قراءات نقدية

محمد بوب

# أجنحة ديدالوس

قراءات في السرد العربي المعاصر

محمد بوب

أجنحة ديدالوس - قراءات في السرد العربي المعاصر قراءات نقدية

"الكتاب الذي بين أيدينا هو قراءات نقدية؛ لأعمال سردية عربية منشورة في المجلات و الجرائد؛ حاولت من خلالها إطلاع القارئ العربي على نماذج من السرد العربي؛ لأدباء معاصرين ؛ راهنت عليهم ؛ ومازلت أتتبع خطاهم؛ ومسيراتهم الإبداعية؛ محاولا معرفة من سيكون ديدالوس الذي يقترب من كبد الشمس دون أن تنال منه شيئا ؛ أو يكون إكاروس الذي سينجذب لبريقها فتحرق جناحيه"

مطبعة البوغاز
مكناس

الثمن : 50 درهم

| | |
|---|---|
| عنوان الكتاب | أجنحة ديدالوس |
| الكاتب | محمد يوب |
| نوع الكتاب | كتاب نقدي |
| رقم الإيداع | 2015M02723 |
| ISBN | 978-9954-35-971-6 |
| المطبعة | مطبعة البوغاز – مكناس |

## مستهل تعريفي لابد منه

عندما نقرأ نصوصا سردية نزداد معرفة بمعيشنا اليومي وبمسلسل حياتنا وهي تمر أمامنا في شكل متواليات سردية متخيلة؛ وعندما نحلل هذه النصوص ونفكك مفصلياتها؛ نزداد عشقا وحبا لها؛ هذه المتعة وهذه اللذة لا يمكن تحقيقها إلا بواسطة النقد الأدبي الذي يفتح لنا مجالات أوسع لكشف مغاليق هذه النصوص واقتفاء أثر محمولاتها؛ لأن النقد الأدبي هو أكسيد التفاعل بين النص الأدبي و القارئ.

والكتاب الذي بين أيدينا هو وليد نقاش طويل مع الأديب أنيس الرافعي الذي أشار إلي بالكتابة عن أدباء عرب لم تحترق أجنحتهم كما ديدالوس؛ فكان عبارة عن مساحات نقدية لأعمال هؤاء الأدباء الديدالوسيين؛ حاولت من خلاله إطلاع القارئ العربي على نماذج من السرد العربي المعاصر؛ رواية وقصة قصيرة وقصة قصيرة جدا؛ لأدباء معاصرين؛ راهنت عليهم؛ ومازلت أتتبع خطاهم؛ ومسيراتهم الإبداعية؛ محاولا معرفة من سيكون ديدالوس الذي يقترب من كبد السماء؛ يجانب أشعة الشمس وبريقها دون الاحتراق بلهيبها.

سأتتبع من خلال هذا التيه السردي مسيرة بعض الأدباء العرب؛ وهم يخوضون غمار هذا العالم المتخيل المدهش الذي شغل البشرية على مر التاريخ؛ لأعرف من منهم "ديدالوس" الذي يصنع أجنحة له؛ يطير بها

وينجو بنفسه؛ وبمواهبه؛ ومن منهم "إيكاروس" الذي يغتر بجناحيه؛ ويحترق بلهيب الشمس وأشعتها.

ووسيلتي في دخول رحاب السرد العربي المعاصر؛ اعتمادي على منهج منفتح على كثير من الأدوات والميكانيزمات النقدية؛ مستخدما إياها بطريقة مرنة تتلاءم وطبيعة النصوص المقروءة؛ وبحسب ما تتيحه هذه النصوص من بنيات ودلالات.

وأشير بأنني لم أعتمد في هذا الكتاب على فرش نظري؛ لأنني أومن بأن الكتابات النظرية عن النقد الأدبي بالرغم من أهميتها؛ لايمكنها أن تكشف لنا ما نبتغيه من هذه النصوص السردية؛ لأن هدفنا هو إنماء ملكة التحليل النقدي في نفوس قرائنا.

وأملي أن يشاركني القارئ العربي متعة القراءة؛ ولذة التحليل؛ مستمتعا معي بما تجود به هذه النصوص السردية من تتبع وتقصي لتفاصيل وفسيفساء الواقع والغوص في نفسيات من يكتوي بناره.

## الشخصية الثائرة والبعد التراجيدي

## في رواية " الثائر" للأديب محمد الغربي عمران

إن العنوان في أي عمل أدبي يمثل في أحد مستوياته استباقا سرديا يكثف محتوى ودلالات النص الأدبي؛ وفي مجال التلقي يوجه القارئ إلى القراءة المحددة التي يتغياها الكاتب؛ لأنه يتخذ كمنطلق أساسي افتراض القارئ الذي يريد. والروائي محمد الغربي عمران يريد قارئا متتبعا لتاريخ اليمن السياسي في فترة زمنية محددة هي فترة الثورة على الإمامة من أجل تغيير النظام من الإمامة إلى الجمهورية.

ففي هذا العنوان "الثائر" استطاع الروائي توجيه القارئ إلى أهمية الفضاء الروائي الذي تدور فيه الأحداث؛ وهو سجن "الرادع" وصنعاء وما تعرضت له من حصار وقدرة الثوار على فكه بمساعدة من ثوار عرب من مصر و العراق وسوريا..

وعلى صفحة الغلاف تبدو للقارئ ملامح بشرية ثنائية التركيب بين ملامح الرجل وملامح المرأة؛ وهما وجهان لشخصية واحدة هي شخصية الثائر؛ الملثم؛ الذي عُرف في آخر الرواية بقمر؛ البطل الذي فقد يده اليمنى من أجل الثورة؛ ولعل لليد اليمنى حقلها التداولي العميق الذي يدل على استغناء البطل عن تيار اليمين المحافظ والاحتفاظ باليسار الثوري.

إضافة إلى ذلك إن العنوان بكراكتيريته العريضة العملاقة التي توحي للقارئ بقوة الثائر وعظمته؛ لهيمنته على جزء كبير من مساحة الغلاف مما زاد من قوة الثائر؛ واللون الأحمر الدموي الدال على فورة البطل وثورته؛ كما أن اللون الأسود الداكن الغالب على الغلاف دليل على انسداد الرؤية وعتمة المستقبل.

في صلب الرواية

تشكل البنية السياسية والاجتماعية في اليمن في مرحلة من مراحل تكوين الدولة الثائرة على نظام الولاية؛ المرجع الذي يبني من خلاله محمد الغربي عمران عالم روايته "الثائر" هذا العالم الذي جسد مجموعة من العلاقات والأحداث التراجيدية؛ والآلام والآمال في تلك الفترة التاريخية التي شهدت بداية المد الثوري في اليمن وتشكُل المقاومة الشعبية ضد نظام الحكم الملكي المهترئ.

و الروائي محمد الغربي عمران لا يتعامل في هذه الرواية مع التاريخ بصفته مقصودا لذاته؛ بقدر ما يسترجعه كخلفية للأحداث التي يرصد من خلالها نمو وتكون شخصية البطل "قمر"؛ الذي قدم له في مستهل الرواية ب "الملثم" وهو الشخصية الرئيسية الممثلة؛ التي تعتبر مركز التبئير ومحور الاستقطاب في الرواية من أولها إلى آخرها.

وهو الثائر الذي فر من "سجن الرادع" بعدما تمت تصفية جل رفقائه في السجن؛ وقد نجح في الهروب عندما انسل من بين السجناء وقطع المقبرة

القريبة من السجن متوجها إلى "سمسرة الحاج وردة" وهي فندق قديم؛ كان يختبئ فيه البطل/الملثم؛ ومن حين لآخر يخرج متنكرا في زي مزركش لامرأة جميلة؛ من أجل قتل أعداء الوطنيين "أقسم أن يقتص منهم واحدا واحدا"؛ حيث انسل في البداية إلى غرفة المستشفى التي يتعالج فيها "المسوري" شاوس سجن الرادع وقطع أنفاسه بخيط حذائه؛ ثم بعد ذلك قتل الجلاد؛ وشيخ البلاد؛ و الدويران؛ و الأعمش؛ وكل أعداء الثورة "يعرف خارطة المبنى جيدا؛ استعرض محتويات الغرف؛ ثم تسلل إلى مكتب حامل السوط...." لتنتهي الرواية بعكس ما ينتظره القارئ؛حيث إنه أثناء تكريم الثوار والمقاومين من طرف رئيس الجمهورية؛ تفاجأ قمر بأن كل هذه الشخصيات التي صفاها وقضى عليها هي التي تجلس على منصة الرئاسة وهي التي تقود البلاد بعد أن استقرت الأوضاع؛ في إشارة من السارد إلى أن المنتفع من الثورة دائما هم الخونة الذين يقفزون على السلطة بمجرد ما تنتهي الثورة.

من خلال الشخصة الرئيسية في الرواية "الملثم" بمحيطه الاجتماعي وبحمولته السياسية؛ نستطيع التعرف على الشخصيات الأخرى المؤثثة لفضاء الرواية؛ على اعتبار أن له علاقات واسعة مع شخصيات وازنة في البلد وخاصة مع القاضي الذي يعتقد أعداء الثورة هو من ساعده على تسلق المناصب؛ إلى أن يصبح مديرا عاما في وزارة المعارف؛ فكان لابد من التبليغ عنه و الوشاية به؛ مما دفعه إلى تحمل كل الاهانات وكل أشكال التعذيب إلى أن فر من السجن؛ وتعرف على شخصيات أخرى

ساهمت في بناء الرواية؛ كشخصية الوجه العظمي و الشاعر والحاج وردة وابنته التي أغرمت بقمر.مع هذه الشخصيات ومن خلالها استطعنا أن نعيش مع الأحداث ونعيد اكتشاف الأحداث المروية التي يتداخل فيها الواقع بالمتخيل؛ والخاص بالعام؛ و الفردي بالنموذجي؛ واستطعنا أن نطلع عن قرب عن كيفية صناعة التاريخ الذهبي للمتسلقين المدعين للوطنية؛ ناسين أو متناسين الصناع الحقيقيين للتاريخ المأساوي الذي سطره البسطاء الذين تفاعلوا بشكل عفوي مع الحركات الثورية و السياسية.

واستطعنا كذلك التعرف على الزمان و المكان الذي جرت فيه أحداث الرواية؛ على اعتبار أنهما يشكلان وحدة مترابطة في العمل الروائي؛ تقوم على التأثير المتبادل بين طرفيهما؛ فالزمان يتكشف في المكان بوصفه البعد الرابع له؛ والمكان يُدرك ويقاس بالزمان كما قال ميخائيل باختين، وتتجلى هذه الوحدة المترابطة في رواية "الثائر" من خلال التركيز على شخصية "الملثم " المحورية في مرحلة زمنية محددة ؛ وهي مرحلة الثورة في اليمن على نظام الإمامة؛ في إطار تفاعل هذه الشخصية مع فضائها المكاني "السجن – سمسرة الحاج وردة – صنعاء – ميدان التحرير ....." مع محيطها الاجتماعي والسياسي؛ فتقدم لنا كقراء نظرة شاملة عن عالم الرواية .والزمان و المكان بهذا المعنى ليسا منفصلين وإنما يشكلان وحدة واحدة؛ هي التي يمكن أن نسميها بالخطاب الفضائي الذي تنطلق منه المتواليات السردية وتعود إليه؛ وهو الذي يمنح للرواية ترابطها ولحمتها؛ بالرغم من طابعها الديناميكي المتحرك؛ لأننا ونحن نقرأ الرواية نشعر وكأن

الشخصيات تتحرك في فضاء الرواية فاعلة ومنفعلة وكأننا أما مقاطع ومشاهد سينمائية درامية تنفخ روح الحركة بداخل السرد الروائي.

## التقاطعات الروائية والسير ذاتية في رواية "بريد الدار البيضاء"

## للأديب نور الدين محقق

أحيانا تمر أمامنا بعض المشاهد البسيطة في حياتنا فلا نعيرها أي اهتمام لكن الأديب بحكم حساسيته المفرطة ورهافة مشاعره يعمل على تدوين كل ما يمر عليه من أحداث بالرغم من بساطتها، لأنها تكون في القادم من الأيام هي المادة التي يمتح منها تجربته الإبداعية، وهذا ما سنعرفه من خلال ما التقطته عينا المبدع نور الدين محقق الذي سجل لنا في رواية "بريد الدار البيضاء" ما جرى من حوارات سرية بينه وبين كوثر التابعي الطفلة التي اتخذت منه صديقا لها يحاورها ويتبادل معها لحظات سعيدة مرت بينهما في فترة الطفولة عبر المراسلات البريدية؛ مراسلات كانت في فترة من فترات الزمن حكرا عليهما يتقاسمان فيها مشاعر الصبا المشتعلة بالإعجاب و الحب البريء الذي يفوح بكل معاني التقدير والاحترام؛ كان ساعي البريد أحد أبطال هذه الرواية الذي يؤدي مهمته فيها دون أن يذكر بشكل صريح، كان كل من الصبي و الصبية اليافعين ينتظرانه بشغف شديد من أجل تسليمهما رسالة إما قادمة من الدار البيضاء أو قادمة من تونس، مراسلات كانت تعبر عن مشاعر الصديقين لكنها في عمقها كانت تحمل دلالات متعددة، كانت المراسلات هي الوسيلة الوحيدة التي يفرغ فيها

الشباب اليافع آنذاك مشاعرهم النبيلة، فكانت تخرج من القلب لتصل إلى القلب مباشرة دون فلترة الشبكات اللاقطة أو الموزعة.

## الرواية ومسألة التجنيس

عند قراءة رواية "بريد الدار البيضاء" للأديب و الناقد نور الدين محقق و الصادرة عن دار النايا، نلاحظ أنها تجمع بين طريقتين في الكتابة : السيرة الذاتية و السرد الروائي، وهما نموذجان سرديان متضادان، وما يجمع بينهما هو الحفر في الماضي المتخيل الراسب في ذهن السارد، هذا المخزون و الموروث الذي يثري ويغني الكتابة السردية سواء أكانت رواية أو سيرة ذاتية. كما أن ما يربط الرواية بالسيرة الذاتية هو ميثاق الشرف الذي أبرمته الرواية مع القارئ بواسطة ضمير المتكلم "أنا" الذي توارى وراء الضمير الغائب وهذا ما نراه هنا في الرواية (قرأ الكاتب قصة صديقته الكاتبة...)[1] (فتح الرسالة وهو مستلق على السرير)[2] ، لكن ما يربط هذا العمل بالرواية هو أنه سرد يعتمد على التخييل الذي يستمد مادته من الواقع المتخيل. فالأديب نور الدين محقق يريد أن يقنعنا بأن هذا العمل هو عبارة عن رواية من خلال تجنيسها على صفحة الغلاف وما يثير انتباه القارئ هو أنها تمعن في التقاط تفاصيل حقيقية من الواقع ومن حياة السارد مما يجعلنا متأكدين من ميل هذا العمل إلى السيرة الذاتية، لكن طبيعة السرد الروائي يمنعها من الوقوع في خانة السيرة الذاتية ويدخلها في خانة

[1] نور الدين محقق؛ بريد الدار البيضاء؛ ص4
[2] نفس المصدر؛ ص5

التخييل الذاتي الذي يجمع بين الجنسين الأدبيين السيرة الذاتية و الرواية. حيث إننا نلاحظ اعتماد السارد على مجموعة من التقنيات التي تذيب السيرة الذاتية في السرد الروائي، على اعتبار أن السيرة الذاتية و السرد الروائي قطبين لجنس أدبي واحد، فالسيرة الذاتية و السرد الروائي ينطلقان من الواقع ومحاولة تسريد أحداثه ونقلها أدبا، وعندما نتحدث عن الواقع، لانقصد به الواقع الآلي و الحرفي، وإنما نقصد منه الواقع المتخيل أو الواقع المسترجع عبر آلية التسريد الروائي.

ف"بريد الدار البيضاء " بهذا المعنى تنفلت من التجنيس الأدبي لأنها تجمع بين السيرة الذاتية و الرواية، فهي من جهة تعتمد على السرد وتتتبع الأحداث دون الدخول في تفاصيلها اليومية وهذا ما يبعدها عن المذكرات و اليوميات، و هي تلتقي مع الرواية عندما تقدم شهادة عن الواقع، وتلتقي مع التخييل الذاتي لأنها تقدم شهادة عن الذات.

والملاحظ أن السارد هو نفسه سواء اعتبرنا العمل رواية أو تخييلا ذاتيا، لأنه يعبر عن نفسه بقناع شخصياته، وفي الحالتين فإن السارد يعبر عن رؤية خاصة إلى العالم، رؤية تنطلق في الغالب من الأنا لتعبر عن الآخر، وهذا يظهر لنا من خلال تتبع الرسائل التي شارك في تأليفها السارد وكوثر التابعي لكنها تعبر في نفس الوقت عن أجيال متعددة عاشت نفس الشعور وجربت نفس التجربة.

فعند تتبعنا لتفاصيل الرواية نلاحظ انزياحها التلقائي تجاه الرواية في رصد الأحداث وتنوعها وتطور شخصياتها بلغة أدبية بعيدة عن الكتابة التقريرية المباشرة التي تختص بها المذكرات و اليوميات، كما أنها تبتعد عن الماضي المنقضي، وغير خاضعة للتوثيق المخزن في المدونات، إنها تحاول تخليق الماضي وتفعيله وتدفعه باتجاه الرواية.فالسارد لم يرد كتابة سيرة ذاتية وإنما كتب هذا العمل الروائي الذي يمزج بين السرد الروائي و التخييل الذاتي ليدوم؛ كتب هذا العمل ليبقى خالدا بعد غيابه، فبواسطة التخييل الذاتي المسرود تستمر السيرة الذاتية وتدوم إلى الأبد؛ يحاول إشراكنا كمتلقين في هذا العمل من خلال الضمائر ومن خلال ضمير(نا ) الدالة على الجماعة وكأن الرواية تخصنا جميعا(مغرمين بالقراءة كنا وبالشغب أيضا...)[3]

إن البطل "نور"، كما أراد السارد تسميته، يبحث عن النصف الآخر الذي هو "كوثر"، فهي بمثابة الصورة التي ينتظرها الرسام ولم تطاوعه بعد، يرسم صورتها في خياله وعندما يتوصل برسالة منها يشعر بالغبطة والسعادة التي ليس لها حدود، والحب و العشق بين "نور" و"كوثر" يتمان من خلال الأهواء، فالرسالة الحقيقية ليست هي الرسالة المكتوبة وإنما هي الرسالة التي يفك شيفرتها كلا الطرفين عبر بوابة الأهواء، باعتبارها علامة تدرك عبر الإحساس وليس عبر الواقع، فالبطل "نور" كان في حالة انفصال عن القيمة "كوثر" أي أنه كان في حالة عدم امتلاك لها وبالتالي فامتلاكها

[3] نفس المصدر؛ ص6

بالنسبة له كان عبر سميائية الأهواء وتحويلها إلى علامة يدركها عبر ما تقدمه له الرسائل من دلالات مضمرة بين السطور لا يفهمها إلا البطلين.

وموضوع القيمة عند البطل "نور" هو "كوثر" البطلة الموجودة في الواقع و في الخيال، يبحث عنها ليملأ عاطفته ومشاعره الجياشة، إنه يبحث عن النصف الآخر الذي يوجد في مكان آخر، فالبطل "نور" يكون هو المرسل و "كوثر" هي المرسل إليه والرسائل التي تجمع بينهما هي "الرسالة" و المساعد هو "بريد الدار البيضاء" الذي يحتل مكانة هامة في ذهن المرسل والمرسل إليه، وبهذا الاسم عنون الكاتب روايته، غير أن هذه العوامل ستعترضها بعض المعيقات، منها بعد المسافة بين "نور" و"كوثر"، ومنع والد "كوثر" ابنته من استقبال رسائل "نور"، وهكذا لم يستطع "نور" التوصل إلى "كوثر" وبالتالي تبقى اللهفة قائمة إلى حين كتابة هذه الرواية.

المرسل (نور) الرسائل(الرسالة) المرسل إليه(كوثر)

المساعد(ساعي البريد) المعيق( والد كوثر)

كما نلاحظ بأن رواية "بريد الدار البيضاء" تنهل من سيرة صاحبها نور الدين محقق على لسان بطل روايته الذي هو "نور"، وتتقاطع مع سيرة غيره من الناس الذين اهتموا بفن المراسلات، والذين عاشوا نفس الوضع الذي عانى منه "نور"، عكس ما نجد في وقتنا الحاضر الذي يتميز بثقافة الانترنيت التي تساعد على تقريب العلاقات التواصلية من خلال الصوت و الصورة.فالبطل "نور" في الرواية هو نور الدين محقق وفي نفس الوقت هو

القارئ الذي هو (النحن) الذين عشنا جميعا هذه الفترة من حياتنا لكننا لم نقم بتسجيلها عكس الأديب و الناقد نور الدين محقق الذي استطاع تدوين هذه الأحداث وتقاسمها معنا في هذا الرواية.

بمعنى أن الأديب لم يكتب شيئا خارج الذات، لقد قام بعملية تخليق وتحويل السيرة الذاتية إلى تخييل ذاتي الذي يقف في خط التماس بين السيرة الذاتية و الرواية، ولهذا عندما نقرأ "بريد الدار البيضاء" نشعر وكأنه يعبر عن أنفسنا بلغته الأدبية التي تتميز ببنائها الفني وبلغتها الفنية القريبة من نفسية القارئ.

## السرد الروائي ومقاربة النوع

## قراءة في رواية " الرواية " للأديبة نوال السعداوي

تعتبر الكتابة النسائية من بين المواضيع التي يصعب على الباحث الخوض فيها، وسبر أغوارها، لأنها مغامرة ذات نتائج متفاوتة المردودية لما تعرفه من غموض وسرية؛ وبشكل أخص عندما نريد الكتابة عن شخصية في حجم الكاتبة نوال السعداوي لما لها من أثر في الجدال القائم بينها وبين معارضيها من جهة وبين معارضيها ومحبيها من جهة أخرى..

والكاتبة نوال السعداوي عندما خاضت غمار الكتابة الروائية عن المرأة العربية، في مجتمع تقليدي، كانت ذكية في اختيار ألفاظها، واحترمت الصيغة اللبقة لتبليغ رسالتها؛ مع العلم أنها تدرك ما تعانيه من معارضة شديدة من طرف كثير من النقاد.

ورواية "الرواية" تحكي أحداثها علاقة المرأة بالسياسة والدين و التقاليد؛ ومعظم أبطالها تؤرقهم مسألة الكتابة؛ والكتابة الروائية خاصة التي من أجلها ماتت البطلة "كارمن" وكارمن بالرغم من أنها غير متعلمة غير أن لها القدرة و الموهبة على كتابة الرواية؛ جربت الكتابة الروائية فابتكرت أحداثها واختارت أبطالها ؛ و بمجرد صدورها أثارت جدلا كبيرا وخصاما شديدا " فيتحرك رجال الشرطة على الفور يجوبون الشوارع والميادين والأزقة

المسدودة يفتشون عن الرواية داخل الأكشاك فوق الأرصفة على النواصي وتحت مراتب الأسرة في البيوت"[4]

والروائية نوال السعداوي تناولت في "الرواية" بلسان بطلتها "كارمن" شيطانية الرواية المحضورة؛ ودورها في تبليغ الرسالة الحقيقية التي تؤمن بها الكاتبة بعيدا عن الأساليب النفسية والاجتماعية التي ظلت تحارب من خلالها العقول المتحجرة؛ وهي هنا في هذه الرواية اعتمدت أسلوبا وسطا يمزج بين مستوى المثقف ومستوى الإنسان البسيط، من أجل إيصال الأفكار المتزاحمة التي تريد الخروج تباعا و البوح عن نفسها، بل تريد أن تأخذ مكان الصدارة، ولكن يبدو أن الكاتبة فضلت التعبير عن هذه المواضيع الساخنة حسب أولويات كل موضوع على حدة.

و أول هذه المواضيع التي وضعتها الكاتبة ضمن الأولويات، رغبة الفتاة العربية في اتخاذ مكانة عالية و هامة في المجتمع الأبيسي، الذي تكون فيه السلطة للأب؛ ؛ فتمكنت معظم بطلات الرواية من تحويل أحلامهن الى واقع, بينما فشل الرجال في ذلك.

وقد اتخذت الكاتبة نوال السعداوي من البطلة/كارمن وسيلة للتعبير عن هموم المرأة العربية، وعن دورها الهامشي في المشهد الاجتماعي .... و القارئ يشعر و كأن الكاتبة تحرك البطلة بالطريقة التي تحب و كأنها سطرت لها مجموعة من الأهداف التي ينبغي تبليغها للقارئ؛ والبطلة

[4] نوال السعداوي؛ الرواية؛ ص712

بدورها تحرك الشخصيات المساعدة في تأثيث المشهد السردي من خلال قناعاتها؛ من مثل الدور الذي تقوم به مريم الشاعرة التي رسخت في ذهن القارئ دور الشعر في الحياة؛ فالمرأة " كالزرع تخرج من بطن الأرض، لا أسرة ولا أب ولا وطن ولا عشيق ولا زوج إلا الشعر"[5] و"لا شهوة تفوق شهوة الكتابة"[6] فلا حب يعلو فوق حب الكتابة ؛ لأن حب الرجل في اعتقادها " لا يعرف إلا اليأس وينتهي بالموت"[7]

فهي بصدد توجيه رسالة من البطلة الكاتبة إلى القارئ/الإنسان العربي من خلال خطاطة رسمتها لإيصال رسالتها:

المرسل _____الرسالة___المرسل إليه

فكأن المُرسل هو البطلة والرسالة هي الرغبة في التعبير و إثبات الذات، والمرسل إليه الرجل العربي الذي صم أذنيه تجاه مطالب المرأة التي ذاقت درعا من هذه التصرفات المجحفة في حقها ب "حجاب الشرع ويرتدي ثوب الإله الرب "[8] فالبطلة تبحث عن الوسائل الممكنة لكسر هذا الحاجز والقفز عليه؛ ولعل أقرب وسيلة ممكنة للانفلات من هذه القيود هي أن

"نتوارى خلف الكتابة لننطق المسكوت عنه... لنعيش الحرية كما نشاء وبصرف النظر عن الأخلاق"[9]، مما يتيح لها فرصة الابتعاد عن أوامر العقول المتحجرة وضغوطها؛ ومعتقداتها المتخلفة؛ وهي تستخدم الموروث

---

[5] نفس المصدر؛ ص52
[6] نفس المصدر؛ ص172
[7] نفس المصدر؛ ص186
[8] نوال السعداوي؛ الرواية؛ ص14
[9] نفس المصدر؛ ص190

الشعبي والعقائد التقليدية والأعراف السائدة لا لتكرسها, بل لتسخر منها وتكشف زيفها.

إن حصول الفتاة العربية على حرية تقرير مصيرها يعطيها الفرصة للتعبير عن نفسها أمام العالم، إن البطلة كارمن تمثل الجانب المتفتح الذي يطمح إلى التغيير و فرض الذات، لقد كانت لها التجربة و الخبرة في كسر حاجز الصمت، وعبرت عن نفسها بقوة؛ و بينت للناس كيفية الخروج من هذا الوضع الاجتماعي المتردي، و الحياة المتخلفة، وذلك بالكتابة تستطيع "فك أسر ذاك الشيء المجهول بداخلها، يشبه المارد المربوط تحاول تحريره بالكتابة"[10]

وكأن البطلة تعيش في سجن كبير اسمه البيت أو القرية، أو البلد المحافظ؛ وهو المارد الحقيقي؛ وعندما تتحرر منه بواسطة الشعر " يتلاشى الخوف من النار، السجن، الجنون وكل شيء"[11] وتنجو الكتابة يعني تنجو "الرواية" من الموت أو الاعتقال؛ والرواية هي البنت الحقيقية التي ينبغي أن تعتني بها وترعاها.

وهكذا تنتصر كارمن الكاتبة الناجحة على الرجل الفاشل"سميح" الذي لم يستطع كتابة روايته؛ وهو الذي كان يريد أن يصير روائيا كبيرا " مثل تولستوي أو دوستوفسكي"[12] كما تزدري بموقف رستم من الكتابة الروائية

[10] نفس المصدر؛ ص252
[11] نفس المصدر؛ ص312
[12] نفس المصدر؛ ص511

التي يعتبرها " مجرد كلام على الورق، مجرد تنفيس عن الغضب المكتوب زي العادة السرية"[13]

وفي النهاية تجد الرواية تقودك ولا تقودها أنت لما فيها من قضايا اجتماعية وسياسية ودينية مررتها الكاتبة نوال السعداوي من خلال السرد الروائي؛ فهي رواية تحليلية درامية, لا تعتمد على السرد التعاقبي الكرونولوجي وإنما تعتمد على تيار الشعور أي على الأفكار التي تتحرك في ذهنيات شخصياتها, تهتم بالوصف والحركة الخارجية للأماكن وللشخصيات المؤثثة لفضاءاتها.

كما أنها رواية تبحر في عالم الأدباء الساحر والمتناقض في نفس الوقت, تكشف عشق الأدباء للكتابة والرغبة في ابتكار الجديد و البديع؛ كما تعبر عن عجز ومرارة بعض الأقلام وعدم قدرتهم على مسايرة الحركة الإبداعية؛ فيشعرون باليأس ويبدؤون في نعت الناجحين منهم بمختلف النعوت.

[13] نفس المصدر؛ ص631

## السرد الروائي و السفر في الذاكرة الممتلئة في"ما قيل همسا"

## للأديبة أسمهان الزعيم

إن من دواعي ظهور السرد الروائي هو عدد من العوامل المختلفة و المتنوعة التي استدعت هذا الفن الأدبي الذي يستطيع استيعاب التغيرات الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية....

والرواية بشكلها الفني و الجمالي تستطيع احتواء هذا الكم الهائل من الأحداث، تستطيع تتبع تفاصيل الواقع المتشابك ونفسيات الشخصيات المتنوعة و المضطربة،وتنقلها من واقع الواقع إلى الواقع المتخيل الذي يصبح هو مصدر الرواية.

عندما نقرأ رواية "ما قيل همسا" للأديبة المغربية أسمهان الزعيم نشعر بأن الساردة ترسم في هذا المنجز السردي تفاصيل حياة المرأة التي تحتج بصمت لتخلق فضاءات واسعة تستقي منها أبعادا تأويلية تخلق من خلالها مجالات أدبية، فالرواية تشير إلى أنوثة واضحة لا تستطيع أن تختفي وراءها أو تتماهى بين سطورها إلا أنثى وربما هذا ما أرادته (مها) البطلة الرئيسية في الرواية، لتدلل على أن النصوص هي صدى لصوت أنثى و لواعج تبوح بها عن المكبوت بداخلها، فنصوصها تكشف لنا عن حوار بين

الذات (الأنثى) والآخر(الرجل) كاشفة عن وجه أنثوي متمرد/متدمر بلغة رفيعة غير مبتذلة.

السفر في الذاكرة كوسيلة للخروج من عزلة الذات

وتبدأ مها رحلتها للخروج من الذات للبحث عن الآخر ابتداء من فاس ومرورا بعدة مدن مغربية، وأخرى عربية ، وذلك بالرغم من وجود العائق النفسي والعائلي (إن عزلتي الحقيقية بدأت في فاس .....)[14] وقد اعتمدت في تواصلها الخارجي على فن المراسلات وهذه الكتابات التراسلية تلغي النظرية الإجناسية بحيث إن الرواية انطلاقا من هذا التوظيف لفن المراسلة تعتبر وعاءا أدبيا قادرا على مزج أجناس أدبية أخرى في لعبة السرد الروائي.

فرواية ما قيل همسا مكونة من مجموعة من الروايات في رواية واحدة كل شخصية لها روايتها و الخيط الناظم الذي يجمع هذه الروايات هو الهم العربي و ورغبة الساردة في تسليط الضوء على عقليات عربية من أقطار عربية كثيرة ومختلفة، كل شخصية تريد معالجة القضية التي تؤرق الانسان العربي من منظور معين وكل هذه الرؤى تتلاقى في مصب واحد هو زاوية رؤية الساردة التي تتدخل من حين لآخر لتوجيه الأبطال المساعدين لمها الوجهة التي تعبر عن الوعي الشقي للمواطن العربي.

[14] سناء الزعيم؛ ما قيل همسا؛ ص25

ونحن كقراء عندما نتعمق في مفصليات الرواية نشعر بأن الساردة تريد التحرر من القيود التي تكبلها وتزيد من عزلتها وكأن الإبحار في الذاكرة عبر عملية التخييل الروائي خير وسيلة لكسر هذه العزلة (بلى إن عزلتي الحقيقية بدأت في فاس وربما قبل ذلك بسنوات...)[15] (في ذلك المساء أحست مها برغبة ملحة في العزلة وتأمل ذاتها واستغربت من نفسها هذا الاحساس،ذلك أنها تكره الوحدة ووحشتها)[16]

فالساردة أزاحت غطاء العزلة عن الذاكرة وتركتها تتأمل عوالم متخيلة كثيرة وتنقلها من واقها الواقعي إلى الواقع المتخيل بأن تضفي عليها ما سماه جاكبسون بأدبية العمل الأدبي،وعندها بدأنا نشعر وكأن ما تحكيه الساردة من أحداث تلامس الواقع وتعايش أحداثه،وهكذا تصبح الرواية وسيلة من وسائل تحطيم الحدود وكسر الحواجز الوهمية التي تعشش في ذاكرتنا.

كما أننا عندما نتعمق في كشف أسرار وتفاصيل هذا المنجز الروائي نشعر بأن الساردة تعبر من خلال لغة الرواية صراحة عن رؤى ثاقبة إلى العالم، رؤى تتقاطع عموديا وأفقيا مع الطرح العام لكافة القراء والمثقفين الشغوفين بالسرد الروائي و المتتبعين للشأن المغربي والعربي ، فالساردة من خلال الأحداث المتنوعة والمختلفة تعبر عن آلامهم و آمالهم بكل صدق وإحساس مرهف. تعبر عن واقع العراق وفلسطين المقاومة وفي الطرف النقيض تعبر عن موقف كلارا الرافض للاحتلال الإسرائيلي....وفي الحين الذي تحكي

[15] نفس المصدر؛ ص26
[16] نفس المصدر؛ ص27

فيه عن مآسي العرب المتكررة و المتكاثرة تحكي عن حالات عشق وحب بين أبطال الرواية بأسلوب شاعري/مشاعري مستعملة زاوية الرؤية من خلف حيث الساردة تعرف ما تخفيه هذه الشخصيات من أسرار بل نجد أنها تتدخل أحيانا في تأطير وتسيير هذه الشخصيات وفق منظورها الخاص ووفق الزاوية التي تنظر منها إلى العالم.

