بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ

إعداد
هيام عبد الكريم عبد المجيد المعمري

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المشرف
الأستاذ الدّكتور ناصر الدّين الأسد

المشرف المشارك
الأستاذ الدّكتور خالد الكركي

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلّبات درجة الدكتوراه في
اللغة العربيّة وآدابها

كلِّيَّة الدِّراسات العليا
الجامعة الأردنيّة
أيلول 2004

قـــــرار لجنـــــة المناقشـــــة

نوقشت هذه الأطروحة (بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ)،
وأجيزت بتاريخ 12/ 8 / 2004 م.

أعضاء لجنة المناقشة	**التوقيع**
الأستاذ الدّكتور ناصر الدِّين الأسد، مشرفا **أستاذ شرف / الأدب الجاهلي-اللّغة العربيّة وآدابها**	.....
الأستاذ الدّكتور خالد الكركي، مشرفًا مشاركا **أستاذ الأدب الحديث-اللّغة العربيّة وآدابها (جامعة جرش)**	.....
الأستاذ الدّكتور نهاد الموسى، عضوا **أستاذ العربية واللّسانيات العربية-اللّغة العربيّة وآدابها**	.....
الأستاذ الدّكتور صلاح جرّار، عضوا **أستاذ الأدب الأندلسيّ- اللغة العربيّة وآدابها**	.....
الأستاذ الدّكتور سمير ستيتيّة، عضوا **أستاذ اللسانيات-اللّغة العربية وآدابها (جامعة اليرموك)**	.....

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

شكـــــــــــــر وتقديـــــــــر

أتقدم بعظيم الشكر والتقدير إلى أستاذي العلامة: (الأستاذ الدّكتور ناصر الدّين الأسد) على تفضُّله بالإشراف على هذه الأطروحة، وعلى كل ما منحني إياه من وقتٍ وجهدٍ وعلم ثمين. فكان بحقٍّ مصدرًا من مصادر الشعر والأدب والمعرفة، وقلبًا نابضا بعشق اللغة العربية.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل: (الأستاذ الدكتور خالد الكركي) الذي كان يوقظ فيّ الهمم كلما خبا بريقها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

فلمشرفيّ العزيزين الى شكر غير منقطع...

كما أتقدّم بموفور الشكر والتقدير إلى أساتذتي الكرام أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الأطروحة.

والشكر موصول –أخيرًا– إلى كل من ساعدني على إنجاز هذه الأطروحة والوصول بها إلى صورتها النهائية

ولله الحمد من قبل ومن بعد...

فهرس المحتويات

الموضوع	الصّفحة
قرار لجنة المناقشة	**ب**
شكر وتقدير	**ج**
فهرس المحتويات	**د**
الملخّص باللّغة العربيّة	**ط**
المقدِّمة	1
التّمهيد	9
الفصل الأول: اللّغة في بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ	39-176
المبحث الأول: سيمائية العنوان	42
تمهيد	42
أولا: سيمائية العنوان في "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"	45

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثانيًا: سيمائية العنوان في "حين تركنا الجسر" 49
ثالثًا: سيمائية العنوان في "ملحمة الحرافيش" 51
رابعًا: سيمائية العنوان في "الرّهينة" 54
خامسًا: سيمائية العنوان في "التّبر" 59
المبحث الثّاني: التّعدُّد اللّغوي والتّناص 61
أولا: اللّغة الدّينيّة 67
(1. 1) القرآن الكريم 67
(1. 2) الحديث النّبوي الشّريف 76
(1. 3) قول الإمام علي بن أبي طالب –كرّم الله وجهه– 78
(1. 4) المفاهيم الإسلامية 78
(1. 5) الأثر الصّوفي 82
(1. 6) إشارات مسيحيّة 88
(1. 7) إشارات أسطورية 91
ثانيًا: اللّغة التّاريخيّة 95
ثالثًا: لغة التّراث الشّعبيّ 99
(3. 1) ألف ليلة وليلة 99
(3. 2) المقامة 101
(3. 3) الأمثال العربيّة القديمة والشّعبيّة المعاصرة 103
رابعًا: اللّهجة العاميّة 110
خامسًا: الأدبي العالميّ 122

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

سادسًا: لغة الشّعر 131

المبحث الثّالث: المفارقة 136

- تمهيد 136

أولا: المفارقة اللّفظية 140

ثانيًا: مفارقة الموقف 144

ثالثًا: مفارقات متفرّقة 147

المبحث الرّابع: الأساليب اللّغويّة 151

أولا: أسلوب التّكرار 151

ثانيّا: أسلوبا التّتابع والقِصَر 164

ثالثًا: أسلوبا الحذف والقطع 171

رابعًا: أسلوب الوقف 175

خامسًا: أسلوب التّقطيع 176

الفصل الثّاني: 177-236

الصّيغة في بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ

- تمهيد 178

أولا: الخطاب الدّاخليّ بين البطل ونفسه 198

ثانيًا: الخطاب الخارجيّ بين البطل وغيره من الشّخصيّات 210

ثالثًا: الخطابُ المزدوج: داخليّ مع النّفس وخارجيّ مع الشّخصيّة المحاورة 222

رابعًا : الخطاب الخارجيّ بين الشّخصيّات بعضها ببعض 225

خامسًا: خطاب الشخصيات لذواتها 233

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثّالث: 237-272

الزّمن في بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ

تمهيد 238

أولا: التّرتيب: 241

(1 . 1) البدء من الوسط 241

(1. 2) الاسترجاع 242

(1. 3) الاستباق 249

ثانيًا: التّواتر: 253

(2. 1) التّكرار 253

(2. 2) التّردُّد 255

ثالثًا: المدّة أو السّرعة: 258

(3. أ و ب) الحذف والمجمل 259

(3. ج و د) المشهد والوقفة 266

الفصل الرّابع: 273-308

المكان في بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ

- تمهيد 274

أوّلا: فضاء المكان غير المحدود 277

ثانيًا: فضاء المكان المحدود 285

ثالثًا: فضاء المكان غير المحدد 302

الخاتمة 309

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

قائمة المصادر والمراجع 315

الملخّص باللّغة الإنجليزيّة 325

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

بنيـــة الخطـــاب الرّوائـــيّ العربـــيّ

إعداد
هيام عبد الكريم عبد المجيد المعمري

المشرف
الأستاذ الدّكتور ناصـــر الدِّين الأســـد

المشرف المشارك
الأستاذ الدّكتور خالـــد الكركي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الملخَّـــــص

هذه دراسةٌ بعنوان "بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ". تنـــدرج ضـــمن مـــنهج "تحليـــل الخطاب" القائم على الربط بين النظر اللغوي والنقد الأدبي الحديثين في تحليل النّص الأدبـــي عامةً والروائي خاصة، بما يجعله منهجًا قابلا للتأويل ومنضبطًا تحت أسسٍ لا تحد من تعـــدد قراءاته واختلاف رؤاه.

وحاولت الباحثة عبر هذا المنهج تتبع عناصر "بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ" الرئيسية التي يقوم عليها في أساسه. وتناولتها في أربعة فصولٍ؛ هي: اللّغـــة، والـــصيِّغة، والـــزّمن، والمكان. واندرجت تحت كلٍّ منها عدة فروع جزئية أخرى، إضافةً إلى مقدِّمة بيّنـــت هـــدف الدراسة وأهميتها والمشكلات التي اعترضتها والدراسات السابقة عليها، ليأتي التمهيد محـــددًا للإطارين الزماني والمكاني للدراسة، ومحرِّرًا لأهم مصطلحاتها، وليفرد الجزء الأعـــم منـــه لمنهج تحليل الخطاب، وتاريخه، ومصطلحاته، وأعلامه على اخـــتلاف مـــذاهبهم، ولتـــأتي الخاتمة متضمنة أهم النتائج التي خلصت إليها هذه الدراسة.

وقامت الباحثة باختيار نماذج روائية عربية، شكّلت المادة التطبيقية "الخام" التي اشتغلت عليها في تحليلها للخطاب، بغية إبراز عناصر بنية الخطاب الروائي العربي فيها، وبيان أوجه ظهورها فيها. ومن ثم الخلوص إلى النتائج العامة المستقاة منها.

وروعي في هذه النماذج أن تكون على درجةٍ عاليةٍ من الإتقان، والجودة الأسلوبية، والسلامة اللغوية...إضافة إلى التنوع المعرفي والتعدد الثقافي والاختلاف الموضوعي في طرح الرؤى والأفكار. وهي رواياتٌ صدرت عن أعلامٍ متميِّزين من أعلام الرواية العربية "الحديثة" في أقطارها المختلفة. تصل شهرة بعضهم إلى مصاف الإبداع الروائي العالمي بكل تمكنٍ واقتدار.

وخلصت الدراسة إلى عدّة أمور، كان من أهمها تأكيد ملاءمة منهج "تحليل الخطاب" لقراءة النّص الروائيّ العربيّ، والتّثبُّت من مدى طواعية هذا النص للتناول والتأويل، وتميزه بالانسجام القائم على المواءمة بين استلهام التّراث وروح الأصالة العربية فيه، ومواكبة تطورات العصر والتجدد الدّائم فيه، بما يشهد بمرونة النص الروائي العربي وعبقرية لغته.

* * *

بسم الله الرحمن الرحيم

* المقدّمـــــــة:

تهدف هذه الدراسة إلى تطبيق منهج "تحليل الخطاب" على النص الروائـيّ العربـيّ، والتركيز على بنية الخطاب الروائيّ العربيّ بمستوييها الشكليّ والدلاليّ؛ وما يحملانـه مـن تراكيب متنوعةٍ تنطوي على دلالاتٍ وتأويلاتٍ مختلفة.

ويحمل مصطلح "تحليل الخطـاب" (DISCOURSE ANALYSIS) دلالات مختلفـة للباحثين في شتى فروع الدرس اللسانيّ الحديث؛ كاللسانيات الاجتماعية واللسانيات النفـسية واللسانيات الفلسفية واللسانيات الإحصائية...إلخ.

جميع الحقوق محفوظة

ويركز المهتمون بحثهم في كل فرعٍ على جوانب معينة من الخطاب؛ فعلماء اللسانيات الاجتماعية –مثلا– يهتمون خاصة ببنية التفاعل الاجتماعي المتمثل في الحوار الـدائر فـي سياق اجتماعي معين. ويركز علماء اللسانيات النفسية اهتمـامهم بقـضايا اللغـة والإدراك، ويعالجون مشكلاتها عن طريق نصوصٍ قصيرةٍ أو سلسلةٍ من الجمل المكتوبة. كمـا يهـتم فلاسفة اللغة واللسانيون الشكلانيون بالعلاقات الدلالية القائمة بين الجمل وخصائصها النظمية المختلفة، ويدرسون علاقة تلك الجمل بواقعها الخارجي، وهي الجمل الصادرة عن متكلمـين يخاطبون متلقين، في سياقات محددة.ويعالج علماء اللسانيات الإحـصائية نمـاذج خطابيـة مختارة من نصوص قصيرة مستعملة في سياقات محددة جدا.

وتتضافر مع "تحليل الخطاب" عدة نظرياتٍ وعلومٍ لغويةٍ تعنى في مجملها باسـتنباط القواعد التي تحكم الاستدلالات والتوقعات الدلالية المختلفة أثناء الكلام؛ مثل "نظرية أفعـال الكـلام" (SPEECH ACT THEORY)، و"الـسيمائية" أو "علـم الإشـارات" (SEMIOLOGY/SEMIOTICS).[1]

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، ط2، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربـي، 2000، ص89.

كما يذهب مصطلح "تحليل الخطاب" إلى أبعد مما سبق ذكره؛ بتكوينه شبكةً معقدةً ومتداخلةً من العلاقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية التي تبرز فيها الكيفية المنتجة للكلام بوصفه خطابًا منطويًا على هيمنةٍ ومخاطر عدةٍ في الوقت ذاته.

ثم إن لهذا المنهج أهميةً واضحةً في الدراسات النقدية التي تتناول طبيعة اللغة الأدبية؛ مثل الحوار الروائي الذي يمكننا من الاستدلال على المعنى الكامن وراء اللغة دون اشتراط دلالةٍ مباشرةٍ عليه.

وتأتي الرواية لتمثل المحور الثاني من هذه الدراسة، بما تتميز به من كونها جنسًا تعبيريًا ممتدًا في تكونه، ويظل مفتوحًا على بقية الأجناس الأدبية وغير الأدبية الأخرى، ومستمدًا منها بعض عناصرها. مما يجعل خطاب الرواية مزيجًا نثريًّا، وخطابًا متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام وخطابات النصوص، ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض المجتمعات السابقة ذات القيم المعرفية المختلفة.

وضمن هذا الكم الهائل من الروايات العربية الجديدة الصادرة عن روائيين في الوطن العربي الكبير، كان لابد من الاختيار؛ للتحرك بحرية أكبر في التحليل والتأويل.ومن بعد الخروج بنتائج، وآراء واضحة.

ولذلك كان التركيز على عدد من الروايات العربية لعددٍ من الروائيين العرب الذين أسهموا في تشكيل بنية الرواية العربية، ونجحوا في التعبير عن هذا الجنس الأدبيّ رؤيةً وتشكيلا، وترسيخ حضوره في الأدب الحديث، من أمثال "نجيب محفوظ" (من مصر) و"عبد الرحمن منيف" (سعودي الجنسية، مشرقي الانتماء) و"إبراهيم الكوني"(من ليبيا) و"إميل حبيبي" (من فلسطين)... كما أن عددا آخر منهم كانت له تجاربه الأولى في مجتمعاتٍ ربما ما زالت في مراحلها الأولى من تشكل الرواية بتقنياتها الحديثة، من أمثال "زيد مطيع دماج" (من اليمن) وغيره.

وقد دعت عدة أسبابٍ أخرى لاختيار هؤلاء الروائيين وبعض أعمالهم دون غيرها، منها ما يلي:

–أن (إميل حبيبي) من أعلام الرواية الفلسطينية البارزين. وقد تجلّت في أعماله الروائية القضية الفلسطينية بأبعادها السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية...إلخ. وتمثل رواية "الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل" نقطة تحولٍ ملموسٍ في تاريخ الرواية العربية عامة؛ بتشكُّلها من مزيج من الحكايات التاريخية المتلاحقة، ضمن لغة تراثية، حاول الروائي الإمساك بناصيتها، في إطار قاتم من المفارقة الساخرة التي تتجلى منذ بدء العنوان، عاكسةً سوداوية الصورة وضبابية الواقع الفلسطيني.

* * *

– أن (عبد الرحمن منيف) هو من أشهر الرّوائيين العرب الذين شهدت لهم الساحة الأدبية بأصالة الفكر وسلامة اللغة ومتانة السّبك. كما أن رواياته تحمل هاجس الإحساس بهموم الإنسان عامّةً والعربي خاصة، وتحاول إبراز أهم قضاياه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثّقافية...إلى غيرها من قضايا الهم الإنساني المشترك. ومنها رواية "حين تركنا الجسر" التي وقفت عليها هذه الدراسة بوصفها أحد الأعمال المميَّزة لهذا الرّوائيّ العربي الكبير، بما تحمله من رمزٍ جليٍّ تجسّد في شخصيةٍ رمزيّة، تتمثّل فيها انكسارات الذات وآلامها المتتابعة؛ جرّاء "الهزيمة" المريرة وترك "الجسر" الذي يمكن أن يرمز إلى الأرض أو الوطن أو الانعتاق... وإن فتح الروائي كوّةً ضيِّقةً في آخر الممر لبصيص أملٍ قد ينبلج قويًّا يومًا ما...

* * *

– أن (نجيب محفوظ) هو من أبرز أعلام الرواية المصرية بل العربية عامة، وما أن تذكر الرواية العربية حتى يتبادر إلى الأذهان هذا الاسم الذي انطلق بالرواية العربية إلى مصاف الروايات العالمية بتكريمه بجائزة "نوبل" للآداب عام 1988م. وقد اختارت الباحثة رواية "ملحمة الحرافيش" من مجموعته الروائية الكبيرة، لمعرفة سر لغته وخطابه الروائي المتميز الذي استحق به هذا التقدير، وخاصّةً في هذه الرواية التي تدخل في صميم الحارة المصرية؛ شكلا ومضمونًا؛ فتُلمَح المفردات والأساليب المتداولة بين أهلها، وتبرز المعالم المكانية التي تتميّز بها، ويمتد زمنها ليشمل أجيالا متعاقبة...إلى غيرها من الخصائص التي تميّزت بها هذه الرواية.

* * *

–أن (زيد مطيع دمّاج) هو من أوائل الروائيين اليمنيين الذين دخلوا غمار الفن الروائيّ بعدما بدأ كاتبا للقصة القصيرة لما يقارب ربع القرن. وقد أثارت روايته "الرهينة" وما تزال تثير كثيرًا من ردود الأفعال المتباينة بين الإعجاب والنفور. فهل نجم هذا التباين

عن غموض الدلالة والرمز أم نجم عما تعالجه الرواية من أحداث جرت في غياهب القصور الإماميّة في عقد الأربعين من القرن المنصرم؟ وكيف يكون التعامل مع المـــادة التاريخيـــة المندغمة في بنية الخطاب الروائي، دون أن يُلمح جفافها؟ ومن هو ذلـــك "الرهينـــة" الـــذي أفردت الرواية خطابها له، وأتت بلقبه، وجاءت على لسانه!؟

* * *

-أن (إبراهيم الكوني) من روائيي "ليبيا" والمغرب العربي المميزين. وما يميزه هـــو اهتمامه بـــ"الطوارق" وخصوصية لغتهم ومجتمعهم وعاداتهم وتقاليدهم وأساطيرهم التي تمور بها الأرجاء...إلخ. كما أولى اهتماما خاصا بالصحراء الليبية، وحاول تجسيد فضائها الممتـــد في معظم أعماله الروائية. وتقف هذه الدراسة عند رواية "التبر" التي تتوج بطلا لها جمـــلا أبلق، ضحّى صاحبُه بزوجه وبنيه وكل ما يملك للبقاء مع جمله في غياهب الصحراء، اثنين لا ثالث لهما!!! فكيف تكون لغة التخاطب مع هذا الكائن الأبلق الفريد؟! وإلى ما يرمز هـــذا الأبلق حقا!؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

وإذا جاءت الدراسة على ذكر بعض الدراسات السابقة فإنها ستجد اختلافا بيِّنًـــا فـــي منهجية كل باحث، ونظرته الخاصة أثناء الدراسة. مما يخلق جوا متعدد الأنظار، ومختلـــف الرؤى التأويلية.

ومن هذه الدراسات التي تناولت الخطاب الروائي العربي، يمكن ذكر ما يأتي:

- نبيلة إبراهيم. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريـــب، جمهورية مصر العربية، (د.ت)

بدأت الباحثة في دراستها هذه بالتفريق بين اللغة في الـــشعر، واللغـــة فـــي العمـــل القصصي، ثم عرّجت على المناهج النقدية التي أفادت من الدراسات اللغوية في قراءة العمل الروائيّ؛ فتطرقت إلى المنهج الواقعيّ والمنهج البنيويّ، وعرضتهما باختصارِ شـــديد، دون الرجوع -في كثير من الأحيان- إلى المصادر الأصلية في نقل المعلومات، كما وقعت فـــي الحشو أثناء كلامها على لغة الشعر والعمل القصصي، وكانت تقحم التطبيق في تـــضاعيف المادة النظرية دون ضرورة. إضافة إلى أنها كانت تلجـــأ إلـــى تغييـــر الـــصيغة الأصـــلية للمصطلحات أو تغييبها تماما أثناء الشرح.(انظر المزيد: حميد الحمداني. بنية النص السردي، ط2، المركز الثقافي العربيّ، بيروت- الدار البيضاء، 1993، ص 117-118).

وبعد عرضها النظري الذي أخذ أغلب حجم الكتاب يأتي الجانب التطبيقيّ المقتصر على قصة (حضرة المحترم)لـ"نجيب محفوظ"، مستعينةً كما أشارت في حاشية دراستها بصيغة "فلاديمير بروب" في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، وصيغة "أ.ج.جريماس" الخاصة بالعقد والاختيار.

على أنّ ما يميِّز هذا الكتاب هو الصدور المبكر الذي حاول الإسهام في نقد الرواية العربية من منظورٍ لسانيٍّ حديث.

* * *

– حميد الحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1993.

جميع الحقوق محفوظة

هدف الباحث من دراسته إلى "غاية ذات بعدين"؛ يقوم البعد الأول على تقديم مقاربةٍ نظريةٍ تاريخيةٍ لأصول تحليل بنية النص السرديّ في الدراسات الغربية؛ لاختفاء مثل هذه الأنظار عن النقد العربي الذي ظل اهتمامه بالنص الشعريّ مهيمناً عليه فترةً طويلةً من الزمن، مغفلا النص السرديّ مع أهميته التي لا تخفى على أحد.

ويقوم البعد الثاني من غاية تلك الدراسة على النظر إلى المحاولات العربية الجادّة التي ظهرت في عشر السنوات الأخيرة من القرن العشرين في تطبيقها لتحليل بنية الخطاب السرديّ، ومحاولة الاهتمام بهذا الجنس الأدبيّ البارز.

إن بنية تلك الدراسة قد قامت على قسمين رئيسين؛ تناول الأول أصول بنية النص السردي من وجهة نظر النقد الفني، والشكلانية، والبنائية، وعلم الدلالة البنائي. فعرض للحوافز، والوظائف، والعوامل عند المنظرين الغربيين، ثم عرج على مكونات الخطاب السردي من سرد، وشخصية حكائية، وفضاء حكائي، وزمن حكائي، ووصف في الحكي.

أما القسم الثاني من دراسته فيقوم على "بنية النص الروائيّ من منظور النقد العربي"؛ وتناول فيه النقد الروائي الفني في العالم العربي نظرية وتطبيقًا، عارضًا وناقدًا لعدد من الدراسات في هذا المجال من جانبيه النظريّ والتطبيقيّ. لكنه في المقابل لم يقم بأية دراسةٍ تطبيقيةٍ على أيٍّ من النصوص الروائية العربية. وهذا ما ستحاول دراستنا تجاوزه؛ بتركيز

اهتمامها بالجانب التطبيقي الذي تفتقر إليه المكتبة العربية. مع عدم إغفال العرض النظـــري لمنهج تحليل الخطاب، ولعناصر "بنية الخطاب الروائي العربي" بما يخدم مبتغـــى الدراســـة ويقوي أساسها.

* * *

– يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيـــوي،ط2،دار الفـــارابي، بيروت، 1999.

قسمت الباحثة كتابها هذا إلى ستة فصولٍ عنونت أولها بـــ"دراسة موضوعها الشكل"، وتحدثت فيه عن أهمية أن يدرس الباحث "جسد" العمل الأدبي، ويعرف كيفية قيام عناصـــر بنية النص بوظائفها المختلفة، حتى يتسنى معرفة الدلالات التي يريد التوصل إليها لاحقًا.

وقامت في الفصلين الثاني والثالث بالتفريق بين "العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية" و"العمل السرديّ الروائيّ من حيث هو قول". وأكدت مسبقًا أن "لا وجود للحكايـــة إلا في قول، ولا قولا سرديًّا روائيًّا بدون [كذا] حكاية".(ص30)

وفي الفصل الرابع :"زاوية الرؤية والموقع" فرقت الباحثة بين مصطلح "زاوية الرؤية" ومصطلح "الموقع" من أجل فهم أوضح لبنية العمل السرديّ الروائيّ، وتحليل لهـــذه البنيـــة بهدف الوصول إلى تأويل أعمق لها.

وخصصت الباحثة الفصل الخامس لـــ"مثالٍ تحليليٍّ لرواية "أرابيسك"، ثم تناولت فـــي الفصل السادس "القصة القصيرة والأسئلة الأولى"، وأتت بأمثلةٍ من القصة القصيرة. ثم ختمت الباحثة كتابها بشرحٍ لأهم المصطلحات والمفاهيم الواردة في الكتاب؛ كالـــسياق، والمرســـل، والمرسل إليه، والإشارة أو العلامة، والدال، والمدلول...إلخ. لكنها لم تتناول أيًّا من عناصر بنية الخطاب الروائي العربي التي ستتناولها دراستنا هذه؛ وهي: اللغة، والصيغة، والـــزمن، والمكان. كما أنّ "يمنى العيد" كانت قد أفردت فصلا واحدًا فقط لتطبيق منهجها على روايـــةٍ عربيةٍ واحدةٍ فقط.

* * *

إن هذه الدراسة الموسومة بـــ"بنية الخطاب الروائيّ العربيّ" ستحاول التركيـــز علـــى الخطاب وبنيته، وستتناوله تناولا لغويًّا نقديّا، يعالج كيفية استخدام الروائي اللغة أداة للتواصل، وكيف يؤلف (المتكلم أو المرسِل) رسائل لغوية يوجهها إلى (المتلقي أو المرسل إليـــه) الـــذي

يعالجها لغويًّا على نحو خاصٍّ لتفسيرها، ضمن سياق قد يحمل خطابُه معنى مباشرًا أو غير مباشرٍ في إشاراته المتعددة.

وستحاول هذه الدراسة التوفيق بين دراسة البنى اللغوية والإشارات الدلالية المختلفة، وبين مراعاة المبادئ العامة لعملية الفهم –أو التلقي– التي تتيح المجال للتأويل والاستنتاج وفق ما تصل إليه القراءة النقدية الذاتية للعمل الأدبي.

إن الهدف من منهج "تحليل الخطاب" الروائي في هذه الدراسة هو أخذ سائر الدلالات اللغوية والمعنوية والواقعية للخطاب، ووضع الخطاب في سياقه الاجتماعي، وفي آلياته الاتصالية المختلفة، ومعرفة الخطاب بقدر أكبر من الموضوعية والشمولية للوصول إلى بنية الفكر أو الموضوع.

جميع الحقوق محفوظة

ولذلك، فإن منهجية البحث ستعتمد على اتباع منهج "تحليل الخطاب" القائم على المزاوجة بين النظر اللسانيّ والنقد الأدبيّ في تحليل الخطاب الروائيّ. كما ستعتمد النظرة البحثية على تقسيم الدراسة منهجيًّا على تمهيدٍ نظريٍّ وأربعة فصولٍ تطبيقية وخاتمة. فأمّا التمهيد فسيأتي ليحدِّد الإطارين الزماني والمكاني للدراسة، وليحرِّر أهم مصطلحات عنوانها، ثم ليفصِّل القول في منهج "تحليل الخطاب" وتاريخه وأشهر أعلامه ومصطلحاته...إلى غيرها من القضايا النظرية المتعلِّقة به.

وأما الفصول الأربعة فستعقد لتطبيق منهج "تحليل الخطاب" على الأعمال الروائية العربية المختارة، ولذلك كان البحث في "بنية الخطاب الروائي العربي" عن عناصر هذه البنية التي شكّلت فصول الدراسة الرئيسة الأربعة، وهي: اللغة، والصيغة، والزمن، والمكان. مبتدئة بتمهيدٍ لكل فصل؛ يخدم مبتغاه ويبيِّن أهم مصطلحاته المدروسة فيه، ويختص بأحد عناصر "بنية الخطاب الروائي العربي".

سيأتي الفصل الأول تحت عنوان: "اللغة في بنية الخطاب الروائي العربي"، وسيستند إلى اللغة بوصفها الأداة الرئيسة للتعامل مع مختلف النصوص. وستتفرّع هذه اللغة إلى أربعة مباحث رئيسة، هي: سيمائية العنوان، والتعدد اللغوي والتناص، والمفارقة، والأساليب اللغوية. وسيتضمّن كل مبحثٍ منها فروعًا ثانوية متعددة، مبتدئًا بتمهيد نظريٍّ يوضح المراد منها.

وسيأتي الفصل الثاني تحت عنوان: "الصيغة في بنية الخطاب الروائي العربي"؛ للتعرف إلى كيفية صياغة الروائي لخطاب روايته، وللدخول في فرعي الصيغة الرئيسين، وهما: السرد والعرض، ثم الدخول في خطابات شخصيات الروايات المختلفة؛ للتعرف من كثبٍ إلى طريقة خطابها مع ذواتها ومع الآخرين.

وسيأتي الفصل الثالث تحت عنوان: "الزمن في بنية الخطاب الروائي العربي"، ليخصص الحديث في هذا العنصر المهم في بنية خطاب الرواية، وستندرج تحته ثلاثة تقسيمات زمنية رئيسة، هي الترتيب، والمدّة أو السرعة، والتواتر. كما ستضم هذه التقسيمات تفريعاتٍ ثانوية أخرى.

وسيأتي الفصل الرابع تحت عنوان: "المكان في بنية الخطاب الروائي العربي"، ليتناول أمكنة عدة، تندرج تحت ثلاثة أقسام رئيسة، هي: المكان غير المحدود، والمكان المحدود، والمكان غير المحدد.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثم ستأتي خاتمة الدراسة لتتضمّن أهم النتائج المستخلصة، وما يمكن أن يميز الرواية العربية وخطابها عن الروايات الأخرى وخطاباتها المختلفة.

وتأمل هذه الدراسة أن تضيف شيئًا ذا بال إلى حقل الدراسات اللغوية والنقدية والمعرفية، مستشرفة آفاقًا رحبة من القراءة والتحليل والتأويل لـ"بنية الخطاب الروائي العربي" ولغيرها من بنى الخطاب العربي.

* * *

- التّمهيـــــــــــد:

أولا: تحديد الإطارين الزمانيّ والمكانيّ للدّراسة:

تحاول هذه الدراسة الموسومة بـــ"بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ" تتبُّع العناصر الرّئيسة المكوِّنة لبنية هذا الخطاب، ضمن منهج تحليل الخطاب، وتطبيقها على نماذج من الرّوايـــات العربية التي روعي في اختيارها التنوع في الانتماء إلى الأقطار العربية الصادرة عنها؛ بغية شمولية الرّؤية، وعدم اقتصارها على روائيٍّ مُعيّنٍ أو روائيّ بلدٍ دون غيره. ولهذا كان تأكيد انتقاء هذه الأعمال الرّوائيّة التّي تجاوزت البدايات الأولى للرّواية العربيّة التي شهدت التّقليـــد والتّجريب ومحاولة تلمُّس الخطى الأولى الموصوفة –غالبًا– بالبساطة والسّطحيّة والمباشرة. فكان أن اختيرت روايات الدراسة هذه بعد تجاوز البدايات، ورسوخ الرّواية العربية في هـــذا المضمار الأدبي، والانطلاق القوي لها بدءًا من النّصف الأخير من القرن العشرين، على يـــد ثُلَّةٍ من أعلام الرّواية العربية المميَّزين ومن جاء بعدهم، للسير على منوالهم، ومواصلة رحلة إبداعهم. فكان أن وقع الاختيار على رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء ســـعيد أبـــي الـــنحس المتشائل" لـــ"إميل حبيبي" من "فلسطين"، ورواية "حين تركنا الجسر" لـــ"عبد الرّحمن منيـــف" العربي الانتماء والسعودي الجنسية، ورواية "ملحمة الحرافيش" لـــ"نجيب محفوظ" من "مصر"، ورواية "الرّهينة" لـــ"زيد مطيع دمّاج" من اليمن، ورواية "التِّبر" لـــ"إبراهيم الكوني" من "ليبيا".

* * *

ثانيًا: تحرير مصطلحات الدِّراسة:

سيُقتصر في هذا التمهيد على التَعريف بأهم مصطلحات عنوان الدّارسة الرّئيس. أمـــا المصطلحات الفرعية الأخرى فسيأتي التعريف بها في الموضع المناسب لها.

عُنونت الدراسة بـــ"بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ". وينطـــوي هـــذا العنـــوان علـــى مصطلحي "البنية" و"الخطاب" اللذين يمكن تعريفهما وتفصيل القول فيهما بما يخدم أغـــراض الدّراسة. وأما تتمّة العنوان بكلمتي :"الرّوائي العربيّ" فلا نخال أنّ هناك حاجة للخوض فيهما؛ لما يُشكِّل الحديث عن "الرواية" من إطالةٍ في مادة الدراسة، إطالةً يُخشى منها علـــى ســـائر أجزاء الدراسة فيما بعد، ومن خوف الإيجاز فيها إيجازًا قد لا يفي بحقِّ الروايـــة وتاريخهـــا الطويل. كما أن الظنّ يذهب إلى أنّ "الرواية" لم تعد اليوم بحاجةٍ إلى تعريـــفٍ أو تفـــصيل؛

بعدما كُتب عنها ما يصعب حصره من الكتب والمجلّدات... لذلك كانت الرؤية في تناول الرواية في ثنايا الحديث عن "الخطاب" الذي جاء بعض أعلام منهجه ممن تَخَصَّص في "الخطاب الروائي" عامةً، وممن تَخَصَّص في "الخطاب الروائي العربي" خاصة. فكان الاستغناء بهذا الذي يدخل في صميم البحث عما سواه من حديثٍ قد يُفضي إلى الإطالة والإضاعة والتعميم... إلخ.

وفيما يلي بيان الحديث عن "البنية" و"الخطاب":

- البنية: لغةً واصطلاحا:

اشتقت كلمة "بنية" في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني "Stuere" بمعنى البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما.[2]

ونجد في اللغة العربية المعنى نفسه من التشييد والبناء[3]، وإن لم ترد كلمة "بنية" صراحة في القرآن الكريم.[4] وقد استعمل النحاة العرب هذا المعنى على أنه التركيب والصياغة والأساس الثابت للشيء؛ وتحدثوا عن "البناء" مقابل "الإعراب"، كما ظهر "المبني للمعلوم" و"المبني للمجهول".

وتُعرف البنية (Struture) بأنّها: "شبكةٌ من العلاقات التي تتولّد من العناصر المختلفة"[5]، إضافةً إلى علاقة كل عنصرٍ منها بغيره. فهي "كلٌّ مكوّنٌ من ظواهر متماسكة"،[6] تنظر إلى الحدث في نسقٍ من هذه العلاقات له نظامه الخاص به.[7]

---

[2] صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ، 1998م، ص120.

[3] انظر لسان العرب، مادة (ب ن ي).

[4] استخدم القرآن الكريم الجذر اللغوي "بني" أكثر من عشرين مرة، وجاء على صورة الفعل "بني" أو الاسم "بناء" و"بنيان" و"مبنى"، لكنه لم يرد بلفظ "بنية". انظر: محمد فؤاد عبد الباقي. المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، 1378هـ، ص136.

[5] جيرالد برنس. المصطلح السّردي. ترجمة عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، المشروع القومي للترجمة (368)، 2003، ص 224.

[6] صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص121.

[7] يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999، ص 185.

ومن هذه البنية أتت "البنيوية"(Structuralism) بوصفها "طريقة"[8] لدراسة العلوم المختلفة، وليست مجرّد موضوعٍ لعقيدةٍ أو لفلسفةٍ، يمكن تجاوزها بسرعة. ويأتي التحليل البنيوي للسرد (Structural analysis of narrative) كطريقةٍ من طرق دراسة البنيوية لعلم السرد وتفريعاته.•

* * *

وتقف الرؤية في "بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ" مع القائلين بعدم إمكانية الفصل بين الشكل والمضمون في المادة الأدبية[9]، إلا قصد الدخول في أجزائها فقط؛ لمعرفة سر تركيبها وأساس النظام القائم عليه. وذلك للظن بأن العمل الأدبي هو كلٌّ متكاملٌ لا يمكن تشريحه جزءًا جزءا، وإن كان لا بدّ من الفصل فسيكون لأغراض البحث الذي يتطلّع إلى الخلوص إلى نتائج معينة؛ بغية التركيز على أجزاءٍ في العمل دون غيرها.

وفي كلمة "بنية" ما يدل على البناء المتكامل الذي يشمل الشكل والمضمون معا. وهذا ما يُراد من هذه الدراسة، من إبرازٍ لمدى التناغم والانسجام بين عناصر هذه البنية. وإذا كان اللجوء في هذه الدراسة إلى تناول عناصر "البنية" عنصرًا عنصرا، فإن ذلك ليس من باب القول بتشظّي العمل الأدبي وفكّ نسيجه المتضام، بل لمعرفة مكوّنات هذا النسيج، والدخول إلى أجزائه الدقيقة، ومعانيه العميقة التي يثوي خلفها المعنى العام، والأساسُ الذي يقوم عليه العمل برمّته.

وما من شكٍّ في أنّ التوصّل إلى مضمون البنية لا يكون إلا بدراسة شكلها، وأن الشكل لا يخلو أبدًا من مضمون؛ إذ هو مضمون سابق. كما أن "البنية" هي نسيجٌ متضامٌ من هذين العنصرين اللذين تقوم بهما، ولا يتكوّنان بمعزلٍ عنها ألبتّة.

ولهذا فإنّ الدِّراسة لم تُعنوَن بـ"شكل الخطاب الرّوائيّ العربيّ" أو "مضمون الخطاب الرّوائيّ العربيّ"، بل رأت التحامهما معًا في هذه "البنية" العامة الكلية. آملةً أن تأتي "بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ" بنيةً سلسة التعامل، محكمة النظم شكلا ومضمونا.

* * *

---

[8] جان بياجيه. البنيوية، ترجمة عارف منيمنه وبشير أوبري، ط2، منشورات عويدات، بيروت–باريس، 1980، ص 111.

• سيرد تفصيل القول في التحليل البنيوي للسرد لدى الحديث عن "رولان البارت" الذي كان أشهر من تبنّى هذا التحليل.

[9] انظر على سبيل المثال: ميخائيل باختين. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، 1986، ص 35.

- الخطاب: لغةً واصطلاحا:

يُعدّ منهج "تحليل الخطاب" المنهج الذي قامت عليه هذه الدّراسة في أساسها. وهو منهجٌ نقديٌّ ولغويٌّ في الآن نفسه؛ يزاوج بين النظرين النّقدي واللغوي. ليخرج بنتائج عدّةٍ تُثبت مرونة اللغة في التعامل مع قضايا النقد والأدب المختلفة، وتؤكِّد اتكاء النقد والأدب على خلفيةٍ لغويةٍ لا ينفصلان عنها أبدا. وفي هذا كله ما يدلل على ترابط أجزاء الفن الأدبي عامّةً، واندغامها فيما بينها، مكوِّنةً مزيجًا متجانسًا من العمل الإبداعيّ المتّحد البنيان.

ولم يُشكِّل مصطلح "الخطاب" في عنوان هذه الدراسة إلا الإشارة الدّقيقة الأولى التي تدلنا على هذا المنهج، وتدخلنا رويدًا رويدا في أهم قضاياه وطرق تناوله لها. وللاعتقاد بأهمية هذا المنهج فلن يكون الحديث سريعًا عن مصطلح "الخطاب" كما كان مع مصطلح "البنية" الذي يصبُّ في الأخير في مصب منهج "تحليل الخطاب" العام، بل أتى تفصيل القول فيه بما يوضِّح معالمه البارزة، وأسس قيامه، وبدايات نشأته، وتنوّع تعريفاته، وتعدّد أعلامه، واختلاف رؤاهم التي يصدرون عنها ... إلى غيرها من القضايا المهمة المندرجة تحته. فكان أن جاء الحديث عن هذا المنهج كما يلي:

- **الخطاب لغة:**

جاء في (لسان العرب) أن "الخطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان.. وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب: الكلام المنثور المسجَّع ونحوه.. وفي "التهذيب": الخطبة الرسالة لها أول وآخر..."[10]. وورد في (أساس البلاغة): "خطب : خاطبه أحسن الخطاب وهو المواجهة بالكلام...وتقول له: أنت الأخطب البيِّن الخطبة، فتخيل إليه أنه ذو البيان في خطبته".[11]

---

[10] ابن منظور. لسان العرب، (مادة خ ط ب).

[11] الزمخشري؛ محمود بن عمر. أساس البلاغة، ج1، ط2، مطبعة دار الكتب، مصر، 1972، ص329، (مادة خ ط ب).

- **الخطاب اصطلاحا:**

يثير مصطلح "الخطاب"(Discourse) في اللسانيات أو علم اللغة الحديث كثيرا من اللبس؛ إذ يحتل مكانة خارج الثنائيات المعروفة في اللسانيات مثل اللغة والكلام، والتزامن والتعاقب، والكفاية والأداء، والبنية السطحية والبنية العميقة...إلخ. ولم يناقشه اللسانيون الأوائل أمثال "فيردينان دي سوسير F. De Saussure"(1857-1913) و"يلمسلف L. Hjelmslev" (1899-1965) و"رومان ياكبسون R. Jakobson" (1896-؟) وغيرهم. وإنما كان "بيسنس Buyssens" سنة (1943) أول من طرح مسألة "الخطاب" في الدراسات اللسانية بدعوته إلى ضرورة تأسيس ألسنية خطابية أصبحت اليوم فرعًا أساسيًّا في "البراجماتية أو التداولية Pragmatics". ثم جاء "ز.هاريس"• (1952) ليعرف "الخطاب" بأنه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكلٍ يجعلنا نظل في مجالٍ لسانيٍّ محض".[12]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولكن النقلة اللسانية الكبرى في مسائل "الخطاب" تمت على يد عالم اللغة "بنفنست Benveniste" (1902-1972) الذي تناول مسألة الوظيفة ودور الفاعل المتكلم في عملية النطق، وتجاوز الإطار الشكلي للسانية البنيوية، وخلص إلى أن الكلمة تشكِّل نقطة فصل في نظامي اللغة؛ النظام الشكلي القائم على العلامة والوحدة، والنظام التواصلي أو الخطابي القائم بين الوحدة والخطاب، وإنهما يشكلان معا نظام الدلالة في اللغة.[13] وخرج بتعريفٍ للخطاب ينص على أنه "كل تلفظٍ يفترض متكلمًا ومستمعًا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقةٍ ما".[14]

• زليغ هاريس (ت:1909): عالم ألسني أمريكي. روسي الأصل. ألّف "مناهج في الألسنية البنيوية" عام (1951). تمثّل تأليفًا دقيقًا للألسنية التوزيعية القائمة على أن كل كلمةٍ في الجملة تتخذ مكانها المناسب وليس بطريقةٍ عشوائية.

[12] نقلاً عن: سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1993، ص17.

[13] الزواوي بغورة. منزلة تحليل الخطاب في فلسفة اللغة، آفاق الثقافة والتراث، السنة الثامنة، العدد الثاني والثلاثون، دبي، دولة الإمارات العربية المتحدة، شوال1421هـ/ يناير(كانون الثاني)، 2001، ص72.

[14] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص19.

وبعد هذه المحاولات الأولى لتحديد الخطاب، تستمر محاولاتٌ عدةٌ لتعريفه، لكلٍّ منها منطلقه الخاص الذي تصدر عنه، من لسانياتٍ وبلاغةٍ وفلسفة لغةٍ وعلم نفسٍ لغـويٍّ وعلـم اجتماع لغوي...إلخ. فهو "أكبر وحدةٍ لغوية"[15] كما يراه "روبرت شولز". وهو تعريفٌ شكليٌّ، يركز على "حجم" الوحدة اللغوية من حيث الكبر أو الصغر، دون ذكرٍ لمضمونها، أو اهتمامٍ بمدلولها.

ويجمع تعريف آخر الجانب الشكلي والمضموني للخطـاب عنـدما يـرى أنـه: "أيّ استخدامٍ مطول للكلام أو الكتابة. وفي اللغة، الخطاب هو الاسم الذي يُعطى للوحدة اللغويـة الأطول مع الجملة المفردة. وتحليل الخطاب: هو دراسة التماسك والعلاقات الأخـرى بـين الجمل المكتوبة والمنطوقة".[16]

وهو "عمليةٌ فكريةٌ تجري ضمن سلسلة عملياتٍ أوليةٍ جزئيةٍ ومتتابعة. وعلـى نحـوٍ خالصٍ هو تعبيرٌ عن الفكر وتطويرٌ له بسلسلة كلماتٍ أو عباراتٍ متسلسلة"[17].وكما يبدو من هذا التعريف فإنه ذو جانب فلسفيٍّ منطقي، يجعل العقل منطلقا للخطاب عبـر سلـسلةٍ مـن العمليات الفكرية المتناسقة ليصل بعدها إلى فهم المتلقي.

وفي جانب "علم النفس اللغوي"، يعرف "جَ.كارون" الخطاب بأنه "متتاليةٌ منسجمةٌ من الملفوظات"[18].يلجأ إليه صاحبه، قصد مزيدٍ من التعالق والانسجام.

نستنتج من كل ما سبق أن "المشكلة الرئيسية التي لازمت تحليل الخطاب هي تحديـد موضوعه. هذا الموضوع الذي ظل يتردد حول المفهوم نفسه (الخطاب). وهذه المشكلة التي لازمته منذ البداية ستظل لاصقة به إلى أيامنا هاته رغم التطورات التي طرأت على القضية المطروحة، ورغم التقدم الهائل الذي حققه تحليل الخطاب من جهة والخطـاب مـن جهـة ثانية."[19]

---

[15] سعيد الغانمي. اللغة والخطاب الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993، ص104.

[16] Chris Baldick. Dictionary Of Literary Terms.Oxford University Press. Oxford New York.1992.PP.59

[17] أندريه لا لاند. موسوعة لا لاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل وأحمد عويدات، منـشورات عويـدات، بيروت، 1996، 287/1.

[18] نقلا عن: سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص24.

[19] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص21.

* * *

يبدو أن الاهتمام "بتحليل الخطاب" قد ظهرت آثاره منذ عهدٍ بعيد؛ كما حدث عند قدماء اليونان الذين كانوا على وعيٍ نظريٍّ به؛ تمثل في أبحاث المنطق الثمانية: "المقولات والعبارة والقياس والبرهان كمنطقٍ لليقين، والجدل والسفسطة والخطابة والشعر كمنطقٍ للظن. فالخطاب ألفاظٌ وعباراتٌ وأقيسةٌ، له دلالاتٌ ومعانٍ، وله مقاييس صدقه في اتساق النتائج مع المقدمات. فإن غاب هذا النمط المثالي من الخطاب في منطق اليقين لم يبق إلا خطاب منطق الظن إما بالدفاع عن النفس ودحض الخصم كما هو الحال في الجدل أو التمويه بقلب الحق باطلا والباطل حقًّا كما هو الحال في السفسطة أو التأثير في النفس عن طريق الخطابة أو التخييل عن طريق الشعر"[20].

* * *

وقد تناول النشاط اللغوي العربي القديم "الخطاب" في مباحث البلاغة والنقد الأدبي والتفسير، كلٌّ حسب اهتمامه ومقتضيات توظيفه للخطاب –وإن لم يرد مصطلح "الخطاب" صراحة فيها–؛ فقد تعاملت البلاغة مع أنواع من الخطاب مختلفة كالخطابة والشعر والقرآن، لكلٍّ منها سماته المميزة له، مع اشتراكها –في الوقت ذاته– في المظاهر الخطابية العامة التي ترقى بالخطاب إلى مستوياتٍ تعبيريةٍ تزيد من جماليته وتأثيره على المتلقي.

ويعد الفصل والوصل والتمثيل من أهم المظاهر الخطابية (البلاغية) التي درسها البلاغيون وأثبتوا فيها وعيهم بتماسك الخطاب وارتباط أجزائه بعضها ببعض. وقد "قيل للفارسي•: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل"[21]. وعندما أراد "عبد القاهر الجرجاني" تأكيد أهمية الفصل والوصل في الخطاب البلاغي، قال:" واعلم أنه ما من علمٍ من علوم البلاغة أنت تقول إنه فيه خفي غامض، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق

---

[20] حسن حنفي. تحليل الخطاب، ضمن كتاب تحليل الخطاب العربي (بحوث مختارة)، ص18.

• الفارسي هنا ليس هو "أبو علي الفارسي" المتوفى سنة 377هـ، على حين توفي الجاحظ مورد القول–سنة 255هـ. فمحال أن ينقل الجاحظ عن أبي علي الفارسي. (انظر حاشية دلائل الإعجاز للجرجاني، تحقيق محمد رضوان الداية، وفاير الداية، ص 223). والمقصود بالفارسي في هذا الموضع هو من ينتمي إلى بلاد فارس. فقد تكرر السؤال: ما البلاغة؟ لليوناني، والرومي، والهندي.

[21] عمرو بن بحر الجاحظ. البيان والتبيين، مج1، ج1، دار إحياء التراث العربي–دار الفكر للجميع، بيروت، 1968، ص 64. وانظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، ط2، مكتبة سعد الدين، دمشق، 1403هـ–1987م، ص223.

وأصعب..."[22]. كما ذهب "محمد بن علي السَّكّاكي" إلى قول إن مَن قصَر البلاغة على معرفة الفصل والوصل "إنما حاول بذلك التنبيه على مزيد غموض هذا الفن، وأن أحدا لا يتجاوز هذه العقبة من البلاغة إلا إذا كان خلّف سائر عقباتها خلفه".[23]

وعن التمثيل يقول "عبد القاهر الجرجاني" إن "التشبيه الذي هو الأولى بأن يسمى تمثيلا، لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح، ما تجده لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام، أو جملتين، أو أكثر، حتى إن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقليًّا محضًا كانت الحاجة إلى الجملة أكثر"[24]. ويضرب مثلا من القرآن الكريم على انسجام وترابط الخطاب القرآني في قوله تعالى: ﴿**إِنَّما مَثَلُ الحَياةِ الدُّنيْا كَماءٍ أَنْزَلْناه مِنَ السَّماءِ فَاخْتَلَط بِهِ نبَاتُ الأَرْض مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالأَنْعامُ حَتَّى إِذا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَها وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُها أَنَّهُم قادِرونَ عَلَيْها أَتاها أَمْرُنا لَيْلا أَوْ نَهارًا فَجَعَلْناها حَصيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالأَمْس**﴾[25] فالشبه بين الحياة الدنيا والماء الذي تحيا به الحياة "منتزع من مجموعها [أي مجموع الجمل] من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض، وإفراد شطر من شطر حتى إنك لو حذفت منها جملة واحدة من أي موضع كان أخل ذلك بالمغزى من التشبيه".[26] ونرى أن "عبد القاهر الجرجاني" قد جمع في قوله هذا بين الفصل والوصل والتشبيه –الذي هو أولى بأن يسمى تمثيلا– في سياق واحد. وهذا يدل على مزيدٍ من اتساق الخطاب وترابطه.

* * *

أما النقد الأدبي فقد ركّز اهتمامه على الخطاب الشعري، وخاصة الخطاب المتعلق بالسرقات، والطبع، والصنعة...إلخ، وأكّد ضرورة تماسك أجزاء القصيدة جزءا جزءا، وإن اختلفت أغراضها الشعرية. "على أن المعطيات التي يقدمها النقد الأدبي، في هذا المضمار، قابلة لأن تصنف إلى أدبيات، وإلى دراسة (وصف) للوسائل التي تجعل النص منسجما. أما الأدبيات فمتوافرة وأما الدراسة فقليلة، إن لم نقل نادرة. ولسنا بهذا نتهم القدماء بالتقصير، كما أننا لا نطلب منهم المستحيل، وذلك لإيماننا بأن لكل عصرٍ اهتماماته ومشاغله الأدبية وقضاياه

---

[22] عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص187.

[23] محمد بن علي السكاكي. مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص109.

[24] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ–1998م، ص 83.

[25] يونس/ 24.

[26] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، ص83.

النقدية، دون أن ينفي هذا وجود إرهاصات وحقائق خفية تحتاج إلى التنقيب من أجل إخراجها إلى الوجود ثانية"[27].

وضمن الأدبيات تبرز آراء "الجاحظ" و"ابن طباطبا". إذ اهتم "الجاحظ" بتناغم الجانب الموسيقي لأجزاء البيت الشعري، من حروفٍ وألفاظ، فلا تقارب في مخارج الحروف، بل كلما تباعدت المخارج كانت متلاحمةً سهلة الحفظ والإنشاد. ويضرب على ذلك قول الشاعر:

وقبرُ حربٍ بمكانٍ قفرٍ وليس قُربَ قبرِ حربٍ قبرُ[28]

وأما "ابن طباطبا" فقد اهتم بما يعرف في النقد الأدبي القديم بـ"حسن التخلّص" وما يتعلق بالبيت الذي ينتقل منه من غرضٍ في القصيدة الواحدة إلى غرض آخر، وألح على ضرورة أن يكون التخلص لطيفا لا يشعر معه القارئ/السامع بأي خلل.إذ يقول:" إن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه –على تصرفه في فنونه– صلةً لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى...بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه."[29]

وتكمن في القسم الثاني من النقد الأدبي دراسةٌ أو وصفٌ لكيفية تماسك النص الشعري، وفيه يبرز "حازم القرطاجي" الذي تجاوز فكره أفكار غيره من النقاد الذين ظل إلحاحهم على التلاحم والتناسق والاتصال إلحاحا "لصيقا بالنظر أكثر من بلورة أسس عليها يقوم التلاحم والتماسك، لذا سمينا تلك المحاولات بالأدبيات، أما البحث في الوسائل والعلاقات والكيفية (كيفية التماسك) فلم تظهر إلا في إنتاج حازم النقدي –في حدود علمنا– وربما وقفت وراء هذا الاهتمام إفادة حازم من أعمال فلاسفة أمثال الكندي والفارابي وابن سينا".[30]

---

[27] محمد خطابي. لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، 1991، ص141.

[28] يعلق "الجاحظ" على هذا البيت قائلا: "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه، فمن ذلك قول الشاعر: وقبر حرب.. ولما رأى من لا علم له أن أحدا لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسقٍ واحدٍ، فلا يتعتع ولا يتلجلج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه إذا كان من أشعار الجن، صدقوا بذلك." انظر: البيان والتبيين، مج1، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 48–49.

[29] ابن طباطبا. عيار الشعر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص12.

[30] محمد خطابي. لسانيات النص، ص150.

وقد قامت دراسة "القرطاجني" للقصيدة على تقسيمها إلى فصلٍ أو فصول، يتكون الفصل الواحد –في الغالب– من بيتين إلى أربعة أبيات تشترك في إيصال معنى معين، ثم يتم الانتقال إلى فصول أخرى في القصيدة على أساس التماسك والترابط بالانتقال من الجزء إلى الكل، وبأن يكون رأس الفصل دالا على بقية الفصل بحيث تكون الأبيات التي تليه تكملة له، وبأن يكون آخر الفصل (أو القصيدة) استدلالا على ما تقدم منه أو منها.[31]

* * *

وأما في مبحث تفسير القرآن الكريم فنقول أولا أن لفظ "الخطاب" ورد في القرآن الكريم ثلاث مرات بصيغة المصدر في الآيات القرآنية التالية:

- **﴿وَشَدَدْنا مُلْكَهُ وَآتَيْناهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطاب ﴾**[32].
- **﴿ فَقالَ اكْفِلْنِيها وَعَزَّنِي فِي الخِطاب ﴾** [33].
- **﴿رَبِّ السَّمَواتِ وَالأَرْضِ وَما بَيْنَهُما الرَّحْمَنِ لا يَمْلِكونَ مِنْهُ خِطابًا﴾**[34].

كما ورد ثلاث مرات أيضًا بصيغة الفعل في المواضع التالية:

- **﴿وَإِذا خاطَبَهُمُ الجاهِلونَ قالوا سَلامًا ﴾**[35].
- **﴿وَاصْنَعِ الفُلْكَ بِأَعْيُنِنا وَوَحْيِنا وَلا تُخاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُغْرَقون﴾**[36].
- **﴿فَاسْلُكْ فِيها مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ القَوْلُ مِنْهُم وَلا تُخاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُغْرَقون﴾**[37].

وجاء في "كشّاف الزمخشري" أنّ "معنى فصل الخطاب: البيِّن من الكلام الملخَّص الذي يتبينه من يخاطَب به لا يلتبس عليه، ومن فصل الخطاب وملخصه أن لا يخطئ صاحبه مظان الفصل والوصل فلا يقف في كلمة الشهادة على المستثنى منه ولا قوله ﴿**فَوَيْلٌ لِلْمُصَلِّين**﴾ – إلا موصولا بما بعده، ولا ﴿**وَاللهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُم**﴾ حتى يصله بقوله ﴿**لا تَعْلَمون**﴾، ونحو ذلك."[38]

---

[31] المرجع نفسه، ص163.

[32] ص/20.

[33] ص/23.

[34] النبأ/37.

[35] الفرقان/63.

[36] هود/37.

[37] المؤمنون/27.

[38] الزمخشري؛ محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (467–538). الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، المجلد الثالث، دار المعرفة، بيروت، ص 365.

وقد اجتهد المفسرون في إيجاد الترابط بين آية وأخرى في القرآن الكريم عندما يبدو لقارئه أنّ الصلة بين الآية السابقة والآية اللاحقة منقطعة مما يستدعي تفسير ورود الآية من سابقتها أو لاحقتها.ولذلك كان لجوء المفسرين إلى البحث في أسباب النزول أو الشرح المطول للآيات وغيرها من الوسائل والعلاقات والآليات التي تساهم في جعل الخطاب القرآني الكريم آيات وسورًا، كلا متكاملا منسجمًا متناسقا مع اختلاف أوقات نزوله وأسبابه وتعدد معانيه•. فكان بحثهم على المستوى النحوي من عطف وإشارة...وعلى المستوى المعجمي من تكرار وبناء سور على حرف أو أكثر، أو على المستوى الدلالي من إجمالٍ وتفصيلٍ، وعمومٍ وخصوصٍ، وبحث في موضوع الخطاب القرآني وإن لم يَرد لديهم صراحةً بصيغة "موضوع خطابي" إذ تشير تفسيراتهم وتحليلاتهم على معرفتهم به وما يُقصد به من بنيةٍ دلاليةٍ تصب فيها مجموعة من الآيات حسب ما يتطلبه الخطاب من إيجاز أو إطناب، أو شرح وإطالة...إلخ.[39]

ففي الآيات (1–39) من سورة البقرة يذكر "الفخر الرازي" أن الآيات (1–27) تندرج تحت "الموضوع الخطابي" دلائل التوحيد والنبوة والمعاد، وأن الآيات (28–39) تندرج تحت النعم العامة لسائر المكلفين. يقول:" اعلم أنه سبحانه وتعالى لمّا تكلَّم في دلائل التوحيد والنبوة والمعاد إلى هذا الموضع [أي الآية 27] فمن هذا الموضع [الآية 28] إلى قوله تعالى "يا بني إسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم" [الآية 40] [أخذ] في شرح النعم التي عمت جميع المكلفين وهي أربع..."[40]

ويقول في موضع آخر:"اعلم أنه سبحانه وتعالى لمّا أقام دلائل التوحيد والنبوة والمعاد أولا، ثم عقبها بذكر الإنعامات العامة لكل البشر عقبها بذكر الإنعامات الخاصة على أسلاف اليهود...وإذ قد حققنا هذه المقدمة فلنتكلم الآن في التفسير بعون الله"[41]. وفيما سبق دلالةٌ على

• قال بعض علماء التفسير المسلمون: إن المرء لا يفقه حتى يرى القرآن وجوهًا. كما ذهبت بعض الفرق إلى أن الآيات القرآنية الكريمة لها ظاهر وباطن.

انظر: شكري محمد عيّاد. دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 149–150.

[39] محمد خطابي. لسانيات النص، ص180. وانظر تعريف فان ديك لموضوع الخطاب: بأنه "يختزل –أي موضوع الخطاب– وينظم ويصنف الإخبار الدلالي للمتتاليات ككل".

Van Dijk.T.A. Text and Context.Longman.London.1977.pp 132.

[40] الرازي؛ محمد فخر الدين. التفسير الكبير، مج1، ج2،ط1، دار الفكر، بيروت، 1981، ص163.

[41] المرجع نفسه، مج2، ج3، ص 30.

وعي "الفخر الرازي" بأن النص القرآني يسير وفق موضوعات خطابية. أي أن غياب التنصيص على مفهوم لا يعني عدم توظيفه.[42]

* * *

وجاءت العلوم الإنسانية لتعطي "الخطاب" دورًا آخر بعيدًا عن المنطق؛ فأصبح "تحليل الخطاب" غايةً في ذاتها، وتحول إلى مناهج تحليلية متخصصة، منها ما يدرس التحليل اللغوي النفسي، ومنها ما يدرس التحليل اللغوي الاجتماعي، ومنها ما يدرس التحليل اللغوي الخالص...إلخ.[43]

وارتبطت الأعمال الأولى للغويين والبنيويين والفلاسفة الغربيين بأشكال مختلفة من "تحليل الخطاب" كأعمال "جليان براون (Gillian Brown) و"جورج يول George (Yule)، و"رولان بارت Roland Barthes"، و"غريماس A. Greimas"، و"ميشيل فوكو Michel Foucault"، و"تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov"، و"جيرار جينيت"Gerard Genette"، و"ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin" ... وغيرهم. وهنا ذكر موجز لأهم رؤاهم ومنطلقاتهم في "تحليل الخطاب".

* * *

- **براون ويول : منظور تحليل الخطاب:**

يحقق كتاب "تحليل الخطاب" لـ"جليان براون Gillian Brown" و"جورج يول George Yule" نقلةً نوعيةً في مجال تحليل الخطاب؛ بتمتعه بلغةٍ سهلةٍ يسيرة، وأمثلةٍ من الواقع المعاصر، واطّلاعٍ على ما كُتب في مجال الكتاب حتى سنة (1983م)[44]. كذلك فقد اشتمل الكتاب على اقتراحاتٍ ومناقشاتٍ لأفكارٍ متعددةٍ تنتمي إلى تخصصاتٍ مختلفة، تهتم جميعها بتحليل الخطاب من جهة تخصصها، من لسانياتٍ اجتماعيةٍ، ولسانياتٍ نفسيةٍ، ولسانياتٍ إحصائية...إلخ.[45] من ذلك وضْعُ المُؤلِّفَيْن (المتكلم أو الكاتب) و(السامع أو القارئ) في مركز عملية التواصل. (فالمتكلم أو الكاتب) يطرح الموضوعات والفرضيات بقصديةٍ معينة، و(السامع أو القارئ) يؤول ويستنتج ما وصله حسب إدراكه له. "وتتقابل هذه النظرة

---

[42] محمد خطابي. لسانيات النص، ص181.

[43] حسن حنفي. تحليل الخطاب، ضمن كتاب تحليل الخطاب العربي (بحوث مختارة)، ص20.

[44] محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي في مقدمتهما لكتاب تحليل الخطاب، لـ: ج.ب.براون و ج.يول. جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1418هـ-1997م، ص هـ.

[45] محمد خطابي. لسانيات النص، ص 47.

مع تلك التي تدرس هذه الظواهر على أنها مجرد جملٍ، وتعالجها بمعزلٍ عن سياقات التواصل".[46]

وبذلك تعود للمتكلم والسامع أهميتهما في الدراسة اللغوية التي جرّدتهما منها بعض الاتجاهات اللسانية التي تركز على اللغة بوصفها الهدف الأساسي في الدرس اللغوي. من ذلك –مثلا– أن نحاة الجملة –كالمدرسة التشومسكية•– يوردون "الأمثلة" اللغوية لمساعدتهم على قواعد نحويةٍ ثابتةٍ ومطلقةٍ في كل الأوقات، قد يكون شأنها في ذلك شأن قوانين العلوم الفيزيائية الصارمة. على حين يتعامل محللو الخطاب مع هذه الأمثلة ضمن سياقها الذي ترد فيه، وردود أفعال المتكلمين والمستمعين.

وبذا "يمثّل تحليل الخطاب منهجًا في دراسة اللغة، تمامًا مثل اللسانيات الوصفية، وبالإمكان اعتباره مجموعة من التقنيات، بدلا من كونه نظامًا محدّدًا تحديدًا نظريًّا مسبقًا لصياغة "القواعد" اللغوية. إن محلل الخطاب يسعى إلى اكتشاف مظاهر الاطّراد في مادته اللغوية ووصفها."[47]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

- **أ. ج. غريماس•: السيميائيات السردية:**

---

[46] محمد الزليطني ومنير التريكي في مقدمتهما لكتاب تحليل الخطاب، لـ: ج.ب.براون و ج.يول، ص ك.

• نسبة إلى "نعوم تشومسكي Noam Chomsky" (1928–...) : أمريكي من أصل يهودي، يتميز بثرائه المعرفي وكتاباته في معظم المجالات الاجتماعية والعلمية كاللسانيات وعلم النفس والفلسفة والمنطق والرياضيات...إلخ. كما اشتهر بكتاباته السياسية المعادية لسياسات الولايات المتحدة الأمريكية، وللهجرة اليهودية إلى فلسطين. أصدر عددًا من المؤلفات اللسانية المتخصصة، بدأها عام (1957) بكتاب "التراكيب النحوية Syntactic Structure" المبشِّر بميلاد "النظرية التوليدية التحويلية"، ثم أتبعه عام (1965) بكتاب "أوجه النظرية النحوية Aspects of the Theory of Syntax" الذي تضمن ذكرًا لنظريته نفسها بصورة أكثر نضجًا وتطورًا. يدرِّس في معهد "مَساشوسيت" التقني (M.1T). انظر:

- ميشال زكريا. الألسنية: مبادؤها وأعلامها، بيروت، 1980، ص 260.
- ميشال زكريا. قضايا ألسنية تطبيقية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1993، ص154.

[47] محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي في مقدمتهما لكتاب تحليل الخطاب، لـ: ج.ب.براون و ج.يول، ص28.

• الجيرادس جوليان غريماس "1917: باحث فرنسي في علم الدلالة والسردية، صدرت له كتب منها (علم الدلالة البنيوي) 1966، (بحوث في شعرية الدلالة) 1972، (سيميائية السرد والنص) 1973، و(العلامة، اللغة، الثقافة) 1971." من كتاب: عبد الله إبراهيم. السردية العربية، ص 262.

تعرف "السيمائية"** بأنها "علمٌ يدرس أنساق الإشارات: لغات، أنماط، إشارات المرور، إلى آخره."[48] فهي إذًا "علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها."[49] وهي ترى أن الكون كله عبارةٌ عن رموزٍ وإشاراتٍ دالةٍ، يجب علينا فكُّها لمعرفة الدلالات الثاوية تحتها.

وقد ظهرت على يد كلٍّ من "فيرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure" (1857-1913)، و"تشارلز ساندرس بيرس Charles S. Peirce" (1838-1914). وكما تنبَّأ "دي سوسير" بمولد السيمائية -أو السيمويولوجيا كما يُطلِق عليها- فقد تحققت هذه النبوءة في ستينات القرن العشرين، وأصبحت حينئذٍ من أحدث العلوم الإنسانية وأخصبها.[50]

ويرى "أ. ج. غريماس" (A.G.Greimas) – وهو أحد السيمائيين المشهورين- بأن المجال السيمائي الذي عَرف في السنوات الأخيرة تطورات ملحوظة هو دون شكٍّ مجال التحليل السردي للخطاب.[51]ويتخذ "غريماس" من "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" لـ"فلاديمير بروب V. Propp"* نموذجا يسمح بفهم أفضل لمبادئ الخطاب السردي في مجملها، حيث

** تتعدد تسميات هذا العلم؛ من: سيميائية، وسيميولوجيا، وسيميوطيقا، وسيمائية، وعلم الإشارة...وغيرها من التسميات. وسأعتمد تسمية "السيمائية" كلما تحدثت عن هذا العلم، ما لا لم ترد ضمن نص مقتبَس.

[48] بيير جيرو. علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، 1992، ص23.

[49] مازن الوعر في تقديمه لكتاب: علم الإشارة (السيميولوجيا) لبيير جيرو، ص9.

وانظر: Roger Fowler. A Dictionary of Modern Critical Terms,Routledge & Kegan Paul, London-New York, 1987, p. 216.

[50] انظر:

- فيرديناند دي سوسير. دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح قرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985، ص 37.
- فيرديناند دي سوسير. دروس في علم اللغة العام، ضمن كتاب "أنظمة العلامات مدخل إلى السيميوطيقا"، ط1، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 139.
- تشارلز بيرس. تصنيف العلامات، ترجمة فريال جبّوري غزّول، ضمن كتاب "أنظمة العلامات"، ص 137-138.
- صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ-1998م، ص32.
- Umberto Eco. A Theory of Semiotics, Indiana University Press. Bloomington, London, 1976, P.3, 14-16.

[51] أ.ج. غريماس. السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة سعيد بنكراد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، ط1، الرباط، 1992، ص183.

* فلاديمير ياكوفلفيس بروب (1895-1972): ناقد وفلكلوري روسي ألّف عددا من الدراسات حول الحكاية الشعبية الروسية، كان أشهرها كتاب "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"، ولم يحظ بالاهتمام المنشود إلا عندما

"تتأسس أبحاث "غريماس" حول السرد على الاستعادة النقدية لأعمال "بروب" ووضعها، حصرا، ضمن منظور سيميائي وبنيوي"[52]. ويشير إلى الضعف أو القصور الذي يقع فيه بعض السيمائيين في تطبيقاتهم على نماذج بروب أو غيرها من النصوص عندما يقفون على البنية السطحية المتمظهرة للخطاب السردي البروبي، مغفلين البنية العميقة الأهم لهذا الخطاب، كما ظهرت في أعمال "كلود ليفي شتراوس" و"دوميزيل". ولذا يطمح "غريماس" إلى تأليف

تُرجم إلى عدة لغات، منها الإنجليزية التي كانت أول ترجمة لها عام 1958، فأحدثت ثورة كبيرة في الدراسات الفلكلورية والبنيوية، حتى وُصف بأنه أعظم إنجازات "بروب" الذي وصف نفسه هو الآخر بأنه "أميز دارس للفلكلور الروسي في العالم".(أبو بكر أحمد باقادر؛ أحمد عبد الرحيم نصر في تمهيدهما لكتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" لفلاديمير بروب، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1409هـ-1989م، ص15)

وتقوم فكرة الكتاب الرئيسية على إمكانية إرجاع كل التفاصيل الهائلة في الحكايات الخرافية الروسية إلى حبكة واحدة، وأن عناصر هذه الحبكة -وعددها واحد وثلاثون عنصرا- واحدة دائما، يتبع فيها كل عنصر العنصر الآخر بنفس الترتيب. وقد أطلق "بروب" على العنصر أو الوحدة التحليلية للحكاية مصطلح "الوظيفة Function"، وعرّفها على أنها "فعل الشخصية، تُعرَّف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل".(فلاديمير بروب. مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر؛ أحمد عبد الرحيم نصر، ص70).

ويرى "بروب" أن الوظيفة هي العنصر الوحيد الثابت في الحكاية الخرافية. وأن ما عداها من عناصر كالشخوص فهي متغيرة، مع وجوب أن يكون عدد الشخوص سبعة في الحكاية. وهم:1.الوغد (أو الشرير). 2.الواهب. 3.المساعد. 4. الأميرة (أو المرأة المبحوث عنها) ووالدها. 5. المرسِل. 6.البطل. 7.البطل المزيَّف. ويجب مراعاة أن الحكاية "الأصل" التي نشأت عنها كل الحكايات، وإن كان لها واحد وثلاثون وظيفة فإن من غير الضروري أن توجد كل هذه الوظائف-مثل الابتعاد، والحظر، وخرق الحظر، وتلقي الغرض السحري، والعودة ..إلخ- في كل الحكايات -ما عدا وظائف محددة- ؛ إذ يختلف العدد من حكاية لأخرى، فإذا ما حللنا الحكايات واستخرجنا وظائفها فبإمكاننا أن نصفها حسب وظائفها الموجودة فيها. (انظر: أبو بكر أحمد باقادر؛ أحمد عبد الرحيم نصر في تمهيدهما لكتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" لفلاديمير بروب، ص 30. و:ترنس هوكز. البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص63-64، 84-86.

وقد انتُقِد "بروب" بسبب إهماله الشكل لصالح المضمون، "لكنه في الواقع يوضح "شكل المضمون" بوضع التتابع النسقي Succession syntagmatique للوظائف، وخاصة برد مجمل الحكايات إلى نموذج ضمني غير متحقق أبدا". (جيزيل فالانسي. النقد النصي، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف: مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ضاضا، سلسلة عالم المعرفة (221)، الكويت، ذو الحجة 1417هـ/مايو- آيار 1997م، ص219.)

[52] جيزيل فالانسي. النقد النصي، ص219.

كتابٍ يناقش هذه المشاكل وغيرها مما يعترض التحليل السيمائي للنصوص، مفسحا المجال "لمشاريع وفرضيات تريد تعبيد الطريق أمام أبحاث جديدة."[53]

وفي عام 1979م أصدر "غريماس" و"كورتيس" كتاب (السيميائية: القاموس العقلاني لنظرية الكلام)، وفيه جاء "غريماس" بدراسة حلت محل دراسة "بروب"؛ في توزيعه الوظيفي للأدوار والشخصيات في الحكايات الشعبية الأسطورية؛ ولذلك عندما وسّع "غريماس" مفهوم البنية السردية ليشمل كل شيء تقريبًا بما فيه الخطاب العلمي والأيديولوجي. وتحولت معه قواعد الرواية إلى قواعد سيمائية، تستند على البنى العميقة للمعنى، وتضم أشكال الخطاب العامة.[54]

وقد استفاد "غريماس" من ملاحظات عالم (الأنثروبولوجيا/علم الإنسان) "كلود ليفي شتراوس" حول "مورفولوجيا" "بروب"، واتخذها منطلقًا لدراساتٍ أوسع لا تشمل الحكاية الخرافية ولا الأسطورة فقط وإنما تشمل أيضًا أية قصة؛ شفاهية كانت أو غير ذلك.

وطبق "غريماس" المنهج السيمائي في دراسته، مهتما بثلاثة عناصر سيمائية؛ هي إطار العمل (framework) وشفرة القصة (narrative code) والرسالة المراد إيصالها للمتلقين(message)[55]. كما اختصر عدد الوظائف إلى عشرين وظيفة ذات هيكل ثنائي بدل الإحدى والثلاثين وظيفة التي اقترحها "بروب". ورأى أن "أية محاولة لفهم الأسطورة وتفسيرها لا يمكن أن تتم فقط باكتشاف الملامح الشكلية لها كالوظائف والاختبارات والخصائص الأخرى للبطل وإنما أيضًا بتعليل الدوافع لمثل تلك الوظائف وعلاقاتها ببعضها البعض. وبعبارة أخرى لا بد أن يقترن تحليل شكل الأسطورة بدراسة المجتمع الذي أبدع الأسطورة."[56]

---

[53] أ.ج. غريماس. السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة سعيد بنكراد، ص184.

[54] انظر: عز الدين المناصرة. جمرة النص الشعري: مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عَمّان، الأردن، 1995، ص 497.

[55] أبو بكر أحمد باقادر؛ أحمد عبد الرحيم نصر في تمهيدهما لكتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" لفلاديمير بروب، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1409هـ-1989م، ص36.

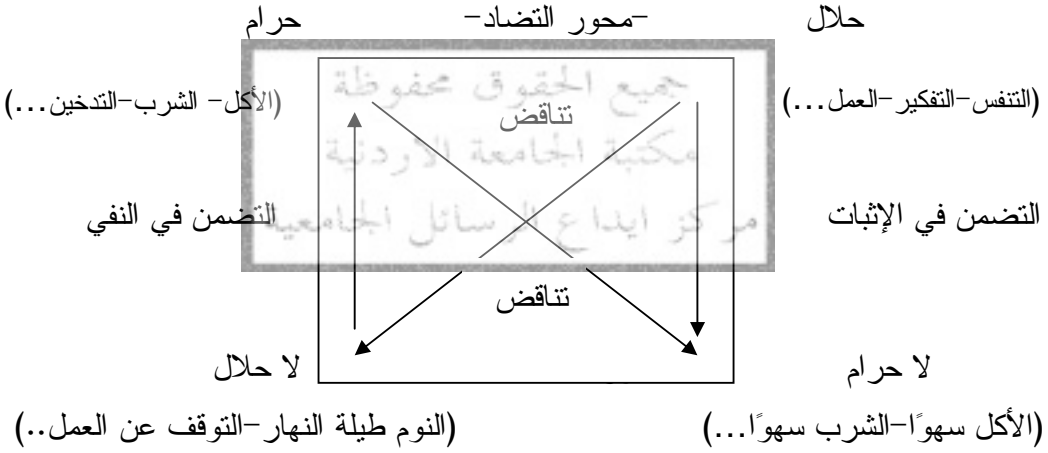
[56] أبو بكر أحمد باقادر؛ أحمد عبد الرحيم نصر في تمهيدهما لكتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" لفلاديمير بروب، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1409هـ-1989م، ص36.

وقد اشتهر "غريماس" بـــ"المربع السيمائي" الذي يسعى إلى الكشف عن المعنى العميق الثاوي تحت البنية السطحية، وفق تعارضاتٍ رباعيةٍ، لا ثنائيةٍ فقط، من نوع (أسود:أبـــيض)، (لا أسود: لا أبيض).

ويقوم "المربع السيمائي" على خطاطة شكلية مجردة تسبق أي استعمالٍ دلالي، وتناسب الفعل الإنساني عامة. وتقوم علاقات "المربع" فيما بينها على:

1. التضادية (التضاد وشبه التضاد): (حلال/حرام)، (لا حلال/ لا حرام).
2. التناقض : (حلال/لا حلال)، (حرام/ لا حرام).
3. التضمن: (التضمن في الإثبات، والتضمن في النفي): (حلال/ لاحرام)، (لا حلال/ حرام).

وفيما يلي تطبيقٌ على "المربع السيمائي"[57]:



* * *

- **رولان بارت•: التحليل البنيوي للسرد:**

---

[57] انظر:

- أنور المرتجي. سيميائية النص الأدبي، (سلسلة البحث السيميائي)، أفريقيا الشرق، 1987، ص40–41.
- محمد مفتاح. دينامية النص،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيـــروت، 1990، ص9–10.
- A. J. Greimas. Maupassant-The Semiotic of Text, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1988, p. xxiiv-xxviii.

• رولان بارت Roland Barthes : ناقد فرسي شهير. مرت رحلته النقدية بمرحلتين رئيسيتين: البنيوية وما بعد البنيوية. لتأملاته النقدية صدى واسع في الفكر النقدي المعاصر. تُرجمت معظم أعماله إلى العربية، ومن أشهرها: "درجة الصفر في الكتابة" و"درس السيميولوجيا" و"النقد البنيوي للحكاية" و"لذة النص". (انظر كتاب:

ربما كان "رولان بارت" من أكثر النقاد الفرنسيين تميزا واهتمامًا بدراسة اللغة؛ بتأكيده في كتاباته عامةً فكرة أن "الإنسان لا يمكن أن يحيا سابقًا للغة أو مفصولا عنها، ذلك أنها دائما تعبيره عما في داخله".[58] كما أنه يرى أن عملية التواصل بين الأفراد، تقوم على أساسٍ سلطويٍّ يعتمد على اللغة في كينونته وحضوره؛ فـ"الشيء الذي ترتسم فيه السلطة، ومنذ الأزل، هو اللغة، أو بتعبيرٍ أدق: اللسان.

اللغة سلطة تشريعية، اللسان قانونها."[59]

والنّص –عند "بارت"– كاللغة، يخضع لبنيةٍ تحدده وتنظمه[60]، دون أن ينغلق على نفسه خاضعًا لسلطتها، بل إنه يمتد وينفتح على ما حوله من آفاقٍ وثقافاتٍ حتى لتصبح له لذةٌ في حدّ ذاته. ونصّ اللّذّة –هذا– كما يراه "بارت" هو "ذلك الذي يُرضي، يفعم، يغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولا يقطع صلته بها."[61]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفيما يخص دراسة اللغة من الناحية اللسانية، فإن اللسانيات تعتقد أن الجملة هي آخر ما يمكنها الوقوف عليه في التحليل؛ باعتبار أن ما بعد الجملة ليس سوى جملٍ أخرى. وترى أن الخطاب لا يخلو مما يوجد في الجملة؛ "فالجملة كما يقول مارتيني هي أصغر مقطعٍ ممثِّلٍ بصورةٍ كليةٍ وتامةٍ للخطاب."[62]

القصة، الرواية، المؤلف –دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، سلسلة دراسات ثقافية أجنبية، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص 235).

[58] جون هولبرن. اتجاهات نظرية الرواية الأوربية في القرن العشرين، ضمن كتاب: نظرية الرواية–علاقة التعبير بالواقع، ترجمة محسن جاسم الموسوي، مكتبة التحرير، بغداد، 1986، ص80–81.

[59] رولان بارت. درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص10–11.

[60] عبد الرحمن مزيان. بارت: النقد الآخر–السلطة وخيانة الكاتب، كتابات معاصرة، مج5، ع19، آب–أيلول1993، ص49.

[61] رولان بارت. لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص22.

[62] رولان بارت. التحليل البنيوي السرد، ترجمة حسن بحراوي؛ وبشير القمري؛ وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب سلسلة ملفات/1، ط1، 1992، ص11.

ويرى "بارت" أن اللسانيين أنفسهم يسلمون بوجود لسانياتٍ ثانيةٍ تُعرَف بلسانيات الخطاب، وإن لم تكتمل حدودها بعد. وتربط الخطاب بعلاقةٍ "تماثليةٍ" مع الجملة؛ لوجود نفس التنظيم الشكلي لهما "وهو ما ينظم ظاهريًّا كل الأنساق السيميائية مهما اختلفت موادها وأبعادها: وهكذا سيصبح الخطاب "جملةً" كبيرةً، تمامًا مثلما ستكون الجملة في استعانتها ببعض المواصفات "خطابًا" صغيرا."[63]

وبذا فإن لغة السرد ليست سوى اصطلاحات للسانيات الخطاب، كما أن السرد–من الناحية البنيوية– يعد "طرفا من الجملة دون أن يكون في المستطاع أبدا اختزاله إلى "مجرد" مجموعة من الجمل. فالسرد جملةٌ كبيرةٌ، وهو يكون بطريقةٍ ما مثل كل جملةٍ تقريريةٍ Connotative مشروع سردٍ صغير".[64]

ويقول "بارت" إنه رغم تعدد أنواع السرد وتنوع أجناسه وتباين مواده إلا أن ذلك لا يعني انعدام دلالته أو الاكتفاء بوصف تنويعاته كما يفعل التاريخ الأدبي أحيانا؛ ذلك أن بالإمكان اتباع المنهج الاستنباطي للخروج من مأزق التحليل السردي المواجه بملايين النصوص السردية. ويمكن هذا بتصور نموذج افتراضي –أو نظرية كما يطلق عليه اللسانيون الأمريكيون– يحتذى به في الوقوف على تعددية السرود وتنوعها التاريخي الجغرافي والثقافي.[65]

ويرى "بارت" أن اتخاذ اللسانيات نموذجا يزوِّد بالمصطلحات والمبادئ الأولى الرئيسية للتحليل البنيوي للسرد هو الأنسب في الوضع الراهن[66]، ويتجلى هذا في دراسة مواضيع عدة، هي: لغة السرد، والوظائف، والأفعال، والسرد، ونظام السرد، ففي لغة السرد درس "بارت" ما بعد الجملة، ومستويات المعنى. وفي الوظائف درس تحديد الوحدات،

---

[63] رولان بارت. التحليل البنيوي السرد ، ص11.

[64] المرجع نفسه، ص 12.

[65] المرجع نفسه، ص9–10.

- ترجم منذر عياشي مقال "رولان بارت" في كتاب منفرد عنونه بـ"مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص". الطبعة الأولى، للمركز الإنماء الحضاري، عام 1993.
- كما ترجم انطوان أبو زيد المقال نفسه في كتابٍ بعنوان :"النقد البنيوي للحكاية".ط1، منشورات عويدات، بيروت–باريس، 1988.

وقد اعتمدتُ على ترجمة حسن بحراوي وزميليه؛ رغبة في توحيد المصطلح، وتحاشيا للبس قدر المستطاع. مع إمكانية الرجوع إلى الترجمتين الأخريين إذا لزم الأمر.

[66] ترجمة حسن بحراوي وآخرين، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص11.

وأصناف الوحدات، والتركيب الوظيفي. وفي الأفعال عرض الوضع البنيوي للشخصيات، ومسألة الفاعل (الذات). وفي السرد تناول التواصل السردي، ووضعية السرد.وختم نظام السرد بالحديث عن التمدد والاتساع، والمحاكاة والمعنى.

ويمكن إيجاز ما قام به "بارت" في دراسته بقوله: "نقترح أن نميز في المؤلف السردي بين ثلاثة مستويات للوصف هي: مستوى "الوظائف" (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى بروب وبريمون) ومستوى "الأفعال" (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى "غريماس" عندما يتحدث عن الشخصيات كعوامل) ومستوى "السرد" (وهو يشبه إلى حدٍّ ما مستوى "الخطاب" لدى تودوروف). وعلينا أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط فيما بينها تبعًا لصيغة إدماج متتالية: فليس لوظيفة ما من معنى ما لم تجد لها مكانا في الفعل العام لعامل ما، وهذا الفعل نفسه يستمد معناه الأخير من كونه مسرودا وموكولا إلى خطاب له سننه الخاص."[67]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

[67] رولان بارت. التحليل البنيوي السرد، ص13-14.

- **تزفيتان تودوروف•: مقولات السرد•الأدبي:**

يرى "تزفيتان تودوروف" أن للعمل الأدبي مظهرين في مستواه الأعم؛ "فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه"[68]، إذ يثير في أذهاننا أحداثًا يمكن أن تكون قد وقعت بالفعل، ويمكن أن تصل إلينا عن طريق شريط سينمائي أو رواية شفوية...إلخ. غير أن العمل الأدبي خطاب، فيه سارد يحكي قصة ما، لقارئ يدركها، وليست الأحداث التي تسرد هي الهامة، بل الكيفية التي يطلعنا بها السارد على تلك الأحداث[69].

• تزفيتان تودوروف Tezvetan Todorov (1930–): أحد النقاد البنيويين الفرنسيين. اهتم بجمع أعمال الشكلانيين الروس وترجمتها ونشرها بالفرنسية. أهم مؤلفاته: "الفانتاستيك: مقاربة بنيوية لنوع أدبي" و"شعرية النثر"، ولم يُرجما بعد إلى العربية. وقد ترجمت بعض مؤلفاته إلى العربية. انظر كتاب: القصة، الرواية، المؤلف –، ترجمة خيري دومة، ص 241.

• اختلفت ترجمة مصطلح" Narration " في كتب النقد العربي؛ إذ تحمل كلمات "السّرد" و"الحكي" و"الحكاية" و"الرواية" الترجمة نفسها له. انظر على سبيل المثال:

- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، 1993. وهو يستخدم "السرد" ترجمة لـ"Narration "، و"الحكي" ترجمة لـ "recit". انظر،مثلا، ص172.
- حميد الحمداني. بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط2، المركز الثقافي العربي، 1993. وهو يستخدم "السرد" ترجمةً لـ" Narration ". ويرى أن "الحكي" يقوم على دعامتين أساسيتين، هما :احتواؤه على قصة تضم أحداثًا؛ وتعيينه للطريقة التي تُحكى بها هذه القصة، وهذه الطريقة هي "السرد". انظر ص45.
- ترجمة محمد معتصم وزميليه لكلمة "Narrative " بـ"الحكاية"، في ترجمتهم كتاب "جيرار جينيت" خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
- منير البعلبكي في قاموس "المورد" يترجم "Narration" بـ"القص؛ ورواية القصص؛ والقصة، والحكاية".ويترجم "Narrative " بـ"قصة؛ وحكاية؛ وسرد".

[68] تزفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين شعبان وفؤاد صفا، ص41.

[69] المرجع نفسه، ص41.

وعليه فإن "السّرد" هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة :

(الراوي---- القصة---- > المروي له)، وما تخضع له من مؤثرات، يتعلق بعضها بالراوي والمروي له، ويتعلق بعضها الآخر بالقصة ذاتها. انظر: حميد لحمداني. بنية النص السردي، ص45.

وقد اهتم "إميل بنفنست" بمفهومي القصة والخطاب وأدخلهما في الدراسات اللغوية، كما كان "الشكلانيون الروس"• أول من عزل هذين المفهومين اللذين أطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي ("ما وقع فعلا")، والموضوع أو المبنى الحكائي ("الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ما وقع").[70]

ويفصل "تودوروف" القول في طرائق الخطاب؛ فيدرس ثلاث مجموعات هي:

1- زمن السرد: بتعبيره عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

2- مظاهر السرد: المتعلقة بالكيفية التي يدرك بها السارد القصة.

3- أنماط السرد: المتعلقة بالكيفية التي يعرض بها السارد القصة ويقدمها لنا.[71]

وفيما يلي عرضٌ موجز لكل منها:

1- زمن السّرد:

يرى "تودوروف" أنّ زمن الخطاب "هو زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد؛ ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خطٍّ مستقيم."[72]

جميع الحقوق محفوظة

• ظهرت الشكلانية الروسية في العشرينيات من القرن العشرين. وكان ظهورها إيذاناً بميلاد عددٍ من العلوم الحديثة مثل اللسانيات، والشعرية، والسيمائية، والنظرية السردية الحديثة. وينصب اهتمام الشكلانية على "كيفية القول لا على ما يقال". وكما يقول "رومان ياكوبسون" –أشهر أعلامها– فـ"ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب؛ إن موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثرٍ ما أثرًا أدبيا". ومع ما قد تشي به تسمية "الشكلانية" من اهتمامٍ بالشكل لا المعنى، فإن المعنى لم يغب عن اهتمامهم أبدا؛ فقد كان وعيهم بأن اللغة هي دالٌّ ومدلولُ كفيلا بأن يجنبهم السقوط في شراك الشكلية المحظة. إن الشكلية عندهم هي لفظٌ ومعنى معا. انظر: فكتور إيريخ. الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 2000، ص 5، 7، 8،، 14.

[70] تزفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي، ص41.

وراجع: فيكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية، ص110.

[71] تزفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي، ص61.

[72] المرجع نفسه، ص55.

وقد كان "الشكلانيون الروس" يولون اهتمامهم الأول بالسرد من حيث هو خطاب، ويهملونه من حيث هو قصة؛ فطبيعة الأحداث ليست مهمة بالقدر الذي تحتل فيه العلاقات القائمة بين الأحداث بتتابعها الزمني الأهمية الكبرى.[73]

2- مظاهر السّرد:

يقصد "تودوروف" بالمظهر (aspect) "الرؤية" أو "النظرة".[74] وتعكس هذا المظهرَ العلاقةُ بين السّارد والشخصية الرّوائيّة. ويتبنى "تودوروف" اقتراح "جون بويون Jean Pouillon"[75] في كتابه –أي بويون– "الزمن والرؤية"، في تصنيف مظاهر السرد ثلاثة أصناف، مع بعض التعديل، وهو كالتالي:[76]

1. السّارد > الشخصية الرّوائيّة. (الرؤية من الخلف) :

وفي هذه الحالة يكون السّارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية؛ بأسرارها ورغبتها السردية وأفكارها، وسرد مَجريات الأحداث التي لا تدركها الشخصية الروائية بمفردها.

2. السّارد = الشّخصية الروائية. (الرؤية مع) :

وفي هذه الحالة يعرف السّارد قدر ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسيرها للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية.

3. السّارد < الشّخصية الروائية. (الرؤية من الخارج) :

وفيها يعرف السّارد أقل مما تعرفه أي شخصية من شخصيات الروائية؛ فيكتفي بوصف ما تراه وما تسمعه دون دور فاعل له. وهذا النوع أقل استخداما من سابقيه.

* * *

3- أنماط السّرد:

يُقصد بنمط السرد "الكيفية التي يعرض بها السارد القصة ويقدمها لنا." وبهذه الكيفية يكون التمييز بين السارد الذي "يُبيِّن" لنا الأشياء، والسارد الذي "يقولها" لنا ليس إلا. وللسّرد نمطان رئيسيان؛ هما:

---

[73] تزفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي، ص56. وراجع: فيكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية، ص112–113.

[74] تزفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي، ص58.

[75] المرجع نفسه، ص58.

[76] المرجع نفسه، ص58–59.

- التمثيل أو العرض representation ويقابله الخطاب.
- الحكي أو السّرد• narration ويقابله القصة كما يرى "تودوروف".

ويمكن افتراض كون القصة التاريخية والدراما مصدرًا لهذين النمطين؛ إذ تقوم القصة التاريخية بحكيٍ خالصٍ، ينقل المؤلف الأحداث ويخبر عنها، دون أن تتكلم الشخصية الروائية، عكس الدراما التي تجري فيها الأحداث أمامنا، وتتحرك شخصياتها بحرية.[77]

* * *

- **ميشيل فوكو**: منهج في تحليل الخطاب:**

يقوم منهج "تحليل الخطاب" عند "ميشال فوكو" على تحليل المنطوقات كأحداث، وعلى قوانين وجودها، وما يجعلها ممكنة أو غير ممكنة، ولا يحلل نظام اللغة أو المضامين والدلالات، كما لا يهتم بصدق الخطاب أو معقوليته.[78]

ولذلك، فإن تحليل "فوكو" "للخطاب" سواء أكان في اللسانيات أم في الفلسفة أم في التاريخ.. أم في غيرها يقوم على ما يلي:

"1- وصف الخطاب في هيئته الخاصة.

2- بحث في الخطاب من شروط وجوده، وليس عن قواعد بنائية كما يفعل البنائيون.

3- إرجاع الخطاب إلى الممارسات الخطابية وغير الخطابية، أو في الميدان العملي الخاص به، وليس إلى الفكر أو الروح أو الذات المبدعة."[79]

وكأن "فوكو" يقطع الصلة بين الخطاب وصاحبه(الروائي).

• سأستخدم "السّرد" مقابل "العرض" عند تناولي صيغة الخطاب الروائي؛ رغبةً في توحيد المصطلح.

[77] تزفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي، ص61.

** ميشيل فوكو Michel Foucault (1927-1984): أحد نقاد ما بعد الحداثة.كان من أكثر المفكرين تأثيرا في الدوائر الثقافية الفرنسية والعالمية. كان لأعماله في مجالات الفلسفة والتاريخ والنقد الأدبي أثر كبير. وهو يجمع بين هذه الفروع المعرفية محاولا دراسة الخطاب وتصنيفه، وهذا موضوعه الرئيسي. تُرجمت أكثر مؤلفاته إلى العربية. (انظر كتاب: القصة، الرواية، المؤلف، ترجمة خيري دومة، ص 241).

[78] الزواوي بغورة. منهج في تحليل الخطاب، إبداع، س17، ع4، إبريل ومايو 2000م/ المحرم وصفر 1421هـ، ص109.

[79] المرجع نفسه، ص 109.

ويربط "فوكو" بين المعرفة والسلطة ربطًا "شكّل الميزة الخاصة والأساسية لخطابه المعرفي."[80]. ويعود هذا الربط إلى العلاقة بين المعرفة وإرادة المعرفة (السلطة)، وبين الخطاب بإرادة المعرفة، وتقوم هذه العلاقة ضمن إجراءات خارجية تمارس نوعًا من الضغط على الخطابات الأخرى وكأنها سلطة إكراه.[81]

وبذا تبرز أهمية السلطة (أو إرادة المعرفة) في تحديد المعرفة (أو الحقيقة)؛ إذ لكل مجتمعٍ نظامُ حقيقةٍ خاصٌّ به، وهي أنماط الخطاب التي نستقبلها ونوظفها بوصفها صحيحة، والآليات والحوافز التي تسمح بتميز الأحكام الصحيحة من الخاطئة، والطريقة التي نتحقق بها من الأحكام والتقنيات والإجراءات المعترف بها للوصول إلى الحقيقة، والوضع الشرعي للذين مهمتهم قول ما يعمل عمل الحقيقة.[82]

* * *

- **جيرار جينيت•: حدود السرد:**

يسهم كتاب "خطاب الحكاية" "لجيرار جينيت" إسهامًا كبيرًا في تاريخ تحليل السرد وتاريخ الشعريات الحديثة والمعاصرة؛ إذ يلخص ويركب مع كتابات أخرى** "منجزات تحليل السرد التي قامت على استلهام النموذج اللساني وتوسيع مجال اشتغاله بناءً على فرضية مفادها إن الحكاية ليست إلا توسيعا أو تخطيطًا للفعل أو الجملة، وهي تسعى، فضلا عن ذلك، في تشييد نماذج نظرية تسمح بالتقاط العام والكوني من خلال الخاص والفريد."[83]

---

[80] الزواوي بغورة. مفهوم المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، إبداع، س 17، ع 4، إبريل ومايو 2000م/ المحرم وصفر 1421هـ، ص118.

[81] ميشيل فوكو. نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، 1984، ص10.

[82] المرجع نفسه، ص13-16.

• جيرار جينيت Gerard Genette : ارتبط مع بارت وتودوروف في مجلة Poetique الفرنسية. ويرتبط عمله بنوع من التحليل البنيوي (سيموطيقي-لغوي). أشهر أعماله: "صور" FiFigures /1966، و"صور2" /1969، و"صور3" /1972، وهي تحليل لأعمال "بروست" و"بلزاك"؛ الكاتبين الفرنسيين اللذين اشتهر أولهما برواية "البحث عن الزمن الضائع"، وثانيهما برواية "الكوميديا الإنسانية" (انظر كتاب: القصة، الرواية، المؤلف، ترجمة خيري دومة، ص 235، 236، 238).

** يظهر هذا النمط في عدة أبحاث مثل "الشعريات" لتودوروف، و"مدخل إلى التحليل البنيوي لقصص "لرولاند بارت، و"تمارين" غريماس "الدلائلية" المطبقة على كي ده موباسان ومنطق الحكاية" لكلود بريمون. انظر خطاب الحكاية، ص16.

[83] جيرار جينيت. خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، ط2، المجلس الأعلى للثقافة،1997،(بين يدي الكتاب)، ص 16.

وقد صدّر "جوناثان كلر" كتاب "خطاب الحكاية" بقوله إن هذا الكتاب "لا يقدر بثمن لأنه يسد (هذه) الحاجة إلى نظرية منظمة في الحكاية .فهو أكمل محاولة لدينا لتعرف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها. كما أن أهمية الكتاب تبرز في دراسة "جينيت" لرواية "بحثا عن الزمن الضائع"[84] لـ"مارسيل بروست" (1871–1922)، وهي من أعقد الحكايات وأكثرها طولا وتشابكا•. و"كان "جينيت" قد عقد العزم على أن يكذب المتشككين الذين يؤكدون أن التحليل البنيوي للحكاية لا يلائم إلا أبسط الحكايات الشعبية، فأبدى الشجاعة واختار إحدى أشد الحكايات تعقيدا ودقه وتشابكا موضوعا له"[85]. إضافة إلى اهتمام "جينيت" "ببروست" وروايته زمنا طويلا.[86]

ويرى "جينيت" أن رواية "بحثا عن الزمن الضائع" تتكون من عناصر كونية تتجاوز الفرد ومجتمعه في تركيبة كلية فريدة. ولا يعني تحليلها التوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام، أي من الرواية نفسها إلى عناصرها المألوفة من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول يسميها "مفارقات زمنية" و"ترددي" و"تبئيرات" و"زيادات"...إلخ. وما يقترحه "جينيت" هو منهج تحليل أساسا، وإذ يبحث فيه عن الخاص يجد الكوني، وإذ يريد أن يجعل النظرية في خدمة النقد فإنه يجعل النقد في خدمة النظرية رغما عنه كما يقول.[87]

وهو ينطلق في تحليله –مع بعض التغيير– من اقتراح "تزفيتان تودوروف" الذي يصنف فيه مسائل الحكاية إلى ثلاث مقولات، هي: مقولة الزمن "التي يُعبِّر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب"؛ ومقولة الجهة "أو الكيفية التي يدرك بها السارد القصة"؛ ومقولة الصيغة –أو الصوت كما يميل "جينيت" إلى تسميتها•– أي "نمط الخطاب الذي يستعمله السارد".[88]

---

[84] جوناثان كالر في تصديره لكتاب خطاب الحكاية، ص 24–25.

• تتكون رواية "بحثا عن الزمن الضائع" من سبعة أجزاء هي: من جهة بيت سوان (1913)، في ظل الفتيات المزدهرات (1918)، جهة كيرمانت (1920–1921)، سدوم وعامرة (1921–1922)، السجينة (1922)، ألبيرتين المختفية أو الهاربة (1925)، الزمن المستعاد (1927).

[85] جوناثان كالر في تصديره لكتاب خطاب الحكاية، ص 25.

[86] جوناثان كالر في تصديره لكتاب خطاب الحكاية، الصفحة نفسها.

[87] جيرار جينيت. خطاب الحكاية، ص 34–35.

• كان "جينيت" يميل إلى وضع عنوان "الشخص" بدلا من "الصيغة" لكنه تراجع عن ذلك، واستبدل به مصطلح "الصوت" الذي رأى أن "الشخص" لن يكون إلا مظهرًا من مظاهره. (انظر جيرار جينيت. خطاب الحكاية، ص41–42).

[88] جيرار جينيت. خطاب الحكاية، ص 40.

كما يُشدِّد "جينيت" على ضرورة التفريق بين القصة والحكاية والسّرد. فيطلق "اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي(...)؛ واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه؛ واسم السرد على الفعل السردي، المنتِج، وبالتوسيع: على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل."[89]

وقد درس العلاقة الممكنة بين زمن القصة وزمن الحكاية، فخلص إلى إمكانية تصنيفها إلى ثلاثة أصناف، هي كالتالي:

1- الترتيب: إذ تقع الأحداث بترتيبٍ معين ولكنها تسرد بترتيبٍ آخر، كالاسترجاع، والاستشراف، والبدء من الوسط.
2- المدة (أو السرعة): فتركز الحكاية اهتمامها على حدثٍ أو تجربةٍ خاطفةٍ، ثم تتجاوز سنواتٍ عدةٍ، أو تختصرها سريعا، كالمشهد والمجمل.
3- التواتر: وفيه قد تَروي الحكاية مرارًا وتكرارًا حدثًا وقع مرةً واحدةً فقط، أو تَروي –على العكس– مرةً واحدةً ما حدث مرارًا وتكرارًا.

وبعد عشر سنوات من إصدار "جينيت" كتابه "خطاب الحكاية: بحث في المنهج" أصدر "عودة إلى خطاب الحكاية" الذي وسمه بـ"الكتيِّب"•، وبأنه ليس إلا نوعا من الحاشية على "خطاب الحكاية" أوحتها "مراجعة نقدية في ضوء التعاليق التي أثارها هذا الـ"بحث في منهج" وبكيفية أعم في ضوء ما حققته السرديات منذ ذلك الحين من تقدُّم أو تراجع."[90]

* * *

---

[89] جيرار جينيت. خطاب الحكاية، ص 38-39.

• أطلق "جينيت" لفظ "كتيب" أيضًا على كتابه "مدخل لجامع النص" لتكثيف معلوماته، وصغر حجمه. وقد أكّد المترجم أهمية الكتاب بغض النظر عن حجمه قائلا: "ولم يكن حجم الكتاب ليصدّنا عن العمل، لأن قيمة "مدخل لجامع النص" تتحدد أساسًا في المعرفة والمنهج، وهما عادةً ما نفتقده."

انظر: جيرار جينيت. مدخل لجامع النص (مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية)، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص12،9.

[90] جيرار جينيت. عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2000، ص5.

- **ميخائيل باختين•: الخطاب الروائي:**

يرى "ميخائيل باختين" أن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب الذي يمثل ظاهرة اجتماعية؛ "فالخطاب اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداء من الصورة السمعية ووصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجردًا."[91] فالدليل لا يمكن أن يظهر منفصلا عن التواصل الاجتماعي للأفراد، إذ يمثل وجوده التجسيد المادي والفعلي لهذا التواصل.[92]

ومع هذا الارتباط بين الدليل وواقعه الاجتماعي يتأكّد الرابط –أيضًا– بين الخطاب والأيديولوجيا التي ينبعث منها؛ إذ "لا يمكن لأي خطابٍ أن يُدرس خارج الأيديولوجيا وخارج بنية فعل القول؛ لأن الشكل اللساني شكلٌ مطواعٌ تبعًا لإرادة المخاطِب، أو تبعًا لتأويل المخاطَب، أو وفق شروط إنتاجِ الكلام، وشروط تأويله وفهمه الخارج–لسانية."[93]

جميع الحقوق محفوظة

كان "باختين" على اطلاع جيد على ألسنية "دي سوسير" التي تدرس اللغة على أنها نظام مستقل له أنساقه ودلالاته وقوانينه الخاصة به. كما كان على معرفة "بالشكلانية الروسية" و"الأسلوبية" اللتين تأثرتا بألسنية "دي سوسير"؛ فانطلقت "الشكلانية" من أسئلة حول شعرية النص الأدبي وخصائصه الشكلية، واستقت مصطلحاتها ومقاييسها الأدبية من مقاييس البنية اللغوية. وقصرت "الأسلوبية" –في اتجاهها الأول– تحليلها على الأسلوب واللغة، مستوحية الكوامن الفردية المميزة لأسلوب الشاعر أو الكاتب في عمله.

ومن منطلق مغاير لمفهوم الخطاب الشعري السائد آنذاك طرح "باختين" مسألة شعرية الخطاب الروائي، ورأى أنه "لا يمكن فصل الألسنية والأسلوبية عن جذور ومبادئ فلسفية

• ميخائيل باختين Mikhail Baktin (1895–1975): من الشكلانيين الروس. له آراءه الخاصة في القص وفي الرواية بثها في كتبه التي ترجم أكثرها إلى العربية، ومن أهمها: "شعرية ديستوفسكي" عام 1929، و"الملحمة والرواية" و"أشكال الزمان والمكان في الرواية" و"الخطاب الروائي". انظر كتاب: القصة، الرواية، المؤلف، ترجمة خيري دومة، ص 235.

