الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب و العلوم الإجتماعية و الإنسانية

قسم اللغة العربية و آدابها (ما بعد التدرج)

سجل تحت رقم 1/2006
بتاريخ 31 ماي 2008

بنية المعتقد في الخطاب السردي
الشمس في يوم غائم لحنامينة نموذجا

جامعة أبي بكر بلقايد العلوم الإنسانية و الإجتماعية

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث و المعاصر

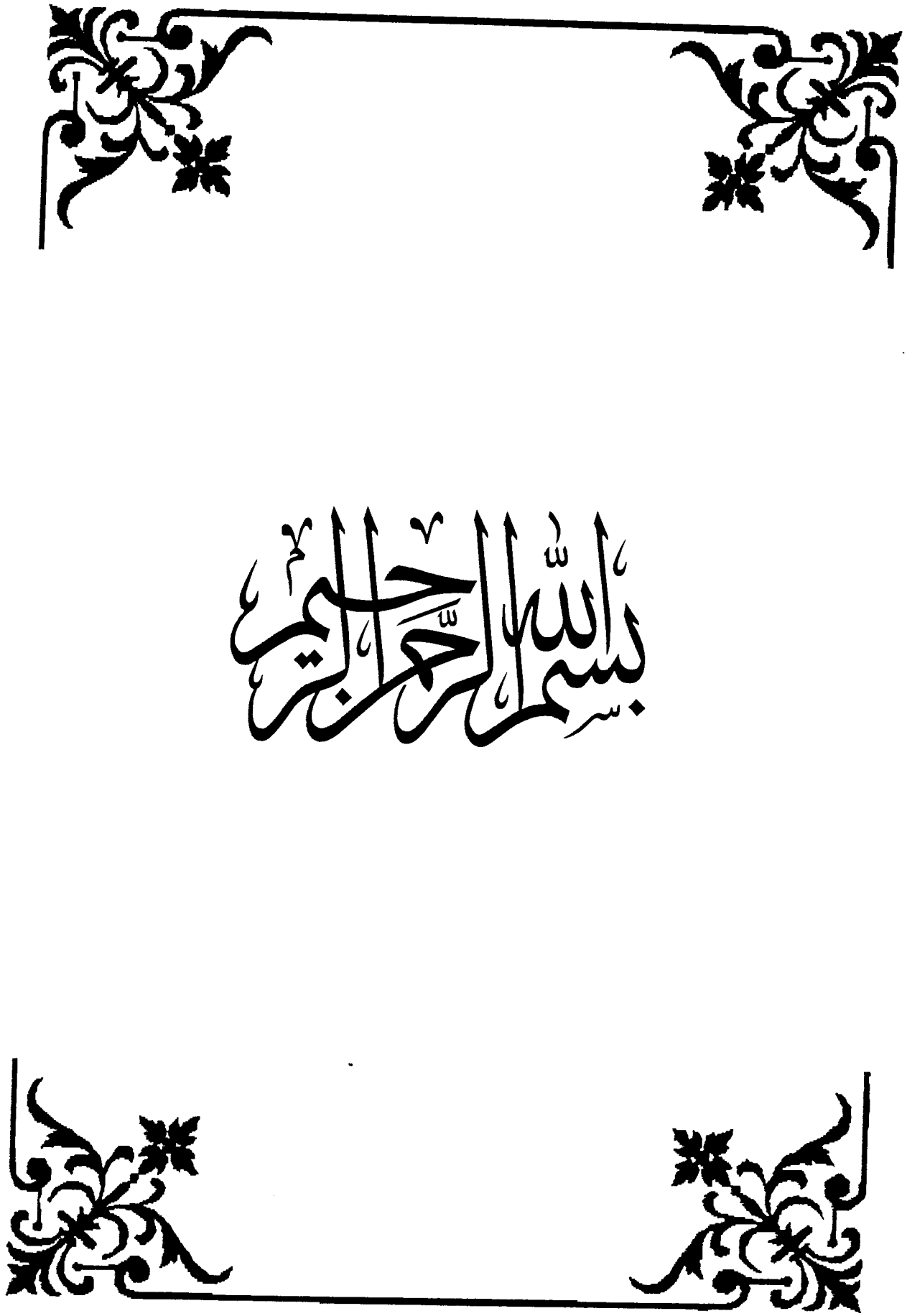
إعداد الطالب :
نعار محمد

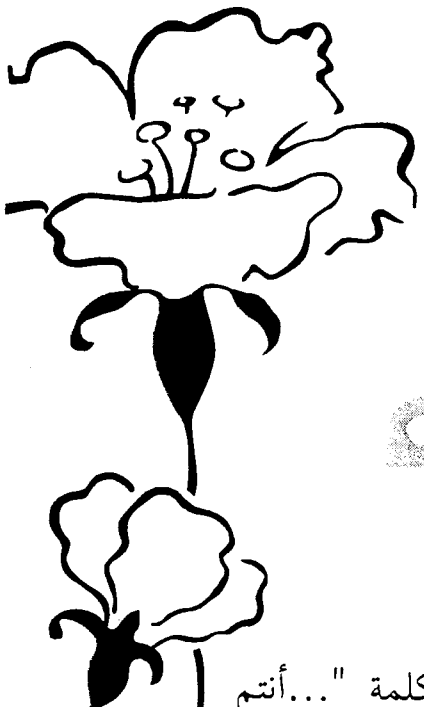
أعضاء لجنة المناقشة :

- أ.د. عباس محمد ..... جامعة تلمسان..... رئيسا
- د. مختاري زين الدين.....جامعة تلمسان .....مشرفا و مقررا
- أ.د. رضوان النجار.....جامعة تلمسان .....عضوا
- د.العرابي لخضر.....جامعة تلمسان .....عضوا
- د. سعيدي محمد ..... جامعة تلمسان..... عضوا

السّنة الجامعيّة:

1425-1426هـ- 2004-2005م


بسم الله الرحمن الرحيم



إهداء

إلى روح جدّي الغالية الذي ظلّ يردّد هذه الكلمة "...أنتم فرسان...".

وها هو بتوفيق الله يتحوّل هذا الحلم إلى حقيقة وتتحقق الفروسية بالقلم والكلمة... فرحمة الله عليك أيها الجدّ.

إلى والدي ووالدتي... إلى من لا أستطيع أن أكتب أو أقول كلمة " شكر " حتّى...

إلى كلّ إخوتي وأخواتي...

إلى العائلة...

وإلى كلّ الأصدقاء والأحباب...

أهدي هذا العمل المتواضع.

تشكرات

الحمد لله حمد الشاكرين والصلاة والسلام على سيدنا محمد رحمة للعالمين وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد :

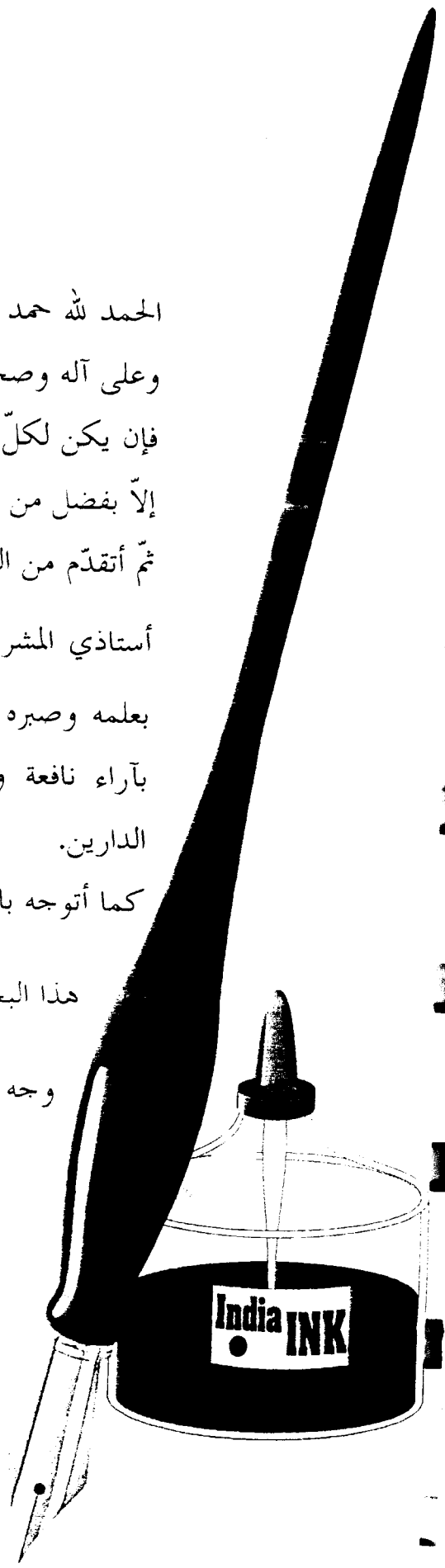
فإن يكن لكلّ عمل بالغا ما بلغ نصبه من غاية : فإنّني ما كنت لأبلغ هذا إلاّ بفضل من الله وتيسير ، فلله الحمد والمنّة أوّلا وآخرا وظاهرا وباطنا.

ثمّ أتقدّم من الشكر بأجزله ، ومن التقدير بأصدقه إقرار بالفضل لأهله إلى أستاذي المشرف الدكتور : زين الدين مختاري الذي كان معلّما وأبا حقا بعلمه وصبره لما أفضل به من معونة ونصح وتوجيه أثرى به هذا العمل بآراء نافعة وتوجيهات قيمة وسائل الله تعالى أن يجزى له الأجر في الدارين.

كما أتوجه بالتقدير الصادق لأعضاء لجنة المناقشة لتجشمها قراءة ومراجعة هذا البحث استدراكا لنقصه وإسهاما في إضفاء صورته على أحسن وجه ، فلهم التقدير والاحترام.

" والحمد لله وما توفيقي إلا به سبحانه ".

محمد



المقدمة

المقدمة

لقد تعدّدت مستويات المعرفة ، وتعدّدت معها مسالك البحث ، وكان النقد أحد أكثر هذه المستويات عرضة لمباحث الإبداع الفكري والفني عامة وصفا وتحليلا ، ذلك أنّ التعاقب الزمني وعمليات التحول الذي شهدها أثّرت شكلا ومضمونا في حركة الإبداع، من خلال ظروف اقتضى واقع الحال تجسيد نمط معرفي معيّن ، أي أنّها محصلات انبثقت عنه. إنّ الحقب الزمنية شهدت أشكالا مختلفة استقطبت وتبنّت وجهات نظر متعدّدة ، بين قطيعة لترسبات الماضي وتركماته ، وبين صورة حاولت استيعاب الحقل المعرفي في جانبها التراثي والحداثي بأنماط مختلفة ، إمّا اختزالا وإمّا توسط وإمّا تكييف شكل في شكل آخر. إنّ أيّ إبداع كان ولا شك يحمل قصدا ، بل المقصود غاية أيّ مسار فني ، ولما عرفته المعرفة من تحولات أصبح القصد أو المعنى لا يرتبط في صورته المعتادة من قبل إبدائه أو قوله ، بل أصبح الشأن في عملية تشكله وبنائه، فغدا السؤال بدلا من ما يطرحه النص : " ماذا يطرح ؟ " إلى طريقة طرحه : "كيف يُطرح ؟ " ، لقد عرفت الثقافة العربية هذا الجدل في الطرح بعدما أصبح المراد كيفية التأثير على المتلقي من قبل الشعراء من خلال الوزن أو الزخرف اللفظي (ثقافة السمع) وهذا ما وجد في الكتب النقدية : " أعذب الشعر أكذبه " ، " سياسة البلاغة أشد من البلاغة " وغيرها ، ولعلّ الحكمة الخالدة الّتي أغنت وعزّزت حاسة النقد عند العرب هي " لكلّ مقام مقال " « لقد كان البلاغيون عند اعتراضهم لفكرة المقام والمقال باعتبارهما أساسين متميّزين من أسس تحليل المعنى متقدّمين ألف سنة تقريبا على زمانهم لأنّ الاعتراف بفكرتي المقام تعتبر الآن في الغرب من الكشوف الّتي جاءت نتيجة لمغامرات العقل المعاصر في دراسة اللغة... ومن المعروف أنّ إجلاء المعنى على المستوى الوظيفي (الصوتي والصرفي والنحوي) وعلى المستوى المعجمي فوق ذلك لا يعطينا إلاّ معنى المقال... أو المعنى الحرفي كما يسمّيه النقاد ومعنى ظاهر النص كما يسميه

الأصوليون... »[1]. ولعلّ آراء عبد القاهر الجرجاني الخالدة من خلال نظرية النظم لشاهد على هذا الشكل أو القاعدة النقدية ، بل اجتهاده في إعطاء هذا الشكل صورته الكاملة من خلال طرحه عملية " إنتاج الكلام " من قبل المتكلم والمنحى النفسي الناتج عن ذلك لصورة تبين عن نضج الناقد العربي ، ولعلّ رأيه هذا وآراءه الأخرى هي إحدى المسارات الّتي يتوجه إليها النقد المعاصر اليومي ، ولعلّ أبرزها المدرسة التحويلية التوليدية لنعوم تشومسكي. لا شكّ أنّ مدار هذه الكشوف كان نتيجة الأبحاث الوفيرة الّتي شهدتها القرون الأولى الهجرية حول معجزة القرآن الكريم ، وقد أتاحت هذه الكتابات تحولا هاما في شكل الإبداع العربي ، هذا ما يصفه أدونيس حين يقول « لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم فحسب ، وإنّما كان أيضا كتابة جديدة ، كتابة جعلت العرب يراجعون قيمهم الأسلوبين خطابة وشعرا... فتأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة ، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمل »[2]. لقد أثمر هذا النتاج في طرح شكل أو نظرة تحليلية للإبداع وفق هذا الحقل المعرفي ، فظهر أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى وأصحاب الملاءمة بين الشكلين ، ليس فقط في ساحة الأدب (خطابة وشعرا بل في ذلك النشاط المذهبي بين الفرق الإسلامية أيضا ، هكذا تكسر اتهامات المستشرقين الّتي تتهم العقلية العربية بالتجزيئية العاجزة عن التركيب والتجريد الضارب في المحسوس الجزئي والمتخيل ، لا تملك الكفاية الضرورية للإبداع الحقيقي[3]. إنّ وجود هذا الطرح في الساحة النقدية العربية القديمة أولى أن يعزّز التفكير ونفاذه في تراثنا القديم، بل إنّ شكل هذا الطرح كان موجودا حتّى في التراث الغربي ولا يزال على الآن مطروحا بصور وأشكال مختلفة ، فما كان يسمّى بالمشاهدة والمكاشفة عند أبي حامد الغزالي « المشاهدة للمسمّى والمكاشفة لحكم الأسماء ، بالمكاشفة إدراك معنوي فهي

---

[1] – تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، الدار البيضاء ، ص 237.

[2] – أدونيس : الشعرية العربية ، ص 35 عن طريق مشري بن خليفة : بناء القصيدة العربية في النقد العربي الحديث ، مخطوط ماجستير ، جامعة الجزائر ، 1993 – 1994 ، ص 38.

[3] – سلمان إبراهيم العسكري : إعاقات مجتمع المعرفة ، مجلة العربي ، العدد 541 ، ديسمبر 2003 ، ص 10.

تختص بالمعاني وتدرك بالكشف ما لا يدرك بالشهود ، ويفصل الكشف ما هو محمل في الشهود[4]. ها هو اليوم يصاغ في صورة جديدة تتعدّد الأسماء فيه والمغزى واحد في الحضور والغياب المترجمة عن الغرب « ذلك أنّ النص هو – في آن واحد – يجسّد عملا لغويا كائنا ، وانفتاح خارج اللغة على كينونة الغياب ، أي أنّه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب... وما هو حضور هو تحديدا علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأمّلها أو الاستجابة لها إلاّ في تجسيدها اللغوي... أمّا ما هو غياب فهو ينتمي إلى البعد الخفي.. إلى علاقات النص بآخر خارج النص... »[5] ، كما يذهب جابر عصفور إلى ذلك حين يصف عملية الإبداع أنّها توازن أو تفاعل بين الانفعال الفردي والعقل السائغ الذي يسوغ من التدفق بناء وتركيبا[6]. إنّ مقاربة نصّ ما تهدف إلى فك لغزه ، فإن كان الوضع في صورته الحسية أيسرا فما أعسر الوضع في حال الكتابة إذا كان الشك والظنون يحيط بحملها لمدلولاتها ، فقد شكّل ذلك نوعا من الهوس المعرفي في تلاحق البحث وشكوكه وتعدّد قراءاته ، كان هذا شأن بحثنا الذي وسمناه (**بنية المعتقد في الخطاب السردي " الشمس في يوم غائم " نموذجا**). لقد كانت الرواية أحد الأجناس الأدبية الهامة الّتي فتحت أمام التجربة الجمالية بابها ، فجمعت بين طياتها آفاقا واسعة كما أتاحت للقاصي مجالاً رحبا لتطلعاته دون قيد ، كما أتاحت للناقد المجال نفسه لتفقد هذا المجال الخصب ، تتبعا يقارب قراءة تسعى لاستيفاء معالم الحقيقة والجمال فيستدعي كلّ أداة أو آلية تتيح نجاح هذا العمل ، هذا ما أبان لنا السبيل في الاستفادة من هذه الآليات فهما لها وقراءة سعيا إلى استيعابها وبالتالي محاولة مقاربتها في بحثنا ، ولعلّ تحليل جيرار جينيت كان الأقرب في نقدنا العربي من خلال اعتماده في كتابات تحليل الخطاب السردي المختلفة ، وقد استفدنا في هذا الخصوص من كتابات سعيد يقطين ويمنى العيد ، أمّا منهجيا فقد أتاح لنا اطّلاع بعض المفاهيم المتعلّقة بالمنهجية

---

[4] – انظر ، عباس محمود العقاد : التفكير فريضة إسلامية ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا ، ص 37.

[5] – كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ش.م.م لبنان ، ط1 ، 1987 ، ص 19.

[6] – جابر عصفور : الأهواني ومشكل العقم والابتكار ، مجلة العربي ، العدد 529 ، ديسمبر 2002 ، ص 94.

وتحديدا ما ضبطه محمد عابد الجابري مفهوما للإشكالية « الإشكالية منظومة من العلاقات الّتي نسجها داخل فكر معيّن مشاكل ، مترابطة لا تتوفر إمكانية حلّها منفردة ولا تقبل الحلّ من الناحية النظرية إلاّ في إطار عام يشملها جميعا ، وبعبارة أخرى أنّ الإشكالية هي النظرية الّتي لم تتوفر إمكانية صياغتها ، فهي توتر ونزوع نحو النظرية ، أي نحو الاستقرار الفكري »[7] ، هذا ما يجعلنا مترددين في اختيار منهج معيّن في بحثنا ، إنّ ما يمكن قوله أنّنا سنتبنّى جملة من الآراء والوجهات الّتي تبنّت عملية التحليل في شقيه السياقي والنسقي ، ذلك من خلال الاقتراب من ذات المبدع وإضفاء خلفياته ومعتقداته حينا ، وإضفاء ذلك ببناء وتركيب النص المبدع حينا آخر ، أي أنّ منهجنا سيقارب عملية التحليل وصفا وتحليلا.

الرواية تسجيل الانتقال من حال البراءة إلى حال الخبرة ، من ذلك الجهل الذي هو نعيم إلى تعرف ناضج على السبيل الواقع للعالم[8] ، إنّه أحد الأسباب الّتي جعلتنا نولي الرواية اهتمامنا ، وحقيقة ذلك اختيار العنوان وصياغته في الصورة الّتي قيّدناه بها ، إضافة إلى رغبتنا في الاطلاع على الشكل الفني والجمالي الّتي توليه اليوم عملية التحليل من خلال تقنية السرد الّتي تجسد جمالية هيكل النص الروائي ، أمّا ما يمثل الجانب الموضوعي في اختيار عنوان هذا البحث وأسبابه فلا شك أنّ الخطاب أصبح أحد الرهانات الهامة في عملية التفكير بل أهمّها شأنا في أي مقاربة كانت تحاول احتراء فكرة من الأفكار في إطار أو نشاط فكري ، ذلك أنّ جدية الطرح وموضوعيته العلمية هي ما أضفت عليه هذه الميزة والمكانة بعيدا عن أي سبق في إطلاق الأحكام تحت طائل الانطباعية أو العرفية الوضعية ، لقد أتاح هذا الحقل الإبداعي لعملية التحليل الاستفادة م آلياته المحكمة عبر سلسلة من الافتراضات الّتي تحيط بدءا من نقل الحدث أو الفكرة المقرر العمل على التعبير عنها في صورة فنية عبر تشكيل يحوي شبكة من التصورات المزمع

---

[7] – محمد عابد الجابري : نحن والتراث ، ص ، عن طريق : إشكاليات الفكر العربي المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط2 ، 1990 ، ص 15.

[8] – موريس. ز شرودر : الرواية بوصفها نوعا ، ترجمة : مصطفى سواق : الرواية ، العدد 1 ، 1990 ، ص 95.

تركيبها (التخييل) إلى عملية تقييد هذا الشكل وخروجه في صورته النهائية كتابة فيظهر العمل وكأنه لعب فنّي أو ذهني تتداخل فيه صور العرض والسرد ومشاهد أخرى، من خلالها يقدّم للقارئ تسلية من نوع آخر حيث يكون احد أركان هذا العمل من خلال بسط الصورة أمامه ، وبالتالي إشراكه في إبداء ملاحظاته واستنتاجاته للأحداث الموالية والمتعاقبة للعمل الفني ، وتصبح هذه العلاقة رحلة كشف واكتشاف لخطوط وبيانات طالما كانت غامضة ، ولتكشف عن القناع والأسطورة الّتي نحيط أنفسنا بها ، هذا ما استطاعت الرواية أن تجسّده وترعاه ، يقول قاسم المقداد معلقا على كتاب أسطوريات لرولان بارت « أراد بارت أن يقول لنا بكل بساطة لا تعودوا إلى الماضي للبحث عن الأساطير بالمعنى الدارج لعبارة أسطرة ، فللحاضر أساطيره مثلما كان للماضي أساطيره الخاصة به ، إذن فالأسطورة ليست رهنا للماضي لأنّ أيّ مجتمع ينحو باستمرار إلى أسطرة أشيائه اليومية ، بمعنى أن يحوّلها إلى كلام والكلام هو ذلك الاستخدام الفردي لمنظومة اللسان – كما قال دو سوسير – وكلام المجتمع كلام مبهرج ومنمق أي أنّه كلام مزيف... ولكي يتسنّى لنا فضح المجتمع لا بدّ من فضح كلامه : أساطيره »[9].

من خلال هذا التوجه الذي سلكته علمية التحليل والكشف منطلقا وحيدا في مقاربة النصوص كنمط لواقعية وحيدة تتبنّى هذا العمل في تصحيح مفهومها الذي سيء فهمه من خلال ربطه آليا بمرجعية النص في حدود الطرح السياقي (الاجتماعي ، السياسي...) ، تقول يمنى العيد « فالنقد هو الذي يراه أو يجعله كذلك ومن ثمّ فإنّ واقعية النص هي في حدود هذه الرؤية النقدية ، ليست واقعية الحقيقية ، بل هي فهم معيّن للواقعية ، كأن النقد يشوّه الواقعية ، أو كأنّه يخفي عجزه في هذا التشويه »[10]،

---

[9] – محمد خير البقاعي : تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني ، عالم الفكر ، مجلد 27 ، العدد 1 ، سبتمبر 1998 ، ص 57.

[10] – يمنى العيد : في معرفة النص ، ص 56 ، عن طريق أحمد يوسف : القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية للشعر العربي الحداثي، مخطوط دكتوراه دولة ، جامعة وهران ، 1999 ، ص 214.

ذلك ما حاولنا التماسه في بحثنا بإدماج إشكالية المعتقد بالشكل الجمالي دون عزل طرف من الأطراف (الدوال والمدلولات) ، ولا يتأتى ذلك إلاّ بالسعي تحديد إلى النص من خلال شكله البنائي ، وبالتالي الكشف عن محمولاته الفكرية (معتقد ، إيديولوجية ، فكر...) هذا ما يمكن وصفه بالطرح الجدلي بين الجانبين دون إهمال دور الفاعل المبدع، لقد أتاح الطرح الجدلي (الداخل والخارج) تجاوز الطرح الصوري للنص ، واعتبار الخارج اليقين الكلي في كل مقاربة وإنّما إعطاء كل شيء موضعه من خلال تحقيق مقولة الداخلي في التركيب والبناء والخارجي في تحليل وجود العمل الأدبي على النحو الذي عليه من التركيب الداخلي دون الوقوع في النظرة التجزيئية العاجزة حتما في امتلاك جذور التدفق الحقيقي لسلطة الكلمات ، إنّ النظرة الجدلية (المحايثة والاجتماعية) للممارسة الإبداعية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاتها الخارجية من قبل بنية النص الداخلية والعكس صحيح[11]، وعلى هذا الأساس كان للأسباب الموضوعية الّتي سلكناها غاية حاولنا التماسها في بحثنا من خلال مقولة الداخل والخارج ضمن الرابط الجدلي الذي يجمعهما ، بإدراك كيفية التركيب الداخلي للنص وبالتالي تعليل وجود العمل الإبداعي على هذا النحو أو ذاك. وعلى ذلك فقد جاء البحث مقسما في ثلاثة فصول ، خصصنا الأوّل لمفهوم المعتقد والخطابات الّتي يحملها في شكله الديني والوضعي أو المثالي والمادي ، وقد فصلنا في تقديم هذين الشكلين بما يحتويه من تناقضات واختلافات وما يمكن أن يربطهما ، كما خصصنا لكلّ شكل محتوياته الّتي يستعين بها في عمله الخطابي ، ثمّ اتبعنا هذا الطرح مضمونا وشكلا في الفصل الثاني من خلال إحالتنا للصورة نفسها خلال المقاربة الفعلية لتحليل النص وفق طابعه الأدبي انطلاقا من مرجعياته الداخلية والخارجية (النسق والسياق) ، وقد كان الخطاب الروائي هو مادتنا في ذلك ، فاستفدنا من خلال قراءتنا ما كتب عن طرح التحليل السردي في النقد الحديث والمعاصر الّتي شغل النقاد خصوصا المغاربة (سعيد يقطين، يمنى العيد، حميد لحمداني، محمد بنيس...)

---

[11] – انظر ، محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية – ص 22 – 24 ، كمال أبو ديب : في الشعرية ، ص 20.

والّتي أسّست مساهماتهم في عملية تحليل الخطاب السردي العربي مستفيدين ما وصلت عملية التحليل في الغرب عند أهمّ أعلامها كتودوروف وجيرار جينيت ورولان باث وغيرهم. هذا ما حاولنا احتواءه (الشكل النظري في الفصل الأوّل والثاني) كمحاولة تقريبية تطبيقية في الفصل الثالث من هذا البحث ، وقد وقع اختيارنا على نص رواية "الشمس في يوم غائم" للروائي " حنا مينة " نستعرض من خلالها جملة ما فصلناه في الفصلين السابقين ، وحسبنا أنّنا أردنا بهذا البحث محاولة ولوج ساحة القراءة والكتابة كمبتدئين في هذا الميدان ، آملين في استيعاب وفهم الحاضر الفكري الذي لا يزال البحث فيه جاريا في ميادينه م قبل الباحثين والمختصين وحسبنا أن نكون واعين بما يدور وقارئين مجتهدين لكلّ مستجدّ.

في الأخير أقول : مهما اجتمعت الكلمات وعبارات الثناء فلا يسعها المقام كي تتناثر عرفانا وتقديرا واحتراما لأستاذي المحترم زين الدين مختاري الذي شرّفني برعايته منذ أوّل لقاء علما وإرشادا وتوجيها وسعة صدر لم يشبها ملل ، وما هذا العمل إلاّ جزء من هذه الرعاية وبذرة كان الفضل له فيها بدءا من عرضه واقتراحه لهذا الموضوع إلى مخاضاته المتوالية إلى الصورة الّتي اكتمل عليها ، كما لا يسع المقام إلاّ لأعكس هذه التحية والتقدير لأساتذتي الأجلاء أستاذنا الشيخ رضوان النجار وبعزة وفخر لأسوتنا الحسنة أستاذي محمد عباس وأساتذتي العربي لخضر وأحمد دكار وبشير عبد العالي ، أقول بارك الله لكم وجزاكم كل خير على ما قدّمتموه لنا ، وإلى كلّ من كان له أثر من توجيه أو إرشاد ونصيحة أو كلمة طيبة...

يتماثل هذا البحث في إطاره العام إلى مستويين ، مستوى تنظيري يتصل بالطرح النظري لكلّ مفهوم في أصوله الفلسفية ، وضمن هذه الرؤيا ارتأينا أن نخص العنوان في هذا المدخل بقراءة معجمية تفكيكية تحيلنا إلى النظرة العامة لمدلولات ألفاظه من الوجهة اللغوية ، وقد عمدنا إلى تقديم ذلك في المدخل ، أوّلاً تقديماً أولياً لنرتكز على أبعاده في قراءة أولية ، ثانياً : حتّى يتاح لنا أن نتوسع في الفصل الأوّل والثاني في الإحاطة بمضمونه وفق المفاهيم المختلفة الّتي توقفت عنده ، وإن كان الفصل الثاني في هذا البحث يكتسي طابعا نقديا في طرح المسائل المتعلّقة بآليات التحليل المعتمدة في مقاربة النص ، فذلك لا يعدو إلاّ أن يكون تعبيراً للطرح التقني للشكل، باعتباره الحقيقة الأقرب إلى الموضوعية، المتعلّقة بعملية التحليل للطريقة أو اللّغة المعبر عنها من قبل صاحبها، كون الطريقة هذه أو وسيلة العرض هي الجمالية الّتي تبين الفارق الإبداعي بين شكل وشكل آخر ، فالشكل الفنّي غاية في حدّ ذاته، ولكنّه غاية من أجل أن يكون وسيلة ناجعة لغاية أخرى، هي إبراز المضمون كما يقول خلدون الشمعة : « إذا كان الأدب تعبيرا فإنّ الشكل هو التعبير مجسداً ببناء متكامل من الكلمات والصور والرموز وليس أمامنا من حقيقة موضوعية تتعلّق بالقصيدة أو القصة غير شكلها العضوي »[1]. إنّ تضافر المستويين هو وسيلة إلى مقاربة تسعى إلى رصد عدساتها، عبر شكلّ الاتجاهات في سياقات مختلفة، لتحيط بالبنيات الماثلة في النصّ تركيباً دلالياً. تمتمّ دراستنا من خلال الجنس الروائي، تحليل هذه الأبعاد وعرضها لما تفرزه وتتيحه للناقد، كمادة غنية بأطروحات متعدّدة تكتسي طابعاً معيّناً، وهذا ما نستفيد منه من خلال نظريات تحليل الخطاب السردي، إذ سنحاول كشف التداخل الحاصل بين العلاقات الّتي تتبنى مقاربة النص، وإن كنّا سنستند بالمدخل اللغوي بصفة أساسية، من خلال النص الروائي المزمع تحليله في هذا البحث، ومنطلقنا أنّ اللّغة كنظام للدلائل، هي شكل يعيد تقديم الراهن الماثل أمامنا في شكل رمزي، وكونها أيضا الشكل المتميز في عملية الاتصال والتواصل بين طرفين (باث

[1] - سمر روحي الفيصل : ملامح في الرواية السورية ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 1989 ، ص 27.

ومتلقي)، وما يفتحه هذا الباب في التوسع من خلال العلاقة المرتبطة بين الدال والمدلول، بين ما ندركه وبين الشيء المدرك « القول إنّ فعل المعرفة يكمن في العلاقة الإدراكية بين العقل والواقعة لا يضمن ، ولا يمكن أن يضمن يقين هذا الفعل لأنّه من المستحيل التأكد من صحته بأي وسائل تحقيقية موضوعية »[1]. كما يحاول هذا البحث استغلال المقولات النقدية السياقية في الخطاب الروائي، المعتمدة عادة وبالأخص الجانب النفسي، وذلك عند تطرّقنا لمكونات الخطاب السردي، من خلال عملية التلقي ومن خلال رصد عمل الكتابة في اللحظة الّتي يبدع فيها الكاتب أو المؤلف، وما يتخلّلها من نوازع نفسية وهذا ما نسعى إليه، بعيداً عن الصورة المجردة الّتي أفضتها عملية التحليل البنيوي في شكله المجرد والصوري، بإقصاء وجود المؤلف كعنصر أساس في عملية التحليل.

مادة [ع.ق.د]:

جاء في لسان العرب عن المعتقد ما يلي : « اعتقد الشيء : صَلُب واشتدَّ ، وعقد الشحم يعقد : إنبنى وظهر ، والعِقدُ : المتركم من الرمل ، واعتقد كذا بقلبه وليس له معقود أي عقد رأي ، وفي الحديث : أنّ رجلاً كان يبيع وفي عقدته ضعف أي في رأيه ونظره في مصالح نفسه ، والعَقدُ : ترطُب الرمل من كثرة المطر »[2].

« ...وتعقّد السحاب إذا صار كأنّه عقد مبنيّ... واعتقد فلان عقدة إذا اشترى ضيعة أو اتخذ مالاً من عقار وغيره... واعتقد النوى : طلب واعتقد بينهما الإخاء إذا صدق وثبت »[3]. واعتقد : ظنّ، تصوّر ، توهّم.. واعتقاد : ما يعتبره الإنسان أكيدا ، تصديق قاطع بالشيء.. واعتقادية : لغة معتقدات دينية أو فلسفية مرتكزة على اعتقاد ، ومعتقد : ما يُعتقد ج معتقدات : حكم لا يقبل الشكّ عند صاحبه »[4]...« العقيدة ما

[1] – ميشال ميتياس : نصور اليقين عند فتجنشتين ، عالم الفكر ، ع 4 ، مجلد 30 ، أبريل – يونيو 2002 ، ص 101.
[2] – ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، المجلد الثالث ، الطبعة الثالثة ، 1994 ، ص 299.
[3] – الزمخشري : أساس البلاغة ، تحقيق : د.مزيد نعيم ود. شوقي المعري ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1 ، 1998 ، ص 557-558.
[4] – الزمخشري : المنجد في اللّغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، ط1 ، 2000 ، ص 100.

عقد عليه القلب والضمير وما يدين الإنسان به ، يقال وله عقيدة حسنة أي سالمة من الشك ج : عقائد.. والاعتقاد : اطمئنان القلوب على شيء ما يجوز أن ينحلّ عنه »[1].

تكاد المعاجم المختلفة قديمها وحديثها تجمع على المعنى الواحد لمادة " عقد " بمعنى الوثوق واليقين والتشبث بالشيء والحلول فيه ، وإن كان تعني الاعتقاد الديني خاصة والإشارة إلى الثبات وأحادية المفاهيم كما جاء ذلك في المعاجم ، والمعتقد مطلقا ما عقد وصرف عليه المرء بضميره وعقله ، فلا يحتمل الشكّ أو الكذب أو التراجع أو التنازل عليه ، فالاعتقاد إنجاز الفكر ، وهو إنساني ، فعندما نقول آمن الإنسان بالشيء أي صدّقه وأُقنع بوجوده الفكر ، بوظيفته ، بقوته ، بجماله ، بقبحه وعقابه ، بحركيته وأضراره ، بدوره في الدنيا وفي الآخرة ، فهو في خلاصة القول : الإيمان المطلق بما لا يستطيع الإنسان أن يراه أو يدركه بحواسه ، وقد تكون المعتقدات في الأصل بالغة من أعماق أبناء الشعب ذاته عن طريق الكشف والإلهام »[2]. تتباين المفاهيم في هذا التعريف بين العقيدة كمحمول أو مفهوم لا يحتمل الشكّ واعتقاد يعيد التفكير في هذه العلاقة بين التسليم والتفكير بين الإيمان والشك ، وتكاد تكون هذه الإشكالية إشكالية كونية جدلية ككلّ الإشكاليلات المرتكزة على صدام الثنائيات. يقول **عمر فاخوري** في هذا الصدد : « للاعتقاد قوة لا يغلبها إلاّ قوّة اعتقاد مثلها ، فليس للإيمان عدوّا إلاّ الإيمان ، والنصر حليفه متى كانت القوة المادية الّتي تعترضه خادمة لشعور ضعيف ومعتقدات تولاّها الوهن، وكان إذا اصطدم بإيمان يماثله في قوته أصبحت الحرب عواناً وصار النصر منوطاً بالأحوال الثانوية الّتي تكتنف الغالب منها »[3]. والأمر الملاحظ أنّ الإنسان هو المبتلى في تحديد اعتقاده ، وكثيراً ما تختلط لديه الأمور في التسليم لمعتقد أو في أمر من الأمور أو عرف ما «... فإذا فشت في أمّة عقيدة اعتنقها الناس من غير بحث فيها ولا درس لها

---

[1] – سعيد السرقوني : أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد ، مكتبة لبنان ، الجزء الأوّل ، ط2 ، 1992 ، ص 808.

[2] – محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت لبنان ، مصر المحمية، د.ط ، د.ت ، ص 234.

[3] – جيرار جهامي : موسوعة المصطلحات ، الفكر العربي والإسلامي الحديث والمعاصر ، ج3 ، (1940 – 2000) ، مكتبة لبنان ناشرون ، ص 217.

﴿ بَلْ قَالُوا إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءنَا عَلَى أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَى آثَارِهِم مُّهْتَدُونَ ﴾[1] ، فذلك اعتقاد عام وإذا اعتادت أمّة عملاً حتّى صار يصدر منها من غير رويّة فذلك عرف عام ، أمّا إذا ظهرت فكرة في جمعية فقام أفرادها بامتحانها ونقدها ثمّ اتفقوا بعد في الحكم عليها فذلك رأي عام ، إلاّ إذا عرضت المسألة بادئ ذي بدء الشك فيها وسلّط عليها النقد ، ثمّ قامت البراهين على صحّتها واشترك في ذلك أفراد الجمعية»[2].

إذن أساس أي اعتقاد التفكير والشك والنقد المعمق ، لا الشكّ المبني على سطحيات توصل في نهاية الأمر إلى الشطط ، وأن ينشأ الفكر على قوّة التمييز فيكون مرتكزاً لبناء أحكامه النقدية أمام أي طارئ ، ومرجعاً لكلّ طمأنينة في الذوات ومعبّراً عن الرؤى المختلفة ، وجهازاً يحيط بالكون يعطي للحدس الامتياز النبيل امتياز الولوج إلى هذا الكون ليزداد خبرة ومعرفة ، لقد أوضح الحدس عن سبل شتّى ودوائر متفتحة في تفسير وإدراك العالم وفي تفسير أيضاً العلاقات القائمة بين الأفراد ، وقد تنبّه القدامى إلى حيرة العقل بين المسلّمات الحسية المدركة واللامدركات كونها لا تصطدم بالحس يقول **الراغب الأصفهاني** (ت 506 هـ) : « إنّ الشيء لم يعرف لمصادمة الحسن إياه و لم يكن في بداية ، فالطريق إلى معرفته ظهور أثاره كعقل الإنسان فإنّه يظهر العالم بوجوده لنا بما يصدر عنه من أفعاله ، والباري تعالى لما لم تكن معرفة ذاته كعقل الإنسان فإنّه يظهر العلم بوجوده لنا بما يصدر عنه من أفعاله من بديهة العقل ولا مدركا لمصادمة الحسّ لم يكن السبيل إليها إلاّ بظهور أثاره »[3]. يقدم لنا **الراغب الأصفهاني** الصدمة الأولى الّتي يصطدم بها الإنسان في محاولة لفهم هذا الكم المتجانس من المحسوسات ، وبالتالي مكانه إزاء هذا المحيط ، هل يعتبر نفسه حلقة منه وبالتالي التسليم له أم أنّه وُجد لكي يسخّر ويدبّر هذا المحسوس بإدراكه خدمة له وبسط سلطانه عليه ؟

---

[1] – سورة الزخرف ، الآية 22.

[2] – المرجع السابق ، ص 218.

[3] – الراغب الأصفهاني : الاعتقادات ، تحقيق : سهران العجلي ، مؤسسة الإشراف ، ط1 ، 1988 ، ص 34.

وردت مادة [خ.ط.ب] في لسان العرب أنّ « الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا. وهما يتخاطبان ، والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن. قال الليث : إنّ الخطبة مصدر الخطيب ، لا يجوز إلاّ على وجه واحد ، وهو أنّ الخطبة اسم الكلام الذي يتكلّم به الخطيب ، فيوضع موضع المصدر.. قال بعض المفسرين في قوله تعالى : ﴿ وَفَصْلَ الْخِطَابِ ﴾ : قال : هو أن يحكم بالبينة أو اليمين ، وقيل : معناه أن يفصل بين الحق والباطل ، ويميّز بين الحكم وضدّه ، وقيل فصل الخطاب : الفقه في القضاء »[1]. ويرى **الزمخشري** أنّه يجوز أن يراد بمعنى الخطاب في الآية : « القصد الذي ليس فيه اختصار مخلّ ، ولا إشباع مملّ ، ويقول خطبه أحسن الخطب وهو المواجهة بالكلام »[2].

الخطاب إذن هو عملية المراجعة عن الشأن أو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة ، والشأن والأمر إنّما سمّي بذلك لما يقع فيه من التخاطب والمراجعة كما جاء في لسان **ابن منظور**. وكثيراً ما ارتبط الخطاب بالخطابة الجنس الأدبي الذي تتجلّى فيه البلاغة النثرية فقد ورد عن الجاحظ « ...ولم يذكروا بالخطابة ولا بهذا الجنس من البلاغة » فعدّها جنساً من البلاغة ، لكن هل كلّ خطابة بلاغة ؟ وهل كلّ بلاغة خطابة ؟ الأكيد أنّ الاحتمال الأوّل وارد لكنّ الثاني ليس وروده ضرورياً ، إذاً فالخطاب بلاغة تسعى إلى تحقيق عنصر الإقناع ، يقول **الجاحظ** : « كلّما ابتعد طرفا التشبيه كلّما كان أعجب وأغرب وأدهش »[3]. كما يرتبط المفهوم العالق بين الخطاب والخطابة عند **أرسطو طاليس** في حديثه عن مكوّناتها يقول : « أمّا اللاتي ينبغي القول فيهنّ على مجرى الصناعة فثلاث : إحداهنّ الإخبار من أيّ الأشياء تكون التصديقات والثانية ذكر اللاتي تستعمل

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، ج2 ، دار لسان العرب ، بيروت ، 1988 ، ص 856.

[2] – الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنـــزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، تحقيق : محمد مرسي عامر ، دار المصحف ، القاهرة ، ج 5 – 6 ، ص 125.

[3] – محمد الصغير بناني : النظريات اللسانية والبلاغية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993، ص 227.

في الألفاظ ، والثالثة أنّه كيف ينبغي أن ننظم أو ننسّق أجزاء القول »[1] ، لا يخرج هذا المفهوم، عن التصور العام لمفهوم الخطاب عند العرب ، فكلاهما يركّز على عملية الإقناع الذي يختصّ بها الباث إزاء المتلقّي أو السامع.

أمّا ما يستمدّ به الخطاب، في جانبه النظري في كونه اليوم يطرح كآلية فعّالة في الفكر الإنساني أمام أي طرح أو نقاش ، أصبح اليوم رهاناً في كافة المجالات باستخدامه المقنع وبطرحه الموضوعي ، الخطاب هو الآن الآلية والرهان، الذي بادر ويبادر النقد الأدبي الحديث والمعاصر في عرضه التحليلي، ونقطة تقاطع وتلاقي بين تحليل النصوص، والإجراءات التطبيقية الّتي تهتمّ كثيرا بالمتن في شكله وبنائه، وفي تجاوز ما يقوم النصّ بطرحه، إلى الكيفية الّتي يستقيها النصّ في المعنى الذي يطرحه، عن الكيفية الّتي طُرح بها والإخراج الذي ينتهي إليه. كثيراً أيضا ما ارتبط الخطاب في عملية التأصيل خصوصاً في النقد الأدبي الحديث والمعاصر ، كذا في جذوره المعرفية إلى السبيل الذي ميّز به العالم السويسري **فرديناد دوسوسير** بين اللّغة والكلام واللسان، وهو حقّا ما قام به هذا العالم اللغوي في تجسيد هذه الثنائيات كما سماها في علم هو اللسانيات ، ولكن دون أن يكون ذلك إجحاف في حقّه كونه كان سبّاقاً في ذلك ، لا نستطيع كذلك أن نجحف في حقّ موروثنا العربي القديم، في طرحه المتقدّم وفي صورته المتطوّرة، الّتي هي عليه الآن عند جمع من العلماء أمثال فرق الكلام، الذين مثّلوا بحقّ وبدرجة كبيرة علم الخطاب (علم الكلام) والحديث في هذا يحتاج إلى دراسة مستقلة، غير أنّنا سنرجع إلى **دوسوسير** صاحب الطرح النظري والعلمي لهذا المصطلح (الخطاب)، فعنده أنّ اللّغة مجموعة من الرموز يستخدمها الفرد في التعبير عن أغراضه ، والكلام إنجاز لغوي فردي موجه إلى متلقّي وظيفته الاستيعاب وإن كان **دوسوسير** قد أهمل دور الخطاب واهتمّ كثيراً باللغة واعتبرها موضوعاً كلّياً للسانيات، ومعياراً للظاهرة اللغويّة جميعها، وأبعد الكلام من جوهر الدرس اللساني واعتبره تابعاً للغة انطلاقا من نظرته عن اللّغة، كونها جوهراً وليست شكلاً ،

[1] – أرسطو طاليس : الخطابة ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1983 ، ص 181.

وهي دلالة صورية تبنّاها **دوسوسير** في محاولة للإحاطة العلمية باللغة، وهو ما جلب إليه انتقادات خصوصاً من قبل التوليدية والتحويلية الّتي يتزعّمها **تشومسكي** «... ومن هنا كان ردّ فعل التوليديين في مسألة تحديد موضوع اللسانيات هو عدم الاكتفاء في بحث اللّغة بالوصف المجرّد والتصنيف النموذجي لوحدات اللّغة وتحديدها داخل نظامها بل مجاوزة ذلك إلى الاهتمام بكيفية حدوث اللّغة منتقلة من الموجود بالقوة (اللّغة) إلى الموجود بالفعل (الكلام) أي الكشف عن الحركية الداخلية للّغة الّتي بإمكانها أن تُفسّر ضمن عملية التبليغ اللغوي ، سرّ الطاقة الإبداعية الخلاقة عند الفرد المتكلّم الذي لم يعد لدى التوليديين مجرّد مستقبل للغة يخزنها في ذاكرته بكيفية سلبية »[1]. فاللغة مؤسسة (اجتماعية) حركتها التكرار والثبات في صورتها الصورية ، أمّا الكلام فهو نتاج فرد عمل مركب إرادي حرّ وذهني في الوقت نفسه ، أساسه الاختيار وفق آليات نفسية وفيزيائية يتحكم فيها الفرد[2].

الخطاب أيضاً طرح فيما هو ملفوظ ومكتوب ، والتفريقات الجوهرية بينهما، أنّ تحليل الخطاب اليوم أصبح يهتمّ بتحليل الكلام في استعماله التفاعلي، أمّا ما هو مكتوب فهو أكثر منه تعاملي ، فالأوّل تفاعلي لأنّه يسترسل في الكلام والثاني يستخدم اللّغة لكي يستدرج بهدوء القارئ ، لأنّ علاقته به تزامنية ، وهي فترة تسمح للكاتب قبل أن يصبح عمله في أيدي القارئ، أن يعيد النظر في أحكامه وفي لغته ، وهو بهذا يحمل خطاباً تعاملياً، أمّا الملفوظ أو الشفوي فهو مرتهن بالآنية أو الزمنية ، فهو في لقاء مباشر مع المتلقي لا يستطيع أن يتراجع عن أحكامه، وهو معرّض أكثر للكشف عن مشاعره وتدخل المتلقي المباشر ، ولهذا فهو أكثر حرصاً في التقيّد بألفاظ لغته ودقة أحكامه.

إنّ الخطاب بذلك انتقال من مرحلة إلى مرحلة ، مرحلة إبراز مهارات أي خطاب في الإقناع والتأثير، سواء أكان منطوقا، انطلاقا من كون الشفاهة أوّل مرحلة فصل الإنسان فيها بين الكلمات وصنف وحداتها وجعل لها دلالة ، وهي انتقال إلى مرحلة

---

[1] – الطيب دبة : مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستمولوجية) دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2000 ، ص 31.

[2] – انظر ، المرجع السابق ، نفس الصفحة (بتصرف).

ناضجة ثمّ زاد على ذلك، بأن أعطى اعتبارات عديدة للغته في عملية الإقناع، فساعده ذلك على التدبر في أفكاره ، وكذلك مرحلة الكتابة الّتي جسدت إضافة كونها مخزون لما هو شفوي أخرجته من سياقاته الأصلية إلى سياقات تأويلية عبر التأويل والقراءة المتعدّدة.

مادة [س.ر.د] :

وردت مادة [س.ر.د] في لسان البلاغة **للزمخشري** فيما يلي : « سرد الفعل وغيرها : حرزها. قال **الشماخ** يصف حُمراً :

شككم بأجساد الذياب على هوى كما تابعت سرد العنان الخوارزُ

أي تتابعت على هوى الماء. وقيل لأعرابي ما لأشهر الحرم فقال ثلاثة سرد وواحد فرد ، وتسرّد الدرّ : تتابع في النظام »[1].

وجاء في الوافي للبستاني « تسرّد الدرّ : تتابع في النظام ، يقال : تسرّد دمعه كما يتسرّد اللؤلؤ ، وسرد الدرع سرداً : نسجها.. وسرد الحديث والقراءة : أجاد سياقهما وأتى بهما. فالسّرد : ذو القعدة وذو الحجة ومحرّم والفرد رجب. وقيل للأولى سرد للتتابعها. (ونجوم سرد) : متتابعة »[2]. وفي أدب الكاتب تأتي مادة [د.ر.س] لتقارب فيه مادة [س.ر.د] : درس القرآن والكتاب يدرسه درساً إذا قرأه قراءة متصلة بعضها ببعض أو في أثر بعض... وقال **التوجي** : درس الشيء إذا أكثر قراءته وتردد فيه ، ومنه طريق مدروس تدرسه الناس كثيراً. (سرد) الكتاب يسرده سرداً بقوله درسه درساً ، ودرع مسرودة بعضها يتلو بعضا حتّى تتمّ. قال **أبو ذئيب الهذلي** :

وعليها مسرودتان قضاهما داود أوضع السوابغ تُبع

[1] – الزمخشري : أساس البلاغة ، ص 203.

[2] – الشيخ عبد الله البستاني : الوافي ، مكتبة لبنان ، الطبعة الجديدة ، 1990 ، ص 278.

يعني درعين منسوجتين وقصاهما عملهما ، وقال المفسرون في قوله عز وجل : ﴿ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ﴾ [1] أي في تتبع الخلق ونظمه ، وقال مسرودة مسمورة بالخلق »[2].

يتسق المفهوم المعجمي للسرد ،مع العمل الإبداعي الذي تشاكل عليه الشعراء في قصائدهم خصوصاً ما اتصل بالإيقاع ، ونظام القصيدة ، فالإيقاع هو الطاقة الّتي تجتمع في فنون القول عامة وصيغتها وصل مكونات النص ببعضها، والتأثير في المتلقي ووسائلها الانسجام والتلاؤم ، أمّا القصيدة فتماثُلها بين الشعراء على نظام واحد من الاستهلال ثم العرض وحسن المخرج، أي التسلسل والترتيب، يقول المبرد: « وأوّل ما يحتاج إليه القول أنّ ينظم على نسق وأن يوضع على رسم المشاكلة »[3]، وهو لا يختلف - السرد — في صورته هذه عن التصوّر العام في البلاغة القديمة اللاتينية (NARATIO) فهو متصل "بالترتيب" الذي يشمل أربعة أجزاء للقول من بينها (السرد) وهي : « الاستهلال ، وما يسمّى بالسرد أو عرض الموضوع ، والطريق أنّه كان يسمّى في النقد العربي القديم بالقصة ، خاصة إذا كان الموضوع دعوى تقام أمام القاضي ، ثمّ يأتي الجزء الثاني ويتضمن البراهين والحجج وجدل الخصوم ، ومن بعده يكون الختام ، وظلت هذه الأجزاء هي الّتي يعتدّ بها حتّى القرن التاسع عشر »[4] ، ولم تكن وظيفة السرد عندهم تتعلّق بمجرد العرض بل الاستدراج والإقناع، تماماً ما كان عليه عند العرب في الشعر إزاء الإيقاع « لأنّ السرد لا ينظر فحسب إلى إخبار القاضي ، وإنّما إلى أكثر من ذلك ، وهو أن يشعر بما نريد منه أن يشعر به ، حتّى ولو لم يكن من الضروري أن نخبره إلاّ بهدف تحريك (المستمع) تعاطفه الشديد فنحكي له الأشياء كي نعده لذلك »[5] ، فعن

---

[1] - سورة سبأ ، الآية 11.

[2] - الإمام أبي بكر محمد بن علي بن عبد الله الصولي : أدب الكاتب (ش.و.ت) ، أحمد حسن لبج، دار الكتب العلمية ، ط1 ، 1994 ، ص 142 – 143.

[3] - المبرد : الكامل ، الجزاء الأوّل.

[4] - صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى ، 1996 ، ص 353.

[5] - نفس المرجع ، نفس الصفحة.

طريق إقناع المستمع والإلحاح على تحريكه وإثارته ، يبدأ السرد البلاغي في التحرر من قيد العرض البرهاني ، كي يؤدي وظائف أخرى تجعله أقرب إلى نطاق الشعر »[1] ، وهو ما يجسّد قول **أبي سليمان المنطقي** لهذه العملية في فنون القول جاء فيه « ومع هذا فغنى النثر ظل النظم ولولا ذلك ما خفّ ولا جلا ولا طاب ولا تجلا ، وفي النظم ظلّ من النثر ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه ولا انتقلت وصائله وعلائقه »[2]. أردنا من خلال هذا الجمع بين التصورين في البلاغة القديمة العربية والغربية، أنّ نصل إلى أن فهم آلية (السرد) كان عاماً وإجرائياً كان العمل به مستقلاً في كلّ البلاغة، ولا نريد هنا أن نحجب للثقافة الغربية أنّها أصّلت لهذا الموضوع - السرد - ونظّرته انطلاقاً من واقعها، عبر الحقب الزمنية مثلما أصّلت للخطاب من خلال مدارس معروفة ومتخصصة في ذلك، واكبت التغيير الحضاري الساري في جميع مجالات الحياة عندها، وما الاصطلاح على هذين المصطلحين بهذه التسمية والإحاطة المعرفية بهما، إلاّ تعبيراً عن مرحلة معرفية مرّ بها الغرب، انطلاقاً من واقعه الآني المرتبط بالنمط الآلي الصناعي ، وكما ارتبط مفهوم الخطاب بحقل اللسانيات، كان السرد الجهة الأخرى الّتي لازمت هذا الحقل المعرفي الذي اقترن أوّل ما اقترن **بدوسوسير** -كما سبق ذكره- حين أعطى للدراسة الوصفية - متجاوزاً كلّ معيار - امتيازاً عن غيرها بأبحاثه اللّغوية في صيغتها الآنية الزمانية، بعيداً عن التاريخية أو الزمانية كما يسمّيها ، متأثراً بالمذهب الوضعي **لأوكست كونت** A.CONTE، بتأسيس المعرفة على كشف ما يحدّد الظواهر من علاقات وقوانين ويبشر بتخطي الإنسانية عهد اللاهوت وعهد الماورائيات، لتصل إلى العصر الوضعي، الذي تعامل فيه العلماء والمفكرون مع الظواهر المدروسة بوصفها حوادث طبيعية ، وينطلقون في وضعها ممّا توحي بها قوانينها الداخلية لا ما يستند إليه من أفكار تحكمية مسبقة.. وإيماناً بفاعليتها في الدراسة العلمية، عمد **دي سوسير** إلى تحديد موضوع اللسانيات في بنية اللّغة من حيث هي مظهر محسوس يمكن

---

[1] - صلاح الفضل : المرجع السابق ، ص 354.

[2] - أبو حيان التوحيدي : المقابسات ، تح : محمد توفيق حسين ، دار الأدب ، بيروت ، بغداد ، ط2 ، 1989 ، ص 246.