ولهذه الطريقة في الكتابة أثر كبير في نفسية المتلقي/القارئ حيث إنه يصبح عنصرا مشاركا في عملية السرد القصصي، كما يصبح المتلقي هدفا عندما يستوعب المقصدية من العمل الأدبي ويتذوق دلالاته وحمولاته الفكرية،ومن تم يتحول إلى عنصر مشارك متورط في عملية السرد، وذلك من خلال قراءة ما وراء القول المهموس، فلا تلبث عيناه تزيغان عن القراءة حتى يجد نفسه منغمسا في جوهر و أحداث هذا المنجز الروائي، فيتدخل في اقتراح مجموعة من الحلول الممكنة التي تعطي تفسيرا وتأويلا للأسئلة المطروحة أسئلة متراكمة في مكنون وذات (مها)، كما أنها تطرح الإشكاليات التي تبقى معلقة وتحتاج إلى إجابات تقترب أو تبتعد من المشروع الفكري والمنهجي المخزون في اللاوعي الجمعي والجماعي الذي تتقاسمه الأديبة مع القراء/المتلقين.

عندما تصبح اللغة الروائية وسيلة لرسم الصورة المتحركة

فالكتابة الروائية عند أسمهان الزعيم توحي للقارئ وكأنها تصور مشهدا من مشاهد القص الحركي الذي يتابع مجريات الأحداث ونفسيات الأبطال،فنرى

بأن البطلة/مها في الرواية تتحرك في فضاء الرواية بحرية تامة، توزع الأدوار على الشخصيات المساعدة مع العلم أن من يقوم بتوزيع هذه الأدوار هي الساردة نفسها،لأن زاوية الرؤية عندها هنا تتلاءم وزاوية الرؤية عند الشخصية المحورية (مها) "صدقني يارفيق، للإنسان يد كبيرة في شن الحروب، لولا تلك السياسة المتهورة الطائشة ما دخلت الجيوش العراقية في حرب شرسة ضد جارتنا إيران..هل تعرف أن صدام لم يشن الحرب على إيران من تلقاء ذاته بل كان ذلك بإيعاز من أمريكا..وهذه حقيقة أصبح يدركها الجميع"[17] فموقف بسام في حواره مع رفيق يسير في نفس الاتجاه الذي تؤمن به الساردة ويعبر عن وجهة نظرها من الصراع الذي كان قائما في منطقة الخليج بين العراق وإيران وتواطؤ العراق مع أمريكا من أجل الحد من قوة وجبروت إيران العسكرية، و خطورة المد الشيعي في المنطقة ولعل الجملة الأخيرة في هذا المشهد تؤكد ذلك (وهذه حقيقة يدركها الجميع) بمعنى أن الساردة لها علم وإلمام بما كان يحدث من لعبة سياسية كانت أمريكا تتحكم في خيوطها، وهكذا تعكس هذا الرؤية و هذه الزاوية في هذا العمل الروائي من أجل خدمة الموقف من حرب الخليج ومما كان يجري في المنطقة من أحداث؛ وهنا تظهر براعة اللغة عندما تنزاح وتصبح لغة صائتة منبعثة من لغة الهمس الكامنة في نفسية الساردة، لغة تواكب تحركات الأبطال. فهناك حركية تنهض على مجموعة من الأفعال التي

[17] نفس المصدر؛ ص28

تتحرك من الماضي لتدخل إلى الحاضر لكي تبقى خالدة وقابلة للقراءة في أي مكان وزمان.

وشخصية مها يحكمها الصراع من جهة وتحكمها الرغبة من جهة أخرى إنها شخصية قلقة بفعل الوعي الشقي فهي تريد التعرف على الآخر والاطلاع على أفكاره وما يريد تحقيقه من منجزات، تريد معرفة الشخصيات المحاورة والاطلاع على أفكارها وإن كانت في الحقيقة تعبر عن زاوية رؤيتها لأنها تحركها في الاتجاه الذي تريد، بمعنى أن الشخصيات المؤثثة لفضاء الرواية شخصيات تعبر عن وجهة نظر الساردة مها البطلة المحورية في الرواية.

وتأتي اللغة التي تعبر عن نفس المضمون وتتلاءم معه، فالساردة اعتمدت لغة مليئة بالحركة و الديناميكية تتحرك وتنمو في اتجاه المعنى و الدلالة، لغة تعكس نفسية البطلة المضطربة المتصارعة مع الحياة ، مع هموم الزمن، وكان لهذه الحركة وهذه الديناميكية دور هام في إخراج اللغة من المعنى المعجمي المحنط إلى المعنى الدلالي الذي يستفاد من السياق العام للمنجز الروائي، ومن السياقات التداولية التي تفرزها طبيعة الصراع داخل الفضاء الروائي.

ومما زاد في حركية السرد الروائي تعويم اللهجة المغربية في الكتابة السردية وتأقلمها مع النسيج اللغوي العام الذي يبني الرواية ويحدد هويتها، فهي رواية مغربية تعالج قضايا عربية وكانت هذه الحوارات الدارجة وسيلة

لتقريب الصورة من ذهن المتلقي في مختلف مستوياته الفكرية و المعرفية (قلبي تيحدثني أنهم غرقوا بجوج وماتوا وغادي نبقى بوحدي في هاذ الدنيا.....)[18] .

وفي الأخير نقول بأن رواية ما قيل همسا رواية غارقة في المشاعر الفياضة، تهدف إلى خلق حوار عربي في القضايا العربية عبر بوابة السرد الروائي تعبر فيه الساردة عن وجهات نظر مختلفة قد تلتقي أو تختلف، وجهات نظر تعبر عن نضج المثقف العربي ووعيه بما يحيط به من مخاطر ومن مؤامرات، رواية تهدف إلى نبذ فكرة العقل المفرد والتفكير بصوت جماعي وبعقل جماعي تشكله مختلف الفئات ذات المرجعيات المتنوعة و المتعددة.

إنها رواية تلامس الواقع وتتعمق فيه وتمزج بين المرئي و المسموع و المقروء، لأنه في العادة نقرأ روايات تعبر عما تراه العين، لكن رواية ما قيل همسا تعتمد في سرد أحداثها على مرجعيات فكرية وأدبية متنوعة إلى درجة ذكر مصادر ومراجع بعض هذه المرجعيات[19].

رواية ما قيل همسا فيها حشمة لأن الساردة تعبر عن علاقات (مها) مع الشخصيات المساعدة في تأثيث البيت الروائي من موقع ديني وهذا يظهر من خلال لغة الوصف التي تصف بعض الحوارات دون خدش للحياء

[18] نفس المصدر؛ ص29
[19] نفس المصدر؛ ص355-276-356

وتترك للقارئ المجال واسعا للاستمتاع بجمالية ما وراء السرد الروائي (طلب الاذن من المحاورين لها بتأدية الصلاة)..

ما قيل همسا ليست رواية واحدة وإنما هي روايات في رواية واحدة تشعر بأن الساردة أرادت قول أشياء كثيرة في فضاءات مختلفة لكن حيز الرواية الورقي لم يسعفها، كان بإمكان الأديبة أسمهان الزعيم أن تجعلها في عمل ثنائي أو ثلاثي. كما أن الروائية كسرت النظرية الإجناسية وهذه ميزة تختص بها الرواية دون غيرها من الأجناس الأدبية، نقرأ فيها الشعر و الحوار المسرحي و السيناريو السينمائي، فيها اللغة الفصيحة و اللهجة العامية ودمج التعابير العربية بالتعابير الفرنسية [20]...

وفي الأخير نقول إن كل ما تضمنته الرواية (ما قيل همسا) هو عبارة عن همسات في أذن القارئ يؤوله حسب ما يحمله هذا القارئ من حمولة فكرية قد تلتقي أو لا تلتقي مع وجهات نظر الساردة، فإذا التقت مع زاوية رؤية الساردة تكون الرواية قد ارتقت إلى أفق انتظار القارئ، وإن لم تلتق مع زاوية رؤيتها فإن الرواية تحتاج من القارئ مزيدا من الحفر في خبايا وخفايا الكلمات.

[20] نفس المصدر؛ ص299-304

## القصة القصيرة بالأبيض و الأسود في"عندما يزهر اليأس"

## للأديب محمد القطيب التناني

هناك شكوى شاعت في الأوساط الثقافية إن هناك تقصيرا من النقد و النقاد في حق كثير من الأدباء الذين غيبهم الإهمال، و الاهتمام بأصوات رديئة تشتري الاحتفاءات و التكريمات.

ولكي نعطي لهذه الأقلام الجادة حقها نحتفي بأديب كبير من الرعيل الأول الذين كتبوا في القصة القصيرة منذ بداية الخمسينيات،نحتفي بالأديب محمد القطيب التناني ومجموعته القصصية (عندما يزهر اليأس) عن مطبعة النجاح.

فهذه المجموعة القصصية من (البلزات القصصية) التي حفرت عميقا في المجتمع المغربي وعبرت عنه أدبا،إنها مجموعة قصصية بالأبيض و الأسود خالية من الألوان الزائفة و المظاهر البراقة،تغرف أحداثها من الواقع المغربي المعيش وترسخ وتدافع عن القيم الأخلاقية و الدينية و الوطنية و القومية العربية.

فهي من جهة تؤرخ لمرحلة حساسة من تاريخ المغرب(1956-1968) ومن جهة أخرى تؤسس للكتابة القصصية لمغرب ما بعد الاستقلال،فهي تؤدي معنى القصة التي تعني في أبسط معانيها التتبع(قص..تتبع) لكن

التتبع لا يعني التتبع الحرفي و الآلي الذي يقوم بدور المرآة التي تعكس مظهر الواقع، وإنما تعكس جوهر الواقع بأن تضفي عليه ما سماه جاكبسون بأدبية العمل الأدبي، وهي التي أسميها القصصية، أي ما يجعل من القصة القصيرة قصة.

فمرة يعالج مواضيع غارقة في الواقعية كقصة (المتسولة) ومرة يتابع أحداث وطنية (وأخيرا مات شهيدا) ومرة يخرج بعدسته من أرض الوطن ليعالج قضايا عربية وإنسانية مثل(سارة و العودة إلى فلسطين).

فالقصة عند الأديب محمد القطيب التناني تنمو وتتحرك بتحرك الأحداث، حيث إن القاص يلتقطها في زمن الوقائع ليعيد كتابتها في زمن القص أو زمن الكتابة،ففي هذا الزمن يتعطل زمن الوقائع لكي يفسح المجال واسعا لزمن الخطاب الذي تنشط فيه الشخصيات، حيث إنها لم تعد الشخصية/الشخص من لحم ودم وإنما تصبح شخصية ورقية تتلاءم وسيرورة/صيرورة الأحداث.

إنها تتلاءم مع الدور المنوط بها باعتبارها تقوم بدور الممثل الذي لا ينظر إلى شخصه وإنما ينظر إلى الوظيفة التي يقوم بها،فالسارد يتتبع تفاصيل الأحداث الوطنية من خلال شخصية عبد الجبار،الرجل المسن الذي يستمع إلى مجريات الأحداث الوطنية عبر المذياع...[21]

[21] محمد القطيب الثناني؛ عندما يزهر اليأس؛ ص13

كما أن المجموعة القصصية تنهض وتنمو على مستوى اللغة،حيث إن القارئ يشعر بحركية اللغة وديناميتها، مما يساعد على إحياء القصة ونموها، فاللفظة الواحدة تتحرك لتبحث عن التركيب المناسب، و التركيب يتحرك ليبحث عن التعبير المناسب و التعبير يتحرك ليبحث عن الدلالة.

وهكذا تتعدد الدلالات بتعدد القراءات، لأن الخطاب القصصي يتحرك من السارد إلى المتلقي، وبين السارد و المتلقي هناك مضمرات نصية وتناصية وتخطابية ودلالية.

1- المضمرات النصية : توزيع سواد الكتابة على بياض الصفحة وبين السواد و البياض هناك تختفي المضمرات.

2- المضمرات التناصية : تظهر من خلال تناص القاص مع مخزونه القرائي (القرآن – التراث العربي) وتناصه مع المخزون القرائي لدى المتلقي، وفي المضمرات التناصية تلتقي رؤية القاص/السارد مع رؤية المتلقي/القارئ.

3- المضمرات التخطابية : حيث اللغة تكون ذات صلة باليومي المعيش وأقرب إلى ذائقة المتلقي، وبهذا المعنى يتقاطع السانكروني بالدياكروني وتتقاطع بنية اللغة في حركيتها وديناميتها مع واقع الأحداث، وفي نقطة التقاطع تكمن القصة.

ولهذا السبب يمكننا أن نزكي مصطلح (البلزة القصصية) حيث يصعب تقعيد القصة القصيرة أو القبض عليها، لأنها خارجة عن حدود التجنيس، فهي تتقاطع مع التاريخ ومع الأنتروبولوجيا ومع المسرحية و مع السينما .

4- المضمرات التدلالية : وفي هذه المضمرات تتعدد دلالات اللفظة الواحدة وتنزاح إلى معان متعددة تفهم في سياق النص وليس خارجه.

وهكذا تصبح اللغة أكثر حركية بالرغم من بساطتها، ففي البساطة يكمن جمال السرد القصصي (لقد ألقى المكافحون قنبلة على الأعداء....ثم يسمع دوي الرصاص وصفارات الإنذار، ويدنو رويدا من الباب ومسدسه في يده، إن الأعداء أصبحوا منه أقرب من ذي قبل)[22]فالمقطع كما نرى فيه حركية اللغة، وحركية المشهد السنمائي، ونقاط الحذف التي أدت ما يسمى ببلاغة البياض التي يملؤها القارئ بما يناسب من دلالات.

وفي النهاية تبقى المجموعة القصصية (عندما يزهر اليأس) سجلا واضحا لمرحلة من مراحل التأسيس للقصة المغربية المعاصرة، ويعتبر الأديب القطيب التناني رائدا من رواء القصة القصيرة بالمغرب، استطاع طرق باب هذا الجنس الأدبي منذ بداية الخمسينيات بالرغم من إكراهات اللحظة، وظروف العصر...كما يمكن اعتباره فلتة من فلتات زمانه.... ترى هل أوفيناه وأوفينا رواد القصة القصيرة حقهم؟؟؟

[22] نفس المصدر؛ ص32

## القصة القصيرة تحت مجهر الناظور قراءة في" ريف الحسناء"

## للأديب ميمون حيرش

في كثير من الأحيان وأنا أتتبع المشهد الثقافي ببلادنا وبخاصة متابعة ما يصدر من أعمال أدبية: رواية، شعر، قصة، قصة قصيرة جدا، أشعر بنوع من الإحباط وانسداد أفق الانتظار،لما تعرفه الساحة الأدبية من عقم إبداعي يحسسني بأن الكتابة الأدبية الحقة تسير في اتجاه الاختفاء و الانقراض، تاركة المجال واسعا لكتابة جوفاء تشجع على الرداءة و على الفقر الفكري و الابتعاد عن المتعة الفنية و الجمالية.

لكن من عادتي أن أترك باب الأمل مفتوحا وفي الأفق كوة صغيرة من خلالها أنتظر من حين لآخر صدور أعمال أدبية فيها رائحة الإبداع و الجمال الفني، بإمكانه جذب القارئ المذواق وإثارة انتباهه ويؤمن بأن هناك أعمال أدبية ينبغي أن تحظى بأهمية القراءة والاستمتاع بعبق الكتابة وجمالية العبارات وهي تتحرك في فضاء هذه الأعمال الأدبية.

وهذا النوع من الكتابة هو ما مدتني به (ريف الحسناء) لصاحبها ميمون حرش الذي كان ذكيا في تجنيسها،حيث اكتفى بكتابة العنوان كعتبة هامة وأساسية وكحفز أساسي على القراءة، مذيلا بلفظة نصوص، ليترك المجال واسعا للقارئ من أجل تصنيفها ووضعها في المكان المناسب لها.

أهي مجموعة قصصية؟... حيث القصص المشكلة لها تسير في نفس الاتجاه ولها نفس التيمة وتعالج نفس الموضوع. أم هي كتاب قصصي؟ مكون من نصوص قصصية ميكروسردية كل قصة تتكلم عن نفسها مشكلة عملا قصصيا منفردا ومنفلتا يأبى التجنيس ويرفض التخصيص.

لأن النصوص القصصية بهذا المعنى ترفض التخصيص لأن ذلك الفعل يشعرها بنوع من التبخيس المعرفي في حقها، لأنها تؤمن بالحرية و التحرر، لتبقى حرة تتحرك هنا وهناك تسرح وتمرح في جميع مجالات الفنون الأدبية قصة وسينما ومسرح ولوحة فنية وتشكيل بألوان مختلفة.

وتبقى القصة المحورية (ريف الحسناء صفحة)[23] هي الخيط الرابط و الناظم الذي يؤلف بين محتويات هذه القصص جميعها،فهي الجوهرة التي تزين القلادة القصصية و الحلقة التي تربط النصوص القصصية فيما ما بينها وتوحد شبكة مواضيعها.

إن ريف الحسناء للأديب المغربي ميمون حرش نصوص قصصية خارج التصنيف لأنها تتقاطع مع أجناس أدبية كثيرة، فهي من جهة تتقاطع مع الشعر في لغتها الشعرية الشاعرية،حيث يظهر من خلال القراءة الأولية بأن القاص كان دقيقا في اختيار ألفاظها وتراكيبها وتعابيرها، فهي ألفاظ بويطيقية متحركة، تتحرك مجتمعة جيئة وذهابا، في إطار منظومة نسقية لتأدية المعنى المتجانس وكأنها قطعة موسيقية تصعد وتنزل على السلم

[23] ميمون حيرش؛ ريف الحسناء؛ ص43

الموسيقي، و السارد فيها هو رئيس الفرقة الذي يتحكم في مفاتيحها الموسيقية، ويعرف كيف يوجهها الوجهة الصحيحة التي تناسب ذوق القارئ دون إغراق في لغة الشعر أو إغلاق في منطق وتسلسل القصة (لو يخلص الإنسان للأمكنة وللأشخاص لرحبت الأرض ولما حرنت،ولأنبثت قلوبا خضراء تتعرش في الصدور...أحمق من يتحدث عن عجائب الدنيا وأكثر حمقا من يجمع التحف النادرة...عبثا يفعل...فلينظر إلى نفسه،هو التحفة، الإنسان تحفة في كبريائه وغضبه وحقده وطيبته هو بلا نظير....و الشر –تحفته النادرة– إحدى براعاته على الأرض)[24]

كما أن الكتابة القصصية في ريف الحسناء وطريقة السرد فيها تجمع بين ما هو جمالي وما هو فكري، فهي مجموعة من المعاناة التي تتراكم في ذهنية الكاتب وفي نفسيته، تختمر وتنضج لتخرج في لحظة من اللحظات في شكل أدبي خالد على شكل ألفاظ منمقة جميلة تعبر عن واقع محسوس بأسلوب فني شاعري ومشاعري يكون رسالة أدبية تعكس الوعي الشقي والواقع الاجتماعي بتقنية وحرفية عالية .

فريف الحسناء للقاص ميمون حرش تتبع تفاصيل الواقع وتنقل حركيته بهذه اللغة الدينامية التي تتحرك بتحرك الواقع، وتتبع فسيفساء الشخصيات المشخصة للأدوار المنوطة بها، فهي شخصيات تؤدي أدوارها بحرفية الممثل الذي يؤثث فضاء خشبة المسرح الذي هو في الحقيقة خشبة الواقع

[24] نفس المصدر؛ ص33

(– إني أراك يوميا هنا في الشارع،أو ليس لك بيت يأويك مع طفلك؟

– الشارع بيتي، ومع ذلك هم يحسدوننا عليه،يعتبروننا مجرد زبالة تشوه شوارعهم الأنيقة...)[25]

فالقاص هنا كان ذكيا في تتبع الحوار العميق بين الشخصيتين من أجل لفت انتباه القارئ إلى ظاهرة التشرد و المعاناة التي يقاسي منها عدد كبير من فئات المجتمع التي شاءت الأقدار أن ترمي بهم على قارعة الطريق لتكابد مرارة الحياة التي لا ترحم.

فالقاص هنا يصف الواقع وينقله للمتلقي ليس من أجل الانعكاس الآلي ولكن من أجل لفت انتباه الناس و المسؤولين إلى ما تكابده هذه الفئة من المجتمع من قسوة الحياة و مرارتها .

و البحث في المسببات التي ساهمت في انتشار هذه الظاهرة في مجتمعاتنا مركزا على ظاهرة البغاء وما تنتجه من أعداد هائلة من أولاد السفاح (أطفال هزال،عراة يملأون الشوارع التي يمر بها،لفظتهم كل الأمكنة المقفلة، وحده الفضاء المفتوح يمد ذراعيه لهم....آباؤهم فوق سرير ذات نزوة تبغي كشف عورة، انصاعوا لغريزة حيوانية وقعوا بها وجود هؤلاء الأطفال ثم رحلوا بهدوء....)[26]

[25] نفس المصدر؛ ص34
[26] نفس المصدر؛ ص35

إنها صورة حية حركية تتحرك بتحرك الأبطال وتتجدد بتجددهم ، إن دلالة اللغة هنا في هذا المشهد الدراماتيكي مأخوذة من واقع مر اختلطت فيه المشاهد الحقيقية بالمشاهد الخيالية، غير أن القاص رفع هذا الواقع إلى الخيال وخلق منه عالما متخيلا جميلا لا يشعر فيه القارئ بملل التقرير الأدبي، بل نراه يتنقل بالقارئ بين فضاءات النص المختلفة و المتباينة .

كما أن تطريز النص من حيث التسلسل المنطقي كان جميلا بحيث إن المشهد القصصي بل القصص كلها تجذبك إليها دون أن تدري فتنقلك بين ردهاتها المتنوعة و المختلفة فلا تشعر فيها بالملل تشعر بأنك تقرأ عملا دراميا كبيرا.

كما أننا ونحن نتتبع القصص المشكلة ل( ريف الحسناء). نلاحظ بأنها تدخل في إطار الأسلوب السهل الممتنع، حيث إن المتلقي لا يشعر بغرابة في اللفظ ولا في المعنى، وإنما يشعر بالكلمات ترج ذهنه وتخلخل أفكاره وتدفعه إلى اليقظة وتحري تراتبية الكلمات وتسلسلها المنطقي، خوفاً من القفز على المعاني التي تتسبب في انفراط عقد المعنى وإزالة لذة القراءة.

ولهذا فالقارئ لريف الحسناء ينبغي عليه ألا يكتفي بمظهر النصوص، بل عليه أن يخترق النصوص القصصية و يحاول تفكيكها لمعرفة أبعادها ودلالاتها، لابد من الاعتماد على القراءة المتأنية للنصوص وتقليبها إلى أوجهها المختلفة، من أجل السير بشكل متواز مع أبعاد القاص ورؤيته إلى العالم.

لأن الرؤية في (ريف الحسناء) تتصف بصفة التناقض والصراع الجدلي، الذي ينهض ويتحرك في إطار سيرورة تتقاطع مع الواقع في ديناميته التي تسير مرة في اتجاه عمودي وأخرى في اتجاه أفقي، هذا التنويع في الرؤية يساهم في تحريك الركود داخل المجتمع والحث على التفكير العميق في الأشياء، ومحاولة إيجاد الحلول الممكنة لتفادي المعيقات و المثبطات التي تكبل السير العادي للمجتمع وتفقده توازنه، إن القصص المشكلة لريف الحسناء تنبه المتلقي لحالة عدم التوازن في المجتمع متأملة من خلال عملية السرد القصصي و التتبع الفني خلق هذا التوازن، والبحث عن جانب التناغم الذي يحتاجه المجتمع.

## المتوازيات السردية في "النظر في الوجه العزيز"

## للأديب أحمد بوزفور

في مسألة العنوان

يعتبر العنوان من بين العتبات الأساسية التي أثارت كثيرا من اللغط و النقاش في حقل الدراسات السميائية؛ وقد قال جيرار جينيت "احذروا العتبات"باعتبارها نصوصا موازية للنصوص القصصية وباعتبارها المدخل لتلقي هذه النصوص.

وأول شئ أريد أن أشير إليه هو عنوان المجموعة القصصية "النظر في الوجه العزيز" حيث انتقده كثير من النقاد العرب؛ باعتباره يتضمن خطأ لغويا حيث يقولون: إن الصواب هو "النظر إلى الوجه العزيز" و الحقيقة أن هذه الجملة الأخيرة هي جملة بدون إحساس؛ أما النظر في الوجه العزيز فهي جملة فيها تداعي نفسي وتفاعل مع الذات موضوع النظر؛ لأن (النظر إلى) لا ينقل إلينا الصور مباشرة عكس (النظر في) الذي يلتقط الصور في عيون الآخرين ليعكسها أدبا.

إن حرف الجر (في) تتمتع بحاسية البصر القوية تقوم بعملية اللمس البصري و التفاعل مع الشئ المنظور إليه وتُحاوره؛ فحرف الجر (في) تقتنص الفتنة، وتتحسس وجوه الآخرين وتخرج الوجوه من صمتها.

إن المجموعة القصصية (النظر في الوجه العزيز) تدخل في إطار الكتابة الحداثية التي تعتبر الوجه هو العنصر الأساسي في هوية الآخر و الذات؛ و هو الجدرالأكثر دلالة للحضور، منه تنطلق السخرية وهي سخرية من نوع خاص على أنها أيديولوجية الوجه "وجها لوجه" الوجه هو الآخر و الأنا في نفس الوقت.

إن القصص المشكلة للمجموعة تحاول خلخلة نظرتنا لكثير من القيم، نظرتنا للوجود و الأشياء، حضورنا وغيابنا لذاتنا وألمنا.

إن النظر في الوجه العزيز تحاول التشكيك في قدرة العيون؛ لأنها تابعة للتقاليد ترى ما تراه؛ وتغمض جفونها عن ما لا تحب لأحد أن يراه؛ و القاص أحمد بوزفور يرى أنه ينبغي أن نرفع عيوننا لنرى القبح كما نرى الجمال و الفتنة.

ونتساءل مع الأستاذ أحمد بوزفور؛هل يمكننا النظر إلى الوجه العزيز كوثيقة؟ أو التفكير فيه كمعمل للاشعور؟ أو النظر إليه كعقل عظيم؟

حقيقة منذ القدم و الوجه يسكن اللغة، الوجه حامل للمعتقدات و الأفكار و التصورات.وأحيانا نعتبر الوجه هو الجزء الملعون من الكائن الحي، كل العقوبات تتوجه له، الصفعة،البصق عليه...

أحيانا نريد الإعلاء من قيمة الوجه، بإنقاذ ماء الوجه، وبالاهتمام ببقائه على نضارته، واهتمام الوصلات الإشهارية بالبشرة الصافية من خلال ترسانة من أدوات التجميل.

كما للحداثة دور في إعلاء قيمة الفرد عبر تمجيده و الانبهار بشكله؛ إنها تجعل الحدود بين وجه وآخر؛ لأن الوجه مقياس الحضور الإنساني؛ عكس النظرة التقليدية التي تنظر إلى الوجوه باعتبارها متجانسة وجماعية،حيث لا يمكن التميز بين الأفراد، فالوجه ممتزج بالكون و بالطبيعة و الجماعة.

والوجه عند أحمد بوزفور عامل تفرد مرسوم بدقة ويختلف عن باقي الوجوه هناك وجه حمداش مثلا " قالوا له : تعال يا حمداش وضعوا على عينيه نظارة ملونة، وركبوا في فمه طقم أسنان مذهبا، وأطلقوه في الشوارع مزهوا يتفرج على وجهه المتحضر في مرايا الفترينات"[27]

ووجه مرزوقة "انحنت مرزوقة على وجهي، وسوسة، الأقراط ...السواك ...الصفصاف ...السنابل ...الضحك...نبض اللحم..

– سبحان الله....حروفه على حروف أمه، ورفعت ذقني بسبابتها وقبلتني في فمي، شفتاها رغم الظهيرة بليلتان، وأنا أحببتها "[28]

المتوازيات السردية

[27] أحمد بوزفور؛ النظر في الوجه العزيز؛ ص45
[28] نفس المصدر؛ ص52/51

يلجأ أحمد بوزفور إلى ما يسمى بالمستقيمات المتوازية؛ وهي تقنية اقتبستها القصة الجديدة من مجال الرياضيات، وهي طريقة تعتمد على الحكي المتوازي في القصة الواحدة، فنرى القصة قد احتوت على قصتين نقرؤها في وقت واحد أو ثلاث قصص بل أربع قصص في بعض الأحيان.

في قصة (يسألونك عن القتل) يتحدث بوزفور عن حالة حب وهيام بعيون حبيبته؛ وبشكل متواز يتحدث عن الدراجات النارية وخطورتها باعتبارها أكثر وسائل النقل تعريضا للقتل.

إنه التوازي المحسوس الذي يلجأ إليه بوزفور في قصصه، إنه تواز يتكامل فنيا لخدمة القصة القصيرة لديه، ومن ثم يمكننا أن نصف هذا التوازي؛ بالتوازي المتصل، وليس المنفصل، لأنه اتصال ينبع من ارتباط وثيق بجو القصة وشخوصها، إنه تواز يصل إلى حد الامتزاج و التآلف؛ ليقدم وحدة واحدة هي القصة القصيرة كما تقدمها طاقة بوزفور الفنية.

قد نجد توازيا لدى كتاب آخرين، ولكنه في غالبه يصل بالقصة إلى حد الانشطار و الانفصال التام، وهذا ما يجعل التوازي عند بوزفور إضافة ذات قيمة في ميدان التجديد و الابتكار.

و التوازي عنده يتكامل بوضوح حين نراه يأخذ بتعميق مستويين أو عدة مستويات أخرى في قصصه فضلا عن التوازي المحسوس...حيث إننا نشعر بالمستوى النفسي يتوازى مع المستوى الاجتماعي، و المثال على ذلك واضح في "يسألونك عن القتل" و"رؤيا حمداش" وغيرهما من القصص؛

فنرى التوازي قائما في التصوير حين يصور الأحداث العادية متوازية مع تصوير الخلفية الاجتماعية و الخلفية النفسية.

إن التوازي لدى بوزفور ينبئ عن دقة فنية، أو حرفة مقننة في مجال القصة القصيرة، فلا يكتبها كهاو يريد أن يملأ مساحات من الورق، ولا ينسجها من باب الترف الذي يمارسه بعض الكتاب؛ حين يرون في القصة نوعا من الكتابة السهلة، إنه يعتبرها نوعا من الفن القائم على العلم و الدراسة فضلا عن الموهبة و الخبرة التي اكتسبها بحكم دراسته لتقنيات كتابة القصة الجديدة.

ونشير في الأخير بأن أحمد بوزفور كان وفيا لطبيعته؛ ولبيئته المغربية الأصيلة، ولتكوينه الديني، فهو يلتقط موضوعاته من صميم الحياة الاجتماعية المغربية، ويفسرها برؤيته التي يعتقدها، ويضفي عليها مسحة من اعتقاده الديني ومما اختزلته الذاكرة من تقاليد وعادات اجتماعية.

كما أنه من حين لآخر نرى القاص يوظف بعض العلامات الترميزية التي لها دلالة في ذهن المتلقي مثل: استخدامه للألوان كالأسود الذي يرمز إلى الفحولة و الأبيض الذي يرمز إلى الأنوثة والتقائهما من أجل تعمير الأرض و النسل مثل: قصة الألوان تلعب الورق حيث الأسود يرمز إلى مصطفى و الأبيض يرمز لخديجة؛ و كذلك في قصة النقطة السوداء "هي ذي نقطة بيضاء حبلى بكل الامكانيات، ولكنها عذراء أيضا كمريم، نحط فيها نقطة سوداء، النقطة سوداء جدا في هذا البحر من البياض وصغيرة جدا في هذا

البحر من الفراغ، ولكنها فرحة بوجودها، تتحرك كآدم صغير، تمد أطرافها، تفرك عينيها، تتقلب في فراشها الأبيض، وتمد بصرها إلى الثلج المتساقط حولها"[29] كما نجد القاص يستخدم بعض الرموز السميائية التي لها مغزى من توظيفها في فضاء القصة القصيرة؛ لما توحيه من دلالات في ذهن المتلقي مثل الرموز المشار إليها في قصة "النقطة السوداء" وهي على شكلها الهندسي وبمعانيها المتقابلة الرؤيا/الرؤية .الخوف/الشجاعة ....بمعنى أن القاص قد انفتح على ثقافات أخرى مثل الأنتروبولوجيا وعلم النفس من أجل تفسير كثير من القضايا الاجتماعية التي عجز عن تفسيرها العقل الانساني..

[29] نفس المصدر؛ ص36

## بناء الشخصية الروائية في رواية "خريف العصافير"

## للأديب خالد أقلعي

عند قراءة رواية خريف العصافير للأديب خالد أقلعي؛ ينتابنا فضول تجنيسها أهي رواية تقريرية؟ أم تقرير روائي؟ بالرغم من تجنيسها من طرف الكاتب على مستوى عتبة الغلاف؛ لما فيها من تواريخ مضبوطة باليوم و الساعة و تقارير الشرطة...

لقد حاولت الرواية على المستوى النصي الإفلات من قيود الجنس– ربما بحثا عن التجديد– لما فيها من منعرجات تدخل القارئ إلى متاهاتها لينتقل إليه شيء من حيرة جعفر وهمومه؛ حيث تعمد الكاتب كتابة هذه الرواية بسياقين متوازيين.. سياق مباشر وسياق يكمله القارئ مما ينتج معنيين يأتي بأحدهما الكاتب بشكل مباشر.. والثاني يستنبطه القارئ لملء تلك الفجوة التي حدد حدودها؛ وبين تخومها.

من طبيعة السرد الروائي أنه مجموعة من الأحداث المتخيلة تديرها مجموعة من الشخصيات الوهمية المؤهلة فنيا لمحاكاة شخصيات حقيقية؛ تقدم عالما يقصد من وورائه خلق محاكاة مصنوعة للواقع الحقيقي.

وفي رواية خريف العصافير تبدأ معاناة القارئ بفك لغز هذه الشخصيات وتتبع أدوارها في المشهد الروائي على اعتبار أن هذا المنجز السردي هو

كتلة من المستويات اللسانية التي تعكس الفكر والمشاعر؛ حيث استطاع الكاتب أن يأتي بلغة متحركة تنمو وتنهض على حركية الأفعال؛ نشعر بأنه يبني الرواية على المستوى اللغوي بالموازاة مع البناء المحكم للشخصية "التكفيرية" المتمثلة في جعفر/الممثل الشاب المقهور نفسيا وجسديا؛ بسبب ما تعرض له في حياته الأسرية والاجتماعية من قهر من طرف زوجة أبيه " العقربة" التي قتلت فيه روح الطفولة بكيدها وحقدها عليه؛ مما دفع به إلى هجر البيت والارتماء في أحضان دعاة الفكر التكفيري المتطرف الذي يزين له الحياة الآخرة؛ بأساليب خادعة تبين له أن حوريات الجنة تنتظرنه بعد كبسة زر؛ يفجر من خلالها نفسه ويؤذي غيره من الناس الذين يعتبرون في نظر هؤلاء المتطرفين كفارا ينبغي الجهاد فيهم وقتلهم شر قتلة.

