جامعة البعث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قراءات تحليلية في النص الروائي والمسرحي

تأليف الدكتورة

رشا ناصر العلي

٢٠١٥

الباب الأول: قراءات تحليلية في النص الروائي

١- قراءة ما قبل النص:
- قراءة الغلاف.
- قراءة العنوان.
- قراءة الإهداء.

٢- تجليات العولمة وذوبان النوعية في الرواية:
- تداخل الرواية مع القصة.
- تداخل الرواية مع السيرة الذاتية.

٣- قراءة تحليلية لنص موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.

الفصل الأول: قراءة ما قبل النص

(١)

من الواضح أن الكتابة الأدبية – على وجه العموم – تعيش مخاضاً دائماً ، فما أن يولد اتجاه أدبي معين ، حتى يبدأ المبدعون في التمرد عليه ، ويتهيئون لاستيلاد اتجاه جديد ، لا ينقطع عن سابقه تمام الانقطاع ، لكنه غيره ، هذا ما نلحظه في الشعر والنثر على سواء ، وإن كان الأمر في النثر أيسر، لأن الأجناس النثرية ، مثل القصة والرواية والمسرحية لم تمتلك عمقاً تاريخياً – في الثقافة العربية – يوازي العمق التاريخي لفن الشعر ، وإن كان للشعراء رغبة دائمة في تجاوز من سبقهم ، بل إن بعض الشعراء الأصلاء ، بهم رغبة – أيضاً – في تجاوز ما أبدعوه ، وينظر في كل عمل جديد له ، بوصفه إضافة طارئة على إبداعه ، وأنه بداية لمرحلة جديدة ، وهو ما يمكن أن نتابعه عند أعلام السرد في العربية ، عند نجيب محفوظ ، وعبد الرحمن منيف ، وإبراهيم الكوني ، والطيب صالح ، وسواهم من الكتاب الذين ظل إبداعهم صاعداً إلى الجديد والبكر .

ولاشك أن هذه التحولات التي لاحقت السرد عموماً ، وازاها تحولات في (القراءة) ، وبخاصة مع سيادة المنجز النقدي الحديث والحداثي في (علم الرواية) وتابعه (علم السرد) ، وهي سيادة كان لها أهميتها مع ازدياد انتشار الرواية ، وسعيها لإزاحة الشعر جانباً والاستيلاء على بعض مناطقه ، ومن ثم ظهرت مقولة (زمن الرواية) حيناً ، ومقولة (زمن المسلسل التليفزيوني) حينا آخر ، بل وصل الأمر أن ظهرت مقولة (الرواية ديوان العرب) .

وهذا كله كان دافعي إلى محاولة جديدة في (القراءة) والمناطق التي يمكن أن تتسلط عليها ، والأدوات التي يمكن أن توظفها ، دون أن يكون في ذلك دعوة للاتكاء على أدوات محددة ودائمة يمكن توظيفها في كل قراءة ، لأن الذي أومن به إيماناً عميقاً ، أن ما يصلح للتعامل به مع نص معين ربما لا يصلح لغيره من النصوص ، فلكل نص خصوصيته ، وهذه الخصوصية تحتاج من الأدوات ما يناسبها ، فما يصلح لقراءة نجيب محفوظ في (ثلاثيته) ، ربما

لا يصلح لقراءة (أولاد حارتنا) ، وما يصلح لقراءة محفوظ ، ربما لا يصلح لقراءة إبراهيم الكوني أو غادة السمان .

معنى هذا أنني أتحفظ على (المعايير المطلقة) و (الأدوات الكلية) التي يقال إنها صالحة للتعامل مع كل النصوص ، انطلاقاً من أن النص يفرض على قارئه شروط قراءته ، بل إنه يوجهه إلى الأدوات التي تناسبه ، شريطة أن تحافظ هذه الأدوات على شرط الصلاحية ، فليس مقبولاً اليوم أن نستعيد القراءة الانطباعية بكل بعدها الذاتي ، صحيح أن إقبال القارئ على قراءة نص معين ، هو نوع من الانطباعية ، لكن القراءة الصحيحة عليها أن تحاصر هذه الانطباعية لتحتكم إلى الإجراء الموضوعي الذي يصلح للنص المقروء في السطوح والأعماق ، في البدء والانتهاء ، في انتمائه النوعي ، أو في ذوبان النوعية.

لقد ازدحمت مرحلة الحداثة بكم كبير من المصطلحات التي تنتمي إلى الأدبية عموماً ، والأدبية السردية خصوصاً ، وفي مقدمة هذه المصطلحات مصطلحا (الخطاب) و (النص) ، وليس من همنا هنا الإفاضة في تحديد هذين المصطلحين ، وإنما الذي نحب الإشارة إليه في إيجاز ، أن المصطلحين يعتمدان مستويين ، المستوى الأول : (القراءة التحليلية) التي تتابع كلاً منهما متابعة استغراقية ، والمستوى الآخر : (المستوى البنائي) بكل نواتجه الدلالية التي لا تكاد تنفصل عن المستوى الأول إلا في الإجراء التطبيقي فحسب ، وإن كان الملاحظ أن مصطلح (النص) هو الأقرب لاستيعاب المستويين، وبخاصة بعد سيطرة (ذوبان النوعية) على المنتج الأدبي إجمالاً .

واللافت أن مرحلة الحداثة وما بعدها قد أعطت النص حقوقا متعددة ، أولها : أن من حق النص أن يكون منتجاً لذاته ، وهو ما طرحته الحداثة تحت مقولة (النص الذي يكتب نفسه) ، أي إن التداعي يمكن أن يسيطر على المبدع ويدفعه تلقائياً إلى الكتابة ، وهو ما تبعه القول بأن النص هو (القائل) أي (فاعل القول) ، وبهذه الخصوصية يتحول النص إلى (نوع من الإفضاء الذاتي) وأدائه (اللغة) التي تصل الداخل الذاتي بالواقع الخارجي من ناحية ، والمتلقي القارئ من ناحية أخرى .

ولاشك أن مصطلح (النص) قد ارتبط ارتباطاً حميماً بمصطلح (النوعية)

الذي كرسه مصطلح (العولمة) على المستوى الكمي وعلى المستوى الكيفي اعتماداً على (الثقافة) بأنساقها الظاهرة والمضمرة، بوصف الثقافة جماع المسلك الإنساني داخلياً وخارجياً ، داخلياً بتحولاته وانفعالاته ، وخارجياً في علاقته بمن حوله ، وما حوله .

ومن البديهي أن العولمة كان لها مواليدها ، ومن أهم مواليدها (ذوبان النوعية) الذي كسر الحواجز في كل مستوياتها وأشكالها ، سواء أكانت حواجز جغرافية ، أم ثقافية ، أم سياسية ، أم اقتصادية ، وكان لهذا الكسر صداه في السرد الروائي ، حيث تنازلت الرواية عن بعض خواصها الفارقة لتقترب من الأجناس القولية الأخرى ، وهو ما باعد بينها وبين بنائها التقليدي الموروث ، وهذا ما دعاني إلى أن أتقدم بهذه القراءة النقدية مستعينة بهذا الوعي الطارئ الذي تسلط على السرد عموماً، والسرد الروائي خصوصاً .

أقول ذلك ، لأن السائد في القراءة النقدية للرواية أن يكون البدء بالمنتج وتوابعه من الرواة الداخليين والخارجيين ، وتحديد مواقعهم النصية ، ثم تتجه القراءة إلى البناء السردي وأبعاده الزمانية والمكانية ، ثم شخوصه الفاعلين والمنفعلين ، السلبيين والإيجابيين ، ثم التوقف أمام الصياغة وتحديد مكوناتها التوصيلية ، أو متابعة ارتفاعها إلى ما فوق التوصيل للوصول إلى الشعرية، وذلك بالحركة الأفقية حيناً ، والرأسية حيناً آخر .

(٢)

إن المتابع للمنجز النقدي الحديث سوف يلحظ اتجاه معظمه إلى (السرد) وكيفية قراءته لتقديمه إلى المتلقي في أفقه الصحيح ، وقد أهمني أن أشارك بجهد متواضع في هذا السياق ، وأن تكون مشاركتي بتقديم رؤية إضافية لا تنفصل عن السائد تمام الانفصال ، لكنها تغايره بعض المغايرة ، وركيزة هذه الرؤية انفتاح النص الروائي على تعدد القراءة ، ومن ثم يصح أن أقدم اقتراحاً مساعداً للقراءة ، وبخاصة بعد (انكسار النوعية) الذي سبق أن أشرنا إليه ، ومع انكسار النوعية ، انفتح النص بعد أن أغلقته البنيوية على نظامه الداخلي ، وبعد أن فصلته عن مرجعيته الخارجية .

وهنا سوف أتوقف قليلاً عند مصطلح (القراءة) الذي آثرته في هذه

الدراسة، ومن طبيعة النقد أن يكون لاحقاً للإبداع ، دون أن ننفي وجود نقد يمكن أن نطلق عليه (النقد الموجه) ، ونعني به ذلك النقد الذي ينير السبيل أمام الإبداع الجديد بكل تقنياته الطارئة التي تغاير ما سبقها بعض المغايرة ، أو كل المغايرة ، وإذا كان ذلك كذلك ، فإن النقد ينتهي إلى إصدار الحكم بالجودة أو عدمها على النص السردي .

أما فعل (القراءة) الذي آثرناه ، فهو يتحرك على مستويين بينهما علاقة تكامل. المستوى الأول، هو الذي يتابع الأبنية الجمالية ، وكل ما يحتاجه القارئ في هذا المستوى هو : (الكفاءة اللغوية) ، أما المستوى الآخر ، فهو الذي يعتمد ربط هذه الأبنية بالنوعية السردية ، ومدى قدرتها على إشباع القارئ جمالياً وثقافياً على صعيد واحد .

لكل ذلك آثرت التعامل مع مصطلح (القراءة) ، وابتعدت بعض الابتعاد عن مصطلح (النقد)، حتى لا ألزم نفسي بالوصول إلى منطقة التقييم ، وإصدار الأحكام التي تضعني موضع القاضي الذي تنحصر مهمته في إصدار الحكم بالبراءة أو الإدانة .

واستكمالاً لهذا الخط المنهجي اقترحت أن تتوجه القراءة إلى أربع ركائز أساسية ، لها حضورها الغالب في كل النصوص السردية ، الركيزة الأولى هي (الغلاف) الخارجي بكل مكوناته التشكيلية ، واللونية . والركيزة الثانية هي (العنوان) بكل مضمونه المباشر والمضمر ، والثالثة هي (التقديم) والرابعة هي (الإهداء) الداخلي ، وكلها يمكن أن يضمها عنوان واحد: (ما قبل النص) ، وهذا العنوان يشير إلى أن هناك مرحلة ثانية هي قراءة (النص) ، ثم ثالثة تلاحق (ما بعد النص) . وأهمية قراءة ما قبل النص، أنها تعتمد حضور المتلقي الإيجابي الذي يتابع تلك الركائز بالتفسير حيناً ، والتأويل حيناً آخر ، أي إن حاسة البصر سوف تتعاون مع الإدراك الذهني في قراءة هذه الركائز ، لأنها ركائز لا يكاد يخلو منها نص من النصوص الأدبية وغير الأدبية .

ذلك أن الغلاف يقدم (علامة أيقونية) قد تكون صورة فوتوغرافية ، وقد تكون لوحة فنية قديمة أو حديثة لفنان شهير أو مغمور ، وقد تكون رسوما تجريدية ، تخفي أكثر مما تظهر ، وقد يكون الغلاف فراغاً طباعياً ذا لون معين ، وكل هذه المكونات تحمل شحنة دلالية تثير القارئ ، وتلفته إلى بعض

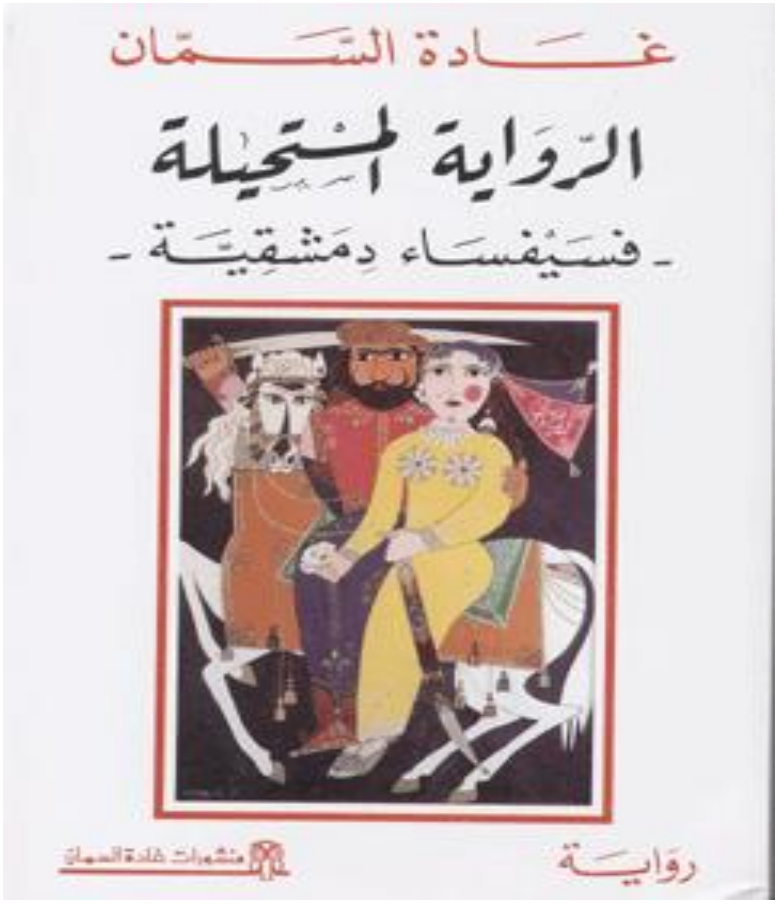
ما سوف يواجهه في النص ذاته ، أي إن الغلاف يتحول من طبيعته التشكيلية إلى صيغة لغوية لا تقل أهمية عن النص المقروء ، وبخاصة عندما يتحول الغلاف إلى تشكيل لوني ذي طبيعة درامية بفاعلية تصادم هذه الألوان مع بعضها من ناحية ، ثم تصادمها أو توافقها مع التشكيلات المرسومة أو المصورة من ناحية أخرى، وهو ما يحوج القارئ إلى القيام بعملية تفكيك لهذا الغلاف، وتحديد مكوناته وما بينها من توافق أو تصادم ، شريطة أن تستعيد القراءة للغلاف حالته الطبيعية التي كان عليها قبل عملية التفكيك ، إذ ليس من المقبول أن تظل هذه المكونات مبعثرة في عملية القراءة ، بل إن استعادة حالتها الأولى ، يهيئها لاستقبال الركيزة الثانية (العنوان)، وهو ما يحقق لمفردة (الغلاف) مرجعيتها المعجمية (في أنه الغطاء الذي يحتوى أشياء مادية أو معنوية) .

(٣)

قراءة الغلاف:

اعتماداً على هذا التأسيس النظري نقارب مجموعة من الأغلفة التي تابعتها عندما قرأت النصوص التي تحتويها ، وهي مجموعة تجمع بين نصوص أنتجتها الأنثى، ونصوص أنتجها الذكر، إذ ربما يكون بين هذه وتلك نوع مفارقة تتسرب من النص إلى الغلاف لتشكله على نحو خاص.

وأبدأ بغلاف (الرواية المستحيلة – فسيفساء دمشقية) للكاتبة السورية غادة السمان،



ويجب الإشارة هنا إلى أن بعض الأغلفة ليست من صنع المبدع ، وإنما هي من صنع دار النشر التي تستهدف تسويق النص بإعطاء الغلاف طابعاً تسويقياً أو دعائياً لتحقيق الهدف التسويقي، لكن الأمر مع غلاف (الرواية المستحيلة) مختلف لأن دار النشر الذي أصدرته ملك لغادة السمان ، ثم إنها صرحت بأن الغلاف كان من اختيارها ، عندما قالت في الصفحة الداخلية : "لوحة الغلاف – عريس الزين – زيتية أبدعها الفنان اللبناني الكبير (رفيق شرف) وتنشر بإذن خاص منه "(١) ، فضلاً عن أن الغلاف الخلفي يحمل صورة للكاتبة بعدسة (حازم الداعوق) .

وكلا الغلافين (الأمامي والخلفي) يحمل دلالة لها أهميتها البالغة سوف تتكشف تلقائياً مع قراءة النص الروائي الذي يخترق النوعية ويسمح بتداخل السرد الروائي بالسيرة الذاتية ، ولعل ذلك كان الدافع إلى أن يحمل الغلاف

(١) الرواية المستحيلة - فسيفساء دمشقية– غادة السمان – منشورات غادة السمان ط ٣ : ٢٠٠٤.

الخلفي صورة الكاتبة ، وكأنها تقول – ضمناً – أنا الشخصية المركزية التي سكنت هذا النص بكل محتوياته المصرح بها والمسكوت عنها.

ونتجاوز الغلاف الخلفي لأن هذا ليس موضعه في القراءة ، موضعه (ما بعد النص) ومن ثم نتجه بالقراءة إلى الغلاف الأمامي الذي يسبق النص ، وسوف نواجه بلوحة زيتية تضم الشخصية التراثية التي اكتسبت بعداً أسطورياً في المرويات الشعبية (عنتر بن شداد) يمتطي صهوة حصانه ، شاهراً سيفه دفاعاً عن أنثاه التي تجلس خلفه ، حيث تتجلى درامية الغلاف من خلال صورة (عنتر) التي ارتسمت على وجهه ملامح الصرامة والقوة الملائمة لتكوينه الجسدي ، وهما يعبران عن ثقته بنفسه ، وقدرته على حماية أنثاه ، وفي المقابل تجلس خلفه الأنثى في تكوين يعبر عن ضعفها، وكأنها تطلب الحماية الذكورية من عنتر.

معنى هذا أن الغلاف قد تحول من طبيعته التشكيلية إلى طبيعة لغوية محتواها السؤال الثقافي عن علاقة الأنثى بالذكر ، وهل مازالت خاضعة للموروث الثقافي في اعتماد المفاضلة ، وإعلاء الذكر على الأنثى ؟ أم أن التحولات الحضارية قد استعادت لهذه العلاقة طبيعتها المحايدة التي عبرت عنها الآية القرآنية : " يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم" (الحجرات ١٣) .

إن تحول الغلاف إلى سؤال ، يعني أن النص سوف يكون الجواب ، وهو ما يدعونا إلى استعادة المرويات التراثية عن شخصيتي (عنتر وعبلة) ، وكيف أن هذه المرويات أعطت عبلة تفوقاً على عنتر ، فعبلة الحرة ، وعنتر العبد ، مما يعني أن لوحة الغلاف قد تناقضت مع المرويات التراثية ، إذ قدمت عنتر ، وأخرت عبلة وراءه ، بل إن اللوحة توحي بأن عبلة كانت تطلب الحماية من عنتر ، هذا المضمون الذي أفصحت عنه لوحة الغلاف يبدو مناقضاً لمسيرة السرد داخل النص، إذ يعمل السرد – في خفاء – على استعادة علاقة الحياد التي تجمع بين الأنثى والذكر حيناً ، أو استعادة الموروث الشعبي الذي أعلى عبلة على عنتر حيناً آخر .

واللافت للقراءة ، أن لوحة الغلاف التي حلت (فيما قبل النص) ، قد تحركت إلى (داخل النص) لأن رصدها معلقة في صدر بيت (آل الخيال) كان

بوصفه منطقة تفجر الوقائع في مجمل الرواية، وهي إشارة واضحة إلى الواقع الثقافي السائد في المجتمع ، وهو واقع المفاضلة التي تعلي الذكر على الأنثى ، وتقدمها كائناً ضعيفاً يطلب الحماية الذكورية .

إن النص قد جسد الأنثى على نحو ثنائي ، طرفه الأول (الأنثى النمطية) التي حافظت على حضورها المستسلم داخل النص ، والطرف الآخر (الأنثى المتمردة) التي سعت لاختراق السقف الثقافي الذي يحاصرها ، وسعت إلى الهروب من الهامش إلى المتن ، أما الأنثى النمطية فقد ارتضت أن تستقر في الهامش ، خاضعة للعرف الاجتماعي ، ورسخ نمطيتها ، حرمانها من التعليم، وحرمانها من العمل ، أي لا تمتلك الاستقلال الاقتصادي ، فهي مواطنة من الدرجة الثانية ، وبحق هذه الدرجة حاصرتها الأعراف وأسكتت كل محاولة للتمرد ، وعطلت كل ما فيها من طاقة إيجابية ، ومن ثم فهي في حاجة دائمة للحماية التي جسدها (سيف عنتر) ، ثم مكانته المتقدمة على الأنثى.

ولأن العلاقة بين الغلاف والنص كانت هي علاقة السؤال بالجواب ، فإن مقتضيات الجواب، أن تنتشر مكوناته في وقائع النص ، وفي بناء شخوصه ، وفي سلطة العادات والتقاليد التي تتسلط على هؤلاء وأولئك ،ومجمل هذه التقاليد تخلص إلى أن الأنثى – عموماً- في حاجة إلى الحماية الذكورية ، سواء أكان الذكر أباً أم أخاً أم زوجاً ، تحقيقاً للمقولة الثقافية (ستر البنت بالزواج) ، والمقولة المكملة لها : (ظل راجل ولا ظل حائط) .

كل هذه المستخلصات تجلت على صفحة الغلاف ، ثم أوغل هذا الغلاف في تحقيق مستخلصاته من (حصان عنتر) الذي يشير في خفاء إلى ذوبان النوعية ، إذ يحمل هذا الحصان وجهاً قريباً من الوجه البشري ، وكأنه يستعيد أسطورة (القنطور)(١) وقد أخذ الوجه طبيعة ذكورية، ومن ثم يمتد عرف المفاضلة بين الذكر والأنثى لتكون مفاضلة كيفية وكمية ونوعية.

ثم ينضاف إلى كل ذلك توظيف اللون ، فصورة عنتر يسيطر عليها اللون الأحمر بكل مرجعيته في القوة والعنف ، بينما تأخذ عبلة لون الاحمرار الباهت

---

(١) القنطور مخلوق أسطوري في الميثولوجيا الإغريقية ، له جسد حصان ورأس إنسان ، وحياته في الجبال.

الذي يشير إلى الضعف، أما خلفية اللوحة فيسيطر عليها اللون الأسود لتشتعل الدرامية اللونية من تصادم الألوان ، وتصادم الشخوص ، وتصادم الأمكنة بين الأمام والخلف، مع الأخذ في الاعتبار أن رسم الحصان جاء في حالة الحركة ، مما يعنى أن النسق الثقافي الذي يشمل اللوحة له قوة متحركة تلاحق علاقة الذكورة بالأنوثة مع اختلاف الزمان واختلاف المكان ، واختلاف الشخوص .

(٤)

ونستمر مع غلاف نسوي آخر، هو غلاف رواية (بروكلين هايتس)(١) للروائية المصرية ميرال الطحاوي .

ووقوفنا أمام هذا الغلاف ، كان لطبيعته المميزة ، إذ يكاد يكون تلخيصاً للنص ، برغم أن الناشر أشار إلى أن صورة الغلاف لوحة مهداة من أحد الفنانين ، برغم ذلك أرى أن هذا الفنان لم يقدم لوحته إلا بعد أن قرأ مسودة الرواية .

تضم لوحة الغلاف أنثى تصطحب طفلها في طريق ضبابي ، ويحيط باللوحة سواد قاتم تخترقه ستارة شفافة ، مع بعض الأركان الخشبية التي تشير إلى بيئة غير عربية ، أما سماء اللوحة، فيغطيها بياض مشرب بحمرة باهتة. أقول إن اللوحة تلخيص للرواية ، لأن السرد فيها يصاحب امرأة متزوجة تأخذ

(١) بروكلين هايتس– ميرال الطحاوي – ميريت بالقاهرة سنة ٢٠١٠.

طفلها وترحل به إلى أمريكا ، في منطقة محددة ، هي (بروكلين هايتس) ، وواضح أن الخلفية السوداء تشير إلى الزمن السابق على الرحيل ، وهو زمن يوغل في الماضي إلى مرحلة الطفولة التي عاشتها الراوية ، وما صحبها من تحولات ثقافية واجتماعية وبيئية في منطقة يسيطر عليها عالم البداوة الصحراوية ، وحركة الراوية وسط الظلام إشارة واضحة إلى أن هذا الظلام هو الذي حرضها على الرحيل تاركة عالمها القديم بكل ذكرياته ، وتاركة زوجها الذي أنجبت منه طفلها لتدخل زمن (الاغتراب) ، وتواجه عالم المهاجرين من كل الجنسيات والثقافات المتباينة ، وكل ذلك شكل عالمها في الغربة ، وقد عبرت عنه لوحة الغلاف بهذه الستائر الشفافة .

وبالرغم من أن اللوحة رسمت الأم ممسكة يد طفلها يسيران معاً ، لكنها باعدت بينهما ، حيث يمسك كل منهما بطرف يد الطرف الآخر ، ثم زرعت اللوحة عموداً خشبياً يبدو على البعد، لكنه في اللوحة يفصل بينهما ، مما يعني أنهما متماسكان ومنفصلان في الوقت ذاته ، وهو ما تحقق داخل النص ، إذ أخذ الطفل يتشرب تقاليد وثقافة المجتمع الجديد ، ويبتعد شيئاً ما عن ثقافته التي حملها معه من بيئة طفولته المبكرة ، ووصل الأمر به أن يصرح لأمه بأنه لا يرغب في العودة إلى مصر مرة أخرى ، بل أبدى رغبة صريحة في تغيير اسمه ، لأن اسمه يطابق اسم أبيه .

وتشكل اللوحة نوعاً من الدرامية اللونية التي تفصل الغلاف إلى لونين مركزيين ، الأسود الذي يغطي أرضيتها وجوانبها والأم وطفلها ، ثم السماء المفتوحة على اللون الأبيض الذي تتخلله مساحة من البني الفاتح ، ثم تتتابع الدرامية في المفارقة بين حجم الأم وحجم الطفل ، وتتعمد اللوحة فتح طاقة نور محدود في الجانب الأيسر ، ربما تكون هذه الطاقة إشارة تنبيه لهما إلى الطريق الصحيح الذي سيقودهما إلى عالمهما الأصيل .

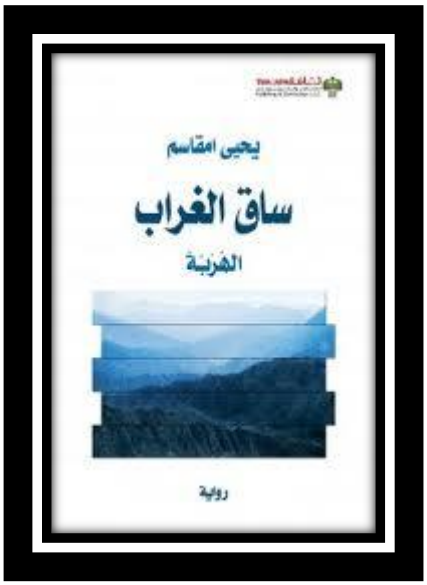
والقراءة لا يمكن أن تتغاضى عن العلاقة التي يمكن أن تكون بين غلاف نص غادة السمان ، وغلاف نص ميرال الطحاوي ، هذه العلاقة التي تعتمد ثنائية (الأنثى والذكر) مع مغايرة دالة ، إذ كانت الذكورة في غلاف غادة السمان مركز القوة والسيطرة ، التي تسعى الأنثى للاحتماء بها ، بينما كانت القوة والحماية منوطة بالأنثى في غلاف ميرال الطحاوي ، أي إن الغلاف

الأخير يعطي الأمل للأنثى في أن يتشرب ذكرها الصغير ثقافة هذا المجتمع الجديد الذي ألغى قانون المفاضلة بين الذكر والأنثى ، وعاد بها إلى الأصل المحايد ، ومن ثم لم تعد الأنثى في حاجة إلى الحماية الذكورية.