ملاحظته ، وغرض جوهري في الدراسة مطلوب لذاته ومن أجل ذاته[1] ، وهو يقرب نظرته هذه بلعبة الشطرنج ، فالأهمّ عنده كيفية تحريك القطع، وقوانين العلب بها فلا يهمّه نشأتها ولا مادة صنعها ، وإنّما الأهمّ من ذلك معرفة اللعبة في ذاتها ومن أجل ذاتها. قدمنا هذا التمهيد من خلال نظرة **دو سوسير** للّغة لارتباط " السرد والسرديات " وجميع المفاهيم ، الّتي أتت بعده تأثرت وانطلقت من رؤيته ، فظهرت " البنيوية " لتعطي الصدارة للكلّ بالنسبة إلى أجزائه وعناصره، وتعتبر اللّغة نموذجاً أساسياً لكلّ أنظمة الدلالة (على الأداء – الكلام –) لا بسبب طبيعة العلامة والنسق (أو النظام) فحسب ، بل لأنّ الذهن الإنساني ومن ورائه الكون كلّه يشتركان في بنية واحدة هي بنية اللّغة (**تودودروف**) والنفس الإنسانية يتركز بناؤها على مصطلحات (حدود) نحوية (**تشومسكي**) وكذلك السلوك الاجتماعي (**ليفي ستراوس**)[2]. وقد كان السرد أشبه بهذا النظام الذي نادى به البنيويون الداعي إلى « التركيز على نظام الدلالة الذي يعمل داخل النص الأدبي ، على عملية خلق "الدال" لا على "المدلول". فاللغة هي وجود الأدب وعالمه ، فالأدب بأكمله ماثل في عملية الكتابة، لا في أفعال التفكير والتصوير وتعميق الوعي والشعور »[3].

إنّ التصور المبدئي للطرح الذي أبداه **دوسوسير** عن اللّغة، لا يخرج عن ما أبداه النقاد له في نظرته للخطاب أو الكلام – كما أشرنا من قبل – الموسومة بالصورية الجافة الماثلة إلى تجريد كل ما يدور في فلك أي إبداع ، وهي الصورة أيضاً الّتي أوخذ عليها الشكلانيون الروس بزعامة **ياكبسون** من بعده.

ولا شك أنّ السؤال المطروح والملح، هو عن الكيفية الّتي يمكن أن توصل الوثاق بين منظومة خطابية وذات متلقية ؟ ووفق أي طريق يمكن اقتناص النص ؟ ما هي التركيبة

---

[1] – الطيب دبه ، مبادئ اللسانيات البنيوية ، ص 57.

[2] – ن.د. كلينجندر : الماركسية والفن الحديث (مدخل إلى الواقعية الاشتراكية) ، تر.تق : إبراهيم ختمي ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ص 6.

[3] – نفس المرجع ، ص 7.

السحرية الّتي تلتحم بها هذه الملفوضات لتنتهي إلى مدلولات ومعان ؟ كان هذا هو المسعى الذي سعت إليه الرواية كفنّ من بداية حدوثها أمامنا، في واقعة أو حادثة عابرة أو في مخيّلتنا في رحلة من " الدال " إلى " المدلول " ، وكم هي المسافة كبيرة بين هذين المستويين بين مستوى سطحي وآخر باطني نعمل على إيصاله بكل السبل لتقريبه إلى المتلقي وإعطاء النص الكثافة اللازمة لاستيعاب ذلك ، ولذلك لزم الحضور الفعلي للخطاب السردي كتقنية تحليلية في التعامل مع المتلقي إزاء النص المبدع لكونه علاقات متلازمة وضرورية لا باعتبارها اعتباطية، وصفة التقنية تعطي انطباعاً عن الكيفية الّتي جرى عليها الحدث أولاً ومنها الاهتمام ماذا يطرح الحدث من قصد ، وفي هذا يكون المقصود من السّرد جملة التقنيات الأسلوبية المضافة إلى الهندسة العامة للحكاية فتمتزج في صياغة النص في حركة الزمان والمكان ، وهو فعل الحكي المنتج للمحكي ، والوضع الخيالي الذي ينتجه السارد للمسرود له ، ولا يستغني في أي عمل قصصي إلاّ على مرتكزين أساسيين هما :

- أوّلا : أحداث القصة أو الرواية ، وهو احتواء النص الأدبي على قصة تضمّ أحداثاً معيّنة.

- ثانيا : الطريقة الّتي تحكى بها تلك القصة وتدعى هذه الطريقة سرداً لأنّ كلّ قصة يمكن أن تحكى بطرق كثيرة ، ولذلك يعتمد على السرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي »[1].

هذه الطريقة إذاً - السرد - في تمييز كل قصة عن الأخرى تعبّر عن الجانب النفسي والفكري أثناء القيام بعملية الحكي إمّا شفاهة أو كتابة ، يسمّيها **عبد القاهر الجرجاني** بالكلام النفسي في رده على المعتزلة في خلق القرآن « رجع عبد القاهر الجرجاني - وهو الأشعري المذهب - إلى فكرة الكلام النفسي الّتي وردت عند الأشاعرة

[1] - عبد القادر شرشار : خصائص الخطاب الادبي في رواية الصراع العربي الصهيوني_دراسة تحليلية_،ديوان المطبوعات الجامعية وهران ، ص 44.

وفسروا بها صفة الكلام المنسوبة إلى الذات العلية »[1] ، كانت هذه الفكرة - الكلام النفسي — دافعاً لرؤية هامة، تكاد تأسس لنظرية قائمة بذاتها هي فكرة " النظم "، ليس نظم المفردات أو الجمل فقط بل نظم المعاني في النفس قبل ذلك، وبالوصول إلى هذا التصور للنظم عُدّ الشيخ الجليل مؤسساً لمدرسة تُعنى بإنتاج الكلام ، وهو ما تعكف على دراسته المدارس الحديثة في عملية تحليل الخطاب والسرد، كمدرسة **تشومسكي** خصوصاً في عملية إنتاج الكلام كما سبق ذكره.

[1] - تمام حسان : الأصول — دراسة إبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي — دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1401-1981 ، ص 200.

الفصل الأوّل

أفسح المجال الذي خُصّ به الخطاب في ارتباطه بالطرح العلمي وصفة الاختصاص، بالتمييز ما بين أنواع الخطابات ، وفهّم المرتكزات الّتي تنبني عليها وإدراك الخصائص اللغوية الفاعلة فيها ، فأصبح لكلّ خطاب أدواته لتفعيل قدراته إزاء المتلقي بالقدر الممكن. إنّ أي طرح في عملية تقويمه يستند إلى أساسين ، أساس يتبنّى الطرح الديني والآخر يتبنّى الطرح الوضعي في ما انتهى إليه الاجتهاد والتدبر الإنساني ، وينطوي تحت هذا الأخير أشكال مختلفة منها ما هو علمي ومنها ما هو إيديولوجي ومنها ما هو فلسفي، وإن كان الطرح الديني يتبنّى هذه الأشكال وفق مقامه مثلما سنراه في تقديمنا لتفاصيله ، وعلى أساس هذا التفريع سينطوي عملنا لتبيان عناصر وأدوات كل خطاب والصلة الممكنة بينهما.

الخطاب الديني :

يكتسي الحقل الديني في الموروث الثقافي العربي أهمية بالغة ، لا سيما منذ القرون الهجرية الأولى ، لارتباط عملية الإبداع عامة وفق ما يقتضيه هذا الحقل من مقامات ، فكان « الجهد المصروف في علوم الدين مصروفا بالضرورة في اللّغة وآدابها على وجه العموم ، والعكس صحيح بلا جدال ، وفي هنا كان الاحتفاء باللغة وآدابها بالغ القداسة في نفوس الناس ، ولا مشاحة في ذلك طالما حملت الأمور على أهدافها »[1]. وتتجلّى هذه الصورة في نشأتها منذ انكفاء الفكر والكتابة بظاهرة " الإعجاز في القرآن " من خلال لغته فكان لزاماً مثلاً أن يُنظر في لغة الشعر وفق هذا المقام بل أن يُنظر إليه وفق ما جاء به الشرع أوّلاً.

كان موقف القرآن من الشعر مطيّة للنقاد – الفقهاء لطرح الطبيعة الّتي يكون عليها الشعر في معانيه، فسُدّ الباب أمام الشاعر في ولوج أبواب المعاني الّتي من شأنها التعبير عن امتلاك الشعور أو الإحساس بوجود وبفهم نفسه وما يحيط به ، كما اصطدم

[1] – حلمي مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث (في الربع الأوّل من القرن العشرين) ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1983 ، ص 69.

الشاعر في هذا الباب إلى أنّ جوهر الكلام ومؤدّاه ، والجديد فيه قد سبقه إليه الأولون "فهو جيّد لأنّه جاهلي" يجسد ويحاكي معانيهم وغير جيّد لأنّه "غير جاهلي" وهو ما سنجده من بين مقاييس **أبي زيد القرشي** " في جمهرة أشعار العرب " ، **والجمحي** في طبقات فحول الشعراء ، ولا أدلّ على ذلك من موقفه من **جرير والفرزدق والأخطل** عندما قال : « هؤلاء لو كانوا في الجاهلية لكان لهم شأن ولا أقول فيهم شيئا لأنّهم مسلمون » ، وهو ما اشتكى منه الشعراء المتأخرون **كالمتنبّي** :

أَتَى الزَّمَانُ نَبْرَهُ فِي شَبِيبَتِه فَسَرَّهُمْ وَأَتَيْنَاهُ عَلَى الهَرَمِ[1]

لم يسلم الشعراء بعد أن أُقنعوا أنّ المعاني قد نفذت وذهبت مع الأولين من باب آخر أشدّ من الولاء العقائدي ،كان سبباً فيه موقف النحويين من قصائد الشعر ، وأصبح المراد هو الطبع في النسج وتقعيد القصيد على نسق واحد يُحتدى به ، ومواقف النحويين والشعراء في ذلك كثير « ولهذا صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين ولا يستشهدون به كبشار بن برد والحسن بن هانئ ودعبل والعتاد وأحزابهم من فصحاء الشعراء والمتقدمين في صنعة الشعر ونجره وإنّما يرجعون إلى شعراء الجاهلية والمخضرمين وذلك لعلمهم بما دخل الكلام في الزمان المتأخر من الخلل والاستحالة عن رسمه الأوّل »[2]. وهكذا فرض الجوّ العام على الشاعر أن يساير الوضع المتمثّل في مؤسسته الدينية ، وإن كان الصراع قد بدأ في الظهور لكسر هذا القيد متمثّلاً في بعض الشعراء المحدثين، وفي جوّ صراع آخر فكري تمثّل في الفرق الإسلامية خصوصا ما دار بين المتكلّمين. لقد أعطى هذا الجوّ شكلاً من الاختلاف أخذ طابع صراع النحو والشعر إطاراً له، إذ أصبح الشاعر ينظر إلى شعره «حياة للغة وديمومتها ، والنحو وهو يحتال بمنطق يردي السيطرة على اللّغة ولا يستطيع ملاحقته في تدفقها المستمرّ فيسعى إلى تجميدها وإمساكها على وضع لا يتغيّر. الشاعر يبحث في مطالبه ، والنحوي يبحث عن مطالبه ، وهي مطالب لا يتمّ بينها اللقاء »[3].

---

[1] – جودة فخر الدين : الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر) دار المنهل ودار الحرف العربي ، ط1 ، 1415 – 1995 ، ص 37.

[2] – توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 30.

[3] – نفس المرجع ، ص 40 – 41.

وإن كانت هذه النظرة وهذا الصراع يطرح بشكل ملحّ في مكانة النقد المغيّبة، فنبّهت بذلك تبنّي غاية جديدة للقيمة الفنية ، وكان لذلك عند بعض النقاد كعبد القاهر **الجرجاني والراغب الأصفهاني** خصوصاً ، وإن كان من جهة أخرى ربط ذلك بصراع العرب والأعاجم وتأثير الثقافة اليونانية فكان مصيرها أن أُجهضت ، وتمّت للنحويين بما أُحيطوا به من حصانة دينية في فرض رغبتهم وإعطائها أكثر قوّة ودعماً، لفرض نظام ثابت تمثّل في عمود الشعر.

كان الشكل والمضمون هو صورة شكل الصراع بين النحويين (الفقهاء) والشعراء ، الذي لا يزال أثره إلى اليوم يطرح في النقد الأدبي، في صورة عرض ثنائية الشكل والمضمون العملي الفنّي، على أساس أنّه بحث تبشيري عقائدي وليس على أساس أنّه بحث نقدي ، يستخلص تعميماته من الأعمال الأدبية الّتي تشترك في خصائص مشتركة ، وهاهو ما واجهه **أبو تمام** ليس في خرقه أو تطاوله لأمر شرعي وإنّما التماسه لطريق آخر جرّب اللعب بالكلمات ، ولأنّ التقويم النقدي بحسب " عمود الشعر " إنّما هو قياس على نموذج معيّن ، فقد اعتمدت طريقة الموازنة في التصدي لظاهرة **أبي تمام** « أبو تمام عصيّ على الآمدي لأنّه لم يجد من يُقرنه به أو يقيسه عليه »[1]. لم يُقبل شعر **أبي تمام** إلاّ بعد سنين طويلة من وفاته، و لم يُنصف كون الظاهرة النقدية تأخرت كثيراً عن الظاهرة الشعرية، وإن كان في جانب آخر بدت صعوبة الحكم على شعر **المتنبّي** مستعصية من قبل النقاد بحكم ما انتهى إليه شعر **أبي تمام** « ...ملجأ البعض إلى الموازنة حيال أبي تمام ، ولجأ الآخرون إلى الوساطة حيال المتنبي وكأنّ القول أنّ أبا تمام خارج على عمود الشعر أسهل أو أقل خطورة من القول أنّ المتنبّي خارج على عمود الشعر ، لقد سعى نقاد المتنبّي إلى تدبّر ما يمكنهم تدبره كي يدخلوا شعره فيما تقتضيه المعايير النقدية لعمود الشعر ، وأبرز من قام بذلك القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبّي وخصومه »[2]. إنّ هذه المواقف في نقدنا القديم تعبّر عن التوجه الذي

[1] – جودت فخر الدين : الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر) ص 20.

[2] – نفس المرجع ، ص 22.

رسمه النقاد القدامى، أو عن المأزق والضعف الذي وقعوا فيه إزاء هذه الحالات والظواهر الشعرية الباهرة ، فدُوفع عن **المتنبّي** كونه عربياً مسلماً وأوخذ **أبو تمّام** كونه مولّداً مشكوك في ملّته ، يقول **مصطفى ناصف** : « لقد ذهبت دفعة الحياة وبقي النحو ملجأ الناس يجدون فيه ما فقدوه أو فقدته الثقافة الجياشة المتطورة.. وبقيت بطولة واحدة يتيمة هي بطولة النحو وظلّ النحو مذكرة بالقاعدة الّتي تعرّضت للسوء.. وهكذا تحلّل الكاتب من الواقع، فالواقع لا يدفع ، ولم يبق إلاّ التهذيب الواحد من خلال قاعدة النحو »[1]. وكأنّه أُريد للفرد أن يقتصر للتعلّم واتباع قواعد نظام بُني على الثبات وأوكل على الحفظ، ولكن السؤال الذي يطرح منذ ابن خلدون « هل نحفظ بعض الشعر والحكمة والأمثال والوصايا والأخبار ، أم نحفظ هذا كلّه ثمّ ننساه ؟ إنّ عقولنا ولغتنا مدينة للنسيان ، صرف التذكر هو التقويم والتخير »[2].

الاستعارة شكل آخر من أشكال الطرح الّتي شهدتها الساحة النقدية والمجاز عامة ، فالمنظور الذي خُصّ به هذا المجال عند النقاد هو الاهتمام بكونه عربياً، والعمل على إثباته في الشعر الجاهلي وفي القرآن الكريم ، فلم يتطرّق أحد إلى النظر إليه من باب قيمته الفنيّة إلاّ ما قام به عبد القاهر الجرجاني والراغب الأصفهاني وأبو تمام، فجعل هذا الأخير بشعره المتلقي يتلقى أمرا لم يألفه من قبل ، لقد واجه أبو تمام هذه الحيرة بمطالبة المتلقي أن يكون فاعلاً معه يسعى للفهم ، ارتبطت الاستعارة أيضا على أنّها تصوير وتجسيد وخلق والحديث في مثل هذه الأمور اعتبر من طابوهات رقابتنا القديمة « ليس من ناظري في مظان التراث النقدي إلاّ وهو مدرك أنّ الإبداع عند العرب مطوق ومكبّل بعدّة قيود نسجها مفهوم الخلق في الحضارة الإسلامية ثمّ أحكمها النقاد بمقاييسهم المعيارية ، وتُردّ هذه القيود إلى أوجه رئيسية متضافرة لعلّ أوّل هذه الوجوه هو ذلك الذي يجعل الخلق مقصورا على الإله. وقد كان للنصّ القرآني دور كبير لتركيز هذه الفكرة ، فإذا رجعنا إلى مادة [خ.ل.ق] في القرآن وجدناها تدور حول محور واحد هو اقتران الخلق بالإله

---

[1] – مصطفى ناصف : محاورات في النثر العربي ، عالم المعرفة ، 1417-1997 ، العدد 218 ، الكويت ، ص 308.

[2] – نفس المرجع ، ص 109.

دون الإنسان ، أمّا الوجه الثاني لهذا التقلّص فهو ناتج من الأوّل إذ أنّ دور الفرد يكاد أن يُلغى. من هذا المنظور يكون الإبداع إنتاج كلّ الأفراد وخاصة القدامى منهم ، ذلك أنّ النموذج الجاهلي كان له الاعتبار الأسمى عند النقاد ، ولعلّنا لا نبالغ عندما نقول أنّ قضية القديم والمحدث لم يكن لها أيّ أثر كبير في معايير النقاد ، ذلك أنّ المواجهة في هذا المجال لم تتمّ بين ناقد وناقد وإنّما تمّت بين النقاد والمبدعين أساساً »[1]. لقد ركّزنا على الخطاب الأدبي في هذه المقارنة بالحقل الديني، لما أُحيط به هذا الأخير كطرح لكلّ أصناف الخطابات وأصناف القول في القرون الهجرية الأولى ، وما أحدثه التوجه الجديد على حساب أصحاب الطبع من نقاد، جعلوا من الخطاب الديني كمؤسسة رقابية على أصناف القول ، وكذا النحاة من جهتهم الذين ركّزوا على النظم إعراباً وليس بنظم الجمل والألفاظ ، بل بالتركيز على معنى اللفظة ضمن المعجم القرآني ، وسيكون تركيزنا في دراستنا لهذا الجانب ضمن ما يطرحه الخطاب السردي في خصّه لنظم الجمل أهمّية كبرى، ليس هذا فقط بل سنحاول الاستفادة أيضا من أحكام الوقف في القرآن الكريم، وما يقابلها اليوم في الأهمية البالغة لعلامات الترقيم أو بما يسمّى اليوم ببلاغة الترقيم ضمن آليات الخطاب في الحقل السردي والسيميولوجي ، إذ أنّ الخاصية الأساسية في ذلك هي التركيز على المحطات الكبرى والأحداث الهامة، دون التفصيل في الأمور الثانوية في كافة القصص المحكي عن الأنبياء مثلاً. لم يكن الخطاب الديني ضمن ما عرضناه في هذه الوقفات بمنأى عن الخطابات الأخرى الّتي أسّس لها الإنسان انطلاقا من واقعه ، بل احتوى هذه الخطابات والدليل ذلك أنّه أعطى للمخاطب أو المتلقي أنّ يركن إلى ذاته ويحاورها ويتمثّل الوجود ويستخلص ويعتبر ، وتحميله مسؤولية ما سطّره الوحي تشريفاً له ليسخّر حياته ويدبّر شؤونها ، « فالنصّ/الآية خطاب عقلي بالدرجة الأولى لذا نجد دعوة مركزية في الخطاب القرآني تقوم أساساً على التمكين للمعقول »[2] ، بل وزاده تشريفاً أن ترك له خلق النبوّة لأنّ عصر النبوءات انتهى بمجيء الإسلام ، وقد أوكل

---

[1] – توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ص 130.

[2] – محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1984 ، ص 136.

العقل مهمّة كان يقوم بها الأنبياء في العصور القديمة ، وهذا العقل يستند إلى أسس مرجعية تضبط رؤيته للكون والإنسان وهو الوحي ، « وهي حقيقة حتّى وإن حاول الكثير تخييبها في محاولة لإقصاء كلّ المقاربات المنهجية الّتي تتموضع في الواقع بعيداً عن مناخ المعجم اليقيني والشحنات الإيديولوجية ، ونحن لا ننظر إلى الوحي بوصفه أداة إيديولوجية أو آلة إيديولوجية من أجل السلطة والسيطرة وإنّما أن يكون الوحي رؤية وغطاء للمعرفة المتفتحة على الكون »[1]. ركّزنا على الخطاب الديني في ذاته لأنّه الأقوى في تحديد الخطاب، من خلال صاحبه رغم الرغبات أو التأويلات الّتي يتصوّرها ، لكنه يربط هذه التأملات دائما بما تصطدم به عند استقبال المتلّقي المشبع بهذه الثقافة. « إنّ الدين في قاعه السيكولوجي الأعمق هو اختبار للقدسي من خلال حالة انفعالية سابقة على أي تصور عقلاني. وهذه التجربة لا تختصّ بفرد دون آخر ولا بفئة دون غيرها ، بل يتعرّض لها الجميع وإن بدرجات متفاوتة أيضا من القبول والاعتراف »[2] ، ولهذا فالآلية الّتي يعتمدها هذا الخطاب لا تتطلّب البرهان أو الإحالة على اللّغة اليومية المستعملة ، «فالخبرة الدينية ليست في أساسها خبرة عقلية بل انفعالية فإنّها لا تتطلب بطبيعتها البرهان ولا تتطلّع إليه وإنّما تتطلب معادلا موضوعياً يموضعها في الخارج ويسبغ عليها مشروعية ومعقولية.. وهنا يعمد على استنفاد القوة السحرية للّغة وإلى أبعد حدّ ممكن من أجل موضعة خبرة كلانية بالقدسي لا ينفع بتوصيلها مفردات اللّغة المستمدّة من التجربة اليومية ، وهذا ما يفسّر لماذا لم يعمد كهان الديانات القديمة وأصحاب الرسالات الدينية عبر التاريخ إلى مخاطبة الناس بصيغ البرهان بل بصيغ البيان »[3]. ومن هنا تأتي قوّة هذا الخطاب في استمراره وفعاليته عبر التاريخ أمام العقلانية الّتي توصف بها بقية الخطابات

---

[1] – محمد أركون : الإسلام والحداثة ، مجلة التبيين ، العدد 2 ، 1990 ، ص 202.

[2] – فراس السواح : الأسطورة والمعنى ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، ط1 ، 1997 ، ص 24.

[3] – نفس المرجع ، ص 38.

الأخرى والجمالية الّتي تصطدم بالجديد في اختلالات النفس بين ما تتلقّاه وبين ما تعتقده في مكنوناتها ، فيولّد إمّا حالة اتزان أو حالة انصداع ولاتوازن[1].

الوضع :

جاء الوضع في المعجم الفلسفي بما يلي :

وضع الشيء في مكانه : أثبته فيه ، ووضع الشيء : اختلقه ، ووضع العلم : اهتدى إلى أصوله وأوّلياته ، ووضع كون الشيء يمكن أن يشار إليه إشارة حسيّة ، والوضع أيضا تعيين الشيء بالدلالة على شيء والشيء الأوّل هو الموضع لفظاً كان أو إشارة أو هيئة ، والشيء الثاني هو المعنى الموضوع له. والوضع مقولة من مقولات **أرسطو** وهو كون الجسم بحيث تكون لأجزائه بعضها إلى بعض نسبة الانحراف والموازاة بالقياس إلى الجهات وأجزاء المكان إن كان في مكان مثل القيام والقعود ، وقيل الوضع هيئة عارضة للشيء بسبب نسبتين : نسبة أجزائه إلى الأمور الخارجية عنه كالقيام والقعود فإنّ كلاّ منهما هيئة عارضة للشخص بسبب نسبة أعضائه بعضها إلى بعض وإلى الأمور الخارجية عنه. والوضع إمّا طبيعي وهو ترتيب أجزاء الشيء كما هو عليه في الطبيعة وإمّا غير طبيعي وهو ترتيب أجزاء الشيء ترتيباً طارئاً بالاتفاق (المصادفة) أو القسر أو الإرادة[2]. تتّفق المفاهيم الواردة في مادة [و.ض.ع] على ما هو حسّي ومرئي سواء بالإشارة المباشرة إلى معناه المباشر أي الدال أو الإشارة إليه في تقريب الحسي أو المرئي الموجود أمامه في صورته الدالة إلى ما هو مدلول في صورته الذهنية ، يشتمل أيضا الوضعي على ما هو مادي سواء ما أبدعه الخالق في الطبيعة أو فيما هو من ابتكار الإنسان « والوضعي من الأشياء أيضا ما كان متحقّقا في عالم الحسّ والتجربة وإن كانت أسبابه القصوى وقوانينه الّتي شرعها الله وفرضها على الطبيعة — مجهولة لدينا — فالوضعي بهذا المعنى مرادف للحقيقة والتجريبـــي ومقابل للتأملي والخيال الوهمي ، والحالة الوضعية في قانون الحالات

---

[1] – انظر ، مختاري زين الدين : مقال الجليل والجميل عند العقاد ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة تلمسان ،ص:

[2] – جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، الجزء الثاني ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، 1994 ، ص 576.

الثلاث مقابلة للحالة الميتافيزيقية والحالة اللاهوتية (الحال ، اللاهوت ، الوضعية). قال **أوغست كونت** : إنّ لفظ الوضعي يدلّ على الحقيقي المقابل للوهمي وهو موافق من هذه الناحية للوح الفلسفية الجديدة ، وهي الروح الّتي تتميّز بارتباطاتها الدائم بالبحوث الّتي يستطيع عقلنا أن يضطلع بها.. والمواضعة : هي الموافقة وهي ما يتعارف الناس عليه في أخلاقهم وعاداتهم ومعاملاتهم ويرادفها العرف أو الاتفاق وهو أحد مقاييس الأخلاق والقانون »[1].

لقد اتخذ هذا المصطلح – الوضع – شكلاً تأسيسياً من خلال أوغست كونت في صراعه مع الكنيسة وآرائه الّتي تتضمّن القول : أنّ المعرفة الصحيحة قائمة على التجريب والواقع وعلى يقينية العلوم المادية من خلالها يتمكّن الفكر في إحاطة القوانين والعلاقات الّتي تقنّن لأيّ ظاهرة ، لقد اتخذت هذه الآراء مذهبا عاماً في كافة المجالات ، فعلى الصعيد اللغوي كان هذا المذهب « بداية حقيقية للدراسات اللغوية المبنية على الملاحظة العلمية الملموسة ممّا هيّأ لظهور المبادئ الرئيسية للبنيوية على يد فارديناد دو سوسير »[2]. كما عُرف ما يسمّى بالوضعية المنطقية : سمّيت كذلك لأنّ أنصارها " وضعيون " بمعنى أنّهم – كالعلماء – يريدون للإنسان أن يقف بفكره عند الحدود الذي يستطيع عندها أن يقيم علمه على تجاربه وخبرته ، وأن يثبت صدق أقواله إثباتاً يستند إلى ملاحظة الحسية... فلا يجوز له أن يجاوز بشطحاته التأملية هذه الحدود بحيث يزعم بما ليس في وسعه أنّ يستند فيه إلى الخبرة الحسية[3] في أصعدة متعدّدة وفي الميادين المختلفة.

الخطاب العلمي :

يوسم هذا الحقل بأنّه تجسيد للإرادة البشرية في صورتها الصافية الصورية ، فمن خلاله يتلقّى الباث والمستقبل على اعتبار واحد هو العقل ،كمقياس لربط المفاهيم

---

[1] – المرجع السابق ، ص 438.

[2] – الطيب دبه : مبادئ اللسانيات البنيوية ، ص 35.

[3] – انظر ، جيرار جهامي : موسوعة المصطلحات في الفكر العربي والإسلامي الحديث والمعاصر ، ص 2065.

ومناقشتها ، بعيداً عن أيّ توجّه أو رؤية مسبقة توجه للخطاب مساره. ولا يراد أن ينظر لهذه الرؤية كعائق في طريق هذا الخطاب، كونها حق شرعي يحظى به الفرد ولكن إعطاؤها الخطوة الأساسية في تحديد بداية الخطاب ونهايته، يشكل عقبة في وصفه خطابا يعتمد في أولوياته نظرة النسقية تتضمّن توليد المعاني والدلالات ، ومن هنا فالتمييز بين هذا الخطاب والسياقات الّتي يتبناها الفرد خارج الإدراك على أساس العرف وفي بعض أشكال المواضعة هي أهمّ شيء ، كون الخطاب العلمي يرتكز على آلية تعتمد الطرح العلمي المجرد إزاء المحسوس، وإعطاء نظرة جيّدة وتيولوجية جديدة (التوحيد) على أساس ما هو واقعي ، كانت هذه البداية عندما أدرك الإنسان أنّ ما يحمله في نفسه هو ما يقرّر واقعه ،وأدرك أنّ الصورة الذهنية الّتي يعطيها للأسماء والرموز والأفكار الّتي يحيلها هي الّتي تتحكم في تشكيل مفاهيمه ومعتقداته. لقد أدرك أنّ هناك عالماً آخر يعمل بالإرادة ، إنّه عالم الأفكار ، واستطاع أن يربح معترك هذا العالم وأصبح هو سلطانه يقبل أن يماثل أو يخالف فيه بالبرهان والدليل، وأصبح لمعنى الحياة معنى آخر نحو التغيير والحركة يقول سقراط : « نحن نعيش عيشاً طبيعياً كي نعيش عيشاً عقلياً فإذا كان العيش الطبيعي إنّما يحتاج إليه للعيش العقلي ، فلا نعطي القوة الطبيعية أكثر ممّا تدعو إليه الحاجة والضرورة»[1]. لم يكن هذا الخطاب الجديد واقعاً بالصدفة، بل بعد حقب زمنية ورثها الإنسان جيلاً بعد جيل، لتؤسس في تراكمها هذا الطابع الجديد الذي لم يكن مرغوباً به، كونه هزّ ما عهده الإنسان. لم تكن هذه إلاّ بداية حتّى أصبح هذا الخطاب يناوئ وينافس الخطاب المثال،ي في صورته المشوهة الّتي سطرها الإنسان في طقوس وعادات كبلّ بها أيّ حركة أو نشاط للفرد في معرفة نفسه ومحيطه ، عُرف هذا الحوار بين المثالي والوضعي في أشكال كثيرة : الثابت والمتحوّل ، جمهورية أفلاطون والتطهير عند أرسطو وأشكال عدّة. علم الإنسان أخيراً أنّه بالطبيعة لكنّه متمرد عليها ، هذا أوّل خطاب تعلّمه ، كان أوّل اتصاله بالمادة وتسخيرها وبالتالي اكتشاف الحقيقة « إنّ المادة

[1] - فراس السواح : الأسطورة والمعنى ، ص 221 (بتصرف).

بمعناها الأوسع هي إمكانية الصورة والصورة هي حقيقة ، الحقيقة التامة للمادة ، المادة تسدّ والصورة تبني ، إنّ الصورة ليست الشكل فقط ولكنّها القوّة المشكّلة. وهي ضرورة داخلة وباعث يعجن المادة المجرّدة إلى شكل وغرض خاص ، إنّها تحقيق مقدرة المادة القوية. إنّها كمية القوى الكاملة في أيّ شيء ليعمل ويكون ويصبح ، إنّ الطبيعة غزو الصورة للمادة والتدرج والتقدم الدائم وانتصار الحياة »[1]. كان إذاً واعيا بسلوكه وأدرك أنّه لا يعمل الصواب أو الخير لأنّ لديه فضيلة، ولكن الفضيلة موجودة فيه لأنّه يعمل الصواب ، إنّها تتشكل بعمله لها ، إنّها عبارة عمّا يفعل دائما.

يرتكز الخطاب العلمي في أهمّ خصائصه، على العقل في صورته المادية نحو التجريد انطلاقاً ممّا هو محسوس ، وهذا الانتقال من الملاحظة إلى الفهم إلى التفسير هي المرحلة الّتي يصل إليها العقل في سنّ قوانين تعني الصورة الناضجة الّتي وصل إليها الفكر « إنّ الفكر في مستويات معيّنة، إذ يعكس الواقع حتّى في أدنى درجات استغلاله النسبي لا يعكسه كما تفعل المرآة الّتي يرى فيها الشخص وجهه بكلّ قسماته وتجاعيده ، بل غالباً ما تكون الصورة المنعكسة متموجة متداخلة الأجزاء كالصورة الّتي تعكسها المرآة المهشمة ، الأمر الذي يجعل الرابط الميكانيكي بين أجزاء الواقع الفعلي والصورة الّتي يعكسها الفكر عنه عملية مضللة والنتائج الّتي تترتب عنها نتائج فائدة »[2] فليس العملية الّتي تتمّ عبر المراحل السالفة الذكر - الملاحظة والفهم والتفسير - عملية آلية تكتفي بالظاهرة في صورتها الشكلية بل القصد في هذه العملية اكتناه سيرورة المدلول في حركته الداخلية التأصيلية ، إنّ الربط بين الفكر والواقع في مثل هذه الحال يجب أن يأتي بعد عمليتين أساسيتين ضروريتين : أوّلهما تحليل الواقع تحليلاً يهدف إلى الكشف عن بنيته إلى استخراج ثوابته ومتغيراته واستخلاص نموذجه الصوري وثانيهما تحليل الصورة المرآوية المهشمة أي صورة الواقع " العامية " كما تنعكس في وعي الناس - مطلق الناس - وإعادة مفصلتها وترتيب العلاقات بين أجزائها لاستخلاص من صيغتها " العالمة " أي

[1] - ول ديورانت : قصة الفلسفة ، ترجمة : محمد المشعشع ، منشورات مكتبة المعارف ، ط4 ، 1982، ص 112.

[2] - محمد عابد الجابري : إشكاليات الفكر العربي المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط2 ، بيروت ، 1990 ، ص 14.

الصيغة الّتي تؤسس الوعي الطبقي الصحيح. إنّه بعد هاتين العمليتين التحليليتين ، وبعدهما فقط ، يصبح الربط الجدلي بين الفكر والواقع ممكنا أمّا من دونهما فسيبقى ربطاً مرآوياً ساذجا ، وفي أحسن الأحوال ربطاً ميكانيكياً يتعامل مع الظواهر الإنسانية المعقدة المتموجة المتطورة وكأنها ظواهر طبيعية صماء جامدة قارة ، ظواهر الجسم الصلب »[1].

لم يكن الوضع العربي بمنأى عن هذه الحوادث والتأملات ، وإن كان طابعها في السعي إلى التحرر من قاعدة الطبع ظلّ يكتنفه صعوبات وعراقيل مثلما تحدثنا عنه في عرضنا للخطاب الديني وأبعاده ، لكن كان للإبداعات الّتي خصّت ظاهرة " الإعجاز في القرآن " السبيل الذي فتح الأبواب لعرض الاجتهادات المختلفة ، وكان الطرح العلمي أحد هذه الاجتهادات تمثل في ما دار بين الفرق الإسلامية خاصة وبما خصّه المعتزلة أهل الكلام لهذا الطرح من عناية في عملية الإقناع والتأكيد على آرائهم الّتي توصي بالمنطقية والعقلانية ، فقد جعلوا للعقل المرتبة العليا. وإن كان " الطبع " منحصراً في دائرة الطبيعة، فإنّه لم يعتبر فضلاً ومزية إلاّ إذا صانه العقل ، وقد نبّه الجاحظ إلى أنّ ما يقصد بصيانة العقل الطبيعية هو الاكتساب والدربة ، ويعتمد في ذلك على مقولة هامة هي أنّ " العادة توأم الطبيعة "[2]، متحدثاً عن العادة الحسنة والعادة السيّئة. ومن خصائص الأولى تعهّد الآلة والتمرين ، أمّا خصائص الثانية فهي الإهمال « ولا تهمل طبيعتك فيتولّى الإهمال على قوّة القريحة ويستبدّ بها سوء العادة ونتيجة هذا الإهمال موت الخواطر وكذلك تبلّج النفس وفساد الحسّ »[3]. هكذا كان فهم الجاحظ وغيره من المبدعين لأهميّة هذا الطرح لعملية التجديد وإعطاء المبادرة الفردية في تبيان الإبداعات والاجتهادات في صورها المختلفة، لتعمل على تأكيد الحضور الإنساني كعنصر فعّال يعمل على الإضافة والتجديد في طاقاته وإن اتّهمت هذه العقلية بخروجها عن الإطار العلمي، وبموسمها بالعاطفة والهوى في أحكامها ، أي أنّها إيديولوجية هوى إن صحّ التعبير ، وهي عقلية تجزيئية عاجزة عن

---

[1] – المرجع السابق ، نفس الصفحة.

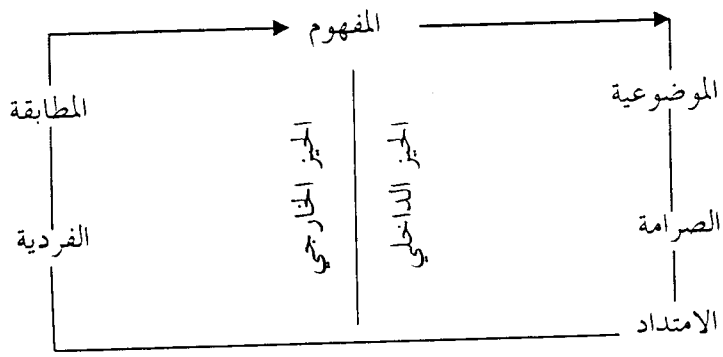
[2] – توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية ، ص 75 ؛ الجاحظ : البيان ، الجزء 4 ، ص 33.

[3] – سليمان إبراهيم : إعاقات مجتمع المعرفة ، العربي ، العدد 541 ، 2003 ، ص 10.

التركيب والتجريد ضاربة في المحسوس الجزئي أو المتخيّل، لا تملك الكفايات الضرورية للإبداع الحقيقي كما وصفها المستشرقون.

يمكن بعد هذا العرض الذي حاولنا من خلاله مقاربة الخطاب العلمي على أساس معرفي، أن نقسّم بنية هذا الخطاب إلى بنية تتموضع في الشكل الداخلي، وبنية تتمحور في بنية خارجية.

أ) **البنية الداخلية** :



* الموضوعية : مصطلح يؤسّس المقياس الأوّل، الذي به يتبلور المفهوم في حقل الخطاب العلمي. « وهي تفترض تجنّب كلّ ما هو ظرفي وآني تجنّباً محضاً ، وتستوجب الموضوعية دقة التعريف والثبات في التناول »[1] ، بمعنى أن لا يكون التفسير للظاهرة تفسيراً ظرفياً يحتمل التغيير على حسب النظر الظرفي فيها بل محاولة تقعيدها في سنن وفق الإطار العام.

* الصرامة : ثاني ميزة الخطاب العلمي ، وهي التخلص من الاستعمال الوجداني ومن الطريقة الغنائية فضلا عن الاستطرادات والخيالات ، وتتمثّل الصرامة في انتقاء الكلمات انتقاءً وظيفياً إجرائياً. وتقترن الصرامة بالمنطق الداخلي الذي يجعل المفهوم العلمي مراتب عقلية ومقولات وحلقات عليّة[2] ، وهذا ما أشرنا إليه بالبعد عن الهوى في استباق الأحكام، لأنّ الإغراق في ذلك بالمدح أو الذم تموت بذلك الحقيقة ،ويبقى التفسير مآله

[1] – كمال عمران : في تحديد مفهوم الخطاب ، المجلة العربية الثقافية ، العدد 28 ، السنة 14 ، 1995 ، ص 68.
[2] – نفس المرجع ، ص 68.

إلى الخيالات والاستطرادات ، يبقى أيضا أنّ لهذا الخطاب مصطلحاته الخاصة به في انتقاد الألفاظ والعبارات المعبّرة ،وهو أساس من الأساسات الّتي سيعتمد عليها تناول الخطاب السردي.

* الامتداد : نقل فتحي التريثي عن كرناب CARNAP قوله : « إنّه من الممكن أن ننشأ لغة نجد كلّ بيان من أيّ لغة كان ترجمة له » وهو يربط الامتداد بالدوال وما يقرن الدوال بالحقيقة لأنّ العلاقة تنهض على التناسب في القيمة وهو ما يفسر العملية الإجرائية[1] ، بمعنى أنّ مصطلحات هذا الخطاب في تركيبها الموضوعي الصارم يمكن لها أن تكون معجماً يستخدم في حقول كثيرة كونها هذه الدوال أو المصطلحات أقرب إلى المدلولات توافقاً واصطلاحاً.

ب) **البنية الخارجية** :

* المطابقة : « وهي تنسجم بين البيان الخطابي والتجارب والواقع ، ولها مساس بالإبستمولوجية من جانب وبالمنطق من جانب ثاني »[2] بمعنى أنّ عملية الفكر إزاء ظاهرة معيّنة في الواقع ،تأخذ بطابعها العلمي أبعاداً تتعلّق بكلّ ما يتعلّق بالمعرفة وبإجراءات المنطق، أي أنّ المعادلة الّتي تحلّل الظاهرة، ستكون أكثر قربا في التحليل من ناحية العقل.

* الفرادية : هي الهوية الّتي تخصّ الخطاب العلمي بخصائص النوعية بما يتميّز به عن غيره. إنّ القول العلمي قرين الفعل والشيء وهو لا يعبّر عن حالة ، فلا صلة للخطاب العلمي للتأويلات والتخريجات لأنّه يخلو من المعاني الصواحب ومن المسكوت عنه ومن الضمني ، إنّ له صلة بالاستقلال في المعنى[3] ، بمعنى أنّ من مواصفات هذا الخطاب في تحليله لظاهرة ما، لا يجعل في حسبانه أي سبق في أحكامه، كون صفة الاستقلال أساس صدق هذا الخطاب في أي عملية إجراء أو حكم ، بل يستند في انحيازه إلى عملية التقسيم والتفريق ، والتفريق في أي عملية تحليل مبتدأ للتعريف وخلاصته.

---

[1] - نفس المرجع ، ص 69 (بتصرف).

[2] - المرجع السابق ، ص 67.

[3] - المرجع السابق ، نفس الصفحة (بتصرف).

الخطاب الفلسفي :

ارتبطت الفلسفة بالحكمة ، كما عُرفت أنّها منبعاً للعلوم ، ومفهوماً للسؤال الدائم عن الحقيقة ، والبحث عن الوجود في حاضرنا، وملاحظة اصطدام هذا الأخير بالمستقبل والعمل على إقرار الانفتاح والاختلاف، ونصر لإرادة الرأي المؤدّي إلى الإقناع بكافة أشكاله. إنّ الفاعلية الموسوم بها هذا الخطاب، هي الحركة المتواصلة القائمة على التجاوز المستمر للآن، بمعنى أنّ هذا الخطاب الذي يكتسح حضوره بعد فترات أفوله، خصوصاً ما آل إليه الغرب في حركة الحداثة، وما يُعرف بما بعد الحداثة الّتي أوصلت الإنسان هناك إلى انحرافات خطيرة نحو التطرف والعبث. لقد عاود الإنسان ليحاول إعادة السكينة والحكمة الضائعة ، و لم يكن في تراثنا العربي الإسلامي المليء بالحكمة والبحث والفكر بمنى عن الاجتهادات الكبرى لدى الفلاسفة المسلمين، ولعلّ فرق الكلام أبرز مثلا لذلك ، فها هو الجاحظ تكتسي خطاباته بالتساؤلات الكثيرة الّتي استهدف بها المعرفة والشان كذلك في أعمال الكندي والفارابي وروائع ابن رشد وأبو حامد الغزالي إزاء قضايا كثيرة كالحكمة والشكّ واليقين ، كلّ ذلك كان واقعاً في محاوراتهم، سعيا لإدراك الماهية كلّ بطريقته واجتهاده « ...فإنّ المعنى بالنسبة إلى شيء واحد ليس واحداً ، وإنّما هو معنى متعدّد ، وكأنّ بذلك يستعصي على الإدراك ، ويستنتج عن ذلك شكّ في وجود الشيء نفسه ، وشكّ في ماهيته ، ألذلك قال الخليل بن أحمد الفراهيدي : المعنى من كلّ شيء محنته ؟ »[1] ، ويذكر الخليل أيضاً : « لا يصل أحد من علم النحو إلى ما يحتاج إليه حتّى يتعلّم إلى ما لا يحتاج إليه ، قال أبو شمر : إذا كان لا يتوصل إلى ما يحتاج إليه إلاّ بما لا يحتاج إليه فقد صار ما لا يحتاج إليه يحتاج إليه»[2] ، أو كما جاء في قول أبو بكر ﷺ: العجز في درك الإدراك إدراك ، والمعنى في ذلك أن لا يكون الحكم على الأشياء قائم على طريق واحد بل بالتحصيل والإلمام من كلّ السبل المتاحة في مقاربة الأشياء ، وهذا ما ورد في قول أبي بكر ﷺ. أردنا ذكر ذلك لأنّ احتفاءنا بهؤلاء العلماء

[1] – فخر الدين حودت : الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر) ، ص 102.

[2] – مصطفى ناصف : محاورات في النثر العربي ، ص 62.

لم يكن سبيلاً للتقليد أو المحاكاة، بل إنّ أنسجة عديدة من الأفكار الفلسفية العربية هي أصيلة في جذورها والواجب الاحتفاء بها وتبيانها ، ولعلّ أهميّتها واتجاهها هي دعوة المخاطب والمتلقي إلى النباهة ، لذا كثيراً ما يتفاعل معها لأنّها تبيان لبواعثه النفسية والحيرة والسؤال الّتي طالما تدور في خلده « والعقل الفلسفي قد ينقصه المرح ، والمرح يعني من بعض النواحي قبول الحياة الواقعية وما تحويه.. آلام وقبح»[1]. أن نعرف القليل والنـــزر عن حياتنا خير من أن لا نعرف ، لأنّ المعرفة قد تؤدّي في بعض الأحيان إلى الاعتقاد ، أمّا الفهم فيؤدّي دائماً إلى الاعتقاد سيما أنّنا نفهم من خلال الاعتقاد «الوضع المعقد فيساعدنا في الأقلّ على تكوين موقف أو رأي عن السبيل أو التصرف والسلوك إزاء الموقف المعقد لذاته. أن تفهم نفسك يعني أنّ لك وجود ، والبحث في هذا المضمار هو سبيل الحياة لجعلها أمراً يمكن تحمّله ، بل يستحقّ المرء أن يكابد العيش فيها ، ذلك أنّ المعنى ليس شيئاً كامناً في صميم المظاهر بل هو شيء متعلّق بالوعي الإنساني ويُضاف على المظاهر من خارجها ، فالظواهر فقط " تحدث " ونحن نعطيها ما نشاء من معنى ، العالم يحدث أمّا معناه فكامن فينا ونحن الجنس الحيّ الوحيد الواعي الذي يتساءل عن المعنى »[2].

يمكن أن نلخص أهمّ المبادئ الذي يستند إليها الخطاب الفلسفي إلى النقاط التالية:

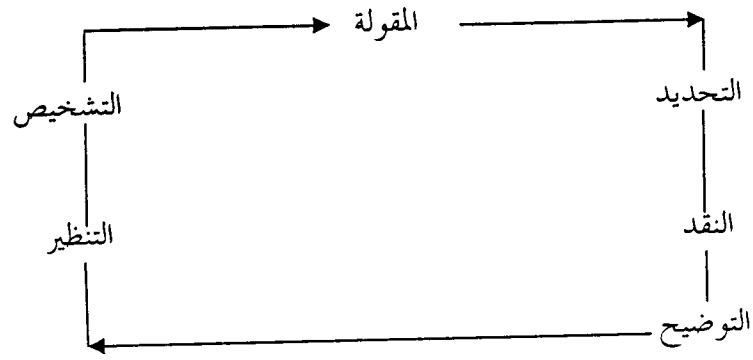
أ) **التحديد** : هو عملية تحليلية شائكة تحتمل تفسير الكلمة وتسمية المفهوم حتّى يتسنّى فهمه ، وهو رصد للموضوع رصداً يراعي أمرين اثنين متلازمين هما : المنطق الداخلي الذي يميّزه ويبين عن مرتكازاته، والحركة الذي تلازمه فتجعله شيئا يصير ويستحيل ، فيصبح أنموذجاً صورياً[3] ، بمعنى أنّه يأخذ المنحى العلمي في معالجته لقضية ما استناداً إلى الملاحظة الدقيقة للظاهرة ومحاولة تأسيس لعناصرها انطلاقاً من العناصر المركبة لها.

---

[1] - المرجع السابق ، ص 162.

[2] - فراس السواح : الأسطورة والمعنى ، ص 28.

[3] - كمال عمران : في تجديد مفهوم الخطاب ، ص 68.



ب) **النقد** : وهو قرين التساؤل الذي يحيط بالموضوع، ويصبح كالسياج التواق إلى تبيين الأشياء بطريقة جدلية تعتمد الهدم والبناء والإثبات والدحض وتسعى إلى التأليف ، فالنقد ضرب من الغربلة بعد الطحن ، والسبيل إليه العقل والمنطق[1] ، أي أنّ القراءة بين المتناقضات والتقريب بينها بناءً وهدماً هو ركيزة الفلسفة بداية ،من الفلسفة اليونانية الّتي قامت على التمييز بين الثنائيات جاعلة من البرهان العقلي مدار بحثها ، وهو ما لم تعن به بقية الفلسفات الأخرى ، كفلسفة الشرق الأقصى الّتي كان أساس اهتمامها على أسس الأخلاق الخالصة بين ما يليق وما لا يليق ، فنشأت من ذلك تعاليم كونفوشيوس والفلسفة الهندية القائمة على تعاليم الديانة البوذية وتعاليم البراهمة ، والبحث في القيم الأبدية بين البقاء والعدم وتناسق الأرواح[2].

ج) **التوضيح** : « إذا كانت الفلسفة ممارسة ونشاط ، فإنّ الخطاب الفلسفي توضيح للموضوعات وللأشياء بعد تفكيكها ونقدها ، ولا يخرج التوضيح البتة عن المنطق وعن الجهد العقلي المنظم، وبديهي أنّ كلما يدرك إدراكاً واضحاً يعبّر عنه تعبيراً واضحاً »[3]. وهو الغاية الّتي يتوخاها هذا الخطاب، وهو الوصول إلى المرحلة الّتي تنكشف فيها الأمور على حقيقتها، بعد استعمال واستنفاد كافة الأدوات وآليات المنطق والقياس ، بل في

---

[1] – المرجع السابق ، نفس الصفحة (بتصرف).

[2] – مصطفى الصادق الجويني : أبعاد في النقد الأدبي الحديث ، نشأة المعارف ، ص 728 (بتصرف).

[3] – كمال عمران : في تحديد مفهوم الخطاب ، ص 69.

أمور يقع فيها الجدال والنقاش لا تنتهي عند أصحابها ، وهذا ما يفتح دائرة القراءة والتواصل الّتي تجعل من الموضوع أو النصّ وجوهره أساساً للبحث بين البات والمتلقي.

د) **التشخيص** : « من أغراض الفلسفة الحديثة الوقوف على أدواء الواقع الراهن وتمثل الاختلاف بين الماضي والراهن استعداداً للآتي »[1] ، وهي مرحلة يُراد منها تجميع الآراء والقراءات انطلاقاً من الواقع الراهن الآني، دون أي قطيعة مع الماضي، من خلال نظرة تتمثّل في قراءة تجمع الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل.

ه) **التنظير** : الفلسفة هي « العلم الشامل بالمبدأ الأوّل الذي يكون أساساً لكلّ كائن ولكلّ فكر »[2] ، إنّ هذه المرحلة تبتدأ وتنتهي، لتعطي الفرد إحساساً بوجوده ، إنّه يفكر فهو موجود ، إنّه المرحلة الناضجة الّتي يقطف فيها سنين اجتهاداته وتعبه نحو فهم الوجود وبالتالي فهم نفسه.

الخطاب الإيديولوجي :

الإيديولوجيا هي التعبير عن علاقة البشر بواقعهم ، وهي بنية أساسية وأداة فاعلة في عملية التحكم بشكل واع في الروابط والعلاقات الّتي تجمع البشر ضمن الحقوق والواجبات ، يقول ألتوسير : « إنّ المجتمعات البشرية تفرز الإيديولوجية كما لو كانت العنصر الحيوي أو المناخ الطبيعي الذي لا غنى لها عنه ، من أجل القدرة على التنفس ومواصلة الحياة في كنف التاريخ »[3] ، إلاّ أنّ هذا المفهوم قد يكتنفه العزوف عن الصورة المثالية الّتي يحيط بها نفسه ، فقد تعني من وجهات أخرى - الإيديولوجية - تعطيل دور الفرد كونها وإن كانت « نسق من التمثلات ولكن ليس لهذه التمثلات في معظم الأحوال أيّة صلة بالوعي (أو الشعور) لأنّها في الغالب صور "حسيّة " بل إنّها حتّى حين تكون تصورات أو مفاهيم فإنّها تفرض نفسها على السواد الأعظم من الناس

[1] - نفس المرجع ، نفس الصفحة.

[2] - نفس المرجع السابق ، نفس الصفحة.

[3] - زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، د.ت ، ص 219.

باعتبارها " بنيات " دون أن تمرّ عبر وعيهم (شعورهم) »[1] ، وهاهنا يطرح من جديد دور الفرد أمام هذا النظام، الذي إمّا أن يسلّم إليه لا على أساس أنّه شكل من أشكال الوعي، وإمّا أن يفرض إرادته الحرة الواعية أمام هذا النظام ، وهو الجهد الذي واكب في ممارسته ألتوسير في مواجهة هذه النظرة العامة للإيديولوجية، في سياق ردّه على كارل ماركس متخذا من البنيوية منهاجاً عملياً في تأسيس نظرة جديدة للخطاب الجديد وفق قراءة لأفكار ماركس ، كما فعل أيضاً في محاور أخرى ليفي شتراوس عندما ربط علم الاجتماع بأفكار البنيوية ، وكذا ما فعله جورج لاكان بربطه التحليل النفسي للبنيوية في قراءة جديدة، تعمل في التركيز على البعد الفعلي لهذه النظرية بعيداً عن الكلام والتنظير الذي عكفت عليه كثير من العلوم الإنسانية ، فكثيراً ما نُسبت إليها أنّها بلا تاريخ أو تاريخ أوهام ، وتخيلات يمكن أن يُفهم من الإيديولوجية أنّها على صعيد الخطاب هي تظاهرة خطابية (قاموسية ، دلالية ، نحوية ، تركيبية) لمصالح اجتماعية خصوصية ، وبهذا الشكل فهي لا تتعارض لا مع العلم (العلم عند ألتوسير) ولا مع الفلسفة بالقياس إلى أنّ المصالح الاجتماعية تتظاهر في مختلف الصيغ الملائمة وفي كلّ الصيغ التصنيفية[2].

يتحدّد الخطاب الإيديولوجي في النقاط التالية :

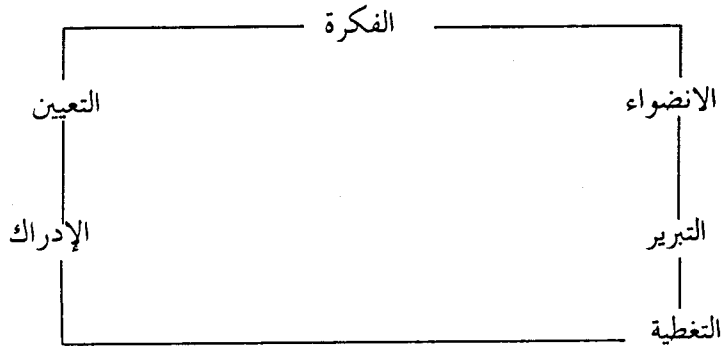
أ) **الانضواء** : « يعني الانتماء إلى نظام معيّن والإخلاص له شعورياً ولا شعورياً ، واعتباره الواسطة أو الأداة في أيّ عمل كان ، فتختلف أهدافه بين المجتمعات ذات الصفة الطبقية فيكون بذلك سلب لإرادة المجتمعات غير الطبقية الذي يحمي للإرادة حقّها وبذلك يصبح الانضواء جوهر الخطاب الإيديولوجي لأنّه استمالة كلية تستنفر العقل والوجدان في آن »[3].

---

[1] – نفس المرجع ، ص 220.

[2] – تون أ. فان ديجك : النص ووظائفه – مقدمة أوّلية لعلم النص – (من النص إلى الخطاب) ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد 5 ، 1989 ، ص 94.

