعات الرهباني ؟! يجلس الآن على السرير الذي أستعمله كمكتب: لا، لا أصدق ولكن تخيل لو حدث ذلك.. ».[1]

وحين تشرف الرواية على مشهد المحاكمة يتوقف تخييل نسق الكتابة، مما يعني أنّ القصة المكتوبة تنتهي الآن لتفسح المجال لبداية تراجع القصة المروية بدورها، وهنا ينجز السارد انصرافا معكوسا من السرد إلى الحكي، أو من قصة الكتابة التي كانت تُعرض مشهديا وكأنّها حقيقية إلى حكاية الوقائع، هكذا يتخلى السارد عن عالم كان يتظاهر باستحضاره في العالم التخييلي للكتابة، أو لنقل إنّه يتخلى عن الكتابة لصالح عالم يحدث الآن بالفعل، حتى يغدو مشهد المحاكمة كأنّه أكثر واقعية من الواقع نفسه، وكما في كلِّ محاكمة تفتح جلسات الاستماع إلى الشهود، ويتفاعل السارد مع كلِّ شهادة، تتحول هي الأخرى إلى حكاية جديدة: «... ولكنني سكت مستحليا هذه اللعبة التي أشاهد فيها رواية تبنى، لأول مرة في أرض الواقع بدل من أرض الكتابة. ويتحرك أبطالها أمامي من لحم ودم بدل أولئك الأشباح الذين أستخرجهم بصعوبة من الذاكرة السحيقة لرواة قليلي الوفاء. إنها متعة خاصة تلك التي نشعر بها ونحن نصنع التاريخ بدل أن نرويه... لكن الشبح الذي يقف أمامي يبدو أقل حياة من الواقع، كانت فقط كلماته تبدو أنها تكتب في هذا الفضاء المشحون بالتبغ والتوتر بدل أن تسمع ».[2]

يُوقِّع المؤلف/المؤرخ بهذا الخطاب الميتاروائي روايته الأولى، التي هي بالتأكيد

---

[1] – المصدر السابق، ص ص 135– 136.

[2] – المصدر نفسه، ص 107 .

رواية مقامة ليلية – مقامة المبتدى، ففي هذه اللحظة تولد الرواية الوحيدة التي يمكن أن تتكتب، إنّها رواية الواقع وهو يندس بين تقاطيع فضاء الكتابة، واقع راح ينمو ويتمدد ويتغلغل في كلِّ جهات الحكي، إلى درجة أن صار الواقعي نفسه أغرب وأكثر إدهاشا من المُتخيَّل، في حين لم تكن قصة كتابة الأطروحة المزعومة سوى ذريعة أو حيلة تخييلية مصطنعة لكتابة هذه الرواية التي انزوى مؤلفها / أو ساردها الآن في خلفية المشهد، مذعورا من واقع انسفح على وجهه دم بلعيد، باكيا ومستبكيا أطلال مقامة لفها الغبار وراح يقودها إلى هاوية المجهول.

4- الزمن البنيوي:

تنسج رواية مقامة ليلية تناظرا من نوع آخر يلف أزمنتها البنيوية ويسم طريقة هندستها، وهو تناظر قائم بين الاسترجاع والحكاية الترددية، مع العلم أنّ هذا التناظر يفضي إلى حركة تبطئة، أما المجملات التي هي في حقيقة أمرها حركات تسريع، فقد استحوذت على بعضها بلاغة الترديد، وهو ما جعلها تكف عن أن تكون حركة تسريع وتتحوّل إلى حركة تبطئة.

1.4- الاسترجاع والحكاية الترددية:

تطغى شعرية الحكاية الترددية على الأنساق الزمنية البنيوية في رواية مقامة ليلية وتنتظم كتلة من الاسترجاعات والاستباقات، أما الاسترجاعات فتتوكأ على نشاط ذاكرة ساردٍ يقوم بحركة وصل دائمة بين الماضي والحاضر، ويستضيف في ساحة وعيه وتأمله حادثات سابقات يمنحها حيزا من الوجود ويعطيها مُدَدا قد تطول أو تقصر، تكتمل أو تُبتر أو تتكرر مرات، فينتج عن ذلك أشكال من الاسترجاعات، وبذلك تدين الرواية بتشكيلها الزمني البنيوي إلى الحكاية الاسترجاعية، التي غالبا ما تبدأ في شكل حكاية مفردة تُروى للمرة الأولى بعد أن تمّ نقلها من مصدرها الذاكراتي، وعلى لسان السارد غالبا أو أحد الشخصيات، ثمّ سرعان ما يتكرر حكيها في النص أكثر من مرة، فتتحوّل إلى حكاية ترددية.

تهيمن شعرية الحكاية الاسترجاعية الترددية على الفضاء الزمني المتخيّل للرواية، متجاوزة بذلك منطق التتابع، حين تعود بالزمن إلى الوراء وتحط في ذاكرة السارد

الأول أو الساردين الآخرين، فيتمخض عن ذلك نوعين من الاسترجاعات الداخلية، بعضها يروي وقائع من حياة السارد الأول محمد البشيري، وبعضها يروي وقائع من حيوات الآخرين وعلى رأسهم سي البشير والعدواني والرهباني ونورا الأسطورية وحبوس بن حبوس وحكاية بلعيد، إذ يشكل مجموع هذه الحكايات السيرة المتخيّلة لقرية المقامة، هكذا تسفر الاسترجاعات الداخلية عن انبثاق سيرتين متوازيتين تنتظمان الرواية، هما سيرة السارد الأول وسيرة المقامة، وهما يَستحضران معا تاريخا خاصا ومتخيّلا، إلاّ أنّ ثمة استرجاعات خارجية تستدعي تاريخا عاما محتملا وواقعيا لا علاقة له بزمن القصة المتخيّلة التي هي قصة المقامة بالذات، مثل الاسترجاعات التي تروي وقائع حرب التحرير الجزائرية الكبرى، وتاريخ الأندلس وحرب الفتوحات وتاريخ قبائل بني هلال، هكذا نلفي في الرواية تركيب استرجاعات داخلية على خارجية يتخللها عود مستمر إلى حاضر الحكي، فينتج عن ذلك نسيج زمني متشابك تشابك عمل الذاكرة غير المنتظم على الإطلاق.

غالبا ما تتراءى الاسترجاعات الداخلية والخارجية في الفضاء الممسرح لحكاية ساردٍ منهمك في القراءة أو الكتابة، وهو الفضاء الذي باشرنا قراءته في المبحث السابق،و عليه ودرءا لكلِّ تكرار، سيكون ديدننا في هذا المبحث أن نختبر هذا الفضاء أو بالحري أيقوناته كالخارطة والكتب والخزانة من حيث هي محفزات لنشاط ذاكرة السارد، فيستوي حكيها إذن كحكايات ابتدائية تتمخض عنها ارتدادات زمنية، مما يعني أنّ كلّ استرجاع لا بد أن ينطلق من الدرجة الصفر للحكي تلك التي يقع تثبيتها هنا والآن، أي في حاضر الحكي وعلى وضعية تذكر السارد الواقع تحت تأثير محفز ما، ويمكننا في هذا السياق أن نتأمّل طريقة عمل الحكاية الاسترجاعية في الرواية، مراعين نمطها الخارجي أو الداخلي، وصيغتها التفردية أو التكرارية والجهة السردية التي تتكفل بها وطبيعة موضوع حكيها.

أما الاسترجاعات الخارجية فلعلّ أهمها حكاية جازية وذياب لهلالي يحكيها حلفايا وتتحوّل هي الأخرى إلى حكاية ترددية وحكاية تاريخ الأندلس ويحكيها السارد ثمّ بلعيد بعده وحكاية خولة بنت الأزور ويحكيها السارد وبلعيد وحكاية ثورة التحرير الكبرى

ويحكيها السارد مفردة وحكاية أحداث 20 أوت يحكيها السارد مرة واحدة فهي تفردية.

نحصي من بين أهم الاسترجاعات الخارجية المفردة في الرواية قول السارد: «كان كل شيء في هذه الخزانة له حكاية في ذاكرة أبي لكن أعظم حكاياته هي تلك التي اكتشفتها وأنا أقلب الأوراق السميكة الرثة لفتوحات الواقدي حيث تدور أعنف الحروب ضراوة تدمي السيوف بفصاحة عجيبة تأسر القلب وتدفع القارئ إلى خوض أكثر المعارك عنفا وهو يجلس على بعد ألف ومائتي سنة متعاطفا مع خولة بنت الأزور وهي تتنكر بملابس الرجال لتحرير أخيها ضرارا من الأسر وخالد بن الوليد وهو يسلم قيادة معركة اليرموك إلى أحد جنوده معاذ بن جبل ثم يحارب في جيشه برتبة جندي وبسالة قائد... آه إنني أعرف تقريبا كل أفراد تلك الفئة القليلة التي جاءت من أقصى العصور الوسيطة حاملة نيران حضارات على وشك الانهيار، لكنها ترث بامتياز عناد وصبر الصحراء فانداحت لها الأمم والحضارات في مشارق الأرض ومغاربها.. أعرف كيف تستسلم الحصون الأكثر مناعة والنساء وتيجان الملوك وأجراس الكنائس... وحروب.. وحروب.. صف طويل من الحروب أعيش عليه طيلة الصيف مأخوذا بالتفاصيل الدقيقة لمؤرخين يعملون على أسر قارئهم في حرب من البلاغة والوصف...».[1]

يعلن هذا المقطع عن الحكاية الابتدائية التي تقترن بحاضر الحكي وقد تمخض عن حكايات لها صلة بتاريخ الفتوحات الإسلامية، وإن كانت هذه الحكايات التاريخية تتناظر بشكل واضح مع حكاية السارد الشخصية، وتتداخل معها تداخلا لفظيا ودلاليا، أما الحكاية الابتدائية فتشير إليها عبارة السارد: « كان كل شيء في هذه الخزانة له حكاية في ذاكرة أبي، غير أن أعظم حكاياته هي تلك التي اكتشفتها وأنا أقلب الأوراق السميكة الرثة لفتوحات الواقدي »، هكذا يعلن السارد دونما مواربة عن مصدر حكاياته التاريخية، إذ بمجرد أن يفتح دفتي كتاب تاريخ الفتوحات للواقدي، حتى تنبثق نتف من الحكايات القديمة تباعا لتغدو هذه الوصلة الانتقالية التي تفصل دائما بين زمنين حاضر وماض ترددية بدورها، فالسارد محاصر دائما بفضاء أيقوني يعبق برائحة الماضي،

---

[1]- عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية – مقامة المبتدى، ص ص 45 – 46.

وهو دائم الانجذاب إليه واقع تحت طائلة سحره، بل إن نشاطه الذاكراتي يتوقف على الحضور المفاجئ أو المقصود لمثير ما توفره بالتأكيد خزانة الأب الغنية بالكتب والملفات والرسائل والخرائط والشهادات، وبذلك تغدو خزانة الأب دليلا على الامتداد البصري الكثيف للماضي في الحاضر وتتحوّل إلى عالم أيقوني طافح الحضور، وبها يصير التذكر متاحا في كلّ لحظة، إذ يكفي السارد أن يُرجع بصره في أنحاء الغرفة أو يمد يده ليتناول شيئا من خزانة الأب حتى يستيقظ الماضي وتعود الذكريات الشخصية أو حادثات التاريخ الأكثر واقعية أو الأكثر عجبا.

يتناول هذا الاسترجاع حكاية خولة بنت الأزور وحكاية خالد بن الوليد، وقد حدثا قبل ألف ومائتي سنة وهو زمن بعيد جدا، مما يعني أنه استرجاع خارجي يقع خارج حدود زمن القصة المروية المحصور افتراضا بين أكتوبر 1962 إلى مارس 1981، هذا وإن كانت الحكايات المسترجعة تستغرق وقتا معلوما قد يكون طويلا نسبيا، إذ لا يعقل أن تقع الحرب أو الإنقاذ من الأسر في مدد قصيرة، إلاّ أنّ السارد يختزل الحادثات المسترجعة اختزالا أقل من مدة زمنيتها الخاصة، مما يثبت أنّ زمن الذاكرة يتقدم طاغيا وهو الذي يتصرف في مدة وشكل حضور الوقائع الماضية، وإذ لا يتكرر حكي هذه الاسترجاع الخارجي، ولا يقطع حكيه ليستكمل لاحقا وإنما يتم تسريده دفعة واحدة، لينتهي مباشرة إلى حاضر الحكي الذي يستأنف بدوره حكاية السارد وهي تعلن مرة أخرى عن عودة فضاء الكتابة وهو ما تشير إليه عبارة السارد: «**صف طويل من الحروب أعيش عليه طيلة الصيف مأخوذا بالتفاصيل الدقيقة لمؤرخين يعملون على أسر قارئهم في حرب من البلاغة والوصف...**»، وعليه يتأتى الاسترجاع الخارجي هنا أيضا مفردا وكلّيا في آن.

وقد تأتي الاسترجاعات الخارجية تكراريةً، أهمها حكاية جازية وذياب لهلالي، التي ترد متضمنة في فضاء استيهامات السارد وتخييلاته المافوق واقعية، تلك التي تُنْهضُ الوليَ الصالحَ حلفايا من قبره وتمنحه امتيازا مؤقتا لسرد الحكاية سرعان ما ينازعه عليه السارد الأول، مثل ذلك هذا الاسترجاع الخارجي الذي يتظاهر فيه السارد الأول بالتنويع على مصادر حكايته حين ينقلها عن راويها الأصلي الولي الصالح حلفايا

تارة، ثم يسند روايتها بعد ذلك إلى راو مجهول فيقول: « **سيفكر حلفايا** من يتمتع بهذا الجمال العذب والمعذَّب... يبحث في ورقة يوم السبت عن جازية التي مازالت تتبع ذياب لهلالي في صحراء العلمة... **وقيل** يا سادة يا كرام أن أباها منعها منعا باتا من التفكير في ذياب لهلالي بل هدد بقلع عينيها إذا ما رآه يغتسل فيهما وضرب حولها الحراسة المشددة وأحاطها بالفرسان والعيون لاقتفاء أثر أحلامها... » [1]، هكذا ففي المقطع نفسه تنفلت الحكاية من صوت السارد الأول وهو يحكي حكاية جازية ناقلا عن حلفايا، إلى صوت راو مجهول يستأنف الحكاية نفسها بجملة الافتتاح الشهيرة في المرويات الشفهية: " وقيل يا سادة يا كرام "، وهنا يقوم الراوي المجهول بشحن الحكاية بإضافات جديدة فيستفيض في وصف قصة الحب ويدمج صورة الأب المستبد التي لا أثر لها في أصل النص السيري، هنا في قلب الحكاية الجديدة كأنها بذلك تريد أن تتوازى مع مثيلتها في حكاية السارد محمد البشيري الذي كان محاصرا بالحضور الطاغي للأب، ثم تكمل حكاية جازية وذياب لهلالي دورانها على أكثر من جهة سردية، وها هي تتراءى مرة ثالثة بصوت السارد الأول عارضا حكيه بنحن الجماعية، لكنه يعود في النهاية إلى إسناد الحكاية مرة أخرى إلى راويها الأصلي حلفايا: «كانت الحكاية محكية في جهتنا إلى حد الرتابة، فكل الرواة يعرفون ذلك المجيء الخاطف الذي قاد القبيلة الهلالية بخيامها الملونة ونوقها العصفورية وهودج جازية الذي قيل أن شمسا كانت تشرق منه... كانوا قد جاءوا من الصحراء باحثين عن العشب والماء ككل القبائل الرحل التي تأتينا في أول الربيع من كل عام. لكن قبيلة الهلاليين كانت تأتي فيما يشبه العرس.. قافلة طويلة ذات ألوان براقة وأقفاص حيوانات وصداح الزرنة المعلنة وصول الاحتفال... وقد ظل حلفايا شهرا كاملا يحكي حكايا الجازيا وذياب لهلالي حتى أسلم الروح».[2]

تتراءى الحكاية الثالثة كأنّها توطئة متأخرة للحكاية الأولى، أو هي تفصيل لمناسبتها التاريخية التي ترصد تفاصيل رحلة قبائل بني هلال من صحراء نجد إلى بلاد

---

[1] – المصدر السابق، ص 33.

[2] – المصدر نفسه، ص 87.

المغرب العربي بحثا عن مواطن الخصب والكلأ، وهنا تبدو الحكاية متطابقة إلى حد ما مع أصلها السيري، وإن كانت لا تخلو هي الأخرى من تحريف أسلوبي ودلالي يتوسّع في مظاهر الفرجة، وعلى كل يستوي هذا الاسترجاع خارجيا لأنّه ينحت نصوصه من نص السيرة الهلالية، فهو ذو سمت تناصي من جهة، كما أنّه ترددي من جهة ثانية إذ يعاد حكيه أكثر من مرة واحدة في الرواية.

أما الخارطة فعلامة أيقونية تملأ فضاء الكتابة كما الكتاب تماما، وهي تمارس إغراءها على السارد الذي لا يستطيع مقاومة الانجذاب إلى حيزها الساحر المُلَغَّم بالأسرار والحكايات القديمة المنسربة من بين الخطوط والأشكال: « يحتفظ أبي بخريطة غريبة منسوخة بخط اليد وبالصمغ وقلم القصب. كانت الخريطة تبدو في ظاهرها مجرد خطوط منكسرة، متقاطعة، تحدد بلدية المقامة بتفاصيلها... كانت أيضا إذا ما دققنا النظر في تفاصيل خطوطها الزعفرانية الدقيقة تشكل في نسيجها وتوالدها اللانهائي تصميما هندسيا دقيقا للكرة الأرضية ببلدانها وأنهارها وبحارها وتضاريس جبالها... تلك الخريطة التحتية كانت أشبه بمنطقة ممغنطة كلما حاولت الهروب منها إلى خريطة المقامة كلما جذبتني إلى أعماقها وأفصحت عن مكنونات تزيدني لهفة على تتبع تفاصيلها».[1]

تختصر الخارطة الأزمنة في لحظة تأمّل قد تطول أو تقصر، وتتراكب على جسدها المترهل القديم سلسلة من الاسترجاعات الداخلية والخارجية، إذ كلّما شوهد السارد الأول منكبا على قراءة خارطة المقامة، فإنّ ذلك بمثابة إنذار مسبق بالرحيل إلى ذكريات سابقة: «أفكر، وأنا أتقصى الشرايين الزعفرانية الدقيقة لشواطئ أوربا حيث يصدح صوت أستاذ تاريخ العصر الوسيط: هنا بلنسية عاصمة من عواصم الحضارة الإسلامية لثلاثمائة وواحد وسبعين سنة تترادف فيها قصور ملوك قشتالة والمآذن المرصعة للمساجد... لكن صوته لا يزال عالقا بذاكرتي وأنا أتسلق الآن هذه الخطوط الشاحبة صاعدا بين مدن أحدس وجودها أكثر مما هي موجودة بالفعل، وأقرؤها تاريخيا أكثر مما أستطلعها جغرافيا... لكن صوت أمي يوقظني من غفوة الحلم: يا ولد نوض

---

[1]– عيد العزيز غرمول: مقامة ليلية– مقامة المبتدى، ص39.

الشيخ منصور يطرق باب الإسطبل منذ الخامسة مساء!! ». [1]

يسفر تأمّل السارد في الخارطة عن استرجاع خارجي تتثال صوره على ذهن السارد في شكل ذكريات خاطفة عن مدن أندلسية منسية، جاء تركيبها في نسيج استرجاعات داخلية تتقدّم هي الأخرى مبتورة ومتقطعة ومحمولة بصوت أستاذ التاريخ الذي ظل صداه يتردد في فضاء تخييل السارد واستيهاماته الهادرة التي غالبا ما يتم إيقافها بواقعة صوت أو حركة تأتي من الخارج، لتعلن عن نهاية عمل الذاكرة وعودة السارد إلى حاضر الحكي: "يا ولد نوض... الشيخ منصور يطرق الباب منذ الخامسة"، هكذا ما إن يطوي السارد خارطته كما فعل مع كتاب الواقدي من قبل، حتى يتراجع الماضي ويطغى الواقع، وبذلك تصير الخارطة كأنّها حد فاصل بين زمنين يتجاذبان حركة السارد الذهنية أو الحدثية، ويتقاسمان تردده الدائم بينهما، مما يسم الواقعة الزمنية بالانشطار والتداخل.

هذا وغالبا ما يكون انتقال السارد من حاضر الحكي إلى ماضيه ومن ماضيه إلى حاضره في حركة مُطَّردة بواسطة صيغ أداء تتردّد بعينها لتدلّ على استئناف الحكاية الابتدائية أهمها: أفكر وأنا أتقصى الشرايين الزعفرانية الدقيقة، وأنا أتسلق الآن هذه الخطوط، لكن صوت أمي يوقظني...، فكلّ هذه الجمل الاستئنافية ترسخ وعي السارد بحقيقة وضعه التبئيري وتقدّم منظوره السردي وهو يوشك أن يترك الذكرى ليعود إلى الواقع، أو بالحري ليعود إلى حقيقة كونه مجرد باحث منهمك في تأمّل كتاب أو خارطة والتفكير فيما توحي به إليه هذه المصادر البحثية، إلاّ أنّ هذا الانشغال الثقافي قد يتوقف في أيّة لحظة حين يكون السارد مدعوا إلى استعادة وعيه بالواقع والانخراط في حياته الاجتماعية.

يُردف على نمط الاسترجاعات الخارجية ما كان منها يؤرخ لبعض أحداث الثورة التحريرية والاستقلال، تأتي في شكل نصوص تاريخية لا تنفك تعلن عن احتماليتها بسبب تداخلها مع واقع المقامة المُتخيّل: « **منذ خمس وعشرين** سنة حمل آخر **جندي**

---

[1]– المصدر السابق، الصفحات: 39– 40 –42 41–42.

فرنسي أثوابه على عجل وغادر قرية المقامة تحت جنح الظلام. لعل المقامة هي أول قرية تنال **استقلالها** الفعلي في **الجمهورية الجزائرية**. فمنذ بداية وقف إطلاق النار بين ثوار **جبهة التحرير** وبين عسكر **الجنرال ديغول**، الذي أعلن من الراديو الوحيد الذي كان يتوسده أبي في شق من شقوق أمجونس المثلج... خرج **الفلاقة** كطيور السمان من شقوق جبل أمجونس، وما إن دقت الساعات الأولى من **يوم الاستقلال** حتى خرجت الزغاريد والهتافات والرقصات وأحيانا الغواث من نوافذ البيوت والمشتعلة بالرايات والحماس وانطلقت الأعراس زفافا وختانا وحفلات عامة.وانخرط الكل في الصراخ والبكاء والضحكات الهستيرية: تحيا.. تحيا.. وهم يستعرضون ملابس الاحتفال المشتقة من العلم الوطني خضراء وبيضاء مجزّعة بأهلة ونجوم حمر... كان الشيخ منصور يحكي عن ذلك الزمن والمهندسون الأمريكيون يقطعون بصلف وتعال درب المقامة الهابط باتجاه السد... ».[1]

يعيد السارد هنا نقل وقائع تاريخية مستنفرا بعض أسماء الأعلام والأماكن والتواريخ حتى يستدل بها على واقعية الحدث، فالاسترجاع الخارجي هنا يصف حدث استقلال الجزائر بعد خمس وعشرين سنة، وهذا يدل على أنّ الاسترجاع يتجاوز زمن القصة المتخيّلة، وهو يتقدّم منزوعا من سنده الذي تأخر الإعلان عنه إلى نهاية الاسترجاع حينما يخبر السارد بأنّه ينقل الخبر عن راويه الأصلي الشيخ منصور: «كان الشيخ منصور يحكي عن ذلك الزمن والمهندسون الأمريكيون يقطعون بصلف...»، وقد نتج عن هذا الاندماج السردي وصلا ضمنيا بين الماضي والحاضر، إذ تراءت شهادة الشيخ منصور عن الماضي كأنّها تتزامن مع حاضر الحكي وهو يصف واقعة قدوم المهندسين الأمريكيين، لكنّ الاسترجاع الخارجي وقد ورد هنا كاملا في ظاهره، لم يكن يخلو من نبرة تقديسية للماضي، مما يشي بانكسار نوايا سارده وانبثاق رؤيته إلى العالم نتيجة وصله بحكاية ابتدائية تتنافر معه دلاليا ولسانيا، فهاهو الحاضر يعلن عن بداية الهيمنة الأمريكية على المقامة ممثلة في مشروع السد، هيمنة يعتورها " تعال وصلف"،

[1]- المصدر السابق، ص ص 128- 129.

وبذلك يغدو الحاضر خيانة للماضي وقلبا له، أو تصير استعارة مشروع السد امتداد لمشروع الاستعمار القديم، فهل هو التاريخ يعيد نفسه...؟!، أم أنّها الاسترجاعات حين تخضع لتأثير النسق الترددي فتتجلي قابليتها للاستمرار في صلب اللحظة الراهنة. وبعد هذا أيكون بوسعنا الآن إعادة النظر في تصنيفات جينيت لعلاقات الترتيب الزمنية، وهل الاسترجاع الكامل لا يكون كذلك إلاّ إذا روى حكايته كاملة قبل أن يمر إلى حاضر الحكي ؟ فإذا بها الاسترجاعات في هذه الرواية تتحايل على كلِّ الأزمنة، فتتظاهر بحكي الماضي كاملا، لكنّها تبقي على جزء أثير منه فتجعله قابلا للتأويل أو الاستذكار أو الاتعاظ به في كلِّ لحظة.

ثمة نوع آخر من الاسترجاعات الخارجية يتم تركيبها على استرجاعات داخلية، فينتج عن هذا التركيب حكاية ترددية زائفة تظهر بمظهر التواتر، لكنّ محكيها لم يتردد فعليا في الرواية سوى مرة واحدة فهي إذن تفردية أو ترددية زائفة، مثل ذلك حكاية الحرب التي يتولى السارد الأول نقلها عن الشيخ منصور، وهي تتخذ من مشهد هبوط سي البشير رفقة المهندسين الأمريكيين نحو الثكنة ذريعة لبدء الحكاية، بمعنى أنّها تشترك مع الاسترجاع الخارجي السابق في حكاية ابتدائية واحدة: «لقد استرد كل شيء فجأة وهو يسمع أبي يدلهم على المناظر الطبيعية الخلابة التي يمنحها علو القرية للناظر»[1]، لكن قبل البدء يسبغ الشيخ منصور على حكايته هالة من التقديس تمنحها شرعية القول وتبرر تكرار الحكاية لأنّها ليست ككلّ الحكايات: «أنا خايف تنساو.. لحكاية إذا كان احكيتها يديها الريح، ولكن كل ما تحكيها وتعاود تحكيها كيمَ سنبولة القمح في البيدر وحدا فوق وحدا حتى تصبح نادر يخاف منو الريح».[2]

هي حكاية الحرب إذن تصير حكاية ترددية، ربما لفرط تكرارها يرفض السارد سماعها ويبادر إلى مقاطعة ساردها: «ولكنها حكاية قديمة يا عم منصور...»[3]، لكنّ الحكاية الاسترجاعية الترددية تُروى مع ذلك إذ تتحدى كلّ اعتراض بتبئيرها، من هنا

---

[1]– المصدر السابق، ص128 .

[2]– المصدر نفسه، ص 130.

[3]– المصدر نفسه، ص 129.

يفرض السارد نسق مناقلة الحكاية وسردها بالنيابة عن الشيخ منصور، كيما يثبت معرفته بالحكاية، وكيف لا يعرف وهو المؤرخ المختص في كتابة تاريخ المقامة، وهو راوي ذاكرتها التي صارت مروياتها ذخيرة راسخة في المخيال الجمعي، هكذا صار لمحكي الحرب هذه الهالة السرمدية القادرة على مقاومة كلِّ تهديد لها بالنسيان، إنها حكاية الجميع بما فيهم السارد الذي تكفل بسردها في شكل مشاهد متتابعة دون أن يغفل عن أي تفصيل فيها: « **ولكن من ينسى الحكاية التي تتقدم الآن في المشهد الأول:** حول البيدر يقف الفلاحون بأثوابهم... قشابة بنية أو بيضاء وسخة... مطأطئين أمام "بارال" الطلقات المعلقة على كتفه ثم رتل العساكر المنتفخين من نعاس الصباح: هيا اعترفوا أيها الكلاب، من أحرق مخازني وأطلق سراح بهائمي هذه الليلة، ستجوعون إذن.. وحين لا يسمع الجواب، يأمر رتل العساكر بالتقدم... » [1]، ثم ينتقل السارد من مفصل في الحكاية الاسترجاعية إلى آخر، بواسطة اندماجات سردية تعلن عن حضوره كجهة مسؤولة عن تنظيم الحكي وترتيبه ترتيبا زمنيا كرونولوجيا، فحين يخبر السارد: "ولكن من ينسى الحكاية التي تتقدم الآن في المشهد الأول " فهذه جملة افتتاحية دعائية لحكاية لم تبدأ بعد، لكنها توصف بأنها حكاية مهمة لا تُنْسَى، ثم يتوقف السارد عند اندماج ثان، يَظْهَرُ فيه توسطه للحكاية التي ينقلها عن راويها الأصلي ويستمر في مهمة مناقلة الحكاية وتأطيرها: « **يبحث المشهد عن اكتمال الحادثة.. يروي الشيخ منصور أنهم كانوا خمسة.. التقوا في الساعة الموعودة ليلة 1 نوفمبر 1954 للقيام** بعملية فدائية ضد مصالح المستعمرين الفرنسيين... لكن السلاح كان يعوزهم. قال أبي: لازم نضرب في القلب ! وتنهد الشيخ منصور متسائلا: باش ؟ رد أبي: بالنار.. تأمل النوري ذو الثمانية عشرة لخماسي المعلقة على كتف سي البشير: هذي ما تكفيش ! ضحك سي البشير ساخرا: لا علينا أن لا نطلق الرصاص وإلا سنجر الثكنة كلها وراءنا في هذه الليلة الهادئة.. انتم تعرفون المخازن.. هناك قلب بارال وعليكم أن تحرقوه !؟...»[2]، هنا يغدو هذا الاسترجاع الثاني تكميليا للاسترجاع الأول، وهو يدخل معه غي علاقة

---

[1]– المصدر السابق، ص130.

[2]– المصدر نفسه، ص ص130-131 .

تبعية وظيفية.

ثم ينتقل السارد إلى مفصل ثالث من حكاية الحرب، باسترجاع خارجي ترددي وتكميلي أيضا للأول، يقوم فيه بوصف معركة لم يشهدها لكنّه يروي تفاصيلها عن قرب كأنّه يراها: « **الحكاية تتقدم الآن في المشهد الثاني: في يوم 02 أوت 1956 وقع أول** اشتباك بين القوات العسكرية لناحية المقامة، ومجموعة من رجال مسلحين يقودهم سي البشير. كان الاشتباك داميا.الطائرات الكشافة تجوب السماء والمدافع المجرورة تقصف صدر الجبل. والعسكر بكلابهم المدربة على النهش يتسلقون الدروب الوعرة. قررت المجموعة التي أصبح قواماه ثلاثين رجلا... مع خمسة عشرة رشاشا وقاذفة صواريخ محمولة وثمانين قنبلة يدوية، هي كل الذخيرة المغنومة من الغارات السريعة على الثكنة أو القنص المنظم للحراس الذين كانوا يعرونهم من معاطفهم العسكرية الجيدة الصنع، ثم يلبسونها للتنكر، مما جعل العسكر يتحاشى أحيانا إطلاق النار على معاطفه ظنا منه أنها تكسي زملاء له حتى تفاجئهم رصاصة بين العينين فيعرفون أنهم غدروا. لكن مسار المعركة ارتفع إلى حده الأقصى حين شاهد العسكر وهو على علو شاهق خيط دخان يصّاعد من الثكنة ثم تلاه انفجار رهيب،وبعدها عم الليل مشارف جبل أمجونس، ولم يعد في استطاعة العسكر التفريق بين الفلاقة والحجارة المتدحرجة عليه من ضريح سيدي حلفايا ».[1]

لكن ثمة حركة اندماج سردية رابعة يحضر فيها السارد كناظم للحكي مستكملا سلسلة الاسترجاعات الخارجية الترددية التكميلية، لكن هذا الاسترجاع الأخير ينجز تبديلا جيهيا، فحين يقول السارد: « تستكمل عيشوش المشهد وهي تحكي ربما للمرة الألف هذه الزائدة »، هذا يدل على انتقال الحكاية من جهة سي البشير ناقلا الخبر عن الشيخ منصور إلى جهة عيشوش العمشة، وهو ما أسفر عن تحول صيغي وأسلوبي ولهجوي كذلك، تمّ فيه الانتقال من صيغة الخطاب المنقول غير المباشر إلى صيغة الخطاب المسرود بضمير الغائب ومن خطاب تاريخي واصف يتصنع وثوقية الحدث ويتحرى صحة الخبر ويتوسم العلمية إلى خطاب شعبي يؤسطر التاريخ ويخلع على

---

[1]– المصدر السابق، ص131 .

حوادثه مسحة عجائبية مصطنعا أسلوبا لهجويا خاصا: «منين جا سي البشير طاح من السما.. نحلف لكم شفتو كطاح من السما.. جابوه الملايكة وحطوه ظهرت الدوار.. كان هو و ثلاث رجال هبطو يجرو جهة الكازيرنا.. قال لي يا عيشوش ما تقوليش شفتهم هاهي عيني حمرا.. قلتلو أنا عمشة ما شفت ماريت.. بصح شفت النار تاكل الكازيرنا...».[1]

وفي الأخير تسلم حكاية الحرب أنفاسها عند عتبة حاضر الحكي الذي يتقدّم بلسان السارد الأول وهو يستأنف حكاية سي البشير مع المهندسين الأمريكيين، ويصف نزولهم إلى الثكنة التي صارت مكتبا للدراسات وناديا، هكذا يتبين أنّ حركة الهبوط تكررت في كلّ من الحكايتين، الاسترجاعية والابتدائية، وإن اختلفت دلالتها في كلٍّ منهما، فبالأمس كان هبوط سي البشير ورجاله صعودا نحو هدف أسمى هو التخلّص من الاستعمار " كان هو ثلاث رجال هبطو يجرو جهة الكازيرنا "، أما هبوط سي البشير اليوم الذي يصفه السارد قائلا: « كان أبي يهبط بهم في ظلال المساء إلى مقر عملهم في الثكنة القديمة المهجورة المحاذية للكنيسة التي قام أبي بإصلاحها وأقام مكتب دراسات فيها، وأيضا غرف نوم وناد مازال يحمل حتى اليوم اسم نادي الضباط»[2]، فيبدو أنه يحتمل ضمنيا دلالة الانحدار نحو المجهول الذي يعد به مشروع السد.

هذا، وبسبب انفتاحها على مصادر أخرى متنوعة، تمد الاسترجاعات الخارجية الرواية بسرد إضافي، فهي إذن ذات سمت تناصي يثري الجدل القائم بين التاريخ الخاص والعام، الواقعي والمتخيّل. أما الاسترجاعات الداخلية فهي تشغل الفضاء نفسه الذي تشغله الاسترجاعات الخارجية، وهي تنبعث مثلها من صلب الفضاء الممسرح للكتابة، وإن كانت تُعنى بالتأريخ لسيرة السارد الأول تارة، أو لسيرة المقامة ممزوجة بسير الآخرين تارة أخرى، مما له صلة بالقصة المتخيّلة.

تضع الاسترجاعات الداخلية السارد في مواجهة مصيرية مع ذاته، وتُقْعِدُه على كرسي الاعتراف حينما تُخْرِج ذكرياته إلى ساحة وعيه ليتأمّلها من جديد، فإذ بالذكرى

---

[1] – المصدر السابق ، ص 132.

[2] – المصدر نفسه، ص 132.

لا تزال جاثمة على صدرٍ مثخن بالجراح، فها هو السارد يعلن في إحدى جلسات الاعتراف تلك: «كلما ازدادت الأحلام اشتعالا، أحلام المدن التي لم أعرفها سوى على الخرائط: هنا إيبزا، وهنا بالما ومينوركا ومايوركا، وأرخبيل البليار الذي حفظنا اسمه من خواتم الطيور المهاجرة من شتاءات أوربا إلى هذا الجنوب المضاء بالقيظ والنزوات المؤقتة التي تنصب الفخاخ وتنتظر أن يلمس طائر الزرزور حبة القمح على رأس المرود فيطبق عليه الفخ ويهرع بلعيد إلى أقصى الحقل متخطيا الأثلام الموحلة بخفة قط مدرب هاتفا: آه يا للفرحة وقع.. وقع !!... ثم يعود إلينا بخطوات هادئة وهو يتأمل شيئا يلمع في قدم الطائر: سان مارينو بتاريخ 8 أوت. رقم 119. أترجاه هذه المرة أن لا يذبح الطائر لأنه دون شك -ملكا لإحدى المطيرات المتناثرة على الساحل الأوروبي حيث يعكف علماء مجتهدون على دراسة الهجرات الموسمية للطيور... وبينما يتحول الكلام بيننا إلى منابزة أو خصومة يكون بلعيد قد نزع الخاتم وأقحمه في خنصره ثم بدأ في طقوس المشوي التقليدية: هات أنت القندول..أنت انفخ النار... ويغني بسعادة... وتراني أنا الذي يخاف أن يفتح فخا فيطبق على أصابعه أفكر في هذا المصير الذي رأى مدنا وقرى بعيدة، وشرب من أنهار ومزاريب عديدة، وسبح في فضاءات لا نهاية لها، ينتهي على نار القندول دون ملح ولا شفقة... هي ذي الحياة ترمي بنا إلى أقصى درجات الحلم ثم ترمي بنا من عل... ».[1]

يأتي الاسترجاع هنا محصورا بين حكايتين ابتدائيتين، تؤشر الأولى على فضاء الكتابة دائما، فالسارد لا يزال على وضعيته الجسدية السابقة نفسها، منشغلا بتأمّل الخارطة التي تفتح سجل التاريخ العام والخاص، فكان حضور خليج البليار على رقعة الخارطة هو محفز الانتقال من حاضر الحكي إلى الماضي الشخصي للسارد، وعليه يستوي الاسترجاع داخليا له علاقة مباشرة بالقصة التخييلية، فهو يروي ذكريات طفولة السارد حين كان يخرج رفقة صديقيه بلعيد وموريد لصيد الزرازير، وقد تركت هذه الذكرى الدامية أثرها في نفس السارد الذي لطالما ترجى بلعيدا ألاّ يذبح الطائر ولكن الطائر يذبح ويولم به مع ذلك، والآن وبعد انقضاء كلّ هذه السنوات تبقى ذكرى الطائر

[1] – المصدر السابق، الصفحات 39– 40 –42 41–42.

المذبوح راسخة، بل لكأنّ السارد اليوم يلقى نفس مصير الطائر المذبوح الذي انكسر جناحه فهوى من علياء سمائه محبطا محطم الأحلام.

هذا وإن كانت حكاية الطائر المذبوح، ينتهي حكيها بمجرد أن تُروى للمرة الأولى، فيستوي الاسترجاع الداخلي بمقتضى ذلك استرجاعا مفردا، إلاّ أنّ حكاية الطائر المذبوح لا تلبث أن تصير تردّدية، حين يتم إسقاطها على حكاية أخرى، وذلك ما نلمسه في حكاية كتاب المذكرات التي يتولى حكيها السارد بنفسه: «كان زملائي يسخرون مني: صباح الخير فأر الكتب... مساء الخير فأر الكتب... وكان لا أحد يراني إلا وأنا غارق بين صفحات كتاب... ورغم ذلك رأيت... زميلي في آخر المدرج يرمي يده في معطف الأستاذ المعلق على المشجب وراءنا... كان ذلك التاريخ يدب أمامي وأنا أستمتع به يوميا وأكتبه يوميا في دفتر مدرسي أخبئه تحت الوسادة وأعود إليه كلما واتاني الحنين لأقاصيصي التي أبدعها من عدم. ذات يوم رأيت ذلك الدفتر فجأة يخفق كراية زرقاء في يد الأستاذ وهو يقف على المنصة صارخا: محمد البشيري انهض !. حاولت أن أنهض ولكن الأرض مادت تحت قدمي... قوّمت قامتي فشعرت كأنني أتأرجح في حبل مشنقة. كان الضجيج في المدرج عاليا، آليات ضخمة تحفر الأرض، محركات تنهب المسافات، دوي، دوي... لم أفق إلا وأنا في الشارع الكبير بعيدا عن الجامعة بآلاف الأمتار، كنت أركض في كل الاتجاهات محاولا أن أتخلص من فضيحتي، وحين أعياني الركض استندت إلى حافة حائط صغير، وبكيت، بكيت ليالي طويلة، وأنا عائد إلى قرية المقامة مكسور الجناح كزرزور أخطأ الفخ قليلا. قلت لأبي أنني عدت لأكتب تاريخ المقامة.. فضحك مقهقها: وهل المقامة لها تاريخ يا رجل».[1]

هو الألم يصاعَد دائما إلى بؤرة الوعي كلّما أشرعت بواباتُ الذكرى، وعند عتبته تستوي الحكايات جميعا وتندرج في نسق الحدث المتشابه، فإذ بفضيحة كتاب المذكرات تتقاطع بشكل ضمني مع واقعة الطائر المذبوح، وهو ما يعني أنّ سيرة السارد تصطبغ بطابع تراكمي، حتى وإن تحققت لفظيا في شكل استرجاعات داخلية مفردة لا تُروى إلا

[1] – المصدر السابق، ص 55–56.

مرة واحدة فقط ما كان يحدث في الماضي، ولكنّ ما يحدث دائما يكاد يشبه ما حدث ذات زمن بعيد، وبذلك قد ينزاح الاسترجاع الداخلي عن شكله التفردي ليصير ترديديا حينما نرد ظاهره على باطنه ونعيد قراءته في سياقات استرجاعات أخرى تتحقق بها معادلة هيمنة الحكاية الترددية، هذا وقد ختم الاسترجاع الداخلي حكاية كتاب المذكرات بتسجيل تحوّل طال شكل الكتابة ووظيفتها، فقد تراءت تجربة الكتابة في أول مراحلها شخصية جدا وفضائحية أحيانا، لذلك يتم استبدالها لاحقا بتجربة كتابة مختلفة تتسربل بالعلمية التاريخية وتتوسم كتابة تاريخ آخر للمقامة، لكن كتابة التاريخ تنقلب هي الأخرى إلى مشروع كتابة أدبية، تنتهي بكتابة رواية المقامة التي هي استبدال ذكي لرواية مقامة ليلية.

تنتج الرواية نوعا من الاسترجاعات الداخلية المفردة، وفيها يستذكر السارد كذلك تجارب قاسية عاشها في مرحلة الطفولة، لذلك يقوم السارد بحكيها مرة واحة فقط، لأنّ استدعاؤها إلى ساحة الشعور بغرض التطهير لا يخلو من ألم، مثل ذلك هذه الذكرى التي يحتفظ بها السارد عن سجنه الانفرادي بالبيت: « كنت حينها في الصف المتوسط أقضي السنة الدراسية في مدرسة داخلية بمدينة العلمة، وأقضي العطلة الصيفية في مدرسة داخلية بالبيت... لأن أبي يغلق علي الباب في القيلولات القائضة لشهر أوت وينزل إلى مكتبه...»[1]، ومثلها هذا الاسترجاع الداخلي المفرد الذي يستحث ذاكرة حرب هي الأشد ضراوة دائما: «... كان ذلك يوم الخلاف الكبير مع أمي حين نسيت الباب مفتوحا فطرق الرهباني بعصاه عتبة الصالون، ووقف مندهشا أمامها... وعيناه المورمتان الحادتان كعيني حدأة: آه، يا بنتي الضاوية، أنت ممسوسة بالريح البيضاء...، وجع المفاصل ومرارة الريق، ودوخة في الدماغ...مد يده إلى زناره وسحب صرة بها إكسير الحياة، كما وصفه لها، ومن يومها والمرارة تصعد إلى رأسها فلا تجد ما تفعله سوى أن تضربه على أنف أبي الشامخ بامتعاض، أو أن تصب قائمة شتائمها على رأسه الذي يعرف كيف يطأطئه في الوقت المناسب، غارقا في شاشة

[1]– المصدر السابق، ص ص 44–45 .

التلفزيون». [1]

فهنا في مرتع الطفولة غير الدافئ أبدا، تضاءلت شخصية السارد بين استبدادِ أبٍ قيَّد انطلاقَ مشاعره وحركته ومزاجيةِ أمٍّ مستغرقة في هلوسات مرضها، وفي متاهة معاركهما الصاخبة انطفأ بريقُ الطفولة مبكرا، وإذ تطفو الاسترجاعات الداخلية على جسد حاضر السرد، فهذا يثبت أنّ السارد لا يزال يعيش ماضيه ويستحضر باستمرار صوره الكابوسية، بخاصة حين يصير لهذا الماضي رائحة تنبعث من جوف الأشياء المبثوثة في كلِّ ركن من البيت المعمور المُعبّق بالتاريخ والذكريات، عندئذ تصبح الذكرى مُلحةً وقابلةً لأن تدخل من شِقِّ الباب أو من وراء جُدُر أو من بين تقاطيع خارطة مُترهلة أو من صفحةِ في كتابٍ عتيقٍ أو من خزانة الأب، فكلّ هذه الأشياء ترسخ جميعها الحضور الطاغي للماضي وللأب معا وتروح تعلن عن عمق تأثيرهما في الواقعة السيرية: « كانت كلماته شجية وعميقة تفعم جو البيت برائحة خاصة، رائحة كنت أشتمها في الكتب القديمة التي كان يصففها في خزانته معلقا على رفها ورقة مكتوبا عليها ممنوع اللمس». [2]

وبقدر ما كان الماضي مُحصَّنا ومهيبا وممنوعا، إلاّ أنّ الساردَ لم يكف قطُّ عن مناوشته، وهو الذي عاش طفولته متمردا لا يعرف معنى للزجر أبدا، هكذا يتواطأ السارد مع صديقه بلعيد لفض أسرار الخزانة المحرّمة واكتشاف أسرارها الدفينة، إذ بمجرد أن يقع السارد في المحظور منتهكا حرمة خزانة الأب، يكون في الآن نفسه قد انتهك سلطة الأب محققا بذلك تجاوزا صوريا لسلطته، عندئذ تصير خزانة الأب عالمه الأثير الذي أيقظ فيه كلّ شهوات القراءة والكتابة والاكتشاف، ومنذ حادثة انتهاك خزانة الأب يبدأ السارد مسيرة بناء ذاته وتحقيق تمايزها واستقلالها بتثقيفها وصقل مواهبها: «...وكانت خزانة أبي هي الانتقام الأكثر جرأة لهذا الانغلاق الصارم في القيلولات الطويلة حيث يكفي مسمار معوج بدقة كي يفتح الباب على كنوز مهيبة: عطور المسك التي يضعها خصيصا لصلاة الجمعة، مجموعة من السبحات... ساعات جيب متنوعة،

---

[1]– المصدر السابق، ص 25.

[2] – عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية – مقامة المبتدى، ص 44.

قمصان حريرية عربية، ملابس عسكرية، وعلب، ثم صف الكتب العتيقة التي قال لي مرة أن بعضها منسوخ بخط اليد في ورّاقات بغداد وبعضها الآخر مطبوع على مطابع حجرية... ».[1]

يمضي السارد الأول في سرد وقائع من سيرته الشخصية، راسما ملامح ذاتٍ متأزمة صودرت أحلام طفولتها وشبابها، فانكسرت وآلت إلى ما يشبه السقوط في هاوية الفراغ والعزلة بخاصة بعد حادثة مقتل بلعيد، وهي الذكرى التي ما انفك السارد يستذكرها كوجع عصابي حارق، سرعان ما انفجر في شكل استرجاعات تكرارية لحادثة بدأت مفردة حين أعلن عنها السارد في بداية الرواية: « لم أكن أعرف بشكل جيد هذا الذي سيصبح – فيما بعد – ظلي وصنوي وهو مسجى بمقبرة لمزارة. بلعيد.. من يعرف حقا بلعيد ».[2]

هكذا أُتْبِعَتْ حكاية مقتل بلعيد بكتلة من الاسترجاعات الداخلية المتأخّرة، بعضها تكراري وبعضها الآخر ترددي مثل تلك التي جاءت في خاتمة الرواية، وهي تردّدية لأنّها لا تكاد تضيف شيئا على ما نعرفه سوى الاستغراق في بكاء صداقة جميلة انطفأت بموت بلعيد: «كان بلعيد...كنا نضحك كصديقين عن شجرة سلالة فاكهتها غير صالحة للأكل وكان وجوده إلى جانبي يتمم الشيء الذي ينقصني في علاقتي المخلخلة بقرية المقامة».[3]

ويأتي بعض هذه الاسترجاعات الداخلية التكرارية ليضيء على استحياءٍ جانبا من شخصية بلعيد، فمع بلعيد تعلّم السارد كيف يتحدى فضاء المقامة القاهر ويروض غربته ويقهر وحدته القاتلة: « كان بلعيد... وحده يفهم عزلتي، فقد تربينا رغم اعتراضات أبي الدائمة جنبا إلى جنب، وذهب معي ثلاث سنوات كاملة إلى المدرسة الابتدائية...».[4]

كان بلعيد صديقا حميما للسارد، ومع ذلك لم يكن السارد الأول مُطّلعا على كلّ

---

[1] – المصدر السابق ، ص ص 44-45.

[2]– المصدر نفسه ، ص11 .

[3]– المصدر نفسه، ص 160.

[4] – المصدر نفسه، ص 160.