والحق أن الغلافين يجمع بينهما تأثير مصطلح (العولمة) وما تبعه من (ذوبان النوعية) ، إذ إن النصين اللذين قرأنا غلافهما يؤكدان تداخل النوعية من أوسع أبوابها ، حيث تنازل كل نص عن بعض خواصه الروائية ليسمح للسيرة أن تكون شريكة السرد ، فكثير من الخطوط السردية في النصين تشير في خفاء حيناً ، وفي وضوح حيناً إلى حضور السيرة الذاتية بكل توابعها من (الضمائر) و (الركائز الواقعية) و(الأبعاد المكانية والزمانية).

(٥)

ومن هذين الغلافين المنتميين إلى كاتبتين مؤنثتين ، نقارب غلافاً لكاتب ذكر ، الكاتب السعودي (يحيى امقاسم) في روايته (ساق الغراب)(١)



إذ تصدر الرواية غلاف يحمل صورة فوتوغرافية لجبال السروات في غرب السعودية ، والصورة تقدم قطاعاً رأسياً لهذه الجبال له خمس طبقات لونية ، تبدأ من الأسفل بلون قريب من السواد لقتامته ، يعلوه طبقة تميل إلى

(١) ساق الغراب – يحيى امقاسم– ثقافة للنشر والتوزيع سنة ٢٠٠٩.

البني الداكن، يعلوها طبقة تجمع بين اللون الداكن ، وخط باللون السماوي الداكن أيضاً ، ثم تأتي الطبقة الرابعة باللون السماوي الصافي ، وصولاً إلى الطبقة الخامسة حيث ينفتح اللون السماوي ليقارب البياض، وبما أن الصورة لقطاع جبلي ، سمحت بتدخل خطوط متعرجة في كل طبقة تشير إلى طبيعتها الجبلية.

وصورة الغلاف على هذا النحو الذي تابعناه تثير تساؤلاً عن سبب اختيارها لتكون مدخلاً لهذا النص الروائي ، ويغلب على الظن أن الكاتب نفسه هو الذي اختارها ، لأن وقائع النص تجري في منطقة جبلية شبيهة في لونها بلون (ساق الغراب) ولعل هذا كان دافع اختيار العنوان.

معنى هذا أن صورة الغلاف تتطابق تماماً مع العنوان ، وهما يتطابقان مع مجمل السرد ، وهنا يحضر تساؤل آخر عن سبب هذا التقسيم اللوني لطبقات الصورة ، ولماذا كان البدء من أسفل باللون القاتم القريب من السواد ، صعوداً إلى اللون الفاتح ؟

إن الإجابة تحتاج إلى تجاوز الخطة المنهجية لهذه الدراسة في أن تكون عن (ما قبل النص) لكي تقارب (النص) على نحو محدود ، إذ إن قراءة النص سوف تفسر لنا هذه الطبقات اللونية ، ذلك أن قراءة النص يمكن أن تجعل هذه الطبقات معادلاً للطقوس التي قدمها ، وهي – في مجملها- طقوس خمسة فرضت سيطرتها عليه ، ووجهت وقائعه إلى أنساق تدميرية حيناً ، وأنساق إحيائية حيناً آخر ، ويمكن أن تكون أنساقاً مبكية حيناً ، ومبهجة حيناً آخر ، وقد بدأت هذه الطقوس بطقس (الختان) وما صحبه من مفارقات دامية ، ثم طقس (الزرع والحصاد) في مفارقاته بين البهجة والحزن ، ثم يأتي طقس (العرس) وحواشيه من الرقص والغناء ، ثم طقس (الأنثى) التي رفعها السرد إلى عالم الأسطورة ، وأعطاها حق امتلاك السلطة في هذه البيئة الصحراوية ، وتنتهي الطقوس عند طقس (الموت) بثنائيته اللافتة ، فهو موت قهري حيناً ، وموت اختياري حيناً آخر.

في وعي القراءة ، أن الطبقات اللونية الخماسية ، تعادل خماسية هذه الطقوس التي أولاها السرد كل عنايته ، بل إن هذه الطبقات اللونية يمكن أن تكون تلخيصا لمسار السرد الذي استحضر الإنسان في مجتمع الأعراف

الصارمة ، لينتقل من الفردية إلى الجماعية في (القبيلة) وسلطتها الزمنية والمكانية ، ثم يصعد إلى سلطة (الإمارة) الناشئة ، وصولاً إلى سلطة الدولة الجديدة ، ثم يستعيد السرد – بالحلم – زمن الفرد مرة أخرى ، وبين الواقع والحلم ، جاء الغلاف جامعاً بين مساحتين ، الصورة بطبقاتها اللونية ، وصفحة الغلاف التي غطاها البياض المحيط باللوحة من كل نواحيها ، وهو ما يمكن أن يشير إلى رغبة مضمرة للإبداع في تجاوز الحصار المكاني ، والحصار السلطوي ، والانطلاق إلى آفاق الحرية الحقة .

ويمكن أن نقدم إشارة لها أهميتها في ربط هذا الغلاف بالغلافين السابقين في ترسيخ انكسار النوعية ، ذلك أن (السيرة) تكاد تكون ركيزة السرد ، مع نوع من التغاير ، إذ إن الغلافين السابقين قد استحضرا نسقاً ثقافياً جمع بين (الأنثى والذكر) ودخول الثنائية دائرة المفاضلة ، أما النسق الثقافي في الغلاف الأخير ، فكان عن الصدام بين (القبيلة والدولة) ، لكن هناك جامعاً مشتركاً بين الأغلفة الثلاثة يتمثل في (القهر) قهر الذكر للأنثى ، وقهر الدولة للقبلية .

(٦)

قراءة العنوان :

لقد تابعنا الغلاف ومكوناته من الرسوم والصور والألوان ، لكن أهميته لا تتوقف عند هذه المكونات البصرية التي حاولنا ترجمتها إلى دلالات مقروءة ، ذلك أن الغلاف يحمل عنصراً افتتاحياً لتقديم النص الروائي باسمه العلم، أي (العنوان) ، فالعنوان : (سمة الكتاب وديباجته ، أي دلالته الظاهرة والمضمرة)(١).

إن العنوان هو الاسم (العلم) الذي يقدم به النص نفسه إلى قارئه ، وما أن يقرأه حتى يصبح رفيقه طوال قراءة النص ، ومن ثم كان على المتلقي القارئ أن يتوقف شيئاً ما عند العنوان، يتوقف ليتأمل بنيته الصياغية وناتجها الدلالي .

لقد اهتم نقد الحداثة بالعنوان اهتماماً بالغاً ، وترددت له مسميات تشي بمهمته بالنسبة للنص، وفي مقدمة هذه الأسماء (عتبة النص) ، ولكني أرى هذه

(١) لسان العرب – ابن منظور - طبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٩ : عنا.

التسمية لا تعبر عن علاقة العنوان بالنص تمام التعبير ، ذلك أن (العتبة) مقدمة الباب ، وطالما كان الباب مغلقاً ، لا يمكن دخول البيت حتى لو تخطينا العتبة ، ومن ثم فإن الاقتراح الملائم أن تكون العلاقة شبيهة بعلاقة (المفتاح) بالباب ، ودون المفتاح لا يمكن دخول البيت والتجول في غرفه وأبهائه ، على الرغم من أنه لا مشابهة بين المفتاح والباب ، وبين المفتاح والبيت ، وهو ما ينطبق على العنوان بصيغته المفردة أو المركبة ، ومن ثم لا تكون هناك مشابهة بين صيغة العنوان الموجزة وصفحات النص المتكاثرة ، معنى هذا أن مشابهة العنوان للمفتاح ، مشابهة في الوظيفة فحسب ، فضلاً عن أن المفتاح يجعل دخول البيت دخولا طبيعياً مشروعاً ، ودون المفتاح يكون الدخول غير شرعي من النوافذ أو الشرفات.

وفي احتمال آخر يمكن أن تكون علاقة العنوان بالنص شبيهة بعلاقة المبتدأ بالخبر، إذ الخبر هو المتمم للفائدة من المبتدأ ، ودون الخبر ، يظل المبتدأ في حالة نقص وغموض ، ولهذا قال النحاة: إن الخبر هو المبتدأ في المعنى ، وتتنامى علاقة العنوان بالنص لتكون شبيهة بعلاقة الجواب بالسؤال، وكأن العنوان سؤال يطرحه الإبداع ، ليكون النص إجابة هذا السؤال، وفي بعض النصوص يتحول العنوان إلى (تعويذة) سحرية يرددها القارئ حتى تنفتح مغاليق النص بوصفه (قصراً سحرياً) [1].

إن قراءة العنوان تحتاج إلى عدة خطوات إجرائية ، تبدأ من المتابعة التحليلية لمفرداته ، مع ملاحظة كون البنية الصياغية مكتملة ، أو كانت ناقصة بحذف شيء منها ، وملاحظة حالة البنية من الإيجاز أو الإطناب ، وإن كان المألوف أن العنوان له غواية مع بعض التراكيب المحفوظة ، كأن تكون العلاقة بين مفرداته علاقة إسناد (مبتدأ وخبر) أو (فعل وفاعل) أو علاقة (تبعية) أو علاقة (إضافة).

وتأتي الخطوة الثانية لمتابعة هذا العنوان في المتن النصي ، وكيف كان

---

(١) انظر – بلاغة السرد– محمد عبدالمطلب– الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر سنة ٢٠٠١ : ١٨ - ٢٢.

ترددة فيه ، هل كان ترددة بحالته الصياغية على الغلاف ، أم أنه تردد مفككاً ؟ وفي هذه الخطوة يجب مراعاة السياق الذي احتضن العنوان ، أو احتضن بعض مفرداته ، ثم متابعة العناوين الداخلية ، وصلتها بالعنوان الخارجي ، أو صلة العنوان الخارجي بها.

ثم تتابع الخطوات العنوان الذي انفرد بنفسه ، ومتابعته في بعض النصوص التي استدعت عنواناً فرعياً مع العنوان الأصلي ، وطبيعة العلاقة بين العنوانين ، وبينهما وبين النص ، والهدف من هذا التعدد ، مثلما كان الأمر في رواية غادة السمان ، حيث وضعت الكاتبة لها عنوانين : (الرواية المستحيلة) و (فسيفساء دمشقية) ، وهو ما لاحظناه في رواية يحيى امقاسم ، إذ وضع لها عنواناً رئيسياً (ساق الغراب) ثم عنواناً فرعياً (الهربة) ، وهو ما جاء عند جمال الغيطاني على نحو ثلاثي في روايته (خلسات الكرى) إذ وضع مع العنوان الأول ، عنوانين فرعيين : (دفاتر التدوين) (الدفتر الأول)(١).

(٧)

بهذا التمهيد النظري ، نبدأ في مقاربة عنوان رواية الكاتبة المصرية أمينة زيدان : (هكذا يعبثون)(٢) وقراءة هذا العنوان تشير إلى أنه مكون من كتلتين على مستوى السطح ، لكنهما متوحدتان على مستوى العمق ، الكتلة الأولى (هاء التنبيه) ومرجعيتها الدلالية ، تتسلط على المتلقي لتثير انتباهه إلى ما يليها من أبنية صياغية ، أي إن الحرف المفرد (ها) قد تحول إلى جملة فعلية تضم (الفعل والفاعل) (تنبه) وإن كان الفاعل لا يظهر في الصياغة بحكم الوضع اللغوي الذى لا يسمح له بالظهور مع الأمر والمضارع الدال على المتكلم ، مثل : (أكتب – ألعب – أشرب) فالفاعل في هذه الأفعال ضمير مستتر تقديره (أنا) وليس من حقه أن يحضر صياغياً ، ثم يأتي في هذه الكتلة (كاف) التشبيه ، وهي حرف يستدعي طرفين هما : (المشبه والمشبه به) والعلاقة الجامعة بينهما ، وقد سكت العنوان عن (المشبه) ، لكن جاءت (ذا) اسم

---

(١) خلسات الكرى – جمال الغيطاني– شرقيات- القاهرة سنة ١٩٩٦.

(٢) هكذا يعبثون – أمينة زيدان – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٣.

الإشارة الذي يدل – بالضرورة – على مشار إليه ، والمشار إليه هنا هو الواقع المحيط بالإبداع ، أما (المشبه به) فإنه يتمثل في الكتلة الثانية من العنوان : (يعبثون) إذ فيها (الفعل والفاعل) ، ويلاحظ اختيار صيغة (الفعل المضارع) بدلالته المتجددة على العبث مرة وراء مرة ، أي إن العبث هو خصيصة المشبه به ، وهي خصيصة جماعية تجعل الواقع المشار إليه في حالة عبث جماعي ومتجدد .

ويبدو أن هذا العنوان (حمال أوجه) ، ومن ثم فإنه يمكن أن يتيح للقراءة احتمالاً آخر ، حيث يكون المشبه هو الواقع الذي عايشه الإبداع ، ويكون المشبه به النص الروائي الذي نقاربه ، وهذه القراءة تقدم إضافة لها أهميتها ، وهو أن المسرود في النص له مرجعية خارجية واقعية تضم الوقائع والشخوص والزمان والمكان .

وهذا كله يثير تساؤلاً عن وجه الشبه الذي يجمع بين المشبه والمشبه به ، أي (النص المقروء) و(الواقع الخارجي) ، والإجابة لا يمكن الوصول إليها إلا بالقراءة المستوعبة للنص جملة ، إذ يتجلى (وجه الشبه) في (منظومة العبث) التي لاحقت العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية والسياسية ، وبما أن البلاغيين يقولون إن وجه الشبه يكون أقوى في المشبه به ، يكون معنى ذلك أن منظومة العبث التي سادت الواقع ، أشد ضراوة وعنفاً من منظومة العبث التي أنتجها السرد الروائي ، ذلك أن هذا الواقع له بعده المكاني (منطقة السويس) وبعده الزماني (نكسة ١٩٦٧) ، أي إن العبث كان ناتجاً حتمياً لمأساة سنة ١٩٦٧ .

(٨)

ذكرنا أن العنوان – في بعض تجلياته – يأخذ طبيعة (التعويذة) التي تتردد لإزالة غموض النص ، وفتح مداخله للقراءة ، وهو ما يمكن أن نتابعه في رواية الكاتب الليبي إبراهيم الكوني (التبر)(١) ، هذه الرواية التي حلقت في أفق علاقة فريدة بين الإنسان والحيوان ، الإنسان (أوخيّد) ومهريه (الأبلق) ، وهي علاقة أشبه ما تكون بعالم الأسطورة ، أو بالشطح الصوفي ، وجمعت العلاقة

(١) التبر – إبراهيم الكوني – الدار الجماهيرية – ليبيا ، ودار الآفاق الجديدة بالمغرب سنة ١٩٩١ .

بين أوخيّد وزوجه ، مثلما كانت بين الأبلق وناقة عشقها ، وقد تدخل (التبر) لإفساد هاتين العلاقتين ، ثم إفساده بين أوخيّد وأبلقه.

وجاء العنوان (التبر) المعرف (بأل) وكأن العنوان يقدم نفسه بقيمة يدركها المتلقي سلفاً ، والبنية الصياغية على هذا النحو ، بنية ناقصة ، لأن المحفوظ اللغوي يقول : إن الكلمة المفردة لا تفيد ، أي إن العنوان يستدعي المتلقي القارئ ليكمله ، ومن الممكن أن يأتي الإكمال من المتن السردي نفسه ، حيث جاءت المفردة للمرة الأولى في هذا المتن (حفنة من التبر)(١) ، لكن هذا التردد في حاجة – هو الآخر – إلى استكمال (هذه حفنة من التبر) .

ولفظة (التبر) مقدمة حتمية للذهب ، فهي الذهب عندما يمتزج بالتراب ، أو هي الذهب قبل أن يصاغ، أي إن المقصود من (التبر أو الذهب) القيمة المادية ، وقد جاء العنوان بمثابة (التعويذة) التي تفسر لنا أسطورية النص ، لا بوصفها قيمة مادية رفيعة ، لكن بوصفها قيمة إفسادية للعلاقات البشرية وغير البشرية ، وهو ما صرح به النص في قول الراوي : " لعنة الله على التبر ، كله بسبب التبر"(٢).

لقد تردد العنوان (التبر) مرة ، و(الذهب) مرة أخرى ، على نحو يوحد بينهما لكن الإبداع آثر (التبر) على الغلاف الخارجي ، لأنه جاء في المتن مصاحباً للقتل والثأر والتفريق بين الأحبة ، فهو ممتزج بالواقع الرديء ، على ما يكون عليه الذهب ممتزجاً بالتراب ، وربما لهذا ارتفع تردد مفردة (الذهب) في المتن إلى خمس وعشرين مرة ، بينما ترددت مفردة (التبر) ثماني عشرة مرة ، وكان تردد المفردتين مساعداً في تشكيل واقع كابوسي ، حددته مقولة السرد على لسان الراوي : "الذهب يعمي الجميع ، الذهب يفسد أفضل الخلق ، الذهب الملعون قادهم إليه ، الذهب سبب كل اللعنات"(٣).

أي إن تردد العنوان في المتن جاء في سياق مضاد لطبيعته ، فإذا كان الذهب مطلوباً ، فإن سياقاته النصية تجعله مرفوضاً ، برغم أن الجميع يسعون

---

(١) السابق : ١٣١.

(٢) التبر – إبراهيم الكوني: ١٤٧ .

(٣) السابق : ١٤٤.

إليه : (التبر أعمى العيون)، (الرجل باع زوجته وولده مقابل حفنة من التبر)، (التبر والذهب يعمي البصر)، (التبر الملعون)، (التبر والدم الأحمر).

معنى هذا أن العنوان كان نوعاً من الخديعة الدلالية ، إذ إن التبر والذهب يرتبطان في الذاكرة البشرية بالثراء والغنى ، وهو ما قد يوهم القارئ بأنه سوف يقدم على قراءة نص تسيطر عليه البهجة والثراء ، لكن العنوان الخارجي ، تحول إلى كابوس مخيف داخلياً ، كابوس يبيع فيه (أوخيّد) زوجه وولده بالذهب، ويرهن أبلقه بالذهب، أي إن علاقة العنوان بالمتن تحولت إلى صدام درامي، ومن ثم آثرت وصف العنوان بأنه نوع من الخديعة، لأن الخارج يضاد الداخل ، ولم يكن من الممكن مواجهة هذه الدرامية إلا بالنظر في العنوان بوصفه تعويذة تتيح للقارئ استقبال كل هذه التناقضات المأساوية .

(٩)

وقد أشرنا إلى أن بعض النصوص قد اختارت عنواناً مزدوجاً ، وهو ما يتيح لنا أن نقارب النص الروائي الذي سبق أن قرأنا غلافه للكاتب السعودي يحيى امقاسم (ساق الغراب) ، ذلك أن الغلاف حمل عنواناً آخر هو (الهربة) وقد حرصت الطباعة على أن يكون العنوان الأول أكبر حجماً من العنوان الآخر ، وكأنها تشير إلى أن الغلاف قد احتوى عنوانين ، أحدهما عنوان رئيسي، والآخر عنوان فرعي .

وتبدو العلاقة بين هذين العنوانين أشبه ما تكون (بالمقدمة والنتيجة) ، إذ كان الهرب إلى جبال (ساق الغراب) ، لكن الإبداع عكس هذا النسق المنطقي ، فقدم النتيجة على المقدمة ، فالهرب كان بهدف الاحتماء بهذه الجبال الوعرة ، وقد بدأ الهرب من منطقة (عسيرة) وصولاً إلى (ساق الغراب) ، وكان الهرب جماعياً ، شمل البشر والحيوان خلال طقس النحيب والصراخ.

وقد استحضر النص العنوان الفرعي (الهربة) كلما أقدم على رصد رحلة الهروب ، وكأنها كانت نذيراً به ، وظلت المفردة تتردد بعد العودة إلى الديار عند فتح الذاكرة على مأساة هذا الهروب، وقد يكون التردد بالبدائل التي تؤدي

المعنى نفسه ، مثل تردد مفردة (النزوح) ومفردة (الطريدة) (١) .

واللافت أن العنوان الفرعي لم يحتفظ بمرجعيته الدلالية داخل المتن ، بل تمرد على هذه المرجعية إلى مرجعية داخلية ، أو لنقل : لم يعد الهرب متجها إلى (ساق الغراب) وإنما أخذ يتجه إلى الداخل النفسي ، وبخاصة بعد اتساع نفوذ الإمارة الناشئة ، وانتشار الدعاة والقراء المبشرين بسلطانها الجديد الذي تزيى بزي ديني.

ويواصل الهرب تحولاته ليكون هروباً من الحياة ذاتها ، إذ تعمد السرد أن يجعل الموت عملية اختيارية ، حيث يأتي الكبار إلى الشيخ عيسى يستأذنون منه في الموت (٢).

والملاحظ أن العنوانين كان لهما امتداد في مجموعة العناوين الداخلية التي اكتملت ثلاثة عناوين: (الهربة) ، (فحولة إلى حين) و (الشارق) ، وهي تكاد تحدد مسار السرد زماناً ومكاناً ، من زمن القبيلة في (الهرب) ، إلى زمن الفرد داخل القبيلة في طقس (الفحولة) التي امتدت بصلة إلى السلطة الجديدة ، ووحدت الذات الفردية بالذات الجماعية (القبيلة) ثم يأتي (الشارق) كأنه وقوف على الطلل، حيث يتبعه البكاء على الزمن القديم ، والنواح على عالمه الذي أخذ في الغياب تحت سطوة الإمارة الجديدة ، ثم تمادى النواح على الرؤوس التي دخلت دائرة الغياب الأبدي ، ثم انتقل من الرؤوس إلى مجموعة الشخوص الموظفة لحماية القبيلة ، وكل ذلك يعني أن العنوان الخارجي (الهربة) كان البدء والختام .

(١٠)

قرأنا العنوان المفرد ، ثم العنوان المزدوج ، والآن نقارب العنوان الثلاثي الذى سبق أن أشرنا إليه في رواية جمال الغيطاني (خلسات الكرى) .. وهذا العنوان بنية موجزة صياغياً ، لكنها ذات دلالة واسعة ، وكأن هذا العنوان خارج من مقولة النفري :

---

(١) ساق الغراب : ٢٩ ، ٧٣.

(٢) السابق : ١٥٣ .

"كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"(١) ، وهذا يدعونا للتأمل فيه ، وأن تجمع القراءة له بين التحليل والتركيب ، لتربط الحاضر بالغائب ، والمنطوق بالمفهوم .

والملاحظ الأولية للقراءة ، أن العنوان آثر الجماعية من صيغة الجمع في (خلسات) ، والخلسة هي الفرصة التي يمكن الوصول إليها بالمراوغة لأنها قصيرة الزمن ، وصيغة الجمع تعطي مساحة للتعويض ، فإذا فاتت فرصة ، أمكن تعويضها في فرصة أخرى .

وترتبط (الخلسات) بما بعدها بعلاقة (الإضافة) ، والمضاف إليه (الكرى) ، أي زمن النوم ، والجمع بين الدالين يعني أن الخلسات في حاجة إلى حالة خاصة تفتر فيها الحواس حتى تقارب النوم.

والنظر إلى بنية العنوان ، يدل على أنها بنية في حاجة إلى استكمال ، والاحتمال يقتضي أن يكون الغائب اسم الإشارة : (هذه خلسات الكرى) ، والإشارة هنا تعطي دلالة على تحول الخلسات من طبيعتها المعنوية ، إلى طبيعة مادية تصلح أن تقع عليها الإشارة ، فضلاً عن أنها بالإشارة تصبح قريبة التحقق ، لكن (هذه) اسم الإشارة ، جعلت العنوان يؤدي دوراً مزدوجاً مرة بغيابه الصياغي ، ومرة بحضوره التقديري ، وهو ما ينطبق عليه قول عبد القاهر الجرجاني : "ترك الذكر أفصح من الذكر"(٢).

لكن صفحة الغلاف لم تكتف بهذا العنوان المركزي ، وإنما قدمت تركيبين آخرين : (دفاتر التدوين) (الدفتر الأول) ، والتركيب الأول ، يشير إلى أن المبدع ينتوي إصدار عدة دفاتر ، وأولها هو دفتر خلسات الكرى ، ووقوع الاختيار على مفردة (دفتر) يعني أنه يمتلك تسجيلات ينتوي أن ينشرها تباعاً ، حتى لو كانت التسجيلات محفوظة في الذاكرة .

واللافت أن العنوان المركزي لم يتردد في المتن بلفظه ، وهو أمر غير

---

(١) المواقف والمخاطبات – النفري – تحقيق آرثر أربري– الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٨٥ : ١١٥ .

(٢) دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني – قراءة شاكر – الخانجي سنة ١٩٨٤ : ١٤٦ .

مـألوف فـي النصـوص الإبداعيـة ، وهـو مـا يمكـن أن يعـود بنـا إلـى علاقـة (المفتاح) التي تربط العنوان بالنص، إذ إن حضور المفتـاح لابد أن يتحقق قبل الدخول إلى البيت، وبعد الدخول لا حاجة إلى المفتاح مرة أخرى ، وإذا كان دال المفتـاح الخـارجي لـم يتـردد بنصـه فـي المـتن ، فـإن هنـاك بـدائل حضـرت لتؤدي وظيفة الربط بين الداخل والخارج ، من هذه البدائل ، دال (الفرصة) الذى تردد في المتن أربع مرات ، وإذا كانت (الخلسة) في حاجة إلى (الخفاء) لكـي تتحقـق فاعليتهـا ، فـإن المـتن ردد مـادة (الخفـاء) خمسـاً وعشـرين مـرة ، وبالمثل فإن الدال الثاني في العنوان (الكرى) لم يتردد فـي المتن بنصـه ، وإنمـا ببدائله : (النوم – الأحلام – الرؤى – الهجوع – الضجعة – الإغفاءة) ، وهذا التردد قد أضفى على الخلسات طبيعة صوفية ركيزتها (الرؤية) الحلمية التي تتيح للذات أن تحلق في آفاق غير الممكن والعجيب والغريب.

(١١)

العنوان الأخير الذي نقاربه في هذه الدراسة ، هو (الميراث)(١) للكاتبة الفلسطينية سحر خليفة ، وهذا العنوان بصيغته المفردة يثير مجموعة من الأسئلة التي تكفل المتن السردي بالإجابة عليها.