[3] – كمال عمران : في تحديد مفهوم الخطاب ، ص 67.



ب) **التبرير** : هو أحد الخاصيات الهامة في الخطابات المتنوعة ، ويهدف إلى استمالة المتلقي بكل السبل ضمن إطار معيّن ، فالإيديولوجية نظام يعتمد خطابه على وحداتها العامة لتبرير المنطلقات والإجراءات المزمع الاتفاق عليها بين الباث والمتلقي بمعنى أنّه لا يشتغل التبرير بالمناقشة والحوار وإنّما على أساس القراءة المسبقة لهذا النظام.

ج) **التغطية** : بمعنى أنّ غالبية الخطابات الّتي تميّز هذا العقل أكثرها غامضة تعمل على التضليل لتغطية نقاش معيّن أو أهداف يسعى إليها أصحاب هذا الخطاب ، وغالباً ما يكثر في هذه العملية الإحالة إلى آراء موثوقة لزعماء أو شخصيات معروفة منضوية في هذا النظام.

د) **التعيين** : بمعنى أنّ هذا الخطاب في عملية تواصله مع الأشكال الأخرى من الخطابات، يعمل على معرفة خصوصية كلّ خطاب واتجاهه، ووفق ذلك يقوم النقاش بالخروج عن النظام الإنساني ذريعة مثلاً، كما يستخدمها الماركسيون في اتهاماتهم المضادة للأشكال الأخرى للخطاب.

ه) **الإدراك** : لا يسنح الإدراك الفردي فرصة التعبير ، بل عملية الإدراك في هذا النوع من الخطاب يتحدّد في الإطار العام الذي خصّه للواقع وللحياة العامة ووفق ذلك تتحدّد عملية الخطاب.

يمكن في الأخير أنّ نميّز بين خاصية كلّ خطاب وفق ما يبديه من آليات ، فبعض هذه الخطابات تميل إلى التحليل وترى في أوجه الخلاف والتباين في الأشياء أينما وُجدت، كما هو الحال عليه في الخطاب الفلسفي ، وبعضها يميلُ في طبيعته التركيبية إلى البناء

والتركيب، ويرى أوجه الشبه بين الأشياء انطلاقاً من المقدمات إلى النتائج ، أو باكتشاف النتائج في حالتها القارة لتبريرها وتقعيدها، وهذه صفة الخطاب العلمي، وبعض الخطابات تميل أكثر إلى تقدير كلّما هو تراثي كما هو عليه الخطاب الديني (القداسي)، ومها ما تختصّ بحماس لكلّ أمر جديد، ومنها ما هو توفيقي فلا تقصي على ما أوجده الأقدمون من أمور صحيحة، ولا تنظر بعين الاحتقار إلى ما هو جديد ، لأنّ الحقيقة لا تعرف تحيزاً أو تحزباً، وهي في بحثنا عنها لا تأخذ بالمسلّمات كنقطة الابتداء في البحث، ولا تفكر أبداً في وضع هذه القضايا المسلّم بها موضع الفحص والملاحظة والتجربة ، لأنّ الإنسان عندما يبدأ باليقينيات فإنّه سينتهي بالشك، ولكنّه عندما يبدأ راضياً بالشك فإنّه سينتهي باليقينيات[1]، وهذا ما يدعو إلى إعطاء التفكير الأولوية في تحديد المفاهيم ، والفهم هنا يطرح في تعميق الرؤية بعيداً عن السطحيات وإعطاء الفروع الأصل دون مراعاة أصولها. إنّ القليل من الفلسفة يشطح بعقل الإنسان إلى انحرافات، ولكن التعمق فيها ينتهي بمريديها إلى الإيمان واليقين، لأنّ عقل الإنسان عندما ينظر إلى الأسباب الثانوية المبعثرة قد يتوقف عندها ولا يتجاوزها، ولكن عندما يشاهد تسلسلها واتحادها واتصالها بعضها ببعض ينتهي به ذلك إلى الإيمان بوجود العناية الإلهية، لم نقصد في سياق حديثنا عن الخطاب الديني بأنّ الوعي الديني أو التشبث به هو مزامن للفترات التراجعية، لأنّ الفكر العقلاني يزامن الفترات التصاعدية، بل أصبنا أنّ الطابع الذي فُرض على الخطاب الديني في غياب الاجتهاد هو الذي أعطاه هذه المرجعية (القدسية) في اعتبار هذا الخطاب لوائح للأوامر والنواهي. إنّ إعطاء العقل من جهة الصورة المثالية الصافية أمر مبالغ فيه، بل إنّها صورة تعطي قراءة وحكماً مسبقاً والسقوط في العقلانية المجرّدة. إذن يغدو العلم معقّداً بغير دين، ويغدو الدين أعمى دون علم، فالعدل صفة للحسن، والظلم قبيح ، وكذلك الصدق والكذب قيم ثابتة يتوافق عليها الجميع مهما تغيّر الزمن والظروف.

[1] – ول ديورانت : قصة الفلسفة ، ص 167 (بتصرف).

الخطاب الأسطوري :

إنّ **الأسطورة** كذلك عمل شكّل إحدى المفاهيم الّتي ارتسمت عند الإنسان في عملية الفهم والتفسير انطلاقاً من المعطيات والسياقات الّتي يعيشها، والّتي لم يهتد و لم يطمئن إلى تفسيرها المجرّد ، أو من جهة أخرى تكتسي أهميّتها البالغة كون الإنسان يمثّل الكلام لديه أبرز حاسية يمتاز بها عن الطبيعة ، وهذه الحاسة يستخدمها في التواصل المبني على أقوال وأحاديث تتّسع وتختلف أوصافها وأسماؤها على ظاهرة معيّنة فيختلق لها أحاديث تختلف من فرد لآخر ، فمنها ما يُكتفى بنقلها المجرّد ومنها ما " يُمسرح " إن صحّ القول في عملية نقلها. الأسطورة دائماً موجودة كخطاب له اعتباريستنفده ، بل إنّ مفهومها الجديد كما يصفها به رولان بارت، هي كشف أسطورة الإنسان الحديث الذي يتقنّع بأقنعة مختلفة، ردءا للمخاطر أو رغبة في حماية مصالحه « إنّ كلاّ من الأسطورة والفلسفة والعلم يستجيب على طريقته لمطلب النظام ، أي لمطلب الإنسان في أن يعيش ضمن عالم مفهوم ومرتّب ، وأن يتغلب على حالة الفوضى الخارجية الّتي تتبدّى للوعي في مواجهته الأولى مع الطبيعة... والأسطورة في سعيها لخلق هذه الصورة تفتح خزاناً لا ينضب معانيه من وسائل الترميز ، كما تفتح البوابات على مصارعها بين الوعي واللاوعي في تجربة كلانية تحافظ على علائق الإنسان الطبيعانية مع عالمه ، وعلائقه الثقافية في الوقت ذاته وذلك قبل أن يتحوّل الإنسان إلى كائن ثقافي متعال على الطبيعة متمايز عنها »[1].

[1] - فراس السواح : الأسطورة والمعنى ، ص 21.

الفصل الثاني

النصّ في البلاغة العربية :

كانت البلاغة العربية في انشغالها بدراسة " الإعجاز القرآني "، أهمّ مرحلة عرفتها في مسارها التاريخي، كونها انتقلت من طابع جبلت عليه " المجال الشفهي " إلى "الكتابة" المتمثلة في نصّ القرآن الكريم ، لقد سيطر النحاة على الدرس البلاغي المتمثّل في لغة القرآن الكريم، كونها المعجزة الّتي أعجزت العرب على التمثل بنسقها ، فعرفت البلاغة بثلاثة أقسام : علم البيان وعلم المعاني وعلم البديع. استطاع النحاة كما سبق ذكره السيطرة على البلاغة من حيث اللغة، باعتبار أنّ المعاني يصبح البحث فيها شبه محظور لأنّ القرآن اشتمل عليها كليّة ، وأصبح اللفظ الشغل الشاغل للدارس في مبناها – البلاغة – واستقلال مفهومها المعجمي فمعنى أنّها « دلالة بحكم أصل الوضع ، وهذه الدلالة بحكم عرفيتها لا يتطرق إليها التفاوت في الوضوح والخفاء لأنّ العلاقة العرفية إمّا أن تكون معلومة فيتمّ بها الربط بين اللفظ والمعنى على سبيل التطابق ، أو بعبارة أخرى تصبح الدلالة باللفظ " مطابقة " وإمّا أن تكون مجهولة فيخفى بجهلها المعنى ، وفي كلتا الحالتين لا مجال للتفاوت »[1] ، لتأتي بعد ذلك النظرة الجديدة لعبد القاهر الجرجاني الّتي حاولت التوسع في دائرة البحث بتجاوز المفاهيم التقليدية للنحاة فيما يخصّ الاعتناء بالمبنى الصرفي والكلمة المفردة وتجاوز الصفة النحوية الصرفية إلى كلام متصل وبيان أطول تتعدّد فيه الجمل فيما أطلق عليه " النظم " ، لقد أحدثت هذه الآراء نقاشاً فكرياً وجدلاً بين أنصار المبنى في صيغته الصرفية وأنصار المبنى في صورة المعنى المؤسس على نظم الجمل، فإن تلقينا أنّ النحو ينظم الأبواب في جملة ، وأنّ علم المعاني ينظم الجمل في أسلوب كلام متصل ، أو دعوى أنّ النحو التحليلي وعلم المعاني تركيبـــي »[2] ، لم يقتصر الخلاف على ذلك بل امتدّ إلى غاية ومنطلق كلّ منهما ، فالنحو كما رأينا يجعل نقطة البداية هي المباني ، وينطلق منها للوصول إلى غايته من المعاني ، أمّا علم المعاني فربما

---

[1] – تمام حسان : الأصول (دراسة استمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي) دار الثقافة ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1981 ، ص 250.

[2] – نفس المرجع ، ص 45.

اتجه اتجاها معاكساً لاتجاه النحو فبدأ من منطلق المعنى باشتماله على المبنى ، ولأمر ما قال البلاغيون « لكلّ مقام مقال ، فالمعنى هو الذي يقتضي الذكر أو الحذف والإظهار والإضمار »[1]. وما تفعله هذه التأثيرات في نتج الجمل ووقعه النفسي والذوقي أيضا تفطّن إليه أيضاً الجرجاني ووقعها النفسي عند المتلقي.

أردنا من خلال هذا التقديم أنّ نعطي للبلاغة العربية حقّها في التأصيل النظري لمبحثنا بخصوص النصّ والمحاور العامة الّتي تحيط حول دراسته ، فكان نصّ القرآن الكريم منطلق هذه الاجتهادات عند أصحاب البيان والبديع وما أعطوه للغة من عناية كونها هي مادة الإعجاز ، فنظر إليها النحاة نظرة مجردة من خلال الألفاظ من الناحية الإعرابية والصرفية ، ونظر إليها أصحاب المعاني في نسق الجمل ونظمها ، كما نظر إليها الآخرون من فرق الكلام خصوصاً المعتزلة نظرة فريدة ، فقد التمسوا الإعجاز القرآني لا في نصّه بل في كونه مخلوقا « ولقد كان من المنطق بعد أن رأى المعتزلة أنّ القرآن مخلوق ألاّ ينسبوا الإعجاز إلى نصّه وإنّما يلتمسون أمرا آخر غيبياً يجعلونه أساس هذا الإعجاز الذي لا سبيل إلى إنكاره ، وهكذا قال البعض بالصرفة ، وقال البعض بأسباب أخرى لا علاقة بإعجاز النصّ وما فيه من سموّ بلاغي ، فإذا سمعت أنّ بعض المتقدمين (كالمعري مثلا) لا يرى للنصّ القرآني ما يُنسب إليه من مزية فلا تسئ به الظنّ وتتّهمه بإنكار الإعجاز في جملته ذلك أنّ من أنكر إعجاز النصّ منهم اعتقد إعجازا آخر كالصرفة ، أو المعنى أو التنبؤ...الخ »[2]. إنّ المعتزلة في الموقف هذا وموقفهم من آليات الخطاب والتلقي — كما سبق ذكره — تكاد تُبوب عملية التأصيل في إنشاء معرفة أو نظرية جادة ،حول النص وعلاقته الملازمة للّغة الّتي يدور حولها النقاش والجدل إلى الآن فيما يخصّ الحقل السيميائي والدلالي من خلال العلاقة القائمة بين الدوال المدلولات، الاعتباطية والعرضية في الإبانة على التوسع وتعدّد الرؤى، الّتي تتيح للقارئ أو المتلقي البحث عنها في مجالات متعدّدة.

---

[1] - المرجع السابق ، ص 344.

[2] - نفس المرجع السابق ، ص 353.

إنّ الغاية الّتي حملتنا على تقصي الحقيقة من خلال ربط العلاقة بين النص والطرح البلاغي، أن نشير إلى أنّ البلاغة العربية كانت ساحة للنقاش والجدل - كما أسلفنا لهذه المسائل - بين الحقل الوظيفي بأشكاله المختلفة والحقل الدلالي بتشعباته أيضا ، وفي صورته المتقدمة أيضا من خلال ما طرحه عبد القاهر الجرجاني في نظرية المنظم، الّتي تنبني على نظم المعاني في النفوس ، وهي نظرة متقدمة في الفكر العربي وجدت من يستخلص فوائد هامة عند الغرب ، والبناء بناء الألفاظ من خلال الجمل ، والجمل هذه إلى المقاطع المكونة للنصّ في مسعى لمقاربة المعنى. ويعبر إسحاق الموصلي عن هذا التدرج وصعوبته في إدراك الحقيقة يقول : « إنّ من الأشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة ». هذا ، واليوم تسعى الدراسات إلى إعادة ربط الجسر أو بنائه بين اللسانيات والنقد أو بين اللغويات العربية والنقد العربي بعد قطيعة، واستغلالها في إعطاء القرب بين الدوال والمدلولات، من خلال كافة الحقول المعرفية.

النص في المعجم العربي :

إنّ الظاهر في البلاغة العربية في تعاملها مع النصّ، لم تتعاط دراسة هذه الشكل إلاّ بعد تقييد الكلام من خلال الكتابة ، وكان النصّ القرآني أوّل شكل تتعامل معه الحركة النقدية تبعا لقدسيته، وكونه الشكل الأوّل المقيد الذي عني بالدراسة. ذكر الباقلاني في يقول : « إذا تأملته تبين بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم أنّه معجز ، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن وغير صالح في جميعه »[1] ، ولقد ورد في لسان العرب عن مادة [ن.ص.ص]: « نصص : النص رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا رفعه... قال عمرو بن دينار : ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري ، أي أرفع له وأسند ، ومنه قول الفقهاء نص القرآن ونص السنّة ، أي ما دلّ ظاهر لفظها عليه من الأحكام. ونص الشيء حركه. ونصص لسانه إذا حركه. والنصصة تحريك البعير إذا

[1] - الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص 35، (عن طريق عبد القادر شرشار: خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع الصهيوني، ص 34).

نهضت من الأرض »[1]. فالظاهر من خلال المفهوم المعجمي لمادة [ن.ص.ص] يختلف مدلولها اللغوي عن الاصطلاحي، المتمثل في دراسة النصّ الّتي أبدع وأنتج فيه النقاد والفقهاء والنحاة مادة غزرة حول (النص القرآني)، على الرغم من استخدامها من قبل المعنى العام لمادة حمل أو الرفع، وكثرة استخدام مادة [ن.ص.ص] فيما يخصّ القرآن والسنّة ومعنى ذلك « فإنّ النصّ بمعناه الأصولي يكون مقطوعاً وغير مقطوع ، فإذا كان مقطوعاً به فإنّه لا اجتهاد مع وجوده ، وهو عند الأصوليين مثل الخطاب يقصد به الأمر أو النهي أو الإخبار أو الخبر وغيرها من الوظائف. وبناءً على هذا فإنّ الخطاب عندهم يشمل النصّ أيضاً. وإذن فالخطاب أعمّ من النصّ ، وعلى أساس هذا التقريب فإنّ ما ورد في الثقافة العربية الإسلامية يتطابق أو يكاد مع ما رأيناه في الثقافتين الإنجليزية والفرنسية »[2] ، وهذا ما لاحظناه من خلال عرض مادة [ن.ص.ص] في المفهوم الغربي ، فالنص في المعجم الغربي في أصله اللاتيني (text-texte) مشتقين من " textus " بمعنى النسيج " tissu " والمشتقة من " texere " بمعنى النسج ، والنسج في لسان العرب [ن.س.ج] : النسج ضمّ الشيء إلى شيء ، هذا هو الأصل. ونسج الكذاب الزور : لفقه ، ونسج الشاعر الشعر : نظمه ، ونسج الغيث النبات : أنما حتّى التفّ »[3] ، ومن هنا فالنسج في العربية أقرب إلى معنى النصّ في اللاتينية كونهما يحملان نفس المعنى والدلالة ، وإن كان الاختلاف سارياً إلى الآن حول تحديد معيّن لمفهوم النصّ بين شقين النسقي والسياقي انطلاقاً من اللّغة باعتبارها شكلاً أو جوهراً ، وإن كانت اللغة هي أداة التقييد ، فهي تمثّل الحقيقة الفريدة في دراسة النصّ دراسة علمية وموضوعية في عملية إنتاجية ، فهي الأساس والمادة لتأسيس أي دراسة وتحليل للنص الإبداعي.

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، ص 648.

[2] – محمد مفتاح : التشابه والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1996 ، ص 34 – 35.

[3] – المرجع السابق ، ص 624.

أ) **النسق** :

هو مصطلح لساني، ينسب إلى اللغوي السويسري دو سوسير يقوم على أساس أنّ اللغة نسق مغلق. والنسق هو الذي يشكل مبدأ الكلية على خلاف النظرة الذرية الّتي تعتمد على الجزء في مقاربة مفهوم الكلّ. وقد استمد هذا المفهوم المنهج الشكلاني، في ملامسة الأثر الأدبي بوصفه معطى أولي ، ويعتبر هذا المنهج الأوّل في اعتماد فكرة النسق – أو النظام كما يسميه دوسوسير – والمؤسس الحقيقي في وصل العلاقة بين اللسانيات والأدب والفنون بشكل عام في صورته الصورية. والنسق عام من البنية فهي جزء أو فرع من النسق ، قد تكون للبنية أشكالا (بنية لغوية ، صرفية ، تفكيكية) والنسق نسق عام لهذه البنيات ، يقول إبراهيم زكريا « البنية ليست مجرّد تعبير عن ذلك الكلّ الذي لا يمكن ردّه إلى مجموع أجزاءه بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النظر إلى الموضوع على أنّه نظام أو نسق حتّى يكون في الإمكان إدراكه أو التوصل إلى معرفته »[1] ، وهي بنية صورية تنطلق من النص في صورته الكلية إلى الأجزاء المكونة له باعتبارها وحدات تكوّن نظاما ، أي أنّها تنطلق من النص في ذاته وإلى ذاته وهو ما يدعوه دوسوسير ويصفه «بالقانون التزامني وهو قانون كلي وشامل يعمل على أساس التوافق بين عناصر اللغة وهو بذلك يشكل كلاّ موحداً وبنية منتظمة [بينما يقابله] القانون الزمني قانونا خاصا، فهو يرتبط بظاهرة لغوية جزئية تبدو معزولة عن منظومة اللغة ، بالإضافة إلى أنّ فيه انتقال النظام اللغوي من زمن إلى زمن بفعل حوادث غريبة عن اللغة »[2] ، ويوضح إبراهيم زكريا ذلك جيّدا حينما يرى أنّ كلمة " النسق " أو " النظام " هي وحدها الّتي تبرر القول بأنّ لها بنيات على اعتبار « أنّ كلمة " بنية " هنا مرادفة لكلمة " نسق " ولكن إذا كان البعض يحرص في هذه الحالة على استخدام كلمة " بنية " فما ذلك إلاّ بسبب القصد العلمي الذي يتردد صداه من خلال المطامح المتضمنة في تضاعيف هذه الكلمة ، والحق أنّه ليس المهمّ أن تعمد إلى وصف تنظيم أي موضوع ، بل المهمّ أن تقوم

[1] – زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص 8.

[2] – الطيب دبه : مبادئ اللسانيات ، ص 69.

بدعمه أو تأسيسه ، ومعنى هذا أنّه ليس يكفي أن نكتف القانون الباطن لأيّ نسق أو نظام ، وأن نقف على مجموع العلاقات أو المتضايقات القائمة بين عناصره ، وإنّما ينبغي أيضا أن نتوصل إلى الكشف عن القانون الذي يحدث (أو ينتج) هذا النسق ، أو على الأصح ، ينبغي لنا أن نستنبط هذا النسق من نظرية افتراضية استنباطية ، إذ هنالك – وهنالك فقط – نكون قد وصلنا بالفعل إلى مفهوم البنية »[1]. كما يحدّد أكثر دقة مفهوم البنية وفق النسق العام، الذي تبناه عالم الاجتماع الأنثروبولوجي " ليفي ستروس " بأنّها مادة أو موضوع متخفي لا شعوري ومكمنه في الباطن يقول : « المبدأ الأساسي هو أنّ مفهوم البنية، لا يستند إلى الواقع التجريبـــي بل إلى النماذج الموضوعة بمقتضى هذا الواقع ، وهكذا يظهر الاختلاف بين مفهومين متجاورين جدّاً ، بحيث وقع الالتباس بينهما غالباً ، أقصد مفهوم البنية الاجتماعية ومفهوم العلاقات الاجتماعية ، إنّ العلاقات الاجتماعية هي المادة الأولى المستعملة في صياغة نماذج توضح البنية الاجتماعية ، إذ لا يمكن بأيّ حال إرجاع هذه البنية إلى مجمل العلاقات الاجتماعية الّتي يتسنّى ملاحظتها في مجتمع معيّن »[2]. البنية عند ليفي ستروس هي استخلاص النظام أو القانون العام الذي يشكل مختلف العلاقات الكائنة بين أواصل المجتمع وهي ذات صبغة فكرية تأملية أي لا شعورية باطنية تكتشف بعد تفكير وتأمل وهي من وجهة أخرى أنّ ميزتها شكلية تهتم بالنسق العام ، وما ينطوي تحته من علاقات لتستخلص منه البنية الخاصة لهذا النسق ، وهي تستعمل لغة العلم في طرحه الشكلي دون أن يكون ذلك مستمد من إجراءاته المجردة ، كما سلك الشكلانيون الروس في مقاربتهم بين بنية اللغة الشعرية واللغة العادية ،هذا المسلك في التمييز بين اللغتين تطلعا إلى إنشاء نسق عام ينظم أشكال وأدوات كل فنون القول والكتابة، مستقلا بذاته بعيداً عن أي قراءة أو تاريخ خارجي لا يمسّ اللغة. إنّ البنية في مظهرها الصوري، أوقعها في مأزق وانسداد بإقصاء السياقات الّتي لا يمكن أن

[1] – زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص 19.

[2] – الزواوي بغورة : البنيوية منهج أم محتوى ؟ ، عالم الفكر ، العدد 4 ، المجلد 30 ، أبريل ، يونيو 2002 ، ص 48.

يحيد أو يبدع فيها نص ما، عكس الأشكال الأخرى الّتي اتخذت من البنية كإجراء عملي في تحقيق قدر من الموضوعية، أو ما يسمّى بالبنية المعتدلة كالبنية التكوينية أو التوليدية.

ب) **السياق** :

لقد أثبت الطرح التنسيقي جدارته في اتخاذ اللغة مساقا له بناءً أو تركيباً ،إلاّ أنّه أثبت من جهة أخرى إخفاقه، أثناء إقصائه للوحدات الأخرى المكونة للمعنى حين حاول تحاشي التكون الدلالي ،وفق سياقات تعبر عنه أكثر ممّا يعبر عنها النظام النسقي. لقد كان المعنى ولا يزال في مقدمة القضايا اللغوية، الّتي دأبت اللسانيات البنيوية في غالب توجهاتها على تحاشي دراستها والتنكر لها ، ولعلّ من الأسباب في ذلك أنّ معاني الوحدات والعبارات ذات طبيعة مرنة، وغير قارة بحيث لا تقبل الوصف اللساني المنتظم ولا تستجيب لصرامة التحليلات الصورية الدقيقة، بالإضافة إلى ما شاع لدى الباحثين اللسانيين – الرواد منهم على وجه الخصوص – من شعور بالحرج المنهجي عند التفكر في دراسة المعنى باعتباره يعود من جهة إلى نطاق غير محدود، ومن جهة ثانية يعود إلى مجال معرفي غير لساني ، ولعلّ هذا ما يفسر ملاحظة بلومفيلد المتشائمة في كتابه " اللغة " تعيين المعاني هو النقطة الضعيفة في الدراسة اللغوية »[1]. قامت إذاً الحاجة بعد هذا الانسداد، إلى ظهور مفاهيم جديدة تحاول الخروج من هذا المأزق، دون قطيعة معه بطرح السياق في شكل لغوي وغير لغوي ، أمّا اللغوي فهو مجموعة الوحدات الّتي تسبق أو تلي وحدة معينة، أو هو العلاقات الداخلية المتحكمة في البنية التركيبية للوحدات[2] وارتبط بهذا المفهوم ، ما ذهبت إليه جوليا كرستيفا باعتبار النص وحدة " إيديولوجية " على أساس أنّ البحث السيميولوجي يلغي التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية ، ويحلّ محلّها عمليات تحديد أنماط النصوص المختلفة بالتعرف على خصوصية النظام الذي يهيمن عليها ، ووصفها في سياقها الثقافي ، الأدبي الذي تنتمي إليه » أي مراعاة خصوصية النص وفق سياقه اللغوي، وسياقه الخارجي الذي يشمل السلوك الاجتماعي أو علاقته

[1] – الطيب دبه : مبادئ اللسانيات البنيوية ، ص 196.

[2] – نفس المرجع ، ص 202 (انظر الهامش).

بالسلوك اللغوي، ولذا يشار إليه بصفته سياقا اجتماعيا للغة ، وتثير جوليا كرستيفا إلى النص باعتباره ظاهرة غير لغوية، بمعنى أنّه مكوّن بفضل اللغة لكنّه غير قابل للانحضار في مقولاتها ، وبهذه الطريقة فإنّ النصّ يعتبر جهازاً غير لغوي ، يعيد توزيع نظام اللغة ، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية ، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها لذلك إنّما هو عملية إنتاجية مما يعني أمرين :

1- علاقته باللغة الّتي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء) بما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

2- يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى ، أي عملية تناص Intertextualité. ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة ، مأخوذة من نصوص أخرى ، ممّا يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه[1]. تعني ذلك أنّ النص هو مجموعة من النصوص المتراكمة وسط فقراته، والخطاب هو الذي يعمل على تركيب هذه الفقرات وإعادة توزيعها ، أي أنّ النص كما تقول جوليا كرستيفا عبارة عن وحدة إيديولوجية يعيد صياغتها في قالب جديد يستخلص منها نصّ جديد ، وهو ما ذكره رولان بارت مشيرا إلى « أنّ نظرية النص هي أولا نقدا مباشرا لأيّة لغة واصفة أي أنّها مراجعة لعملية الخطاب ، ولذلك التمست تحولا علميا حقيقياً لأنه مبني مثل اللغة – النص – لكنه ليس متمركزا أو مغلقا ، إنّه لا نهائي ، لا يحيل إلى فكرة معصومة »[2]. استمدت جوليا كرستيفا التناص من ميخائيل باختين في دراسته للنصوص الأدبية المفهوم بين ما هو إيديولوجي ولغوي هذه الحقوق – الإيديولوجية – كائنة في الإبداع ذاته وملتحمة بالمظهر اللساني فيه ، يعلق حميد الحمداني على وجهة نظر باختين « إنّ لهذه الفكرة أهميّتها وخطورتها ، أمّا أهميّتها فتكمن أنّ باختين استطاع أن يكشف ما لم يستطع " غودلمان " التوصل إليه وهو تحديد مفهوم البنية تحديداً دقيقاً ، فعن السؤال : ما هي طبيعة

[1] – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 265.

[2] – نفس المرجع ، ص 295 – 296.

البنية الأدبية ؟ (ونعني بها هنا البيئة الروائية) يجيب باختين : بأنّ هذه الطبيعة اجتماعية باعتبار أنّ المظهر اللساني الأدبي هو في الوقت نفسه مظهر اجتماعي... فالدليل signe لا يعكس الواقع ، و لكن يجسده ويدخل في سياقه يقول باختين « كلما هو إيديولوجي يملك مرجعا ويحيلنا إلى شيء ما له موقع خارج عن موقعه ، وبعبارة أخرى ، فكل ما هو إيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل »[1] ، ولذلك عندما نحلل رواية (باعتبارها تركيبة من الدوال)، فنحن نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي الثقافي ولسنا في حاجة إلى أن نقيم علاقة تناظر بين عالم الرواية والواقع كما يذهب إليه غولدمان ، لأنّ الرواية هي الواقع أيضا ، كان لهذه الآراء الّتي أعطاها باختين حول النص في علاقاته المتشابكة أثراً على نظرة جوليا كرستيفا ،حين تخرج من هذه الآراء في إعطائها مفهوما للنص من واقعه اللغوي الصرف إلى توسيع هذه النظرة دون قطيعة، لتشمل محتويات النص المشتملة على جملة من النصوص المعبر عنها في نص أو خطاب جديد. لقد اشتهر باختين بمصطلح الحوارية (Dialoguement) الذي أطلقه على العلاقة الّتي أطلقها بين الواقع اللغوي والجدلي، وهو الجواب الذي أدلى به عن الوسائل والأدوات الممكنة لتحليل الرواية «فتراه يحدّد هذه الوسائل اعتمادا على مفهوم (Dialogisme) ، ولهذا المفهوم مقابلات أخرى كمفهوم تعددية اللغات (poly linguisme) أو مفهوم تعددية الأصوات (polyphonie). تكمن خطورة طرح باختين في نظرته أنّ لا حاجة لتغيير الأدب ما دام في نظره هو تجسيد لما يجري في الواقع أو المجتمع... فباختين يقول بالعلاقة بين الأدب في نظره والمجتمع ، ولكن ليس كما يفهمها أصحاب الاتجاه الجدلي ، بل هو في هذا الجانب أقرب إلى الاتجاه الشكلاني لذلك نرى اهتمام نقاد البنيوية بأعماله ، فقد اهتمّ بها تودوروف كما اهتمّت بها جوليا كرستيفا اتلي ألحّت على الطابع الشكلاني لفكرة باختين ». كما برز من جهة أخرى فكرة سياق المقام الّتي عرف بها النقد العربي القديم ، إذ أصبح يطرح كأحد الآليات البديلة للخروج من مأزق الطابع الصوري، للغة وطرح أصحاب النظرة

[1] نور الدين السد : الأسلوبية في النقد العربي الحديث،مخطوط رسالة دكتورة دولة،1993_1994، ص 340.

التداولية كاقون ديك في كتابه (النص والسياق) والهدف منه هو محاولة إنشاء مقاربة أكثر وضوح، تعطي للبعد اللساني والتداولي حقهما كآليات في تحليل الخطاب ، فمقولة الانسجام عنده لا تعبّر بحال من وجه تحليل الخطاب، بل هناك مستويات جدلية لم يعتمد عليها الطرح اللساني كالطرح الفلسفي والمنطقي ، لا من وجهته النحوية والصرفية لكن بالاعتماد على ما أطلق عليه " بمعرفة العالم " أي السياق الاجتماعي والتداولي في محيط ما، عليه يعبر عنه بالمثال التالي: " الطاولة تضحك " من باب الاستقامة والاستحالة في تقبل هذا المثال ، والنحو وظيفته في هذا تبيان الجانب المعنوي وليس الصرفي ، أي مراعاة التقديم والتأخير والحذف والوصل ، وهو ما عُرف به في البلاغة العربية عند الجرجاني مثلا ، والنحو ليس إلاّ جزء في عملية بناء المعنى من خلال أدوات معيّنة (حروف العطف مثلا) بينما مثلا في الخطاب السردي يقوم على علاقة السابق باللاحق. لا يمكن أن يقع المعنى في مستواه الدلالي حكرا على المعجم والقاموس ولا يمكن في نفس الوقت أن يستغنى عن المعجم في انتقاء الألفاظ والكلمات والمشكّلة للمعنى ، وليس بعيدا عن السياق اللغوي أوجد فلاديمير بروب عبر مخطط سمّاه بنظام الوظائف في كتابه " مرفولوجيا الحكاية العجيبة " الوحدات الموضوعاتية المكوّنة للقصّة ، « فأصبح بالإمكان دراسة النصوص بصورة مشتركة بين عدّة ميادين (Interediciplinaire) وذلك مثلا بتحليل الخصائص الأكثر عمومية الّتي تتّصف بها النصوص واستعمال اللغة ، وما أن يتمّ هذا التحليل حتّى يصير بوسعنا أن نتفحّص عن كثب التقاطه الذي يمكن أن تتباين فيه النصوص من حيث البنية والوظيفة »[1].

تتّسم آراء كلّ من باختين وجوليا كرستيفا انطلاقا من مفهوم النسق بأنّه حلقة ضرورية تكون اللغة الأداة المميزة في رسمه ، وأيّ نظرة جديدة أو قراءة تخرج عن النظام الصارم الذي كوّنه لا بدّ وأن لا تكون قطيعة معه ، وهذا ما يطرحه كلّ منهما ، غير أنّ نظرة مغايرة فاحت في الأفق تجاوزت هذا الطرح، من كون اللغة هي النسق المنكفئ على

[1] – تون أ. فان ديجك : النص : بناه ووظائفه ، مقدمة أوّلية لعلم النص ، ص 63.

تفسير العمل الأدبي أو النصّ بصفة عامة، تمثّلت في نظرة لوسيان غولدمان في ردّه ومفهومه الجديد للنسق إذ يختلف عنده عن البنية الصورية للنصّ، من خلال اللغة إلى بنية دالة كما يسمّيها ، وهي تشكل جوهر الحياة الاجتماعية الفعلية ، « أمّا البنية في صورتها غائبة عن الحياة اليومية ، فإن وجدت كان ذلك لأوقات قصيرة ونادرة لأنّ ما يوجد هو سيرورتها المألفة من بناء وتفكيك متزامنين ، ولهذا فإنّ نشوء بنى جديدة مرتبطة بالإبداع في وجوهه المختلفة هو تعبير موضوعي عن موقف إنساني متّسق يفرضه جديد العلاقات الإنسانية. كما علاقة الإنسان بالطبيعة بينما تنكشف العملية المغايرة أي تفكك البنى عن المسافة بين الواقع المستجدّ والبنى القديمة الّتي شكّلت مرجعا لمجموعة إنسانية في زمن مضى »[1] ، أي أنّ مدلولات النصّ، موقوفة على سياق قوامه العلاقات الاجتماعية والواقع، من خلال تحولاته لا من خلال أوصاف خارجة عنه. يتميّز العمل الإبداعي والحالة هذه باتساق داخلي ، أي بجملة من العلاقات الضرورية تتحكم في العناصر المختلفة المكونة له ، على مستوى الشكل والمضمون معا. وتقتضي هذه الأسباب مجتمعة لدراسة العناصر المكونة للعمل الإبداعي في علاقاتها بحقول تتجاوزها ، تتضمن بنية اجتماعية تحدّد طبيعة العمل ودلالته الموضوعية ، وتنطوي على التاريخ الذي أنتج البنية والدلالة عند الفرد المبدع والوعي الجماعي المرتبط به أيضاً ، بل قد ذهب غولدمان في مفهوم البنية في صورتها الصورية المجردة، واصفا إياها بالنظرة السكونية الضيقة والمعزولة مقترحا مجالين كطريق في الولوج إلى أي مستوى كان ،أطلق عليهما "الفهم" و"التفسير" أو البناء والتفكيك أساس أيّ حدث أو سلوك « يقوم المستوى الأوّل بفهم الموضع المباشر الخاضع للدراسة بينما يكون على المستوى الثاني تفسير جملة البنى الاجتماعية والفكرية الّتي لا وجود للموضوع من دونها. وعلى هذا فإنّ عملية الفهم سيرورة ذهنية تصف العلاقات الجوهرية المكونة لبنية داخلية ، في حين أنّ التفسير عملية تدرج بنية العمل الأدبي الدالة في بنية أخرى أكثر شمولاً ، ويمكن القول بشكل آخر : يقوم الفهم

[1] – فيصل الدراج : نظرية الرواية والرواية العربية ، ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص 52.

من حيث هو تفسير محدود بإضاعة البنى الجزئية للعمل المدروس ، بينما يعود إلى التفسير وهو فهم من نوع خاص إضاءة البنى الكلية الّتي تندرج فيها البنى الجزئية »[1]. لا شكّ أنّ ما تقدّم به لوسيان غولدمان له من الأهمية بمكان، ووقعه الخاص من الجانب الدلالي، في محاولة لإعطاء السياق مرجعا وأهمية أولى، تقتضي الإمعان في المادة أو النص المطروق إليه نظرة واعية لكن الوعي وفي شكله المتمايز ممارسة لغوية ، ولعلّ الاكتفاء بوعي الكاتب وإقصاء تعيينه المادي أي اللغة... مفترضا ولو بشكل صامت تناظرا بين البنية الاقتصادية والبنية اللغوية فمثلما في فرضية التناظر أسئلتها، فإنّ لفرضية الاتساق الأدبي أسئلتها أيضا، وهذه الأخيرة تفرض ذواتا ترى بأعين غير عبر هذه العلاقة الّتي يراها غولدمان « من الغريب أن يشتق غولدمان قيمة العمل الأدبي من اتساقه ذلك أنّ قيمة العمل تصدر عن التناقض بين العمل الأدبي والواقع ، أو عن التناقض القائم داخل العمل ذاته ، أو عن التناقض بين العمل والإنسان... فلقد مثّل المتخيّل في التاريخ دائما وظيفة باقية. إذ النفي احتجاج عن الواقع ومغادرة له »[2]. وكثيراً ما أصبحت توصف الدراسات الّتي تعتمد السياقة علّة في صياغة النسق بأنّها « لا تخرج عادة على التفسير التعليلي ، ومحاولة البحث عن الأصول الّتي انبثقت عنها النصوص الإبداعية دون مقاربة النص ذاته ولذلك عجزت عن تحليل السياق الأثر الأدبي ودلالته العميقة واكتفت في أغلب الأحيان بوصف المظهر النصي السطحي وملابساته التاريخية والسياسية »[3]، أو اكتفت بصاحب النص كونه العلّة الّتي أوجدت هذا العمل ، أو في ضوء التاريخ وأحداثه، وهي علاقات ذات طابع نسبي أحيانا أو ذات صبغة غائية، مثل المقاصد والأهداف فتحرم بعض النصوص غير المعروفة لأصحابها من الحياة الثقافية والأدبية.

---

[1] – نفس المرجع ، ص 53.

[2] – المرجع السابق ، ص 50.

[3] – عبد القادر شرشار : خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني ، ص 49.

اللفظ والتلفظ :

لقد استهلنا في مدخل البحث بتقييد مادة [خ.ط.ب] و[س.ر.د] معجميا ، كما تطرقنا إلى التفريق بين المادتين دلاليا ،من كون الأولى توصف للمنطوق الوارد على اللسان ، والسرد يوصف للضبط والتقييد ، وإن كانا يستخدمان للتعبير بنمط ثاني في وصف حادثة أو واقعة ، وأصبح لهذه السمة في المادتين شغل الشاغلين من الباحثين والدارسين بالبحث في العلاقة الكائنة بين النص والكتابة وارتباطهما بمصطلح الخطاب (discour) حيث يعدّ الخطاب من هذا المنظور حالة وسيطة تقوم ما بين اللغة والكلام ، وهذه السمة ذات أهميّة خاصة ،في عمليات الفهم والتأويل ، أي في عمليات إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها مرّة أخرى ، وفي هذا الصدد يقول امبرتو إيكو : « لنطلق كلمة نصّ على كلّ خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة »[1]. كما ارتبط الخطاب في سياقه الشفهي ،بقضية اللفظ والتلفظ ، فاللفظ حسب ليونز كلّ أجزاء من أجزاء الخطاب ينجزه المتكلم بحيث يكون هناك وقف قبل هذا الجزء وبعده من لدن المتكلم ، وهذا ينطبق على اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة[2] ، ويكتمل هذا الشكل من الجمل بعملية الانسجام والاتساق لتكون عملية التلفظ، أي الشكل الذي ستخرج فيه الجمل ، وإن كان من المنظور أن تكون عملية التلفظ سابقة لعملية اللفظ أو الملفوظ ،كونها عملية بناء وهو ما يصفه عبد القاهر الجرجاني " الكلام النفسي " ، أو في ذهب إليه ابن المقفع «الكلام يزدحم في صدري فأقف لتخيّره ».

استفادت الكتابة من الخطاب الشفاهي، وكان من نتائج هذا أن أسّست الكتابة انطلاقا ممّا شهده الخطاب الملفوظ، وعلاقته بالتلفظ خاصة، مادة وخطابا من نوع آخر يستند للتقييد يخرج عن الحدث كحقيقة، إلى إنتاج جديد يتخذ من الحدث مرجعا ، وكان السؤال الجوهري الذي طرحه الباحثون، قد أخرج الخطاب السردي عن الملفوظ، بحيث لم تكن الكتابة في فترة ما إلاّ خطاب شفوي مثبت تؤمن له ديمومته واستمراره

---

[1] – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 302.

[2] – أحمد يوسف : الخطاب والملفوظ ، مطارحة في المفاهيم ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد 1 ، جامعة وهران ، ص 55.

الزمني ،كون اللفظ سابق عن الكتابة ، هكذا استفسر الباحثون عمّا إذ كان هناك لظهور الكتابة المتأخرة أحدث تحوّلا جذريا في علاقتنا بمنطوقات خطابنا ذاته « إنّ ما يمكن أن يعطي نقلاً لهذه الفكرة الّتي تقضي بوجود علاقة مباشرة بين ما يراد قوله في كلّ منطوق وبين الكتابة هو طبيعة القراءة في علاقتها بالكتابة »[1]. كان هذا إذاً أحد المؤشرات لظهور تأسيس فعلي لخطاب، يعنى باللغة في صورتها المكتوبة. فالنصّ إذن تركيب وأداء وتقبّل ، أو هو ملفوظ وتلفظ واستقبال.

الرواية والخطاب :

الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة. والقصة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا، فهي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة « فنحن من حيث نبدأ أن نفهم الكلام حتّى موتنا محاطون بالقصص دون انقطاع في الأسرة أوّلا ثمّ في المدرسة ثمّ من خلال اللقاءات والمطالعات ، وليس الآخرون بالنسبة إلينا ما رأيناه فيهم بأعيننا وحسب ، بل هم إلى ذلك ما أخبرونا به عن أنفسهم ، أو ما أخبرنا به عن غيرهم وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم ، بل كلّ الذين ترامت إلينا أخبراهم ، وهذا لا ينطبق على الناس وحدهم بل ينطبق كذلك حتّى على الأشياء والأماكن ، كالأماكن الّتي لم أذهب إليها مثلا ولكنها وُصفت لي... إذ يمكن مبدئيا التثبت من صحّتها فينبغي لي أن أستطيع غربلة ما نُقل إليّ من فلان بمعلومات تجيئني من مخبر آخر »[2]. يعيطنا ميشال بوتور مفهوما عاماً حول معنى الرواية، الغالب في أواسط الناس كعملية نقل خبر من حادثة معيّنة، إلى صفة الخبر ونقله للآخر، وهذا ما يعطي لعملية النقل مصداقيتها ،إذا أنّها توحي بإدراكنا للحادث ووعينا به أوّل،اً ثمّ طريقة تبليغنا الّتي اعتمدناها في نقل هذا الحادث، وليس كلّ من ينقل الخبر بالضرورة ناقلاً جيّدا أو واعيا بالكفاية اللازمة. يسعى كلّ واحد منّا إلى إيصال الخبر فيُؤثر كلّ الوسائل، ويُشهد من يُشهد على صحّة خبره ،

[1] – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 305.

[2] – ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، لبنان ، ط1 ، 1971 ، ص 5.

وعلى النقيض من ذلك ابتداء من اللحظة الّتي يضع فيها الكاتب على غلاف كتابه، كلمة رواية فهو يعلن أنّه من العبث البحث عن هذا النوع من التشبث ، ذلك بأنّه يفهمنا أنّ على الأشخاص أن يحملوا براهينهم المقنعة في أنفسهم وأن يعيشوا حتّى ولو أنّهم كانوا قد وجدوا الحقيقة[1]، إنّنا أمام مختصّ في سرد الأحداث، برؤية مغايرة عن الإشاعة والكلام الكثير عند العامة وإدراك خاص للنتائج ، يشير مثلا ألان بو في طريقته لسرد الأشياء لتبدو أكثر اهتماما ودهشة فيقول « فأنقل منـــزل أحد أصدقائي قطعة قطعة إلاّ أنّه في أفضل الحالات سيكون هنالك أشياء أأثر أن أغيّر في ترتيبها... وأقوم في رواية هذه بالعمل نفسه الذي يقوم مهندس الديكور مع هذا الفارق بأنّ القياسات المعطاة في البداية هي من نوع آخر »[2]، هنالك ما يسمّى بأوربا ثقافة الأثاث الّتي ارتبطت بطريقة التفكير ،وحياة الفرد تماماً مثلما يصف ذلك بوتور: أنّ هذه الثقافة مرتبطة بوجودنا... إنّ رصف الأثاث والأغراض نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه : فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسّها إلاّ إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولاحقه[3]، كما كان هذا النمط في التفكير إزاء حياة الأفراد المتعلّق بما يحيط بهم، كان وسيلة لمعرفة نمط الكتابة، في مجال ما اعتمده التفكير، في استعمال لغة خاصة ، فكان طابع الكتابة من مجالها كحدث وقصّة، إلى شكل روائي يتجسّد في لغة جديدة. كان الحال في البيئة العربية القديمة في هدا الشأن ما يدعى بالرّاوية، وهو ناقل الحديث وحامله ، فعرفنا حماد وخلف الأحمر ، وروى والرواية معلوم في معاجمنا أنّها نقل الماء وما يتعلّق به ، وكان حماد مثل مشكوك في روايته ، فكان يضيف أو يفصل مقاطع من القصيدة وينسب بعضها إلى نفسه أو إلى غيره ، إنّه بذلك سارد شفوي بكلّ المعنى ، وكان أيضا في ميدان آخر تنقل الأحاديث عن محدّثيها، وكان يغلب عليها الإسناد فكانت بعض عبارات الإسناد كفيلة في إزاحة أي غموض بشأن الرواية، إن كانت من

---

[1] - نفس المرجع ، ص 6.

[2] - المرجع السابق ، ص 53.

[3] - نفس المرجع ، نفس الصفحة (بتصرف).

المحدّث أو الناقل عنه ، فكانت عبارة " حدّثني " تحيل على شكل سردي مفتوح غير جاهز ولا محدود ، فهو مهيّئ لتقبّل شيء من الزيادة والنقصان وتقبل شيء من الإضافة والتحويل في الشريط السردي... فللرواية الحق كلّ الحقّ بواسطة أداة السرد " بلغني " أن يبدع في سرده ويضيف في حكيه وكأنّه مدفوع بشكل غير مباشر إلى تكملة ما ألفاه ناقصا وملأ ما وجده فارغا[1]، ولا يخرج مفهوم الخطاب السردي في صورته الآنية، عن ما ذُكر في الكتب البلاغية ، فابن طباطبة مثلا يُعطي مفهوماً لنقل حادثة أو قصة من قبل شاعر،كما نجد أنّ كلمة قصّ مستخدمة في الكتابات النقدية العربية القديمة،فهي عند ابن طباطبة « وليس تحلو الأشعار من أن يقتصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فتستحسن العبارة عنها ، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها ، فتبهج السامع لما يرد عليه ، ممّا قد عرفه طبعه وقبله فهمه ، فيشار بذلك ما كان دفيناً ويبرز على ما كان مكنوناً ، فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكّن من وجدانه بعد العناء في نشدانه »[2]. وفي قول وارد عنه يعطي للقاص نموذجا يبتغيه، في اختيار الألفاظ وتركيبها بين حذف وزيادة « وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر بشعره دبّره تدبيرا يسلس له معه القول ، ويطرد فيه المعنى فيبني شعره على وزن يحتمل أن يحتاج إلى اقتصاصه ، بزيادة من الكلام يخلط به ، أو نقصّ بحذف منه. وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخرجين لما يستعان فيه بهما ، وتكون الألفاظ مزيدة غير خارجة عن جنس ما يقتضه بل تكون مؤيّدة له وزائدة في رونقه وحسنه »[3]. يعتبر صلاح فضل أنّ هذا القول لابن طباطبة النموذج المثالي الذي أعطى للقصّ شكلا متقدّما لمعنى السرد في البلاغة ، ولكنه لم يعن بالرعاية كغيره من الإبداعات الأخرى الّتي أجهضها الطبع والعرف. إنّ أهمّ ما يشير إليه هذا الشكل السردي في قول ابن طباطبة يتمثل في النقاط الآتية :

---

[1] – مصطفى ناصف : محاورات في النثر العربي ، ص 213 (بتصرف).

[2] – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 357.

[3] – نفس المرجع ، ص 358.

أ) الربط بين الوزن وما يقتضيه فنّ القصّ الشعري من صيغ وأشكال ، أي أنّ نقل الحدث إلى شكل قصصي يتطلّب خطابا يعنى بسرده في صيغ وأشكال تعبّر عنه.

ب) الاهتمام بسرد النص بأكمله والعناية بدرجة تجانسه وتماسكه.

ج) الاهتمام باقتصاد الكلام المتمثل في تلاؤمه مع الشخصيات والمواقف ، وهو غير الإيجاز المطلق المعهود في البلاغة »[1]، إنّ عملية الانتقاء والتركيب هي نفسها الّتي يعتادها الروائي أو السارد في روايته، بين بناء وفكّ وتركيب « إنّه يصنع مسند المصور أو آلة التصوير في نقطة من المدى الموحى فيجد مشاكل الإطار والتأليف والمنظر الذي تعترض الرسام ، ومثله يستطيع الاختيار بين بعض الوسائل ليعبّر عن عمق فينتقي أسهلها، أي تكديس عدد من المناظر الجامدة »[2]. ينضاف إلى ذلك أنّ الرواية إلى جانب الانتقاء والتركيب من جانب الألفاظ والجمل ، فهي تتدعّم " بالاحتمال " أي عملية قراءة تحاول تقريب كلّ التفاصيل المحتملة في ذهن المتلقّي. لقد وُجد هذا المصطلح في البلاغة الغربية قديما متماثلا مع عملية السرد وسمّي أيضا بالشرح الأوفى عند أصحابه ، يقول كينثليانو : « تصير القصة محتملة إذا استشرنا أنفسنا أوّلا كي لا نقول شيئا يتعارض مع الطبيعة ، وإذا ألمحنا مسبقا إلى البواعث الّتي أدّت إلى حدوث الأشياء المروية لبواعث كلّ الأشياء ، إنّما تلك الّتي نعتزم التحقق منها ، وإذا رسمنا الشخصيات بتلك الخواص الّتي تجعل الوقائع قابلة للتصديق... إذ أنّ هناك بعض الأشياء الّتي تنجم عن الآخر بالطبيعة بحيث إنّنا إذا حكينا الأولى بما فيها من احتمالات توقع القاضي ما يتبعها من نتائج »[3]. هكذا كان لهذا العنصر الدور الفعّال عند أصحابه، في سرد الأحداث والمواقف وطريقا إلى الإقناع وصورة للإبلاغ، في صورته الكاملة والتامة ، إنّ هذه الأدوات والأشكال الفنيّة تعطي للرواية قيمتها، في استخدامها الفعّال لها وقدرتها على إثارة الانفعال وهذا شأن كلّ رواية كبيرة تدين إلى الاستخدام المثالي لأدواتها في نجاحها، إنّ حقيقة الرواية كما هي

---

[1] – نفس المرجع ، نفس الصفحة.

[2] – ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ص 44.

[3] – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 356.

الحال في الرسم ليست في الموضوع بل الفهم من هذه الكلمة " الطريقة " ونبرة المؤلف الخاصة[1]. وكما كان للرواية أدواتها الخاصة استمدّت أيضا من الموسيقى والرسم الأبعاد الجمالية لهذين الفنين ، بل كان قبل ظهور الرواية المرجعية المثالية لعملية النقد والمثال الجمالي الصافي ، إذ يجسّدان الكمال بين الشكل والمادة ، وهو ما استفاد منه النقاد في مقاربة الرواية. إنّ حساسية الرواية بصاحبها ليست علاقة استيعاب بقدر ما تكون استكشاف ، إنّها تقرأ ليس بوصفها شيئا مستقلا ومحدّدا إنّما تقرأ بوصفها أفقا يتحرّك فيه وفق خطوات، تبدأ من الكلمة إلى الجملة فالفقرة، لتصل إلى البناء الكامل ، إنّ مردّ متعتنا إذاً قائم باستماعنا إلى كلام صحيح وليس من الأهمية في الشيء أن تتناقض الحقائق المعروضة ، إنّ الابتكار الشكلي في الرواية بعيد كلّ البعد عن مناقضة الواقعية كما يتخيّل ذلك ناقدا قصير النظر ، وهو الشرح الذي لا غنى عنه لمزيد من الواقعية[2].

أنماط السرد وتقنياته :

لاحظنا في الحديث عن المعنى العام الذي يشكل بناء النصّ، أنّ هذا الأخير مرحلة إبداعية لاحقة عن حادثة خارجية أو تخييلية ، وأنّ النصّ يمتلك دواله القادرة على تماثلها مع مدلولاتها داخل النصّ، بحيث تكون مستقلة بذاتها في إعادة بناء النصّ وتحديد مكوّناته، وهو لا يرمز إلى صفة الصناعة في جملة إجراءات ، بل يمثّل مرحلة واعية تعبّر عن إنتاج لنوع آخر من الخطاب له أوصافه الخاصة. ويصف سعيد يقطين هذه العملية أنّها « نقلا للفعل القابل للحكي ، من الغياب إلى الحضور ، وجعله قابلا للتداول سواء أكان هذا الفعل واقعيا أم تخييليا ، وسواء تمّ التداول شفاها أو كتابة »[3]. تتمثّل هذه العملية في حقول متنوّعة يحصرها سعيد يقطين في :

---

[1] – ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ص 48.

[2] – ر.م البيريس :تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة : جورج سالم ، منشورات البحر المتوسط ، بيروت ، ط2 ، 1982 ، ص 468.

[3] – سعيد يقطين : السرد العربي – قضايا وإشكالات ، علامات ، ج29 ، مجلد 8 ، سبتمبر 1998 ، ص 22.

أ) **سرديات القصة :**

تتلخّص في الحدث والشخصيات المحّركة للحدث والأفعال الّتي تحرّك الشخصيات، ثمّ الإطار الزمني الّتي تتحرّك فيه الأفعال والفواعل ، ثمّ يحتاج الكلّ إلى فضاء أو حيّز مكاني تجري فيه وتتفاعل فيه هذه المقولات والتركيز في كلّ هذه الأصناف على تمييز حركة هذه الأبعاد وفعاليتها في تحديد ميزة القصة عن باقي القصص الأخرى.

ب) **سرديات الخطاب :**

تهتمّ بالطريقة الّتي تعرض فيها الحكاية من حالتها الحكائية كحدث واقعي أو كحدث خيالي إلى بداية تدوين هذا الحدث في شكل له خاصيته المميزة ، إذاً فالكتابة هي الشكل الجديد الّتي تضمر فيه الحكاية من حالة الحدث إلى حالة الخطاب الّتي يتميّز في طريقة عرضه من خلال الأشكال الآتية :

القصة . الخطاب

الحدث ⟵ السرد

الشخصية ⟵ الراوي

من خلال تجاوز القصة للحدث والشخصية المشكلة في الواقع، إلى تناول السارد لهذا الحدث والشخصية، وتناولهما في شكل وصياغة جديدة، من خلال التركيز على وقائع معيّنة للحدث والتركيز على ما تبديه الشخصية، من أقوال يتبيّن ما للخاطب من أهميّة في نقل الحدث إلى المتلقّي في استخدام الصيغ ،في ظاهرها الواقعي الّتي ظهرت فيه أحداث إلى صيغ جديدة من خلال إعطاء الزمان والمكان بعداً آخر، يخالف وجهته الواقعية والصيغة الّتي جاء بها سلوك الشخصية والحدث ،إلى صيغ تحتمل الامتداد والحثّ حسب السارد.

