



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية



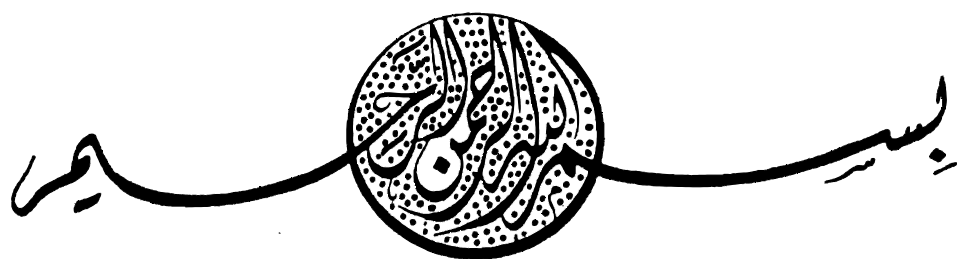
البُنية السَّرَدِيَّة في (نِشوار المُحاضرة وأخبار المُذاكرة) للتُّنُوخي (ت ٣٨٤ هـ)

أطروحة قدّمتها
ولاء فخري قدوري الدليمي
إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة
العربية وآدابها

بإشراف الأستاذ الدكتور
إياد عبد الودود عثمان الحمداني

١٤٣٥ هـ

٢٠١٤ م



﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا
أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ
مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ ﴾

يوسف : ٣

بسم الله الرحمن الرحيم إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ ﴿ البنية السردية في
(نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتتوخي (ت ٣٨٤هـ) ﴾ التي
قدّمتها الطالبة (ولاء فخري قدوري الدليمي) جرى بإشرافي في
كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة ديالى ، وهي جزء من
متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :

المشرف : أ . د

. إياد عبد الودود عثمان الحمدانيّ

التاريخ :

/ / ٢٠١٤ م

بناءً على التوصيات المتوافرة أُرشح هذه الأطروحة للمناقشة .

التوقيع :

م . د . محمد عبد الرسول سلمان الزبيدي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / / ٢٠١٤

م
بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار الخبير العلمي

أشهد أن هذه الأطروحة الموسومة بـ ﴿ البنية السردية في
(نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوشي (ت٣٨٤هـ) ﴾ قد
قُومت علميًا من قبلي .

التوقيع :

الخبير العلمي :

التاريخ : / / ٢٠١٤ م

قرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننا اطلعنا على هذه الأطروحة
الموسومة بـ ﴿ البنية السردية في (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة)
للتنوشي (ت٣٨٤هـ) ﴾ التي تقدمت بها الطالبة (ولاء فخري قدوري
الدليمي) ، وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها ، وفي ما له علاقة بها ،
ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية
وآدابها بتقدير ()

رئيساً

الاسم :

التاريخ : / / ٢٠١٤ م

عضواً

الاسم :

التاريخ : / / ٢٠١٤ م

عضواً

الاسم :

التاريخ : / / ٢٠١٤ م

عضواً

الاسم :

التاريخ : / / ٢٠١٤ م

عضواً

الاسم :

التاريخ : / / ٢٠١٤ م

عضواً ومشرفاً

الاسم : أ.د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني

التاريخ : / / ٢٠١٤ م

صادق على الرسالة مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة ديالى .

الأستاذ المساعد الدكتور

نصيف جاسم الخفاجي

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية

جامعة ديالى

التاريخ : / / ٢٠١٤ م

الإهداء

إليك .. أنت وحدك .. يا بلدي ...

أهدي إليك حروفي وجُهدي وصبري وقلقي وحُزني وآمالي في هذه
الأوراق لعلها تكون بلسماً لجراحك أو لبنة صغيرة في بنائك
وازدهارك ...

الله .. الله كم شديد عذاب الموت بين أحضانك ، ولكن ... يبقى
عذاب حبك أقسى وأشد ...

وإلى مَنْ أوقدا لي من زيتون عمريهما قنديل إيماني بأن الحياة صبر ،
وحلم ، وسخاء .. والديّ الفاضلين دوام امتنان وثناء ...
وإلى .. مَنْ كانوا لي مرفأ يغسل عني صداً المعترك كلما نظرت إليهم ،
تطفأ حولي عتمة الواقع ، وإلى أنفاسهم وهي تبعث في معاني
التحدي بوجود مملكة الحلم ... أخوتي وأخواتي ...

لكم جميعاً أهدي جهدي هذا

ولاء



شكر وثناء

أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان الخالص للأستاذ الدكتور (إياد عبد الودود عثمان
الحمداني) الذي أشرف على أطروحتي ولم يبخل عليّ بأي مشورة أو نصيحة ، فقد
فتح لي باب علمه ، ونهر عطائه منهلأ يروي كل عطشان للعلم ، وطالب للنصيحة
فهو يستحق مني كل شكر وتقدير ، وإكبار .

كما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور (أحمد مطلوب) ، والأستاذ الدكتور
(فاضل عبود التميمي) أدامهما الله لنا نعمة وشمعة تتير عتمة طريقنا العلمي ، فقد
بذرا في نفوسنا حب المعرفة في أثناء السنة التحضيرية .

كما أتقدم بالشكر للأستاذ الدكتور (جبير صالح القرغولي) والأستاذ الدكتور (ضياء غني لفته) والدكتور (أحمد حيال الحصونه) والدكتورة (فاطمة بدر) والدكتورة (ماجدة هاتو) لرفدهم إتيّ بالنصيحة والإرشادات العلمية التي ساعدتني على إتمام هذا البحث . فجزاهم الله عني خير الجزاء .

كما أتقدم بالشكر لأساتذتي في قسم اللغة العربية فقد كانوا نِعَمَ العلماء ، الذين قدموا لنا مع خالص فكرهم وعلمهم خالص حبّهم ورعايتهم الأبوية .

كما أشكر القلوب الطيبة من الأصدقاء والزملاء الذين قدموا لي العون ولو بكلمة طيبة أزاحت عني غبار التعب ، وقوّت من عزيمتي ، فلهم مني ألف تحية وشكر .

وفي الختام لابد من كلمة أخرى تقال في هذا المقام هي لعائلتي الطيبة التي كانت معي لحظة بلحظة على مدار سنوات دراستي كلها ، فكان حبّهم حافزاً لإتمام منجزي العلمي .

الباحثة



Ministry Of Higher Education
And Scientific Research
University of Diyala / College
Of Education for Human Sciences
Department of Arabic language



*Narrative structure in (Nashwar al –
Muhadhara We Akhbar al - Muthakara)
By Al - Tanoukhi (d 384H)*

Submitted by
Walaa Fakhri Qadduri Al - Dulaimi

**To The council of the college of Education of Human
sciences / University of Diyala in partial Fulfilment of
the requirements of Ph.D. in Arabic language and
Literature .**

supervised by
Dr.Prof. Ayaad Abdulwadood Othman
Al – Hamadani

2014 A.D

1435A.H

المحتويات

الصفحة	الموضوع
٥ - ١	المقدمة
١٦ - ٦	التمهيد: مدخلان تنظيريان :
١٣ - ٦	أ - السرد : المبنى ، المعنى ، الإشكالية
١٦ - ١٣	ب - القاضي التتوخي - الأديب
٧٥ - ١٧	<u>الفصل الأول : الراوي والمروي له :</u>
٥٧ - ١٨	المبحث الأول : الراوي
٢٨ - ٢١	- الراوي المشارك
٣٢ - ٢٨	- الراوي الشاهد
٣٨ - ٣٢	- الراوي العليم الغائب
٤٦ - ٣٨	- الراوي المؤلف :
٤٠ - ٣٩	- الوظيفة السردية
٤١ - ٤٠	- الوظيفة التنسيقية
٤٢ - ٤١	- الوظيفة الاستشهادية
٤٤ - ٤٢	- الوظيفة الانتباهية
٤٦ - ٤٤	- الوظيفة التفسيرية أو التعليقية
٥١ - ٤٦	- تعدد الرواة

٥٧ - ٥١	- مستويات السرد
٧٥ - ٥٨	المبحث الثاني : المروي له
٦٥ - ٦٠	- المروي له المُمسَّرَح
٧٠ - ٦٥	- المروي له غير المُمسَّرَح
٧٥ - ٧٠	- العلاقة بين الراوي والمروي له
١٣٨ - ٧٦	الفصل الثاني : مستويات البنى :
١٠٥ - ٧٦	المبحث الأول : البنية الزمانية
٨٩ - ٧٧	أولاً : مستوى الترتيب
٨٤ - ٧٧	- الاسترجاع
٨١ - ٧٨	- الاسترجاع الخارجي
٨٢ - ٨١	- الاسترجاع الداخلي
٨٤ - ٨٢	- الاسترجاع المزجي
٨٩ - ٨٤	- الاستباق :
٨٧ - ٨٥	- الاستباق المتوقع
٨٩ - ٨٧	- الاستباق غير المتوقع
١٠١ - ٨٩	ثانياً : مستوى المدة (حركات السرد) :
٩٦ - ٩٠	- تقنيتا التسريع :
٩٣ - ٩٠	- الحذف :
٩٣ - ٩١	- الحذف المحدد المعلن

٩٣	- الحذف المضمّر أو (الضمني)
٩٦ - ٩٤	- التلخيص
١٠١ - ٩٦	- تقنيّتا الإبطاء :
٩٨ - ٩٧	- الوقفة الوصفية
١٠١ - ٩٨	- المشهد
١٠٥ - ١٠١	ثالثاً : مستوى التواتر :
١٠٢	- التواتر الانفرادي
١٠٤ - ١٠٣	- التواتر التكراري
١٠٥ - ١٠٤	- التواتر التعددي
١١٩ - ١٠٦	المبحث الثاني : البنية المكانية
١١٦ - ١٠٧	أولاً : المكان الموضوعي
١١١ - ١٠٩	- المكان الأليف
١١٦ - ١١١	- المكان المعادي
١١٩ - ١١٦	ثانياً : المكان التاريخي
١٣٨ - ١٢٠	المبحث الثالث : بنية الشخصية
١٢٦ - ١٢١	أولاً : تقديم الشخصيات :
١٢٣ - ١٢١	- تقديم الشخصيات بوساطة الراوي
١٢٤ - ١٢٣	- تقديم الشخصيات بوساطة الشخصيات الأخرى
١٢٥ - ١٢٤	- تقديم الشخصيات لنفسها (تقديم غير المباشر)
١٢٦ - ١٢٥	- تقديم الشخصيات بوساطة الراوي ونفسها والشخصيات الأخرى

١٢٦ - ١٣١	ثانياً : أصناف الشخصيات :
١٢٩ - ١٢٦	- الشخصيات الرئيسية
١٣١ - ١٢٩	- الشخصيات الثانوية
١٣٨ - ١٣١	ثالثاً : أشكال الشخصيات
١٣٨ - ١٣١	- القناع (Persona)
٢٠٦ - ١٣٩	الفصل الثالث : تقانات السرد :
١٤٩ - ١٣٩	المبحث الأول : تقانة الوصف
١٤٣ - ١٤٠	أولاً : وصف المكان
١٤٩ - ١٤٣	ثانياً : وصف الشخصيات
١٤٥ - ١٤٣	- النمط الإخباري
١٤٩ - ١٤٥	- النمط الدرامي
١٩٠ - ١٥٠	المبحث الثاني : التقانة السينمائية
١٦٥ - ١٥٠	أولاً : المشهد والفعل القصصي :
١٥٨ - ١٥١	- المشهد الثابت
١٦٣ - ١٥٨	- المشهد المتحرك
١٦٥ - ١٦٣	- مشهد الرؤيا
١٧٣ - ١٦٥	ثانياً : حركة الكاميرا وزوايا التصوير
١٩٠ - ١٧٣	ثالثاً : التوليف (Montage) :
١٧٩ - ١٧٤	- التوليف الترابطي
١٨٢ - ١٧٩	- التوليف المماثل

١٨٥ - ١٨٢	- التوليف المتوازي
١٩٠ - ١٨٥	- التوليف التكراري
٢٠٦ - ١٩١	المبحث الثالث : تقانة الحوار
٢٠٠ - ١٩٢	أولاً : الحوار الخارجي (Aldialloj) :
١٩٧ - ١٩٣	- الحوار المجرد
٢٠٠ - ١٩٧	- الحوار المركب
٢٠٦ - ٢٠٠	ثانياً : الحوار الداخلي
٢٠٤ - ٢٠١	- المونولوج (Monologue)
٢٠٦ - ٢٠٤	- المناجاة
٢١٢ - ٢٠٧	الخاتمة
٢٣٢ - ٢١٣	المصادر والمراجع
A - E	ملخص الأطروحة باللغة الإنكليزية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين وعلى من والاهم بإحسانٍ إلى يوم الدين ، أما بعد ...
فإن روح القص ونيته يمكن أن نجدها في أي نمط من أنماط الحكيم ، لكنها لا تكتسب قوة التمثيل السردية (الأدبي) إلا في تحويل النية إلى تشكيل إبداعي بكل ما ينطوي عليه ذلك من خصائص وقواعد وعناصر ومكونات وأساليب .

لقد طمحت هذه الأطروحة لاكتشاف قيم السرد ومستوياته في النص العربي القديم ، إذ إن السرد ينزع بوسائله التعبيرية الخاصة ، إلى إدراك المعنى الكلي مجهراً بأداته الأساسية وهي (اللغة) ، وقوة هذه الأداة تتمثل في أنها تتطوي على إمكانيات تعبيرية ماثلة بالقوة ، متخذة من قصص نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للتتوخي (ت ٣٨٤هـ) أنموذجاً للمعينة والتحليل النقدي الذي يحاول الكشف عن المكونات الأساسية (من راوٍ ومرويٍّ ومروي له) التي تنبثق من داخل النص وتمثل بنية فنية فريدة ، ذات خصوصية في البناء والدلالة ؛ أي إنها دراسة تهدف إلى مقارنة قصص نشوار المحاضرة بطريقة نصية مستفيدة من ثمار علم السرديات الذي يكشف عبره عن جماليات النصوص السردية ، مما يسهل على القارئ تتبع حمولات بنية النص الذي أمامه ، وظهورات تلك البنية ؛ بما يجعل التوحد والألفة بينهما (النص والقارئ) منتجاً ومثمرًا يؤتي أكله كل حين .

وقد ارتأى هذا البحث اختيار البنية السردية في كتاب (نشوار المحاضرة) لأسباب عدة يمكن إجمالها في الآتي :

- على الرغم من التطور السريع والنجاح المتواتر في ميدان النقد السردية في الغرب ، وازدياد انفتاح التيار النقدي العربي على الوافد الغربي من المناهج

النقدية فإن أغلب الدراسات النقدية العربية لم تول - من منظور السرد الحديث - اهتمامًا كبيرًا لدراسة النص العربي القديم ، لذلك فإن هذه الدراسة تسعى إلى تحليل (قصص) نشوار المحاضرة للكشف عن مستواه الفني والجمالي ، وتوضح الأسس الأولى التي قام عليها .

- اشتمل نشوار المحاضرة على سمات القصّ وتقانة السرد ، أي إن الظاهرة القصصية كانت خاصية راسخة فيه ، فمادته ثرية مكّنت البحث من دراسة ملامح السرد وآلياته بشكل يسمح بمعاينة مكوناته وعناصره ، وأساليبه ووسائله .

- مثل (نشوار المحاضرة) علامة متميزة في التراث العربي القديم بوصفه دليلاً صادقاً على التفاعل والتنوع والامتزاج الذي يجسد صورة واضحة عن الأوضاع الأخلاقية والاجتماعية والثقافية الى غير ذلك في حقبة العصر العباسي ، زيادة على ما أظهره من براعة في الوصف ، وتحليل نفسي معمق لفئات متميزة من المجتمع .

- وُظِّفَت التقانات بوصفها الفاعل في سياق العمل الفني المهني الخاص بكل علم أو معرفة أو صناعة ، إذ تميّزت صفاتها باستعمال تعابير فنية خاصة ومعالجات إبداعية للموضوعات .

- برزت ظاهرة التداخل السينمي / السرد في قصص التنوخي بشكل لافت ، إذ يتمتع السرد القصصي بمزايا مشتركة مع السرد السينمي ، إذ يتكون كل منهما من صور ، تستند إلى اللقطة والمشهد والتوليف (Montage) ، والكتابة بالكاميرا ، فقد أصبحت القصة أداة السينما الأولى لاتفاق كل من القصة والفيلم على سرد حكاية .

وبناءً على ذلك اعتمدت الأطروحة منهجاً تحليلياً يكشف عن ظهورات النصّ الإبداعي في حدود التعامل مع البنية وتقانات السرد ، فهي تقوم على تمهيد وثلاثة فصول ، أتبعَت بخاتمة سلّط التمهيد فيها الضوء بإيجاز على مصطلح البنية والسرد ، وإشكالية تحديده ، بمفهومه الواسع الذي لم يعد مقتصرًا على المكونين الحكاية (القصة) والخطاب ثم تبعته بكشفٍ عن الشخصية الأدبية للقاضي التنوخي ، وأهم نتاجاته الأدبية . وعُرضت بعد ذلك لأهم المصادر والمراجع النقدية التي حلّلت وفَسَّرت ونقّدت منجزه ، إيمانًا من البحث بضرورة تكامل عناصر البنية الإبداعية في رؤية القارئ الأكاديمي .

بعد ذلك جاء الفصل الأول : الذي وُسِمَ بالراوي والمروي له فابتدأ بمقدمة نظرية وضّحت أهميته في العمل السردى وارتباطه بمكونات السرد الأخرى ، ومن بينها ارتباطه الوثيق بالمروي له ، وقد جاء مبحث المروي له لغرض إجرائي فرضته طبيعة الدراسة . وانطلاقًا من تلك العلاقات الوثيقة دُرِسَ المبحث الأول الراوي فتوزع على أربعة أقسام : الأول أنواع الراوي والثاني رَصْد وظائف الراوي والثالث تعدد الرواة أما الرابع فقد غُني بمستويات السرد .

وُخِصَّصَ المبحث الثاني لدراسة المروي له الذي انقسم على ثلاثة أقسام : المروي له المسرح والمروي له غير المسرح والعلاقة بين الراوي والمروي له .

ثم عرض الفصل الثاني مستويات البنى (الزمان والمكان والشخصية) ، وقد افتتح بمدخل نظري وضح أهميته في العمل القصصي ، بوصفه عنصرًا مهمًا وجوهريًا في بنية العمل القصصي ، فُسِمَ على ثلاثة مباحث ، تناول الأول منها البنية الزمنية الذي خاض في المستويات التي أوجدها جيرار جينيت ، وقد توزعت على ثلاثة مستويات شمل مستوى الترتيب الذي ضمّ تقنيّتي الاسترجاع بأنواعه المتعددة : الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي والاسترجاع المزجي . والاستباق بنوعيه : الاستباق غير المتوقع ، والاستباق المتوقع ، واختص المستوى الثاني بمستوى المدة ، وقد انقسم على قسمين : الأول درس تقنيّتي تعجيل الزمن التي

انقسمت بدورها على قسمين : تقنية الخلاصة وتقنية الحذف ، وتقنيّتي تبطئه الزمن التي انقسمت أيضاً على قسمين : تقنية المشهد وتقنية الوقفة ... أما المستوى الثالث فقد عُني بدراسة مستوى التواتر الذي انقسم على ثلاثة أقسام : التواتر الانفرادي والتواتر التكراري والتواتر التعددي .

واختص المبحث الثاني بالبنية المكانية ودُرس على وفق علاقاته التي توزعت على قسمين : الأول تتبع هذه البنية في حدود المفهوم النقدي للمكان الموضوعي ، وقد تجلّى بصورتين مثلهما : المكان الأليف والمكان المعادي ، والآخر رصد المكان في حدود علاقته بالتاريخ .

ومن ثم عُني المبحث الثالث بدراسة الشخصية بحسب دلالاتها التي انقسمت على ثلاث : الأولى قَدِّمت الشخصيات عبر أربع طرائق : تقديم الشخصيات بوساطة الراوي وتقديم الشخصيات بوساطة الشخصيات الأخرى وتقديم الشخصيات لنفسها وتقديم الشخصيات عن طريق الراوي ونفسها والشخصيات الأخرى ؛ والقسم الثاني صنف الشخصيات إلى نوعين : الشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية . أما القسم الثالث فقد عُني بالقناع وهو شكل من أشكال الشخصيات .

أما الفصل الثالث (الأخير) فقد عالَج تقانات السرد التي أوجدها المادة التطبيقية التي انقسمت على وفق أهمية وجودها وهيمنتها على ثلاثة مباحث : انطوى المبحث الأول على تقانة الوصف التي انقسمت بدورها على قسمين : عُني القسم الأول بدراسة وصف المكان وتعرض القسم الثاني لوصف الشخصيات التي تجسدت بنمطين هما : النمط الإخباري والنمط الدرامي .

أما المبحث الثاني فقد أُفردَ للتقانات السينمائية التي انقسمت على ثلاثة أقسام: ذهب القسم الأول إلى دراسة المشهد والفعل القصصي مثلثه ثلاثة مشاهد : المشهد الثابت والمشهد المتحرك ومشهد الرؤيا . أما القسم الثاني فقد عُني بحركة الكاميرا وزوايا التصوير . فيما انصرف القسم الثالث إلى دراسة التوليف بأنواع محددة (التوليف الترابطي ، والتوليف المماثل ، والتوليف المتوازي ، والتوليف التكراري) .

ومن ثم عُني المبحث الثالث بدراسة تقانة الحوار التي انقسمت على قسمين :
عُني القسم الأول بدراسة الحوار الخارجي الذي يجسد بنوعين : الحوار المجرد
والحوار الحركي ، وتعرض القسم الثاني إلى الحوار الداخلي الذي صنف على نوعين
هما : (المونولوج) والمناجاة .

وختِمت الأطروحة بعرض لأهم نتائج البحث والملاحظات العلمية التي
تمخضت عنها الدراسة .

وإذا كان من كلمة تقال في هذا المقام ، فأنها بلا شك ستكون أولاً ، لأستاذي
المشرف الأستاذ الدكتور إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، ليس لما قدمه من
توجيهات وإرشادات أغنت بها الدراسة ومنحت كاتبها ثقة أكبر بعملها ضمن مدة
الإشراف ، بل لحضوره الكبير الذي سبق هذا الموعد حينما كنا نتعلم على يديه
أبجديات القراءة النقدية الأولى ، لذا أجدني عاجزة وكلماتي عن وصف عبارات
الشكر والامتنان له ، ولكن عزائي في ذلك صدق شعوري ورغبتي أن أكون عند
حسن ظنه .

وأخيراً أقول : إن هذه الأطروحة محاولة أحسب أنها تجاوزت الكثير من
العثرات ، وإني أسأل الباري عز وجل أن تكون قد حققت فضل المحاولة للكشف عن
أصالة القص في التراث العربي فهي غايتي ، وحسبي أني لم أدخر جهداً أو وقتاً
لتحقيق ذلك ، والله أسأل التوفيق والسداد

الباحثة



التمهيد

أ - السرد :

المبنى :

يحمل لفظ بناء أو بنية في المعجمات اللغوية العربية معنى المبنى^(١) ، والجمع بُنيّة ، والبناء : لزوم آخر الكلمة ضرباً واحداً من السكون أو الحركة . وسموه بناء ً ؛ لأنه لما لزم ضرباً واحداً فلم يتغير تغير الإعراب ؛ سُمِّيَ بَ بناء ً من حيث كان البناء لازماً موضعاً لا يزول من مكان غيره . ويقال بُنيّة وهي مثل رشوة وكأن ابنته الهيئة ُ التي بُني عليها مثل المشية ، وفلان صحيح البنية أي الفطرة^(٢) .

ويختلف مفهوم البناء (construction) عن مفهوم البنية (structure)^(٣) ، فالبناء شاع في حقبة الشكلايين الروس ، وهو مفهوم يحيل على مفهوم الشكل ، يقول تينيانوف : ((إنَّ شكل الأثر الأدبي يجب أن يُحَسَّ به كشكلٍ ديناميكي ، وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء ، فليس يوجد تعادل فيما بين مختلف مكونات الكلمة ، كما أن الشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها لكن نتيجة تفاعلها))^(٤) وعبر التفاعل بين مكونات العمل الأدبي ترتقي مجموعة من العوامل على حساب عوامل أخرى ، مما يؤدي إلى بروز العامل المرتقى أو المهيمن الذي يُحدث تغييراً في بقية العوامل فتغدو تابعة له^(٥) .

وقد أثّرت لفظة البنية مع تقدم الزمن وعدّت مصطلحاً عاماً تناولته معجمات المصطلحات النقدية والأدبية فهو ((نظام تحولي يشتمل على قوانين ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها ، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده ، أو تلتجئ إلى عناصر

(١) ينظر : لسان العرب ، (بنى) .

(٢) ينظر : نفسه .

(٣) ينظر : ترجمة مفهوم البناء والبنية : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس : ٢٢٣ ، ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٢٤٠ .

(٤) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس ، مفهوم البناء : ٧٧ - ٧٨ .

(٥) ينظر : نفسه : ٧٨ .

خارجية))^(١)، وتعني أيضًا المعنى العام للأثر الأدبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر إلى القارئ إذ يمكن التعبير عنها بطرائق شتى^(٢) ولعل أقرب هذه المحاولات انسجامًا مع تعدد المجالات التي يدخل فيها هذا المفهوم ؛ قد مثله الذي ينظر إلى البنية على أنها ((ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة ، أو عمليات أولية ، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة ، من وجهة نظر معينة))^(٣) ، ويمكن تمييز هذا التعريف في أمرين : الأول : إنه وإن أعطى توصيفًا للبنية ؛ لا يتنافى مع تجريدها ، فهي تظل على الرغم من ذلك التعريف تمثل تصورًا ذهنيًا ؛ لأنه هو الذي يترجم العلاقات ، والآخر : إنه جعل معرفة البنية مرهونة بمعرفة خصائص المجموعة وعلاقاتها^(٤) .

المعنى :

تشير الدلالة المعجمية للسرد إلى ((تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء يأتي بعده متسقًا بعضه في إثر بعضٍ متتابعًا))^(٥) ، ويدل على ((توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض))^(٦) ، والسرد تداخل الحلق بعضها في بعض ، وهو اسم جامع للدروع وسائر الحلق^(٧)، والسرد : الثَّقْب . والمسرودة : الدروع المثقوبة^(٨) ، وقوله عز وجل : ﴿ وَقَدَرْنَا السَّرْدَ ﴾ [سبأ : ١١]^(٩) ، قيل : هو أن لا يجعل المسمار غليظًا والثقب دقيقًا فيفصم الحلق ، ولا يجعل المسمار دقيقًا والثقب واسعًا فيتغلغل أو

(١) معجم المصطلحات الأدبية : ٥٢ .

(٢) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية : ٣٤٠ .

(٣) النظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٧٧ .

(٤) ينظر : البنية السردية في شعر امرئ القيس : ١٨ .

(٥) لسان العرب (سرد) .

(٦) معجم مقاييس اللغة (سرد) .

(٧) ينظر : كتاب العين : ٤٢١ ، ولسان العرب (سرد) .

(٨) ينظر : لسان العرب (سرد) .

(٩) جاء في تفسيرها وقدر في السرد أي وقدر في نسج الدروع بحيث تتناسب حلقاتها ، فتجعل كل حلقة مساوية لأختها . ينظر : الكشف : ٢٨٢/٣ ، وصفوة التفسير : ٥٤٧/٢ .

ينخلع أو يتقصّف^(١) ، اجعله على القصد وقدر الحاجة^(٢) . فدلالة النص تشير إلى أن السرد يوحى بالقصد والاعتدال في صنع الأشياء ، فالسرد هو الوعي بإتقان الصنعة والسعي إلى الإجادة فيها ، وهو مطلب يقتضيه نجاح العمل ، وقد يتطلب التابع والمواصلة في ربط الشيء بأشياء من جنسه حتى يتم الاكتمال ، وهو ما أشير إليه بالقصد وقدر الحاجة التي لا تزيد على مقتضيات الحدث المراد إتمامه ، فالتوالي مع الأخذ بضرورة التناسب يخلق لنا سرداً يؤدي إلى أحداث جمالية مشوبة بالمنفعة المبتغاة من وجود ذلك الشيء الذي أوجده السرد ، والتقدير : منوط بذات الصانع الذي يحق له التصرف بأقسام السرد وتشكيله على وفق رؤيته التي اكتسبها عبر خبرته التي تحدث توتراً وانفعالاً جمالياً في ما صنعه ، فالسرود كثيرة ومن ألقنها وأجودها ما يتميز بجودة الصناعة مع جمال الهيئة ، فالدلالة المعجمية للسرد تشير إلى تداخل الأجزاء وتواليها باتساق في نسج محكم مترابط يستحسنها المروي له ويبقى مشدوداً له ، وكأن حديثه يأخذ بعضه برقاب بعض فلا يظهر الخلل والضعف في سرد الحديث لجودة تتابعه واعتدال مقاصده^(٣) ، ويشير السرد في بعض دلالاته الاصطلاحية إلى التابع في الحديث والقراءة ، وإجادة سياقيهما^(٤) ، وهو الطريقة التي يختارها القاص ليقدم بها الحدث إلى المتلقي ، فكأن السرد هو نسيج الكلام ، ولكن في صورة الحكيم^(٥) ، وهذه الدلالة الاصطلاحية تقارب المعنى الذي تشير إليه المعجمات العربية القديمة في الإشارة إلى التابع والنسيج المحكم .

(١) ينظر : جامع البيان عن تأويل آي القرآن : ٣٦١/٢ ، وتفسير القرآن العظيم : ٤٩٨/٦ .

(٢) ينظر : معالم التنزيل : ٤٨٩/٦ .

(٣) ينظر : السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال : ١٦ .

(٤) ينظر : المعجم الأدبي : ١٣٩ .

(٥) ينظر : دليل الناقد الأدبي : ١٠٣ ، وألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي - تفكيكي لحكاية

حمال بغداد) : ٨٤ .

والسرد ((عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث ، حقيقية أو خيالية ، بوساطة اللغة))^(١) فهو وسيلة لبناء قصة ما ، وتقديمها اعتماداً على وسائل وتقنيات معينة ، فهو مرتبط بالواقع ومستقل عنه في آن معاً ، إذ يستمد من الواقع مادته الأولية التي يشكل منها عالمه ، ويكون لهذا الواقع وجود جديد داخل النص ؛ فلخيال حريته في إعادة تشكيله ، متجاوزاً ذلك الواقع ، ومعيداً تشكيله وتنظيمه ، فالسرد إذن ينقل الحادثة من صورتها الواقعية أو الأدبية إلى صورة لغوية^(٢) ، إذ إن بإمكان القاص تنظيم مادته الحكائية على وفق النمط الذي ترتبه الوقائع أو الأحداث وتوزيعها بين ثنائيات نصه الإبداعي ، فضلاً عن إضفائه الطابع الجمالي على مجمل زواياها .

ويعدُّ السردُ أساساً فاعلاً لوجود النصّ القصصي ؛ لأنه نتاج العملية التي يقوم بها الراوي ، وهو الكيان الجوهري الذي تقوم عليه القصة بكل عناصرها ، فهو إذاً عملية إخبارية فنية ، إخبارية لأنه ينقل سلسلة من الأحداث تكون مهمته توصيلية تستدعي راوياً ومروياً ومروياً له ، وفنية من جانب طريقته في نسج تلك الأحداث وصياغتها ثم تقديمها في قالب لغوي يراعي فيه التقنن والجمال ، وإذا كان لكل عمل فني في بنيته المتعددة المستويات مستوى خاص به يحكمها جميعاً ، فإن المستوى السردى هو الذي يشغل هذا الموقع في العمل القصصي ، إذاً هو ((فعل يقع في موقف معين بسبب عوامل معينة لتحقيق وظائف معينة ، الإخبار ، لفت الانتباه ، التسلية ، الإمتاع))^(٣) وبذلك يمكن عدّه الأداة المميزة للفن القصصي من باقي الفنون الأدبية الأخرى .

وهكذا يتبين أنه مهما تعددت آراء النقاد واختلفت أساليبهم في تحديد معنى (السرد) وبيان دوره الوظيفي في النص ، فإنها تلتقي عند محور رئيس قائم على التواشج المتين بين مكوني (القصّ) و(الحكاية) ، ذلك أن معرفتنا للأخيرة لا تأتي إلا

(١) حدود السرد : جيرار جنيت ، ترجمة : بنعيسى بوحماله ، مجلة أفاق (اتحاد كتاب المغرب)

ع (٨-٩) ، ١٩٨٨م : ٥٥ .

(٢) ينظر : الأدب وفنونه : ٨٧ .

(٣) قاموس السرديات : ١٢٤ .

عبر الكيفية التي تروي لنا محتواها وتصوره تصويرًا حيًا ومؤثرًا في الوقت ذاته ، وبالمقابل فإن هذه الكيفية لن يكون لها حضور على ساحة الأدب ما لم يكن ثمة محتوى تعبّر عنه .

ويظهر مما سبق أن السرد يخضع لمبدأ السببية ، عبر تدخل الراوي في ترتيب الأحداث على وفق نظام يقع التركيز فيه على الأسباب والنتائج ، وهذا يعد المظهر الحيوي للسرد ، ويسمح له بالخروج من التقيد الزمني للقصة^(١)، والسرد أسلوب يلجأ إليه الراوي ليقدم به الحدث إلى المتلقي ، وهذا يشير إلى صيغة تعاقدية بين الراوي والمروي له عبر المروي ، وعند ذلك المروي تحدّد حياة السرد أو عقمه ؛ لأن ذلك يعتمد ما يولده السرد لدى المروي له من استجابات ، بناءً على تواشج العلاقات اللغوية ، على المحمول الدلالي والفكري والنفسي والاجتماعي للمروي .

إشكالية المصطلح :

عالجت كثير من الدراسات النقدية مفهوم السرد^(٢) ، إذ مثلت دراسة متطورة لـ (نظرية متكاملة لمفهوم السرد) ، ولكنها تحصر مفهومه وتمنهج آليات اشتغاله في النصوص التراثية وبقيت تدور حول معنى محدد ، هو مرادفته لعنصر الجنس الذي توظف فيه صيغة السرد ، وهي المقولة المحددة لأي عمل سردي ؛ لأنها المقولة الجامعة التي بواسطتها تلتقي كل الأعمال الحكائية ، وعبرها تتجسد وتهيمن على

(١) ينظر : أركان الرواية : ١٦٨ .

(٢) ينظر : الحكاية والتأويل (دراسة في السرد العربي) ، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ومدخل إلى علم السرد ، والكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) ، والمتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناسخ والروى الدلالية) ، والأدب والغربة (دراسة بنيوية في الأدب العربي) ، والسردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، وقال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، و تقنيات السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، وبنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، و شعرية الخطاب السردي ... إلى غير ذلك .

باقي الصيغ في الخطاب ، ويحتل فيه الراوي موقعاً مهماً في تقديم المادة الحكائية^(١) ، في حين أثبتت الدراسات الأخرى أن السرد أوسع وأشمل من مفهوم الجنس ودعت إلى ضرورة التفريق بينها ، وهناك دراسات برهنت على أن لكل سرد مكونين أساسيين هما : الحكاية (القصة) والخطاب ، كما وسعت الدراسات النقدية من مفهوم السرد ولم تجعله مقتصرًا على المكونين واللذين ركزت عليه الدراسات البنيوية* ومن تبعهم من الدارسين ، إذ تتوافق رؤية رولان بارت مع رؤية جيرار جينيت ، فهي لا تعين حدوداً لهذا المفهوم ، فهو في نظرة يتسع ليشمل الخطابات كافة ، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية ، فالسرد تحتله اللغة المنطوقة ، شفوية أم مكتوبة ، كما تحتله الصورة ، ثابتة أم متحركة ، وكذا الحكاية ، والأسطورة ، والخرافة ، والاقصوصة ، والملحمة ، والتاريخ ، واللوحة المرسومة ، وفي النقش على الزجاج ، وفي السينما ، والخبر الصحفي ، وهو حاضر في كل الأزمنة ، وفي كل الأمكنة ، وفي كل المجتمعات فهو يبدأ من تاريخ البشرية ، وهو موجود في كل مكان ، تمامًا كالحياة^(٢) . ويكاد يكون تطور مصطلح السرد واتساعه منذ القرن الماضي إذ لم يعد عنصرًا من عناصر البناء القصصي ، بل أصبح علمًا مستقلًا بذاته هو (علم السرد)^(٣) الذي

(١) ينظر : كتابة تاريخ السرد العربي - المفهوم والضرورة (بحث) ، سعيد يقطين ، مجلة علامات في النقد ، مج ٩ ، ج ٣٥ ، لسنة ٢٠٠٠ : ٤٠-٤١ .

* انطلقت الدراسات البنيوية في إقامة التفريق بين هذين المكونين : الحكاية (القصة) والخطاب ، من التفريق الذي أقامه الشكلاونيون الروس ، فهم أول من عزل هذين المفهومين اللذين اطلقوا عليهما : المتن الحكائي والمبنى الحكائي ؛ فالمتن هو الحكاية أو القصة أي ما وقع فعلاً ، ويطلق متناً حكاثياً على مجموع الأحداث المتوالية التي يقع أخبارنا بها عبر العمل ؛ أما المبنى الحكائي فهو القول أو ما يسمى بالخطاب السردى ، وهو الصيغة أو الكيفية التي عبرها يتعرف القارئ على ما وقع . ينظر : طرائق تحليل السرد الأدبي : ٤١ ، و الصوت الآخر : ١٢٩ ، والقصة. الرواية. المؤلف (دراسات في نظرية الانواع الأدبية المعاصرة) : ١٤٧ ، والنظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤٠٦ .

(٢) ينظر : طرائق تحليل السرد الأدبي ، حدود السرد : ٧١ ، والتحليل البنيوي للسرد : ٩ .

(٣) السردية ، حدود المفهوم (بحث) : بول بيروول ، ترجمة : عبد الله إبراهيم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع ٢٤ ، ١٩٩٢ : ٢٦ .

أطلق عليه فيما بعد مصطلح السردية* (Narratology) ويعزى اجتراف هذا المصطلح إلى تزفيتيان تودوروف الذي صاغه عام ١٩٦٩ م ، وتدرس السردية ((نظام القواعد والمعايير المسؤولة عن انتاج الحكايات الفردية وفهمها))^(١) ، فالسردية ضرب من القراءة ، ترتبط بتحليل الخطاب السردى ، واستنباط الدلالات المترجمة من تفاعل المحاور الثلاثة :

- الراوي .
- المروي .
- المروي له .

وتسهم في صياغة مقترح نظري واجرائي يبحث في مكونات السرد وانساقه ، وشأنها في ذلك شأن الشعرية (Poetics) تسعى إلى وضع القوانين الداخلية التي توجه الخطاب السردى^(٢) ، فهي بذلك لا تختص بالخطاب الأدبي دون سواه بل يجوز تطبيق مقولاتها على نصوص غير مرسومة أدبياً ، كالنصوص الحضارية والفكرية والسياسية والقانونية^(٣) ، فالسرديات تشكل معايير تفيد في الحكم على تفاعل عمل ما مع قاعدته ، فالسرديات إذن تطورت واتسعت لدى الغرب فأصبحت اتجاهاً نقدياً يعتمد على اللسانيات في تحليل النصوص الحكائية أو القصصية ، ويعمل عبره على كشف جماليات تلك النصوص وسماتها الفنية ، ويمكن إجمال تياراتها في الآتي^(٤) :

* ظهرت مصطلحات عدة نتيجة الترجمات جاءت موازية لمصطلح (السردية) ، وهي : علم السرد ، السرديات ، نظرية القصة ، القصصية ، المسردية ، القصصيات ، السردولوجية ، النارتولوجية. ينظر : اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث : ١٧٨ .

(١) قاموس السرديات : ١٤٣ .

(٢) ينظر : الشعرية : ٢٨٣ .

(٣) ينظر : الكلام والخبر : ٢٣ ، و في الخطاب السردى : ٧١ ، والسرد عند شعراء القصائد العشر الطوال : ٢٢ .

(٤) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ٩٧ ، والمتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية) : ١٠٣ . ١٠٤ ، والسردية العربية : ٩ . ١٠ .

١- السردية الدلالية : وتعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال وأبرز أعلامها (بروب وبريمون وغريماس) .

٢- السردية اللسانية : تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة واساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي وأبرز أعلامها (بارت وتودوروف وجينيت) .

ب . القاضي التنوخي . الأديب

هو أبو علي المحسن بن أبي القاسم علي بن أبي الفهم داؤد بن إبراهيم بن تميم التنوخي ، ولد في سنة (٣٢٧ هـ ، ٩٣٩ م) بالبصرة^(١) ، وتوفي سنة (٣٨٤ هـ ، ٩٩٤ م) ببغداد^(٢) . ونسبه يعود إلى (تنوخ) ، قال الخطيب البغدادي : ((إن تنوخ الذي ينسبون إليه لعدة قبائل اجتمعوا قديماً بالبحرين ، وتحالفوا على التوازر والتناصر ، وأقاموا هناك ، فسموا تنوخاً))^(٣) .

نشأ في أسرة علم وأدب ، وقد كان سماع الحديث من أول العلوم التي تلقاها في سنة ثلاث وثلاثين وثلاثمائة^(٤) ، وقد تلقى علومه من عدد من الشيوخ والفقهاء والمحدثين والأدباء والشعراء ، وهؤلاء أسهموا في صقل شخصيته وتنوع علومه من فقه وأدب وحديث وشعر^(٥) ، وكان يصحب أبا العلاء المعري ، وأخذ عنه كثيراً وكان يروي الشعر الكثير^(٦) ، وكان القاضي التنوخي معتزلاً ويكنى بـ (أبي القاسم) وهو اسم جده نفسه - والد المحسن - وكان ثقة في الحديث متحفظاً في الشهادة ، وقد قبلت شهادته عند الحكام في حديثه ، كما أنه كان من الذين ينفقون على أصحاب الحديث .

(١) ينظر : معجم الأدباء : ٣٠٧/٦ .

(٢) ينظر : وفيات الأعيان : ١٦٢/٧ ، وتاريخ بغداد : ١٥٥/٣ .

(٣) تاريخ بغداد : ١١٥/١٢ .

(٤) ينظر : نفسه : ١٥٧/١٣ .

(٥) ينظر : السرد في مؤلفات القاضي أبي علي المحسن التنوخي (رسالة ماجستير) : ٣ .

(٦) ينظر : وفيات الأعيان : ١٦٢/٤ .

شهد التتوخي أماكن ومدناً كثيرة عمل فيها قاضياً ففي سنة ثلاث وستين وثلثمائة كان والياً وقاضياً في واسط ، وتقلد قضاء نواح عدة ؛ منها المدائن ودرزيجان والبردان ، وقرميسين^(١) وغيرها ، وهو بهذا جمع بين فنين ، الأدب والقضاء بروح وهمة واحدة ، إذ كان من أعلام عصره ، مرموق المنزلة ، وقد روعيت هذه المنزلة في اختيار ابنه المحسن منصب القضاء وهو مايزال في شرح شبابه ، وبذلك يعد رمزاً شاخصاً ومثابة رصينة في دنيا الفكر والثقافة ولو رما استشفاف تاريخه المعرفي العريق وإنجازاته الكبيرة لتفجرت أمامنا سيول الفكر الإنساني الزاخر في شتى ميادين الأدب على تنوعه واختلاف فنونه ومشاربه ، إذ استطاع أن يؤصل لنفسه منهجاً خاصاً يوسم به ، وينماز باستقلاليته النوعية وإجراءاته الأسلوبية التي تبناها في أعلى درجات الوعي . إذ يهب نفسه للقراء أدبياً وشاعراً مرهفاً في نتاج ثر وفير العطاء مع مراعاة فنية لها تجليات ومهيمنات واضحة تسهم في رسم الصور وتبئير الأفكار بلغة رصينة يتحرك فيها المبدع بوساطة الارتدادات الزمنية الثلاثة ماضٍ ، وحاضر يجسد واقعاً معيشاً ، واستشراف لزمان مستقبلي .

لقد أفاد التتوخي من مؤلفات معاصريه ، فضلاً عن سابقيه ما أغنى به سماعه من جلسائه وأساتذته ، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على ازدهار حركة التأليف وقتذاك ، زيادة على الإبداع الفني ، فكتابه (نشوار المحاضرة)* وأخبار المذاكرة) ، إذ يقدم لنا عبر أخباره صورة لذلك العصر^(٢) ، ونجده يفتح على دلالات

(١) ينظر : معجم الأدباء : ١٨٤٥/٤ .

* ما تبقى الدابة من العلف ، ذكرت مع مادة النشر ، والنشر الرائحة الطيبة من المسك ، وإن أصلها فارسي (نشوار) ومعناها جرة الحيوانات المجترة ، وقد استعملها التتوخي بمعنى الحديث ، فقال : (طيب النشوار والأدب) و (حسن النشوار ورواية الأخبار) . وسماه التتوخي نشوار المحاضرة ؛ لأنّ النشوار ما يظهر من كلام حسن ، يقال : إنّ لفلان نشواراً حسناً ، وقدم كتابه للقراء ؛ لأنّه يشتمل على ماتناثره من أفواه الرجال ، وما دار بينهم في المجالس . ينظر : لسان العرب (نشر) ، والنشر الفني في القرن الرابع : ٣٨٨/١ ، وجامع

التواريخ : ٣٠١/١ ، ونشوار المحاضرة : ١٧٠-٦-٥/١ .

(٢) ينظر : الخبر عند المحسن التتوخي بين القص والتاريخ : ١٠٩ .

إحياءات توطر رغبة البوح لدى ذات المبدع ، ويمنحنا جوانب مهمة من حياة مؤلفه العلمية ، ويكشف عن ذاته المبدعة .

وكان عنوان كتابه (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) يستند إلى مفتاح تقاني يحس به السيميولوجي بنبض النص القصصي ، لما يحمله من بنية دلالية ذات بعدين ، الأول : صوتي ، والثاني : تركيب ، إذ يشكل إيماضاً يشع في فضاءات النصوص زيادة على توجيهه للقراءة كلها ، في اعتلائه صهوة النص إذ يسمح بنشر النور اللازم لتتبع الدلالات الحافة للنص^(١) ؛ فنشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة عنوان اقترحه المبدع ، ليضيف على النصوص صفتي الوضوح والإشراق ، وإن جوهر نصوصه يشي باندفاع البوح الفياض الذي يتقاطر صدقاً وإخلاصاً لسبر أغوار الذات ورؤاها ، فقد بدا المبدع شديد الالتصاق بعالمه مما يجعل الفصل بين الاحساس الذي كتبت به النصوص ومرموزاتها العميقة امراً عسيراً ، لذا فإن أهمية نصوص نشوار المحاضرة لا تأتي عبر مراحل متنوعة على الصعيد الإنساني وحيثياته المتصلة بالنتاج الأدبي .

توفي التتوخي في الخامس والعشرين من محرم سنة أربع وثمانين وثلثمائة للهجرة ببغداد ، بعد أن تحمل كثيراً من الشدة والاضطهاد وناله من الضرّ والجور والظلم ما لا طاقة لأحد به . ترك لنا ثلاثة كتب تعدّ من نفائس كتب المكتبة العربية، فهي صورة صادقة لعصره ، تحمل بين طياتها آلام المجتمع العباسي ومجده ، فهو كالفنان يصور الحياة أجمل تصوير ويضيف إليه من ألوانه الزاهية ، فيكشف الحقائق أمام قارئ آثاره كشفاً واقعياً لا غبار عليه ، فأدبه هو الحياة العباسية بما فيها من فرح وترح ، وبؤس وشقاء . فكان خير من عبر عنها بقلمه .

ويمكن إجمال ما ألفه من نتاج في الآتي :

- ١- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة : الذي كتبه في عشرين سنة ، أولها سنة ستين وثلثمائة ، والغاية من تأليفه أن يقدم للقراء ثقافة أدبية واجتماعية تحمل إليهم ألواناً من القصص والأخبار المجتمعة المفيدة ، أراد بها تحقيق

(١) ينظر : السيميوطيقا والعنونة (بحث) : جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٥ ، ع ٣ ، ١٩٩٧م : ٩٦ ، وعلاقات الحضور والغياب : ١٠٥ - ١٠٦ .

فكرة لطيفة وهي ((أن يدون تاريخ الأحداث التي تدور في المجالس على ألسنة الرواة ، ولم تدون في الكتب))^(١) ، إذ يعد النشوار حدثاً أدبياً رائداً استطاع أن يوحد أو يؤسس طريقة خاصة في أسلوب الكتابة النثرية ، إذن فهو يمثل رغبة التنوخي في نقل ذلك الواقع كما رآه .

٢- الفرج بعد الشدة : الذي كتبه في أواخر أيامه ، على أثر محن تعرّض لها ، وشدائد ابتلى بها ، ثم نجا منها عبر سبع وخمسين سنة من عمره ، وأخرجه في ثلاثة مجلدات ، أودعها أخباراً استلها من الكتب ، وأضاف إليها قسمًا من مسموعاته ، ومن مشاهداته .

٣- المستجاد من فعلات الأجواد : الذي مثل ردًا على ما كتبه الجاحظ في البخلاء على ما يبدو .

٤- ديوان شعر مفقود .

وقد أثر مُنجزه الإبداعي هذا في الذين جاؤوا بعده ، فظهرت كتب تأثرت بكتابه نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة . على سبيل المثال . وهي :

١- كتاب الأماثل والأعيان ، ومنتدى العواطف والإحسان : هلال بن المحسن بن إبراهيم بن هلال الصابي (٣٥٩ - ٤٤٨ هـ) .

٢- كتاب الربيع : غرس النعمة محمد بن هلال بن المحسن بن إبراهيم بن هلال الصابي (٤١٦ - ٤٨٠ هـ) .

(١) ظهر الإسلام : ٢٤١/١ .

الفصل الأول الراوي والمروي له

مدخل :

تقوم العملية السردية على ثلاثة عناصر أساسية : الراوي ، والمروي ، والمروي له ، لكي تحقق هذه العملية شرط التواصل الذي يبتغيه المؤلف ، وهذه العناصر هي التي تشكل عملية القص ، إذ لا بدّ من راوٍ يروي الحدث كفعل الأشخاص ويحكي عنهم ، وهو أمر يضع هذا الفعل في الزمن السردية ، وهو الزمن الواقعي الذي ينزاح عنه الراوي ، ويجب توافر عقد ضماني بين المؤلف والمتلقي عبر البنية النصيّة المتكئة على اللغة الأدبية التي تستمد فاعليتها من المغايرة والانزياح نحو الغريب المدهش ، من ذلك فإنّ النصّ الأدبي لا يتحقق إلّا بقدر تأمل اللغة والتصرّف بها ، وهذا يفترض تفسير الهياكل الثابتة للغة^(١) .

فالراوي والمروي له هما قطبا الإرسال والتلقي اللذان يشكلان مكونات النصّ الداخلية ، إذ تقوم هذه المكونات بتشكيل النسيج الدلالي والتركيب للصوص الأدبية ، بوصفه فعالية ترأسلية تقوم على البث والتقبل والإرسال والتلقي ، وبذلك تتحقق الأبعاد بين هذه الأقطاب^(٢) .

إنّ دراسة الراوي ضرورة إجرائية لفهم القصّة ، لا تقلّ أهمية عن دراسة المروي له ، فضلاً عن إسهام هذه العناصر في تحقيق خصائص البنية الإبداعية للنصّ السردية .

المبحث الأول

(١) ينظر : أساليب السرد في الرواية العربية : ٢٣٠ .

(٢) ينظر : التلقي والسياقات الثقافية ، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية : ١٠ .

الراوي

الراوي :

إنّ القصة لا تظهر إلاّ بوساطة أداة فنيّة تُقدّمها للمتلقّي ، وهذه الأداة هي الراوي الذي يتولّى عملية القصّ^(١) ، إذ لا توجد قصة من دون راوٍ ؛ لأنّ نقل الوقائع وتقديمها في قالب لغوي - شفاهي أو كتابي - يستوجب حضور هيئة تلفظ ، هي شخصية الراوي التي تقوم بالتعبير عن هذه الأفعال والأحداث العاجزة عن التعبير عن نفسها بنفسها ، فالشخصية الراوي تمثل بصوتها محور القصة ، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الراوي ليس دائماً هو المؤلف وإن كان قادراً على إخفاء نفسه وراء شخصية رئيسة تعبر عن رؤية العالم^(٢) .

وقد تحاشت الدراسات الحديثة الوقوع في الخطأ الذي وقع فيه الدارسون القدماء عندما كانوا يربطون النصّ بالمؤلف ، وينسبون إليه كلّ تبعات الحكّي ، محاولة التمييز بين ما هو خاصّ بالمؤلف ، وما هو خاصّ بالراوي انطلاقاً من أسس معرفية تخصّ المؤلف والنصّ معاً وهي تنطلق من أنّ هناك مسافة بين الروائي والراوي ، فهذا لا يساوي ذاك ، إذ إنّ الراوي قناع أو خيال يستتر خلفه المؤلف ليتحدث ويرى عبر هذا القناع ، وبذلك يكون الحديث والرؤية خاصّة بـ (أنا الراوي) وليست (أنا الكاتب) ؛ لأنّ الروائي عندما يقصّ لا يتكلم بصوته ، ولكنّه يفرض راوياً تخيلياً يأخذ على عاتقه القصّ ، ويتوجه إلى مستمع تخيلي أيضاً يقابله في هذا العالم .

فالمؤلف يتقمص شخصية تخيلية تتولى عملية القصّ ، وسُمّيت هذه الشخصية (الأنا الثانية للكاتب)^(٣) ، فهو في هذا السياق - أي الراوي - الوساطة بين القصة والمتلقّي ، وله حضور فاعل ؛ لأنّه يقوم بصياغة تلك المادة^(٤) ، على أنّ هذا الشخص الوساطة كيان سردي نصّي يبتكره المؤلف ؛ لذلك يشكل - في

(١) ينظر : Marjorie Boulton The Anatomy of the Novel : 28

(٢) ينظر : البنية السردية في شعر الصعاليك : ١٥٨ - ١٥٩ .

(٣) ينظر : بناء الرواية (سيزا قاسم) : ١٣١ .

(٤) ينظر : المتخيّل السردية : ٦١ .

منظورنا - الأداة الفعلية التي يحركها المؤلف بالطريقة التي يرتئها ، فالراوي وإن كان يمتلك حرية الانتقال الفضائي والرؤيوي داخل النص إلا أن هذا الانتقال مشروط برغبة المؤلف/صانع الراوي ومخترعه .

فالراوي منذ أن يستجد في النص السردي فإنه يتحول إلى عنصر دال ، أي أن المؤلف يحمله جزءاً من الرسالة الفكرية والعاطفية والجمالية التي ينبغي توصيلها للقارئ عبر النص ، كما أن القارئ يوظفه في تأويل هذه الرسالة أو في فهمها وفك رموزها ، مما يحملنا على النظر إلى الراوي على أنه عنصر من عناصر الدلالة إلى جانب كونه عنصراً من عناصر البناء^(١) ، فهو ((ذلك الوجدان الذي تترشح عبره أحداث القصة حتى يدركها القارئ))^(٢) .

وقد حظي الراوي ورؤيته باهتمام واسع وكبير من النقاد ، انطلاقاً من الإشارات المتفرقة والمتمثلة بأراء أفلاطون* ، وأرسطو ، وتمييزه بين السرد العادي والمحاكاة ، فالراوي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً برؤية تعبر عن موقفه اتجاه تلك العناصر ، ويكون متحكماً بكم المعلومات التي يبينها ودرجتها تبعاً لدرجة معرفة الشخصيات المشاركة في الحدث ، فكثرت المصطلحات المتعلقة به وبأساليبه ، نظراً لتعدد الزوايا التي يمكن النظر إليه عبرها في الدراسات المهمة بنظرية السرد . فقد صنف (فريدمان)^(٣) هؤلاء الرواة إلى ثمانية أصناف ، وهذه التقسيمات يكتنفها التعقيد ، وقد اختصرها الناقد (واين بوث) بثلاثة أقسام :

١- الكاتب الضمني : الذات الثانية للكاتب .

٢- الراوي غير الممسرح : هو الذي يشتبه علينا .

(١) ينظر : الراوي والنص القصصي : ٧٧ .

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٢٣٦ .

* قسّم أفلاطون الأسلوب الأدبي على : السرد عندما يباشر المؤلف في سرد الأحداث ، والمحاكاة عندما تتوب عنه إحدى الشخصيات فيتمصص تلك الشخصية في الكلام وفي الحركات ، ينظر : خطاب الحكاية : ١٧٨ .

(٣) ينظر : خطاب الحكاية : ١٩٩ .

٣- الراوي المُمَسَّرَح : وهو الشخصية التي تتداول الحكى وتعرض نفسها وتحدث بضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو باسم الكاتب مهما بدت متخفية^(١) .
وقد حدد (جان بويون) ثلاثة مستويات لعلاقة الراوي بما يرويّه معتمداً في تقسيمه على علاقة الراوي بالشخصيات .

- ١- الرؤية من الخلف : وفيها يعرف الراوي أكثر من الشخصية .
- ٢- الرؤية مع : في هذه الحالة يعرف الراوي نفس الأشياء التي تعرفها الشخصيات ، وهو لا يقدم لنا أيّ تفسير للأحداث ، ويستطيع الراوي أن يتتبع شخصية واحدة ، أو شخصيات عدة .
- ٣- الرؤية من الخارج : وتكون معرفة الراوي للأحداث هنا أقل من معرفة الشخصيات ، وهو يكتفي فقط بأن يصف لنا ما يرى ويسمع^(٢) .
ويرى أنّ هذه الرؤى ، الرؤية من الخلف يرمز لها (الراوي < الشخصية) والرؤية مع (بالراوي = الشخصية) ، أمّا الرؤية من الخارج فيرمز لها بـ (الراوي الشخصية) ، وفي ضوء هذا تتحدد بؤرة السرد ، فالأول قصّة معدومة البؤرة ، والثاني قصّة مبارة ، والثالث قصّة ذات بؤرة خارجية* .
إنّ علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات وكيفية رؤيته لها تلقي ظلالاً على مواقفه تجاه الأشياء ، فالإنسان لا ينقل الحدث كما هو ، إنّما ينقله كما شاهده هو وبالقدر الذي يستوعب من تفاصيله ؛ لذا يختلف الرواة عن عامة الناس في نقل الحدث الواحد^(٣) .

ومن هنا وبعد استقراء نصوص التتوخي نستطيع القول : إنّ التتوخي كان حاضراً في قصصه بوصفه راوياً مشكّلاً عنصراً مهماً من عناصر السرد ، ونسبة

(١) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٩١ - ٢٩٢ ، وتبئير الفواعل الجمعية في الرواية : ١٣٥ .

(٢) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ٢٩٠ .
* لمعرفة المزيد من التفاصيل عن الراوي ، ينظر : خطاب الحكاية : ١٧٧ - ٢١٨ ، وتحليل الخطاب الروائي : ٢٨٥ - ٣١٧ ، وشعرية الخطاب السردى : ٨٣ - ١٠٠ .
(٣) ينظر : البنية السردية في شعر الصعاليك : ١٦٢ .

حضوره تتفاوت من قصّة إلى أخرى ، لكن لا تكاد تخلو قصصه من حضوره بطريقة ما .

ويمكن إجمال القصّ وعلاقته بالراوي في نصوص التتوخي على وفق الآتي :

١- الراوي المشارك :

هو راوٍ داخلي ، يحكي من داخل المبنى السردى ، ويقدم رؤيته عبر إحدى شخصيات القصّة ، وغالبًا ما تكون الشخصية الرئيسة ، ويُسمى بالمُمتسرح (Dramatized Uarrator) ، أي أنّه راوٍ له دوره في النصّ إذا ساغ التعبير^(١) ، ويوجد هذا الراوي عندما تتلاشى المسافة بين الراوي والشخصية ، ويحدث نوع من التطابق والتداخل بينهما في المعرفة مما يحقق المشاركة الفعلية للراوي في السرد ، وبذلك فإنّ الراوي يعرف بقدر ما تعرفه الشخصية القصصية (الراوي = الشخصية) ، فلا يقدم للمروي له أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلّا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ، وتقدم لنا رؤية في هذه الحالة عن طريق ضمير المتكلم ، إذ تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجده في السيرة الذاتية ، في هذه الحالة تُنعت الشخصية بـ (الشخصية - الراوي)^(٢) ، إذ تلتحم (أنا الراوي) مع (أنا الشخصية) فيُقدّم الحدث عبر منظور ضيق نسبيًا على وفق المكان الذي يوجد فيه . ففي قصّة (وصيف كامه يحسن إلى أهل قم) يبدأ الراوي بالتحدث بضمير المتكلم : ((أنا رجلٌ من الديلم ، كنتُ سبيت في وقت كذا وكذا في الغزاة التي غزاهم فيها فلان الأمير ، وكان سنّي إذ ذاك عشر سنين أو نحوها ، فحملتُ إلى قزوين ، فاتّفق أنّ هذا الشيخ كان بها))^(٣) .

فالراوي في هذه القصّة يسرد الأحداث التي هو بطلها عن طريق (أنا الراوي) وهو يخاطب المتلقي بطريقة مباشرة (يا مشايخ قم) ، إذ اتّخذ الراوي من نفسه موضوعًا للسرد مستعينًا بضمير المتكلم الذي يعبر عن وجهة نظر شخصية واحدة

(١) . Bath ,wayna , I bid – g p.156 نقلاً عن كتاب : بنية النص الروائي ، خليل إبراهيم

: ٧٩ ، وينظر : تحليل النصّ السردى : ٧٩ .

(٢) ينظر : طرائق تحليل النصّ السردى الأدبي : ٩٢ ، وجاب لينتقلت : ٩٢ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٥٨/٨ .

فقط^(١) ، عارضاً ميله إلى الشخص الذي اشتراه : ((فاشتراني وحملني إلى قم))^(٢) ، ونلاحظ صوت الراوي ، وهو يستعين أحياناً ببياء المتكلم (اشتراني ، حملني ، أسلمني ، أجزاني ...) حيث أتاحت هذه (الياء) الحديث من الداخل ، وجعلته يتحرى بصدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي ، أو أمام المروي له ، فالراوي لا ينقل لنا إلا ما حدث معه ؛ لأنه حاضر ويؤدي دوره الأكثر التصاقاً بالشخصية القصصية ، كما أنّ من شأنه أن يؤثر فينا ويقنعنا بصدق التجربة بقوله : ((أنا في رقّ هذا الشيخ ، وأنا أسألكم الآن ، مسألته أن يبيعني نفسي))^(٣) .

ومن الممكن أن تجمع الشخصية بين كياني : البطل ، والراوي ، ((قال : فأكبر الرجل ذلك وقال : أنا عبد الأمير ، والأمير حرّ لوجه الله ، وأتجمل بولائه ، وافتخر أنا وعقبى بذلك))^(٤) ، فتحدث لنا ببساطة (أناه) عبر منظوره هو ، وحتى حين يعرض وجهات نظر آخرين مشاركين معه يعرضها عبر وجهة نظره هو ، فينقل البؤرة من داخله ويحملها إلى الآخرين ويعيد منظورهم بتقنية حكي الأقوال .

أمّا في قصّة (المعتضد والملاح القاتل) فيبدأ الراوي بـ ((كنّا حول سرير المعتضد ، ذات يوم نصف النهار ، وقد نام بعد أن أكل ، وكان رسمنا أن نكون عند سريريه ، أوقات منامه من ليل أو نهار ، فانتبه منزعجاً ، وقال : يا خدم ، يا خدم ، فأسرعنا الجواب))^(٥) ، يؤكد الراوي في هذا النصّ مشاركته بالأحداث عبر (كنّا ، رسمنا ، فأسرعنا ...) ، إذ استخدم ضمير المتكلم (نا) في صورة الجمع مؤكداً حضوره ومشاركته فيه ، فنحن لا نعلم شيئاً عن هذا الراوي عدا كونه مشاركاً في ذلك الحدث ، فهذا الضمير يُنسي القارئ المؤلف ؛ لأنه يذيب السرد في النصّ ، ويتحول المؤلف إلى مجرد إحدى الشخصيات التي لا تعرف من تفاصيل السرد

(١) ينظر : فن كتابة الرواية : ٢١ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٥٨/٨ .

(٣) نفسه : ٢٥٩/٨ .

(٤) نفسه .

(٥) نشوار المحاضرة : ١٢٥/٤ .

المستقبلية وأسرارها إلا بمقدار ما تعرفه الشخصيات الأخرى^(١) ، وهذا ما يؤكداه الراوي الذي لا يعرف قصة الملاح ، إذ يتحول الراوي إلى مروي له ويفسح المجال لشخصياته كي تخلق لذاتها المستوى المرموق داخل النص القصصي^(٢) . ((فقلنا : يا مولاي أوحى إليك ؟ فقال : رأيتُ في منامي كأنَّ شيخاً أبيض الرأس واللحية والثياب وهو ينادي : يا أحمد خذ أول ملاح ينحدر الساعة فاقبضْ عليه ، وقرره خبر المرأة التي قتلها اليوم وسلبها ، وأقمْ عليه الحدَّ))^(٣) ، فإنَّ الحوار المستخدم هو مباشر وبسيط وشخصياته معلومة للمروي له .

فالشخصية تبادر لتمارس ((دور الراوي ، أو أنَّ الراوي يقدم شخصية بضمير الأنأ))^(٤) ، كما لو أنَّ الشخصية تُلابسُ الراوي وتتكلّم بصوته ، فيقطع الراوي كلامه فاسحاً المجال للشخصيات لتتكلّم عبره مستعيناً بصيغ حوارية ذات دلالة وصفية يدير بها حواراته ، وهذه الصيغ حضرت في (قلنا ، قال) .

أمّا قصة (سرق ماله بالبصرة واستعاده بواسط) يبدأ الراوي بـ ((أورد عليَّ رجل غريب ، سفتجه بأجل * ، فكان يتردّد إلى أن حلّت ، ثمَّ قال : دعها عندك ، وأخذها متفرقة))^(٥) ، يبدأ الراوي بسرد الأحداث المشارك بها أو هو بطلها ، فيذكر الرجل الغريب الذي أورد سفتجة بأجل ليطالبه بتحصيلها متفرقة (دعها عندك ، وأخذها متفرقة) ، وقد أظهر الراوي صوت الرجل الغريب عند طلبه هذا ، وكذلك

(١) ينظر : في نظرية الرواية : ١٨٤ .

(٢) ينظر : حدود النصّ : ٩٧ .

(٣) نشوار المحاضرة : ١٢٦/٤ .

(٤) تقنيات السرد الروائي : ١٠٨ .

* سفتجة : أن تعطي مالا لرجل ، فيعطيك خطأ يمكنك من استرداد ذلك المال من عميل له في مكان آخر ، وإذا كان الخط يشترط أداء المال في وقت مؤجل فهي سفتجة بأجل ، ينظر : تاج العروس (سفج) ، والمعجم الوسيط (سفج) .

(٥) نشوار المحاضرة : ٢٢٢/٨ .

عندما أبدى إعجابه بقفل محله : ((أرى قفلك هذا وثيقاً ، فقل لي ممّن ابتعته ، لابتاع مثله))^(١) .

والراوي ينقل لنا ما يشاهده ، فيصف لنا عندما عاد إلى دكانه ذات يوم ، ولم يجد الدراهم يروي حواره مع غلامه بغية الكشف عن كيفية ضياعها ، ويعكس في أثناء ذلك وجهة نظر الشخصية ، فمثلاً الغلام غير متهم ؛ لأنّه يثق بأمانته فهو يقول : ((فقلت لغلامي وكان غير متهم عندي))^(٢) ، فالراوي هنا يعكس رؤيته من منظور ضيق ، إذ لا نستطيع أن نرى إلا ما يراه هو (أي الراوي) مانحاً المتلقي أكبر مقدار ممكن من الإحساس بالمشاركة في القصة ، فيكون لدينا إحساس مرهون بمعاناته ، فلا نستطيع الحركة إلا عن طريق هذه الرؤية التي يعكسها لنا ، ولا ننقل إلا إلى الأماكن التي يتوجه إليها ، من المحل إلى الصانع فالخروج من الضيعة وركوب السميرية ونزوله الخان ، ثم اكتشاف بيت الرجل عن طريق القفل ، ويبدأ في مراقبته حتى انصرف القيم وفتح الباب بمفتاحه وأخذ الكيس ، وأقفل البيت وعاد ، فيقول : ((ورصدت البيت حتى انصرف القيم ، وقمتُ ففتحتُ القفل بمفتاحي ، فحين دخلت البيت وجدت كيسي بعينه ملقى فيه فأخذته وخرجت ، وقفلت البيت وتركته))^(٣) .

إنّ قيام الراوي بدور الشخصية أدى إلى رفع جميع الحواجز بين الراوي والمتلقي ، وخلق عنصر التشويق بجعل المتلقي يتفاعل مع الأحداث .
أمّا قصة (ابن الجصاص يتحدث عمّا سلم من أمواله من المصادرة) فيستهلها الراوي بقوله : ((كنت يوم قبض عليّ المقتدر جالساً في داري ، وأنا ضيق الصدر ، وكانت عادتي إذا حصل مثل ذلك أن أخرج جواهر كانت عندي في درج معدّة

(١) نفسه .

(٢) نفسه : ٢٢٣/٨ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٢٥/٨ .

لمثل هذا من ياقوت أحمر ، وأصفر ، وأزرق ، وحبًا كَبَّارًا ، ودرًّا فاخرًا ، ما قيمته خمسون ألف دينار ، وأضعه في صينية وألعب به حتى يزول قبضي))^(١) .

الراوي في هذا النصّ هو البطل الذي يعمد إلى إقناع القارئ بصدق تجربته ، فيروي من وجهة نظره ، إذ يتولى مهمة سرد الخبر والمباشرة في الحكي وينطلق من الفضاء الزماني والمكاني ، وهو زمن المقتدر وجلوسه في بيته، إذ إنّ توظيف ضمير السرد الذاتي (أنا الراوي) مكّنه من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور ، والمسافة الزمنية هي مسافة التحوّل والانتقال لشخصه محدودة بأحداث جرت وهو ما دفعه إلى أن يروي عن نفسه^(٢) ، فينقلنا إلى أعماقه فهو ضيق الصدر ، وغالبًا ما يؤكد عادةً يمارسها دائمًا ، وهي إخراج الجواهر من الدرج ووضعها في صينية ليلعب بها حتى يزول قبضه ، واللعب بالجواهر دلالة توحى بتغليب القيم الماديّة . وينقلنا الراوي في إطاره المكاني مع الصوت المسموع المتمثل بالزعقات والمكروه : ((إذ دخل الناس بالزعقات والمكروه))^(٣) ، ثمّ ينقلنا معه نقلةً زمنية بعد خروجه من السجن ، إذ يعود لداره ويتساءل عن بقاء اللؤلؤ ، فالراوي محدود العلم بقوله : ((تُرى بقيّ منه شيء ؟ ثمّ قلت : هيهات ، وأمسكت))^(٤) ، فالراوي لم يكن يأمل وجود اللؤلؤ ، ولكنّه عاد مع غلمانه ليبحث عنه في البستان فوجدوا جميع حبات اللؤلؤ من دون أن تُفقد واحدة .