إن جعفر الشخصية الرئيسية في الرواية يعيش أزمة ثقة بالنفس؛ لا يمتلك قراره؛ ومصيرُه معلق بيد من يجترحون له شخصية متطرفة لها نسق تفكيري متحجر؛ يصدق دعاة الفكر المتطرف الذي يريد تخريب عقول الشباب/العصافير ويعجل بخريف عمرهم.

ومما زاد في تأزيم الشخصية الروائية في خريف العصافير هو عدم قدرة جعفر على امتلاك قلب حبيبته "فنة" الفتاة التي عشقها مند الصغر وتعلق بها لى درجة الهيام؛ كل هذا عجل به إلى الارتماء في أحضان الفكر التكفيري المعادي للمجتمع الحداثي التنويري؛ حيث "بدأ يُعد نفسه لحريق

الشيخوخة وعللها"[30] واستعداده لتفجير نفسه في فندق النخيل طمعا في نعيم الآخرة الذي افتقده وحُرم منه في الدنيا.

وفي مجمل حياة النص الروائي تتداعى مجموعة من الذكريات التي بدأت تمر عليه وهو يمشي على حافة السطح مقلدا العصافير ومنشدا أغنية حبيبته" فنة" " ياعصفوري الجريح؛ كسر حلمك عناد الريح"[31] ومن حين لآخر يعود السارد إلى المخزون الذاكري ليسرد طفولة جعفر المقهورة فيصوغ هذه الذكريات في شكل مونولوج داخلي فيه كل الإحالات النصية السابق منها واللاحق.

كل هذه الأحداث تسير بشكل مُتواز بين ما هو نفسي وما هو لغوي؛ كلما اشتدت وتأزمت نفسية جعفر تأزمت معها الجملة الروائية؛ فيأتي السرد في شكل جمل قصصية طويلة يتطابق فيها اللفظي بالمعنوي؛ في حين تقصر الجملة الروائية عندما تنفرج نفسية البطل؛ فتأتي الجمل السردية لينة؛ مائلة إلى اللغة الشعرية الشيء الذي ينفي استقلال النص الروائي و انقطاعه عن خارجيات نصية أخرى "..وهي ترفل في فستان عرسها الأبيض الطويل.."[32]."...فبدت أشبه ما تكون بأميرة أندلسية متوجة"[33]

وهكذا تتبني الرواية بشكل متواز بين بناء الشخصية التكفيرية المتأثرة بالأفكار المتطرفة البعيدة عن الإسلام الحنيف؛ و بناء اللغة الروائية؛ فكلما

---

[30] خالد أقلعي؛خريف العصافير؛ ص26
[31] نفس المصدر؛ ص166
[32] نفس المصدر؛ ص159
[33] نفس المصدر؛ ص159

تأزمت الشخصية الروائية وتصعدت؛ كلما تأزمت معها اللغة الروائية؛ وكأن السارد يعيش وراء شخصية البطل ويشعر بما يشعر به؛ حيث نفسية جعفر هي النواة الصماء التي ترفع من وتيرة اللغة؛ بمعنى أن السارد له وعي تام بعلاقة اللفظي بالمرجعي؛ أي بمرجعيات الفكر التكفيري؛ وما عليه إلا إعادة بناء هذا العالم المرجعي ورسم صورة تمثيلية له في مساحة الرواية.

ومن حين لأخر نلاحظ بأن السارد ينسحب من لعبة السرد فاسحا المجال لصوت شخصياته لكي تؤدي الوظيفة السردية؛ وتهدف هذه التقنية إلى إرساء قواعد جديدة للكتابة الروائية؛ تراهن على تعدد زوايا النظر لأفق يبحث عن صياغة ممكنة تستوعب هذا التعدد؛ وهكذا يخبو صوت السارد وتطفو أصوات أخرى تقدم الأحداث من زاوية مختلفة مثل صوت الجدة؛ العقربة؛ السي علال؛ فنة؛ مراد ...هذا الأخير الذي قدم نفسه في الرواية على أساس أنه العاقل الراشد؛ وهو في الحقيقة ينوي الشر لجعفر ودفع به إلى ردهات السجن عندما اتُهم بسرقة معرض الأمان للسلع...

هكذا ومن حين لآخر تتمدد مساحة الرواية ويتسع فضاؤها؛ لتأخذ معها القارئ وتجول به في سراديبها التي يعقد فيها السارد جلسات سرية لا يعلم خباياها إلا الأديب خالد أقلعي.

## جغرافية اللغة وأسلوبية المكان؛ قراءة في رواية القرابين

## للأديب إدريس الشعراني

هل مدينة القرابين رواية أم سيرة ذاتية؟ وعندما نكتب الرواية هل بإمكاننا التخلص من ذواتنا ؟ أم ذواتنا تبقى حاضرة أثناء السرد الروائي؟

عندما نكتب عن المدينة فإننا نستحضر الزمان والمكان والشخصيات؛ ومن خلال هذه التيمات نريد البحث عن الحقيقة؛ وهل فعلا قدمت لنا الرواية شيئا من الحقيقة عن مدينة القرابين؟

المعروف أن إدريس الشعراني شاعر؛ لكن خارطة الفنون الإنسانية لا تعرف حدودا جغرافية ولا إقليمية تتسمر عندها؛ بل إنها فوق كل القوانين واللوائح؛ ولذلك لم يكن غريبا أن نجد الفنان يبدع بالريشة والألوان تارة؛ وبالقلم والورق تارة أخرى...

وأول ما يلفت الانتباه هو العنوان "مدينة القرابين" المكون من خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو؛ وبالمضاف إليه الذي يحدث توترا مستفزا حيث تأتي كلمة "القرابين" المضاف إليه بصيغة الجمع مما يشي بأكثر من دلالة.

وإذا كانت دلالة المدينة ترتبط بالسكون والاستقرار والوضوح والخريطة التفصيلية لمجريات الأحداث؛ فان دلالة "القرابين" توحي بانبهام الرؤية وفراغها وتشتتها.

والمتن الروائي الذي بين أيدينا يبدو بسيطا ولكنه في الحقيقة؛ نص مركب يجعل من الرواية قراءة لأحوال الذات وحواراتها الداخلية والخارجية وقراءة توترها الخاص.

وتقوم هذه الرواية" مدينة القرابين" وتنهض على تقديمها بوصفها تجربة جمالية وفق مشروع الشعراني في الشعر؛ ينصت فيها إلى صوت الذكريات المكانية والآخر في داخله؛ فالرجوع إلى الذاكرة ليس تجربة سلبية وإنما قراءة لتجربة الذات وعلاقتها بالآخر؛ وعلاقتها بنفسها وإنصاتها للوجود بكل ما يشمله من مفردات.

إن الكاتب يستقي مفردات الرواية "من ثقب في الذاكرة"[34]؛ من الموجز المختصر الذي اعتصرته الذاكرة؛ والذاكرة هنا ليست ساكنة وإنما لها رنين وديناميةوصيرورة؛ يتبدل فيها حضور الآخر في الكيان الداخلي؛ ونستشعر بهذا في التوتر الداخلي في الرواية من خلال الأصوات المتداخلة التي تدخل في حوار الذوات داخل ذات الكاتب.

يحاول الكاتب نسيان المدينة لأنها"رافلة في حزنها؛ تقاوم جحود الزمان؛ وأنياب النسيان"[35]؛ لكن الذاكرة ظلت مستيقظة لأن الإنسان يمكنه قتل الجسد لكن لا يمكنه قتل الذاكرة لأنه إذا قتلتها فان شيئا منها ينتقل إليه؛ تنهيدة؛ رائحة؛ إيماءة؛ وتسمى "لعنة الضحية " تلتصق بجسمه وتتغلغل في جلده وتسري مباشرة إلى قلبه وتظل تنغل في داخله؛ فالكاتب يحمل آثار

[34] ادريس الشعراني؛ مدينة القرابين؛ ص6
[35] نفس المصدر ص40

المدينة وآثار جميع الرجال المعلقين في رقبته مثل قلادة خفية تحس وكأنها توثقه بإحكام.

غير أن الكاتب يحاول الرفع من وتيرة الصراع عندما يربط الذكرى بالرجاء؛ حيث كان يأمل في أن تصبح "مدينة القرابين" مدينة حيوية نشطة تمد يدها إلى الحضارة؛ وتتمتع بما تتمتع به باقي المدن؛ وأن يصلها القطار "الترانز" الذي يحمل معه ملامح المدينة العصرية.

وتظهر تجربة جغرافية المكان في تعامل الكاتب بيسر وسهولة مع القارئ دون افتعال أو غموض يعوق التواصل مع النص الروائي؛ وقد رتب الكاتب الرواية بوعي وقصدية بحيث تبدأ؛ من الرواية الصغرى التي تحكي حكاية العروبي بحبيبة وتتدرج للغوص عميقا في الرواية الأم وهي الأزلية "مدينة القرابين" أو "مدينة الأسرار" التي تنتقي مفرداتها من الحلقة وكأنها رحلة خاصة ينتقل فيها الكاتب من المكان الخاص إلى أبي الجعد إلى الوطن ثم إلى الكون.

وعند قراءة الرواية يدرك القارئ أن الذاكرة تختزل الأمكنة وتجعلها من مؤثثات الرواية؛ ولعل أبرز مكان فيها هو الحلقة قرب ضريح "سيدي عثمان" التي يجتمع فيها الجميع ويحوم حول الراوي الذي يجلب اهتمام الرواد ويجعلهم مهتمين بما في الحكاية من معنى.

إن اللغة هي التي تخلق المكان ؛ لأنها وسيلة القص والسرد، وهي ذات كيان مزدوج فهي تتكون من وجهين مترابطين على نحو لا يمكن أن نفصل

بينهما ( وجهي العملة النقدية ) وهما الدال والمدلول فالدال: فهو المكون الصوتي للعلامة ( الصورة السمعية ) سلسلة الأصوات للكلمة؛ أما المدلول: فهو المكون المعنوي ( الصورة الذهنية ) أي بمعنى مفهوم او الصورة الذهنية.

وإدريس الشعراني قبل كتابة الرواية مر بعدة مراحل، ولعل أهم مرحلة هنا هي مرحلة التفكير واختيار فكرة النص؛ ولهذا كانت هذه المرحلة تسمى بمرحلة العصف الذهني التي هي عملية استغراقية تتولد من خلالها أفكار وآراء ابداعية كشرط أساسي لحل مشكلة أو للوصول إلى فكرة معينة.على أن عملية العصف الذهني تضع الذهن في حالة من الإثارة والجاهزية للتفكير في كل الاتجاهات، فإن ذلك بالتالي يؤدي إلى توليد أفكار إبداعية وهذا مايجعلنا نقول بأن النص الروائي مبدع في فكرته.

والرواية في مجملها هي استرجاع في حالتيه الداخلية والخارجية؛ ففي الاسترجاع الداخلي يتوقف نمو السرد صعودا من الحاضر إلى المستقبل؛ ليعود إلى الماضي قصد ملء بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه. وإما استرجاعا خارجيا يتم خارج نطاق المحكي الأول؛ بهدف تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى وما يجري من أحداث..

## التقاطعات البنيوية و السوسيولوجية في:

**أولا:<u>حاء الحرية ؛ محمد سعيد الريحاني</u>**

"خمسون قصة قصيرة جدا، حاء الحرية" هو عنوان المجموعة القصصية التي بين أيدينا، للأديب محمد سعيد الريحاني، و هي عبارة عن صيحات صارخة تعبر عن المرحلة الراهنة بكل خباياها وتجلياتها، إنها بمثابة حركة وعي تستفز القارئ وتورطه في بناء وتأثيث فضاء هذه القصص الخمسون، وتدفعه إلى تشكيل الرؤية الممكنة إلى العالم، رؤية مبنية على الصراع والجدل المفضيان إلى تحريك بركة الفكر الراكدة والآسنة.

قام القاص، في مستهل هذه المجموعة القصصية، بتحديد مجموعة من المفاهيم المتنوعة التي تحوم وتقترب شكلا ومضمونا بالقصة القصيرة جدا ليوضح للقارئ أن هذه التعريفات لا تمت بصلة لا من قريب ولا من بعيد بهذا الجنس المستقل و الذي يتصف بصفة الانفلات والزئبقية.

وبعد هذه المقدمة، نقرأ قصصا قصيرة جدا تعكس الواقع بطريقة متخيلة تمزج بين واقعية الواقع وخيال المبدع، بلغة أدبية ولادة تتصف بصفة الانفجار المولد للمعاني والدلالات العميقة. إن القارئ لهذه المجموعة القصصية يشعر بأن القاص محمد سعيد الريحاني كانت عينه على الواقع وقلمه على الصيغة واللغة التي ينقل بها هذا الواقع؛ إنها مغامرة فكرية

صاغها القاص على شكل قصص قصيرة جدا أخذ فيها حريته في التعبير وأعطاها الحجم المناسب الذي يلائم هذه الأفكار وهذه التجارب الحياتية.

"خمسون قصة قصيرة جدا" تعكس صورا اجتماعية حية بلغة معبرة تتسم بعمق الالتزام والجرأة في النقد والمحافظة على المبدأ، الهدف منها إصلاح المجتمع أو على الأقل الوقوف على مكامن الخلل في حياتنا اليومية وفضحها أمام المتلقي.

والمتتبع لنصوص المجموعة القصصية سيلاحظ بأنها تدخل في إطار الأسلوب السهل الممتنع؛ حيث إن القارئ لن يشعر بغرابة في اللفظ ولا في المعنى، وإنما سيشعر بالكلمات تنساب تدريجيا إلى ذهنه فتخلخل أفكاره وتدفعه إلى التمعن جيدا في دلالات المقروء دون عملية القفز على المعاني التي تقتل لذة القراءة .

ولهذا، ينبغي على القارئ عدم الاكتفاء بمظهر النصوص، بل لابد من اختراق النص وتفكيكه لمعرفة أبعاده ودلالاته، لابد من اعتماد قراءة متأنية للنصوص وتقليب أوجهها المختلفة من أجل سبر أغوارها ومعرفة أبعادها ودلالاتها العميقة.

وقد اعتمد محمد سعيد الريحاني في تأثيث فضاء هذه القصص على مجموعة من الجمل المتنوعة بين صيغة الماضي التي تنقل الأحداث من زمن الوقائع إلى زمن القص أي زمن الكتابة. كما اعتمد كذلك على صيغة المضارعة التي تعطي للمشهد القصصي حركية وديناميةفي فضاء

القصة؛ يلاحظ أيضا بأن هذه الأفعال المضارعة تتحرك سويا مع حركية الحوار الذي يعطي للقصة صفة الواقعية الممزوجة بالتخييل الذي يوهم القارئ ويشعره بواقعية وحقيقة هذه التجارب القصصية، وهي عملية تساهم في خلق رؤية شمولية تشارك فيها كل العناصر المشكلة للقصة بحيث لا يصبح القاص هو مصدر السرد القصصي ولا هو المنتج للفكر والإبداع، وإنما يصبح هو والمتلقي عنصران هامان في تحديد الرؤية واقتراح التصورات الممكنة بواسطة عملية التلقي و التأويل.

و النص عندما يمتزج فيه صوت القاص وأصوات القراء لا يبقى بريئا. فبمجرد خروجه إلى ساحة القراءة يصبح ملك جميع القراء كل واحد يؤوله ويحوره بالطريقة التي تلائمه شريطة ألا يكون التأويل تعسفيا لأن عملية التعسف في القراءة تقتل جمالية النص وتشوه حقيقة أبعاده ودلالاته.

إن القاص محمد سعيد الريحاني وهو يكتب هذه المجموعة القصصية كان يحسب حسابه لطبيعة المتلقي/القارئ. لهذا، لم يكن ينقل الواقع بشكل مباشر ولكنه يجعلنا نعيش معه هذا الواقع ويدفعنا إلى التفكير في إيجاد الحلول الممكنة لإنقاذ هذا الواقع من عتمة الفساد وتوعية الناس بحقوقهم، وفضح كل من يساهم في تفقير الناس والتضييق عليهم. ولذلك لم يعتمد القاص على الشخصيات الطبيعية وإنما اعتمد على "شخصيات منفلته" كما هي أحداث القصص: شخصيات حداثية ورقية تتغير بتغير السرد وتشظي الأحداث. كما يلجأ أحيانا إلى الاختباء وراء هذه الشخصيات لكي يوزع

عليها الأدوار تبعا لرؤيته وانسجاما مع مبادئه الرافضة للخضوع و الخنوع: "علقوه وجلدوه فصرخ حتى تمزق فمه ليطل "غاندي" من حلقه ويهمس للجلادين...لكم جلودنا ولكنكم لن تستطيعوا أبدا النفاذ إلى أرواحنا".عن نص "مناضل"

وقد اعتمد في نقل أحداث قصصه وتوزيع الأدوار المنوطة بشخصياته على أسلوب الترميز الأسطوري بطريقة معاصرة محينة، تساعد على أداء وظيفتها داخل المقاطع القصصية، بحيث لم يستدع القاص هذه الشخصيات الأسطورية لأجل سواد عيون البروباغندا، وإنما استدعاها لغرض وظيفي وهو التوظيف الأسطوري لأدائها دورا هاما في القصص، وإحالتها للقارئ على مكانة هذه الشخصات الأسطورية و التاريخية ودورها في سير عجلة التاريخ.والسرد/القص هنا بهذا المعنى يتصف بصفة المحكي المشهدي إذ نجد القاص يسرد الأحداث نيابة عن نفسه وعن الشخصيات في كثير من الأحيان فاسحا لها المجال للتعبير عن نفسها. وأحيانا، يكون طرفا وسطا يتوسط الشخصيات وكأنه واحد منها دون التصريح بذلك مباشرة بل يظهر ذلك من خلال بعض ردود أفعاله أومن خلال نبرة صوته التي تختلف من مشهد لآخر. وفي كثير من الأحيان، يتخذ لنفسه مكانا منعزلا عنها حيث يراقب الأحداث ويسير الشخصيات من نافذة واسعة هي نافذة الواقع، من زاوية الرؤية من الخلف.

والملاحظ أن الرؤية من خلف تساعد على ما يمكن تسميته بالسرد الاستباقي الذي يحكي الأشياء قبل وقوعها وهي طريقة مستحدثة في الكتابة القصصية القصيرة جدا، حيث نجد أن القاص يبني مجموعة من التوقعات الاستباقية الممكن وقوعها، قد وقعت في ذهن القاص ثم نقلها أدبا لكي يكون القارئ على بينة منها. وفي هذا النوع من الكتابة، تنظير للواقع ووضع خارطة طريق تنير للقارئ مجموعة من العتمات التي قد تعترضه في حياته، ويبدو أن الحنكة والتجربة القصصية لهما أثر كبير في ولوح هذا النوع من الكتابة القصصية .

**ثانيا – حوار جيلين ؛ محمد سعيد الريحاني و إدريس الصغير**

إن كثيرا من نصوص محمد سعيد الريحاني القصصية تطرح على القارئ مسألة تحديد الهوية، لأنها مرة تتكمش لتصبح قصة قصيرة جدا، ومرة تمد رجليها لتصبح قصة قصيرة، وفي الحالتين يتسع المعنى بتعدد القراءات ومقصدية الملقي و المتلقي.

كما أننا على مستوى التجنيس نصطدم في كتاباته بتداخل أجناس متعددة منها الأسطوري و السياسي و العجائبي، وكل هذه الأجناس تختلط وتمتزج بالسرد القصصي، حيث إن القارئ يلاحظ أن هذه الأعمال تغرف من كل هذه الأجناس لتخرج في النهاية أعمال مغسولة بماء القصة، وكأنه يجرب نوعا معينا من الكتابة القصصية ليخوض تجربة جديدة تخص محمد سعيد

الريحاني وتنهل من معينه و مرجعيته المعرفية في مجال الكتابة القصصية بأسلوب و تقليعة جديدة.

بل نجده أحيانا يخرج بالقصة القصيرة إلى أبواب أخرى أكثر شساعة تدخل في باب الخبر و المقالة و البلاغ الوزاري، بنوع من السخرية و الاستهزاء معلنا بذلك موت المؤلف ليفسح المجال واسعا لاستمرارية حياة المتلقي."خبر صحفي: توفي أمس في ساعة متأخرة من الليل المبدع الكبير المعروف الضائع في بيته المرهون لدى البنك"[36]

فالتداخل النوعي الحاصل في كتابات محمد سعيد الريحاني يحيلنا إلى طبيعة القصة، حيث إنها عبارة عن وحدة سردية غريبة تتحرك دوما في اتجاهين، اتجاه سانكروني وآخر دياكروني، وفي حركيتها الساكرونية تبحث عن القالب الذي يلائم ويسكن الدياكروني، وهي بذلك تتصف بصفة الانفلات و الزئبقية، كما أنها لا يمكن إخضاعها لقالب معين وتحديد مقاسها ووضعها على سرير بروكست.

فالقصة كما هو معروف تستخدم للتعبير عن كل أنواع الكتابات القصصية، حيث نجدها في القصة القصيرة و في الرواية وفي الخرافة، فهي كامنة في كل أشكال التعبير الابداعي، بل هي البوابة التي تدخل منها كل هذه الأجناس الأدبية وبالتالي فإنها تأخذ طابعها وشكلها.

[36] محمد سعيد الريحاني؛ موت المؤلف؛ ص15

كما أنها لا تؤمن بتفاوت وتباعد الأزمنة، ويظهر هذا التمازج وهذا التفاوت في "حوار جيلين" عندما خصص لكل جيل بابا خاصا به "باب إدريس الصغير" وباب "محمد سعيد الريحاني"، غير أن باب هذا الأخير يبدو و كأنه أكثر قتامة وسوادا من باب إدريس الصغير الذي يميل إلى الانفراج وفتح كوة صغيرة في النفق .

ويظهر هذا الانفراج من خلال عناوين القصص في باب ادريس الصغير وفي مضامينها الدالة على رحابة الأفق "رجل...ورقة...أحلام" " طريق الأحلام" "حقول الأقحوان أو شقائق النعمان".

عكس ما نراه في كتابات محمد سعيد الريحاني التي تعبر عن انسداد الأفق وقتامة العصر الذي يعيش فيه "الضياع" "الاسم عاطل والمهنة بدون".

وفي الحوار بين جيلين يتمطط الواقع وتتعدد المواقف حيث يضيق هامش الحرية عند القاص ادريس الصغير، ويعلو سقفها في أعمال محمد سعيد الريحاني، الشيء الذي دفع الأول إلى تجريب أسلوب السرد التقليدي القائم على الحدث والشخصيات والعقدة والحل: "سأذكر ما حييت ذلك الطريق الواصل بين البيت وبناية السجن المركزي في طريق أحفظه الآن خطوة خطوة ، وأتذكر بدقة تغير معالمه قطعة قطعة "[37] .

اما الثاني فنجده يكسر هذه البنية التقليدية لتجريب السياسي في القصص: "هو قدري أن أكون عاطلا وأمضي حياتي على كراسي هذه المقهى في

[37] محمد سعيد الريحاني؛ إدريس الصغير؛ حوار جيلين؛ ص19

انتظار من يقاسموننني نفس المصير... منذ ميلادي تحدد مصيري، فقد سماني أبي عاطفا لكن موظف الحالة المدنية استبدل فائي لاما وسماني رسميا عاطلا "[38] .

وما يجمع الجيلين هو التعامل مع النص القصصي على أساس انه علامة مفردة يتضمن علامات نوعية فالعلامة المفردة تعني الموضوع العام الذي تدور حوله القصة، والعلامات النوعية هي المحاور الجزئية التي تؤثث فضاء القصة، وتساعد على وضوح الصورة وإعطاء المعنى ما يستحقه من دلالات عميقة .

كما أن للخط أثره في مساعدة العلامة المفردة على النهوض داخل فضاء المجموعة القصصية، فنجد تداخلا واضحا بين خطين الخط الاندلسي الذي اعتمده الأديبان في عتبة الغلاف وعتبة عناوين القصص المشكلة للمجموعة القصصية، غير أننا نلاحظ هيمنة الخط الرقمي على الخط الاندلسي نظرا لهيمنة جديد محمد سعيد الريحاني على قديم إدريس الصغير.

كما أننا نلاحظ بأن القاص ادريس الصغير كان يدخل مباشرة في السرد القصصي دون اعتماد على العكازات الغيرية، عكس محمد سعيد الريحاني الذي كان يستهل قصصه بدعامات ونصوص لأدباء ومفكرين كبار "جبران خليل جبران ""ميكيا فيلي" "نيتشه". كما أنهما الاثنان اشتغلا على بلاغة

[38] نفس المصدر؛63

البياض حيث نجدهما يتركان الفراغات والبياضات داخل النص ليفسحا المجال للقارئ، لكي يملأ هذه الفراغات، بالاظافة الى ذلك فإن محمد سعيد الريحاني كان يمهد القارئ بمقبلات هامة لأدباء ومفكرين عظماء وهي موجهة للمتلقي لكي يستغرق زمنا طويلا من التأمل والتفكير ليدخل الى النص الحقيقي.ونلاحظ كذلك بأن هذه النصوص القصصية عند الكاتبين تنقسم الى قسمين أو مستويين: مستوى نصي ومستوى بصري، فالمستوى النصي هو الحمولة الفكرية والدلالية التي تحملها النصوص القصصية، والمستوى البصري هو التماوج بين النصين، نص الاستشهاد على يسار الورقة والنص القصصي على يمينها للدلالة على الاختلاف بين الجيلين على المستوى البصري والاتفاق على المستوى النصي.وفي النهاية نقول بأن الأديب محمد سعيد الريحاني عندما ينقل الواقع فإنه لا يحاكي هذا الواقع بل ينقله أدبا بأن يفرض عليه ذاته وأسلوبه فيجري عليه بعض التحويرات، كما أنه لا يحاكي الأنماط الفكرية إلا بمعنى أنه يعطي لهذه الأفكار شكلا أدبيا.

## البناء الفني في رواية... ابن من أنا؟

## للأديب علي أفيلال

إن من دواعي ظهور السرد الروائي هو عدد من العوامل المختلفة والمتنوعة التي استدعت هذا الفن الأدبي؛ الذي يستطيع استيعاب التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية....

وهي بشكلها الفني والجمالي تستطيع احتواء هذا الكم الهائل من الأحداث، تستطيع تتبع تفاصيل الواقع المتشابك ونفسيات الشخصيات المتنوعة والمضطربة، وتنقلها من واقع الواقع إلى الواقع المتخيل الذي يصبح هو مصدر الرواية.

ويعتمد السارد في ذلك على مجموعة من التقنيات ومن الانزياحات اللغوية والبلاغية التي تساعد على إيهام المتلقي بواقعية ما يسرد من أحداث، الشئ الذي يساعد على الرفع من مستوى التلقي والتأويل، وتختلف مستويات التلقي والتأويل باختلاف مستويات المتلقين وبتعدد قراءاتهم.

ولتحقيق هذا الإيهام يحتاج السارد إلى اعتماد تقنية التسلسل المنطقي أثناء سرد الأحداث، حيث ينبغي عليه أن تكون مفصليات الرواية مترابطة، انطلاقا من بداية الرواية فالذروة ثم النهاية وهي الخاتمة التي تختتم بها الرواية، وفقا لمبدأ العلية والسببية، حيث إن الشخصيات تنمو وتتطور بنمو

وتطور الأحداث، الشئ الذي يعطي للقارئ إيهاما لتصديق حقيقة ما يسرد، وهذا ما يمكن تسميته ببناء الرواية المتماسك، حيث لا يشعر القارئ بتقطعات واهتزازات تسئ للسرد الروائي، وتشعره بغياب الفكرة وشرود المعنى.

البناء الفني للرواية

وفي رواية ابن من أنا؟ للأديب علي أفيلال الصادرة عن مطبعة النجاح الجديدة، والمكونة من تسعة وأربعين ومائة صفحة؛ والتي تدور أحداثها في تسع وعشرين فصلا، تشكل مجموع مشاهدها المختلفة عبر لوحاتها المتنوعة، حيث إن كل لوحة تصور قصة مستقلة بذاتها تنتهي بلازمة تحيل القارئ إلى اللوحة التي تليها، وهكذا تستمر الرواية إلى نهايتها، بطريقة سردها الكرونولوجي .

فالرواية في مجموعها تدور أحداثها حول هذا السؤال العريض الذي عنون به السارد روايته "ابن من أنا؟" محاولا البحث عن جواب شاف يريح البطل (يحي) من حرقة السؤال عن أصله البيولوجي.

فشخصية يحي تتصف بالرزانة والتحمل تنتقل من بعدها الشخصي إلى بعدها التشخيصي الذي يقدم دورا في الرواية باعتبار (يحي) شخصية روائية يحركها السارد ليؤدي وظيفة يؤمن بها، فالسارد يتتبع شخصية يحي البيولوجية والثقافية والاجتماعية، ويتتبع الشخصيات الثانوية الممتدة التي ترافق شخصية يحي وتخدم رؤيته وتترابط مع همومه ومشاكله، الشئ الذي

يساعد على تحريك الأحداث ويزيد من تأزيمها، وفق منهجية متناسقة تشد اهتمام القارئ وتدفعه إلى متابعة السرد الروائي.

ففصول الرواية جميعها تترابط وتتواشج من حيث البناء الذي يخدم العنوان الذي تدور حوله جميع هذه الفصول المتتابعة والمتسلسلة؛ لتصل إلى ذروة الرواية ونهايتها حيث يأتي الحل.

(منى، الله استجاب لك

منى ابنك هنا لكن، أقادرة أنت على رؤيته دون صراخ أو عويل أو فقدان رزانة العقل؟

أحاول ذلك....أحاول ذلك.

ذلك ما أريدك أن تكوني عليه، إذن اغمضي عينيك، وكوني على يقين أنك لأن تفتحيها إلا ويحي على صدرك)

ففي الرواية نلاحظ هذا النوع من البناء الفني الذي يعتمد فيه السارد طريقة السرد التقليدي المتنامي، الذي يعتمد الوضوح والربط بين أحداث الرواية، يعتمد زاوية الرؤية من خلف فنشعر من خلال قراءتنا للمنجز الروائي (ابن من أنا؟) أن السارد يتتبع تفاصيل شخصياته وما تعانيه من معاناة فردية وجماعية بدقة متناهية، يسرد معاناتها وكأنه يملك القدرة على الوصول إلى أفكارها ومشاعرها، يسرد أحداثها في الجهة التي يميل إليها.

لقد استطاع السارد الغوص عميقا في نفسية (يحي) الشخصية المحورية الذي يعاني من مرارة فقدان الانتماء البيولوجي، فهو ابن أمه وأخته في نفس الآن.

(قالت إني مجرد خليط من امرأة ورجل وأن هذا الرجل مثلي قبحا ودناءة، كونه اغتصب ابنته فجئت أنا الشجرة المحرمة من هذا الاغتصاب)

فالسارد حافظ في الرواية على السرد التتابعي للأحداث، استطاع تتبع شخصية (يحي) المضطربة في أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية، استطاع ربط الأحداث بزمنها الطبيعي وأمكنتها المختلفة التي تسير وفق الأحداث، لقد استطاع السارد اللعب على سميائية الأهواء حيث يحي يشعر بأمه منى، والأم تشعر به دون أن يتلاقيا، بالرغم من وجود المعيق وهو الافتراق والابتعاد عن حضن الأم.

وعند تتبع نفسية شخصية يحي وأمه منى والأبطال المساعدة في تأثيث فضاء الرواية، نشعر وكأنها تتماهى وتتداخل مع الأمكنة والأزمنة، حيث الزمن والمكان والشخصيات شئ واحد، فالفضاء الزمكاني هو الفضاء الذي تعيش فيه الشخصيات ، وهو الذي يؤسس عالم الرواية الخاص بها، بل هما موضوع الرواية إن صح التعبير حيث لا تستقيم أية رواية بدونهما.

ويكون للغة دور كبير في الجمع بين التفضية الزمكانية والشخصيات بطبيعتها الدينامية والمتحركة التي تتبع الأحداث بلعبة الوصف المتنامي الذي يتتبع فسيفساء ومفردات الواقع ونفسيات من يعيش معاناة هذا الواقع،

و كل ما/من يؤثث فضاء هذا الواقع من شخصيات وشخوص، حيث السارد يدخل في أعماقها وكأنها شخوص مؤنسنة تساهم في أداء أدوارها بجانب الشخصيات الرئيسية.

(منى أنا معك...أسجل آثار خطاك خطوة خطوة....)

لقد اعتمد السارد في تتبع هذه الأحداث المتشابكة على لغة السرد الروائي التي هي مادة الرواية، وهي التي تستطيع إعادة إنتاج الواقع عبر مستويات اللغة المتفاوتة والمختلفة، فبمقدورها اختزال الواقع والتعبير عن مكنونات الشخصيات النفسية وتدفعها إلى تعرية نفسها والبوح عما في داخلها وما يعتصرها من ألم وما تصبو إليه من أمل.

إنها لغة تتصف بالدينامية والحركية، فمرة تنقلنا عبر أزمنتها المختلفة من الحاضر إلى الماضي، ومرات ترمينا بسلاستها إلى أحضان المستقبل لكشف المجهول، وفضح المستور، لمعرفة حقيقة ابن من هذا البطل الذي يسمى يحي؟؟؟

وتفاوت الأحداث وتأزمها يختلف من مشهد لآخر حسب ذروة اشتداد المشهد وتوتره، وهذه التقنية تساعد على جلب اهتمام المتلقي وتدخله في هموم شخصيات الرواية، حيث تدخل معها في تجاذب حاد إما بقبول هذه الأحداث والتعاطف مع أبطالها، أو التصادم معها ورفض مواقفها.

وهكذا فالرواية بهذا المعنى تنهض على توالي الأحداث بشكل منتظم ابتداء من طرح الحدث المحوري ومرورا بتشابك الأحداث الفرعية وتعقدها وانتهاء بالحل المعتمد على الأسباب والنتائج، كما أن الرواية بوضوح أحداثها وبطريقتها التقليدية في السرد تجعل القارئ قادرا على مسك خيوطها واستخلاص رؤيتها التي هي رؤية السارد، كما أنها تدفع القارئ نحو متابعة الأحداث وضبط الحبكة الرئيسية التي تدور حولها الرواية، والقبض على أبعاد الرواية السطحية والعميقة.

## بناء الشخصية الروائية

## قراءة في رواية "الرهائن" للأديب محمد صوف

من جماليات الرواية أنها كائن حي يساعد على توليد الدلالات من خلال طبيعتها المنفتحة على وظائف تداولية مختلفة؛ وعند قراءة رواية الرهائن للأديب محمد صوف، نجد بأنها تراعي مجموعة من تقنيات الخُدع المستخدمة لتوريط القارئ في مستويات مختلفة:

1- في السرد الروائي

2- في الوصف

3- في إنتاج الخطاب

4- في نمو وحركية الشخصيات

و في هذه الدراسة سينصب اهتمامي على كيفية نمو ونهوض الشخصيات؛ باعتبارها مكون أساسي من مكونات الرواية الحديثة؛ التي تقدم الشخصية كوعاء فارغ في نسيج الجسد الروائي؛ كل قارئ يملأه بما يناسب؛ حسب ما توحي به هذه الشخصيات من قراءات ودلالات تداولية.