ويبدو أن السؤال الأول الذي يطرحه العنوان : ما المقصود بالميراث ؟ وهذا السؤال يتبعه سؤال آخر عن سبب اختياره ليكون عنواناً للنص ، والسؤال الثالث : ما صلة هذا العنوان بالمتن السردي ؟

والإجابة عن السؤال الأول ، تستدعي المعجم الذي يقدم لنا تحديداً معرفيا لدال (الميراث) ، يقول لسان العرب : (الورث والميراث في المال) والإرث في الحسب، والتراث: ما يتركه الإنسان لورثته ، وهذا التحديد المعجمي يشير إلى دلالتين ، الدلالة الأولى تتمثل في البعد المادي لما يتركه المورث لورثته ، وعلى هذا جاء قوله تعالى : "وتأكلون التراث أكلاً لما" (الفجر ١٩) ، والدلالة الأخرى تتمثل في البعد المجازي الذي نلحظه فيما تردده الجماعة اللغوية من قولها : (أورثته كثرة الأكل التخم والأدواء) ، وقولها : (أورثته الحمى ضعفاً)

---

(١) الميراث – سحر خليفة – دار الآداب – بيروت : سنة ١٩٩٧ .

و(أورثته المجد)(١).

نخلص من هذا إلى أن (الميراث) عموماً ، ما يتركه السابق للاحق ، وهو ما ينطبق على نص سحر خليفة ، والذي نراه ، أن الكاتبة استحضرت معادلاً لها في شخصية (زينة) التي نشأت في أمريكا، وعاشت فيها حتى سن الثلاثين ، وهي من أب فلسطيني يعمل بالتجارة ، وأم أمريكية ، وبعد أن وصلت زينة إلى هذه السن ، تعود إلى فلسطين بحثاً عن جذورها ، وعن الأب الذي تركها في أمريكا في رعاية جدتها ، بعد أن حملت سفاحاً وهي في سن الخامسة عشرة ، إذ إنها عاشت عالماً من التناقض بين تقاليد المجتمع الأمريكي ، والتقاليد العربية التي حاول الأب غرسها فيها.

عادت زين ووجدت أباها على مشارف الموت بعد أن تزوج فتاة في عمر ابنته ، وكان همها من هذا الزواج الاستيلاء على ميراثه ، وحرمان الورثة الشرعيين منه ، ولتحقيق هذه الرغبة ، لابد من إنجاب ذكر يحجب الميراث عن أقارب الزوج ، ولكي ينجح الترتيب لجأت إلى (التلقيح الصناعي) في مستشفى (هداسا) في إسرائيل ، وما أن توفي الزوج ، حتى أعلنت حملها.

ويرسخ المتن السردي مضمون العنوان الخارجي بإشاراته المباشرة وغير المباشرة إلى (الميراث) وأنها تحمل في أحشائها ولي العهد ، لكن خلال عودتها إلى الأرض الفلسطينية وقفت طويلاً أمام الحاجز الإسرائيلي ، وهو ما أصابها بنزيف حاد ، وهنا يستحضر السرد والدة هذه الزوجة التي لم تكن راضية عن تصرف ابنتها ، فتحمل الطفل المولود وتسلمه للجنود الإسرائيليين، لأنه جاء من صلبهم ، ثم تؤكد الأم علاقة العنوان بالنص عندما قالت للجنود الإسرائيليين : "شكرا جزيلا لكم ... هذا نصيبكم".

لقد تعمدت أن أتجاوز (ما قبل النص) إلى (النص) لكي أوضح كيف أن العنوان قد سيطر على النص في وقائعه وشخوصه على المستوى المباشر، وعلى المستوى المضمر ، هذا المضمر الذي يشير إلى أن الإسرائيليين قد اغتصبوا معظم الأراضي الفلسطينية على نحو غير شرعي ، وهو أمر شبيه بهذا الطفل الذي لقحوا أمه بمعرفتهم ، وأصبح من حقهم ، لأنه من إنتاجهم

---

(١) لسان العرب : ورث .

غير الشرعي ، أي إن الميراث في النص قد جمع بين المادي والمعنوي ، وهذا كله تفسير للميراث ، وتفسير لسبب اختياره ، وتحديد لعلاقته بالمتن السردي.

(١٢)

المقدمات :

تابعنا في المحورين السابقين (الغلاف) و (العنوان) ، وهنا نقترب شيئاً ما من النص عندما تتجه القراءة إلى (المقدمات) التي يتعمد بعض المبدعين تصدير نصهم بها ، وهذه المقدمات قد تكون أقوالاً لمفكرين عرب ، وقد تكون أقوالاً لمفكرين من غير العرب ، وقد تكون نصوصاً مقدسة، وقد تكون أقوالاً من نصوص إبداعية ، أو حكم ، أو أمثال سائرة ، وقد تكون قولاً واحداً ، أو أقوالاً متعددة ، وقد تكون موجزة من جملة واحدة ، وقد يكون التقديم مطولاً ، يضم عدة جمل ، ويصل القول إلى فقرة كاملة ، وغالباً ما تكون هذه المقدمات إشارة إلى ثقافة الكاتب ، أو إلى عقيدته الدينية أو المذهبية ، أو إشارة إلى عقيدته الاجتماعية أو السياسية أو الحزبية ، ولا يكاد القارئ يدرك علاقة التقديم بالمبدع من ناحية ، وبالنص من ناحية أخرى ، إلا بعد فراغه من قراءة النص.

وبالعودة إلى رواية غادة السمان (الرواية المستحيلة) سوف نلحظ أنها استحضرت عدة أقوال قدمت بها نصها الروائي ، يتقدمها نص للوركا :

" أريد أن أترك قلبي كله في هذا الكتاب"، وهذا القول يشير إلى نية الكاتبة في إفراغ جانب من مكنونها العاطفي بكل تحولاته الصاعدة والهابطة ، ولعل ذلك يتوافق مع ما سبق أن أوضحناه من أن هذه الرواية قد عبرت أسوار النوعية وتداخلت مع السيرة الذاتية ، كما يعلن التقديم عن أن الكاتبة تنتوي اختراق السقف الثقافي الذي لا يتقبل (السيرة) عموماً ، والسيرة النسوية خصوصاً ، والسيرة العاطفية على وجه أخص.

ويأتي التقديم الثاني للفنان التشكيلي (شاغال) :

" أرسم لأتذكر وجه أمي"، وهذا التقديم يعلي منزلة الأم في حضورها وغيابها ، وهو ما كان له صداه في النص عندما استحضر الأنثى المركزية

(زين) بوصفها امتداداً لأمها (هند) ، وبحكم هذا الامتداد سعت لتعديل مسار هذه الأم ، وأقدمت على تحطيم مجموعة القيود والأعراف التي كانت عقبة في مسيرتها ، ولم تسمح لها أن تكون عقبة في مسيرتها أيضاً .

ثم يأتي التقديم الثالث للكاتبة الروائية (أنابيس نين) التي قامت شهرتها على ما سجلته في يومياتها :

"أحلامي هي حياتي الحقيقية" ، وهذا القول يشير إلى تقنية رئيسية من تقنيات (السرد النسوي)، ونعني بها الأحاديث النفسية والأحلام ، إذ هي خارج سلطة العقل والمنطق، حيث يكون متاحاً للكاتبة أن تتحرك حركة حرة ، تخترق المباح وغير المباح ، وتقيم تصورات تعلو على الواقع ، وهو ما يتيح لها أن تخترق السقف الثقافي بكل قيوده العرفية ، وقد تحقق شيء من ذلك في النص الروائي على مستويين ، في المستوى الأول تحقيق الأنثى فيه كل ما تفتقده في واقعها، وهو ما جسده حلم زين في الطيران والتحليق بعيداً عن هذا الواقع بكل قيوده وأعرافه وتقاليده ، واللافت أن السرد قد حقق لها بعض هذا الحلم عندما تدربت على الطيران الشراعي عدة أسابيع ، ثم حلقت بإحدى طائراته لتشاهد واقعها من منطقة علوية مكاناً ومكانة .

المستوى الثاني ، مستوى استحضار محرمات الثقافة التي تصادر حرية المرأة حتى لو تعلقت حريتها بالحلم ، وقد تجسد ذلك روائياً في مجموعة الكوابيس التي عاشتها زين ، وبخاصة كابوس (الدفن حية تحت التراب) .

وتتوالى تقديمات غادة السمان ، حيث تستحضر قولاً (لفيكتور هوجو) وقولاً (لمانليغازا) و(ابن رشد) و(جون أيدرن هالييه) ، وكلها تقديمات تحتاج إلى وقفة تأمل لتلحظ اتجاه النصية إلى الأفق الإنساني الرحب .

وشبيه بهذا التقديم من الثقافة الأجنبية ، ما قدم به الكاتب البحريني علي الشرقاوي لروايته (رهائن الغيب)(١) إذ جعل التقديم فقرة من (الأوديسا) لهوميروس :

" عندما أعود فسوف أكون مرتدياً ثياب رجل آخر ، حاملاً اسم رجل

---

(١) رهائن الغيب – علي الشرقاوي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت سنة ٢٠٠٤ .

آخر ، مجيئي سوف يكون مفاجئاً وغير متوقع ، ولو نظرت إليّ غير مصدقة ، وقلت إنني لست هو ، فسوف أظهر لك العلامة ، وسوف تصدقينني" ، وهذا التقديم يكاد يوازي العالم الأسطوري الذي تحركت فيه وقائع هذه الرواية .

(١٣)

وإذا كانت المقدمات التي عرضنا لها قد اتصلت على نحو ما بالنص الروائي الذي استدعاها ، كما استدعى بعضاً من سيرة الكاتبة أو الكاتب ، فإن هناك تقديمات أخرى ، اتجهت مباشرة إلى المتن الروائي للكشف عن جوانبه ، وإنارة بعض مستهدفاته ، وهو ما يمكن أن نتابعه في رواية الشاعر والكاتب المغربي حسن نجمي (جيرترود)(١) إذ صدرها بفقرتين، الأولى للفنان العالمي (بيكاسو) يقول فيها عن جيرترود :

"كانت جيرترود كائناً رائعاً ، كان يكفي أن تدخل إلى غرفة لكي تمتلئ الغرفة حتى لو كانت فارغة ، ولقد كانت تفهم التصوير ، كما اشترت مني لوحات عندما لم يكن أحد في العالم راغباً فيها".

التقديم الآخر كان للكاتبة (أنابيس) تقول فيه :

" التقيت جيرترود مرة واحدة ، ولم ترق لي ، لأنها كانت تصر على فرض سيطرتها وشخصيتها على كل المحيطين بها".

وهاتان الفقرتان تقودان القارئ إلى رحاب النص ، حيث تمتزج الحقيقة بالخيال في سرد جانب من سيرة الكاتبة الأمريكية (جيرترود) بدءاً من زيارتها لمدينة طنجة سنة ١٩١٢، وفي هذه المدينة عقدت علاقة مع أحد شبابها (محمد) ، حيث سافر إلى باريس ليكون في جوارها ، وخلال توجه السرد لرصد العلاقة بين محمد وجيرترود ، يستحضر علاقتها ببيكاسو الذي رسم لها لوحة شخصية ، هي التي تصدرت غلاف الرواية ، كما يستحضر السرد علاقة جيرترود بالكاتبة (أنابيس بن) ، وكيف اصطحبها محمد لمقابلة جيرترود دون أن يمهد لهذا اللقاء ، وانتهى الموقف نهاية مؤلمة، إذ رفضت

---

(١) جيرترود– حسن نجمي – المركز الثقافي العربي – بيروت سنة ٢٠١١ .

جيرترود استقبالها في بيتها الذي كان واحداً من أشهر صالونات باريس.

وتمثل الفقرتان مفارقة حادة في موقف من كتبهما ، ففقرة بيكاسو سعت إلى إعلاء جيرترود، وإكسابها طابعاً جماعياً برغم فرديتها ، أما فقرة أناييس فسعت إلى الانتقاص منها معللة ذلك بما رأته فيها من حب السيطرة على كل من حولها ، وكان لذلك كله أثره في مسار السرد ، إذ استفاض في متابعة علاقة جيرترود ببيكاسو ، وأوجز في علاقتها بأناييس ، وهو الإيجاز الذي اقتصر على موقف واحد كان مهيناً لأناييس ، ومهيناً لمن صحبها ، بل إن هذا الموقف كان سبباً في إنهاء علاقة محمد بجيرترود ، لكنه كان إنهاء مهيناً له ، إذ طالبته بألا يعود إلى بيتها مرة أخرى .

التقديم – إذن – قد لخص علاقة جيرترود ببيكاسو وأناييس ، وبرغم أن التقدم اعتمد واقعاً حقيقياً ، لكن المخيلة أخذته إلى أفق علاقة مركبة شملت هاتين الشخصيتين ، كما شملت سواهما من كبار الفنانين والمبدعين والمفكرين في باريس .

(١٤)

ومتابعة التقديمات التي تصدرت النصوص السردية ، تكشف لنا أن بعض هذه النصوص قد اختارت التقديم الذي يعبر عن عقيدتها الثقافية وتوابعها السياسية ، وهو ما نلحظه في التقديم الذي تصدر رواية الكاتب المصري فؤاد قنديل (حكمة العائلة المجنونة)(١) ، وواضح أن الكاتب اختار عنواناً حمّال أوجه، لأنه اعتمد المفارقة بين (الحكمة) وهي الكلام الموافق للحق ، أو صواب الرأي وسداده ، وبين (الجنون) وهو زوال العقل أو فساده ، والعنوان على هذا النحو يوافق التناقض الذي يسيطر على العالم عامة ، والمجتمع المصري خاصة .

وبعد العنوان جاء التقديم باجتزاء من الإنجيل على لسان السيد المسيح ، يقول فيه: "مملكتي ليست من هذا العالم ، لو كانت من هذا العالم لكان خدامي يجاهدون حتى لا أسلم لليهود"(إنجيل يوحنا ١٨) .

---

(١) حكمة العائلة المجنونة – فؤاد قنديل – روايات الهلال- القاهرة سنة ٢٠٠٠.

اختيار هذا التقديم كان متوافقاً مع العقيدة الثقافية لفؤاد قنديل ، وهو رفض لاحق إسرائيل ، والمجتمع اليهودي ، ورفض أن يعفي اليهود من دم المسيح ، ثم كان للتقديم صداه في السرد في محاولة شخصية يهودية (إنجيديكسون) وشريكها المصري (يحيى) هدم أحد القصور القديمة (رمز لمصر) ، لإقامة مشروع استثماري مكانه ، وهو ما دفع أهل الحي (أهل مصر) للوقوف ضد المشروع ومن وراءه .

ويتابع التقديم بث بعض هوامشه في السرد ، إذ تقوم شخصية (علي) بحكي رحلة العائلة المقدسة لمصر هرباً من (هيرودوس) ، ويدخل السرد في علاقة المسلمين والمسيحيين في مصر خلال علاقة (ملاك) المسيحي وصداقته لإمام الجامع (١) ، ثم موقف (الحاج شبل) الذي أعطى (ملاك) شقة يسكنها بعد انهيار البيت الذي كان يسكنه (٢).

وبتأثير هذا التقديم ، حضرت بعض نصوص (العهد الجديد) في المتن السردي على سبيل التناص ، ففي حوار نفسي لملاك يقول :

" من قال لا جديد تحت الشمس صادق إلى حد كبير" هذه الجملة تستدعي (العهد الجديد) الإصحاح الأول (الجامعة) يقول الإصحاح :

" ما كان فهو ما يكون، والذي صنع فهو الذي يصنع ، فليس تحت الشمس جديد" ، ثم يحضر التناص مرة أخرى بتأثير هذا التقديم ، فعندما عاد ملاك من الكنيسة وهو يردد مقولة المسيح "ما جمعه الله لا يمكن لإنسان أن يفرقه" ، وهو ما يستدعي إنجيل متى الإصحاح التاسع عشر في قوله : " فالذي جمعه الله لا يفرقه إنسان"(٣).

(١٥)

والحق أن بعض التقديمات تمثل – من وجهة نظري – نوعاً من خديعة القارئ ، لكنه سرعان ما يكتشف هذه الخديعة عندما يكمل قراءة النص، وعلى

---

(١) السابق : ٢٣ .

(٢) حكمة العائلة المجنونة – فؤاد قنديل: ٥٩ ، ٦٠ .

(٣) السابق : ٢١١.

هذا النحو يأتي تقديم هالة البدري الكاتبة المصرية لروايتها (مطر على بغداد)(١)، والملاحظ أن تقديمها تحول إلى نوع من الاحتراس، تقول فيه :

" هذه الرواية ليست نصاً واقعياً ، وأبطالها من صنع الخيال وحده".

ما أن تتوجه القراءة للمتن ، حتى تنكشف الخديعة الفنية التي قصدت إليها الكاتبة، إذ إن معظم وقائع السرد ، يكاد يلم بها القارئ العادي فضلاً عن القارئ الخبير بالعراق وتحولاته السياسية والاجتماعية ، وتحولات العالم العربي على وجه الإجمال ، فهناك واقعة (كامب ديفيد) وتأثيرها على علاقة مصر بالدول العربية عامة والعراق خاصة ، وهناك واقعة حرب العراق وإيران وتأثيرها على الشعبين ، ثم متابعة السرد لثورات الأكراد في العراق ، وعلاقة البعث العراقي بالبعث السوري ، وتولي صدام للسلطة ، ومقتل العالم المصري يحيى المشد ، وهناك تفصيلات لهذه الوقائع ترتبط بما حدث فعلاً على أرض العراق.

أما قول الكاتبة إن أبطالها من صنع الخيال ، فهو قول يتنافي مع طبيعة شخوص هذه الرواية، وهنا لابد أن نستحضر فعل النفي (ليس) الذي غرسته الكاتبة في التقديم الاحتراسي ، ذلك أن النحاة يقولون : إن النفي يبدأ فاعليته من منطقة الإيجاب ، فلا أقول : (لم يحضر خالد) إلا إذا كان هناك من يعتقد في حضوره ، ومن ثم يكون غرس أداة النفي هنا إشارة إلى أن الكاتبة كانت على بعض اليقين أو الظن أن هناك من القراء من يتصورون أن النص نوع من سيرة الكاتبة التي عملت في العراق صحفية لمدة خمس سنوات ، أقول إن ما قررته عن أن أبطال النص من صنع الخيال يتنافى مع حضور ثلاثاً وثمانين شخصية حقيقية في السرد مثل (أحمد بهاء الدين) و (صلاح جاهين) و(سعدي يوسف) و(طارق عزيز) و (صدام حسين) و (أنور السادات) و (ميشيل عفلق) و(عبد الكريم قاسم) و (عبدالسلام عارف) و (نزار قباني) و (هالة البدري) و (صلاح عبد الصبور). إلى آخر هذه الأسماء الحقيقية ، فضلاً عن بعض الأسماء التي تم تغييب اسمها الحقيقي ، لتحضر في السياق باسم آخر .

نخلص من هذا كله إلى أن التقديم كان نوعاً من التحايل على السيرة

---

(١) مطر على بغداد – هالة البدري – دار المدى – دمشق سنة ٢٠١٠.

الذاتيـة ، التـي مازالـت الثقافـة العربيـة تحاصـرها ، وبخاصـة إذا كانـت سـيرة المرأة .

ويكاد يكون تقديم الكاتبة السورية سمر يزبك لروايتها (صلصال)(١) يغاير تقديم هالـة البـدري، مـع احتفاظـه بالطبيعـة الاحتراسـية ، تقـول الكاتبـة : "كـل الشخصـيات والأسماء والحـوادث والأمكنـة ، هـي حفر علـى المـاء ، فـي زمـن فكرتـه الأصـل : التوالـد فـي الـزوال ، وأي تطـابق يحيلهـا إلـى الشخصـيات والأسماء والحوادث والأمكنة في الواقع الفعلي ، ليس دائماً محض صدفة".

وبرغم الضبابية التـي غلفت هذا التقديم ، يمكن أن نلحظ اتجاهاً معاكساً لاتجـاه هالـة البـدري ، إذ يشـتم منـه أن بعـض الأسـماء والوقـائع تنتمـي إلـى الحقيقة، وهذا يعني أن هناك من الأسماء والوقائع ما يعتمد الخيال ، وهذا ما يمكـن أن تكتشـفه القـراءة ، وبخاصـة فـي نهايـات الروايـة ، ومـا قدمتـه مـن مذكرات لبطلها (حيدر) إذ تتوجه كثير من ضمائرها إلى شخصية غائبة ، يمكن أن أرجح لها شخصية (الحجاج به يوسف الثقفي) ، وهي شخصية دخيلة على السرد.

(١٦)

قراءة الإهداء :

مـن طبيعـة الأعمـال الأدبيـة ، وبخاصـة فـي المرحلـة المتـأخرة نسـبياً أن يتصدرها إهداء ، بوصفه نوعاً من التواصل الذي يربط المهدي بالمهدى إليه ، سـواء أكـان المهـدى إليـه شخصـاً عامـاً، أم شخصـية خاصـة ، وسـواء أكـان شخصـية جماعيـة أم فرديـة ، ويكـون المهـدى إليـه مكانـاً أو زمانـاً أو واقعـة معينة ، أو ذكرى محددة .

يقول المعجم : الإهداء مأخوذ من (الهدية) ، وأقول : أهدى فلان لفلان : أي أتحفه بهدية ، وأقول: أهديت لـه ، وأهديت إليه ، ويتصل مفهوم الإهداء

---

(١) صلصال – سمر يزبك – شرقيات- القاهرة سنة ٢٠٠٥ .

(بهداية الطريق) أي تعريف الضال طريقه الصحيح (١).

معنى هذا أن الإهداء له وظيفة اجتماعية لتحقيق التواصل بين البشر ، وهو هنا يؤدي وظيفة تحقيق تواصل القارئ مع المبدع من ناحية ، ومع النص من ناحية أخرى ، ويجب التنبه إلى أن الإهداء يشارك العنوان في وظيفته الفنية ، فكل منهما يمكن أن يكون أداة لفتح النص أمام القراءة ، وهذا يعني أن الإهداء له أحقية أن يحتل مكاناً في مرحلة (ما قبل النص) ، وإن كان الغالب أن يكون الإهداء مساعداً للعنوان في اصطحاب القارئ إلى مداخل النص ، وإضاءة الطريق أمامه للتجول في دهاليزه ، بل إن الإهداء قد يكون مساعداً في تنوير الشخصية الرئيسية في النص ، وفي تنوير علاقتها بغيرها من الشخوص.

ولاشك أن هناك علاقة – على نحو ما – بين العنوان والإهداء ، ولذا فإن القراءة عليها اكتشاف هذه العلاقة ، سواء أكانت علاقة على التوافق أم كانت على التخالف، على أن يلاحظ أن (التقديم) و (الإهداء) يمثلان حلقة وسطى بين العنوان والنص ، أي الأمر لا يقتصر على ربط العنوان بالإهداء ، بل يجب النظر في علاقة التقديم بالإهداء أيضاً .

ويبدو أن بعض الإهداءات قد تحولت إلى نوع من التقديم الذي يفصح عن ثقافة الكاتب واتجاهه الفكري الذي كان له صداه المباشر أو غير المباشر في النص، ومن هذه الإهداءات التقديمية التي استدعتها كثير من النصوص السردية، (النص العرفاني) ، لأنه بطبيعته نص مفتوح يقبل الاحتمالات التأويلية، ولأنه يعتمد الشطح الذي يصعب تجريحه ، ومن الكتاب الذين أغواهم هذا (النص) ، الكاتب الجزائري الطاهر وطار في روايته (الشمعة والدهاليز)(٢) حيث استمد إهداءه من (طواسين الحلاج) حال رؤيته للشيطان ، يقول وطار :

"طاسين الصفر الواحد ، إنما إبليس رفض الاعتراف بالتعددية ، فتشبث بألا يسجد لغير الواحد ، وبذلك أعطى الصفر قيمة تضاهي قيمة الواحد" .

---

(١) لسان العرب- ابن منظور : هدى .

(٢) الشمعة والدهاليز – الطاهر وطار – روايات الهلال سنة ١٩٩٥.

ويتجلى التقديم العرفاني عند الكاتب المصري إدوار الخراط ، وإذا كان التقديم السابق استدعى نص الحلاج ، فإن تقديم الخراط استدعى نص الجُنيد على سبيل التنصيص ، لا على سبيل التناص كالتقديم السابق ، ففي روايته (يقين العطش)(١) يقدمها بمقوله الجُنيد :

" قد مشى رجال باليقين على الماء ، أما من مات على العطش ، فهو أفضل منهم يقيناً ".

أما الروائي جمال الغيطاني ، فالعرفانية كانت حالته التي سكنها في مسيرته الأدبية والحياتية، ومن ثم حضرت نصوصها في كثير من رواياته ، بوصفها مدخله الأساسي في الكتابة ، ففي روايته (خلسات الكرى)(٢) يستدعي بيتي الحلاج :

نظري بدء علتي وريح قلبي وما جنى

يا معين الضنى علي أعني على الضنا

(١٧)

ويجب التنبه إلى أن (الإهداء) ذو مستويات متعددة ، وذو أهداف متباينة ، وهذه وتلك تختلف بالنظر إلى نوعية المبدع في الذكورة والأنوثة ، وبالنظر في مرحلته السنية ، فالشباب لهم إهداءاتهم، والشيوخ لهم أيضاً إهداءاتهم ، والذكور لهم إهداءاتهم ، والنسوة لهن إهداءاتهن .

وهذا التقديم النظري في حاجة إلى توثيق إجرائي يتابع بعض الإهداءات لكشف خصوصيتها التي أشرنا إليها ، وإن كنت أرى أن معظم الإهداءات غلب عليها احترام السقف الثقافي العربي ، لكن الإهداءات النسوية أوغل في هذه الخصوصية ، لأنها محاطة بكم هائل من الأعراف والتقاليد التي تبلغ أقصاها في بيئة معينة ، وتتدنى في بيئة أخرى ، ومن ثم فإن معظم الإهداءات الصادرة من الأنثى تتجه إلى الأسرة المباشرة : الزوج والأبناء ، والأسرة الموسعة التي تضم الجدود والآباء والأمهات والإخوة والأخوات ، لأن مثل هذه الإهداءات

---

(١) يقين العطش– إدوار الخراط – شرقيات- القاهرة سنة ١٩٩٦.

(٢) خلسات الكرى – جمال الغيطاني– شرقيات- القاهرة سنة ١٩٩٦.

تحمي المبدعة من التفسيرات والتأويلات الجارحة للنسق الثقافي ، والمهددة للمسيرة الحياتية للمبدعة .

وقد قرأت كثيراً من الإهداءات النسوية التي تصدرت النصوص السردية في العالم العربي، ولاحظت أن معظمها يسلك هذا السبيل ، من هذه النصوص ، نص الكاتبة المصرية منار فتح الباب: (القطار لا يصل إلى البحر)(١) ، تقول في الإهداء :

"إلى أمي وأبي مرة أخرى وأبدا ... وإلى نجلاء وهشام أخوي وأسرتيهما ، إلى زوجي طارق ، بداية الحياة ومنتهاها في غد أتمنى أن يكون أجمل".

وواضح أن الإهداء يشير إلى إهداءات سابقة تسير في المسار نفسه ، إذ أصبح هذا الإهداء نوعا من حفل تتجمع فيه الأسرة من الأصول والفروع ، مع ملاحظة حرص الكاتبة على ترتيب المهدى إليهم ترتيباً له مغزاه ، إذ بدأ بالأم مصدر تجدد الحياة ، ثم الأب الذي يشاركها هذا التجدد، ثم انتهت بالزوج آخر المرتبطين بها في مسيرتها الحياتية .