إنّ إفراح المجال لإحدى الشخصيات بأن تروي ما حدث لها يزيح مقدارًا كبيرًا من الوهم للمتلقّي بواقعية الأحداث بما أنّه يسمعها من الشخصية مباشرة فكأنّما يشاركها في همومها وأحزانها ويصحبها في مغامراتها .

وهذا ما وجدناه في قصّة (تاجر يتمدح بتجسسه على رسائل التجار) ، إذ يحدثنا الراوي بضمير (الأنا) عن شعوره بالضيق لسبب لا يعرفه ، فيذهب إلى بستان

(١) نفسه : ٢٣١/٧ .

(٢) ينظر : شعرية الخطاب السردى : ٨٩ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٣١/٧ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٢٣٢/٧ .

* فيج : الساعي الذي يحمل الرسائل ، ينظر : لسان العرب (فج) .

له على نهر عيسى ؛ ليتفرد بنفسه فيلتقي قرب بستانه بفيج* معه كتب قادمة من الرقة ، فيكشف عما يدور في نفسه قائلاً : ((فتتبع نفسي ، أن أقف على كتبه ، وأخبار الرقة وأسعارها))^(١) .

استعمل الراوي ضمير المتكلم في مناجاة البطل نفسه ، وانماز هذا الضمير بنقل القارئ مباشرة إلى عقل الشخصية ؛ للعلاقة الحميمة نفسها بين ضمير المتكلم والشخصية ، وهذا الحوار الصامت قد أضفى نوعاً من التركيز على باطن الشخصية ، وما يدور في خلد البطل ، ولكي ينفذ ما كان يدور في ذهنه عرض عليه المبيت في بستانه ؛ ليستريح ليلته موكلاً أحد غلمانه بسرقة كتبه وإحضارها له فيقرؤها ويعلم ما فيها من دعوة للتجار بالتمسك بالزيت ؛ لأنه غلا عندهم ويصونهم بحفظ ما في أيديهم ، وعن طريق ذلك تتجلى شخصية الراوي (الأنا) عندما يبعث وكلاءه لشراء الزيت ، فيقول : ((فمضوا فلما كان العشاء جاءني خبرهم بأنهم قد ابتاعوا زيتاً بثلاثة آلاف دينار فكتبت إليهم بقبض ألوف دنائير أخر ، وشرى كل ما يقدرون عليه من الزيت [...] وجاءتني رقعة أصحابي بأنهم ابتاعوا زيتاً بأربعة آلاف دينار وأنه قد تحرك سعره لطلبهم إيّاه ، فكتبت بأن يبتاعوا كل ما يقدرون عليه ، وإن كان قد زاد))^(٢) .

وبهذا النص نجد أنّ الراوي كان متتبع الأخبار لحدود علمه ، وكان على معرفة لتقلبه مع الوكلاء في بيعهم وشرائهم .

وفي قصّة (يا قديم الإحسان) يروي لبيد العابد معاناته مع زوجته التي اقترن بها بعد موت مولاه - فهو مملوك رومي - فينقل لنا الراوي معاناته : ((إنّي رأيت يوماً حيّة وهي داخلة إلى جحرها فانثنت عليّ فنهشت يدي فشلت ثم شلت الأخرى بعد مدة ، ثم زمنت رجلاي واحدة بعد أخرى ، ثم عميت ، ثم خرسْتُ))^(٣) .

إنّ المشاعر المنبثقة من داخل الشخصية القصصية لا تبدو ملائمة إذا لم يلاحقها البطل ذاته ، وضمير (الأنا) هو الأقدر على وصف المشاعر الداخلية

(١) نشوار المحاضرة : ٨٠/٣ .

(٢) نفسه : ٨١/٣ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٨٧/٢ .

المستتبطة وإبراز دقائقها ، فنجده ذا قدرة واضحة على إذابة الفروق الزمنية السردية بين الراوي والشخصية والزمن جميعاً ، إذ كثيراً ما يستميل الراوي نفسه في هذه الحال إلى شخصية كثيراً ما تكون مركزية^(١) ، فسرعة إيقاع الآلام داخل (البعد العابد) تتطلب سرداً من داخل الحدث براوٍ مشارك داخلي ، وسرعة الإيقاع الشعوري تتسج مع (الأنا) فينقلنا الراوي الذي فقد جوارحه إلاّ السمع فلم يستطع حتى الإشارة ؛ لذلك يجسّد هذه المعاناة بقوله : ((وكنت طريقاً على ظهري لا أقدر على إشارة ولا إيماء فأسقى وأنا ريّان ، وأترك وأنا عطشان ، وأطعم وأنا ممتلئ ، وأفقد الطعام وأنا جائع ، لا أدفع عن نفسي ولا أقدر على إيماء بما يفهم مرادي منه))^(٢) .

تحدث الراوي بضمير المتكلم ليسرد للمروي له ما جرى له محاولاً إقامة مسافة زمنية فاصلة بينه بوصفه راوياً للخبر من جهة ، وكشخصية رئيسة في تسيير الأحداث من جهة أخرى ، فكان في جزء أساسي من مادته الحكائية يعتمد إلى التفصيل فيما وقع له ، فالراوي ما يزال يردد (الأنا) مؤكداً استعماله ضمير المتكلم ممثلاً لضمير السرد ، وهو ضمير حميمي قريب ، يلغي الفواصل بين الراوي ومرويّه^(٣) ، فالراوي عندما يلتزم باستخدام هذا الضمير يخرج عن حدود النفس ؛ لأنّه أسير هذا الواقع وتكون رؤيته داخلية ، فهو يروي عن تفكيره وشعوره لحظة الحدث ((لا حيّ فيرجى ، ولا ميّت فينسى))^(٤) ، والراوي ينقلنا إلى أعماق نفسه فلا يسمع إلاّ ما يبكيه ويحزنه لنعيش آلامه ، ويدعائه الله تتحقق النجاة ، فترى عبر عينيه وإحساساته اللحظات التي بدأ يتخلص فيها من آلامه بسكونه أولاً ، ثم حركة يديه ورجليه ونزوله عن السرير ، ثم خروجه إلى الدار ليردّ قوله : ((يا قديم الإحسان

(١) ينظر : في نظرية الرواية : ١٨٤ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٨٧/٢ - ٢٨٨ .

(٣) ينظر : الراوي التقريبي والراوي الإبعادي في أدب الكاتبة الأردنية (بحث) ، رفقة دورين ،

مجلة عمّان ، الأردن ، ع ١٦ ، س ٢٠٠٢ : ٥ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٢٨٨/٢ .

بإحسانك القديم))^(١) . فقد أشعرنا الراوي بأننا نقف أمام سيرة ذاتية ، حين اكتفى بالإخبار عن دائرة نفسه فهو يعيشها ولم يخرج عن حدودها .

إنّ استخدام ضمير المتكلم (أنا) يزيد من قدرة الذاتية في التصوير التي تضيف على الصياغة السردية قدرًا من الشاعرية المتدفقة ؛ لأنّه يلتزم بمنظور داخلي ينطلق من وعي الشخصية التي يتقمصها .

فالراوي في النصوص السابقة ذو معرفة محدودة ؛ لأنّه لم يطلع على مكونات تلك الشخصيات الموصوفة ، بل ركّز على الجانب الخارجي فيها ، ولم تتحكم في السرد وجهات نظر متعددة ، فقد سيطرت وجهة نظر الحاضر على الماضي ، وظلّت وجهة نظر الكلّ هي المحرك للسرد ، والسماح لبعض الشخصيات بأن تمسك زمام السرد فهي خصيصة فنية تدلّ على توظيف تقنيات السرد والكشف عن جمالياته والمعرفة بخفاياه وأسراره .

٢- الراوي الشاهد :

وهو راوٍ خارجي للحوادث ، يرويها وقد يلقي عليها بعض الضوء مفسرًا من دون تدخل مباشر منه ، وهو راوٍ حاضر يروي من الخارج ، إذ يقف خارج منظومة الحكّي ، فمهمته تقتصر على رصد الحوادث ، والأشخاص ، والمكان ، وتتبع ما يجري ، شأنه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل تلتقط صورًا للمشاهد من زاوية معينة^(٢) ، من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصوره ، ومن هنا وصف هذا اللون من الرواية بأنّه تقنية آلية ، فهو بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر ، وبمنزلة الأذن التي تكتفي بنقل ما تسمع من دون تخطّي حدود ذلك أو تجاوزه^(٣) .

والراوي الشاهد يقف على مسافة من الشخصيات ، وهو من النوع غير المشارك ، وإن شارك في الحدث بصورة ما فدوره هامشي لا يذكر ، بل يمكننا القول بأنّ مشاركته هي مشاركة رمزية ، والأحداث تقع أمامه من دون أن يسعى للمشاركة

(١) نفسه .

(٢) ينظر : بنية النصّ الروائي : ٨١ - ٨٢ .

(٣) ينظر : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : ٩٨ .

فيها ، كما يحرص على أن يظل على مسافة تتيح له أن يكون محايداً قدر الاستطاعة ، وبذلك يكون ظهور الراوي في الأحداث باهتاً ومتقطعاً ، أو يكون بلا ملامح محددة^(١) .

وقد تجلت صورة الراوي الشاهد في قصّة (هنديّ يقتل فيلاً بحيلته من غير سلاح) ، إذ تتجلى صورة الراوي الشاهد على الأحداث ، لكنّه غير مشارك بها ، وقد عكس مشاهدته للأحداث بمواقف متعددة منها : ((كنتُ ببعض بلدان الهند))^(٢) وفي أثناء السرد يقول : ((أخرج الملك الجيش ليلتقيه ، والآلات ، وخرجت العامّة تنتظر دُخولَه ، فخرجتُ معهم))^(٣) ، وبهذا القول يعلن انتماءه للأحداث ثمّ يقول : ((فلما بَعُدنا في الصحراء [...] والناس يرونه ، وأنا فيهم))^(٤) وهذا يؤكد مشاهدته لما سيحدث . وفي نقل الصورة التي وصلت إلى الملك عن الهندي الخارجي بقوله : ((وحُدّت بالصورة))^(٥) فقد بنى الفعل للمجهول وهو لم يكن شاهداً للحدث ولم يعلم بمن أخبر الملك ، لكن ما يعلمه فقط هو وصول الخبر ؛ لأنّه يبئّر من الداخل .

وفي قصّة (ألى على نفسه أن لا يأكل لحم فيلٍ أبداً) ، فالراوي يتحدث مشيراً إلى ساحل لا يعرف أين هو ، ولا ما هو بعد أن تحطم المركب الذي كان يقلّه وجماعة من المسافرين ، فأوصلهم التيار إلى هذا المكان وينقل لنا الحوار الذي دار بينه وبين الجماعة أنّ الله خلّصهم من هذا المكان ، إن ندع له شيئاً ، وتفرقوا بعد ساعة يطوفون تلك الأرض يبحثون عن شيء للأكل فوقعت أعينهم على فرخ فيل في نهاية السمن فأخذه أصحابنا واحتالوا فيه حتى ذبحوه وشووه ، وقالوا : تقدّم فكل ، فقلت : منذ ساعة تركته لله ﷻ ولعلّ ذلك الذي جرى على لساني من ذكره إنّما هو سبب موتي ؛ لأنّي لم آكل منذ أيام شيئاً ، ولا أطمع في شيء آخر آكله ، وما

(١) ينظر : القصّة العربية .. عصر الإبداع : ١٤٠ .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٠٨/١ .

(٣) نفسه .

(٤) نفسه : ١٠٨/١ - ١٠٩ .

(٥) نفسه : ١٠٩/١ .

يراني الله أنقض عهده ، فكلوا ، واعتزلتهم ، فأكلوا وناموا ، وأقبل الليل ففترقوا في مواضعهم التي كانوا يبيتون فيها ، وأويت إلى أصل شجرة كنتُ أبيت عندها^(١) .

ويواصل الراوي سرده بعد حينٍ من الزمن ((فإذا بفيل أقبل من الموضع الذي استخرجنا منه الفرخ وهو ينعر))^(٢) ، فالراوي يجعل بؤرته من الداخل ، فباحثاله هذا المكان تمكن من مشاهدة ما عمله الفيل ((فجاء الفيل وجعل يقصد واحدًا واحدًا فيشمّه من أول جسده إلى آخره فلم يبقَ منه موضع إلاّ شمّه ، فرفع إحدى قوائمه فوضعها على الرجل حتى يفسّخه وإذا علِمَ أنّه قد تلف رفع قائمته وقصد الآخر))^(٣) ، وهذا المشهد الذي رسمه الراوي هو ما شهدته من زاوية رؤيته ، ونلاحظ أنّ هذا المشهد نفسه يتكرر مع الآخرين إلاّ أنّه ينجو ، والراوي في هذا المشهد جالس منتصب يشاهد ما يجري ، وبهذا نقل الراوي الظاهر المادي في حدود الرؤية والسمع ، ويدخل مشاركًا حين يتبادل الحوار مع جماعته ، ولكن في لحظات صراع الفيل مع جماعته اكتفى بدور الراصد للحدث عن بُعد مستندًا إلى وسيلة تقنع القارئ بصدق القول ، ونلاحظ عبر هذا المقطع السردى أنّ الراوي استعمل ضمير المتكلم (أنا) بصورة كبيرة وواضحة فكان له أثر كبير في إضفاء الصدق والواقعية على النصّ ، كما أنّ استعمال ضمير المتكلم أدى إلى تضخيم ذات الراوي ، إذ كلّ الأحداث والمواقف تمرّ عبر وعيه ، فلا صوت إلاّ صوته ، ولا شيء يخرج عن وعيه .

أمّا في قصّة (تاجر يتحدث عن صفقة عقدها وراء باب الأبواب) فيخبرنا الراوي الذي يتكلم بضمير (الأنا) عن سفره إلى باب الأبواب ، وهو يملك متاعًا يريد بيعه ، وعندما يصل إلى الأرض يبدأ بوصف أهلها وصفًا خارجيًا ويذكر أنّ لغتهم غير الفارسية والتركية ، وهو لا يعرفها وهم يتعاملون بالأمّعة والأغلب الغنم ، ولا ورق ولا عين* في بلادهم .

(١) ينظر : نشوار المحاضرة : ١٩٥/٣ - ١٩٦ .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه : ١٩٧/٣ .

وعندما يصل إلى ملكهم ينقلنا معه في الحديث : ((فعرضتُ عليه ما معي ، فاستحسن منه ثوب ديباج كان معي منقطاً فسألني عن ثمنه ، فاستمت ما لا كثيراً))^(١) ، ويسمعا الراوي الحوار الذي دار بينهما عن كيفية الاتفاق على البيع والشراء ، ولا سيما أنَّ الملك لا يتعامل بالفضة والذهب ((لا ورق في بلادهم ولا عين))^(٢) ، فقرّر الملك إعطاءه عن كلّ نقطة شاة ، والراوي ينقل ما يشاهده بعينه فكّر الملك ساعة من دون دخول الراوي إلى فكره حتى توصّل إلى حلّ يكشف عنه عن طريق المترجمين ، وهو إحضار حجارة ، وحصى صغيرة توضع على نقط الثوب بعد بسطه ، وبعدد الحجارة يُدفع شياه ، فالراوي لا يكشف إلاّ حدود مشاهدته فيقول : ((وكان له ترجمانان يكلم أحدهما بلغته فيكلم الترجمان ترجماناً آخر بلغة أخرى ، فيكلمني ذاك بالفارسية فأفهم))^(٣) .

وهذا بدوره يؤدي إلى حقيقة أنَّ الراوي لا يتقن اللغة التي يتحدث بها الملك ويكشف هذه الحقيقة عن طريق المترجمين الذين يفسرون كلام الطرفين ، وما يدعم هذا الأمر إعجاب الراوي بفطنة الملك فيتجه بكلامه للمترجمين قائلاً : ((قولوا له : ما انصرف إلى بلدي بشيء أحسن من فطنة الملك لاستخراج هذا ، فكيف وقع له هذا وهو لا يلبس مثله وأنا تاجر وما وقع لي ولا لجميع أهل مملكته ؟))^(٤) ، فالراوي وجّه كلامه مباشرة للمترجمين الذين بدورهم يوجهون الكلام للملك ، ولم يوجه كلامه للملك نفسه .

لقد صوّر لنا الراوي تجارته عن طريق مكان ثابت التقى به مع الملك ، فهو لم ينقل لنا إلاّ ما رآته العين وسمّعه الأذن .

* الورق : الفضة ، ينظر : لسان العرب (ورق) ، والعين : الذهب ، ينظر : لسان العرب (عين) .

(١) نشوار المحاضرة : ٣٦٠/٢ .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه : ٣٦١/٢ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٣٦١/٢ .

والراوي العليم المحايد يكثر من الحديث عن الأشخاص ، لكنّه لا يتكلم عن نفسه أبداً ، فكأنّه موجود وغير موجود في الوقت ذاته ، وما يرويّه هو الدليل على وجوده .

٣- الراوي العليم الغائب :

هو الراوي (كليّ العلم) الذي يعتمد على الرؤية الخارجية ، والرؤية هي : ((وجهة أو وجهات النظر التي يتمّ وفقاً لها عرض الوقائع والمواقف))^(١) من قبل الراوي ، وتتماز الرؤية الخارجية بأنّ الراوي فيها يكون عالماً بكلّ الأحداث ملماً بنفسية الشخصيات خبيراً بما يجري في ضمائرهم ، يعلم عن شخوص القصة أكثر مما تعلم هي عن نفسها ، إذ نجده قادراً على تحليل ما يحدث في القصة ولا يحدّه في ذلك الزمان أو المكان^(٢) ، موظفاً ضمير الشخص الثالث (الهو) ، ويرى ميشال بوتور : ((أنّ هذا الضمير يشير إلى أنّ الغزلة التاريخية قد نمت ، وأنّ ما يقدمه هو الشكل النهائي لما يمكن أن يقال))^(٣) ، فالراوي يتوارى خلف هذا الضمير ؛ لكي يقدم سرداً حول شخص معين .

وتتجلّى صورة الراوي العليم في قصّة (بين ابن أبي البغل عامل أصبهان وأحد طلاب التصرف) التي بدأت بقوله : ((دخل إليه شيخٌ قديمٌ من بغداد ، بكتبٍ من وزير الوقت [...] فسلمّ وجلس ، وأوصل الكتب ، وصادف منه ضجرًا وضيق صدر))^(٤) .

يحتل الراوي منذ البدء موقعه خارج الأحداث ، ويقدم رؤية خارجية يلاحق عن طريقها الأحداث من الخارج في سرد موضوعي حيادي ، إذ ((ينتقل في الزمان

(١) المصطلح السردى : ٢٤٥ .

(٢) ينظر : القصّة القصيرة ، النظرية والتقنية : ٨١ ، والمنظور الروائي بين النظرية والتطبيق (بحث) ، إبراهيم جنداري ، مجلة الموقف الثقافي ، السنة الثانية ، ع ٤٤ ، س ٢٠٠٣ : ٨٤ ، وعناصر القصّة في الشعر العباسي : ١٥٩ .

(٣) استخدام الضمائر في الرواية (بحث) ، ميشال بوتور ، مجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الثقافة والإعلام - العراق ، ع ١ ، س ١٩٨٩ : ٥٩ ؛ وتحليل النص الشعري : ٩٨ .

(٤) نشوار المحاضرة : ١٥٢/٢ .

والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشقّ قلوب الشخصيات ويغوص فيها ، ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات ((^(١)) فهو يخبرنا بدخول الشيخ على ابن أبي البغل حاملاً إليه إضبارة عظيمة ، وقد استقبله بضجرٍ وضيق صدر طالباً منه قراءة الإضبارة لكنّه يتفاجأ برّدّة فعله : ((قد والله بُلينا بكم يا بطّالين * ، كلّ يوم يصير إلينا منكم واحد يريد تصرّفًا ، لو كانت خزائن الأرض إليّ لكانت قد نفدت))^(٢) .

ويواصل الراوي علمه عبر جلوس الشيخ وصمته مستمعًا لقول ابن أبي البغل في مجلسه ، ثمّ قيام الرجل وقوله : ((أحسن الله جزاءك ، وتولّى مكافأتك عنّي بالحسنى ، وفعل بك وصنع))^(٣) ، فما زال الراوي يتتبع خطوات الرجل ويخترق معه الجدران ، فهو قادر على نقل كلّ حديث بين اثنين .

ويواصل الراوي هيمنته على الرؤية باستماعه لما يدور بين الرجل وابن أبي البغل ، عندما أسرف الرجل في شكره والثناء عليه وولّى منصرفًا ، فيطلب ابن أبي البغل أن يُردّ من خرج ، فيقول له : ((هو ذا تسخر مني وعلى أيّ شيء تشكرني على إِيّاسي لك من التصرّف ، أو على قطع رجائك من الصلة ، أو على قبّيح ردّي لك عن الأمرين ، أو تريد خداعي بهذا الفعل))^(٤) .

إذ يتحول الراوي من العليم إلى راوٍ يعرف أقلّ من الشخصية ، أو إنّه راوٍ يُخفي علمه بما يعلم من أجل التشويق وانتظار اللحظة الحاسمة للإعلان عن علمه حين يردّ الرجل : ((لم أشكرك إلّا في موضع الشكر ؛ لأنّك صدّقّتي عمّا لي عندك في أول مجلس ، ففتنّقت عُنّقي من ذلّ الطمع ، وأرْحُتني من التعب بالغدوّ والرواح إليك ، وخدمة من استشفع بهم عليك ، وكشفت لي ما أدبّر به أمري وبقية نفقتي معي ، ولعلّها تقوم بتجمّلي الذي أتجمّل به إلى بلد آخر فإنّما شكرتك على هذا ،

(١) المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق : ٨٤ .

* البطالين : الظالمين ، والظلم نقيض الحق ، ينظر : لسان العرب (بطل) .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٥٣/٢ .

(٣) نفسه .

(٤) نشوار المحاضرة : ١٥٣/٢ .

وعذرتك فيما عاملتني به))^(١) ، ويبقى الراوي مهيمناً على أحداث القصة حتى لحظة شعور ابن أبي البغل بالخجل مما عملَه مع الشيخ معتذراً إليه وأمر له بصلة يأخذها معه .

وفي قصة (البابونية في الهند)^(٢) يبدوها الراوي العليم بالحديث عن قوم البابونية وطباعهم ، ثم ينتقل من الاستهلال إلى الحديث عن رجل من البابونية ، قبض في طريق سفر على رجل لقيه منفرداً من التجار ، فطالبه بشراء نفسه فوافق الرجل على أن يحضر الأموال من داره ، وبهذا تابع الراوي العليم الرجل والبابوني بالسير حتى وصلا قرية الجبارية ، وهنا احتال الرجل على البابوني بدخوله مستجيراً إلى بيت الجباري ، وهذا ما صرّح به الراوي العليم بقوله : ((فحين حصلا فيها فطن التاجر في الحيلة في الخلاص ، وقد كان عرف مذهب الهندي في الجبارية))^(٣) ، فالراوي العليم يخترق فكر التاجر ، ويدرك دواخله وفطنته في الحيلة ويتابع دخول التاجر إلى بيت الجباري ، وسماع الحوار الذي دار بينهما ، وكذلك الحوار الذي دار بين البابوني والجباري ، وعن طريق هذا الحوار وصلا إلى قرار تبادل التاجر في الصحراء ، والراوي يرينا الشخصية عن قرب وكأننا نعيشها ونتعامل معها ، ثم ينتقل الوصف والحديث من بيت الجباري إلى الصحراء بوساطة الحيلة التي دلّت على ذكاء التاجر ، استطاع الجباري القضاء على البابوني ، فينجو الرجل ويعود إلى داره . فحركة الراوي مع الشخصيات كانت في أماكن مختلفة ، ودلّ هذا على معرفته الشمولية التي حالت بينه وبين التمرّك في موقع من المواقع عند ثنّيات السرد بحيث تتعدد الزوايا التي ينظر منها ومن هنا تبدو وجهة النظر متاحة .

وتظهر هيمنة الراوي العليم في السرد في قصة (اللس والعجوز الجلدة)^(٤) إذ يبدأ الراوي بوصف الشخصية مهيمناً المروي له لتلقي الوصف ، فهي عجوز صالحة كثيرة الصيام والقيام ، وهو وصفٌ وُظّف لخدمة الحدث الذي يستند إليه الراوي

(١) نفسه : ١٥٤/٢ .

(٢) ينظر : نفسه : ٢١٨/٨ .

(٣) نفسه : ٢١٩/٨ .

(٤) ينظر : نشوار المحاضرة : ٣٣٩/٢ .

للإشارة إلى طبيعة الحدث القادم ، والراوي يعلم الأحداث اللاحقة ، ثم ينتقل ليفرض هيمنته على الابن المُنْهَمَك في الشرب واللَّعب ، ويصفه بالتشاغل في دكانه أكثر النهار ، فلا يعمل ويُمضي وقته في اللهو ، فالراوي يصف أفعال الشخصية الخارجية لتكون الدليل على مشاعرها وأفكارها الداخلية ، ثم يمضي الراوي مع الابن في عودته عشياً إلى منزله وتخبئة الكيس عند والدته ، وينقل الراوي الرؤية إلى أحد اللصوص الذي يرصد الدار ويراقب الابن من دون علمه ((فعين بعض اللصوص على كيسه ليأخذه ، وتبعه في بعض العشايا ودخل وراءه إلى الدار وهو لا يعلم فاختم فيهما وسلم هو كيسه إلى أمه وخرج وبقيت وحدها في الدار))^(١) .

ثم ينقل الرؤية إلى داخل منزل العجوز ، فيصفه وصفاً هيكلياً عاماً يكتفي عنده بتسمية الأشياء من دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها^(٢) باب الحديد الذي تجعل كيسها القماش وكل ما تملك فيه ، الكيس الذي خبأته خلف الباب في تلك الليلة ، ثم ينتقل الراوي ليتابع جلوس العجوز وإفطارها ، ثم يستمع إلى صوت اللص ، فالراوي يعلم أكثر مما تعلم به الشخصية (اللس) عندما يتحدث إلى نفسه: ((هذه الساعة تفر ، وتكسل ، وتنام ، وأنزل فأفتح الباب وأخذ الكيس والقماش))^(٣) .

فبعد سماع الصوت الذي لم يصدر بصوت مسموع استطاع الراوي أن يصوغ الصوت المسموع بأسلوبه الخاص ، فيمتزج بذلك صوتان بالجملة في آن واحد هما صوت الراوي الخارجي وصوت الشخصية ، وبذلك استطاع الراوي أن يدخل إلى ذهن الشخصية والكشف عن المصادر السرية للأفعال بقوله : ((فظن اللص أنها تُصلي العنمة * وتنام))^(٤) .

(١) نفسه .

(٢) ينظر : بناء الرواية (سيزا قاسم) : ٩١ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٣٣٩/٢ .

* العنمة : عتمة الليل : وهي ظلامه ، وسُميت عتمة لتأخر وقتها وهو الثلث الأول من الليل

بعد غيبوبة الشفق ، ينظر : غريب الحديث (عتم) ، والصاحح (عتم) .

(٤) نشوار المحاضرة : ٣٣٩/٢ .

إنّ مكان الظنّ الشعور والإحساس ولا يمكن التصريح به إلاّ أنّ طبيعة الراوي العليم بكلّ شيء أن يمتلك خيوط السرد بيده ، ثمّ تنتقل إلى حيرة اللصّ وخوفه من إدراك الصباح بقوله : ((وتحيّر اللصّ ممّا نزل به ، وخاف أن يدركه الصباح ولا يظفر بشيء))^(١) ، ثمّ ينتقل الراوي ليصوّر الحيلة التي لجأ إليها اللصّ لإفزع العجوز ، وعلى الرغم من ذلك فالعجوز فطنت لحركته ولم تعلن عن فطنتها ((ففطنت لحركته وأنه لَصّ فلم تُره أنّها فطنت))^(٢) ، وعلى الرغم من أنّها لم تظهر المعرفة فإنّ الراوي سجّل الفزع الذي أصابها مُظهرة أنّها ضَعُفَتْ وَغَشِيَ عليها من الجزع عندما قالت : ((مَنْ هذا ؟ بارتعاد وفزع شديد))^(٣) ، ولم يكتفِ الراوي بذلك وإنّما سجّل خوفها عن طريق الحوار الآتي : ((فقال اللصّ : ما أرسلتُ لقتله ، فقالت : فما تريد ؟ وبما أرسلت ؟ قال : آخذ كيسه ، وأولم قلبه بذلك ، فإذا تاب رددتهُ إليه ، فقالت : شأئك يا جبريل وما أمرت ، فقال : تتحيّ من باب البيت))^(٤) . فالراوي وجد سبيله في حركة الزمن السردية ، ومنه علاقته كراوٍ بما يروي ، وحضور الشخصيات وأصواتهم مباشرة (الحوار) وحرصه على نقل ما تقوله هذه الشخصيات من وجهة نظره الخاصّة لتوليد الأثر الواقعي ، فهيمنة الراوي على السرد جعلته يدرك الحيلة التي صدرت من العجوز بتظاهرها بالضعف والغثيان ، وبهذه الحيلة أدخلت اللصّ إلى البيت وأقفلت عليه الباب ، وقد أخفق في استعطافها للخروج من البيت ، واستمرّ حبسه طوال الليل حتى طلعت الشمس ، وجاء ابنها وعَلِمَ بالأمر فأحضر صاحب الشرطة وقبض على اللصّ .

فالراوي أمام نافذته المركزية يطلّ على جميع الأحداث صغيرة وكبيرة ؛ ليحيط علمًا برغبات شخصياته الدفينة وأقدارها المحتومة ، فهو راوٍ كليّ العلم ذو رؤية مهيمنة تسبر أغوار المكنون وتدرّك المجهول^(٥) .

(١) نفسه .

(٢) نفسه : ٣٤٠/٢ .

(٣) نفسه .

(٤) نشوار المحاضرة : ٣٤٠/٢ .

(٥) ينظر : تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني : ١٥٨ .

والراوي العليم لا يسمع صوتًا مع صوته ، لكنّه يحكي الأشياء كما يراها من موقعه الخارجي ، راي يُبَيِّنُ الأمكنة والناس ، ويتعالق مع الزمن بشكل مختلف ؛ لأنّه لا يسترجع الزمن من داخله ، لكنّه يحاول لملمته عن طريق الأشخاص الذين يطلّ عليهم ، فالزمن ليس زمانه ، وإنّما هو زمن الآخرين في غالبه ممتد قليلاً متراهن كثيرًا .

وفي قصّة (ما للماء للماء وما للخمر للخمر) تعتمد القصّة على وقائع حقيقية أحيانًا وأحداث متخيّلة ، وفي هذا القصّ نلمس أو نشعر برغبة الراوي بإيهامنا بأنّ ما يقصّه قد وقع فعلاً مؤكّداً ما يروي ، ويجعلنا نصدق بالأحداث على ما في بعضها من غرابة أو استحالة الوقوع .

يبدأ الراوي بضمير الغائب موظفًا الفعل (كان) مثل الماضي البسيط ، فاصطناع ضمير الغائب في السرد يحمي الراوي من إثم الكذب ، ويجعله مجرد حاكٍ يحكي لا مؤلّفًا يؤلّف ، أو مبدعًا يبدع لكنّه مجرد وسيط أدبي ينقل للمروي له ما علّمه^(١) ، ويقدم ضمير الغائب لمستهلكيه الاطمئنان إلى خرافة قابلة للتصديق مع أنّها مقدمة دائماً وكأنّها مزيفة . وتبدأ أحداثها مع بطليها : الخمار ، والقرد فذلك الخمار يُمزج الخمر بالماء نصفين ويبيعه ، ويسرد الراوي صورة القرد وهو يشير إلى صاحبه ألاّ يفعل فيضربه ، ثمّ ينقلنا الراوي معه في رحلة العودة ، إذ يرقى القرد الدقل* وهم في البحر ، ثمّ يرمي بدرهم في البحر وآخر في المركب إلى أن قسّم الدراهم على قسمين ، ثمّ نزل عن الدقل^(٢) .

فعلى الرغم من بساطة القصّة فإنّنا نلمس سيطرة الراوي العليم على السرد بدءًا من لحظة غش الخمار حتى لحظة خسارته للمال .

الراوي المؤلّف :

(١) ينظر : في تحليل النصّ الشعري : ٩٨ .

* الدقل : خشبة طويلة تشدّ في وسط السفينة يمر عليها الشراع ، ينظر : لسان العرب (دقل)

(٢) ينظر : نشوار المحاضرة : ٢٠١/١ .

الراوي عنصر أساس ، وشخصية مهيمنة فاعلة في أي عمل قصصي مهما كان نوعه أو لغته ولا يمكن التخلي عنه ؛ لأنه الوسيط الذي اختاره المؤلف ليكون نائباً عنه أو بديلاً له في سرد الحدث القصصي ، فهو واسطة المؤلف في التنقل بين عالم التخيل وعالم الواقع .

والمؤلف له معرفة كاملة بعالمه القصصي وبأشخاصه وزمانه ، لكنّه عندما يكتب يحاول إظهار استقلالية عالمه القصصي والإيحاء بأنّه مجرد ناقل عن طريق راوٍ ((وسيط يأتي بالشخصيات إلى نطقها ، ويفسح لها مجال الكلام عن ذواتها ، وإمكانية ممارسة أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي تصنع))^(١) ، ونجده - المؤلف - حاضراً في كثير من الأحيان بأقواله التي كشفت عن حضوره الدائم ، ويمكن تمييز تدخلاته عبر تطرقه إلى اقتباس آية قرآنية ، أو بذكر ظاهرة واقعية في عصره ، أو مشاهدة ظلت باقية في ذاكرته فأسندها داخل سرده .

والمؤلف الراوي يتراجع إلى حدوده بوصفه مؤلفاً يتميز من الراوي ، يبتعد عنه يريد أن يكون شاهداً ، هذه هي لعبته الفنية ، والإيهام الذي يريد أن يبدع ويحاول خلق حقيقته^(٢) ، ومن الطبيعي أن يظهر المؤلف في عمله ، فيصرّح بوجوده علانية ، أو يومئ إيماءً خفياً ، وقد يذوّب نفسه داخل الحوار القائم بين الشخص ، إذ يستطيع المؤلف أن يضيف معانيه إضافة ساخرة إلى ما تقوله^(٣) .

وعلى ذلك يمكن النظر إلى الراوي بأنّه ظل فني ، يتوسل به المؤلف ليقوم بدلاً منه بسرد ما يريد من أجل الإيهام بواقعية المروي . ولكي يفعل ذلك يقوم بوظائف شتى تؤكد سلطته ومعرفته الواسعة التي تختلف باختلاف موقعه والمسافة التي بينه وبين المؤلف ، ويمكن تأشير المهيمنات التي يمكن حصرها في خمس وظائف في الآتي :

١ - الوظيفة السردية :

(١) تقنيات السرد في ضوء المنهج البنوي : ٩٢ .

(٢) ينظر : الراوي الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي) : ٩٣ .

(٣) ينظر : نظريات السرد الحديثة : ٢٠٢ .

تعدّ وظيفة السرد من أهم وظائف الراوي ، بل هي الوظيفة الأساس له ومنها تتفرع الوظائف الأخرى ، وتُعنى ((بنقل الخبر وتوصيله إلى طرف آخر ؛ ليتحقق بذلك الطابع الوظيفي النفعي للظاهرة السردية التي تكرر في كلّ حالاتها أصلاً أو مرجعاً))^(١) ، إذ أنّ أول أسباب وجود الراوي هو سرده للقصة^(٢) ، فهي أول وظيفة تستدعي حضور الراوي ، وهي رسالة لا تتحقق فاعليتها إلاّ بسردها وعرضها - عن طريق راوٍ - كي يدركها المروي له .

وظيفة السرد حاضرة في سياقات السرد عند التتوخي ، إذ تكفل راويها بسرد القصص جميعها ، سواء أكان مفارقاً لها أم متماهياً فيها ، مما دلّ على اهتمامه بتتبع قصص النشوار وبسردها بشكل ممتع بعيداً عن الملل والرتابة ، فالتتوخي استطاع أن يحتفظ باهتمام القارئ إلى حدّ يجعله يواصل القراءة بتلذذ من غير أن يعترضه الملل وهذا قلّما يحدث لقارئ النشوار .

وسارد النشوار لا يسرد اعتباطاً ، بل يراعي في سرده الترتيب والتعليق والتقسيم ، وهذا ما ستوضحه الوظائف الأخرى .

٢ - الوظيفة التنسيقية :

وهي من الوظائف التي يقوم بها الراوي بتنظيم داخلي للخطاب القصصي ، كأن يُذكر ببعض الأحداث أو يستبقها ، أو يربط بينها^(٣) ، إذ إنّ الراوي حينما يروي يكون في ذهنه هدف التأثير على المروي له ليدمجه في عالمه السرد ، إذ تقع على عاتقه مسؤوليات تنظيمية وتنسيقية يتوقف عليها تماسك الخطاب وجماليته ، وفيما يخصّ راوي النشوار فقد كان حريصاً كلّ الحرص على تنسيق خطابه وترتيبه الذي تجلّى في جوانب سردية عدة كطريقته في عرض القصص ، فينتقل من موضوع إلى آخر ، ومن باب إلى آخر ، ومن خبر طريف إلى نادر لطيف ، ومن

(١) السرد العربي القديم : ٩٧ .

(٢) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : ١٠٤ ، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ١٠١ ، وخطاب الحكاية : ٢٦٤ .

(٣) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : ١٠٤ ، وعالم الرواية : ٣٤ - ٣٥ ، وطرائق تحليل السرد الأدبي : ٦٤ .

جدّ إلى هزل وهكذا في إيرادها الواحدة تلو الأخرى ، كما اتّضح تنسيقه في الوصف وانتقاء الأحداث ورسم الشخصيات ، وإدارة الحوار ، والاسترجاع والاستباق إلى غيرها من الوسائل التي تساعد المروي له على استيعاب القصص وفهمها ، وبشكل مشوق لا يدفعه إلى الملل ؛ ولهذا فإنّ موضوعات النشوار جاءت متنوعة لا تخضع لترتيب أو تبويب ، وإنّما تخضع لخطوات العقل وومضات الخيال وشجون الحديث ، وقد صرّح بالأسباب التي دعت به إلى ذلك بقوله : ((فأوردتُ ما كتبتُه مما كان في حفظي سالفًا ، مختلطًا بما سمعته آنفًا من غير أن أجعله أبوابًا مبوّية ، ولا أصنّفه أنواعًا مرتّبة ؛ لأنّ فيها أخبارًا تصلح أن يذاكر بكلّ واحد منها في عدّة معانٍ ما لو شغلت نفسي فيه بالنظم والتأليف ، والتصنيف والترتيب ، لبرد واستثقل ، وكان إذا وقف قارئه على خبرٍ من أول كلّ بابٍ فيه علِمَ أنّ مثله باقيه ، فقلّ لقراءة جميعه ارتياحُه ونشاطُه ، وضاق فيه توسّعه وانبساطُه))^(١) ، ويتضح من هذا النصّ أنّه عمد إلى ذلك خشيةً ملل القارئ .

ومما يدلّ على اهتمام الراوي بهذه الوظيفة ، ورغبته في إعلام المروي له بتنفيذها أنّه كان يشير بين الحين والآخر بعبارات صريحة إلى الأسباب التي دعت به إلى اعتماد هذا التنسيق أو المنهج من دون غيره ، فيذكر عرض الأخبار والحكايات التي تدور في موضوع واحد ، وجعلها الواحدة تلو الأخرى ؛ لكي لا يشعر القارئ بفجوة أو انقطاع ، فحين يقصّ مثلاً حكاية مكافأة رجل لآخر يذكر أخبارًا عدّة حول المكافأة ، ففي حديثه عن مكافأة الوزير القاسم بن عبيد الله لأستاذه أبي إسحاق الزجاج^(٢) نراه ينتقل إلى مكافأة الوزير عبيد الله بن إسماعيل لرجل تاجر كان قد أخفاه في بيته ، فلما عاد للوزارة بعث إليه وأكرمه^(٣) ، وعند ذكر أخبار التعذيب^(٤) أيضًا وغيرها من الأخبار التي تأتي متسلسلة .

(١) نشوار المحاضرة : ١٢/١ .

(٢) ينظر : نفسه : ٧٥/١ .

(٣) ينظر : نفسه : ٧٨/١ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، وغيرها .

(٤) ينظر : نفسه : ١٤٤/١ ، ١٥٣ ، ١٦١ ، ١٧٥ .

فالتنسيق في قصص النشوار لم يأتِ كيفما اتفق ، بل كان الراوي يعتمد إليه عمداً ، ويتوخى من تنفيذه وإجادته غايات فنية وجمالية .

٣- الوظيفة الاستشهادية :

يوظف الراوي نصوصاً أو وقائع معينة في سياق خطابه السردي ؛ ليكشف عن خطاب هجين ، يحقق وظيفة الاستشهاد التي تحيل على دلالات متعددة بحسب القصد الذي يريد الراوي التعبير عنه^(١) .

وفيما يخص كتاب النشوار فقد تجلت وظيفة الاستشهاد فيه في السياق الذي استحضر فيه الراوي بعض الآيات القرآنية لتكون حجة ودليلاً على ما يقول ويفعل ، كما في قصة (سنان بن ثابت الحراني يعالج أمير الأمراء بجكم)^(٢) ، فلكي يبين ما يحدثه الغيظ والغضب في الإنسان ، وذكر قدرة الله عليك فإنك تحتاج إلى رحمته في أوقات شدائدك ، فكما تحب أن يغفر لك كذلك غيرك ، استشهد بقوله تعالى : ﴿الَّذِينَ يُحِبُّونَ أَنْ يَغْفِرَ اللَّهُ لَكُمْ﴾ [النور : ٢٢] .

ومما استحضر الراوي فيه أيضاً قول الرسول ﷺ قصة (من التقط ما تحت مائدته أمن من الفقر)^(٣) ، إذ ذكر هدبة بن خالد أنه حضر مائدة المأمون فلما رُفعت المائدة جعل يلتقط ما في الأرض ، فنظر إليه المأمون ، فقال : أما شبعنا يا شيخ ؟ قال : بلى يا أمير المؤمنين ، ولكن حدثنا حماد بن سلمة عن ثابت بن أنس قال : سَمِعْتُ رسول الله ﷺ يقول : (من التقط ما تحت مائدته أمن من الفقر)^(٤) ، فالراوي إنما أراد بذكر هذا الحديث على لسان شخصيته أن يعظم الطعام المقدم .

(١) ينظر : وظائف السارد في روايات الأسر (بحث) ، رحمن غركان ، مجلة الأديب ، بغداد ،

٥٠٤ ، س ٢٠٠٢ : ١٠٥ .

(٢) ينظر : نشوار المحاضرة : ٢٤٨/٧ .

(٣) ينظر : نفسه : ٢٤٢/٧ .

(٤) الفوائد المخرجة من أصول مسموعات الشيخ أبي عثمان سعيد : ٥٤/٣ .

وكذلك استحضر كثيرًا من أقوال العرب التي أوردها على لسان إحدى شخصياته كما جاء في قصّة (صبرك على أذى من تعرف خير لك من استحداث ما لا تعرف)^(١) .

٤ - الوظيفة الانتباهية :

وهي الوظيفة التي يعمد فيها الراوي إلى استدعاء وعي المروي له وجلب انتباهه ومحاولة التأثير فيه ، وتتمثل هذه الوظيفة في اختبار وجود الاتصال بين الراوي والمروي له ، وتبرز في المقاطع التي يوجد فيها المروي له على نطاق النص ، فالراوي حين يبث رسالته يخاطب أصنافًا مختلفة من المروي لهم منها صنف مثالي مُتَخَيَّل وآخر مُفْتَرَض ، وصنف يقصده الراوي بالذات ويُصِرُّ على مخاطبته وإبلاغه رسالته^(٢) ؛ لذا ينبغي أن يرتبط الراوي مع المروي له بنوع من التفاهم المبني على لغة مشتركة بين الطرفين ، تضمن وصول الرسالة وفهمها من المروي له حاملةً لغايات مُعينة يريد الراوي توصيلها بوساطة وسائل فنية هدفها التأثير على المتلقي وضمان التواصل . وقد تجسدت هذه الوظيفة في سياقات عدة من نصّ النشوار ، وفي مقدمتها صيغة الإسناد والتمن التي افتتح بها معظم القصص فهذه الصيغة تشدّ انتباه المتلقي وتوحي له بأهمية الحدث الذي سيروى ، مما يخلق لديه تشويقًا ورغبة في معرفة ما يريد الراوي تبليغه بعد أن سمعه من غيره ، فاستعمال الراوي للإسناد يستدعي وعي المروي له ويؤكد وجود الاتصال بينهما .

ومن الأمثلة التي جسدت هذه الوظيفة في نصّ النشوار ، قوله يخاطب المروي له بقوله : ((إنّ هذه الأخبار جنسٌ لم يسبق إلى كُتْبِهِ * وأنا إنّما تَلَقَطْتُهَا من الأفواه دون الأوراق ، ويخرج بذلك القصد والمراد ، والغرض المطلوب في الاستقامة والسداد ، إذ ليست الفائدة فيها التنويع ، ولا المغزى التأليف ، بل لعلّ كثيرًا مما فيها

(١) ينظر : نشوار المحاضرة : ٢٣٩/٥ .

(٢) ينظر : الشعر بين الاتصال والتلقي (مقال) ، إدريس الناقوري ، مجلة الأقلام ، ١٤ ، س

لا نظير له ولا شكل ، وهو وحدَه جنس وأصل ، واختلاطها أطيّب في الآذان وأدخل ، وأخفّ على القلوب والأذهان وأوصل))^(١) ، فالراوي هنا نبّه المروي له على أنّ هذه الأخبار لم يُسبق إلى كتابتها وأنّه أخذها من أفواه الرجال وما دار بينهم في المجالس . فالعبارة بابتعادها عن عالم القصص بما فيه من أحداث وشخصيات تعمل على إيقاظ ذهن المروي له وتستدعيه وتولّد لديه رغبة في معرفة ما يريد الراوي من إيراد هذه العبارة ، فلولا أهميتها لما قطع مسار السرد .

ومن العبارات الأخرى التي جسدت هذه الوظيفة عبارة (أحاديثنا ، تجارينا ، شاهدنا نحن ، وأنا أتبع ، فتذكرنا ، وغيرها)^(٢) ، فهذه العبارات توحى بواقعية متن القصص وحقيقتها ، والتذكير بذلك يشدّ انتباه المروي له ، ويحمله على متابعة القصص والتواصل معها ؛ لأنّه تأكد من حدوثها في الحياة ، فهذه العبارات ومثيلاتها لا تشير إلى مروي له فحسب ، بل إلى قارئ ضمني - يتساءل ويفسّر ويريد الإجابة - فالراوي يضع نصب عينيه أسئلته قبل أن يسألها ويجب عنها .

٥ - الوظيفة التفسيرية أو التعليقية :

وهي الوظيفة التي يقصد بها النشاط التفسيري للراوي ، وهو غالباً ما يتدخل في نصّه بطرق خفية أحياناً وصريحة أحياناً أخرى ، وجميعها تكشف عن حضوره راوياً للقصص ناسجاً لها ، وهذا النوع من الوظائف يبلغ ذروته في السرد المعتمد على التحليل النفسي ؛ لأنّه يكشف عن حياة الشخصية النفسية مشيراً إلى مزاجها وطبعها^(٣) .

وفيما يخصّ قصص النشوار يمكن القول : إنّها في ظاهرها تميزت في أكثر الأحيان بتجردها عن رأي راويها في التعليق عليها ، سواء كان ذلك لتقبيح ما تضمنته أو لتحسينه ، وكأنّه ترك القصة خالصة للفن مجردة عن الأغراض الأخرى ، لكن نظرة فاحصة في تلك القصص تكشف أنّ الراوي قد علّق رأيه وبينه بطرائق

* كتبه : لم يسبق إلى كتابته ، ينظر : لسان العرب (كتب) .

(١) نشوار المحاضرة : ١٢/١ - ١٣ .

(٢) ينظر : نشوار المحاضرة : ١١٤/١ ، ١٦٣ ، ٢٧/٧ ، ٢٣٧ .

(٣) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : ١٠٥ .

خفية في كثير من المواطن ، وأمدّ المتلقي برؤية معينة في تعليق سريع لاستكمال صورة الحدث السردى ، وذلك حين يصف الشخص الذي يريد تهجين أمره والتفجير من صفته ونقد خلقه صورة قبيحة أو هزلية مضحكة ، وكأنّه يرى من وراء ستار رقيق ، مشيرًا إلى قبح الصورة التي يعرضها بابتسامة خفيفة لاذعة ، فالوصف عنصر ذو دلالة خاصة تكسبه قيمة جمالية حقّة^(١) .

وقد تجلت هذه الوظيفة في سياق من الخطاب السردى ، علّق فيه على بعض من كان يؤمن بالتناسخ^(٢) مما نراه عند المجوسية^(٣) ، ومما علّق عليه صراحةً صراحةً قصّة الطبيب الذي عالج جارية الرشيد بإدخال الفزع عليها^(٤) ، علّق الراوي على ذلك ((لهذا استعملت الأطباء في علاج اللقوة* الضعيفة ، الصفة الشديدة على غفلة ، من ضدّ الجانب الملقوّ ؛ ليدخل قلب المصفوع ما يحميه ، فيحول وجهه ضرورة بالطبع إلى حيث صفع ، فترجع لقوّته))^(٥) .

وللراوي وظائف تعليقية أخرى قصد عبرها التعليم والإفادة ، فكثيراً ما يتدخل لشرح بعض الألفاظ وبيان أثرها وما قصد منها ، من ذلك تفسيره لحبس ابن سيرين في الدين^(٦) ، وتفسيره لبعض الكلمات التي قد يصعب فهمها على القارئ منها

(١) ينظر : فن القصص في كتابة البخلاء للجاحظ : ٣١ ، وبناء الرواية (سيزا قاسم) : ١١٠ - ١١١ .

(٢) التناسخ : تعلق الروح بالبدن بعد مفارقتها بدناً آخر من غير تخلل زمان بين المفارقة والتعليق ، والقائلون بالتناسخ على فرقتين : الأولى تقول : إنّ الأرواح تُنقل بعد مفارقتها الأجساد إلى أجساد من نوعها ، والأخرى تقول : إنّ الأرواح تُنقل إلى أجساد أخرى وإن لم يكن من نوع الأجساد التي فارقت ، وإنّ الفاسق السيئ العمل تُنقل روحه إلى أجساد البهائم الخبيثة ، ينظر : التعريفات : ٦٨ ، والفصل في الملل والأهواء والنحل : ٧٧/١ .

(٣) ينظر : نشوار المحاضرة : ٧٠/٨ - ٧١ .

(٤) ينظر : نفسه : ٢٧٣/٧ .

* اللقوة : هو مرض يعرض للوجه فيُميله إلى أحد جانبيه ، والمعروف ببغداد ضربة الشرجي ، أي الهواء الشرقي ، ينظر : لسان العرب (لقو) .

(٥) نشوار المحاضرة : ٢٧٤/٧ .

(٦) ينظر : نفسه : ٢٤٥/٥ .

(البيسر)^(١) : هو المولود على ملة الإسلام في بلاد الهند ، و(النهروان)^(٢) : ثواب العمل ، و(الحرنون)^(٣) : دابة أكبر من اليربوع قليلاً ، وغيرها من الكلمات .
بذلك يمكن القول : إنّ دور الراوي لقصص النشوار لم ينحصر في إطار الفعالية الإخبارية فقط ، بل كان مبدعاً مُتَصَرِّفاً في قصصه ، إذ أسهمت وظائفه ومهامه مجتمعةً في الكشف عن منهج قصصه وتفسير مغزاها ، وإقناع المروي له بمصداقيتها وإمكان حدوثها .

تعدد الرواة :

أتاحت تقنيات السرد القصصي للراوي المشاركة في الأحداث والتكلم عن ذاته بطريقة يكون فيها الراوي بمنزلة الشخصية أيضاً ، كما أنّها لا تضيق على الشخصيات الأخرى في القصة ، بل تفسح لها المجال لتقوم بعملية الحكي ، وعلى هذا يكون النصّ محتوياً على أكثر من راوٍ ، إذ يختصّ كلّ واحدٍ منهم بسرد قصته ، أو في الأقلّ بسرد قصة مخالفة من زاوية النظر لما يرويهِ الرواة الآخرون ، وهذا ما يسمّى لمادة الحكي بالحكي داخل الحكي^(٤) ، مما يجعل الرؤى متعددة داخل بنية النصّ الحكائي الواحد ، وقد يظهر التعدد عبر المدخلين الآتيين :

أ- الراوي وعلاقته بكون القصّ المكاني/الزمني (الحضور/الغياب) :

إنّ الراوي إلى جانب كونه يتكلم أو يسرد ينتمي كذلك إلى مروّيه ، إذ إنّّه يشارك في الأفعال بوصفه شخصية ، أو يشاهد ما يجري من داخل عالمه هذا ، أو إنّّه لا ينتمي إلى مروّيه ، فلا يشارك في الأفعال ولا يشاهد ما يجري داخل النصّ المروي^(٥) ، ويتجلى ذلك في قصة (الخليفة المعتضد دقيق الملاحظة)^(٦) يبدأ الراوي

(١) ينظر : نفسه : ٢١١/٨ .

(٢) ينظر : نفسه : ١٣٩/٨ .

(٣) ينظر : نفسه : ٧٤/٢ .

(٤) ينظر : بنية النصّ السردى : ٤٩ ، وتقنيات السرد وآليات تشكيله الفني : ١٧٠ .

(٥) ينظر : النقد النصي (2) وتحليل الخطاب : ٦٢ .

(٦) ينظر : نشوار المحاضرة : ٦٨/٧ .

العليم فارضاً هيمنته على السرد ، إذ يسرد بضمير (الهو) قصّة المعتضد الذي كان جالساً يوماً في بيت يبني له ، يشاهد الصناع فرأى في جملتهم غلاماً أسود ، شديد المزاج ، منكر الخليفة ، يصعد على السلالم ، مرقّاتين ويحمل ضعف ما يحملونه ، فأنكره أمره ، وبهذا تنتقل وجهة النظر بانتقال السرد من الراوي العليم إلى الراوي محدود العلم المساوي للشخصية وهو الراوي الذي تكلم بضمير (الأنا) (الأسود) ، ويبدأ بسرد الأحداث قائلاً : ((أنا كنتُ أعمل في أتايتين * الآجر سنين ، وكنت منذ شهور هناك جالساً ، فاجتاز بي رجل في وسطه هميان فتبعته ، فجاء إلى بعض الأتايتين فجلس وهو لا يعلم مكاني ، فحلّ الهميان وأخرج منه ديناراً فتأملتّه فإذا كلّه دنانير فتاورته وكتفته وسددت فاهُ ، وأخذت الهميان وحملتّه على كتفي ، وطرحته في نقرة الأتون وطيّنته فلما كان بعد ذلك أخرجت عظامه فطرحتها في دجلة ، والدنانير معي يقوي بها قلبي))^(١) ، فالراوي الذي يتحدث بضمير (الأنا) في هذا المقطع هو أحد شخصيات القصّة ، وتعود أحداث حكايته التي رواها بطريقة يرهف لها الإحساس وترقّ لها النفس إلى زمن سابق للزمن الحاضر ، فبعد أن نُودي بالبلدة باسمه ((فجاءت امرأة))^(٢) ، فمن لحظة وصول المرأة تنتقل وجهة النظر من شخصية الأسود إلى شخصية المرأة التي تبدأ بسرد قصتها ، وبعد الانتهاء من سرد قصتها مع زوجها الذي خرج ومعه هميان فيه ألف دينار لم يعد ، تعود وجهة النظر إلى الراوي العليم الذي يكمل سرد الأحداث بقطع عنق الأسود وتُرمى جثته بالأتون .

* أتايتين : موقد النار فإن كان لإحراق الآجر فهو أتون الآجر ، وأتون الآجر موضع يصف فيه اللبن المصنوع من الطين وتشعل تحته نار تتخلله حتى يحرق فيصير آجرًا ، ويسمى أتون الآجر في بغداد (كورة) وجمعها : كُور بضم الكاف وفتح الواو ، ينظر : لسان العرب (أتن) .

(١) نشوار المحاضرة : ٦٩/٧ .

(٢) نفسه .

فإنَّ وجهة النظر تبدلت في القصّة ثلاث مرات ، بدأ بالراوي العليم ، ثمّ الراوي الذي تكلم بضمير (الأنا) على لسان الأسود ، ثمّ الراوي الذي تكلم بضمير (الأنا) على لسان المرأة ، فالراوي غائب عن كون القصّ غير منتمٍ إليه ، وهو يروي بضمير الغياب الأشياء وما تفعله الشخصيات ، فهو ليس مشاركاً بالأحداث وليس شاهداً فيها .

وقصّة (الخليفة المعتضد يتخبر على وزيره)^(١) ، يبدأ الراوي العليم سرد القصّة مخبراً عن القاسم بن عبد الله وخوفه من اختلال صورته عند الخليفة المعتضد فيخفي شربه ولعبه وفي ليلة من الليالي أراد الشراب ، فاحتال في جمع الشيء الكثير منه وجمع المغنيات ولبس المصبّغات ، ولشدة خوفه قطع الشراب في نصف الليل خوفاً من الخُمَار * ، فالراوي العليم قد شهدَ مجلس القاسم مواصلاً تنقله معه حتى في اجتماعه مع الخليفة عندما سأله في استماعه ((يا قاسم لو دعوتنا البارحة ، فكنا نلعب معك شاذكلي * * ، ولكنك احتشمتَ لأجل المصبّغات التي لبستها أنت وعشيقتك))^(٢) ، يكاد القاسم يموت جزعاً من الخوف لكن الخليفة لم يكن هدفه الإضافة ، فالقاسم بعد هذا يجتمع مع جماعة لاكتشاف كيفية وصول الخبر إلى الخليفة ((فابتدر أحدهم وقال : أنا أكفيك أيّها الأمير ، هذا))^(٣) .

ينتقل الراوي العليم إلى الشخصية الثانية التي أعلنت التكفل بالأمر ، فأخذ يطوف حول دار الخليفة والدواوين ، ثمّ بعد ذلك مجالس أصحاب البريد والخبر ، ثمّ دار الوزراء بحثاً عن صاحب الخبر ، تعددت الأيام وصولاً إلى اليوم الرابع فتصل الشخصية إلى دار العامة تنتظر خروج الوزير فتلمح رجلاً زماً يحبو على ركبتيه

(١) ينظر : نشوار المحاضرة : ٢٧٦/٣ .

* الخُمَار : صداع الخمر ، ينظر : لسان العرب (خمر) .

** شاذكلي : يبدو أنّها كلمة أعجمية لعدم وجودها في معجمات العرب ، وذكر محقق الكتاب أنّها لون من ألوان المرح وقت الورد ، ينظر : نشوار المحاضرة : ٣٠٤/١ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٧٦/٣ - ٢٧٧ .

(٣) نفسه : ٢٧٧/٣ .

جاء قبل طلوع الشمس ، ودخل البوابين ولم يمنعه . تنتقل الرؤية السردية من الراوي العليم إلى الراوي الذي يتحدث بضمير (الأنا) متمثلاً في شخصية صاحب الخبر ، إذ يبدأ السرد بقوله : ((فحين بلغ العتبة وقف مع البوابين يحدثهم ساعة وأنا أصغي إليه ، ويسألهم عن أخبارهم ويدعو لهم وهم على بشاشة إلى أن أخذ بهم في غير ذلك الحديث))^(١) ، والراوي الذي يتحدث بضمير (الأنا) يبدأ بتتبع الرجل الزمن ولا ينقل إلا ما يشاهده ويسمعه ، وعبر عن ذلك بقوله : ((وتجاوزت إلى دهليز العامة فزلت عن دابتي وهو لا يفطن لي [...] فتجاوزهم إلى الصحن وأنا أراه فلم يزل يحبو ويطوف [...] ويبحث عن الأخبار ويحدث بكل شيء وأنا أسمع حتى استفدت ما لم أكن أعرفه من تخبر دار الوزير))^(٢) .

وما دار على لسان الراوي يعكس حدود علمه ، فهو لا يسرد إلا ما يشهده أو يسمعه ، فالرؤية السردية انتقلت بين الراوي العليم الذي فرض نفسه على السرد ، وبين الراوي الذي تحدث بضمير (الأنا) متحدثاً بحدود رؤيته وتبئيره الداخلي ، فالراوي حاضر في كون القصّ ومنتمٍ إليه ، وسرد ما شاهده وسمعه .

ب- الراوي وعلاقته بمستويات السرد (الداخل/الخارج) :

نسَمّي مستوى السرد يعني وجود حكاية مروية كبرى يسردها راوٍ أول ، تتضمن حكايات فرعية يسردها راوٍ آخر - أو أكثر - كان شخصية في القصة الأولى ، كما يمكن أن يتضمّن القصّ أكثر من قصة فرعية لكلّ منها راوٍ ، وهذا ما نطلق عليه (التضمين السردى) ، ويتجلى هذا في قصة (كيف كان الأبرعاجي صاحب شرطة بغداد يحقق مع المتهمين) تبدأ أحداثها بـ ((كنتُ أعمل في أصحاب الشرطة مع أبي الحسن الأبرعاجي صاحب الشرطة ببغداد ، فأخرج لصوصاً من الحبس ، واستأذن معز الدولة في صلبهم وقتلهم عند الجسر ، فأُذِنَ في صلبهم عشياً وكانوا عشرين رجلاً ، ووكل بهم جماعة كنت فيهم والرئيس علينا فلان))^(٣) .

(١) نفسه : ٢٧٨/٣ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٧٨/٣ - ٢٧٩ .

(٣) نفسه : ٢١٤/٣ .

الراوي في القصة (خارج كون القصّ - حاضر في كون القصّ) * ، ويتابع الأحداث حتى تصل إلى اللحظة التي هرب بها أحد اللصوص ؛ ولشدة خوفهم من الأبراعجي أخذوا يطوفون للبحث عن شخص آخر بدلاً من تعرضهم للقتل من قبل المسؤول (الأبراعجي) ، ويبدأ الأبراعجي يتحايل على الملاح الذي وقع في الأسر حتى يذكر سرّ وجوده في المكان الذي أخذ منه ، ويذكر قصته ينتقل إلى المستوى الثاني للسرد ، إذ قال : ((أنا رجل ملاح ، أعمل في المشرعة الفلانية ، يعرفني جيرانني بالستر ، وقد كنت سرّحت سماريتي إلى سوق الثلاثاء البارحة بعد العتمة أتفرّج في القمر ، فنزل خادم من دار لا أعرفها فصاح : يا ملاح [...]))^(١) .

هنا أصبح الراوي (داخل كون القصّ - حاضر في كون القصّ) * ؛ لأنّ الراوي يسرد بضمير المتكلم والسرد في المستوى الثاني للقصة .

وفي قصة (أبو جعفر بن بسطام له قصة في رغيّف) يبدأ السرد بـ (خارج كون القصّ - غائب عن كون القصّ) ** ، وعبر السرد في المستوى الأول على لسان الراوي العليم قال : ((إنّه سمعَ أبا الحسن بن الفرات يقول لأبي جعفر بن بسطام - وكان سيّئ الرأي فيه - : ويحك يا أبا جعفر لك قصة في رغيّف ، ما هي ؟ فقال : ما لي قصة في رغيّف ، فلم يزل به أبو الحسن إلى أن قال له : إن أخبرتني بذلك كان خيراً لك))^(٢) .

* خارج كون القصّ - حاضر في كون القصّ : خارج كون القصّ ؛ لأنّه الراوي الأول من حيث مستوى السرد إلّا أنّه راوٍ يروي سيرته يعني أنّه شخصية ضمن حكايته التي يرويها ؛ لذا هو حاضر في كون القصّ ومنتمٍ إليه ، ينظر : النقد النصي (٢) وتحليل الخطاب : ٦٣ .

(١) نشوار المحاضرة : ٢١٧/٣ - ٢١٨ .

* داخل كون القصّ - حاضر في كون القصّ : سندباد الذي كان شخصية في (ألف ليلة وليلة) تحوّل إلى راوٍ (داخل الحكاية المروية) ، إذ راح يروي حكاية ثانوية وبما أنّه شخصية في هذه الحكاية الثانوية التي يرويها إذاً هو حاضر في كون القصّ ، ينظر : النقد النصي (٢) وتحليل الخطاب : ٦٤ .

ويستمر السرد حتى يصل إلى لحظة تفكير أبي الحسن في القبض عليه ، وأنه من أسوأ الناس رأياً فيه لأمر أوجبت ذلك ، ويفكر أبو جعفر قليلاً ، ثم يبدأ بسرد حكاية سابقة فيقول : ((نعم إن أمي كانت عجوزاً صالحة ، وعودتني - منذ ولدت - أن تجعل تحت مخدتي التي أنام عليها في كل ليلة ، رغيفاً فيه رطل ، فإذا كان من غدٍ تصدّقت به عني وأنا أفعل هذا إلى الآن))^(١) ، ففي هذا المستوى يصبح الراوي (داخل كون القصّ - حاضر في كون القصّ) .

أمّا قصّة (كلب خلّص صاحبه من موتٍ محقّق) فيبدأ الراوي العليم فيها بقوله : ((قديم رجلٌ على بعض السلاطين وكان معه حاكم أرمينية منصرفاً إلى منزله فمرّ في طريقه بمقبرة فإذا قبر عليه قبة مبنية مكتوب عليها : هذا قبر الكلب فمن أحبّ أن يعلم خبره فليمضِ إلى قرية كذا وكذا ، فإنّ فيها من يخبره))^(٢) ، والراوي في القصّة (خارج كون القصّ - غائب عن كون القصّ) ، ويواصل الراوي البحث عن سرّ قبر الكلب إلى أن يلتقي شيخاً ويبدأ بسرد الحكاية : ((نعم كان في هذه الناحية ملك عظيم الشأن ، وكان مستهتراً بالنزهة والصيد والسفر ، وكان له كلب قد ربّاه وسمّاه (باسم) وكان لا يفارقه حيث كان فإذا كان وقت غدائه وعشائه أطعمه مما يأكل))^(٣) ، ويواصل الشيخ سرد الحكاية حتى يصل إلى اللحظة التي يشرب

** خارج كون القصّ - غائب عن كون القصّ : الراوي هو خارج كون القصّ من حيث مستوى السرد ، وهو غائب عن كون القصّ المكاني والزماني ، إذ ليس شخصية في القصّة ، ينظر : النقد النصي (٢) وتحليل الخطاب : ٦٤ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٧٣/٣ .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٧٣/٣ .

(٢) نفسه : ٢٢٤/٧ .

(٣) نفسه .

* داخل كون القصّ - غائب عن كون القصّ : في (ألف ليلة وليلة) شهرزاد شخصية في الحكايات الأساس إلا أنّها تتحوّل إلى راوية لحكايات فرعية (داخل الحكاية) لكنّها ليست شخصية في أيّ من هذه الحكايات التي ترويها ، إذا هي غائبة عن كون القصّ ، ينظر : النقد القصصي (٢) ، وتحليل الخطاب : ٦٤ .

بها الكلب اللّبن المسموم إنقاذاً لصاحبه ، فالراوي يتحول إلى مستواه الثاني ويصبح (داخل كون القصّ - غائب عن كون القصّ) * .

مستويات السرد :

اعتمدت أغلب قصص التنوخي على تداخل مستويات السرد ، أي أن تظهر إلى جانب القصص الرئيسية قصّة ثانوية ، وهي نوع من القصص يعترض في أثناء قصّة أخرى ، ويظهر كأنّه استرسال للقصّة الرئيسية^(١) التي تكون مفتاحاً لتلك القصص ، ويُعرف هذا بالقصّة المضمنة أو القصّة داخل القصّة^(٢) .

ويكاد يكون السرد العربي القديم كلّ مؤلفاً من تسلسل وحدات سردية صغرى أو تداخلها ، فـ(جنيت) يميز بين القصص المتداخلة على أساس مستويات سردها منطلقاً من أساس أنّ كلّ حدث تروييه الحكاية هو على مستوى أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردى المنتج لهذه الحكاية^(٣) ، ومن هنا جاء تمييزه بين المستويات السردية على نوعين هما : الأول : السرد الابتدائي وفيه تقع مهمة السرد على راوٍ موضوعي يتكفل بالسرد حتى نهاية الحكاية ، والآخر : السرد الثانوي وفيه تأخذ إحدى الشخصيات الكلمة في القصّة ، إذ تتكفل بالرواية لتقصّ حكاية أخرى عن شخصية أخرى داخل تلك القصّة^(٤) .

فعندما يكتب المؤلف قصّة يمثل هذا العمل سرداً ابتدائياً ، وإذا أخذ كلمة داخل هذه القصّة شخصية أو حتى الراوي نفسه لتقصّ قصّة أخرى فذلك هو السرد من الدرجة الثانية .

(١) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٢٩١ ، ومعجم المصطلحات الأدبية : ٥٣٨ .

(٢) ينظر : النظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤٢٣ ، ومعجم المصطلحات الأدبية : ١٤٢ ، وأثر اللسانيات في النقد العربي الحديث : ١١٣ .

(٣) ينظر : خطاب الحكاية : ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٤) ينظر : مدخل إلى نظرية القصّة : ١٠٠ .

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ هذا التعدد قد لا يحصل بفعل تداخل القصص وحسب ، بل قد ينتج من تشكل سلسلة من القصص القصيرة المتتالية التي قد تكون في العادة محصورة داخل قصّة قصيرة تؤطرها^(١) ، يُطلق عليها بالقصّة الإطارية وهذا يعني أنّ السرد مركب من قسمين بارزين ولكنهما مترابطان : الأول : قصّة أو مجموعة من القصص التي تسردها شخصية واحدة أو أكثر ، والآخر : تلك المتون وقد سردت ضمن قصّة أقلّ طولاً وإثارة بما يجعلها تؤطر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصورة^(٢) .

ويبدو أنّ تحديد المستوى السردى للراوي يحدد في بعض الأحيان نوع المروي له انطلاقاً من عدّ خصائص المروي له وحسب (جاتمان) ، إنما هو مشابهة في الغالب لخصائص الراوي^(٣) ، فعلى سبيل المثال : إنّ خصائص المروي له المُسَرَّح الظاهري تظهر في المستوى الثاني للسرد ، فالراوي الشخصية حينما يتوجه بخطابه فلا بدّ وأن يقابله متلقٍ يتلقّى منه ذلك الخطاب حتى وإن كان غير موجود لحظة توجيه الخطاب كما أنّ حالة التماهي بين (الراوي الشخصية) ومتلقيه حينما يوجه الخطاب لذاته تتجسد في المستوى الثاني للسرد أيضاً .

فمن ذلك قصّة (أفضل ما يخلفه المرء لعقبه) ومطلعها : حدثني أبو القاسم الجُهنيّ قال : كنتُ بحضرة أبي الحسن بن الفرات وابن الجصّاص حاضر فتذكروا ما يعتقده الناس لأولادهم^(٤) ، إذ مثّل الإسناد القصّة الأولى (القصّة الإطارية) وبطلها (أبو القاسم الجُهنيّ) ، ومثّل المتن القصّة الثانية (القصّة المضمنة) وبطلها (ابن الجصّاص) وهي قصّة فرعية متولدة عن قصّة أصلية ولكلّ قصّة مهمتها ، وتسرد القصّة المضمنة الحدث الأساس ((بقدر ما أجملت حكاية سيرورته حتى تخلصت

(١) ينظر : نظرية المنهج الشكلي : ١٤١ .