[91] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، 1986، ص 35.

[92] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص42.

[93] المرجع نفسه، ص42.

تسندهما وتوجّه دفتهما"[94]، لذلك ألح على "أسلوبية الجنس الأدبي"، وأكد ضرورة عدم الفصل بين اللغة وبين الجنس الأدبي الذي يعد جزءا من الذاكرة الجماعية.[95]

وقد اتخذ "باختين" من الرواية مجالا لدحض آراء الشكلانيين والأسلوبيين بما تمثله من "تنوع اجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا"[96]، "فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسقٌ من اللغات".[97]

وبذا يمكن استنتاج الخلفية التي يصدر عنها "باختين" في تحليله الرواية، بأنها خلفية ذات بعدين:

- البعد الأول: بعد عبر لساني، تداولي(Pragmatic)، لا يرفض الألسنية، ويرتكز على التصور الفلسفي الغيري، ويتبنى معطيات التحليل الاجتماعي التاريخي.
- البعد الثاني: بعدٌ نقدي سيمائي(Semiotic)، ينظر للنص الروائي في علائقه الداخلية والخارجية، ويستعين بالتحليل الاجتماعي للأشكال التعبيرية الأيديولوجية.[98]

* * *

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **سعيد يقطين. منهج في تحليل الخطاب الروائي العربي:**

يُعد "سعيد يقطين" من أشهر النّقّاد العرب المحدثين الذين اهتموا بدراسة الخطاب الروائي العربي من منظور منهج "تحليل الخطاب". فقام بعددٍ من الدراسات في هذا المجال. وطبّق هذا المنهج على عددٍ من الروايات العربية المعاصرة. ويُعدّ كتابه: "تحليل الخطاب الروائي: الزمن –السرد – التبئير"[99] دراسة قيمة في مجال تحليل الخطاب الرّوائيّ العربيّ؛ نظرًا للمنهجية الواضحة والمنظمة التي انطلق منها الباحث في دراسته التي مزج فيها بين النظرية والتطبيق؛ فبدأ دراسته بمدخل حول تحليل الخطاب الروائيّ، تناول فيه مفهوم الخطاب، وتحليل الخطاب الروائيّ، وتصوره الخاص لتحليل الخطاب الروائيّ العربيّ. ثم قسم دراسته إلى ثلاثة فصول رئيسة، في تحليله الخطاب الروائيّ، وهي: الزمن، والصيغة،

---

[94] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي، ص 15.

[95] المرجع نفسه، ص 25.

[96] المرجع نفسه، ص 39.

[97] المرجع نفسه، ص 38–39.

[98] انظر التمهيد في المرجع نفسه، ص 15.

[99] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، 1993.

والرؤية السردية. وهي مما تكون المظهر النحويّ أو البنيويّ على حد تعبيره. على أن ينتقل في دراسةٍ أخرى بعنوان: "انفتاح النص الروائيّ"[100] إلى المظهر الدلاليّ أو الوظيفيّ.

وفي كل فصل من فصوله الثلاثة كان يلجأ إلى التقديم النظريّ المناسب بما يجلي الصورة للقارئ العربي، ثم يعرج بعدها على التطبيق الذي ارتآه مناسبا، والمنطلق من "السرديات البنيوية، كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائمٍ ومستمر، وعبر تتبعنا للعديد من وجهات النظر داخل الاتجاه نفسه، وحاولنا تكوين تصورٍ متكاملٍ نسير فيه مزاوجين بين عمل البويطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية، والناقد وهو يدقق كلياته ويبلورها من خلال تجربةٍ محددة."[101]

لقد وقف "سعيد يقطين" من منهج تحليل الخطاب الغربي وأعلامه موقف الباحث اليقظ لقضايا الخطاب عامةً والعربيّ خاصة، فخرج بموقف نقديٍّ "يستفيد مما أُنجز في مجال تحليل الخطاب الروائي في الغرب، متموقفاً من بعض الاتجاهات، ومتسائلا عن أصولها وحدودها، وإمكانات تطويرها. ونفس الممارسة كانت تحكمه وهو يطبق على الخطاب الروائي العربي مستكشفاً ومنقِّبا بمرونة وحيوية."[102]

وكان هذا الناقد العربي واضح الرؤية حيال ما يبتغيه من منهجه؛ عندما صرّح بأن "موضوع "تحليل الخطاب الروائي" كما يدل عليه عنوانه ليس الرواية ولكن الخطاب. وليس الخطاب غير الطريقة التي تُقدَّم بها المادة الحكائية في الرّواية."[103] فقد تتّفق المادة الحكائية في موضوعها، ولكنّها تختلف في التعبير عنها ونظمها. وهذا ما يجعل الباحث يعتقد بأن الخطاب هو موضوع التحليل، ويدفعه إلى "البحث في كيفية اشتغال مكوِّناته وعناصره."[104]

* * *

---

[100] سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، 2001.

وانظر كتابه: الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، 1992. وكتابه: القراءة والتجربة، دار الثقافة، 1985.

[101] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص7–8.

[102] المرجع نفسه، ص 7.

[103] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[104] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

الفصل الأول:

اللّغـــــــة في بنية الخطـــــــــاب الرّوائيّ العربيّ

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- اللغة في بنية الخطاب الروائي العربي:

ستحاول هذه الدّراسة الدخول إلى عالم النص اللغوي المكتوب؛ لتخصصه في النص الروائي العربي؛ بغية معرفة مكونات بنية خطابه العامة التي يستند عليها في إبلاغ رسالته التي أنشئ من أجلها.

وستكون اللغة هي الأداة في كل ما نلجأ إليه من تحليل، وما نخلص إليه من نتائج. وستتَّبع الدراسة منهج تحليل الخطاب المناسب لها؛ لجمعه بين النظر النقدي والتحليل اللساني. فلا نخرج بآراء تُسيّرها الأهواء، بلا ضوابط ولا قيود خاصة. ولا ينحصر تحليلنا في إطارٍ جامدٍ من القواعد الصارمة التي لا تحتمل إبداء الرأي أو التأويل. بل نستطيع مع هذا المنهج الجمع بين التحليل والتأويل ضمن ضوابط تخدم رؤانا الخاصة وتحقق الأهداف التي جيء بالمادة المدروسة من أجلها.

ولدى نظرنا في مادة اللغة المدروسة هنا فإننا سنجد أنها "الرواية". ولذا فسنحاول التعامل مع لغتها في مبحث "اللغة في بنية الخطاب الروائي العربي"، ضمن أربعةٍ أفرعٍ رئيسةٍ نخالها تحقق التعامل الأنسب معها. وهي:

- سيمائية العنوان.
- التعدد اللغوي والتناص.
- المفارقة.
- الأساليب اللغوية.

ونستطيع مع سيمائية العنوان التعرف إلى النص الأدبي الذي يُمكِّننا تدريجيا من التوغل فيه بحريةٍ ومرونةٍ ورحابة... ليواجهنا بعد ذلك التعدد اللغوي والتناص اللذان يعدان من أهم مميزات النص الروائي القابل للتفاعل مع مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية؛ من شعرٍ، ونثرٍ، وفلسفةٍ، وتاريخٍ، واجتماع... إلى غيرها من الأجناس التي تتخلّل بنية خطابها الروائي العامة، بانسجامٍ وتناغمٍ لا خلل فيهما ولا اضطراب... ثم نتعرّف إلى أسلوبٍ لغويٍّ

مميّزٍ، طالما تعاملت معه الرواية، حتى بات أحد الأعمدة المهمة التي يقوم عليها بناء بعضها، ألا وهو "المفارقة"، بفرعيها من مفارقة اللفظ ومفارقة الموقف، وما ينضوي تحتهما من سخريةٍ وتقريعٍ وتضاد...إلى غيرها من مفارقاتٍ مخالفةٍ لأفق التوقّع العام النابع منها... لتتوقّف أخيرًا عند بعض الأساليب اللغوية الأخرى التي برزت في بنية الخطاب الروائي العربي الذي ستُمثِّل الدراسة عليه ببعض الروايات العربية المختارة. وكان أبرز هذه الأساليب أسلوب التكرار، والتتابع والقِصر، والحذف والقطع، والوقف، وختامًا التقطيع.

وفيما يلي بيان كل ذلك مع التمثيل:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المبحث الأول: سيمائية العنوان:

- **تمهيد:**

يحتل العنوان أهمية كبيرة في الدراسات الأدبية في مقاربتها النص الأدبي؛ إذ يعدّ مفتاحًا رئيسيًّا للتوغل في أعماق النص، واكتشاف مكنوناته، وتأويل دلالاته، وفك رموزه...إلخ.

"إن العنونة أولى المراحل التي يقف لديها الباحث السيميولوجي لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية. إن العناوين عبارةٌ عن علاماتٍ سيميوطيقةٍ تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفةً تناصية. إذا كان العنوان يحيل إلى نصٍّ خارجي"[1]، يتفاعل معه شكلا ومضمونا.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

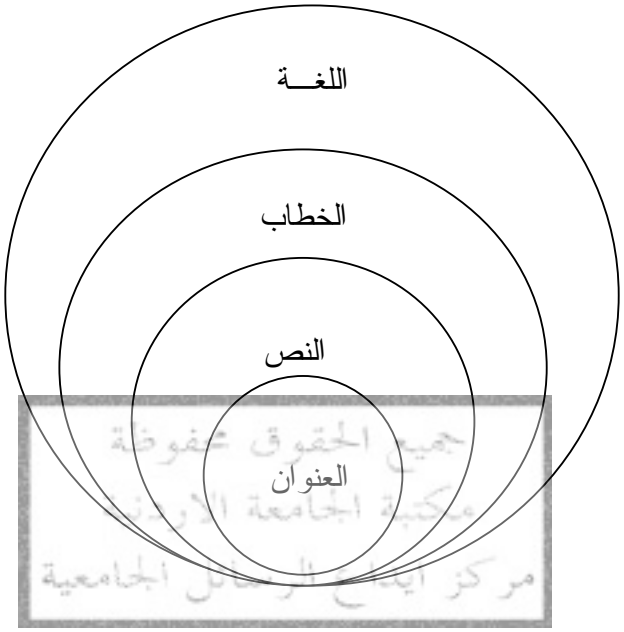
ولا يمكن بأية حال فصل العنوان عن النص، أو عده عنصرًا زائدًا، لا فائدة منه، أو مجرد زينةٍ شكليةٍ في أحسن الأحوال؛ إذ يَقصِد المؤلف إليه قصدا، ويوليه بالغ اهتمامه؛ فهو رأس الجسد النصي؛ بما يمد النص من حياة ومعنى نابض، وبما يقدم لنا من معرفةٍ بأسرار النص وانسجام أجزائه. وهو الذي يُبنى عليه النص عامة، "غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه. وإما أن يكون قصيرًا، وحينئذٍ، فإنه لا بد من قرائن فوق لغويةٍ توحي بما يتبعه."[2]

---

[1] جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مج 25، ع3، يناير/مارس 1997، ص 98.

[2] محمد مفتاح. دينامية النص، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ص72.

ثمة ثلاثة مستوياتٍ في منهج تحليل العنوان؛ هي: اللغة والنص والخطاب. تجمعها علاقةٌ تضمنيةٌ، يمكن تمثيلها بالشكل التالي:[1]



"ويمثل مستوى العنوان البنية التركيبية التي تقف من ورائها مقاصد المرسل، بينما تشكل بنية المعنى المستوى النصي وفاعلها الرئيسي تأويل المتلقي. ولما كان الاتصال الكتابي اتصالا غير مباشر، يستقل فيه المرسل ببث عمله/عنوانه، ويستقل المتلقي بتأويله، فإن مستوى الخطاب يمثل ضرورة اجتماعية تعيد لأُم انكسار الدائرة الاتصالية بموقعة كل من العمل وتأويله ضمن وحداته."[2]

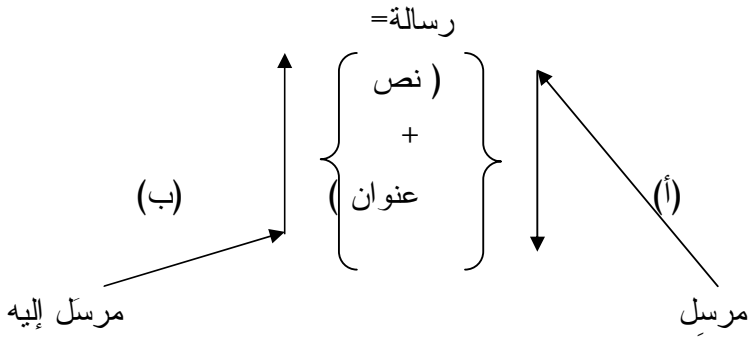
وفي أطراف الاتصال الثلاثة : (المرسِل --> الرسالة --> المرسَل إليه) تتضمن الرسالة النص والعنوان معًا. وعلى حين يبدأ (المرسِل) بكتابة نص رسالته منتهيًا إلى تحديد عنوانها، فإن (المرسَل إليه) –على العكس– يبدأ بقراءة عنوان الرسالة أولا ثم بقراءة نصها ثانيا.

---

[1] انظر: محمد فكري الجزّار. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، (سلسلة دراسات أدبية)، الهيئة العامة للكتاب، 1998، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص38.

ويعبر الشكل التالي عن اهتمام (المرسِل) و(المرسَل إليه) بالعنوان والـــنص الأدبـــي أولا:[1]



* * *

وفيما يلي محاولة تلمّس إشارات السيمائية كما وردت في عناوين الروايات العربيـــة المختارة للدراسة هنا ضمن بيان بنية خطاب الروائي العربي. ومحاولة تتبع الـــدلالات التـــي تمنحنا إياها هذه العناوين، وكأنها مفاتيح أساسية للدخول إلى عالم الخطاب الروائي العربي...

[1] انظر الشكل لدى : محمد فكري الجزّار. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص10 . مع تغيير بسيط.

أولا: سيمائية العنوان في "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل":•

تَدُلُّ كلمة "وقائع" في اللغة على "الأحوال والأحداث. مفردُها: وقْعَة."[1] فهي إشارةٌ مبكرةٌ من العنوان بما سيشمله مضمون النص من أحوالٍ وأحداثٍ كثيرةٍ مرّت على بطل الرواية. كما أن "الوقائع" قد تشير إلى "الحروب والمعارك" الدائرة هنا وهناك. فهل في النص ما يؤكد ذلك! هل تنطوي الوقائع على الأحوال والأهوال! على المعارك والأحداث الجسام! أو أنها مجرد استدراجٍ من المرسِل إلى المرسَل إليه، ليبحث معه عن معنى هذه "الوقائع" التي لا تسعفه المعاجم بالوصول إلى معناها العميق صراحةً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

• إميل حبيبي. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ط3، دار الجليل، دمشق، بالتعاون مع دائرة الإعلام والثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، 1984.

تناولت عدّة دراسات رواية "الوقائع الغريبة...". لكن الباحثة ستلجأ إلى تحليلها الذاتي لهذه الرواية ضمن منهجها التي ستتبعه–وهو تحليل الخطاب–، وذلك بغية الخلوص بنتائج تنبع من تطبيق هذا المنهج على الرواية، وتحاشيا لتكرار الآراء الصادرة عن أصحاب تلك الدراسات، مع عدم إنكار إمكانية توافق هذه الدراسة أو اختلافها مع غيرها من الدراسات ونتائجها المستخلصة، مما يسمح بتعدد الآراء وتنوعها، مع إمكانية الرجوع إلى بعضها كلما تطلّب الأمر ذلك. وستتبع الباحثة هذا النهج مع سائر الروايات المختارة لهذه الدراسة. ومن الدراسات حول رواية "الوقائع الغريبة..." يمكن ذكر:

- جهاد فاضل. أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب، (د.ت).
- شكري ماضي. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978.
- فاروق وادي. ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني. إميل حبيبي. جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981.
- فيصل درّاج. نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999.
- نادر جمعة علي قاسم. تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية، 1991، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
- هاشم ياغي. الرواية وإميل حبيبي، دمشق: الفجر، 1989.

[1] انظر: لسان العرب، مادة "و ق ع".

أما صفة هذه الوقائع وماهيتها، فقد تلتها كلمة "غريبة"، وقد جاء فيها: "غَرُبَ" الكلام غَرابَةً: غمَضَ وخفِيَ. فهو غريب".[1] وهكذا لم يترك الكاتب "وقائع" روايته دون وصفٍ أو تحديد، فجاء بـ"الغريبة" تمييزًا لها عن كل مألوفٍ أو واضح وجلي. وتحميلها بدلالاتٍ جديدةٍ أخرى لا تجلو كل الغموض الذي يكتنف "الوقائع"! فهل الغرابة في هذا الموضع تحمل صفة السلبية أو الإيجابية، بمعنى: هل غرابة الوقائع غرابة غير محمودة، تأباها النفس وتنفر منها... أم أنها غرابةٌ تتوق النفس إليها، استماعًا واستحسانا وشوقا إلى معرفة كل غريب شائق...إلخ!!!

ويأتي مضمون النص ليعرض جوانب من غرابة "الوقائع" غير المألوفة التي مرّ بها بطل الرواية؛ من لقائه بالفضائيين الذين لم يرهم أحدٌ غيره!!! ومن قعوده على خازوقٍ لم يعرف البطل نفسه حقيقته وصدق وقوعه: أحلمٌ هو أم واقع!! أهو كابوس عن خازوق أم خازوق في كابوس!!.. مرورًا بوقائع أخرى ليست أقل غرابة؛ كواقعة نجاته من الموت بفضل حمار !! ووقائع غريبة حدثت مرارًا لعائلته الغريبة واشتهرت بها!! ووقائع لقائه بـ"باقية" ومعرفته سرها، وزواجه بها، ثم هروبها مع ابنهما "ولاء"!! وواقعة المستشفى الذي حلّ محل السجن!! والمرأة التي جاءت للسؤال عنه!! والاسم المشابه لاسمه في سجلات المستشفى!! وواقعة قصة المحامي والمجنون الذي كان يطلي الجدار من دلو لا قاع له!!

وهذه بعض غرائب "الوقائع الغريبة" التي ما إن يضع المتلقّي عينيه عليها أو يسمع بها منذ العنوان حتى تبدأ نفسه بالتساؤل عن كنه هذه الغرابة، ومن ثم الولوج إلى النص في شوقٍ ولهفةٍ للإجابة عن تساؤله وما تحمله الغرابة في طياته. ليجد منذ بداية النص الروائي قولَ البطل على لسانه صراحةً :"أبلِغ عني **أغرب ما وقع** لإنسان... ولتتوالى بعدها غرائب "الوقائع الغريبة".

وكما كانت "الوقائع الغريبة" ترافق البطل منذ ولادته الثانية بفضل حمار، وقبلها تاريخُ عائلته الغريب، فإن اختفاءه يصبح شيئًا متوقّعا، وغير غريب. ويبقى السؤال فقط: كيف اختفى! وما ملابسات هذا الاختفاء! وبذلك تزداد لهفة المتلقي للتعمق في النص وكشف خباياه وأسرار ذلك الاختفاء البارز في العنوان.

---

[1] انظر: لسان العرب، مادة "غ رُ ب".

ويأتي اسم (سعيد أبي النحس المتشائل) ليعرف المتلقي اسم هذا البطل الذي وقعت له تلك "الوقائع الغريبة" وكانت سببًا في "اختفائه". وأول ما يلحظه المتلقي هذا التركيب الغريب، والثنائيات الضدية المحيطة بالاسم، وما من شأنه أن يزيد "الوقائع الغريبة" دهشة وغرابة!!

وبالولوج إلى النص تتضح المفارقات، وتتكشف الغرائب رويدا رويدا؛ فاسم (سعيد) يفارق الواقع الذي يحياه؛ إذ يدل الاسم على الفرح والسعادة والحياة المترفة الكريمة، لكن الواقع عكس ذلك!؛

فـ(سعيدٌ) غير سعيدٍ لأن أرضه محتلة.

غير سعيدٍ لأنه لا يستطيع أن يُخرج المحتل منها ولا أن يقاومه أو يجابهه، بل إنه يرضخ له ويستسلم لإرادته، ويصبح عميلا له، وجاسوسًا على أبناء بلده!

غير سعيدٍ لاختفاء هويته وروحه الوطنية.

غير سعيدٍ بالصراع النفسي المرير الذي يعانيه بين ذل الخنوع الطاغي، ورغبةِ التحرر المكبَّلة داخله.

غير سعيدٍ لتشتت عائلته "أولاد عرب".

غير سعيدٍ لموت والده أمامه على قارعة الطريق.

غير سعيدٍ لنزوحه عن وطنه، ثم عودته إليه متسللا، وقد سُمي "إسرائيل".

غير سعيدٍ لضياع حبه الأول (يعاد) الأرض.

غير سعيدٍ في حياته مع (باقية)؛ لبقائه خانعًا ذليلا، ولحياته التي قضاها همسا.

غير سعيدٍ لضياع ابنه (ولاء) وزوجه (باقية)، رغم ولائه لوطنه في أعماقه، وحبه للبقاء على أرضها حرًّا كريما.

:

:

:

وتطول أسباب عدم سعادة (سعيد) رغم أنه سُمِّي (سعيدا)!! وجاء اسمه على غير مسمىً!! بل إن حياته كلها بؤسٌ وتعاسةٌ ونحس. فالأحرى به والحال كذلك أن يُسمى (أبا النحس) لا (سعيدًا)!!

لذا، فعندما لم يستطع تغيير الاسم الذي سُمِّي به منذ ولادته، وجاء مغايرًا لحياته التعسة كلها!! جاءت الفرصة التي يمكن أن يُكنِّي بها نفسه كما يشاء هو لا كما يشاء

الآخرون. وكما يناسب حياته وواقعه لا كما يؤمِّل، ويؤمَّل له أن يكون... فقد اختـــار بنفـــسه الكنية المناسبة له ولواقعه وحياته، وهي "أبا النحس"!!

ويدعم هذا الاختيار أن والده أيضا هو "أبو النحس"!! وهنا مفارقةٌ ســـاخرةٌ أخـــرى، لكنها مناسبةٌ للواقع لا مغايرةٌ له كاسم (سعيدٍ) الذي ربما أراد والده أن يـــسميه بـــه "ليطـــرد النحس" العالق به، فما كان إلا أن لازمهما طوال حياتهما!!

ومع "السعد" و"النحس" يولد "التشاؤل"!! فكما أن "السعد" ضد "النحس"، و(سعيد) يغاير (أبا النحس)، فإن كلمة (المتشائل) جاءت لتجمعهما في كلمةٍ واحـــدة، ودالٍّ يجمـــع مـــدلولين متناقضين، هما "السعادة" و"النحس". فهي نحتٌ للتفاؤل النابع من دلالة اسم (سعيد)، وللتشاؤم النابع من دلالة اسم (أبي النحس)، لتنتج كلمةٌ واحدةٌ هجينة من أصلين مختلفين. وهي كلمة لن نجدها في قواميس اللغة العربية كلها؛ لأنها من تلاعب "الكاتب" بألفاظ لغته المطواعة. وهـــو يدرج سبب هذه التسمية إلى عائلة (المتشائل) نفسها!!

وهكذا فإن دلالة العنوان تشي مسبقًا، وقبل الولوج إلى النص الروائي، بمـــزيجٍ مـــن السخرية والمفارقة، والدهشة، والتلاعب المتعمَّد بالألفاظ وبالدلالات وبالمضامين أيضا، ومـــا يجري ضمنها من وقائع وأحداثٍ متقلبةٍ، ومتداخلةٍ، ومتغايرةٍ، تنطوي على الغرابة؛ بالتشاؤم والحزن تارةً –لاستمرار الاحتلال وطغيانه وتشريد الشعب، وعدم وجود العربي المعـــين، أو صوت الحق المنصف–. والتفاؤل والفرح تارة أخرى –بالعودة يومًا ما إلى الوطن، وإظهـــار الولاء له، وتحريره والبقاء فيه–. وما قد يولد من هذا التفاؤل تارة، وذلك التشاؤم تارةً أخرى من انصهارٍ في "التشاؤل" الذي يراود صاحبه المشتت –الكاتب أو البطل أو كليهما– بين جزرٍ ومد، وسعادةٍ وتعاسة. فيأتي "التشاؤل" مناسبًا صوتًا، وبناءً، ودلالة.

* * *

ثانيًا: سيمائية العنوان في "حين تركنا الجسر":

يدل عنوان رواية "حين تركنا الجسر"• للوهلة الأولى على شيءٍ لم يُذكر، ولم يكتمل ظهوره بعد؛ فجملة العنوان جملةٌ غير تامةٍ في تركيبها النحوي ومعناها الدلالي العام إلا إذا استعنّا بتأويل المحذوف.

فـ"حين": ظرف زمانٍ، مبني على الفتح.

و"تركنا الجسر": جملةٌ فعليةٌ، مكوّنةٌ من فعلٍ وفاعلٍ ومفعولٍ به، في محل جرٍّ بالإضافة إلى الظرف "حين". ومعلومٌ نحويًّا أنّ شبه الجملة –وهي هنا ظرفية– تتعلّق بفعلٍ، وتقع في نطاق جملةٍ أكبر تحتويها، ويكتمل بها المعنى العام لها.

إنّ عنوان "الرواية": "حين تركنا الجسر" لا يُقدِّم تركيبًا ولا معنى تامين، ثابتَين وظاهرَين، بل يُسلم إلى القراءات المتعدِّدة حقَّ إكمال الجملة وإيجاد المعنى الذي ترتاح إليه كل قراءةٍ.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

• عبد الرحمن منيف. حين تركنا الجسر، ط8، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، والمركز الثقافي العربي: المملكة المغربية–الدار البيضاء، ولبنان–بيروت، 2004.

من الدراسات التي تناولت هذه الرواية وروائيها يمكن ذكر:

- شاكر النابلسي. مدار الصحراء: دراسة في أدب عبد الرحمن منيف، بيروت: المؤسسة العربية، 1991.
- عيسى نوري على قويدر. عبد الرحمن منيف روائيًّا، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1984.
- مرشد أحمد. المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، حلب: دار القلم العربي، 1998.
- نجوى الرياحي القسنطيني. الأبطال وملحمة الانهيار: دراسة في روايات عبد الرحمن منيف، تونس: مركز النشر الجامعي، 1999.

http://www.kitabat.com/alherz_13.htm -
http://www.suhuf.net.sa/2001jaz/apr/26/cu10.htm

ومع هذا العنوان الموارب الذي لا يَفتح مصراعيه إلا على مزيدٍ من البحث والسعي وراء المضمون المناسب له، يكون الكاتب –قصدًا أو دون قصد– قد ترك إكمال المهمة إلى متلقيه الذي يُجدُّ بدوره إلى معرفة ما يعنيه كاتبه من عنوانه وما يخبئه له مضمونه من إشاراتٍ ظاهرةٍ وباطنة، وما يُمكنه –وهو المعنيّ الأول الذي يُوجَّه الخطاب إليه– من إكمال مسيرة الإبداع غير المنقطع بين الكاتب والنص والمتلقي، أو بتسمية أخرى بين أطراف الخطاب الثلاثة: المرسِل والرسالة والمرسَل إليه.

ونتساءل:

"حين تركنا الجسر" ماذا حصل؟ أو ماذا حصل "حين تركنا الجسر"؟

وهل تركنا الجسر حقّا؟ أو أنّه تخيُّلٌ وتصوُّرٌ لما سنكون عليه حين نترك الجسر؟

وهل تركناه باختيارنا أو على الرغم منّا؟

وأي جسرٍ هذا الذي تركناه؟

ماذا يُشكِّل لنا؟ ولماذا هذا الجسر دون غيره؟

وعلى من يعود ضمير الجمع في "تركنا"؟ مَن نحن؟ من المتكلِّم الجمعي هنا: أهو البطل وصحبه؟ أم هو (نحن) كلنا وكل معنيٍّ بهذا الخطاب الروائي الموجّه إليه؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

هذه التساؤلات وغيرها تقودنا إلى التوغّل في ثنايا الرواية؛ لمعرفة فحوى خطابها وعنوانه. وليتجلى لنا رويدًا وريدا اكتشاف أننا: هُزمنا "حين تركنا الجسر" وتوالت علينا الخيبات والأحزان والمآسي "حين تركنا الجسر".

وقد تكون الهزيمة هنا هي هزيمة "حزيران" عام 1967م[1]. والجسر هو "الأرض". هو "الوطن" الذي تركناه فخسرنا كل شيءٍ بعده... هو "قنطرة• العبور" من ضفّةٍ إلى أخرى، ومن حالٍ إلى حال، ومن وطنٍ واستقرارٍ وكرامة...إلى تغرّبٍ وتشتُّتٍ ومهانة... كما قد تكون الهزيمة عامّةً، لا تنحصر في هزيمة "حزيران" ولا في هزائم العرب، بل هي هزيمةٌ قد تصيب الإنسان في أي زمانٍ ومكان؛ حين يتخلّى الإنسان عن حريته وأرضه ووطنه.

* * *

[1] انظر: أحمد مرشد. المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، دار القلم العربي، سورية، حلب، 1418هـ–1998م، ص18.

• ورد هذا اللفظ لدى: مرشد أحمد. المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

ثالثًا: سيمائية العنوان في "ملحمة الحرافيش" :

يتكوّن عنوان رواية "ملحمة الحرافيش"• من كلمتين تربط بينهما علاقة الإضافة التي تُضيِّق الاستعمال الواسع للكلمة الثانية، وتجعل إضافتها إلى الأولى إضافة تجمعهما في تركيبٍ مؤلَّفٍ من جزأين، لا يكتمل المعنى العام لهذا التركيب إلا بالتحامهما معا.

إننا أمام تركيبٍ لا نستطيع النظر إلى جزءٍ منه، وإغفال الجزء الآخر، مع معرفتنا أنّ الجزء الأول –وهو كلمة "ملحمة"– يستمد أهميته من الجزء الثاني –وهو "الحرافيش"– الذي يقوم عليه أساس التركيب: لفظًا ودلالة، وترتكز عليه الرواية: شكلا ومضمونا. فموضوع الرواية هنا هو "الحرافيش". ولكي يضفي المؤلِّف عليه هالةً من التميُّز والتخصيص فقد أضاف إليه كلمة "ملحمة" التي وإن كانت تُضيِّق استعماله الظاهري الواسع فإنها توسِّع في الوقت ذاته من معناه العام بإكسابه معنى إضافيًّا آخر مستمدًّا من معنى كلمة "ملحمة".

وبذلك فإن عنوان "ملحمة الحرافيش" يفيض بمعانٍ متداخلة ومترابطةٍ، تزيده تألُّقًا ورحابةً وغموضا...

ولدى إعادة النظر في كلمتي "الملحمة" و"الحرافيش" فإنّنا نلحظ أنهما تُعدّان مصطلحين، يحمل كلٌّ منهما تعريفًا –أو عدة تعاريف– يمكن تسليط الضوء سريعا عليه –أو عليها– كما يلي:

جاء في لسان العرب أن:

"الملحمة: الحرب الشديدة."[1]

• نجيب محفوظ. ملحمة الحرافيش، ط4، مكتبة مصر، 1985.

من الدراسات التي تناولت هذه الرواية وروائيها يمكن ذكر:

- توفيق صالح. الحرافيش، فصول، مج 16، ع1، ربيع 1993.
- جمال الغيطاني. نجيب محفوظ يتذكّر، القاهرة: أخبار اليوم، 1987.
- سعيد شوقي سليمان. توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، القاهرة: ايتراك، 2000.
- غالي شكري. المنتهي: دراسة في أدب نجيب محفوظ، ط3، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1982.
- ـــــــــــ. نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن، بيروت: دار الشروق، 1989.

[1] انظر لسان العرب، مادة "ل ح م".

وجاء التعريف الاصطلاحي ليفصل الحديث أكثر عن "الملحمة EPIC "؛ فهي:

"قصيد قصصي مطول. تحيا أبطاله وأفعاله ولغته على المستوى البطولي. ويكون أسلوبه رفيع البلاغة إلى أقصى درجة. والماضي الملحمي يجسد تقليدًا إجماعيا لعالم الأوائل والقمم...والخصائص الكبرى المميزة للملحمة هي:

(1) مشهد ناء من حيث الزمان والمكان .
(2) أسلوب موضوعي عال رصين في فخامته .
(3) حبكة بسيطة .
(4) حادثة مركزية (أو سلسلة من الأحداث) تتناول مادة أسطورية أو تقليدية .
(5) موضوع يتضمن مشكلات إنسانية عامة .
(6) بطل سامق العلو في ارتفاع قامته المعنوية .
(7) قوة جسمية وعقلية وشخصية تفوق البشر .
(8) قوة غيبية تتدخل في الفعل .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أمثلتها المشهورة الإلياذة والأوديسة لهوميروس وإنيادة فرجيل والكوميديا الإلهية لدانتي والفردوس المفقود لميلتون. وتقترب السيرة الشعبية البطولية العربية من الملحمة، مثل سيرة عنترة وتغريبة بني هلال."[1]

نلمس مما سبق مدى التعظيم والتفخيم لعناصر الملحمة؛ من مضمونٍ يتناول البطولات والخوارق، ومن حجمٍ ضخمٍ وطولٍ ملحوظٍ لها، سواء أكانت شعرًا أم نثرا، ومن أسلوبٍ محكمٍ جزل، ومن قِدَمٍ في التاريخ يزيدها عراقةً وغموضًا وسعة خيال...إلخ.

أما "الحرافيش" فهو مصطلحٌ يُطلَق على "الشرائح المهمّشة من شعب القاهرة."[2] وهي "مجموعة من الأفراد تسند إليهم عدد من السمات الثقافية مثل سرعة البديهة وسعة الحيلة وخفة الظل وشيء من النفاق والفهلوة والشطارة، فضلا عن التهميش الاجتماعي الاقتصادي."[3]

---

[1] http://literary.ajeeb.com/articles/MEM/M0086.asp

[2] علي فهمي. دين الحرافيش في مصر المحروسة، ميريت، القاهرة، 1999، ص9.

[3] المرجع نفسه، والصفحة نفسها. وترادف كلمة "الحرافيش" كلمات أخرى، مثل: "الجعيدية" و"الزُّعر" و"الحشرية". لكن كلمة "الحرافيش" هي الأكثر شيوعًا واستعمالا في مصر. انظر المرجع نفسه، ص 8-9.

وفي رواية "ملحمة الحرافيش" ما يشير إلى طبيعة الفئة الاجتماعية التي يُطلَق عليها هذا اللفظ عندما يُخبرنا الراوي بأنّ "عاشور ربيع الناجي" لم يتوان "ساعةً واحدةً عن تحقيق حلمه. ذلك الحلم الذي جذب به الحرافيش إلى ساحته، ولقّنهم تأويله في الخلاء، وحوّلهم به من صعاليك ونشّالين ومتسوّلين إلى أكبر عصابة عرفتها الحارة."[1]

ونعلم من هذا الحديث عن "الحرافيش" طبيعة الفئة الاجتماعية التي يُطلق عليها هذا اللفظ، والصفات العامة التي تتميز بها عن غيرها من فئات المجتمع الأخرى.

وإذا جئنا إلى عنوان الرواية مجدّدًا بعدما اتضحت معالم اللفظين معا: "الملحمة" و"الحرافيش"، وجدنا أن اجتماعهما يدل على أن الرواية ستحكي لنا قصةً طويلةً، تتخلّلها بعض الخرافات والخوارق، كما هو الحال مع "الملحمة". لكنها لن تُفرِد هذه القصة بخوارقها وخرافاتها إلى شخصيةٍ أسطوريةٍ رئيسية، بل إنها ستشمل شخصياتٍ كثيرةٍ تنضوي تحتها.

ويؤكِّد ما ذهبنا إليه هذا القولُ الذي يرى أنّ لفظة "ملحمة" جاءت "عند نجيب محفوظ في ملحمة الحرافيش لتشير إلى فعلٍ جماعيٍّ متصل الحلقات لتحقيق قيمٍ نبيلة."[2]

وسيتضح لنا خلال قراءة الرواية– من بدايتها إلى نهايتها– أنّ هذا هو ما سيواجهنا من أحداثٍ ملحميةٍ، طويلةٍ، ومتسلسلة، يسلم أولها لتاليها، تباعًا في عشر حكاياتٍ متتالية، وتظهر خلالها أعدادٌ ضخمةٌ من الشخصيات الروائية الرئيسية والثانوية والهامشية، وتحدث خوارق وأمورٌ خارجة على العادة. وتحاول بعض الشخصيات الرئيسة تحقيق العدل والأمن والحياة الكريمة للفقراء والمستضعفين.

* * *

[1] ملحمة الحرافيش، ص 560.

[2] http://literary.ajeeb.com/articles/MEM/M0086.asp

رابعًا: سيمائية العنوان في "الرّهينة":

كما سنرى بعد قليلٍ في عنوان رواية "التبر" المكوَّن من كلمةٍ واحدةٍ فإن عنوان روايتنا هذه مكوَّنٌ كذلك من كلمةٍ واحدةٍ هي "الرهينة"•. وعلى حين سيأتي عنوان "التبر" موحيًا بشيءٍ تكتنفه الرواية، ويتحدّث عن هذا "التبر" الذي سيكتشف المتلقي فيما بعد أنه كان طعمًا استدرج إليه البطل إلى مصيره المجهول، ليدفع حياته كلها لقاء حفنةٍ منه، فإن عنوان "الرهينة" لا يتحدّث عن موضوعٍ داخل الرواية، قد يتصل –من قريبٍ أو بعيدٍ– ببطلها، لكنه يتناول البطلَ نفسه وحياته كلها من أول صفحةٍ في الرواية إلى آخرها.

ويقود الحديث عن البطل في عنوان الرواية إلى الإشارة إلى رواية "حين تركنا الجسر" التي أتت بعنوانٍ رمزيٍّ، وجاءت بصيغة الجمع المتجلية في "نا" الدالة على الجمع، مع أنها اتخذت بطلا رمزيًّا واحدًا لها، ألا وهو "زكي نداوي" الذي يتذكر "حين ترك الجسر" كما تركه غيره.

أما عنوان رواية "ملحمة الحرافيش" فقد دلّ على ما يُراد الحديث عنه، وعن عدم التركيز على بطلٍ بعينه. فجاء العنوان مصرِّحًا بما ستشتمل عليه الرواية من مضامين وأحداثٍ شتى تجري للحرافيش، حتى لكأنها ملحمةٌ ضخمةٌ بأحداثها وأبطالها وأساطيرها...إلخ.

• زيد مطيع دمّاج. الرهينة، ط1، بيروت: دار الآداب، 1984.

من الدراسات التي تناولت هذه الرواية وروائيها يمكن ذكر:

- آمنة يوسف. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، سورية– اللاذقية: دار الحوار، 1997.
- عبد الحكيم محمد صالح. بناء السرد في الرواية اليمنية. رسالة ماجستير غير منشورة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2002.
- عبد العزيز المقالح. دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1419هـ–1999م.
- http://www.afiaa/com/NOVEL/DAMMAJ%5cDAMMAJ.HTM
- http://www.abayan.co.ae/2000/03/22/mnw/6.htm
- http://www.rawasy.net/sabaqueen/Personalities/Personalities1.htm

وهكذا لا يبقى سوى رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" التي تشترك مع "الرهينة" في التركيز على موضوعها الرئيس وهو "البطل"؛ فكان التركيز في "الرهينة" على ما حدث للبطل من رهنٍ في قصر النائب، وكان التركيز في "الوقائع الغريبة.." على ما حدث لـ"سعيد المتشائل" من اختفاءٍ لا يعلمه أحد. لكن هذا التشابه يقود –في الوقت ذاته– إلى نوعٍ من الاختلاف بين الروايتين، ناشئ عن عدم إفصاح عنوان رواية "الرهينة باسم بطلها، على حين ذكرت رواية "الوقائع الغريبة.." اسم بطلها صراحةً في العنوان، مع كل ما قد يعتري الاسم من تركيبٍ مصطنعٍ ومتناقضٍ، قد يوحي بعدم صحة الاسم، أو عدم تصريحه باسم شخصيةٍ حقيقيةٍ، قد تحمل الاسم ذاته في الواقع. وهذا ما يقودنا إلى التفكير في أنّ كاتب "الرهينة" كان يمكنه كذلك اصطناع اسمٍ وهميٍّ لبطل روايته. فهل نبع هذا عن قصدٍ سابقٍ منه! أو ظن أنّ عدم ذكر اسم البطل يتساوى مع ذكر اسمٍ وهميٍّ له! أو اعتقد أن التصريح أو عدمه لن يغيِّر في الأحداث شيئا!

جميع الحقوق محفوظة

إنّ هذه الأسئلة وغيرها يمكن أن تراود المتلقي لحظة قراءته لعنوان هذه الرواية ومحتواها؛ فالبطل كما سيعلم من أولى فقرات الرواية هو "الرهينة" نفسه. ومع ذلك فلا ترد أية إشارةٍ إلى اسمه! ولا إلى كنيته! أو عائلته! أو قريته! أو أي شيء يدلّ صراحةً عليه!

وإذا ما استبدّ بالمتلقي مزيدٌ من الفضول لمعرفة كل هذه المعلومات عن البطل لاحقًا في ثنايا الرواية، فلن يسعفه الحظ هذه المرة! فلا شيء يقابله سوى لقب "الرهينة"[1] أو "الدويدار"[2] أو حتى "الغلام"[3] أو "الخادم"[4]؛ إذ تصادفه كل هذه الألقاب أثناء قراءة الرواية، وخاصة لقب "الدويدار" الذي لصق به، وعُرِف به في محيط عمله، على الرغم من كُرهه له. أما لقبا "الخادم" و"الغلام" فكانا يطلقان عليه تعريضًا وإمعانًا في ذله وهوانه...

وهنا تبرز تساؤلات أخرى:

لماذا لم يكن عنوان الرواية هو "الدويدار" أو "الخادم" أو "الغلام" أو أي لقبٍ آخر، يحمل المضمون نفسه؟!

---

[1] انظر على سبيل المثال الصفحات التالية من الرهينة: 4، 5، 6، 26...

[2] انظر على سبيل المثال الصفحات التالية من المصدر نفسه: 23، 27، 31...

[3] انظر على سبيل المثال الصفحة التالية من المصدر نفسه: 94.

[4] انظر على سبيل المثال الصفحة التالية من المصدر نفسه: 126.

لماذا اختار الروائي هذا العنوان دون غيره!؟ مع أننا نعرف لاحقًا أن لقب "الدويدار" كان الألصق بالبطل، وبه عُرِف بين شخصيات الرواية، ومجتمع القصر الذي عاش فيه؟!

إن هذه التساؤلات ومثيلاتها تظل تراودنا ونحن نقرأ الرواية. ومع توغُّلنا في تضاعيفها وفي نفسية بطلها، نعلم أنّ لقب "الرهينة" كان أقلّ وطأةً على نفسه من لقب "الدويدار" الذي لصق به دون أن يعلم من يُقصد به[1]، وما يعنيه أن يكون المرء "دويدارا"، أو "دويدارًا حاليًا" فيما بعد! وهو ما يرفضه البطل ومقته في قرارة نفسه، على الرغم من انزلاقه فيه لفظًا ومضمونًا لاحقا! الأمر الذي جعله يمقت هذا الاسم أكثر ويزدري نفسه معه!

كما أنّ لقبي "الخادم" و"الغلام" كان يمكن أن يُطلقا على بطل الرواية؛ قصد التقريع، وإلحاق المهانة به ليس إلا! إذ نعلم في تضاعيف الرواية أنّ البطل لم يكن خادمًا ولا غلاما، ولم يُؤت به ليكون خادمًا أو غلاما! بل هو "دويدارٌ" شاء أم أبى! وبكل ما تحمله الكلمة من معان ظاهرة وباطنة!

فالبطل، إذًا، يترفّع بنفسه عن لقبي "الخادم" و"الغلام" اللذين لم يُؤت به لأجلهما. كما أنه يترفّع عن لقب "الدويدار" الذي لم يؤت به إلا لهذا الغرض دون غيره!!!

ولكن من أين أتِيَ بهذا "الرهينة"! ولماذا هو "رهينة"! و"رهينة" مَن هو!

هذه التساؤلات وغيرها تجيب عنها أولى صفحات الرواية... لتعلمنا بأنّ البطل هو "رهينةٌ"، جيء به من "قلعة الرّهائن"[2]، وبأنه ابن أحد شيوخ القبائل[3]. وأنّ سبب رهنه هو محاولة "الإمام" إرغام أبيه –أي والد الرهينة– وآباء غيره من الرهائن على الخضوع له، وضمان ولائه، وأنّ هذه الحال أصبحت معروفةً لدى عامة الشعب، وأصبح لهذا "الرهينة" وغيره قلعةٌ يُعتقَلون فيها، وتسمى باسمهم، هي "قلعة الرهائن"![4]

---

[1] انظر الرهينة، ص 4.

[2] المصدر نفسه، ص 3.

[3] انظر حاشية المصدر نفسه، ص 4.

[4] انظر الرهينة، ص 3. وتذكر كتب التاريخ هذه المعلومة على أنها من الحقائق التاريخية التي حصلت في تاريخ اليمن في تلك الحقبة التاريخية؛ " فقد اتبع [أي الإمام يحيى حميد الدين] أسلوب أخذ الرهائن واستخدم أسلوب الترغيب والترهيب مما مكّنه من توحيد البلاد وتعزيز سلطته". سعيد محمد باديب. الصراع السعودي المصري حول اليمن الشمالي (1962–1970م)، ط1، دار الساقي ومركز الدراسات الإيرانية والعربية، لندن، 1990، ص 18.

إذًا، فالرهينة –كما تخبرنا الرواية– ليس رهينة حرب، كما يمكن أن يُظن من العنوان، بل هو رهينة "إمام"، يعتقله لضمان ولاء أبيه. وأنّ "الرهينة" هنا ليس شخصيةً عاديةً، غير ذات أهمية، بل قُصِد إليه قصدا؛ فهو ابن شيخٍ أو رئيس قبيلة، وأن رهنه لم يكن إلا لهذا المنصب المهم لوالده، ولتكبيل والده به.

كما نعلم من الرواية أن "الرهينة" ليس ابن شيخٍ أو رئيس قبيلةٍ حسب، بل يجب أن يكون صبيًّا صغير السن، فإن كان لم يبلغ الحلم بعد أُخِذ إلى قصور "الإمام" أو بعض نوّابه وأمرائه فيكون "دويدارًا"؛ إذ عدم بلوغ الحلم هو أهم شرطٍ في أن يكون "الرهينة" "دويدارا"[1]. أما إذا بلغ الحلم وهو "دويدارٌ" فإنه يُعاد إلى "قلعة الرهائن" مرّةً أخرى.

إذًا، فبطل هذه الرواية هو صبيٌّ لمّا يبلغ الحلم بعد، أو بلغه مذ وقت قصير، أو هكذا أخبر المسؤول عنه؛ سواءٌ أكان "نائب الإمام" أم "الشريفة حفصة"[2]. قاصدًا من وراء ذلك التخلُّص من قصر النائب، وما يسببه وجوده فيه من ضيقٍ وألم... ونشدان العودة مجدّدًا إلى "قلعة الرهائن"؛ حفظًا لكرامته ومكانته التي استهان بها من كان داخل القصر، ومن ودّعه بازدراءٍ من الرهائن الذين غادر قلعتهم إلى القصر. وإن كان أمله الأخير هو الخلاص من هذا وذاك، والعودة إلى بلدته وأسرته وحريته...

ولكن...

ماذا لو كان "الرهينة" ليس البطل الراوي حسب، بل هو أحد أقرباء الروائي!!!

هذا ما نقرأه في مقالٍ منشورٍ على "شبكة الإنترنت"، بعنوانٍ رئيسٍ سيم بـ"الروائي الكبير زيد مطيع دمّاج: عرفت التاريخ بأسلوب روائي". وضمنه عنوانٌ فرعيٌّ يقول إن: "أحمد قاسم هو الرهينة". وجاء فيه ما يلي:

"وحول علاقته شخصيًّا برواية (الرهينة) قال فقيد الرواية اليمنية والأدب العربي: لا علاقة لرواية (الرهينة) بشخصيتي أو بسيرة حياتي مطلقاً.. فلم أكن رهينة أبداً [كذا] .. حيث كنت طفلاً صغيراً لم أتجاوز العام الأول من عمري عندما فر والدي مشياً على قدميه إلى عدن في 14 مايو 1944م مع رفيقه المرحوم عقيل عثمان عقيل وكان أول الثائرين على

---

[1] انظر الرهينة، ص4–5. ولا يخفى ما لذلك من محاولةٍ للحفاظ على عفة نساء القصور، وعدم انكشافهنّ على غير هؤلاء الصبيان أو بعض العاملين في القصور من الحرّاس والخدم المخصيين.

[2] المصدر نفسه، ص 112.

نظام الإمام يحيى وبنيه وألهب بمقالاته وقصائده الصريحة وباسمه الصريح من على منبر لقمان ضد الإمام المستبد.. كان على رأس الرهائن الذين أخذوا إلى قاهرة تعز الأستاذ أحمد قاسم دماج وهو لم يتجاوز السابعة من عمره.. والمرحوم أحمد علي دماج الذي مات في سجن القاهرة والمرحوم ناصر أبو رأس الذي مات هناك أيضاً..

(الرهينة) هو الأستاذ أحمد قاسم دماج الذي ظل سبع سنوات سجيناً حتى استبدل به رهينة أخرى وأخرى من أبناء الأسرة إلى قيام الثورة."[1]

ومع أهمية هذا المقال الذي يفتح أمامنا أفاقًا جديدة... ويؤكِّد ما ذهبنا إليه من قراءاتٍ واستنتاجات... كما يثبت لنا وللتاريخ عامّةً كثيرًا من الحقائق التي جاءت في طيّات الرواية... ومع ما لهذه الحقائق التاريخية من بعض التأثير على ذهن المتلقي، وهو يقرأ الرواية، ويُسقِط عليها –بوعيٍ أو دون وعي–ما تسرّب إليه منها، وقد أصبح الآن يقرأ قصّةً واقعيّةً أو قريبةً من الواقعية، لشخصيةٍ حقيقية، عانت من الرهن والذل والهوان ... إلا أنّنا في دراستنا هذه لبنية الخطاب الروائي العربي نُعنى بما ينتجه النّص الأدبيّ ويتيحه لنا من إشاراتٍ داخليةٍ، ودالةٍ، نستقيها من النّصّ ذاته، لا بما يمليه عليه السّياق الخارجي من أخبارٍ ومعلومات...

وبعد الانتهاء من القراءة الذاتية للنص الأدبي يمكن الاطلاع على ما جاء به السياق العام له، أو محيطه الذي يكتنفه؛ فإذا افترقت القراءة الذاتية عن معطيات الواقع المحيط فتبقى قراءة اجتهد صاحبها في التعبير عما تراءى له من ذلك النص... وأما إذا جاء ما توصّل إليه من حقائق مستنتجةٍ من معطيات النصّ موافقًا لما هو في الواقع، فهو ما يؤكِّد صحة القراءة النصية لظواهر البنية وكوامنها، ومعانيها السطحية والعميقة... كما يثبت قدرة المتلقي على التفاعل مع بنية النص الروائي الذي يقرأه، ويُقوِّي القول بمرونة النص الأدبي عامّةً –ومنه الروائي الذي ندرسه خاصة–، وقدرته على إدماج عدّةِ أجناسٍ أدبيةٍ وغير أدبيةٍ ضمن بنية خطابه الروائي العامة. الأمر الذي يتيح له فتح آفاقٍ معرفيةٍ في شتى المجالات؛ يتفاعل معها المتلقي بكل انسجامٍ وتلقائيةٍ، لتخرج في النهاية عدة قراءاتٍ لا محدودة الأفق، ولا منتهية التأويل...

* * *

[1] http://www.rawasy.net/sabaqueen/Personalities/Personalities1.htm

خامسًا: سيمائية العنوان في "التِّبر":

على النقيض من العنوان الطويل والغريب والحامل لألفاظٍ ودلالاتٍ متناقضةٍ في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" أتى عنوان رواية "التبر"• قصيرًا موجزًا في كلمةٍ واحدةٍ تحمل دلالاتٍ عدةً استقتها من إشارات الرواية المتعددة.

فقد حمل معنى "التبر" في هذه الرواية دلالاتٍ كثيرةً لم تحملها معاجم اللغة كافة. إذ يعني "التبر" في اللغة: "الذهب"[1]أو فُتاته قبل أن يُصاغ –وقد ورد هذا اللفظ في الرواية أيضًا– ففُسِّرت كلمةٌ بكلمة. أي فُسِّر دالٌ بدالٍّ آخر. ولكن ما الدلالة أو الدلالات الكامنة لهذا "التبر" أو "الذهب"؟

ولماذا حَمِلَت الرواية هذا العنوان دون غيره مما تناولته في طياتها من أحداثٍ ومضامين وشخصياتٍ، كأن تحمل عنوان "أوخيَّد" بطل الرواية، أو "الأبلق" جمل البطل، أو "عشق الصحراء" في تعبيرٍ عن شدة حب البدوي لجمله...أو اختيار غيرها من العناوين.

ومع أن لفظ "الذهب" قد ورد في الرواية أيضًا إلا أنّ للفظ "التبر" وقعًا سحريًّا غامضًا في النفس، ونكهةً عريقةً توحي بالقِدَم والأصالة والمادة الأولية الخام. كما أنّ له رنينًا نغميًّا خاصًا، يجذب السمع والنفس...

إن ما يستدعي التساؤل عن حقيقة اختيار هذا العنوان دون غيره يمكن أن يكمن في أنّ المتلقي يتابع قراءة الرواية إلى ثلثها الأخير تقريبًا دون أن يعثر على أثرٍ للتبر أو الذهب! حتى إذا توجَّس ريبةً من صحة هذا العنوان وملاءمته للرواية بدأت أولى خيوط الذهب بالتوهُّج وانبجست ينابيع التبر الدفين مغرقةً الرواية في إشاراتٍ ودلالاتٍ متدفِّقةً هنا وهناك...

• إبراهيم الكوني. التبر، ط3، دار التنوير: بيروت– لبنان، وتاسيلي: قبرص، 1992.

من الدراسات التي تناولت هذه الرواية وروائيها يمكن ذكر:

- سعيد الغانمي. ملحمة الحدود القصوى: المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
- عوني الفاعوري. تجلّيات الواقع والأسطورة في النتاج الروائي لإبراهيم الكوني. عمّان: المؤلف، 2002.

[1] انظر لسان العرب، مادة (ت ب ر).

- فالتبر هو القوة.
- والتبر هو اللعنة.
- والتبر هو الطُّعم والشَّرَك.
- والتبر هو العار والغواية.
- والتبر هو الثَّمن لحياةٍ يُشتَرى موتها به.
- هو نحاسٌ أصفر! أو ترابٌ لا قيمة له كما توهَّم البطل! لكنه كان الهدف المنشود الذي جعل طلاب دمه يزهقون روحه ويمزقون أشلاءه لقاء حفنةٍ منه.
- فهو أغلى من الروح والجسد.
- وهو الأبقى في عالمٍ يُتمتِم بسحر الذهب.
- وكلما توغَّل المتلقي في تضاعيف الرواية أدرك السر وراء اختيار "التبر" الذي بقي بريقه بعدما تشتَّتت الأُسرَة، وعُذِّب الأبلق، وأُزهِقت الروح، ومُزِّق الجسد...

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

المبحث الثّاني : التّعدُّد اللُّغوي ّ والتّناص:

- التَّـعدُّد اللُّغـويّ (Polylogism) :

تتميز الرواية بمرونتها في التعامل مع النصوص الأدبية وغير الأدبية الأخرى، فتسمح لها بالدخول في بنيتها والانصهار في بوتقتها، دون طمسٍ لهويتها أو إخلالٍ بهيأتها اللسانية أو الأسلوبية... وقلّما نجد روايةً تخلو من نوعٍ أو أكثر من هذه الأجناس التعبيرية المختلفة التي تزيد في إغناء الرواية شكلا ومضموناً.

وقد ترد الأجناس التعبيرية المتخلِّلة للغة الرواية بطريقةٍ مباشرةٍ وقصدية من الكاتب، كما قد تأتي متجرَّدةً من نيّاته.[1]

جميع الحقوق محفوظة

ويذهب "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin " إلى أنّ "التّعدّد اللغوي" (Polylogism)• داخل الرواية هو "خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين"[2]، وهو يساعد على حَرْفِ نيّات الكاتب المسبقة وتكسيرها، للخروج بخطابٍ ثنائي الصوت، يصدر عن متكلِّمَيْن اثنين بِنِيَّتين مختلفتين؛ نِيَّة مباشرة للشّخصية المتكلِّمة، ونيّة مكسّرة للكاتب نفسه. "مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتَين، وعلى معنيَين، وعلى تعبيرين. فضلا عن ذلك، فإن الصوتين مترابطان حواريًّا وكأنّهما كانا يتعارفان (مثلما يتعارف ردّان في حوار، ويتشيّدان داخل تلك المعرفة المتبادلة)، وكأنهما كانا يتحدّثان سوية [كذا]. إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائما ذو حوارٍ داخلي. هذا ما نجده في الخطابات الهزلية، والساخرة، والبارودية وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص، وأخيرًا في خطاب الأجناس المتخلِّلة: فهي جميعها ثنائية الصوت، ذات صيغةٍ حواريةٍ داخليًّا. فيها جميعها توجد بذرة حوارٍ كامن، غير مُنتشر، مركز على نفسه، حوارٍ لصوتين، ومفهومين للعالم، ولغتين."[3]

---

[1] ميخائيل باختين. الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص 89.

• ترجم "يوسف حلاق" كتاب باختين السابق، وأسماه: "الكلمة في الرواية"، وترجم "التعدد اللغوي في الرواية" إلى: "التنوع الكلامي في الرواية". انظر : ميخائيل بختين. الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، (سلسلة من النقد الأدبي العالمي–1–)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 1988، ص 63 وما بعدها.

[2] ميخائيل باختين. الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص 91.

[3] المرجع نفسه والصفحة نفسها.

ويُسلِم الحديثُ عن "التّعدُّد اللّغوي" إلى الحديث –بطبيعة الحال– عن "التّناص" بوصفه "الإطار النظري العام المؤطر للتعدّد اللغوي"،[1] والمبدأ المنظم له.[2]

وفيما يلي نبذةٌ عن "التّناص":

- التّـــــــناص (Enterextuality) :

كثيرًا ما تتفاعل النّصوص الأدبيّة مكوِّنةً ما يُعرف في النّقد الأدبيّ الحديث بمصطلح "التّناص". وهو مصطلحٌ واسعٌ، ينقسم إلى نوعين أساسيّين؛ هما:

- المحاكاة المقتدية (المعارضة): وتتمثَّل في الاقتباس والتّضمين. ويحاول عددٌ من الباحثين جعل هذه المحاكاة الركيزة الأساسيّة التي يقوم عليها "التّناص".
- المحاكاة السّاخرة (النّقيضة): ويُلجأ فيها إلى القلب والتّحوير والاستبدال السّاخر للوصول إلى المعنى المراد، دون استحضار النّص الأدبيّ الغائب لمجرّد الرّغبة في تكرار صوره أو اجترار دلالاته السابقة. ويحاول عددٌ من الباحثين حصر "التّناص" في هذه المحاكاة.[3]

وتُعَـــدُّ "جوليـــا كريـــستيفا Julia Kristeva •" أول مـــن وضـــع مـــصطلح (Intertextuality) في النّقد الأدبيّ الحديث.[4] وقد اعتمدت "كريستيفا" على المُنْطَلَقَ النّظـــريّ

---

[1] المصطفى مويفن. تشكُّل المكوِّنات الروائية، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2001، ص 199.

[2] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3] محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناص)، ط3، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيـــضاء– بيروت، 1992، ص 122–123.

• جوليا كريستيفا: "باحثة بلغارية، مقيمة في فرنسا، وتكتب في حقول الدلالة والتأويل، من كتبها: (أبحاث في تحليل المعاني) 1969، (النص الروائيّ) 1970، (ثورة اللّغة الشّعريّة) 1974، (رحلة العلامات) 1975، (تعدّديّة الكلمة) 1977، (الحقيقة المجنونة) 1977، و(حكم الرّعب) 1980." من كتاب: عبد الله إبـــراهيم. السردية العربية، ص262.

[4] انظر :

- أنور المرتجي. سيميائية النص الأدبي، أفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، 1987، ص47.
- جيرالد برنس. المصطلح السرديّ، ص 117.
- صبري حافظ. أفق الخطاب النّقديّ (دراســاتٌ نظريــةٌ وقــراءاتٌ تطبيقيــة)، ط1، دار شرقيّات، القاهرة، 1996، ص59.

لـــ"ميخائيل باختين" في تعريفه مصطلحات: "اللّفظ"، و"الحواريّة"، و"التّفاعل اللّفظيّ". فـــاللفظ كما يراه "باختين" هو "فعلٌ ذو جانبين، إنه محدَّدٌ بطريقةٍ متساويةٍ من طرف اللافـــظ، ومـــن طرف ذلك الذي يفهم اللفظ، فباعتباره لفظا، هو إنتاجٌ للعلاقة المتبادلة بين المرسِل والمتلقّي".[1]

وبذلك، يحصر "باختين" المرسِل والمتلقي في عملية "التّفاعل اللفظـــي" التـــي كانـــت مطابقةً "للحوارية" لديه؛ فـــ"التفاعل اللفظي" هو الحقيقة الأساسية للغة، والحوار هو أهم أشكال "التفاعل اللفظي". ومن هذا المنطلق "الباختيني" استفادت "كريستيفا" في نظرها "للتّناص" الذي جعلته بديلا لمصطلح "الحوارية"، مع تدعيمها له بمعارفها الواسعة في علم النفس والماركسية والسيمائية...إلخ. فرأت أن "النّص" هو إنتاجية، هدّامةٌ وبنّاءة، تقوم بتوزيع النظام اللغوي عبر الربط بين الكلام التّواصليّ الهادف إلى الإخبار المباشر، وأنماطٍ عدةٍ من الملفوظات الـــسابقة عليه، أو المتزامنة معه. وهو ما يعني أنّه "ترحال للنصوص وتداخل نصيّ، ففي فضاء نصٍّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظاتٌ عديدةٌ مقتطعةٌ من نصوصٍ أخرى".[2]

وبالدخول في علاقة التناص يُنفى أي استقلالٍ للنص عن غيره من النصوص الغائبـــة أو المضمرة، سواءٌ أكان ذلك عن قصدية سابقةٍ للأديب، أو عن غير قصديةٍ منـــه.[3] كمـــا أن التّسليم بضرورة تسلُّح المتلقي باطّلاعٍ واسعٍ وثقافةٍ متجدِّدةٍ وقراءةٍ فاحصةٍ، هي من الأمـــور التي تعينه على معرفة موطن "التّناص"، وفك رموزه، وتأويل تداخلاته...إلخ.

* * *

وفيما يلي محاولةٌ لدراسة أثر التعدد اللغوي والتناص في بنية الخطاب الروائي العربي كما ظهر في الروايات العربية المختارة للدراسة:

تعاملت نصوص الروايات العربية المختارة لهذه الدراسة مع غيرها مـــن الأجنـــاس الأدبية وغير الأدبية تعاملا دل على مدى المرونة والفعالية في هذا الأخـــذ بهـــذه الأجنـــاس

- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشّعريّ، ص 121.

[1] المبدأ الحواري وأبحاث السيمنليز، ص 70. نقلا عن أنور المرتجي. سيميائية النص الأدبي، ص49.

[2] جوليا كريسطيفا. علم النّص، ترجمة فريد الزاهر، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997، ص21.

[3] انظر: – محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشّعريّ، ص 121.

– صبري حافظ. أفق الخطاب النّقديّ، ص 58–59.

– سعيد حسن بحيري. اتجاهاتٌ لغويّةٌ معاصرة، علامات، ج 38، م 10، رمـــضان 1421هـــ– ديسمبر 2000م، ص 180.

واحتوائها ضمن بنية خطابها الروائي العربي، دون أن يكون هناك أي خللٍ أو اضطراب في بنى خطاباتها الروائية العامة. ويدل ذلك كله على مدى قابلية النص الروائي للتفاعل مع غيره النصوص المختلفة الأجناس والمذاهب، دون أن تفقد هويتها أو ميزتها الأدبية، بل إنها تصهرها في بوتقتهما الخاصة بها لتخرج مزيجًا متجانسًا من الإبداع الأدبي الذي يقبل كل إضافةٍ وجديد.

وهذا ما لُمِسَ في الروايات العربية الخمس المختارة لهذه الدراسة التي يمكن أن نذكر أبرز ما جاء في بنى خطاباتها الروائية من تعدد لغويٍّ وتناص تجلى كما يلي:

(1) جاء الروائي في "الوقائع الغريبة..." بعددٍ كبيرٍ من النّصوص المختلفة المستوحاة من التّراث العربيّ القديم؛ كحكايات ألف ليلةٍ وليلة، والمقامات، وأشعار "امرئ القيس" و"المتنبيّ"... وغيرهم، ومقتطفاتٍ من الأمثال العربية المتنوِّعة. إضافةً إلى إشاراتٍ من القرآن الكريم، والحديث النّبوي الشّريف، وقول الإمام "علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه-".

وأحيا بذلك الرّوائي تقاليد السّرد العربي القديم وطوّرها ووظّفها، كما فعل من سبقه مثل (جمال الغيطاني) في رواية "الزّيني بركات"، و(محمود المسعدي) في رواية "حدّث أبو هريرة قال"، و(صلاح الدّين بوجاه) في رواية "النّخّاس"[1]، وكما فعل (نجيب محفوظ) في رواية "رحلة ابن فطّومة"، و(أمين معلوف) في رواياته المترجمة عن الفرنسية، و(أحمد رفيق عوض) في رواية "القرمطي"... وغيرهم.

كما لم ينس الرّوائي تضمين روايته عددًا من النّصوص العربيّة الحديثة. وأمثلةٍ عربيّةٍ شعبيةٍ معاصرة، ومقاطع من الأناشيد الحماسية، والأغاني الدّارجة المتداولة بين عامة الشّعب. ولم يغفل كذلك الأدب الغربي في روايته فأتى بمقاطع من رواية "كنديد" لـ(فولتير)، ومقاطع أخرى من "مسرحية عطيل" لـ(شكسبير).

ومع تعدُّد النّصوص وكثرتها واختلافها زمانًا ومكانًا وثقافةً ومجتمعًا...إلخ، وتباينها تباينًا يمكن أن يشي بشيءٍ ظاهريٍّ-قلّ أو كثر- من التّعارض أو التّناقض أو التّنافر إلا أنّ الكاتب استطاع بحذقٍ أن يكوِّن منها شبكةً متناغمةً متناسقةً، وحَّدَها بلغةٍ سلسةٍ، سهلةٍ،

---

[1] انظر: عبد الله إبراهيم. السّرديّة العربيّة الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة)، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء- بيروت، 2003، ص 204-205.

واضحةٍ، لا يلحظ معها المتّلقي اختلافاً يُذكر أو خلخلةً في البناء الرّوائيّ العامّ؛ فالفصيح يأتي في موضعه، والعاميّ كذلك. وعندما يأتي الانتقال من لغةٍ إلى أخرى، أو من أسلوبٍ إلى آخر، فإنّ ذلك يأتي عفو الخاطر، وبطريقةٍ أصبح المتلقيّ يألفها من كاتبه؛ لكثرتها، ولتدرُّج الكاتب مع متلقيه خطوةً خطوة، من بداية الرّواية إلى نهايتها، حتى لكأنّ الملتقي أصبح يقرأ السّطر الأوّل ليكمل بسطرٍ ثانٍ يتوقّع أن يُستقى من عصرٍ، أو أسلوبٍ مغاير. أو قد يقرأ مقطعًا من قصةٍ أو حادثةٍ ما في الرّواية، وقد تَشَوَّق لأن يَسرد له "الرّاوي" حكايةً مشابهةً من عصرٍ سابقٍ أو ثقافةٍ مغايرة...إلخ.

(2) أما في بنية الخطاب الروائي لـ"حين تركنا الجسر" فقليلةٌ هي المواطن التي تخللتها أجناس أدبيةٌ أو غير أدبيةٍ أخرى، أو دخلت معها في علاقة "التناص"؛ ولعلّ ذلك راجع إلى أن الروائي قد تعمّد عدم استعانته الكبيرة بهذه الأجناس بغية التركيز على شخصية البطل، والغوص في أعماق نفسه، وبيان أثر "الهزيمة" وترك "الجسر" عليه، وعدم التشتّت في غير هذا الهدف الذي أتت الرواية من أجله.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقريب من هذا القول: الاعتقاد بأن هذه القلة راجعةٌ إلى الحالة النفسية المريرة التي مرّ بها بطل الروايةٍ من اجترارٍ دائمٍ "للهزيمة" وترك "الجسر"، وما كان لذلك من أثرٍ مؤلمٍ في الإحساس بالخيبة واليأس والألم حدًّا لا يقوى معه على الاستعانة بالأجناس الأدبية وغير الأدبية في روايته هذه التي جاءت على لسانه، وتعبِّر عن معاناة انهزامه وانكساره...إلخ.

(3) وتخللت بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش" بعض الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ملتحمةً في نسيج بنيتها العام بترابطٍ واتساق، دون خللٍ أو نفور. فجاءت اللغة الدينية متضمنة القرآن الكريم، ومشيرةً إلى النبي –صلى الله عليه وسلّم–، ومستلهمةً بعضًا من أحكام الكتاب والسنة. وكان الحضور الطاغي للغةٍ خاصةٍ لم نألفها من قبل وهي لغة الصوفية وإشاراتها التي ملأت صفحات الرواية؛ من مزاراتٍ لأمكنة العبادة والطقوس المقامة بها، ومن أناشيد أعجمية ترددت أصواتها في جنبات الرواية. ومن إيمانٍ بكرامات الأولياء، وتصديقٍ بأحلامهم. كما زخرت لغة الرواية بكمٍّ هائلٍ من لهجة الحواري المصرية التي حاول الروائي أن يطبعها بطابع اللغة الفصيحة، ولكنها ظلّت تشير بقوةٍ إلى أصلها العامي الخالص وإن طُعِّم باللغة الفصيحة!!!

(4) وورد التّعدد اللغوي والتناص في بنية الخطاب الروائي "للرهينة" ليتضمن اللغة الدينية الإسلامية بقرآنها وسنة نبيها والمفاهيم الإسلامية المستقاة منهما، واللغة التاريخية التي ألمحت إلى عصرٍ من أهم عصور التاريخ اليمني الذي كان رازحًا تحت الحكم الإمامي له. كما مرّت الرواية على شيءٍ من المعتقدات الشعبية والحكم الأمثال الفصيحة والعامية. وأخذت تسرد عددًا كبيرًا من قاموس اللهجة اليمنية المتداولة بين أبنائها. ولتقف على زاملٍ شعبيٍّ أخذ يتردد في نصها، مستغنيةً به عن أي بيت شعري فصيح.

(5) وتأتي رواية "التبر" لتعرض لنا اللغة الدينية التي تضمّنت القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والمفاهيم الإسلامية المستقاة منهما. كما يصادفنا -لأول مرّة- اقتباسان من العهد القديم، انحصرا في إيرادهما مدخلا في فاصلين من فواصل الرواية. ونطّلع في الرواية على عددٍ كبيرٍ من الحكم والأمثال المنثورة بين ثناياها. ولا نجد أي أثرٍ يذكر للشعر العربي الفصيح، سوى مطلع قصيدةٍ لم تكتمل حتى نهاية الرواية! كما خلت لغة الرواية من اللهجة العامية التي لم تظهر سوى في لفظٍ واحدٍ تكرر عدّة مرّات، دون أن يشكّل إيراده أو عدم إيراده أية أهمية تذكر. لتقف في المقابل مع خاصيةٍ مهمة تخللت بنية خطابها الروائي، متمثّلة في الإشارات الوثنية والأسطورية التي زخرت بها الرواية، وأدخلتنا مع بطلها فضاء الصحراء الليبية الكبرى الذي تتردد في أرجائه أصوات الجنيات ولعنات الآلهة!!!

* * *

وفيما يلي تناولٌ لعددٍ من الأمثلة على ظهور التعدد اللغويّ والتناص في بنية الخطاب الروائي العربي كما تجلى في الروايات الخمس المختارة للدراسة، وبيانٌ لكيفية توظيف الأجناس الأدبية وغير الأدبية المتخللة لبنية هذا الخطاب:

أولا: اللغـــــــــــة الدّينيـــــــــّة :

تُحيط اللغة الدينية عامّةً هالةٌ من القداسة والتّبجيل، تظهر في الاستخدام الحذر لـــدى الحديث عنها كتابةً أو شفاها. وما أن ترد هذه اللغة في العمل الإبداعيّ حتى يكتسي الموضع الذي وردت فيه طابع التّصديق والتسليم والأخذ به على الأغلب.

وفي هذه الرواية ترد إشاراتٌ تتراوح بين الظهور المعلن والخفوت المـــستتر، فـــي مواضع متفرقة من الرّواية.

ويمكن تقسيم هذه اللغة الدينية وإشاراتها المختلفة إلى:

1. 1. القرآن الكريم.
1. 2. الحديث النّبوي الشريف.
1. 3. قول الإمام علي بن أبي طالب –كرّم الله وجهه–.
1. 4. المفاهيم الإسلامية.
1. 5. الأثر الصوفي.
1. 6.. إشاراتٌ مسيحية.
1. 7. إشارات وثنية وأسطورية.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية بمكتبة الجامعة الاردنية

(1. 1.) القرآن الكريم:

ظهرت عدّة إحالاتٍ إلى القرآن الكريم في مواضع متفرّقةً من بنية الخطاب الروائـــي العربي ضمن الروايات المدروسة؛ إما لتأكيد قولٍ، أو لبيان أهمية، أو لأخذ عبرة...إلخ. وقد جاءت هذه الإحالات على الصور التالية:

(1. 1. أ) اقتباس آيةٍ قرآنيةٍ كريمةٍ بنصّها :

ورد النص القرآنيّ الكريم بحرفيّته في مواضع متفرّقة في رواية "الوقائع الغريبـــة.." كما في قوله تعالى:

➢ ﴿... **نَصْرٌ مِنَ اللِه وَفَتْحٌ قريب**﴾[1]. وقد ورد هذا النص القرآني الكريم في الموضع الذي تحدّث فيه "المتشائل" عن الهتافات التي كانت تصدح بها الإذاعات العربية، قائلا:

"فلّما وقعت حرب الأيّام السّتة، وصار مرسال المراسيل يهتف: "نصرٌ من الله وفتحٌ قريب" لم أعد أبكي على يُعاد بل على حالي..."[2]

ومع أنّ هذا الجزء من الآية القرآنية الكريمة• جاء مناسبًا لموضوع الحرب؛ بما يحمله من أملٍ موعودٍ بالنّصر والتحرير، وبما تُدوّي به عادةً أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية، من شعاراتٍ قوميةٍ، وأناشيدَ وطنيةٍ، وأغنياتٍ حماسيةٍ، ومن أدعيةٍ وآياتٍ قرآنية، وكل ما من شأنه إثارة الحمية والجهاد، إلا أن "المتشائل"–كعادته– يمزج الجد بالهزل في أسلوبٍ مفارقٍ، مفعمٍ بالسخرية المُرَّة؛ إذ جعل "مرسال المراسيل" في أغنية "يا مرسال المراسيل عالضيعة القريبة. خذ لي بدربك هالمنديل وأعطيه لحبيبي" يبدل وظيفته من ساعٍ بالبريد والمناديل بين الأحبة إلى داعٍ إلى الحرب والنّصر والقوة! فلا مكان للحُبِّ والسِّلم والسَّكينَة، وتبادل الأغاني والأشواق، بل تَحوّل المكان إلى حربٍ وقتلٍ وخوفٍ ودمار، وفراقٍ قد لا يكون لقاء بعده...

* * *

➢ أمّا ما جاء من ألفاظٍ قرآنيةٍ كريمةٍ وردت متفرّقةً، أو أحالت إلى آياتٍ قرآنيةٍ بعينها، فقد جاءت في أكثر من موضعٍ من الرواية، نذكر منها خطاب "المتشائل" "للمحترم" أو "المُعلِّم" كما يخاطبه هنا، قائلا:

"لقد أصبحتُ أعلم ما لا تعلمون فكيف لا أتبغدَد؟."[3]

فقوله:"أعلم ما لا تعلمون" يحيل إلى عددٍ من الآيات القرآنية الكريمة، كما في قوله تعالى:

﴿ **وإذ قالَ رَبُّكَ لِلمَلائِكَةِ إنّي جاعِلٌ في الأرْض خليفة قالوا أتَجْعَلُ فيها مَن يُفْسِدُ فِيها وَيَسْفِكُ الدِّماءَ ونَحْنُ نُسَبِّحُ بحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَك قالَ إنّي أعْلَمُ ما لا تَعلَمون** ﴾.[4]

وقوله تعالى: ﴿ **أُبلِّغُكُم رسالاتِ رَبّي وَأنْصَحُ لكُمْ وْأعْلَمُ مِنَ اللهِ ما لا تَعْلَمون** ﴾.[5]

---

[1] الصف/ 13.

[2] الوقائع الغريبة...، ص 110.

• الآية القرآنية الكريمة هي: ﴿ وأُخْرى تُحِبُّونَها نَصْرٌ مِن الله وَفَتْحٌ قَريب﴾ (الصف / 13).

[3] الوقائع الغريبة...، ص60.

[4] البقرة/30.

[5] الأعراف/ 62.

وقوله تعالى: ﴿ **قالَ إنَّما أشْكو بَثّي وَحُزْني إلى اللهِ وَأعْلَمُ مِنَ اللهِ ما لا تَعْلَمون** ﴾.[1]

وقوله تعالى: ﴿ **فَلَمّا جاءَ البَشيرُ أَلْقاهُ عَلى وَجْهِهِ فَارْتَدّ بَصيرًا قالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنّي أَعْلَمُ مِنَ اللهِ ما لا تَعلَمون** ﴾.[2]

وقد ورد نصّ ﴿أعلم ما لا تعلمون ﴾ في حديث "المتشائل" عن الفضائيين الذين التقاهم، فعَدَّ لقاءهم من العجائب التي لا يعلمها أحدٌ غيره. ويؤكِّد "علمه ما لا يعلمون" بقوله:

"وحين استنصحوني في إطلاعكَ على ما وقع لي، كي **يعلم العالم**، تَبسَّموا وقالوا لا بأس. ولكنّ **العالمَ لن يعلم**. وصاحبك لن يُصدِّقَك، **فليس كل ما يهبط من السّماء وحيا**".[3]

وربّما أراد "المتشائل" بتضمين "أعلم ما لا تعلمون" زيادةً في تأكيد أهمية علمه؛ لِيَصِلَ بهذا العلم بسرِّ الفضائيين منزلةً عليا لا يصل إليها إلا من يهبط الوحي عليه من السماء؛ نظرًا لخروجه عن المألوف والإدراك! وينتج عن أهمية العلم أهميةُ العالِم به، ولِذا فـ"المتشائل" –في نظره نفسه– شخصيةٌ فذّةٌ، قلّما تتكرَّر أو تجدُ نظيرًا لها أو شبيهًا في صفاته فلذلك كان اختيار الفضائيين له. فقدْ قال في موضعٍ لاحقٍ من الرّواية، عندما أنقذه حمارٌ من الموت:

"فأنا إنسانٌ فذٌّ. وقد يكون الفضائيون اختاروني على ذلك".[4]

غير أن إيراد "أعلم ما لا تعملون" في خطاب "المتشائل" السابق لصاحبه "المحترم" لم يكن مناسبًا ولا ضروريًّا؛ فالموضع لا يستحقُّ هذا التَّضخيم والتعظيم لعمل "المتشائل"، خاصةً وأنّ "أعلم ما لا تعلمون" تحيل إلى نصٍّ قرآني فيه خطابٌ من الله –عزّ وجلّ– إلى الملائكة في خلق "آدم" –عليه السلام–. ولا يجوز إقحام النّص القرآني الكريم في العمل الأدبي وخاصّةً أنه جاء في باب السخرية، كما لا يجوز المساس بالذات الإلهية على هذا النحو الذي قد يكون فيه –ولو إلماحًا– إيصال ذاتِ البطل "المتشائل" إلى مرتبة الذات الإلهية في خطابها المقدَّس والعالِم بكل شيء.

والأمر ذاته يقال في الآيتين الأخريين؛ إذ تردان على لساني نبيين من أنبياء الله عليهم السلام، وهما: "نوحٌ" عليه السلام في الآية الكريمة: ﴿ **أُبَلِّغُكُم رسالاتِ رَبّي وَأَنْصَحُ لَكُمْ وَأَعْلَمُ**

---

[1] يوسف/ 86.

[2] يوسف/ 96.

[3] الوقائع الغريبة...، ص 61.

[4] المصدر نفسه، ص 63.

مِنَ اللهِ ما لا تَعْلَمون ﴾[1]، مخاطبًا قومه الضالين المكذِّبين. و"يعقوب" عليه السلام في الآية الكريمة: ﴿ **قالَ إنَّما أشْكو بَثّي وَحُزْني إلى اللهِ وَأعْلَمُ مِنَ اللهِ ما لا تَعْلَمون**﴾[2] .

وفي الآية الكريمة: ﴿ **فَلَمّا جاءَ البَشيرُ أَلْقاهُ عَلى وَجْهِهِ فَارْتَدّ بَصيرًا قالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنّي أَعْلَمُ مِنَ اللهِ ما لا تَعْلَمون** ﴾[3] ، مخاطبًا أبناءه والقوم الذين جاءوا له بقميص ابنه "يوسف" عليه السلام. فقوله "أعلم من الله ما لا تعلمون" هو علمٌ يقيني خالصٌ، أوحى به الله –سبحانه وتعالى– إليه، ومَنّ به عليه. وهي مكانةٌ لا يرقى إليها إلا الأنبياء ومَن اصطفاه الله من عباده الصالحين. فلا يجوز مقارنة علمهم بعلم غيرهم من الخلق على هذا الوجه، أو محاولة الإيحاء بإمكانية الوصول إليه، باستخدام تعابيرهم أو ألفاظهم المحيلة إلى النّص القرآني الكريم.

* * *

ورد في رواية "ملحمة الحرافيش" اقتباس آية من القرآن الكريم بنصِّها على لسان الشخصيات التي تودّ تأكيد قولها بلجوئها إلى اقتباس آيةٍ من القرآن الكريم. كما قد يأتي اقتباسها هذا مشيرًا إلى وضعها الاجتماعي، ومدى صلتها بالقرآن الكريم.

مثال ذلك ما ورد على لسان شيخ الحارة من تلاوته لقوله تعالى: ﴿ **ويخلق ما لا تعلمون**﴾[4] في ختام خطابه مع "درويش الخمّار" حول اختفاء "عاشور الناجي" وقول "درويش الخمّار" له أنه كان يحسب له للبقاء مئة سنة!، فغمغم شيخ الحارة بهذه الآية الكريمة التي جاءت منصّصةً بين قوسي تنصيصٍ خاصين بتمييز الآيات القرآنية الكريمة، لتأكيد أن هذا القول هو من كلام الله –عز وجل–، وجيء به في موضعه هذا من الرواية مناسبًا للموقف، وإنهاءً له على لسان شيخ الحارة الذي يحاول الحفاظ على مكانته بين الناس وإظهار حفظه لكلام الله –عز وجل– والعمل به، والاستشهاد به كلما سنحت الفرصة. وإن كان الاستشهاد في هذا الموضع يضمر ارتياحًا داخليًّا لاختفاء "عاشور الناجي" الذي حقّق العدالة، ورفع من شأن الحرافيش، مما أسخط عليه الأعيان وشيخ الحارة.

* * *

---

[1] الأعراف/ 62.

[2] يوسف/ 86.

[3] يوسف/96 .

[4] سورة النمل/8.

وورد اقتباسٌ قرآني كريم آخر ضمن الكلام العام للشخصية التي تأتي به على سجيتها؛ لطول مدارستها للقرآن الكريم، أو لوجود آياتٍ قرآنيةٍ كريمةٍ أصبحت تجري على الألسنة مجرى المثل أو الدعاء، فتُحفظ لكثرة الاستشهاد بها ومناسبتها للمواقف التي تُذكر فيها.

مثال ذلك ما ورد على لسان الشيخ "عفرة زيدان" من صياحه بغضبٍ : "لعنة الله على الظالمين"، بعدما رأى الرضيع ملقى بجانب سور التكية القديم. وفي هذا اقتباسٌ قرآنيٌّ صريحٌ لقوله تعالى: ﴿**ألا لعنة الله على الظالمين**﴾[1]. جاء هذا القول على لسان الشيخ "عفرة" مقرئ القرآن الكريم، والحافظ لكلامه سبحانه، والساعي إلى العمل به وتطبيقه في حياته، حتى تشرّبه قولا ومعنى، وعلمًا وعملا، وأصبح يجري على لسانه في حديثه اليومي، وفي انفعالاته وسكناته...ومنها هذا الموقف الذي جاء فيه التضمين مناسبًا، ومعبِّرًا عن انفعال قائله الغاضب من انتهاك حرمات الله، ودعوته باللعنة على كل ظالمٍ ومرتكب إثم...[2]

جميع الحقوق محفوظة

وردت إحالة مباشرةٌ إلى آيةٍ قرآنيةٍ كريمةٍ في الفاصل الخامس• من فواصل رواية "التبر" الذي أُفرِد لقوله تعالى: ﴿ **وَيا قوْمِ هَذِهِ ناقةُ اللهِ لكُمْ آيَةً فذَروها تَأكُلْ في أرْضِ اللهِ وَلا تَمَسُّوها بسُوءٍ فيَأخُذَكُمْ عَذابٌ قريب**﴾[3].

جاء هذا الفاصل تمهيدًا لما سيأتي بعده من أحداثٍ تتعلّق برهن "الجمل الأبلق" وأخذه إلى صاحبه الجديد، ثم هروبه مرارًا إلى صاحبه الأصلي. وفي كل مرّةٍ كان يهرب فيها كان يشد وثاقه، ويزداد تعذيبه، حتى ضمر وأعياه التعب والجوع، وظهرت عليه آثار التقييد والتعذيب...

وهكذا، فقد وردت هذه الآية القرآنية الكريمة مُمَهِّدةً لسياق الحديث عن الأبلق وتعذيبه، وإن كان في هذا الورود نوعٌ من التّكريم يحاول إيجاد نوعٍ من الشبه بين الأبلق وناقة سيدنا صالح –عليه السلام– التي جاءت معجزةً إلى قومه لعلهم يؤمنون. ويتجلّى الشبه فيما يلي:

- الحيوان في كلا الحالين من جنسٍ واحدٍ؛ ناقة سيدنا صالح –عليه السلام– وجمل "أوخيّد" الأبلق. مع الاعتراف بقداسة ناقة سيدنا صالح –عليه السلام–.

---

[1] سورة هود/ 18.

[2] انظر أمثلةً أخرى، ص 7، 19، 26، 357، 539...

• انظر: التبر، ص 89.

[3] هود/ 64.

- كلاهما له مكانةٌ أثيرةٌ في قلب صاحبه؛ فالناقة معجزةٌ مُقدَّسةٌ مُنزَلةٌ من عند الله –عزّ وجلّ–، ولا شبيه لها، وجاءت لتثبيت نبوة سيدنا صالح –عليه السلام– الذي حذّر قومه من مغبّة التعرّض لها بسوءٍ فيمسّهم عذابٌ قريب. وأما الأبلق فهو جملٌ من فصيلةٍ عربيةٍ نادرةٍ، تكاد تنقرض. يفخر به صاحبه "أوخيد" أيما فخر، ويعدّه هديةً من السماء، منَّ الله بها عليه دون سواه، مما يزيده فخرًا واعتزازًا ومحاولةً لحمايته من كل سوءٍ ومكروه.
- وكلاهما لاقى التعذيب والتنكيل؛ فالناقة قتلها سفيه القوم، والأبلق عذّبه صاحبه الجديد ورعاته، إضافةً إلى تعذيبه وحرقه على أيدي الباحثين عن "أوخيد".
- وكلاهما كان تعذيبه والتنكيل به محاولةً للإساءة إلى صاحبه؛ فقتْلُ الناقةِ كان تصريحًا بتكذيب دعوة سيدنا صالح –عليه السلام– وعدم الإيمان بما جاء به من عند الله –عزّ وجلّ–. وتعذيب الجمل كان مرآةً لتعذيب صاحبه الذي يشاطره الألم كلما رآه يزداد وَهْنًا وضمورًا من شدة القسوة والتعذيب والفراق، حتى دفع حياته محاولةً لإنقاذه من بين أيدي الطالبين لدمه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

(1. 1. ب) تضمين من القرآن الكريم:

ورد في رواية "الرهينة" تضمين للآية القرآنية الكريمة: ﴿ **وَإِذا حُيِّيتُمْ بتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بأَحْسَنَ مِنْها أوْ رُدُّوها** ﴾[1]. جاء هذا في قول الراوي البطل مُتحدّثًا عن النائب العام: "ودخلتُ من باب المنظرة الفخمة وألقيت بتحية الصباح.. وكالعادة لم يَرُدّ بأحسن منها ولا بمثلها!."[2]

أمّا عن الإشارات الدينية الواردة في بنية الخطاب الروائي لـ"حين تركنا الجسر" فإنها نادرة. ولم تأت صراحةً في نصوصٍ مقتبسةٍ من الكتاب أو السنة أو أيةِ نصوصٍ دينيةٍ أخرى. ولم ترد إلا إشارةٌ إلى سيدنا "آدم" –عليه السلام–. لكنّها جاءت بطريقةٍ ساخرةٍ لا تليق بالذات الإلهية، ولا بالقرآن الكريم، ولا بالقصة الدينية الواردة فيه؛ فقد جاء على لسان بطل الرواية قوله:

---

[1] سورة النساء/ 86.

[2] الرهينة، ص 109.

"ضحكت. قلت لنفسي: السخرية طريق الرب. ألم يسخر الرب من البشر الذين خلقهم عندما أغراهم بأكل التفاح الذي خلقه، ثم طرد البشر والتفّاح من الجنّة."[1]

وهذا يرجعنا صراحة إلى آياتٍ قرآنيةٍ كريمة تتناول هذه القصة القرآنية. ومنها قوله تعالى:

﴿وقُلْنا يا آدَمُ اُسْكُنْ أنْتَ وزَوْجُكَ الجَنَّةَ وَكُلا مِنْها رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُما ولا تَقْرَبا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكونا مِنَ الظّالِمِين (35) فَأَزَلَّهُما الشَّيْطانُ عَنْها فَأَخْرَجَهُما مِمّا كانا فِيه وقُلْنا اِهْبِطُوا بَعْضُكَمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ولَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتاعٌ إلى حِين (36) فَتَلَقّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِماتٍ فَتابَ عَلَيْه إنَّهُ هُوَ التَّوّابُ الرَّحيم (37) قُلْنا اهْبِطوا مِنْها جَميعًا فَإمّا يَأتِيَنَّكُم مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدايَ فَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنون(38) ﴾[2]

وقريبٌ من هذا ذلك التعليل الغريب الذي عبّر عنه البطل بطريقةٍ لا حاجة له بها، في قوله إنّه سيقول: "بسم الله"؛ علّه يُفلِح في صيده لكنه يتراجع بعد ذلك مُعلِّلًا:

"لأترك الله بعيدا، يجب أن لا أشركه في أموري الخاصة. الطلقة عندما تَهجم لا تَعرِف أحدا، وعندما تُدَوِّي وتضيع في الهواء أفتل رأسي وأبصق، ويجدر بالله أن يبقى بعيدا."[3]

والرأي أن لا حاجة لما سبق وروده على لسان البطل من سخريةٍ واعوجاج منطقٍ تعليليٍّ غير لائقٍ بالذات الإلهية؛ إذ لا يُغفر إشعارنا بإحباط البطل وانكساره ونقمته على من حوله حتّى يطول الله –عزّ وجل–. وكان يكفيه ما ورد في مواضع عدّةٍ من الرواية ما يوحي بخيبة الهزيمة...ولا يستدعي الأمر التطاول على من في الأرض ومن فوقها...طلبًا لمقاسمة البطل شعوره وخيبته، ومحاولة التّعرّف إلى اللغة التي يستخدمها هذا الصيّاد المنتمي إلى عامّة الشعب... بل كان يُمكن أن يوجّه هذا الشعور إلى التقرّب إليه سبحانه، أو إظهار ضياعه في سديم الهزيمة التي لن يخرجه منها إلا الالتجاء إليه سبحانه، لا البعد عنه! كما توهّم هذا الصيّاد المنكسر!!!

* * *

ومن تناص القصص القرآني الكريم الوارد في رواية "ملحمة الحرافيش" نلحظ قصة سيدنا "يوسف" عليه السلام مع امرأة العزيز؛ فقد وردت إشارةٌ إلى هذه القصة على لسان

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 189. وما ورد في الرواية مخالف لما جاء في القرآن الكريم؛ إذ لم يسخر الله –سبحانه وتعالى– من عباده، كما لم يُذكر التّفاح فيه، بل جاء لفظ "الشجرة" التي لم تُخصَّص بالتفاح.

[2] سور البقرة/ 35–38. ووردت القصة في بعض السور الأخرى مثل: سورة الأعراف/ 11–18، 19–24. وسورة طه/ 117–123.

[3] حين تركنا الجسر، ص 16.

"إبراهيم رضوان الشوبكشي" شقيق "رضوانة" زوجة "بكر سليمان الناجي" عندما صارحها بتقولات الناس عنها وعن "خضر" شقيق زوجها، ومن حواره معها تبيّن له حبها لـ"خضر"، واسترجع قصة اتهامها له بالاعتداء عليها، كما فعلت زوجة العزيز من قبل، مع سيدنا "يوسف" عليه السلام.[1]

كما ورد نفس التناص القرآني لقصة سيدنا "يوسف" عليه السلام مع زوجة العزيز، في رواية "الرهينة" وذلك في الحوار الدائر بين "الشريفة حفصة" وعددٍ من نساء القصر، حول علاقتها بـ"الرهينة"...إلخ.[2]

* * *

وفي رواية "التبر" لا ترد الآية القرآنية الكريمة بنصِّها تمامًا في بنية خطاب الرواية، ولكن ترد صيغة الجمل التي تحيل إلى آيةٍ قرآنيةٍ بعينها. وقد وردت إشاراتٌ قليلةٌ إلى هذا النوع؛ كقوله: "يأكل لحم أخيه"[3]. في إشارةٍ واضحةٍ إلى قوله تعالى: ﴿**أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ**﴾[4].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

لكن مفهوم الأخوّة هنا يختلف بين الآية القرآنية الكريمة والرواية؛ فبينما يدل مفهوم الأخوة في الآية القرآنية الكريمة على العلاقة القوية بين المسلمين والرابطة الإسلامية التي تجعل المسلم أخًا للمسلم، ولو لم يكن أخاه في صلة القربى، فإنّ الأخوة في الرواية تنحو منحى غير معهود؛ عندما تجمع بين الإنسان –وهو هنا البطل "أوخيّد"– وجمله "المهري الأبلق"، في دلالةٍ قويةٍ على عمق الصلة التي تربط بينهما، وترقى بالجمل إلى مرتبةٍ الإنسانية؛ إعلاءً لمكانته وإحساسًا به واقترابًا منه.

* * *

---

[1] انظر ملحمة الحرافيش، ص 202. وانظر تفاصيل الحوار وما دار فيه في الصفحات: 199–203.

[2] انظر الحوار، ص 98.

[3] انظر التبر، ص 85.

وانظر أيضًا تضمينًا آخر في الرواية، في قوله: "وتسلل قبل أن يتّضح الخيط الأبيض من الأسود. ص 110. في إشارةٍ إلى قوله تعالى: ﴿**وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ..**﴾ (البقرة/ 187).

كما ورد تضمين آخر في الحديث عن سيدنا إبراهيم –عليه السلام– ورد قوله عليه ... انظر تفاصيل ذلك والتضمين القرآني، ص 127.

[4] الحجرات/ 12.

(1. 1. ج) إيراد لفظٍ قرآنيٍّ دالّ :

وردت عدّة ألفاظٍ قرآنيةٍ قد تدل على آياتٍ قرآنيةٍ بعينها، وقد تدل على مواضيع عامةٍ يندرج تحتها هذا اللفظ أو يشملها. فعندما يأتي لفظ "برزخ" –مثلا– في الرواية حدًّا فاصلا بين الوعي والغياب، وبين الموت والحياة[1]، فإنّ هذا اللفظ يشير لا محالة إلى قوله تعالى: ﴿**حَتى إذا جاءَ أحَدَهُمُ المَوْتُ قالَ ربِّ ارْجِعون. لعَلّي أعْمَلُ صالِحًا فِيما تَرَكْتُ، كَلا، إنَّها كَلِمَةٌ هُوَ قائِلُها وَمِن وَرائِهِم بَرزَخٌ إلى يَوْمِ يُبْعَثون** ﴾[2].

فقد اقتبست الرواية لفظ "البرزخ" ومفهومه من القرآن الكريم، وأسقطتهما على ما تريد التعبير عنه من وجود حدٍّ فاصلٍ بين نقيضين، يحمل خواص كل واحدٍ من النقيضين.• وكأنّ البطل في سياق الرواية قد وصل حدًّا من الإعياء شارف على الهلاك، وبدا في منطقةٍ وسطى بين الموت والحياة، فلم يجد الراوي أصدق في التعبير بدقةٍ عن حالته إلا اقتباس "البرزخ" من القرآن الكريم؛ لفظًا ومفهوما.•

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

أما الألفاظ القرآنية الأخرى كـ"الفردوس" و"القدر" و"الشيطان الرجيم" و"الإلهام" و"الدنيا والآخرة" و"الجنّة والنار"...وغيرها، فقد جاءت في مواطن عدةٍ من الرواية، ووُظِّفت فيها بما يناسب المقام العام لها، دون إحالةٍ إلى آيةٍ قرآنيةٍ بعينها؛ لكثرة ورود هذه الألفاظ ورودًا جعلها تصبح مألوفةً ومتداولةً بين الألسنة.

* * *

---

[1] انظر التبر، ص 49.

[2] المؤمنون/99–100.

• انظر حاشية التبر، ص 49.

• ورد لفظ البرزخ كذلك في قوله تعالى: ﴿**بينهما برزخٌ لا يبغيان** ﴾(سورة الرحمن/ 20). وأخذ في هذه الآية الكريمة معنى الحاجز الأرضي. انظر: تفسير وبيان كلمات القرآن الكريم. لحسنين محمد مخلوف. مذيّلا بأسباب النزول للنيسابوري، وفضائل القرآن الكريم للهروي، ط2، دار ابن كثير، دمشق، 1422هـ–2001م، ص 532.

انظر ألفاظًا قرآنيةً أخرى وردت في الرواية؛ مثل: "حبل الوريد"، ص 50، و"سدرة المنتهى"، ص 31.

(1. 2.) الحديث النّبوي الشّريف:

وردت أجزاء من أحاديث نبويةٍ شريفةٍ في رواية "الوقائع الغريبة..." لكنها جاءت مفارقةً لما هي عليه في الأصل، ولما تحثّ عليه من العدل والمساواة، والحض على مكارم الأخلاق عامةً، ففي حديث "المتشائل" عن العروبة وأحوالها، وكيف كانت سابقًا، وكيف صارت لاحقًا، يتطرَّقُ بمفارقةٍ ساخرةٍ إلى الوضع الذي صارت عليه الأمة، قائلا:

"فقيل إن الاتحاد الوطني سيخيط منها لباسه الموحد، فيتساوى أعضاؤه، كأسنان المشط، لا فضل لعربيٍّ على أعجميٍّ إلا بملوكهم وبتقبّع الكوفية، رمز العروبة..."[1]

فقوله: "فيتساوى أعضاؤه، كأسنان المشط" هو تضمينٌ من قوله عليه الصلاة والسلام : ((النّاس سواءٌ كأسنان المشط))[2].

وقوله: "لا فضل لعربيٍّ على أعجميٍّ إلا بملوكهم..." هو تضمينٌ من قول الرسول –صلى الله عليه وسلم–: ((لا فضل لعربيٍّ على عجميٍّ إلا بالتقوى))[3].

مكتبة الجامعة الاردنية

كذلك فقد وردت في الرواية محاكاةٌ لأسلوب العنعنة في رواية الحديث النبوي الشريف؛ فجاء قول "المتشائل" :"روت صحيفتكم الاتحاد، عن معاريب، عن هآرتس، عن الشرطة الإسرائيلية العامة، عن شرطة اللد الإسرائيلية، أن السيدة العجوز..."[4] وكأنه بهذا يحاول ساخرًا تأكيد صحة ما ورد إليه من خبر السيدة العجوز، عن طريق ذكر مصادر الخبر أو "رواته" مثله في ذلك مثل رواية الحديث النبوي الشريف، وما يُلجأ إليه من ضرورة تتبع سند الحديث، وتتبع رواته لمعرفة الضعيف أو به، ولمعرفة مدى صحة متن الحديث من ضعفه أو التشكيك بصحة نسبته إلى الرسول عليه الصلاة والسلام.

* * *

لم يرد الرجوع مباشرةً في رواية "ملحمة الحرافيش" إلى أحاديث نبوية شريفة بعينها، استشهدت بها الشخصيات خلال الأحاديث أو المواقف التي مرّت بها...لكن ذلك لا يمنع من القول بأثر السنة النبوية الشريفة في بعض المواضع من الرواية؛ فقد وردت عدّة مفاهيم

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 126.

[2] ابن الجوزي. كتاب الموضوعات، ج2، تخريج توفيق حمدان، بيروت، دار الكتب العلمية، 1995، ص 273.

[3] مسند الإمام أحمد. تحقيق أحمد عبد الرزاق عين وآخرين، ط1، مج7، عالم الفكر، بيروت، 1419هـ/1998م، ص 760.

[4] الوقائع الغريبة، ص 136.

ومعاملاتٍ إسلامية، تدل على استقائها من الكتاب والسنة. مثال ذلك ما ورد على لسان رجال الحارة الذين أخذوا في الصياح: "صلاة النبي ترضي النبي."[1] عند هزيمة "شمس الدين الناجي" لفتوة "العطوف" مع ابنه "سليمان" الذي لم يخبره مسبقًا بذهابه للاقتتال مع ذلك الفتوة. وبعد الانتصار تم الصلح بين الأب وابنه، وصاح رجالهما مرددين "صلاة النبي ترضي النبي." في إشارة إلى الصلاة على النبي –صلى الله عليه وسلم– الذي يطلبون رضاه عن فرحتهم بالنصر والصلح.

* * *

لم نعثر في رواية "الرهينة" –في حدود بحثنا– على إشاراتٍ ترجع إلى لفظٍ صريحٍ من الحديث النبوي الشريف، لكننا عثرنا على فعلٍ نبويٍّ شريف، يندرج تحت مصطلح "السنة النبوية الشريفة"؛ عندما يخبرنا البطل، بأنه بعد أن دفن صاحبه، قام بفعلٍ عبّر عنه بقوله: "وقمت بنزع شجرة عشبٍ أخضرَ غرستها فوق القبر وصببت عليها الماء!."[2] فقد أرجعنا فعله هذا إلى فعل الرسول –صلى الله عليه وسلم– وليس قوله، عندما وضع غصنًا أخضر على أحد القبور؛ طلبًا لتخفيف العذاب عنه.

* * *

ورد الحديث النّبويّ الشّريف في بنية الخطاب الروائي "للتّبر" قليلا، إلا أنّه كان موظَّفًا لما ورد فيه. وتمثَّل هذا الورود في التصريح المباشر بقوله صلى الله عليه وسلّم: "حُبِّب إليّ من الدنيا: النّساء، والطِّيب، وجُعِل قرّة عيني في الصلاة."[3] إذ ورد هذا الحديث النّبوي الشّريف مرارًا على لسان والد البطل في سياق تسويغه لحُبِّه النّساء وزواجه بكثيراتٍ منهنّ. فكان يستشهد به كلما لزمه الأمر؛ تقويةً لحججه، وإسكاتًا لكلّ مَن يحاول ثنيه عما يريد[4]. حتى اقتدى به ولده البطل، وأصبح يكرِّر الحديث النبوي نفسه معلِّلا تعلُّقه بالنساء.[5]

* * *

[1] ملحمة الحرافيش، ص 144.

[2] الرهينة، ص 146.

[3] أحمد بن حنبل. المسند، ج4، تعليق عبد الله محمد الدرويش الناقد، ط1، دار الفكر، 1411هـ– 1991م، ص 256.

[4] انظر التبر، ص 69–70.

[5] انظر المصدر نفسه، ص 72.