1- بناء الشخصية الروائية

الروائي يبني شخصيات روايته من خلال طريقتين:

أ- بناء الملامح الخارجية للشخصية؛ وذلك حين يلجأ إلى رسم شخصياته من الخارج؛ فيشرح اسمها؛ وعمرها ومهنتها وعلاقاتها الاجتماعية؛ فضلاً عن مظهرها الخارجي كالملابس والأسماء والتكوينات الظاهرية؛ والكاتب أراد أن يجعل من رسمه الدقيق لهذه الشخصية مسوغاً لتهيئة المتلقي لاستقبال ما ارتبط بهذه الشخصية من مغامرات عاطفية وتناقضات كثيرة .وهذه الملامح الخارجية للشخصية ليست ملامح مجردة قائمة بذاتها؛ وإنما هي مرآة تكشف أغوارها النفسية والفكرية؛ لأن هيئة ومظهر الشخصية ما هي إلا مرآة لجوهر فلسفتها الإنسانية.

ب- بناء الملامح الداخلية للشخصية: وهنا ينحي الكاتب نفسه جانباً ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة؛ وذلك بالدخول إلى أعماق الشخصية؛ ومحاولة استقراء ما يعتمل داخلها من أفكار(اسمي منية؛ أحب أن أُحب؛ أعيش في غرفة لا أحبها؛ لا أحب الديكور فيها؛ أشعر بالاختناق وسط الأرائك والأثاث و الجداريات الصغيرة؛ أعيش فيها مكرهة لا بطلة؛ كلما عدت من عملي ودخلت الغرفة أشعر بالرغبة في البكاء ولا أبكي) وهنا تبدو الشخصية وكأنها في حوار صامت مع ذاتها أو مع شخصية أخرى غير مرئية تكشف أمامها ما يدور في عقلها وما تعتمل بها نفسها؛ فقد استطاع الروائي الدخول إلى أعماق الشخصية محاولا استقراء ما يعتمل داخلها من أفكار.

فالروائي يكشف ما يدور في ذهن الساردة منية من خلال هذه العودة إلى الذات؛ فالكشف عن الأبعاد الداخلية لهذه الشخصية من شأنه أن يكمل رسم لوحتها العامة؛ التي لم تكتمل ولم تتضح كلية في الرسم الخارجي.

2- فقر في الوصف وغنى الوظيفة

غير أن هذه الشخصيات تظل فقيرة بالرغم من الوقوف على جوانبها الخارجية و الداخلية؛ لأن الكاتب لم يفصل في مواصفاتها؛ فقد أشار فقط إلى ما يتعلق بالانتماء الاجتماعي و المهني وما يتعلق بالهوية الاسمية؛ غير أن هذا الفقر في المواصفات ليس عيبا وإنما هو تقنية في بناء الشخصيات؛ لأنه عندما يتحدث عن امتداداتها خارج هذه الدائرة يحيل على كيانات ممتلئة تمنحها عمقا يميزها عن غيرها؛ فشخصية المختار شخصية بسيطة لكن التحول الذي حصل لها أعطاها بعدا جديدا في السرد زاد من توتر الرواية وشد انتباه القارئ. بمعنى أن ندرة مواصفات الشخصيات جعل منها عناصر رمزية بالمعنى العميق للكلمة؛ فالرمزية تتحدد من خلال العام و المجرد الغامض والقابل للتأويلات المتعددة؛ حيث يتحول الفقر في الوصف غنى في الحضور الوظيفي؛ وهذه الأبعاد الوظيفية ليست علنية وإنما تظهر من خلال مقروئية واستراتيجية النص الروائي عامة.وهذا الفقر في المواصفات له دور كبير في توسيع الهوة الفاصلة بين العالم المتخيل والعالم الواقعي؛ لأن الإكثار من المواصفات في الرواية وكل ما يمكن أن يخبر عن كيان هذه الشخصيات؛ يقلص بشكل كبير من المسافة الرابطة

بين عالم الرواية وبين العالم الوقعي؛ ويقلل من توقعات القارئ.وعندما نعمق النظر في الرواية تطرح علينا علاقة النص الروائي بصاحبه؛ حيث إن رواية الرهائن تكشف اللاشعور الأيديولوجي لمنتجه/محمد صوف باعتباره الشخصية الأساس؛ وفي الاتجاه المستقبل تكشف شخصية أخرى هي شخصية القارئ المجهول؛ فيصبح؛ احدى الشخصيات المؤثثة لفضاء الرواية؛ لأن هذه الأخيرة هي إعادة بناء دلالي وسردي للواقع؛ بمعنى كيف يمكن أن تنهي أنت أيها القارئ هذه الرواية لو كنت مكان الكاتب.

3- غموض الشخصية الروائية:

يلاحظ القارئ في المتن الروائي (الرهائن) لمحمد صوف بأن الشخصية الساردة في هذه الرواية شخصية غامضة مهيمنة في منطوق الرواية (اسمي منية؛ سني ثلاث وثلاثون سنة؛ هذا كل ما تسمح لكم الرواية بمعرفته عني حاليا؛ لن تعرفوا أكثر ولو حرصتم)[39] فمنية شبيهة بشهرزاد؛ كانت تبوح في كل فصل بحكاية جديدة من مخزونها السردي الذي لا ينضب؛ كانت تتعمد دوما أن تقطع هذا السرد؛ ويتوق القارئ كل يوم أن يحظى بليلة جديدة تكمل فيها منية ما انقطع؛ حتى اكتملت الرواية؛ لقد تركت باب السرد مفتوحا لكي تجلب اهتمام القراء وتسحرهم بحكيها وسرد أحداثها.إن الرواية تتتبع دور المرأة المغربية في السياسة والثقافة و المجتمع؛ تكشف خبايا النفس الإنسانية وما يعتمل في داخلها؛ تحكي أحداثَها البطلة منية التي تأخذ دور القائد الذي يوزع الأدوار بالنيابة عن الكاتب؛ بلغة تنمو وتتطور

[39] محمد صوف؛ الرهائن؛ ص21

من اللغة الشعرية إلى اللغة الدينية وتتطور معها الشخصيات؛ من مولاي المهدي الجلاد إلى مولاي المهدي المتدين؛ ومن المختار السكير إلى المختار المتدين... و هذه الشخصيات المواكبة تقدم الأدوار المنوطة بها بحرفية عالية؛ وكأنها لا تتأثر بفعل الزمن؛ و هو سبب خلودها واستمرارها في ذاكرة المتلقي؛ والسبب في ذلك هو أنها ليست شخصيات واقعية من دم ولحم؛ وإنما هي شخصيات منفلتة من إبداع الواقع المتخيل.

وفي الأخير نقول بأن رواية الرهائن عبارة عن منظومة متشابكة يحكمها الجدر اللغوي "رَهَنَ" كل شخصية رهينة بما/من تحب؛ حب التحرر؛ حب المرأة؛ حب الخمرة؛ حب السلطة والتملك؛ حب التقاليد الاجتماعية والمعتقدات الدينية والأيديولوجية؛ لكي ينجر القارئ في النهاية ويدخل في شباك الرواية ويصبح رهينة في غابة السرد الروائي.

## جمال الغيطاني و اعتزال الكتابة

تدخل قصة نوم للأديب العربي جمال الغيطاني ضمن القصص التي تحكي واقعا اجتماعيا متدهورا ومتأزما، على المستوى الشخصي و على المستوى العام، هذا الواقع الذي تتقاسمه فئات كثيرة من المجتمع، لدرجة أنه بدأ يحدث فينا قلقا أبعد عن جفوننا لذة النوم الجميلة، إنه واقع العالم العربي المتأزم، الذي اعتاد المثقفون على نعته بالعالم العربي المنهزم، مقابل نجاحات عوالم أخرى أحدثت المفاجآت بسبب النقلة النوعية التي حققتها هذه الشعوب في عالم الاقتصاد و السياسة و المجتمع .

وكان الكاتب جمال الغيطاني واحدا من الكتاب الذين سجلوا عن قرب هذه الأزمة، حيث تابع كل المتغيرات التي عرفتها الساحة الأدبية والثقافية طيلة ستين سنة، من خلال كتاباته المتعددة وعلى رأسها كتاب التجليات. لقد كان كاتبا ماهرا في تتبع حقيقة الواقع العربي المتأزم ونقله بأسلوبه الترميزي، خوفا من قمع السلطة التي كانت لا تحترم الحريات الفكرية، حيث كانت هي القاضي وهي الجلاد تحكم بمزاجية الحاكم المتجبروالمتسلط واقفا بسيفه على أعناق العباد.

وعلى مستوى الفكروالثقافة كانت تتيح فرصة النشر والكتابة لمن يكرس الثقافة الرسمية والأيديولوجية السائدة البائدة، التي تعمل على طمس

الأصوات المتعددة و تتيح الفرصة للصوت الواحد،صوت القهروالظلم والإبادة الفكرية و الجسدية .

وتعتبر قصة نوم ضمن القصص المايكروسيرة ذاتية، التي تحكي مقتطفات من حياة الأديب جمال الغيطاني في صراعه مع النوم،الذي غاب عن جفنيه إما بسبب تفكيره الدائم والمستمرفي هذا الواقع المتأزم، الذي ساهم في تأزمه و إدخاله في هذه الحلقة المفرغة وفي هذه اللعبة، مجموعة من الجهات، التي تعتبر في نظرالمثقفين أعداء الأمة وأعداء الوطن.

أو أن هذا القلق النفسي طبيعي، يعتبر مؤشرا لبداية نهاية الكاتب الأدبية والفكرية لما يعكسه هذا النص القصصي،من انهيارعلى مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون.

فالقارئ المتمعن في هذه القصة يشعر وكأن الخيال الأدبي أصبح عقيما عندما يتناول الكاتب هذا الموضوع السلوك/ نفسي، بهذا التبسيط و بهذه السطحية ، لدرجة أننا إذا حذفنا اسم جمال الغيطاني عن القصة نشك في نسبتها إلى هذا الكاتب الكبير المعروف بكتاباته القوية والدسمة.

عندما نتحدث عن القصة فإننا نتحدث عن عمل أدبي له خصائصه و آلياته،ينبغي احترامها، واتباع الضوابط التي تجعل من القصة عملا قصصيا بعيدا عن الاختلاط بالأعمال الأدبية الأخرى.

وقصة نوم لا تحترم معايير الكتابة القصصية حيث ينعدم فيها السرد القصصي، فيشعر القارئ وكأنه يقرؤ مقالا أدبيا لا يمت بشكل من الأشكال إلى الكتابة القصصية، كما تنعدم فيها جماليات الكتابة القصصية التي تسرح بخيال القارئ وتدفعه إلى إنتاج عمل أدبي آخر قد يقارب أو يفوق العمل الأصلي الذي ينعته النقاد بالرسالة الأدبية.

فالرسالة الأدبية في هذا العمل انطلقت ضعيفة وبالتالي فإن المرسل إليه سيستقبلها بنفس المستوى، ويتعامل معها على نفس النحو،فينتج رسالة أضعف، لا تمت إلى العمل الأدبي بأية صلة.

كما أن الأصوات في القصة تبدو خافتة لأنها أحادية المصدر ، يتحكم فيها القاص بشكل انفرادي يقطع عنها حبل التفكير والاسترسال في التعبير، فيكون صوت الكاتب جمال الغيطاني هو نفسه صوت البطل الذي يحتكر المعرفة ولايترك مجالا للأصوات الشابة للتعبير عن نفسها.

إن حالة الاضطراب النفسي و القلق الوجودي أحدثت لدى الأديب قلقا على مستوى الاسترخاء والاستمتاع بلدة النوم الذي غاب عنه سنوات طويلة، وقد وصف الغيطاني النوم و كأنه إنسان يحضر ويغيب و يعرف الأوقات التي يحضر فيها، والأوقات التي يغيب فيها.

والنوم على هذا الحال يكون كائنا حيا يتلاعب بمشاعر الكاتب ويعذبها بالشكل و بالطريقة التي يريد، إلى درجة أن هذه الحالة أصبحت عادية و

روتينية، استأنس بها الكاتب نظرا لكثرة حدوثها وتكرارها الدائم، رغم الأدوية الكثيرة التي وصفها له الطبيب.

نتساءل معا هل الكاتب جمال الغيطاني تعب من التفكيروأراد الخلود إلى النوم والراحة الأبدية، و الاستراحة من التفكير الوجودي القهري الذي يلاحقه طيلة ستين سنة(أنني لم أعرف النوم طوال ستين عاماً) في حله و ترحاله؟ كما نتساءل هل جمال الغيطاني لا يميز بين الكتابة القصصية و الخاطرة، وأعتقد أن هذا النص يجمع بين الخاطرة و المقال ، فأحيانا يسبح في عالم من الكلمات الأدبية العذبة، وفي أحايين أخرى تشعروكأنك تقرؤ مقالا أدبيا بأسلوب إنشائي بسيط، خال من المحسنات البلاغية التي ترفع من قيمة ومستوى المقال الأدبي.

يظهر لي و كأن الغيطاني يعلن اعتزاله من عالم الكتابة الذي يحتاج إلى قراءات كثيرة و متعددة في أمهات الكتب، والمتابعة الدائمة و المستمرة لكل ما هو جديد في عالم الفكروالأدب. والكاتب لم تعد له القدرة على الاستمرار فقررالاعتزال، لكنه لم تكن لديه الجرأة على التعبير صراحة على ذلك والإعلان أمام القراء عن هذا الاعتزال ( لذلك لا بد من التقاعد، غير أنني لم أجرؤ على تنفيذ ما نويته لأسباب يطول شرحها) .

نتساءل مرة أخرى هل مرض التشبث بالمنصب انتقلت عدواه من كراسي الحكام إلى كراسي الكتاب؟ بالفعل إنها عقدة الإنسان العربي يريد الزعامة واحتلال المناصب و الكراسي الأمامية و لا يريد التواري إلى الخلف، وفتح

الباب على مصراعيه، وإفساح المجال للأصوات الشابة القادمة من هناك، من عالم الإبداع و التعبير الجميل.

لقد حان وقت الاعتراف بهذا العجز الفكري الذي يصيب الذاكرة فلم تعد لها القدرة على التفكير السليم والدقيق الذي يتعمق في تفاصيل الأحداث ويشرع في إعطاء رؤية إلى العالم، رؤية تساهم في تجديد الفكر وتنقله من مرحلة الغفوة إلى مرحلة اليقظة الفكرية، التي تنير الطريق للأجيال القادمة، ( بدأت أتنبه إلى دخولي حال لم أعرفه من قبل)، إنها حال الركون إلى الراحة و الرضوخ إلى النوم العميق الذي يحتاجه الفكر بعد قضائه مدة طويلة من العناء الفكري و الجهد الذهني التي تجعل الكاتب من أثقال الفكر(أحمل أثقالا فوق رأسي).

إن الكاتب أعلن بملئ فيه عدم قدرته على متابعة هذا الواقع المليئ بالمتناقضات، وقد أصبح عاجزا عن ملاحقته، نظرا للسيرورة التاريخية التي ازدادت وتيرتها وارتفعت حدتها، وأصبحت متغيرة ومتجددة في كل حين.وبالتالي أصبح جمال الغيطاني غير قادر على متابعتها أو غير معني بها (لأستقبل ضيفاً جاء يستفسر عن بعض آرائي في الأحوال السارية التي لم أعد معنياَ بها. أطالع ما كان يستنفرني من قبل وكأني أقرأ أو أرى من وراء زجاج خفي فلا صلة ولا رابط إلا ما يبدأ من الدم وينتهي إليه)

إن الوقت أصبح يمر بسرعة البرق لما تعرفه الحياة المعاصرة من جديد على مدار الساعة ،فالناس في العالم يعيشون في غرفة واحدة لاتسع من يريد قراءة ما فاته من الصحف (اقرأ ما فاتني من الصحف) أو من يريد الدخول إلى هذه الغرفة متأخرا، إنه زمن الشباب اليقظ الذي يستيقظ مبكرا لتناول وجبة الفكروالمعرفة و هي طازجة (استيقظت على نداءات طالبتين دخلتا الغرفة ويبدو أنهما لاقتا صعوبة في إيقاظي).بالفعل لا زمن للتراخي لأن الوقت ضيق لايرحم، والمواعيد أصبحت صارمة لاتقبل الانتظار( قالت إحداهما إن الوقت ضيق جداً، والمواعيد صارمة).

إن الكاتب جمال الغيطاني يريد إفشاء سر اعتزاله عالم الكتابة، لكن حب التفرد يمنعه من الإعلان عن ذلك صراحة، (كأنني اخشي أن أفشي سراً ائتمنني عليه من أجهل، من لا أعرف، بل انتبهت فجأة إلى توقي للقائه عند بدء شموله لي، وتزايد أوقات التوالج والانسحاب) حيث إن هذه الرغبة قد خرجت دون قصد منه، من خلال قصة نوم التي تؤكد للقارئ والمثقف العربي ضرورة الإيمان بفكرة التجديد، وضخ دماء جديدة في عروق كثير من المثقفين العرب الذين شاخوا بل هرموا، وآن الوقت لإزاحتهم وفسح المجال واسعا لمثقفين جدد يواكبون الأحداث وينامون نوم الذئب، يغلقون عينا ويفتحون الأخرى لمتابعة ما يجري في العالم من مستجدات .

## جمالية السرد العجائبي في" موتى يقلقون المدينة "

## للأديب عمران عز الدين

"موتى يقلقون المدينة" قصص فانتاستيكية أبطالها موتى / أحياء يؤثثون فضاء القصص المشكلة للمجموعة القصصية بحركية وديناميةٍ تجمع بين الواقع المرير، وواقع القصة المتخيل الذي يدخلها بأسلوبه الفرجوي لتتبع ما يجري في فضاء القصص من مغامرات ومن أحداث هيتشكوكية حاكها القاص عمران عزّ الدين بحرفية عالية.

والمجموعة القصصية لم تقل كلّ شيء، لقد حكت مظهر الأحداث وخارجها وأضمرت أشياء كثيرة أخفاها القاص وترك للقارئ الفطن كوة لمعرفة هذا المضمر من خلال فائض المعنى الذي تخفيه الكلمات، إن اللفظة في المجموعة القصصية تبدو واضحة منذ الوهلة الأولى، لكنها في الحقيقة تخفي عوالم متعددة ومختلفة عاشها القاص في الواقع ثمّ ترسخت في ذهنه وتمثلها ونقلها أدباً في هذه المجموعة القصصية وعلى القارئ تتبع هذا الواقع المضمر وهذه العوالم الخفية من خلال عملية القراءة و التأويل.

لأنه إذا كانت الكتابة القصصية إبداع فإن الفعل القرائي إبداع آخر باعتبارها فعلاً إيجابياً يثير قريحة المتلقي ويدفعه إلى مزيد من المشاركة الحيوية ومن القراءة والتأويل وفق الشروط النقدية والأدبية، إما شروطاً

تخضع لعلاقة القارئ بالنص مباشرة حيث القارئ يتماهى وينسجم مع النص، أو يربط النص بظروفه التاريخية والاجتماعية و الحمولة الفكرية التي يتضمنها النص القصصي، وحينها يتقبل هذا العمل لأنه حقق أفق انتظار القارئ أو يرفض الجواب الذي يحمله النص القصصي.

فمن خلال قراءتنا للنصوص القصصية الثلاث عشرة نشعر بأن القاص السوري عمران عز الدين يريد خوض تجربة قصصية جديدة تدخل في إطار القصة العجائبية التي تكسر السرد الكرونولوجي وتبحث عميقاً في متخيل القارئ وترجه رجاً من أجل تقصي وتتبع أحداث القصة بطريقتها الفانتاستيكية التي تمزج بين ما هو واقعي وما هو غرائبي، باحتفاظها للخيط الناظم الذي يربط المجموعة القصصية بالسرد القصصي.

وتقديم الفاعل"موتى" على المركب الفعلي يقلقون" في العنوان"موتى يقلقون المدينة" كان القصد منه إثارة الانتباه إلى التيمة التي اشتغل عليها القاص، وهي تيمة الموت وهي مقصدية القاص، و الغاية التي يريد من القارئ التركيز عليها وتسليط الضوء عليها، وقد جاءت اللفظة بصيغة الجمع النكرة لكي تكون اللفظة شاملة وعامة تعني كلّ من قرأ وتتبع أحداث ومجريات هذه المجموعة القصصية ، الناس يعتقدون أن الميت هو الذي انتهى من هذه الحياة لكن الحقيقة أن الميت هو الذي لم يمت بعد، هو الذي سيموت ، أو محكوم عليه بحتمية الموت ، لأن كلّ إنسان لا محالة سيموت وسينتهي أجله.

إن المجموعة القصصية تتكون من شخصيتين في شخصية واحدة: شخصية تعيش الواقع وتحكي أحداثه ، وأخرى تعيش واقعاً متخيلاً هو الواقع الغرائبي العجائبي، وكلّ شخصية لها طريقتها في سرد الأحداث حسب الموقع الذي وضعها فيه السارد. إنها شخصية مركبة ومتعددة المهام ، تدخل القارئ من بوابة الواقع ، وتخرجه من بوابة الخيال القائم على صدمة القارئ الضمنيlecteur implicite وتحرك فيه المتخيل الجمعي و الجماعي المشترك، تحرك فيه القدرة على مدى تقبل الأحداث والشخصيات والأدوار المنوطة بها :

" من أنت إذن؟

أنا هو أنت، وأنت هو أنا ...أنا لست أنت، أنا أحب الحياة، لا أنكر أننا نتشابه...أنت أكثر جنونا، أما أنا فأكثر عقلا.."[40]

أحداث فانتاستيكية من إبداع الذاكرة السردية، التي تعتمد على تقنية المسخ الكافكاوي metamorphose وهو تحول سلبي يتم من شكل إنساني إلى شكل حيواني، حيث البطل في القصة يتحول إلى ثور ليجد نفسه في الأخير يغط في نوم عميق ويحلم بأحلام مريعة ،كانت ثمرتها هذا المتخيل القصصي :

" وعند الصباح سيستيقظ عبد الستار،ليتفاجأ بأنه انقلب إلى ثور صغير ،فتركبه الدهشة، ويبدأ بشد شعره، وقرص جسده، على أمل أن يكون ما

[40] عمران عز الدين؛ موتى يقلقون المدينة؛ ص36

يحدث له حلما سمجاً "[41] أو يتحول إلى إنسان مات فعلاً يصلي عليه المصلون صلاة الغائب.

فالموت في المجموعة القصصية ليس موتاً حقيقياً وإنما هو موت الإنسان المزيف كما هو الشأن عند هيدجر، ليترك المجال للضمير لكي يشتغل، ويحرك فيه القيم التي تداس وتحل محلها الصفات و الغرائز الحيوانية.

إن الإنسان الذي انعدمت عنده القيم و الأخلاق يكون كما الثور يدوس الممنوعات، يتحدى الرموز والعلامات الحمراء، يكسر كلّ الحواجز، لأنه فاقد لقدرة العقل التي تساعد على التفكر و التدبر.

الجميل أيضاً في المجموعة القصصية أنها اشتغلت على تيمة واحدة وهي تيمة الموت الفانتاستيكي الذي يوحد كلّ القصص، وكأننا نقرأ رواية حداثية توزعت أحداثها ، يشكل كلّ حدث فيها قصة مستقلة بذاتها ، وما يربطها هو طبيعة الموضوع الواحد الذي دارت حوله جميع القصص.

كما أن المجموعة القصصية كتبت بلغة حمالة أوجه، لأن اللغة هي عبارة عن مورفيمات فارغة يتركها القاص عن قصد من أجل أن يملأها القارئ بما يناسب من علامات، وهي طريقة في الترميز القصد منه تمرير مجموعة من الانتقادات للواقع السياسي والاجتماعي، وهكذا تصبح اللغة القصصية متعددة القراءات ، يقرؤها كلّ واحد بالطريقة التي يريد حسب قدراته المعرفية وعمقه الفكري والدلالي.

---

[41] نفس المصدر؛ ص17

كما إن القصص اعتمدت أسلوب الفرجة المسرحية واللقطة السنمائية وخاصة عندما اعتمد فيها القاص تقنية الحوار بين الشخصيات ، وخاصة الحوار العلاماتي حيث الكتابة الدالة على المعنى كانت لها أهمية كبيرة في إيصال المعنى :

" – مجنون

- انصرف...قلت لك انصررررررررف
- مجنووووووووووووون
- انصرررررررررررف
- مجووووووووووووون "[42]

فالمقطع القصصي اعتمد على التشكيل البصري ، وتوزيع سواد الكتابة على بياض الصفحة؛ وبين السواد والبياض هناك مضمرات القصة التي يشترك فيها القاص و القارئ، لقد كتبها بطريقة كاليغرافية حيث شكل الكتابة يدل على مضمون النص، مما يساعد على تأزيم المشهد وتوثره، ويدفع القارئ إلى ملئ الفراغات بما يناسب من دلالات ومشتركات ثقافية.

كما إن الجميل في المجموعة القصصية بشكلها العجائبي هو توريط القارئ وإدخاله في عالمها المتخيل وتصيبه بحيرة وارتباك أثناء عملية التلقي،

[42] نفس المصدر؛ ص37

حيث الأحداث تخترق عقله وتحدث فيه نوعاً من الصدمة القرائية التي تمزج الواقعي باللا واقعي و المنطقي باللا معقول.

وهكذا يصبح القارئ محاصراً بهذه التحولات التي تشتت ذهنه وتدفعه إلى مزيد من القراءة و المتابعة المركزة من أجل معرفة اللعبة القصصية التي تعكس الصراع الدائم والأبديّ بين الخير والشر من واقع الواقع إلى واقعها المتخيل في انتظار ما تحمله القصة العجائبية من مفاجآت.

## حدود السرد وحدود السيناريو في "كائنات من غبار"

## للأديب هشام بن الشاوي

عندما يريد الناقد قراءة عمل من الأعمال الإبداعية يصطدم بمشكلة المنهج الذي سيعتمده لدراسة هذا العمل أو ذاك، قصد تبسيطه وتقريبه للقارئ، وهذا المنهج ينبغي أن يتصف بقدر معين من الموضوعية العلمية، وأن يعتمد لغة تقرب هذا العمل للمتلقي وتشعره بلذة القراءة، وتزداد هذه العملية صعوبة في دراسة الأعمال الروائية.

لأن الرواية أولا وقبل كل شئ كتابة مشكلة من مجموعة من الجمل، ذات حمولة فكرية و أيديولوجية، وكل ما يصدر عن الأديب من أحداث وشخصيات وتفضئ زمكاني، يتخذ صفة الأدبية بواسطة اللغة، ولهذا السبب تعتبر اللغة مكونا أساسيا من مكونات العمل الأدبي عامة و الإبداع الروائي خاصة.

و اللغة بدورها لا تستقيم في الأعمال الروائية دون سرد و المقصود بالسرد، هو لغة الرواية وأسلوبها وطريقة كتابتها، أي الانتقال باللغة عبرمراحلها من الألفاظ إلى التراكيب، ثم التعابير فالدلالات، هذه اللغة التي تنقل الأحداث من المحيط الخارجي إلى الصور الفنية و الجمالية.

وفي السرد الروائي ينبغي التمييز بين المقطع و الخطاب، فالمقطع هو الجملة اللغوية التي تتوزع ألفاظها حسب التفسير المعجمي، أما الخطاب فهو تحول هذه الجمل من المعنى المعجمي إلى السياق الدلالي.

وفي لغة السرد نجد "المحكي بالمعنى الحرفي للكلمة" le recit proprement dit وفيه يتدخل السارد في العمل الروائي ويكون طرفا مباشرا في نسيجها.

وهناك السرد "المحكي المشهدي" le recit sceanique حيث يكتفي السارد بتقديم الرواية دون أن يخضع نفسه للاستفسار، وهو ليس في حاجة إلى شرح كيفية توصله إلى معرفة ما يرويه.

وفي رواية "كائنات من غبار" يتصف السرد بصفة المحكي المشهدي، فنجد السارد يسرد الأحداث نيابة عن نفسه، وعن الشخصيات في كثير من الأحيان، ويفسح لها المجال للتعبير عن نفسها وأحيانا يكون طرفا وسطا يتوسط الشخصيات وكأنه واحد منها، دون التصريح بذلك مباشرة بل يظهر ذلك من خلال بعض ردود أفعاله، أومن خلال نبرة صوته التي تختلف من مشهد لآخر، وفي كثير من الأحيان يتخذ لنفسه مكانا منعزلا عنها، حيث يراقب الأحداث ويسير الشخصيات من نافذة واسعة، وهذا النوع من السرد هو الذي يمكن تسميته بالرؤية من الخلف (بعد انصراف العمل يتبادل

"بعية" و"كبالا" بصوت خافت، وهذا الأخير جر دراجته الهوائية المتهالكة ولاح ل"بعية" سرواله الممزق من تحت، وفضلات البهائم تحت حذائه)[43]

فالسارد له مطلق المعرفة بشأن الشخصيات فتشعر به و كأنه يراقب (بعية) و(كبالا) من بعيد وينقل كل الوقائع والأحداث بكل دقة وتفصيل، بما في ذلك شكل الدراجة الهوائية والسروال الممزق وفضلات البهائم تحت حذاء (كبالا).

إن السارد يركز على تتبع تفاصيل الأحداث والشخصيات فينقلها للقارئ بكل أمانة (رمى "كبالا" الدراجة في إهمال على حائط البيت الطيني الذي بدأ ملاطه يتقشر، تحت جنح الظلام التقى عمه" التباري" واقفا أمام بيته، يرمي بعض أعواد الذرة اليابسة على الأرض بين بقرتيه العجفاوين...مداعبا ظهرإحداهما، فيما الأتان تمد رأسها في حركات متسارعة مطالبة بنصيبها من التبن...)[44]

فالملاحظ هنا أن السارد يلتقط بشكل دقيق تفاصيل الفضاء الروائي، بل أكثر من هذا إنه يتتبع نفسيات الحيوانات وهي تنتظر حظها من التبن و اهتمام التباري ببقرتيه لأنهما مصدررزقه، وهذا التتبع للنفسيات يزداد حدة عندما قال (مصدرة صوتا لن يقاومه، ويعرفه بحكم عشرته القديمة

[43] هشام بن الشاوي؛ كائنات من غبار؛ ص17
[44] نفس المصدر؛ ص18

للحيوانات ....من خلال الصوت يدرك إن كانت جائعة أو عطشى أو مرهقة...)[45]

فالسارد في هذا المشهد يصف بشكل حرفي التمازج النفسي بين الشخصيات البشرية و الشخوص الحيوانية التي اتخذت موقعا هاما واستراتيجيا في نسيج العمل الروائي داخل فضاء" كائنات من غبار"فتقنية السرد هنا تقنية غير ملموسة، تستشف من خلال الكلمات المنتقاة التي تترجم المرئي إلى لغة.

تقنيات السرد الصائت

لقد استخدمت هذا المصطلح تجاوزا لالتقاط مجموعة من المشاهد عبر فضاء الرواية، هذه المشاهد التي تشعر المتلقي أن الشخصيات في الرواية تتحرك محدثة صوتا فريدا من نوعه يلتقطه القارئ عبر مجموعة من الأحداث في الرواية، وكأن السارد يحمل على كتفيه كامرا فيديو وينقل بالصوت و الصورة مشهد معاشرة "كبالا" للأتان (ضبطته زوجة عمه محتضنا الأتان من الخلف وجسده يهتز....تراجع إلى الخلف، مبتعدا عن الأتان...شهقت غير قادرة على رفع عينيها:عرفت الآن لم لا تحبل كل أتان "تكسبها")[46]

وهذه الحرية في التقاط المشاهد الجريئة و الفاضحة لواقع نعيشه في حياتنا، بل أصبح طابوها من طابوهاتنا، استطاع السارد تكسير هذا الطابو وتمزيق

[45] نفس المصدر؛ ص19
[46] نفس المصدر؛ ص20

الحجاب عنه، ورغبة منه في تفادي الوقوع في الإحراج اختبأ وراء ضميرالغائب، لكي يعطي لخياله ولغته الروائية الحرية التامة لذكر تفاصيل الوقائع والأحداث، بما فيها من جرأة، ومن انفلات تلفظي لايليق بالمتلقي العربي الذي يعيش ضمن منظومة أخلاقية وتربوية، فاللغة هنا تهتم بكل ما هو حركي في إطار زمكاني يزيل الحواجز المكانية و الزمانية ممزجا إياها بالعوامل النفسية .

ويظهر أن ترصد السارد لأحداث الرواية بهذه الألفاظ الهامشية يريد منها ذكر أنماط عيش لفئة من فئات المجتمع التي تعيش على الهامش، ولها رؤية إلى العالم تنسجم ورؤية الهامش، حيث حاول السارد تتبع هذا النوع من الحياة وإن كان غير راض عنها و لا عن أصحابها ("كبالا" يتلكأ وهو يتمطى في فراشه بهيئته الضخمة، فيبدو مثل بغل يتمرغ في التراب)[47]

ولغة السرد الفاضحة تفضح هذا الواقع النفسي والاجتماعي لفئة اجتماعية محددة هي فئة البنائين، تعكس لغتهم و ألفاظهم التي تتماشى مع عقلياتهم ومعجمهم التلفظي (سمر هاذ القل.....ضحك التباري البناء الكهل الخمسيني وملح حتى دمعت عيناه...)[48]

( 'تلفظ التباري بنفس الكلمة وزوجته تطالبه بجلب "عدال" ماء من بئر الدوار، بنبرة جافة رد عليها:ما ساكي حتى ق...)[49]

[47] نفس المصدر؛ ص21
[48] نفس المصدر؛ ص22
[49] نفس المصدر؛ ص23

فالألفاظ هنا لا تفهم مستقلة بل تفهم في سياق منظومة بنيوية، لغوية ونفسية واجتماعية، وهذه الألفاظ القبيحة تتخذ مسارا عموديا وأفقيا من ورشة البناء إلى الشارع إلى البيت لتعود مرة أخرى من البيت إلى الشارع لتصل مرة أخيرة إلى ورشة البناء.

كما أن الطابع الغالب على لغة الرواية هو لغة الثالوث البوهيمي الطعام والخدرات و العاهرات، بمعنى أن الرواية نزلت إلى نسيج اجتماعي بعينه، نزلت لتعكس واقع طبقة اجتماعية هي القاعدة التي تعيش يومها بين العمل اليومي وصرف ما أنتجته من هذا العمل في ما تشتهيه النفس في الليل؛ إنها بصفة عامة تبرز الاختلال البنيوي في المجتمع المغربي بل في كثير من المجتمعات.