وهذا ما نلحظه في إهداء الكاتبة الإماراتية باسمة يونس ، في نصها : (علاقة خطرة) (٢) تقول في إهدائها :

" إلى روح والدي التي رسمت لها آخر صورة ، إلى روح والدتي التي فتحت أول كتاب أمامي ، إلى شركاء آمالي ... ونافذتي للمستقبل – زوجي وأبنائي"، وهذا الحفل الأسري، ثم تعديل بعض أفراده على غير ما رتبته منار ، إذ قدمت الأب على الأم ، وأضافت الأبناء.

واللافت أن احترام السقف الثقافي قد لازم معظم إهداءات النصوص النسوية ، حتى من وصفت إبداعاتهن بالتمرد ، وهذا ما نلحظه في إهداء الكاتبة السعودية رجاء عبدالله الصانع الذي تصدر نصها الشهير (بنات

---

(١) القطار لا يصل على البحر – منار فتح الباب – الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر سنة ٢٠٠٠.

(٢) علاقة خطرة – باسمة يونس – اتحاد كتاب وأدباء الإمارات سنة ٢٠٠٦ .

الريـاض) [١] تقـول: " إلـى عينـي الاثنتـين : أمـي وأختـي رشـا ، وجميـع صديقاتي".

ومن الكاتبات اللاتي عرفت نصوصهن بالتمرد واختراق السقف الثقافي ، الكاتبتـان أمينـة زيـدان وسـعاد سليمان ، قدمت الأولـى روايتهـا (نبيـذ أحمـر)[٢] وجاء إهداؤها ملتزماً هذا السقف بقولها:

"إلـى ابنتـي هـاميس وفـرح حـاتم عبـدالعظيم ، وسـهى التـي لـم أنجبهـا .. أحبكن" .

أمـا سـعاد سـليمان التـي اختـارت لنصـها عنوانـاً يشـي بـالتمرد (غيـر المباح)[٣] توجهت في إهدائها إلى زوجها وابنتها :

"أحمد .. نهرا يفيض على الدنيا محبـة .. آيـة – شـجرة تثمـر كل يـوم أمـلاً جديداً . هل يمكنكما أن تصنعا حياة جميلة رغم قسوة زمن غير المباح ؟" .

وفي هذا السياق يوسع الإهداء دائرته إلى الأسرة الأكبر (الوطن) وهذا مـا اعتمدتـه الكاتبـة السـورية مـاري رشـو فـي روايتهـا (توليـدو ثانيـة)[٤] إذ يقـول إهداؤها :

"إلى الحب الكبير ، والعشق الكبير ، إلى كل ما كان ، وما سيكون – إليك يا بلدي – سوريا إلى الأبد – أهدي كتابي وكل ما كتبت".

(١٨)

ويبدأ اختـراق السقف الثقافي فـي الإهداءات النسوية علـى نحـو مضـمر ، وغالباً ما يتجه إلى القيود والأعراف التي تحيط بـالأنثى فـي المجتمـع العربـي ، ومن ثم يسوده نـوع من الطـابع المأسـاوي ممـا يجعل الاختـراق اختراقـاً مخففـاً يثير الإشفاق أكثر مما يثير الغضب ، وفي هذا السياق يـأتي الإهداء فـي روايـة

---

(١) بنات الرياض – رجاء عبدالله الصانع – الساقي – لبنان سنة ٢٠٠٥ .

(٢) نبيذ أحمر – أمينة زيدان – روايات الهلال- مصر سنة ٢٠٠٧.

(٣) غير المباح – سعاد سليمان – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٥ .

(٤) توليدو ثانية – ماري رشو – مكتبة بالميرا – سوريا سنة ١٩٩٨ .

ميرال الطحاوي (الخباء)(١) :

"إلى جسدي وتد خيمة مصلوبة في العراء" ، ويبدو هذا الإهداء امتداداً للعنوان الخارجي من حيث الإشارة إلى المجتمع الذي يحيط بالكاتبة في بيئة قريبة من بيئة البادية ، فالوتد الذي تقوم عليه الخيمة ، ويكشف النص عن أن الوتد الذي تقوم عليه العائلة لا يكون إلا ذكراً .

وإذا كان إهداء ميرال الطحاوي قد اتجه إلى جسدها المكبل بالأعراف والتقاليد ، فإن إهداء غادة السمان يتجه إلى ذاكرتها ، ففي روايتها (الرواية المستحيلة – فسيفساء دمشقية) تقول في الإهداء:

" إلى وجوه لا منسية في دمشق ، أحببتها ، وحملتها داخل دورتي الدموية ، وطفت بها الدنيا والأزمنة ، وظلت كما عرفتها لا تهرم ولا تموت ... وإلى وجوه في دمشق سأحبها حين ألتقي بها".

وواضح أن هذا الإهداء قد أدى عدة وظائف على صعيد واحد ، إذ ربط بين المبدعة والمتلقي من ناحية ، وربط بين النص وهذا المتلقي من ناحية أخرى ، ذلك أن النص جمع أشتاتاً من الوجوه التي عايشتها في دمشق بكل محتوياتها الإيجابية والسلبية وهو ما يشير إلى مسار السرد ، في أنه سوف يعتمد الذاكرة ، الذاكرة الماضية والحاضرة ، والتي ربما أطلت على الآتي.

وعندما تمتلك الكاتبة قدرة اختراق السقف الثقافي ، فإن اختراقها يكون محدوداً وحذراً على صعيد واحد ، والكاتبة المصرية نوال السعداوي تتصدر قائمة المخترقات لهذا السقف ، لكن إهداءها الذي صدرت به روايتها (الرواية)(٢) جاء موسعاً ويخفي أكثر مما يظهر ، واتساعه كان شاملاً للذكور والإناث معاً ، والإخفاء كان لأسباب الهجرة التي اتسعت مساحتها في الوطن العربي، تقول :

" إلى الطيور المهاجرة هرباً من الموت ، إلى المسافرين والمسافرات بحثاً عن الأمل".

---

(١) الخباء – ميرال الطحاوي – شرقيات- القاهرة سنة ١٩٩٦.

(٢) الرواية – نوال السعداوي – دار الآداب – بيروت – سنة ٢٠٠٤ .

إن قراءة هذا الإهداء تشي بأنه إهداء متزن لا يجرح الثقافة في قليل أو كثير ، لكن الناتج الأولي سوف يتغير تغيراً جوهرياً عند ربط الإهداء بالمتن السردي ، إذ إن كل محتوياته خارقة للسقف الثقافي .

وكثير من الإهداءات النسوية تبطن أكثر مما تظهر ، وتدخل القارئ في متاهة الاحتمال الذي قد يصيب ، وقد يخيب ، وبخاصة عندما يعتمد الإهداء على الضمائر المبهمة التي يصعب على القارئ تحديد مرجعيتها ، أو عندما يعتمد الإهداء على الحروف المفردة التي تمثل اختصاراً لاسم المهدي إليه ، أو اختصار لأسماء أماكن بعينها ، أو وقائع لها مردودها في المتن السردي ، ومن هذه الإهداءات المبهمة ، إهداء فوزية شويش السالم في روايتها (مزون وردة الصحراء)(١) ، تقول "إلى خيال المكان إلى عمان".

وإذا كانت فوزية شويش قد وجهت إهداءها للمكان ، فإن هالة البدري توجهه إلى الزمان في نصها : (قصر النملة)(٢) ، تقول في إهدائها :

" إلى الآتي".

(١٩)

وعندما تتجه القراءة إلى النصوص التي أنتجها الذكور ، ستلحظ بعض المغايرة إذ يأتي استدعاء الأسرة محدوداً ، وفي سياقات تعبر عن الوفاء ، وهذا ما نلحظه في إهداء الكاتب البحريني علي الشـــرقاوي في روايته (والمنازل التي أبحرت أيضاً)(٣) ، إذ يبني الإهـــداء على ضمـــير لا مرجع له في الصياغة ، وإن كان السياق يرجح أن الإهداء موجه إلى الزوجة :

" إهداء إلى أنيسة المساء التي جاءت إلي كالومض – وأسدلت أهدابي على حلم – رأيت نفسي فيه أهز سنابل الغواية جذراً جذراً .. ولما رفعت إليها كتاب المدائح – ظن البعض أنها من عطر الهوى مجبولة".

وعلي الشرقاوي شاعر قبل أن يكون روائياً ، وهذا ما حول الإهداء إلى

---

(١) مزون وردة الصحراء – فوزية شويش السالم – دار الكنوز الأدبية – بيروت – سنة ٢٠٠٠ .

(٢) قصر النملة – هالة البدري – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٧ .

(٣) والمنازل التي أبحرت أيضاً – علي الشرقاوي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ٢٠٠٦.

شعرية عالية ، سواء جاءت الشعرية من البنية الصياغية التي تحجز النظر أمامها ، فلا يخترقها إلا بعد مجاهدة ، أو جاءت هذه الشعرية من المجاز الذي يغلف معظم الدوال ، ثم تقطيع الجمل على نحو شعري أيضاً.

وفي هذا السياق يأتي إهداء الروائي المصري مكاوي سعيد في روايته (تغريدة البجعة)(١) يقول الإهداء :

"أختي فاطمة التي لولا مؤازرتها لي لما اكتملت هذه الرواية ، وإلى أخي الأكبر عثمان الذي رعاني صغيراً ، وإلى كل القلوب الرحيمة التي لاتزال تقدم لي الدعم ".

وقد أحدثت هذه الرواية عند صدورها ردود فعل واسعة ، وتعددت طبعاتها عندما غاصت في قاع المجتمع المصري ، وسجلت سيرة (أولاد الشوارع) ويبدو أن هذا الدفء في الإهداء كان سمة بعض النصوص التي أحدثت دوياً إعلامياً عند صدورها ، إذ يأتي إهداء علاء الأسواني في روايته الشهيرة (عمارة يعقوبيان)(٢)، إذ يهدي نصه إلى رفيقة عمره ، لكنه عرفها باسمها العلم ، تحديداً لمرجعية الإهداء :

" إلى ملاكي الحارس – إيمان نور".

وهذا الدفء الأسري نلحظه في إهداء الكاتب السعودي علي الدميني في روايته: (الغيمة الرصاصية)(٣)، إذ يهدي روايته – أيضاً – إلى رفيقة العمر : " إلى فوزية العيوني – رفيقة سطر الحروف – وألق المغامرة " .

وواضح أن الإهداءين الأخيرين لم يذكرا صفة المهدى إليها ، وتركا الصفة إلى الموصوفة لاستحضارها بالاسم العلم ، وهو ما يمثل – بجانب الوفاء – نوعاً من الإعلاء لها ، والإعلان عن العلاقة الحميمة التي تربطها بالمهدي .

---

(١) تغريدة البجعة – مكاوي سعيد – الدار للنشر والتوزيع- مصر سنة ٢٠٠٦ .

(٢) عمارة يعقوبيان – علاء الأسواني– شرقيات- القاهرة سنة ٢٠٠٢ .

(٣) الغيمة الرصاصية – علي الدميني – دار الكنوز الأدبية – بيروت سنة ١٩٩٨ .

ويحتفظ الإهداء بقدر كبير من الاحترام عندما يتوجه إلى بعض الرموز الثقافية ، وبخاصة إذ كان لهذا الرمز حضور في النص الروائي، وفى هذا السياق يأتي إهداء الكاتب المغربي بنسالم حميش في روايته (العلامة)(١)، إذ توجه الإهداء إلى (الخنساء) هذه الشاعرة المخضرمة ، ويبدو الإهداء مشحوناً بدعوة مضمرة للمجتمع العربي ، كي يستعيد للمرأة مكانتها التي اكتسبتها في الثقافة العربية .

(٢٠)

نخلص من هذا إلى أن هناك مفارقة محدودة بين التقديم والإهداء الذكوري والنسوي ، ومع المفارقة يمكن أن نلحظ قاسماً مشتركاً يجمع بينها ، إذ سيطر فيها استدعاء الأسرة ، وهو استدعاء يحافظ على السقف الثقافي الذي يحمي المبدعين والمبدعات من التأويلات الجارحة ، لكن هذه الحماية تكون ألزم للمبدعات ، ومن ثم ترددت في هذه الإهداءات مفردات : الجد والأب والأم والأبناء والإخوة والأخوات والزوج والزوجة ، وقد يلحق بعالم الأسرة بعض الأصدقاء ، وإذا تجاوزت الإهداءات هذه الدائرة الأسرية ، فإنها تتعمد أن يكون التجاوز ناعماً ، ومغلفاً بالرمز أو الإشارة المبهمة .

ويلاحظ أن الإهداءات الصادرة من الأنثى ، قد حافظت على المفهوم المعجمي للإهداء ، بينما تحولت كثير من الإهداءات الذكورية إلى نوع من التقديم الذي يفسح الطريق أمام القراءة ، وهذا الملحظ يقودنا إلى ملاحظة أخرى تتعلق بالتقديم ، إذ يغلب على التقديم الذكوري استدعاء مقولات لمفكرين ومبدعين من خارج الدائرة العربية ، وكأن هذا التقديم يهدف إلى أمرين ، الأمر الأول : ترسيخ السلطة الذكورية ، والأمر الآخر يأتي مضمراً في رغبة المبدعين أن تترجم نصوصهم إلى اللغات الأخرى ، لأن استدعاء الأقوال غير العربية ، يمكن أن يقدم إشارة إلى انفتاح النص على ثقافة العولمة ، وفي يقيني أن هذه الرغبة ضلت الطريق ، فالوصول على العالمية لن يكون إلا باحترام المحلية ، يوثق ذلك المنتج السردي لنجيب محفوظ ، والمنتج السردي للروائي السوداني الطيب صالح .

---

(١) العلامة – بنسالم حميش – الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر- سنة ٢٠٠٢ .

وأظن أن هذا الذي أرجحه ، هو الذي دفع الكاتب السوري حيدر حيدر أن يقدم لروايته (وليمة لأعشاب البحر)(١) بمقولة للكاتب الأمريكي هيرمان ملفيل :

" أنا الصياد الذي لا يرتاح أبدا ، الصياد الذي لا وطن له ، والتي أقصدها ما تزال تطير أمامي ، وأنا سأتبعها ، مع أنها قادتني إلى ما وراء الجبال ، عبر بحار بلا شموس داخل الليل والموت" ، وهذا التقديم يكاد تنعدم صلته بالمتن السردي في الرواية .

وهذا التقديم هو ما تبناه الكاتب المصري خيري شلبي أحد المبدعين المهمومين بعالم المهمشين ، إذ استحضر مقدمة لروايته (صالح هيصة)(٢) من مقول أوسكار وايلد :

"إن الإنسانية تنظر إلى نفسها بجدية أكثر مما ينبغي ، وهذه الجدية هي الخطيئة الأولى التي تردى فيها العالم، فلو أن رجل الكهف تعلم كيف يضحك، لتغير مجرى التاريخ ، الجدية هي الملجأ الوحيد الذي يلوذ به ذوو التفكير الضحل".

وهذا المنحى في التقديم هو الذي آثره علي الشرقاوي في روايته (والمنازل التي أبحرت أيضاً) ، إذ استحضر مقولة لسوفوكليس من مسرحيته (أوديب ملكاً) :

" عيناك مفتوحتان على الضوء .. لكنك لا ترى" وهو ما سبق أن أشرنا إليه في تقديمه لروايته (رهائن الغيب) والحق أن معظم هذه التقديمات تكاد تكون دخيلة على النص ، فصلتها به محدودة ، أو منعدمة ، لكن الظاهرة لها انتشارها الواضح في النصوص الذكورية ، ولا يعني ذلك أن النصوص النسوية لا تقارب هذه التقديمات ، لكن الذي نعنيه أن الظاهرة غالبة في النصوص الذكورية .

(٢١)

---

(١) وليمة لأعشاب البحر – حيدر حيدر– الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٩ .

(٢) صالح هيصة – خيري شلبي – روايات الهلال- القاهرة سنة ٢٠٠٠ .

لقد تابعنا في قراءة (ما قبل النص) : الغلاف والعنوان والتقديم والإهداء ، وهذه المتابعة تثير تساؤلاً عما سوف تتوجه إليه القراءة في مرحلة (النص) ، ثم مرحلة (ما بعد النص) والمقصود بالنص (المتن السردي) بكل مكوناته ، وبكل ركائزه التي يمكن إيجازها في ست ركائز ، تبدأ من (النصية) وحقوقها التي اكتسبتها في زمن الحداثة ، ثم علاقة هذه الحقوق بالمرجعية الواقعية الخارجية ، اتصالاً وانقطاعاً ، وهو ما طرحته الحداثة خلال تقنيتين (الانفتاح والانغلاق) .

وضرورة المنهج سوف تقود النصية إلى (النوعية) ، وحدود النوعية كان لها احترامها في زمن سابق على الحداثة ، إذ كان اهتزاز النوعية مدعاة لسقوط النص في الخطاب النقدي ، أما في زمن الحداثة فإن الحدود النوعية أصابها اهتزاز واسع ، إذ تداخلت بعض النوعيات القولية ، بل وصل التداخل إلى ربط النص القولي بالنص غير القولي كالفن التشكيلي وفن الصورة المتحركة في (السينما) و (المسلسل التليفزيوني) .

ولاشك أن هذا التداخل قد ساعد في تعديل مفهوم النصية ، لأنه كسر الحواجز الفاصلة بين الأنواع ، وربما لهذا ظهر في زمن الحداثة بعض المصطلحات الطارئة ، مثل (القصة الروائية) و(الرواية القصصية) وهو ما عبر عنه نجيب محفوظ (بالقصة الطويلة) و (الرواية القصيرة) كما ظهر مصطلح (القصيدة السردية) و (القصة الشعرية) وتم اختصارها في (قص قصيدة) .

إن متابعة النصية ثم النوعية يجعل مواجهة القراءة للمتن السردي مواجهة مباشرة ، وتبدأ هذه المواجهة مع (الراوي) ومواقعة داخل النص وخارجه ، وفي الداخل تتعلق القراءة بمجموعة المواقع التي يحتلها في المقدمة أو المؤخرة أو الوسط ، وكل موقع يتيح له رؤية خاصة قد تكون واسعة ، وقد تكون محدودة ، وقد تهبط إلى قاع الواقع ، وقد ترتفع عنه حيث تقدم للقارئ ما يفوق مستواه الإدراكي ، وكل ذلك قد يتأثر بعلاقة الراوي بالكاتب من ناحية ، وعلاقته بالشخوص من ناحية أخرى .

وهذه المواقع المكانية لها علاقة حميمة بالمواقع الزمنية في ثلاثيتها الخالدة : الماضي – الحاضر – الآتي .

ومع حضور الراوي ، يحضر (السرد) الذي ينتجه ، لكي تتابع القراءة مساره الأفقي أو الرأسي، وتتابع طبيعته المركبة أو البسيطة ، ومرجعيته الواقعية أو الخيالية أو الأسطورية ، وارتباطه بقانون التداعي أو السبب والمسبب ، وهذا ما يتيح للقراءة أن تتأمل (الحدث) و (الشخوص) والعلاقات التي تربط بينهما على مستوى السطح أو على مستوى العمق ، وكيف تتحول هذه العلاقات إلى تصادمات درامية ، وأبنية للمفارقة الحادة أو الهادئة .

وكل ما سبق يعتمد (اللغة) لكي تتمكن القراءة من متابعته إجمالاً وتفصيلاً ، وتتمكن من تحديد طبيعة اللغة خلال أداء وظيفتها التوصيلية ، أو الارتفاع عن التوصيل للتحليق في أفق الشعرية ، وقد تتجه القراءة إلى اللغة في مستواها الفصيح ، ومبررات هبوطها إلى العامية وبخاصة في الحوار.

وإذا كان هذا كله ينطبق عليه قراءة (النص) فإن مقتضاها ملاحقة (ما بعد النص) وكيفية إفساح المجال لملاحقة الجملة الختامية التي يحرص عليها كثير من المبدعين ، وبخاصة تلك الجملة التي تحدد مكان وزمان الكتابة ، ثم ملاحقة الغلاف الخلفي بكل مكوناته التشكيلية واللونية والقولية ، وكشف علاقته بالغلاف الأمامي ، ثم علاقته بالمتن السردي ، ثم إفساح مساحة واسعة لردود فعل التلقي إزاء النص في بدايته ونهايته .

المصادر والمراجع :

النصوص السردية :

١ –بروكلين هايتس - ميرال الطحاوي – ميريت- مصر ٢٠١٠ .

٢ – بنات الرياض – رجاء عبد الله الصانع – الساقي - لبنان – ٢٠٠٥ .

٣ – التبر – إبراهيم الكوني – الدار الجماهيرية – ليبيا - الآفاق الجديدة – المغرب ١٩٩١ .

٤ –تغريدة البجعة – مكاوي سعيد – الدار للنشر والتوزيع – مصر ٢٠٠٦ .

٥ – توليدو ثانية – ماري رشو – مكتبة بالميرا – سوريا – ١٩٩٨ .

٦ –جيرترود– حسن نجمي– المركز الثقافي العربي– بيروت – ٢٠١١ .

٧ – حكمة العائلة المجنونة – فؤاد قنديل – روايات الهلال – مصر ٢٠٠٠ .

٨ – الخباء – ميرال الطحاوي – شرقيات – القاهرة ١٩٩٦ .

٩ –خلسات الكرى – جمال الغيطاني– شرقيات – القاهرة ١٩٩٦ .

١٠ – رهائن الغيب – علي الشرقاوي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – مصر ٢٠٠٤ .

١١ – الرواية – نوال السعداوي – دار الآداب – بيروت – ٢٠٠٤ .

١٢ – الرواية المستحيلة- فسيفساء دمشقية – غادة السمان – دار غادة السمان ط ٣ – ٢٠٠٤ .

١٣ – ساق الغراب – يحيي امقاسم– ثقافة للنشر والتوزيع – ٢٠٠٩ .

١٤ – الشمعة والدهاليز – الطاهر وطار – روايات الهلال – مصر ١٩٩٥ .

١٥ – صالح هيصة – خيري شلبي – روايات الهلال – ٢٠٠٠ .

١٦ – صلصال – سمر يزبك – شرقيات – القاهرة ٢٠٠٥ .

١٧ – علاقة خطرة – باسمة يونس – اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – ٢٠٠٦ .

١٨- العلامة –بنسالم حميش – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر ٢٠٠٢ .

١٩ – عمارة يعقوبيان – علاء الأسواني - شرقيات – القاهرة ٢٠٠٢ .

٢٠ – غير المباح – سعاد سليمان – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٥ .

٢١ – الغيمة الرصاصية – علي الدميني – الكنوز الأدبية – بيروت – ١٩٩٨ .

٢٢ – قصر النملة – هالة البدري – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٧ .

٢٣ – القطار لا يصل إلى البحر – منار فتح الباب – الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر ٢٠٠٠ .

٢٤ – مزون وردة الصحراء – فوزية شويش السالم –الكنوز الأدبية – بيروت ٢٠٠٠ .

٢٥ – مطر على بغداد – هالة البدري – دار المدى – دمشق – ٢٠١٠ .

٢٦ – الميراث – سحر خليفة – دار الآداب – بيروت – ١٩٩٧ .

٢٧ – نبيذ أحمر – أمينة زيدان – روايات الهلال – مصر ٢٠٠٧ .

٢٨ – هكذا يعبثون – أمينة زيدان – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٧ .

٢٩ – وليمة لأعشاب البحر – حيدر حيدر– الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر ١٩٩٩ .

٣٠ – والمنازل التي أبحرت أيضاً – علي الشرقاوي – المؤسسة العربية

للدراسات والنشر – مصر ٢٠٠٦ .

٣١ – يقين العطش – إدوار الخراط – شرقيات – القاهرة ١٩٩٩ .

المراجع :

٣٢ – بلاغة السرد – دكتور محمد عبد المطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر ٢٠٠١ .

٣٣ – دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني – قراءة شاكر –الخانجي– ١٩٨٥ .

٣٤ – لسان العرب – ابن منظور – طبعة دار المعارف بمصر ١٩٧٩ .

٣٥ – المواقف والمخاطبات – النفري – تحقيق آرثر أربري– الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .

الفصل الثاني:
تجليات العولمة وذوبان النوعية في الرواية

(١)

يتناول هذا الفصل أثر العولمة فيما سمي في النقد الحديث (ذوبان النوعية)، لكن القاعدة الوجودية تقول: ليس هناك وجود يبدأ من العدم، وعلى هذا الأساس نتراجع إلى الوراء لتحديد المؤشرات التي صاحبت الوعي الإنساني في بكورته الوجودية، وهي مؤشرات أوغلت في الزمن القديم مع مقولة أرسطو عن (المحاكاة) التي كان لها السيادة على المنتج الأدبي بكل أنواعه التي عرفتها البشرية، وأهمية هذه المحاكاة أنها كانت أشبه (بالقاسم المشترك الحسابي) الذي يحضر في كل الأرقام، وكذلك (المحاكاة) التي تتنوع تقنياتها، وتتسرب إلى كل نوع فني فتصبغه بقيمتها الجمالية، ولنأخذ (الإيقاع) نموذجاً، إذ هو يفرض نفسه في مجموعة من الأنواع الفنية التي تتباين بعض التباين، حيث يكون العنصر المشترك بين الموسيقى والرقص والشعر، بل يكاد يكون هو المحدد لجوهرها البنائي .

وعلى هذا النحو يمكن أن نجد علاقة تداخل بين الرسم وسواه من الفنون القولية وغير القولية، فالرسم يحاكي العالم بالألوان، والموسيقى تحاكيه بالأصوات، والفنون القولية تحاكيه بالكلام، وقديماً قال المفكر اليوناني (سيمونيدس):

" الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت "(١).

---

(١) **النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال – النهضة المصرية ١٩٩٦ : ٥١ .**

ومن يتابع تاريخ الشعر في العالم، فسوف يلحظ أنه كان جنساً تندرج تحته عدة أنواع، فمنه ما كان يحاكي العالم بالقص، وهو (الملحمة) ومنه ما كان يحاكي الأشخاص وهم يفعلون، وهو: (المأساة والملهاة)، ولم يحافظ الشعر على المفارقة التي حكمت أنواعه، بل حدث ما يمكن أن نسميه (التخارج)، فتولد من الملحمة الشعرية نوع نثري، هو (الرواية والقصة) وظهر المسرح النثري متولداً من المأساة والملهاة، وليس من همنا هنا أن نتابع هذا التخارج وكيف تحقق، وما هي مقدماته ونتائجه، لأن الذي نهتم له في هذه الدراسة هوما سمي (بذوبان النوعية) في المنجز النقدي في زمن الحداثة وما بعدها ومدى علاقته بما سبقه من تحولات، لأن العقيدة النقدية التي نؤمن بها أن الثقافة عموماً، والإبداع خصوصاً، يعتمد التراكم، فلا جديد لمن لا قديم له، دون أن يعني ذلك أننا نسعى لسيادة القديم برغم فقده الشرط التاريخي الذي كان يناسبه .