الأخبار والأسرار التي كانت تكتنف شخصية صديقه الغائبة مشهديا من الرواية، لذلك استمرت أخبارُ حكاية بلعيد تَسَّاقط على السرد منجمةً وصادمة بادئ الأمر، إلى أن يُستأنف حكيُها مرات بعد ذلك ويصير بمقتضى تكراره المتشابه تردّديا، مثل ذلك حكاية نسب بلعيد التي اكتشفها السارد بعد فوات الأوان من جهة سي البشير، فهي حكاية تتقدّم أولا في صيغة الاسترجاع الداخلي المفرد: « اتكأ أبي على الأريكة في هدوء: – كان بلعيد آخر ذكر في العائلة المنذورية، وقد مات ؟.. في البداية لم أستوعب كلامه. غير أن العبارة ما فتئت تطرق أذني حتى قفزت صارخا: – ماذا.. ماذا.. بلعيد ولكنه ابن الشيخ منصور؟؟... ولكنه استدار إلي ببطء: – حين استشهد أبوه في حرب التحرير تركه وديعة لدى الشيخ منصور رفيقه في الكفاح».[1]

ثم لا يلبث هذا الاسترجاع المفرد أن يستعاد في صيغة استرجاع تكراري يُؤتى به لتأكيد حكاية نسب بلعيد التي تتحول بدورها إلى مفصل مهم في حكاية تردّدية لن يتردد السارد في استئناف محكيِّها أكثر من مرة: « ذهب معي ثلاث سنوات كاملة إلى المدرسة الابتدائية... قبل أن يرمي محفظة الكتان في وجه المعلم سئما من تلك الحروف المعوجة التي يرسمها بالطباشير على اللوح الأسود ويمحوها طيلة اليوم، ثم يلحق أباه بالتبني الشيخ منصور في رحبة السوق ليحفظ عنه قصص الليالي والهلاليين ويرث عرش الحكاية».[2]

وتستطرد الاسترجاعات الداخلية في إضاءة الواقعة السيرية الخاصة بالسارد الأول، وتلجأ إلى إثرائها بوقائعَ ومحكيات مشتركة بينه وبين بلعيد، لعلّ أهمها قصة رحلاتهما المشتركة من المقامة باتجاه مدينة العلمة، تلك التي يُدلف السارد إلى محكيها بصيغة الاسترجاع المفرد: «في الأيام الأولى كنت أستمتع بصدى خطواتنا على الأرض... غير أنه اقترب مني ذات صباح: واش رايك لو كان تحكي لي كل صباح واش عملت البارح؟».[3]

---

[1] – المصدر السابق، ص 72.

[2] – المصدر نفسه، ص160 .

[3] – المصدر نفسه، ص14.

لقد انتهت تجربة الرحلات المتشابهة والمتكررة على مدار سنوات طويلة إلى ترسيخ رتابة العادات والسلوكات التي أَلِفَ الصديقان إتيانها في كلّ رحلة، لكن حينما يقول السارد فجأة " غير أنه اقترب مني ذات صباح "، فهذا يعني انبثاق الحدث الاستثنائي الذي راح بموجبه بلعيد يعلم محمد البشيري كيف يصنع الحكاية وكيف يكون كاتبا، فكان الاسترجاع هنا استرجاعا مفردا لا يلبث هو الآخر أن ينخرط في دائرة الواقعة التردّدية، عندئذ يصبح ما كان استثناء بادئ الأمر تردّديا هو الآخر: « ثلاث سنوات تدارست فيها رواياتي وشفاهياتي على يديه»[1]، وهكذا تستمر لعبة الانتقال المُطَّرد بين الحكاية المفردة والتردّدية، والتي يتمخض فيها التردّدي الأخير دائما عن حدثٍ مفردٍ سيتحوّل بدوره إلى حدث تردّدي أو تكراري: «غير أني عدت ذات يوم فلم أجد المكان، ولم أجد الزمان، لم أجد سوى خنجري الشخصي قرب جثته، فقدت رغبة الحكاية واستسلمت للكتب البعيدة عن الحياة»[2]، هكذا تنتهي واقعة مقتل بلعيد لأن تكون حكاية تردّدية، وإنّها لتستمر كذلك كلّما استأنف السارد الأول النطق بها مرات عددية، وفي مواضع مختلفة من الرواية.

لا يتوقف السارد إذن عن استرجاع مشهد الفاجعة وتوسيع مدار الخطاب التأبيني ومَدِّه ببكائية لا تني تتضخم بين تقاطيع السرد، لكنّ حكاية موت بلعيد الترددية قد تُوَلِدُ استرجاعات جزئية وسريعة أحيانا، هدفها القفز على تفاصيل حكايةٍ يجب أن تظل برغم فداحتها ملغزة ومبتورة، فإن حدث وإن عُثِرَ على خيط ما يقود إلى إجابة ما عن جريمة القتل الملغزة، فإنّ الخيط سرعان ما ينقطع فيعود اللبس سيدا للحكاية من جديد، مثل ذلك هذا الاسترجاع الداخلي التردّدي الذي يتناقل فيه السارد الأول حكاية مقتل بلعيد تارة أخرى على لسان القهواجي: « لكن سي البشير الذي جعل منه ابن آدم في هذه القرية الغبارية، كان قد لاحظ أنه لا يزال يوسع وجوده يوما بعد يوم، وبدأ يفكر في وضع رجل في طريقه... آه قائد حرسها بلعيد.. ناداه في ذلك الفجر: – بلعيد.. دم أبيك لم يجف بعد على يدي العدواني... لكن بلعيد نفسه فوجئ في ذلك الصباح بخنجر فضي

---

[1]– المصدر السابق ، ص 14.

[2]– المصدر نفسه ، ص 15.

صغير ينغرس في قلبه إلى الأبد»[1]، إن هذا الاسترجاع الداخلي تردّدي وجزئي وتكميلي في آن، فهو جزئي لأنّ السارد فيه لا يخبر بحادثة القتل كاملة بل يرويها بشكل متقطِّع مثلما رواها من قبل ثمّ يتركها دون إكمال الحكاية، وهو تكميلي لأنّه يتوسّع في حكاية سابقة أو يمدّها بسرد إضافي لنعلم أنّ سي البشير والعدواني متورطان في جريمة قتل بلعيد التي لُفِّقت للسارد الأول ظلما، وهو ما يعني أنّ دم بلعيد سيبقى متفرّقا على كلِّ جهات الفعل في الرواية دون أدنى ترجيحٍ ممكنٍ وبذلك يستمر سؤال الجريمة محيِّرا ويفغر فاه لغزها في رواية شعرية علقت نهايتها لأنّها ببساطة لا تريد أن تنتهي.

لقد تبيَّن أنّ الاسترجاعات الداخلية لا تشتغل على سيرة السارد الأول وحده، لأنّ السارد نفسه لا يكتفي برواية سيرته الشخصية فحسب، بل يتجاوزها إلى سرد وقائع من سير الآخرين، فالاسترجاعات الداخلية والخارجية مبنية وفق هذا التناظر الشكلي بين سيرة محمد البشيري وسير الآخرين مُتضمنة في سيرة المقامة المتخيّلة، ومن السير المحيطة بسيرة السارد محمد البشيري، حكاية نورا التي يتناوب على حكيها ساردون مختلفون، وهي تتقدّم في شكل استرجاع داخلي مفرد عند حكيها الأول الذي يتولاه السارد الأول: «كانت نورا قد عادت إلى للحكاية بقوة أكبر. هي المنتظرة هنا في قرية المقامة منذ سنين، قادمة من خرافة دعمها في ذاكرتنا، **يوما بعد يوم** الشيخ الرهباني، ساحر القرية ونبيها. ثم عويل أمها اليومي وهي تعيد حكايتها في الفضاء المتخيل الذي يفصل بيننا»[2]، هنا وفي هذا الاسترجاع الداخلي المفرد ينجز السارد انصرافا من القصة إلى ما وراء القصة، لكأن السارد يشتغل بوعي معلن على حكاية يعترف بأنها "تعود" أكثر من مرة، و"منذ سنين" وترسخ أكثر فأكثر، نتيجة تكرار محكيها، أو مثلما وصفها السارد "يوما بعد يوم"، وعلى لسان أكثر من راو، ليأخذ هذا العود شكل تواتر يتناقل الحكاية نفسها، فتنتهي الحكاية المفردة بأن تكون ترددية، وهاهو السارد يتولى بنفسه تارة أخرى سرد الحكاية من جهة الشيخ منصور الذي جعل من حكاية نورا متناصا سرديا يملأ الفضاء المتخيل لسيرة المقامة ويخصبه بنصوص من التراث الشعبي: «يا

---

[1]– المصدر السابق ، ص 106.

[2] – المصدر نفسه ، ص 12.

ساده يا ماده يا طريق السعادة، كانت نورا بنت السماء... ماتت أمها تزوج السلطان من بنت وزيرو ولكن شرطت عليه ما تسكنش مع نورا.. فطلب السلطان من نورا أن تختار أجمل القصور في مملكته تسكن فيها لإرضاء بنت الوزير لكن نورا خرجت من القصر وذهبت. سارت في الغابة أياما وليالي، ووجدت ذات نهار ينبوعا في قمة جبل فجلست واغتسلت ثم رأت شجرة عظيمة أمامها فقالت سأصعد إلى ذلك الغصن وأنام قليلا. وما إن غفت عيناها حتى سمعت نحنحة فارس يقترب من الينبوع. فخافت أن يراها وحاولت الاختفاء بأوراق الشجر لكن شعرها الذي في طول الغابات انسفح فجأة على عرف الفرس فاضطرب الفارس ورفع رأسه إلى الشجرة فرأى صبية تلمع كالنجمة في ضوء النهار فقبض على ضفيرتها وناداها: يا لونجا يا بنت السلطان خبيني في صدرك خبيني أنا غريب وبردان... فأسرع الشيخ منصور في ختم الحكاية: أقول قولي هذا وأستغفر الله... وضجت الحلقة...».[1]

تتقاطع حكاية نورا مع حكاية لونجا بنت الغول، التي لم تستنكف الرواية عن استعارة فضائها الأسطوري كيما تدفع بالحكاية الواقعية إلى أقصى حدود التخييل الممكنة، وقد تراءت حكاية لونجا مُعدّلة سرديا إذ وظفتها الرواية في شكل متناصات سردية لم تأخذ بحرفيتها اللفظية الظاهرة لكنّها استنفرت النص الجمعي المشترك في المخيال الثقافي دون تحويل سماته العامة، فلونجا أو نورا، أيّا ما تكن أسماؤها فهي الفتاة الأسطورية ذات الجمال الخارق والسالف الطويل المبهر في طوله والذي يتحوّل في الرواية كما في الحكاية الشعبية ذريعةً للقاء ووسيلةً للعبور من فضاء الانفصال إلى فضاء الاتصال، وبه يصعد الفارس إلى حبيبته أو تنزل هي إليه، ففي النسخة الشعبية من حكاية لونجا يسأل الأمير: « لونجا أيتها الحسناء، هيا اخرجي،، لقد جئتك فارساً... تظهر الحسناء من الأعالي كالشمس الساطعة في ظلمة الليل، قائلة في دلال: من أنت أيها الغريب، وكيف دخلت إلى هنا... لأجلك جئت راغبا في الزواج بك... سعدت

[1]– المصدر السابق، ص 51.

لونجا بقوله ورمت بضفائرها إلى الأرض ليستعين بها عند الصعود ».[1]

لكنّ راوي حكاية لونجا في رواية مقامة ليلية لا تعوزه الاحترافية مطلقا، فقد خَبِر أنّ الحكاية لا تعطي رحيقها دفعة واحدة، وأنّ عليه أن يترك دائما هامشا للصمت، حتى يظل المتلقي مشدودا إلى عالم الحكاية الذي لا ينقضي أبدا، هكذا راح الشيخ منصور يسرد حكايته مُنجمة، فينتهي به الأمر أحيانا إلى بترها بحيّل مختلفة، مثل التخلص من الحكاية بأحاديث جانبية غريبة ومضحكة، أو ترديد أغاني شعبية مصحوبة بتوقيع موسيقي، فإذ بالشيخ منصور يصدح مخاطبا مرافقه " الزرناجي « سرِّح الغنية وارْكب الريح يا زَرْناجي ونحَّي الغمة من قلبي وخلِّيني نْحاجي !!. وراح يغني:

مسطر بلقلام
ومسطر على جبيني
ولاموني نمحيه
هكذا جا مكتوبي
لازمني نعديه.
آه لازمني نعديه ».[2]

لقد سمح الحذف الكلي المهيمن على نسق حكاية نورا، بمضاعفة المحكي على الحكاية المحذوفة، والتي تحوّل فيها حدث اختفاء نورا عن القرية طيلة سنين عديدة إلى مِحْضَنٍ للحكايات الصحيحة والمُلفّقة، الواقعية والمتخيلة، حتّى صارت حكاية نورا أحد روافد الحكاية الاسترجاعية التردّدية مثلما هو شأن حكاية بلعيد من قبل بخاصة وأن الحكايتين تتقاطعان في صفة الغياب، إذ إن كلّ من بلعيد ونورا لا يَظهران حقيقة كشخصيات فاعلة في الرواية، لكنّهما يحضران حضورا استيهاميا في شكل صور تخييلية مصدرها عمل الذاكرة، هذا ونلفي السارد الأول قد استقى حكاية نورا من مصدرين اثنين يحيل أحدهما إلى الآخر، فيأخذها تارة عن بلعيد الذي يتناقلها بدوره عن

---

[1]– حكايات شعبية من التراث الشعبي الجزائري، بقرة اليتامى وقصص أخرى، عائشة بنت المعمورة ورابح خيدوسي، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص76.

[2]– عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية مقامة المبتدى، ص 51.

الشيخ منصور، وإن كان بلعيد يعطي للحكاية دمه ويبث فيها من روحه حتى تبدو الحكاية الأسطورية كأنّها واقعية، وإذ بحكاية نورا تتوارى هذه المرة كذلك خلف عجائبية حكاية نجمة خضار الشعبية: « كان بلعيد ينتظر بصبر مجيء نجمة خضار على فرس مطهمة متنكرة في زي فارس من فرسان القرون الوسطى يحيطها الحرير الأسود من كل جانب... تتوسط السوق وتنادي بصوت عال: يا أهل الله من كانت له مظلمة يرفعها أو قصاصا يطالب به أو خطيئة يستغفر عنها،، أنا له يا أهل الله لكم فيً حجة التفقه... فامتحنوني... وعليها أن تترجل وتمشي خطوة، خطوتين، ثلاثا.. ويبزغ العشب في الأثر الناعم لقدميها.. فيهلل الناس ويستغفرون...».[1]، لقد كان بلعيد يردد حكاية نورا كما سمعها من الشيخ منصور، فإذا كان الأول يقايض الحكاية بالمال فإن بلعيد يقايضها بالحب ويخلع عليها من روحه المتعطشة للقاء نورا من لحم ودم: «كان بلعيد يحدثني عن نورا فيما يشبه المناجاة: وجهها صبوح وخذها مليح.. وكان يتلذذ بأوصافها... أو يحاول أن يعيد خلقها من مادة الكلمات الملموسة الشهية» [2]، ثم لا يلبث القهواجي أن يردد صدى هذه الحكاية: «وهو يحكي عن نورا... وهي تخطو بين الزبائن فتعشوشب خطواتها: آه نورا.. ونورا تخطو في المقهى بين الزبائن حاملة الشاي والبن اليماني...» [3]، ومثله يفعل محمد البشيري، حين تراوده حكاية نورا الأسطورية كإغفاءة حلم جميل تنعش وجوده في فضاء المقامة الموعود بالعزلة والصمت: « تلك ال.. نورا لم تعد ملك أحد إنها ملكي ومليكتي، إنها فضائي الذي أسبح فيه حين يضيق بي فضاء المقامة. كان ذلك حلمي دائما وهو أن أجد نورا ثم أشتقها من ضلعي ثم أتزوجها في ليالي الوحدة والحنين.. لكن الرهباني دخل متسللا كالثعلب إلى الخم: نورا بنت سي البشير».[4]

هكذا فجأة حين تُزهر الحكاية تُغتال وحين تصبح الحكاية التردّدية عادة مستحكمة، تنقلب إلى استرجاع داخلي مفرد انطوى بدوره على سر خطير ظل يتوارى

---

[1]– المصدر السابق ، ص ص 95– 96.

[2]– المصدر نفسه ، ص52.

[3]– المصدر نفسه، ص109 .

[4] – المصدر نفسه، ص 53.

باستمرار خلف نمطية الحكاية الترددية ورتابتها، وبذلك ينتهي السارد إلى معرفة سر نورا، وما أكثر الأسرار التي راح يكتشفها تباعا مذ عودته إلى قرية المقامة ليعيد كتابة تاريخها، أو ربما ليعيد تصحيحه، فإذ بنورا ابنة الطاوس المختفية هي أيضا ابنة سي البشير: « لكن الرهباني فيما بعد يغير ميلاد الحكاية، فمنذ أغلقت الطاوس في وجهه الباب ورمته في أحد الشتاءات القاسية محرشة كلبها عليه قرر أن يفضح السر... جلس إلينا في زاوية المقهى أنا وبلعيد وهمس: نورا بنت سي البشير ؟! تأملته مندهشا ثم انفجرت ضاحكا: ولكنني أنا ابن سي البشير، وأنا ابنه الوحيد !!. » [1]، لقد تولى هذا الاسترجاع المفرد إذن، نفي وإنهاء حكاية نورا برواية الشيخ منصور و بلعيد والقهواجي، معلنا عن انبثاق حكايتها الجديدة برواية الرهباني، حتى أضحت حكاية نورا الواقعية أكثر عجبا من حكاية نورا الأسطورية.

ثم لا ينفك هذا الاسترجاع المفرد أن ينخرط هو الآخر في سحر الحكاية الترددية، فبمجرد أن يطّلع السارد على حقيقة نورا التي هي أخته، حتى تتحوّل هذه الحكاية إلى بحث هاجسي متواصل عن الحقيقة المطلقة مسنودة برواية سي البشير، المصدر الأعلى للحقيقة، لكن عبثا يحاول السارد الإمساك بالحكاية الهاربة المستعصية ليظل مفجوعا بفداحة السر وأقواس الصمت التي تحاصره: «من هي عائلة منذور يا أبي... لم يلتفت إلي. كان بشكل ما ينهي الحديث. هل أحس إلى أين أقوده ؟ بالطبع إلى الطاوس داعرة القرية ووليتها، فقد قيل كثيرا أنها خالتي، بل يشكك البعض في أن نورا – النجمة الرائعة هي أختي من أبي، لكن لم يحدث أبدا أن نتحدث في العائلة باسمها، ومن النادر جدا، تحت أسئلتي الملحاحة، أن أشارت لها أمي باسم " الغولة "...».[2]

وتنتهي حكاية نورا لتبدأ حكاية العدواني، لكأنّ قدر السارد أن يقيم في سجن الحكايات القديمة المُعتَّقة التي بدل من أن تستريح في متحف النسيان، تتطاول على الزمان وتتحدى منطقه فتترسب وتنمو في دائرة من السرد التردّدي الذي غالبا ما يبدأ تفرديا، فها هي حكاية العدواني تتقدّم هي الأخرى نحو واجهة المشهد الاسترجاعي

---

[1]– المصدر السابق ، ص 52.

[2] – المصدر نفسه ، ص 72.

للمرة الأولى من جهة سي البشير وهو يستعيد واقعة مجيء العدواني إلى القرية: «..ويقضي سواد يومه مفكرا في هذا الشخص الذي جاءه ذات يوم يزم رأسه بقطعة خيش ويدور بين أصابعه سبحة من نوى الزيتون ليقول له يا سيدي رئيس البلدية... حماك الله يا رئيس البلدية بعثتني وزارة الأوقاف إماما لمسجد المقامة...».[1]

ثمّ سرعان ما استحالت حكاية الإمام، مثلها مثل مجموع الحكايات والسيّر التي استعرضناها من قبل، مادةً سائغة لمحكي تردّدي ينتشر صداه بين أهالي القرية: «انتشرت الإشاعة بأسرع من البرق: جاءنا إمام؟ وراحت المقامة تتسلسل واحدا وراء الآخر إلى ساحة البلدية وتتخيل شخصيته: هو لابس أبيض في أبيض، وعلى رأسه زمة صفراء ذهبية... وقال آخر ربما يشبه سيدي حلفاية، واستغفر الشيخ منصور وقال: المهم سنجد الآن من يصلي بنا صلاة الاستسقاء فالسماء عطشى للدعوات، والأرض عطشى للمطر...» [2]، لم تُبْق الحكاية التردّدية على الاسترجاع المفرد مبهما ولا خبر مجيء الإمام مبتسرا، لأنّ الحكاية التردّدية لا تكتفي بإعلان الواقعة أو إعطاء معلومات عامة دون تفصيل، بل تنضح بالإشاعات التي تتمدّد في فضاء المقامة، حتى لتغدو سمة من سمات تركيبتها المجتمعية القروية المتخيّلة، وبذلك يتضخم زمن الحكاية المسترجعة ويتعزز حكيُها بحكي إضافي يتناقله راو جماعي ينوب عن سكان المقامة، أو راو مجهول يترائ بصيغ متعددة: " قالت المقامة – يقولون قيل – قال آخر... "، هذا ونلحظ أنّ الحكاية التردّدية نفسها سرعان ما تأخذ مسارا ارتداديا فتنقلب من شكلها التردّدي إلى شكلها المفرد على لسان الشيخ منصور تارة أخرى: « في ذلك المساء جاء بلعيد راكضا...الشيخ منصور أغمي عليه... كان بضعة رجال يجلسون على الحجارة التي تشكل جدار المصلى وهو يتمدد بينهم متوسدا حجارة ويتنفس بصعوبة... تمتم الشيخ منصور: العدواني هو الحركي اللي قتل الذهبي والد بلعيد ؟!... »[3]، فهذا استرجاع داخلي مفرد وكلِّي، ينقله السارد الأول عن الشيخ منصور الذي اكتشف أنّ العدواني

---

[1] – المصدر السابق ، ص 79.

[2]– المصدر نفسه ، ص80 .

[3]– المصدر نفسه، ص 80–81.

الذي دخل القرية إماما هو نفسه ذلك الخائن الذي قتل والد بلعيد رفيقه في الكفاح، وهنا تتقابل روايتان لحكاية واحدة، رواية جمعية لا تزال تعتقد بخبر العدواني إماما، ورواية مفردة وشخصية ينفرد بها الشيخ منصور الذي راح يُفنِّد حكاية الإمام بحكاية الخائن والعميل، وبذلك ستنبثق من الاسترجاع المفرد حكاياتٌ أخرى، هي التي سيقع على عاتقها تعزيز الاسترجاع المفرد أو ضحده، ممّا يعني أنّ حكاية خيانة العدواني ستمتد في حاضر الحكي، وأنّها لن تظل وقفا على الماضي الذي يبدو أنّه لم يَكُف عن الاستمرار قطُّ، وهنا ينتدب السارد الأول نفسه مشرفا على سرد حكاية العدواني التي تصبح تردّدية مرة أخرى وتتآزر لنقلها أكثر من جهة سردية، وإن لم يستنكف السارد الأول عن توسيع مصادر معرفته بالحكاية حين راح يتصنع تدقيق الرواية وتمحيص الخبر من بطن الوثائق والملفات والشهادات، متجاوزا بذلك الروايات الشفهية وشهادات الرجال التي قد يعتورها بعض التحريف أو النسيان، كأنّ السارد الأول راح يوهم متلقيه منذ البداية بشرعية محكيه، حين يستأنفه من الملف الإداري الذي استلمه سي البشير، ثم راح يتأمّله بنفسه ناقلا ما جاء فيه حرفيا إلى المتلقي لتزويده بالأخبار الأولى الضرورية لإعادة سرد حكاية العدواني، لكن من جهة الرواية الموثقة: « الاسم الشيخ عبد القادر رحمو من مواليد 1932 بدوار أولاد عدوان.. تلقى تعليما متوسطا بزاوية سيدي عبد الرحمان. تمتم شيخ البلدية: آه أنت من الرحامنة الي يصلو بالتيمم... ثم قرأ الملاحظة الأخيرة في رسالة التعيين: يقبل كإمام بمسجد بني فضة»[1]، لكن السارد الأول لا يلبث أن يقع بدوره على الملف، فتصير حكاية العدواني بين يديه مباشرة، ويبدأ في تحري ما تضمنه الملف من حقائق وأخبار، فكان الملف مرة أخرى ذريعة أيقونية للاسترجاع المتواتر، بله إن الملف هو بمثابة الجهة السردية التي تكفَّلت بنقل حكاية العدواني والتوسّع فيها: «أستخرج **ملف العدواني**... بطاقات بريدية مؤرخة من العلمة، وبوسعادة، وهران، في سنة ما، الصحراء الكبرى، رسائل حب إلى الطاوس تحكي بطولاته أثناء حرب التحريرية، ثم عشرات الصفحات التي نقلتها خلال أحاديثنا المتقطعة عن المقامة، عن أحلامه القديمة في إعادة بنائها بوفاء للأجداد – كما قال.

---

[1]– المصدر السابق، ص 80.

وأخيرا، حكاية سيدي خليل الذي تخرج على يديه،والأحرى على أوراقه الصفراء، إماما للمقامة».[1]

ومن مصادر معرفة السارد الأول محمد البشيري لقاءاته مع العدواني، وهي التي صار العدواني بمقتضاها راويا لمحكياته الخاصة، تلك التي تولى السارد الأول نقلها نقلا مباشرا مكتفيا بتأطيرها والتعليق عليها دون التدخل في لفظ الحكاية، وبذلك اتخذت الحكاية المنقولة شكل استرجاعات داخلية كاملة ومفردة، ومثلها قول السارد: «لكنه وهو يتحدث إلي يذكر الوقائع مؤرخة، ويؤرخ بشكل خاص لتلك النبوءة التي واتته وهو مسجى ذات ليلة تحت جدار قديم بمشتى أولاد عدوان، يقول: "وفي خريف تلك السنة، رأيت فيما يرى النائم ملاكا من نور يهتف بي.. اذهب إلى أهل المقامة واهدهم إلى سواء السبيل !.. فكذبت المنام واستعذت بالله من تخيلات الخريف الذي يسدل علينا سماءه المغشاة بالغيوم والاحتلامات. لكنني ما إن أغمضت عيني حتى فاجأتني عودة ذلك الملاك النوراني: اذهب إلى المقامة ستجد هناك أرضك الداخلية !.. وجئت تابعا ذلك الوحي...»[2]، يتقدم هذا الاسترجاع الداخلي المفرد، من جهة العدواني نفسه، وسرعان ما يقع تركيبه على استباق داخلي، يلتبس بالرؤيا الملفقة التي رآها العدواني، ودفعته بزعمه، لأن يدخل القرية إماما ومرشدا وهاديا، فكان على السارد الأول أن يلتزم جهة الحكي فينقل كلام العدواني كما هو دون تمحيص زيفه من صدقه، وإن كان زيفه ظاهرا.

أمّا حكاية الرهباني، فلن تكون بدعا من الحكايات المسترجعة التي تبدأ مفردة ثم تتواتر على امتداد السرد، لكنّ الاسترجاع المفرد في حكاية الرهباني قد تم تركيبه على استباق داخلي، كما قد تولاه السارد الأول بنفسه وقدمه في شكل توطئة سردية عامة للحكاية: « لا أحد يعلم من أين جاء هذا الذي سيحمل، فيما بعد اسم الرهباني ويصبح إلى زمن قريب ولي القرية ومركزها»[3]، من هنا يبدأ السارد الأول في تجميع الروايات

---

[1]- المصدر السابق ، ص ص 102- 103 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 103 .

[3]- المصدر نفسه، ص 90.

المختلفة عن الحكاية الواحدة التي هي حكاية الرهباني التي تصير تردّدية منذ النطق بها لأول مرة، ويتجلى ذلك بوضوح في هذه الحكاية الثانية التي يسندها السارد الأول إلى راو جماعي، ثم يثني على ذلك بصيغ التوكيد المختلفة التي تثبت نسق التردّد من مثل " كل – كثيرا – قد أشيع: «كان كل الرواة يتلافون الحديث عنه، وقد أشيع أن لعناته تتبع الأرواح حيثما حلت. وكثيرا ما تحدث عن هروب شاة من حظيرة سي البشير فتنقلب القرية بحثا عنها ولن يجدها أحد. أو سقوط مندوس من على بردعة الطاوس،، ويهتف الرهباني بحماس وهو يتدحرج هابطا من قمة أمجونس: – حيْ.. هاهي جَات وجبًات وراحت لبعيد وولاَت ْ.. طلع وهبط وبين يدين الرهباني حط.. يا مندوس يا منحوس يا بردعة الطاوس.. والله تاخذها مني حتى لو تتمسخ ناموس.. يا مندوس يا بالوس !!»[1]، وتنطلق عيشوش العمشة في ترديد الحكاية السابقة: « وتبدأ عيشوش حكايتها المخضلة بالدموع عن مندوس الذي قفز باندفاع فوق البغلة حتى سقط من الجهة الأخرى فانكسرت ذراعه... ويبكي مندوس بين يدي الرهباني الذي مازالت دعواته عالقة بغبار الطريق: يا سيدنا أنا واش عملتلك.. أنا ديما مسلَم مكتّف ! وينظر إليه الرهباني بعين لا ترف: دفعت لعشور ولً مازال ؟! ».[2]

وقد يدور السارد الأول دورته ليعود إلى بداية الحكاية، فنلفي الرواية نفسها تتردّد على لسان الشيخ أحمد الذي يؤكد جهله بنسب الرهباني، فإذ بالرواية الثانية تعزز رواية السارد الأولى ولا تزيد عليها شيئا مهما: « لقد تربى بين أيدينا، يقول الشيخ أحمد، لكننا لا نعرفه في الحقيقة...»[3]، وفي ثنايا حكاية الرهباني المسترجعة، تبرز حكاية فرعية، هي حكاية اختفائه فجأة من المقامة، فيغدو حدث رحيله نواة حكاية تردّدية ثانية: «ما إن بلغ الخامسة عشرة حتى حمل جرابه ورحل. سبع سنوات نسيت المقامة تماما وجوده. في الأيام الأولى قال البعض أنه رحل وراء الراهب الذي رباه بعد أن عز الاستقلال عنه. وقال آخرون أنهم رأوه يجوب شعاب جبل أمجونس أشبه بالمجنون. وقال آخرون

---

[1] – المصدر السابق ، ص ص 90 – 91.

[2]– المصدر نفسه ، ص91 .

[3] – المصدر نفسه، ص ص 91–92.

أنه مقيم في مشتى أولاد عدوان التي كان بينها وبين المقامة دم قديم...»[1]، وهنا يهيمن دائما نسق الحكاية التكرارية التي تتآلف فيها الروايات المختلفة لتحكي الحكاية نفسها من منظورٍ مختلفٍ.

كما سيتولى حكاية الرهباني التي أصبحت منذ النطق بها أول مرة تردّدية، الشيخ منصور في شكل استرجاع داخلي مفرد وتكميلي يعيد تصويب الحكاية الأولى، بل يقلب كلَّ محمولاتها السابقة: « لكن الرهباني الذي تربى بين أيدي الكاهن، يعرف الآن أن حكاية التقاطه من حقل ما من حقول القرية ليست صحيحة تماما.. فقد قتل العسكر أباه قبل خمسين سنة من ذلك التاريخ في أقبية الثكنة بعد أن ضاجعوا أمه أمامه ثم رموها للكلاب الألمانية الأكولة.. هكذا قال له الشيخ منصور وهو يشير إلى مكان موت أبيه في الطريق الفاصل بين الثكنة والكنيسة حيث اندفع هاربا من نار كمين مفاجئ طالبا حق اللجوء لبيت الله، لكن الكاهن الثقيل النوم نهض متأخرا..».[2]

هو الرهباني إذن، شاهد آخر على ذاكرة حرب موجعة، إنّه حكاية الماضي حين تتقدّم مشوّهة ومقيتة، حتى يغدو البوح بها في حاضر الحكي ممتنعا وقاسيا، لذلك كان على السارد الأول والرواة جميعا أن ينضجوا الحكاية على مهل، وأن يقدموها بادئ الأمر محرَّفة أو هجينة أو متشظية إلى أن يأتي زمن قولها، الذي لا بد أن يأتي حتى وإن جاء متأخرا، لكنّه يأتي مع ذلك ليصحح مسار الحكاية الملفقة.

وإن كان للمكان أيضا في رواية مقامة ليلية سيرته الخاصة، التي تتداخل وتتقاطع مع مجموع السير الأخرى، بل ما أشبه سيرة المقامة بسيرة محمد البشيري حين استهل حديثه عن نفسه بعرض نُتَفٍ من تاريخ طفولته وتاريخ العائلة، كذلك كان حديثه عن المقامة متصلا بتاريخ نشأة المقامة، وهو ما كشف عنه هذا الاسترجاع الداخلي المفرد: «منذ أن وضع حجرها الأساسي راع متجول اكتشف ينبوعا في أحد الأصياف فرآه من شدة فقره وعطشه فضة رقراقة فضرب خيمته، وسمى ذراريه" بني فضة" وقام بشق الأرض والبساتين بشق الأنفس ووقف عند مداخلها بمذراة وبندقية وكلب مدرب وسبعة

---

[1]- المصدر السابق ، ص 92.

[2]- المصدر نفسه ، ص ص 141-142 .

أبناء... فأصبح لهذا المكان اسم وتاريخ وحياة...».[1]

يتأتى هذا الاسترجاع داخليا لأنّه يروي حدثا تاريخيا مُتخيّلا، يضفي عليه السارد سمت الواقعية التاريخية معززا إنّاه بإشارات معروفة مثل: "بني فضة"، لكن حينما يخلط السارد الواقعي بالوهمي ستغدو هذه الإشارات التاريخية فارغة وبلا معنى وسيصبح التاريخ مُتخيّلا، وفيه يروح السارد يذكر نقلا عن كتب السلالات والحفريات أنّ أوّل رجل ابتنى قرية المقامة هو هذا الراعي المتجوّل واسمه: " حبوس بن حبوس"، غير إن لعبةَ تكرارٍ جناسية لهذا الاسمِ المختلق ستكشف لامحالة البعد اللعبي والتخييلي في قصة المقامة، التي تبقى مجرد قصة لا وجود لها إلاّ على الورق، حتّى وإن كانت واقعية في بعض ملامحها: «حبوس بن حبوس... هو رجل من قبيلة حبوس، ليست له سلالة واضحة. ولد في بداية القرن الماضي، برج الأسد ترعرع فارسا، مخه خفيف قليلا في جهة اليسار، (نلاحظ أن رأسه يميل دائما باتجاه اليسار)... ».[2]

هذا، ويقوم هذا الاسترجاع الداخلي المفرد بدعم القيمة المرجعية للتصدير، الذي كان ابن خلدون قد وصف فيه أهل أفريقيا والسودان بالخفة والطيش، فإذ بحبوس بن حبوس هذا لا يختلف في شيء عن باقي أبناء السلالة، سلالةٌ لا يشغلها شيء عن حب الحياة، فأن يكون رأس الرجل خفيفا إلى جهة اليسار فذلك لأنّ في اليسار يستقر قلبا مفعما بحب الشهوات من النساء...، ومن علامات هذه الخفة كثرة حريم رجل المقامة الأوّل، وما إن يشرع السارد في تعداد أسماء نساء حبوس بن حبوس فمنهن الضاويا وزوينا وعيشوش والطاوس وجازيا وشمس زمانها، حتّى نكتشف أنّه هو نفسه سي البشير الذي تربَّع على عرش المقامة، فارسا في الحرب وسيِّدا في السلم.

هكذا نكون قد ألممنا بطريقة اشتغال الاسترجاعات الداخلية والخارجية ضمن شعرية الحكاية التردّدية، ولا نحسب هندسة الاستباقات في رواية مقامة ليلية، بمنأى عن تأثيرات النسق التردّدي، وإن كانت الرواية تبني استباقاتها الزمنية، كما هو شأن الاسترجاعات، وفق منظور السارد العليم الذي اكتمل وعيُه بالحادثات المنتهية في

---

[1]– المصدر السابق ، ص 26.

[2]– المصدر نفسه ، ص 30.

الزمان والمكان، وهو الآن بصدد حكيها بعد انقضاء زمن حدوثها، وهذا ما يجعل ملفوظات الاستباق تظهر كأنّها تفصم الزمن إلى زمنين، زمن مضى لم يكن فيه السارد كامل النضج والوعي بما يحدث، وهو ما يشير إليه السارد بعبارات من مثل: "لم أكن أعرف، لم أكن أعلم"، وزمن آت يصير فيه السارد عارفا، فيروح يستعيد ما حدث في شكل استباقات، تحيل إليها صيغ الاستقبال المختلفة: " هذا الذي سيصبح ، فيما بعد سيكون على يدي... إلخ"، أما عندما تتجلى الاستباقات كحتميات حدثية كاملة التحقق داخل السيرورة النصية، فإنّها تأخذ شكل استباقات داخلية مركبة على استرجاعات تردّدية غالبا، في حين يسفر تعذر تحققها داخل الحكاية عن استباقات خارجية.

هذا، وقد تستنفر الاستباقات الداخلية المركبة على استرجاعات، لتوشية الفضاء الاستهلالي في الرواية، مثل ذلك قول السارد الأول: « لم أكن أعرف بشكل جيِّد هذا الذي سيصبح – فيما بعد– ظلي وصنوي وهو مسجى بمقبرة لمزارة.. » وقوله: «هنا كان رجل يلعب ويضحك ويعمل ويحلم ثم مات.. »، [1] فهذان استرجاعان مركبان على استباقين داخليين، يتنبأ من خلالهما السارد بموت بلعيد في بداية الرواية، ثم تأخذ الرواية في ترديد هذه الحادثة وحكيِّها بالتقسيط الممل في أكثر من موضع دون أن تقولها دفعة واحدة، فينتقل الاستباق بمقتضى هذا الترديد إلى كتلة من الاسترجاعات الداخلية التردّدية، ومثل ذلك تماما هذا الاسترجاع الداخلي الترددي الذي كان استباقا في البداية وهو يحكي الحادثة نفسها وإن كان هذه المرة يسمي الموت قتلا، ويعلن عن تورط السارد نفسه في جريمة القتل وهو منها براء: « حتى وضعني التاريخ نفسه أمام قاضي تحقيق في حادثة قتل مع سبق الإصرار والترصد »،[2] وبذلك نلحظ كيف يتحوّل الاستباق شيئا فشيئا إلى استرجاع وينخرط بدوره في الحكاية التردّدية التي تهيمن على النسيج السردي للرواية.

ومن الاستباقات المركبة على الاسترجاعات الخارجية قول السارد: « التقينا في هذا الطريق الذي سلكته بمفردي خمس عشرة سنة كاملة تلبية لرغبة أبي في أن أصبح

---

[1]– المصدر السابق، ص ص 11 – 19 .

[2]– المصدر نفسه، ص 21.

طبيبا في البداية، ثم محاميا، وأخيرا اقتنع بدور المؤرخ البائس الذي لا يعمل شيئا سوى التحديق في الأخبار القديمة... إلى أن التقيت ببلعيد فأقنعني بأن مهمتي هذه هي أكبر ثورة أقوم بها في " المقامة" أو مستقبل "المقامة" كما قال وسيكون على يدي تغييرها».[1]

تم تركيب الاستباق هنا على استرجاع تردّدي متشابه، إذ يحكي السارد مرة واحدة حادثات رحلاته المتكررة إلى الجامعة بمدينة العلمة، والتي استغرقت زمنا للقصة يقدر بخمس عشرة سنة، ثم أتبع السارد الاسترجاع التردّدي المتشابه باستباق خارجي مفرد، جاء ليخرق نظام التواتر المتشابه ويبطل قانون العادات ويكسر نمطية الأحداث المتشابهة بحدث مختلف ينبئ عنه الاستباق الخارجي المفرد الذي يغدو خارجيا لانتفاء وقوع حدثيته في الرواية، ولكن ما أكثر التوقعات التي يتعذر تحققها ضمن النسيج الزمني العام في الرواية، مما يعني أنّ الاستباقات تكون خارجية بالضرورة كلما راحت تعد بزمن مستحيل، فحين يخبر السارد الأول: « سينسفح تحت أقدامها – المقامة – سد كعوش موئدا إلى الأبد في مائه شعاب جبل أمجونس القاحلة، وبين الأمواج التي تصطفق في الأصياف المدارية ستنط الأسماك القزحية الملونة، وتنعكس صورة الشوارع والعمارات وأبواق السيارات السريعة وستنهض مصانع ومزارع وبساتين تجعل من المقامة أم القرى وأحلام كل البؤساء في العالم. » [2]، فإنّ هذا الاستباق الخارجي المفرد سرعان ما يتم إحباطه بحاضر من الحكي سيكون همه نفي دلالات الاستباق الخارجي وتعطيلها نهائيا بحكي مضاد، يُحَاصر فيه الواقعُ الحلمَ، فيمتد الواقعُ ويُجْهَض الحلمُ حتى قبل أن يبدأ، هكذا يَفْصِم المنظور السردي أيقونة مشروع السد وحدثيته فيجعلها دائمة التأرجح بين استباقات خارجية تحدسه زمنا يوتوبيا جميلا، وما بين استرجاعات داخلية تنفي هذه اليوتوبيا، وتُصَيِّرُ مشروع السد مشروعا تآمريا لهدم قرية المقامة وطمس وجودها وتشويه تاريخيتها، ولعلّ هذا ما يفسر أيضا قلة الاستباقات بالقياس إلى الاسترجاعات، مما يعني أنّ كل حلم سيظل معلقا، وأنّ كلّ بارقة تغيير تلوحُ في أفق المستقبل ستنطفئ على صخرة الواقع، بخاصة وأنّ المقامة

---

[1]– المصدر السابق ، ص ص 14–15.

[2] – المصدر نفسه ، ص 106.

مقبلة على زمن آخر أسمته زمن الغبار، وهو الذي تم تدشين رمزيته الزمنية في شكل حدوس كثيرة، عززت جناح الاستباقات الداخلية والخارجية في الرواية، وحتىّ لا نقع في التكرار المخل، فضلنا العودة إلى الحديث عن هذه الحدوس ذات الصيغة الاستباقية ضمن مبحث مستقل خصصناه لرمزية زمن الغبار.

2.4 – تركيب المجملات:

قد تنتج رواية مقامة ليلية سردا سريعا، تتساند فيه مختلف المجملات التي يأتي أغلبها من جهة السارد الأول، وقد اختار السارد تجميع أكبر قدر ممكن من المجملات المُحَدّدة في بداية الرواية ليمنحها وظيفة استهلالية، فمن المجملات المحددة زمنيا قول السارد في خطابٍ واصفٍ لحكاية نجمة خضار التي كان يرويها الشيخ منصور: « خرافة نجمة خضار التي قيل إن الشيخ المداح يقضي شهرا كاملا في روايتها أمام كانون الشتاء وشرر نار البلوط يتطاير منه»[1]، إن مثل هذه المجملات المحددة التي قد يطول زمنها غالبا، هي التي يعمد السارد إلى تلخيص حادثاتها بهدف تسريع الحكاية ووضع المتلقي في سياق أهم أطوارها، بخاصة عندما تكون الرواية في طور بداياتها الأولى.

لقد استنفر السارد المجملات المحددة لأنّها أكثر ما يلائم الاستهلال، لكنّه سرعان ما ينزاح عن هذه الوظيفة، حين يقوم بنشر المجملات ضمن متنه الحكائي، خالقا بذلك وضعية تناظر زمنية بين البطء في مستوى المشاهد والأوصاف المسرودة، والتسريع في مستوى الحكاية المجملة بمختلف أشكالها، فقد يتعمّد السارد استخدام المجملات لفتح فاصلات الاحتمال وبذر جينات الشك وتوسيع دائرة الصمت والسكوت على بعض الحادثات، حين يخرجها في شكل مُجمل محدد أو غير محدد، لأنّ المجمل هو الأكثر انسجاما مع طابع الغموض الذي قد يعتور الحكاية، أو يسم بميسه شخصية من الشخصيات كشخصية نورا وشخصية بلعيد، التي تظهر ملغزة وتختفي بعد مقتلها بشكل أكثر إلغازا ولبسا، فالمجملات إذن هي وقائع سردية تداولية، لأنّها تراهن على

---

[1]– المصدر السابق، ص12 .

تأويل القارئ لما لم يُذكر من تفاصيل الوقائع.

أما أكثر المجملات المُحَدَّدة في الرواية، فتساق من جهة السارد الأول مثل قول السارد: «ثلاث سنوات تدارست فيها رواياتي وشفاهياتي على يديه»[1]، فالمجمل هنا محدد بثلاث سنوات هي مدة الحكاية وسطر هو زمن تلفظها، لتبقى واقعة مرافقة السارد لبلعيد أولج في التجريد وأحوج إلى تلوينات خاصة وتفسيرات إضافية لا تأتي إلا نادرا في الرواية.

هذا، وقد يُسْقِطُ السارد زمن القصة في المجملات فيسفر ذلك عن مجملات مطلقة غير محدّدة زمنيا، مثل قول السارد: «لسنوات طويلة كان أهل القرية يتناقلون في حكاياتهم أخبارا متفرقة عن أحداث تقشعر لها الأبدان رأوها أو عاشوها في الساحة الكبيرة للثكنة »[2]، فهذا مجمل يمتد مدى حكايته سنوات طويلة دون تمييز عددي، وهو يُعْنَى بإعادة بعث ذاكرة المكان الكابوسية، حينما كانت الثكنة مسرحا لتقتيل أهالي المقامة وتعذيب المجاهدين، لذلك تبقى آثار الثكنة شاهدا على بشاعة الماضي، وهي اليوم مهجورة تماما، بل لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها، كأنّها لا تزال تُسَرب رائحة الموت، وهنا يصبح المجمل فاصلا بين زمنين، ماض وحاضر، لا يكاد يفصل بينهما إلا بقايا رسوم وجدار لا يريد أن ينقض أبدا، كما يتراءى تردّديا بشكل جلِّي.

قد يستأثر السارد الأول بإرسال بعض المجملات مطلقة أو مقيَّدة، إلاّ أنّه يلجأ أحيانا إلى تنويع جهي يظل يتحكم في تأطيره غالبا، وبذلك تنخرط المجملات بدورها في لعبة الحكاية التردّدية، مثل ذلك هذه الحكاية المجملة التي تعيد بها عيشوش بعث ذكريات الثكنة العسكرية، وما شهدته من فنون التعذيب: « عيشوش التي كانت خادمة الكنيسة كما يسمونها، قالت: أنا ما شفت ماريت.. سمعت الناس يبكوا في الداخل!..»[3]، فشهادات عيشوش هي دائما تلخيصات زمنية، سرعان ما تأخذ شكل لازمة سردية تردّدية لها مدارها الخاص في نسيج الرواية: " أنا ما شفت ماريت.. سمعت..."، ذلك

---

[1]– المصدر السابق ، ص14.

[2]– المصدر نفسه ، ص 141 .

[3]– المصدر نفسه، ص 141.

أنّ عيشوش التي تتظاهر بالصم والعمى، تحكي مع ذلك حكايتها مُلَخصة كما تراها وتسمعها.

هكذا تدور حكايات الثكنة القديمة مجملةً على أكثر من جهة سردية، كأن تُرْوى مرة أخرى، في هذا المجمل على لسان السارد الأول نقلا عن بلعيد، وإن كان المجمل هنا يأخذ شكلا تركيبيا واضحا: « لسنوات طويلة ظل بلعيد يتساءل عن السر الرهيب الذي يكتنف هذا البناء المنزوي في قاع قرية المقامة، على الطريق العمومي، حيث ينزل في المساء المتأخر من الحافلة الوحيدة التي تتوقف على بعد ثلاثة كيلومترات من المقامة. منذ أن وجد له أبي وظيفة في شركة الجسور والطرقات بمدينة العلمة ليرتاح من شيطنته التي تخز طمأنينة القرية»[1]، فهذا مجمل كلِّي غير مُحدَّد يلخص حكاية تفكير بلعيد في أمر الثكنة القديمة، مركبٍ بدوره على مجمل كلي غير محدد ينقل حكاية توظيف بلعيد في شركة الجسور، وهما مجملان يمر السارد على زمنيتها دون تفصيل للأقوال.

تؤدي بعض المجملات غير المحددة، وظيفة انتباهية وتحفيزية في الرواية، حينما تتولى الإعلان مسبقا عن سلسلة حادثات، سوف يتولى السارد تفصيل بعضها لاحقا، ومثلها هذه السلسة الإعلانية التي يؤرخ بها السارد الأول، وعلى عجل، أسوأ ما عرفته المقامة من أحداث: «ولعلّ الحزن العميق الذي تركته في قلوبهم نهاية عائلة منذور وانسحاب أبي من الانتخابات البلدية، ثم الموت المفاجئ لبلعيد...، ثم الأفكار الهستيرية التي راح ينشرها العدواني بمساعدة المهندسين الأمريكيين حول إمكانية استقدام البحر إلى بني فضة...، إضافة إلى التلفزيون الذي حمله سي البشير إلى بيته الذي انقلب، منذها رأسا على عقب...»[2]، هكذا تشتغل هذه المجملات كتهيئة مناسبة للحكايات، التي سوف تغتني لاحقا بسرد إضافي يخرجها من نمط التسريع إلى نمط التبطئة حين تنقلب إلى حكايات تردّدية. وتلك هي حال المجملات المذكورات تباعا، كحكاية التلفزيون والانتخابات البلدية وموت بلعيد التي تتحوّل إلى عصاب سردي

---

[1]- المصدر السابق ، ص 141.

[2]- المصدر نفسه ، ص 21- 22.

هاجس في الرواية، وهو ما لا نرى ضرورة لإعادة القول فيه وقد فصلنا ذلك في مبحث الاسترجاعات والحكاية الترددية.

5- رمزية زمن الغبار:

م يعد الزمن في رواية مقامة ليلية زمنا بنيويا صميما حينما تجاوز شكلانيته الصارمة وصار زمنا مُؤدلجا مُتسربلا برمزية الغبار، وقد نتج عن أيقونية الغبار انفصام زمن الرواية إلى زمنين، زمن الغبار وزمن ما قبل الغبار، وهو ما يثبت أنّ الزمن هو أطروحة الرواية التي يبدأ وينتهي التأريخ لها بالغبار، بل إنّ كلّ الأوصاف والمظاهر والأفعال والأصوات والأشياء قد لفها زمن الغبار الذي أضحى قدر المقامة وهو ماضيها وحاضرها وربما مستقبلها.

من هنا أخذ مدار الغبار يتوسّع في نسيج السرد، حينما توسّطت به الرواية للتعبير عن شبكة مقاصدها التي تمّ تمثيلها تمثيلا رمزيا من خلال موضوعاتٍ، راح السارد يمنح لكلٍّ موضوع منها نصيبه من الغبار، فجعل للمقامة غبارا، ولساكنيها غبارا، وللدور فيها والطرقات والزوايا والأشجار غبارا، وللكتب والمخطوطات والأوراق غبارا، وللحكايات والمرويات والخرافات والشهادات غبارا، ولذاكرة الأب والشيخ منصور غبارا، ولذاكرة الحرب غبارا، ولمشروع السّد غبارا، إلاّ أنّ هاتين الأخيرتين شكلتا جنبا إلى جنب تناظرا زمنيا أساسيا في الرواية، إذ إن أيقونية غبار الحرب لا يتمّ إدراكها معزولةً عن غبار السد، وغالبا ما يتم تحفيزهما باستمرار قصد توسيع حقل التعارض الفضائي والقيمي بين زمن الغبار وزمن ما قبل الغبار، فإن كان غبار الحرب غير غبار السد، إلاّ أنّهما يشكلان معا دعامتي الترميز الزمنية في الرواية، كما أنّ صورتهما الرمزية تتراكب حتى يغدو زمن المقامة فائضا على الوجود حينما يدل غبار الحرب على ماض يفترض أنّه منته في الزمان، ويشير غبار السّد إلى حاضرٍ مستمرٍ ومستغرق في حركة بناء، فإذ بالماضي يستمر في الحاضر، وإذ بالحاضر يصير فعل هدم لا فعل بناء، في حين تبقى أيقونية الغبار طاغية على الماضي والحاضر سواء بسواء.