(1. 3.) قول الإمام علي بن أبي طالب –كرّم الله وجهه–:

ورد في رواية "الوقائع الغريبة..." قولٌ للإمام علي بن أبي طالب –كرّم الله وجهه– في سياق الحديث عن واقع العرب الحاضر وما يجب أن يكون عليه. فقد ورد تضمينٌ صريحٌ لقوله: "ما مُتِّع غنيٌّ إلا بما جاع به فقير". وجاء في متن الرواية سخريةٌ وتقريعٌ لأولئك العرب الذين ما أن تأجّجت دماءُ العروبة في عروقهم "حتى لعنوا المستوردات الأجنبية سوى الملكيّة والكوفيّة والطّيّارة والخمّارة ولثم اليد وولي العهد و"تمتُّع الغني بما جاع به فقير"، في الأسرة الواحدة الأسير،..."[1]

ويرد في حاشية الرواية، وفي الصفحة نفسها قول الروائي: "لعلي بن أبي طالب: "ما متع غني إلا بما جاع به فقير" ". وفي هذا الاقتباس إشارةٌ واضحةٌ إلى ما يدعو إليه الإمام علي بن أبي طالب –كرّم الله وجهه– من ضرورة تصدُّق الغني من ماله على الفقير؛ لأنّ هذا المال في أساسه نابعٌ من حاجة الفقير وعوزه، ولو أُعطي الفقير منه لاكتفى به عن مذلّة السؤال، ولتساوى مع الغني في العزّة والكرامة.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

* * *

(1. 4.) المفاهيم الإسلامية:

انتشرت في طيات رواية "ملحمة الحرافيش" مجموعةٌ من المفاهيم والأحكام الإسلامية المستقاة من الكتاب الكريم والسنة المطهرة؛ كالصلاة على الميت، وتشييع جنازته[2]، وطلب المرأة زوجة على سنة الله ورسوله[3]، والمحافظة على أواصر القربى، وصلة الأرحام[4].

ومع قلة الرجوع في رواية "الرهينة" إلى القرآن الكريم، وعدم العثور على إشاراتٍ دالةٍ صراحةً على الرجوع إلى الحديث النبوي الشريف، فقد جاء الاستناد إلى بعض المفاهيم

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 126.

وانظر عدّة أقوالٍ للإمام علي بن أبي طالب –كرّم الله وجهه– يدعو فيها المسلمين إلى العدل والمساواة وتصدُّق الغني من ماله على الفقير: نهج البلاغة، شرح محمد عبده، ج1–4، ط7، دار البلاغة، بيروت، 1419هـ–1998م، ص 413، 436، 452، 510، 546–547، 591، 620.

[2] ملحمة الحرافيش، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص 26، 49، 228.

[4] المصدر نفسه، ص 53، 244–245، 248–250، 253.

الإسلامية المستقاة من الكتاب والسنة لتعوِّض بعض هذا النقص في الرجوع الصريح إليهما... وتدلّ هذه المفاهيم الإسلامية –في مجملها– على المجتمع الذي احتضنها؛ فهو مجتمعٌ إسلاميٌّ محافظٌ، تشرَّب روح الإسلام وتعاليمه السمحة، وأخذ يعمل بها حتى خُصِّصت مجالس إسلاميةٌ عدةٌ ودورٌ خاصةٌ للعبادة ولتداول أمور الدين والدينا؛ حتى شمل ذلك "قلعة الرهائن" التي كان "الفقيه" فيها يُعلِّم الصبية الصغار من "الرهائن" القرآن الكريم ...[1] وهناك المساجد التي تقام فيها الصلوات، كما توجد بعض المجالس الخاصة، كدواوين عُقال القرى لتدارس أمور الدين والدنيا –وخاصة في شهر رمضان–، وسماع بعضٍ من آيات من الذكر الحكيم.[2] كما يحرص المسلمون على تشييع الجنائز وقراءة سورة "الفاتحة" وسورة "يس" على الموتى. ثم يذهبون لتعزية أهل الموتى مرددين: "عظّم الله لك الأجر".[3]

وقد يختلط الأخذ بتعاليم الكتاب والسنة بالعادات والتقاليد المتّبعة في المجتمع؛ كتغطية النساء لكامل أجسامهنّ، فلا يُرى منهنّ شيء، وكالفصل بين مجالس النساء ومجالس الرجال، والحرص على عدم تكشّف نساء القصور –خاصّةً– على الرجال، وقلة احتكاكهن بهم إلا في أضيق الحدود، ويكون ذلك مع الصبية الصغار الذين لم يبلغوا الحلم، أو من يُطلق عليهم لقب "الدوادرة"، أو مع بعض الخدم المخصيين.[4]

وبرزت في رواية "الرهينة" بعض المعتقدات الشعبية المتداولة بين العامة والمتداخلة مع المعتقد الديني، حتى أصبح من مألوف حياتها اليومية... من ذلك عادة تشييع الجنائز بأصوات الأطفال ومعلميهم "من الفقهاء وطالبي الخير والمغفرة"[5]، وترديد بعض "أهازيج وتراتيل الموت..."[6]

ويتدخّل المعتقد الشعبي بالديني؛ عندما يُنصب "حجرٌ فوق القبر يدل على أنّ ساكنه ذكرٌ وليس أنثى!."[7]

---

[1] الرهينة، ص 4.

[2] انظر على سبيل المثال، ص 43.

[3] المصدر نفسه، ص 146.

[4] انظر المصدر نفسه، ص 4.

[5] المصدر نفسه، ص 42.

[6] المصدر نفسه، ص 144. وانظر أمثلة على هذه الأهازيج، ص 144–145.

[7] المصدر نفسه، ص 146.

وتنتشر في شهر "رمضان" الكريم قراءة صفحاتٍ من كتاب "المولد والمآتم والأفراح"[1] كل ليلة من لياليه.

ويتدخّل الوازع الديني في المعتقد الشعبي؛ حين يُلجأ إليه في الحكم على بعض الأمور الحياتية؛ كالذي تعلّمه الرهائن من أستاذهم "الفقيه" في القلعة من "أن السيجارة محرّمةٌ وأنّ من يشربها يُعدُّ كافرًا وملحدا."[2]

كما يتداخل الديني مع الشعبي في تحوُّل بعض المساجد إلى أضرحةٍ للأولياء، يُعتقد ببركاتهم وكرامتهم المعطاة لهم دون غيرهم.[3] إذ يسيطر الاعتقاد ببركة أولئك الأولياء على جانبٍ كبيرٍ من فكر عامة الشعب، وخاصة الطبقة الفقيرة منه.

ويبرز الاعتقاد بالتشاؤم إذا انقلبت الأحذية، ووجوب إعادتها إلى وضعها الطبيعي، كما فعل صاحب البطل معها، "وليس ذلك منه حرصًا على سلامة الأحذية وإنما لتشاؤمٍ سائدٍ من وضع الأحذية مقلوبة بأنه يومٍ نحسٍ، وأنّه يسيء إلى السماء...."[4]

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

ظهرت في بنية الخطاب الروائي "للتبر" بعض عباراتٍ تشير إلى عددٍ من أحكام الشريعة الإسلامية ومفاهيمها المميّزة المستقاة من الكتاب والسُّنّة، كان أبرزها: "الزواج على سُنَّة الله ورسوله"، و"أبغض الحلال عند الله الطّلاق". إلى هنا ويبدو الأمر طبيعيًّا، ولا غرابة فيه، لكنْ أن يأتي كل هذا للمساومة بين إطلاق الأبلق وتطليق الزوجة، فهذا هو الجديد. بل إنّ الغرابة تتأكّد من القول إنّه : "إذا وُجِد السّبب فلا مكان للإسلام ولا للشّرع."[5]!!! وفي هذا إشارةٌ واضحةٌ إلى انقلاب المفاهيم وخضوعها لسيطرة القوة والهوى، وتحوُّل اللغة الدّينية من لغةٍ يَخضَع المرءُ لها إيمانًا ويقينًا إلى لغةٍ تُستخدَم مجرَّد أداةٍ وألفاظٍ نُزِعَت منها دلالاتها الأصلية، وحُمِّلت دلالاتٍ جديدةٍ تُحقِّق مآرب صاحبها.

---

[1] الرهينة، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

[3] المصدر نفسه، ص 131.

[4] المصدر نفسه، ص 66-67.

[5] التبر، ص 104.

وترد ألفاظ إسلامية أخرى في بنية خطاب الرواية مثل تلك التي تتحدَّث عن "الخشوع" و"السجود" و"الدعاء" و"التّوجُّه إلى القبلة" و"الاستعاذة" في "الصلاة" من الشيطان الرجيم، وقراءة "سورٍ" أو آياتٍ قرآنيةٍ معينةٍ بغية التحصين من "الحسد" و"السحرة" و"الشياطين"...[1]

وقد جاء التعبير عنها بطريقةٍ توحي بمدى الخوف والخيبة إن لم تُستَخدَم كما ترمي إليه من بثٍّ السكينةٍ والطمأنينة في النفس الضائعة.

أما لفظ "السّر" فيبقى لفظًا يحمل دلالةً توحي بأنّ المقصود به إما أن يكون هو "الله" –عزّ وجل–، أو كل الأحاسيس المبهمة والخفية التي تراود المرء في ضياعه ووحشته، وتجعله يحس بالرهبة من عظمة الكون وخالقه، متوجِّهًا بالدعاء والصلاة والسجود...إلخ. وقد جاء التعبير عن كل هذا بأسلوبٍ شفّافٍ وسلس، يبعث على مزيدٍ من الإحساس بالخوف والضياع والرهبة والجلال...إلخ.

يقول الرّاوي:

" هذا السّرّ. هذا الخاطر الخفيّ الهائم في الفضاء. الإحساس المبهم المعمم بثنايا الظلمات والسكون، هذا الذي تحسّه ولا تتلمّسه هو الذي سجد له أوخيّد وتوسّل إليه. طلب منه، في تلك العشية عندما ودّع أبلقه ورآه يطفو ويغرق في السراب الفضي عند الأفق، أن يحميه من الشّرّ ويحفظه من الحسد والحقد ويدبر لهما لقاء قريب [كذا]. ولم يهتف في دعائه السّرّي للسّرّ أن يجعل اللقاء في ساعة خير، ولم يختم التوسل بآية الكرسي ولا بأي سورةٍ من القرآن، كما لم يتعوّذ، في صلاته، من الشيطان الرجيم، فتشاورت القوى الخفية على عجل وعرف الشيطان كيف يحشر أنفه في الجمع ليُعجِّل في إتمام طقوس اللّقاء ولكن على ساحةٍ أخرى."[2]

* * *

[1] انظر التبر، ص 148.

[2] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(1.5) الأثر الصّوفي:

انضوى تحت رواية "ملحمة الحرافيش" كثيرٌ مما يتعلّق بحياتهم، ومعاملاتهم اليومية، وطرقهم الدينية التي تجلّت –بعد الكتاب والسنّة– في "الصّوفية". فقد ازدهرت الحركات الصوفية منذ قرونٍ عدةٍ في المجتمع المصري –وخاصة فئة الحرافيش–، وأخذَت شكل فِرَقٍ أو طرقٍ تتسمى كل فرقةٍ منها باسم مؤسسها –غالبًا–، واندرجت تحت كل فرقةٍ فرق فرعية أخرى، حتى بلغ عددها ما يقارب سبعًا وستين فرقة، تضم ما يتراوح بين الأربعة إلى الستة ملايين نسمة.[1]

ومع أن التصوف لا يتعارض في أصله مع روح الإسلام الحقة ومنهجه القويم فإنّ عددًا كبيرًا من الحركات الصوفية قد تسرّبت إليها ممارسات طقوسية منحرفة، اختلطت فيها بعدد كبيرٍ من الخرافات السائدة، "بحيث غدت معظم الحركات الصوفية بعيدة –بدرجةٍ أو بأخرى– عن الأصول الإسلامية النصية، وأصبحت بعض الممارسات (الصوفية) تشكِّل ما يمكن أن يُسمّى بديانة العامة في مقابل الدين الرسمي النصي."[2] ويمكن التمثيل على هذا الممارسات المنحرفة عن جادة الدين الإسلامي القويم، ما تعتقده جماعة من عامة المصريين –ومنهم الحرافيش– بأن "الطواف سبع مرّاتٍ بضريح الولي الصوفي "عبد الرحيم القنائي" بمدينة قنا بصعيد مصر، فيه غناء عن أداء فريضة الحج إلى بيت الله الحرام."[3]!!!

وإذا جئنا إلى تأثير "الصوفية" على الحرافيش كما ظهر في الرواية فإننا نرى آثارها تخلّل الرواية عامةً من أولها إلى آخرها، ألفاظًا ومعتقداتٍ وممارسات تقوم على نهجها.

---

[1] علي فهمي. دين الحرافيش في مصر المحروسة، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 1999، ص18.

[2] علي فهمي. المرجع نفسه، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 18. وانظر مثالا آخر، ص 19

فتصادفنا من الألفاظ: الدراويش[1]، والمجاذيب[2]، والأولياء[3]، والأناشيد[4] –الأعجمية خاصة–، والألحان أو الأنغام[5]، والإلهام الباطني[6]، وساحة التكية وسور العتيق[7]، والحسين[8]...إلخ.

وتصادفنا من المعتقدات والممارسات القائمة عليها ما يلي:

(1. 5. أ) المزارات وطقوسها:

تُعد ساحة التكية وممرها وسورها العتيق وجامع الحسين والزاوية من أهم المزارات التي يلجأ إليها الحرافيش المتصوفة لأداء طقوسهم الدينية من دعاءٍ وإنشادٍ وتأملٍ وخلوةٍ بالنفس...إلخ. ونرى أن الاهتمام بها، وبزيارتها المستمرة، وبتجديدها كلما لزم الأمر كان من أهم الأعمال التي واظب عليها "عاشور الناجي" الجد الأعظم لعائلة "آل الناجي"، واتبعه في ذلك جماعةٌ كبيرةٌ ممن جاء بعده منهم.[9] فما أن أصبح "عاشور الناجي" سيدًا للحارة حتى "شرع في تحقيق أحلامٍ كانت تراوده من قبل، فجاء بعمالٍ لتنظيف الساحة والممر، وتطهيرها من تلال الأتربة والزبالة، وشيد حوض مياه الدواب، والسبيل، والزاوية، تلك المعالم التي رسخت في وجدان حارتنا مثل التكية والقبو والقبور والسور العتيق، وبها وبه صارت الحارة جوهرة الحي كله."[10]

* * *

[1] انظر ملحمة الحرافيش، ص 20، 409.

[2] انظر المصدر نفسه، ص 74، 378.

[3] انظر المصدر نفسه، ص 74، 146، 198.

[4] انظر المصدر نفسه، ص 16، 29، 44، 53، 56، 66، 69، 86، ...، 562، 563.

[5] انظر المصدر نفسه، ص 398.

[6] انظر المصدر نفسه، ص 8، 9.

[7] انظر المصدر نفسه، ص 12، 86، 88، 89، 90، 265،127، 271، 374، 317...

[8] انظر المصدر نفسه، ص11، 378.

[9] انظر على سبيل المثال ما كان يفعله "خضر سليمان الناجي" من زيارة للتكية وسماع للأناشيد...، ص 208.

[10] ملحمة الحرافيش، ص 74.

(1. 5. ب) الأناشيد:

تشيّع أهل الصوفية للموسيقا والغناء، فـ"أقبلوا على الغناء، ولم يشترطوا إلا حسن النية، وشرف القصد، وتفرّدت الطريقة المولوية باستجازة العزف على الآلات الموسيقية على اختلاف أنواعها أثناء مجالس الذكر، وكان لهذه الطريقة أشياعٌ في الأقطار الفارسية والتركية، وكان لهم في مصر تكيةً في حي السيوفية بالقاهرة، وكانت لهم حضرةٌ أسبوعيةٌ يتشوف إليها المولعون بالموسيقا والغناء."[1]

وقد صدحت الأناشيد الأعجمية في بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش" كافة، وترنم بها أصحابها، وتمايَل مستمعوها نشوة وطربا... فها هو "عاشور الناجي" يتألم من قسوة مَن حوله، فيسمع الأناشيد تتصاعد بغموضها الجميل، فيصمم على طرح الهموم جانبًا ويخاطب نفسه:

"– لا تحزن يا عاشور فلك في الدنيا إخوة ليس لعدهم حصر..

ومضى تلاحقه الأناشيد:

إي فروغ ماه حسن أز روي زخشان شما

ابروي خوبي أز جاه زنخدان شما"[2]

وها هو يغمره الحزن الشديد فيستمع إلى "أناشيد التكية بحب..معانيها المترنمة تختفي وراء ألفاظها الأعجمية...ويتأمل الدراويش• بعباءاتهم الفضفاضة وقاووقاتهم** الطويلة وخطواتهم الخفيفة.

وساءل نفسه مرّة:

---

[1] زكي مبارك. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج2، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص 220.

[2] ملحمة الحرافيش، ص 16. وترجمتها:

يا ضياءً قمر الحسن يسطع من وجهك

رونق زاهٍ من غمّازة خدّك

وانظر أمثلة أخرى على هذه الأناشيد في الصفحات: 62، 261، 286، 318، 515، 543،563.

• الدرويش: "في نظام الصوفية: الزاهد الجوّال." انظر لسان العرب، مادة "دروش".

** القاووق: هو "قلنسوةٌ طويلةٌ من ملابس الرأس للفُرس." انظر لسان العرب، مادة " قوق". وربما يكون هذا اللباس قد تسرَّب إلى العرب كما تسرّبت إليهم تلك الأناشيد الأعجمية.

– لماذا يقومون بالخدمة كالفقراء؟ لماذا يقومون بالكنس والرش والسقي، أليسوا في حاجةٍ إلى خادمٍ أمين؟!"[1]

وها هو "شمس الدين عاشور الناجي" يصبح من رواد الزاوية –كأبيه–، فيخلو في المساء إلى نفسه "ساعةً في الساحة يستمع إلى الأناشيد."[2] و"يذوب في السماع تحت ضوء البدر الذي يحول بكيميائه بلاط الساحة إلى فضة."[3]

* * *

(1. 5 . ج) كرامات الأولياء:

يُقرّ بعض الباحثين بأن أغلب المصريين يُظهرون احترامًا خرافيًّا لبعض أفرادٍ منهم، ويطلقون عليهم لقب "الأولياء"، وأن أعظمهم شأنًا يُسمى "القطب". ويرون أنّه "مهما ارتكب الولي المشهور من الخطايا –وكثير منهم يخالفون الدين– فهي لا تؤثر على قداسته."[4]

وتنطبق هذه الأقوال صراحةً على ما ورد في رواية "ملحمة الحرافيش"؛ حيث تحوّل "عاشور الناجي" من شخصيةٍ لا مكانة لها في المجتمع إلى "وليٍّ" ذي كراماتٍ خارقةٍ، يُتبرّك به، ويرجى رجوعه ليجدد آمال الضعفاء ويحقق أحلامهم ويعيد إقامة العدل في مجتمعهم. وقد أنزل الحرافيش "عاشور الناجي" هذه المنزلة التي قلما يحظى بها أحد، لِما عُرف عنه من عدلٍ وإحسان وحبٍّ للفقراء والمستضعفين وحماية لهم من كل اعتداء. و"شاع أنه الوحيد الذي نجا من الشوطة، فأُطلِق عليه "عاشور الناجي". وتحمّس الجميع لإغداق الثناء عليه لجوده وإحسانه وعطفه. كان راعي الفقراء، يتصدّق عليهم، ولم يقنع بذلك فكان يشتري الحمير ويسرح بها العاطلين، أو يبتاع لمن يريد عملا السلال والمقاطف وعربات اليد، حتى لم يبق عاطلٌ في الحارة عدا العجزة والمجاذيب.

الحق أنه لم يُعرف عن وجيهٍ من قبل مثل ذلك. لذلك رفعوه إلى مرتبة الأولياء، وقالوا إنه لذلك نجّاه الله من دون الآخرين."[5]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 139.

[3] المصدر نفسه، ص 142.

[4] علي فهمي. دين الحرافيش، ص 35.

[5] ملحمة الحرافيش، ص 74.

والحال نفسه يتكرر مع ابنه "شمس الدين" الذي حاول اقتفاء أثر أبيه في التقوى والعدل والإصلاح إلا أنه وقع في بعض المحاذير والمحرمات، ومع ذلك "تناسى الناس أخطاءه، وعبدوا طيب خصاله، وأصبح اسم الناجي مرادفًا عندهم للخير والولاية والبركة".[1] حتى إذا أسلمت الروح إلى بارئها "أسهمت الحارة في تشييد قبرٍ يليق بمقامه. وشيّعته إليه في جنازةٍ مهيبةٍ لم يتخلّف عنها رجل أو امرأة. وعدت صلابته البطولية أسطورة وكرامة من كرامات الأولياء حتى سُمي بقاهر الشيخوخة والمرض. وبقيت ذكرى فتونته النقية العادلة خالدة مثل فتونة أبيه العظيم، وتنوسيت هنواته الانفعالية، ولم ينس أحد أنه عاش ومات كادحًا، كما عاش ومات فقيرا.

وبفضله وفضل أبيه عاش وجدان الحارة مثل أعلى ترنو إليه الأعين والقلوب على تعاقب الأزمان."[2]

* * *

(1. 5. د) الاعتقاد بقداسة الأحلام:

يعتمد عددٌ كبيرٌ من الحرافيش على الحلم وتفسير رؤياه في الحكم على كثيرٍ من قضاياهم. وقد ظهر أثر الاعتماد على الحلم جليًّا في هذه الرواية عندما رأى "عاشور الناجي" حلمًا غَيّر مسار حياته وحياة من جاء بعده إلى الأبد. إذ رأى في الحلم من يدعوه إلى ترك الحارة والالتجاء إلى الجبل للهروب من الوباء الذي سيجتاح الحارة ويهلك كل من فيها.

وتأتي رواية الحلم وتأويل الرائي له كالتالي:

"نام ساعتين.

رأى في وسط الحارة الشيخ عفرة زيدان. هرع نحوه مجذوبًا بالأشواق. كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطوتين. هكذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل. وناداه من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكتم.

واستيقظ في غايةٍ من القهر.

وقال لنفسه أن ليس هذا لغير ما سبب. وفكّر طويلا. وعندما نضح الشباك بلون الفجر تلقى عزمته. ونهض مرحًا بعزمته..."[3] فقد علِم تأويل حلمه، وعمِل من فوره به، وأخبر زوجه بضرورة المغادرة دون إبطاء، وحاول نصح أسرته الأولى وشيخ حارته، ولكنهم رفضوا التصديق بحلمه...وتحقق الحلم... وأصبح "عاشور" الناجي الوحيد معه زوجه وطفله

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 130.

[2] المصدر نفسه، ص 146.

[3] المصدر نفسه، ص 57-58.

حتى أُطلق عليه لقب "الناجي"، وعُدّ وليًّا بسبب هذا الحلم الذي أخذ العامة في تداوله، وبأن صاحبه هو وليٌّ من أولياء الله الصالحين. واعتقد الناس بعد اختفائه بأن "عاشور صاحب الحلم والنجاة والعدل الشامل ظاهرة خارقة لا تتكرر."[1]

ويرى أحد أحفاد "عاشور الناجي" حلمًا آخر يبشره بالمعجزات وبرجوع "الفتونة" مرةً أخرى إلى "آل الناجي" على يديه، بعدما أُخذت منهم ردحًا من الزمن، استضعفوا فيه، وضعُفت مكانتهم بين الناس. هاهو "وحيد سماحة بكر الناجي" وقد "رأى حلمًا طويلا. رأى نفسه في الساحة أمام التكية ولم يكن من المولعين بالساحة. وجاءه درويش فقال له:

- الشيخ الأكبر يخبرك بأن العالم قد خلق فجر الأمس.

فصدّقه وحيد ثملا بسعادةٍ تفوق التصور. وحُمِل على هودجٍ فراح يشق الحارة بين صفين من الرجال والنساء. ورأى أمه محاسن البولاقية وهي تشير إليه وتقول:

- اصعد.

فارتفع به الهودج، فحملته الريح إلى خلاءٍ يحدق به جبل أحمر. ووجد نفسه يتساءل:

- أين الرجل؟

فانحدر عملاقٌ من سفح الجبل وقال له:

- اثبت في مركز النجاة..

فقال له بيقين:

- إنك أنت عاشور.

فتناول ساعده ودلّكه بدهانٍ قائلا:

- هذا هو السِّحر!"[2]

وعمل "وحيد" بما رأى؛ فذهب إلى الفتوة وانتصر عليه وسط دهشة الحارة وذهولها، وأصبح فتوتها الجديد.

"خفقت قلوب الحرافيش بالأمل. اضطربت خواطر الوجهاء بالخوف. حلمت أسرة الناجي بالعرش المضيء. ومضى وحيد ينوِّه بالحلم الذي رآه، والمعجزة التي أحدثتها يده المسحورة، والثقة الخارقة في النصر التي هوّنت عليه مجابهة الموت ..."[3]

* * *

[1] ملحمة الحرافيش، ص 206.

[2] المصدر نفسه، ص 265-266.

[3] المصدر نفسه، ص 268.

(1. 6) إشاراتٌ مسيحيّـةٌ:

وردت في رواية "الوقائع الغريبة..." إشاراتٌ قليلةٌ إلى الـدين المـسيحي، وألفاظـه المميَّزة الدالة عليه، كـ:إشارة الصليب[1]، وأيقونة سنتا مريم[2]، والسيد المطران[3]، وليلـة رأس السنة[4]...إلخ.

وقد جاءت هذه الإشارات في مواطنها مختصَرَةً ومقتصِرَةً على أداء أدوارهـا، بمـا يخدم الحدث المضمّنة فيه، دون تسليط الضوء عليها كثيرا. ففي حديث "المتشائل" عن قـصة ذهابه إلى بيتهم نراه يمرُّ على خالته "أم سعد" التي كانت "تكنس كنيسة الكاثوليك" منذ طفولته، فتحسبه أحد العسكر، وقد جاء للقبض عليها إن لم تكن "محصيَّةً" في سجل الـسُّكّان، فتقـوم مسرعةً إلى "أيقونة سانتا مريم، المعلَّقة فوق فراشها المرتَّب"، وتُخرِج قسيمة الإحصاء، قائلة بصوتها الضعيف: "أنا مخصية•، وفي رعاية سيِّدنا المطران". وعندما يخبرها "المتشائل" بأنه "سعيد" وليس العسكري –أو الخواجة– ويسألها عن بيتهم الذي سـكنه "الخواجـات"، تجيبـه "علمي علمك، يا ولدي، ورسمت على صدرها إشارة الصليب". فودّعها وقـد أثـارت هـذه الإشارة هواجسه.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومن هذه القصة نعلم أنّ "أم سعد" سيدةٌ مسيحيةٌ عجوز، تقوم بتعهُّد كنيسة الكاثوليك. وتأتي ألفاظها وإشاراتها ومقتنياتها وليدةَ البيئة المسيحية التي تسكن فيها، المتمثِّلة في إطـار الكنيسة التي وهبت نفسها لتعهُّدها والقيام على شؤونها، وما يعكس هذا الجو الديني عليها من ارتباطٍ به، وإيمانٍ بقداسته، وعملٍ به. ولا يترك "المتشائل" الجو يعبق بالإيمان دون أن يضع عليه بصماته! فقد لجأ –كعادته– إلى التلاعب الساخر بالألفاظ، كما فـي قولـه: "تكـنس الكنيسة"، وتخوُّفه من رسم إشارة الصليب على الصدر في دلالةٍ على الـدعاء لـه بحفظـه وتيسير أموره، إذ "أثارت هذه الإشارة هواجسه" بدل أن تبعث فيه الرّاحة والطمأنينة.

---

[1] الوقائع الغريبة... ، ص 96.

[2] المصدر نفسه، ص 95.

[3] المصدر نفسه، ص 96.

[4] المصدر نفسه، ص 189.

• هكذا وردت الكلمة " مخصية" بالخاء المعجمة على لسانها؛ محاولة محاكاة النطق الإسرائيلي للحـاء خـاءً. انظر الرواية، ص 95.

ترد إشاراتٌ أخرى إلى "المسيحية"في حديث "المتشائل" عن تطويق الجيش الإسرائيلي لحارةٍ لجأت إليها عائلة "يعاد" مع غيرهم من الأهالي، في مدينة الناصرة، قائلا:

"فطوَّقوا الحارة الشّرقيّة، التي التجأت إليها العائلة. وحشروا الرجال في الأرض الخلاء عند الجابية، وراء كنيسة الأقباط، طول النهار في الحر الأوار وبدون [كذا] ماءٍ مع أنّ الجابية كانت تفيض تحت أقدامهم ماءً مقدَّسةً من عين العذراء المقدَّسة."[1]

وكما يُلحظ فقد جاءت الإشارات المسيحية موظَّفةً للموقف الذي وردت فيه، في إشارةٍ واضحةٍ إلى اعتداءات الجيش "الإسرائيلي" على مَن تقبض عليهم وتعذِّبهم أمام شواهد المقدَّسات الدِّينيّة، متمثِّلةً هنا بـ"كنيسة الأقباط"، لتشهد على ظلمهم وجبروتهم وتعطيشهم المعتقلين مع وجود عين ماء "العذراء المقدّسة" التي تفيض خيرًا وبركة على كل ظمآن.

ويدل كل هذا على تعسُّف الاحتلال "الإسرائيلي" وعدم احترامه للمقدسات العربية؛ إسلاميةً ومسيحيةً، على السواء.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفي موضعٍ آخر من الرواية يتحدَّث "المتشائل" عن عودة "يعاد الثانية" إليه، وفرحته البالغة بها، وذهابهما إلى بيته، فيستقبلهما الجيران بالتحية، "فأطلقت جارةٌ زغرودةً ألحقتها الجارات الأخريات بزغاريد متلاحقةً كتلاحق صفّارات السّفن في ميناء حيفا ليلة رأس السّنة."[2]

ففي هذه الفقرة القصيرة ترد الإشارة إلى المظاهر الاحتفالية التي كانت تُقام ليلة رأس السّنة الميلادية، المتمثِّلة هنا بإطلاق السُّفن صافراتٍ متلاحقةً في "ميناء حيفا"؛ فرحًا واستبشارًا بهذه المناسبة السعيدة.

وقد عمد "المتشائل" إلى رسم صورةٍ ضاحكةٍ عندما شبّه "زغاريد" النِّساء المتلاحقة فرحا بصافرات السفن المتلاحقة فرحًا وبهجةً أيضا! فكلاهما قويٌّ، مدوٍّ، متلاحقٌ، فرح! وإن كان مضحكًا تشبيه أصوات "زغاريد" النساء مهما علا بصوت صافرات السّفن المدوِّية!

* * *

ورد في بنية الخطاب الروائي "للتبر" اقتباسان من العهد القديم، انحصرا في فاصلي الرواية الأول والثاني. فقد جاء في الفاصل الأول: " "ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة،

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 104.

[2] المصدر نفسه، ص189.

وحادثةٌ واحدةٌ لهم. موت هذا كموت ذاك، ونسمةٌ واحدةٌ للكل، فليس للإنسان مزيّةٌ على البهيمة لأنّ كليهما باطل".

العهد القديم
سفر الجامعة
الإصحاح الثالث"[1]

وجاء في الفاصل الثاني :" "الصّديق يراعي نفس بهيمته. أما مراحم الأشرار فقاسية ".

العهد القديم
سفر الأمثال
الإصحاح الثاني عشر"[2]

وقد جاء هذان التضمينان مدخلا إلى ما يُراد تناوله في الرواية من أحداثٍ وأفكارٍ خاصة؛ إذ أتى الاقتباس الأول تمهيدًا للدخول إلى موضوع الرواية كلها وتسويغ العلاقة بين الإنسان والحيوان بما فيه من إعلاء لمكانة الحيوان وإن بطريقةٍ غير معهودةٍ من قبل، تجلّت في حب البطل جمله الأبلق حبًّا يصل به إلى مرتبة الأخوّة الإنسانية، واتّخاذه أخًا شقيقًا وصديقًا صدوقًا، استغنى به عن أخوّة بني البشر وصداقتهم، فحاوره ومكث معه الساعات الطوال، مهتمًّا بمأكله ومشربه وإظهاره بأحسن ما يكون عليه المهري الأبلق.

ويأتي الاقتباس الثاني ليُكمِل تأكيد اقتباس الفاصل الأول وما جاء بعده من أحداث؛ فيشاطر البطل جمله الأبلق آلامه ومعاناته في سبيل الشفاء من مرضه، ويرحل معه في مرامي الصحراء الواسعة طلبًا للشفاء، وإن كلّفه ذلك عذابًا ومشقّةً كادا يوديان بحياته.

ولعل هذين الاقتباسين من "العهد القديم" جيء بهما في بنية الخطاب الروائي "للتبر" تأكيدًا للرحمة التي تنادي بها كافة الأديان، وإن كانت للحيوان الأبكم الذي لا يفقه شيئا. خاصّةً وأنّ بنية الخطاب الروائي "للتبر" قد اشتملت أيضًا على اقتباسٍ من القرآن الكريم يدعو إلى الموضوع نفسه من احترام الحيوان وتقديسه إن كان منزلا من عند الله للإعجاز والإيمان به سبحانه.[3]

* * *

[1] التبر، ص 5.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

[3] انظر الفاصل الخامس من التبر، ص 89.

(1. 7) إشاراتٌ وثنيةٌ وأسطورية:

(1. 7. أ) الإلهة تانيت:

ورد في بنية الخطاب الروائي "للتبر" إشاراتٌ إلى بعض المعتقدات الأسطورية والوثنية، كان أهمّها الاعتقاد بصنم "الإلهة تانيت": إلهة الحبّ والخصب عند قدماء اللِّيبيين".[1] وقد لجأ إليها بطل الرواية متوسِّلا ومتضرِّعًا شفاء أبلقه من مرضه، ونذر لها جملا سمينًا إن هي شفت أبلقه، دون أن يعلم أنّ هذا الصنم هو لـ"إلهة تانيت" دون غيرها! وحتى يضفي الراوي طابع الواقعية على وجود هذه الآلهة فقد وصف مكان وجود صنمها، ووصف هيئة هذا الصنم وصفًا يمكن معه تخيُّل الشكل العام له.[2]

ومع رهبة المكان والصنم الرابض فيه، ومع عمق المعتقدات وقِدَمِها قِدَم الصّنم أو أكثر، فقد "أناخ أوخيّد أبلقه الأسود، ووقف طويلا، يحاول أن يقرأ أسرار الصحراء في هيئة الصنم الخفي. أخيرًا ركع ورفع يديه وصاح: "يا ولي الصحراء. إله الأولين. أنذر لك جملا سمينًا، سليم الجسم والعقل. اشفِ أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار. أنت السميع. أنت العليم" ".[3]

وتمثِّل صيغة هذا النداء أنموذجًا من الأدعية التي يُتَوَسَّل بها إلى أضرحة الأولياء والأصنام. وقد اختلط في هذا النداء عدّة أدعيةٍ يَتَوَجَّه بها أكثر من داعٍ إلى أكثر من مدعوٍّ إليه. وفيما يلي توضيح ذلك:

---

[1] التبر، ص 77. وجاء في "قاموس الخرافات والأساطير" ذكرٌ لهذه الإلهة، جاء فيه ما يلي: "تينيت: في كثيرٍ من النصوص النذرية البونية. يقترن اسم هذه الإلهة مع الإله "بعل حمون". لم نقف على معناه حتى اليوم، وربما كان من أصلٍ ليبيّ، وكانت تُعبد في قرطاجنة منذ القرنين السادس والخامس ق.م. .. وهي في تصور العابدين عذراء رغم أنها من آلهة الخصب، ومن رموزها ثمر الرمان وسنابل القمح والسمكة. أما مجال عملها فقد كان مقتصرًا على الكواكب، استمرت عبادتها حتى القرن الثالث ميلادي في شمال أفريقيا وإسبانيا." طاهر باذنجكي. ط1، جرّوس برس، طرابلس، لبنان، 1416هـ- 1996م، ص 89. وكما يُلحظ من رموز الإلهة عدم وجود رمز "المثلث" الذي ذكره الراوي في رواية "التبر". انظر -مثلا-، ص77.

[2] انظر التبر، ص 29-30.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

- في قوله: "يا ولي الصحراء" :إيماءٌ بأنّ المتوجَّه إليه بالنداء هو ولـيٌّ مـن الأوليـاء الصالحين. وكأنّ الداعي هنا هو أحد المتصوِّفة أو الدراويش أو ممن يلجـؤون إلـى أضرحة الأولياء للتقرب إلى الله –سبحانه وتعالى– .

ومما يدعم هذا الرأي قولُ الراوي عن هذا الصّنم:

"في الزمان القديم لم يظنوا أنه صنم. كان الضريح مزارًا للجميع. حتى الفقهاء وعلماء الدين. أجمع الجميع أنه وليٌّ شهِد بداية الفتوحات. بل قالوا إنه أحد الصحابة مات عطشًا فـي الصحراء وهو يجاهد في سبيل الله. فقصده الرُّحَّل في الصحراء، يأتون خلـسةً أو يجيئونـه زمرًا. ينحرون له القرابين ويسفحون دم النذور."[1]

فغالبية مفردات هذا النص تدل على أنّ العامة من المسلمين وحتى والفقهاء وعلمـاء الدين كانوا يقصدون الضريح على أنه لولي أو لصحابي مجاهد في سـبيل الله. لـذلك كـان التوجه إليه بالنداء: "يا ولي الصحراء".[2]

- وفي قوله: "إله الأولين" : إيحاءٌ بأنّ المتوجَّه إليه بالنداء هو صـنمٌ معبـودُ، وكـأنّ المنادي هنا هو أحد الوثنيّين أو المجوس الذين لا دين لهم ولا إله إلا الصنم.

ومما يؤكِّد هذا الرأي قوله: "وقف **نصب المجوس** في صدر ربوةٍ وحيدة، في الزمان القديم لم يظنّوا أنه **صنم**".[3]

وقوله أيضًا: "العرّاف المخيف أول من حطّم الأسطورة وقرأ الرموز المحفورة علـى قاعدة **الصنم**. قال إنه اللقب **لإله** صحراويٍّ قديم. "[4]

- وفي قوله: "أنت السميع. أنت العليم" : إيحاءٌ بأنّ المتوجّه إليه بالدّعاء هو "الله" –عـزّ وجل–. فهو "السميع" وهو "العليم"، وهذه بعض أسمائه الحسنى سبحانه. والداعي هنا هو إنسانٌ مؤمنٌ موحِّد بالله –عزّ وجلّ–.

إنّ مفهوم "النذر" مفهومٌ يمكن أن يندرج تحت أي نداء: لله –سـبحانه وتعـالى–، أو للولي، أو للصنم.

---

[1] التبر، ص 29.

[2] انظر قوله في الرواية أيضًا: "تذكّر أوخيد الكلمات التي نطقها في وعده عند ضريح ولي الأولين: "يا ولـي الصحراء..."، ص 64.

[3] التبر، ص 29.

[4] المصدر نفسه والصفحة نفسها. وانظر أيضًا بقية الفقرة وما بعدها ص 29–30.

وهكذا، فإنّ الخلط البيِّن في نداء البطل لأكثر من مدعوٍّ ليشير إلى عدم معرفته لِكُنْهِ الصنم، كما يشير إلى اضطرابه وتخبُّطه في كل اتجاه؛ فهو يريد شفاء أبلقه وإن توجّه بالدعاء إلى الصنم أو الضريح، مع أنه مؤمنٌ موحِّد بالله –عزّ وجلّ–، لكن العادات والأعراف القديمة وضعف النفس أحيانًا يجعلان المرء ينحرف عن جادة الطريق، إن بقصدٍ أو دون قصد.

ونعود إلى "الآلهة تانيت" التي يأتي رمزُ المثلَّث دالا عليها، وباثًّا الرعب في نفس البطل؛ فقد "تذكّر النّذر. تذكّر الولي. تذكّر قاعدته المثلّثة الأضلاع. أكل النذر. أطعمه للعروس. نسيه تمامًا. يا ربي، أهي إشارةٌ من الآلهة تانيت ؟"[1] ويتابع مخاوفه وتوجُّساته متوسلا: "اغفري يا تانيت. اغفري. لقد نسيت. سهوت. لم أتأمّل الإشارة في القاعدة المثلثة. كنت غافلا. كنت مريضًا".[2] ويصبح هاجس "الآلهة تانيت" وغضبها مرافقًا البطلَ أينما حلّ وارتحل، ناشدًا الوفاء بالنذر الذي لن يفي به أبدا!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1. 7. ب) أسطورة آسيار:

ومن الأساطير الواردة في بنية الخطاب الروائي "للتبر" تأتي أسطورة "آسيار" الذي يُعتقد أنه " بقايا السلفيوم، وهو نباتٌ أسطوريٌّ يُعطي طاقةً هائلة. انقرض من ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد. ويُجمِع المؤرخون القدماء أنه كان دواءً سحريًّا لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم. وكان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه إلى مصر وما وراء البحار. ويَعتقِد الكثيرون أن فيه يكمن سرّ التحنيط إذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض."[3] وقد مثّلت أسطورة "آسيار" دورًا هامًا في مجريات الأحداث؛ إذ في هذا النبات السحري يكمن علاج الأبلق من دائه الذي يئس من علاجه العرّافون والحكماء.

ومكمن الأسطورة في "آسيار" يرجع إلى أنّه "مرادفٌ للجن والجنون".[4] وتمضي الأسطورة في تهويل أمره بالقول إنّ : "مَن ذاقه جُنّ سواء أكان ذلك حيوانًا أم إنسانا. وخشية الأهالي من هذا النبات الخرافي متوارثة. وأول ما يعقل الولد الحياة الدنيا وتُسلّم [كذا] له أمر

---

[1] التبر، ص 77.

[2] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[3] حاشية التبر، ص 20.

[4] المصدر نفسه، ص 21.

الجديان يقولون له: "إيّاك أن ترعى الجديان في قرعات ميمون؟ هناك آسيار. في العشبة ألف دواء. ولكنها تمرّ كلها من باب الجنّ..."[1].

وكأننا في النص السابق أمام حكايةٍ من الحكايا الشعبية التي تقصّها الجدّات لأحفادهن قبيل النوم، أو يتسامر بها الجمع في مجالسهم. بما فيها من تهويلٍ وتتابعٍ وتشويقٍ بمزيدٍ من الخوف إلى النهاية وبلوغ المرام...

ومع علِم البطل بما يعنيه تذوّق أبلقه "لآسيار" فإنّه لم يجد بُدًّا من المجازفة وسلوك هذا المصير، فأخذه إليه حيث عثر على حقلٍ كاملٍ منه، ووصَفَ الراوي هذا المشهد بأسلوبٍ يثير خيال المتلقي ومشاركته مخاوف البطل. فقد : "ارتفعت النّبتة الخرافية مسافة ذراعٍ عن الأرض. أوراقها خضراء داكنة، تدلّت فروعها، عادت إلى الأرض، وتخلّت عن الساق الرقيقة الساحرة. في قمّة الساق تكشّفت زهرةٌ صفراء، وفاحت بشذى غامض. زهرة الجن!."[2]

جرَّ الجملَ إلى الحقل مغالبًا القشعريرة والخوف "خوفٌ دسَّه في رأسه ميراث الأجيال من الأساطير والإرهاب..."[3]

وقيَّد الأبلق، وأكل من "آسيار"، واجتاز مع صاحبه رحلة عذابٍ وجنونٍ، كادت تودي بحياتيهما...• إلا أنّها تكلّلت بالنجاح أخيرا، وكأنّ في كل ذلك تأكيد صدق الأسطورة التي تتوارثها الأجيال.

* * *

وهكذا، فقد نقل الراوي بعض أساطير• الصحراء الليبية، وحاول تأكيد حقيقة وجودها بشواهد ماديةٍ، تخلِّد ذكراها؛ كوصف مكان الصنم والهيئة التي قام عليها، وكوصف مكان العشبة السحرية وشكلها الذي تُعرف به، ومفعولها الذي انتقل إلى أكثر من بلد. كما ركّز كثيرًا على وقْعِ هذه الأساطير في النفوس وقعًا يصل إلى حدِّ الإيمان والتّقديس والخوف من لعنتها أو مفعولها السحري الهائل في العقل والبدن. وكان البطل وأبلقه مثالا على مدى قوّة هذا التأثير وسيطرته على الحياة وعذاباتها المتتابعة.

* * *

---

[1] التبر، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

[3] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

• انظر تفاصيل الرحلة، ص 33-51.

• انظر بعض الأساطير الأخرى : كالسدرة الأسطورية، ص 31، وأسطورة عفريت عين الكرمة، ص 126. وأسطورة تانس وأطلانتس، ص159.

ثانيًا: اللّغـــــة التّاريخيّـــــة:

تمنح اللغةُ التاريخيةُ النصَّ الأدبيَّ الذي يحتوي أجزاء منها طابعَ المصداقية النابعة من كون اللّغة التّاريخية لغة الموضوعية والوثوقية والتدقيق العلمي. فلا مجال للخيـــال واتّبـــاع الهوى، بل رجوعٌ دقيقٌ إلى المصادر التّاريخية الموثوق بها للوصول إلى الحقيقة المنشودة.

وتَردُ اللغة التاريخية في رواية "الوقائع الغريبة..." في مواطن عدّة، خاصةً ما يتعلَّق بتاريخ مدينة "عكّا" ونضالها مع الصّليبيين ونابليون والتّتار. وحديث الرّحالة "ابـــن جبيـــر"• عنها.

يقول "المتشائل":

"فتذكّرتُ المغفور له الرّحّالة أبا الحسن محمد بن أحمد ابن [كـــذا] جبيـــر الكنـــاني، الأندلسي، الشاطبي، البلنسي، الذي بات ليلتين في خانٍ عكّاويٍّ، في زمن صلاح الدّين، فكتب عنها أنّها "تستعر كفرًا وطغيانًا"، وأنّها "مملوءةٌ كلها رجسًا وعذرة".[1]

• ابن جبير: هو محمد بن أحمد بن جبير الكناني الأندلسي البلنسي. وُلِد في بلنسية، ونشأ بشاطبة، وعمل فـــي غرناطة، كاتبًا لأميرها الموحّدي "أبي سعيد عثمان بن عبد المؤمن". سكن "ابن جبير" سبتة في أواخر حياتـــه، وتوفي في الإسكندرية، في رحلته الثالثة.

كان رحّالةً أديبًا. برع في أدب الرحلات، بأسلوبه السهل ودقة ملاحظاته ومعلوماته التي استفاد بهـــا من جاء بعده. وله شعرٌ رقيقٌ، يطبعه الحنين والشوق المرتبط بمناظر الوداع واللقاء.

استأثرت غرناطة بمحبّته بين المدن الأندلسية الأخرى، لكنّ شوقه كان دائمًا إلـــى زيـــارة الأمـــاكن المقدّسة، ومشاهدة البلاد المشرقية، والتقاء علمائها...فكانت رحلاته الثلاثة التي بدأها سنة (578)هـــ بـــالحج إلى الأراضي المقدّسة.

أتاحت له رحلاته لقاء عددٍ كبيرٍ من العلماء في مصر وبلاد الشام والحجاز، وساعدت على زيـــادة ثقته بعلومه الإسلامية، وتوسيع ثقافته بالمجتمعات وعاداتها وآثارها ومعالمها المميزة...إلخ.

انظر: – إحسان عبّاس. دراسة في الرحّالة ابن جبير الأندلسي البلنسي الكنـــاني وآثـــاره الـــشعرية والنثرية، ط1، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ، 2001، ص 13–18.

- حسني محمود حسين. أدب الرحلة عند العرب، (المكتبة الثقافية 235)، الهيئة المـــصرية العامة للكتاب، 1976، ص 47.
- خير الدين الزركلي. الأعلام، ج5، ط6، بيروت، لبنان: دار العلم للملايـــين، 1984، ص 319–320.

[1] الوقائع الغريبة...، ص 70. وقد وردت هذه الأقوال عن "ابن جبير" في: تذكرة بالأخبـــار عـــن اتفاقـــات الأسفار، تحرير علي أحمد كنعان، ط1، دار السويدي، أبوظبي، دولة الإمارات العربيـــة المتحـــدة، 2001، ص237. وورد في النص السابق قوله: "أبا الحسن"، والصواب "أبا الحسين".

وقوله في موضعٍ آخر عن "عكّا" أيضًا على لسان مُعلِّمه:

"فحين افتتحها الصليبيون في سنة 1104، بعد حصارٍ دام ثلاثة أسابيع، ذبحوا أهلها، ونهبوا أموالهم.

وبقيتْ في أيديهم 83 عامًا حتى حرَّرها صلاح الدين بعد وقعة حطِّين التي علّمتُكم عنها في المدرسة.

ثم عاد الصيلبيون فحاصروا عكّا مدة سنتين كاملتين، من آب 1189 حتى تموز 1191..."[1]

ففي هذا النّصّ وسابقه تأريخٌ لمدينة "عكّا" على لسان رحّالةٍ شهيرٍ هو "ابن جبير". أمّا النّصّ الثّاني فهو درسٌ في التّاريخ، ألقاه المعلِّم على تلميذه "المتشائل" في تاريخ مدينة "عكّا"، وما مرّ بها من غزوٍ وتقتيلٍ وحصارٍ وتعذيب...إلخ. وقد لجأ المعلِّم لتأكيد حديثه إلى التّاريخ بأشهُره وسنينه، ووقائعه، وأبطاله.

ويأتي هذا التّدقيق في التّاريخ –حول مدينة "عكّا" هنا– تأكيدًا لمكانتها التاريخية، وكفاحها المشهود له، وما عانته من ويلاتٍ متتابعةٍ حتى يومنا هذا.

كما أنّ "عكّا" هي مدينةُ "المتشائل" التي قال عنها:

"إنّ عكّا هي مدرستي الثانوية ويُعاد هي حبي الأول".[2]

وهكذا فقد أصبحت اللغة التاريخية جزءًا من نسيج بنية الرواية، وجاءت فيما سبق مُعبِّرة عن مكانة "عكّا" في قلب "المتشائل" مكانة تاريخية، وعلمية، وعاطفية. إنها البدايات لتاريخ حياةٍ ظَلّ يُلازمه حتى انتهى إلى حياةٍ مجهولة التّاريخ.

* * *

تقوم رواية "الرهينة" على استرجاع حقبةٍ تاريخيةٍ معيّنةٍ في تاريخ اليمن، وهي حقبة الإمامة، وتولي الأئمة زمام الحكم في اليمن. ويُقارب مسمى "الإمام" تسمياتٍ عدّةٍ في الوقت الحالي؛ كـ"الرئيس"، و"الملك"، و"السلطان"، و"الأمير"...إلخ.

ويرجعنا لقب "الإمام" إلى المصدر الديني له، وما كان يُطلق به على الأئمة في العهود الإسلامية السابقة، وأشهرهم: الإمام "علي بن أبي طالب" –كرّم الله وجهه–. حتى

---

[1] الوقائع الغريبة ...، ص 75–76.

[2] المصدر نفسه، ص 70.

أصبحت الإمامية تدريجيًّا تُطلق على أئمة الشيعة، ومنهم في اليمن شيعة "الزيدية"[1] الذين تولوا الحكم فيها، فأُطلِق على حكّامها لقب "الأئمة". ولا يخفى ما لهذا اللقب من احترامٍ دينيٍّ يُفرض على الشعب، ويجعله يرضخ لهؤلاء الأئمة الذين يقولون بانتسابهم إلى بيت النبوّة.

وعلى النقيض من رواية "الوقائع الغريبة..." التي كانت تستند إلى التوثيق التاريخي في عرضها للمعلومات التاريخية؛ كتاريخ مدينة "عكّا" والاحتلال والحصار المتعاقبين عليها...، فإن رواية "الرهينة" لا تذكر تواريخ معيّنةً، مع إشاراتها الصريحة أحيانًا إلى وقائع تاريخيةٍ، حدثت في وقتٍ ما من الحكم الإمامي لليمن.

ومع هذا التعميم الذي يجيء في مواطن من الرواية تُذكر فيها ألفاظٌ عامةٌ كـ"الإمام" و"ولي العهد" و"سيف الإسلام" و"نائب الإمام"، دون تسميةٍ أيٍّ من أصحابها؛ فإن هناك قرائن كثيرة، تدلنا على هذا الإمام وولي عهده، والحقبة التي حكم فيها.

من ذلك –على سبيل المثال– الإشارة إلى الحديث عن "توقع مؤامرة ضد الإمام، ربما تقوم في (صنعاء).. ويذكيها من• أُطلق عليهم بالأحرار في عدن.."[2] وترد إشارة أخرى على لسان "الرهينة"، يقول فيها: "كنت ألتقط بعض العبارات المتناثرة، والتي [كذا] كانت توحي لي بأن هنالك شيئا سيحدث.. وكان كلامٌ يدور حول قضية الأحرار والدستور وسيف الإسلام الأمير ولي العهد ووالده الإمام الهرم..."[3] وتتوالى الأحداث متسارعةً، وتتحقق التوقعات بمقتل الإمام على يد "حزب الأحرار..الدستوريين"[4]الذين انتصر عليهم ولي العهد[5]، وأفشل محاولتهم... وليتأكّد لنا أن الإمام هنا هو "يحيى حميد الدين" الذي حكم اليمن في الفترة

---

[1] يُقال إن الأئمة من أتباع الطائفة الزيدية الإسلامية ينحدرون "من صلب الإمام زيد هو ابن الإمام علي صهر رسول الله –صلى الله عليه وسلم–. وبعبارةٍ أخرى فإن الأئمة الزيديين هم من الشيعة في حين كانت السنية هي السائدة في معظم المناطق الأخرى من شبه الجزيرة". سعيد محمد باديب. الصراع السعودي المصري حول اليمن الشمالي، ص 17–18.

• وردت "ما" في الرواية بدلا من "مَن". والصواب "مَن".

[2] المصدر نفسه، ص 70.

[3] المصدر نفسه، ص 113.

[4] المصدر نفسه، ص 134.

[5] المصدر نفسه، ص 142.

القائمة بين (1322–1367هـ/ 1904–1948م)[1] ... وليؤرخ التاريخ هذا الاغتيال في أحد كتبه التي نقرأ فيها ما يلي:

"ونظرًا للعزلة التي فرضها على نفسه وعلى البلاد وخوفه ورهبته من كل ما هو غريب وأجنبي، فقد اغتيل الإمام يحيى عام 1948م بواسطة علي القردسي شيخ قبيلة مراد.

وبعد وفاة الإمام يحيى نجح عبد الله بن أحمد الوزير، رئيس العائلة المنافسة للأئمة السابقين، في الحصول على لقب الإمام لنفسه. غير أنه بعد قيام معارك طاحنة بينه وبين أحمد ابن الإمام يحيى، دامت قرابة الشهر للسيطرة واعتلاء الحكم، تمكّن الإمام أحمد من إنهائها لصالحه. ولعدم رغبته في أن تُستغل فيما بعد أية فرصةٍ ضده عمد الإمام أحمد على الفور إلى إعدام العديد من خصومه ومنافسيه وسجن الكثير منهم."[2]

ويستمر حكم "الإمام أحمد" حتى وفاته الطبيعية عام 1962م. وليخلفه ابنه "محمد البدر" الذي لم يبق في الحكم إلا ثمانية أيام! قام بعدها الانقلاب العسكري في (26/ سبتمبر/1962م)، لينجح هذه المرة، وليعلن دستور الحكم الجمهوري بدلا من الحكم الإمامي... [3]

مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

[1] انظر: حسين عبد الله العمري. تاريخ اليمن الحديث والمعاصر،(922–1336هـ/ 1516–1918م) من المتوكل إسماعيل إلى المتوكِّل يحي حميد الدين، ط1، دمشق: دار الفكر، 1418هـ–1997م، ص 176.

[2] سعيد محمد باديب. الصراع السعودي المصري حول اليمن الشمالي، ص 19.

[3] انظر المرجع نفسه، ص 19، 22 وما بعدها. وانظر بعض الأحداث التاريخية الأخرى الواردة في الرواية، ص 99، 119... وقد تناول هذه الأحداث عددٌ من كتب التاريخ التي يمكن أن نذكر بعضًا منها كما يلي:

- بلاديفير، إف. إل. تاريخ العربية السعيدة، أو، اليمن، ترجمة سعيد عبر الخير النوبان، وعلي محمد باحشوان، صنعاء: جامعة عدن، 1999، ص 148. (حيث ورد ذكر "ابن دمّاج" المعارض للحكم الإمامي.)
- خالد بن محمد القاسمي. دراسات في تاريخ اليمن والخليج، الاسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، 1999، ص 187–188.
- عبد العزيز المقالح. من الأنين إلى الثورة، ط1، بيروت: دار العودة، 1988، ص 173 وما بعدها.
- القاضي عبد الله بن عبد الكريم الجغرافي اليمني. المقتطف في تاريخ اليمن، ط2، بيروت، 1407هـ–1987م، ص 328–330، 333–334.
- عدنان ترسيسي. اليمن وحضارة العرب مع دراسة جغرافية كاملة، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ص 231.

* * *

ثالثًـــــا: لغـــة التراث الشعبي:

وتضمّنت هذه اللغة عددًا من الأعمال التراثية الشعبية، إضافة إلى الأمثـــال العربيـــة الشعبية وما يقابلها من العربي الفصيح. وفيما يلي بيان ذلك:

3. 1. ألـــــــف ليلـــــةٍ وليـــلة:

استأنس الرّاوي في رواية "الوقائع الغريبة..." بعددٍ من حكايات ألف ليلةٍ وليلة، سَرَدَها تباعًا في فصولٍ متتاليةٍ من روايته: فقد جاء بـــ"حكاية السمكة الذهبية" في الكتـــاب الثّـــاني "باقية" من روايته، ضمن الفصل العاشر الذي حمل اسم الحكاية نفسها: (-10- حكاية السمكة الذهبية). وأتى بحكاية الفلاح وعروسه، وأتبعه بحكاية مدينة النُّحاس ضمن الفصل الحـــادي عشر الذي عنونه بـــ: (-11- بحثٌ عجيبٌ في الخيال الشّرقيّ وفوائده الجمّة) مـــن الكتـــاب نفسه.[1]

أمّا "حكاية السمكة الذهبية" التي كان "المتشائل" يرويها لابنه "ولاء" فقد أتى بها قَـــصْدَ مداعبة خيال ابنه الصغير، وشغلِه عن "الكنز الذهبي" الذي ظلّ يغوص في البحر بحثًا عنـــه دون فائدة!

فسمكة "المتشائل" الذهبية هي "كنزه الذهبي" الدفين تحت صخر شـــاطئ الطنطـــورة. وبدل أن يجد "المتشائل" "الكنز الذهبي" المخبوء فَقَدَ ابنه! وينفي أن تكـــون "حكايـــة الـــسمكة الذهبية" هي السبب في فقدان وحيده؛ فقد كان حذِرًا في رعايته والحفاظ عليه من كل ما مـــن شأنه المساس بسوء به، لكن حكاية "المتشائل" مع ضياع ابنه من بين يديه أشبه بـــــ"حكايـــة الفلاح" الذي لم يستطع الحفاظ على زوجه المحمولة على ظهره!!!

ويبدأ "المتشائل" الشهرزادي حكي "حكاية الفلاح" بقوله:

"ما قولك بالفلاح المسكين، الذي خاف على عروسه من كلام الناس، فوضـــعها فـــي صندوقٍ حمله فوق ظهره وقام يحرث أرضه وهي فوق ظهره يومًا يومًا..."[2]

لتكون العبرة في أن: الحذر لا يمنع القدر.

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 139-141، 141-144.

[2] المصدر نفسه، ص 141.

وتأتي الحكاية الثالثة، "حكاية مدينة النُّحاس"، لتضيف بعدًا آخر على "الخيال الـشرقي" المتوقِّد! إذ يرى "المتشائل" أنه بفضل معرفة حكاية "مدينة النحاس"[1] التي مات فيها أصحابها عطشًا وجوعًا، مُخلِّفين الجواهر والكنوز والأموال الطائلة، استطاع أهـالي إحـدى القـرى الخربة الصغيرة الحفاظَ على حياتهم من العسكر الإسرائيلي! عندما هربوا من قريتهم خوفًـا على حياتهم من البطش، مخلِّفين ما لديهم من متاعٍ زهيد!!!

وهكذا استطاع الخيال الشرقي إنقاذ الواقع، وكان له دورٌ غير المتعة والتـسلية، كمـا يؤكد "المتشائل" بقوله:

"وهل غير ألف ليلة وليلة نفع تلك القرية الصغيرة الخربة الوادعة، بالقرب من باقـة الغربية في المثلث الصغير، حين جاءوا إليها في الانتخابـات الثالثـه وأمروهـا أن تمنـع الشيوعيين، بالقوة، من عقد اجتماعاتهم في القرية وإلا فـسوف يـشردونهم، بـالقوة، عبـر الحدود؟"[2]

وكل هذا يدور في فلك "المتشائل" المعروف، من المفارقة والسخرية.

وهكذا تسلمنا حكاية "المتشائل مع ابنه "ولاء" إلى "حكاية السمكة الذهبية" التي تـسلمنا إلى "حكاية الفلاح" التي تسلمنا بدورها إلى "حكاية مدينة النحاس". وهذا الأسـلوب الحكـائي يُذكِّر بشخصية "شهرزاد" وخرافتها التي عُدَّت فيما بعد أنموذجًا عالميًّا للحكاية الإطارية[3].

وكأنّ "المتشائل" استعار في حكيه شخصيةَ "شهرزاد" الراوية، وألبس "ولاء" و"المحترم" والمتلقي العام شخصيةَ "شهريار" المروي له؛ فالحكاية الأولى تستحثُّ الحكاية الثانية في السير على نفس الخطى، والثانية تستحث الثالثة، وهكذا دواليك لو أكمل الخطى على المنوال نفسه.

* * *

---

[1] ألف ليلة وليلة، ط3، دار المشرق و المكتبة الشرقية، بيروت، لبنـان، 2000، الكتـاب 5 / 247–252. الكتاب 6 / 1–5.

[2] الوقائع الغريبة... ، ص 143.

[3] عبد الله إبراهيم. السّرديّة العربيّة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 109.

وتورد النسخ المتعددة من حكايات "ألف ليلة وليلة "خرافة "شهرزاد في الصفحات الأولى من الكتاب الذي يحتوي الحكايات، ثم في الصفحات الأخيرة منه. وأما متن الكتاب فهو الحكايات التي ترويها "شـهرزاد" لـ"شهريار". انظر المزيد: المرجع نفسه، والصفحة نفسها وما يليها.

وتأخذنا في رواية "ملحمة الحرافيش" بعضُ الأوصاف العجائبية إلى أجواء الحكايات الشعبية وأشهرها ألف ليلة وليلة[1] لنعيش معها عوالم الغرابة والأحلام والخيال المثير؛ فـ"في جوف الليل تسلل إلى المئذنة. رقى سلمها درجة درجة حتى انتهى إلى شرفتها العليا. تحدي جو الشتاء القارص في تسلطه الشامل على الوجود. تطاول رأسه إلى مهرجان النجوم الساهرة المنتشرة فوقه كمظلة.آلاف الأعين تومض فوقه، وكل شيء تحته غارق في الظلام. لعله لم يصعد ولكن قامته طالت كما ينبغي لها. عليه أن يرتفع، أن يرتفع دائما، فلا سبيل إلى النقاء إلا بالارتفاع. وفوق القمة تسمع لغة الكواكب، وهمسات الفضاء، وأماني القوة والخلود..."[2]

وها هي "فلة وزوجها عاشور" "يرفلان في الثياب القطنية والحريرية، يستريحان في السلاملك الداخلي أو فوق الدواوين، وينامان فوق فراش وثير يصعد إليه بسلم من الأبنوس. وتتحسس فلة الستائر والوسائد والطنافس براحتها وتهتف:

– لم تكن حياتنا إلا كابوسا.."[3]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

2.3. المقـــــامـــــة:

يتجلّى جوهر المقامة في رواية "الوقائع الغريبة..." على النحو الآتي:

- وجود الراوي "المحترم" الذي يُقدِّم حكاية البطل "سعيد أبي النحس المتشائل" على لسان البطل "سعيد" الذي يتولى بنفسه رواية حكايته، فيكون هو "البطل" وهو "الراوي".

فنحن أمام راويين اثنين لا ثلاثة:

- الراوي: وهو المحترم.
- الراوي والبطل في الوقت نفسه: وهو "سعيد أبي النحس المتشائل".

وتندمج شخصية الراوي الأول "المحترم" في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" بشخصيتي الراوي المجهول والراوي المعلوم في حكايات "المقامة"؛

---

[1] انظر: إبراهيم السعافين. تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، ط1، عمّان: دار الشروق، 1996، ص127.

[2] ملحمة الحرافيش، ص432.

[3] المصدر نفسه، ص 72.

فعلى حين يبدأ الراوي المجهول أو الراوي الأول بصيغة الاستهلال: "حدّثنا عيسى بن هشام، قال:" ثم يختفي دون أن نعرف عنه شيئًا، مُسلِمًا الحكاية لعيسى بن هشام، الراوي المعلوم أو الراوي الثاني الذي يروي الحكاية حتى لحظة الذروة الكامنة في تعرُّفه على البطل، نجد أنّ حكاية "المتشائل" تبدأ بـ:

"كتب إليّ سعيد أبو النحس المتشائل، قال:..."[1]

فقائل "كتب إليّ" هو من يدعوه "سعيد أبو النحس المتشائل" بـ"المحترم" تارةً، أو "المعلِّم" تارةً ثانيةً، أو "الأستاذ" تارةً ثالثة. ويبقى يخاطبه هكذا من أول حكايته إلى نهايتها، مع إيراد إشاراتٍ بسيطةٍ، قد تدل على طبيعة شخصيته وعمله من أنّه صحفيٌّ يعمل في إحدى الصحف المحلية، تدعى "الاتحاد". وذلك من قوله:

"ففي العاشر من أيلول، من العام الخامس ب.ح، الموافق عام 1971م روت صحيفتكم الاتحاد... أنّ السيِّدة العجوز..."[2]

وقوله: "قرأت في صحفكم عن المذكِّرة...فسأل الصحفي:..."[3]

وقوله: "ولولا أصحابك، يا محترم، الذين كتبوا عني في جريدتهم..."[4]

ويبقى يخاطبه هكذا، من أوّل الحكاية إلى آخرها. وكأنّ الراوي "المحترم" معلومٌ لدى "المتشائل"، ومجهولٌ لدى المتلقّي.

وحتى عندما ينتهي "المتشائل": البطل والراوي من رواية حكايته، ويأتي "المحترم" ليدلي بشهادةٍ للحقيقة والتاريخ، لا يُفصح عن نفسه، بل يكتفي بلقب "المحترم" الذي خلعه عليه "المتشائل".

وهكذا، فإن محدِّثنا في رواية "الوقائع الغريبة..." هو "المحترم": الراوي المجهول والراوي المعلوم في الوقت ذاته، و"المتشائل" هو الراوي وهو البطل في الوقت ذاته.

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 136.

[3] المصدر نفسه، ص 93.

[4] المصدر نفسه، ص 95.

- شخصية البطل:

يتميّز بطل المقامة بالحذق والمكر والدّهاء، والمقدرة اللغوية الفائقة. وتتميّز شخصية "المتشائل" بالمكر والدهاء، مع ما قد يُظهره من سذاجةٍ وبساطة. كما يتميّز بمقدرته اللغوية المتمثِّلة في التلاعب بألفاظ اللغة ومعانيها.

وقد يكون موطن الاختلاف بين بطل المقامة، والبطل "المتشائل" في جسارة بطل المقامة وإقدامه ، ودخوله في مواقف حرجةٍ، يخرج منها منتصرًا بكل شجاعة، ويُكافأ على ذلك، في حين يركن "المتشائل" إلى الضعف والخوف والاستسلام، ظنًّا منه أنها أفضل الطرق إلى السلامة، مع أنّه في وقتٍ متأخرٍ من عمره، تأكَّد من خطأ موقفه، وحاول تخطّيه باكتساب شجاعة التغيير والمقاومة.

* * *

3.3. الأمثال العربيّة القديمة والشعبية المعاصرة:

مكتبة الجامعة الاردنية

ورد في رواية "الوقائع الغريبة..." عددٌ من الأمثال العربية المتداولة بين الناس. قام "المتشائل" بتوظيفها في حكايته، وبطريقةٍ تخدم ما يرمي الوصول إليه من معاني شتى. ومنها قوله:

- " قلت- قيل: رُبَّ أخٍ لك لم تلده أمُّك. وأنا أقول: رُبَّ والدٍ لك لم تتزوَّجه أُمُّك".[1]

وقد جاء المثل "المصنوع": "رُبَّ والدٍ لك لم تتزوَّجه أُمُّك." في سياق إخبار "يعاد الثانية" "المتشائلَ" عن أنها قالت لمن استضافهما عنده، إنها ابنة "المتشائل". فردّ عليها بهذا المثل؛ ليؤكِّد لها قُربَ مكانتها منه، واهتمامه بها، وخوفه عليها، وصونه لها ولسرِّها، وكأنه والدها حقًّا، مع أنّه يحبها وكأنّها حبيبته "يُعاد الأولى" -حبّه القديم- وليست ابنتها "يعاد الثانية". وفي هذا تلميحٌ مفارِقٌ لتلك الحبيبة التي يريدها "المتشائل" حبيبةً، وتريده هي أبًا.

---

[1] الوقائع الغريبة... ، ص 179.

وانظر أصل المثل ودلالته لدى: أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني. مجمع الأمثال، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط2، ج4، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1407هـ-1987م، ص 32-33.

➢ "فلم أتمالك لساني إلا بعد أن قلت: من سوّاك بأخيك ما ظلم!"[1]

وهو تحويرٌ للمثل العربي: "من أشبه أباه فما ظلم".•

ويدور المثل "المحوَّر" أو "المصنوع" في سياق الحديث عن تطويق الجيش الإسرائيلي للقرى الفلسطينية؛ بُغية القبض على المتسلِّلين، فيدور حديثٌ بين الأهالي عن هذا الموضوع، وكان من بينهم "يعاد الثانية" و"المتشائل"، ويحتدّ النقاش بينهم. وتُظهِر "يعاد الثانية" براعةً فيه. فينفعل "المتشائل"، ويقول مثله.

ومن سياق الحديث نعرف أنّ "المتشائل" يقصِد به "يعاد الثانية"• وأخيها "سعيد" الذي لقّبه بالملك لشجاعته وجرأته ولباقته وفدائيّته...فهي مثله شجاعةٌ وجريئةٌ ولبقة وفدائية...إلخ.

➢ "يا الله! خيرها بغيرها."[2]

وهو مأخوذٌ من المثل العربي : "خيرها بغيرها". ويقال لتهوين الأمور على من داهمته المصائب أو ضاعت عنه الفرص.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ورد المثل في سياق تقريع "يعقوب" صديقه "المتشائلَ"؛ لنجاح الشّيوعيين في الانتخابات، وأنه هو السبب في نجاحهم! لذلك لن يُعيد إليه "يُعاد" كما وعده إن تسبّبَ في خسارة الشيوعيين. وعندما يتساءل "المتشائل": "أنا؟" أي هل أنا السبب في نجاح الشيوعيين؟ يجيبه "يعقوب" :"يا الله! خيرها بغيرها". أي: ها قد خسرت "يعاد"، فعسى أن تفوز بغيرها، تكون أحسن منها. أو: ها قد خسرت فرصتك في استعادة يعاد، فعسى أن تحظى بفرصةٍ أخرى تعوِّض بها خسارتك السابقة!

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 182.

• انظر: الميداني. مجمع الأمثال،ج3، ص 312.

• ورد المثل بعد حديث من أسماها "المتشائل" بـ"دعد" مع أنّ الأرجح أن تكون المعنيّة بالمثل هي "يعاد الثانية"؛ لجرأتها ولباقتها وفدائيّتها، مثلها في ذلك مثل أخيها "سعيد".

انظر سياق الحديث الذي ورد فيه المثل في الرواية، ص 181–182.

[2] الوقائع الغريبة...، ص112.

وفي هذا كله استهزاءٌ بـــ"المتشائل" لسذاجته وتصديقه وعد "يعقوب" وعمله بكلامه حتى خسر "يعاد" ولم ينفعه شيء من الوعد أو الطاعة! كذلك يدل هذا القول على نكـــث "يعقـــوب" لوعده الذي قطعه على نفسه، ثم تحرّر منه وكأن شيئًا لم يكن!

وهكذا، فظاهر المثل يدل على التعزية والمواساة لكن باطنـــه يـــدل علـــى الـــسخرية والاستهزاء والمكر ونكث العهود. وما هو بجديدٍ على اليهود!

* * *

كان ورود الأمثال الشعبية في بنية الخطاب الروائي لـــ"حين تركنا الجـــسر" نـــادرة، كالمثل الذي جاء على لسان والد البطل بأنّ: "من لا يعرف الطير يشويه."[1] وهو أخْـــذٌ مـــن المثل الشعبي القائل إن: " اللي ما يعرف الصقر يشويه". في إيحـــاءٍ مـــن الوالـــد لزوجتـــه المخاطبة بهذا المثل بجهلها بقيمة الطيور التي يرقبها، وما تمثله له من حريةٍ وانطلاق.

جميع الحقوق محفوظة

ومما يُلحظ في صياغة هذا المثل جمعُه بين الفصيح والعاميّ في آنٍ واحـــد؛ إذ كـــان عليه القول: "من لا يعرف الطير يشوه" بجزم الفعل "يشوي" بحذف حرف العلّة مـــن آخـــره؛ لمجيئه في أسلوب الشرط الذي يُجزم الفعل بالسكون إن كان صحيحًا، أو بحذف حرف العلّـــة إن كان معتلّ الآخر.

وربّما جيء بهذا المثل على هذه الصيغة –مع خطئه النحوي– إبرازًا للجوّ العام الذي قيل فيه، حيث الزوج الذي هو من عامة الشعب يخاطب زوجته الغضبى. ويضرب لها مـــثلا من العامية "المفصّحة" لتدرك مغزاه بسهولةٍ ويُسر.

وكأنّا مع هذا المثل نحس بلغة الروائي الفصيحة، ومحافظته عليها طـــول روايتـــه، ومحاولته –في الوقت ذاته– إشمامها بالعاميّة التي يمكن أن تخدم الـــسياق الـــذي ورد فيـــه. فجاءت لغته فصيحةً ومطعّمةً بالعامية!

* * *

وردت في رواية "ملحمة الحرافيش" بعض الأمثال المستقاة من الحياة العامـــة ورودًا يناسب المواطن التي قيلت فيها. ولكن الملاحظ أن هناك حكمًا وأمثالا أخرى ظهرت بكثافـــةٍ

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 31.

أكبر من سابقتها، ونمّ صدورها عن شخصية الراوي نفسه، وعكسِها لتجاربه ونظرته الفلسفية للحياة ولمن حوله.

وكما سبق القول في الألفاظ والأساليب العامية التي اكتست بطابع اللغة الفصيحة مع أنها تشي بجلاءٍ بعاميتها التي لا تخفى على أحد، فكذا الحال مع الأمثال العامية التي نقرأها بلغةٍ فصحى فنرجعها مباشرةً إلى أصلها العامي الذي تُتداول به عادةً بين العامة. فنقرأ –مثلا–: "لا تجعلي من الحبة قبّة"[1]. لنعلم أن أصله العامي : "يعمل من الحبة قبة". وأن المثل السابق لو جيء بالعامية لكان على نحو: "ما تعمليش من الحبة قبة". وفيه دلالةٌ على مبالغة المخاطَب وتهويله لصغائر الأمور. والحال نفسه يقال مع: "– ترجع ريمة لعادتها القديمة.."[2] الذي يقال بالعامية "رجعت ريمة لعادتها القديمة". دلالةً على عودة المرء إلى سابق عهده الذي عُرف به، وإن حاول التغيير مدةً من الزمن.

جميع الحقوق محفوظة

ومن حِكم وأمثال الراوي –أو الذات الثانية للكاتب– نقرأ نظرةً فلسفية في الخوف والظلام تقول: "الظلام مرة أخرى..يتجسد في القبو. يغطي المتسولين والصعاليك. يَنطق بلغةٍ صامتة. يحتضن الملائكة والشياطين. فيه يختفي المرهَق من ذاته. ليغرق في ذاته. إن قدر الخوف على أن ينفذ من مسام الجدران فالنجاة عبث."[3] ونرى نظرةً أخرى تُوَحِّد بين النقيضين عندما ترى أن " البسمة قدر والدمعة قدر".[4] وكأنها بهذه النظرة وسابقتها تهوِّن على النفس ما يمر بها من صراعٍ مع الذات وجموحها، وتحفِّزها على الإقدام قبل أن يتسرَّب العجز إليها، وتفقد سعادتها في ظلام الخوف والتردد.

وتمتزج النظرة للفلسفية للراوي بالنظرة الصوفية فيتكوّن المزيج المتجانس الذي يقول إنّ: "في ظل العدالة الحنون تطوى آلامٌ كثيرة في زوايا النسيان. تزدهر القلوب بالثقة وتمتلئ برحيق التوت. ويسعد بالألحان من لا يفقه لها معنى، ولكن هل يتوارى الضياء والسماء صافية؟"[5]

---

[1] ملحمة الحرافيش ، ص 302.

[2] المصدر نفسه، ص 550. وانظر مثلا آخر، ص 469.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

[4] المصدر نفسه، ص 44.

[5] المصدر نفسه، ص 89.

سؤال يتسرب مع خيوط النور وعذب الألحان، متخللا زوايا الذاكرة والنسيان، باحثًا عن بصيص أملٍ يخترق الوقت، ويبدد وحشة المكان ...

وبهذه اللغة العذبة، المليئة بالتأمل والتناغم، يناجي الراوي عوالمه المحيطة به. يبثها أشجانه ورؤاه، ويحاول الغوص في أسرار النفس، والإبحار في غموض الكون على اتساع مداه...

* * *

لم ترد حكمٌ وأمثالٌ كثيرةٌ في الرواية "الرهينة". وجاء معظمها كلامًا عابرًا على ألسنة شخصياتها المختلفة بما تحس، وبما يمليه عليها الموقف. أما الإشارة إلى مثلٍ عربيٍّ متعارفٍ عليه، فهو نادرٌ هنا. ويصادفنا فقط ذلك القول المأثور الذي تمكننا شهرته أن نعده مثلا. وورد هنا على لسان "الشريفة حفصة"، بقولها:

"– أنا ربة إبلي وللبيت ربٌّ يحميه."[1]

وجاء استشهادها بهذا القول المأثور عندما طلبت من الرهينة البطل إنقاذها مما هي فيه، ومساعدتها في الهرب معه. فتساءل: "ومن ينقذني أنا أولا.. وينقذ هذا البلد...أيضا!"[2] فما كان منها إلا أن أجابته بهذا المثل.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وكما استشهدت "الشريفة" بهذا المثل العربي القديم الذي اطّلعت من كتب التاريخ، في إشارةٍ إلى ثقافتها، واطلاع سكّان القصور على مثل هذه الكتب التي يحصلون عليها بسهولةٍ لمكانتهم الاجتماعية الرفيعة، وليد الطولى في كل شيء... فقد لجأ "الرهينة" المنتمي إلى طبقة العامة –وإن كان والده شيخ قبيلة–، والصبي الصغير الذي لم يفقه بعد كثيرًا من خبرات الحياة، إلى مثلٍ عاميٍّ، حاول به الرد على "الشريفة" التي تطلب إنقاذها من حياتها... فقال محاولا التفلسف بحكم الريف: "من هو في الوادي.. يقول ليتني في الجبل!. ومن هو في الجبل يقول ليتني في الوادي!"[3] في إشارةٍ منه إلى عدم رضى أيٍّ منهما بما هو عليه من حال...

* * *

زخرت بنية الخطاب الروائي "للتبر" بعددٍ كبيرٍ من الحكم والأمثال المنثورة بين طيات الرواية، لتؤكّد فكرةً أو تمهّد لحدثٍ، أو تُساق لعبرة...إلخ.

---

[1] الرهينة، ص141.

[2] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 142.

وقد جاء عددٌ كبيرٌ منها منسوبًا إلى عجائز الصحراء أو السّحرة أو الشيوخ كـ"الشيخ موسى" الذي أكثر من إيراد أمثلته وترديدها بين الحين والآخر. وكان منبع هذا النسب إلى هؤلاء تقويةً لصحة الحكم والأمثال، وأنها مأخوذةٌ من أناسٍ ثقاتٍ خبروا الحياة وتجاربها المختلفة، فخرجت حكمهم وأمثالهم عصارة تجارب. وكان حريًّا بمن جاء بعدهم التفكير فيها والأخذ بها...إلخ.

ومن هذه الأقوال والحكم والأمثال نذكر ما يلي:

- الصبر هو الحياة. أو : الحياة هي الصبر[1]:

ذُكِرَت هذه الحكمة كثيرًا، وكانت تُنسَب أحيانًا إلى عجائز الصحراء بينما تأتي أحيانًا أخرى على لسان الراوي أو البطل. وكان البطل يُصبِّر بها نفسه وأبلقه جرّاء ما لحقهما من ألمٍ وعذاب...حتى عدّها "الوصية الأخيرة" و"كلمة السر" و"الحجاب" و"التعويذة" الوحيدة ضد البلاء.[2] كما وردت حكمة مقاربةٌ لسابقتها بقوله: "الصبر صلاة. الصبر عبادة".[3]

- الحيوان خير صديق. الحيوان أفضل من الإنسان:[4]

وهذا قولٌ من أقوال "الشيخ موسى" الذي لم يكن معلِّم البطل حسب وإنما كان صديقًا نصوحًا. وقد تأثر البطل بأقواله كثيرًا وأصبح يردِّدها في معظم الأحداث التي تمر به بما يناسالمقام. ومنها هذا القول الذي جاء به البطل أمام أقرانه ولائميه على تعلُّقه بالأبلق، ليؤكِّد قوة العلاقة بينه وبين أبلقه العزيز.

- " إييه يا ولدي. بعد الضحك يأتي البكاء. والفرح يعقبه الحزن، والموت يأتي في غفلة الحياة "[5] :

وهو قول حكيمٍ عجوزٍ خبيرٍ بداء الحيوان، ردّ به على البطل عندما ذهب إليه طالبًا علاج أبلقه. ويُلحَظ من هذا القول ابتداؤه بـ"إييه": وهو لفظٌ يدل على التّحسُّر والتأثُّر بما حلّ بالأبلق وصاحبه من ألمٍ ومعاناة...ثم أُلحِق هذا اللفظ بقوله: "يا ولدي": وما فيه من محاولة

---

[1] انظر ورودها في بعض الأماكن في الصفحات: 22، 35، 91، 146.

[2] وردت هذه الألفاظ في الصفحتين: 95، 164.

[3] التبر، ص 116، 121.

[4] المصدر نفسه، 20. وانظر أمثلة أخرى "للشيخ موسى" في الصفحات التالية على سبيل المثال: 44، 46، 50، 57، 67، 115.

[5] المصدر نفسه، 19-20.

استمالة البطل لما سيقوله له من حكمٍ استقاها العجوز من تجاربه المتعددة في الحيـــاة. لكـــن البطل لم يقتنع بهذا القول مع قوة حجّته ومحاولة استمالته بتلك التمهيدات المؤثِّرة؛ لما فيها من إشعارٍ بالاستسلام والرضوخ لمرض أبلقه الأثير على نفسه.

- "الثرثرة تقود إلى إفشاء الأسرار. وإفشاء السّر للغرباء، في قانون الصحراء، يُكلِّـــف المهاجر حياته "[1].

وقد ورد هذا القول عندما أفشى البطل للغريب سرّ حبه الشديد لأبلقـــه دون أن يأخـــذ حذره منه. ومع أن هذا القول من مألوف الحديث فإنّه نُسِبَ إلى العجائز نقلا عـــن الـــسّحرة والعرّافين في "كانو"؛ لكثرة السّحرة والعرّافين في "كانو" حتى سُمِّيَت مـــع "تمبكتـــو" بـــبلاد السّحرة[2]. كما أنّ في نسب القول هذا إليهم إعلاءً لمكانة العرّافين والسّحرة، ومهابة أفعـــالهم وأقوالهم.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

[1] التبر، ص 75.

[2] انظر المصدر نفسه، ص 73.

رابعًـا: اللهجـــــــة العامـــــية:

ورد في بنية الخطاب الروائي "للوقائع الغريبة... " عددٌ من الألفاظ والأساليب المتداولة بين الناس بلسان العوام. فقد استخدم "المتشائل" أساليب وألفاظًا عامية متفرقة في الرواية. فجاء ببعض الأساليب مثل قوله:

"علمني، بحياتك.."[1]، و"تصوّر روحك..."[2]، و"مليح أن صار هكذا وما صار غير شكل"[3]، و"بليرة ولا بلاش"[4]، و"يكون لا يزال يختبرني"[5]، و"يجبرون بخاطري"[6]...إلخ.

كما أتى ببعض الألفاظ مثل: الونش[7]، والخواجة[8]، والباص[9]، والشرشف، والبيجامة[10]...إلخ.

كما أُدخل في بنية خطاب الرواية عددٌ من المقاطع الغنائية التي جاءت في سياق الحديث عن الإذاعات الإسرائيلية والعربية، وما تبُثُّه من أغنياتٍ تتخلّل برامجها الخاصة بالمغتربين. فبرنامج "سلام وتحيّة" الإسرائيلي كان يستهل بثَّه بأغنية "فريد الأطرش" : "أحبابنا يا عين، ما هم معانا. رحنا وراحوا عنا، ما حدِّش منهم استنى. عيني يا عيني."[11]

والطريف كما يقول "المتشائل" أنّ بقية الإذاعات العربية حذت حذو هذا البرنامج الإسرائيلي "حتى لم تبق إذاعةٌ عربيةٌ إلا أذاعت مثل هذا البرنامج".[12]ومنها الإذاعة التي تبدأ بثّها بـ" يا مرسال المراسيل عالدرب [كذا] القريبة. خذ لي بدربك هالمنديل واعطيه لحبيبي."[13]

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص122.

[3] المصدر نفسه، ص 66، وانظر أيضًا ص 84.

[4] المصدر نفسه، ص 94.

[5] المصدر نفسه، ص 89.

[6] المصدر نفسه، ص 175.

[7] المصدر نفسه، ص 66.

[8] المصدر نفسه، ص 95، 96.

[9] المصدر نفسه، ص 97.

[10] المصدر نفسه، ص 162.

[11] المصدر نفسه، ، ص110.

[12] المصدر نفسه، ص 110.

[13] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وفي تضمين هذا النص الغنائي في بنية الخطاب الروائي "للوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" إشاراتٌ عدّة يمكن تلخيصها كما يلي:

- نقل الواقع الإذاعي الذي كانت تعيشه الإذاعات العربية، وكيفية تعاملها مع العدوان، ومع المغتربين ومع أبناء الأرض المحتلة. وهو واقعٌ يدعو إلى الأسى؛ لما تبثُّه من أغانٍ وبرامج لا تناسب واقعها المأزوم الذي تعيشه؛ فالوقت وقت حربٍ وجهادٍ لا وقت مراسيل الحب ومناديل الغرام ويا ليل ويا عين!

- أن الإذاعة "الإسرائيلية" ببثِّها لهذه الأغاني، تحاول "تخدير" الشعور العربي، وبث الشوق والحنين للأهل، ونسيان القضية الكبرى وهي البقاء في الأرض والدفاع عنها، لا ذرف الدّموع على من رحل!

- أن هذا البث "الإسرائيلي" سخريةٌ من الواقع العربي العاجز عن القيام بأية حركةٍ سوى العويل والنحيب!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد تدل هذه اللهجة العامية على محاولة نقل صورة حيّة وواقعية عن الحياة المعيشة، والتّحدّث فيها بلغة الواقع وأهله ذوي اللسان العامي في غالبتهم، وذوي الثقافة البسيطة.

وهكذا ينزل الروائي إلى عامة الناس، وينقل صورةً عن تعابيرهم ومعاناتهم اليومية، ليكون أكثر واقعية.

ولا ينفي هذا كله القول بأن اللغة العربية الفصيحة يمكن أن تعبِّر عن واقع أهلها وحياتهم اليومية، ومعاناتهم وخلجات أنفسهم...إلخ، بأسلوبٍ سهلٍ وواضح، وبلغةٍ سليمةٍ ذوقًا وتركيبًا، يُمكِّنُها من أن تعاصر كل زمانٍ ومكان.

إن قضية العامية والفصحى قضيةٌ شائكةٌ تُتناول في كل زمانٍ ومكان، ولكلٍّ منهما مؤيدوها ومعارضوها ومن يقف موقف الوسط منهما. وكل طرفٍ يأتي بما لديه من الأدلة والبراهين.

وقد وردت في رواية "الوقائع الغريبة... " أيضًا ألفاظٌ قليلةٌ مستعارةٌ من لغاتٍ غير عربية، بالإضافة إلى الألفاظ العامية التي ذكرناها سابقًا، وإن كتبت بحروفٍ عربية، كبعض الألفاظ العبرية[1]، مثل : "شالوم" بمعنى سلام أو تحيّة و"ما شاعاه" بمعنى كم الساعة، و"شايش"

[1] الوقائع الغريبة ...، ص91، 97، 176.

بمعنى رخام، و"شخيم" التي تطلق على مدينة "نابلس"، وبعض الألفاظ الألمانية، مثل: "أخت"[1] بمعنى العدد ثمانية، والفرنسية، مثل: "برافو"[2] بمعنى أحسنت، والإنجليزية، مثل "بيس"[3] بمعنى سلام.

وهي على كل حالٍ ألفاظٌ قليلةٌ جاءت موظّفةً في مواضعها في الرواية، وخاصة توظيف اللغة العبرية لتأثيرها المباشر على المخاطبة العربية، بحكم الاحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية المحتلة، والاحتكاك المباشر بين العرب و"اليهود" الآتين إليهم من أماكن متفرقة كألمانيا.

* * *

جاءت لغة "حين تركنا الجسر" لغةً عربيةً فصيحةً، وسلسلةً، ولم يشبها إلا ذلك الكم الكبير من ألفاظ الشتم التي انهال بها البطل على نفسه وكلبه وبطّته "الملكة" وكثيرٍ مما حوله!!![4] وهي ألفاظٌ مع ما تحمله من معاني القذف والسب تبقى فصيحةً في أغلبها وتقع في

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص 169.

[3] المصدر نفسه، ص 91.

[4] انظر :حين تركنا الجسر:

- قذفه لنفسه بألفاظٍ من مثل: ذنب الأفعى، ص15. وشوال فارغ، ولئيم، وقاس كحجرٍ صوان، ص98. ورجل مخصي حتى الشمالة، ص20. والأبله وعود المزابل، ص16. ويرى أنه من الحيوانات الرديئة، العاجزة، ص46...إلى غيرها من الألفاظ.
- قذفه لكلبه بألفاظٍ من مثل: الأجرب، ص12. ومخلوق ملييء بالبذاءة والجهل، ص86. والجبروت الزائف، 82. وذبابة خضراء، ص83. ودودة رخوة تتحرّك بلا هدف، ص79. والخنزير الأجرب، ص 61، والخنزير الأعرج، ص 77. والثور، ص 35...إلى غيرها من الألفاظ.
- قذفه لـ"ملكته" بألفاظٍ من مثله: الزانية، (وقد كان من أكثر الرواية تكرارًا.انظر مثلا: ص 9، 17، 31، 32، 36، 37، 39، 184، 187). ولفظ: الأفعى، ص 22، 187. والساحرة، ص11. والداعرة، ص96. والجنية، 14، 17، 61...إلى غيرها من الألفاظ.
- قذفه لـ"بنات آوى" بألفاظٍ من مثل:. المخلوقات البذيئة، ص12. والأقزام المتروكة...، ص13. أو يخاطبها بقوله: اصرخي بفرح الأبالسة...،ص9.
- قذفه "للزرازير" بألفاظٍ من مثل: الطيور الهجينة التي آباؤها الغربان وأمهاتها البط الأسود، ص112.
- ووصفه للشهر بالخنثى، ص 157. وللجسر بالأعرج، ص190.

الإطار العام للرواية الذي يبرز معاناة البطل من إحباطٍ وخيبةٍ وانكسارٍ إثر الهزيمة التي مُني بها، ومدى تأثير ذلك على ألفاظه ومعانيه.

وتبرز العامية –أحيانًا– بأسلوبها البسيط المتداول بين الناس كما ورد في بعض الحوارات القصيرة بين البطل والشيخ الصيّاد؛ من مثل ما يبدو من العاميّة عند إلقاء التحيّة:

"وابتسم، ثم أضاف بلهجيةٍ مختلفة:

- عوافي!

- الله يعافيك."[1]

كما جاء في الحوار نفسه قول الشيخ: "كل الشهور خير وبركة."

وفي موضعٍ آخر يدور حوارٌ بينهما حول الصيد. يأتي و"الشتم" فيه بالعامية كما يلي:

"قال بطريقةٍ مباشرةٍ وحادّة:

– الصيد تعبٌ لذيذ، الله يخزيه، إذا تملكّ بين آدم جعله مثل كلب.

هززت رأسي دلالة الموافقة. تابع:

– الله يخزيه، لو لم يكن لذيذًا هل تتصوّر أن تجد أحدًا في هذا الشتاء اللعين؟"[2]

ولا ينجو الكلب وردان من سبٍّ صاحبه باللهجة العامية زاجرًا إياه:"

"– لا تستاهل الصدقة، يا ملعون الوالدين."[3]

كما تأتي ألفاظٌ مفردةٌ عاميةٌ أخرى متخللة لغة الرواية الفصيحة؛ كالأسطة[4]، وينوجد[5]...إلخ.

* * *

وردت في بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش" عدة ألفاظٍ وأساليب عاميةٍ، تدل على البيئة الشعبية المصرية التي تحتويها، وعلى الأخص طبقة الحرافيش.

ومن هذه الألفاظ: وليّة[6]، وست[7]، وهانم[8]. وهي ألفاظٌ تُطلق على المرأة، مع تمييز في الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها. وهي على الترتيب في المكانة؛ فالولية تطلق على امرأة

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ص 93.

[3] المصدر نفسه، ص 64.

[4] المصدر نفسه، ص 100.

[5] المصدر نفسه، ص 95.

[6] ملحمة الحرافيش، ص 112، 130...

[7] المصدر نفسه، ص 227، 240، 271، 295، 367...

[8] المصدر نفسه، ص 339، 367، 371، 489، 510...

من عامة الطبقة الفقيرة الكادحة، والست تطلق على من هي أعلى شأنًا، وتقع الهانم في مرتبةٍ أعلى من الاثنتين. وقد يُزاد في تكريم السيدة الغنية فتنادى بـــ"الست هانم".[1]

وتُطلَق على الرجل في المقابل ألفاظٌ تدل على مكانته الاجتماعية وعمله؛ مثل الفتوة[2]، والمعلم[3]، والرَّيِّس[4]، وشيخ الزاوية[5]، وشيخ الحارة[6]... فالفتوّة هو من يشتهر بالقوة بلا منافس، ويتولى مع عصابته حماية الحارة من اعتداءات البلطجية[7] وفتوات الحواري الأخرى، كما يأخذ الإتاوات من الأعيان والأغنياء. وأما المعلم فهو المسؤول عن مجموعةٍ من العمال أو الحرفيين الذين يعملون تحت يده. ويأتي لقب الرَّيِّس ليطلق أحيانًا على شيخ الحارة، وأحيانًا أخرى على المعلم، كما يطلق لقب شيخ الزاوية على ما يُرادف شيخ المسجد أو الإمام.

ومن أصحاب الأعمال الشعبية الذين تذكرهم الرواية، نجد:

المكاري[8]، وصبي النّجّار، ومُبيِّض النحاس، والكوّاء البلدي[9]، والفـرّان[10]، وسـوّاق الكارو[11]، والشيّال[12]، وصبي الغنّام[13]، والعلاف[14]...إلخ. وأمـا النـساء فمـنهنّ الغانيـة[15]، والراقصة[16]، والداية[17]، والدلالة[18]، والخادمة[19]...إلخ. وكلهـا ألفـاظٌ تُطلَـق علـى أعمـال

مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

[1] انظر مثلا، ص 329.

[2] ملحمة الحرافيش، ص 14، 146، 147، 358...

[3] المصدر نفسه، ص 271، 356، 374، 379، 454، 455، 499...

[4] المصدر نفسه، ص 240.

[5] المصدر نفسه، ص522...

[6] المصدر نفسه، ص 321، 522، 524...

[7] المصدر نفسه، ص 88.

[8] المصدر نفسه، ص 20، 22.

[9] المصدر نفسه، ص 72 حيث وردت الحرف الثلاث: صبي النجار، ومبيض النحاس، والكواء البلدي.

[10] المصدر نفسه، ص 324.

[11] المصدر نفسه، ص 443.

[12] المصدر نفسه، ص 511.

[13] المصدر نفسه، ص 512.

[14] المصدر نفسه، ص 517.

[15] المصدر نفسه، ص 449.

[16] المصدر نفسه، ص 460.

[17] المصدر نفسه، ص 353.

[18] المصدر نفسه، ص 111.

[19] المصدر نفسه، ص 385.

متواضعةٍ، وتدل على تواضع الطبقة التي تتعيش منها. أما الأعيان والأغنياء فهم عادة أصحاب الأملاك، والمشتغلون بالتجارة والعقارات والمحلات التجارية المتنوعة البضائع.

وفي مقابل الزاوية وساحة التكية والجامع والسبيل والكتاب والحوض[1] وأماكن العبادة المختلفة تنتشر أماكن أخرى على النقيض منها، يرتادها رجال الحرافيش عادةً في حواريهم[2] الشعبية، كالقهوة[3]، والغرزة[4]، والبوظة[5]، والخمّارة[6]، حيث يسهرون ويرقصون ويتجرعون القرعة[7]، ويتعاطون الحشيش والمخدرات. وهناك القرافة، حيث القبور ومدافن الموتى. والبدروم[8]، وهو بناءٌ أسفل المنزل تسكنه الطبقات الفقيرة غالبًا. بينما تأتي الدور السامقة والقصور العالية ليقطن فيها الأغنياء والطبقة الثرية من المجتمع.

ومن أطعمة الطبقة الفقيرة نرى مثالا على ذلك ما حملته "قلة" معها، وهي تتجه مع زوجها "عاشور الناجي" وطفلهما إلى الجبل، فجلست على عربة الكارو التي يقودها "عاشور"، و"أمامها بقجة مكتظة، وراءها أجولة من الفول السوداني وبلاليص من الليمون والزيتون المخلل، وزكائب من العيش المقدد."[9] أما الأغنياء فيحلو لهم أكل "البطارخ"[10]، وشرب اللوز بالمكسرات[11]، إضافة إلى ما تزخر به موائدهم العامرة من أطايب الأطعمة والأشربة...

وعندما حلّ البلاء بالحارة –بعد أمدٍ طويلٍ من الوباء الأول الذي حلّ بحارة "عاشور الناجي"– لم يُصدِّق الفقراء "أنهم سيحرمون من اللقمة التي ينتزعونها بالعرق أو يتصدّق بها

---

[1] وردت هذه الكلمات مرارًا في الرواية، وقد أشرنا إلى ذلك في موضعه، وانظر على سبيل المثال، ص386، 511، 562.

[2] ملحمة الحرافيش، ص 359.

[3] المصدر نفسه، ص 516.

[4] المصدر نفسه، ص 459.

[5] المصدر نفسه، ص 459، 461...

[6] المصدر نفسه، ص 337.

[7] المصدر نفسه، ص 337، 387، 405، 447.

[8] المصدر نفسه، ص 482، 510.

[9] المصدر نفسه، ص 61. وانظر أسماء أطعمة أخرى، ص 225، 226، 227.

[10] المصدر نفسه، ص 330.

[11] المصدر نفسه، ص 346.

عليهم المتصدّقون"[1]، فعملت "حوانيت الغذاء نصف يومٍ لندرة الأطعمة"[2]، وخبّأ أصحابها الأطعمة في مخازنهم، وتكوّنت "أمام محال الدقيق والفول"[3] المظاهرات، و"تمادت الأسعار في الارتفاع، وخاصة أسعار الغلال"[4]، "وازداد الجو عبوسة ودمامة. وامتطت الأسعار الجنون. ندر الفول والعدس والشاي والبن، واختفى الأرز والسكر، وتدلّل الرغيف..فتعددت السرقات، وتعاقب خطف الدجاج والأرانب، وبعض السائرين ليلا نهبوا أمام بيوتهم، وانبرى رجال العصابة ينذرون ويهددون، ويدعون إلى الأخلاق والتضامن بحناجر قوية وبطون مكتنزة.

وكشفت الأيام عن أنيابها الحادة القاسية، وتضخم شبح الجوع كالمئذنة المجنونة، فشاع أنّ الناس يأكلون الخيل والحمير والكلاب والقطط، وأنهم عما قليل سيأكل بعضهم بعضا.."[5] وطال الهرج والمرج حتى انقشعت الغمة رويدًا رويدا.

ووردت في الرواية أمثلة كثيرة على أساليب عامية غلّفتها اللغة الفصيحة مع بقاء قالبها العام مشيرًا بوضوحٍ إلى أصلها العامي الذي تجلى كثيرًا في الخطابات والحوارات المتداولة بين الأفراد.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مثال ذلك ما كان من "عاشور الناجي" وهو يصيح في أرجاء حارته؛ علّ أحدًا يخرج من دورها، ويجيبه: "– يا هوه!.. يا أهل الله.."[6]

كما ورد على لسان "درويش زيدان" وهو يحلف لـ"عاشور الناجي" بأنه لم يبلغ عنه أحدًا، قوله :" - ورحمة أخي ما خرجت من لساني كلمةٌ واحدة.."[7]. وهو أسلوبٌ تستخدمه العامة كثيرًا في الحلف بغير الله –سبحانه وتعالى–. ومثله ما ورد على لسان "عاشور الناجي" من تهديده لشيخ الحارة، إن هو أبلغ عنه، قائلا: "– أعجنك ورأس الحسين حتى لا يعرف لك رأس من قدم!"[8]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 493.

[2] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص 494.

[6] المصدر نفسه، ص 68. وانظر ص 214.

[7] المصدر نفسه، ص 82.

[8] المصدر نفسه، ص 76.

كما جاء هذا الحوار القصير التالي ليشي برائحة العامية حركة ولفظاً:

"تطايرت إلى أنفها رائحة البوظة فضربت صدرها براحتها هاتفة:

- سكران...

فراح يرقص ويقول:

- أنا جدع يا بنت الجدع."[1]

ويصرخ صوتٌ يستهزئ بـــ"عاشور الحفيد" بعدما زال عنه الغنى، وقُبِض على أخيه في جريمة قتل: "– أخو السفّاح يسرح بالخيار.."[2]

وفي خطاب البائع والمشتري يأتي القول: "خذ يا سِنِّي. هات يا سني. خذي يا ســت محاسن. خذي يا ست الكل"[3]. دليلاً على بساطة العامية، وروح الدعابة التي تمثلها، مع عــدم الخروج على آداب الاحتشام والاحترام المتبادل بين الطرفين.[4]

كما ترجعنا بعض التعبيرات الشعبية ذات الصبغة الملحمية إلى عوالم السير الــشعبية وليالي ألف ليلة وليلة من مثل:

"انتهى القوي الشامخ في عنفوان شبابه. تلاشى ظله ذو المائة عين والألف قبضة."[5]

و"انقض على الفتوة، وبكل قوته ضربه بيده المسحورة في عنقه فتقهقر الرجل حتــى وقع على ظهره وهو يشهق. خطف وحيد نبوته وضربه على ركبتيه فشله. والتحم مع نفرٍ من أتباعه فجندلهم بقوة وسرعة مذهلتين."[6]

وتندرج تحت اللهجة العامية تلك الأغاني الشعبية التي كان يرددها العامة بين الحــين والآخر، وخاصة أولئك الذين يسهرون في الغرزة والبوظــة والخمّــارة. فتطــيش الخمــر برؤوسهم، ويترنّمون متمايلين بأغانٍ من مثل:

يــا بــو الطاقيــة الــشبيكة قــل لــي مــين شــغلها لــك

شــــبكت قلبـــــي إلهـــــي ينـــــــــشغل بالـــــــــك[7]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 448.

[2] المصدر نفسه، ص 547.

[3] المصدر نفسه، ص 227.

[4] انظر أمثلة أخرى، ص 214، 215، 324.

[5] المصدر نفسه، ص 441.

[6] المصدر نفسه، ص 266–268.

[7] المصدر نفسه، ص 384.

ورد هذا الغناء على لسان "عبد ربه الفرّان" الذي أخذه الحزن على طلاق زوجته إلى السكر والغناء بما يملأ قلبه من ألمٍ وحنين.

وهذا "جلال عبد الله" يصدح بالغناء:

علـــى بـــاب حارتنـــا حـــسن القهـــوجي[1]

فقد أخذه السكر إلى الغناء في البوظة التي دخلها لأول مرةٍ وسط ذهول السامرين، ولم يمنعه ذلك من ترديد أغانٍ أخرى كلما شرب وازداد تمايلا وطربا.[2]

* * *

تضمّنت بنية الخطاب الروائي "للرهينة" ألفاظًا ومصطلحاتٍ عدةً، تنتمي إلى اللهجـــة العامية اليمنية، لكن الروائي مع ذلك لم يُقحمها في حوار الشخصيات فيما بينها، ولم يستعملها في مواضع يمكن أن تحل محلّها ألفاظٌ فصيحةٌ أخرى؛ إنما كانت في أغلبها مصطلحات عامية دقيقة، لا يمكن استبدالها بألفاظ عامية أو فصيحةٍ مماثلة.

وفيما يلي عرضٌ لبعضها:

ورد عدد من المصطلحات والألقاب التي تُطلق على وظائف معينة، يضطلع بها عددٌ من الأفراد الذين يعملون في القصور خاصة، وبقيت تلازمهم طيلة ارتباطهم بها؛ فـــ"الدويدار" هو "صبيٌّ حاضر البديهة، يستخدمه الأمراء والحكام في قصورهم"[3]. و"البورزان" هو "ضارب النفير"[4]... و"العكفة" هم "حرس الإمام الخاص"[5]. ويطلق لقب "نظام" علـــى "جنـــود الجـــيش النظامي"[6]. بينما يُطلق لقب "براني" على "ما يشبه جنود الاحتياط"[7].