ج) **الرؤية :**

وتتمثّل في دور السارد في القصة، من خلال وجوده كراوي أو أحد الشخصيات الفاعلة في القصة أو كونه محايد يعرض الأحداث دون تدخل منه ، ويتسنّى للقارئ معرفة

ذلك، بجملة من الأدوات الّتي يستخدمها الراوي، كاستفزاز القارئ أو اكتشاف الراوي، من خلال ضمير المتكلّم مثلا.

د) **السرديات النصّية :**

تهتمّ في طابعها العام بالنص في ذاته ولذاته،باعتباره بنية مجرّدة أو متحقّقا من خلال جنس أو نوع سردي محدّد ، وهي تعني به من جهة نصّية، بحيث يسمح لها ذلك بوضعه في نطاق البنية النصّية الكبرى للنصوص ، كما أنّها تعاين الفعل النصّي من خلال الإنتاج والتلقي، وتربط كلاّ منهما بفاعل (الكاتب ، المؤلف) و(القارئ ، السامع) وتضعهما في زمان وفضاء معيّنين[1]. إنّما يمكن أن يستخلص من هذه الأبعاد، الّتي عرضها سعيد يقطين في مجملها ل تكادا تخرج عمّا وصل إلى بلورته جيرار جينيت ومن البدايات الّتي شهدها هذا المجال – السرد – على أيدي فلاديمير بروب وتودوروف في مراحله الأولى، ثمّ ما تبعه من أعمال غريماس وبارت في توسيع مجاله.

السرد بين التماثل والاختلاف :

إنّ أولوية السرد عند المشتغلين به في النصّ القصصي، هو الكشف عن المنحى الباطني الذي يتماثل عن وجهة واحدة ليتكاثف في صور عدّة ، كلّها تشير إلى قراءة واعية للحدث تعبّر عن إمكانياتها في ذلك. كان المشهد في بدايتها ينطلق في هذا التحديد من كون القصة « تشبه اللغة ، بمعنى أنّها موازية في بنيتها لها ، ومن ثمّ فهي قابلة للتحليل النفسي الذي نجريه في علم اللغة »[2]. وكان من جملة المبتدئين في هذا الشأن فلاديمير بروب ، وتقوم محاولته على فرضية عمل تشغل عددا من الحكايات ، اكتشف أنّها تنساق إلى نظام قار يشمل الحدث والشخصية والحبكة والفعل، وقد اعتمد متنا يتألّف من مائة خرافة روسية ، ويسمّي هذا النظام بالوظائف حدّدها بواحد وثلاثين وظيفة إذ أنّها تكفي « الإحاطة بمجموع أقفال الخرافات فضلا على أنّ تسلسلها مشابه بصورة

[1] – سعيد يقطين : الكلام والخبر ، عن طريق عبد القادر شرشار : خصائص الخطاب الادبي في رواية الصراع العربي الصهيوني، ص 225.

[2] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية – دراسة لمناهج النقد الأدبي لمعالجة فنّ القصة – دار قباء ، 1998 ، ص 16.

مطلقة. بيد أنّ هذا لا يعني أنّ الوظائف كلّها متواجدة في كلّ الخرافات ، ومع ذلك يبقى النظام التسلسلي الذي تتجلّى فيه الأخريات قار »[1]. كما تبع فلاديمير بروب باحثون آخرون، سعيا منهم لإعطاء عملية السرد أكثر ترسيخا وتعميما ،في صور شتّى لمقاربة النصّ الروائي، مثل ذلك ما عكف عليه كلود بريموند، الذي جعل منطق تتابع الوظائف في الحكاية يجري على هذا النحو الثلاثي :

أوّلا : تحديد الهدف ، ثانيا : عملية اتخاذ خطوات لتحقيق الهدف أو عدم اتخاذ أي خطوات لتحقيقه ، ثالثا :ما يترتب على ذلك من نجاح أو فشل[2]. كما يذهب تودوروف إلى نظرة أعمّ وأشمل فيما ذهب إليه بروب ، فهو ينظر إلى إمكانية إيجاد نظام عام يجمع اللغات لا تباين فيها، في إشارة إلى منطلق أنّ الفكر واللغة متلازمان في كلّ لغة تلازماً حتميا ، وهذا النظام يسمّيه بالبنية ، وهو يرى أنّ الرواية في تعاملها مع هذا النظام ستسهم في إعطائه الشرعية اللازمة في كينونته والرواية أيضا في دراستها تتلاحم مع دراسة اللغة أي علم اللغة ، وهي « علاقة تبادلية قائمة على التأثير والتأثر ، فهي تمضي اتجاهين : من اللغة إلى الرواية ومن الرواية إلى اللغة ، بحيث يمكن أن نستعير مقولات الدراسات اللغوية وتصنيفاتها ، وفي الوقت نفسه قد تمكّننا دراسة الرواية من تصحيح صورة النحو... إنّنا سنفهم الرواية بطريقة أفضل، لو علمنا أنّ الشخصية إنّما هي اسم وأنّ الحدث إنّما هو فعل ، ولكنّنا سنفهم الاسم والفعل على نحو أفضل بالبحث في الدور الذي يتخذانه في الرواية فإنّما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة »[3]. وبهذه النظرة الجديدة استطاع تودوروف أن يعدل في تصنيف الوظائف الّتي جاء بها بروب، من خلال التعديلات الهامة الّتي أوجدها، فبعض هذه الوظائف منها ما يشترك فيما بينها في أشياء ، يمكن أن تكون أو تحوّل في وظيفة واحدة ، لم يكتف تودوروف أثناء تعامله مع الرواية

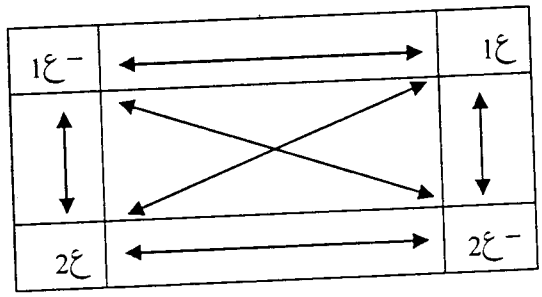
---

[1] – فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين ، الدار البيضاء ، 1986 ، ص0 8.عن طريق:عبد القادر شرشار : خصايص الخطاب الأدبي ، ص103

[2] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 18.

[3] – المرجع السابق ، ص 42.

على الوتيرة الّتي انطلق منها بروب وحتّى ما تبنّاه في العلاقة المتشاكلة بين النحو والرواية بل ذهب إلى المستوى الدلالي فيما ذهب إليه غريماس عند سعيه شأنه شأن بروب للبحث عن نحو للرواية يقوم على عدد محدود من المبادئ تتشكل منها الأقاصص « ..على أنّ نظرة غريماس تخرج عمّا استقرّ عليه بروب على أنّ بنية القصة بنية دلالية مشاكلة للجملة لا تنصاع إلاّ للتحليل المناسب »[1] ، يتركّز هذا التحليل على فكرة الأضداد والثنائية الموجودة عموما في حياة الإنسان وإن كان يستقيها عن ياكبسون في نظرته إلى الفونيم[2]. إنّ إدراك التضاد يعني عند غريماس أنّنا نعترف بوجود نظام أو شكل وهو ما يسمّيه بالنموذج السيميوطيقي للبنية الأولية للمعنى الّتي تربط أيّ مفردة بالضدّ والنقيض كليهما، وقد يسمّونه بالمربّع السيميوطيقي أو مربّع غريماس ، ويمثّلونه على الصورة الآتية: وفيها "ع" تعني علامة :



لقد دعا تودوروف إلى الأخذ بالنتائج الّتي استخلصها كلّ من بروب وغريماس في دراسة النصّ القصصي ، ويرى أنّه لا خير في أن نحرم تحليل القصة من فائدة مزدوجة الّتي يمكن الحصول عليها من كلّ دراسات بروب التتابعية وتحليلات ليفي ستراوس وغريماس الاستبدالية[3]. لم تقف مناقشة هذين المحورين في ما انتهى إليه تودوروف ، بل لا يزال

---

[1] – نفسه ، ص 24 (بتصرف).

[2] – الفونيم (Phonème) : في تصور تروبوتسكوي رائد الفونولوجيا أصغر وحدة فونولوجية في اللسان المدروس أي أصغر وحدة يمكنها أن تحقق وظيفتها على مستوى الدال ، بأن تعمل على تقابل وحدتين مختلفتين وتمايزهما.انظر : الطيب دبه : مبادئ اللسانيات البنيوية، ص 171.

[3] – العلاقة الاستبدالية : تلك العلاقات الّتي تحقق وظيفتها ضمن إدراك الترابط الذهني الحاصل بين العلامة اللغوية والعلامات الّتي لا يمكن أن تحل محلّها ممّا يمكن أن تشترك في شيء واحد. الطيب دبه : مبادئ اللسانيات البنيوية ، ص 88.

النقاش ساريا بهما في أنماط أخرى واجتهادات متنوعة ، فيظهر مصطلح "الملكة" الذي ينسب إلى عالم اللغة نعوم تشومسكي فيما يخصّ قدرة استخدام الألفاظ المناسبة في المكان والمقام المناسب ، من هنا جاء مصطلح الملكة القصصية ، وإن كانت هذه الملكة محكومة في جانب آخر بالثقافة كما قدّمنا ، فهذا راجع إلى كونها سلوكا مكتسبا شأنها في ذلك شأن اكتساب اللغة ، لكنّها في مقام آخر تقوم على أساس من الاستعداد الكامل في الجنس البشري ونزوعه إلى اكتساب هذا النوع بعينه من السلوك كمثل ما يقال في اللغة.

يتضح ممّا سبق ذكره، أنّ هناك عملاً آخر مبدعا يقام بين الحدث أو القصة وبين عملية سرده في شكل معيّن ، وإنّ هذا الشكل الذي تنتهي عليه هذه العملية تتطلّب إجراء أو منهجا تتعدّد فيه الوسائل والطرق ، فمن الدارسين من اتبع اللغة في صورتها المجرّدة مقياساً يتشاكل وفقه النص ، ومنهم من خرج عن هذه الرؤية بدون قطيعة ، فاتخذ من اللغة في طابعها الاستبدالي والتضادي ليقيم دراسته على هذا النحو ، وهناك من حاول المقاربة بين هذه وتلك ، وإن اتفقوا فهو أنّ هذه العملية تقتضي التفريق كما سبق قوله بين القصة كحدث والعمل القصصي.

تقنيات السرد عند جيرار جينيت :

يقدّم النصّ السردي مادة مبدعة، تتجانس أركانها وأجزاؤها في التلاحم وفي طابع كلّي ، وربّما أسهم ذلك لإعطاء المادة المبدعة، اهتماماً خاصاً بها بعدما كان النظر إليها يخرج إلى سياقات خارجة عنه ، وقد أعطت هذه العملية اهتماما من قبل الدارسين كما رأينا، في محاولة إعطاء العملية الإبداعية شكلا يحاول مقاربة المادة المعروضة من قبل الراوي، إلى بلورتها بشكل مبدع من قبل القاص ،وهي الشغل الشاغل الذي خصّه الدارسون ،مختلفين في الكشف عن هذه العملية بأشكال مختلفة. يسمّي واين بوث هذه العملية "وجهة النظر" ، وهو يشترط في الراوي أن يكون ملمّا بالحدث ، وطريقته في العرض والإقناع أن تكون درامية ، والراوي الدرامي عنده هو الذي يحدّد نمط السرد ، إذ يعتمد التحليل عنده على فكرة الشخص... وإنّ أهمّ الفوارق في التأثير الروائي تتوقف

على ما إذا كان الراوي شخصية درامية بموقعها أم لا ، وما إذا كان المؤلف يقاسمه معتقداته وخصائصه. لقد استفاد العديد من الدارسين من آراء بوث ،حول تقنيات السرد وإن كان قد أعطى الأهمية في هذا البحث على عنصر الراوي والقاص دون الولوج إلى الأشكال الأخرى لهذه العلاقة. إنّ جيرار جينيت أبرز المؤسسين الحقيقيين للسرد كذلك من وجهته النظرية والعملية، من خلال توسيعه لأنماط السرد انطلاقا من ملاحظات بوث، إلى أشكال متنوعة تنطلق من العلاقة الأولى الّتي يبدأ فيها اتصال القاص براوي الحدث ، لقد اصطلح جينيت على هذه العملية " البؤرة " بدلا من المصطلح " وجهة النظر " الّتي اصطلح عليها بوث في عملية السرد ، يرى جينيت « أنّ مصطلح وجهة النظر لا يميّز بين الراوي وبين الشخصية الّتي تتمّ رؤية الأحداث من منظورها هي. فعادة ما يكون الراوي وصاحب المنظور متباينين في عملية القصّ... إنّ المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات ، وهو ينهض من خلال اختيار أو عدم اختيار وجهة نظر بعينها، ويقيم جينيت تفرقة أساسية بين البؤرة والقصّ أو بعبارة أخرى بين من يرى ومن يتكلّم »[1]. لقد انطلق جينيت في مجال عمله التحليلي الخاص بالسرد إلى الإحاطة أوّلا بالمعاني الّتي تشتمل عليها كلمة " قصّة " وفي علاقتها التقريبية لمفهوم النصّ ، وقد استخلص أنّ لهذه المقاربة استعمالات ثلاثة يمكن أن تجسّد هذه العلاقة « أوضحها وأقربها هو الملفوظ السردي سواء كان خطابا شفويا أو مكتوبا ، ويتضمّن علاقة بحدث أو مجموعة من الأحداث. ويشير المعنى الثاني وهو المتداول بين الباحثين إلى المضمون السردي ، أي إلى تتابع الأحداث : واقعية أو متخيّلة والّتي يرويها الخطاب بعلاقاته المختلفة من تضافر وتقابل وتكرار وغير ذلك... أمّا المعنى الثالث لكلمة قصة فهو يشير أيضا إلى الحدث لكنّه ليس الحدث المروي بل الذي يتمثّل في أنّ شخصا ما يحكي شيئا أي فعل القصّ ذاته ، وبدون هذا الفعل لا يوجد ملفوظ ولا حتّى

[1] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 104.

مضمون»[1]. كانت هذه التخمينات حول مفهوم القصة هي ما أعطت جينيت أن يقيم تصوراً عاماً لعملية السرد قسّمها إلى أبعاد : القصة ، العمل القصصي ، القص.

* **الحكاية** : تطلق على المضمون السردي أي على المدلول كما جاء ذكره عند دو سوسير ، والحكاية هي مجموعة الأهداف أو المحتوى الذي يستخلص منه العمل القصصي وهو مجموعة الأحداث والشخصيات المحركة للأحداث.

* **القصة** : وتطلق على النص السردي وهو الدال أو العمل القصصي مكتوبا أو شفويا ، وهو الخطاب الذي تظهر فيه القصة وربّما أعيد فيه ترتيب الأحداث ، وفيه تنهض الشخصيات في علاقات متنوعة بعضها مع بعض ، علاقات إذا قورنت بما عليه القصة في الأساس. ظهر الاختلاف لكونها لم تكن على هذا النحو من الاكتمال الذي ظهرت عليه في النصّ الروائي.

* **القصّ** : ويطلق على العملية المنتجة ذاتها ، وبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنصّ السردي ، أو هو عملية إحداث الفعل الروائي »[2].

لقد استفاد جينيت إضافة إلى بحثه عن مقصود كلمة قصة، إلى ما وصل إليه تودوروف فيما يتعلّق بالتحليل السردي معدّلا في هذه النظرة. لقد قسّم تودوروف نظرته إلى عملية السرد إلى مسألتين :

* **المظهر** (الوجه) : وهو الطريقة الّتي يتمثّل بها القاص أحداث الحكاية أو طريقة القاص في إدراك القصة.

* **الصيغة** : وهي نوع الخطاب الذي يستخدمه القاص[3].

إنّ مقولتي المظهر والصيغة تقابلان الإظهار والإخبار ، ويتعلّق المصطلحان بالمسافة بين مسارين وهي ما يعدّ إحياءً لمقولتي أفلاطون عن المحاكاة. لقد استخلص جينيت من

---

[1] – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 383.

[2] – نفس المرجع ، ص 36 (انظر السيد إبراهيم : في نظرية الرواية ، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي).

[3] – نفس المرجع ، ص 385 (انظر سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي) ، ص 179.

التقسيم التحليل للسرد الذي وقف عليه تودوروف من خلال المقولات الثلاثة ، إلى ثلاث مستويات :

* **الزمن** : يشير إلى العلاقة الزمنية بين القصة والحكاية المروية ، ويستخدم جينيت لذلك المستويات التالية : ترتيب الأحداث ، المدّة ، معدّل التردّد.

* **الصيغة** : وهو يشير إلى الكيفيات والأشكال والدرجات الّتي يتمّ بها التمثيل السردي.

* **الصوت** : وهو يشير إلى الطريقة الّتي يتدخّل بها كلّ من المرسل والمتلقّي لعملية السرد.

أمّا الزمن والصيغة... فيدخلان تحت بحث العلاقة بين القصة والرواية أي بين القصة والنصّ ، بينما يظهر أثر الصوت على مستوى العلاقة بين القصّ والرواية (النصّ) من جهة وعلى مستوى العلاقة بين القص والقصة من جهة أخرى[1].

إنّ المستوى الزمني كما جاء في تقسيم جينيت، يعبّر عن انحراف من مستوى إلى مستوى آخر، بين زمن المدلول وهو القصة وزمن الدال أو الرواية أو النص ، وهو سمة نجد آثارها في النصّ ،عندما يتمّ اختزال سنوات تمرّ فيها الأحداث بجملة واحدة، أو في جملتين على طريقة المونتاج في السينما عندما تستخدم تقنية الفلاش باك في ذلك ، مع أنّ هذا الانحراف نحو مرحلة جديدة للنصّ، باختزال إن صحّ التعبير واستغلال القاص قدراته في ذلك أعطى للعمل المبدع فنيته في تحكم القاص بالآليات المختلفة ، إلاّ أنّه يلقى صعوبات قد تنحرف عن القصد منها ما يتعلّق بالترتيب الزمني لتتابع الأحداث أثناء وقوعه، وترتيبها في النصّ وكذلك معدلات التكرار، الذي من الممكن أن تكون مختلقة بصورة القصة في النصّ، ولهذا فدراسة هذا المستوى من الأهمية بمكان لضبط هذه الاحتمالات الّتي كانت مغيّبة في الدراسات الكلاسيكية. إنّ الأهميّة الّتي ركّز عليها جينيت جهده في هذا المستوى تتمثل في تحديد هدا المستوى، لينتهي أنّ « لهذا التحديد مغزى وليس مجرّد جهد عبثي يمتدّ في الفراغ المطلق بلا معنى ، بل يصبّ آخر الأمر في نتائج تلقى ضوءا كاشفا على العمل الذي يتعرّض طول الوقت لتحليله »[2].

---

[1] – نفس المرجع ، نفس الصفحة.

[2] – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1997 ، ص 67.

لقد أدرك جينيت أنّ الوحدات الممكنة، في ترتيب الزمن من زمن الحكي إلى زمن القصة، قد يثير مشاكل في عملية الترتيب الكرونولوجي للأحداث ، وقد تكون مجالات للتكرار كما سبق وذُكر ، بل قد أشار بعض المنتقدين إلى ذلك، وأشار بدوره إلى هذه الانتقادات في كتابه خطاب الحكي الجديد ، فكان من بين النقاط الّتي انتقد فيها استعماله لمصطلح " الزائف " قبل الزمن أو التكرار المتشابه... فيلاحظ جينيت أنّ المفهومين ليس لهما نفس الوضع إبستمولوجيا ، وعلى سبيل المثال فزمن الحكي (المكتوب) هو زمن زائف.. بالمعنى الذي يدلّ عليه اختباريا بالنسبة للقارئ في فضاء النصّ الذي تعطيه القراءة وحدها طابع الديمومة ، وهو بصدد المدّة إبّان أنّ مدّة القصة تمدّ في الواقع عن طريقين : 1- مدّة القصة على طول النصّ. 2- طول النصّ في مدّة القراءة. ويلاحظ من خلال ذلك ضرورة تسمية مكان المدّة " سرعة الحكي " أو سرعات الحكي الّتي يمكن قياسها من خلال المتغيرات الزمنية في النص السردي (داخليا) قصد معاينة مختلف التنويعات الّتي تتمّ ، أو خارجيا من خلال قياس زمن الحدث والصفحات المكرسة له في هذا الخطاب. ولهذه الاعتبارات الكمية المحض يمكن أن تضاف دراسة أكثر كيفية من التلخيص والمشهد والحذف والوقوف والعلاقات الّتي تجري بينها جميعاً[1]. إنّه من العسير أن ننفي قصة لا يختلّ فيها معدّل الزمن ، فتأخذ القصة الواحدة أبعادا من الزمن، بحسب الوتيرة الّتي تفرضها الأحداث إنّها تخلق نوع من الإيقاع، بين الفترات الزمنية الّتي تستغرقها هذه الوتيرة داخل النصّ، فيتمّ التعامل معها على حسب كلّ موقف ، فالوقف مثلا يلازم صاحبه إلى ربط مطلق... حيث يتوقف النصّ من أجل وصف شيء ، وهنا نجد المقاطع الروائية ليس لها ما يقابلها على مستوى القصة من مدّة زمنية ، والمشهد أو الحوار مثلا ، والنقطة الوحيدة الّتي يتوقف فيها زمن واحد بين زمن الحكي وزمن القصّ وهو يقدّم تعادلا عرفيا بين الزمنين. أمّا الحذف وهو النقطة الّتي لا يتوقف فيها الزمن في كلتا الحالتين أو هو الوحدة، الّتي تقوم على عدم التطابق مع أيّ مدّة من الحكاية ، أي يتمّ

[1] - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 116.

إغفال أحداث لا بدّ أن تكون قد وقعت، ولكنّها لا تذكر في النصّ ، أوّلها قدر بسيط أو إشارة عابرة عنها ، أمّا الملخص فيقتضي المرونة وهو يقع بين الحذف والمشهد ،أي بين العرض المديد للوصف والحذف الجذري لمقاطع لا مكان لها في القصّ ، ويمكننا أن نسوغ للزمن وفق الوقفات الآتية :

* **الوقف** : زمن الرواية = س ، زمن القصة = صفر ، إذاً زمن الرواية لا نهاية له في الكبر بالنسبة لزمن القصة : (زر∞ > زق).

* **المشهد** : زمن الرواية = زمن القصة : (زر = زق).

* **التلخيص** : زمن الرواية < زمن القصة : (زر < زق).

* **الحذف** : زمن الرواية = صفر ، زمن القصة = س ، إذاً زمن الرواية لا نهاية له في الصفر بالنسبة لزمن القصة : (زر < ∞ زق)[1].

أمّا الجانب الثاني في معادلة السرد الّتي نقف عندها ، فهي المسماة " **الصيغة** " : ثاني أهمّ سمة في البحث السردي ، تُعرف على أنّها الكيفية الّتي يتمّ بها السرد ما يُحكى في القصّ من قليل أو كثير ، كما يُراد منها التأكيد على الشيء « فالمرء يمكنه أن يحكي الشيء نفسه أو يحكيه أقلّ ، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة نظر بعينها أو من سواها ، وهذا هو بالضبط ما تهدف إلى المقولة الّتي تقع عنوان الصيغة الروائية »[2]. إنّ الصيغة على هذا النحو إنّما هي تعبير يعنى بالكيفية المستخدمة ، أو الشكل الذي يعنى بالتصرف والإمكان لهذا الشكل بآلية معيّنة ، ذلك ما يطلق عليه " المسافة " ، أيضا هذا البعد بين الحدث كواقعة والآلية الّتي يتمكن القاص بها أن يقيّد هذه الحادثة كتابة ، إضافة إلى المسافة يستخدم جينيت مصطلح " المنظور " ، إذ يرى « أنّ معظم الأعمال النظرية الّتي كتبت في هذا الموضوع تقع في خلق بين ما يسمّيه الصيغة Mood وما يطلق عليه الصوت Voice ، وهو في حقيقته خلط بين سؤالين : أي الشخصيات تواجه المنظور الروائي من

[1] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 118 ، وصلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 389.

[2] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 132.

خلال وجهة نظرها ؟ والسؤال الثاني وهو سؤال مختلف تماماً : من الراوي ؟ وإذا أردنا أن نعيد صياغة هذين السؤالين على نحو أكثر بساطة ، قلنا : من الذي يرى ؟ ومن الذي يتكلّم ؟ نحن أمام شيئين مختلفين : الرائي والراوي »[1]. إنّ المنظور إذاً يتعلّق بين وجهة نظر الشاهد الذي يروي ما وقعت عيناه عليه أثناء الحدث ، وشخصية الروائي القاص الذي ينقل هذه الشهادة ، وأمام أيّ لبس في ذلك لجأ جينيت في هذا الصدد إلى استعمال مصطلح " بؤرة "بدلا من الألفاظ المطروحة في النظرية النقدية وهي : الرؤية والمجال وزاوية الرؤية ووجهة النظر ،ذلك حتّى يتحاشى ما تنطوي عليه هذه الألفاظ من إيحاءات تتّصل بالحاسة البصرية بصفة خاصة ،وحتّى يعطي للمنظور بعدا آخر يُعنى بالجهد الذهني وبصمات القاص أثناء الكتابة ، فقد اقترح جينيت أن يقسّم نظرته هذه حول البؤرة إلى أنماط ثلاث هي :

أوّلها : الرواية الخالية من البؤرة أو الرواية ذات البؤرة الصفر ، وهذه تمثّلها الرواية الكلاسيكية عموما الّتي تقوم على الراوي المحيط بكلّ شيء ، ويرمز له بالشكل التالي : الراوي > الشخصية.

ثانيها : الرواية ذات البؤرة الداخلية ، وتنقسم إلى :

أ) البؤرة الثابتة : حيث يمرّ كلّ شيء في الرواية عبر شخصية واحدة.

ب) البؤرة المتغيّرة : الّتي تمرّ عبر عدّة شخصيات.

ج) البؤرة المتعدّدة :ونجد العلاقة فيها : الراوي = الشخصية ، أي أنّ الراوي لا يقول إلاّ ما تعرفه هذه الشخصية ، وهي القصة الّتي لها وجهة نظر أو نقطة رؤية، أو أنّها ذات مجال محدود في شخصيات أو مجال مفتوح.

ثالثها : الرواية ذات البؤرة الخارجية ، وفيها يمثل البطل أمامنا دون أن تُتاح لنا أبدا معرفة أفكاره ومشاعره ، بحيث أنّ الراوي يقول أقلّ ما تعرفه الشخصية ، وهي تسمّى أحيانا القصة الموضوعية أو السلوكية ، ويطلق عليها اصطلاحا الرؤية من خارج[2].

---

[1] - المرجع السابق ، ص 145.

[2] - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 145.

إنّ المسافة والمنظور، هما الوجهان الأساسيان لمثل هذا الضبط والتنظيم في عملية الإخبار السردي ، الذي يسمّى بالصيغة ، فكونك أمام صورة فنية مثلا ولتكن لوحة فنية، فالصورة الّتي تتأتّى أمام عينيك تتوقّف من جهة الدقة على المسافة الّتي تفصلك عنها، ومن جهة المساحة أو المقدار على وضعك من اللوحة ، أي ما إذا كان يعترضك بينك وبينها شيء يحول دون رؤية جزء منها ، ويسمح برؤية جزء آخر. رأينا أنّ المنظور الذي اصطلح عليه جينيت مصطلح البؤرة مكوّن من أصناف ثلاثة ، فالصنف الأوّل صنف تغيب فيه البؤرة وهو المشهور في القصّ الكلاسيكي ، والنوع الثاني صنف منها ثابت من خلال شخصية وحيدة ، والبؤرة المتغيّرة كثير ما تصطدم بالبؤرة المعدومة أو اللابؤرة ، لأنّها يمكن أن توصف بأنّها متعدّدة ومفتوحة ، ومن الصعب تحقق البؤرة الداخلية بالشكل الدقيق إلاّ من خلال المونولوج الداخلي حسب جينيت.

لقد ركّز جينيت على عنصر الصيغة كثيراً ، كونه يحمل عدّة ملابسات قد تواجه الدارس أثناء اشتغاله في دراسة آليات القصّ ، كما عدّها شكلا من أشكال الخطاب شأنها في ذلك شأن الزمن. ولأنّ وظيفة الحكي لا تكمن في إعطاء أمر أو إعلان شرط «لأنّ دورها يكمن فقط في حكي قصّة أو نقل أحداث حقيقية أو متخيّلة ، فإنّ الأساس على مستوى الخطاب الحكائي ليست فقط تلك الاختلافات بين الأمر أو النهي أو التمنّي... ولكن في درجة تأتي على اختلاف هذه الصيغ المعبّر عنها عادة بالمتغيّرات الصيغية... أو كما يعبّر عنها أنّها الأشكال المختلفة المستعملة لتأكيد الشيء قوّة وضعفا ومختلف وجهات النظر الّتي من خلالها نعتبر وجود الشيء أو الحدث »[1]. إنّ هذه القدرة وهذه الاختلافات الصيغية واستعمالاتها هي الّتي يقصد بها عندما نتحدث عن الصيغة السردية ، أي تقديم السرد أو الإخبار السردي ودرجاته ، وتبعا لذلك :

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 176.

أ) يمكن للحكي أن يقدّم للقارئ درجة أقل أو أكثر من التفاصيل ، وبطريقة مباشرة بهذا الشكل أو ذاك. وهكذا فعل الحكي (.. يمكن أن يظل على مسافة.. لما يقدّمه كحكي من شيء يحكيه).

ب) يمكن للحكي أن يختار طريقة لضبط الأخبار الذي يرسله حسب إمكانات المعرفة لهذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصة (شخصيات/أحداث) أي ما يسمّى عادة بالرؤية أو وجهة النظر الّتي تبدو كأنها تأخذ إزاء القصة هذا المنظور أو ذاك[1].

لقد عدل جينيت كثيرا عن آرائه بعد النقد الذي وجه إليه ، مطالبا أن يعطى لنظرته هذه أبعاداً أخرى ، فالأخذ بالحسبان الطابع المتخيل للنموذج اللفظي والطابع النفسي في عملية النقل وهو ما عنى به في كتابه " خطاب الحكي الجديد ".

آخر المستويات الّتي تتكون منها عملية الخطاب السردي عند جينيت : "**الصوت**"، فمن خلال المقولة الّتي استخدمها بنفيست « أنّ للقصة هنا لها نصيب من الخطاب » ، إنّ هذا الخطاب، هو الصوت الذي أخرج الإبداع،من دائرة الجملة والنص إلى دائرة الخطاب المتعلّق بالفاعلية الّتي يدخلها صوت القاص إلى الحدث ، فقد عبّر جينيت عن هذا الصوت بوجهة النظر ، وعادة ما تركّز هذه المفاهيم كلّها على الراوي، الذي من خلاله تتحدّد رؤيته إلى العالم، الذي يرويه في أشخاصه وأحداثه ، وعلى الكيفية الّتي من خلاله أيضا – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها. ويعود اصل الاهتمام بالراوي حسب بعضهم إلى هنري جيمس من خلال ملاحظاته الّتي ينظر بها إلى عالمه الحكائي من علي ، معيبا عليه لعب دور – الراوي – محرّك الدمى، داعيا إلى ضرورة " مسرحة " الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده ، بمعنى أنّ على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف[2]. كما يتعلّق معنى الصوت على ما اعتمده أيضا جينيت من ملاحظات العالم اللغوي فينديريس في تعريفه للصوت كونه

---

[1] – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 177.

[2] – نفس المرجع ، ص 285.

«مظهر الفعل اللغوي معتبرا بعلاقته بالفاعل » ، على اعتبار أنّ الفاعل هنا ليس هو الذي يحقّق عمل الفعل أو يقع عليه ، ولكنّه أيضا هو الذي ينقله أو يشارك فيه. إنّ إعطاء الراوي أو صوت الراوي هذه المكانة لم تكن لتكون، لو لا أنّ العملية الإبداعية كما سلف ذكره قد انتقلت من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب الذي أصبح مدلوله يتوسع بغرض إعطاء العملية السردية بعدا مهمّا للراوي « لسبب بسيط وهو أنّ الخطاب النقدي لا يمكن أن يقول كلّ شيء دفعة واحدة ، ممّا يجعله يقوم بتحليل بعض العناصر على سبيل التعاقب في حين هي بطبيعتها تعمل متراكبة ومتزامنة »[1]، بمعنى أنّ الراوي يساير طبيعة الأحداث في تراكمها وتزامنها ،وفق بصماته الّتي تتخلّل بعض العناصر إمّا تفصيلا وإمّا حذفاً ، ولهذا فإنّ الصوت والصيغة شهدا تداخلا كثيرا ،وهو ما أشار إليه جينيت كثيرا ، فقد وصف عمل القاص ،كما رأينا أثناء تمييزه بين الحكاية والقصّ والقصة في شخصية الراوي ، وقد عمل جينيت على إعطاء أكثر دقّة لهذا العنصر من خلال تأكيده على استقلاله أوّلا ، والتأكيد ثانيا على اللحظة الّتي يتجسد فيه وهي لحظة الكتابة مفرّقا بين لحظة الحدث أو الحكاية ولحظة التأليف ، أي بين الراوي والمؤلف ، وبين متلقي الرواية والقارئ. كما يرتبط الصوت بالزمن « إنّ زمن القصّ قد يكون تاليا لزمن القصة الّتي يحكيها ، أو قد يكون عكس ذلك كما في الرواية الّتي تعتمد على النبوءة، أو قد يكون مصاحبا لها حين يأتي القص في الزمن المضارع ، أو قد يحدث حينئذ أن يتخلّل اللحظات المختلفة للقصة في الزمن المضارع قصّ على مستوى الزمن الماضي»[2]. على ذلك تتفرّع أنماطه على الشكل الآتي :

أ) القص اللاحق للحدث أو السرد اللاحق : وهو الوضع الشائع في القص الكلاسيكي الذي يحكي أحداثا ماضية.

ب) السرد السابق على الحدث : وهو القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر.

---

[1] - صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 397.

[2] - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 152.

ج) السرد المتزامن أو المصاحب للحدث : وهو الذي يقص الحاضر المعاصر للفعل والحدث.

د) السرد المتداخل أو القص المقحم : وهو الذي يقص الأحداث المتأرجحة، بين لحظات مختلفة[1].

والنوع الأخير هو الشائك بين العناصر الأخرى، والأكثر تعقيدا كونه يحتمل صعوبة الفصل بين القصة والقصّ، أو يحدث بصيغة خاصة في الرواية الرسائلية الّتي تحتوي أشخاصا كثيرين يرسل بعضهم بعضا ، حيث تكون الرسالة وسيطة، تنقل إلينا الرواية من خلاله « وهذا النمط هو أدقها وأكثرها تمرّدا على التحليل ، ورواية الرسائل تجمع باستمرار بين ما يسمّى في لغة الإعلام الإذاعي بالبث المباشر على الهواء ، والمنولوج شبه الداخلي ، وتفسير الحادثة بعد وقوعها. هنا نجد الراوي يظل هو البطل وشخصا آخر غيره في الوقت نفسه »[2]. وعلى غرار السرديين كما يقول سعيد يقطين كان النقاش الكثير الذي أثاره مستوى " الصوت " كما أثاره هو في كتابه " تحليل الخطاب الروائي " حين يتبنّى طرح جينيت وفق الشكل السردي الذي يرصد العلاقة بين الراوي والقصة ، حيث يعرض من خلال الشكلين الآتيين :

* في الأوّل : الراوي غير مشارك في القصة وهو ما أسمّيه ببرّاني الحكي ، سمّاه جينيت Heterodiegetique.

* في الثاني : الراوي مشارك في القصة الّتي يحكي ، وهو ما نضعه تحت اسم جواني الحكي مقابل Homodigetique[3]. كما لا يكتفي سعيد يقطين بهذا التصنيف بل يلحقهما بما سمّاه : الممكنات السردية المتجلية من خلالهما — الشكلين — على صعيد الرواة من خلال تعيين أربعة أصوات في علاقتها بالشكلين السرديين — فيما ذهب إليه جينيت — على النحو التالي :

---

[1] – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 398.

[2] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 153.

[3] – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 309.

أ) الشكل السردي : البراني الحكي ، يضمّ الصوتين :

- خارج الحكي : وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها ومن الخارج. وسنسمّيه على غرار " لينفلت " بالناظم الخارجي.

- داخل الحكي : وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة ، وسنسمّيه بالناظم الداخلي.

ب) الشكل السردي : الجواني الحكي ، ويضمّ الصوتين :

- داخل الحكي : وفيه تمارس الحكي الشخصيات ، وسنسمّيه الفاعل الداخلي ، تمييزا عن الفاعل الذاتي (autodiegetique).

- الحكي الذاتي : وفيه يمارس الحكي شخصية مركزية وهو الفعل الذاتي ، ويرى جينيت أنّه تتنوّع عن الجواني الحكي[1].

كما يحدّد جينيت الوظائف الممكنة الّتي يمكن للروائي أن تحيط بعمله ، فيقسّمها إلى خمسة وظائف : تتحدّد بالجوانب الثلاثة المختلفة وهي : القصة والرواية والقص. فالوظيفة المتصلة بالقصة يسمّيها بالوظيفة الروائية، وهي الّتي إذا انصرف عنها الراوي خسر – في اللحظة نفسها – وظيفته كراو ، ودوره إنّما يتحدّد بها. أمّا الوظيفة المتصلة بالنص الروائي فتسمّى بوظيفة التوجيه ، وتتّصل بالإشارات الّتي فيها النص الروائي نفسه كنوع من التوجيه يبرز تنظيمه الداخلي... أمّا الوظيفة الثالثة وهي المتصلة بالقص فتسمّى بوظيفة التواصل ، وأهميّتها ظاهرة في الرواية الرسائلية وطرفاها هما المروي عليه والراوي، وهذه الوظيفة تنضب في اهتمام الراوي بتأسيس صلة ما أو حوار مع المروي عليه... والوظيفة الرابعة تتصل بما يمارسه الراوي على نفسه من توجيه ، ويسمّي جنيت هذه الوظيفة بوظيفة التوثيق... قد تأخذ شكلا وعظيا تعليميا عن طريق التعليقات ذات الصبغة المرجعية على الأحداث ، وهذه هي الوظيفة الإيديولوجية للراوي[2]. تعرض هذه الوظائف وجودها في النص متسلسلة ، لتعطي للنظرة السردية صفة التكامل وهذا بحسب

[1] – نفس المرجع ، ص 310.

[2] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 165 – 166.

طريقة القص لدى القاص ، والتنوع دليل لحرية السارد في تأدية مهمات متعدّدة، في إمكانها الارتفاع بمستوى النص القصصي إلى مستوى النص المفتوح، الذي يقبل التعدد والتنوع في الاستجابة والقراءة والتلقي.

إنّ تحديد الوظائف المقترحة عند جينيت، تعطي الانطباع أنّ هذا الأخير في مقاربته للنص يُعنى بالشكل الوظيفي ، من خلال المصطلحات الّتي يدرجها : المسافة ، الصيغة ، القص. ذلك ما ذهب إليه سعيد يقطين، في اصطلاحه للقصة كحادثة في المستوى الصرفي ، ولحظة اختمار الأحداث عند الراوي بالمستوى النحوي ، أمّا فيما يتعلّق بالنص فيعبّر عنه بالمستوى الدلالي ، وهو ما أشار إليه جينيت بالبعد الإيديولوجي للراوي أو الوظيفة الإيديولوجية ، أمّا المستوى الصرفي والنحوي فلا يتجاوز الراوي والمروي له في إطار علاقتهما بالخطاب ، ولذا فالرواية ليست قواعد نحوية أو صرفية فقط، بالرغم من الدلالة المعنوية الّتي تساعد كثيرا في إدراك النص ، إلاّ أنّ هذا الفن « كخطاب أدبي يُنتج ضمن خطابات أخرى أدبية وغير أدبية ، وفي إطار بنية ثقافية واجتماعية وغيرها ، لا أرى - سعيد يقطين - أنّ الحدّ النحوي لوحده كفيل بالإجابة على هذه الأسئلة ، لذلك كان لا بدّ بالنسبة لي من توسيع الحدّ النحوي ، وتجاوزه إلى ما أسماه تودوروف في حديثه عن المستويات بالمستوى الدلالي »[1] ، كون المستوى الصرفي والنحوي في إطار « السرديات البنيوية لا تقدّم إلاّ عناوين عامة ، لم يتمّ إنجاز أيّ شيء عنها ، وضمن الإطار النظري نفسه الذي يشتغل به السرديون... في حديث تودوروف عن المستوى الدلالي يقول إنّنا نجيب فيه عن هذه الأسئلة : كيف يدلّ النص على شيء ؟ وعلى ماذا يدلّ ؟... فأنزلنا الإجابة على هذين السؤالين مع حدّ معقول من المواءمة والانسجام كشرطين ضروريين لإنجاز تصور نظري متكامل[2]، وهذا المستوى الدلالي الذي يبحث فيه سعيد يقطين يحدّه من خلال البعد الإيديولوجي والمتتاليات النصية ، أي التناص المنبني في النص " سوسيولوجية النص ". الرواية كذلك إبداع خارج عن المدلول

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 52.

[2] - المرجع السابق ، ص 53.

« إنّها عمل يمارس عملية تأجيل المدلول، تأجيلا لا ينتهي النص حقله ، حقل الدال. والدال لا يجب تصوره على أنّه نتيجته وما يتمخّض عنه ، ولا نهائية الدال تحيل إلى فكرة اللعب... إنّ الدال يتولّد في عملية مستمرة داخل حقل النص. وهذه مسألة لا يجب النظر إليها كما يُنظر إلى العملية العضوية للنضوج ، ولكن كما يُنظر إلى حركة تعاقبية من الاحلالات والتقاطعات والتنوعات[1].

لقد عدل الكثير ممّن تبنّوا النهج البنيوي الصوري نظرتهم هذه ،نحو توسيع دائرة البحث ، مثلما فعل رولان بارت عندما أنكر على البنيويين طريقتهم ، وهي الّتي استفرغت قسما كبيرا من جهودهم هو نفسه في مراحله الأولى ، في ردّه الاختلاف المطلق إلى المبدأ الواحد ، يقول معلقا على النص « إنّ النص لمحتاج إلى ظلّه ، هذا الظلّ هو قليل من الإيديولوجية وقليل من العرض وقليل من الذات ». كما يسمّي عبد السلام المسدي هذه العملية الّتي تتبنّى التوفيق والتوسيع " النظرية الشمولية " « ولعلّ أوفق الشمل إلى نظرية شمولية أن نتنبّه إلى الظاهرة النقدية الأدبية، من خلال تقاطع ظواهر ثلاث : حضور الإنسان مؤلفا كان أو مستهلكا أو ناقدا ، وحضور الكلام فحضور الفن»[2]. والعملية هذه وهي في صعوبتها تستدعي من صاحبها العناء والجهد ، فالنقد كما يقول زكي نجيب محمود « كتابة عن كتابة، ولكي تغوص الكتابة الناقدة في أحشاء الكتابة المنقودة ، لا بدّ لصاحبها أن يتذرّع بكلّ ذريعة ممكنة ، فلا يترك آلة صالحة إلاّ استخدمها »[3].

لقد أسلفنا في بداية الفصل الوجهة المعتمدة في عملية النقد عند عبد القاهر الجرجاني ، وقد ألمحنا إلى أنّها بنية متكاملة « تتداخل فيما بينها في تأثير متبادل، يصعب تحديده وتمييز العنصر المؤثر فيها، إلاّ بدراسة النظام الكلي للترابط العام بين العلاقات القائمة بين الألفاظ والحروف والمعاني، والتراكيب اللغوية الّتي أعطت للنص صورته

---

[1] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 214.

[2] – عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، 1988 ، ص 123.

[3] – زكي نجيب محمود : فلسفة النقد ، دار الشروق ، ط2 ، 1983 ، ص 120.

الأدبية، فهو لا يستسيغ منهج السابقين في اختلافهم لدراسة اللفظة المفردة ، ويرفض نمطية الطرح لها من أساسها ، ويستبدل ذلك بعملية إدراك وتفهّم العمل الأدبي بظاهرة التلاحم الداخلي والخارجي لمكوّناته الّتي يحتويها السياق بدلالته الّتي تتوقف فيها القيم التعبيرية مع القيم الشعورية ، ويراعي فيها البعد الجمالي والبعد النفسي اللذين يحدثهما الأثر الأدبي في المتلقي »[1]. إنّ المتلقي يتوقع من النص إضافة جديدة تستفزّ الواقع الحسّي عن نمطه الاستهلاكي ، إنّ أفق توقع الأصيل هذا يتكوّن من ثلاثة عوامل رئيسية:

أ) التجربة القبلية الّتي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي ، ب) شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها ، والّتي يفترض العمل الجديد معرفتها ، أي ما يسمّيه الآخرون القدرة التناصية ، ج) المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية[2].

لا بدّ إذاً أن يتطعّم السرد بالوصف ،اجتناباً للّغة المباشرة الخالية من الشعرية ، ولعلّ العلّة في ذلك أنّ الأشياء موجودة في ذاتها تنتظر وصفها ، وأنّ عملية الوصف يمكن أن توجد بذاتها دون اللجوء إلى شيء معيّن ، فالعلاقة عائدة إلى سير عملية الوصف دون سرد ، ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف ، ولعلّ علّة ذلك أن تكون عائدة إلى أنّ الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة ، على حين أنّ الحركة قد لا توجد من دون أشياء. إنّ لحظة السرد هي الحيوية ولحظة الوصف هي للتأمل والتريث ، وحضورهما من المسلمات في أي لغة ، فكل مستوى من مستويات العبارة والمضمون يفترض من ناحية صورة أو شكلا ومن ناحية ثانية مادة أو معنى ، فالمادة بحدّ ذاتها أي بالاستقلال عن أي استعمال لغوي هي مبهمة غير متعيّنة ، ولا يمكن أن توجد إلاّ متلبسة بصورة ما ، حالها حال غيمة أو قبضة من الرمل تتعاقب عليها أشكال عديدة ، مع استحالة وجودهما دون

---

[1] – عباس محمد : الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني – دراسة مقارنة – دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 1999 ، ص 125.

[2] – فيرنالد هالين ، فرنك شوير فيجن : بحوث في القراءة والتلقي ، ترجمة محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1998 ، ص 35.

شكل[1]. هذا التعاقب يأخذ أشكالا عديدة للتأمل والحدس ، والعملية هذه نفاذ بصيرة موهوب مفعم بالمعرفة بالرغم من كون الطريقة دائرية الشكل في حقيقة الأمر ، فإنّ الحلقة ليست مفرغة بل مفتوحة ، أي العمل على إتاحة معرفة النص من جوانب متفتحة على قراءات مختلفة ، فعند تعبئة نص ما في الزجاجة كما يقول أمبرتو إيكو ، ويحدث هذا مع الشعر والقص وكذلك النقد المنطقي الخالص ، أي عندما ينتج نص ما لمجتمع من القراء وليس لمرسل إليه مفرد ، فإنّ المؤلف يعرف أنّه سوف يفسّر ليس وفقا لمقاصده ، وإنّما وفقا لاستراتيجية معقدة من التفاعلات الّتي تتضمّن قراء كذلك بالإضافة إلى كفاءاتهم اللغوية بوصفهم خزانة اجتماعية[2]. هذا ما يطلق على تسميته عبد الله الغذامي بالاختلاف ، أي القراءة المتعدّدة للنص وعلاقته منضويا بإيحالات التركيب اللفظي وتنقلاته من دلالة أولى صريحة إلى دلالة ثانية كانت ضمنية واقتضى أمر كشفها إلى تحرك فكر القارئ ورويته[3]. النص أيضا مساحة للكتابة ، والكتابة بمفهوم أوسع « إذا كانت تفتح النوافذ الدلالية والرمزية المتعدّدة، فهي بدورها نافذة على المعرفة كمساحة خالقة للانزياحات Les écartes ، ومولدة للاختلافات والفروقات ، لا تبحث المعرفة عن حقائق جاهزة أو معان مكتملة يستوعبها الفكر ليتطابق مع ذاته أو يحيط بها الفهم لينال حظه من السلطة وإنّما هي استقصاء وبحث واكتشاف وتنقيب »[4].

---

[1] – عادل فاخوري : تيارات في السيمياء ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص 35.

[2] – كراهام هاف : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار آفاق ، العراق ، 1985 ، ص 73.

[3] – عبد الله محمد الغذامي : العمودية والنصوصية في النقد العربي – من المشاكلة إلى الاختلاف – المنهل ، العدد 530 ، مجلد 57 ، 1996 ، ص 133.

[4] – ميشال دوسارتو : قراءة في كتابات المكتوب يفجر المكبوت ، ترجمة : محمد شوقي الزين ، كتابات معاصرة ، العدد 38 ، المجلد 10 ، بيروت ، 1999 ، ص 68.

الفصل الثالث

ملخص مضمون الرواية (الشمس في يوم غائم) :

تتوزّع فصول رواية " الشمس في يوم غائم " للروائي " حنا مينة " على ثمانية عشر فصل ،كما هو مبوّب في التنظيم المعماري لهذه الرواية ، والأولى أن نشير بداية إلى طبيعة القصة الّتي تكفل الخطاب بسردها. فالقصة الّتي تسردها الرواية تحيل إلى نظم جديد في كتابات حنا مينة، من خلال تقديم منظور شمولي للإنسان وعلاقاته الجدلية مع ذاته أوّلا (انفصام ، اغتراب) ومع الآخر ، في حوار لا يخلو من الصراع حول مواقف مختلفة إزاء الوضع القائم. إنّ رحلة البطل الّتي أراد له صاحب الرواية أن يكون محورا لها ،هي رحلة انعكاس للوضع الخارجي أو الضرورة الخارجية ، الّتي تحمل البطل إلى الغربة واللامنتمي ، ففي أوّل سطر في نصّ الرواية يقدّم لنا الكاتب نموذجه القلق في جوّ متصدّع بين اتجاهين ، فقد فتح السنّ المبكرة أمامه حياة الانفصال والتمرّد على الواقع : واقع الأسرة في القصر وواقع البؤساء في الجهات المقابلة ، والخلاص الذي ابتغاه كان موجودا عند شخصية الخياط ، هذا المعلّم الذي لقّنه رقصة الخنجر « إنّ عظمة هذه الرواية تتأتّى من كونها أوّل روائي عربي يكشف عن دور الفنّ وأهمّيته للتمرّد على سكونية الواقع وثبوتيته الآسنة من أجل بلوغ حقيقة الانتماء »[1]. الرواية أيضا طرح للهفة البطل في تحقيق وحدة الأضداد المتصارعة ، وكانت راية هذه الرقصة الّتي علّمها إيّاه الخياط هي رقصة الخنجر رقصة الفرسان ، لتمزيق الظلام والستار الحاجب للنور وكشف المستور.

إنّ وسيلة التمرّد هذه (الخنجر)، هي لحظة الانشداد ونقطة الخلاص والاندفاع إلى تحقيق القيم الّتي كانت بؤرة الصراع القائم في ذات البطل ، كما كانت الموسيقى هي أداة الخياط ، وكما كانت ضربات الدف أداة ضابط الإيقاع ، وتحدي امرأة القبو ، إنّها عناصر تجتمع لتتداخل مكوّنة صورة تتنوّع السبل خلال البحث والاكتشاف ، تعبيرا عن كينونة مستقلة تتحدّى وتصطدم ، تتوق إلى رسم طريقها نحو الخلاص ، لتتقدّم الصورة

[1] – محمد كامل الخطيب ، عبد الرزاق عيد : عالم حنا مينة الروائي ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص 60.

الثانية المناوئة لهذا التحدي، معطية بصماتها الرمادية في هذا الصراع ، متمثلة في صورة الأب الإقطاعي الذي شدّه الماضي إلى شخصية الجدّ القنصلاتو، وأمّه أمّ البطل الساكنة لصالح الضرورة والواقع ، والأخت الّتي تعيش المثل والمبادئ والقيم ما بين صفحات الكتب ، وخطيبها رئيس القلم عميل الإقطاع ، والحلاّق الانتهازي ، هكذا تكتمل الشخصيات لتعطي الأحداث وتيرتها ، لكن دون اندماج اللونين في صورته الرمادية ، فكلّ يبقى مصرّا على مواقفه ، ويبقى خط يفصل بين الفريقين لينتج في الأخير وعي البطل ، وأعداد رسالة الخياط رغم نهايته الأليمة، حيث أعطى زمام الأمور للطبقة البرجوازية المتمثلة في شخصية البطل، لتحقيق العدالة على الرغم من انتهاء الرحلة بانتهاء الإقطاع وانصهار البطل في ظلّ انتمائه لهذه الطبقة ، إلاّ أنّ هذه النهاية تعطي الانطباع للمسار الجدلي، لأيّة رحلة اكتشاف من طموحات وأشواق توحي دينامية وحركية للحياة، إنّ مسار الشخصيات الأساسية في الرواية يسير بين قطبين متناثرين ، تتجسّد في رغبة التطهر لدى البطل ، هذه الرغبة « المضغوطة في إطار تفجرها الذاتي برغبة الخروج من شرنقة التآسن ، هذه الحالة الّتي تحكم علاقة الأنتلجنسا بمنبتها ووسطها وكيفية تفاعلها »[1] نحو طريق الاكتشاف أيضا في خطورتها مادة لاحتجاج عند الإنسان في مجابهة اليأس حتّى في الزمن الرديء كما يقول حنا مينة.

إنّ أي فنّ من فنون القول، يحمل في طياته شكلا هو بمثابة الهيكل الذي يستند إليه، فكما أنّ للشعر مثلما يقول الفيلسوف الهندي طاغور : له أجنحة يهبط بها إلى الأرض ، ليس ذلك فقط بل تحمله إلى الحرية ، فإنّ طبيعة الشكل كما يقول أيضا هي القانون ، أمّا روح الشعر فتتمثّل في الجمال ذاته ، والقانون هو الخطوة الأولى في سبيل الحرية ، والجمال هو الحرية الكاملة ، من خلال هذا نحاول أن نعطي للنصّ الروائي المقبلين على دراسته أن نستوفي هذه النظرة في الشكل والمضمون معاً ، ومقاربة ما اختلج النص عليه من رؤى. إنّ البنية الأدبية ليست شيئا حسيا يمكن إدراكه في الظاهر ، حتّى

[1] - المرجع السابق ، ص 76.

ولو حدّدنا خصائصها الّتي تتمثّل في عناصرها التركيبية ، وإنّما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التواصل الّتي تتعلّق بالواقع المباشر وتعدّ البنية ذاتها شيئا وسيطا يقوم فيها وراء الواقع[1]. فسيكون مسلكنا أوّلا رصد المحتوى الشكلي الذي يحتوي النصّ، مستخلصين من ذلك الدلالة المعنوية لخط الرواية وفق تقنيات السرد الّتي انتهينا إلى عرضها ، أو وقف العلاقات المشتركة بين العناصر المكونة للنص في صفتها الحضورية (تشكيل وبناء) والروابط الّتي تنتهي إلى الشكل الدلالي الرمزي ، بغية الكشف عنه في صفته الغيبية (المعنى الرمزي) دون معنى سابق للمعنى يتكون منه الكلام في فعل الكتابة – كما يقول تودوروف – في صيغها وأساليبها ونظامها الخاص واللغة هي الابتداء. ورواية الشمس في يوم غائم كما يقول حنا مينة تحتاج، إلى ألوان من القراءات وإلى حكم غير مسبق.

دلالة العنوان :

اختيار العنوان في أي شكل من أشكال الكتابة، هو أحد المؤشرات الأساسية الّتي تحيل إلى خصائص النوع الأدبي الأكثر بروزا عند كاتب ما ، وعلامة البنية الدلالية المركزية أو الإشارية الّتي يقوم عليها البناء الروائي مثلا ،قد تحيل هذا الكلام إلى إيديولوجية معيّنة أو معتقد يتبنّاه صاحب هذا البناء ، وقبل ذلك فقد تبيّنا أن تكون عملية التحليل تحيل أوّلا إلى الجانب التقني قبل الدلالي ، وقد وجدنا أنفسنا مضطرين إلى قلب العملية التحليلية ، كون أوّل شيء يواجهك أثناء عملية القراءة هو العنوان . إنّ عملية التحليل في نصّ ما تبحث ضمن ما تبحث فيه، العلاقة بين مضمون النصّ وعنوانه، وننطلق في ذلك بأنّ عنوان النصّ يتأثّر باعتبارات (سيميولوجية ودلالية وبرجماتية) فللعنوان بما في ذلك العناوين الفرعية قيمة إشارية تفيد في وصف النصّ ذاته[2]. ولهذا فدور العناوين كونها الواجهة الأولى الّتي يتلقاها المتلقي،هي هذه العلاقة الّتي تعمل على مخاطبة

[1] – صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط2 ، 1980 ، ص 294.