(٢) ينظر : السردية العربية : ٩٣ .

(٣) ينظر : الصوت الآخر : ١٣٢ .

(٤) ينظر : نشوار المحاضرة : ٣٦/٢ .

في فعلين مترادفين على سبيل التوكيد (حدث ... قال ...) أمّا الظروف والعلل فمسكوت عنها ^(١) .

بينما يسرد الثاني نصياً قصّة واحدة وهي عندما سأله ابن الفرات مُستهزئاً به : ((ما تقول أنت يا أبا عبد الله ؟ فقال : أجلّ ما يعتقده الناس لأولادهم ، الصنائع والإخوان ، فإنّهم إن اعتقدوا لهم ضياعاً ، أو عقاراً ، أو صامتاً من غير إخوان ، ضاع ذلك وتمحق ، وأحدّث الوزير أعزّه الله بحديث جرى منذ مدّة يعلم معه صدق قولي ، فقال له ابن الفرات : ما هو ؟)) ^(٢) .

ويبدأ أبو عبد الله بسرد قصّة المرأة التي ملكت المال والجوهر ، ولكنّه لم ينفعها في غياب الإخوان ، وبهذا القصّ المتداخل يتّحى الراوي المؤطر المتحدّث بضمير (الأنّا) جانباً ليفسح المجال لإحدى شخصيات القصّة للبحر بما يعتريها والتعبير عن رؤياها ويصبح مشاركاً في أحداث القصّة ، وبعد أن انتهى أبو عبد الله من سرد القصّة يسجل ابن الفرات إعجابه بقوله : ((أجدت يا أبا عبد الله)) ^(٣) ويسرد السارد الرئيس (الأول نصياً) قصتين وبتولد القصص وتعددها ظهر تعدد في مستويات السرد على مستويين سرديين هما :

أ- المستوى الأول : أي القصّة الإطار ، وفيه يسرد الراوي الرئيس قصّة

أبي القاسم الجهنّي إلى المروي له الرئيس .

ب- المستوى الآخر : أي القصّة المضمنة في المستوى الأول ، وفيه

يسرد الراوي الثاني (أبو القاسم) قصّة (أفضل ما يخلف المرء لعقبه)

إلى المروي له الثاني (الراوي الرئيس) .

وبين هذين المستويين وما يمثلهما تبرز علاقة توصيلية ، إذ إنّ توصيل

قصّة أفضل ما يخلف المرء لعقبه تتطلّب نقلها من راوٍ إلى آخر ، وبهذا انتظمت

القصتان داخل علاقة تواصل بين راويين ، ومروي لهما .

(١) جدلية الفرقة والجماعة (بحث) ، توفيق بكار ، مجلة فصول ، القاهرة ، ع ٤ ، س ١٩٨٤ م :

. ١٨٨

(٢) نشوار المحاضرة : ٣٦/٢ - ٣٧ .

(٣) نفسه : ٣٩/٢ .

وقد تتعدد مستويات السرد حتى تصل إلى ثلاثة مستويات ، كما في قصة (كفى بالأجل حارساً)^(١) ومطلعها : حدّثني إبراهيم بن الخضر وكان أحد أمناء القضاة ببغداد ، قال : حدّثني صديق لي أثق به ، قال : ((خرجت إلى الحائر * فرأيت رجلاً فرافقته في الطريق ، قال لي : إنّ نفسي تحدّثني أنّ السبع يخرج الساعة فيفرسني دونك إن كان ذلك ، فخذ حماري وقمّاشي فأدّه إلى منزلي وعرفهم خبري ، فما استتم الكلام حتى خرج سبع فقصدته [...] ورجعت إلى بغداد ... فدققت الباب أسأل عنه ، فحين رأيته طار عقلي جزعاً وفرحاً ، فقلت : حديثك قال : إنّ السبع ساعة جرّني وأدخلني الأجمة وسحبني ، فأنا لا أعقل ، ثمّ سمعت صوت شيء ، فإذا بخنزير عظيم قد خرج ، فحين رآه السبع تركني وقصد الخنزير))^(٢) ، هنا يفسح الراوي الثاني المجال للشخصية الواقعة في المستوى الثالث للسرد سرد حكايتها ، فالراوي الثاني يلتقي بالرجل في بيته ويبدأ ذلك الرجل بسرد حكايته وكيفية نجاته من السبع .

ومن تداخل هذه القصص وتوالدها ظهرت ثلاثة مستويات سردية هي :

أ- **المستوى الأول** : أي القصة الإطار ، وفيها يسرد الراوي الرئيس قصة (كفى بالأجل حارساً) إلى المروي له الرئيس .

ب- **المستوى الثاني** : أي القصة الثانية المتضمنة في المستوى الأول ، وفيه يسرد الراوي الثاني (إبراهيم بن الخضر) قصة صديقه الذي خرج إلى الحائر إلى المروي له الثاني (الراوي الرئيس) .

ت- **المستوى الثالث** : أي القصة المضمنة الثانية ، وفيها يسرد الراوي الثالث (الرجل) قصة السبع الذي أكله إلى المروي له الثالث (الراوي الثاني صديق إبراهيم بن الخضر) .

إنّ قيام القصص أو تركيبها على ثنائية الإسناد والمتن لم يكن السبب الوحيد في توليد القصص وتداخلها ، ومن ثمّ تعدد المستويات السردية ، بل تعدد أغراض

(١) ينظر : نفسه : ٤٤/٢ .

* حائر : قبر الحسين (عليه السلام) بكربلاء ، ينظر : معجم البلدان (حائر) .

(٢) نشوار المحاضرة : ٤٤/٢ - ٤٥ .

تلك القصص وموضوعاتها سبب آخر أدى إلى ذلك التوالد والتداخل ، ومنها قصة (المعتضد والملاح القاتل) ونصّها : ((قال المعتضد : ويلكم أعينوني ، والحقوا الشطّ فأول من ترونه منحدرًا في سفينة فارغة فاقبضوا عليه وجيئوني به [...] فصاح عليه أصدقني عن قصتك مع المرأة ، فقال : كنتُ اليوم سحرًا في المشرعة الفلانية فنزلت امرأة لم أر مثلاً عليها ثياب فاخرة وحُلِي كثيرة فطمعت فيها واحتلت عليها حتى سددت فاها وغرقتها وأخذت جميع ما عليها ، فقلنا : يا مولاي أوحى إليك ؟ فقال : [...]))^(١) .

ومن هنا يتضح أنّ النصّ السردي قائم على تداخل مستويات السرد ، إذ يتشكل هيكله من أربعة مستويات سردية هي :

أ- **المستوى الأول** : أي القصة الإطار وفيها يسرد الراوي الرئيس قصة المعتضد والملاح القاتل إلى المروي له الرئيس .

ب- **المستوى الثاني** : أي القصة الثانية المتضمنة في المستوى الأول ، وفيه يسرد الراوي الثاني (المعتضد) قصة الملاح إلى المروي له الرئيس .

ت- **المستوى الثالث** : أي القصة الثالثة المتضمنة في المستوى الثاني ، وفيه يسرد الراوي الثالث (الملاح) قصة قتل المرأة إلى المروي له الثالث المعتضد .

ث- **المستوى الرابع** : أي القصة الرابعة المتضمنة في المستوى الثالث ، وفيها يعود الراوي الثاني ليكون راويًا رابعًا فيسرد قصة الملاح القاتل إلى المروي له الرابع الراوي الرئيس .

ومن الملاحظ في هذه القصة أنّ العلاقة التي تربط بين مستوياتها السردية علاقة غرضية ، إذ إنّ سرد قصة المعتضد استدعى سرد قصة الملاح ، وإعلان القصة الأولى أنّه مهما طال الزمن فإنّ الحق لا يموت ، أثبتّه وأكّده إيراد القصة الثانية عن الملاح الذي يتجلى طمعه في كلّ تصرف ، وفضلاً عن علاقة الغرض أو الموضوع فإنّ علاقة إبلاغية توصيلية ربطت المستويات ببعضها ، فتوصيل

(١) نشوار المحاضرة : ١٢٥/٤ - ١٢٦ .

القصص والإخبار عنها تطلب نقلها من راوٍ إلى آخر يكشف عن تبادل في الأدوار بين الراوين والمروي لهم ، إذ يصبح المروي له راوياً والعكس بالعكس .

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ كتاب النشوار تضمن قصصاً أخرى خالية من الإسناد يمكن أن تعدّ قصصاً إطارية لاحتوائها على مجموعة من القصص التي اعتمدت التسلسل منتجةً عدداً من المستويات السردية ، فهذا النوع من القصص يتشكل من تركيب قصص مختلفة - في الحدث والشخصية - متوالية تبدأ الثانية عندما تنتهي الأولى وهكذا ، ويقوم بسردها راوٍ واحد أو مجموعة من الراوة ، ومما لا شكّ فيه أنّ إدراج قصص مختلفة في قصّة رئيسة لم يكن لمجرّد الجمع والكثرة ، بل أوجبه أمورٌ عدّة توافرت عليها جميع تلك القصص تدور حول فكرة واحدة وتجمعها إمّا شخصية واحدة وإمّا مكان واحد ، وظهور مستويات السرد في هذا النوع من القصص جاء من ترابطها وتتابعها المنطقي لا من كثرتها وتواليها .

وقصّة (كيف تاب ابن أبي علّان من التصرف)^(١) قصّة إطارية توالى ضمن إطارها مجموعة من القصص تربط بينها علاقة على الرغم من اختلافها في الأحداث ، علاقة استدعت جمعها ضمن قصّة رئيسة هي قصّة أبي القاسم ابن أبي علّان ، فكلّ تلك القصص التي سردها مجموعة من الراوين تدور حول شخصية واحدة هي ابن أبي علّان ، وتهدف إلى غاية واحدة هي بيان التوبة وترك التصرف لتلك الشخصية .

نخلص مما سبق إلى أنّ المستويات السردية في نصوص التنوخي كثيرة ومتنوعة زيادةً على تفرعاتها التي لم تضمن اعتباراً من دون غاية ، وقد كشف تعدد المستويات عن تداخل الرواة وتبادلهم في الأدوار والمواقع ، فكلّ مروي له يصبح راوياً ، وهكذا - يستثنى من ذلك المروي له الرئيس - الذي يُبنى عن حضوره بالضمير المقدر (أنت) فإنّه يبقى مروياً له ، مما أدى إلى تعدد الراوين والمروي لهم ، فكلّما دخلت قصّة في قصّة أخرى ، أو توالى الواحدة بعد الأخرى تعددت أطراف العملية السردية .

(١) ينظر : نشوار المحاضرة : ٢٢١/١ .

المبحث الثاني المروي له

إنَّ كلَّ حكاية تعمل جاهدة على تحقيق هدفها من القصّ ، إذ لا يتحقق ذلك الهدف إلاّ بتلازم مضمون الحكاية مع مبنائها ، وهذا ما تحققه علاقة الراوي بالمروي له .

فالمروي له مكوّن رئيسّ يسهّل عملية إدراك أبعاد ما يروم الراوي توصيله على الرغم من كونه شخصية ظاهرة أو مستترة في السرد ، فهو لا يخلو من دلالة رمزية تحمل في طياتها عمقاً معرفياً ، والمروي له وجه آخر للراوي يمرر عبره - الراوي - رسالته وتأطيره السردية ، فاختيار مروي له معيّن من بين شخصيات القصّة ، أو القائمين بالحدث دليل على هذا الهدف ، فيكشف فيه السرد والصورة المختفية للدلالة ؛ ذلك ((أنّ السرد بأسره سواء أكان شفويّاً أم مكتوباً ، وسواء أكان يروي سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدد لا يفترض - في الأقل - راوياً معيّناً بل يفترض - في الأقل - مروياً عليه ، فالمروي عليه هو شخص ما يخاطبه الراوي))^(١) . وهذا يعني أنّه لا يمكن أن يتحقق أيّ سرد من دون المروي له ؛ لِمَا له من أثر بارز فيه ، فهو الشخص الذي يخاطبه الراوي وتوجه إليه القصّة .

وبالرغم من أهمية المروي له إنّ أغلب النقاد نادراً ما عَنَوْا بمفهومه وغالباً ما خلطوه بالمفاهيم المتاخمة إلى حدّ ما للمتلقي Receptor ، والقارئ ، والقارئ الأوفى Reader - arch^(٢) .

(١) مقدمة لدراسة المروي عليه (بحث) ، جيرالد برنس ، مجلة الفصول ، ع١٢ ، س ١٩٩٣ :

. ٥١

(٢) ينظر : نفسه .

وقد جاءت دراسة جيرالد برنس فاتحة المقال لهذا المكون السردى ؛ لذلك أصبح من اللازم القيام بدراسة العلاقة بين الراوي والمروي له ، فوجود الطرف الأول يستلزم وجود الطرف الثاني ذلك أن ((كلّ تعبير لغويّ موجه دائماً نحو المخاطب))^(١) .

وقد أطلق بنفينست على تلك العلاقة بالترهين السردى^(٢) ، فهما عنصران متلازمان ، ويبدو أنّ ذلك التلازم دفع جاتمان إلى القول بأنّ خصائص المروي له تتخذ في الغالب خصائص الراوي ((فعندما يوجد راوٍ ظاهري أو صريح فهناك أيضاً مروي له ظاهري أو صريح ، وعندما يكون هناك راوٍ خفي أو غير ظاهري فلا بدّ وأن يقابله مروي له خفي أو غير ظاهري ، كما إنّ غياب الراوي كلياً لا بدّ وأن يقابله المروي له أيضاً))^(٣) ، فالنصّ عبّر صراحةً عن أنواع المروي له ، مباشرة من غير تأويل أو افتراض ، ليشكلا معاً الطرفين الرئيسيين في عملية الخطاب : (الراوي والمروي له) .

وقد يقع هذا التقسيم في باب المساعدة للقارئ ؛ للفت انتباهه إلى صور المروي له وأنواعه التي على القارئ أخذها بالحسبان غير متناسٍ في الوقت ذاته شفرات النصّ الأخرى ، فقراءة نصّ سردي ما تدلّ ضمناً على أنّها تقوم بتنظيم النصّ وتأويله بموجب شفرات فرعية معقدة تقريباً ، وعلى القارئ أن يحدد مراراً الدلالات الإيحائية لفقرة معينة ، والأبعاد الرمزية لحادثة معينة ، والوظيفة التأويلية لموقف معين ، وما إلى ذلك^(٤) .

فتأتي الوظائف التي يؤديها المروي له كاشفة عن أنواعه ، إذ لا تنحصر الوظائف بنطاق معين على الرغم من محدودية ما أظهره النقاد من هذه الوظائف ، فيكاد كلّ نصّ يحمل للمروي له وظيفة جديدةً يلقي ظلّاه عليها نوع الراوي له وشكله ، كما يلقي موقع المروي له ظلّاه على الوظيفة والشكل .

(١) شعرية النصّ الروائي : ٧٥ .

(٢) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٣٨٣ .

(٣) الصوت الآخر : ١٣٢ .

(٤) ينظر : ملاحظات عن النصّ بوصفه قارئاً ضمن : القارئ في النصّ : ٢٧٦ .

فالنصّ السردى هو نصّ الكاتب وهو بالتبعية يفترض المروي له فيروي له وإن اختلفت درجة حضوره ، فربّما تزيد الدرجة زيادة تؤثر بدورها على بناء النصّ السردى ، وربّما تقلّ درجة الحضور فلا نلاحظ لها أيّ تأثير .

المروي له المُسْرَح :

هي شخصية موجودة داخل النصّ السردى ، واضحة المعالم ، لها ملامح وصفات محددة ، قد تكون مشاركة بالأحداث وقد تكون لها معرفة كمعرفة سائر الشخصيات في القصة ، ولها حضور مؤثر أو غير مؤثر مثل غيرها من الشخصيات داخل العمل الأدبي^(١) ، ويكون هذا المروي له شخصية رئيسة أو ثانوية ، مشاركًا أو مشاهدًا أو مراقبًا^(٢) ، فالمروي له المُسْرَح هو المروي له الذي يكون ظاهرًا حاضرًا في النصّ السردى في شكل شخصية ، فهو يتلقّى ما يسرده الراوي له .

حينما تتجلى صورة الراوي في أي متن قصصى لا بدّ من أن يقابلها صورة المروي له ، وتبرز صورة المروي له المُسْرَح في قصص التتوخي ذات الطابع الإطاري ، إذ يتحول الراوي المُسْرَح أو إحدى الشخصيات إلى مروي له ممسرح .
ففي قصة (بين الهبيري وابن أبي خالد الأحول)^(٣) ، يبدأ الراوي بالحديث عن الشيخ الذي كان يستقله الوزير باعثًا له برسالة بيد الكاتب بأنّه لا يحبّ أن يراه وعندما يراه يدور الحوار بينه وبين الكاتب .

((فلما كان من الغد بكّر الوزير خارجًا من داره وأنا معه ، فإذا بالشيخ فلما رآه التفت إليّ وقال : ألم أنفذك إليه برسالة ؟ قلت : بلى ، قال : فلم عاد ؟ قلت : الخطب طويل طريف ، وإذا اطمأنّ الوزير في مجلسه حدّثته ، فلما نزل في طيّاره ،

(١) ينظر : مقدمة لدراسة المروي له (بحث) ، جيرالد برنس ، مجلة فصول ، ع ١٢ ، س ١٩٩٣ : ١٧٩ .

(٢) ينظر : الصوت الآخر : ١٣٨ .

(٣) ينظر : نشوار المحاضرة : ٢١١/٢ .

قال : أخبرني بما جرى))^(١) ، ثم يسترسل الكاتب في سرد قصّة الشيخ وسبب وقوفه عند الباب ، وفي هذا الحوار يتحول الراوي إلى مروي له ، ويتحول الكاتب الذي هو محور الراوي المتحدث بضمير (الأنا) وشخصية رئيسة في القصّة إلى راوٍ . وفي قصّة (ال خليفة المهدي ووزيره أبو عبد الله) ، إذ يبدأ الراوي الذي يتحدث بضمير (الأنا) : ((فقلت له : يا هذا أنا أعلم أنّ فيك شحاً ، تسميه حسن التدبير ، وما يحسن منك أن تبكي فإن كان ندماً على ما أهديته ، فهو مردود بلا شك ، قال : فحلف بأيمانٍ عظيمةٍ ، وانزعج انزعاجاً شديداً أنّه ما بكى لذلك ، فقلت : لم تبكي ؟))^(٢) .

إذ يتحول الراوي إلى مروي له ولا يقف دور المروي له عند حدّ الإصغاء وإنما يمتلك القدرة على اتخاذ موقف اتجاه الراوي ، إذ يمكنه أن يشترك في صياغة أبعاد المروي ودلالاته ؛ لأنها ممثلة داخل السرد كشخصيات إلى جانب دورها كمروي له . ((قال : فرققت له وعلمت فضله ، وقلت له : أمّا في أيامي فأنت آمن ذلك ، وإن أصابك شيء بعدي فالحياة - على كلّ حال - خير من الموت ، ولك بي أسوة))^(٣) ، فالراوي يحاول التأثير في المروي له ، وهو في جميع مستوياته سواء أكان قارئاً ضمنياً أم متلقياً داخلياً يدخل ضمن ضروب كثيرة من التفاعل مع الراوي لتفضي إليه الغايات التي يحملها النصّ .

وهذا الراوي العليم يبدأ بسرد قصّة الملاح الذي وعده صاحب الشرطة بأنّه إذا صدق القول آمن على نفسه وأعضائه ، فيقول له : ((اشرح لي قصّتك ، في نصف الليل ، أيّ شيء ، كنت تعمل))^(٤) ، وبهذا السؤال تنتقل زاوية الرؤية (وجهة النظر) إلى الملاح الذي يبدأ بالسرد متحدثاً بضمير (الأنا) ، ويتحول صاحب الشرطة إلى مروي له ، ويخرج الراوي العليم من دائرة السرد ؛ لأنّ وجهة النظر تحولت إلى راوٍ

(١) نفسه : ٢١٣/٢ .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٣٧/٨ - ١٣٨ .

(٣) نفسه : ١٣٨/٨ .

(٤) نفسه : ٢١٦/٣ .

محدود العلم ، ومن الملاحظ أنّ الراوي لم يتحوّل إلى مروي له ، بل تقمّص إحدى الشخصيات وهو (صاحب الشرطة) .

وفي قصّة (أبو المغيرة الشاعر يروي خبراً ملفقاً)^(١) يظهر الراوي العليم مهيمناً على السرد ، فيخبر عن الرجل الذي دخل بعض القباب على القبور ، وأحسّ بحركة ظنّ أنّها صادرة عن لصوص ، فإذا بشيء يشبه الإنسان فيقطع يده ، ويعدو وراءه إلى أن دخل داراً ، وقيل : إنّها دار القاضي ، فيدخل ويطلب منه التعرف على الكف فيخبره ((أمّا الكفّ فلا ، وأمّا الخواتيم فخواتيم ابنة لي ، عاتق ، فما الخبر))^(٢) .

ومن هنا كانت انطلاقة هذا الرجل في قصته مستعملاً ضمير (الأنا) ، فيتحوّل القاضي إلى مروي له ، ويستمع إلى ما قاله الرجل عن ابنته عاتق التي وجدها عند القبور ، وكيف قطع يدها - على الرغم من أنّ هذه الصبية لم تأت بسوء يوماً - فأخذه القاضي إلى داره وقد استدعى امرأته فقالت له : إنّها أيقظتني بعد نصف الليل ويدها مقطوعة ، ويدور الحوار الآتي : ((فقالت : امرأته إنّها جاءتني بعد نصف الليل فأيقظتني ، وقالت : قد قطعت يدي ، وأخرجت يدها مقطوعة ، قلت : الآن حدّثيني ما دهاك ؟ قالت : إنّهُ وقع في نفسي منذ سنتين أن أنبش القبور : [[...]]^(٣) .

وتبدأ عاتق بسرد قصتها مع القبور ، وبهذا القصّ المتداخل يتحوّل الراوي (الأنا) إلى مروي له ، ويصير المشارك في أحداث القصّة ، وهي عاتق راوياً للقصّة ، وتنتهي عاتق سردها ، ويعود القصّ إلى الرجل مرة ثانية ، ويتابع قصّة نجاته من عاتق بعد أن تزوجها وحاولت قتله ، فيتابع عن طريق المناظرة التي أُجريت بينه وبينها ، فتطلب في نهاية الأمر أن يطلقها ويخرج من البلاد ولا يفصحها حتى لا يفسد عليها أهلها ، فيقبل وبذلك تكون نجاته .

(١) ينظر : نشوار المحاضرة : ٢٣٦/٣ .

(٢) نفسه : ٢٣٨/٣ .

(٣) نفسه : ٢٣٩/٣ .

ففي هذه القصة نجد أنّ الراوي العليم بدأ بالسرد وقابله مروي له عليم ، ثمّ انتقل السرد إلى الرجل وأصبح القاضي هو المروي له ، ثمّ تحوّل الرجل إلى مروي له بمشاركة القاضي (والد عاتق) وظهرت شخصية (عاتق) بوصفها راوية وبعد ذلك تعود شخصية الرجل لتكمل أحداث القصة .

أمّا في قصة (الوزير ابن الفرات)^(١) فإنّ الشخصية تتقمص دور الراوي وتحوّل الراوي إلى مروي له ، يقول : ((اجلس يا أحرق حتى أحدثك السبب ، فجلس))^(٢) ، فالشخصية تظهر بأنّها معلنة عن رغبتها في تقمص دور الراوي ، وتحوّل الأول إلى مروي له بعكس ما مرّ آنفاً ، إذ يحوّل الراوي نفسه إلى مروي له ؛ لرغبته في سماع القصة . فالرغبة تمثل مفصلاً أساسياً لا يستقيم السرد إلاّ به ، وهي وظيفة جمالية انماز بها المروي له ، فالراوي والمروي له يتبادلان التأثير تبادلاً جدلياً فكلاهما ينسق النصّ السردى ؛ بغية التأثير في الآخر ، وبغية استمرار الرغبة في السرد عندهما ، إذ للسرد سلطة عجيبة لا تقاوم ، كلما يتقدم السرد يهدأ المستمع وتسترخي ملامح وجهه^(٣) .

في قصة (الصوفي المتوكل وجام فالودج حار)^(٤) ينطلق الراوي مع الشيخ الذي رفض أن يأكل إلاّ أن يحلف عليه وصولاً إلى الجارية السوداء التي خرجت من باب المسجد ومعها طبق مغطّى ، فيتحوّل الراوي والشيخ في المستوى الثاني للسرد إلى مروي لهما بعد لقائهما بالجارية السوداء ، وطلبهما أن تسرد القصة ، فقلنا لها : ((مكانك ، أخبرينا بخبرك ، وخبر هذا الجام ، فقالت : نعم أنا جارية رجل هو رئيس هذه القرية ، وهو رجل أحرق حديد * ، فطلب منّا منذ ساعة فالودجاً ، فقمنا لنصلحه وهو شتاء وبرد ، فإلى أن تخرج الحوائج من البيت وتشعل النار ، ويعقد

(١) ينظر : نشوار المحاضرة : ٦٩/٥ .

(٢) نفسه : ٧٠/٥ .

(٣) ينظر : الأدب والغربة : ١٠٣ .

(٤) ينظر : نشوار المحاضرة : ٧٦/٣ .

* حديد : شديد الحدة ، ينظر : لسان العرب (حدد) .

الفالودج تأخّر عنه فطلبه ، فقلنا : نعم))^(١) ، وتبدأ الجارية بالسرد وتخبر أنّ سيدها عندما طلبه للمرة الثانية والثالثة ولم نفرغ منه بعد ، فحلف بالطلاق لا يأكله ولا أحد من داره ولا أحد من أهل القرية ، ولا يأكله إلاّ رجل غريب ، فخرجنا نطلب في المساجد رجلاً غريباً فوجدنا ، فالمروي له المُسرح حرص على أن يكون ملبياً لدعوة صادرة عن الراوي ، ومن دون هذه الدعوة فإنّه يصبح طفيلياً لا يُصغى إليه ولا يؤبه له ، ((فهدف المؤلف هو رغم كلّ شيء نقل التجربة ، وهو كذلك موقف من التجربة قبل كلّ شيء))^(٢) .

وفي قصّة (ربّ لا تسلبني ديني) يطلب الراوي من المروي له الحديث معلناً الرغبة في إتمام السرد ((فقلت له : حدّثني به))^(٣) ، فيتحوّل المروي له إلى راوٍ لإتمام السرد فيجيب بـ ((نعم كان لي أخ وكنت أحبّه الحبّ الذي لا شيء بعده ، فمكثنا بذلك حيناً ، فلزِمَ الحديث ، والفقه ، والأدب ، وما رأيت فتى - مع التقوى - أمزح منه))^(٤) ، ويبقى التبادل بين الراوي والمروي له إلى نهاية القصّة .

فالراوي والمروي له الممسرّحان يتحكمان بالسرد ، إذ لا بدّ أن تتوافر الرغبة عند الراوي والمروي له الممسرّحين حتى يستمر السرد ويبلغ غايته ، فالراوي إذا لم يُعر أهمية إلى رغبة المروي له فإنّ السرد ينقطع وينهدم الإرسال وكذلك المروي له الممسرّح ، لكي يحافظ على استمرار السرد فإنّه يرغب الراوي المُمسرّح بالسرد ، ويفصح عن استعداداته للتلقّي ورغبته في الاستماع لما سيروى .

أمّا في قصّة (امرأة من أهل النار) فيستمع المروي له الممسرّح (الفتى) والراوي ، إذ يتحولان إلى مروي لهما بعد لقائهما بالمرأة العجوز ، وطلبهما أن تسرد القصّة ((فقال الفتى : أحبّ أن تخبريني ، ورققت أنا بالعجوز ، فقلت : أخبرينا لنجتنه وننّعّظ به ، فقالت : إن أخبرتكم بجميع ما أعرفه منها ، ومن نفسي معها ، طال وبكت ، وقالت : أمّا أنا فقد علّم الله أنّي تائبة منذ سنين ، وقد كنت أرجو لها

(١) نشوار المحاضرة : ٧٧/٣ .

(٢) نقد استجابة القارئ : ١٣٥ .

(٣) نشوار المحاضرة : ١٦٢/٥ .

(٤) نفسه : ١٦٣/٥ .

التوبة فما فعلت ، ولكن أخبركم بثلاثة أحوال من أفعالها ، وهي عندي أعظم ذنوبها ، فقلنا قولي))^(١) .

من ذلك تتضح رغبة المروي له واضحة وجليّة في مواصلة السرد وإتمام وظيفة التحفيز ، لكن عندما يبدأ الراوي (العجوز) بالتحدث عن المرأة التي كانت من أشد الناس زنى ، وقد زنت مع ولدها وزوجته بدورها ابنته من أمّه ، فينعكس أثر هذه القصة في المروي لهم ، فقد أصبح المروي له لا يرغب في استمرار السرد ، إذ يقول في نهاية القصة عندما أرادت العجوز أن تتحدث عن الموقف الثاني لهذه المرأة ((حسبي ، حسبي ، اقطعي لا تقولي شيئاً ، لعن الله تلك المرأة ، ولا رحمها ، ولعنك معها ، وقام يستغفر الله ويبكي ويقول : خرب والله بيتي ، واحتجبتُ إلى مفارقة أمّ أولادي))^(٢) .

فالراوي منح المروي له وجهة نظر خاصة به لذلك ، فالابن تكونت له رؤية إزاء ما سمع من المعلومات ، فرفض الاستماع لإعمالها الباقية بسبب الكره الذي تولد عنده لحظة سماع عملها .

المروي له غير المسرح :

يظهر المروي له في البنية السردية للخطاب بشكل غير مسرح عندما لا تكون هناك أية إشارة ظاهرية له على الرغم من وجوده المحسوس^(٣) ، والمروي له غير المسرح ليس له قسمات محددة ولا ملامح واضحة ، لكنّه موجود بالضرورة في العمل الأدبي ؛ لأنّ عملية الإيصال تتطلب متلقيًا أو مرويًا له إلى جانب المرسل ، أو الراوي وعلى هذا يكون المروي له مجرد متلقٍ سامع ليس له أن يقول أو ينطق أو يعبر^(٤) ، إذ لا يعقل أن يقدم الراوي سرده إلى وهم أو فراغ بل هو يقينًا يروي

(١) نشوار المحاضرة : ١٢٤/٥ .

(٢) نفسه : ١٢٨/٥ .

(٣) ينظر : الصوت الآخر : ١٣٢ .

(٤) ينظر : الراوي الموقع الشكل : ٢٧ .

لشخصية حقيقية أو مستخلصة من نسيج العالم التخيلي^(١) ، ف (سيمور جاتمان) ينصّ على أنّ لكلّ راوٍ غير ممسرح مرويًّا له غير ممسرح^(٢) ، فضلاً عن وجود (المروي له غير الممسرح) أمام (الراوي الممسرح) .

يتجسد المروي له غير الممسرح في أغلب قصص التتوخي الذي يؤطّره راوٍ عليم يكون موضعه خارج النصّ ، فالقصة بأحداثها وشخصياتها ورواتها والمروي لهم فيها ، يرسلها الراوي (مؤطّر النصّ) لمروي له غير ممسرح ، قد يتطابق مع الراوي وقد لا يتطابق معه لغايات وأهداف قد يعلنها الراوي كلّ العلم أو قد يترك الوصول إلى دلالاتها ومعانيها للمروي له غير الممسرح أو المتلقي أو القارئ الحقيقي .

وفي قصة (صاحب الشرطة الإبزاعي) يبدأ الراوي (مؤطّر النصّ) سرده واصفاً حالة صاحب الشرطة بضمير الغائب بقوله : ((وكان من رسمه إذا أراد أن يقرر إنساناً قرّره وهو قائم بين نفسين ، ووراءه جماعة بمقارع فإذا حكّ رأسه ضُربَ المقرّر ، واحدة جيّدة عظيمة فيقول للذي ضربه : قطع الله يدك ورجلك ، يا فاعل ، يا صانع ، مَنْ أمرك بضربه ؟ ولمّ ضربه ؟ تقدّم يا هذا ، لا بأس عليك أصدق ، فقد نجوت ، فإن أقرّ ، وإلاّ حكّ رأسه ثانية ، وثالثة ، أبداً على هذا وكذا كانت عادته في جميع الجناة ، وهو رسم له معروف عند المتصرفين بحضرته))^(٣) ، فالمروي له في النصّ الآنف الذكر يكتفي بوظيفة التلقي والإصغاء لكلّ ما يصدر من راويه ، إذ يسرد الراوي (مؤطّر النصّ) حالة تصرف صاحب الشرطة في عمله عند التحقيق مع الجناة ، وهذا النوع من المروي له يكون غير مشارك في الأحداث ، إذ يقع خارج الحكاية والنصّ ، ويضمّ النصّ مجموعة من الأسئلة غير الواضحة محتاجة إلى أجوبة وغابت بسبب غياب المروي له .

(١) ينظر : معجم مصطلحات نقد الرواية : ١٥١ ، والصوت الآخر : ١٣٨ ، وروايات حنان

الشيخ (دراسة في الخطاب الروائي) : ١٢١ .

(٢) ينظر : الصوت الآخر : ١٣٣ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢١٧/٣ .

وفي قصّة (أبو عمر القاضي يعامل بالجميل) يقول الراوي غير الممسرح متوجّهاً إلى مروي له غير ممسرح ، ويتحدث عن أبي عمر القاضي وما يحتفظ له من ذكريات خاصّة ، إذ يقول : ((وكان أفعل الناس لهذا ، وأقدرهم على أن يتكلّم دائماً في الأمور بما يحتمل معنيين ، ويحتاج إلى تفسير للمقصد ؛ توقّياً منه ودهاءً))^(١) .

وفي النصّ الآنف الذكر يخترق الراوي الموضوعي كلّ العلم عقول الشخصيات ويطلع على دواخلها ، ويروي لمروي له غير ممسرح وظيفته الأساس تلقي ما يرويه الراوي ، ليس له صفات محدّدة ولا ملامح واضحة ، ويقع خارج الحكاية مثله مثل الراوي الموضوعي الذي يروي أموراً ليس له علاقة مباشرة بها .

وفي قصّة (على الباغي تدور الدوائر) يروي الراوي غير الممسرح حكاية الشخصية مع الناووس ، وهو موضع ينقر في الصخر ليكون مدفنًا للموتى^(٢) ، فهو يروي ولا نجده يخاطب أو يشير إلى المروي له ، فهو يقول : ((إنّه مبني بحجارة ، وباب هذا الناووس حجر واحد عظيم قد نقر ، وصفّق فلا تستمكن اليد منه ، وله من خارج الباب حلقة وليس من داخله شيء تلزم به اليد ، وإنّما يدفع من خارجه فيُفتح فيدخل إليه فإذا خرجت وجذبت الحلقة انغلق الباب ، وتمكن الذي يكون من خارجه))^(٣) ، حين يسرد الراوي (مؤطر النص) حالة الشخصية مع باب الناووس وهو ها هنا لا يحدد صفات المروي له ولا يوضح معالمه فهو يسرد ؛ لأنّه لا بدّ من وجود من يتلقّى هذا السرد ، وواضح عبر هذا النصّ حضور الوصف المحور الذي يهدف للإيضاح وغياب الحوار الآخر .

ويبرز حضور المروي له غير الممسرح أكبر ما يكون في استعمال الراوي لضمير المتكلم ، كما في قصّة (عابدة الجهنيّة) ، يقول الراوي : ((كانت أدبية ، شاعرة ، فصيحة ، فاضلة ، حضرت بغداد في مجلس الملك عضد الدولة في يوم عيد الفطر سنة سبع وستين وثلاثمائة ، والشعراء ينشدونه التهاني ، فأنشدت قصيدة

(١) نشوار المحاضرة : ٦١/١ .

(٢) ينظر : لسان العرب .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٥١/٥ - ٢٥٢ .

لم أظفر منها بشيء))^(١) ، فالراوي يتوجه بخطابه إلى المروي له غير الممسرح عبر أسلوب الالتفات ، والعدول من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم فلا يشير الراوي إلى المروي له ضمناً ولا علناً ، ولا يحدد صفاته ومعالمه بل يستمر في سرده متوجهاً إلى المروي له غير الممسرح الذي تفرض الضرورة وجوده .

والراوي العليم في النصّ الآنف الذكر يبدأ بالوصف ؛ لأنّه يعرفها ، ويظهر لنا الراوي تواضعه وصدقه مع نفسه ؛ لأنّه لم يفهم القصيدة التي قيلت في مجلس الملك إذ قد تكون غير واضحة ، أو ربّما كانت ثقافته الشعرية محدودة .

وشبيه بالمثال الآنف الذكر ما جاء في قول الراوي : ((كانت عادته أنّه إذا عَلِمَ أنّه قد بقِيَ بينه وبين دخول السنة الجديدة ساعة أو أقلّ أو أكثر ، أن يأكل ، ويتبخر ، ويخرج في حال التحويل ، إلى مجلس عظيم قد عبّى فيه آلات الذهب والفضّة وليس فيه غيرهما ، وفيها أنواع الفاكهة والرياحين ، ويجلس في دَسْتٍ* عظيم القيمة))^(٢) .

في النصّ الآنف الذكر نلاحظ المعرفة الكلية للراوي الذي يروي لمروي له غير ممسرح والذي لا نلاحظ أية صفات أو معالم له ، وتبقى مسألة وجوده ضرورة تفترضها بنية النصّ .

إنّ المروي له غير الممسرح حرّ في تكوين وجهة نظره الخاصّة عمّا يروي له من دون تأثير ، لا من الراوي ولا من الشخصيات ؛ ولعدم وجود هذا النوع من المروي له داخل السرد ، يصبح كلام الشخصيات في بعض الأحيان وكأنّه موجه إلى نفسها ، من ذلك قصّة (شغف المتوكل بالعود الهندي) ، إذ يقول الراوي : ((فلما أجدّ بي الخروج قلت : ليس إلّا أن أحمل معي شراباً كثيراً ، فإذا اشتدّت الأمواج شربت وسكرت ولا أعقل إن غرقت ، ولا أحسّ بعِظَم الأمواج مع السكر))^(٣) .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٦٧/٥ .

* دَسْت : المجلس ، ينظر : تاج العروس (دس) : ٥١٨/٤ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٨٨/٤ .

(٣) نشوار المحاضرة : ١٠٤/٣ .

فالراوي في هذا المقطع هو (رسول المتوكل) والمروي له (رسول المتوكل) أيضاً لكن يكمن خلفه مروي له غير ممسرح ينصت لما يروى يكون قريباً من القارئ الضمني ، ويضمّر النصّ دلالة غياب قبلية ، تومئ إلى تقرير ذهاب فردي ، لكن هذا الذهاب الفردي يظل يعمل على استمرار الغياب على مستوى التواصل الوجداني مع الآخر (المجتمع) ، إنّ انعدام التواصل الوجداني بين الذات الذهابية ، والآخر المستقبل (المجتمع) عمِلَ على ترسيخ دلالة الغياب .

وكذلك في النصّ الآخر : ((فقلت في نفسي : يا دكين اليوم يومك ، وراءك عسكر ، وأمامك عسكر ، فإن ملكوك لم يوصلوك إلى معزّ الدولة إلاّ ميتاً ، وليس غير الإقدام على ما تقدّر فيه النجاة))^(١) ، يفتح النصّ القصصي الراوي (الشخصية المحورية) وهو يتخفى خلف قناع مخاطبة الذات ؛ ليوصل ما يريد لمروي له غير ممسرح ، وعبر هذا النصّ يعبر الراوي عن محنته التي كشفتها ذاته ولم ترغب في إخفائها .

وفي قصّة (بين أبي عمر القاضي وأبي عصمة الخطيب) نجد أنّ الراوي شخصية ممسرحة داخل النصّ وهو (أبو عصمة العُكبريّ الخطيب) بطل القصّة وهو راوٍ ومروي له في الوقت نفسه ، ويروي لمروي له غير ممسرح عمّا يشعر به من معاناة ولحظات تأزّم مرّ بها فيقول مخاطباً نفسه : ((فلما خرجت ندمتُ ندمًا شديدًا ، وقلت : سرّ السلطان أفشاه إليّ رجل عنده فوق الوزير فباح ذلك الرجل به بحضرتي وحدي لا يسره عني ولعلّه هو أراد أن يعتدّ به على أبي عمر ، بادرتُ أنا بإخراجه ، إن راح أبو عمر فشكره على ذلك ، أو ذاكره به فعلم أنّ ذلك من فعلي بأيّ صورة يتصوّرني ؟ أليس يراني بصورة من خرج بسرّ ؟ وإخراج السرّ في الخير والشرّ ، والفرح والغم ، والجيد والرديء واحد ؟ وإن أداه ذلك إلى استتقالي واحتشامي ، أليس في هذا انتقاص معيشتي وخيري ؟ ثمّ إن حجبني عنه من يوصلني إليه ؟

(١) نفسه : ٢٦٥/٣ .

ومن يرغب في استخدامي بعده ؟ أو يدخلني داره ؟ أوليس ينتشر في البلد أنه طردني ؛ لأنني أفشيتُ له سرًّا لا يدري ما هو))^(١) .

في النصّ الأنف الذكر نلاحظ أنّ الراوي هو شخصية ممسوحة ، وهو (أبو عصمة العُكبريّ الخطيب) بطل القصّة ، إذ شكّل البطل في ذهنه قارئاً افتراضياً ، أي يتخيل أنه يسرد له ويسأله ويجب لكي يستطيع الاستمرار في السرد ، فالمروي له ليس له صفات محددة ؛ لذا يكتفي البطل بالسرد له .

ويعمل النصّ على وفق ثنائية ضدية حضور/غياب يوحى بالتحول السلبي لأبي عمر من حالة الارتياح القبلية إلى حالة الحزن البعدية ، فالراوي يضعنا أمام ما قبل الكلام وما بعده ، وتبدو الشخصية بعد بوحها بالسرّ حزينة ، وكأنّ الراوي يريد إخبارنا بأنّ الشخصية لم تكن من قبلُ كذلك .

العلاقة بين الراوي والمروي له :

للراوي علاقة وثيقة الصلة بما يروي ، وقد أعطى جيرالد برانس بعض التوضيحات التمثيلية ، فالأمر ((لا يتعلق بصوت كما في السارد ، بل يتعلق بإذن مرسومة أحياناً بدقة مُرضية))^(٢) .

ومن هنا تأتي الأهمية المركزية التي ينهض بها المروي له فهي تتعلق بكونه بناءً ذهنيّاً مؤسساً على مجموع النصّ ، فهو الدافع وراء إنتاج عملية السرد^(٣) وتتماز العلاقة بين الراوي والمروي له بكونها علاقة جدلية ، فلا وجود لراوٍ من دون مروي له وبالعكس ، وهذا ما أكّده (ليتفلت) ، بأنّ صورة المروي له لا تتشكل إلاّ عبر كلام الراوي^(٤) ، وهذه العلاقة في النصّ هي التي تبني النصّ من قبل المؤلف ، ومن هنا تتعدد مستويات التوصيل ، فالمستمع ليس تخيلياً ، بل هو شخصية لها تأثيرها في عملية السرد ، وهو كيان له مرجعيّاته الاجتماعية والثقافية والسياسية التي

(١) نشوار المحاضرة : ٥٦/٢ - ٥٧ .

(٢) عودة إلى خطاب الحكاية : ١٨٣ .

(٣) ينظر : عودة إلى خطاب الحكاية : ١٨١ ، والبنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة : ٧٤ .

(٤) ينظر : نفسه : ٧٥ .

يخاطبها الراوي ، ويحاول التأثير فيها وإيصال رسائله إليها ، فهما يرتبطان بواقع مادي تاريخي .

رصد البحث أنّ هناك حالات يتساوى فيها الراوي والمروي له ، ففي قصّة (عيار بغدادى يحتال على أهل حمص) ، فمنذ البداية يعلن الراوي (الزوج) للمروي له (الزوجة) : ((هذا بلد حماقة ومال ، وإنّي أريد أن أعمل معيياً * - وهذه كلمة لهم إذا أرادوا أن يعملوا حيلة كبيرة - فساعدني عليها بالصبر ، قالت : شأنك))^(١)

إنّ الراوي يؤكد للمروي له أنّ النصّ الذي يتلقاه منه ليس هو خالقه فقط وإنّما للمروي له مشاركة وفاعلية في عملية الخلق ، الراوي عبر السرد والخطاب والمروي له عبر التلقي والقراءة من موقع متساوٍ مع الراوي .

إنّ الراوي (الزوج) لا يفتأ يؤكد أنّ عملية الخلق مشتركة ((أريد أن أعمل معيياً ، فساعدني عليها بالصبر))^(٢) ، ويسود في هذه القصّة نمط الرؤية مع ، ما يدلّ على رغبة الراوي في التكافؤ مع الشخصية ، والراوي منذ البداية يكشف أوراقه أمام المروي له ، وينطلق معه من نقطة أنّه لا شيء مخفياً أمامهما بقوله : ((إنّي أريد أن أعمل معيياً ، فساعدني عليها بالصبر - ثمّ بعد ذلك - أخرجي من يومك عن البلد ، فإنّي سأهرب وأتبعك))^(٣) .

إنّ علاقة الراوي والمروي له تخضع مباشرة لعملية الإرسال والتلقي^(٤) ، فالراوي يرسل رسالة ما إلى مروي له يتلقّى ما يرسله هذا الراوي ، ونحن عبر عملية القراءة نلتقي بشخصيتين خياليتين هما : المتكلم (الراوي) والمتلقي (المروي له) ، فالعلاقة بين الراوي والمروي له في النصّ تتقاطع حول ما يروى ، وضمنها نجد تفاعلاً بينهما وتواصلًا ((إذا كان يوم الجمعة ، كما تصلي الناس ، فتعالى فاعلني

* معيياً : هو المُعْجَز أو المُتَعَب الذي يعيى غيره أن يقوم به ، ينظر : لسان العرب (عيا) .

(١) نشوار المحاضرة : ٣٥١/٢ .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه : ٣٥١/٢ - ٣٥٣ .

(٤) ينظر : السردية العربية : ٢٢٢ .

بي ، والطمي وجهي ، وقولي لي : يا عدوّ الله يا فاسق ، قتلت ابني ببغداد وهربت إلى ها هنا ، وجئت تتعبّد ، وعبادتك مضروب بها وجهك ، ولا تفارقيني وأظهري أنّك تريدان قتلي بابنك ، فإنّ الناس يجتمعون عليك ، وأمنعهم أنا من أذيتك ، واعترف بأنّي قتلتك وتبت ، وجئت إلى ها هنا للعبادة والتوبة والندم على ما كان ((^(١) .

فالراوي (الزوج) وهو يروي يمتلك سلطة اختيار نقطة بداية للسرد ، ونقطة النهاية ، ويمتلك حقّ اختيار المشاهد وال فقرات التي يجب تقديمها ، فضلاً عن امتلاكه سلطة حجب بعض المشاهد عن المروي له .

أمّا المروي له فله حقّ الاستماع لما يروي ، ولكنّه في بعض الأحيان يطالب ببعض حقوق الراوي ، ويسهم في تحقيق ذلك طبيعة المروي له وموقعه من الراوي الذي يوازيه ، فبعد اعتراف الراوي بصحة كلام المرأة وأنّه جاء إلى هذا البلد لغرض التوبة والعبادة ، فيما أنّ الله قبلَ توبتي فدعوها تقتلني ، فقال الشيخ : ((يا قوم لم ضللتكم عن مداواة هذه المحنة ؟ وحراسة بلدكم بهذا العبد الصالح ؟ فأرفقوا بالمرأة وسلوها قبول الدية ، ونجعلها من أموالنا))^(٢) . إنّ الموقع بطبيعة الحال هو الذي يحدد في كثير من الأحيان نوع الفعل وحدود تحقيق ما يراد تحقيقه أو عدمه .

إنّ قراءة النصّ تعطينا إمكانية معرفة القصة والشخصيات والأفعال التي تقوم بها ، وتعطينا أيضاً إمكانية معرفة شخصين خياليين هما : الراوي والمروي له وهما متلازمان لا وجود لأحدهما من دون الآخر ، والراوي (الزوج) يعتمد إلى محاولة رفع المروي له (الزوجة) إلى المستوى نفسه الذي يكون عليه عن طريق إشراكه في إنجاز النصّ ((فاقبلي الفداء منهم ، واجمعي المال وخذيّه ، واخرجي من يومك عن البلد إلى طريق بغداد ، فإنّي سأهرب وأتبعك))^(٣) .

(١) نشوار المحاضرة : ٣٥٢/٢ .

(٢) نفسه : ٣٥٤/٢ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٣٥٣/٢ .

أما في قصة (رجل يقتل عشيقته فيفترسه أسد)^(١) ، فالمروي له في هذه القصة لا حول له ولا قوة يتلقى هجمات الراوي واستفزازاته من دون أن تظهر ردود أفعاله ، فالراوي (الرجل) يمارس حقّه كراوٍ متسلط ، أما المروي له (الجارية) فتتلقى فقط وتستسلم لهجمات الراوي الذي يعلن تفرده بسرد الأحداث وتفعيل النص ، وامتلاكه بعض الصفات التي لا يمتلكها الآخرون ، فهو يقول : ((يا فلانة ، خنت عهدي وميثاقي ، ومكنت فلاناً من نفسك حتى فعل بك كيت وكيت ، وفلاناً ، وفلاناً ، وجعل يواقفها وهي تقول : لا والله يا سيدي ما فعلت هذا وإنما كذبوا عليّ عندك ؛ ليباعدونني عنك))^(٢) .

ويسود في هذه القصة نمط الرؤية من الخلف مما يدلّ على أنّ الراوي يملك معرفة تفوق معرفة الشخصيات ، فليس لشخصياته أسرار ، والراوي (الرجل) لم يكشف عن رغبة اتجاه المروي له (الجارية) التي قد تكون غير واعية برغباته : ((وجاء بعود فأخذته الجارية في حجرها ، وغنت أحسن غناء يكون وأطيبه))^(٣) إنّ راوياً بهذه الصفات ومروياً له هذه صفاته لا يمكن أن يلتقيا ولا يمكن أن يقام بينهما حوار إيجابي ، إنهما مختلفان ، وذلك ما يدركه راوي هذه القصة ، وذلك ما يعبر عنه حين يعاين العلاقة بينهما وقيّمها من وجهة نظره ((كذبت أنا توصلت إلى أن حصلت معكم في ليلة كذا في الدار الفلانية ، وقد دعاك فلان ، وصنعتم وفعلتم كذا وكذا ، وأنا أراكم بعيني وما بعد هذا شيء ، وتدرين لمّ جئت بك إلى هذا الموضع وعاتبتك ها هنا ؟))^(٤) ، فتجيب المروي له ب (لا) ، فقال : ((لأن أودّعك وأجعل هذا آخر العهد بك ، وأقتلك وأطرحك في الماء))^(٥) .

فالراوي - إذن - متفوق على المروي له ، فهو صاحب رؤية صحيحة واضحة تنبئ بأنّ هذا النوع من المروي له لا بدّ أنّه فاني وإن طال به الزمن ، ومما

(١) ينظر : نفسه : ١٤٢/٥ .

(٢) نفسه : ١٤٥/٥ .

(٣) نفسه : ١٤٤/٥ .

(٤) نفسه : ١٤٥/٥ .

(٥) نشوار المحاضرة : ١٤٥/٥ .

يتضح في هذه القصة الصراع بين الرؤيتين : رؤية الراوي ، ورؤية المروي له وهي محسومة لصالح رؤية الراوي التي تمثل الرؤية المستقبلية في القصة بقوله : ((وتقدم إليها فذبحها وأمسكها حتى جرى دمها وماتت ، فقال : شفيت قلبي وقتلت نفسي))^(١).

أمّا رؤية المروي له فهي رؤية الماضي المختلفة التي يعلن الراوي ضيقه بها ورفضها لها : ((إنما كذبوا عليّ عندك ؛ ليباعدوني منك))^(٢) ، فالراوي يعلن احتقاره لهذا المروي له (كذبت) ويعيب عليها قناعاتها وقيمتها ، وعَمِلَ على سحقها ومسحها من الوجود .

وفي قصة (الوزير العباس بن الحسن يستشير كبار الكتاب في اختيار من يخلف المكتفي)^(٣) ، نجد في هذه القصة إقامة بناء قصصي جديد ، إذ تقوم الشخصيات بوصف أحاسيسها ووصف انعكاسات الأحداث والتعبيرات الحاصلة في جسد الواقع على مشاعر الشخصيات وعلى طريق رؤيتها للعالم ، إذ تعرض الشخصيات فهمها للتجربة بمساعدة الراوي الأول ، فيفتح السرد في هذه القصة راوٍ موضوعي يروي لمروي له ممسرح أحداثاً قامت شخصيات القصة بفعلها لكنّه سرعان ما يتخلى عن السرد لشخصيات القصة التي تروي ما قامت بفعله وتظهر وجهة نظرها بالأحداث .

إنّ المروي له وهو يتلقى من الراوي الموضوعي ، ومن الشخصيات حينما تروي يتخذ السمات والملامح نفسها ، فلا يتغير على الرغم من تغير مستوى القصة وانتقالها من راوٍ ليس له علاقة بالحدث إلى راوٍ قام بفعل الحدث الذي يرويّه وشارك فيه ، ونحن القراء يكون المروي له أقرب إلينا في هذا النصّ الأدبي ، إذ لا تظهر ردود أفعالنا ولا تجري الإشارة إليها ، ونتلقى هذا المروي ونحن صامتون .

يقول الراوي الموضوعي مفتتحاً القصة : ((إنّ أبا أحمد بن العباس بن الحسن لما مات المتكفي بالله ، جمع كُتّابه وخواصّه ، وشاورهم فيما يقدّ الخلافة ،

(١) نفسه : ١٤٦/٥ .

(٢) نفسه : ١٤٥/٥ .

(٣) ينظر : نفسه : ٦٤/٥ .

وأشاروا على العباس بعبد الله بن المعتز ، إلاّ أبا الحسن بن الفرات فإنّه أمسك ^(١) فالراوي وجّه كلامه لمروي له محدد ، وهناك إشارات تدلّ على المروي له (فأشاروا على العباس) ، ويسود في هذه القصّة نمط الرؤية من الخارج ، إذ إنّ الراوي يجهل أيّ شيء عن تلك الشخصيات من حيث أفكارها ونواياها حتى ماضيها ، فلما سأل العباس بن الفرات عن سبب إمساكه ، أجابه : إنّ على الوزير أن يتفرد بكلّ واحد منا سماع رأيه وما عنده ، ثمّ يجمع الآراء ويختار منها الصائب ، فيروي (أبا الحسن بن الفرات) وهو أحد شخصيات القصّة سبب رفضه للمروي له (العباس) حين يقول : ((أنسيّت أنّه منذ ثلاثين سنة يكاتبك في حوائجه فلا تقضيها ، ويتوسل في الوصول إليك ليلاً فلا تأذن ، وهل كان له شغل عند مقامه في منزله إلاّ معرفة أحوالنا ، والمساءلة عن ضياعنا وحسدنا على نعمتنا ، وهو يعتقد أنّ الأمر كان له ولأبيه وجدّه ، فكيف نسلم إليه نفوسنا)) ^(٢) ، فإنّه وجّه كلامه للمروي له نفسه الذي خاطبه الراوي الموضوعي .

إنّ هذا المروي له (العباس) يكون في موقع أعلى من الراوي (أبا الحسن بن الفرات) ، إذ يتلقّى من الجميع ويقارن ويتأمل ، ثمّ يخرج بقناعات بمنأى من تأثيرات الراوي والشخصيات فهو بدرجة ما متخلص من سلطة الراوي ، ويمتلك قدرًا من الحرية يجعله ينفرد برؤيا قد تختلف بقدر ما عن رؤيا الراوي الذي يتخفى خلفه المؤلف .

فالراوي يدين (أبا الحسن بن الفرات) في إعطاء رأيه قبل اختيار من يتقلد الخلافة ، ونبّهه على ما نسيه ، الذي يظهره الراوي بمظهر البطولة وإنّ ما يخبر عنه الراوي ناتج عن حواسه التي يسمع ويرى فيها فيكون أشبه بمرآة عاكسة لما يقع أمامه ؛ لأنّه يأخذ عن الشخصيات ، ويروي أقلّ مما تعلمه الشخصية .

(١) نشوار المحاضرة : ٦٤/٥ .

(٢) نفسه : ٦٥/٥ - ٦٦ .

الفصل الثاني مستويات البنى المبحث الأول : البنية الزمانية

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالزمن بوصفه عنصرًا مهمًا من عناصر البناء القصصي ، فكلّ قصة هي في مجموعها تمثل لحظات زمنية مشبّعة بالأحداث ومتّصلة فيما بينها^(١) ، وهذا يعني أنّ الزمن يرتبط بالحدث ارتباطًا وثيقًا ولا يمكن أن يتشكل أيّ حدث قصصي بعيدًا عن البنية الزمنية ؛ لأنّ القصّ أكثر التصاقًا ببن الزمن وعلاقة القصة بالزمن علاقة مزدوجة ، فالقصة تصاغ داخل الزمن والزمن يصاغ داخل القصة^(٢) ، ولا يغفل ارتباطه بالمكان ، ومما لا شكّ فيه أنّ ارتباط الزمان بالمكان شيء وارد لا سبيل لإنكاره أو تجاهله ، فالمكان يتكثف ويندمج في حركة الزمن ، وعلاقات الزمان تتكثف في المكان ، فلا مكان بدون زمانه ؛ لذا فالإحساس بفاعلية المكان رهين الإحساس بفاعلية الزمان ، ومهما اختلفا وتقاطعا فهما يشكلان مع باقي المكونات الأخرى بنية قصصية تعكس رؤية المؤلف لعالمه^(٣) ، فضلاً عن ارتباطهما بالشخصيات التي تؤطر داخل المكان ثم يسقط عليها الزمن .

فالمؤلف في قصصه يتجه نحو جو مليء بالحركة عبر الاهتمام بتشكيل الصورة والتنويع في المشاهد بغية إعطاء لوحة فنية تتسجم مع أبعاد تجربته ، فكان لجوؤه إلى الزمن ؛ كي يقرب صورة الحدث في بثّ واقعيته في ذهن المروي له الذي ترتبت عليه عناصر التشويق والاستمرار وإبعاد الملل ، ونقل حركة الصراع الدرامي المعبر عن روح العصر من خارج النصّ إلى داخله عبر التلاعب الفني في خطية

(١) ينظر : غائب طعمة فرمان روائيًا : ١٢٧ ، وينظر : Glussary of literory Terms , p : 236 .

(٢) ينظر : الزمان والمكان في قصة العهد القديم (بحث) ، أحمد عبد اللطيف ، مجلة عالم الفكر - الكويت ، مج ١٦ ، ع ٣٤ ، س ١٩٨٥ : ٩٥ .

(٣) ينظر : المكان في العمل الفني قراءة في المصطلح (بحث) ، د.أحمد زنيير ، مجلة عمان ، ١٢٩٤ ، س ٢٠٠٦ : ١٣ ، وأشكال الزمان والمكان في الرواية : ٦ .

الزمن التي تحدد في الماضي والحاضر والمستقبل ، وبذلك يسهم الزمن في تحريك
زمنية القصة وتفعيل حركة الراوي في نسج أبعاد التجربة .

وقد قُسم الزمن حسب مستوياته التي انقسمت على ثلاثة أقسام انطلاقاً من
العلاقة القائمة على زمني : القصة والحكاية^(١) .

أولاً : مستوى الترتيب :

يمثل هذا المستوى الصلات بين الترتيب الزمني لمتتابع الأحداث متسلسلة في
القصة ، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيم الحكاية^(٢) ، وهو زمن يختلف عن زمن
القصة الخطي ، فهو يخضع ويستجيب لرؤية الراوي ، وحصول التناظر بين هذين
الترتيبين يُنشئ حركتين زمنيتين : إحداهما : إلى الماضي وتسمى الاسترجاع ،
والأخرى : تقفز إلى المستقبل وتسمى الاستباق ، ويسمى جيران جينيت المفارقات
الزمنية^(٣) .

ويعمد المؤلف إلى هذا التلاعب بالأزمنة لما له من تأثير ، إذ تبدو أحداث
قصته أكثر حيوية وجودة في نظر القارئ ، كما أنه يحقق غايات فنية أخرى
كالتشويق وإبعاد الملل والإيهام بالحقيقة .

الاسترجاع (Flash Back) :

تقنية زمنية يتكئ عليها السرد ، إذ يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة
في حاضر السرد ؛ ليتذكر أحداثاً وقعت قبل ذلك ، فهي ((ذكر لاحق لحدث سابق
لنقطة التي نحن فيها من القصة))^(٤) .

وبعد الاسترجاع من أكثر الحركات الزمنية حضوراً في النص القصصي ،
وفيه يعود الراوي إلى سرد بعض الأحداث الماضية بعد أن يتوقف السرد عند نقطة
معينة^(٥) لم تدخل في الإطار الزمني للمحكي الأول ، فالماضي مغيب لا يتسنى له

(١) ينظر : خطاب الحكاية : ٤٦ .

(٢) ينظر : نفسه .

(٣) ينظر : نفسه : ٤٧ .

(٤) نفسه : ٥١ .

(٥) ينظر : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية : ٦٥ .

الحضور الفاعل إلاّ عبر تقنية (الاسترجاع)* الذي يعمل على تكسير الزمن الطبيعي للأحداث ، وخلق زمن خاصّ بالقصة وهو ما يسمى بالزمن السردى الذي يسهم المتلقي في سدّ ثغراته وملئها عن طريق الاسترجاع ، وينقسم الاسترجاع على أنماط :

١- الاسترجاع الخارجي :

هو الاسترجاع الذي يعود فيه الراوي إلى ما قبل بداية القصّ داخل القصة إذ تتمّ العودة بالأحداث إلى نقطة سابقة للنقطة التي ابتداءً عندها السرد داخل بنية القصة ، فيكون ذلك سردًا خارجيًا ، كثيرًا ما يأتي ليحفظ للسرد انسجامه وتماسكه الفني ، وذلك بسدّ الثغرات وتسليط بقع الضوء على الفراغات والمساحات المعتمدة في السرد السابق للحظة " الآن " التي قد تُنشئ أسئلة تفكك فهم المتلقي فيأتي السرد الخارجي وكأنّه أجوبة لتلك التساؤلات .

* للاسترجاع تسميات أخر : الاستدعاء ، اللاحقة ، الارتداد (Flash Back) ، السابقة

الزمنية ، الإرجاع ، الاستذكار ، الإحياء ، البعدية ، ينظر :

- بناء الرواية (سيزا قاسم) : ٥٤ .
- ومدخل إلى نظرية القصة : ٧٦ .
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) : ٢٢٠ .
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، رواية تيار الوعي نموذجًا : ٢٤ .
- نظريات السرد الحديثة : ١٦٤ .
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ١٢٢ .
- خطاب الحكاية : ٥١ .
- النقد البنيوي والنصّ الروائي : ٥٤ .
- سيرة جبرا الذاتية (في البئر الأول وشارع الأميرات) : ٢٣٣ .
- قاموس السرديات : ١٤٠ .
- إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة : ٣٣ .
- بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) : ١٢١ .
- تحليل الخطاب الروائي : ٧٧ .
- الزمان والمكان المتخيل بين النصّ الشكسبيرى والمعالجات الشكسبيرية الحديثة : ١٦٢ .

لقد وظّف الراوي الاسترجاع لتحقيق مقاصد جمالية مختلفة منها استحضار ما مضى من حوادث لتفسير الحاضر وفي قصة (ال خليفة المعتضد دقيق الملاحظة) التي تقوم على المراهنة بين الخليفة المعتضد بالله وابن حمدون على غلام أسود ، وهو أحد صناع الخليفة وكان منكر الخليفة شديد المزاج يحمل ضعف ما يحمله الصناع من الطين لبناء بيت الخليفة ويصعد السلالم مرقّاتين والخليفة يشاهد ، فيأمر بإحضاره ويسأله عن قصته ويتوعّده إن لم يصدق يقطع عنقه ، وهنا يبدأ النصّ باسترجاع الأحداث الماضية ، فالشخصية ستسترجع أحداثاً مركزية ومهمة في زمن السرد فتعرضها أمام المروي له وكأنّها شريط سينمائي يعرض فلمًا مصورًا بقوله : ((أنا كنت أعمل في أتاتين الأجر سنين ، وكنت منذ شهور هناك جالسًا ، فاجتاز بي رجل في وسطه هميان فتبعته ، فجاء إلى بعض الأتاتين فجلس وهو لا يعلم مكاني فحل الهميان ، وأخرج منه دينارًا فتأملته فإذا كلّه دنانير فتأورته وكتفته وسددت فاه وأخذت الهميان وحملته على كتفي وطرحته في نقرة الأتون وطيّته ، فلما كان بعد ذلك أخرجت عظامه فطرحتها في دجلة ، والدنانير معي يقوي بها قلبي))^(١) .

لقد أظهر النصّ زمنين : زمن حاضر السرد القصصي ، وزمن عودة الذاكرة إلى الوراء واستدعاء ما حدث في ذلك الماضي القريب لتفسر مصدر الأموال التي حصل عليها والتي أثارت استغراب المعتضد ، وهو مقطع ينطوي على أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحدث ؛ لذا فهو استرجاع خارجي جزئي وظّفه الراوي ليعين المروي له على معرفة الشخصية .

إنّ ارتباط زمن السرد الذي يتمّ فيه إقامة الغلام الأسود بعمله الجديد (صناع الطين) بزمن الحدث السابق المرتبط بجريمته يؤكد التفاعل الحي بين الزمنين ، والارتباط الحميم بينهما ، ويتمّ سرد الحدث كلّ على لسان (الغلام الأسود) مما يؤكد أنّ الشخصية الراوية هي الأقدر على استدراج الماضي وتفعيله في النصّ السردى بأسلوب أكثر صدقًا فيما لو تمّ على لسان الراوي .

(١) نشوار المحاضرة : ٦٩/٧ .

وقد وظّف الاسترجاع للكشف عن جانب من الشخصيات التي تتناولها القصة ، كما فعل الراوي في قصة (أبو المغيرة يروي خبراً ملفقاً) ، إذ جعلها تتحدث للجالسين معها مستعيدة الماضي قائلة : ((إنّه وقع في نفسي منذ سنتين أن أنبش القبور ، فتقدّمت إلى هذه الجارية فاشتريت لي جلدَ ماعز غير مخلوق الشعر واستعملت لي كفيّن من حديد ، وكنت إذا نمتم أفتح الباب وأمرها أن تنام في الدهليز ولا تغلق الباب ، وألبس الجلد ، والكفيّن الحديد وأمشي على أربع فلا يشكّ من لعلّه يراني من سطح أو غيره أني كلب ، ثمّ أخرج إلى المقبرة وقد عرفت من النهار خبر من يموت ، وأين قد دُفِنَ ، فأقصد قبره فأنبشه وأخذ الأكفان ، وأعود والباب غير مغلق ، وقد اجتمع ثلثمائة كفن أو ما يقاربها لا أدري ما أصنع بها ، إلاّ أني كنت أجد لذلك الخروج والفعل لذة لا سبب لها))^(١) .

ففي هذا المقطع السردي استرجاع ذاتي كشف عن جانب معين في شخصية الفتاة ، وهو تولعها بنبش القبور وهذا كلام يعود إلى زمن سابق لبداية القصّ ، لكنّه جاء متلائماً مع أحداثها ، وعبر هذا الاسترجاع عادت الشخصية إلى وراء الماضي البعيد إلى ما قبل بداية الحدث الذي يسرد ؛ لتسرد للجالسين معها عن جانب غريب من حياتها وهواية أغرب ، فالاسترجاع يسهم في تعميق رؤى القارئ لإبعاد الشخصيات لتصبح مكتملة ناضجة .

ومما لا شكّ فيه أنّ توظيف الراوي لمثل هذا الاسترجاع أمر مهم ودالّ ، فمن خلاله كشف للمروي له عن ماضي هذه الشخصية الذي أسهم في تركيبها وتكوينها على الرغم من أنّه لم يكشف عن الأسباب والدوافع التي جعلتها شخصية غريبة ، وربّما كان للشخصية ماضٍ غير معلن كان هو الدافع الأساس وراء احترافها مهنة نبش القبور .

أمّا في قصة (كالسهم أصبح ريشه ممروطاً) فيكتفي الراوي بذكر جزء من ماضي الشخصية القصصية ؛ ليتعرّف المروي له على بعض خصائص تجاربها الحياتية ، وهذه القصة متكونة من محطات سردية نابعة من استرجاعات الذاكرة إلى

(١) نشوار المحاضرة : ٢٤٠/٣ - ٢٤١ .

الماضي ، وفي هذه المحطات يطلعنا الراوي على شخصية (قيس المجنون) ، فالراوي الموضوعي يعود بالزمن السردي إلى الوراء ليقدم لنا شيئاً عن ماضي هذه الشخصية بقوله : ((إنَّ قيساً عَشِقَ ابنةَ عمِّ له وإنَّه جنَّ على رأسها فهو لا يأنس بأحد يرد مع الوحوش يوم ورودها ، ويصدر معها إذا صدرت))^(١) .

وعبر هذا المقطع الاسترجاعي يتضح أنَّ هذا الأمر هو الذي كان وراء فقدته لعقله ، إذ عاش حزيناً ، مهموماً ، معانياً قسوة الغربة ، ومرارة الفراق ، وعلى الرغم من صغر سعة مساحة الاسترجاع في هذا النص ، إلا أنَّ المؤلف في هذه التقنية سلط الضوء على الصراعات النفسية التي عاشتها الشخصية ، وكانت السبب المباشر في فقدان عقله ، ولم تبقَ خافية على المروي له بل برزت بوضوح عبر هذا النص الاسترجاعي الذي كشف عن خفاياها ونزعاتها الداخلية .

٢- الاسترجاع الداخلي :

هو الاسترجاع الذي يعود فيه الراوي إلى ماضٍ يقع بعد بداية القصّ داخل القصة ، أي يستعيد أحداثاً ماضية ، ولكنها لا تأتي لاحقة لزمان بدء الحاضر السردى فحقله متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى^(٢) ، إذ يمكننا عدّه ((الحكاية الأولى بوصفها الأساس السردى والهيكل البنائي الأساس للقصة))^(٣) .

وفي قصة (مشهد النذور بظاهر سور بغداد) يوظف الراوي الاسترجاع الداخلي لبيان حال الشخصية ، واستعادة أحداث سبق ذكرها بقوله : ((فتذكرت ما أخبرتني به من النذر لقبر النذور ، فقلت : لم لا أجرب ذلك ، فنذرت إن كفاني الله سبحانه ذلك الأمر أن أحمل إلى صندوق هذا المشهد عشرة آلاف درهمٍ صحاحاً))^(٤) وعبر هذا المقطع الاسترجاعي الذي اخترق تعاقب الأحداث ليعود إلى ماضٍ لاحق لبداية القصة استعاد الراوي أحداثاً من الماضي القريب تمّ ذكرها سابقاً ليذكر المروي له بدقة وصحة التفكير .