وهناك "بلاد مدخل" ويُطلق على "البلدان الخارجية وقتئذ."[8]. كما يترنّم الجند بين الحين والآخر بـــ"الزامل" وهو "النشيد الجماعي التقليدي"[9].

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 448.

[2] انظر المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[3] الرهينة، ص 3، وحاشيتها.

[4] المصدر نفسه، ص 18، وحاشيتها.

[5] المصدر نفسه، ص 3، وحاشيتها.

[6] المصدر نفسه، ص17، وحاشيتها.

[7] المصدر نفسه والصفحة نفسها. وانظر ألقابًا أخرى، كـــ"الشريفة"، ص 10، و"الطواشي"، ص 4، و"ســـنا"، ص5... وغيرها.

[8] المصدر نفسه، ص 13، وحاشيتها.

[9] المصدر نفسه، ص 19، وحاشيتها.

وتنتشر بكثرةٍ في الرواية ألفاظٌ عدةٌ، تدل على استخدامها الواسع في الحياة اليومية العامة. وأتت لتصوِّر عن قربٍ مفردات المجتمع المحلي، كألفاظ "الحالي" بمعنى الجميل، و"الدَّقل"[1] بمعنى "الأهيف النحيل"... و"العجور"[2] بمعنى قصب الذرة الذي يستخدم علفاً للبهائم، و"قوس علان"[3] بمعنى قوس قزح...

وتنتشر بعض مسميات الألبسة المميّزة وملحقاتها؛ كـ"الشرشف"[4] الذي تغطي به النساء كامل أجسامهن، فلا يظهر سوى العينين. و"الكوفية"[5] بمعنى الطاقية، و"الطيّار"[6] وهي الحافظة الجلدية التي يوضع فيها الرصاص، وتُربط من الكتف إلى الخصر. و"الجنبية"[7] وهي الخنجر اليمني المعروف...إلى غيرها من الألفاظ اليمنية الخالصة التي تزخر بها صفحات الرواية.

ويحتل "القات" ومجلسه مكانةً خاصةً في المجتمع اليمني بكل طبقاته الغنية والمتوسطة والفقيرة؛ فتُفرَد له الغُرف والمجالس الخاصة به في معظم البيوت. كما تُخصص له الأدوات والتجهيزات المطلوبة "للمقيل"[8] و"تخزينه".

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتُستخدم ألفاظ اللغة المطواعة للتعبير عن مفردات البيئة الشعبية التي تعبق في أجوائها روائح دخان السجائر و"المدائع" الممتزجة برائحة القهوة "القشر"، المعتّقة في "جمنتها"[9]. وتتعالى أصوات "المدائع المنيبر"[10] مختلطة بقهقهات أصحابها وأحاديثهم المتنوعة.

---

[1] الرهينة، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص9، وحاشيتها.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

[4] المصدر نفسه، ، ص 50.

[5] المصدر نفسه، ص6. وتُجمع الكلمة على "كوافي".

[6] المصدر نفسه، والصفحة نفسها، وحاشيتها.

[7] المصدر نفسه، والصفحة نفسها، وحاشيتها.

[8] المصدر نفسه، ص64.

[9] المصدر نفسه، ص 28.

[10] المصدر نفسه، والصفحة نفسها. وانظر تعريفها في حاشية الصفحة نفسها.

وقد يجتمع المقيل مع الغداء أو العشاء فتُجهّز "الزهريات" والشمعدانات والأباريق و"المعاشر"[1]. وتُرتّب "منظرة" الطعام. وتوزّع "أطباق الجوز واللوز، مفرّقةً على طول المنظرة، مع صحونٍ وكؤوسٍ من زجاجٍ فارغة، وعدة ثلاجاتٍ صغيرةٍ لحفظ الماء باردًا"[2] أطول فترةٍ ممكنة. وتوزّع قوارير العطور الفواحة بجانب تلك الكؤوس والصحون المتنوعة.[3]

* * *

ومما يُلحظ في كتابة معظم الألفاظ العامية، وضعها بين معقوفين[4]: ( )؛ مساعدةً للقارئ في التنبّه إلى أنها من عاميّ الألفاظ. كما تكتمل المساعدة بتعريفٍ موجزٍ لمعظم هذه الألفاظ في حاشية كل صفحةٍ ترد فيها.

كما يُلحظ أن جل هذه الألفاظ قد وردت على لسان البطل الراوي أثناء سرده للأحداث، ولم يستعملها في الحوار.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

أما ما جاء من لهجةٍ عاميةٍ محكيةٍ على لسان الشخصيات فهو قليلٌ مقارنةً بالألفاظ السابقة، وانحصر في لفظ "أوبِه": أي انتبه. وتفوّهت به "الشريفة حفصة" منبِّهةً "الرهينة" إلى ضرورة احترام مكانتها الرفيعة بوصفها "شريفةً"، وذات نفوذٍ في القصر، مقارنةً بوضع البطل بوصفه "رهينة"، عليه السمع والطاعة. فكان أن جاء لفظ "أوبه" مناسبًا لسياقه الذي أتى كما يلي:

- "أوبه! أنا الشريفة حفصة!
- لم أنكر ذلك!.
- وأنت رهينة!"[5]

كما وردت في الرواية مرةً واحدةً فقط محاولةٌ لمحاكاة الطبيب الأجنبي، وهو يتحدّث العربية المكسرة، قائلا:

---

[1] انظر الرهينة، ص 64.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 64-65.

[4] انظر أمثلة في الصفحات: 37، 40، 41، 43، 130، 143.

[5] المصدر نفسه، ص 139.

" – ما فيش خوف.. واحد حبّة بعد أكل..إن شاء الله تمام..بعدين..تأتي مـــرة يجـــي عندي..لازم أشوفه!."[1] فما كان من البطل إلا أن أخذ في تقليده أمام صديقه المريض؛ مداعبةً له، ورغبةً في إضحاكه وإدخال السرور إلى نفسه.

* * *

تكاد تخلو بنية الخطاب الروائي "للتبر" من اللهجة العامية بشكلٍ كبير؛ إذ كانت لغـــة الرواية لغةً عربيةً فصيحةً، ولم تدخلها العامية إلا في لفظٍ واحدٍ، تكرَّر أكثر من مرةٍ، وهـــو لفظ "اللي"، في قوله: "اللي رجله في النار لا يسمع"[2]. وقد تكرّر أيضًا في قوله: "اللي رجلـــه في النار...اللي جوفه في النار..."[3]. وهو من العامية الشائعة، وربما جيء به مع اســـتطاعة استبدال لفظ "الذي" به، إمعانًا في محاولة الإقناع والتّأثير على العامة.

وقد ورد أسلوبٌ ضعيفٌ في الصياغة اللغوية في قوله: "من زمان يقولون إن الـــريح هي التي تنقل الشائعات."[4] وقد كان حريًّا بالكاتب أن يقول: "كـــانوا منـــذ القـــدم يقولـــون إن الريح...". كما ورد خطأٌ لغويٌّ في قوله: "إذا أسأت له أساء لك وإذا أحسنت له أحسن لـــك"[5] والصواب: "إذا أسأت إليه أساء إليك، وإذا أحسنت إليه أحسن إليك".

* * *

[1] الرهينة، ص 133.

[2] التبر ، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 38.

[4] المصدر نفسه، ص 136.

[5] المصدر نفسه، ص 34.

خامسًـــــا: الأدب العالمي:

تخلَّلت بنية الخطاب الروائي "للوقائع الغريبة..." مقاطع من رواية "كنديد"(Candide) لـــ"فولتير"، ومقاطع أخرى من مسرحية "عطيل"(Othello) لـــ"شكسبير". وقد جاءت مقاطع رواية "كنديد" في سياق المقارنة بين أحداثٍ وقعت في رواية "كنديد" وأخرى وقعت في هـــذه الرواية من قبيل المفارقة والسخرية.

وجاءت مقاطع مسرحية "عطيل" في سياق محاولة إبراز "المتشائل" لثقافتـــه الواســـعة ودرايته التي تخطّت الثقافة العربية، حينما كان يتحادث ومدير السجن. فأخذا معًـــا يمـــثلان دوري "عطيل" و"ديدمونة"، لكن "المتشائل" وفي قمّة اندماجه في دوره، يفاجأ بمدير الـــسجن يزجره، ويقول أن لا وقت للتمادي أكثر! ويعلق بـــ"المتشائل" لقب "شكسبير" الذي أصبح كلُّ مَن في السجن يناديه به: سخريةً وشماتة!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويُكتفى هنا بتناول رواية "كنديد"؛ تجنُّبًا للإطالة إن دُرس العمـــلان، ولأهميـــة النقـــاط المستخلصة من مقارنة بنية الخطاب الروائي الغربي كما ظهرت في رواية "كنديـــد" وبنيـــة الخطاب الروائي العربي كما ظهرت في رواية "الوقائع الغريبة... ".

فعند المقارنة بين بنية الخطاب الروائي العربي كما ظهـــرت فـــي روايـــة "الوقـــائع الغريبة... " لـــ"إميل حبيبي" وبنية الخطاب الروائي الغربي كما تجلَّت فـــي روايـــة "كنديـــد" لـــ"فولتير" التي تخلَّلت مقاطع منها رواية "الوقائع الغريبة..." يُلْحَظَ التالي:

- تقارب طريقة "إميل حبيبي" في "الوقائع الغريبة ..." وطريقة "فـــولتير" فـــي "كنديد"؛ وذلك بالتّشابه في تقسيم الرِّوايتين إلى فصولٍ، والتّشابه أكثر في عنونـــة الفـــصول، وسخريتها الواضحة، وصياغتها المميَّزة، وخاصةً في استخدام لفظة: "كيف" في بداية عنوان الفصول الفرعية؛ إضافة إلى ذكر اسمي بطلي الروايتين "كنديد" و"سعيد" في العنوان الرئيسي وفي عناوين الفصول فصلا فصلا؛ فـــ"فولتير" يعنون بعض فصوله –مثلا– كالتّالي:

  - الفصل الأول: كيف نشأ كنديد في قصرٍ رائعٍ وكيف طُرِد منه.
  - الفصل الثالث: كيف نجا كنديد بجلده من بين أيدي البلغار وما آل إليه.

- الفصل الخامس عشر: كيف قَتَل كنديد شقيق العزيزة كونيكند.•

وفي "الوقائع الغريبة..." لـــ"إميل حبيبي" نقرأ العناوين التّالية:

في الكتاب الأول "يُعاد":

- –11– كيف لم يمت سعيد شهيدًا في وادٍ على الحدود اللُّبنانيّة.

وفي الكتاب الثّاني "باقية":

- –3– كيف تحوَّل سعيد إلى هرَّة تموء.

وفي الكتاب الثالث "يعاد الثانية" :

- –2– كيف أصبح علم الاستسلام، فوق عصا مكنسةٍ، علم الثـــورة علـــى الدّولة؟•

* * *

➢ يحتذي "إميل حبيبي" في "الوقائع الغريبة..." بأسلوب "فـــولتير" فـــي "كنديـــد" وبنظرته لمجريات الأحداث حوله؛ فقد كان الأسلوب متشابهًا إلى حدٍّ كبيرٍ في الكتابة السّاخرة والمفارقات المتتالية التي لا يتوقَّعُها أحد؛ فقد كتَب "فولتير" عن "كنديد" قائلا:

"وكان كبار السن من أهل المنزل يشتبهون في أنّه ابنٌ لشقيقة السيد البارون، من رجلٍ طيبٍ أمين من الأجوار. أبت الآنسة أن تقترن به لأنه لم يكن بوسعه أن يُثبِت غيـــر واحـــدٍ وسبعين جيلا في نسبه. أما ما بقي من شجرته العائلية فقدْ ضاع بفعل الزّمن."[1]

وتظهر السخرية –هنا– من العادات التّقليدية التي تتبعها بعض عائلات النـــبلاء فـــي تزويج بناتهم من نبلاء أمثالها إذا أثبتوا نسبهم إلى عددٍ كبيرٍ من أجيال النسب العريقة. فيزيد الكاتب من سخريته عندما جعل هذا العدد في روايته هو "واحد وسبعين" جيلا! زيـــادةً فـــي المبالغة التي تجرّ وراءها السخرية اللاذعة!

ويقول "فولتير" في موضعٍ آخر من روايته:

• انظر : فولتير. كنديد، ترجمة الطيب بن رجب، (سلسلة لزوميات المقال)، دار الجنـــوب، تـــونس، 1998. والمزيد من الأمثلة تجدها في الصفحات: 28، 35، 37، 54، 57، 123.

• انظر المزيد من الأمثلة في الصفحات: 67، 85، 91، 98، 115، 124، 128، 132، 134، 168.

[1] فولتير. كنديد، ص19.

وقد جاء في حاشية الرواية–وفي الصفحة نفسها– قول المترجم إن إثبات ثمانية أجدادٍ ينتسبون إلى طبقة النبلاء يعدُّ كافيًا في فرنسا ليُقبَل النبيل في بلاطهم. أما طبقة النبلاء الألمان فتتشدّد أكثر في التزويج من غير طبقة النبلاء.

"وكانت السيِّدة البارونة التي تزن زهاء الثلاث مائة وخمسين رطلا تحظى بوزنها ذاك على احترامٍ فائق. وكانت تستقبل ضيوفها بنفسها بعزّةٍ ما فتئت تجلب لها مزيدًا من الاحترام."[1]

ولا يخفى ما وراء هذه اللغة من المفارقة الساخرة التي تجمع بين احترام ثِقَل الوزن وثِقَل المكانة؛ إذ ما كانت تُحتَرم الأولى إلا باحترام الثانية! خاصةً إذا كانت صاحبة هذا الوزن تعتزّ بنفسها وبوزنها عزّةً تفرض على من يراها "مزيدًا من الاحترام"!

أمّا "إميل حبيبي" فإنه ينشئ رواية "الوقائع الغريبة..." على المفارقة والسّخرية في نقدٍ صارخٍ للأوضاع المأساوية الدائرة في الأراضي الفلسطينية المحتلة؛ من قتلٍ وتشريدٍ وسجنٍ وتعذيب...إلخ. وقد نقل الكاتب هذه الأوضاع إلى المتلقي بصورةٍ ساخرةٍ تحمل طابع المرارة والألم والضحك المبكي... عبْر شخصية "سعيد المتشائل"، بكل ما يتجسّد فيها من تناقضات شخصيةٍ مفارِقةٍ تعكس تناقضات الأوضاع العامة المحيطة به.

ويمكن الرجوع إلى مواطن كثيرةٍ جدًّا في الرواية قائمة على المفارقة. كما يمكن الرجوع إلى مبحث (المفارقة في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل") لوقوفٍ أوسع على تجلِّي هذه الظاهرة في الرواية.

ويُكتفى هنا بضربٍ مثلٍ على المفارقة الساخرة التي تحمل في طيّاتها مرارةً مزدوجةً في كلٍّ من روايتي "كنديد" و"الوقائع الغريبة..." في موضعٍ تشابه في كلٍّ منهما: من حيث الحدث وتوابعه:

يقول "فولتير" عن "كنديد" وقد ذهب يتمشى، محاولا التّرويح عن نفسه:

"وعنّ له ذات يومٍ من أيّام الربيع أن يتنزّه فسار على قدميه يحثُّ الخطى قُدُما، معتقدًا أن في استخدام الإنسان لقدميه كما يروق له امتيازًا للنوع البشريّ، كما هو امتيازٌ للنوع الحيواني. وما كاد يسير فرسخين حتى أدركه أربعةُ أبطالٍ قامة الواحد ستة أقدامٍ فقيّدوه واقتادوه إلى حبسٍ مظلم".[2]

وفي هذا الموضع ينقل الكاتب الكبت والحصار اللذين يعاني منهما المرء حتى من أبسط حقوق الإنسانية التي يتساوى لبساطتها مع "النوع الحيواني"، وهي هنا المشي!

---

[1] فولتير. كنديد، ص20

[2] المرجع نفسه، ص 24.

وقد أورد "إميل حبيبي" هذا الموضع من رواية "كنديد" في روايتــه؛ ليجعــل بطلــه "المتشائل" يُشابه بينه وبين موقفٍ آخر وقع مع فتيةٍ فلسطينيين ذهبــوا إلــى مدينــة "نتانيــا الإسرائيلية" لمشاهدة البحر عن قرب. فما كان من الجنود الإســرائيليين إلا أن قــابلوا هــذه الرغبة الطفولية بالغرامة أو السجن!

يقول "المتشائل" في هذا:

"فلمّا استخدم هذا الامتياز البشري، والحيواني، بــضعة أولادٍ مــن قريــة الطيبــة، يتراوحون في العمر بين تسع سنين واثنتي عشرة سنة، فمضوا قُدما إلى مدينة نتانيــا لِيَــرَوا البحر بالعيون بعد أن سمعوا هدير موجه بالآذان. أُلقِي القبض عليهم. فاقتيدوا إلــى محكمــةٍ عسكرية. فأوقع حاكم المحكمة العسكرية على هؤلاء الأولاد عقوبة الغرامة. فمَن عجز عنها فبما يملكه حتى الطفل، وهو الحياة، شهرًا في السجن..."[1]

ففي كلا الموقفين يُعبَّر بمفارقةٍ تحمل السخرية المريرة من مواجهة الفعــل الطبيعــي الصادر عن الإنسان الآمن البريء بِرَدَّةِ فعلٍ لم يكن ليتوقّعها؛ فكيف يكون الحبس أو تُقــرَّر الغرامة جرّاء المشي أو إلقاء نظرة!

وكيف يُحرَم "الإنسان" من أبسط الحقوق التي يتمتع بها حتى "الحيوان"!

وأين ومتى سيتسنى له العيش بكرامةٍ وحريةٍ و"إنسانية"!

وهكذا، فإن المعاناة الإنسانية واحدة، والموقف يتكرّر حتى لو اختلف زمانًا ومكانــا. فتأتي طريقة التعبير التي توحّد الشعور الإنساني، وإن بشيءٍ من المفارقة والسخرية المفعمة بالمرارة والألم.

➢ ومن نقاط التشابه –كذلك– بين بنيتي الخطاب الروائي في الروايتين: اتِّبــاع أسلوب تكرار جملةٍ أو لفظٍ معيَّن طوال الرواية. فيتكرّر في "كنديد" لفظ "الرجل القائل بتجديد العماد"• كلّما ذُكِر هذا الرّجل في مواضع شتى من الرواية. حتــى طغــى الوصــف علــى الموصوف؛ إذ إن لهذا الرجل اسمٌ، ذُكِر في بداية الحديث عنه، وهو "جاك". لكن الــراجح أنّ ما دعا "كنديد" إلى إطلاق هذا الوصف عليه، واستبداله باسمه الحقيقي، هي المفارقــة التــي

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص119.

• توجد طائفةٌ تقول إنه لا يجوز أن يُكتفى بالتعميد مرّةً واحدةً عندما يكون المسيحي طفــلا –وهــي العــادة المتّبعة– بل يجب تجديد العماد حين يبلغ المسيحيّ سن الرشد. والتعميد هو عنوان الدخول في الدين المسيحي. انظر: حاشية مترجم رواية "كنديد"، ص 27.

وانظر تكرار هذا اللفظ في الصفحات: 27، 28، 31، 32.

ارتبطت بـــ"جاك" أو "الرجل القائل بتجديد العماد"، والمتجلِّية في كونه يدعو دائمًا إلى تجديـــد العماد، وهو الذي لم يُعمَّد قَطّ ! فكيف يدعو إلى تجديد شيءٍ لم يحدُث له! أهو تعويضٌ لمـــا فاته! أم قولٌ يسهل الحديث عنه طالما أنه لم يجربه! أم أنّ "كنديد" راقه الوصف أكثـــر مـــن الموصوف، وراقته أكثر المفارقة الناتجة عنهما فاستغنى بالوصف عن صاحبه!

وأسلوب التكرار هذا اتبعه "المتشائلُ" أيضًا حينما كان يتحدَّث عن "الرجل الكبيـــر ذي القامـــة القـــصيرة"[1]؛ ذلـــك الحـــاكم العـــسكري الـــذي لقيـــه عنـــدما دخـــل "إسرائيل" لأوّل مرّة. فهو لا يعرف اسمه الصريح – كما يعرف "كنديد" صاحبه "جاك"– لـــذا فهو يلجأ إلى قوله "الرجل الكبير ذا القامة القصيرة". لكنه يكرره دائمًا كلما ذكـــره بأســـلوب يشير –أيضًا كما فعل "كنديد"– إلى مفارقةٍ ساخرةٍ، نابعةٍ من سلطة هذا الرجـــل الكبيـــر ذي المكانة العالية، مع أنّ قامته قصيرةٌ بشكلٍ يجذب الانتباه.

ولكن القامة القصيرة هنا لا تمثِّل أهميّةً تُذكَر، مقارَنةً بعِظَم المكانة التي وصل إليهـــا صاحبها. بعكس "المتشائل" الذي كان يتباهى بطوله كلّما وقف بجانب "الرجل الكبير ذي القامة القصيرة"، ويشعر بالفخر لأنه أطول قامة منه، مع أنه –في الوقت ذاته– ليست له أية مكانـــةٍ تُذكَر!

والملاحظ هنا أن "الرجل الكبير ذا القامة القصيرة" وهو وصفٌ لاسمٍ غيـــر معلـــوم، جيء به زيادةً في التعمية والتمويه، وكأن لا حاجة للعوام في معرفة أســـماء كبـــار رجـــال الدّولة. وتكفي المكانة والسلطة التي وصلوا إليها للسيطرة على النـــاس وإذعـــانهم، وتـــذكُّر أفعالهم لا أسمائهم، وإن كانوا قصار القامة! أو أقزامًا!

- ومن مواطن التشابه أيضًا بين الروايتين أنّ كلا مـــن "كنديـــد" و"المتـــشائل" يتعرّف على فتاةٍ، ما يلبث أن يحبها حبًّا جمًّا، لكنهما يُجبران على الافتراق. ويَتَذكَّر كلٌّ منهما حبيبته بشوقٍ ولهفةٍ. وينتظر يوم اللقاء. وتنتهي الحال بـــ"كنديد" إلى أن يلتقي حبيبته "كونيكند" بعد لقاءين سريعين، لكنها تكون قد تغيّرت ملامحهـــا كثيـــرًا، وأصـــبحت دميمـــةً، وحـــادة الطِّباع...الأمر الذي جعل "كنديد" يُذعر ويتراجع القهقرى لدى رؤيتها! ولم يعد يرغب فـــي الزواج بها! لكنه ما يلبث أن يقترن بها بعد إلحاحها، والتزامه بالعهد الذي قطعه على نفـــسه سابقًا بأن يتزوَّجها.

---

[1] انظر التكرار في مواضع شتى من رواية "الوقائع الغريبة ..." ، منها –على سبيل المثـــال– الـــصفحات: 36، 38، 146، 147، 154، 163–156.

أما "المتشائل" فإنه يلتقي سريعًا بحبيبته "يُعاد الأولى" عند هروبهـا مـن "العـسكر"، واختبائها في بيته ليلةً واحدةً، ريثما تهرُب مجدَّدا. لكن "العسكر" يأخذونها عنوة، ويبعـدونها عنه مرّةً أخرى. وتنقطع أخبارها. ويظل يحلم بها، إلى أن يلتقي ابنتها "يُعاد الثانية"، ويظنها حبيبته؛ لشدة الشبه بينهما. فتخبره أن أمها توفيت. وتذهب إلـى بيتـه. فيجـيء العـسكر، ويأخذونها. لينتظر عشرين عامًا أخرى!

وهكذا، فإنّ كلا من "كنديد" و"المتشائل سعيد" قد أحبّا، وافترقا عن محبوبتيهما، وظلا يحلمان باللقيا، حتى إذا تحققت لم تكن كما يتمنيا!؛ إما لتغيُّر المحبوبة خَلْقًا وخُلُقًا، أو لوفاتهـا ومجيء من تشبهها خَلْقًا وخُلُقا!

- ومن بين نقاط التشابه بين الروايتين لا يمكن أن يُغضَّ الطرف عمّا يوحي به كلٌّ من اسمي: "كنديد المتفائل•" و"سعيد المتشائل" من دلالاتٍ ومفارقاتٍ متداخلةٍ من نـواحٍ عدةٍ، يمكن إيجازها كالتالي:
  - التشابه في الصيغة الصرفية والجرس الموسيقي بين "كنديـد" و"سـعيد". وبـين "المتفائل" و"المتشائل".

  - يدل معنى اسم "كنديد" على: التفاؤل، بما يوحي بأنّه "سعيدٌ" بتفاؤله.
  - يوحي معنى اسم "سعيد" بالفرح أو التفاؤل بالسعادة القادمة.

  - يوحي لقب "المتفائل" بـ: النظر إلى الحياة نظرةً واحدةً إيجابية.
  - يوحي لقب "المتشائل" بـ: النظر إلى الحياة نظرةً مزدوجةً، تجمع بـين سـلبية التشاؤم، وإيجابية التفاؤل.

- كما أنه من نافل القول التذكير بأنّ كليهما كان من عامة الشعب، يحس بـآلام شعبه، ويبدي سخطه على السلطة واستبدادها، مع أنّهما كانا مقربين من الـسلطة ورجالهـا؛ فـ"كنديد" كان يعيش في قصر البارون، لكنّ البارون طرده عندما علِم بحبه لابنته. ولم يرض شقيقها بتزويجها له مع كل المساعدات والتضحيات التي بذلها لهما ولإنقـاذ حياتهمـا مـن

• يُطلق على "كنديد" لقب "المتفائل" كما ورد في الرواية، وكما يُترجم المترجمون "كنديد" بمعنى "المتفائل".

الموت، بحجة أنه ليس من النبلاء، حتى وإن أصبح غنيًّا، وقدّم لهما العون. فما كان من "كنديد" إلا أن نقم عليه نقمًا شديدًا، وتزوّج المحبوبة على الرغم من معارضة أخيها. وحاول العيش بسلامٍ في ضيعته الصغيرة، ومع أعوانه ممن يحبهم ويحبونه.

أمّا "المتشائل" فإنه وإن كان يُبدي الخضوع والخنوع للسلطة، وإن كان يُظهر لها أنه رجلها السامع المطيع... فإنّه كان يُضمِر لها في نفسه كرهًا عميقًا. وعندما جهر برغبته في العيش بسلامٍ، بعيدًا عن السلطة وظلمها، بعدما خدمها سنين طويلة، ترفض السلطة طلبه وتهدده بالعقاب إن هو خرج على خدمتها. فيعيش في صراعٍ نفسيٍّ مرير، وينتظر الخلاص على يد الفضائي الذي يأخذه بعيدًا...

* * *

يُشرع لنا ونحن نقرأ رواية "حين تركنا الجسر" أن تتبادر إلى أذهاننا رواية "الشيخ والبحر [1] The Old Man and The Sea"لـ"إرنست همنجواي Ernest Hemingway "؛ وذلك للتقارب في موضوعي• الروايتين وشخصيتيهما الرئيستين وهدفهما المتقارب؛

- فكلتا الروايتين تحكيان قصة صيّادٍ يبحث عن صيده الثمين، ويسلك الصعاب لاقتناصه والظفر به:
- فكانت "السمكة الكبيرة" هي هدف الشيخ "سانتياجو Santiago" صيّاد رواية "الشيخ والبحر"، وكانت "البطة الملكة" هي هدف "زكي ندّاوي" صيّاد رواية "حين تركنا الجسر".
- وكان لكلٍّ منهما معاون، طالما رافقه في رحلات صيده:
- فكان الصبي "مانولين Manolin" الذي رافق الشيخ "سانتياجو" كثيرًا في رحلاته، لكنه لم يستطع الذهاب معه في رحلة بحثه عن السمكة الكبيرة؛ لرفض والديه الذي اضطره إلى انتظار الشيخ لحين عودته، ومساعدته مجدّدا. كما كان الكلب "وردان" رفيق "زكي نداوي" في رحلة بحثه عن "البطة الملكة".
- وقد راودت كلا البطلين أحاسيس متداخلةٌ، من يأسٍ وإحباط تارةً، وأملٍ وغبطةٍ تارةً أخرى:

---

[1] إرنست همنجواي. الشيخ والبحر، ط1، دار البحار، بيروت–لبنان، 1999.

• انظر التعليق السريع لـ"جورج طرابيشي" على خاصية "الموضوع": في الغلاف الخلفي لرواية "حين تركنا الجسر".

- فنتجت أحاسيس اليأس والإحباط عن هزيمة "زكي نداوي" وخيبته بسبب تركه للجسر. ونتجت عن عدم صيد "الشيخ سانتياجو" لشيءٍ يُذكر طيلة أربعةٍ وثمانين يومًا، واعتقاده بسوء حظه الذي يلازمه دوما[1]. بينما نشأت مشاعر الأمل والغبطة عندما كانا يتخيّلان صورة صيدهما الثمين وقد ظفرا به.[2]
- وظهرت خلال الروايتين أقوالٌ لهما، تدلّ على الحكمة والنظرة إلى الأمور نظرةً فلسفيةً، معتمدةً على خبرة صاحبها بمجريات الأمور.[3]

- وفي ختام الروايتين يتمكّن البطل من اقتناص صيده:
- فيتمكّن "الشيخ سانتياجو" من اصطياد "سمكته الذهبية" بعد عناءٍ شديد، مع أنّه يصل بها إلى الشاطئ وقد نهشتها أسماك القرش، ولم تُبق منها سوى الهيكل العظمي وبقايا من الذيل والرأس![4] ويتمكّن "زكي نداوي" من اصطياد ما توهّم أنه "البطة الملكة"، بعد انتظارٍ طويل، وما أن حملها بين يديه، ونظر إليها في ضوء القمر، حتى اكتشف أنها "أقبح بومة"![5] فكان تحقيق النصر ناقصًا مع "الشيخ سانتياجو"، ومخيبًا للآمال مع "زكي نداوي".

مركز إيداع الرسائل الجامعية

- ومع هذه المفارقات المؤلمة التي أصابت البطلين، فإنّهما استجمعا العزيمة من جديد:

---

[1] انظر على سبيل المثال:
- الشيخ والبحر، ص14(و: ص 15 في الجزء الانجليزي)، ص 76 (و:ص 78 في الجزء الانجليزي).
- حين تركنا الجسر، ص 15، 19، 42-43، 49...

[2] انظر على سبيل المثال:
- الشيخ والبحر، ص 54. (و:ص 55 في الجزء الانجليزي).
- حين تركنا الجسر، ص184، 199، 206...

[3] انظر على سبيل المثال:
- الشيخ والبحر، ص54. (و: ص 55 في الجزء الانجليزي).
- حين تركنا الجسر، ص 186، 188، 197...

[4] الشيخ والبحر، ص 156. (و: ص157 في الجزء الانجليزي).

[5] حين تركنا الجسر، ص 210.

- فعاود "الشيخ سانتياجو" التخطيط للصيد مع الصبي "مانولين"، كما عاود حلمه بأسود القارة السوداء[1]. وانخرط "زكي نداوي" في ازدحام الجموع، منتظرًا فعل شيءٍ ما.[2]
- ومن نافلة القول أن نذكر أن الروايتين ترتكزان على شخصيةٍ واحدةٍ، رئيسةٍ ومركزية. ولا نكاد نلمح غيرها من شخصياتٍ أخر إلا في أضيق الحدود، وبما يخدم هذه الشخصية.

أمّا عن الاختلافات بين هاتين الروايتين فبعد الاختلاف في اللغة الأصلية التي كُتبت بها الروايتين من انجليزيةٍ أو عربية، فيمكن أن يكمن في الأسلوب السلس والبسيط الذي ميّز رواية "الشيخ والبحر" بحيث تستطيع أغلب الفئات العمرية الاستمتاع بها، والتشوّق لأحداثها، دون عناءٍ كبير، وإن كان هذا لا يفقدها الرمزية، أو ينزل بها إلى مستوى إبداعيٍّ متواضع؛ إذ استطاع صاحبها بسهلها الممتنع الوصول بها إلى قمة الإبداع العالمي. وأما رواية "حين تركنا الجسر" فقد جاء أسلوبها سلسًا واضحًا في ظاهر معانيه، إلا أنّه كان يضمر معاني عميقةً عدّة، تتطلّب وعيًا متنبِّهًا وإحساسًا يقظا.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتكمن اختلافاتٌ أُخر بين الروايتين تكمن في أنّ الراوي في "الشيخ والبحر" هو الذات الثانية للكاتب، وليس البطل. وقد استخدم في سرده ضمير الغائب[3]. وكان سرده للرواية محايدا، ولم يتدخّل في أحداث روايته إلا للربط بين أجزائها. بينما كان الراوي في رواية "حين تركنا الجسر" هو البطل نفسه. واستخدم السرد بضمير المتكلِّم[4]، وخاطب نفسه أحيانًا بضمير المخاطِب[5]. وكان ينقل لنا الأحداث من منظوره الذاتي، ويصوِّر وقع ذلك عليه.

* *

[1] الشيخ والبحر، ص 166. (و: ص 167 في الجزء الانجليزي).

[2] حين تركنا الجسر، ص 217.

[3] انظر على سبيل المثال: الشيخ والبحر، ص 14. (و:ص 15 في الجزء الانجليزي).

[4] انظر على سبيل المثال: حين تركنا الجسر، ص 9، 11، 14، 20...

[5] انظر على سبيل المثال: حين تركنا الجسر، ص 15، 16...

سادساً: لغة الشِّعر:

من الأجناس الأدبية التي تخلّلت بنية الخطاب الروائي لـ"الوقائع الغريبة..." لغةُ الشعر التي تمثّلت في ورود أبياتٍ شعريّةٍ عربية؛ قديمةٍ وحديثة. وقد وُظِّفت بطريقةٍ تخدم المواضع التي وردت فيها، وتناسب المقام الذي قيلت فيه.

وفيما يلي تناولٌ لبعض هذه الأبيات:

- **الأبيات الشعرية القديمة:**

وقد أورد "المتشائل" أبياتاً من شعر "امرئ القيس" يقول فيها:

سَما لكَ شوقٌ بعدما كان أقصَرا وحلّت سُلَيْمى بَطْنَ ظَبْيٍ فَعَرْعَرا
بَكى صاحِبي لَمّا رَأى الدَّرْبَ دُونَهُ وأيْقَنَ أنّا لاحقان بِقَيْصَرا
فَقُلْتُ لَهُ: لا تَبْكِ عيْنُكَ إنّما نُحاوِلُ مُلْكاً، أو نموتُ فَنُعذَرا[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد جاءت هذه الأبيات في سياق العقاب الذي أوقعه "المُعلِّم" بـ"المتشائل"، والمتمثِّل في أن ينسخ أبيات قصيدة "امرئ القيس" من البيت الأول إلى البيت الأخير عشرين مرّةً، جرّاء الضحكة التي ضحكها في الصّف! بعدما هشّم المؤشِّر على يديه من شدّة الضرب!

ويدل ورود الأبيات على دراستها في حصة اللغة العربية في الصفوف المتوسطة والعليا من المدرسة. وتُدرَس فيها أشعار الجاهليين، وعلى رأسهم: "امرؤ القيس". لتؤخذ اللغة العربية الفصحى من فصحائها، وتُنَشَّأ عليها ألسنة الأجيال القادمة.

وقد عمد "المتشائل" إلى تضمين كلامه بيتاً مشهورًا آخر لـ"امرئ القيس" في سياق حديثه عن ذهابه –متستِّرًا ليلا– إلى أحد المحامين؛ لمساعدته في قضيّةٍ يريد حلَّها، دون علم السلطة "الإسرائيلية". فقال واصفاً كيفية تستُّرِه:

"فلمّا أرخى الليل سدوله تستَّرتُ بها وطرقتُ بابه."[2]

وفي قوله هذا إشارةٌ واضحةٌ إلى بيت "امرئ القيس" المشهور الذي يقول فيه:

---

[1] امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ذخائر العرب (24)، دار المعارف بمصر، ص56–66. وفي الديوان كلمة: "قَوٌّ " بدلا من "ظَبي".

[2] الوقائع الغريبة...، ص 98.

ولَيلٍ كمــوجِ البحــرِ أرخــى ســدولَهُ علــيَّ بِــأنواعِ الهُمــومِ لِيَبْتَلــي[1]

ومهما يكن من أمر "المتشائل" في أخذ هذا البيت على محمل المفارقــة الــضاحكة، والتلاعب بالمعاني والألفاظ –كعادته– فإنه يدل دلالةً قويةً على أن الشعر الجاهلي ما زال بين ظهرانينا. وكأنه وليد حاضرنا؛ بسلاسته ووضوحه وعذوبته.

* * *

وحينما يصف "المتشائلُ" الحالةَ التي بدا عليها؛ من شعورٍ بالحُزن والألــم والغربــة، ويحاول بثَّ الناسِ همومَه، والبوح بآلامه، لا يجد ما يُعبِّر عن حالته هذه سوى تذكُّر "حــال الفتى العربي في شعب بوان" وما كان يعانيه في غربته من أنّه "غريبُ الوجهِ واليدِ واللِّسان".[2]

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أي أنّه لم يجِد أصدق من قول المتنبّي:

مَغــاني الــشَّعبِ طِيبــا فــي المَغــاني بِمَنزِلَــةِ الرَّبيــعِ مــن الزَّمــانِ
ولكــنَّ الفتــى العربــيَّ فيهــا غريــبُ الوجــهِ واليــدِ واللِّــسانِ[3]

وما قيل في شعر "امرئ القيس" السابق يقال هنا في شعر "المتنبِّي"، وليؤكِّد في الوقت ذاته، جمالية شعرنا العربي وعراقته الباقية ببقاء الأمة وحفاظها عليه.

* * *

ومن الشعر العربي الحديث ضَمَّن "المتشائل" أبياتًا من الشعر الحر للشاعر الفلسطيني الجليلي "توفيق زيّاد"، تدعو إلى التمسُّك بالأرض، وبكل شبرٍ فيها، على الرغم من الاحــتلال والتهجير والقتل والسلب...إلخ. يقول فيها:

"سأحفرُ رقمَ كلَّ قسيمةٍ
وموقعَ قريتي، وحدودَها
وبيوتَ أهليها التي نُسِفَت

---

[1] امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 18.

[2] انظر الوقائع الغريبة... ، ص 122.

[3] أبو الطيب المتنبي. ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط كمال طالــب، مــج4، ط1، منشورات محمد علي بيضون/ دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1418هــ–1997م، ص254–255.

وأشجاري التي اقتُلِعت
وكلَّ زُهيرةٍ بريّةٍ سُحِقَت
لكي أذْكُر
سأبقى دائمًا أحفر
جميعَ فصولِ مأساتي
وكلَّ مراحلِ النَّكْبة
من الحبّة
إلى القُبّة
على زيتونة
في ساحةِ الدّار"[1]

وقد جاءت هذه الأبيات في سياق محاولة "المتشائل" نفي اللوم عن جهله بقرى وطنه، وتحويله اللوم على كل من حذا حذو الشاعر؛ حيث يتساءل "المتشائل" –محتجًّا– عن جدوى الحفر على زيتونةٍ تأتي السنين لتمحو كل ما كتب عليها، ويأتي الاحتلال "الإسرائيلي" ليقتلع الزيتونة ويهدم الدار وساحة الدار التي تحتويها! فلا يجد الشاعر ما يقرؤه! ولا يجد أرضه ولا داره ولا زيتونه![2]

* * *

لم ترد في رواية "حين تركنا الجسر" أية أبياتٍ شعرية؛ عمودية كانت أو حرّة. ولم ترد إلا إشارةٌ ساخرةٌ لمعنى شعريٍّ تداوله أكثر من شاعر؛ وذلك عندما خاطب البطلُ "بنات آوى" قائلا:

"– اضحكي، أعرف هذه الضحكات، أعرفها تمامًا، لكني سأجعلها كما قال شاعرٌ أبله، ضحكًا كالبكاء."[3]

ويظهر من السياق العام للرواية ولهذا الموضع بالذات أنّ البطل غيرُ معنيٍّ بالشعر ولا بالشعراء –أو كهذا يظهر–! كما أن المخاطَب لم يكن سوى "بنات أوى"! فلا حاجة له، إذًا، إلى دقة النقل والاستشهاد. وكما نعلم من الرواية فإن البطل صيادٌ في الوقت حاليّ، وجنديٌّ سابقٌ يمتلئ صدره بالحزن والخيبة والانكسار، وربما لم يَعلق في ذهنه ساعةَ قولِهِ

---

[1] توفيق زيّاد. ادفنوا أمواتكم وانهضوا، دار العودة، بيروت، 1970، ص 75–80.

[2] الوقائع الغريبة...، ص 74–75.

[3] حين تركنا الجسر، ص9.

السابقِ إلا المعنى الذي وجده مناسبًا لحالته وقتها، وهو "الضحك كالبكاء! بما فيه من توعُّدٍ بالثأر من "بنات آوى"، ولما يحمل –في الوقت ذاته– من شعورٍ طالما راود البطلَ، وجعله يضحك حينًا ويبكي حينًا آخر. فكان "الضحك كالبكاء". وكان هذا المعنى –على سرعة المرور به– مناسبًا للمقام العام الوارد خلاله.

* * *

لم ترد أشعارٌ عربيةٌ فصيحةٌ في رواية "ملحمة الحرافيش" بل ملأت الأناشيد الأعجمية أرجاءها، كما تخلّلتها بعض الأغاني الشعبية. وقد ورد ذكر أمثلة على تلك الأناشيد الأعجمية والأغاني الشعبية في موضعها من الدراسة.

* * *

لم ترد في رواية "الرهينة" أية أبياتٍ شعرية فصيحة. إنما ورد فيها ما أسماه الراوي بـ"الزامل"• والأهازيج والتراتيل الدينية. وهذا ما ينتشر كثيرًا في المجتمع اليمني الذي يرددها في أغلب حالاته، وأمور حياته اليومية؛ كترديدها في مواسم الحصاد، والأفراح، والنصر، والمآتم وتشييع الموتى... ولكل مناسبة زواملها وأهازيجها الخاصة.

و"الزّامل": هو "نوعٌ من الشعر الشعبي الغنائي اليمني عُرف منذ القدم، بل منذ افتتن الإنسان اليمني بالحروب والفتن القبلية التي كانت تنشب خاصة بين القبائل. وكانت القبيلة في زاملها تظهر أمجادها ومفاخرها. وإذا التقت بقبيلةٍ أخرى وتلاقى معهم الشعراء الشعبيّون الغنائيون أصحاب الزوامل وقعت الوقائع بينهم لما تبثه تكل الزوامل من أحاسيس وضغائن بين القبائل. فكان الشعر الشعبي المعروف بالزامل يعكس الواقع الحقيقي الذي كانت تعيشه القبيلة أو القبائل، ويعبِّر عن الحياة الخشنة والمعاناة والبؤس الذي كان يسود أولئك الناس..."[1]

وكان أشهر "زامل" جاء في هذه الرواية ذلك "الزامل" الذي لم يأت لإثارة الحروب والضغائن بين القبائل، وإنما أتى لإثارة الشوق والحنين للأم والأهل كافة... ولم يرد إلا مطلعه، الذي تكرر في أكثر من موضع من الرواية. ويقول:

يا دويدار قد أمّك فاقدة لك..

• تختلف تسميات "الزامل" من منطقةٍ لأخرى في اليمن، فهو "الزامل" في المناطق الوسطى، وهو "المغرد" في مناطق شمال الشمال، و"مهيَد" في مناطق "تهامة". وقد يُسمى "المهجل" إذا كان حماسيّا، كثير الأصوات. انظر: عبد الله البردّوني. فنون الأدب الشعبي في اليمن، ط2، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1988، ص145.

[1] حسن سالم باصديق. في التراث الشعبي اليمني، ط1، إعداد وتوثيق مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، 1414هـ–1993م، ص 249.

دمعها كالمطر!![1]

وقد يرد لفظ "الرهينة" بدلا من "الدويدار". وليستمر الزامل نفسه.

ولعل المقصود بهذا "الزامل" كل "رهينةٍ" أو "دويدارٍ" في قصور الإمام ونوّابه وأتباعه. ومنهم بطل الرواية نفسها الذي كان "رهينة" ثم أصبح "دويدارا". وكأنّ في هذا "الزامل" محاولة لمواساة هذا الرهينة أو البطل، مما يعانيه هو وأمه من ألم الفراق والاختطاف من بين أحضانها. كما أنّ فيه إذكاءً دائمًا لنار الحزن والألم المتوقِّدة في صدر "الرهينة" أو "الدويدار" كلما سمع الزامل، واجترّ أحزانه.

* * *

نادرةٌ هي الأشعار التي وردت في بنية الخطاب الروائي "للتبر". وقد جاءت إحالةٌ إلى أبياتٍ شعريةٍ أمازيغية، وتُرجِمت في الحاشية بأنّها :

" " آسد ينكرد أمود نكفي تيزداج، إذ شاغت تاجنين يتجير نيمزاد " (عندما أقبل أمود استقبلناه بمهاري الحرب – وأعطيناه فرسانًا لا يخطئون الهدف). مطلعُ قصيدةٍ طويلةٍ لتمجيد الزّعيم أمود في حملاته لصدِّ الغزاة الفرنسيين. "[2]

وورد هذا الشّعر –في الفصل الأول من الرواية وفي الصفحة الأولى منه– على لسان البطل الذي "رفع صوته بأحد تلك الألحان السّحريّة التي يتحصّن بها الفرسان المسافرون في الفلاة كتعويذةٍ ضد الوحشة".[3]

وأنشد البطل موالَه هذا وهو في غمرة الفرح بمهريه الأبلق الذي أهداه له زعيم إحدى القبائل الجزائرية العريقة، فأخذ يفاخر به الأقران، ويرقص طربًا...وينشد هذا الموال الذي جاء ممجدًا للزعيم "أمود" في حملاته لصدّ الغزاة الفرنسيين، واستقباله بالمهاري والفرسان. وكأنّه يشير بهذا إلى نفسه بوصفه أحد الفرسان وإلى مهريّه الذي كان يتطلّع إلى أن تُنظَم فيه القصائد، "أسوةً بالفرسان والأبطال من المحاربين".[4]

أما مطلع قصيدة: "اللون أبلق...والرأس أحمق"[5] !!! فقد أطلقتها شاعرةٌ طلب منها البطل تمجيد أبلقه بها فما كان إلا أن هجته هجاءً انتشر في النجع كله بعدما جنّ في حلبة الرقص !!! ولم يرد في الرواية غير هذا المطلع...

* * *

---

[1] انظر على سبيل المثال الصفحات: 19، 21، 132...152.

[2] التبر، ص 7.

[3] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص 8.

[5] المصدر نفسه، ص 63.

المبحث الثّالث: المفـــــــارقـــــة:

- تمهيد:

يُعدّ مصطلح "المفارقة" "Irony" من المصطلحات الحيوية في النقد الأدبـــي قديمـــه وحديثه. ويختلط اختلاطًا كبيرًا بمفرداتٍ أخرى مثل السخرية والمداعبة والهـــزل والفكاهـــة والغموض والتقريع والتأنيب... وغيرها من المفردات المشابهة.[1]

ويمتدّ استخدام "المفارقة" منذ عهدٍ بعيدٍ كان "سقراط" من أبـــرز مـــن اُشـــتُهِرَ فيـــه بمحاوراته الفلسفية التي يتقمّص فيها شخصية السائل الجاهل، مرورًا بالجاحظ –في الجانـــب العربي– وما اُشْتُهِر به من تناولٍ "للمفارقة" في بعض كتبه كالبخلاء، وانتهاءً إلـــى عـــصرنا الحاضر الذي يستخدم "المفارقة" استخدامًا لغويًّا وغير لغوي: من رسمٍ كاريكاتيري، وإشاراتٍ جسديةٍ موحية، وموسيقا مصاحبة لمشاهد مضحكة...إلخ[2].

وقد حظي مصطلح " Irony" بعددٍ من التعريفات، يمكن ذكر بعضٍ منها تمثـــيلا لا حصرا:[3]

- "تعبيرٌ عن معنى معينٍ بلغةٍ نقيضة ولهدفٍ مختلف". (معجم أوكسفورد المختصر).
- "قول شيءٍ دون قوله حقيقة". (د. س. ميوك).

---

[1] انظر:

- د. سي. ميوميك. موسوعة المصطلح النقدي: 13 المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منـــشورات وزارة الثقافة والإعلام (سلسلة الكتب المترجمة (122))، ودار الرشيد للنشر، الجمهوريـــة العراقيـــة، 1982، ص28–29.
- محمد العمري. بلاغة السخرية الأدبية، علامـــات، ج20، م5، صـــفر 1417هـــ– يونيـــو 1996م، ص22.

[2] انظر:

- د. سي. ميوميك. مرجع سابق، ص 10–15، 27.
- محمد العمري. مرجع سابق، ص 23، 27، 32.

[3] انظر هذه التعريفات وغيرها لدى:

- خالد سليمان. نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج 9، ع 2، 1991، ص 60.
- د. سي. ميوميك. مرجع سابق، ص 20، 28–29.

- "طريقة من طرائق التعبير. يكون المعنى فيها مناقضا أو مضادًّا للكلمات". (صموئيل جونسون).
- "نظرةٌ إلى الحياة تُدرِك أن الخبرة عرضةٌ إلى تفسيراتٍ شتى، لا يكون (واحدٌ) منها هو الصحيح، وتُدرِك أنّ وجود التنافرات معًا جزءٌ من بنية الوجود." (صموئيل هاينز).
- "شكوك تتحول إلى نوعٍ من القلق، مطلوب في الكتابة. ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز (تعدد دلالاتها) قائما". (رولان بارت).
- "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا".(ماكس بيربوم).
- "علامة منتجة لعدد غير محدود من العلامات". (ماريك فينلي).

* * *

تنقسم "المفارقة" قسمين رئيسيين هما المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف. أما الأول فهو مفارقةٌ يصنعها صاحبها متعمِّدًا. وإن شملت وسائل أخرى غير اللفظ دُعِيَت بالمفارقة السلوكية.

جميع الحقوق محفوظة

أما القسم الثاني، وهو مفارقة الموقف، فإنه يقع في موقفٍ أو حدثٍ ينطوي دومًا على ضحيّةٍ ومُراقِب.ويمكن أن يُدعى هذا النوع من المفارقة بالمفارقة غير المقصودة أو غير الواعية.[1]

مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

وقد ظهرت المفارقة في عددٍ من الأعمال الروائية العربية، وتجلّت في عدة صورٍ يمكن إبرازها، وإبراز مدى اندماجها في بنية الخطاب الروائي العربي كالتالي:

---

[1] د. سي. ميوميك. موسوعة المصطلح النقدي، ص 43.

تباين عنصر المفارقة في ظهوره في الروايات المختارة لدراسة بنية الخطاب الروائي العربي؛ فمنها ما قام في أساس بنيته على هذه المفارقة، ومنها من لم يعرها اهتماما كبيـــرا، كما أن منها ما راوح بين هذه وتلك. وفي كلٍّ أتت المفارقة مناسبةً للسياق العام الـــذي وردت فيه...

وفيما يلي بيان ذلك:

تقوم بنية الخطاب الروائي "للوقائع الغريبة..." على عنصر المفارقـــة الـــذي رافـــق الرواية من أولها إلى آخرها. وقد تميّزت هـــذه المفارقـــة بِتَدَثُّـــرِها بالـــسخرية اللاذعـــةُ السوداء(Black Comedy) ، واستعانتها بالكناية والتورية والإلغاز والتعمية وكل ما من شأنه خلق لغةٍ زاخرةٍ بالرموز الموحية والمعاني المُضمَرة التي تهيئ جوًّا من المفارقات المتعمَّـــدة والمحاكاة بتقنيةٍ متميِّزة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

والمتسائل عن هذا اللجوء المكثَّف للمفارقة وقيام بنية خطاب الرواية عليها ما يلبث أن يعرف السبب الكامن وراءها والمُلَخَّص في كلمةٍ واحدةٍ هي : "الاحتلال". فصاحب الحكايـــة إنسانٌ يعيش في وطنٍ مُحتَل. لذا فالحق مسلوبٌ والتعبير عن الحرية مرفوضٌ، سواءٌ أكـــان بالسلاح أم بالقلم•. فكلّها أدواتٌ تُحَرِّض على المقاومة وتُهدِّد أمن وسلامة المحتَل...

من هذا المنطلق كان على "المتشائل" أن يسلك السبل المتعرِّجَـــة؛ ليـــضمَن ســـلامةَ الوصول ولو بشق الأنفس، وأن يستلّ البسمة من بين الأضراس قبل أن تنهش لحمه!

وهكذا، فإن "المتشائل" يُعلِّمُ المتلقي مهاراتٍ عدةً في فن "المراوغة"، قد يكون اســـتفاد بعضها من العَدُوِّ نفسه وأساليبه المشهورة من مكرٍ ومكيدةٍ ودهاءٍ وخـــداع...وغيرهـــا مـــن الأساليب المعلومة والمجهولة!

* * *

• مَنَحَت "إسرائيل" (إميل حبيبي) "وسام الإبداع" عام 1992م. وهذا من المفارقات المقصودة من "إســـرائيل" لتبدو منار العلم وحاضن المبدعين، مخفيةً الجانب الآخر من القصف والتعسف والاعتداء... انظر : تقـــديم فاروق عبد القادر لراية الوقائع ضمن كتاب في جريدة رقم 44، السنة الرابعة، 6يونيو/ حزيـــران 2001، يصدر بالتعاون مع وزارة الثقافة والتعليم العالي، بيروت/ لبنان، إعداد وإخراج مكتب الإشراف والتنفيذ فـــي مقر اليونسكو – UNESCO– بيروت، ص3.

وجاءت المفارقة في بنية الخطاب الروائي لـــ"حين تركنا الجسر" مناسبةً للسياق العام الذي يدور حوله خطاب الرواية، ويُصوِّر مشاعر الخيبة والمرارة والانكسار التي يُعاني منها البطل إثر "الهزيمة" وترك "الجسر". فأتت المفارقة معبِّرةً عن هذا الجو الذي يكتنفها. مكتسيةً بهالةٍ من السخرية المرّة، والتقريع المبطَّن، والمفارقات الضدية، وغيرهـــا مـــن المفارقـــات المتلاعبة بالألفاظ تارةً، وبالمعاني تارةً أخرى. والمخالفة لأفق التوقُّع تارةً ثالثة. والمنـــضوية تحت فرعي المفارقة الرئيسين، وهما مفارقة اللفظ، ومفارقة الموقف.

* * *

ظهرت المفارقة في بنية الخطاب الروائي لـــ"ملحمة الحرافيش" ظهورًا لا مبالغة فيه، ولا قصدًا إليه، بل جاءت حسب ما يقتضيه السياق العام لها. لكن أهم ما يميِّز هذه المفارقـــة هو تنوُّعها، وعدم ثباتها على نوعٍ واحدٍ فقط، وإن اندرجت تحت القسمين الرئيسين للمفارقـــة من مفارقة اللفظ ومفارقة الموقف.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

كثيرًا ما أتت المفارقة في بنية الخطاب الروائي "للرهينة" تلميحًا بالحزن أو السخرية أو التقريع... أو بالمفارقة الضدية التي تقول شيئًا وتضمر شيئًا آخر. كما قد تأتي أحايين قليلة للمبالغة والاستكثار.

ويمكن القول عامّةً إن المفارقة في هذه الرواية قد حملت انطباعات الراوي "البطل"، ورؤيته الخاصة لكل ما يدور حوله.

* * *

ظهرت المفارقة في بنية الخطاب الروائي "للتّبر" بشكلٍ مُباينٍ لما جاءت عليه في بنية الخطاب الرِّوائيّ "للوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل"؛ فبينما جاءت مفارقة "الوقائع الغريبة..." زاخرة بالسُّخرية اللاذعة، حملت مفارَقةُ "التبر" في أغلبها حِكمًا وأمثـــالا مستقاةً من الحياة ومن تجارب العقلاء والشّيوخ والعرّافات؛ كحكمة المفارقة القائلة إنّ "الحقيقة لا تمثُل أمامنا إلا بعد فوات الأوان. هذا قانونٌ تردِّده العجائز دائمًا."[1] وهذا ما استنتجه البطل عندما أخلف وعده ونسي نذره "لـــلآلهة تانيت" لا غيرها! وعندما علِم الحقيقة كان ذلك بعـــد فوات الأوان![•]

* * *

[1] التبر، ص 78.

[•] انظر أمثلةً مفارقةً أخرى، ص 19–20، 44–45، 45، 85...

وفيما يلي أمثلةٌ على المفارقة كما وردت في هذه الروايات، وسندرجها تحت قسمي المفارقة الرئيسين؛ وهما المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف، وقد يأتي قسمٌ ثالثٌ يجمع بينهما في بعض الأحيان، فلا نستطيع فصل أحدهما عن الآخر، أو تختلف الآراء حول كون إحدى المفارقات مفارقة لفظ لا موقف أو العكس... وتبقى القراءات مختلفة كلما تعمّد الروائي التلاعب بألفاظ لغته ومعانيها ومواقفها...

وهنا بعض الأمثلة:

أولا: المفارقة اللفظية:

كثيرة هي الأمثلة على وجود المفارقة في بنية خطاب "الوقائع الغريبة..." لذا تَحتَّم إيراد بعضها في هذا القسم من الدراسة، والإشارة –كلّما اقتضى الأمر– إلى مواطن أخرى من المفارقة برزت في أكثر من مبحث من مباحث الدراسة كلها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

وزيادةً في تضييق الأمثلة –قدر المستطاع– كان اللجوء إلى قسمي المفارقة اللفظي منها أو الموقفي وإعطاء أمثلة على كلٍّ منهما.ويمكن أن نجد فيها أطيافًا شتى، عمد إليها "المتشائل" في بنية خطابه الروائي، ومن أبرزها ما يلي:

- النحت والاشتقاق: فقد كوّن "المتشائل" لنفسه قاموسًا من الكلمات "المتشائلية" تبدأ من اسمه المنحوت من التشاؤم والتفاؤل، وتَمُرُّ عبر اشتقاق ألفاظٍ أخرى مثل: "الببرسة"[1] من "بيرس"، و"شكسبرنا"[2] من "شكسبير"، و"ينقنق"[3] لحم الحمير من "النقانق"!
- التلاعب بالألفاظ المتشابهة وما قد يدخل في أبواب السجع والجناس وجناس الاشتقاق• ... وغيرها من أبواب البلاغة. كقوله: "فأنا اخترتك لتروي عني **أعجب عجيبةً** فَتَمَطَّ **عجبًا**"[4]،

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص 170.

[3] المصدر نفسه، ص 94.

• جناس الاشتقاق هو نوعٌ مُلْحَقٌ بالجناس، مع أنّه ليس من الجناس الذي هو: اتفاق اللفظين واختلاف المعنيين. إذ "تتوافق فيه الكلمتان في الحروف والأصول مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى". عبد الواحد حسن الشيخ. العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقية)، سلسلة اللغة العربية، ط1، مكتبة الإشعاع، مصر، 1419هـ–1999م، ص145–146.

[4] الوقائع الغريبة...، ص 61.

وقوله: "فما أن **أَشْرَفَ** على الناس هذا **الـشرشف** حتـى **شـرّفني** معلمـي..."[1]وقولـه: "**فانبسطت** أساريري و**انبسطتُ** على مقعد."[2] وقوله: "لقد أبقينا على الدير لرهبانه، مجلبـةً **للسائحين**، وعلى المقابر لذويها، إيمانًا بربّ **العالمين**. وورثنا هذا **الرحب** بهذه **الحـرب**. والذي **فات مات**."[3] وقوله: "فعاد معلمي واتكأ حيث كنتُ متكأ على **المزولة** وقد **زاولنـي** القلق"...إلخ.

- الكناية: كما في قوله: "فطلَّقها حين وجدها تخونه مع الرغيف بن **أبي عمرة**"![4] فأبو عمرة كنية الجوع، وفي القول السابق كنايةٌ عن الفقر والجوع اللذين عانى منهما الشعب.

- تحريف الألفاظ ومعانيها: كما في قوله: "أنا هو الندل!"[5] فقد أشار في الحاشية إلى أن الندل هو الخادم الذي يقدِّم الطعام والشراب، مع أن المتعارف عليه هو "النادل" ولـيس النـدل، وإنما أورد الندل هنا ليشير إلى اللفظ الأصلي وهو "النذل" بالذال المعجمة وليس بالـدال. ولا يخفى اختلاف المعنى المراد باختلاف لفظه، وإن حُرِّف عن أصله.

- كذلك فإن في قوله: "وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيسًا على الولايات المتحدة الأميركية".[6] وإشارته في الحاشية إلى أنّ المقصود هو الرئيس جونسون لا يمكن أن يُمَـوِّه الـسخرية اللاذعة في هذا التلاعب باستخدام لفظ "الليدي بيرد" ومعناه! إذ يُطْلَق هذا اللفظ على نوعٍ معيّنٍ من الحشرات هي الخنفساء المرقّطة باللونين الأحمر والأسود. وفي هذا سخريةٌ من لقب "الليدي" الذي يُطلقه بعض شعوب الغرب على فئةٍ معينةٍ من النساء اللواتي ينتمـين إلى طبقةٍ النبلاء أو يتمتَّعن بمكانةٍ عاليةٍ في السلطة. وبذا فقد عمِد "المتشائل" إلى إظهـار المفارقة في اشتراك سيدات المجتمع الغربي في لفظٍ سبقته إليهن صغريات الحشرات!

* * *

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 162.

[2] المصدر نفسه، ص 169.

[3] المصدر نفسه، ص 167.

[4] المصدر نفسه، ص 63.

[5] المصدر نفسه، ص 59.

[6] المصدر نفسه، والصفحة نفسها. والمقصود بالرئيس هنا هو الرئيس الأمريكي "ليندون جونسون" الذي تولى الرئاسة بعد اغتيال الرئيس "جون كنيدي".

من المفارقات المتلاعبة بالألفاظ ومعانيها في رواية "حين تركنا الجسر" تأتي المفارقة التي تحكي شدة إحساس البطل بالبرودة، وهو في بحثه الحثيث عن "ملكته"، مصوِّرًا حالته هذه بقوله:

"انغرستُ في الزاوية، وانغرس البرد في عظامي."[1]

فدلّ اللفظ الأول: "انغرستُ" على شدة الالتصاق بالأرض والثبات في مكانه؛ للتّربّص بـ"الملكة"، وانتظار مجيئها... ودلّ اللفظ الثاني: "انغرس" على شدّة وقْع البرد على جسده عامةً وعظامه خاصة. وكأنّه مسامير تُغرس في العظام؛ لتزيدها وهنًا وألما. ومع شدّة وقْع هذه اللفظة ومعانيها في الحالتين فإن البطل يحاول الثبات، والتّشبُّث بالأرض، وتحمُّل الألم للفوز بالأمل الدافئ وقت تحققه.

* * *

ومن المفارقة الضدية في رواية "ملحمة الحرافيش" نقرأ: "واستأثر بالإتاوات هو وعصابته على حين أغدق على الحرافيش الزجر والتأديب."[2] وهي مفارقةٌ متلاعبةٌ بالألفاظ ومبطّنةٌ بالتقريع.

وقوله: "واستقبلتها فلة بوجه مشرق وقلب كئيب."[3]

ومن المفارقة العجائبية نقرأ: "ركبه عنادٌ ذو عينٍ واحدة."[4]

ومن مفارقة التلاعب باللفظ والمعنى قوله: "نطح رأسها سقف الصوان. تخايلت لها الدنيا في صورة امرأةٍ تغمز بعينها اليسرى. تهيأت لتستقل العربة الماضية إلى جبال الواق."[5]

* * *

ومن المفارقات المحمّلة بالسخرية المبالغ فيها في رواية "الرهينة"؛ نقرأ قول "الرهينة" عن صديقه: "ثم همد راقدًا وقد علا شخيره ليطغى على أصوات الديكة وكلاب المدينة التي زادت من سهادي.."[6]

ومن مفارقات الوصف الساخر نقرأ قوله واصفًا "ابن النائب": "ودخلت السيارة يقودها ابن النائب العائد من الخارج منفوخًا كضفدعة... جاحظ العينين تكاد بسمته المصطنعة أن

---

[1] حين تركنا الجسر، ص195. وانظر مفارقةً لفظيةً أخرى، ص 157.

[2] ملحمة الحرافيش، ص 173.

[3] المصدر نفسه، ص 125.

[4] المصدر نفسه، ص 135. وانظر تعليقنا على هذا المثال في مبحث "الصيغة...".

[5] المصدر نفسه، ص 183.

[6] الرهينة، ص 16.

تضيع بين أوداجه المنتفخة!."[1] وكأنّا بهذه المفارقة التصويرية الساخرة نستطيع تخيّل تلك الصورة المضحكة التي رسمها لنا الراوي بوصفه "الكاريكاتوري" الذي لا يخلو من إيحاءٍ بعدم الارتياح لهذه الشخصية. وهذا ما يؤكده تتتابع الأحداث، وتكرار "الراوي" لوصفه ابن النائب بـ"الضفدع"!!!

وأما المفارقات اللفظية القصيرة فيفاجئنا الرهينة بقوله –مثلا–: "وإذا ما قرئ أي شيء فهو طبعًا كتاب المولد والمآتم والأفراح الممل!..."[2] إذ يباغتنا بلفظ "الممل" بعدما حسبناه يظهر الاحترام لها الكتاب الذي يقرأ في شهر "رمضان"...

والحال قريبٌ كذلك في قوله: "هكذا كان يقول أستاذنا (الفقيه) السجين أيضًا معنا"[3]!! إذ لم نكن نتوقّع أن يُسجن الفقيه مع "الرهائن" في قلعتهم؛ بحجة تعليمهم وتأديبهم!!

* * *

وأمّا المفارقة الساخرة في رواية "التبر" فوردت في مواطن محدودةٍ في الرواية، ومع ذلك فلا يخلو أغلبها من السخرية المريرة... منها تلك المفارقة التي حدثت للبطل عندما كان يتوق منذ زمنٍ بعيدٍ لأن تكتب شاعرةٌ قصيدةً تُمجِّد فيها صفات الأبلق وجماله وتَميُّزه عن غيره من الجِمال، فإذ بالأبلق يُجنُّ في حلبة الرّقص ويُفرِّق الجمع ويضطرب اضطرابًا أضحك عليه النجع كله، وإذ بالشاعرة نفسها تلسعه بقصيدةِ هجاءٍ قاسيةٍ "تردَّدت أصداؤها في النجع. كان مطلعها: "اللّون أبلق...والرأس أحمق".[4]!!!

* * *

---

[1] الرهينة، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 43.

[3] المصدر نفسه، ص4.

[4] التبر، ص 63. وانظر موقفًا مفارقًا آخر يحمل مرارة المفارقة الساخرة عندما أكل الجمل الذي سمّنه ونذر به "للآلهة تانيت"!، ص 72. وموقفًا آخر يصوِّر شكل الرّاعي الذي كان يضحك ملء فيه الخالي من الأسنان!، ص 93.

ثانيًا: مفارقة الموقف:

ومن مفارقات الموقف في رواية "الوقائع الغريبة..." موقف زوجة أخيه ووالدته من وفاة أخيه الذي تقطّع إربًا إربا، فأُعيدت جثّته بـ"لا رأس ولا أحشاء. وكان عروسًا ابن شهره"[1]! فتعول زوجه بالبكاء، ولكن تأتي المفارقة عندما تقول الأم: "مليح أن صار هكذا وما صار غير شكل"! فما ذُهِل أحد سوى العروس...ففقدت رشدها، وأخذت تعول في وجه والدتي: أي غير شكل يا عجوز النحس؟"؛ فقد كانت هذه العبارة متعارفًا عليها في عائلة "المتشائل" الصابرة صبرًا لم يُؤثر عن غيرها!

وتأتي المفارقة الأخرى في الموقف ذاته عندما لم يرق للوالدة نزق شباب الزوجة، فتجيبها بهدوء –وكأنها تقرأ في المندل على حدّ تعبير "المتشائل"–: "أن "تُخْطَفي" في حياته يا بنيّة –أي أن تهربي مع رجلٍ آخر." فقد عُرِف عن عائلة "المتشائل" هروب نسائها مع رجال أغراب!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وتأتي المفارقة الأخرى عندما تهرب العروس "بعد سنتين مع رجلٍ آخر. فكان عاقرًا. فلمّا سمعت الوالدة أنه عاقرٌ، ردّدت لازمتها."[2]!!! لتزدوج مفارقة الموقف بين هروب الزوجة وعقم الرجل وترديد لازمة الوالدة!!!

مفارقةٌ أخرى من مفارقات الموقف تتجلى في وفاة عددٍ من أفراد عائلة "المتشائل" وهم يستشفُّون الأرض تحتهم بحثًا عن كنزٍ ما، فلا يقومون بعدها![3] ويزيد "المتشائل" من مفارقة هذه المواقف عندما يعُدُّها خصلةً أصيلةً من خصال عائلته العريقة!

* * *

ليس أبلغ في رواية "حين تركنا الجسر" من مفارقة الموقف المؤلمة التي تجلّت في حلم البطل الدائم بالإمساك بـ"ملكته" التي تحمّل عناءً شديدًا للحصول عليها، واستنزف طاقته طلبًا لهذا الهدف، حتى تأتي اللحظة الحاسمة فيطلق النار عليها، ويقاوم الغرق في "المستنقع"، وخطر الانزلاق، والبرد، والظلام. وتأتي لحظة الإمساك بها بين يديه، أخيرا، وتعتريه نشوة النصر والظفر، فيلقي نظرةً أخيرةً عليها، قبل أن يغادر "المستنقع" وكبرياء الفوز يحفه من كل جانب، ليجد بين يديه..."أبشع بومة"!!!

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 66.

[2] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 79.

"رأيتها في ضوء القمر. كانت وهي تتمرجح وتهتز بين يدي، في ضوء القمر، كانت أقبح بومةٍ تراها العين. كانت باردة، وميتة!"[1].

وللمرء أن يتخيّل هذا الموقف ووقعِه على صاحبه، ليشعر بالخيبة المتسللة إلى النفس، وبالغصّة التي تخنق الأنفاس.[2]

* * *

ومن مفارقة الموقف في رواية "ملحمة الحرافيش" يواجهنا الموقف التالي: "وكان راجعًا إلى البيت ظهرًا عندما ارتطمت قدمه بنحلة يلعب بها طفل. وجاء صوت الطفل وهو يصيح مغيظًا:

- يا عجوز يا أعمى!

التفت نحوه فرآه في طول عنزة وهو يحدجه بنظرة جريئة متحدية. ودّ لو يهرسه بقدمه. كظم غيظه ومضى. هذا جيلُ يجهله. إنه يعيش بفضله ويجهله. ويصرِّح بعفويةٍ بما يكتمه الراشدون."[3]

فتجلّت المفارقة في ذلك الصبي الصغير "في طول العنزة"! الذي يتطاول على "فتوة الحارة" وأقوى رجالاتها! دونما احترامٍ أو تقديرٍ لسنه أو مكانته! وهذا ما أثار حزن "شمس الدين الناجي"، وجعله يرى في هذه المفارقة إشارةً إلى جهل الناس له، ونسيانهم لبطولاته ولشجاعته التي جعلتهم يعيشون وأبناءهم حياةً هادئةً آمنةً في ظل حمايته ورعايته لهم.

ومع بساطة هذا الموقف الذي يمكن أن يمر بأي فردٍ في المجتمع، فيضحك منه، دون أن يعيره أي اهتمام، إلا أنه كان مع "شمس الدين الناجي" إشارة إلى أفول نجمه... فما كان منه إلا أن اعتزل الناس وقبع في حجرته إلى أن أسلم الروح إلى بارئها...

* * *

من مفارقات الموقف المعبِّرة عن صدمة الشعور، وتغيير الرؤية المفاجأة تلك التي وردت في رواية "الرهينة" عندما كان يرى "الرهينة" من على قصر "النائب" مدى جمال المدينة التي يطل عليها، وتلألئها كالنجوم الزهر في المساء، فمنّى نفسه برؤيتها بكل شوقٍ

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 210.

[2] انظر تفاصيل المشهد كاملة في: الصفحات 199–210.

وانظر مثالا آخر على مفارقة الموقف، ص89.

[3] ملحمة الحرافيش، ص 140.

وحماس، وما أن دخلها حتى صُدم بما رآه فيها من وباءٍ وموتٍ وجنون... وكان أصدق تعبيرٍ عن هذه الصدمة غير المتوقّعة قوله عنها:

"ما كان أجملها من مدينةٍ من علٍ وما أحقرها اليوم في نظري من مقبرةٍ حيّة..وليتها كانت صامتة!."[1]

* * *

ومن المفارقات الموحية بألم الفراق والاستسلام له في الوقت ذاته.. في رواية "الرهينة" تلك التي رافقت "الرهينة" وهو يودع صديقه "الدويدار الحالي"؛ فقد كان يظن ألا طاقة له بفراقه أبدا... لكنه بعد أن عايش رحلة مرضه المريرة، أيقن بحتمية الموت، وبأنه أرحم به من حياةٍ ملؤها الألم والذل والذبول..."كنت قد تمالكت أعصابي فلم أنهر لموته .. كنت من قبل أتوقّع أن أصاب بالجنون إذا ما مات صاحبي .. لكني تقبّلت الأمر الواقع بانفعالاتٍ صامتةٍ وهادئة."[2]

جميع الحقوق محفوظة

ومن مفارقات الموقف الضدية يصادفنا موقف تشييع جنازة "الدويدار الحالي" "مصحوبةً بأهازيج وتراتيل الموت الشاحبة.."[3] في الوقت الذي طغت فيه "أكثر فأكثر (زوامل) وأهازيج جند الإمام الجديد المنتصر"[4]!!!

* * *

جاءت المفارقة في رواية "التبر" في مواقف صعبةٍ كان يمرُّ بها البطل، ويتمنّى خلاف ما وقع له. كموقف إحساسه بالعطش الشديد وهو في قلب الصّحراء، وبعد شفاء الأبلق. فما كان إلا أن جاءت حكمة المفارقة التالية لتُعبِّر عن حاله: "بدون [كذا] الماء لن تتحقَّق أي معجزةٍ في الصحراء. حتى إذا تحقَّقت معجزةٌ فإنّ انعدام الماء يمحوها ويحوِّلها إلى وهم. كل الدّنيا وهمٌ بدون ماء. ما فائدة الشّفاء بدون ماء؟ جاء الشِّفاء وغاب الماء. جاءت الحياة فأقبل الموت. بالأمس فقط أبدى الاستعداد لأنْ يُضحِّي بأي شيءٍ في سبيل أن يتعافى الأبلق. واليوم عندما راوده الأمل في تحقيق المعجزة سحب منه البساط ووجد نفسه في الخلاء المقطوع، بلا ماء. هكذا هي دائمًا. النعيم مستحيل. إذا حضر الشيء غاب نقيضه."[5]

---

[1] الرهينة، ص 42.

[2] المصدر نفسه، ص 143.

[3] المصدر نفسه، ص 144.

[4] المصدر نفسه، ص 145.

[5] التبر، ص 44.

والمفارقة نفسها تتكرّر مع البطل عندما وقف على فوّهة بئرٍ وهو في غاية الإجهاد فلم يجد دلوًا لها فتأكد له بأنه: "إذا وجدت البئر غاب الدلو. وإذا وجدت الدلو فلا تطمع في البئر".[1]! فما كان منه إلا أن انهار وسقط في البئر!

أما أصعب المواقف على نفسه فهو عندما هرب من أمام "الودّان"• واختبأ في الشق الصخري؛ خوفًا من العدوّ؛ فقد "ترك الودّان المدهش وقفز إلى جحره. هو الذي قفز وترك الودّان واقفًا. الإنسان هو الذي هرب من أمام الودّان الرّباني العظيم. هذا يحدث لأوّل مرةٍ في جبل الحساونة!"[2]

* * *

ثالثًا: مفارقات متفرقة:

تواجهنا بعض أنواعٍ من المفارقة تجمع بين مفارقة اللفظ ومفارقة الموقف، مع شيءٍ من السخرية أو التقريع أو التضاد أو التحسّر...إلى غيره من المفارقات التي يمكن أن تشملها مفارقتا اللفظ والموقف. ونذكر هنا بعضًا منها:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تشبعت رواية "حين تركنا الجسر" بعدّة مفارقاتٍ تجمع بين مفارقة اللفظ ومفارقة المعنى، حاملةً السخرية المرة في مواطن كثيرةٍ منها. حيث يهزأ فيها البطل من نفسه ومن انكساره، حتى لتمتدّ هذه السخرية لتصل إلى صفحةٍ وبضع الصفحة. مثال ذلك ما تُقابلنا به السخرية التي ابتدأ بها الفصل الخامس من الرواية. وجاء كالتالي:

"قلت بصوتٍ حادّ:

- زكي ندّاوي إنسانٌ معطوب، انحلّت فقرات ظهره أصبح يشبه هرًّا عجوزا!

ضحكت للصور التي تتسرّب إلى لساني من ذاكرةٍ رخوة. سألت نفسي: هر عجوز؟ أجبت وأنا أتظاهر بالتواضع:

---

[1] التبر، ص 50.

• "الودّان: أو (الموفلون): أقدم حيوانٍ في الصّحراء الكبرى، وهو تيسٌ جبليٌّ انقرض في أوروبا في القرن السّابع عشر". حاشية الرواية، ص 79.

[2] التبر، ص 152–153. وانظر أيضًا مفارقة الموقف في موقف البطل من "دودو" وشعوره تجاهه وأقوال الناس عنهما، ومن ثمّ قتله، ص 140–141. وانظر إحساسًا مفارقًا مريرًا آخر عندما أحس بالصّحراء الواسعة سجنًا ضيّقًا، ص 147.

- شوال فارغ ومثقوب، عيناي مليئتان بالحمرة، وجهي كالنحاس المحروق، الشفتان جافّتان مثل قطع الحطب الرطب، واليدان، اليدان المليئتان بالخدوش الصغيرة والتي أرفعها كأعلامٍ مهترئة، كل الأشياء تقول إني مدحور.

كل شيءٍ فيَّ يعوي بالخيبة. أما الحجارة المصقولة، جانب المستنقع، الحشائش المداسة آلاف المرات، الأشياء التي ليس لها اسم، ولا يَنظر إليها أحد، حتى وردان الصامت الذي يدور حولي أثناء النهار، ثم يرتمي عند قدمي في الليل، فهذه المخلوقات والأشياء أفضل منِّي آلاف المرّات.

اهتزّ رأسي باستكبارٍ وأسى. اصطكت أسناني، قلت لأختم هذه المفاجأة البائسة:

- أنا إنسانٌ مسكونٌ بالظلمة.

وفكّرت: لن تجدي الكلمات الكبيرة والشتائم. أما المكر الذليل الذي أرسمه على وجهي فأقرب إلى السخرية."[1]

هكذا يرى البطل هيئته الخارجية، وقد شبّهها بـ"الهر الهرم"، و"الشوال الفارغ"!...إلخ. وكلها صورٌ قد تثير الضحكة لدى الوهلة الأولى، لكنّها في باطنها تنم عن احتقارٍ مريرٍ للنفس وللجسد الذي تسكنه. هذه النفس التي يراها صاحبُها طاهرةً عفيفة، ثم ما يلبث أن يتراجع عن هذا الطُّهر ويصفها بالجبن والرداءة! إذ يقول في مفارقةٍ قاتمة:

"قلت في نفسي: زكي ندّاوي طاهرة روحه، وطاهرة هي الأفكار التي تجول في رأسه، لا ، أخطئ كثيرًا إذا تصوّرت، لحظة واحدة، أن زكي يحمل الطهارة، إنه يحمل النداوة، الجبن، الشيء الرديء الذي لا يطيقه الإنسان، إنه يحمل الخوف في داخله ويركض، ويريد أن يقنع نفسه قبل أن يقنع وردان بالقوة والجدارة."[2]

ولم يسلم كلبه "وردان" من هذه السخرية اللاذعة؛ فنراه وهو يصوّره على أنّه:

"كلب الخيبات والجسور المهزومة." و"عنوانٌ لخيبةٍ لا تنتهي." وبأنه ثور، وخنزير أعرج، وقرد أسود، وذبابة خضراء، ودودة رخوة!!

وخلال سيل الشتائم هذه المنتشرة في صفحات الرواية، يعود البطل من حين لآخر ليعطف عليه، قائلا: "أنت يا وردان شيء له صلةٌ بروحي". أو"أنت يا وردان أفضل مني ألف مرّة."

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 67-68

[2] المصدر نفسه، ص 38.

وما هذه السخرية المعلنة بالذات والتابع إلا هُزءٌ مُبطِّن بالآخر، وبمن يحمل نفس صفات البطل ومشاعره. وكأنّ البطل قدّم نفسه رمزًا على حالة غيره ممن يستترون خلف الأقنعة، ولا يجرؤ أحدٌ على مكاشفة أنفسهم كما يفعل هو بكل قسوة وصراحة!!!

ومن أمثلة التقريع المبطّن الذي كان يأتي به البطلُ متخلِّلا سخريته بنفسه وبكلبه، قوله: "الهزيمة يا وردان تغرف في دمائنا. نحن أن ننهزم. نلتذ. نبحث عنها في كل مكان، دون تعب، حتى نجدها!"[1]

وتأتي المفارقات الضدية لتحاول الجمع بين نقيضين، كالثلج والنار؛ فيحدث أن تشتد درجة برودة الشيء –وخاصة المعدن– حدًّا تستوي فيه مع شدة حرارته! وتكون الأحاسيس أشد وأبلغ عندما يجتمع الشعور الطبيعي الخارجي بالشعور النفسي الداخلي بأن يكون الإحساس بالشيء قد تساوى مع الإحساس بنقيضه. فيتساوى لذلك النقيضان، وقد يندمجان معًا في علاقة الإضافة، حتى لكأنّهما شيء واحد. وما انعدام التفريق بين الشيء وضده، من المنظور النفسي لا التحليل الطبيعي، إلا انعكاسٌ لآلام الذات ونظرتها السوداوية للأشياء ولكل ما يحيط بها.

يقول البطل وهو في انتظاره الدائم لاقتناص "ملكته"، في جوٍّ شديد البرودة، ونفسٍ تتحرّق للإمساك بالهدف الذي جعله يحتمل كل هذا العناء:

"البندقية في يدي قطعةٌ من الثلج. قطعةٌ ملتهبة، وكأنَّها مخرز يتفجّر في العظام. نقلتها من يدٍ لأخرى. قلت لنفسي: لأجل الملكة تسجد الرعيَّة."[2]

ويقول بعد إطلاق النار:

"فكّرت: لمّا سمعت الدَّويّ أصابني خوفٌ مفاجئ. لم أعد أعرف أين يدي وأين أصبحت بندقيّتي. نزَّ العرق فجأة، وكأنّ كتلةً م الثلج البارد أو كتلةً من النار، تدفنني."[3]

* * *

ومن المفارقات الساخرة السطحية اللفظ والعميقة المعنى في رواية "ملحمة الحرافيش" تواجهنا مفارقةٌ ساخرةٌ يقول فيها صاحبها: "جسم ثورٍ وقلب عصفورة!"[4] في تعبيرٍ ساخرٍ عن ضخامة "عاشور الناجي" الجسدية، ورقة قلبه في الوقت ذاته.

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 141. وانظر مثالا آخر،ص 184.

[2] المصدر نفسه، ص 195.

[3] المصدر نفسه، ص12.

[4] ملحمة الحرافيش، ص 22.

ومن المفارقة الاستدراكية في الرواية نفسها نقرأ:

"ونظر نحو فلة وقال مشجعًا:

- انتهت الرحلة..

ثم وهو يضحك:

- بدأت الرحلة![1]

فقد قصد "عاشور" بانتهاء الرحلة التي قضياها في الخلاء بعيدًا عن الحارة وأهلها، لكنه استدرك ضاحكًا بقوله بل: "بدأت الرحلة!". أي بدأت رحلة العودة وما ينتظرهم فيها من حوادث لا يعلمها أحد سواه سبحانه. وكأنها رحلة المجهول. فكان الاستدراك دليلا على أن بداية رحلة العودة هي أهم وأخطر من نهايتها التي مرّت بسلام. وأسلمت إلى بداية حياةٍ جديدةٍ تنتظرهما عما قريب.

* * *

ومن المفارقات المحمّلة بمشاعر الكبرياء والذل معا، نقرأ في رواية "الرهينة" قول بطلها: "تملكّني شعور بالأنفة والكبرياء.. ولكنها أنفةٌ مكسورةٌ وكبرياءٌ مجروحةٌ مذلة..ولكن لا بد من إظهار ذلك.."[2] وكان هذا التصريح من "الرهينة" بعدما أحس بأنّ لطف "الشريفة حفصة" معه ما كان إلا لاستدراجه إلى إيصال رسالتها إلى "شاعر الإمام"! وليس حبًّا له كما كان يظن! فما كان منه إلا أن حاول إظهار كبريائه، وإخفاء جرحه أمامها.

أمّا المفارقات التقريعية فيصادفنها منها ذلك الموقف الذي كان يكرر فيه "الرهينة" أمام صاحبه "الدويدار الحالي" جملة أن "البورزان" قد قال له سابقًا ما يقوله له الآن هذا الصاحب كلما سأله سؤالا ما... الأمر الذي أغضب منه صاحبه، ويجعله يرد عليه بقوله: "اسأله عن البقية إذن!"[3] في إشارةٍ تقريعيةٍ بمدى غضبه من صنيع هذا "الرهينة" الذي لا يأخذ برأيه مباشرة.."شعرت أنه قد بدأ يغضب..فلم أكرر.."[4]!!

* * *

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 63.

[2] الرهينة، ص 68.

[3] المصدر نفسه، ص32. وانظر الموقف كاملا، ص31-32.

[4] المصدر نفسه، ص 32.

المبحث الرّابع: الأساليب اللغوية:

برزت في بنية الخطاب الروائي العربي أعداد من الأساليب اللغوية التي تناثرت بدقة بين ثنايا لغة الروايات العربية المدروسة. وقد تفاوتت كل روايةٍ في تركيزها على أسلوب معينٍ من غيره، أو مجيئها به أو غيره دون قصدٍ مسبق، بل يأتي في لغتها عفو الخاطر، وبما يمليه السياق العام من استخدام.

وفيما يلي تمثيلٌ على هذه الأساليب:

أولا: أسلوب التّكرار:

تميّزت لغة "الوقائع الغريبة..." بأسلوبٍ مفارقٍ، وساخر، اتبعه الروائي في روايته. وكان له أثرٌ واضحٌ في كل الأساليب الأخرى المستخدمة في الرواية كلها. ومنها هنا أسلوب التكرار الذي لجأ إليه "المتشائل"، مكرِّرًا بعض الألفاظ أو التراكيب، موشِّيًا إياها بالمفارقة والسخرية كعادته.

مثال هذا ما نجد من تكراره لقوله: "المغضوب عليه"[1] في حديثه عن أستاذه في المدرسة الابتدائية الذي كان مولعًا بعلم الفلك. فكان يحكي لهم حكايات الفلكيين العرب القدماء، وبروزهم في هذا العلم. ولعل "المتشائل" أحسّ بجفاف المادة التاريخية والعلمية التي أتى بها في سياق الحديث عن علماء الفلك، فعمد إلى التخفيف من حدَّتها بتكرار لفظ "المغضوب عليه" ثمان مراتٍ في أقل من صفحةٍ ونصف الصفحة. إضافةً إلى محاولة تعليل نظر "المتشائل" الدائم إلى الفضاء –حيث الأفلاك– كي لا يموت "مُقَوَّس الظهر" كأسلافه في بحثهم الدائب عن الكنز! فلما سمع كلام أستاذه "المغضوب عليه" ظل ينظر إلى الفضاء حتى التقى الفضائي وحلَّق معه نحو الأعلى!

كما كان "المتشائل" يكرِّر دومًا نداءه إلى ذلك الذي كان يكتب له هذه قصة حياته هذه بقوله: "يا محترم"، وأحياناً أخرى بـ"يا أستاذ"، أو بـ"يا معلم". وربّما دلّ ذلك على الرغبة في عدم التصريح باسم صاحبه "المحترم" أو "الأستاذ" أو "المعلم" هذا. أو لعلّه أتى به للإيهام بحقيقة وجود هذه الشخصية التي لم تقم إلا من نسج خياله، ولم تتحرّك إلا على الورق،

---

[1] انظر: الوقائع الغريبة...، ص81-82.

كـ"صفةٍ" لموصوفٍ تتوارى خلفه شخصية "المتشائل" نفسه.[1] كما قد يناسب لفظ "المحتـرم" أسلوب الرسائل المتّبع في توجيه الرسالة إلى "فلان...المحترم". ولتبقى صفة "المحترم" قابلـةً لاشتمال أكثر من شخصية.

كذلك فقد كرر "المتشائل" عبارة "ما شاء الله"! في تعجُّبٍ مفارِقٍ تملؤه الرهبة من سجن "شطّة الرهيب"! واعتزاز الرجل الكبير بهذا السجن وغيره من السجون "الإسرائيلية"، وتعجُّبٍ ساخرٍ أيضًا من منطق "الإسرائيليين" في احتلالهم للأراضي الفلسطينية، وإبعـادهم لأبنائهـا، وبنائهم للسجون، وتهديدهم للمنازل.[2]

ونورد هنا مقطعًا من الحوار الذي جاء في التكرار:

"قال: خذ لك مثلا عقاب الإبعاد إلى ما وراء النهر. فنحن ننزله بهـم وهـم خـارج السجن. فإذا دخلوا السجن ثبتوا فيه ثبوت الاحتلال الانجليزي.

قلت: ما شاء الله!

قال: ونهدم بيوتهم خارج السجن. أما في داخلها فيعمرون وينشئون.

قلت: ما شاء الله! ولكن، ماذا يعمرون؟

قال: سجوناً جديدة وزنازين جديدة في السجون القديمة. ويزرعون من حولها الأشجار الظليلة.

قلت: ما شاء الله! ولكن، لماذا تهدمون بيوتهم خارج السجن؟

قال: لنقطع دابر الجرذان التي عشّشت فيها فننقذهم من الطاعون.

قلت: ما شاء الله! وكيف يكون ذلك؟"[3]

ويظهر "للمتشائل" و"الرجل الكبير" "سجن شطة" الرهيب! فيعبر عنه "المتشائل" بقوله:

"... لم يتمالك نفسه عن القول: سجن شطة الرهيب، ما أروعه!

فوجدتني أهمس وأنا مشرئب العنق هلعا: ما شاء الله!"[4]

* * *

---

[1] انظر تكرار هذين اللفظين في بعض صفحات الرواية، مثل:

- يا محترم: ص 79، 85، 88، 94، 95، 127...
- يا أستاذ: ص 62، 79...
- يا معلم: ص 59، 60، 69، 79...

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 166-168.

[3] المصدر نفسه، ص 166.

[4] المصدر نفسه، ص 168.

وورد أسلوب التكرار كثيرًا في بنية الخطاب الروائي لـ"حين تركنا الجسر". وجاء معظمه في تكرار ألفاظٍ معينةٍ، تعتبر في مجموعها عن الحالة النفسية التي يعيشها البطل من حزنٍ ويأسٍ وأسى...وما كان ذلك إلا بسبب "الهزيمة" التي كان يكرِّر لفظها ومشتقاته كثيرا[1]، ويكرِّر لفظ "الجسر"[2] وحنينه إليه، وما يتبع ذلل من تكرار مزيدٍ من ألفاظٍ مثلٍ: الخيبة والانكسار والأسى والحزن والعذاب[3]...إلخ.

كما تكرّر لفظ "الانتظار"[4] ومشتقّاته انتظارًا "لبطته الملكة" التي حظيت بالجزء الأعظم من التكرار في بينة خطاب الرواية كلها؛ فلا تكاد أن تخلو صفحةٌ من تكرار لفظٍ أو أكثر من الألفاظ التي نعتها بها؛ فهي "الملكة"[5]، و"الملكة الأم"[6]، و"ذات الجبروت"[7] و"القدِّيسة"[8]، و"عنقاء هذا الزمان"[9]، وهي "الزانية"[10]، و"الساحرة"، و"الأفعى"[11]، و"الدّاعرة"[12]، و"المجوسية"[1]، و"الجنيّة"[2]...إلخ.

---

[1] انظر على سبيل المثال تكرر لفظ "الهزيمة"، ص18، 20، 80، 85، 155، 156، 178، 195، 198. وتكرر جمعها "هزائم"، ص 20، 21. وتكرر "مهزوم" ثلاث مرّاتٍ في ص15، كما تكرر في ص 17،18، 80. وجاء "مهزومون" ص18، 80.

[2] انظر على سبيل المثال: ص 17، 19، 25، 34، 38، 40، 42، 45، 65، 80، 83، 99، 190. وتكرر (خمس) مرّات ص 81، 103. وتكرر (ست) مراتٍ، ص 100.

[3] انظر على سبيل المثال:

-تكرار لفظ "الخيبة": ص 20(مرتين)، 38، 39، 41، 67، 83. وتكرر (ثلاث) مرّات في ص 72.

- تكرار لفظ "الأسى: ص17، 67...
- تكرار لفظ "اليأس": ص17، 41، 103...
- تكرار لفظ "الحزن" ، ص41 (مرتين). وتكرر، ص 81،42، 99، 103. (آلاف الأحزان، ص83). (حزينة، 85)...
- تكرار لفظ "البكاء" وأفعاله (سبع) مرات في ص 85. وتكرر (أربع) مرات ص 86...

[4] تكرر لفظ "الانتظار" وأفعاله "أنتظر، تنتظر، ينتظر" إحدى عشرة مرّة في صفحة واحدة! انظر ص 45.

[5] انظر على سبيل المثال: ص47، 52، 53، 61، 102،69، 105-108، 182، 190، 91، 193-198.

[6] انظر على سبيل المثال: ص 48، 50.

[7] انظر على سبيل المثال: ص 98.

[8] انظر على سبيل المثال: ص 47.

[9] انظر على سبيل المثال: ص 41، 100، 183.

[10] انظر على سبيل المثال: ص 9، 17، 31، 32، 36، 37، 39، 184، 187.

[11] انظر على سبيل المثال: ص 22، 23، 32، 79، 187.

[12] انظر على سبيل المثال: ص96.

ويظهر من هذه الألفاظ مدى تذبذبها بين الاحترام والتّقديس تارةً والنظـرة الدونيـة والاحتقار تارةً أخرى! فقد طال انتظاره لها كثيرًا، فجاءت الألفاظ والنعوت مناسبةً للحالة التي يكون البطل عليها، من شوقٍ ولهفةٍ لرؤيتها، فتكون "الملكة" و"القدِّيـسة" و"الملكـة الأم" "ذات الجبروت" التي ترفل في الحسن والضوء والألوان المتلألئة...أما إذا كان ناقمًا عليها، حانقـا فهي "الزانية"، و"الأفعى"، و"المجوسية"...إلخ.

ومع هذه الحالة النفسية المضطربة للبطل فإنه لم يترك كلبَه "وردان" دون أن يوجِّـه ألفاظ الشتم والقذف تارةً، وألفاظ الحب والرفق تارةً أخرى، وحسب الحالة التي هو عليها. فهو الجبروت الزائف[3]، والمخلوق المليء بالبذاءة والجهل[4]، و"الخنزير الأجـرب" و"الأعـرج"[5]، و"القرد الأسود"[6]، و"الثـور"[7]، والذبابـة الخـضراء[8]، والـدودة الرخـوة المتحرِّكـة دون هدف[9]...إلخ. كما أنّه في المقابل: "كلبٌ كثير الغفران"[10]، وأقـرب إلـى قلبـه مـن سـائر المخلوقات[11]، وأن له صلةٌ روحه[12].

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

كما لجأ البطل مرارًا إلى تكرار توجيه السب إلى نفسه ولومهـا وتقريعهـا بأقـسى الألفاظ[13]؛ إمعانًا منها في القسوة على النفس، وإيحاءً بعدم الرضا عن أفعالها وخيباتها التـي

---

[1] انظر على سبيل المثال: ص 17.

[2] انظر على سبيل المثال: ص14، 17، 61.

[3] انظر: ص 82.

[4] انظر:ص 86.

[5] انظر: ص 61، 77.

[6] انظر: ص 21.

[7] انظر: ص 35.

[8] انظر: ص 83.

[9] انظر: ص 79.

[10] انظر: ص 83.

[11] انظر: ص 80.

[12] انظر: ص 98.

[13] انظر قذفه لنفسه بألفاظٍ من مثل: ذنب الأفعى، ص15. وشوال فارغ، ولئـيم، وقـاس كحجـرٍ صـوان، ص98. ورجل مخصي حتى الثمالة، ص20. والأبله وعود المزابل، ص16. ويرى أنـه مـن الحيوانـات الرديئة، العاجزة، ص46...إلى غيرها من الألفاظ.

يعلمها ويكرِّر الوقوع فيها، دون قدرةٍ على تغييرها... ويستمر عجزه هذا وسلبيّته الواضحة إلى أن يُقرِّر قطع كل ذلك، وبدء السير من جديدٍ في أولى خطوات الأمل...

* * *

وورد أسلوب التكرار في بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش" بما يناسب السياق العام المتضمن له. وتَركّز في تكرار مفرداتٍ معينةٍ وأساليب خاصةٍ كان لتكرارها وقعٌ مؤثِّر على متلقِّيها العام والخاص؛ فتكرّرت مفرداتٌ مثل ساحة التكية، والسور القديم، والزاوية، والأناشيد والألحان... وأتى بعدها في التكرار ألفاظ: الفتوة وشيخ الحارة وشيخ الزاوية والمعلم والست والهانم...وغيرها من المفردات الدالة على جو الحارة الشعبي، ومناخها الصوفي. وتكررت هذه المفردات تكرارًا كبيرًا، بما يجعل المتلقي متوقعًا لأي مفردةٍ منها في أي سطر أو صفحةٍ تواجهه؛ فهي ومترادفاتها من مفردات الرواية الرئيسة التي تتناول موضوعًا واحدًا ومترابطًا من بداية الرواية إلى نهايتها، ومن أول حكاياتها إلى آخرها: وهو موضوع الحارة عامّة و"الحرافيش" خاصة وعاداتهم الاجتماعية والدينية وفئات مجتمعهم المختلفة وألقابهم وأساليب عيشهم وتعاملاتهم ومخاطباتهم اليومية... ومحاولة إقامة العدل فيهم؛ بما يشمل حياة أفضل لهم وللأجيال من بعدهم.

وجاء "عاشورُ الناجي" وعائلته الكبيرة الممتدة مثلا على هؤلاء "الحرافيش"؛ فكان التركيز على الجانب الديني المتجلي في "الصوفية" وطرق التعبّد المتّبعة فيها وما يرافقها من سهرٍ في ساحة التكية بسورها القديم، وسماع الألحان والأناشيد الشجية... كما برز الجانب الحياتي في الظلم السائد في مجتمع الحارة؛ بانقسام الناس إلى طبقة الأغنياء والأعيان وأصحاب الثروات وطبقة الفقراء والمقموعين ... وتَعرُّض "الحرافيش" للبلطجة والإذلال على يد الفتوّة وعصابته، ومحاولة "عاشور الناجي" تخليصهم من ذلك الظلم؛ بانتزاع الفتوة وتسييرها على يديه لما فيه خير البلاد والعباد... وتناوب أحفاده من بعده، فمنهم من أقام العدل وتميز بالورع والتقوى، ومنهم من انحرف عن جادة الطريق...

وتُقابل مفردات التقوى والتدين وأماكن العبادة ألفاظٌ أخرى، تتكرر حاملة معاني الانحراف والفساد والإسفاف؛ كالغرزة والبوظة والخمّارة، وما يُتعاطى فيها من أنواع المسكرات والمخدرات، وما يجري فيها من عراكٍ وعربدةٍ ورقصٍ وغناء...إلخ.

أما الأساليب التي تتكرر عادة في هذه الرواية فجاءت في جملٍ خبرية، وأخرى إنشائية، تتكرر بشكلٍ أقل من تكرر المفردات. وتأتي في مواضع متفرّقة من الرواية. ولا يُتوقّع تكرارها كما يحدث مع تكرار المفردات. ويشي تكرار بعض الأساليب بالنكهة الشعبية المحمّلة في ثناياها؛ كترديد الهتاف: " اسم الله عليه...اسم الله عليه"[1] كلما احتُفِل بفوز فتوة، أو نجاة أحد. و"يا هوه!"[2] في نداء الآخر البعيد.

أما تكرار بعض المفردات أو الأساليب على لسان الشخصيات في الحوارات المختلفة بينها، فكان لغرضٍ في نفسها؛ رغبة في إيصال رسالةٍ معينةٍ، تلح عليها، وتكرر لذلك قولها ذاته، لتصل في الأخير إلى ما ترمي إليه.

كما أن الراوي نفسه يعمد أحياناً كثيرة إلى تكرار مفردات أو أساليب معينة؛ بغية التأثير على متلقيه، وجذبه إلى التفاعل مع انطباعاته وانفعالات شخصياته المتباينة. وقد يألف المتلقي من راويه هذا التكرار، ويصبح على استعدادٍ مسبقٍ لتقبُّل المزيد منه... وكأنّه خبِر أسلوب راويه وطرقه في التعبير، وما يرمي الوصول إليه من نتائج وأفكار.

وفيما يلي مثال يجمع بين تكرار الراوي وتكرار شخصياته لألفاظٍ وأساليب بعينها، ودلالة كل تكرار:

عاد "عاشور الناجي" إلى زوجه ذات ليلةٍ من الخمارة التي سهر فيها أبناؤهما، وقد ضربهم، فهربوا، ولم يرجعوا إلى البيت. فاستقبلته زوجه، وسألته عما فعل، وعن تلك التي تُدعى "فلّة". ولكنه "تجنّب النظر إليها وقال بازدراء:

- فيم تسألين؟ بنت تقيم في خمارة!
- جميلة؟
- داعرة.
- جميلة؟

فقال بعد تردد:

- لم أنظر نحوها.

---

[1] انظر ملحمة الحرافيش، ص 144، 519.

[2] انظر المصدر نفسه، ص 68، 214.

فقالت متأوِّهة:

- لن يرجعوا يا عاشور.."[1]

كرّرت الزّوجة سؤالها: "جميلة؟" دون أن يجيبها زوجها صراحة عنه في الحالة الأولى، وموارية منه في الحالة الثانية. ويدل تكرار سؤالها المكوّن من لفظةٍ واحدةٍ على التركيز على هذه اللفظة دون غيرها، ودون وضعها في جملةٍ أكبر؛ إمعانًا في التركيز عليها، ومناسبةً لموقفها المتوتر الذي جاء ليحدد السؤال القصير المطلوب، دون عنايةٍ بالصياغة والديباج –وهي المرأة الأمية البسيطة–، ورغبةً في أن يأتي الجواب واضحًا محدّدًا كما جاء السؤال. ومع أن السؤال تكوّن من هذه اللفظة فقط إلا أنه كان دقيقًا، ويدل على حكمة سائله؛ فبحكم خبرة الأم بأبنائها وبالنساء تخشى أن ينجروا وراء تلك الفتاة التي يمكن أن تفتنهم بجمالها، وتطيش بعقولهم، كما تطيش الخمرة بالرؤوس– وقد اجتمعا سوية في الخمارة!!!–. كما أن سؤالها يمكن أن يحمل محاولةً لمعرفة نفسية الزوج ورأيه بتلك الفتاة، وما إن كان هو الآخر قد افتتن بجمالها، فتكون الطامة الكبرى بضياع الزوج والأبناء!!! وهذا ما تحقق فعليًّا بافتتان الزوج وزواجه من تلك "الجميلة" التي فتنته وأبناءه الثلاثة، فكان أسبقهم إليها!!!

وفي الحوار نفسه يكرر الزوج –بدوره– جملة: "إني أرثي لك يا زينب."[2]؛ محاولةً منه للتخفيف عن حزنها، وإشعارها بمدى إشفاقه عليها، ونقمته على أولئك الأبناء الذين لا يَرحمون قلق أمهم وحزنها عليهم، ولا ما أفتته من عمرها في تربيهم والخوف عليهم. فجاء قوله بعد قول الراوي مباشرة:

"وتبدّت لعينيه ناضبةً شاحبةً طاعنةً في السن مثل جدار الممر العتيق فتمتم:

– إني أرثي لك يا زينب.."[3]

وكأنّ هذا الأسلوب في الرثاء يشي –إضافةً إلى ما سبق– بمكامن نفسية الزوج الذي رأى زوجته "ناضبةً شاحبةً طاعنةً في السن.." تخشى الوحدة وهجر الأبناء، في مقابل تلك الشابة "الفاتنة المليئة بالحيوية والمحاطة بالمريدين!!!

وكأنّ تكرار هذا الرثاء موجّه إلى هذه الزوجة والأم التي تَصفح عن زلات أبنائها، وتريدهم دومًا بقربها، مهما اقترفوا من زلات؛ فقد اعتادت على وجودهم، ولا طاقة لها

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 42.

[2] المصدر نفسه، ص 42–43.

[3] المصدر نفسه، ص 42.

بخسرانهم أو التخلي عنهم والعيش في كنف الوحدة. فكان قولها: "– بغيرهم لا أنفاس في البيت تتردّد."[1]وكان تكراره: "–إني أرثي لك يا زينب."

وكأنّه بهذا الشعور وبهذا التكرار يُصرِّح بإعجابه الداخلي بتلك الفتاة "الجميلة"، ويشعر – في الوقت ذاته– بأسفه على زوجه العجوز. فهو في صراعٍ نفسيٍّ بين الإعجاب والرحمة، وبين القبول والرفض...لذلك حاول –مع التكرار– إخفاء اضطرابه هذا بعدم النظر إلى عيني زوجه، وبالقول "بازدراءٍ" بأن الفتاة مجرد "داعرةٍ" "تقيم في خمارة"؛ فما كان ذلك إلا خوف انكشاف ما يحاول مواراته من إعجابٍ وإشفاقٍ واضطراب...