ولعل الفئة التي التقط السارد يومها في شكل سيناريو سينمائي هي طبقة الفلاحين الذين ينحدرون من القرية ويهاجرون إلى المدينة صبيحة كل يوم لجلب المال من أجل تلبية هذه الرغبات الذاتية اليومية، التي أصبحوا مدمنين على هذه العادات السيئة بل يشعرون وكأنهم يحققون إنجازا عظيما عندما يعبرون بحرية عن هذا الواقع المهووس بحب جلد الذات وحرقها بشتى المخدرات، وبأشكالها وأنواعها المختلفة، والملاحظ هو أن السارد بين علاقة هذه الفئة بالأرض وبالقرية فبين بأن العلاقة هي علاقة إيواء فقط،يعود مساء إلى القرية من أجل المبيت، ولم يعد للأرض هنا أية قيمة

في ذاتها ولا هما من هموم أصحابها، كما كان معهودا في أبناء القرية قديما.

إذن تبقى علاقة الشخصيات بالأرض مقتصرة على المبيت وعلى تعاطي المخدرات وعلى العلاقة بالمرأة، بمعنى لوتوفرت هذه الأشيات في المدينة لانقطعت العلاقة بالقرية وبالأرض.

كائنات من غبار بين السيرة الذاتية و التخييل الذاتي

يحاول الروائي هشام بن الشاوي كتابة رواية كائنات من غبار انطلاقا من رؤية من خلف، مبعدا ذات الراوي عن عملية السرد، التي تمزج بين السرالروائي والوصف الفاضح الذي يتغلغل في جوهر الشخصيات وتفاصيل الأحداث، وهذه من السمات التي تميز كتابات التخييل الذاتي، التي تستقي مواضيعها من السيرة الذاتية، لكنها لا تسرد الأحداث بعفوية وببساطة بل تنقلها على لسان البطل في الرواية، وحينها يشعر القارئ بتطابق بين السارد وبطل الرواية وبالعلاقة الافتراضية بين السارد و المتلقي المحتمل.

وعندما نتابع مجريات أحداث الرواية، نجد أن الراوي يعبرعن أزمات نفسية تعاني منها الشخصيات، وتخرج هذه الأزمات عبر بوابات مختلفة منها بوابة المخدرات، والكلام القبيح الذي ينفلت بشكل تلقائي عبرألفاظ ساقطة، كما تخرج عبر بوابة ملازمة العاهرات لتفريغ الكبت الجنسي.

وكل هذه الأحداث يسردها الراوي ليعبر بها عما سجلته مخيلته ونقلتها أدبا، وفي هذا الانعكاس الأدبي للواقع تسجيل لرؤية إلى العالم، رؤية تعبرعن موقف الراوي من هذه الأحداث ورفضه البين لها، وعند إفصاحه عن موقفه يعبر في نفس الوقت عن ثورة الانفعال التي تغلي في داخله، هذه الثورة النفسية المتأججة تعلن صراحة في كثير من مشاهد الرواية عن الرفض التام لهذه النماذج البشرية التي وصفها الروائي هشام بن الشاوي بكائنات من غبار، كائنات في اعتقاده ليست من طينة البشر، وإنما هي مندثرة وزائلة تذهب مع مهب الريح، وتزول فجأة في غفلة من عيون البشر.

ومهما كان العمل الأدبي غارقا في الخيال الأدبي يبقى لصيقا بصاحبه وبالواقع المعيش، وهنا تدخل مسألة قديمة حديثة وهي مسألة الصدق والكذب في الأدب، وإلى أي حد كان الكاتب صادقا في عمله، وخير من يجيب عن هذا السؤال هو المتلقي، لأن مصداقية العمل تعود إلى مدى تأثير العمل الأدبي في القارئ.

ففي الرواية نلاحظ أن لغة السرد جاءت لتعري الواقع المعيش لفئة عريضة من فئات المجتمع، تكشفها عن حقيقتها، وكان توظيف الراوي للقاموس المنحط، رغبة منه في إزالة غطاء الحياة المزيف وفضح الواقع الحقيقي لهذه الفئة.كما أن في الرواية توظيفا آخرلمعجم جديد فرضته حاجة العصر وهو لغة الحوار عبر الانترنيت، وقد خلق السارد من خلاله نوعا جديدا من السرد، ابتدعه من أجل ملاءمة الرواية مع الأحداث و الحوارات في غرفة

الدردشة، وهذا النوع من السرد لايكتفي بلغة الحكي المباشرة، بل يتعداها للبحث عن لغة تكشف عن المسكوت عنه، لغة تتابع الحوارات الداخلية و المتخيلة، حوارات تلتقط البياض والفراغ في لغة السرد، ويظهر البياض من خلال الحوار الداخلي للشخصيات (ألن تغتنم هذه الفرصة الذهبية، هذه أرملة وما زالت في عمر الورد ياغبي...لايمكن...حتى ولو كانت آخر امرأة في العالم، تخيل نفسك مكان ابنها، أيها الحيوان)[50]نلاحظ هنا تدخل السارد ليفرض سلطته على لغة السرد، ويحسم في بعض المواقف التي تبدو له غير أخلاقية، فتدفعه أخلاقياته باعتباره الشخصية الوحيدة في الرواية التي تتصف بالعقلانية وتحمل رؤية جادة إلى العالم، رؤية خفية يمررها من حين لآخر بين سطور الرواية، ولهذا نجده يحسم في هذا الموقف لدرجة التلفظ ببعض العبارات التي تدخل من يقوم بهذا التصرف في خانة الحيوان(أيها الحيوان)

خلاصة وتعليق

إن المتتبع والمتمعن لرواية كائنات من غبار يستنتج بأن هذا العمل الأدبي، لم ينجز بشكل عشوائي ولم تتم صياغته بتلقائية، بل نلاحظ بأنه عمل محكم البناء، تم الإعداد له مسبقا، احترم المكونات الأساسية للعمل الروائي بما فيها من أحداث وشخصيات وحبكة وفضاء روائي وحوار.....

[50] نفس المصدر؛ ص24

والسرد في الرواية كان نتيجة توافق بين رؤية الروائي الفنية، وما يتطلبه موضوع الرواية؛ والرؤية الفنية هي التي تتحكم في سير السرد و النهوض به، ليتحكم في بناء الحبكة واختيار الشخصيات وإدارة الحوار الذي يجري بينها، سواء أكان حوارا داخليا أوحوارا ذا طابع ثنائي يتمدد عبر فضاء الرواية، إنه الطريقة المثلى التي تكيف البنية الفنية مع الرؤية إلى العالم، عبر نقل الواقع وتمثله ثم التعبير عنه أدبا، ورصد العيوب، واقتراح الحلول الممكنة رغبة في إعاط تصور ممكن لواقع يهدف إلى التناغم و الانسجام.وموضوع السرد في الرواية يحيلنا إلى نموذج آخر اعتمده هشام بن الشاوي في هذه الرواية وهو السرد المؤدي إلى السيناريو السينمائي، فنجد الكاتب يتحرك باللغة وينهض بها في اتجاه حركي درامي، يشعر به القارئ من خلال أصوات الشخصيات ومن خلال حركاتهم الصامتة و الصائتة التي تتخلل المقاطع الصوتية عبر بياض الكتابة الروائية.

كما أن عملية السرد السينمائي تظهر من خلال توظيف أسلوب تنوع أشكال الخطاب في الرواية الواحدة، ويظهر هذا من خلال المذكرات التي كتبها عبد الرحمن، والتي أخرجت القارئ من جو الرواية إلى جو المذكرات الشخصية، التي تحدثت عن المرأة التي أنجبت من الفقيه وأسندت مولودها لزوجها العقيم، وافتضاح حكايتها الذي تسببت لها في طلاقها، والنهاية المأساوية للزوج الذي أصبح تائها في الشوارع يرشق الناس بالحجارة، فطريقة الكتابة تشعرنا وكأننا أمام مشاهد سينمائية متنوعة يعتمد فيها السيناريست على لقطات مختلفة من الواقع يسلط عليها الضوء لكي لا

يشعر المتفرج بالملل.لكن تبقى رواية "كائنات من غبار" رواية حداثية تمزج بين تقنيات متعددة في الكتابة، دون الخروج عن مقومات الكتابة الروائية، فتأخذ من الرواية التقليدية لغة السرد المكتوبة التي تحترم مقومات الكتابة بما فيها الألفاظ المؤدية للمعاني، وأنماط التركيب الخاص بالأحرف و الكلمات، واستفادت من الرواية الحداثية وخاصة من التحررالنسبي لزمن السرد الروائي الطويل، والاكتفاء بالزمن السردي القصير المؤدي إلى المعنى من أقصر الطرق، كما استفادت من الفن السينمائي من خلال حركية الشخصيات وتمفصلات الأصوات المؤدية للحوارات، واستغلال اللغة لأداء وظيفة التوليف البصري المنتج للدلالة البصرية والذهنية المخزونة في ذاكرة المتلقي.

## حينما تتحول الحكاية إلى سرد روائي

## في "نهر الصبايا" للأديبة سمية البوغافرية

عند قراءة رواية "نهر الصبايا" للأديبة سمية البوغافرية نشعر وكأننا أمام سرد روائي يجمع بين جمالية السرد الروائي و فتنة السرد الحكائي حيث إن الرواية تتحدث عن مجموعة من الحكايات الغابرة في التاريخ الإنساني والتي تتناول قصة نهر الصبايا الذي وقع تحت سيطرة المرأة/العجوز"عطوف القطوف" وبدأت ترمي فيه الرجال الذين يرفضون الخضوع لأوامر المرأة؛ ويكون مآلهم هو التعذيب و التنكيل بهم أمام مرأى من أعين أبنائهم، وهذا ما حدث لأم شموسة التي كانت تنال من زوجها الذي يقاسي كل أنواع التعذيب و السب والقهر المادي والمعنوي، غير أن "شموسة" الشابة لم يكن يعجبها هذا المنظر؛ وكانت تريد تكسير هذا التقليد حيث دخلت في علاقة غرامية مع "شبور" الذي دخلت معه جنان الحب بعدما اجتازت معه امتحان العشق، عكس أخيها "صحصوح" الذي كان ضحية خديعة "شقشوقة" التي اتخذته وسيلة للعبور مع حبيبها "شبلول" إلى جنان الحب بينما صحصوح وقع في البحر؛ وظلت أخته شموسة تنتظره طيلة حياتها لتلتقي به في الأخير على شاطئ البحر مُنكس الرأس؛ وتنتهي الرواية بتسليم الكتاب الذي يحمل سر نهر الصبايا لحفيذي شموسة التوأم صحصوح الصغير وشمس؛ هذا الكتاب الذي يسجل تاريخ نهر الصبايا وما احتواه من حكايا...

رواية "نهر الصبايا" تطرح مسألة العلاقات الحميمية بين الرجل والمرأة من منظور معاكس لما اعتاده القارئ العربي، حيث إن المرأة عكس المرأة ذاتها التي تتصف بالحنان و بالعطف وبالحب، المرأة في هذه الرواية متسلطة جبارة، تكون هي الفاعل وليست المفعول بها، هي التي تبادر بالحب وليس الرجل الذي يغازل ويحب، فكانت أم شموسة قاسية على زوجها لأنهما لم ينجحا في امتحان الدخول إلى جنان الحب؛ فكان مصيره هو التعذيب و الرمي به في نهر الصبايا؛ الذي يتغذى من جثامين الرجال المغضوب عليهم، وكذلك كان مصير أخيها صحصوح الذي نفته أمه في أحد الكهوف إلى أن انتشلته شقشوقة من ظلام وقهر الكهف؛ وليس ذلك حبا في سواد عينيه وإنما رغبة في اتخاذه مطية للدخول إلى جنان الحب مع عشيقها شبلول.

إن الرواية من هذا المنظور وكأنها تعالج موضوعا إنسانيا من وجهة نظر مختلفة، كانت شموسة واعية بخطورة هذا النوع من التعامل فكانت نعم الجدة التي تمكنت من تكسير هذا السلوك القبيح السيئ الذي يفقد الحب معناه ويدخله في نفق مظلم ملئ بالحقد و الكراهية، لقد كانت شموسة المرأة التي أحبت شبور وأنجبت منه أولادا دون الدخول معه في صراعات من أجل الزعامة، لأنها كانت تعرف بأن الحب قاسم مشترك بين الرجل و المرأة، لا يمكنه أن يستقيم دون تناغم وتكامل، فكانت نعم المرأة ونعم الأم بل نعم الجدة؛ لأنها كسرت قانون التعذيب الذي آمنت به الجدة "عطوف القطوف".

لقد حاولت سمية البوغافرية النبش عميقا في المسكوت عنه في الثقافة الإنسانية، وهي الحديث عن المجتمعات الأميسية حيث كانت المرأة/الأم هي المسيطرة في المجتمع، وكان لها الحل والعقد في النهاية، مهما كانت النتيجة، كانت هي التي تختار الزوج المناسب بالشروط التي تريد، وتخلعه متى ما أرادت ذلك.

رواية نهر الصبايا بقوة لغتها وبألفاظها الساخنة في تتبع تفاصيل العلاقات الغرامية /لعبة العري؛ لم تكن خادشة لحياء الكتابة وإنما كانت كاشفة لحالات خاصة من الهيام كان لابد من تتبعها ورصد تفاصيلها، وخاصة أننا أمام نوع من الكتابة التي تريد تكسير مايسمى بإجناسية النوع، أو الجندر، الذي يقول بأن المرأة المبدعة تكتب بجسدها، هنا في هذه الرواية المرأة المبدعة تكتب بلغتها المميزة، وهكذا فإن الإبداع لايعرف الحدود ولا الفوارق الأجناسية، فنحن عندما نقرأ هذه الرواية لانشعر بالأنثى وهي تسرد أحداث روايتها؛ وإنما نشعر بالكاتبة تعيش الرواية وتنقلها أدبا روائيا جميلا، بل نشعر بها وهي تورط القارئ وهو يساهم في عملية الانكتاب، لأن الرواية كما يبدو كتبت بثلاث أياد، يد الكاتبة ويد الرواية ويد القارئ.

وبهكذا أسلوب تحكي رواية "نهر الصبايا"، الماضي الحكائي لتعالج الراهن الذي يضمره المخزون المعرفي والموروث الثقافي الذي تحمله الكاتبة ويعيه جيدا القارئ، إنها تنفتح على الماضي الحكائي لتلتقط لحظات متباينة بين السعادة أحيانا والحزن في أحايين كثيرة، هذا الحزن الذي كان ذات يوم شديد الوخز، لكنه الآن يعتبر جمالا عندما يصاغ أدبا، يعكس رؤية جمالية

من الماضي، رؤية استيطيقية، من خلال آلية الحضور الحكائي، واختيار الألفاظ المعبرة والدالة على حساسية المشهد، بتعابير تنتمي إلى عالم الحكاية و إلى درجات متقاربة مع الأسطورة، الذي يثير فضول القارئ ويدفعه إلى متابعة القراءة وشد انتباهه لمعرفة المزيد من الأحداث.

كما أن أبطال الرواية متعددوا الوجوه والطبائع بين الإنساني والإلهي يمكن أن نقول بأنهم حداثيون من ورق، يتمططون ويتمددون حسب سير الأحداث وحسب الفضاءات الزمنية و المكانية، أبطال زئبقيون يصعب تحديدهم وتموقعهم في إطار محدد، يتعايشون بشكل إيجابي مع طبيعة السرود وطبيعة الأحداث وطبيعة الأزمنة والأمكنة، بل قل إنهم أبطال يساهمون في خلق هذه الفضاءات و تأثيثها بل تكييفها حسب الكيفية التي يريدون أن تسير عليها الرواية؛ ولذلك فإنهم أبطال متواطئون مع الروائية يقدمون أدوارهم ومشاهدهم وكأنهم يمثلونها في فضاء الرواية.

## دينامية النص القصصي القصير وسلطة الأشياء

## قراءة في "موال على البال" للأديب المصطفى كليتي

ان السياحة في السرد القصصي القصير أشبه ما تكون بالتيه في رقعة الشطرنج، أو في حقل ألغام، تتجول في فضاء النصوص القصصية القصيرة؛ تكون عيناك على اللغة القصصية وعقلك على المطبات الفكرية الصاعدة صعود درجات الوعي و النازلة حذرا من انفلات النص من قيود جماليات القصة إلى حرية و شساعة متاهة الفكر .

هذا الفرش النظري يلزمني التأني وأنا أعانق( موال على البال) للأديب المصطفى كليتي الذي يعي جيدا أساليب الكتابة القصصية؛ ويدرك مغاليقها؛ بمعنى أنه يعي الكتابة القصصية القصيرة والوعي بالكتابة هو الكتابة نفسها كما يقال. حيث نشعر ونحن نعانق هذه المجموعة القصصية وكأنها قطعة منا؛ تسحرنا بأساليبها وكأنها تعويذة ساحر أو أنشودة كاهن؛ وهو يقوم بجولة في غابة السرد؛ تأخذ القارئ إلى عوالمها الخاصة؛ فيشارك القاص متعة ولذة القراءة؛ لأن هذا الأخير بمجرد ما يفتح العمل القصصي يصبح منخرطا في التجربة القصصية بواسطة الأنساق الرمزية المنتقاة بطرائق الإبداع السردي؛ لأن هناك عروة وثقى بين العمل القصصي واليومي المعيش؛ أو على نحو أكثر تجريدا بين السرد والحياة؛ لأن القصص تروى ولكنها أيضا تعاش؛ لأن السرد لا يقودنا إلى الأحلام

والخيالات فقط وإنما يدفعنا إلى الواقع ويسمح بالانفتاح على عالم ذو معنى كما قال بول ريكور.

فالكاتب كما نتتبع في مساحة المجموعة القصصية يستقي أحداث قصصه من وقائع معيشة بسيطة يصدم بها القارئ ويستفزه من أجل الاستمرار في التخيل وإنتاج عوالم سردية " هب أنك أيها القارئ المستعصي عن التحديد"[51] لأن عملية نقل الواقع ومتغيراته تتم في الحقيقة بين أطراف ثلاثة يشكلون ركائز هامة في عملية التلقي والتأويل، وأقصد بهذه الأطراف الثلاثة : القاص/النص/ القارئ.

لأن كل فعل قرائي يدخل في إطار علائقي بين القاص والمتلقي، وتكون اللغة القصصية هي الوسيط في عملية التلقي والتأويل، لما تتميز به اللغة القصصية من إيحاء وتكثيف، وترميز، وتضمين. ولذلك فإن القارئ/المتلقي يكون مطالبا بالانتباه إلى طبيعة الرسالة التي يوجهها القاص، هذه الرسالة التي تتصف بطابع الخفاء و التجلي، بمعنى أنها تتضمن معنى مضمرا وآخر ظاهرا، وما على المتلقي إلا استيعاب الظاهروتأويل المتجلي.

ولتحقيق ذلك ينبغي على المتلقي أن يتعامل مع الرسالة (القصة) كبنية شمولية، فيفهم دلالاتها من سياق النص وليس عن طريق عملية الإسقاط على النص،لأن القراءة التأويلية أنواع منها:

[51] المصطفى كليتي؛ موال على البال؛ ص79

1- القراءة النصية : التي تتناول النص في ذاته ولاشئ غير النص، بحيث إن القارئ يتعامل مع القصة من حيث الظاهر فيكشف عن بنيتها الداخلية المتمثلة في البناء والبنية الفنية، ثم بعد ذلك يحلق عاليا بمخيلته في تأويل لغة النص، متقصيا الدلالات و الحمولات الفكرية، التي توحي بها هذه القصة أو تلك.

2- القراءة التناصية: وهي القراءة التي تدخل في حوار مع المخزون القرائي والموروث الثقافي.

3- القراءة التداولية: وهي قراءة تخضع لتأثيرات المحيط الخارجي و المعلومات المكتسبة.

فالقاص كما نلاحظ في هذه المجموعة القصصية؛ ينقل المحيط الخارجي بكل تجلياته؛ بطريقة أدبية تنهض على مكونات العمل الأدبي، التي تميز نصوصه الإبداعية ، وعندما ينقل العالم الخارجي بعد تأمله والتمعن فيه وتأويله بلغته الخاصة؛ المتحركة عبر بوابات وقنوات السرد القصصي من اللغة كعلامات، ثم ألفاظا، فتراكيب ثم عبارات، وينتهي بالدلالات والحمولة الفكرية التي يوحي بها.

والقارئ/المتلقي العاشق للعبة السرد القصير ينبغي عليه أن يقوم بنفس العملية التي قام بها القاص لكن بشكل تفكيكي، حيث إنه ينطلق من الدلالة والحمولة الفكرية ثم إلى العبارة فالتراكيب، ثم الألفاظ فالواقع أو العالم الخارجي، لكن عملية التفكيك هذه ينبغي أن تكون مزامنة لعملية البناء،

لأن تفكيك النص يكون القصد منه الوصول إلى مقصدية القاص، و العامل الوسيط بين المرسل "القاص" والمتلقي "القارئ" يكون دائما هو اللغة. يمكننا فهم هذه العملية من خلال الخطاطة التالية:

الواقع.....الألفاظ.....التراكيب.....التعابير....الدلالات "خط سير القاص"

الدلالات.....التعابير...التراكيب...الألفاظ.....الواقع "خط سير القارئ"

وهكذا يتمكن القارئ من إعادة إنتاج هذا العالم الخارجي من خلال قراءة و تأويل العمل القصصي، في ضوء رؤية إلى العالم ومن خلال الأيديولوجية التي يؤمن بها، فيصبح القارئ قاصا من نوع آخر، بمعنى يصبح مبدعا مفتقرا إلى اللغة، لأن اللغة القصصية هي التي تميز الإنسان القاص عن الإنسان القارئ.

فالقارئ لهذه المجموعة القصصية ينبغي أن يتعاطى مع القصص المشكلة لها على هذا المستوى من الوعي بآليات تفكيكية تساير حجم ما تتطلبه الكتابة القصصية عند المصطفى كليتي لأنها موال ساحر/ صارخ على البال؛ مُشكَّل من مجموعة من الأحداث العابرة أمام العين لكنها مع مرور الزمن ترسخت في البال؛ فنقلها الكاتب بطريقة متخيلة من صفحات البال إلى بياض وصفحات المجموعة القصصية بتوزيع محكم يتناغم فيه الملفوظ مع الملحوظ وباقي مستويات السرد القصصي القصير.

كما أن الملفت للانتباه في هذه المجموعة القصصية أنها تتميز بسلطة الأشياء وعلاقتها الوطيدة بالشخصيات المؤثثة للمنظومة القصصية؛ فالكاتب عندما يتتبع شخصيات قصصه يربطها دائما بالمحيط الذي تنتعش

وتتقوى فيه " المقهى؛ المكتبة؛ غرفة النوم؛ السيجارة؛ المنفضة" لأن هذه الأشياء في الحقيقة هي المواد الخام الضرورية؛ الحاضرة في كل المشاهد؛ تساهم في إبراز الشخصيات؛ تتجسد بها/فيها أحاسيس ومشاعر والتكوينات السيكولوجية لهذه الشخصيات؛ مستعملا في ذلك كثافة الحوار وتوالي الخط السياقي للأحداث؛ بالرغم من تكتمه على سرية الأسماء وذلك بالاقتصار على الحروف الأولى منها "حاء؛ جيم؛ س؛ الراء..." هذه الحروف التي تثير في المتلقي غواية الكشف عن هوية الأسماء وحقيقتها؛ والكشف عن مضمرات القصة القصيرة وخباياها، لأن المتلقي يفكك ما تلتقطه عينيه من متواليات لغوية، متناسقة، فيسقط عليها ما يحمله في ذهنه من حمولة ودلالة خاصة به، وهكذا دواليك تتعدد القراءات بتعدد المتلقين للنص الواحد.

كما أنه من حين لآخر نجد الكاتب يورط القارئ في تأثيث فضاءات القصة من خلال الصمت في الحوار الذي يسمح للمتلقي الاختراق بين الشخصيات فيصبح شخصية مشاركة أو موجهة وهي صورة من صور السرد الحديث؛ فيأتي الصمت عن طريق علامات الترقيم؛ وبياضات الصفحة؛ صوت الفم...

غير أن القراة في النهاية لا يمكن أن تزيغ عن ذات المتلقي ومزاجيته، سواء أكان هذا المتلقي قاصا أم قارئا، فالقاص يقرأ العالم الخارجي انطلاقا من مزاجية القاص، والمتلقي يقرأ القصة انطلاقا من مزاجية القارئ.

## سميولوجية التنكر

## في "حفلة تنكرية" للأديب عامر هاشم الصفار

عند قراءة المجموعة القصصية "حفلة تنكرية" للقاص والأديب العراقي عامر هاشم الصفار الصادرة عن دار أقلام، نشعر به كأنه يكتب كتابا في السوسيولوجيا ،يتعمق جيدا في واقع الإنسان، في حياته الخاصة بسكونها وبتغيراتها،ينظر إليها من زاوية تربوية وأخرى اجتماعية وثالثة سياسية واقتصادية وهذا دليل على عمق ثقافة الكاتب. إنه ذاك الكاتب المتمرس، يتربص الحركات والسكنات ويتابع بامتياز ما يجري في الواقع وعلى أرض الواقع، منطلقا من الواقع ليعود إلى هذا الواقع.

تنطلق التجربة القصصية للأديب عامر هاشم الصفار من المعيش اليومي، ومن الواقع الاجتماعي في أدق تفاصيله لتتبع مفرداته ونقلها من واقعها الواقعي إلى واقعها المتخيل، محاولاً صياغة هذا الواقع أدباً مراعياً في ذلك البناء الفني الذي يستوعب هذا الواقع، والتيمات التي يعالجها والرؤية إلى العالم التي ينشدها .

من خلال قراءتنا للمجموعة القصصية "حفلة تنكرية" نلاحظ بأن القاص لم يقف موقف الحياد من واقعه المتردي، ويظهر ذلك من خلال رصده لهذا الواقع القاتم ، الذي نقله إلى فضاء المجموعة القصصية بفنية وجمالية

ميزته عن خطابات أخرى سياسية واجتماعية ،بأن أضفى عليها ما سماه جاكبسون بأدبية العمل الأدبي.

بنية العنوان

يعتبر العنوان إحدى العتبات الأساسية التي تساعد المتلقي للولوج إلى عمق النص باعتباره نصا موازيا لمحتوى النصوص القصصية، فالعنوان هو الذي يساعدنا على القبض على دلالات القصص المشكلة للمجموعة القصصية، فالمقطع الصوتي "حفلة تنكرية" صامت وصائت في الوقت نفسه، وهو مركب وصفي يتكون من اسم وصفة، أي من الخبر المضاف إلى صفته التي تضيئه، وقد حذف المبتدأ من أجل تسليط الضوء على الحفلة باعتبارها هي بيت القصيد ومقصدية القاص، منها سينقل للمتلقين ما يجري في هذه الحفلة من مآس.

وسميائية العنوان توازي سميائية اللوحة التي اعتمدها القاص والتي تكشف طبيعة المسرح الذي جرت فيه أحداث هذه الحفلة التنكرية، وهي المدينة التي تعج بزحمتها وتطاول في بنيانها، ولا يمكن للإنسان التغلغل فيها دون ارتداء القناع من أجل التعرف عليها عن قرب، وكشف خباياها المضمرة و المستورة في نفوس قاطنيها.

والقاص لا يريد الكشف عن وجه السارد، بل يريد ارتداء القناع من أجل التمعن جيدا في سحنات الشخصيات التي تؤثث فضاء قصصه، يريد كشف حقيقتها و التعبير عما يروج في ذهنها من خبث ومكر

اجتماعي،معتمدا في ذلك على تقنية التبئير وزاوية الرؤية من الخلف، من أجل التغلغل عميقا في نفسية شخصياته، كما أنه يتتبع شخصياته في عتمة الليل، يراقب تحركاتها ويحصي أنفاسها، محاولا التعمق في ما يدور في خلدها، كاشفا الغطاء عن مجموعة من السلوكيات الخاطئة التي تسربت إلى مجتمعاتنا، سلوكيات ينبغي تصحيحها بل القضاء عليها من أجل خلق مجتمع صالح مبني على القيم و الأخلاق الفاضلة .

شعرية الواقع الاجتماعي

تطرح هذه المجموعة القصصية علاقة الإبداع القصصي بالمجتمع، وما هي التغيرات التي تعكسها القصة باعتبارها الجنس الوحيد الذي يعبر عن قضايا اجتماعية معقدة بأقل الكلمات وبأوضح التعابير، مخلفاً أثراً فنياً وجمالياً في نفسية المتلقي، كما أن القصة عندما تنقل الواقع فإنها لا تنقله مباشرة وإنما تعيد تشكيله برؤية أخرى تجمع بين المتخيل الواقعي الممزوج بالمتخيل الفني والجمالي.

حين يقرأ القارىء هذه القصص يشعر كأن الكاتب يحمل على كتفيه آلة تصوير، أوكاميرا فيديو ينقل فسيفساء الواقع بشكل حركي ، يتابعه من قُرب لتأسيس بناء عميق الدلالة بناء قويم ، قائم على أسس صلبة، وهذه الحركية تظهر من خلال الحوار المتعدد الأصوات والنبرات في القصص كما نجد في " اعتراض" (يعترض الحبر على ما خط به القلم من عبارات

تدعو الناس لطاعة حاكم المدينة الجائر)[52] ، حيث يعترض الحبر عما يريد القلم خطه على صفحة الكتاب، وكأن الحبر إنسان يحس ظلم وطغيان الحاكم الظالم. إنه يرفض تزوير التاريخ، لأن التاريخ هو المنخل الذي ينخل الأحداث ويبين صحيحها من زائفها. إن الحبر يرفض هذه الرؤية التي تساهم في بلورة فكر ظلامي قائم على الظلم والقهر، والكاتب يهدف من خلال هذه القصة رفض هذا النوع من الفكر الذي يقصي الآخر، فكر يحجر على الأفكار النيرة الآملة في المستقبل الجميل، الأفكار المتفائلة التي تفتح باب الحوار على مصراعيه.

فالمجموعة القصصية "حفلة تنكرية" من حيث الموضوع هي تعبيرعن إعادة بناء للتاريخ، وكتابة واقع مرير عانى منه القاص واختمر في ذهنه ثم نقله أدبا. إن القاص يؤرخ لفئة اجتماعية مهمشة تعاني شظف العيش، وهو من خلال هذه المجموعة القصصية يعيد تشكيل الواقع انطلاقاً من رؤية متناقضة ومتصارعة تساعد على تتبع فسيفساء الواقع في حركيته وديناميته (ينظر الموظف إلى ورقة راتبه الشهري....فيبدأ يتعلم علم الحساب متأخرا)[53]

فالقاص يكشف لنا هزالة الرواتب في كثير من الدول العربية، رواتب لا تفي بسد حاجيات الموظفين ولا تسد رمق أبنائهم. فالقصة هنا تتتبع نفسية

[52] عامر هاشم الصفار؛ حفلة تنكرية؛ ص58
[53] نفس المصدر؛ ص55

القاص من جهة، ونفسية المتلقي من جهة أخرى حيث إنه يطلع عن كثب على واقع حال هذه الفئة المقهورة من فئات المجتمع.

إن القارئ للمجموعة القصصية "حفلة تنكرية" يشعر بأنها مشكلة من مجموعة من المنجزات القصصية التي تتنوع بين القصيرة و القصيرة جدا، فهي تتصف بالاختصار الشكلي لكنها غنية من حيث المحتوى والبعد الدلالي، تشعر القارئ بومضة مضيئة وخاطفة، تستفزه وتثير فضوله بطريقتها الملغزة و المشاكسة (تتعب قلبه الذكريات...يضع قلمه على الطاولة وينام للأبد...)[54] فقصة تعب تذكي في نفس المتلقي مجموعة من الذكريات التي يتقاسمها مع القاص، إلى درجة أنهما لا يستطيعان تحمل ما يكابدانه من معاناة من شدتها وثقلها.

كما أن الزمن في المجموعة القصصية نشعر به وكأنه حاضر بيننا، نلمسه، لأنه يجمع بين فضائين: فضاء زمني وآخر مكاني، وبين الفضائين نجد نفسية القاص التي تساهم في توحيد هذين الفضائين من خلال ما يسميه غريماس بالزمن النفسي، الذي يعبر عن استهواء القاص لمهنة الطب، حيث تبدو أغلب القصص محملة بحمولة ودلالة ذهنية، تعبر عن ضرورة الإخلاص لهذه المهنة التي تساعد على استمرارية الحياة وتحافظ على النفوس والأجساد من الأسقام التي تنتشر في المجتمعات سواء منها الأسقام الجسدية أو النفسية.

[54] نفس المصدر؛ ص55

كما أن سميائية الأهواء تظهر من خلال تذكره لأمه التي تحضر في قصصه ويتذكرها بمرارة وألم (لم يكن قراره هو عندما ترك بغداد في ليلة حالكة...كانت يدا أمه أقوى منه، فجذبته من ياقة قميصه وهو يبكي...)[55]

ففي عملية السرد القصصي هذا نلاحظ بأن القاص يعتمد تقنية الاسترجاع لكي يعبر عما حدث من وقائع وأحداث في الزمن الماضي، محاولا استرجاعها والتعبير عنها في زمن الحاضر وهو زمن القص أو زمن الكتابة، حيث أفعال المضارعة حاضرة بامتياز لكي تعطي للمجموعة القصصية زخمها وقوتها، فالزمن بهذا المعنى أزمنة متعددة تتعدد بتعدد نفسيات الشخصيات التي تسرد قصصها.

ومن خلال قراءتنا للمجموعة القصصية وتفكيك تمفصلاتها القريبة والبعيدة نشعر بأن القاص عامر هاشم الصفار يكشف عن هذه الشخصيات، بل يتحدث بلسانها موجها إياها في الاتجاه الذي يريد ووفق الرؤية إلى العالم التي يؤمن بها، معتمدا في ذلك على ضمير الغائب الذي يتيح له حرية التصرف، والتعبير بصراحة عما رآه في هذه الحفلة التنكرية التي تجري أحداثها على مسرح الحياة.

## سميائية القناع

يتخفى السارد وراء القناع من أجل تمرير خطاب أيديولوجي مشحون برؤية نقدية جادة إلى العالم، من خلال هذه المجموعة القصصية التي تدخل في

[55] نفس المصدر؛ ص32

إطار التخييل الذاتي الذي يجمع بين السرد القصصي و السرد السيرذاتي، يريد من خلال هذه القصص تقديم العالم المتعفن بين أيدي القراء محاولا فضح هذه المساوئ وتقديم البديل عن هذا العالم المتأزم و المليء بالمتناقضات.

بالرغم من لغتها البسيطة فإن المجموعة تدخل في إطار الأسلوب السهل الممتنع، لغة ذات حمولة عميقة فهي حمالة أوجه، تغير أقنعتها كلما دعت الضرورة إلى ذلك مستفزة القارئ من أجل إثارة فضوله لمعرفة من يحمل هذا القناع، وما يجري في هذه الحفلة التنكرية (يعاند الكتاب فلا يفتح أوراقه بعد أن لمسه جاهل لا يعرف القراءة رغم مكتبة بيته العامرة)[56] صحيح إن قصة "كتاب" تبدو بسيطة في ألفاظها لكنها عميقة في دلالتها، تضمر معاني متعددة تتعدد بتعدد القراءات، كل قارئ يقرؤها في ضوء ما يحمله من حمولة فكرية وأيديولوجية.