(١) نشوار المحاضرة : ١١٥/٥ .

(٢) ينظر : خطاب الحكاية : ٦١ .

(٣) آليات بناء الزمن : ١٥ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٣٧/٥ .

وفي قصة (الخليفة المعتضد يتنبأ بأن ضياع الدولة يجري على يد ولده المقتدر) عندما يشهد صافي في موقف المقتدر وهو سكران ، ويبدأ بحلّ البدر ويوزعها بين الجواري والنساء يذكر مولاه المعتضد ويبكي ويسترجع موقفه الذي دلّ على حرصه على أمواله ، ثمّ يستذكر صافي حديث العنب الذي شهده المعتضد عندما وزع ابنه المقتدر العنب على أقرانه والجواري بالتساوي فتوقع خراب الدولة العباسية على يديه بقوله : ((هذا الذي رأيتُ من أنّه أطعم الصبيان مثلما أكل وسأوى بينه وبينهم في شيء عزيز في العالم ، فتحتوي عليه النساء لقرب عهده بهنّ ، فيقسّم ما جمعه من الأموال كما قسّم العنب ، ويبدأ ارتفاع الدنيا ويخربها وتحدث الأسباب التي يكون فيها زوال الملك عن بني العباس أصلاً))^(١) .

فالماضي الذي يذكره الراوي هنا هو ماضٍ قريب ، إذ إنّه يستطيع استعادة المشهد بكلّ تفاصيله وجزئياته ، فهذا الاسترجاع الداخلي التكميلي يسدّ بعد فوات الأوان فجوة سابقة في النصّ^(٢) ، وقد وضح تأثير المكان في الشخصية التي عاشت في تلك اللحظة تذبذباً زمنياً حينما قارن بين حالة الأب وحرصه على الدولة وأمواله ، وحالة الابن بعده بخراب الدولة وتبذير الأموال .

٣- الاسترجاع المزجي :

وهو تقنية زمنية يعمد فيها الراوي إلى الجمع بين النوعين فتتمّ فيه العودة إلى نقطة زمنية سابقة للنقطة الزمنية التي بدأ بها السرد داخل بنية القصة ؛ ليصل بعدها إلى نقطة زمنية لاحقة للنقطة الزمنية التي انطلق منها السرد الأول^(٣) .

من ذلك قصة (يا قديم الإحسان) بقوله : ((لم يبقَ فيّ جراحة صحيحة إلاّ سمعي ، أسمع به ما أكره ، وكنت طريحاً على ظهري لا أقدر على إشارة ولا إيماء ، فمكثت على هذه الحالة سنة ، وضجبت إلى الله تعالى في سرّي ، فلما كان في

(١) نفسه : ٢٨٨/١ .

(٢) ينظر : بناء الرواية (عثمان) : ٦٢ .

(٣) ينظر : خطاب الحكاية : ٦٠ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٧٨/١ .

ذلك اليوم ضرب بدني كله ضرباً شديداً ، فلما كان في الليل سكن الألم فنمتُ وانتبهتُ ويدي على صدري فعَجِبْتُ من ذلك))^(١) .

فقد عاشت الشخصية في ذاتها في حوارات صامتة وطويلة كشفها الراوي الخارجي بعد أن تتحى جانباً وبقي مؤطراً للسرد ، وأسلم زمامه للشخصيات ؛ لتعبر عبرها عن تجربتها النفسية ؛ لذلك استدعاها العقل الباطن بين لحظة وأخرى ليجدد صلته بذلك الماضي البعيد ، فالنصّ يشير إلى المدة الواقعة قبل بداية حاضر النصّ السردى ، ولكن عبر قراءة القصة يتبين أنّ العذاب الذي تعانيه الشخصية المركزية (موضوع المحكي) ما زال مستمراً معها على مستوى خط الزمن الأصلي ، وهذا ما دفعه إلى التضرّع إلى الله ؛ للتخلص مما هو فيه .

وفي قصة (حديث العلوية الزمنة) ، إذ يقول الراوي : ((زمنت * صبية نحو خمس عشرة سنة ، وكانت مسجاة** لا يمكنها أن تتقلب من جنب إلى جنب ، فأصبحت من غدٍ ، وقد مشت وبرئت فسألتها عن الخبر ، فقالت : إني ضجرت من نفسي فدعوت الله تعالى طويلاً بالفرج أو الموت ، وبتُ وأنا على غاية الألم والصياح والقلق ، فقمْتُ فمشيت))^(٢) .

وفي هذا المقطع يتحول الراوي الموضوعي الذي تحدث بصيغة الغائب إلى راوٍ ذاتي تسلم زمام السرد ، فيسرد أحداث القصة - وفي هذا التحول تحقق التكافؤ السردى الذي يعني اقتران الرؤية الموضوعية بالرؤية الذاتية^(٣) - مستذكراً الأحداث الماضية وموضحاً كيفية التخلص منها ، أي حصول الحدث الرئيس فيها وهو التخلص من مرضها الذي دام معها خمسة عشر عاماً .

الاستباق *

(١) نشوار المحاضرة : ٢٨٧/٢ .

* زمنت : أصابتها الزمانة وهي العاهة المستديمة ، ينظر : تاج العروس (زمن) ، والمحكم والمحيط الأعظم (زمن) .

** مسجاة : ملازمة الفراش ، ينظر : لسان العرب (سجا) .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٦٥/٢ .

(٣) ينظر : في أدبنا القصصي : ٣٠ .

هو حركة زمنية تنهض على التوقعات ، إذ ((تتمثل في قصّ حادثة قبل زمن حدوثها))^(١) ربّما تقع في مستقبل السرد ، أو في الزمن اللاحق للسرد من ((دون إخلال بمنطقية السرد))^(٢) ، وهو كلّ حالة توقع وانتظار يعانيتها المروي له عند تلقي النصّ ، مما يؤدي إلى تأجيل استجابة الحدث ، إذ تغدو مساحة الرؤية معدومة أو تكاد ، فالراوي لم يترك مساحة تخيلية أو فجوة تمكّن المروي له من النفاذ منها لبناء أفق توقعه إلّا بعد الانتهاء من سرد القصة ، إذ يستطيع تحديد الاستباقات النصّية والحكم بتحققها أو عدمه ، وغالبًا ما يأتي بشكل نبوءة أو حلم مستقبلي ، وقد تتحقق أو لا تتحقق ، فتبقى مجرد أمنيات مرتبطة بالزمن اللاحق^(٣) .

والاستباق بوصفه أحد فنون القصّ ذات التأثير المباشر على حركة الإيقاع الزمني في القصة تتلخص وظائفه في إعداد القارئ وتهيئته لتقبل ما سيجري من أحداث قادمة ، فالمقطع الاستباقي يعدّ بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي ، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما ، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات ، كما أنّها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات زيادة على ذلك فللاستباق إسهام في بناء النصّ عبر التساؤلات أو التؤوليات التي تتولد في ذهن المروي له ، وإنّ ما يحدث داخل النصّ لا يخضع للمصادفة ، بل للمؤلف هدف يسعى إلى بلورته في النصّ^(٤) .

* وقد يسمى بـ (الاستشراف ، والاستقبال ، والاستقدام ، والتنبؤ) ينظر :

- المصطلحات الأدبية الحديثة : ٨٠ .

- الرواية العربية - الرؤيا والبناء (مقاربة نقدية) : ١١٤ .

- إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة : ٣٨ .

(١) المصطلحات الأدبية الحديثة : ٨٠ .

(٢) البنية السردية في شعر الصعاليك : ٩٤ .

(٣) ينظر : الزمن في الرواية العربية : ٢١١ .

(٤) ينظر : بنية الشكل الروائي : ١٣٢ ، وشعرية الخطاب السردية : ١١١ .

أولاً : الاستباق المتوقع :

هو تلك القفزات التي تحققت، أو قد تتحقق في الحاضر القصصي، التي تكون قريبة جداً من لحظة السرد ويكون تحققها بعد لحظات قصيرة أو مدة قصيرة.

وفي قصة (دفع درهمين فأفاد أربعة آلاف دينار) ، إذ تخبر السوداء إسماعيل بن جامع أنه سينال أربعة آلاف دينار بصوت غنته له حينما استكثر أربعة دراهم طالبت به ، فقالت : ((كأنك تستكثر في أربعة دراهم ، كأنني والله ، وقد أصبت به أربعة آلاف دينار))^(١) ، إذ يقدم الراوي - هنا - استباق الشخصية السوداء لأحداث مستقبلية وهو استباق مضمّر توقّعت فيه الشخصية وأشارت إلى أنه سينال أربعة آلاف دينار بصوت غنته ، وقد تحقق الاستباق بعد وقت قصير ، فتدور الأيام ويغني ابن جامع بين يدي الرشيد ، فيدفع له مع كلّ صوت كيساً من المال به ألف دينار ، ويطلبه بالإعادة والتكرار ، فيضحك ابن جامع فيستفسر الرشيد ، ويرمي إليه الكيس الرابع قائلاً : ((لا تكذب قول السوداء))^(٢) ، فالمقطع السردى هذا يعدّ بمنزلة جواب على التوقع السابق ، فبوجوده تأكد توقع الشخصية الذي تحول بعد وقت قصير إلى واقع مرئي ملموس بعد أن كان ((بذرة غير دالة))^(٣) .

وفي قصة (لئيم يفخر بلؤمه) فالقصة تتحدث عن أبي القاسم عبد الله بن محمد بن مهرويه يضمن ضياع السيدة أم المقتدر بزيادة ثلاثين ألف دينار في ثلاث سنوات ؛ ليكفّ شرّ أبي جعفر بن قديدة الذي جاوره وآذاه ، وعندما يحصل على الموافقة بالضمان يشعر بالندم ؛ لأنه حمّل نفسه على شيء يجهله ، فهو لا يعرف قيمة محصول الأرض ، وظنّ أنّ احتمال عداوة هذا الجار أيسر ، بينما هو يفكر في الزمن الحاضر القصصي استبق الأحداث فيها ، قال : ((كأن رجلاً شيخاً أبيض الرأس واللحية ، بزي القضاة قد دخل إليّ ، وعليه طيلسان أزرق وقلنسوة وخف ، فقال : ما الذي يغمّك من هذا الأمر ؟ ستربح في أول سنة من هذا الضمان على ما زدته ، عشرة آلاف دينار ، وتخسر في الثانية عشرة ، وتخرج في الثالثة

(١) نشوار المحاضرة : ٢٤٩/٦ .

(٢) نفسه .

(٣) بنية الشكل الروائي : ١٣٧ .

بغير ربح ولا خسران ، ويكون تعبك بإزاء اشتفائك من عدوك ، فانتبهت متعجباً وسألت : هل دخل إليّ أحد ؟ فقالوا : لا ، فقويت نفسي قليلاً))^(١) .

افتتح الراوي الذاتي المقطع بحلم تمنى لو يتحقق في الزمن اللاحق ، وكلّ هذه الأمنيات لم تتحقق في الوقت الحاضر ، حاضر الزمن السردي ، بل أشار إلى تحققها في المستقبل الذي تجلّى بوضوح في الفعل الذي اقترن بحرف السين (ستريح) المتضمن دلالة المستقبل ، لكن هذا المستقبل أي الاستباق بصورته المشرقة والجميلة تحقق وتحول إلى واقع ولم يبقَ حلمًا ، وتمرّ الأعوام الثلاثة ويقول الراوي : ((ونظرت في الزمان وتصرّمت السنة ، فريحت عشرة آلاف دينار ، فلما كانت السنة الثانية قعدت بي الأسعار فخسرت ذلك القدر ، فأديته بعينه من الخسران ، فلما كانت السنة الثالثة خرجت رأساً برأس ما خسرت ولا ربحت شيئاً))^(٢) .

وما ورد في قصة (أبو يوسف القاضي واللوزينج بالفسق المقشور) وتظهر معاناة أبي يوسف من الفقر الشديد في أثناء طلبه العلم في صحبة أبي حنيفة ، وكان الجوع سبباً لتأخره عن الدرس في أحد الأيام ، وسأله أبو حنيفة عن الأسباب فشرح له سوء حاله ، فقال أبو حنيفة : ((ألا عرفتني ، فكنت أمدك ؟ ولا يجب أن تغتم فإنّه إن طال عمرك فستأكل بالفقه ، اللوزينج بالفسق المقشور))^(٣) ، فأبو حنيفة تنبأ بأنّ أبا يوسف سيأكل بالفقه اللوزينج بالفسق ، وفعلاً كان حدس أبي حنيفة في محله ، إذ حصل بعد مدّة ما توقعه ، يقول الراوي : ((فلما خدمت الرشيد واختصصت به قدّمت بحضرته يوماً جامعة لوزينج بفسق ، فحين أكلت منها بكيّت وذكرْتُ أبا حنيفة))^(٤) .

فالقارئ لهذه المقاطع السردية يلاحظ أنّ أبا حنيفة استبق الأحداث البعيدة نسبياً عن زمن الحاضر ، وقد عبّر عن رؤيته لمستقبل أبي يوسف وتوقع ما سيجري له ، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ الاستباق المتمثل هنا كان توقعاً

(١) نشوار المحاضرة : ٢١٢/١ .

(٢) نفسه : ٢١٤/١ .

(٣) نفسه : ٢٥١/١ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٢٥١/١ .

صريحاً وتمهيداً واضحاً لما ستؤول إليه الأحداث ، وبذلك حقق قفزة على حساب الأحداث التي تتنامى في صعودها من الحاضر إلى المستقبل ، إذ جعل القارئ يتصور أو يقرأ الحدث الذي جرى في المستقبل قبل أن يقرأ الحدث الذي جرى من الحاضر .

ثانياً : الاستباق غير المتوقع :

وفيه يورد الراوي أو الشخصية حدثاً لم يتحقق ولا يصل إليه مجرى أحداث القصة في الخاتمة ، فهو بمنزلة الإشارات المستقبلية التي قد تتحقق أو لا تتحقق^(١) وتبقى مجرد أمنيات عالقة في ذهن الراوي في عالم المنام أم في عالم اليقظة .

وفي قصة (كفى بالأجل حارساً) ، يخبر رفيق الراوي وهما في طريقهما إلى الحائر ، قائلاً : ((يا فلان ، إن نفسي تحدثني أنّ السبع يخرج فيفترسني من دون الجماعة ، فإن كان ذلك فخذ حماري وما عليه فأدّه إلى عيالي))^(٢) ، وصدق الرجل بإحساسه فلم يلبث أن خرج أسد من أجمته فسقط الرجل عن حماره فأخذه الأسد ودخل به الأجمة ، فظنّ الراوي أنّ الرجل مات ، فأخذ حاجاته واتّجه إلى أهله بعد عودة ؛ كي يسلمهم تلك الحاجات ، فخرج له الرجل عينه وبدأ بإخباره قصة نجاته من براثن الأسد ، فالراوي يقدم استباق الشخصية – أي الرفيق – لأحداث مستقبلية وهو استباق توقعت فيه الشخصية وأشارت إلى أنّ السبع يخرج فيفترسها من غير الجماعة ، أي أنّها تنبأت بوقوع الحدث قبل وقوعه فالحدث لم يقع بعد ، ولكنه سيقع وبين تداخل الزمنين ، أي الارتداد إلى الوراء والقفز إلى المستقبل ، انعدم تحقق تلك التنبؤات في عالم اليقظة ؛ لأنّها ستبقى مجرد تنبؤات ، تحقق بجزء ولم يكتمل على الحقيقة .

وفي قصة (الخليفة المعتضد دقيق الملاحظة) يقول : ((ويحك قد خمنت في أمره تخميناً ما أحسبه باطلاً ، إمّا أن يكون معه دنانير قد ظفر بها دفعة من غير وجهها ، أو يكون لصاً يتستر بالعمل في الطين))^(٣) ، إذ افتتح الراوي الذاتي هذا

(١) ينظر : المصطلح السرد في النقد الأدبي العربي الحديث : ٣٦١ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٤٤/٢ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٦٨/٧ .

النصّ بتخمينات افترضها ليحقق نوعاً من التشويق لمتابعة باقي الأحداث لا سيّما المتحققة ، إذ يتحقق هذا الاستباق بعد التحقق مع الغلام تُكشّف الجريمة التي قام بها ، وتؤخذ الأموال التي حاز عليها .

وفي قصة (عيّار بغدادى يحتال على أهل حمص) قال لزوجته : ((كوني بموضعك ، ولا [تجتازي] ^{*} بي البتّة ، وإذا كان كلّ يوم خذي لي ثلثي رطل زبيباً ، وثلثي رطل لوزاً نياً فاعجنيه واجعليه وقت الهاجرة على آجرة نظيفة لأعرفها في الميضاة الفلانية ، وكانت قريبة من الجامع ولا تزيدني على هذا شيئاً ولا [تمرّ] ^{**} بناحيّتي)) ^(١) .

وقد جاء الاستباق ممهداً لتنفيذ خطة رسمها العيّار للحصول على المال فاتّجه إلى حمص يرتدي جبة صوف وسراويل ومئزرًا على رأسه ، ولزم الجامع يصلي نهاره وليله لا ينطق بكلمة فيتنبه عليه الناس ، وكان لا يخرج من الجامع إلّا ليلاً لقضاء حاجة ، ثمّ يعمد إلى تلك الآجرة فيأكل ما عليها ويشرب كفايته من الماء في لحظة الوضوء ، والناس تعتقد أنّه لا يتناول الطعام فعظم شأنه بينهم ، وخاطبوه فلم يُجب ، وبعد سنة يجتمع إلى زوجهِ في الميضاة ويرسم خطة أخرى فتأتي بصورة استباق آخر ، وهي أن تأتي له يوم الجمعة حينما يصلي الناس ، وتعلق به وتتهمه بقتل ابنها وتُظهر رغبتها بقتله وهو يعترف بإقدامه على القتل ، فسيعرضون عليها الدية ، فعليها الرفض حتى يبذلوا لها عشر ديات أو ما استوى لها ، ثمّ تجمع المال وتعود إلى بغداد وهو يتبعها بعد أيام ^(٢) .

فالاستباق في النصوص السابقة جاء ممهداً لأحداث القصة التي نفذتها الزوجة ، إذ إنّ الشخصية استبقت الزمن في عالمها الخاص الذي تتمّ فيه هذه الحوادث وما سيقع فيها ، وتحقيقاً لاستباقات العيّار ، إذ إنّ خطته نجحت في الانتقال من الاحتمال إلى الإمكان في التحقيق أو التحقق الفعلي ، فقد خلقت حالة

* في الأصل : تجتازين .

** في الأصل : تمرين .

(١) نفسه : ٣٥١/٢ .

(٢) ينظر : نشوار المحاضرة : ٣٥١/٢ - ٣٥٥ .

قلق لدى المتلقي في انتظار النهاية لسعة المسافة بين سرد الأحداث وتحقيقها على أرضية الواقع^(١) .

ويعمد الراوي إلى الاستباقات المتحققة لغايات معينة ، إذ يدخل في صميم التحريف الزمني الذي يعمد إليه المؤلف لتحقيق مشاركة القارئ وتحفيزه على الإسهام في بناء السرد وإنتاج المتعة القصصية^(٢) .

وبناءً على ما تقدم يمكن القول : إنّ الاستباق في قصص النشوار لم يشكل وقفة في السرد بل كان مندمجاً فيه ، وقد جاء ضمناً حيث تتنبأ فيه الشخصية أو تتوقع - بناءً على موقف أو تصرف معين - أحداثاً مستقبلية ستحدث فيما بعد . لقد احتلّ الاستباق في قصص النشوار مساحة ضيقة مقارنة بالاسترجاع ، إذ لم يخرج عن كونه إشارات سريعة ولمحات خاطفة توحى بما سيحدث مستقبلاً وقد أشرك المروي له فيها ، إذ زرعت في نفسه الرغبة والشوق لمعرفة ما إذا كان ما تتوقعه الشخصية سيحدث أم لا مما يحقق لديه حالة انتظار تهيئه لتقبل الأحداث في حالة حصولها .

ثانياً : مستوى المدة (حركات السرد) :

يتعلق هذا المستوى بقياس سرعة الزمن وبطئه ، ويتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع ، أو الوقت الذي تستغرقه وطول النص قياساً لعدد أسطره وصفحاته^(٣) ، ويكشف هذا المستوى عن التقنيات السردية التي تقودنا إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تحدث على نسقه من تعجيل أو تبطئة ، فلحركة السرد أهمية بالغة في تكوين جمالية بنية السرد ، وقد أطلق جيرار جينيت على هذه التقنيات تسمية الأشكال الأساسية للحركة السردية ، ويوزعها على طرفين متناقضين وطرفين وسيطين ، أمّا الطرفان المتناقضان فهما (الحذف ، والوقفة الوصفية) ففي الحذف يتسارع زمن السرد بصورة كبيرة نتيجة للقفز الزمني السردى ، وأمّا الوقفة الوصفية فإنّ زمن السرد يتسع ويمتد في الخطاب في مقابل تباطؤ زمن الحكاية ، ويتمثل الطرفان الوسيطان في (المشهد ، والتلخيص) ويكون المشهد حوارياً في أغلب

(١) ينظر : الزمن في الرواية العربية : ١٩٦ .

(٢) ينظر : بنية الشكل الروائي : ١٣٦ .

(٣) ينظر : آليات بناء الزمن : ٢٨٥ ، وتقنيات السرد في المنهج البنيوي : ١٢٤ .

الأحيان ويتحقق في شيء من المساواة في الزمن بين السرد والحكاية ، لكنّها مساواة أقرب إلى البطء ، ثمّ التلخيص أو المجل ، وتعني : السرد الموجز المختصر ، إذ يختصر الراوي زمن الأحداث الحكائية الممتدة لفترات زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة وصغيرة عبر مساحة الخطاب القصصي^(١) .

وبذلك تؤدي التقنيات إلى الإسراع وتعطيل دورها في تحديد ديمومة العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية ، وطول النصّ الذي سُرد فيه .

تقنيّات التسريع :

تعدّ عملية تسريع السرد من التقنيات التي تدخل في صميم البناء الفني للنصوص القصصية ، وتقوم هذه العملية على حركتين متميزتين هما : (الحذف ، والتلخيص) .

الحذف * :

هو وسيلة لتسريع سير حركة الأحداث داخل القصة ، وتعنى به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي بحذف مدّة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى من وقائع وأحداث ، وبهذا تتولد الفراغات الزمنية داخل النصّ القصصي نتيجة السكوت عن الأحداث والوقائع التي جرت ؛ لأنّ المؤلف لا ينتقي من الزمن الذي يقع ضمن إطاره النصّي إلّا ما كان متعلّقاً بموضوع السرد ، ومنسجماً مع الأغراض المبتغى تحقيقها^(٢) .

ويلجأ المؤلف إلى هذه التقنية عندما يصعب عليه سرد الأحداث بشكل متواصل ؛ لذلك يتجاوز بعضها ويختار ما يستحق أن يُروى .

(١) ينظر : خطاب الحكاية : ١٠٨ - ١٠٩ .

* وهناك مصطلحات مرادفة متعددة : القفز ، القطع ، الثغرة ، الإضمار ، ينظر :

- بناء الرواية (سيزا قاسم) : ٨٩ . - مدخل إلى نظرية القصة : ٨٩ .

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي : ٨٢ .

- بناء الزمن في الرواية المعاصرة : ٩٩ . - بنية النصّ السردية من منظور النقد : ٧٧ .

(٢) ينظر : تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني : ٨٢ .

وبذلك يؤدي الحذف دوراً مهماً في نسج التركيب الزمني للبنية السردية بالنظر إلى شكل حقبتها الملغاة على أنها حلقات مجوفة فارغة تقع على طرفي كلٍّ منها أجزاء سلسلة من الأحداث النامية^(١) ، ويقسم الحذف على قسمين :

أولاً : الحذف المحدد المعلن :

وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بالمدة الزمنية المحذوفة ، ويأتي هذا الحذف الذي حظي بنصيب وافر في قصص التشوار على شكلين :

أ - الحذف المحدد :

وفيه يتمّ تعيين مسافة المدة المحذوفة بإشارة دقيقة يمكن عدّها دليلاً واضحاً على أنّ النصّ يتضمن حذفاً زمنياً ، وهو ما نجده في هذا المقطع الذي يعلن فيه الراوي عن استعماله تقنية الحذف بشكل محدد ((وتجاوزتُ الساعتين وأنا مغلول فذكرتُ أمراً آخر فلما تجاوزت عني أربع ساعات سمعت صوت غلمان مجتازين في الممر الذي فيه حجرتي))^(٢) ، فعن طريق هذا المشهد الذي عبر به ابن الفرات في المحنة التي أصابته عندما سُجنَ استعمل الراوي هذا النمط من الحذف ملغياً أحداث مدة قصيرة جداً (ساعات) من زمن القصة ليدفع بالسرد إلى الأمام .

وقد يظهر الزمن المحدد بالشهور والسنين ، حيث تمثل في قصة (عاقبة البغي) ، وفيها يقول الراوي : ((فدخلت امرأة بعد سنة إلى زوجتي ، فسألته عني فقالت : كيف لبيب ؟ فقالت لها وأنا أسمع : لا حيّ فيرجى ، ولا ميت فيُنسى))^(٣) فعن طريق هذا المشهد الحواري الذي دار بين زوجة لبيب والمرأة حول لبيب وكيف أصبح ، نجد الراوي قد أسقط بقوله : ((بعد سنة)) حقبة محددة من زمن القصة ، إذ أخفى عن المروي له ما جرى فيها من أحداث .

ومثل الحذف الآنف الذكر ورد في قصة (تاجر بغدادي آلى على نفسه أن يغسل يده أربعين مرة إذا أكل ديكبريكه) ، إذ يقول الراوي فيها : ((وتطاولت غيبته

(١) ينظر : نفسه .

(٢) نشوار المحاضرة : ٥٣/٥ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٨٨/٢ .

نحو شهر ، وألح عليّ التجار في المطالبة فعرضت عقاري على البيع ولازمي بعض التجار ، فوزنت جميع ما أملكه ورقاً وعيناً ^(١) ، وفي هذا المقطع ثمة مدة زمنية محددة تمّ القفز عليها ، والسكوت عن ذكر ما وقع فيها من أحداث.

ب - الحذف غير المحدد :

وهو ما تمّت الإشارة إليه في النصّ ولكن من غير أن يحدد الراوي مقدار مدته الزمنية على نحوٍ بارز ودقيق ، وقد تجلّى ذلك في قصة (عضد الدولة وإيمانه بالمنامات) ، إذ يقول الراوي : ((ومضت على ذلك السنون ، ودعاني عمّي عماد الدولة إلى فارس ، واستخلفني عليها ، وصرت رجلاً ، وماتت أمّي)) ^(٢) ، فالراوي هنا عمّل على تسريع السرد بإسقاط ما جرى من أحداث عبر تلك السنين لكنّه لم يحدد مدتها بشكل دقيق والملاحظ أنّ المقطع النصي قلّص زمن النصّ وحافظ على اتصال السرد على الرغم من دلّالته على مدّة زمنية كبيرة على مستوى القصة .

ومثال الحذف غير المحدد أيضاً يبرز في قصة (ابن الخياط يتسلل إلى الصيرفي من بين حراسه) وفيها يقول الراوي : ((ومضت ليالٍ فإذا أنا به قد أنبهنّي على تلك الصورة)) ^(٣) ، وفي هذا المقطع السردى ثغرة زمنية أسقط الراوي فيها حقبة من زمن القصة أخفى بوساطتها عن المروي له ما وقع فيها من أحداث قد تكون هامشية لا يؤثر إسقاطها فيما يريد الراوي بيانه أو توصيله للمروي له .

ثانياً : الحذف المضمّر أو (الضمني) :

وهو النمط الذي لا يصرّح فيه الراوي بمواضع الحذف ولكن ((يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية)) ^(٤) . ويتتبع مسار الأحداث في القصة يتمّ التعرف على هذه الثغرات والانقطاعات كما في قصة (أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم) ، إذ يقول الراوي : ((فلم يمضِ

(١) نفسه : ١٨٢/٤ .

(٢) نفسه : ١١٩/٤ .

(٣) نفسه : ١٠١/٧ .

(٤) خطاب الحكاية : ١١٩ .

على ذلك إلا شيء يسير حتى ولي عبيد الله الوزارة ، فأحضرني من يومه وجعلني في السماء ، وقام لي في مجلسه ، وكسبت به الأموال ، وقدر هذه النعمة التي أنا فيها))^(١) ، فكلمة شيء لا تدلّ على الزمن ، ولكن وظّفها المؤلف للدلالة على زمن مجهول ، والفعل (يمضي) هو الذي أكسبها المفهوم الزمني .

ومثل الحذف الآنف الذكر تمثل في قصة (أبو عبيد الله المزبلي والروح الأمين جبريل رسول ربّ العالمين) ، إذ يقول الراوي : ((فلما طال استتاره ، قال إنّي سأحتال على المزبلي بحيلة أتخلص منه بها فأعينوني ، فقلت : ما تريد ؟))^(٢) فالفعل (طال) في التعبير السابق وسيلة للتعبير عن الحذف الزمني الطويل . وكذلك يمكننا القول : إنّ المؤلف لم يلجأ إلى توظيف تلك التقنية الزمنية في قصصه توظيفاً شكلياً ، بل لجأ إلى تسليط الضوء على دلالة تلك التوظيفات .

التلخيص *

تقنية زمنية تشترك مع تقنية الحذف في تسريع زمن السرد القصصي ، إذ يقوم الراوي بسرد أحداث ووقائع استغرقت أياماً عدّة أو شهوراً أو سنوات في بضعة كلمات أو أسطر أو فقرات من دون الخوض في جزئيات الأعمال أو الأقوال وتفصيلها التي تتضمنها تلك الأحداث^(٣) ، يلجأ إليها المؤلف عندما يلخص أو

(١) نشوار المحاضرة : ١١٣/٢ .

(٢) نفسه : ٣٤٩/٢ - ٣٥٠ .

* فضلاً عن التسميات الأخرى : المجلد ، الإيجاز ، التكثيف ، ينظر :

- مدخل إلى نظرية القصة : ٨٥ .

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي : ٨٤ .

- خطاب الحكاية : ١٠٩ .

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ٧٦ .

- بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) : ١٤٥ .

(٣) ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ١٢٧ .

يجمل في قصته مرحلة طويلة من الوقائع والأحداث فيطبع سرده بطابع الاختزال مما يؤدي إلى تقليص مساحة نصّه القصصي .

وللخلاصة وظائف عدّة يمكن إجمالها بما يأتي^(١) :

- ١- المرور السريع على أزمنة طويلة .
- ٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
- ٣- تقديم عام للشخصية الجديدة .
- ٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية .
- ٥- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث .
- ٦- تقديم الاسترجاع .

ونظرة في قصص النشوار تؤكد أنّ راويها كان من السباقين الذين لجأوا إلى توظيف هذه التقنية والإفادة منها ، إذ تجسّدت في أغلب قصصه ومنها قصة (عاقبة البغي) وفيها يقول الراوي موجزاً شفاءً : ((فأقمت شهوراً أعالج إلى أن عُوفيت))^(٢) ، فهذا التلخيص يبدو في هذه محدداً إلاّ أنّه ليس كذلك ، فليس للمروي له علم بعدد الأشهر التي اشتكت فيها الشخصية وشفيت من مرضها مما يفسح المجال أمامه للتخمين والتأويل ، وهي على ما يبدو (شهوراً) أي مدّة ليست بالقليلة ، والشهور التي قضاها بالعلاج هي زمن مسكوت عنه كيف مرّت تلك الشهور ؟ وما هي أهمّ الأحداث التي جرت عبرها ؟ كلّ ذلك لم يذكره الراوي بل أوجزه ولخصه في إشارة سريعة .

وكما يرد التلخيص عائماً غير محدد يرد كذلك معلناً محدداً ، كما تمثل في قصة (وما قتل الأحرار كالعفو عنهم) ، إذ يقول الراوي : ((فعرضت المرأة نفسها عليّ للتزويج فعقدتُ عليها ، ودخلت بها من ليلتي ، وأقمت معها أربع سنين وكانت لها نعمة))^(٣) ، فالتلخيص هنا أوجز ما كانت تفعله الشخصية مدّة أربع سنين - وهي مدّة زواجه - في كلمات قليلة استطاع الراوي عبرها أن يمرّ على الحقبة

(١) ينظر : بناء الرواية (سيزا قاسم) : ٧٨ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٦٢/٥ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢١٣/٨ .

الزمنية الواقعة قبل مدّة زواجه وبعدها مروراً سريعاً لم يستقطب سوى سطرين من طول النصّ القصصي ، ويعدّ هذا تلخيصاً معلّناً ؛ لأنّه صرّح بالمدة الزمنية الملخصة التي أخذ على عاتقه تغطيتها بكلّ ما فيها من أحداث مختلفة ، هذا وقد حقق استعمال التلخيص هنا وظائف سردية عدّة منها تقديم استرجاع تطلّبه السرد الحاضر .

أمّا في قصة (من مخاريق الحلاج) فيظهر التلخيص في موقف الرجل الذي بعثه الحلاج في حيلة إلى قوم ، إذ يقول الراوي : ((فخرج الرجل ، فأقام عندهم سنين يظهر النسك والعبادة ، ويقرأ القرآن ويصوم ، فغلب على البلد حتى إذا علّم أنّه تمكن أظهر أنّه قد عمّي فكان يقاد إلى مسجده ، وتعامى على كلّ أحد شهوراً ثمّ أظهر أنّه قد زمن فكان يحبو ويحمل إلى المسجد حتى مضت سنة على ذلك ، وتقرر في النفوس زمانته وعماه))^(١) ، ويتضح للقارئ أنّ العبارات السابقة اختصر فيها الراوي عدداً من السنين ، ثمّ عدداً من الشهور ، ثمّ سنة ، وعبر هذه العبارات القصيرة لخص صفات الشخصية وطبيعتها التي ستدور القصة حولها ، وهذا الزمن سكت عنه الراوي ولم يتوقف عنده ، ولم يفصح عن الأحداث التي مرّت عبر ذلك الزمن الطويل ، ربّما يعود سبب هذا التلخيص الشديد إلى عدم أهمية تلك الأحداث ؛ لذلك كثّفها المؤلف ولخصها ولم يُسهب في سردها ، ربما كان هدفه مشاركة المتلقي في تأويل الأحداث وتوقعه لما حدث في ذلك الزمن المختزل ، أو ربّما فرضت سرعة السرد على المؤلف هذا التلخيص كما يأتي التلخيص في بداية القصة ، فقد يأتي في البداية تمهيداً للقصة ، كما في قصة (بين ابن المدبر وعريب) يبدأ الراوي بقوله : ((كنت أتعشق عريب دهرًا طويلاً ، وأنفقت عليها ما لا جليلاً ، فلما قصدني الزمان ، وتركتُ التصرّف ، ولزمتُ البيت كانت هي أيضاً قد أسنّت وتابت من الغناء وزمنت))^(٢) ، ومن التلخيص والإجمال الفني ما جعلنا نطمح إلى كشف أبعاد الإجمال القصصي عبر التكنيف السرد في المنتج القصصي ، وبيان دور الإجمال في

(١) نفسه : ٧٦/٦ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٧٠/١ .

* يشير البحث إلى تقنيّتي الإبطاء بشكل مفصل في الفصل الثالث : (التقنيات السينمائية) .

تحقيق بنية سردية تتسم بالسرعة والتكثيف ؛ لما رأينا في الإجمال بعيد المدى في القصة هو يمثل استهلالاً يوجز أهم الأحداث إذ ينتقل بعدها الراوي إلى سرد أحداث تتابع قصته مع عريب ، فالتلخيص في قصص النشوار مثل نوعاً من النسيج الرابط في القصة ، ونقطة انتقال إلى جوهرها .

تقنية الإبطاء* :

تعمل آلية إبطاء السرد أو تعطيله بجانب آلية تسريع السرد في كل النصوص القصصية ، ولكن عملها هنا يختلف عن عمل الآلية السابقة من حيث التعامل مع حركة سير الأحداث ، ففي الوقت الذي تعمل فيه الأولى على تسريع الحركة أو تعجيلها تعمل الثانية على تخفيفها أو إبطاءها بوساطة مظهرين أساسيين هما : (الوقفة الوصفية ، والمشهد) ، إذ يعمل كل منهما على إبطاء حركة السرد إلى الحد الذي يوهم المتلقي بتوقف حركة السرد داخل سياق النص القصصي .

١ - الوقفة الوصفية :

إجراء سردي ذو طابع فني يعمل عند نقطة الانتقال من سرد الأحداث إلى الوصف^(١) سواء أكان وصفاً للمكان أم للأشياء أم للشخصيات القصصية، وفي هذه التقنية يتعطل زمن الحكاية وتغيب الحكاية عن الأنظار داخل النص القصصي. وبين التمدد والتوقف تتشكل محطات استراحة زمنية يلتقط فيها السرد أنفاسه ولا يقتصر توقف الزمن عند الوصف ، بل قد يتوقف أيضاً عندما يقطع المؤلف سلسلة الأحداث السردية ويعلق على الأحداث أو عندما يضمن قصته أحداثاً أخر ذات مظاهر وصفية .

والوقفة بوصفها تقنية زمنية تتمثل في كثير من قصص النشوار منها قصة (شغف المتوكل بالعود الهندي) ، إذ يصف الراوي الملك الأعظم بقوله : ((فلما كان بعد أيام استدعاني في نصف نهار وكان الزمان حاراً ، فدخلت دار العامة التي كنت أصل إليه فيها ، فلم أجد فيها كثير أحدٍ فأدخلت من موضع إلى آخر حتى أدخلت إليه وهو جالس في حجرة في غاية الحسن ، والسرو ، والظرف ، والملاحة ، وفاخر

(١) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : ٨٦ .

الآلات كأثنا من حجر دار الخلافة ، ودست طبري في نهاية الحسن والملك جالس فيه ، وعليه قميص قصب في نهاية الخفة والحسن وسراويل ديبقي بتقطيع بغدادى ، وعلى مسورته رداء قصب فاخر جداً ، وبين يديه آلات ذهب ، وفضة ، وصياغات كثيرة عراقية كلها حسنة مملوءة بالكافور ، والماورد ، والعنبر ، والند ، والثماثيل ((^(١) ، فالراوي هنا يمثل دخوله إلى دار العامة وقفة وصفية استرجاعية جاءت عبر استرجاع ما مضى من الزمن ، واسترسل الراوي في وصف هذا المكان بغية إدخال المروي له إلى عالم تخيلي داخل النص القصصي لإيهامه بواقعية ما يصف بعد أن أخذ يتحدث عنه ؛ لكي يزود المروي له بمعلومات مفصلة عن المكان الذي أشعره بالرهبة لما فيه من جمال ترك السرد متحولاً إلى وصف ذلك المكان وصفاً بين طبيعته وجماله ، وبين الترف الذي يعيشه الملك ، ومما ينبغي ذكره أنه على الرغم من أن هذا المقطع الوصفي عمل على إيقاف مجرى الزمن في القصة لعدم احتواء الكلام فيه على تمثيل للقصة في داخله فإنه شكّل في الوقت نفسه جزءاً من زمن الخطاب الذي عمل على تطويله .

وكثيراً ما كان الراوي يترك سرد الأحداث ليصف الشخصيات التي تتحدث عنها القصة ، كما في قصة (أبو عمر القاضي يعامل بالجميل رجلاً زور عنه رقعة يطلب التصرف) فبعد أن بدأ الراوي بسردها توقف ليصفه قائلاً : ((وكان أفعل الناس لهذا وأقدرهم على أن يتكلم دائماً في الأمور بما يحتمل معنيين ، ويحتاج إلى تفسير للمقصد توقياً منه ودهاء))^(٢) .

إنّ القارئ لهذا المقطع الوصفي يدرك تماماً أنّ الراوي أوقف تتابع الأحداث في تناميها إلى الأمام ليقدم وصفاً للشخصية يشرح فيها سماتها ، وكأنّه يرى أنّه قبل الشروع في سرد القصة لا بدّ من التعريف ببطلها عن طريق ذكر بعض صفاته ، وقد حقّق الوقف غاية مهمة وهي التمهيد للموضوع الذي ستدور حوله القصة .

(١) نشوار المحاضرة : ١٠٦/٣ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٦١/١ .

٢ - المشهد :

في هذه التقنية تُعرض الأحداث بكل تفاصيلها وكأنّها أحداث مسرحية تتحاور فيها الشخصيات وتتحرك وتمشي وتفكر وتدهش ، ولعلّ السمة الدرامية التي يتسم بها هي التي دعت إلى تسمية المشهد^(١) . المقترن بالحوار الذي ينوب مناب السرد عندما يختفي الراوي بدوره ويفسح المجال للشخصيات لتتحدّث فيما بينها^(٢) ، وهو ((فعل محدد - حدث مفرد - يحدث في زمن ومكان محددين ، ويستغرق من الوقت الذي لا يكون فيه أيّ تغيير في المكان ، أو أيّ قطع في استمرارية الزمن))^(٣) .

ومنها المشهد المتمثل في قصة (شقيقان عشيقان) ، إذ يجلس الراوي على بابه ويمرّ به شيخ فيدور الحوار الآتي : ((وقال : ما اسم هذا الدرب ؟ فقلت : درب فتح ، فقال : أنت من أهل الدرب ؟ قلت : نعم ، قال : منذ كم سكنته ؟ قلت : منذ نشأت ، وإليّ ينسب ، وأكثره لي ، فتتّى رجله ونزل ، فقمّت إليه وأكرمته ، فجلس تُجاهي يحادثني ، وقال : لي حاجة ، فقلت : قل ، فقال : أتعرف في هذه الناحية إنساناً وافى منذ سنتين ، شاب من حانة ، وصفته فوصف الغلام واكثرى ها هنا داراً ؟ فقلت : نعم ، وما كانت قصته ؟ وإليّ أيّ شيء انتهى أمره ؟ فقلت : ومن أنت منه حتى أخبرك ؟ قال : تخبرني ، قلت : لا أفعل ، أو تصدقني ، فقال : أنا أبوه ، فقصصت عليه القصة على أتمّ شرح فأجهش بالبكاء ، وقال : مصيبي أنّي لا أقدر أن أترحم عليه ، فقدرته يومئذ إلى قتل نفسه ، فقلت : لعله ذهب عقله ، فقتل نفسه فبكى وقال : ليس هذا أردت ، فأين الطفلة ؟ فقلت : عندي هي والمتاع ، فقال : تعطيني الطفلة ، فقلت : لا أفعل أو تصدقني ، فقال : تعفيني ، فقلت : أقسم عليك الله ألاّ فعلت))^(٤) .

(١) ينظر : غائب نعمة فرمان روائياً : ١٤٦ .

(٢) ينظر : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي : ٨٤ .

(٣) بناء المشهد الروائي (بحث) ، ليون سرميليان ، ت : فاضل ثامر ، مجلة الثقافة الأجنبية ،

٣٤ ، س٧ ، ١٩٧٨ : ٧٨ .

(٤) نشوار المحاضرة : ١٣١/٥ - ١٣٣ .

استطاع المؤلف مسرحة الحدث زمنياً بين الحاضر والماضي ، فيبدأ الأب بسرد قصة ابنه ، فالمشهد يقدم حادثة واحدة محددة - دعوة الرجل الشيخ المار - في مكان وزمان معينين ، وتقوم بها شخصيتان تتحاوران - أحدهما مثله : والد العشيقين (الشيخ) ، والأخرى : ثانوية يقع عليها فعل القصة - في كيفية الردّ على الدعوة وقبولها ، فالحوار السابق يتساوى فيه زمن السرد مع زمن القصّ إلاّ تلك اللحظات التي تدخّل بها الراوي معلّقاً بزمن استرجاعي تلخيصي بقوله : (فقصصت عليه القصة على أتمّ شرح) فاسترجع الراوي الزمن الماضي وخرج من زمن القصّ ولكن في صورة تلخيصية ، فلا يكررها الراوي بالتفصيل ؛ لأنّه سبق شرحها ، ومرة أخرى عندما يصف الرجل بقوله : (فأجهش بالبكاء) ولكنّه استعمل الفعل المضارع وبهذا حافظ على استمرارية الزمن ، (فأجهش) يمدّ زمنياً إلى ما بعد حركة المسار الأخير من الحوار لنلمح الشخصية المخاطبة تعلوها الدهشة والحيرة والصمت وهي حركة داخلية وخارجية شكلت نهاية المشهد ، فكانت جزءاً بنائياً منه ، إذ لا يكتمل المشهد إلاّ بحضورها وهذه المداخلات لم تقلل من زمن المشهد أو تضعفه بل حافظ المؤلف على المساواة بين زمن القصة وزمن السرد ، وبهذا جسّد المؤلف الأسلوب (البانورامي) في قصصه بشكل ملحوظ ، إذ إنّهُ يمسرح الشخصيات ويجعلها تمثل الأدوار ، وينقل حركتها وانفعالاتها متداخلة في أثناء تبادل الحوار .

ومن لقطات المشهد لقطة مناجاة النفس ، وهو حوار فردي عكس به المؤلف معاناة الشخصيات ولحظات التأزم التي مرّت بها ، فانعكس الوعي الداخلي للشخصية عبر المساحة النصية ، ومن ذلك قول الراوي : ((فلما خرجت ندمت ندماً شديداً ، وقلت : سرّ السلطان أفشاه إلى رجل عنده فوق الوزير فباح ذلك الرجل به بحضرتي وحدي لا يسره عني ، ولعله هو أراد أن يعتد به على أبي عمر ، بادرت أنا بإخراجه ، إن راح أبو عمر فشكره على ذلك أو ذاكره به فعلم أنّ ذلك من فعلي بأيّ صورة يتصورني ؟ أليس يراني بصورة من خرج بسرّ ؟ وإخراج السرّ في الخير والشرّ ، والفرح والغم ، والجيد والردئ واحد ؟ وإنّ أداه ذلك إلى استئقالي واحتشامي أليس في هذا انتقاص معيشتي وخيري ؟ ثمّ إنّ حجبني عنه من يوصلني إليه ؟ ومن يرغب في استخدامي بعده أو يدخلني داره ؟ أوليس ينتشر في البلد ، إنّهُ طردني

لأنني أفشيت له سرًا لا يدري ما هو ((^(١)) فالقصة تتكون من مشهد داخلي يدور بين الشخصية وذاتها ، فنجد الذات هي التي تسأل وتجيب ، أو تبقى باب إجابتها مفتوحًا نحو التأمل وإثارة الشك ، وهذا الاسترسال النفسي يستند في قاعدته على بنية زمانية ومكانية ذاتية تشحن بشحنة نفسية للذات وكلّ ما يدور بداخلها من خلجات نفسية في مخاطبة النفس والتعمق بعوالمها النفسية وصولاً إلى درجة اللاوعي عبر التساؤلات التي يطرحها الذات ، فالمشهد قدّم أفكار الشخصية التي تدور في ذهنها تدلّ على اضطرابها ودعم استقرارها وكثيرًا من الأمور تنقل فكرها لهذا تنتقل بهذه السرعة من فكرة أخرى مختلفة ، وهذه الأفكار كلّها تنبؤات للمستقبل فهي لم تقع حقيقةً ، وبذلك عمّل الراوي على مسرح الأحداث ، وتقديم الشخصية في إطار هذا المشهد الدرامي كلّه يتساوى فيه زمن القصة مع زمن السرد .

ثالثاً : مستوى التواتر :

يشكل التواتر مظهرًا أساسيًا من مظاهر الزمنية السردية ، ويعني علاقات التكرار بين النصّ والقصة^(٢) ، وقد يسمى بالاستعادة* أي : ((إعادة سرد شيء ما يتمّ حدوثه أو تكراره داخل الحدث))^(٣) ، ويتحدد عندما يتمّ النظر إلى ((العلاقة بين ما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية))^(٤) ، أمّا وظيفته فتكمن في تجسيد الإحساس بديمومة واستمراريته الحدث الزمني^(٥) .

(١) نشوار المحاضرة : ٥٦/٢ - ٥٧ .

(٢) ينظر : خطاب الحكاية : ١٢٩ .

* في بعض الأحيان يسمى التكرار أو التردد ، ينظر :

- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ١٢٨ .

- معجم المصطلحات الأدبية الحديثة : ٣٤ .

- تحليل الخطاب الروائي : ٧٦-٧٨ .

(٣) الزمان والمكان المتخيل بين النصّ الشكسيري والمعالجات الشكسيرية الحديثة : ١٠١ .

(٤) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : ٨٥ .

(٥) ينظر : بناء الرواية : (سيزا قاسم) : ٨٦ .

ويُقسم الحدث الزمني على أقسام^(١) :

١ – التواتر الانفرادي :

شكل من أشكال التواتر ، إذ يروي الراوي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو يروي أكثر من مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة^(٢) ، ويشكل هذا النمط المساحة الأكبر حضوراً في القصص ، إذ يتطابق هنا النصّ مع القصة ، فالإفراد ما هو إلاّ المساواة بين عدد تواجيدات الحدث في النصّ وعددها في القصة سواءً أكان ذلك العدد مفرداً أم جمعاً^(٣) .

ويتمثل هذا النوع من التواتر في قصة (وما ظالم إلاّ سيلى بأظلم) يتحدث اللص الذي اقتادته المرأة العجوز إلى بيتها قائلاً : ((وإذا عندها أحداث يشربون ، وبين أيديهم من جميع الفواكه والرياحين ، فرحبوا بي وقربوني وأجلسوني معهم ، ورأيت لهم بزة حسنة فوضعت عيني عليها فجعلت أسقيهم وأرفق بنفسي إلى أن ناموا ونام كلّ من في الدار ، فقمت وكوّرت ما عندهم وذهبت أخرج فوثب عليّ الكلب وثبة الأسد وصاح وجعل يتراجع وينبح إلى أن انتبه كلّ نائم فخلجْتُ واستحييتُ فلما كان النهار فعلوا مثل فعلهم بالأمس ، وفعلت أنا بهم أيضاً مثل ذلك وجعلت أوقع الحيلة في أمر الكلب إلى الليل فما أمكنتني فيه حيلة ، فلما ناموا رمْتُ الذي رمتَه فإذا الكلب قد عارضني بمثل ما عارضني به فجعلت احتال ثلاث ليالٍ فلما أيسر طلبت الخلاص منهم بإذنهم))^(٤) ، فالراوي يروي هروبه من دار العجوز الذي حدث أكثر من مرة مما أدى إلى حدوث توازن بين وقوع الأحداث في القصة وذكرها في

(١) ينظر : خطاب الحكاية : ١٣٠ .

(٢) ينظر : نظريات السرد الحديثة : ١٦٤ .

(٣) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : ٨٢-٨٣ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٩١/٧ .

النصّ ، فالراوي بتكراره للهروب قد سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة والغرض منه الإخبار والإبلاغ بأقصر السبل وأوجزها .

٢ - التواتر التكراري :

ويحصل عندما يتكرر سرد الحدث وعند ذاك يتكرر معه الزمن ، وقد يتغير أسلوب رواية الحدث ، فمرة يروى باستبدال الراوي الأول للحدث ، ومرة تتعدّد روايته بتعدد وجهات النظر المختلفة^(١) .

وفيما يخصّ قصص النشوار فإنّ السرد المكرر فيها كان من النمط الذي تعيد فيه الشخصية أو الراوي القصة ذاتها استعادة ملازمة ، كما في قصة (حديث بهرام جور وولده) ، إذ يقول الراوي : ((قصدنا ذات يوم إلى الشيخ ، فقال : أنتم أدباء ، وقد سمعتم ، ولكم وجدات ونعم ، فهل فيكم عاشق ؟ فقلنا : لا . فقال : أعشقوا فإنّ العشق يطلق اللسان العيي ، ويفتح حيلة البليد ، ويبعث على التنظيف وتحسين اللباس ، ويدعو إلى الحركة والذكاء ، وإياكم والحرام . فانصرفنا من عنده إلى ذي الرياستين ، فسألنا عما أخذنا ، فقلنا : إنّه أمرنا بكذا وكذا . قال : صدق والله ، تعلمون من أين أخذ هذا ؟ قلنا : لا . قال : إنّ بهرام جور كان له ابن وقد رشحه للأمر من بعده ، ناقص الهمّة ، ساقط المروءة ، خامل النفس ، سيء الأدب ، [...] ، رأى ابنة المرزيان ، فعشقها حتى غلبت عليه ، [...] ، أعملته انها لا تصلح إلا لملك ، ومن همّته همّة ملك . وعلم الفتى السبب الذي كرهته له ، فأخذ في الأدب ، وطلب الحكمة ، والعلم ، والفروسية ، فسرّ الملك بذلك . وقال لنا ذو الرئاستين : سلوا الشيخ الآن لم حملكم على العشق ؟))^(٢) ، إنّ الراوي يكرر لفظة (العشق) التي شكلت بؤرة محورية في بنية القصة ، فالنصّ بتعددده وتكون صياغته على نحوٍ يشير إلى أسلوب حدث واحد هو فعل العشق ، وأفاد الراوي من وظيفة التكرار في تأكيد فعل العشق

(١) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : ٨٣ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٨٢/٤ - ٢٨٤ .

* وقد يسمى بالتواتر النمطي ، والتعدد ، والسرد المؤلف ، ينظر :

- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ١٢٨ .

- البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٤/١ - ٦٥ .

على الشخصية ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدلّ على قصد الراوي فهو لا يسعى إلى الإخبار عن عشق الشخصية بقدر ما يسعى إلى تصويره وتأكيدّه ، فنتج عن ذلك سرد مكرر أسهم في اتّساع زمن الخطاب السردى وامتداده وتكرار زمن القصة ، إذ استحضر الراوي عبرها أكثر من مقطع نصّي يسرد حادثة واحدة .

٣ - التواتر التعددي :

في هذا النمط يروي الراوي حوادث متعددة لمرة واحدة ، وهو شكل من أشكال التسريع في الخطاب ، ونعني به حالة التكتيف السردى للزمن الطويل الممتد الذي تشعر به الذات لكن الراوي يختزله في العملية السردية في جمل أو فقرات أو تعبيرات موجزة ، وتقترن بالأحداث التي مرّت بها الذات كلّ يوم أو كلّ أسبوع أو كلّ شهر ، لكن الراوي يرويها مرة واحدة في جملة أو عبارة أو فقرة ، أي إنّ هذا التوتر الزمني يعتمد على التكتيف الشديد فيعبر الراوي عن زمن مألوف تمرّ به الشخصية في شكل دوري ، وذلك باستعمال جملة واحدة للتعبير عنه^(١) ، ويُعدّ هذا النوع من الأنواع السائدة في السرد القصصي قديماً وحديثاً^(٢) .

ويمكن تلمّس هذا الشكل من أشكال التواتر في قصص عدة من قصص النشوار ؛ وذلك لقدرته على اختزال الأحداث وتكثيفها بشكل يناسب قصر تلك القصص وتركيزها ومنها قصة (الوزير القاسم بن عبيد الله يأمر أستاذه بالارتفاق) إذ يقول الراوي : ((وكنت أعرض عليه كلّ يوم شيئاً إلى أن مات))^(٣) ، يتضح من النصّ أنّ عرض الشخصية كلّ يوم شيئاً على الوزير حدث في القصة يتكرر وقوعه كلّ يوم لكنّه لا يستقطب - على مستوى النصّ - أكثر من مقطع نصّي واحد (وكنت أعرض عليه) ، فالسرد التعددي هنا أشار إلى استمرارية فعل الشخصية كما أنّه أوحى بدلالة أراد الراوي إيصالها وهي الرزق الذي حصل عليه الراوي من قبل الوزير وبعد فقد شكل السرد التعددي صيغة أخبرت المروي له عن عادة في الشخصية (وكنت أعرض عليه) تكرر وقوعها .

(١) ينظر : بناء الزمن في الرواية المعاصرة : ١٤٦ .

(٢) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٤/١ - ٦٥ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٧٧/١ .

وفي قصة (أبو عبد الله المزبلي والروح الأمين جبريل رسول ربّ العالمين) قال الراوي عنه : ((فجرى بين موسى بن الزكوري ، وجاره ذاك شرّ فشكاه إلى المزبلي فلعهن المزبلي في دعائه ، وكان الناس يقصدونه في كلّ يوم جمعة غدوة ، فيتكلم عليهم ويدعو))^(١) ، ومما لا شكّ فيه أنّ عبارة (كلّ يوم جمعة) أجملت ما حدث أكثر من مرة ، فعادة المزبلي المتمثلة في دعائه في كلّ يوم جمعة هو حدث يتكرر وقوعه في القصة لكنّه لم يستقطب من النصّ السردي إلاّ مقطعاً واحداً أخبر عن عاداته (فعله الدال على الدعاء والتكلم) فالسرد التعددي هنا كان مقصوداً أراد الراوي عبره تأكيد قيام الشخصية بالدعاء والتكلم مع الناس .

فالعبارات السابقة أبرزت شكلاً من أشكال التواتر نتج عن تقلص في زمن الخطاب السردى ، إذ عن طريقه تمّت الإشارة إلى الأحداث المتكررة في القصة بعبارة واحدة في الخطاب السردى ، فالراوي لا يحدد المدّة الزمنية التي توجزها تلك العبارات التي اتّسمت بالغموض والغيب ، ولعله قصد إلى ذلك قصداً أراد من ورائه إشعار المروي له بامتداد ذلك الحدث وتكراره الدائم .

المبحث الثاني البنية المكانية

(١) نشوار المحاضرة : ٣٤٩/٢ .

المكان عنصر أساسي في عناصر السرد في القصة ؛ لأنه أكثر عمقاً وتنوعاً وتغلغلاً في التشكيل البنائي لها ، فهو جزء فاعل في الحدث وخاضع خضوعاً كلياً له^(١) ، وبعد الأرضية التي تشدّ جزئيات العمل كلّها ، فهو إن وضح وُضح الزمن القصصي وإن دُرِسَ بعناية فُهِمَت الشخصية ، وإن تناوله القاص بصدق تاريخي وصدق فني مُكِّن عمله من أن يمتدّ في التاريخ^(٢) ، وهذا يعني أنّ للمكان دوراً مهماً في العمل القصصي ، فلم يُعدّ إطاراً يحتوي الحدث أو حلية تزيينية مهمتها تأطير المكان بالجمال^(٣) ، بل اكتسب قيمته عبر اندماجه بالعناصر السردية الأخرى (الحدث ، الشخصية ، الزمان ... إلخ) اندماجاً لا سبيلَ إلى فصله^(٤) .

وهو - أيضاً - عنصر مفصلي وجوهر يسهم في تشغيل الحراك التقاني لجميع عناصر التشكيل السردية ، ويعمل كذلك على تشييد معمارية السرد وهيكلته في الفضاء القصصي^(٥) .

فهناك علاقة مباشرة بين المكان الذي يشكل وحدة الإطار الذي تدور فيه الأحداث وبين الشخصيات ؛ ((لأنّ كلّ حادثة لا بدّ أن تقع في مكان معين))^(٦) لا على أساس أنّه (موقع) الحدث فحسب ، بل على أساس أنّه دافع ومحرك للحدث ومسبب لكلّ ما تقوم به الشخصيات من حركة داخل العمل الأدبي ، وهو واحد من العناصر التي يتخلّق عندها وعي الإنسان وتتشكل تجاربه عبر تماسه معها ، فهو بذلك ليس وعاءً مجرداً لوقوع الحدث ، بل صورةً مهمةً من صور وجودها .

(١) ينظر : إشكالية المكان في النص الأدبي : ٣٢١ .

(٢) ينظر : الرواية والمكان : ٩ ، و Gces English literature , p : 75 – 76

(٣) ينظر : وصف المكان وبناءؤه في الرواية التاريخية العربية (بحث) ، أ.م.د. كريم يوسف علي الزوبعي ، مجلة الآداب ، بغداد ، ٨٨ع ، س ٢٠٠٩ : ١٩٣ .

(٤) نفسه .

(٥) ينظر : فضاء القرية ، الموروث الشعبي ولعبة التخيل السردية (بحث) ، أ.د. محمد صابر عبيد ، مجلة عمان - الأردن ، ١٦٦ع ، س ٢٠٠٩ : ١٦٦ .

(٦) إشكالية المكان في النص الأدبي : ٣٥٧ .

وبذلك نستطيع القول : إنّ المكان يُسهم في تقريب المسافة بين المبدع (المؤلف) والمتلقي ؛ ليسهم إسهاماً فعالاً في تشكيل الصورة والرؤيا القصصية من أجل تقريب النصّ القصصي إلى عالم المتلقي^(١) .

ومن هنا جاءت أهمية المكان بوصفه عنصراً سردياً لا يمكن عزله أو فصله عن باقي العناصر الأخرى ؛ لأنّه يدخل في علاقات متداخلة ومتشابكة ولا سيّما مع عنصري الزمن والحدث ، فالمكان يمثل خلفية للأحداث التي تقع ، في حين أنّ عنصر الزمان أخذ يمثل الأحداث نفسها غير أنّ الوظيفة المشتركة فيما بينهما تكمن في ((خلق الوهم لدى القارئ بأنّ ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه))^(٢) .

وللمكان في قصص النشوار أهميته وخصوصيته ، فالمكان المتمثل في تلك القصص بأنواعه واتّساعه كان مسرحها وإطارها الذي احتوى أحداثها وشخصياتها فهو عنصر فاعل ومؤثر يشعر القارئ به سواء ذُكر صراحةً أو أُشير إليه . فقد شكل حضوره وظيفة بنائية ودلالة موضوعية ستحاول الدراسة الكشف عنها بالوقوف على مكان شخصيات قصص النشوار وأنواعه التي تجلّت فيها قصصهم وهي :

أولاً : المكان الموضوعي :

هو المكان الذي يمثل البعد المادي للواقع^(٣) ، فيبني تكويناته من الحياة الاجتماعية ، ونستطيع أن نوّشر عليه بما يمثله اجتماعياً وواقعياً ، ذلك أنّه يستخرج من الأشياء المادية الملموسة^(٤) نتيجة انعكاس الواقع الموضوعي على مخيلة الفنان^(٥) ، وأنّه يستمدّ خصائصه من الواقع ويمثّل ((الإطار الذي تقع فيه الأحداث

(١) ينظر : جماليات المكان ، مجموعة باحثين : ٣٤ - ٣٧ .

(٢) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي : ٨٢ .

(٣) ينظر : إشكالية المكان في النصّ الأدبي : ٥٥ .

(٤) ينظر : جماليات المكان ، مجموعة باحثين : ٧٦ .

(٥) ينظر : الرواية والمكان : ٧٦ .

((^(١)) ، فهو مكان مرئي له أبعاد معينة وصفات خاصة يمكن رؤيتها ولمسها على أرض الواقع ، وليس مكاناً ذهنياً حققته المخيلة وكوّنت له أبعاداً وهمية .

وللمكان الموضوعي دور بارز في حياة شخصيات العصر العباسي لأسباب تتصل بتجاربيهم الذاتية وظروفهم ، فكلّ مكان من تلك الأمكنة الموضوعية كان له ذكرى خاصة في نفوسهم وقصة ذات أثر في قلوبهم ؛ لذا نجد المؤلف يشعر بالألفة والحنين تجاه تلك الأمكنة ، فذكرها في قصصه لم يكن وسيلة يحاول عبرها أن يسدّ نقصاً ما ، أو يقلّد أنموذجاً بات في مخيلته ، بل إنّه يشعر حقاً بالانتماء إلى قيم الألفة والحماية وقد يجدها مُتَنَفِّساً ومَهْرَباً يلجأ إليه حين يتعرض لضنك العيش ويحاصره الحاضر بأمكنته الثاوية ، ومثلما عمّقت التجربة لدى المؤلف الإحساس بأمكنة الإلفة عمّقت لديه كذلك الإحساس بالأمكنة المعادية التي تمثل حالة الرفض والتمرد لما تتطوي عليه من أسباب الخوف وزعزعة الاستقرار النفسي وانعدام الثقة والإلفة بينها وبين الراوي ، وذلك أنّ الانقطاع يحيلنا على ثنائية الداخل/الخارج التي بمقتضاها يصبح الخارج مكاناً معادياً وتصبح أعماق الذات بكلّ ما تتطوي عليه من رؤى وأشواق وعذابات أيضاً فردوساً داخلياً موازياً لجحيم الخارج ، جحيم القهر والخوف ورعب الاقتلاع من الجذور ؛ لأنّ ارتباط المكان الداخلي الذي يحاول تكوين حالة من التوازن تؤدي إلى الانقطاع عن المكان بطريقة ذات علاقة بالخيال ومن ثمة التصوير .

ويقسم المكان الموضوعي عند التتوخي على : مكان أليف ، ومكان معادٍ ، وفي كلا المكانين استطاع المؤلف أن يعطينا صورة حية صادقة ومعبرة عن طبيعة الحياة التي كان يعيشها العصر العباسي ، وأن يجعلنا نتفاعل مع طبيعة تلك التجربة .

أ – المكان الأليف :

(١) نفسه .

هو المكان المحبب الذي يشحن الذاكرة باستمرار بشتى الصور الباعثة على الحياة الإنسانية الدافئة ، إذ يترك في نفس الآخر أغلب دواعي الطمأنينة والارتياح والرضا . والمكان الأليف هو مجموعة من الأشياء المترابطة بعضها مع بعض التي تشكل مجموعها قوة فعالة نشعرنا بالراحة والانسجام والتآلف مع محتوياتها ، فهو ذلك المكان الذي عشنا فيه وتآلفنا معه ، وغمرنا بالدفء والحماية والاحتضان إذ أصبح كلّ ركن وزاوية فيه مادة خصبة لذكرياتنا الجميلة^(١) .

فالمكان الأليف ليس مكاناً عادياً وإنما هو مكان قد امتزج فيه الخيال بأحلام اليقظة حتى بات مصدراً من المصادر المهمة التي تلهم الذاكرة بالصور والألوان والأصوات .

والبيت هو المكان الأليف الأول الذي تتلاءم معه الشخصية ، فهو ليس إلاّ الأرض المخصصة بنا فهو يحتويها ، ونخلق إلفتنا في هذا البيت كما لو كنا نخلق هذه الإلفة في هذا العالم^(٢) .

فهذا الصرفي يعكس موقفه وهو الشعور بالألفة في بيته عندما يوجه دعوة لأبي الحسن أحمد بن جعفر موسى البرمكي للتوجه معه ، فيقول البرمكي : ((وصرنا إلى دار سرية حسنة ، بفاخر الفرش والآلات ، ليس فيها إلاّ جوار روم للخدمة ، فتركني في مجلسه ودخل ، ثم خرج إليّ بثياب أولاد الخلفاء من حمّام داره ، وتبخّر وبخّرنى بيده بندّ عتيق جيّد ، وأكلنا أسرى طعام وأنظفه ، وقمنا إلى مجلس للشرب سريّ فيه فواكه وآلات بمال وشرينا ليلتنا))^(٣) ، فالإنسان في منزله يعيش براحة ويحقق ما لا يستطيع تحقيقه بمكان آخر ، فمن هنا يشعر بالألفة ويتولد الشعور الحميم الذي يربطه به .

إنّ اقتران المكان بوجود الإنسان يضفي عليه جمالية من نوع خاصّ تكون مفهومه على مستوى الفرد أكثر مما تكون ملموسة على مستوى الجماعات ، وليس

(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٣٩/١ .

(٢) ينظر : إشكالية المكان في النصّ الأدبي : ٢٠ - ٢١ .

(٣) نشوار المحاضرة : ١٩٣/٢ .

للمكان أهمية إذا خلا من وجود الإنسان وفعله ، فالمرأة تعدّ الرمز المهيمن على صفات الإنس الوجداني والجسدي أكثر من غيرها ، وتمتلك طاقات لا حدّ لها في إثارة المشاعر الجمالية والعاطفية للرجل ، فذكر المرأة مقترن مع ذكر المكان وما يؤكد قولنا قصة (الخليفة المعتضد يتخبر على وزيره) ، إذ يسرف الوزير على نفسه في بيته لكنّه يخفي أمره على الخليفة لئلا يصوره بصورة حدّث يسعى للذاته ، يقول الراوي : ((فأراد الشراب في ليلة من الليالي على الورد فاحتال في جمع شيء كثير منه ، وحصله خفيًا وجمع من المغنيات جمعًا كثيرًا ، وفيهنّ واحدة كان يشتهيها ويتحفظها ، وجلس وليس معه غيرهنّ فشرب ، وخلط بالورد الدراهم الخفاف ، ونثر عليه والناس يسمون ذلك شاذكلي ، ولبس ثياب قصب مصبغات من ثياب النساء وأدخل تلك المغنية معه ؛ لشدة شغفه بها ، ومضت ليلة طيبة))^(١) .

يتواصل الوزير مع هذا المكان/البيت تواصلًا جسديًا ونفسيًا عبر علاقته بالجارية التي شغفت قلبه ، والتقاء جسديهما في ذلك المكان العاطفي الذي يتمتع بحساسية شعرية عالية ، يسهم في تموين شعريته بطاقة عاطفية مُشعّنة تزيد من فاعليته الجمالية في مساحة النصّ^(٢) ، فالبيت ليس مساحة مادية مجردة ، بل هو صورة موهلة في نفسية الراوي ، وهو يرتبط بالاستقرار والراحة المادية والمعنوية التي يرنو إليها كلّ إنسان .

يُعدّ المكان معادلًا موضوعيًا لدواخل الراوي ووسيلته في إضفاء الحياة على عناصره وتجسيدها وأنسنتها حتى تتمكن من أداء الأدوار التي توكل إليها فيلجأ الراوي إلى الطبيعة لتكون له ملاذًا وتحمل عن نفسه بعض ما يجده من مرارة واقعة ، من ذلك قصة (غلام يقتضي أن يكون أخًا وصديقًا) ، إذ يقول الراوي : ((قد

(١) نشوار المحاضرة : ٢٧٦/٣ .

(٢) ينظر : المغامرة الجمالية للنص الشعري : ٢٢٠ .

ضيّق صدري ما جاء به هذا الغلام ، فقم حتى ندور في البستان الذي في دارنا ونتفرج ، فلعلّه يخف ما بي))^(١) .

فالبستان هو جزء من البيت يستشعر الإنسان فيه الراحة والطمأنينة ، وفي لحظة الضيق يخرج إليه تنفيساً عن النفس ، وقد وظّفه الراوي للتعبير عن الألفة بين الشخصية والبستان ، وهي أمكنة مفتوحة تتفتح على كلّ ما هو جميل وحساس ودافئ فهو مكان أشبه بحضن الأم .

وشبيه هذه القصة قول الراوي : ((كنت جالساً في صحن داري ، في بستان وأنا ضيّق الصدر ، وكانت عادتي إذا حصل مثل ذلك أن أُخرج جواهر كانت عندي في درج مُعدّة لمثل هذا من ياقوت أحمر ، وأصفر ، وأزرق ، وحبّاً كباراً ودرّاً فاخراً ، ما قيمته خمسون ألف دينار وأضعه في صينية وألعب به حتى يزول قبضي))^(٢) ، فإحساس الراوي بالألفة تجاه هذا المكان دفعه إلى هذا التصرف .

فالمكان الأليف هو المكان المحبب إلى النفس ، وقد بدا جلياً عبر النصوص كيفية تعامل الراوي مع المكان الأليف الذي احتلّ مكاناً مهماً في نفوسهم ؛ لأنّه المكان الذي وجد فيه ذاته وأحسّ بانتمائه الحقيقي .

ب – المكان المعادي :

هو المكان الذي لا تتسجم معه الشخصيات ، فهو غالباً ما يهدّد أمن الإنسان فلا يعود يشعر معه بالألفة والطمأنينة ، إذ تحدد فيه حركة الشخصيات المكانية والنفسية ، فقد نجد مكاناً يُعبر فيه عن روح العزلة واليأس والغربة والانكسار في تحقيق الأهداف والغايات نتيجة ضغوط خارجية تتمثل بطبيعة الواقع المعيش ، وضغوط داخلية تتمثل في سلطة (الأنا) العليا على الذات وتجربته الشخصية في العيش داخل قوقعة نفسية تتطوي على نفسها من دون التحرك في المشاعر والأحاسيس .

(١) نشوار المحاضرة : ٣٧/٤ .

(٢) نفسه : ٢٣١/٧ .

ومن الأمكنة التي أثارت المؤلف الآبار المهجورة التي نضب ماؤها ، إذ شاركت في توليد الكراهية والعداء في النفس بما جسده من حضور مرافق للمكان المعادي ، وتجلّت في ذلك الرجل الذي يذكر قصته مع الفتاة الجميلة والعجوز ، فقد احتالت عليه الأولى وجلبته إلى منزلها ، وسأيرها بدافع الشهوة ، فعندما دخل البيت وطرق الباب بشدة ادّعت حضور أخيها فطلبت منه الاختباء لكن الرجل أكشف سرّ هذه المرأة العاشقة التي اتّفقت مع الغلام الأمرد - طارق الباب - على السرقة ، ويتواصل القصّ حتى تأتي اللحظة الحاسمة فيقول الراوي : ((ففتح الباب ، ودخل الأسود إليّ بسيف مسلول ، فما زال يضربني موشحاً وأنا أصيح فلا يسمع أحد صياحي إلى أن بردت وانقطع صياحي ، ولم يشك الأسود في موتي فجذبني وطرحني في البئر وإذا تحتي فيها أشلاء ثلاثة فصرت أنا قريباً من رأسها فوق القوم فخرج ولم يغلق الباب))^(١) .

وقد نظر الراوي إلى هذا المكان نظرة خوف وقلق اعتصر قلبه ، فالبئر مكان معادٍ لكلّ إنسان وصل إلى هذا البيت ، ويعد مثلاً للأماكن التي تنعدم فيها العلاقة الإيجابية المفترضة بينها وبين ساكنيها ، إلّا أنّها تشكل نقطة إشعاع تؤثر في الأحياء ، ومما أسهم في نجاته الباب المفتوح الذي سهّل له الهرب بعد ذلك ، وبهذا لم تكتسب الباب صفة العدائية ، بل أصبحت عاملاً مساعداً في تحقيق الخلاص للراوي .

وقد يرتبط البئر بالآلام الحادة ولا سيّما عندما تكون مكاناً لجريمة قتل ، في قصة (كلب يكشف عن قاتل سيده) ، إذ يقتل قوم صاحب هذا الكلب لعداوة بينهم ويدفنونه في بئر الدار ، إذ يقول : ((فقبضوا عليه ، والكلب يراهم فأدخلوه فدخل معهم ، فقتلوه ودفنوه في بئر الدار))^(٢) .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٦١/٥ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٣٤٠/١ .

ارتسمت البئر في المشاهد السابقة بصورة المكان المعادي ؛ لأنها ارتبطت بالقتل فسواء أكانت مكاناً للجريمة أم مُسهمة في تحقيق الجريمة بغضّ النظر عن حدوثها أو عدمه ، فهي تولّد الشعور بالكراهية وتخلق صراعاً مع الشخصيات الراضة لها .

ومن الأمكنة التي يشعر الإنسان فيها بالوحشة الأجمة* ذلك المكان الذي يكون الإنسان فيه عرضةً للهلاك والضياع ؛ لأنّ خطر الموت يكمن فيه لسبب أو لآخر^(١) ، فلا حماية في هذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته ، ويكون كلّ مكان مخيفاً موحشاً ؛ لاحتوائه على أمرين : الأول : الخوف من الهلاك ، والآخر : خلّوه من الناس ؛ لهذا يوحش من سلّكه ، ومعنى هذا أنّ كلّ مكان مخيف موحش ، وليس كلّ موحش مخيفاً ؛ لأنّ الوحشة قد تحصل من دون دواعي الهلاك^(٢) ، وتجلّى ذلك في قصة (كفى بالأجل حارساً) ، إذ يقول الراوي الذي نجا من براثن الأسد : ((إنّ السَّبْعَ ساعة جرّني وأدخلني الأجمةَ هزّني وسحبني ، فأنا لا أعقل ، ثمّ سمعتُ صوت شيء فإذا بخنزير عظيم قد خرج ، فحين رآه السبع تركني وقصد الخنزير وأقبل يأكله وأنا أراه ومعني بقيّة من عقلي فلمّا أن فرغ منه خرج من الأجمة وتركني وقد جرح فخذي جراحة خفيفة))^(٣) ، على الرغم من أنّ الفتى قد نجا من براثن الأسد ، فإنّه شعر بوحشة المكان الذي كاد يذهب بعقله .

إنّ الأمكنة المخيفة المثيرة للقلق والهواجس قد تصبح أمكنة مهلكة ؛ لقسوة طبيعتها ، وكثرة مخاطرها ، وهذا ما تمثّل في قول الراوي : ((أعظم شيء مرّ على رأسي أنّي كنت في وقت كذا ، أسلك أجمة في البلد الفلاني ، إذ خرج أسد فقبض عليّ من حمار كنت فوقه فغار الحمار فتشبّكت مخالب السبع في مرقعة كانت عليّ

* الأجمة : الغابة التي طالّت ولها أطرافٌ مُرتفعة ، أو هي مأوى الأسد ، ينظر : العين (أجم) ، وتاج العروس (أجم) .

(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١٩٢/٢ .

(٢) ينظر : صورة المكان - دراسة في شعر الأخطل والفرزدق وجريير (رسالة ماجستير) : ٤٤

- ٤٥ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٤٥/٢ .

، فما وصلت إليّ وذهب عقلي وجرّني فأدخلني الأجمة))^(١) ، على الرغم من نجاة الفتى الذي نجا بإحسان أمه ، فإنّه صرّح بخوفه من المكان الخالي .

السجن من الأمكنة التي أرغمت الراوي على العيش فيها وهو رافض لها ، وهو الحيز الضيق المظلم الذي يناقض تمامًا العالم الرحب المضيء ، فقد جعله جزءًا من القهر ، وشكلاً من أشكال علاقة الراوي بالسلطة ، وهو أكثر الأماكن انغلاقاً فضلاً عن ألوان التعذيب المختلفة التي يتعرض لها السجناء ، والتنوخي في ذكره للسجن يكتفي أحياناً بإعلان الحبس ، فيقول الراوي : ((وقّع إليه بأن يضرب هذا مائة سوط ويتقله بالحديد ، ويحبسه في المطبق *))^(٢) عرضت صورة الحبس عبر الحكم الذي أطلقه الخليفة على الرجل الجندي ، واكتفى الراوي بذكر عملية الضرب بوصفها لوناً لتعذيب تعرّض له السجن .

وفي قصة (أبو دهب خرج للغزو فتزوج وأقام) يقول الراوي : ((فبلغ معها القصر فلما دخل إذا فيه جوارٍ كثيرة ، فأغلقت عليه باب القصر وإذا امرأة جميلة ، فدعته إلى نفسها فأبى فأمرت به فحُبِسَ في بيت من القصر وأُطْعِمَ وسُقِيَ مكبلاً حتى ضَعُفَ وكاد يموت))^(٣) ، فقد تعالقت هذه القصة مع قصة نبينا يوسف عليه السلام بلغة استعارية ذات قدرة على استنهاض الخيال ، وهذا يشابه ما اختارته امرأة العزيز للنبي يوسف عليه السلام بعدما رفض مجاراتها في مراودتها عن نفسه بأن مهّدت للعزيز باختيار أحد الأمرين : السجن ، أو العذاب الأليم ، قال تعالى : ﴿ قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيَسْجَنَنَّ وَلْيَكُونَا مِنَ الصَّاغِرِينَ ﴾ [يوسف : ٣٢] ، إذ اختارت (صاحبة القصر) السجن بالصيغة الفعلية (ليسجنن) الدالة على الحدوث والتجديد وإن دلّ ذلك على شيء إنّما يدلُّ على شغفها

(١) نشوار المحاضرة : ٤٢/٢ .

* المطبق : السجن تحت الأرض ، ينظر : المعجم الوسيط (طبق) .

(٢) نشوار المحاضرة : ٣٣/٤ .

(٣) نفسه : ١٢٤/٧ .

به وحبّها له^(١) ، والسجن يعوق الشخص مهما كان نوع ذلك السجن ، ويكون السجين فيه فاقداً لحريته ، فالسجن هو منزل البلوى ومكان الشقاء وهو قبور الأحياء في هذه الدنيا ، فقد كان مكاناً ضاغطاً على ذات الشخصية وقيداً يحدّ من حركتها وانطلاقاتها عبر مجموعة من الأعراف والقيم والتقاليد ، فوقفت بموقف الضدّ من رغبات الشخصيات ، وبهذا فقد عانى (أبو دهب) من قيود السجن التي فرضت عليه ؛ ذلك لأنّه لم يحقق رغبات صاحبة القصر .

ويفصّل المؤلف في ألوان التعذيب التي يتعرض لها السجناء ، وتتمثل في قصة (الوزير ابن الفرات يقيّد ، ويغلّ ، ويلبس جبة صوف نعتت بماء الأكارع) إذ يتحدث ابن الفرات عن سجنه أيام المقتدر قائلاً : ((وكنت في دار لطيفة* ، والحرّ شديد ، فتقدّم بتتحية البواري** عن سمائها حتى نزلت الشمس إلى صحنها وإغلاق أبواب بيوتها ، فحصلت في الشمس من غير أن أجد مستظلاً منها ، ثمّ قيّدني بقيد ثقيل وألبسني جبة صوف قد نعتت في ماء الأكارع ، وغلّني بغلّ ، وأقفل باب الحجرة وانصرف))^(٢) .

لقد صوّر الراوي صورة حقيقية لمعاناته ممزوجة بمسحة من الأسى النابع من أعماق النفس الإنسانية ، فالقيد من المعاناة النفسية وهو رمز للإهانة والذل والعذاب ، إذ إنّهُ يترك أثراً نفسياً أكبر مما هو أثر جسمي فيترك آثاراً عميقة في نفس المسجون ، فقد ترك السجن في قرارة نفسه إحساساً بالذل والمرارة ، فهو يخضع فيه لسلطة أقوى منه ترغمه على العيش ، راضحاً لرغباتها منفذاً لأوامرها فهو يعيش في حياة سمتها الحسرة وطابعها الغربة ، والراوي تعرض لممارسات عقابية حتى يستجيب للمطالب ، ويبدو لي أنّ وسائل التعذيب هذه قد سادت في سجون الخلفاء في ذلك العصر .

(١) ينظر : التعبير القرآني : ٢٢ .

* دار لطيفة : دار صغيرة، ينظر : لسان العرب (لطح) ، والمحكم والمحيط الأعظم (لطح).

** البواري مفردها بارية : وهي الحصير المنسوجة من القصب ، ينظر : لسان العرب (برأ) ، وتاج العروس (برأ) .

(٢) نشوار المحاضرة : ٥٢/٥ .

وشبيهه بالتعذيب الأنف الذكر قصة (لون من ألوان التعذيب) ، إذ يتحدث كاتب الوزير ابن الفرات أبو منصور عبد الله النصراني عن سجنه أيام أبي الحسن علي بن أحمد بن يحيى بن أبي البغل قائلاً : ((فحبسني عنده ، فدعا بمزّين وأمره أن ينتف ربع شعر رأسي ، وأعلموه أنّه قد نُتِفَ ، فأمر أن يقيّر الموضع النظيف من رأسي بغير حار ، فحين أحسست بحمي القير ، فأذعنت بالأداء وأقررت بسبعين ألف دينار ، وكتبت التزم تسليمها إليهم ، فلما كتبت خطّي بتسليمها أمر بالزيت فطلي به رأسي وقلع به القير من رأسي ، ففزع* شعري إلى الآن))^(١) .

إنّ إحساس الراوي بألم السجن من أكثر الأمور التي تدفعه إلى التشكّي من واقع الحال الذي ألمّ به ؛ وذلك لأنّ نفسية الراوي السجين قلقة حائرة تتأرجح بين تيارات نفسية متضادة ، فهي حرة ثائرة أبيّة ، ومرة خائفة ذليلة ، إنّ الذي يزجّ بالسجن تطغى عليه مشاعر اليأس ومنه يبحث عن الخلاص ؛ لصعوبة العيش فيه لأنّه يسلب أغلى شيء منحه إياه الله وهو الحرية وهذا ما دفع الراوي ليستجيب لمطالب الحاكم أبي البغل .

هكذا يطول السجن بالراوي فيضيق به ذرعاً بعد أن سُلِبَت حرّيته ، وقد وثّق لنا الراوي شكواه من السجن عبر أحداث تاريخية مؤلمة تكشف عن نوازع الشرّ والتقليل من إنسانية الإنسان .

ثانياً : المكان التاريخي :

هو المكان الذي ((يستحضر لارتباطه بعهدٍ مضى ، أو لكونه علاقة في سياق الزمن))^(٢) ، والمكان شأنه شأن أيّ عنصر من عناصر البناء السردى ليس بناءً خارجياً مرئياً ولا حيزاً محدد المساحة ، بل هو يحيا من الفعل المغير الذي يحوي على تاريخ ما^(٣) ؛ ولذا يُعدّ هذا المكان مكاناً مرجعياً ؛ لأنّه يتحدث عن

* القزع : أخذ بعض شعر الرأس وترك بعضه ، ينظر : العين (قزع) .

(١) نشوار المحاضرة : ٩٣/٨ - ٩٤ .

(٢) حركية الإبداع : ٣٠ .

(٣) ينظر : إشكالية المكان في النصّ الأدبي : ٨ .

أماكن حقيقية لها علاقته بالزمن الماضي ، ويؤكد انتماء القصص بما فيها من أحداث وشخصيات إلى زمن ومجتمع معينين .

وقد خصّت قصص النشوار بعض المدن التاريخية بالذكر ؛ لأنها كانت مسرحاً لأحداثها وأكثرها استحضاراً وتأثيراً في ذاكرة الشخصية ، فعمد الراوي إلى تعيينها بأسمائها ليحقق غايته في رصد ظواهرها الاجتماعية في وقت مضى وينقلها بمسحتها التاريخية ، ومن تلك المدن (البصرة ، بغداد ، موصل ، حلب ... إلخ) ، وكذلك ذكر الحواضر بشكل عام (العراق ، بلاد الهند ... إلخ) غير أنّ تركيز الراوي كان منصباً على إبراز مدينتي : البصرة ، وبغداد اللتين تكرر ذكرهما كثيراً ، فهما مدينتان تاريخيتان معروفتان ، كانتا أرضاً لشخصيات قصص النشوار ، ولا سيّما بغداد ، إذ ذكرت قصصهم لتؤكد انتسابهم لهذه المدينة، إذ يقول الراوي : ((عظم بغداد وكثرة أهلها في أيام المقتدر ، وما كان فيها من الأبنية والشوارع والدروب ، وكبر البلد ، وكثرة أهلها في سائر أنواع الناس))^(١) ويقول أيضاً : ((إنه شاهد في وقت الغلاء الشديد الذي كان ببغداد ونواحيها امرأة قد شوت ولدها وجلست تأكله ، ففطن المسلمون بها وحملوها إلى السلطان فقتلها))^(٢) ، وقال : ((قد توجهت إلى الجانب الشرقي من بغداد حتى هاجت ريح عظيمة وأنا في السمرية ، والفص في جيبني فأخرجته لأنظر إليه فلا أدري كيف ذهب مني في الماء ، أو في السفينة ، أو في ثيابي))^(٣) ، وغيرها من القصص التي جرت أحداثها في هذه المدينة .

وبالبصرة أيضاً مدينة تاريخية عريقة تكررت كثيراً في قصص النشوار ، إذ كانت مسرحاً جرت عليه أحداث تلك القصص .

والنتوخي البصري يروي في نشواره كثيراً من القصص عن حوادث وقعت في البصرة^(٤) ، من ذلك قصة (كلب يحرم نفسه من قوته ويؤمن صاحبه) ، إذ يقول الراوي : ((كان يصحبني رجل من أهل البصرة يقال له : محمد بن بكر لا يفارقني

(١) نشوار المحاضرة : ١٢٨/١ .

(٢) نفسه : ٣٥١/١ .

(٣) نفسه : ١٩٩/٣ .

(٤) ينظر : نشوار المحاضرة : ١٩/١ .

يواكلني ويعاشرنني على النبيذ وغيره منذ سنتين ، فخرجنا إلى الدينور فلما رجعنا
 وقرينا من منزلنا كان في وسطي هميان فيه جملة دنانير ، ومعي متاع كثير أخذته
 من الغنيمة ، وقد وقف عليه بأسره فنزلنا إلى موضع فأكلنا وشربنا فلما عمِلَ الشراب
 عمد إليّ فشَدَّ يدي إلى رجلي وأوثقني كتافاً ورمى بي في وادٍ وأخذ كلَّ ما معي ((^(١))
 ، ويبدو أنَّ شخصية محمد بن بكر اتخذت من الشراب مذهباً في الاختيال على
 الراوي ؛ لأنه يمكن من تحقيق هدفه في جمع المال .

أمّا العراق فإنّ ذكره يؤكد عراقته التاريخية ، واتّصافه بالكرم والأدب والعشرة
 صفات العرب الحميدة يقول الراوي : ((هرب أبي خوفاً على دمه إلى عمان فدخلها
 مستخفياً وتنقل في البلدان إلى أن وقع ببغداد ، وطاف في بلدان العراق ، فأقام في
 العراق سنين ، وعاشر أهل العراق ونكح منهم ، وتناولت السنون به ، فأوقف أهل
 المملكة الملك عليه فاستصحب قومًا من العراقيين من أهل الأدب والعشرة))^(٢) ،
 وفي قصة (أبو المغيرة الشاعر يروي خبراً ملفقاً) ، قال الراوي : ((رجل من أهل
 العراق ، وردت أطلب الرزق ، فقال : قد جاءك حلالاً هنيئاً ، نحن قوم مياسير ،
 والله علينا ستر فلا تهتكه ، والله ما علمت هذا من حال ابنتي ، فهل لك أن تتزوجها
 ، قلت : نعم))^(٣) ، فمن الواضح أنَّ القصة تسند الكرم إلى العراق وأهله .

إنّ الأماكن التي جرت فيها قصص النشوار كانت ذات طابع تاريخي يرتبط
 بأحداث معلومة ، ويبدو أنَّ الراوي قصد إلى تعيينها وتوظيفها ليمنح القارئ
 الإحساس بصدق المكان وواقعيته الذي يضيف على الأحداث صفة الواقعية ،
 وبتحقيق هذا الأمر تتحقق غاية الراوي في نقل صورة المجتمع وما فيه من ظواهر
 آنذاك ، فالأماكن بأنواعها المختلفة والمتعينة باسمها أو صفتها وُظِّفت بوصفها

(١) نفسه : ٢٠٦/٤ .

(٢) نفسه : ١٠٩/٣ .

(٣) نفسه : ٢٤١/٣ .

أماكن واقعية لها تاريخها ، وترتبط في الغالب بشخصيات واقعية أو خيالية تتأثر بها وتؤثر فيها .

وأخذت الأماكن بوجه عام طابع الشخصيات التي تتحرك فيها ؛ لتمنح القارئ الإحساس بصدق المكان وواقعية القصّ .

المبحث الثالث

بنية الشخصية

تسهم الشخصية في بناء السرد ، فهي تخلق أحداث القصة استناداً إلى الخيال أو الواقع ، وتعمل على تقديمه كاملاً إلى المتلقي ، فبناؤها متعدد الدلالات : بطل وشخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علاقة على رؤية ما للشخص ، فيكون القارئ بالتدريج صورة تحدد هوية الشخصية عبر الوظائف التي تؤديها وما

يخبر به الراوي أو الشخصيات ذاتها ، وما يمكن أن يستنتجه القارئ عن طريق السلوك والأفعال^(١) ، فالشخصية تمثل ((القوة المولدة للأحداث تؤثر فيها وتتأثر بها))^(٢) ، إذ نجدها محوراً أساسياً لتوليد الأحداث وتحريكها بغية تطويرها ونموها في النصّ السردي بفاعلية التأثير والتأثر ، وقد تتغير مسيرة الأحداث تماشياً مع تحول أو تغيير مفاجئ للشخصية فهي تمثل ((جزءاً مكوناً وضرورياً لتلاحم السرد القصصي))^(٣) ، تمثل الشخصية العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الأحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لتشكيل مبنى حكاية فاعل .

والشخصية من أكثر الوحدات أهمية في بناء السرد ترتبط بالحدث ارتباطاً أوحى للكاتب المعروف هنري جيمس بالقول : إنّ ((الشخصية غير تقرير للحدث وما الحدث غير تصوير للشخصية))^(٤) ، فالعلاقة القائمة بين الحدث والشخصية هي التي تحرك مجريات القصة في البناء السردى الذي يتيح عناصر الزمان والمكان اللذان يعكسان حقيقة الشخصية ، ونود الإشارة إلى أنّ حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها .

كلّ ذلك يضيء لنا خطوط تتناول الشخصية في قصص النشوار ، ولعلّ توظيف الشخصية في منحى قصصي يعدّ مهماً ؛ نظراً لما تتمتع به من دور في السرد عبر مسميات ذات أبعاد دلالية قد تتجاوز حدودها الظاهرة حين تفضي إلى دلالات أعمق غوراً عندما تسبغ عليها سمات رمزية أو ترسم ملامحها وتكشف هويتها .

(١) ينظر : مرايا نرسييس : ٦٤ - ٦٥ ، والبناء السردى في شعر شيركو بيكه سه : ٥٦ ، Mastering English Literature , p : 116 - 121 .

(٢) الكون الروائي : ١٣٥ .

(٣) بنية الشكل الروائي : ٢٠٩ .

(٤) الحكبة : ١٣ .

فالشخصية في السرد القصصي تكتسب حياةً جديدة ، وتعاد إلى الذاكرة بصورة فنية لا يقتصر فيها على تصوير غرائزها أو وعيها الفردي أو الجماعي ، بل يمتدّ إلى الوعي الإنساني عامّة ، والغاية الرئيسة من سرد قصص النشوار هو فهم الأبعاد العميقة للحدث والشخصية اللذين يقفان على مسافة واحدة في تجسيد الموضوع المراد التعبير عنه بطريقة فنية ملائمة .

والشخصية في القصة تبقى كائنًا خياليًا بالنسبة للمتلقّي تُبنى عبر جمل يتلفظ بها الراوي ، أو تتلفظ بها الشخصية نفسها ، أو شخصيات أخرى من القصة أو عبر الأفعال التي يقوم بها في القصة ، وتسهم العلاقات القائمة بين الشخصية والشخصيات الأخرى في الكشف عن طبيعة الشخصية السردية وأثرها في البناء السردية .

أولاً : تقديم الشخصيات :

أ – تقديم الشخصيات بواسطة الراوي :

وهي طريقة يتولى فيها الراوي مهمة تقديم الشخصية والكشف عنها ، إذ يتدخل ليصف الشخصية ويحللها لغرض تعريف المتلقّي بها وبما تحمله من أفكار وقيم ، وهنا يضيف الراوي على الحدث طابع التشويق والحركة المستمرة ، وهذه الأوصاف الخارجية تقدّم لنا شيئاً ذا قيمة في الكشف عن ملامح الشخصية وتمييزها ، ومن ثمّ تحديد ملامحها النفسية الداخلية عبر ارتباط الملامح الخارجية بالعمق النفسي لهذه الشخصية^(١) ، ولا نجد المتلقّي يبذل جهداً في التفسير والبحث والتحليل ؛ لأنّ الشخصية قد رُسمت بكلّ تفاصيلها في النصّ ، وهي طريقة تعتمد الراوي العليم وفيها يصبح عيّنًا راصدةً تسجل ما تراه أمامها .

ولتقديم الشخصيات استعمل راوي النشوار أساليب مختلفة قد يقدّمها بتحديد اسمها ومهنتها كما في قصة (عابدة الجهنيّة تحضر مجلس عضد الدولة وتتشد قصيدة في مدحه) ، وقد استهلها الراوي بقوله : ((عابدة بنت محمد الجهنيّة امرأة

(١) ينظر : تطور الرواية العربية الحديثة : ٢٥٨ .

عم أبي محمد الحسن بن محمد المهلبى الوزير كانت ، أدبية ، شاعرة ، فصيحة ، فاضلة))^(١) ، فالراوي مهّد لسرد قصة عابدة الجهينة التي هي بطلتها بذكر اسمها ومهنتها وصفتها . وأحياناً يلجأ الراوي في تقديم شخصياته إلى عرض سلوكها وتصرفاتها كما في قصة (ابن الخياطة يسرق وهو في الحبس) ، إذ ابتدأ الراوي فيها قائلاً : ((كان بالبصرة رجل من اللصوص ، يلصّ بالليل ، فاره جداً ، مقدام يقال له : عباس بن الخياطة قد غلب الأمراء ، وأشجى أهل البلد))^(٢) . السرد كما يتضح استهلّ ببعض تصرفات الشخصية التي تتبى عن شجاعته بالتلصص ، فمثل هذه التصرفات تعرف بالشخصية وتكشف عن طباعها ، وقد يعمد الراوي في تقديم شخصياته إلى التخلي عن المقدمات أو التمهيد لها وذلك عندما يقدمها داخل الحدث مباشرة كما في قصة (عبد الصمد يدقّ السعد في العطارين) وفيها يقول الراوي : ((فعَمِلَ معه سنة فلما انقضت جاءه فحاسبه فقال: انظر إلى دكانك فهل وجدت خيانة أو خلاً ؟ قال : لا والله ، قال : فإنّي لم أرد العمل معك وإنّما سمعتك تقول لولدك في الوقت الفلاني : إنّك لم ترَ في المسلمين أميئاً فأردت أن أنقض عليك قولك ، وأعلمك أنّه إذا كان مثلي - وأنا أحد فقرائهم - على هذه الصورة فغيري من المسلمين على مثلها ، وما هو أكثر منها))^(٣) . إنّ القارئ لهذا المقطع السردى يدرك أنّ راويه قدّم الشخصيات عبر الأحداث والحوار اللذين بتطورهما سيكشفان عن سلوك الشخصيات وأفكارها وطباعها .

إنّ أكثر الأساليب التي اعتمدها الراوي في تقديم شخصياته هما : الوصف والحوار ، فغالباً ما يُعرّف بها عبرهما فيكشف بوساطتهما عن أبعادها النفسية والاجتماعية والخلقية .

ب - تقديم الشخصيات بوساطة الشخصيات الأخرى :

(١) نشوار المحاضرة : ٢٦٧/٥ .

(٢) نفسه : ٩٧/٧ .

(٣) نفسه : ٣٠/٥ - ٣١ .

وفيهما يوكل الراوي مهمة تقديم الشخصية المحورية لشخصية أخرى داخل القصة نفسها لتخبر عنها ، وتقدم الشخصية هنا تقديمًا مباشرًا تُقَرَضُ على القارئ فرضًا ، إذ يحرم من متعة الاكتشاف المتدرج لها وترتبط هذه الطريقة بالراوي العليم ، وقد تمثل هذا النوع في عدد كبير من قصص النشوار ومنها (امرأة من أهل النار)^(١) ، إذ إنّ الشخصية الثانوية قدمت الشخصية المحورية عبر تصرفاتها وسلوكها في الحياة ، وكذلك فعل الراوي في قصة (عاشق تسبب في قتل حبيبته وزوجها) عندما أوكل مهمة تقديم الشخصية إلى شخصية أخرى مثلها راوٍ خارجي شَهِدَ أحداث القصة وشارك فيها ، فوصف الشخصية قائلاً : ((كان في جوارى ببغداد امرأة جميلة مستورة ولها ابن عم يهواها كان ربي معها ، فعدل بها أبوها عنه إلى رجل غريب زوجه بها ، فكان ابن العم يلزم بابها طمعًا فيها ، وأحسّ الزوج بذلك فكان يتحرّز وكان خبيثًا))^(٢) ، وتجلت هذه الطريقة لتقديم الشخصيات في قصة (الصوفي المتوكل وجام فالودج * حار) ونصّها : ((أخبرينا بخبرك وخبر هذا الجام ، فقالت : أنا جارية رجل هو رئيس هذه القرية ، وهو رجل أحقق حديد فطلب منّا منذ ساعة فالودجًا ، فقمنا لنصلحه ، وهو شتاء وبرد ، فإلى أن تخرج الحوائج من البيت ، وتشعل النار ، ويعقد الفالودج تأخر عنه ، حلف بالطلاق لا يأكله ولا أحد من داره ، ولا أحد من أهل القرية ، ولا يأكل إلاّ رجل غريب))^(٣) ، فالشخصية الثانوية (الجارية) قدمت الرجل رئيس القرية وعرفت به بوصف تصرفاته تجاه الطعام .

ت - تقديم الشخصيات لنفسها (التقديم غير المباشر) :

(١) نشوار المحاضرة : ١٢٢/٥ .

(٢) نفسه : ٣٣٨/١ .

* الفالودج : طعام من تمر وسمن وهو ضرب من الحلواء ، ينظر : المعجم الوسيط :

٤٢٧/١ ، ولسان العرب .

(٣) نشوار المحاضرة : ٧٧/٣ .

وهي الطريقة التي تمنح الشخصية الحرية في الكشف عن جوهرها للقارئ بأحاديثها وتصرفاتها^(١) ، ويتمّ الكشف عن طريق الحوار ، والمناجاة الداخلية^(٢) ، وعبر الحوار تكشف الشخصية عن ذاتها ، وتتكشف أفكارها وطبائعها ونوازعها الشخصية ، ويسهم المونولوج بتحقيق الصلة بين الذات بوصفها كينونة نفسية وودية وبين الذهن بوصفه كينونة عقلية توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معاً فهي توليدية للمعرفة التي تنتجها ، ومن هذا يكون المونولوج مرتبطاً بإحدى طرائق تقديم الشخصية وهي طريقة تقدم بها الشخصية نفسها .

ومن القصص التي تمثلت فيها هذه الطريقة قصة (كيف كان الإبزاعي صاحب شرطة بغداد يحقق مع المتهمين) ، إذ جاء فيها : ((أنا رجل ملاح أعمل في المشرعة الفلانية يعرفني جيراني بالستر ، وقد كنت سرّحت سماريتي إلى سوق الثلاثاء البارحة بعد العتمة ، أتفرّج في القمر فنزل خادم من دار لا أعرفها فصاح : يا ملاح))^(٣) ، فالراوي هنا أوكل مهمة تقديم الشخصية لنفسها لتبين وضعها ، إذ ذكرت عملها وفقرها لتستدر عطف المحقق .

وهذه قصة أخرى تمثلت فيها هذه الطريقة ، يقول الراوي : ((كنت مملوكاً رومياً [...] وكنت طريحاً على ظهري لا أقدر على إشارة ولا إيماء ، فأسقى وأنا عطشان ، وأطعم وأنا ممتلئ ، وأفقد وأنا جائع ، لا أدفع عن نفسي ، ولا أقدر على إيماء بما يفهم مرادي منه))^(٤) ، فعبر هذا المقطع السردى يتضح أنّ الشخصية الثانوية عمدت إلى التعريف بنفسها وحالتها لتشعر المروي له بمعاناته ؛ لأنّه أسير هذا الواقع .

(١) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي : ٦٨ .

(٢) ينظر : في مفهوم الشخصية الروائية (بحث) ، إبراهيم جنداري ، مجلة الأقاليم ، ٢٤ ، س٣٦ ، ٢٠٠١ : ١٤ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢١٧/٣ - ٢١٨ .

(٤) نفسه : ٢٨٧/٢ - ٢٨٨ .

ومن القصص الأخرى التي تمثلت فيها هذه الطريقة قصة (وكلّ غريب للغريب نسيب)^(١) ، إذ تقول : ((أنا امرأة غريبة عن القوم ، ومعى صبية ، وقد نهوني أن أوويك ، وأنا خائفة أن ألقى منهم مكروهاً ، فأحبّ أن لا تجيء إليّ ها هنا)) ، فعبّر هذا المقطع السردي قدمت الشخصية نفسها إذ ذكرت وضعها وحيرتها وخوفها من القوم .

إنّ اعتماد الراوي على هذه الطريقة يعود إلى إدراكه لأهميتها ، فإسناد الكلام للشخصية ومنحها الحرية في تقديم نفسها والتعبير عن مشاعرها هي الطريقة الأفضل في التأثير على المروي له وجذبه إلى محيطها .

ث - تقديم الشخصيات بوساطة الراوي ونفسها والشخصيات الأخرى :

هو تقديم مشترك يسهم فيه الراويون داخل القصة وخارجها ، إذ يقدّم لنا الراوي أغلب الشخصيات القصصية عن طريق الإخبار عنها بفعل أو قول ، ولا يكاد يخلو تقديم للشخصية من (قال) الدالة على تأطير محتوى تعبيرى يعرض أفكار الشخصية وسلوكها ومعتقداتها ، بعدها يترك الشخصية تقدم نفسها خاصة في أسلوب العرض يعود بعدها الراوي ليلقي ملامح أو إضاءات ، ربما لا يمكن تلمسها مما هو معروض سهلاً ، فتأتي الإضاءة أو التعليق نبزاً دلاليّاً يكشف المعنى المستخلص من المشهد .

وقد تمثلت هذه الطريقة في قصة (وصيف كامه يحسن إلى أهل قم) ، إذ عمد الراوي وإحدى شخصيات القصة إلى تقديم هذه الشخصية (أمير قم) والكشف عنه بقوله : ((قال : ورد إلينا وصيف كامه أميراً على بلدنا فتلقّيناه فرأينا من فضله ، وعقله ، وجلالة قدره كلّ عظيم))^(٢) ، قدّم الراوي الشخصية هنا ب (قال) وبعدها يقدم (أمير قم) لنفسه عبر الكشف عن فعله ، بعدما يسوق الراوي أحداثاً تقدم (أمير قم) بصورة أخرى هي صورة الاعتراف بالجميل بقوله : ((يا مشايخ قم أنا رجل من الديلم ، كنت سبيت في وقت كذا وكذا في الغزاة التي غزاهم فيها فلان الأمير ،

(١) نشوار المحاضرة : ٢٨٨/٥ .

(٢) نفسه : ٢٥٧/٨ .

وكان سنّي إذ ذاك عشر سنين أو نحوها ، فحملت إلى قزوين فاتفق أنّ هذا الشيخ كان بها فاشتراني وحملني إلى قم ، وأسلمني مع ابنه في الكتاب وأجراني مجراه في حسن التربية ، وأنا في رق هذا الشيخ ^(١) ، ويبدو أنّ الراوي أراد تأكيد صفة الاعتراف بالجميل عند أمير قم وإقناع المروي لهم به فسلط الضوء عليه عبر ثلاثة رواة .

ثانياً : أصناف الشخصيات :

١ - الشخصيات الرئيسية :

تؤدي هذه الشخصية الدور الأساس في الأحداث بوصفها أكثر العناصر القصصية استقراراً في الذهن ، ويكون لها دور فعال في مجريات السرد داخل النصّ القصصي ، ويمكن للمتلقّي أن يتلمس هذا النوع من الشخصيات بصورة مختلفة ، إذ تتمتع بقوة الجذب والقدرة التأثيرية التي تجلّوها سواء للمتلقّي خارج النصّ أو لبقية الشخصيات على صعيد القصة ، فتستأثر بالاهتمام وتنال من التعاطف والميل والإحساس بالتقارب الذهني والنفسي بفضل صفة (مزاجية ، أو طبائعية ، أو ثقافية) تتفرد بها عن عموم الشخصيات في النصّ ^(٢) ، فهي محور الأحداث ونتيجة لأهميتها سمّيت بـ (الشخصية المحورية) ^(٣) ، فهي في حالة تغير وتطور انسجاماً مع سياق الأحداث وتبعاً لإدراكها وقناعاتها فهي لا تلتزم بوضع ثابت وإنّما تظهر في حركة مستمرة وبسبب ذلك سمّيت بـ (الشخصية الدينامية) ^(٤) .

وفي قصص النشوار برزت كثير من الشخصيات بوصفها شخصيات محورية ، ومن الأمثلة الواضحة على الشخصيات الرئيسية تجلت في قصة (ال خليفة المعتضد دقيق الملاحظة) ^(٥) ، إذ تظهر شخصيتان رئيستان أولاهما : المعتضد الذي يتتبعه

(١) نشوار المحاضرة : ٢٥٩/٨ .

(٢) ينظر : بنية الشكل الروائي : ٢٦٩ .

(٣) ينظر : المصطلح السرد في النقد الأدبي العربي الحديث : ٤٠٢ ، وقضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي باختين : ٩ .

(٤) ينظر : نظريات السرد الحديثة : ١٥٨ .

(٥) ينظر : نشوار المحاضرة : ٦٨/٧ .

على الشخصية الرئيسة ، والأخرى : وهو الغلام الأسود الذي يصعد السلالم مرقنتين مرقنتين ويحمل ضعف ما يحمل غيره من العمال فيدرك أن وراءه قصة ، فيبعث لابن حمدون طالباً منه التحقيق فيضرب الغلام مئة مفرقة إلى أن يعترف بأنه قتل رجلاً في وسطه هميان ، وأخذ ماله الذي به قوي قلبه ، فهنا ظهرت شخصية المعتضد صاحب السلطة المحقق للخبر ، وشخصية الغلام الماشي في طريق السرّ ونال جزاءه .

أمّا قصة (أبو المغيرة يروي خبراً ملفقاً) ، فيمكن عدّ شخصية عاتق التي تزعمت اللعبة السردية في هذه القصة ، فهي شخصية متحركة تحتل المساحة الأكبر في القصة ، سلط الراوي عليها كافة الأضواء لتقديمها بانفعالاتها ومواقفها وتصرفاتها وتفاعلها مع الأحداث ، وعبر القصة تجلّت شخصية عاتق المتناقضة فقد احتوت شخصيتها أحسن الطباع وأبغضها ، إذ يقول الراوي : ((والله ما أطلعت لهذه الصبية على سوء قط إلاّ البارحة فإنّها جاءتني بعد نصف الليل فأيقظتني ، وقالت : يا أُمي الحقيني وإلاّ تلفت))^(١) .

تتوالى الأحداث لتوضح طباع هذه الشخصية وتصرفاتها التي تنبئ عن سلوكها المتجلي في أمر يصدر عنها ومن تلك المواقف أنّها تفاجئنا بسلوك تمارسه منذ سنتين بقولها : ((إنّه وقع في نفسي منذ سنتين أن أنبش القبور واستعملت لي كفين من حديد ، وألبس الجلد وأمشي على أربع ، ثمّ أخرج إلى المقبرة فأنبشه ، وأخذ الأكفان فأدخلها في الجلد وأمشي مشيتي ، وأعود والباب غير مغلق فأدخل))^(٢) .

فمن الواضح أنّ ما ورد في القصة من صفات وحركات كان غرضه إبراز الشخصية الرئيسة ، وإنّ السلوك الذي يصدر عن الشخصية السيكوباتية* إنّما هو سلوك يفصح عن اضطراب عميق في الشخصية مما يتولد عنه تصرفات غريبة وكأنّها تصدر عن عقل مريض ، فالشخصية تلجأ لنبش القبور لمجرد إحساسها باللذة

(١) نفسه : ٢٣٩/٣ .

(٢) نفسه : ٢٣٩/٣ - ٢٤٠ .

بقولها : ((إلا أنني كنت أجد لذلك الخروج والفعل لذة لا سبب لها))^(١) ، وإن السلوك الذي يصدر عنها قد يتناغم بصفة مستمرة مع الظروف الداخلية والخارجية التي تتعرض لها ؛ وذلك لما تحمله من خصائص معينة تلازمها من موقف لآخر وتؤثر في سلوكها وتحدد وجهتها ونمطها ، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أمانة الراوي في تعبيره عن تصرف الشخصيات في مواقفهم بتسليط الضوء عليهم ثم إيصالها إلى المتلقي ، فالشخصية السيكوباتية إذن شخصية رئيسة متطورة مرتبطة بالحاضر عاجزة عن التطلع إلى المستقبل .

وقد برزت الشخصية العاشقة مأزومة نفسياً ، وفي قصة (أشاع الدمع ما كنت أكنم) تظهر شخصية العاشق إياساً الغلام الذي رزق به والده بعد مدة ، الذهاب لعمه في حاجة فأقام عند عمّه ووعدته بقضائها ((وكان لعمه بنت يقال لها صفوة ذات جمال وعقل ، فبينما هو ذات يوم جالس بفناء دارهم إذ بدت له صفوة زائرة بعض أخواتها ، وهي تتهاذى بين جوارٍ لها فنظر لها إياس نظرة أورثت قلبه حسرة وظلّ نهاره ساهياً ، وبات وقد اعتكرت عليه الأحزان ، ينتظر الصباح يرجو أن يكون فيه النجاح))^(٢) ، وأخذ إياس يتربص ابنة عمه ولكنها تنكره ، ولبت على ذلك أياماً إلى أن مرض مرضاً أضناه وأنحل جسمه ، وظل طريحاً على الفراش ، فالراوي رسم صورة العاشق متألمة باكية ، شديدة التعلق بالمحبيب ، ثم بيعت عمّه مولاة كانت ذات عقل ، استطاعت كشف سرّ مرضه وهو الهوى والعشق ، وعندما سألت صفوة عن سبب مرضه أجابتها مولاتها : ((والله لأصدقنك والله ما جلّ داؤه ، وعظمُ بلاؤه إلا بك ، وما أرسلني بالسلام إلا إليك فأجيبه إن شئت أو دعي ، فقالت : لا

* الشخصية السيكوباتية : هي الشخصية التي يظهر فيها اضطراب يبدأ قبل سن (١٥) ويتصف باللامبالاة لحقوق الآخرين والإخفاق في الامتثال للمعايير الاجتماعية والسلوكية والانفعالية والعدوانية والخداع واللامسؤولية واللامبالاة لسلامة أنفسهم أو الآخرين وعدم الشعور بالذنب وعدم التعلم من التجارب السابقة ، ينظر : سيكولوجية ذوي العاهات والمرضى : ٣٣٣ ، و American psychiatric Association : 98 .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٤٠/٣ .

(٢) نفسه : ٩١/٥ .

شفاه الله والله لولا ما وجب من حقك لأسأت إليك وزجرتها ((^(١)) ، وعندما يعلم ابن العم بردها يزداد مرضه حتى يأتيه عمه فيخبره بحبه فيزوجه ابنته وبذلك تبرأ الشخصية الرئيسة من علتها ، فالراوي هنا قدّم الشخصية الرئيسة في هذه المرحلة بالكشف عن صفاتها الخارجية والداخلية ، وهذا الوصف إنّما هو صورة من صور الأخبار عن الشخصية القصصية ، فعن طريق هذا الوصف يصل المتلقي إلى نفسية الشخصية العاشقة التي تبذل المستحيل لإرضاء المعشوق وتعاني أشدّ الآلام ويلحقها الهمّ والغمّ .

٢ - الشخصيات الثانوية :

تعدّ الشخصية الثانوية عاملاً مساعداً يدور محوره في طبيعة عمل الشخصية الرئيسة ، فهي تعكس الشخصية عبر مراهاها الخاصة ، إذ تمثل حافزاً يقوم بمهمة تكليف الشخصية الرئيسة للقيام بعملها ، وتلقي الضوء على جوانب الشخصيات الرئيسة فتعين القارئ على فهمها عبر تفاعلها واحتكاكها بها^(٢) ، فهناك علاقة وطيدة بين الشخصية الرئيسة والثانوية تتوضح بتأثيرها المباشر بشكل إيجابي أو سلبي ، وعبر هذا التأثير يتضح دورها في السياق النصي القصصي ، وقدمت قصص النشوار في مشاهدتها شخصيات أخرى ثانوية تساعد في نسيج الأحداث ، وتسهم في شدّ الوقائع بعضها إلى بعض وإبراز الشخصية الرئيسة ، ومن الشخصيات الثانوية في قصص النشوار شخصية الزوجة العاقلة في قصة (من يفعل الخير لا يعدم جوازيه) ونصّها : ((وكان عندي خمسمائة دينار فقلت لامرأتي وكانت ذات عقل ورزانة : إنني أريد أن أحمل هذه الدنانير إلى الوزير لعله يحتاج إليها في حبسه ، قالت : وبحك إن ابن الفرات لا يُحمل إليه خمسمائة دينار فإنّه يستخفّها وحاملها ، قال : فعصيتها وحملت الدنانير))^(٣) ، فالقارئ لهذا النصّ يدرك أنّ الزوجة وإن احتلّ كلامها المساحة الأكبر من النصّ إلا أنّها لم تكن سوى شخصية ثانوية وُظّفت

(١) نشوار المحاضرة : ٩٣/٥ .

(٢) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي : ٦٧ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٣٧/٧ .

لخدمة الشخصية الرئيسة (الزوج) وكأنها سيقّت لتلقي الضوء عليه ، وتسهم في إبراز سلوكه وتصرفاته وتوجه الأنظار إليه .

وفي قصة (ذكاء المنصور العباسي)^(١) ، تصوّر القصة الزوجة الخائنة التي تسلب مال زوجها وتهبه لعشيقتها ، ويكشف سرّها الخليفة المنصور بذكائه عندما يعطي زوجها عطرًا ، ثمّ يكلف نقيبائه بإمساك من يمرّ ويُسَمّ منه رائحة هذا العطر ، وتكون هذه وسيلة القبض على العاشق الذي يعترف بجرمه وجرم الزوجة ، فالشخصية الثانوية هنا لم تأت من دون أهمية بل إنّها ساعدت على توهج الشخصية الرئيسة ، وإظهار ما تتصف به من راحة عقل في تنفيذ خطته والإيقاع بالزوجة الخائنة ، فالشخصية الثانوية أسهمت في دفع الحبكة إلى الأمام .

وقد تأتي بعض الشخصيات لتمثّل مستوى شكليًا للحدث يرتبط بـ (الديكور) ، وتجلّى هذا في قصة (ناصر الدولة يحاسب على بقية دجاجة) يقول الراوي : ((كنت بحضرة ناصر الدولة ببغداد فاستدعى بشيء يأكله متعجلاً ، ليتعلل به ، فجاءوه بدجاجة مشوية ، ورغيف واحد ، وسكرجتي ملح وخل ، وقليل بقل))^(٢) ، للشخصية الثانوية دور في تأزيم الحدث ، وهم القوم الذين حضروا في أثناء تناول الطعام والحاجب الذي أخبره بقدمهم ؛ ولأنّه يحتشمهم أمر برفع الطعام ، وعند انصرافهم أمر بإعادته ، ولكنّه عندما شاهد الدجاجة أدرك أنّها ليست الأولى التي قُدّمت فطلب الطباخ وأسهم في تفعيل الحدث بإنكاره ثمّ اعترافه بإبدالها ، ويذكر شخصية ثانوية لم تظهر في القصة ولكن جاء ذكرها وهو أحد الغلمان وقد أكل الدجاجة ظاناً أنّ الملك لن يطلب الطعام مرةً أخرى^(٣) ، فهذه الشخصية لا تمتلك حضوراً فيزيائياً ملموساً ، ولا تشكل تأثيراً على مجرى الحدث وتطوره ، فهي شخصية ثانوية استدعيت للإيهام بواقعية الحدث .

(١) نفسه : ٢٧٦/٧ .

(٢) نفسه : ١٨٨/٢ .

(٣) ينظر : نشوار المحاضرة : ١٨٨/٢-١٨٩ .

وبهذا كشفت هذه الشخصية فطنة الملك ودقة ملاحظته ، فالشخصية الثانوية لا تكتفي بتطوير الحدث ودفعه إلى الأمام وإيصاله إلى ذروة التأزم أحياناً فحسب بل تكشف ملامح الشخصية الرئيسة وخصائصها في القصة أيضاً .

ثالثاً : أشكال الشخصيات :

- القناع (persona) :

يمثل القناع واحداً من أبرز الوسائل الدرامية التي تتحرك على مستوى حضور الشخصية أو تشكيلها داخل النص القصصي وتجلي مواقفها الخاصة والعامة وملامحها الداخلية والخارجية عن طريق استدعاء ذات أخرى خارجية تختفي خلفها الذات الداخلية^(١) على وفق أسلوب التقمّع ، فتتوحد معها في المواقف والرؤى متحدثة بصوتها لوجود شراكة بينهما تكشف عنها طبيعة التجربة القصصية التي يقدمها النص ، فتتماثل أو تتقاطع الشخصيتان لكنهما يلتقيان في النهاية حول الانحراف عن الواقع في شبكة علاقات يؤطرها الماضي والحاضر .

وهذا يحيلنا على جوهر عمل القناع وهو (التقمّع) الذي تتحد في ضوئه علاقة مرتدي القناع بالقناع وعلاقة المتلقي بهما معاً^(٢) ، فالراوي في قناعه يسعى إلى ((الاحتواء والتحويل إذ إنه يحتوي الوجه المقنع ، لكنه يحوله بتقمّصه ويهرب منه ويحتضنه دون أن يكون هو هو))^(٣) . وهنا تتدخل الحالة الشعورية ؛ لتجسد القناع الذي يكتسب شرعيته منها بعيداً عن هيمنة المنطقية البحتة ، فيعمد المؤلف إلى أن يحقق نقطة التوتر في تقمّص دواخل القناع في أقصى حالاته الوجودية ومحنتها الإنسانية باحثاً عن المثال ، ومتوسّعاً في الرؤى عبر صوت القناع الذي يعبر عن طريقه^(٤) .

فالراوي يتخذ من الأقنعة وسيلة لإلقاء الضوء في بؤر ساخنة يديرها المؤلف بالالتكاء على التاريخ ، والدين ، والأسطورة ، والموروث الشعبي ، والحكايات الشعبية

(١) ينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ١٥٥ .

(٢) ينظر : قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر : ٨ .

(٣) أقنعة النص : ٦٦ .

(٤) ينظر : قصيدة القناع في الشعر الحديث (دراسة ومختارات) : ٢٢ .

بهدف استدراج مشاركة القارئ واستدعاء القناع بوصفه تجربة تتكئ على المعرفة المشتركة بين الراوي والمتلقي^(١) ، وهنا يكتسب المتلقي فائدة ، إذ يؤدي القناع دوراً في ببطء التدفق الآني للانفعالات بما سيتمنح المتلقي نوعاً من التأمل باستنباط المعاني الدقيقة والخفية للتجربة القصصية .

ويكشف القناع في تجسده عن ((التناص الظاهر))^(٢) في تنويعاته المتمحورة حول صوت القناع بلغة الراوي ، أو صوت الراوي بلغة القناع إذ تشير إلى مرجعيات مختلفة^(٣) ، وكلاهما يستند إلى الخيال والغربة .

وفي قصة (أبو عبد الله المزبلي والروح) ، إذ ترتدي الذات الداخلية قناع جبريل الروح الأمين ﷺ في محاولة توظيف أبعاد تجربته التراثية وتحديدًا تجربة الإرسال ، وهي الدلالة التي سعت الذات المعاصرة لاستدعائها لقرباتها الدلالية من أبعاد تجربتها المعاصرة عبر التطابق الدلالي بين تجربة كلٍّ منهما ، إذ يقول الراوي : ((فلما كان في نصف الليل مضى وخرج الغلمان معه إلى الجبل حتى صعد فوق الكهف الذي يأوي إليه المزبلي فبخرّ بالنّدّ والمسك ، فدخلت الريح إلى كهف أبي عبد الله وصاح بحلق عظيم : يا أبا عبد الله المزبلي ، فلما شمّ تلك الرائحة وسمع الصوت أنكرهما ، فقال : ما لك عافاك الله ؟ ومن أنت ؟ فقال ابن الزكوري : أنا الروح الأمين جبريل رسول ربّ العالمين أرسلني إليك ، فلم يشكّ المزبلي في صدق القول فأجهش بالبكاء والدعاء ، وقال : يا جبريل مَنْ أنا حتى يرسلك ربّ العالمين إليّ ، فقال : الرحمن يقرؤك السلام ويقول لك : موسى بن الزكوري غداً رفيقك في الجنة ، فصعق أبو عبد الله ، وسمع صوت الثياب وقد كان خرج فرأى بياضها))^(٤) .

(١) ينظر : تقنية القناع - دلالات الحضور والغياب (بحث) ، خلدون الشمعة ، مجلة فصول ،

مج ١٦ ، ع ١٤ ، س ١٩٩٧ : ٧٤ - ٧٥ .

(٢) قراءات في الأدب والنقد : ٧٦ .

(٣) نفسه : ٧١ ، وينظر : أقنعة الشعر المعاصر ، مهيار الدمشقي (بحث) ، جابر عصفور ،

مجلة الفصول ، مج ١ ، ع ٤ ، س ١٩٨١ : ١٢٣ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٣٥٠/٢ .

فهذا المقطع السردي الذي تُفتح به القصة التي تتحرك تحت إطار التجربة التراثية لا يحاول فقط تأشير الحدث التاريخي لقصة جبريل عليه السلام بإقصاء فعل الإرسال عن فضاءات تلك التجربة ، بل يؤشر أيضاً بداية الحدث القصصي المرتبط بهذا الإقصاء الذي أسس عملية تقمص الشخصية وتقنعها في النص الذي جسّد القناع بوصفه وسيلة بنائية تتحرك دلاليًا بين الداخل والخارج ، والباطن والظاهر ، أي بين الذات الداخلية والذات الخارجية (الوجه/القناع) ، وهذا التحول نجده يحدث على مرحلتين يمكن تأشيرها بنائياً داخل القصة ، ونجد أنّ الحركة الأولى تبدأ من واقع التجربة المعاصرة (الزكوري) التي يحدد هويتها الدلالية والزمانية المكان (الكهف) (حتى صعد فوق الكهف الذي يأوي إليه المزابلي فبحر بالنّدّ والمسك ، فدخلت الريح إلى كهف أبي عبد الله وصاح بحلق عظيم : يا أبا عبد الله المزابلي ...) ، فنحن إزاء صوت الذات المعاصرة (الزكوري) وقد دلت عليه (الكهف) التي أشرت تجربة الشخصية وعرّفت بهويتها ، وقد بدت حركة مشروطة مقترنة بزمان التحول (حتى) ، وهذه التحولات المشروطة على المكان هي في الواقع مشروطة على الذات بوصف المكان علامة على حضورها ، ونجد أنّ هذه الحركة والحركة الثانية المرتبطة بفعل التحول (الشرط) تهيئان إلى التحول النهائي لتوحد الذاتين والبدء بممارسة عملية التقنّع والتقمص ، وارتداء ملامح التجربة التراثية ، فالزكوريّ تقصّد تأشير تجربة الحاضر في الحركة الأولى ثم بدأ يرصد التماثل مع التجربة التراثية عبر ارتداء القناع ، وهذا يعني أنّ الزكوريّ تعامل مع الذات الخارجية فاستعار أبعادها المعنوية ، وتبقى صورة الزكوريّ وملامحه واضحة باستطاعة القارئ أن يشاهدها على سطح الورقة .

وعلى الرغم من أنّ القصة بدت مشغولة بالتعبير عن تجربتها ، فإنّها في الوقت ذاته كانت مشغولة برصد عملية تكوّن القناع وتقديم مسوغات استدعائه فالزكوريّ هنا (عبر تقنية القناع) قدّم نفسه عبر تقمص ذات جبريل عليه السلام بثوب معاصر ، فجبريل عليه السلام حامل رسالة من الطراز الأول في البحث عن الفضيلة وهذا هو مدعاة التقمص والمعادل الموضوعي لذات المبدع .

(الزكوري - جبريل) ————— تبخر بالتد والمسك / دخلت الريح الكهف / صاح بخلق عظيم
/ شم تلك الرائحة / سمع الصوت / أنا الروح الأمين



صور التحول (الفعل الإعجازي)

توحد

وهذه القصة شبيهة بقصة (اللص والعجوز الجلدة أم الصيرفي) ، إذ يقول الراوي : ((كانت معتزلة جلدة ، ففطنت لحركته وأنه لص ، فلم تُره أنها فطنت ، فقال لها : أنا رسول الله رب العالمين أرسلني إلى ابنك هذا الفاسق لأعظه وأعامله بما يمنعه من ارتكاب المعاصي [...] فقالت : شأنك يا جبريل وما أمرت))^(١) .

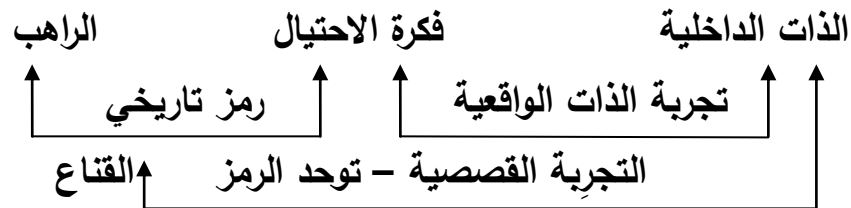
إذ نجد اهتمام المؤلف بتفاصيل الحدث الخارجي الذي تستدعيه القصة عبر هذه التقنية ، إلا أنها في الوقت ذاته تتبّه المتلقي لصورة الحاضر وأزمته التي كانت مسوغاً لهذا الاستدعاء .

أمّا في قصة (يحتال على القواد الأتراك بسرّ من رأى) التي ارتدت فيها الذات الداخلية المعاصرة قناع شخصية الراهب ، ثمّ يقوم بتعريف في بداية القصة بأنه استغنى عن الشحذ وتعلم السريانية ، وهذا التعريف يدخل موجهاً مهماً في بناء القناع وحركته في القصة التي ستجعل ملامح الراهب القناع امتداداً لملامحه في القصة ، أي أنّ تجربة الذات المعاصرة سوف ترتدي أبعاد تجربة الذات البطلة في هذه القصة ، إذ يقول : ((لبست زيّ راهب وخرجت إلى سرّ من رأى ، وبها قواد الأتراك فاستأذن على أحدهم فأدخلت فقلت له : أنا فلان الراهب صاحب العمر الفلاني * ، وذكرت عمراً بعيداً بالشام ، وأنا راهب منذ ثلاثين سنة ، وكنت نائماً فرأيت النبي ﷺ وكأنّه قد دخل إلى عمري فدعاني إلى الإسلام فأجبتّه ، فقال لي : امض إلى فلان القائد حتى يأخذ عليك الإسلام فإنّه من أهل الجنة فجئت لأسلم على يدك ، ففرّح التركي [...] وأسلمت بحضرته ، فوصلني ما قيمته خمسة آلاف

(١) نشوار المحاضرة : ٣٤٠/٢ .

درهم من الدراهم والثياب ، فلما كان من الغد بكرت إلى قائد منهم بزّيّ الرهبان وقلت له كما قلت للأول [...] ^(١) ، وفي هذا المقطع نجد أنّ القناع تتأسس ملامحه على وفق فكرة الاحتيال المحبب إلى النفس وهي فكرة عامة كما بدت في إقصاء القصة الكثير من تفاصيل الحدث التراثي ، ولضيق المساحة النصية استعان الراوي بأبعاد الفكرة لها من جهة تشير إلى التطابق بين التجريبتين : الخارجية المستدعاة ، والداخلية التي تمثل حاضر النص .

فالذات الراوية الداخلية تحاول التوحد مع تجربة البطل في الاحتيال على القوادر الأتراك لتأشير حضور أنموذجها القصصي القائم على بناء شعوري خاصّ يتمثل بديالكتيك تكويني في أبعاده ، إذ يجمع الإنساني/الإنساني في صورة البطل الراهب ، كما نجد أنّ حركة القناع تمتاح من حركة الأنا المغايرة (أنا) التي توجه فاعليتها وتركزها مع حركة الآخر (أنت) فتكون حركة القناع أشبه بردود أفعال وتفسيرات لمواقفه مقابل الآخر الذي يمثله القوادر الأتراك وهذا يسوغ التداخل بين الذات المعاصرة وبين الأنا المغايرة ، فالذات المعاصرة كانت بحاجة إلى أنموذج خاصّ قادر على التعبير عن تجربتها ذات الخصوصية المتمثلة بصورة البطل الراهب وقد عثرت عليه .



* العُمُرُ : المسجد ، والبيعة ، والكنيسة سُمّيت باسم المصدر لأنّه يُعمر فيها أي يُعبد ، ينظر

: تاج العروس (عمر) .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٧٢/٨ - ٢٧٣ .

وفي قصة (الخليفة المعتضد يتخبر * على وزيره) ، إذ يقول الراوي : ((رجل زمنٌ أبله يجيء فيتصدّق وخلقه طيب ، فكلّ من في الدار يستطيه ويبرّه وطال وقوفي وهممت بالانصراف فإذا به خرج بريئاً ، نظيفاً ، بثياب مروية ولحية بيضاء ، وطيلسان ، وعمامة قد جعلها فوق حاجبيه ، وهو يمشي لا قلبه به فتأملت لحيته وإذا هي ملبسة فوق لحيته وقد أخفاها بعمامته))^(١) ، إذ اتخذ الراوي من شخصية الرجل الزمن (صاحب الخبر) قناعاً سياسياً ، واجتماعياً للدلالة على أنّ الخليفة يتخبر على وزيره ، إذ تستدعي هذه القصة قناعاً تكون ملامحه متأسسة على شطحات التأويلية ، إذ إنّ ملامح القناع هنا تتمثل بمعرفة الراوي بصاحب الخبر ، وحتى يوجه المتلقي إلى ذلك اختار المؤلف العنوان بوصفه موجهاً دلاليّاً حمل اسم الشخصية لتكون أشبه بالمظلة الدلالية التي يتحرك تحتها القناع .

ونضيف إلى ذلك أنّ الراوي قد استطاع بثّ قناعه بصورة درامية اتّسمت فيه الشخصية القناعية بالدلالات واللامح الصالحة للتعبير عن الجوانب الفكرية والسياسية لتجربة الراوي المعاصر باستعمال مفارقة تصويرية لطبيعة المشاهد النصية لإظهار حدة التناقض القائم بين الماضي والحاضر ، فأصبحت الشخصية القناعية بمنزلة خلفية رمزية للقصة في بُعدها السياسي ، وقد كان قناع الرجل الزمن (أي صاحب الخبر) حاضراً في نصّ الراوي الذي يتحدث فيه عن سيرة الرجل الزمن الأبله الذي أوكله الخليفة ليخبر عن وزيره .

وقد اتخذ الراوي شكلاً جديداً لقناعه القصصي يتمثل في الحيوان ، وهذا يُهيئ وظيفة القناع التي تخرج من دائرة النوع الإنساني إلى ما هو غير إنساني ؛ لأنّ الراوي لا يريد من التقنّع القول : أنا هذا الإنسان بقدر ما يريد أن يقول : إنني أجد هويتي وماهيتي والكمال الأقصى لكيثونتي ورؤيتي الحياة والعالم في هذه اللحظة

* يتخبر : دَسُّ فلانٍ لفلان من يتخبر له خبره ويأتيه به ، أي دَسّه إليه ، وهي الأخبار أول

ورُودها ، ينظر : لسان العرب (خبر) .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٨٠/٣ .

بالذات في القناع الذي أرتديه وعلى نحو ما يتجلى في القصة^(١) ، وهذا يعني أنّ الأهمية لا تأتي من النوع بل من المحمول الدلالي الذي يختزنه ، وهذا ما يجعل هذه البنية التعبيرية فاعلة إيحائية ، وهي لا تختلف عن بطل الفعل القصصي من جانب تجرده عن سماته الفردية إن كان بشراً ، أو حيواناً ، أو قوة خارقة ، إذ يمكن أن نعهه فاعلاً أو عاملاً^(٢) ، ومثلما تبحث الذات الراوية عن مسوغات نفسية لفهم استدعاء هذا القناع الإنساني من ذلك ، فإننا في حالة استدعاء قناع حيواني يجب من خلاله فهم سرّ اختيار الحيوان ثمّ دلالاته .

لقد اختار الراوي (الكلب) ليكون قناعاً لذاته في القصة ، فالكلب يمثل نمطاً معيشياً دنيئاً ، وهذا يعني أنّ هناك إحساساً من لدن الذات باهتزاز موقعها الإنساني واقتربها من موقع آخر سلبي : ((إنّه وقع في نفسي منذ سنتين أن أنبش القبور فتقدمت إلى هذه الجارية فاشتريت لي جلد ماعز غير محلوّق الشعر ، واستعملت لي كفين من حديد ، وكنت إذا نمتم أفتح الباب وألبس الجلد والكفين الحديد ، وأمشي على أربع فلا يشك من لعله يراني من سطح أو غيره أني كلب ، ثمّ أخرج إلى المقبرة وقد عرفت من النهار خبر من يموت من الجلّة ، وأين قد دُفِنَ ، فأنبشه وأخذ الأكفان وأدخلها في الجلد وأمشي مشيتي وأعود وأنزع تلك الآلة))^(٣) .

اتخذ الراوي من الكلب قناعاً يرصد به التحولات في ذات الشخصية ، فقد اعتمد على الاسترجاع واللقطات السينمائية المنتقاة بعدسته المتنقلة بين الماضي والحاضر ؛ لإضاءة المشهد الدرامي في إطار العلاقات المقلوبة بين الفتاة ونبش القبور ويدفع بالصورة الكلية بخلفيتها ودلالاتها ورموزها إلى مواجهة الحاضر ليضيء به واقع الفتاة ، وفي هذه الصورة من القصة تحاول الشخصية تقديم انطباعات استرجاعية عن أزمة الذات فيها وأطراف الصراع التي أسست لحركة القناع .

(١) ينظر : قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر : ٢٢٠ .

(٢) ينظر : النصّ الروائي ، برنار فاليط : ٩٧ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٤٠/٣ .

وفي هذا المقطع تتوحد الذات الداخلية مع الكلب ، وقد استطاع هذا التقمص بما هو غير إنساني أن يؤشر أزمة الذات الإنسانية عن طريق فقدان إحساسها بإنسانيتها وامتلاكها الشعور الحيواني بعد أن أقصت كلّ ما يمت إلى الإنسان وتجاريه (فلا شك من لعله يراني من سطح أو غيره أي كلب) ليبقَ على ما هو ، يمثل سلوكًا مشتركًا بين الإنسان والحيوان ولا سيّما المتعلق بالغريزة تحديدًا (نبش القبور) ، وفي هذا تحوّل كامل في موقع الذات الإنسانية إلى موقع جديد نقيض يتمثل بالحضور الحيواني وفي الغاية التي أرادت القصة/الشخصية تحقيقها عبر توظيف هذا القناع الذي تكوّن في الذات المتقمّصة (الحيوان) .

الفصل الثالث تقانات السرد المبحث الأول : تقانة الوصف

تمثل تقانة الوصف أنموذجاً بنائياً لا يمكن الاستغناء عنه مطلقاً ؛ لأنه يشتغل في صميم العملية القصصية وجوهرها ، فالوصف تصوير الظواهر الطبيعية وتلوين الآثار الإنسانية بألوان كاشفة عن الجمال ، وتحليل المشاعر الإنسانية تحليلاً مؤثراً^(١) ، وهو الآلية الفنية التي يستطيع الراوي بوساطتها تسليط الضوء في التفاصيل الجزئية لمظاهر الشخصيات أو الأماكن التي يراها جديرة بأن تكون محط أنظار القراء .

فالراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية^(٢) ، وهذا بدوره يؤدي إلى اتساع المساحة النصية لزمن السرد على حساب زمن الحكاية ، فالمسار السردى كثيراً ما يكون معرضاً لتوقفات معينة ، إذ تعمل على إبطاء سير حركة الزمن إبطاءً شديداً وذلك بتوظيفها تقنية الوصف التي تعدّ دليلاً على سعة خيال المؤلف وإمكانياته الإبداعية الواسعة^(٣) .

وللوصف دورٌ كبير في فنية القصة عندما ينقل أحداث الواقع إلى المتلقي من هيئتها العادية إلى صورتها الأدبية ، فيصبح عندها مستقلاً بذاته وليس له علاقة بزمن النصّ ، إذ يقف زمن السرد مؤقتاً^(٤) .

والناظر في البناء العام لأي نصّ قصصي يرى أنّه غالباً ما يتأرجح بين مقاطع سردية وأخرى وصفية ، فالوصف يشكل عاملاً مساعداً مع السرد في توصيل الخطاب السردى إلى المتلقي ، فالسرد بمفهومه العام هو وصف للأفعال والأحداث

(١) ينظر : فن الوصف وتطوره في الشعر العراقي الحديث : ١٢ .

(٢) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : ٨٦ .

(٣) ينظر : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي : ٩٩ ، والوصف في المملكة السوداء

لمحمد خضير (بحث) ، د. فاطمة عيسى جاسم ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ٣٤ ، س

٢٠١٠ : ٩٤ - ٩٥ .

(٤) ينظر : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية : ٧٠ .

الجارية في مساحة القصة ، في حين أنّ الوصف ضروري ؛ لأنه يسعى إلى التعرف على الأشياء ومكوناتها والشخصيات وطباعها الخلقية ، أي أنّه (الوصف) معني بالكشف عن العناصر الوصفية المجسدة للكائنات التي تمتلك حيوية ما أو لا تمتلكها^(١) .

وبذلك يكون الوصف عنصراً مهماً في بنية النصّ ؛ لأنه يدخل في عمق التجربة التي يعبر عنها الراوي بما ينسجم مع غايته الإبداعية ، فكّما همّ الراوي بتقديم شخصية جديدة أو مكان جديد سيكون مجرى لسلسلة من الأحداث ، فإنّ السرد يفسح المجال أمام العملية الوصفية ، إذ لا بدّ من تقديم المظهر الخارجي للشخصية ، وطبوغرافية المكان وسمات الأشياء القابعة داخله^(٢) .

وتظهر تقانة الوصف في قصص التنوخي في محورين واضحين :

أولاً : وصف المكان :

يمثل وصف المكان المقام الأول في تقانة الوصف القصصي ؛ لما للمكان من أثر في تشكيل بنية القصّ ، فهو الأرضية الظاهرة التي تجري عليها أحداث القصة التي تؤسس المشهدية العيانية التي تتمظهر عليها عناصر القصّ الأخرى ، وهو المسرح الذي يحتضن دراما التشكيل السرد في القصة^(٣) .

إذ يشغل الوصف المكاني ((حيزاً مهماً في القصة ، فهو يخلق شيئاً من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث ؛ ليضعنا وجهاً لوجه أمام مشهد ما ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج))^(٤) .

(١) ينظر : السرد والوصف : ٥٢ - ٥٣ .

(٢) ينظر : وظيفة الوصف في الرواية : ٣٢ .

(٣) ينظر : مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي : ٦٩ ، وفي آفاق النصّ القصصي مقاربات في الهوية والنصّ والتشكيل عند فرج ياسين : ٢٤٥ .

(٤) الألسنية والنقد الأدبي : ١٣٣ .

فالوصف إذن يعمل على تقديم المكان وتشكيله ومنحه حضوراً ودلالة^(١) ، فهو وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات ، ونقل تفاصيل المكان والأشياء التي ترتبط به وجعله مكاناً واقعياً ممكن التصديق .

ففي قصة (طرائف من مخاريق الحلاج) يلجأ الراوي إلى التفصيل في وصفه ، إذ وصف بيت الحلاج قائلاً : ((وفكرت في البيت فدققتُ تأزيره* ، وكان مؤزراً بإزار ساج ، فإذا بعض التأزير فارغ ، فحركت منه جسرية خمنتُ عليها فإذا هي قد انقلعت فدخلت فيها فإذا ثَمَّ باب مُسمّر فولجتُ منه إلى دار كبيرة فيها بستان عظيم فيه صنوف الأشجار ، والثمار ، والنور ، والريحان التي هي في وقتها ، وما ليس هو في وقته مما قد عتق وعُطي ، واحتيل في بقاءه وإذا بخزائن مليحة فيها أنواع الأطعمة المفروغ منها ، والحوائج لما يعمل في الحال إذا طُلب ، وإذا بركة كبيرة في الدار فخضتها فإذا هي مملوءة سمكاً كباراً وصغاراً فاصطدت واحدة كبيرة وخرجت ، فإذا رجلي قد صارت بالوحد والماء إلى حدٍّ ما رأيت رجله))^(٢) .

في هذا النص لجأ الراوي إلى الوصف موظفاً جهده للبرهنة على قدرته على أن يجعلنا نرى الأشياء أكثر وضوحاً ، إذ إنّه رسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بوساطة اللغة ممكناً^(٣) ، فهو ينقل المشهد المكاني بجزئياته وأبعاده ، وقد جاء وصفه مرتباً ترتيباً منطقيّاً حين نقل بالتتابع وفي دقة متناهية كلّ ما شاهده وشعر به فحدد قبل كلّ شيء المكان الموصوف (البيت) الذي ما إن جلس فيه وأدرك جماله قام بوصفه ، فهو يتمتع ببستان عظيم فيه صنوف الأشجار والثمار والريحان ما هي بوقتها وما ليس في وقتها ، وتتضح من هذا صفات تصور مشاعر الراوي بقدر ما تصور المكان وتحدد نوعيته ، فإحساسه بالبستان يعبر عن راحته فيه ، ثمّ ينتقل بعد

(١) ينظر : الوصف في الحكاية الشعبية الموصلية (بحث) ، د. نبهان حسون ، مجلة الموصل

– العراق ، ٣١٤ ، س ٢٠١٠ : ٢ .

* مأخوذة من الإزار : وهو ما يلصق بالحائط ، ينظر : لسان العرب (أزر) .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٦٦/١ – ١٦٧ .

(٣) ينظر : بناء المكان (بحث) ، سمر روجي الفيصل ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ،

٣٠٦٤ ، س ١٩٩٦ : ١٣ .

ذلك لذكر صفات البيت الأخرى التي تفسر صفاته الأولى التي تدلّ على تأمله له وتمعنه في جزئياته .

فوصف المكان هنا لم يقف عند ذكر التفاصيل التي تجسده مسرحاً للحدث الذي جرى فيه ، بل كان ذا أهمية دلالية ، فالقارئ للقصة يدرك أنّ الراوي قصداً من ذلك الوصف ، فوصف المكان بتلك الصفات كان تمهيداً لتوضيح حيله يرغب في كشفها .

وفي قصة (على الباغي تدور الدوائر) ، وصف الراوي النابوس بقوله : ((ومن صفة هذا النابوس أنّه مبنيّ بحجارة ، وباب هذا النابوس حجر واحد عظيم قد نقر وخفّف فلا تستمكن إليه منه ، وله من خارج الباب حلقة ، وليس من داخله شيء تلزم به اليد وإنّما يدفع من خارجه فينفتح فيدخل إليه ، فإذا خرجت وجذبت الحلقة انغلق الباب وتمكن الذي يكون من خارجه))^(١) .

إنّ الوصف في هذا المقطع كان وصفاً تقريرياً ثابتاً يتضح عبره حرص الراوي على ذكر التفاصيل وتصويرها ، فالراوي موجود داخل الأفعال (فلا تستمكن ، وتلزم به ، ويرفع ، فينفتح ، فيدخل ، فيخرج ، نغلق ، تمكن) فالراوي عبر هذا الوصف أضاف الحركة ، فبدأ الوصف أقرب إلى الطابع التصويري الذي يحزّره من الجمود . وفي قصة (صيرفي بغداد متحصن من اللصوص)^(٢) ، نجد وصفاً للمكان أيضاً ، إذ يصف الراوي الزبية* في صحن الدار ((فحين حصلوا في الصحن وأنا في الدهليز أسمع عليهم ، مشوا فيه ، فإذا للمولى زبية في أكثر الصحن محيطة به يعرفها هو وعياله ، فينقون المشي عليها ليلاً ونهاراً ، وهي منصوبة للحفظ من هذا وشبهه ، وعليها بارية من فوق خشب رقيق جداً ، فحين حصلوا عليها سقطوا إليها فإذا هي عميقة جداً لا يمكن الصعود عليها)) .

لقد وصف المكان في صورة غريبة (الحفرة الكبيرة التي تتخذ لصيد السباع) بطريقة ساكنة عامة ، إذ وقف الراوي على رسم الملامح والهيئة والعمق التي يمثلها

(١) نشوار المحاضرة : ٢٥١/٥ - ٢٥٢ .

(٢) نفسه : ٢٢٧/٨ .

* الزبية : حفرة كبيرة تُتخذ لصيد السباع ، ينظر : لسان العرب (زيب) .

المكان ، فهو مسرح الأحداث التي ستجري فيه ، وعلى الرغم من سكون هذا الوصف وإيجازه فإنه لم يكن وصفًا مقصودًا لذاته ، فقد وُظِفَ تجسيد المكان ليوحي بدلالة معينة قصدها الراوي وهي توبته من اللصوصية ، فوصف الزبية في صحن دار يعمها السكون ، فتحديد المكان (الزبية) خدم قصد الراوي وساعده على تحقيق توبته معلنًا إياها .

إنّ وصف المكان في قصص النشوار كان وصفًا تفصيليًا في الأغلب ، وتقديرًا أحيانًا وساكنًا أحيانًا أخرى ، إذ مهما بدت عليه درجات التغيير فإنه يبقى ثابتًا يحافظ على طابعه الذي يؤثر في نفسية الشخصية وطبعها ، فالوصف لا يتوقف عند تصوير المكان وتجسيده ليكون مسرحًا للأحداث التي ستجري فيه ، بل وصف للإحياء بدلالات مختلفة توضح أفعال الشخصيات وكلامها .

ثانيًا : وصف الشخصيات :

تعدّ الشخصية الفاعل والمحرّك الأساس في العملية السردية ، فهي بالمفهوم التحليلي تحيل على التعابير المستعملة في القصة للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة^(١) ، ويكون وصفها تقديمًا مركّزًا لها وتوكيدًا لحضور معين تشتغل عليه عبر عناصر الوصف .

ولكي تظهر بصورتها الفاعلة فإنّ الراوي يستثمر حدود إمكاناتها السردية لإظهارها بالصورة التي تستوجبها طبيعة الحدث القصصي أولاً ، وتحددها الأفضية السردية ثانيًا .

هناك نمطان يعتمدهما الراوي لوصف الشخصية هما :

١ - النمط الإخباري :

هو نمط يقوم عنده الراوي بتقديم الشخصية القصصية عن طريق وصف أحوالها ، وعواطفها ، وأفكارها ، إذ تُرسم الشخصية من الخارج ويعقب على بعض تصرفاتها ويفسر بعضها الآخر من وجهة نظر الراوي التي يقدمها للقارئ ويفرضها

(١) ينظر : مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي : ٦٣ .

عليه فرضاً^(١) ، ويسمى الوصف بهذه الطريقة (وصفاً موضوعياً) ، فهو نوع من الوصف لا يحتاج من القارئ إمعان النظر وإجهد الفكر ؛ لأنه واضح مباشر يعين الصفات ويحددها .

وفي قصص النشوار اهتمّ السرد بوصف الشخصيات وصفاً تحليلياً مباشراً ركّز على إبراز مكانتهم وملامحهم الخارجية ، فمن الشخصيات الموصوفة شخصية ملك الهند الذي قدّمه الراوي قائلاً : ((ثمّ جلس مجلساً عامّاً فدخلت إليه وهو في حفله ، وتأهّب ، وجيشه ، ورعيته وقد جلس على سرير ملكه وعليه مئزران حرير صينيّ وقد اتّشح بأحدهما واتّزر بالآخر ، وفي حلقه خيط فيه صرّة من ذلك الحرير لا أدري ما فيها))^(٢) ، فهذه الشخصية قد وصفت بأسلوب مباشر فقد حدّد الراوي ملامحها الخارجية ومكانتها الاجتماعية ، والوصف هنا كان وسيلة الراوي التي وظيفها لتحديد صفات الشخصية ومكانتها .

وبالطريقة نفسها قدّم الراوي شخصية حامد بن العباس ، إذ قال : ((لأنّ حامداً رجل قديم الرياسة في العمال ، وله مروءة عظيمة ، وضياح كثيرة ، وغلمان كثيرون العدد ، وله هيبه ، وسطوة ، وسنّ ، ونشأة بعيداً عن الحضرة فلم تستشف أخلاقه وأفعاله ، وله كرم يغطي كثيراً من معاييه))^(٣) ، فالراوي هنا وصف شخصية (حامد بن العباس) وصفاً خارجياً مباشراً أثبت أهميته ومكانته العالية ، فهو شخصية ذات حسب ونسب ، نبيلة تمتلك النفوذ والمنصب ، فضلاً عن الشجاعة والكرم وأصالة الرأي ، فالشخصية قدّمت بطريقة مباشرة سمّت خصالها وحددتها .

لم يكتفِ الراوي في رسم الشخصيات بذكر الصفات الجسدية والمزايا الاجتماعية ، بل حاول شرح عواطفها وكشف أفكارها ، وهذا ما تجلّى في وصفه لشخصية (صاحب الزمان) ، إذ قال : ((وطال وقوفي وهممتُ بالانصراف فإذا به قد خرج بريئاً نظيفاً بثياب مروّيه ولحية بيضاء وطيلسان ، وعمامة قد جعلها فوق

(١) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي : ٦٨ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٢٥/٢ .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٠٥/٣ .

(٣) نفسه : ١١١/٨ .

حاجبيه ، فلولا قرب عهدي به وبرؤيته لما عرفته ، وإذا هو يمشي لا قلبة* به ، فتأملتُ لحيته فإذا هي ملبسه فوق لحيته وقد أخفاها بعمامته ، وإنما فطنت لذلك ؛ لشدة تأمله وصرف اهتمامي إلى ذلك مع قرب عهدي برؤيته ((^(١)).

لقد قُدمت الشخصية بطريقة تحليلية مباشرة ، إذ وصف حيلته وصفاً خارجياً موضوعياً حدّد الراوي فيه ملامحها وهيأتها الظاهرة الدالة على نفسيّتها ، فالشخصية لم تكن لترتدي هذه الملابس وتظهر بهذا المظهر إلاّ بدافع داخلي نفسي يحركه فيها ، وما يؤكد هذا قوله : ((وإذا هو برجل شاب يحبو على ركبتيه زمانة كما يكون الزمن الذي يتصدّق ، وقد جاء قبل طلوع الشمس بشيء كثير ، فزحف ويدخل على البوابين فلم يمنعوه))^(٢).

فالوصف هنا شرح طبع الشخصية وطريقة تفكيرها ، كما أوضح رأي الراوي الصريح فيها ، فأسهم في دفع الحدث وتصعيده إلى تشكّل أقوى وأكثر تمظهرًا . فالوصف هنا لم يقصد بيان الفعل والسلوك بقدر ما قصد تتبع حركات الجسم بكلّ أجزائه ، فالراوي وظّف الإيماءات والحركات بشكل واضح بوصفها فن توصيل المشاعر وتكنيكه بحركات الجسم الخرساء^(٣) ، إذ قامت بدور مهم في وصف حياة صاحب الزمان وتعامله مع الناس .

٢ - النمط الدرامي :

هو نمط يتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخارجية ، وقد توضح صفاتها عبر أحاديث الشخصيات الأخرى عنها وتعليقها على أعمالها^(٤) ، والراوي في هذا النوع من الوصف يبتعد عن عمله ويترك المجال لشخصياته كي تكشف عن نفسها تدريجياً للقارئ ، فيسمّى الوصف (ذاتياً)^(٥)

* القلبة : الداء ، ينظر : لسان العرب (قلب) .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٨٠/٣ .

(٢) نفسه : ٢٧٨/٣ .

(٣) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية : ١٠٤ .

(٤) ينظر : فن القصة : ٨١ .

(٥) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٢٥/٢ .

، وهو من أقوال الشخصيات وأفعالها التي تأتي في أجزاء سردية أو حوارية ملتحمة فيما بينها بشكل تدريجي لتدرك وتستخلص من المتلقي .

فالحوار مثلاً - إذا كان مناسباً لحدود الشخصية والحدث - يمكن أن يصور جانباً جسدياً أو نفسياً للشخصية التي تديره ، فالحوار الناضج هو الذي يظهر فيه حديث كل شخصية مختلفاً عن حديث الشخصية الأخرى ، وإذ تبرز فيه الفروق الفردية الدقيقة في مجال التفكير والتعبير^(١) .

ويمكن تلمس الوصف المتجسّد عبر الحوار في قصة (أشاع الدمع ما كنت أكتّم) ونصّها : ((وأقبلت عليه كالممازحة له ، فقالت له : حتى متى تبلي جسمك فو الله ما أظن الذي بك إلا هوى ، فقال لها إياس : يا أُمّة لقد ظننت بي ظنّ سوء فكفّي عن مزاحك ، فقالت : إنك والله ، لن تبديه إلى أحد هو أكتّم له من قلبي ، فلم تزل تعطيه الموائيق وتقسم عليه إلى أن قالت : بحقّ صفوة ، فقال لها : لقد أقسمت عليّ بعظيم لو سألتني به روعي لدفعتها إليك ، والله يا أُمّة ما عظم دائي إلا بالاسم الذي أقسمت عليّ بحقه ، فالله ، في كتمانها))^(٢) .

يتضح من النصّ أنّ الشخصيتين فيه لم يتقدما بطريقة مباشرة ، بل عبر الحوار الذي أظهر الأولى (المرأة) شخصية مضيفة همّها كشف علته ، والثانية شخصية عاشقة لا يدري كيف يتصرّف ليكتّم عشقه ، فالراوي كشف عن الشخصيات عبر تصويره للحديث المتبادل بينهما ، فقد تركها تتحاور لتكشف عن نفسها تدريجياً .

وكما تحدثت الشخصيات عبر الحوار تحدثت أيضاً عبر السرد الذاتي كما في قصة المرأة الزانية ، إذ قالت لماشطتها يوماً : ((يا أُمّي هو ذا ترين شغفي بابنتي هذه ، وأنّه لا يعلم أنّها ابنتي غيرك ، ولا أقدر على إظهار أمرها وقد بلغت حدّاً إن لم أعلقها برجل خفت أن تخرج عن يدي وتلتمس الرجال ، أو تلتمس البيع إذ

(١) ينظر : دراسات في نقد الرواية : ٤٣ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٩٢/٥ .

تظنّ أنّها مملوكة وإن منعته تتغص عيشها وعيشي ، وإن بعته وفارقتها تلفت نفسي عليها ، وقد فكرت في أن أصلها بابني ((^(١)).

فالراوي صوّر الشخصية عبر حديثها بشكل تدريجي خالٍ من التقديم المباشر للصفات ، فالنصّ هنا لم يكن إلّا سردًا ذاتيًا تحدثت فيها الشخصية عن خوفها وقلقها لمصير ابنتها ، ووصفت الشخصية عبر السرد الذاتي وصفًا دراميًا غير مباشر صوّر الخوف والقلق الذي انتابها من الزمن المجهول ، وبذلك فالحديث عبّر عن نفسها وكشف عن أفكارها .

وكذلك يمكن وصف الشخصيات عبر أفعالها فغالبًا ما يلجأ الراوي في وصف شخصياته وتقديمه إلى تصوير أفعالها الخارجية لتكون الدليل على مشاعرها وأفكارها الداخلية .

فالفعل بوصفه ركنًا أساسيًا من أركان التشخيص يكشف عن جوهر الشخصية مشيرًا إلى طبيعة عملها ، وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى^(٢) .

وبما أنّ الحدث بصورة عامة هو فعل الشخصية أو الوقائع التي ترتبط بها^(٣) فإنّ الأوصاف التي تنتجها الأفعال لا تأتي إلّا ممزوجة بالحديث في المشهد ، إذ لا يمكن أن تتفصل عن تطور القصة كونها جزءًا منها .

وقد كشف الفعل في قصص النشوار عن صفة الشخصيات وصورها كما يتمثل في أفعال أبي الهيجاء وابنه حسن ، قال الحسن : ((كَثُرَتْ مَوْنَتِي ، وتضاعفت نفقتي ، فلو وهبت لي النهروان ضيعتك ، لاستعين بِغَلَّتِها على خدمتك ، فحين سَمِعَ هذا شتمني وقنعني بالسوط الذي كان في يده ، فوقع على وجهي فشجّه من أوله إلى آخره [...] وتوجّهت إلى دار الوزير ووقفت بين يديه ، فحين رأيته أعظم الأثر بوجهي ، وقال : ما لحقك ؟ فقلت : لعبت بالصولجان والكرة فأفَلتت فضربت وجهي ، فأخذ يسألني عن مسير أبي فإذا بأبي قد دخل فلم يشكّ في أنني قد مضيت أشكوه ، فقال : أيّها الوزير ما هذا حقّ خدمتي لك ، وأخذ يعتب على الوزير

(١) نشوار المحاضرة : ١٢٧/٥ .

(٢) ينظر : البناء الفني في رواية الحرب في العراق : ٩٣ .

(٣) ينظر : نفسه .

أعظم عتب وأنا قائم ساكت أسمع ، فقال : تمكن هذا الكلب من ذكري بحضرتك ؟ فقال الوزير : يا هذا والله ما نطق هذا الفتى في أمرك بحرف ، فاستحيا أبي وعلم أني لم أخطب الوزير بشيء ^(١) .

يتضح من النص أن الشخصيتين قُدمتا عبر أفعالهما ، إذ رسمت صورة الحسن ابنًا بارًا بأبيه حسن النية ، في حين رسمت أفعال أبي الهيجاء صورة رجل طائش ظالم لابنه ، فضلاً عن ذلك فقد صورت أفعالهما حالتهم النفسية في اللقاء الذي جمع بينهما ، فصوّرت الحسن مندهشاً مستغرباً من فعل أبيه وأبا الهيجاء قلقاً خائفاً يحاول التهرب مما فعله بابنه ، فالوصف هنا لم يكن وصفاً إخبارياً مستقلاً عن الفعل الإنساني المرتبط بالحدث ، بل وصف مسرود ورد ممتزجاً بالوحدات السردية المكوّنة للحدث .

وبالطريقة نفسها قدّم الراوي شخصية حامد بن العباس ، إذ قال : ((فقال للوكيل : ترى هذا الشيخ قد آلمني قلبي له ، وقد تنغصت عليّ نزهتي بسببه وما تسمح نفسي بالتوجّه إلى بستانني إلا بعد أن تضمن لي أنني إذا عدت العشية من النزهة وجدت الشيخ في داره وهي كما كانت مبنية ، مجصصة ، نظيفة ، وفيها صنوف المتاع ، والفرش ، والصفّر كما كانت ، وتبتاع له ولعياله كسوة الشتاء ، والصيف مثل ما كان لهم)) ^(٢) ، فالوصف هنا لا يعين صفة الشخصية أو يحددها ، بل يدلّ عليها عبر فعلها الأخلاقي وهي أنه قد آلمه قلبه عليه ، فالفعل هنا يدلّ على صفة الكرم التي تحكمها وتسيطر على مشاعرهما وتدفعها لهذا الفعل أو غيره فالصفة هنا استخلصت من الفعل الذي صدر عنها وشرحها .

ومن وسائل التقديم الدرامي (الحلم) الذي أسهم إسهاماً مباشراً في بناء المحتوى النفسي للشخصيات ، ومن ثم أعطى انطباعاً عن الحدث وشدّ انتباه القارئ عبر عملية تحقيق الحلم أو عدمها ، فهو يجسد صورة القادم من المجهول ، فيقول الراوي : ((ورأيت في منامي رجلاً شيخاً نظيف البرّة ربعة ، كث اللحية ، أعين * ،

(١) نشوار المحاضرة : ١٤٩/٢ - ١٥٠ .

(٢) نفسه : ١٥٧/٤ .

عريض الأكتاف وقد دخل عليّ فلما تبينت صورته ارتعت منه ، فقال يا فلانة ، وسماني باسمي ، قد فرغ الله مما ذكرت ، وستلدين ذكرًا ، سويًا ، نجيبًا ، يملك بلاد فارس وكرمان))^(١) ، فالراوي في هذا النص قدّم الشخصية وما يعتري نفسيّتها من القلق والخوف من المجهول ومن ثمّ ربطها بالحدث المتمثل بهذا الرجل وتحقيق الرؤيا على وفق ما حدده الحلم وما ألزمه الرجل من كلام ، فالشخصية هنا وصفت وصفًا تمثيليًا غير مباشر عبر فعلها ، فما يصدر عنها يكون ناتجًا منها ودالًا عليها .

فالشخصيات وصفت عبر أحاديثها سواء كانت حوارًا أو سردًا ذاتيًا عبر أفعالها التي جاءت ملتزمة بالحدث مكونةً صورًا سردية ومشاهد وصفية ، فإنّ تصوير الشخصيات عبر أفعالها كان تصويرًا للحدث في الوقت نفسه ، فما صدر من أحاديث وأفعال دلّت عليها كان نتاج دافع نفسي داخلي يحركها بما يرضي نفسها ويوافق تفكيرها .

المبحث الثاني التقانة السينمائية

* أعين : عِظْمُ سَوَادِ الْعَيْنِ وَسَعَتْهَا ، ينظر : لسان العرب (عين) .

(١) نشوار المحاضرة : ١١٨/٤ - ١١٩ .

وهي تقانات لا تختلف عن الأنماط السابقة من حيث اتكائها على وسائل سردية ، إذ تنهض بمهمة البناء أو التشكيل ، بل لعلّها تتكئ عليها في أثناء قيامها بأدوارها الفنية ، إذ إنّ أكثر التقانات السينمائية نجدها تقوم إمّا على أساس فاعلية المكان وإمّا على أساس فاعلية الزمن لتجتمع هذه الفنون كلّها داخل منطقة القصة ، إذ تمثل صورة من صور التطور القائمة على فكرة التداخل بين الفنون المختلفة ، فالسينما تملك مدى تعبيرياً واسعاً ، فهي قادرة على وضع صور متعددة إلى جنب بعضها والانتقال من مشهد إلى آخر ، ثم ربط هذه المشاهد بتقانة التوليف (montage) .

إنّ فالعلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد على الرغم من أنّ الأدب قد سبق السينما بآلاف السنين فإنّهما أصبحا فنين متجاورين واستطاع فن السينما بما يملكه من طاقات وإمكانيات هائلة أن يفرض نفسه بوصفه واحداً من أخطر الفنون وأكثرها جاذبية عند الجماهير^(١) .

ونسنعرض أهمّ التقانات السينمائية وأدوارها البنائية ، التي يمكنها تغذية وحدات لغة السرد بطاقات جديدة ومدّها بتقانات حيوية تزيد من فاعليتها وتنقلها من مأزق التمحور حول الأداء التقليدي الضيق المحدود العطاء إلى عوالم أحر أكثر اتساقاً وفناً .

أولاً : المشهد والفعل القصصي :

إنّ الفعل القصصي ذو طابع مقنّن يحدث في زمان ومكان محددين^(٢) ، وهو من أكثر العناصر أهمية في النصّ ، إذ أطلق عليه لوتمان ب (الجملة السينمائية) كمستوى تركيبى أعلى في هرم البناء السردى ، وتستعمل تقنية المشهد من ناحية السرعة السردية ؛ لإظهار حالة التوافق العرفي بين زمن القصة (زمن الحدث) وزمن سردية تقديمه ، وهذا التوافق التام ما بين القصة والخطاب ، أو حالة التساوي ، أو الاقتراب الشديد بينهما تكون في استعمال الصيغة الحوارية في تقديم المشاهد التي

(١) ينظر : الرواية والسينما - التأثير المتبادل : ٢٦ .

(٢) ينظر : بناء المشهد الروائي : ٧٨ ، والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ١٣٥ .

تبرز بوضوح كلما اختفى الراوي ، أو تتحّى جانباً ليترك الشخصيات تتحاور فيما بينها وهنا يجري زمن السرد زمن هذه الحوارات داخل المشهد^(١) .

كما يسعى المشهد إلى نقل الحدث إلينا أو نقلنا إلى مسرح الحدث ، ذلك أن المشهد ((لقطة مقربة للفعل مصنوعة بكاميرا الكاتب وميكروفونه التخليين ، وقد قُرباً نحو الممثلين وهم يؤدون أدوارهم))^(٢) ، إذ يمنح المؤلف المشهد الحرية والحركة ولا يغفل قدرة المشهد على دفع الحدث إلى الأمام ، والتعرّف على الجوانب الخفية من الأحداث ، فالمكان هو القاسم المشترك الذي يجمع بين اللقطات حين يجعلها مشهداً .

فأساس عمل المشهد هو إيهام المتلقي بتوقف السرد وسيره في بطاء للكشف عن الجانب الفني الذي يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات ، فلقد كانت قصص التنوخي حاضنةً لهذه التقنية بشكل دقيق وحريص جداً على الاهتمام بها ، وقد توزع المشهد في قصص التنوخي بصيغ متلوّنة انطوت على ثلاثة أشكال من المشاهد :

المشهد الثابت :

يتكون المشهد الثابت من لقطات عدة ، ويعبر عن فعل من القصة أو مرحلة من مراحلها ، إذ يعدّ الحجر الأساس في التكوين الدرامي ، فهو يتحدد بمنهج ثابت ، وعلى ذلك يكون المشهد حدثاً مفرداً يحدث في زمان محدد ، ويستغرق من الوقت قدرًا لا يكون فيه أيّ تغيير في المكان ، أو أيّ قطع في استمرارية الزمن ، إذ يمثل المشهد حادثة حيوية مباشرة^(٣) ، وهو شكل مسرحي بحت ، وقد يتميز بخلفية ثابتة تعين المتلقي على التركيز ، وكلّ حركة في هذه المشاهد تكون حركة ممسحة ، إذ

(١) ينظر : الصورة في السرد الروائي والسرد السينمائي (بحث) ، د. فاطمة بدر ، مجلة الأقلام - العراق ، ٢٤ ، ٢٠١٠ : ١٦٠ .

(٢) بناء المشهد الروائي : ٧٨ ، وينظر : GCSE English literature, p : 88

(٣) ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ١٣٥ ، وكتابة السيناريو : ١٣٧ ، وبناء المشهد الروائي : ٢٤ - ٢٥ .

تظل زاوية التمييز في المسرح هي نفسها طيلة العرض^(١) مما يجعل المشاهد شريكاً فاعلاً في تمثيل المسرحية ، والمشهد يحدد الرؤية من حيث الإطار المحدد للمكان^(٢) ، فلا يعرض الكلّ ولكنه يعرض جزءاً منه ، فهو لا يظهر مجموعة من الناس بل فريق منهم ، فالكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنّها تقول هذا مهم^(٣) .

وتتم هذه الرؤية المشهدية باختيار أمكنة ذات جزئية معينة وجعلها البؤرة التي يستند إليها الراوي في تقديم المكان^(٤) ، وفي قصة (نباش القبور)^(٥) * نجد تمثيلاً واضحاً لمثل هذه الآلية في العرض القصصي ، فالقصة تتطلق من بنية عنوانية تقوم مقام المقدمة التأطيرية ، إذ تشترط هذه البنية (نباش القبور) تمسرح السرد حولها ، فهي تتشكل وكأنّها مسرحية ذات فصل واحد ، إذ يبدأ المؤلف بترتيب الإضاءة للمشاهد ووصف الجو العام ، بقوله : ((دخلت بعض القباب التي على القبور وأحسست بحركة ، فانخلت مكاني ولم اتحرّك وأخرجت رأسي على خوف شديد ، فرأيت دابة كالدبّ قصدت قبةً حيالي ، فضرب بيده إلى قبر في القبة ليحفر ، فضربت يده بالسيف فأبنتها وعدا من بين يديّ وعدوث وراءه ، وكانت ليلة مقمرة حتى دخل البلد))^(٦) .

تبدأ القصة بتقديم صورة عامة للمكان ممسرحاً - من الحدث الرئيس - (المقبرة) في القصة ونجده يختار زمناً محدداً لرسم صورته المكانية وهو (ليلة مقمرة أي الليل) لتحقيق أثرٍ ابتدائيّ في المتلقي للمشاركة في رسم الحدث ، فدلالات المقدمة تنكئ بصورة رئيسة على بُعد (زمكاني) ارتبط بالقيمة النفسية المتحققة من رؤية المقبرة في المساء .

(١) ينظر : الكتابة السينمائية : ١٣٧ .

(٢) ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ٢٦٩ .

(٣) ينظر : كيف تكتب السيناريو : ٦٥ .

(٤) ينظر : في بناء الرواية (أدوين موير) : ٢٢٥ .

(٥) نشوار المحاضرة : ٢٣٦/٣ - ٢٣٧ .

* هذه التسمية من إضافات البحث .

(٦) نشوار المحاضرة : ٢٣٦/٣ .

ومن هنا يأتي الدور التعبيري للضوء بوصفه أداة للتعرف على الأبعاد النفسية وانعكاساتها من منظور الشخصية البتلة ، وتمثل طبيعة إحساسه بالمكان (المقبرة) الذي بدأ صورة مثيرة للخوف (الرعب) ((وكلما كانت الصورة مرتبطة بذكر الموت كانت إلى التصويرية أنزع))^(١) وعبر هذا الشعور الذي يمثل جانباً تكوينياً في الشخصية سوف تبدأ الشخصية بالحركة داخل القصة .

وبعد تخصيص الإضاءة ووصف الجو العام الذي مثّل في مجمله البناء الخارجي للنصّ وموضوعة الأداء يُضائل المؤلف سرده ، ويعتمد الحوار وسيلة أساساً في التعبير ، فالحوار هو أداة التحول في المجال المسرحي وعنصر لغوي مهم يحقق جملة من الرموز والعلاقات ويحتوي على عناصر من السياقات^(٢) ، بل نجده يحرك الأدوار ويؤدي تغييرات وتحولات غير متوقعة^(٣) . يركز المؤلف متحاورين يقومان بالتعبير والكشف ، إذ يقول الرجل : ((قلتُ لبعض الحاضرين : بِمَ يعرف هذا القاضي ؟ قال : بفلان ، فأخرجتُ إليه الكفّ وقلت : أتعرف هذا ؟))^(٤) .

وعبر التعبير الكاشف نستشعر أنّ لهذه القصة أجواء خاصّة ، والتعبير الكاشف ما قصد به مشاركة المتفرج بوصفه بنية مشتركة في إنتاج الحدث حيث سيستمر هذا المتفرج بتأدية دوره على مدار القصة فقال القاضي : ((قم معي ، وأدخّلني داره وغلّق الباب واستدعي طبّقاً ، وطعاماً ، واستدعي امرأته))^(٥) ، بعد ذلك تبدأ المحكمة وذلك ببدء القاضي (قاضي البلد) لزوجته وابنته : ((فخرجت باكية فقال لها : أخرجي ابنتك . فقالت : يا هذا قد جننت ، فقد فضحتني وأنا امرأة كبيرة فحلف بالطلاق لتخرجنّها فخرجت))^(٦) .

(١) المجاز - تباين المفهوم وتعدد الرؤى (بحث) ، م.م. إياد عبد الودود عثمان ، مجلة كلية

الآداب - جامعة البصرة ، ع٢٧ ، س ١٩٩٨ : ٦٩ .

(٢) ينظر : مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة : ٣٥١ .

(٣) ينظر : في أدبنا القصصي المعاصر : ٢٨ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٢٣٨/٣ .

(٥) نشوار المحاضرة : ٢٣٨/٣ .

(٦) نفسه .

نلاحظ أننا قد أحسنا واقع هذا النداء من خلال غضب القاضي من ابنته وكذلك من كيفية مناداته لزوجته وابنته ، بعد هذا نلاحظ - أولاً - أن المرأة أصبحت مقيدة بعد وقع نداء القاضي ، إذ لاحظناها (تبكي) ، ونتأكد - ثانياً - من أن وراء هذا النداء أجواء خاصة ، ثم يستجوب القاضي ابنته (المتهمة) بعد تهيئة وضعية تعزز خصوصية الأجواء ، إذ يقول : ((فقال : كلي معنا فأقبلت تأكل بيمينها ، وشمالها مخبوءة ، فقال أخرجي اليسرى ، فقالت : قد خرج فيها خراج عظيم وهي مشدودة فحلف لتخرجنها ، فأخرجت يدها مقطوعة))^(١) ، وهنا تتمركز هذه الخصوصية بتأمل القاضي اليد (الشمال) المبتورة ، ومشهد التأمل هذا يوحي بالانفتاح إلى ما بعد ، وهذا ما سيكشفه السرد عبر مقطع حوار طويل - قياساً بمشهد القصة عموماً - تسانده تعليقات الرجل الذي كشف عاتقاً وهي تقوم بعملية نبش القبور وقيام أمها بالتدخل السريع .

وهذه التعليقات تعمل على التصعيد في فعل القصّ وكشف لما يرمي إليه هذا الفعل وراء السرّ ويبدأ القاضي (والدها) بالاستجواب : ((الآن حدثيني ما دهاك ؟))^(٢) ، وعبر إجابتها لأبيها تأخذ الفتاة بتوضيح أبعاد هذا الدافع ومضاعفاته وذلك بعد توجيه أدائي يخطط مسار الحركة على خشبة القصّ ، والمؤلف حرص على تحقيق آلية تلقى بصرية قصد لها مشاهد ذات طابع مسرحي ، إذ جمع بين جمالية النصّ وجمالية تلقّيه استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله بوصفه عنصراً فعالاً وحيّاً يقوم بينه وبين النصّ الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثير نفسي ودهشة انفعالية ، ثم تفسير وتأويل^(٣) ، إذ تقول عاتق : ((وقع في نفسي منذ سنتين أن أنبش القبور ، فتقدّمت إلى هذه الجارية فاشتريت لي جلد ماعز غير محلوق الشعر ، واستعملت لي كفين من حديد، وكنت إذا نمتم أفتح الباب وألبس الجلد والكفين الحديد وأمشي على أربع ، فلا شكّ من لعله يراني من سطح أو غيره ، أنني كلب ، ثم أخرج إلى المقبرة ، وقد عرفت من النهار خبر من يموت وأين يدفن ،

(١) نفسه : ٢٣٩/٣ .

(٢) نفسه .

(٣) ينظر : شعرية الحجب في خطاب الجسد : ١٩ .

فأقصد قبره فأنبشه وأخذ الأكفان ، وقد اجتمع ثلثمائة كفن أو ما يقاربها لا أدري ما أصنع بها إلا أنني كنت أجد لذلك الخروج والفعل لذة لا سبب لها))^(١) .

نلمح في هذا النص أن الراوي وظّف حدث الموت لإضفاء مستوى من التصويرية يشحذ بوساطة خيال المتلقي ويعزز القيمة التصويرية في أساليب القص وهنا يتضح - عبر هذا الشريط الاسترجاعي الذي قدمته الفتاة - أنها تعاني من سلوك نفسي خاص ، فجوابها يتمتع باللاوعي على الرغم من أن السؤال الواعي منطقي ومحدد ، الأمر الذي يمكن من التصريح بعامل الزمن (منذ سنتين) وسير المكبوتات المترسبة جراء هذا التراكم المعرفي . إنّ النظر إلى الأحداث التي دامت عامين يحقق لدى المروي له/ المتلقي مبدأ المعقولية واقترب الزمن المسرحي من الزمن الواقعي ، فقد تحولت الفتاة من الخير إلى الشر* ، والحركة التي يقدمها القاضي : ((هذا صاحبك الذي قطع يدك [...] فقال له : قد جاءك حلالاً ، هنيئاً ، والله علينا ستر فلا تهتكه ، فهل لك أن تتزوجها ؟))^(٢) .

فلم يعترض الرجل على هذه المحاولة لتغيير السائد بقوله : ((قلت : نعم)) وإنّ خصوصية الأجواء تستكمل شطرها الثاني ، وذلك في الإجابة الأخيرة للفتاة بعد زواجها ، فيقول الزوج : ((نمت ليلة وانبسطت في نومي ، فأحسستُ بنقل على صدري فانتبهتُ جزعاً فإذا بها باركة على صدري وركبتها على يدي ، وفي يدها موس وقد أهوت لتذبحني فقلت لها : ما الذي يدعوك إلى هذا ؟ قالت : أتظن أنك قطعت يدي وهتكنتي وتزوجت بي وتتجو سالمًا ؟ والله لا كان هذا ، فقلت : الذبح قد فاتك، ولا تأمنين إن أفلت فأذبحك أو أهرب وأسلمك إلى السلطان ، فيكشف جنائيتك

(١) نشوار المحاضرة : ٢٣٩/٣ - ٢٤٠ .

* إذ يمثل هذا التحول نوعاً من أنواع العصاب وهو عصاب الوسواس والقهر ، فالوساوس هي الأفكار والخواطر المتسلطة على ذهن المريض التي يصعب التخلص منها ، أمّا القهر فسلوك جبري يقوم به المريض من دون أن يعلم الأسباب التي تدفعه إلى القيام به ، ينظر : سيكولوجية ذوي العاهات والمرض : ٢٩٤ ، والمعجم التربوي وعلم النفس : ٣٠٦ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٤١/٣ .

الأولى والثانية ، ويتبرأ منك أهلك وتقتلين ، فقالت : افعل ما شئت فلا بدّ من ذبحك ، قد استوحش كلّ منا من صاحبه ((^(١)).

نرى عبّر السؤال والجواب مسافات شاسعة لكنّها ليست فارغة ويمكن التأويل بها استناداً إلى أنّ التأويل عبور من ظاهرة النصّ إلى باطنه ، فالمسافة بين الظاهر والباطن هي المسافة المؤولة ، وبهذا تتسع الفجوات وهي بلغة التعبير والمجاز تظل دائماً إشكالاً (ابستمولوجيا) لكلّ معرفة^(٢).

ونلاحظ أنّ هذا الأمر ذو أثر في التكوين النفسي للفتاة فهي لا ترى إلّا الشخص الذي هتكها وبتر يدها ، وهي في الحقيقة لا تحبّه وإنّما بسبب هذا الشدّ العصابي تندفع إلى حب ما تكره ، وهذا ما تعززه ثلاث حركات توجيهية : الأولى تمثلت بالكشف الذي يقدم عبر شخصيتين (الفتاة والرجل) : ((وتأمّله يحفر بيديه فعلمت أنّ فيها آلة حديد يحفر بها فتركته إلى أن اطمأنّ ومشيتُ على أطراف أناملي حتى دخلت القبة فأحسّ بي ، وقام إليّ بقامة إنسان ، وأوماً إليّ ليلطمني بكفّه ، فضربت يده بالسيف وطار ، فصاح ، قتلنتي لعنك الله فلا تتجو سالماً))^(٣).

وفي حركة الكشف هذه يوجد تشخيص مخصوص لحالة الكره الذي تولّد عند الفتاة بسبب قطع يدها (فضربت يدها بالسيف) وكان الدافع من وراء ذلك الانتقام (فلا تتجو سالماً) ، أمّا الحركة الثانية ((بيني وبين القاضي حديث لا يصلح إلّا على خلوه ، فأخرجت إليه الكفّ وقلت : أتعرف هذه ؟ فتأمّلها طويلاً ، وقال : أمّا الكفّ فلا ، وأمّا الخواتيم فخواتيم ابنة لي ، عاتق ، فما الخبر ؟))^(٤) ، وهي حركة اعتراض يقدمها القاضي ليكشف لنا درجة تعليق الرجل وهو من العامة بالسائر فهو يمنح الثابت في حين يطلب القاضي معرفة المخفي بقوله : (ما الخبر ؟) ، وكان

(١) نشوار المحاضرة : ٢٤١/٣ - ٢٤٢ .

(٢) ينظر : مقولات القراءة المعاصرة (بحث) ، عباس عبد جاسم ، مجلة الموقف الأدبي ، العراق ، ٢١٤ ، س ١٩٩٥ : ١١٥ - ١١٦ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٣٧/٣ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٢٣٨/٣ .

ذلك تمهيداً لدخول الحركة الثالثة ، وهي حركة تدخل تقوم بها الأم : ((أظهري أنّه قد خرجت على كفك خراج ، فإنّ الذي بك من صفار يصدق قولك ، حتى إذا مضت أيام قلنا لأبيك : لا بدّ أن تُقطع يدك وإلاّ خُبثَ جميع بدنك فيأذن لنا في قطعها فنوهم أنّا قطعناها من جديد وينستر أمرك))^(١) ، وقيمة هذه الحركة أنّها تقدم لنا نظرة إلى الوعي الذي تحمله الأم بخوفها من زوجها وبخوفها على ابنتها من الفضيحة ، وعلى وفق هذه الحركات الثلاث تبقى شخصية القاضي هي الموجه الفعلي لمسار الحركة في هذه القصة .

وأخيراً يعمد المؤلف إلى خاتمة تتمتع بلغة رمزية مضمناً إياها مفارقة أسلوبية ، تعطي المشهد العام للقصة جانباً آخر من العرض ، فيقول على لسان الرجل (الزوج) : ((أطلقك الساعة وأخرج من البلد فلا تريني ولا أراك أبداً فقامت عن صدري ورمت الموس بحيث لا أدري وعادت فأخذت تظهر بأنّ الذي فعلته مزاح وتلاعبني فقلت : إليك عني فقد حرّمت عليّ ولا تحلّ لي ملاستك))^(٢) .

نلاحظ أنّ النصّ أظهر خصائص سادية^(*) لدى (الفتاة) بطريقة ارتبطت بالتوليف السينمي ، ومن هذه الخاتمة التي تؤكد أنّ المشهد يدور حول إنسان يعاني من مشكلة نفسية ، ونتبين ذلك عبر الإشارة المفارقة (تظهر بأنّ الذي فعلته مزاح...) ، فالغاية من القصة أنّها كشفت عن جانب معين من شخصية الفتاة وهو ولعها بنبش القبور فضلاً عن واقع نفسي موغل في الشر والعدوانية يتمثل في محاولة قتل الزوج

(١) نفسه : ٢٤٠/٣ .

(٢) نفسه : ٢٤٢/٣ .

(*) السادية : سلوك الشخص الذي يتميز بالحصول على اللذة من جراء إساءة معاملة الأفراد بهم ويكون محباً للسيطرة بقسوة من دون مبالاة للآخرين ، وتستعمل أحياناً للدلالة على حبّ القسوة والفظاظة والتلذذ بتعذيب الطرف الثاني ، ينظر : موسوعة علم النفس : ٥٧ ، ومعجم مصطلحات الخدمة الاجتماعية : ١٦٤ ، والجنس والنفس : ٢٢٩ .

ثم التستر بعد انكشافها بالمزاح ، وبهذا كشف السرد عن جانب غريب من شخصية الفتاة وهوية أغرب .

فالشخصيات الممسرحة أكدت أنّ هذه القصة اشغلت مسرحيًا ، إذ نرى أنّها قدمت مشهدها ببعديه المكاني (غرفة الجلوس والنوم) ، والزمني حين اقترن زمن السرد بزمن العرض ولم نلاحظ خروج هذا الزمن بحركة السرد إلى فضاءات خارجية باستثناء حالات النزوع إلى الحوارات السيكلوجية ، وهي أيضًا سمة مسرحية في العرض .

والشخصيات الممسرحة المتحاورة وما حدث من وقائع شكلت قصة المسرحية التي تصلح للقراءة والتمثيل في آن واحد ، فالراوي وهو يكتب مارس دورًا إخراجيًا يلائم ظهور الشخصيات .

المشهد المتحرك :

يقوم المشهد المتحرك على استثمار البنية المكانية ، وهي تتوزع بين مجالي المكان المغلق والمفتوح ، ويتعاقب على تشييد هذا البناء (الوصف والسرد) ، فهذان الصنفان من الخطاب يعبران عن موقفين متناقضين ، إذ نجد أحدهما أكثر حيوية (السرد) ، والآخر قائمًا على التأمل (الوصف)^(١) ، فالسكون والحركة هنا سمتان زمنيتان ، توقف الأولى زمن السرد ، أي الفعل وتدرّجه في النمو ، بينما تعتمد الثانية إلى الإبطاء في زمن السرد ؛ لأنّها تبني مشهدًا ، ففيها يعتمد الوصف إلى تجذير الحدث وربطه في سياق المكان ، وتحيز الحدث ليبدو شاخصًا أمام العين^(٢) ، وتلك هي وظيفة الوصف المتحرك (الديناميكي) التي أشار إليها (لوبوك) عندما وضع المشهد أمامنا بطريقة تجعله صورة تتكشف تدريجيًا ، أو مسرحية يجري تمثيلها^(٣) .

(١) ينظر : في بناء الرواية (أدوين موير) : ٢٥١ .

(٢) ينظر : التقنيات السردية (المحادين) : ٥٦ .

(٣) ينظر : صنعة الرواية : ٦٨ .

وهذا ما سنجده في قصة (امراة من أهل النار) ^{(*) (١)} ، فالعنوان معطى مكانىّ محدّد ومؤطرّ يخضع في تكوينه المكاني لفعل فني يؤلفه ويوجده (سينما ومسرحاً) بمعنى أنّه مكان خاص مزوّد بطاقة فنية مضافة على النحو الذي يسهم في معانيته معاينة تأخذ في الحُسبان صورته الأساس مضافاً إليها صورته الجديدة في الواقع النصّي، وتتمركز القصة بين مكانين أحدهما ثابت ، والآخر متحرك ، إذ يبيّث حدثها راوٍ عليم ، يظل مسيطراً على توجيه القصّ طوال خط القصة .

إذ يجري الحدث الأول في ظل بنية مكانية متحركة (المقبرة) ^(**) في حين يجري الآخر في ضوء بنية ثابتة (غرفة في الدار) والحدثان يمرّان عبر مشهد وصفي لتفصيل العلاقة بين المكانين ، فالراوي يباشر في حدثه الأول ببناء المكان عبر فعل وصفي يؤكد انفتاح المكان ، في الوقت نفسه يعطي علامة تؤشر انغلاقه على المكان الآخر ، إذ يقول : ((فاستدلّلتُ على الموضع الذي تخرج منه الجنازة فحضرتُ وشيّعتُ الجنازة وكان الجمع عظيماً وهائلاً ، والرجل جليلاً ، ورأيت خلف الجنازة فتى ملتحيّاً حسن الوجه ذكر أنّه ابن المرأة ، فلما دُفنت تقدمت إليهما فقلت : إنّي رأيت مناماً في أمر هذه المتوفّاة ، فقال الشيخ الذي هو زوج المتوفّاة : أمّا أنا فما أحبّ ذلك فأقبل الفتى ، فقال : قل ، فقصصت عليه الرؤيا ، فقال : والله يا أخي ما أعرف من حال أمّي أكثر من أنّ أمّي كانت تشرب النبيذ ، وتسمع الغناء ، وترمي بالنساء ، ولكن في دارنا عجوز ، فقصدنا الدار فأدخلني إلى غرفة فيها وإذا بعجوز فانية فخاطبها بما جرى ، وقصصت أنا عليها الرؤيا ، فقالت : أسأل الله أن يغفر لها فإنّ هذا الذي رآه الرجل قليل من كثير مما أخاف عليها من العذاب)) ^(٢) .

فالراوي يقدم وصفاً أولياً للمكان ، كاشفاً زوايا اتصاله بالمكان الآخر (غرفة في الدار) ، وبعد هذا الفعل الوصفي الأول نجد الراوي يتحرّك باتجاه بناء أكثر دقة للمكان

(*) والقصة من حيث المحتوى الدلالي تقترب منها الروايات العراقية الحديثة ، ويتجلى ذلك في رواية الرجوع البعيد لفؤاد التكرلي .

(١) ينظر : نشوار المحاضرة : ١٢٢/٥ .

(**) حركة آنية طارئة مرتبطة بطبيعة السرد ومجرياتهِ ، إذ شهد حركة غير مألوفة تمثلت في فتح القبور ونشور الموتى .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٢٣/٥ - ١٢٤ .

ليشتغل فيما بعد على تحريك وحدات هذا البناء فيما بينها ، وذلك عبر مسار حكاوي ، إذ تقول العجوز : ((أما أنا فقد علم الله أنني تائبة منذ سنين ، وقد كنت أرجو لها التوبة ، فما فعلت كانت من أشد الناس زنى ، وما كان يمضي يوم ، إلا وتدخل إلى دار أبيك بغير علمه ، الرجل والرجلين ، فيطأونها ويخرجون ، ويكون دخولهم بألوان كثيرة من الحيل ، وأبوك في سوقه))^(١) ، وعبر هذا النص نلاحظ لعملية تحريك وحدات المكان إذ تركز على قضية مهمة ، وهي الرغبة الجنسية غير المسيطر عليها ، التي ستصبح موجهاً لحركة الشخصية في النص وأداة مهمة لتطوير الحدث ، إذ يرسم صورة بصريّة تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكناً ، كما أنّه كشف عن حرية المكان ، وهي حرية تتطوي على أهميته ؛ لأنّها تكشف عن حرية الشخصية في توظيف المكان (البيت) ومحاولتها أن تجعل المكان - على الرغم من محدوديته - حقلاً واسعاً تتحرك فيه كيفما تشاء^(٢) . وكذا نلاحظ وجود ترابط بين المكانين ليتعاقبا على بناء القصة عموماً ، وذلك عن طريق تبئيره للون الحيل التي كانوا يستعملونها ، ومن ثم يربط الراوي المكانين عبر إيقاع هذا اللون من الحيل ضمن السياق المحكي (فيطأونها ويخرجون ، ويكون دخولهم بألوان كثيرة من الحيل) بعد ذلك يعمل المؤلف على تحريك وحدات المكان بقول الراوي (العجوز) : ((فلما نشأت أنت ، وبلغت مبلغ الرجال ، فكنت أراها تنتظر إليك نظرة شهوة ، فأعجب من ذلك ، إلى أن قالت لي يوماً ، قد غلب على قلبي عشق ابني هذا ، ولا بدّ لي أن يطأني ، فقلت لها : اتق الله ، ولك في الرجال غير متّسع ؟ فقالت : لا بد أن تساعديني [...] تمضين إلى فلان المعلم ، وكان يكتب لها رقاعاً إلى عشاقها ، وأوصلي الرقعة كأنّها من فلانة ، وذكرت صبيّة من الجيران ، فلما سمعت ذكر الصبيّة ، التهب قلبك ناراً))^(٣) ، نلمح في هذا النص طابعاً إغريبياً ، فهو ضد قوانين الطبيعة وهذا نوع من العدول الفكري المؤثر ، إذ يثير النص دهشة المتلقي فتشده للتعرف على الشخصية بطريقة تأملية ، ويعطي الراوي تفسيراً أبعد ما يكون عن المنطق وهو يوضح تصرفات هذه الشخصية المركبة المعقدة التي تثير الغرابة ، عندما يعرض الاستنكار بعيد المدى عن علاقتها بالسحر وان السر في تصرفاتها اللامنطقية يعود إلى عوامل غيبية تتعلق بالسحر وعصاب خاص

(١) نفسه : ١٢٤/٥ .

(٢) ينظر : إستراتيجية المكان : ٦٠ .

(٣) نشوار المحاضرة : ١٢٤/٥ - ١٢٥ .

يتعلق بالشخصية وكراهيتها اللامحدودة للخير والناس ، فالراوي أراد أن يظهر القيم المتدنية التي يعززها عدم الالتزام الديني ((فأعدي له الغرفة الفلانية ، وافرشيها ، وقولي له: إنها صبيّة، وهو ذا تستحي ، وهي تجيئك ليلاً ، ولا يكون بين أيديكما ضوء ، ولا تقطن والدتك بالحديث ولا أبوك ، إذا رأوا في الغرفة ضوء سراج ، فلبست ثيابها ، وتبخرت ، وتطيبت ، وتعطّرت ، وصعدت إلى الغرفة ، وجئت أنت ، فوَقعت عليها وجامعتها [...]))^(١).

فهي حركة تنطوي على الممارسة الجنسية ، لكن بطريقة نفسية خاصة ، إذ تحركت في الوقت ذاته على مستوى الداخل ليقدم لنا أبعاداً حسية مكبوتة في شخصية المرأة (الأم) أخذت تتفجر هنا للتعبير عن الكبت بوصفه ردّ فعلٍ طبيعي ، وقد وظّف الراوي اللون في النص فجعله يمدنا بصورة مرئية ذات طابع كنائي لوصف المكان بتوظيف الألوان ، إذ ترتبط هذه الألوان بعمليات التفكير والانفعالات^(٢) ، وقد وصف الراوي المكان في أثناء الليل حيث لا يكون في الغرفة ضوء سراج ، وهنا نستطيع أن نقول إنّ الليل والعنمة مستوحيان من الظلمة ويحيلان على السواد الذي يستدعي معنى الغموض والبحث عن المجهول والقلق وتداعيات آخر ، وهي دلالات نستوحياها من ارتباط اللون بكلمة الغرفة ، فهي تحركت على المستوى النفسي للشخصية وامتزجت بالضوء فهو (علامة) ليس على البعد الغريزي وحسب ، بل على الإحساس بالحياة ضمن هذا المكان ، وهذا التحول في حركة الشخصية كرس الفعل الغرائبي داخل القصة فجعل الانزياح عن الواقع ضمن شبكة من القصديات التي ذهب إليها المؤلف في مرويّاته ، يمثّل تحولاً أكبر على مستوى النص كله .

فالمؤلف حاول إيهام القارئ بأنّ الذي يتلقاه أمر واقعي، والقارئ يشعر بأنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال^(٣) ((حبلت من ابني ، وأنا معها ، فلما ولدت قتلت ولدها ، فدفتنه على حيلة وستر ، وبعد أيام قالت : أريد ابني ، فجئتك على تلك الحيلة بعينها ،

(١) نفسه : ١٢٥/٥ - ١٢٦ .

(٢) ينظر : العملية الإبداعية في فن التصوير : ١٩ .

(٣) ينظر : بناء الرواية : (سيزا) : ٨٣ ، وينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق :

وقالت : قد حبلت ، فولدت بنتاً مليحة ، فلم تطب نفسي بقتلها ^(١) ، نلاحظ أنّ شخصية المرأة المغوية هي تحقيق الرغبة الشخصية وهي رغبات غير متحققة في اللاوعي وهذه الرغبات اللاشعورية تبقى مكبوتة لا تتمحي ^(٢) . وقد تكون هذه الرغبة هي الحب أو المتعة الجسدية : (قد غلب على قلبي عشق ابني ...) فأغواء المرأة غالباً ما يكون محكوماً بظروفها ، فقد يكون إغواؤها انتقاماً نتيجة ظلم تعرضت له ، أو إنّها مريضة تعاني من حالة هستيرية فيكون إغواؤها أحد عوارض مرضها ^(٣) .

وعبر هذا الشريط الوصفي نلمح أنّ شخصية الحدث الثاني تعاني من أزمة نفسية ، وتؤكد هذه الإلماحة نوعية الممارسة التي قامت بها هذه الشخصية تتضح بنية الحدث الأول ، فهو مكان مفتوح : ((فإذا أنا بالقبور منفتحة ، وأهلها يخرجون منها ، حفاة عراة ، ثم ضجّوا بالبكاء والدعاء ، والابتهاال إلى الله في أن يصرف عنهم دفن المرأة التي تدفن عندهم في غدٍ)) ^(٤) ، انماز هذا المكان بفضائه العجائبي الخاص . فكل ما حدث فيه لا يمكن أن يحدث في مكان واقعي له صلة وثيقة بالأماكن المرتبطة بمرجعية واقعية . إذن عجائبية هذه القبور وغرابة ما حدث فيها لا يمكن أن يتوافق مع أي مكان سوى هذا المكان المخالف لكل ما هو مألوف في الأماكن الأخرى . إذ يضعنا المؤلف أمام دهشة وغرابة وفعل عجائبي يتمكن عبره من لفت انتباه القارئ وجعله واعياً ومتأملاً بشكل جيد للأحداث التي ستنتج عن طريق العجائبية ، فهو مشهد جمع بين الحركة والدعاء في مستوييه : (المناجاة الفردية ، والابتهاال) ؛ ليؤدي الدعاء وظيفة درامية تعمل على إحالة المشهد إلى صورة مرئية مسموعة ، تحمل في نسيجها الفعل مقروناً بطواعية الإنسان في رجوعه إلى السماء وهو يؤدي أعماله في الأرض ، لكنه مكان قد تفاعل مع مكان الحدث الأول بقصد تحريكه وإعطائه مشاركة فاعلية في بناء هيكل القصة العام .

ومما يمكن ملاحظته أن نص القصة تحرّك عبر مجريات الحدث الثاني (غرفة في الدار) ، فهو حدث يجري في مكان مسرحي ثابت ، والأول (المقبرة) وهو ميدان ملائم

(١) نشوار المحاضرة : ١٢٦/٥ .

(٢) ينظر : الرواية العربية البنية وتحولات السرد : ٩٨ - ٩٩ .

(٣) ينظر : نفسه .

(٤) نشوار المحاضرة : ١٢٢/٥ .

ومفتوح لتحقيق الحركة ، لذا بدا فعل القص يمثل عملية حوار تجري - بأدوات مكانية - بين مكانين عبر شخصيتين .

مشهد الرؤيا :

هو مشهد يشكله حكي الحدث الذي وقع في الرؤيا ، وهو ما يراه النائم في نومه من أحلام وأفكار^(١) ، إذ ينمو الفعل القصصي في صورة مشهد بعد الأفعال رأيت ، أرى ، وما إلى ذلك ، للدلالة على الرؤيا الحلمية . وهنا تزودج الرؤية بين الراوي الأول للحدث والراوي الثاني لمشهد الرؤيا (الشخصية نفسها) ، وقد يتكفل الراوي الأول بنقل الحدث والرؤيا معاً في مستوى سردي .

من ذلك حلم عباد بن الحريش يقول : ((رأيتك كأنك تجيء إلى شيراز ، من حضرة الأمير وتحتك فرس أشهب عظيم ، لم ير قط أحسن منه ، وعليك السواد ، وقلنسوة الأمير على رأسك ، وفي يدك خاتمه ، وحواليك مائة ألف إنسان من فارسٍ وراجلٍ ثم تلقاك أمير البلد ، فترجل لك ، وأنت تجتاز وطريقك كله أخضر منور مزهر ، والناس يقولون إنَّ الأمير قد استخلفه على جميع أمره))^(٢) فالرؤيا هي فعل داخلي والحدث منفصل عن الوقائع الخارجية التي يستعرضها القص ، فهي بنية مستقلة في ذاتها من جهة ، ومشاركة لما يقع خارجها من جهة ثانية ؛ لذلك كان المشهد العام الذي يوطرها مركباً ، وكذلك مشهد رؤيا عبد الملك بن مروان ، إذ يقول : ((رأيت ثعباناً عظيماً قد خرج عليّ من هذا الحائط - وأوماً بيده إلى حائط في مجلسه - وهو يريدني ، فطلبتَه وضربتَه فأثبتته في الحائط))^(٣) ، فهذا المشهد الذي رآه عبد الملك في منامه ، رآه كما هو ، ومشهد الرؤيا يتشكل فيه الحدث كما يحدده الخطاب اللغوي لا كما يقع في فعل التأويل أو تحقق الرؤيا بعد ذلك . فكلُّ منها مشاهد مستقلة ، فعبد الملك رأى ثعباناً خرج عليه من الحائط ، أمّا التأويل أو التحقق فهو خارج بنية الحدث ، وهو صورة في مشهد آخر ، إذ يقول : ((فتأولت أن ذلك الثعبان البريدي وأناي أغلبه [...] فما مضت الأيام ، حتى قبض البريدي

(١) ينظر : لسان العرب (رأى) .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٤١/٨ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٢٣/٣ - ٢٢٤ .

عليه ، وكان من أمره ما كان))^(١) ، إذ أكد عبد الملك إنّ ما رآه في المنام كان مقارِباً لما رآه في الواقع ؛ لذلك قال : ((قل له إن صحت رؤياك فستغلب ابن الزبير على الأرض ويملك الأرض من صلبك ، أربعة ملوك))^(٢) .

فالرؤيا الحلمية مشهد ، وروايتها مشهد آخر ، وتحققها في صورتها أو مؤولة مشهد ثالث ، وبذلك نكون إزاء ثلاثة مشاهد ، الأول : مشهد الرؤيا ، والثاني : مشهد حوار خارجي يروي لنا مشهد الرؤيا ، والثالث : مشهد وصفي حركي .

وكذلك مشهد رؤيا أبي أحمد بن المثنى إذ يقول : ((إني رأيت البارحة مناماً ، فقد أبصرت ثلاثة قبور قد احتفرت : أولها لحسان ، والثاني : لأبي الحسين أخي ، والثالث : لي من بعده ، وقد أبصرت حسائناً نائماً في قبره ، وأبصرت أبا الحسين قاعداً في القبر ، أما أنا فقد كنت أقعد في القبر وأقوم في حركة دائبة ، وكأنّ هاتفاً يهتف بي : إنّ عمرك وعمر أخيك واحد))^(٣) ، فالرؤيا تكشف لصاحبها المستقبل الغامض ، وفي هذا المشهد الوصفي الحركي نوعان مختلفان من المشاهدة وهي صورة فوقية ترصد حركة الجسد فترسم لنا سلوكاً مرئياً لإثارة الانتباه والوعي .

إنّ مشاهدة القبور الثلاثة أمر صوري ، ومشاهدة حركة الأشخاص في قبورهم أمر معنوي مما جعلها حاضرة عند المتلقي .

ثانياً : حركة الكاميرا وزوايا التصوير :

تقنية سينمائية يعمد الراوي من خلالها إلى تصوير مشهد معين متابعاً تفاصيله بعين باصرة كعمل الكاميرا التي تعمل على تصوير مشهد ما من زاوية معينة . فالكاميرا بحركتها تعطي المكان دلالاته الخاصة ، إذ تستطيع أن تولّد من مكانين غير متواصلين مكاناً لحدثٍ ما^(٤) ، فالحركة وسيلة تعبير إذ تضيف قيمة

(١) نفسه : ٢٢٣/٣ - ٢٢٤ .

(٢) نفسه : ٢٢٤/٣ .

(٣) نفسه : ٢٢٥/٣ - ٢٢٦ .

(٤) ينظر : جماليات الشعر - المسرح - السينما : ٣٤ .

تعبيرية جمالية عالية على الصورة السينمائية وهي تنقل المعاني والدلالات التي يريد الراوي إيصالها للمتلقي^(١) .

الكاميرا في المتن السردى تقوم بتصوير القصة بتجزئتها إلى لقطات ، فاللقطة تأخذ معنى مزدوجاً ، إذ إنها تدخل للاستمرارية والتقطيع والوزن إلى الزمان والمكان ونستطيع انطلاقاً من أي شيء مرئي يمتلك في الواقع امتداداً مكانياً أن نصوغه في السينما كسلسلة وذلك عن طريق تجزئته إلى لقطات ومن ثم ترتيب تتابع هذه اللقطات^(٢) . لقد عمد الراوي إلى توظيف عينه لتعمل عمل الكاميرا إذ يتم الاستدلال على قصد المروي عن طريق تتبع سلوك التصوير بغية رفع إحساس المروي له بالقصة المروية على نحو أكثر جمالية وفنية .

وفي قصة (عاقبة البغي)^(٣) نجد توظيفاً واعياً لحركة الكاميرا وزوايا التصوير ، حيث تنقسم - بحسب طبيعة الأداء السردى الملحوظة على هذه القصة - على مشهدين : (خارجي/داخلي) ، إذ يحمل هذا المشهد صفة التحول السردى من صيغة سردية إلى أخرى ، وتكون الكيفية التي يتم عبرها الحكى أو الإخبار للمشاهد بما يدور أو يحدث على وفق منظور رؤية^(٤) ، وهي تحمل للمشاهد وصفاً للوقائع وسرداً للأحداث كما هي من دون تدخل أو تعليق ، كما أنها لا تحمل قدرًا من التفسير أو التأويل ، ولا تحاول إخراج مكبوت الشعور أو اللاوعى لدى الشخصيات ، وإنما تكتفي بعرض الأحداث والشخصيات من الخارج فقط ، وعلى هذا فالمشهد الخارجى يكون فيه المؤلف مراقباً خارجياً ، وفي المشهد الداخلى يضع المؤلف نفسه في موضع داخلى في السرد^(٥) ، وهذا ما سنلاحظه من خلال دراستنا لهذه القصة .

(١) ينظر : فهم السينما : ١٣١ .

(٢) ينظر : مدخل إلى سيميائية الفلم : ٣٨ .

(٣) ينظر : نشوار المحاضرة : ٢٥٩/٥ .

(٤) ينظر : السرد السينمائى : ١٩٦ .

(٥) ينظر : السرد السينمائى : ١٩٦ ، وشعرية التأليف : ١٤٣ .

إذ يضعنا الراوي في المشهد الخارجي للقصة ضمن مسار صوري يتطلب متابعة الكاميرا السردية حيث يقدم المشهد الخارجي بزاوية (نظرة عين الطائر)* وذلك بقوله : ((كنتُ مجتازاً يوماً في الكرخ ببغداد فرأيت امرأة لم أرَ أحسن منها قط فوقفت أنظر إليها وإذا بعجوز معها قد جاءتني فمازحتني عنها ، وقالت : تقول لك : هل تجيء في دعوتي ؟ فحملني فرط شهوتي لها إلى أن حصلنا في طرف من أطراف بغداد ووافت إلى باب فدقته ، فقالوا : من هذه ؟ فقالت : أنا صيد ، فحين قالت ذلك وجب قلبي فوليت ، فقالت : إلى أين يا فتى ؟ ما بدا لك منّا ؟ فقلت : خير ، ودخلت البيت فإذا بدار فارغة قليلة الآلات جداً فأهويتُ إليها فمكنتني من عناقها ، وإذا بالباب يدقّ ، فقالت : قد جاء أخي وغلّامه قم إلى ذلك البيت فاخترني فيه [...]))^(١) .

إذ يبدأ المشهد الخارجي (pan)** مفتوحاً على فضاء بغداد ، وهو مقطع تمهيدي للمشاهد عادةً لحظة التتوير التي قد تبدو أقل درامية في حدّ ذاتها إلا أنّها تجعل لحظات الدراما أكثر تأثيراً وأهمية^(٢) مقسماً المشهد الخارجي على لقطات ، فكما أنّ ((الأرقام الموجودة في أي (سيناريو) تدلّ على عدد اللقطات))^(٣) ، فقد

* نظرة عين الطائر : تعد من أكثر الزوايا إرباكاً وتوترًا وهي من اللقطات العمودية النادرة إذ تسلط عدسة الكاميرا مباشرة من الأعلى على الموضوع المراد تصويره ، ينظر : فهم السينما : ٣١ ، وشعرية التأليف : ٧٥ .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٢٩/٥ - ٢٣٠ .

** Pan : حركة أفقية تكون فيها الكاميرا أفقيًا على محورها يمينًا أو شمالاً الغاية منها الكشف عن العلاقات التي تربط الشخصية بالمكان ، ينظر : فهم السينما : ٣٦ ، والسيناريو والنصّ : ١٣٦ ، والإخراج والسيناريو : ٦٨ .

(٢) ينظر : فن كتابة الرواية : ٨٣ .

(٣) فن كتابة السيناريو : ١١٢ .

* لقطة عامة : هي لقطة تؤخذ من مسافة بعيدة جدًا عن الموضوع المراد تصويره وتحتوي على الكثير من التفاصيل وتسمى باللقطة الوصفية كونها تأخذ الشيء المراد تصويره من بُعد متوسط وتعرضه كاملاً وسط الجو المحيط ، ينظر : معجم الفن السينمائي : ٢٠٣ ، والمدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما : ١٣٩ .

قامت علامة الترقيم الهمزة (،) بتقطيع لقطات المشهد التي كان فيها المؤلف راوياً يرصد المشهد من الخلف ويسرده .

فالمشهد بدأ بلقطة عامة* بعيدة تحتوي زاوية الكاميرا ، فطبيعة الموقع التصويري الخارجي المكتظ بالناس يستدعي وصفاً خاصاً تقف فيه الكاميرا لمراقبة الحدث ورصد حركة الشخصيات الثلاث وسلوكها الذي يجب أن يكون رصداً فوقياً من أعلى** كي يستطيع تغطيته جيداً ؛ لذا فإنّ هذه الحالة بحاجة إلى وصف يحيط بكلّ تفاصيل المشهد الذي لا يمكن أن نجد فيه مسحاً تتابعياً*** ولا راوياً متحرّكاً بل نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً تفترض أفقاً واسعاً فوقياً^(١) ، وفي هذا النوع من اللقطات تضيع حدود الصورة بعدّها – أي هذه الحدود – (عبارة عن مساحة المنظر)^(٢) ، فالمساحة المصورة هنا واسعة تشتمل صباح مدينة الكرخ ، إذ تبدأ عين الكاميرا برصد حركة الرجل من فوق ثمّ تبدأ عن طريق تقريب الصورة تأشير ملامحها الخارجية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحدث فنرصد سبب سيره وما يحمله من إعجاب (فحملني فرط شهوتي لها أن أمضي معها ...) ثمّ تنتقل اللقطة مباشرة نحو الشخصيتين (المرأة والعجوز) لترصد لنا من فوق أيضاً وعن طريق التقريب أيضاً ملامحها الخارجية الخاصة بالحدث التي تكشف عن مستوى من البناء الخاص بالداخل : (وإذا بعجوز معها قد جاءتني فمازحتني عنها وقالت : تقول لك : هل تجيء في دعوتي ؟) ، وهذا الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع

** فوقياً من أعلى : وتسمى الزاوية المرتفعة وتكون فيها الكاميرا فوق مستوى النظر ومتجهة إلى الأسفل وهي تصور المنظر وكأننا ننظر إلى الأشياء والموجودات من فوق ، ينظر : دراما الشاشة : ١٢٠/٢ – ١٢٣ .

*** مسحاً تتابعياً : إذ تحتوي وجهة نظر الراوي على نحو تتابعي من شخصية إلى أخرى ومن تفصيل إلى آخر ، وتُسند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة في صور متماسكة ، ينظر : شعرية التأليف : ٧١ .

(١) ينظر : فهم السينما : ٣١ .

(٢) معجم الفن السينمائي : ٤٩ .