وفي السياق نفسه، وقبل أن يذهب الزوج إلى زوجه؛ لإخبارها بما جرى له مع الأبناء في الخمارة، يتولى الراوي –هذه المرة– أسلوب التكرار، بقوله: "وهو ينتزع عينيه منها"[2]، واصفًا حال شخصيته التي تحاول مقاومة فتنة الفتاة، بصعوبةٍ وجهاد نفسٍ، يتجلّى في قوله: "ينتزع"؛ إذ تدل هذه الكلمة على شدة الأخذ وقوته. فـ"نَزْع الشيء: جذبُه وقلعه"[3] من مكانه. وكأنّ "عاشور الناجي" قد بُهِر بجمال الفتاة "فلة" أول رؤيته لها فنزع نظره منها، وفي المرة الثانية أتته متسائلةً إن كان يصدق أنها بريئة، فانتزع عينيه منها، هاتفًا:

"– بل شيطانةٌ صغيرةٌ من صنع شيطانٍ كبير..

وغادر المكان وهو يتجنّب النظر إليها.."[4]

وكما يلحظ من التكرار ومن ردة فعل الشخصية، فإنّ ما يُفهم من الإعجاب والانبهار بجمال الفتاة هو أقوى مما يُفهم من محاولة الابتعاد أو انتزاع النظر كما حاول الراوي وشخصيته إيهام المتلقي بذلك؛ –وقد يكون ذلك قصدًا مضمرًا من الراوي وشخصيته– إذ دلّت الكلمات وردود الأفعال على نقيض ما تحاول إظهاره، فلا يكون النزع إلا بعد قوة التشبّث التي تستدعي الجذب والاقتلاع من الجذور!!! ولا يكون تجنّب النظر إلا خوف المزيد من الوقوع في شراك الجميلة!!! وخوف افتضاح ما يحاول إخفاءه!!! وهذا ما حدث بعد حين قصير، فقد أحبها وطلبها للزواج وعلِمت الحارة بحاله.[5]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

[3] انظر لسان العرب، مادة "ن ز ع".

[4] ملحمة الحرافيش، ص 40.

[5] انظر تكرار أساليب أخرى، ص 109–110، 127، 296، 287، 307، 350، 520...

* * *

وورد أسلوب التكرار كثيرًا في بنية الخطاب الروائي "للرهينة"، وجاء على عدة صور؛ منها تكرار لفظٍ، وتكرار عبارة، وتكرار فقرة. وكان لكل نوعٍ من هذا التكرار مغزى تفرّد به.

وفيما يلي أمثلة على هذه الصور:

- تكرار اللفظ:

وتجدر الإشارة منذ البدء إلى أن هذا التكرار تميزّ بتكرار ألفاظٍ وصفيةٍ لعددٍ من الشخصيات التي صادفها "الرهينة" في القصر؛ فلطالما وصف "الرهينةُ" "ابنَ النائب" بـ"الضفدع"[1]. وربما نبع هذا الوصف من الهيئة العامة التي رأى بها "الرهينةُ" "ابنَ النائب" لأول مرة، عندما "دخَلَتْ السيارة يقودها ابن النائب العائد من الخارج منفوخًا كضفدعة.. جاحظ العينين تكاد بسمته المصطنعة أن تضيع بين أوداجه المنتفخة!."[2]

ولا يخفى ما لهذا الوصف من سخريةٍ لاذعةٍ، دالةٍ على عدم احترامٍ لابن النائب، وعدم ارتياحٍ لشخصيته خَلقًا وخُلُقًا!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويتكرّر الوصف اللفظي مع شخصيّاتٍ أخرى منها شاعر الإمام الذي يمقته "الرهينة" ويطلق عليه "الشاعر المدّعي" أو "الشاعر الوسيم"[3]...إذ كان على نقيض ابن النائب في الهيئة العامة؛ وسيمًا، رشيقًا، متأنٍّقا[4]... لكنّه كان "مدعيا"، يلهث وراء السلطة والمال ومنادمة الإمام وكل ذي منصبٍ مرموق. كما كان –وهذا الأهم- على اتصالٍ بـ"الشريفة حفصة" التي أحبّها "الرهينة"، وكره ذلك الشاعر الوسيم المدّعي؛ لما يتمتّع به من جمال الهيئة، وسحر العبارة الشاعرة، والحظوة لدى الإمام...وكلها صفاتٌ خاف على "الشريفة" من إغرائها. فخرج الكره على لسانه بهذا الوصف الجامع بين الجمال الظاهر والسوء المبطن. وكأنّ "الرهينة" بهذا الوصف الذي كرّره مرارا، يحاول استمالة المتلقي لكشف حقيقة هذا الشاعر، وإشعاره بما يحس. بعدما عجز عن إيصال هذا الشعور إلى "الشريفة"...لذا غدا يبحث عن متلقٍ آخر خارج حدود القصر وأسواره، متلق يجد الراحة معه في التصريح بعواطفه الدفينة...

---

[1] انظر الرهينة، ص 66، 68-69، 70...

[2] المصدر نفسه، ص 52.

[3] انظر المصدر نفسه، ص 58، 61،67، 93، 131...

[4] انظر المصدر نفسه، ص 67.

* * *

- تكرار عبارة:

لجأ الراوي إلى تكرار عبارة "لم ألتفت ولم أجب" ثلاث مرّاتٍ متتاليةٍ، أثناء خطاب "الشريفة حفصة" له، وهو جالسٌ في ساحة القصر يراقب الاحتفال بقدوم ابن النائب بسيارته. فكان أن رأته "الشريفة" –بعدما أمرت بشد وثاقه– وجاء الموقف كالتالي:

" – طليق.. وفي الساحة؟!.

لم ألتفت ولم أجب..

- وتتفرّج على خلق الله كأن شيئا لم يكن؟. هه!..

لم ألتفت ولم أجب.

وهزّتني من كتفي بقوة وقالت:

- لماذا لا تجيب؟!.

ولم ألتفت ولم أجب."[1]

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

فجاء هذا التكرار تعبيرًا عن استياء "الرهينة" من معاملة "الشريفة" له؛ من إهانةٍ وتقييد. ولإحساسه بأن الحديث معها لن يجدي نفعا. ولأنه –قبل مجيئها إليه– كان قد راوده "قسم عظيم بأن لا [يعود] إلى دار الشريفة حفصة مهما طال القيد.." وكأنّه بردّة فعله هذه يحاول –مع ما سبق قوله– استرداد بعضٍ من كرامته وثباته، وإظهار جلَده أمامها. وكأنّ فعلها واستفزازها له لم يضعفه ولم يخضعه لسلطانها.

* * *

- تكرار فقرةٍ كاملة:

عادةً ما نألف تكرار كلمةٍ أو تكرار جملةٍ ما، أما أن فكرةٌ بفقرةٍ كاملةٍ، أكثر من مرة، فهذا ما لا نألفه كثيرا. وقد تكررت فقرةٌ في هذه الرواية ثلاث مرّات[2]، في صفحتين متتاليتين (129، 130)، لا يفرق بينهما سوى خمس فقراتٍ قصيرة، تخللت التكرار، وجاءت منسجمةً معه، ورابطةً له بإحكام. ويبدو واضحًا من هذا التكرار مدى شوق "الرهينة" إلى محبوبته، بعد أن أُبعِد عنها، ولم يعد يعمل لديها... وبات يذكرها كلما سكن إلى نفسه، وأنصت إلى عصفورٍ يزقزق بعذوبة. وكلما أدار اسطوانةً في "صندوق الطرب" وسمع أغاني الحب والشوق والشجن... فجاء تكرار الفقرة بتكرار الشوق إلى المحبوبة، وتكرار الوسائل المذكِّرة بها.

---

[1] الرهينة، ص 49. وانظر تكرارًا مشابهاً في الصفحات:24، 26، 56–57.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 129، 130، 138. (مع تغيير طفيف بين فقرةٍ وأخرى).

وجاء التكرار كذلك ليولد في نفس المحب سعادةً وراحةً ساعة ذكر محبوبتــه، ومــا يرافق ذلك من محاولة إشراك المتلقي في شعور بطله وحبه وحنينه.

إنه يذكرها. يستدعي صوتها الموسيقي الحنون الذي يتناغم مع شدو البلابل والغنــاء، فيصغي إلى الصوت المحبّب إلى نفسه، وينسى إعادة صياغة الكلمات التي جاءت منثورةً كما هي؛ لتعبِّر –بشفافيةٍ – عن حالة صائغها الحالم...

* * *

ومن أبرز ما يُميِّز الخطاب الروائي "للتِّبر" التِّكرارُ الواضح الذي ملأ صفحات الرِّواية من أوِّلها إلى آخرها. وقد تمثَّل في تكرار بعض الأحــرف والكلمــات والجمــل والأســاليب والأفكار...إلخ. إضافةً إلى تميُّز بنيتها بخاصيةٍ جدّ هامةٍ فيها؛ وهي قصر الجمــل وتتابعهــا قِصرًا وتتابعًا ملحوظين، لا يمكن للمتلقي أن يغض الطرف عنهما.

وفيما يلي أمثلة على ذلك :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز الإيداع في شبكات الجامعية

– **تكرار بعض الأحرف:**

ولا نقصد بهذا وجودها منفردةً دون دخولٍ في إطار الكلمة، ومن ثمّة الجملة الأكبــر والسياق العام الذي يتضمنها، لكن المقصود بهذا التكرار هو تكرر وجود بعض الحروف في كلماتٍ متتابعةٍ وضمن جملةٍ وسياقاتٍ أكبر. مثال ذلك تكرار حرف "السين" الذي احتفى بــه الراوي كثيرًا وأتى بعددٍ كبيرٍ من الكلمات التي تحتويه. وأغلب الضمن أن هذا التّكرار جــاء دون أن يكون في ذلك تعمُّدٌ أو قصديةٌ سابقةٌ له.

يقول في الحديث عن معاناة الأبلق:

"في الزَّبد النّاصع، نَزَف العَرَق ممزوجًا بدم..بقيح. عرقٌ أسود. ماءٌ أســود. الــسَّيل الأسود. سيل الرؤيا. هل هذه هي الرّؤيا؟

استمرّ الحيوان يحاول الإفلات. العِقال حفَر جُرحًا عميقًا في القائمتين الأماميَّتين. الدّم ينزف من القوائم. فوق الخفّ. فكّ العقال الأمامي. انقطع حبل اللِّيف. قفز أوخيّــد، وأمــسك باللجام. فتح الحيوان فكَّيه حتى نهايتهما. تدفَّق الزبد واللعاب والقــيء الأســود. آه. القــيء الأسود. عين الحسد. يُجمِع العرّافون على ذلك. لقد حسدوه على الأبلق. كل ما حدث بــسبب الحسد. الحسد أقوى من السُّم في تعاليم العرّافين. عين الحسود أفتك من السّهم المسموم، ومن ضربة السيف أو المدية. أفتك من كل الأسلحة. متى حسده الأوغاد؟"[1].

* * *

[1] التبر، ص 37. انظر أمثلةً أخرى على تكرار حرف السين في الصفحات: 36، 38، 39، 110.

- تكرار بعض الكلمات:

تكرَّرت عدة كلماتٍ في بنية الخطاب الروائي "للتبر". وبعكس تكرار بعض الأحـــرف التي لربما جاءت عفو الخاطر فإنّ المؤكَّد أنّ تكرار بعض الكلمات في مواضع معينـــةٍ مـــن الرواية؛ متركِّزةً في فقراتٍ معينةً تارةً، ومنثورةً بشكلٍ عشوائي طوال صفحات الرواية تارةً أخرى، جاء عن قصدٍ من الروائيّ الذي أنطق بها راويه أو بطله.

وتُعدّ كلمة "الصّبر" الأكثر تكرارًا بين هذه الكلمات، تليها كلماتٌ مثل الصّحراء والماء والعطش والألم والأبلق...إلخ. وهي كلماتٌ تندرج ضمن الموضوع العام للروايـــة وتناســـب السياق الذي وردت فيه، ومثّلت في معظمها قَناعات الرّاوي وبطله، وحِكَمهما. كمـــا تناســـب الفضاء الأكبر الذي دارت فيه الرواية كلها وهو فضاء الصحراء الواسع وما فيه من انعـــدامٍ للماء معظم الوقت، وضرورة الصبر على الصعاب والعطش والوحدة...ومـــشاركة الأبلـــق لآلامه وأحزانه طلبًا للشفاء...إلخ.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مثال ذلك تكرار كلمة "الصبر" وفعلها "اصبر". وقد عدّ "الصبر" الحياة وكلمـــة الـــسّر والتعويذة...إلخ. قوله:

"اصبر. اصبر. الصبر. الفرسان يدوسون الجمر ويسكتون. يدخلون النار ولا يشكون. الصبر على النار في جوفك ليل..ليلتين تكسب العافية إلى الأبد."[1]

وقد يتكرر لفظ "الصبر" وفعله حتى يصبح أكثر من كلمات الجملة كلها؛ كقوله:

"...اصبر على الجنّ تقهرهم. الصبر. الصبر. الصبر هو الحياة."[2]

وفي فقرةٍ تجمع معظم كلمات الرواية المتكرِّرة يقول الرّاوي معبِّرًا عن معاناة بطله:

"العطش. العطش. قدر الصحراء الخالد. الصبر أيضًا إله العطش. الصبر تميمةٌ خالدةٌ أيضًا في الصّحراء. يا رب هبني صبرًا. إذا وهبك الله الصبر في الصحراء وهبك كل شيء. الآلام في يديه لا تطاق. ألمْ يَطلب هو بنفسه الآلام؟ ألمْ يطلب تخفيف الوزر عن الأبلق؟ الألم لا يهم. المهم ألا يفلت الأبلق. المهم شفاء الأبلق. المهم أن يقف على مفعول "آسيار" المسحور في النهاية..."[3]

* * *

---

[1] المصدر نفسه، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

[3] التبر، ص 40. وانظر تكرار هذه الألفاظ وغيرها في مواضع أخرى من الروايـــة، منهـــا: ص 22، 30، 39، 146...

- تكرار بعض الجمل والأساليب الإنشائية الخبرية:

وقد تتكرّر حرفيًّا أحيانًا ويتغيّر لفظ: حذفًا أو إضافة أحيانًا أخرى. كتكرار سؤال البطل لضيفه:

" هل سبق لك وشاهدت مهريًّا أبلق في كل الصحراء؟"، "هل رأيت جملا في رشاقته وخفَّته وقامته؟"، "هل رأيت أجمل منه وأنبل؟".[1]

وكدعائه "للآلهة تانيت": "اغفري يا تانيت. اغفري."[2] ودعاء والده عليه بقوله: "لا بارك الله لك فيها"[3].

وتكرار البطل بحنق دعاءه "لعن الله الأنثى! لعن الله الأنثى!".[4]

وإحساسه بألم مهريه، فـ"اللي رجله في النار... اللي جوفه في النّار..."[5]

وتكراره حكمة "الصبر" بغير طريقة: فـ"الحياة هي الصبر"[6]. و"الصبر هو الحياة"[7]. و"الصبر صلاة. الصبر عبادة. الصبر هو الحياة".[8]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- تكرار بعض الأفكار:

تكرّر الحديث في أكثر من موضع في الرواية عن فكرة أن الزوجة والولد والتقاليد هي :وهقٌ ودميةٌ ووهم، وكلها قيودٌ تكبّل البطل، ولذا كان المكافأة التي منحتها له الصحراء بعدما تخلى عن هذه القيود هي "في الصفاء والهناء والسكينة، في الهدوء والفضاء وامتداد الخلاء. لا يعرف معنى الطمأنينة إلا من كان مكبَّلا بقيود الواحات، بالوهق والدُّمية والوهم، بهموم الحياة ودسائس النّاس."[9]

* * *

---

[1] المصدر نفسه، ص 75.

[2] المصدر نفسه، ص 77.

[3] المصدر نفسه، ص 67. وقد تكرر هذا الدعاء في الصفحة 71.

[4] المصدر نفسه، ص 26. وانظر مثالا آخر، ص 22.

[5] المصدر نفسه، ص 38.

[6] المصدر نفسه، ص 22.

[7] المصدر نفسه، ص 146. وانظر مثالا آخر، ص 93 وقد تكرّر 103-104.

[8] المصدر نفسه، ص 121.

[9] التبر، ص 126. وانظر تكرار هذه الفكرة في عدّة مواضع من الرواية في الصفحات التالية على سبيل المثال:123، 126-127

وانظر تكرار الحديث عن جاذبية المرأة مثلا في الصفحات: 67، 68.

وتكرار قوله هذا ما تقوله العجائز...، ص 22، 75.

ثانيا: أسلوبا التتابع والقصر:

برز هذان الأسلوبان منسجمين ومتداخلين معًا بوضوحٍ في بنية الخطـــاب الروائـــي العربي، وذلك خلال فحصنا للروايات موضوع البحث. وكأنّ أسلوب التتابع يستدعي أسلوب القِصَر ليتم الخطاب بسرعة، متناغمًا مع مجيئهما في سياقٍ عامٍّ يحتويهما معا.

وفيما يلي تمثيلٌ لورود هذين الأسلوبين اللغويين كما ظهر خلال الروايات المدروسة:

كما سبق القول فإن المفارقة كانت هي الطاغية على لغة الخطاب الروائـــي "للوقـــائع الغريبة..."، فمن غير المستغرب أن يُطبع هذان الأسلوبان بطابع المفارقة العام.

مثال ذلك ما ورد في تعامل "المتشائل" مع "السلطات "الإسرائيلية"، حيث جاء الخطاب العام لها التعامل مشتملا على تتابعٍ سريعٍ للجمل وقِصَرٍ ملحوظٍ لها. مع وما يتبع ذلـــك مـــن إيحاءٍ مُفارِقٍ بسرعة استجابة "المتشائل" للأوامر الصادرة إليه من هذه السلطات. ويُعبِّر عـــن هذه السرعة بقوله:

"ثم ألقاه وصاح في وجهي أن قُم. فقمت.

قلتُ: إلى أين؟ قال: عكّا وانكتم. فانكتمت."[1]

وقوله: " فتحرّكتُ وأنا أحاول أن أتوسّع في مقعدي. فزجرني فـــانزجرت. فـــأوقف السيارة وطلب مني الانتقال إلى ظهرها المفتوح، قائلا: كل واحدٍ يقعد في مكانه.

ولكنني لم أجد على ظهرها مقعدًا، فوقفت في مكاني."[2]!!! ولا يخفى مـــا فـــي هـــذا الحديث من مفارقةٍ ساخرةٍ تغص إحساسًا بالمهانة والذل والاحتقار...

* * *

وتميّزت لغة رواية "حين تركنا الجسر" بقِصَر جملها في أحايين كثيرة. كما تميّـــزت بتتابع الألفاظ المفردة والجمل تتابعًا سريعا، دون ذكر حرف العطف الرابطة بينها، مما يجعل أسلوب القطع متداخلا هنا مع أسلوب التتابع حين يلجأ إلى حذف أداة العطف بين معطوفاته. وكأنّ القطع قد أصبح جزءًا من التتابع في حالتنا هذه. كما يرد أسلوبا الحذف بقلـــة، مقارنـــةً بأساليب القصر التتابع والحذف.

وفيما يلي أمثلة على هذه الأساليب:

---

[1] المصدر نفسه، ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص 92. وانظر مثالا آخر على قصر الجمل وتتابعها، ص 71.

من تتابع الجمل وقِصرها نقرأ قول البطل:

"وضحك بحزن. صمت. انتظرت، اهتزّ رأسه بأسفٍ وتابع..."[1]

بهذه الكلمات القصيرة لخّص البطل حالة الشيخ الصيّاد، وهو يتذكّر أيّام صيده مذ عشرين عاما، وحالة الصمت التي سادت بينهما برهةً من الزمن، يستعيد فيها الشيخ سائر ذكرياتها، ويستعد لسردها. ويحترم البطل هذا الصمت، وينتظر متابعة الشيخ لحديثه.

ويصف البطل حركة طيور "الترغل" السريعة بقوله:

"ترتفع، تزوغ، تسف نحو الأرض بقوّة، تدور دورةً صغيرة..."[2]

جاء هذا التتابع قصيرًا وسريعًا دون عطف؛ ليناسب مقام هروب الطيور من صيّادها، وليوحي بسرعة هذا الهروب.

ومن التتابع والقِصر نقرأ قوله:

"أتلفّت. أنتظر. أنقل البندقية من يدٍ لأخرى. تشتعل في داخلي رغبة التّدخين. أكتمها."[3]

فعبّر هذا التتابع السريع والقصير عن طبيعة الانفعال المتسارع الذي أصاب البطل في رحلة انتظاره لصيد "البطّة الملكة"؛ فكلما اقترب الوقت المفترض لمجيئها زاد توتُّره وتركيزه على الجهة التي يمكن أن تأتي منها. حتى إنه كتم رغبة التدخين التي تراوده في ذلك الجو الشديد البرودة الذي جعله ينقل البندقية من يدٍ لأخرى؛ توتُّرًا من طول الانتظار، وإحساسًا بالبرد القارس الذي جعل يديه تتجمّدان، وجعله يحس بالبرد كقطعةٍ من الثلج.

ومن تتابع الألفاظ المفردة دون عطفٍ يقابلنا قول البطل:

"وقوس قزح أكثر من مجرّد ألوان. تألّق اللون الأحمر، البرتقالي، الأزرق، بدا الأخضر طاغيًا لدرجةٍ تصوّرت أن جسرنا كان بنفس اللون عندما وضعنا فوقه الأغصان."[4]

وكأنّه بهذا يسير مع ألوان "قوس قزح"؛ لونًا لونا، دون عطفٍ بينهما، لما يوحيه ذلك من عدم وجود حاجزٍ بين الألوان المنسابة باتّساقٍ تدريجيّ، جعل البطل يحذف معها حرف العطف الذي يمكن أن يكسر هذا الاتساق المتسلسل.

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 173.

[2] المصدر نفسه، ص 179.

[3] المصدر نفسه، ص 198.

[4] حين تركنا الجسر، ص99. وانظر مثالان آخران، ص 179.

ويأتي في موضعٍ آخر تتابع الألفاظ مع حذف حرف العطف بينها عدا العطف الأخير في إيحاءٍ بمحاكاة أسلوب العطف في اللغة الانجليزية الذي لا يذكر حرف العطف إلا بين آخر معطوفين.

يقول البطل:

" وفكّرت: الشهور هي الشهور، وهي أكثر ثباتًا من الإنسان وأقوى. إنّها الطبيعة. حتى شباط الذي أشتمه يمثّل الطبيعة الحقيقية. ماذا أعني؟ أعني: التّناقض، التّزاوج، التّداخل، الصّراع، ثم الانبثاق!"[1]

فلم يتّبع البطل أسلوبًا واحدًا في العطف: فيذكر حرف العطف بين المعطوفات كلها، أو لا يذكره بينها جميعا. لكنه عمد إلى ذكره بين المعطوفين الأخيرين فقط. متَّبعًا أسلوب اللغة الانجليزية في العطف.

*جميع *الحقوق محفوظة

وتجلّى بوضوحٍ في بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش" أسلوبا قِصَر الجمل والتتابع دون عطف. فوردا معًا في مواضع شتى من الرواية، ونوّعا بين عطف الجمل وعطف المفردات، بما يناسب السياق العام لهذه أو تلك.

وفيما يلي أمثلةٌ على ذلك:

"ودافعت رضوانة عن حياتها بيدين عاجزتين، بانتفاضاتٍ عشوائية، بصرخاتٍ لم تخرج، باستغاثاتٍ لم تُسمع، بأماني لم تذعن، بيأسٍ بدّد النور والأشياء.

مضت تسترخي، تستسلم، تهن، تهمد، معلنة العدم.."[2]

فبهذا التتابع الملحوظ دون الاستعانة بحرف العطف وما صاحبه من قِصَرٍ واضحٍ في الجمل وُصِفَ مشهدُ مقاومة "رضوانة" وإسلامها الروح بين يدي قاتلها. فجاء أسلوبا التتابع والقصر مناسبين للمقام الذي وصفاه. كما جاءت كل مفردةٍ من مفردات المقطع الأخير محاكيةً بدقةٍ كبيرةٍ لحركات المقتولة وهي تسلم أنفاسها الأخيرة رويدًا رويدًا حتى انتهت؛ فكان التتابع والقصر معبرين بدقةٍ في اللفظ والمعنى عن هذه الحالة، والتدرج الحاصل فيها من استرخاءٍ تفتر فيه العضلات، فاستسلامٍ يَضعف معه التحكم في الأعضاء، فهونٍ تخور فيه القوى، فهمودٍ تنقطع فيه الحركة، معلنة انتهاء الحياة...

---

[1] المصدر نفسه، ص 158. وانظر مثالا آخر، ص 99.

[2] ملحمة الحرافيش، ص 203.

ويصف الراوي في مقطعٍ آخر معركةً جرت بين فريقين تابعين لفتوتين متنافسين، قائلا:

"والتحم الفريقان بضراوةٍ ووحشية. تصادمت النبابيت، تلاطمت الأجساد، فرقعت الصكات، تطايرت اللعنات تحت الرذاذ، سالت الدماء، استحرت الأحقاد، أُغلِقت الدكاكين، هرولت العربات، تجمّع الناس في طرفي الحارة، اكتظت النوافذ والمشربيّات. علا الصريخ والعويل.."[1]

ومن الملاحظ مدى توافق أسلوبي التتابع والقِصَر مع هذا الوصف لمشهد الاقتتال، وكأننا نعيش داخل معركةٍ هوجاء، تتسارع فيها الأحداث، دون عطفٍ يربطها أو يؤخر وتيرة تسارعها؛ إذ يتطلب الموقف سرعةً وقطعًا وقِصرًا وتتابعًا في الحركات والألفاظ والأنفس... وهذا ما وفره أسلوبا القصر والتتابع بكفاية عالية.

جميع الحقوق محفوظة

ورد أسلوب التتابع بكثرةٍ في بنية الخطاب الروائي "للرهينة"؛ فجاء تتابع الألفاظ المفردة، وجاء تتابع الأساليب المركّبة؛ إخبارًا وإنشاء.

وعادةً ما يصحب هذا التتابع قِصرٌ ملحوظٌ في البنية العامة التي ورد فيها هذا التتابع ودعمه ذلك القِصر. وأتى كلٌّ من هذين الأسلوبين مناسبين للسياق العام لهما، وللغرض الذي أتيا من أجله، تتابعًا وقصرا.

ويبقى أن أهم ما يميّز الحوار في بنية الخطاب الروائي "للرهينة" هو أسلوبا التتابع والقِصر، اللذين جاءا فيه بشكلٍ ملحوظٍ، طبعاه بهذا الطابع المتميِّز بالسرعة والاقتضاب...

وفيما يلي بيان ذلك :

تقابلنا الفقرة التالية بتتابعها وقصرها، حين يصف "الرهينة" أفعال "الشريفة حفصة" على شكل تتابعٍ قصير، قائلا:

"دخلت وعبرت من أمامي.. لم تنظر إلي.. واتجهت إلى زاويتها المفضلة المطلة على الساحة ثم اتكأت وسألتني:..."[2]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 478. وانظر أمثلةً أخرى على القصر والتتابع في الصفحات: 11، 29، 38، 55، 68، 97، 203، 364، 478، 384-385.

[2] الرهينة، ص 36.

ولعل هذا اللجوء إلى التتابع والقصر نابعٌ من كون هذه الأفعال أصبحت اعتياديةً، ولا تشكِّل أهميةً ذات بال. لكن ما هو أهم منها ذلك الحوار الذي يعقبها مباشرة، بعد أن دخلت وأخذت جلستها، وبدأت في سؤاله... فكان هذا التسارع في ذكر الأفعال المتتابعة بقِصر؛ تمهيدًا لما سيأتي بعدما مما هو أهم.

وقريبٌ من هذا قول "الشريفة" له في موضعٍ آخر: "– اذهب وخذ منه رسالة..ائت بها إليّ سريعا.."[1] فبهذه الفقرة القصيرة كان الأمر، وكان قِصره وتتابعه، وكان الانتظار لما بعدها من إخبارٍ هو الذي جيء بهذه الفقرة من أجله...

ويأتي تتابعٌ وقِصرٌ آخران عندما يتذكر "الرهينة" صورة "الشريفة" وهي تسأله عن نفسه. قائلا: "تخيّلتها بابتسامتها المتسائلة عني؟ عمن أكون؟ ابن من أنا؟ ما اسمي؟ ومن أي منطقة أتيت؟."[2] فكان استرجاع هذه الأسئلة القصيرة والمتتابعة استعادةً في الأصل لصورة سائلتها التي جذبت "الرهينة" المسؤول، وجعلته يتعلق بها. فمرّت الأسئلة قصيرةً متتابعة، وبقيت صورة صاحبتها عالقة في ذهنه، تتتابع وتتجذّر شيئا فشيئا...

جاءت الأمثلة السابقة لتبيّن التتابع والقصر الحاصل في سرد "الرهينة" الراوي لبعض أحداث روايته. لكن الأهم يكمن في تميز الحوار بشكل لافتٍ بأسلوبي التتابع والقصر اللذين لا يكادان يغادرانه في معظم مواقعه في الرواية على كثرتها. حتى ليمكننا أن نعدّه من الخصائص المميزة لأسلوب الراوي –أو الذات الثانية للكاتب– في هذه الرواية.

نقرأ مثلا:

" – من هذا؟

– دويدار جديد يا مولاتي.

–من أين جيء به؟

–من القلعة.

–هه..رهينة؟

---

[1] المصدر نفسه، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

–نعم."[1]

فهذا حوارٌ سريعٌ، قصيرٌ، متتابعٌ، دائرٌ بين "الشريفة" و"الدويدار الحالي"، يقوم على المباشرة السريعة في السؤال والجواب. ونلحظ فيه أسلوب المخاطبة بين "الشريفة" الحاكمة، و"الدويدار" المحكوم، وما فيه من حزمها، وتأدبه في رده على خطابها –كما نلحظ في خطابه لها بـ"مولاتي". وكأنّا بهذا نستشف طريقة الخطاب بين الحاكم والمحكوم في لغة القصور.

وفي حوارٍ سريعٍ، تميّز بالقصر والتتابع، ودار بين "النائب" وأحد المقربين منه. نقرأ:

"– ما الذي حدث في صنعاء؟.

–قُتل الإمام..

–ومَن قتله؟!.

–حزب الأحرار..الدستوريين.

استمرت فترة صمت:

–هل غادر (السيف) المدينة؟.

–نعم.

–وكيف غادرها؟.

–لا أعلم.

–ألم يترك لك خبرا؟

–لا يثق بأحد!"[2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وكما يتجلى لنا من هذا الحوار فإن الموضوع لم يكن يحتمل التفصيل في القول أو الإسهاب فيه... فجاء التوتر والانفعال باديين على المخاطِب والمخاطَب. وجاء الموقف –عامةً– دالا على ما يتضمّنه من خطورةٍ، وما يناسبه من تتابع وقصر وتسارع... [3]

* * *

[1] الرهينة، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 134.

[3] انظر أمثلة أخرى على القصر والتتابع في الصفحات: 21، 27، 31، 35، 36، 37، 55، 78، 124، 135، 139–140...

أمّا قصر الجمل وتتابعها في رواية "التبر" فقد جاءا في مواضع شتى من الرواية يمكن ذكر بعضٍ منها كالتالي:

- **تتابع بعض الأوصاف دون عطف.** ومثاله:

"انطلقا متلاصقَين، ثابتَين، متكبِّرَين، متناسقَين، منسجمين، فعاش أوخيّد في هذه المسافة القصيرة..."[1]

لقد استطاع هذا الوصف بقصره وتتابعه المتعمّدين التعبير عن حركة هذين الفارسين البطيئة والمتناغمة، لتضيف خاصيةً جديدةً إلى أسلوبي القصر والتتابع وهي القيام بتبطيء الحركة بعدما عهدنا تسريع الحركة معهما في أغلب السياقات العامة التي وردا فيها. فمع قِصر الجمل وتسارعها في هذا المثل فإننا لمحنا مدى البطء المطلوب في حركة الفارسين أثناء سيرهما، حتى يحاذي أحدهما الآخر، وينطلقا متلاصقين، وثابتين... ومما يؤكد هذا القول، ما عبّر عنه البطل من سعادته التي امتدّت "دهرًا" في هذه المدّة القصيرة:

"فعبّر أوخيّد في هذه المسافة القصيرة، الفاصلة بين العراء الممتدّ غربًا حتى حلقة الغناء في الوسط، دهرًا من السعادة."[2]

* * *

- **قصر الجمل وتتابعها دون عطف.** ومثاله:

"صعد الأبلق الوهاد، نزل الرّوابي، عبر السهول، اخترق الأودية، أكلت الأحجار مداسه الجلدي، سلخت قدميه وساقيه، نهشت الأشجار البريّة فخديه، مزّقت ثيابه."[3]

ويتّضح من هذا التمثيل مدى مناسبة قصر الجمل وتتابعها في التعبير عن سرعة عدو الأبلق، في رحلة الجنون والمرض هذه التي أرهقته وصاحبه، حتى كادت تودي بحياتهما. فجاء هذا التتابع وذلك القصر معبران عن معاناة هذه الرحلة التي اختصرت في جملٍ قصيرة متتابعة استطاعت أن تعبِّر بدقةٍ عما يمكن أن تقوم به فقراتٌ طويلةٌ بتفاصيل مسهبة...

* * *

ثالثًا: أسلوبا الحذف والقطع:

---

[1] التبر، ص 10.

[2] المصدر نفسه، والصفحة نفسها. وانظر أمثلةً أخرى، ص 8، 34.

[3] المصدر نفسه، ص 40. وانظر أمثلةً أخرى، ص 35.

كما تداخل أسلوب الحذف مع أسلوب التتابع الذي يحذف حرف عطفه، فإن التداخل يظهر كذلك بين أسلوب الحذف وأسلوبي الحذف والقطع في رواية "حين تركنا الجسر". ومثاله قول البطل:

"قلت لنفسي: لن أندم إذا سقطت الملكة من الضربة الثانية، ولن ألوم نفسي كثيرا. المهم سقوطها. ثم إن لديّ من الطلقات الكثير، أمّا الشيخ...

تابعت بصوتٍ عال:

– ألم يقصد الشيخ عندما قال إنه لا يملك إلا طلقاتٍ قليلةً أن يطلب مني؟ لماذا لم أعطه بعض الطلقات؟"[1]

إن في توقّف البطل عن إكمال جملته فجأةً ما يشي بحذفٍ مراده أنّ الشيخ ليس لديه طلقاتٌ كثيرةٌ مثل ما لدى البطل منها. فجاء الحذف فجأةً، وكأنّه تذكّر شيئًا مُهِمّا...ويدل هذا الحذف على قطع الكلام في الوقت ذاته. ويؤكِّد هذا القطع ما قاله البطل من ذلك مباشرة: "تابعت"...إذ يدل هذا اللفظ على حدوث قطع، جعل البطل يحذف سائر كلامه اختصارا، ولحاقًا بفكرةٍ أخرى راودته بغتة؛ وهي إمكانية إعطاء الشيخ لبضع طلقات؛ ليتعاون معه في الصيد مستقبلا... فكأنّ القطع وما نتج عنه من حذف، كان لتجاوز كلامٍ معلومٍ وغير ذي أهمِّية إلى كلامٍ مهمٍّ، خطر بباله، واسترسل في التفكير فيه.

* * *

لم يرد أسلوبا الحذف والقطع في بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش" إلا نادرًا، مع أن الرواية تجاوزت مئات الصفحات. ولعل ذلك يُعزى إلى أن الرواية مع كبر حجمها، إلا أنها تناولت عشر حكاياتٍ متتابعة، وتَطَلَّبَ الأمرُ اللجوءَ إلى الإجمال في أحداث كل حكايةٍ ما وسع الأمر، مع مراعاة ألا يُخِلَّ ذلك بالبنية العامة لخطاب الرواية ككل، ولا بعناصر التشويق والإثارة الكامنة فيها.

ومع هذا الإجمال الجليّ في حكايات الرواية، وفي بنيتها العامة كلها، إضافةً إلى كثرة اللجوء إلى أسلوبي التتابع والقصر في المفردات والجمل، وما قد يلعبانه من دورٍ في التقليل من استخدام أسلوبي الحذف والقطع، كان الاستغناء عن أسلوبي الحذف والقطع، ما أمكن ذلك؛ حتى لا تجتمع هذه الأساليب والأنواع كلها، فتقلّ متعة المتلقي بالرواية، ويضيع بين تلك الاختصارات كلها.

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 102.

ولذلك كان الإقلال من استخدام أسلوبي الحذف والقطع اللـذين وإن وردا فإنهمـا لا يردان إلا في المواضع المناسبة. وعادةً ما يكون ذلك في الحوارات بين شخصيات الروايـة، مما يحفز المتلقي للبحث وراء ما حُذِف، أو إكمال ما قُطِع.

ونمثل على أسلوب الحذف بالحوار التالي الذي جرى بين "شمس الدين جلال الناجي" وشيخ الحارة "مجاهد إبراهيم". وجاء فيه:

" – سمعته أمس في البوظة يُمنِّي الندماء بسهراتٍ خلابةٍ عندما..

وتوقّف الرجل فقال شمس الدين بكآبة:

- عندما أموت أو أُقتل!"[1]

فقد حدث حذفٌ في كلام الشيخ، بتوقفه عن إكمال جملته. وهو حذفٌ مقصودٌ؛ لما في الإكمال من خطرٍ وفتنةٍ قد يستعران في الحارة بين مُحاوِرِه والطرف الآخر المتَحدَّث عنـه، وما كان دور شيخ الحارة إلا محاولة الإصلاح لا الإفساد، لكنّه –في الوقت نفسه– أشـار بحذفه هذا إلى ضرورة تنبُّه مُحاوره "شمس الدين" بالخطر المحدق به، وبالحكمة المطلوبة منه لتدارك الأمر الذي يمكن أن يستفحل فيحل القتل.

أما مثال القطع فيتجلى في الحوار التالي بين "سماحة بكر الناجي" وإمام الزاوية:

"فاستغفر الإمام وقال:

- كانت أمها سيئة السمعة!

- ولكن هل البنت..؟

فقاطعه الشيخ بصدق:

- لا غبار عليها والله أعلم!"[2]

فهذا حوارٌ دائرٌ بين طالبٍ للزواج، يسأل عن فتاته "إمامَ الزاوية"؛ ليكون قوله الحـق والفصل. وهذا ما كان من الإمام الذي بادر سريعًا بمقاطعة الطالب قبل إكمال حديثه، خوفًـا من خوض الحديث في الأعراض، وقطعًا باليقين الصادق لشك الطالب وما يراوده من تـردّدٍ وخوفٍ وتوجّس.

* * *

[1] ملحمة الحرافيش، ص 471.

[2] المصدر نفسه، ص 228.

ورد أسلوب الحذف في مواضع متفرقةٍ من رواية "الرهينة"، وجاء مناسبًا للسياق العام الذي ورد فيه، وموحيًا بما سيكون عليه المحذوف إن هو ذكر.

مثال ذلك: ما ورد في خطاب "الشريفة حفصة" "للرهينة" عندما أغضبها حديثه معها. فقالت:" – اخرس.. يا.."[1] وهوت بيدها على خدّه. فجاء الحذف إيحاءً بما حُذف من "شتائم عصبيةٍ متوترة"، كان يمكن أن تتفوّه بها "الشريفة" ساعة غضبها، وتسيء بها إلى "الرهينة". لكنها في الوقت ذاته جاءت بفعلٍ أسرع وآلم من القول وإن حُذِف... فكان الصفع... وكان الإيحاء بالشتم... وكان ازدواج الألم أقوى وأوجع.

أما الحذف الذي ورد في حوار "الرهينة" مع صاحبه "الدويدار الحالي" فهو "حذف مقاطعةٍ –إن جاز التعبير–؛ فأتى خطاب الصاحب سريعًا، قاطعًا، وقبل أن يكمل الرهينة حديثه:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"– اعتبره أمرًا..ونفِّذه.

– ولكن...

–يا زميلي.. إنك لا تعرف مكانتي في هذا القصر..

– ربما.. وحتى الآن!

– لا تتأثر بمظهر غرفتنا وفراشي!"[2]

كما ورد حذفٌ آخر في تعريف "الدويدار الحالي" لصديقه "الدويدار" الجديد بنساء القصر، وما كان عليه هذا الصديق الجديد من انزواءٍ وصمتٍ حيال هذا التعريف. ويصف البطل عملية التعريف هذه بقوله:

"كنت أنزوي عندما كان يقوم بتعريفي بهن:

- هذه عمة النائب..
- ...
- هذه ابنة النائب.
- ...
- هذه أخت النائب.. المطلقة.
- ....

---

[1] الرهينة، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 26. وانظر مثالا مشابهًا آخر، ص 21.

- وهذه زوجة النائب الثانية.
- ...
- وهذه الأولى.
- ...
- وهذه المربية..مربية الأطفال..و و و..."[1]

ويستمر التعريف. ويستمر الصمت والانزواء. ولتحيل النقاط الكتابية (...) إلى شخصية البطل الذي لم يتفوّه بأية كلمة في هذا التعريف الذي جاء على شكل حوارٍ، كان يمكن أن يدور بينه وبين صديقه، أو بينه وبين نساء القصر؛ في سؤالٍ وجواب.. لكن البطل كان جديدًا على هذه الأجواء، ولم يألفها بعد، فاختلطت مشاعر الغربة بالجدّة والدهشة والحزن... كان الصمت أبلغ في التعبير عن اختلاط كل هذه المشاعر.

وجاءت العلامات "و و و..." في السياق نفسه لتشير إلى شخصياتٍ نسائيةٍ أخرى قدّمها الصديق إلى صديقه الجديد. وجاء عدم ذكرها اختصارًا واكتفاءً بها للدلالة على عددٍ جديدٍ من النساء سيقوم "الدويدار الحالي" بذكرها، وسيكتفي "الرهينة" بالصمت حيالها!!![2]

مركز* ايداع* الرسائل الجامعية

أما حذف كلمةٍ أو جملةٍ ما في رواية "التبر" فقد جاء قليلا؛ لما في السياق العام من إخبارٍ بهذا المحذوف. مثال ذلك الحذف الذي جاء في أثناء دعاء البطل لله –سبحانه وتعالى– أن يخفِّف عن أبلقه ما به من ألمٍ ومرض، فتوجّه متضرِّعاً باكيًا، بقوله:

"يا ربي هل سيموت؟ ماذا أفعل وحدي إذا ذهب؟ يا ربي. أعطيتني صديقًا أخلص من كل الأصدقاء وتأخذه مني هكذا بين يومٍ وليلةٍ وتتركني وحيدًا؟ ماذا سأفعل في النّجع الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون [كذا] الأبلق؟ لا تأخذه مني يا رب. أنت لست قاسيًا يا رب. أنت رحيم. أنت..."[3]

* * *

رابعًا: أسلوب الوقف:

وهو أسلوبٌ يجمع بين أسلوبي "الحذف" و"التكرار" في آن واحد؛ إذ يقع الحذف عندما يتوهّم القارئ أن الجملة قد انتهت عند كلمةٍ لم يكتمل معنى الجملة عندها بعد. فيأتي أسلوب

---

[1] الرهينة، ص 7.

[2] انظر حذفًا آخر مشابه، ص 139. وانظر أمثلة أخرى على الحذف، ص 36، 100.

[3] التبر، ص 37.

التكرار مباشرةً ليكرّر الكلمة الأخيرة في الجملة، ويكمل معناها. وقد لوحظ هذا الأسلوب في رواية "الرهينة".

ومثاله:

إخبار صديق "الرهينة" له بأنه سيباشر عمله لدى "الشريفة حفصة". فكان أن أخبره بذلك قائلا – "والبسمة تعلو شفتيه"[1]–:

"– تباشر عملك عند... عند الشريفة حفصة!"[2]

وكأنّا بهذا الأسلوب نعيش مع "الرهينة" جو الإثارة والتشويق الذي يسوقه له صديقه بهذا الوقف المتعمّد؛ قصد جعله يتساءل –ولو لبرهة– عن الشخصية التي سيباشر العمل عندها، وسيقضي طيلة مكوثه في القصر في خدمتها. وما إذا كان يعرفها أم لم يسبق له مقابلتها. وما إذا كان سيشعر بالراحة معها أم لا...إلى غيرها من التساؤلات التي يمكن أن تدور في وقت هذا الوقف المتعمّد من الصديق المُخبِر والخبير بحالة صديقه "الرهينة". وما كان منه بعد ذلك إلا أن استطرد، مخبرًا باسم "الشريفة حفصة"، ومنتظرًا وقع هذا الخبر عليه. لكن "الرهينة" كان قد أحسّ بهذا الوقف وبخباياه، فأخبرنا بأنه تمالك نفسه، محاولا عدم إظهار أي دهشةٍ على ملامحه، وبأنه سأل صديقه: "ولماذا الشريفة حفصة؟"... ليدور الحوار بينهما مجدّدًا حول "الشريفة" وطبيعة العمل لديها...

* * *

[1] الرهينة، ص 29.

[2] المصدر نفسه والصفحة نفسها. وانظر أمثلة أخرى، ص 23، 149.

خامسًا: أسلوب التّقطيع:

من الأساليب التي وردت في بنية الخطاب الرّوائي "للتبر" أسلوب التقطيع. وقد بــرز في محاولة محاكاة صوت الأبلق في عويله وحزنه وألمه وتعبيراته الأخرى. فكانت:

- آ-آ-آ: تعبيرًا عن الشكوى من مفعول "آسيار" الذي يمزّق أحشاءه وجسده.[1]
- و: أع...: تعبيرًا عن القلق والاحتجاج من قرار الفراق.[2]
- و:آع- ع- ع..آ- ع- ع- ع...: تعبيرًا عن رفض الاقتراح بالفراق.[3]
- و: أوو- ع- ع- ع...: تعبيرًا عن بؤسه من مرضه وخجله من مــداعبات صاحبه له أمام الناس، وهو في حالةٍ يُرثى لها من المرض.[4]
- و: أو-ع- ع- ع-: تعبيرًا عن سعادته بحبّ الأنثى.[5]
- و: آ- آ- آ- ع- ع- ع...: تعبيرًا عن فجيعته بتخلّي صاحبه عنــه[6]. كمــا وردت محاكاة الصوت نفسه في موضعٍ آخر تعبيرًا عن اســتغاثته بــصاحبه لتخليصه من بين أيدي مُعذِّبيه.[7]

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

- وورد التقطيع كذلك في مواضع من الرواية؛ كذلك الذي ورد في سرد الراوي لحالة بطله بعد أن ترك الزوجة والولد والتقاليد قائلا:

" كان يسعى لأن يخلص.. يتخلّص.يــ..تــ..حــ..ر..ر. ولكن من يفهم هذا الهراء؟"[8]

وفي هذا تعبيرٌ عن مدى شعور البطل بــ"التحرُّر" وبالحرية المطلقة والفرحة العارمة بعدما تخلّص وتحرّر من القيود السابقة التي كبّلته وأبعدته عن أبلقه زمنًا طويلا. وكأنّ في كلّ حرفٍ من "يتحرّر" تمديدًا وتطويلا ومحاولة إشعارٍ بمدى هذه السعادة وتكررها كلما نطق بها البطل وأحس بمفعولها. كما أنّ فيها إشعارًا بمدى ما تعنيه هذه الكلمة له وبمدى الثّمن الباهظ الذي دفعه لقاء هذا التحرّر، وهو ما كان يحسب أنّه لا يساوي شيئًا مقارنةً بحريته وبالتقائــه مجدّدًا بأبلقه الذي حرّره أيضًا من الرهن، إلى أن تكشّفت أمامه الحقيقة المرّة وســقط قنــاع السعادة والتحرر الذي ظن أنه لابسه إلى الأبد.

---

[1] انظر: التبر، ص 35.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 91.

[3] انظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[4] انظر: المصدر نفسه، ص 26.

[5] انظر: المصدر نفسه، ص 14.

[6] انظر: المصدر نفسه، ص 111.

[7] انظر: المصدر نفسه، ص 158.

[8] المصدر نفسه، ص 136. انظر مثالا آخر، ص 98 .

الفصل الثّاني:

الصيّـــــــــــــغة

في بنية

الخطـــــــــــــاب

الرّوائيّ العربيّ

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* الصّيغة في بنية الخطاب الروائيّ العربيّ:

- تمهيد:

تناول عددٌ كبيرٌ من النّقّاد الغربيّين مفهوم الصّيغة في كتاباتهم. ولعلّ "الصّيغة" من حيث هي مكوِّنٌ أو عنصرٌ من عناصر الخطاب هي أكثر استعصاءً وإبهامًا من غيرها من مكوِّنات الخطاب الأخرى. فقد أجمعت المصادر النّقديّة والمعاجم المتخصِّصة على صعوبة مفهوم "الصيغة" وأهميتها؛ إذ صرّح "تزفيتان تودوروف" بأنّ من الطبيعيّ جدًّا أن تكون "الصيغة أكثر المقولات تعقيدا."[1] وقال "كلود كوكي" –وهو باحثٌ في السيمائية الأدبية– إن "من العبث التّفكير في كون الباحثين في اللِّسانيّات أو في المنطق، يعرفون ما يعنون وهم يتحدّثون عن مقولة الصيغة."!![2]

وقد تُعزى بعض الصعوبات إلى تعدد التّخصّصات التي تدرسها من فلسفةٍ ومنطقٍ وسيمائيةٍ وعلم لغة...وغيرها، واختلاف كل واحدةٍ منها في منظورها الخاص بها.

أمّا في النّقد العربيّ فإن الأمر يبدو أشد صعوبةً وتعقيدا؛ فـ"هذا التّنازع وذاك التعقيد يفرضان علينا التّمهُّل والإمعان، لا سيما وأنّ هذه التّربة لم تطأها أقدام الباحث العربيّ في السّرديّات أو في نقد الرّواية لأسبابٍ بنيويَّةٍ موضوعيةٍ وذاتيّةٍ تتعلّق بوضعيّة البحث الأدبيّ عمومًا في ثقافتنا."[3]

* * *

وقد أُطلِقت عدّة تسمياتٍ على مفهوم الصّيغة (MODE) كأنماط السّرد أو سجلات القول عند "تزفيتان تودوروف" الذي يُعرِّفها بأنّها: "الكيفية التي يعرض بها السّاردُ القصّةَ ويقدِّمها لنا."[4]

ويوافق "جيرار جينيت" "تزفيتان تودوروف" في تعريفه بأن الصيغة "نمطُ الخطاب الذي يستعمله السّارد."[5] كما يسنده بتعريف قاموس "ليتريه" الفرنسي الذي يحدِّد المعنى النّحويّ لمادة (MODE) (صيغة) بأنّها: "اسمٌ يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد

---

[1] انظر سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص170. نقلا عن كربرات- أوركشيوني.

[2] انظر المرجع نفسه، ص 171.

[3] المرجع نفسه، ص 171.

[4] تزفيتان تودوروف. مقولات السّرد الأدبي، ص 61.

[5] جيرار جينيت. خطاب الحكاية، ص 40.

الأمر المقصود، وللتعبير عن [...] وجهات النّظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجـود أو العمل."[1]

ويُعلِّق "جيرار جينيت" على التّعريف السّابق بقوله: "وهذا التّعريف الملائم لا غنى لنا عنه ألبتّة هنا. فالمرء يستطيع أن يروي كثيرًا أو قليلا مما يُروى، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك؛ وهذه القدرة، وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولـة الـصّيغة السّردية التي نحن بصددها."[2]

* * *

ويدرس كل ناقدٍ "الصّيغة" من وجهة نظره الخاصة به؛ إذ يقسِّمها "تـودوروف" إلـى نمطين رئيسيين، هما: العرض والسّرد.

- فالعرض: مصدره الدّراما. وفيه تهيمن أقوال الشّخصيّات. وتُـشخّص الأحـداث ولا تُسرد.
- أما السّرد: فمصدره القصة التّاريخيّة. وفيه يكون الرّاوي مجرّد شاهدٍ، ينقل الأحداث، دون أن تتكلّم الشّخصيّات.[3]

ويميِّز "تودوروف" –من منطلقٍ لسانيّ– بين أقوال الرّاوي (الأسلوب غير المباشـر) وأقوال الشّخصيّات (الأسلوب المباشر). "وهو تمييزٌ يفسِّر الانطباع المتولِّد من أنّنا أمام "أفعالٍ مشاهدة (ACTES) عندما تكون الصّيغة المستعملة هي العرض، وتَلاشي هذا الانطباع في صيغة السّرد".[4]

* * *

وقريبٌ من هذا التّقسيم يأتي تمييز "جيرار جينيت" بين خطاب الأحداث ويساوي عنده (السّرد)؛ وخطاب الأقوال ويساوي (العرض). وانطلاقه من هذا الأساس في التّمييز بين ثلاثة أنواع من الخطاب، هي:الخطاب المسرود (أو المرويّ)، والخطاب المحوَّل بالأسـلوب غيـر المباشر (أو خطاب الأسلوب غير المباشر)، والخطاب المنقول.[5]

* * *

---

[1] جيرار جينيت. خطاب الحكاية، ص 177.

[2] المرجع نفسه، ص 177.

[3] تزفيتان تودوروف. مقولات السّرد الأدبي، ص 61.

[4] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص 172.

[5] انظر تفصيل هذا التمييز لدى: جيرار جينيت. خطاب الحكاية، ص 185– 187.

وينظر "ميخائيل باختين" إلى الخطاب من زاوية المباشر وغير المباشر، مركِّزًا على الناحية النحوية والإحالة إلى الأزمنة والضمائر ترتيب الكلمات...إلخ. ويقسم "باختين" خطابه إلى الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، والخطاب غير المباشر الحرّ.[1]

* * *

وتنهج "آن بانفيلد" نهج "ميخائيل باختين" بتقسيم الخطاب إلى خطابٍ مباشرٍ، وخطابٍ غير مباشر، وخطابٍ غير مباشرٍ حرٍّ. وهي تضرب أمثلةً كثيرةً على أنواع الخطاب، وما يحدث فيها من تغيُّرٍ في الضمائر النّحويّة، وتوابع الجملة كاسم الإشارة، ووجود صيغة "بأن" متقدمةً الخطاب غير المباشر والخطاب غير المباشر الحرّ...إلخ.[2]

* * *

وفيما يلي محاولةٌ لتطبيق هذه الأفكار والتقسيمات المتعددة على عددٍ من الروايات العربية، وأثر ذلك في بنية خطابها الروائي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تميّزت الصيغة في بنية الخطاب الروائي العربي ضمن الروايات المدروسة بالتنوّع الذي يعطيها مزيدًا من المرونة في التحليل، والحريّة في التأويل.

وقد تفرّدت كل روايةٍ بصيغةٍ تفرِّقها عن غيرها؛ شكلا ومضمونا؛ فكانت رواية "الوقائع الغريبة..." مثالا على رواية الصيغة المتداخلة السرد والعرض ضمنها. وسمعنا فيها صوت البطل الساخر الذي علا صوته –في أغلب الأحيان– على كل أصوات روايته بوصفه الراوي والبطل معا. مع تفاعله في الوقت ذاته مع هذه الأصوات التي كان لبعضها أثر بالغٌ على نفسيته. كما لم يغفل بعض الأصوات التي غيرت في حواراتها فيما بينها مسار حياته إلى الأبد.

وكانت رواية "حين تركنا الجسر" مثالا على رواية البطل المهزوم الذي أظهرت صيغة خطابه مدى معاناته من آثار "الهزيمة"، وترْك "جسره" العزيز عليه، واعتزال الناس بحثًا عن هدفه الذي فقده حين أمسك به بين يديه. فكانت صيغة خطابه مشبّعةً بآلام الهزيمة

---

[1] انظر مزيدًا من التفصيل والأمثلة لدى: ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، ط1، (سلسلة معالم)، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 189–191.

[2] انظر تفصيل ذلك وتمثيله لدى: آن بانفيلد. الأسلوب السّرديّ ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ترجمة بشير القمري، ضمن كتاب طرائق التّحليل الأدبي، ص 123–156.

ومرارتها. وجاءت متفرِّدةً بصوته الأحادي القطب الذي لا يجاريه أي صوتٍ آخر، سوى حديثه هو نفسه عن كلبه أو الشيخ الصياد، أو أصوات تتداعى من الذاكرة... ليطغى صوت الحزن والانكسار على كل صوتٍ وحوار، مع بروز بصيص أملٍ قد يبشِّر بالتفاعل مع الآخر والاندماج مع صوته وصوت الحياة الصاخب من حوله.

وتأتي رواية "ملحمة الحرافيش" لتتعدّد صيغة خطابها بتعدد أبطالها وحواراتهم مع ذواتهم والشخصيات المرافقة لهم، فيما يمتدّ إلى عشرات الأجيال وآلاف الأصوات. لنسمع حوار "الحرافيش" في حواريهم المصرية العتيقة. مع تماهي صوت الراوي العليم الذي كان دائم التدخل فيها، حتى لكأنها "دمى متحركة"، يُتقن توجيهها كيفها شاء، وإنطاقها بما أراد.

وتأتي رواية "الرهينة" لتعبِّر صيغتها بلغة راويها وبطلها عن مكنونات نفسه "الرهينة" خلف أسوار القصر، ولتبثّنا مشاعر مكبوتة، طالما أحس بها، ولم يقو على الإفصاح بها لمن يخاطبهم من الشخصيات. فجاء خطابه للمتلقي بصيغة المتكلِّم الذي خرج بخطابه إلى ما وراء القصر وشخصياته؛ علّه يبوح له بما لم يستطع من قبل مع غيره.

وتأتي رواية "التبر" لتصاغ صيغة خطابها –على يد راويها العليم– بخيوط "التبر" التي دفع البطل ثمنها غاليا؛ حينما تفرّدت صيغته بخطاب "الأبلق" الذي استغنى به عمّن سواه، حتى جاءت أصوات الآخرين ضعيفةً، متهادية من بعيد، كتهادي أصوات الجنيات في جبل الحساونة!!! حيث أسلم البطل روحه فداء "أبلقه" في صحرائه الليبية الكبرى...

* * *

وفيما يلي بيان تعدّد الصيغة في بنية الخطاب الروائي العربي كما تجلّت في هذه الروايات، وتمثيلٌ عليها:

(1) تتميّز بنية الخطاب الروائي "للوقائع الغريبة..." بثنائيّةٍ صيغيةٍ، تكمن في تداخل صيغتي "العرض" و"السّرد" تداخلا مزدوجًا، يلازم الرّواية من بدايتها إلى نهايتها. حتّى لكأنّها "روايةُ صيغة" على حدّ قول "سعيد يقطين".[1]

وتبرز الطبيعة المزدوجة في خطاب "الوقائع الغريبة..." كالتّالي:

---

[1] انظر رأي سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي، ص276.

1 "مادة الحكي في الخطاب معروضةٌ على اعتبار أنّها رسائل يقوم سعيد المتشائل ببعثها إلى "الكاتب" الذي يأخذ موقع المروي له في الخطاب.

2 هذا الخطاب المعروض ذو طبيعةٍ سرديّة، أي أنّ مرسله راوٍ يتوجّه بخطابه المسرود هذا إلى مرويٍّ له."[1]

وهكذا، فإنّ هذه الصّيغة المزدوجة الكبرى في بنية الخطاب الروائيّ في "الوقائع الغريبة..." نتجت عن مزج كاتب الرّسالة –وهو "المتشائل"– بين السّرد: عندما يحكي قصّته؛ والعرض: عندما يتحدَّث عن الملابسات المحيطة بهذا الحكي (من عدم الكتابة لأسبابٍ أمنيةٍ، ومن فتح الهوامش، وممارسة التعليقات...)[2]

وضِمن هذه الصّيغة المزدوجة الكبرى في "الوقائع الغريبة..."، وما تحمله من تأطيرٍ عامٍّ لخطابها الرّئيسيّ الكلّيّ، تنطوي أيضًا تداخلاتٌ صيغيّةٌ صغرى، تحمل الطابع ذاته من عرضٍ يتضمّنه سرد، وسردٍ يتضمّنه عرض، وهكذا دواليك.

يبدأ خطاب الرّواية بقول المحترم:

"**كتَب إليّ** سعيد أبو النّحس المتشائل، **قال**:

أبلغ عني أعجب ما وقع لإنسانٍ منذ عصا موسى وقيامة عيسى...

أمّا بعد، فقد اختفيت ولكنّي لم أمت..."[3]

وفي هذا استهلالٌ لبداية عرض بنية الخطاب الرّوائي القائمة على أسلوب "المقامات" كما كان متَّبعًا قديما، وأسلوب "الرّسائل" المتّبع حديثًا. ويمكن التوضيح كالتالي:

أسلوب المقامات الذي يتّكئ على صيغة الاستهلال : "حَدَّث...، قال:". إذ تُستَهلّ المقامة بالفعل الماضي: حَدَّث، أو رَوى، أو أَخبَر...ثم يُذكَرُ اسم المحدِّثِ أو الرّاوي أو المُخبِر، كـ"عيسى بن هشام" في مقامات "بديع الزمان الهمذاني"، و"الحارث بن همام" في مقامات "الحريري"، و"أبي الثّقويم" في مقامات "ابن الجوزي"، و"القاسم بن جريال" في مقامات

---

[1] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص276.

[2] المرجع نفسه، ص 277.

[3] الوقائع الغريبة...، ص 59.

"الجزري"، و"سهيل بن عبّاد" في مقامات "اليازجي"...وغيرهم. ثم يأتي الفعل "قال"، ليبدأ بعده الدخول في الحكاية.•

وتَستَهِل "الوقائع الغريبة..." بنيتها بقول الراوي :" كتب إليّ سعيد أبو النحس المتشائل، قال:...". فوجه الشبه ملحوظ بين صيغة المقامة الاستهلالية، وصيغة الرواية. والاختلاف يكمن في الفعل "كتب" كما استهل بنية الرواية بدل "حدّث" –وأشباهه– في استهلال بنية المقامة.

وبذلك، فإن صيغة الاستهلال هذه قد تُذكِّر بأسلوب المقامة الاستهلالي كما كان قديمًا، وقد تُذكِّر بأسلوب الرسائل وعلاماته التي وردت في بنية الخطاب الروائي "للوقائع "، وهو ما يمكن توضيحه كالتالي:

جميع الحقوق محفوظة

- **كتب:** تشير إلى شيءٍ مكتوبٍ (أو رسالة) مرسلة من مرسِلٍ هو "سعيد أبو النّحس المتشائل" إلى مرسَلٍ إليه هو "**إليّ**" في إشارة إلى (الكاتب أو الصّحفيّ أو المحترم).

وقد تكرّر هذا الاستهلال بحرفيّته : "كتب إلى سعيد أبو النّحس المتشائل، قال:..." في بداية الكتاب الثّاني (باقية)، وبزيادة "سلامٌ عليك ورحمة الله وبركاته. أما بعد فأمسكت عن الكتابة..."[1] .

وجاء الاستهلال ذاته : "كتب إلى سعيد أبو النّحس المتشائل، قال:..." في بداية الكتاب الثّالث (يعاد).[2]

- **أبلغ عنّي:** وهو من الألفاظ الشّائعة في الرّسائل، كقولنا:"أبلغ تحيّاتي..".
- **أما بعد، فـ:** وهو من ضرورات الرّسائل بعد التّحيّة والسّلام.
- كذلك فإن كلمة "**المحترم**": هي من الألفاظ التّقليديّة في الرّسائل. وتدلّ هنا على المرسَل إليه –أي "الكاتب"– الذي ينعته "المتشائل" أيضًا بـ"الأستاذ"[3]، أو "المعلِّم"[4].

• انظر المزيد عن المقامة وخصائصها في فصل التعُّدد اللغوي في بنية الخطاب الروائي في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل".

[1] الوقائع الغريبة...، ص 115.

[2] المصدر نفسه، ص 159.

[3] انظر على سبيل المثال: الصفحتين 62 ، 79 من الرواية.

[4] انظر على سبيل المثال: الصفحات 59، 60، 69 من الرواية.

وممّا يؤكّد أنّ الخطاب جاء على مادة حكيٍ قائمةٍ على الرّسائل ما قاله الــرّاوي فــي **ختام** روايته:

"يرغب **المحترم**، الذي **تلقّى** هذه **الرّسائل** العجيبة، أن **يبلغكم** بأنّها كانت **تــرد عليــه مدموغةً** من **بريد** عكّا."[1]

إذ ورد لفظ "الرّسائل" صراحةً، وما يدعمه من ألفاظ "تلقّى"، و"ترد عليه"، و"مدموغة"، و"بريد". وكلها من مستلزمات كتابة الرّسالة وتلقّيها.

إذن، فـــــــــــ:

المرسِل هو "المتشائل" : (السّارد أو الرّاوي)

الرّسالة هي قصة "المتشائل"(الخطاب الرّوائي)

المرسَل إليه هو الكاتب : (المسرود له أو المروي له.)

وبذا تكون ثلاثية المرسِل والرسالة والمرسَل إليه، بالشكل التّالي:

مرسل ← رسالة ← مرسَل إليه

(المتشائل) (القصّة) (الكاتب)

* * *

وبعد هذا الاستهلال يبدأ تداخل العرض• بالسّرد كما في اصطلاح "تــودوروف". أو "حكي الأقوال" و"حكي الأحداث" في اصطلاح "جينيت". فما أن يبدأ "المتشائل" بعرض قصّته وكيفيّة نجاته من الموت وإعلانه أنّ حياته في "إسرائيل" كانت فضلة حمار! حتى يدخل فــي سرد تاريخ عائلة "المتشائل"، ثم يرجع إلى إكمال عرضه لما بقي من حادثة نجاته وهروبــه إلى بيروت، ثم عودته مجدّدًا إلى "إسرائيل".[2]

والحال نفسه يتكرّر عندما يعرض قصته مع صاحبته "يعاد الأولى" وكيف التقاها في "عكّا" أول مرة؛ إذ يدخل إلى سرد تاريخ عكّا البطوليّ وصمودها أمــام الــصليبيين والتّتــار

---

[1] الوقائع الغريبة، ص 196.

• تُرجم "التّمثيل" بدل "العرض"عن "تودوروف". انظر ترجمة الحسين شعبان وفؤاد صفا لمقالــة تــودوروف: مقولات السّرد الأدبي، ضمن كتاب: طرائق التحليل الأدبي، ص 61.

[2] الوقائع الغريبة...، ص 61-62، 62-63، 63-64.

و"نابليون"... ثم يعود ليسرد شيئًا ممّا قاله الرّحّالة "ابن جبير" عن مدينة "عكّا"... ثم ليعرض مرّةً ثالثةً لقصّته مع "يعاد"...[1]

ويتداخل العرض والسّرد في حديث "المتشائل" مع معلّمه؛ فمن حوارٍ قصيرٍ بينهما إلى سردٍ لتاريخ "عكّا" ثم إلى حوارٍ وسردٍ لتاريخ عددٍ من المدن الفلسطينية، ثم استئنافٍ للحوار.[2]

* * *

وكما يتداخل العرض والسّرد، فإنّ الزّمن يتداخل ضمنهما بماضيه وحاضره ومستقبله؛ من استرجاع الماضي تارةً، وتبطيء الحاضر والعودة إليه تارة ثانيةً، واستشراف المستقبل تارةً أخرى.

مثال ذلك: –وإن كان مثالا مطوّلا إلا أنّه مناسبٌ لإيضاح التّداخل الصّيغي الزّمنيّ معا–:

جميع الحقوق محفوظة

تلك اللّيلة التي قضاها "المتشائل" في "فناء جامع الجزّار" فعرض قلقه تلك اللّيلة، وسرد مباشرةً قصة تسلُّله إلى "إسرائيل" باسترجاع ومضات من الذّاكرة الزّمنية بتسلّله في سيارة "دكتور من جيش الإنقاذ"، ثم انتقاله منها إلى الدّابة، ومن الدّابة إلى "الجيب"، ثم نجاته من الموت وهو في طريقه إلى "عكّا"، ثم عودته الزّمنية إلى حاضره بالتجائه إلى جامع الجزّار الذي أخذ العسكر من كان فيه من "أشباح" وطردهم إلى ما وراء الخطوط إلا هو! ومن ثم استبشاره بـ"طالعه الحسن" واستشرافه لمستقبلٍ باهر، فيحاول في حوارٍ داخليٍّ مع النّفس البحثَ عن سرّ ليلة السّعد هذه. قائلا:

"فقرّرت أن أخرج لأكشفه [أي السّر]. وقبل أن أخرج. عفوًا يا أستاذ. بل قبل أن أروي لك ما جرى لي بعد خروجي، من الضروري، أن أُعرِّفك بخصلةٍ أصيلةٍ أخرى من خصال عائلتنا العريقة..."[3]

وهكذا، فإنّه بعد أن يصل إلى استشراف المستقبل، يعود إلى عرض محادثته للأستاذ، ويعمد مرّةً أخرى إلى سرد خصلةٍ من خصال عائلته. ولا يكتفي بذلك بل يسرد سرًّا عائليًّا

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 69–71.

[2] المصدر نفسه، ص 75–77.

[3] المصدر نفسه، ص 79.

آخر، يضمّنه سردًا تاريخيًّا لتمثال "الخان مانجو"، أكبر إخوة "هولاكو"! ليعود إلى إكمال سرد السّرّ العائليّ مرّةً أخرى، وليُعلّق بقوله:

"وأمّا أنا فقرّرت ألا أموت مقوّس الظهر كأسلافي. ومنذ نعومة أظفاري أقلعتُ عن البحث بين قدمي عن كنزٍ للخلاص. بل رحتُ أبحث عنه فيما فوق..."[1]

وبهذا الحديث عن "نعومة الأظافر" يأتي استرجاعٌ آخر لزمن الطّفولة (الماضي)، وما يسرد خلاله من حكاية أستاذٍ في مدرسته الابتدائية، مولعٍ بعلم الفلك، كان يحكي لهم حكايات "العبّاس بن فرناس" وغيره من الفلكيين العرب القدماء المتميِّزين. منهيًا سرده، ثم عرضه، بقوله:

"منذ ذلك الوقت وأنا أنظر إلى أعلى وأنتظر مجيئهم [أي الفضائيين]، فإمّا أن يبدّلوا حياتي الرّتيبة المملّة تبديلا، أو أن يأخذوني معهم.

وهل هناك من بديل؟

لذلك خرجتُ من فناء جامع الجزّار، في ساعة الفجر الكاذب، ورحت أجوب طرقات عكا المظلمة وأنا أتطلّع إلى فوق."[2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفيما يلي مخطّط لتداخل صيغتي العرض والسّرد، والتّداخل الزّمني ضمنهما:

---

[1] الوقائع الغريبة، ص 81.

[2] المصدر نفسه، ص 82.

عـــــــــــــرض

ســـــــــــرد

زمن حاضر

الوقوف عند حادثة اللجوء إلى الجامع، والبحث عن ليلة السعد

زمن مستقبل

استشراف الطالع الحسن، والبحث عن سر ليلة السّعد

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

عرض حوارٍ داخلي من النّفس

عرض حوار خارجي من الأستاذ

سرد سرٍّ عائلي (1):خصلة من خصال العائلة

عرضٌ سريعٌ لحواره مع الأستاذ

سرد سرٍّ عائلي (2)

سرد عن تمثال الخان ماجو+تشييع جثمان الملك فيصل الأول

عودةٌ إلى سرد السّر العائلي (2)

عرض حديثه مع الأستاذ

سرد حكاية مدرس الابتدائية+حكايات الفلكيين

عودة إلى عرض الحديث مع الأستاذ والخروج من فناء جامع الجزّار

وهكذا فإن التّداخل الصّيغي بين العرض والسّرد، والتّداخل الزّمني ضِمنهما بين الماضي والحاضر والمستقبل كَوّن –كله– مزيجًا متنوِّعًا في بنية الخطاب الروائي، يعكس ما يجول في نفس صاحبه من إحساسٍ بالتّشتت والخوف تارة، ومحاولة بثّ الطمأنينة بـ"الطّالع الحسن" تارةً أخرى. فيحن "المتشائل" إلى شمل عائلته، ومدرسته، وأيّام طفولته، ويلتجئ بها من حاضره المشتّت الذي يحاول إقناع نفسه بحسن حظّه مقارنةً بمن سواه، وباستشرافه أفق مستقبلٍ آمنٍ وأفضل. مع ما قد يحمله ذلك من مفارقةٍ ساخرةٍ لا تفارق "الرّاوي" في أغلب حالاته.

* * *

(2) تداخلت في بنية الخطاب الروائي لـ"حين تركنا الجسر" صيغتا السرد والعرض بطريقةٍ منسجمةٍ ومتناغمة، أسلم خلالها السردُ الحكي للعرض، دون خلل وانقطاع. كما أسلم العرضُ الحكيَ للسرد، دون بترٍ أو اصطناع. وإذا كان الجلّيّ للناظر أن السرد قد أخذ حيِّزًا أكبر من العرض فإنّ هذا لا يُقلِّل من تناغم بنية خطاب الرواية بأية حال؛ ذلك أن البطل يكاد يخاطب نفسه لولا وجود كلبه معه، والتقاؤه بالشيخ الصيّاد، ومخاطبته بين الحين والآخر "ملكته" الغائبة، أو طيور الغيضة وحيواناتها... ومع هذه الوحدة شبه التامة فإنّ من المتوقّع أن يختلي البطل بنفسه في أوقاتٍ كثيرةٍ، ويسرد ذكرياته مع أسرته، ومع أصحابه، كما يسرد أكثر –وبحزنٍ عميقٍ وخيبةٍ شديدة– ذكريات "الهزيمة" و"الجسر" الذي طالما انتظر بناءه لعبوره إلى ضفة السلامة والنصر...

وكأنّ الصيغة في بنية خطاب الرواية قد تحوّلت إلى سردٍ لحكايةِ هذا البطل وذكرياته المريرة، وما يُطعِّم هذا السرد مع عرضٍ يثير انتباه المتلقي إليه، ويجعله يتفاعل مع شعورِ بطله، ويتداخل مع عالمه وشخصيته، دون أن يحس بوطأة السرد وثقله عليه.

وبهذا فقد جاء العرض مكملا للسرد، ومكسبًا إيّاه نوعًا من الحركة، تعينه على تجاوز عقبة الملل التي قد تراود المتلقّي أثناء متابعته للحكاية.

وفيما يلي تمثيلٌ على ذلك:

كثيرًا ما يتداخل الوصف مع العرض أثناء ذهاب البطل في رحلات صيده، فيصف شيئًا من مظاهر الطبيعة –وهو "المستنقع" في هذا المثل– الذي تمّ فيه إطلاق النار، ثم يعقب هذا الوصف خطابٌ موجّهٌ إلى الكلب بضرورة التحرّك لإخراج "الملكة" من مكمنها، ثم يصف حركة كلبه، ثم يخاطب نفسه عما إذا كان سيُخطئ التصويب أم لا، ثم يصف حركة ضفادع المستنقع وكلبه، ثم يخاطبه غاضبا، ثم يعود لوصف المستنقع، ثم يخاطب كلبه، ثم يصف

حركته، ثم يخاطب نفسه، ثم يصف تحرك كلبه، ثم يخاطبه، ثم يصف حركته، ولينهي المشهد بمخاطبته.[1]

* * *

وفيما يخص صيغة السرد وما تتناوله من وصف، فإنها عادةً ما تصف مظاهر الطبيعة المحيطة بالبطل. وهي هنا "الغيضة" ومستنقعاتها وطيورها، والطقس المتقلِّب الذي يكتنفها. كما نال الوصفُ "الجسرَ" وذكريات بنائه، وترائيه في خيال البطل مرارا، وما يجرّه عليه ذلك من تذكُّرٍ مريرٍ "للهزيمة" ووقعها على نفسيته المنكسرة.

وتناول الوصف حركات الكلب "وردان" المختلفة؛ من ركضٍ، وخوفٍ، وسكونٍ، ونباح...إلخ. ووصف حركات أسراب الطيور، وكيفية اقتناص البطل لها، أو فرارها منه بعيدا...

* * *

(3) تقوم الصيغة في بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش" على المراوحة بين ثنائيتي السرد والعرض الأساستين؛ إذ تُسلم إحداهما إلى الأخرى، بلا انقطاع، ولا خلل، ولا إحساس بالتكلف في المراوحة بينهما؛ فيأتي كلٌّ في موضعه الذي وُظِّف له، حتى إذا تمّ للراوي ما أراده منه، تحوّل إلى الآخر في الموضع المناسب له، ثم يعود إلى ما كان عليه من سردٍ أو عرض.

وإذا توالى في موضعٍ ما أكثر من سردٍ دون عرض، أو أكثر من عرضٍ دون سرد، فإن ذلك لا يعني خللا في الصيغة العامة التي جاءت عليها بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش"، بل يؤكِّد مدى تلقائية التعبير بالصيغة المناسبة للموطن المناسب لها؛ إذ إننا لسنا أمام عملٍ روتيني أو مسألةٍ حسابيةٍ لا تقبل الحياد عن مسارها المرسوم بدقة، بل نحن أمام عملٍ أدبيٍّ، أهم ما يميزه المرونة والانسيابية والتناغم...إلخ. فلا يطول السرد طولا يتملل منه المتلقي، ولا يتسع العرض اتساعًا يضيع في ثناياه، بل كلٌّ يأتي في موضعه، وبما يخدم السياق العام للصيغة الكبرى المنضوي تحتها.

وفيما يلي تمثيلٌ على بعض صيغ العرض والسرد كما وردت في الرواية:

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 76–78. وانظر مثالا آخر في مشهد يجمع بين البطل والشيخ الصيّاد، ص87–96.

يبدأ خطاب الحكاية الأولى من حكايات الملحمة بمدخلٍ شاعريٍّ قصيرٍ، يُمهِّد لأولى الحكايات[1]. وبعده يبدأ السرد بحكاية "الشيخ عفرة زيدان" وهو يُفاجأ بوجود رضيعٍ بجانب سور التكية. ويسمع أصوات القادمين فيحدثهم بما جرى، ثم يعود إلى زوجه فيدور بينهما حوارٌ ينتهي بإبقاء الرضيع في رعايتهما... وتبدأ خيوط الحكاية بالتشكُّل... ويبدأ السرد والعرض بالتناوب والتداخل.

ومع سير حكايات الملحمة العشر نلحظ أن الراوي قد اتبع أسلوبًا عامًّا، شملها كلها، وتجلى في دخوله إلى كل حكايةٍ بمدخلٍ يطول أو يقصر، ثم يأتي السرد ليوطِّد أركان الحكاية، ويوضِّح معالمها؛ بالوصف أو حكي الأحداث أو تعليقات الراوي أو تمهيداته المناسبة... حتى إذا ما اطمأنّ الراوي إلى إدخال المتلقي في عالم حكايته، توالت الحوارات التي تقوي سير السرد، وتفصح عن العوالم الداخلية للشخصيات... وتداخل العرض والسرد بما يخدم ترابط البنية العامة للصيغة، وهكذا دواليك.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

(4) ظهر الحوار بوضوح كبيرٍ في بنية الخطاب الروائي "للرهينة"، حتى لنخاله يطغى على السرد العام للرواية. وكأن السرد قد جاء لخدمة الحوار، وربط أجزاء الرواية بحواراتها. وهذا على نقيض ما نجده في رواية "التبر" التي تميّزت بالاهتمام بالجانب السردي من صيغتها العامة، ورأينا أن الحوار فيه قد جيء به؛ محاولةً للتقليل من رتابة السرد الطويل الطاغي على كل حوار، حتى خلنا إمكانية الاستغناء عن هذا الحوار دون إحداث إي خللٍ يُذكر في صيغة "التبر" العامة.

وتنوّعت صيغة العرض في بنية الخطاب الروائي "للرهينة" تنوعًا كبيرًا، تجلى في تعدد الحوارات الدائرة بين البطل "الرهينة" ومعظم شخصيات الرواية الثانوية الأخرى؛ كصديقه "الدويدار الحالي" و"الشريفة حفصة" و"البوروان" و"النائب". أو الشخصيات الهامشية الأخرى كـ"دويدار ابن الإمام"، والجند...إلخ. إضافة إلى الحوار الداخلي النفسي للبطل نفسه.

كذلك فقد تعددت الحوارات بين الشخصيات الأخرى فيما بينها؛ كحوار "الدويدار الحالي" مع "الشريفة حفصة"، ومع "النائب".

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 5.

كما تصادفنا أحيانًا قليلة حوارات الجند فيهما بينهم، ونساء القصر بينهن سوية، أو بينهن وبين "الشريفة حفصة"، أو حوار السائق مع "الشريفة حفصة".

أما أسلوب الوصف السردي فقد تناول في المقام الأول انطباع البطل تجاه ما يصف، وتناول ثانيًا تلك الشخصيات أو الوجوه أو المشاهد العامة التي ركّز عليها البطل دون غيرها؛ كونه هو الراوي وهو العين الفاحصة، والعدسة المكبِّرة التي تسلط الضوء على مواطن معينةٍ من شخصيات وتصرّفات الأفراد، ومن أماكن أخرى تَظهر جميعها كما يراها البطل الراوي، المتحكِّم بإسقاط رؤيته الذاتية على كل ما تقع عليه عينه أو تعكسها مرآة نفسه، لتهمِّش مع هذه السيطرة –المتعمِّدة أو غير المتعمدة– رؤية المتلقي وانطباعاته التي يحاول الراوي البطل إسقاط رؤاه عليها، وتسييرها كما يشاء، وفي الخط الذي رسمه منذ الخيوط الأولى لبنية خطابه الروائي أحادي القطب.

جميع الحقوق محفوظة

وقد طغى وصف البطل لمحبوبته على سائر الشخصيات الأخرى، وأتى وصفه لجمالها ولصوتها بألفاظ سلسة، متناغمة مع حبه لها، ومحاولة التأثير في أحاسيس المتلقي بتخيُّل هيئة المحبوبة وطبيعة صوتها، وتقبُّل شخصيّتها. وقد يصل به الأمر إلى الصفح عن زلاتها وإهاناتها لمحبوبها كما كان يفعل هو ذلك؛ فيُجرح من كلامها وتصرفها القاسيين –أحيانًا–، وينوي الابتعاد عنها، ثم ما يلبث أن يعود إليها...

جاء الوصف الأول لهيئتها عندما رآها لأول مرّة، قائلا:

"كانت "الشريفة حفصة" متكئةً على حافة النافذة في رأس المنظرة وقد برز شعرها الأجعد من خلال ثنايا منديلٍ برتقاليّ اللون.. وتراءى جسدها الأبيض من خلال ثوبها الشفّاف الحريري..وكانت متكئةً بإحدى يديها على النافذة وقد مدّتها إلى الأمام.. أما الأخرى فكانت على يدها وهي سابحةٌ بنظرها وفكرها نحو الساحة..

تأمّلت يدها.. كانت مزيّنةً بأساور من الذهب ومزركشةً بالحنّاء والخضاب الأسود المتعرِّج على أنامل كالشّمع الأحمر الممزوج بلون اللبن الصّافي.."[1]

ثم ما لبث أن وصفها وهي متّجهةٌ إليه، قائلا:

---

[1] الرهينة، ص 23.

"استدارت كنمرةٍ مسترخية الملمس وقد أصلحت من ثوبها علـــى ركبتهـــا وغطّـــت ساقيها.. كنت خلف صاحبي.. صاحبي هذا الذي سيورطني في مواقف حرجة أنا في غنـــى عنها.. لمحت نظرتها نحوي مستفسرةً بهاتين العينين الواسعتين المكحّلتين بجاذبيةٍ متوهِّجة.."[1]

ويستمر في التغني بجمال محبوبته في مواطن كثيرةٍ من الرواية، ويعيد تكرار وصف عينيها الواسعتين المكحولتين، ويديها المزيّنة بالذهب والخضاب، وصوتها الرخو المبحـــوح، المحبّب إلى نفسه.[2]

ويتّضح من تكرار وصفه لها مدى ملازمتها له، ومدى سعادته بذكرها، مع كـــل مـــا يعترضه من منغِّصاتٍ، تكون هي سببها في بعض الأوقات!!!

أمّا أولئك الذين لا يُكنُّ لهم البطل المحبة، ولا يشعر معهم بالراحة؛ إما لموقفٍ حصل له مع أحدهم، أو لغيرته من آخر، أو لتصرُّفاتٍ ينزعج منها، صادرةٍ عن ثالث...فإنه يصفهم وصفاً يعكس طبيعة شعوره تجاههم. فقد أحسّ بالغيرة تجاه "شاعر الإمام" للعلاقة التي تربطه بـــ"الشريفة حفصة"، محبوبته، فكرر وصفه بـــ"الشاعر الوسيم" و"المدّعي" الذي يُغري النساء والرجال سويةً بوسامته وعذوبة شعره. فيقول في وصفه:

"كان له شكل مهيب.. ذو سُمرةٍ مليحة.. وقوامٍ ممتلئ برشاقة.. وصوتٌ جهـــوري.. وضحكاتٍ مجلجلةٍ عذبةٍ مغرية.. يطلقها افتعالا ليسحر بها عقول النساء..والرجال أيضا.."[3]

ويحاول البطل الدخول إلى نفسية هذا "الشاعر"، والإتيان بوصفٍ داخليٍّ ينم عن سوء طوية هذه الشخصية التي جاءنا بوصفٍ خارجيٍّ جميل لها. فيقول:

"وقد حضر معه جماعة من أصدقائه وأقربائه المدعوِّين ومن ضمنهم الشاعر الـــذي دخل وعلى فمه ابتساماته وتحياته المزوّرة والملحّة وضحكاته المنافقة الدجّالـــة.. مـــع كـــل تصرفاته التي كلها بهتان وزور.."[4]

---

[1] الرهينة، ص23.

[2] انظر على سبيل المثال، ص 22، 24، 50، 108...

[3] الرهينة، ص67.

[4] المصدر نفسه، ص 66. وانظر وصف "ابن النائب الضفدع"!، ص 52. و"دويدار ولي العهـــد الجميـــل"، و"غلام ولي العهد المدلل"، ص92، 93، 94.

أمّا أولئك الذين لا يعرفهم البطل على وجه التّحديد، ويعلم –في الوقت ذاتــه– أنّهــم مقموعون ومسلوبو الحرية، فجاء وصفه لهم ولمدينتهم كئيبًا مؤلمًا، موحيًا بعظــم مأســاتهم ومعاناتهم... محاولا رسم صورةٍ صادقةٍ عما رآه، قائلا:

"الوجوه شاحبةٌ تعلوها مسحة لونٍ أصفر مقيتٍ وباهت.. والبطون منفوخةٌ ليست شبعًا وإنما مرضا..والأقدام عاريةٌ لزجةٌ بالجروح والأوساخ.

جموعٌ منهكةٌ من المتسوّلين والمرضى والمجانين نصطدم بهن في كل منعطفٍ وفــي كل زقاقٍ وفي كل ساحةٍ وشارع."[1]

وكان لهذا المنظر الذي رآه وقع الصدمة على نفسه، فأخذ يقارن بــين منظــر تلــك المدينة الجميل، وهو يراها عن بُعد، ومنظرها المليء بالوباء، وهو يــدخلها، ويــرى أهلهــا والآلام مرتسمة على وجوههم... ليعبِّر بمفارقةٍ مريرة:

"ما كان أجملها من مدينةٍ من علٍ وما أحقرها اليوم في نظري من مقبرةٍ حيّة.. وليتها كانت صامتة!."[2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

(5) تغلب على بنية الخطاب الروائي "للتبر" صيغة السَّرد بضمير الغائب أكثر من صيغة العرض؛ فالراوي يأخذ زمام الأمور في الرواية من بدايتها إلى نهايتها، وهو يعلم كل أحداثها وتفاصيلها، ويعلم حتى خلجات الأنفس! ويتماهى صوته كثيرًا بصوت بطلــه حتــى لنعدهما صوتًا واحدًا في أغلب الأحيان، أو لِنَقُل إنه يُسَيِّر البطل وكــل شخــصيات روايتــه وأحداثها كيفما يشاء.

يبدأ خطاب الرواية في الفصل الأول منها بقوله : "عندما تلقّاه هديّةً من زعيم قبائــل آهجّار، وهو لا يزال مهرًا صغيرًا، يطيب له أن يفاخر بين أقرانه في الأمسيات المُقمرة ويتلذَّذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمجيب: "هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريًّا أبلق؟". ويجيــب نفسه: "لا"..."[3]

---

[1] الرهينة، ص 41–42.

[2] المصدر نفسه، ص 42.

[3] التبر، ص 7.

والملاحظ أنّ الخطاب بدأ بالسّرد، ولم يَسلم حوار البطل مع نفسه من تدخُّل الــرّاوي العليم الذي أتى به في إطار السّرد لا العرض، وإن كان قد حاول إعطاءه مسحةً من الحــوار الذاتي البسيط.

ويمضي سائر فصول الرواية على هذا الأسلوب السردي العام الذي وإن أتى بالعرض فإنه يأتي به في إطار السّرد العام وخدمة مراميه. حتى ليمكننا القول بإمكانية الاستغناء عــن العرض –هنا– أو تحويله إلى سردٍ مباشرٍ دون أن تختلّ البنية العامة لخطــاب الروايــة أو تختلف أحداثها! وكأن إقحامه في صيغة السِّرد العامة ما أتى إلا تنويعًا شكليًّا بــين صــيغتي العرض والسّرد؛ تحاشيًا لمَلل المتلقي، ومحاولةً لإخراجه من رتابة الــسرد المهيمنــة علــى الرواية.

نلحظ ذلك في قوله –مثلا–:

"اقترب القادمان من الجانب الآخر. اقترب الشّاب بمهريِّه حتى كــاد يلــتحم بــالأبلق وقال:

– يَحِقُّ لي اليوم أن أتباهى بمرافقتك. الأبلق مهريٌّ فريدُ في الصحراء.

ثم غمز بعينه المخفيَّة في الكتّان الأزرق. الملاحظة أزعجت أوخيّد. لأنه لم ير صدقًا في عيني رفيقه.

انطلقا."[1]

فالسَّرد هنا هو الطّاغي. وما أن يحاول العرض إفساح مجالٍ للحــوار بــين البطــل ورفيقه حتى يتكفّل الراوي بالتعبير عن انطباعات بطله دون أن ينبس البطل ببنت شفة مع أنّ المقام كان يستدعي تصريح البطل ولو لنفسه بهذه التوجسات!

وإن أسلمنا للراوي تَحَكُّمَه في التعبير سرديًّا عن بطله، فإنّ خطاب رفيقه محاورًا إياه كان يمكن أن يأتي سردًا أيضًا على لسان الرّاوي نفسه، دون أن يؤَثِّر ذلك في بنية الخطــاب العامة.

مثالٌ آخر على تماهي صوت الرّاوي بضمير الغائب مع صوت البطل ويتجلّى فــي قوله:

"والأنثى التي جلبت البلاء للأبلق هي التي دفعته لأن يعد ويخلف، يحلف ويحنث. لــم يخلف وعدًا في حياته، وها هو يسهو ويفعلها. مع من؟ مع رموز الأوّلين. مع الآلهة "تانيت"

[1] التبر، ص 10.

نفسها. ليته عَلِمَ أنّ النُّصب نصبها وإلا لما نسي، ولكنّ الحقيقة لا تَمْثُل أمامنا إلا بعد فوات الأوان. هذا قانونٌ تُردِّدُه العجائز دائمًا."[1]

تبدو سيطرة صوت الراوي بضمير الغائب واضحةً في النص، لكنها في الوقت ذاته تتماهى بشكلٍ كبيرٍ مع صوت البطل نفسه؛ فلو استبدلنا بضمير الغائب في صيغة السرد ضميرَ المتكلِّم في صيغة العرض لما اختلفت البنية العامة للخطاب ولا معناها العام، وإن كُنَّا نلمح مدى جمالية الخطاب ومصداقيته لو أنه أتى على لسان المتكلِّم المخاطِب ذاته؛ بما سيبعثه على مزيدٍ من شفافية الإحساس تجعل المتلقي يتفاعل أكثر مع بطله ويحسب باضطرابه وحنقه.•

ويعمد الراوي كثيرًا أثناء سرده لمجريات أحداث روايته وتفاصيلها إلى إعلاء صوته، وإصدار حُكمِه، وبثِّ حِكَمه، وكأنّه تحوَّل إلى حاكمٍ وحكيمٍ في الوقت ذاته. مثال ذلك قوله:

جميع الحقوق محفوظة

"بدون [كذا] الماء لن تتحقَّق أي معجزةٍ في الصحراء. حتى إذا تحقَّقت معجزةٌ فإنّ انعدام الماء يمحوها ويحوِّلها إلى وهم. كل الدُّنيا وهمٌ بدون ماء. ما فائدة الشِّفاء بدون ماء؟ جاء الشِّفاء وغاب الماء. جاءت الحياة، فأقبل الموت. بالأمس فقط أبدى الاستعداد لأنْ يُضَحِّي بأيّ شيءٍ في سبيل أن يتعافى الأبلق. واليوم عندما راوده الأمل في تحقيق المعجزة سَحَبَ منه البساط ووجد نفسه في الخلاء المقطوع، بلا ماء. هكذا هي دائمًا. النّعيم مستحيل. إذا حضر الشيء غاب نقيضه..."[2].

فهذه الحِكَم وتلك الأحكام ما هي إلا تصريحٌ بتصوّرات الراوي وآرائه فيما يحدث لبطله خاصة، ولأحداث الحياة عامة. حتّى إذا جاء على ذكر بطله تحدَّث عنه من عل، وكأنّه بهذا يؤكِّد حِكَمَه وأحكامه، ويُسخِّر بطله لتطبيقها وإثبات صحَّتِها. وكأنّ ما يجري لبطله هو مثالٍ يتخلَّل نظرته العامة للحياة، ليعود بعد هذا المثال إلى مباشرة الحديث عن تلك النظرة.

وينبغي القول إن سيطرة صيغة السّرد على صيغة العرض في بنية الخطاب الروائي "للتبر" لا يعني قصورًا أو ضعفًا في الملكة الإبداعية للروائي؛ فقد استطاع بأسلوبه المركِّز

---

[1] التبر، ص 78.

• انظر أمثلةً أخرى على جواز تبديل الضمير في الصفحات: 33، 131، 135، 136، 137...

[2] التبر، ص 44.

على صيغة السّرد أن يُعبِّر عمّا يريد، وأن ينقل للمتلقي معاناة بطله والأبلق وكـل مـا مـرّ بالرواية من أحداث. لكنَّنا أحسسنا بالسيطرة شبه التامة للروائي على أحداث روايته وأحاسيس شخصياته وتصرفاتهم، واستمعنا بوضوحٍ إلى صوته الطّاغي على أصوات شخصيات الرواية مع وجود مواقف كانت تتطلب استقلالية البطل وإنطاقه بما يحسّ، لا بما يُملى عليه، أو يُناب عنه. إضافة إلى الحِكَم والانطباعات الخاصة للراوي (أو الذات الثانية للكاتب) التـي مـلأت صفحات الرواية من البدء إلى النهاية.

* * *

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

وفيما يتعلّق بالخطاب المباشر والخطاب غير المباشر والخطاب غير المباشر الحر، والخطاب الدّاخلي والخطاب الخارجي، والخطاب المسرود (المروي)، والخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر، والخطاب المنقول...وغيرها. فإن الملاحظ من الوهلة الأولى كثرة التّقسيمات والتّفريعات، كثرةً ملبسةً متداخلة. لذلك فإنّني سألجأ إلى تقسيمٍ ذاتيٍّ مقترحٍ، يمزج بين تقسيمات "جيرار جينيت" و"تزفيتان تودوروف" و"ميخائيل باختين"، أتّبعه في تحليلي، وهو قائم على أنّ الخطاب إما أن:

(1) يكون بين البطل ونفسه:

ولهذا فهو خطابٌ "داخليٌّ"، قد يقوم على المباشرة في الحديث مع النّفس وعن النّفس، فهو خطابٌ داخلي مباشر، أو يقوم على عدم المباشرة، فهو خطاب داخلي غير مباشر، أو يجمع بينهما فهو خطاب داخلي غير مباشر حرّ (وإن كان قليلا عامّة). وأعني بالمباشرة أو غير المباشرة في تحليلي:

- المباشرةَ النّحوية في أسلوب الحكي المباشر، دون أداة ربطٍ –مثل بأنّ، أو قال فلان: إن...–. وهذه المباشرة أو غير المباشرة "التركيبية".
- وهناك مباشرةٌ أو غير مباشرةٍ أخرى –وهي الأهم في نظري–، وأعني بها المباشرة أو غير المباشرة "الدّلالية" التي يمكن أن تبقى سطحيّةً، دون قصديةٍ معينةٍ من "المؤلف"، أو أن تتحوّل إلى دلالةٍ عميقةٍ، مقصودة، فتتحوّل إلى دلالة غير مباشرةٍ (أو رمزية).

(2) أو أن يكون الخطاب خطابًا خارجيًّا بين البطل وبين الشّخصيات:

وهنا –أيضًا– يدخل خطاب الأسلوب المباشر، أو غير المباشر، أو غير المباشر الحر.

(3) أو أن يكون خطابًا خارجيًّا بين الشّخصيات بعضها ببعض:

وينطوي تحته خطاب الأسلوب المباشر، أو غير المباشر، أو غير المباشر الحر. ولا يفوت التنبيه إلى أن الخطاب بين الشّخصيّات يكون خارجيًّا عندما تتخاطب فيما بينها. ويكون داخليًّا عندما تخاطب شخصيةٌ ما ذاتها، وهي شخصيةٌ غير شخصية البطل الرئيسيّة.

* * *

وهكذا، فإن لدينا الخطابات التّالية:

(1) خطاب داخلي بين البطل ونفسه: مباشر، أو غير مباشر، أو غير مباشر حر.

(2) خطاب خارجي بين البطل والشّخصيّات: مباشر، أو غير مباشر، أو غير مباشر حر.

(3) خطاب مزدوج: داخلي مع النفس وخارجي مع الشخصية المحاورة.

(4) خطاب خارجي بين الشّخصيّات بعضها مع بعض: مباشر، أو غير مباشر، أو غير مباشر حر.

(5) خطاب داخلي بين الشّخصيّة وذاتها: مباشر، أو غير مباشر، أو غير مباشر حر.

* * *

وفيما يلي بيان هذه الأنواع كما وردت في بنية الخطاب الروائي العربي:

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أولا: الخطاب الدّاخليّ بين البطل ونفسه:

تحدَّث "المتشائل" في "المتشائل" عن "المتشائل"! فالبطل هنا هو "سعيد أبو النّحس المتشائل". وقد بُنيت الرّواية: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبو النّحس المتشائل" على حديث "المتشائل" عن نفسه عن طريق روايته لقصة حياته على "المحترم" منذ ولادته الثّانية (بفضل حمار!) إلى قعوده على رأس خازوق، انتهاءً باختفائه مع الفضائيّ، مرورًا بأحداثٍ عدّةٍ عن تاريخ عائلته وأخبار أسرته، وحبه لـ"يعاد الأولى"، وتعرّفه على "يعاد الثّانية"، وانتظاره "ليعاد الثّالثة"! وزواجه بـ"بقاء"، وفدائيّة ابنه "ولاء"...إلخ.

وقد رُويت هذه القصّة الأساس في إطار الموضوع الأهم الذي كُتبَت من أجله؛ وهو قضيّة الاحتلال الإسرائيليّ لفلسطين.

ومع أن رواية "الوقائع الغريبة..." جاءت على لسان "المتشائل" وهو يخاطب "الصّحفي أو المحترم"، ويروي له تفاصيل حياته كلّها، إلا أنّ حديث النّفس المباشر للنّفس لم يرد إلا قليلا، وفي مواضع محدودةٍ مختصرة.

ولكن قد ينقلب الخطاب كله عقبًا على رأس؛ إذا ذهبنا إلى أنّ "المتشائل" كان بالفعل يخاطب نفسه كل الوقت، وأنّ "المتشائل" هو نفسه "المحترم". وهو بذا يروي لنفسه عن نفسه؛ إذ لا شيء يمنع أن يقوم "المتشائل" برواية شيءٍ من "سيرته الذّاتيّة" بأسلوبٍ يجعل منه "الرّاوي" و"المرويّ له" في الوقت ذاته، وأن يمعن في "الحبكة" و"التّمويه" عندما يُطلق لقبين مختلفين على شخصيةٍ واحدةٍ هي شخصيّته نفسه، فيعمد إلى جعل الشخصيّة الأولى هي شخصيّة "المتشائل" التي تروي قصّتها للشّخصيّة الثّانية، وهي شخصيّة "المحترم".

وبذا يكون الخطاب في الرّواية كلِّها هو خطابٌ ذاتيٌّ أو داخلي غير مباشر؛ لم يصرِّح فيه "المتشائل" عن هويّته الحقيقيّة، وشخصيّته المقنّعة والثّاوية خلف أستار الأحداث المتتالية. فتارةً هو "المتشائل"؛ البطل الفاعل والمحرِّك الأول للأحداث كلّها، وكل شيءٍ يُروى على لسانه، وبالكيفية التي يرتئيها. وتارة أخرى هو "المحترم"، ذلك الصّحفيّ الذي لا حَوْلَ له إلا سرد الأحداث لنا كاملةً، كما وصلته من "المتشائل" دون زيادةٍ أو نقصانٍ أو تصرُّف.

وبهاتين الشخصيتين المزدوجتين يهرب "المتشائل" من المواجهة الحقيقية مع النّفس، ويُعرِّج بنا إلى متاهاتِ شخصيتين متناقضتين؛ الأولى فاعلةٌ بإيجابية، والثّانية متلقِّيةٌ بسلبية.

ويبقى "المتلقي" أمام وجهين لعملةٍ واحدةٍ، لا يتواجهان أبدا. وهذا هو "التناقض" الحاصل في شخصية "المتشائل" الفذّة!! المتغابية حدّ الدّهاء، والساذجة حدّ المكر، والساخرة حدّ الجد، والضاحكة حدّ البكاء...

* * *

أمّا على افتراض أنّ شخصية "المتشائل" هي شخصيةٌ مختلفةٌ عن شخصية "المحترم"، وأننا فعلا أمام شخصيتين اثنتين منفصلتين، لا رابط بينهما سوى روايةٍ ترويها الأولى للثانية، وتقوم الثّانية بنقلها للمتلقين كما وصلتها من الأولى، فإنّ القول يختلف هنا، ويصبح الخطاب أو الحوار الذّاتي الدّاخلي لشخصية البطل "المتشائل" هو حوارٌ قليل الورود في الرواية كلها. وقد يقتصر على صيغة "فأقول في نفسي" السطحية المباشرة، كما في قوله:

"**فأقول في نفسي** لو بقي الناس أطفالا لما كبر ولاء ولما ضاع. ألم يكن الرّجل الكبير في يومٍ من الأيّام طفلا صغيرا ؟".[1]

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 156.

وفي هذا القول إشارةٍ إلى تحسره على فقدان ولده "ولاء" الذي اختفى مع أمه "باقيــة" في عرض البحر، فقد علّمه الصّيد صغيرًا. فلمّا كبر واشتدّ عوده أصبح فدائيًّا، وحمل السلاح، وقاوم، ولجأ إلى البحر، حيث نجا بحياته من أيدي الأعداء، واختفى. فلو لم يكبــر ولاء لمــا هرب..

كما يمكن أن يشير القول السّابق إلى براءة الطّفولة مهما كان دينها وجنسها ولغتهــا؛ فقد صدّق الطفل اليهودي قولَ "المتشائل" عندما أخبره بأنه يحادث السّمك! ويفهم لغته! وبــأن السمكة الصغيرة التي أعطاها إياه "المتشائل" سوف تكلّمه عندما تكبر! فما كان من الطفل إلا أن رماها في البحر "كي تكبر وتتعلم النطق"![1] فــ"الرّجل الكبير" الإسرائيلي الذي يعتدي على الفلسطينيين الأبرياء، ألم يكن يومًا ما طفلا صغيرًا بريئًا، كسائر الأطفال! لا خوف منه، ولا ظلم يُتوقّع أن يقترفه بيديه! فلِمَ تكبر البراءة لتتحوّل إلى غولٍ معتدٍ مخيف!!

جميع الحقوق محفوظة

وفي موضعٍ آخر من روايته يقول "المتشائل" في نفسه:

"...فلمّا أوغلنا في الدّهليز الثّاني **قلت في نفسي**: أصبح هذا الحارس صديقي وأخــي فقد عبرنا سويّةً في دهليزين في سجنٍ واحدٍ، كالمشاركة في العيش والملح."[2]

وقد ورد هذا الموضع و"المتشائل" في طريقه إلــى زنزانتــه برفقــة أحــد حــرّاس السّجن.فــ"المتشائل" هنا في حالة خوفٍ وتوجُّسٍ مما سيحل به في "سجن شطّة الرّهيب""![3]

وما رآه من منظره المفزع قبل دخوله إيّاه، ومن زجر مدير السجن له فجــأة، بعــدما كان يمتدح ثقافته وروايته عن شكسبير، إذ عاجله قائلا:

"قم. لم يحن أوان ذلك بعد! فقمت وقامت معي الهواجس".[4]

ومع الهواجس تأتي محاولة طمأنة النّفس، والبحث عن "صداقةٍ" و"أخوّةٍ" حنونتين، وإن كانتا مع أحد حرّاس السّجن! إذ سيصبح "المتشائل" "همزة وصلٍ" بين الــسّجناء والــسّجّانين، وسيحظى بمعاملةٍ خاصّةٍ تليق به وإن في الخفاء!