[56] نفس المصدر؛ ص57

## شعرية السرد الروائي

## في رواية "ظلال امرأة عابرة" للأديب زين العابدين اليساري

من أجل كتابة رواية حداثية تراهن على الإبداع وتتجاوز المعتاد وتعيد بناء شكل ومضمون المنجز الروائي، لابد من خوض غمار التجريب و التجديد، بأن يمزج الكاتب المبدع بين مجموعة من الأجناس الأدبية في إطار تقاطعي تتقاطع فيه الرواية مع الشعر مع المشهد السينمائي مع الحوار المسرحي مع اللوحة الفنية...وحينها يتجاوز المألوف ويعري عن اللغة المحنطة ويكشف أسرارها، ويحثها على التناغم و التماهي في قالب جديد يستوعب العالم باعتبار الرواية اختصارا للعالم .

والمنجز الروائي الذي نحن بصدد دراسته في ضوء هذه النظرة الحداثية هو منجز "ظلال امرأة عابرة" للأديب زين العابدين اليساري.

والرواية مكونة من مقاطع ومشاهد روائية كل مشهد بعنوان، وكل عنوان هو مقطع من قصيدة يكتسب طابعا شعريا، وكما هي مقاطع شعرية فهي في نفس الآن ميكروراوية، كل مقطع يعتبر رواية في حد ذاته، يختزل العالم ويروي رواية، وما يجمع هذه المقاطع هو المرأة"حواء" وعلاقتها بالرجل "آدم" ونظرة هذا الأخير إليها وعلاقته بها.

وهذا لا يعني أن الرواية تحاول هدم الشعر، بل إنها تحاول توظيف اللغة الشعرية في المنجز الروائي، والبحث عن اللغة الشعرية يسير بموازاة مع السرد الروائي، ويصبح السارد في هذه الرواية يلعب على الحبلين حبل الإبداع الشعري وحبل الكتابة الروائية، فهو من جهة يبحث عن شعرية الشعر، ومن جهة أخرى يبحث عن روائية الرواية، فالروائي يبحث لنفسه عن نمط معين في الكتابة الروائية، أو تجريب ما يمكن تسميته تجاوزا بالكتابة الشعر–روائية، وهي التي تقدم للمتلقي متعة الشعر وجمالية السرد الروائي القائم على الحكي.

إذن نحن هنا أمام كتابة روائية تسير بشكل متواز تجمع بين الشعر و الرواية، لأن طبيعة الموضوع الذي تعالجه الرواية هو موضوع مرتبط بذات الإنسان في علاقته بالمرأة، والسارد يعتمد في سرد أحداثه على ضمير المتكلم لكنه لا يتحدث عن نفسه وإنما يتحدث بلسان القارئ "آدم" وحواء نفسها ليست هي حواء التي في ذهن السارد وإنما هي حواء التي تشغل بال القارئ "توغلت..."[57] "وأنا..." [58].

ولهذا فإنه من حين لآخر ينسحب السارد ليترك المجال للقارئ ليملأ الفراغات التي تتخلل الحوارات داخل فضاء الرواية "توغلت في رماد عينيها حتى أشتعل قنديل الصبح"[59]

[57] زين العابدين اليساري؛ ظلال امرأة عابرة؛ ص15
[58] نفس المصدر؛ ص7
[59] نفس المصدر؛ ص8

فالمشهد الروائي هنا انزاح إلى لغة الاستعارة التي تجلب اهتمام القارئ وتثير فضوله، فالجملة هنا استعارة مكنية شخص فيها السارد العينين وجعلهما مكانا غارقا في الظلام وهو كناية على شدة سواد العينين.

و الجملة هنا تستفز القارئ وتدفعه إلى التأمل بدوره في هذين العينين السوداوين مثلما شخصهما السارد، وهي درجة عليا من درجات الاستعارة، حيث تصبح اللغة الروائية الممزوجة بلغة الشعر أكثر حركية وديناميةً، إلى درجة أن السارد أصبحت له القدرة على سماع الصراخ الذي يتأجج داخله من شدة ما أثارته فيه هذه المرأة من حيوية وما تحبى به من جمال "في غياب أذن يمكن أن تسمع صراخي الداخلي"[60] وهنا السارد يبدو أنه واع بوظيفته داخل الرواية ويعرف كيف يمشي حال شخصياته ويدبر أمورها.

وتزداد الرواية توثرا عندما يدخل السارد في حوار مباشر مع حواء "حواء اقتربي، اقرئي لي هذا النص الذي أحب أن تسمعه أذني بلسانك.....النص غير مكتمل سيدي[61].

فالحوار هنا يورط القارئ في الرفع من مستواه التأملي الذي يعطيه القدرة على تمثل هذه اللحظة الحميمية، وتكون له القدرة على إنتاج لغة موازية للغة الرواية المشحونة بالجمل والمقاطع الشعرية، لأن الحوار مفتوح على كل الاتجاهات، حوار مستفز يورط كل من قرأ الرواية ويشترك في تأثيث فضائها.

---

[60] نفس المصدر؛ ص9
[61] نفس المصدر؛ ص10

وهكذا يصبح المتلقي مجبرا على التماهي في الرواية و استيعاب أحداثها ولغتها التي تنهض على لغة الشعر في شقه السريالي، حيث إن لغة الرواية تعرف مجموعة من الانزياحات، انزياحات على مستوى المضمون حيث لا يمكن الفصل بين هاتين البنيتين بنية الداخل "الشكل" وبنية الخارج "المضمون".

وهكذا يجد القارئ نفسه أمام لغة من نوع خاص قريبة من لغة التشظي، لكن ليس التشظي بمفهومه السلبي وإنما التشظي من أجل إعادة بناء اللغة، إنها عملية خاصة خاضعة لقانون الجدل الهيجلي الذي يعتمد على الهدم من أجل البناء "ابتسامة عريضة محترمة تخفي خلف عينيها سفرا طويلا في عوالم البعد من سلطة القرب الذي لا يقترب"[62].

فعملية الهدم و البناء تتم من خلال مستويين، مستوى التخيل ومستوى الواقع، حيث يتوارى وينهدم المتخيل ليترك فسحة لدخول الواقع، تنهدم ظلال المرأة لتبقى المرأة الكيان و الجسد"إ لى أن تدرك إني التوازن وإني نصفك الذي دونه لن تكون، فلا تقل إني ظلك، فالظلال التي تلبسها ذاكرتك تميل نحو الغرق أسفل بحر من الظلال..." [63].

وهكذا تجد رواية "ظلال امرأة عابرة" روائيتها في قدرتها على المزج بين الشعري و الروائي دون الغرق في الشعر، وفي نفس الوقت دون السقوط

[62] نفس المصدر؛ ص11
[63] نفس المصدر؛ ص12

في رتابة وسيمترية السرد الروائي التي تتبع الشخصيات وكيفية تقديمها لأدوارها في فضاء الرواية.

ولهذا فإننا نلاحظ بأنها رواية يغلب عليها الطابع الأسلوبي الذي يرجح الوصف على السرد واللغة على البناء "عيناها متلألئتان، رقراقتان تحجبان ظلال رموش تمتد لتملأ قعر بحرها بالمرجان.....عيناها تكتب قصائد رومانسية، وتدعو الجميع لفك رموزها بإتقان...تدعو صاحبها ليقرأ الفنجان..."[64] .

فالذي يغلب على هذا المشهد هو الوصف وليس السرد، فالسارد يأخذ وقته لتتبع المرأة ويذكر تفاصيلها بكل دقة، وهكذا يكون الوصف دائما قويا أكثر من قوة السرد، بل يعطي للقارئ فرصة واستراحة لتدارك سرعة السرد الذي تعرفه الكتابة الروائية.

وفي النهاية نقول بأن "ظلال امرأة عابرة " رغم انزياح لغتها من لغة السرد الروائي إلى لغة الوصف الشعري، وانزياحها من تقنية السرد إلى تقنية الوصف، فإنها تبقى رواية حافظت على روائيتها، أي مايميزها عن باقي أنواع الخطابات الأخرى، كما أنها بالرغم من اعتمادها على الوصف فإنها حافظت على أصوات مختلفة عبرت عن الشخصيات التي أدت أدوارها بفعالية، كل شخصية حسب موقعا في فضاء الرواية الذي هو في الأول وفي الأخير فضاء المجتمع .

[64] نفس المصدر؛ ص13

وتبقى المرأة في النهاية هي البؤرة التي تدور حولها كل الأنظار، أنظار الشخصيات الورقية المديرة للحوارات، والشخصيات القارئة المتلقية للخطاب الروائي، حيث تكون المرأة حاضرة بقوة في مخيال السارد كما هي حاضرة في مخيال القارئ، تحتل مكانا بارزا على مستوى عتبة الغلاف الذي يقدم للقارئ شكلا سميائيا لظلال امرأة عابر وكذلك على مستوى اللغة الواصفة للجسد وللمرأة عموما.والمرأة في الرواية هي مصدر السرد وموضوعه وتبيان ما سيحدث من تغيرات في العلاقات بين الرجل "آدم" والمرأة "حواء" "حواء لم تكن ذاتا مرئية، حواء كانت تلازمني، تسكنني، تتقاسم معي جسدي، وهي الآن تؤثث حقيبتها لتغادر ضلعي..لأنها تدرك أن الجسد المشترك جسد متعفن"[65].

وتبقى رواية "ظلال امرأة عابرة" هي المرأة عموما و المرأة هي الرواية، وكأن الرجل "آدم" يكتب روايته كل يوم بلغته الذكورية، لأن السارد وهو يسرد الرواية، كان يسردها بعين المذكر الذي ينسجم مع عين القارئ، فهي رواية ذكورية بامتياز بالرغم من حضور المرأة كمحاور وكلاعب في مسرح الرواية خاصة ومسرح الحياة بصفة عامة، لقد كتبت بلغة شعرية لتتناغم مع نفسية الملقي و المتلقي.أما الواقع في الرواية فإنه يتمظهر من خلال اللغة، فهو واقع ملفوظ متخيل من خلال السرد الروائي، حيث استطاع السارد خلق واقع يعيشه مع قارئه في فضاء الرواية، واقع مختلف عن الواقع المعيش، واقع بلغة روائية، لأن الرواية هنا لا تنقل الواقع بشكل آلي

[65] نفس المصدر؛ ص14

وإنما تعيد تشكيله وتعيد صياغته انطلاقا من زاويته ومن رؤيته إلى العالم، إنها تنتج واقعا مفقودا يشتاق إليه القارئ "صباح بأنوار قزحية يحضنني بدفئه وإشراقاته"[66]. " الليل الخريفي يحتكر ساعاته لينام الطيرعلى راحته، وتنتشي أزهار الفصول الأربعة بانتظار بزوغ فجر قد يطول انتظاره"[67].

فواقع اللغة الروائية ليس هو واقع الواقع، إنه واقع من نوع خاص، واقع تتحكم فيه اللغة وتضبط آليته، حيث تصبح اللغة ولادة تخلق واقعها بنفسها تخلق واقعا ثالثا، ليس هو الواقع المعيش ولا واقع الرواية وإنما هو واقع يتسم بشعرية الواقع، يمزج بين الزمان والمكان، كما أنه واقع مشخصن، فالصباح في هذا المقطع يحتضن ويدفع وكأنه إنسان. والليل وكأنه تاجر يتاجر في الزمان و يحتكر ملكية الزمان حيث يوزعه بطريقة غير متكافئة يكون الطير فيها سيد الطبيعة.

[66] نفس المصدر؛ ص15
[67] نفس المصدر؛ ص16

## شعرية اللغة الواصفة والتقطيع المشهدي

## في"بستان الغزال المرقط" للأديب إسماعيل غزالي

كثيرا ما تكون الكتابة القصصية مغرية ومحفزة على القراءة وخاصة إذا جمعت بين جودة المادة القصصية وقوة لغة السرد،وهذا ما تابعته من خلال قراءتي للديوان القصصي الموسوم ب (بستان الغزال المرقط) للأديب المغربي إسماعيل غزالي.

وحتى أكون منصفا فإن مصطلح الديوان القصصي هو للأديب أحمد بوزفور، ويقصد به جمع عدد من المجاميع القصصية تحت عنوان ناظم يجمع ويظم هذه المجاميع القصصية.

ويمكن أن نصنف هذا الديوان القصصي في خانة الأعمال الكاملة لكتاب القصة القصيرة، كما فعل أحمد بوزفور نفسه في "ديوان السندباد" عندما جمع فيه أعماله القصصية السابقة.

مورفولوجيا الديوان القصصي

إن "بستان الغزال المرقط" هو فسحة سردية في عالم إسماعيل غزالي القصصي، هو مجموع ما أنتجته مخيلته من أعمال قصصية لغاية اللحظة، فهو يضم أربع مجاميع قصصية هي:

1- عسل اللقالق

2- لعبة مفترق الطرق

3- منامات شجرة الفايكنغ

4- الحديقة اليابانية

وكل مجموعة قصصية تضم قصص تختلف مواضيعها شكلا ومضمونا باختلاف الظروف الذاتية و الموضوعية التي كتبت فيها هذه النصوص،لأنها نصوص متنوعة الفضاءات والأجواء العامة، فهي تتنقل بين فضاء مريرت وكوبنهاكن والسويد و فرنسا... وما يربطها هو السارد نفسه.

ويتجلى الخيط الناظم عند تتبعنا لهذه النصوص القصصية من خلال البناء المحكم لعملية تسريد الأحداث بكونها تصب في مصب واحد،ولها استراتيجية محكمة ورؤية تاقبة إلى العالم ،مما يدفع القارئ إلى متابعة القراءة و الانسجام مع السارد في عالمه الخاص وهو العالم المتخيل.

كما أنه لايوجد في هذا الديوان القصصي تنافر في القصص ولا ارتباك في طريقة السرد بل إن هناك خيطا ناظما يجمع بين هذه القصص ويوحد الرؤية والمشروع القصصي الذي خطط له مسبقا الأديب إسماعيل غزالي. حيث إن المسافة بين السارد/القاص و الواقع تبدو قريبة وكأن القاص يعبر عن واقع معيش تعددت أحداثه واختلطت فيه الوقائع بالأحلام وبالمنجزات و الخيبات و السارد/القاص فيها هو بؤرة القصة. بمعنى أن النصوص القصصية في هذا الديوان القصصي نصوص إحالية referentiel كما قال تودوروف فليست مجرد تتابع لمجموعة من الألفاظ و التراكيب وإنما هي إحالة إلى واقع ما، كان واقعا

ماديا تحول في وقت من الأوقات إلى واقع متخيل،غير أن هذه النصوص القصصية لا تعكس الواقع بشكل آلي وإنما تعكسه بشكل أدبي حيث النصوص القصصية تكون مفارقة لمرجعها الذي هو الواقع المعيش.

سميائية العتبات

وللدخول في تفاصيل هذا الديوان القصصي لابد من الوقوف على عتبة العنوان لتشخيص محتوى القصص باعتباره محطة أساسية لولوج عالم النصوص القصصية .

فالعنوان يساعدنا على فهم مغاليق النصوص القصصية ويفتح أبوابها لمعانقة مدركات المتلقي، فكلمة "بستان" بصيغة التنكير هنا هو هذه التشكيلة المتنوعة من القصص التي تتوزع بصريا وتناصيا وتخاطبيا على بياض الصفحة،و الغزال المرقط هو القاص نفسه إسماعيل غزالي الذي يتحول من حين لآخر من الغزال الوديع إلى الغزال المرقط الشرس الذي يغير جلده ويصبح قويا شرسا كشراسة النمر المرقط في حال دفعته الضرورة إلى ذلك.

بمعنى أن الغزال المرقط يحمل صفة الغزال في براءته ويبدو هذا في نقل أحاسيسه ومشاعره تجاه محيطه الاجتماعي بطريقة حساسة ومرهفة...وفي لحظات فجائية يتصف بصفة النمر المرقط الشرس عندما يستفز ويخدش في كبريائه وكرامته.

إن البطل هو نفسه السارد في جميع القصص، لا يتغير مسار خطه في سرد الأحداث، ونادرا ما تتغير نبرة صوته من أجل كسر رتابة السرد لكي لا يشعر القارئ بالملل أثناء تلقي الأحداث .

نجده يحاور نفسه، ومن خلال هذا الحوار يحاور الشخصيات المساعدة التي تتقمص الأحداث و تعبر عنها، وهو في نفس الآن يعمد إلى إشراك المتلقي في نسج خيوط القصة، وترتيب جوانبها بتقنية جديدة تعتمد على الهدم و البناء، هدم السرد وإعادة بنائه من جديد دون قطع حباله المسترسلة والمتماسكة،وهو نفسه الذي يقوم بأداء أدوار باقي الشخصيات.

والسارد/القاص في هذا الديوان القصصي يبدو وكأنه كلي المعرفة يتتبع تفاصيل الواقع وفسيفسائه، يتتبع تفاصيل الشخصيات وحركاتها، يتلاعب بالزمن ويعدد صيغ السرد الروائي من السرد التزامني إلى السرد الدائري ويحطم تقنية الحبكة والحل ويخلق مناخا جديدا لأبطال قصصه.

إننا بصدد قراءة ديوان قصصي يجمع بين السرد القصصي و السرد السير ذاتي لأن الضمير الغالب في هذه القصص هو ضمير المتكلم (أول شئ أسأل عنه مع دخولي لبيت أي صديق هو مكتبته...) [68]

توازيات السرد الوصفي و اللغة القصصية

إننا نلاحظ بأن إسماعيل غزالي كانت له القدرة على جعل المقروء محسوسا، حيث القارئ يشعر بمتعة اللغة وهي تصف الأماكن بأبعادها الثلاثة، وكأن القاص يحمل كاميرا على كتفه ويتتبع مجسات الطبيعة وهي تتحرك وتتنفس

[68] اسماعيل الغزالي؛ بستان الغزال المرقط؛ ص201

أكسجين الحياة، وكأن الديوان القصصي كتب لمتعة العين (على دراجته النارية، المارقة، ذات الأزيز الحاد و الدخان الفاحم، وجد نفسه منشطرا في مهب أكثر من وجهة، في مفترق ثلاث طرق:

الطريق الذاهبة يمينا صوب الغابة.

الطريق الذاهبة شمالا صوب النهر

الطريق الذاهبة أماما صوب جبل الثلج)[69]

فالمشهد القصصي يبدو وكأنه قدم في كادر حركي مليئ بالحيوية و الحياة.

وهكذا هي أغلب القصص تنمو وتنهض على تقنية اللغة الواصفة، وكأنه يريد توريط القارئ في ما سماه ابن رشيق القيرواني بفتنة اللغة، حيث إن اللغة عندما تكون صادقة تكون صادمة تصدم القارئ بفتنتها وبقدرتها على الانفجار و الانزياح، لأن اللفظة في هذا الديوان القصصي لا تفهم مستقلة وإنما تفهم في السياق اللغوي، تفهم في علاقتها باللفظة التي تجاورها، كما أنه لا ينبغي النظر إلى اللفظة وحدها بل ينبغي الاهتمام بالجملة القصصية في حركيتها وديناميتها، فالجملة القصصية لها خواص شكلية ولها في المقابل خواص جوهرية تفهم في سياقها وفي تعالقاتها وتشاكلاتها، مما يدفعنا إلى التعمق أكثر و النظر إلى ما فوق الجملة القصصية أي النظر إلى النصوص القصصية حينما يكمل بعضها البعض ومن هنا جاء اسم الديوان القصصي، لأنه النصوص المشكلة له هي نصوص متناغمة ومنسجمة تفهم في حالتها الشمولية .

[69] نفس المصدر؛ ص215

كما أنه عند قراءة "بستان الغزال المرقط" تشدنا اللغة القصصية التي تمزج بين شعرية الشعر ومنطق القصة وسيرورتها/صيرورتها وحبكتها، وما توحي به اللغة من خيالات وفضاءات متنوعة تخلقها تقنية التقابلات اللغوية المستفزة لذائقة المتلقي (أيها الأصدقاء، الأعداء، ويا أيها الأعداء، الأصدقاء) [70]

كما أننا نقف ونحن نتعمق في المسرودات القصصية على تقنية السرد الحكائي الفرجوي المتأثر بالمقامات الذي يكون القصد منه استمالة القارئ وإثارة انتباهه، معتمدا في ذلك على التقطيع الحكائي، وكأن القاص يجسد هذه المقاطع القصصية ويجسدها في شكل مشاهد سينمائية أو مسرحية

(قالت له مباغتة إياه.

سعدت بهذه الكأس الدينيزوسية.

هتفت وهي تقف في ذهول مودعة إياه مضيفة.

على أمل أن نلتقي.

عرجت في مشيتها صوب موقف الباصA6 وركبت في دقائق ملوحة له بيدها من وراء النافذة مع ابتسامة ملائكية) [71] .

كما نلاحظ اعتماد القاص أسلوب السرد الاسترجاعي القائم على تقنية الذهاب و الإياب مع المحافظة على اللازمة التي تتكرر في بداية المقطع القصصي (الراقصة الذائعة الأناقة) (الراقصة ذات القدمين الملائكيين).... فالجملة القصصية الواحدة تؤدي مجموعة من المشاهد المختلفة، وفي هذا النوع من الكتابة الأدبية اقتصاد في لغة السرد، بل أكثر من هذا تبقى

[70] نفس المصدر؛ ص229
[71] نفس المصدر؛ ص264

الجملة القصصية هي نفسها لكنها تتحول إلى لغة انفجارية، تحتمل دلالات متعددة حسب موقعها في بنية النص ككل،مما يعطي تعدد القراءات بتعدد التأويلات.

على سبيل الختام

إن "بستان الغزال المرقط" مليئ بالتشويق و الإثارة فيه حركية وديناميةوقد ساعد في ذلك النهايات المفتوحة على الآتي غير الجاهز وعلى المفاجآت التي تخفيها الحياة للأبطال الذين هم في النهاية بطل واحد هو القاص/السارد من زوايا و رؤى متعددة.

فبالرغم من تعدد القصص وتعدد السراد فهي تبدو موحدة الرؤية تتقاطع فيها ذات القاص وذات القارئ لان الأحداث تتناص مع المخزون القرائي ومجريات الأحداث التي يعاني منها القارئ نفسه، فهي لا تخفى عليه لأنه كلا من القاص و القارئ ينهلان من بيئة واحدة وتعبر عن هموم وانشغالات متشابهة.

## صراع الحكايات

## قراءة في" كأنما غفوت " للأديب محمد الهجابي

عندما أمد يدي وأتناول عملا أدبيا للأديب محمد الهجابي أشعر بنفسي وكأنني مشارك في هذا العمل لما لطريقة سرده من جذب يشدني ويدفعني إلى التعليق على هامش صفحاته أو أضع خطأ تحت الكلمات التي تعجبني؛ ومن حين لآخر أحاول إعادة حكيها للطلبة؛ وعندما أنتهي من عملية الحكي أجد نفسي مضطرا لإعادة قراءتها لأنني أجد نفسي في حاجة إلى ذلك نظرا للصراع الذي ينتاب حكايتي الخاصة وحكاية محمد الهجابي لقصصه؛ لما لطريقته في الحكي من طعم خاص لا يمل بالرغم من تكرار القراءة.

إنني أشعر بأن هذه الحكاية أو تلك من القصص الواردة في المجموعة القصصية لا تتحدد ولا تتوقف بعدد الصفحات؛ بل تمتد لتتجاوز المحكي الخاص ليمتزج بمخزوننا الحكائي؛ فهي قصص تخصنا جميعا وكأننا عجزنا عن كتابتها فكتبها السي محمد الهجابي؛ وما يجعل هذا العمل تحت المحك هو أنك كلما ابتعدت عن أعماله القصصية وعدت إليها في يوم من الأيام تجدها مازالت صامدة ومدافعة عن سحرها وجمالها.

وعندما نقوم بجولة سياحية في المجموعة القصصية "كأنما غفوت" نشعر وكأن موضعها هو شخصياتها؛ وشخصياتها هي موضوعها؛ إن الشخصيات هي بؤرة السرد القصصي؛ وإذا عدنا إلى أية قصة في المجموعة نجد أن السارد يضع شخصيته الرئيسية تحت المجهر ويسلط عليها أضواء اللغة بتكرار الكلمة المفتاح في القصة عدة مرات؛ ففي قصة "عابر" تأخذنا اللغة السردية عميقا في تفاصيل العابر الذي مر أمام بواب العمارة؛ فلم تَفُته تفاصيل هندامه ودراجته؛ مكررا عدة مرات لفظة "المقعد" ولفظة "القميص"؛ وربما الغرض من ذلك ترسيخ هذه الشخصيات في ذهن المتلقي؛ دون اهتمام بالزمن وكأن الأزمنة متداخلة؛ فيها زمن الوقائع وزمن الكتابة وزمن القراءة؛ وفي أثناء هذه الجولة في الزمن لا يستطيع القارئ التمييز هل هو في الحاضر أم في الماضي " الرجل الذي كان يمر من هنا؛ لم يمر أمس ولم يمر البارحة؛ ولم يمر اليوم..."[72] ؛ فكل الأحداث التي تتخلل هذه القصص هي أحداثنا؛ عشناها أو نعيشها؛ وكل التصورات والرؤى المقترحة فيها هي رؤانا التي تعبر عن أفكارنا ومواقفنا وكأنها تحيي هذا الخفي والتاوي فينا؛ فكلما أنهينا قصة إلا وانتابنا إحساس بأننا كنا من شخصياتها؛ لأن القاص استطاع كتابة قصصه بشكلين مختلفين الشكل الأول بسيط يسهل اختراقه وفهمه منذ الوهلة الأولى والثاني عميق يحتاج من القارئ جهدا كبيرا لفهمه وتأويله؛ التأويل الذي يناسب حمولته الفكرية والقرائية؛ فكلما لقي فجوة في النص حاول ملأها بما يناسبها من معان

[72] محمد الهجابي؛ كأنما غفوت؛ ص17

ومضامين فكرية ورؤى أيديولوجية؛ لأن نصوص محمد الهجابي ليست بريئة؛ وإنما هي نصوص ينبغي على القارئ اتخاذ الحذر منها وقراءتها في سياقاتها المختلفة؛ وعندما تقرؤها القراءة المناسبة تخلذ للراحة والاطئنان؛ لأنك استطعت الولوج إلى عوالمها وتغلق الدائرة وتعود إلى أعمال أخرى له؛ وهكذا تستمر الحكاية وأنت تقرأ أعمال السي محمد الهجابي.

ولعل السبب في صراع الحكايات بين حكي السارد وحكي القارئ هو اختيار السارد للغة الساردة؛ ويبدو أن الأديب المغربي محمد الهجابي يختار لغته بعناية فائقة؛ لغة تقوم وتنهض على طبيعة ألفاظها التي يبنيها الكاتب بناء محكما؛ كل لفظة تستدعي اللفظة التي تليها؛ وعند تراصها تستدعي التركيب المناسب وأخيرا التعبير المناسب؛ الشيء الذي يخلق عوالم مختلفة لدى القراء ويدفعهم إلى ابتكار عوالم تخييلية خاصة؛ وهذه اللغة لا تأتي من فراغ وإنما تأتي من دربة وممارسة يتحكم الكاتب بمفاتيحها ويعرف كيف يوظفها بالطريقة المناسبة؛ وكيف يوزعها على شخصياته في فضاء قصصه القصيرة.

فالألفاظ تبدو للقارئ بسيطة يختارها الكاتب من الواقع المعيش لكنها حمالة أوجه لها دلالات متعددة؛ تتعدد بتعدد القراءات؛ لأنها لغة مسائلة أكثر منها لغة إجابات؛ يختارها محمد الهجابي بدقة وعناية حتى تعطي معناها أو معانيها " كنت أضع ساقا على ساق. كنت قد وضعت الساق على الساق.

وقبل حين فقط؛ كنت أفردت ساقيً"[73] تبدو الجمل بسيطة وألفاظها أبسط لكن تداعياتها النفسية أعمق؛ لأنها تكشف عن حالة نفسية مضطربة "وكنتُ أنفخ في الهواء"[74] هي حالة لا يمكن للقارئ إلا الوقوف عندها والتأمل فيها لأنها تأخذه إلى عوالم هذه الشخصية المضطربة التي احتارت في حالها؛ وكأن القاص قريب منها يتحسس أنفاسها؛ ويعيش معاناتها.

والألفاظ بحركيتها لها دورها في إنتاج فضاءات القصة؛ وخاصة عندما نقوم بتأويلها كقراء في تخييلنا القرائي؛ حيث تتحول من ألفاظ في المعجم إلى لغة مكانية لها أشكالها الهندسية؛ ولها منطقها وقوانينها ومرجعياتها. وطريقة الكاتب في اختيار هذه الألفاظ الهندسية تنقل اللغة القصصية من خطاب لغوي عاد إلى خطاب فضائي؛ تصبح فيه اللغة مكانية ناطقة؛ تجول بالقارئ في سراديب القصة وفضاءاتها و" معاودة إنتاج تفاصيل المشهد دونما تعديل؛ أو رتوش"[75]. وهذه التقنية التي اعتمدها الكاتب تبعده عن اصطناع فضاءات خارجية تخرج القارئ عن روح القصة وتجول به بعيدا مضمونها وأبعادها؛ واللغة بهذه القدرة على تمثل المكان لها قدرة سحرية على تقريب الواقع البعيد إلى واقع النص نفسه.

---

[73] نفس المصدر؛ ص47
[74] نفس المصدر؛ ص47
[75] نفس المصدر؛ ص59

## عجائبية السرد الروائي في:

## "بعيدا عن العنكبوت حارستي حمامة وأكره مدينتي" للأديبة فليحة حسن

عندما ينفتح القارئ على نماذج كتابية لأدباء في الغربة؛ يجد نفسه أمام كم هائل من الأسى و الشجن؛ يصبُّه الكاتبُ على حروفه التي بات النوم بعيدا عن عيونها.

ولعل الكاتبة العراقية "فليحة حسن" المقيمة بأمريكا؛ من الأدباء الذين نوعوا في كتاباتهم بين القصة والشعر والرواية؛ ومن أهم أعمالها التي سنتناولها بالدرس والتحليل في هذا المنجز النقدي رواية "بعيدا عن العنكبوت حارستي حمامة وأكره مدينتي" الصادرة عن دار آراس بأربيل سنة 2012 وهي رواية بالرغم من حجمها القصير فإن موضوعها كبير شساعة السماء؛ لما لها من أهمية في طرحها لموضوع يدخل في إطار الكتابة العجائبية التي يختلط فيها الواقعي بالغرائبي؛ وهوتجريب فنتاستيكي يبحث عميقا في المتخيل الجمعي/الجماعي ليعكسه أدبا.

ويعتبر السرد الفنتاستيكي من أنواع السرود المعقدة التي تشتغل على مواضيع غرائبية وعجائبية، تمزج بين الواقع واللاواقع، لتجعل المتلقي يصدق هذا اللاواقع ويتتبع محكياته بكل تركيز واهتمام..

إنها رواية يحار القارئ في تصنيفها أهي حوارية سردية؟ لأنها تقوم وتنهض على الحوار الدائم بين شخصياتها؛ أم هي سرد حواري؟ استطاعت الأدبية من خلالها استنطاق السرد وجعلته يواكب درجات شد الحبل بين الشخصيات وهي تتحاور.

إن الرواية تتصف بطابعها السوداوي الغارق في خضم هائل من الأحداث المأساوية الدرامية؛ حيث المأساة تبدأ بموت "علي" شهيدا في الحرب مع العدو؛ وموت والده في المقهى حين تلقيه نبأ استشهاد ولده؛ ثم الفاجعة الكبرى وهي شعور أرملة "علي" الحامل بشيء غريب يتحرك في رحمها؛ وفي لحظة الولادة تتفاجأ الجدة بأن أرملة ابنها تضع توأما سياميا من ذكر وأنثى؛ وازدادت الرواية توثرا وتأزيما عندما شاء القدر أن يختطف أم التوأم السيامي؛ وتبقى الجدة وحدها وجها لوجه أمام هذا المخلوق البشري العجيب الغريب الذي تتعدد خدماته وحاجياته كلما مرت الأيام والسنون؛ وهي المرأة العراقية الأمية التي تعاني القهر الأسري والاجتماعي والاقتصادي ومعاناة الحروب المستمرة التي عرفها العراق.

فالرواية تُشعر القارئ وكأنه يمشي في الوحل بعد أن أضاع الطريق؛ أو يمشي في يوم قائظ في صحراء ليس فيها غير أحراش وبقايا صبار؛ لأن أحداثها تحكي مأساة هذا التوأم السيامي وهما يطرحان أسئلة وجودية للبحث عن الذات؛ لكن لا جواب مقنع يشفي غليلهما بحكم هذا الالتصاق الدائم و الأبدي؛ فالذكر ملتصق باالأنثى وكل واحد منهما يفكر بأسلوبه؛

حيث الذكر يبدو أكثر تمردا وأكثر سخطا على الوضع؛ فالجدة عندما تتحدث عن صعوبة وجود قماط يلفهما يبادر الذكر ويحرجها قائلا: لا تتحدثين عن القماط الذي يضمنا؛ وإنما تحدثي عن الكفن الذي سيجمعنا عندما نموت؛ في إشارة منه إلى استشرافه للمستقبل الحالك الذي ينتظرهما في الحياة وفي الممات.

إنهما يطرحان سيلا من الأسئلة الوجودية الساخطة على القدر الذي اختارهما دون الملايين من الأطفال حديثي الولادية؛ أسئلة كثيرة يطرحانها عن معاناتهما في اليقظة وفي النوم وأثناء قضاء حاجتهما وعند بلوغهما سن الرشد ورغبتهما في تفريغ غرائزهما الجنسية وهما " نائمان فوق سرير أبويهما الواسع"[76] ومما زاد من معاناتهما حبسهما في غرفة في البيت دون اختلاطهما بالناس إلا من المقربين جدا من العائلة؛ لكن في آخر المطاف وأثناء إلحاحهما على ضرورة الاطلاع على العالم الخارجي فتحت لهما الجدة كُوَات في الجدار؛ يرون من خلالها ما يجري من أحداث؛ وأول ما استرعى انتباههما صراع الأطفال حول البالونة وضرب أحدهما بالحجر على رأسه ليسيل منه دم كثير؛ وهو مشهد مأساوي في الخارج أرادت من خلاله الجدة/الساردة على استمرار الحرب و المعاناة؛ مأكدة على الرضى بالواقع خير من البحث عن عالم صدامي دموي ينتهي بانتهاء الرواية دم دم دم.