[2] – محمد العيد : اللغة والإبداع الأدبي ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1978 ، ص 48.

المتلقي وفق خطاب نوعي، يخرج عن مدلوله السطحي إلى مدلول يحدّده النصّ ، العنوان أيضا مادة أخرى يستخدمها القاص في عملية القص. يحيل عنوان رواية الشمس في يوم غائم إلى القراءة الآتية : الشمس في مفهومنا القريب هو ذلك الجرم السماوي المضيء ، لكن كدلالة معنوية تعكس مدلولات كثيرة ، فهي الوضوح والانتظام وهي الصحو وهي العقل والحقيقة وهي ، غير أنّ القاص هنا يحدثنا عن الشمس موظفا لها دلالة حيّة للخلاص في صورتها المشعة البراقة الّتي تظهر وتغيب ، وكأنّ الشمس في سياق تأويلها إنّما هي المثال للإشراقة الطموحة وبعث الحياة الخصبة أو رغبة في إطفاء لهيب الحسرة في قلبه »[1]. الشمس أيضا هي هذا الانتظام الدوري الذي يحيل إلى الناس بتغيير مفاهيمهم لها لأنّها ساكنة ساطعة، تحيل إلى الخير الصافي والحقيقة الصافية ، يأتي الغيم الذي يحيل إلى شجب النور أي الحقيقة، ليكسو طبقة من الظلام دلالة على انحراف المسار أو اغتصاب حق ما ، هكذا تبدو الشمس والغيم في نظر عرافة تبصر للناس صور الخير والشر من خلال أحلامهم الّتي تكثر فيها هذه الصراعات « تبدأ مسيرة البحث عن وسيلة لتبديد الغيم لبطل القصة الشاب وسماء الخياط لا تغيم ، تغيم وتظل الشمس فيها ، وراء الغيم شمس ، وأبدا يبحث الخياط عن هذه الشمس ، ليس وحده الذي يبحث ، ضابط الإيقاع والفتاة والمرأة وأنا أبحث ، كلّنا نبحث وكلّ منّا بطريقته يبحث »[2]. كان مبدّ الغيوم وملاذ البطل في محنته شخصية الخياط ، لقد علّمه كيفية الانعتاق برقصة تتناغم بخنجر ، فال له المعلّم الخياط : هذا هو الرقص الحقيقي تعلّمته في بلاد بعيدة سعيدة ونذرت نفسي لتعليمه الآخرين. لقد بدّد الخياط غيوم الظلام عن قريته جالبا معه من البلاد البعيدة نور السعادة والأمل ، وكان الشاب إحدى الشموع الّتي أضاءها الخياط من فتيلة ذلك النور. يثير العنوان من وجهة أخرى لحظة انطباع نحو زمن العقدة للنص أو لحظة النهاية ، ذلك ما يمكن أن نستشعره من المعنى المحدّد لشبه الجملة... في يوم... أي اللحظة الّتي بدت إشراقة الشمس في الظهور مبدّدة الأيام الماضية المقيّدة بالغيوم المظلمة.

---

[1] - يحي حقي : خطوات في النقد - الكتابات النقدية 2 – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1976 ، ص 17.

[2] - حنا مينة : الشمس في يوم غائم ، ص 252-253.

لا شكّ يقول حنا مينة أنّ هذه الرواية تبدأ مرحلة في الأسلوب لكنّه أسلوب متجدّد... الشاعرية تبرز هنا ، الجملة القصيرة الموحية ، الإيقاع السريع ، العمق في التناول والتحليل، إضافة إلى ما هو جوهري وهو الرمز والأسطورة. لكن التحول تمّ في الإطار الجديد لمضمون جديد... أنّ مرحلة الشمس في يوم غائم هي مرحلة تعدّد المستويات في القراءة وهذا يدلّ على تطوّر في العمق ، تطور عمودي أكثر ممّا هو أفقي[1]. لقد اعتمدنا تقارب المستويين العمودي والأفقي مستهلين بالمحور الأفقي عبر المستويات والأساليب الواردة في النص موازاة مع المحور العمودي في ذلك.

نظام الفصول في شكل الخطاب السردي :

في كثير من المقالات والحوارات الّتي تخصّ بعض الروائيين ، يسعى الكثير منهم إلى الكشف على جوانب تخص العمل المبدع ، وهي خاصية تمثل كثيراً أعمال الروائي حنا مينة بحيث أنّ هذه الكتابات تحاول الاقتراب منها ، وهي في أغلبها عبارة عن مقالات ومقابلات جرت مع الكاتب ، وميزة هذه المقابلات أنّها كثيرا ما تحاول ربط الكاتب بنصّه ، من خلال التفاعل الحاصل مع المادة في جانبها الدلالي ، فيحدّثنا حنا مينة في كتابه " هواجس في التجربة الروائية " عن هذا التفاعل بينه وبين أبطاله وملامح سيرته الذاتية ، وتكوّن هذه التفاعلات في ذهنه ، لكن كغيره من الروائيين قليلا ما يتحدّث عن الكيفية الّتي يقرّر فيها تقسيم عمله إلى محطات أو فصول ، قد يشير إلى هذا العمل بوصفه عمل مضى يحتاج إلى وقت وصبر طيب ، أي مرحلة التجربة الّتي يعيش مع أحداثها في الواقع ، هذه التجربة تحتاج إلى صياغة أو إلى تقنية تبرز العمل في صورته النهائية ، أي نقل التجربة كحادثة أو موضوع إلى تجربة في لحظة التحقق من خلال الكتابة.

إنّ نظام الفصول يلقى « عناية من قبل الاتجاه النفسي ، في تأكيد عدّة حقائق تغيب في حقل الدراسة ، لتأكد أنّ للتقسيم الفصلي دورا رئيسيا يلعبه أثناء نموّ

[1] – حنا مينة : حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط1 ، 1992، ص 274.

الخطاب»[1]. فمن بين الحقائق الّتي أوجدها الاتجاه النفسي أنّ نهاية كلّ فصل تعبّر انتهاء مرحلة صعبة ومعاناة أثناء عملية الإبداع « وهذا يعني أنّ التقسيم الفصلي يوفّر للكاتب نوعا من التنفيس النفسي يتمثّل في إحساسه ولو مرحليا بالإنجاز والتقاط الأنفاس بعد كلّ فصل ، فضلا عن منحه فرصة مراجعة ما أنجزه قبل مواصلة إنماء الخطاب »[2]. إضافة إلى ذلك يعطي نظام الفصول حضور القارئ من خلال إعلامه لتفاصيل تجهل لدى الشخصيات « فكثير ما يُراد لأسباب فنية اطلاع المتلقي وحده على وثائق لم تعرفها الشخصية أو الشخصيات المعنية بالأمر بعد ، أو تحرص على إخفائها ، فاستقلالية الفصل تعني رمزيا أنّ ما عُرض بعيد عن أعين تلك الشخصيات... اطلاع القارئ هذا يجذّر التفاعل بين المتلقي والنص ، خاصة من ناحية تخمينية أو انتظاره لردّ فعل المعنى أو المعنيين بالأمر ، إنّ نظام الفصول أيضا ليس محطات لاستراحة الكاتب والمتلقي فقط ، بل هو زمرة لرفع التساؤل وفسحة للفرضيات الكامنة لشخصيات وأحداث القصة من قبل الكاتب والمتلقي ، قد يوصل ذلك إلى فهم وتقريب الإجابة عن التساؤلات المطروحة ، وبالتالي الاشتراك في إنجاز دلالة النص. إنّ عملية التقسيم الفصلي تتيح من خلال كلّ محطّة مقاربة الحقل الدلالي في تسلسله من خلال الجانب السيكولوجي ، كما تتيح لنا معرفة ما ينتهي إلى عرضه كل فصل على حدة في تتبع آليات الدلالة من خلال نظام كلّ فصل عبر تقنيات السرد المتمثلة : الزمن ، الصيغة ، القاص. وطريقة اللعب بهذه التقنيات مقاربة للنصّ تفاعلا وانفعالا لمجرياته من لدن القاص ومن لدن المتلقي.

أوّلا : الزمن :

الزمن في الغالب أمام أيّ إبداع كان ، هو لحظة الوعي الّتي تنتاب المبدع بوجود حاجة ماسة إلى مجاراة الزمن الطبيعي ، إمّا أن يكون بوعي زمن الخط الطبيعي في مساره، أو وعي يستبق الأحداث ليكشف عن انحرافات تخرج من مسارها المتعارف عليه ،

---

[1] - محمد سليمان القويفلي : النقد والفصل الروائي ، مجلة جامعة الملك سعود ، مجلد 4 ، 1992 ، ص 476.

[2] - المرجع السابق ، ص 478.

فالزمن في مفهوم الفلكيين ليس هو عند النحاة ، الزمن عند الفلكيين متعلّق بالمدّة العددية الواقعة بين مسافتين... ساعات النهار وساعات الليل ، أمّا الزمن عند النحاة فهو ماض وحاضر ومستقبل ، لذلك نجد ابن يعيش النحوي يقول في تحديد الفعل الماضي : هو الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك[1]. والزمن عند الفلاسفة هو الديمومة أمام الوقفة الّتي تعني الحاضر ، فهي فاصل لا واقع له مفروض ممن الخارج من طرف العقل ولا يتضمن السيرورة... يتساءل أحد الفلاسفة عن حقيقة هذا الحاجز (الزمن) فيعرّفه بأنّه اللحظة الّتي تشبه الآن والّتي تفصل الماضي عن المستقبل ، فعندما يتاح لهذا الحاجز أن يسقط فإنّه يكمن حينئذ القيام بفسحة داخل المستقبل ، والسفر في أدغال الماضي ، ويختم هذا الفيلسوف قوله بالعبارة الآتية « يجب أن تتحرّر أفكارنا من سيطرة الحاضر فبذلك فقط يصبح بالإمكان رؤية الأشياء نظرة حقيقة صحيحة »[2]. إنّ مشكلة الزمن في الأجناس الفكرية المختلفة تحيل إلى صعوبة تعقّبه في حركته، انطلاقا من الآنية لرصد الماضي والمستقبل ، إنّ هذه الصعوبة تحيلنا إلى تعقب الزمن ضمن المقولات الأساسية في التحليل السردي ، فالعمل الروائي مادة تتمثّل في جملة من الأحداث ، يحاول الراوي في جهد كبير أن يحيلها على الزمن بشكل فنّي لتصبح قابلة لإدهاش المتلقي. إنّ أوّل خطوة يترصّدها الكاتب هي نقل زمن القصة إلى زمن الخطاب ، وقد أشرنا إلى ذلك التقسيم من خلال تقسيم جيرار جينيت ، فاللحظة الّتي تشير انتقال الحكي في صورة أحداث إلى مرحلة القص تشير إلى زمنين : زمن الأحداث وزمن التخيل داخل الزمن الموضوعي ؛ الرواية عند البعض هي في نهاية المطاف شكل الزمن بامتياز.

على عكس بعض الروايات الّتي تتوزع فيها الأحداث وفق مراحل زمنية محدّدة بتواريخ وأيام وساعات تعرض علينا رواية الشمس في يوم غائم خالية من مؤشرات زمنية بمعناها العام ، أي من خلال تحديدها وفق تواريخ (سنوات ، أشهر ، أيام) بالدقة الّتي يمكن من خلالها تحديد زمن القصة تحديدا مدققا ، إلاّ أنّ تاريخ القصة يحيل إلى زمن

---

[1] - انظر : عبد الرزاق قسوم : مفهوم الزمان في فلسفة الوليد ابن رشد ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص 08.

[2] - نفس المرجع ، ص 217.

النكسة وما بعدها ، من خلال وصف حنا مينةعلى لسان شخصية البطل « إنّه يعيش على خدعة أنّ فخاره خير فخار ونشرها في الناس ، ولا أحد ممّن حوليه يجرأ أن يقول له الحقيقة ، و كسول مغرور فاخورته باردة يائسة ، يكذب ويستمر في كذبه ، يخدع ويربح من الخداع ، لا يعمل ، لا يجدّد ، ولا يفعل إلاّ ما يحلو له ما دام أحد لا يرغمه على ذلك. أنظره في المقهى يتكوّم حول نار كليّة وكأس وزوجة ترفل بالحليّ والثياب وأسطوانة القناعة تدور ، ونحن نغوص في الوحل ، بطوننا فارغة وجلودنا صفراء وفخارنا لا يمسك ماء ولا يتحمّل صدمة[1]. لا يبدو أنّ حكي الأحداث وحدث الهزيمة بالذات هو المؤشر المباشر في الرواية ،وإن كان السبب في وعي الشخصيات وأفعالها ، وبمقابل هذا الغياب تبدو آثاره النفسية حاضرة بقوّة من خلال شخصيات القصة. إنّ خصوصية المحكي في رواية الشمس في يوم غائم يمتاز في كونه محكي أقوال ، وتقديم هذه المادة يبتعد عن التسلسل الخطي إلى وقفات تحتوي فضاءات تتداخل مع الأزمنة ، ولعلّ الجانب الفاعل في ذلك هو المونولوج الداخلي الذي يسمح بهذا التداخل والتقاطع ، ذلك ما شكل النسبة الكبيرة في هذه الرواية ، إذا كان في منظورنا أنّ حدث النكسة الذي استندنا إليه كمرجع لزمن القصة المتخذ في الرواية ، فإنّ النصّ الرواي لا يخلو من تمفصلات زمنية صغرى كما يسمّيها سعيد يقطين ، وذلك من خلال الانتقال إلى تقسيم النصّ لوحدات سردية تعنى كل واحدة انطلاقا من النص، وموقعها فيه من خلال سيرورة الحدث ، فكل وحدة يمكن لنا معاينة مختلف ضوابط اشتغال التبدلات الزمنية والعلاقات الّتي تنظمها وترتبط بها في إطار بنية الخطاب ضمن آلية الزمن في مكونات السرد ، وسيكون تقسيم كلّ وحدة إلى مقاطع سردية ومواقع زمنية ، إذا كان تحديد الزمن في التمفصلات الزمنية الكبرى في الخطاب يعتمد الإشارات التاريخية والزمنية فهي هنا محدودة بالمؤشرات الزمنية الّتي نقسمها إلى قسمين رئيسيين :

أ) المعينات الزمنية (الآن ، أمس ، غدا ، بعد غد...).

[1] – حنا مينة : الشمس في يوم غائم ، ص 65.

ب) أزمنة الأحداث في اختلاف بعضها عن بعض إمّا عبر الانتقال من حدث إلى آخر دون أيّة إشارة من جهة ، أو باستعمال المعينات الزمنية الّتي تصبح تلعب دور التمييز بين أزمنة وقوع هذه الأحداث أو تلك من جهة أخرى[1].

الوحدة الأولى :

تتوزع هذه الوحدة من خلال القسم الأوّل للرواية المحتوي (صفحة 20 إلى صفحة 40) « حين كنت في الثامنة عشرة من عمري... فلا بدّ أنّه يعرف الباب الذي يجب أن أقرعه » ، فالملاحظ بداية أنّ عملية القص هي في زمن الماضي هذا أوّلا ، أمّا الشيء الثاني فيبدو للوهلة الأولى أنّ الراوي هو من سيتابع هذه العملية ، وحضوره كشاهد له أهميته في الرواية ، ذلك ما يتيسّر الوقوف عنده من خلال متابعتنا لضمير المتكلّم السائد في حكي أطوار هذه القصة وهو يحيل الى دات البطل ومناجاته لطيات نفسه للمتلقي ، الشيء الآخر الملاحظ هو الآنية الّتي أتى بها حكي القصة بصيغة الماضي ، وزمن الآنية هذا إمّا أن يكون عن ماض بعيد أو قريب من خلال السياق الزمني المحتمل في الجملة الأولى « حين كنت... » ، يبدو من خلال أطوار القصة أنّ زمن الماضي هو المتوسط المسترجع ، ذلك نلاحظه حين استنفاذ تحليل لمكونات السرد في نص الرواية ، كما يمكننا من خلال التمعّن في هذه الوحدة أن نشير أنّها واجهة في زمن الماضي بمؤشراته البارزة في أقسام هذه الوحدة « كانت لي هوايات تناسب ذلك العمر... كنت أرغب أن أصبح موسيقيا لاستخراج شيء ما في قلبي » « فقد أفلست فرقة طرب بلدتنا على الساحل... وكان أن اشتريت الكمان... وأحبّ قبل كلّ شيء أن تعلموا... » ، وغيرها من الوقفات الّتي تعبّر عن هذا الزمن ، إنّ العبارة الأخيرة الّتي تبدو مقدّمة تنبني عليها العبارة الّتي أتاحت تقاطعا بين الزمن القريب والبعيد، في إشارة احتمالية وهي جملة « الخياط وحده فهم مشكلتي »، جاءت هذه العبارة دلالة لمعنى الانفصال بين الزمنين ، إضافة إلى ذلك فهي سبق للحكي ، وإن كان ورود شخصية الخياط في فقرة

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 98 – 99.

سابقة،فوجوده كان في إطار زمني لسرد الأحداث، وهو ما تشير إليه الجملة الآتية « وانتقلت إلى خياط » جاء اسم الخياط نكرة ،أي أنّ الحادث كان عابرا وبسيطا ، أمّا الصورة الّتي قُدّم بها الخياط تتماثل في صفتين لزمن واحد هو زمن الماضي متمثّلا في أهمّ صفاته سرد الأحداث ، أي الزمن المسترجع المتوسط والزمن المسترجع القريب من الحاضر ، فتبدو ملامحه متسعة من خلال توالي الأحداث ، فكان لقاء الخياط نقطة لحركة الزمن وهذا ما يرد في الفقرات المتبقية « ولقد أحببت الخياط ووثقت به ولازمته للدراسة والحديث » ، فيغلب عليها مساحات يقف عندها الراوي إمّا وصفا كما لاحظنا مع الجملة السابقة ، وإمّا حوارا مباشرا أو حوارا داخلي « قال لي بعد فترة: أنت ماهر في الرقص يا ولدي ، وجسمك رشيق مطاوع ، وفي داخلك شيء يريد أن يخرج... قال بصوت عال : أفهمك ، أفهمك ، أنت زهرة في حقل من الشوك » «وواصلنا التدريب والأحاديث حتّى كان يوم عيد » تتقاطع الصورتان : الحوار والوصف في هذا المقطع ، وبالتالي تكون سكونية الزمن من خلال هذا الوقف، وأهميّة ذلك هي إراد التفاصيل عند مشهد ما من خلال مسافة معيّنة، ينبّهنا الراوي خلالها عن وجوده أوّلا عبر الزمن (زمن القص) ، وينبّهنا إلى مراحله المختلفة ثانيا ، فلا نستشعر هذا الانتقال عبر هذه المراحل إلاّ عندما يشير إلى ذلك ، مثلا عند ذكره « فقال لي بعد أربعة أيام : أحضر يوما العيد خنجرا وسترقص لأوّل مرّة » ، وتزداد وتيرة الوقف من خلال ضبط سرعة الحكي كالمعتاد إمّا وصفا أو حوارا مباشرا أو داخليا يقوم فيه الراوي باسترجاع قول الخياط (حكي الأقوال) على لسانه « وكان الخياط قد روى لي قبل الآن والأعوام في الزمن المسطور... » وهذا أثناء غمرة رقصة الخنجر ، فيتدخل صوت الخياط ليعيد لحظة الحاضر الّتي غاب عنها الراوي (الفتى) عن الحلقة « وتدخل الخياط كالسائس الذي يضمر مهرا... » ، فتتفاعل صورة الزمنين الماضي والحاضر عبر الاسترجاع وتداخله بالحاضر أثناء هذا المشهد ، بالرغم من ذلك نلمس صورا من صور الحذف (حذف افتراضي)، حين ينتقل الحكي في مجال ومكان محدّد إلى مجال ومكان آخر بدون تحديد أو تقديم ، والمشهد في ذلك حينما ينقل الراوي قول الخياط « أنت كنت ترقص مع

جسمك ثمّ لاح لك شيء رقصت له... ، مباشرة بعد ذلك غضب والدي حين علم بالحادث ، اعتبر سلوكي مشينا » ، هذا الحذف الافتراضي يتنبّه له القارئ من خلال وجود ثغرات في التسلسل الزمني، أو فجوات في أطوار الرواية. إنّ هذا الانتقال يحمل الراوي به قارئه إلى زمن الماضي الذي يجسد أوكاره (القصور) ، ورصد ذلك في زمن الحاضر للفتى ومقارنته مع (أصحاب الأكواخ) ، ويتمثل ذلك في الحوار الدائر بين الوالد والابن وأفراد الأسرة ومع رئيس القلم ، فيستخدم الراوي نفس اللمحات الّتي استخدمها أثناء حكي الأحداث والأقوال في وجوده عند الخياط ، والمسافة الّتي ينقل منها لغة الحكي لغرض واحد كما ذكرنا ذلك هو ضبط وتيرة الحكي «رأيته مرّة يرقص التانغو ، كان قصيرا كفاه قصيرتان فنظرت إليه ضاحكا ولاحظ والدي ضحكتي فعبس وقال بجفاء... » ، هذا الاسترجاع لحدث مضى جاء لإراد حكي مزدوج لحدث ولقول: حادثة الرقص وقول الأب ، فيتقاطع زمن الماضي بالحاضر ، والعلّة الّتي من أجلها يقوم الاسترجاع من خلال حوار الفتى وأخته ، هذه الأخت الّتي اكتسى على لغتها عبارات الإخلاص والانتماء للماضي ، والشيء نفسه عندما يترك البيت فيلتقي مع الحلاق لينتهي المقطع، فيعبّر عن الحاضر الذي ينظر إلى الماضي لكنه لم يمض ، بل هو سار في الحاضر «تسكعت قليلا وكأنّي أبحث عن ظلّي في يوم غائم... والدي ألقى موعظته وهو يشنق نفسه بلياقته المنشأة المستعارة ، والحلاق ثرثار وأمّي تمتمّ بخطيب أختي وأختي ورئيس قلمها وذاك الكازينو.. وأنا » ، تمحور هذه الوحدة أساس إلى قسمين من الزمن : صورة الاسترجاع (زمن الماضي المتوسط والقريب) وزمن الحاضر أي الفعل وردّة الفعل ، لتعبّر عن حاضر قلق وحيرة من الزمن الآتي ، كلّ ذلك يعطي للوحدة السردية زخما فنيا تتقاطع فيه صور الوقف، من خلال هذه الأزمنة دون انتظام بعيدا عن التسلسل الخطي ، يمكن أن نستخلص إضافة إلى كون اللحظة الراهنة تشمل القلق والانفصام فهي لحظة للتغيير ، أي أنّ الحاضر زمن التغيير ، واسترجاع زمن الماضي إمّا وقفا للحظة الآنية من خلال قبول الماضي في صورة الحاضر أي الاستكانة وبالتالي نفي الحاضر ، وإمّا فرض وجود الحاضر من خلال استرجاع الماضي كانطلاقة للتغيير بإعادة قراءته وغربلته.

الوحدة الثانية :

أ) البحث عن الذات :

بداية من السطور الأولى للمدخل في سرد المقطع، تتضح بوادر الحاضر ، أي الحاضر الجديد الذي أصبح يعيشه البطل (الراوي) « أنفقت بقية نهاري في تجوال سخيف » « تقلبت على فراشي طويلا ونهضت في منتصف الليل وانطلقت في الشوارع... » ، مع تتبع وصف الأحداث القريبة للحاضر والماضي القريب « فلمّا أفقت كان أوّل ما خطر لي السبب الذي من أجله اكتأبت أمس » ثمّ العودة إلى الحاضر في وصف القصر « وكان لدارنا حديقة كبيرة » « وقد استعرضت كلّ هذه التسليات لأمتنع عن مفاتحة الخياط بأمري » تحيل إلى فترة التردّد والقلق الذي ما زالت تنتاب البطل ، كما أنّ القارئ ينتابه شعور في رغبة الراوي إسراع وتيرة الحكي رغم لغة الوصف البارزة في صفحات الرواية وهو ما تدلّ عليه حروف العطف المتكررة في مشاهد الوصف « كانت لدارنا حديقة كبيرة ولديّ كتب وأسطوانات وكنت أجيد السباحة وأملك فلوكة صغيرة وعندي أصدقاء وصديقات وقد استعرضت كلّ هذه التسليات وباشرت بعضها » ، تكرار حرف العطف " الواو " في فقرة تحتوي خمسة سطور يبيّن هذه الوتيرة ، والشيء نفسه نصادفه متواليا في الفقرة الموالية الّتي يصف فيها لقاءه مع ضابط الإيقاع ، لكن بوتيرة هادئة هذه المرة ، ولعلّ الراوي من خلال تقاطع السرعة إلى سكونها الزمني أراد أن يجذب انتباهنا ، فهو يشعرنا بسرعة نقله تفاصيل الشخصية (الخياط) ، هذه الشخصية الّتي تحمل هموم الشاب ، راغبة مثلها في الخلاص ، وضابط الإيقاع هذا الرجل الكهل الذي له من الخبرة في هذا الصراع مع الذات في تجارب طويلة «أركض إذن... أركض أنا أيضا راكض ، نحن جميعا نركض إلى أين ؟ في الأربعين نتلفت إلى وراء ، فوق الخمسين تصرخ الحسرة فينا ، لا تركض إذن تمهّل اشبع من الدنيا، اشبع منها ، جميلة هي وحق الله ، عُب من نبعها ، ما تراه عكرا اليوم سيصبح صافيا كالبلور غدا ، ولكن بعد فوات الأوان... لماذا أنت حزين هكذا » يضع ضابط

الإيقاع الشاب أكثر في صورة الحاضر الذي يتبناه هو والخياط ، يسترجع أيضا الماضي الذي كان فيه ضاربا للدف « كنت ضاربا على الدف... ضابط إيقاع كما يقال اليوم، كانت أصابعي تتكلّم... أبعث الحركة في الجماد » تتردّد كلمات ضابط الإيقاع قليلا أمام زمن الماضي لتعود إلى الحاضر « ولكن اسمع ، انس ما أقوله... لا تسمّم روحك ، لماذا أدين نفسي أمامك ، كنت مثلك عاشقا... انصرف الآن يكفي ، الخياط لن يأتي اليوم وأنا ذاهب لديّ شغل » ثمّ تزداد وتيرة الوقف، خلال موقف ضابط الإيقاع في طريق عودة الشاب إلى البيت ، فيسترجع حديث ضابط الإيقاع، كما يسترجع مواقف الخياط بين وتيرة الزمن الماضي القريب والمتوسط البعيد، في حيرة أكثر يجسّدها الحوار الداخلي ، فتتداخل الأزمنة في حال صراع مع الذات ، لتخضع لمنطق التداعي الذي يشكل تكسيرا لوتيرة الخط السردي ، فالحاضر في كونه عائدا إلى المنـــزل واستحضار الماضي القريب : حديث ضابط الإيقاع المرتبط بزمن الماضي المتوسط ، واستحضار أقوال الخياط والماضي البعيد من خلال حديثه عن آدم. نستطيع أن نلاحظ في هذا المقطع تجاوبا دائما بين الحاضر والماضي من خلال عمليات الاسترجاع والعودة ، صراع بينهما من خلال المتواليات المتداخلة (وصف ، حوار ، ومونولوج) ، كما أنّ الملاحظ أيضا أنّ المقطع في استهلاله يبدأ بالحاضر لينتهي به وضمنه تأتي صورة هذه التقاطعات ، إنّ هذا المقطع يحيل إلى بداية ناشئة تحاول تغليب لحظة الحاضر في إيجاد منفذ للخلاص عكس المقطع السابق الّتي كانت وتيرة الماضي فيه تحمل طياتها في عنفوان الشاب.

ب) **بيت العمّ** :

الخياط يغيب في المقطع السابق، وغيابه في هذا المقطع يبدو كذلك ، ويبدو سؤال الراوي (الشاب) عنه يمثّل ذلك « أين اختفى الخياط ؟ » وتبيّن الجمل الواردة في هذه الفترة حذفا افتراضيا، لفترة تردّده وسؤاله عن الخياط « لم أعثر عليه في البيت ولا الدكان، ورفض الرجل الذي يعمل عنده أن يخبرنا بمكانه قائلا أنّه لا يعلم » ، كما تشير الجملة الموالية أنّ العلاقة الّتي تربطهما على أساس تعليمه العزف لا الرقص ، الرقصة الّتي كانت ممنوعة لأنّها تعبّر مجازا عن التحدي والخلاص « وكنت حتّى الآن أقيم علاقتي معه

على أساس أنّه يعلّمني العزف ، لأنّ أحدا في مدينتنا لا يتعلّم الرقص ولا يدفع مالاً لو تعلّمه ». كما أنّ لغة الوصف تبقى في فقرات كثيرة من هذا المقطع ، لتعبّر عن اللحظة الحاضرة « ولقد تساءلت عمّا تدرّ المهنة على الخياط » « و لم أتوصل إلى قناعة فيما إذا كان ساحرا كما قال الحلاق ، أو حكيما كما تراءى لي » « تسكعت في أماكن شتى » «فكرت بزيارة بيت عمّي ونفذت الفكرة فورا » ، تبدو الأحداث معها -لغة الوصف- تسير بسرعة أيضا دون أن يكون للوصف في بعض الحالات تأثيرا في إيقاف وتيرته ، حتّى لحظة وجود شخصية البطل في بيت العم، فيلتمس الراوي لينبّه القارئ إلى محطات مهمّة ، فهو يلفت نظره من خلال بداياته السريعة للحكي وصولا به إلى النقطة الّتي يريد عندها في غمرة وجوده (الفتى) ببيت العمّ ، يبدأ الراوي بوصف لقائه مع ابنة عمّه «وقد فوجئت بزيارتي إلى درجة الارتباك ، واحتارت ماذا تفعل » ، تدلّنا العبارات إلى عملية حذف أو تلخيص الّتي تقع في منطقة الممتدة بين المشهد والحذف كما يذكر ذلك جينيت، وتجلّى هذا التلخيص في العبارات الآتية « و لم أتبيّن حقيقة مشاعرها إزاء طلبي (عزف الموسيقى) ظنّي أنّها تقبّلته كمنقذ من ورطتها معي ، فهي تضع عويناتها الطبية وأنا أكره العوينات الطبية » أي أنّ هذه العوينات كما ورد ذكرها في مقاطع سابقة ،قد ارتدتها الفتاة منذ الصغر والفتى قد كره هذه العوينات ، وقد كان موقفه منها معلوما ، وعلامات هذا الموقف إمّا محذوفة أو ملخصة، يمكن للقارئ أن يكتشف ذلك أثناء قراءته لهذه المقاطع ، ثمّ يدخل الفتى في حوار داخلي « هل سمعت ابنة عمّي إلاّ رغن مثلي ؟ لا غيمة فوقها » « أنا لا آبه لها و لم آت لأجلها ، جئت لغير ما سبب ، جئت لأنّني لا أدري ما أفعله بوقتي » ، تدلّ هذه الجملة على الفراغ الذي قضاه الفتى بغياب الخياط ، وسيطرة لحظات الماضي العابثة في بعض اللحظات ، كما تدلّ الموسيقى في شخصية الفتاة (الضرب على البيانو) هروبا من زمن الماضي والحاضر، معا توقا إلى زمن واعد تماما مثلما يمارس الفتى (رقصة الخنجر) « كانت تعزف لنفسها فهل نسيت أيضا وجودي ؟ ». بانتهاء الموسيقى يقع حوار بين الجانبين يتخلّله وصف ثمّ مونولوج «تتعلّمين المعزوفة ؟ تبحثين عن المتاعب إذن ؟ احذري ثمّ لأجل من هذه التضحية ؟ » ،

يتدخل الراوي عارضا حالة الفتاة، من خلال حوار داخلي ،يكون سرده على لسانه « لا يريد أن يرى وجهي ولا خدّي ، إنّني ألبس عوينات طبية » ، فتستمرّ عملية الوصف أثناء دخول زوجة العمّ « كانت هذه امرأة عمّي سيّدة تجاوزت الأربعين... » ، ثمّ يكون الحوار بينهما ،تكون ابنة العمّ طرفا فيه لينتهي إلى خروج الفتى ليصف فيه مشاعره بعد هذا اللقاء. ما يمكن استخلاصه في هذا المقطع هو حضور زمن الحاضر بقوّة ، ممّا سمح لوتيرة الحكي أن تكون معتدلة، تسير وفق مسارها الطبيعي ، كانت عائلة العمّ طرفا في الصراع ، لذا يبدو من خلال هذه الوتيرة أنّ الراوي يريد أن يشرك هذه العائلة في دائرة ، فها هي ابنة العمّ في صراع من نوع آخر (الماضي/الحاضر) والأمّ الّتي تبدو أنّها متمسّكة بالحاضر الذي تتخذ من الماضي سكونيته.

ج) **لقاء ضابط الإيقاع** :

غياب الخياط حاضر في هذا المقطع ، بدليل الحذف الافتراضي الذي يمكن ملاحظته في الجملة الأولى من الخطاب « ساءت حالتي النفسية يوما بعد يوم... تحوّل التهيّج السعيد إلى همود كئيب كالذي ينشأ عن خيبة الأمل » ، كان التوق إلى المستقبل حاضرا أيضا ، من خلال أحلام الفتى « كان الأمل المعذّب خيرا من اليأس المريح (الحاضر) ، وكان النفر خلاصا بذاته (المستقبل) » ، في جانب آخر تشير جمل أخرى من هذا المقطع إلى حذف آخر، يحيل إلى نفسية الفتى ،من خلال تردّده على البيت الخياط «وشاءت المصادفة أن يغيب الخياط فيبتسم ضابط الإيقاع بلطف ولا يفيدني بشيء لأنّه لا يعلم شيئا » ثمّ ينتقل خطاب الفتى مستحضرا زمن الماضي القريب خلال لقائنا القصير مع هذه الشخصية ليمتدّ هذا الزمن (زمن الماضي المتوسط) المتمثل في استرجاع حديث الخياط « وأذكر قوله (ضابط الإيقاع) إنّها ماتت (الأصابع) » ، ويتداخل ذلك مع مونولوج داخلي للفتى ليجسد فكرة هذا الصراع « فتعتادني صورتها وهي حيّة توقع ألحانها فأتساءل : لماذا إذن ماتت ؟ ولماذا مات القلب ، ثمّ لماذا عندنا تموت القلوب مثل الأطفال ، مثل الأزهار قبل أوانها ؟ » « ويا بنيّ - الخياط - نحن من صلصال ». من جهة أخرى يأخذ الوقف وقتا طويلا نسبيا، ليدخل ذلك في حوار مع ضابط الإيقاع ،

الصيغة في الخطاب السردي. يتواتر وصف ضابط الإيقاع في وصف الصورة الّتي رآها

الأرض ؟ أزعج انتظام الأشياء فوقها ؟ الفتاة في قبو المرأة دقّت الأرض غضبى وهي تغادر الغرفة ، وضابط الإيقاع دقّ السكون في حديقة المستشفى... الناس بأشكال مختلفة يدقوا في وجهات متباعدة ، ولكن على باب واحد له ألف جانب ». رغم هذه الحماسة المتفائلة إلاّ أنّ حضور الماضي يُبقي بصماته، من خلال الحوار الدائر بين أطراف تتناقض في وجهات النظر ، الخياط وزوجته مثلا « الزوجة : جدّه كان قنصلاتو... وأنتِ لست وكيلة عنه... ولكنّه يأتي إلينا – أو إلى غيرنا... ما دخلك أنت ؟ – هذه العاهرة ، قال الخياط : مصيبتنا ببعضنا... صار حزينا لم ينفعل : في قاع البحر نحن... وعزف ». كثير ما يتوق إلى الحاضر ، حاضر الفتى والخياط اللذين أصبحا يعيشان أحلامهما فيه ، كذلك ينظم ضابط الإيقاع ويحي فيه الحاضر من جديد ، تبدأ رقصة الخنجر معززة هذا الوجود للحاضر ، وفي غمرة ذلك يتداخل زمنا الحاضر والماضي ليعطي مصداقية الحضور وتجاوز الماضي المتعلّق بالبلادة ، رغم ذلك يبقى من لحظة إلى لحظة كونه قطعة منّا في نهاية المقطع « سمعت رجلا : أوقفوا الرقصة ، أوقفوا الرقصة ، وعادت زوجة الخياط تصيح : يا ويلاه... سيخربون بيتنا ». هكذا يتدخّل الماضي ، لكن الماضي بالنسبة للفتى والخياط وانضمام ضابط الإيقاع إليهما ليشكل شيئا قيّما خلصوا إليه نصرا لحاضرهم ، ونصرا للخلاص.

الوحدة الثالثة :

أ) **القصر (*) :**

انتهت رقصة الخنجر بإصابة الفتى ، لتتسارع وتيرة الحكي في البيت وتتهاطل الأسئلة « الّتي انهمرت عليّ كحبات البرد ، الأم ، الأب ، والدي داخل الغرفة مغضبا ، تكلّم حتّى ملّ وخرج مهدّدا... رئيس القلم حيّاني من العتبة ، وبكلمتين سأل عن حالي وانصرف... » ثمّ مجيء ابنة العمّ ضحية الماضي الذي فرضته العائلة ، ويتجسد ذلك من خلال وصف الفتى إياها، من خلال المونولوج الذي يرويه الفتى من خلالها،شاعرا ما بداخلها ثمّ مونولوج على لسان ابنة العمّ تسترجع فيه صغرهما في المدرسة « بجانبي كان يسير وأحسّه في قلبي وأبدا لم يخطر له أنّه في قلبي... يعاملني كقاصرة ، يشفق عليّ ،

يذبحني بشفقته... » ، لاحظت الفتاة تغيّر الزمن في سلوك ابن عمّها ، فيسترسل الراوي الفتى في حوار داخلي يدور في خلجان ابنة العام يتصارع فيه الزمن بين زمن الماضي والحاضر ، لتحاول الفتاة تجاوز ماضيها ودخول حاضر الفتى « كان يجب أن تأخذني معك... سآخذك مرّة - وسأتعلّم العزف من الخياط... والمايسترو ؟ - قلت لك لا أريده... قالت ابنة العم : من جهتي لا أكترث لشيء ، لا أجد في سلوكك عيبا ، ولا في سلوكي ، لو أخذتني إلى هناك... » ، يتجسّد الموقف أكثر من خلال هذا الحوار الداخل على لسان الفتاة ، فها هي تفكر في ابن عمّها الحاضر الجديد ، بالمقابل يقارب الفتى حاضر الفتاة على أنّه حاضر من أجله لا من صنع نفسها « كانت شاحبة ماتت الكلمات بيننا... لم تكن كلمات بيننا.

ب) **القصر** (**) :

لقد خرج صراع الحاضر بالماضي في هذا المقطع،إلى الواقع على خلاف ما كان عليه في المقاطع السابقة، حيث الزمن منقسم بين واقعين منفصلين ، واقع الأكواخ (أصحاب القبو) وواقع أصحاب القصور ، فلأوّل وهلة يصف الراوي فيه هذا الفضاء بين الواقعي، في صورة صراع زمني « فوجئ أهلي في اليوم التالي بزيارة غير متوقعة ، جعلت والدي يضطرب ويحتار في تحديد موقفه ، وتظهر عليه في تصرفاته اليومية حالة قلق غير عادية ، أضفت على علاقته بي مزيدا من التعقيد » ، فالراوي يؤكد على تسجيل زمن الزيارة « في الساعة الثالثة بعد الظهر طُرق الباب » ، وتأكيد وصف الوضع المتكرّر في يوميات الأسرة « كانوا على المائدة يتناولون الفاكهة ، وكان رئيس القلم يروي نكتة صغيرة تضحك لها والدتي بين انصرفت شقيقتي كعادتها إلى تقطيع قشور الفاكهة » ، ويطيل الراوي وصف ذلك من خلال وصف عادة استقبال الفلاحين في القصر فلا يسمح بدخولهم « وتوكيد لهذا السلوك المتبع بصرامة قال للخادم : اصرفها، وعاد إلى فاكهته يتذوّقها بهدوء... ثمّ حصول حدث غريب دخول المرأة بجرأة إلى القصر » ، فمن خلال الحوار الدائر بين المرأة (امرأة القبو) والأب ورئيس القلم والأم ، يبدو أنّ زمن الماضي الأثيري الذي كانت تتباهى به العائلة في حاضرها أخذ في

الأفول لأنّ الحاضر كشف عن غطائه الذي كان تحتجب فيه به ، فيصف الراوي ذلك «الآن فقط (صيغة الحاضر) غادرت والدتي عالم الدجاج إلى عالم الإنسان ، انقلبت أنثى أمام أنثى وأنبأ شحوبها عن خوفها من هذه الأنثى ، وفي خوفها اعتصمت بالصمت، واستجارت بوالدي الذي بدا مستنطقا ماهرا يعرف كيف يلائم بين روح القانون وروح الجسد ، بينما توقفت شقيقتي عن تقطيع قشور الفاكهة وتعلّقت عيناها بالمرأة في إعجاب ودهشة وتساؤل ، وظلّ رئيس القلم يمارس فرحته الصغيرة الشامتة ، معطيا تصرفه الإشفاق من الفضيحة والدعوة إلى تداركها بطرد المرأة فورا » ، إنّ مجيء المرأة أعطى الصراع بين الزمنين بعدا حقيقيا ، وقد جاء ذلك على لسان الراوي « وعودتها اليوم (امرأة القبو لتضع لعائلتنا هزّة في الأعصاب الّتي كفت منذ زمن عن ردود الفعل العنيفة ، فسألها والدي مفتتحا محضر تحقيقه : تريدين ابننا ؟ ولكنّك لست زميلته في المدرسة ! — كيف عرفت ؟ أجابت ساخرة » ، إجابة المرأة تنمّ عن لحظة الحضور ، وإن كان سؤال الأب ساخرا فجوابها الّتي جسّدته كان من صميم روح الاعتقاد الذي لازمته في زمنها ، ولهذا الزمن خطره « فهم والدي تلميح المرأة... المعذرة حسبتك زوجتي فلاحة » ، وخطره الداهم هذا كان بمثابة مكان من الانفعال والجرأة، في ردّة فعل المرأة بعد أن أشارت خنجر الفتى وهو الخنجر الذي داعب به الفتى رقصته ، لقد حملته المرأة إلى الفتى والقصر لتأكّد خطاب الحاضر الذي يحمله أصحاب الأكواخ والقبو « كم دام ذلك ؟ وما هو الزمن الممتدّ في اللحظة الحاسمة ، بين فعلين متناقضين أحدهما للموت والآخر للحياة ؟ » ، إنّ خيطا دقيقا لا يرى إلاّ بالمجهر يفصل في ومضة البرق بين عالمين من الظلمة والضوء ، كما يفصل في ومضة الاسترجاع بين زمني الماضي والحاضر « عقد ألسنتنا لحظة ثمّ تراخى التوتر بالسرعة الّتي تمّ فيها ، وظلّت العيون تحلّق في المرأة غير مصدّقة ما جرى »، ها هي إذاً حقيقة الصراع تطفح على السطح وتكشف عن ظلمة الماضي ، ماضي الأسرة بفعل زمن الحاضر الذي كشف عن هذا الزيف « وحيال المشهد المهين لمشاعر العائلة ، انتابني رغبة في أن أضحك. لذة بهيمية في التمتع لتعاسة الآخرين تمتلكني ، ولو لا مرأى أمّي الذي لجم تلك الرغبة لمددت لساني لجدّي متشفيا ، كنت

دون أن أدري أبطن كرها لبيتنا ». كذلك يبدو المكان سمة هامة تعبّر عن طابع هذا الصراع فالمكان لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية ،ولكن اصبح ينضر إليه على انه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الأدبي ،كما يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي ، فقد نجح الراوي في استغلاله لهذا الجانب ، فالبيت الذي عبّر عنه بالزمن الماضي واستحضار ما كان يردّده الأب عن الجدّ ها هو اليوم يصاب بشرخ... « بشرخ طولاني » ، ويزيد الفتى إصرارا وتعلّقا بقناعته لهذا الحاضر « وقريبا تتشقق الأرض... تستفيق كما قال الخياط ابنة الكلبة النائمة » ، وهذا ما يبدو في حواره الساخن مع الوالد وخطيب أخته، لينتهي بخصام يتأكد منه الابن أنّ الحاضر والحقيقة طريقهما طويل، قد نثر فيه الماضي براثنه ، كما يشير المقطع إلى استباق واستشراف للحكي، من خلال استرجاع الماضي، وتأكد حقيقة الوالد القاتل في حق أحد الفلاحين المتمرّدين ، واستغلال أسرته وربط ذلك بدخول الأب غرفة الابن لاسترضائه وتحميل الخياط كلّ المشاكل « إنس ما حدث... كلّ هذه المصائب من ذلك الخياط ».

ج) **الأخت** :

بداية هذا المقطع، تطغى نقطة الصدام بين الحاضر والماضي على الساحة ، لتبدأ مرحلة جديدة تزداد فيها حركة الزمن في التداخل، بين الزمنين من خلال حركة الوصف والحوار الداخلي، لتجسّد الحاضر الجديد الذي بدأ بزوغه ، ففي المقطع الموالي الذي يفتح فيه نقاش بين الفتى والأخت حول واقع الأحداث، ومناقشتها من خلال رصدها في زمن الماضي والحاضر ، فتتجسّد قوى الموقفي، في صورة اقتناع الأخت بهذا الحاضر في صورته الرومانتيكية عبر صفحات القصص والكتب ، وفي واجهة أخرى لهذا الزمن يشير الأخ بواقع الحاضر الجديد « الأكواخ والفلاحين والقبو » ، لكنّها تتجاهل ذلك لأنّ في نظرها أنّ الوالد يفعل الصحيح كون الوضع يفرض ذلك ، وهي تعتمد زمن الماضي في تبرير الحاضر من خلال وضع الفلاحين في ظلّ قبضة الوالد ، فمن خلال ذلك تتملّك الفتى دهشة أمام هذه النظرة المفارقة فيصف ذلك في حواره الداخلي « لم يصبحوا أبطالا بعد... صبرا صبرا... آه يا بنيّ... أرضنا نائمة... وهناك عند الخياط وعند الخياطين

والنجارين وفي المرفأ يدقون... أنا سمعتهم وفعلت مثلهم... وقريبا في القرى أيضا يصير الدقّ... والأرض تستيقظ : الثورة وعندئذ أين أكون أنا ، مع من أقف ، ووالدي ووالدتي وشقيقتي وأملاكنا ؟ » ، تدلّ الفقرة على زمن الحاضر المستشرف لزمن المستقبل وما ينتابه من قلق ، فالواقع الجديد بنبرته القلقة والتفكير المتشتت (مصير الأسرة والأملاك) يتوازى هذا القلق بتكرار النتائج الّتي لن تكون بصالح العائلة، المتمسّكة بسلطة الماضي وتبريراته البراغماتية ، من خلال حكاية الأب فيليكس عن الثورة الّتي أثارها الثوار ضدّ الإقطاع « وذبحوا فيها القيصر وعائلته وكلّ النبلاء والأغنياء وأخذوا أرضهم وأملاكهم » ، ثمّ استحضار دائم للماضي عندما يتعلّق الأمر بتهديد أملاك الإقطاعيين خلال « أحد وكلاء سيّدة غنيّة وكّلته في إدارة أرضها والفلاحين الذي فرض نفسه ، فبعدما أصبح وكيلا أصبح صاحب أملاك وتقدير من قبل الأغنياء ورجال الدرك، أصابت العدوى عدوى الحاضر العائلة ، ها هي أختي تملّ قلعتنا أيضا وابنة عمّي تتوسّل كي أصطحبها إلى الخياط... والطبيب الذي جاء فحص الفتى « بودّي أن أراه يرقص يوما... رقصة الفرسان هذه... ما أظنّها تستحقّ الاهتمام... التانغو يا صاحبي... أنت عجوز ، غاص الإشراق في وجه الأب ».

د) **ابنة العمّ** :

يتوالى المقطع الموالي، وفيه المزيد ممّن تتوق نفسه إلى معرفة الحاضر الجديد ، فيكثر الحديث والسؤال عن صاحب « رقصة الخنجر الجريح ، تكرّرت زيارة ابنة العم إلى البيت لتحمل الماضي الجلاد وهي ضحيته ، ويسترجع الفتى الماضي ورهفته الّتي نمّت حاضره، من خلال قصة جرت أحداثها حين أقبل على مشاهدة نزال بين ديكين،كان أحدهما قويّ صرع ديكين ، أحدهما هرب والآخر ظلّ يقاوم حتّى كاد أن يقضى عليه، كان مصير الديك الهارب الذبح من قبل صاحبه ، أمّا الديك المقاوم فقد اصطحبه الفتى واعتنى به ، لقد كان الديك الهارب يمثل بالنسبة للفتى ابنة العمّ ، أمّا الديك المقاوم فهو امرأة القبو « البشر لا يُذبحون مثل الطيور ، ولكنهم مثلها يموتون ، أشفقت على ابنة عمّي رثيت لها ولكنّي أُعجبت بالمرأة ذات العينين السوداويتين (امرأة القبو) الّتي بدون

قتال تخلّت لها ابنة عمّي عن الساحة ، تنازلت سلفا عن حقّها وانسحبت إلى صدفتها... السلحفاة انسحبت إلى صدفتها ». إنّ الزمن الحاضر، مرهون بالحركة والتمرّد على مواضعات فرضها الواقع، ليحتمي بها في ساعات الجدّ ، الماضي وحده يضع الفتور وموت الإرادة ، والسعي إلى اتخاذ التدابير من خلال المبادرة والمحاولة لنمارس إلسانيتنا في تحقيق وجودنا.