ولكن هل يصبح الذئب صديق الغنم! وهل سيرحم الجلاد الضحية!!

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 156.

[2] المصدر نفسه، ص 169-170.

[3] المصدر نفسه، ص 168.

[4] المصدر نفسه، ص 169.

هذا لم يكن قط! إذ أودعته "الصّداقة والأخوّة" الحانية إلى سجّانين عـراضٍ طـوال، غلاظ القلوب، انهالوا عليه ضربًا ولكمًا وتعذيبًا حتى غاب عن الوعي!!

* * *

خطابٌ ذاتيٌّ آخر يتجلّى في مناداة "المتشائل" نفسه وهو على رأس الخـازوق بعـدما تسلّى مدّةً "بمجاذبة الصدى أطراف الحديث. فكان الحديث طريفًا حتى افتـرّت الهـوّة عـن ابتسامة فجرٍ أغبرَ كأنّها العبوس."[1]

فتساءل في حيرة وقلق:

"فناديتُ عليّ قائلا: هدّئ من روعك، يا ابن النّحس، واجعل أمرك شورى مع عقلـك. فما الذي وضعك هذا الموضع وهل من المعقول أن تنام في فراشك مساء فتستيقظ فإذا أنـت على خازوق؟ تأبى هذا الأمر نواميس الطبيعة وأحكام المنطق. فأنا، إذن، في حلمٍ لا غير على الرغم من أنه حلمٌ طويل."[2]

جميع الحقوق محفوظة

وأيًّا كان الحوار الدّاخلي قد دار إما عن "خازوقٍ في كابوس" أو دار في "كابوس عن خازوق"[3] فإن الجليّ أنه يثير رعبًا في النفس، وخلطًا بين الخيال والواقع، وخلطًا بين أحـلام النوم وصحوة اليقظة! وما هذا إلا انعكاسٌ مباشرٌ لنفسية المرء، لما يواجهه من مصيرٍ مبهمٍ لأرضه وله على السّواء! فقد استشرى الظلم، وعمّ فساد المستبدّ، واحلولكت الآمال والأحـلام في التّخلّص والتّحرّر من نيره واستعباده. فيتمنى المرء أن ليت الواقع حلمٌ يُـستيقظ منـه لا محالة مهما طال، وإن كان كابوسًا مفزعا!

* * *

جاء العرض في رواية "حين تركنا الجسر" صادرًا عن البطل، وتناول علـى لـسانه الخطابين الداخلي والخارجي؛ فركّز كثيرًا على الخطاب الداخلي للبطل ونظرته لذاتـه، ومـا يعانيه من آلامٍ وخيبات وحسرات، وما يسترجعه من ذكريات الأسرة والصحب و"الهزيمـة" و"الجسر". بينما تركّز الخطاب الخارجي على خطاب البطل لكلبه "وردان" الذي كان أنـيس وحدته في رحلات صيده! وكان خطابًا يحمل كثيرًا من ألفاظ السب والمهانة والإذلال النابعة من إحساس البطل بها، ومعاناته من تلك الوحدة التي فرضها على نفسه، للبحث عـن هـدفٍ أضناه وجعله يكره كل من حوله. وكان أقربهم إليه هذا الكلب المرافق له دوما!!! وكأنّه فـي

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 159.

[2] المصدر نفسه، ص 159.

[3] المصدر نفسه، ص 159.

خطابه لكلبه يخاطب نفسه، ويكيل لها سيل الإهانات غير المباشرة، إضافةً إلى ما كان يصبه على نفسه من ألفاظٍ لا تقلّ إيلامًا عن سابقاتها!

وورد الخطاب الخارجي –كذلك– في خطاب البطل للشيخ الصيّاد. وفي استرجاعه لذكريات خطابه مع صحبه أثناء بناء الجسر.

أمّا الخطاب الخارجي المتمثِّل في خطاب الشخصيّات فيما بينها فإنه نادرٌ جدّا، وينحصر في استرجاع البطل للخطاب الدائر بين والده ووالدته، أو بين صحبه المشتركين في بناء "الجسر".

ولم ترد أية خطاباتٍ لشخصيةٍ أخرى غير شخصية البطل، تخاطب نفسها. وفي هذا دليلٌ على أن البطل كان معنيًّا بوصف حالته ومعاناته. وهي معاناة قد تشاطره فيها شخصياتٌ كُثر. وكأنّه قد تكلّم بألسنتهم، وبالغ في وصف معاناتهم؛ لتشمل أشدّها وقعًا على الذات التي لم تألُ جهدًا في تحميل نفسها ما لا تطيق! إمعانًا في الإحساس بالذل والمهانة والندم...

وتبرز في خطاب البطل لذاته ولمن حوله النظرة الفلسفية للأمور التي تظهر جنبًا إلى جنبٍ مع ألفاظ القذف والشتم والسب! إضافةً إلى مزاحمة ألفاظ الحزن، والألم، والخيبة، والانكسار، والتذكر الدائم "للجسر" و"للهزيمة" و"للبطة الملكة". وما أن يخال المتلقي أن بطله قد انصبّ في هذا القالب الجامد الذي عُرفت عن طريقه شخصيته ونفسيّته، منذ الكلمات الأولى للرواية...حتى يكتشف من إبحاره في نفسية بطله، وتعمُّقِه في أحداث روايته أنّ خطابه مغلّفٌ بالحكم والأفكار الفلسفية التي تُشكِّل فهمه للحياة، وتجعله ينظر إلى الأمور من منظارٍ قد يفارق أحيانًا المألوف. كما قد يأتي بصورٍ لم يعهدها هو نفسه من قبل! فيضحك لحظةً، ثم يُكمل تأمّله وتألّمه...

ولا يخفى ما تحيله هذه الأفكار الفلسفية على البحث عن آثار "الذات الثانية للكاتب" فيها. تلك الذات التي طعّمت شخصية بطلها بعض ملامح رؤيتها المباشرة في الحياة وفي كل ما يحيط بالمرء من متناقضات. فأتت شخصية البطل وكأنّ يدًا خفيةً تحرِّكها من وراء ستار، مع معرفتها –في الوقت ذاته– بأنه استتار لا يخفى على أحد!

من هذا قوله –مثلا–:

"وفكّرت: الجسر لا يزال ينتظر، إنه لا يتعب من الانتظار. قلت في نفسي: الجسر أقوى من الرجال، وأذكى منهم، لأنّه لا يغادر مكانه أبدا، أما الرجال حين يتركون الجسر فإنهّم ينتهون!"[1]

فالنظرة الفلسفية واضحةٌ هنا، والرمز يكاد يكشف عن نفسه؛ إنها الأرض الأقوى والأذكى. إنها ثابتةٌ، وراسخة، وستبقى تنتظر القادمين يومًا ما. إن الأصل الثابت الذي لا ينتهي. أما نحن فإننا انتهينا حيت تركنا الجسر! هكذا تقول الفكرة التي خطرت ببال صاحبها. وهكذا تقول الذات الثانية للكاتب على لسان راويها. وهكذا يقول عنوان الرواية "حين تركنا الجسر"...

وتقابلنا حكمٌ أخرى تقول إن: "الإنسان وحيدٌ بمقدار ما يريد".[2] وإنّ: "الحياة حفلة قتلٍ لا تنتهي."[3]!

ولتحمل أخرى تقريعًا مبطّنًا بأسئلة فلسفية حول "الانسحاب". فتقول: "إن في الإنسان شيئًا يستعصي على الفهم، ربما كان الناس في الأماكن الأخرى لا يُشبهون الناس عندنا، لكن اسمح لي أن أسألك، ويجب أن تجيب: هل تفعل الحيوانات والطيور، وأية مخلوقاتٍ أخرى مثلما يفعل الإنسان في بلادنا؟ إذا لم تفهم جيِّدًا يمكن أن أسألك بطريقة أخرى: لو أنّ سربًا من الطّيور قَطَع الصحراء كلها، وكاد يصل إلى غيضةٍ ورأى الصيّادين هل يفكر بالرجوع ليموت في الصحراء؟"[4]

* * *

جاء العرض في رواية "ملحمة الحرافيش" مشتملا على عدة خطاباتٍ حواريةٍ متنوعةٍ، تتداولها شخصياتٌ عدةٌ، ويتماهى فيها صوت الراوي مع أصواتها أحيانًا، كما يتحدّث بصوتها؛ بوصفه الراوي العليم أحيانًا أخرى.

وتميّزت "ملحمة الحرافيش" بتكوُّنها من عشر حكاياتٍ متسلسلةٍ، لكل حكايةٍ منها بطلٌ أو أكثر. وبهذا تنعدم لديها شخصية البطل الرئيس المطلقة، وتتضافر عدّة شخصياتٍ أخرى لأبطالٍ يبرزون في كل حكاية. حتى إذا ما انتهت حكايةٌ ما، وأسلمت الدور إلى حكايةٍ أخرى، برز أبطالٌ جدد... وهكذا.

---

[1] حين تركنا الجسر، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص191

[3] المصدر نفسه، ص 138.

[4] المصدر نفسه، ص 177-178.

وتُعدُّ شخصية "عاشور الناجي" من أبرز هذه الشخصيات، إن لم تكن أبرزها، والمهاد الأول لما سيجيء بعدها من شخصيات؛ فقد كانت الشخصية الأساس والمحور الرئيس في الحكاية الأولى التي تسمّت باسمه، وتخلّل ذكرها باقي الحكايات، في شكل استرجاعٍ لماضيه، وتفاؤلٍ بكراماته، وامتدادٍ له من ابنٍ وأحفادٍ حملوا اسمه؛ فعُرفوا بين الناس بـ"آل الناجي"، وأصبحوا أبطالا للحكايات التالية من الملحمة.

ويمكن أن يلحظ المتلقي مدى الاهتمام الذي أبداه الراوي بهذه الشخصية؛ عندما جعلها تختفي وهي في قمة ألقها وعطائها، وعندما ترك أصداءها تتردّد بين حكايةٍ وأخرى في الواقع والحلم، وعندما كرّر اسمها والنسبة إليها بـ"آل الناجي"، وعندما سمى آخر حفيدٍ وبطل للحكاية الأخيرة باسم "عاشور الناجي"، وما تدل عليها هذه التسمية من تجديدٍ وإحياءٍ لذكراه... كما أنّ الإشارة الضمنية التي جاءت في ختام الحكاية الأخيرة لتدلّ على أنّ هذه الشخصية لن تنتهي، وأنها تتجدّد باستمرار، وقد تعود يومًا ما، فـ"استعدوا بالمزامير والطبول، غدًا سيخرج من خلوته، ويشق الحارة بنور، وسيهب كل فتى نبّوتًا من الخيزران وثمرةً من التوت، استعدوا بالمزامير والطبول.."[1]

هذه هي رؤية الراوي لـ"عاشور الناجي" ورأي أحفاده ومن حولهم فيه. ولكن كيف يرى البطل "عاشور الناجي" نفسه؟ وكيف يناجيها كلما اختلى بها؟

إنه يُصدَم في البداية بأنه كان لقيطا، ويتخيل والديه في غمار الوجوه المتحرّكة هنا وهناك. وعندما يرى "قلّة" التي تعمل في الخمّارة، وتجذبه إليها، نلمحه وقد لجأ إلى ساحة التكيّة و"جلس القرفصاء دافنًا وجهه بين ركبتيه، منذ نيّفٍ وأربعين عامًا تسلّلت به أقدامٌ خاطئةٌ لتُواري خطيئتها في ظلمة الممر. كيف وقعت تلك الخطيئة القديمة؟. أين، في أي ظروف، ألم يكن لها ضحية سواه؟.."[2]

ويختلط صوته بصوت الراوي المتسلل إليه وهو يناجي نفسه: "تخيل إن استطعت وجه أمك الحالم ووجه أبيك المحتقن، استعد إن استطعت كلمات التغرير المعسولة، استحضر اللحظة الحاسمة التي تقررت بها مصائر..."[3]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 563.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

[3] المصدر نفسه، ص44.

ويجتاز أزمته المريرة هذه، ويُقبل على الحياة بإيمانٍ وتفاؤلٍ، ويؤسِّس لأمجادٍ ولحياةٍ مشرقةٍ، يسعد في ظلها كل من حوله. ليرجع إلى سور التكية الذي احتضنه طفلا، وشـــاركه آلامه كهلا. وها هو يختم أمامه آخر صوتٍ نسمعه منه، داعيًا: "اللهم صن لي قوتي، وزدني منها، لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين."[1]

بهذا الدعاء يُختم آخر صوتٍ لـــ"عاشور الناجي" لتتناهى إلى مسامعنا أصواتٌ أخرى لابنه وأحفاده. فما هو ابنه "شمس الدين" بطل الحكاية الثانية من الملحمة، يسير في ركب أبيه، ويجري له شبه ما جرى لأبيه؛ من تذكر ماضيه الأليم؛ إذ يُعيَّر بأمه، وينكص علـــى عقبيـــه حيران، متسائلا: "تُرى ماذا شهدت خمارة درويش؟. هل يوجد رجالٌ يعرفون من خفايا أمه ما لا يمكن أن يعرف؟!

وغمغم بغضب:

- الويل لمن تُسوِّل له نفسه اقتحام محرابها!"[2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويُكمل مسيرة أبيه، حتى يدهمه الكِبَر، ويحس بأن الآخرين لم يعودوا يهابونه كما كان في قوته وشبابه؛ فما هو يرتطم بطفلٍ صغيرٍ، فيسمعه يخاطبه بغيظٍ:

"يا عجوز يا أعمى!

فالتفت نحوه فرآه في طول عنزةٍ وهو يحدجه بنظرةٍ جريئةٍ متحدية. ودّ لـــو يهرســـه بقدمه. كظم غيظه ومضى. هذا جيلٌ يجهله. إنه يعيش بفضله ويجهله. ويصرِّح بعفويةٍ بمـــا يكتمه الراشدون..."[3]

ويحس بالوحدة ودنوّ الأجل، ويحلم بأبيه وأمه، ويسلم الروح لبارئها.

ويتتابع نسل "آل الناجي"، وتتوالى خطابات أبطال الحكايات؛ يتذكرون ماضي جدهم، ويمنّون أنفسهم بتجديده دومًا؛ فها هو "قرة سماحة بكر الناجي" الذي أخذت الحكاية الخامـــسة اسم "قرة عيني"، وقد حمل طفله ليلا إلى ساحة التكية، فـــ"استقبل فيض الأناشيد في أوله. دعا الله أن يجعل من الصغير غصنًا في دوحة البطولة والخير. أن تتجسد فيه الأحلام المقدّسة لا

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 88.

[2] المصدر نفسه، ص 110.

[3] المصدر نفسه، ص 140.

الأهواء الجامحة الشريرة. وسرح فكره إلى الممر الضيق حيث تُرك عاشور في مثل سن ابنه...وغمغم "اللهم هبني القوة." "[1]

وتتوالى البطولات والانهزامات على "آل الناجي"، فيعلم بها كل من حولهم، وتتوالى مخاطباتهم الحزينة لأنفسهم، لا يعلم بها أحد. وتتجذّر فيهم عادة زيارة ساحة التكية، وسماع الأناشيد، واجترار ماضي جدهم العظيم...

وفي هذه الخطابات الذاتية للأبطال نلحظ بجلاء صوت الراوي العليم الذي أخذ يسرد أحاسيس أبطاله، ويتماهى معهم في كثيرٍ من الأحيان، ولا يترك لهم إلا الدعاء أو الغمغمة.•

* * *

وفي رواية "الرهينة" نلحظ أن بطلها هو الراوي نفسه، وقد دخل في حواراتٍ عدّةٍ مع معظم شخصيات الرواية الأخرى. وكان يلجأ بين الحين والآخر إلى نوعٍ من البوح الشخصي بمكنونات نفسه، وما يحمله من مشاعر تجاه الآخرين. فجاء حديثه عن نفسه كحديثٍ مع نفسه؛ بسبب أسلوب السرد بصيغة ضمير المتكلم الذي اتبعه في حديثه عن تجربته النفسية، وما حدث له في قصر النائب والأماكن التي ارتادها داخله وخارجه، والشخصيات التي التقاها خلال هذه التجربة.

وتقوم بنية الخطاب الروائي "للرهينة" على حديث البطل عن تجربته الشخصية التي قضاها "دويدارًا" في قصر "نائب الإمام"، منذ أخذِه من "قلعة الرهائن" إلى مكوثه فترةً في قصر النائب، إلى هروبه من القصر وأسواره ومن هذه التجربة المريرة التي سلبت حريّته لتحوّله إلى "رهينةٍ" و"دويدارٍ" و"غلامٍ" للأسياد وحكّام القصور.

وبما أن بطل الرواية يتحدّث عن نفسه وتجربته الذاتية فإنّنا قد نعد الرواية كلها حديث النفس للنفس، واسترجاع كل ما دار من أحداثٍ خلال هذه التجربة. فالراوي البطل إذ يروي

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 286.

• انظر على سبيل المثال: هيمنة صوت الراوي على صوت البطل الطفل، ص 381. ووضوح صوت الراوي المتحدِّث عن شعور شخصية "زهيرة"، ص 351، 353. وبروز صوت الراوي وهو يتحدث عن "عزيز" الذي يخاطب نفسه عن جمال "زهيرة"، ص 226. وتجلِّي صوت الراوي في سرد لتساؤل "عاشور الناجي" الحفيد عن ألغاز الحياة، ص 516.

قصّته للآخر "المتلقي" هو في الوقت ذاته يستخرج مكنونات نفسه، ويحاورها، ويسترجع ذكرياتها، ثم يضعها أمام متلقيه، كما أحسّ هو، وكما يريد إيصال هذا الإحساس إلى الآخر. وبهذا تتخلل شخصية الراوي البطل ونفسيته أحداث الرواية جميعها، إلى حدٍّ يصعب على المرء إفراد موضعٍ معيّنٍ للحديث عن خطاب البطل لذاته.

وإذا حاولنا البحث في بنية خطاب الرواية العام، وبصيغتيه السردية والعرضية، عن مواضع نستشف خلالها اقتراب الراوي البطل من نفسه، وحديثه معها بشفافيةٍ، أكثر من غيره من مواضع الرواية الأخرى، فإننا يمكن أن نلحظ ذلك من حديثه عن حبّه "للشريفة حفصة"، وكيف تملّكه ورافقه ليل نهار، منذ أول لحظةٍ رآها إلى أن قرّر الهرب...

وقد تكون هذه اللحظات من أصدقها مع النفس، وأقربها إلى صاحبها، فجاء التعبير عنها سلسًا، وصادقًا، ومتناغمًا مع ما يحسه ومع من يحب. وليصل في الختام إلى المتلقي العام الذي يلمس ذلك جليًّا من حديثه عن هذه التجربة.

يقول البطل الراوي في حديثه عن أولى لحظات تفكيره بمحبوبته بعدما التقاها لأول مرّة:

"لم أنم تلك الليلة.. تقلّبت من زاويةٍ إلى أخرى.. أصلحت مخدّتي تحت رأسي عدّة مرّاتٍ دون جدوى.. قمت إلى النافذة.. شبه النافذة لأتأمل النجوم وبصيصًا من ضوئها.. مع أصواتٍ متفرّقةٍ وبعيدةٍ لكلابٍ تنبح.. ولكن دون جدوى.

صورتها ما زالت أمامي رغم كل ذلك.. بصوتها الرخو المبحوح الذي يملأ مسامعي. تخيّلتها بابتسامتها المتسائلة عني؟ عمن أكون؟ ابن من أنا؟ ما اسمي؟ ومن أي منطقةٍ أتيت؟."[1]

ويتّضح من حديثه هذا مدى بساطة اللغة التي اتّبعها في التعبير عن أرقه ليلتها، ثم عن إفصاحه عن سبب هذا الأرق الذي لم يشعر به من قبل.

كان هذا الخطاب تعبيرًا عن اللحظات الأولى لتعرّف البطل الراوي على محبوبته "الشريفة"... ومع الأيام يزداد حبه لها وتقوى معرفته بها... لكنّه يُبعد عنها بأمر أخيها النائب... فيزداد شغفه بها، وشوقه إليها. ويأتي صوته ممزوجًا بالحنين والمناجاة:

"كم يغمرني الحنين كلما تكوّرت بجوار تلك النافذة الصغيرة المنفية.. تهتز عصفورة صغيرة رمادية اللون فوق مزراب النافذة تذكرني بأنك الملجأ والملاذ البارد الحنون:

---

[1] الرهينة، ص 24-25.

– منذ فترةٍ لم يعد يطرق أذني ذلك الرنين الساحر المبحوح الصادر منك..كم هو رائع!..في بلادي التي حكيت لك عنها العجاب..استضعفوني..واعتدوا علي..ومسخوني رهينةً ودويدارًا في بلاطك وخادمًا في ديوان مقيل أخيك النائب المحترم.. ومع ذلك لكأن صوتك الرنّان ينزلق برفقٍ فيحوّل الصدى القاسي إلى موسيقى ذات نغم (حالي)..."[1]

ويتكرّر النداء، وتتكرّرت المناجاة نفسها في أكثرٍ من موضعٍ من الرواية.[2] ومعه نلحظ رقّة الإحساس وشفافيته مقارنةً بالخطاب الأول الذي يمكن أن نسمّيه "خطاب الدهشة الأولى"! دهشة المحب بمحبوبه، وعدم مقدرته على الصوغ الجمالي الحالم لم يحس. فجاء الخطاب الأول بسيطًا، ومحاولا التعبير عن مشاعر لم يعهدها من قبل. وجاء الخطاب الثاني المتكرِّر عميقًا، وجامعًا بين مرارة الفراق وقسوة المصير، وشدة الشوق، وصدق الشعور.

* * *

نلحظ في رواية "التبر" أنه مع قلة ورود صيغة العرض –مقارنةً بصيغة السرد– فقد جاءت على عدّة صورٍ منها تميّز الخطاب الدّاخلي فيها بتماهي صوت الرّاوي مع صوت بطله لدرجةٍ يصعب معها الفصل بينهما جلّ الأحيان إن لم يكن كلّها.

ومن بين المواضع التي جاءت لتعبِّر عن نفسية البطل المضطربة تلك التي تحدّثت عن الصّراع النّفسي الذي يعانيه البطل من تمسُّكه بالأبلق وكراهية وسمه بالعار إن هو تخلّى عن الزوج والولد والتقاليد القبلية.

ويظهر هذا الاضطراب في التساؤل: "الإنسان رهين ما كسب كما هو سجين البدن. هكذا يروق للشيخ موسى أن يردِّد. فهل يعني بذلك أن الإنسان يعجز أن يبدّل نفسه ما دام عاجزًا عن أن يغير بدنه؟ ولكن إذا كانت المرأة وهقًا والولد دميةً والعار وهمًا فهل يرضى بأن يسلم لهم نفسه ويبيع الأبلق؟ هل يرهن نفسه في قبضتهم بمجرد أنّ كل الناس تفعل ذلك ويتخلى لهم بالمقابل عن صديق الدنيا والدين؟.

هل يرتكب هذه الخيانة دون أن يحتقر نفسه؟"[3]

والتّماهي واضحٌ هنا بين صوتي الراوي وبطله وإن حاول الراوي إشعارنا بأنّ البطل هو الذي يتساءل ويتألّم ويضطرب.

---

[1] الرهينة، ص 129.

[2] انظر الصفحتين، 130، 138. وانظر مونولوجًا داخليًّا آخر للبطل عن "الشريفة"، ص 84.

[3] التبر، ص 115.

ومن بين الخطابات التي وردت على لسان البطل، وأفسح فيها الرّاوي له المجال قليلا لمخاطبة نفسه ذلك الخطاب الذي خاطَب البطلُ به نفسه عن "حيل الجنّ"؛ فقال الرّاوي ممهِّدًا لخطاب النفس: "وقف متفكِّرًا، محاولا أن يتذكَّر حِيَل الجن. خاطب نفسه: "العجائز تؤكِّد أنّ الجنّ ليس كالإنس. لا خبث ولا حيل للجن. الاختلاف في النبل. الجن أنبل من الإنس في المبارزة..."[1]

وكما هو بيِّنٌ في بنية هذا الخطاب فإنّ الرّاوي حاول تسليم القول لبطله بقوله: "خاطب نفسه"، ثم بفتح علامتي تنصيص من بدء القول إلى انتهائه؛ ليؤكِّد فيه أنّ هذا الخطاب هو خطاب البطل لنفسه، ولا تدَخُّل له –أي الراوي فيه– مع أنّ خطاب النفس هذا كان مجرَّد حكمةٍ أو استنتاجٍ مُطلَقٍ لما أسماه "حيل الجنّ"، وليس بالخطاب النفسي الكاشف حقًّا لخبايا النّفس واضطرابها.

جميع الحقوق محفوظة

أمّا ذلك الحلم الذي ظلّ يعذّب البطل في طفولته وفي سنوات شبابه الأولى، ثم عاد إليه فجأةً بعدما كان نسيه، فإن فيه أوضح مثالٍ على اضطراب النّفس وخوفها من ذلك "الثالوث الغامض الذي يخيفه في الرؤية: الظلمة، والسّقف المهدَّد بالانهيار، والكائن المجهول الذي لم يحدث أبدًا، لا في الماضي، ولا في هذه المرات الثلاث، أن أعلن عن نفسه بكلمةٍ أو إشارة".[2] فقد سرد لنا الرّاوي تفاصيل الحلم بدقَّةٍ ووصف أحاسيس بطله بصدقٍ وشفافيةٍ، وأدخلنا في ثنايا الحلم، ووضعنا في الصورة العامة للحلم والحالم، دون أن يُكلِّف بطله الحالم عناء سرد حلمه المخيف.[3]

* * *

[1] التبر، ص 33–34.

[2] المصدر نفسه، ص 134.

[3] انظر تفاصيل الحلم والحديث عنه في الصفحات: 133–135.

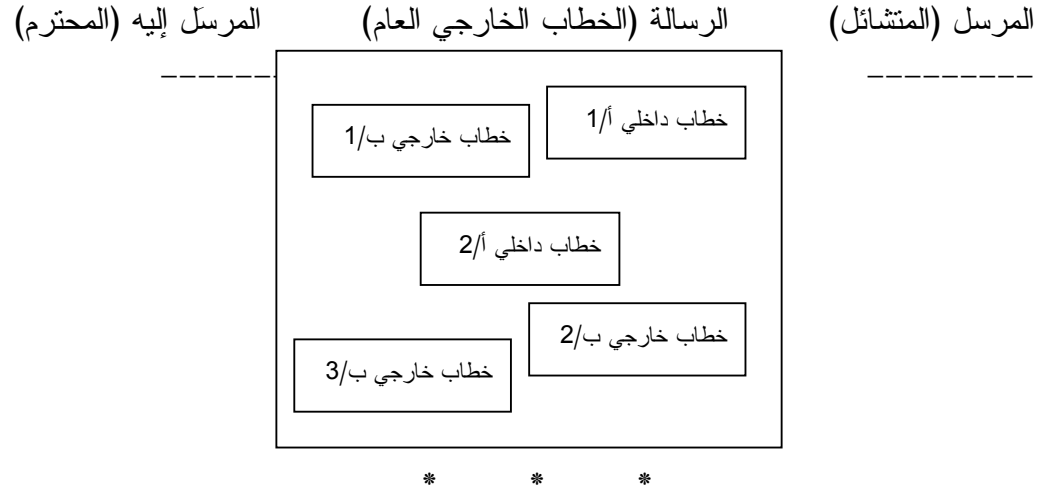
ثانيًا: الخطاب الخارجي بين البطل وغيره من الشّخصيّات:

وكما قلنا سابقًا في خطاب "المتشائل" الذّاتي مع نفسه، إنه إن جعلنا "المتشائل" و"المحترم" شخصيتين منفصلتين، فإنّ الخطاب الخارجي الدائر بينهما يشكّل الإطار العام للخطاب الخارجي الذي يتضمّن داخله عدّة حوارات داخليةٍ وخارجيةٍ بين "المتشائل" ونفسه، وبين "المتشائل" وغيره من الشّخصيّات، وبين الشّخصيّات بعضها ببعض.

فأساس الرّواية (رسالة أو خطاب) يبعث بها "المتشائل" (الرّاوي أو المخاطِب) إلى "المحترم" (المروي له أو المخاطَب). ويقوم "المتشائل" بالدور الفاعل، الباث والسّارد لكل الأحداث، بينما يقتصر دور "المحترم" على التّلقي السّلبي، والنّقل لكل ما يرويه "المتشائل" كما يراه "المتشائل" نفسه دون تدخّلٍ من "المحترم". وإن كان في نهاية الرواية قد أضاف معلوماتٍ "للحقيقة التّاريخ"[1]؛ عن هوية "المتشائل"، وهي معلوماتٌ زادت من غموضه، والتشكّك فيه أكثر من التأكد من حقيقة وجوده، وبالتّالي التّشكّل في مصداقية ما جاء به من معلوماتٍ "للحقيقة والتّاريخ"!!!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفيما يلي تمثيلٌ خطاطي للخطاب الخارجي بين "المتشائل" و"المحترم" وما يشمله من خطاباتٍ فرعيةٍ أخرى؛ داخليةٍ وخارجية:



[1] انظر محتوى ما جاء فيها في : الوقائع الغريبة ...، ص 196-198.

ومما ورد من خطاباتٍ خارجيةٍ –أو ثانويةٍ– أخرى بين "المتشائل" وشخصيات أخرى، ذلك الخطاب المهم، الدّائر بين "المتشائل" وزوجته "باقية" ليلة زفافهما، وحوّل على إثره حياته إلى سرٍّ دفينٍ، لم يُفشه إلا فدائية ابنه الذي انتشل السّر واختفى..

وتأتي المفارقة في هذا الخطاب من كون "المتشائل" ظل طوال خطاب "باقية" له صامتاً، مستمعًا، متلقيًّا، بل يضيف على ذلك قائلا:

"وكنت لا أكاد أتنفس وأنا أستمع إليها، إلى هذه الصّبيّة تتكلم بجرأةٍ جعلتني أطبق فمي حتى أحفظ قلبي في مكانه."[1]!!

وفي خطاب "باقية" "للمتشائل" ظلّت تكرِّر قولها: "يا ابن عمِّي" في كل مخاطبةٍ منها له؛ زيادةً في شدّ انتباهه، وتقريبه منها، وتقوية الصلة الصائرة بينهما برباط الزّواج لا رابطة القربى التي لم تجمعهما. فكانت تكرِّر: "اسمع، يا ابن عمّي"، و"إني أحبك يا ابن عمّي"، و"دعني أتكلّم يا ابن عمّي، ولا تقاطعني"، و"أصبحت أملي، يا ابن عمّي"، و"أريدك، يا ابن عمّي، أن.."، و"لقد تعوّدتُ ألا أتنفّس إلا بحريةٍ يا ابن عمّي!".[2]

وبهذا الخطاب استطاعت "باقية" أن تستميل "المتشائل" إليها، وتجعله ينصت بلا حراك، ويشاركها سرّ كنزها الدفين الذي أخافه، وحوّل حواره بعدها معها ومع ابنهما "ولاء" إلى همسٍ؛ خوف انكشافه. واستمر في الحفاظ عليه حتى فقدهم جميعا: الزوجة والابن والسر والحياة!!

* * *

ومن الخطابات السّريعة والمتكررة التي مرّ بها "المتشائل" خطاباته مع "الرّجل الكبير" و"مدير السّجن" و"حارس السّجن" وغيرهم من المسؤولين "الإسرائيليين"، فقد اشتركت تلك الخطابات بقصر الجمل التي تتميّز بطابع الحزم والقسوة والأمر منهم، والضعف والخضوع منه.

مثال هذا لقاء "المتشائل" الحاكم العسكري؛ إذ يقول "المتشائل":

"ثم ألقاه وصاح في وجهي أن قم. فقمت.

قال: أنا أبو اسحق فاتبعني. فتبعته..

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 133.

[2] انظر : المصدر نفسه، ص 132–133.

قال: لنركب. فاعتلى سيّارته واعتليت جحشي. فزعق، فانتفضنا... قلت: إلـــى أيـــن؟ قال: عكّا وانكتم. فانكتمت".[1]

والأمر ذاته مع الحارس الذي أركبه سيارة جيشٍ، لتحمله إلى "إســـرائيل"، إذ يقـــول "المتشائل":

"فتحرّكتُ وأنا أحاول أن أتوسّع في مقعدي. فزجرني فانزجرت."[2]

"حتى دخلنا في وادي النسناس...فقال: انزل فنزلت."[3]

وأمّا الخطاب مع "مدير السجن" فيحسب "المتشائل" بدءًا أنه سيكون لصالحه، وســـينال الاستحسان عندما يبرز ثقافته "الشكسبيرية" وروايته عنه. فقد أظهر المدير إعجابـــه بثقافتـــه وذاكرته فانبسطت أسارير "المتشائل" وانبسط على مقعد![4] ويكمل:

"فعاجلني بالقهوة وبالحديث عن شكسبير فصار يتلو من خطبة أنطونيوس أمام جثمان قيصر فأتلو عليه ما غاب عن ذاكرته منها وهو يصيح: برافو، برافو! ثم قام عن مقعده وأخذ يتصنّع دور عطيل وهو يقبل ديدمونة القبلة القاتلة. فاستلقيت على الأرض ديدمونة. فقال: قم. لم يحن أوان ذلك بعد! فقمت وقامت معي الهواجس."!![5]

فقد كانت المتعة مؤقّتة وما لبثت أن زالت بعدها تسلّى "المدير السّجّان" مع "المتـــشائل السجين"، واستعاد معه ما يريد من دراما شكسبيرية. حتى إذا ملّ الدّور، أعلن زاجرًا انتهـــاء اللعب: "قم..." منهيًا سعادة "المتشائل" و"انبساطه"! وكأنّها لم تكن!

* * *

جاءت خطابات الأبطال مع الشخصيات الأخرى في مواضع كثيرةٍ من رواية "ملحمة الحرافيش". وأخذت تطول وتقصر، وتتسارع وتتباطأ حسب أهمية الخطاب وطرفيه، وحسب السياق العام المتضمِّن لكل ذلك. فها هو "خضر سليمان شمس الدين الناجي" يُجابـــه بخطـــابٍ مباغتٍ من زوجة أخيه "رضوانة الشوبكشي"، ويدخل معها في حوارٍ طويلٍ ومتسارعٍ، استمرّ قرابة الخمس صفحات (161–165)، تصارحه فيه بحبها له لا لأخيه!!! "فوقف مـــذعورًا، وتباعد قائلا:

---

[1] الوقائع الغريبة...،ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص 92.

[3] المصدر نفسه، ص 92.

[4] المصدر نفسه، ص 169.

[5] المصدر نفسه، ص 169.

- صارحتكِ بكل شيء..
- أنت خائف!
- كلا.
- تخاف أخاك، تخاف أباك، تخاف نفسك..
- كفى عذابًا..
- ليس للحيطان آذان ولا عيون..

فانفلت نحو الباب وهو يتمتم.

- وداعًا..

وغادر البهو أعمى العين والقلب والبصيرة."[1]

ونلحظ من هذا الخطاب قوة الصدمة التي تلقّاها البطل مـــن مخاطِبَتـــه، ومحاولتـــه الإفلات من قبضتها والنجاة بمستقبل أسرته. فيودِّعها ويودِّع على إثر هذا الخطاب أسرته كلها –وإن إلى حين– مخبِّئًا سره في صدره، وإن اتّهمه الأقربون بمحاولته إغواء زوج أخيه، في خطابٍ جماعيٍّ محموم، شمل استجواب الأب للبطل والأخ والزوجة والأم.

"وقفوا أمامه جميعًا، بكر وخضر ورضوانة وسنية. صاح بفظاظة:

- الحقيقة!

لم ينبس أحدٌ فصاح:

- الويل لمن يُخفي همسة..

:

:

ثم نظر نحو رضوانة وأمر:

- تكلمي بالصراحة الكاملة:

فأجهشت في البكاء مرة أخرى فلوّح بيده ساخطًا ثم التفت نحو خضر وسأله بحنق:

- ماذا فعلت؟

فتمتم خضر:

- لا شيء والله مطلع..

:

:

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 164–165.

وبغتة غادر خضر البهو فصاح به سليمان:

- ارجع يا ولد..

ولكنه اختفى فصاح بكر:

- ألا ترى أنه يهرب يا أبي؟

فصرخ سليمان وهو ينهض:

- ها أنت تعترف يا مجرم.

ولكنه لم يرجع ولم يلحق به أحد."[1]

وبهذا الخطاب الحواري وسابقه تقرّر مصير "خضر"؛ فرحل عن أسرته، تاركًا وراءه سره الذي لم يعلم به أحد، ليعود مجدّدًا بعد سنواتٍ، وتدور أحداثٌ أخرى...

وها هو حوارٌ قصيرٌ وسريعٌ، يخاطِب فيه جماعةٌ من الناس "سماحة الناجي" بعد عودته إلى الحارة، فيأتي كما يلي:

"على عجلٍ جاء كثيرون في مقدمتهم وحيد وعزيز ومحمد توكل وإسماعيل القليوبي. وحمي العناق والتبريك والدعاء.

- يوم السعد يا أبي.
- يوم العدل يا جدي.
- يوم النور يا معلم."[2]

إنّ أهم ما يميِّز هذا الخطاب –إضافةً إلى القصر والسرعة– هو حمله مع خطاب الترحيب بالقادم صلةَ المرحِّب بهذا المرحَّب به، ومجيئه مرتّبًا حسب قوة صلة القرابة أو المعرفة بينهما. كما أنه جعل المتلقي يلجأ إلى "طريقة التوصيل" أو وضع كل اسمٍ من أسماء المرحِّبين بجانب الخطاب المناسب له. وقد ساعده في ذلك الترتيبُ الذي جاء مسبقًا لدى ذكر الأسماء.

كما اشتمل هذا الخطاب على إيحاءٍ بنوعية الرسالة التي أرسلها المرسِل المرحِّب بالمرسَل إليه المرحَّب به:

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 169–171.

[2] المصدر نفسه، ص 314.

- فـ"وحيد" ينشد السعادة بقدوم والده، بعد أن عاش حياةً بائسة، مليئة بالرذائل. كما أن يريد إسعاد والده بإخباره بأنه أصبح فتوة الحارة. فكان يوم السعد هو يوم قدوم أبيه.
- و"عزيز" ينشد العدل بقدوم جده المظلوم؛ لكثرة ما سمع عن ماضي أجداده، وعن مدى الظلم الذي لحق بجده "سماحة" وأبيه "قرّة". فنطق بحماس الشباب الراغب بتحقيق العدل. فكان يوم العدل هو يوم قدوم جده.
- أما "محمد متوكِّل" و"إسماعيل القليوبي" فأتيا على سجيتهما، في تعبيرهما عن الفرحة بقدوم مَن طال غيابه، ونطقا بالتحية المتداولة بين الناس، كـ"نوّرت الحارة بقدومك"...فكان يوم النور هو يوم قدوم المعلم.

ومع تعدد المخاطِبين المرحبين، وتعدد خطابات الترحيب، فقد توحّد خطاب المخاطَب به، وجاء بصيغةٍ واحدة، مكرّرة، وهي: "بارك الله فيكم، بارك الله فيكم.."[1] لتدلّ على الفرحة الطاغية على كل خطاب ومخاطِب. فجاء الرد واحدًا، مناسبًا للسياق العام المكتنف بالفرحة والسرعة وعدم إيجاد ما يُعبّر عنه ساعتها إلا تكرار خطاب واحد يفيض بالبشر والسرور.

* * *

جرى خطاب البطل في رواية "الرهينة" مع معظم شخصيات الرواية الثانوية والهامشية...وجاء كل خطابٍ معها مناسبًا للموقف الذي يرد فيه. وكان الملاحظ أن أغلب خطابه كان مع صديقه "الدويدار الحالي"؛ بحكم صداقته وقربه منه وقضائه أغلب الوقت معه. تليه "الشريفة حفصة" التي عَمِل لديها مدّة من الزمن، إضافةً إلى تعلقهما ببعضهما البعض على الرغم من الخلافات الدائرة بينهما أغلب الوقت!

أما "البورزان" فقد أصبح مع الوقت صديقًا آخر للبطل؛ يبثه همومه، ويسامره، ويبيت في غرفته التي نادرًا ما يدخلها أحدٌ غيره.

وأما سائر الشخصيات الأخرى فكان خطاب البطل معها حسب ما يتطلّبه الموقف، وما تمليه مجريات الحياة اليومية، واحتكاكه الدائم منها.

* * *

تميّز خطاب البطل لغيره في رواية "التّبر" بتوجّهه تارةً إلى الله –عزّ وجل– يدعوه ويتضرّع إليه. وبانحرافه تارة ثانيةً بالتوسّل إلى الإلهة "تانيت"؛ خوفًا ومعتقدا. وباتجاهه تارةً

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 314.

ثالثة إلى جمله "الأبلق" رفيقه في المستقرّ والسفر. ثم أخيرًا بمخاطبته لغيره من بني البشر. وفيما يلي بيان ذلك:

(أ) الدُّعاء إلى الله –عزّ وجلّ–:

عند اشتداد الألم وتدفُّق الكربات واقتراب الانزلاق إلى الهاوية...لا يجد المرء إلا الإيمان بألا ملجأ منه إلا إليه سبحانه... فيلهج بالدعاء والتضرُّع والبكاء... وهذا ما كان عليه حال البطل وهو يرى أخاه الأبلق يكاد ينهار من الألم. فقد "قفز البدوي وخاطب الله:

- خفِّف يا ربي. خفِّف. يا ربي قَوِّهِ على الجن."[1]

ونلحظ مع قِصَر الدعاء تكرار النداء: "يا ربي" مرتين؛ لما فيه من تقرُّبٍ منه سبحانه والالتجاء إليه بتذلُّلٍ وخشوع...كما تكرر فعل الأمر "خفِّف" بما فيه من طلبٍ ورجاءٍ وتضرُّعٍ إليه سبحانه بالرحمة والتخفيف وإن كان الدعاء ينضوي أيضًا على طلب بإزالة البلاء كله لا تخفيفه فقط؛ وما ذلك على الله بعزيز.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويتكرر الدعاء حاملا مزيدًا من الألم والمرارة اللذين يدفعانه إلى الاعتراض على حُكمه سبحانه وتعالى، بقوله:

"يا ربي أعطني قليلا من ألمه. يا رب قاسمني ألمه. اجعلني أساهم في التّخفيف عن الأبلق. هو تألَّم كثيرًا. شهورٌ وهو يتألّم. **ليس عدلا أن يتعذّب وحده طوال هذا الزمان.** هو أخرس. لا يشكو. ولكنه يفهم. يتألّم..."[2].

تضطرب النفس. تفقد توازنها. تتطاول على خالقها. تحاول تسويغ هذا التطاول الذي لا مبرِّر له مهما اشتدّ الألم وعظمت المصيبة.

يعاود الدعاء، مستسلمًا، متضرِّعًا، أكثر ضعفًا وتشتُّتًا؛ فقد "استمرّ يمسك اللجام. خاطب الله مرّة أخرى:

– يا ربي هل سيموت؟ ماذا أفعل وحدي إذا ذهب؟ يا ربي. أعطيتني صديقًا أخلص من كل الأصدقاء وتأخذه مني هكذا بين يومٍ وليلة وتتركني وحيدًا؟ ماذا سأفعل في النّجع

---

[1] التبر، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون [كذا] الأبلق؟ لا تأخذه مني يا رب. أنت لست قاسيًا يا رب. أنت رحيم. أنت...

ثم انبثقت في مقلتيه دمعتان كبيرتان، حارّتان.. حارّتان مثل الجمر. أحسّ بالنار في عينيه، فقال عاجزًا:

– إذا كان ذلك ضروريًّا فخذني معه. لا أريد أن أبقى. أنا يتيم. أنا وحيد. أنت تعرف. خذني. خذنا معًا."[1]

وهنا أيضًا يتكرَّر الدعاء مستهَلا بلفظي "يا رب" و"يا ربي"، وفيه يظهر الألم والضياع اللذان يعاني منهما البطل، ومدى حاجته إلى رحمة الله –سبحانه وتعالى– لتخلِّصه هو وأبلقه مما مسّهما من سوء. وقد أورد البطل في هذا الدّعاء سببًا لبقائه مع الأبلق أو موته معه، وهو أنّه يتيمٌ ووحيدٌ، وكأنّه بهذا يتضرّع إليه سبحانه ليرأف به، ويرحم حالته ووحدته...إلخ.

جميع الحقوق محفوظة

وعلى النقيض من الدّعاء السابق فقد جاء هذا الدعاء متأدِّبًا مع الله –سبحانه وتعالى– مع ما قد يؤخذ على البطل من قوله: "أعطيتني صديقًا أخلص من كل الأصدقاء وتأخذه مني هكذا بين يومٍ وليلة وتتركني وحيدًا؟" لما فيه من إيحاءٍ على اعتراضٍ على حُكمه –سبحانه وتعالى–.[2]

* * *

(ب) خطاب البطل للآلهة "تانيت" :

ورد خطاب البطل للآلهة "تانيت" في موضعين من الرواية، ورد ذكرهما لدى الحديث عن الأساطير الوثنية: فجاء الخطاب الأول مختلطًا في ندائه بين خطاب الله –عزّ وجلّ– وخطاب وليٍّ من الأولياء وخطاب الصّنم أو الإله الذي لم يكن يعلم البطلُ حقيقتَه وأنّه هو صنم الآلهة "تانيت" لا غيرها.[3]

وعليه، فإنّ المخاطَب هنا غير معلومٍ بدقَّةٍ لذلك جاء الخطاب عامًّا ومختلطًا ومحتملا أكثر من مخاطَب.

---

[1] التبر، ص 37–38.

[2] انظر ورود لفظ "يا ربي" أيضًا في الصفحات: 39، 40، 77، 136، 152، 153، 155. وفيها دعاءٌ أو تعجبٌ أو خوفٌ وإشفاقٌ على النفس...إلخ.

[3] التبر، ص 30.

أما الموضع الثّاني من الرّواية فوُجِّه الخطاب فيه صراحةً إلى الآلهة "تانيت" بعد أن عرف حقيقتها مباشرة، فكانت الصدمة وكان الخوف والتوسُّل والرّجاء وإبداء النّدم وندب الحظ على مصيره من عذاب الآلهة لعدم الوفاء بالنذر. يقول: "اغفري يا تانيت. اغفري. لقد نسيت. سهوت. لم أتأمل الإشارة في القاعدة المثلثة. كنت غافلا. كنت مريضًا."[1]

* * *

(ج) خطاب البطل للأبلق:

تقوم رواية "التِّبر" على علاقة البطل بأبلقه، لذلك كان من نافلة القول إن خطاب البطل للأبلق والحديث عن علاقتهما عامّةً استأثر بمعظم خطابات الرواية وأتى في مواضع كثيرةٍ منها. ومع أنه كان خطابًا قصيرًا مختصرًا فهو يحمل معاني عدة، ويعبِّر عن أحاسيس تصل إلى مرتبة الأحاسيس المشتركة بين بني البشر، وقد تفوقها في مواطن أخرى، لتصل إلى مرتبة المناجاة دون ضرورة للحديث أو النطق بالكلم. فعلاقة البطل بأبلقه ليست علاقة إنسانٍ بجمله، لا رابط بينهما إلا تسخير الدّابة لخدمة صاحبها...إن اعتزاز البطل "أوخيّد" بمهريّه الأبلق النّادر وصل حدّ التفاخر به في كل موطنٍ تطؤه قدمه. لقد فاخر به القريب والغريب، وأحبّه حبًّا وصل به إلى عَدِّه صديقًا وأخًا يستغني به عن أي خلٍّ أو صديق. وقد امتلأت صفحات الرواية بتفصيل الحديث عن هذه العلاقة الحميمة بينهما وعن انطباعات الآخرين غير المألوفة.[2]

أمّا أمثلة خطاب البطل للأبلق فمنها المشهد الذي وجَّهه له في مشهدٍ أشرف فيه البطل على الهلاك جوعًا فشوى نعله، وأكله، فـ"خُيِّل إليه أنّ الجمل يبتسم. عيناه تبتسمان. يسخر منه. قفز وهدّده بسبّابته:

- إيّاك وأن تخبر أحدًا بما رأيت! هل فهمت؟ هذا سرّ.

---

[1] المصدر نفسه، ص 77.

[2] انظر مثلا: استغراب الوالد والأهالي لهذه العلاقة في الصفحات: 20، 21، 35، 36، 38.
وانظر أمثلة أخرى على قوة هذه العلاقة بين البطل وأبلقه في الصفحات: 22، 26، 35،36، 38، 46-47، 57-58.

نزع النّعل الآخر وتفحّصه بين يديه. انهار على الأرض. خاطب صديقه كأنّه يخاطب نفسه:

- لا تسخر مني فأنا مخلوقٌ ضعيف. ماذا تظنّ؟ الفارس أيضًا مخلوقٌ بائس، يأكل نعله عندما يشرف على الموت جوعًا. لا تقِسني بنفسك فلَم يهبني الله مخزنًا للماء والطعام مثلك. الجوع يهين أنبل المخلوقات. السلاطين أيضًا تركع على الأرض إذا جاعت وتزحف ذليلةً كالعبيد. فاغفر لي. اغفر لي!.

بكى وتمرّغ في التراب طويلا."[1]

فكأنّ الخطاب الأول: "إيّاك..." موجَّه إلى صديقٍ أو إنسانٍ عاقلٍ، يبتسم ويسخر، ويُخشى من أن يُفشي سرّه لأحدٍ آخر. أما الخطاب الثاني: "لا تسخر مني..." فكأنّه خطاب النفس للنفس؛ من حيث القُرب والاعتراف بصدقٍ بمدى ضعفه وإذلال الجوع له. ويختم هذا الخطاب بإبداء الحسرة والنّدم وتكرار: "اغفر لي. اغفر لي". في إشارةٍ إلى أنّه بصنيعه هذا –ذل أكل النعل– قد خسر مكانته واحترامه أمام نفسه وأمام أبلقه الذي يخاطبه كما يخاطب نفسه!

ثمّة مثالٌ آخر لخطاب البطل لأبلقه ويدل على عمق علاقتهما يتجلّى في مشهد فراقهما، والتوسُّل إليه بالذهاب حتى يلتقيا مجدَّدًا. فقد "نظر في عينيه العميقتين الرحيمتين وتوسَّل إليه:

– الآن سنفترق. لا بد أن نفترق. سيقتلوننا إذا لم نفترق. اذهب إلى الحمادة. ابتعد من هنا. لا تَخَف عليّ. لن ينالني أحدٌ في تلك القِمَم. هم لا يخبرون مسالكها وشعابها وكهوفها مثلي. هم غرباء. المهم أنْ تذهب أنت. أن تختفي. في الحمادة الواسعة ستنجو. وعندما ينقشع الهمّ سنلتقي مرّةً أخرى. ولن نفترق بعدها أبدًا. هل اتفقنا؟"[2]

فكأنّ الخطاب هنا خطاب عاقلٍ لعاقل، خطاب فراقٍ لصديقٍ عزيزٍ لا لجملٍ أو دابّةٍ لا تفقه شيئًا. لكنّ قوة العلاقة بين البطل وأبلقه سوّغه هذا الخطاب وغيره، وبات المتلقّي يعرف من نبرة الخطاب مَن المخاطِب ومَن المخاطَب، ويتفاعل معهما دونما أي استنكار.

---

[1] التبر، ص 79–80.

[2] المصدر نفسه، ص 145.

إن كل ما سبق الحديث عنه في خطاب البطل لأبلقه تعلّق بالحديث عن علاقة البطل بأبلقه وخطابه الموجَّه إليه. ولكن كيف كانت استجابة الأبلق لهذا الخطاب !؟ بمعنى: هل كان يُدرِك مغزى صاحبه البطل من خطابه له !؟ هل يحس بأحاسيسه ويتألّم لآلامه !؟ هل كان مخاطَبًا فاعلا في الخطاب أم كان مجرَّد متلقٍّ سلبيٍّ لا حول له ولا قوة !؟

إنّ الملاحظ عبر خطابات البطل لأبلقه أنّ الأبلق كان دائم الإحساس بصاحبه، وكان يُدرِك خطابه، ويتفاعل معه:

- إما بالصوت: (آ- آ- آ- آ...)[1] إظهارًا لشدة الألم تارةً، وللحزن على حال صاحبه تارة أخرى. أو (آع- ع- ع..آ- ع- ع-ع...)[2] رفضًا لاقتراح صاحبه بالفراق.أو (آ- آ- آع- ع -ع...)[3] استغاثة لصاحبه من مُعَذِّبيه.
- أو بالصمت المعبِّر عن ألمه: كالنظر بحزنٍ ساعة الفراق[4].
- أو بالحركة: كالابتسامة والسخرية عندما أكل صاحبه النعل[5]، أو الهيجان والركض خارج حلبة الرقص تعبيرًا عن رفضه المشاركة في الحفلات الراقصة[6]. أو نفض الرأس بعصبية، وكأنّه علامةٌ على رفضه حديث صاحبه[7]. أو إشاحة وجهه إظهارًا للهم والحزن من فعل صاحبه معه[8]. أو البكاء لدى معانقة صاحبه[9]...

وهكذا استطاع الراوي التعبير بدقةٍ عن قوة العلاقة بين البطل وأبلقه، وجعل المتلقّي يحس بصدقها وعمقها وأصالتها، وأنها يمكن أن تكون بين إنسانٍ ودابّةٍ تحس به، وتحنّ إليه، وتشاطره الفرح والحزن...إلخ.

* * *

---

[1] انظر التبر، ص35، 37، 122.

[2] انظر المصدر نفسه، ص 91.

[3] انظر المصدر نفسه، ص 157.

[4] انظر المصدر نفسه، ص 145.

[5] انظر المصدر نفسه، ص 79.

[6] انظر المصدر نفسه ص 10-11.

[7] انظر المصدر نفسه، ص 58.

[8] انظر المصدر نفسه، ص 59.

[9] انظر المصدر نفسه، ص 59.

(د) خطاب البطل لسائر الشخصيّات :

إضافةً إلى ما سبق ذكره من توجه البطل بالدعاء إلى الله –عز وجلّ–، ومخاطبته للآلهة "تانيت"، ثم خطابه لجمله "الأبلق"، ظهرت في بنية الخطاب الروائي "للتبر" بعض الخطابات السريعة بين البطل وعددٍ من الشخصيات الثانوية.

وربما كان أهم خطابٍ للبطل مع شخصيةٍ هو ذلك الخطاب الذي دار بينه وبين ذلك الراعي الذي فَقَدَ إبله، وكشف له ما يُقال عنه في الواحة كلها من بيعه زوجه وابنه وتقاليده مقابل حفنةٍ من التبر، وما لحق به جرّاء ذلك من عارٍ سيلاحقه إلى الأبد. كل ذلك والراعي لا يعلم حقيقة الشّخصيّة التي يخاطبها، وأنها هي التي تتحدّث الواحة كلها عنها!

ومع أنّ الخطاب لم يتعدّ بضع كلماتٍ فإنّ حديث الرّاعي كان له أثرٌ بالغٌ في مجريات الأحداث وفي نفسيّة البطل وحياته فيما بعد، تلك الحياة التي دفعها ثمنًا للتّخلّص من العار الذي لحق به ومن حفنة التبر أو التّراب التي نجّست سيرته إلى الأبد...

وجاءت تداعيات هذا الخطاب لتُعيد إلى البطل ذكريات ماضيه الأليم في لحظةٍ واحدةٍ وفي طرفة عين.

وهنا مقطعٌ من هذا الخطاب:

"عاد يضحك ثم قال:

- القناعة. كل الفقهاء يُجمِعون على إدانة الطّمع. وأنا أُصَدِّقهم. لعنة الله على المال. هل سمعت بذلك الرَّجُل الذي باع زوجته وولده في واحة آدرار مقابل حفنةٍ من التبر؟.

-ماذا؟

- القصة على كل لسان. تنازل لأحد الغرباء الأثرياء عن زوجته وولده مقابل حفنةٍ من التبر. الذهب الذهب يُعمي البصر. الآن فقط صدقت أنّ هذا النُّحاس ملعونٌ حقًّا.

سكت أوخيَّد. سيلٌ من العرق البارد تدفَّق على ظهره. ظهره مبلولٌ كله. ارتعدت يداه فاندلق الشاي على الأرض. ثم نزف العرق من جبينه وفمه وسقطت قطراتٌ في الفناجين وامتزجت بالشاي الأخضر المتوَّج بالرَّغوة. قلبه أيضًا نزف. نزف بالدَّم.

نسي في لحظةٍ واحدةٍ الحِمل الذي ورثه عن الآباء. الزَّوجة والولد والعار. نسي أنهم وهقٌ خانقٌ، ودميةٌ مُهلِكةٌ، ووهمٌ فارغٌ، وعادت للأشياء معانيها القديمة. عاد الوهق زوجةً مُقدَّسةً، وعادت الدُّمية ذُرِّيَّةً وخليفةَ عهد، وعاد الوهم الكاذب عارًا حقيقيًّا.

حدث هذا في رمشة عين."[1]

---

[1] التبر، ص 130.

* * *

ثالثًا: الخطابٌ المزدوجٌ: داخليٌّ مع النّفس وخارجيٌّ مع الشّخصيّة المحاورة:

يوضع "المتشائل" في زنزانةٍ، بعد أن أغمي عليه جرّاء الضرب المتواصل الذي تعرّض له من السّجّانين، وما أن يفيق حتى يفتح عينيه على "جسمٍ فارع الطّول ممدّدٍ إلى يساري على فراشٍ مماثلٍ من القش عارٍ إلا من زي ربه وقد طلي بما حسبته، لأول وهلةٍ، الدّهان الأحمر القاني."[1]

ولم يكن هذا الجسد المسجّى أمامه إلا فدائيٌّ ولاجئٌ، اسمه "سعيد" سمي "سعيد المتشائل" بكل ما يحمل من قصديةٍ ودلالات. غيّر نظرة "المتشائل" لنفسه وللحياة ككل؛ إذ منحه القوة والشجاعة الكافيتين للتعرف على نفسه وشخصيّته عن قرب، دون مراوغةٍ أو مواربة، تلك النفس التي تطمح إلى الحرية وإلى النّصالح الحقيقيّ مع ذاتها.

ولندع "المتشائل" يروي حواره مع مَن أسماه "الملك":

"قلت: أهلا! فخرجت: آهًا!

فسمعت صاحب الجسم الملتف بعباءة الملوك الأرجوانية يهمس: ما شأنك يا أخي؟

قلت: هل هذه هي الزنزانة؟

فسأل: أول مرة؟

قلت: هناك غرفةٌ بلا نوافذ..

قال: وهناك أملٌ بلا جدران."[2]

ويستمر هذا الخطاب ليمتزج الخطاب الداخلي بالخطاب الخارجي؛ خطاب الذات للذات، وخطاب الذات للآخر؛ إذ يحيل الثاني إلى الأول، ويكون سببه؛ فكلما تحدّث "المتشائل" مع "الملك السّجين" رجع إلى نفسه، وحاورها بصدقٍ وشفافيةٍ وألم. وما كان هذا الصدق مع النفس إلا لصدق الآخر معها. فقد كان حنونًا رحيمًا، يحاول شحذ الهمة والثقة بالنفس، وتخفيف آلامها، وبث الأمل الواسع المتجدد من الكوّة الضيّقة المحصورة بين القضبان.

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 171.

[2] المصدر نفسه، ص 171.

وقد كان لوقع خطابه له: "كفّ يا رجل!"، "مالك يا أخي"، "اصبر يا والدي"، "تشجّع يا والدي" أثره الكبير في نفس "المتشائل" وتقريبه منه؛ إذ مع كل خطابٍ من "الآخـــر" تقتـــرب النّفس من ذاتها أكثر، كالتّالي:

- "وصاح: كفّ يا رجل!

قلت في نفسي: ها قد أصبحت رجلا بعد أن ركلتني أرجل الحرّاس."[1]

فالآخر يريد تقوية الذات بأنّ الرَّجُل يجب أن يكون جلدًا، لا يئن ولا يبكـــي. فتـــؤمن الذات برجولتها وإن ركلتها أرجل الحرّاس، وتبدأ في تحمّل الألم، والتّعالي عليـــه؛ احترامًـــا لرجولتها القوية.

- "ما لك يا أخي؟

لو كنّا التقينا في الخارج هل كان يناديني بيا أخي ؟

وشيءٌ في عينيه أعادني عشرين عامًا إلى وراء، إلى ملاعب الصّبا ومدارج شـــارع الجبل. وفي ندائه، ما لك يا أخي، سمعت صراخ يعاد القديمة، والعسكر يلقونها فـــي ســـيارة الترحيل: هذه بلدي، داري، وهذا زوجي!"[2]

وهنا يقترب الآخر من الذّات أكثر، إذ يصبح الخطاب أكثر خصوصيةً بتحولـــه مـــن خطاب رجلٍ لرجلٍ إلى خطاب أخٍ لأخ. وحيث أنّ "المتشائل" يكبر في العمـــر هـــذا "الملـــك الشّاب" فقد أثارت صيغة الخطاب هذه في نفسه مشاعر الصبا، وأعادته عشرين عامًـــا إلـــى الوراء: إلى "ملاعب الصبا ومدارج شارع الجبل." حيث جمال الصبا، وقوة الشّباب، وعنفوان المقاومة التي تذكِّر بالحبيبة "يعاد" وندائها المقاوم للعسكر: " هذه بلدي، داري، وهذا زوجي." فيبكي حنينًا وشوقًا وإصرارًا على البقاء والتّشبُّث والعودة.

- "اصبر يا والدي.

فلم أتوقّف عن البكاء. إلا أنّه كان اعتزازًا وامتنانًا، بكاء الجنديّ يمنحه قائـــده وســـام الشّجاعة."[3]

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 172.

[2] المصدر نفسه، ص 172.

[3] المصدر نفسه...، ص 172.

وهنا تقوى أواصر "القربى" بين الذّات والآخر، فتتحوّل من الأخوة إلى "الأبوّة"، فيزداد البكاء؛ لكنّه كما قال بكاء الاعتزاز والامتنان، بأن يرقى به الملك إلى هذه المرتبة العظيمة التي تُبدِّل ضعفه قوة، وخوفه شجاعة، واستسلامه مقاومة، لذلك أصبح "كالجندي يمنحه قائده وسام الشّجاعة" لاستحقاقه له.

- "تشجّع يا والدي..

دوسي، أيّتها الأحذية الضّخمة على صدري! اخنقي أنفاسي! أيّتها الغرفة السّوداء أطبقي على جسدي العاجز! فلولاكم لما اجتمعنا من جديد. الحرس الغلاظ، لو كانوا يعلمون، هم حرس الشرف في بلاط هذا الملك. والغرفة السوداء الضيّقة هي البهو المفضي إلى قاعة العرش!"[1]

وهنا يصل الخطاب المزدوج الدّاخلي والخارجي إلى المدى؛ فبتكرار "يا والدي" تتجذّر الرّابطة بين الذّات والآخر، فتعتزّ الذّات بهذه الرّابطة، وبذاتها، وبالآخر. وتتحوّل لديها كل المعوّقات التي كانت تعذّبها وتخنقها إلى مسالك سهلة ممتعة تتمناها، وتطلب تكرارها؛ لتتجدّد الأبوّة، وتتجذّر أكثر فأكثر.

ويأتي تصالح الذات مع ذاتها معلنةً: "أصبحتُ أخاه. أصبحت والده. فأعيدوا ابتساماتكم إلى قوالبها أيها العسكر!

وهزّني اعتزازٌ لم يهزّني منذ هتاف: هذا زوجي!

أنا والدك أيها الملك. فلي ولد، مثلك إلا أن عباءته من مرجان البحر."[2]

وهنا تتأكّد الأبوّة الحقيقية؛ في "ولاء" الفدائيّ، الملك، ابن "المتشائل" الذي تربى على البحر، وكبر، وقاوم، واختفى في البحر. فـ"ولاء" ملكٌ أيضًا، و"المتشائل" والد هذا الملك.

وباستمرار الخطاب على هذا النحو، يزداد الاعتزاز بالنفس، والإقبال على الحياة بنظرةٍ مختلفة مستبشرة. وتتفتّح آفاقٌ أمامها لم تكن شهدتها من قبل. ولتصل إلى حدٍّ يتجاوز كل الحدود والأسوار، معلنةً:

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 172.

[2] المصدر نفسه، ص 172-173.

"وضمّد جراحي بالحديث عن جراحه. وظل يوسّع في الكوّة الضيِّقة الوحيدة حتى رأيتها في عرض الأفق الذي لم أره من قبل. وأصبحت قضبانها المتشابكة جسورًا نحو القمر، وما بين فراشي وفراشه حدائق معلّقة."[1]

* * *

رابعًا: الخطابُ الخارجيُّ بين الشّخصيّات بعضها مع بعض:

يُعدّ حوار "ولاء" وأمه "باقية" أطول حوارٍ في الرّواية كلِّها؛ فقد امتدّ قرابة السّبع صفحات (148–154). وفيه تحاول "باقية" ثني ولدها عمّا يريد القيام به من تفجيرٍ واستشهاد.

وفي هذا الخطاب الحواري يظهر "المتشائل" على غير عادته، معلِّقًا تعليقًا بسيطًا، مقتضبًا، وكأنّه يقوم فقط بوظيفة الرّبط بين حوار الابن وأمه، كلّما اقتضى الأمر و"أطبق صمت". ويلاحظ الابن غياب أبيه وسكوته غير المعهود، فيسأل أمه: "فلمَ لا يتكلّم ؟" فتجيبه: "إنه لا يحسن الكلام". ولتأتي ردّة فعل "المتشائل" متمثّلة بفعلٍ واحد، وكلمةٍ واحدة: "فتنحنحت"!!![2] وهو الذي يتقن التلاعب بألفاظ اللغة ومعانيها، ويفجِّر الضحكة والسخرية في أحلك المواقف. لكن الموقف الذي يقفه هنا "على سورٍ متداعٍ" موقفٌ لا يحتمل كل ذلك؛ فقد يفقد ولده في أية لحظة، دون حولٍ منه ولا قوة، فهو عاجزٌ عن الحركة والفعل:

"فلمّا لم استطع القيام على رجلي، حملوني حملا."[3]

"فانتحيتُ جانبًا وجلست على سورٍ متداعٍ أنظر إلى البحر السّاكن فلا أرى، وأنظر إلى الشّمس الغاربة فأشعر بالغربة."[4]

وهكذا، فقد اكتفى "المتشائل" –لا كعادته– بمراقبة ما سيحدث لزوجه وفلذة كبده، والنظر إلى شمسٍ قد تغيب إلى الأبد...

ومع المراقبة، وبداية مخاطبة الأم لابنها يُخيِّم الصّمت بين الحين والآخر؛ بانتظار ردّةِ فعلِ "ولاء" من مخاطبة أمه له، وما سيسفر عنه من رفضٍ أو قبولٍ لطلبها بالتّراجع عمّا ينوي القيام به. وهو صمتٌ لا يقلّ أهميّةً وفاعليةً عن الحوار ذاته. وهو –فوق هذا– يحمل دلالاتٍ ورموزًا عميقةً، متجدِّدةً مع كل صمتٍ يتداخل ويتفاعل مع الحوار. وهذا بيانه:

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 173.

[2] المصدر نفسه، ص 149.

[3] المصدر نفسه، ص 147.

[4] المصدر نفسه، ص 148.

- "واقتَرَبَتْ أمّه من القبو المهجور، خطوةً، ثم اقتَرَبَتْ منه خطوة أخرى، ثم نادت عليه:
- ولاء، يا ولاء. بني لا تطلق الرّصاص فأنا أمّك!

فأطبق صمت."[1]

وكان هذا أول صمتٍ بعد النّداء، وبه سيُعلم ما إذا كان "ولاء" سيتجاوب مع أمه، ويجيب نداءها أم لا.

وقد كانت إجابته إيّاها إعلاناً عن بدء الحوار، وإن كان بكلمةٍ واحدةٍ: "كيف!"

- ويأتي الصّمت الثّاني مباشرةً بعد حوارٍ قصيرٍ بينهما:

"– هم أرشدوني إلى مخبئك.

– لست بمختبئ، يا أمّاه. إنّما حملت السّلاح لأنني مللت اختباءكم.

فأطبق صمت."[2]

وكأنّ هذا الصمت الثاني هو صمتٌ لالتقاط الأنفاس المضطربة باضطراب النّفْس. اضطرابٌ لموقف الحصار والضغط النّفسي الواقع جرّاءه، واضطرابٌ لسماع صوت الأم تقف على الجانب الآخر من الكهف بين الابن والعدوّ. فيختلط الخوف، والحنين، والحذر...إلخ. لذلك تضطرب النفس، وتصمت هنيهةً لتعود:

"حتى عاد صوته يأتينا من الأعماق. فعجبتُ لهذا الصوت العميق كيف يحتويه صدره الضامر:

- يا امرأة، يا التي هناك، من أنت ؟
- أمك أنا يا ولاء، فهل ينكر الولد أمه ؟
- أمي وتجيء معهم !"[3]

فالخطاب هنا خطاب يقينٍ يخامره شك؛ فكيف تأتي الأم مع العدو، لتخرج الابن من حصنه! أهي أمّه حقًّا، أم امرأةٌ أخرى تستدرجه للخروج، مع أنّ الصوت صوت أمه، لكن الفعل ليس بفعلها. تلك الأم التي علّمته "الولاء" للوطن، والإصرار على تحريره مهما كان الثّمن. لذلك كانت الصّرخة: "أمي وتجيء معهم!"

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص148.

[2] المصدر نفسه، ص 148–149.

[3] المصدر نفسه، ص149.

- ويأتي الصّمت الثّالث عند محاولة "باقية" تبرير مجيئها مع العسكر؛ خوفًا عليه:

"– فخفتِهم ؟

– خوفي عليك يا ولاء.

فأطبق صمت، حتى عادت تناديه:

– ولاء يا ولدي، الق سلاحك واخرج!"[1]

فالصمت هنا هو صمت الأم في صراعها الدّاخلي مع الذات؛ فهي تخاف على ابنها من الموت على أيدي "العسكر"، لكنها في قرارة نفسها فخورةٌ بصنيعه البطولي، وولائه.

فتصمت صمت حزنٍ، وحيرةٍ، وعاطفةٍ لا تستطيع مقاومتها، ليكون النّداء: "ولاء يا ولدي، الق سلاحك واخرج". إنه نداء ضعفٍ من أمٍّ تخاف على ولدها، وتحاول –اضطرارًا– الضغط عليه وعليها رضوخًا "للعسكر" الواقف خلفها.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع رسائل الجامعية

ومع هذا الضعف تأتي قوة التّثبيت من ابنها:

"– يا امرأة، يا التي جئت معهم، إلى أين أخرج ؟؟"[2]

إذ يعلم أن هذا ليس موقف أمّه القويّة التي رسمت له طريق الفداء، بل هو صوت ضعفٍ يجب مقاومته، فجاءت "يا امرأة" لتدل على غرابة الضعف الذي لم يعهده من أمه، فناداها "يا امرأة"، وليس يا أمي.

- ويقوى خطاب "ولاء"، ويعلو صوته الثّائر الذي خُنِق منذ سنيّ ولادته الأولى إلى لحظته هذه. ويدخل في خطابٍ فرديٍّ يتبيّن خلاله إصراره على موقفه، وقوة حجّته:

"ضيّقٌ هذا الكهف يا أماه، لكنّه أرحب من حياتكم!

مسدودٌ هذا الكهف يا أمّاه، ولكنه منفذ!

فأطبق صمت..."[3]

فالكهف منفذٌ إلى حياةٍ حرةٍ كريمة، ليس فيها جملة: "احترس بكلامك" التي خنقته طوال حياته، ووجد حريّته بعدها في هذا الكهف الضيّق الذي وإن ضاق فإنه لا بد ينفرج عن

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 149.

[2] المصدر نفسه، ص 150.

[3] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

إيمانٍ عميقٍ بالنّصر والتّحرّر. ويطبق صمت، وهو صمتُ "ولاء" بعد طول خطاب، وصمت تأملٍ لـــ"بقاء" لترى ما عساها تفعل مع ثورة ابنها وقوة إصراره. ليُستأنف الخطاب من جديد.

- وتصرّ "باقية" على ضرورة "احتراس" ابنها من فعله وموقفه. ومـــا أن يـــسمع "ولاء" كلمة "احترس" حتى يقهقه:

"– قه، قه، قه.. قوليها، يا أماه: احترس بكلامك! لقد أصبحتُ حرًّا !

– حرا..

كنت أعتقد أنك حملت السّلاح لتنتزع حريّتك!..

فأطبق صمت.."[1]

والصمت هنا هو:

= صمت لومٍ وتقريعٍ من الأم لابنها؛ لسذاجة مفهوم الحريّة لديه، إذ ليـــست الحريّـــة هروبًا من كلمةٍ كانت تلاحقه ليل نهار:"احترس بكلامك"، "احترس بكلامك"، "احترس بكلامك"...ليست هذه حريّةً تستحقّ حمل السّلاح لأجلها! بل الحريّة المنشودة أرقـــى وأسمى، إنها حريّة النّفس والوطن من الاحتلال والاغتصاب والتّدنيس...إلخ.

فحقّ لـــ"ولاء" أن يصمت.

= وحق لـــ"باقية" أن تصمت أيضًا، تأملا لهذه الحريّة المنشودة.

= وأن تصمت إحساسًا بعظم مسؤوليتها وضرورة توعية ابنها التّائه، وإرشاده إلـــى الطريق الصحيح، بعد التّخبّط والضّياع.

- وتحنو الأم على ابنها، وتبثُّ فيه الأمل من جديد، وتناديه:

"– ولدي، ولدي،

هل هناك أجمل من وردةٍ في عروة شاب ؟ ولكن أمها لا تستطيع أن تمدّها بالغـــذاء. دعني أضمك إلى صدري.

فأطبق صمت، حتى سمعته يتأوّه:

–أمّاه، أمّاه، حتى متى ننتظر برعمة الزّنابق ؟"[2]

فالصمت هنا هو:

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 151.

[2] المصدر نفسه، ص 152.

= صمت انتظار الأم لمدى إدراك ابنها فحوى خطابها، وإمكانية الاستمرار في إرشاده إن هو أبدى استجابته، وأظهر حاجته إليها، إلى صدر أمه.

= وهو صمت "ولاء" الابن الذي أثّر فيه خطاب أمه، فأتى صوته متأوِّهًا، متألِّمًا، موحيًا بالحيرة والشّتات: "أمّاه، أمّاه..."

- وهنا يتنحّى الصّمت جانبًا ليُفسح المجال لخطابٍ طويلٍ ومتّصلٍ بين الأم وابنها، لا يتخلَّله صمت!، ترشده وتضيء الظلام أمامه. خطابٍ نابعٍ من أمٍّ حكيمةٍ، تضع تجاربها وخبراتها الطويلة أمام ابنٍ ما يزال في مقتبل العمر، ومعترك الحياة، يريد الحريّة والخلاص، ولا يعرف السبيل الصحيح إلى ذلك.

- ويستمر الخطاب بين الأم وابنها، ويستمر خطاب البناء؛ بناء الشّخصيّة، والفكر، والطريق الصحيح الواجب سلوكه ..:

"- بأي سلاحٍ يحارب جيلك ؟

فأطبق صمت."[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إنّه سلاح الفكر المستنير الذي يَعرِف ما يريد، وكيف يحقِّق ما يريد. سلاحٌ فكريٌّ ونفسيٌّ قويم، يعقبه استخدامُ سلاحٍ ماديٍّ منظّمٍ حتى وإن كان بدائيًّا وخفيفًا، كـ"الرّشّاش القديم" الذي يحمله "ولاء".

ويطبق صمت. وهو الصّمت الأخير الذي أعقب حوارًا طويلا بين الأم وابنها، توجِّهه وترشده. فجاء صمت الابن صمت الحيرة، والإنصات لكلام الأم والإذعان له. وجاء صمت الأم صمت اتّخاذ القرار الذي لا رجعة فيه؛ فقد استجمعت قواها، وقرّرت اقتحام المجهول مع صغيرها، فأسرعت إلى كهفه، وحملت معه السّلاح، وقاوما، واختفيا في عرض البحر.

* * *

أتت خطابات الشخصيات الأخرى فيما بينها في رواية "ملحمة الحرافيش"؛ محاولةً لخلق جوٍّ من الحركة والانسيابية في أرجاء الرواية كلها. ومع هذه الخطابات يتعرّف المتلقي -عن قربٍ- على تلك الشخصيات التي كانت ترافق الأبطال وتتعايش معهم، وتحاورهم تارةً

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 153.

وتتحاور فيما بينها تارةً أخرى. كما يتعرّف على طبائعها، وطرق تفكيرها، وحياتها اليومية المتداخلة.

ومِن هذه الشخصيات مَن لعِب أدوارًا مهمةً، أسهمت –أحيانًا– في تغيير مجرى الأحداث، وإعطاء الرواية طابعًا من التفاعل المؤثِّر والمستمر بين الأفراد. فها هو شيخ الحارة يخاطب "محاسن" زوجة "سماحة بكر الناجي"، ويسألها عن زوجها، فتجيبه بوجومٍ بأنّه قد سافر فجأة. فيدور بينهما حوارٌ يَظهر فيه الشيخ سائلا مندهشًا من ذلك السفر المفاجئ. وتَظهر "محاسن" واجمةً، ومستلمةً، ومقتضبةً في إجاباتها. وتَظهر في صيغة الخطاب تلك الألقاب الشعبية المستخدَمة بين العامة؛ مثل: "ست" و"ريِّس".

وفيما يلي جزءٌ من هذا الخطاب:

"ومرّ بها شيخ الحارة فسألها عن زوجها، ماذا أقعده في البيت، فقالت بوجوم:

- سافر إلى الصعيد..

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فدهش الرجل وقال:

- أمس قابلته فلم يخبرني بشيء..

فقالت باستسلام:

- سافر!

- صاحب همة عالية، ولكنك لست كعادتك يا ست محاسن..

- بخير يا ريس."[1]

وفي حوارٍ سريعٍ بين "عزيزة هانم" أم "عزيز الناجي"، وزوجة ابنها "ألفت هانم" حول عمل "زهيرة" لدى "رئيفة هانم" العدوة اللّدود لـ"عزيزة هانم"، بعد أن كانت تعمل لديها. يُظهر الحوار مدى غضب "عزيزة هانم" من هذا الصنيع، ورغبتها في الوقت نفسه بعودة "زهيرة" للعمل لديها إن كانت تريد ذلك. وتَظهر في المقابل "رئيفة هانم" هادئةً، وكأنّها راضيةٌ بذلك الصنيع، رضى توجَّس منه زوجها، وجعله يخشى اكتشافها أمر إعجابه بـ"زهيرة".[2]

* * *

[1] ملحمة الحرافيش، ص 240.

[2] انظر الحوار في المصدر نفسه، ص 329–330.

قليلةٌ هي تلك الخطابات التي وردت بين الشخصيات الثانوية أو الهامشية، دون تخاطُبٍ مع البطل.

وتناولت بعض هذه الخطابات الحديث عن البطل تصريحًا أو تلميحًا، بينما لم يتعلّق به بعضها الآخر. ومما تناول الحديث عن البطل تصريحًا ذلك الخطاب الذي دار بين نساء القصر حول اعتداء البطل على غلام "ولي العهد"، فكان خطابًا مليئًا بالتقريع واللوم والتجريح لشخصية البطل.[1]

أما ما جاء تلميحًا فنجده في الخطاب السابق نفسه الذي يحاول تناول اعتداء البطل على الغلام، لكنّه تحوّل من تقريع البطل بأسلوبٍ مباشر إلى تقريع "الشريفة حفصة" بأسلوبٍ غير مباشر، حين قالت إحداهنّ: "إحدانا هي السبب في كل ما حدث!".[2] في تلميحٍ منها إلى أنها هي التي أصرّت على اصطحاب البطل معهنّ، فوقع منه ما وقع!! ويأتي تلميحٌ آخر عندما قالت أخرى: "–لاتغترّي بأنّك الزليخا..زوجة عزيز مصر!". فأجابتها "الشريفة حفصة" بسرعة: "–وليس هو يوسف..."[3] وفي هذا استدعاءٌ لقصة سيدنا "يوسف" –عليه السلام– مع "الزليخا" امرأة العزيز...

مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما ما كان من خطاباتٍ لا تتعلق بالبطل، فمنها ذلك الخطاب الذي دار بين "النائب" و"شاعر الإمام" حول السيارة التي أتى بها "ابن النائب"، وغضِب بسببها "الإمام"... وما كان من تحويل "النائب" لهذا الخطاب لصالحه؛ عندما ادّعى أن السيّارة ما هي إلا هديةٌ للإمام من "النائب" وابنه!!! ويتّضح من هذا الخطاب مدى التعسّف والحظر اللذين كان يفرضهما "الإمام" على الرعية، حتى وإن كانوا من علية القوم. فلا اتصال بالعالم الخارجي. ولا رفاهية مباحةٌ لغيره إلا بإذنه.[4]

* * *

قليلةٌ هي الخطابات الدائرة بين الشخصيّات الأخرى في رواية "التبر" غير البطل وأبلقه. ولا تتعدّى الموضعين أو أكثر قليلا في الرواية كلها، والأهم من ذلك أن الراوي لم يولها اهتمامه أو يُركِّز عليها، مما يقود إلى الاعتقاد بأنها قد لا تُشكِّل أهميةً تُذكر في أحداث

---

[1] انظر الرهينة، ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص 98.

[3] المصدر نفسه، ص 98. وانظر خطابًا آخر يتعلّق بالبطل، دار بين "الشريفة حفصة" والسائق، وفيه إشارة إلى اهتمام "الشريفة" بسلامة البطل، ص 86.

[4] انظر تفاصيل الموقف وما دار فيه من حوار، ص 58–60.

الرواية أو حياة بطلها. أحدها ذلك الذي دار بين إحدى العرّافات و"أيور" زوجة البطل حول ضرورة الحذر من حبِّ زوجِها للأبلق أكثر من حبه لها. وقد ورد ذكر هذا الخطاب على لسان الزوجة، ساردةً وصيّة الحكيمة ضمن خطابٍ أكبر بين الزوجة والبطل. إذ "قالت له بعد العشاء عقِب الزّواج بشهورٍ وهما ما زالا يقيمان في الحمادة:

– لم أرَ في كل الصحراء نساءً غيوراتٍ مثل نساء قبيلتكم. أتدري أن "تازيديرت" قالت لي: "احذري. الرجل الذي يُحبُّ مهريَّه، كما يفعل أوخيّد مع أبلقه، لا يُعوَّل عليه. هو حقًّا أجمل مهريٍّ في الصّحراء، ولكن إذا زاد حبّ الفارس فليس من حقّ الزّوجة أن تأمن هذا الفارس. فقلبه إمّا مع فرسه وإمّا موزَّعٌ بين امرأته وفرسه وهذا أسوأ. والمرأة ما لم تحتلّ مكان المهريّ في قلبه فإنّها تبقى مهدَّدةٌ بأن تفقده يومًا". فهل سمعت بمثل هذا الهراء؟.

ضحك يومها، وقال لها إن "تانزيديرت" امرأةٌ حكيمةٌ ولم تقل سوى الحقّ. ضحكت أيضًا، ولكنها لم تغفر له هذه الدُّعابة."[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإسلامية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد تحقّق قول المرأة الحكيمة، وتحقّقت مخاوف الزوجة التي طلّقها زوجها وظن أنه فاز بأبلقه.[2]

ومع أنّ البطل ضحك من خطاب زوجته له، ومن قول الحكيمة وتحذيرها فقد بكى بعدها بحرقةٍ؛ عندما سمع خطابًا آخر ددائر بين الباحثين عنه، وعلِم منه أنّ "الودّان" الذي قتلوه كان السّبب في إنقاذه من الموت. وهنا يتداخل خطاب البطل لنفسه وهواجسه المتلاحقة حول حياة "الودّان"، مع خطاب الآخر الفَرِح بالقتل:

"هل أصابوه؟.

تنادوا. بعد قليلٍ انطلقت الهرجة. أصابوه؟

اقترب أحدهم من مخبئه. صاح لأصحابه:

– لا أثر لأقدام إنسانٍ هنا. هنا كان ينام الودّان. هذه آثاره. وهذا روثه أيضًا. أظنّ أنّك لم تر إنسانًا. شبح الودّان هو الذي رأيته.

بكى أوخيّد."[3]

---

[1] التبر، ص 118.

[2] المصدر نفسه، ص 123–124.

[3] المصدر نفسه، ص 153.

ولم يبك "أوخيّد" خشية العثور عليه وخوف الموت بل بكى ألمًا وحزنًا على ذلك "الودّان" الذي عدّه ملاكًا ورسولا من الله لحمايته. وكيف يُقتل الأبرياء والأنبياء ويبقى القتلة المتربِّصون؟[1]

وهكذا، فإنّ خطاب الشّخصيّات بعضها بعضًا على قلّته فقد كان له أثرٌ في نفسية البطل؛ تتكهَّن بمصيره من زواجه وأبلقه، وضحكه الذي ساوره اقتناعٌ داخليٌّ بارتباط مصيره بأبلقه إلى آخر حياته وإن ضحّى بزواجه وحياته كلها. وهذا ما تحقّق فعلا في النهاية. كما كان لخطاب الآخر القاتل أثرٌ في ملء البطل بالألم والحزن من قسوته وجبروته، وبقاء القاتل وموت البريء... وكأنّه بهذا كان يبكي أيضًا –من حيث علِم أو لم يعلم– على حياته التي ستنتهي على يد هذا القاتل كما انتهت حياة "الودّان"، ذلك الملاك أو الرسول البريء –كما وصفه– وكما تنتهي حياة كل بريء. ويبقى صدى صوته يردِّد بألم: "يا ربي، لماذا يسقط الأبرياء بيد السفلة؟ يا ربي، لماذا يسقط الرُّسل بيد السَّفلة؟."[2]

* * *

خامسًا: خطاب الشخصيات الأخرى لذواتها:

إذا كانت شخصيّات الأبطال الرئيسة في رواية "ملحمة الحرافيش" لم تسلم من تدخُّل الراوي في كوامن نفوسها، أو في تماهي صوته مع أصواتها، فإن من غير المستغرب أن يكون هذا التدخُّل أقوى في الشخصيات الأخرى التي ملأت أرجاء الحكايات.

كما أنّ من الملاحظ كون هذه الشخصيات –على كثرتها– لم تحظ باهتمام الراوي؛ بدخوله إلى عوالمها النفسية، أو العناية بنقل خطابها مع ذواتها إلا قليلا. ومن هؤلاء: "عبد ربه الفران" الذي أُجبِر على تطليق زوجه مع حبه لها. فأخذه الحزن على السُّكْر وحمْلِ "القرعة" بين يديه، والتمايل بها يمنةً ويسرة، في حركةٍ شبيهةٍ بالرقص. وراح يقول:

"– تلاش يا عبد ربه، اندفن في الظلام، حتى تراب الحارة أقوى منك، هل جرّبت قوتك إلا مع العجين وأنت تدفع به داخل الفرن؟، الله يرحمك يا عبد ربه!

- ماذا جرى لعقلك؟

---

[1] التبر، ص 153.

[2] المصدر نفسه، ص 153. وانظر خطابًا آخر للمتعقِّبين أثر البطل، ص 159.

- طلِّق، طلقت، بكلمةٍ انتهيت، حتى القملة تقاوم، يا فرحة العدا فيك يا عبد ربه..."[1]

هكذا يتداخل خطاب الذات مع الآخر، يسمعه ويجيبه، لكنّه –حقيقةً– يخاطب نفسه، ويجيب شعوره الداخلي المليء بالأسى، والطاغي على مَن حوله. وقد جاء بصيغةٍ بسيطةٍ بساطة صاحبها "الفرّان"، لكنها مع ذلك عبّرت بشفافيةٍ عن حزنه الذي وصل به درجة الاحتقار لنفسه الضعيفة التي رضخت دون مقاومةٍ لقوى أعظم منها بأسا ومكانة.

وفي موضعٍ آخر يصف الراوي شعور "محمد أنور" إزاء زوجه التي يخشى أن تتركه كما تركت زوجها الأول، فيقول:

"شعر محمد أنور بالخوف يزحف نحوه. أشباح الأخطار تتراقص في أركان دينه الضيقة. هل يحيق به مصيرٌ مثل الذي حاق بعبد ربه الفرّان؟. وجعل يختلس النظرات من وجه زهيرة ويستجمع همته. قال لها:

- إنك حبلى يا زهيرة في الشهر الرابع فيحسن بك أن تستقري في بيتك..

فقالت باستهانة:

- لم أشعر بالعجز بعد!"[2]

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

في هذا الوصف والحوار يسلِّط الراوي "كاميراته" على هذه الشخصية "المهزوزة"، إذ أخذ يلتقط صورًا لزوايا دنياها؛ ويركِّز على الخوف من "أشباح الأخطار المتراقصة" التي لا توجد إلا في خياله الخائف! ويسلط الضوء على "الخوف الزاحف" نحوه، مع أنه لا يُرصد! ويكبِّر "نظراته المختلسة" إلى زوجه؛ بغية رؤيةٍ أوضح لها!

وبعد هذا الوصف يجيء الحوار ليؤكد ضعف هذه الشخصية المخاطِبة، في مقابل قوة شخصية الزوجة المخاطَبة، وليتكامل الوصف والحوار في التعبير عن كوامن هذه الشخصية المحبة حدّ الضعف والخوف من هجران الزوجة المحبوبة!!!

وها هو الراوي في موضعٍ آخر، يتلاعب فيه بالصور لدى تعبيره عن دهشة "رضوانة الشوبكشي" من إفلاس زوجها. قائلا:

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 341-342.

[2] المصدر نفسه، ص 349.

"لم تفهم شيئًا. لم تُصدّق المستحيل. نطح رأسها سقف الصوان. تخايلت لها الدنيا في صورة امرأةٍ تغمز بعينها اليسرى. تهيّأت لتستقل العربة الماضية إلى جبال الواق. تبدّى لها وجه بكر أجمل من الواقع وأتعس من الممكن. مرقت من فيها شهقةٌ سرعان ما تجسّدت في صورة عقرب.

تمتم بكر:

- هي الحقيقة يا رضوانة.

رآها تتمخض عن تمثالٍ للذهول فقال بقهرٍ ويأسٍ وحقد:

- لا فتونة ولا مال ولا سعادة!

تساءلت بريقٍ جاف:

- ولكن.. لكن كيف وقع ذلك؟"[1]

جميع الحقوق محفوظة

لقد تكفّل الراوي إيصال دهشة هذه الشخصية بطريقةٍ لا تخلو من المفارقة الساخرة والعجائبية، مع استخدامه لألفاظ المنطق الذي لا ينفع في هذا الموضع؛ في قوله: "الواقع" و"الممكن"! إذ حلّ "الواقع" بمرّه مكان "الممكن" وإن بدا حلوًا جميلا، وإن اضطربت الرؤية أيضًا وأصبح الواقع ممكنًا، والممكن واقعا! كما أتى بتعبير: "جبال الواق" مبالغةً منه في إظهار عدم فهم هذه الشخصية المصدومة لكلام زوجها، وعدم مقدرتها على استيعاب قوله، وكأنه جاء بكلام غير مفهوم من بلاد "الواق الواق"!!! وما ذلك إلا كنايةً مبالغةً عن صدمة الشخصية التي تولى الراوي التعبير عن محنتها، فلم يترك لها سوى الشهقة، أو التشكيك في صحة الخبر لدى مخاطبتها اليائسة لزوجها!!!

* * *

وهكذا فقد لمحنا سيطرة الراوي على الغالب الأعم من شخصياته بأنواعها المختلفة، وجعلها "دمى متحركةً "، تتحاور فيما بينها كما يشاء. حتى إذا أرادت التعبير عن أنفسها كان هو العليم بخباياها، والمنبري للتعبير عن خلجات نفوسها، بلغةٍ مؤثّرةٍ ومتلاعبةٍ بالصور والألفاظ والمعاني.

* * *

[1] ملحمة الحرافيش، ص 183.

استحوذ خطاب البطل لذاته وللآخرين على معظم خطابات رواية "الرهينة"، ولم تحظ شخصيةٌ أخرى بحوارٍ داخليٍّ لذاتها طيلة الرواية! وفي هذا إشارةٌ واضحةٌ إلى أنّ البطل الراوي ركّز جل اهتمامه على شخصيته المحورية، بوصفه راويًا لأحداث الرواية التي ما رُويت في أساسها إلا للحديث عنه، وعن خلجات نفسه، وعلاقته بالآخرين، واهتمامه بمن شاء منهم، أو تهميشه لغيرهم. فجاءت الرواية من منظور البطل الراوي، وعنه بطلا وراويًا في الوقت ذاته. حتى إذا ما حاول البطل تركيز الضوء قليلا على نفسية صديقه "الدويدار الحالي" فهو لا يسمح له بالحديث عن نفسه، بل يسمعنا صوته عن طريق صوت الراوي المعبِّر عن شعور هذا الصديق[1]. وكأننا نعود مرّة أخرى إلى انطباعات الراوي حول الشخصيات التي يتحدّث معها وعنها، دون أن يسمعنا صوتها مباشرة.

* * *

إذا كانت خطابات الشّخصيّات الثّانوية قليلةٌ فيما بينهما في رواية "التبر" فإنّ خطاب الشخصيّة الثّانويّة لذاتها، نادرةٌ جدًّا في بنية خطاب هذه الرواية، وإخاله ورد فقط في خطاب ذلك الرّجل الذي يستميت للعثور على البطل وتسليمه للقتل وأخْذ الجائزة التي لا تفارقه. فقد أخاف هذا الخطابُ البطلَ؛ لكونه نابعًا من رجلٍ يبكي لأنّه لم ينل صيده بعد! ويعني بهذا الصَّيد الثمين البطلَ لا غيره! وأكّد خوفه هذا بقوله الذي قد يكون حكمةً باقية: "إذا بكى رجلٌ في الصّحراء طلبًا لشيءٍ فلا بدّ أن يناله يومًا."[2]

وهذا ما كان حقًّا، وجعل البطل يذهب إلى مصيره ثابتًا راضيًا...

* * *

[1] انظر على سبيل المثال، ص114-116.

[2] التبر، ص 155. وانظر خطاب الرجل لذاته في الصفحة نفسها.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثّالث:

الزّمـــــــــــــن

في بنية

الخطـــــــــــــاب

الرّوائيّ العربيّ

- الزمن في بنية الخطاب الروائي العربيّ:

- **تمهيد:**

يُعدُّ الزمن من أبرز مكوِّنات المنظومة الروائية في العالم. وقد تناولته الدراسات النقدية والأدبية واللسانية بكثيرٍ من العناية والاهتمام، وسلكت كل واحدةٍ منها السبيل الذي ارتأته مناسبًا لها في التحليل. وهنا تكمن الإشكالية الكبرى التي تواجه الباحث عامةً في تناوله لقضية الزمن.

ومع كثرة الدراسات واختلاف الرؤى وتنوع المنطلقات كان لا بد من تحديد المسار المتَّبع في هذه الدراسة المعنونة بـ"بنية الخطاب الروائي العربي"، تضمن الاستفادة من أهم ما وصلت إليه النظريّات النقدية واللسانية في موضوع الزمن ضمن منهج "تحليل الخطاب" المتّبع في هذه الدراسة، والموائم بين النقد الأدبي والنظر اللساني في تحليل الخطاب الأدبي عامةً، والروائي خاصةً، والعربيّ تحديدًا.

ومن هنا كانت الاستفادة من منهجَي "تزفيتان تودوروف" و"جيرار جينيت" في نظرتيهما للزمن. فقد لجأ "تودوروف" إلى تقسيم الزمن إلى زمن الخطاب (أو الحكاية) وزمن القصة. ورأى أنّ "زمن الخطاب هو زمنٌ خطيٌّ في حين أنّ زمن القصة هو زمنٌ متعدِّد الأبعاد؛ ففي القصة يمكن لأحداثٍ كثيرةٍ أن تجري في آنٍ واحد، لكن الخطاب مُلزَمٌ بأن يرتِّبها ترتيبًا متتاليًا يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأنّ الأمر يتعلّق بإسقاط شكلٍ هندسيٍّ مُعقَّدٍ على خطٍّ مستقيم."[1]

أما "جينيت" في كتابه "خطاب الحكاية" الذي خصّص حوالي ثلثيه لدراسة الزمن في رواية "بحثًا عن الزمن الضائع" لـ"مارسيل بروست" فقد استفاد من أنظار سابقيه في دراسة الزمن وخاصةً "تودوروف". وكَوَّن "مرحلةً من التطوُّر في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية

[1] تزفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي، ص 55.

التي دشَّنها الشكلانيون الروس وطوَّرها من سار في اتجاههم مستوعبًا مستجدّات التحلـيلات اللسانية."[1]

وتقوم نظرة "جينيت" للزمن (The Tense, The Time) على دراسة العلاقة بـين زمن القصة وزمن الحكاية ضمن ثلاثة تصنيفاتٍ رئيسية، هي:

1- الترتيب: وفيه تقع الأحداث بترتيبٍ معيّنٍ، ولكنِّها تُسرَد بترتيبٍ آخر قد يستخدم تقنية استرجاع الزمن، واستباقه، أو البدء معه من الوسط.
2- المدّة (أو السرعة): وفيه يتركَّز اهتمام الحكاية على حـدثٍ معـينٍ أو تجربةٍ خطافةٍ، ثم يتم تجاوز سنواتٍ عدةٍ أو اختصارها سـريعًا ضـمن استخدام تقنية المشهد أو المجمل.
3- التّواتر: وفيه إما أن تروي الحكايةُ مرارًا وتكرارًا حدثًا وقع مرّةً واحدةً فقط، أو أن تروي -على العكس- مرّةً واحدةً ما حدث مرارًا وتكرارًا.[2]

* * *

وفيما يلي محاولةٌ لدراسة للزمن في بعض الروايات العربيـة المختـارة، ومحاولـة الكشف عن مدى تجلي الزمن في بنية الخطاب الروائي العربي.

جاء الزمن في بنية الخطاب الروائي العربي بصوره الثلاث المعروفة؛ مـن ترتيـبٍ يندرج تحته تقنيات: البدء من الوسط، والاسترجاع، والاستباق. وقد تراوحت في الظهور بين روايةٍ وأخرى في الروايات المتناولة في هذه الدراسة؛ بما يناسب السياق العام لكل رواية من هذه الروايات، وبما يخدم الهدف الذي رسمه له الروائي منذ البدء. وفيما يلي توضيح ذلك:

كُتِبت رواية "الوقائع الغريبة..." في ظل أوضاعٍ وظروفٍ زمنيةٍ خاصة؛ تجلت فـي الكتابة في ظل الاحتلال "الإسرائيليّ" لفلسطين. وقد حاولت الرواية إظهار هذا الزمن، خاصة بعد هزيمة "حزيران" مباشرة. وجاء الزمن فيها ليُعبِّر عن هذه الفترة الزمنية الخاصـة فـي وجدان الإنسان العربي الرازح تحت وطأة الاحتلال ومرارة الهزيمة.

* * *

---

[1] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص76.

[2] انظر تفصيل هذه التقسيمات في كتاب: خطاب الحكاية على النحو الآتي: الترتيـب: ص45-99. المـدة: ص101-128. التواتر: ص129-175.

وإذا رأينا أن رواية "حين تركنا الجسر" قد كُتِبت بعد هزيمة "حزيران" كذلك ، فـإنّ ذلك يعني أن زمنها جاء بعد هذه الأزمة؛ لتأريخ وقعها المرير على نفسية البطل الذي يرمـز إلى الضمير العربي أجمع. أما إذا رأينا أنّ الهزيمة هنا هي هزيمةٌ يمكن أن تقع في أي زمانٍ ومكان، فإنّ الزمن يكون ممتدًّا ولا محدودا.

وإذا ما حاولنا ربط الرأيين معًا فإننا نخرج بقول إن آثار هزيمة حزيران مـا زالـت مؤثِّرة في وجدان الأمة إلى يومنا هذا، وقد تمتد إلى ما أبعد منه. كما أن هزائم الشعوب هـي هزائم مشتركة، تحمل الهم نفسه والآلام ذاتها...

وعليه، فلا تعارض في الآراء السابقة التي تصب في بيان آثار الهزيمة على الإنسان، وما تتركه من آلامٍ وخيباتٍ وأحزان...إلخ.

وإذا جئنا إلى دراسة الزمن الروائي كما ورد في رواية "حين تركنا الجسر" فإنّنا نلحظ أنه قد ورد في صورٍ عدّة من ترتيبٍ ومدّةٍ وتواتر. سنذكر أهمها بعد قليل.

جميع الحقوق محفوظة

أما رواية "ملحمة الحرافيش" فقد تناولت حياة "الحرافيش" في الحواري المصرية التـي ما تزال آثارها قائمةً إلى أيّامنا هذه. وتضمنت في بنيتها العامة عشر حكايات متتابعةً، درست خلالها ما يربو على العشرين جيلا، وما يصادفها من أحداثٍ وتطورات.

ويستدعي هذا الكم الهائل من الأجيال المتتابعة في روايةٍ واحدةٍ لجوءًا واضحًا إلـى الحذف والتلخيص الزمنيين اللذين يُسرِّعان ويختصران مدّةً زمنيةً طويلةً في مواطن كثيرةٍ من الرواية، دون أن يسببا أي خللٍ يُذكر في بنية خطاب الرواية وما يجري خلالها من أحـداث. وهذا ما استطاع أن يحققه الكاتب بصوت الراوي الذي أخذ يـسرد الأحـداث والتطـورات وتعاقب الأجيال على مر السنين. متجاوزًا تفاصيل وأقوالا وسنواتٍ عدّةً، رأى الإعراض عن ذكرها للوصول إلى غايته التي يريد، والتركيز على مشاهد وأحـداثٍ أخـرى، يظـن أن لا مناص من سردها بحيثيّاتها وتفاصيلها الدقيقة، وبذلك يلجأ إلى حركتين أخريين من حركـات السرعة الزمنية، وهما الوقفة والمشهد.

كما تتناثر بين الحين والآخر –وبدرجةٍ أقل– أنـواعٌ زمنيـةٌ أخـرى كالاسـترجاع والاستباق ضمن الترتيب الزمني للأحداث، وكالتكرار والتردد ضمن التواتر الزمني.

* * *

أما رواية "الرهينة" فتناولت الزمن في عهد الحكم الإمامي لليمن. وجاء الزمن في بنية خطابها الروائي على الهيئات الثلاث من ترتيبٍ ومدّةٍ وتواتر. وجاءت في مواضعها المناسبة لها في الرواية، وإن لاحظنا الاهتمام بتقنية "المشهد" على غيرها من التقنيات الأخرى.

* * *

وأما رواية "التبر" فقد ركّزت على المكان أكثر من تركيزها على الزمن الذي يمكن أن تدور فيه أحداث الرواية في أيةٍ فترةٍ زمنيةٍ في فضاء الصحراء الليبية الواسع، وإن كانت الرواية تذكر لنا قيام الرواية زمن الاحتلال الإيطالي لليبيا. وتجدر الإشارة إلى أنّ أحداث الرواية هي أحداثٌ بسيطةٌ ومحدَّدة. تدور حول علاقة البطل بأبلقه، ورحلة العذاب التي مرَّا بها طلبًا للشِّفاء من المرض، ثم رهن الأبلق بسبب الحاجة والمجاعة المحدقة بسكّان الصحراء، ثمّ التّضحية بالزوجة والولد والتّقاليد لاستعادة الأبلق، ثم انتشار هذه التّضحية بشكلٍ مغلوطٍ فيه، مما دفع البطل إلى قتل صاحبها، ومِن ثَمّ مطاردته في رؤوس الجبال، واللّجوء إلى تعذيب أبلقه لإخراجه من مخبئه، ثم انتهاءً بقتل البطل.

وقد جاءت جُلُّ هذه الأحداث ضمن إطار السرد العام للرواية، مما جعل تحرُّك الزمن وفعاليته وجريان أحداثه يتقلَّصان كثيرًا، ويظهران ببساطةٍ واختصار.

* * *

وفيما يلي تمثيلٌ لتقنيات الزمن كما وردت في بنية الخطاب الروائي العربي الظاهر في هذه الروايات:

أولا: التّرتيب (The Order):

وردت في الترتيب الزمني تقنيات البدء من الوسط، والاسترجاع، والاستباق، وجاءت كالتالي:

(1.أ) البدء من الوسط(In medias res •):

يبدأ خطاب رواية "حين تركنا الجسر" بمخاطبة البطل لـ"بنات آوى" باستمرارها في الصراخ، قائلا:

"–اصرخي يا بنات آوى، اصرخي بفرح الأبالسة..."[1]

جاء هذا الخطاب وهو ما يزال في بحثه الدائب عن "ملكته" التي يحاول اصطيادها يومًا بعد يوم. وبعد هذا الخطاب بقليلٍ يعود البطل إلى الوراء تدريجيًّا فيتذكّر كيف رأى "ملكته البطة" لأول مرّة، وكيف ضاعت منه. ويتذكّر "الهزيمة" في ومضاتٍ متقطِّعة. ويتذكّر أقوال جدّته وأمه وأبيه وصحبه... لنراه بعد كل تذكُّرٍ يعود إلى "ملكته"، وليعاود اصطيادها

• In medias res: جملة لاتينية، تعني: "في وسط مساق الأحداث". انظر: جيرالد برنس.المصطلح السردي، ص113. وقد استخدم هذا المصطلح كذلك "جوناثان كيلر" في تصديره لكتاب خطاب الحكاية لـ"جيرار جينيت"، ص 27. ويُعبِّر "جينيت" عن المعنى السابق تحت تسمية "في اتجاة اللاوقتية"، ص 86.