ويبدو أن المخيلة البشرية كانت على وعي بأن تداخل الأنواع إمكانية لا يمكن أن تغيب غياباً كلياً، بل هي حاضرة ومتجسدة إجرائياً في بعض المنتجات الفنية، ففي عالم (النحت) نتابع مثل هذا التداخل في ذلك الكائن الأسطوري (أبو الهول) الذي شكلته المخيلة في الجمع بين نوعين يبدو بينها بون بعيد، فهذا التمثال يجمع بين الوجه البشري، وجسد الأسد، وربما لوتابعنا التداخل في هذا التمثال، فسوف نجد له أشكالاً متعددة من حيث الرأس، إذ يكون الرأس رأس كبش حيناً، ورأس صقر حيناً، ورأس ابن آوى في الحين الثالث .

وهذه المخيلة هي التي هيأت للمبدع أن يخترع كائناً يعتمد التداخل النوعي، وهذا ما نلحظه في الأسطورة اليونانية عن ظهور كائن يجمع بين رأس الإنسان وجسم الحصان، أسموه (القنطور) وقد استعاد هذا الكائن حضوره مرة أخرى في روايات (هاري بوتر) .

وإذا كانت ظواهر التداخل السابقة قد أبدعتها المخيلة البشرية، فإن هناك من التداخل ما أنتجته الطبيعة ذاتها، إذ عندما يتزوج الحمار من الحصان، يأتي لنا كائن حيواني جديد، هو: (البغل) الذي يجمع بين صفات النوعين السابقين، ويبدو أن (داروين) كان من أوائل من تنبهوا إلى هذه الحقيقة العلمية، وهناك مؤشرات على أن نظرية (التطور) كانت نوعاً من الاستجابة لهذا التداخل النوعي، ومن ثم رصد مجموعة من الكائنات التي ينتابها بعض التغير، وتصل بتغيرها إلى ظهور نوع جديد، لكنه برغم جدته، يظل على انتمائه للقديم السابق عليه، وهو ما يعني أن التطور لا يأتي من العدم بل من وجود سابق، لكنه –في الوقت نفسه- أنتج لنا ما أسميناه (الأنواع المنقرضة) .

وهنا يأتي السؤال: هل كان لنظرية داروين تأثير في ظهور (ذوبان النوعية)؟ والإجابة التي يمكن أن تكون رداً محدوداً على هذا السؤال: أن دورها محدود، لكن المحدودية لا تلغي التأثير كلياً، لأن نظرية فرويد ارتبطت بالبقاء للأقوى، وهو ما لا يتناسب مع ما نعرض له في هذه الدراسة، فضلاً عما واجه نظرية داروين من تحفظات دينية .

ومن المؤكد أن العلم الحديث قد أفاد من كل هذه التداخلات البشرية والحيوانية، أفاد منها في عالم (النبات) وظهرت تقنية (التطعيم) التي تقود إلى التداخل بين نوعين مختلفين من النبات، ليكون ذلك إجراء منهجيا لظهور

نبات جديد، أو ثمرة جديدة تجمع بين صفات النوعين اللذين جرت بينهما عملية (التطعيم).

نخلص من هذا كله إلى أن ما ظهر تحت مصطلح (ذوبان النوعية) كانت له إشارات طبيعية وعلمية وفنية ساعدت في التمهيد لتحقيق هذا المصطلح .

(٢)

لقد أصبح لمصطلح العولمة السيادة في الزمن الأخير، ومع سيادته، أخذ يتفرع إلى عولمة علمية، وعولمة اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، وثقافية، ويهمنا في هذه الدراسة الفرع الأخير، لأنه يستحضر توابعه في (الأدبية) التي نسعى لمقاربتها، ونتغاضى – مؤقتاً– عن الأفرع الأخرى، ذلك أن العولمة – في مفهومها المركزي – هي عالمية الثقافة التي تؤكد شرعية قبول الآخر، وإزالة الحواجز النفسية والعقلية التي تعوق هذا القبول .

لقد استحضرت العولمة كثيراً من المتغيرات الكمية والكيفية التي تتعلق بمجالات المعرفة عموماً، والمعرفة الأدبية خصوصاً، وهو ما أتاح لمجموعة الأجناس الأدبية نوعاً من التقارب الذي أخذ يتحول إلى نوع من (التداخل)، وبخاصة في زمن (ما بعد الحداثة) الذي أحدث تغييراً بالغاً في مفهوم الخطاب الأدبي .

وليس من همنا هنا أن نستعيد الحديث عن الوفاق العالمي الذي أنهى الصدام الحاد بين الكتلتين (الشرقية والغربية)، وكيف أثر هذا الوفاق في المجتمع البشري، إذ حول العالم إلى ما يشبه (القرية)، كما كان له أثره في الأدب، وبخاصة في مصطلح (الأجناس الأدبية) التي كان لها وفاق من نوع

آخر، هو وفاق التقارب الذي استحال إلى تداخل تحت مصلح طارئ، هو مصطلح (التناص) الذي أنهى عزلة الأجناس الأدبية عن بعضها البعض ، بل إنه أنهى عزلتها عن الأنساق الثقافية غير الأدبية، كالأسطورة والتاريخ والفلسفة والتصوف، وهو ما غلّب مصطلح (النص) على مصطلح (الخطاب)، لأن الأول يتميز بالعمومية، والآخر يتميز بالخصوصية .

وقد ولدت هذه المرحلة من العولمة مصطلحاً حداثياً، هو (عبور النوعية) أو
(ذوبان النوعية) و إن آثر البعض مصطلح (تعدد الخواص)، لأنه يتابع أنساق التداخل بين الأجناس التي تكاثرت مسمياتها: (الخطاب الروائي والقصصي والمسرحي والشعري، وخطاب السيرة الذاتية والمذكرات اليومية)، يلاحظ كيفية تقاربها، عندما يتناول كل جنس أدبي وهو يتنازل عن بعض خواصه الفارقة التي تميزه تميزاً دقيقاً عن سواه من الأجناس .

ولا شك أن كل هذا قد مثل نوعاً من الانتهاك للمفهوم التقليدي التي حفظته الذاكرة الثقافية للأجناس الأدبية المختلفة، هذه الأدبية التي سادت بوصفها الاستخدام الخاص للغة، فاللغة بعموميتها كانت عامل تذويب الخصوصية، لأنها أداة مشتركة بين كل الأجناس، لكنها يمكن أن تكون تأكيداً للنوعية من حيث استخدامها المغاير في كل جنس أدبي .

إن مصطلح (عبور النوعية) يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من عملية الوفاق الأدبي التي تدفع كل جنس إلى التنازل عن بعض خواصه الفارقة، وبهذا يتمكن من التداخل مع الجنس الآخر في منطقة محايدة، شريطة ألا يؤدي ذلك إلى سقوط جنس أدبي لحساب جنس آخر، فكل جنس يظل محتفظاً بحقيقته برغم ما استدعاه من خواص الجنس الآخر .

(٣)

لا شك أن (عبور النوعية) قد هز مقولة (انغلاق النص على ذاته) وأعاد فتحه أمام تعدد القراءة، على معنى أن القارئ لايكاد يقيد نفسه بما أعلنه المبدع على غلاف النص، ومن ثم يمكن أن يتلقاه في الأفق النصي الذي يراه، ومن زاوية الرؤية التي تناسبه، إذ إنه يستقبل النص بداية على أنه (نص روائي) مثلاً، لكن كلما تقدم في القراءة يواجه تقنيات من جنس آخر، فيأخذه الظن بأن النص قد عدل مساره النوعي، أي إنه يجد نفسه في مواجهة ما أسميناه: (النص المتعدد الخواص) .

ولعل هذا يمكن أن يتوافق مع ما قاله الدكتور محمد عبد المطلب عن (النص التوليدي)[١] ، الذي يولد في متنه نصوصاً متعددة، ومن ثم فهو يعيش حالات ولادة مستمرة، وهو ما يمكن أن نلاحظه في نص (الشمعة والدهاليز) للكاتب الجزائري الطاهر وطّار، فالمؤشر الخارجي (أي العنوان) يؤكد التعدد في هذا النص، إذ إن (الشمعة) تقود السرد إلى مناطق الإضاءة الحقيقية أو التقديرية، و (الدهاليز) تقوده إلى مناطق العتمة الحقيقية أو التقديرية أيضاً، ومع ارتفاع تردد دال (الدهاليز) داخل المتن (٦٥) تردداً بينما ينخفض تردد دال الشمعة حتى يصل(٣٣ تردداً)[٢] ، تأتي غلبة الظلمة الدهليزية على النور الشمعي، وهذا يؤكد ثنائية الخطاب داخل النص، فهناك خطاب الدهلزة، وهو خطاب تدميري يتابع الواقع الجزائري العام والخاص الذي يسوده الضياع والظلمة، اللذان سيطرا على الأحداث والشخوص، وهناك (خطاب

---

(١) بلاغة السرد – دكتور محمد عبد المطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠١ : ٤٦.

(٢) أشار هذا العنوان إلى المفارقة غير المتوازنة ، فدال الشمعة بصيغة المفرد ، والدهليز بالجمع.

الشمعة) الذي يتدخل بنواتجه الإشراقية، علّه يزيل بعض هذا الظلام الدهليزي، وهنا تتعدد الخيوط التصادمية داخل النص، لكنها تنتهي إلى توحد، إذ أخذت الشمعة في الانطفاء، وأخذ النور في التلاشي.

إن خطاب الدهلزة تتسع مفرداته لتشمل الجزائر كلها، وبخاصة في زمن الاستعمار الفرنسي:

فالتعليم كان دهليزاً لأنه تعليم فرنسي يعتمد على الثقافة الفرنسية.

والشباب الجديد من أعضاء الجماعات الدينية قد أصبحوا دهاليز.

والراوي دخل الدهلزة لأنه اختار العزوبة.

والثوار دخلوا منطقة الدهاليز لانتهاء مهمتهم الثورية وتكالبهم على المكاسب والمناصب، لقد جاء الضياع - إذن – ملازماً للظلمة وسيطرته على معظم السرد والأحداث والشخوص، فهل استطاع الخطاب المضاد، خطاب (الشمعة) بنواتجه الإشراقية أن يزيل بعض هذا الظلام الدهليزي؟؟

لقد أخذ خطاب (الشمعة) في بسط نفوذه اعتماداً على وجهة نظر سادت في الجزائر، وبخاصة وسط الجماعات الدينية في أن الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب الإنسانية، وقد حاول هذا الخطاب تعديل بعض ما طرحه الخطاب السابق، لاسيما رؤيته للعلم، فإذا كان خطاب الدهاليز قد جعل (العلم والمعرفة فرنسيين) في إطار سيطرته، فإن خطاب (الشمعة) قد جعل العلم – على إطلاقه – أحد مناطق سيطرته النورانية، وإذا كان الخطاب الدهليزي أدخل الرجولة في منطقة العزوبة، فإن الخطاب الآخر أدخلها في منطقة الزواج الشمعي، وهكذا تعددت المسارات التصادمية بين الخطابين إلى أن انتهت إلى توحد دهليزي بانطفاء الشمعة، إذ ينغلق النص

على صوت الراوي: "قفي عند رأس شمعة منطفئة، لكي لايلج أحدهم الضريح المدهلز. ينطفئ النور "(١)

(٤)

تداخل الرواية مع السيرة الذاتية:

إن دخول فن السيرة الذاتية دونه صعاب ومحاذير، ذلك أن الثقافة العربية لاتكاد تقارب هذا الجنس الأدبي إلا على الندرة، لأنها ثقافة الكتمان، لا ثقافة الاعتراف، وعلى الرغم من أن كثيراً من الكتاب سطروا سيرتهم الذاتية، فإن قراءتها تؤكد أنها سير منتقاة، على معنى أن المضمر فيها أكثر من المصرح به، وموقف الثقافة من السيرة يرجع إلى أنها تخترق سقف المحرمات، فتطرح من الوقائع والقضايا ما لايصح طرحه، وتقدم كثيراً من ظواهر السلوك الخاص الذي ينظر إليه المجتمع بوصفه من المحرمات، والسؤال الآن ماذا صنع الأديب لمواجهة هذا الحصار الثقافي والاجتماعي؟

لقد اعتمد قدرته على المراوغة و التمويه، إذ يشحن نصه بخيوط من سيرته الذاتية المغلفة بأقنعة الراوي تارة، وأقنعة بعض الشخوص تارة أخرى، وبهذا انشطرت النصية انشطاراً خفياً، إذ تنتمي للروائية في هيكلها البنائي، وتنتمي للسيرة الذاتية في بعض أبنيتها الصياغية، وبخاصة عندما يسود ضمير

المتكلم ، وهذا ما صنعته غادة السمان في روايتها (الرواية المستحيلة/ فسيفساء دمشقية)(٢)، وأحياناً يلجأ المبدع إلى تسجيل بعض من سيرته على شكل ذكريات أو مذكرات، وحينها ينتقي من سيرته ما يريد أن يقدمه للمتلقي،

(١) الشمعة والدهاليز – الطاهر وطار – روايات دار الهلال- مصر ١٩٩٥.
(٢) الرواية المستحيلة- فسيفساء دمشقية- غادة السمان- منشورات غادة السمان بيروت- ط١/١٩٩٧.

فيريحه هذا النمط من الخوض في تفاصيل الحياة المفترضة في كتابة السيرة الذاتية، وهذا ما صنعته الكاتبة اليمنية عزيزة عبد الله في رويتها (عرس الوالد)(١)، إذ غيبت بعض فصول سيرتها مبررة ذلك بالنسيان أو التناسي.

وهنا يأتي التساؤل: متى ينحاز القارئ إلى أن ما يقرأه ليس إلا سيرة ذاتية ؟ إن الإجابة على هذا التساؤل تحتاج إلى التنبه إلى أن هناك مؤشرات فنية توجه الوعي إلى أن ما يقرأه ينتمي إلى هذه (السيرة الذاتية)، إذ يتحقق ذلك من العنوان الخارجي تارة، أو من مقدمة المؤلف تارة أخرى، ومع هذه الإشارة الشكلية، تتتابع إشارات تكوينية عندما يلاحظ القارئ سيطرة (ضمير المتكلم) (أنا – نحن – نـا– ياء المتكلم)، لكن ذلك لا يمنع أن نلاحظ في بعض السير محاولة التمويه على القارئ باستخدام (ضمير الغائب) كما صنع طه حسين في (الأيام)(٢) .

ومع غلبة ضمير المتكلم، تميل السيرة إلى توظيف أدوات توثيقية، مثل ترتيب الوقائع تاريخياً، والاستعانة ببعض المدونات اليومية التي تسجل الوقائع الحياتية لصاحب السيرة، والوقائع العامة التي أثرت فيه نفسياً وعقلياً، والأعلام الذين كان لهم دور مباشر، أوغير مباشر في مسيرته، وقد يستعين بما نشرته الصحف والمجلات والدوريات، ومع ذلك كله، لابد أن تقدم السيرة لقارئها قدراً من المعقولية والموضوعية، بعيداً عن إعلاء الذات، أو وضعها في سياق لا يلائم ثقافتها وقدراتها .

لقد استفادت الرواية الحداثية من بعض تقنيات السيرة الذاتية التي أشرنا إليها سابقاً، وهذا نلحظه– مثلاً - في رواية (الرهينة) لليمني (زيد مطيع

(١) عرس الوالد- عزيزة عبد الله- دار النهار للنشر، بيروت ط٢٠٠٤/١.
(٢) للتوسع في شروط كتابة السيرة الذاتية انظر: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث- يحيى إبراهيم عبد الدايم- دار النهضة بيروت- ب. ت.

دمّاج)، ذلك أن سيطرة ضمير المتكلم تشد النص إلى منطقة السيرة الذاتية، إذ تستولي (الأنا) على الحكي، ومن ثم أصبح النص ترجمة خالصة، برغم انتمائه إلى الروائية، وأكد ذلك ما مهّد به الكاتب من توحّد بين المؤلف والراوي، إذ افتتح نصه بمؤشر واضح على ذلك:

"كم هي جميلة هذه المدينة، شاهدتُها لأول مرة عندما أُخذت من قريتي، ووُضعت في قلعتها القاهرة بين رهائن الإمام. أخذني عكفة الإمام ذوو الملابس الزرقاء عنوة من بين أحضان والدتي، ومن بين سواعد أفراد أسرتي المتبقين"(١)

لقد ترددت ضمائر المتكلم في هذا الاجتزاء المحدود سبع مرات، معلنة بداية السرد في مرحلة سنية مبكرة عندما كان (دويدار) في قصر نائب إمام اليمن، وإيغالاً من النص في الانحياز إلى (السيرة) فإنه أسند فعل الكينونة إلى ضمير الراوي صراحة (كنتُ) (١٤٠ مرة) في مساحة طباعية قدرها (١٥٨ صفحة)(٢).

كما حرص على عرض أحداث فعلية من التاريخ اليمني، من ذلك مقتل الإمام وفرار ولي عهده، ثم عودته واستيلائه على السلطة، وعرض نظام (الرهائن) و (الدويدارات) التي صاحبت فترة الحكم السابقة على الثورة، لكن (النصية) لم تنسَ انتماءها الأول إلى الروائية، ومن ثم حافظت على تشكيل حدث مركزي يتتابع – بكل تحولاته – على امتداد النص، وهو حدث الالتقاء بين الراوي والشريفة (حفصة) أخت نائب الإمام، ومن ثم تطور هذا الالتقاء إلى نوع من العلاقة العاطفية غير المتوازنة بين امرأة ناضجة مرت بتجربة

(١) الرهينة – زيد مطيع دماج – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ :٧.
(٢) انظر: بلاغة السرد- محمد عبد المطلب- مرجع سابق، ص: ١٥٠وما بعدها.

زواج انتهت بالطلاق، وصبي في مرحلة البلوغ، وهنا نلاحظ أن الأحداث التي مرّ بها الراوي في سن مبكرة، والتي بدأت بالاختطاف ثم دخول خزينة الرهائن، ثم الانتقال إلى قصر نائب الإمام ليقوم بخدمة أخته (حفصة)، قد نقل الراوي من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب، بل ربما نقله إلى مرحلة الكهولة بفاعلية هذه الأحداث والتجارب التي لاتناسب هذه السن المبكرة، بينما أخذت المرحلة السنية لحفصة خطاً تراجعياً، حتى وصلت إلى مرحلة المراهقة، وبخاصة في علاقتها بالراوي الذي اختارته دويداراً لها، يلازمها ليلاً نهاراً.

إن ميل النصية إلى منطقة السيرة، قد صاحبه حرص الراوي على إخفاء اسمه العلم، وربما يكون لذلك مبرران؛ الأول: أن النص لم يرَ ضرورة في ذكر الاسم اكتفاءً بذكر اسم المؤلف على الغلاف الخارجي، بوصف الراوي والمؤلف شخصاً واحداً، والثاني: أن غيبة الاسم العلم، تعني – بالضرورة – أن (الرهينة) قد أصبح العلم الذي يمكن أن يلتصق بكل الصبية من أبناء المناضلين الثائرين في اليمن.

(٥)

تداخل الرواية مع القصة:

إذا كان ذوبان النوعية قد أدى إلى التداخل بين الروائية والسيرة، فإنه – أيضاً – كان فاعلاً في التقارب بين النص الروائي والنص القصصيّ، حيث مالت الروائية إلى استعارة بعض التقنيات القصصية، وبخاصة التركيز والتكثيف، وقلة الشخوص، حتى ظهر في الواقع الإبداعي ما يمكن أن نسميه:

الرواية القصيرة، أو القصة الطويلة، وهذا الملمح التداخليّ أدركه وروّج له نجيب محفوظ في مرحلة مبكرة نسبياً.

لكن قبل الولوج في الحديث عن تداخل الرواية مع القصة، ربما كان من المفيد أن نقف عند أوجه الاختلاف والاتفاق بينهما:

- **من حيث الكم:** نجد أن الرواية لاتحدها حدود كمية، بينما القصة تكون محدودة الكم، حتى يمكننا قراءتها في جلسة واحدة.

- **من حيث الشخوص:** تتكاثر الشخوص في الرواية، وتتنوع تكويناتها وتتعدد وظائفها، بينما تكون الشخصيات في القصة محدودة العدد، وقد تنفرد شخصية معينة بالسيطرة على القصة.

- **من حيث الإعداد:** تتطلب الرواية من كاتبها إعداداً مسبقاً للأحداث والشخوص حتى لاتتحول إلى عشوائية في وقائعها وشخوصها، بينما لاتتطلب القصة مثل هذا الإعداد.

- **من حيث اللغة:** كل مفردة أو تركيب له وظيفته الأساسية في القصة وله مرجعيته من الواقع الخارجي العام أو الواقع الخاص، ومن ثم تأتي اللغة مكثفة ومركزة، حتى إنها لاتترك للمتلقي لحظة للانقطاع أو التوقف، أما في الرواية، فالأمر يكاد يكون مغايراً إلى حد كبير، إذ يسيطر الانسياب اللغوي عن طريق التكرار أو الترادف أو إعادة الحديث عما سبق الحديث عنه، أو ماكان غائباً لم يرد ذكره صراحة،أو ما ورد ضمناً، وبطريق غير مباشر. ومع اختصار البنية اللغوية في القصة يصعب حذف شيء من مكوناتها، لأن ذلك سيحوّلها إلى لغز، بينما يمكن ذلك في النص الروائي.

- **من حيث الوصف:** يأتي الوصف في الرواية مفصلاً، يتابع الموصوف في كل مكوناته الشكلية والمضمونية، بينما يكون الاقتصاد في الوصف – في القصة – ضرورةً فنية تحتمها طبيعة هذا النص، ونستطيع أن نقول إن الرواية عموماً تميل إلى (مط السرد)، وهذا يتنافى مع المقولة الثقافية (الوصول للهدف من أقصر الطرق)، حيث يلجأ السرد الروائي إلى مجموعة من الإجراءات التي تجعل طريقه طويلاً، من ذلك الإيغال في الوصف الذي يلاحق الشخوص والمكان والزمان، أو فتح الذاكرة على أحداث ووقائع موغلة في القدم، واستحضار شخوص دخيلة، أو أحداث طارئة تعطل مسار الحدث الأصلي، وكل ذلك يعطي مساحة ممتدة للراوي الخارجي والداخلي، ليمارس فيها إضافته السردية التي تطيل الطريق.

ويمكن أن نجد بعض التوافقات بين القصة والرواية، وبخاصة أن كلاً منهما تهتم بالتقاط المواقف الإنسانية الخارجية والداخلية، لكن يغلب على الرواية العناية بالمواقف الخارجية، بينما يغلب على القصة العناية بالداخل، ومن الملاحظ أنه يمكن تحويل الرواية إلى قصة والعكس بإجراء تعديلات محدودة وبخاصة التحديدات الكمية.

من يتابع المنجز الروائي الأخير يلاحظ أن الروائية تعبر إلى القصة، عندما تعمد إلى تفتيت الروائية إلى مجموعة من القصص الداخلية، لكن مع الالتزام بخط مركزي ممتد في مجموع القصص.

في رواية الوتد (للروائي المصري خيري شلبي)(١) عبر النص الحاجز النوعيّ بين القصة والرواية على نحو محدود، فقد تعمّد تفتيت الروائيّة إلى

(١) الوتد- خيري شلبي- مكتبة الأسرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة الأعمال الإبداعية، ٢٠٠٣.

مجموعة من القصص الداخلية، هي أربع: (الوتد- المنخل الحرير- العتقي- أيام الخزنة)، لكنه التزم بالحدود النوعية للروائيّة، وقد تمثل هذا الالتزام في خط مركزيّ ممتد في مجموع القصص الأربع، هو شخصيّة الراوي الذي انفتحت ذاكرته انفتاحاً موسعاً على عالم القرية، راصداً تحولاته من الأعلى إلى الأسفل، من الغنى والسيادة في القصة الأولى، ثم تدرج إلى الجوع في الثانية، ثم الحفاء في الثالثة، إلى أن وصل إلى انعدام الظروف الآدمية كلها في القصة الرابعة.

ثمّ إنّه حاصر أحداثه في إطار مكانيّ وزمانيّ معيّن، وحافظ على حضور الأنثى في القطاعات السرديّة الأربعة، بوصفها مؤسسة للأحداث ومؤثرة فيها على نحو من الأنحاء، لذلك كانت هي الوتد في هذا النص، وهذا ماسوف نتعرفه من خلال تحليلنا لهذه الرواية.

(٦)

الأنثى الوتد في رواية خيري شلبي وعبورها النوعية:

إن قراءة الخطاب الروائي لخيري شلبي، تؤكد غوايته لمجموعة (الأحداث العائلية)، التي تتجلى غالباً في عالم القرية، والتي أخذت تضعف شيئاً فشيئاً، لاسيما بعد سوء الأحوال الاقتصادية، وانتقال بعض الأشخاص إلى عالم المدينة، وانشغالهم في تحقيق طموحاتهم الشخصية بعيداً عن الوتد الذي يربطهم بموطنهم الأصلي (الريف).

إنّ نص الوتد من أكثر نصوص خيري شلبي التصاقاً بعالم الأسرة، وتحولاتها الموازية لتحولات الواقع المصري في أربعينيات القرن الماضي،

وهو نص محمّل بكمّ هائل من طقوس العائلة في الريف، الذي أخذت ملامحها في الغياب، غياباً دائماً أو مؤقتاً، ومن ثمّ حرص (خيري) على إحيائها حتى لو كان ذلك في حيّز الذاكرة، أي أن النص إحياء لمفهوم العائلة أولاً، ثم هو إحياء للبيئة المكانية والزمانية التي شهد الراوي تحولاتها ثانياً.

ولا نستطيع - هنا- أن نفصل النص عن مؤلفه، إذ حمل كثيراً من مخزونه الحياتي والفكري، واستطاع أن يحيل ذلك كله إلى وقائع سردية، وقد عبر أكثر من مرة أنّ هذا النص هو الأقرب إلى قلبه، لأنّه يحمل كثيراً من مخزونه الطفولي عن عالم القرية الأثير لديه، لاسيّما في القصة الأولى (الوتد)، ذلك أنّ بطلتها (فاطمة تعلبة) تحمل صفات كثيرة من زوجة عمه الحقيقية.

لقد ارتبط نص (الوتد) بعالم القرية بكلّ محموله الثقافيّ، ومن ثم جسدت مجموع شخصيّات القصص الأربع تحولات المجتمع المصري في الريف خلال فترة الأربعينيات، من الغنى إلى الفقر، بل ماهو تحت الفقر، وطرق تحايل الناس لمواصلة الحياة، والحفاظ على العلاقات الأسريّة التي أخذت تتمزق تباعاً مع ازدياد الفقر والفاقة.

قبل أن ندخل إلى رحاب النص، لابد أن نشير بداية إلى أن النص قد عبر الحاجز النوعيّ بين القصة والرواية على نحو محدود، فقد تعمّد تفتيت الروائيّة إلى مجموعة من القصص الداخلية هي: (الوتد- المنخل الحرير- العتقي- أيام الخزنة)، لكنه التزم بالحدود النوعية للروائيّة، وقد تمثل هذا الالتزام في خط مركزيّ ممتد في مجموع القصص الأربع، هو شخصيّة الراوي الذي انفتحت ذاكرته انفتاحاً موسعاً على عالم القرية، راصداً تحولاته

من الأعلى إلى الأسفل، من الغنى والسيادة في القصة الأولى، ثم تدرج إلى الجوع في الثانية، ثم الحفاء في الثالثة، إلى أن وصل إلى انعدام الظروف الآدمية كلها في القصة الرابعة، ثمّ إنّه حاصر أحداثه في إطار مكانيّ وزمانيّ معيّن، وحافظ على حضور الأنثى في القطاعات السرديّة الأربعة، بوصفها مؤسسة للأحداث ومؤثرة فيها على نحو من الأنحاء.