هـ) امرأة القبو ، الخياط ، الفتى :

أمّا في المقاطع المتبقية، وإلى غاية المقطع ما قبل الأخير،يزحف زمن الماضي في صراعه مع الحاضر فتسير الأحداث بوتيرة سريعة، بدايتها إلى الأحسن ثمّ إلى انتهاء بمقتل الخياط بعد تهديدات أصحاب القصور، وسلسلة الاعتقالات الّتي قد طالته مع ضابط الإيقاع الذي انتهى به الأمر إلى الجنون بعد التعذيب ، وفي نهاية المقطع الأخير تتلاحق الأحداث بسرعتها في بقية المقاطع المتبقية (12-17) أين تبدأ مرحلة الحاضر تفرض نفسها، بداية من تردّد الفتى إلى أصحاب القبو بحرية تامة، مع ازدياد عشاق رقصة الخنجر والسؤال عنها ، يتّسع الحوار عن الحاضر مع الأمّ والفتى وتبدأ مضايقات الخياط من قبل أصحاب القصور ابتداء من المقطع الثالث عشر أين يحذّر الفتى « ولكن حذار... ستثير غيرة الرجال... ولن يكونوا مرتاحين لعلاقتك بي... ستكون لنا متاعب وربّما أرغموك على تركي... وأنت ستخاف منهم » « إثارة أم سؤال يبحث عن جواب ؟ لن أخاف أبدا... ثمّ ما تفعل أنت ؟ تعلّمني العزف والرقص ؟ - الرقص ؟ لا... هم يعرفون... ويكرهونني ، اعترفت : يكرهونك جدا ، وقد أهانوا المرأة الّتي تحبّ » ، تتكرّر نفس الصور الّتي تحيل إلى الوقف من خلال بعض الصور الحذف الافتراضي ، والوصف والحوار كما هو في المقاطع الّتي عرضناها سابقا إضافة إلى التناص « قالت اليمامة لعمها الزير... » ، وتتخذ بوادر الشوك لتحوم حول مصير المستقبل « وفي ذلك اليوم ، اليوم الذي يحدث فيه الانفجار في مدينتنا ستطلق عليّ إن كنت في الطرف الآخر... وها أنا بعد كلّ نواياي أجابه بشك من الخيار ، ورفض من المرأة (الوطن) وأحمل إثم الطرفين المتقابلين في المدينة ، في القلاع مذنب لأنّني متعاطف مع الأكواخ ،

وفي الأكواخ مذنب لأنّني أنتمي إلى القلاع ، وفي ذاتي أحمل الإشفاق لابنة عمّي وللمرأة صاحبة الابتسامة ، وفي تأرجحي بين كلّ هذه الاعتبارات أبدو ضعيفا فاقد الركيزة ، وكانت المدينة هادئة وهي على مشارف الأصيل ». لقد كان الإحساس بالحاضر يزداد صعوبة كلّما تقدّم ، بينما يكون سعادة وينقلب إلى شعور جميل عند من تلقى نفحاته « وخُيّل إليّ أنّ كلّ من حولي أفضل منّي ، فهم جميعا يعرفون ما يريدون وقد أعطوا أنفسهم له ، لقد تلوّنت أنغام ابنة عمّي ، صارت أبهج قليلا وأنا الذي صنعت لها ذلك... سأدع ابنة عمّي في وهم سعادتها حتّى تكتشف أنّ الوهم لا يصير حقيقة » ، يعود الفتى ليربط هذا التخمين إلى المصير والأقدار لعلّها تتقلّب وتصنع الأمل المنشود « ولكنّ الرياح الّتي في رحم التكوين هي الّتي ستحمل إليّ الجواب على السؤال الذي يعذّبني... إن اشتهاء متضرعا كالصلاة الحارة كلهفة التربة الجافة تكبّه سريرتي تصعده روحي ابتهالا إلى الآتي ، إلى الصورة الّتي ستخرج من الصورة ، إلى التمثال الذي تدبّ فيه الحياة فيدخل من النافذة ليرقص أمام ضابط الإيقاع » ، المصير هو وحده الذي يضع كذلك الأخت رغم دخولها المغامرة الصغيرة انتقاما من رئيس القلم ، وهذا كلّ ما يميّزها عن الأمّ ، ما عدا ذلك تتشابه كلتاهما في كلّ شيء « الحبل ، الولادة ، تربية الأطفال ، التطريز على المشغل ، الموت حين يأتي ، ثمّ نسيان " اليعاقبة الشجعان " والكتب الّتي تحدّثت عنهم ، الكتب الّتي تقرؤها في المدرسة وتملها بعدها لأنّ أفكارنا يصنعها جدودنا ، ربّما يغدو الحاضر موقفا عند البعض بينما عند البعض الآخر يعتبر متعة تزول وقت الجدّ ، الأمّ كذلك وُجدت لتكون واجهة أو رقما في معادلة الماضي دون إرادتها ، هكذا هي العادة تكتفي بالسكوت عند حديثها مع ابنها عن الحاضر ، فسببه واقع تعرفه ولا تقوى على تغييره أو لا تجد من حقها أن تسعى لتغييره ، تدرك « بحاسة الأنثى أنّ أختي لا تحبّ خطيبها ولكنها لا ترى عدم الحبّ مانعا من الزواج ما دامت المقومات الأخرى : الملكية وعلاقة العائلة والوجاهة متوفرة » ، الخط الثاني في هذا الشكل العام من التداخل والتقاطع ، بداية هبوط خط زمن حاضر في صالح زمن ماضي من قبل الفتى، فيقوده تفكيره إلى السفر هربا من الضغوط ، والخروج من مأزقه ثمّ التردّد في هذا القرار

« كنت فتيا لا أزال وكان عليّ في مواجهة هذه الحقيقة أن أعيّن مكاني على طرفي الغور وأصنع نفسي فيه بغير تردّد ، لكنّ الأمور لم تكن بالسهولة الّتي حسبتها للوهلة الأولى... غامت الأشياء في نظري ، وكالضباب الذي يهبط كثيفا على القمم... وأحسست أنّ النسيج العنكبوتي للعلاقات الّتي تحكم الناس له قوّة الحديد وقسوته في الأرساغ ، وأنّه لا بدّ من تمزيق هذا النسيج بخنجر بنصل باتر ، خنجر كالذي أعطانيه الخياط ، وعلّمني كيف أرقص به وأمزّق به وجه الفضاء العادي » ، يتكرّر هذا الإحساس في المقطع ما قبل الأخير في صورة واضحة، تعبّر صراحة على مرحلة يكون القرار فيها الحاسم « فكّرت جادا في الخلاص وبحثت عن طريقه من كلّ قلبي ، كاد الماء الراكد أن يشقّ ساقية صغيرة له » ، ويتوالى معه القلق والخوف من الآتي ولحظات ندم في بعض الحالات « لقد استيقظ وعيي مبكرا ، كنت شابا وفي السنّ الّتي استيقظ فيها الوعي ، ويبحث بأصابعي مدماة عن ثغرة في جدار محبسه لينطلق منها ويحقّق ذاته ، لعنت شبابي وباركته » « لو أنّه وقع بعد أن صار مال والدي وأملاكه لي لكان يسيرا أن أقرّر ما أريده وأنفذه... كنت في السنّ المباركة والملعونة إذاً وبعد المفترق ، طريق والدي ليس طريقي ليس لأنّه سلفي سار فيه جدّي وجدّه ولا لأنّه مسدود ، ليس يستطيع المضي فيه والدي نفسه بل لأنّه طريق لا يلائم عصري ، لا يلائم كتبي ولا حياتي ، وأنا لن أخون كتبي ولا حياتي وكان عليّ أن أفعل ما يحرّرني من ربقة أسرتي وواقعها ومصيرها » ، إنّها البراءة في المشاعر وصدقها والأمل اليانع فيها ، وحماستها أمام الواقع الذي أملاه الماضي سبيلا لحريته من قيده « كذلك كنت في منطق المقدمات ، أصل إلى النتائج ولكن تُقبل النتائج واحتمالها والسير بمقتضاها ، كان يعيدني أنا الماء الراكد إلى الحوض الإسمنت الذي جبت فيه » ، تتغلّب كفّة الماضي على الحاضر في المقطع ما قبل الأخي، لتبقي الأمر على ما هو عليه ، ولتكن رسالة الواقع أن نستسلم لعنفوانه وإحساسه بعدم قدرة مواجهة الضغوطات : إصرار على السفر والهروب وتردّد وحيرة بين ربط المصير، أيكون للإرادة أو الخضوع للواقع ؟ عالما بأنّ الاختيار في كلتا الحالتين نوع من الانتحار « كنت حزينا ذلك الأصيل ، عالما بأنّني في الاختيار المفروض قد قبلت ما فُرض عليّ ، وخرجت من

المعركة دون أن أقاتل ، الخياط علّمني رقصة الفرسان ، منحني صداقة رجل لرجل ، وفي اللحظة الحاسمة تردّدت ، ذلك يضعني ضدّ أسرتي ، وكنت خائفا من هذا ولا أريد شهوده ، ليجر كلّ شيء في غيابي بغير إسهامي ، وأنا من بعيد أباركه ، وهذا منتهى جهدي » « كنت مشتتا متمزّقا يئسا من التلاؤم أو الانفصام ، وكريشة على وجه ماء راكد تتلاعب بي ريح الحيرة في عنف واحتقار » ، تتراجع المشاعر إذاً رويدا رويدا في اتجاه معاكس ، تؤنّب صورة الخنوع الّتي يفكّر فيها وفي الفرصة الّتي كان ينتظرها بالمقابل، هكذا كان الهروب من التفكير هو الحل « لماذا نهرب من الواقع حين يصبح قدرا لنا ؟... ما يلزمني هو الحزم والموافقة أو المناقضة لأفكار أسرتي » ، يسترجع الراوي بداية الحاضر الذي تبناه وتعلّمه من قبل الخياط وسعادته به ، لقد كان الخياط مصدر هذه السعادة والأمن ، كان كلامه لغة مدينة بعيدة طالما كان عدلها نوراً أصاب منه الخياط «أن تلعن الشر... فهذه فضيلة عاجزة ، لنفعل الخير ولندع الشر يلعننا ، لنفعل ما نعتقد أنّه حق ولنخسر بسببه سمعتنا الحسنة... مصيبة الناس يا ولدي أنّهم يخافون على سمعتهم... القيد ليس من حديد فقط ، السمعة الحسنة قيد أيضا ترجمتها الطاعة ، التسليم بالواقع ، بالظلم ، بالجوع حتّى تهبط لك من السماء سلّة فيها طعام » ، الحاضر عند ضابط الإيقاع كان مآله الفشل ، تتراكم الضغوط بعد سنين ، تختلّ المبادئ والقيم ، لا نور في الطريق ، يعود الشبح من جديد يبسط شباكه المظلمة ، كتاب جسّد سلطة الماضي لتكسّر بذلك كلّ تمرّد على سلطتها في نظرها أنّ الخياط ومواليه عصابة خارجة عن الحال والأحوال الذي تشاكل عليه الناس ، أصبحت هذه العصابة المتمرّدة على الماضي متابعة وتأكد سطوة الماضي وقوتها لتكسر صفاء السماء بغيومها السوداء ، لا نور ولا أمل ، لا رياح تغيير ، تبدّدت شكوك الفتى حول الأب ، لقد كان أبرز المتسلطين في هذه السلطة ، ها هو يلاحق الخياط ويترصّده « إنّه والدك هو الذي أوقع بالخياط... يقول عامل في دكان الخياط ، أنا أحمل نكبة جديدة ، أنا ابن عائلة تحمل للناس نكبات جديد ولماذا ؟ ما ذنب الخياط وضابط الإيقاع ؟ » ، الخياط وامرأة القبو يؤكدان على موقفهما رغم هذا الوضع ، يتشبثان بالحاضر رغم معرفة نتائجه « وتلك المرأة الّتي في

القبو... هي الّتي كانت تحمل إليه الطعام ، وهي الّتي ساعدت الخياط... أنا أحترمها... أفضل من زوجته نفسها ، كانت أيام المحنة أفضل من زوجته نفسها ، يا لها من شجاعة !» ، وتزداد الضغوطات أكثر فأكثر على الفتى حين يكتشف أنّ والده طرف فيما حدث لضابط الإيقاع والخياط ، وتزداد الحيرة معها فيجد نفسه معزولا لا يصنع شيئا : طرف يقمع وطرف يجابه « هل احترقتم أنفسكم مثلي ؟ وقع لكم في الماضي أو الحاضر أن رأيتم الحق والباطل وميّزتم بينهم ، ثمّ وقفتم عاجزين حيالهما ؟... كان عليّ أن أقتل والدي أو أقتل نفسي ولأنّ الأخلاق والأعراف وكلّ المواضعات الغبية تمنعني من قتله ، لم يبق إلاّ أن أقتل نفسي أنا أحكم عليها وأنفذ الحكم فيها » ، هكذا تصل درجة الوضع عفونتها ووقعها القاسي على الفتى الذي أصبح معقلا بين سبيلين لتكون في هذا المشهد لغة الوصف وصور الوقف الأخرى متمثّلة في الحوار الداخلي والحوار المباشر في هذه الفقرات ، فكلّها تعبّر عن لحظة حاسمة وجدت في طريقها جانبين كلّ يصارع من أجل ذاته لتكون العقبة في مسارها تسير نحو نهاية كما خطّط لها سلطان الماضي، المتمثل في الواقع الإقطاعي الأكثر خبثا، والذي يمتلك كلّ القوة ، حتّى عندما قرّر الفتى مواجهة والده وقتل هذه السلطة ، كان الوالد ممثّلا في سلطة الماضي مدركا للأمور محتاطا لردّة فعل أقرب مقرّبيه « لم أعثر على الخنجر ، والدي أخفاه ، لاحظ حالتي النفسية ولا شكّ، حدس أنّ ذلك قد يقع ، احتاط له وهو لا يريد أن يفقدني سيروّضني أوّلا ثمّ يعدّني الإعداد الملائم كوريث للجدّ القنصلاتو... والدي ابن نجيب جدّي وريث فعلي للأملاك والأفكار وطرق المحافظة عليها » ، الفتى متردّد في اتخاذ قرار قتل أبيه ثمّ قتل نفسه ، فلم يجرأ على ذلك ، ذلك ما تتحدّث به نفسه في حوار داخلي عند لقائه في حوار مع ابنة العمّ « أقول لها سأقتل نفسي ؟ أعترف بهزيمتي ؟ أهزم قبل أن أقاتل ؟ أخون فتوّتي ؟ في الصبا وقفت ضد الديك الذي هرب قبل العراك ، باركت الذي عارك وانتصر ، لعنت الذي فرّ قبل العراك ، أمرت بذبحه واليوم آمر بذبح نفسي... عدم المجابهة بحجة الأبوّة والبتوّة ، تعلّة سخيفة ».

في المقطع الأخير من الرواية ، المولود الجديد يبحث عن شرعيته ، الحقيقة تبحث لها عن زمن يدافع عنها ، هذا عنوان هذا المقطع الذي سيتفجّر فيه الوضع وتتباين نتائجه إمّا شمسا وإمّا غيما أسود « يا شمسنا الموعودة ، يا شمسنا الموعودة ، متى تشرقين إذن؟ وهذا الغيم وهذا الضباب ، رمز الصحراء الذي ارتفع مع إعصار الزمن ، متى يغسله المطر؟ متى تحدث العاصفة ويغسلنا المطر » ، والأمل في تحقق الزمن الواعد يبدأ من خلال تسارع لغة الحكي، تبعا لسير الأحداث حسب أهمّيتها ، إنّها اللحظة الّتي ستعلن ميلادا جديدا « وليلة بعد ليلة ، مثلي ومثل الآخرين ستغزل أشواقها وأملا معذبا ، وتتعلّم ستسعد بآمالها المعذّبة أو تنساها » ، تتصارع قوى الودّ والجزر، وتتباين المواقف رغبة في طلوع يوم جديد « وفي هذه اللحظة أكثر من كلّ لحظات الأزمة ، صار الموت مبرّرا للإخفاق الكامل ، لكنّني في هذه اللحظة صرت بعيدا عن فكرة الموت... عدت أتشبّث بالحياة ، أرعبتني فكرة الفناء الذي كنت سائرا إليه ، لو عثرت على الخنجر أو وجدت قطعة سلاح أو أداة قتل » تتشابك إذن المواقف، بين رغبة وتشبث بالمبادئ وبين إحساس بخيبة الأمل أمام صدمة الواقع ، يحدث له هذا وهو يتفكّر موقف أخته المنفصم بين واقع الأسرة والفلاحين « لم ينقص كرهي لما تمثله عائلتنا من معان مخجلة في تعاونها مع الأعداء وفي قسوتها على الفلاحين وتآمرها مع السلطة في البطش بالآخرين ، ولكن أقررت بحساسيتي المفرطة حيال كلّ ذلك ، عندما قارنت نفسي بأبناء الأسر الّتي هي مثل أسرتي ، وأدركت أنّ انفعالي بلغ درجة السوداوية ، إثر سماعي ما حلّ بضابط الإيقاع ، وبسجن الخياط وأنّ موتي لو تمّ لكان تموّرا ، وأنّ عليّ برغم كلّ شيء أن أبقى وأستمرّ كما قال الخياط وأفعل ما أريده أنا لا ما يريده أهلي » ، انتهت أقوال الخياط بمقتله ، وفي نهاية المطاف انتهى معه الأمل الذي أناره لحاضر سكان القرية وبقي من يحمل هذا الأمل ويحمل استمراره معه فيسترجع الفتى أقوال الخياط ويهب نفسه لخدمتها « اعزف بقدمك ، دقّ الأرض ، اثقبها... وها هم قد ثقبوا قلبه... حذفوه لكي لا يكون ولكي لا يعلم ، ولكنه قد كان وعلم وعلى باحته الّتي رقصت عليها ، رقص الكثيرون ، دقوا الأرض بأقدامهم وسمع الآخرون الدقّ وشرعوا بدورهم يدقون... والمرأة ذات العينين

السوداويين ركضت بقميص دون حذاء...لقد سمعت واستجابت والأكواخ أيضا سمعت واستجابت... وصاحبة الابتسامة ، الصورة الّتي ستخرج من الصورة ستسمع وتستجيب: وكلّ شيء يا بنيّ قال لي الخياط يوما يتوقف على الاستمرار » ، صدق في الأخير حدس زوجة الخياط، الّتي عاشت تحاول فهم الواقع بطريقتها ، مات الخياط وماتت معه الكلمة ، والأخبار الّتي أُشيعت حول والد الفتى القاتل ها هي اليوم تصبح حقيقة ، لقد كان قتل الخياط هو الحقيقة الّتي واجهها الفتى دون أن تكون ردّة فعل لذلك ، وتنتهي الرواية في ضوء خافت تأكيدا على استمرار سلطة الماضي وتعاقبها الزمني في واقع يمجّد هذه السلطة أوجد لها أسبابها المتعلّقة بهذا الحضور الفاحش المتزامن والمتوارث جيلا عن جيل « نظرت إليه بقسوة ، بتحديقة لا تعرف الرحمة وصحت في وجهه : قاتل ، وصاح لي بنفس اللهجة والحدّة : اخرس !... وانطفاء الضوء... وسادت بيننا الظلمة ».

إذا كانت الوحدة الأولى هي مرحلة زمن الماضي والإرهاصات المبدئية لظهور زمن الحاضر في رحلة البحث عن الذات ، فإنّ الوحدة الثانية مرحلة تشكل شبه قطيعة مع زمن الماضي من خلال مقاطعها ، فلحظة تبلور الوعي والإدراك وموازاة زمن الحاضر لزمن الماضي من خلال تجاوز مرحلة القلق إلى لحظة أخذ القرارات في صور بين الوجهتين (القصور/الأكواخ) وازدياد الأمل في اتساع الحاضر رغم المسالك الشائكة الّتي أوجدها الماضي كسلطة عليها ، إنّ هذه الوحدة رمز الدائرة المنفتحة بين صراع فكري ينتهي إلى نهاية غير النهاية المرتقبة ، حين ينتهي الصراع في ارتكاب الجريمة في حقّ الكلمة متمثّلة في جدلية الصراع بين الزمنين ، إلاّ أنّ الأفكار تبقى وتستمرّ ما دام امتداد سلطة الماضي في الحاضر ، ذلك ما يعبّر عنه تقاطع الزمنين ، ويبقى الصراع بينهما يشكل الحقب الزمنية في المسار العربي بعد الهزيمة ، هذا الزمن الافتراضي وهو ما قصدنا من خلاله افتراضنا له كتاريخ للقصة في هذه الرواية ، ليكون زمن الماضي من خلال هذه الوجهة في زمن القصة ، أمّا زمن الحاضر فهو زمن الخطاب الذي تتوخاه الرواية ، أمّا على صعيد التتابع الخطي للنص الروائي فيظلّ متّصلا بالفتى الشاب والخياط وضابط الإيقاع وامرأة القبو ،

كما يهيمن التقاطع الزمني رغم تعزيز استقلالية زمن الحاضر في بعض الجوانب «إنّ البعد الزمني يأخذ في هذه الخطابات مكانة خاصة بسبب الطريقة الّتي قدّم بها في الخطاب ، إذ يظهر لنا بجلاء أنّ الخطاب الروائي يقدّمه لنا وهو يقوم على أسس لا نراها في الخطابات التقليدية ، وهذه الأسس الّتي تبرز لنا البعد الدائري الذي أشرنا إليه يدعونا إلى معاودة النظر في هذا البعد على الصعيد النصي بربطه بالدلالة وذلك من خلال معاينته على صعيد البناء »[1].

ثانيا : الصيغة :

على غرار مقولة الزمن،فإنّ الصيغة كمكوّن من مكوّنات السرد، تتوخّى باستخدامه كتقنية أساسية ،لمقاربة تحتوي الخطاب الروائي في معظم جوانبه، لتتوازى مع باقي المكونات الأخرى (الزمن ، الصوت) من حيث المدلول، في إعطاء فهم أفضل لوظيفته، وبالتالي بالعمل في كلّيته ، إنّ مفهوم الصيغة يقارب مفهوم الزمن في الجانب ، إذ يعتبرها سعيد يقطين الطريقة الّتي بواسطتها يقدّم الراوي قصّته حسب مفهوم تودوروف، كما أنّ نظرة يمنى العيد لا تختلف كثيرا عن هذا التحديد لمفهوم الصيغة ، فهي ترى أنّ البحث في نمط القصّ، هو بحث يتناول الأسئلة التالية : كيف يروي الراوي ما يرى أو ما يعرف من أخبار ووقائع ؟ هل يروي لنا التفاصيل كلّها وينقل حرفيا من مرجع ؟ هل يختصر ؟ هل يتصرّف ؟ وهو إذ يفعل ذلك هل يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة أم يروي بصوته عنها ؟ أم أنّه يدخل بين صوتها وصوته ، وكيف ؟[2]، تتطرّق هذه الأسئلة في مجملها إلى ما سمّاها جيرار جينيت المسافة والمنظور ، المسافة بين الراوي والشخصيات من خلال الحكي (حكي الأقوال والأحداث) والمنظور أي وجهات نظر الشخصية ، بمعنى أنّ الصيغة تهتمّ بالخطابات الّتي يشتمل عليها العمل الروائي بين الراوي والشخصيات ، ذلك ما يسمّيه سعيد يقطين بتبادل الأدوار الحكائية

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 163.

[2] - يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص 105.

انطلاقا من التمييز بين الراوي والشخصيات تمييزا كلّيا ، لا يتجلّى دائما بنفس الصرامة ، ذلك لأنّ تبادل الأدوار الحكائية قاعدة كليّة بدورها ، ونقصد بها تعرّض علاقات السرد والعرض بين الراوي والشخصيات للعديد من التبادلات يمكننا حصرها مبدئيا من خلال هذه القاعدة: الراوي/شخصية ، الشخصيات/الرواة.

من خلال الأدوار الحكائية تبنى الصيغة وفق نمطية : السرد/العرض وفق تبادل الحكي فتسير هذه العملية أحيانا على خطّ التتابع السردي، وأحيانا وفق عرض الأقوال والأحداث من قبل الراوي والشخصيات ، هنا يطرح سعيد يقطين نقطة مهمّة حول موقع الراوي « فهل نعتبر الراوي وهو يتحدّث مع الشخصيات شخصية وندخل خطابه ضمن حكي الأقوال أم حكي الأحداث ، ونفس الشيء يمكن أن نطرحه بصدد الشخصيات »[1]، وتبعا لذلك ينتهي سعيد يقطين في تقديره، إلى أنّ الصيغة أنماط الخطاب الّتي بواسطتها يتمّ تقديم القصة من خلال السرد والعرض ، هذه العملية يرجى منها الكشف عن عملية التلقّي ، ونجاحها مرهون بحسب العلاقة الّتي يقيمها المتكلم مع خطابه ومع قرائه ، أي المسافة قد تبدو بعيدة أو قد ينجح الراوي باعتماد أسلوب يظهرها كذلك ، وقد يعتمد أسلوبا يبقيه على قرب ممّا يرويه ، بمعنى أنّ الراوي قد يتوسّل أسلوبا مباشرا فيترك للشخصية نطقها ، فيبدو هو بذلك غير معني بالمنطوق ، أو محايدا اتجاهها ، وقد يتوسّل أسلوبا مباشرا فينقل هو المنطوق ، ويأتي السرد بصوته وقد تعدّدت الأصوات أو تداخلت ، فيأتي بذلك الكلام بأسلوب عنه من التصرف ما يحمّلنا على وصفه بآخر[2]، من خلال نوعية الخطاب بمتكلّمه وعملية التلقي ، تتحدّد الصيغة وتتحدّد أنماطها بحسب السرد والعرض من خلال الأنماط التالية :

* صيغة الخطاب المسرود : إنّه الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة ممّا يقوله ، ويتحدّث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقّي مباشر (شخصية) أو إلى المروي له الخطابي الروائي بكامله.

---

[1] – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 195.

[2] – انظر : يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص 105.

* صيغة المسرود الذاتي : يتحدّث المتكلم فيه الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمّت في الماضي ، أي أنّ هناك مسافة بينه وبين ما يتحدّث عنه ، وهي الّتي تقابل عند جينيت transposé ويمكن أن ندخل فيها التذكر وما يتصل بالاسترجاعات الماضية.

* صيغة الخطاب المعروض : يكون المتكلم في خطابه مواجها لمتلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي وهو الذي يسمّيه جينيت immédiat ويرى أنّه تنويع على الخطاب rapporté.

* صيغة المعروض غير المباشر : وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر ، لأنّنا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض para-discours الّتي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلالها أو بعدها ، وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى الآخر ، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر.

* صيغة المعروض الذاتي : وهو نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي ، إلاّ أنّ هناك فروقات بينهما تتمّ على صعيد الزمن ، فإذا كنّا في المسرود الذاتي أمام متكلّم يحاور ذاته عن أشياء تمّت في الماضي ، فإنّنا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام[1].

أمّا على صعيد آخر وفي نفس السياق ،يتبادر نمط آخر يكون فيه المتكلم (الراوي أو الشخصيات) في نقل خطابات عن أطراف أخرى والمسمى (المنقول) كما أطلق على تسميته سعيد يقطين ، ذلك بنقل هذه الخطابات سردا وعرضا ، ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلّم ثان ينقل عن متكلّم أوّل ، وفي هذا النمط نجدنا أمام نمطين :

* صيغة المنقول المباشر : وفيه نجدنا أمام معروض مباشر ، لكن يقوم بنقله متكلّم غير المتكلّم الأصيل ، وهو ينقله كما هو ، وقد يقوم بنقله إلى متلقّ مباشر (مخاطب) أو غير مباشر.

* المنقول غير المباشر : ومثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل ، ولكنه يقدّمه بشكل الخطاب المسرود[2].

---

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 197.

[2] - نفس المرجع ، نفس الصفحة.

يمتاز هذا النص الروائي، برصد مواقف مختلفة يعبّر عنها الزمن والصيغة لا لرصد الأحداث كونها وقعت في الواقع ، بل في البحث عن مسبباتها (لماذا وكيف) كون أي حدث ما لا يقع عبثا دون أسباب ، هذا ما يجعل الروائي من خلال الكتابة، القيام برصد كافة المحتويات في شكل يراعي فيه الإلمام بالحادث وبعملية تلقيه ، إنّ « ميزة الرواية هي أنّ الكاتب يستطيع أن يتحدّث عن شخصيته ومن خلالها ، أو أنّه يستطيع أن يتيح لنا أن نستمتع إليها عندما تحدّث نفسها... إنّ الروائي يهيمن على الحياة السرية كلّها ، ويجب أن لا نسلب هذا الامتياز منه. كيف يعرف الكاتب ذلك ؟ لا يكون متناغما في البداية ، فهو يبدّل وجهة نظره من المحدود إلى اللامحدود ، ثمّ يرجع إلى البداية ثانية... وكلّ ما يهمّ القارئ هو ما إذا كان التحوّل في الموقف من الحياة السرية مقنعا »[1]، وهو ما يتيح إلى إشراك المتلقّي في استخدام ذهنه، وتقديم تدخلاته في رصد التشابك الحاصل بين الأحداث من خلال الخطابات المتنوعة، الّتي تعرضها الرواية « إنّ هذه القدرة على تمديد الفهم وتقليصه ، أو القدرة الّتي تتبدّل فيها وجهات النظر ، أو هذا الحق للمعرفة المتقطعة نقدّم فائدة هامة لشكل الرواية ولها مواز في فهمنا للحياة »[2]، إنّ هذه العملية تتيح لنا احتمالات عدّة في النظر إل الرواية من زوايا متعدّدة ، وهذا ما سنحاول أن نتعقّبه في رواية " الشمس في يوم غائم ".

يضمّ النصّ الروائي الموجود أمامنا مجموعة من الخطابات ، يشكل خطاب الراوي فيها جزءا مهمّا كونه يشارك في أحداث القصة المدرجة في هذه الرواية ، إذ يمثّل شخصية البطل الذي ترصد الأحداث المشكّلة لتقاطع الخطابات الّتي يكون طرفا فيها ، إنّ الخطابات الّتي تحتويها رواية الشمس في يوم غائم تتشكّل من خلال خطابات كلّ وجهة من وجهات النظر لدى الشخصيات المكوّنة للرواية وهي : الراوي (الفتى الشاب) ، الأب ، رئيس القلم ، الأم ، الأخت ، العمّة وابنة العم ، وفي الجانب الآخر الخياط ، ضابط الإيقاع ، امرأة القبو ، زوجة الخياط. وكما بادرنا في عملية تحليل الزمن

---

[1] - إ.م. فوستر : أركان الرواية ، ترجمة: موسى عاصي، المراجعة اللغوية: سمر روحي الفيصل، جروس برس، ط1، 1994، ص 66.

[2] - نفس المرجع ، ص 63.

في الرواية من خلال نظام الوحدات فسنتّبع نفس الشيء في تحديد الصيغة ، وعليه فالوحدة الأولى تكون على الشكل التالي :

الوحدة الأولى :

أ) البحث عن الذات :

تبدأ هذه الوحدة بذكر الراوي لماضيه « حين كنت في الثامنة عشر من عمري كان لي هوايات تتناسب وذلك العمر... » ، فهو خطاب مسرود ذاتي يبتدأ به الراوي، ليبين من الوهلة الأول، المسافة الّتي يحاول منها سرد زمن الماضي ، ومن وجهة أخرى يكشف عن نفسه كونه المكلّف بعملية السرد ،كما بدى ذلك في الوحدات السابقة الّتي أتينا على ذكرها في الزمن ، ذلك من خلال ضمير المتكلّم ، والشكل الآخر هو أنّ الراوي مبدئيا يقدّم لنا صورة عن نفسه، دون أن يعطي للأحداث صورة أو انطباع ، هذا يحيلنا إلى أنّ الوحدة سيطغى عليها السرد ، هذا لا يمنع من وجود صور العرض وهي متنوعة ، إلاّ أنّها في الأخير تخدم صيغة الخطاب المسرود الذاتي لتأكّده ، وهو ما يقابلنا في أوّل صورة للعرض « فقد أفلست فرقة طرب جاءت بلدتنا على الساحل... » ، فهذه صورة في صيغة المعروض غير المباشر كون السارد هنا هو المعني بالأمر ليؤكّد أقواله ، وهذا ما نلاحظه في الجملة الّتي جاءت قبل جملة صيغة المعروض « وعندما اخترت الكمان لم أكن أقصده بالذات... » ، ليست صورة العرض الّتي جاءت مؤكّدة حضور الراوي فحسب بل عرض موقف سكان القرية من هذه الفرقة ، خلال عرض الراوي لردّة أفعالهم ، فالصيغة المستخدمة هي صيغة العرض المباشر، أي عرض موقف سكان القرية دون أن يكون تدخل الراوي ، إلاّ أنّ عرض هذا الموقف يحسب كموقف للراوي وبالتالي يكون عرض غير مباشر « لأنّ النظّارة ، وكلّهم من الرجال انقسموا حيالها فريقين : فريق تحرّش بفتيات الفرقة والآخر صفّر للعازفين ، ثمّ تطوّر ذلك إلى معركة بالأيدي والكراسي » ، ليَلي ذلك صيغة لعرض مباشر « فأوقفت الفرقة عملها لقناعتها أنّ الوقت لا زال مبكرا على بلدتنا لتتذوّق الموسيقى بدون تصفيق أو تصفير... » ، وتستمرّ هذه الصيغة، من خلال وصف حال الفرقة ومواقفها ، إلاّ أنّ صيغة العرض

المباشر المتكرّرة لا تكاد إلاّ أن تكون تجسيدا لمواقف الراوي، وهذا ما سنلاحظه في تعدّد تكرار هذه الصيغة ،وشكلها في المقاطع الأخرى ، لتطغى بعد ذلك صيغة المسرود الذاتي الّتي يصف فيه الراوي أفعاله « وكان أن اشتريت الكمان بثمن بخس... ثمّ بعته... ثمّ اشتريته هو نفسه بثمن غال... » « وأحبّ قبل كلّ شيء أن تعلموا...، اكتشفت أنّ لديّ جملة عيوب... » ، تتراطم الصيغتين (السرد/العرض) بصيغة أخرى هي صيغة المنقول ، وفيها ينقل الراوي كلام الأب ،وهي صيغة المنقول غير المباشر « وأنّني في نظر والدي لا أصلح لعمل مجيد ونافع ، مثل إدارة الأملاك وتنميتها » ، لتجسّد صيغة المسرود الذاتي للراوي، وهو ما يوضح انتشار هذه الصيغة في هذا المقطع ، فمن خلالها يقدّم الراوي أحداثا تتعلّق بشخصيته ، لتأتي باقي الصيغ مدعّمة لموقفه إزاء هذه الأحداث، وتتقاطع صيغ العرض غير المباشر ، بالسرد الذاتي لأنّها متعلّقة به « فلمّا اشتريت الكمان شرع كهل إيطالي كان يعطي دروسا على النوتة لابنة عمّي بتعليمي الموسيقى وفق الأصول الحديثة ، لكن الحلاق اعترضني وقال إنّه يستطيع أن يفعل ذلك أفضل من الإيطالي... » ، وفي صورة صيغة الخطاب المسرود « يهزّ كتفيه وهو يعزف ، فسألته لماذا ، فقال : هزّ الكتفين للانسجام » ، كما تندمج أيضا مع المنقول المباشر وغير المباشر « الإيطالي أكّد لي أنّ الموسيقى شيء من الروح والدماغ... أكّد أنّ — الخياط — أنّ الإيطالي أفضل لتعليم الموسيقى لو كنت سأتعلّمها حقيقة ». إنّ صيغة الخطاب الذي يأخذ هنا طابع المنقول المباشر وغير المباشر يقتفي مختلف التنويعات الصيغية الممكنة من مشهد (حوار) وترخيص الأحداث في تداخل مستمر ، لتصنع من صيغة الخطاب المسرود، كمؤطر لعملية القص مع تقديم الحكي تبدأ وتيرة تدفع الصيغ بكثافة ، كون الحكي بدأ يميل إلى العرض بعدما كان السرد على لسان الراوي المؤطّر ، يحدث هذا انطلاقا من اتصال الفتى الشاب (الراوي) بالخياط في تسلسل سردي للخطاب بين الشخصيتين « هيا يا فتاي لا تخيّب أملي ، لا تلتفت إلى أحد وإلاّ طعنت نفسك » ، ثمّ ينتقل الخطاب في صيغة العرض غير المباشر « وقال للجيران الذين تسارعوا للفرجة ووقفوا شبه حلقة في الداخل وعلى العتبة والنوافل : صفّقوا أنتم لإيقاعي فأقلّ خطيئة

تملك الرقص ، وقالت امرأة الخياط : أوقفوا رقصة الشيطان هذه » ، لتعاود صيغة الخطاب المسرود الذاتي حضورها من خلال لغة الوصف، على حسب مواضع الأحداث ممهّدة لصيغة العرض الذاتي الّتي يتحدّث فيه البطل إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز حدث ما ، هذا الحدث يتمثّل في رقصة الخنجر « وهتفت إلى ذاتي يا إله السماوات تقبل نذري » ، لكن هذه الصيغة واقعة كما هي الصيغ الآنفة الذكر في سياق السرد الذاتي ، كون الراوي يحكي هذه الواقعة في زمنها الماضي ،كما هو الشأن في صيغة المنقول غير المباشر الذي يأتي ذكره، على لسان الخياط في قصة يحكيها للراوي (الفتى الشاب) وهي في الأصل صيغة لعرض غير مباشر « كان الخياط قد روى لي أنّه قبل آلاف الأعوام ، في الزمن غير المسطور في كتاب ، كان معبد وكانت صورة في معبد وفتى يهوى الصورة الّتي في المعبد... لم تكن غريبة عنه ولكنه لم يتذكرها ، وحاول برجوعه إلى البيت أن ينساها فلم يفلح... » ، لكن صيغة المسرود الذاتي من خلال الراوي هي ما أريد للصيغة السابقة أن تنتهي إليه « أنا أيضا فتحت ذراعي ورفضت ، أنا أيضا حللت في روح الفتى، لقد رأيت كما رأى... » ، تطغى هذه الصيغة على لسان الفتى الشاب مع الخياط، أثناء كل لقاء بينهما في صورة تبدو فيها صيغة العرض غير المباشر أو نقل غير المباشر ، لكنها تنتهي لتبرّر هذه الصيغة المهيمنة في هذا المقطع (المسرود الذاتي)، وهو الشيء الذي يبدو من خلال المقطع المقابل، في صورة عرض ونقل غير مباشر « غضب والدي حين علم بالحدث... وأضاف والدي بنوع من الفخر : نعم يدرس الـــ philosophie ووالده ذو مكانة في الرأي » ، ليتوسّع الحديث من خلال صيغة المنقول المباشر ، حيث يضفي هذا النقل جوّا مساعدا لهذه العملية « ابتسمت أختي وهي تذهب وتجيء في الصالون لترتيبه ، كان خطيبها قد سمع بقصّة الرقص وانزعج لها ، أبدى هذه الملاحظة بنظرة تحريضية : الغجر وحدهم يرقصون على هذا الشكل لجمع الفلوس ، فقالت أختي : ولكن الجميع يرقصون... وحتّى أنت نفسك ، قال : نعم... هذا صحيح... أرقص التانغو في الكازينو، هناك يرقصون التانغو... أمّا الرقصة الّتي تعلّمها أخوك فترقص في الشارع » ، ينتهي هذا النقل وكأنّه يقدّم الأحداث الّتي من خلالها

ينتهي الراوي إلى حكمه على الأشياء في صيغة السرد الذاتي من خلال صورة المقطع الموالي « رأيته مرّة يرقص التانغو ، كان قصيرا ، كفّاه قصيرتان... » ، يمكننا القول أنّ كلّ صيغة يقوم بعرضها المقطع الأوّل للرواية في صيغ متقاطعة، لا تكاد تنتهي إلاّ بموقف أو رأي للراوي الممثل في هذه الصيغة (المسرود الذاتي) والأمر كذلك، كون الراوي شخصية فاعلة في مواقع الأحداث، وهو المكلّف بروايتها تبعا لمواقفه من زوايا متعدّدة ، فينتهي المقطع الأوّل هذا مثلما بدأ في صيغة المسرود الذاتي إلى صيغة المعروض الذاتي ، بمعنى أنّ البداية كانت متعلّقة بحكي الراوي أحداث الماضي، لتنتهي بصيغ المعروض الذاتي، لتعبّر عن حاضر الراوي « هل أنا غيمة تبحث عن ريح تحملها بعيدا ؟... » ، من خلال هذا الحوار الداخلي الذي ينتهي به المقطع.

إنّ حضور الراوي في المستوى السردي المكثف هذا ،انعكس على وضعه ومركزه في عملية القص ، الشيء الذي خوّله إنجاز عملية السرد بنفسه، بعيدا عن أيّ وصاية سردية لسارد مطلق الحضور والمعرفة ، ومن ثمّة فإنّ لجوء الراوي من خلال ضمير المتكلّم واختياره للمونولوج الداخلي ،كما سيتبيّن في المقاطع الأخرى في اعطاءه القدرة في امتلاك سبل التأويل والتفسير، لما يجري أمامه من أحداث ،كما لاحظنا ذلك في أشكال مختلفة، من خلال تعقيبه في آخر كلّ صيغة وفي هذا المقطع خصوصا.

ب) **لقاء ضابط الإيقاع** :

إذا كان المقطع الأوّل ،ومن خلاله شاهدنا طغيان صيغة المسرود الذاتي أوّلا ، فصيغة الخطاب المسرود ثانيا من خلال لغة الوصف الّتي اعتمدها الراوي في استرجاع ماضيه ، فإنّ المقطع الموالي ومن خلاله تبدأ صيغة المسرود الذاتي تتوازى مع صيغ أخرى، من خلال شخصيات القصة، تأكيدا على التوجه الذي ارتضاه الراوي لوجهة نظره، من خلال وجهات النظر الأخرى، عارضا بذلك خلال لغة الحوار (المشهد) في بداية المقطع الذي يستهلّه الراوي بسرده، من خلال الصيغة نفسها (المسرود الذاتي) في نقل أحداث من جهة ووصفها من جهة أخرى ، لينكسر هذا المسار في أوّل لقاء مع ضابط الإيقاع، إذ تتلاقى خطابات أخرى، توازي خطاب الراوي وفق صيغ أخرى من خلال صيغة

العرض غير المباشر « للأسف لم يكن الخياط موجودا... وسألت عنه فقال لي رجل يعمل عنده إنّه لا يعرف متى يأتي ، وبعد أن تفحّصني مليا سأل بفضول ودود : أنت الذي رقص رقصة الخنجر ؟ » إلى صيغ (عرض مباشر) حيث يكون الراوي طرفا في هذا الحوار إلى جانب ضابط الإيقاع، فتتخلّل هذه الصيغة نقلا مباشرا من خلال محطات الوقف (الوصف) حين تعقيبه عقب حواره مع ضابط الإيقاع « سمعت ذلك في الحيّ ، مدحوا رقصتك كثيرا... ، حاولت تضليله فقلت : هذا غير صحيح ، أنا لا أذكر ذلك ، قال الرجل بطيبة : ربما... الراقص أو العازف لا يراقب نفسه ، إذا فعل تعثّر كمن يركض أو يقفز وهو ينظر إلى حركة رجليه... قلت : ولكنّه لا يضيع عن الدنيا ، يذكر ما وقع له على الأقل ، فتأمّلني بهدوء كخبير يتفرّس في تمثال وقال كأنّه يلخّص تجربته في رأي اطمأنّ إلى صحّته » ، تتراجع وتيرة صيغة الخطاب المسرود الذاتي إلى صيغة العرض المباشر، بين الراوي (الفتى الشاب) وضابط الإيقاع، ليصبح هذا الأخير هو من يتكفّل بصيغة السرد (الخطاب المسرود) أو صيغة الخطاب المسرود الذاتي ، يبدو ذلك جليا من خلال أسئلة الفتى الشاب لضابط الإيقاع ، هذا الأخير الذي يسترجع ماضيه لسرده على الفتى إجابة على استفساراته ، كما يتخلّل هذا السرد صيغة النقل المباشر ، على أنّ الفتى الشاب (الراوي) هو الشاهد على اللقاء وهو أيضا من يقوم بنقل هذا المشهد (الحوار)، خلال لحظات الوقف والوصف والحوار الداخلي « كنت عازفا في زماني... وهذا معلّم جديد قلت في نفسي... عبدت العزف زمنا وبرعت فيه... أدخل الخيط في ثقب الإبرة باذلا مجهودا بصريا لإدخاله ، وتابع قائلا : بعد ذلك هجرته... مللته ؟ ! »، يتبع السرد في هذا المقطع صيغة المسرود الذاتي، لضابط الإيقاع في حين كان الفتى الشاب الطرف الثاني المقابل لهذا المشهد ، هذا الأخير الذي كانت وظيفته، نقل تفاصيل هذا المشهد في صورته المباشرة، مع صيغة العرض المباشر الّتي تبدأ وتيرتها تتكثّف،حين يكون الفتى فيها يحاور ذاته من خلال الحوار الداخلي الذي يتوازى مع حديث ضابط الإيقاع له في البحث عن الذات ، كما أنّ هذا المشهد يتضافر خلال تداخل الصيغ، في صورة من صور التناص « آدم نام... ويد الله سلّت منه ضلعا ، أخذت شطرا... وعن هذا الشطر

كان يبحث... أعطاه الجنّة ، كلّ ما في الجنّة... وبدا حزينا... الغيمة فوقه داخله ، وشعور الوحدة يعذّبه... يا ربي يا ربي إنّي حزين ، ولكي لا يحزن ردّ شطره إليه فاغتبط آدم واستراح ، صار كاملا » ، واضح من صورة هذا التضمين الذي أتى مواكبا لمشهد الحوار الذي جمع الشخصيتين ، فبعد تفاعل الصيغ بين الجانبين لم يكن له معنى إلاّ تأكيد مسعى الفتى في اكتشاف حقيقة نفسه والتوق إلى خلاصه ، ينتهي المقطع بصيغة المسرود الذاتي للفتى باستحضار الماضي، ثمّ صيغة الخطاب المسرود، فصيغة العرض الذاتي من خلال أحلامه الّتي يصنعها لآماله. في هذا المقطع يبدو أنّ تأكيد الراوي، جاء ليؤكّد أنّ أناسا آخرين يقاسمونه العناء ، هذا ما نجده عندما يجد شخصية، يتلقّى عنها نفس الهموم والأحلام، ليسرد عليه إزره الذي يتقاسمانه معا ، ضابط الإيقاع يبدو راو ثان في هذه الرواية، والراوي الحقيقي شخصية تتلقّى ما تحمله،ويؤكّد هذا حضور صورة المشهد (حوار) في هذا المقطع، الذي من خلاله أكّد أنّ ضابط الإيقاع يملك كينونته الفاعلة، مثله مثل الراوي الحقيقي في عملية استرجاع الماضي بهذه الصورة، الّتي غالبا ما تؤكّد هذا التبرير ، كما يتأكّد من خلال حضور الشخصيات الأخرى الموزعة في الرواي،فتوجه مسار السرد من حيث مواقعها ومواقفها،ومن ناحية أخرى يكتسي الحوار دلاليا ،فيحيل إلى المتلقي خطابا أو تساؤلا ،مغزاه هل التواصل بيننا وبين أنفسنا أو بيننا وبين الآخرين أمر يسير ؟ هل نحرص على البوح بكلّ شيء ؟ هذا وتساؤلات أخرى تطرح تنتظر الإجابة.

الوحدة الثانية :

أ) بيت العمّ :

بداية المقطع، تتكرّر بنفس الصيغة الّتي سادت بدايات المقاطع الأخرى (المسرود الذاتي) ، يستهلّ المقطع باستفسار حول غياب شخصية الخياط « أين اختفى الخياط ؟». إنّ الملاحظ في هذه العبارة، دلالتها في مجرى الأحداث وسيرورتها ، فالخياط هو أيضا حلقة مهمّة في الرواية وفي وتيرة الأحداث ، وفي غيابه كان الزمن متوقف لدى الفتى

الشاب ، كان الفراغ ملجأ لأمور أخرى « تسكعت في أماكن شتى... كانت ابنة عمّي في البيت تعزل نوتاتها عند الأصيل ، وقد فوجئت بزيارتي إلى درجة الارتباك » ، يصف الراوي ابنة العم وحالها هذا، مع تداخل وتقاطع بين صيغتين : أوّلا صيغة العرض المباشر من خلال موقف زيارته إلى بيت العمّ، في مشهد لقائه بابنة العمّ وصيغة العرض الذاتي ثانيا متمثّلة في الحوار الداخلي، الذي كان جزءا من لغة الوصف « وفكرت هل سمعت ابنة عمّي الأرغن مثلي ؟ لا غيمة فوقها تكون في داخلها ، ضلع مسروق -قلت في نفسي- شطر ضائع ». سمة أخرى بارزة في هذا المقطع، هي لغة الوصف والحوار الداخلي على لسان الراوي أثناء وجوده في هذا البيت، ودلالة ذلك أنّ شخصية يسلّط عليها الضوء هي ابنة العمّ تمثّل حالة تتنافر وطموحات الفتى ، لذا فتتكثّف صيغة العرض المباشر نوعا ما بدرجة أقلّ، عن صيغة العرض غير المباشر والسرد الذاتي الّتي تظهر أنّ شخصية ابنة العمّ في الرواية دال من غير مدلول وفاقد له ، يفتقد سلطة الرأي ووضعها في مقاطع الرواية ويصبح مجرّد كلمات في ملفوظ الراوي، وسلطة لتحفيز صيغة المسرود الذاتي الّتي يمثّلها الراوي وتعزيزا لها « خذني معك قالتها و لم ترفع نظرها إلي ، تجنّبت أن ترفع إلي ودون أن ألتفت سألتها : إلى أين ؟ (قالت) إلى ذلك الخياط » ، والحال عليه عندما يتحوّل الحوار بين الفتى وامرأة العمّ في صيغة العرض غير المباشر والمباشر معا « كانت هذه امرأة عمّي سيّدة تجاوزت الأربعين ، رقبتها قصيرة ، وجهها طافح مدوّر كوجه القناع ، حييت ، ابتسمت : أنت هنا ؟ وذلك الخياط ؟ صحيح أنّك رقصت في الشارع ؟ أنا لم أصدّق ! — صدّقي... ».

يترابط العرضان المباشر وغير المباشر في هذا الحوار ،كون الفتى طرفا في صيغة العرض المباشر،عندما يكون معنيا بالكلام وفي صيغة العرض غير المباشر، حين ينقل موقف طرف ثالث في الحوار ، وهذا ما نلاحظه في هذا المشهد « وقالت ابنة عمّي : كفى يا أمّي... هو لا يحبّ الكازينو — ولكن والده يحبّها... احتجّت ابنة عمّي بنـــزق: لماذا تحقدون كلّكم على هذا الخياط ؟ هل لأنّه فقير ؟ » ، ينتهي المقطع بتقاطع الصيغتين، وينتهي كما سبق الإشارة إليه بنهاية تتعقب، كلّ حدث لتنتهي إلى وجهة نظر

في صيغة عرض مباشر، إلاّ أنّ السياق يحمل في طياته من خلال التمعّن، في صيغة السرد الذاتي خصوصا، والصيغ الأخرى كما نشهدها ،في الفقرات الأخيرة من هذا المقطع ما هي دعما لهذه الصيغة « تبادلنا ابنة عمّي وأنا ابتسامة قصيرة راضية ، ولم نتكلّم... خرجت من بيت عمّي شاعرا بعرفان الجميل ، هنا قلب مثل قلبـــي ينشد الانعتاق... وتمنّيت من كلّ جوارحي السعادة لابنة عمّي وتساءلت من أيّة جهة ومع أيّ ريح ستأتيها السعادة إذن ؟ » ، كلّها تؤكّد حضور الراوي في هذا المقطع كون الطرف الآخر لا يحمل نفس التوجهات.

ب) **ضابط الإيقاع** :

يتباين هذا المقطع في بدايته، بين صيغتين تعبران عن الحضور الدائم للراوي ، الأولى في بداية الفقرة ،حيث الصيغة صيغة الخطاب جاءت بصفة العرض المباشر، حين يعرض الفتى الشاب حالته الآنية الّتي بدت بماض قريب « ساءت حالتي النفسية يوما بعد يوم ، تحوّل تهيّج السعيد إلى همود كئيب كالذي ينشأ عن خيبة أمل ، وجاءت رومانتيكية الشباب فضاعفت أزمة الشعور المأساوي » فالحالة الّتي يستشعر فيها الفتى ذاته تحمل على التعبير، عنها بالكلام في قوت أو لحظة هذا الشعور « كان الأمل المعذّب خيرا من اليأس المريح ، وكان السفر خلاصا بذاته لكنه يحمل معنى التخلي عن الأمنية في اللقاء ، وهكذا تركت نفسي نهبا لرياح الحيرة ، وكقارب قطعت مرساته ، واستسلم إلى النوء » ، لتبدأ هذه الصيغة في الانكسار، لأنّ صيغا أخرى ستوازيها في هذا الدور . ذلك ما يبدو جليا في الفقرة الموالية ،من خلال نفس الصيغة الّتي يعرض بها الراوي ذاته ، فينتاب القارئ أنّ الراوي يندمج صوته، مع الصيغ الأخرى باقتصار على صيغ النقل المباشر ، فهو بهذا يمنح الشخصيات الأخرى دورها الحقيقي، في التعبير عن آرائها في عملية السرد وأخذ مكانها ، فيعدو هو شخصية عادية تتفاعل مع الشخصية الأخرى ، إنّ أوّل شيء يشعرك بذلك «وشاءت المصادفة أن يغيب الخياط عن البلدة ، كنت أسأل عنه في الدكان فيبتسم ضابط الإيقاع بلطف ولا يفيدني بشيء لأنّه لا يعلم شيئا ، وقد جذبني هذا بوداعته أو بطابع الحزن المبهم الذي يوشحه » والملاحظ هو تعدّد الزيارات، الّتي

كانت بمثابة بحث يتعلّق وجدانيا بشخصية الخياط، وهذا يعزّز رحلة البحث عن الذات الّتي ما زالت تستمرّ عند الفتى ، والشيء الثاني تعلّقه بضابط الإيقاع ومحالة الاقتراب منه أكثر بغية شحن تطلّعاته « كانت أنامله خاصة تستأثر تفكيري وأذكر قوله : إنّما ماتت، فتعتادني صورتها وهي حيّة توقع ألحانها فأتساءل : لماذا إذن ماتت ؟ ولماذا مات القلب ؟ ثمّ لماذا عندنا تموت القلوب مثل الأطفال مثل الأزهار أقبل أوانها ؟ » ، من جهة أخرى في عملية استرجاع زمن الماضي ينقل إلينا قول الخياط « ويا بنيّ — قال لي الخياط ذات مساء — نحن من صلصال مثل سائر الناس في سائر البلدان من صلصال... » فمن خلال هذين الصورتين لصيغة العرض غير المباشر، الذي يكون فيها ضابط الإيقاع والخياط بمثابة الراوي ،الذي يسرد الأحداث للراوي الحقيقي، فتقتصر مهمّته عرض مشاهد الحوار ، أي نقلها في صيغة ناقل مباشر وعارض غير مباشر لأقوال ضابط الإيقاع والخياط ، بل إنّ الخياط عندما يسرد ماضيه، من خلال هذا المقطع يتحوّل إلى راو في صيغة سرد ذاتي يتفاعل مع شخصية الفتى ، وهكذا فإنّ استحضار الراوي الحقيقي لهاتين الشخصيتي، له دور فعال في خفض وتيرة صيغة السرد الذاتي للراوي الحقيق،الذي تتقاطع أدواره لتعبّر عن تردّده وقلقه النفسي رغم ذلك يشعرنا الراوي الحقيق أنّه موجود من خلال وقف المشهد (الحوار) أو من خلال الوصف أو المونولوج الداخلي ، هذه الوقفات الّتي من خلالها ينتهي إلى عرض مواقفه انطلاقا من احتكاكه بهذه الشخصيات المركزية ، وهذا ما يبدو أنّ المقطع ينتهي إليه، في صورة سرد ذاتي لضابط الإيقاع، يسترجع فيه الماضي الذي يلقيه على الفتى الشاب. إنّما ما يمكن استخلاصه في هذا المقطع تداخل المشاهد والصيغ في صورتها الكثيرة وتلوّناتها الصيغية، إذ أسهمت في تراكم الأحداث أوّلا وتقديم صور أخرى من صور الصيغ في تنوّعها بإيقاعات مختلفة، تجعلنا نستخلص أنّ المبرّر الوحيد الذي من خلاله نثبت وجود صيغة السرد الذاتي للراوي الحقيقي، هي في تتبع الأجواء النفسية الّتي كان عليها، عندما أتاح للشخصيات الأخرى حضورها الفعال،في تأكيد عدم اكتمال التجربة.

الوحدة الثالثة :

أ) سكان القبو (*) :

تسود في بداية هذا المقطع، بوادر تحيل إلى رجوع الراوي الحقيقي إلى عملية السرد ، لتوضح نسبيا أنّ المقطع السابق، الذي بادر الخياط وضابط الإيقاع فيهما إلى سير عملية السرد، لم تكن إلاّ مرحلة لسيرورة أحداث مرّ بها الفتى ، ليسترجع كما أشرنا في بداية المقطع الموالي، زمام عمله في تحريك عملية السرد ، يبدأ المقطع بصيغة العرض الذاتي من خلال شعور الفتى السعيد بعودة الخياط « عاد الخياط بعد فأزمعت الذهاب إليه : لكم تعذّبت في غيابه... » ، كما تبدي دلالة المقطع، شعورا آخر في الحضور الدائم لشخصية الخياط وضابط الإيقاع،وتأثيرهما في توجيه الخطاب ، وهذا ما نلحظه في تكرار اسميهما في الرواية ، وكأنّ عملية التلفظ الّتي يديرها الراوي، هي في ذاتهما وعملية التكرار هاته ذات مدلول،كون ذكر الاسم في حدّ ذاته يحيل إلى توجه ما، وإلى هوية معيّنة ، وهو ما سيذكر خلال وصف الراوي لهما، بداية من وصف البيئة الّتي يعيشان فيها (الأكواخ والقبو) « كان بيته في الطابق الثاني لبناء قديم ، الطابق الأوّل قبو مهجور كما بدا لي في الزيارة الأولى... » ، تستمرّ صيغة الخطاب المسرود في عملية مسح شامل إن صحّ التعبير للمكان،الذي يقطن فيه الخياط ثمّ تمتزج هذه الصيغة بصيغة العرض الذات، من خلال الملامح الّتي انتبه إليها الفتى في وصف المكان « لفتني في غرفة الخياط نافذة تطلّ على القبو الذي تحته... » ، لتتخلّل هذا التقاطع أيضا، صيغة النقل المباشر « قالت – زوجة الخياط – بصراحة زاجرة : لا تنظر إلى تحت ، فاستثارت فضولي » ، أمّا الشيء الأساسي في هذه الصيغ هي حضورها، في خدمة الصيغة الأساس (صيغة العرض الذاتي) الّتي تسود هذا المقطع ، هذا الأخير الذي تغلب على لغته لغة الوصف والحوار الداخلي، معبّرة عن قلق الشاب وفضوله لاستكشاف القبو الذي مُنع من رؤيته ، تنتهي رحلة الكشف هذه، في نهاية المقطع إلى بدايتها،حين تنتابها خوف الفتى وتردّده من خلال لغة الوصف والحوار الداخلي، الّتي جاءت في سياق صيغة العرض الذاتي المعبّرة عن الفتى ، ينقلها الراوي إلى صيغة أخرى، تعكس تماماً ما كان سابقا في

قراءة مقارنة لنمطين من الصيغة الّتي يحملها كل سياق ، فمن الصيغة السابقة (العرض الذاتي) إلى صيغة المنقول المباشر،الذي يتخلّله أيضا المنقول غير المباشر في مشهد الحوار الذي جمع الأسرة ، فبعد أن يصف الراوي هذه الجلسة الّتي اجتمع فيها أفراد الأسرة، ينقل إلينا الراوي الحوار الدائر بين الوالد والأخت ورئيس القلم ، فتكون صيغة النقد هنا نقل غير مباشر للحوار، وهي الصيغة الملازمة لهذا الحديث ، إلى أن يتدخّل الفتى (الراوي) فتنتقل الصيغة إلى الخطاب المنقول ، وعند تداخل الصيغتين تظهر لمحات الوقف، كالوصف والحوار الداخلي « سعادته معني بالتانغو أكثر... سيكون سعيدا بمراقصتك ! ، صاح والدي : لا أسمح ، لا أسمح ، امتعق رئيس القلم وبحركة مسرحية نزع الفوطة وأشعل سيكارة ونهض من المائدة... » ، كما قدّمنا بداية ،يبدو أنّ الراوي استعاد عمله في عملية السرد، ليعطينا الصورة الكاملة الّتي تنطلق منها رحلة الاكتشاف ، ها هو يعطي لنوازعه حرّيتها فيتردّد كثيرا على الخياط بحرية ، وينقل مواقفه إلى الأسرة ، إنّه في هذا المقطع يشير إلى تأكيد حضوره في صيغة العرض المباشر ، وفي الجانب الآخر الذي يحتوي حياة الأكواخ، وفضوله في الاكتشاف وتدخله في الحوار، وإبداء وجهة نظره للطرف الآخر (القصر)، لذا تبدو ميزة العرض الذاتي الّتي ينتهي بها الحوار الدائر بين أفراد الأسرة، من خلال صيغة النقل المباشر- تحيل إلى أنّ هذه الأخيرة ما هي إلاّ ردّة فعل، لما يمكن أن نسمّيه خطاب المسرود، يمثّله الفعل في صورة مشهد الحوار.

ب) **سكان القبو** (**) :

يتأكد حضور الراوي في هذا المقطع منذ البداية كما كان عليه في المقطع السالف حضورا يؤكّد من خلاله بداية إشراقة جديدة باتت تظهر في الأفق « استأنفت أخذ العزف عن الخياط ، كنت أرقص أيضا... » ، في سياق ذلك يتناول اللقاء الذي جمعه بالخياط في صيغة العرض المباشر الذي يدور حول ضابط الإيقاع « قال لي : هذا فنان ، وأضاف بعد أن هزّ برأسه : الآن لا شيء ، وأردف : خسارة ! » ، يتقاطع تواتر هذه الصيغة بصيغة عرض غير مباشر يقف من خلاله الراوي ليصف موقف الخياط « تجنب بمهارة أن يلامس الوتر الذي أغريه بالعزف عليه ، كان أميل إلى الكلام المتقطّع وقد

تغلغلت رقّته في قشرة من القسوة الناشئة عن همّ داخلي » ، ثمّ يستأنف الحوار بصيغة العرض المباشر ليتخلّله أيضا وقف آخر هو حوار داخلي يعبّر عن صيغة العرض الذاتي من خلاله عن اضطرابه وقلقه إزاء الموقف الجديد فتتوالى صيغة العرض في هذا المقطع تأكيدا على الحاضر من خلال الحوار الذي دار بين الجانبين بالموازاة مع صيغة العرض الذاتي إمّا تعقيبا أو وصفا ، ذلك ما يؤكّد حضور الراوي من خلال ردود الفعل المتمثلة في تعقيبات بلغة الوصف غالبا لتنتقل صيغة الخطاب إلى صيغة الخطاب المسرود « ثلاثة أيام مضت وبابها مغلق ، مررت بالزقاق ، في طريقي إلى الخياط وفي طريقي إلى الأحياء الفقيرة ، مررت بدون هدف لأجل الزقاق وحده ، لكي أراها ، وبدوت متسكعا يلفت النظر وهو يحوم حول قبو لا يعرف عن سكانه شيئا » ، ثمّ تتوالى صيغة العرض الذاتي أين يكون الراوي في هذه الفترات يسعى إلى إحاطة أفعاله وفق الأحداث الدائرة ، أي وفق تكييف الوضع الذي يتبادر من خلاله ، لتكون هذه الصيغة بتقاطعها مع صيغة السرد الذاتي كنتيجة تمهّد المقام باستحضار زمن الماضي ذلك لرصد الفعل المقدّم عليه ومقارنته بماضي تشبّث به الآخرون (القصور) ، لتعاود صيغ العرض في اتساعها من جديد كواسطة يبدو من خلالها الراوي يبرّر الشيء في صورة موضوعية محايدة في باقي المقطع ، مع حضور دائم لمظاهر الوقف متمثلة في مشاهد الحوار الداخلي واسترجاع الماضي.