وشيئا فشيئا تصبح استعارة الغبار لازمة سردية، تشي بتدبيرٍ جماليٍ مُسْبَقٍ ومُعْلَنٍ

عنه كأهم استراتيجيات ترميز الزمن في الرواية، هو الغبار إذن يتحوّل في البدء إلى تقويم زمني خاص بالمقامة دون القرى الظاهرة الأخرى، فبمقتضى تقويم الغبار، تؤرخ المقامة لأيامها وينفصم تاريخها إلى زمنين: زمن ما قبل الغبار وزمن الغبار،أمّا زمن ما قبل الغبار فإليه ينتمي الولي الصالح حلفايا، الذي يتحدى بوجوده الأسطوري فلسفة الزمن ونواميسه المُلَوِّحة بالتلف والنسيان والتحول، وبذلك ينفلت الولي الصالح حلفايا من شبح الغبار الذي كدّر صفاء المقامة وبدد هدأة الحياة فيها: « فنشر حلفاية جناحي برنوسه... وطار كما تطير الطيور دون أن يخلف غبارا أو دموعا» [1]، أما زمن الغبار فهو الزمن الجديد الذي راح يتعارض وينفي زمن ما قبل الغبار، وهنا بالذات تتكشف رمزية زمن الرواية وقد اعتورتها انشطارية واضحة لم يستتكف السارد عن البوح بها في أكثر من موضع من الرواية: « لقد تغير كل شيء. وامتدت القرية الأفقية باتجاه الفضاء، وتحدث الناس عن مرحلتين، مرحلة ما قبل الغبار، ومرحلة الغبار.. مفصلين بكلمات دقيقة حادثة المقامة وكأنهم يتحدثون عن قرية لا يعنونها بهذه الكلمات الصلبة القاسية التي بدت وكأنها مشتقة من الجدران الإسمنتية التي بدأت تغزو المكان».[2]

ورغم ذلك يظل فضاء المقامة بحاجة إلى ترسيخ أكبر لأيقونية الغبار فيه، وذلك ما حدا بالسارد إلى أن يَقُدَّ للقرية صورةً غبارية بالغة العتاقة والبلى، وإذ بالصورة قد استحالت صفراء وتآكلت أطرافها بفعل تقادم الزمن، كأنّها خارجة لتوها من متحف قديم: « أنفض الغبار عن المكان المطرز بالحكايات القديمة الشهية.. لا شيء... كلمات مزدوجة لفضاء واحد ينفتح دائما على الماضي أو على النسيان»[3]، فإن كان فضاء المقامة لا ينفك يرفل في غاشية من الغبار، إلاّ أنّه يترائ مُلبِسا وقد تآلفت فيه الأزمنةُ وتجمعت فيه المتناقضات، فإلى جوار الأشياء القديمة التي تشهد على عتاقة المكان وغباريته كالخماسي والسيفين المعلقين على الجدار، تبرز دائما أشياء الحياة الجديدة كهذا التلفزيون وقد بدا كجسم ناتئ على سطح أملس، مما يعني أنّ المكان محاط

---

[1]– عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية، مقامة المبتدى، ص 59.

[2]– المصدر السابق، ص 21.

[3]– المصدر نفسه، ص 11.

بمشهدية بالغة حيث تتكدس الأشياء لتعكس منظوراتها وتوحي بمدلولاتها المعروفة سلفا، فهنا في بيت سي البشير وفي بيت الضيافة بالذات، تتجمّع كلُّ الأشياء في مكان واحد ملتبس بسبب هجنته الفضائية والمنظورية.

تطغى أيقونية الغبار على الفضاء الصوري للمقامة، وغالبا ما تفضي إلى وصفٍ مشهدي تردّدي لهبوب ريح رملية، تظل تعصف بالقرية حتّى تحوّلها إلى صحراء لا زمن لها: «تهب الريح الرملية على المقامة في دوران جنوبي جنوني، تعصف بشجرة السدرة حتى تتطاير الودائع مزقا»[1]، وبعد تاريخ طويل من المقاومة، انتهت المقامة إلى الاستئناس بعواصفها الغبارية وتعلّمت أبجديات الانحناء لتفادي السقوط والاجتثاث، ثمّ النهوض من جديد: «كان ذلك في زمن آخر...، متفرد، مداري، عاصف.. تهب فيه رياح صباحية قانية، تعصف بالمقامة حتى تنحني كالسنبلة، ثم تستقيم»[2]، وعواصف المقامة إن هبت جعلت المقامة مرتعا للغبار الذي يَسَّاقَطُ على الدور ويتراكم في الزوايا والطرقات ويحجب الرؤية: « كانت الكنيسة والثكنة اللتان لا تظهران في هذه العاصفة الغبارية لا تزالان هناك منذ آلاف السنين».[3]

أما الامتداد الطوبوغرافي للقرية فقد تمّت أسطرته هو الآخر، حتّى تنشر المقامة وجودها الفضائي خارج منطق الزمان والمكان: «فالمقامة ليست قرية استوائية، ولا تنعم أيضا بهواء المرتفعات، إنها قرية يصعب تحديدها جغرافيا فهي لم تدخل خريطة منذ إنشائها في أوائل القرن الماضي. حتى الخرائط العسكرية تحدد مكانها بمنطقة رمادية في حوض أشبه ما يكون بجمجمة أثرية... إنه التعريف الوحيد الممكن لقرية لم ترتق الجبل حتى قمته، ولم تبق في السفح تماما، لتجنُّب هذا التأرجح على الفراغ»[4].

قرية جبلية إذن، هي قرية المقامة التي استوى أهلها على شاكلتها، رجال كالحجارة أو أشد قسوة، وهم الشعث الغبر أيضا ولو لم يكونوا غبرا لما استطاعوا

---

[1]– المصدر السابق ، ص 35.

[2]– المصدر نفسه ، ص 19 .

[3]– المصدر نفسه، ص 137.

[4]– المصدر نفسه، ص ص19– 20.

الإطاحة بالعدو: «ومن هذه الصخور والتضاريس نُحت رجالها الشهب الغبر، حتى قيل إن عين النسر لا تبصرهم، وهي ميزة أكدتها مكبرات الرؤية التي كان يفتحها العسكر علينا كل صباح خلال العهد الاستعماري من سفح جبل لمتابعة تحركاتنا اليومية، فلا يرى – يا للدهشة – سوى حجارة تتدحرج بين شقوق ومغارات جبل أمجونس».[1]

لكنّ قرية المقامة لم تكن غبارية طوبوغرافيا فحسب، لأنّ صفتها الغبارية تتوسّع لتشمل وجودها القيمي، التاريخي منه والاجتماعي، وعليه تعيش المقامة أيضا على ذاكرة ماض يشهد كلّ شيء فيه على ذكرى حرب مقدسة، الجبال والأشجار والصخور والكنيسة والثكنة، فحيثما وليت وجهك ثمة شهيد وشهادة، ولا تزال ذاكرة الحرب، بله غبارها يترسّب ويغشى الضمير الجمعي حتى غطى على ما سواه، فصارت ذاكرة الحرب هي نفسها غبارا عاتيا لا يني يتمخض عن غبار مثله: «غير أن أعلى غبار رأيته حتى ذلك الحين هو غبار الحرب.. وهي أصل كل الحكايات المتداولة حرب عشتها منذ الطفولة رغم أني ولدت بعد وقفها بتسعة أشهر...»[2]، فهنا تُعزز ذاكرةُ الحرب أيقونيةَ الغبار، وهي " أعلى غبار" بحسب وصف السارد لها، لأنّها ذاكرة تشغل السارد دائما، فهو يهجس بمروياتها وقضاياها ويدفع فواتيرها المتأخرة ويَصْلَى في كلِّ لحظة سعيرها ويرث عاهاتها على الرغم من أنّه لم يشهد حربها قطُّ.

هذا، وإذا كان الغبار في رواية مقامة ليلية قد انطوى على تاريخ وذاكرة، فإنّ له أيضا حاضرا يصير بدوره مؤرخا، وقد عُني السارد بالتأريخ لزمن الغبار ببداية مشروع السَّد، وما تمخض عنه من حادثات جسام انحرفت بالمقامة من زمن ما قبل الغبار إلى زمن الغبار، أو من زمن الحرب إلى زمن السَّد، فانتهت هذه الثنائية إلى ترسيخ تعارضٍ رمزي بين مرحلتين، أو بين زمنين ينفي أحدهما الآخر ويناوئه.

بدأ زمن الغبار، بوصفه زمنا حاضرا مهيأ لكلِّ أشكال الانسلاخ والتحوّل، زمنا أبويا تسلّطيا، أحكم فيه سي البشير قبضته على أهل المقامة: «غير أن الرجال

---

[1]– المصدر السابق ، ص 20.

[2]– المصدر نفسه ، ص 144.

سيتساءلون مرة أخرى عن هذه البلدية التي لا يفهم أبي نفسه إن كانت بهيمة أم منزلا، ويصرخ ضجرا: لا يهم.. المهم أننا حاربنا من أجل هذه الأرض وعلينا أن لا نتركها عرضة للإهمال كما هي الآن...، أخرج من جرابه قطعا موزونة من الأوراق الحمراء والصفراء ووزعها عليهم بالتساوي: من يوافق على انتخابي يضع الأوراق الصفراء في الجراب، ومن لا يوافق... وقبل أن ينهي جملته، قفز إلى بيت الضيافة، وعاد شاهرا لخماسي. وعند ذلك وضع الجميع كل ما في أيديهم من الأوراق في الجراب، وتفرقوا بصمت. تلك الحكاية مازالت تجوب بعد عشرين سنة ليالي المقامة، غير أنها الآن تبدو أكثر من أي وقت مضى مشوبة بالسخرية والغبار». [1]

لقد تعرضت وظيفة الأشياء في فضاء المقامة إلى القلب، فالخماسي الذي كان يشهد على بطولة سي البشير أثناء الحرب، ها هو يتحوّل اليوم إلى ذريعة للهيمنة ونشر خطاب سلطوي يستمد شرعيته من ذاكرة الحرب لخدمة مصالحه في زمن الغبار، ممّا يعني أن ذاكرة الحرب، بعد أن غشيها غبار النسيان والكذب والتشويه، قد تمَّ تحريف وعيها اللساني تحريفا ظاهرا.

لكنّ السارد لم يستنكف عن مواجهة انحراف خطاب الذاكرة، فراح ينتج شكلا من الميتاسرد، اتخذه ذريعة لإعادة التفكير في خطاب الذاكرة، الذي لم ينج هو الآخر من رمزية الغبار، وما تفعله من دلالات التحريف والعطب، فقد كان على السارد إذن أن يرفض أسطرة التاريخ، ويعمل على تطويق انتشار الغبار بين تقاطيع أحاديث الثورة، لأنّها بذلك تكف عن أن تكون حقيقة وتتحوّل إلى أحاديث خرافة، فهاهو السارد يفصح دونما مواربة عن مستوى الوعي لديه: «وأتأمل هذه الخرافة وهي تنحدر من بين شفتي أبي فتأخذ شكل الأحداث اليومية وتصاعد مع ارتفاع الغبار في ذاكرة هذه القرية التي يعصف بها تاريخها حتى تنحني كالسنبلة، ثم تستقيم...». [2]

فهنا تنهض أيقونية الغبار تارة أخرى لتؤدي مدلولاتها الرمزية المنوطة بها، إذ تصبح حكاية الحرب خرافة ثم تصير الخرافة نتيجة كثرة ترديدها واقعا لا يشك أحد في

---

[1] – المصدر السابق، ص 66.

[2] – عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية – مقامة المبتدى، ص 143 .

مصداقيته تماما كما الأحداث العادية، وتنمو الحكاية/الخرافة في كنف فضاء المقامة، بعد أن تَغَشَّاها الغبارُ وجعل منها خطاب ذاكرة معطوبة اعتورها لبسٌ وزيفٌ وسفهٌ.

ويمضي السارد ساعيا إلى تعرية نسق خطاب الذاكرة المعطوبة، حينما يتقدّم تارة بصوت الشيخ منصور، أو بصوت عيشوش العمشة: «ومثلما تنغلق بوابات ألف ليلة وليلة أسمع مفتاح عم منصور يدور في قفل الخرافة محدثا ذلك الصرير الشبيه بصوت عيشوش وهي تجلس في غبار الشارع الفاصل بين المنازل: أنا ما شفت والو.. ضربوني وما شفت والو.. علقوني من رجلي وما شفت والو.. حبوا يفعلو في وما شفت.. أنا واش نشوف أنا عمشة ولو كان ماعنديش القلب ما نشوف والو !!. ».[1]

لا ينفلت خطاب الذاكرة في مستوى الساردين أيضا من استبداد رمزية الغبار، التي صيَّرت ذاكرة الحرب والثورة مجرد حكايات يرويها تارة الشيخ منصور عن بطولات الأسلاف، ويجعل مروياته تلك نظائر حكايات ألف ليلة وليلة، كما إنّ الغبار نفسه يعتلي ذاكرة عيشوش العمشة، ويمنعها من الإفصاح عن كلِّ ما تعرفه، ولكنّها حين تستلم حكاية الحرب تخلط وهما بواقعٍ وتجعل من حكاياتها أحاديث خرافة معجبة، ثم تسكت عن بقية الحكاية، لأنّ سياط الترهيب كانت ولا تزال تطارد ذاكرتها المجروحة.

وتمضي الرواية في تقصي أثر الغبار، وما خلفته رماله وعواصفه من تحطيم قيمي لفضاء المقامة، وها هو ساردها يؤرخ تارة أخرى لبداية انتشار وتوسع زمن الغبار بمجيء العدواني إلى القرية: «ابن الكلب "العدواني"، إنه يقود هذه القرية من رسنها إلى الغبار»[2]، فمذ دخل العدواني القرية، ودَّعت المقامة زمن ما قبل الغبار، وودعت معه أمنها وبراءتها وراحت تشهد حوادث خطيرة لم تشهدها من قبل، كموت بلعيد وانسحاب سي البشير من الانتخابات وقدوم المهندسين الأمريكيين وبداية مشروع السد[3]، وهذا ما كشف عنه السارد على لسان سي البشير تارة أخرى:« أحس أبي

---

[1]– المصدر السابق ، ص 143.

[2]– المصدر نفسه ، ص 79.

[3]– المصدر نفسه، ص 22.

بالغثيان، وهبت العاصفة، منذئذ لم تنته المرحلة ولم ينته الغبار- بمجيء العدواني الحركي ليكون إماما للقرية»،[1] فزمن الغبار إذن هو زمن جديد، بل هو زمن العواصف الغبارية العظمى التي توارت خلف بريق المشاريع الكبرى، وعلى رأسها طرا مشروع بناء سد واد كعوش الذي نافح عنه العدواني بضراوة وأشرفت على تنفيذه الشركة الأمريكية.

فمنذ انطلاق أشغال السّد ووصول المهندسين الأمريكيين الثلاث، أخذ الغبار يَغْشَى المقامة ويُغَشِّي على بصر أهلها ويحجب الرؤية والرؤيا عن السارد الذي أسقط في يده، وتقلّصت معرفته بحقيقة الحادثات المريبة التي تجري من حوله: « لم يستطع أحد أن يتبين الأمر في ذلك الغبار الكثيف الذي هزته العجلات المسلسلة التي ارتقت الألفي متر بين الطريق وواد عكوش بخفة الماعز على الأراضي الجبلية الصخرية، مخلفة وراءها سماء كثيفة من التراب المنزوع بعنف من هدأة الأراضي الحرشاء... وقد قيل أنهم نثروا ذلك الغبار ليحولوه إلى جسر يصعدون عليه إلى المقامة لكن الفكرة لم تكن صلبة، فقد هبطت المقامة إليهم رجلا وراء رجل حتى كادت أنوف الرجال تلامس عجلات الآليات... وحين أطلقت عيشوش زغرودتها نفض أهل المقامة برانيسهم من الغبار وراحوا يتفرجون مطمأنين لهذه النيران التي تطلق نجوما ملونة... حين وصل أبي كان السيرك قد انقشع غباره وخفت حماس وصوله... وشق بخطوات طويلة صفي الغبار والآليات وانتهى إلى طاولة واطئة يطرح عليها المهندسون مع بضعة رجال غرباء خريطة مجسمة لمنطقة وادي عكوش... قال دون أن ينظر لأحد: من أثار كل هذه الغبار ؟ ولما لم يفهم أحد سؤاله، لم ينتظر الجواب ».[2]

التقط السارد انطلاق أشغال السّد في أجواء من الفرجة المدهشة والمشاهد العجائبية التي ليست عجائبية في ذاتها، ولكنّها عجائبية من جانبين اثنين، أولهما تركيبها في فضاء ناشز لا يناسبها بل يبعث على السخرية من وجودها فيه، وثانيهما مرده إلى طابع الغرابة الذي يصاحب تقبل الآخرين لها، فحين غزت الآليات الضخمة والجرارات

---

[1]– المصدر السابق ، ص 81.

[2]– المصدر نفسه ، ص 151 - 152 - 153.

والكاسحات قرية المقامة لأول مرة في تاريخها، أُرْبِكَ حس القرويين السذج الذين حين فاجأهم المشهد الغريب، أوجدوا له تفسيرا قريبا من خبرتهم واطمأنوا له، فإذ بالجرارات تصبح حيوانات ضخمة، وإذ بالكاسحات تعدو وتتسلق الجبال الوعرة بخفة الماعز.

يتعارض مشروع السّد وغباره تعارضا جذريا مع ذاكرة المقامة وذاكرة الحرب وغبارها، كما يتعارض الطبيعي مع الاصطناعي ويناوئ الأليف الغريب، إذ إن مشروع السّد يوضع سرديا في خانة "الاصطناعي والغريب والطارئ والمرفوض"، لهذا لم يستنكف السارد عن قلب مشروع السّد وتحويل موضوعه الجاد إلى موضوع لعبي وقد أسفر ذلك عن وضعية اندغام لسانية ودلالية بين مشروع السّد والسيرك، أوجدها السارد حين همّ بوصف انطلاق مشروع السّد.

جاء السيرك الذي هو استبدال أيقوني للسّد مُجَلَّلا باحتفالية صاخبة، فوضى وضجيج وأصوات دخيلة وموسيقى وغبار، راح السارد يحدس وقوعها تباعا، فبدا كأنّه يعرف مسبقا كلّ تفاصيل ما سيحدث، ممّا جعل احتفالية السيرك تأخذ في البدء شكل استباقات داخلية: «السيرك، يا للأسى، ضجت الكلمة في رأسي.. السيرك.. السيرك.. تخيلت القافلة الطويلة ذات الألوان البراقة والمهرجين والأقفاص والحيوانات النادرة والصخب وصداح الزرنة... ستخرج قرية المقامة عن بكرة أبيها لتشاهد هذه المعجزة.. سيقول الطفل ياسين: جا العيد.. وينهره أبوه.. وتدخل عيشوش وتغطي عينيها العمشاوين من أشعة الشمس القاسية: شوفو يا ولاد إذا كان جا معاهم طبيب العينين ؟!... ويأتي مندوس بكبشه للرهان على معركة نطاح شهيرة ستهزم فيها كل كباش القرية وينثر أوراق الرهان على رؤوس الحاضرين... وسيخرج السحرة من صحراء ما بملابسهم الرثة السوداء.. هيا هيا سترون المعجزات... يخرج أحدهم من عبه ماء زلالا في زجاجات صغيرة محكمة الغلق: ها، من فيه وسخ في الحنجرة أو المعدة أو الأمعاء... ولكن الأنظار كلها تتجه نحو الحلقة التي بدأت تتوسع حول الشيخ منصور والعجوز عيشوش وهما يسوجان في رقصة العصى على الأغنية الشعبية

الشهيرة: طاق طاق عودي لزرق.. طاق طاق الدمعة تحرق..». [1]

لكن حين يرتد السارد الأول تارة أخرى إلى حكاية السيرك، تنكشف لعبة الاستبدال التي ينقلب معها السيرك إلى سد، وتلك هي حقيقته: «كان السيرك قد وصل. تماما مثلما تخيلت. عربات وأقفاص ومهرجون وحيوانات... مما جعل القرية تنهض منذ الصباح فيما يشبه العرس... إلا أنهم " السكان"* ما إن استيقظوا على هدير الآليات في ذلك الصباح الخريفي الباكر، حتى هبت القرية من أقصاها إلى أقصاها متنادية ذاهلة، هابطة قلقة باتجاه ثنية بوكراثن المطلة على واد كعوش، حيث اصطفت في صف طويل شاحنات ضخمة، وناقلات،وكاسحات، وحيوانات أشبه بالجرارات...».[2]

تظل احتفالية السَّد/السيرك تُنْتج مختلف مشاهد الفرجة الساخرة، متتبعة خطوات اقتحام الفضاء الاصطناعي لفضاء المقامة الطبيعي والرعوي، اقتحاما صاخبا وغير مشروع، دون أن تزهد الاحتفالية مع ذلك في رمزية الغبار، وذلك يعني أنّ تتويج زمن الغبار اكتمل بعد انطلاق أشغال مشروع السد، ومنذ تلك اللحظة التاريخية، تربّع الضجيج على عرش المقامة، وانتصر الغبارُ الذي أطفأ العيون وحجب الرؤيا وخنق الأنفاس وضَيَّق الأفق، وها هو الآن يطمس على الاخضرار ويُدنِّس المقدَّس، فإذ بالاستعارة الفضائية الأيقونية تتحرك لتقول ما لم تقله الرواية على وجه الحقيقة: « منذ ذلك الغبار تغيرت المقامة، وخدشت التساؤلات هناءتها.. تغير فيها كل شيء.. تغير الاخضرار، والقلوب، وهدأة القيلولة.. ورحلت العصافير عن أغصان الأشجار المقتلعة من الجذور. كما تداخل الليل والنهار، وأوقات الصلاة،والمواسم.. وأصبح الناس يتأملون وجوههم، بل في وجوه هؤلاء الغرباء الذين دخلوا فجأة من بوابة المساء، ووجدوا – فجأة – أرضهم الخصبة البكر التي لم تشق فيها طريق، فمروا تباعا إلى القلوب الساذجة، ومنها إلى الحريم المقدس.. ».[3]

---

[1] – المصدر السابق، ص ص 122 – 123.

* ــ التشديد من عندنا.

[2]– المصدر نفسه ، ص 150.

[3]– المصدر السابق ، ص 154.

هكذا يتحول مشروع السد/السيرك إلى لعبة فضائحية، سرعان ما سوف تتكشف خدعتها ويسقط القناع عن مهرجيها وسدنتها، عندئذ سيعلن السارد عن دائرية زمن الغبار الذي لم يكن في حقيقته سوى زمنا مخاتلا وزائفا، لأنّه يتاجر بالأكاذيب ويروِّج للأحلام التي لن يتحقق شيء منها: « لقد نسي الجميع بعضا من حكاياتهم وهم ينظرون بأعين مشرعة لهدير الآليات الضخمة... وذرات الغبار التي انتشرت على جلابيبهم ولولا هبوط فاجعة موت بلعيد على رؤوسهم لما كان يمكن لأي شيء آخر أن يوقظهم من الأحلام البراقة التي أضفتها وعود العدواني على لياليهم الآرقة، وهم يغرزون عيونهم في شاشة التلفزيون بزاوية نادي الضباط الذي أحياه المهندسون الأمريكيون في الثكنة القديمة لصناعة الغبار، كما قال الشيخ منصور، كي يوهموا أنفسهم بأنهم في مدينة متحضرة فيها منازل بطابقين وتلفزيون وأحجار نرد، وليسوا في قرية طائشة معلقة بمنقار جبل ».[1]

ينتهي مشروع السَّد، لأن يكون محض وهم، بل هو زمن واعد بطوفان قادم، وتلك هي الحقيقة التي توارت بالحجاب وخَفِيَت عن أهل المقامة، ولكنّها تراءت في هذا العرض الدائر بين المهندسين المشرفين على تنفيذ مشروع السَّد، كاشفة عن مخالب وحشيتها ومفصحة عن عدائيتها التاريخية للمقامة: « بعد ثلاثين سنة بالضبط ستأكل عملية الحت هذه الأكواخ الطينية وسيصبح الماء كما كان في بداية الخلق سيد الكينونة... قال جيرار ضاحكا وهو ينط على بركة صغيرة: – وكم يحتاج السد ليحت قرية المقامة بكاملها ؟ رد أليكس بوجه صارم: ربما عشرين سنة... قاطعه جيم دون أن ينظر إليه: – أفضل...».[2]

يتبيَّن مما سلف أنّ عملية اقتصاد سردية قد طالت حدثية مشروع السَّد، وحجبت عنّا حقيقته المتوارية خلف ستار فعل البناء الذي يضمر فعل هدم، وهي الحقيقة التي أخذت تتكشف تدريجيا مع تقدم فعل السرد، ومع ذلك لم تكن خدعة السَّد/السيرك فادحة تماما، إذ وقع الإرهاص بها مسبقا في شكل استباقات داخلية وحدوس مروية على لسان

---

[1]–المصدر السابق، ص 23.

[2]–المصدر نفسه، ص ص 148 –149.

بعض الشخصيات كالشيخ منصور حين راح يصف المهندسين الأمريكيين بأنهم جاءوا لصناعة الغبار، ومن جهة الضاوية التي عنها يخبر السارد الأول: « ومرة أخرى أعيد التفكير في حدس أمي الطيبة الذي لا تملكه إلا نساء مداشرنا الطيبات وكأنهن عرافات يقرأن كف الغيب تلك التي بدون شك أوحت لها السؤال وأنا أقول لها حين زارنا المهندسون الأمريكيون أنهم سيحملون إلى قرية المقامة ريح الحضارة فتتساءل: أية ريح. بدل أن تتساءل أية حضارة؟»[1]، ومن جهة الضاويا دائما يبذر السارد جينات الشك في مشروع السد الذي تولاه الغرباء، وهم غرباء حقا، لأنهم حين صعدوا جبل أمجونس لم يكونوا محجلين بالغبار كما السارد حين كان يصعَد الجبلَ ويحفر في الصخر جيئة وذهابا: «ثم صعدوا الدرب المتعرج الملتف بشعاب وصخور جبل أمجونس، غير أن الفكرة لم تقنعها تماما. فلم يكن عليهم الغبار الذي كان يغطيني كل مساء وأنا أعود متأبطا محفظتي الضخمة المحشوة بالأوراق والكتب».[2]

هنا ومن بين شقوق هذه الكلمات، تنسرب الموعظةُ بلا صخبٍ، لتشيِّع مشروعَ سدٍ منقطعٍ عن ذاكرة المكان والزمان، ولتهمس في استحياء، من هنا كان يجب أن نسلك طريقا كان قد شقَّه السارِدُ خمس عشرة سنة من المقامة إلى الجامعة، وإلا سيظل مشروع السَّد مشروع هدم لا مشروع بناء لأنّه سيدخل غبار الأمركة وحضارتها الإسمنتية على اخضرار قرية جبلية هادئة وآمنة، ثمّ إنّ السَّد سيحمل القرية الرعوية لأن تصير مدينة بسدود وجسور وطرق سريعة ومصانع وقصور مشيَّدة ونوادٍ وبيوتٍ للدعارة وخمارات... ؟!، لكنّ الغبار سيغزو المقامة ليطمس على معالمها ويُغَشِّي على بصرها وبصيرتها ثم يسلمها إلى تخوم الضياع والنسيان. فللّه ذرها من روايةٍ حدست قبل الأوان ما كان سيجري بعد عشرين أو ثلاثين سنة، وتمر السنوات تباعا، وها هي المقامة لا تزال تئن تحت وطأة الغبار وطوفان الأمركة ؟.

6- خاتمة المبتدى:

لم تكن خاتمة المبتدى بمنأى عن تأثيرات الحكاية التردّدية، حين راحت تستعيد

---

[1]-المصدر السابق ، ص ص 123-124 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 124.

ذكرى السرد، وتعرض في متنها كتلة من الحكايات التردّدية والتكرارية وتعيد تبئيرها من جديد، فإذ بخاتمة المبتدى قد وسمتها دائريةٌ زمنيةٌ واضحة، لأنّها تعود القهقرى إلى بدايتها، التي كان العنوان قد طرز فيها مقامة المبتدى، في حين ستتولى الخاتمة التي سمت نفسها خاتمة المبتدى ختم الحكاية، بله ختم خاتمة المبتدى.

في البدء تلجأ الخاتمة إلى تغيير جهة الحكاية، حين منحت بلعيد شرعية القول وأزاحت الشيخ منصور من وسط الحلقة لأنّه يرفض الحكاية ويسكت عن حقيقتها ويرتضيها واقعا متسربلا بالسِّتر والصمت والأسطورة الزائفة، لكنّ حكاية بلعيد لها نبض آخر يتواطأ مع الرغبة في التغيير: «اعلاش ما نشوفش المقامة كيما العلمة فيها طرق عريضة وسيارات وفيلات وقهاوي وناس يروحو ويجو.. هذه حكاية والا حياة ياشيخ »[1]، ثمّ سرعان ما ستزهر هذه الأحلام في عيون شباب بطالين، صارت مقامتهم حياةً مؤجلة دائما: « ورغم أن حلفاية خبأ تحت جناحه هذه الحكاية إلا أن أصداءها ترددت في أماسي المقامة الخاملة مطرزة بأحلام شباب آخرين أضاف لها بعضهم مستشفيات ومدارس وبنوك وآخرون بواخر وطائرات وشاشات سينما، وشق بعضهم في أحلامهم طرقات تخللها أشجار وقناديل وأغاني... وهكذا بدأت المشاريع تكبر في أحلام الشباب البطالين الذين يجوبون مساء المقامة مكتوين بنار أحلامهم ».[2]

وعندما يسكت بلعيد أو يُجبر على الصمت الأبدي، يعود السارد الأول إلى واجهة الحكي ليستأنف خطابه التأبيني، باكيا بلعيد الذي انطفأت بمقتله أحلام الشباب، فإذ بصوت السارد قد علا نشيجه وتردّد صداه في فضاء مقامة حاصرته هو الآخر بالصمت والغبار حتى أجهضت حلمه الأخير بأن يصير كاتب المقامة وجامع عذاباتها وأحلامها ومؤرخ ماضيها وأيامها: «غير أن صمتي أمام الصمت أدمى حياتي فقد كنت أرى بحس المؤرخ أن الكلمة مادة خلق وأن أي صمت إزاء هذا الحساء الكوني هو تواطؤ مع النسيان».[3]

---

[1]– عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية– مقامة المبتدى، ص 158.

[2] – المصدر نفسه، ص 159.

[3] – المصدر نفسه، ص 161.

وتكبر الفجيعة في قلب السارد وهو يرى عمره يذبل أمام عينيه، مثخنا بالإخفاقات والانكسارات والحرمان، ثمّ لا تلبث الفجيعة أن تتحوّل إلى ثورة صامتة توشك أن تقذف بحمم غضبها على كلِّ شيء من حولها « أيام طويلة وأنا أغص بتلك الصرخة فتدفعني إلى فضاء المقامة كعاصفة رملية هوجاء، أجوب الدروب كدوامة، أصطدم بالأشياء والناس والأحداث فيرتد اندفاعي إلى داخلي كتيار كهربائي قاتل...ماذا أفعل هنا ؟... من هذا الأب الذي يقف كظل في عتمة عمري.. إلى أين.. إلى أين ؟ ؟!».[1]

وتنتهي خاتمة المبتدى بأن تضع السارد الأول في مواجهة ثانية مع ذاته، ولذلك حين يستعيد السارد قرار الكتابة يكون كالفارِّ بأحلامه إلى كراسته، لكأنّ الكتابة هي ملاذه الجديد وهي التي تهب المقامة، بوصفها الحكاية المكتوبة كامل وجودِها وجمالها، أمّا المقامة الحقيقية بمشاريعها الوهمية وجبلها ومائها وسدها فهي الحياة التي تستعيد دورتها بغير صوت بلعيد ودفئه، أو هي المقامة التي تئد أحلام شبابها وتهدر أمانيه، وهكذا تنتهي الخاتمة بسؤال المبتدى: «ولكن، هناك جواب ما لم أجده بعد: من قتل بلعيد؟»[2]، لتكون بذلك الخاتمة خاتمة تردّدية بدورها لأنّها تستعيد سؤال البداية في نهايتها.

لكن المدهش حقا، هو أن تتقاطع خاتمة المبتدى وهي تنعي بلعيدها وتطرح سؤالها وتنهي حكايتها بحاشية هي الوحيدة على امتداد الرواية بكاملها، فقد وَقَّع السارِدُ انصرافه من الخاتمة إلى الحاشية بواسطة انتقال طباعي من كتابةٍ بحروف كبيرة إلى أصغر منها كما تمّ هذا الانتقال بإحالة لفظية صريحة ومخاتلة أيضا: " ملاحظة "، يليها متن الحاشية مباشرة: « هنا تنتهي الحقبة الأولى للمقامة قبل أن تنهض الأرض من غفوة الجليد وتلتقي بالربيع. وقبل أن تحط طائرة هيلكوبتر على ثنية بوكراثن وينزل منها رجل يدعي أنه مبشر بالنبوة، وقبل أن يبتلع طوفان الغرباء أبناء المقامة الذين جمعوا بالكاد ذرات أرواحهم وبدأوا يتطلعون إلى حياة الحضر وهم يرون مواعينهم القديمة تحملها مياه السد... وأيضا قبل أن يكتشف سي البشير – كما الديناصورات –

---

[1]– المصدر السابق ، ص 163 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 164.

عدم استعداد الحياة لإبقائه على قيدها فيستسلم كئيبا بمزارة حلفاية لقدر الانقراض... كان ذلك بتاريخ 10 أكتوبر 1988 ورئيس الجمهورية يلقي خطابا باكيا في التلفزيون؟».[1]

بدت الحاشية الوحيدة المردفة إلى الرواية كخاتمة ثانية، وهي تتأرجح بين عالمين، أحدهما تخييلي والآخر واقعي، أمّا العالم التخييلي للرواية فقد تولّت الحاشية بنفسها إعادة صوغ نهايته في شكل خلاصات زمنية للأحداث، إذ ينتهي الشتاء ويبدأ الربيع ويتوافد الغرباء على قرية المقامة حين تعلن الحاشية عن تواجدهم غير الرمزي في شكل استثمارات لشركات أجنبية: "تحط طائرة هيلكوبتر..." بعدها سوف توشك المقامة أن تفقد ذاكرتها بسبب قوة رياح التغيير والتغريب: "وهم يرون مواعينهم القديمة تحملها مياه السد" أما سي البشير فقد طُوِيَ ذكره في مقبرة لمزارة ولم تعد المقامةُ تحتمل زمنه ورؤاه القديمة.

وبعد كلِّ هذا تترك حاشية الخاتمة حكايتها التخييلية لتنصرف إلى الواقع، وتؤرخ للحادثات التخييلية التي أعادت تسريدها بمواقيت تاريخية معروفة، فتاريخ 10 أكتوبر 1988، يصادف ذلك اليوم الدموي الذي ثار فيه الشباب الجزائري على أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية متردِّية عجَّلت برحيل الرئيس الذي شوهد وهو: (يلقي خطابا باكيا على التلفزيون)، فهل نشك بعد هذا أن تكون المقامة محض وهم؟!، وهي تحتمل مثل هذه الإشارات إلى الواقع بكل إحالاته المباشرة؟!، وهل نحسب المقامة أيضا تأريخا لسيرة واقعية، أم هي مجرد تخييل لسيرة ذاتٍ افتراضية محتملة الوجود ؟!، لكنّ الأجدر بالاعتبار أن نعد رواية مقامة ليلية مزيجا متداخلا من كلِّ هذه المرجعيات، إنّها كتابة مختلفة، لا تعبأ بالتاريخي بقدر ما تستنفره مثقلا بالرموز، ولا تجتر سيرة ساردها وإنما تعيد صوغها مُلغَّمةً بالصور الشعرية ومُسيَّجة بالأسرار، هكذا أهدتنا رواية مقامة ليلية تجربة روائية توشَّت بمجازاتها السردية وظلَّت مع ذلك تتجاسر على الإفضاء المُتَحفظ دائما، لأنّ شعرية السرد هي بالفعل ذلك التوسّط الجميل بين البوح والصمت.

---

[1]– المصدر السابق، ص146.

الفصل الثالث

شعرية الانصراف في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي

1- جدل الشعرية والشعرية المضادة

1. 1 – من سرديات المدن الفاضلة إلى سرديات المدن الضالة

1. 2 – نقض الميثاق السردي

2 – أشكال الانصراف في رواية سرادق الحلم والفجيعة:

1.2 – انصراف العنوان

2.2- انصراف الإهداء

3.2- انصراف الفاتحة

4.2- انصراف الخاتمة

5.2 – انصراف الحكاية/ أو نقض نسق الحكاية

6.2- انصرافات الحواشي

7.2- انصرافات المؤلف

8.2- انصرافات اللافتة والرسالة

9.2- الانصراف من النص إلى النص / التناص

3 – زمن السرد

4 – الهيئات السردية

5- التجانس السردي

1-جدل الشعرية والشعرية المضادة

تقوم رواية سرادق الحلم والفجيعة على شعريةٍ مُضادة هدفها نقض مواثيق السرد وقلب بعض أعرافه وقوانينه اللازبة بشكل يؤدي إلى ابتعاث شعرية مضادة، تهجس بتجريب أشكال وموضوعات ووضعيات سردية جديدة، ومع ذلك تقف مغامرة الشعرية المضادة في رواية سرادق الحلم والفجيعة على التخوم تماما، فلا هي تبتعد عن جماليات الشكل الروائي مثلما تمّ تقنينها في ورشات شعرية السرد الغربية، ولا هي تقطع صلتها جذريا ببعض أعراف الكتابة المتواضع عليها في السرديات التراثية العربية، فالرواية تسلك بين هذين المسلكين طريقا وسطا، فكان أن كرّست أسلوبا في الكتابة وابتدعت لنفسها شعريتها الخاصة، وإن كنّا سنرجئ استنطاق هذه الشعرية الخاصة التي انبثقت عن أصالة فعل الكتابة في رواية سرادق الحلم والفجيعة إلى حين مناقشة بعض مظاهر هذا الجدل المثار في الرواية، بين الشعرية والشعرية المضادة، أو بين نزوع الرواية إلى امتثال العرف السردي حينا وتجاوزه حينا آخر، أمّا إذا تعلّق الأمر بنقض الأنساق وتخطي الموضوعات والأشكال السردية المتداولة، فإنّ رواية سرادق الحلم والفجيعة قد أسفرت عن أهم التجاوزات الآتية:

1.1- من سرديات المدن الفاضلة إلى سرديات المدن الضالة:

هل هذه الرواية وصويحباتها من الأدب الروائي الجزائري المعاصر، ترتاد منطقة جديدة من أرض السرديات الفسيحة ؟، ذلك لأنّنا نقرأ رواية سرادق الحلم والفجيعة، فنكتشف أنّها لا تعدو أن تكون حكاية هجاءٍ شديدِ اللهجة مُسلَّط على مدينةٍ اسمها المدينة المومس التي يسكنها الشاهد/السارد، ويتبرم من العيش فيها، هكذا لم تنخرط الرواية في ترديد نشيد الانتماء إلى المدينة، بقدر ما صارت تُعَنفها بالوصف وتعريها بالاستعارة وتهجوها بسلاطة لسان السرد ومخيال النصوص، هذه هي حال رواية السرادق التي اختارت أن تنحاز إلى صف الروايات الهجائية لسيرة المدن، وهذا شأن تتقاسمه الرواية مع رواية خط الاستواء ورواية مقامة ليلية مقامة المبتدى، وإن كانت القسمة بينها جميعا هي قسمة ضيزى لأنّ نبرة الهجاء تتفاوت حِدّتها من رواية إلى أخرى، فإذا كان ثمة صنف من المسرودات يُدَبّج عن مدن فاضلة يحلم الكُتاب

بارتيادها وسكناها، فإنّ رواية سرادق الحلم والفجيعة اختارت مناوئة سرديات المدن الفاضلة وراحت تتقابل معها بتشييد مدينة ممسوخة الأمت وأسطورية التضاريس، بل لقد أمعنت الرواية في حبك تفاصيل المدينة العجيبة المغربة وقَطَّعت تقاسيمها وأوصالها وممراتها بأخلاطَ من الواقع والتخييل، وقدَّت من دبر النصوصِ ونتفِ الأحاديث والأخبار والمرويات والأدبيات الفلسفية والصوفية والشعرية واللغاتِ والملفوظاتِ الجاهزة معماريَتَها المتميِّزة حتى أضحى النصُ عَصيّا على القراءة الأولى، منحرفا غير آبه بمرجعياته، منتشٍ بطقوس كتابته وحدها.فهل يصّح بعد هذا وصف رواية سرادق الحلم والفجيعة بأنّها رواية مضادة، وإن كنا أميل إلى الاعتقاد بأنّ كلّ رواية هي رواية مضادة بالضرورة وإن بنسبٍ متفاوتة، لأنّ تاريخ الرواية بزعم جوليا كريستيفا لم يعرف إلا منطق المعارضة وأفضل الأمثلة على ذلك من الأدب الفرنسي هي أعمال أنطوان دي لا سال التي يعارض فيها بسخرية مرويات السير السائدة في القرون الوسطى ومثل ذلك أيضا روايات الفروسية الساخرة عند سرفانتس، فلطالما استأثرت الرواية بهدم أو تعديل القانون الذي قد لا يكون قانونا للنوع فحسب لأنّه قد يفضي أيضا إلى معارضةِ إيديولوجيا الخطاباتِ السابقةِ.[1]

هي المدينة المومس إذن وقد نُحِت اسمها من ضَلاَلِها، فلا أحد يعمرها من الأناسي سوى "حي بن يقظان" أو"فلان" أو الشاهد أو السارد/الشاهد الذي كثيرا ما كان يُرى وهو يذرع المدينة جيئة وذهابا فارا من المدينة المومس باحثا عن المدينة الفاضلة، أو عن حبيبته نون، وعليه فقد رشحت الرواية هذا السارد/ الشاهد سفيرا للسرد وقناةً لإذاعة خبره وخبر المدينة الضالة، لكنّها تحجب عنا اسمه، أو تذكر أسماءه التي حين سمّته لم تُسمِّه، لكأنّ التعمية على اسم الآدمي الوحيد المتبقي في المدينة، محنة أخرى تردف إلى محنة الضياع الكبرى، تلك التي تؤرق سارد الرواية وبطلها في آن، بل لعلّ ضياعَ الأسماء ترميزٌ بامتداد زمن الغرباء الذين أُهْدِيَتْ لهم الرواية، فطوبى للغرباء مادام للغربة هذا الوجود القدري على "أنا" في هذه المدينة المومس، وعلى "أنتم

---

[1] – Julia Kristeva: le texte du roman , approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle , Mouton, Paris, 1970, p175 -176.

وآخرين" في كلّ المدن المومسات، المتراصّات صفا في أروقة الماضي والحاضر والمستقبل، ولكن مهما تعدّدت أسماء حي بن يقظان هذا، فإنه لا يشبه مطلقا حي بن طفيل لأنّ هذا يقبض على حلم مدينته الجميلة كما تشتهيها مخيلته بديلا عن مدينته الأولى، أما ذاك الذي في السرادق، فتضطهده مدينته المومس، وتطارده، تريد مسخه ووصمه بالعار والعفن وتبغي ضمه إلى قائمة المسوخ من الفئران والغربان والثعالب والنسور والجان والشياطين، لكنّ الآدمي يستميت في مقاومة المسخ، وحتى حينما يُمسخ عرضا، يكون ذلك كطائف من الشيطان مسّه سرعان ما تُزَالُ نجاسته بالماء الطاهر الطهور، فالشاهد/البطل لم تصنعه الرواية ليُمسخ بل ليقول كلمتَه، لأجل ذلك راح يمعن في هجاء المدينة مُشخِّصا آفاتها ورذائلها ومظالمها بكلِّ واللغات والوسائط والحيَّل.

وجماع قولنا إن سيرة المدن اليوم، كفَّت عن أن تكون مجرد حكايات عن أمكنتنا المألوفة أو خطابات تمجيدية مقدسة لأوطاننا، أو سردا ووصفا مفصلا لتاريخ مدننا وجغرافيتها، لقد أصبحت سيرة المدينة في عرف الكتابة السردية المعاصرة تشخيصا للوجود الإنساني ولتناقضاته المهلكة، لأنّ الفساد حينما يلم بالمكان فإنما المتسبب في ذلك إنسان انهارت قيمه وتراجعت آدميته، هكذا وبالتدريج، تداعت سرديات المدن الفاضلة اليوم لتحل محلها سرديات المدن الضالة، أو كما أسمتها رواية سرادق الحلم والفجيعة "المدينة المومس" أو "المدينة الجاهلية"، فأيّا ما تكن أسماؤها، فإن أدبيات الهجاء فيها لازمة من لوازم التعبير وصيغة أساسية من صيغ الأداء الأسلوبي في الرواية،وهي غالبا ما تتسرب في أعطاف بقية مكونات شعرية السرد، ملتبسة بقواعد اشتغالها التركيبية التي سنُعنى بتأملها تباعا في مباحثَ مقبلة.

2.1 – نقض الميثاق السردي:

لم تؤسس رواية سرادق الحلم والفجيعة مع الموروث السردي العربي علاقة محاكاة تامة لنصوصه، كما لم تُعِد اجترار الأنساق السردية السائدة، بل تجاوزت بعضها وظهر ذلك مصحوبا بعمليات خرق طالت الميثاق السردي وذرائعيته وجهاته.

بدأ الانفلات من تقاليد السرد الموروثة بنقض العقد السردي، ذلك لأنّ السرد

القديم ينهض على ميثاق حكائي متواضع عليه بين ظهراني أهل الصناعة، فالسرد مُبادلةٌ ثقافية بين الراوي والمروي له، يقوم الأوّل بتخييل الحكاية، ويَقْبَلُ الثاني هذا التخييل ويتظاهر بتصديقه، وقد يكافئ الثاني منهما الأول نظير الأطايب والنفحات والعظات التي قد تَسَّاقط عليه من شجرة السرد، فالسرد القديم يوفر المتعة، أما رواية السرادق فتوفِّر القرف...؟! وتفتحُ مساماتٍ للقذارة في جسد روايةٍ ساخطةٍ مُتَأزمة، وترسم شعريةً للقبح في أبهى صورها، وتتمادى بعد ذلك في استفزاز قارئها عساها تورطه في مواجهةٍ مصدومة مع بؤر الفساد والقذارة، إنّها رواية جريئة هذه التي تتحدى الذوقَ العام وتخرق قواعد اللّباقة الأدبية المتعارف عليها وتعبث بذاكرتنا النصية، وتُربك طرائقنا في تلقي النصوص، وتصدمنا بإعادة وضع المقدس في سياق ناشز غريب، نروح نقاوم فظاظته بتفكيكه وإعادة التأمّل فيه، فنكتشف أنّ ها هنا بالذات تكمن بؤر تأدية المعنى، وقول ما لا يقال، وأنّ ها هنا بالذات تتجاسرُ الروايةُ على أسلوبٍ من السرد فريدٍ، يقاوم كلّ أشكال الكتابة السردية السابقة.

لم تتوان رواية سرادق الحلم والفجيعة عن إعلان رفضها للأنموذج السردي التراثي، ممثلا في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، فإن كانت هذه المسرودات قد توارت خلف حجاب الرمز والأساطير والأباطيل، إلاّ أنّها رضعت من حليب الملك، فراحت تتملّق السلطان وتبيعه المتعة بالسرد، أو تتواطأ معه بالتستر على المظالم، وتجميل القبيح السائد، لذلك رفضت الرواية تسليم سفارة الحكي فيها إلى شهرزاد أو دنيازاد، أو كليلة ودمنة، لأنّ بعض هذه المرويات لم تكن سرديات هجاء تفضح قبح عالمها،وتكشف زيفه وفساده، بخلاف رواية السرادق التي لم تكن ترض إلا بالهجاء والرفض موقفا من فساد المدينة وضلالها.

من هنا راحت الرواية تتعمّد نقض ميثاق السرد التراثي وتعطيل ذرائعيته، فقد كان السرد القديم يقدس بنود العقد السردي بين الراوي والمروي له، ويخلع على السارد صفات الخِلابة والإمتاع والمؤانسة، بل إن وضعية السارد فيه لأثيرةٌ حقا، لذلك نلفي السرد القديم قائما على المناقلة السردية للحكايات التي يتنازعُها الرواة، لكنّ رواية السرادق قد عمدت إلى صيغة المناقلة فقلبتها، فالسارد لا يروي دائما عن الشاهد،

ودنيازاد لا تنقل عن شهرزاد وشهريار لا يصدق حكايات شهرزاد، ثمّ يُعطَّل حكيُ الجميع ليتوفّر الحكي من جهة السارد/الشاهد الذي يظهر بدوره أنّه غير ملِّمٍ بالخبر السردي وأنّه جهة غير مسؤولة دائما عما تحكيه، فانتهت الرواية بذلك إلى تقليص صلاحيات السارد/العليم، ممّا يعني أن هذا السارد لم يعد وضعا سرديا مهيمنا ولا هو من يستأثر بإدارة السرد وتنظيم الخبر، بل لقد استأنست الرواية بمصادرَ أخرى للحكاية وأشكال من التبئير، بخلاف المسرودات التراثية التي كانت تدين بمحكيها إلى ساردٍ عليم، مطلق الحضور والمعرفة.