[76] فليحة حسن؛بعيدا عن العنكبوت حارستي حمامة وأكره مدينتي؛ ص 19

"سارع التوأمان من مكانهما زحفا الى ثقوب الجدار، ونظرا بسعادة كبيرة جدا، الى الشارع الذي بانت لهما أجزاء منه وأول مرة في حياتهما، وقع نظرهما على طفل يحمل بيديه بالونا يضمها لصدره وآخر يحاول أخذها عنوة منه، ولما لم يفلح الأخير في ذلك رفع كسرة من إحدى الطابوقات وضرب بها رأس صاحب البالونة فشغب الدم من رأسه وأخذ يصرخ صائحا وهو يركض حاملا بالونة : دم... دم.... دم"[77]

من خلال تتبعنا لهذه الرواية القصيرة نلاحظ بأن قوتها في بساطتها؛ فهي لا تتضمن تعقيدا فنيا؛ ولا سردا أفعوانيا؛ بل هي مكونة من متواليات سردية قادرة على تكوين الفحوى النهائية والتصور الأخير للقارئ؛ ومما زاد من متعتها وجماليتها الموضوع العجائبي الذي قل حدوثه وهو اختيار شخصيات الرواية التوأم السيامي الذي يفتح المجال للقارئ بأن يتخيل ما يجري من أحداث عاشها هذا التوأم ولم تستطع الروائية الافضاح عنها؛ بمعنى أن الكاتبة فليحة حسن استطاعت توريط القارئ في تأثيث المشاهد؛ وذلك بأن يملأ الفراغات في الرواية لكي يتجاوزعدد صفحاتها أضعاف ماكتبته الكاتبة؛ لأنها بحسب لوسيان غولدمان تعتبر بمتابة الإله الخفي الذي يبدع شخصياته؛ ويبتكر قراءه.

ومما ميزالرواية عن كثير من الأعمال السردية هو أنها تسير عكس الاتجاه؛ إذ لم تكتب كباقي الروايات وإنما كتبت بطريقة غير اعتيادية؛ فكل شيء فيها غير اعتيادي بدءا بالشخصيات؛ وبأسمائها حيث إن الكاتبة لم

[77] المصدر نفسه؛ ص 79

تسمي شيخصيتيها الرئيسيتين باسمين معينين؛ وإنما نعتتهما بالذكر والأنثى؛ مرورا بالأحداث التي مرت في جو من الغرابة و الدهشة و الحيرة؛ حيث إن عنصر الموت كان واردا بقوة لتأتي بعده الولادة الغريبة و المفاجئة؛ غير أن حضور الجدة كان عنصرا أساسيا في توالي الأحداث؛ مع احترام الخيط الناظم لهذه الأحداث بالرغم من فاجعيتها؛ ومن عالمها المتخيل الذي يجمع بين الواقعي والتخييلي؛ كما أن المكان/البيت كان له الدور الكبير في احتفاظ القارئ على توازنه القرائي وجعله متتبعا للأحداث في عوالم أرادت الكاتبة أن تكون مقلقة ومستفزة لفكر القارئ؛ جعلته يتوه بين ما هو واقعي وما هو خيالي؛ محاولا الإمساك بتسلسل الأحداث وبمدى صدقيتها؛ وهي طريقة في السرد غامرت الكاتبة من خلالها؛ حيث استطاعت انتزاع مفاتيح القارئ وجعلته يؤمن بحقيقة مستويات السرد الروائي؛ ثم إن الرواية بشخصياتها المحدودة العدد تبدو وكأنها مسرحية فردية؛ والشخصيات الأخرى ما هي إلا تمويهات سردية تديرها الكاتبة وتتحكم في خيوطها؛ والدليل أن الشخصيات لم تكن هي السارد في الرواية بل هي المسرود؛ هي الموضوع الذي تدور حوله فصول الرواية القصيرة/العميقة؛ وهي بذلك تعتبر علامة تطرح موضوع الكينونة بالمفهوم الهايدغيري الذي يفصل بين الكائن والكون؛ ولكن أي كون نعني هنا في هذه الرواية؛ إنه كون ضيق لا يتعدى حدود البصر؛ وعندما أراد التوأم السيامي تجاوز هذا الكون اصطدم بالصراع الآدمي المرير حول أتفه الأشياء يعني حول البالونة...

إن الروائية باختيارها لهذا الموضوع بالذات كان الغرض منه الاحساس بالمعاناة الإنسانية وقت الحروب؛ و الشعور بمثل ما يشعر به أمثال هذه الحالة الإنسانية؛ وشعورهم بالمكان باعتباره مكانا مقوقعا لا يبرح يتجاوز الحيز المكاني الذي يعيشان فيه وهو الغرفة و الحمام. إنها حقا المعاناة إلى درجة أنهما أصبحا يفضلان الموت على البقاء على هذه الصورة؛ وهذا الإحساس هو في الحقيقة تعبير عن انكسار في نفسية شخصية البطلين؛ بل هو انكسار مزدوج؛ انكسار قادم من فقدان الأبوين وانكسار قادم من الحالة و الخلقة التي وُلدا عليها.

# فائض المعنى

## في المجموعة القصصية سرير الدهشة" للأديب محمد أكويندي

دردشة عابرة

وأخيرا طاوعني قلمي لأكتب هذه السطور المتواضعة عن "سرير الدهشة" للأديب المتعدد المواهب الصديق محمد أكويندي، الذي تربطني به علاقة الحي الذي كنا نسكن فيه جميعا، و المدرسة التي جمعتنا ونحن صغارا(ولد السكويلة)، مدرسة علال بن عبد الله التي درس فيها عدد كبير من الأدباء المرموقين وعلى رأسهم صاحب التقديم لهذه المجموعة سعيد يقطين و سعيد منتسب وأحمد سعود....

تجمعني بمحمد أكويندي حالة الانفلات من أسوار المدرسة التي رفضنا الخضوع لقوانينها و الجلوس على طاولاتها، لقد رفضنا البقاء داخل جدرانها العالية وكأنه سجن يحبس الأنفاس وعلى أبوابه مدير ضخم الجثة اسمه الإيمامي رحمة الله عليه.

لقد تخطينا أسوار المدرسة لنتنفس هواء الحرية و الانعتاق من قيود القوانين التي تكبل المبدع،كان مصيرنا في يوم من الأيام أن تلفضنا المدرسة وتطوح بنا إلى الشارع، فكان الشارع خير مدرسة وأكبر جامعة احتضنت عددا كبيرا من الأدباء العظام من أمثال جون جينيه ومحمد شكري....

تعلمنا من فضاءات الدار البيضاء الشئ الكثير، تعلمنا فلسفة الحياة، أخذنا قوانين الطبيعة من أصولها، وكأننا كنا نريد تفصيل نموذج تربوي خاضع لمقاساتنا، كنا نرفض البرامج التربوية القائمة على القمع وعلى سلطة المعلم وسطوة المدير، كنا نرفض القهر المادي و المعنوي؛ كنا نرفض مسطبة القسم وعصا المعلم وروتينية الدروس التقليدية العقيمة....

السي محمد اكويندي المبدع العصامي الذي علم نفسه بنفسه لا يكتفي بالدروس التي يمليها المعلم على التلميذ، فبدل أن يقرأ درسا واحدا كان يقرأ كتابا بأكمله، كان فأر المكتبة كما يقول الفرنسيون، له ذاكرة قوية تسجل كل ما تمر عليه عيناه، يتحرك وتتحرك معه خزانة مليئة من الكتب راسخة عميقا في ذهنه.

يمتاز بدقة الملاحظة وسرعة البديهة كان كما الإسفنجة تمتص كل البلل على الطاولة دون انتفاخ أو تضخم الأنا، يبقى على حاله متواضعا كما هو دائما، يسير بتأني كما هو في الحياة، يأخذ الحياة بعفوية وببساطة لا يتسابق على النجومية لأنه يؤمن بأن النجوم محلها السماء، وأن النجوم تغيب عندما يحل النهار الجهار الذي يفضح التزويق والتنميق المستعار، إنه الفيل الذي يختفي لكي يموت بعيدا عن عيون الناس.

<u>في صلب الموضوع</u>

إن من يقرأ المجموعة القصصية سرير الدهشة يلاحظ بأن القاص محمد اكويندي جعل لفظة سرير مفردة ومضافة إلى كلمة الدهشة المعرفة التي

تحتمل المعنيين معنى دهشة الإعجاب و دهشة الرفض والاستغراب، حيث لا يمكننا القبض على معناها الحقيقي ولا يمكن التخمين فيها لما تحتويه من غموض بل من عمى المعنى المساعد على كثير من التأويلات.

فالسرير كلمة مشتقة من سر يسر سرا وهو ما يخفيه الإنسان وما يكتمه من أسرار لا يريد البوح بها والإفصاح عنها إلا لمن هو أقرب الناس إليه أو تجمعه بينه وبينه ثقة عمياء، وفي السريروعليه تقال كل الأسرار الواضحة و المضمرة في الذاكرة.

فمن جهة هو المكان الذي تجري فيه كل القصص المشكلة للمجموعة القصصية وكأنه سرير بروكست يضبط به السي محمد اكويندي إيقاعات قصصه على المقاس الذي يريد، موجها شخصيات وأحداث قصصه الوجهة التي يريد، حيث السارد يريد وضع مجموعة من الضوابط الخلقية والثوابت التي تحدد الأصدقاء والأصفياء الذين يستحقون المصاحبة و العشرة الصادقة.

وقد يقصد به سرير الزوجية وما يعرفه من مغامرات حميمية تتفاوت بين نجاح وفشل المغامرة الحميمية، السرير الذي يعرف أول دهشة وهي دهشة الجسد وما يحدثه من رعشات مدهشة وداهشة، وهو هنا في المجموعة يختلف تمام الاختلاف عن السرير الطبيعي، إنه سرير في متخيل القاص، وفي متخيل القارئ كذلك ، فالقارئ/المتلقي يتحول من متلقي سلبي إلى متلقي مشارك في ملء الفراغات بما يناسب من مغامرات ومشاهدات، كل

واحد يملأ هذا الفراغ بما توحي إليه لفظة سرير بصيغة التنكير المفتوح على دلالات عديدة و إيحاءات تغني وتثمر المعنى.

وقد يقصد به سرير الطبيب النفساني حيث الشخصيات المؤثثة لفضاء المجموعة القصصية هي عبارة عن حالات مرضية، استطاع القاص استنطاقها ودفعها إلى التعبير عما تشعر به من حالات مرضية وفلتات لسانية، تخرج على شكل نصوص خطابية كاملة تتنوع بتنوع الأدوار و الوظائف التي تقدمها و التي تساعد على سير الأحداث وتأزيمها.

أسرار تحكى على سرير الدهشة، أسرارمختلفة ومتنوعة قد تختزن في الذاكرة وتطفو يوما وتخرج على شكل كتابات إبداعية، أو تموت وتنتهي بموت سريري تتعطل فيه جميع أعضاء الجسد وتبقى الذاكرة تشتغل وتحكي بشكل تزامني قصصا تستقي أحداثها من الذاكرة، أو قد تنتهي بموت طبيعي ينقل على إثرها الإنسان إلى المقبرة على سرير الموتى الذي يمثل رمزا سميولوجيا مستعصيا في موروثنا الجمعي و الجماعي وما يحمله من دلالات إيحائية،ويكون السارد هو المعبر بالإنابة عن كل من ركب هذا السرير، فيحكي أسراره بضمير الغائب/الميت.

الكتابة المخاتلة

إن من يقرأ المجموعة القصصية "سرير الدهشة" يلاحظ بأنها مجموعة مخاتلة تعكس مخاتلة صاحبها، وبالتالي فإنها تحتاج إلى قارئ مخاتل يخضع المجموعة القصصية لعملية التأثير و التأثر، لأنها تسير من النص

إلى القارئ ثم من القارئ إلى النص، وبينهما تختفي الدلالات المضمرة في ذهن القاص و التي تحتاج إلى مفتاح تفكيكي يفك شفرة الكلمات العميقة و الدلالية التي شكلت متحدة تراكيب وتعابير المجموعة القصصية.

فالمجموعة القصصية"سرير الدهشة" حمالة أوجه، طاقة غنية ومتجددة، قابلة لمزيد من القراءات وفي مضامينها مزيدا من الإيحاءات، التي يضمرها القاص محمد اكويندي و التي مررها عبر اللغة القصصية الدسمة و المكتنزة بعمقها الفكري و النفسي و الدلالي. لأن النص القصصي في المجموعة غني " ينشط قدراتنا، ويمكننا من إعادة خلق العالم الذي يخلقه"عمليات القراءة– إيزر

ولكي تتم عملية القراءة بشكل متكامل يجب على القارئ أولا ملامسة النص من الداخل لمعرفة الخارج، لمعرفة انفعال القاص محمد اكويندي وليس معرفة أفعاله، معرفة وظيفة القصة وليس الفعل القصصي،حيث الوظائف في المجموعة القصصية تبدو مترابطة فيما بينها، و الشخصيات تبدو مترابطة ومتلاحمة تؤدي وظائفها بشكل منطقي ، كما أن الزمن ليس هو الزمن الطبيعي و المكان ليس هو المكان الفيزيقي، بل هو الفضاء القصصي الذي تتداخل فيه نفسية القاص بنفسية المتلقين.

ومن هنا تبرز عملية التشويق و الرغبة في معرفة ما وراء القص وما تخفيه المجموعة القصصية من أسرار مدهشة .وعملية التشويق هذه في المجموعة القصصية تأتي مبنية على عملية الوصف الدقيق لتفاصيل المكان والبعد

الزمني الذي خلقته الكلمات،فالقاص أوقف سريان الزمن و المكان لكي يترك المجال واسعا لسريان الأحداث (أحيانا أصل إلى إقناع نفسي بأن البلاهة تسمى "زاوية قائمة" وإن أصر الرياضيون الأوائل بأنها "قناع"، وأحيانا أخرى أنساق مع الفلكيين الذين ينعتونها ببرج السنبلة حيث الشهوة على أتمها في الغسق الذي يستطيع فيه الذكر أن يأكل الأنثى..)[78]

وما زاد من حركية الوصف هو اعتماد المجموعة القصصية على تنويع الأفعال بين الماضية و المضارعة مما يساهم في خلق نتوءات لغوية ترج ذهن المتلقي وتحرك فيه فضول تتبع مجريات الأحداث إلى نهايتها، وخاصة في استهلال القصص التي تبدأ في مجموعها بأفعال ماضية ثم تستدرج المتلقي للمشاركة في حركية أفعال المضارعة (حلت مثل غسق صيفي بطئ) (انحسرت الصباغة عند منتصف الباب) (أفلت من قبضة يده) وما ساعد في حركية النصوص وديناميتها اعتماد القاص ضمير المتكلم الذي يعكس قوة شخصية السارد و جرأته على خوض عوالم قصصية غاية في التعقيد، عوالم متشابكة يتقاطع فيها النفسي بالاجتماعي بالثقافي..

سميائية السرد القصصي

والنصوص القصصية كما نلاحظ على مستوى بنية اللغة تبدو منذ وكأنها نصوص مغلقة وبسيطة، وعندما نغوص فيها على المستوى العميق نجدها

[78] محمد اكويندي؛ سرير الدهشة؛ ص12

نصوصا مائلة تصب فائض المعنى إلى تأويلات متنوعة تتناص مع نصوص معرفية أخرى، لأن فيها زخم هائل من الدلالات تبين عمق وفكر صاحبها واطلاعه على مجالات معرفية مختلفة ومتعددة ففي قصة الأعمى نجد القاص قد توقف على جميع أشكال و حالات هذه الشخصية عبر التاريخ وفي الموروث الديني (فك تكة سرواله،ثم ردد:"لا حرج على الأعمى") وذكر لمجالس العميان وسهراتهم و أبرز العميان الذين عرفهم التاريخ وسجل نباهتهم وذكاءهم (وعجبي الذي تنفلق له الصخور،كلهم أدباء عميان: بشار بن برد، أبو العلاء المعري،طه حسين، بول غرساك، جسيه مارمول، هوميروس....)[79]

فالنصوص القصصية كما نرى مكثفة لا تحيل إلى نفسها وإنما تحيل إلى دلالات أخرى تتجاور بل تتجاوز المعنى البسيط إلى معاني أكثر عمقا، تتقاطع مع مجالات معرفية أخرى أكثر دلالة وأكثر موسوعية، نصوص يصعب قراءتها بطريقة تفسيرية شارحة لسطح القصة بل تحتاج إلى الغوص عميقا في دلالاتها، ولا تكتفي بالحاضر فيها بل البحث في الغائب فيها، و الغائب يبقى مضمرا خفيا في ذهن القاص مهما تعددت القراءات، وتبقى نصوص سرير الدهشة مفتوحة على مزيد من القراءات.

كما أن القاص كان دقيقا في اختيار ألفاظ قصصه، ألفاظ لها إحالات ودلالات عالمة وتشاكلات دلالية تبين أنه لايتعامل مع قارئ عاد، وإنما يتعامل مع قارئ يبحث في عمق اللفظة، و لا يكتفي بسطحيتها ، قارئ

[79] نفس المصدر؛ ص56

يحفر عميقا لمعرفة رؤية القاص إلى العالم على اعتبار أن اللغة جماعية يتشارك فيها فئات متعددة من فئات المجتمع.

وبما أن اللغة لها ارتباط بالمنظومة الاجتماعية فينبغي أن ننظر إليها في ما تؤديه من وظائف نسقية ودلالية داخل السياق القصصي:

1- الإرادة – القدرة – الفعل

حيث اللغة القصصية في سرير الدهشة استطاعت تأدية المعنى بأقل الكلمات، بحيث لا يمكننا إزالة لفظة وتعويضها بلفظة أخرى، فكانت اللغة لها غاية وظيفية على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون،بالرغم من وجود العائق على الفعل وهو العمى في قصة الأعمى، فالأعمى مثلا استطاع إقناع المتلقي بحقه في التبول في قارعة الطريق معللا عذره بالنص القرآني"لا حرج على الأعمى" فالقارئ هنا لا ينظر إلى الشخصية وإنما ينظر إلى الوظيفة التي قدمتها الشخصية.

كما أن القاص استطاع إيجاد تخريجات مختلفة لنهايات قصصه، وهي نهايات منطقية تساعد على إقناع المتلقي على تقبل القصة و التمتع بفنيتها وجماليتها، مثلما فعل في قصة جوقة التماثيل حيث استطاع أنسنة البطل الرئيسي وهو "تودة" وجعله(ينجو بنفسه إلى نحث ملامحه على وجوه الجوقة....متعجبا صاح النحات:أيكما ثودا؟)[80]

2- توزيع الأدوار

[80] نفس المصدر؛ ص36

عندما نقرأ المجموعة القصصية جيدا نلاحظ بأن القاص استطاع توزيع أدوار شخصياته وشخوصه بشكل دقيق، كل واحد يقدم الدور المنوط به وفق ما تشير إليه زاوية الرؤية عند القاص، وهي الرؤية من الخلف حيث القاص يعرف تفاصيل الشخصيات الخارجية و الباطنية،يتتبع تفاصيلها ويوجهها الوجهة التي يريد وفق قناعاته ورغباته، وفي كثير من الأحيان يتدخل لتبرير موقف هذه الشخصيات لكي يقنع القارئ بالدور الذي تؤديه هذه الشخصيات، ويتعدى توزيع الأدوار من جانب المضمون إلى جانب شكل الصفحة وفضاءها، حيث إن القاص استطاع في كثير من القصص توزيع سواد الكتابة على بياض الصفحة بطريقة سميائية (ص 57/ 58) وبين السواد و البياض يوجد القاص ويوجد المتلقي،وتوجد المضمرات و المشتركات الثقافية التي تجمع بينهما.

3-التشاكلات السيميائية

التشاكلات السميائية هو الانسجام الذي تؤديه الصور و المقاطع القصصية التي تتوحد فيما بينها لتأدية المعنى العام في القصة، حيث نلاحظ بأن السيمات(شكل اللفظة) يساعد القارئ على تمثل المعنى وخلق الدلالات (الكلاسيمات) بشكل منسجم ومتواز.

هكذا تصبح معاني القصص المشكلة للمجموعة القصصية موحدة على مستوى الألفاظ و على مستوى الدلالات ، بالرغم من الغموض و العمى الدلالي الذي يحيط بلغة الكتابة القصصية عند محمد اكويندي، لأنه عندما

يشتد العمى تتفتح عين ثالثة هي العين الذائقة/المتذوقة التي تستوعب المعاني الخفية و المضمرة في المجموعة القصصية.

## كرونولوجية السرد الروائي

## في رواية"أمواج الروح" للأديب مصطفى شعبان

إذا كانت الرواية في وقت من الأوقات ملحمة البورجوازية فإنها اليوم أصبحت مرآة تعكس واقع الفئات المقهورة التي تعاني شظف العيش، مرآة تنقل الواقع وتتمثله ثم تنقله أدبا، تحكي هموم الإنسان البسيط المقهور الذي لم يجد في الحياة من يسمعه فوجد الرواية بتقنياتها وجمالياتها أذنا صاغية تسمع هموم الناس وتعبر عن آمالهم وآلامهم .

وتعتبر رواية "أمواج الروح" للأديب المغربي مصطفى شعبان من الأعمال الأدبية التي تتبع الواقع وتحكي تفاصيله، تحكي هموم المهاجرين السريين تعبر عن حالات مختلفة من المعاناة و الألم جراء ما يعانونه أثناء عملية الهجرة السرية (الحريق).

وللوقوف على تفاصيل الرواية ينبغي مقاربتها من خلال مجموعة من التيمات النصية و التناصية و الدلالية و التداولية ومن خلال سميأة الأهواء لما فيها من عناصر سميائية تساعد على مقاربة هذا المنجز الروائي.

وقبل الدخول إلى محتوى الرواية لابد من الوقوف على عتبة العنوان الذي يفرض نفسه على القارئ، لأن عنوان الرواية "أمواج الروح" يعكس بشكل آلي بنية النص الداخلية و الخارجية، السطحية و العميقة، و القارئ/الناقد

يستنتج بأن العنوان هو النص والنص هو العنوان، بحيث تجمع بينهما علاقة جدلية تفاعلية كل واحد يؤثر في الثاني، بل إن العنوان هو التيمة الكبرى التي تتمحور حولها الرواية، كما يمكن أن نقول بأن الرواية ما هي إلا امتداد للعنوان بل تمطيط له بل قد يرى القارئ بأن الرواية تتلخص في العنوان. وبهذا اعتمد الأديب مصطفى شعبان على إثارة انتباه القارئ إلى موضوع الرواية من خلال هذا العنوان، ومن خلال لوحة الغلاف التي جاءت مناسبة لمحتوى ومضمون الرواية لما تشير إليه سميائيا ودلالية على ابتلاع أمواج البحر للحراقة، في مشهد لا يخلو من التراجيدية.

فمن عادة الأمواج أن يكون لها علاقة بالبحر باضطراب وتقلبات البحر، لكن الأديب وظف الأمواج بشكل استعاري وأحاله على الروح التي تعرف هي بدورها نوعا من الاضطراب خاصة عندما تكون في حالة قلق، قلق وجودي طبيعي في الإنسان، قلق من المستقبل المظلم، من تبعات المغامرة في عرض البحر، الخوف من المتابعة و السجن في حالة الامساك بالمهاجر السري، كلها أسئلة عرضها السارد على لسان البطل وعلى لسان الشخصيات المساعدة على تأدية الأدوار في فضاء الرواية.

فالرواية من أولها إلى آخرها هي كتلة مشتعلة من القلق يعرفها البطل منذ انطلاقه من المغرب وهو مهاجر سري، انتهاء بوصوله إلى أرض باريس وما عرفه من معاناة نفسية وأخرى اجتماعية، ومن حالات ارتقاب للشرطة

الذين ينعتهم طيلة فصول الرواية بالعفاريت، كل هذه العوامل ساهمت في تعكير أجوائه الداخلية، وتوتر أعصابه وانفلات زمام أموره.

وبعد العنوان الذي يشير إلى التدمر و الانكسار تأتي اللغة التي تعبر على نفس المضمون، فالسارد اعتمد لغة مليئة بالحركة و الديناميكية؛ وهي تتحرك وتنمو في اتجاه المعنى و الدلالة، لغة تعكس نفسية البطل المضطربة المتصارعة مع الحياة، مع هموم الزمن، وكان لهذه الحركة وهذه الديناميكية دورا هاما في إخراج اللغة من المعنى المعجمي المحنط إلى المعنى الدلالي الذي يستفاد من السياق العام للمنجز الروائي، ومن السياقات التداولية التي تفرزها طبيعة الصراع داخل الفضاء الروائي.

فبالرغم من السرد الكرونولوجي للرواية استطاع السارد جلب اهتمام القارئ إلى فضاءات الرواية، وإثارة انتباهه لمجريات الأحداث التي كانت في يوم من الأيام في زمن الوقائع، ومع مرور الأيام اختمرت في ذهن السارد وأصبحت مادة خصبة يستقي منها أحداث الرواية، التي هي في نفس الوقت تعكس سيرة كل من عانى من ويلات الحياة و جرب حر الهجرة السرية عبر قوارب الموت. رواية تحكي حياة كل من هاجر وعاش عيشة الذل و العار، كل من تعرض للمهانة و الاحتقار، إنها رحلة جوانية تعكس نفسية رحال ومن لف لفه، وعاش عيشته، رحال الذي وصلت به الحال إلى التفكير في ما بعد الموت، وفي النعش الذي سينقل إلى أرض الوطن، بعدما تعرض لانتكاسة الحب عندما أحب زكية، وانتكاسة المرض.

لقد استخدم السارد مجموعة من الألفاظ المنتقاة بدقة متناهية من أجل خدمة المشهد والحدث الروائي، استخدم ألفاظ دلالية لها قيمة في ذاتها وفي علاقتها بما يحيط بها من أمكنة وأفضية، بما في ذلك فصول الرواية التي عنونها بالأمواج، الموجة الأولى والثانية وهكذا.... للدلالة على رسوخ لعنة الأمواج وخطورتها في ذهن السارد نقلها بعين ولسان رحال إلى أذن المتلقي، وذلك بشكل حركي وكأنه يحمل كاميرا تلتقط صورا من الواقع المتحرك، من الواقع المضحك/المبكي.

فاللغة بهذا المعنى تنزاح من المعنى المعجمي إلى المعنى الدلالي حيث اللغة هي المعبر الذي نسلك منه إلى نفسية الشخصيات، فالأمواج لم تعد هي أمواج البحر بل أصبحت أمواج تتحرك في الواقع وتصدم بقوتها رحال الذي يجاهد ويكابد صعوبة الحياة في باريس، يواجه أمواج متلاطمة في الحياة، مرة يرتطم بها ومرات أخرى ينحني لكي تمر من فوق رأسه بسلام.

تلك هي حياة الحراقة الذين يعتبرون صيدا سهلا في أيدي المنتفعين من المهاجرين السريين، لأنهم يشتغلون في ظروف مزرية وبطريقة سرية، يكونون عرضة للاستغلال، يشتغلون بأثمنة زهيدة ويكونون رهن إشارة الجميع (الكل يختار الحراقة، يختار الضعف وموطنه ليشهر بهم كما يشاء، يستعرض عضلاته علينا،فلا نعرف أي طريق نبعد به الأذى ولا كيف نقاوم غير طريق الخوف....)[81]

[81] مصطفى شعبان؛ أمواج الروح؛ ص30

إن بنية النص توحي للقارئ بأن السارد يريد من خلال اللغة نقل الواقع المتردي للحراقة ومعاناتهم و حالاتهم النفسية، إن اللغة بدورها تتماها مع الزمن و مع المكان حيث اللغة وما يساعد على تأدية المعنى و الدلالة شئ واحد.

لقد استطاع السارد انتقاء الألفاظ التي تسبح بالقارئ في فضاء ديناميكي تتجاذبه صراعات البطل بين الرغبة في العيش وضغوطات الواقع الذي يفرض نفسه عليه أحب أم كره، و كذلك جاءت اللغة متناغمة مع هذا الواقع الجديد التي يتصف بالحركية و السرعة؛ وهي بهذا التماهي كانت تأخذ القارئ إلى عوالم أخرى فيصنع لنفسه من ألفاظها دلالات خاصة وقاموسا خاصا يليق بموقف البطل وتدرج حياته حسب الظروف و المناسبات، فكانت الدلالات تختلف وكانت التصورات تتنوع بتنوع نفسية البطل، إنها صورة حية حركية تتحرك بتحرك البطل وتتجدد بتجدده، وبتجدد اللغة تتجدد نفسية البطل وتتجدد معها نفسية المتلقي أثناء القراءة و المتابعة؛ لأن دلالة اللغة مأخوذة من واقع مر اختلطت فيه المشاهد الحقيقية بالمشاهد الخيالية، حيث إن السارد قد رفع هذا الواقع الآلي إلى الخيال الأدبي وخلق منه عالما متخيلا جميلا لا يشعر فيه القارئ بملل التقريرو المباشرة المملة، بل كان يتنقل بالقارئ بين فضاءات النص الروائي المختلفة و المتباينة .

كما أن تطريز الرواية من حيث التسلسل المنطقي كان واضحا من خلال سيمترية السرد الروائي الذي ينتقل من موجة إلى أخرى أي من فصل إلى آخر، بحيث إن الرواية تجذبك إليها دون أن تدري فتنقلك بين ردهاتها المتنوعة والمختلفة فلا تشعر فيها بالملل، تشعر بأنك تقرأ عملا دراميا كبيرا.

## من أجل رواية حداثية قراءة

## في رواية "ليلة إفريقية" للأديب مصطفى الغتيري

صدر للأديب المغربي مصطفى لغتيري رواية جديدة تحت عنوان "ليلة إفريقية" والمتصفح لهذه الرواية يلاحظ بأن لغتيري، كان متشوقا للدخول مباشرة إلى تفاصيلها دون تصدير أو تقديم، نظرا لطبيعة الموضوع الذي تطرق إليه ونظرا للشكل الروائي الجديد،الذي يظهر أنه يريد تحقيق السبق في هذه التقليعة الجديدة في مجال الإبداع الروائي.

وقد استهل هذا العمل الإبداعي بتقديم الراوي نفسه للقراء باسم يحي البيضاوي، بحيث إنه أصبح شيخا تجاوز الخمسين، وأن مجال الإبداع الأدبي و التجديد فيه قد تجاوزه،لأن الكتابة لها عمر محدد تتوقف فيه، ويخلد الكاتب إلى الراحة و اعتزال الكتابة،كما أن كتاباته أصبحت في رفوف الماضي، وأن الزمن أصبح يواكب الروايات الجديدة التي تعالج قضايا معاصرة، بأسلوب حداثي يتلاءم وروح العصر(بصراحة يا أمل،أنا أحيى في ظل أزمة مقيتة، لقد نضب معيني، ولم أعد قادرا على الكتابة، أشعر بأنني انتهيت ككاتب، جيلك حجب النظر عن أمثالي ونمط الكتابة الذي أتقنه تجاوزه الزمن )[82] لكن في لحظة من الزمن أحس بأهمية الكتابة الأدبية ، ومتعة ولذة الكتابة ( فشعرت أن تحولا ما قد طالني، رغبة قوية

[82] مصطفى الغتيري؛ ليلة إفريقية؛ ص69

في الكتابة اكتسحتني، حتى إنني كنت متأكدا من أنني ما إن أتناول القلم بين أناملي، وأضع الورق أمامي، حتى تتدفق الكلمات من تلقاء نفسها)[83] ولتطوير هذه الرغبة وصقلها من جديد بدأ يبحث عن وسائل للرفع من مستوى تجربته الروائية، ومن هذه الوسائل قراره متابعة مهرجان الرواية المغربية المنعقد بفاس. وأثناء سفره من الدار البيضاء إلى فاس التقى في القطار بطالبة كاميرونية اسمها كريستينا، فتبادلا الحوار حول معاناة الطلبة الأفارقة، وتحدث كل واحد منهما عن وطنه، مبينا أن المغرب بلد غني بأهله وبخيراته، وأنه بلد مضياف يسع صدره كل قادم إليه، وأثناء حديثه عن المغرب قدم وصفا سياحيا لمدينة فاس واصفا أزقتها ودكاكينها،في وصف مفارق لإفريقيا باعتبارها رمزا للتخلف و الفقر و الوحشية.

الصراع بين القديم والجديد

وعند وصوله إلى مدينة فاس ودخوله قاعة المحاضرات، التقى بشابة اسمها أمل وهي البطلة الرئيسية بجانب يحي البيضاوي،وهي كاتبة روائية جاءت لتحضر بدورها هذا اللقاء الأدبي، وأثناء حضوره لجلسة الدراسات النقدية يفاجأ بتعصب النقاد الجدد مبينين موقفهم الرافض للرواية التقليدية، مبرزين سلبياتها ومؤكدين بالمقابل على أهمية الرواية الحداثية الجديدة. وهنا تبدأ الرواية في التعقيد وفي اشتداد حبكتها، حيث إن هذه المواقف المتشددة والرافضة للرواية التقليدية أصبحت مصدر قلق ليحي بطل الرواية، مما دفعه إلى نقل هذا الشعور إلى أمل المغيث الروائية المتفتحة على القديم و

[83] نفس المصدر؛ ص126

الجديد، وهي التي ستملي عليه فكرة كتابة رواية توفيقية مشتركة تنسج خيوطها بلونين متباينين، لون الكتابة التقليدية و لون الكتابة الحداثية الجديدة (ولم لا تعود إلى الساحة الثقافية برواية جديدة، ونفس جديد، ما الذي يمنعك؟ خبرتك في الكتابة بالتأكيد ستسعفك في ذلك)[84] وللإشارة فقط فإن أسماء الشخصيات لم تأت اعتباطا هكذا بل جاءت لغاية دلالية، فيحي في الرواية رمز للحياة والنمو و التطور، وأمل المغيث رمل للآفاق المستقبلية وللأمل الذي ينشده الأدب المغربي عامة و الرواية خاصة، وأمل في الرواية هي التي ستنقذ الرواية المغربية من كثير من المنزلقات، وتغيثها شكلاومضمونا، وتصل بها إلى بر الأمان. وعند تتبع هذه الرواية نلاحظ بأنها تطرح قضية نقدية أكثر منها مسألة متعلقة بتقنيات كتابة الرواية، إنها رواية تحكي أحداث مختلفة طرزها وأثث فضاءها كل من يحي وأمل وكريستينا ، لأن الراوي يطرح فيها الصراع الأبدي بين موقف المجددين و المقلدين، الصراع الذي عرفته الثقافة العربية في مختلف المجالات، وفي كل المستويات. وفي هذه الرواية انصب اهتمام الراوي على الاختلاف بين دعاة الرواية التقليدية ودعاة الرواية الحداثية الجديدة، وقد بين هذا الاختلاف في موقف النقاد الجدد الذين يرفضون رفضا تاما الرواية التقليدية، مما أثار حنق وغضب يحي، غير أن دخول أمل على الخط، كان الغرض منه محاولة التوفيق بين الرأيين، بين التقليد و التجديد. وهذا ما دفع يحي إلى الدخول مع أمل في مغامرة وتجريب الكتابة الروائية

[84] نفس المصدر؛ ص70

بأسلوب يجمع بين التقليد و التجديد، أسلوب توفيقي يرضي يحي الروائي التقليدي وأمل الروائية المجددة، و النقاد الجدد المتفتحون على ثقافة الآخر، وكانت ليلة إفريقية نتيجة هذه التجربة الفريدة من نوعها. ومن خلال هذه الرؤية المستقبلية لواقع الرواية المغربية، يظهر دور المثقف المغربي في تحمل عبء مسؤولية الشأن الثقافي في بلادنا، ومحاولة تطوير الرواية المغربية، وتجديد آليات كتابتها، وقد اقترح الراوي هذا النوع من الكتابة التي تكون فيها رواية في قلب رواية، أو ما يسمى بالميتارواية التي سنتعرف عليها فيما بعد.