(٧)

لقد اعتدنا في الدراسة الأكاديميّة أن ندخل النص من مدخله الشرعيّ، أي العنوان، وهو هنا (الوتد) الذي اختاره المبدع، ومن ثمّ حاصر به المتلقي ليردده بين ثنايا النص حتى ينفتح أمامه ويعايشه.

وهنا نلاحظ أن العنوان يطرح نوعاً من التساؤل المعطل الإجابة: ما المقصود بالوتد؟

لابد أن نشير أولاً إلى أنّ العنوان الرئيسي على الغلاف، لم يحضر في المتن، وهو أمر له دلالة مهمة تحدث عنها الدكتور محمد عبد المطلب في كتابه بلاغة السرد، إذ قال: "هو أمر نادر في الخطابات الإبداعيّة عموماً، ولاشك أن عدم تردده مكتملاً أو مفككاً، يعني – ضمناً – حرص الإبداع على إعطاء أهمية خاصة لهذا العنوان، ومنحه استقلاليّة كاملة، بوصفه مدخلاً للخطاب في مجمله، أو بوصفه مفتاح الدخول إلى رحابه...."(١) ، وهذا يعني أنّ العنوان تحول إلى طاقة رامزة، لذلك لابدّ من قراءته قراءة تحليليّة تحدد بنيته النحوية، ومرجعيّته اللغوية.

(١) بلاغة السرد- محمد عبد المطلب- مرجع سابق- ص ١٥.

نلاحظ هنا قيام بنية العنوان على دال واحد فقط، والدال الواحد لايمكن أن يقدم إفادة مكتملة، ولكي تتحقق الفائدة لابد من تقدير الدوال الغائبة، والغائب هنا على – على الأرجح - هو المبتدأ، ويكون استكمال العنوان على هذا الأساس (هذا هو الوتد)، إذ يساعد اسم الإشارة هنا في تجسيد الواقع الذي يشير إليه النص، واستحضاره مرئياً أمام المتلقي.

إنّ استكمال المتابعة التحليليّة لهذا العنوان يحتاج إلى تحديد مرجعيّته اللغويّة، ذلك أنّ: "الوتِد: بالكسر، والوتَد والودّ: مارزّ في الحائط أو الأرض من الخشب والجمع أوتاد، قال الله تعالى: (والجبال أوتادا)، وقوله عزّ وجلّ: (وفرعون ذي الأوتاد)، ووتد الوتد: ثبت.. ويقال وتد فلان رجله في الأرض إذا ثبتها"(١)

و"أوتاد الأرض: جبالها"(٢)، و "أوتاد البلاد: رؤساؤها"(٣)

إنّ عرض المادة اللغويّة على ما قرأناه في المتن السرديّ، يفيدنا في ملاحظة مفادها: أنّ أوتاد البلاد: رؤساؤها، وأنّ أوتاد النص – هنا – إناثه، ذلك أنّ الوتد في النص كان مرتبطاً بالأنثى التي حافظت على حضورها المؤثر في مجموع القصص الأربع، وكانت مهمتها الأساسيّة تثبيت سلطتها في كلّ هذه النماذج، ومن ثم الحفاظ على الكيان الأسريّ الذي يقوى بقوتها، ويضعف بضعفها، وهذا يعني أنّ السرد الذكوريّ – في هذا النص – يستحضر الأنثى بسلطتها، ومن ثم توالت اللوحات العائليّة دون رابط حقيقيّ

(١) لسان العرب- ابن منظور- طبعة دار المعارف- ١٩٧٠- مادة: وتد.
(٢) انظر القاموس المحيط - الفيروز أبادي- المطبعة المصرية- ط٣- ١٩٣٣- مادة: وتد.
(٣) لسان العرب- ابن منظور مادة: وتد.

بينها، إلا وحدة المصدر (الراوي)، الذي انفتحت ذاكرته على عالم القرية عموماً، وعلى منطقة الأنوثة خصوصاً، مما يعني انحياز السرد إلى عالم الأنوثة انحيازاً كليّاً، واتكائه عليه في مجموع اللوحات، ومن ثمّ كان من الطبيعيّ أن تنتمي الشخوص المحوريّة إلى الأنوثة بوصفها منتجة الفاعليّة في مسيرة السرد، وفي إنتاج الحدث، أي أنّ الشخوص الأنثويّة كانت صاحبة الفعل والانفعال في النص كله، ومن ثم مثلت الوتد الذي أقام عليه السرد طقوسه وتقاليده.

لقد قدّم النص شخصية (فاطمة تعلبة) في القصة الأولى (الوتد)، وهيّأ لها حضوراً مكتملاً، فقد امتلكت السلطتين التشريعيّة والتنفيذيّة، فهي المسؤولة عن توزيع المهام على أفراد العائلة ذكوراً وإناثاً، وهي المشرفة على أدائها، ساعدها في فرض هذه السيطرة (السلطة الاقتصادية)، ذلك أنّ أيّ سلطة لها مستلزمات أولها (الأساس الاقتصاديّ)، وإلى تعلبة يعود الفضل في الحفاظ على أملاك (العكايشة)، بل وتنميتها، وهي لاتفتأ تذكر أولادها بأنّها صاحبة الفضل عليهم اقتصاديّاً بزيادة ممتلكاتهم، واجتماعيّاً بالحفاظ على وحدتهم العائليّة:

"كنتم تلومونني وتنحلون وبري بينكم وبين أنفسكم... وتتهموني بادخار عرقكم في دولابي.. وأنني لا أصرف عليكم إلا بحساب شديد.. وربما كان هذا صحيحاً.. ولكنكم الآن تملكون عشرين فداناً، كلها من حسن تدبيري وشطارتي.. وفوق هذا تملكون ما هو أهم، تملكون جماعتكم، تملكون كنزاً

كبيراً هو كونكم جماعة يُغلق عليكم باب واحد، ويرعاكم قلب واحد مثلما الرب واحد"(١)

وكان من مستلزمات السلطة أيضاً الذكاء والحكمة، والقدرة على تدبير الشؤون، وقد كان اختيار الاسم (تعلبة) علامة دالة عل صفات صاحبته، التي استطاعت بفضل ذكائها أن تنمي أملاك العائلة من ثلاثة أفدنة إلى عشرين، وأن تحافظ على الكيان الأسريّ الذي جمع سبعة أخوة مع زوجاتهم وأولادهم، بالإضافة إلى ابنتي (تعلبة)، بهية الأرملة مع ابنها (الراوي)، وبسيمة التي لم يكتب لها الزواج.

لقد امتلكت (تعلبة) بفضل هذه السيادة مجموعة من الصلاحيّات، فهي التي تعطي وتمنح المال لمن تريد، وتمنعه عمن تريد، لذلك عندما كانت تمنع النقود عن ابنها (عبد الباقي) الغنّام، حتى لا يصرفها في الموالد وشراء الدخان، فإنّه كان يخبئ عنزتين أو أكثر ويبيعها حين تكبر ليشتري مستلزماته ويذهب إلى الموالد، وهي التي تملك سلطة تزويج أولادها الذكور، وكان الواحد منهم لا يجرؤ على الزواج قبل أن يحصل على موافقتها، وغالباً ما تأتي الموافقة بعد مماطلة منها، وإجراءات مهينة خضعن لها نساء الدار كلهن قبل أن يجئن إلى دار (تعلبة)، وهو طقس متعارف عليه في الريف المصري حينذاك، فعندما أراد (الشيخ طلبة) الزواج من سميحة، ذهبت إلى بيت أهلها وعرتها من ثيابها وكشفت على جسدها جزءاً جزءاً، ولم تكتف بذلك إذ أرسلت وفداً من العكايشة يقودهم (درويش) الابن الأكبر، ليأكلوا من طبيخ يدها أكثر من مرة، ومع ذلك بقيت تماطل إلى أن وسّط (طلبة) أخاه (درويش)

(١) خيري شلبي- الوتد- مكتبة الأسرة- الهيئة العامة للكتاب- سلسلة الأعمال الإبداعية- ٢٠٠٣- ص:٤٤.

لإقناعها والحصول على موافقتها، وكذلك عندما أرادت أن تخطب (هانم) لابنها (صادق)، تعقبتها زمناً ولما اطمأنت لسلوكها أرسلت لها وفداً من نساء الثعالبة وإحدى الماشطات للكشف عن جسدها، ثم ذهبت هي لفحصها بحجة أنها ترقيها من عين الحسود، والغريب أنّ (تعلبة) هي التي كانت تختار زوجات أبنائها، وقد كشف السرد أنهنّ كلهن قريبات لها من بعيد أو قريب[١]، باستثناء (عزيزة) زوجة عبد الباقي ابنة (الباشتومرجي)، الذي جاء وأسرته ليعمل موظفاً في المستشفى الجديد وسكن في البلدة، وقد وقع عبد الباقي في غرام عزيزة ولم ينم شهوراً طويلة، يقول الراوي راصداً الموقف:

"أقام الدار وأقعدها فلم تعره (تعلبة) التفاتاً، فوقع في عرض عمي درويش الذي راح يعمل على إقناع الحاجة، فطلبت منه مهلة قصيرة...."(الوتد: ص٣١)

ولم تخطبها له إلا بعد أن قامت بتحرياتها عن العروسة وعائلتها، فقد سافرت إلى بلدتهم الأصلية، واختلقت حجة علاج المرضى، إذ كانت تتمتع بموهبة خاصة تداوي وجع الآذان والعينين، وأقامت في بيت العمدة ثلاثة أيام، عرفت أثناءها مايشفي غليلها وتأكدت من نسبهم الطيّب، ثم أرسلت وراء (درويش) لإتمام الباقي، وهنا نلاحظ أنّها كانت صاحبة الحق في إعلاء ابنها درويش على باقي أفراد الأسرة، فجعلت منه كبير العائلة، بل كبير البلدة كلها:

"خير من فيكم هو درويش، لأنّه ابني بحق، لكأنه أنا مضاف إليه جدكم... لقد ورث طيبة قلب العكايشة، وورث الباقي مني.."(الوتد: ص٤٤)

---

(١) ربما أرادت أن تؤسس مملكة تخصها باسم الثعالبة مقابل مملكة العكايشة.

ولما كانت لتعلبة كلّ هذه السلطة، كان من حقها أن تفرض قوانينها الخاصة على العائلة كلها، ومن القوانين التي شرعتها:

١- رفض مغادرة مقر الأسرة، أي أنّها رفضت إنشاء ممالك أخرى غير مملكتها، فعندما أراد (عبد العزيز) الانعزال في دار تخصه، بعد افتضاح أمره بالتجسس على أخيه وزوجته ليلاً والتلصص عليهما، فلم يعد يطيق العيش في الدار الكبيرة، وقفت تعلبة في وجهه مذكرة إياه أنّها – فقط- صاحبة الأمر والنهي في هذه الأسرة، وليس من حق أحد اتخاذ القرارات، وهددته بقولها: "اسمع يا ولد... من لا تعجبه العيشة، فليرحل هو ... دون ثيابه.. حتى بدون أولاده... فأنا الذي ربيت، وأنا الذي زوجت، وأنا الذي أكسو وأطعم، والأولاد أولاد الدار قبل أن يكونوا أولاد أحد منكم ولا أفرط بهم... لكن من أراد أن يفرط بالدار فخيرٌ للدار أن تفرط فيه..."(الوتد: ص٤٢)

ولم تكتف بذلك، بل أرادت تأديبه بالعصا، وكادت تطيح برأسه لولا أنّه تراجع إلى الوراء مرتعداً.

٢- رفض تعدد الزوجات، وإذا كان ثمة تعدد فإنّه يكون محكوماً بالإنجاب فقط، وقد بلغت هذا الأمر لابنها درويش: **"منذ متى يتزوج أولادي على زوجاتهم... لم يعد ينقصني إلا أن أجيء لكلّ بغل منكم بعدد من الجواري يرضين مزاجه... الزواج عندي مرة واحدة... أبوك لم يتزوّج عليّ... وأبي**

لم يتزوّج على أمي... ولولا موضوع الخلفة ومشاكله لما زوّجت أخاك عيسى بأكثر من مرة، ولسوف تكون هذه آخر زيجة له... لقد نبهت عليه أن يعضّ على هذه الزوجة بأسنانه حتى لا يعيش بعد ذلك أرمل طول حياته.."(الوتد: ص٤٠)

لقد حولت (تعلبة) الدار إلى وطن، وهذا الوطن له زعيمة واحدة بيدها السلطة هي (تعلبة)، وقد تحول كلّ من في البيت إلى خدمة هذه السلطة الأنثويّة، بهدف استرضائها، فكان منهم المنافق، ومنهم المتمرد، ومنهم المسالم، ومنهم المحايد، وهذا يعني أنّ البيت الذي أسسته (تعلبة) صورة للوطن بأكمله، وبما أنّ للوطن سلطة ذكوريّة، فقد تعمّد الإبداع جعل السلطة أنثويّة في النص مقابل تلك السلطة التي تسيطر على الوطن، ولعلّ هذا الطرح تعديل لمفهوم خاطئ في المجتمع، وهو أنّ السلطة مطلقة للرجل وأنّ الأنثى كائن هامشيّ ضعيف، ويبدو أنّ هذه النظرة الخاطئة كانت تتأثر بما قدّمه نجيب محفوظ عن السلطة الذكوريّة في رواياته عن السيد (أحمد عبد الجواد)، إذ تصور المتلقون الذين قرأوا النص الروائيّ أو شاهدوه أنّ هذا هو نموذج الذكر في المجتمع المصري كله ريفه ومدنه.

إنّ من لوازم السيادة - أيضاً – التبعيّة لمن في يده السلطة، ومن ثم كان كلّ من النص يتبع لسلطة (تعلبة) ويمتثل لأوامرها، ذكوراً وإناثاً، وهنا نلاحظ رغبة السرد في أن تكون الكثرة العدديّة للإناث على الذكور، فهناك سبعة ذكور وتسع نساء بالإضافة إلى (تعلبة) زعيمة الأسرة، التي سيطرت على السرد بداية ونهاية، ومن ثم بلغ تردد اسمها (٨٦ مرة) في إحدى وعشرين

صفحة، أي بمعدل أربع مرات في كلّ صفحة، وفيما يلي إحصاء لتردد أسماء الشخصيات الذكوريّة والنسويّة في النص:

الذكور		الإناث	
الاسم	التردد	الاسم	التردد
درويش	٧٢	تعلبة	٨٦
عبد العزيز	١٨	زينب	٦
عيسى	٩	سكينة	١١
طاهر	١١	بهانة	١٣
صادق	٥	هانم	١٥
عبد الباقي	١١	عزيزة	١١
طلبة	١٦	سميحة	١٣
		بهية	١٠

٩	بسيمة		

إنّ الإحصاء السابق يظهر أنّ المجتمع الريفيّ الذي رصده النص يعطي القيمة والفاعليّة للأنثى أولاً، أي أنّ سلطتها في هذا المجتمع سلطة أولى وليست ثانية، وهذا يتوافق مع رؤية الإبداع للأنوثة عموماً واحترامه لها، لذلك لم يكتف السرد بإعلاء (تعلبة)، بل أدخلها دائرة الأسطوريّة، وأضفى عليها بعض الملامح التي تؤهلها لذلك، فقد أعطاها القدرة على علاج المرضى علاجاً أسطوريّاً:

"تنظر في عين الشخص نظرة عابرة تقول له بعدها أن في عينه دوداً... تقرب وجهها منه، وتخرج لسانها الرفيع المدبب، وتفتح جفن العين مسربة طرف لسانها تحت الجفن من أعلى ومن أسفل، ثم تبصق على الأرض دودتين أو ثلاث، ويحسّ صاحب العين بصفاء مفاجئ في عينه، وعلى هذا فقد طبقت شهرتها الآفاق في العبّ كله.."(الوتد: ص٣٣)

عدا عن ذلك جعل السرد تاريخ ميلادها وعمرها معلقين ليتناسب ذلك مع أسطوريّتها، فالراوي يقول:

"تجاوزت من العمر حداً لانستطيع حسابه بالسنوات"(الوتد: ص٤٢)

بل أراد السرد لها أن لا تموت، برغم تراكم العلل والأمراض عليها، حتى إنّ ابنها (درويش) أعد لها القبر وتهيّأ الجميع لموتها بعد أن أكد الأطباء أنها حتماً ستموت، وأنّها تلفظ أنفاسها الأخيرة، وإذا بها تبقى حية، وتنتهي القصة بمفاجأة موت درويش حزناً وكمداً على أمه المريضة مرض الموت،

أي موت السلطة الذكوريّة، حتى لو كانت سلطة ثانية، لكي تظل السلطة النسويّة صاحبة السيادة.

لقد قدّم النص مجموعة من الإناث يدرن في فلك الحاجة (تعلبة) ويقمن بخدمتها، فكان الدور يأتي يومياً على واحدة منهن لتقوم بدعك قدمي (تعلبة) ساعة أو ساعتين في مطلع النهار، وعددهن (سبع) هن زوجات لأولادها، وكان السرد يقدم الشخصية أولاً، ثم يتراجع إلى الوراء للكشف عن صفاتها وتحديد ظروفها العامة والخاصة، وهنا نلاحظ أنّ الراوي قد تابع كلّ كبيرة وصغيرة مما جعل النص أقرب إلى منطقة السيرة الذاتيّة، ولم يكتف بذلك، بل قدم شروحاته وتعليقاته ورصد مشاعره الخاصة تجاه شخصيات النص، وأولهن:

* مريم: زوجة الابن الأكبر(درويش)، نائب (تعلبة) والقائم بتنفيذ أوامرها ونواهيها، هي تنافس (تعلبة) في الزعامة على العائلة، وتضمر ثورة ضدها، لكنها يئست من الانتصار عليها، ذلك أنّ زوجها درويش الذي ينحني له كل من في البلد، ينحني للحاجة (تعلبة) ويقبل يدها.

* زينب، زوجة (عبد العزيز)، القائم بشئون الزرع والقلع والحصاد والتخزين، أي يقع بمنزلة (وزير الزراعة):

"إنّها مهياصة كبيرة، معاهم معاهم عليهم عليهم، هي الأخرى قريبة لنا من نفس الحارة، ربتها (تعلبة) على يديها من الصغر، بل وخطبتها لعمي وهي طفلة غريرة، فكانت بحكم اتصالها بالدار تفهم الحاجة فاطمة تعلبة حق الفهم، فلا ترد عليها حين توبخها مهما كان التوبيخ جارحاً صاعقاً، بل تقابل كل ذلك بالضحك الصافي" (الوتد: ص١٩)

* سكينة: زوجة (عيسى)، الذي يميل إلى الأكل والسخرية، وقد اختص بأمر واحد فقط هو الجمل، كثير الزواج، وسكينة هي زوجته الرابعة، أما الأخريات فقد طلقهن لأسباب غامضة تتحدد بالإنجاب بوصفه سبباً ظاهرياً، إن سكينة تقف على الحياد دائماً، ولا أمل لها في الدنيا سوى أن تنجب خوفاً من أن يطلقها زوجها.

* بهانة: زوجة (طاهر)، الذي اختص بأمور كثيرة، فهو المسئول عن الطحين، يغسله وينشره ويطحنه ويعود به، وهو المسئول كذلك عن خدمة درويش وضيوفه، وكذلك زوجته (بهانة) تقوم بمهام كثيرة داخل البيت دون تململ أو ضيق.

* هانم: زوجة (صادق)، القائم بأعمال التجارة، لذلك فهو كثير التنقل من بلد إلى بلد، يبيع ويشتري للدار أشياء كثيرة. إن (هانم) تقف على الحياد وتصغي لحكايات وقصص الحاجة (تعلبة)، فهي أكثر نسوان الدار فهماً لشخصيتها:

"توافقها على كل ما تقول، مرددة مع كل هزة رأس طبعاً يا ست الحاجة طبعاً.... وتعرف الحاجة تعلبة أن هانم مستمعة جيدة، ربما كانت هي الوحيدة من بين نسوان الدار مستعدة للسمر والاستماع في انتباه إلى ما لا نهاية دون أن تعترض على شيء أو تستوثق من صحة شيء...."(الوتد: ص٢٥)

* عزيزة: زوجة عبد الباقي (الغنّام)، لاتعطيه (تعلبة) نقوداً يصرفها، لذلك يخرج لها لسانه سراً ويتحايل من ورائها ليأخذ ما يريد، أما (عزيزة)

فكانت أحلى نسوان البلدة، وكانت مدنيّة وبدخولها إلى دار العكايشة دخلت المدنيّة إلى البيت في الأساس والمأكل والمشرب:

"ثم إنها غيّرت من طبائع نسوان الدار، فصرن يقلدنها من طرف خفي في الاهتمام بالنظافة وحفظ اللسان، وكان أكبر تأثير جوهري، هو ما أحدثته في نفس عمتي بسيمة، إذ حفتها حفزاً على الاعتناء بنفسها والجلوس كثيراً أمام المرآة، وصارت تستنفر إحساسها بأنوثتها، حتى غدت عمتي بسيمة أنثى لأول مرة...."(الوتد: ص٣٨)

* سميحة: زوجة (طلبة) ، الذي يحمل لقب الشيخ، ويؤم الناس في الصلاة، لديه ميزان قباني، ليس رغبة في الكسب، بل لنشر الموازين الصحيحة بين الناس، يقف إلى جانب (تعلبة) دائماً ظالمة أو مظلومة، ربما أراد أن تكتب له الأرض باسمه قبل أن تموت أو أن يمسك المصروف في يده، وكذلك زوجته سميحة تحرص على خدمة (تعلبة):

"هي الوحيدة التي تأكل عقل الحاجة، دائماً في قدميها وتحت يديها..."(الوتد: ص٨)

يُضاف إلى هذه القائمة النسويّة ابنتا الحاجة تعلبة، وهما تحملان كثيراً من الصفات الذكوريّة، الأولى (بهية) التي مات زوجها في عزّ شبابه، فانتقلت مع ابنها (الراوي) إلى دار أهلها رافضة الزواج، وتعهدت بالسلوك السوي وحجت أكثر من مرة حتى بدت كأنّها تقترب في العمر من أمها تعلبة.

والثانية بسيمة، وهي ذات طابع رجوليّ، وقريبة الشبه بأخيها (درويش) في الطول والصوت، مما عطلها عن الزواج، لكن زوجة أخيها (عزيزة) كان لها تأثير عليها، إذ بدأت تهتم بأنوثتها لاحقاً.

لقد انتهت القصة الأولى بموت الذكر (درويش)، وبقاء السلطة الأنثويّة ممثلة بتعلبة، كما آلت الأحوال فيها بفضل الزعامة الأنثويّة من الفقر إلى الغنى، وتجسد في هذه القصة الكيان الأسريّ المتكامل.

(٨)

في القصة الثانية، وهي تحت عنوان (المنخل الحرير)، يرصد السرد لوحة أخرى من لوحات المجتمع في الريف، ويصف حالة الفقر من خلال أسرة بسيطة تقتات على قروش قليلة، ويقع على الأنثى (الأم) عبء تدبير الأمور لتكفيها هذه القروش لشراء القمح، ثم غسله في ماء النهر في طقس ريفيّ جماعيّ مع باقي نساء القرية، ثم تشميسه فوق السطح، ثم طحنه في المطحنة، وبذلك يكون هذا النشاط اليوميّ قد استغرق اليوم كله وأجزاء من الليل، وهنا يشهد الراوي (الخارجيّ والداخليّ) معاناة أمه في ممارسة هذا النشاط المضني، كما يشهد أناتها المكتومة.

لقد حافظ الراوي على تميّزه، وعلى مواقعه الخارجيّة بوصفه قائداً للسرد، والداخليّة بوصفه أحد شخصياته، ومن ثم حافظ ضمير المتكلم على كثافته الحضوريّة، وهذا يُعد مؤشراً واضحاً على توحد المؤلف بالراوي الداخليّ، ويعني كذلك حضور الراوي داخل السرد على مستوى الفاعليّة والمفعوليّة.

نلاحظ حضور مفردة (الأم) (٢٩) مرة في تسع صفحات، أي أنّ معدل التردد ثلاث مفردات تقريباً في كل صفحة، بينما ترددت مفردة (الأب) سبع مرات، وقد استحضره السرد وهو غارق في نومه، يسلم لزوجته القروش القليلة، ويترك لها مهمة تدبير شئون الأسرة، التي تقلص عدد أفرادها في هذه القصة، إذ اقتصرت على أفراد محددين هم: الأب و الأم والابن والعمة، وبتأثير العامل الاقتصاديّ وشظف العيش أخذت ملامح الشخصيات تكسوها ملاءات سوداء وسحب داكنة، ومع هذه القصة بدأ الكيان الأسريّ يضعف، ولم يعد الهمّ الزعامة، بل تحوّل إلى همّ يوميّ سعياً لتأمين لقمة العيش، وهنا يرصد (الراوي) النشاط اليوميّ لأمه، ويرافقها إلى مخزن الحاج (داوود) الذي يديره ابنه (طلبة)، لشراء القمح، وهي تتجاهل ما في كلام (طلبة) من إيماءات غزل، وتجامله بالسُكات لتغرف حفنتين زائدتين من القمح، ثم يلاحق السرد جسد الأم أثناء عودها إلى البيت، وهي تحمل القفة الثقيلة:

"تعود إلى الدار وقد تحولت إلى جسد يتلعبط تحت القفة الثقيلة في عياقة لا مثيل لها، فأدهش كيف ينفض جسدها عن نفسه كلّ هذه البهجة وهي لا تشرب إلا المرّ ليل نهار..."(الوتد: ص٥٣)

وبعد عودتها تعمل على تنقية القمح حبة حبة، حتى ينتصف النهار، لتذهب بعدها إلى الترعة وتنضم إلى مهرجان النساء، وتقوم بغسل قمحها، ثم تعود إلى الدار مرة أخرى وتصعد إلى السطح وتفرد القمح للتشميس، أثناء ذلك تكنس الدار وتعدّ وجبة العشاء على عجل، وتجمع القمح من جديد استعداداً لطحنه عند (الأسطى عبد السلام)، تعود بعد ذلك إلى الدار لتتفرغ

لمهمة نخل الدقيق وفرزه، وهنا تختلط رائحة الأم برائحة الدقيق، وتنساب هذه الرائحة إلى الراوي الذي يحاول أن ينام على فخذ أمه:

"أنظر في عينيها فأجد أبحراً من الحزن الغامض العميق، فينقبض قلبي، يركبني الغمّ، أضع رأسي على فخذ أمي المتربعة محاولاً الاستغراق في النوم كأبي"(الوتد: ص٥٨)

لقد تناول السرد طقس القمح في شيء من التفصيل، وحوله إلى طاقة سرديّة، ومن ثم التزم بأسرة محددة، فرصد نظامها الحياتيّ وشعائرها المعيشيّة، وبذلك تحول الماضي غير المرئيّ إلى حاضر مرئيّ بكل تفصيلاته وجزئياته.