للعيان فهو لا يصور العالم المرئي بقدر ما يؤشر أبعاد الفضاء الداخلي^(١) ، إنَّ التصوير الفوقي مَكَّن من رصد صورة التوصل في ظل الطبيعة المكانية المزدحمة بالمارة .

ويمرّ المشهد بلقطات عدّة والشخوص الذين يتحركون في هذا المشهد هم مجهولون (المرأة ، العجوز ، الأشخاص داخل البيت) مما يعطي دلالة رمزية لهذا المشهد مثل : القلق العام المتأّتي من المجهول الذي يسيطر على المشهد فهو - أي المشهد - يتحرك بحركتهم ومن خلال معاينة لقطات المشهد نلاحظ تصاعد أنفاس الراوي الذي ظلّ الباث الوحيد لمسار الحركة في المشهد حين بدأ يلخص اللقطة بجملة واحدة توجز حدث اللقطة (وجب قلبي فوليت) ، بعد هذه اللقطة يثبت الراوي كاميرته ليبدأ تعليقه على هذه اللقطة ((إنَّ ذلك لغرض كان في ثيابي ومالي ، فثبتُ إلى الله من الحرام وعاهدته إن خلّصني أن لا أدخل في شيء من ذلك))^(٢) ، من هذا التعليق نلاحظ أنّ الراوي يستمدّ جوّه النفسي من جوّ اللقطة نفسها ، فالبيت بكلّ ما يحمله من دلالة للمجهول أو قلق أو خوف يدعم المشهد بإحساس يتوزّع على (فثبتُ إلى الله وعاهدته أن لا أدخل في شيء من ذلك) .

بعد ذلك ينتقل الراوي بعينه الباصرة ليبدأ تصوير المشهد الداخلي وذلك بإحداث مفاجأة في انتقال الكاميرا على طريقة تشابه طرائق استعمال العدسة المتغيرة (zoom) في السينما وهي ((عبارة عن عدسة ذات بُعد بؤري متغيرة ، وكأنا في آن واحد أمام مجموعة عدسات تتراوح من القصيرة إلى المتوسطة فالطويلة وتجمع عدسة التقريب كلّ هذه العدسات مرة واحدة في داخلها . وهذا الجمع ليس مجرد تجميع كمّي لعدد من الأبعاد البؤرية لكنّه نوعية جديدة لعدسة تفتح أمامنا سبلاً جديدة لإمكانيات تعبيرية لم يكن تحققها ممكناً في العدسات المألوفة))^(٣) ، التي يوفرها مثل هذا النوع نلاحظ انتقال عدسة الكاميرا من تصوير مشهد خارجي صباح مدينة إلى تصوير مشهد داخلي بيت داخل الدار : (قم إلى ذلك البيت فاخبتني فيه ،

(١) ينظر : النص الروائي : ٤٢ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٦٠/٥ .

(٣) جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون : ٧٢ .

فأدخلتني بيتًا فلما حصلت فيه فأيقنت أنني مقتول). إنَّ عملية انتقال زاوية نظر الراوي من مكان لآخر ومن صورة شخصية المرأة إلى البيت منح النصَّ بعدًا حركيًا متوترًا حاول رسم الأجواء النفسية للراوي جراء دخوله للبيت (فأدخلتني بيتًا فلما حصلت فيه فأيقنت أنني مقتول) وهنا يقترب الراوي أكثر من البطل : ((وأقبلت أسمع ما يجري من خلف الباب ، فإذا بالداخل غلام أسود لم أر قطَّ أهول منه خلقه ولا أعظم ، وهو يقبل المرأة وهي تترشّفه ترشّفه عاشقة له ، وجلسا يتحدثان وجاءوه بما أكله وشربه ثمّ جامعها دفعات ، فأيقنت أنا بالهلاك وأقبلتُ على الدعاء ، وما زالا يشربان وهو يجامعها من خلال ذلك إلى أن عددت أنّه قد جامعها عشر دفعات))^(١). في هذا النصّ تقوم حاسة السمع بإدراك ما هو بصري (مرئي) وإرساله إلى حاسة البصر لتكوّن صورة شعرية متخيلة من تراسل الحواس ، إذ كوّن الذهن صورةً عبر إدراك المسموعات عن طريق السمع (الأذن) معتمدة على تصور الأصوات وفعلها في النفس^(٢) ، وترصد الكاميرا في هذا النصّ سلوك هذه الشخصيات كلّ في موقعه التصويري الخاصّ عبر الرؤية عن بُعد بما تسمح بها الرؤية عبر السماع ، ففي الموقع الأول نقف على مشهد عاطفي بين الأسود والمرأة ، وفي الموقع الآخر يقدم لنا صورة رجل يقف في وحدة قاتلة ، إذ يبدو الموقعان المكانيان متناقضين ، وبعد اكتمال هذا الرسم الخاصّ لأجواء الحدث يبرز الجانب العملي/ الواقعي من خلال عملية فتح الباب التي تؤشّر الدخول إلى عالم الجريمة وبؤرة الحدث القصصي : ((فقالت له : قد أخذ النبيذ منك يا سيدي قم فأفرغ من هذا الميشوم حتى نتخلّص منه فتشّهدتُ حينئذٍ ففتح الباب))^(٣). واقعيًا كان بإمكان الراوي أن

(١) نشوار المحاضرة : ٢٦٠/٥ .

(٢) ينظر : نظرية تراسل الحواس : ١١٥ - ١١٧ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٦١/٥ .

* اللقطة القريبة : وهي اللقطة التي تعرض جزءًا من الإنسان ومن الموجودات الأخرى وتقوم هذه اللقطة على المستوى الدلالي بالتركيز الشديد على العلامة ، ينظر : فن التصوير السينمائي : ٦٦ .

** أشلاء القوم : بقاياهم ، ينظر : تاج العروس (شلال) .

يخبرنا بما شاهدته لحظة فتح الباب إلاّ أنّه فنيّا حاول أن يخلق لنا فجوة : مسافة توتر بين لحظة فتح الباب ورؤية العبد الأسود وهذا جزء من لعبة الإخراج السيمي . ثمّ تذهب عدسة كاميرا الراوي إلى تحديد المكان أكثر بلقطة قريبة* إذ تقترب الكاميرا بالتصوير : ((ودخل الأسود إليّ بسيف مسلول فما زال يضربني وأنا أصيح وانقطع صياحي فطرحتني في البئر وإذا تحتي فيها أشلاء*** ثلاثة فصرت أنا قريباً من رأسها فوق القوم ، فخرج ولم يغلق الباب فلما كان بعد نصف الليل تسلفت وخرجت منها إلى البيت))^(١) ، إذ تبدأ الكاميرا بتصوير الموقع من أعلى/ الخارج ، إذ تؤكد صورة الهدوء وانتهاء الجريمة ، ثمّ دخول الكاميرا داخل الموضع لترصد الديكور المكاني المتمثل بـ (البئر) ثمّ قيامها بعد ذلك عن طريق تقريب الصورة برصد الشخصية البطلة في خضم هذا الشكل الخاص للمكان وما سيمنحه من مؤشرات نفسية ، ونجد آخر صورة للشخصية داخل الموضع ركزت على فعل الرؤية لديه (وإذا تحتي أشلاء ثلاثة) بعد ذلك يعتمد القاص إلى تفصيل حركة الكاميرا لكي يرفع من قيمتها عند المتلقي وذلك حين تعود الكاميرا على المعروض السردى نفسه مستعرضة إياه من أسفل إلى أعلى*** ومقدمة توصيفاً لزمان المعروض ومكانه وحركته ، وذلك بقوله : ((فصرتُ أنا قريباً من رأسها ، فوق القوم ، فخرج ولم يغلق الباب فلما كان بعد نصف الليل حملتني حلاوة الحياة على طلب الخلاص فقامت فإذا البئر إلى صدري فتسلفت وخرجت منها إلى البيت))^(٢) ، ثمّ تنتقل الكاميرا انتقالةً بسيطة لتقدم نوعاً من التحديد ضمن المنظر : ((ووقفتُ اتسمع فلم أسمع لهم حسّاً إلاّ غطيّاً يدلّ على نومهم فخرجت قليلاً قليلاً حتى فتحتُ الباب وخرجت من الدار))^(٣) .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٦١/٥ .

*** أسفل إلى أعلى : وتسمى زاوية تحت مستوى النظر (زاوية منخفضة) إذ يتم تصوير الأشياء والموجودات من الأسفل فتعطي إحساساً بالتفوق على الشخصيات والأشياء الأخرى الموجودة معها لتوحي بأهمية الأجواء السائدة ، ينظر : فهم السينما : ٣٦ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٦١/٥ .

(٣) نفسه .

وتدور الكاميرا محوريًا إلى الأعلى نحو السماء ثم تهبط ثانية إلى زمان ومكان آخرين وإلى المكان نفسه بعد انقطاع مدة من الوقت : ((فأقمت شهوًّا أعالج ، إلى أن عوفيت ، فلما خرجت لم يكن لي هم إلا طلب المرأة في الطريق والأسواق ...))^(١) ، تبدأ الكاميرا برسم دقيق للمسار التصويري عبر لقطة طويلة* مصاحبة يقدم لنا السرد وصفًا مفصلاً عن طريقها ونوعية حركتها المصاحبة ، ونجد براعة الراوي في ملاحقته الشخصية بشكل مباشر محاولاً رصد ردود أفعالها تجاه التغيرات أو التحولات التي تحدث داخل النص : ((فرأيتها ، فلم أكلّمها ، وعدت إلى منزلي ، وكنت قد غيّرت زيّي ، وطولت لحيتي ، حتى تغيرت هيأتي عليها))^(٢) ، فنجده راويًا يقف بمحاذاة الشخصية (راويًا مراقبًا) ** قادرًا على رصد كل حركة أو سلوك معين تجاه أي حدث ، ونجده هنا يحاول رصد فعل الشخصية ضمن هذا المكان : ((ومشيت ويدي مكتوفة إلى ظهري ، على مذهب الخرسانية ، فحين رأنتي العجوز ، أقبلت عليّ ، وجئت معها ، فحملتني إلى الدار بعينها ، وجرت القصة على الرسم الأول))^(٣) ، إذ تبدأ حركة الكاميرا برصد حركة الراوي من الأسفل ، ويكون موقعه تحت مستوى النظر وبهذا الشكل تعبر عن وجهة نظر الراوي وإعطائه سمة من الهيئة والوقار والإثارة . ثم تأخذ الكاميرا حركة التتابع للراوي التي تنطلق من مشهد عام وتتحرك بثبات مركزة على الموضوع المصور ((فأدخلتني البيت بعينه ،

(١) نفسه : ٢٦٢/٥ .

* اللقطة الطويلة : يطلق عليها بعضهم بأنها اللقطة التأسيسية أو البنائية بحيث تكون لقطة عامة شاملة للموقع المراد تصويره ، وتوظيفها يرتبط بمدى الحاجة إلى اطلاع المشاهد على المشهد بأكمله وبيان العلاقة بين هذا المكان وأجزائه المختلفة من شخصيات وأشياء وتعدّ هذه اللقطة بأنها لقطة موضوعية إلى حد كبير ، أي من خلال رؤية مشاهد محايد مهتم بالحدث يصنع نفسه في أنسب المواضع لمراقبة ما يجري أمامه ، ينظر : دراما الشاشة :

٤٩/٢ - ٥٠ ، والسيناريو والنص : ١٣١ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٦٢/٥ .

** ينظر : الفصل الأول ، المبحث الأول (الراوي) : ٣٠ - ٣٤ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٦٢/٥ .

ووقفت أسمع ، وكان تحت ثيابي سيف لطيف ، وجاء الأسود ووطئها خمس عشرة مرة ، ثم دخل إلي^(١) ، فحركة الكاميرا المتقدمة إلى الأمام تنتهي بلقطة كبيرة للشخصية وهي علاقة تفسيرية معروفة للانتقال إلى داخل النفس البشرية ، فتأخذ الكاميرا حركة في الانتقال ونقل التناظر الموجود لدى الراوي ، وهي تمتلك تعبيرية هائلة وذلك بإخفائها جزءًا من الحدث حتى يحين أوانه وتتحرك نحوه مما يزيد من شدة انتباه المشاهد والتربق السايكولوجي ، فعندما دخل الأسود نرى أن الكاميرا تبتعد في حركة (pan) ، عن المشهد حتى نهاية الغرفة فتكشف عن خروج سيف الراوي ومخالفة وقفته عند فتح الباب أي أنه عكس اتجاه الباب ووقف ينتظره ، وبعد لحظة يفتح الباب الأسود وصرث خلفه ، فضربته بساقه وقطعت رأسه والكاميرا تتبعه حتى انتهاء اللقطة باختفاء تدريجي ، وكانت هذه إشارة للانتقام .

أمّا بؤرة الحدث فقد تموضعت في نهاية المشهد الداخلي وهي اللقطة الساخرة : ((مرحبًا يا صيد ، إلى كم تصطادين ولا تصادين ؟))^(٢) ، بعلامة تعجبها التي جاءت في النهاية ، فقتلها وأيقنت الجارية بالهلاك وعبر شريط استرجاعي قائم على التداعي* الذي هيّأته الذاكرة ، استرجع الراوي ما حدث معه وقال لها : ((أنا الرجل الذي فعلت به كذا وكذا))^(٣) فقتلها وخرج من الدار .

فذاوية اللقطات نقلت المتلقي من مستوى السرد الموضوعي لمجمل الأحداث إلى سرد ذاتي ، وإقصاء الراوي أو المؤلف ومنح الشخصية البطلة حرية كاملة في الحديث عن تجربتها .

فعملية التشكيل في بناء المشهد سواء في الانتقال في الخارج إلى الداخل ، أو من لقطة بعيدة جدًا** إلى لقطة قريبة جدًا*** ، وكذلك الحركة داخل الصورة كل

(١) نفسه .

(٢) نفسه : ٢٦٣/٥ .

* التداعي : توارد المعاني على الذهن واحدًا بعد الآخر لوجود علاقة بينهما ، فالحوادث مثلاً الذي تحدث للإنسان في زمان أو مكان واحد يستدعي بعضها بعضًا ، ينظر : في نظرية الأدب : ١٤١ - ١٤٢ ، وموسوعة الطب النفسي : ٥٧ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢٦٣/٥ .

ذلك يؤكد أن تجزئة المشهد إلى لقطات منفصلة ومن ثم ربطها خلال عملية المونتاج ، وهي عملية تركيبية توليفية ، مغايرة لما هو مألوف ، ألا وهو استمرار الحركة دون قطع^(١) .

ثالثاً : التوليف (Montage) :

فن تقطيع المشهد وتوليفه بالانتقال من محور إلى آخر بالتعاقب ، إذ تؤدي عملية القطع والانتقال من حالة إلى أخرى إلى رد فعل القارئ وشده إلى الأحداث^(٢) .

ويعدّ التوليف أسلوباً من أساليب العرض السينمائي ، وهو فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها لا على أساس الترتيب الذي التقطت به ، ولكن على أساس فني وفكري آخر ، خضوعاً لمضمون القصة السينمائية ، إذ يتم وصل اللقطات السينمائية فيما بينها بقطع اللقطات ولصقها ومن ثم ضبط هذه اللقطات من حيث طول كل منها ومكانها وتوقيتها^(٣) ، وهذا الأسلوب في بناء النصّ السينمائي من شأنه تقديم المعروض من أوجه مختلفة وبايقاعات متعددة ومتنوعة بسرعات شتى^(٤) ، وعلى هذا يمكن عدّ التوليف ((القوة الخارقة في الحقيقة السينمائية))^(٥) فهو الذي يعيد ترتيب مادة النصّ السينمائي بعد أخذها من الواقع وإدخالها في مختبر الفن السينمائي على نحوٍ تتحقق عنده دلالة خاصّة ، آخذين بنظر الاعتبار عدم التقييد بالتسلسل الطبيعي للحدث كما هو في الواقع وإيجاد تسلسل من نوع آخر يخضع لمبدأ الأثر الذي يريد المخرج حصوله في المتلقي .

** لقطة بعيدة جداً : لقطة عامة وقد تم الحديث عنها .

*** لقطة قريبة جداً : وهي لقطة الوجه وتظهر مساحة الوجه من منتصف الجبهة إلى ما فوق الذقن بقليل ، ينظر : دراما الشاشة : ٥١/٢ .

(١) ينظر : جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون : ٧٦ .

(٢) ينظر : الفنتازية والصولجان - دراسة في عجائب الرواية العربية : ٨٠ .

(٣) ينظر : فن المونتاج السينمائي : ٣ ، وعن بناء القصيدة العربية الحديثة : ٢٢٧ ، Glusary of literory Terms , p : 236 .

(٤) ينظر : الفن والمجتمع عبر التاريخ : ٥٥ - ٥٦ .

(٥) فن المونتاج السينمائي : ١٥ .

ويعمل التوليف في قصص التنوخي بصفة منظم سردي يتقصى حركة الكاميرا في النقاط الجزء ليعيد ترتيب هذه الحركة الجزئية في الكلّ على وفق منظور التوليف الترابطي وبأسلوبية إخراجية عالية تقلّص كلّ ما في القصة عبر راوٍ خارجي يتخذ منه المؤلف معادلاً موضوعياً للمصوّر التقني في السينما ، وعن طريقه يتمّ تقديم الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة مغلفة بالرؤى والأفكار .

تفاوت المشهديات التعبيرية في الطول لا يقود إلى اثبات التوليف بل تفاوتها في الزمان والمكان ، فالأسلوب السينمي يركز على النصّ المرئي للحدث فتكون القصة أكثر قصصية ومؤكدة للأحداث المروية .

والتوليف على أنواع متعددة يوظفه المخرج تبعاً للأثر الذي يريد إحداثه في المتلقي ، وهي :

التوليف الترابطي :

هو التوليف بين المشاهد المتسلسلة التي تقدّم على وفق ترتيب زمني في إطار تصور محدد ، وهذا التصور ينظم حركة المشاهد التي في تدفقها تشكل خط السرد الرئيس ، إذ يبدأ فيه القصّ من موضوع محدد وينتهي إلى خاتمة^(١) في نظام تطابقي بين زمن القصّ وزمن الحكاية .

وهو من أبسط أنواع التوليف وأكثرها شيوعاً وأقدمها ، إذ تعرض فيه مكونات المتن السردية من دون ارتداد أو استرجاع .

إذ نجده بناءً ملازمًا لفن القصّ يقدم - القصة - عبر راوٍ عليم وبانعدام هذا التوليف تتلاشى القصة وتتحول إلى لوحة وصفية لا يربط بينها سوى التجاور المكاني^(٢) ، أمّا في السينما فيقدّم هذا التوليف - القصة - عن طريق الكاميرا بدلاً من الراوي ، إذ تقوم - الكاميرا - بمهمة عرض الأشياء بشكل تتابعي لتزيد من واقعية المروي ، وهذا الأمر يتيح للتوليف عملية ترتيب اللقطات للحصول على

(١) ينظر : اللغة السينمائية : ١٦٠ ، وفن السينما : ٩٥ - ٩٦ ، والبلاغة الحديثة : ١٧٧ -

١٨٠ ، والإسلام والأدب : ٢١١ - ٢١٣ .

(٢) ينظر : النظرية البنائية في النقد الأدبي : ٣٢٢ .

التسلسل الأكثر إقناعاً^(١) ، والقصّ في مثل هذا التوليف يكون أكثر بلاغية ، والأحداث فيه تستعمل لغايات إقناعية^(٢) .

وفي قصص النشوار برز التوليف الترابطي بشكل واضح ، والاستقراء العام لها كشف عن أنّ ترابط الأحداث في أغلبها يعتمد التسلسل البداية والوسط والنهاية ، ومن القصص التي تمثل فيها هذا البناء قصة (آلى على نفسه أن لا يأكل لحم فيل أبداً) ، وهي قصة يرويها راوٍ عليم عبر مساق سردي خاضع لمنطق السببية* ، إذ يقدم الراوي بطل القصة عبر تطور سردي سريع ، يؤكد للمروي له أنّ هذا البطل سيمرّ بالقصة عبر الوضعية الآتية للمساق السردية وذلك بقوله : ((رَكِبْتُ فِي الْبَحْرِ مَعَ جَمَاعَةٍ مِنَ الصُّوفِيَّةِ فَلَمَّا أُوْغِلْنَا فِيهِ كَسَرَ بِنَا ، وَرَكِبْنَا خَشْبًا مِنْ خَشَبِ الْمَرْكَبِ وَنَجَا مِنَّا جَمَاعَةٌ فَوْقَنَا إِلَى سَاحِلٍ لَا نَدْرِي أَيْنَ هُوَ ، وَلَا مَا هُوَ فَأَقَمْنَا فِيهِ أَيَّامًا لَا نَجِدُ مَا نَقْتَاتُهُ وَأُحْسِنَا بِالْهَلَاكِ))^(٣) .

فالملاحظ على هذا المشهد الاستهلاكي أنّه يتمتع بتصوير غير محدد المواضيع ، تكون فيه الكاميرا في حركة تتابع ، إذ إنّها تتبع الشخص إلى أيّ مكان من دون أن تكشف عن حضورها ، فلقطة التتابع تنطلق من مشهد عام وتتحرك بثبات مركزة على الموضوع المصور ، فالسرد هنا لا يقدم لنا تحديداً واضحاً لزاوية الكاميرا إلاّ أنّه يشعّرها بوجودها عبر سلسلة من اللواحق الوصفية مثل (ركبنا في البحر ، ركبنا خشباً من خشب المركب ، فأقمنا فيه أياماً) نستشعرها بحركة مصاحبة ، كما أنّ الاستهلال عمِلَ على تأخير أحداث القصة بشكل تتابع يتصاعد فيه السرد ، كما أنّ - الاستهلال - ذكر أماكن واقعية لتزيد من واقعية المروي .

بعد ذلك يدخل السرد - ضمن مساقه - في مرحلة تحقق السببية وذلك عبر ثلاثة مشاهد ، تكشف عن ترابط الأفعال التي تتابع بانتظام على وفق منطق الحركة

(١) ينظر : فن المونتاج السينمائي : ٦٥ .

(٢) ينظر : السيمياء والتأويل : ١٠٤ .

* السببية : تفسر لنا سبب حدوث الأشياء على النحو الذي تصوره سردية ما ، ينظر :

السيمياء والتأويل : ١١١ .

(٣) نشوار المحاضرة : ١٩٥/٣ .

التي تكوّن الحدث ، إذ يباشر المشهد الأول بقوله : ((وتفرقنا بعد ساعة نطوف تلك الأرض نطلب شيئاً للأكل فوقعنا على فرخ فيل في نهاية السمن ، فأخذه أصحابنا واحتالوا فيه حتى ذبحوه وشووه ، وقالوا : تقدم فكل ، فقلت : منذ ساعة تركته لله ^(١))) ، فأكلوا وشبعوا ، وأقبل الليل فتفرقوا في مواضعهم التي كانوا يبيتون فيها وأويت إلى أصل شجرة كنت أبيت عندها ، ولم يكن إلاّ ساعة إذا بفيل أقبل من الموضع الذي استخرجنا منه الفرخ وهو ينعر ، والصحراء قد امتلأت بنعيه وهو يطلبنا))^(١) .

فالنص مهّد للدخول إلى الحدث عبر حركة الكاميرا ، إذ التزمت خط التتابع الذي رسمه مونتاج السرد ، إذ تمثلت حركة الكاميرا الأولى بحركة مصاحبة (وتفرقنا بعد ساعة نطوف تلك الأرض ...) ، بينما تمثلت الثانية بلاحة الوصف (أقبل من الموضع) التي توضح لنا أنّ الكاميرا كانت بحالة اقتراب ، وذلك بقوله : (أقبل) أي أنّها كانت تقترب ، ويظهر أثر هذا الاقتراب (وأقبل من الموضع الذي استخرجنا منه الفرخ ...) ، وإنّ اقتران الحدث بزمن معين يؤكد إدراك الراوي لقيمة الزمان بوصفه عنصراً فاعلاً في سير ذلك الحدث ، وإنّ تحديد زمن الحادثة (ليلاً) كان الأنسب ؛ لأنّه يوحي بالخوف والرعب ، ومن ثمّ يصور نعور الفيل الذي ملأ الصحراء .

ثم تنتقل عين الكاميرا لتحقيق عامل السببية في المشهد الثاني ، إذ يقول : ((فجاء الفيل وجعل يقصد واحداً واحداً فيشمه من أول جسده إلى آخره [...] شال إحدى قوائمه فوضعها على الرجل حتى يفسخه فحين قُربَ مني طرحت نفسي على ظهري فجاء حتى تشممني من سائر أعضائي أو أكثرها كما فعل بأصحابي ثم عاد تشممني مرتين أو ثلاثاً ، ولم يكن فعل ذلك بهم ثم لفّ خرطومه عليّ وشالني في الهواء فما نحى خرطومه عنّي حتى جعلني فوق ظهره فانتصبتُ جالساً والفيل يهرول ويسرع إلى أن أضاء الفجر فوقف وأصعد خرطومه إليّ فلفّه عليّ وأنزلني على رفق

(١) نفسه : ١٩٦/٣ .

إلى الأرض وجعل يسعى في الطريق التي جاء منها فلما بُعد عني حتى لم أره أقبلتُ أدعو وأصلي))^(١) .

إنَّ أول ما يلاحظ في هذا المشهد هو حضور (المشهد الاستهلاكي) ، إذ يضعنا تتابع السرد - بشكل مباشر - أمام محاولات الصوفيين بالدعاء لله تعالى ، والسبب هو الشدة التي وقعوا فيها ((إن خلّصنا من هذا المكان ندعُ له شيئاً ، فقلت : لا آكل لحم فيل أبداً [...] أدعه الله ﷻ))^(٢) ، وكان هذا سبباً في نجاته من الفيل من دون رفاقه .

وعلى أساس هذا المشهد الاستهلاكي الذي عرّف المروي له/ المشاهد بسلوك البطل وتفكيره ، وهذا ما يفعل حضور المستوى الإيديولوجي للتوليف ، إذ يدلّ على أهمية الجانب الروحي الوجداني الذي قد يحمي الإنسان من الوقوع بالخطر بقدر أهمية الجانب المادي ، وما يعزز هذا التفعيل هو الاشتغال التولييفي داخل هذه اللقطة العامة وذلك عبر حركة الكاميرا ، فحركات الكاميرا تركيزية تدقق في تفاصيل عضوية وتربطها جميعاً ضمن مسار صوري يجعلها أيقونة رمزية تشير إلى سبب النجاة من الفيل ، فهي تنطلق من الهيكل العضوي العام (فجاء الفيل وجعل يقصد واحداً واحداً فيشّمّه من أول جسده إلى آخره ...) لتركز عبر حركة الاقتراب مستمرة (فيشّمّه من أول جسده إلى آخره ، شال إحدى قوائمه فجاء حتى تشممي ، ثم لفّ خرطومه عليّ ...) ثم يعيد هذا التوليف آلية العمل هذه (ثم أعاد تشمّمني مرتين أو ثلاثاً) ثم (لفّ خرطومه عليّ) ثم (أصعد خرطومه إليّ) ثم (لفّه عليّ) إلى أن ينزله الفيل على رفق إلى الأرض (وجعل يسعى في الطريق التي جاء منها) ، والملاحظ على هذه التكرارات أنّها تتسم بالتصعيد السردى .

فالمؤلف اعتمد في بناء الأحداث على نظام اللقطة عن طريق الوصف المسرود الذي يتخلل القصة ؛ ليقسمه على أجزاء ، يؤدي فيه كلّ جزء دوراً من

(١) نشوار المحاضرة : ١٩٧/٣ .

(٢) نفسه : ١٩٥/٣ - ١٩٦ .

المشهد ، وفي النهاية تتضافر هذه الأجزاء لتعطينا شريطاً (سرد - سينمياً) تتعاقب فيها اللغة والكاميرا .

ويأتي المشهد الثالث والأخير تنويجاً ببناء المشهد الذي قامت عليه القصة وإذا كان المشهد الأول مشهداً استهلالياً فإنّ المشهد الأخير جاء بمنزلة الخاتمة التي تعدّ ذات خصوصية كبيرة في القصة ((وتأمّلت موضعي وإذا أنا على محبّة فمشيت عليها نحو فرسخين ، فإذا بلد عظيم قد لاح لي فقصدته ودخلته فإذا هو بلد من بلدان الهند العظيم ، فعجب أهله مني وسألوني عن قصتي فأخبرتهم فزعموا أنّ الفيل قد سار في هذه الليلة الواحدة مسيرة أيّام))^(١) .

يشتغل المشهد الختامي بطاقة تكثيفية على نحو يتحقق معها حالة من الإدهاش الناتج عن خاتمة قدمت تفسيرات موضوعية لكلّ الأحداث الماضية التي توالدت مع بعضها لتضفي كلّ جزئية حديثة قيمة درامية مقصودة على الجزئية التي تليها والوصول إلى نتيجة نهائية بشكل واضح على مساحة السرد .

التوليف المماثل :

وفيه يُقدّم حدثان متماثلان وإن لم تكن ثمة علاقة بينهما^(٢) ، وهو من أكثر التوليفات تعقيداً ، إذ تتداخل فيه الأحداث من دون الاهتمام بتسلسل الزمن ، فتتقاطع وتتداخل من دون ضوابط منطقية^(٣) .

وتعود مهمة ضبط المروي إلى المتلقي ، إذ يقوم بإعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها على وفق سياقات معينة تتصل بالاستباق والاسترجاع الذي يتحكم في الأحداث والوقائع^(٤) ، فهو سرد ضمني يعتمد تذكّر المتلقي لما مرّ وربطه بما يمرّ .

ولقد وظّف التتوخي التوليف المماثل في عدد قليل من قصص النشوار ونجد في قصة (المعتضد والملاح القاتل) أنموذجاً لهذا التوليف ، فالقصة عبارة عن مشهد

(١) نشوار المحاضرة : ١٩٧/٣ .

(٢) ينظر : فن السينما : ٩٥ - ٩٦ .

(٣) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٣٨ .

(٤) ينظر : مديات الصورة والاتصال : ٦١ .

تتداخل مفرداته بين شخصيات القصة ، إذ يصعب على الراوي أن يقوم بدور القارئ الذي يفكّ شفرة التداخل ، فالقصة تتركب على نوعين من الأماكن : المكان الحاضر (غرفة المعتضد) والمكان المنشود (السفينة) ، إذ إنها اتخذت من البنية المكانية أرضية للسرد تساعده على الارتكاز في اشتغاله المتمثل ، ويدور القصّ في المكان الحاضر (غرفة المعتضد) ، إذ يبدأ الراوي بتهيئة المكان الحاضر بوساطة عدسة سردية تباشر تصويرها منذ العنوان (المعتضد والملاح القاتل) ، إذ جعلته شاشة مظلمة تنتظر ما يُسلط عليها من ضوء سرديّ لتعرضه على هذه الشاشة^(١) ، وذلك بقوله : ((كنا حول سرير المعتضد ذات يوم نصف النهار ، وقد نام بعد أن أكل ، فانتبه منزعجاً ، قال يا خدم ، يا خدم ، ويلكم أعينوني والحقوا الشط فأول من ترونه منحدراً في سفينة فارغة فاقبضوا عليه وجيئوني به))^(٢) ، وعبر هذا المشهد الواضح الذي سيمهد للتداخل نلاحظ أنّ الراوي يسخر أسلوب السينما لخدمة السرد ، إذ ركّز على المرئي من الحدث فنجده يُوثق المكان عبر سلسلة من اللقطات التي تعيد ترتيب هذا المكان (كنا حول سرير المعتضد ذات يوم نصف نهار ، وقد نام بعد أن أكل فانتبه منزعجاً ...) ، فنجد هنا أنّ المكان كلّه حافل بالحضور .

لكن جواب الرجل : ((فحين رآه الملاح كاد يتلف ، فصاح عليه صيحةً واحدة عظيمة كادت روحه تخرج معها ، قال : أصدقني يا ملعون عن قصتك مع المرأة التي قتلتها وسلبتها اليوم ، فتعلثم وقال : نعم [...]))^(٣) ، وعبر هذا الحوار الذي يتولى قيادة دفة السرد ودفعه نحو ذروة الحدث وخلق توتر في القصّ من أجل بعث الحيوية في النص والإسهام في تنوع الدلالة وإخصابها ، نلاحظ أنّ الراوي يقدم لنا إلماحه إلى وجود سرد آخر يتخذ من المشهد السابق ومن جملة الحوار هذه مجالاً لحركته ، وهذه الإلماحة تتمركز في قول الراوي (أصدقني يا ملعون عن قصتك مع المرأة التي قتلتها وسلبتها اليوم) بعد ذلك يستمر الحوار ليبدأ المكان المنشود (السفينة) ، إذ يقطع سير الأحداث ليعود إلى ماضي الرجل فهذا القطع يدفعنا

(١) ينظر : جماليات الشعر - المسرح - السينما : ٢٦٨ .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٢٥/٤ .

(٣) نفسه .

للانتقال من مشهد إلى آخر بومضة خاطفة ، وذلك بقوله : ((كنت اليوم سحرًا في
المشرعة الفلانية فنزلت امرأة لم أرَ مثلها عليها ثياب فاخرة ، وحلي كثيرة فطمعت
فيها واحتلتُ عليها حتى سدّدت فاها وغرقتها وأخذت جميع ما كان عليها ، وأين
الحلي والسلب ؟ فقال : في صدر السفينة تحت البواري))^(١) .

نلاحظ أنّ هذا المكان المنشود تبدأ فاعليته بالحركة التي ستهيمن على انتباه
المروي له/المشاهد عبر طبيعة الرجل وإعجابه بالمرأة ، إذ جاء المكان - ضمن
السرد - وهو مكان مخزون في ذاكرة الملاح وهو من شخوص السرد ، ولكن قيمة
المكان تتصاعد عبر الأحداث التي تشارك في السرد عن طريقه ، إذ يمثل هذا
المكان نقطة التقاء بينهما (الملاح - المرأة) ، وعبر ذلك نلاحظ أنّ حركة الكاميرا
التي تدور بحثًا عن هذا المكان لتكشف عن وجوده (وأين الحلي والسلب ؟ فقال :
في صدر السفينة تحت البواري) بعد ذلك يبدأ الراوي بتبني دور القارئ في إعادة
ترتيب المشهد العام للقصّ ، وذلك عن طريق تقديم خاتمة تفكّ ملابسات القصّ
بقوله : ((فقلنا : يا مولاي أوحى إليك ؟ فقال : رأيت في منامي كأنّ شيخًا أبيض
الرأس واللحية والثياب وهو ينادي : يا أحمد خذ أول ملاح ينحدر الساعة فاقبض
عليه وقرّره خبر المرأة التي قتلها اليوم وسلبها وأقم عليه الحدّ))^(٢) .

ويظهر دور الراوي/القارئ هنا عبر هذه اللقطة التأملية التي يقدم عن طريقها
سلسلة من الأجوبة عن أسئلة كونها السرد في ذهن القارئ ، فقد كشف عن المعتضد
الذي تتبّأ عن قاتل المرأة ، وفي ذلك إجابة عن سؤال ضمنى يتكون عبر مراقبتنا
للسرد ، كما أنّ الراوي قدّم شرحًا عبر السؤال والإجابة عليه (يا مولاي أوحى إليك ؟
فقال : رأيت في منامي كأنّ شيخًا أبيض الرأس ...) ، وما يؤكد أنّ الراوي قد قام
بدور القارئ هو أنّ مجمل هذه الخاتمة جاء تعليلًا لتبيان الحالات التي يسميها
(أوسبنسكي) بـ (التلوّيات)^(٣) ، ومنها ما تلوّث بمخيلة المتلقي في البداية^(٤) ، وذلك

(١) نفسه : ١٢٥/٤ - ١٢٦ .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٢٦/٤ .

(٣) ينظر : شعرية التأليف : ٤٣ - ٤٤ .

(٤) ينظر : جماليات الشعر - المسرح - السينما : ٢٧٢ .

حين يعرف المروي له : إنّ المعتضد الذي كشف عن قاتل المرأة وذلك عبر قوله : (أصدقني يا ملعون عن قصتك مع المرأة التي قتلتها ...) بعد ذلك يبدأ بالحديث عن المرأة التي قتلها (فطمعت فيها وغرقتها وأخذت جميع ما عليها ...) ، ومن ثمّ يستدل على مكان الحلي والمال (في صدر السفينة تحت البواري) إلى أن توضحه الخاتمة بشكل جليّ حين يعرف المتلقي أنّ المعتضد تتبّأ بالملاح قاتل المرأة ، فالخاتمة تشتغل على نحو تتحقق معه حالة من الاستغراب الناتج عن خاتمة مفتاحية تختتم أحداث القصة ظاهرياً لتفتح باب التعليل لتبيان ما تكون بمخيلة المروي له في البداية .

وفي ضوء هذه الخاتمة التعليلية رُبطت الوقائع فيما بينها التي قدّمها الراوي عبر القارئ ، ففي قصة (المعتضد والملاح القاتل) تبدأ حركة الأحداث من الحاضر (كنّا حول سرير المعتضد ...) ، ثمّ تتحول إلى الماضي (كنت) لتسرد عبر الاسترجاعات ثمّ تعود إلى الحاضر ، وعن طريق التضاد بين الحاضر والماضي تنمو الأحداث وتتداخل ، فهذه التفصيلات تتكون على شكل صورة سينمائية تقدم معلومات كثيرة في وقت واحد وتمكن من استيعاب أفعالها وردود أفعالها في الوقت نفسه .

التوليف المتوازي :

وهو أحد أنظمة السرد في القصة ، تتزامن فيه المشاهد والعناصر الحكائية ، فهو يتمكن من سرد قصتين تدور أحداثهما في حقتين متوازيتين^(١) ، وبعد هذا التوليف الأكثر رقيّاً ، والأشدّ جمالاً ، ومن أكثر الأنظمة إثارة للمتلقي فهو يفعل إحساسه عبر الانتقال بين الأحداث المعروضة ، إذ تتحقق في ذلك آلية التوليف بين اللقطات ويتم التحكم في تغيير التوتر الدرامي^(٢) .

(١) ينظر : الفنتازية والصولجان : ٨١ .

(٢) ينظر : فن المونتاج السينمائي : ٦٧ .

* أشار داتشير إلى طريقتين في تقديم هذا التوليف : ١- أن يكون الشخص ثابتاً في المكان على حين يتغير وعيه في الزمان ويسمى بالتوليف الزماني ، ٢- أن يبقى فيها الزمن ثابتاً

ويتم توليف التوازي* باستخدام مشهدين يرويان معاً^(١) ، يجمعهما التكوين اللغوي تناوبياً وبشير إلى تزامنها ، ساعياً إلى معرفة ما بينهما من تباين أو تقارب ، أو تقديم حدث يجري في الوقت نفسه هنا وهناك لتحقيق التوتر^(٢) .

والتوليف المتوازي ينمي فاعلية الصورة (الكل) المتكونة من الصورتين الجزئيتين المعروضتين في هذا المجال ، ففي قصة (امرأة من أهل النار) استعمل المؤلف المونتاج المتوازي إذ تنص : ((رأيت ليلة في منامي ، كأني قد طلعت من داري إلى المقبرة ، على رسمي في ذلك من اليقظة ، فإذا أنا بالقبور مفتحة وأهلها يخرجون منها شعناً غبراً حفاةً عراةً فيجتمعون في موضع منها حتى لم يبقَ قبر إلاّ خرج من كان فيه ثمّ ضجّوا بالبكاء ، والدعاء ، والابتهال إلى الله تعالى في أن يصرف عنهم دفن المرأة التي تدفن عندهم في غد ، فكأنّي قد سألت بعضهم ، فقال : هذه امرأة من أهل النار ، وإن دفنت عندنا تأذينا بسماع عذابها وما يجري عليها فنحن نسأل الله صرف دفنها عنا))^(٣) .

تبدأ القصة بتداخل حدثين متوازيين ، إذ تروى الأحداث من وجهة نظر الراوي حين أخذ يبحث عن هذه المرأة باتجاهه صوب الحفارين الذين أخبروا عنها ورفضوا دفنها ، وبقيّ الراوي ينتبّعها إلى أن عرف مكان جنازتها ، وتقدّم للزوج والابن طالباً أن يقصّ عليهما الحلم فرفض الزوج الاستماع في حين أنصت الابن وكان ذلك دافعاً لهم للبحث عمّن يكشف السرّ ، ففكر الابن بماشطتها ودايتها فاتّجهوا إليها وطلبوا منها أخبارهم بسرّ هذه الأم عبر هذا الوصف السينمي يُقدّم الحدث القائم بين شخصيتين تتمثل في قصة تعتمد الاستباق - لعلاقتها المباشرة مع قصة المرأة - التي تتناوب ضمناً معها في الوقت نفسه قصة أخرى قائمة على الاسترجاع التي يحصل عندها استبدال الشخصية الراوية بشخصية أخرى فتنقل الصورة مباشرة من

ويتغير العنصر المكاني ويسمى التوليف المكاني ، ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة

: ٧٢ - ٧٣ .

(١) ينظر : اللغة السنمائية : ١٦١ ، وعالم الرواية : ٦٦ .

(٢) ينظر : الصورة - الحركة : ٧٦ .

(٣) نشوار المحاضرة : ١٢٢/٥ .

مكان القبر إلى الموقع الآخر عند الداية بقولها : ((إن أخبرتكم بجميع ما أعرفه منها ومن نفسي معها ، طال ، وبكت ، وقالت : أمّا أنا فقد عَلِمَ اللهُ أنّي تائبة منذ سنين وقد كنت أرجو لها التوبة فما فعلت ، ولكن أخبركم بثلاثة أحوال من أفعالها ، وهي عندي أعظم ذنوبها))^(١) .

وفي هذه اللقطة الطويلة تعرض العجوز شريطاً صورياً من المحرمات التي كانت تمارسها الأم ، إذ تبدأ الكاميرا بالدخول إلى داخل الموضع وعن طريق تقريب الصورة ترصد حالة الابن في خضم هذا الشكل الخاص للمكان وما سيمنحه من مؤشرات نفسية إذ أعطت تفسيراً للانتقال من الحدث الأول إلى الحدث الثاني وذلك بقولها : ((كانت من أشدّ الناس زنى ، وما كان يمضي يوم إلاّ وتدخل دار أبيك بغير علمه ، الرجل والرجلين فيطأونها ويخرجون فلما نشأت أنت وبلغت مبلغ الرجال ، فكنت أراها تنتظر إليك نظرة شهوة إلى أن قالت : قد غلب على قلبي عشق ابني ولا بدّ لي أن يطأني وتقرّر الوعد ، وجئت أنت وجامعتها... ثمّ قالت : حبلت من ابني ، فقالت لأبيك : إنّها عليلة وتريد أن تمضي إلى بيت أمها ، وقالت لأمها : إنّها عليلة فأدخلت وأنا معها في حجرة من دارها وجئنا بقابله فلما ولدت قتلت ولدها فدفنته على حيلة وستر [...] وبعد أيام قالت : أريد ابني [...] وجامعتها ، فقالت : قد والله حبلت [...] فولدت بنتاً مليحة فلم تطب نفسي بقتلها وأخذتها منها ليلاً فأخرجتها إلى قوم ضعفاء وأعطيتهم من مال أبيك))^(٢) .

بعد ذلك ينمو الاشتغال التناوبي/المتوازي إلى خلق توازٍ ضمنى داخل بنية النصّ ، وذلك حين تخلق الأم حكايةً حول زوجة الابن ساعيةً للفساد بينهما باتّهام الزوجة بالخيانة حتى يطلقها ، ومن ثمّ تزوجه بأخته وابنته في الوقت نفسه ، فتقول الأم للماشطة : ((اكتبى رقعةً تذكرين فيها عشقاً وغراماً وأمضي بها إلى زوجة ابني واحتالي حتى تأخذين جوابها ، وأجابت عنها بخطّها وجئت بالجواب إلى أمّك فشنتت عليها وطالبك أبوك بتطليق زوجتك))^(٣) .

(١) نفسه : ١٢٤/٥ .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٢٤/٥ - ١٢٦ .

(٣) نفسه : ١٢٨/٥ .

ونلاحظ من هذا القول بتأسيس على ما سبق في (وصف أهل القبور) وبذلك يكون القصّ ضمن خط توازٍ بين حدثين يجريان في الوقت نفسه ويختلفان في عرض الحدث .

وعلى وفق هذا فالقصة تقوم على ثلاث حركات ناتجة عن حركة الشخصيات وانتقالاتهم : الحركة الأولى : تتمثل في مشهدين يرصد الأول موقع الراوي من الحلم في حين يقدم لنا المشهد الآخر الذي يوافق المشهد الأول زمنياً موقع الداية وقد رصد أحدهما الآخر .

الحركة الأولى بمشهديها تخلق ترقباً لدى المتلقي لما ستؤول إليه حركتهما التقابلية ، وهنا تأتي الحركة الثانية المنفصلة القائمة على مشهد واحد متمثل بـ (الداية) ، أي أننا ما نزال ضمن موقع زمني واحد وموقع مكاني مختلف ، فالداية ستؤثر بين المكانين على إقامة التواصل السردى بينهما .

الحركة الثالثة تتمثل بدور التوليف الذي جمع بين حدثين لامتلاكه القدرة التنظيمية بترتيب أدوار الشخصيات على وفق الزمان ، والمكان من الوصول إلى الدلالة النهائية للقصة التي حاولت عبر هذه التقنية تفسير سبب رؤية الراوي لهذا الحلم .

التوليف التكراري :

هو توليف يتكرر فيه الحدث الواحد تبعاً لتعدد الرؤى^(١) ، وهذا التحديد لا يعدّ نهائياً أو مطلقاً ، أي أنه يقدم تنوعاً في الخطابات لحكاية حدث واحد^(٢) .

فالتكرار توليف تعبيرى مهم في بنية القصة ، حيث يعتمد عليه في نصوصها بشكل يجذب القارئ ويجعله يرتاد مغامرة للكشف عن الدلالات . وهذا التوليف يتخذ من الجزء مركزاً للحركة ، إذ يقدم الكلّ عبر تكرار هذا الجزء^(٣) ، وتبقى لهذا التوليف ميزة خاصة في القصّ إذ يشكل نمطاً مركباً من سلاسل لفظية تصل بين كلمات من نوعين : كلمات ذات مغزى إسنادي مثل : (ينظر ، يشير ، يتأمل ... إلخ) وهذا

(١) ينظر : البناء الفني في رواية الحرب في العراق : ٦٥ .

(٢) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٧٨ .

(٣) ينظر : اللغة السينمائية : ١٦٠ .

النوع مجاله أوسع - في حركة الدلالة - من السينما فهي تعرضه شخصاً على وفق تأويل واحد^(١) ، وقد يكون الدافع من وراء ذلك هو التركيز على كلمات محددة تلفت الانتباه إليها فيبرزها الراوي ويعطيها أهمية أكبر ، في حين تترك عملية العرض مفتوحة أمام كل حالة تأويل يواجهها ، إذ لا يمكن للكاميرا أن تنقله بالطريقة نفسها التي يؤديها الراوي^(٢) ، والنوع الآخر من الكلمات هو كلمات معجمية مثل : أدوات التعريف ، وحروف الجرّ والوصل^(٣) ، ومن هذا يتبين أنّ الراوي فعل هذا التوليف عن طريق دعمه بآليات العرض السينمائي في بناء قصته .

وفي قصة (عناية رسول الله صلوات الله عليه بأبي حسان الزيايدي)^(٤) - إذ تدور حول رجل فقيه تقلّد القضاء قديماً وتعطل فأضاق وكان يدرس الفقه في مسجدٍ حيال داره ، وكان يفتي ويؤم الناس ، وقد ركبته دين عظيم وباع كلّ ما يملك إلى أن جاءه رجل خراساني وائتمنه على ماله - تمثيل واعٍ لمثل هذه الإفادة فالراوي قدّم القصة بخمسة مشاهد وكلّ مشهد يحتوي جملة لقطات ، فتنمو هذه المشاهد وتلك اللقطات تتابعياً إلى أن تصل إلى النهاية التي تلتقي مع البداية^(٥) .

نبدأ بتأسيس المشهد الأول ، فهو أرضية تدور عليها القصة وبشكل متكرر في المقاطع الأخرى ، وفي هذا المشهد التأسيسي يمنح المعروض السردى - على وفق هذا التوليف - حركة مفتوحة في مجالها القصصي مسخرة مفردات اللغة السينمائية ، إذ يقول : ((إذ جاءه يوماً رجل خراساني فقال له : إنّي أريد الخروج إلى الحجّ وهذه عشرة آلاف درهم معي تقبلها وديعة لي ، وإن رجعت رددتها عليّ وإن لم أرجع فهي لك فأخذتها إلى منزلي وقصصت على زوجتي الخبر ، فقالت : نحن في ضرّ شديد فلو تصرفنا فيها من الآن [...] حتى أجبتها إليه من غدٍ ،

(١) ينظر : جماليات الشعر - المسرح - السينما : ٢٧٤ .

(٢) ينظر : الفن الروائي : ٨٠ .

(٣) ينظر : الفن الروائي : ١٢٠ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٢٣٤/٢ .

(٥) ينظر: في ظلال القرآن م٤: ٦٨٢/١٢، ودراسة نصية أدبية في القصة القرآنية: ٢٧١-٢٧٢ .

* فانفتلت : انصرفت ، ينظر : لسان العرب (فتل) .

ففضضتُ الختم عن الكيس وقضيت منه ديني [...] ومضى ثلاثة أيام أو أربعة ، فانفتلت * يوماً عن الصلاة فإذا الخراساني ورائي))^(١) ، وهذا هو الحدث العام الذي سوف تبدأ القصة بحياكة خيوطه شيئاً فشيئاً ، إذ نجده مقدّماً بصوت راوٍ موضوعي ، وهو ما أن يترك موقعه إلى (أبو حسان الزيادي) الذي يروي تفاصيل أكثر للحدث يتشكل النسق التكراري ، فنلاحظ أنّ سرد هذا المشهد قُدّم بلقطة متحركة عبر عدسة سردية تقترب من تحديد المنظر ، إذ تنفتح على أبي حسان الذي جاءه الخراساني وقت خروج الناس من الصلاة ، ثمّ تقدم صورة الخراساني (هذه عشرة آلاف درهم معي تقبلها وديعة لي) ، وبعد ذلك يصرّح بأخذ المال من الخراساني ، ومساندةً هذا التصريح بوحداث تكوينية ((قد انصرفت عن السفر إلى مكة ، وأريد المقام ببغداد فتردّ إلي تلك الوديعة))^(٢) وبهذا يتحدد الحدث الذي يدور حوله تصوير القصة ، بعد ذلك يتطور السرد عبر تقديم فاعلية التكرار في القصة ، حيث يبني الراوي مشهده الثاني على أساس حركة المشهد الأول ، إذ يقول : ((نهضتُ إلى منزلي وسقطت مغشياً ، قالوا : ما دهاك ؟ قلت : أنتم حملتموني على التصرف في مال الخراسانيّ ، وقد جاعني الساعة يطلبه ، فكيف أعمل ؟ [...] فقلت : هذا أمر لا يكشفه إلاّ الله وليس لي إلاّ التضرع إليه ، فجددتُ ظهوراً ، وصففت قدمي في المحراب أصليّ وأبكي وأدعو ، وقد كاد أن يطلع الفجر ، فقلت لأهلي : الساعة يجيء الرجل إلى المسجد ، فكيف أعمل ؟ وقلت لهم : أنا هو ذا أركب لا أدري إلى أين أمضي ، ولست أرجع إليكم ، ولا وجه لي يقوي على كلام الخراساني فإنّ طالبكم فسلموا إليه بقية المال وأصدقوه الحديث))^(٣) .

إنّ أهمّ إشارة تؤكد هوية الاشتغال التكراري في هذا المشهد هي في قوله : (فكيف أعمل ؟) ففي هذا القول يتمّ التأكيد ؛ لأنّه يصرّح بذكر حالة أخذ المال والتصرف به ، ويسندها بجملة توثق تسلسل هذا التكرار (فكيف أعمل ؟) ، أمّا فاعلية الاشتغال فيمكن أن نتبعها عبر الحركة التصويرية ، ففي المشهد الأول كانت العدسة

(١) نشوار المحاضرة : ٢٣٥/٢ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٣٥/٥ .

(٣) نفسه : ٢٣٦/٢ .

تقترب (... هذه عشرة آلاف درهم معي تقبلها وديعة لي ...) ، أما هنا فقد وصلت عدسة الكاميرا إلى التحديد (فإن طالبكم فسلموا إليه بقية المال وأصدقوه الحديث) ، فضلاً عن الصورة التي رسمتها عدسة الكاميرا عبر التفصيل لحال أبي حسان الزيادي ، إذ رسمتها بالمشهد الأول (رجل مؤتمن) بينما في المشهد الثاني يفصل ذلك بقوله: (ففضضت الختم عن الكيس، وقضيت منه ديني ...) .

وفي هذا الشكل التصويري تتضح فاعلية الإفادة من السينما في بناء القصة بهذا التوليف ، بعد ذلك تتحرك الكاميرا مؤسسة المشهد الثالث بلقطات عدة تدور على مكان الحدث لتعيد ترتيبه السردى ، وذلك بقوله : ((ركبت ولا أدري أين أقصد ، وتركت عنان البغلة على عُرفها* ، وجاءت إلى الجسر وعبرته إلى الجانب الشرقي ، وعطفت بي في الشارع الكبير المنفذ إلى دار الخليفة فلما توسطته إذا بموكب عظيم وقوم يجيئون من ناحية دار الخليفة فإذا بهم يصيحون بي : مَنْ أنت ؟ ومن تكون ؟ قلت : رجل من الفقهاء والقضاة أُعْرِف بالزيادي فصاح : الله أكبر ، الله أكبر أجب أمير المؤمنين ، فسرتُ معه حتى أدخلت على المأمون ، فقال : ما قصتك ؟ [...])^(١) .

نلاحظ أنّ اللقطة الأولى (رَكِبْتُ ولا أدري أين أقصد) تقدم تشكيلاً يحتوي عرضاً لصورة الزيادي في المشهدين السابقين ، وفي ذلك تسجيل لحركة وقَرَّها التوليف التكراري ، ومما يلاحظ على هذا المشهد دخول مكون جديد إلى مسار التكرار (المأمون) ، ولهذا المكون خصوصية مهمة ؛ لأنه يتمركز بصفة مشارك سردي تتأثر في ضوئه حركة تقدّم السرد ، وهذا ما يمنح النصّ حرية أكبر في مشاغلة المتلقي وشده إليها حتى الوصول إلى النهاية ، بعد ذلك يتقدم المشهد الرابع بلقطات ترفع من نسبة تصعيد الحدث السردى ، إذ تدفع حركة مكونات المتن - بتكرارها - باتجاه القصّ بوصفها مكونات تمثل أجزاء الكلّ للحدث السردى المحكى ، وذلك بقوله : ((فإنّ رسول الله ﷺ ما تركني البارحة أنام بسببك ، أتاني دفعة في

* عُرفها : الشعر النابت في محذب رقبة الفرس ، ينظر : لسان العرب (عرف) .

(١) نشوار المحاضرة : ٢٣٧/٢ .

أول الليل ، وفي وسطه وهو يقول : أغث أبا حسّان الزيادي ، وقد بثثت الناس في جانبي البلد أطلبك فما قصتك ؟ قلت : أنا رجل كنتُ أتقلّد للرّشيد فلما مات صُرِفْتُ وانقطعت أرزاقِي ، ولزمتني العطلة والإضاعة ، فكان من خبري مع رجل خراساني كيت وكيت ، فبكيتُ وبكى ، وقال : هاتوا خمسة آلاف درهم خذ فأصلح بها أمرك ، ثم قال : هاتوا ثلاثين ألفاً ، خذ هذه فأصلح بها أمر بناتك))^(١) .

في هذا المشهد يعزز التكرار الفني ، إذ يقيم شبكة من التواصل فيما بين المكونات ، إذ تتواصل اللقطة الأولى (فإن رسول الله ﷺ ما تركني البارحة أنام بسببك ...) مع قوله في المشهد الثاني : (هذا أمر لا يكشفه إلا الله وليس لي إلاّ التضرع إليه ...) ، وتمثل اللقطة : (أنا رجل كنتُ أتقلّد للرّشيد فلما مات صُرِفْتُ وانقطعت أرزاقِي ، ولزمتني العطلة والإضاعة) صلة - يتضح عبرها النمو السردى - مع الزيادي المشهد الأول كان رجل دين ومفتياً ، ومع الزيادي المشهد الثاني الذي تصرف بالمال وقضى منه دينه ، وتتطور الصلة إلى المشهد الثالث فقد يلتقي بالمأمون أمير المؤمنين ، ومن مجموع علاقات التكرار هذه يتبين التوتر وعدم الاستقرار بين النصّ والحكاية ، فالنصّ يقدم لنا صورة الحكاية من خلال شطري هذه اللقطة ، إذ يحيل الشطر الأول (أنا رجل كنتُ أتقلّد للرّشيد) إلى أنّه كان من وجوه الفقهاء وأصحاب الحديث ، ويحيل الشطر الثاني (صرفت وانقطعت أرزاقِي ولزمتني العطلة والإضاعة) إلى أخذه المال والتصرف به .

وأخيراً - في المشهد الخامس - يقدم التكرار هيكليةً نهائيةً للنصّ بقوله : ((وانصرفتُ والمال معي ، وصرت إلى منزلي وأهل المسجد يتوقعون خروجي للصلاة [...] فصليت بهم وإذا بالخراساني فأدخلته منزلي وأخرجت إليه بقية ماله [...] فقال : ما قصتك ؟ فأخبرته الخبر فبكى وحلف لا يأخذ شيئاً))^(٢) .

وهذا النصّ قدّم تصوير المشهد بشكل ختامي بعد أن أكمل القصّ الصورة حول حالة الزيادي ، يتقدم السرد بإتمام الانسحاب التدريجي وذلك بالآلية نفسها التي

(١) نشوار المحاضرة : ٢٣٧/٢ - ٢٣٨ .

(٢) نفسه : ٢٣٨/٢ - ٢٣٩ .

دخل بها إلى ساحة القصّ في المشهد الأول ، إذ يقول : ((وبدأتُ بالنظر في أمر بناتي))^(١) ، فنظر مثلت بالمشهد الأول التصرف بمال الخراساني ، وهي ها هنا مثلت التصرف بماله .

فالقصة تعرض لوقائع متكاملة من دون أن يجرى مشهداً من مشاهدّها ، وإنّ اجتزاء أيّ مشهد لا يحقق الغرض ، إذ تقتضي موضوعية القصة ودلالاتها أن تكون المشاهد واللقطات متتابعة من بدايتها إلى نهايتها ، إذ تحمل القصة موضوعاً واحداً وفكرة واحدة على الرغم من أنّها تختلف أحياناً في تحديد الزمان والمكان وحتى الشخصيات إلا أنّ الهدف الذي تحقّقه الشخصية واحد ، فهي قصة متكاملة تقوم على تفصيلات سردية وحوارية ووصفية ، إذ تتحرك - القصة - بين رؤيا تُروى وواقع يتحقق لتصل النهايات بالبدايات .

المبحث الثالث تقانة الحوار

(١) نشوار المحاضرة : ٢٣٩/٢ .

الحوار :

يعدّ الحوار من أهمّ الصيغ التي توظف في القصة أو الرواية ، إذ يوصف بأنه نمط تواصل حيث يتبادل الأشخاص ويتعاقبون على الإرسال والتلقي^(١) ، وقد يستعمل أداة لرسم الشخصية الروائية^(٢) ، فهو يظهر لنا ما بطن من وعي تلك الشخصيات ، فتعبر لغة المتكلمين عن طريق الحوار عن مستويات وعيهم المختلفة التي ترتبط بتكوينهم الثقافي والاجتماعي والأثر البيئي والطبقي والعمرى ذلك أنّ اللغة المنطوقة هي ملفوظات تصور حركة الوعي في رأس الشخصية^(٣) .

والحوار وسيلة سردية ((تستعمل في الشعر والقصة القصيرة ، والروايات والتمثيلات لتصوير الشخصيات ، دفع الفعل إلى الأمام))^(٤) ، فمن مهامّه الرئيسة نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص^(٥) ، وقد يعمل على تقديم الشخصيات وتحريك الأحداث بتجسيدها لمحادثة كلامية تقوم على توافر عنصرين هما : (المرسل ، والمتلقي) .

وقد عرف الحوار تاريخياً بوصفه طريقة تعليمية منتجة للمعرفة ، فاشتهرت حوارات سقراط وغيره من الفلاسفة الذين استخدموا السؤال والمناقشة منهجاً تفاعلياً قادراً على إعطاء المعرفة البناءة^(٦) ، وتأتي أهميته من أنّ القصة في الأساس عملية سردية تتبع فيها الأحداث والمواقف بطريقة سردية رتيبة ؛ لذا يعدّ الحوار مصدراً من أهم مصادر المتعة في القصة ، وبوساطته تتصل شخصيات القصة بعضها ببعض

(١) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٧٨ ، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٨٧ .

(٢) ينظر : الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا : ١٨١ .

(٣) ينظر : الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية : ١٩١ .

(٤) معجم المصطلحات الأدبية : ١٤٨ .

(٥) الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية : ٢٩ .

(٦) ينظر : المصطلح في الأدب الغربي : ٥٣ ، وملامح الأدب الفلسفي في النثر العربي (بحث) ، فائز طه عمر ، مجلة آداب المستنصرية ، العراق ، ع ١٣ ، س ١٩٨٦ : ٢٠٦ .

اتصالاً صريحاً مباشراً ، وبه يتمّ تطوير أحداث القصة واستحضار الحلقات المفقودة منها ، وبهذا أصبح ترصيع المشاهد بالحوار الصفة الرئيسة للسرد القصصي^(١) .

على الرغم من ذلك يعدّ الحوار عنصراً ثانوياً فيها يخفف من رتابة الشرح والتفصيل ، ولجعل القارئ معاصراً للأحداث ذلك أنّ في القصة يخصص الكاتب فصلاً كاملاً يتحدث فيه عن شخصية واحدة ، أو يشرح فيه علاقة شخصية بأخرى معالجاً ذلك بالدرامة والتحليل مما يمسك أنفاس قارئه بالإثارة والتشويق .

وإذا نظرنا إلى خصوصية الحوار عند التتوخي نجده يشكل بنية رئيسة في قصصه على الإطلاق ، حتى يمكننا عدّه التقنية الأساسية في قصصه ، فأغلبها إن لم تكن جميعها قائمة على تلك الحوارية ، سواء أكانت حوارية مفترضة قائمة على الإيهام بوجود شخصية تحاوره أم حواراً حقيقياً بينه وبين إحدى الشخصيات .

فالحوار ملمح قصصي يشير إلى وجود النزعة القصصية لدى الكاتب ، ولاختلاف الحوار وتنوعه في قصص النشوار ستعمد الدراسة للحديث عنه ضمن محاور مختلفة ، ومن أهمّ هذه المحاور :

١- الحوار الخارجي (Aldialloj) :

وهو الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة ، إذ ينطلق الكلام من الشخصية (س) إلى الشخصية (ص) في سياق حدث القصة وحبكتها^(٢) ، أي أنّه الحوار الذي يتطلب راوياً ومروياً له (باثّ ومبثوث إليه) ، فالراوي ينقل حواراً واحداً مباشراً في زمن حدوثه فقط ، إذ يتلاشى لتحلّ محلّه الشخصية لتقدم نفسها وموقفها عبر الحديث المتبادل

(١) ينظر : فن القصة : ١١٧ ، والحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون : ٣٣ ، وفن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما : ٦٣ .

(٢) ينظر : تبئير الفواعل الجمعية في الرواية : ٢٦٦ ، والحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية : ٤١ .

بينها ، إذ يتحول إلى مراقب يمكنه بعد انتهاء فاصل الحوار أن يعلق أو يشرح أو يناقش فيما حصل بين المتحاورين^(١) .

ويسهم الحوار الخارجي في تصوير المواقف والشخصيات ، ويسعى إلى التعبير عن الفكرة المراد إيصالها للمروي له ، وعلى هذا فإنه شكّل عاملاً أساسياً يعمل على دفع العناصر السردية إلى الأمام ، إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي ، معطياً له تماسكاً ومرونة واستمرارية^(٢) .

ويرتبط الحوار الخارجي بالفن الدرامي وفي المسرح على وجه الخصوص ويصطلح عليه بـ (المشهد)^(٣) الذي يعني الحوار بين الشخصيات ، ويمكن عدّ الحوار الخارجي وسيلة تمثيلية تصويرية تقوم على فكرة المشهد داخل العمل القصصي ، إذ يصور الشخصيات ويجسدها عبر كلامها .

فالحوار الخارجي في قصص النشوار هو النمط الحوارية السائد فيها ، إذ نجده الوسيلة في تحريك الحدث وتصوير المواقف والشخصيات التي تعددت واختلفت مما أدى إلى تنوع الحوار الخارجي فمنه ما كان مجرداً ومنه ما كان مركباً .
أ- الحوار المجرد :

وهو ((حديث إجرائي متأسس على ردّ فعل سريع ، أو إجابة سهلة ، أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد ؛ لأنها إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصّة))^(٤) ، وهو نوع من الحوار الخارجي الذي يتسم بالبساطة والابتعاد عن الشرح والتحليل ، ويعتمد على صيغة السؤال والجواب المباشر ، إذ ((ينشأ بفعل

(١) ينظر : مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي : ٣٩ .

(٢) ينظر : الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية : ٢٩ .

(٣) ينظر : صناعة الرواية : ٧٣ - ٧٤ .

(٤) الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية : ٥٦ .

الموقف الذي تضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترّب في تكوينه إلى حدّ كبير من المحادثة اليومية بين الناس))^(١) .

وهذا النوع من الحوار اعتمده الراوي كثيراً في قصص النشوار ، إذ كان الوسيلة الفعالة بالتعرف على الشخصيات وتقديم الحدث القصصي ، ومن ذلك قصة (ناصر الدولة يحاسب على بقية دجاجة) ، فالحوار يدور بين شخصين الراوي (ناصر الدولة) ، والمروي له (الطباخ) ، إذ يطلب الراوي طعاماً يأكله فيأتون بدجاجة مشوية ، ثمّ يحضر قوم يحتشمهم فيأمر برفع الدجاجة ، وبعد انصرافهم يدور الحوار ، ولا بدّ لنا من الإشارة إلى أنّ الحوار المجرد قد لا يتجلى بشكل خالص إذ قد يتخلله بعض التعليقات من قبل الراوي ، أو تسبقه كلمة قال ، ويقول الراوي : ((فقال : ردّوا الطبق ، فأحضر ، فتأمل الدجاجة ساعة ثمّ حرّد ، وقال : أين تلك الدجاجة ؟ فقالوا : هي هذه ، فقال : لا وحقّ أبي ، عليّ بالطباخ ، فحضر ، فقال : هذه هي تلك الدجاجة ، فقال : أصدقني ويلك ، قال : لا ، قال : فما عملت بتلك ؟ قال : لمّا شيلت ، لم نعلم أنّها تردّ إليك ، فأخذها بعض الغلمان الصغار وأكلها فلما طلبتها أخذنا هذه فكسرنا منها وشعنا مثلما كنت كسرت من تلك وشعنت ، طمعاً في أنّك لا تعلم بذلك وقدّمناها ، فقال له : يا حمار تلك كنت قد كسرت منها الفخذ الأيمن ، وأكلت جانب الصدر الأيسر وهذه مأكولة جانب الصدر الأيمن مكسورة الفخذ الأيسر لا تعاود بعدها لمثل هذا ، قال : السمع والطاعة))^(٢) .

فالحوار المتجلى الذي يدور بين شخصين الراوي والمروي له يعتمد السؤال والجواب المباشرين حين يسأل الراوي (ناصر الدولة) الطباخ عن الدجاجة التي رفعت سؤالاً مباشراً يدلّ على فطنته وانتباهه ، فيجيبه الطباخ برّد سريع مباشر يناسب جرأة انتباهه وسؤاله السريع ، على الرغم من بساطة هذا الحوار وتجرده من

(١) الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية : ٥٦ .

(٢) نشوار المحاضرة : ١٨٨/٢ - ١٨٩ .

الشرح والتأويل فإنّه كان وسيلة السرد في الكشف عن أفكار الراوي (ناصر الدولة) وما يدور في ذهنه .

إذ إنّ أسئلته التي أشارت إلى حرصه ومتابعته لم تكن إلاّ دليلاً على فطنته وانتباهه الذي يحركه لمتابعة سير تصرفات الخدم ، فالحوار كان قصدياً غايته إبراز فطنة الراوي وسرعة انتباهه .

أمّا في النصّ الآخر فقال فيه الأشر : ((أما فيك حيلة يا جيداء ، فنتحدّث ليلتنا ، ويشكو بعضنا إلى بعض ، قالت : والله ما إلى ذلك من سبيل إلاّ أن نعود إلى الشرّ الذي تعلم ، قال : لا بدّ من ذلك ولو وقعت السماء على الأرض ، فقالت : هل في صديقك هذا من خير أو فيه مساعدة لنا ؟ الخير كلّهُ ، قالت : يا فتى هل فيك من خير ؟ سلي ما بدا لك فإنّي منتهٍ إلى مرادك ولو كان في ذلك ذهاب روحي))^(١) .

نلاحظ أنّ الحوار في هذا النصّ يقدم الأشر وهو يطلب من جيداء البقاء للتحديث ولكي يشكو بعضهما إلى بعض بكلام مباشر خالٍ من الشرح والتعليل ، فتجيبه جيداء بسرعة وطلاقة وجراً تؤكّد تهيئتها واستعدادها الدائم للتخلص من الشرّ الذي ينتظرها بشتى الأعذار والأسباب ، فالراوي (جيداء) أرادت التعبير عن حالة نفسية معينة عانت منها تتمثل في الغربة المكانية والنفسية بغياب الأشر .

ومن الحوار الخارجي ما يرسم مشاعر الشخصية ويكشف عن رؤيتها كما في الحوار المتمثل في قصة (شقيقان عشيقان) فبعد أن وصف الراوي حال الشقيقين يقوم برواية الحادثة التي تؤكّد عشقهما والتي دار الحوار عبرها بينه وبين الشيخ (والد الشقيقين) .

((فتتّى رجله ونزل فقامت إليه وأكرمته فجلس تجاهي يحادثني ، وقال : لي حاجة ، قلت : قلّ ، قال : أتعرف في هذه الناحية إنساناً وافى منذ سنتين ، شاب من حاله وصفته ، فوصف الغلام ، واكترى ها هنا داراً ؟ قلت : نعم ، قال : وما كانت قصته ؟ وإلى أيّ شيء انتهى أمره ؟ قلت : ومن أنت منه حتى أخبرك ؟ قال

(١) نشوار المحاضرة : ٢٥٨/٦ .

: تخبرني ، قلت : لا أفعل أو تصدقني ، قال : أنا أبوه ، فقصصت عليه القصة على أتمّ شرح))^(١) .