آليات كتابة الميتارواية (رواية داخل رواية)

كان اقتراح كتابة رواية جديدة من طرف أمال المغيث دليل على الرغبة في التجديد على مستوى السرد المركب الذي يظهر من خلال سرد رواية "ليلة إفريقية" و التي تدور أحداثها في أدغال إفريقيا، وبطلاها شاب طبيب شارك مع البعثة الطبية المغربية إثر الحروب الأهلية، و كريستينا الشابة الكامرونية، حيث إن هذا الشاب الطبيب قد وقع في حب كريستينا، التي اشترط أبوها شرطا قاسيا لإتمام الزواج ، أي ذهاب الطبيب المغربي إلى إحدى القبائل الإفريقية من أجل التعود على تقاليد هذه القبيلة وعاداتها، لكن الطبيب رفض الخضوع لهذا الطلب وقرر السفر مع خطيبته إلى أوربا. وهكذا تنتهي الرواية لتبعث منها رواية أخرى هي الرواية التي بين أيدينا وهي رواية "ليلة إفريقية"حيث استفاد فيها من تجارب الرواية الحديثة متأثرا بآراء النقاد ورأي أمل المغيث، وتدخل هذه الرواية في إطار ما يسمى

بالميتارواية، أو رواية من داخل رواية. والميتارواية تنهض على خلق شخصية روائية تتقاطع سانكرونيا ودياكرونيا مع أفكارومواقف الراوي، لدرجة إنابة هذه الشخصية عن الراوي في سير مجريات وأحداث الرواية ، بمعنى أنها رواية يتداخل فيها شكلان روائيان، أو رواية تسرد الرواية من داخل الرواية. ولتحقيق هذا النوع من الكتابة الروائية لابد من العبور عبر بوابة اللغة التي أضاف فيها لغتيري بعدا ثالثا وهو الحوار التواصلي الذي يمكن المتلقي من إضافة أدوار هامة في بناء المعنى، وبالتالي يتحقق هذا التواصل في بناء علاقة متينة بين القارئ و المؤلف.حيث يتدخل القارئ في عملية السرد من خلال البياض و الصمت في الرواية، وخاصة عندما يتوقف الراوي ليلتقط أنفاسه، وهكذا بقدر ما يضيق مجال الكتابة يتسع مجال البياض ويساهم في إغناء فكر المتلقي، وهو بذلك يدل على قفز الراوي على مجموعة من اللقطات التي تبقى مخزونة في ذاكرته، وعلى القارئ استنباط هذا المخزون بواسطة التأويل، لأن القراءة تلصص على هذا المخزون في الذاكرة ورغبة في معرفة ما يخفيه الراوي. وبهذا يكون إشراك القارئ في تطريز أحداث الرواية من أجل إشباع الفضول المعرفي الذي يلتقطه القارئ من خلال هذا البياض ومن خلال ما بين السطور وما فوق وما تحت الكتابة .

بنية السرد و التفضيئ الزمكاني

المقصود بالسرد الروائي طريقة عرض الأحداث الواقعية او المتخيلة بواسطة اللغة، ونلاحظ بأن رواية "ليلة إفريقية" قد بينت وحدة السرد،رغم

تشظي المواقف و الرؤى الفكرية و الأديولوجية، فهي تلتقي مع الرواية التقليدية في احترامها لمقومات العمل الروائي، وخاصة في إدراج عناصر السرد التقليدية التي تركز على الزمان و المكان و الشخصيات و الحوار.....فكان الراوي يذكر الأمكنة بأسمائها (توجهت نحو محطة القطار الوازيس)[85] (كانت الحركة دائبة لاتزال في شوارع فاس وأزقتها).

و الشخصيات بدورها تتحرك بحرية في الفضاء الزمكاني، حيث نرى يحي يتحرك من الدار البيضاء إلى فاس، وأمل المغيث تتحرك من طنجة إلى فاس، وحوار التعارف بين يحي وكريستينا في القطار. وهكذا تنهض الشخصيات و تتحرك في الزمان و المكان، وفي نهوضها وتحركها تتشكل الأحداث، ويتطور السرد كما تتطور العقدة في اتجاه البحث عن الحل المناسب و المخرج المنطقي لهذه العقدة. والمعروف أن زمن الرواية زمنان، زمن الوقائع وزمن القص، لكن هنا في ليلة إفريقية نرى زمنا واحدا، يجمع بين الزمنين بل يضيف إلى الزمنين زمنا ثالثا، و هو الزمن النفسي، الذي يزداد شدة وارتخاء حسب شدة وارتخاء أحداث الرواية، وفي أثناء القراءة نشعر بنفسيات الأبطال وهم يديرون دفة الرواية ويرقون بها درجات عبر سيرور/صيرورة الزمان. و المتتبع لهذه الرواية يشعر وكأن أحداثها تتجه في اتجاه الانفراج ونهاية سعيدة لعلاقة يحي و أمل، لكن الراوي يتلاعب بمخيلة المتلقي ويشركه في عملية السرد لافتراض نهاية معينة لكنه سيفاجئنا بنهاية صادمة مدهشة، انتهت باختيار أمل لخطيبها المشلول

[85] نفس المصدر؛ ص24

وتركها يحي دون وداع، مختفية وسط شوارع المدينة المزدحمة. وهنا يختلط الزمان بالمكان وتدخل نفسية الأبطال في متابعة السرد الروائي كما يدخل التخييل الجمعي عند المتلقي لملء هذا الفراغ الحاصل في سرد الأحداث. غير أن الرواية تلتقي بشكل توفيقي مع الرواية الجديدة في تتبع لحظات تشظي الرؤى و المواقف، مواقف النقاد الجدد تجاه الرواية التقليدية، وموقف يحي من إبداعاته، من جهة ومن الرواية الجديدة، وموقف أمل من موقف النقاد و موقف يحي. ويظهر أن هذا التشظي نفسي، نحسه داخليا ولا نلمسه من خلال العبارات و الدلالات المكثفة، ذات الحمولة الفكرية و الأيديولوجية الغارقة و الموغلة في نفسيات الأبطال، لأن طريقة سرد الأحداث يظهر أنها طريقة تقليدية، لكن من حين لآخر تتلاعب بمشاعر القارئ، فمرة تجذبه تجاه تبني موقف يحي، ومرة تجاه موقف النقاد الجدد، ومرة تجاه موقف أمل الذي يميل كثيرا إلى التوفيق بين الموقفين. ومن حين لآخر يتدخل الراوي على لسان يحي ليعلن صراحة عن موقفه من الرواية الجديدة، ويظهر هذا من خلال البعد النفسي للشخصيات، وهذا ميزة من ميزات الرواية الحداثية، التي تشتغل على تداخل الأزمنة و الأمكنة، وعلى تباين وتفاوت درجات نفسيات الشخصيات في الرواية (أتخيل كريستينا ابنة صياد إفريقي يقضي سحابة يومه يطوف في أدغال إفريقيا، يطارد الحيوانات المتوحشة، يصطادها ويبيع جلودها إلى عصابة أوربية متخصصة في تهريب هذا النوع من البضاعة)[86] إن الراوي هنا يلتقط هذا

[86] نفس المصدر؛ ص78

المشهد الذي يتتبع فيه أنفاس أمل وهي تحكي عن والد كريستينا الذي لم تراه أبدا، وعن أدغال إفريقيا التي لم تشاهدها قط. وكان الاتفاق على أن تكون هذه الرواية تحت عنوان"ليلة إفريقية" وتكون بطلتها كريستينا الطالبة الإفريقية التي التقى بها يحي في القطار. كما أن علاقة يحي بأمل تعبر عن بعد نفسي عميق، فبعد تكرار اللقاءات سيدخل يحي في علاقة غرامية من جانب واحد مع أمل المغيث، التي لاتبادله هذا الحب، لأنها مخطوبة لأحد الشبان الذين يسكنون في مدينة سبتة، وسيزداد غرامه وعشقه بها عندما أخبرته بأن خطيبها قد أصيب بشلل نصفي إثر تعرضه لحادثة سير مروعة،مما أدخل الرواية في متاهات التعقيد من أجل إدخال القارئ في إعطاء الكيفية التي ستنتهي بها هذه العلاقة، لكن أمل ستفاجئ يحي وتفاجئ معه القارئ عندما تقول له، إنها سترتبط بخطيبها رغم إعاقته. وهكذا يعود يحي إلى مدينة الدار البيضاء وتنتهي الرواية بانتهاء العلاقة بين يحي وأمل، ليعود يحي إلى عزلته في حانته المفضلة معاقرا للخمرة ومعاشرا لنساء الحانة (حينذاك قررت أن أقصد حانة من حانات المدينة حين أصل إلى الدار البيضاء، وأكرع ما استطعت إليه سبيلا من النبيذ، وحين ينتصف الليل أصطحب معي إحداهن، وأقضي معها ليلة من الليالي إياها)[87].

علاقة اللغة بالوصف في ليلة إفريقية

عند قراءة ليلة إفريقية تصدمها طبيعة السرد التي تحول المرئي إلى اللغة،

[87] نفس المصدر؛ ص159

فاللغة في الرواية تنهض وتتحرك لتدفع المتلقي لتصور الفضاء الذي تتحرك فيه الأحداث فنرى الراوي يصف شخصية يحي من زوايا وأبعاد مختلفة، يصف نفسيته و الأصوات المحيطة التي تحرك هذه النفسية، ومن زاوية ثالثة يرقى بالبطل إلى درجة التمثيل حيث يصوره من خلال اللغة وكأنه عبر الرقصة الإفريقية يصارع برمحه حيوانات ضارية ( مترددا دخلت حلبة الرقص، وسط صرخات وتشجيعات الحضور، فجأة وجدت نفسي في حالة لا أكاد أصدقها...إنني أرقص على إيقاع النغمات الإفريقية المتسارعة. وإذا بي و الرمح في يدي أؤدي حركات بديعة نالت استحسان الحضور...أغرس الرمح في أحشاء حيوان وهمي أو عدو مفترض...)[88]

نلاحظ هنا علاقة السرد بالوصف فنجد بأن الراوي يتحرك وتتحرك معه عين القارئ ومخيلته، يتحرك عبر الزمان و المكان، مع العلم أن هذين العنصرين لا يظهران جليا عبر اللغة،بل يخلقهما القارئ عبر لغة من نوع آخر هي لغة التخييل التي تفرزها عملية الوصف. وللغة دور كبير في هذا الوصف، فهي التي تنتقي الأفعال المناسبة لذلك و الحالة التي تعبر عنها اللغة، فعبارة مترددا دخلت لتصف الحالة النفسية التي كان عليها البطل أثناء دخوله حلبة الرقص، ثم تشتد هذه الحالة عندما يسمع النغمات الإفريقية التي تشده إلى أصله الإفريقي، وإلى الحالة التي كان يعيش عليها الإنسان الإفريقي في الدفاع عن نفسه وعن قبيلته ضد الأعداء من البشر و الحيوان.

---

[88] نفس المصدر؛ ص94

و الوصف بهذا الشكل لا يفهم مستقلا بل يدرك جملة من خلال تراكيب اللغة ودلالاتها، فعندما نقرأ عبارة (مترددا دخلت حلبة الرقص) ونسكت فإن الصورة لا تدرك جيدا بل تدرك في سياق النص ككل أو من خلال المشهد الدرامي الذي عبر عنه الراوي. وهكذا تتحرك الرواية للتعبير عن نفسيات الشخصيات وتمفصلاتها، كما تبين وحدة الرؤية رغم تعددية المواقف، لأن الهدف من الرواية في النهاية هو الوصول إلى رواية حداثية تتداخل فيها أوجه الاختلاف، من أجل خلق فضاء روائي جديد، تتقاطع فيه الرواية مع أجناس أدبية أخرى. فهي من جهة تتقاطع مع القصة القصيرة في وصف الشخصيات و الأحداث بشكل دقيق كما تتبعنا سابقا، وتتقاطع مع المسرحية في الحوار (إذن أنت موافق. لن تكوني أكثر جنونا مني، لكن لدي شرط أتمنى أن توافقي عليه. تفضل من أجل إنجاح الفكرة أنا مستعدة لقبول كل شروطك ربما ستجدين فكرتي أكثر جنونا لقد شوقتني إليها، أخبرني رجاء فقط أفكر في أن نجعل كريستينا الفتاة الإفريقية بطلة للرواية...)[89]

كما نجد في الرواية توظيفا سلسا للمشهد السينمائي(آلو...أستاذ يحي البيضاوي آلو نعم أنا هو...من المتحدث؟ عفوا أستاذ، أنا أحد المشرفين على لقاء ثقافي بمدينة فاس حول الرواية المغربية)[90] إضافة إلى ذلك نجد أن الرواية تتقاطع مع أحداث التاريخ، فعندما نتمعن في حديث يحي عن المهدي بن تومرت، نشعر وكأننا نقرأ درسا في تاريخ المغرب في عهد

[89] نفس المصدر؛ ص75
[90] نفس المصدر؛ ص17

الدولة الموحدية (تحدث المعلم عن الدولة الموحدية، وعن حدودها التي تجاوزت المغرب، لتضرب شرقا نحو الجزائر وتونس)[91] فيشعر القارئ وكأن الرواية تلقن التاريخ بأسلوب أدبي يمزج بين الوقائع الواقعية والوقائع المتخيلة.

[91] نفس المصدر؛ ص10

## واقع القصة أم قصة الواقع

## في"ظلال حارقة" للأديب إدريس الواغيش

إذا كان «فن القصة القصيرة» . كما يرى جابر عصفور . فنا صعباً «لا يبرع فيه سوى الأكفاء من الكتاب القادرين على اقتناص اللحظات العابرة قبل انزلاقها على أسطح الذاكرة، وتثبيتها للتأمل الذي يكشف عن كثافتها الشاعرية بقدر ما يكشف عن دلالاتها المشعة في أكثر من اتجاه» كما أنه «ليس ألذ في أحاديث الناس من قصة، وليس أمتع فيما يقرأ الناس من قصة، والعقول قد تخمد من تعب، ويكاد يغلبها النوم، حتى إذا قلت قصة ذهب النوم، واستيقظت العقول، وأرهفت الآذان ...»كما قال الدكتور أحمد زكي

فإن المتصفح للمجموعة القصصية "ظلال حارقة" للقاص إدريس الواغيش يشعر بأهمية المنجز القصصي في حياة الإنسان القارئ، المثقف، لما لها من دور في تحديث الرؤى وبلورتها من خلال ما تثيره القصة القصيرة من أسئلة مقلقة تساهم في خلق إجابات متعددة، تتعدد بتعدد المواقف والأيديولوجيات وبتعدد القراءات واختلاف أوجه الرؤى.

فعند تصفح هذه المجموعة القصصية يصدمنا العنوان بجرسه الموسيقي ومفارقاته اللغوية، فجملة "ظلال حارقة" تحيل ذهن القارئ إلى دلالات متعددة مشحونة بمعان تروم التضاد أكثر مما تهدف إلى التجانس، وخاصة

كلمة "ظلال" الخبر الذي حذف مبتدؤه، نظرا لأهمية الخبر في البناء اللغوي الملفوظ، وكذلك ارتباط لفظة ظلال بكلمة "حارقة" الصفة التي لاتلائم الموصوف ،لكن شعرية اللغة القصصية أعطت للعنوان انزياحات متعددة، الغرض منها صدمة القارئ وتحضيره لتلقي باقي الصدمات المؤلمة، التي تخللت المجموعة القصصية التي تحكي الواقع بكل تجلياته بأدبية وحرفية القاص المتمرس.

والقاص لم يقم بتبئير العنوان ووضعه تحت المجهر لتسليط الضوء عليه فقط، بل أكثر من ذلك فقد اهتم بالفضاء العام الذي يحيط بالعنوان، حيث إن اختيار اللون الأحمر كعلامة سميائية للتعبير عن الاحتراق، في فضاء عتبة الغلاف والمحاط باللون الأسود المعبر دلاليا وسميائيا عن الظلال، كان اختيارا مقصودا من أجل التعبير عن فساحة هذا الفضاء ورحابته وسعة صدر صاحبه، رغم ما سطره من حرقة ومعاناة وتجربة في الحياة، تلك التجربة التي يمر بها كل إنسان يعيش واقعا متأزما، فيحلم كما يحلم الجميع ويتألم كما يتألم كثير من الناس، على اعتبار أن المجموعة القصصية هي في الأول و الأخير مجموعة من الآمال والآلام التي أحسن القاص تطريزها باستقائها من المخيال الفردي والجماعي، إيمانا منه بأن الابداع مرآة تعكس التغيرات الجوانية للنفس الإنسانية، وتحكي هموم المتلقي بلسان الكاتب، حيث تلتقي المصالح المشتركة بين المبدع و القارئ، وهي الوصول إلى النرفانا القرائية عند المتلقي والنرفانا الكتابية عند المبدع إن صح هذا التعبير.

## واقع القصة أم قصة الواقع في "ظلال حارقة"

من بين مهام اللغة نقل الواقع بآلية معينة يفهمها الأديب فقط دون غيره من عامة الناس ،

والقاص هنا نقل الواقع المحزن بلغة محددة سلفا ميزها عن كافة الكتابات الأخرى الاجتماعية والأيديولوجية؛ إن القاص إدريس الواغيش يعكس بأسلوب أدبي ما آل إليه المجتمع من إهمال ومعاناة المواطن الضعيف،نظرا لتردي أحوال الناس وانحطاط المجتمع وكثرة الصفقات الوهمية التي ينتفع منها المنتفعون في هذا البلد ويكون الشعب الدافع للضرائب ضحية لهذه الخروقات و الاهمالات.

فالقاص في هذه المجموعة القصصية ينطلق من الواقع في اتجاه الفكر،ليعود مرة أخرى إلى الواقع مستغلا في ذلك تقنية اللغة القصصية التي توظف الكلمات المناسبة لخدمة التعابير و الجمل القصصية المؤثثة لفضاء هذه الأعمال القصصية ،هذه اللغة التي من طبيعتها الأدبية أن تكون ممزوجة بالتصورات الخيالية و التعابير الإيهامية.

وبالرغم من اهتمام القاص بالأساليب الفنية و الجمالية،وقدرته على توليد اللغة، وامتلاكه أساليب السرد المختلفة، تبقى المجموعة القصصية مرتبطة بشكل واضح وفاضح للواقع المزري، ومرتبطة كذلك بالحالة السوسيونفسية للأصوات المتحاورة داخل فضاءات "ظلال حارقة"

وكان للقاص مقصدية نقل الواقع بلغة تجمع بين التصريح و التلميح، حيث تنحرف فيها الدلالة من معناها الحقيقي إلى معاني أخرى تفهم في سياقها وفي إطار المنظومة التي قيلت فيها. وقد ساعد في ذلك حالة الشخصيات المشكلة لهذه المجموعة القصصية، إنها شخصيات محرومة، متأزمة تعيش التشرذم و التشظي تتجاذبها الأحداث وتطوح بها في أماكن مختلفة عبر فضاءات القصص الزمانية و المكانية..

إنها رؤى ثاقبة إلى العالم، رؤى تتقاطع عموديا وأفقيا مع الطرح العام لكافة المثقفين،وتعبر عن آلامهم و آمالهم بكل صدق وإحساس مرهف،ويكون لهذه الطريقة في الكتابة أثر كبير في نفسية المتلقي حيث إنه يصبح عنصرا مشاركا في عملية السرد القصصي. كما يصبح المتلقي هدفا عندما يستوعب المجموعة القصصية ويتذوق دلالاتها وحمولاتها الفكرية، ومن تم يتحول بدوره إلى عنصر مشارك متورط في عملية السرد، وذلك من خلال قراءة ماوراء السطور، فلا تلبث عيناه تزيغان عن القراءة حتى يجد نفسه منغمسا في جوهرو مواضيع المجموعة القصصية، فيتدخل في اقتراح مجموعة من الحلول الممكنة التي تعطي تفسيرا وتأويلا للأسئلة المطروحة، والإشكاليات التي تبقى معلقة وتحتاج إلى إجابات تقترب أو تبتعد من المشروع الفكري و المنهجي المخزون و المنقوش في ذاكرة القاص إدريس الواغيش.

و هكذا تزداد المجموعة القصصية صعوبة وتمردا على القارئ/الناقد لما تحمله من أوجه و رؤى متباعدة ومختلفة باختلاف وجهات نظر صاحبها، مما ينتج عنه صعوبة في اختيار آليات قراءتها، فيشعر القارئ وهو يقلب صفحاتها أن القاص قد نفث شيئا من روحه في اختياراته التجريبية، وصب فيها رؤاه المتناقضة إلى العالم، انطلاقا من منظوره الخاص ومن زاوية قراءته للعالم، لكن هذه الرؤى المتناقضة المنطلق لها نفس الهدف ونفس التوجه،حيث يصبح الاختلاف والتناقض في خدمة المشهد الثقافي و السياسي و الاجتماعي...

وتزداد الرؤية إلى العالم ضيقا إلى درجة التبئير"focalisation" وتحديد زاوية الرؤية من أجل وضع الظاهرة الاجتماعية بؤرة"focus" تحت المجهر، وتسليط الأضواء عليها ليراها المتلقي، وتكون هي الوسيلة الممكنة للتعبير عن همومه بلسان صاحب المجموعة القصصية،لأن ما يميز الإنسان العادي عن الكاتب هو الأسلوب، وكان القاص إدريس الواغيش خير معبر عن هموم القارئ وتطلعاته، وقد اعتمد على ضمير الغائب في أغلب القصص لتتبع المشاهد و الأحداث القصصية، لكي يزول صوت القاص أو يتأخر شيئا ما فاسحا المجال لصوت القارئ، الذي يساهم في ملء هذه الضمائر الغائبة بالضمائر المتكلمة،ويساهم كذلك في ملء الفراغات المنتشرة عبر بياض المجموعة القصصية.

وما يميز "ظلال حارقة" هو ما سماه جاكبسون بالشعرية أي ما يجعل من كتابة ما كتابة أدبية، فالمجموعة القصصية لم تكن مرآة تعكس الواقع بشكل آلي وإنما كانت ترفعه إلى عالم المتخيل الذي يمزج بين الواقع و الخيال، بأسلوب السهل الممتنع الذي ينقل معاناة المجتمع بجميع شرائحه و فوارقه الاجتماعية، كل واحد يفهم ظلال حارقة حسب مستواه الثقافي، وهكذا تتعدد القراءات بتعدد الرؤى و الزوايا النقدية..

وفي الأخير يمكن أن نقول بأن الأديب إدريس الواغيش عندما كان يسرد قصصه المشكلة ل"ظلال حارقة" كانت عينه على الواقع وقلمه على الصيغة التي يعكس بها هذا الواقع المتردي و المتشظي، مجموعة قصصية تنقل الواقع بلغة أدبية جميلة، تميزت بقاموس خاص ميز كتابات إدريس الواغيش وسطرت له خطا بارزا في مجال الكتابة الأدبية، كتابة تعبر عن كيفية فهم القاص المحترف طريقة نقل هذا الواقع دون الوقوع في خطابات أخرى غير أدبية، كتابة تملي عليه كيفية استخراج المعاني و الدلالات و المقاطع الفنية و المشاهد المعبرة، مجموعة قصصية تحكي المكبوت في نفس البشر وتعبر عنه بلغة أدبية متزنة، لغة تمتزج فيها الأزمنة بالأمكنة وكأن الزمان والمكان و اللغة شئ واحد.

"ظلال حارقة" عبارة عن مرآة تعكس حال العصر وتنقل واقع الحال بكل مستجداته ومتغيراته، غير أنها حقيقة لا تنقله بشكل حرفي، وإنما تنقله بطريقة أدبية وذلك بأن ترفع هذا الواقع من آليته وحرفيته إلى العالم

المتخيل الذي يضفي على مستجدات الواقع و المحيط الاجتماعي ما يسمى بأدبية العمل الأدبي.

إن البنية الفنية في "ظلال حارقة" بنية بسيطة لاتغرق في الترميز و الغموض الذي يفقد الكتابة الأدبية مصداقيتها ويبعدها عن الواقع الاجتماعي، فالألفاظ تتحرك بحرية من التركيب إلى التعبير لتصل أخيرا إلى مرحلة الدلالة لتتخذ الجمل القصصية بعدا فكريا وعمقا دلاليا.

كما كان لبنية الأفعال دورا هاما في حركية القصص حيث اشتغل القاص إدريس الواغيش على الأفعال الماضية التي تستحضر المتخيل المتراكم في الذاكرة لتوظيفه داخل فضاء القصة، ومن الماضي ينهض ويتحرك في اتجاه المضارع الذي يزيد من وتيرة الحركية المفضية إلى المستقبل الملئ بالمفاجآت و الفاضح لمستجدات الواقع ومتغيراته .

وفي قصص كثيرة من هذه المجموعة نلاحظ بأن القاص وكأنه يحمل كاميرا على كتفه ويتجول بها في الأزقة وداخل البيوت، وينقل بحرفية ما تلتقطه عدسة كاميراته من وقائع وأحداث اجتماعية.

ويبعثر نص "السجين رقم 1228" الذات إلى مقاطع على مسرح الحياة في كل تماهياتها ابتداء من لغة آدمية البشر التي تدمر الأيام والحضارات في اللغة الجمعية ، وهنا تنقطع سبل النجاة بكل معانيها الروحية والمادية في إصلاح الفساد ونشر الحرية والجمال لأنها في استلاب أخر جمعي ينتظر

لحظاته الأخيرة "على الحيطان تقرأ تفكير المساجين، أمنياتهم،طموحاتهم ، وإحباطاتهم "[92]

فالواقع هنا يختلف عن الواقع الفيزيقي لأنه يمزج بين مادية الواقع وإحساس الأديب، لأن المنجز الأدبي يعتبر نتاجا حياً للفكر والإحساس ونتاجا لما يحس به الأديب من صدام بينه وبين الواقع ، ومن هنا ينبغي أن نميز بين الواقع كما هو قائم في العالم الموضوعي ، وبين الواقع كما يرتئيه الأديب.

وتظهر قصص "ظلال حارقة" حرقة القارئ من خلال جاذبية النصوص التي تبين رفضه لواقعه من خلال تتبع حراك الشخوص في النص ورغبتها في التغيير و الابتعاد عن النمطية وكسر الحواجز في لغة الهروب واختيار لغة مقالية تناسب المقام.

وهكذا تتحرك النصوص القصصية بلغة متباينة وبألوان مختلفة، لكنها بالرغم من ذلك فإنها تعزف سمفونية موحدة ذات رؤية شمولية بمقصدية واحدة.

فالقاص يعمل من خلال الصور والأخيلة على ابتكار لغة خاصة تعبر بها الصوائت والصوامت، حيث يصبح للقصة لسان، تعبر به عن واقع الحال وعن حال الواقع، حيث إنها تتبع حركية الأشخاص داخل النسيج الجمعي والجماعي، تحكي الماضي السعيد/التعيس بما يحمل من متناقضات تساعد على إحياء الذكريات الأليمة الممزوجة بألم الأجداد،ألم ابن زيدون وولادة

[92] ادريس الواغيش؛ ظلال حارقة؛ ص39

والبكاء على الطلل المجيد ،طلل قصر الحمراء ،كل هذه العوامل كانت سببا في ضياع ما/من نحب وقد ترك فينا أثرا لا ولن ينمحي" ليس وحده من مر من هنا،من هذا الدرب الملتهب،قبله احترق ابن زيدون بولادة فأنشد فيها شعرا ومضى لحزنه وقصائده...."[93]

السرد القصصي من الملقي إلى المتلقي

يمكن اعتبار قصص "ظلال حارقة" سيرة ذاتية ممتدو في التخييل الذاتي تحكي تجارب القاص المختلفة و المتنوعة مع الواقع المعيش و المحيط الاجتماعي الذي ينقله من خلال المنجز القصصي، فاضحا مجموعة من السلوكيات الخاطئة التي تمارسها فئة عريضة من فئات المجتمع، ونلاحظ كذلك بأن القاص يتكلم في قصصه بضمير الغائب"على وجهه بقايا حزن سميك"[94] ليختبئ وراء الشخصيات لكي يتمكن من تسييرها و حثها على تأدية أدوارها انطلاقا من منظوره الخاص، فنرى بأن القاص يشرك القارئ المتلقي في عملية السرد بل يورطه في أحايين كثيرة في تشكيل الرؤية إلى العالم انطلاقا مما يسمى بعملية التلقي و التأويل، بل أحيانا ينسحب القاص ليتدخل القارئ في بلورة هذه الرؤية وتحديدها، وهنا يمكن استحضار الصراع المحموم حول موت الكاتب، فالكاتب لا يموت باعتباره الشخصية الفاعلة وإنما يموت باعتباره الشخصية العاملة، بمعنى موته كعامل نحوي ليحيا بدله القارئ وينتج نصا يتماشى وذائقته أو لذته القرائية.

[93] نفس المصدر؛ ص54
[94] نفس المصدر؛ ص75

هكذا يتحرك السارد وينهض في أشكال وأنماط شخصية مختلفة،نراه يتقمص دور البطولة ويجر معه الشخصيات المؤثثة لفضاء قصصه ،متوجها بها في الاتجاه الذي يريد، يتحرك بكامل الحرية في كل القصص عبر السرد و التفضيء الزمكاني، تشعر وكأن الكاتب يسلك أسلوبا واحدا في الكتابة يتقاطع فيه مع الرواية في أسلوب الحكي و مع المسرحية في الحوار و مع السينما في المشاهد الصادمة والمدهشة ومع السيناريو في التقطيع المشهدي، و يتقاطع مع الفنون التشكيلية في مزج الألوان المناسبة للوحات التشكيلية. وهذا النوع من الكتابة يحترم مخيال المتلقي وذائقته الأدبية، لأن النص القصصي يتحرك كرسالة من المرسل/الكاتب إلى المرسل إليه القارئ وفي هذه السيرورة/ الصيرورة ينتج هذا البياض السردي الذي يساهم في توريط القارئ أدبيا في إضفاء صفة الأدبية على العمل القصصي.

ومن هنا يمكن أن نقول بأن البطل المتعدد في "ظلال حارقة" هو نفسه في القصص كلها بالرغم من اختلاف الأسماء و اختلاف الأحداث و الأزمنة، إنه بطل حداثي من ورق، يتمطط ويتمدد حسب سير الأحداث وحسب الفضاءات الزمنية و المكانية، بطل زئبقي يصعب تحديده وتموقعه في القصص، يتعايش بشكل إيجابي مع طبيعة السرود وطبيعة الأحداث وطبيعة الأزمنة و الأمكنة، بل قل إنه بطل يساهم في خلق هذه الفضاءات و تأثيثها بل تكييفها حسب الكيفية التي يريد أن تسير عليها القصص.

ولهذا يمكن إدراج هذه المجموعة القصصية ضمن الرواية الحداثية التي يكون فيها البطل هو نفسه السارد في جميع القصص، لا يتغير مسار خطه في سرد الأحداث، ونادرا ما تتغير نبرة صوته من أجل كسر رتابة السرد لكي لا يشعر القارئ بالملل أثناء تلقي الأحداث .كما أننا نجده يحاور نفسه، ومن خلال هذا الحوار يحاور الشخصيات المساعدة التي تتقمص الأحداث و تعبرعنها، وهو في نفس الآن يعمد إلى إشراك المتلقي في نسج خيوط القصة، وترتيب جوانبها بتقنية جديدة تعتمد على الهدم و البناء، هدم السرد وإعادة بنائه من جديد دون قطع حباله المسترسلة والمتماسكة.كما أنه هو نفسه الذي يقوم بأداء أدوار باقي الشخصيات. كما أن الزمن في المجموعة القصصية زمن واحد تتداخل فيه أزمنة الأحداث وأزمنة السرد، حيث إن القارئ لا يشعر بهذا الانقطاع في سير الأحداث عبر زمن القصة بل يشعر وكأنه يقرأ قصة واحدة ذات أبعاد مختلفة لكنها تحدث في زمن واحد.

## فهرست الموضوعات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| مستهل تعريفي لابد منه | 2 |
| الشخصية الثائرة و البعد التراجيدي في رواية الثائر لمحمد غربي عمران | 4 |
| التقاطعات الروائية و السير- ذاتية في بريد الدار البيضاء لنور الدين محقق | 7 |
| السرد الروائي ومقاربة النوع في رواية الرواية لنوال السعداوي | 11 |
| السرد الروائي و السفر في الذاكرة قراءة في رواية ماقيل همسا لاسمهان الزعيم | 15 |
| القصة القصيرة بالأبيض و الأسود قراءة في عندما يزهر اليأس للقطيب التناني | 21 |
| القصة القصيرة تحت مجهر الناظور قراءة في ريف الحسناء لميمون حيرش | 24 |
| المتوازيات السردية في النظر في الوجه العزيز | 28 |
| بناء الشخصية الروائية في خريف العصافير لخالد أقلعي | 32 |
| جغرافية اللغة و أسلوبية المكان في مدينة القرابين لإدريس الشعراني | 35 |
| التقاطعات البنيوية و السوسيولوجية في حاء الحرية وحوار جيلين | 38 |
| البناء الفني في رواية ابن من أنا؟ لعلي الفيلالي | 44 |
| بناء الشخصية الروائية في الرهائن لمحمد صوف | 48 |
| جمال الغيطاني و اعتزال الكتابة | 52 |
| جمالية السرد العجائبي في موتى يقلقون المدينة لعمران عز الدين | 56 |
| حدود السرد وحدود السناريو في كائنات من غبار لهشام بن الشاوي | 60 |
| حينما تتحول الحكاية إلى سرد روائي في نهر الصبايا لسمية البوغافرية | 68 |
| دينامية النص القصصي القصير وسلطة الأشياء في موال على البال للمصطفى كليتي | 71 |
| سيميولوجية التنكر في حفلة تنكرية لعامر هاشم الصفار | 75 |
| شعرية السرد الروائي في ظلال امرأة عابرة لزين العابدين اليساري | 80 |
| شعرية اللغة الواصفة و التقطيع المشهدي في بستان الغزال المرقط لإسماعيل غزالي | 85 |
| صراع الحكايات في كأنما غفوت لمحمد الهجابي | 90 |
| عجائبية السرد الروائي في بعيدا عن العنكبوت حارستي حمامة وأكره مدينتي لفليحة حسن | 93 |
| فائض المعنى في سرير الدهشة لمحمد اكويندي | 97 |
| كرونولوجية السرد الروائي في أمواج الروح لمصطفى شعبان | 104 |
| من أجل رواية حداثية قراءة في ليلة إفريقية لمصطفى لغتيري | 108 |
| واقع القصة أم قصة الواقع في ظلال حارقة لادريس الواغيش | 116 |