(٩)

في قصة (العتقي)، يستحضر السرد طقساً آخر من طقوس الواقع في الريف المصريّ في فترة الأربعينيات، مما اختزنه الإبداع، وهذا الطقس مرتبط (بالعتقي) أو (الجزّام) الذي كان له دور مهم في حياة أهالي الريف، يقوم بإصلاح أحذيتهم المتآكلة، لأنّ الفقر لايسمح لهم بشراء أحذية جديدة، لذلك يعتمدون عليه بشكل رئيسيّ للحفاظ على أحذيتهم أطول مدة ممكنة، وهنا يتوحد الراوي (الواصف) بالموصوف، لينقل لنا تفصيلات هذا الطقس، إذ كانت مهمته داخل النص الذهاب دوريّاً (للعتقي) لإصلاح شباشب العائلة، مع بقاء حلم ظلّ يراوده طوال السرد، وهو الحصول على حذاء جديد يتفاخر به أمام أقرانه من الأطفال، لاسيّما بعد فشل مشروع الحفاء في تحقيق حلمه، وكان سبب الفشل خطأ في أخذ المقاس:

"ذلك أنّ المتعهد أخذ مقاسنا بالمازورة، في حين أنّ نمر الأحذية لها نظام آخر خاص. وقد انتهت أعوام الدراسة كلها ونسينا مشروع الحفاء. ولكن أبي لم ينسَ القرش أبداً..."(الوتد: ص٨٢)

قبل ذلك كان تأمين القرش المطلوب قد شكل أزمة اقتصاديّة داخل العائلة، لعدم قدرة الأب على تأمينه:

"أنا عارف قرش إيه وبتاع إيه اللي الحكومة طالعة لنا فيه ده، ما إذا كانت عايزة تعمل خير تعمله وخلاص... ولا يعني الحكومة أخذت على الأخذ؟ مفيش عندها غير قولة هات؟ داهية تسمّ بدنهم هم راخرين..."(الوتد: ص٨١)

موقف الأب أصاب الولد بالهم والغم، وأخذت تداهمه الكوابيس التي تشبه وجه الناظر الذي تولى مهمة جمع القروش لمشروع الحفاء الفاشل، وعندما رأت الأم ابنها يهذي في الليل، أفرجت عن عشر بيضات من بيض دجاجها، وباعتها لتأمين القرش، لكن المشروع فشل، ومن ثم عاد الراوي إلى معاناته بالذهاب إلى (العتقي) الذي ارتسم على وجهه الأسى والأسف وأكد له استحالة الإصلاح، لذلك تجددت الجلسات المسائيّة للعائلة، بهدف تأمين تكاليف شراء حذاء جديد للراوي، وهنا تساهم الأم بنتاج ثلاث دجاجات طول مدة التفصيل، بينما تعترض الجدة (مبروكة) وتمتنع عن المشاركة، لأنّها هي نفسها لا تستطيع أن تشتري حذاء جديداً، أما الأب فحجته جاهزة:

"أما أبي فقد كانت لديه ورقة اعتراض دامغة يجابهنا بها كلما ألمحنا له إلى الموضوع، تلك هي القرش الذي دفعناه هدراً، إذا كانت الحكومة ما قدرتش تفصل لك جزمة أبقى أنا اللي حاقدر.."(الوتد: ص٨٣)

وأمام حزن الراوي وانحباس دموعه، فكرت الأم في أن ترسل خطاباً إلى الجدة (نفيسة) التي تقطن في المدينة عند أقارب لها، وطلبت منها أن تحضر حذاء جديداً لحفيدها (رمزي):

"المثل بقول أعزّ الولد ولد الولد وإنت يا أمي تحبين رمزي، وتفرحين لدخوله المدرسة، فلابد من كل بد أن تحضري له حذاء جديداً من سوق المدينة يتباهى به على الأولاد، ويقول ستي نفيسة أحضرته لي من المدينة...."(الوتد: ص٨٥)

وبعد شهور من الانتظار تصل الجدة (نفيسة) تحمل أحذية لكل أهل البيت، وتحقق لحفيدها حلمه الطفوليّ في الحصول على حذاء جديد، حينها انطلقت مشاعر الفرحة على الأسرة كلها، وخاصة الراوي الذي أخذ يستعجل قدوم المدرسة ليتفاخر أمام أقرانه، وقد عبر السرد عن هذا الفرح على لسان الراوي: **"لقد كان حذاء تاريخيّاً في حياتي، إذ بفضله صرت رجلاً في مشيتي وتلميذاً أنيقاً يُحسب له ألف حساب، بفضله صرت في زمرة أبناء الأعيان لسنوات ضمنت خلالها ألا يشتمني أحدهم قائلاً: يا حافي، غير أنّ حلم السفر إلى المدينة حيث تسكن جدتي نفيسة كان قد بدأ يستحوذ عليّ ويضع فرحة الحذاء في المرتبة الثانية..."**(الوتد: ص٩٠)

إن اهتمام السرد بالوصف التفصيلي لقصة (العتقي) كان هادفاً للإشارة إلى حالة الفقر التي كان عليها أهل الريف في ذلك الوقت، وإلى بداية انكسار الوتد الاقتصاديّ، وكان هذا الانكسار بداية التفكير في انتقال بعض أبناء الريف إلى المدينة، وهذا ما سوف يتحقق في القصة الأخيرة كما سنرى.

قلنا في بداية دراستنا أن الوتد المقصود في النص والممتد في مجموع قصصه هو (الأنثى)، التي تعمل على تثبيت سلطتها بوتدين آخرين هما: الوتد الاقتصاديّ والوتد الاجتماعيّ، وفي هذه القصة بدأ الضعف يتسلل إلى الأوتاد كلها، وبرغم الحضور الكميّ العالي للأنثى – هنا – فإنّه كان حضوراً قائماً على الانفعاليّة أكثر من الفاعليّة، ذلك أنّ الظروف الاقتصاديّة الصعبة كانت تحاصر المجتمع الريفيّ بأكمله وتكبل حركته.

لقد جاء تردد الشخوص المحوريّة في النص على النحو الآتي: الأم (٣٦)، الأب (٣٣)، الجدة مبروكة (٥١)، الجدة نفيسة (١٠)، العتقي ممثلاً في الأسطى خليل ومحمود عيد (٩٦).

هنا تراجعت سلطة الأنثى في هذه القصة، فلم تعد سلط أولى، وإن استحضر السرد بقايا من هذه السلطة، بامتلاك (مبروكة الشيالة) ثلاثة أفدنة ورثاً عن أبيها تقتات العائلة من زرعها، وهي التي تمسك المصروف في يدها وتوجهه بمعرفتها فتختزنه ليوم معلوم، لكن برغم ذلك لا تستطيع أن تشتري لنفسها حذاء جديداً، وتصرّ على تعليق قدميها في (شبشب) قديم مهترئ، وكثيراً ما تعتدي على شبشب أم الراوي لتتوضأ فيكون ذلك مصدر خلاف، وهذا يعني أنّ انكسار الوتد الاقتصاديّ قد أثر على المكانة السلطويّة للأنثى، حتى إنّ ملامح السيادة بدأت تتلاشى، يتضح ذلك في وصف الراوي لجدته:

"وجهها الذي تمرد على لفة الطرحة بملامحه المتكرمشة في تناسق غريب، والمتشققة كصفحة عجين خمران أو كتشقق البياض على جدار رطب، حيث تطلّ من بين ثنيات الوجه المتجاورة عينان قويتان كعينيّ تمساح مفترس،

لكن لطف الوجه وطرافة الزمن المتراكم فوقه يقلل من وحشية العينين.."(الوتد: ص٦٧)

إنّ تراكم الأزمات الماليّة والاقتصاديّة كان عاماً على الريف كله، حتى إنّ (أم الراوي) بدت من وطأة الظروف الصعبة أكبر من أمها (نفيسة) التي تعيش في المدينة، يقول الراوي:

"كانت جدتي نفيسة... ضئيلة الجسم لكنها مشعة بالأنوثة الشابة الطاغية، حتى لقد تضاعف حجمها وبدت أكثر صبا من أمي التي تكوّرت بجوارها كقطعة بائسة تتلمس الدفء لتسكن هكذا، كأنها وجدت أخيراً .. من سيحمل عنها همومها وما أكثرها"(الوتد: ص٨٦)

حتى إنّ الراوي لم يكتشف معنى الأم إلا عندما احتضن جدته نفيسة، وقد عجب كيف لم يحدث هذا وهو يلقي بنفسه في صدر أمه، وهذا يعني أنّ ظروف المعيشة في الريف باتت قاسية جداً، ومن ثم بدأ حلم الراوي بالنزوح إلى المدينة، حيث تقطن جدته.

إنّ الظروف الاقتصاديّة الصعبة أتاحت لطبقة أخرى أن تبرز وأن تسيطر، ممثلة في شخصية (العتقي) التي استحوذت على السرد، وقد انعكست صدارتها على ترددها الصياغيّ، إذ ترددت (٦٩) مرة، وقد كانت الخلفيّة الحياتيّة لهذه الشخصية تقوم على استغلال حاجة الناس لمهنته، في ظل الظروف المعيشيّة الصعبة التي لا تسمح لهم بشراء أحذية جديدة، ومن ثم كان ترددهم الدوري على (العتقي) للحفاظ على الحذاء القديم أطول فترة ممكنة، وكان (محمود عيد) يدرك أهميته ويعرف أنّ كل من تعارك معه أو رفع

صوته عليه سوف يعود إليه لا محالة، وهنا يطلّ السرد على الواقع المعيشيّ للمواطن المصريّ في الريف وكيف أنّه اعتاد الصبر والتحمل (حمّال آسية):

"صنف العرب والمصريّ بالذات حمّال آسية... أو قل أنّه عدم المؤاخذة تعوّد على الحموريّة.. مع إنّه ذكي وليس حماراً أبداً، إنّه يشبه الحمار في قدرته على احتمال الأحمال الثقيلة... ولا يبالي... يمشي في اليوم الواحد عشرة آلاف كيلو رائحاً غادياً..."(الوتد: ص ٧٢)

بل سلطة (العتقي) سمحت له أن يشبه زبائنه بالبهائم:

"بهائم ترتدي أحذية فكيف لا تذوب، يخوضون بها في الوحل والغيطان... أقدام لم تتعوّد على لبس الحذاء... إنّ الحذاء لا يذوب من طول الزمن، ولا من كثرة الاستعمال، ولا من وعثاء الطريق، بل تذوب من مسّ أقدامهم المفرطحة المتشققة التي جُبلت على الحفاء وعلى الحنين إلى ملامسة الأرض"(الوتد: ص٧٠-٧١)

إنّ شخصية (العتقي) كانت نافذة – كذلك – للإطلال على الطبقات الاجتماعيّة في الريف المصريّ، ذلك أنّ الناس لديهم عقدة الجزمة (من جزمتك يحكم عليك)، وبما أنّ والد الراوي كان موظفاً فكان لابد أن يمتلك حذاء لامعاً نظيفاً، وكذلك زوجته ترتديه عند الخروج على ندرته، أمّا الحاج (بكري) زوج (سعدية) عمة الراوي، وتاجر الحبوب، فكان يلبس كلّ يوم حذاء جديداً يناسب ثيابه، وبما أنّه من طبقة الأثرياء فإنّ (العتقي) يذهب بنفسه إلى البيت ليفصل له ولأسرته الأحذية، وهنا ظهرت في السرد شخصية (الأسطى خليل)، الذي جاء إلى البلدة وفتح دكاناً لتفصيل الأحذية الجديدة للأعيان والأثرياء، ولكن ما لبث أن حلّ به الكساد فيما بعد ورحل عن البلدة،

لينفرد (محمود عيد) بمهمة إصلاح أحذية أهل البلد مع ابنه حنفي، ومن ثم عمّت سلطته على الجميع.

أما الأب الذي بلغ تردده في النص (٣٣) مرة، فقد استحضره السرد في عجزه عن تأمين الاحتياجات الأساسيّة لأفراد أسرته بسبب ضيق ذات اليد، كما استحضره في سخطه على الحكومة التي عجزت عن مساعدة الشعب الضعيف وانتشاله من فقره، حتى عندما قامت الحكومة بتعيين لجنة لأخذ مقاسات طلاب المدارس تنفيذاً لمشروع الحفاء، ظلّ أهل البلدة يتحلقون حول سور المدرسة ليتفرجوا في حالة عدم تصديق، فهم على حد قول الراوي، لم يتعودوا تصديق أي كلام تقوله الحكومة عن أيّ مشروع، وهذا يعني أنّ السرد يشير بأصابع خفية إلى مسئولية الحكومة عما يعانيه أهل الريف من فقر وفاقة، فالريف ليس من مجال اهتماماتها، التي تركزت على المراكز (المدن)، مما حوّل اهتمام أبناء الريف وأحلامهم إلى الذهاب إلى المدن وهجر أريافهم المهملة، وهو ما تحقق في القصة الأخيرة.

(١٠)

في القصص السابقة كان اهتمام السرد منصباً على تصوير حالة الفقر في الريف المصريّ المهمل من قبل الحكومة، وقد تمثل هذا الفقر في المأكل والملبس، فقصة (المنخل الحرير) تصور حالة الضنك والجهاد الشاق لتحصيل لقمة الخبز، وقصة (العتقي) تصور سعي المواطن في الريف لتحصيل حقّ بسيط جداً هو الحصول على حذاء يمشي به، وقد فشلت الحكومة كما رأينا في مشروع الحفاء، ثم جاءت القصة الأخيرة (أيام الخزنة) لتصور البؤس الشديد من خلال رصد الحياة المعيشيّة لأسرة تعاقبت عليها

النكسات والأزمات، وعانت من قسوة الظروف الاقتصاديّة فبات أفرادها يعيشون من قلة الموت على حد قول التعبير الشعبيّ، وهنا نلاحظ الظروف غير الآدميّة التي عاشت فيها الأسرة، وهي ظروف دفعت بعد ذلك الأولاد إلى الهجرة إلى المدينة، ريثما يأتي زعيم من الزعماء وينظر في هذه الطبقة التي تسكن في القاع، بل فيما تحت القاع.

لقد شهدت القصة الأخيرة انكساراً في الأوتاد كلها الاقتصادية والاجتماعية وحتى الإنسانية، إذ لا توجد أي ظروف آدمية تساعد أفراد الأسرة على الحياة، بدءاً من المسكن، الذي هو الخزنة التي ينام فيها الراوي مع أخوته السبعة وأمه وأبيه، وهي أشبه بالقبو أو الزنزانة:

"طولها متران وعرضها متر ونصف مبنية بالطوب النيئ، مليسة بالطين المخلوط بالتبن، جدرانها سوداء بفعل الهباب والأنفاس والليل الدائم.... لها باب أسود طويل..... في الحائط المواجه دولاب غائص في الحائط.. يفحّ ظلاماً ورائحة عفونة ورطوبة.... وفي جوفه فئران..." (الوتد: ص٩٤-٩٥)

في هذه الخزنة الملحقة بدكان بقالة، كانت تأوي العائلة كلها في مواسم الصقيع، فيها ينامون ويأكلون ويستقبلون ضيوفهم، ويربون فراخهم، وفيها الاستحمام، وقضاء الحاجة، ذلك أنّه يوجد تحت الرف طاجن فخاري تتصاعد منه رائحة حادة، كان معداً ليتبول فيها أفراد الأسرة الفقيرة، أمّا المأكل فيعتمد على أكل الأرز تشتريه الأم مقابل ثلاث بيضات تحوشها من دجاجها الذي تربيه في الخزنة نفسها، إلى أنّ تتوفر القروش لشراء الذرة والشعير وقلما تتوفر، ذلك أنّ الأب تعطل عن السعي في أبواب الله، ويقتات على أجرة أولاده الذين يعملون أنفاراً في الوسية، ويسرحون في الحقول ببقايا أرغفة

مكسرة، وكان قد قبض أجرتهم عن أيام طويلة قادمة، وكان الكل يرقب الأم وهي تضع الحلة الكبيرة بقدر من الماء على (الكانون)، وكان خوفهم من أن تبدد الأمل بقولها (حاسخن مياه)، فالكل يطمح بأكلة من العدس، وحينما يتحقق الأمل ويأكل الأب، فإنّه يكتفي بأكل القليل ويدعي الشبع، وكذلك ابنه جعفر يدعي نفس ادعاء أبيه، ليدخر بقية العدس للأبناء الغائبين في الحقول. يقول الراوي في سخرية مضمرة: **" نتذكر أننا يجب أن نكون سعداء الليلة، فقد تعشينا عدساً نحاول تذكر طعمه ولمّا يمض على مضغه دقائق، نتشكك في أننا قد أكلنا حساء العدس أو قد أكلنا من الأساس"**(الوتد: ص ١٠٤)

في ظلّ هذه الظروف الصعبة لا تملك الأم إلا أن تدفن هذا القهر المتراكم داخل صدرها، فقد انكسر ظهرها، وبات حمل الأولاد ثقيلاً عليها، لذلك حاولت الهروب من البيت مرتين، لكنّها تعود في كلّ مرة مرغمة:

"تصيح فينا وهي تقرصنا بقسوة في خدودنا وجنوبنا مرددة: لو كنت أصبح ما ألاقيش حد منكم..."(الوتد: ص ١٠٦)

وكذلك انكسر الأب الذي انكفأ على الكتب الصفراء ليبحث عن حجر الفلاسفة، الذي يُقال أنّه يحول المعادن الرخيصة إلى ذهب، وكان يعيش على أمل أن يأتي زعيم من الزعماء لينظر في حالهم ويساعدهم، فكان يضع قبالة عينيه صورة لسعد باشا وأخرى للنحاس باشا، ثم صورة لجمال عبد الناصر الذي يرى في ملامحه قوة وتصميماً ونبلاً، يسرد الراوي متذكراً: **"... مات عبد الناصر قبل أن يشرفنا بالحضور لرؤية الخزنة، وعُلقت صورة أنور السادات... ولكن حينما سمعناه يشتمنا ويتوعدنا ويزأر فينا، ويحرّض علينا الباعة وأصحاب المال انكسر خاطر أبي، وكفّ عن النظر إلى حائط الصور**

بقية عمره، على أنّه ظلّ موقناً أن عبد الناصر سوف يحضر إلى الخزنة ذات يوم ولكن بجلباب وطاقية مثلنا"(الوتد: ص ١٠١)

الأحلام كلها انكسرت رغم توالي الزعماء والأيام، والظروف ازدادت سوءاً وظلاماً، وبقي سكان الخزنة على ماهم عليه، لكن ظهرت بقعة ضوء في هذا السواد، هي تعلم الأبناء وحصولهم على الشهادات، وكان ذلك في الكتّاب في المواسم التي ينعدم فيها الشغل في الوسية، فقد تمكن أربعة من الأخوة هم (بدر وحسن وفل وجعفر) من التفوق، ومن ثم ارتحلوا إلى المدينة وعملوا في أعمال شتى للإنفاق على تعلمهم، ومع ارتحال الأولاد إلى المدينة انكسر الرباط العائليّ، فقد استشهد بدر وحسن وفل، أما جعفر الذي عُلقت الآمال عليه، فبدأت زيارته تقل، وإمداداته تنقطع، ثم انفصل تماماً عن العائلة متنكراً من ماضي الخزنة المظلم، ولم يستطع أحد الاستدلال على عنوانه لإبلاغه بمرض أبيه ثم موته، وكانت الأم تعذر أولادها الذين غادروها وطال ابتعادهم عنها: **"تقول في صدق وانفعال أن من يخرج من هذه الخزنة يكون مجنوناً لو عاد إليها..."**(الوتد: ص ١٠٩)

في هذه القصة الأخيرة ومع انكسار الأوتاد كلها، انكسرت الأنثى التي بنى عليها السرد طقوسه وأعمدته، فبعد رحلة طويلة من البؤس والشقاء وجفاء الأولاد، تخلد إلى هدأتها الأبدية، وتُدفن إلى جوار أبنائها وزوجها، تاركة الراوي يقتات على فراغ حياته وذكريات الخزنة، التي شهدت ذكريات الشخصيات جميعاً من حضر منهم ومن غاب.

وهكذا بدأت الرواية بالوتد وانتهت إلى اللاوتد أو إلى الانكسار على المستويات كلها، الاقتصاديّة والاجتماعيّة والإنسانيّة والسياسيّة، وكأنّ السرد

يريد أن يقول: إننا نعيش عصر الانحدار والانكسار والتفكك لا عصر القوة والصعود.

وفي رواية دفاتر الطوفان (للأردنية سميحة خريس)(١) دوّنت الروائية على الغلاف الخارجي مصطلح الرواية بقصد تخصيص النص وإلحاقه بالجنس الروائي، لكن قراءة النص تكشف لنا أنه ينتظم في مجموعة من القصص التي قد تطول أو تقصر، أي إن الكاتبة لجأت إلى السرد المجزأ (أربع عشرة قصة) لطرح شبكة واسعة من العلاقات في لقطات أشبه ما تكون باللقطات السينمائية، التي تُصور متفرقة ويتم ترتيبها – فيما بعد – بطريقة المونتاج تبعاً لرؤية المخرج.

ولمّا كان همّ الإبداع هنا هو الرّوائية وليس تقديم صور مجردة، فإنّ ذلك دفعه للبحث عن وسائل تحقق له طبيعته الرّوائية، من ذلك وحدة الإطار الزّماني والمكاني، الذي أضاف للنصّ قدراً هائلاً من التناسق والتآلف، بالإضافة إلى وحدة المكوّنات البيئيّة، إذ تدور أحداث هذه الرواية في غور الأردن.

ولعلّ اتجاه الروائيّة نحو السّرد المجزّأ كان بوصفه خطوة مساعدة للتعمّق في أحداث معيّنة، وتوسيع نطاق المحيط الخارجي؛ ليستوعب أكبر قدر من الأحداث والشخوص في أضيق مساحة نصّية.

وهي خطوة فنية –كذلك - نحو التحديث في الشكل الرّوائي، إذ لايلتزم السّرد بالشكل المألوف الذي يتابع حدثاً أو أكثر في تصاعد دراميّ تقوم به مجموعة

(١) دفاتر الطوفان، سميحة خريس، منشورات أمانة عمّان الكبرى، ط١/٢٠٠٣.

من الأشخاص في تسلسل زمني، بمعنى أنّ السّرد يعدّل من طبيعته الأفقية المتصاعدة؛ ليأخذ شكلاً عمودياً يستأنس بالعمق لا بالسطح.

(١١)

السرد الشعري :

لقد تكاثرت القراءات النقدية التي تابعت ما أسمته (لسرد الشعري، أو شعرية السرد) ذلك أن كثيراً من النصوص الروائية كانت تستعين ببعض تقنيات الشعر، وبخاصة في الروايات التي تنتجها الأنثى، وفي مقدمة هذه التقنيات، بنية الصياغة اللغوية، ذلك أن لغة السرد –عموماً – تتميز بالشفافية، ونقصد بالشفافية ، قدرة القارئ على اختراق الصياغة إلى منتجها الدلالي في يسر، ولذا سميت هذه اللغة (اللغة التوصيلية)، وهو ما يغاير اللغة الشعرية التي تتميز بالكثافة، على معنى أن القارئ يتوقف أمامها متأملا ليصل إلى مدلولها القابل للاحتمال، أي إن الوصول المريح للمعنى يختص لغة السرد أكثر من توفره في لغة الشعر .

وهذه الكثافة اللغوية تعتمد بعض الإجراءات التعبيرية التي توغل في المجاز، وتعتمد الرمز والإشارة، وبناء اللوحات والمشاهد الجمالية، وغرس أبنية المفارقة التي تثير كماً وافراً من الغرابة والسخرية والإشفاق، مع تغييب أدوات الربط بين المفردات والجمل، وبخاصة أدوات العطف، كما هو ملاحظ في تتابع الأبيات والجمل الشعرية غالباً، ثم إن لغة الشعر يتوفر فيها كم كبير من الظواهر الإيقاعية الصوتية التي تتحقق من تكوين الحروف، وصيغ الصرف، وأبنية البديع، ثم قبل هذا كله، نلاحظ أن هذه اللغة الكثيفة فاقدة للمرجعية لمعظم مفرداتها، ومن ثم تميل إلى التجريد أكثر من التجسيد .

وهنا نذكر بما سبق أن قلناه عن رصد تداخل الرواية بالسيرة، واعتماد هذا التداخل على (ضمير المتكلم)، والذي نضيفه إلى ما سبق: أن هذا الضمير من الضمائر الأثيرة في الخطاب الشعري، لأن الشعرية ذاتية في جوهرها، بينما الروائية موضوعية في هذا الجوهر، فإذا كان من المألوف أن تتدخل المشاعر الذاتية للشاعر في بناء نصه، فإن هذا يتنافى مع الخطاب الروائي، لأن ما فيه من عواطف ومشاعر تختص الشخوص، بعيداً عن مشاعر المؤلف .

وهنا يجب أن ننبه إلى أمر له أهمية بالغة ، ونقصد به الفارق بين السرد الروائي والسرد الشعري، فالأول يتسم بالموضوعية والشفافية، والميل إلى التفصيلات والتفريعات، والنزول إلى الواقع الحياتي بكل مفرداته التداولية النفعية، بينما يتميز الثاني بالكثافة التي يعمقها المجاز، وتقودها المخيلة بكل جموحها الذي يخلخل المرجعية المعجمية، كما يتميز بإهمال التفصيلات، والابتعاد عن الهبوط إلى الواقع الحياتي المبتذل، وإذا قارب هذا الواقع، فإنه يعمل على رفعه إلى أفق الجمالي الصافي .

وهنا نرصد بعض هذا التداخل بين السرد والشعر في المجموعة القصصية للكاتبة السعودية لميس منصور (نبتة في حقول الصقيع)(١) ، ويتبدى هذا التداخل من قراءة العنوان الخارجي، وصولاً إلى العناوين الداخلية التي تحضر في نسق مجازي يدفعها إلى الكثافة الشعرية التي تفتقد فيها مراجعها الواقعية والمعجمية: (حزن على خارطة الزمن)، (عمر في متاهة الضياع)، (انحناءة لظل الشمس)، (قضبان الخوف)، (العبور إلى متكأ الوهم)، (تسول في عين الخوف)، (حصار في قبة الريح)، (الحلم المسافر) .

(١) نبتة في حقول الصقيع ، لميس منصور.

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع أبنية المجاز في هذه العناوين، فكلها مغرقة في هذه المجازية التي ترتفع بها إلى اللغة الشعرية الكثيفة، فضلاً أن مفردات هذه العناوين فاقدة للمرجعية أصلاً، فأين هي (خارطة الزمن)؟ وكيف يقف عليها الحزن؟ وأين هي (متاهة الضياع)؟ وكيف تتحول إلى عمر زمني؟ وكيف تأتي (الانحناءة لظل الشمس؟) ومتى كان (للخوف قضبان يسير عليها؟) ، وهكذا الأمر في (عين الخوف)، و (قبة الريح)، و (سفر الحلم) .

وبرغم كل هذه المغامرة اللغوية التي سيطرت على العناوين، ثم فرضت نفوذها الصياغي في المتن ، ظل النص في إطار جنسه السردي لم يغادره .

مصادر ومراجع الفصل الثاني:

١- بلاغة السرد – محمد عبد المطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠١.