في هذا المقطع يتنوع الخطاب بصيغ العرض وأنواعها ، كون هذا المقطع بالذات مرحلة من المراحل الناضجة المتقدمة للوعي في شخصية البطل ، لذا جاءت صيغة العرض الذاتي بالذات لتكشف عن نفسها وتبرّر موقفها وتعرض لذلك كافة الوسائل لإثبات ما تنوي القيام به ، ذلك يبدو من خلال لغة الوصف وملاحق الوقف المختلفة المعبّرة عن حضور الراوي في وسط تتنوّع فيه الخلفيات الفكرية الّتي تساهم في بلورة هذا الوعي ، وصيغة العرض الذاتي بالخصوص هي الّتي منحت الراوي سرد الوقائع الكفيلة بردّ الأسباب في هذا المقطع.

ج) **رقصة الخنجر** :

مع الأحداث المتوالية في مقاطع الرواية تبدو الأمور وهي في مراحل النضوج لتبدأ شخصية الفتى الشاب (الراوي) تشهد نوعا من الانفصال لتأكيد ذاته ، ذلك بداية من المقطعين السابقين عكس ما كان سائدا في المقاطع السابقة ، حيث كانت صيغة العرض متاحة لضابط الإيقاع والخياط لتأكيد أنّ حضورهما لا يزال فاعلا وبنفس الحضور الذي شهدناه ، لكن تتجدّد من خلال المقطعين السابقين وجهة نظر الفتى المغمور ، ذلك ما يحاول فعله هذا المقطع من خلال صيغة العرض الذاتي ، ذلك من خلال السطور الأولى الّتي يستهلّ بها هذا المقطع « يا إلهي كم شعرت بالنقمة والمهانة ، وكم فكّرت في وضعي وسلوكي وعائلتي طول الأيام الّتي تلت دخولي بيت المرأة وخروجي منه مرتبكا مهزوما... » لتأخذ هذه الصيغة منحى جديدا في توسعه حتّى إذا انتقلت إلى صيغة أخرى لا تعدو إلاّ أن تكون ملازمة لها ، أي ملازمة لحضور شخصية الراوي في صيغة السرد الذاتي « لقد عاشرت في المدينة شبابا لا يفكرون على طريقة أسرتنا ، واشتركت يوما في مظاهرة وطنية ، وأمام السراي وكان والدي في الشرفة يترجم للمستشار شعاراتنا وهتافاتنا... » ، لكن يبدو أنّ عملية التبرير سارية في هذا المقطع ، ذلك من خلال إضفاء شرعية صيغة العرض الذاتي المعبّرة عن نفسية الفتى في نقطة التماس الحاصلة مع صيغة العرض المباشر عند لقاء الفتى بالخياط ، كما تبدو صيغة العرض غير المباشر من خلال الوصف ، والتعليق على أحد المواقف المرابط لكلّ الصيغ الأخرى ومثال ذلك شكل الوقف في مشهد الحوار الداخلي « صار حزينا ، لم ينفعل ولكن صار حزينا : في قارع البئر نحن... وعزف ، ترك أنامله تداعب الأوتار قليلا » ثمّ يلي ذلك مزيج بين صيغات العرض المتنوعة ، فصيغة الخطاب المسرود الّتي يتغلّب عليها في هذه الفقرات لغة الوصف المصاحب للحوار م خلال التفاصيل الجزئية المركبة في هذا المشهد « تراكب الجيران ، أطفالهم أوّلا ، الأطفال يحبّون الأعراس » ، لتلازم صيغة العرض غير المباشر «سمعت واحدا منهم يقول : هذا هو العريس ، قال الآخر : العريس يلبس طربوشا ولا يتحرّك » لتتداخل أيضا مع صيغة الخطاب المسرود حين يقوم الراوي بسرد ووصف

مشهد الخياط وضابط الإيقاع في إحياء رقصة الخنجر بموازاة دائمة مع صيغة العرض الذاتي إلى الراوي لتؤكّد الحضور الفعلي للفتى وتكشف من حين لآخر بحسب لغة الوصف وصيغ الخطاب السردي ، من مثل ذلك وصف الحلقة الّتي يجتمع فيها الجميع ، إنّ حضور صيغة العرض الذاتي موجودة دائما لتؤكد إمّا حوارا أو مسار الحوار ، أخذ وعطاء ، وإبداء للرأي وخطابا أيضا ، لتؤكد دوما على ردّة الفعل ، والفعل من خلال لغة السرد أو الوصف أو من قبل الصيغ الأخرى ، في بعض الفترات يجسّد حضور صيغة السرد الذاتي خلال استرجاعه لبعض لحظات الماضي متمثلة في مشاهد الحوار الداخلي محيطا بكلّ جزئية كانت تحت طائل الوصف ، هكذا تتواتر الأحداث من خلال صيغ العرض المختلفة هذه ، لتؤكد اللحظة الراهنة الّتي بموجبها يتحدّد مصير الفتى الذي انتشى من خلال رقصة الخنجر حكمته وسفينة الخلاص ، هذا ما ينجح في إبدائه دون ريبة في نهاية المقطع.

الصيغة في المقطع إذاً هي صيغة العرض في صوره المختلفة ، وصيغة العرض الذاتي هي المحور الذي من خلاله تعدّدت صور صيغ العرض الأخرى لتؤكد تقدّم وتيرة الأحداث في الرواية وتؤكد أيضا المكانة الّتي تحتلّها شخصية الفتى من مقطع لآخر.

د) **القصر** :

صيغة العرض هي صيغة هذا المقطع ، فللوهلة الأولى من أوّل فقرة في حجمها المتوسط لهذا المقطع تتبادر صور متعدّدة لهذه الصيغة ، كان القصد من ذلك تسجيل ردود الأفعال المختلفة وإن كان يغلب عليها طابع التلخيص وسرعة الحكي ، فمن صيغة العرض الذاتي « ضمّد الطبيب في المدينة جراح الركبة ، لم أقل شيئا لأهلي... » ، إلى صيغة العرض غير المباشر « جاءت والدتي وقبّلتني ، بكت عند سريري وقبّلتني ، قالت : أنت تتلف نفسك... » ، ثمّ رصد صيغة العرض المباشر عندما يكون الفتى في حوار مع شخصيات أخرى مثل مشهد الحوار بينه وبين ابنة عمّه فتتقاطع صيغة المنقول غير المباشر هذه من خلال رصد حوار داخلي أثناء هذا اللقاء « لاحظت ارتعاشتها الخفيفة... أنا ؟ ويهتمّ إذن ؟ يعرف ؟ يا كتبي المدرسية ، يا نوتاتي الموسيقية ؟ يا دوسات البيانو ، يا

خيالاتي ، أنت لم تقولي له شيئا ، أنا لم أقل شيئا... وما جدوى ذلك ؟ » ، تتجسّد هذه الصيغة من حين إلى حين بين طيات هذا الحوار في شكل الخطاب المسرود كما لاحظنا في مفهوم هذه الصيغة وصيغة المنقول غير المباشر ، هي صيغة عرض غير مباشر ، بمعنى أنّ الراوي ينقل إلينا نفسية الطرف الآخر في حاضر الحوار الذي يدور بينهما بتكرار هذه الصيغة كثيرا في مشهد هذا الحوار بالكثافة نفسها الّتي ذكرناها من قبل ، ودليل الراوي في ذلك المسافة الّتي من ورائها قدّر وجهة النظر هذه من خلال الوصف الذي كان مناسبا عند كلّ لقاء بينهما حين كان هذا اللقاء يمرّ في سكون ، ولهذا السكون مثوله حين يعطي صورا للمسافة الّتي ينظر من خلالها الواحد إلى الآخر ، يتخلّل ذلك صيغة العرض الذاتي الّتي تشكّل هنا ردّة الفعل الّتي من خلالها يرصد سلوك ابنة العمّ في وصفها في هذا الحوار الداخلي ، ليكون الراوي فيه مؤطّرا. لقد فسح الحوار الداخلي المجال أمامنا لإعطاء نظرة مقربة لباقي الشخصيات الأخرى (محكي الأقوال) في حين تتراجع نظرة السرد المسلطة للأحداث (محكي الأحداث) لتعرض انعكاسات الوجدان الداخلي والذهنيات المختلفة للشخصيات ، ترجع الأحداث هنا إلى ما افترضناه للرواية في حدث النكسة إلى الزمن الافتراضي لها ، أمّا أوصافها من خلال أحداثها في الرواية فهو ظاهر ، نتيجة لذلك يهيمن على الرواية (محكي القول) من خلال كشف دواخل الشخصية النفسية أمامنا بوساطة الراوي فتقف هذه الوجهة سبيلا أمام الشخصية كي تشهد ما يختمر في داخلها من اضطراب وقلق. إنّ الحوار الداخلي كخاصية لمحكي الأقوال يفضي إلى هيمنة صيغة العرض كما هو الشأن في هذا المقطع بالمقابل تتراجع صيغة السرد ، والحوار الداخلي هو فرصة لعرض حقيقة الأفكار والإحاطة بها وغالبا ما يأتي ليكشف عن اضطراب الشخصية في صور مختلفة كالشكوك والتساؤلات واللايقين الّتي عبّر عنها في مقاطع الرواية ، هذا ما يبدو في لغة الحوار السابق في عدم انتظام الجمل بين حضور وغياب وكثرة الاستفهامات والتعجب ، وعلامات الوقف المتعدّدة كانت سمة بارزة ، والحوار الداخلي من جهة أخرى صورة من صور الوقف الّتي من خلالها تتوقف صيغة السرد المتسارع للأقوال والأحداث.

هـ) **امرأة القبو** :

المقطع هذا كالمقطع السابق ينقل إلينا صورة عن البيت بلغة الوصف ولغة الحوار الّتي من خلالهما يتضح توجهات أفراد الأسرة ، لقد كان هذا المقطع نقطة تحول في الرواية ذلك ما لاحظناه سابقا عند تطرّقنا للزمن المكوّن الأوّل للخطاب السردي في هذه الرواية ، وكان من الممكن أن يكون هذا الأخير خاتمة للرواية لكون هذا المقطع ساحة لتحولات أخرى ، تختلف بداية هذا المقطع عن بقية المقاطع السابقة حين يبدأ هذا الأخير بصيغة الخطاب المسرود « فوجئ أهلي في اليوم التالي بزيارة غير متوقعة... » ، فمن خلالها تتوسع دائرة السرد لتشركنا في اتخاذ المسافة الّتي من خلالها نرصد وجهة نظرتنا ، بمعنى أنّ الراوي يريد من المتلقي أن يشارك من خلال هذه الصيغة في إبداء وجهة نظره من خلال المسافة الّتي أراد وضعه فيها وما يبديه هذا الأخير خلاله من وجهات نظر ، تنتقل الصيغة بعد ذلك إلى صيغة المنقول المباشر والمنقول غير المباشر من خلال زيارة امرأة القبو ، أمّا فيما يخصّ صيغة المنقول المباشر فينقلها الحوار الدائر بين أفراد الأسرة وامرأة القبو (غير المرغوب فيها) ، ليكسّر الحوار بصيغة العرض غير المباشر ، فمن خلالها نظهر بوضوح شخصية الراوي في شكل الناقل والسارد والعارض « وقفت والدتي كدجاجة صغيرة رأت خيال طير يمرّ على الأرض الّتي يقف عليها فراخها » ، ثمّ تتقاطع هذه الصيغة بصيغة العرض الذاتي خلالها يتجسّد حضور الراوي (الفتى الشاب) « كنت أنا في هذه اللحظات وراء الباب ، قفزت من السرير وأحطت لما يجري في الصالون... » ، تتواصل صيغة المنقول المباشر من خلال استمرار الحوار الدائر بين امرأة القبو وأفراد الأسرة في غياب شبه مؤقت للفتى ذلك في صورة صيغة النقل المباشر وغير المباشر ، كما يقدّم الراوي انطباعا يحدّد من خلاله حياده المؤقت في الحوار وإتاحة حرية اختيار المسافة والحكم بإعطاء وجهات النظر لهذا المشهد ، من خلاله تلتقي وجهتي نظر مختلفة لتتدخّل شخصية الراوي في صورة الوصف والتعقيب ويكون حضوره في المشهد الأخير خلال رحيل المرأة ودخوله في حوار مع الوالد انطلاقا من المسافة الّتي اعتمدها وجهة نظره أمام وجهة نظر رئيس القلم والتدخل الدائم للأب لصالح رئيس القلم إنّما

تعزّز مواقفا مختلفة بينها ، ويتخلّل هذا الحوار أيضا صور الوقف إضافة على الوصف والتعقيب متمثلة في ملامح استرجاع الماضي في صيغة المنقول غير المباشر. إنّ أهمية الصيغ المطروحة في هذا المقطع وإن كانت في مجملها في صورة المقول المباشر وغير المباشر يحيل إلى توسيع المسافة أكثر لإعطاء وجهات نظر مختلفة يشارك فيها المتلقي وذلك بحياد الراوي المؤقت.

و) **الأخت** :

يتكرّر الشيء نفسه في هذا المقطع في صورة متقدّمة تعزّز المسار الخطي للأحداث بدءا من صيغة الخطاب المسرود الّتي تقودنا لصيغة العرض المباشر ، حين يكون الراوي طرفا في الحوار (الفتى/الأخت) ، يبدو أنّ الحوار كان حماسيا وفاعلا في مشهده ، هذا من خلال علامات الترقيم الكثيرة وقلّة الوقف على عكس الحوارات الّتي كانت في المقاطع السابقة ، إذ تكون مشاهد الوصف والتعليق في هذا المشهد قليلة إلاّ من خلال مشهد استرجاع الماضي بين الوهلة والأخرى ، ولكنه ضمن سياق الحديث لا يُحدث تقاطعا ولا انكسارا للصيغة ، بل كان ذلك والحال مع زمن السرد كما لاحظنا ذلك في نهاية هذا الحوار عندما أبدا زخما من النقاش قام عليه المقام ، يبدو كمقدّمة لإبراز ردّة الفعل وهذا ما يكون عليه في نهايته « غادرتني مسرعة كأنّ تيارا كهربائيا مسّها ، تركتني وحيدا في بيتي غدوت فيه غريبا غير مفهوم من ساكنيه ، كنت الرومانتيكي الوحيد ، الجميع أصبحوا واقعيين... » ، يحيلنا هاذ الوصف إلى صيغة العرض الذاتي الّتي فيها يصف الحالة النفسية الّتي انتهى بها الحوار (الفتى/الأخت) ، ولتبرير هذه الحالة تأتي الفترة الموالية معبّرة في خطاب المسرود كصيغة من خلالها تعبّر عن الوضع والحال الّتي ساد فيها الحوار ، فتكثّف هذه الصورة من خلال الصيغ الأخرى في صورة استرجاع الماضي ولغة الوصف وتفسير المشهد ، إنّ هذا الاسترجاع يتزامن في صيغ النقل المباشر لحوارات جرت في الماضي ينقلها الراوي مباشرة فتتقاطع لغة الوصف بها من خلال استرجاع كما تتداخل في صيغ النقل والعرض والسرد بواسطة الحوار الداخلي الذي يحيلنا إلى صيغة العرض الذاتي لنفسية الفتى عقب الوضع الذي أصبح يعيشه إلى صيغة

النقل المباشر من خلال لغة الحوار الّتي كثيرا ما تعزّز بها عرض صور الخطاب الدائر حول هذا الوضع ، وهذا ما يجمع مثلا حوار الأب بالطبيب ، ثمّ يعزّز الراوي ذلك بتدخله من خلال صيغة السرد الذاتي تتقاطع مع صيغة العرض الذاتي تأكيدا لوجهة نظره.

ز) امرأة القبو ، الخياط ، الفتى :

يتكرّر نفس الأمر في المقطعين المواليين حين يمهّد الراوي المقطع بصيغة الخطاب المسرود ، فيبدي من خلالهما المسافة الّتي يريد أن تكون عليها عملية القص ، ثمّ تبدأ لحظة العرض الذاتي الّتي تهيمن على بقية المقطع فتتداخل فيها صيغ النقل أحيانا مع صيغ العرض الأخرى المباشرة وغير المباشرة ، لكنّها في مجملها لا تعدو أن تكون إلاّ مقدمات لصيغة العرض الذاتي الّتي كثيرا ما تتقاطع ما صيغة السرد الذاتي تعزيزا لوجهة النظر ، والشيء الملاحظ أنّ هذا النظام من الصيغ المتكرّر في المقاطع الّتي أتينا على ذكرها تكون موجودة في المقاطع الّتي خصّت لعرض وجهة نظر أفراد أسرة الفتى م خلال الآراء الّتي شهدها الحوار الدائر بينها في مسافات تعبّر عن رؤى مختلفة ، فوجهة النظر الّتي يحملها الفتى كانت عبارة عن مسافة لصيغ أخرى ، أي مشهد الفعل وصيغة العرض الذاتي هي ردّة الفعل ووجهة نظره ، بينما تكون المقاطع المتبقية في هذه الوحدة كما شاهدنا ذلك في المقطع الذي كان حاضرا بشخصيات ضابط الإيقاع والخياط أين كانت الصورة تنعكس حين كانت المسافة ووجهة النظر محيطة بهما ولغة الوصف المتمثلة في صيغة العرض الذاتي الّتي كان يعقب عليها الراوي ما كانت إلاّ وجهة نظر تمثل توجّه هاتين الشخصيتين إضافة إلى شخصية امرأة القبو بشكل خاص ، حين تتوافق وجهات النظر هذه الّتي يعتمدها الراوي ليقيّد منها المسافة الّتي يرسم منها وجهة نظره هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يقابل هذه المسافة والنظرة ووجهات النظر في القصر. وفي الأخير تتنافس وجهتي النظر من خلال اختلاف المسافتين لتبقى وجهة النظر الّتي كانت سائدة بطبيعتها العرفية والوضعية ، أمّا وجهة نظر الفتى والخياط اللذين دفعا ثمن وجهة نظرهما باعتبارهما حاملا لواء الخلاص وامرأة القبو من جهة أخرى ، والنظرة المتردّدة الّتي تمثلهما الأم والأخت وابنة العم مثلما رأينا ذلك في المكوّن الأوّل من تقنيات السرد (الزمن)

وما استخلصناه في نهاية التحليل نفسه نجده في تحليلنا للمكوّن الثاني من تقنيات السرد (الصيغة) ، فالخطاب واحد هو خطاب الإقطاع والزمن هو زمنه الذي من خلاله انتهت أحداث الرواية واختلاف الرؤى ووجهات النظر في لغة الحوار لتنكسر كمشروع في رهانات الواقع.

ثالثا : الصوت :

لقد لاحظنا كيف كان منظور الشكلانيون في تحليل النصوص إزاء المؤلف خصوصا الذي أقصته آراؤه من خلال فكرة البنيوية في صورتها الصورية ، وأجمعوا على ما نادوا على تسميته (اغتيال المؤلف) من باب محاولتهم إقصاء التوثيق التاريخي وإقصاء كلّ مرجعية وضعية أو غيبية ، فلمّا اشتدّ الخناق على أفكار هذا التوجه وانتهت فيما انتهت عليه من انسداد ، بعد ذلك يتراجع في أفكاره ويعدل عنها بإرجاع مكانة المؤلف وجعله على رأس المكونات السردية ، ليس هذا فحسب بل قاد هذا التفكير إلى نظرة شمولية تجمع بين الجانب الشكلي والجانب الجمالي من جهة في عملية الإبداع ، هذا ما انتهت إليه البنيوية بعد ذلك من خلال آراء جوليا كريستيفا ولوسيان غولدمان وميخائيل باختين. إنّ ما يهمّنا الآن هو المنـــزلة الّتي حُظي بها المؤلف في عملية السرد ، وهو الرقم الثالث الذي ستكتمل به عملية السرد ، وقد رأينا في الفصل الثاني تقسيمات جيرار جينيت للأنماط الممكنة للمؤلف والتباس علاقته بينه وبين الراوي ، وهذا ما وقع فيه متتبعو المنهج البنيوي ، فمن جهة يقرّون بموت المؤلف ويقرّون للراوي من جهة أخرى حقه في الوجود ، فكانت هذه العلاقة أحد أسباب تغيير العديد من البنيويين لآرائهم حول المؤلف « إنّ المؤلف ببساطة يكتب رواية مؤلفة من عدّة حكايات وشخصيات ، وهو الذي يضع كلّ مكوّناتها السردية وهو الذي يعبّر بلغته الخاصة... فالشخصيات ليست المؤلف كما أنّ المؤلف ليس الشخصية... وأمّا السرد بضمير المتكلم فعلى الرغم

من أنّه يتداخل مع السارد فإنّ أي عاقل سيميّز بين الأمرين وسيدرك أنّ هذا السارد ليس إلاّ مؤلف النص السردي »[1].

إنّ الكلام لم يعد في إثبات وجود المؤلف أو عدمه بل أصبحت العملية ينظر إليها من خلال المؤلف الذي يستخدم مؤلفا ضمنيا " كصوت " فينقلب الاهتمام إذاً إلى هذا التحول ، تعبّر يمنى العيد عن ذلك بالأسئلة التالية : « من يروي كيف يرى الراوي إلى ما يرويه ، وما هي علاقته بمن يروي عنه ؟ »[2] ، في حديثنا في الفصل الثاني عن الراوي والشخصيات بخصوص ما يمكن للراوي عمله وما تعكسه الشخصيات الّتي قد تكون هي من يقود دور الراوي بينما يكون الراوي متلقيا ، فالسؤال يكمن في موضع الكاتب واختبائه خلف صورة الراوي ، إنّ الراوي هو من يسمح للكاتب بالحياد ويتقدّم في هذه الصورة كمجرد ناقد للمروي ، لتتحول العلاقة بين القارئ والكاتب إلى المقروء المشهد والقارئ المشاهد ، هكذا ننتقل من نظرية الالتزام في الأدب إلى نظرية الأدب اللامسؤول[3]. لم يعد مفهوم الراوي يقتصر على الشهادة فقط فقد توسع للراوي دوره، بل ينظر إليه في كيفية نظرته لموقف ما كما أنّ لدلالة الضمائر المستخدمة في التلاعب بعملية القص دورا هاما من خلال توسيع دائرة الراوي حسب ما يقتضيه السرد من شاهد إلى راوي حاضر. سوف تتقيّد دراستنا لهذا الركن كما قيّدنا له في الشكل النظري الذي فصّلناه مرتبطين في الشكل السردي الذي تبنّاه جيرار جينيت ذلك ما صعناه من خلال ركن الزمن وركن الصيغة ، أمّا فيما يخصّ الصوت (المؤلف ، هيئة القص) فنحن أمام شكلين كما توضحهما النقاط الآتية :

* الشكل الأوّل :

أ) براني الحكي : وهو الشكل الذي قلنا في تحديدنا إياه يكون فيه الراوي برانيا عند القصة وشخصياتها ، والمقصود بذلك أنّ الراوي لا يكون شخصية في القصة ويضمّ

---

[1] – عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة ، العدد 240 ، 1998 ، ص 242 – 243.

[2] – يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص 88.

[3] – انظر : المرجع السابق ، ص 89 (بتصرف).

خطاب الرواية ضمن هذا الشكل السردي من خلال صوتين أساسيين هما : الناظم الخارجي ويكاد ينعدم إلاّ من فترات قليلة في الرواية ، والراوي باعتباره طرفا أساسيا فيها وهو من يقوم بتأطير الحدث والتقديم لها.

ب) الناظم الداخلي : ويتشكل من شقين :

- في الأوّل يقدّم لنا الحدث كما ينطبع في دواخله ، أي أنّه يدخل في علاقة حميمية مع القصة فتصبح الأحداث تقدّم لنا من منظوره الخاص.

- في الثانية يركّز على شخصية محورية فيرصدها خارجيا أو داخليا ، فيتماهى وإياها ولولا المسافة الموجودة بينه وبينها باستعمال الغائب لقلنا أنّ الشخصية هي الّتي تتكلم[1].

إنّ الشكل البراني كما أشرنا إلى ذلك في هذه الرواية يتضح من خلال الصيغة الّتي لاحظنا فيها كيف أنّ صيغة العرض الّتي خُصّ بها شخصية الخياط وضابط الإيقاع وامرأة القبو كيف أنّها كانت تواجه الخطاب وكيف كان موقعها من خلال الراوي الذي كان دوره في هذه المشاهد إمّا معقبا أو واصفا ، هذا ما يمكن استثماره انطلاقا من هذه الصيغة.

* الشكل الثاني :

أ) جواني الحكي : وفيه يكون الراوي مشاركا في القصة كواحد من الشخصيات لكن علاقته بها تختلف باختلاف موقعه الذي يحتله في السرد.

ب) الفاعل الداخلي : وهذا من خلال الشخصيات الّتي تمارس الحكي من جهة (كما هو في هذه الرواية ، جهة القصر من جهة وجهة أصحاب الأكواخ).

ج) الفاعل الذاتي : تظهر صورة الراوي بجلاء عندما يكون الموضوع هو ذات الراوي.

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 315.

الوحدة الأولى :

أ) البحث عن الذات :

يفتح الحكي في هذا المقطع بشكل الخطاب الحواني الذي من خلاله يحيل الراوي القارئ على تقديم نفسه إليه وأنّه هو المعني بالحكي « حينما كنت في الثامنة عشرة من عمري ، كانت لي هوايات تتناسب وذلك العمر... » ، ويدرج الخطاب الجواني هذا في صورة الفاعل الذاتي ، بمعنى أنّ ذات الراوي هي المعنية بهذا الوصف وهو المعني بوصفها ، لينتقل الشكل في الخطاب الجواني إلى شكل البراني الحكي ضمن صوت الراوي (الناظم الخارجي) ، إذ يرصد ردّ فعل الجمهور الذي تابع فرقة الطرب وهذا الرصد من خلاله ، وإن كان يبدو الراوي في الظاهر خارجا عن هذا المشهد إلاّ أنّ استحضار هذا الحدث في بداية الرواية يشعرنا بوجود الراوي كمؤطر للحدث أو مقدّم للفضاء العام الذي ستجري فيه القصة ، وكما أشرنا إلى هذا الحدث من خلال الصيغة أين تبدو ضبابية وجهات النظر من خلال قراءة سطحية لهذا الحدث على اعتباره حدثا عابرا إلاّ أنّ قراءة متأملة له من خلال نقل تفاصيله يشير إلى موقف من قبل الراوي والصورة على ما عليها من خلال صوت الراوي في هذا الحدث ، فمن خلاله نستشف أنّ هذا الصوت (الناظم الداخلي) يتحوّل إلى فاعل داخلي كونه وبطريقة غير مباشرة يقدّم لنا انطباعا فيه ذكر هذا الحدث وذكر وجهة نظره غير المباشرة « لأنّ النظارة وكلّهم من الرجال انقسموا حيالها (الفرقة) فريقين : فريق تحرّش بفتيات الفرقة والآخر صفّر للعازفين ثمّ تطوّر ذلك إلى معركة بالأيدي والكراسي فأوقفت الفرقة عملها لقناعتها أنّ الوقت لا زال مبكرا على بلدتنا لتتذوق الموسيقى بدون تصفيق وتصفير... » ، كانت هذه الحادثة إذن مقدمة أو تعزيزا لصوت الراوي لوجهة نظره ، أمّا ما يلي هذه الفقرة فيعود صوت الراوي إلى عملية السرد والعرض من خلال ضمير المتكلم ، بمعنى أنّ الراوي هو الفاعل الذاتي لهذه الرواية « وأحبّ قبل كلّ شيء أن تعلموا أنّني... ومع الأيام اكتشفت أنّ لذاتي جملة عيوب أبرزها أنّني ابن غير عاقل لعائلة عاقلة جدّا وأنّني جامح النـــزوات شديد الانفعال... » ، يتقاطع شكل الفاعل الذاتي مع الفاعل الداخلي خلال رصد موقف الأب « إنّني في نظر

والدي لا أصلح لعمل مجيد ونافع مثل إدارة الأملاك وتنميتها ، وهي المهمّة الّتي كان يعدّني لها ويعلّق آمالاً عليها... ». هذا التقاطع أيضا ما هو إلاّ مبرر للفاعل الذاتي للراوي ففي نهاية سرد موقف الأب يعود من جديد ويبرز صوت الراوي بين شكل الفاعل الذاتي والفاعل الداخلي في رصد وجهة نظره في خضمّ الأحداث المتفرقة « فقد بدأت كما يليق بابن عائلة ثرية بالعزف بالبيان على يد أستاذ ، وتوقفت لأنّ الجلوس على مقعد طوال ساعتين للتمرين فوق قدرتي على الاحتمال... وأغرمت بالناي بتحريض من شاب كان جنديا في أحد الأيام... وانتقلت إلى العود عملا بنصيحة حلاق عجوز... » ، كل هذه العبارات وغيرها تعبّر عن الفاعل الداخلي في رصد الأحداث وردود أفعالها وبتفصيل ما قبلها ، أي تفصيل صوت الفاعل الذاتي للراوي فيتقاطع هذا الصوت بشكل الناظم الداخلي بمعنى رصد مجموعة من الشخصيات تمارس الحكي لكنّ موضوع الحكي لا يرتبط بذاتها وإنما بذات مختلفة عنها لتصبح موضوعا لها ، فيتسع هذا الشكل في صور يعرض فيها وجهة نظر الحلاق والخياط ثمّ تسيطر نبرة صوت الراوي اعتبارا من لقائه بالخياط فيتقاطع الصوت في شكل الفاعل الداخلي والفاعل الذاتي حين يرصد الفتى (الراوي) صوته بداية (الفاعل الذاتي) تفصيلا لذلك وتبريرا له « الغريب أنّ التلاميذ والجيران الذين كانوا يتجمعون على الباب والنوافذ أظهروا نفس الرغبة فتألّق الخياط سرورا لقرار وطفق يعزف رقصة الخنجر ويوقع برجله اليسرى ويحفظني كيف أقلّ قدمي وأخطو وأدور وأبسط ذراعي... » ، وتتقاطع أيضا مع صوت الناظم الداخلي من خلال رصد شخصية الخياط الّتي يتماهى وإياها وإن كان الخياط بادره هذا الشعور منذ البداية « قال لي بعد فترة أنت ماهر في الرقص يا ولدي وجسمك رشيق مطواع وفي داخلك شيء يريد أن يخرج كأنّه النقمة أو الغضب » ، ليعاود صوت الراوي من خلال الفاعل الداخلي في سرد وعرض مشهد رقصة الخنجر حين يتخلّلها صوت الراوي (الفاعل الذاتي) في رصد مشاعره ، أي أنّ ذاته هي المقصودة في هذه العملية سردا وعرضا الّتي تأتي خلال وصف مشهد الحلقة ، ثمّ يتعاقب صوت الفاعل الداخلي أثناء ترقب الحلقة اللحظة الحاسمة الّتي سينتهي إليها الفتى بأخطر وأجمل ما فيها ، وما تعقب هذه اللحظة

من تردد فهي تحيل إلى أنّ بداية الطريق ليست كنهايته في أي مسار والشيء الوحيد في النجاح هو الإرادة والعزيمة كرهان في ذلك ، ويتجسد ذلك من خلال محطات الوقف في صورة الحوار الداخلي ، ويعود بذلك الصوت إلى الراوي من خلال ذاته (الفاعل الذاتي) « كان الخياط قد روى لي قبل آلاف الأعوام في الزمن غير المسطور في كتاب ، كان معبدا وكانت صورة في معبد... أنا أيضا فتحت ذراعي ورقصت ، أنا أيضا في روح الفتى لقد رأيت كما رأى امرأة ابتسامتها كماسة على قماش عندمي... لكنّ الخياط صاح بي : هيّا يا فتاي ، هيّا... » وبذلك يحدث هذا التقاطع بين الخياط والفتى وبالتالي يتقاطع صوت الراوي بين الفاعل الذاتي والفاعل الداخلي حينما يعبّر عن شعور ذاته من جهة وعندما يتدخل الخياط فيعبّر عن هذا الشعور بصوت آخر من جهة أخرى فيكون اقتران هذا التداخل بينه وبين الخياط من أجل ذاته ، ثمّ ينتقل الصوت إلى صوت ثان هو شخصية الخياط حينما يتأكد حضوره خلال وجهة نظره فيصبح ذلك في مشهد الحوار صوت ثاني ويصبح الفتى (الراوي الحقيقي) ناظم داخلي بحيث يرصد الراوي الحقيقي حديث شخصية الخياط ويتماهى فيها « وتحدّث إليّ بمحبّة وفرح حديثا طويلا ومثيرا بعد ذلك – هذا هو قال لي : هذا هو الرقص الحقيقي تعلّمته في بلاد بعيدة سعيدة ونذرت نفسي لتعليمه الآخرين. أحيانا أنجح وأحيانا أفشل والاستمرار في النهاية يقرّر كل شيء... لقد رقص في هذا المكـــان شباب مثلك ، إنّما أنت... اســـمع هل أحسست أنّ قلبك يثب لشدّة تســـارعه ؟ قلت : لا ، فخفق بيده على كتفي وقال : أمّا نحن وجميع الحاضرين فقد أحسسنا بذلك » ، ينقلب الحوار من صوت الفاعل الداخلي في نفس السياق إلى شخصيـــات الأب « ... وأضاف والدي بنوع من القهر : نعم يدرس الـــ philosophie ووالده ذو مكانة في السراي وأخته مخطوبة لرئيس القلم وأسرته محترمة تتبادل الزيارات مع أرقى أسر المدينة » ، فمن خلال صوت الخياط والأب يندفع صوت الراوي كونهما يشكلان قطبا الصراع والفتى نواة هذا الصراع الذي تتجاذبه قوى الطرفين ، فيبدو أنّ الراوي هنا ما هو إلاّ لسان حال هذا الصراع لكنّه في الأساس هو منبع الجمال الذي ستندمج على ساحته معركة هذا الصراع ليكون هو حصيلة هذه

التركيبة علقما للحكمة وما عرض وجهة نظر كلّ من الأب والخياط ما هي إلاّ وسيلة لعرض وجهة نظر الراوي الحقيقي بمعنى أنّ الصوت المراد تسليط ضوء الحقيقة فيه ما هو إلاّ صوت الفاعل الذاتي ، لتستمرّ هذه الصورة من خلال رصد العلاقة بين صوت الفاعل الداخلي الّتي من خلالها يراد أن يكشف عن صوت الراوي (الفاعل الذاتي) مع وجهة نظر الأخت وخطيبها رئيس القلم الّتي يتعقّبهما صوت الراوي وما هو الحال عند لقائه شخصية الحلاق ، يستأنف الراوي من خلال نفس صوت الفاعل الداخلي في رصد أوصافه وذلك في حديثه بصيغة النقل المباشر وينتهي هذا الحوار برصد صورة الراوي (الفعل الذاتي) لمشاعر الذاتي القلقة « تسكعت قليلا وكأني أبحث في ظلّي في يوم غائم ، الحلاق العجوز مثل أبي المتزمت ، وخطيب أختي رئيس القلم وبنت عمّي بعويناتها الطبية، لا أحد منهم تفهمني ولا يريد أن يصغي إلي... » ، فينتهي المقطع بهذا الصوت المعبّر عن شخصية الراوي كما ابتدأ به.

إنّ المقطع وفي إطار تنوّع مشهده السردي من خلال الزمن والصيغة لا يسعنا إلاّ ملاحظة مشاهد التبادل والانتقال من صور خطابية لأخرى فيكون حال الصوت وفقا لهذه المتغيرات ، أمّا الصوت الماثل رغم هذه التقاطعات هو صوت الراوي في شكله الجواني الداخلي (الذاتي والداخلي) وإن اقترن تخلل ذلك (الشكل الجواني الداخلي) صور من الشكل البراني للحكي من خلال بداية المقطع الذي اعتبرنا فيه الراوي ناظما داخليا خلال تقديم القصة بعرض حدث طارئ وصورة الخياط الذي أخذ شكل الراوي الثاني من قبل حضوره الفعال في لغة الحوار حينما كان الراوي الحقيقي طرفا يتلقى فيه الخطاب ، غير أنّ هذا الأخير يأخذ شكل انطباع في ذاتية الراوي الحقيقي كما أشرنا إلى ذلك سابقا ، كما تقدّم لنا النظرة الخارجية لعرض أقوال أفراد الأسرة والحلاق والخياط في مشاهد الحوار صورة موضوعية في حياد الراوي الحقيقي وهذا يقرّبنا أكثر من هذه الشخصية.

ب) **ضابط الإيقاع** :

لاحظنا في المقطع الأوّل حضور الراوي كصوت في كونه الفاعل الذاتي والفاعل الداخلي أي من خلال الشكل الجواني لهذا المقطع على الرغم من تقاطع أصوات الراوي في شكل الحكي البراني أين كانت مهمّته تعقّب الأحداث إمّا وصفا وإمّا تحقيقا أو متلقي الأقوال ، من خلال هذا المقطع يأتي صوت الراوي في شكله الجواني بصورة الفاعل الذاتي أي أنّه يرصد الحالة النفسية الّتي يعشها وهي الصورة المباشرة الّتي افتتح بها المقطع «أنفقت بقية نهاري في تجوال سخيف... كان أوّل ما خطر لي السبب الذي من أجله اكتأبت أمس وطغت على سطح أفكاري ذكرى الرقصة وما وقع لي... » ، فينتقل صوت الراوي بعدها إلى ناظم داخلي حين يركز الراوي على شخصية ضابط الإيقاع حيث يرصد لنا أوصافه وحديثه حول نفسه « كان يلبس قنبازا ، وعلى كرسيه الخشبي مقش يجلس واضعا رجلا على رجل ، يخيط قطعة بين يديه... أذناه صغيرتان في وجهه ملاحة وفي صوته بحّة ملحوظة » ، يدخل الفتى وضابط الإيقاع في هذا الحوار حول ماهية ما يقوم به كلّ منهما ، فمن خلال لغة الحوار هذه يصبح للشخصيات الأخرى أكثر سيطرة وكثافة في الحكي وأكثر حضورا من الراوي ، وبالتالي فشخصية ضابط الإيقاع هنا بمثابة الراوي الثاني الذي يقوم من خلال صفتي السرد والعرض لإبداء وجهة نظره « يا بنيّ أن ترقص أو تحبّ يعني أن تضيع عن الدنيا ، تعود إليها يعني تفيق من حلم لذيذ أو تشفى من مرض... اركض إذن... أنا أيضا أركض ، نحن جميعا نركض إلى أين؟... » ، يصبح الراوي (الفتى) ناظما داخليا يرصد لنا كما أشرنا إلى الملامح العامة للشخصيات ويظهر ذلك من خلال محطات الوقف الّتي يقف عندها الراوي (الوصف) « قال ذلك ببطء وسهولة كأنّه يورد أفكارا جاهزة مثل الثياب المعلّقة على المشاجب في الدكان... دعاني إلى الجلوس فجلست أحببته و لم أعرف اسمه... البحة في صوته أيقظت إحساسا غامضا في ذاتي وبغير جهد توصلت إلى قناعة بأنّ هذا الإنسان يتعذّب مثلي ، وهذا معلّم جديد قلت في نفسي » ، إنّ هذا التقاطع بين الشكلين المتمثل في الشكل البراني الحكي إلى شكل الجواني ومن خلال الأصوات المتقاطعة بين الفاعل الذاتي والناظم

الداخلي ما هي إلاّ صور تعكس لنا نفسية الفتى الّتي تبحث عن خلاصه ، هذا ما ينتهي إليه الحوار وما يتعقبه من وصف « عدت أشدّ كآبة إلى البيت ، الغيمة ترافقني ، هبطت فوقي ، ظللتني مثل دخان غمرتني ملأتني بشعور رمادي معذّب... وفي الزمن غير المسطور في كتاب كانت صورة وكان فتى يهوى الصورة... أليس هذا كلّه خدعة... ربما خدعني الخياط ، سحرني هذا الساحر كما قال الحلاق ، رئيس القلم سيعيش بغير ضلع ، مستحيل أن تكون أختي ضلعه ، إنّها ضلع رجل آخر لعلّه مثلي ومثل الخياط وضابط الإيقاع يبحث عنها في مكان ما ، في بلد ما وستحمله الرياح المباركة إليها اليوم أو غدا... وقد لا تحمله أبدا فإذا لم يقرع الباب فلن يُفتح له أبد الدهر ».

ج) **بيت العمّ** :

يستهلّ الراوي هذا المقطع بصوت الفاعل الداخلي الذي يعكس في الحقيقة صوت الراوي (الفاعل الذاتي) بمعنى أنّ رغبته في عرض صوته في صورة الفاعل الداخلي ما هي إلاّ انعكاس على صوته (الفاعل الذاتي) فيبتدأ المقطع « أبن اختفى الخياط ؟ لم أعثر عليه في البيت ولا الدكان ورفض الرجل الذي عنده أن يخبرني بمكانه قائلا أنّه لا يعلم ، ولو وجدته لاقترحت عليه أن نذهب إلى الصيد وقد قرّرت مضاعفة المبلغ الذي أدفعه له لقاء تعليمي... » ، إنّ شخصية الخياط كانت حاضرة في الرواية ، فقد خصها الراوي باهتمام بالغ كما خصّ ضابط الإيقاع بذلك ، فيتقاطع صوت الراوي بين صفة الفاعل الذاتي والفاعل الداخلي الّتي ينبني وفقها ما يعرضه من حكي في ذاته ، وشخصية الخياط حاضرة تردّد السؤال ، والسؤال هنا عن الفراغ الذي مرّ به الفتى في غياب الخياط ، إنّ صورة التقاطع تستمرّ بين صوت الراوي في صفتي الفاعل الداخلي والفاعل الذالي خلال زيارته لبيت عمّه ولقائه مع ابنة العمّ ، فتتماثل صورة الشكل في المقطع السابق حين يقدّم صوته (الراوي) في صيغة الفاعل الداخلي من خلال عملية الوصف (وصف ابنة العمّ) وبناء على ذلك يكون موقفه مهما في صورة الفاعل الذاتي من خلال ما يختلج في نفسه كانت ابنة عمّي في البيت تعزف نوتاتها عند الأصيل وقد فوجئت بزيارتي إلى درجة الارتباك ، واحتارت فيما تفعل حتّى أقنعتها بإلحاح أن تعود إلى العزف كأنّني غير

موجود... كان العزف إذن مخرجا وكان بوسعها عن طريق النغم أنّ تتحدث إليّ وإلى نفسها دون أن تجد ذلك الحرج الذي ينتابها إذ تواجهني... » ، كل هذا الوقف من أجل رصد صوته (الراوي) في صيغة الفاعل الذاتي إزاء هذا المشهد من الحوار « كان البيانو يعزف وصوت الأرغن يتعالى وفكرت : هل سمعت ابنة عمّي الأرغن مثلي ؟ لا غيمة فوقها تكون في داخلها... آه يا ابنة عمّي يا ضلع بنظارتين طبيتين... كانت تعزف لنفسها فهل نسيت أيضا وجودي » ، يحيل الوقف هنا على صوت الراوي من خلال الفاعل الداخلي أيضا إزاء زوجة عمّي « أمّها تكنّ لي العداء بسبب موقفي من النظارات الطبية ، ساءت الحال أكثر حين علمت بتردّدي على الخياط ورقصتي بالخنجر » فيتوالى صوت الراوي هنا بين هاتين الصورتين دون أن يكون للطرف الآخر تأثير حقيقي كما شاهدنا ذلك في شخصية الخياط وضابط الإيقاع بحيث تشير مراحل الوقف الّتي تتعقب الحوار إلى صوت الفاعل الذاتي (الراوي). إنّ حضور الراوي في هذا المقطع حضورا مكثفا بحيث يتحكم أثناء وجوده بسرد وعرض الأحداث من خلال الوصف والوقف الذي يظهره صوته (الفاعل الذاتي) من خلال الفاعل الداخلي أيضا حين تكون فيه متابعته لأمر ما فيتعقبه صوته ، في حين لم يكن لدور الشخصية المقابلة في الحوار من خلال المقطع تأثير عكس ما وجدناه في شخصية ضابط الإيقاع والخياط ، أمّا شخصية ابنة العم فتمثّل حالة خاصة من القلق والاضطراب في هذا المقطع وفي الرواية لذا كان صوت الراوي هو الصوت الوحيد المؤثر.

د) **ضابط الإيقاع** :

من خلال صوت الفاعل الذاتي يُفتح هذا المقطع ليشعرنا بالوتيرة الّتي تسير عليها الأحداث « ساءت حالتي النفسية يوما بعد يوم تحوّل التهيّج السعيد إلى همود كئيب كالذي ينشأ عن خيبة أمل... وكان السفر خلاصا بذاته لكنه يحمل معنى التخلي عن الأمنية في اللقاء » ، هذا القلق والحيرة وخلاصهما عند الخياط وضابط الإيقاع ومغزى ذلك أسئلة الفتى على الخياط وتردّده الدائم عليه « كنت أسأل عنه في الدكان ، فيبتسم ضابط الإيقاع بلطف... وقد جذبني هذا بوداعته وبطابع الحزن المبهم الذي يوشحه » ،

يتقاطع صوت الراوي (الفاعل الذاتي) بالفاعل الداخلي الذي تحدثه هذه الشخصيات (ضابط الإيقاع ، الخياط) ووقعهما على فكره ونفسيته ، كان صدى الحديث الذي دار بينه وبين ضابط الإيقاع لا يزال يراوده فيسترجع صيته من حين لآخر « كانت أنامله تستأثر بتفكيري ، وأذكر قوله أنّها ماتت فتعتادني وهي حيّة توقع ألحانها فأتساءل لماذا إذن ماتت ؟ ولماذا مات القلب ؟ ثمّ لماذا عندما تموت القلوب مثل الأطفال ، مثل الأزهار قبل أوانها ؟ » ، كما يتوازى هذا الاسترجاع مع كلام الخياط « ويا بنيّ – قال لي الخياط ذات مساء – نحن من صلصال ولكن صلصالنا المفخور لم تنضجه النار جيدا...»، من خلال هذا الاسترجاع يكون الراوي الحقيق في هذا الحضور للخياط وضابط الإيقاع ناظم داخلي بحيث يكون تركيز على شخصية محورية ، وقد ذكرنا ذلك في تحديد مفهوم صوت الناظم الداخلي ، فيرصدها خارجيا أو داخليا ليتماهى فيها ، ويمكن القول أنّ صوت الراوي هنا صوت لصوت آخر يمثله كلّ من ضابط الإيقاع والخياط في مشاهد استرجاع حديثهما أو من خلال المنقول المباشر في الحوار والحديث الذي جاء على لسانهما كنقطة ارتكاز ، فيدع الراوي الحقيقي أحيانا مكانه لهما ليطعن في الصورة ، وأمّا دوره فيتحدّد في صورة التعقيب أو الوصف المفصل ، وهذا ما يحيل إلى أنّ غاية هذه الأحداث الّتي من خلالها تتقاطع أنماط أصوات الراوي في الحكي على حساب أخرى ما هي إلاّ عملية تقديم وتوسيع نظرة الفتى ليستخلص منها وجهة نظر تعبّر عن صوته ، وما صور التعقيب الّتي يجسّدها إلاّ نتيجة لذلك « إذا قال ضابط الإيقاع أنّ قصّتي خرافة استرحت ، أنا بحاجة لمن يقول لي إنّها خرافة ، أعرف ذلك وأحتاج لمن يقوله ، سأتوقف عن البحث ، الوجه الذي رأيته خدعة بصر والابتسامة خصلة شمس على قطعة خشب محفور عليها ملامح وجه » ، يتقاطع شكل الصوت هنا مع الشكل البراني إلى الجواني عبر صفة الراوي (الفاعل الذاتي والداخلي) ، ووفق الناظم الداخلي حسب وجود كلّ شخصية ومركزها السرد ، فلغة الحوار هنا بين الفتى وضابط الإيقاع تعطي المجال لهذا الأخير أن يكون نقطة ارتكاز من خلال حديثه المتداخل بين الحاضر واسترجاع الماضي وسرد وعرض الأحداث الّتي جارت معهما ، لكنّ الراوي

وهو ممثل في سلطة الحاضر ووجوده من خلال الفاعل الذاتي يؤكد هذا الوجود من خلال تنبيهنا إلى ذلك في مشاهد ممثلة في محطات الوقف (وصف ، حوار داخلي ، تعقيب...).

الوحدة الثانية :

أ) سكان القبو (*) :

صورة الفاعل الداخلي هي الشكل الجواني الذي يستهلّ به الحكي ، وسطوة الخطاب الذي امتلكها كل من ضابط الإيقاع والخياط في المقطع السابق ما زالت سارية « عاد الخياط بعد أسبوع فأزمعت الذهاب إليه لكم تعذّبت في غيابه وحاولت نسيان الرقصة والصورة كليهما ، خيّل إليّ بعد قصة ضابط الإيقاع أنّ الأمر قد توضح : أسطورة الصورة نسج على أسطورة التمثال ، وهذه نسج على أخرى مثلها... لكن السفينة المضطربة في الموج لا تبقى في اتجاه واحد... » « كان الخياط قد صار إنسانا عزيزا عليّ وما إن سمعت بعودته حتّى دخلني بسرور وهدوء ، وكأنّما رؤيته هي الّتي أبتغيها لذاتها... » ، يستمرّ صوت الراوي (الفاعل الداخلي) أثناء وجوده عند الخياط في المنـــزل الذي يعيش فيه « كان بيته في الطبق الثاني لبناء قديم... » كما يتقاطع هذا الوصف بوسمه ناظم خارجي مع الفاعل الداخلي كون الراوي هنا يصف أمكنة وأحداثا تجرى فيها مشاهد الرواية فهو يصفها في دقّة كونها فضاء عام يساهم في الرواية بالمقارنة مع القصور ، وغالبا ما يكون الصوت في مثل هذه الأحداث والمواقف فاعلا داخليا بحيث يكون للشخصيات الأخرى دور في الحكي مثلما كان عليه الحال في طريقة وصفه لهذه الشخصية بالذات إضافة إلى الشخصيات الثانوية كزوجة الخياط الّتي كان دورها حساسا في تنمية فضول الفتى « زوجة الخياط تُظهر لي كثيرا من اللطف والحفاوة تعتبرني تلميذا ذا فائدة ولذلك دعتني إلى الجلوس مع أنّها لا تعرف أين ذهب زوجها ولا متى يعود » ، يتقاطع هذا الصوت للراوي مع صوت الفاعل الذاتي حين يدور في داخله الريب من تعرف زوجة الخياط الذي عُرف أنّه مكسب لهم يعيلهم على صعاب الحياة إلاّ أنّ المجهول من الأمر ومنعه من النظر عبر النافذة « لا تنظر إلى تحت ، وماذا إذن يا

معلّمتي أتحسبيني جاهلا ؟... آه يا معلّمي أنا في مثل وضعك بل أسوأ منك حظا ، أنا ممنوع من النظر عبر النافذة ولن أحظى برؤية الذين في القبو... » ، ينتقل صوت الفعل الداخلي إلى الطرف الآخر من المدينة إلى البيت الذي يقطنه الفتى حيث يدور حوار بين الأسرة يقوم الراوي فيه برصد العلاقات السائدة أو البروتوكولية إن صحّ التعبير بين أفراد الأسرة ورئيس القلم ، إنّ صوت الراوي هنا راصد لهذه المشاهد بمعنى أنّه ناظم داخلي لهذا المشهد من خلال ما ذكرناه حين قام في تقديمه للجو العام الذي تتوالى فيه عمليات السرد في هذه الرواية « في البيت كان والدي قد تصدر مائدة الغذاء والتهم طبقه الأوّل، رئيس القلم كان إلى جانب شقيقتي... كانت والدتي أكثر سرورا به من شقيقتي فهي تقبل ملاطفته ومدائحه للطعام بكثير من الاعتبار والتقدير... » ثمّ يدور الحوا رأين يكون الراوي راصدا له من خلال صيغة المنقول المباشر فتتاح له فرصة التدخل أثناء تعقيبه المباشر لرئيس القلم من خلال صوت الفاعل الداخلي ويتقاطع هذا الأخير مع صوت الفاعل الذاتي عندما يقف مع محطات الوقف المتمثلة في الحوار الداخلي « في الماضي كانوا يتبارزون ، نبالة أهينت ، حسنا نتبارز... في أيّ عصر نحن ؟ فلاحة وحفنة زيتون... مستشار يلعب البريدج... سعادته حارس كروم » وعلى هذا التقاطع بين الصوتين للراوي ينتهي الحوار.

ب) **سكان القبو (**) :**

يستأنف الراوي حكي الأحداث الّتي عاشها انطلاقا من الشكل الجواني في صورة الفاعل الذاتي ، فغالبا ما يكون تركيبه ساريا مع الفاعل الداخلي ، ويتقاطع هذا الأخير في أكثر من مرّة مع الناظم الداخلي حيت يتاح لشخصية من الشخصيات دورا في الحوار يكون طرفا فيه ، هذا ما أتاح به المقطع الآتي حين أعطى لشخصية الخياط إشرافه على هذا المشهد الحواري ، والأمر الآخر هو في ضمير المتكلّم الذي يحكي من خلاله الراوي (الفتى الشاب) ، فأتاح للقارئ الاقتراب من الحدث في زوايا مختلفة « إنّ الأمر يتعلّق أوّلا بشيء من التقدم في الواقعية وذلك بإدخال وجهة نظر معيّنة ، فعندما يروي كلّ

شيء بصيغة الغائب يبدو المراقب غير مكترث كأنّ الأمر لا يعنيه »[1]، لقد ابتدأ الحكي في ها المقطع على المقاس نفسه والمتمثل في استخدام صوت الراوي (العالم الذاتي والداخلي) مع صوت الناظم الداخلي ، فها هي شخصية الخياط تدعم حضورها من خلال حوارها مع الفتى ، هذا الحوار الذي يتحوّل إلى أسئلة كثيرة واستفهامات للفتى الشخصية القلقة والمضطربة لحالها ، فينتهي الحوار وسط تعقيبات متعدّدة من خلال لغة الوصف ذلك ما نصادفه في أوّل شكل للوقف يقف عنده الراوي بعد حديثه مع الخياط « هو أيضا يريدني أن أتركها ولماذا إذن ؟ وما الصعوبة فيها ؟ أيّ متاعب ستجلب لي ؟ يخاف عليّ ، على نفسه ؟ يعمل لإبعادي عن الحي ، قالت له زوجته إنّني حاولت الإطلال من النافذة ، ماذا وراء النافذة ؟ وتلك المرأة بقميصها الليلكي ؟ والأسطورة ؟ والصورة ؟ ... » لتتشاكل الصفتان بين فعل وردّ من خلال الحوار حتّى نهايته فيتدعّم المشهد من خلال شخصية أخرى تنضمّ في الخط الشكلي الذي خطّه الراوي لضابط الإيقاع والخياط ، إنّها امرأة القبو الّتي من خلالها يتخذ الراوي صفة الناظم الداخلي لإضفاء ما تجسّده هذه الشخصية في صوت الفاعل الذاتي « ولقد أرهقت ذاكرتي في مقارنة تلك الّتي رأتها تبتسم وأنا أرقص بالّتي رأيتها على الباب وأنا أعبر الزقاق و لم أصل إلى نتيجة... استشعرت انفصاما في ذاتي حيالهما... » ومن خلال الحوار الداخلي «التحية فقط ؟ يا قلّة التجارب ! وحتّى هذه جفّ لها حلقي وقد لا تكون سمعتها ، ماذا يقول والدي ورئيس القلم وامرأة عمّي لو نمي إليهم أنّ ابنهم تجاوز خطيئة أخذ الموسيقى عن الخياط وخطيئة رقصة الخنجر إلى خطيئة ولوج أقبية مظلمة عفنة يتجاور فيها التبن والحمار والإنسان ؟ » يستأنف هذا الحوار (الحوار الداخلي) لاسترجاع بين الوهلة والأخرى صور الماضي من خلال مقاربة بين شكلين (القبو/القصور) « كان جدّك... اسمع... انظر إليه... كان قنصلا فخريا ، تعرف ما هو القنصل الفخري ؟ كان لا يمشي على الأرض وعلى درج السراي يتقدّمه قواص ليفتح له الطريق... » ، من خلال هذا

[1] - ينظر ، يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص 91.