[1] حين تركنا الجسر، ص 9.

في أيّامٍ أخر، دون أن يفقد الأمل. وليكمل خطابه على هذا الأسلوب حتى النهايــة المفتوحــة والاندماج في ازدحام الجموع...

* * *

كان بدء رواية "الرهينة" عن طريق تقنية "البدء من الوسط"، ضمن الترتيب الزمنــي للأحداث؛ إذ نرى الراوي وقد وقف يستمتع بجمال المدينة التي كان قد شاهدها لأول مرّةٍ من "قلعة الرهائن". قائلا:

"كم هي جميلةٌ هذه المدينة! شاهدتها لأول مرّةٍ عندما أُخذت من قريتي ووُضعت فــي قلعتها (القاهرة) بين رهائن الإمام.."[1]

ثم بعد عدّة أسطرٍ يُعلن عن مكان الوقوف الذي بدأ به روايته. قائلا:

"كنت مع زميلي (الدويدار)..(الدويدار الحالي) كما يسمّونه- على سطح دار (النائب) العالي".[2]

مع هذا البدء يشير نعلم أنّ الراوي البطل بدأ سرد خطاب روايته وهو من على سطح دار "النائب"، بوصفه "دويدارً"، وبمعية صديقه "الدويدار الحالي".

فهو، إذن، قد بدأ من الوسط. من كونه "دويدارًا" في دار "النائب"، لا "رهينــةً" فــي القلعة. لكنه بعد هذا البدء يعود سريعًا إلى كيفية أخْذِه عنوة من بين أهله؛ ليكون "رهينةً" فــي القلعة، ثم نراه يتحدّث عن أستاذه وزملائه فيها، ثم فجأة وقد تحدّث عن أول يومٍ قَدِم فيه إلى دار "النائب" ليكون "دويدارًا"، وكيف استقبله "الدويدار الحالي" السابق له، وكيف تعرّف علــى الدار بأهله وملحقاته..ثم كيف أصبح صديقًا لهذا "الدويدار".. ثم لتكمل الرواية أحداثها بعــد ذلك.

* * *

(1.ب) الاسترجاع (An Analepse):

قامت بنية الخطاب الروائي "للوقائع الغريبة... " على تقنية الاسترجاع ضمن ترتيــب الزمن؛ فهي رسائل يرسلها "سعيد أبو النحس المتشائل" إلى "المحترم" يروي له فيها حكايته مع الفضائي الذي أتاه من الفضاء السحيق ولقائه به. فيسترجع خلال هذه الحكاية حياته، ونــسبه، وتاريخ عائلته، وموت والده وأخيه، ودخوله إلى إسرائيل لأول مرّة، ونجاته من الموت على الحدود اللبنانية، ولقائه "يُعاد" لأول مرة، وزواجه "باقية"، وإنجابه "ولاء".

---

[1] الرهينة، ص 3.

[2] المصدر نفسه، ص3.

ثم استرجاعه –من على الخازوق– لحكاية سجنه، ثم التقائه بـــ"سعيد" الملك الذي أنشد معه أنشودة السعادة، ثم التقائه بـــ"يعاد الثانية".

ثم استرجاعه –من على خازوقه أيضًا– لكل الأحداث والوجوه التي مرّ بها في حياته قبل أن يأخذه الفضائي بعيدًا نحو الأعلى...

وتتخلّل هذه الحكاية الرئيسية حكايات شتى، تُسلِم الواحدة للأخـــرى بـــين الفواصـــل والأحداث الأساسية للحكاية الرئيسية.

ونحن في رواية "الوقائع الغريبة...": أمام زمنين: زمن القصّة الذي حـــدَث وانتهـــى وسار في خطٍّ متسلسلٍ مستقيم، من البدء إلى الانتهاء؛ من احتلال بلده، فهروبه إلـــى لبنـــان، فعودته إلى "إسرائيل"، فسجنه، فاختفائه.

وزمن الحكاية الذي يرتدّ بدوره عكسيًّا من النهاية إلى البداية، ثم يدخل في هذه البداية ليحاول السير مع زمن القصّة في مسارٍ واحدٍ إلى النهاية، مارًّا باسترجاعاتٍ وإضاءاتٍ زمنيةٍ متفرّقةٍ ومتعدّدةٍ، قديمًا وحديثًا، ساردًا أحداثًا متداخلة، وواقفًا عند إحداث أخرى لا تمتّ للقصّة بصلةٍ مباشرةٍ سوى التّوقُّف أمام عبرةٍ، أو استراحةٍ ساخرةٍ، أو بكاءٍ على ما مضى...

ويمكن توضيح هذين الزمنين بالتخطيط التالي:

أولا :[[زمن الحكاية (الخطاب)]]

(استرجاع الماضي من النهاية إلى البداية، ثم العودة إلى الحاضر، فالتسلسل معه إلى النهاية):

وقفات واسترجاعات متعددة (قطز،موت والده،عكا..)

(1) البداية ← النهاية

(1) البداية ← النهاية

* * *

ثانيًا : [[زمن القصّة]]

(تسلسل الزمن من البداية إلى النهاية)

1948م الكتاب(1): صدر 1972م ا لكتاب(2):أواخر 1972م الكتاب(3):أواسط 1974م

البداية ← النهاية

* * *

ظل البطل في رواية "حين تركنا الجسر" يتذكّر بين لحظةٍ وأخرى تلك الهزيمة التي مُني بها هو وصحبه، على الرغم من الحماس الذي كان يتأجّج في الصدور؛ لإكمال المعركة حتى النهاية، وتحقيق النصر، وعبور الجسر إلى ضفة النجاة والحرية...

وكان وقع الهزيمة قاسيًا عليه أشد ما تكون القسوة؛ إذ نراه يعتزل الناس، ولا نسمع لهم صوتًا خلال الرواية كلها إلا عبر تذكُّره لهم ولبعض أقوالهم أو مواقفه معهم، ولم يصادفنا سوى صوت ذلك الشيخ الصياد الذي التقاه صدفةً، ودار بينهما أكثر من حوارٍ في أيامٍ متفرّقة. ليختفي فيما بعد، دون أن نعلم ما الذي حلّ به!

ومع أن البطل ذكر لنا أنه يعيش وسط مدينةٍ ما، إلا أننا لم نسمع أيًّا من أصوات سكانها.

إنه يعيش وحيدًا بين الناس! يجتر الذكريات والأحزان. ويَظهَر ذلك جليًّا من نبرة صوته وخطابه لكلبه ولبطة "الملكة" ولكل أصوات الطبيعة من حوله. إنه في سبابٍ وأسى دائم. يحتقر نفسه وما حوله إثر الهزيمة التي أحالت حياته إلى وحدةٍ وضياع، وإلى اجترارٍ للذكريات الأليمة التي ظلت ترافقه طوال حياته، إلى أن تاه في الازدحام.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

ويأتي الاسترجاع بطريقةٍ انسيابية، لا تُشكِّل أي قطعٍ للحاضر الذي يحياه البطل... إذ يتداخلان بانسجامٍ وتناغمٍ في أحداث الرواية. مثال ذلك ما راود البطل من ذكرياتٍ الجسر وصحبه عندما أشعل سيجارةً، كان يريد بها الصفاء، فذهب معها بعيدا:

"تراءت لي الحياة مليئةً باللا جدوى. تصوّرت نفسي أكثر شؤمًا من غراب. أما العداء الذي يُغرق صدري ويتّجه في كل الأنحاء، فإنه طريق الخلاص، مثلما هو طريق الهلاك."[1]

وما أن يلمح قوس قزحٍ حتى يتخيّله جسرًا للعبور. ومعه يتذكر جسره: "قلت بحزن:

–الجسر الذي بنيناه هناك؟ كيف تركناه؟

والحزن يولد فجأة، ودون أن يفكر فيه الإنسان. وجدت نفسي حزينًا لدرجةٍ لا أتذكر أني كنت هكذا. ارتميت على الأرض..."[2]

ومع هذا الارتماء تأتي محاولة تذكُّر صورةِ الجسر وصحبه الذين بنوه، فيتذكّر "الأسطة رئيف" وهو يثبت البراغي في أجزاء الجسر، بطريقةٍ تدعو إلى العجب والمرح في

---

[1] حين تركنا الجسر، ص99.

[2] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

الوقت ذات... وما أن يستفيق البطل من ذكرياته على دوي طلقة صيدٍ حتى يصرخ بكلبه الذي لا ينجو هو الآخر من إلصاق ذكريات الجسر به، عندما يزجره، قائلا: "–وردان، يا كلب الخيبات والجسور المهزومة، لماذا لا تساعدني؟"[1]

وتستمر تداخلات الماضي بالحاضر على هذا النسيج المتضام. لنكتشف كل مرةٍ مدى الجراح التي خلّفتها الهزيمة على البطل "زكي ندّاوي"، البطل المهزوم الذي تمتلئ ذاكرته بالهزائم والخيبات...وتفيض لغته بالشتائم واللعنات!!!

* * *

أما في رواية "ملحمة الحرافيش"" فقد تركّز الاسترجاع في الغالب على استرجاع تاريخ "عاشور الناجي"؛ سواء أكان باسترجاع الذكريات المعيشة معه، كما عايشها عن قُرب ابنه "شمس الدين"، أم باسترجاع ما كان يُقال عنه من حكاياتٍ كان يسمعها الأحفاد ممن حولهم، حول تاريخ الجد الأعظم ، وبطولاته التي عدّوها من الكرامات، ونصّبوه وليًّا من الأولياء. فكان الأحفاد يعتزون بهذا التاريخ المضيء، وبالنَّسَب الذي أخذوا يفاخرون به، على الرغم من كل الهنات والانحرافات والانكسارات التي رافقت مسيرة "آل الناجي" ووقع بعضهم في فخاخها. أم جاءت الاسترجاعات عن طريق الراوي الذي يُذكِّر –كلما لزم الأمر– بتاريخ "عاشور" وخصاله الحميدة...إلخ.

تأتي أولى الاسترجاعات بين الأب "عاشور" وابنه "شمس الدين" عن طريق الراوي الذي أخذ يُرجعنا –بعد اختفاء "عاشور"– إلى التربية التي اتبعها مع ابنه؛ فـ"أرسله إلى الكتّاب، وسكب في قلبه أعذب ألحان الحياة، ولم يهمل جانب القوة فعلّمه ركوب الخيل واللعب بالعصا والمصارعة وإن لم يفكر أبدًا في إعداده للفتونة. ولما درج شمس الدين في الوعي بنفسه وبما حوله. أدرك سطوة أبيه غير المحدودة، وسرعان ما ارتطم بالتناقض الحاد بين "عظمته" وبين حياته الفقيرة الكادحة."[2]

وبعد هذا الاسترجاع المتأخِّر نوعًا ما؛ بمجيئه بعد سنواتٍ عدةٍ من عمر "شمس الدين" وبلوغه مبلغ الرجال، واختفاء أبيه، واعتراك الرجال لاختيار فتوةٍ يحكمهم، يأتي هذا

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 101.

[2] ملحمة الحرافيش، ص 97–98.

الاسترجاع لحياة الابن مع أبيه، ويأتي معه موقفٌ آخر يؤكد حزمه في تربيته على التقشف والكرامة وعدم قبول أية هديةٍ أو "عيدية" يحاول بها أصحابها التسلل إلى الأب عن طريق صغيره. ويعلم الابن مدى حزم أبيه، "ولكن الحب –لا العنف– كان ما يربط شمس الدين بأبيه، فكان تلميذه ونجيه وصديقه، وتشبع بكلماته وبمثاله وبتقواه ونزوعه إلى الألحان والنجوم..."[1]

ويتزوج "شمس الدين" وينجب "سليمان" الذي تذكره عملقته بعملقة أبيه، فيقرر "أن يؤهله للفتونة، وأن يربيه التربية المثالية الخليقة بعهد الناجي وتقاليده"[2]. وتُعيَّر أمه أكثر من مرةٍ بماضيها فيتذكر أباه ويخاطب نفسه قائلا: "إن امرأة يختاروها عاشور الناجي زوجةً له ووعاءً لذريته لا يمكن أن ترتقي إليها شبهة من الشبهات.."[3] وعندما يصل إلى مرحلة الشيخوخة، يتساءل بدهشة:

"–ألم يكرم عاشور الناجي بالاختفاء وهو في عز القوة والكرامة؟!"[4]

جميع الحقوق محفوظة

وتظل ذكرى "عاشور" مرافقةً لابنه حتى بعد وفاته؛ إذ اعتقد العامة أنه "بفضله وبفضل أبيه عاش وجدان الحارة مثلا أعلى ترنو إليها الأعين والقلوب على تعاقب الأزمان."[5]

مركز إيداع الرسائل الجامعية

أما استرجاع الأحفاد لتاريخ جدهم "عاشور" ولمن جاء بعده فكان يتكرر مرارًا على ألسنتهم، كما كان يكرره من حولهم؛ مقارنين بين أفعالهم وأفعال "جدهم الأعظم". فعندما تولى "سليمان شمس الدين الناجي" الفتونة وانتصر على فتوات الحارات المجاورة، قيل إن انتصاراته "لم تكن انتصارات أبيه وجده، ولكنها كانت كافية لتأمين الحارة وبسط قدرٍ لا يستهان به من هيبتها."[6] وعندما حلّت المصائب بآل "سليمان الناجي" "ترحم الحرافيش على عهد الناجي القديم، واعتبروا ما نزل بسليمان وابنيه جزاءً عادلا على انحرافه وخيانته. قالوا

---

[1] ملحمة الحرافيش ، ص99.

[2] المصدر نفسه، ص 129.

[3] المصدر نفسه، ص 109.

[4] المصدر نفسه، ص 133.

[5] المصدر نفسه، ص 146.

[6] المصدر نفسه، ص 147. وانظر مقارنة أخرى بين فعل "سليمان الناجي" وجده، ص 156.

إن عاشور كان وليًّا، أيده الله بالحلم والنجاة، وأكرمه حيًّا وميتا. أما الكارهون فقالوا إنها ذريةٌ داعرةٌ متسلسلةٌ من أصلٍ داعرٍ لم يكن إلا لصًّا فاسقا."[1]

* * *

استرجع البطل في رواية "الرهينة" في مواضع متفرقةٍ من الرواية بعض المواقف والذكريات التي مر بها سابقا، وتركت آثارًا في نفسه، جعلته يسترجعها كلما رأى حدثًا أو موقفًا مشابهًا، يذكِّره بها. فحينما هلّ عليه شهر "رمضان" المبارك، وهو في قصر "النائب" تذكّر "رمضان" في قريته وفي "قلعة الرهائن". وأخذ يعقد شبة مقارنةٍ بين الأمكنة والأزمنة الثلاثة.

فـ"رمضان" في قريته صلاةٌ وسماعٌ لآياتٍ من القرآن الكريم، وحفظٌ لها "على سراجٍ زيتيٍّ ذي ذبائل قطنيةٍ حارقة..وإذا ما قرئ أي شيءٍ فهو طبعًا كتاب المولد والمآتم والأفراح الممل!.."[2]

أما "رمضان" في "القلعة" فينقضي بالنظر إلى طلقات مدافع الإفطار، ومن ثَم تناول الإفطار، والراحة بعده، والانطلاق صباحًا إلى ساحات "القلعة" وأزقّتها ومشارفها، والتلذُذ "بتناول حبّات التين الشوكي المتدلية أشجاره إلى الهاوية."[3]

جميع الحقوق محفوظة

وأما "رمضان" في قصر "النائب" فتتحوّل فيه الحركة إلى ما يشبه دبيب النمل؛ بإضاءة "الأتاريك" وملئها بـ"القاز والسبرت"[4]، وامتلاء ديوان "النائب" "بالسمّار.. وأحاديث تُقال كل ليلةٍ تلوكها الألسن عن الشعر والأدب والسياسة.. ومنادماتٍ لا تصل إلى درجة السماجة.. إلا في بعض الأحيان."[5] إضافةً إلى نساء القصر اللواتي تأتي إليهن مريدات العائلات المرموقة. ويتمتّع العسكر و"البورزان" بأماكن مخصصةٍ لهم، يتداولون فيها الأحاديث المبالغة عن المعارك مع الأتراك والوهّابيين والبريطانيين.[6]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 171. وانظر موافق مشابهةً أخرى في الصفحات: 268، 269، 380، 404، 426...

[2] الرهينة، ص 43.

[3] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص 44.

[6] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ومن الاسترجاعات المؤلمة لنفس البطل استرجاعه ليوم أُخِذ عنوةً من بين يدي أمـــه وقريته... فما أن سمع "الزامل" الذي يردده العساكر:

يا دويدار.. قد أمك فاقدة لك..

دمعها كالمطر..

حتى جاء قوله: "تذكّرت أمي التي هربتْ بي من (عكفة) و(سواري) سيف الإســـلام الأمير ولي العهد بين مزارع القصب والذرة خوفًا من خطفي في تلك الأثناء لأسجن كرهينة.. ومع ذلك فقد انتُزِعتُ من حضنها بقوةٍ وقسوةٍ لم تعهدهما المسكينة من قبل.. وأُركبتُ فـــوق حصانٍ مقوّس الظهر يخص والدي وأسرته إلى المدينة."[1]

أما صوت الحبيبة وصورتها فقد كانا مرافقين له أينما اتّجه. يذكرهما في كل حـــالات فرحه وترحه، وحنينه ونفوره، وغضبه وسروره... وكان تكرار التذكُّر والاسترجاع يعنـــي لديه تكرار حبه لها وتجدده باستمرار.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

من أبرز لحظات الاسترجاع في رواية "التبر" تلك التي تَذَكَّر فيها البطل آلام رحلتـــه مع الأبلق طلبًا للشِّفاء.

وجاء هذا الاسترجاع لحظة رؤيته "للِّجام" الذي لم يبق سواه في تلك الرِّحلة المُميتـــة. فكان "صلته الوحيدة بالحياة"[2]، وكان "الخيط الذي شدَّه إلى الأبلق في الرِّحلة الوحشيّة الأولـــى فربط مصيره بمصيره وشدّه إليه مرّةً أخرى في الرِّحلة الثانية الممتدّة بين فوهة البئر وسطح الماء."[3]

إنّها لحظةٌ "برزخيِّةٌ" –كما أسماها الرّاوي– لحظةٌ امتدّت دهرًا بين عودةٍ ولا عـــودة. بين موتٍ وحياة. بين سقوطٍ في الظلمات وانتشالٍ منها بخيطِ ضوءٍ خفيّ... لحظةٌ اختلط فيها الواقع بالحلم، والحقيقيّ بالخيالي، وصدح فيها عويل الجنيّات في أعالي الجبـــال، وتـــراءت حوريات الجنان بأحلى الحلل... لحظةٌ عَجِزَ البطل نفسه عن إشاعة سرِّها لذاته، فكانت لحظةً تعادل عمرًا بأكمله.[4]

* * *

---

[1] الرهينة، ص 122.

[2] التبر، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 54–55.

[4] انظر المصدر نفسه، ص55.

(1.ج) الاستباق (The Prolepse**):**

تضمّنت بنية الخطاب الروائي "للوقائع الغريبة..." تقنية الاستباق أو الاستشراف(Anticipation). ومما يشير إلى هذا الاستباق أو الاستشراف قول "المتشائل" في بداية حكايته في الكتاب الأول (يعاد)، تحت الفصل الأول: "-1- سعيد يدّعي التقاء مخلوقاتٍ من الفضاء السحيق":

"كتب إليّ سعيد أبو النحس المتشائل، قال:

أبلِغ عنّي أعجب ما وقع لإنسان...

أما بعد، **فقد اختفيت**. ولكنني لم أمت. **ما قُتِلتُ على الحدود** كما توهّم ناس منكم، **وما انضممت إلى فدائيين** كما توجّس عارفو فضلي، **ولا أنا أتعفّن منسيًا في زنزانةٍ** كما تَقَوَّل أصحابك."[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فقبل أن يبدأ "المتشائل" حكايته يبادر "المحترمَ" باستباق يبيِّن فيه أنّه اختفى. ولم يمت، ولم يُقتَل على الحدود، ولم ينضم إلى الفدائيين، ولم يتعفّن في الزنزانة.

كان هذا الاستباق قبل أن يَعرِف "المتلقي" -عن طريق "المحترم"- شيئًا من حكاية "المتشائل" الذي يُباغته بهذا الاستهلال الاستباقي.

وربما كان لهذا الاستهلال الاستباقي إيحاءٌ بما ستمرّ به الحكاية من أحداثٍ متنوِّعةٍ، يُشكِّل ذكرها مسبقًا حافزًا أكبر للهفة الولوج إلى هذه الحكاية التي لا تنتهي بأي منها !!!

وفي قول "المتشائل": "ما قُتِلتُ على حدودٍ كما توهَّم ناسٌ منكم" إشارةٌ استباقيةٌ إلى حوادث عدة، عَبَر "المتشائل" خلالها الحدود، أثناء هروبه إلى "بيروت"، ثم عودته متسلِّلا إلى "إسرائيل". ويؤكِّد هذا الاستباقَ عنوانُ الفصل الحادي عشر من الكتاب الأول (يعاد). وهذا نصه كالتالي: "-11- كيف لم يمت سعيد شهيدًا في وادٍ على الحدود اللبنانية"[2]. وفيه يسرد حكايته مع زميليه لدى عبورهم الحدود اللبنانية.

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 83.

كذلك فإن قوله :"وما انضممت إلى فدائيين كما توجّس عارفو فضلي" فيه إشارة استباقية إلى انضمام ابنه "ولاء" إلى خليةٍ فدائيةٍ سريةٍ وما تبع ذلك من أحداثٍ وهروب لـ"ولاء" وأمه. ولذا فكأن "المتشائل" ينفي انضمامه إليهما أو إلى غيرهما من الفدائيين. وفي قوله : "عارفو فضلي" إشارةٌ ساخرةٌ قد تدل على ما عُرِف عنه من جبنٍ واتصالٍ بالدولة "الإسرائيلية"، يحولان دون انضمامه إلى الفدائيين.

أما قوله: "ولا أنا أتعفّن منسيًّا في زنزانةٍ كما تَقَوَّلَ أصحابك" ففيه إشارةٌ استباقيةٌ إلى حقيقة دخوله السجن، وما رافق دخوله من سخريةٍ وتعذيبٍ وامتهان، لكنه لم يمكث في السجن حدّ التعفُّن والنسيان! فقد خرج منه وعاد إلى حياته السابقة إلى أن أتاه الفضائي وأخذه بعيدًا معه.

* * *

بعد أن جاء الاسترجاع للماضي مليئًا بالألم والحزن والحنين، يأتي الاستباق في رواية "حين تركنا الجسر" محاولةً لاستشراف مستقبلٍ أفضل. يحقق فيه البطل أحلامه المسلوبة التي ترمز إليها "البطة الملكة" التي ظلّ يحلم باصطيادها، وتحسُّسها ماثلةً بين يديه... فكان يُمَنِّي نفسه بتحقيق الحلم مهما طال عليه أو بَعُد عنه:

"–سأظفر بالملكة الأم، هذه الطلقة هي الحبل الممدود بيننا، حتى لو كانت في أقصى بقاع الأرض، لن تُفلِت. ابتعدي، اذهبي الآن، لكنك ستأتين."[1]

ويقول مخاطبًا كلبه "وردان":

"–سأجعل ريشها وسادةً لتنام عليها...تدفّأ بالأمل يا وردان، كما يدفئني الحقد. لا تخفض رأسك كسلحفاة، ارفعه، ارفعه قليلا..."[2]

* * *

كانت أهم ما اندرج تحت "الترتيب الزمني" في بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش" تقنيتا الاسترجاع والاستشراف.

يأتي الاستشراف في رواية "ملحمة الحرافيش" ليعيد ذكرى "عاشور الناجي" الذي يأمل أحفاده ومحبوه بتجديد أيامه؛ فيكون الاسترجاع لأيامه نبراسًا لاستشراف عودته وعودة كرمه وعدله؛ حتى وإن كان ذلك في الأحلام التي يراها الأحفاد في مناهم، مستبشرين بغدٍ يحقق

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

الأحلام ويجدد الآمال، كما حدث مع الحفيد "سماحة الناجي" الذي يرى في منامه من يقوله له إن: "عاشور لم يمت. عاشور سيرجع قبل بزوغ الهلال.."[1]
وتتوالى الأحلام وتتابع الاستذكارات متداخلةً بالاسترجاعات حتى يأتي "عاشور ربيع الناجي" الذي يحيي ذكرى جده وأفعاله.. وتتجدد الآمال..ويرى في منامه بابًا ضخمًا يقدم منه "درويش" قائلا: "– استعدوا بالمزامير والطبول، غدًا سيخرج الشيخ من خلوته، ويشق الحارة بنوره، وسيهب كل فتى نبوتًا من الخيزران وثمرة من التوت، استعدوا بالمزامير والطبول.."[2]

كما قد يأتي الراوي بالاستشراف لمصير شخصيةٍ من شخصياته في نهاية فصلٍ من فصول حكاياته، ممهدًا ما سيكون عليه في بداية الفصل اللاحق به.[3] حدث هذا على سبيل المثال مع شخصية "سماحة بكر الناجي" الذي ذكره الراوي في نهاية الفصل الأول من الحكاية الرابعة من ملحمة الحرافيش، المعنونة بـ"المطارد" –في إشارة إلى "سماحة"– قائلا: "أما سماحة فقد بدا أنه مشكلة."[4] ليأتي بعد هذا مباشرة مدخل الفصل الثاني:

"كان سماحة متوسط الطول، فائض الحيوية، قوي العضلات، في وجهه ملامح شعبية من وجه جده سليمان... واتخذ من بعض أفراد عصابة الفللي أصدقاء، فشاركهم سهراتهم في الغرز، وحتى البوظة طاف بها مرات."[5]

وبهذا يقوى الاستشراف، ويتشوق المتلقي لمعرفة المزيد عن هذه الشخصية ومستقبلها الذي ألمح إليه الراوي. وليكملا معًا مسيرة هذه الشخصية وما تتابع عليها من أحداثٍ تؤكِّد هذا الاستشراف، والتركيز عليها دون غيرها؛ بوصفها الشخصية المحورية في هذه الحكاية.

* * *

كان الاستباق الأهم الذي راود البطل من بداية رواية "الرهينة" إلى نهايتها ذلك الذي حدّث به نفسه بضرورة الفرار –يومًا ما– من قصر "النائب"، ومن وظيفة "الدويدار" التي

---

[1] ملحمة الحرافيش ، ص 222. وانظر أيضًا حلم الحفيد "وحيد الناجي" بجده، ص 265–266.
[2] ملحمة الحرافيش، ص 653.
[3] انظر ما أشار إليه حسن البحراوي في هذا الشأن في كتابه: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 198.
[4] ملحمة الحرافيش، ص 205.
[5] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

علقت به ومسخت معالم شخصيته إلى حدٍّ قرّر معه إنقاذ البقية الباقية منهـا، والعـودة إلـى أسرته مجدّدا، مهما طال به المقام في القصر.

وظهرت إشاراتٌ دالةٌ على هذا الاستشراف وعلى النيّة المبيّتة بالهرزال "رهينةً" فـي "القلعة"! ويلمح المتلقي ذلك من قوله:

"وكنتُ أسمع أنّ بعضهم [أي الرهائن] قد تمكّن من الفرار والبعض قد فشل، فكبّلـوه بالقيود الحديدية في قلعة القاهرة مدى الحياة."[1]

وتكرّر هذا الهاجس لدى البطل. وظلّ يتنامى شيئًا فشيئا، حتى تحقّق له مـا أراد... متطلِّعًا إلى مستقبلٍ جديدٍ، وإن كان مجهولا... وليُنهي هذه المرحلة "الدويدارية" مـن حياتـه –إن لم يُقبض عليه!–. وينهي معها آخر مشهدٍ له في الرواية، بقوله:

"وعَلا صياحها بصوتها المبحوح الذي أحبه..بطرق مسامعي.. وتلقّفتني ظلمات الجبال المطلّة على الوادي الموحش المنحدر إلى المستقبل المجهول.. وأنا أتوقّع صـوتها أو حجـرًا مقذوفًا منها سيقع على ظهري.. لكنني كنت قد قطعت مسافةً كافيةً في طريقٍ جديدٍ مؤدٍّ إلـى المستقبل.. مخلِّفًا ورائي صوتها المبحوح المحبّب إلى قلبي.. وذكرياتي مع صاحبي المرحوم والبورزان والطبشي الذي فدغت البغلة رأسه.. وزملائه الجند المنشدين:

يا رهينة قد أمك فاقدة لك..

دمعها كالمطر!!."[2]

* * *

[1] الرهينة ، ص 4.

[2] المصدر نفسه، ص 152.

ثانيًا: التّواتـــــر (The Frequency) :

من التقنيات الزمن الواردة ضمن بنية الخطاب الروائي العربي نلحظ تقنيـــةَ التـــواترِ الزمني وما فيها من تكرارٍ لأحداثٍ حدثت مرّةً واحدة، أو الاقتصار على النقيض مـــن ذلـــك على التردد الذي يذكر مرةً واحدةً ما حدث مرارًا وتكرارا. وقد تراوحت الروايات المدروسة في تناولها لهذه التقنية بنا يناسبها السياق العام لها.

وفيما يلي بيان ذلك:

(أ.2) التكرار (The Repeat):

وردت في رواية "الوقائع الغريبة..." عدّة أحداثٍ وقعت مرّة واحدةً لكن "المتـــشائل" ذكرها أكثر من مرّة، وتعدّدت معها أسباب هذا التكرار. وفيما يلي تمثيلٌ لبعض هذه الحوادث المكرّرة:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

كرّر "المتشائل" ذكر حادثة وفاة أخيه الذي قُطِّعت جثته إربًا جرّاء عاصـــفةٍ اقتلعـــت "الونش" الذي كان يعمل عليه. وربما أشار هذا التكرار إلى الألم النفسي الـــذي عـــانى منـــه "المتشائل"، وتكرار ألمه بتكرار ذكره لهذه الحادثة ولكل ما يُذكِّره بها من حوادث أخرى.[1]

وعلى العكس من الحادثة الأليمة السابقة فقد كرَّر "المتشائل" ذكر حوادث تحمل مسحةً من الطرافة والسخرية في حديثه عن تكرار هروبِ نساءٍ من عائلته مع رجالٍ غرباء! حتـــى عُدّ سرًّا من أسرار العائلة "المتشائلية"! كان منهنّ زوجة أخيه المتوفى في حادثـــة "الـــونش"، وزوجة عمِّه، وقبلهنّ زوجة جدِّه الأكبر "أبجر بن أبجر"![2]

ومن الحوادث التي تَكَرَّرَ وُقوعُها في الرواية بنفس الكيفية وباختلاف الشخصيات فقط حادثةُ لجوءِ "يعاد" الأولى إلى بيت "المتشائل" هربًا من "العسكر الإسرائيلي" الذي كان يبحـــث عنها لإعادتها إلى حيث جاءت، وتكرار وقائع الحادثة نفسها مع "يعاد الثانية" التي لجأت أيضًا إلى بيت "المتشائل" للسبب ذاته[3]! فقد تكررت الأحداث بشكلٍ كبيرٍ حتى شمل هـــذا التكـــرارُ

---

[1] انظر الحادثة في الوقائع الغريبة...، ص 66، وانظر تكرارها ص 184.

[2] انظر هذه الحوادث في المصدر نفسه، في الصفحات: 63، 66، 81.

[3] انظر الحادثتين في المصدر نفسه، ص 101–109، ص 187–193.

الألفاظَ نفسها المستخدمةَ في الحادثتين، وكان أشدُّها وقعًا على نفس "المتشائل" صراخُ "يعـــاد" الأولى في وجه العسكر: "هذه بلدي، داري، وهذا زوجي!"[1] وصياح "يعاد الثانية" بالمثل ولـــو بعد عشرين عامًا من الحادثة الأولى: "هذا بلدي، داري، وهذا عمّي!"[2]

وهكذا فقد ضاع حبّ "المتشائل" الأول من بين يديه، ولحقه الحب الثاني الذي توهّم أنه عودةٌ لحبه الذي مضى! وبقي وحيدًا كسير الفؤاد، يجترّ الذكريات ويحمل أمل الالتقاء بـــ"يعاد الثالثة"!

* * *

لجأ الراوي كثيرًا في رواية "ملحمة الحرافيش" إلى الحذف والمجمل في روايته التـــي تكوّنت من عشر حكايات، وتناولت أكثر من عشرين جيلا. لذلك فمن غير المستغرب أن يقلّ استخدامه لتقنية التواتر الزمني وما تنقسم إليه من تكرار وتردد، يؤدي التكرار فيها إلـــى أن تَروي الحكاية مرارًا وتكرارًا حدثًا وقع مرّةً واحدة. ويؤدي التردد إلى أن تروي الحكاية مرةً واحدةً ما حدث مرارًا وتكرارا.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وعليه، فإن التكرار سيؤدي إلى مزيدٍ من الإطالة التي يحاول الراوي الابتعاد عنها ما وسعه ذلك، وإن لمحناها في روايته فستكون في الفعل المتكرر الذي كان يقوم بـــه "عاشـــور الناجي" ومن تبعه من بعض أحفاده بذهابهم مرارًا وتكرارًا إلى ساحة التكية؛ للانفراد بالنفس، والتأمل في أمور الخلق، وســـماع الأناشـــيد، ونـــشدان الراحـــة بعيـــدًا عـــن آلام الحيـــاة وأحزانها...إلخ. ومع هذا الفعل المتكرر يأتي التردد أيضًا؛ إذ نعلم أن هذا الذهاب إلى التكية، حصل مرارًا من "عاشور" وأحفاده، لكن الراوي لم يسرد لنا ما كان يحصل كل مرّة يذهبون فيها إلى الساحة. وقد يكون ذلك من باب الاختصار؛ خوف الإطالة. كما قـــد يكـــون بـــسبب معرفة المتلقي المسبقة بما يحدث في الساحة من أفعالٍ يقوم بها القاصد، والمتلخصة كما قلنـــا مسبقًا في طلب الراحة النفسية، وسماع الأناشيد، والخلو بالنفس قليلا... وما إلى ذلـــك مـــن أسبابٍ يلجأ إلى القاصد طلبًا للهدوء والراحة والتأمل...إلخ.

ولا يخفى علينا ما يتضمنه التردد من حذفٍ ومجملٍ ينبعان من الاقتصار على رواية حدثٍ ما مرةً واحدةً، مع أنه يحدث مرارًا وتكرارا. وهذا يقوي ما ذهب إليـــه الـــراوي مـــن

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 108.

[2] المصدر نفسه، ص 193.

الإكثار من تقنيتي الحذف والمجمل، ومساندة تقنية التردد لهما كلما لزم الأمر. وكل ذلك يؤدي في الأخير إلى مزيدٍ من الترابط الزمني في هذا العمل الروائي ككل.

* * *

لم نلحظ استخدام تقنية التكرار في أحداث رواية "الرهينة"، بحيث تحكي الرواية مرارًا وتكرارا حدثًا حدث مرة واحدة فقط. لكنّنا لاحظنا تكرارًا مميّزًا قد ينوب عنه؛ ألا وهو تكرار البطل لفقرةٍ تبيَّن مدى شوقه إلى محبوبته، بعدما أُبعِد عنها. فنحن نعلم منه أنه كان دائم التفكير فيها، وكان حنينه يزداد مع كل تفكيرٍ وتذكُّر. وهكذا فقد تكرّر حدث التفكير، وتكرر الحنين، وتكرّر التعبير عن هذه الحالة أكثر من مرّة. لكنّ المميزّ هنا هو أنّ البطل لم يستعن بتقنية التردّد للتعبير مرّةً واحدةً عما يعتريه من تكرار التفكير والحنين –مع استطاعته لذلك– بل عمد إلى التكرار، ما وسعه الأمر. وقد تعمّد التركيز أكثر على هذا التكرار حين كرّر الحديث عن شعوره، وعما يهيّجه، من شدوٍ وغناء، وما يردده من مناجاةٍ للمحبوبة: في أكثرٍ من موضع، وبنفس الصياغة الأسلوبية تقريبا.[1]

جامعة العلوم التطبيقية
الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(2.ب) التردّد (An Iteration):

مع اقتراب رواية "الوقائع الغريبة..." من نهايتها كان اللجوء إلى الحذف؛ للاختصار في سرد أحداثٍ يُفتَرَضُ تَكَرُّرُ وقوعها أكثر من مرةٍ إلا أنّ "المتشائل" اكتفى بسردها مرّةً واحدةً لما قد يوحي به هذا الاختصار من معرفةٍ واستنتاجٍ بكل ما ستؤول إليه بقية الأحداث إن هي كُرِّرَت.

كان من هذه الأحداث: علوق لقب "شكسبير" بـ"المتشائل" "بين زبائن السجن وفي أوساط الخريجين"[2]! فلم يُكرِّر "المتشائل" الحديث عن هذا الحدث الذي لا شكّ أنّه تكرَّرَ وقوعه والتّلفُّظ به مرارًا وتكرارًا بين السجناء والسّجّانين حتى عَلِق به. وربما اكتفى "المتشائل" بسرد حكايته حول "شكسبير" مع مدير السجن والسجانين من بعده، وما لقيه منهم من ذلٍّ وامتهانٍ كانا كفيلين بالاقتصار على هذا الحدّ من حكايته مع "شكسبير" ولقبه الذي تكرَّر على كل لسان. وما يعقب هذا التكرار من تكرار الذل والامتهان وتكرار الإحساس به وبتداعياته الأليمة.

---

[1] انظر الوقائع الغريبة...، ص 129، 130، 138.

[2] المصدر نفسه، ص 171.

وفي السجن أيضًا تكررت مخالفات "المتشائل" المتَعَمَّدَة قَصْدَ إعادته إلى الزنزانة التي التقى فيها بـ"سعيد" الملك. لكننا نعلَم فقط بهذا التكرار من قول "المتشائل" صراحةً: "**فبقيت عدّة أيّامٍ** أَرتَكِبُ المخالفات لعلّهم ينقلوني [كذا] إلى الزنزانة...".[1] فقوله "بقيت عدّة أيّام" يدل على تكرار وقوع الحدث، إلا أنّ "المتشائل" قَصَر الحديث عنه مرّةً واحدةً فقط، ربّما لا لشيءٍ إلا لعدم جدوى تكرُّر الحدث وتكرار الحديث عنه؛ فلم يَجْنِ "المتشائلُ" من كل ذلك إلا التجاهل المُتَعمَّد، ولن يزيده تكرار الحدث والحديث عنه إلا مزيدًا من الشوق والألم.

* * *

أتى استخدام التواتر الزمني في رواية "حين تركنا الجسر" مترابطًا مع غيره من تقنيات الزمن الأخرى، ومناسبًا للسياق العام الذي وردت فيه وللسبب نفسه الذي ذكرناه من قلة استخدام تقنيتي "المجمل" و"الحذف" ضمن المدة الزمنية، من بساطة أحداث الرواية إجمالا، وتركيز الراوي على تقنية "الاسترجاع" بشكلٍ كبير، ثم استعانته بتقنيتي "المشهد" و"الوقفة الوصفية".

وإذا ذهبنا نتلمّس بعض التواتر الوارد في رواية "حين تركنا الجسر" فسنجده في تقنية "التردد" التي عملت بشكل مقاربٍ لعمل "الحذف" و"المجمل" من اختصارٍ لأحداث هامشيةٍ، لا تستدعي الوقوف عندها طويلا؛ فجاء "التردُّد" ليقتصر على السرد مرّةً واحدةً لحدثٍ وقع في الزمن الحاضر وتكرر أكثر من مرة. كما سنجد التواتر ظاهرًا في تقنية "التكرار" التي تكرر أكثر من مرةٍ حدثًا ماضيًا حدث مرّةً واحدة. ولا شك أن هذا الحدث هو حدث وقوع "الهزيمة" وترك "الجسر" الذي أخذ الراوي البطل يكرِّر استرجاعه له، ويكرِّر معه اجترار الآلام والأحزان والخيبات. ويكرِّر مع هذا الحدث الرئيس أحداثًا أخرى، تحمل استرجاع الحزن نفسه.

وفي هذا كله ما يؤكِّد ما ذهبنا إليه من قلة استخدام الراوي لتقنيّاتٍ يراها غير ذات أهميةٍ لديه، ليركِّز –في المقابل– على ما هو أهم في التعبير عن أحاسيس نفسه الكسيرة. وهذا ما جعل الزمن مترابطًا في هذه الرواية بشكلٍ قويٍّ ومتناغم مع سياقها السردي العام.

ونكتفي هنا بضرب مثلٍ على التردد. أما التكرار فيمكن الرجوع معه إلى تقنية "الاسترجاع" التي تكرر تذكر بعض الأحداث الماضية التي مرّ بها البطل...

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 173.

صادف أن رأى البطل الراوي أحد أصدقائه القدامى عدّة مرّات في طريقه العام. وأتت ردّة فعلهما واحدةً في كل مرة! ويعبِّر البطل عن هذا بقوله:

" بعد أن تركنا الجسر رأيت أحمد عدّة مرات. كان يبيع الكتب على عربة، وظل يقرأ. لكن لم أشأ أن أسأله عن أي شيء. ابتسمت له. وبادلني الابتسام، ولم يسأل ولم يتكلّم."[1]

بهذه الكلمات اقتصر البطل مرّةً واحدةً على ذكر حدثٍ تكرر وقوعه عدّة مرّات، ورأى الخير في هذا الاقتصار؛ إذ علّق عليه بقوله:

"آه ما أقسى الذكرى."[2]

لقد كان وقع هذه اللقاءات مريرًا على نفسية البطل، بعد أن أفقدت "الهزيمةُ" البطلَ وزميلَه أيّةَ رغبةٍ في الحديث. ولعلّ ذلك كان تحاشيًا من التّطرُّق إلى "الهزيمة" واجترار ذكرياتها الأليمة التي يحاول تخطيها ونسيان كل ما يُذكِّر بها، وإن كان زميلا أو عزيزا. فكان الاقتصار المتعمَّد... وكانت "آه ما أقسى الذكرى." خير ما يُعبّر عما ستجره الأحداث عليهما من حسراتٍ إن هما استعادا هزيمة الأمس ومرارتها.

* * *

قلّ استخدام تقنية التواتر في بنية الخطاب الروائي "للرهينة"؛ ولعلّ ذلك يرجع –إجمالا– إلى بساطة أحداثها، وقلتها قلّةً لا تستدعي تكرارًا أو ترددًا لأحداثها. وفيما يلي بضع أمثلةٍ عليها:

من أبرز الأحداث التي استخدم فيها الراوي تقنية التردد حدث مرض "الدويدار الحالي"، والذهاب به إلى الطبيب عدّة مرات. لكن البطل الراوي اقتصر مرّةً واحدةً على ذكر هذا الحديث الذي تكرّر غيرما مرة؛ إذ سرد سريعًا في المرة الأولى الحدث وما دار فيه بينه وبين الطبيب من حديثٍ حول مرض الصديق. ثم يقول بعد ذلك:

"أعدته إلى الطبيب عدّة مراتٍ فسمعت الكلام المكسَّر نفسه وحبة العلاج نفسها التي لا يملك سواها دواء للمريض."[3]

ومن الأحداث التي أخبرنا الرواي بأنّها تكرّرت معه كثيرًا مع أنّه لم يروِها إلا مرّةً واحدة، حدث تذكير "النائب" له بأنّه قد بلغ الحلم، ولا يحق له بعد ذلك الاقتراب من دور نساء

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 121. وانظر ترددًا آخر، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 121.

[3] الرهينة، ص 133.

القصر...إذ يفاجئنا البطل الراوي بقوله –بعد حوارٍ دار بينه وبين "النائب" حول هذا الموضوع–:

"انقطعتُ عن منزل الشريفة حفصة.. شعرت بأنّ ذلك كان أمرًا جازمًا تلقّيته من النائب.. فقد بلغت الحلم وأصبحت رجلا كما ذكّرني النائب بذلك عدّة مرّات.."[1]

* * *

ثالثًا: المُـدّة أو السّرعـــة (The Duration):

تتضمّن المدّة الزمنية دراسة الحذف والمجمل والوقفة والمشهد تحت إطارها الزمني العام. وقد اختلف تعامل الروايات مع هذه التقنية؛ فجمعت بعضها بين كل هذه الأنواع المندرجة تحت المدّة الزمنية في حدثٍ واحد. وقد تفرّق أخرى بينها. وفيما يلي تمثيلٌ على ذلك:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ظهرت في بنية الخطاب الروائي "للوقائع الغريبة..." الاستعانة بتقنية المدّة أو السرعة الزمنية؛ بإبطاء الزمن في تركيزها على حدثٍ أو تجربةٍ خاطفةٍ باستخدام تقنيتي الوقفة أو المشهد. ثم تتجاوز سنواتٍ عدّةٍ اختصارها لها بالحذف أو الإجمال. وقد جمعت الرواية هذه الأنواع في حدثٍ واحد، صادف بطلها؛ وذلك بتركيزها –مثلا على الوقفة مع مشهد ذهاب "المتشائل" مع زوجته "باقية" إلى "شاطئ الطنطورة" لمحاولة ثني ابنهما "ولاء" عما يزمع القيام به من فدائيةٍ وتفجير... وما أعقب هذا الذهاب من حوارٍ مطوّلٍ بين الأم وابنها انتهى باختفائهما معًا في عرض البحر...[2] فقد أثّر هذا المشهد كثيرًا في نفس "المتشائل" وجعله يذهب مرارًا إلى الشاطئ نفسه؛ ليستعيد الآلام والذكريات، وليربط كل حادثٍ يمر به عند هذا الشاطئ بما حدث له ولأسرته. من ذلك مثلا مشهد صيد السمك الذي جرى على "شاطئ الطنطورة" والحوار الذي دار بين "المتشائل" والطفل اليهودي عَقِب اختفاء "ولاء" وأمّه في البحر[3]. فقد ركّز "المتشائل" على هذا المشهد لما يذكّره به الصيد على شاطئ الطنطورة بزوجه وابنه وأحداث حياته الدائرة على هذا الشاطئ... ولما ترمز إليه الطفولة –أيًّا كان جنسها– من براءةٍ وعفويةٍ ونقاء، ما تلبث أن تتغيّر لتصبح إجرامًا وعنفًا كما هي الحال مع

---

[1] الرهينة، ص 112.

[2] انظر المشهد في الوقائع الغريبة...، ص 148–155.

[3] انظر المشهد في المصدر نفسه، ص 155–156.

"الرجل الإسرائيلي الكبير"، أو تشب هذه الطفولة عن الطوق وتتحوَّل إلى الفدائية وحمل السلاح كما حدث مع "ولاء".

إذن، فقد كان لهذا المشهد أبلغ الأثر في نفس "المتشائل" الذي ظل على هذه الحال الأليمة التي جعلته يركِّز على المشهد وتبعاته عليه حتى عاش فيما بعد شهورًا وهو موقن بأن إشارةً ستأتيه منهما على حدِّ تعبيره.[1]

* * *

(3. أ و ب) الحذف (An Ellipsis) والمجمل (The Summary) :

تجدر الإشارة مسبقًا إلى أن المجمل والحذف كثيرًا ما يتداخلان معًا[2]، حتى ليصعب أحيانًا التفريق بينهما أو فك لحمتهما المتماسكة؛ إذ قد يسلم المجمل إلى الحذف، كما قد يسلم الحذف إلى المجمل، وقد يتّحدان معًا في فقرةٍ واحدةٍ، تُحذف وتُجمل فيها أعداد من السنوات والأحداث والأقوال. وهذا ما نلحظه جليًّا في هذه الروايات المدروسة. وفيما يلي بيان ذلك:

لجأ راوي وبطل "حين تركنا الجسر" في مواضع قليلةٍ من روايته إلى تقنيتي "المجمل" و"الحذف"؛ محاولا اختصار عدّة أيّامٍ أو أشهرٍ أو أكثر، في بعض كلماتٍ أو بضعة أسطر. وقد يعود إقلاله هذا إلى بساطة الأحداث، وعدم وجود ما يستدعي الحذف أو الإجمال في حاضره هذا، واستعانته –في المقابل– كثيرًا بتقنية "الاسترجاع" لاجترار ذكريات ماضيه الأليم. فلا يبالي بأحداث حاضره التي تمرّ عليه كئيبةً، رتيبة. ولا يقضيها إلا في استرجاع ما مضى.

من أمثلته على اختصار حاضره القريب الذي كان يلتقي فيه بالشيخ الصياد:

"وبدأنا نلتقي.

كانت لقاءاتنا، في البداية، سريعة، ثم ما لبثت أن بدأت تطول، لكن رغم طولها ظلّت تحتفظ بنوعٍ من الغموض يجعل منطقةً ما دون مجال الرؤيا. أو كأنّها محاولةٌ للدفاع عن سرٍّ ما. لم أساله كثيرًا عن دجاجات الأرض، ولم يتحدّث عنها. وظلّت مليكتي مجللةً ببراقع ورديةٍ وتعيش في خيالي.

- ما هي أخبار الصيد، يا عم؟

---

[1] انظر الوقائع الغريبة...، ص 156.

[2] انظر ما يقوله "جيرار جينيت" في هذا الموضوع في كتابه: خطاب الحكاية، ص 111، 118.

- السِّمَّن كثير!
- وغير السِّمَّن؟
- لا بدَّ وأنّك رأيت أسراب الزّرازير البارحة. كانت كثيرةً لدرجةٍ لم أر مثلها منذ سنواتٍ طويلة!"[1]

في هذا المقطع من الرواية نجد تلخيصًا سريعًا لتلك اللقاءات التي بدأت تتكرّر بين البطل والشيخ الصيّاد. ومن أنها بدأت تطول –على حدّ قول البطل– إلا أنها لم تكن مريحةً لبطلها، ولم تشكِّل أهمية ذات بال له. فاحتفظ كلٌّ منهما بسرّه. ومرّت اللقاءات على طولها بلا فائدةٍ تُذكر سوى إزجاء الفراغ القاتل.

وقد نجد في هذا المقطع نوعًا من الحذف، في قوله "لم أر مثلها منذ سنواتٍ طويلة"؛ إذ اختصر تلك السنوات –على طولها!–، ولم يذكر ما مرّ به فيها، –ولو إجمالا–. ليكتفي بتلك الرؤية التي لم ير مثلما...

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

في الحكاية الأولى من "ملحمة الحرافيش" التي جاءت تحت عنوان "عاشور الناجي" يخبرنا الراوي بأنّ المعلِّم "زين الناطوري" سأل "عاشور الناجي" إن كان يريد إكمال نصف دينه بالزواج. وما يكاد المتلقي يُدرك أن سؤال المعلم هذا يشير إلى رغبته في تزويج "عاشور" بابنته حتى يفاجئه الراوي بسيل الأحداث المتتابع في فقرات قصيرة متتالية بتجهيز "عاشور" نفسه للزواج، وبإنجابه ثلاثة أبناء، وتقدُّمهم صوب الشباب، وعملهم في حرفٍ مختلفة، ثم بشرائه لعربة "كارو"، مترقيًا من مكاري إلى سواق.[2]

إن كل هذه السنوات الطوال بأحداثها المختلفة لم تتطلّب من الراوي سوى بضع فقرات، استغنى فيها عن تفصيل الأحداث إلى حدٍّ كبير، كما أنه لم يذكر أي حوارٍ فيها سريعًا كان أو مختصرًا.

وإذا حاولنا معرفة دلالة هذا الحذف وذلك الاختصار في هذا الموضع من الرواية فيمكننا القول بأن الأحداث التي مرّت كانت أحداثًا عاديةً في أفعالها ومضامينها، وأنها لم تشكل أهميةً تُذكر في أحداث الرواية فيما بعد – سوى تحسُّن حالة "عاشور" المعيشية–؛ إذ

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 105.

[2] انظر ملحمة الحرافيش، ص 26–27.

نعلم –مع تتابع مجريات الأحداث– أن أبناء "عاشور" الثلاثة سيموتون قريبًا مع أمهم، ولن يكون لم دورٌ يُذكر في بقية أحداث الرواية، كما لم يكن لهم دورٌ يُذكر ضمن الحكاية التي شملتهم بعض أحداثها، وتركّزت حول ذهابهم إلى خمّارة "درويش زيدان" التي شاهد فيها "عاشور" الفتاة "فلة" وتزوّجها، وأنجب منها "شمس الدين" الذي سينجب أبناءً يخلفونه، ويحيون ذكراه وذكرى أبيه حتى انتهاء حكايات الرواية كلها.

وكأنّ دور الأبناء الثلاثة قد انحصر في استدراج أبيهم إلى الخمّارة، ومشاهدة "فلة"، وإنجاب ولدٍ منها يحيي ذكراه عبر قرون...

إضافةً إلى ما سبق قوله عن هذا الحذف وذلك الاختصار في هذا الموضع من الحكاية الأولى وأحداثها فيمكننا القول بأن الراوي قد يراوده مطلبٌ مُلحٌّ طيلة روايته: وهو إحساسه بضرورة الاختصار، خاصة وأنه ما يزال في الصفحات الأولى لأحداث حكايةٍ تقع ضمن روايةٍ تتضمن عشر حكاياتٍ ومئات السنين وآلاف الأحداث، وتنحصر في إطار مئات من الصفحات!!!

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مثالٌ آخر نراه في بداية الحكاية الرابعة المعنونة بـ"المطارد" وقد سرد لنا الراوي فيه أنّ "آل الناجي" قد تعرّضوا لأزمات كثيرة، وأن "خضر سليمان الناجي" قد تسلّم زمام أمورها...

"ها هو كبيرهم خضر سليمان الناجي يتربع فوق كرسيه في محل الغلال، يثري يومًا بعد يوم، يؤدي الإتاوة للفللي في حينها. مبتور الصلة ببطولة الأبطال.

شيد دارًا جديدة، عكف على تربية رضوان وصفية وسماحة، لبث أعزب حتى قارب الأربعين، دفن فتحية زوجة أبيه، شهد موت الشيخ طلبة القاضي إمام الزاوية، وسعيد الفقي شيخ الحارة، وعثمان الدرزي الخمار.

وأخيرًا تزوج من ضياء الشوبكشي...ولم تنجب أطفالا.. ومال إلى الورع والتقوى، وأكثر من السهر في الساحة أمام التكية كما فعل جده عاشور من قبل.

وتزوجت صفية من بكري صاحب وكالة الخشب، وعمل رضوان في محل الغلال وكيلا لعمه في المكان الذي خلا بسجن إبراهيم الشوبكشي. ومن خلال العمل تجلّت رزانته وأمانته ومواهبه التجارية فبشر بمستقبلٍ رائع.

أما سماحة فقد بدا أنه مشكلة."[1]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 204–205.

إن الحذف المتجلي في تجاوز عشرات السنين دون ذكر إيٍّ من أحداثها؛ كتجاوز تلك السنوات التي مرّ بها الأطفال إلى أن تزوجوا وعملوا...والاختصار في سرد تلك الأحداث التي مرّ بها "خضر سليمان الناجي" من عملٍ وبناءٍ ورعايةٍ ودفنٍ وزواجٍ وتزويج... لتدل كلها على أنّ الراوي قد قصد هذا الحذف وذلك الاختصار بغية التركيز على أحداثٍ أهم، تتمحور حول الشخصية الرئيسة لهذه الحكاية التي حملت لقبه؛ وهو "المطارد"، وأن إشارةً من هذا القبيل قد وردت في قوله: " أما سماحة فقد بدا أنه مشكلة." ليبدأ السرد مع هذه الشخصية الجديدة وما سيصادفها من أحداث...إذ يقول مباشرةً بعد هذه الإشارة:

"كان سماحة متوسط الطول... واتخذ من بعض أفراد عصابة الفللي أصدقاء... وقلق لذلك خضر..."[1] ولتتوالى أحداث الحكاية.

إنّ لجوء الراوي إلى استخدام تقنيتي الحذف والمجمل –أو التلخيص– في هذا الموضع من الرواية طريقة اتبعها في مواضع أخرى منها؛ قصد بها المرور سريعًا على السنوات والأحداث، وإعطاء إشارةٍ دالةٍ على ما يريد التركيز عليه من شخصيةٍ تتمحور حولها سائر أحداث حكايةٍ ما... حتى تنتهي وتبدأ حكايةٌ جديدةٌ، بشخصيةٍ جديدةٍ، وبأحداث وسنواتٍ جديدةٍ، تُطوى في الوقت الذي يراه الراوي مناسبًا للحذف والاختصار، والانتقال إلى حكايةٍ أخرى، بشخصيةٍ أخرى، وبأحداثٍ وسنوات أخر... وهكذا دواليك.

ومن التداخل السريع بين الحذف والمجمل نقرأ:

"أعلنت الخطبة. وبعد أشهر تم الزفاف."[2]

وقوله: "وأنجبت سنية له "بكر" ثم "خضر" فنعم بما يعده أبوةً حقيقية. وفي أثناء ذلك تم تشييد دار جديدة لسنية...وبتعاقب الأيام زحف على وجدانه مخدر فعال..."[3]

وقوله: "وبمضي الأيام أخذت الحياة تتسرب إلى الحارة. جاء حرافيش فآووا إلى الخربات. وكل يوم يعمر بيت بأسرة جديدة. ومضت الدكاكين تفتح أبوابها..."[4]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 205–206.

[2] المصدر نفسه، ص 229. وانظر مثالا شبيهًا، ص 147.

[3] المصدر نفسه، ص 155.

[4] المصدر نفسه، ص 73.

أما ما يرد من قول الراوي في مواضع كثيرة من الرواية:

- "وبمرور الزمن..."[1]
- "وبمرور الأيام..."[2]
- و"الأيام تتلاحق..."[3]
- "...يومًا بعد يوم..."[4]
- "ومرّت الأيام وتعاقبت الأعوام..."[5]
- "...وبعد أشهر..."[6]
- "ومضى الخريف ويقبل الشتاء..."[7]
- "وانقضت بضعة أعوام..."[8]
- "ومضت عشرة أعوام..."[9]

فعادةٌ أخرى اتبعها الراوي كثيرًا؛ للتدليل على التسريع في المدة الزمنية عن طريق الحذف الذي يراد التركيز من بعده على سنواتٍ تحمل أحداثًا مهمةً جديدة.

وأما التسريع في المدة الزمنية عن طريق المجمل الذي يختصر أحداثًا كثيرةً وقعت في أزمنةٍ متفاوتة الطول، وأتى بها في جملٍ أو فقراتٍ قصيرةٍ فنذكر منها قول الراوي:

"تغيرت دنيا عبد ربه الفران أيضا. بفضل الثروة التي روثها جلال انتقل من البدروم إلى شقة محترمة. ابتاع الفرن من صاحبه باسم ابنه وراح يديره إدارة سيئة لإدمانه الخمر."[10]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص426.

[2] المصدر نفسه، ص73. وانظر: ص 129، 427،417 513، 528.

[3] المصدر نفسه، ص 139.

[4] المصدر نفسه، ص 223.

[5] المصدر نفسه، ص 235.

[6] المصدر نفسه، ص 229. وانظر، ص 379، 393.

[7] المصدر نفسه، ص 400.

[8] المصدر نفسه، ص 172.

[9] المصدر نفسه، ص 148.

[10] المصدر نفسه، ص 381.

وقوله: "وتلقى مؤنس العال أولى هزائمه على يد فتوة العطوف، ثم تتابعت الهزائم أمام كفر الزغاوي والحسينية وغيرهم، حتى اضطر مؤنس العال لشراء أمن الحارة وسلامتها بالإتاوات."[1]

وقوله: "هكذا تزوج ربيع عاشور الناجي من حليمة البركة بعد أن عبر الخمسين بثلاث سنوات. وسعد بحياته الزوجية، ووجد في شريكته سيدةَ بيتٍ حازمة، ورعة متدينة، فخورًا بانتمائها إلى الناجي، مسحورا بأمجاد الأسرة الأصيلة، وأنجب منها ثلاثة، فائز وضياء وعاشور. ومات ربيع وبكريه فائز في العاشرة..."[2]ثم يجمل ما قامت به الزوجة: "انتقلت إلى بدروم مكون من حجرة ودهليز، باعت فائض الأثاث البسيط، استغلت مواهبها في بيع المخلل والمفتقة والخدمة كبلانة ودلالة."[3] ويكمل: "أدخلت أبناءها الكتّاب، وعند السن المناسبة عمل فائز سواق كارو، وضياء شيالا في محل النحاس..."[4]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

اتّضحت تقنية الحذف للمدة الزمنية لأحداث رواية "الرهينة" أكثر من تقنية "المجمل"؛ وقد ينبع ذلك من قلة الأحداث التي وقعت في محيط "القصر" الضيق، بما لا يستدعي إجمالا لها. ولرتابتها وتكرارها بما يؤدي إلى حذفٍ كثيرٍ منها.

ورد في الرواية حذفٌ يختصر عددًا من الأيّام؛ ليدلّ على قِصر المدّة الزمنية المحذوفة. فلم يُصرِّح الراوي بالمدّة الفعلية التي قضاها في قصر "النائب" إلى أن هرب منه•، لكنّه اكتفى بعباراتٍ تدل على اختصار الوقت لديه بمقياس الأيّام لا السنوات؛ إذ يرد في حديثه

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 426.

[2] المصدر نفسه، ص 510.

[3] المصدر نفسه، ص 510–511.

[4] المصدر نفسه، ص 511. وانظر مثالا أخر ص 129.

• إلا إذا رجعنا إلى قول الروائي عن حقيقة شخصية الرهينة، ومدة اعتقالها. وتصريحه بأن:

"(الرهينة) هو الأستاذ أحمد قاسم دماج الذي ظل سبع سنوات سجيناً حتى استبدل به رهينة أخرى وأخرى من أبناء الأسرة إلى قيام الثورة." انظر: سيمائية العنوان في "الرهينة" في هذه الدراسة، وانظر:
http://www.rawasy.net/sabaqueen/Personalities/Personalities1.htm

تصريحٌ بقوله: "مرّت أيّام"[1]، و"ساد توتّرٌ لأيّام قلائل"[2]، و"كنت في الأيّام الأخيرة..."[3]، و"من يومٍ إلى يوم"[4]...إلخ.

وربما تطول الأيام قليلا لتصل إلى شهر؛ كذكر "شهر رمضان". وقد تُقلّص إلى ليلةٍ؛ كقوله: "وكانت ليلة سمر"[5]، أو يومٍ ذي صباحٍ باكر؛ كقوله: "في صباح اليوم التالي.."[6]. وقد يُكثّف الوقت إلى ساعاتٍ؛ كقوله: "أين أذهب في مثل هذه الساعة المتأخرة من الليل؟"[7]، كما قد يكثف الوقت أكثر ليصل إلى دقائق معدودات، لكنّها تمرّ على البطل و"كأنّها الدهر"[8]؛ لشدّة انتظاره لما ستسفر عنه هذه الدقائق من تحديد عمله لدى "الشريفة حفصة" بعد هذه الدقائق الدهرية البطيئة!!!

وهكذا، فقد عمد البطل إلى اختصار الأشهر والأيّام... ليتوقّف في المقابل عند دقائق معدوداتٍ تمر كالدهر عليه! ليدل على أنّ تعامله مع الزمن كان من منظور أهميّته لديه، طولا وقصرا.. دقائق أو أيامًا أو أشهرا...

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومع الأهمية التاريخية هذا الرأي فإنه لا يغيّر في أحداث الرواية شيئا؛ فلا تناقض ولا تعارض فيما أتت به الرواية وما أتى به الرأي. بل إنّ الاتفاق بادٍ بينهما بدرجةٍ كبيرة، تتجلى في التصريح بقصر زمن المادة الحكائية، مقارنة بغيرها من أزمنة الروايات التي امتدت عقودًا طويلةً من الزمن، وقد تمتد إلى القرون؛ كالزمن في "ملحمة الحرافيش"على سبيل المثال!

[1] الرهينة، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

[3] المصدر نفسه، ص 128. وانظر أمثلة أخر عن ذكر الأيام في الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص 133.

[5] المصدر نفسه، ص 52.

[6] المصدر نفسه، ص 112.

[7] المصدر نفسه، ص 118.

[8] المصدر نفسه، ص 36.

(3. ج و د) المشهد(The Scene) والوقفة (The Pause):

تأتي الوقفة والمشهد لتقفا عند وصفٍ أو مشهدٍ معينٍ تركِّزان عليه، بعد أن كان الحذف أو المجمل قد تخطيا أيامًا أو شهورًا أو سنواتٍ.

وما قيل عن تداخل الحذف والمجمل يمكن أن يقال عن الوقفة والمشهد؛ إذ قد يتداخلان في بعض المواطن من الرواية، كما يمكن أن نجد أحدهما يسلم إلى الآخر أو يلتحم معه في تناغمٍ واتساق.

وكأنّ مع كل تسريعٍ للزمن وقوفًا للإبطاء قليلا قبل معاودة الحذف أو المجمل، ومن ثَمّ معاودة الوقفة أو المشهد... وهكذا دواليك.

فقد تداخلت في رواية "حين تركنا الجسر" تقنيتا "المشهد" و"الوقفة الوصفية"؛ حيث سرد لنا الراوي عددًا من المشاهد، ووقف عندها متأمِّلا... وكان منها ما حدث في الماضي: كمشهد نظر أبيه إلى أسراب الطّيور وتأمله لحركاتها البديعة أوقاتًا طويلة، وما يجري حيال ذلك من نقمة الزوجة عليه وعلى طيوره! كما كان من المَشاهد ما حدث في الحاضر من مشاهد رحلات الصيد التي ذهب فيها البطل مع كلبه لصيد الطيور والبحث عن "البطة الملكة"، إضافةً إلى التقاء البطل بالشيخ الصياد عدة مراتٍ، وما كان يدور خلالها من أحداثٍ وانفعالات.

لكنّ مشهد صيد "الملكة"، يبقى أكثر المشاهد تأثيرًا في نفس البطل ومتلقِّيه. فقد وقف المؤلِّف عنده واصفا، وبرع في تصوير هذا المشهد ورصد انفعالات بطله ولحظات التصويب والإطلاق والوقوع بدقةٍ عالية، جعلت المتلقي يتخيّل أنه يعيش في هذا الجوّ المليء بالتشويق والإثارة، وينتظر اللحظة الحاسمة التي لطالما تمنّاها بطله منذ الخيوط الأولى لروايته، وتصاعدت معها شيئًا فشيئا، حتى جاءت اللحظة التي يمكنه فيها حمل "مليكته" بين يديه...

ويُعدُّ هذا المشهد –إضافةً إلى أهميّته وتأثيره– أطول مشهدٍ في الرواية كلها؛ إذ استغرق تصويره قرابة اثنتي عشرة صفحة[1]، عدا الصفحات التي سبقت التحضير النفسي للبطل، خلا الصفحات التالية له، ووقع ما جرى في هذا المشهد عليه.

---

[1] انظر المشهد في الرواية، ص 199–210.

يبدأ المشهد بجملةٍ تشويقيّةٍ مفاجئة، قال فيها: "في لحظةٍ مجنونةٍ مليئةٍ بالسكون، مليئـــةٍ الضوء، رأيتها!"[1]

ومع هذا التعجّب المشوّق الذي أصاب البطل، يأتي دور المتلقي الذي يشتدّ انجذابه فجأةً لهذا القول الذي ظلّ ينتظر سماعه طويلا، حتى كاد يفترّ حماسه ويسلم بعدم جدوى البحـــث عمّن تُسمى "الملكة"!

ويتشوّق المتلقي لمعرفة المزيد عن بطله وعن ملكته، فيأتي قول البطل سريعا. واصفًا حالته:

"أيّة مشاعر للفرح يحملها قلب الإنسان؟ أية غبطةٍ حقيقيةٍ يمكن أن تتفجّر في عروقه؟ أية أشياء جامحةٍ غزيرةٍ تهبُّ في لحظةٍ صغيرة؟"[2]

ويأتي وصف "الملكة" التي طال انتظارها:

"لأول مرّةٍ أرى الملكة على هذا البعد. كانت تسبح في الضوء، تتراكض، تتـــراقص، كانت أجنحتها هذه المرة مليئة بذلك الدلع الذي لا تحسنه غيرها. كانت هادئة، زاهية، متجبِّرة، طاغية، وكانت تتقدّم!"[3]

وتضطرب نفس البطل تجاه ما يرى، قائلا:

"كنت سعيدًا ومتألما. كنت خائفا. كنت امتلئ بشوقٍ مجنون. كنت أذوب وانفجـــر فـــي نفس الثانية."[4]

وتأتي لحظة الاقتناص معبِّرًا عنها بقوله:

"مددتُ البندقية كان القمر في فم البندقية. ارخيتها قيلا حتى وازتهـــا. تركتهـــا تعبـــر الغيضة. تركتها توازيني. تركتها تخرج من موازاتي قليلا، والفرح الأسود يغلي في عروقي. كنت أريد أن أستبقها بالطلقة، لكني تركت للنشوة أن تستبد بي. عبـــرت. تجـــاوزت قلـــيلا. والنشوة تفور، تركض في دمي، وفي لحظة، لا أعرف متى، كيف، أطلقت!"[5]

وتهوي "الملكة" من على عرشها...لتستقر في المستنقع. ويحاول البطل بلهفةٍ عارمـــةٍ توجيه كلبه لتجاوز أعواد القصب الممتدّة كالرماح في طريق المستنقع، وتبوء كل محاولاتـــه بالفشل، فقد "ظل وردان يتراجع"، فما كان منه إلا أن اتجه نحو المستنقع، ليصف معاناته فيه:

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 199.

[2] المصدر نفسه، ص 199.

[3] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص 200.

"رفعت عن ساقي وخوضت. استندت إلى الحافة، واستعنت بأعواد القصب. زلقت قدمي في الماء. كدت انقلب على جنبي، لولا أني تماسكت. بدت لي المياه عميقة، والأرض أكثر رخاوة...

بدت لي الملكة بعيدة، بعيدة. تصوّرت استحالتها مرة أخرى. شتمت وردان..."[1]

وبعد محاولاتٍ مضنيةٍ للتوازن وانتشال الضحية التي ما زالت تنزف وتتشنّج...تأتي اللحظة الحاسمة:

" صرخت ويداي تطبقان عليها لمجنون:

- أدمِّرك إذا تحرّكت...

رفعتها فوق رأسي. كانت يداي تطوِّقان الجناحين، وتقبضان عليها بقوّة."[2]

وسار بها وهو في قمة النشوة والإحساس بالظفر، كفارسٍ انتصر في معركته.

وبعد أن تأمّل بكبرياءٍ كل ما يحيط من كائنات، أحب النظر بإنعامٍ إلى مليكته النائمة بين يديه بسلام...

"رأيتها في ضوء القمر. كانت وهي تتمرجح وتهتز بين يدي، في ضوء القمر، كانت أقبح بومةٍ تراها العين. كانت باردة، وميتة!"[3]

وبهذه الوقفة المشهدية المفارقة ينتهي أهم مشهدٍ في الرواية، ظل يحلم به البطل إلى أن تحقّق..وإذا به سرابٌ يحيل الفضاء إلى قتامةٍ وخيبةٍ وضياع... ولتضاف هزيمةٌ أخرى إلى سلسلة الهزائم والخيبات المتتابعة!!!

* * *

في رواية "الحرافيش" ينقل الراوي المشهد الذي جمع بين "محمد أنور" و"زهيرة"، ويطالبها فيه بالهروب معه، خوفًا من إجباره على تطليقها...فما يكون منها إلا الرفض، فَيَهمُّ بقتلها... وتبدأ بالصراخ طلبًا للنجدة...[4]

---

[1] حين تركنا الجسر، ص 202.

[2] المصدر نفسه، ص 206.

[3] المصدر نفسه، ص210.

[4] انظر المشهد في الرواية، ص 326-364.

إلى هنا يتوقف المشهد قليلا، ليجيء الرجال محاولين إنقاذها. ولتلتحم الوقفة بالمشهد؛ في تصويرٍ لما يجري في ذلك الموقف من محاولة إنقاذ، وشروعٍ في الهروب، وحوارٍ بين المنقذين و"زهيرة"...[1]

وإلى هنا تنتهي الوقفة المشهدية ليأتي قول الراوي –بعد أن كان أجمل زواج "زهيرة" من المعلم "عزيز" والسعادة التي عاشاها سوية، ثم إنجابها "شمس الدين"، ومُضي الأيام على هذه السعادة– واقفًا إيّانا على حدثٍ غير متوقعٍ:

"وذات مرةٍ غادرت جامع الحسين كالعادة وسط مظاهرةٍ من الشحاذين والمجاذيب. أجلست جلال وراضي على مقعديهما وهمّت بالصعود عندما سمعت صوتًا قريبًا يهمس:

- زهيرة..

نظرت نحو الصوت فرأت محمد أنور يطالعها بوجهِ الموت. انذعرت مندفعة نحو الدوكار ولكن الرجل رفع عصا غليظة وهوى بها بكل قوته على رأسها النبيل الجميل فتهاوت على الأرض صارخة. وظل يضرب الرأس بوحشية حتى هشّمه تمامًا غير مبالٍ ببكاء جلال وراضي.

لم يبق من وجه البهاء والجمال إلا عظام محطمة غارقة في بركةٍ من الدم."[2]

ومع أن هذه الوقفة جاءت سريعةٍ إلى حدٍّ ما فإنها استطاعت أن ترسم لنا المعالم الدرامية، وتصورها بإتقان؛ بين الذعر، والصدمة، والمباغتة التي انتهت ببركة دماء.

* * *

تمّ التّركيز في رواية "الرهينة" على عدّة مشاهد مرّ بها البطل مع سائر الشخصيات، ومن أبرزها تلك المشاهد التي قضاها مع صديقه "الدويدار الحالي" الذي صحبه في مشهد التّعرف على نساء قصر "النائب" وأتباعه، وملحقاته وأركانه[3]. وضمّهما مشهد المشادّة الكلامية بينهم عندما أصرّ الصديق على ذهاب البطل مع نساء القصر إلى قصر ولي العهد.[4]وتتوالى المشاهد بينهما، حتى مشهد وفاته وإسلامه الثرى، والطقوس التي جرت خلال الدفن وبعده...[5]

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 364–365.

[2] المصدر نفسه، ص 378.

[3] الرهينة، ص 6–9، 10–15.

[4] المصدر السابق، ص 77–80.

[5] المصدر نفسه، ص 143–146.

ومن المشاهد المثيرة في هذه الرواية مشهد سقوط البطل في بركة ماء، كان يحاول خلاله مساعدة "الصبي المدلل" على الخروج من قاربٍ طافٍ في وسطها. فما كان من "الصبي" إلا أن جذبه بقوةٍ متعمّدةٍ إليه... ليسقط البطل في البركة حتى كاد يغرقه... وليعترك الاثنان فيما بينهما... وليصل الخبر إلى ولي العهد الذي يأمر بحبس البطل...حتى تتقدّم "الشريفة حفصة" بوساطةٍ للإفراج عنه، منهيةً هذا المأزق الذي وقع فيه البطل. [1]

كما جرت عدّة جمعت البطل و"الشريفة حفصة"، وتراوحت بين الرضى والغضب. وكان أشدّها تأثيرًا على نفسه مشهد لحاقها به عندما قفز من السيارة غاضبا. وما كان من بكائها بين يدي أخيها "النائب" للصفح عمّا اقترفه من حماقات.[2]

وتُختم الرواية بآخر مشهدٍ فيها؛ وهو مشهد الوداع بينه وبينها. ودار خلاله حوارٌ طويلٌ بينهما، لم تفلح معه في إقناعه بالبقاء إلى جوارها أو الهروب معه إذا شاء ذلك... وينتهي المشهد بهروب البطل، واستشرافٍ مستقبلٍ محفوفٍ بالمجاهل والظلمات.[3]

* * *

مركز ايداع الرسائل الجامعية

يُعدّ مشهد معاناةِ الأبلق التي وصلت حدّ الجنون ورَكْضِ البطل للِّحاق به من أهم مشاهد رّاوية "التبر" وأطولها؛ فقد امتدّ نحو تسع صفحات (33–41). وحاول الرّاوي خلالها تصوير لحظات هذه المعاناة المزدوجة للأبلق وصاحبه، حينما اقتاده إلى حقلٍ تنمو فيه "النّبتة الخرافيّة" بزهرتها "زهرة الجنّ"! ليرعاها قَصْد الشِّفاء من المرض... وظلّ يرقبه ليرى مفعولها عليه، حتى ظهرت أولى الإشارات:

"كان البريق إشارةً خفيّةً حقًّا، ففي اليوم التّالي بدأت المعركة، بدأت مع الأصيل. وقف المهريّ مستنفرًا. يُحرِّك ذيله المشدود كأنّه يطارد ذبابةً وهميّةً. ثم تبعته حركة الأذنين، ثم الجلد المسودّ. الجلدة السوداء أيضًا انتفضت وارتعدت. حاول أن يفك القوائم الأمامية. في العينين، تحوّل الألق إلى قلق. تأهّب أوخيّد، ولكنه لم يعرف ماذا يفعل، فتابع حركاتِ الأبلق في قلقٍ أيضًا. ثم بدأ يلوك الهواء ويتقيّأ زبدًا ناصعًا. تصاعدت الرغوة حول شفتيه ثم بدأت تتساقط على الأرض في قطعٍ كبيرةٍ منفوشة. من الجسد الملتهب تفصّد العرَق. لم ير عرَقًا

---

[1] الرهينة، ص 92–93. وانظر تداعيات هذا الصراع، ص 94–98.

[2] المصدر نفسه، ص 99–102، 108.

[3] المصدر نفسه، ص 146– 152.

حارًّا وغزيرًا على جلد الإبل كما رآه يومها. بدأ ينتفض ويحاول أن يُحرِّر قوائمه من القيود. ثم..رغى. رغى بصوتٍ فجيع..أليم. أحس أوخيّد بالوخزة في قلبه.."[1]

ووُفِّق الراوي إلى حدٍّ كبيرٍ في وصف مشهد المعاناة المزدوجة هذه، فحاول التّعبير عن آلام الأبلق الأبكم بالعويل المؤلِم تارةً[2]، وبالحركات تارةً ثانيةً[3]، وبوصف وقع الآلام وآثارها على جسده تارةً أخرى[4].

كما حاول التّعبير أيضًا عن آلام البطل وهو يرى أبلقه الأثير يتعذّب أمامه دون أن يدري كيف يخفِّف عنه ما هو به؛ فنرى الرّاوي يحاول تقمُّص شخصية البطل والدُّخول في عوالمها النّفسية الأليمة.[5] حتى إنه يُسلم الخطاب له أحيانًا –وقليلا ما يفعل هذا– ليُعبِّر عمّا يعتريه من حزنٍ وألم عندما يخاطب أبلقه تارةً، محاولا تصبيره والتّخفيف عنه[6]. وكأنّه في خطابه الشّفيف هذا يخاطب أخًا أو صديقًا مقرَّبًا لا حيوانًا لا يفقه شيئًا.

كما يلجأ تارةً أخرى إلى الله –عزّ وجلّ– مبتهلا، وداعيًا، ومتوسِّلا رحمة الأبلق واللُّطف به، وإن تطلَّب الأمرُ مشاركته الألمَ أو الموت معه.[7]

* * *

اجتمعت أقسام الزمن الثلاثة بأنواعها في مشهدٍ واحدٍ مهمٍّ في رواية "التبر"؛ وهو مشهد الحلم. فجاء الاسترجاع والاستشراف ضمن التّرتيب متداخلا مع التكرار ضمن التّواتر في مشهدٍ يندرج ضمن المدّة أو السُّرعة وهو مشهد الحلم. وفيما يلي عرض ذلك:

من الاسترجاعات الهامة في الرواية، تاركةً أثرًا بالغًا في نفسيّة البطل: استرجاع الحلم الذي ظلّ يراوده في سني طفولته وصباه، وعاوده مرّة ثانيةً بعدما لقي ذلك الرّاعي الذي أخبره بفضيحة "التِّبر".

---

[1] التبر، ص 35.

[2] انظر المصدر نفسه، ص 35، 37.

[3] انظر المصدر نفسه، ص 35، 37، 40.

[4] انظر المصدر نفسه، ص 36–37، 39.

[5] انظر المصدر نفسه، ص 35، 37، 38، 41.

[6] انظر المصدر نفسه، ص 36.

[7] انظر المصدر نفسه، ص 37. وانظر مثالا آخر، ص 36.

وفي هذا الاسترجاع نلحظ مدى اضطراب النّفس وتخبُّطها في حلمٍ يكبت الأنفاس مع ذلك البيت المظلم والسّقف المتداعي والكائن الخفي الذي يرقب تحرُّكاته دون أن يراه...

إنّ عودة هذا الحلم بعد كل تلك السّنوات وتكرُّره ثلاث ليالٍ متتاليةٍ بعد العار الذي لحقه من أغلوطة التبر جعل الخوف يسيطر على حياته، ويؤرقه ليل نهار.

ومع هذا الاسترجاع ومع هذا الخوف يأتي الاستباق واستشراف المستقبل؛ فاسترجاع الحلم في هذا الوقت العصيب، وذلك الخوف الذي ملأ نفسه وجعله يتخبَّط دونما درايةٍ منه إلى المُتَّجَه أو الخلاص..ينبئان بأنّ المستقبل يُخبِّئ له شيئًا ما؛ شيئًا يكون بعدد كل تلك السِّنين واللَّيالي التي قضاها في صحبة ذلك الحلم المريب، بل تلك الرؤية التي عليه أن يأخذ بها ويتتبّع خيوطها وإشاراتها الدّالة على أشياء يُخبِّؤها له القدر.

جميع الحقوق محفوظة

ومع تسلسل الأحداث تتكشّف الحُجُب، وينكشف السِّر، ويُفسَّر الحلم: فالبيت المظلم ذو السّقف المتداعي هو ذلك الشّق الكهفي الضيق الذي لا تدخله خيوط الشّمس إلا تسلُّلا ضعيفًا مجروحًا وبشق الأنفس! وذلك الكائن الخفيّ الذي يُحسّ بأنفاسه دون أن يراه، كان هو "الودّان" الذي حاول إنقاذه من أولئك القتلة فكان هو الضحية لسياخهم التي انبعثت منها رائحة الشواء! وذلك السّقف الآيل للسّقوط هو حياته المضطربة ومصيره الذي سَيَحِلُّ قريبًا، وسيسقط سقطته الأبدية بِيَد معذِّبيه.

وهكذا، فقد رافق هذا الحلمُ البطلَ مذ سني حياته الأولى حتى تحقَّق أمام ناظريه، مُسلِمًا له ألفاظه الأخيرة..فكان التكرار وكان الاستشراف وكان الاسترجاع وكان التَّداخل بينها؛ من تكرارٍ واستشرافٍ في مرحلةِ الصِّغَر، آخذًا في النُّموّ معه سنةً بعد سنة...ثم الانقطاع المفاجئ له...ثم عودته مجدَّدًا... واسترجاعه بتفاصيله المتكرِّرة في تلك السَّنوات... ثم استشرافٌ لمستقبلٍ غامضٍ مخيفٍ أخذت أبعاده تتبلور، ومعالمه تتضح شيئًا فشيئًا... حتى جاءت النِّهاية بتحقُّق الحلم وانتهاءِ الحياة...

* * *

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الإسكندرية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الرّابع:

المكـــــــان

في بنية

الخطـــــــاب

الرّوائيّ العربيّ

- المكان في بنية الخطاب الروائي العربي:

- **تمهيد:**

يُشكِّل المكان عنصرًا مهمًّا في المنظومة الروائية المتكاملة، من زمانٍ وشخصياتٍ، وأحداثٍ، وسرد...إلخ. فهو ليس مجرد إطارٍ جغرافيٍّ صامتٍ لأحداثٍ متداخلةٍ، تدور خلاله، وإنما هو عنصرٌ فاعلٌ، يتفاعل مع غيره من العناصر الأخرى، ويضطلع بوظائف عدةٍ تندرج ضمن النسيج السردي العام، من وظائف نفسية، واجتماعية، واقتصادية، وسياسية، وفكرية...إلخ.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أولت معظم الدراسات السردية الحديثة اهتمامًا كبيرًا بالمكان، حتى أفردت بعضها مؤلّفاتٍ خاصة به، كما فعل "غاستون باشلار" –مثلا– عندما خصّص دراسته الشهيرة: "جماليات المكان" التي يستعين بها عددٌ كبيرٌ من دارسي الأدب خاصة، والمثقفون عامةً، إلى يومنا هذا؛ لأهمية الموضوع الذي يتناول المكان العام والخاص، والمغلق والمفتوح، وما يحيله من تداعياتٍ نفسيةٍ تعود بالمرء إلى مأواه الأول، وهو البيت. إذ يؤكد "باشلار" ذلك قائلا: "الحق، أننا هنا لمسنا مسألةً لا بد لنا من تكشف صورها، وهي: كل الأمكنة المأهولة حقًّا تحمل جوهر فكرة البيت. خلال هذا الكتاب سوف نرى أنّ الخيال يعمل في هذا الاتجاه أينما لقي الإنسان مكانًا يحمل أقل صفات المأوى."[1]

ومن ثمّ فإن المكان "يخدم توجُّهًا فنيًّا لا انفصام فيه بين البنية والدلالة، ويتجلى تقنيةً متفاعلةً مع المضمون"[2]. حتى جعلت بعض الروايات البطل إنسانًا مطاردًا يعيش حصارًا نفسيًّا متأزِّمًا داخل مكانٍ ضيقٍ ومغلق. وفي رواياتٍ أخرى يتحوّل الفضاء بطلا رئيسيًّا لا يقل تأثيرًا وفعاليةً عن الشخصيات الروائية، حتى اختير عنوانًا واسمًا للعمل الإبداعيّ ككل.

---

[1] غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1407هـ–1987م، ص 36.

[2] البشير الوسلاتي. المكان: البنية والدلالة (ضياع المقام في "سيدة المقام" لواسيني الأعرج)، كتابات معاصرة، مج8، ع29، ك1 1996/ ك2 1997م، ص24.

كما أنّ ثمة رواياتٍ تستند على وحدة المكان المركزي، وأخرى يتعدد فيها الفضاء ويتباين ويتنوّع. ويبقى أن لكل واحدةٍ منها خصائصها الناجمة عن هذا التباين وذلك الاختلاف.[1]

* * *

وفيما يلي محاولة لدراسة أبعاد المكان ومدى تأثيره على بنية الخطاب الروائي العربي. وكيف وُظِّف فيها، وتفاعل مع بقية عناصرها:

تميّز المكان في بنية الخطاب الروائي العربي كما تكشف عنه الروايات موضوع الدراسة بالتنوّع الكبير الذي شمل المكان الواسع والمكان الضيق، بفضائهما المحدود تارةً وغير المحدود تارةً أخرى. كما تميّز بالمكان الخاص الحميم، وبالمكان العام المشاع لجميع مرتاديه.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولم يكن المكان الجغرافي مكاناً جامدًا، خامدا، بل تلوّن بألوان النفسيات التي تعيش ضمن إطاره، وتصبغه بأصباغها المختلفة باختلاف الأهواء والظروف والأزمنة والأجواء...إلخ.

وفي روايات الدراسة نلحظ هذا التنوع الغني في المكان غنى انطبع على ما يدور فيها من أحداث، وما يراود الشخصيات من أحاسيس وذكريات...

(1) في رواية "الوقائع الغريبة..." نجد تأثير المكان تأثيرًا واضحًا على نفسية البطل "المتشائل"، وهو مكان متنوّع، قد يواجهه العامة فلا يأبهون له؛ كالرصيف الذي توقّف عنده "المتشائل" ليكون بداية حياة ونهايتها؛ حيث يُصرع والده، وينقذ حياة "المتشائل" حمار "حرن"! وكالصخرية الجيرية على شاطئ الطنطورة، وكالشاطئ نفسه الذي شهد تغير حياة "المتشائل" إلى الأبد. ويواجه "المتشائل" مكاناً خاصًّا ضيقًا لا يعرف معالمه إلا من دخله وشاهده عن قرب! إلا وهو السجن...الذي يشهد مرحلة تحوُّلٍ أخرى في حياة البطل "المتشائل".

(2) وفي رواية "حين تركنا الجسر" ينحصر المكان في ذلك "الجسر" الذي تركه البطل وصحبه إثر "الهزيمة". فكان مكاناً لا محدودا، نابعًا من الذاكرة، وقد يكون متخيلا،

[1] البشير الوسلاتي. المكان: البنية والدلالة، ص 24.

ولا وجود له إلا في خيال البطل المهزوم والمليء بذكريات "الهزيمة" والانسحاب والتـــرك والانكسار. وتأتي الغيضة التي يحاول البطل فيها اصطياد "بطّته الملكة" لتدخل بنـــا مكانًـــا نعرفه ولا نعرفه! نألفه ولا نألفه! نكاد نتخيّله حقيقةً واقعة، وقد نعلم إمكانية ألا يكون إلا من نسج الخيال الضبابي المعالم! ليبقى الرمز هو الأقدر على التماهي مع صور هذه الأمكنة...

(3) وفي رواية "ملحمة الحرافيش" نجدنا نحيا حياة الحواري المـــصرية القديمـــة، ونزور تكيتها الأثيرة على أبطالها؛ لما تمنحهم إياه من سكينةٍ وروحانيةٍ وتهويماتٍ تحلق بهم كلما سمعوا الأناشيد وأنصتوا لألحانها الحالمة. كما تقابلنا على النقيض مـــن ذلـــك المقهـــى والخمارة و"الغرزة" و"البوظة" من أماكن اللهو والمتعة الحسية. وتتوزع في الأرجاء الدكاكين ومحال العطارة والأقمشة...وبيوت الأغنياء الباسقة التي تقابلها "بدرومات" الفقراء في الأسفل!

(4) ونقبع في رواية "الرهينة" مع بطلها في قصر "نائب الإمام"، ونتنقّل معه ومع صديقه "الدويدار الحالي" في أرجاء القصر المختلفة، وملحقاته المتنوعة، وتجهيزاته الفخمـــة التي لم تستطع إغراء "الرهينة" البطل بالمكوث فيها. ليتنامى لديه الشعور بضرورة الهـــرب من هذا القصر الذي يسلب منه حريّته، ويمنعه من تنسم هواء جبال بلدته التـــي لا يحـــدها سوى الجبال الأبية الممتدة على مرمى البصر. ليكون له في الأخير ما أراد، مسلمًا رجليـــه للرياح الآتية من خلف تلك الجبال...

(5) وفي رواية "التبر" نعيش حياةً مختلفةً عن سابقاتها؛ حيث لا شيء يحد المرء سوى الصحراء الواسعة بفضائها الممتد، وبمعالمها المميزة التي تشي بصعوبة الحياة ومدى المعاناة التي يلقاها البدوي فيها، حدًّا قد يصل به إلى فقدان حياته أثنـــاء المجاعـــات التـــي تعصف بها بين الحين والآخر، مع ما فيها من جدبٍ وشح ماء وقحط...

وهكذا، فإننا نحيا في فضاءٍ متنوِّع، نتعايش فيه مع أبطاله المختلفي الطبائع والأمزجة والظروف. ليبقى المكان شاهدًا على ما يجري لهم من أحداث، وما يشكله لهم من تجـــارب وذكرياتٍ تحمل الأفراح والآلام ومتناقضات الحياة.

وفيما يلي بيانٌ بتلك الأمكنة الواردة في هذه الروايات المدروسة، وتمثيلٌ لها ضـــمن مبحث المكان في بنية الخطاب الروائي العربي. مع ملاحظة أن هذه الأمكنة هي التي تفرض تقسيمًا معيّنًا لها. كما قد تأبى أحيانًا على أي تقسيم؛ فتكون خاصةً تارةً وعامـــةً تـــارةً أخرى. كما تضيق حينًا وتتسع حينًا آخر. وقد تحمل كل هذه المتناقضات في آنٍ واحد.

وهذا ما يخرجها بإتقانٍ من الإطار الجغرافي المحدد الأركان. وسنحاول هنا تقريب التقسيم المعتاد قيد المستطاع؛ وبما توحيه هذه الأمكنة بعد دراستها، مما يُمَكِّننا معها من وضعها ضمن أطر سنقترح أن تكون ثلاثة. وهي: فضاء المكان غير المحدود. وفضاء المكان المحدود. وفضاء المكان غير المحدد.

وفيما يلي بيان ما تحمله كلٌّ من هذه الأمكنة من دلالات تنفرد بها غير غيرها. وتمثيل ذلك كما يلي:

أولا: فضاء المكان غير المحدود:

وهو فضاءٌ يشمل الأمكنة الواسعة والعامة. وخير مثالٍ عليها فضاء الصحراء كما تمثّل في "الصحراء الليبية الكبرى" الواردة في رواية "التبر". وفضاء "النهر" كما تمثّل في "نهر جسر الزرقاء وشاطئ الطنطورة" في رواية "الوقائع الغريبة..." فهما فضاءان لمكانين واسعين وعامّين، وغير محدودين إلا بحدود الطبيعة المحيطة بهما. كما يمكن أن يشتمل هذا الفضاء المكاني غير المحدود مدنًا وقرى، أتى الكاتب على ذكرها دون أن يحدد معالمها أو يقف عليها بدقة، ودون أن يحصرها في زاويةٍ معينة. فنحن نعرف أسماءها ونعلم بوجودها حقيقةً لا خيالا، ولكننا لا نحدها بإطارٍ مكانيٍّ خاصٍّ أو ضيقٍ المعالم. ونظن أن وضعها ضمن فضاء المكان غير المحدود أنسب من أن نضعها ضمن الفضاء المحدود بضيقه وخصوصيته، أو ضمن فضاء المكان غير المحدد المتميِّز بإمكانية خياله وعدم واقعيته.

وقد اختلفت الدلالات المتعددة التي يمتاز بها فضاء هذا المكان وفقًا لتناول كل رواية له. وفيما يلي بيان ذلك:

1= نهر جسر الزرقاء وشاطئ الطنطورة:

عند "نهر جسر الزرقاء" المذكور في رواية "الوقائع الغريبة..." كان مشهد اللقاء الأول بين "المتشائل" و"الطنطورية"؛ إذ كان يراقب الفتية والفتيات وهم ينزلون إلى النهر لاصطياد السمك، فلحظ "الطنطورية" منعزلة، تراقبهم، مع أنها في عمرهم. فانتبهت لوجوده. وعلم حبها له، فأحبّها، بعدما رأى اسمه "محفورًا على كتف الصخرة الجيرية التي كانت الطنطورية تتكئ عليها."[1]

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 129.

إلى هنا يبدو النهر هادئا، رومانسيًّا، والحركة فيه تسير على طبيعتها. إلى أن يبدأ التغيير رويدًا، رويدًا، فيلتحق قوم جسر الزرقاء بالعمل البريّ؛ أسوةً بجيرانهم الفرادسة، في زراعة وجني الكروم، "ولم يعد ينزل منهم إلى النهر أو يقف على لسان البحر، سوى فتيانٍ هاربين من مدرسةٍ أو شيوخٍ هاربين من بقية حياة."[1]

ولولا الحركة التي قامت بها جمعية المحافظة على البيئة، فحالت دون السلطة وإقامة المحطة الكهربائية التي أزمعت إقامتها على مصب النهر، لما بقي اسم "سعيد" "محفورًا على كتف الصخرة الجيرية التي كانت الطنطورية تتكئ عليها..."[2]!!

وبعد هذا التغير الهادئ في الحركة المكانية عند "نهر جسر الزرقاء"، يأتي تغيير أعظم في حركة حياة "المتشائل" عند "شاطئ الطنطورة"؛ فقد تزوَّج بـ"الطنطورية"، وأشركته سرّها الدفين، قائلةً:" أريد العودة إلى خرائب قريتي الطنطورة، إلى شاطئ بحرها الساكن، ففي كهفٍ في صخرةٍ تحت سطحه يسكن صندوقٌ حديديٌّ، مليئٌ بذهبٍ كثير، مصوغات جدتي ووالدتي وأخواتي ومصوغاتي، وضعه والدنا هناك، وأخفاه، وأعلمنا بأمره حتى يلتجئ إليه كل محتاجٍ منا إليه."[3]

فبعد البوح بهذا السر الدفين وكنزه المدفون تغيّرت حياة "المتشائل" فأصبح لا يتكلم وزوجه إلا همسًا، حتى نقلا هذه العادة إلى ابنهما "ولاء" الذي كان لا يتكلم إلا اضطرارًا واختصارا. وكان "المتشائل" يأخذه معه وهو ابن الرابعة إلى "شاطئ الطنطورة" بعد أن شجّعه على الصيد.

ويتابع "المتشائل" قصة بحثه عن الكنز برفقة ابنه قائلا:

"وكنت أجلسه على صخرةٍ في لسان البحر، فيرسل خيطه وأخلع ثيابي وأنزل البحر طالبًا منه أن يناديني إذا أقبل مقبل. ثم أسبح بعيدًا نحو الجزيرة القفراء الصغيرة في عرض البحر أمام خرائب الطنطورة فأغوص ما وسعني الغوص في كهفٍ معتمٍ تحت الصخر، في

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 129.

[2] المصدر نفسه، ص 129.

[3] المصدر نفسه، ص 132-133.

المكان الذي أرشدتني إليه باقية، فلا أجد سوى سمكٍ يفر أو طحالب لاصقة. ولم أجرؤ على المضي بعيدًا عن الكهف."[1]

ويبقى السر دفيناً والكنز مدفوناً حتى يكبر "ولاء"، ويقوم بانتشال الكنز مع اثنين من زملائه، كوّن معهما خليةً سرِّيَّةً، ويأخذون ما بالكنز من سلاحٍ وذهب[2]..وتتم على "شاطئ الطنطورة" المهجور محاولةُ القبض على "ولاء"؛ باستدراج أمه له، وطلبها الخروج من مخبأه الذي تدخل إليه معه، بعد حوارٍ طويلٍ بينهما، وتحمل السلاح، وتهرب معه في عرض البحر.[3] ويبقى "المتشائل" متفائلا ببارقة أملٍ بأن يكونا على قيد الحياة. ويذهب إلى شاطئ الطنطورة، وقد أصبح عامرًا بالمستحمين، فيقعد قعدةَ "ولاء" على صخرته في لسان البحر، ويرسل خيطه، ويناديه بقلبه عسى أن يرد عليه.[4]

وهكذا، فإن حبّ "المتشائلِ" "الطنطوريةَ" كان قد وَلِد على "نهر جسر الزرقاء"، ثم عرف ليلة زفافه السر الدفين المدفون على "شاطئ الطنطورية"، وتربى ولده "ولاء" على هذا السر، وعلى شاطئه الذي شهد طفولته وشبابه. حتى فَقَده وأمه على الشاطئ المهجور نفسه الذي امتلأ فيما بعد بالناس بعدما هَجَر "المتشائل" ابنُه وزوجُه، وشكَّلا فراغًا في حياته لا يُملأ.

إذن، فقد كان لـ"نهر جسر الزرقاء" و"شاطئ الطنطورية" أثرٌ بالغٌ في حياة "المتشائل" بما شكَّلاه من:

- بداية حبٍّ وحياة.
- محاولةٍ دائمةٍ للتعايش مع السّرّ الدّفين والكنز المدفون.
- طفولةٍ وشبابٍ كبرا مع السّرّ.
- مفاجأةٍ غيّرت مجرى الحياة بانتشال الكنز، والفدائية، والحصار، والهروب.
- خسران الكنز، والزوجة، والولد.
- خسران الحياة، والأمان، والاستقرار.
- انتظار المجهول على صخرة الحياة، وعبر الأمواج المتلاطمة.

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 140.

[2] المصدر نفسه، ص 146–147.

[3] المصدر نفسه، ص 148–154.

[4] المصدر نفسه، ص 155.

* * *

2= البلدان والقرى الفلسطينية:

إنّ مُتلقّي "المتشائل" لا يلبث أن يخرج في رحلته معه ، حتى يتكوّن لديه معجمٌ واسعٌ بأسماء البلدان والقرى الفلسطينية المنتشرة شرقًا وغربا، شمالا وجنوبا. على ضفاف الأنهار، وعند شواطئ البحار، وقرب الحدود، وفي أعماق الأرض المحتلة...إلخ. فيتعرّف على "عكّا" عن قرب، ويسترجع تاريخها البطولي في صمودها أمام الصليبيين والتّتار وامبراطورية "نابليون". ثم يقف على مدرستها الثانوية التي درس فيها "المتشائل" مع "يعاد الأولى"، وكانت تدعى "مدرسة الفرقة" "لأنها كانت مركز الحامية التركية في عكّا".[1]وبعدها يدخل "ديناميس عكّا المظلمة". ويعرج على "حيفا" مدينة "يعاد الأولى".

ويمرّ على "ترشيحا"، و"معليا"، و"أبو سنان"، و"كفر ياسيف" أثناء قطع "المتشائل" الحدودَ من لبنان إلى "إسرائيل".[2]

وفي "فناء جامع الجزّار" تُسرّد عليه أعدادٌ كبيرةٌ من أسماء المناطق الفلسطينية التي طُرِد منها أصحابها؛ كـ"الرّويس"، و"الحدثة"، و"الدّامون"، و"المزرعة"، و"شعب"، و"ميعار"، و"وعرة السريس"، و"الزيب"، و"البصة"، و"الكابري"، و"أقرت"، و"البروة"، و"عمقا"، و"المنشية"...إلخ[3].

وكلُّها في شتاتٍ، وتعاني ظلم الاحتلال، وقسوة التهجير، وعذاب المحتل، ومعاناة النزوح.

وكلها تأمل في العودة يومًا إلى المستقر، وإلى الوطن الحرّ المستقل. لتعود الخضرة، وتحيا الأرض، ويزهر الزيتون...

* * *

3= فضاء الصحراء الليبية:

تحتفي تجربة "إبراهيم الكوني" الروائية بالمكان أيما احتفاء، حتى ليمكن أن تُعدَّ عددٌ من رواياته "رواية مكان" وبالأخص "الصحراء"؛ إذ يتراجع خطاب الرواية الواقعية المهتم بالفعل أو الحدث لصالح المكان الذي يُصبح هو الحكاية ذاتها. وكما أنّ فضاء رواية

---

[1] الوقائع الغريبة... ، ص70 (الحاشية).

[2] المصدر نفسه، ص 64-65.

[3] المصدر نفسه، ص 73-74.

وانظر أيضًا : ص179،167،127،124،120،117،115،105،103،68،67...

"المجوس" للروائي نفسه هو "فضاء الصحراء، والجمالية هي جمالية خطابٍ ينسج دلالاتِ عالمِ هذه الصحراء: عالمٌ تتحكّم فيه، وتكوِّنه، قوى الطبيعة."[1] فإنّ فضاء رواية "التِّبر" هو أيضًا هذا الفضاء الصحراوي الواسع الذي تتفاعل فيه قوى الطبيعة مع إنسانها تفاعلا سحريًّا ولا شعوريًّا.

تدور أحداث رواية "التِّبر" في إطارٍ مكانيٍّ واسعٍ هو "الصحراء اللِّيبية"...موطن البدوي الأول والأبدي... بما فيه من تهويماتٍ وسحرٍ وجنٍّ وشعوذةٍ وشعورٍ برهبة المكان واتِّساع مداه ليشمل الإنسان والحيوان والجانّ وأساطير الأجداد الملازمة له أينما حلّ وارتحل في هذا العالم المُكْتَنَف بالغموض...

وقد تنوَّعت المعالم الجغرافية المنخرطة ضمن هذه الصحراء من جبالٍ ووهادٍ وعيونٍ وسهولٍ ومراتعَ مترامية الأطراف. وفي كل معلمٍ من هذه المعالم كان حدثٌ هامٌّ من أحداث الرواية. نذكر منها ما يلي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **قرعات ميمون:**

وهي الأمكنة التي دلَّ البطلَ عليها "الشَّيخُ موسى" ليأخذ الأبلق إليها، ويتركه يرعى النَّبتة الخرافية حتى يُشفى من مرضه.

وقد وصف الرّاوي هذه "القرعات" بشكلٍ يشي بشيءٍ من الخوف والرّهبة تعكسه حالة البطل النّفسية من الخوف والتّوجُّس من المصير الذي سيحلُّ به إن هو أكَل تلك النّبتة المُسبِّبة للجنون...

ومن الوصف نلحظ أيضًا كيفية التّعبير عن البيئة الصحراوية ومعالمها المميَّزة من جبالٍ ممتدةٍ على طول الصحراء، ومن تربةٍ طينيةٍ حمراء تفصلها، ومن زواحف تتلوّى بين أرجائها، ومن مجموعةٍ صغيرةٍ من الأعشاب تنمو في هذه البقعة أو تلك، ومن غذاءٍ صحراويٍّ لا ينبت إلا فيها، ويُعدُّ من أغلى مكافآت الصحراء لأبنائها؛ ألا وهو "التِّرفاس" •[2].

---

[1] يمنى العيد. فنّ الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميُّز الخطاب، ط1، بيروت: دار الآداب، 1998، ص113.

• "الترفاس: هو الكمأ ينمو أساسًا في الحمادة الحمراء. وهو ثلاثة أنواع: الأبيض والأسود والأحمر، حسب التربة." حاشية التبر، ص 33.

[2] انظر التبر، ص 33.

ثم انتقل إلى تلك العشبة السّحريّة التي قطع بطله كل المسافات وأتى إلى هذه "القرعات" بحثًا عنها.ليعثر مع الأصيل على حقلٍ كاملٍ. ارتفعت فيه "النَّبتة الخرافية مسافة ذراعٍ عن الأرض. أوراقها خضراء داكنة، تدلّت فروعها، عادت إلى الأرض، وتخلّت عن السّاق الرّقيقة السّاحرة. في قمّة السّاق تكشّفت زهرةٌ صفراء، وفاحت بشذى غامض. زهرة الجنّ!."[1]

* * *

- **الحمادة الغربية:**

وهي مَعلمٌ آخر من معالم الصّحراء اللِّيبية الكبرى حيث يوجد "النُّصب الوثني القائم بين جبلين". لجأ إليه البطل كي يتوسَّل إليه شفاء أبلقه ، ويقدِّم له قربانًا إن تحقَّق له ما أراد.