٢- الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث- يحيى إبراهيم عبد الدايم- دار النهضة بيروت- ب. ت.

٣- خيري شلبي- الوتد- مكتبة الأسرة- الهيئة العامة للكتاب- سلسلة الأعمال الإبداعية، ٢٠٠٣.

٤- دفاتر الطوفان- سميحة خريس- منشورات أمانة عمّان الكبرى- ط٢٠٠٣/١.

٥- الرواية المستحيلة- فسيفساء دمشقية- غادة السمان- منشورات غادة السمان بيروت، ط١٩٩٧/١.

٦- الرهينة – زيد مطيع دماج – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

٧- الشمعة والدهاليز – الطاهر وطار – روايات دار الهلال ١٩٩٥.

٨- عرس الوالد- عزيزة عبد الله- دار النهار للنشر- بيروت ط٢٠٠٤/١.

٩- القاموس المحيط - الفيروز أبادي- المطبعة المصرية- ط٣- ١٩٣٣.

١٠- لسان العرب، ابن منظور- طبعة دار المعارف- ١٩٧٠.

١١- نبتة في حقول الصقيع، لميس منصور.

١٢- النقد الأدبي الحديث– محمد غنيمي هلال– النهضة المصرية ١٩٩.

الفصل الثالث:
قراءة تحليلية لنص موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.

(١)

بداية نقول لاتوجد مجموعة أدوات بعينها تصلح لكل مقام ولكل مقال، فلكل نص مداخله ومخارجه التي قد تتشابه أو تتخالف مع غيره من النصوص، كما أن للنص الروائي حقوقاً شرعية تفرض على الناقد التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته، وبما فيه من خواص، كما تفرض عليه – أيضاً – طريقة الدخول إلى عالمه الجمالي، فما يصلح لنص ربما لايصلح لآخر.

هذا يعني أن مقاربة النص الروائي يجب أن تكون نابعة من خصوصية كل نص، وأن تجمع بين السطوح والأعماق، والتحليل والتركيب، فعلى الناقد أن يفحص المسارات كلها داخل النص، ثم يفككها ليبحث عن ركائزها الأولية، ثم يقدم رؤيته المحايدة بعيداً عن التلفيق، أو تحميل النص ما لايحتمل، أو تقويله ما لم يقل.

على هذا الأساس نحاول قراءة نص من أهم نصوص الثقافة العربية هو نص (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائي السوداني (الطيب صالح).

وهنا نريد أن ننوّه أن قراءة الرواية تتطلب فحص الأحداث فحصاً تفصيلياً، وربطها بقانون السبب والمسبب والعلة بالمعلول والمقدمة بالنتيجة، لاسيما أن النص الروائي لايلتزم بحركة واحدة ذات اتجاه محدد، سواء أكانت الحركة تقدمية للأمام (استباق)، أم تراجعية للوراء (استرجاع)، بل هو يؤثر

التحرك في هذين الاتجاهين، دون أن يدرك أي تناقض في اجتماعهما، فإذا لم يتمكن النص من ربط مجمل هذه الحركات بالسرد، فإن الفجوات تتسع، وتصبح ملمحاً أساسياً يهز كيان النص.

إن السرد يتناول حدثاً رئيسياً كما يتناول أحداثاً جانبية، وهنا يجب أن تكون متابعة المتلقي للأحداث متابعة مزدوجة، أي متابعة الحدث الرئيسي مهما داخله من فجوات وانقطاعات، ومتابعة الأحداث الجانبية المصاحبة للحدث الرئيسي، ويجب أن يتابع المتلقي ما إذا كانت هذه الأحداث الخلفية قد شاركت في إنتاج الحدث، أم كانت مهيئة له على نحو من الأنحاء.

ثم هناك متابعة أخرى لمجموع الشخوص الرئيسية والثانوية في هذه الأحداث، وهنا يفضل إجراء إحصاء لتردد كل شخصية من شخصيات النص، لاسيما الشخصيات المحورية، فما هو تردد حضورها داخل النص، هل كان طاغياً؟ ثم ماهي الوظيفة التي احتلتها داخل الحدث، وظيفة الفاعل أم المفعول، ذلك أن حيازة الشخصية على وظيفة الفاعلية بكم وافر يشير إلى وظيفتها الإيجابية في النص وينفي عنها الطابع السلبي، كما أن تردد اسم العلم ينشئ ألفة حميمة بين الشخصية والمتلقي، ذلك أن كثافة التردد تساعد على نقل الشخصية من دائرة المجهول إلى دائرة المعلوم، وبخاصة إذا تردد الدال مصحوباً بالمواصفات الداخلية والخارجية. يمكن أن تخرج الشخصية من نطاق الفاعلية والمفعولية وذلك يتحقق في الشخصيات الهامشية التي تكون مجرد شاهد على الأحداث والوقائع دون أن تتدخل فيها بالإجابة أو السلب، ونمثل لذلك بشخصية (عباس) في أولاد حارتنا التي ذكرها الراوي ضمن أولاد الجبلاوي ثم لم نجد لها تأثيراً أو تأثراً في كل الرواية.

وسوف نقف الآن عند رواية "موسم الهجرة إلى الشمال".

لقد اختيرت هذه الرواية لتكون من أفضل مئة رواية في العالم العربي في القرن العشرين، وقد كان لظهورها أصداء هائلة ، لفتت الأنظار إلى واحد من أهم الروائيين العرب ، كما لفتت الأنظار إلى حركة الإبداع الروائي في السودان. ولم تكن هذه الرواية هي الأولى للطيب صالح ، بل سبقتها رواية (عرس الزين) سنه ١٩٦٢، لكنها لم تنبه القراء إلى هذا المبدع ، وإنما جاء التنبه له عام ١٩٦٦ عندما صدرت رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) ، ثم تبعتها (بندر شاه) عام ١٩٧١.

(٢)

كان حضور الشخوص - في هذا النص – ذا كثافة عالية، حتى إن أسماء الأعلام الشخصية التي ترددت قد بلغت (٥٨٨علماً)، لكن البطل الرئيسي (مصطفى سعيد) استأثر منها بـ (١٢٦تردداً) مما أعطاه فاعلية كبيرة داخل النص.

إذاً تتعدد الأحداث كما تتعدد الشخوص، بعضها يعود لمنطقة الشمال (الغرب) وبعضها الآخر يعود إلى منطقة الجنوب (السودان) ، لكن الشخصيات تعود لتنحصر في شخصيتين : (الراوي – مصطفى) وبينهما يتحرك السرد، كما يتحرك بين قطبين رئيسيين هما: الشمال والجنوب. ليصور الصدام داخل هذه الشخصية المزدوجة، وهو صدام بين موروثها في بيئتها الأصلية وما حصلته في بيئتها الجديدة، ويبدو أن الطيب صالح في هذه الرواية قد سلك مسلك من سبقوه من الروائيين الذين رصدوا الصدام بين الحضارة الشرقية والحضارة الغربية، مثل عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، حيث

أحب رجل شرقي امرأة فرنسية وظهرت المفارقة بينهما، ومثل قنديل أم هاشم ليحيى حقي الذي ذهب بطلها إلى ألمانيا ليحصّل العلم الحديث، ويعود إلى قريته ليواجه التخلف فيها، ومثلما هو الأمر في رواية (أديب لطه حسين)، هذا الرجل الشرقي الذي واجه الحضارة الغربية في معركة ثقافية متعددة المستويات، والملاحظ أن كل هؤلاء المؤلفين بما فيهم الطيب صالح عايشوا الحضارة الغربية وتعلموا فيها، ومن ثم رأوا أن هذه الحضارة الغربية هي الوسيلة الصحيحة للخروج بأوطانهم من التخلف إلى الحضارة، وعلى هذا الأساس سنلاحظ أن (مصطفى سعيد) بطل موسم الهجرة إلى الشمال، رحل من قريته أولاً إلى الخرطوم ثم ثانياً إلى القاهرة، ثم ثالثاً إلى لندن يحمل ميراثاً كبيراً من العادات، ويحمل في أعماقه بعضاً من الحقد على المستعمر الذي سيطر على العالم العربي، ولذا يمكن أن نفسر ما فعله بنساء لندن على أنه نوع من الانتقام ، ولذا انتهت كثير من علاقاته النسائية بموت الأنثى التي أحبته، كما أنه لم ينجب في الغرب إطلاقاً، حتى لايرتبط بهذا المجتمع بارتباط النسب والقرابة.

(٣)

إن قراءة النص قد أوقفتنا على (الراوي) وهو يحكي عن عودته من الغربة فى أوربا ، ومع توظيف ضمير المتكلم ، يوهمنا أنه يقدم نوعاً من السيرة الذاتية:

"عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوروبا. تعلمت الكثير وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى. المهم أنني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية

الصغيرة عند منحنى النيل سبعة أعوام وأنا أحنّ إليهم وأحلم بهم"[١]

لكن ما أن نقع في هذه الخديعة الفنية حتى ينسل هذا الراوي من السرد الذي ينتمي إلى السيرة ، ليتركنا في مواجهة سرد مقابل عن شخصية (مصطفى سعيد) الذي جاء حضوره إلى النص مع عودة الراوي إلى قريته ، حيث يفاجأ بهذه الشخصية مزروعة في القرية ، والمفاجأة هنا كانت للجهل بهذه الشخصية ، وكأنها قادمة من المجهول لتحل في بيئة لا تربطها بها علاقة من نوع ما ، إلا علاقة هذا الحضور الضبابي.

واللافت أن قراءة النص قادتنا إلى مواجهة مزدوجة بين الظاهر والباطن، فالظاهر يقدم لنا شخصيتين منفصلتين، هما: (الراوي ومصطفى سعيد) أما الباطن، فيجمع بين الشخصيتين في كينونة واحدة، أي أن الراوي هو مصطفى سعيد ، ومصطفى سعيد هو الراوي ، بل إن الشخصيتين قد خرجتا من حدودهما النصية لتلتحما بالمبدع، وهو منطق الأحداث الروائية، ومنطق المسار الحياتي لهذا المبدع .

إذن نعود من هذا الربط الثلاثي : (المبدع – الراوي – مصطفى سعيد) إلى الثنائية التي تجمع بين (الراوي ومصطفى) حتى تبديا لنا كأنهما وجهان لعملة واحدة ، فكل منهما كان راوياً ومروياً له على صعيد واحد ، وبينهما يتحرك السرد حركة محسوبة تقود إلى تكامل الشخصيتين على مستوى المسلك الحياتي ، وعلى مستوى الحكي الروائي ، ومن ثم فإن كل شخصية كانت تحاول استكمال الجانب الحكائي الذي أغفلته الشخصية الأخرى .

ويصل التلاحم بين الشخصيتين ذروته عندما يقودنا السرد إلى لحظة فارقة

[١]) موسم الهجرة إلى الشمال- الطيب صالح- دار العين للنشر- الاسكندرية- ٢٠٠٤- ص: ٥.

في الأحداث ، هي لحظة (موت مصطفى غرقاً) ، وقد تعمّد النص بناء هذه الواقعة على هذا النحو ، لكي يتيح للراوي أن يستكمل المسيرة الحياتية لمصطفى ، وقد مهد لذلك بتلك الوصية التي تركها مصطفى للراوي ، وبموجبها يكون هو المسؤول الأوحد عن أسرته بعد موته ، وتكاد الوصية توحي للراوي بأن يتزوج (حسنة) أرملة مصطفى :

"إنني أترك زوجتي وولديّ وكل مالي من متاع الدنيا في ذمّتك، وأنا أعلم أنّك ستكون أميناً على كل شيء. زوجتي تعلم بكل مالي، وهي حرة التصرّف. إنني واثق بحكمتها. ولكنني أطلب منك أن تؤدي هذه الخدمة لرجل لم يسعد بالتعرّف إليك كما ينبغي. أن تشمل أهل بيتي برعايتك، وأن تكون عوناً ومشيراً ونصيحاً لولديّ، وأن تجنّبهما ما استطعت مشقة السفر..."[1]

لقد استطاعت الشخصية الحاضرة (الراوي) أن تستكمل المسيرة الحياتية للشخصية الغائبة (مصطفى)، وليس هذا الاستكمال محصوراً في مسؤولية الراوي عن أسرة مصطفى بعد وفاته – كما سبق أن ذكرنا – وإنما الاستكمال هنا قد تسلط على واقعة غرق (مصطفى) إذ إن الراوي دخل تجربة مصطفى ، مع بعض المغايرة ، فإذا كان (مصطفى) قد استسلم لهذه الواقعة المأساوية (الغرق) حيث ذهب إلى المجهول ، فإن الراوي عندما دخل هذه التجربة لم يستسلم لها ، وإنما أصر على المقاومة أملاً في الخلاص ، خلاصه تنفيذياً ، وخلاص مصطفى تقديرياً ، أي أن السرد جمع بين وجهي العملة : (الغرق) من ناحية ، و (الخلاص) من ناحية أخرى:

"أحسست ببرودة الماء في جسمي. كان ذهني قد صفا حينئذ، وتحددت

---

[1]) موسم الهجرة إلى الشمال- ص: ٦٠- ٦١.

علاقتي بالنهر، إنن[1]ي طاف فوق الماء ولكنني لست جزءاً منه، فكرت أنني إذا مت في تلك اللحظة فإنني أكون قد متّ كما ولدت، دون إرادتي. طول حياتي لم أختر ولم أقرر. إنني أقرر الآن إنني أختار الحياة. سأحيا لأن ثمة أناساً قليلين أحبّ أن أبقى معهم أطول وقت ممكن، ولأن عليّ واجبات يجب أن أؤديها، لايعنيني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى..... وحركت قدمي وذراعي بصعوبة وعنف حتى صارت قامتي كلها فوق الماء، وبكل ما بقيت لي من طاقة صرخت، وكأنني ممثل هزلي يصيح في مسرح: النجدة. النجدة"[٢]

(٤)

إنّ ما قدمناه عن الراوي والسرد والحدث والشخوص، لايمكن أن يقع تحت طائلة القراءة إلا من خلال اللغة، فالخطاب الروائي هو خطاب لغوي أولاً وآخراً، لايمكن الكشف عن أدبيته إلا بالتعامل التحليلي مع لغته إفراداً وتركيباً، وهذا المدخل اللغوي يبدأ ممارسة عمله منذ العنوان ومروراً بالافتتاحيات التي تتصدر كل دفقة من دفقات النص.

بهذه العقيدة اتجهت القراءة إلى العنوان الخارجي لرواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) ليكون مدخلها الشرعي إلى المتن الداخلي ، وبخاصة مكوناته الإفرادية التي تبدأ بالمفردة (موسم) التي تكاد تعطي الهجرة طابعاً جماعياً، لكن السرد يقود هذه الجماعية إلى الخصوصية الفردية، ثم تأتي مفردة (الهجرة) ولا تقتصر مهمتها على عملية الخروج من الوطن (السودان) إلى الغربة (القاهرة ثم لندن) ، وإنما هي هجرة من نوع خاص، هجرة يمكن

---

[٢]) موسم الهجرة إلى الشمال- ص: ١٥١.

أن نقول عنها : إنها هجرة ثقافية ، لأنها هجرة في الزمان والمكان، وهجرة في الداخل النفسي ، والمسلك الحياتي، ذلك أن الراوي هاجر حاملاً معه مخزونه الثقافي في بيئته الأصلية، ثم عاد إلى قريته حاملاً معه ثقافة المجتمع الآخر ومن ثم حدث الصدام بين الثقافتين، ثم تأتي مفردة (الشمال) لكي تحدد اتجاه الهجرة، فالاتجاه شمالاً كان ركيزة السرد التي صاحبت مصطفى سعيد ، وهذا الاتجاه نفسه هو الذي حكم مسيرة الراوي عندما نزل النهر سابحاً إلى (الشاطئ الشمالي) لعله بالسباحة في هذا الاتجاه يتمكن من إنقاذ مصطفى وإنقاذ نفسه على صعيد واحد.

وأهمية دال (الشمال) جعل السرد يكثر من ترديده ،حتى بلغ هذا الترديد اثنتين وثلاثين مرة (بمعدل مرة واحدة كل أربع صفحات)، وكأنه في كل مرة كان يستعيد العنوان الخارجي لينشئ نوعاً من التلاحم بين العنوان – بوصفه مفتاح النص – والمتن الداخلي.

من ناحية أخرى، وكما يقول البلاغيون : إن النقيض يستدعي نقيضه ، أي أن (الشمال) يستدعي (الجنوب) بالضرورة ، وبين هذين الطرفين تحلّ الشخصية الأصلية (الراوي) والشخصية الإسقاطية (مصطفى) ، حيث يسعى الجنوبي إلى صقيع الشمال لينشئ جسراً ثقافياً مشتركاً بين هذين الطرفين المتناقضين ، وهو الأمر الذي بقي في حيّز الاحتمال، الذي قد يتحقق رمزياً بوصول الراوي إلى الشاطئ الشمالي، وربما لايتحقق فيلاقي الراوي المصير نفسه الذي لاقاه مصطفى سعيد (أي الموت غرقاً).

إن مفردة (الشمال) تقودنا – كذلك - إلى حقلين كان لهما حضور واضح في النص ، هما : حقلا (المكان والزمان)، وقد اجتمع الحقلان في نص (موسم

الهجرة إلى الشمال)، ذلك أن تردد الظرف المكاني (الشمال) يوازيه – في العمق – تردد الظرف المكاني (الجنوب)، إذ كانت حركة السرد متحركة – في الأساس – بين لندن وقرية الراوي والخرطوم والقاهرة ، فمفردة (الشمال) هي التي قادتنا إلى هذا الملحظ الصياغي[1] .

أما بالنسبة لحقل الزمان فنلاحظ غواية النص مع (الزمن الماضي)، الذي كان حاضراً – تقريباً- في كل دفقة من دفقات النص، وقد وظف السرد فعل الكينونة (كان) لدفع النص إلى زمن المضي، كما في هذا المقطع الذي يحدثنا فيه الراوي عن جارتهم (بنت مجذوب):

"كانت بنت مجذوب امرأة طويلة لونها فاحم مثل القطيفة السوداء، مايزال فيها إلى الآن وهي تقارب السبعين بقايا جمال.. وقد كانت مشهورة في البلد، يتسابق الرجال والنساء على السواء لسماع حديثها لما فيه من جرأة وعدم تحرّج، وكانت تدخن السجائر وتشرب الخمر وتحلف بالطلاق كأنها رجل"[2].

واللافت أنّ النص يخترق كثيراً هذه الزمنية الماضية ليغادرها إلى لحظة الحاضر، عن طريق زرع الظرف الدال على هذا الزمن : (الآن)، الذي تردد داخل النص تسعة وأربعين ترديداً ، أي أنه كان يتردد مرة واحدة كل ثلاث صفحات، مما يدل على رغبة الراوي في الهروب من زمن إلى آخر، ومحاولة الاستقرار فيه استقراراً دائماً أو مؤقتاً .

وفى هذا السياق اللغوي ، نلحظ غواية الروائية – عموماً – مع ثلاث حقول معجمية رئيسية وهي: (معجم الأسرة) : الأب – الأم – الجد – الأخ –

[1])- انظر: القراءة الثقافية- محمد عبد المطلب- المجلس الأعلى للثقافة- مصر ٢٠١٣- ص ٣٠٦- ٣٠٧.
[2])- موسم الهجرة إلى الشمال- ص: ٧٠.

الزوج – الخال – العم ، وبرغم أن نص موسم الهجرة ليس من النصوص العائلية ، فقد استدعى من هذا المعجم كماً وافراً ، ترددت في النص مائتين وسبعاً وتسعين مرة ، بمعدل تردد مرتين لكل صفحة تقريباً.

والمعجم الآخر هو (معجم القرية أو الريف) بكل مفرداته البشرية وغير البشرية، ويقابله معجم الحياة المدنية في القاهرة أو الخرطوم أو لندن.

ومع القراءة في اللغة ، نلحظ أن النصية – عموماً – تميل إلى استدعاء (حقل اللون) بوصفه نافذة يطل منها الإبداع على عالمه ، ولاشك أن متابعة هذا الحقل تحتاج إلى قراءة مستقلة ، وإنما الذي نشير إليه في إيجاز أن تردد مفردة (اللون الأحمر) في نص موسم الهجرة ، يستدعي على الفور سقوف البيوت في لندن ، كما أن مفردة (اللون الرمادي ، أو الأسود) كانت تستدعي المقابل المكاني ، قرية الراوي في الجنوب ، وتدفق النهر بالماء الداكن.

وهكذا نجد أن دراسة لغة الرواية تتطلب من المتلقي متابعة المفردات، لنرى ما إذا كان النص يميل للتعامل مع حقل بعينه من المفردات، مثل حقل العائلة (كما في نص غادة السمان الذي يكاد ينحصر في أسرة بعينها هي آل الخيال)، أو حقل الريف (كما في نص منتهى لهالة البدري)، إذ نلاحظ أن مجموع الدوال أو المفردات دخلت حقل الريف على نحو من الأنحاء.

تتطلب الدراسة - بعد ذلك – متابعة الأفعال التي تتصدر الافتتاحيات في كل دفقة من دفقات النص، حيث تعمل الافتتاحيات على الإشارة الموجزة إلى خصوصية المنتج الروائي، ذلك أن إيثار النص التعامل مع الأبنية الفعلية يدل على ميله إلى الحركة، كما أن إيثاره التعامل مع الأسماء يدل على ميله إلى السكون.

(٥)

علـى مسـتوى التركيـب، نلاحـظ أن الخطـاب الروائـي عمومـاً يسـتخدم ثـلاث تقنيـات فنيـة تركيبيـة، وهـي : السـرد والحـوار والوصـف. علـى أن نلاحـظ أن البناء اللغوي للسرد يأتي متعدد المستويات، فقد يتجـه إلـى البنـاء المـوجز نتيجـة تلخيص الأحداث كما ورد في كلام الرواي في بداية النص:

"عدت إلـى أهلـي يـا سـادتي بعد غيبـة طويلـة، سـبعة أعوام علـى وجـه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوروبا، تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير..."

فالسرد – هنا – يوجز كما هائلاً من الأحداث تمتد طـوال سبع سنوات قضـاها الراوي فـي غربتـه، ثم إننـا لـم نعلـم مـاذا تعلـم فـي أوروبـا ومـاذا غـاب عنـه مـن معلومات، إن توجه السرد – هنـا- إلـى اختصـار الحدث، أو تغييب قطـاع منـه، طويل أو قصير، يتيح للمتلقي إعمال خياله لإكمال الناقص.

وقد يتوجه السرد إلى بناء آخر مضـاد لـه، أي توسيع منطقـة الحكـي، حتـى ولـو أدى ذلك إلى الخروج من الحدث الرئيسـي خروجـاً كـاملاً، لاسيما عنـدما يغلـب علـى السـرد الارتـداد الزمنـي للـوراء نتيجـة انفتـاح ذاكـرة الـراوي علـى أحـداث مختلفة، مما يتيح له أن يبتعد عن الحدث ثم العودة إليه تبعاً للتداعي.

بقـي أن نشـير إلـى أن السـرد يعطلـه أحيانـاً الحـوار والوصـف، فالوصـف يعمـل علـى توقيـف الحـدث دون مغادرتـه، باعتبـاره عمليـة تـراكم صـياغي ودلالـي فـي نقطـة بعينهـا تشـد الـراوي إليهـا، وتعمـل – تلقائيـاً- علـى جـذب المتلقـي إليهـا أيضـاً[١]. يتوقـف السـرد – مثلاً- فـي روايـة الطيـب صـالح عنـد جـد الـراوي دون أن يغادره ليرصد صفاته الخارجيـة والداخليـة التـي اكتسبها مـن قسـوة الطبيعـة

[١]) انظر: تحليل الخطاب الأدبي- إبراهيم صحراوي- دار الآفاق- الجزائر- ط٢- ٢٠٠٣ص: ١٠١-١٠٢.

في صحراء السودان وشموخها ، وهنا يمتزج الوصف بالإعجاب:

"نحن بمقاييس العالم الصناعي الأوروبي فلاحون فقراء، ولكنني حين أعانق جدي أحس بالغنى، كأنني نغمة من دقات قلب الكون نفسه، إنه ليس شجرة سنديان شامخة وارفة الفروع في أرض منت عليها الطبيعة بالماء والخصب، ولكنه كشجيرات السيال في صحاري السودان سميكة اللحى حادة الأشواك، تقهر الموت لأنها لاتسرف في الحياة، وهذا وجه العجب. إنه عاش أصلاً رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام. وهاهو ذا الآن يقترب عامه المائة، أسنانه جميعاً في فمه، عيناه صغيرتان باهتتان تحسب أنهما لاتريان، ولكنه ينظر بهما في حلكة الليل، جسمه الضئيل منكمش على ذاته، عظام وعروق وجلد وعضلات، وليست فيه قطعة واحدة من الشحم، يقفز فوق الحمار نشيطاً، ويمشي في غبش الفجر من بيته إلى الجامع"[1]

أما بالنسبة للحوار في هذا النص فكان يأخذ طابعاً تحقيقياً – في الغالب- للبحث عن حقيقة مصطفى سعيد، ومن ثم كان يعمل على توقيف الحدث دون مغادرته، مثل هذا الحوار الذي دار بين الراوي و حسنة (أرملة مصطفى) في لقائهما الأول بعد وفاة زوجها:

"كان زوجاً كريماً وأباً كريماً. طول حياته لم يقصر معنا، فقلت لها وأنا أميل في الظلام تجاهها: هل كنت تعرفين من أين هو؟

قالت: من الخرطوم.

قلت: وماذا يعمل في الخرطوم؟.

قالت: في التجارة.

[1]) موسم الهجرة إلى الشمال- ص: ٦٨.

قلت: ولماذا جاء إلى هنا؟. قالت: الله أعلم "[1]

فالحوار هنا يأخذ طابعاً تحقيقياً لمعرفة أشياء مضمرة عن مصطفى سعيد.

بقي أن نشير إلى أن أغلب النصوص الروائية تميل إلى مزج اللغة الصافية (الفصحى) باللغة التداولية، أي تقوم بزرع مفردات عامية داخل نسيج النص، للنزول بوقائعه وشخوصه إلى الحياة المعيشة، وإيجاد تلاحم بين الوقائع وبيئتها المحلية، إذ تظل اللغة الفصيحة عاملاً مشتركاً يوثق انتماء النص إلى الواقع العربي على إطلاقه، بينما تعمل الدوال الدارجة والعامية على إكسابه خصوصية البيئة الضيقة، ومن هنا صح انتماء نص (الميراث) لسحر خليفة إلى البيئة الفلسطينية، وكذلك انتماء نص (غادة السمان) إلى البيئة الدمشقية بكل مفرداتها وعاداتها وتقاليدها وأمثالها المميزة لها عن باقي البيئات العربية.

[1]) السابق- ص: ٨٣.

مصادر ومراجع الفصل الثالث:

١- تحليل الخطاب الأدبي- إبراهيم صحراوي- دار الآفاق- الجزائر- ط٢- ٢٠٠٣.

٢- القراءة الثقافية- محمد عبد المطلب- المجلس الأعلى للثقافة- مصر ٢٠١٣.

٣- موسم الهجرة إلى الشمال- الطيب صالح- دار العين للنشر- الاسكندرية- ٢٠٠٤.