المقطع يتخذ شكل الحكي الشيء نفسه الذي لاحظناه في شخصية الخياط وضابط الإيقاع حين يكون لحضور هاتين دورا مركزيا ، فمن خلاله يصبح دور الراوي المتمثل في شخصية الفتى نقل هذا الحوار كفاعل داخلي أو ناظم داخلي في الحوار لتتجسدّ هذه الصور أكثر في صوت الراوي من خلال الفاعل الذاتي وهو الأمر الذي سيكون من خلال شخصية امرأة القبو الذي مثّل ظهورها صورة وشكلا آخرا لواقع ظهور الخياط وضابط الإيقاع.

ج) **رقصة الخنجر** :

يستأنف الراوي في حضوره من خلال صوت الفاعل الذاتي في ربط الأحداث بعضها ببعض من خلال الوصف الذي يستهلّ به المقطع تعقيبا على أحداث المقطع السابق « يا إلهي كم شعرت بالنقمة والمهانة وكم فكرت في وضعي وسلوكي وعائلتي طوال الأيام الّتي تلت دخولي بين المرأة وخروجي منه مرتبكا مهزوما... غير أنّ الخياط مع معرفته بما يجري في القبو لا يشارك زوجته مشاعرها ، إنّه على خلافها يكنّ احتراما وربّما حبا للمرأة ، وهي تبادله هذا الشعور وربّما الأفكار أيضا ، تبدو واثقة من نفسها غير خجلة من عملها ، وكأنّما لها غاية من كلّ ذلك ، وكأنّها تعرف ما تريد وتعمل لتحقيقه » ، تتقاطع صيغة الصوت في هذه الفقرة والفقرات الموالية بين صوت الفاعل الذاتي بالفاعل الداخلي حين ينعكس على الصيغة الأولى (الفاعل الذاتي) إمّا في صورة تعقيب أو وصف أو حوار داخلي « لقد عاشرت في المدينة شباب لا يفكرون على طريقة أسرتنا ، واشتركت يوما في مظاهرة وطنية... وفي بيروت قرأت روسو وهو فولتير ومونتيسكيو وهؤلاء أبرز قادة الفكر في الثورة الفرنسية وعائلتي معجبة بالثورة الفرنسية ولكن غير معجبة بهؤلاء... ». نجسّد أنماط الوقف الّتي سقناها في هذا المقطع وفي غيره إمّا هي تعبير على تعقيب الراوي وإمّا تفصيلا حسب موقفه فيكون ناظما داخليا وفاعلا ذاتيا أو داخليا وهذا ما انتهى إليه صوت الراوي الداخلي في الفقرة السابقة إلى فاعل ذاتي، حين يقرّر اختيار طريقة بناء على ما قدّمه من أسباب شرّعت لهذا القرار « حسنا اخترت رقصة الخنجر ، ولتمطر عليّ السماء حجارة ، حين أفلست الفرقة الفنية الّتي

جاءت بلدنا ما كنت أظنّ أنّ لديّ الاستعداد لكل هذه المشاكسة... غير أنّه نبّهني (الخياط) إلى طاقة الحركة الكامنة في ذاتي ، الساعية على الظهور في تعبير عنيف عن نفسها. قال لي : اعزف بقدمك... دق الأرض ، اثقبها ! » ، غالبا ما يكون في موقف مثل هذا الموقف مشهد للاتساع في صورة وصف أو تفصيل ، فيطلق الراوي فيها العنان للمشاعر في شكل الفاعل الذاتي إلى الفاعل الداخلي م خلال لغة الحوار ففي مشهد حول لقاء يجمع الفتى بالخياط وزوجته يقوم برصد مشاعر حالته النفسية الّتي كان عليها ، فيما يتدعّم ذلك من خلال وصف المكان ، ونستطيع أن نقول أنّ الراوي هنا يتماهى مع شخصية الخياط ويتبنّى مواقفه ومشاعره « صار حزينا ، لم ينفعل ولكن صار حزينا - في قاع البئر نحن — وعزف... ترك أنامله تداعب الأوتار قليلا ، قال لي : هذا عجم عشيران... ومن قاع البئر تصاعدت آهات الاستغاثة... » تتوالى هذه الصورة مع صورة الراوي الناظم الداخلي حين يرصد الجو العام للحلقة الّتي يكون بطلا فيها من خلال رقصة الخنجر فتتداخل أصوات الراوي بين أشكال مختلفة تتقاطع فيما بينها (فاعل ذاتي وفاعل داخلي وناظم داخلي) ذلك أنّ الحلقة اكتملت فيها الشخصيات المركزية : الخياط وضابط الإيقاع وامرأة القبو وسكان الأكواخ ، لا يكون رصد أقوال ومشاعر هؤلاء من قبل الراوي في صورة الفاعل الداخلي وانعكاساتها عليه من خلال الفاعل الذاتي في سرد وعرض أحواله ، ذلك ما بدا في أشكال الوقف المختلفة في هذا المقطع.

د) **القصر** :

يتقاطع صوت الراوي بوصفه فاعلا ذاتيا وفاعلا داخليا كما سبق وذكرنا في المقطع السابق تشاركه الشخصيات من خلال الحوار أو من خلال رصده لها في سلوكاتها وأفعالها وردود تلك الأفعال ليكون صوته من خلال ذلك صفة الناظم الداخلي وهذا ما يبدو في المقطع الآتي مع شخصيات تمثل قيما وأفكارا مختلفة ، إنّ أوّل صيغة يبتدأ بها الراوي هي صيغة الفاعل الداخلي عند اجتماع أفراد الأسرة حول الفتى الجريح مستنفرين حول الحادث الذي أصاب ابن أسرة القصر « ضمّد طبيب في المدينة جراح الركبة ، لم أقل شيئا لأهلي و لم أجب على أسئلتهم الّتي انهمرت عليّ كحبات البرد ، جاءت والدتي

وقبّلتني ، بكت عند سريري ، والدي دخل الغرفة مغضبا... رئيس القلم حياني من العتبة... أصيلا جاءت ابنة عمّي » ليتابع الفتى سرد الحوار الذي كان بينه وبين ابنة العمّ، فمن خلالهما يتوالى صوت الراوي الفاعل الداخلي في الظهور خلافا للقاء السابق على لسان ابنة العم وبذلك يكون لحضورها هنا معنى ودور ، أمّا موقع الراوي من خلال ذلك فهو الناظم الداخلي من خلال الشكل البراني للحكي « ويسأل ؟ صغيرين كنّا ، وفي المدرسة تلميذين ورفيقي في الطريق... بعمره ولكن دون قدرة على الحياة ، بجانبي كان يسير وأحسّه في قلبي وأبدا لم يخطر له أنّه في قلبي... يعاملني كقاصرة يشفق عليّ يذبحني بشفقته ، أكون قويّة حتّى أراه فأضعف... » ، تستمرّ وتيرة هذا الوقف المتمثّل في الحوار الداخلي حتّى نهاية الحوار الدائر بينهما فتتخذ هنا شخصية ابنة العم صفة الراوي الفاعل الذاتي من جهتها ، في حين يكون الراوي الحقيقي (الفتى) في صفة الناظم الداخلي مبدئيا ثمّ صفة الفاعل الداخلي ، كون المقارنة الّتي عكسها الراوي من خلال هذه المسافة الّتي تبدي وجهات النظر بين الطرفين من خلال نفسيتهما فيتضح أنّ الغاية من عرض هذا المشهد هو الإبانة في اختلاف الوجهات والمسافة المتباعدة بين الطرفين ، لكن إعطاء دور ابنة العمّ صفة الراوي الفاعل الذاتي ما هو إلاّ ضرورة في السياق العام لتوسيع رصد الأحداث والظروف الّتي دار فيها الحوار ليستعيد هذه الصفة (الراوي الحقيقي) من خلال الحوار الداخلي الذي يساوره من لحظة لأخرى وإن كان تدخله قليلا فذلك سمح بكسر توالي هذه الصفة في الحوار (الفاعل الذاتي) الذي كان ملازما لشخصية ابنة العمّ في كامل هذا المقطع « أختي تتزوج رئيس القلم ، ترقص في الكازينو ، وابنة عمّي تعزف على البيانو وترقص التانغو... هي ليست ضدّ التانغو... نعم يا جدّي لا أختي ولا ابنة عمّي ضدّ التانغو ، أنا فقط ضدّ التانغو ».

الوحدة الثالثة :

أ) امرأة القبو :

على خلاف المقاطع السابقة نستهلّ هذا المقطع بداية بصوت الناظم الداخلي حين يرصد لنا الأجواء الّتي سادت الأسرة عند زيارتي غير المعتادة لامرأة القبو إلى القصر

«فوجئ أهلي في اليوم التالي بزيارة غير متوقعة جعلت والدي يضطرب ويحتار في تحديد موقفه ، وتظهر عليه في تصرفاته اليومية حالة قلق غير عادية أضفت على علاقته بي مزيدا من التعقيد » يتواصل دور الراوي بنفس الصفة في رصد هذه الأجواء بعد هذه الزيارة الّتي كان السبب فيها الفتى ليرصد الراوي ردّة فعل الأسرة حيال هذه الزيارة غير المرغوب بصاحبها « عينا رئيس القلم التمعتا بخبث ، نظراته الموجهة إلى شقيقتي عبّرت عن شماتة : ها هي فضيحة جديدة... الآن فقط غادرت والدتي عالم الدجاج إلى عالم الإنسان ، انقلبت أنثى أمام أنثى ، وفي خوفها اعتصمت بالصمت واستجارت بوالدي الذي بدا مستنطقا ناهيا يعرف كيف يلائم بين روح القانون وروح الجسد... بينما توقفت شقيقتي عن تقطيع قشور الفاكهة وتعلقت عيناها بالمرأة في إعجاب ودهشة وتساءل... » ، ينبهنا الراوي أنّ المعالم الّتي ينقلها إلينا انطلاقا من المسافة الّتي كان عليها، وبهذا يتماثل صوت الناظم الداخلي بالفاعل الداخلي مبدئيا من خلال القراءة الأولية لهذه المشاهد « كنت أنا في هذه اللحظات وراء الباب ، قفزت من السرير وأنصت لما يجري في الصالون ، كان شيء كاليقين... » ، من خلال هذه الفقرة يبرز لنا الراوي في صورة الناظم الداخلي لتتقاطع أواصل الفقرة بالفاعل الداخلي « قد أشرق في ذاتي بأنّها ستأتي وها هي قد أتت ، قد يكون الخياط هو الذي أرسها وربّما جاءت بنفسها... » ، يتواصل الحكي من قبل الراوي في تقاطع الصفتين خلال الحوار الذي يدور بين امرأة القبو وأفراد الأسرة مبدئيا في صورة الناظم الداخلي للراوي ، فالصيغة في هذا الحوار هي صيغة المنقول غير المباشر عندما يتحول إلى مباشر في أوّل تدخل للفتى (الراوي) « خفق قلبي بشدّة في هذه اللحظة امتدّت يدي إلى الباب لأفتحه وأنجرد إليها ، كنت واثقا من جسارتها وحماقتها... » إنّ هذا التقاطع الذي خلص إليه المقطع ما كان ليكون إلاّ لخدمة صوت الراوي الفاعل الذاتي وهذا ما ينتهي عليه المقطع من خلال الحضور المباشر للراوي في الحدث وردّة الفعل الّتي اتخذها من خلال خروجه لامرأة القبو فردّة فعله مع رئيس القلم وموقف الأب من ذلك.

ب) **الأخت** :

على غرار المقطع السابق وعلى غير العادة يستخدم الراوي في عملية الحكي الشكل البراني بناء على التسلسل الزمني الذي وصلت إليه الأحداث ، حيث يضع نفسه في مسافة الحكي الحدث في صفة الناظم الداخلي « كتموا ما حدث عن الناس ، والنقود الّتي وضعها والدي على الكومودينة ظلت في مكانها أياما... » إنّ هذه المحطات الّتي نقف عندها من خلال وضعية الراوي وتعدّد شفراته الصوتية ما هي إلاّ وسيلة كما ذكرنا لتوسيع عملية الحكي من خلال الوصف أو من خلال عملية الوقف المختلفة ، فلا تكاد تنتهي هذه العملية من إجراءاتها حتّى يتسنّى لنا معرفة وجهة النظر الخاصة بالراوي فتبدو هي المقصودة من خلال هذه العملية ، والحال عليه في هذا المقطع حين يمسك الراوي بالحكي ويكون ذلك بصفته الفاعل الداخلي خلال تعاقبه لعملية الحكي « ثمّ رجوت أختي أن تلقي بهذا من النافذة (النقود) ولكي تطيب خاطري أخذتها وأخفتها... » ، يستمرّ صوت الراوي على هذه الصفة أيضا من خلال حديثه مع أخته ، والشأن كذلك في حديثه مع أمّه والمغزى في ذلك تكثيف هذه الصيغة (الفاعل الذاتي) في إبداء تبريراته ومصداقيتها في مواقف ردود الأفعال حين يتخذها خلال المواقف المختلفة الّتي تبديها الشخصيات ، وبذلك يظهر صوت الراوي في صورة الفاعل الذاتي عندما يقف أمام هذه المواقف متأملا ومحققا فيها « قال والدي يوما : خيالي لا تعرف الواقع... وأختي تقولها تعتقدها برغم أنّها ليست قاسية وتحبّ الفقراء... وما استطعت أنا نفسي أن أنكر هذا الواقع ، ثمّة حرب ، هذا هو الحرب من طرف واحد... والدي محارب ، ووكيله محارب ، وكلّ الملاكين والوكلاء محاربون... إذ لم نضرب الفلاحين ضربونا... هكذا يقولون في الكازينو والبيوت الكبيرة... والفلاحون لا يَضربون... يُضربون... إنّهم حتّى الآن يُضربون » ، تتمحور صفات صوت الراوي كما ذكرنا من خلال الشكل البراني لكونه ناظما داخليا في الشكل الجواني بصفتي الفاعل الذاتي والفاعل الداخلي على طول هذا المقطع الذي يشهد إبداء وجهات نظر مختلفة من قبل شخصيات

تمثل الطرف الثاني ، ويقف الراوي من خلالها مسافة يرصد هذه الوجهات فيكون حضوره متوقف على المشهد السردي الذي يغطيه.

ج) **ابنة العمّ** :

تتكرّر الصيغة نفسها والنظام نفسه في باقي المقاطع الأخيرة لهذه الرواية ، حيث أنّ صور الراوي المسيطرة والمتحكمة في مسار الحكي تبدو جلية أكثر في هذه المقاطع ، أوّلها يكون في لقاء حواري جمع الفتى بابنة العمّ الّتي كان لها دور ثانوي في توجيه وتأثير وجهة نظر الفتى في المقاطع السابقة ، فها هي في هذا المقطع ومن مسافة مختلفة تساهم في بلورة الأحداث شكليا وكالعادة في هذا الشأن يكون الراوي ناظما داخليا حين يرصد لنا الحالة الداخلية والخارجية لهذه الشخصية فيتقاطع هذا الصوت مع صوت الفاعل الداخلي أي وجودها في شخصية الفتى الذي بدوره يسرد ردّة فعله من هذا الحضور لها في صورة الفاعل الذاتي ليتعدّد المشهد في إيضاح هذه الصور من خلال الوصف والحوار المباشر والحوار الداخلي الذي يكتنه داخل الشخصيتين ، ويبدو أنّ كفة الفتى في هذا المشهد هي الأكثر حضورا من خلال استحضار كلام الخياط الذي تبقى مكانته حاضرة في الرواية كشخصية محورية وكونه هو المعني بالحدث جاء صوته مكثفا مقارنة بالشخصية المقابلة في هذا المقطع.

د) **امرأة القبو** :

أمّا في المقطع الموالي فعلى غرار المقطع السابق تتعدّد صفات صوت الراوي دوما والمشهد العام يبقي على المسار نفسه خلال وجهات نظر متعدّدة ومسافاتها المختلفة تتبادلها شخصيات الرواية ومن بينها الفضوليين الذين تزداد أعدادهم حبا واستفسارا لرقصة الخنجر وسؤالا عن أصحابها ، غير أنّ الصفة الّتي تتوالى فيها الأحداث في هذا المقطع هي صوت الراوي (الفاعل الذاتي) من خلال وجهة نظره بين المسافة الّتي أسّس عليها هذه الوجهة ، هذا ما يعطيه حقّ القرار والتمييز في أوّل مشهد في هذا المقطع حين لقاءاته مع ابنة عمّه وامرأة القبو ومقارنته التفصيلية بينهما وخلوصه إلى أنّ امرأة القبو أكثر فاعلية وهو موقف ينتهي إليه صاحب الرواية في جميع رواياته حين يقول :« تتراجع

المرأة أمّا أو أختا أو قريبة إلى مواقع هامشية ، في حين تتقدّم البغايا محمّلات بكل تلك الشحنة الرومانسية الّتي يختزنها (مينة) عبر تربية الطفولة الدينية ، أو عبر نوازع الإيديولوجيا التبشيرية فيحتللن واجهة أحداثه الروائية الفاعلة الهامة ، فمرّة هنا رائدات في الحبّ والوفاء والطاقة غير المحدودة على العطاء المتواصل الذي لا يعرف حدود... ومرّة هنّ القوّة النسائية الّتي تمتلك مصيرها وتقرّره ساعة تشاء... امرأة القبو في الشمس في يوم غائم »[1].

هـ) الخياط :

يعود صوت الخياط المركزي في هذا المقطع ويتعزّز صوته على غرار المقاطع الّتي أكّد فيها على وجوده الفعال في أدوار هذه الرواية محركا لأحداثها انطلاقا من موقعه الذي يجمعه بالفتى ، ولهذا فبداية المقطع هذا جاءت لتعزّز هذا الدور حين استهلّ الراوي من خلال صورة الفاعل الداخلي هذه المكانة الّتي يحملها لهذه الشخصية « عدت إلى الخياط الذي فرح بي... وأصغى إليّ خلال وقت طويل أروي ما وقع لي بعد حادثة الخنجر... » ، يؤكّد الراوي وجود الخياط من خلال اهتمامه برصد موقفه من هذا الحديث « نعم ، نعم – قال الخياط – الطبيب على حق ، هذه رقصة الفرسان ، تذكر أنّي أجعل منك فارسا لا وكيل أملاك... لكن حذاري ستثير غيرة الرجال ولن يكونوا مرتاحين بعلاقتك بي ستكون لنا متاعب وربّما أرغموك على تركي وأنت ستخاف منهم» ، بالإضافة إلى شخصية الخياط تظهر شخصية امرأة القبو بارزة أيضا في نفس المكانة الّتي وضعها الراوي لشخصية الخياط كرمز للتحدي والتمرّد كما بدا ذلك في المشاهد الّتي احتواها وجوده ، وكلا الشخصيتان تمثلان للراوي دور الفاعل الداخلي حينما يخصّهما بالوصف ، وأحيانا يتنازل لهما في إبداء مواقفهما وبالتالي تحكمهما في عملية سرد الأحداث إلاّ أنّ هذه الصفة كما ذكرنا سابقا ما هي إلاّ تجسيد للفاعل

[1] – جهاد عطا نعيسة : في مشكلات السرد الروائي – قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة – منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2002 ، ص 208.

الذاتي للراوي حينما يرجع قناعاته وتصرفاته إلى هاتين الشخصيتين المركزيتين بمعنى أنّه يبرّرها.

و) **الفتى (*) :**

انطلاقا من هذا المقطع يبدأ الحكي يتغيّر في نسقه المعتاد بعدما كان الراوي لا يبدي وجهة نظره إلاّ بعد المسافة الّتي يجعلها فاصلا بينها وبين الشخصية الأخرى بعد عرض لوجهات نظرها إلى أن ينتهي على ما يبدو إلى مرحلة يبدي خلالها ملامحا من الاستقلالية في إبداء الرأي الخاص ، ذلكك حين تخف وطأة لغة الحوار وصراع الأفكار والآراء إلى خلوة الفتى بنفسه مبرزا ما استخلصه ليعيد قراءته وبالتالي اختيار طريقه ونوازعه الّتي آمن بها « راودني إغراء أمام المتعة الروحية الّتي تهمي من الشرفة إلى الشارع، كنت راغبا عن الكلام ، وبحاجة شديدة إلى الانسحاب نحو زاوية خالية أخرج فيها أشيائي الداخلية فأتفحصها وأعيد ترتيبها... وخيّل إليّ أنّ كلّ من حولي أفضل منّي، فهم جميعا يعرفون ما يريدون وقد أعطوا أنفسهم له... » « أنقذت نفسي من التانغو الّتي استشعرتها كثافة تزهق روحي بلزوجتها الدبقة ، برتابتها القاتلة ، ببطئها المخزي على أعصابي كزجاجة مكسورة على أرضية إسمنتية ، أنقذت نفسي برقصة الخنجر الّتي وجدت فيها الشفافية والحركة والحماسة والفرح ، وطريق الخلاص ، وها أنا أسعى لإنقاذ نفسي من رقصة الخنجر أيضا » يمكننا القول أنّ صوت الراوي في هذه الفقرات الموالية في مرحلة يشرف فيها على تحديد موقف مترقب تحومه الشكوك حول المصير المشكوك الذي سينفجر بعدما انفجر في ساحات الأحلام والأماني « ولو صار هذا البيت لي لأمرت بتفريغه وإلقاء كل محتوياته خارجا ، وفي أوّلها صورة جدّي وكرباج والدي وأسطوانة التانغو اللعينة » ليخلص إلى القلق-والاضطراب الحاد في هذه اللحظات الحاسمة « غامت الأشياء في نظري وكالضباب الذي يهبط كثيفا على القمم ، هبط القمر على كياني فشعرت بالمهانة والاختناق وأحسست أنّ النسيج العنكبوتي للعلاقات الّتي تحكم تصرفات الناس له قوة الحديد وقسوته في الأرساغ ، وأنّه لا بدّ من تمزيق هذا

النسيج بخنجر ذي نصل باتر كالذي أعطانيه الخياط وعلّمني كيف أرقص به وأمزق وجه الفضاء العادي ».

ز) **الفتى (**) :**

صيغة الخطاب ونظرته تتكرر وتتراكم في ازدياد كثيف ، والمعنى هو المصير والصفة هي الفاعل الذاتي للراوي ، هذا الأخير الذي يتعذّب من اللحظات الآتية المتسارعة الّتي تحمل المصير المجهول وسط تفاقم الأمور واصطدامها « كنت في السنّ المباركة والملعونة إذن ، وبعدها في المفترق ، كنت في المفترق ، ومنذئذ إلى الزمن الآتي تتحدّد معالم الطريق » ، تتصارع الصفتان : صفة الفاعل الداخلي والفاعل الذاتي في لغة الحكي بين اتخاذ قرار وحرية اتخاذه من جهة وارتباط بالآخرين من جهة أخرى ومن جهة هو صورة للتهور وزلات أفعاله « كذلك كنت في منطق المقدمات أصل إلى النتائج ولكن تقبل النتائج واحتمالها والسير بمقتضاها كان يعيدني أنا الماء الراكض إلى الحوض الإسمنتي الذي حبست فيه » ، هذا الحوض الإسمنتي هو سلطة الأب ، تتعدّد الحلول الّتي يمكن أن تحرّك هذا الماء الساكن ، لكنّها تصطدم بهذا الحوض ، قرار السفر ثمّ العدول عنه وهروب عن المسؤولية ثمّ قرار مواجهة المصير... أخيرا يقول أقرّر... فقط قد قالها... «كنت حزينا في ذلك الأصيل ، عالما أنّني في الاختيار المفروض قد قبلت ما فرض عليّ وخرجت من المعركة دون أن أقاتل ، الخياط وحده كان من بدّد هذه الغيوم الّتي رانت على روح الفتى ، سماء الخياط لا تغيم وتظل الشمس فيها وراء الغيم شمس وأبدا يبحث الخياط عن هذه الشمس ، ليسس وحده الذي يبحث ، ضابط الإيقاع والفتاة والمرأة وأنا نبحث كلنا وكلّ منّا بطريقته يبحث » كان هذا هو طريق البحث عن الشمس ، جمع بين ضابط الإيقاع والخياط والفتى وامرأة القبو وكلّ اختار طريقه : الخياط انتهى بالقتل وضابط الإيقاع بالجنون والفتى في استسلام مريب للوضع في الأخير وامرأة القبو هي من بقي يتحدّى ، والمرأة في عرف صاحب الرواية « ليست تابعا للرجل لها خطها المستقيم

تماما ، وهذا الخط هو أحد الخطوط الثلاث : الفتى ، الخياط ، امرأة القبو »[1] ، المرأة هي كذلك الوطن والإخلاص لحبّه بكلّ ما فيه من تناقضات وطموحات وتجاوب ، هي رمز الخصوبة والأمومة المعبودة الّتي ارتبطت بسمات مجازية تعبّر عن الهموم ، وسبيل الخلاص « إنّها الإرادة الّتي استحالت في شكل إنساني فكانت في صورة المرأة... وهي وإن كانت ساكنة هادئة فإنّما هي في سكون البحيرة العميقة ، كلّما اشتدّ الحبس وقوى الضغط عليها كلّما اقتربت ساعة هياجها وطغيانها وستخرج البحيرة مخربة جسورها مهلكة ما حولها [2]، والمرأة في أدب حنا مينة أيضا شكل من التوجه الإيديولوجي يجسد فيه هذه الوظيفة ، وإن كانت شخصية الفتى هي المناطة بحمل هذا المعتقد والكشف عنه ، فقد لاحظنا أنّ الفتى هو الذي أسند إليه عملية الحكي أي أنّه يجسد الراوي في عملية القص ، « إلاّ أنّ هذا التوازي لا يكون بمثابة الامتزاج الكلي إلاّ ابتداء من لحظة التجلي أو الكشف النهائي ، إذ ذاك (ظننت) الّتي ينطق بها البطل تصبح فهمت ، لاحظت ، علمت ، رأيت بوضوح... » [3]، تكون صورة هذا الطرح مفصلة حين يؤكد رولان بارت الفراق بين المؤلف والراوي والشخصيات « أمّا بالنسبة إلى وجهة نظرنا فإنّ الشخصيات في الأساس كائنات ورقية ، وإنّ المؤلف (المادي) والقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أيّ شيء من الأشياء ، فإشارات الراوي إشارات ملازمة للقصة ويمكن الوصول إليها ، في النتيجة بتحليل إشاري (سيميولوجي) ، ولكن أن نقرّر بأنّ المؤلف نفسه سواء أعلن عن نفسه أو اختبأ ، أو انمحى يتصرّف بالإشارات الّتي يغرسها في كتابه فهذا يستلزم أن نفترض أنّ بين الشخص ولغته علاقة إشارية تجعل المؤلف مسندا إليه كاملا ، وتجعل القصة تعبيرا أداتيا عن هذا الكمال ، وهذا ما لا يستطيع التحليل البنيوي أن يجمع عليه : فالذي يتكلّم (في القصة) ليس هو الذي يكتب (في الحياة)

---

[1] – حنا مينة : حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1992 ، ص 134.

[2] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 165.

[3] – محمد زكي العشماوي : الرؤية المعصرة في النقد والأدب ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ص 179.

والذي يكتب هو الذي كان »[1]، إضافة إلى ما أشار إليه رولان بارت في قوله هذا حول هذه العلاقات فيؤكّد على الجانب المتعلّق بعملية السرد أوّلا في كونها عملية تجسيدية يتعاطاها المؤلف ، ثانيا أنّ الراوي والشخصيات تعبّر عن هذه العملية بلغة تعبيرية تحليلية أخرى ، هذا ما يذهب إليه واين بوث عندما يفرّق بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني « إنّه بناء نصّي text val construct يخلقه المؤلف الحقيقي ليصبح صورته... وإنذ آراءه ووجهة نظره بوصفه ساردا ربّما تتزامن أو لا تتزامن مع آراء ووجهة نظر المؤلف ، وهو يختلف دائما عن الإنسان الواقعي مهما كان تصورنا حوله ، ويخلف نسخة سامية لنفسه، وهو يخلف عمله الأدبي... هذه الأنا الثانية تقدم — غالبا — صورة الإنسان على مستوى عال من الدقة والصفاء ، أكثر معرفة وإحساسا وحساسية ممّا في الواقع[2]. إنّ المؤلف الحقيقي عند واين بوث بخلاف المؤلف الضمني « لا ينتمي إلى العمل الأدبي بل إلى العالم الموجود بالفعل ، فهو المبدع الحقيقي الذي يمتلك شخصية حقيقية خارج تأليفه. المؤلف الضمني هو التقنية الّتي توقف التدخلات المباشرة للمؤلف الحقيقي ، ونستطيع بالتمييز وحده بين المؤلف وصورته الضمنية... أن نتجنّب الحديث الذي لا طائل منه وغير المحقّق عن صفات الصدق والجدية عند المؤلف »[3]، ومن جهة أخرى فإنّ المؤلف الضمني من خلال المسافات الّتي يترصّد بها وجهات النظر فهي تحيل إلى وجهة نظر القارئ « يحاول المؤلف الحقيقي أن يختزل تلك المسافة (بينهما) إلى درجة الصفر ، هذه المسافة الّتي تفصل... بين المعاير المهيمنة لدى كاتبه الضمني وبين معايير القارئ المفترض »[4]. من خلال هذه الآراء يمكن لنا أن نتصوّر الأهمية البالغة في وجود هذه المسافات الّتي تطرح وجهة نظر متعدّدة بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني والقارئ من جهة أخرى ، وبهذه

---

[1] – رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة ، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993 ، ص 72 – 73.

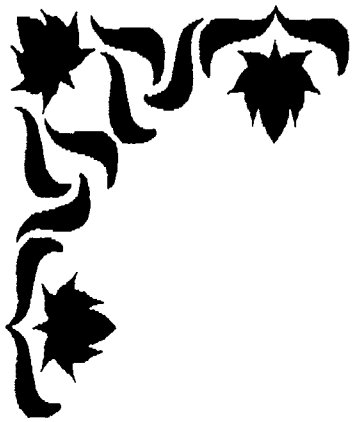
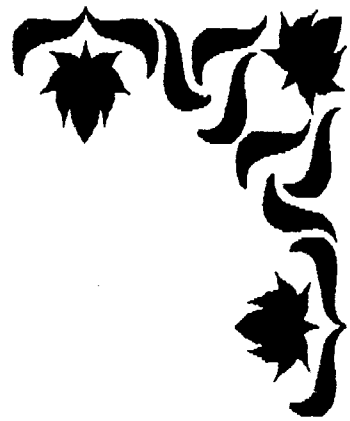
[2] – ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1997 ، ص 113.

[3] – نفس المرجع ، ص 114.

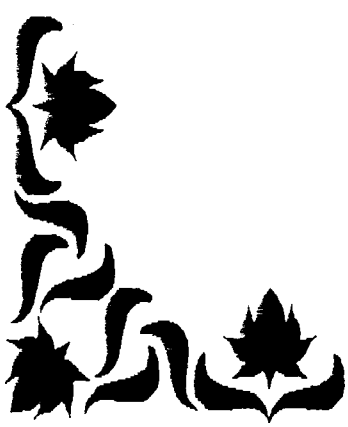
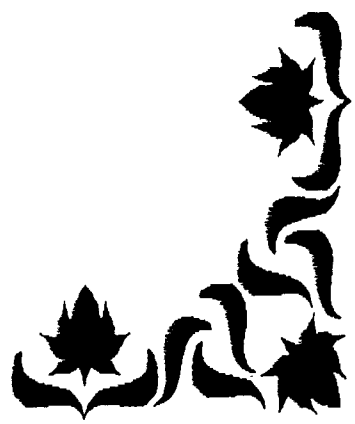
[4] – نفس المرجع ، ص 115.

الكيفية يمكن أن تكون لهذه العملية أهمية بالغة في عملية التحليل انطلاقا من البنيات النصية المجسدة لما هو خارج العمل أي السياق العام باتجاه العمل الأدبي نفسه ومخاطبته.

إنّ الشيء نفسه يمكن أن يذكر فيما يخصّ ركنا العمل السردي (الزمن والصيغة) انطلاقا من محدّداتهما الوظيفية المبنية على النص ، ليضاف إليها السياق العام والدلالي للنص فيما يحيط به ، لمقاربة أعمّ وأشمل للمعنى المنشود ، رأينا أيضا من خلال هذه الأركان أنّ المكونات هي كيفية تشير إلى انتقال العمل القصصي من كونه حدث أو فكرة إلى خطاب إبداعي فنّي تتفاعل فيه هذه المكونات وتتقاطع. إنّ القصة كذلك مجموعة خطابات متعدّدة يختلف بعضها في الحكي وفي التأثير كلّ منهما في التلقي ، وبالتالي فعملية الإبداع هي عمل مرحلي نحو إخراج عمل قصصي في نص فنّي يكون ذلك عن طريق نقل الأحداث أو تخيّلها ثمّ اختمارها ثمّ فترة الكتابة الّتي من خلالها تجري عملية مسرحة المكونات الثلاثة لعملية الحكي ، ومن ناحية أخرى تسيح هذه المكونات من خلال اللعب الفني المتمثل في تقاطعها وتداخلها مع إشراك المتلقي في ذلك وجعله طرفا في العملية ، وهذا ما لاحظناه بالخصوص من خلال تقنيات الصيغة والصوت ، فعلى أساسهما تضاربت المواقف والانتماءات وتعدّدت الأصوات ، والنهاية كان شكلها انتصار زمن على زمن في حلقة مفرغة ووجهة نظر على وجهة نظر أخرى ، ومشاعر الاغتراب أساسها النمطية الأحادية وأنانية الإنسان.

الخاتمة

الخاتمة

الرواية مضمون يتشكل في غمرة نسيج لغوي ، يمتاز بنظام وطريقة تعبير معيّنة لتبدي جمالية تعبيرية عن تجربة فنية ، ونستطيع القول أنّ الرواية كشكل خطابي أهمّ أشكال القول الّتي تتداخل وتتقاطع فيها مكونات فنية متعدّدة ، لتتماثل في أجناس أدبية مختلفة ، وربّما ما يعزّز مكانة هذا الفنّ الأدبي هو كون عملية التحليل تنصب بغزارة وكثافة في ميدانه أكثر من أي جنس أدبي آخر « فإنّنا نجد أنّه (الرواية) أبرز أشكال الأدب الّتي استثمرت الخصائص التعبيرية والوظيفية والدلالية والإيديولوجية للمكون اللغوي الحواري خصوصا في عصرنا الحديث[1]. لقد خلصنا من خلال عرضنا لمفهوم المعتقد أنّ أشكاله الخطابية الّتي تعتمد على بنى طرح متعدّدة تسعى إلى إضفاء مبرراتها (مثالية ، منطقية ، نفعية...) وبالتالي الإقرار بها ، والعلمية هذه في مجملها عملية تلقي تهدف إلى الإقناع والتأثير ، كان ذلك منطلقا لبناء فهمنا لهذا الشكل في الحقل الأدبي والروائي منه ، مستثمرين الكيفية الّتي ارتبط بها تشكيل كل خطاب. إنّ الشكل الروائي أيضا أحد المساحات الّتي اتسع المقام فيها لاستيعاب مستويات الخطاب واستثمار خصائصه التعبيرية وأدواته الفنية من حيث التركيب الوظيفي والدلالي والإيديولوجي في الكتابة الروائية ، ليس هذا فحسب بل استفاد الخطاب الأدبي من امتزاج أجناسه الذي مكّن لهذا الجنس جمالية خطابه وفنيّته ، فاستفادة هذا الأخير من آلية الخطاب في صورته الشفوية ، وتعزيز كتاباته بأشكال الرمز والأسطورة ما هي إلاّ صور لهذا التداخل مع الأجناس الأخرى ، وأصبح الحدث المعبّر عنه ما هو « إلاّ ما تنتجه اللغة سواء في حالة استقباله أو في حالة إرساله كخطاب روائي ، وربّما لهذا قيل في سياق سلطة اللغة : ثق بالقصة ولا تثق بالقاص »[2] ، هذا ربّما ما ميّز لغة الكتابة في الرواية وفي التعبير الأدبي، إذ

---

[1] – عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الواقعي عند نجيب محفوظ ، مرغم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2000 ، ص 170.

[2] – نفس المرجع ، ص 17.

لا يهدف إلى التعبير المباشر للعلاقات الاجتماعية أو غيرها بين المرسل والمتلقين ، فإنّ نتاج الفعل التلفظي يعرض بنفسه.. كموضوع ونموذج للبحث والتقدير ، أي أنّ الملفوظ الأدبي موضوع كثيف ليس مخصصا لكي يعبّر نحو إدراك قصدية تعبّر عن ذلك بواسطة علامات أكثر أو أقلّ تعادلا (لسانية أو غير لسانية) بل هو مخصص ليستوقف النظر عن طريق ميزاته الخاصة.. مقصديته الّتي تحتوي في المقام الأوّل تمثيلية النموذج المقترح[1]، ذلك ما عرضنا إلى تفصيله في الفصل الثاني من هذا البحث خلال بسط العلاقات المرتبطة بالنص داخليا وخارجيا ، بدءا من افتراض الشكل العام الذي تحتوي الفكرة في مخيلة الكاتب قبل الشروع في عملية التقييد ، أي مجموعة التساؤلات المتعلّقة بكيفية تحريك اللغة في مسارات الحدث انطلاقا من زمنية معيّنة إلى أخرى ، ما يمكن تسميته باللعب الفنّي الذي يتوالى من خلال إبطاء أو إسراع حركات الحكي ، والفراغات الناتجة عن ذلك دون إشعار المتلقي بها ، وبالتالي إحداث قفزات زمنية ، هذه إحدى أوجه اللعب الفني الّتي تتيحه اللغة حين توهم القارئ في تقبله وتفاعله لهذا المسار. هذا ما حاولنا التعامل به في رواية " الشمس في يوم غائم " كآلية في عملية التحليل وإن لم يكن حرصنا كثيرا على الاستعانة بالطرح السياقي الماثل في هذه الرواية من خلال المصادر الخارجية ، بل كان حرصنا أن يكون ذلك من خلال عملية تحليل الخطاب السردي في الرواية ، كما كان عليه في الفصل الثالث ، معتبرين أنّ نص الرواية كيانا مستقلا يتأطّر وفق صوابطه وقوانينه الداخلية والمترابطة ، لتحمل وفق ذلك سمة الاعتقاد الماثل في العمل الروائي. لا شكّ أنّ هذه الرؤية دار حولها القيل الكثير وقد فصّنا في هذا الأمر من خلال المقدمة والفصل الثاني ، إلاّ أنّها تحمل طرحا إيجابيا يتجاوز الطرح العالق الذي كان في النقد الكلاسيكي بحيث مكّنت عملية التقسيم الثلاثي لعملية التحليل الخطابي للسرد من خلال مكوّنات : الزمن والصيغة والصوت احتواء التقسيم القديم للتحليل الروائي (الشخصيات، الزمن ، المكان ، الضمائر ، الحوار ، الحدث ، الحبكة...) وجعله أكثر منهجية ودقّة

[1] – فرناند هالين : التداولية ، ترجمة : وبا محمد ، مجلة فكر ونقد ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، السنة الثالثة ، العدد 24 ، ديسمبر 1999 ، ص 157.

بالتركيز على المنحى الدلالي في هذه المكوّنات خلال عملية التنسيق والتفاعل بينها أكثر ممّا كانت عليه ، كما استجدت بتخصيص صوت الراوي كمكوّن أساسي لهذه العملية ، وعلاقة ذلك بالكاتب أو المؤلف وتأسيس هذه العلاقة على أساس إيضاح مكانة كلّ طرف منهما ، والعلاقة الّتي تربطهما ، من خلال هذه النقاط ننتهي إلى استخلاص النتائج الآتية الّتي انتهينا إليها من بحثنا هذا :

أوّلا : إنّ هدف الرواية تقديم فكرة أو تجربة معيّنة ، بصورة مفصلة لما تتيحه من رحابة واتساع في نقاش حول فكرة أو اعتقاد ما وسط فئة معيّنة طرحا وعرضا ، فيما يسمّى بالخطاب من خلال أدواته سعيا للإقناع والتأثير في المتلقين.

ثانيا : الرواية تجربة إبداعية أو خطاب جمالي ، تكتسي اللغة من خلاله طابعا فنيا بمراعاة الخصائص الفنية الّتي يتركب منها النص ، ومجموع بنياته الجزئية الّتي يشتمل عليها ، هاته الّتي تؤسس في النهاية البنية الدالة الّتي يحتويها النص.

ثالثا : إنّ الوحدات الثلاث المكوّنة للخطاب السردي (الزمن ، الصيغة ، الصوت) وحدات تكاد تشمل عملية إنتاج وتوليد اللغة في شكلها الوظيفي والدلالي للمعنى انطلاقا ممّا يسمّى باللعب الفني الذي تشغله ، فقد لاحظنا أنّ وحدة الزمن الّتي تتألف من ثلاثة أقسام تشمل زمن المغامرة أو الحدث وزمن الكتابة وزمن القراءة ، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة ، وبالتالي العملية هي عملية انتقال من زمن الواقعة إلى زمن بناء فني لهذا الحدث ، أي أنّ الكتابة تشتمل على الحدث أو الفكرة في شكل جمالي، هذا ما وقع نظرنا عليه في نص الرواية عندما كان هذا الجزء يتداخل فيه زمن الحاضر والماضي ليبين عن دلالة تذبذب الوعي لدى شخصية البطل بين الزمنين ، هذا الأخير الذي خلق معطيات درامية في الخطاب ، وذلك ما يتضح أيضا من خلال الوظيفة التعبيرية الدرامية في لغة الشخصيات الهامة (الخياط ، ضابط الإيقاع ، امرأة القبو) ، زمن الماضي هو أيضا معرفة منطقية الأشياء ، أي منطقية فكرة النص وإيديولوجيته ، هذا ما لاحظناه في استخدام الراوي لزمن الماضي لاسترجاع زمن فئة البورجوازية والإقطاع وزمن الحاضر كانتفاضة على هذا الزمن ، كما أنّ استخدام وحدة الصيغة كتيمة وظائفية

بورود كلّ مشهد من مشاهدها فيعبّر عن وجهة نظر معيّنة ، انطلاقا من المسافة الّتي شخصها الراوي لمشاهد العرض والسرد في أطراف هذه الرواية ، المسافة أيضا شرط حوار الشخصيات الروائية ، إذ لا حوار بين شخصيات متطابقة ، إنّ إمكانية تقليص المسافة هو شرط الحوار الأساسي ، فلا حوار مع من سكنه اليقين ، كما أنّ صوت هذا الأخير (الراوي) وحضوره كطرف في الصراع يعكس كما ذكرنا من قبل الرؤية المعدّلة للنسقية الصورية انطلاقا من خاصية وجهة النظر والمسافة الّتي لم تكن من وجهة الراوي العالم بكلّ شيء ، بل شهدنا أنّ شخصية ضابط الإيقاع والخياط وامرأة القبو وغيرها أتيح لها إبداء وجهات نظرها الّتي يبديها كلّ طرف إمّا علنا ويقينا بها وإمّا بتذبذب في اتخاذ قرار.

رابعا : لقاد أتاح الحوار الداخلي خلال استعانتنا بقراءة بعض خصوصيات تيار الوعي الاقتراب من شخصيات الرواية ، ممّا جعلها أكثر حضورا خصوصا ضمن ما أتاحته وحدات الخطاب السردي للولوج في معرفة مستويات الوعي في مرحلة ما قبل الكلام لدى الشخصيات ، في جوانبها العقلية والروحية على نحو أكثر دقة وأكثر واقعية.

خامسا : المكان يؤطر الزمن ويلازمه ، هذا التوازي بين الوحدتين هو الذي يخلق المساحة الّتي من خلالها يتأطر الحديث ، المكان كالزمن يعبّر عن إيديولوجية النص وفكرته ، هذا ما أتاحه النص الروائي الماثل بين أيدينا (عالم القصور/عالم الأكواخ) ، من خلال آليات الوحدات الثلاثة في تبيان مسافة ووجهة نظر كل طرف ، وبالتالي وجود المكان في هذا العمل الروائي له دلالته ، حينما يغدو محدّدا أساسيا للمادة الحكائية يخرج عن كونه ديكورا.

سادسا : إنّ الانغماس في محاولة حل اللغز واستحضار الصورة الغائبة هو هدف الفنان الرئيسي وغايته الأساسية ، وتكمن أهمية هذه اللعبة الفنية في خلق عنصر الترقب الذي يفضي إلى الإشارة الّتي تقود بدورها إلى الافتتان لكي تحقّق بالنتيجة عنصر المتعة[1]، هذه

[1] – عدنان أحمد : التلاقح بين التشكيل والفنون القولية وغير القولية ، مجلة عمان ، العدد 56 ، أيار 2003 ، ص 56.

المتعة الّتي تسعى لإرضاء متلقيها ليغدو بدوره غير بعيد عن عملية الاكتشاف والانغماس، وفقا لاحتمالاته الخاصة وترقباته الّتي ترتبط بمرجعيته ، هذا ما يتيحه الراوي وحضوره في زمن تلقي القارئ للعمل الروائي هو حضور مباشر ، إذ يتيح الراوي للقارئ الاطلاع على كافة التفاصيل الّتي تكون غائبة عند أطراف معيّنة في الرواية ، لكن قد تكون هذه العلاقة توهيمية لأنّ الثقة بالقصة وليس بالقاص هو ما سيتيح تركيز المتلقي وقدرته على معرفة المسافة الّتي من خلالها يبث القاص إشاراته ، وهذا لا يتاح إلاّ من خلال عمل الناقد الذي تتوفر لديه الخبرة والأدوات لاكتشاف ذلك.

إنّ التماسنا لنصّ رواية " الشمس في يوم غائم " ما هو إلاّ عملية تتوخى ممارسة عملية التحليل النصي للجنس الروائي ، فهما لأبعاد عملية التحليل المعرفية ثمّ آلية تطبيقها من خلال أداوته الّتي تتبناها عملية التحليل ، وهو ما نراهن عليه في الاقتراب من صدوع الدلالة والمعنى الّتي يحتويها النص ، ونصّ الرواية الذي اتخذناه نموذجا لذلك ما هو إلاّ مقاربة لهذه الأدوات أو جزء منها ، وقد جاء وصف صاحب هذه الرواية لها أنّ مرحلة كتابتها هي مرحلة تعدّد المستويات في القراءة ، وقد وقع اختيارنا لنموذج جيرار جينيت التحليلي وحسبنا في ذلك أنّنا حاولنا مقاربة أدواته التحليلية تاركين المجال أمام مقاربات أخرى تتخطى استعمالنا المتواضع لهذه المكونات ، فإن أصبنا فبتوفيق من الله وإن قصرنا فأجرنا أجر القارئ المجتهد وعلى الله قصد السبيل.

قائمة المراجع والمصادر

- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر ، بيروت ، المجلد الثالث ، الطبعة الثالثة ، 1994.

- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا : معجم مقياس اللغة ، تحقيق : عبد السلام هارون ، المجلد 4 ، دار الجيل مصر ، (د.ت).

- أبو القاسم بن محمد بن المفضل المشهور : الراغب الأصفهاني : الاعتقادات ، تحقيق : سهران العجلي ، مؤسسة الإشراف ، ط1 ، 1988.

- أبو بكر محمد بن علي بن عبد الله الصولي : أدب الكاتب (ش.و.ت) ، أحمد حسن لبج ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، 1994.

- أبو حيان التوحيدي : المقابسات ، تحقيق : محمد توفيق حسين ، دار الأدب ، بيروت، بغداد ، ط2 ، 1989.

- البيريس ر.م : تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة : جورج سالم ، منشورات البحر المتوسط، بيروت ، ط2 ، 1982.

- السيد إبراهيم : نظرية الرواية — دراسة لمناهج النقد الأدبي لمعالجة فنّ القصة — دار قباء ، 1998.

- الزمخشري : أساس البلاغة ، تحقيق : د.مزيد نعيم ود. شوقي المعري ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1 ، 1998.

- الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنـــزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، تحقيق: محمد مرسي عامر ، دار المصحف ، القاهرة ، ج 5 — 6.

- الزمخشري : المنجد في اللّغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، ط1 ، 2000.

- الطيب دبه ، مبادئ اللسانيات البنيوية - دراسة تحليلية إبستومولوجية - دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2001.

- امبرتو إيكو : المؤلف ومفسروه، ترجمة : ياسر شعبان، سندباد للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2001.

- تمام حسان : الأصول – دراسة إبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي – دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1401- 1981.

- توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، سراس للنشر ، تونس ، 1985.

- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، الجزء الثاني ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، 1994.

- جهاد عطا نعيسة : في مشكلات السرد الروائي – قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة – منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2002.

- جيرار جهامي : موسوعة المصطلحات ، الفكر العربي والإسلامي الحديث والمعاصر ، ج3 ، (1940 – 2000) ، مكتبة لبنان ناشرون.

- حلمي مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث (في الربع الأوّل من القرن العشرين) ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1983.

- حنا مينة : حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية ، دار الفكر الجديد ، بيروت، ط1 ، 1992.

- حنا مينة : الشمس في يوم غائم ، دار الآداب ، دمشق ، ط4 ، 1984.

- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة ، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.

- زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، د.ت.

- زكي نجيب محمود : فلسفة النقد ، دار الشروق ، ط2 ، 1983.

- سعيد يقطين : السرد العربي – قضايا وإشكالات ، علامات ، ج29 ، مجلد 8 ، سبتمبر 1998.

- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1997.

- سمر روحي الفيصل : ملامح في الرواية السورية ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 1989.

- صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى ، 1996.

- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط2 ، 1980.

- عادل فاخوري : تيارات في السيمياء ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1990.

- عباس محمد : الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني – دراسة مقارنة – دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 1999.

- عباس محمود العقاد : التفكير فريضة إسلامية ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا.

- عبد الرزاق قسوم : مفهوم الزمان في فلسفة الوليد ابن رشد ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986.

- عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، 1988.

- عبد القادر شرشار : خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني -دراسة تحليلية- ،ديوان المطبوعات الجامعية وهران.

- عبد الله البستاني : الوافي ، مكتبة لبنان ، الطبعة الجديدة ، 1990.

- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة ، العدد 240 ، 1998.

- عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الواقعي عند نجيب محفوظ ، مرغم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2000.

- فراس السواح : الأسطورة والمعنى ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، ط1.

- فوستر إ.م : أركان الرواية ، ترجمة: موسى عاصي، المراجعة اللغوية: سمر روحي الفيصل، جروس برس، ط1، 1994.

- فيرنالد هالين ، فرنك شوير فيجن : بحوث في القراءة والتلقي ، ترجمة محمد خير البيقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1998.

- فيصل الدراج : نظرية الرواية والرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1999.

- كراهام هاف : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار آفاق ، العراق ، 1985.

- محمد كامل الخطيب ، عبد الرزاق عيد : عالم حنا مينة الروائي ، دار الآداب ، بيروت، ط1 ، 1979

- كلينجندر ن.د.: الماركسية والفن الحديث (مدخل إلى الواقعية الاشتراكية) ، تر.تق: إبراهيم ختمي ، منشورات عيون ، الدار البيضاء.

- كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ش.م.م لبنان ، ط1 ، 1987.

- كمال عمران : في تجديد مفهوم الخطاب ، المجلة العربية الثقافية ، العدد 28 ، السنة 14 ، 1995.

- محمد العيد : اللغة والإبداع الأدبي ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1978.

- محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب.

- محمد زكي العشماوي : الرؤية المعصرة في النقد والأدب ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

- محمد كامل الخطيب ، عبد الرزاق عيد : عالم حنا مينة الروائي ، دار الآداب ، بيروت، ط1 ، 1979.

- محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت لبنان ، مصر المحمية، د.ط ، د.ت.

- محمد مفتاح : التشابه والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1996.
- مصطفى الصادق الجويني : أبعاد في النقد الأدبي الحديث ، نشأة المعارف ، الإسكندرية.
- مصطفى ناصف : محاورات في النثر العربي ، عالم المعرفة ، 1417-1997.
- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، لبنان ، ط1 ، 1971.
- ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1997.
- ول ديورانت : قصة الفلسفة ، ترجمة : محمد المشعشع ، منشورات مكتبة المعارف ، ط4 ، 1982.
- يحي حقي : خطوات في النقد - الكتابات النقدية 2 — الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1976.
- يمنى العيد : في معرفة النص ، ص 56 ، عن طريق أحمد يوسف : القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية للشعر العربي الحداثي، مخطوط دكتوراه دولة ، جامعة وهران ، 1999.

المجلات :

- الرواية ، العدد الأوّل ، جانفي 1990 ، السنة الأولى ، مطبعة دحلب ، الجزائر.
- العربي ، الأعداد : 451 ، 529 ، 559 ، وزارة الأعلام بدولة الكويت.
- الفيصل ، العدد 136 حزيران ، 1988 ، المملكة العربية السعودية.
- الفيصل ، العدد 297 ، يوليو 2001 ، ، المملكة العربية السعودية.
- المجلة العربية الثقافية ، العدد 28 ، السنة 14 ، مارس 1995 ، بيروت.
- المنهل ، العدد 530 ، المجلد 57 ، فبراير/مارس 1996 ، جدة الرياض.
- الموقف الأدبي ، اتحاد كتاب العرب ، ، العدد 304 ، السنة 26 ، آب 1996 ، دمشق.

- دراسات مغاربية في الفلسفة والتراث والفكر العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1985 ، الدار البيضاء ، المغرب.

- عالم الفكر ، العدد 1 ، المجلد 4 ، أبريل/يونيو 2002 ، وزارة الإعلام ، الكويت.

- عمان ، العدد 95 أيار 2003 ، عمان ، الأردن.

- كتابات معاصرة — مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية ، العدد 38 ، المجلد 10 ، آب/أيلول 1999 ، بيروت.

- مجلة العرب والفكر العربي ، العدد 5 ، 1985.

- مجلة جامعة الملك سعود ، المجلد 4 ، 1992 ، عمادة سرّ المكتبات ، جامعة الملك سعود.

المخطوطات :

- أحمد يوسف : القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية للشعر العربي الحداثي ، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران ، 1998-1999.

- نور الدين السد : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، مخطوط رسالة دكتوراه دولة ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر.

- مشري بن خليفة : بناء القصيدة في النقد العربي الحديث (عز الدين إسماعيل ، أدونيس ، كمال أبو ديب ، محمد بنيس) ، مخطوط رسالة ماجستير معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر ، 1993-1994.

الفهرس

الفهرس

المقدمة.

المدخل..... 01

الفصل الأوّل

الخطاب الدينـــي 14

الوضع 20

الخطاب الفلسفي 27

الخطاب الإيديولوجي 30

الخطاب الأسطوري 34

الفصل الثاني

النصّ في البلاغة العربية 35

النص في المعجم العربي 37

أ) النسق 39

ب) السياق 41

اللفظ والتلفظ 47

الرواية والخطاب 48

أنماط السرد وتقنياته 52

أ) سرديات القصة..... 53

ب) سرديات الخطاب 53

ج) الرؤية 53

د) السرديات النصّية 54

السرد بين التماثل والاختلاف 54

تقنيات السرد عند جيرار جينيت 57

الفصل الثالث

ملخص مضمون الرواية (الشمس في يوم غائم) 73
دلالة العنوان 75
نظام الفصول في شكل الخطاب السردي 77
أوّلا : الزمن 78
الوحدة الأولى 81
الوحدة الثانية 84
الوحدة الثالثة 94
ثانيا : الصيغة 106
الوحدة الأولى 110
الوحدة الثانية 115
الوحدة الثالثة 119
ثالثا : الصوت 128
الوحدة الأولى 131
الوحدة الثانية 139
الوحدة الثالثة 144
الخاتمة 154
قائمة المراجع والمصادر 159
الفهرس 165