ومهما يكن من أمر فلا تهمنا هوية السارد مطلقا، ما دام ثمة تعديلات للصوت سنعثر عليها في المتن الروائي، إذ سيتولى الشيخ المجذوب، وهو الصامت بالصوم نذرا، سرد بعض الحكايات رمزا، وسيروي الغرابُ والسيد نعل أو لعن والفأرُ والنخلةُ والمدينةُ والصخرةُ...، هكذا تتنوّع مصادر الحكاية من أناسي وحيوانات وأشياء وجمادات، وتتضاعف أهمية وقائع الصوت في الرواية، فتتحول إلى رواية أصوات لا رواية شخصية، بل لقد أدى تصاعد الاهتمام بوقائع الصوت إلى ضمور الشخصية، فلم نعثر في الرواية على شخصية واحدة إنسانية المعالم والصفات، أمّا ما وجد منها فقد سُخِّر للقول لا للفعل، وقد وظفت الرواية الحكي على لسان الحيوان أيضا، لكن ذلك ليس مدعاةً لتوهم انضمام الرواية إلى خندق السرديات التراثية والنسج على منوال كليلة ودمنة بخاصة، لأنّ أكثر أفعال وأقوال الرواية جرت على ألسنة حيوانات غير أليفة وقذرة ومنبوذة في المخيال الجمعي، كالفئران والغربان والثعالب والحلازن والوطاوط والخفافيش والكلاب المسعورة والحمر والدود والقمل والضفادع والعناكب، كما أنّ حيوانات السرادق لم تسرد قصصها لسوق الحكمة ونشر العظة أبدا، لأنّها حيوانات لم تُصنَّف بحسب ازدواجية القيمة كما في كليلة ودمنة، بل هي في النهاية مجرد وسائط لنشر رمزية الشر المحض، وقد وظفت صفتها الحيوانية الأكثر توحشا وقذارة لتعزيز هجائية المدينة وتوسيع دائرة القبح فيها، حتى ليبدو جليا أنّ هذا النص الروائي يأبى إلاّ أن يبني ذاته على أنقاض السرديات التراثية مقيما معها علاقات مُنَاقَضَة تكاد أن تكون جذرية.

ثم تأتي رواية سرادق الحلم والفجيعة إلى ميثاقها السردي فتصدعه، حين يلجأ المؤلف إلى الإخلال ببعض بنود الوظيفة التعاقدية المبرمة بينه وبين قارئه، فينتج عن ذلك زعزعة قواعد شعرية السرد وعادات القراءة الروائية، التي تحولت بفعل رسوخها إلى معارف *مشتركة ومسلمات قد لا تقبل المراجعة*، وعليه فليس ثمة في رواية السرادق كتابة تحاكي مرجعيتنا النصية، وأنّه إذا أردنا أن نغامر فيها بالقراءة فعلينا أن نعيد النظر فيما خزنته ذاكرتنا من معارف وخبرات وصور ولغات وأساليب روائية، أما إذا رحنا نبحث عن قطاعات من السرد نطمئن فيها إلى صحة معارفنا، فلن نعثر على شيء ذي بال بسبب أنّ السارد حين يهم بتسمية الأشياء فإنّه لا يدعوها بأسمائها لأنّ كل كلامه واقع في ضرب من المجازات والإيحاءات، وحين يتصدى للوصف فهو لا ينقل تفاصيل الحياة اليومية ولا يسرد عن الوقائع والعادات واليوميات والحالات الاجتماعية والأحداث السياسية، فإن فعل جاءت أحاديثه غريبة مدهشة كوصفه الجلوس في المقاهي والانتخابات والديموقراطية...، مما يعني أنّ الوظيفة التعاقدية في السرادق تتعرض إلى تغريبٍ سافرٍ، فلا الشوارع شوارعٌ ولا المقهى يشبه ما نعرفه عن المقاهي ولا المدينة مدينة، إذ تفقد كلّ الأشياء صفتها التعيينية وتَضْمُر علاقَتَها بالواقع بمجرد أن يتمّ تخييلها في عالم الرواية الذي صاغ له المؤلف أسطورته الخاصة حتى يَقُضَّ مضجعَ بداهاتِنا وعاداتِنا في القراءة ويؤجل تصديقنا وفهمنا لما نقرؤه إلى حين عودة الوظيفة التعاقدية ومعها بعض تعليقات المؤلف، فالوظيفة التعاقدية هي العقد السردي المُتَبَادَل بين المؤلف والقارئ، وفيها يكون المؤلف منهمكا في الشرح أو الوصف أو التعليق على ما يجري، ومعنيا بمخاطبة قارئه مباشرة دون وسيط، فينتج عن ذلك نوع من الانصراف هو انصراف المؤلف، الذي وإن كان يحمل إقرارا ضمنيا بالوضع التخييلي للرواية، إلاّ أنّه لم يضعف تماسك هذا التخييل ولم يقدح في صيغته التغريبية، وهو ما سنعود إليه بتفصيل في مبحث انصراف المؤلف.

كما تتقدم رواية السرادق فضلا عن كلّ ما سلف، في شكل جامع أجناس وأنواع لأنّها لم تتشرب جنسا واحدا ولا لغة خالصة، حتى تلك اللغة الشعرية التي يُعتقد خطأ، أنها تمثل ملمحا من ملامح شعرية السرد فيها، وهذا فهم قاصر أمعن في الجهالة، لأنّ

شعرية السرد التي هي مطلب هذه الدراسة ليست تعني حضور الشعر كجنس أدبي ولا تخص الشواهد الشعرية التي استعارتها الرواية ووظفتها في صلب نسيجها السردي، بل هي جملة القوانين والخصائص النوعية التي تنظم العملية السردية بخاصة منها الزمن والصيغة والرؤية السردية وشعرية التبئير وبلاغة الانصراف السردية...، إلاّ أنّ كلّ هذه القوانين السردية قد أعيد توجيهها في رواية سرادق الحلم والفجيعة بما يتلاءم مع شروط ومقتضيات كتابة النص الروائي الجديد ؛ أما حضور الإيقاع الشعري في الرواية فقد تمخض عن نوع هجين لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، مما يعني أنّ اللغة الشعرية ليست صيغة مهيمنة البتة، ولا هي تحيل إلى النوع بدليل ما مورس عليها من تصديع واجتثاث فاستحالت مطية إلى نقض النوع " الشعر " بدلا من إقامة عوده، وبذلك فما ورد في الرواية من مقاطع لها سمت شعري هي أطياف قصائد تدل على نزوع واضح إلى مناجاة نثرية استعارت مظهر الشعر وفضائه النصي لتبليغ حكاية السارد مع حبيبته نون، وهذا الملمح هو دعم آخر لشعرية مضادة لا تؤمن باستقلالية الأنواع وتهجس بتجاوز المعايير الأجناسية بتحطيم أنساقها الأصولية وتهجينها لإعادة هندسة الشكل الجامع من بقايا الأشكال والأنواع والخطابات والصيغ، لقد راعنا بالفعل أن يُتداول هذا الفهم الساذج لشعرية السرد ويُجعل وقفا على الشعر الذي يغزو عالم الرواية ويهيمن عليه بفضائه وصوره وإيقاعاته، فكلّ دراسة تتلقف هذا المعنى ثم تتعسف في إجرائه على المتون الروائية، كرواية سرادق الحلم والفجيعة أو غيرها من الروايات، هي بلا ريب دراسة غير متمكنة من أدواتها ومنهجيتها، وهي بعد ذلك مهددة بالسقوط في حبائل العيِّ والعجلة والمناقضة وسوق الأحكام غير المؤصلة نظريا وإجرائيا لا لسبب إلاّ لأنّها تقاصرت عن استيعاب منطق الشعرية والشعرية المضادة، فراحت تُعمل في جسد الرواية مفهومات كان النص منها براء، أو كان النص نفسه قد كشف عن انفلاته منها وتجاوزه لها.

هكذا تأتى لرواية سرادق الحلم والفجيعة تعطيل أعراف سردية كثيرة، فزهدت في المفهوم التقليدي للشخصية وتجاوزت الحكائية والزمان والمكان الاحتماليين وصيغ الخطاب التقليدية والوظيفة التعاقدية للسرد وأشكال التعبير والأجناس حين يُنظر إليها

في تمركزها واستقلاليتها التامة، فانتهت الرواية إلى أن تكون نصا غريبا يجمع ما لا يجمع من نصوص مبتورة ومتقطعة وأصوات متنافرة وأقوال مبهمة ولغات مُتَنَاةٍ ومسجوعة ومقلوبة وجناسات وتقاليبَ سردية متراصة وتكرارات وتواترات ومقاطع تسرد أو تناجي تتلو شعرها أو وردها تخبر أو تصف على عجل.

ونخلص إلى القول بأنّ رواية سرادق الحلم والفجيعة، قد أباحت لنفسها إعادة صوغ تقاليد السرد التراثية دون أن تعيد مع ذلك اجترار معيارية السرد كما تمثلتها السرديات البنيوية الغربية، فهي إذن تستوي أنموذجا لشعرية مضادة تأبى إلاّ أن تكون لها قوانينها الخاصة، ولعلّ أهم ما يميز الرواية ركونها إلى شعرية الانصراف، من حيث هو شكل بلاغي واسم لأدواتها التعبيرية، وهو ما جعل الرواية تترك البداية وتبدأ من الخاتمة أو تنصرف من المتن إلى الحاشية أو تنتقل من السرد الأساسي إلى السرود الفرعية أو تترك النص إلى النص أو إلى نقيض النص مُفَعِّلةً بذلك مختلف آليات التناص أو تنصرف من قول السارد إلى قول المؤلف، هكذا تتعدد مظاهر شعرية الانصراف في رواية سرادق الحلم والفجيعة وتتفاوت غاياتها الجمالية والدلالية، لذلك سوف نستفيض في قراءة أشكال الانصراف، ونبدأ بانصراف العتبات فسنستأذن الروايةَ للدخول عليها من أبوابها، ابتداء بالعنوان والنصوص الموازية والإهداء والفاتحة عسانا نجلي أوجه الانصراف فيها جميعا، ثم نتجاوز ذلك إلى أنماط أخرى من الانصرافات كانصرافات الحواشي وانصرافات المؤلف وانصرافات الأجناس والعلامات الدخيلة، لنخلص في الأخير إلى أهم أنساق التركيب البنائية، الزمنية والتبئيرية التي تسم شعرية السرد في الرواية.

2 – أشكال الانصراف في رواية سرادق الحلم والفجيعة:

1.2 – انصراف العنوان:

احتفظ سرادق الحلم والفجيعة بفائض دلالته حين ثنى عطفه وتولى تاركا ظلالا من المعنى تتضافر لرسمها بلاغاتُ الحذف والاستعارة مع التقابل والوصل، أما الوصل فيتوسل عطف التشريك بالواو وهو يدل على الاشتراك في المحلية " سرادق "، بما هي

صفة مكانية مشتركة بين الحلم والفجيعة. فما الحلم وما الفجيعة ؟ إنّهما صفتان مجردتان فأنَّى يكون لهما سرادق ؟ والسرادق لغة هو: « ما أحاط بالبناء والجمع سرادقات... وفي التنزيل ﴿أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا ﴾[1]، في صفة النار... والسرادق: وهو كلّ ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب أو خباء... »[2]، فعلى هذا المستوى من التشكيل السردي تدلف الاستعارة التي تركب المجرد "الفجيعة والحلم" على المحسوس "سرادق"، فينشأ عن ذلك تقابلا بين زمنين أحدهما للحلم والآخر للفجيعة، أمّا ما تبقى فمُتَعَلِّقٌ بمحذوف اقتصده العنوان وخبأه في المتن، لمن يريد معرفة تفاصيل الحكاية.

يبدو العنوان بادئ الرأي مصرا على وسم السرادق بهذه الانشطارية الزمانية ذات البعد الإشاري غالبا، ذلك لأنّ سرادق الفجيعة هو كلّ الرواية حتّى وإن كان أسطوريا في بعده الفضائي، أمّا سرادق الحلم فلا أثر لمحليته في الرواية لأنّه مضمر تماما وغالبا ما يقترن حضوره بالتجلِّي الصوفي والحلمي للحبيبة "نون"، غير إنه بإمكاننا تقطيع ملامح سرادق الحلم وزمنه حين يتقابل مع تقاسيم سرادق الفجيعة، فما كان حقه السلب هنا كان حقه الإيجاب هناك، وما كان قبيحا هنا كان جميلا هناك، فإذ بالعلاقة بين السرادقين أشبه بلعبة بين الشيء وظلِّه، أو هي إحالة عالم الشهادة على عالم الغياب تلك التي مكَّنت الرواية من مجازها حين دلَّت على سرادق الحلم بسرادق الفجيعة، فذكرت الثاني "سرادق الفجيعة" وسكتت عن الأول "سرادق الحلم"، وتركت ما يدل عليه، لكنّ العنوان يحتمي بالصمت ككلِّ العناوين حسنةِ السبك، وعليه فإن احتجنا إلى وصل قرائن دلالة الشاهد على الغائب، فعلينا بالمتن لأنّ عتبة العنوان لا تقول أكثر من هذا التقابل بين السرادقين.

أما حينما يجاور العنوانُ الخاتمةَ ويوضعان بإزاء بعضهما البعض في الفضاء الاستهلالي للرواية، فقد يوشك أن يؤدي ذلك إلى تجميد وظيفة كلٍّ منهما، فلا العنوان هو الإشعار الأول ببداية الرواية ولا الخاتمة إشعار بنهايتها، وقد اتضح ذلك جلِّيا حينما

---

[1]–﴿ إنا اعتدنا للظالمين نارا أحاط بهم سرادقها ﴾، سورة الكهف:29.

[2]– ابن منظور، ابن مكرم: لسان العرب، مج 07، ط1، دار صادر بيروت، 2000، ص 166. (سرد)

تعطَّلت بنية العنوان فلم يعد السارد إلى حديث السرادقين فيما تبقى من عتبات توسَّطت بين العنوان والخاتمة، بل لقد نحا كلٌّ من الإهداء والفاتحة إلى تمثيل ساردٍ غريبٍ يُشَار إليه بضمير المتكلم "أنا"، إلاّ أنّ هذا الضمير يحيل إلى واقع الكتابة ولا ينتسب إلى العالم التخييلي للرواية،فهو أنا المؤلف لا أنا الشاهد/السارد، أمّا الخاتمة فقد استحالت بالفعل بدايةً وهو ما سوف نؤجله إلى انصراف الخاتمة.

2. 2 – انصراف الإهداء:

– إلي

– إلى الغرباء في المدينة.

بهذه الصيغة الموجزة جاء الإهداء مرفوعا إلى جهتين، "أنا" و"الغرباء"، فأنا إحالة صريحة على المؤلف الذي كتب روايته ثم راح يُزجيها هديةً لنفسه، فهل في هذا تقريظ سابق للرواية يأتي موصولا بإعلان الحب أو الاستئثار بحب ما نكتبه؟، أم أنّ ذلك إن هو إلا تحديد صريح لنوع الرواية التي لا يمكن إلاّ أن تكون السيرة الذهنية للمؤلف "عز الدين جلاوجي" الذي كتب اسمه باللون الأحمر وجاء مُتصدِّرا الغلاف الخارجي للرواية، لكنّ المؤلف يخص الغرباء أيضا بإهدائه وهو من أضمر صفة الغريب حين كان متحدثا عن نفسه، ثمّ أظهرها على الغرباء، وهذا يشير إلى اجتماع الصفة في الطرفين معا، المؤلف والغرباء، فإذ بجهة السرد قد جمعت ما لا يجتمع بالأصل، مؤلف حقيقي وألئك الغرباء الذين تعج بهم المدينة المومس، فالغرباء كيانات مُتخيَّلة في مدينة أكثر تخييلا، وهو ما يثبت أنّ عتبة الإهداء تأخذ هي الأخرى بطرفٍ من الانصراف حين توهم بإمكانية أن يشارك المؤلف في الحكاية أو أن تصبح ذاته الثقافية المتأزمة جزءا من متخيّلها، فليس صدفة أبدا أن تتقاطع غربة السارد/البطل مع غربة المؤلف وغربة الغرباء جميعا، هكذا بدا حضور المؤلف في الحكاية حاسما وإن كان يأتي مضمرا تارة أو بشكل صريح تارة أخرى، وذلك ما تجلِّيه انصرافات المؤلف التي سيكون لنا فيها قول آخر لاحقا.

أما الغرباء في المدينة فلا نستبعد أن يكونوا هم كذلك على شاكلة الشيخ

المجدوب، والأسمر ذو العينين العسليتين، وما أكثر السمر بعيونهم العسلية في مدينتنا، وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح...، هكذا تذكرهم الرواية تباعا ثم تسكت عن ذكر أسماء من تخلَّف من الغرباء وتكتفي بنقاط الحذف، فهل نقدر أن نسمي نحن كذلك زهرة الروض وغصن الشجر وضوء القمر مستأنسين بلعبة ابتكار الأسماء التي لا اسم لها لأنّها أسماءٌ في بديهيتها التعيينية لا تعني شيئا، فما أغرب غربة هؤلاء الغرباء الذين تغربوا حتى في نص السرادق، فلا السارد يمنحهم أسماءهم المحتملة ولا هو يذكر أوصافهم وأفعالهم، إنّهم مجرد أطياف في الحكاية أوهم ظلال للسارد وللقارئ، إنّهم الغرباء وكفى.. فطوبى للغرباء الذين إليهم رفعت الرواية.

لنقل إذن إن الإهداء قد عُني بتجريد صفة الغرباء لتصير وسما لطرفين يقبعان خارج العمل مبدئيا، وهما الكاتب والقارئ، ومن خلالهما تصح صفة " الغريب " على كلٍّ من يلج عالم الرواية فيتعاطف مع مغامرة ساردها، وعليه فإنّ سمت الغربة يطال جهة القارئ أيضا حين سيتورط بدخول المدينة بإذن أهلها وبدعوةٍ صريحةٍ من كاتبها، ليلفي نفسه غريبا فيها تربكه سرادقات الدهشة وتؤرقه مغامرة بطل معزولٍ تحاصره المفاسد، وبذلك يتوصل الإهداء إلى تحديد جهة التلقي حين يشير من قريب إلى هذين الشريكين التقليديين، الكاتب والقارئ، المعنيين وحدهما بالنص كتابة وقراءة. يقول جينيت: « يكون المُهْدَى إليه دائما، مسؤولا بشكل من الأشكال عن العمل المُهْدى إليه، وهو يمنحه بعضا من دعمه، أي مشاركته».

(Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée , et à laquelle il apporte ,un peu de son soutien ,et donc de sa participation) [1].

هكذا يغدو القارئ كيانا تجمعه بالنص المرفوع إليه مناسبة الغربة، التي سيتخندق فيها من هم على شاكلته من الغرباء ممَّن تولت الفاتحة أيضا ذكرهم كالتوحيدي في متاهته، ويكون الدعم الذي يقدمه القارئ الضمني للرواية هو تثبيتُ هذه الآصرة وتخصيبها بالفهم والمشاركة في بناء فاصلات التأويل عند كلِّ منعطف شاغر من الحكاية.

---

[1]– Gérard Genette , Seuils, Editions du Seuil , Paris, 1987, p127.

3.2 – انصراف الفاتحة:

جاء المؤلف "عز الدين جلاوجي" بعبارة شهيرة من كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، يقول فيها: «الهوى مركبي والهدى مطلبي، فلا أنا أنزل عن مركبي، ولا أنا أصل إلى مطلبي، أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة. » [1*]، هكذا يتأسَّس انصراف الفاتحة عندما تترك الرواية نصَّها وتأتي بنص آخر لِتُطَّرِز به فاتحة الكتاب، وعليه تُصنف عبارة التطريز ضمن ما يعرف بأدبيات التصدير التي تشحذ همة القارئ وتهيئه لولوج العمل، وغالبا ما تأخذ سمت استشهادات توضع بعد الإهداء مباشرة فتجمعها بالنص أواصر قربى وأمشاج لا تخفى على ذي نظر ثاقب. فللتصدير بلاغته الخاصة التي تتأتى من موقعه بالنسبة إلى النص وهو كما ينعته "جيرار جينيت" قائلا: « أُعَرِّف التصدير على وجه العموم بأنه استشهاد ظاهر، يرد غالبا على رأس عمل ما أو على جزء منه، ويعني أن يكون التصدير ظاهرا أي أنه موجود تحديدا خارج العمل أو بالحري هو موجود على حافته، وغالبا ما يكون في موقع قريب جدا من النص، أي بعد الإهداء، إن وجد ».

(je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre; « en exergue» signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire: l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre , généralement au plus près du texte , donc après la dédicace , ci dédicace il y a.) [2]

قد يلجأ كلّ مؤلف إلى اختيار نص التصدير، لكنّ هذا الاختيار ليس بالأمر الهيِّن، ولا هو مجرد حشو على النص، لأنّه يخضع لقصد المؤلف الذي يروح ينتخب شاهدا بعينه دون سواه، ثمّ إن هذا الانتخاب ليس مجرد رغبةٍ من الكاتب في التوسّع النصي،

---

[1]- أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، حققه وقدّم له عبد الرحمن بدوي، ط1، دار القلم بيروت، لبنان،1981، ص 157.

[*] ــ جاء النص في الرواية محرَّفا ربما لأغراض جمالية، أما النص الأصلي ففيه يناجي التوحيدي ربه قائلا: «الهوى مركبي، والهدى مطلبي، فلا أنا أنزل عن مركبي، ولا أنا أصل إلى مطلبي. ولعلّ انقطاعي عن مطلبي إنما هو لاعتلاقي بمركبي، بل هو كذاك وفوق ذاك: علم يَصحُّ بكلِّ بيان، وحجة تضِح في كلّ أوان، وأنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة». الإشارات الإلهية ، ص 157 .

[2] –Gérard Genette , Seuils , 134.

أو توقٍ منه إلى تبرج بلاغي زائد باستعراض المحفوظ من الشواهد، فحضور الشاهد في مقدّمة العمل هو مناورةٌ نصيةٌ مقصودةٌ، لأنّها نصٌ على نصٍ ومعنى مضاعف، وعليه فإنّ تصديرا لا يتولاه القارئ سيظل لامحالة عتبةً خرساءَ وبلا معنى: «ذلك لأن التصدير هو دائما حركة صامتة يبقى تأويلها من مهام القارئ»

(Puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur). [1]

فكلّ تصدير تناصي هو بالضرورة علامة نصية فارقة، إنّه نتوءات سردية تنتمي إلى نص آخر، لأجل ذلك لا يمكن أن تنفلت من حقل رؤية القارئ وتَبَصُّره، ولا نتصور أن تسقط من دائرة تأويله، هكذا يدعو التصدير التناصي قارئه الضمني لأن يستنفر معارفه، لعلّ أهمها خبرته بالنص السابق، ويحثه على قراءة طرائق وأبعاد هذا التعالق بين الشاهد والنص، عساه يقع على خلفيات هذا التصدير غير البريء مطلقا.

لم نقدر، وإن كنّا لا نزعم أنّنا قراء الرواية المثاليين، على مقاومة إغراء فاتحة الكتاب، التي شدّتنا إليها بقوة فأتيناها مفتونين بفيض الإشارة، فقد كان لزاما علينا إذن، أن نقف ونستوقف هذا المطلع السردي قبل أن نجاوزه إلى سواه.

انتخبت الروايةُ فاتحتها ذات السمت التناصي من أدبيات التصوف، التي تصنع من اللغة تجربةً شخصية متمايزة ورؤيا إلى العالم، إذ تتبرج عبارة التوحيدي بالمثاني، والجناسات والأضداد والطِّلسمات، مبدية زينتها من قبيل: (الهوى والهدى، أنزل وأصل، حقيقة وتمويه، الخبر والعبارة)، وبين كلِّ حدٍّ وحدٍّ من هذه المثاني، تستيقظ متاهة الصراع وتُذكي فتيل تَمزق الذاتِ الترابية بين الحق والباطل والصعود والنزول والخير والشر والهوى والهدى، فإذا الفاتحةُ ترسل طائرها إلى قلب الحكاية، فهل يكون التوحيدي قناعا آخر لساردٍ تمزقه المتاهةُ عينها فيتردّد بين اختيارين: قول الحقيقة وكتابتها عارية بإيراد الخبر كما هو، أو قولها مستترة خلف أقنعة من الرمز و" تمويه العبارة"، لكن يبدو أنّ رواية "سرادق الحلم والفجيعة" جاءت لتحسم الاختيار لصالح

[1] – Op.cit, p145.

العبارة، وهي تحبل بالمعنى وتتضح بالإشارة.

تهمس الفاتحة بأطروحة الرواية همسا، وتلقي في روعنا شيئا قليلا من حكايتها، عندما تعلن مسبقا عن متاهة السارد، التي هي صنوة لمتاهة أخرى هي متاهة المتصوف، وبذلك يتقاطع النصان، الرواية وكتاب الإشارات، كما تتقاطع التجربتان، تجربة الكتابة السردية وتجربة المعرفة الصوفية، لكنّ متاهة الصوفي مجرد عارض يسلكه الصوفي لبلوغ مدارج العرفان، أما متاهة السارد فحتمية من حتميات الوجود، يبدو أنّها لن تزول حتى تزول مسبباتها ودواعيها، هكذا نُلفي إشارات المناص الخارجي "نص التوحيدي" قد تحركت باتجاه سلمٍ قيمي يحتفي بالخير مطلقا، وينتهي بالكشف ومعرفة الله، في حين ما تزال متاهة السارد زمنا مفتوحا دائم النوسان بين الخير والشر والعدل والظلم، ثم إن متاهة السارد ليست حكرا عليه وحده، مادامت تجربة التردّد جمعية ومشتركة تخييليا وتداوليا، ولأجل ذلك توازيها متاهة أخرى، هي متاهة القارئ الذي سرعان ما يلتقط غربة السارد ويتقمص أزمته، فيظل يقتفي خطاه إلى أن تُسلم حكاية المتاهة أنفاسَها.

ويلتقي النصان في حدِّ التمويه وتورية الخبر، إذ ليس يُعْنى الصوفي بتجربة اللغة عاريةً من معنى المعنى، ليست اللغة هنا للتخاطب والتواصل والإخبار، بل هي عبارة يجب تعبيرها وتأويلها لأنّها وليدة تجربة لغوية خاصة ورؤيا للعالم، كما "الرواية" تماما، حين لا تشبهها في تاريخ المسرودات رواية أخرى، لأنّها تجربة كتابة سردية مختلفة، تتوارى مدلولاتها بالحجاب وتغوص دررها فلا تُنال إلا بالنظر وإمعان النظر، هي على شاكلة معنى المعنى، لأنّ حكاية سرادق الحلم والفجيعة، حكاية ظاهرها مطاردة المدينة المومس للسارد الغريب الباحث عن سرِّ حبيبته المختفية نون، وباطنُها حكاية أخرى تعجز إشارات اللغة عن قولها لأنّها يجب ألاَّ تقال، أو يُحْضَر على أيٍّ كان قولها، لأجل ذلك يروح السارد يموه على خبره "السياسي" الذي هو حكايته الحقيقية، بالعبارة التي هي حكايته الظاهرة، واثقا من أنّ ثمة من يقدر على هتك الحجاب وقراءة معنى المعنى واستخلاص ما وراء الحكاية.

4.2 – انصراف الخاتمة:

لم يكن عز الدين جلاوجي بدعا من الروائيين عندما جعل الخاتمة بداية، والبداية خاتمة، منجزا بذلك أحد أهم أشكال الانصراف وأكثرها جلاء في الرواية، لكن العبرة ليست في البدعة السردية ذاتها، وإنّما في طريقة اشتغالها وكيفية اندراجها ضمن شعرية سرد محكمة النسج والبناء، من هنا يبدو أنّ رواية سرادق الحلم والفجيعة راهنت على خواتيم النصوص بدلا من عتباتها، لتناوئ شعرية السرد بشعرية مضادة، فهل هذا الخروج عن العادة السردية، هو بالفعل اشتغال جمالي واع، أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون لعبة شكلية لا تستمرئ معنى ولا تحتمل شكلا ولا تتوخى هدفا ؟.

يبدو أنّ الخاتمة المارقة عن وضعها وموضعها من الرواية، قد أتقنت فعلا دور الاستهلال الذي انصرفت إليه تاركة وراءها وظيفة غلق الحكاية الموكلة بها عادة، فقد تضمن ملفوظ الخاتمة إحالات مباشرة على مفاتيح قراءة الرواية، التي ذكرتها الخاتمة تباعا حين حدّدت موضوع الحكاية وزمانها ومكانها وشخصياتها وساردیها.

تحدثت الخاتمة عن مدينةٍ قد يكون أهلكها الطوفانُ، أسمتها المدينة المومس مرتين، والمدينة مرتين أخريين، أي بمعدَّل أربع مرات متناوبة، وأتبعت الخاتمةُ ذلك بذكر سارد الحكاية الذي نعتته بالشاهد، ثم راحت تتظاهر بالتساؤل عن مصيره بعد حادثة الطوفان، فأنّى يكون هذا الغارق هو نفسه الشاهد الوحيد على أحداث حكاية المدينة، وهو نفسه من سيتولى حكيها الآن ؟ هنا يبدو سؤال السارد كاذبا ومراوغا وبه ينكشف زيف حكاية الطوفان كلّها، لأنّها حكاية موضوعة على لسان مدينة متخيَّلة بعوالمها وأشيائها وساكنيها، حتّى أولئك الذين انتخبت الخاتمة ذكر أسمائهم، ثمّ راحت تستفسر عن مصائرهم بعد زمن الطوفان، كسنان الرمح والهدهد والشيخ المجدوب...، فهؤلاء جميعا كانوا من المغرقين ؟ من حيث أحالتهم الرواية إلى مجرد أطياف مجردةٍ من كلِّ مظهر تشخيصي، وبذلك تكون الخاتمة قد أعطت الجدارة لمحكيِّها، حين حدست، قبل الأوان، أن ليس ثمة بطولة في الرواية، وأنَّ البطل الوحيد هنا هو عمل ساردها، وإن كانت بطولته هي بطولة قول لا بطولة فعل.

ثمّ ثَنَّت الخاتمةُ بقولٍ آخر على لسان شهريار،الذي لم يلج فضاء الخاتمة ليعلن عن انتمائه إلى مجتمع رواية سرادق الحلم والفجيعة، أو ليكون شخصية فاعلة فيها، فقد رأينا كيف أجهضت الخاتمة مشروع الشخصية، لكنّ الخاتمة استدعت شهريارا هنا لكي يدلي بشهادته، وليثبت تارة أخرى كذب حكاية سرادق الحلم والفجيعة مثلما كذبت أخواتها في ألف ليلية وليلة، وإن كان كذب الأولى غير كذب الثانية، ذلك أنّ الليالي تهجس بالمغامرات وعجائب الأفعال، أمّا رواية السرادق فهي ليست مشروع حكاية أبدا، إنها مشروع مغامرة سردية، تراهن على شكلها وطرائق صوغ أزمنتها وأقوالها وساردیها، كما تُعَوِّل على علاقاتها التناصية بالنصوص والمسرودات المجاورة، ونلمح كيف تستغني الخاتمة بذكر ألف ليلة وليلة عن بقية النصوص التي تستحضرها رواية السرادق وتتفاعل معها بخاصة منها القرآن الكريم والأدبيات الصوفية، وكليلة ودمنة...، كأنّ الخاتمة هنا أيضا تقترح التناص مفتاحا آخر من مفاتيح قراءة الرواية، وتعده شكلا من أشكال بلاغتها السردية.

واستكمالا لهذا العرض المنهجي الذي تكفلت به الخاتمة، نجد المتن قد استأنف بدوره ذكر مفاتيح القراءة الرئيسة مباشرة في عنوان القصة الأولى: "أنا والمدينة"، حتّى يُدعِّم الوظيفة الاستهلالية للخاتمة، ويُحْكِمَ صلته العضوية بها، وبذلك تتراءى شعرية السرد في رواية سرادق الحلم والفجيعة مُعلَّقة بين مكوِّناتها الفضائية والسردية والتناصية.

هذا يعني أنّ انصراف الخاتمة لم يكن انصرافا شكليا مفرغا من كلِّ معنى، ولا كان تَقَدُّم الخاتمة على الحكاية تبرجا زائدا، كان بإمكانه أن يلحق ضررا بمنطق السرد ووتيرة قراءة الرواية، بل بالعكس لقد كان انصراف الخاتمة فعلا مهيأ لقراءة منهجية للنص، وهي القراءة التي سيأخذ بيدها مجموع العلامات الفارقة التي نشرتها الخاتمة دونما استحياء في متنها، وبذلك يكون طقس الكتابة من الوراء قد أثبت أنّ الكتب بخواتمها أيضا، وأنّ روايةً تُلقي في روع قارئها أنّها لا تبدأ كالأخريات ولا تنتهي أبدا بطيِّ السِّجل للكتاب هي رواية جديرة بأن تقرأ.

5.2- انصراف الحكاية / أو نقض نسق الحكاية:

لا يحتاج اللعب الشكلي بالأفضية النصية وانصراف العتبات والخواتم، من خلال تبادل المواقع بينهما إلى جهد كبير لإدراكه، إذ يكفي في هذا الأمر تفعيل قراءة بصرية تذرع الكتاب من بدئه إلى منتهاه، أما التصدي لمنطق القصة في رواية سرادق الحلم والفجيعة فيتطلب قراءة عمودية للحادثات نراقب من خلالها فرضية التتابع الخطي للحكايات، فبسبب تدخل انصراف الخاتمة، بدأت الرواية بقصة الطوفان، أي بدأت من النهاية، كأنّ سفينة الشاهد لا تزال تربض هاهنا على قمة الجودي، تنتظر زمن الطوفان القادم، وظلت تترقب نهاية الحكاية، لكنّ الحكاية لا تنتهي، بل تبدأ من جديد بقصة "أنا والمدينة"، ومن هذه القصة الأساسية، يبدأ النص يتظاهر باحترام النظام، حين تتناسل الحكايات تباعا من صلب الحكاية الأولى إلى أن تنتهي مرة ثانية بقصة الطوفان، فزمن الطوفان إذن هو ملتقى البدايات والنهايات، وهو غالبا ما يتحوّل إلى مدارٍ ثابت يسلكه زمن الرواية ويوقفه ويستوقفه ويتوقف عنده، إذ ليس بعد الطوفان الذي سيغرق هذه المدينة المومس، غير طوفان آخر ومدينة أخرى.

هذا وإذا كان زمن الطوفان واسمٌ للبداية والنهاية، فإنّ ذلك لا يعني أنّ الرواية تخضع لنسق السرد الدائري الذي يبدأ من النهاية ثم يعود إليها، إذ تتراكب الأحداث فيها بشكل غير متجانس أحيانا، ديدنه قلب الأحداث وتقديم ما حقّه التأخير بالاستباق، وتأخير ما حقّه التقديم بالإرجاع والحذف الذي تكشفه علاقات الديمومة الزمنية، وهذا أمر سنعود إليه لاحقا حين نبحث شعرية زمن السرد في الرواية، أمّا الخاتمة فغير مقيَّدة، إذ كان بإمكان السارد أن يرسو بسفينة السرد عند نهاية معلومة أو مغلقة، لكنّ الرواية تتعالى على تقنية قفل الحكاية السردية كما في الليالي، فتروح ترسم نهايةً مفتوحة أو نهايات متواترة لحادثة واحدة هي حادثة الطوفان. وفي هذا خروجٌ واضح عن نسق دائرية السرد التراثي.

كما قد يدلّ تقسيم الرواية إلى ست وثلاثين حكايةً، تسفر عن ثلاثٍ وستين وحدة سردية، بتعداد عدد الحكايات الأساسية مقلوبا، ويا لصدفة القلب العددية أيضا؟؟، على قابلية الرواية للخضوع إلى قانون التعاقب السردي، فإن نحن أمعنا النظر في توليفتها،

تبيَّن أنّ هذه الحكايات لا تتوفر على نظام قصصي، فكلُّ حكاية تحتمل التقديم والتأخير، مما يثبت استقلاليتها النصية، لكأنَّنا بصدد وحدة عضوية خاصة بكلِّ وحدة قصصية على حده، تضاهي وحدة البيت في القصيدة العربية القديمة.

هذا، وتتفاوت الوحدات السردية بحسب صيغتها التبئيرية وحيزها الفضائي، فثمة وحدات مثلية القص تغيب فيها المسافة الموضوعاتية بين السارد وموضوعه، فهو ذاتي القصة يحكي عن نفسه بضمير المتكلم، كما أنّ هذه الوحدات الذاتية تستعير هندسة القصيدة الشعرية وايقاعيتها فضائيا من دون أن تصير شعرا حقيقيا، لذلك نلفي هذه الوحدات مكتوبة وفق نظام الأسطر الشعرية، أمّا الوحدات الغيرية القص، ففيها يُباعد السارد بينه وبين موضوع حكيِّه لأنّه يحكي عن غيره بضمير الغائب، وهي ذات إيقاع سردي يملأ البياض كتابة من اليمين إلى اليسار. هذا ويمكننا إعادة تصنيف الوحدات السردية بحسب صيغتها التبئيرية، فالوحدات الذاتية القص الثمانية هي: أنا والمدينة، حبيبتي نون، الصفصافة، الارتواء يولد الظمأ، القمر الدرري، دثريني، حسنائي، أغنيتي الجريحة؛ في حين يبلغ عدد الوحدات الغيرية القص خمسا وخمسين وحدةً وهي: الخاتمة، الفأر، القوال والعناكب، قبحون، في حضرته، الهبوط، الكابوس الجميل، الخطبة العصماء، شهوة التحليق والغوص، طقوس المبولة، حي بن يقظان، القارح بن التالف والفاني بن غفلان، عيد الغراب، في رحاب الصخرة، جحافل الدود، العجائز والقمر، رواية أخرى عن خبر العجائز والقمر، الحلول وحديث الإشارة، من هوى هوى، حرب البحر، الانجذاب، الأحذية والفأر، القيلولة، الأحذية والموز، هولاكو والأحذية الخشنة، بور لا شية فيها، الفرار من ساهية لاهية، العري والصمت، الحيرة، في حضر مولانا، الشخير المالح، قصة الغراب والقمل والشياطين، البحث عن الحبيبة، تجشؤ السيل، سراب الأبالسة، نبأ الهدهد، القهقهة الغامضة، الشلال، الفئران والأحذية، الطائر الميمون، حكاية السيد نعل، الغربة، الرسالة، الآلهة الحنجرة، اللعنة والنسور، هئت لك، الحبيب الأول، العورة العوراء، اللعنة اللعناء، المسخ، سعار العشق، القبلة والحقد، الماء، والطوفان والفلك، والمقدمة.

مما يلفت الانتباه أنّ هذه الوحدات السردية تتفاوت في حجمها النصي، فإذا كانت حكاية حي بن يقظان تتجاوز سبع صفحات إذا أضفنا إليها الحاشية، فإنّ سراب الأبالسة لا تتعدى خمسة أسطر، وقد تربو "المسخ" عن الصفحتين، في حين لا تتجاوز "القهقهة الغامضة" ثلاثة أسطر، هذا وتجذبنا إليها صيغة ازدواجية أغلب عناوين الحكايات، بما فيها بعض عناوين الوحدات السردية، حين تُقدَّم في شكل ثنائيات، كأنّها تحاكي بذلك عناوين كليلة ودمنة، بل لكأنّ بعض العناوين هي تصحيفٌ وتحريفٌ لساني لبعض عناوين قصص كليلة ودمنة، فالعجائز والقمر تحيل إلى قصة عين القمر، وقصة الغراب والقمل والشياطين تحيل بدورها إلى حكاية القمل، أما عنوان قصة الخطبة العصماء، فيشير إلى سرديات الخطب العصماء المنقولة بالتواتر عن الرسول – صلى الله عليه وسلم، وبعض الصحابة رضوان الله عليهم جميعا، من ذلك خطبة الرسول العصماء، وهي خطبة الوداع، وخطبة عمر بن الخطاب، وخطبة علي بن أبي طالب رضي الله عنهما، وخطبة يزيد بن معاوية وخطبة طارق بن زياد، وهي الخطبة العصماء التي نسبتها الرواية للغراب ثم راحت تحاكيها وتستجلب بعض عباراتها وتعيد تركيبها من جديد، وكلّ ذلك مما يشي باقتحام الرواية بلاغة الخطب العصماء، ولكن بأسلوب المحاكاة الساخرة، وهذه حجة أخرى على تجاوز الرواية للموروث السردي تركيبيا ودلاليا، حتّى في مستوى تطريز العناوين والعتبات، وما بعد العتبات من حواشي تقدّمت هي الأخرى متسربلةً ببلاغة الانصراف، وهو ما سوف نختبره في المبحث أدناه.

6.2 – انصرافات الحواشي:

كانت الحواشي في التآليف الكلاسيكية خروجا على النص، أمّا في رواية سرادق الحلم والفجيعة فهي خروج وعودة إليه في آن، إذ ذاك فقد جعل المؤلف حواشيه تابعة للمتن دون أن تكون عبئا ثقيلا عليه، إلاّ أنّ تبعية الحاشية للمتن لم تحل دون زعزعة نظام السرد وإرباك خطية فعل القراءة فيه حينما يوقف السارد سير الحكاية ليَحْمِل قارئه حملا إلى هامش من الرواية، حيث تنتظره حاشية ستنهض بوظيفة ما، هناك سيتعرف القارئ على شخصيةٍ أو يتعرَّف على مكان أو يرحل بذاكرته إلى زمان أو

يقرأ تعليقا على فعلٍ أو نقضا لقولٍ أو يتابع مجريات حدثٍ أوقفه المتنُ أو يشهد تحاورا بين شخصيتين...، وبذلك يصير نزوح القارئ من المتن إلى الحاشية ومن الحاشية إلى المتن وتردده الدائم بينهما، عاملا من عوامل توتر فعل القراءة وتحفيزه بمختلف فعاليات التأويل، وأيّا ما يكن وضع الحاشية بالقياس إلى المتن، فإنّ وجودها لوحده يدلّ على مروق عن أصول وقواعد الكتابة الروائية التي لم تكن تدين بشيء للحاشية، بقدر ما كانت تتكتب متنا خالصا، هي ذي سمة أخرى من سمات شعرية مضادة، سارعت إلى تقويض سلطة المتن، ورد الاعتبار للهامش المُهمَّش الذي لطالما عُدَّ جسدا غريبا على نصوصية النصوص وأدبيتها، أفليس هو الحشو والحاشية والتابع والفضلة والزيادة... ؟.

هكذا وبمجرد أن تظهر هذه القسمة غير الضيزى أبدا بين المتن والحاشية، حتى يغدو الانتقال المطرد بينهما، بحاجة إلى أنظمة من الوصل مختلفة، نحن معنيون بالنظر فيها وتأمّلها بقصد التعرف على طريقة تركيب الحاشية على المتن بخاصة، ومن ثمة طريقة تركيب السرد في الرواية بعامة.

اشتغل عز الدين جلاوجي على حواشيه التي اختزلت سمات التحول في الكتابة السردية لديه، وهي تمثل في الغالب خزانا إضافيا للسرد يمده بالشروح والتفاصيل كلّما تسارعت وتيرة السرد وقفزت مسرعة على بعض الجزئيات، فتأتي الحاشية لتستدرك على المتن فتُبطئ عجلته وتُعدِّل سرعته وتعمل على تضخيمه ونشر زمنيته، فتكون لها في مثل هذه الحالات وظيفة تفسيرية شارحة، وقد تُساق الحاشية لتنتقد موقفا في المتن أو لتمرِّر وجهة نظر ورؤيا مخالفة إلى الأشياء والقضايا والحادثات فتكون وظيفتها تعليقية، هكذا تتمايز الحواشي في رواية السرادق، من حيث شكلها ووظيفتها، فقد تكون تأجيلات زمنية أو استباقات داخلية وخارجية، وأحيانا تصير هي نفسها فضاء للحذف، بدل أن تكون ملئا للفجوات، مع أنّ هذا لم يمنع من أن ترد في شكل محذوفات مؤجلة تأتي لملأ الثغرات الزمنية السابقة، وبعض الحواشي تشكل وقفات زمنية، تعطُل الزمن وتتأمّل في المكان حين تكون أوصافا مكانية محضة، أمّا بعضها الآخر فيوظف شعرية التواتر لتحطيم احتمالية الحدث، بأن يورد روايات كثيرة مختلفة لمحكي واحد، وفي هذا

تصديع للسرد وإرجاء للحكاية. وقد تكون الحاشية شواهد مستعارة من كتب أخرى، أو مقاطع محرفة، في حين تستحضر بعض الحواشي العرض الافتراضي الغائب في المتن أو المُغيَّب عنه عمدا، هي إذن حواشٍ تتقدّم بأكثر من صفة وغاية وطريقة، وهذا أمر يستدعي تحريه ملِّيا.

في البدء يتم وصل الحاشية بالمتن بعلامة النجمة (*)، التي لا تعني نهاية المتن دائما ولكن تشير إلى بداية الحاشية، وتأتي الحاشية بدواع مختلفة، للتعريف أحيانا بشخصية ما أو على الأقل لتبئير السرد عليها، ومثلها قول السارد: «انزويت إلى طاولة نخر السوس عظامها... لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتي نون * التي لم أرها منذ أمد بعيد... حبيبتي التي لم ترد على رسائلي قط.»[1]، تتبعها حاشية على هذا المتن في الهامش تقول: «وأنا في الحقيقة لم أستطع أن ألملم شتات ملامحها لقد رأيتها وعبقتها لحظات ليس إلا، فعلق حبها بقلبي، وقضيت من ذلك العمر كله أبحث عنها وما وجدتها...»[2]، تفصم هذه الحاشية الزمن إلى فلقتين: حاضر الحكي في اتصاله بحدث ارتياد السارد لمقهاه، وماضي الحكي الذي يروح يؤرخ لحدث اللّقاء السعيد بين السارد وحبيبته نون... غير إن الحاشية هنا تبدو كأنّها زيادة تفصيل أو هي توسّع على النص الأوّل، فقد كان بإمكان السارد أن يُتِمَّ حكيَه في المتن ويُخْلي سبيل الحاشية التي بدت غير ضرورية هنا، إلاّ أنّ هذا الانشطار الذي يفلق المحكي إلى جهتين، مُبيَّت من منظورٍ تداولي، وذلك بقصد استفزاز كلِّ قارئ متَعوِّدٍ على القراءة الخطية للمتن، دائرٍ في فلكه و مستمتعٍ بمحكياته وبلاغاته، غافلٍ عن الحواشي التي قد لا تعني بالنسبة إليه سوى ذلك الحيِّز المخصّص للزيادة التي لا يضير إسقاطُها، هكذا يظل قارئُ رواية سرادق الحلم والفجيعة دائمَ النوسان بين المتن والحاشية، مُعلِّقا بصره بينهما بمجرد أن يتشظى الحكي، حتّى وإن بدت الحاشيةُ مقحمة على المتن أحيانا.

قد لا يكون بعض الحواشي محض زيادة ولا نستطيع القفز عليه، لأنّه استئنافٌ

---

[1]- عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ط1، مطبعة هومة، الجزائر، 2000، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

لحكيٍ بدأ لتوِّه في المتن، لكنّ السارد أوقفه فجأة ليواصل حكيه في الهامش، هنا تتساوى الحاشية بالمتن من حيث ذرائعية سردهما، حين يضطر القارئ للعودة إلى الهامش حتّى يستكمل قراءة حكيٍ أوَّلُه في المتن وآخرُه في الهامش، وغالبا ما يكون الوصل بين الحاشية والمتن بجملة واحدة عندها ينتهي المتن وبها تُستأنف الحاشية مثل ذلك: « مازالت الشياطين أقصد الأحذية العسكرية تضرب الأرض بقوة... ولماذا جاءت هذه الأحذية العسكرية المدينة ؟... إن العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة...*»، ثم تبدأ الحاشية من حيث انتهى المتن: «إن العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة... روي تواترا أن الشيخ المجدوب أول من نطق بهذه الحكمة البليغة، وذكر أنه قرأها منقوشة على الألواح التي كان ينصبها رجال المدينة البائدون وسط المدينة، وقد أخذوها بقوة ذات ليلة... وقد تشاذت من السماء... وروي أن الفئران قد سرقت تلك الألواح وقرضتها جميعا... غير أن الشيخ المجدوب بقي يحفظ هذا القول الجميل منذ صغره... فلما نزل إلى المدينة وأذاعه ملأ الغراب فمه بزبر الحديد، وأفرغ على رأسه قطرا فلم يسمعها منه أحد، لكن الهدهد سمعها ». [1]

تعد جملة الوصل بين المتن والحاشية، هي عينها حكمة المجدوب الخالدة، التي تَلفظ بها المتنُ، ثم سارع إلى حجبها وإزاحتها نحو الهامش، لكأنّ خطاب المتن لم يكن جريئا كفاية حتى يتمسك بملفوظه الأول، وينشر حكمة المجدوب الخالدة، معترفا بأنّه خطاب مراقبٌ ومنظم ومعادٌ توجيهه وتدجينه، لذلك أُرْجِأ حديثُ العساكر إلى الهامش، فإذ بخطاب الهامش وحده من يتجاسر على الخوض في كلِّ محظور من القول، من هنا امتلكت الحاشية دون المتن شرعية الكلام التي استوحتها من قدسية النص القرآني فراحت تحاكي لغة القرآن، بل إن حكمة المجدوب الخالدة هي متناص قرآني قام بتحويل الآية الكريمة: ﴿ قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً ۖ وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ ﴾[2]، هي الحاشية إذن قد قالت ما يجب أن يقال، فروت حكاية المحجوب الذي حذر من دخول العساكر إلى المدينة، فنَكَّل به الغرابُ – حين ملأ فاه بزبر الحديد وأفرغ على

---

[1]– المصدر السابق، ص 64–65.

[2] - سورة النمل :34 .

رأسه قطرا – وعلى الرغم من ذلك لم يستطع الغراب كتم صوت الحكمة الخالدة.

امتلكت هذه الحاشية إذن، ناصية الجهة الذرائعية والتناصية، كما أنها لم تدَّخر جهدا لتوثيق ما تضمنته من أقوال، مما يعني أنّ الحاشية أنموذج جيِّد لتواتر الخبر، إذ تكمل حكايةَ ما جاء في المتن، لكنّها تقوم بحركة إسنادٍ رشيقة للحكاية، فالخبر رواه الشيخ المجدوب وعنه يروي الهدهد بإسناد حسن، وعنه يروي السارد فكلّ الرواة ثقات كما ترى...؟ فالتواتر هنا متشابه لا تنقطع فيه الحاشية عن المتن، وبمقتضى ذلك كان وجود الحاشية ضروريا لا زائدا.

ثمة صنف آخر من الحواشي يُساق للتعليق على المتن أو شرحه أو نقده، فالحاشية هنا نص على نص أو هي ما وراء نص *، من ذلك أن يجد السارد في حديثه عن المقهى، حين يقول: "دخلت مقهانا الشعبية..." مناسبةً لسوق نص قاموسي شارح للقهوة، مرجئا هذا الحديث إلى الحاشية: «والقهوة شرابهم المفضل وطعامهم المحبب المبجل إذا شربوها قهتهم فخلدوا إلى البلادة..»[1]، يعيد السارد هنا وفي سياقات أخرى من الرواية تصنيف معجمه الخاص، وابتكار دلالات أخرى للكلمات يناوئ بها كلّ اللغات السائدة، ويتجاوز جملة التعيينات المبثوثة في بطون المعاجم والقواميس العربية، وعليه لم تعد القهوة من أقهى الرجل عن الشيء أي قعد عنه ومنه سميت القهوة بهذا الاسم: «لأنها تقهي شاربها عن الطعام أي تذهب بشهوته»[2]، بمعنى أنّها تشبعه وتنشطه، من هنا تجوز السارد بالكلمة من هذا المعنى إلى معكوسه مباشرة، فالقهوة، لم تعد شرابا يُتزوّد به للنشاط ومباشرة العمل والعبادة، بل هي شراب البلداء والنُّوَّم. وهما صفتان أثيرتان في أهل المدينة المومس.

هكذا يَعْبرُ السارد من المعنى إلى معنى المعنى، ومن الواقع إلى نقده والتعليق عليه، إذ تشير الحاشية من طرفٍ خفيٍّ، حين تقوم بقلب المواضعة اللغوية للقهوة

---

* – انظر أيضا الحواشي التعليقية في الصفحات 27–28–101.

[1] – عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 11.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، المجلد 12، ص 212 (قهى).

مُركزة على مفعولها التخذيري في النّاس، إلى أنّ سكان هذه المدينة قد قهتهم القهوة حين أدمنوها فآلت حياتهم إلى الاستسلام والخضوع التام، فأنّى يكون لهؤلاء نصيبٌ من الوعي لتغيير الواقع المرير وهم يعششون كالعناكب في زوايا المقهى القذر... ؟ مقهى تولى المتن تصوير واقعه المتردّي متوسلا بلاغةً سردية جمعت في فضاء واحد كلّ مظاهر القذارة والتردّي والسقوط: « دخلت مقهانا الشعبية... السقف ملعب تمارس فيه العناكب هوايتها المفضلة... أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة... إن المدينة تصب قاذوراتها فيهم... فحملوها في جيوبهم وحتى في أنوفهم وأفواههم وعبر كل فتحاتهم»[1].

لقد تظاهر كلٌّ من المتن والحاشية لفضح قذارة المدينة وبلادة أهلها، إلاّ أنّ المتن تكفل بتصوير أشياء الواقع ونقلها عبر غلالة لغة استعارية، في حين راحت الحاشية تشرح وتُعلِّق على هذا الواقع الذي عرَّاه المتن، وبذلك تستوي الحاشية ما وراء نص، أو نقدا للنص، ومرة أخرى يكتفي المتن بالتلميح والاستعارة، في حين تصرح الخاتمة وتخبر دون مواربة.

ومن الحواشي التعليقية ما ركن منها إلى لغة أهل التصوف وعباراتهم، إذ تدور في فلك معنى من المعاني تتحرى تفسيره بمنطق صوفي متعال، من ذلك هذه الحاشية التي جاءت على قصة الغربة، وبالذات وردت تعقيبا على صوت المجدوب الآمر، حين دعا الشاهد إلى التغرب قائلا: «في الرؤية ضيق تعرفه ولا تعبره فإذا جاءك فسح إنما جاءك لذلك...»، فتأخذ الحاشية هذه العبارة مناسبة للتوسع في شرح منطوق الغربة على لسان المجدوب دائما: « والغربة كما تعلمتها من المجدوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها... ثم إذا وجدتها فقدت شمسك التي تسبح في فلكها»[2]، هكذا تستوي الغربة، بما أنّها سياحةٌ دائمة وقلق وجودي لا تفتر شعلته، تجربةً ضرورية بالنسبة إلى الشاهد الشارد الذي تتنازعه الأسئلة وتتقاذفه أسرار مدينته المومس، وحين يُرْوى مقطع "الغربة" ممزوجا

---

[1]- عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 11-12.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 101 – 102.

بإشارية اللغة الصوفية، فإنّ ذلك يسهم في إعادة تأسيس مشروع الرواية، وإعطاء مشروعية لغربة السارد واغترابه وتغريبته في المكان بحثا عن حبيبته نون.

يُدبَّجُ صنفٌ من الحواشي بقصد تقديم الشخصيات، وقد وردت هذه الحواشي بصيغة جامعة أقرب إلى صيغ أداء التعريف بالشخصيات في المسرودات التراثية، ومن قبيلها قول السارد: «وكان عسل النحل أشدنا حبا للخلوة والترنم... فإذا غنى أوَبت معه الأشجار والأنهار وصمتنا جميعا دهشة تلذذا وقد تناغم صوته في قلوبنا رضابا.»[1]، لقد كان التعريف بعسل النحل بواسطة حاشية على قصة "من هوى هوى" التي تضمنت بدورها حكاية ابتدائية دارت تفاصيلها بين عسل النحل والشاهد، ثم أفضت إلى هجرة عسل النحل عن المدينة، أما الحاشية فتضمنت حكاية ثانوية تعود إلى ماضي عسل النحل وتحكي عن ولع المدينة بترانيمه، وهنا أيضا ينهض بين المتن والحاشية تفاوت، ففي الوقت الذي يصف فيه المتن بداية تشكل الشعور القاسي بالغربة والاغتراب وانطلاق موكب الهجرة الجماعية في حاضر الحكي، تحيي الحاشيةُ ذكرى الراحلين في بكائية هي أقرب إلى الحنين والوفاء.

« وكان الأسمر ذو العينين العسليتين أكثرنا نهما لقراءة الكتب والنظر فيها وسبر أغوارها، ولا يكاد يملك في بيته غير الكتب، ولذلك كنا نسميه الفيلسوف، وكان هو يعجب بهذا الاسم فيتيه تعاليا كلما سمعنا نتلفظ به...».[2]

«وكان سنان الرمح أشدنا حبا للنخلة وهياما بها، وكان يقضي معظم وقته عند جذعها يتأملها... يعشقها... يهيم بها... فلما يئس زارها ذات صباح مودعا ثم هاجر وهو يصيح: "للنخلة رب يحميها"».[3]

إلاّ أنّ ثمة من الحواشي ما يُساق للتعريف بشخصية طارئة، تظهر بشكل عرضي لتمرر فكرة ما ثم تختفي فلا تعود للظهور أبدا، من ذلك أن يعرض المتن مشهدا مباشرا

---

[1]- المصدر السابق، ص 57.

[2]- المصدر نفسه، ص 76.

[3]- المصدر نفسه، ص 124.

لتعذيب العبسي من قبل العبيد المناكيد ثم تستوقفنا الحاشية لتعرفنا بهذا العبسي المجهول، وقد عرضت سيرته المفترضة في شكل متناصات قرآنية: « والعبسي سمي كذلك لطول عبوسه حزنا على ما وقع في المدينة...ثم خرج منها مغاضبا فكان بذلك أول من يمارس الصعلكة أقصد المعارضة ... وقد قال فيه الغراب يوما «عبس وتولى أن جاءه الغراب يسعى»[1]، فالذي خرج من المدينة مغاضبا مثل ذي النون، هو العبسي الذي أعلن معاداته للغراب، فقدر عليه مثلما قدر الله على ذي النون، غير إن نهاية العبسي لا تشبه نهاية ذي النون، إذ تكفي العبارة المُحَوَّلة من الآية الكريمة لتدلّ على قرب نهاية العبسي: «عبس وتولى أن جاءه الغراب يسعى »، في حين شملت رحمة الله ذي النون فغفر له وبعثه إلى مائة ألف أو يزيدون، هكذا كان البون شاسعا بين حكم الله وحكم الطغاة، بله حكم الغراب في المدينة المومس. ولعلّ في هذا الخروج بالحديث من متنٍ يوجب الاحتراس والتحفظ بخاصة أمام مشاهد التعذيب والتنكيل، إلى حاشيةٍ تسمح بقول المسكوت عنه، حجة أخرى على أهمية خطاب الهامش في رواية سرادق الحلم والفجيعة، إذ بدت الحواشي محكمة الصنع، نابعة من قصد المؤلف، مُبيَّتة الأهداف، وقابلة لتأويلٍ إضافي يشمل مبناها ومعناها.

يأتي بعض الحواشي في شكل تواترات تكرارية، تبذر روح الإشاعة وتُقوِّض احتمالية الحدث، من ذلك هذه الحاشية التي سيقت بالأصل لعرض قصة حي بن يقظان، فهي إذن تنتمي إلى الحواشي الخاصة بتقديم الشخصية، ولكنّها ذات سمت تواتري: « ولحي بن يقظان هذا قصة طريفة فلا تعتقد أن عقول الأخدان وغرابهم ونعلهم وفئرانهم قد تخيلته أو توهمته، بل تروي الحكايات أنه آخر من بقي من سكان المدينة البائدة، اختفى فجأة واختلفت حوله الروايات، قالوا: إنه رفع إلى السماء السابعة... وقيل: إن موج البحر قد ثار وفار، وعلا في الجو ثم انهار، وابتلعه، ثم غيض إلى غير رجعة... وقيل إنه في إحدى الجزر الأسطورية المغمورة، وكانوا يجمعون أنه سيبعث هذه الأيام، وأنه سيملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، وعلما بعد أن ملئت جهلا، ونورا بعد أن ملئت

---

[1]– المصدر السابق، ص 29.

ظلاما».[1]

أما جملة الاستئناف في الحاشية (ولحي بن يقظان هذا قصة طريفة)، فتضاهي بعض طرائق استهلال الحكي في المسرودات التراثية العربية، كألف ليلة وليلة، بل إنّ السارد هنا ليعلن عن جذر القصة الثقافي، حين يزعم بأن حي بن يقظان ليس وليد مخيّلة أبطال قصته أو ساردها، فرواية سرادق الحلم والفجيعة إذن، لم تخترع وجود حي بن يقظان لأنّه حكاية قديمة لابن طفيل، إلاّ أنّ بنية التواتر التكراري التي هيمنت على الحاشية ضيَّعت أصل الحكاية، حينما ركنت إلى نقل روايات مختلفة عن حي بن يقظان، تبدؤها بحركة إسناد ملبسة بواسطة الفعلين: "قالوا" و" قيل "، فهذه الروايات جميعها تكرِّر موضوعا واحدا هو سر اختفاء حي بن يقظان، أمّا الحاشية فقد زادت على هذه الروايات، رواية أخرى جعلت قصة حي بن يقظان تتداخل مع قصة المهدي المنتظر، ذاك الذي سيخلص المدينة من عذاباتها. هكذا تكون الحاشية جماع نصوص وروايات وأقوال متداخلة وملبسة ومنقطعة المتن والسند، راحت الحاشية تتظاهر بتوثيقها واستمداد شرعية لها من السرديات التراثية، في حين تكفل المتن بإعادة تركيب حكاية حي بن يقظان مرة أخرى على حكاية السارد / الشاهد، حتى صارتا حكاية واحدة، بذلك نلفي السارد قد صار هو عينه حي بن يقظان، ونلفيه مدانا ومطاردا من قبل الغراب ورهطه: « وتناهى إلي صوت لم أتبينه في البداية كان يرعد في الجميع فكفوا أيديهم عني... دار ميمنة ومشأمة أقعى...انبطح... تمرغ... نعق وقال:

– وتعتقد أمرك لا ينكشف ؟ خلناك كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت فإذا بك حي بن يقظان تريد أن تزعج موتانا فتزرع فيهم الحياة ؟ وتريد أن تقلق المدينة فتوقظها من سباتها.. ».[2]

لقد لجأت رواية السرادق إلى كتابة حكاية ثانية على حكاية حي بن يقظان، فأفضى ذلك إلى تحريف الحكاية الأولى ونقضها، وقد بدأ التقويض من المتن إلى الحاشية على

---

[1]– المصدر نفسه، ص ص 34–35.

[2]– المصدر السابق، ص 39.

مستوى بنية التواتر، وها هو الآن يمتد ليشمل نسق الحكاية ونسيجها السردي، حينما أتبعت حكاية " حي بن يقظان"، بحكاية " القارح بن التالف والفاني بن غفلان"، فأسفر هذا التعاقب عن وضعية تقابل سردية تنتظم الحكايتين معا، ولعلّ أهم مؤشرات التقابل تبدأ من عنوان الحكاية الثانية الذي يعتوره تحريف أسلوبي واضح لعنوان الحكاية الأولى، هكذا يستحيل الحي فانيا واليقظان غفلانا، ثم أُضِيف الاسمان إلى القارح بن التالف لتُجمع كلّ هذه النعوت القدحية في فضاء عنوان واحد تُوِّجت به الحكايةُ الثانية.

لم تكن الحكاية الثانية سوى ذريعة لإدانة البطل، أو ما يشبه البطل، لأنّ زمن الأبطال قد ولّى فلم يعد ثمة بطل ننتظر عودته لإنقاذنا، لذلك اكتفت الحكاية ببطولةِ هذا الشاهد الضائع الذي لا يمكن أن يكون هو حيّ بن يقظان، لذلك انقلبت الأسماء من الإيجاب إلى السلب، وصار الشاهد هو القارح بن التالف والفاني بن غفلان، أو هو كما تصفه كلّ الحكايات " كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت".

أما حاشية حكاية " القارح بن التلف والفاني بن غفلان "، فقد سبقت المتنَ بصريا، لأنّ الإحالة عليها جاءت في ذيل الحكاية الأولى، وفيها روى السارد: « كان الشاهد يعيش القلق والارتباك لا يستقر أمره على حالة واحدة، يغضب أحيانا حد التبركن، ويسخن حد التصحر... ثم ينقلب أمره فيغدو باردا تصخرا، هادئا سلحفاة... » [1]، وبذلك انحرفت الحاشية عن وظيفتها لتصير هي نفسها كأنّها استهلال للحكاية التي لم تبدأ بعد، فقد نهض السارد فيها بتبئير داخلي على الشاهد، عرض فيه مشاعرَ شَاهِدِه المتداخلة ووصف حالته المتداعية، وحين بدأت الحكاية، كان القارئ مستعدا لمتابعة حيثيات المواجهة بين أنا وهو، أنا/الشاهد العائد من مطاردة لم تُتَوجه بطلا في الحكاية الأولى، وهو جهة ضمير الغائب، التي يستعملها السارد غالبا لاستحضار شخصية المجدوب الافتراضية، وقد بدت هنا وفي كلِّ مكان من الرواية كأنّها مرآة الشاهد، وذاته الثانية التي تقرعه باستمرار وتلومه على تخاذله وصمته المتواطئ مع قبح المدينة المومس.

يتكفل بعض الحواشي بنقل العرض المباشر، أو غير المباشر مع ما فيه من

---

[1]– عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 42.

مصاحبات الخطاب، مثل ذلك هذه الحاشية التي تضمنت حوارا بين السارد والمجدوب:

«– قلت له: ما الذي دعاك للخروج ؟

– قال: الذي دعاك إلى طلب الولوج،

– قلت له: هذه أرواح المعاني وأنا ما أبصرت إلا الأواني... ».[1]

قد يستغني المتنُ عن العرض أو يكتفي بالإشارة إليه بجملة واصلة تحيل إلى هذا العرض وتقدّمه تقديما مجملا كمثل قول السارد "سألته عن كلّ ذلك..."، ثمّ يُشْفع المتنُ بحاشيةٍ تعرض العرضَ مفصّلا، كما في المثال أعلاه، وعليه يبدو أنّ العرض هو جزء لا يتجزأ من المتن وهو جزء لا يمكن إسقاطه مطلقا، وقد كان بإمكان السارد أن يبقيه هناك في المتن وهو محلّه دون أن يرتبك نسيج السرد، لكنْ أنْ يُزحزح العرضُ إلى الهامش فتلك مناورةٌ لا تخلو من دلالة، إذ أصبح الهامشُ بمقتضاها أولى بالعرض أو على الأقل بمثل هذا العرض الذي يتجلّى فيه المجدوب للشاهد ويكلِّمه تكليما، ثمّ إن هذا الكلام بدوره لا يتم إلا في فضاءٍ من الغياب والحَجْب والنجوى، التي انبثقت ملفوظاتُها جميعا في الهامش، وانحسرت قليلاً ما في المتن الذي تكدست فيه كلّ الخطابات الرسمية والسلطوية والآمرة والمتآمرة.

وبعض العرض تقدِّمه الحاشيةُ قُفْلاً سرديا لحكاية سردية تولاها المتنُ ولم ينهها، فقصة "العورة العوراء"، تحكي العري الذي حاق بالشاهد كما لو أنّه آدم ثان، نُزِعَ عنه لباسه فبدت سوءته للآخرين ولم تبد له فتوالت الصيحاتُ تحاصر الشاهد العاري الذي لم ير عريه لكنّه يلوذ بالفرار، هنا يسكت المتنُ، لتأتي الحاشية فتعيد تأويل عري الشاهد ثم تختم الحكاية في شكل عرض دائرٍ بين السارد والشاهد: « قال السارد للشاهد: " أيّها الشارد في متاهات المدينة... الراقد عن الحالة المهينة... جف ماؤك... واكفهرت سماؤك... تشظت مراياك... وتهدمت سراياك... رحل الرفاق عبر الفجاج والآفاق... وبقيت تلوك شوك النفاق... أنت لا تستطيع الآن الرحيل... ولا أن تموت كالذليل..."

---

[1]– المصدر السابق، ص 79.

ثم سكت فأردت أن أصرخ فيه: أنا غريب لك الويل أنا غريب لك الويل... لكنه لم يمهلني وثار عجاج حوالي فكفنني وهو يصيح هزؤا»[1].

قد جاء العرض في الحاشية لينهي حكاية العري بصيغة درامية، تفصل بين أقوال السارد والشاهد، فيبتعد الأوّل عن الثاني مسافةً تسمح بإقامة الخطاب المُوجَّه إلى الشاهد بغرض فضح تواطئه وتأنيبه، وعليه فعلى لسان السارد يُعاد وسمُ العري، الذي لم يعد عريا جسديا بقدر ما هو عري معنوي، كشف به السارد عورات الشاهد الذي بدا سلبيا وخائنا وعاجزا عن إدانة المنكر وتغيير وضع المدينة المتعفن، وإذ لم يستطع الشاهد مواجهة فضائحية خطاب السارد ونفوذ نبرته القدحية المُسلَّطة عليه، يستسلم لعجزه وينكفئ على عريه أو " غربته " لينكأ جراحاتها، بحديث من النجوى غير مسموع: " أنا غريب لك الويل... أنا غريب لك الويل... ".

أما بعض الحواشي، فنزعت إلى تصوير الأمكنة، لتعمل عمل الوقفات الزمنية التي تعطل سير الحكاية وتوقف آلة السرد، إلاّ أنّ عرض الأمكنة يتفاوت تفاوتا شديدا بين المتن والحاشية، فإذا كان المتن قد قام بتشكيل فضاء المدينة المومس، فإنّ الحاشية انكفأت على رسم فضاء حلمي بديل عن المدينة المومس.

استأثر المتن لوحده بتشخيص صورة المدينة وقد استحالت امرأة مومسا، ولى شبابها وذوى جمالها وتعاظمت قذارتها حتى صارت تستجدي العهر علنا: « تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنيتها المفضلة »[2]، وقد تكرَّر هذا الملفوظ الواصف عشرات المرات في الرواية ليتحوّل إلى لازمة للإعلان عن التجلّي القذر للمدينة المومس، وهذا أمر سنعود إلى اختباره في مبحث آخر يعنى بظاهرة التجانس السردية في الرواية.

تحطّم هذه الصورة الصادمة للمرأة المومس، من حيث هي استبدال ذكي للمدينة، سننها الخاص حين تقوم بنقض الصورة الأنموذجية للمرأة العفيفة، كما تمثلتها

---

[1]- المصدر السابق ، ص 115.

[2]- المصدر نفسه ، ص 09.

المرجعيات الدينية والعرفية والاجتماعية والثقافية، من هنا تبدأ مختلف أوجه التقابل بين الصورتين: "المرأة المومس والمرأة الفاضلة " تعلن عن وجودها نصيا مُتخلِّلةً كلَّ الملفوظات التي تضمنتها استعارة المدينة المومس، فقول السارد: (تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف)، يتناقض ضمنيا مع مرجعيته القرآنية، في قوله جلّ وعلا: ﴿وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا ﴾[1] ، أما قوله: (تقهقه المدينة... في سمعي)، فيتعارض مع الآية: ﴿ فَلَا تَخْضَعْنَ بِالْقَوْلِ فَيَطْمَعَ الَّذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضٌ وَقُلْنَ قَوْلًا مَّعْرُوفًا ﴾[2]، وحين يخبر السارد: (تضرب على الأرض بكعبها)، فهذا يتنافى مع الآية: ﴿وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّ ﴾[3].

وبَعْدَ أن ينجز السارِدُ قلب الصورة المرجعية بشكل جذري، تغدو استعارة المرأة المومس صورة راسخة في المتن بفضل آلية التواتر المتشابه التي تعلن في كلِّ مرة عن هذا التداخل العضوي المكين بين المقومات المكانية والتشخيصية، فالمدينة المومس امرأة نؤوم صبحا وضحى، ونومها هو الفعل الوحيد الدال على حضورها الجسدي في الرواية، لكنّه حضور قذر هو الآخر: «لقد استيقظت المدينة قبل الأوان على غير عادتها... لم تغسل وجهها لا زال العمش يتأرجح كالعنكبوت على أشفارها وأهدابها ورغم ذلك كانت تدندن بأغنيتها المفضلة تضرب الأرض بكعبها العالي وتزيغ بعينيها يمينا وشمالا كأنما تبحث عن ضالة»[4]، هكذا لا تُرى المدينة المومس إلا نائمة أو مستيقظة لتوِّها وقد تغشتها ألوان من القذارات: «لفتت انتباهي المدينة وهي تنهض متثاقلة... قد تبلل شعرها بالعفن والعطن... فركت عينيها تتأمل ما يقع في شوارعها وأزقتها... وخشيت أن تفطن فأسرعت لأبرح المكان...»[5]، ومثل ذلك قول السارد: «انسلت المدينة المومس ترغي كالبعير في ثوبها الشفاف... أدركت أنها تبحث عني

---

[1]– سورة النور:31

[2]– سورة الأحزاب: 32.

[3]– سورة النور: 31.

[4] – عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 87.

[5]– المصدر نفسه، ص 96.

لأنها تحبني... تهواني... كأنما أدْرَكَتْ ما دار بخلدي... قهقهت انتصارا واندفعت إلى البور... تمططت... غدت دورا... أزقة... دهاليز...أذرعا... سيقانا...أطلالا...»[1]، وبين حركة تفريك عينيها وتمططها حين تستيقظ من النوم، تنقلب المرأة المومس إلى مدينة حقيقية لها شوارع وأزقة وبيوت، وإن كانت الرواية لا تندفع كثيرا إلى فضح هذه العلاقة الاستبدالية بين المدينة والمرأة المومس وذلك بالكشف عن الوجه الطوبوغرافي الصرف من المدينة، فقليلا ما نعثر في الرواية على صفات مكانية حقيقية، فإن وجدت فهي مُسْتَنفرة جميعا لتثبيت الصورة المُنفِّرة لفضاء المدينة وتزيد عليها بأن تخلع على المدينة صفات طللية من تهدّم وبلى وانهيار: «الفضاء قاتم والشمس شاحبة تكاد تنطفئ جذوتها والرياح تصفر عبر جدران البنايات المتهاوية تحمل نعيق الغراب وهو يرقص مع أتباعه... في حضرة المدينة»،[2] هكذا تتراءى المدينة طللا مقفرا فرخ فيه غراب البين وهذه صورة طللية سردية تكرّرت غير ما مرة في الرواية: «كل المنازل بلا سقوف... كل الجدران مضعضعة متهاوية والدخان وحده هو سيد الموقف يهدي للأنوف روائح العفن والعطن يتموج على إيقاع الغراب ممعنا في تكرار أغنيته المفضلة»[3].

هي المدينة المومس إذن، قد تعاظم قبحها وطفحت قذارتها حتى صارت فضاء منفرا وطاردا: «لم تعد في المدينة أزهار... أنا ضاعن عن المدينة التي تقتلع أزهارها لتذبل وتموت...».[4]

لكن حينما يفكر الشاهد في الرحيل، فإنّه لا يرحل على وجه الحقيقة كما فعل الآخرون مثل سنان الرمح وعسل النحل والأسمر ذو العينين العسليتين ونور الشمس، وإنّما يرحل إلى سرادق الحلم أنّى تقبع مدينته الفاضلة التي سوف تحتضن أحلامه وآماله المُهَرَّبة، هكذا لا تلبث الرواية أن تنشئ تقابلا ثانيا بين صورة المدينة المومس

---

[1]– المصدر نفسه، ص ص 71–72.

[2] – المصدر السابق، 56.

[3] –المصدر نفسه، ص 58

[4]– المصدر نفسه، ص 57.

مع صورةِ مدينةٍ مثالية أسمتها المدينة البائدة، تَقُد هي الأخرى صورها التشخيصية من جسد امرأة جميلة وعفيفة: « حاء... ميم... هي ليست بغيا... ليست مومسا... ليست عاهرا...»[1]، هكذا لم يعد جسد المدينة العفيفة موضوعا للفرجة، لأنّها ممتنعة ومحصنة، وبذلك يمتنع فضاء المدينة المثالية عن سرادق العهر والفساد ليرتقي إلى سرادق الحلم.

فسرادق الحلم إذن، هو هذه المدينة البائدة نفسها حين تجلّت في فضاء الحاشية التي منحتها كامل وجودها الطوبوغرافي وجعلت منها قطعة من الجنة تتقابل مشمولاتها مع كلِّ مشمولات المدينة المومس: « عن عرفان عن نبهان عن حي بن يقظان أن الشيخ المجدوب، قال: سمعت جدي يقول – وكان من الصالحين المخلصين المخبتين الصادقين – إن المدينة كانت واحة من نخيل شماريخها ذهب إبريز، ورطبها در مكنون، بها أطيار خضر، وسواقي حمر، وماء غمر، وعشب وزهر، الكلام فيها موسيقى، والنظر إمعان... انتهى»[2]، إن نخل المدينة البائدة يضاهي شجر الجنة، فشماريخها من ذهب إبريز، وهي تختلف عن نخل المدينة المومس اليابسة المشرفة على الهلاك، والتي تجمّعت فيها أوصاف من شجر الجحيم: « قابلتني نخلة صلعاء على ريع حزينة ذابلة تسعل بحدة وفرز بلغما أسود وقد تهرش جلدها حتى تسايل منه دم أصفر ما يفتأ أن يمتزج بالقار الذي شوه جدعها... وكبكب على سفحها خمط وجرب غربيب»[3]، كما أنّ الأطيار الخضر، ليست كالغرابيب السود، والماء الطاهر المُطَهِّر ليس كالعفن الطاغي، والمدينة التي تفتحت بها أكمام الزهر غير المدينة التي أبادت أزهارها[4]، فالتناقضُ إذن بين مدينة الحلم والمدينة المومس هو تناقض جذري يسهم في تشييده أيضا كلَّ تناظرٍ مسبوكٍ بين المتن والحاشية.

ثمّ سرعان ما ينسحب هذا التناظر بين المدينتين المومس والبائدة على أفضية

---

[1]– المصدر السابق ، ص 101.

[2]– المصدر نفسه ، ص 33.

[3]– المصدر نفسه ، ص 32.

[4]– المصدر نفسه، ص 33.

أخرى، إذ يتناظر بحر المدينة المومس مع بحر المدينة البائدة كما يتناظر المتن مع الحاشية تناظرا بصريا على امتداد الصفحة البيضاء، ففي المتن يقول السارد: « وصلت شاطئ البحر وقد زرع قذارة وشوكا طلعه كأنه رؤوس الشياطين... لقد جف البحر... لا بحر... البحر الرحب في حرب... أقصد أن البحر الرحب قد خاض حربا وخسر ماءه... مع المدينة... مع الغراب... مع الدود اللدود وربما مع الثعالب التي جاءت تترى من أقصى المدينة تسعى... وماذا أفعل ؟؟ وكيف أستطيع أن أقيم في مدينة بلا بحر... مدينة يعشقها الغراب؟؟. »[1].

وفجأة تأتي الحاشية، كأنّها تدعو السارد للمجيء إليها كيما تمنحه بحرا جميلا وتخلّصه من كابوس البحر القذر، فإذا بحر الحاشية قطعة من حلم: «أما البحر فكان يبرزخ المدينة، وكان عبابه جواهر، وكانت تمخره السفينة... وكم جلست على رمله والشمس تبسم فوقي مشرقة تتربع على عرشها حبيبتي نون...».[2]

لقد تبيّن مما سلف أنّ المتن قد تكفل بعرض الصور القاتمة للأمكنة في راهنيتها الأكثر بشاعة وقذارة، في حين استأثرت الحاشية بنقل الصور النوستالجية للأمكنة في تاريخيتها الأكثر نقاء وجمالا، وهذا وجه آخر من أوجه التفاضل بين المتن والحاشية. حين تصير الحاشية وحدها هي الفضاء الذي يؤمّن للسارد جنته وحلمه وأمنه، كما لو أنّ الكتابة فيها انعتاق من كلِّ ضغط وسلطة ورقابة.

فلله ذرها كتابة تبز فيها الحاشيةُ المتنَ، وتناوئه بنصوصها ومتناصاتها وبلاغاتها ومدلولاتها، إلى أن يتعطّل المعنى الذي في المتن لصالح المعنى المضاد الذي في الحاشية، وإلى أن تقوِّض النصوصُ الهوامش النصوصَ الأصول، كأنّ هذا التقابل بين المتن والحاشية، قد قرَّر مصير شعرية السرد في رواية سرادق الحلم والفجيعة فأنقذها من همِّ الاجترار ووسمها بميسم الجدة والاختلاف.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 58.

[2]- المصدر السابق ، ص 59.

7.2 – انصرافات المؤلف:

تفرز رواية سرادق الحلم والفجيعة شكلا آخر من بلاغة الانصراف يتعلّق بمجموع تدخلات المؤلف في سرده، وهي تدخلاتٌ تستدعي حضورا مباشرا أو ضمنيا لقارئ يتناظر حضوره مع حضور المؤلف، وعليه يتحوّل مقام التأليف، وهو مقام خارج عن النص إلى داخل النص، ويتداخل صوت السارد مع صوت المؤلف الذي يصير هو نفسه السارد ويمتزج الواقعي بالمتخيّل امتزاجا كلِّيا له سمتٌ لفظيٌ، هو ما يُوسَم بانصرافات المؤلف التي هي بالفعل انصرافاتٌ من الحكاية إلى القراءة، أو هي تعليقٌ للحكاية الأصلية بسبب تدخلات المؤلف وتعليقاته على الحكاية، أو بمناسبة مخاطبة المؤلف لقارئه ودعوته لولوج عالم الحكاية.

تبدأ أول حركة انصراف في الرواية حين يقول المؤلف/ السارد: « المدينة خالية إلاّ مني ودخان راح يتسلق الجدران المهدمة... كأن المدينة قد رفع عنها القصف منذ لحظات... لا أثر للحياة فيها ولا أحد حي إلا أنا إذا كنت حيا طبعا، لست أدري ربما أنتم أدرى بالأمر، وإن كنتم لا تدرون فلا يهم أيضا...».[1]

لا يمكننا هنا الزعم بأنّ الشاهد أو حتّى السارد، هو من يتوجّه بخطابه إلى جماعة المخاطبين في قوله: "ربما أنتم أدرى بالأمر، وإن كنتم لا تدرون فلا يهم أيضا..."، فمرسل الخطاب هنا هو المؤلف الذي صار ساردا، أو هو المؤلف حين يتدخل في الحكاية ويأخذ من السارد وظيفته، أمّا المعنيون بالخطاب هنا فهم القراء الذين يتظاهر المؤلف بطلب تعاونهم بل إنّه لَيُعوِّل على خبرتهم ومعرفتهم بأسرار وخبايا الحكاية، عساهم يأخذون بيده، وهو كاتب الرواية الشارد الضائع في متاهة البحث، هكذا يُشَيِّد المؤلفُ الحضور العارض لقارئه داخل الحكاية حضورا ينبغي أن يتزامن مع حضوره هو كمؤلف، وهما يبرمان معا الوظيفة التعاقدية للسرد تلك التي يعرفها جيرار جينيت قائلا: « ينهض اسم المؤلف بوظيفة تعاقدية، تتغير أهميتها بحسب الأجناس، فهي تضعف أو تنعدم في التخييل، وتكون أكثر قوة في كلِّ أنواع الكتابة المرجعية».

---

[1]– المصدر السابق، ص 66.

(Le nom de l'auteur remplit une fonction contractuelle d'importance très variable selon les genres: faible ou nulle en fiction , beaucoup plus forte dans toutes les sortes d'écrits référentiels.)[1]

لكن لا شيء يمنع من ظهور الوظيفة التعاقدية في عمل تخييلي محض، وهذا مسلك من مسالك شعرية السرد في رواية سرادق الحلم والفجيعة التي راح مؤلفها يدس أنفه في محكيِّه، معلنا عن وجوده فيه بأكثر من صفة، فيظهر مُعلِّقا أو منتقدا أو واصفا أو عابرا فضاء الحكاية رفقة قارئه، مُشيِّدا بذلك بلاغات الانصراف.

يتوسل المؤلف انصرافات بالوصف ليدعم الوظيفة التعاقدية في الرواية، وغالبا ما يتخذ المؤلف هذه الانصرافات ذريعة لتثقيف قارئه المتواطئ، فيتظاهر بتقديم معلومة نادرة، أو شرحِ لفظ غريب، أو وصفِ شيء غير معروف...، فإذا بالمعرفة التي يأتي بها المؤلف أشبه بالبداهات، لكنّها بداهاتٌ يُعاد صوغها حتّى لكأنّنا لا نعرفها، لنكتشف بعدها أن خلف ستار الانصراف تتوارى وجهة نظر المؤلف ورؤيته الاحتجاجية على الواقع، فهذا انصراف يصف فيه المؤلف الفئران التي اجتاحت المدينة: «من كان يتصور أن الفئران ستكون لها كل هذه القيمة في هذه المدينة ؟ والفأر مخلوق حقير قذر في حجم حبة البطاطا ولونها، وهذا بالطبع بيني وبينك فقط كي لا أقع في ورطة أنا في غنى عنها».[2]

إن المؤلف ليصادر بالتأكيد على معرفتنا كقراء، حتّى وإن كنا قراء غير أنموذجيين، فمن منّا لا يعرف الفأر؟!، إنّه بالفعل كما يصفه المؤلف ساخرا حيوان: "بحجم حبة البطاطا ولونها"، ولكنّنا بالتأكيد لا نرى الفأر كما يراه المؤلف، لذلك تبدو بقية الأوصاف "حقير" و"قذر"، وكأنّها مقحمة على عالم الفأر إقحاما، هكذا تؤول استعارة الفأر إلى التفكك تدريجيا، بمجرد أن يتراءى العقد السردي وما يتخلّله من حديث المُسَارَّة بين المؤلف والقارئ، حين يعلن المؤلف: "وهذا بالطبع بيني وبينك فقط كي لا أقع في ورطة أنا في غنى عنها"، فهذا انصراف يُفشي فيه المؤلف سره للقارئ،

---

[1] -Gérard Genette, Seuils, Editions du Seuil, Paris, 1987, p41.

[2] – عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 95.

ويكشف له عن رعبه من عيون الفئران، بله من عيون الأناسي التي تأتي أفعال الفئران وتزيد عليها قذارة ونجاسة، عيون تترصد كلّ حركاته وتحصي عليه أنفاسه، تتذره وتتوعده، فللفئران في المدينة المومس سطوة، ولإرادتها أذعنت الرقابُ وأسلمت أمرها.

قد يُشَيِّد المؤلفُ انصرافات بالوصف حين يتراكب تبئيره على تبئير السارد، فينتج عن ذلك حزمة من الأوصاف المحضة والأوصاف المسرودة، مثل ذلك ما جاء في وصف الغراب: « والغراب نسيت أن أحدثكم عنه... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال الذمامات... كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال»[1].

ويثني المؤلف / السارد على هذا الوصف بوصف ثان قائلا: «كنت حدثتكم عن الغراب وهو طويل نحيل أطرافه ضعف جدعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة... الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكثر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسودا صنع خصيصا من ريش الغربان، يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء ويريد،كما يتحول فمه وذلك أمر نادر إلى منقار أبيض حاد خاصة في عيد الغربان الذي سنه الغراب منذ سنوات ليصير العيد الرسمي في المدينة المومس... ويقال إن أظفار قدميه مخالب لولا الحذاء الذي ينتعله معكوسا لانكشف أمره ». [2]

تعرض رواية سرادق الحلم والفجيعة عالم الحيوان ممسوخا، ففي المقطع أعلاه يتحوّل اللباس والانتعال الذين هما مظهران من مظاهر التمدن الإنسانية، إلى قناع للتستر والمواراة على الصفة الحيوانية، وقد استعاره الغراب ليخفي مخالبه العدوانية الغادرة، إلاّ أنّ القناع لم يحل دون انبثاق الصفة الحيوانية بالأفعال والعادات والصفات البشعة، لكأنّ المؤلف/السارد لم يكتف باسترفاد الطاقة الإيحائية التي يستمدها رمز الغراب من المخيال الجمعي، أفليس هو غراب الشؤم وغراب البين...؟، فيزيد على ذلك بأن يجعل صفة المسخ لازمة من لوازم التصوير والوصف في الرواية إلى درجة

---

[1]- المصدر السابق، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص 84.

التغريب، فلا تكاد تعثر على موصوف من الحيوان يوصف بحيوانيته لوحدها بل هو جماع أقبح الصفات الحيوانية والإنسانية معا، فكان الغراب مسخا من المسوخ الكثيرة التي يعج بها عالم الرواية الغريب في تركيبته، وإنّ هذا التغريب ليتجلى كوسمٍ جمالي أساسي في رواية سرادق الحلم والفجيعة، وهو أحد أشكال نقض العقد السردي بين السارد والقارئ، هذا الذي يدخل معترك الرواية مُحمَّلا بأفق توقعٍ سابقٍ يمكنه من التعرّف على العالم الذي تشيِّده الرواية وتقوم على الإيهام به مستخدمة بعض عناصر هذا الإيهام بالواقعي لدعم الصلة بين عالم النص وعالم القارئ، وهذا ما لم تكن رواية السرادق حريصة عليه البتة منذ البداية لأنّها عمدت إلى هذا العقد الذي ينعته جوناتان كلر بالعقد المحاكاتي فقامت ب: «زعزعة هذا العقد، وذلك بإغلاق سيرورة التعرف ومنع القارئ من الانتقال من النص إلى العالم، وحمله على قراءة النص بوصفه موضوعا لفظيا مستقلا ».[1]

تُعطل وظيفة العقد المحاكاتي أيضا في سياق آخر يسوق فيه السارد حكاية مولد الغراب مُدعَّمةً بميثولوجيا المسخ: « قلت إن الغراب إنما سمي الغراب لشكله الذي يميل إلى الغراب بين حين وآخر... ولتشكله هكذا قصة طريفة مفادها أن أحد الشياطين المردة الذين فروا من كيس الشيخ المجدوب وانتشروا في شرايين المدينة وتضاريسها قد تزوج...وتداعى عليه الشياطين وحولوه خلقا آخر».[2]

نلحظ هنا كيف يتظاهر السارد بوصف ما نعرفه بما نعرفه، فالغراب على كلِّ حال بداهة من بداهات الوجود الحيواني، وهو لا يحتاج إلى تعريف، فإن اضطر المؤلف/السارد إلى ذلك فليس يحتاج سوى إلى جملة واصفة مثل: "الغراب سمي الغراب لشكله الذي يميل إلى الغراب "، وبذلك يكون السارد قد فسر الغراب كما يفسر الماء بالماء عادة، إلاّ أنّنا سرعان ما نكتشف أن وراء تكرار الموصوف دلالة ما، فإذ بالغراب الأولى تدلّ على إنسان يشبه الغراب الثانية التي تدلّ على الحيوان، ليتأتى

---

[1]– جوناثان كلر: الشعرية البنيوية، ص233.

[2]– عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 84– 85.

للسارد بعد ذلك كشف طرفي استعارته، حين استعار الحيوان للإنسان ودلّ به عليه.

ويصف السارد سيد نعل قائلا: « والمتأمل لرأس السيد نعل من ناحية أذنه يراه في شكل قرص يمتد أنفه إلى الأمام، وفي جلدة وجهه ورقبته شبه كبير بجلد عنز جاف غير مدبوغ ».[1]

فأيُّ وصف هذا الذي يُقدِّم السيد نعل بهذا الشكل الماسخ، فإن كان للسيِّد رأس ورقبة وأذن وأنف إلاّ أنّ صفاته ممعنة في الغرابة، فلا هي بشرية خالصة ولا هي حيوانية صميمة، وبعضها يتخذ شكلا هندسيا معيّنا، كالرأس الذي له هيئة القرص، أما الشيخ المجدوب فليس هو شخصية حية تماما، إنّه فكرة يهجس بها ذهن السارد وتجلٍّ عرفاني يسكن قلبه ومخياله، وظل يحوطه أينما حلّ وارتحل، بل إنّ المجدوب حين يتجلّى، لا نمسك بملامحه وصفاته الإنسانية، فهو تمثال من مرمر لا يتحرّك فإن فعل فحركته مرسومة لا تشبه حركة أحد من الأناسي: « كان المجدوب يجلس إلى ظل صخرة كبيرة يمسك بعصاه ويرفع رأسه يتأمل السماء دون أن يتحرّك البتة هذا ديدنه لا يحسن إلا أن ينظر إلى السماء كتمثال مرمري قديم وضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة. » [2]، إن فضاء تواجد المجدوب هو فضاء أخضر يانع تشرق فيه الأنوار والأضواء والشمس كما لا تشرق في المدينة المومس، حيث تتبدى شهباء صفراء باهتة ومثل ذلك قول السارد أيضا وهو يصف المجدوب الذي لم يكن يشبه سائر الناس، إنه كالأنبياء يتصفد جبينه جواهر لا عرقا: « وتحرك المجدوب ببطء شديد كأنما جبل يتزحزح من مكانه... لألأ وجهه عرقا... نجوما... جواهر... درا دون أن يظهر عليه الإعياء ودون أن يتوقف عن التمتمة التي لم أكن أفهم منها شيئا...».[3]

أمّا إذا تركنا باب الأوصاف الخاصة بعالم الحكاية، فسنلفي المؤلف قد عُني كذلك

---

[1]- المصدر السابق ، ص 98.

[2]- المصدر نفسه ، ص 48.

[3]- المصدر نفسه، ص 49.

بعرض أوصاف أخرى تخص عالم الكتابة، وتأخذ هذه الأوصاف شكل انصرافات يرصدها المؤلف / السارد للحديث عن متاعب وأسرار مهنته ككاتب يكتب تحت عيون محاكم التفتيش، مثل ذلك قوله: « ولم أفعل شيئا، وما عساني أن أفعل وما ينبغي لي إلا أن أكتب تنفيسا عن مكبوتاتي، هم سمحوا لي بالكتابة قالوا إن أردت أن تعيش بيننا سليما معافى في جسمك... وجسدك... وبدنك... وقدك... وقوامك... يأتيك رزقك ما يسد رمقك... ويستر عورتك... فاسكت، فإن زفر بركانك وخشيت أن ينفجر ففجره على الصفحات البيضاء... تقيأ عليها واحذر أن تفتن الناس في دينهم... لك دينك ولهم دينهم، ولا تعبد ما يعبدون ولا يعبدون ما تعبد، لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي، وإلا عزلناك وما تعبد عن المدينة».[1]

هنا يفضح الانصراف إكراهات الرقابة التي تُقلِّم أظافر الكتابة وتُحرِّف قيمتها الجمالية والحضارية، فتُلْجِأ الكاتب إلى الصمت، أو إلى المواراة والمداراة وإخفاء وتمويه العبارة مثلما نبّه إلى ذلك التصدير بنص التوحيدي من قبل، وذلك حتّى لا يُؤخَذ المؤلف بما يكتبه، أما رواية سرادق الحلم والفجيعة فاستحالت شيئا آخر أكثر بشاعة، فقد تمثل الانصرافُ فعلَ الكتابة فيها قيئا يدنس بياض الصفحة ويطرزها بالقذارة، كأنّ المؤلف هنا يتخذ من هذا الانصراف، ذريعة لتبرير شكل كتابته بالذات، والاحتجاج لها بين ظهراني قارئه، الذي ربما سيقرفه القيء والقذارة فيحملانه على أن يُصَعِّر خده للرواية كلِّها، فكان انصراف المؤلف هنا درءً لانصرافٍ محتملٍ من جهة القارئ، واحتياطا تداوليا اتخذه المؤلف حتى يضمن تواطؤ قارئه مع فعل كتابةٍ غير متواطئة مطلقا.

ومن قبيل هذا الانصراف الواصف الذي يتحول فيه فعل الكتابة ذاته إلى موضوع للحكاية، يقول المؤلف: «صحيح هي مدينتي وأنا مازلت أعيش فيها أتنقل بين شوارعها... أزقتها... وأغدو وأروح في كل شبر منها ولكن لا علاقة لي بها، ولا بما يدور فيها، أنا مخلوق سلبي لا يقدر إلا أن يرقب الأحداث ويشاهدها ويتأملها كما هي

---

[1]- المصدر السابق، ص 68.

ولعله يستطيع أيضا أن يصفها ويسجلها على قراطيس ليقرأها في الوقت الذي يريد همسا... صمتا... أو لتقرأها الأجيال القادمة».[1]

يضع هذا الانصراف مرة أخرى فعل الكتابة ضمن أحاديث المُسَارَّة والتمويه، فهي محض همس أو صمت، قد يستحسن تأجيل تأوّله إلى أزمنة قادمة، درء للمهالك والمخاطر المُحدقة بالمؤلف لا السارد التخييلي، بمعنى أنّ المؤلف يتطفل هنا أيضا على مقام السارد ليقول في الانصراف ما لم يقله في الحكاية.

هكذا تتراءى الانصرافات فعلا سرديا استراتيجيا، يمارس من خلاله المؤلف/ السارد، تفكيرا على حكايته وتأملا فيها، وهي عبور من الحكاية إلى ما وراء الحكاية، أو هي نقد للحكاية وحكاية على الحكاية، فكثيرة هي قطاعات الانصراف التي ينحو فيها المؤلف إلى التعبير عن ضجره من طول الحكاية وتبرمّه من عبثية الرحلة التي لم تفض إلى شيء، من ذلك قوله: « تعبت من السير الذي كان من غير هدى لاكتشاف السر الخفي، سر المدينة... لم أكتشف السر الخفي ولم أغير سير الأحداث»[2]، فهنا يتدخّل المؤلف/ السارد بشكل سافر في روايته ليعترف بأنّ روايته أضحت مملّة حقا وأنّه وهو الكاتب لم يجد الوسيلة لتغيير مجرى الأحداث، بل إنّه ليستثقل مسار حكايته الرتيب، ثم يحدس المؤلف ضجر قارئه أيضا، إذ هما يستويان في الاستمتاع والكدر بحكم الوظيفة التعاقدية، ولأجل ذلك ينصرف المؤلف/السارد، إلى وصف وعثاء السير وعذابات البحث عن السر، ليتحول هذا الانصراف الواصف للحكاية إلى استراتيجية تداولية، تتوخى استعطاف القارئ وتطلب تعاونه وتفهمه، وتهدف إلى إبقائه داخل الحكاية قصد توريطه أكثر فأكثر في تفاصيل أحداثها.

ومن الانصرافات التي صاغها المؤلف وقصد بها قارئه، قوله: «لفت انتباهي جسد بشري حي ربما هو حي أو خيِّل إلى أنّه حي... ونظرت أستجلي ملامحه من هو؟... إنه هو لقد عرفته سنان الرمح... أقصد عسل النحل... عفوا ضياء الشمس...

---

[1]- المصدر نفسه، ص 108.

[2]- المصدر السابق، ص ص 75-76.

لا هو سنان الرمح لن أشك في ذلك بعد الآن ولن أضطرب ولن أزيدكم معي اضطرابا اعذروني فأنتم تعرفون حالتي، المهم أنه واحد ممن ذكرت جميعا... واحد من المغضوب عليهم... واحد من الغاضبين عليهم...».[1]

يتظاهر المؤلف هنا بالسهو والنسيان، ويتصنّع طلب العفو من قارئه، فإن زاد هذا على ذلك شيئا من الإشفاق عليه والتعاطف معه، فذاك هو المطلوب، ألم يخاطر المؤلف لأجل قارئه بهذه الرواية ؟، وبسببه كابد ما كابده من محن وإحن، إن الكتابة هنا تغدو مخاطرة حقيقية، يبدو أنّها أثرت على تركيز كاتبها، فجعلته يضل وينسى ويسهو ويغفل...، وعلى القارئ، غير النموذجي بالذات أن يتفهم ذلك، وأن يلتمس الأعذار للكاتب الشارد، وأن يصدقه ويصوب أخطاءه إن قدر على ذلك، ولكنّ هذه الانصرافات عينها، هي من سيعلن فيما بعد عن قصد المؤلف الذي راح يستدرج قارئه إلى مرضه ومتاهته، حتى إذا تمكن منه وحاز على تعاطفه، انكشفت خيوط لعبة المخاتلة، وعليه فإنّ الأخطاء التي كان يَدَّعيها المؤلف، حين يسمي الأسماء أو يذكر بعض الحادثات ليست تقع سهوا أبدا وهي ليست من بنات شروده أو ضعف ذاكرته، لأنّها أخطاء مقصودة تضاهي بلاغة التقاليب والمثاني والتصحيفات السردية التي توسلها المؤلف جميعا ليقول الأشياء من وراء حجاب وليتستر على رؤاه ومعانيه، هكذا يغدو الخطأ في الرواية هو عين الصواب، وتصير الهفوات وفلتات اللسان هي لبّ الحقيقة وجوهرها، مثل ذلك هذا الخطأ المقصود الذي يتكرّر دائما بالصيغة نفسها: (أما السيد نعل أقصد السيد لعن...)، فلفظة نعل تنقلب دائما إلى لعن، ثمّ إنّهما يجتمعان معا وبشكل متلازم لتعيين مسمى واحد، هو هذه الشخصية نفسها التي قد يضيِّع المؤلف/السارد اسمها أو يتعمد ذلك، ولكن أيّا ما يكن اسمها، فهي شخصية اجتمعت فيها صفات النعل واللعن معا وهذا ما كان ينبغي على القارئ معرفته، هكذا يتبيّن أن شرود السارد المستمر عن أسماء شخصياته هو شرود مبيَّت وهو حِلس قصد المؤلف، إذ غالبا ما تلتبس الأسماء وتضيع الرسوم، لكن الصفة العليا، خيرا كانت أو شرا، تبقى لأنّها جمعية ومشتركة بين

---

[1]- المصدر نفسه، ص 69- 70.

الشخصيات وهي وسمها وشعارها الأبدي، أو هي كما يصفها المؤلف/السارد نفسه: «المهم أنه واحد ممن ذكرت جميعا... واحد من المغضوب عليهم... واحد من الغاضبين عليهم».

8.2- انصرافات اللافتة والرسالة:

تمثل كلّ من اللافتة والرسالة سردا مُكمِّلا، اصطنعه السارد ليوسِّع حقل تبئيره وينوع مصادر معرفته السردية حين يعتورها النقصان والقصور.

اسْتُعْمِلَتْ اللافتةُ بوصفها علامة أيقونية وافدة على جسد الرواية، وهي تحتل فيها فضاء نصيا مبرزا، للإعلان عن حركة زمنية دخيلة على زمن الحكاية التي تُحكى، أو للإشارة إلى وضعية انتقال من حدث إلى آخر.

هيأ المتنُ للخبر الذي أذاعته اللافتة بحالة من الاستنفار والترقّب تسبق عادة ما سوف يقع من أحداث جسام، لذلك سبق الوصفُ اللافتةَ، وقد ضمنه السارد حديثه عن الهدوء الغريب الذي يلف المدينة والحركات والتجمعات المريبة: « صمت أصلع يسبت القلب... يشل المدينة المومس... رهط هنا يتبادل تحريك الشفاه... معاشر هناك كالموت بعضهم كبكب على قارعة الطريق يغط في نصف سبات... يستند مدافع رشاشة... تقدمت متوجسا يحصف بي الخوف... لفتت انتباهي لافتات كبيرة عليها إعلان كبير مكتوب بخط رديء جدا.. تأملته... أجهدت نفسي في فك رموزه. »[1]

وقبل أن يترك المتن للافتة حيزا نصيا كيما تدلي بشهادتها، يقدّم لها أيضا بخطاب واصف كان محلّه المتن دائما: «تقدمت متوجسا يحصف بي الخوف... لفتت انتباهي لافتات كبيرة عليها إعلان كبير مكتوب بخط رديء جدا.. تأملته... أجهدت نفسي في فك رموزه».[2]

هكذا تتحول اللافتة إلى مصدر سرد إضافي تموّل السارد بالأخبار بعد أن

---

[1]- المصدر السابق، ص 35.

[2]- المصدر نفسه، ص 35.

تقاصرت معرفته السردية عن الإحاطة بكلِّ ما يجري من حوله، لكن اللافتات الكبيرة المعلقة لا تمنح نصها للسارد مباشرة، فقد قايضته الخبر بفك سننها، حين تحوّلت الكتابة عليها إلى طلّسمات تنشر الريبة والارتياب وتدعو إلى المكابدة أولا قبل الظفر بالخبر، هكذا تنضم اللافتة بإعلانها غير القابل للقراءة وغير المقروء بعدُ، إلى الفضاء المُعَد للخبر بما يحتمله من تداعيات ساردٍ متوجس ومرتابٍ من كلِّ شيء وخائف مما هو آت.

ثم تعلن اللافتة عن حضورها اللافت، إذ تتوسّط ذيل الصفحة ويدبج الإعلان فيها بحروف كبيرة ومبرزة قد تخللت جملَه الأربعة لفظةُ (قف) التي تكون قد تواترت فيه أربع مرات كذلك. مما يوحي أيضا باستمرار فضاء الريبة والرعب والإكراه حتى حينما ينصرف السارد من المتن إلى اللافتة ومن فضاء الجهل إلى فضاء التعرّف، وقد حرصنا على مراعاة هذا الشكل الطباعي الذي تسربلت به اللافتة فحاكيناه بالتقريب نظرا لأهميته كانصراف حدثي وفضائي:

« تعلن المدينة المومس (قف) أن حي بن يقظان

(قف) قد تسلل بين تضاريسها... (قف)

وأن القبض عليه واجب يمليه الوفاء

والإخلاص (قف)... ».[1]

أما الانصراف بنص الرسالة، فيتعلّق بجنس دخيل على الرواية، هو هذه الرسالة التي قُدَّت من جلد وتطايرت كورقة حملتها الريح إلى فضاء هذه الصفحة البيضاء، وهنا استقلت الرسالة بحيزها النصي تماما حتّى بدت كأنّها نص على نص، وفي هذا انصراف من المتن إلى الرسالة أو من سرد الحكاية إلى سرد الرسالة، وإن كانت الرسالة كجنس سردي طارئ على الرواية لم تستوف عناصرها، إذ تبقى الجهة المرسلة غامضة أو مجهولة، وقد أُرِيدَ لها ذلك حتى تتوشَّح الرسالةُ بسمت أسطوري

[1]– المصدر السابق، ص 35.

مدهش.

ولأنّ طقوس الانصراف تبدأ عادة في المتن وتقترن بإشعار مسبق عن حركة انتقالٍ يقوم بها السارِدُ من فضاء إلى آخر أو من حكاية إلى أخرى، فإنّ هذا الإشعار غالبا ما يتخذ شكل خطاب واصف كما في الأمثلة الكثيرة التي مرت بنا، ومثلها في انصراف الرسالة قول السارد: «وتداعت ورقة من جلد... تمايست في الهواء واستقرت في حضني... نشرتها قد أكل الأرض بعض أجزائها ولم أقرأ عليها إلا...».[1]

يعد هذا الخطاب الواصف حدا فاصلا بين المتن ونص الرسالة، وكان السارد فيه معنيا بتعيين أناه كمتلق أول ومخصوص بالرسالة المرسلة، ألم تحط الرسالة في حضنه دون سواه من الأناسي، فإذ بالرسالة هي بقية من رسالة لا رسالة كاملة، وهي أيضا سليلة تلك الرسالة التاريخية المعجزة، رسالة الكعبة الشهيرة التي قصمت ظهر الباطل وأعلت كلمة الحق، فرسالة الانصراف تناصية الأمت أيضا قد تساقطت على السارد من علٍ لتُقرأه خبر مدينتيه المومس والبائدة، وهذا نصُها موضوعا داخل قرطاس:

[1]- المصدر السابق، ص 103.

« وتضادها المدينة الجاهلية (الضرورية...و البدالة ...
والخسة والسقوط والتغلب)..... والفاسقة...
والمتبدلة... والضالة.....
أما التي تبحث عنها فإنها في السماء.....
بعد أن اعتقدوا أنهم صلبوها رفعها.....
وما صلبوها وما قتلوها ولكن شبهت لهم.....
ولقد أعطيناها الكوثر إن شانئها هو:
الأبتر...
الأفجر...
الأحقر..... ». [1]

انفلق نص الرسالة إلى شقين، شقٌ يخص المدينة المومس وشق آخر يخص المدينة التي يبحث عنها السارد والتي أسماها "حبيبتي نون"، أما الشق الأول فجاء بخط كثيف راحت تتكدس في فضائه الناتئ سلسلة من النعوت الهجائية الموجهة إلى المدينة الجاهلية، في حين بدا الخط الذي كتب به الشق الثاني من الرسالة غير مبرز كأنّه ينزع إلى الاحتجاب مثلما احتجبت مدينة السماء، وفي هذا الجزء من نص الرسالة احتفاء بالمدينة الفاضلة وقد تقدّم في شكل متناصات قرآنية، قامت بتحويل الآيات عن ملفوظاتها ومدلولاتها الأصلية موظفة إنّاها في سياق جديد، فحين تقول الرسالة "وما صلبوها وما قتلوها ولكن شبهت لهم" فهذا متناص قرآني قام بتشخيص المدينة في صورة المسيح عليه السلام ثم مَنع عنها حادثاتِ القتل والصلب وخلَّدها برفعها إلى السماء، ويستمر الخطاب التقريضي المادح لمدينة السماء حين تقول الرسالة: "ولقد أعطيناها الكوثر..." لقد أُسْبِغت على مدينة السماء النعمُ بخلاف المدينة المومس التي حاقت بها النقم، ثمّ إنّ احتجاب مدينة السماء وتأجيل ميقاتها لا يحتمل الشك في وجودها

[1]– المصدر السابق، ص 103.

أو إمكانية وجودها مثلما أن هيمنة المدينة المومس لا يعني استمرار زمن الفجور والفساد إلى الأبد، فقد توعّدت الرسالة كلّ من يناوئ مدينة السماء، بأنّه هو الأبتر والأفجر والأحقر، وعليه فإن هذه السلسلة الثانية من الهجاءات والتي ختمت بها الرسالة نصها، ليست نعوتا محضة بقدر ما هي إنذارات بنهايات تاريخية محتومة لكلِّ مدينة ضالة حادت عن رسالة السماء، فانقطع نسلها وانقلب عليها فجورها وحقارتها.

لقد أتمت الرسالة ملفوظها الذي بدا بدوره كأنّه رسالة من السماء، حين راحت الرسالة تنشر نبوءتها وتُبشِّر بحتمية عودة مدينة السماء أو مدينة الحلم، لكنّ هذه الصفة القدسية قد سبقت الرسالة نفسها وبدأت مع خطابها التوشيحي الذي خصَّها بكلِّ تلك الأوصاف المعجزة والتقريضات المادحة، أفلم تَسَّاقط الرسالة حقا من السماء ؟ أو لم تأكلها الأرضة، فلم تُبْقِ منها على شيء سوى هذه الكلمات التامات التي هي خلاصة حكمتها.

9.2 – الانصراف من النص إلى النص / التناص:

ترتمي رواية سرادق الحلم والفجيعة في أحضان الموروث السردي العربي، ويعد ذلك ملمحا حداثيا له صلة بالتناص الذي لا يعني مجرد الاكتفاء بتسجيل الملاحظات العابرة والتنويه بالصلات التي قد تكون قائمة بين النص الروائي والموروث السردي العربي، بل إن التناص قد يَضْمُر معناه أحيانا فيُختزل في عمليات التنقيب عن المصادر وتحرّي المُشَابَهات والشُبُّهات النصية، هكذا يغدو التناص مجرد رصدٍ للنصوص وسوقٍ للشواهد، على الرغم من أنّ التناص يتجاوز هذا المعنى الساذج، ليصير هو ذاته تجربة وإنتاجية نصية خلاّقة، ترفض المشابهة وتعيد كتابة النصوص وتقوم بنقضها أحيانا وفقا لآليات التناص المُتعَارف عليها والتي جعلت من التناص منهجا لقراءة النصوص يتوكأ في الغالب على كفاءة تداولية،[1] وانطلاقا من هذا التصور لم نجد في رواية السرادق

---

[1]– انظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2001، ص 111.

انظر أيضا سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي - من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر،2006، ص 39.

تناصا بالمفهوم المبتذل الذي يوشك أن يصير هو الأكثر شيوعا وتداولا، وذلك لأنّ كثرة الشواهد في نص ما قد لا تعني البتة أن هذا النص تناصي الهوية، بل قد تظل علاقته بالنصوص هامشية وجزئية، لأنّه لم يوظفها توظيفا بنائيا كلّيا ومتكاملا، وبخلاف ذلك تماما أسفر التناص في رواية سرادق الحلم والفجيعة عن نص جديد، لم يُؤسِّس مع النصوص السابقة علاقة محاكاة تامة ولم يُعِد اجترارها بل شنَّ عليها عمليات تحويل ونقل طالت بنياتها اللّسانية والدلالية.

ولعلّ أكثر التناص في رواية سرادق الحلم والفجيعة، كان يرشف من كأسٍ دهاقا مزاجها من قداسة النص القرآني الذي راحت الرواية تُضَمِّنه وتدمجه بين تلافيف بنيتها اللغوية والرمزية، وعلى هذا لم ترد الآيات القرآنية في رواية سرادق الحلم والفجيعة كمناصات منصوص عليها إلا نادرا، فإن جيء بالقليل منها كمناصات قرآنية غير محولة لفظيا، فإنّ السارد لا يرسم لها حدودها الخاصة ولا يمنحها صفة الشواهد المستقلة بملفوظها القرآني، بل هي متداخلة غالبا مع البنية النصية الأصلية، مثل ذلك هذه المناصات الشاردة، "فإنّها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور" "فأمها هاوية وما أدراك ما هيه نار حاميه". "فالمغيرات صبحا فالموريات قدحا فأثرن به نقعا فوسطن به جمعا"، هنا يستحضر السارد الآيات القرآنية بلفظها الظاهر دون أن يضعها داخل أقواس، مثلما تعودنا أن ندون ونقرأ الآيات القرآنية، ربما ليمنح ذلك المناص القرآني هيمنة أكبر على الخطابات المجاورة حين يخالِطها ويمنحها قداسة لفظه دون معناه، ذلك لأنّ أكثر المناصات القرآنية ترد محوّلة مضمونيا، وهي تتخلى عن مدلولاتها وسياقاتها الأصلية لصالح السياق النصي الجديد.

قد ينهض بعض المناص على تجميع آيات مختلفات في سياق واحد، كما في قول السارد: «اضرب بعصاك الحجر... زيتونة لا شرقية ولا غربية... والعاديات ضبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا فوسطن به جمعا».[1]

فإن كانت هذه الآيات الثلاث لم تُحوَّل لسانيا، إلاّ أنّها بمجرد أن هجرت سياقها

---

[1]– عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 50.

من السورة القرآنية، حتى كفّت عن أن تكون هي نفسها، بل لقد أضحى المعنى فيها غائبا، فلا يكتمل إلاّ بتأويله ضمن سياقه الروائي الجديد،وذلك بردّ ظاهره على باطنه، وذلك ما يتراءئ في المقطع نفسه من المتناص الذي تواتر مرتين في الرواية، وفي الثانية منهما يقول السارد: « رأيت الصخرة تشقق بعد أن كانت رتقا... واستوى الشيخ أمامي بشرا إنسانا سويا... دنوت منه في تحنان... لابد أن يجيبني عما يحيرني عن المدينة... أدركت أنه قد فهم كل ما دار في خلدي لقد أوتي الحكمة... الكشف... الفضل... الرمز... غير أنه لم يزد على قوله:

– زيتونة لا شرقية ولا غربية... والعاديات ضبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا فوسطن به جمعا.

قال أو هكذا خيِّل إلي أنه قال، ولكن ما علاقة هذا بما سألت عنه...؟ ».[1]

إذن لم يزد الشيخ على ما قال، وما قاله إشارات من المتن القرآني راح السارد يتظاهر بعجزه عن فهمها، فكانت عاقبة عيِّه التذرع بالصمت، ليبقى سؤاله معلّقا تدلّ عليه علامات الحذف التي تفتح بدورها فواصل الاحتمال، وهي فرص للتأويل اصطنعها السارد حتى يدفع بالقارئ إلى اكتشاف سر العلاقة بين السؤال البسيط الظاهر، والجواب الملغز النافر.

فالقارئ إذن هو المعني بتمحيص الإجابة، وكشف الحجاب عن هذه الرموز المبثوثة في تقاطيع المناص القرآني الذي استُجلب كشاهدٍ لم يُحوَّل لسانيا، وإنّما اعتوره تحويل دلالي، وعليه فإذا كان السؤال عن المدينة، فإن الخبر هو عن المدينة نفسها، وهي التي جرى عليها الوصف " زيتونة لا شرقية لا غربية "، وإن كانت العبارة لا يمكن أن تحتمل مطلقا مجرد تعيين لجهات جغرافية، بل لكأنّها تكاد تهمس هي الأخرى بأطروحة الرواية، فأولى بالمدينة،التي التبست برمز الزيتونة أن تعدل عن كلِّ جهة أخرى، فلا الشرق يناسبها ولا الغرب، وهي مدينة الفتح وحسبها ذلك، ثم إنّ هذا الفتح قد اقترن بقداسة القَسَم الذي جاء تحديدا في " العاديات ضبحا".

---

[1]– المصدر نفسه، ص 79.

يتقدّم الصنف الثاني من التناص في رواية سرادق الحلم والفجيعة في شكل آيات تم تحويلها واقتطاعها من سياقها، وتحريف بنيتها اللغوية والدلالية بشكل مقصود، أخذ السارد يوزعها بقَدَرٍ على ألسنة المتكلِّمين في الرواية ويلصقها بخطاباتهم، هكذا تتقدّم المتناصات القرآنية كجهات للتبئير، وتتفاوت فيما بينها بحسب سياقات توظيفها بالذات، إذ تختلف هيئات ساردِيها ومتداوليها، وصيغها التبئيرية ووجهة النظر التي تقترحها للعالم، فالمتناصات القرآنية الموجودة في سياق ملفوظات الشيخ المجدوب والشاهد، تتناقض جذريا مع متناصات أخرى موضوعة على لسان حيوانات مجتمع الرواية، مما يعني أنّ هذه الأخيرة قد تتوسل قداسة النص القرآني لبسط هيمنة خطابها والاستحواذ على الآخر، وهنا نلحظ كيف يتحول المتناص القرآني المحرَّف على لسان الغراب والفأر والنسر والسيد نعل إلى خطاب للهيمنة، يستبطن توسيع نفوذ الفكرة، ويستهدف تحريف وعي الآخرين وحملهم على الرضوخ والتسليم بواقع استلابهم واستغلالهم، أما المتناصات التي سيقت على لسان الشيخ المجدوب على وجه الخصوص، فهي خطابات لمقاومة الهيمنة والتصدي لكلّ أشكال الاحتواء اللّسانية والإيديولوجية، بل إنّها متناصات تُضمر وعي المؤلف الذي راح يتخذ من الأسلبة القرآنية وحوار النصوص وسائط لإدانة كلّ خطابات الهيمنة الزائفة، تلك التي تتستر بالدين وتستمد منه شرعية وجودها، وبه تبرِّر أفعالها وأخطاءها،وكذلك يفعل الغراب والسيد نعل والمدينة المومس.

تبتر المتناصات النص القرآني وتخرجه من سياقه الأصلي، ثمّ تعيد كتابته من جديد حتّى يندمج مع كلِّية السياق السردي الموضوع فيه، وقد أنشأ السارد شكلا من التوازي بين أربع متناصات قرآنية، تشكل في مجموعها أهم مراحل مغامرة الرواية، وبين مصادرها القصصية المأخوذة من القرآن الكريم، فأوّل المتناصات تتوازى مع قصة السامري وقد جُعِلت استهلالا للرواية، والثانية هي قصة المراودة وهي لب الحكاية وحبكتها، أمّا الثالثة فهي قصة الشيخ المجدوب التي تتقابل مع قصة المراودة وتضادها، في حين تشكل قصة الطوفان بمرجعيتها القرآنية كذلك، النهاية المُتوقعة للرواية.

تستحضر الرواية قصة السامري، كمتناص قرآني تمنحه وظيفة استهلال مناسب لحكاية المدينة المومس، لأنّ منها تبدأ قصة الانحراف ومنها يفرخ القبح كاشفا عن كلّ سوءاته، فإذ بعشاق المدينة المومس هم سامروها الجدد، لأنّهم أعادوا ابتعاث فعل السامري الماسخ: «ما هي إلا ساعات حتى كان النصب شامخا... إلها جسدا له أنين...نعيق...جئير... قال أحدهم:

– لن نبرح عليه عاكفين...

وقال ثان:

– هذا إلهكم وإله آبائكم الأولين... ».[1]

هكذا صنع عشاق المدينة المومس إلههم بأيديهم، جسدا غرابا لا عجلا، فأذعنوا له، وبذلك استوى الغراب امتداد لرمزية الإله قبحون ومرجعا للباطل اتبعه الأخدان والأتباع وعشاق المدينة المومس، أمّا الغرباء من أمثال الشاهد وسنان الرمح ونور الشمس وعسل النحل فقد اطمأنوا إلى المرجعية العرفانية التي جسدها الشيخ المجدوب حين اعتزل مدينته وما تَعْبُد وفرَّ بدينه إلى الصخرة الخضراء في الجبل الصلد، فتحوّل إلى رمز للحقِّ دامغٍ للباطل، رافضٍ لانحراف المدينة وانقلاب نواميس الحياة فيها.

من هنا راح الشاهد يستمد الحقيقة من رمزية الشيخ المجدوب، مستأنسا بإشاراته ومستهديا بنصوصه ومتناصاته القرآنية*، التي استحالت بدورها انصرافات، تركت لغة التواصل بدلالاتها التعيينية إلى لغة الترميز الصوفية، وهذا ما أَخْبَرَتْ به الفاتحةُ إذ أعلنت قبل بدء الحكاية أنّ لغة المتصوفة ستفيض على نسيج السرد، مشكلة انصرافا من الخبر إلى تمويه العبارة، وانتقالا من حكاية السارد إلى حكاية المجدوب، ومن مغامرة النص إلى مغامرة المتناص، وبذلك يغدو كلّ كلام يتلفظ به الشيخ المجدوب لغةً ثانية بحاجة إلى تأويل إضافي يفك سننها ويفض أسرارها.

---

[1]– المصدر السابق، ص 14–15.

*– نحصي من هذه المتناصات: قصة نبأ الهدهد، ص90. قصة هئت لك، ص 109. قصة بقرة صالح، ص18 قصة طوفان نوح، ص79. قصة آدم، ص17. قصة عصى موسى، ص 78... الخ.

قد تنمو بعض المتناصات القرآنية في سياق الحوار أو الحجاج السردي المُطَّرد بين الشيخ المجدوب والشاهد، فحين يسأل الشاهد عن الخلاص، يجيبه الشيخ: « تريد أن تبلغ مجمع البحرين.. وقلبك معلّق بالحوت، ولبّك عاشق للعجل..عد اذبح العجل، واحي الحوت... دون ذلك فلن تستطيع معي صبرا ».[1]

يسترفد هذا المتناص القصة القرآنية الأصلية، قصة موسى والخضر عليهما السلام، متخذا إياها ذريعة لتقصي رحلة السارد للبحث عن الحقيقة، وإن كانت رحلة السارد رحلة ذهنية إلاّ أنّ غايتها أن تبلغ مجمع البحرين **، تماما مثلما كانت غاية موسى عليه السلام أن يبلغه، لأنّه العلامة المكانية التي ستدلّه على الخضر وتجمعه به، من هنا ينشأ شيء من التناظر أيضا بين القصة القرآنية والمتناص، يبدأ من مستوى التخاطب فينتهي إلى مستوياته الدلالية، وعليه يستوي سياق التخاطب بين الشيخ والشاهد ضمن نسق تراتبي،تتفاوت فيه درجة معرفة كلِّ طرف، أما الشاهد فقد لازمته الحيرة وضَمُرَت معرفته التي قررتها أساليب الاستفهام والتعجب وجمل الارتباك والتردّد وعطف التخيير بأو، تماما مثلما عجز موسى عن الإحاطة بخبر الخضر، لأنّه لا يعلم بالقياس إلى من هو أعلم منه، أمّا الشيخ فيروح ينشر خطابه العرفاني فارضا شروط تداوله كالخضر سواء بسواء.

أعادت الرواية صوغ القصة القرآنية بأن أعطتها سياقاتٍ جديدة، فإذا كانت القصة القرآنية قد صادرت على حركة السؤال الذي لطالما عُدَّ مسلكا للمعرفة، واستنت لنفسها شرطا جديدا، فكان حريًّا بموسى أن يقلِّم أظافر لجاجته، ويقاوم فضوله ويتجمَّل

---

[1]– عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 19.

**– جاء ذكر مجمع البحرين على أنّه ملتقى بحر الروم وبحر فارس مما يلي جهة المشرق، أمّا الصخرة ففي رواية للبخاري عن قتيبة، عن سفيان بن عُيينة... وفي حديث غير عمرو قال: " وَفِي أَصْلِ الصَّخْرَةِ عَيْنٌ يُقَالُ لَهَا الْحَيَاةُ، لَا يُصِيبُ مِنْ مَائِهَا شَيْءٌ إِلَّا حَيِيَ، فَأَصَابَ الْحُوتَ مِنْ مَاءِ تِلْكَ الْعَيْنِ، قَالَ: فَتَحَرَّكَ وَانْسَلَّ مِنْ الْمِكْتَلِ فَدَخَلَ الْبَحْرَ... " انظر الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدِّمشقي: تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السّلامة،ج5، ط1، دار طيبة للنشر والتوزيع، 1989، ص 176.

بالصبر ليحصل على العلم بالخبر، فإنّ شروط الشيخ المجدوب لحصول المعرفة أوثق صلة بالغرابة المنشودة التي تنسجم مع نزعة التشخيص الأسطورية في الرواية، هكذا يطلب الشيخ من الشاهد أن يحيي الحوت ويذبح العجل، لأنّ في إحياء الحوت رمزا لبدء رحلة البحث عن الحقيقة وبلوغ مجمع البحرين الذي لم يعد في الرواية علامة مكانية، بل جرى ترميزه ليشير إلى بداية السؤال ووسيلة العرفان، فلولا الحوت أو بالحري لولا نسيان الحوت لما كانت مصادفة اللِّقاء الخالدة التي عنها انبثقت قصة موسى عليه السلام و الخضر وهي القصة التي رويت تفاصيلها في بعض كتب التفاسير[1]، وسيقت قبل ذلك مجملةً في قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَىٰهُ لَآ أَبْرَحُ حَتَّىٰٓ أَبْلُغَ مَجْمَعَ ٱلْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا ﴿٦٠﴾ فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلْبَحْرِ سَرَبًا ﴿٦١﴾ فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَىٰهُ ءَاتِنَا غَدَآءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَٰذَا نَصَبًا ﴿٦٢﴾ قَالَ أَرَءَيْتَ إِذْ أَوَيْنَآ إِلَى ٱلصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ ٱلْحُوتَ وَمَآ أَنسَىٰنِيهُ إِلَّا ٱلشَّيْطَٰنُ أَنْ أَذْكُرَهُۥ ۚ وَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلْبَحْرِ عَجَبًا ﴿٦٣﴾ قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ ۚ فَٱرْتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصًا ﴿٦٤﴾ فَوَجَدَا عَبْدًا مِّنْ عِبَادِنَآ ءَاتَيْنَٰهُ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا ﴿٦٥﴾ قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰ هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَىٰٓ أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا ﴿٦٦﴾ قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ﴿٦٧﴾ وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَىٰ مَا لَمْ تُحِطْ بِهِۦ خُبْرًا ﴿٦٨﴾ قَالَ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ صَابِرًا وَلَآ أَعْصِي لَكَ أَمْرًا ﴿٦٩﴾ قَالَ فَإِنِ ٱتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْـَٔلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّىٰٓ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا ﴿٧٠﴾ ﴾[2].

استقرض المتناص أيضا رمز العجل المبثوث في قصة موسى مع السامري، أما عجل موسى عليه السلام فقد حرقه موسى ونسفه في اليم نسفا، أمّا عجل الشاهد فأولى له أن يُذبح، ومهما تعدّدت أشكال الخلاص والتخلص من العجل، فإن النصان القرآني والروائي يتنازعان همًّا واحدا وهو الدعوة إلى تحطيم الآلهة القديمة والآلهة الجديدة التي نصنعها بأيدينا ونعبدها فتردينا المهالك، وإن كان العجل في المتناص قد تمّ

---

[1] – أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري: صحيح مسلم(المُسند الصَّحيح المُختَصَر من السُّنن بنقل العدل عن العدل إلى الرسول صلى)، حققه أبو قتيبة نظر محمد الفاريابي، ط1، دار طيبة للنشر والتوزيع،الرياض، المملكة العربية السعودية، 2006، كتاب الفضائل، باب من فضائل الخضر، حديث رقم 2380، رواه أُبيّ بنُ كَعْبٍ، مج2، ص 1116.

[2]- سورة الكهف:60- 70.

تشخيصه برموز أخرى، بعضها محض مسوخ كالإله قبحون، وبعضها يتخذ الصفة الحيوانية كالغراب أو النسر، هكذا تُردّد القصة القرآنية أصداءها في أعطاف المتناص الذي غدا مركبا، حينما أدخل قصصا في قصصٍ مُضَاعِفا بذلك امتدادات الرمز وإيحاءاته.

لقد رجحت في رواية السرادق الشواهد غير المنصوص عليها، وهي المناصات المُحوَّلة دلاليا إلى جانب المتناصات بوصفها شواهد محوّلة دلاليا ولسانيا، بخاصة منها المتناصات القرآنية التي عرف فيها النص القرآني عمليات تحويل ونقل عميقة، هكذا يكف التناص في هذه الرواية عن أن يكون مجرد مجاورة عابرة بين النصوص، لأن النصوص الحاضرة لسانيا والغائبة دلاليا، والنصوص الغائبة لسانيا ودلاليا قد تم دمجها في نسيج الرواية فحُوِّلت بذلك عن لغاتها ومضامينها الأصلية، بل إنّ كلّ النصوص مُحَرَّفة ومُحولة تناصيا ممّا يعني أنّنا بصدد عملية كتابة ثانية ليست تُعنى بمحاكاة النصوص الأصلية مطلقا.

3 - زمن السرد:

تبني الرواية سردا أساسيا منطلقه حاضر الحكي وقد اقترن برحلة بحث السارد عن حبيبته نون،هذا ويتخلل حاضر الحكي استرجاعات تحيل إلى الماضي، فيتقاطع بذلك حاضر الحكي بماضيه ومستقبله، عندئذ تتداخل الأزمنة وتتمدد وتفيض بالمعنى، وهذا أدعى إلى القول بأنّ الأزمنة في رواية سرادق الحلم والفجيعة لم تعد بنيوية أو تخييلية فحسب، بل هي أزمنةُ صراعِ هوياتٍ إيديولوجية تتخذ سمتا زمنيا، وسنلمس هذا التصادم من خلال أحداث الرواية التي تُرسخ قيم الحاضر السلبية ومعها نفوذ من يمثلها من شخصيات:(الغراب - السيد لعن - المدينة المومس..)، مقابل خفوت قيم الماضي الإيجابية واحتجاب أو تأزم من يمثلها أيضا:(الشيخ المجدوب - السارد/ الشاهد- الرفاق...)، ويمتد هذا التقابل لينتظم الأمكنة كذلك، إذ تتسِّع الهوة بين المدينتين، البائدة والمومس، أو بالحري بين ماضي المدينة وحاضرها الذي يؤول إلى الأسوأ دائما، مثلما التمسنا ذلك في المباحث السابقة.

تبدأ رواية سرادق الحلم والفجيعة بالتأريخ لزمن الطوفان الذي يشكل النهاية المفترضة للرواية، مما يعني أن السارد يصل نهايةَ القصة بالحكي من الدرجة الصفر، الذي يكون فيه السارد الشاهد مستعدا لإعادة سرد ما جرى أو لإعادة كتابته، بعد طرح الأسئلة حول مصير المدينة المومس، لكنّ هذه الأسئلة هي أسئلة محفزة للقراءة أكثر مما هي أسئلة حقيقية عن نهاية المدينة المومس التي بلا ريب ستسكت الرواية عنها، وستبقى مجهولة لأنّها مستمرة في الحاضر الذي لم يستطع بدوره حلّ لغز المدينة المومس، وهو ما أخبر به السارد ولم يدَّخره حين قال: «وما زالت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قمة الجودي حيث رست السفينة... لكنّهم لم يعثروا عليها أبدا رغم كثرة الفرق الأثرية المتخصصة من أرقى الجامعات في العالم. ما زال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس ولم يصلوا إلى نتيجة بعد... هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟»[1].

يهيمن حاضر الحكي إذن، على مجموع توليفة زمن الرواية، ويتقدّم موصولا دائما بصوت السارد الذي يشير إلى نفسه بضمير المتكلم "أنا"، وبمقام تلّفظه الذي يتضمن في الوقت نفسه تعيين فضاء الحكاية، ممّا يعني أنّ حاضر الحكي هو من يتكفل بتأطير السرد، إذ تُعلن هذه الوظيفة التأطيرية عن نفسها ابتداء من قصة " أنا والمدينة" التي تدشِّن مغامرة الرواية كما تستوي القصة الإطار، لأنّها تتضمن ما تبقى من قصص تاليات لها، ففي هذه القصة الأولى إحالات ثلاث على زمن السرد الأساسي وهو حاضر الحكي وعلى مكانه وهو المدينة وعلى فاعله وهو السارد/الشاهد.

ثم تتثال القصص تباعا من صلب القصة الابتدائية، وكلّها تراكم مجموع المشاهدات الغريبة والتهويمات العائمة والصدمات القاتلة والانطباعات الشارحة التي ينقلها السارد/ الشاهد وهو يسيح في أزقة المدينة وشوارعها الخلفية وزواياها، فيصبح السارد بذلك هو العين التي ترى والأذن التي تسمع والفكر الذي يُخمِّن،إنّه الوسيط الوحيد بيننا وبين الحكاية، ولعلّ أول تجربة صادمة للسارد في المدينة، قصة الفأر

---

[1]– عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 07.

والحصاة التي يفتك فيها الفأر بالقط وتقفز الحصاة لتستقر في فم السارد حتى تُكْبت دهشته مما رأى، ويُكمَّم فاه فلا يروي رؤيته لأحد، لكنّ السارد ماض في عزمه على القول، فيثني على قصة الفأر والحصاة بقصص أخريات هي شهادته على كلِّ المسخ الذي يعشش في المدينة المومس.

وقد تتخلل بعض قصص المشاهدات، التي يكون فيها السارد منهمكا في نقل كلِّ ما يجري في المدينة المومس وما يجري أمام ناظريه الآن قصصٌ تاريخية، يفارق من خلالها السارد الحكي من الدرجة الصفر باتجاه ماضي الحكاية ممثلا في تاريخ المدينة القديم وتاريخ الشخصيات، وتتقدَّم هذه القصص في شكل استرجاعات خارجية لا صلة لها بموضوع الحكاية التي تُحْكَى الآن، وهي غالبا ما تكون مصحوبةً بحركة انصرافٍ تقود الساردَ من المتن إلى الحاشية، بمعنى أنّ الحاشية هي التي تتولى غالبا المفارقات الزمنية الاسترجاعية الخارجية، مثل ذلك بعض الاسترجاعات التي تخبر عن ماضي الشخصيات كحكاية حي بن يقظان وعسل النحل والأسمر ذو العينين العسليتين، وهي استرجاعات كنّا شرحناها بتفصيل في مبحث انصرافات الحواشي.

غير إنّ بعض المفارقات الاسترجاعية قد لا تتمخض عن علاقات انصراف الحواشي وحدها، بل قد تنتج عن نوع آخر من الانصراف داخل المتن السردي، يتأتى بانتقال السارد من قصة إلى قصة أخرى أو بارتداده من الحاضر إلى الماضي قبل أن يستأنف الحكي من الدرجة الصفر، فيسفر ذلك عن حركة زمنية شديدة التداخل والتعقيد، كتلك التي تنتظم قصة تجشؤ السيل في علاقتها بما قبلها وما بعدها من القصص، فقد أفضى بنا هذا المظهر التركيبي الزمني المتداخل إلى التعرّف على طريقة عمل الاسترجاعات بالقياس إلى هذه القصة بالذات، فقد تقدّمت قصة "البحث عن الحبيبة"، قصة "تجشؤ السيل"، وفيها يعلن السارد عن عودته إلى المدينة فيقول: «عدت إلى المدينة مع تجشؤ الفجر لقد ذقت* بها ذرعا، وما كنت أستطيع أن أزيد فيها ليلة واحدة

* ـــ قد يكون هذا تصحيفا طال الكلمة بعد طبع الرواية، أو ربما هو خطأ مقصود من قبل المؤلف، لكن الأرجح أن يكون خطأ غير مقصود لأنّ ضاق ليست بمعنى ذاق بدليل مفعولها الشهير ذرعا.

فوق ما قضيته، لقد كرهت كل شيء حتى نفسي وكانت نفسي قد تاقت لرؤية النجوم المتلألئة في صفحة السماء الصافية وبالفعل فقد نلت ذلك ونعمت به وناجيت النجوم بحثا عن الرفاق وعن حبيبتي نون وخلت النجوم قد اختلفت فيما بينها واختلطت أصواتها...».[1]

يتظاهر السارد هنا باستئناف حكي المدينة عندما يخبر بعودته إليها عند الفجر، لكنّه يقطع هذا الحديث فجأة ليترك حاضر الحكي إلى ماضيه، عندئذ يقوم السارد باسترجاع واقعة خروجه من المدينة للبحث عن الرفاق وعن حبيبته نون، والتي لم يخبر بها حين حدوثها لكنّه يستدرك حكيها الآن بعد فوات الأوان، فيأخذ هذا الحكي المؤجل شكل استرجاع داخلي يضمنه السارد حديث النجوى الذي دار بينه وبين النجمات.

ثم يباشر السارد قصة " تجشؤ السيل"، مستعملا العبارة الاستهلالية نفسها التي بدأ بها القصة السابقة: «عدت إلى المدينة تجشؤ الفجر.. عدت إليها مكرها أدفع نفسي دفعا... شيء ما يقع هذا الصباح لقد استيقظت المدينة قبل الأوان على غير عادتها... كان الناس في هرج ومرج يندفعون جريا كالحمر المستنفرة فرت من قسورة... يخرجون من تحت الأرصفة... من تحت البالوعات... ليس الأمر عاديا البتة لا بد أن أعرف لمجرد إشباع الفضول...»[2]، لكن السارد يؤجل مرة ثانية حكي المدينة مفضلا إرجاء الخبر الجسيم إلى ما بعد قصتين متتابعتين هما "سراب الأبالسة"، و"الارتواء يولد الظمأ"، متظاهرا بضبط حماسته خوفا من أن يجرفه تيار السيل، فقد تعمّد السارد تعليق الحكاية حتّى يترك قارئه معلّقا أيضا بأهداب الفضول، مرغما إياه على الانتظار أكثر ليزيد شغفه بسر الحكاية وسحرها، داعيا إياه إلى الاسترخاء معه حين يستحضر طيف حبيبته نون في القصة الأولى أو يناجيها في القصة الثانية.

وهاهي قصة " نبأ الهدهد" تنفرد لوحدها بالنبأ العظيم، وتستأثر لأجل ذلك بامتياز

---

[1]- المصدر السابق، ص 86.

[2]- المصدر نفسه، ص 87.

ترويج الحكاية وإشباع فضول القارئ النهم، حين يعود السارد إلى اللحظة نفسها التي قرر فيها تجميد حكاية "تجشؤ السيل"، فيقول: «وركبني السعار فألفيت نفسي أندفع معهم عدوا حيث يعدون... وجدنا حشدا من المتطفلين قد سبقنا يضرب طوقا كبيرا يقف في المقدمة الغراب وعن يمينه كالظل السيد لعن أقصد نعل يحدقون بهدهد يقف على مرتفع من الأرض بألوانه الزاهية وتاجه المتوهج ويخطب بلسان فصيح صريح... ».[1]هكذا كان مبدأ التأجيل يسفر في كلّ مرة عن استعاداتٍ للحكي تربك بدورها خطية الزمن في رواية ليست تذعن للنظام الزمني ولا تتقيَّد ببنيته الشكلية، وإنما تقدُّ من بين فرث ودم الحادثات والوقائع الزمنية استعاراتها البليغة، كأن تصيِّر زمن الطوفان مثلا احتجاجا صامتا على زمن الرداءة الذي يتغشى المدينة المومس، فيغدو الزمن بذلك تجربةً ورؤيا إلى العالم أكثر ممّا هو لعب شكلاني صميم بأزمنة الفعل السردية.

4- الهيئات السردية:

لم ترجئ رواية سرادق الحلم والفجيعة تعيين هيئتها السردية إلى المتن ومصادفات قراءة التبئير فيه بل باشرتها بدءا من عتباتها الأولى، في الإهداء والفاتحة والخاتمة، فكانت إحالة ضمير السرد "أنا" كافية حتى ندرك أنّ عرض محكيِّها سيكون من زاوية سارد/شاهد، كما أسمته الخاتمة، سيتولى الحكي عن نفسه وعن غيره وسيمنح نفسه فرصة استيعاب مرويات الآخرين، فيضم أصواتهم إلى صوته، من غير تعسف في وجهة نظر أو استئثار تبئيري صارم.

وعليه فإنّ أكثر وضعيات التبئير منطقية بالنسبة إلى حكي السارد الشاهد، هو بالتأكيد ما يتعلق بخبره عن نفسه، عندئذ يهيمن التبئير الداخلي في صيغة المسرود الذاتي، ينهض فيه السارد/الشاهد بالحكي عن ذاته والتنفيس عن همومها وشكوكها وهواجسها ورغباتها، كأن يقول: « ضاقت علي الأرض بما رحبت بعد أن عاداني كل شيء فيها من الأحياء والجماد على السواء... فكرت بادئ الأمر أن أزور المجدوب في حضرته لعلي أسمع منه كلمة تنتشلني من الضياع والقلق الذين أحياهما ثم انصرفت عن التفكير في هذا الأمر... ثم

[1]- المصدر السابق، ص 90.

فكرت أن أزور القبة حيث يعتزل مولانا الناس... لكن تراجعت عن هذا القرار...».[1]

يضع مثل هذا التبئير الداخلي السارد في وضعية سكونية إزاء العالم الهادر المحيط به، فكلّ شيء يمور ويتغير، أمّا هو فينكفئ على نفسه مستغنيا بحديثها، مكتفيا بالتأمّل الصامت وبعرض خطاطته الذهنية والتفكير في الفعل دون فعل الفعل، مرجئا الفعل الذي يَضْمُر وتتقلص مساحته بالقياس إلى مساحة التأمّل والتردّد والخوف.

هكذا تمتد يد التبئير الداخلي لتلتقط كلّ لحظة استبطان ونكوص نحو الداخل، ولتضيء سرادقات الذات الشاردة في شرنقة أحلامها وكوابيسها واستيهاماتها ورؤاها، وجميعها يرسخ عزلة السارد/الشاهد، وغربته الزمانية والمكانية.

ثم ينتقل السارد/الشاهد من موقع التبئير الداخلي، كفاعل ذاتي إلى موقع التبئير الصفر، يتولى فيه مبادرة الحكي نيابة عن الآخرين، وهنا أيضا تتمدد معرفة السارد الكلّية لتطال حيوات الآخرين وأفكارهم ومشاعرهم، فتجلِّيها هي الأخرى في شكل استبطانات على الشخصيات، مثل ذلك قول السارد/العليم: « هبط الطائر العجيب بسرعة عجيبة أمام دهشة الجميع فحلق فوق رؤوس المترشحين مرفوفا... وحط أخيرا على رأس لعن أقصد نعل، ما كاد يفتح فاه مقهقها مزهوا، حتى طار مرة ثانية، وحط على رأس الغراب وتنفس الجميع الصعداء لأنهم كانوا يدركون أن ذلك واقع لا محالة، لقد خلق الغراب ليكونوا له أتباعا وخدما... ورأيت السيد لعن ينظر في الغراب نظرة شزراء فيها حقد وبغضاء... فلما أحس أن الغراب بدأ يتحرك ليواجهه ارتمى في حضنه يعانقه ويصيح بالمبايعة، ومثله فعل المترشحون الآخرون، وفعل الحشد الكبير، لقد حملوا السيد غراب على الأكتاف واندفعوا إلى الأمام عبر شوارع المدينة... وأزقتها... وأذرعها... وسيقانها...».[2]

إننا هنا بصدد تبئير سارد عليم، يصف من الداخل والخارج، وله القدرة على اختراق حواجز النفس وقراءة الأفكار وحدسها، فقد تمكن السارد العليم من فضح مشاعر الشخصيات

---

[1]- عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 97-98.

إزاء بعضهم البعض ونطق بما لم ينطقوا به، فإذ به يقرأ أفكار الحشد ويحدس موقف الجميع مما يجري، ويفضح حقد السيد لعن على سيده الغراب، ويعري خبث الغراب وما يختلج صدره من مخاوف وشكوك لم يفض بها إلى أحد قط، هكذا كان السارد العليم مطَّلعا على كلِّ الأسرار، وقد أظهرها عليهم جميعا لأنّه سارد كثير الفضول واسع المعرفة.

وعلى الرغم من ذلك لم يكن التبئير الصفر هو الصيغة التبئيرية المهيمنة في رواية سرادق الحلم والفجيعة التي يبدو أنّها لا تؤمن بأحادية المنظور السردي، بل إنّ التبئير الصفر نفسه قد يؤول إلى نقصان أو يقع تعديله باستمرار، أو تُرَجَّح معرفته غير المكتملة بسرد إضافي مُسْتَجْلَبٍ من مصادر مختلفة كالإشاعات، والرسائل واللافتات، وكلّها تنهض بوظيفة دعم السرد الأساسي بمكمِّلات سردية ثانوية، مما يعني أنّ التبئير الصفر ينتج عنه هو الآخر وضعيات سردية يلجأ فيها السارد إلى تغيير مسافات حكيه وتعديله باستمرار.

توجد مواقع سردية كثيرة تتضاءل فيها معرفة السارد العليم عندما يكون حبيس شرنقة متاهته، أو مقيَّدا بمنظوره السردي الجديد الذي تراجعت فيه حركته وضمرت قدرته على التقاط المسموعات والمرئيات واستبطان المشاعر وكشف الحدوسات واستشراف المواقف والأفعال، عندئذ يلجأ هذا السارد إلى تعويض نقص الخبر بتخمين ما يجهله أو يشك في صحته، أو ما لم يستطع رؤيته،أو ما تعذر عليه سماعه، فإذا نحن بإزاء تبئير صفر كان حقه الزيادة فآل إلى نقصان، وفي هذا عدول واضح من التبئير الصفر إلى التبئير الخارجي.

تتقدم إذن، بعض المقاطع السردية متسربلة بتبئير خارجي، يكتفي فيها السارد بما يراه مثل ذلك قول السارد: « جال الغراب بنوافذه فوق الرؤوس... تأمل جدار السجن يعلو شامخا... تتناهى من خلفه أنات مبهمات... عاد إلى نفسه اعتدل في جلسته... تنحنح... صاح لعن أقصد نعل...

– عاش الغراب سيدنا في الأرض والتراب.

ولهج الجميع خلفه مرددين العبارة واستمروا دون أن يسكتوا حتى بحت

أصواتهم...انتشى الغراب وقد رسمت الكبرياء على وجهه لوحة مشوهة... أشار بمخالبه أن اسكتوا وكأنما قطع عنهم الكهرباء فسكتوا دفعة واحدة.

تمطط... تثاءب... وقال:

– لقد جمعتكم اليوم لننجز أعظم معجزة الدنيا... لا بد لهذه المدينة... من إله جبار...يحفظ الديار... ويرد الأشرار... ويحمينا من العار والشنار.

والتهبت الأكف تصفيقا... وتدفقت الحناجر هتافا... ».[1]

في هذا المقطع من التبئير الخارجي، تبرز وظيفة سارد تقليدي يحدد مناسبات الحكي المشهدي، الحدثية منها والزمانية والمكانية، فالحدث هو تنصيب الإله قبحون إلها جديدا للمدينة المومس، والمكان هو مدخل المدينة، أما الوقت المعلوم فهو زمن التلفظ بالعرض ذاته الذي حدده السارد حين قال: " لقد جمعتكم اليوم "، ثم يروح السارد يبسط هيمنته على المشاهد، فينظم العرض ويقوم بتوزيع أدوار القول على المتكلمين من خلال صيغ الأداء المصاحبة للعرض مثل: " قال – ردد – أشار..."، كما يتولى السارد وصف وضعية الشخصية وقت تلفظها كقوله " تمطط... تثاءب "، إلاّ أنّه وصف خارجي لظاهر الشخصية دون باطنها،مما يعني أن السارد هنا لم يتجاوز حدود الرؤية من الخارج، وقد تقاصر سرده عن تأويل المواقف وتخمين انطباعات المتكلِّمين ووصف مشاعرهم،أو التعليق على ردود أفعالهم، مثلما كان ديدنه في مواقع سردية أخرى.

هكذا يتراجع تدريجيا تبئير السارد العليم، ليترك المجال لتبئير سارد يتصنع سمتا من الموضوعية، كأن يقول السارد: «وتعاون اثنان فحملا الجثة وأوقفاها عند فم المغارة... كانت الجثة ضخمة... لم أستطع أن أتبين معالمها... المهم أنها جثة آدمي أبيض البشرة يميل قليلا إلى السمرة لكن لم أتبين جيدا ملامح الوجه.... كان الرأس منكفئا على الصدر وكان الشعر يغطي ملامح العينين...».[2]

---

[1]– المصدر السابق، ص ص 13– 14.

[2]– المصدر السابق، ص ص 32–33.

فالسارد الموضوعي هنا، يكتف بنقل ما يقع تحت طائلة سمعه وبصره، لأنّ حقله السردي قد تعرض إلى تقييد واضح، كما أنّه لم يعد صارما كما كان، وقد اعتوره اضطراب وارتباك وشرود ونسيان كثير، أفصحت عن كلِّ ذلك أساليب الاستفهام، وعطف التخيير بأو، والتصويبات المكرورة التي لازمت لغة السارد/الشارد، مثل ذلك قوله: « لفت انتباهي جسد بشري حي ربما هو حي أو خيل إلي أنه حي... ولكنه آدمي على كل حال رغم أني لم أر آدميا في المدينة منذ زمن طويل... أعدت النظر فيه من جديد... إنه هو لقد عرفته سنان الرمح... أقصد عسل النحل... عفوا ضياء الشمس... لا هو سنان الرمح لن أشك في ذلك بعد الآن ولن أضطرب ولن أزيدكم معي اضطرابا اعذروني فأنتم تعرفون حالتي، المهم أنه واحد ممن ذكرت...»[1]، هكذا يفضل السارد دائما تنسيب محكيِّه ببذر نبرة الشك فيه، والاعتراف بالعجز عن الإحاطة به، إلى درجة أن يطلب أحيانا تعاون قارئه بحجة أنّه أدرى منه، أو ربما يتنازل فيطلب عفوه وتسامحه عن هفواته السردية وأخطائه التبئيرية المقصودة، التي سنكتشف لاحقا أنها حيلة سارد/أو مؤلف ماكر، أراد أن يتجاوز مقام التبئير الصفر إلى وضعيات تبئير خارجية تارة وداخلية تارة أخرى، فأسفر ذلك عن انزياحات تبئيرية صارت هي الأخرى إحدى سمات شعرية السرد في رواية سرادق الحلم والفجيعة.

5- التجانس السردي:

الجناسات السردية خطابات متماثلة، تتجانس مثلما تتجانس كلمات اللغة في جرسها وعدد حروفها وترتيب أصواتها قليلا أو كثيرا، ويقع التجانس السردي في مستويين، في مستوى ملفوظ واحد لا يتعداه إلى سواه ولا يتكرر هو بذاته ولكن ألفاظه وجمله متجانسة داخليا ونطلق على هذا النوع التجانس السردي، لكن إذا انتقلنا من بنية الملفوظ الواحد إلى مستوى أوسع من المقاطع السردية المتجانسة التي يروح السارد يردِّدها هي بعينها أو بلفظ مختلف قليلا نسبيا، فإنّ ذلك يشكل نوعا آخر من التجانس هو أوثق صلة بالتواتر الذي عدَّه جيرار جينيت أحد أشكال العلاقات الزمنية التي تنتظم

---

[1]– المصدر السابق، ص 69.

شعرية زمن الخطاب السردي، هذا وقد توكأت رواية سرادق الحلم والفجيعة على عصا التواتر بشتى أنواعه، وعلى رأسها التواتر المتشابه الذي يوفِّر جناسا سرديا لا يختلف لفظه كثيرا لكنه ينهض بمحكي واحد، مثل هذا المقطع الذي تواتر مرتين، الأولى في قصة "الصفصافة" والثانية في قصة "الارتواء يولد الظمأ"، وفيهما ينشد السارد:

«إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب...

ضميني إلى حضنك...

هدهديني بجفون عينيك...

ضميني إلى القلب الملتهب...

دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلى في شراييك... خفقة حبلى في فؤادك صهيلا في كبريائك...

ذوبيني فيك... اكسري جدار صمتك يا... دكيه ودعينا نلتحم...إن الالتحام يولد الاحتراق... إن الارتواء يولد الظمأ».[1]

يقوم السارد هنا بعملية تحويل موقعية لبنية التواتر المتشابه، تنزاح فيه المقاطع عن مواضعها الأصلية من القصتين، حتى لنكاد نظن أنّنا بإزاء قصتين مختلفتين تتواتران تكراريا، لكنهما في الأصل تواتر متجانس، ففي الصفصافة كان المقطع: "يا... مهرة برية بيضاء... تعشقين التمرد... يا حمامة لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء..." متنا فتحول إلى مطلع في قصة الارتواء يولد الظمأ، في حين بقي المقطع: " إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب...ضميني إلى حضنك... هدهديني بجفون عينيك... ضميني إلى القلب الملتهب...دعيني أكن قطرة حمراء تغدو متوهجة جذلى في شراييك... خفقة حبلى في فؤادك... صهيلا في كبريائك... ذوبيني فيك... "، مُتوسِّطا متن القصتين، لكنّ السارد يؤجل النهاية ويمدد فضاء القفل،حينما يعمد إلى مقطع كان في متن قصة "الصفصافة"، وبجعله متوسِّطا بين المقطع السابق والقفل في قصة

---

[1]- المصدر السابق، ص 46.

"الارتواء يولد الظمأ"، وفيه ينشد السارد:

«هاأنذا أستجديك يا... ضميني إليك

عطريني من وجنتيك... من سنا شفتيك...

اغمسيني في القلب... اللب... العمق... الجوهر...

امنحيني الحياة...

يا... إن الالتحام يولد الاحتراق...

إن الارتواء يولد الظمأ»[1].

فالتجانس إذن هو النسق الذي يغلب على فضاء هذه القصائد أو أشباه القصائد الغنائية التي يهيمن عليها محكي الحبيبة نون، وهي تتقدّم حبلى بأساليب النداء والمناجاة وتقطر بإيحائية المعجم الصوفي وألفاظه في الجوهر والظمأ والاحتراق والالتحام والارتواء والحلول والذوبان.

تتسع ظاهرة التجانس السردية لتطال العتبات والنصوص الموازية في الرواية، كالفاتحة التي تتردّد بلفظها أو ببعض لفظها مرتين، الأولى على لسان النخلة المتهالكة: «لا تضيع وقتك هباء فتسحت... لا تنشغل عن حبيبة القلب فتثبر... يجب أن تجدها... أنت بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة »[2]، والثانية على لسان السارد/الشاهد نفسه: « الشمس لا تشرق مرتين... القمر لا يبزغ مرتين... أنا لا أحيا مرتين... كل شيء فرد في الوجود... أنا وحدي لا شريك لي... لا نظير... لا مثيل...

الهوى مركبي... والهدى مطلبي...

فلا أنا أنزل عن مركبي... ولا أنا أصل إلى مطلبي...

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة»[3]؛ لقد اختارت الفاتحة لترسيخ

---

[1]- المصدر السابق، ص89.

[2]- المصدر نفسه، ص 34.

[3]- المصدر نفسه، ص 113.

ملفوظها التنويع على الضمائر وتبديل مسافة الحكي، لذلك كان خطاب الفاتحة على لسان السارد بضمير المتكلم ثم انزاح إلى ضمير المخاطب، وفي الحالتين معا، سواء أكان السارد هو المتلفظ بخطابه أو أحد سواه، فإنّ المعني برسالة الفاتحة، هو السارد نفسه الذي انْتُخِبَ دون سواه من الهويات، ليكون صاحب هذه المتاهة/الحكاية.

ويتواتر الإهداء بدوره، في متن الرواية وحواشيها تواترا تكراريا غير متشابه، إذ يتكرر محكي الغربة نفسه، لكنّ الملفوظات السردية مختلفة لسانيا، ففي المتن يردد السارد قول المجدوب: «الغربة في الرؤية ضيق تعرفه ولا تعبره فإذا جاءك فَسِحْ إنما جاءك لذلك»، وقد كان هذا الحديث مناسبة للعودة إلى حديث الغربة في الحاشية، لكنّه يأخذ صفة نص شارح: «والغربة كما تعلمتها من المجدوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها... ثم إذا وجدتها فقدت شمسك التي تسبح في فلكها...».[1]

ثم يعود السارد تارة أخرى إلى حديث الغربة، في شكل عرض بينه وبين شجر شوك الشاطئ: «خلت شجر شوك الشاطئ وقد عرش أسلا... ضغثا... يشك حبة الجوهر ثم تمادى صواعق مركومة فوقي... أرعد... وقال لي:

– تغرب...

عضت السخرية القلب المتورم وقلت: أنا الآن غريب...». [2]

هذا ويتقدم تواتر الإهداء التكراري بصيغة الخطاب الآمر" تغرب " سح "، ليقرر حتمية الخطاب، وليرسخ قدرية الغربة على السارد، كما يندرج تواتر العنوان، ضمن هذا النوع من التواتر التكراري، لكنّ العنوان لا يُتَلفظ به إلا مرة واحدة فقط، وبألفاظ مختلفة، في قصة القمر الدرري، حين ينشد السارد:« يا التي في عينيها تتطهر الطهارة... تستحم النوارس... وفي أعماقها يتشكل الجوهر... والدر... ونجوم السماء.

هذه أنت ذي غريبة فلماذا لا يلتقي الغرباء ؟؟

---

[1]– المصدر السابق ، ص 101.

[2]– المصدر نفسه. ص 101– 102.

تعيسة مثلي فلماذا يعادي التعساء ؟؟
ضيعت في هذه السرادق كل أحلامي...
فقدت لساني وكلامي...
ورائي وأمامي...
خوفي وسلامي...
رفقا بي أيا حبيبة...
هلمي... هلمي إلي...
كفكفي مني دموعي...
بلسمي مني الجروح...
ضمدي من قلبي القروح... ».[1]

فقد أسقط الساردُ اللفظ الخاص بسرادقات الفجيعة وأبقى على لفظ سرادق الأحلام تكنية على العنوان كلِّه، لكن سرادق الحلم يرد هنا في هذا السياق مُحَوَّلا دلاليا لأنّ سرادق الحلم يتحول إلى سرادق للفجيعة سياقيا، بخاصة وقد ثني به على حديث الغربة، ممّا يعني أنّ غربة السارد ليست غربة مكانية بل هي غربة وجدانية وذهنية، يكون السارد فيها قد ضَيَّع سرادقات الحلم فخسر لغته وماضيه وحاضره، ثم هاهو يفقد أمنه في مدينة مومس تحوّلت فيها الأحلام إلى سرادقات للفجيعة...، ويختم السارد مقطع التواتر التكراري بمناجاة الحبيبة نون، مناجاة هي في حد ذاتها مراودة لعتبة الحلم من جديد، هكذا يظل السارد دائم النوسان بين الفجيعة والحلم، متقلِّبا بين هوى المدينة المومس وهدى المدينة الفاضلة.

ولعلّ أهم أنموذج للتواتر المتشابه، هو محكي المراودة ومطاردة المدينة المومس للشاهد، وهو التواتر الذي انفجر في شكل جناسات سردية تخللت تسعة عشر موضعا من الرواية، تناسلت جميعها من صلب ملفوظها الأول: « تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف...تضرب على الأرض بكعبها...

[1]– المصدر السابق، ص 113.

تدندن أغنيتها المفضلة.»[1]، لتتحوّل حثيثا إلى لازمة للإعلان عن التجلي القذر للمدينة المومس.

وقد جمعنا شتات هذا التجانس السردي في هذا الجدول، لنبين دوران المتن السردي على استعارة المدينة المومس:

لفظ التواتر	نوعه	الصفحة
تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف...	متشابه	09
المدينة المومس تتهادى أمامي في ثوبها الشفاف... **وتتعالى ضحكتها الهستيرية**	"	12
والحقيقة أني جئت أسأله عن المدينة المومس التي ظلت تتهادى أمامي بصري في ثوبها الشفاف... **تضرب الأرض بكعبها العالي... تدندن أغنيتها المفضلة...**	"	18
عند المدخل **اعترضت** المدينة طريقي في ثوبها الشفاف... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة...	"	27
ودخلت المدينة المومس **تلوك علكتها المفضلة يتهادى شعرها كسفا على أكتافها...** وظل ثوبها شفاف يكشف عن كل شيء...	"	29
تسعرت المدينة فلملمت أطرافها... أزقتها... قذارتها... نتانتها... **ودخلت الحلبة ترقص متهرئة اللحم...** غير أن المدينة تعشقني...**تعدو خلفي** في ثوبها... تضرب الأرض	"	33

[1]- المصدر السابق، ص 09.

بكعبها... تدندن أغنيتها المفضلة أغنية حبي... هي وضعتها لتتغنى بحبي...	"	53
أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة...	"	54
وتناهى إلى سمعي وقع أقدام المدينة **ترقص ثملة** تضرب الأرض بكعبها العالي... **فاندفعت في شوارعها موغلا في الابتعاد...**	"	57
تراءت لي المدينة قادمة من بعيد تتهادى في ثوبها الشفاف... تدندن أغنيتها المفضلة أغنية العشق الخالد	"	59
وجدت المدينة المومس **منبطحة على ظهرها..** تتوسد ساعديها تحت قفاها... تلوك علكتها...	"	65
ومن بين فرث وعفن انسلت المدينة المومس **ترغي كالبعير** في ثوبها **الشفاف وقد تهلهل وتهرأ**... تلوك علكتها... تضرب الأرض بكعبها العالي... **تزفر غيظا... حنقا... حقدا... تدور عيونها في محاجرها... ترسل شواظا من حقد.. وضغناء...**	"	72 - 71
وانتبهت من سرحاتي وأنا أسمع وقع أقدام المدينة توقع بكعبها العالي على الأرض، نظرت خلفي، انسلخ قلبي هلعا وأنا أشهد المدينة **تهرول نحوي في ثوبها الشفاف**		77
لقد استيقظت المدينة قبل الأوان على غير عادتها... **لم تغسل وجهها لا زال العمش يتأرجح كالعنكبوت على أشفارها وأهدابها ورغم** ذلك كانت تدندن بأغنيتها المفضلة تضرب الأرض بكعبها العالي **وتزيغ بعينيها يمينا وشمال**	"	87

كأنما تبحث عن ضالة...		
هذه المدينة التي عليها تحيون وعليها تموتون وخلف فرثها تلهثون... التي تتهادى في ثوبها الشفاف... تلوك علكتها... تدندن أغنيتها المفضلة وتضرب الأرض بكعبها العالي...	"	90
حملوا السيد غراب على الأكتاف واندفعوا إلى الأمام عبر شوارع المدينة... ولكنها أقبلت من بعيد تتهادى في ثوبها الشفاف... وتضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة...	"	98
وطال ما تعابثت أمامي تبدي زينتها، وتتبرج عن مفاتنها... ترقص ضاربة الأرض بكعبها العالي... مدندنة أغنيتها.	"	109
حين كاد التعب ينهكني وجدتها مستلقية على المزبلة المركزية تجمع يديها مشبكتين تحت رأسها تلوك علكتها تدندن أغنيتها المفضلة...		118
وأقبلت المدينة من بعيد وقد نهضت لتوها من سباتها لم تكن في حاجة لأن تفرك عينيها لقد فركتهما الدهشة... **مرت تصك وجهها في صرة... مرغدة... مزبدة... ترمي من عينيها شررا كأنه جمالات صفر.. ويل يومئذ للمغترين ومن فمها شواظا من لهب ونتانة... ويل يومئذ للمنبطحين... سحقا للخونة الزنادقة المارقين... الطغام المرتدين**...هكذا قالت... ؟ أو هكذا خلتها قد قالت...		126

لقد أسلفنا بشرح بعض أبعاد هذا التواتر المتشابه في سياق انصرافات الحواشي، ويعنينا هنا تبيين كيفية اطراد فعل المراودة الذي يمثل موضوع هذا التواتر المتشابه، إذ نلحظ وجود تلوينات لسانية تطرأ على مجموع تواترات الملفوظ السردي على الرغم من تجانس بنيته الكلِّية، فقد بدأ محكي المراودة بتواتر أوّل، عُني فيه السارد بعرض صورة بانورامية للمدينة المومس وهي مقبلة على هيئة معينة، وكان الوصف هنا مجملا، أرفقه السارد بما تيسر له أن يراه وأن يسمعه من بعيد، ثم سرعان ما بدأ حقل المسموعات والمرئيات يتسع، ومعه تصير الصورة البعيدة أكثر قربا، والوصف المجمل أكثر تخصيصا...، فقد تعالت قهقهتها، وتناهت إلى أذن السارد دندنتها، وهي تكشف مفاتنها، وتلوك علكتها، وتضرب على الأرض بكعبها العالي، وترقص، وهي منبطحة على الأرض، وتزيغ ببصرها، هكذا يتأسس فعل المراودة بشروطه ومقدماته وإغواءاته التي قاومها بثبات ساردٌ مستعصم ومنزه عن القذارات، راح يبادل الإقبال بالإدبار والرغبة بالنفور إلى أن تتحول المراودة إلى مطاردة والمطاردة إلى اعتراض والاعتراض إلى حنق أسود، تكفل بنقله التواتر الأخير الذي تراءت من خلاله المدينة وهي تعد وتتوعّد كلّ الذين رفضوا الاستسلام لنزواتها، كسنان الرمح والأسمر ذو العينين العسليتين والمجدوب وعسل النحل والشاهد، ليتبين فيما بعد أنّ إحباط فعل المراودة، هو في الآن نفسه إحباط لسياسات الاحتواء والتدجين، تلك التي تمارسها المدينة المومس على مواطنيها، وأنّ الشرفاء هنا لا يقبلون أبدا المساومة على المبادئ، فاستعارة الانحلال الجنسي في الرواية، هي في النهاية استعارة للانحلال القيمي الذي يفتك بكيان المدينة/ الأمة ويتهدد وجودها.

وزبدة القول إنّ كلّ ما سلف يندرج ضمن نوع من التجانس يعمل في مستوى خطابات تَوَاتَرَتْ بلفظها أو ببعض لفظها أكثر من مرة عبر النسيج السردي، مُشكلة بذلك مظهرا من مظاهر الانسجام النصي وترابط وحداته، إلاّ أنّ ثمة تجانسا آخر يقع في مستوى الخطاب السردي الواحد منظورا إليه بمعزل عن حركته النصية، إذ تنحو بنية الملفوظ السردي إلى التجانس داخليا، متوسلة أشكالا تتأرجح بين الجناسات والتقاليب والأضداد والمترافات والمثاني...، ندعوها في مجموعها جناسات سردية

تمييزا لها عن التواتر السردي، غير إن ملفوظا مبنيا وفق بلاغة الجناس السردية، قد يمكن ترديده هو الآخر، فيصير تواترا سرديا متشابها، ومثله هذا المقطع الذي ساقه السارد على لسان سنان الرمح: «من هوى فقد هوى هوى،... إذا هويت فقد هويت... حين تهوى فأنت تهوى من هوى لهوى... من هاوية لهاوية... فيها تحيا وفيها تموت... وعليها تحيا وعليها تموت... وفي سبيلها تقاتل فتقتل وتقتل كان ذلك أمرا مقضيا» [1].

يبدو هذا المقطع مولعا بالدوران على نفسه، لكنّه دوران يصنع المعنى في الوقت الذي يتظاهر فيه بامتداده اللفظي الزائف، فقد تكاثرت الكلمات كزبد البحر من الجذر هوى ثمّ رُكِّب مع مُتَجَانِسِه اللفظي التام وهو هوى الثانية في العبارة: (من هوى فقد هوى هوى...) وكشأن الجناس البلاغي فإنّ الكلمتين تتقدمان بمعنى مختلف، فهوى الأولى بمعنى أحب، أمّا الثانية فبمعنى سقط في الهاوية، وبين الحب والسقوط والهوى والهاوية ملازمة أبدية بالتأكيد؟، لكن إن نحن رَدَدْنَا عجز العبارة السردية على صدرها، كما يفعل الشعراء، فإنّنا سننتهي إلى متلازمة أخرى هي: الهوى/+حياة، الهوى/– قتل، لكأنّ السارد حين يغلق عبارته السردية بهذا الوسم المزدوج، فكأنّما ليعيد التذكير دائما بأطروحة روايته التي أضحى معها عشق المدينة حياة وموتا وسرادقا للحلم والفجيعة في آن.

وقد عمد السارد إلى التنويع على هذا الجناس السردي، حين ينعطف به إلى مواضع أخرى من الرواية، فيتحوّل إلى تواتر متشابه من ذلك قول السارد في قصة الانجذاب: «وتراءت لي المدينة قادمة من بعيد تتهادى في ثوبها الشفاف...وأحسست نفسي أنجذب إليها لقد جذبتني حبا... ملأتني وجدا...حاصرتني هياما... أشربتني هوى... من هوى هوى... إذا هويت فقد هويت... من يهوى يهوى... فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور... فأمها هاوية وما أدراك ماهيه نار حاميه».[2]

---

[1]– المصدر السابق، ص 57.

[2]– المصدر نفسه، ص 59.

وهذه قطعة جناس أخرى، لا تخرج إلى نسق التواتر المتشابه لأنّها جاءت في ملفوظ واحد لم تبرحه إلى سواه، وهي تدور على الجذرين "روى" و" قال ": « روي... روى السابقون عنا... رووا لنا.... ورووونا... وذلك من الري والارتواء ونحن في الحقيقة أمة الرواية ولا فخر... وأمة العطش الأعظم... السغب الأكبر... الظمأ العاتي...المهم أنهم رووا... هل كذبوا ؟ هل صدقوا ؟ هل نحلوا وانتحلوا؟؟ لا أدري لأني في الحقيقة لست خبيرا بنقد الروايات أو تمحيص القال والقيل الذي يؤدي للقيلولة وما أدراك ما القيلولة؟ قيلوا فإن الشياطين لا تقيل...».[1]

يهجس هذا المقطع كشأن كلّ جناس سردي بتضخيم معجمه، وذلك من خلال اشتقاق الجناسات من الجذرين روى وقال، فروى جاءت بمعنى قال وبمعنى الري الذي ضده الظمأ، كذلك جاء الفعل قال بمعنى روى ونام معا، هكذا يتلاعب المقطع بالكلمة ومترادفها وضدها ومنتجانسها التام في آن واحد، وإن كان كلٌّ من الفعلين روى وقال، يحيلان معا إلى فعلين سكونيين هما الكلام والثرثرة والنوم والدعة، كأنّ العبارة السردية أرادت أن تهتك ستر هذه المدينة المومس التي ضربت عليها العنكبوت بنسجها فأخلدت إلى النوم وتقاعست عن الفعل بالقول، وهما كل ما أنتجته هذه المدينة، حتّى كأنّها لم تُجِد ْولن تَجِدْ أحسن منهما، ولقد تأكد هذا المعنى حين اختار السارد الحديث الضعيف المرفوع إلى الرسول ﷺ (قيلوا فإن الشياطين لا تقيل)[2]، ليتخذ منه قُفلا تناصيا للمقطع بكامله، وهو يطفح باللغة الآمرة التي تستمد شرعيتها من سلطة الخطاب الديني، لكن نوايا السارد/ المؤلف لا تلبث أن تنكسر على صخرة اللغات التي يستقرضها السارد ليحاكيها محاكاة مؤسلبةً و ساخرة، لأنّ السارد هنا ليس معنيا بترسيخ مرجعية النصوص الدينية بقدر ما ينزع إلى نفي مضامينها وتعطيل دلالتها حتّى ولو حافظ على حرفية هذه النصوص ولم يُجر عليها أيّ تحويل لساني يذكر، وعليه فإنّ هذا المقطع

---

[1]- المصدر السابق، ص ص 61-62.

[2]- الإمام الحافظ أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري،حققه عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، كتاب الاستئذان، باب القائلة بعد الجمعة، حديث رقم 6279، من حديث أنس رفعه وفي سنده كثير بن مروان وهو متروك، ج11،د.ت، ص70.

المتجانس هو خطابٌ مراوغ لا يتطابق لفظه مع معناه ولا يعكس ظاهره باطنه، لأنّه خطاب ترتسم في أفقه تجربة نصية جديدة ومختلفة تماما وكدها نشر تعاليم الاحتجاج والتنديد بكلّ أشكال التردي والفساد.

بعض الجناسات السردية تحصل بطريق التقاليب،من حيث إن هذه الأخيرة كانت تمثل أساس وضع بعض المعاجم العربية وعمدة صناعتها، لكنّ التقاليب السردية التي افتتنت بها رواية سرادق الحلم والفجيعة، هي وجه من أوجه أسلبة اللغة، بله هي امتداد لشبكة مقاصد المؤلف، ومنها نسمع أصداء نبرة ساخرة من الواقع المقلوب الذي كأنّه جر إلى انقلاب آخر في مستوى الحدث اللغوي نفسه، ومثل ذلك هذا المقطع الذي يقوم السارد فيه بتقليب حروف الجذر " بحر" ليحصل على خطاب سردي يتمدّد بفائض من الاستعارة: «لقد جف البحر... لا بحر... البحر الرحب في حرب... بحر... حرب... أقصد أن البحر الرحب قد خاض حربا وخسر ماءه... مع من ؟ مع المدينة... مع الغراب... مع الشمس أم القمر... مع الدود اللدود ربما مع الثعالب التي جاءت تترى من أقصى المدينة تسعى؟؟... لست أدري لا بحر رحب... ولا حرب في البحر أين سأذهب؟ وماذا أفعل؟؟ كيف أستطيع أن أقيم في مدينة بلا بحر... مدينة يعشقها الغراب؟؟».[1]

ويعرض المقطع في الحاشية الصورة المقابلة للقطعة السردية "حرب البحر"، وفيها يظهر السارد مفتونا ببحره القديم، إذ لا يزال يعيش نوستالجيا الأمكنة والأزمنة: «أما البحر فكان طوفانا يبرزخ المدينة، وكان عبابه جواهر، وكانت تمخره السفينة... وكم جلست على رمله والشمس تبسم فوقي مشرقة تتربع على عرشها حبيبتي نون».[2]

ومن المقاطع التي تأتّى تجانسها من لعبة التقاليب، هذه القطعة التي أعلن بها السارد دخول الثعالب إلى المدينة المومس: «يا سيدي قد جاءت الثعالب تترى من أقصى المدينة تسعى... تترى من أقصى المدينة قد جاءت الثعالب تسعى... من أقصى

---

[1]– عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 58.

[2]– المصدر السابق، ص 58.

المدينة تسعى قد جاءت الثعالب تترى...»[1]، إذ تأخذ الجملة السردية الواحدة هنا ثلاث وضعيات من التقاليب السردية التي تعيد في النهاية قول الشيء نفسه وبأسلوب يتظاهر بامتداده وتضخمه اللفظي، لكنّه يقول الشيء نفسه في النهاية، فبأيِّها يبدأ السارد جملته السردية، سواء من البداية أو الوسط أو النهاية، فإنّ الحدث لا يتبدّل فالمهم أنّ الثعالب جاءت تترى ودخلت المدينة تسعى، كما قد يدلّ هذا التكرار الهاجس للحدث نفسه وبلغة التقاليب السردية بالذات، على فداحة الحدث وخطورته في آن، وعلى ديمومته وقدريته التي توشك ألاّ تزول، هكذا أضحى مجيء الثعالب مظهرا لازبا من مظاهر المسخ الكثيرة التي ألّمت بالمدينة المومس.

وفي قصة الرسالة نفحة أخرى من نفحات لغة التصحيفات السردية التي يقوم فيها السارد بتحريف صوتي بسيط يطال حرفا من حروف الكلمة، إما بتغييره بآخر قريب منه في رسمه ومخرجه أو بتنقيط أو بنبر: «الشارع... عتمة حلكة... فجيعة..وحدي أنا والشارع الفاغر فاه.. أحتسي على مضض حنظل الغربة.. تتراماني حيرة تشلح القلب... تشلخ الكبد... تشلغ الأحاسيس...»[2]، فتشلح الأولى بمعنى عرى وسلب، وتشلخ الثانية بمعنى تسلخ كسلخ الجلد، أما تشلغ الثالثة فتعني شَلْغَ الرأس وشَدْخِهِ وكسره وإنّ جميعها ليوسِّع بالتأكيد مدار متاهة السارد وغربته ويهمس بعذاباته وآلامه.

كما تمتح الرواية من الروايات الموضوعة والمتواترة وأقوال القوّالين المسجوعة والمثناة، تلك التي كانت تلازم الاحتفاليات الدينية والتجمعات الشعبية، مثل ذلك هذه الحكاية عن قصة الغراب والقمل والشياطين، تنهل هي الأخرى من بلاغة الجناس السردية والأضداد: «وأما أوثق الروايات فزعموا أن المدينة قد تعرضت لسنوات قحط وجفاف أكلت الأخضر واليابس... والفالح والتاعس... والمستيقظ والناعس... والتهمت الزرع والضرع... والأصل والفرع وصار الناس فيها في أسوأ حال...».[3]

---

[1]– المصدر السابق ، ص ص 50 -51.

[2]– المصدر نفسه، ص 102.

[3]– المصدر نفسه ، ص 85.

تتكدَّس في هذا المقطع كذلك المترادفات كالقحط والجفاف، والأضداد كالأخضر واليابس والفالح والتاعس والمستيقظ والناعس والأصل والفرع، والسجع كما في قول السارد: " الفالح والتاعس والمستيقظ والناعس والزرع والضرع والأصل والفرع "، لكأنّ الرواية قد كشفت عن هوسها التكراري حينما تفتحت مسامات اللغة فيها على بلاغات الجناس والتواترات والمثاني والمترادفات والأضداد واللعب بالكلمات الجذور والقلب والتصحيف والمثاني والسجع وعبارات المتصوِّفة وأهل العرفان وأقوال المداحين والقوالين الشعبيين..، فلم تستثن الرواية لغةً تهجس بالقول إلاَّ حاكتها ثمَّ راحت تستمد منها جميعا فيوضات المعنى وتنشر من بين ثناياها جدائل أطروحتها، فاللغة في رواية السرادق تجربة حيَّة، مفتوحة على هذا الخزان اللغوي الخصيب المغري بتجانسه وتَقَلِّبه وانقلابه.

تدعِّم الجناساتُ السردية إذن، أطروحة الرواية التي تأبى أن تتكشف أمامنا عارية، فتروح تتذرع بقناع من الأسلبة التي هي اشتغال وتحويل وتحريف لساني ودلالي للغات[1]، بما في ذلك حتى اللغة القرآنية التي على قداستها لم تسلم من كيد الأسلبة؟!! فإن نحن أنجزنا قراءة أولى للنص، أو اكتفينا بقراءة عابرة أو متقطعة، فإنّنا سنكتشف لا محالة ما طرأ على لغة القرآن الكريم من تحويل أسلوبي ودلالي لا يخفى على ذي نظر ثاقب، فبمقتضى قانون الأسلبة، ينهض وعيٌ لسانيٌ معاصرٌ ومستتر دائما، هو بالتأكيد مُتصل بوجهة نظر المؤلف الغائب لسانيا والحاضر إيديولوجيا، بمحاكاة اللغة القرآنية، ذلك لأنّ الأسلبة في أبسط معانيها هي ما يطلق عليه ميخائيل باختين تقليد الأساليب من قبل متكلّم همّه الأوكد أن: « يقلد أسلوب الغير ويوجهه لتحقيق وظائفه الخاصة»[2]، وعليه فالأسلبة درجة من درجات التناص، لا ينبغي فيها للوعي اللِّساني المُؤَسْلِب أن يعلن عن لغته قط بقدر ما يسرِّب نواياه بين تقاطيع اللغة

---

[1]–انظر ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر.يوسف حلاّق، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،1988، ص149.

[2]-ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 282.

المُؤَسْلَبَة، وهذا وضع جمالي مارسته رواية سرادق الحلم والفجيعة على اللغة القرآنية بشكل خاص، وذلك بعزلها وفصلها عن سياقاتها الأصلية ثمّ وصلها بتجربة سردية سياقية جديدة، لقد أضحى النص القرآني إذن موضوع أسلبة لغوية أخذت شكل تصحيفات وجناسات وتقاليب سردية تنشد نشر نسق التغريب بتحويل النسق اللغوي المألوف، فانتهت بذلك الرواية لأن تكون مستفزة جدا وهي ترمي بشررها الأسلوبي كجمرات حمر تقع على أفق القارئ، ترجه رجا وتدعوه إلى إعادة تـــأويل بنيتها اللِّسانية والدلالية وكشف الحجب عن بَيَانِها الإيديولوجي المضمر، وعليه تغدو الأسلبة شكلا من الكتابة الجريئة وقد اعتورها إصرار ممض على انتهاك نمط التلقي الجمعي وأفق قراءة النص القرآني، لأنّنا تعودنا أن نقرأ القرآن الكريم في سياقه الذي لا يقبل التحويل مطلقا، لكنّ الرواية تجرأت على زعزعة هذا الأفق، حين عمدت إلى نصوص القرآن الكريم، فقامت بتجزئتها وتحويلها ثم ركبتها تركيبا آخر، تتسرب من بين تلافيفه فيض من الإشارات، وتتراكب في تقاطيع جمله كتلة من الرموز، فهي إذن متناصات قرآنية تتراءى مُربكة وصادمة ببنائها الأسلوبي المغاير، وهو أمر شرحناه بتفصيل في مبحث سابق خصصناه للانصرافات من النص إلى التناص.

هكذا نلفي الجناسات السردية قد انخرطت هي الأخرى ضمن نسق أسلبة اللغات وتحويلها في رواية سرادق الحلم والفجيعة، بل إنّ الجناسات السردية لتتقدّم كالسيل العرم الذي ينقض على تماسك اللغات ويغرق دلالاتها التعيينية، دون أن يستثني من ذلك اللغات الدينية والسياسية والتاريخية والاجتماعية والثقافية، هذا، وقد يتخذ هذا اللّعب باللغات أحيانا طابعا قصديا، حينما تعلن الجناسات السردية حربا باردة على اللغات السائدة، بل لعلّها ماكرة وغير اعتباطية مطلقا هذه اللعبة، إذ بمجرد أن تتسربل اللغة بمظهر الجناس الزائف، الذي لم يعد هنا مظهرا من مظاهر التبرج، حتى يتصدع النسيج اللغوي ويخسر تماسكه، وينضح بالتناقض المنسرب من بين مفاصله، عندئذ تخطو اللغة خطوتها الأولى نحو تفتيت اللغات من الداخل، وتفضح تناقضاتها، وتروح تحاصر بسخرية لاذعة أحيانا قداسة بعض اللغات وقوالبها المسكوكة وتطمس على شعائريتها المبجلّة، فالجناسات السردية، إذن هي لغة ضد اللغات وضد الشعارات، مثلما

هو شأن جناس البحر"، وجناس "روى وقال"، وجناس "الهوى"، أمّا إذا رمنا التعرّف على طريقة عمل الأسلبة في مستوى الجناسات السردية، فإن جناس الهوى هو أفضل مثال على ذلك، إذ جعله السارد مناسبة للانقضاض والتهكم من وجاهة أحد الشعارات السياسية: «من هوى فقد هوى هوى،... إذا هويت فقد هويت... حين تهوى فأنت تهوى من هوى لهوى... من هاوية لهاوية... فيها تحيا وفيها تموت... وعليها تحيا وعليها تموت... وفي سبيلها تقاتل فتقتل وتقتل كان ذلك أمرا مقضيا ».[1] لقد رُكِّبت عبارة (فيها تحيا وفيها تموت.. وفي سبيلها تقاتل فتقتل وتقتل...) ضمن هذا المقطع فبدت كصوت ناشز في نشيد الهوى الذي كان في البدء هوى للدين والوطن، ثمّ صار غوايةً وأهواءَ قادت إلى الهاوية التي تزامنت هنا لفظيا مع شعار الموت "عليها نحيا وعليها نموت"، وهو الشعار الشهير الذي أطلقته الجبهة الإسلامية للإنقاذ، حين انتقلت إلى مرحلة الشروع في العمل الإرهابي المسلّح في الجزائر، من هنا اتخذ جناس الهوى هذه الصفة الانقلابية من الحياة إلى الموت، وقد تمّ ذلك بقلب مدلول الشعار وتحويله إلى إشعار بسقوط المدينة المومس وقرب هلاكها، فهل نشك بعد هذا أن تكون الكتابة توسّطا مدروسا بين الحقيقة والوهم؟!، ذلك ما لم يكن أمبرتو إيكو يستبعده وهو يتحدث عن قارئ أنموذجي غالبا ما يربكه التخييل بإعادة بناء معارفه التاريخية فيقول: « إن الإحالات على العالم الواقعي في السرد التخييلي متداخلة مع العناصر غير الواقعية لدرجة أنّ القارئ الذي تعوّد على العيش داخل الرواية ويخلط، كما يجب فعل ذلك، بين ما ينتمي إلى العناصر العجائبية وبين ما يعود إلى العالم الواقعي، لن يستطيع أن يحدد موقعه بالضبط »[2]، أمّا قارئ رواية سرادق الحلم والفجيعة فلن يخطئ بالتأكيد موقعه في هذه الرواية التي استحوذت شعرية السرد فيها على مجموع إحالاتها التاريخية، فللّه ذرها من كتابةٍ لا تعدم حيَّلها حين تتستر على حقيقة الخبر بتمويه العبارة، وتتكتّم على قضيتها بلغاتٍ وبلاغاتٍ.

---

[1]– المصدر السابق. ص 57.

[2]– أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر. سعيد بن كراد، ص 199.

خاتمة

ربما سيحمل هذا البحثُ وعدا بكتابة مختلفة يغدو معها النقدُ نصا ثانيا، يهجس برؤاه وينثر بلاغته، لذلك قد تبدو هذه الخاتمة متمردة على أعرافها ومتجاوزة لمنطق النهايات، لأنّنا لا نؤمن إلاّ بالبدايات، أمّا النهايات الحاسمة فتتنافى مع أدبيات البحث العلمي الجاد؛ وعليه نحسب أننا قد أثرنا من القضايا ما سيفتح آفاقا لبحوث لم تتأت بعد، أو رصدنا من الملاحظات ما يمكن أن يكون بداياتٍ لدراسات أخرى.

عندما اخترنا البحث في موضوع "شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية – خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا"، كان وكدنا الكشف عن أنساق التخييل في رواياتٍ جزائرية تتقن أعراف السرد المتواضع عليها في سياق نظريات السرد المعاصرة، لكنّها لم تتخل مع ذلك عن خصوصيات فعل الكتابة ورهاناته الجمالية والدلالية، وهذا ما دفعنا إلى ركوب لجة الشعرية التي نعدها المسلك النظري والمنهجي الأنسب بسبب قابليتها للجمع بين القانون السردي وإمكانية العدول عنه في الوقت نفسه.

تَبَيَّن من مدخل هذه الدراسة أنّ كلّ حديث عن السرد العربي، قديمه وحديثه يقتضي دائما الالتفات إلى السرد كظاهرة ثقافية غير منبتة الجذور عن أصولها وسياقات تشكلها، وحسبنا في هذا دليلا على مشروعية سؤال السرد في التراث العربي. لذلك أرجأنا تقصي شعرية السرد في علاقتها بالنظريات النقدية الغربية المعاصرة، ورحنا نستكشف مظاهر وطرائق حضور السرد الأدبي في التراث العربي بخاصة في مستوى النظرية النثرية.

احتكم مدخل الدراسة إلى مبدأ الفصل بين سرديات أدبية وسرديات غير أدبية، أما السرديات الأدبية فقد كانت ضحية أحكام القيمة غير المؤسسة والتي كانت تدين بها النظرية النثرية العربية، فبمقتضى مبدأ المفاضلة بين الأنواع كانت النظرية النثرية تمنح تفوقا موضوعاتيا لا صيغيا للرسائل والخطب بحجة أنّها أنواع نثرية سامية، وتُقْصي السرديات الأدبية التي لم يقع الحديث في أدبياتها مطلقا منذ الجاحظ وابن قتيبة وأبي هلال العسكري وقدامة بن جعفر والمبرد والقلقشندي والخفاجي والعلوي، واستمر هذا الوضع منذ القرن الثاني حتى نهاية العصر العباسي سنة 656هـ.

هذا يعني أنّه على الرغم من غنى المخزون العربي بالنصوص السردية الأدبية، إلاّ أنّ النص لم يكن يوازيه خطاب نقدي واصف يكفله ويشرح عموده، لأنّ المؤسسة النقدية لم تكن تعترف بالسرديات الأدبية التي هي من قبيل الهزليات، وكانت تضعها في خانة الثقافة الهامشية.

وبذلك خلصنا إلى ضعف الجهاز النقدي العربي فيما يخص السرديات الأدبية، وقد أفضى هذا الضعف إلى إحداث شرخ كبير بين النص السردي ونقده، شرخا استمر بعد ذلك ردحا طويلا من الزمن، وتسبب في غياب تنظير نقدي ناضج ومتكامل للسرديات الأدبية التراثية.

يظل حقل الدراسات السردية العربية إذن أحوج ما يكون إلى كلّ مبادرة علمية متخصصة، تضع من بين أولوياتها ملأ هذا الفراغ الثقافي وردم الهوة بين النص السردي وخطابه الواصف، ثمّ إنّنا مدعوون بعد ذلك إلى مراعاة خصوصيات الممارسة النصية العربية، من الناحيتين الشكلية والدلالية، ومطالبون بتأصيل المعايير والبلاغات السردية العربية من خلال استنطاق جذورها في التراث، وإحياء رصيدنا الخصيب من المصطلح البلاغي والبديعي ذي الصلة بالسرديات، وهذا أمر قد وقع التنويه به والدعوة إليه في مدخل هذه الدراسة.

انتقلنا في الباب الأول من البحث إلى مواصلة رحلة استكشاف عمود السرد في سياق النقد الغربي، وهذا مسار اكتمل الوعيُ به ضمن شعرية السرد، وهي فرع من الشعرية صار يعرف لاحقا بالشعرية الجديدة، وقبل أن نلج حقل الشعريات، رمنا التعريف بمعنى الشعرية، فتمكنا بعد قراءة فاحصة للفظ الشعرية من تحديد معناه الاصطلاحي بالقياس إلى استعمالات أخرى مجاورة له، من قبيل الأدبية وعلم الأدب أو نظرية الأنواع الأدبية أو نظرية الأدب، وخلصنا إلى أن الشعرية في أبسط معانيها تُعْنَى بوصف مجموع المعايير الجمالية التي تحتكم إليها الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وكانت شعرية السرد بالقياس إلى الشعريات العامة تهتم بجماليات النوع السردي الروائي منه على وجه الخصوص.

وقد أشرنا في هذا المستوى من بسط النظرية إلى السياق التداولي الخاطئ الذي حرَّف معنى الشعرية، إذ جعله البعض مقتصرا على الشعر أو على عمود الشعر، إلاّ أنّ الشعرية ليست تعني الشعر ولا تقتصر على عموده فحسب، بل هي علم يشمل كلّ بلاغات الأنواع والأجناس الشعرية منها والنثرية الأدبية وغير الأدبية، وذلك هو معناها الأصلي عند الغربيين منذ أرسطو إلى الشعريين الجدد.

اتضح بعد ذلك أن تقييد الشعرية بالسرد كموضوع لها، إجراء منهجي ضروري غرضه التحكم في ميدان البحث وعيِّناته المدروسة، بخاصة وأن الشعرية حقل معرفي وجمالي شديد التعقيد والتشابك، هكذا انتقلنا من قراءة مصطلح الشعرية إلى ضبط مصطلح السرد، واكتشفنا هنا أيضا التحريف الذي طال لفظ السرد، إذ يبدو أن السرد لم يقع إدراكه في بعده الاصطلاحي الصحيح إلى يوم الناس هذا، فالسرد ليس جنسا أدبيا،بل هو صيغة تنتظم تشكل الأجناس دون أن تتطابق معها، أو هو حدث لساني يقتضي وجود سارد هو بمثابة وسيط بين الخبر ومتلقيه، مما يجعل السرد يتقابل بشكل دائم مع العرض، من حيث هو كلام يتولاه صاحبه مباشرة دون أي وسيط ؛ فالسرد إذن، فعالية إخبارية توفر قاعدة صيغية مُثلى لقراءة وتصنيف الأجناس الأدبية وغير الأدبية، بل لقد تحوّل السرد إلى علم شامل يُعْنَى بكلّ أنواع الخطابات في أبعادها الشكلية والأجناسية المختلفة، كما أوشك المنهج السردي أن يكون أكثر المناهج النقدية قدرةً على فك سنن النصوص، وهو يمثل فضلا عن ذلك مصدرا خصيبا للمعرفة في شتى نواحيها اللغوية والسياقية والبلاغية والتداولية.

لقد أفضت القراءة الاصطلاحية للفظي الشعرية والسرد إلى اكتشاف المظهر التاريخي للشعرية التي شهدت تطوراتٍ حاسمة وانتقالات أفرزتها المؤسسة النقدية الغربية بمختلف مدارسها وتياراتها، فقد ثبت أنّ الشعرية شعرياتٌ كثيرة لا شعرية واحدة، لذلك رحنا نتقصى أنواع الشعريات كالشعرية البنيوية والشعريات التـــأويلية والشعريات التداولية.

وفرت شعرية السرد، وهي فرع من الشعرية، أنموذجا أنطولوجيا للسرد يصلح تطبيقه على كلّ النصوص السردية، وهو أنموذج معياري يسبق النصوص ويتعالى

على الزمان والمكان، وهذا أمر يُجمع عليه أغلب ممثلي شعرية السرد، وعلى رأسهم الثالوث الفرنسي رولان بارت(Roland Barthes)، وتزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، وجيرار جينيت (Gérard Genette).

هذا هو حال الشعرية التي ما انفكت تخطب ود البلاغات وتصف عمل الخطابات وتكشف عن القوانين المتضمنة فيها، إلاّ أنّ الحد الأدنى من إجماع مختلف الشعريات يكمن في اتفاقها على وجود المعيار أولا ثم افتراض إمكانية تجاوزه ثانيا، وهذه هي فلسفة الشعرية التي كاد يُطمس على وجهها، بل غالبا ما كانت شعرية السرد تُتهم بالتقنية الصماء التي تقتل النصوص من حيث أرادت كشف أدبيتها، غير إننا قد أثبتنا عكس هذه الإدعاءات عندما باشرنا استكشاف عددٍ من الممارسات النقدية في الباب النظري الأول من هذا البحث، بخاصة حينما ناقشنا مقترح كلٍّ من رولان بارت عن النقد المضاد وجيرار جينيت عن الشعرية المضادة ؛ لكنْ قد تتراءئ الحجة الدامغة على شعرية التجاوز في الباب التطبيقي حيث راحت النصوص المنتقاة توفر أسلوبا فريدا من الكتابة الروائية وتتضح بشعريتها الخاصة، وهو ما يثبت أنّ شعرية السرد أقرب إلى النقد منها إلى النظرية .

بعد قراءة متأنية لإسهامات الشعريين الجدد، تبيَّن أنهم أجمعوا على بعض المنطلقات النظرية العامة، لكنّهم تشعثوا بعد ذلك في مجال الممارسة النقدية، فقد انطلق ثلاثتهم من تصوّر موحد للسرد، يأخذ بناصية مفهومٍ صيغي شامل، يمكن أن يقترح آلية مناسبة لتصنيف الأجناس بحسب خصائصها الشكلية ؛ كما أجمع الشعريون الجدد على ثلاثة مكونات بنيوية أصلية هي الزمن والصيغة والرؤية السردية، تُسْتَنْفَر لتحليل السرد تحليلا شعريا، ثم اختلفوا بعد ذلك في وصف مظاهر هذه المكونات وتحديد فروعها وطرائق تطبيقها.

لقد نتج عن تباين حقل الممارسة النقدية بين ثالوث الشعرية، أن اصطبغت الدراسة السردية عند بارت وتودوروف بميسم سيميائي، فقد استثمر كل من بارت وتودوروف نسق التحليل الوظائفي والنظرية العاملية، كما تناول رولان بارت بخاصة أشكال أخرى من السرد، كالعروض المسرحية والسينمائية والرواية المصورة

والأحداث المتفرقة والإشهار، وكلّها تنبثق من معنى سيميائي فضفاض للسرد، وهو ما حملنا على وضع أعمال كلّ من رولان بارت وتلميذه تزيفيتان تودوروف ضمن مرحلة تأسيسية هي مزيج بين السرديات البنيوية والسيميائيات السردية.

اكتشفنا بعد ذلك أنّ جيرار جينيت، كان أكثر الشعريين الجدد إخلاصا للسرديات البنيوية، وقد كشفت إجراءاته الخلاقة وعلى رأسها مقولات الزمن والصيغ والتبئيرات عن نجاعة صارمة في التحليل، وهو ما جعل منهج جينيت الشعري يصطبغ بسمت النظرية، وإن لم يكن الأمر كذلك لأن جوهر الشعرية هو نفي لكلّ نظرية.

تضمنت شعرية السرد مثلما تمّ تداولها بين ظهراني جيرار جينيت ومن هم على شاكلته من نقاد السرديات البنيوية، على قوانين سردية جاهزة لتحليل الأعمال الأدبية والروائية منها على وجه الخصوص، ففي البدء تعرّفنا على ثلاث علاقات زمنية بالقياس إلى التناظر الموجود بين زمن القصة وزمن الخطاب، هي علاقة الترتيب والمدة والتواتر، فأحصينا ضمن بنية الترتيب الزمنية استرجاعات خارجية وداخلية ومختلطة وتكميلية وترديدية وجزئية وكاملة، تتناظر بدورها مع استباقات من النوع نفسه، ثمّ خلصنا بعد تحري هذه الأنواع إلى التنويه بإمكانية تركيب الاسترجاعات على الاستباقات وهو ما سيسفر عن اشتغال شعري على زمن الخطاب في مستوى علاقات الترتيب الزمنية.

أسفرت علاقات الديمومة الزمنية عن إيقاعات متباينة للحكاية، تتراوح بين أقصى سرعةٍ مَحلّها الحذف وأقلّ تسريعٍ محلّه المجمل، أمّا أقصى تبطئة فتقترن بالوقفة في حين يوفر المشهد بطئا أقل، وقد شهدت هذه الأنواع انقلاب وظيفتها البنيوية في السرد المعاصر، إذ أضحى المجمل مجرد خلاصات هدفها تجريد الموقف بعد أن كان يُستخدم في السرد الكلاسيكي كمجمل استرجاعي غير درامي وظيفته الوصل بين مشهدين دراميين، أما المشهد الذي كان يمثل حركة إبطاء سردية، فقد تجاوز وظيفته الافتتاحية وأصبح تردّديا لأنّه لا يعلن عن أفعال مهمة بل متشابهة، كما لم تعد بنيته الدرامية التي كانت متمركزة حول فعل واحد سوى نسيج متداخل من المفارقات الزمنية والاستطرادات والحواشي وتعليقات السارد، أمّا الوقفة فقد استأثرت بأوصاف مختلفة،

منها الأوصاف المحضة التي تؤدي إلى تعليق الحكاية وتجميد زمنها، فإن كشفت هذه الأوصاف عن وظيفة تواصلية انتباهية بين السارد والقارئ، فهذا يعني أن الوصف قد تحوّل إلى انصرافات من الحكاية إلى الوصف، لكن عندما تصبح الأوصاف وقفات تأملية سردية فإنّها تخرج إلى نسق الوصف بالتبئير الذي لا تتوقف فيه الحكاية مثلما يحدث في مستوى الوقفة الوصفية، ثمة أيضا أوصاف ترددية تكرر سلسلةً من الأوصاف المتماثلة في مقطع وصفي هو نفسه دائما، من هنا ينقلب الوصف التردّدي إلى حركة تسريع،لأنّه يدفع بالقارئ إلى القفز على الأوصاف التي يعرفها. وبعض الوصف هو وقفات استطرادية تأخذ شكل تعليقات تاريخية وفلسفية خارجة عن زمن القصة، لكنّها مع ذلك لا تُجَمِّد زمن القصة بل تجنح بوتيرة الحكي نحو الإطالة والتمديد أكثر من التجميد والتبطئة ؛ وأخيرا يعد الحذف حركة تسريع لوتيرة الحكي، وهو طرائق قددا، منها الحذف الصريح المُحدّد والحذف الصريح والحذف المطلق والحذف المنعوت والحذف الضمني والحذف الافتراضي، وهذه أنواع أحصيناها في جدول وقدَّمنا لها تعريفاتٍ مختصرة مع أمثلة افتراضية لكلِّ نوع منها.

جئنا بعد ذلك إلى التعرّف على بنية التواتر الزمنية، التي هي نسيجُ تشاكلاتٍ خطابية في آن، فعلمنا أنّ الشكل التفردي من التواتر يتناظر مع الشكل الترددي، لأنّ الأول يعرض الحدث المفرد والوحيد في سلسلة الأحداث، في حين يتكفل الثاني بسلسلة الأحداث المتشابهة، أما التواتر التكراري فهو الخطابات الكثيرة التي تعرض حدثا واحدا.

أدركنا بعد إمعان نظر أن جينيت كاد أن يجعل تحليله للتواترات وقفا على الحكاية التردّدية التي عدّها أهم أوجه التواتر طرا، فقد كانت الحكاية الترددية تابعة وظيفيا للشكل التفردي، في حين أعطت السرديات المعاصرة الأولوية للتردّدي الذي يتميز بسمات خاصة كاستعمال أزمنة الفعل الماضي الناقص أو البسيط أو الماضي المركب بصيغ دالة على التردّد، كما أن لكلٍّ واقعة تردّدية مظاهر زمنية أحصاها جينيت بدقة وهي التحديد وتعني الزمن الخارجي للقصة والتخصيص وهو الإيقاع الزمني لعودة الوحدات المكونة للواقعة التردّدية كأن تتردّد واقعة ما بمعدّل يومين من أصل سبعة أيام

مثلا، والاستغراق وهي السعة الزمنية لكلّ وحدة من الوحدات أو هو زمنها الداخلي.

نوّه جينيت بأهمية الشكل التردّدي في الرواية المعاصرة التي أصبح إيقاعها يقوم على التناوب بين التردّدي والتفردي بخلاف الرواية التقليدية التي كانت تقوم على التناوب بين المجمل والمشهد، هذا وقد جرّ استخدام الشكل التردّدي إلى تغييرات حاسمة طالت شكل كتابة الرواية، مثل ذلك استحواذ بلاغة التجانس على نسيج البنية السردية، وضمور الفعل وتعويضه ببناء تجريدي ذهني للحادثات،و التباس الوضع الجهي بسبب المرور المفاجئ من التردّدي إلى التفردي حتى أضحى التبديل الجهي لعبة زمنية وسردية هدفها التنويع على إيقاع السرد.

انتهينا بعد ذلك إلى استخلاص أنواع أخرى من التواتر تتأتى من التواترات الأصلية، ومنها المفرد الضمني والتردّدي والتردّدي الداخلي والتردّدي الخارجي والتردّدي الكاذب والتردّدي المخصص والتردّدي المقيّد بتحديد داخلي، ونظرا لدقة هذه الأنواع الفرعية، فقد ارتأينا وضعها جميعا في جدول مستقل ثم إتباعَها بتعريفٍ دقيق وأمثلة مناسبة مثلما فعلنا مع تقنيات أخرى من قبل.

تخص مقولة التبئير دراسة الأوضاع السردية التي تُعنى بتحديد الجهات المعنية بالنطق السردي وهي ثلاث جهات رئيسة، جهة الوضع المؤلفي بطرفيها، المؤلف والقارئ الحقيقيين، وجهة الوضع المؤلفي المفترض وتضم المؤلف والقارئ الافتراضيين، وأخيرا جهة الوضع الساردي التي تشمل بدورها السارد والمسرود له، فإذا كانت السرديات لا تهتم إلا بالوضع الساردي،فأنّها ظلت مع ذلك بحاجة إلى الوضع المؤلفي الذي هو من اختصاص المناهج السياقية ما قبل البنيوية، حتى تَتَبَيَّن أشكال عمل الساردين وحركة انتقالاتهم المرنة بين القصة التي تؤسس علاقة تخاطبية بين سارد ومسرود له تخييليين، وبين السرد الذي ينتظم كلّ علاقة تخاطبية بين المؤلف والقارئ الحقيقيين والافتراضيين، فإن أسفرت هذه الانتقالات عن تداخلٍ بين المستويين الحقيقي والتخييلي، فإن ذلك سيسفر لا محالة عن انصرافاتٍ من القصة إلى السرد مع عكس صحيح، وذلك ما انبرى جينيت يشرحه منوِّها بهذا التداخل المربك بين الأوضاع السردية في السرديات المعاصرة، وهو أمر وقفنا على بعض مناحيه في الباب التطبيقي من هذه الدراسة.

أجمع ثالوث شعرية السرد على أن التحويل الصوتي هو محصلة انتقال من ضمير الشخص الأول أو الثالث، وأرجأوا كلّ مطابقة بين الضمير والشخص لأنّ الضمائر لا تُعيِّن الشخص ذاته دائما، وعليه فاختيار السارد للسرد بأنا أو هو لا يعدو أن يكون انتخابا لوضع سردي سيكون الضمير مجرد مظهر من مظاهره، وبذلك أضحى الصوت السردي اليوم في عُرْفِ الشعريين الجدد أسلوبَ كتابةٍ وتقنية سردية قد تصطبغ بها هذه الرواية وتدل عليها هي بالذات دون سواها من الروايات الأخرى.

بمقتضى ما سلف، سيكون السرد مثلي القصة في محكي الشخصية عن نفسها بضمير الشخص الأول، هو قاعدة السرد الأولى التي قد ينوب عنها دائما سارد مجهول أو سارد جماعي بنحن الأكاديمية أو سارد بضمير الغائب، ثمّ إنّ هذه الأشكال هي في الأصل خرق مورس على حكي السارد الأول، هكذا ينتقل السرد بين الضمائر السردية من أنا إلى هو مع عكس صحيح، وهو ما يسمح بظهور سارد غيري القصة حتى في قصة ذاتية كما تخترق أنا ذاتية القصة سردا غيري القصة، وعليه فإن مبدأ التحويل الصوتي هو الأكثر رسوخا في شعرية السرد.

تنتمي الصيغة إلى حقل التبئير في عرف جيرار جينيت بخاصة، فالصيغة مقولة جهة لها صلة بأشكال النطق السردية التي تستعمل أيضا للتعبير عن وجهة النظر، وقد كانت مقولة الصيغة بوصفها طريقة نطق بالأصل مقولة نحوية يُنظر فيها إلى مختلف صيغ الفعل من أمر ونهي وإثبات ودرجة هذا الإثبات، لذلك راح جينيت يكشف عن مختلف أوجه التناظر بين جهات الفعل النحوي والفعل السردي فانتهى إلى التمييز المبدئي بين السرد والعرض، محدّدا داخل كلٍّ نمط أنواعا صيغية أهمها المسرود والمسرود الذاتي والمعروض المباشر وغير المباشر والمعروض الذاتي والمنقول بنوعيه المباشر وغير المباشر وهي أنواع صيغية شرحناها بتفصيل في محلِّها.

يتجاوز مفهوم التبئير عند جيرار جينيت قضايا الصوت، وهو أشمل منه لأنّه لا يتعلّق بالشخص الذي يتكلّم بقدر ما يُعنى بطريقة إدراك العالم وبوجهة النظر العليا التي توجه الحكي، أما التبئير بمعناه الحصري فهو تسريب الخبر الذي يسمح به فقط حقل التبئير مع مراعاة مبدأ اقتصاد المعلومة السردية، وذلك يعني أن التبئير هو في الأصل

تقييد لحقل الرؤية بالقياس إلى معرفة السارد العليم، من هنا انتهى جينيت إلى تصنيف ثلاثة مستويات تبئيرية، هي التبئير الصفر الذي لا يتقيّد بوجهة نظر شخصية معينة،بل بوجهة نظر سارد عليم لا يحتاج إلى تبرير خبره، من هنا يغدو كلّ تبئير على الشخصية هو بمثابة تقييد لمعرفة السارد وهو خرق للتبئير الصفر، ويحدث عندما يسند الحكي إلى شخصية في الحكاية تكون مُطَالبة بتبرير خبرها عن غيرها لأنّها قاصرة عن التواجد في كلِّ مكان والاطلاع على ما تضمره الشخصيات الأخرى، وهنا يضيق حقل التبئير الذي يسفر عن تبئير داخلي غيري القص يتولاه فاعل داخلي عليه أن يحترم بدوره حقل تبئيره وحدود معرفته فلا يزيد على الخبر المسموح بإرساله، فإن فعل سينتج عن ذلك انتهاكا للموقف الصيغي وخروجا من التبئير الداخلي إلى التبئير الصفر، وقد ينهض بالتبئير الداخلي سارد يحكي عن نفسه هو الذي يصطنع له جيرار جينيت اسم الفاعل الذاتي، وفي هذه الحال ينبغي على السارد مثلي القص أن يرسل خبره عن نفسه على دفعات محفزا بلاغة النقصان حتّى وإن كان غير مُطالب بتبرير معرفته عن نفسه، أما التبئير الخارجي فيقترن بجهلٍ كامل فلا وجود فيه لشخص يتكلّم وفيه يُنْفى كلُّ صوتٍ، وهو نوعان تبئيرات خارجية على السارد المشارك وهو البطل، وتبئيرات خارجية على السارد غير المشارك، أما التبئير الخارجي على البطل فيؤول إلى نقصان وقد كان حقه الزيادة في الخبر،لأنّ البطل يعرف منذ البدء كلّ ما يخصه لكنّه بمقتضى التبئير الخارجي مثلي القصة يتعمد تجاهل الخبر أو التكتم عليه، وهو ما يعني وجود تماثل وظيفي بين التبئير الداخلي غيري القصة والتبئير الخارجي مثلي القصة، فهما يتقاسمان معا بلاغة النقصان في حين يستأثر التبئير الصفر والتبئير الداخلي مثلي القص بزيادة الخبر.

وجدنا أنّ عرض جيرار جينيت لتقنياته السردية لا يخلو من جنوح واضح إلى العلمنة والأداتية، التي تقل حدّتها قليلا ما عند كلٍّ من رولان بارت وتزيفيتان تودوروف، وهذه هي بعض أسباب تحامل النقاد على السرديات واعتراض بعضهم على بلاغاتها وعلى رأس هؤلاء بول ريكور وفان ريس، إلا أنّ بعض النقد جعل جينيت على وجه التحديد أكثر تمسكا بإجراءاته الخلاقة التي هي مسلك في الشعرية خاص به وحده وتحليل نقدي لا ينبغي تعميمه أو عولمته أو حتى تقديمه كنظرية

متكاملة.

وبعد، يبدو أن هذا البسط النظري الدقيق لشعرية السرد، قد هيّأ كل الأسباب التي دفعتنا إلى التمسك بخيار تحليل سردي بنيوي يجنح لأن يكون نقدا خالصا أو مجرد قراءة لا تدّعي الكمال مطلقا، وهو ما يعني أننا لم نكن نتعسّف في تطبيق ذلك الكم الهائل من الإجراءات الخلاقة التي تمخضت عن شعرية السرد، لأنّنا نؤمن بضرورة الإنصات إلى نبض النص، لذلك كانت الشعرية في تصورنا متأرجحة بين تأمّل القانون السردي في وضعه الافتراضي، ثمّ النظر بعد ذلك إلى طريقة توظيفه ودرجة العدول عنه وإخضاعه لسياق تجربة روائية جديدة تعتمد في الغالب على تركيب خصائص شكلية هجينة، بعضُها موصول بأعراف الجنس الروائي مثلما تم تقنينها في النقد الغربي، وبعضها مستعارٌ من الموروث السردي العربي، وأخرى هي محصلة تجربة كتابة تحمل بصمة المؤلف وتعبر عن أسطورته في الكتابة، وبذلك يندمج هذا الكلّ ضمن بنية نصية مختلفة يمكن عدّها شعرية قائمة بذاتها.

من هنا شكَّل هذا التوسط الدائم بين قانون السرد وخصوصية الكتابة، معيارا مهما لاختيار متن روائي ينسجم مع أبعاد هذا التصوّر، فانتهينا إلى اختيار ثلاثة أعمال روائية وجدنا فيها ما يُرضي نزوعنا إلى اكتشاف تجربة نصٍ روائيٍ جزائري هو أميل إلى تجاوز العمود السردي مِنْ تَمَثله.

اكتشفنا ونحن نتأمّل المتن الروائي المنتخب للتحليل السردي في هذه الدراسة، أنّ كلّ نص قد حمل إلينا معه قوانين كتابته وقراءته في آن، مما يثبت مرة أخرى أنّ القوانين السردية ليست لازبة مطلقا، بل هي بنية محايثة للنص ونتيجة لتعليماته، ووليدة سياقات كتابته وتلّقيه معا، وبذلك تعدّدت مداخل قراءتنا للبنية السردية في هذه الأعمال الروائية، فقد راحت رواية خط الاستواء للأزهر عطية، تُكثف مختلف جماليات التبئير، وخاضت رواية مقامة ليلية مقامة المبتدى لعبد العزيز غرمول تجربةَ تخييلِ الحكايةِ والحكاية التردّدية، في حين لجأت راوية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي إلى تحفيز بلاغاتِ الانصراف السردية بشتى أشكالها ؛ وبذلك رحنا نستكشف دهاليز البنية السردية في هذه الروايات الثلاث مستأنسين بتعليمات البنية النصية ذاتها.

خضعت رواية خط الاستواء إلى شبكة من المقاصد العليا، تمخضت بدورها عن تبئيرٍ مركزي يوجهه صوتُ ساردها الأول الذي غالبا ما يُنجز وصفا لذاته من الداخل أو من الخارج، لكنّه قد يتغشى فضاءاتٍ وهوياتٍ تتحوّل بدورها إلى مرايا تبئيرية عاكسة لمنظوره السردي، وبذلك اكتشفنا توسّع نشاط التبئير المركزي في الرواية ليشمل كلّ مكونات العمل الأخرى، ابتداء من العنوان فمرايا التبئير الفضائية والسردية والالتفاتات السردية وتشكيل البُنى الزمنية.

وعليه، تتراءى استراتيجية التبئير منهجا ملائما لتحليل الرواية تحليلا سرديا متكاملا منطلقه إضاءة التبئير التركيبي الذي بدا من خلاله العنوان مبأرا حين ترددت بنيته التركيبية في سياقات مختلفة من النص، فكشف ذلك عن استعارة فضائية تجرد خط الاستواء من إحالته التعيينية، وتحيله إلى فضاء مشبع بقيم إيديولوجية مثالية، راح السارد ينشدها كبديل لفضائه القيمي المتدهور، فالعنوان إذن يغذي أطروحة الرواية ويتقدّم موسوما بوجهة نظر ساردها الأول.

راحت شعرية التبئير في رواية خط الاستواء تتخطى العتبة إلى الفضاء الروائي، الذي تحوّلت مختلف مكوناته إلى مرايا للتبئير، ناتجة عن علاقة استبدالية بين الجغرافية الإنسانية والجغرافية المكانية، وبذلك أدمجت الأمكنة بدورها في حقل التبئير المركزي، وراحت تُمدِّد بدورها مدارات التناظر بين علال وبين الصور المكانية.

تمكنّا بعد ذلك من إحصاء مختلف هذه التناظرات بين السارد الأول وبين مجموع الأمكنة في الرواية، لعلّ أهمها تناظر علال والمدينة وتناظر علال والبحر وتناظر علال والغرفة وتناظر علال والجسر المنهوك، ثم توصلنا إلى استقصاء مختلف أبعاد هذه اللعبة الاستبدالية بين حدي التناظر، الذي شكل أهم بلاغات السرد في رواية تعمل على إحكام جدلية الفضاء والمنظور السردي الذي يؤطره.

لقد أدى توسّع مدارات التناظر بين السارد والأمكنة إلى تضاؤل مساحة الفعل، الذي تمّ تعويضه بسياقات تأمّل السارد في الموجودات والحادثات والأمكنة، مما يعني أنّ انتقالات السارد ليست مكانية بقدر ما هي لحظات توثب للذاكرة وتأملات تنساب وراء كلّ ذكرى أو حلم أو هاجس، وبذلك شكل تقلص الفعل في رواية خط الاستواء

ملمحا من ملامح كتابة روائية جديدة، تزهد في الحركة وتؤجل الحدث، فكان فعل الكتابة فيها يتنامى بانفساح خطاب الذاكرة، وتحفيز فضاءات تأمّل السارد في العالم من حوله.

يبدو أن رواية خط الاستواء قد غامرت بمغامرتها القصصية وتنازلت عنها لصالح أطروحتها، لكنّها مع ذلك لم تسقط في شَرَكِ الموعظة الإيديولوجية المباشرة،لأنّها وُفِقت في صوغ بلاغة الفضاء التي توارت خلفها وجهة نظرِ ساردٍ ممزقٍ بين مدينتيه، الواقعية المتهالكة والمثالية التي شخصتها استعارة خط الاستواء.

تولّت رواية خط الاستواء نقد المدينة الواقعية على لسان ساردها، أو بتحفيز المثيرات الفضائية والتشخيصية، وقد رأينا أنّ هذا النوع من السرديات استأثر بموضوع أثير هو نقد المدينة الذي يمكن أن يكون بدوره موضوعا لدراسة مستقلة في بابها، لأنّ مجموع المرويات التي عالجت موضوع نقد المدينة سواء أكانت روائية أو قصصية أو أدب رحلات أو سيرٍ ذاتية ... وغيرها، تعمد إلى قلب الصورة النمطية للمدن والأوطان، وتُفَعِّل الهجاء بدلا من مدح المدن وتمجيدها، كما لا نستبعد أن يكون لهذا الحقل السردي البكر بلاغاته وأبعاده القيمية الخاصة.

أما انكفاء الصوت على نفسه في الرواية، فقد أدى إلى امتداد قطاعات المسرود الذاتي بالقياس إلى قلة حصص العرض والنقل فيها، فنحن لا نرى السارد في وضعية تخاطب سوى مع البحر والمدينة والجبل والجسر، في حين لا نتوقع ردود أفعال كلامية من قبل هؤلاء المُخَاطَبين، مما يعني انحسار المقام السردي باتجاه مركزية حقل التبئير ورمزيته في آن.

ومع ذلك لم تنغلق الرواية على النمط نفسه من التبئير الداخلي، إذ نلحظ وجود مستويات أخرى من التبئير الصفر والتبئير الخارجي، وهذا يعني تجاور منظور السارد الذاتي جنبا إلى جنب مع منظور السارد العليم والسارد الموضوعي في نسيج سردي شديد التداخل والتعقيد.

تبيَّنا أن الرواية تنضح كذلك بنوع خاص من التبئير نعتناه بالتبئير المزدوج، وهو محصلة عدول من التبئير الداخلي إلى التبئير الصفر، وفيه يحكي السارد الأول عن

الآخرين بالمعرفة الكلية نفسها التي يحكي بها عن نفسه، وهذا يتناقض مع منطق التبئير الداخلي من حيث هو تقييد لحقل المعرفة، ومع ذلك نلمح في الرواية كيف ينقلب السارد الذاتي إلى سارد عليم، يتحوّل منظوره السردي الذي كان حقه النقصان إلى الزيادة، ولعلّ هذا ما يشكل ملمحا تجريبيا رائدا في الرواية.

وخلصنا في النهاية إلى أن رواية خط الاستواء لا تحكي وقائع سيرة ساردها الأول "علال"، بل هي سيرة صوت وهي تدين بوجودها إلى طريقة تنضيد هذا الصوت وتوزيعه وعرضه، إنها بالحري رواية تبئير في مقام أول.

اختارت رواية مقامة ليلية مقامة المبتدى الإقامة في منطقة الشكل السيري، حين راحت تروي سيرة ساردها محمد البشيري، إلاّ أنّ شعرية السرد التي تُعْنى باكتشاف مكوّنات النص الجمالية لا ترضى بهذه المطابقة بين سيرة السارد وسيرة المؤلف، لأنّ هذا شأن نقدٍ سياقي لا تعترف به السرديات البنيوية، ومن ثمة خلصنا إلى أنّ السيرة الشخصية الُمتَخيَّلة لمحمد البشيري، لا تعدو أن تكون خزانا للسرد سرعان ما سوف يغتني بسير أخرى مجاورة لعلّ أهمَها سيرة المكان " قرية المقامة " التي تداخلت بدورها مع سير الآخرين، وعليه فإنّ هذا التجميع لوحده يكفي ليجعل هذه السيرة سيرة متخيّلة لا سيرة حقيقية.

تؤرخ الرواية إذن، لسيرتين بله لحكايتين اثنتين لا حكاية واحدة، تتقدّم الأولى شفاهية تعب من محكيات شخصيات مجتمع الرواية أمثال بلعيد ونورا والشيخ منصور وكلّها تغذي حكاية المقامة، في حين تتخذ الثانية مظهرا كتابيا وفيها تُعرض سيرة محمد البشيري، وبعد إمعان نظر تبيّن أن حكاية المقامة تخضع لنسق تردّدي بخاصة، في حين تشكل حكاية السارد فضاءَ تخييلِ الحكاية.

أفصحت حكايات المقامة عن علاقتها التناصية بالموروث السردي العربي، فحكاية نورا الأسطورية التي يتولاها الشيخ منصور أو المداح أو بلعيد هي سليلة حكايات ألف ليلة وليلة، كما أنّ بعض المرويات الأخرى مثل حكاية الجازية وذياب لهلالي، وحكايات المدن الأندلسية المسلوبة التي يُسْترجع تاريخها من كتاب فتوحات الواقدي وبعض وقائع حرب التحرير الوطنية، غالبا ما تأخذ شكل استرجاعات خارجية

تردّدية كاملة أو جزئية، تُرسل من جهات مختلفة ويتولاها أكثر من صوتٍ كالشيخ منصور وعيشوش العمشة وسي البشير.

أما حكاية السارد، فهي وثيقة الصلة بنسق تخييل الحكاية الناتج عن مسرحة فعل الكتابة نفسه، وتحويله إلى حدث ينمو ويتأزم ككلّ الحادثات الأخرى على الرغم من اختلافه عنها، إذ أنّه ليس دراميا بالمعنى الحرفي للكلمة، فحين يُمَسرح فعل الكتابة يصبح هو الآخر حكاية ثانية مُتَضَمنة في نسيج الرواية، وفيها يظهر السارد منكفئا على إعداد أطروحةٍ عن تاريخ المقامة وجمع شفاهياتها، وهكذا تتحوّل شعيرة الكتابة التي راحت تعلن عن تردّدها كقصة كتابة في أكثر من موضع من الرواية إلى بنية نصية مستقلة بفضائها وباندماجاتها السردية، وهذا ما سوف يتمخض بدوره عن انصرافاتٍ من القصة إلى السرد أو من وصف الفعل الدرامي إلى وصف فعل التأليف.

رأينا أنّ قصة الكتابة تتقدّم بإيقاع بطيء نتيجة انفساح الخطاب الذاتي وتضخم الأوصاف والتفاصيل وتطريز النص بسمات أجناسية إضافية وتعزيزه بعلامات أيقونية أهمها البطاقة والأوراق والملفات والخرائط والكتب واليوميات والرسائل، إذ تشكل كلّ هذه المرفقات ورشة عمل السارد وأدواته التقنية التي يستخدمها لإعداد الأطروحة، وهو ما فصلنا القيل فيه في موضعه من التحليل الإجرائي.

كما تأخذ سيرة السارد محمد البشيري طابعا تراكميا في الرواية، بسبب هيمنة الاسترجاعات الداخلية، التي اكتشفنا انزياحها المستمر من شكلها التفردي لتصبح تردّدية هي الأخرى؛ واتضح بعد ذلك أنّ كلّ حكاية تردّدية، تسفر عن سلسلة من الانتقالات المُطَّردة بين الشكل التفردي والتردّدي مع غلبة النوع الثاني، لأنّ كلّ حادثة تبدأ تفردية سرعان ما يتم تحويلها فيما بعد إلى تردّدية، وبذلك يتضخم السردُ وتؤجل النهاياتُ، وقد لمسنا ذلك في حكاية مقتل بلعيد التي تبدأ تفردية ثم تُروى الحكاية نفسها عدة مرات في شكل تردّدي، ومثلها حكاية نورا الأسطورية التي تتقاطع مع حكاية لونجا بنت الغول أو بقرة اليتامى أو نجمة خضار الشعبية، مما يجعلها حكاية تردّدية لم يُرْسَل حكيها دفعةً واحدة ولكن عبر دفعاتٍ، لم تحمل معها أيّ تنويع على الحكاية الأولى بل ترسخ سمتها التراكمي، وبذلك يهيمن السرد التردّدي ويغدو الوسم الأكثر

بلاغة لرواية مقامة ليلية مقامة المبتدى.

خلصنا في نهاية هذا التحليل، إلى أنّ حكاية السيرتين، السيرة الشخصية لمحمد البشيري وسيرة المقامة هما استعارتان سرديتان تنبثق عنهما أطروحة الرواية المتمثلة في مساءلة التاريخ والذاكرة والإنسان والمكان، غير إنّ هذه المساءلة تمتنع أن تُعْرَضَ مجردة من لبوسها الرمزي، لذلك نلفيها قد توارت بالحجاب في روايةٍ استترت بشعريةِ سردٍ مُجَلَّلَةٍ بأنساقَ مختلفة من التخييل الروائي وعلى رأسها نسق تخييل الحكاية بما يحتمله من انصرافاتٍ بين السرد والوصف والقص، إلى جانب الحكاية التردّدية التي غشيت بدورها كلّ مكونات الرواية السردية.

بلغنا بعد ذلك سؤال شعرية السرد في رواية سرادق الحلم والفجيعة، فإذ بهذه الرواية قد قَدِمت إلى مواثيق السرد وأعرافه فنقضتها بشكل كلّي أو جزئي، وكان ذلك بهدف ابتعاث تجربة روائية مختلفة تهجس بتجريب أشكال ووضعيات سردية جديدة.

استوحت رواية سرادق الحلم والفجيعة هيكلها السردي من كليلة ودمنة، فعمدت إلى توظيف الحكاية على لسان الحيوان، لكنّها استنكفت عن الوظيفة الرمزية لهذه القصص وتجاوزت منظورها القيمي المزدوج " الخير والشر "، لتجعل فضاءها القيمي أحادي الوسم، لأنّه بقدر ما تكون حيوانات المدينة المومس أكثر توحشا وأكثر قذارة، يكون هجاء المدينة لاذعا والاحتجاج عليها مشروعا.

عملت الرواية على نقض ميثاق السرد التراثي الذي كان متبادلا بين ساردٍ يحكي الحكاية ومسرودٍ له يتظاهر بتصديقها لينال المتعة بالتخييل، لكنّ رواية سرادق الحلم والفجيعة، عطّلت ذرائعية هذا السرد عندما استغرقت في هجاء المدينة المومس، فوفرت بدلا من المتعة قرفا يخدش أعصاب قارئٍ مرهف.

عطّلت الرواية ذرائعية السرد أيضا في مقطعها الافتتاحي، حين أربكت صيغة المناقلة بوصفها شعيرة من شعائر السرد في الليالي، فالسارد لا يروي عن الشاهد ودنيازاد لا تنقل عن شهرزاد وشهريار لا يصدق حكايات شهرزاد، حتّى انتهت الرواية إلى تجميد السرد من كلِّ جهاته الممكنة، ولم تستبق سوى على جهة السارد الشاهد، لكنّها تسلبه هو الآخر صلاحيات معرفته الكلية، إذ لم يعد كما كان ذلك السارد العليم.

تعد شعرية الانصراف أهم ما يميز رواية سرادق الحلم والفجيعة، وهي مظهر بلاغي واسم لأدواتها التعبيرية، وذلك ما حذا بالرواية لأن تترك البداية وتبدأ من الخاتمة، وتنصرف من المتن إلى الحاشية، وتنتقل من السرد الأساسي إلى المسرودات الفرعية، ومن الحكاية الابتدائية إلى الحكايات المضمنة، أو تنصرف من النص إلى النص مُستنفرة مختلف أشكال التناص، أو تترك خبر السارد إلى خبر المؤلف، فتتباين بذلك مظاهر الانصراف السردية في الرواية وتتفاوت غاياتها الجمالية والدلالية.

توصلنا كذلك إلى التنويه بتنوع مصادر الحكي في رواية سرادق الحلم والفجيعة، وهو ما جعل الرواية رواية أصوات لا رواية أشخاص، وهذا وضع سردي تشترك فيه الروايات الثلاث التي رَجَحَتْ وقائع الصوت فيها على التشخيص، وهو ما يتناغم مع وجهة نظر شعرية السرد التي تستبعد دراسة الشخصية.

كما استنتجنا أن تجريب أشكال كتابة جديدة وتطويع البلاغات الأصولية، في الأدب الروائي الجزائري الحديث والمعاصر هو واقع جمالي لا يمكن ضحده، وقد لمسنا بعض مظاهر هذا التجريب وبعض مستوياته في المتن الروائي المدروس.

اكتشفنا في سياق التحليل البنيوي للأعمال الروائية الثلاث، استمرار بعض الظواهر البلاغية والبديعية العربية، كالانصراف والالتفات والقطع والتواتر والتضمين وهذا أمر يدعو إلى إعادة قراءة الموروث النقدي والبلاغي العربي وتوظيفه لتطوير نظرية سردية عربية صميمة.

تبيَّن أنّ فعل الكتابة في الأعمال الروائية المدروسة ليس محايدا مطلقا، لأنّ جماليات الكتابة السردية ليست مقصودة لذاتها ولا هي تتقدّم فارغة من كلٍّ معنى، بل إنها هي المعنى نفسه، فثمة دائما وجهة نظر ما تقبع خلف بلاغة النص، وهذا أمر تتقاسمه الروايات الثلاث، كما يتقاسمه ثالوث شعرية السرد الذين لم ينكروا انبثاق إيديولوجيا نصية محايثة، هي محصّلة اندماج وجهات النظر في النص السردي، وهو ما لم يقع التنويه به في أغلب الدراسات الموضوعة في حقل السرديات البنيوية.

أخيرا، هاهي رحلتنا مع هذا البحث تشرف على نهايتها بعد سنوات عجاف، تقاذفتنا خلالها الهواجسُ والمخاوفُ ومزقتنا الفواصلُ والانقطاعاتُ، فَفَتُرَ العزمُ وقَتُرَ الزادُ وانطفأ الحلمُ، إلى أن قيض اللهُ لنا سوانحَ من الصفاء كشفت عن سمائنا الحجب وأسفارا انتزعتنا من سرادق التشتت وأيادٍ أزاحت عنا رهبة الانتظار الطويل.

ولسنا ننكر، بعد أن وفقنا الله إلى إتمام ما بدأناه، أنّ في هذا البحث نقائصٌ سيحصيها علينا غيرُنا ومعايبٌ سوف تُهْدى إلينا، فنحن نقبل الاختلاف البناء القمين بتخصيب الآفاق وتقويم الزلات وردم الثغرات، ونأمل بعد ذلك أن يُحْشر هذا البحث المتواضع في زمرة الدراسات العلمية الجادة، وأن يكون إضافة في حقل السرديات العربية.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

المصادر:

1- جلاوجي، عز الدين: سرادق الحلم والفجيعة، ط1، مطبعة هومة، الجزائر، 2000.

2- عطية، الأزهر: خط الاستواء، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، 1989.

3- غرمول، عبد العزيز: مقامة ليلية – مقامة المبتدى،ط1، سلسلة المعنى، الجمعية الوطنية للمبدعين، الجزائر، 1993.

المراجع العربية:

4- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وحققه وعلّق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة للطباعة والنشر، الفجالة مصر.

5- الأزهري، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي المصري: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ط1، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان.

6- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق الشيخ عماد الدين أحمد حيدر،ط4، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت لبنان .

7- التبريزي، الخطيب: شرح ديوان أبي تمام، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،1994.

8- التوحيدي، أبو حيان: الإشارات الإلهية، حققه وقدّم له عبد الرحمن بدوي، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1981 .

9- الثعالبي النيسابوري، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل: يتيمة الدهر، حققه وفصله وضبطه وشرحه محمد محي الدين عبد الحميد،ط2، مطبعة السعادة القاهرة، 1956 .

10- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، قدم له وبوبه وشرحه علي أبو ملجم، دار مكتبة الهلال، 1988.

11- الحصري، القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، حققه وضبطه علي محمد البجاوي،ط2، عيسى البابي الحلبي وشركاه.

12- الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد بن حجة: ثمرات الأوراق، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1987.

13- الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الحلبي: سر الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1982.

14- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: المقدمة، ضبط وشرح وتقديم محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي،بيروت، لبنان، 2004.

15- خيدوسي، رابح، عائشة بنت المعمورة: حكايات شعبية من التراث الشعبي الجزائري، بقرة اليتامى وقصص أخرى، اتحاد الكتاب العرب، 2000.

16- عثماني، الميلود: شعرية تودوروف، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1990.

17- العلوي، يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز، دار الكتب الخديوية، مصر، 1912 ه .

18- أبو علي، نبيل خالد أبو رباح: نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي 656 ه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

19- فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2002 .

20- القالي البغدادي، أبو علي إسماعيل بن القاسم: الأمالي، مطبعة الكتب المصرية القاهرة، 1926.

21- ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم: أدب الكاتب، شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور، ط1، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، 1988.

22- القلقشندي، أبو العباس أحمد: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، مطبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة، 1922.

23- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،1998.

24- المسعدي، محمود: الأعمال الكاملة. جمع وتقديم محمود طرشونة. المجلد الأول. دار الجنوب للنشر. 2002.

25- يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث،ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006.

26- يقطين، سعيد: الكلام والخبر– مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997.

27- يقطين، سعيد: انفتاح النص – الروائي النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2001.

المراجع المترجمة إلى العربية:

28- إيكو، أمبرتو: القارئ في الحكاية، تر. أنطوان أبو زيد،ط1، المركز الثقافي العربي، 1996.

29- إيكو، أمبرتو: ست نزهات في غابة السرد، تر. سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

30- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،1987 .

31- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، ط1، دار الفكر

للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،1987 .

32- باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، تر.يوسف حلاّق، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،1988.

33- باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

34- بارت رولان، وجيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر. غسان السّيد،ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،2001.

35- بارت، رولان: التحليل النصي، تر. عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، 2009.

36- بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، تر. محمد برادة،ط3، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب.

37- بارت، رولان: درس السيميولوجيا، تر. عبد السلام بن عبد العالي،ط3، دار توبقال للنشر، 1993.

38- بارت، رولان: نقد وحقيقة، تر. منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري.1994 .

39- بارت، رولان: هسهسة اللغة، تر. منذر عياشي،ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999.

40- بروب، فلاديمير: مورفولوجية الخرافة. ترجمة إبراهيم الخطيب.الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، 1986.

41- بيتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، ط2 منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1982 .

42- تودوروف تزيفيتان: الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

43- تودوروف، تزيفيتان: الأدب والدلالة، تر. محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996.

44- تودوروف، تزيفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر. الصديق بوعلام،ط1، دار الكلام، الرباط،،1993.

45- تودوروف، تزيفيتان: نصوص الشكلانيين الروس – نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب،ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، 1982 .

46- جوف، فانسون: رولان بارت والأدب، تر. محمد سويرتي، ط1، أفريقيا الشرق، 1994.

47- جيرار جينيت، وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر. ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،1989.

48- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية – بحث في المنهج، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف،2003.

49- جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم،ط1، المركز الثقافي العربي، 2000.

50- جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمن أيوب،ط2، دار توبقال للنشر، 1986.

51- ديكرو، أوزوالد وسشايفر جان ماري: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر . منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

52- ريكور، بول: الزمان والسرد– الزمان المروي، تر. سعيد الغانمي،ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2006.

53- شارتييه، بيار: مدخل إلى نظريات الرواية،تر. عبد الكبير الشرقاوي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001 .

54- شلوميت، ريمون: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر. لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

55- فاليط برنار: النص الروائي – تقنيات ومناهج، تر. رشيد بنحدّو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999.

56- فاولر، روجر: اللسانيات والرواية، تر. لحسن أحمامة، ط1،دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1999 .

57- فراي، نورثروب: تشريح النقد، تر. محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991.

58- كلر، جوناثان: الشعرية البنيوية، تر. السيد إمام، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 2000.

59- كوهن، جون: اللغة العليا – النظرية الشعرية، تر. أحمد درويش، المجلس العلمي للثقافة،1975 .

60- لبوك، بيرسي: صنعة الرواية، تر. عبد الستار جواد، ط1، دار الرشيد للنشر.

61- لوجون، فيليب: السيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ الأدبي، تر. عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

62- لودج، ديفيد: الفن الروائي، تر. ماهر البطوطي،ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.

63- مارتن، والاس: نظريات السرد الحديثة، تر. حياة جاسم محمد،ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 1998 .

64- ميشونيك، هنري: راهن الشعرية. ترجمة عبد الرحيم حزل. منشورات الاختلاف. الطبعة الثانية.2003.

65- ويليك، رينيه، وارين أوستن: نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1987.

المراجع باللغة الأجنبية:

66- Aristote: poétique, textes traduit par j. Hardy, Éditions Gallimard, 1996.

67- Barthes, Roland: et w. Kayzer, w. Booth, ph .Hamon, poétique du récit, Éditons du Seuil,1977.

68- Barthes, Roland: Introduction à l'analyse structurale des récits , in poétique du récit, Éditons du Seuil ,1977.

69- Benveniste, émile: Problèmes de linguistique, Éditions Gallimard, paris, 1966.

70- Bres, Jacques: la narrativité, Éditions Duculot, Louvain-la-Neuve, Belgique, 1994.

71- Cordesse, Gérard: Narration et focalisation, poétique, Revue Et Théorie d'analyse littéraire, seuil, Paris , Novembre ,1988.

72- Genette, Gérard: Figures 2 , Éditions du seuil,1969.

73- Genette, Gérard: Figures 3, Éditions du seuil,1969.

74- Genette, Gérard: seuils, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

75- Greimas, Algirdas julien et courtes, joseph: sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, paris, 1979.

76- http// dictionnaire – le- Littré en ligne: Google code- COM /files/Littré – Windows-1,0.Exe .

77- Jakobson, Roman: Essais de linguistique Générale, traduit et préface par Nicolas Ruwet, Minuit, Paris, 1963.

78- Jakobson, Roman: huit questions de poétique, Éditions du seuil, 1977.

79- Kristeva, Julia: le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive, Mouton, Paris, 1970.

80- Le dictionnaire Littré en ligne: Dictionnaire de Français d'émile littré: http:/littré. Reverso.net/.

81- Le robert: dictionnaire historique de la langue française, sous la direction de Alan Rey, Imprimerie jean Lamour, Maxéville , Paris, France,1992.

82- Nouveau Larousse encyclopédique Kondrotiev- zythum. Larousse, 1998, paris, France.

83- Peirce, Charles sunders: écrits sur le signe ,traduit par Gérard deledalle, paris, Éditions du seuil,1978.

84- Todorov, Tzvetan:" Les catégories du récit littéraire", communications 8, 1966, Éditions du Seuil, Paris.

85- Todorov, Tzvetan: poétique de la prose- choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit , Éditions du seuil, 1978.

86- Wayne – C- Booth: distance et point de vue, in poétique du récit. éditions du seuil.1977.

سادسا: المعاجم والقواميس:

87- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا الرازي: مقاييس اللغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.

88- الحموي، شهاب الدين عبد الله ياقوت بن عبد الله: معجم البلدان، ط2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1995.

89- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، قدم له وعلق على حواشيه الشيخ أبو الوفاء نصر الهوريني المصري الشافعي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004.

90- ابن منظور، بن مكرم: لسان العرب، ط3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

الدواوين الشعرية:

91- المتنبي، أبو الطيب: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح البيان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ سلي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003.

92- المعري، أبو العلاء: آثار أبي العلاء المعري، السفر الثاني، شروح على سقط الزند، القسم الرابع، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1964.

93- المعري، أبو العلاء: شرح التنوير على سقط الزند، مطبعة مصطفى محمد.

الدوريات العربية:

94- عباس عبد الحليم عباس: نظرية السرد، المصطلح والإجراء النقدي- مقاربة مفهومية، مجلة علامات، محور العدد(بعض قضايا التمثيل البصري)، مكناس، المغرب،العدد 32،2009 .

95- كديك، جمال: السيميائيات بين النمط السردي والنوع الأدبي، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، عنابة، العددان 12-17، ماي 1995.

الرسائل الجامعية:

96- الأطرش، رابح: بناء الرواية العربية الجزائرية، دراسة موضوعية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، 1991.

97- قرطي، خليفة: المرجعيات التراثية في الرواية العربية التجريبية- بحث في الأشكال والبنى، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2010.

التفاسير وكتب الحديث:

98- ابن الحجاج، أبو الحسين هشام القشيري النيسابوري: المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، تحقيق أبو قتيبة نظر محمد الفاريابي، ط1، دار طيبة للنشر والتوزيع، 2006 .

99- ابن حجر، الإمام الحافظ أحمد بن علي العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري،حققه عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت.

100- ابن كثير، الإمام الجليل الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل القرشي الدِّمشقي: تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السّلامة،ط1، دار طيبة للنشر والتوزيع، 1989 .

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ-ح

مدخل: موقع السرد الأدبي من النظرية النثرية العربية

الباب الأول: شعرية السرد في النقد الغربي المعاصر

الفصل الأول

شعرية السرد / مدخل إلى النظرية

1 - مفهوم الشعرية..... 59

2 - مفهوم السرد..... 72

3 - تاريخ الشعريات..... 82

4 - شعرية السرد / المرحلة التأسيسية..... 92

I- رولان بارت..... 93

أولا: المرحلة الماقبل بنيوية / أو الكتابة في درجة الصفر..... 93

ثانيا: المرحلة السيميولوجية والبنيوية..... 96

أ-العبارة السردية/ أو القصة..... 104

ب-التعبير / أو الخطاب السردي..... 111

ب.1- الراوي وواصلات الخطاب السمعية..... 112

ب.2- واصلات التنظيم/ أو البنية الزمنية..... 117

ثالثا: نقد البنيوية / أو مرحلة نقد النقد..... 119

II- تزيفيتان تودوروف..... 130

1- الشعرية ونظرية الأجناس الأدبية..... 130

2- شعرية السرد..... 137

أ- الحكي من حيث هو قصة..... 140

ب – الحكي من حيث هو خطاب..... 148
ب.1– زمن الخطاب..... 149
ب.2– الرؤى السردية/ أو مظاهر الحكي 151
ب.3– سجلات الكلام/ أو أنماط الحكي 153

الفصل الثاني: شعرية السرد / مفاهيم وتطبيقات

جيرار جينيت (Gérard Genette) أنموذجا

1– تطور مفهوم الشعرية عند جيرار جينيت..... 160
2– شعرية السرد..... 165
3– بلاغات السرد عند جيرار جينيت..... 173
1.3– شعرية زمن السرد..... 175
أ– علاقات الترتيب الزمنية..... 177
ب– علاقات المدة الزمنية..... 198
ج– علاقات التواتر الزمنية..... 216
2.3 – شعرية التبئير والصيغة السردية 230
أ– مقدمة التبئير / الشخص أو الفاعل السردي..... 230
ب – الأوضاع السردية..... 235
ج– التحويل الصوتي..... 243
د– الصيغة السردية..... 245
ه– التبئيرات السردية..... 249

الباب الثاني: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية

خط الاستواء – مقامة ليلية مقامة المبتدى – سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا

الفصل الأول: شعرية التبئير في رواية خط الاستواء

الأزهر عطية

I– شعرية التبئير 261

1– التبئير التركيبي للعنوان..... 261

2 – مرايا التبئير..... 272

1.2 – مرايا التبئير الفضائية..... 273

أ- خط الاستواء هل هي رواية سيرة أم سيرة فضاء..... 273

ب- تناظرات السارد والفضاء..... 276

ب.1 – تناظر علال/ المدينة..... 277

ب.2– تناظر علال /الجسر..... 284

ب.3– تناظر علال/ البحر..... 288

ب.4– تناظر علال/ الغرفة..... 292

2.2 – مرايا التبئير السردية..... 294

3– التبئير المركب..... 302

4– الالتفاتات السردية..... 308

الفصل الثاني: شعرية تخييل الحكاية والحكاية الترددية في رواية مقامة ليلية –مقامة المبتدى– لعبد العزيز غرمول.

1– عتبات النص..... 313

1.1 – العنوان والعنوان الفرعي..... 313

2.1- التصدير..... 315
3.1 - التمهيد..... 317
2- تخييل السيرة الروائية في رواية مقامة ليلية..... 322
3 - تخييل نسق الكتابة/ حكاية الكتابة داخل حكاية المقامة..... 326
4- الزمن البنيوي..... 334
1.4- الاسترجاع والحكاية الترددية..... 334
2.4 - تركيب المجملات..... 365
5- رمزية زمن الغبار..... 368
6-خاتمة المبتدى..... 379

الفصل الثالث: شعرية الانصراف في رواية سرادق الحلم والفجيعة

عز الدين جلاوجي

1 - جدل الشعرية والشعرية المضادة..... 384
1.1- من سرديات المدن الفاضلة إلى سرديات المدن الضالة..... 384
2.1- نقض الميثاق السردي..... 386
2- أشكال الانصراف في رواية سرادق الحلم والفجيعة 391
1.2- انصراف العنوان..... 391
2.2- انصراف الإهداء..... 393
3.2- انصراف الفاتحة..... 395
4.2- انصراف الخاتمة..... 398
5.2- انصراف الحكاية/ أو نقض نسق الحكاية..... 400
6.2- انصرافات الحواشي..... 402

7.2- انصرافات المؤلف..... 417
8.2- انصرافات اللافتة والرسالة..... 425
9.2- الانصراف من النص إلى النص / التناص..... 429
3 - زمن السرد 436
4- الهيئات السردية..... 440
5-التجانس السردي..... 445
خاتمة..... 461
قائمة المصادر والمراجع..... 479
فهرس الموضوعات..... 490

ملخص

اسْتَخْدَمَ التراثُ النقدي والبلاغي العربي لفظ الشعرية بمعنى علم الشعر ، ولعل ذلك يفسر تعطيل المعنى الاصطلاحي للفظ الشعرية في الثقافة العربية إلى يوم الناس هذا، أمّا الشعرية في النقد الغربي فقد وُظفت منذ أرسطو مرورا بالشكلانية الروسية فحلقة براغ ثمّ البنيوية فالشعرية الجديدة و الشعريات التأويلية و الشعريات التداولية، لوصف قوانين تأليف الخطابات ، وبذلك تتجاوز الشعرية عمود الشعر لتدل على شعريات أدبية وغير أدبية ، فالشعرية إذن شعريات، وما شعرية السرد سوى أحد أهم فروع الشعرية .

انبثقت عن شعرية السرد اتجاهات متباينة ، غير إننا أوقفنا هذه الدراسة على البويطيقا الجديدة التي تأسست في فرنسا على يد كل من رولان بارت (Roland Barthes) و تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) الذيْن مزجا بين قضايا السرديات البنيوية و السيميائيات السردية، غير إنّ أهم تطور عرفته شعرية السرد كان بين ظهراني جيرار جينيت (Gérard Genette) الذي أنجز نظرية سردية من وجهة نظر بنيوية صميمة ، وقد تكللت جهود هذا الثالوث الفرنسي بإرساء أهم بنود علم السرد وبلاغاته المعروفة من زمن ورؤيات سردية وصيغ خطاب وتبئيرات .

وعلى ضوء عمود السرد الذي وفرته الشعرية ، اقترحنا تحليلا سرديا لثلاثة نصوص روائية جزائرية ينتمي كلّ منها إلى حقبة بعينها، ففي الثمانينيات اخترنا رواية خط الاستواء للأزهر عطية، وفي التسعينيات رواية مقامة ليلية مقامة المبتدى لعبد العزيز غرمول، وفي مستهل الألفية الأولى رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، وقد أفضى هذا التحليل إلى تأكيد فلسفة الشعرية ، التي لطالما كانت توسّطا دائما بين إلزامية القانون السردي والعدول عنه في آن ، وهذا يعني أنّ هذه الروايات لم تكن مجرد تمثيلٍ باهتٍ لأعراف الكتابة السردية ، بل هي نصوص تنتج شعرياتها الخاصة ، متجاوزة بذلك أفق كتابة وتلقي كلّ النصوص السائدة.

الكلمات المفتاحية:

الشعرية – النظرية الأدبية – السرد – علم السرد – البنيوية – الرواية – الرواية الجزائرية .

Résumé

Dans le patrimoine critique et la rhétorique arabe, la poétique a été utilisée dans le sens de la science de la poésie et c'est probablement la raison qui a empêché à ce jour l'acceptation de son sens terminologique dans la culture arabe. Par contre dans la critique occidentale, la poétique a été utilisée pour décrire les lois de la composition des discours depuis Aristote passant par le formalisme Russe, puis le cercle de Prague , ensuite la poétique structurale et en fin la nouvelle poétique et les poétiques d'interprétation et de pragmatisme. Ainsi, la poétique dépasse la poésie pour désigner des poétiques littéraires et non littéraires. La poétique est donc des poétiques et la narratologie est l'une des principales branches de la poétique. Des tendances divergentes ont émergé du discours poétique. Cependant, nous avons arrêté cette étude sur la nouvelle Poétique fondée en France par Roland Barthes et Tzvetan Todorov qui ont allié les questions des récits structurels et les sémiotiques narratives. Cependant, l'évolution la plus importante que le discours poétique a connue était celle de Gérard Genette qui a réalisé une théorie du discours d'un point de vue purement structurel. Les efforts de cette trinité française ont abouti à établir les lois les plus importantes du récit narratif tel que le temps, les visions narratives, les modes du discours et focalisation.

En se basant sur les lois du discours que la poétique a fourni, nous avons proposé une analyse du récit de trois textes romancier Algérien a qui appartient chacun à une époque spécifique. Dans les années quatre-vingt, nous avons choisi le roman "khat al istiwa" de Azhar Atia. Dans les années quatre-vingt dix, le roman de "makama laylia –makamat al moubtada" de Abdul Aziz Garmoul. Puis, au début du premier millénaire, le roman "souradik al houlm wal fajia" d'Azzeddine jalaoudji. Cette analyse a conduit à la confirmation de la philosophie de la poésie, qui a toujours été un intermédiaire entre rendre obligatoire ou non la loi du récit. Cela signifie que ces romans n'ont pas été une simple représentation pâle des mœurs de l'écriture narrative, mais des textes qui produisent leur propre poétique, dépassant ainsi l'horizon d'écrire et de recevoir tous les textes en vigueur.

Mots clés :

Poétique – Théorie littéraire – Narration – Narratologie- Structuralisme- Roman - Roman Algérien.

Summary

In the critical heritage and Arab rhetoric, poetics was used in the sense of the science of poetry and this is probably the reason that has prevented so far the acceptance of its terminological meaning in the Arab culture. While in the western criticism, poetics was used to describe the composition laws of speech from Aristotle through the Russian formalism, to the circle of Prague, then the structural poetics and at last the new poetics and the poetry of interpretation and pragmatism. Thus, poetics exceeds poetry to indicate literary and non-literary poetics. It is then poetics in a whole and narratology is one of its main branches.

Divergent trends emerged from poetic speeches. However, we stopped this study on the new poetics founded in France by Roland Barthes and Tzvetan Todorov who allied the issues of structural recitations and narrative semiotics. However, the most important evolution that the poetic speech had known was that of Gérard Genette who realized a speech theory from a purely structural point of view. The efforts of this French trinity led to establish the most important laws of the narrative recitation as time, narrative visions, speech modes and focalization.

Based on the speech laws that poetics has provided; we have proposed a recitation analysis of three Algerian novel texts that belongs each to a specific time. In the eighties, we chose the novel " Khat al istiwa " of Azhar Atia . In the nineties, the novel " Makama laylia - Makamat al moubtada "of Abdul Aziz Garmoul . Then, at the beginning of the first millennium, the novel "souradik al houlm wal fajia " of Azzedine jalaoudji . This analysis led to the confirmation of the philosophy of poetics, which has always been an intermediary between making mandatory or not the law of recitation. This means that these novels were not a simple pale representation of the morals of narrative writing, but texts that produce their own poetics, exceeding thus the horizon of writing and receiving all applicable texts.

Key words:

Poetics – Theory of literature – narration – narratology – structuralism – novel– Algerian novel