فالحوار في هذا النصّ رسم شخصية (الرجل الراوي) شخصية ثانوية وهو عازم على تلبية دعوة الشيخ (شخصية رئيسة) بالمعرفة ، فيبادر الشيخ بأسئلة وأجوبة سريعة توضح ردّ فعله وقلقه المتولد خوفاً من عدم تصديق الرجل الراوي له ، فردود الرجل بديهية متوقعة وفعل الشيخ الغريب الذي أثاره لوصوله إلى ما يرغب به من معرفة ، فالحوار الذي دار بين (الرجل والشيخ) جاء على شكل حوار مسرحي ، إذ نقل الراوي (كلّي العلم) هذا الحوار من دون تدخل منه ، وإنّما ربطه بالأحداث وجعلنا نعيش عبر هذا الحوار الأحداث وكأنّها حقيقية ، فالراوي تمكن عبر هذا الحوار أن يكشف عن النوازع الحقيقية لكلّ شخصية .

والحوار المجرد لا يقف عند رسم المواقف وتجسيد الشخصيات عبرها بل كان أداة الراوي التي تُعرّف بالشخصية تعريفاً مباشراً يقدّمها ويعبر عن أفكارها ، وهذا ما يُحكى في الحوار الدائر بين الأمير وصيف كاهه وبين القوم الجالسين عنده ، إذ يقدم هذا الحوار الجالسين وهم يعييبون فعل الأمير بسؤاله عن رجل غير مشهور ، وينكرونه فيجيبهم بردود سريعة تتسم بقوة وجرأة تناسب إنكارهم لفعله ، وهي ردود عرّف فيها بنفسه فكشف عن ماضيه وتاريخه الحافل بالمصاعب والمغامرات والنجاح الذي مكّنه من جمع ثروته وما هو عليه الآن فالتفت إليهم وقال : ((يا مشايخ قم أنتم سادتي وشيوخي ، وما على الأرض أهل بلد أحبّ إليّ منكم ولا أوجب حقاً منكم ، فانبسطوا في حوائجكم انبساط الشريك الذي لا فرق بيني وبينه إلّا فيما حضرته الديانة ، وليس بيني وبينكم فرق إلّا في ثلاث : طاعة السلطان ، وصيانة الحرم ، ومخالفتكم في الرفض ، فإنّي قد طوّفت الآفاق ، وسلكت الجبال والبحار ، وبلغت أقاصي المشرق والمغرب فما رأيت على دينكم أحداً غيركم ومحال أن يجتمع الناس كلّهم على خلافة ، وتكونوا أنتم من بين أهل الآفاق على حق))^(٢) . إذ أسهم الحوار

(١) نشوار المحاضرة : ١٣١/٥ - ١٣٢ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٦٠/٨ .

هنا في الكشف عن طبيعة الشخصية المحورية الموجه إليها الحوار ، فلم يكن غرضه تقديم الشخصية وحسب بل كشف عن قصد الراوي في بيان أخلاق الشخصية وكرمها المتأصل في نفسها والمسيطر على مشاعرها وأفكارها فدفعها إلى الإجابة بما يدفع السائلين عنها .

وأسهل الحوار في هذه القصص في تطوير الأحداث مما ساعد على تجسيد الموقف الذي جمع بين المتحاورين ، فالحوار المجرد لم يكن إلاّ تجسيداً لفعل الشخصيات وردّ فعلها ، فضلاً عن تقديمه الأحداث والشخصيات ، فالكلام الحاصل بين الشخصيات المتلفظة به كان مطابقاً لها يصدر عنها ويدلّ عليها لا يحتمل أيّ تأويلات أخرى أو أفكار غير ما تنقله هذه الكلمات .
ب- الحوار المركّب :

وهو حوار عميق يستدعي الشرح والتأويل ويعتمد الحجة والبرهان ، ويهدف إلى الإقناع ، وإثبات وجهة نظر معينة ؛ لذلك يأخذ شكل الجدل والمناقشة وبروز هذا النوع من الحوار في قصص النشوار أمر بديهي ؛ ((لأنّ الحوار أساساً هو ما يبرز الحجة والأسلوب))^(١) .

ويتخذ هذا النمط من الوصف والتحليل مضموناً له ، فالعين الباصرة تقوم باستغوار الأشياء واستخراج بواطنها محللة ذلك بمخيلة خصبّة تقوم بوصف الحركة والانتفاع والفعل ، وإبداء الرأي ، وتحديد وجهة نظر جلية ربّما تعبر عن موقف أو التزام أو معارضة^(٢) .

وفي هذه النقطة يكمن الخلاف الجوهرى بين النمطين فـ (الوصف) حيادي ليس له موقف محدد تجاه قضية معينة ، أمّا (التحليل) فعلى العكس من ذلك ، إذ يتطلب من المتحاورين إصدار المواقف من القضايا المتعددة المطروحة ، فيدخل

(١) شعرية النثر (بحث) ، ترفتان تودورف ، ترجمة : أحمد المديني ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، ١٤ ، ١٩٨٢ : ٦٠ .

(٢) ينظر : الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية : ٦٦ .

الراوي في حوارات مع الشخصيات الأخرى للكشف عن آراء الطرفين أو أفكارهم وبيان مواقفهم الأيديولوجية ، والسياسية ، والدينية تجاه قضايا محددة^(١) .

ويمكن أن نتلمس الحوار المركب في قصة (كيف كان الإبزاعي صاحب شرطة بغداد يحقق مع المتهمين) ، إذ يقول الإبزاعي للملاح : ((في نصف الليل أي شيء كنت تعمل هناك في ذلك الموضع ؟ قال : أصدق وأنج نفسك ، قال له الملاح : أيها الأستاذ ، الله شاهد عليك أنني آمن على نفسي وأعضائي حين أصدق ، قال : نعم ، قال : أنا رجل ملاح أعمل في المشرعة الفلانية ، وقد كنت سرّحت سماريتي إلى سوق الثلاثاء البارحة بعد العتمة ، أتفرج في القمر فنزل خادم من دار لا أعرفها ، فصاح : يا فلان فقدمت فسلم إلي امرأة ومعها صبيتان وأعطاني دراهم ، وقال : احمل هؤلاء إلى المشرعة الفلانية [...] فكشفت المرأة وجهها فإذا هي كالقمر فاشتبهتها فعلقت مجاذيفي في الكرك* [...] وتقدمت إلى المرأة فراودتها عن نفسها فأخذت تصيح ، فقلت لها : والله لئن صحت لأغرقنك الساعة فسكتت ، وأخذت تمانعني عن نفسها ، واجتهدت بأن أقدر عليها فما قدرت فقلت لها : مَنْ هاتان الصبيتان منك ؟ فقالت : بناتي [...] وقبضت على واحدة منهن ، فقالت : أمّا أنا فلا أطيعك اعمل ما شئت ، فرميت إحدى الصبيتين في الماء [...] ثم تركتها ساعة وقلت لها : دعيني أفعل بك وإلا غرقت الأخرى ، فقالت : والله لا فعلت ، فأخذت الصبية الأخرى فرميت بها في الماء [...] ما بقي الآن إلا قتلك فدعيني [...] وأخذت بيدها وشلتها لأرمي بها إلى الماء ، فقالت : أدعك فمكنتني من نفسها ، فقلت في نفسي : هذه الساعة تصعد إلى دارها ، فتتذر بي ، وأقتل ، فجمعت يديها ورجليها ورميت بها إلى الماء فندمتُ وكنت كرجل كان سكراناً ، قال : اقطعوا يده ، قال الملاح : يا سيدي أليس قد أمنتني ؟ فقال الأبزاعي : يا كلب وأي أمان لمثلك ؟ قد قتلت ثلاثة أنفس ، وزنيت ، وأخفت السبيل))^(٢) .

(١) ينظر : الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية : ٦٦ .

* الكرك : حلة من الحديد مفتوحة الأعلى على شكل الهلال تثبت من جانب القارب ويثبت

في وسطها المجذاف عند التجذيف ، ينظر : المعجم الوسيط (كرا) .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢١٦/٣ - ٢٢٠ .

نلاحظ أنّ القصة المعروضة لم تكن إلاّ حوارًا دائرًا بين الراوي (الملاح) بوصفه شخصية مشاركة ، وبين الأبزاجي (الشخصية الرئيسة) أي أنّ هناك مرويًّا له ومستقبلًا وهو حوار قصد الراوي من إقامته الكشف عن جريمة ظانًا أنّ الزمن قد محاها .

فبدأ الحوار بأسلوب تبادلي لين هادئ قائم على ترتيب الكلمات وتوليد المعنى ، ويعتمد المنطق والفكرة المقنعة ، إذ باشره الحديث عن طريقته في مرادته المرأة ، عن نفسها بأسلوب رخيص وإجرامي ، وبقتله الصبيتين ومن ثمّ المرأة ، ودلّ هذا على أبعاده النفسية المدركة فقدّم مسوغات وحججًا تستند إلى وجهة نظره وتدعمها بقوله : ((فكرتُ فيما ارتكبته ، وعظم ما جنيته ، فندمت وكنت كرجل كان سكرانًا فأفاق))^(١) ، ولكي يكشف الإبزاجي محاور منطق هذا الملاح أكثر من استدراجه بالحديث ، وهكذا يدور الحوار بينهما ويستمر إلى أن يتحقق قصد الإبزاجي في الكشف عن منطق هذا الملاح ومذهبه في الجريمة .

فالقصة قائمة على حوار مركب جدلي أظهر قدرة المتحاورين وبراعتهما في النقاش ، فهو لم يكن حوارًا عاديًا وامتدادًا اعتباطيًا لمجرد التطويل ، بل هو طول استلزمه السياق وكان حوارًا يعتمد الفكرة والمنطق .

أمّا في هذا النصّ فجاء السياق الآتي : ((مثل مطبخي يكون فيه مثل هذه ، عليّ بالطباخ ، فأتي فقال له : ما هذا العمل ؟ فقال : يا سيدي إنّما أنا صانع وعلى قدر ما أعطى أعمل ، وقد سألت المنفق أن يشتري لي ما احتاج ، فتأخر عني فعملت على غير تمكن ، فجاء التقصير كما ترى ، فقال : عليّ بالمنفق فأحضر ، فقال : مالي قليل ، قال : لا يا سيدي إنّما أنفق ما أعطى ، وقد سألت الجهبذ أن يدفع لي فتأخر عني ، قال : عليّ بالجهبذ ، فأتي به ، فقال : ما لك لم تدفع للمنفق شيئًا ؟ قال : لم يوقع لي الكاتب ، فقال للكاتب : لم تدفع إليه شيئًا ؟ فتلعثم في الكلام ولم يكن عنده جواب))^(٢) .

(١) نفسه : ٢١٩/٣ .

(٢) نشوار المحاضرة : ٢٠٧/٦ - ٢٠٨ .

يقوم هذا النصّ من الحوار القصصي على تأمل الطباخ والمنفق والجهبذ ، وتقديم وجهات نظرهم على وفق رؤية عميقة تصف الحدث وتحلله ، فالطباخ يحدد هويته بكونه صانعاً بقدر ما يُعطى ، والمنفق يحدد هويته بكونه ينفق بقدر ما يُعطى ، أمّا الجهبذ فيحدد هويته أنّه لم يوقع له الكاتب لكي ينفق ، فشكل الحوار بين الشخصيات أهمية كبيرة في بناء النصّ وقدرته الدلالية ، فقد حمل دلالات خطابية متنوعة تكون في المرامي الرئيسية أحياناً .

فالحوار الخارجي في قصص النشوار قد تنوع وكان في الغالب حواراً ثنائياً تتجاذب أطراف الحديث فيه شخصيات تتحاور حواراً عادياً ، أو تتجادل مع بعضها ، فالحوار المجرد شكّل الحيز الأكبر في قصص النشوار ، أمّا المركب فقد كان أقلّ حضوراً من الأول غير أنّه سائر المجرد في أداء وظائفه .

وقد شكّل هذا الحوار وسيلة تمثيلية تصويرية فعّالة مكنت الراوي من تقديم الأحداث وتطويرها وتصوير الشخصيات وكشف أفكارها واستبطان مشاعرها ، فهو لم يقف عند كلمة (قال) أو (يقول) بل ركّز على إبراز طبع الشخصيات ونفسياتها .

٢- الحوار الداخلي :

هو حديث شخصية معينة ويكون غير مسموع ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية ، فيمثل التقاء الشخصية مع ذاتها عبر وسائل الكشف والتنفيس عن المخزون الداخلي عن طريق افتعال طريقة حوار خفي ، وقد تكون - الشخصية - مرسلاً ومستقبلاً في الوقت ذاته^(١) ، ويعبر الحوار عن مشاعر الشخصية وأفكارها غير المعلنة ، إذ ((يسجل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما متغلغلاً في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات))^(٢) ، وهو فردي لا يتطلب متحاوراً بل ينطلق من الشخصية إلى ذاتها باتجاه أحادي الإرسال إلى متلقٍ واحد ، أو متعدد حقيقي ، أو وهمي وبهذا فلا يعرف محتوى الحوار سوى الذات المحاورة لنفسها .

(١) ينظر : تبئير الفواعل الجمعية في الرواية : ٢٧ ، ومرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي : ٤٦ .

(٢) معجم المصطلحات الأدبية : ٣٦١ .

والحوار الداخلي وسيلة سردية تكشف عن العالم الداخلي للشخصية واستبطان أفكارها وتصوراتها ونقلها في سياق يتيح للقارئ الدخول إلى ذهن الشخصية .

فالحوار الداخلي صامت ومكتوم في ذهن الشخصية ، منه ما يكون منطوقاً خارجياً وهو ما يسمى بـ (المناجاة) ، ومنه ما يكون غير منطوق وهو ما يمثل (المونولوج) ، وهذا ما سنتعرف عليه في قصص النشوار ، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ حضور الحوار الداخلي شكّل نسبة قليلة جداً لا يمكن مقارنتها بالحوار الخارجي ؛ وهذا لأنّ الحوار الخارجي وحدّه القادر على تصوير الشخصيات وتجسيد المواقف والأحداث التي تكشف عنهم ، وأنّ الشخصيات في تلك القصص - سواء الرئيسة أو الثانوية - لا تخفي أفعالها لاقتناعها بما تفعل ، وهذا يرجع إلى طبيعتها المائلة إلى الوضوح والصراحة .

وللحوار الداخلي أشكال عدّة منها :

١- المونولوج (Monologue) :

هو أحد الصيغ التعبيرية للحوار الداخلي ، إذ يهدف إلى كشف لواعج الذات ودواخلها ، وما تستبطنه بداخلها ، وهو حديث بدون سامع ؛ لأنّه غير منطوق ، إذ هو كلام صامت في ذهنية الشخصية لم يحرر ولم يراقب ، إذ يقوم بنقل القارئ مباشرة إلى وعي الشخصية من دون تدخل الراوي .

وهو ((ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، والعمليات النفسية لديها - دون التكلم بذلك على نحو كليّ أو جزئي - في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود))^(١) .

وقد مثل المونولوج في قصص النشوار بوصفه حواراً داخلياً تجربة الشخصية مع نفسها ، فتكون المرسلّة والمستقبلة ، ومن ذلك حديث أبي الحسن الهاشمي مع

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٤٤ .

نفسه عندما ركب في الطيار ينتظر رجوع القاضي أبي عمر وهو يرى جماعة من الخدم قد وقفوا للقاضي يشتمونه بأقبح لفظ ، فهالني إقدامهم عليه ، وقبح الصورة)) فقلت في نفسي : إن لم يكن هذا الفساد برأي الخليفة ، وإلا فيجب أن يشتكي إليه منهم الساعة حتى يؤدبوا))^(١) ، وهذا القول الذي تلفظ به أبو الحسن لم يكن إلاّ مونولوجاً ، فهو قالها في نفسه ؛ لأنّه بمفرده فكان المرسل له والمستقبل في نفس الوقت ، فهو حديث ذاتي داخلي لا يوجد من يتلقاه أو يسمعه ؛ لأنّه حديث نفسي يناسب الموقف الذي استدعاه .

أمّا في النصّ الآخر)) قلت : ليس إلاّ أن أحمل معي شراباً كثيراً فإذا اشتدت الأمواج شربت وسكرت ولا أعقل إن غرقت ، ولا أحسّ بعظم الأمواج مع السكر))^(٢) ، فالحوار في هذا النصّ كشف عن حالته الشعورية مترجماً قلقه وخوفه ناقلاً أفكاره التي تدور في ذهنه للتخلص من اللحظة المخيفة التي يعيشها .

وفي بعض الأحيان يتخذ الحوار الداخلي صيغة ترجيعية أي أنّه ينطلق من الذات ويعود إليها ، فيكوّن معها حواراً يشكل موضوع نصّه ، والبطل في هذه الناحية متكامل مكثف بذاته يتساءل ولا حاجة له إلى جواب ، وتعدّ قصة (بين أبي الأضخم وابن أبي خالد الأحول) تجسيداً لهذا النوع من الحوار بقوله : ((هذا رجل لئيم الطبع ، سيئ الظفر ، شرس الخلق ، وأنا مضطر إلى لقائه ، ومساءلته في حوائجي ، فلم حلفت بهذه اليمين ؟ وما أحد أسوأ حالاً مني ، فإنّ هذا الوزير لا يفكر فيّ ، ولا يجيئني والله أبداً ، ولا يكون لي طريق إلى قصده ، ويحسّ العمال بذلك ، فيخرجون ضيعتي ، وتدوم عطلتي ، ويلحقني كيت وكيت))^(٣) .

إذ شخص المتحدث في النصّ (الندم) واستنطقه ليتحدث معه كما يتحدث الإنسان ، فالشخصية في المونولوج الداخلي كانت في حالة استغراق مع نفسها ، وتكاد تكون منقطعة عن العالم الخارجي ومنشغلة بالماضي ، أي أنّ المونولوج يعود

(١) نشوار المحاضرة : ٨٣/٢ .

(٢) نفسه : ١٠٤/٣ .

(٣) نشوار المحاضرة : ٢١٦/٢ - ٢١٧ .

بالحركة القصصية إلى الوراء متوقفاً عن الحاضر ، فيمنح المتلقي فرصة التفاعل مع النص .

إنّ الحوار تعبير عن الواقع النفسي والشعوري و(الاشعوري) للشخصيات أحياناً ، إذ يمنح القارئ فرصة التعريف القريب على البواعث الحقيقية التي تغلف مواقف تلك الشخصيات مفسرة انفعالاتها الذاتية ، ومن ثمّ تتيح له مستوى معيئاً من المشاركة في عملية فهم النصّ فضلاً عن استشارة وعيه وأحاسيسه اتجاه أبعاده المتعددة ، ((فقلت في نفسي : هذا أشرّ الناس ، يكتب لرجل ، ويتخلفه بمثل هذا الكتاب ، فلعله أن يلحقني يوماً شرّ من هذا الرجل ، فأدفعه بهذا الكتاب ، أو أنعى عليه عيوبه ، فمسحت آثاره الناطق منه ، واحتفظت بالكتاب ، فهو عندي منذ كذا وكذا سنة ، فلما حدثني الوزير الآن بهذا الحديث علمت أنّه موضع إظهار الكتاب فأظهرته))^(١) . فحوار (أبو العباس بن الفرات) مع ذاته - ضمن تداعياته - حمل الكثير من طاقات التعبير عن الواقع النفسي والشعوري المستثار في اللحظة الخاصة بعد أن أحسّ بشر من هذا الرجل ، فوظيفة (المونولوج) لا تقتصر على تصوير الأفكار في ذهن الشخصية بل انتقل عبر هذا الحوار الداخلي إلى تصوير حالة الصراع بين الشخصية وذاتها .

فالحوار الداخلي جاء معبراً عن أفكار الشخصية ورأسماً للأبعاد العامة التي تنظم هذه الأفكار في صيغ مختلفة تبعاً للحالة التي تمرّ بها الشخصية ، وقد كان دليلاً على لجوء الشخصية في بعض المواقف إلى الانفصال عن واقعها الخارجي لخوفها وقلقها منه ، وانفصال الشخصية لم يكن أمراً متكرراً في تلك القصص ، بل كان قليلاً تستدعيه حوادث ومواقف غير طبيعية تزرع الخوف والقلق في نفس الشخصية فتدفعها إلى محادثة نفسها .

٢- المناجاة :

هو حديث فردي وطريقة من طرائق الحوار الداخلي تتخذ شكل حوار الذات مع ذاتها ، أي تقوم بتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من

(١) نفسه : ٢٧١/٣ - ٢٧٢ .

الشخصية إلى القارئ من دون الاهتمام بتدخل الراوي مع افتراض وجود سامع افتراضاً صامتاً^(١) . وتفرق المناجاة عن المونولوج الداخلي في أنها تتحدث على انفراد وتقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد لزيادة الترابط وتوصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني ، في حين أن غرض المونولوج الداخلي هو توصيل الهوية الذهنية^(٢) ، فالفرق بين المونولوج والمناجاة في علاقتهما بحوار الشخصية أنها تفكر لوحدها في المونولوج وتفكر بصوت عالٍ في المناجاة^(٣) ، وتتميز مناجاة النفس بقصر عباراتها واحتوائها المعنى المباشر واقتصارها على الموقف .

وتتمثل المناجاة النفسية في قصص النشوار في مناجاة أبي حسان الزيايدي لله سبحانه وتعالى بعد أن تصرف بوديعة رجل خراساني قصد بيت الله ((فقلت : هذا أمر لا يكشفه إلا الله ، وليس لي إلا التضرع إليه ، فجددت طهوري وصفقت قدمي في المحراب أصلي وأبكي وأدعو حتى ختمت القرآن))^(٤) . فالنص فيه مناجاة تضمنت معاني مباشرة قالها أبو حسان في موقف معين من حياته وهو التصرف بوديعة الرجل ، فمناجاة الشخصية كانت حواراً داخلياً كشف عن حاجاته للمال وطمعه بالوديعة فناجى الله تعالى بالفرج .

وفي قصة (عضد الدولة وإيمانه بالمنامات) تحققت المناجاة التي اتّسمت بالطول - عرضاً للأبعاد النفسية والفكرية - للشخصية عبر مناقشة أحد أبطال القصة لفكرة الخوف من ولادة البنت على الرغم من معرفة مولاهما بكرهه الشديد للبنات ، ولكن الخوف الشديد خلق حالة من القلق في نفسها ، ((حملت بك

(١) ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٥٥ .

(٢) ينظر : نفسه : ٥٦ .

(٣) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية : ٢٠٩ .

(٤) نشوار المحاضرة : ٢٣٦/٢ .

بأصبعها فخفت أن أجيء ببنت ، فلا أرى مولاي ولا يراني لما أعرف من كراهيته للبنات وضيق صدره بهنّ ، وطول إعراضه عنهنّ ، ولم أزل على جملة من القلق والجزع إلى أن دخلت في شهري ، وقرب ما أترقبه من أمري ، وأقبلت على البكاء والدعاء ، ومداومة الصلاة والأدعية إلى الله في أن يجعله ولدًا ذكرًا سويًا محظوظًا ((^(١)) ، فالمناجاة في هذا النصّ وردت بجملة قصيرة متتالية لنقل عملية التفكير المتتابعة والمنتظمة إلى السامع المفترض .

ويمكن رصد الضمائر التي استعملها الراوي في المناجاة للتعبير عن أفكاره ومشاعر بطله ، ففي قصة (حديث العلوية الزمنة) يمكن ملاحظة استعمال (ضمير المتكلم) في مناجاة البطل نفسه ، ويتميز هذا الضمير بنقل القارئ مباشرة إلى عقل الشخصية ، وإبعاد الراوي إلى أبعد مدى بالاعتماد على العلاقة الحميمة بين ضمير المتكلم والشخصية نفسها ، فتأتي مناجاة الشخصية ((إني ضجرت من نفسي فدعوت الله تعالى طويلاً بالفرج أو الموت ، وبتّ وأنا على غاية الألم والصياح والقلق))^(٢) . في هذا النصّ دعاء موجه من أدنى إلى أعلى يمكن القول : إنّه لا يعبر عن وجهة نظر الراوي ، إنّما هو كما يقول أوسبنسكي : جزء من صورة عامة ومواقف سلوكية .

وبذلك نقول : إنّ الحوار الداخلي بنمطيه : (المونولوج والمناجاة) ضرورة حوارية لا غنى عنها يفرضها الموقف أحياناً ، فهي وسيلة تعبيرية مهمة تشتغل بوصفها مرآة عميقة الغور تسلط القراءة على العالم الداخلي للشخصية زيادة على أنّها تمنح لغة القصّ شاعرية خاصّة عبر آلية التأمل التي تغوص في باطن

(١) نشوار المحاضرة : ١١٨/٤ .

(٢) نفسه : ٢٦٥/٢ .

الشخصية ، وتفتح أفق الاعتراف مسافة رحبة تتيح للقراءة فرصة ثرية للتعرف
والمشاهدة والإحساس .

الخاتمة

دُرِسَ القاضي التتوخي على أنه جامع أخبار ، وقُلَّتْ دراسته من جانب السرد ، والقدرة التي يمتلكها في هذا المجال ، وقد حاولت هذه الدراسة إيضاح ذلك عبر تفحص النصوص وتحليلها ، والوصول إلى نتائج يمكن إجمال أهمّها في الآتي :

- شكل كتاب (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) مصدرًا مهمًا للكشف عن البناء السردى ، إذ كان بمنزلة نص كلي استطاع أن يختزل في بنيته الدلالية فكرة القصص ومضامينها ، وهو بذلك يُعدّ بنية شاملة ولَّدت معظم دلالات القصص ، وكان العنوان موجّهًا دلاليًا يقود إلى مضمون القصص وأفكارها .
- عدّ نشوار المحاضرة حدثًا أدبيًا رائدًا في التراث العربي القديم ، فقد دوّن تاريخ الأحداث التي تدور في المجالس على ألسنة الرواة .
- استعان المؤلف في قصصه بتقنيات متقدّمة في عرض أفكاره وتفعيل أدائه الفني ، فامتدت لديه آفاق الأخيّة إلى مستوى فنيّ انسجم مع تقنيات متقدّمة في القصّ .
- استطاع المؤلف أن يجتذب القارئ الى حدّ يجعله يواصل القراءة بتلذذ ، من غير أن يعتريه الملل ، لاهتمامه بتتبع قصص النشوار وسردها بشكل ممتع بعيدًا عن الملل والرتابة .
- تتيح الضمائر عبر التصرّف بها في توظيف الراوي انسيابية وجودية داخل النصّ تساعد في التحوّل والتحرّك بين الشخصيات .
- استحوذ الاسترجاع دون الاستباق بتخلله النصوص ، وهو يعتمد الذاكرة من الماضي إلى الحاضر ، ويشكل مجموع الخبرات والتجارب التي كونت وعي الشخصية ، وقام بردم فجوة في حاضرها وأظهر اتّساع خيال الراوي وقدرته على التعامل مع مقتضيات اللعبة السردية ومدى توافقها مع الحدث الراهن (المروي) . أما الاستباق فعلى الرغم من تشكيله عتبة للانطلاق نحو الحدث

القادم فإنه يمثل ضرباً من الإطلاع إلى المجهول يعكس جانباً من اللاوعي للمصير المرتقب لذا كان حضوره بنسبة أقل وغالباً ما يكون غير متحقق في النص ليرسم الزمن سمة الديمومة ويبقى تحقق الفعل معلقاً.

- إن نشوء الحركة السردية عبر جريان الزمن أظهر ارتباطاً وثيقاً بين الحركة بوصفها إزاحة ما وبين الزمن المقترن بتلك الحركة ، إذ لم يتمثل التلخيص والحذف في السرد بوتيرة واحدة ، وإنما وردا بما يتناسب مع الإيقاع النفسي للراوي على وفق نظراته الفنية ، فقد احتلا مساحة واسعة داخل النصوص ، وهذا يتوافق مع بنية القصة القائمة على الاختزال والاقتصاد اللغوي ، وبما أنهما يقومان على اختزال الزمن او مدة من عمر الأحداث فذلك يلبي رغبة الراوي في إنشاء حركة وسرعة تجاري سرعة الزمن .

- إن الانتقاء والحذف والربط والتحريك جعل القصة عالماً حياً إنسانياً خالياً من القوالب الجامدة فقد نمت الأحداث وتحركت بشكل طبيعي على وفق قوانين موضوعية مقنعة .

- شكل الحذف المعلن بنوعيه المحدد وغير المحدد حضوراً فاعلاً على المستوى الظاهري للنصوص إذا ما قورن بالحذف الضمني .

- تجاوز المكان المساحة الجغرافية المرسومة له ، ليتجه نحو كيان لغوي مشحون بدلالات ومعانٍ كشف عنها السياق السردى ، إذ برز المكان بشحنته النصية ليأخذ مساحة كافية في نتاج الراوي ، ليتجه في تشكيله نحو محاكاة الواقعية التي تتخذ من جنس القصة عباءة لها ليظهر فيه نوعاً من المشاركة الوجدانية التي تتعلق بمهمات نفسية أراد الراوي بثها في السياق السردى .

- ترتبط الكثير من الصور في قصص الكتاب بعلاقات تناصية مع صور قرآنية وكذا شعرية يضاف إليها ما تكشف عنه البنية القصصية من ظهورات ذات أفكار نهلت من معين الإبداع الإنساني .

- أشار المؤلف إلى البصرة ونَهَلَ من تاريخها ، ووظف الكثير من العناصر المرتبطة بها ، فقد كان ارتباطه بها واضحاً ترسيخاً لانتمائه إلى هذا الواقع ؛ فهو بَصْرِي ؛ وبسبب ذلك تكرر ذكرها في قصص النشوار ، إذ كانت مسرحاً جرت عليه أحداث تلك القصص في الغالب .
- كان الوصف تقنية طاغية في النصوص المدروسة ، إذ أتاح انفتاح المخيلة وتداخلها مع الواقع رسم صور فنية ذات توتر جمالي عالٍ أكسب القصص تماسكاً وتكثيفاً عبر سلسلة مراحله ، وهو ما جعلها تتمتع بخصوصية متفردة أبانت عن اعتناء المؤلف بدقائق وجزئيات الموصوف ؛ فقد تناول الوصف محورين (الشخصية والمكان) فوصف الشخصية تضمن شكلها الجسدي وطبيعتها الروحية ، ووصف المكان ضمن أبعاده الجغرافية والأشياء التي يحتويها .
- كان للمشهد الحضور الأول في النشوار ؛ لما يؤديه من معطيات تتجانس فيها موضوعية القص ، فضلاً عن سعي النص القصصي ، إلى جعل المتلقي في دائرة القص ، أو جعل الحدث في الدائرة الأقرب من المتلقي ؛ فالمشهد أداة القص في الكشف عن الجانب الأعماق في حياة الشخصيات ، عندما يلج الفعل القصصي إلى داخل النفوس في حوارات النفس مع النفس في صورة مناجاة نفسية أو تفكير ذهني .
- استثمر القص في النشوار المشاهد الحركية في تحشيد دور الفعل الإيحائي لتجسيد المعاني وتشخيص العرض ؛ وذلك عندما تتحول الحركة إلى سمة تعبيرية لهذا يهيئ المشهد القصصي الحركة بشكل مغاير ، فهو في المشهد الثابت - يوفر للقص حركة ممسوحة ، أما في المشهد المتحرك فيوفر القص إمكانات مشهدية متحركة ، إذ يفعل مثل هذا التوظيف عملية استثمار البنية المكانية ، إذ تتراوح عند ذاك عمليات البناء لهذا المشهد بين مجالي المكان :

- المسرحي الثابت ، والقصصي المتحرك - يفيد فعل القص في تغذية فضائه القصصي من بنية الفضاء المسرحي مُحدثًا تزاوجًا فضائيًا من شأنه أن يطور فعاليات العرض القصصي .
- كشف البحث عن وجود علاقة صميّة بين رمز المرأة متمثلة بكيانها الإنساني ، وبين الصور والمعاني التي يصنعها الراوي حتى بدت أشبه بعلاقة المماثلة التي تقوم على العلاقة الحسية والتشبيهية .
- وظّف المؤلف حدث الموت لإضفاء مستوى من التصويرية يشحذ بوساطته خيال المتلقي ويعزز القيمة التصويرية في أساليب القص ؛ لذلك جسد المؤلف لعبة الإيهام في قصصه ليشعرنا بأن ما يقصه قد وقع فعلاً . مؤكداً على ما يرويه ، كما ظهرت في قصصه خصائص (سادية) بطريقة ارتبطت بالتوليف السينمي .
- ظهرت إفادة الراوي من التقنيات السينمائية كتقنية التوليف (المونتاج) ، التي تظهر في بعض القصص ذات المقاطع المتعددة والصور البعيدة ، التي حاول الراوي الربط بينها زيادة على تقنية (الكاميرا) ، فهي تظهر عبر محاولة الراوي رصد الجزيئات الصغيرة في بعض القصص فتظهر وكأنها كاميرا تنقل ما يحدث بحيادية تامة . إذ كشفت عن امكانية الكتابة بالكاميرا بوصفها الأداة الأولى في عملية القص واللصق السينمائي . ولقد كان لهذه التقنية دورٌ واضح في استقطاب المتلقي وزيادة حالة التشويق لديه .
- تمكن القص في افادته من معطيات آلة التصوير (الكاميرا) من تحريك مفردات البناء السابقة ، فهي - بحركتها - كيفاً تعبيرياً يتسلط في القص على ما هو مرئي من الأحداث مستثمرًا نسبة التقارب العالية بين طبيعة عمل العين البشرية وطبيعة عمل آلة التصوير (الكاميرا) مفصلاً" بذلك شكلين من الرؤية لعرض الأحداث ، وهما (الرؤية الواقعية) التي تعتمد وصف الأشياء

والأحداث والشخصيات من الخارج و (الرؤية فوق الواقعية) التي تعتمد على إمكانية الكاميرا في تحقيق مجالها الخاص الذي يتوفر لها عبر حساسية حركتها في المكان ، فهي تتحرك فيه لتعيد ترتيبه ، لا لتقلبه أي أنها تحقق مكانها المتخيل ، فعرض البناء الزمني للنص بشكل مجسم نستطيع من مجرد النظر أن نستشعر طابع هذا البناء الذي يتمظهر في عمليات القطع ، والاسترجاع ، والتعجيل ، والتبطيء وغيرها .

- تجلّى دور الحوار في النشوار بوصفه تقنية مكنّته أن يضمّن النص طاقات شعرية تخترن الأفكار وتقلّ التجارب إلى الآخرين . إذ كشف عنصر الحوار عن جذور النص المسرحي ، إلا أنه أخذ مكانته النصية في سياق القصص ، فهو عنصر يتداخل مع عناصر السرد الأخرى ، بعد أن أخذ يتنوع في أشكاله : الحوار الخارجي (المجرّد والمركب) والحوار الداخلي (المونولوج والمناجاة النفسية) ، فجاء هذا الاستخدام نتيجة لتعدد الأصوات داخل السياق النصي ، ليزيد من شحنة النص الداخلية بتفاعله مع بقية العناصر ويزيد وحدتها العضوية بهدف إضفاء صبغة درامية على القصّ .

- استثمر القصّ في النشوار المشاهد الحوارية في المطابقة بين طبيعة الرسالة التي تقتضي التبليغ عن طريق الحوار وبين طبيعة الخصوم في المحاجبة والمجادلة ، وبين طبيعة التشكيل الذي يقترب فيه المتلقي من العرض عندما يستمع المتلقي إلى أصوات الشخصيات وهي تؤدي أدوارها وفي ضمائر الخطاب التي كانت .

- يمكن القول إن المناجاة تفرق عن الحوار الداخلي (Monologue) في أنها تتحدث على انفراد وتقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد لزيادة الترابط وتوصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني في حين نجد أن غرض المونولوج هو توصيل الهوية الذهنية ، وهذا يعني أن

الشخصية بتوظيف المناجاة تفكر بصوت عالٍ وفي (المونولوج) تفكر لوحدها .

ومسك هذه الدراسة هو تقديم قراءة جديدة للنص القصصي القديم ، كي تفتح مجالاً جديداً للدرس الأدبي والنقدي في ميدان قراءة النص القصصي الذي يستظلّ بظلال (الحداثة) ليشمل قراءة أخرى مغايرة تتخذ توجهاً شعرياً في قراءة العناصر السردية داخل بنية النص القصصي ، إذ توصلت الاطروحة إلى ان عالم النشوار عالم خصب ثري ، وظف الراوي في تكوينه أبرز ما توصل اليه السرد الحديث من وسائل وتقنيات ، فقد كان توظيفه دليلاً على ثقافته وسعة إدراك ونفاذ رؤية ، كما يدل على مرحلة متقدمة في تطوّر السرد العربي ، وبذلك يمكن عدّ القاضي التتوخي مؤلف قصص النشوار من أوائل العرب الذين أسهموا إسهاماً جلياً وفاعلاً في إثراء السرد العربي القديم ؛ إذ نجده قد سبق عصره بتنوع الاستعمالات السردية ، بلغة قصصية مسلسلّة ، قلما نجد لها نظيراً في مؤلفات القرن الرابع الهجري ، وقد تميّزت الكثير من نصوصه بمستوى أدائي رفيع ، فقصصه تعد أنموذجاً واضحاً متقدماً لهذا الفن المتأصل في الأدب العربي .

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر : إحسان عباس ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه : توفيق الزيدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٤ م .
- الإحساس السينمائي : سيرجي م . ايزنشتاين ، تعريب : سهل جبر ، بيروت ، ١٩٧٥ م .
- الإخراج والسيناريو : د. عبد الباسط سلمان ، الدار الثقافية ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٦ م .
- الأدب والغربة (دراسات بنيوية في الادب العربي) : عبد الفتاح كيليطو ، دار الطليعة ، بيروت - لبنان ، ط ٣ ، ١٩٩٧ م .
- الأدب وفنونه (دراسة نقدية) : عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٧٦ م .
- أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر : علي حوم ، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط ١ ، ٢٠٠٠ م .
- أركان القصة : أ.م. فورستر ، ترجمة : كمال عياد جاد ، مراجعة : حسن محمود ، دار الكرنك للنشر والتوزيع والطبع ، القاهرة ، (د.ط) ، ١٩٦٠ م .
- أساليب السرد في الرواية : د . صلاح فضل ، دار المدى للثقافة والنشر ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ م .
- استراتيجية المكان : مصطفى الضبع ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، (د . ط) ، ١٩٩٨ م .
- الإسلام والأدب : د. محمود البستاني ، المكتبة الأدبية المختصة ، ط ١ ، ١٤٢٢ هـ .

- أشكال الزمان والمكان في الرواية : ميخائيل باختين ، ترجمة : يوسف حلاق ، سلسلة دراسات نقدية عالمية (٩) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، (د. ط) ، ١٩٩٠ م .
- إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسات نقدية) : ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- أفنعة النص : سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩١ م .
- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة : مورييس أبو ناصر ، دار النهار ، بيروت ، (د. ط) ، ١٩٧٩ م .
- ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي - تفكيكي لحكاية حمال بغداد) : عبد الملك مرتاض ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (د. ط) ، ١٩٩٨ م .
- ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية : داؤد سليمان الشويلي ، اتحاد كتّاب العرب ، دمشق ، (د. ط) ، ٢٠٠٠ م .
- إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة : أحمد حمد النعيمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٤ م .
- البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي : د. محمود البستاني ، دار الفقه للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٤٢٤ هـ .
- بناء الرواية : أدوين موير ، ترجمة : محمد الصيرني ، مراجعة : عبد القادر القط ، دار الجيل ، مصر ، (د. ط) ، ١٩٦٥ م .
- بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية) : د. عبد الفتاح عثمان ، مكتبة الشباب ، الميزة ، (د. ط) ، ١٩٨٢ م .
- بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : سيزا قاسم ، دار التنوير ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٥ م .
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجًا ١٩٦٧-١٩٩٤) : د. مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د. ط) ، ١٩٩٨ م .

- البناء السردى في شعر شيركو بيكه سه : د . فاضل عبود التميمي ، دار سرمد ، سليمانية ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق : شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٤ م .
- البناء الفني لرواية الحرب (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية) : عبد الله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٩٠ م .
- البنية السردية في شعر أمري القيس : د. جميل علوان مقراض ، دار غيداء للنشر ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١٣ م .
- البنية السردية في شعر الصعاليك : أ.د. ضياء غني لفته ، دار حامد ، عمان - الأردن ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة : ميساء سليمان الإبراهيم ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، سوريا ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) : حسن بحراري ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٤ م .
- بنية النص الروائي . دراسة - إبراهيم خليل ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي : د . حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - لبنان ، ط ٣ ، ٢٠٠٠ م .
- تاج العروس من جواهر القاموس ؛ مرتضى الحسيني الزبيدي ، تحقيق : عبد الكريم العزباوي ، مراجعة : عبد الستار أحمد فرج ، دار الجيل ، الكويت ، (د . ط) ، ١٩٧٩ م .
- تبئير الفواعل الجمعية في الرواية : كوثر محمد علي جبارة ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ط ١ ، ٢٠١٢ م .
- تحليل الخطاب الروائي : سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط ٤ ، ٢٠٠٥ م .

- تحليل النص السردى (تقنيات ومفاهيم) : محمد بو عزة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت - لبنان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، دار الأمان - الرباط ، ط ١ ، ٢٠١٠م .
- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر : د . عبد المحسن طه بدر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٧٧م .
- التعبير القرآني : فاضل صالح السامرائي ، دار البشائر ، الأردن ، ١٩٨٩م .
- التعريفات : أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالسيد الشريف ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٦م .
- تفسير البغوي : أبو الحسين بن مسعود الفراء البغوي (٥١٦هـ) ، تحقيق : خالد عبد الرحمن العك ، دار المعرفة ، بيروت ، (د.ط.)، (د.ت) .
- تفسير القرآن العظيم : اسماعيل بن عمر ابن كثير الدمشقي (ت ٧٧٤هـ) ، دار الفكر ، بيروت ، (د.ط) ، ١٤٠١هـ .
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : د . يُمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٠م .
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا - اللاذقية ، ط ١ ، ١٩٩٧م .
- تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية) : د . نفلة حسن احمد العربي ، دار غيداء ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١١م .
- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف : عبد الحميد المحادين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٩م .
- التلقي والسياقات الثقافية (بحث في تأويل الظاهرة الأدبية) : عبد الله إبراهيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٠م .
- تيار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت همفري ، ترجمة : محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٥م .

- جامع البيان عن تأويل آي القرآن : محمد بن جرير بن يزيد بن خالد الطبري ، دار الفكر ، بيروت ، (د.ط) ، ١٤٠٥ هـ .
- جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون : بيتر سبرنسي ، ترجمة : فيصل الياسري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (د.ط) ، ١٩٩٢ م .
- جماليات الشعر - المسرح - السينما (في نماذج من القصة العراقية) : د . حمد محمود الدّوّخي ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- جماليات المكان ، مجموعة باحثين ، دار قرطبة ، ط ٢ ، ١٩٨٨ م .
- الجنس والنفس في الحياة الإنسانية : د. علي كمال ، دار واسط ، لندن ، ط ٢ ، ١٩٩٠ م .
- الحبكة : إليزابيث دبل ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي ، دار الرشيد ، بغداد ، (د.ط) ، ١٩٨١ م .
- حدود النص الأدبي (دراسة في التنظير والممارسة والإبداع) : صدوق نور الدين ، سلسلة الدراسات النقدية (٢) ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٤ م .
- حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) : خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م .
- الحكاية والتأويل (دراسة في السرد العربي) : عبد الفتاح كليطو ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء . المغرب ، سلسلة المعرفة الأدبية ، ط ١ ، ١٩٨٨ م .
- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون : طه عبد الفتاح مقلد ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٥ م .
- الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) : فاتح عبد السلام ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- الخبر عند المحسن التتوخي - بين القص والتاريخ ، د. خولة خليل شخاترة ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، الأردن - عمان ، ط ١ ، ٢٠٠٤ م .

- خطاب الحكاية (بحث في المنهج) : جيرار جنيت ، ترجمة : محمد معتصم ، وعبد الجليل الأزدي ، وعمر حليبي ، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط ٢ ، ١٩٩٧ م .
- دراسات في نقد الرواية : طه وادي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٩٤ م .
- دراسة نصية (أدبية) في القصة القرآنية : د. سليمان الطراونة ، (د.م.ط) ، ط ١ ، ١٩٩٢ م .
- دراما الشاشة (بين النظرية والتطبيق) للسينما والتلفزيون ج ٢ ، حسين حلمي المهندس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٩٠ م .
- دليل الناقد الأدبي : د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ٣ ، ٢٠٠٢ م .
- الراوي الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي) : يُمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- الراوي والنص القصصي : د. عبد الرحيم الكردي ، دار النشر للجامعات ، ط ٢ ، ١٩٩٦ م .
- روايات حنان الشيخ (دراسة في الخطاب الروائي) : د. بشرى ياسين محمد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- الرواية العربية البنية وتحولات السرد: د. لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١٢ م .
- الرواية العربية الرؤيا والبناء (مقاربة نقدية) : د. سمير روجي الفيصل ، منشورات اتحاد كتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ م .
- الرواية والمكان : ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د.ت .

- الزمان والمكان المتخيل بين النص الشكسبييري والمعالجات الشكسبييرية الحديثة : مروة مهدي مصطفى ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
- الزمن في الرواية العربية : مها حسن القصراري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٤ م .
- الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردى : هيثم الحاج علي ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- السرد السينمائي : فاضل الأسود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٩٦ م .
- السرد العربي القديم ، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل : د. ضياء الكعبي ، دار فارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ١ ، ٢٠٠٥ م .
- السرد العربي القديم الانواع والوظائف والبنىات : إبراهيم صحراوي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال : د. ميلاد عادل جمال المولى ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١٣ م .
- السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي : د. عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٢ م .
- سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأول وشارع الأميرات) : خليل شكري هياس ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ م .
- سيكولوجية ذوي العاهات والمرضى : د. مختار حمزة ، دار المجمع العلمي ، جدة ، ط ٤ ، ١٩٧٩ م .
- السيميائ والتأويل : روبرلت شولز ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ م .
- السيناريو : سد فيلد ، ترجمة : سامي محمد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، (د. ط) ، ١٩٨٩ م .

- السيناريو والنص : د. عبد الباسط سلمان ،الدار الجامعية ،بغداد ، ٢٠١٢.
- الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا إبراهيم جبر الروائي : د. فاطمة بدر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠١٢ م .
- الشعرية : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٩ م .
- شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التألّيفي) : بوريس أوسبنسكي ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ود. ناصر حلاوي ،المجلس الأعلى للثقافة العامة ، مصر ، ١٩٩٩ م .
- شعرية الحجب في خطاب الجسد : محمد صابر عبيد ، دار الحوار ، سوريا ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- شعرية الخطاب السردي : محمد عزّام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ م .
- شعرية النثر : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : عدنان محمود حمد ، مراجعة : د. جمال شحيّد ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ٢٠١١ م .
- شعرية النص الروائي : بشير القمري ، شركة البيادر للنشر ، ١٩٩٠ م .
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية : أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت ٣٩٣ هـ) ، تحقيق : أحمد عبد الغفور العطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٧٨ م .
- صفوة التفاسير ، تفسير القرآن العظيم ، جامع المأثور والمعقول ، مستمد من أوثق كتب التفسير : محمد علي الصابوني ، دار القرآن الكريم ، بيروت - لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨١ م .
- صنعة الرواية : بيرسي لوبوك ، ترجمة : د.عبد الستار جواد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن ، ط ٢ ، ٢٠٠٢ م .
- الصوت الآخر (الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي) : فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، ١٩٩٢ م .

- الصورة - الحركة : جيل دولوز ، ترجمة : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٩ م .
- الصورة - الزمن : جيل دولوز ، ترجمة : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٩ م .
- طرائق تحليل السرد الأدبي : مجموعة دراسات ، منشورات اتحاد كتاب المغرب - الرباط ، ط ١ ، ١٩٩٢ م .
- عالم الرواية : رولان بورنوف وريال أوئيلية : ترجمة : نهاد التكرلي ، مراجعة : فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩١ م .
- علم السرد مدخل الى نظرية السرد : يان مانفريد ، ترجمة : أماني ابو رحمة ، دار نينوى ، سوريا ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- العملية الإبداعية في فن التصوير : شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ م .
- عناصر القصة في الشعر العباسي : الأستاذ الدكتور : منتصر عبد القادر الغضنفر ، دار مجدلاوي ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١٢ م .
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط ٤ ، ٢٠٠٢ م .
- عودة إلى خطاب الحكاية : جيرار جينيت ، ترجمة : محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠ م .
- غائب طعمة فرمان روائيا" (دراسة فنية) : د. فاطمة عيسى جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٤ م .
- غريب الحديث : أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦ هـ) ، تحقيق : عبد الله الجبوري ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ١ ، ١٣٩٧ هـ .
- الفصل في الملل والأهواء والنحل : أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي القرطبي الظاهري (٤٥٦ هـ) ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د.ت) .

- الفضاء الروائي : جنيت وآخرون ، ترجمة : عبد الرحيم حزل ، أفريقيا الشرق ، المغرب وبيروت - لبنان ، ٢٠٠٢م .
- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : د. إبراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠١م .
- فكرة الإخراج السينمائي كيف تصبح مخرجًا عظيمًا ؛ : كين دانسايجر ، ترجمة : احمد يوسف ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٩م .
- فن التصوير السينمائي : أحمد الحضري ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، (ب.ت) .
- الفن الروائي : ديفيد لودج ، ترجمة : ماهر البطوطي ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط ٢ ، ٢٠٠٢م .
- فن السينما : رودولف أرنهيم ، ترجمة : عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، (د.ت) .
- الفنتازية والصولجان (دراسة عجائبية الرواية العربية) : د. فاطمة بدر ، دار الأدهم ، مصر ، ط ١ ، ٢٠١٣م .
- فن القصة : د . محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٦م .
- فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ (دراسة ونصوص مختارة) : محمد المبارك ، دار الفكر ، ط ٣ ، ١٩٧٤م .
- فن الكاتب المسرحي (للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) : روجرم بسفيلد ، ترجمة : دريني خشبة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٤م .
- فن كتابة الرواية : ديان دوات فاير ، ترجمة : عبد الستار جواد ، مراجعة : عبد الوهاب الوكيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م .
- فن كتابة السيناريو : جون هاوارد لوسون ، ترجمة : إبراهيم الصحن ، مراجعة : سعد لبيب ، مطبعة الأديب .

- فن المونتاج السينمائي : كاريل رايس ، ترجمة : أحمد الحضري ، مراجعة : أحمد كامل مرسي ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٥ م .
- فن الوصف وتطوره في الشعر العراقي الحديث : د. محمد حسن علي مجيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .
- الفن والمجتمع عبر التاريخ : أرنولد هاوزر ، ترجمة : فؤاد زكريا ، ١٩٧١ م .
- فهم السينما : لوي دي جانيتي ، ترجمة : جعفر علي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١ م .
- الفوائد المخرجة من أصول مسموعات الشيخ أبي عثمان سعيد البحيري (ت ٤٥١ هـ) : أبو عثمان سعيد البحيري ، دار الكتب الظاهرية ، سوريا - دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٤ م .
- في آفاق النص القصصي (مقاربات في الهوية والنص والتشكيل عند فرج ياسين) : مجموعة نقاد ، تحرير وتقديم ومشاركة : د. فيصل غازي النعيمي ، دار تموز ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠١٣ م .
- في أدبنا القصصي المعاصر : د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٩ م .
- في التحليل النص الشعري : عادل ضرغام ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- في الخطاب السردي (نظرية غريماس) : محمد الناصر العجيمي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، (د.ط) ، ١٩٩٣ م .
- في ظلال القرآن : سيد قطب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ٧ ، ١٩٧١ م .
- في نظرية الأدب : شكري عزيز الماضي ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣ م .
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) : د. عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٩٨ م .

- القارئ في النص : سوزان روبين سليمان وإنجي كروسين ، ترجمة : د. حسن ناظم وعلي حاتم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
- قاموس السرديات : جيرالد برنس ، ترجمة : السيد إمام ، دارميريث للنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٣ م .
- قراءات في الأدب والنقد : د. شجاع مسلم العاني ، طباعة ونشر اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٩ م .
- القصة الرواية المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة) مجموعة مؤلفين ، ترجمة وتقديم : د. خيرى دومة ، مراجعة : أ. سيد البحراوي ، دار الشرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٧ م .
- القصة العربية .. عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري : د. ناصر عبد الرزاق الموافي ، دار الوفاء ، ط ٢ ، ١٩٩٦ م .
- القصة القصيرة (النظرية والتقنية) : إنريكي أندرسون إمبرت ، ترجمة : علي إبراهيم علي منوفى ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠ م .
- قصيدة القناع في الشعر الحديث (دراسة ومختارات) : محمد جميل شلش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠١ م .
- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: عبد الرحمن بسيسو ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٩٩ م .
- قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي : باختين ، ترجمة : نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ م .
- كتابة السيناريو للسينما : دوايت سوين ، ترجمة : احمد الحضري ، دار الطناني للنشر والتوزيع ، مصر ، ط ٢ ، ٢٠١٠ م .
- الكتابة السينمائية : بيير مايو ، ترجمة : قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ، ١٩٩٧ م .

- كتاب العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠هـ) ، تحقيق : مهدي المخزومي ، ود. أبراهيم السامرائي ، طبع بمطابع الرسالة ، الكويت ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠م .
- الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل من وجوه التأويل : جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٤٨هـ) ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، (د.ت) .
- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) : سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٧م .
- الكون الروائي : د.محمد صابر عبيد ، ود. سوسن البياتي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ٢٠٠٧م .
- كيف تكتب السيناريو : صلاح ابو سيف ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٩٨) ، وزارة الإعلام العراقية ، منشورات دار الجاحظ دار الحرية ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٨١م .
- لسان العرب : جمال الدين محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل الأنصاري المعروف بأبن منظور ، أعتنى بها وصححها : أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي ، دار أحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٩م .
- اللغة السينمائية : مارسيل مارتن ، ترجمة : سعد مكاي ، مراجعة : فريد المزوي ، المؤسسة المصرية العامة ، (د.ط) ، ١٩٦٤م .
- المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية) : عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠م .
- المحكم والمحيط الأعظم : علي بن اسماعيل بن سيدة (ت ٤٥٨هـ) ، تحقيق : عبد الحميد هندراوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠م .
- مدخل الى سيميائية الفلم : يوري لوتمان ، ترجمة : نبيل الدبس ، دار عكرمة ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٩م .

- المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما : جان ميتري ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- مدخل إلى علم السرد : مونیکا فلودرنك ، ترجمة : باسم صالح حميد ، مراجعة : أ . مي صالح أبو جلود ، دار الكتب العلمية ، بيروت . لبنان ، ط ١ ، ٢٠١٢ م .
- مدخل الى نظرية القصة : سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- مديات الصورة والاتصال (الأثر المتبادل بين الرواية والفلم) : أحمد ثامر ، دار الإتحاف ، سليانة ، ١٩٩٨ م .
- مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي : أ.د. محمد صابر عبيد ود . سوسن البياتي ، دار العين ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- مرايا نرسييس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة) : د. حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ م .
- مسارات النقد ومدارات مابعد الحداثة : أ.د. حنفاوي رشيد بعلي ، دروب للنشر والتوزيع ، عمان - الاردن ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم أنكليزي عربي ؛ محمد عناني ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية - لونجمان ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٦ م .
- المصطلح السردى : جيرالد برنس ، ترجمة : عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٣ م .
- المصطلح السردى في النقد الأدبي العربي الحديث : أحمد رحيم ، كريم الخفاجي ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان - الاردن ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، العراق ، الحلة ، ط ١ ، ٢٠١٢ م .
- المصطلح في الأدب الغربي : د. ناصر حاتي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت ، ١٩٦٨ م .

- المعجم الأدبي : جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ م .
- معجم البلدان: ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت، ط٨، ٢٠١٠م.
- المعجم التربوي وعلم النفس : نايف نزار القيسي ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، عمّان - الأردن ، ٢٠٠٦ م .
- معجم السرديات: مجموعة باحثين، دار محمد علي، تونس، ط ١ ، ٢٠١٠م.
- معجم الفن السينمائي : أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتب ، مصر ، ١٩٧٣ م .
- معجم المصطلحات الأدبية : إبراهيم فتحي ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٠ م .
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : عرض وتقديم وترجمة : سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني - بيروت ، الدار البيضاء - سوشبريس ، ط ١ ، ١٩٨٥ م .
- معجم مصطلحات الخدمة الاجتماعية :د. عبد العزيز عبد الله الدخيل ، دار المناهج للنشر والتوزيع ، عمّان - الأردن ، ط ١ ، ٢٠١٣ م .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ م .
- معجم مقاييس اللغة : أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ) ، تحقيق وضبط ، عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ، ١٩٧٩ م .
- المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية ، مكتبة الشرق الدولية ، القاهرة ، ط ٤ ، ٢٠٠٤ م .
- المغامرة الجمالية للنصّ الشعري : أ.د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، عمّان ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- موسوعة الطب النفسي (موسوعة عالم علم النفس) : د. عبد المنعم الخفاجي ، مج ٢، دار نوبليس ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٥ م .

- المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة : د. حمد محمود الدوخي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة : القاضي أبي علي المحسن بن علي التتوخي ، تحقيق : عبود الشالجي ، دار صادر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧١ م ، ط ٢ ، ١٩٩٥ م .
- النص الروائي (تقنيات ومناهج) برنار فاليط ، ترجمة : رشيد بنحدو ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٩ م .
- نظريات السرد الحديثة : ولاس مارتن ، ترجمة : حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٨ م .
- النظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، بغداد ، ط ٣ ، ١٩٨٧ م .
- نظرية تراسل الحواس (الأصول - الأنماط - الإجراء) : د. أمجد حميد عبد الله ، دار ومكتبة البصائر ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- نظرية السرد من وجهة النظر الي تبئير ، واين بوث ، ترجمة : ناجي مصطفى ، ط ١ ، ١٩٨٩ م .
- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس) : ترجمة : إبراهيم الخطيب ، الشركة العربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٢ م .
- نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى مابعد البنيوية ، تحرير : جين ب . تومبكنز ، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩ م .
- النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي) : محمد سويرتي ، أفريقيا الشرق ، ط ٢ ، ١٩٩٤ م .
- النقد التطبيقي التحليلي (مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة) : د. عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ م .

- النقد النصي (٢) وتحليل الخطاب : د. نبيل أيوب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- وظيفة الوصف في الرواية : عبد اللطيف محفوظ ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .

- مصادر اللغة الإنكليزية :

- Abrams , M.H. *Glossary of Literary Terms* . USA : Wadsworth , 2005 .
- Boulton , Marjorie . *The Anatomy of the Novel* . London : Routledge, 1970 .
- Both , Wayne . *The Rhetoric of Fiction* 1sted . The University of Chicago Press , 1973 .
- " Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders " *American Psychiatric Association* (APA) . USA : Washington , 1994 .
- Gill , Richard . *Mastering English Literature* . USA : Palgrave , 2006 .
- Grower , Julie . *GCSE English Literature* . UK : Longman , 1988 .

- المجلات والدوريات :

- استخدام الضمائر في الرواية (بحث) ، ميشال بوتور ، مجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الثقافة والأعلام ، العراق ، ع ١ ، س ١٩٨٩ م .
- أفنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي ، (بحث) ، جابر عصفور ، مجلة فصول ، مج ١ ، ع ٤ ، ١٩٨١ م .
- بناء المشهد الروائي (بحث) ليون سرمىليان ، ترجمة : فاضل ثامر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع ٣ ، س ٧ ، ١٩٧٨ م .

- بناء المكان (بحث) ، سمر روجي الفيصل ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، ع ٣٠٦ ، س ١٩٩٦ م .
- التحليل البنيوي للسرد (بحث) : رولان بارت ، ترجمة : حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار ، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) ، ع(٨-٩) ، ١٩٨٨ م .
- تقنية القناع : دلالات الحضور والغياب (بحث) ، خلدون الشمعة ، مجلة فصول ، مصر، مج ١٦ ، ع ١٤ ، س ١٩٩٧ م .
- جدلية الفرقة والجماعة (بحث) ، توفيق بكار ، مجلة فصول ، القاهرة ، ع ٤٤ ، س ١٩٨٤ م .
- حدود السرد (بحث) : جيرار جنيت ، ترجمة : بنعيسى بوحمالة ، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) ، ع(٨-٩) ، ١٩٨٨ م .
- الراوي التقريبي والراوي الإبعادي في أدب الكاتبة الأردنية (بحث) ، رفقة دودين ، مجلة عمان ، الأردن ، ع ١٤ ، س ٢٠٠٢ م .
- الزمان والمكان في قصة العهد القديم (بحث) ، أحمد عبد اللطيف ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج ١٦ ، ع ٣٤ ، س ١٩٨٥ م .
- السرد والوصف (بحث) ، جيرار جينيت ، ترجمة : مهند يونس ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، ع ٢ ، س ١٩٩٢ م .
- السردية : حدود المفهوم (بحث) : بول بيرون ، ترجمة : عبدالله ابراهيم ، مجلة الثقافة الاحنبية ، بغداد ، س ١٢ ، ع ٢ ، ١٩٩٢ م .
- الشعر بين الاتصال والتلقي (مقال) ، إدريس الناقوري ، مجلة الأقلام ، ع ١ ، س ١٩٨٨ م .
- شعرية النثر (بحث) ، تزفتان تودوروف ، ترجمة : أحمد المديني ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، ع ١ ، س ١٩٨٢ م .

- الصورة في السرد الروائي والسرد السينمائي (بحث) ، د. فاطمة بدر ، مجلة الأقلام ، العراق ، ع ٢ ، س ٢٠١٠ م .
- الفضاء الروائي (مقال) ، حسن بحراري ، جريدة الجمهورية ، ع ٧٤٠٨ ، ١٩٨٩ م .
- فضاء القرية ، الموروث الشعبي ولعبة التخيل السردية (بحث) ، أ.د. محمد صابر عبيد ، مجلة عمان ، الأردن ، ع ١٦٦ ، س ٢٠٠٩ م .
- في مفهوم الشخصية الروائية (بحث) ، إبراهيم جنداري ، مجلة الأقلام ، ع ٢٦ ، س ٢٠٠١ م .
- كتابة تاريخ السر العربي . المفهوم والصيرورة (بحث) : سعيد يقطين ، مجلة علامات في النقد ، مج ٩ ، ج ٣٥ ، س ٢٠٠٠ م .
- المجاز تباين المفهوم وتعدد الرؤى (بحث) ، م . م إياد عبد الودود عثمان ، مجلة كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ع ٢٧ ، س ١٩٩٨ م .
- مقدمة لدراسة المروي عليه (بحث) ، جيرالد برنس ، ترجمة : علي عفيفي ، مجلة فصول ، مصر ، مج ١٢ ، ع ٣ ، س ١٩٩٣ م .
- مقولات القراءة المعاصرة (بحث) ، عباس عبد جاسم ، مجلة الموقف الأدبي ، العراق ، ع ٢١ ، س ١٩٩٥ م .
- المكان في العمل الفني قراءة في المصطلح الفني (بحث) ، د. أحمد زنيير ، مجلة عمان ، ع ١٢٩ ، س ٢٠٠٦ م .
- ملامح الأدب الفلسفي في النثر العربي (بحث) ، فائز طه العمر ، مجلة آداب مستنصرية ، العراق ، ع ١٣ ، س ١٩٨٦ م .
- المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق (بحث) ، إبراهيم جنداري ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ٤٤ ، س ٢ ، ٢٠٠٣ م .
- الوصف في الحكاية الشعبية الموصلية (بحث) ، نبهان حسون ، مجلة الموصل ، العراق ، ع ٣١ ، س ٢٠١٢ م .

- الوصف في المملكة السوداء لمحمد خضير (بحث) ، فاطمة عيسى ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ٣٤ ، س ٢٠١٠ م .
- وصف المكان وبنائه في الرواية التاريخية العربية (بحث) ، أ. م . د. كريم يوسف علي الزوبعي ، مجلة الآداب ، بغداد ، ع ٨٨ ، س ٢٠٠٩ م .
- وظائف السارد في روايات الأسر (بحث) ، رحمن غركان ، مجلة الأديب ، بغداد ، ع ٥٠ ، س ٢٠٠٢ م .

- الرسائل والأطاريح :

- السرد في مؤلفات القاضي أبي علي المحسن التنوخي ٣٢٧-٣٨٤ هـ :
خالدة ماضي عبد الرحيم شنار (رسالة ماجستير) ، بإشراف : الأستاذ الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٢ م .
- صورة المكان دراسة في شعر الأخطل والفرزدق وجريير : ولاء فخري قدوري (رسالة ماجستير) ، بإشراف : الأستاذ الدكتور إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة ديالى ، ٢٠٠٩ م .

Abstract

All thanks are due for Allah, His peace and blessings are on the prophet Mohammed, his family and companions and those who follow him.

The Arab nation is one famous of rhetorical and figurative language. Their speech is known of being rich in verse and prose and full of aesthetic rhythms and delicate musicality that make one flies in his imagination relying on their creativity. Such notions are clear cut facts in the Arab cultural system. Since the Abbasid Dynasty onwards it has been a rich source providing learners with various types of knowledge not restricted to certain limitation due to its central place in Arab culture and the abundance of its literature.

The dissertation aimed at figuring out the value of narration and its levels in ancient Arab text. In its special explanatory tools, narration aims at apprehending the overall meaning relying on its major tool, i.e., language. The power of this tool lies in the fact that it comprises gigantic rhetorical abilities that are powerful in themselves. The study tackled the tales in *NishwarElmuhadhara and AkhbarElmuthakara* as a sample of the critical analysis that attempts to find out the principal elements (narrator, the narrated, and the narrated for) that emerge from inside of the text and signify a unique structure of speciality in structure and conception. Therefore, this study attempts to approach the tales in *Nishwar Elmuhadhara* in a textual method making use of narrative structures which unveils the aesthetics of narrative texts. It thus paves the way for readers to follow up the structure of the text in question as well as the appearances of such structure making then a fruitful, significant unity and familiarity between them (text and reader).

The researcher chose to study the narrative structure in *Nishwar Elmuhadhara* for many reasons in linkage to the legendary nature and creative structure narrations. Those reasons can be summarized as follows:

- In spite of the rapid development and recurrent success in the field of narrative criticism in the West, along with the growing openness of the Arabic critical studies to Western critical approaches, yet most of the Arabic critical studies are still, from the perspective of modern narration, not paying due attention to the study of ancient Arabic text. Therefore, this study efforts to analyzing the tales in *Nishwar Elmuhadharain* order to find out its artistic and aesthetic level, and clarifying the first bases it depended on. So I will do justice to an ancient text disregarded by modern studies, not diving in its interesting fictional style because most of these studies regarded it as a book of news and thus, it was not in its suitable place in the art of fiction.
- *Nishwar Elmuhadhara* comprises fictional traits and narrative technique, that is to say, the fictional phenomenon is an innate and fixed feature in it. Its rich content enabled the researcher to study narrative features and methods in a way permitting the inspection of its contents and elements, methods and tools.
- *Nishwar Elmuhadhara* represented a distinctive feature in ancient Arabic heritage for being a reliable proof of the interaction, diversity and intermixing that is symbolizing a clear picture of the ethical, social and cultural conditions in the Abbasid Dynasty in addition to the descriptive skill it showed as well as a deep psychological analysis of various social groups.

- Techniques are used as they are the influential element in the professional, artistic context related to each science, knowledge or artistry. Their traits are characterized by the delineation of specific artistic idioms accompanied by a creative treatment of topics.
- Cinematic/narrative intermingling remarkably emerged in Eltanokhi's tales. The fictional narrative carries common traits with cinematic narration for each of them comprises of pictures (images) based on the shot, scene, montage and camera writing. It is a fact that a story or tale has become the foremost tool of cinema as both, tale and film, agree narrating a story.

Bearing this in mind, the dissertation follows an analytical approach discovering the emergences of the creative text in terms of dealing with structure and narration techniques. The study comprises of a preface and three chapters, followed by an epilogue. The preface sheds light on the term 'structure and narration', the problem of specifying it in its broad concept that is no more limited to the two ingredients, tale and discourse, followed then by the judge Eltanokhi's literary biography and his most important literary works. Moreover, it tackles the most important critical sources and references which analyzed, interpreted and critiqued his works because all the creative structure elements should be integrated in the vision of the academic reader.

Chapter the first is entitled "Narrator and the Narrated for". It starts with a theoretical introduction calcifying its significance in the narrative work and its linkage to other narration elements. Stemming from these strong relations, the first section dealt with the narrator and is divided into four items; narrator types, narrator functions, multi narrators, and levels of narration. The second section is dedicated to the study of the narrated for,

and is divided into three items; theatrical narrated for, non-theatrical narrated for, and the narrator-narrated for relation.

Chapter two examines structural levels (time, place and characterization). It began with a theoretical prologue stating its significance in the fictional career as it is a worthy and integral element in fictional works. The chapter is subdivided into three sections. The first of them focused on time-structure dealing mainly with the levels founded by Gerard Genet. It is distributed on three levels; the organic level that is containing the two techniques of flashback, external, internal and mixed; and foreshadowing, unexpected and expected ones. While the second concentrated on periodic-level and it is again divided into two items; the first studied time-acceleration two techniques which are in turn split into two: summary and omission techniques, as well as the two techniques of time-slowness that are also divided into two parts: scene and pause techniques. The third level afforded a study of the recurrence level which lies into three parts; individual, repeated and multi-recurrence.

The second section of the chapter is specified to the study of spatial structure according to its relations that are divided into two divisions; the first coped with this construction in the scope of the critical conception of objective space. It is shown in two portraits represented by; friendly and hostile space, while the second monitored space within its relation to history.

Section three is conducted to character study in terms of its connotations, thus divided into three: the first part presented characters in four ways; narrator presented characters, character presented characters, self-presented characters, and other characters. The second part classified characters to three types; major, minor, and helpful and hindering

characters. While the third part dealt with the masque, which is one of character types.

The final chapter treated narration techniques founded by the practical side of the study. They are divided according to their significance and dominance into three sections: the first section tackled description technique that is subdivided into two; the first is meant to study place description and the second to character description embodied by two styles which are the informative and the dramatic.

Section two of the chapter is set to deal with cinematic techniques divided to three parts; the first part studied the scene and fictional action symbolized by three scenes: static, dynamic and visionary. Part two concentrated on camera movement and shooting angles. While the third dealt with certain specific types of montage (associative, analogous, parallel, and frequent montages).

The third section shed light on studying communication (dialogue) technique that is distributed into two; external dialogue of two types: abstract and concrete; and internal dialogue in two kinds: monologue and soliloquy.

The dissertation ended with a conclusion summing up the findings of the study.

The Researcher

Ministry Of Higher Education
& Scientific Research
University of Diyala
College of Education for Human Sciences
Department of Arabic



The Narrative Structure in Altanukhi's *Nishwar* *Elmuhadhara and Akhbar* *Elmuthakara* (D. 384H.)

**A Thesis Submitted to the Council of the College of
Education for Human Sciences/ University of Diyala in
Partial Fulfillment of the Requirements of Doctorate in
Arabic Language and Literature**

**By
Wala' Fakhri Qaddouri Adduleimi**

***Supervised by
Prof.
Dr. Eyad A. Othman Elhamdani***

2014 A.D

1435 H.