ووَصَفَ الراوي شكل هذا النُّصب الصخري وتأثير السنين والرياح وعوامل التعرية المختلفة على طمس ملامحه الدّقيقة.

وكان هذا الوصف للنصب مثالا لهيئة أحد الأصنام التي اعتاد الناس تحمُّل المشاق والتّوجه إليها قصْد التوسُّل إليها لتحقيق الآمال وتقديم النذور عند الوفاء.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وكانت الحمادة الغربية متميِّزةً بأعشابها التي لا توجد في الأراضي الأخرى إلا نادرًا، وبـ"الترفاس" طعامه الصّحراويّ اللّذيذ الذي يُعدّ هبةً من الصَّحراء...

* * *

- **المراتع الجنوبيّة المحاذية لجبل الحساونة:**

لطالما سمع البطل ضحكات و"عويل جنيّات جبل الحساونة"[2] تصدح في الأرجاء حتى ألفها. لكنه اتجه هذه المرة إلى المراتع المحاذية له حيث اتّجه إليها البطل واسترد الأبلق فيها عافيته، فرعى في المرعى الأخضر الذي فاز بسحابةٍ عابرةٍ، ولم يفطن إليه الرعاة المحترفون.

---

[1] التبر، ص 33.

[2] المصدر نفسه، ص 55.

وكما كوفئ الأبلق بالعشب كوفئ البطل بكنز "الترفاس" فـ"في تلك السهول وجد الثّمرة السحرية: التِّرفاس! لم يأكل الترفاس منذ أن استقرّ بالواحة الملعونة. وكيف يصبر طويلا على الترفاس من ذاق مرّةً طعم الترفاس؟"[1]

والاحتفاء واضحٌ بـ"الترفاس" في هذا النّص الذي تكرّر فيه –مع قِصَرِه– لفظُ "الترفاس" أربع مرّاتٍ تشي بفرحة اكتشاف كنزٍ ثمينٍ قلّما يجود به شُحّ الصحراء.

في هذه المراتع وَجد البطل الراحة له ولأبلقه، وعاشا وقتًا من الحرية والسكينة والاطمئنان فقداه منذ زمن، وظنّا أنّهما وصلا أخيرًا إلى مُستقرِّهما الكريم الآمن. لكنّ الفرح لا يدوم طويلا كما يُقال؛ إذ وجد أحد الرُّعاة المكان، وتحدَّث مع البطل عن فضيحة التبر التي عمّت أرجاء الصحراء، وضيَّقت حياته، وملأتها حزنًا وعارًا وضياعًا...وراوده ذلك الحلم المفزع بعد العار مباشرةً ليُفقِدَه الإحساس بالزمان والمكان وحتى الأبلق![2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

- **عين الكرمة:**

تضفي الخرافات الشعبية على هذه العين هالةً من الغموض والرهبة، يُحس بها البطل كلما أطلّ برأسه، وتخيّل أن قوى خفيةً تشدّه إلى القاع؛ إذ "يُقال إن في عين الكرمة يسكن عفريتٌ يحترف هذه اللعبة، ولا يقوم بإغراق ضحاياه إلا إذا جاؤوا للسباحة. ويتجنّب الإيقاع بأولئك الذين يصطحبون رفقاء."[3]

و"عين الكرمة" هذه من الأماكن المميَّزة التي جرى فيها حدَثٌ مهمٌ آخر، غيَّر مجرى حياة البطل والأبلق إلى الأبد؛ إذ قَتَلَ فيه البطلُ "دودو" ذلك الرَّجُل الذي زجّ في يده حفنةً من التِّبر...وأشاع في الصّحراء تخليه عن الزوجة والولد والتّقاليد مقابل هذه الحفنة التي لطّخت حياته بالعار الأبدي.

---

[1] التبر، ص 125.

[2] انظر المصدر نفسه، ص 135.

[3] المصدر نفسه، ص 126.

وقد امتزجت في مكان القتل ألوان الدماء الحمراء القانية بالميـــاه الـــصافية الزرقـــاء وبأشعة الشمس الذهبية الغاربة، واختلط جمال المكان ورقّته ببشاعة الجريمة وقسوتها، وغُسِل العارُ بالمياه الطاهرة... [1]

* * *

- **الشِّق الصّخريّ:**

وهو مكان الاعتصام، والملجأ الأخير الذي أوى إليه البطل هربًا من طالبي دمه. "لجأ إلى كهفٍ في أوعر منطقة. لم يكن كهفًا مثل الكهوف ولكنّه شِقٌّ في جدارٍ صخريٍّ يؤدي إلى القمة." [2]

هو ابن الصحراء والخبير بمعالمها، لذلك كان اختيار هذا المكان دون غيره؛ لعلمـــه بأن الكهوف السُّفليّة سهلة المنال، و"أول هدفٍ يقصده الرُّعاة الذين يستخدمهم هؤلاء الأغراب الآن لتدنيس الحمادة..." [3]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ترَكَ الصحراء على اتساعها واختار الشِّق الصخري الضيّق! وما ضاق به إلا عندما سمع آهات أبلقه المستغيثة فاستبدل الحياة بالموت...

* * *

---

[1] انظر التبر، ص 141–142.

[2] المصدر نفسه، ص 147.

[3] المصدر نفسه، ص 147.

ثانيًا: فضاء المكـــان المحـــدود:

يمكن أن يشتمل هذا الفضاء على الأمكنة الضيقة والخاصة؛ مثـل الـسجن والقـصر والبيت...وغيرها من الأمكنة المحدودة. كما يمكن أن يشمل الأمكنة الواسعة والعامة كـساحة التكية والجامع والقهوة...إلى غيرها من الأمكنة التي وإن تعددت من ضيقٍ وسـعةٍ، ومـن عموميةٍ وخصوصية فإنها تبقى في إطار المكان الواقعي المحدود والمحدد المعالم.

وفيما يلي بعض الأمثلة التفصيلية عليه:

1= السّجـــن:

كان الطريق إلى السّجن في رواية "الوقائع الغريبـة..." أخـضر مكـسوًّا بأشـجار الصنوبر الباسقة بشموخٍ محببٍ إلى النفس؛ فـ"الشجرة تخاصر الشجرة، والغـصن يـصافح الغصن، وفي ظلها يتعانق المحبّون".[1]

وما أن دخلت "سيّارة البوليس" التي تُقِّل "المتشائل" إلى "مُقامه الجديد" "حتّى وقع تغيُّرٌ فجائيٌّ في وجه الطبيعة من حوالينا. زالت الخضرة في طرفة عين، فلم تعد العين ترى سوى أرضٍ جرداء وصخورٍ قمراء، على اليمين وعلى اليسار وعلى امتداد البصر، كأنما كنّا نشاهد مسرحًا هبط في خلفه منظرٌ وارتفع في مكانه منظر"[2]!!

وبعد هذه الدهشة الأولى الكبيرة مِن تَحوُّلِ المنظر من النقيض إلى النقـيض، تـأتي الدهشة الأكبر بوقوع النظر على بنيان "السجن". ويروي "المتشائل" هذا المشهد وهذه الدهشة قائلا:

"فنظرت أمامي فإذا ببناءٍ ضخمٍ ينتصب أمامي، كـالغول فـي الـصحراء. جدرانـه الدّاخلية مطليةٌ بالكلس الأبيض. وحوله سورٌ عالٍ مطليٌّ بالدِّهان الأصفر لأمرٍ مـا. وفـوق سطوحه انتصبت كمائن الحرس، المشرعي السلاح، على أربعة أطرافه. فهالَنا مـشهدُ هـذه القلعة الصفراء، لا خضرة ولا كسوة. وهي ناتئةٌ، كالدُّمَّل الـسّرطانيّ، علـى صـدر أرضٍ

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 167.

[2] المصدر نفسه، ص 168.

مريضةٍ بالسرطان. حتى إنّه –أي المعلم الكبير– لم يتمالك نفسه عن القول: سجن شطة الرهيب، ما أروعه!

فوجدتني أهمس وأنا مشرئب العنق هلعًا: ما شاء الله!"[1]

إن ما سبق من فقراتٍ لَيُشير إشارةً واضحةً إلى ما يحسه المساجين من خوفٍ وهلعٍ واضطرابٍ... وهم يدخلون نطاق السّجن، وقد تغيّرت المعالم الجغرافية للأرض فجأة ؛ فتتحوّل السّهول الخضراء وبطرفة عين إلى صحراء صفراء، وتتحوّل معها السّكينة والهدوء إلى خوفٍ واضطراب، وتتسارع ضربات القلب مع بدايةٍ يكون مدخلُها "غولا" عملاقًا يتربص الانقضاض على فرائسه، أو "دُمَّلا سرطانيًّا" بشعًا يثير الرّعب بانفجاره وانتشار وبائه القاتل...إلخ.

وبعد وصف السّجن من الخارج، يأتي الدّخول إلى بوابته الحديديّة الضخمة، ليُستقبَل "المتشائل" بالعسكر وكلب "البولدرغ" المدلَّل، ومدير السّجن الذي يملي عليه التّعليمات التي تجعل منه "عينًا" أو "همزة وصل" بين السّجّانين والسّجناء، وما سيتبع ذلك من معاملةٍ خاصّةٍ له، سيحظى بها من مدير السّجن.

وبعد أن يعرف "المتشائل" دوره في السّجن، يُصعَد به الدّرج إلى دهليزٍ، فدهليزٍ آخر، فدهليزٍ ثالث، ثم يُدخل غرفة معتمة خالية من النوافذ، وجرداء من أيّ أثاث، مُعلَّقٌ في وسطها قنديلٌ واهي الضوء، لتحيط به –أي "المتشائل"– "حلقةٌ من السّجّانين العِراض الطوال، كلّ سجّانٍ بعينين ناعستين اثنتين وبفمٍ واحدٍ مفترٍّ عن ابتسامةٍ كشراء كأنّما طُبِعَت جميعها في قالبٍ واحد."[2] وينهالون عليه بالضرب واللّكم والشّتائم حتّى يغيب عن الوعي، ثم يُقاد إلى زنزانةٍ تَفتَح أمامه الطريق إلى حياةٍ أخرى كان يحلم بها منذ أمدٍ بعيد. إذ يَستيقظ على يدٍ تصافح يده، فإذا هو "ممدَّدٌ على فراشٍ من القش في غرفةٍ معتمةٍ منخفضةِ السّقف، لا ينيرها سوى نورٍ من النّهار يتيم، يحاشر قضبانًا حديديّةً متشابكةً على كوّةٍ وحيدةٍ في أعلى الحائط فلا يدخلها إلا جريحا."[3]

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص168.

[2] المصدر نفسه، ص 170.

[3] المصدر نفسه، ص 171.

ويخاطِب "سعيدُ المتشائلُ" السّجينَ، ويحس معه بالشّجاعة والاعتزاز، وتضميد الجراح، وانتظار حياةٍ جديدةٍ، وحرةٍ، وكريمة. فتتبدّل الأحاسيس، وتختلف الرؤى، وتتّسِع الكوّة الضيقة الوحيدة حتى لكأنّها في عرض الأفق الذي لم يره من قبل. وتصبح قضبانها المتشابكة جسورًا نحو القمر، وما بين فِراشه وفراش الآخر حدائق معلّقة.[1]

وما أن يسعد "المتشائل" بهذا "الملك" الذي يعيش في بلاطه الحياة التي طالما حلم بها، حتى يُفاجأ بالحرّاس يخرجونه من "جنّته" وينقلونه إلى "القاووش" "وهو قاعةٌ طويلةٌ في السّجن يرقد فيها السّجناء متراصّين كلٌّ على برشه. وهو سريرٌ حديديٌّ فوق[هـ] فراش من القشّ."[2]

ويحاول "المتشائل" العودة إلى "جنّته" والتقاء "ملكها" فيرتكب مخالفاتٍ، عدةَ أيامٍ، لكنه لا يفلح في مبتغاه. ويعلم من السّجناء أن "ملكه" "فدائيٌّ قادمٌ من لبنان، أسره العسكر جريحا. وقالوا إنّ اسمه سعيد."[3]!!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويستمر "المتشائل" بالبحث عنه حتى يلتقي أختَه "يعاد الثانية"، وهو "خارجٌ من السّجن، مطلق السّراح للمرة الثالثة."[4]

إذن، فرحلة "المتشائل" إلى السّجن، ومعاناته المريرة فيه، ثم خروجه منه، يمكن أن تمثِّل جميعها رحلةَ حياة "المتشائل" نفسها من ولادته إلى صباه وشبابه وكهولته، إلى معاناته وذلّه وانكساره، إلى تغيُّر النظرة تجاه النفس والآخرين، والتّوق إلى تبدُّل الخوف والخنوع والاستسلام إلى الشّجاعة والقوة والتّحدّي... وتستمر هذه المعاناة حتى يختفي إلى المجهول مع الفضائيّ المجهول!!

وعليه، فإن مراحل حياة "المتشائل" داخل السّجن وخارجه، والتشابه الكبير بينهما يمكن أن يبرز كما يلي:

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 173.

[2] المصدر نفسه، ص 173.

[3] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

➢ المرحلة الأولى:

الطّريق إلى السّجن : تبدّل السّهول الخضراء إلى صحراء قاحلةٍ جرداء.

يشبـــــــــــــــــــــــه:

الطّفولة والصّبا وبداية الشّباب: تبدّل الحرية والعيش الكريم في الوطن إلـــى بـــدايات الاحتلال والقمع والمعاناة.

➢ المرحلة الثّانية:

السّجن: عملاقٌ ضخمٌ، دملٌ سرطانيٌّ، عساكر غلاض، تعذيب المساجين...إلخ.

يشبـــــــــــــــــــــــه:

الاحتلال: انتشار الاحتلال، وتوسّع نطاقه، وبطش جنوده بالمواطنين...إلخ.

➢ المرحلة الثّالثة:

التقاء "الفدائي سعيد" أو "الملك": تبدّل المشاعر من خوفٍ إلى شجاعةٍ، ومن ضيقٍ إلى سعة...إلخ.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يشبـــــــــــــــــــــــه:

مقاومة الاحتلال: التأكد من أن طريق الخلاص من الاحتلال والظلم والخنـــوع هـــو بالفدائية والتّسلُّح والمقاومة...إلخ.

➢ المرحلة الرّابعة:

الخروج من السّجن: نيل الحريّة، وبداية حياةٍ جديدة.

يشبـــــــــــــــــــــــه:

إنهاء الاحتلال: قيام دولةٍ حرّةٍ مستقلة، وبداية حياةٍ كريمة. (مرحلة مفترضة).

➢ المرحلة الخامسة:

مرحلة ما بعد السّجن: انتظار المجهول، والتقاء الفضائي المجهول، والذهاب معه إلى المجهول.

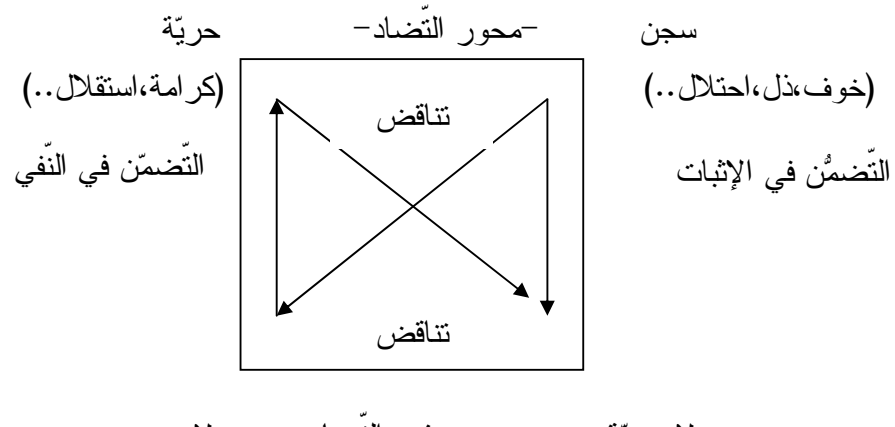
يشبـــــــــــــــــــــــه:

مرحلة ما بعد الاحتلال: وهي مرحلةٌ لم تأت بعد، وما زال الآتي مجهولا، وما زالت الأرض والشّعب في انتظار المجهول...

وعليه، فإنّ السّجن هو الاحتلال.

والهدف هو الحرية، وإنهاء السّجن والاحتلال.

ويمكن تمثيل السّجن والحريّة بمربع "جريماس" السّيميائيّ بعلاقاته التضادية، والتناقضية، والتّضامنيّة كالتّالي:



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

2= دياميس عكّا:

وهي المكان الذي أخذ "الفضائيُّ" "المتشائلَ" إليه، حينما التقاه أول مرة، فدخل به تحت قنطرةٍ إلى يمين السجن، فساحة مسجد الرمل، ثم دار به حول جامع الجزّار.. فإذا بقبوٍ غاصا فيه، فإذا هما في دياميس عكّا، وقد جعل نور عينيه كشّافًا أمامهما.[1] ثم دخلا في بهوٍ رحبٍ، رطبٍ، قد انكفأت أجنابه عن مصاطب افترشا إحداها.

ومن هذا الوصف نلحظ مدى السريّة والتعتيم اللذين يعمد إليهما الفضائي بغية الاستتار عن أعين الناس وآذانهم، إذ يعيش في الأسفل والظلمات، وفي أماكن مهجورةٍ لا يأتي إليها أحدٌ إلا الذين كانوا يطلبون العيش بسلامٍ، بعيدًا عن شر الأهالي، كما فعل تجّار "جَنَوا" الذين كانوا يبيتون في بهوٍ رحبٍ، رطب، "ويتقايضون، ويتقمرون، ويتقامرون، ويلدون، ويولدون، ويُدفنون، ويدفنون...ليستشروا وليكفوا شر الأهالي، فوق، عنهم... ولكن الدياميس لم تنقذهم".[2]

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 89.

[2] المصدر نفسه، ص 89.

وكذلك كان الحال مع هذا الفضائي الذي لم يسلم من أذى الحكومة التي جعلت "تـــرمم الدياميس وتقيم جدرانها، وتضيئها بالكهرباء، وتكـــشف عـــن باحاتهـــا، وعـــن زخارفهـــا، وتزخرفها."[1] مما شكّل خطرًا عليه وعلى غيره من الفضائيي –ساكنيّ الأراضي الـــسفلى!– فأخذوا بنسحبون إلى الدياميس غير المنظورة، لا يتوقفون في مكانٍ واحدٍ، "حتى أدبر الصيف. وخفّت الرِّجل، وانقطع اللغط سوى من دعاء ضفدعٍ ومن نجوى صرصار".[2]!

فكيف يمكن لفضائيٍّ جاء من الفضاء السحيق أن يسكن في دياميس مظلمـــة، تحـــت الأرض، هجرها حتى بنو البشر! وهل يمكن تحقيق الخلاص بالاختباء عن الأعين! وكيـــف ستكون تلك الحياة المؤمّلة من فضائيٍّ يريد تحرير الأرض وسكّانها بالعيش في دياميس تحت الأرض، حيث لا شيء سوى "دعاء ضفدعٍ ومن نجوى صرصار"!!!

* * *

3= مقر الحاكم العسكري:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وأهم ما يميز هذا المبنى بعتبته ذات الثلاث درجات، أنه مُحوَّل عن مدرسةٍ، أصبحت مقرًّا للحاكم العسكري، فتحوّلت مقاعدها الدراسية إلى مقاعد انتظار، وتحولت "ألواحها إلـــى طاولة بنغ بونغ"!![3]. وفي هذا ما يدل على بشاعة الاحتلال الذي يحرم الطفولة حقّها المشروع في التعليم، ويزيحها عن مقاعد الدراسة، ليلهو هو بها وبطاولاتها كما يشاء!!

* * *

4= الحدود الفلسطينية اللبنانية، والفلسطينية الأردنية:

ويتم عندها نزوح المهاجرين من الأراضي الفلسطينية المحتلة إلى الـــدول المجـــاورة هربًا من ويلات الحرب وعذاب الاحتلال، ومن هؤلاء "المتشائل" الذي ركب البحر من "حيفا" إلى "عكّا" بعد وفاة والده. يقول "المتشائل":

"فلما وجدنا أن لا خطر علينا. وأن الناس لاهون بجلودهم، نجونا بجلودنا إلى لبنـــان حيث بعناها واسترزقنا.

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 115.

[2] المصدر نفسه، ص 115.

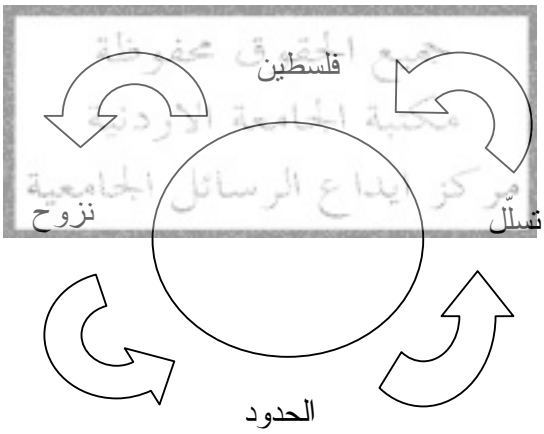
[3] المصدر نفسه، ص 65.

فلما لم يعد لدينا ما نبيعه تذكرت ما أوصاني به والدي وهو يلفظ أنفاسه على قارعة الطريق. قال: رح إلى الخواجة سفسارشك، وقل له: والدي، قبل استشهاده، سلم عليك، وقال: دبرني!

فدبرني."[1]

وفيما سبق دلالةٌ على أنّ الفلسطيني لا يجد الراحة ولا الكرامة في غير أرضه. وأنه إذا اضطر إلى النزوح فإنه ما يلبث أن يعود إليها، ولو تسلُّلا كما فعل "المتشائل" الذي قطع الحدود بسيّارة "دكتور من جيش الإنقاذ"[2].

إذن، فعلى الحدود يتم النزوح من فلسطين. وعلى الحدود –أيضًا– يتم التسلل إلى فلسطين. ويمكن أن تُمثَّل هذه الحركة الدائرية للنزوح والتسلل كالتالي:



وتتواصل عملية النزوح والتسلل منذ بدايات الاحتلال عام (1948م) إلى يومنا هذا. وتختلف مع هذا النزوح والتسلل مصائرُ المتسلِّلين؛ فبعضهم أُلقِيَ به "في سهل جينين بين ألغام الإنجليز والعرب واليهود.

وبعضهم اختبأ بين الخرائب، وبين الأعواد، ولم يصل إلى الخطوط الأردنية، بل انتظر حتى أعتمت ونام النهار، فعاد أدراجه. فعادوا وطردوه. فعاد. فعادوا وطردوه. فعاد، حتى يومنا هذا.

وبعضهم ظل يمشي حتى تلقاه العكسر الأردني بالشتائم. فظل يشتم حتى يومنا هذا.

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 63–64.

[2] المصدر نفسه، ص 64.

وكانت يعاد بين الذين لم يعودوا."[1]

وفي هذه الفقرة ما يلخص معاناة الفلسطينيين على الحدود، وما يتعرضون إليه من هوان وموت وتشرُّد...إلخ. أما داخل "فلسطين" فيكون القصف والتشريد وتهديم البيوت. مثال ذلك حادثة المرأة القروية وابنها من بلدة "البورة"، التي هدَّدها العسكر بالقتل إن هي عاودت المجيء إلى بلدتها بعد خروجها منها، وأمرِها بالتوجه شرقًا حيث لا مأوى لها[2]. كذلك الحال مع أشباح جامع الجزّار الذين أتوا من مناطق شتى، ووضعهم العسكر في الجامع ريثما يحين الوقت لترحيلهم خارج الوطن.[3]

* * *

5= جامع الجزّار:

وكما تميّز مقرّ الحاكم العسكري في رواية "الوقائع الغريبة..." بتحوله عن مدرسة، فإن جامع الجزّار كذلك قد تحوّل إلى ملجأ يَأوي إليه اللاجؤون الذين يَقبِض عليهم العسكر، ويضعونهم فيه، ريثما يحين الوقت المحدَّد لترحيلهم إلى الحدود. وقد تحوّلت "غرف المدرسة الأحمدية التي تحيط بالفناء الرحب من أطرافه الثلاثة، الشرقي والشمالي والغربي"[4] إلى غرف ينام فيها "الأشباح" المتجمعون من قرى شتى من الأراضي المحتلة، حيث التقى بهم "المتشائل"، وجلس معهم "جلسةً ليليةً عجيبة في فناء جامع الجزّار"[5]، قبل أن يأخذه العسكر إلى "الأدون سفسارشك".

وكما تحوّل الجامع إلى مأوى –أو زنزانةٍ مؤقتةٍ إن صح التعبير– فإن القائم عليه؛ ذلك الشيخ "النحيل، في ثوبٍ هرمٍ"[6]، لم يكن إلا معلِّمه مدير "مدرسة الفرقة"[7] الثانوية في "عكّا"!!

---

[1] المصدر نفسه، ص 109.

[2] انظر: الوقائع الغريبة...، ص 67–68.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص 73–74.

[4] المصدر نفسه، ص 72.

[5] وهي نفس تسمية عنوان ص 72.

[6] الوقائع الغريبة...، ص 71.

[7] المصدر نفسه، ص 70.

وهكذا، فقد تحوّل مدير المدرسة من رجلِ علمٍ، ينير أذهان طلابه بعلمٍ نافعٍ، يفتح لهم آفاق المستقبل إلى شيخٍ هرمٍ يقتاد أشباح اللاجئين إلى سراديب العتمة والظلام وانتظار المجهول. وتحوّل الجامع من دارٍ للعبادة وتدارس أمور الدين وصلاح الدنيا، ولمِّ شملِ المسلمين، إلى مأوى مؤقتٍ لترحيل الأشباح وتفريقهم في كل حدبٍ وصوب. وفي هذا مساسٌ بمقدسات المسلمين التي يحاول اليهود الإسرائيليون تشويهها والتقليل من أهميتها وقداستها سرًّا وعلانية.

* * *

6= التكية وملحقاتها في مقابل الخمّارة وشبيهاتها:

تَميّز المكان في بنية الخطاب الروائي لـ"ملحمة الحرافيش" بمفارقةٍ واضحةٍ تجلّت في مرور الراوي سريعًا على أهم الأمكنة التي بُنيت عليها الرواية؛ وهي ساحة التكية بسورها العتيق التي تناوب عليها "عاشور الناجي" وابنه والأجيال المتتابعة من أحفاده على زيارتها مرارا؛ للتمتع عندها بالصفاء الروحي والهدوء النفسي، واجترار الذكريات، وسماع أعذب الأناشيد والألحان...إلخ.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

عند ساحة التكية هذه وُجِد "الرضيع" "عاشور الناجي" ملقى بجانب سورها العتيق[1]... وعندها كان يخلو بنفسه كثيرًا، ويجتر الذكريات[2]، حتى أصبحت عادةً له ولمن جاء بعده[3]... وكما بدأت أولى الحكايات بجانب سور هذه التكية فقد انتهت آخر الحكايات كذلك أمام ساحتها[4]...

ومع كل ما مثّلته ساحة التكية هذه من أهميةٍ دينيةٍ (صوفية) ونفسيةٍ لدى قصادها؛ نقلتهم معها من عالم الدنيا والآلام إلى عوالم السمو والراحة والتأمل والأحلام...إلا أنها لم تحظ بتفصيلٍ دقيقٍ لأرجائها وزواياها؛ فكل ما نعلمه منها هو الساحة والسور والحوض...أما الحجم والمساحة والاتساع والتشكيل وطريقة البناء والأثاث وكل ما يتعلّق بالوصف المكاني وتفاصيله الدقيقة التي يمكن أن تُعطي تصورًا واضحًا، يجعل المرء قادرًا أحيانًا على نقله إلى لوحةٍ فنيةٍ مكتملة المعاني... فهذا ما لم نجده في حديث الراوي هنا عن التكية وملحقاتها.

---

[1] انظر: ملحمة الحرافيش، ص 5-6.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 44، 88.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص 116، 281، 515...

[4] انظر: المصدر نفسه، ص 563.

حتى أننا لا نستطيع أن نطلق على حديثه هذا مصطلح "الوصف" المكاني؛ لمـــروره الـــسريع عليها، دون تفاصيل صريحةٍ أو دقيقة.

ولعل الراوي قد تقصّد هذا الإيهام في مروره السريع على ساحة التكيـــة وملحقاتهـــا؛ ليحيطها بهالةٍ من الضياء، وليخلق جوًّا من الخيال المحلِّق بين أركانها التـــي تـــشكِّل أهميـــةً روحيةً لقاصديها أكثر من الأهمية المعمارية. إنها تسمو بالمـــادي المحـــدود إلـــى الروحـــي المتناهي خارج الحدود، حيث البقاء للأسمى والأرقى...

وإذا كان هذا حال ساحة التكية وملحقاتها من عدم التفصيل في وصف معالمها الدقيقة مع أهميتها الدينية والروحية الكبرى في الفضاء المكاني العام لبنية الخطاب الروائي لـــ"ملحمة الحرافيش" فمن غير المستغرب أن يُغفل الراوي وصف أمكنةٍ أخرى أقل أهمية وروحانية من سابقتها؛ بل تأتي على النقيض منها من سقوطٍ في الأهواء والعربدة والفسوق... ونقصد بهذا الخمّارة والغرزة والبوظة والقهوة[1]...وغيرها من أماكن اللهو والمجون. فقد مرّ الراوي عليها سريعًا، مع أنها ذُكرت كثيرًا في ثنياها الرواية، وأصبحت من معالمها المكانية البارزة التـــي يلجأ إليها بعض الأبطال والشخصيات الأخرى.

وبينما يلجأ قُصاد التكية إليها، بغية الراحة والانفراد بالنفس عن أهواء الدنيا ومزاحمة أناسها، والتوجّه إليها في هجعة الخلق، فإن رواد الخمارة والغرزة والبوظة والقهوة ينـــشدون في هذه الأمكنة التمتع بلهو الحياة الدنيا، والاختلاط بالناس، والسهر معهم إلى أوقاتٍ متأخرة من الليل، تصحبهم الخمرة والحشيشة والمخدرات. وبينما يسمع قصاد التكية الألحان والأناشيد الأعجمية العذبة، المترنِّمة بأحلامٍ وتهويماتٍ خيالية، تُحلِّق بسامعيها فـــي أجـــواء روحانيـــة سامية، يسمع رواد الخمارة والغرزة والقهوة الأغاني الشعبية والموســـيقا المـــصاحبة لهـــا، ويتمايلون على أنغامها سكارى مترنحين، وقد ترافقهم الغواني والراقصات الحسان!

* * *

7= بيوت الأغنياء ودور الفقراء:

ونـــدخل مع راوي "ملحمة الحرافيش" إلى فضاءاتٍ مكانيّةٍ أخـــرى توقّـــف عنـــدها ليفصل الوصف فيها، فنجد بيوت الأغنياء؛ مثل دار "بكر سليمان الناجي" الذي أخذ صـــاحبه

[1] انظر: ملحمة الحرافيش، في مواضع مختلفة مثل: ص 38، 266، 269، 311، 384...

يجوب بزوجه أركانه، ركنًا ركنا، ويريها تحفه الفاخرة التي يضمها بين أرجائه. ونراه وقد "مضى بها من حجرةٍ إلى حجرة، من بهو إلى بهو، من قاعة إلى قاعة، طائفًا بقطع الأثاث النادرة، بالتحف، بالطنافس والستائر والسجاد، بالقناديل والشمعدانات والتحف، بمخدع نوم رضوان وصفية وسماحة."[1]

ويستمر في تطوافه مع زوجه. ويواصل وصف محتويات داره، حتى في أثناء حواره معها، فلا يدع لها مجالا للمقاطعة أو الاستفسار. إذ "تمتمت بضيق:

- تعبت..

فأشار إلى مرآة تحتل جدارًا كاملا مؤطرة بالذهب الخالص وقال:

- لا نظير لها في البلد كله..

وأشار إلى نجفة شامخةٍ مترامية الأبعاد، مرصعة بالكواكب وقال:

- إحدى ثلاث في مدينتنا الكبرى..

ثم أشار إلى القبة الزجاجية التي تعلو المنور بألوانها الشتى وقال:

- صُنعت وزخرفت في عامٍ كامل وكَلّفت ثمن مئونة جيش!

ثم بسط راحتيه نحو سجادة عملاقة تغطي أرض البهو الكبير وقال:

- حُملت إليّ خاصةً من أرض العجم!

لم يترك صوانًا إلا أشاد به، لم يغفل جوهرةً حتى قدّم لها فروض الطاعة الثناء."[2]

ولكن لماذا هذا الوصف الدقيق لكل زاويةٍ، ولكل محتوى فاخر من محتويات الدار! ولماذا يصبر الراوي على وصف هذه الشخصية لأرجاء دارها، مع أننا لم نألف ذلك منه! أتودّ الشخصية التفاخر به وبثرائها العظيم! أم أنها جاءت بكل هذا لشيءٍ في نفسها!

إن المتتبِّع لمجريات الحوار الدائر بين "بكر" وزوجه "رضوانة" ليدرك مغزى كل هذا الوصف وذلك التطواف؛ إذ بعد أن تستفسر زوجه عمّا يريد قوله من كل هذا، يباغتها بالابتسام، قائلا:

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 182.

وانظر وصفًا آخر لدار الوجيه السمرى الفخمة، ص 153.

[2] المصدر نفسه، ص 182.

"– الحكاية يا رضوانة العزيزة المحبوبة المدللة المتمرِّدة أن بكر سليمان شمس الدين عاشور الناجي قد أفلس..!"[1]

وبهذا، نعلم أن كل ذلك الوصف الدقيق لمظاهر الفخامة والثراء كان تمهيدًا لإظهار فداحة الخطب الذي أصاب صاحب الدار، ألا وهو "الإفلاس"! فقد ضاع كل شيءٍ! ضاع الثراء! وضاع النعيم! وضاعت الأحلام المتدثِّرة بالفرش الوثيرة! وحلّت محلّها كوابيس الإفلاس والبؤس والحسرة المريرة، وانتظار مصيرٍ لا تُحمد عقباه ولا نهاياته الخطيرة!

ومقابل دور الأغنياء الفاحشة الثراء، تصادفنا مساكن الفقراء بأجزائها المتواضعة، وأثاثها البسيط. فها هي "زهيرة" تغادر دار مخدومتها الفخم، لتسكن مع زوجها "عبد ربه الفرّان". "وجدت نفسها في بدرومٍ مكوّنٍ من حجرةٍ ودهليزٍ يُستعمل مطبخًا وحماما. وتذكرت الفردوس المفقود، ولكن غريزتها همست بأنّه كان فندقًا للعبور لا الإقامة، وأنها كانت به ضيفة، أما هذا البدروم فهو بيتها ومصيرها..."[2]

وكما يتّضح من هذه الفقرة فليس في البدروم ما يحتاج إلى وصفٍ أو تفصيلٍ في محتوياته وأرجائه الضيقة، مقارنةً بدور الأغنياء المترامية الأطراف، والمتعددة الحجرات، والمتنوعة المباهج والمغريات...إلخ. وهذا ما دعا "زهيرة" إلى الثورة على عيش الكفاف الذي استكانت إليه مدّةً قصيرة. إلى أن راودها الحلم بالثراء، وتملك الدور الفخمة التي تكون سيدةً لها، لا خادمةً تعمل فيها...

ويصادفنا نوعٌ آخر من المساكن، لا نألفه في حياتنا اليومية، وإن كنا نسمع به بين الحين والآخر؛ ألا وهو مسكن "كودية الزار". ومثاله مسكن "صباح كودية الزار" الذي ذهب إليه "سماحة الناجي" فوجده مطلا على حوض الدواب، وما إن دخله حتى "جعل ينظر إليها بهدوء، وشذا البخور السوداني يفعم أنفه ويخدره، وعيناه تتابعان دفوفًا مختلفة الأحجام، وسياطًا وسيوفًا ودراعاتٍ من الخرز الملوّن مبعثراتٍ بين الكنبة والرفوف."[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 183.

[2] ملحمة الحرافيش، ، ص 327.

وانظر بدرومًا آخر، ص 482.

[3] المصدر نفسه، ص 211.

في هذا المسكن –إذًا– تفوح الأجواء بعبق البخور المتداخل مع أبخرة الشعوذات والمعتقدات الشعبية التي تؤمن بطرد الجان في حلقاتٍ احتفاليةٍ خاصة، تسمى "الزار"، ويقوم عليها من يُدعى "الكودي" أو "الكودية"، فيتم الرقص والدوران واستخدام الدفوف والسياط وغيرها من أدوات حفلة "الزار" التي تتميّز بها بيئة الحواري المصرية على وجه الخصوص.

* * *

8= فضاء القصر وملحقاته:

تدور أحداث رواية "الرهينة" في فضائها الخاص، المغلق، المتمثِّل في قصر "النائب" وملحقاته، وكيف قضى البطل "الرهينة" فترةً من حياته في هذا المحيط الضيِّق –على اتساعه!–، بعد أن انتقل إليه من "قلعة الرهائن". وقبل أن يشرع قدميه للريح هربًا من هذا السجن القسري وإن كان قصرًا. ومتطلِّعًا إلى الحرية المطلقة التي لا تحدها إلا جبال بلاده الشامخة لا جدران القصور المطبقة على الأنفاس وعلى جمالها وجمال ما فيها.

ويروي "الرهينة" أول يومٍ له في "القصر"، وقد أخذه "الدويدار الحالي"؛ ليعرِّفه على من فيه وما فيه. فعرّفه على نساء القصر، وهرع به "من السلالم الواسعة المرصوفة بالحجارة المربّعة"، ليقوده إلى "الحمّام التركي، وفيه يرى "سرادب وقباب وممرات كلها مرصوفةٍ أيضًا بالحجارة المربّعة السوداء، مُلحمة "بالقضاض" المصنوع من النورة البيضاء...

البخار يتصاعد بكثافةٍ عند (القمريّات) الرخامية الجاذبة للضوء.."[1]

ونلحظ من هذا المكان تأثير الاحتلال العثماني المتجلّي في حمّاماته التركية المشهورة. لكنها في الوقت ذاته بنيت على طراز المعمار اليمني المميّز بنوافذه الزجاجية الملوّنة والمزخرفة، والمعروفة بالقمريات. كما يتميّز بالقباب والأقواس والأحجار المرصوفة بإتقان، والمثبّتة فيما بينها بما يعرف بـ"القضاض"... وتُخصّص في هذا الحمّام أيّام للنساء وأخرى للرجال.

ويستمر "الدويدار الحالي" في تعريف "الرهينة" بأماكن أخرى في القصر؛ فيدخل به إلى الإسطبل، ثم يخرجه إلى الفناء الواسع المطل على عددٍ من الدور؛ "منها القديم ومنها

[1] الرهينة، ص 8.

الحديث"[1]، وتُخصّص لنساء القصر. أما صاحب القصر، وهو النائب، فعادةً ما يُفضّل الجلوس في منظرته الموجودة في أعلى القصر المكوّن من عدة طوابق، وهي منظرةٌ فخمةٌ ذات نوافذ واسعة، وعقودٍ ملوّنة، تزيدها جمالا وبهاء.[2]

وأما المقيل –وهو مكان الجلوس الواسع لاستقبال الضيوف وتناول القات والسمر معهم– فقد انتقل البطل للعمل فيه، بعد أن كان "دويدارًا" في دار "الشريفة حفصة". وفي هذا المقيل كان الاهتمام بكل ما يتطلّبه المقيل من أدواتٍ، وترتيبٍ، وتنظيفٍ يستمر العمل فيه من منتصف النهار إلى منتصف الليل. ويأتي إلى هذا المقيل السمّار، يتجاذبون أطراف الحديث؛ المتنوّع بين ثقافةٍ وسياسةٍ وشعرٍ ودينٍ ومجتمع... وتداول ما يدور في الأنحاء من أوضاعٍ، تركّزت في الأيام الأخيرة حول مصير "الإمام"، والانقلابات التي يُخطّط لها للإطاحة به.[3]

ومع أنّ "الرهينة" كان "دويدارًا" لدى "الشريفة حفصة"، ثم عمِل لدى أخيها النائب، فإنه لم يرض إلا أن يأوي إلى غرفة صديقه "الدويدار الحالي"، على صغرها وبساطتها؛ حبًّا له ولصداقته وللأيام والذكريات التي جمعتهما معًا، بحلوها ومرّها.

وقد وصف "الرهينة" هذه الغرفة ذات النافذة الصغيرة الوحيدة القابعة، في منعطفِ أحد سلالم القصر، وهو يدخلها أول مرّة، بقوله:

"في الغرفة فراشٌ صغيرٌ قد برز التّبن المحشوّ به من ثقوبٍ عدّة..ولحافٌ شبه صوفيٍّ أسود اللون، معطّف عند مرقد رأسه، فوق مخدّةٍ متّسخةٍ، يكسل أن يغسل كيسها القطني المزركش...

يحفّ بزاويته تلك، صندوقٌ خشبيٌّ ملوّنٌ بأصباغٍ رخيصة... قد وضعه بجانب الفراش المهترئ لمنعه من الانزلاق أثناء نومه، ويسهل عليه فتحه متى شاء، ويحفظ بداخله ملابسه وأشياءه الأخرى..."[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 10.

[2] انظر الرهينة، ص27.

[3] انظر وصف المقيل وما يدور فيه من سمر وعمل، ص 113، 128.

[4] المصدر نفسه، ص 12.

وكأن الراوي بهذا الوصف قد حمل "كاميراته"، وأخذ يصوِّر –عن قـرب– لقطـاتٍ لزوايا الغرفة الصغيرة، ومحتوياتها البسيطة. مبرزًا تلقائية صاحبها وعدم مبالاته في الاهتمام بنظافتها أو تفقُّد تالفها! وكأن الراوي بوصفه هذا يدلنا كذلك على صغر سن صاحبها وفقـره وعشوائيته!

ومع هذا فقد استأنس "الرهينة" الراوي بهذه الغرفة وبصاحبها، ولعلـه أحـس مـن بساطتها بقربها من بيته ومن الحياة التي يحياها في بيته، لا حياة القصور التي لم يرتح لهـا حتى وإن توفّرت فيها سبل الراحة والرفاهية.

ومع تلك الحميمية التي جمعت "الرهينة" و"الدويدار الحالي" تحت سقف هذه الغرفـة المتواضعة فقد كان من الصعب عليه أن يتركها ويترك صديقه المريض فيها، وهو في أشـد الحاجة إليه، وإن طلب منه ذلك ذات ليلة... لكنّه يضطر إلى تركه قليلا، ريثما يـؤوب إلـى رشده ليتجه إلى غرفةٍ أخرى، هي غرفة "البورزان" التي نادرًا ما يدخلها أحد! ليجدها علـى نقيض غرفة صاحبه الصغير من نظافةٍ وترتيب! إذ يأخذ "كاميراته" مجـدّدًا ليبـيِّن الفـرق الواضح بينهما! مهتديًا بضوء الفجر الذي أخذ يتسلسل رويدًا إلى الغرفة؛ لتتـضح الـصورة أكثر:

"كل شيءٍ في هذا المكان المستدير منظم ومرتب ونظيف أيضًا.. لم أعهده حتى فـي بيت النائب نفسه!

فراشه معدّ ولحافه مطروح بنظام..وصناديقه الخشبية الملوّنة نظيفة رغـم قـدمها!. وبعض أدواته الخاصة معلّقةٌ على الجدران بترتيبٍ غايةٍ في الدقة ومتناهيـة فـي التـشكيل والتماثل الدال على الذوق الخالص..

وفي أسفل المكان جرّة ماءٍ وموقدٌ للنار وبعض أوانٍ فخاريةٍ ونحاسيةٍ تستخدم للطبخ ومغطّاة (بقوَّارات)• من القماش المزركش..حتى حذاؤه له مكانٌ خاصٌّ يضعه فيه دائما..أمـا بوقه النحاسي المزيّن بعذاباتٍ متدليّةٍ ومزركشة فقد عُلِّق في مكانٍ لطيـفٍ وغُطّـي بمنـديلٍ حريريٍّ شفّاف..

حسدته على هذه الحالة التي هو عليها من الترتيب ودقة النظام التي تطيل العمر.."[1]

وإذا أتينا إلى دارٍ أخرى مرّ بها "الرهينة" وجاء على وصف أشياء منها فإننا نجد دار "الشريفة حفصة" التي يمكن أن نسميها بـ"دار المحبوبة"؛ لتعلُّق البطل بصاحبتها، حتى تعلّق

• القوارات "جمع (قوارة) وهي غطاءٌ من القماش مزركش مصنوع باليد." انظر حاشية الرهينة، ص 104.

[1] الرهينة، ص 104–105.

بالدار نفسها! فأصبح يحبها من بين كل الدور التي يمر بها، ويطيل النظر إليها وإلى نوافذها؛ علّه يحظى برؤية صاحبتها، بعد أن أُبعد عنها.

كانت دار "الشريفة حفصة" مطلّةً على الفناء الواسع لقصر أخيها "النائب". وكانت دارًا قديمةً مبنيةً من الآجر.

هذه هي الهيئة الخارجية العامة للدار. وهي هيئةٌ ليس فيها ما يميِّزها عن غيرها من الدور. لكنها في الداخل تنم عن ذوق رفيعٍ لصاحبتها، وتحتوي على أثاثٍ يدل على مكانة من فيها.

ويروي البطل أول عهده بهذه الدار، وكيف دخلها ليرى حشدًا من النساء توقّع أن يكنّ "من ضمن حشم وخدم الشريفة حفصة". ثم كيف دخل هو وصديقه "الدويدار الحالي" إلى منظرتها• المفروشة بالسجّاد الثمين الذي لم يشاهد مثله من قبل.. "والستائر مرفوعة والطنافس النحاسية والفضية تملأ الأرفف الجصية عرض الحوائط.."[1]

كما تتجلّى محتويات الدار الفاخرة في ذلك الوصف لليلة دعوة "الشريفة" لابن أخيها إلى العشاء والمقيل، وكيف كان الاستعداد لها بترتيب منظرة الطعام، و"تنظيف الأواني النحاسية من زهريات وشمعدانات وأباريق و(معاشر).."[2]، وتجهيزها بأغلى الكؤوس، وأطيب الأطعمة، وأفخر العطور...[3]

* * *

وإذا ما أراد "الرهينة" الترويح عن نفسه قليلا بالخروج من حدود قصر "النائب" وملحقاته والانطلاق إلى المشي في وسط المدينة التي كان يراها من علو القصر المطل عليها، فيُعجب بجمالها وتلألئها ليلا، فإنه يتّجه إليها من البوابة الرئيسة للقصر. خارجًا إلى ميدانٍ ترابيٍّ تتوسطه شجرةٌ عملاقة، يستظل بها المراجعون وطالبو الحاجات من النائب، وبجوارها مبنى "المحكمة" المقام للفصل في قضايا الناس... ثم يمر بـ"سائلة المدينة المنحدرة من الجبل"[4] والجارفة لمخلّفات الأمطار من الأوراق والأقمشة البالية.. وليتّجه إلى وسط المدينة

• "المنظرة: غرفةٌ في أعلى البيت". حاشية الرهينة، ص 23.

[1] الرهينة، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 64.

[3] انظر المصدر نفسه، ص 64-65.

[4] المصدر نفسه، ص 41.

ليفاجأ بجوّها الذي كان "مفعمًا برائحة الوباء وأدخنة مطابخ المنازل." وليُصدم أكثر كلّما أنعم النظر فيمن حوله!!!

وليُعبِّر عمّا رآه من مأساوية المنظر المناقض لما كان يعدُّه حلمًا جميلا، أراد تحقيقه بزيارته هذه التي تركت ألمًا مريرًا في نفسه، صرّح عنه بقوله:

"ما كان أجملها من مدينةٍ بصباحها عندما نطل عليها من على أسوار قلعتها القاهرة معقل الرهائن والمدافع..حيث كنا نتدلّى بأرجلنا من على أسوارها ونشاهد المآذن والقباب البيضاء والمنازل المرصوصة داخل السور المنيع والهضاب والسهول والجبال الممدودة على مدى البصر..

لكنّها الآن.. ومن وسطها وفي أحشائها عرفتها على حقيقتها.. إنها بؤرةٌ للوباء المميت..مليئةٌ بالمرضى والمجانين وأصحاب العاهات.. والمعوّقين والحكّام الظالمين.. إنها مدينةٌ تعيسةٌ وبائسةٌ غاية البؤس. وكم تمرّ كل يومٍ جنائز الموتى من أبواب سورها تشيُّعها أصوات الأطفال مع معلميهم من الفقهاء وطالبي الخير والمغفرة.."[1]

ويخلص أخيرًا إلى النتيجة المؤسفة التي خرج بها من هذه الزيارة، قائلا:

"ما كان أجملها من مدينة من علّ. وما أحقرها اليوم في نظري من مقبرةٍ حيّة..وليتها كانت صامتة!."[2]

* * *

[1] الرهينة، ص42.

[2] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ثالثًا: فضاء المكـــان غيـــر المحـــدّد:

ضمن دراستنا لفضاء المكان في بنية الخطاب الروائي العربي كما تجلّى في الروايات المختارة، تبيّن لنا وجود بعض الأمكنة المهمة التي انبنت عليها بعض الروايات، كما حـــدثت بعض الأحداث التي كانت مفاصل مهمة في بعضها الآخر. وعند نظرنا بعـــد الانتهـــاء مـــن دراسة هذه الأمكنة في التقسيم المناسب الذي يمكن أن تندرج ضمن إطاره، لاحظنا أن ما يميِّز هذه الأمكنة هو "رمزيّتها"، وإمكانية أن تكون أمكنةً خياليةً من صنع الروائي، مـــع احتمـــال وجودها حقيقة في بعض الأحيان. فـــ"الجسر" والغيضة –مثلا– في رواية "حين تركنا الجسر" يمكن للمرء أن يتخيّل معالمها، ويمكن باعتقاد وجودهما، أو وجود شبيهٍ لهمـــا علـــى هـــذه المعمورة، دون أن نعلم موقعهما المكاني على وجه الدقة. وهذا على الاعتقاد بمكانية الغيضة و"جسرها" الذي يظل يراودنا رمزه إلى "الأرض" العربية أقوى من كل رمزٍ ومكان. ولتبقـــى الأرض بجسرها غير محددة وواسعةً وممتدةً لكل أبنائها... كما لا نستطيع إنكار أن تكون هذه الغيضة و"جسرها" مكانًا خياليا من صنع الروائي، ولا يريد تحديده أو تأطيره بـــأي مكـــان، وربما بأي زمانٍ أيضا ... ولذلك كان اختيارنا لتسمية هذا الفضاء بفضاء المكان غير المحدد. والحال مقاربٌ –كذلك– مع "خازوق" "المتشائل" الذي يمكن أن يكون قد رآه ضـــمن أحلامـــه "المتشائلية" الخارقة للعادة! فهو غير واقعي، وغير محدد.. أو "مستشفى الأمراض العقلية" التي زارها "المحترم"؛ تحققًا من وجود هذا "المتشائل" الذي اختفى من على "خازوقه"!!! أو قارعة الطريق التي صُرع والد فيها دون أن يحدد لنا مكانها أو زمانها بدقة، مع ما لها من أهمية في حياته التي كانت بفضلة حمار أنقذه في قارعة الطريق تلك!!!

ولا يخفى ما في ذلك كله من "رمز" وخيال...

وفيما يلي بيان ذلك:

1= الخازوق:

قد يألف المرء الوقوف على أرضٍ منبسطةٍ أو حتى سفح جبل، لكن أن يقـــف علـــى رأس خازوقٍ ما، فهذا ما لم نألفه، ولن نألفه أبدا.

أمّا "المتشائل" في رواية "الوقائع الغريبة..." فقد استطاع الوقوف عليه، والتّشبّث بـــه، والصّمود عليه إلى النّهاية رغم كل المحاولات لإنزاله!!!

لكن كيف وصل إلى رأسه وجلس عليه، فهذا ما لا يعرفه أحدٌ حتى الصّاعد نفسه!!!

أحلمٌ هو أم حقيقة! أخازوقٌ هو في كابوس، أم كابوسٌ في خازوق، كما ظلّ يردّد "المتشائل"!!

كلّ ما نفهمه من "متشائلنا" أنه وجد نفسه فجأةً على رأسه، قائلا:

"جاءت النهاية حين استيقظتُ في ليلةٍ بلا نهاية، فلم أجدني في فراشي...رأتني جالسًا على أرض صفاح باردة مستديرة. لا يزيد قطرها على ذراع. وكانت الريح صرصرًا والأرض قرقرا. وقد تدلّت ساقاي فوق هوةٍ بلا قرار كما تدلي [كذا] اللّيف في الخريف. فرغبت في أن أُريح ظهري، فإذا بالهوة من ورائي كما هي الهوة من أمامي، وتحيط به الهوة من كل جانب. فإذا تحرّكت هويت، فأيقنت أني جالسٌ على رأس خازوقٍ بلا رأس."[1]!!

ويتخوّف "المتشائل" من مصيره فوق هذا الخازوق؛ هل يبقى فوقه لأنه حلمٌ ما يلبث أن يزول ويعود إلى فراشه الدافئ بسلام!! أم أنّ الأمر حقيقةٌ وإن خالفت نواميس الطبيعة، فيرثي لحاله، ولا يعرف كيفية الخلاص منه!!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبينما هو في حاله هذه، إذ ينظر من فوق خازوقه العالي إلى أناسٍ كانوا يأتونه وحدانا. فيرى صديقه القديم "يعقوب"، ويرى الرّجل الكبير، والشّاب الذي يتأبّط الجريدة، و"يُعاد الأولى"، و"سعيد".

وتبوء محاولاتهم كلها لإنزاله من فوق خازوقه بالفشل، ويظل على حاله إلى أن يأتيه الفضائيّ ويأخذه إلى الفضاء البعيد.

وهكذا، فإنّ الخازوق يتجاذبه أحد أمرين:

- فإمّا أنّه حلمٌ أو بالأحرى كابوسٌ مزعجٌ سيستيقظ منه لا محالة. وفي هذا دليلٌ على أمل الخلاص، وإن طال الكابوس.
- وإمّا أنه حقيقةٌ لا مفرّ منها. وفي هذا دلالةٌ على الواقع القائم فعلا، وما فيه من استسلامٍ ورضوخٍ لمجرياته إلى أن يتغيّر، أو يُغيّر.

ولذا فإن الجلوس على الخازوق والتّشبُّث به يمكن أن يرمز إلى:

- التّضحية في سبيل الحريّة والخلاص.
- تخطّي الصّعاب والمستحيل للوصول إلى الواقع المؤمّل.

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 159.

- تخطّي الوهم للوصول إلى الحقيقة.
- مقاومة الظلم للوصول إلى العدل.
- مقاومة الباطل للوصول إلى الحق.

:

:

وكلّها تصبّ في مقاومة الاحتلال ومعوقاته الجمّة لنيل الاستقلال؛ فالحلم سيتحقّق، والصّعاب ستقهر، والوهم سينجلي، والظلم سيجابه، والباطل سيزهق...إلخ.

* * *

2= مستشفى الأمراض العقليّة:

يلجأ "المحترم" في ختام روايته إلى إضفاء طابع الحقيقة عليها، أو طابع الشّك في صحتها. وسيّان هما!! فيخبرنا أنه كان يتلقى رسائل "المتشائل" "مدموغةً في بريد عكّا. ولذلك ظل يبحث في عكّا عن مصدرها حتى قادته قدماه إلى مستشفى الأمراض العقليّة داخل السّور على شاطئ البحر."[1]

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويخبرنا أنّه عَلِمَ من المسؤولين فيها أنها كانت سجنًا رهيبًا زمن الانتداب البريطاني! ثمّ تحوّلت غرفةُ الإعدام فيها "منذ قيام الدّولة، إلى متحفٍ مصونٍ لصون ذكراهم."[2] ولذا فإنّ المستشفى "القائم في البناء نفسه، يسيء إلى كرامة هذا المزار."[3] وأنّه في بحثه عن اسم "سعيد أبي النّحس المتشائل" في سجلات المستشفى، لا يجد إلا اسمًا مقاربًا له، هو "سعدي نحاس" الملقّب بـ"أبي الثوم"، ويُقال:"أبو الشوم".[4] ويُقال: "إنّ امرأةً شابةً زارت المستشفى مؤخّرا، فسألت عنه معلنةً أنّها من أقربائه وقادمةً من بيروت عبر الجسر. فأخبروها بأنّه توفي منذ حوالي العام. فقالت إنّه استراح وأراح".[5]

فماذا يعني كل هذا!!

أكان "المتشائل" شخصيّةً حقيقيةً واقعية!!

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 196.

[2] المصدر نفسه، ص 197.

[3] المصدر نفسه، ص 197.

[4] المصدر نفسه، ص 197.

[5] المصدر نفسه، ص 197.

أكان مجنوناً لا مسجونا!!

أكان السّجن مستشفى للأمراض العقليّة، وزنزانة التّعذيب فيه غرفةً لاستقبال المرضى الجدد وتهدئة أعصابهم!!

أم أن العكس كان صحيحا!!

أم أنّ كل ذلك كان محض خيالٍ خصب!!

والشّابّة القادمة من بيروت هل هي يُعاد الثّانية، أم باقية!!

و"سعدي نحاس، أبو الشوم" هل هو "سعدي أبو النحس المتشائل"!!

أم أنّهما شخصيّتان أخريان!!

أم كل ذلك إمعانٌ في التّورية وزيادةٌ في التعمية!!

وإن كان "المتشائل" حقيقةً فإين نجده!!

وإن لم يكن كذلك فهل يمكن أن يكون حقيقةً يومًا ما!!

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إنّ شجرةً بلا جذور، هي شعبٌ بلا وطن، وإنّ مَن يقتلعها ليس عليه إلا اتباع نـــداء المجنون للمحامي:

"هات فرشاةً ودلوًا بلا قاع وقف إلى جانبي وادهن!".[1]

فليتبصّر كلّ واحدٍ منّا في محاميه ومجنونه، وليحاول الإجابة عن سؤال النّفس بحثًـــا عن "المتشائل":

"فكيف ستعثرون عليه، يا سادة يا كرام، دون أن تتعثّروا به."[2]

* * *

3= مكان مقتل والد "المتشائل" على قارعة الطريق:

يُطالعنا في رواية "الوقائع الغريبة..." مقتل والد "المتشائل" "على قارعة الطريـــق"[3]. ومع أن لهذه الحادثة أثرها البالغ على سير حياة "المتشائل" من بعد، إلا أنّه مرَ عليها سريعًا، ولم يعطها حقّها من الوصف والتعبير عن الدرامية والمأساوية التي لحقت به بمـــوت والـــده،

---

[1] الوقائع الغريبة...، ص 198.

[2] المصدر نفسه، ص 198.

[3] المصدر نفسه، ص 63.

وبداية حياته من هربٍ إلى الحدود اللبنانية، ثم عودةٍ أخرى، ودخوله إلى "إسرائيل"...إلخ. بل على النقيض من ذلك يتخذ "المتشائل" –كعادته– من هذه الحادثة طرفةً يبدؤها بعنوان:

"سعيد يعلن أن حياته في "إسرائيل" كانت فضلة حمار!"[1]

ويقول بعدها مباشرةً:

"لنبدأ من البداية. كانت حياتي كلها عجيبة. والحياة العجيبة لا تنتهي إلا بهذه النهاية العجيبة...

فمتى كانت البداية ؟

كانت البداية حين ولدت مرةً أخرى بفضل حمار."[2]

وبهذا العنوان المثير للاستغراب والسخرية يُبْعِد "المتشائلُ" المتلقيَ عن الإحساس بالأسى على حاله بوفاة والده، ويجعله مشدودًا إلى معرفة كيفية هذه الولادة المثيرة، والعودة إلى حياة ثانية بفضل "حمار"!.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومع أنّ هذه الحادثة الأليمة التي مات فيها والده، وهُدرت بها كرامة الإنسان في العيش كريمًا، والموت كريمًا أيضا، فإن "المتشائل" لم يحدد مكان وقوعها بدقةٍ، سوى قوله "على قارعة الطريق". ولم يحدد زمانها أيضا، وإن كان يُستَنتَج أنها وقعت عام 1948م•. وربما لم يكن ذلك إلا دليلا على تكرار قتل الفلسطينيين الأبرياء، والكمون لهم على الدوام، في كل زمانٍ ومكانٍ، حتى غدا أمرًا مألوفًا، وقدرًا محتومًا، لا يُسأل عنه.

ومع هذه السخرية المريرة التي تناول بها "المتشائل" حادثة مقتل والده، يصبح المتلقي مستعدًّا لتقبل ما يليها من حوادث عدةٍ لها أكثر من منظورٍ نفسيٍّ وسياسيٍّ واجتماعي...إلخ. يخرجها "المتشائل" من انطباعاتها المعهودة التي علقت بالأذهان، ليكسوها قالبًا جديدا، يزخر بالمفارقات، والسخريات، والمفاجآت المتوقعة وغير المتوقعة!!!

* * *

[1] الوقائع الغريبة، ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

• انظر ص63 في قوله :"وبعد النحس الأول، في سنة 1948، تبعثر أولاد عائلتنا أيدي عرب، واستوطنوا جميع بلاد العرب التي لمّا يجر احتلالها."

4= الجسر والغيضة:

بينما تتميّز أعمال الروائي "إبراهيم الكوني" بفضاءٍ مكانيٍّ عامٍ، تمثَّل في فضاء الصحراء الواسعة، والصحراء الليبية الكبرى على وجه الخصوص –كما رأينا ذلك في رواية "التبر" على سبيل المثال–، فإن أعمال الروائي "عبد الرحمن منيف" –على النقيض من ذلك– تتميّز بعدم التحديد الدقيق للمكان[1]. وهو مطلبٌ يقوم أغلب الظن على قصدية المؤلف الذي يرمي إلى جعل أعماله شاملةً لكل مكان، وغير محصورةٍ في إطارٍ ضيقٍ لا تبارحه.

وفي رواية "حين تركنا الجسر" يحمل المؤلِّف هَمَّ الإنسان ووقع الهزائم والانكسارات المتتالية على بطله وعلى كل امرئ يتعرّض دومًا إلى الخيبات والآلام...فنراه وقد ابتكر مكانًا يمكن للمرء أن يتصوّره بغيضته ومستنقعاته وجسره وأشجاره وسمائه الماطرة... لكنه –مع ذلك– لا يقدر على معرفة موقع هذه الغيضة على وجه التحديد؛ فقد يكون المكان موجودًا حقيقةً، لكنا لا نعلم أين يقع! وقد يكون مبتكرًا، ومن نسج خيال المؤلِّف، ولا يمكننا أن ننكره ذلك أيضا!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وإذا كان المقصود بالمكان في هذه الرواية هو الأرض العربية، وكان "زكي نـدّاوي" هو ضمير الإنسان العربي الذي يعاني من الهزائم. وإذا كانت "الهزيمة" في هذه الرواية هي هزيمة حزيران عام (1967م)، فإن المؤلف هنا لم يذكر المكان الذي وقعت فيه الهزيمة، ولم يذكر موقع الغيضة، ولا المدينة التي كان يقطنها البطل. وما ذلك إلا لأنّ "هزيمة حزيران ليست هزيمةً لجماعةٍ معينةٍ من العرب تعيش في مكانٍ محدد، بل هي هزيمةٌ للعرب كلهم من الخليج إلى المحيط، وللتعبير عن هذه الغاية المركزية في الرواية عمد منيف إلى عدم تحديد المكان، وتسميته في هذه الرواية السياسية التي تعني الأمة العربية برمتها، ليجعل المكان فيها هو الأرض العربية، والأرض العربية ليس لها اسم محدّد. لذلك جاء عدم تحديد المكان بتسميته منسجمًا مع المكان الرمز (الأرض) الذي يوحي إليها إيحاءً رمزيًّا، ومرتبطًا بالعمومية التي يتميّز بها."[2]

---

[1] انظر: أحمد جاسم الحميدي. البطل الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1987، ص 170.

[2] مرشد أحمد. المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، ص 47.

أما إذا كان المكان المصوّر هنا هو أي مكانٍ في هذه المعمورة المشاعة لجميع أبنائها، فإن المكان يضحى مكاناً عامًّا، يُعايش هزائم أصحابه وانكساراتهم الداخلية والخارجية، ومعاناتهم الدائمة من حروبٍ وقهرٍ واضطهادٍ وضياع...إلخ.

وحتى إذا كان المكان –هنا– مكاناً مبتكرًا، لا وجود له إلا في مخيلة المؤلِّف، وإن طابق مكاناً حقيقيًّا على الأرض، فإن المعنى يظل واحدًا: بأرضه، وإنسانه، وهزائمه المشتركة.

وهنا يتجلى الهم الإنساني في أنقى صوره؛ فالأرض واحدة، والإنسان هو الإنسان، والهزيمة والانكسار يمكن أن تصيبا الإنسان أينما حلّ وارتحل... وهذا ما يُميِّز الأدب الأصيل الذي يتناغم وروح الإنسان التي تسكن كل مكان...

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

• الخاتمـــــــــــة:

وبعد...

فقد كانت هذه الدراسة رحلةً مع "بنية الخطاب الروائيّ العربيّ"، حاولت تلمّس الخطى لمعرفة ما يُميِّز هذه البنية من عناصر تنسجم فيما بينها في نسيجٍ متضامٍ متماسك، لتُكوِّن منظومةً متّسقةً من العمل الفنيّ المتجلِّي في "بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ". وهي كيانٌ يشهد على عمق العمل الإبداعيّ العربي، والمخصَّص هنا في "الخطاب الرّوائيّ".

وقد لمست الدراسة –من كثبٍ– مدى براعة هذا الخطاب في التعبير عن قضاياه التي يتناولها، أيًّا كان موضوعها، والخروج بها من الدّائرة المغلقة إلى رحاب الفضاء، فتكلّم على الخاص والعام، والأنا والآخر، والحاكم والمحكوم، والواقع والحلم..كل ذلك بلغةٍ حيّةٍ ، استطاعت الربط بين الذّات المبدعة والذّات المتلقِّية، واستطاعت تشكيل حلقة اتصالٍ دائمٍ بينهما، فاتحةً آفاقًا رحبةً من القراءة والتأويل. وهي لغةٌ أثبتت طواعيتها، وقدرتها على التعامل مع الأجناس الأدبية وغير الأدبية، أيًّا كان نوعها، وأيًّا كان اتفاقها أو افتراقها في كيفية الطرح والتناول لمختلف القضايا؛ فنراها تدخل في علاقات التعدد اللغوي والتناص؛ فتستند على القرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف، والمفاهيم الإسلامية المستقاة منهما. وتقتبس من العهد القديم. وتتأمل آثار "الصوفيّة" وألفاظهم وإشاراتهم الدالة. وتدخل في عالم الأساطير والأوثان. وتترنّم بالأناشيد والأشعار والألحان. وتصدح بالزوامل والأهازيج الشعبية المفعمة بالحركة والألوان. وتتصل بالتراث الشعبي العربي، مندمجةً مع فن المقامات وليالي ألف ليلةٍ وليلة...وتعايش ماضي أمتها وحاضرها ومستقبلها. ثم تتحاور مع بعض نتاج الأدب العالمي؛ من رواياتٍ؛ مثل "كنديد" لـ"فولتير"، و"الشيخ والبحر" لـ"آرنست همنجواي"، ومن مسرحيّات؛ مثل "عطيل" لـ"وليم شكسبير".

وهي لغةٌ استطاعت، مع ما تميّزت به من عراقةِ أصل، وجزالة لفظ، وقوّة سبكٍ فقد أن تحتوي بين جنباتها إنسانها العربي على تفاوت ثقافته، واختلاف مهاراته... فكانت لغةً تصدر عنه ومنه ولـه؛ لتعايش آلامه وآماله، وانتصاراته وانهزاماته، وطموحاته وانكساراته...إلخ.

فكانت لغة أدبٍ، وحياةٍ، وفكرٍ ، وواقعٍ ، وخيال...
وكانت وستبقى لغةً وُلِدت لكي تبقى...

هذه هي الخلاصة العامة التي وجدناها تنطبق بكل ما احتوته "بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ"؛ شكلا ومضمونا، وبناءً لغويًّا متينا، يشهد برسوخ أساسه في الأصالة واستلهام التّراث، واتصاله بالمعاصرة والحداثة والتّفاعل مع تعدد الثقافات، وثبات بنيانه القائم على الالتحام فيما بينها، بما يضمن امتداده عبر تتابع العصور واختلاف الحضارات، وبما يُمثِّل حداثة الاتصال والانفتاح على متغيرات الزمان والمكان، بإنسانيةٍ متعددة الأبعاد وروحٍ خالصة العروبة. وفي كل ذلك ردٌّ صريحٌ على آراء القائلين بتبعيته للآخر الغربي، أو محدودية نظرته، وضيق أفقه، وتقليدية تناوله.

جميع الحقوق محفوظة

وإذا جئنا إلى الخصائص الجزئية التي تَميّز بها كلُّ عنصرٍ من عناصر "بنية الخطاب الروائي العربي"، والمقسّمة على فصول الدراسة الأربعة؛ وهي: اللغة، والصيغة، والزمن، والمكان. فإننا سنجد ما يلي:

أولا: تميّزت "اللغة في بنية الخطاب الرّوائيّ العربي" باشتمالها على عناصر لغويةٍ مهمة، اندرجت تحتها، وتكّونت في مباحث أربعةٍ؛ هي:

- سيمائية العنوان.
- التّعدُّد اللُّغوي والتّناص.
- المفارقة.
- الأساليب اللّغوية.

وقد استطاعت كلٌّ منها إضاءة جانبٍ مهمٍ من جوانب اللغة في هذه البنية العامة المكتنهة لها؛ فكانت سيمائية العنوان هي المفتاح الذي ندخل عن طريقه إلى كوامن كل نص. وكان التّعدُّد اللغوي والتناص دليلا حيًّا على التّفاعل مع مختلف اللغات وتعدد الأجناس المتخلِّلة باتساقٍ في ثنايا النص الروائي العربي. وكانت المفارقة عنصر جذبٍ وتشويقٍ وكسرٍ لأفق التوقع في كثيرٍ من الأحيان. وكانت الأساليب اللّغوية دليلا "صحيًّا" على الحركة والتّنوع اللذين تمور بهما "بنية الخطاب الرّوائيّ العربي".

وقد رأينا أنّ كلاًّ من هذه المباحث الجزئية جاءت لتفصّل القول في تَميُّز "بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ" في كلٍّ منها، ولتؤكّد تفرُّد كل عملٍ روائيٍّ على حدةٍ بميزةٍ تفصله عن غيره؛ كأن يُركِّز الخطاب في رواية "ملحمة الحرافيش" على "آثار الصوفية"، والدّخول في أعماق الحارة المصرية الشعبية لفظًا ومضمونا. وكأن يتميّز خطاب رواية "الوقائع الغريبة..." بمفارقةٍ صارخة، تسرّبت إلى صميم "بنية الخطاب الروائي" برمّته، وأصبحت جزءًا لا يتجزّأ منه. وكتميُّز الخطاب في رواية "حين تركنا الجسر" بتكرار ألفاظٍ معينةٍ، تخلّلت "بنيته" من أوّلها إلى آخرها، كما لوحظ ذلك في ألفاظ "الهزيمة" والانكسار بسبب ترك "الجسر"، والحلم الدائم بـ"الملكة" التي طال انتظارها، وما يسببه كل ذلك من جوٍّ مشحونٍ بالتّوتُّر والشتم والألم والخيبة والإحباط...إلخ. كما تتردّد في جنبات بنية خطاب رواية "الرهينة" أصداء ذلك "الزامل" الشعبي الذي أنصتنا إلى أوّله ضمن "لغة الشعر" المندرجة تحت مبحث "التّعدد اللغوي والتّناص". وكما دخلنا عن طريق بنية الخطاب الروائي "للتّبر" في عوالم الأساطير والمعتقدات الوثنية التي تصدح في أرجاء الصحراء الليبية الكبرى.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعة

إن اللغة هي المصبّ الرئيس الذي تفرّعت منه كل هذه المباحث بجزئيّاتها الثانوية الأخرى على تعددها واختلافها وافتراقها؛ إذ ما تلبث أن تعود مجددًا إلى تلك اللغة التي كانت أساس الرّبط والتناول والاتصال فيما بينها على الدوام.

ولتستمرّ حركة الحياة واللغة...

* * *

ثانيًا: تميّزت "الصيغة في بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ" بحيويّتها وعدم سيرها على وتيرةٍ واحدةٍ في نماذج الروايات العربية المختارة؛ فجاءت الصيغة في رواية "الوقائع الغريبة..." لتُعدّ أنموذجًا على "رواية الصِّيغة" التي تتداخل فيها صيغتا السرد والعرض، تداخلا متّسقا ومتناغما ومتردِّدا في جزيئات الرواية كلها. وجاءت صيغة خطابها بضمير المتكلِّم المعبِّر عن الرّاوي الذي هو البطل في الوقت ذاته. لتطغى معه صيغة خطابه الحواري على الخطابات الحوارية الأخرى المتداولة بين سائر شخصيات الرواية. فكان هو الراوي، وهو البطل، وهو المتكلِّم. وكانت صيغة رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" معبِّرةً على لسان "المتشائل" عن شخصية هذا "المتشائل"! وهو حالٌ قريب الشبه من صيغة رواية "الرهينة" التي جاءت بصيغة ضمير المتكلِّم الذي هو الرّاوي والبطل في الآن نفسه؛ فكان أن طغى صوت خطابه على غيره من الشخصيّات. مع اختلافٍ واضحٍ بين صيغتي الروايتين؛ يبرز في طغيان صيغة العرض الحواري على صيغة السرد فيها.

وتميّزت الصيغة في رواية "ملحمة الحرافيش" بصدورها على لسان الـرّاوي الـذي يروي بضمير الغائب، معبِّرًا عن الذّات الثّانية للكاتب. تلك الذّات التي مثّلت الـرّاوي العلـيم بمكنونات شخصيّاته المختلفة. فكان أثر وجوده ظاهرًا بجلاءٍ في أركان الرّواية كلها. وكـان أبرزها عدم وجود شخصيةٍ رئيسةٍ تتمحور حولها الرّواية كلها. وإن أحسسنا بتأثير شخـصية "عاشور النّاجي" على غيرها من الشّخصيّات والأحداث؛ بوصفها الشّخصيّة الرئيسة الأولـى التي تصادفنا، وبطلة الحكاية الأولى من حكايات الرواية العشر. فكان تأثيرها الواضـح فـي الحكاية الأولى، وكان امتداد هذا التأثير في سائر الحكايات نابعًا من تفكير أبطال كل حكايـةٍ وشخصيات المختلفة بهذه الشخصية التي أصبحت رمزًا لوليٍّ من الأوليـاء ذوي الخـوارق والكرامات.

وتداخلت صيغتا العرض والسرد في هذه الرواية بتناغمٍ واتساق. واختلفت الحوارات بين سائر الشّخصيّات الرّئيسة والثّانويّة والهامشية، وإن لمحنا مجدَّدًا سيطرة الـرّاوي العلـيم عليها وعلى حواراتها الذّاتيّة وانفعالاتها الشخصية.

أمّا الصيغة في روايةِ "التّبر" فجاءت بضمير الغائب العائد على ذلك الـراوي العلـيم مجدّدا، كما لمحناه في رواية "ملحمة الحرافيش"، لكنّه راوٍ يروي حكاية بطله مع جمله الأبلق الذي مثّل شخصيةً محوريّةً، لم تألفها الرواية العربية. فكان العرض الحـواري الـدائر فـي الرّواية بين هذا البطل وأبلقه، حتى انعدمت أصوات الشخصيّات الأخرى إلا فيما ندر، ليعـود صوت الرّاوي العليم من جديدٍ معبِّرًا عن انفعالات بطله ومعاناة أبلقه.

وتأتي الصيغة في رواية "حين تركنا الجسر" بضمير المتكلِّم الذي هو الرّاوي والبطل نفسه. كما أنّها كثيرًا ما تأتي بضمير المخاطِب الذّي هو البطل، مخاطِبًا ذاته، وكلبه، والشيخ الصيّاد، وسائر مخلوقات الغيضة.

وقد يلمح المتلقي للوهلة الأولى طغيان السرد على العرض، لكنّه ما أن يتوغّل في بنية خطاب الرواية حتى يلمح الظهور الخفي للعرض، والمتجلِّي في حوارات البطل المختلفة مـع كل ما حوله، ومع تلك الذكريات الحوارية التي كانت تقع بـين الأهـل والـصحب... تلـك الحوارات التي جعلت الصيغة أقرب إلى السرد منها إلى العرض؛ لـصدورها –فـي أغلـب الأحيان– عن مخاطِبٍ ثابتٍ إما أن يخاطب نفسه، أو يخاطب كلبه، أو غيره من مخلوقـات الغيضة، أو يستدعي ذكريات الأحداث الماضية بوقعها المرير على النفس... وكأنّنا بذلك أمام سردٍ لهذه الآلام وانكسارات النفس المهزومة التاركة لجسرها.

* * *

ثالثًا: تميَّز "الزّمن في بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ" بامتداده على أزمنةٍ روائية متعدِّدة، اندرجت تحت التقسيم الثّلاثي العام لها؛ من ترتيبٍ، ومدّةٍ، وتواتر. وما يتضمّنه كلٌّ منها من تفريعاتٍ أخرى، تمثَّلت في الاستشراف أو الاستباق، والاسترجاع، والبدء من الوسط ضمن تقنية التّرتيب الزّمنيّ للأحداث. وتمثّلت في الحذف، والمجمل، والوقفة، والمشهد ضمن المدّة الزمنية. وتمثَّلت –أخيرًا– في التّكرار والتّردُّد ضمن التّواتر الزمني للأحداث.

واختلفت روايات الدِّراسة في تركيز استخدامها لتقنيةٍ زمنيّةٍ معيّنة، دون غيرها، بما تمليه عليها بنية خطابها الرّوائيّ العام. فتميّزت رواية "الوقائع الغريبة..." باسترجاع كثيرٍ من أحداث القصة والأحداث التاريخية الأخرى، وباستشراف الطالع الحسن والتحليق مع الفضائي في آفاقٍ من الحرية والانعتاق. كما لجأ البطل إلى تقنيّتي التّردّد والتكرار؛ فذكر مرّةً واحدةً ما تكرّر حدوثه مرارا، وكرّر مرّاتٍ عدةً ما حدث مرةً واحدة. فكان لجوؤه إلى التكرار في ثنايا الرواية، وجاء لجوءه إلى التردد لدى الاقتراب من نهايتها.

وتميّزت رواية "حين تركنا الجسر" باجترار الماضي الأليم واسترجاع ذكريات "الهزيمة" وترك "الجسر" بصورةٍ رمزيّة شفيفة. وبرز بصيص أملٍ باستشراف مستقبلٍ يبشِّر بخيرٍ في يومٍ ما... وأتى التكرار ليوافق الاسترجاع في تكرار الحديث عن وقوع "الهزيمة" مرارًا وتكرارا. ليحذف البطل ويختصر كل ما يراه غير ذي أهميّة. وليقف –في المقابل– على مشهدِ ختم روايته سريعًا من بعده، ودخل في ازدحام الناس؛ وهو مشهد اقتناص "الملكة" التي وقعت بين يديه باردةً ميتةً فتغيّر مجرى حياته.

وتميّزت رواية "ملحمة الحرافيش" بالإكثار من تقنيّتَي الحذف والتّلخيص؛ نظرًا لطول الأحداث وتتابع أجيالها. وقد تُبطِّئ الروايةُ الزمنَ قليلا بتنقُّلها بين بعض المشاهد الحوارية أو الوقفات الوصفية التي ترتئي ضرورة الوقوف عليها. كما لجأت إلى التقنيات الزمنية الأخرى كلما دعت الحاجة إليها، وفي الموضع الملائم لها.

أما رواية "الرّهينة" فتميّزت بكثرة المشاهد الحوارية فيها، تساندها الوقفة الوصفية أينما لزم الأمر. وقلّت بالمقابل أو كادت تختفي في زمنها تقنيتا الحذف والمجمل. وكانت تلجأ بين الحين والآخر إلى استرجاع ماضي البطل القريب. كما تستشرف حلم الخلاص من الرهن. وتكرر حنين بطلها إلى المحبوبة التي سيرحل عنها إلى الأبد.

وأما رواية "التبر" فركّزت كذلك على تقنيتي المشهد والوقفة، وخاصةً أثناء الحديث عن معاناة البطل وأبلقه من آلام المرض والفراق. ليجيء الاسترجاع كذلك مُذكِّرًا بهذه الآلام، وخاصةً آلام رحلة الشفاء من المرض.

* * *

رابعًا: تَمَيَّز "المكان في بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ" بالتّنوّع الذي أغنى مجال البحث، وجعل الشخصيات تتحرك في أماكن شتى، تصل حدّ التشابه والاتحاد أحيانا، تصل أحيانا أخرى حدّ التنافر والاختلاف، وتصل أحيانا ثالثةً حدّ الخروج عن الحدود. ولذلك جاء تقسيم المكان إلى ثلاثة أقسام، شملت فضاء المكان غير المحدود؛ وتضمّن فضاء الصحراء الليبية الكبرى في رواية "التبر"، و"نهر الزرقاء وشاطئ الطنطورة" في رواية "الوقائع الغريبة..." ...إلخ. كما تضمّن فضاء المكان المحدود: السجنَ في رواية "الوقائع الغريبة..."، وفضاء القصر وملحقاته في رواية "الرهينة"، والحواري المصرية العتيقة وما تضمه من ساحة التكية والمقهى والغرزة... وغيرها من معالم الحارة المصرية التي اشتملت عليها رواية "ملحمة الحرافيش". كما اشتمل فضاء المكان غير المحدّد على "الغيضة" و"جسرها" في رواية "حين تركنا الجسر"، وعلى "خازوق" "المتشائل" في رواية "الوقائع الغريبة"...إلى غيرها من الأماكن. وتميّز كل مكانٍ من هذه الأمكنة بخصوصيةٍ حظي بها دون غيره؛ إمّا في أمكنة الرواية الواحدة، أو الأمكنة المتعددة في الروايات المختلفة.

* * *

وهكذا...

فقد كانت هذه الدراسة محاولة لتتبُّع البنية في نماذج مختارة من الأعمال الرّوائية المتميّزة، قَصْدَ التّعرُّف إلى عناصر "بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ"، وما تؤدي إليه من تضافرٍ في الشكل والمضمون، يؤكِّد المزج ببراعةٍ بين أصالة التّراث وحداثة المعاصرة واستشراف المستقبل.

ولتتابع القراءات طالما

استمرّ الإبداع...

وتجدّدت اللغة...

وشهدت "بنية الخطاب الرّوائيّ العربيّ"

على ثراء هذا الإبداع،

وعبقريّة هذه اللغة...

قائمة المصادر والمراجع:

أولا : المصادر :

- حبيبي، إميل، (1984). **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، (ط3)، دمشق: دار الجليل، بالتعاون مع دائرة الإعلام والثقافة التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية.
- دماج، زيد مطيع (1984). **الرهينة**، (ط1)، بيروت: دار الآداب.
- الكوني، إبراهيم، (1992). **التبر**، (ط3)، بيروت– لبنان: دار التنوير، وقبرص: تاسيلي.
- محفوظ، نجيب، (1985). **ملحمة الحرافيش**، (ط4)، القاهرة: مكتبة مصر.
- منيف، عبد الرّحمن، (2004). **حين تركنا الجسر**، (ط 8)، وبيروت– لبنان، والدار البيضاء–المملكة المغربية: المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثانيا: المراجع:

- إبراهيم، عبد الله، (2003). **السّرديّة العربيّة الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة)**، (ط1)، الدّار البيضاء وبيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ.
- ـــــــــــــ، (2000). السردية العربية **(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)**، (ط2)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- إبراهيم، نبيلة. **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، مكتبة غريب،(د.ت).
- أحمد، مرشد، (1418هـ–1998م). **المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف**، (ط1)، سورية، حلب: دار القلم العربي.
- **ألف ليلة وليلة**، (ط3)، بيروت، لبنان: دار المشرق و المكتبة الشرقية، 2000، الكتاب 6/5.
- امرؤ القيس. **ديوان امرئ القيس**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ذخائر العرب (24)، دار المعارف بمصر.
- إيرليخ، فكتور، (2000). **الشكلانية الروسية**، (ط1)، (ترجمة الولي محمد)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

- باختين، ميخائيل، (1986). **الماركسية وفلسفة اللغة**، (ط1)، (ترجمة محمد البكري ويمنى العيد)،(سلسلة معالم)، الدار البيضاء: دار توبقال.
- ـــــــــــ، (1986). **الخطاب الروائي**، (ترجمة محمد برادة)، القاهرة وباريس: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
- ـــــــــــ، (1988). **الكلمة في الرواية**، (ترجمة يوسف حلاق)، (سلسلة من النقد الأدبي العالمي –1–)، دمشق–الجمهورية العربية السورية: منشورات وزارة الثقافة.
- باديب، سعيد محمد، (1990). **الصراع السعودي المصري حول اليمن الشمالي (1962–1970م)**، (ط1)، لندن: دار الساقي ومركز الدراسات الإيرانية والعربية.
- بارت، رولان، (1992). **التحليل البنيوي السرد**، (ترجمة حسن بحراوي؛ وبشير القمري؛ وعبد الحميد عقار)، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، (ط1)، منشورات اتحاد كتاب المغرب سلسلة ملفات/1.
- ـــــــــــ، (1986). **درس السيميولوجيا**، (ط2)، (ترجمة عبد السلام بنعبد العالي)، الدار البيضاء: دار توبقال.
- ـــــــــــ، (1988). **لذة النص**، (ط1)، (ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان)، الدار البيضاء: دار توبقال.
- ـــــــــــ، (1993). **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، (ط1)، (ترجمة منذر عياشي)، مركز الإنماء الحضاري.
- ـــــــــــ، (1988). **النقد البنيوي للحكاية**، (ط1)، ترجمة انطوان أبو زيد، بيروت وباريس: منشورات عويدات.
- باشلار؛ غاستون، (1407هـ–1987م). **جماليات المكان**، (ط3)، (ترجمة غالب هلسا)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- باصديق، حسن سالم، (1414هـ–1993م)، **في التراث الشعبي اليمني**، (ط1)، صنعاء: إعداد وتوثيق مركز الدراسات والبحوث اليمني.
- بانفيلد، آن. **الأسلوب السّرديّ ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر**، ترجمة بشير القمري، ضمن كتاب طرائق التّحليل الأدبي.
- البحراوي، حسن، (1990). بنية **الشكل الروائي (الفضاء– الزمن–الشخصية)**، (ط1)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- براون، ج.ب، و.يول، و. ج.، (1418هـ–1997م). **تحليل الخطاب**، (ترجمة محمد لطفي الزليطني و منير التريكي)، الرياض، المملكة العربية السعودية: جامعة الملك سعود.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- البردّوني، عبد الله، (1988). **فنون الأدب الشعبي في اليمن**، (ط2)، بيروت، لبنان: دار الحداثة.
- برنس، جيرالد. **المصطلح السّردي**، (ط1)، (ترجمة عابد خزندار)، القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للترجمة (368).
- بروب، فلاديمير، 1409هـ-1989م. **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، (تحقيق أبو بكر أحمد باقادر؛ أحمد عبد الرحيم نصر)، (ط1)، النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- البعلبكي، منير. **قاموس المورد**، بيروت-لبنان: دار العلم للملايين.
- بياجيه، جان، (1980). **البنيوية**، ط2، (ترجمة عارف منيمنه وبشير أوبري)، بيروت وباريس: منشورات عويدات.
- بيرس، تشارلز، (1986). **تصنيف العلامات**، (ط1)، ترجمة فريال جبّوري غزّول، ضمن كتاب "أنظمة العلامات مدخل إلى السيميوطيقا"، القاهرة: دار إلياس العصرية.
- بلاديفير، إف. إل، (1999). **تاريخ العربية السعيدة، أو، اليمن**، ترجمة سعيد عبر الخير النوبان، وعلي محمد باحشوان، صنعاء: جامعة عدن.
- ترسيسي، عدنان. **اليمن وحضارة العرب مع دراسة جغرافية كاملة**، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة
- تودوروف، تزفيتان، (1992). **مقولات السرد الأدبي**، (ترجمة الحسين شعبان وفؤاد صفا) ضمن كتاب: طرائق التحليل الأدبي، (ط1)، منشورات اتحاد كتاب المغرب سلسلة ملفات/1.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت 255هـ). **البيان والتبيين**، مج1، ج1، بيروت: دار إحياء التراث العربي ودار الفكر للجميع، 1968.
- ابن جبير، أبو الحسين محمد بن أحمد الكناني الأندلسي البلنسي، (ت614هـ). **تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار**، (ط1)، (تحرير علي أحمد كنعان)، أبوظبي- دولة الإمارات العربية المتحدة: دار السويدي، ، 2001.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، (ت 471هـ). **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد الفاضلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ-1998م.
- ـــــــــــــــــ. **دلائل الإعجاز**، (ط2)، (تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية)، دمشق: مكتبة سعد الدين، 1403هـ-1987م.
- ـــــــــــــــــ. **دلائل الإعجاز**، بيروت: دار المعرفة، 1978.
- الجزّار، محمد فكري. العنوان **وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، (سلسلة دراسات أدبية)، الهيئة العامة للكتاب.

- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي القرشي البغدادي، (ت 597هـ). **كتاب الموضوعات**، ج2، تخريج توفيق حمدان، بيروت: دار الكتب العلمية، 1995.
- جون هولبرن. **اتجاهات نظرية الرواية الأوربية في القرن العشرين،ضمن كتاب: نظرية الرواية–علاقة التعبير بالواقع**، ترجمة محسن جاسم الموسوي، مكتبة التحرير، بغداد، 1986.
- جوناثان كالر في تصديره لكتاب **خطاب الحكاية(بحث في المنهج)** لـ"جيرار جينيت"، (ط2)، (ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى)، المجلس الأعلى للثقافة.
- جيرو، بيير، (1992).**علم الإشارة (السيميولوجيا)**، (ترجمة منذر عياشي)، دمشق: دار طلاس.
- جينيت، جيرار. **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، (ط2)، (ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى)، المجلس الأعلى للثقافة.
- ـــــــــــ، (1986). مدخل لجامع النص (مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية)، (ط2)، الدار البيضاء: دار توبقال.
- ـــــــــــ، (2000). **عودة إلى خطاب الحكاية**، (ط1)، (ترجمة محمد معتصم)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.
- حافظ، صبري، 1996. **أفق الخطاب النّقديّ (دراساتٌ نظريةٌ وقراءاتٌ تطبيقية)**، (ط1)، القاهرة: دار شرقيّات.
- حسين، حسني محمود، (1976). **أدب الرحلة عند العرب**، (المكتبة الثقافية 235)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الحمداني، حميد، (1993). **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، (ط2)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الحميدي، أحمد جاسم، (1987). **البطل الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف**، (ط1)، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.
- ابن حنبل، أحمد (ت 241هـ). **المسند**، ج4، (ط1)، تعليق عبد الله محمد الدرويش الناقد، دار الفكر، 1411هـ– 1991م.
- ـــــــــــ. **المسند**. ط(1)، مج7،تحقيق النوري، السيد أبو المعاطي، وعين، أحمد عبد الرزاق، والزاملي، أيمن إبراهيم، والنوري، إبراهيم محمد، والمسلمي، محمد مهدي، وخليل، محمود محمد، عالم الفكر، بيروت، 1419هـ–1998م.

- حنفي، حسن، (1997). **تحليل الخطاب**، المؤتمر العلمي الثالث (10-12 أيّـار 1997) تحليل الخطاب العربي (بحوث مختارة)، غسان إسماعيل عبد الخالق (محـرر)، جامعـة فيلادلفيا-كلية الآداب، بدعمٍ من مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ص 17- 38.
- خطابي، محمد، (1991). **لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)**، (ط1)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- دومة، خيري، (1997). في ترجمته لكتاب: **القصة، الرواية، المؤلف -دراسـات فـي نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، سلسلة دراسـات ثقافيـة أجنبيـة، ط1، القـاهرة: دار شرقيات.
- دي سوسير، فيرديناند،(1985). **دروس في الألسنية العامة**، (ترجمة صـالح قرمـادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة)، الدار العربية للكتاب.
- ـــــــــــــــ، (1986). **دروس في علم اللغة العام**، ط1، ضمن كتاب "أنظمـة العلامات مدخل إلى السيميوطيقا"، القاهرة: دار إلياس العصرية.
- الرازي، محمد فخر الدين. **التفسير الكبير**، مج1، ج2، (ط1)، بيروت: دار الفكر،1981.
- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، (2000). **دليل الناقد الأدبي**، (ط2)، بيروت والـدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الزركلي، خير الدين، (1984). **الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنـساء مـن العرب والمستعربين والمستشرقين)**، ط6، بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.
- زكريا، ميشال، (1980). **الألسنية: مبادؤها وأعلامها**، بيروت.
- ـــــــــــ، (1993). **قضايا ألسنية تطبيقية**، (ط1)، بيروت- لبنان: دار العلم للملايين.
- الزمخشري، محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، (ت 538 هـ). **أساس البلاغـة**، ج1، (ط2)، مصر: مطبعة دار الكتب، 1972.
- ـــــــــــ. **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويـل**، المجلـد الثالث، دار المعرفة، بيروت.
- زيّاد، توفيق، (1970). **ادفنوا أمواتكم وانهضوا**، بيروت: دار العودة.
- السعافين، إبراهيم، (1996). **تحولات السرد -دراسات فـي الروايـة العربيـة**، (ط1)، عمّان: دار الشروق.
- السكاكي، محمد بن علي. **مفتاح العلوم**، بيروت: دار الكتب العلمية، (د.ت).
- الشيخ، عبد الواحد حسن، (1419هـ-1999م). **العلاقات الدلاليـة والتـراث البلاغـي العربي (دراسة تطبيقية)**، (ط1)، سلسلة اللغة العربية، مصر: مكتبة الإشعاع.

- ابن أبي طالب، الإمام علي–كرّم الله وجهه–. **نهج البلاغة**، ج1–4، ط7، (شرح محمد عبده)، بيروت: دار البلاغة، 1419هـ–1998م.
- ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (ت 322هـ). **عيار الشعر**، مراجعة نعيم زرزور، بيروت–لبنان: دار الكتب العلمية.
- طرابيشي، جورج. في تعليقه في الغلاف الخلفي لرواية "**حين تركنا الجسر**"، لـ"عبد الرحمن منيف، (2004)، (ط 8)، وبيروت– لبنان، والدار البيضاء–المملكة المغربية: المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عبّاس، إحسان، (2001). **دراسة في الرحّالة ابن جبير الأندلسي البلنسي الكناني وآثاره الشعرية والنثرية**، (ط1)، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- عبد الباقي، محمد فؤاد، (2003). **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، القاهرة.
- العمري، حسين عبد الله، 1418هـ–1997م. **تاريخ اليمن الحديث والمعاصر**،(**922–1336هـ/ 1516–1918م) من المتوكل إسماعيل إلى المتوكِّل يحي حميد الدين**، (ط1)، دمشق: دار الفكر.
- عيّاد، شكري محمد، (1986). **دائرة الإبداع**، مقدمة في أصول النقد، القاهرة: دار إلياس العصرية.
- العيد، يمنى، (1999). **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، (ط2)، بيروت، لبنان: دار الفارابي.
- ـــــــــــ، (1998). **فنّ الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميُّز الخطاب**، (ط1)، بيروت: دار الآداب.
- ـــــــــــ، (1990). **في معرفة النص**، (ط4)، بيروت: دار الآداب.
- الغانمي، سعيد، (1993). **اللغة والخطاب الأدبي**، (ط1)، بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.
- غريماس، أ.ج.، (1992). **السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)**، ترجمة سعيد بنكراد، ضمن كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، ط1، الرباط.
- فضل، صلاح، (1419هـ– 1998م). **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، (ط1)، القاهرة: دار الشروق.
- فهمي، علي، (1999). **دين الحرافيش في مصر المحروسة**، (ط1)، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.
- فوكو، ميشيل، (1984). **نظام الخطاب**، (ترجمة محمد سبيلا)، دار التنوير.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- فولتير، (1998). **كنديد**، (ترجمة الطيب بن رجب)، (سلسلة لزوميات المقال)، تونس: دار الجنوب.
- القاسمي، خالد بن محمد، (1999). **دراسات في تاريخ اليمن والخليج**، الاسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة.
- كريسطيفا، جوليا، (1997). **علم النّص**، (ط2)، (ترجمة فريد الزاهر)، الدار البيضاء: دار توبقال.
- لا لاند، أندريه، (1996). **موسوعة لا لاند الفلسفية**، ج1، (ترجمة خليل أحمد خليل وأحمد عويدات)، بيروت: منشورات عويدات.
- مبارك، حنون، (1987). **دروس في السيميائيات**، (ط1)، الدار البيضاء: دار توبقال..
- مبارك، زكي، (1416هـ- 1996م). **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**، ج2، ط1، ، صيدا-بيروت: منشورات المكتبة العصرية، وطرابلس-لبنان: طاهر باذنجكي، جرّوس برس.
- المتنبي، أبو الطيب. **ديوان أبي الطيب المتنبي** بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط كمال طالب، مج4، (ط1)، بيروت-لبنان: منشورات محمد علي بيضون ودار الكتب العلمية، 1418هـ-1997م.
- مخلوف، حسنين محمد، (1422هـ-2001م). **تفسير وبيان كلمات القرآن الكريم**، مذيّلا بأسباب النزول للنيسابوري، وفضائل القرآن الكريم للهروي، (ط2)، دمشق: دار ابن كثير.
- مفتاح، محمد، (1990). **دينامية النص**، (ط2)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.
- ـــــــــــ، (1992). **تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناص)**، (ط3)، الدّار البيضاء وبيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ.
- المناصرة، عز الدين، (1995). **جمرة النص الشعري: مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة**، (ط1)، عَمّان-الأردن: منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- المقالح، عبد العزيز، (1988). **من الأنين إلى الثورة**، (ط1)، بيروت: دار العودة.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (ت 711هـ)، **لسان العرب**،(ط3)، بيروت-لبنان: دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، 1413هـ-1993م.
- مويفن، المصطفى، (2001). **تشكُّل المكوِّنات الروائية**، (ط1)، اللاذقية-سورية: دار الحوار.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم، (ت 518هـ). **مجمع الأمثال**، (ط2)، (تحقيق أبو الفضل إبراهيم)، بيروت- لبنان: دار الجيل، 1407هـ-1987م.
- ميوميك، د. سي.، (1982). **موسوعة المصطلح النقدي: 13 المفارقة**، (ترجمة عبد الواحد لؤلؤة)، الجمهورية العراقية: منشورات وزارة الثقافة والإعلام (سلسلة الكتب المترجمة (122))، ودار الرشيد للنشر.
- همنجواي، إرنست، (1999). **الشيخ والبحر**، (ط1)، بيروت-لبنان: دار البحار.
- هوكز، ترنس، (1986). **البنيوية وعلم الإشارة**، (ترجمة مجيد الماشطة)، (ط1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الوعر، مازن. في تقديمه لكتاب: **علم الإشارة (السيميولوجيا)** لبيير جيرو . (ترجمة منذر عياشي)، دمشق: دار طلاس.
- يقطين، سعيد (1993). **تحليل الخطاب الروائي**، (ط2)، بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- ـــــــــــ،(1992).**الرواية والتراث السردي**، (ط1)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- ـــــــــــ،(2001). **انفتاح النص الروائي**، (ط2)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- اليمني، القاضي عبد الله بن عبد الكريم الجغرافي، (1407هـ-1987م). **المقتطف في تاريخ اليمن**،(ط2)، بيروت.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

ثالثا : الدوريات :

- بحيري، سعيد حسن، (رمضان 1421هـ- ديسمبر 2000م). اتجاهاتٌ لغويّةٌ معاصرة، **علامات**، ج 38، م10، ص 133-222.
- بغورة، الزواوي، (إبريل ومايو 2000م/ المحرم وصفر 1421هـ). مفهوم المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، **إبداع**، س 17، ع 4، ص 113-119.
- ـــــــــــ، (إبريل ومايو 2000م/ المحرم وصفر 1421هـ). منهج في تحليل الخطاب، **إبداع**، س17، ع4، ص 106-112.

- ـــــــــــــــ، (شوال1421هـ/ يناير(كانون الثاني)، 2001). منزلة تحليل الخطاب في فلسفة اللغة، **آفاق الثقافة والتراث**، السنة الثامنة، العدد الثاني والثلاثون، دبي، دولة الإمارات العربية المتحدة، ص 72-87.
- حمداوي، جميل، (يناير/مارس 1997). السيميوطيقا والعنونة، **عالم الفكر**، مج 25، (ع3)، ص79-112.
- سليمان، خالد، (1991). نظرية المفارقة، **مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"**، مج 9، (ع 2)، ص55-84.
- عبد القادر، فاروق، (6يونيو/ حزيران 2001). في تقديمه لرواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، ضمن **كتاب في جريدة** رقم 44، السنة الرابعة، يصدر بالتعاون مع وزارة الثقافة والتعليم العالي، بيروت/ لبنان، إعداد وإخراج مكتب الإشراف والتنفيذ في مقر اليونسكو - UNESCO- بيروت، ص3.
- العمري، محمد. بلاغة السخرية الأدبية، **علامات**، ج20، م5، صفر 1417هـ- يونيو 1996م، ص22-47.
- فالانسي، جيزيل، (ذو الحجة 1417هـ/مايو- آيار 1997م). النقد النصي، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف: مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ضاضا، الكويت: سلسلة **عالم المعرفة** (221)، ص 209-262.
- مزيان، عبد الرحمن، (آب-أيلول1993). بارت: النقد الآخر-السلطة وخيانة الكاتب، **كتابات معاصرة**، مج5، (ع19)، ص40.
- الوسلاتي، البشير، (ك1 1996/ ك2 1997م). المكان: البنية والدلالة (ضياع المقام في "سيدة المقام" لواسيني الأعرج)، **كتابات معاصرة**، مج8، (ع29)، ص 24-30.

* * *

رابعًا: الدراسات الأجنبية :

Baldick, Chris,(1992). **Dictionary Of Literary Terms**.Oxford University Press. Oxford New York.

Dijk, T.A. Van, (1977). **Text and Context**.Longman.London

Eco, Umberto, (1976). **A Theory of Semiotics**, Indiana University Press. Bloomington, London.

Fowler, Roger, (1987**). A Dictionary of Modern Critical Terms**,Routledge & Kegan Paul, London-New York.

Greimas, A. J.(1988). **Maupassant-The Semiotic of Text**, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia.

* * *

خامسًا: مواقع على شبكة الإنترنت:

http://literary.ajeeb.com/articles/MEM/M0086.asp

http://alpayan.co.ae/2000/03/22/mnw/6/htm

http://www.afiaa.com/NOVEL/DAMMAJ%5cDAMMA.HTM

http://www.kitabat.com/alherz_13.htm

http://www.rawasy.net/sabaqueen/Personalities/Personalities1.htm

http://www.suhuf.net.sa/2001jaz/apr/26/cu10.htm

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

* * *

THE STRUCTURE OF THE ARABIC NARRATIVE DISCOURSE

BY
HAYAM ABDUL KARIM A.M. AL-MAAMRY

SUPERVISOR
PRO. DR. NASSIR EL-DIN EL-ASSAD

CO-SUPERVISOR
PRO. DR. KHALED AL KARAKI

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ABSTRACT

This study entitled " The structure of the Arabic narrative discourse'' comes within the method of discourse analysis which depends on binding the linguistics and modern critical approaches in analyzing the literary text in general and the novelist one in particular. This makes it a method open for interpretation, and disciplined under bases that do not limit its numerous readings and different visions.

The study has tried through this method to follow the principle elements that form the structure of the Arab novelist discourse. The study is in four chapters: language, form, time and place, with subdivisions under each of these titles in addition to an introduction explaining the goal of the study, its importance, the difficulties it has faced and the previous studies on the same subject, then comes a preface specifying the frame of time and place of the study. It also contains glossary of its most important terms, which mainly concentrates on the method of discourse analysis; its history, terms and scholars from different approaches, and finally a conclusion explaining the main derivations of the study.

The researcher has chosen five Arab novels as samples that form applied texts for discourse analysis, in order to reveal elements of the structure of the Arab novelist discourse in them through searching for the presence of such elements in those texts and deriving the main

conclusions of this analysis. It has been taken into consideration than these novels are highly distinguished in vision, language and style. Adding to this their knowledge and cultural diversities as well as the different approaches in presenting ideas and visions. Those novels are written by distinguished Arab novelists from five Arab countries: Najib Mahfuz, Abdul Rahman Munif, Ibrahim Al-Kawni, Emil Habibi, and Zaid Motee' Al-Dammaj. Some of these novelists are considered among the most well known Arab writers in the world.

In conclusion, the study has stressed on the adaptability of the method of discourse analysis in reading the Arab novelist text, the flexibility of this text to receptivity and interpretation, and the harmony based on the adjustment between both heritage and the soul of Arab originality on one side and following this age's development and its continuous modernization on the other side. This reveals the flexibility of the Arab novel text and the ingenuity of its language.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية