جامعة سعد دحلب بالبليدة

كلية الآداب و العلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة ماجستير

التخصص: أدب عربي

مكونات الخطاب السردي في مجموعة رجل الدارين القصصية لمصطفى فاسي

دراسة تطبيقية بنيوية

من طرف

محمد _ طيبي

أمام اللجنة المشكلة من

محمد السعيد عبدلي	أستاذ محاضر، جامعة البليدة	رئيسا
عمرو عروة	أستاذ محاضر،جامعة الجزائر	مشرفا ومقررا
بوجمعة الوالي	أستاذ محاضر، جامعة البليدة	عضوا مناقشا

البليدة ،جانفي 2006

t ملم

على أيدي الشكلانيين الروس و من سار على نهجهم، فحققت نظريات السرد تطورا مشهودا و تحولا ، فتح شهية الكثير من الباحثين في حقل تحليل الخطاب السردي، فتعددت دراساتهم، و تعددت معها أراؤهم، متفقة حينا، متباينة أحيانا أخرى .

تلا كانت النواة الأولى لهذا العمل الذي حاولنا من خلاله أن نسهم بدورنا نحن بدورنا محاولتين الكشف عن شيء مما يكتنف أمام المكونات السردية في أسرار كانت الى زمن قريب محل تساؤلات أجيال متعاقبة من المهتمين بهذا المجال.

و من هنا استقرت قناعتنا منذ البدء على أن ينصب التركيز على ما تم جوله اهتمام كبار المنظرين، الذين جعلوا من الشخصية و الراوي و الوصف و الفضاء في بعديه الزمني و المكاني ، الأسس التي يبنى عليها العمل الفني الأدبي أيا كان .

كان حرصا – طيلة انجاز هذه الدراسة – شديدا في ألا طغى على آراء طبيعة النقاد ، غربيين و عربا ، تفحصا، مقارنة أم انتقاء حول أية نقطة كنا نبلغها، رغبة منا في ابراز خفايا عديدة و تقنيات ذكية لا تحصى، يعتمرها الكتاب حين ابراز أعمالهم ، و هو ما جعلنا نعتمر الخلفية البنائية التي و جدنا فيها مرتكزا قويا و تنويرا أمثل أمامنا الطريق فسيحا لبلوغ الغاية التي رسمناها لهذا العمل سلفا ، و الذي نأمل أن يكون لبنة بسيطة في صرح ما يسعى اليه الساعون في هذا الاتجاه .

قائمة الجداول

الرقم		الصفحة
01	الفضاء والحيز	108
02	إحصاء الألفاظ و الأفعال والضمائر	137

قائمة الأشكال

الرقم		الصفحة
01	الراوي والمروي	23
02	أدوات القصة	23
03	زمن القصة	88
04	زمن الخطاب	88
05	الاختلال الزمني	88
06	السعة السردية	89
07	زمن الخطاب والقصة	97
08	الحذف	99
09	المشهد	101
10	الوقفة الوصفية	104

الفهرس

شكر
ملخص
قائمة الجداول
قائمة الأشكال
الفهرس
مقدمة..... 7
1.منطلقات السرد..... 11
1. 1. منطلقات السرد ومفاهيمه..... 11
1. 2. القصة مفهومها وخصوصياتها السردية..... 11
1. 3. الرواية مفهومها وخصوصياتها السردية..... 12
1. 4. صيغة التقابل السردي 13
1. 5. السرد مفهومه و خصوصيته اللغوية والاصطلاحية 14
1. 6. الخطاب 17
2. مكونات السرد..... 19
2. 1. مكونات السرد و أسس الرقمية السردية..... 19
2. 2. الراوي في الحكي..... 23
2. 3. بين الكاتب والراوي..... 24
2. 4. وظيفة السرد..... 28
2. 5. علاقة الراوي بالقصة..... 39
2. 6. شعرية القصة..... 42
3. الوصف في "رجل الدارين" أشكاله ووظائفه..... 45
3. 1. مفهوم الوصف وحدوده الأدبية..... 45
3. 1 .1 مفهوم الوصف..... 46
3. 1. 2. أهمية الوصف وخصوصياته..... 48
3. 1. 3. مسألة التداخل بين الوصف والسرد في "رجل الدارين"..... 50
3. 2. أشكال الوصف من خلال نموذج "رجل الدارين"..... 51
3. 2. 1. الوصف الصريح..... 52
3. 2. 2. الوصف الضمني..... 55
3. 2. 2 .1. وصف بالقوة..... 63
3. 3. وظائف الوصف. 76
3. 4. إعداد الوصف..... 79
4. الزمن والمكان ، مفاهيمهما وإشكالياتهما السردية..... 79
82
83

4. 1. الزمن مفاهيمه وإشكالاته السردية 85
4. 2. الزمن والحدث 87
4. 3. الزمن والسرد..... 96
4. 4. الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية في الأعمال السردية..... 100
4. 5. النظام الزمني في قصص "رجل الدارين"..... 120
4. 5. 1. تقنية تسريع السرد في قصص "رجل الدارين "..... 120
4. 5. 2. تقنية تعطيل السرد في قصص "رجل الدارين"..... 120
5. بناء الشخصية القصصية في"رجل الدارين"..... 120
5. 1. بناء الشخصية القصصية..... 121
5. 1. 1. مفهوم الشخصية القصصية..... 123
5. 1. 1. 1. الشخص 125
5. 1. 1. 2. البطل..... 128
5. 1. 1. 3. الشخصية..... 129
5. 2. مكانة الشخصية في الحكي قديما وحديثا..... 130
5. 2. 1. الشخصية قديما..... 130
5. 2. 2. الشخصية حديثا..... 132
5. 2. 3.الرأي الآخر..... 133
5. 3. طرق بناء الشخصية ، مرجعياتها ودلالاتها..... 134
5. 3. 1. شخصيات ذات مرجعية اجتماعية..... 136
5. 3. 1. 1. التقديم المباشر للشخصية 136
5. 3. 1. 2. التقديم المباشر للشخصية عن طريق الراوي..... 139
5. 3. 1. 3. التقديم المباشر للشخصية عن طريق الراوي و شخصية أخرى..... 142
5. 3. 2. التقديم غير المباشر للشخصية.....
5. 3 . 2. 1. شخصية ذات مرجعية تاريخية .....
خاتمة.....
قائمة المراجع.....

مقدمة

إن ما يلفت انتباه العاملين في ميدان الأدب ، خلال السنوات الأخيرة خاصة ، التنافس الحاد على إحداث قطيعة نهائية مع ما كان سائدا من ممارسات مجحفة ، وتطاول بلغ ، في بعض الأحيان ، الثورة الأدبية منذ عقود عديدة ، والعمل على إعادة النظر في طريقة تحليل الأعمال الأدبية وطبيعتها وفق معطيات علمية جديدة تستند إلى ما أنجزه الغربيون في هذا المجال ، إذ حققت نظريات السرد ، على أيدي الشكلانيين الروس ، ومن سار على نهجهم ، تحولا هائلا ، وتطورا مشهودا انتهى ما اصطلح عليه "بالانتقاء البنيوي " الذي ينظر إلى الأثر الأدبي مثلما ينظر إلى سائر العلوم الأخرى القابلة للتحليل العلمي الدقيق ، ذلك هو سر اعتمادنا لهذه الخلفية ، وتتبع ما توصلت إليه ، مع مراعاة ما هناك من تضارب و أحيانا كثيرة و في وجهات النظر بين العديد من رواد هذا المنهج أنفسهم من جهة ، وخصوصيته الغربية البارزة ، التي تستدعي التحوير حين تطبيقها على النص العربي من جهة ثانية ، وهي الطريقة التي سرنا عليها طيلة هذه الدراسة و كما سيظهر و غير أننا كنا ملزمين على ملامسة الخلفية السيميائية لما بينها وبين البنيوية من تداخل وتكامل يساعدان معا على بناء صرح العمل في جانبيه الداخلي والخارجي .

وبما أن فضل السبق يرجع في مجال السر ديات إلى الغربيين و كما أشرنا و فقد مالت الكفة لصالحهم في هذا العمل ، ورجحت لذوي الريادة منهم ، من أمثال "تودوروف" ، و "بارتون" "جنيت" و "جون ميشال ريكاردو ، "وجريماس " ، "هنري ميتيران" وسواهم ، غير أننا حرصنا الحرص كله على الأخذ بآراء البعض من نظرائهم العرب ، ولو أنهم كانوا و في رأينا و لا يستقلون برأي ولا يجرأون على ذلك ، إلا من توفر له منهم نصيب من الجرأة ، قد تبشر بالشروع في إحداث وثبة عربية جادة في هذا الانتقاء .

وأما لماذا اخترنا الأستاذ "مصطفى فاسي "بالذات ، وهو السؤال الذي يمكن أن يثار ، أو لماذا مجموعته القصصية " رجل الدارين " عينها من بين الكثير من أعماله القصصية ، فالسبب أن

الأستاذ "فاسي " واحد من الرعيل الأول في مجال كتابة القصة ، بعد الاستقلال في الجزائر ، أسهم بقدر ما استطاع في إرساء أسسها القاعدية ، ولم يتوان في ذلك ، هم من أثقل واجبات الطالب نحو أستاذه الاعتراف بالجميل ، والاقرار له بالفضل ، وهي من جملة الدوافع التي كانت محفزة لتسليط الضوء على أعماله ، نأمل أن تفتح من بعده أبواب أخرى ، تسمح بالنظر في أدبه بجدية أكبر والولوج في أعماقه بكفاءة أجدر .

وعن السر في اختيار "رجل الدارين" ، فإنها من أعماله الجديدة ، وإبداعاته الجديرة بالدراسة والتحليل في رأينا على الأقل و الجديد ، أكثر إغراء من غيرها بديهيا ، لما يمكن أن تكون فيه من المستجدات ، زيادة على ما تضمنته من المواضيع التي تعكس الحياة اليومية بالجزائر ، وتنتقد الكثير من الأساليب والسلوك السلبية ، التي لم يعد المرء قادرا على أن يطيقها .

وقد تدبرنا مليا حين الشروع في إنجاز هذا العمل ، وأمعنا النظر مطولا في اختيار منهج يناسبه من الطرق ، واعتماد ما يلائمه من الخطط ، فكان أن اهتدينا في النهاية إلى ما استقر عليه رأينا فرحنا نقسمه إلى مقدمة ، تمهيد ، و أربعة فصول تناولنا من خلالها أهم المكونات السردية ، متمثلة أساسا في الرؤية السردية والوصف، والشخصية ، والبعدين الزمني والمكاني ، ثم الخاتمة التي أوجزنا ضمنها البعض من أهم ما تم التوصل إليه من نتائج .

ونشير إلى أننا اعتمدنا الجانب النظري بقدم ما بلغته الدراسات الحديثة في بداية كل فصل ، تعمدنا خلال ذلك التنويع في وجهات النظر حول هذه الفكرة أو تلك ، سعيا وراء البحث عن الأقرب منها إلى ما يقع ، فكان أن وقفنا على ثروة من الأفكار لا تقاس ، ساعدتنا بعد ذلك على الأنطلاق في التطبيقات بشيء من اليسر ، ودرجة من الوضوح .

والظاهر من خلال عنوان البحث ، أن مفهوم الخطاب قد اقتضى منا بدورها وقفة متأنية ، الأمر الذي جعله يحتل ضمن التمهيد حيزا ، تعرضنا فيه للوقوف على جملة من الآراء التي رأيناها أنها قد تكون كافية و على قلتها و لتحديده ، وإظهار أهم خصائصه ، لما له من تواتر واضح في هذا العمل من جهة ، ولما بينه وبين بعض المفاهيم الأخرى من تداخل ، كثيرا ما يحول في العديد من الدراسات المعاصرة كما سيتبين .

ففي الفصل الأول ، تطرقنا إلى رؤية اللبس عن العديد من الأمور التي بدت لنا أول الأمر غامضة مبهمة ، كتحديد أهم المكونات التي يبنى على أساسها الخطاب السردي ،أو رسم الحدود الفاصلة بين الكاتب والراوي ، أو إبراز ما بين وجهات نظر الراوي من تباين واختلاف ، أو ضبط ما بين الراوي والقصة من علاقات ، و العمل على كشف ما يجب توفرها من شروط فنية حتى تبلغ القصة درجة الشعرية ، وغير ذلك كثير ، سيتبين مفصلا من خلال التوغل في ثنايا هذا العمل .

تحدثنا في الفصل الثاني عن الوصف ، باعتبارها صورة من صور السرد ، ومكون من أقل مكوناته ، أين وجدنا أنفسنا ملزمين مرة أخرى بالوقوف على أسس حدودها الأدبية ، ووضعها في كفة الميزان ، قصد التعرف على حقيقة أقلها ، وتسليط الضوء على مدى ما بينها وبين السرد الخالص من تداخل ، رغبة في القيام بعملية غربلة دقيقة ، تجعل الوصف وصفا والسرد سردا ، لم انصرفنا إلى أهم أشكاله ووظائفه ، فتناولنا بشيء من الأطالة والتركيز ، ودقة المصطلحة ، والتكثيف من الاستشهادات ، أين تجلت لنا جملة من النتائج التي كانت منذ البدء مستهدفة في عملنا .

تناولنا بعد ذلك مجالا آخر ، وجدناها أول الأمر صعبا صعوبة لا تقاس ، نتيجة العديد من العقبات التي استعصى علينا تجاوزها بيسر ، لما فيه من تعقيدات جمة ، وتباين حاد حول الكثير من قضاياها ، بدءا بتعدد المصطلحات ، وتداخل الخصائص ، أو غير ذلك مما كان مفروضا علينا أن نوضحه في أمر البعدين الزمني والمكاني ، باعتبارهما ذوي أهمية كبيرة فهي تطير المادة السردية من جهة ، وعلاقتيهما القوية مع الشخصية أو غيرها مما تبنى على أساسه جل الآثار الأدبية .

سجلنا من بعد ذلك وقفة مع الشخصية ، أين سيتأكد أننا لم نطنب في تناول كل ما يتعلق بها ، واكتفينا بالتطرق إلى ما رأيناها مهما ، ولو أن ما تجاوزنا الوقوف عندها لا يقل أهمية ، وقد تعمدنا ذلك تحت وطأة الأطالة ، وشعورنا مع نهاية عملنا ، أن الأحاطة والألمام بكل ما فهي هذا المكون السردي من أسرار ، ضرب من المحال في مثل هذه الدراسات ، بل إن قناعتنا فهي هذا الشأن أن تناوله بالتركيز يتطلب عملا مستقلا ، لا لشيء إلا لأن الشخصية ، ودون أي جدال ، تقع في صميم وجود الأعمال الأدبية عموما ، والقصة على وجه الخصوص ، إذ لا يعقل تصور

عمل من إذا الأعمال بدون شخصية ، فعلى كل منها تقوم الوحدة ، صغيرة كانت أم كبيرة ، ثم ينها بعد ذلك كل ، المكون الذي تتقاطع عندها كل المكونات الأخرى .

ولا بد من الإشارة إلى أهم ما واجهنا من صعوبات كثيرة ، ولو أننا نرى ذلك طبيعيا لدرجة أننا كدنا عند الوصول إلى بعض العوائق من إذا العمل أن نروي رواية الإستسلام لأسباب مختلفة أهمها ما نتحمله من مسؤولية مهنية ثقيلة ، تستدعي حضورنا الدائم ميدانيا ، زد على ذلك أن الفترة الطويلة التي انقطعنا خلالها عن الدراسة سببت لنا صعوبة حقيقة في العودة إلى مجال ممارسة البحث العلمي ، كما لا يفوتنا أن نسجل في إذا الصدد نقص المراجع ، وصعوبات تخطى إشكالية الترجمة إلى العربية ، مما تيسر لنا توفرنا من مراجع أجنبية .

في النهاية ، لا يفوتني أن أثني الثناء الوافى على كل من وقف إلى جانبي على مدى ما تطلبت مني إذا الدراسة البسيطة من وقت ، وأخص بالذكر أستاذي الكريمين الدكتور عمرو عروة أولا ، والدكتور علي مرحي ثانيا اللذين كانا حريصين الحرص كله ، على مواصلة العمل إلى نهايته صارمين في توجيهاتهما المفيدة ، فلهما تحية أستاذي .

الفصل 1
مفاهيم السرد

1.1.منطلقات السرد ومفاهيمه

لعل من أهم ما يواجه الدارس في مجال الأدب القصصي ، ذلك التداخل بين مصطلحات عديدة يظهر لأول وهلة أن لها دلالات مترادفة ، يمكن تواليها بعضها بدل بعضها الآخر، غير أن الحقيقة غير ذلك تماما ، وأن لكل منها معناه الخاص بها .

و من أبرز هذه المصطلحات المتداولة بشكل واسع بين الأدباء ، القصة ، الرواية ، الحكاية الأقصوصة والسرد، والتي تحمل مفاهيم مختلفة وخصوصيات متباينة .

والواضح بين العديد من الأدباء ، والثابت في الكثير من دراساتهم ، أن هناك حدودا فاصلة بين المصطلحين الأولين على الأقل(القصة والرواية) ، ولو في إطار نظرية الأنواع الأدبية . وإذا كان الأمر على هذا الحال ، فلا بد من الوقوف على بعض الاجتهادات التي حاولت تثبيت هذه الحدود وترسيخها، رغم ما واجهته من صعوبات للوصول إلى مبتغاه ، ومنها ما سجله الدكتور الطاهر أحمد مكي، الذي يفصح عن حيرته في هذا الشأن إذ يقول : " ما القصة ؟ إن أية محاولة لتعريفها ، أو تحديد خصائصها ، تضطرنا إلى الاقتراب من ألوان أدبية أخرى ، إن لم تكن قصصا خالصا فهي بها أشبه ... وسنحاول أن نجد للقصة الحديثة تعريفا عند أولئك الذين عايشوها إبداعا ، وعالجوا قضاياها نقادا ، وشهد لهم عالم الأدب بالسبق في مجالها [1] ص72.

إن اعتراف الكاتب باعتبار جهده المبذول في هذا الشأن مجرد محاولة منه ، ليزيدنا قناعة بصحة هذا الطرح ، وحقيقة هذه الإشكالية التي تقتضي منا وجوبا بذل جهد إضافي ، لتحديد مفاهيم خاصة وواضحة من خلال هذه المقاربة التمهيدية الأولية ، يمكن على ضوئها فصل هذا عن ذاك

وتحديد المادية الاصطلاحية التي تتعلق بالمفهوم السردي بشكل عام .

ونشير منذ البدء إلى أن طبيعة عملنا فرضت علينا عدم التعرض للفنات حكاية وأقاصوصة لما لمسنا قلة حضورها في مختلف الدراسات المعاصرة . ونفضل الاكتفاء بتحديد جملة المفاهيم المتصلة بالقصة والرواية والسرد لما لهذه العناصر الثلاثة من صلة منهجية بموضوع البحث ويمكن أن نقف عند هذه الجوانب بشيء من التوضيح على النحو التالي.

1. 2.القصة ، مفهومها وخصوصيتها السردية

إن للقصة في المعاجم العديدة تعريفات شتى ، يصعب على الدارس ، في كثير من الأحيان انتقاء بعضها دون الآخر على بينة وبصيرة . إلا أن هذا لا يمنع من اعتماد أشهرها ، بناء على شهرة أصحابها . فمن أهم معانيها الرائجة ما أوردها ابن منظور (1232-1311 م) في "لسان العرب " فهي عندها " الخبر ، والقصص ، وقص علي خبره يقصه قصا وقصصا : أوردها والقصص (بالفتح) ، الخبر المقصوص ، وقص موضوع المصدر حتى صار أغلب عليه . والقصص (بالكسر) جمع القصة التي تكتب [2] ص342.

ويورد صاحب المعجم الأدبي تعريفا قريبا من سابقه ، وهي في رأيه ، " أحدوثة شائقة مروية أو مكتوبة ، يقصد بها الأمتاع أو الإفادة ، وقد عرفت بأقسام عديدة في التاريخ العربي ، منها الحكاية ، والخبر ، الخرافة ، وليس لها تحديد واضح ، ولا مدلول خاص في المعاجم القديمة سوى أنها الخبر المنقول شفويا أو خطيا ، وسوى أن القصاص هم الذين يقصون على الناس ما يروق قلوبهم [3]ص481.

ويرى سمير المرزوقي وجميل شاكر (ناقدان تونسيان معاصران) في عمل مشترك بينهما أن " اسم – القصة – يطلق عادة في اللغة العربية على النمط الأدبي الروائي Le Roman ، لكنه يستعمل كذلك للتعبير عن تسلسل الأحداث في مختلف الأنماط الأدبية أو حتى الفنية بوصفه عاما، كأن نسمع مثلا هذه الجملة – أعجبتني قصة هذا الشريط " [4] ص16. والقصة ،" تحمل بالإضافة إلى المعنى السابق ، كل ما تستلزمه عملية السرد أم الكتابة من تقنيات ، وتصوير للشخصيات ، ووصف للأماكن ، وما إلى ذلك. وباختصار : القصة هي الحكاية المكتوبة ، ونترجمها باللغة الفرنسية Récit [5] ص29.

ويرى سيد قطب القصة على نحو سابق ، غير أنه يزيد توضيحا ، بل و يغوص في تعريفها إلى أبعد ما نتصور ، وهي عنده " ليست مجرد الحوادث والشخصيات ، وإنما هي قبل ذلك الأسلوب الفني ، أو طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها .. [6] ص87 .

ومن وجهات النظر التي أعطت للقصة مفهوما أعمق ، وبعدا فلسفيا ، على أنها " كما يفهمها صادقة حية ، تنفث عن الحياة نفسها ، يعيش فيها شخوص أحياء يتحركون ويتكلمون بألسنتهم الخاص لهم شعورهم الخفي والظاهر، ولهم نقائصهم وحسناتهم ، كسائر الناس ، الذين يكدحون طوال النهار ، ليكسبوا لقمتهم بعرق الجبين ، مع ما يساورهم من آلام وآمال ، وما ينطبع فيهم من عادات وما يحيط بهم من نظم وتقاليد ، تسير بهم إلى مصيرهم المحتوم مع مرعيين ..."[7] ص188.

تبين لنا التعريفات السابقة المجال الذي تشتغل فيه القصة ، والميدان الرحب الذي تؤدي فيه وظيفتها ، وتحدد مكوناتها الأساسية ، والطريقة التي تنبني عليها . ففيم تشبه الرواية إذن ؟ و ما هي نقاط التلاقي بينهما ؟

إننا مرغمون _ من خلال الأسئلة – على أن نحدد في المقابل مفهوم الرواية ،وحينئذ فقط نكون قادرين على رسم خطوط فاصلة بينهما .

- فما الرواية ؟ وكيف ينظر إليها جمهور المتعاملين معها ؟ كتابا ، نقادا وقراء .

1. 3.الرواية، مفهومها وخصوصيتها السردية

لعل من أوضح التعريفات الخاصة بالرواية ما أورده المعجم الأدبي ، إذ يقول عنها صاحبه يطلق النقاد ومؤرخو الأدب الإنجليزي اللفظة على القصة الطويلة أيضا ، فتتساوى في نظرهم اللفظتان من حيث المدلول ، غير أنه يحدث عادة أن لفظة الرواية بمعناها العصري ، حديثة العهد ... وهي (أصلا) سردي نثري أو شعري في اللغة الرومانية العامية ، والإيطالي في القرنين الثالث عشر والرابع عشر [3] ص127.

تؤكد التعريفات السابقة في مجملها حالة التداخل بين القصة والرواية ، بل إنها جعلتهما مترادفتين مثلما أسلفنا . وتتأكد الحقيقة أكثر حين تصادفنا اعترافات صريحة في الشأن ذاته كاعتراف الدكتور الطاهر أحمد مكي الذي يقول :" يبدو للوهلة الأولى أن القصة تختلف عن الرواية في الحجم ، وأن الوسائل التقنية الأخرى واحدة عند القصاص والروائي ، ... وأن الرواية يمكن أن تضغط فتصبح قصة ، وأن القصة يمكن أن تمط فتصبح رواية " [1] ص72 . فهل تلك هي الحقيقة فعلا ؟ ذلك ما سنعمل على توضيحه بقدر ما يمكن من خلال ما توصل إليه بعض الدارسين عربا وغيرهم .

4.1 .طبيعة التداخل السردي بين القصة والرواية

الشائع بين سائر الكتاب والمتعاملين عموما مع الظاهرة الأبداعية الأدبية، أن لكل نوع من الأنواع الأدبية شكله الخاص به ، شعرا كان أم نثرا . ويرى " تودوروف" " أن ما يميز الرواية هو تكونها أساسا من النثر ، إلا أن هذا النثر يمتاز تنوعا واتساعا لم نعرفهما من الأنواع الأدبية الأخرى التي سادت لدى القدماء ... ففي الرواية نعثر على أجزاء تاريخية وبحثية وأخرى حوارية ، ولكن هذه الأساليب تتداخل وتتشابك على نحو اصطناعي مثير لتجعل من الرواية أحد الأنواع الأدبية ... [8] ص10.

وأكثر من هذه الخصائص ، التي يكفي أن تكون حدا فاصلا بين هذين النوعين الأدبيين ، فإن الأمر لا يعدو أن يكون كما يستدرك الدكتور "الطاهر أحمد مكي " " تبسيطا للأمور بأكثر مما تحتمل ، لأن الفارق بين الأثنين كبير للغاية ... [1] ص72.

إن الذين أثاروا هذه الزوبعة – ومعهم كثير _ لم يتأخروا وقتا طويلا في أعمالهم حتى توصلوا إلى الكشف عما بين النوعيين الأدبيين من فروق واضحة . وما من شك في أن بعض المميزات التي ذكرنا ، كفيلة بأن تجعل القصة قصة ، والرواية رواية ، على الرغم مما يجمعهما من نقاط مشتركة لعل من أهمها - كما يبدو لنا - طرق وتقنيات سرد كل منهما ، والكيفية التي بواسطتها يتصل الكاتب بجمهور قرائه هذا من جهة . ومن جهة ثانية مكوناتهما ، المتمثلة في

الأحداث والشخصيات والأماكن التي تدور فيها الأحداث ، وكل ذلك من أجل ما سنفصل فيه القول لاحقا .

1. 5.السرد ، مفهومه وخصوصيته اللغوية والاصطلاحية

السرد لغة : سرد الشيء ، يسرد ، وسرد المحكمة ، والسرد " نسج الدروع المحكمة – السرد: نسجها - الصوغ: تابعه ، الحديث : أجاد سياقه - الثقب ، الجلد خرزا بسرعة [9] ص463.

الكتاب : قرأ

ولما كانت معاني المفردات الاصطلاحية تستمد عادة من معانيها المعجمية ، فلا شك في أن يكون مفهوم السرد بينهما متقاربا .

من خرز الجلود ، ونسج الدروع ، وجادة سياق الحديث ، أعمال تتطلب الحنكة والمهارة العالية والخبرة الكبيرة .

وفي المقابل ، فسرد الرواية أو القصة يتطلب هو الآخر كل ذلك - لا ريب - فما هو مفهوم السرد في الاصطلاح بالتحديد ؟

يبدو جليا ، من خلال العديد من الدراسات المستفيضة ، والتعريفات الكثيرة التي توصل إليها جل الدارسين للقصة ، باعتبارها لونا من الألوان الأدبية ، أنهم يتفقون إجماعا على أن السرد هو الكيفية التي تروى بها ، وهو كما يعرفه الدكتور جوزيف ميشال شريم ، " كناية عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ [10] ص16.

فالسرد بهذا المعنى هو الجسر الممتد بين الكاتب والمتلقي ، إذ أنه وسيلة للتواصل بينهما ، وأن سبيل الإفادة والاستفادة مالم تكن ركائزا ثابتة مدمنة . ومن هنا بات واضحا أن لكل كاتب أدواته الخاصة به ، والتي تميزه عن غيره في نقل ما يريد نقله إلى جمهوره الواسع من قرائه ، مما يجعل القصة الواحدة - مثلما يرى الدكتور حميد الحمداني - " .. يمكن أن تحكى بطرق متعددة ، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[11] ص45.

وهو من أهم ما يمكن أن نثبت به الآراء السابقة ونؤكد ، هو أن " جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية ، ولكنها تختلف ، بل تصبح كل واحدة فريدة من نوعها على مستوى السرد ، أي طريقة نقل القصة [10] ص16. هذا دفع العديد من الباحثين في مجال السرد ديات للانفصال عن هذا القناعة نفسها ، ومنهم ، سمير المرزوقي وجميل شاكر اللذان يعرفان السرد كغير هم بقوله " العملية التي يقوم بها السارد حين يروي حكاية [4] ص17، فتراها في القصة يتفاعل في تصوير حدث من الأحداث ، أو برهة من الزمن ، أو بقعة في المكان الذي تدور فيه ، أو ملمحا من ملامح شخصية ما في قصته ، وكثيرا ما يغوص لنقل ما يريد نقله إلى أبعاد هذا يتصوره ، وأقصى ما يمكن أن يخطر ببال المتلقي ، ليصل إلى أعماق الإنسان ، فيصبح عالمه الداخلي ، وما ينطوي عليه من خواطر نفسية موجلة في العمق ، بعيدة المنال ، أو الكشف عن حديث خاص بالذات ، وكل ذلك عندما كما يرى الدكتور بوطيب عبد العالي ، " .. هو عبارة عن مادة خام طيعة في يد السارد ، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له و لا عد من الأشكال التعبيرية [12] ص35 .

وانطلاقا مما سبق يمكن القول " أن القصة ، لا تكون في حقيقة الأمر مميزة بمتنها فقط ، أي بمادتها أو مضمونها ، ولكن أيضا بواسطة تلك الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما ، والذي نعنيه بالشكل هنا ، هو الطريقة التي تبنى بها القصة أولا ، ثم تقدم من بعد ذلك محكية [11] ص46. مثلما يرى قيصر وولفغان "Wolfgang Kaiser , " .

والذي يستخلص من خلال ما سبق من وجهات نظر ، أن السرد هو جملة من الخبرات التي تملك الكاتب ، وتهيئ له رصيدا هائلا من الحيل والوسائل والتقنيات التي يمكن على أساسها أن ينقل قصته إلى المروي له وفق هواه ، وحسب ما يروقه .

وفي المعنى السابق ذاته ، وبالقناعة نفسها ، يؤكد " سعيد يقطين " الآراء التي توصل إليها الدارسون الذين أوردنا آراءهم إذ يقول :" قد تكون المادة الحكائية واحدة ، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتاباتها ونظامها[13] ص7.

ويذهب لأجل ترسيخ هذا القناعة بعيدا ، فيضيف " أو أعطينا لمجموعة من

الكتاب[الروائيين] مادة قابلة لأن تحكى ، وحلّلنا لهم سلسلة شخصياتها ، وأحداثها المركزية ، وزمانها، وفضاءاتها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم ، وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة[13] ص7.

يحيلنا مفهوم السرد وفق هذا الرأي على نماذج أدبية عريقة عندنا و نحن العرب و أو عند غيرنا من الأمم والشعوب ، ذلك لأننا نجد مالا حصر له من النماذج القصصية القديمة التي تداول مواضيعها أدباء كثيرون من هنا وهناك ، بفعل التأثير والتأثر ، وهي في متونها واحدة ، لا فرق بينها لكن أشكالها تختلف لا ريب ، ومن أوجه عديدة . وما أكثر ما لدينا من الأمثلة الحية التي يمكن اعتمادها لتأكيد ما سبق ، وفي هذا يتحدث الدكتور محمد غنيمي هلال فيقول :" هذا جانب أدبي يظهر فيه تبادل الصلات الفنية في الآداب والعصور المختلفة .وفيه تظهر أصالة الكتاب قوية عميقة على جانب تأثرهم بسابقيهم وإفادتهم ، إذ [يأخذ] الكتاب المواهب الأدبية والنماذج البشرية طرقا فنية يعبرون بها عن آرائهم وعن مجتمعاتهم تعبيرا فنيا ، ويجعلونها منافذ يطلون منها على عصرهم بمشاعرهم وشخصياتهم[14] ص288.

تكاد الفقرة السابقة التي أوردناها للدكتور محمد غنيمي هلال ، تجزم الجزم القاطع أن الآداب بين بني البشر ، وعبر العصور المختلفة دائمة التأثر والتناسل فيما بينها ، بدليل أن اليونانيين والأوربيين والعرب جميعهم ، تناولوا من الأساطير القديمة – " بيجماليون " ، وتنقل هذا الأثر الأدبي بينهم ، وعبر أجيال متباعدة ، حتى جعلوا منه نموذجا عالميا موروثا .

كما كان للقرآن الكريم بما يتميز به من إعجاز فريد ، الأثر البين في العديد من النماذج الأدبية كقصة أهل الكهف التي دفعت توفيق الحكيم دون تردد منه لأنتاجها مسرحية على منوالها ، ووفق أحداثها وشخصياتها ، لكن بتقنيات وتقنيات مختلفة . أو كقصة يوسف و عليه السلام التي كان لها تأثير بالغ في الأدب الفارسي ، فتولد عنها يوسف وزليخا و .

إن الأمثلة على النحو الذي ذكرنا كثيرة ، وهي كما نرى عينات تزيدنا تأكيدا على أن السرد أو التقنيات والقدرات المختلفة والعديدة التي يمكن أن يكتب بها الموضوع الواحد ، مهما كان لونه.

وإذا كانت معالم الآراء والأمثلة التي استوقفتنا ، في محاولة منا للتعرف على مفهوم مقنع للاصطلاح السردي قد أوصلتنا للكشف عنه في وضوح ، فإننا لا نزال نجد كلما أتيحت لنا فرصة لتصفح مرجع في هذا الصدد ، تعريفات مستفيضة أخرى ، ليس من السهل تجاوزها .

1. 6.الخطاب ، مفهومه وخصوصيته اللغوية و الاصطلاحية

وضعت التعريفات والآراء العديدة التي مرت بنا مفاهيم القصة ،الرواية ، السرد ، كما فيما وضع له وتجلى بذلك ما بينها من حدود ، غير أننا نبقى، بل نجد أنفسنا ملزمين بالتطرق ، وبشيء من الدقة و الإيجاز إلى توضيح مفهوم الخطاب ، لما له من صلة مباشرة وعلاقة وطيدة متينة مع كل من المفاهيم السابقة . فهو ، " مراد به المفهوم السوسيري ، كلام . [5] ص 9.والكلام هو روح السرد ، والميدان الذي يشتغل فيه ، إذ بغرض نقل هذا الكلام بين طرفين أو أكثر ، إذا كان أدبيا يشرع الكاتب في بناء مشروعه السردي ، ولهذا فهو عند" بنفينيست " " كل قول يفترض متكلما و مستمعا ، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما[5] ص10 ، ذلك لأن الغاية من الأدب أصلا هي التواصل وهدفا التأثير والتأثر بين المتعاملين به في المجتمع الواحد أو المجتمعات العديدة .

الفصل 2
المكونات السردية

2. 1. مكونات السرد وأسس الرؤية السردية

أهم المكونات السردية : إننا على يقين من أن الدكتور عبد الملك مرتاض ، من خلال رؤيته لمفهوم السرد مثلما حاولنا تحديده في التمهيد آنفا يزيده الآن دقة في الوضوح ، ويضيف زيادة على ما سبق لبنة أخرى إضافية ، إذ يقول :" .. هو إنجاز للغة في شريط محكي ، يعالج أحداثا خيالية في زمان معين ، وحيز محدد ، تنهض بتمثيله شخصيات ، يصمم هندستها مؤلف أدبيي [15] ص256.

يبدو واضحا – بحق – أن التعريفات الأولى عامة ، تحتاج إلى تشريح أوضح ، إلا أن التعريف الأخير يبدو أدق ، ذلك لأنه يحدد مكونات السرد واحدا واحدا ، فلا يدع للحيرة مجالا وهي عنده ، أحداث ، زمان ، مكان ، وشخصيات ، ومؤلف ، غير أن الأحداث _في رأينا - ليست خيالية على الإطلاق ، بل يمكن أن تكون حقيقية ، لا دخل للمؤلف في استنباطها ليبقى دوره الأساسي متمثلا في إبداع الطرق والتقنيات التي بواسطتها ينقل عمله إلى المتلقي ليصبح فنًا بمفهوم الفن ، بعيدا عن التأريخ أو السير الذاتية . و ها نحن نراه يستدرك في تعريف آخر ، ما يمكن أن يكون قد لاحظه بنفسه خللا ، - مثلنا - في تعريفه السابق ، فيقول .

" إنه بث الصوت والصورة بواسطة اللغة ، وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية ولوحة حيزية ، ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا [15] ص256 .

وهو في رأي آخر ، لا يخرج عن الرأي السابق ، أين يدلي " أيمن بكر " بدلوه محاولا من جهته تحديد المفهوم ، إذ يقول : " إنه تمثيل لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنيا وعلّياً بطريقة دالة وذات مغزى [16] ص233 .

تركز الآراء – كما يتضح – على كل من الأحداث والطريقة ، والزمان ، وهي مجتمعة عين المكونات الأساسية التي عليها يبنى العمل الأدبي أياً كان نوعه .

هكذا إذن ، وعبر هذه الجولة ، ومن خلال الآراء والتعريفات ، والأمثلة التي وقفنا عليها يمكن التأكد في الأخير ، أن الذي يجمع أصحابها ، كتابا ونقادا ومنظرين ، أكثر مما يفرق شملهم ، مما يجعلنا نطمئن أكثر خلال المشوار الذي نسعى لقطعه في إنجاز عملنا المتواضع هذا .

وسنحاول الآن ، بقليل من الجرأة ، وكثير من الحيطة والحذر ، أن نخطو الخطوة التجريبية الأولى نحو العمل التطبيقي ، بحثا وتنقيبا في بعض جنبات المجموعة القصصية التي وقع عليها اختيارنا للأستاذ مصطفى فاسي ، لعلنا نعثر فيها على ما يتفق مع ما أوردناه من آراء ووجهات نظر ، وتلك ، في النهاية غايتنا.

والواقع أننا حين بلغنا هذا الحد في عملنا ، وجدنا أنفسنا ملزمين للرد بوضوح ، وفي ثبات على جملة من التساؤلات ، وطائلة من المضايقات التي لا مفر منها في هذا المقام ، أهمها ، تبرير ما اعتقدناه ، وإثبات ماتبنيناه من آراء ، لنختار فقرة من رجل الدارين – نحسب أنها تحتوي على جل العناصر المكونة للعمل السردي ، وفق ما مر بنا ، يقول الكاتب فيها .

" رذاذ خفيف كان ينزل ، من حسن الحظ أن الغيوم السوداء لم تكن قد قررت إنزال حمولتها على رؤوس الواقفين بجانب سور المقبرة الممتد ، كانوا ثلاث مجموعات ، طال وقوفهم ، جاءت المجموعة الأولى حوالي العاشرة [17] ص121.

نلاحظ ، وبمقدار بسيط من التمعن ، أن العناصر السردية في الفقرة حاضرة متوفرة ، من راو وحيز زمني ، وفضاء مكاني ، ووصف ، وهي التي رأينا جل النقاد الذين اعتمدنا آراءهم يشترطونها في أي عمل سردي ، ثم إن الكاتب *كما يبدو* اختار ما رآه مناسبا لسردها ، ونسج خيوطها ، وإذا حاولنا أن نمد أي كاتب آخر سواه بهذه العناصر نفسها ، وطلبنا منه إبداء رؤيته ، وتوظيف قدراته الفنية والإبداعية في قالب آخر ، يختاره بحريته ، لأنتج لنا خطابا مختلفا ، وشكلا فنيا قصصيا جديدا ، ولو أن المتن بين العملين يبقى واحدا ، ذلك مرة أخرى ، هو السرد عينه ، وتلك إذن هي أهم مكوناته وعناصره " وأن أي جزء فيه ، كما يرى الدكتور رشاد رشدي مهما يكن ضئيلا ، ضروري ، لأن له وظيفة يؤديها بتضامنه

وارتباطه ارتباطا عضويا مع الأجزاء الأخرى . وهذا التضامن الحتمي بين أجزاء العمل الفني [أي مكوناته] هو الذي يجعله كلاً لا يقبل التجزئة [18] ص11.

فعلا ، إن أي بناء يقتضي بالضرورة جملة من الأدوات التي تتكامل فيما بينها ، فلا مجال حينئذ للاستغناء عن واحدة منها ، وإلا تعطل العمل وتوقف ، وبدت عليه ملامح الخلل ، ومواطن الصدع .

ننتقي لتثبيت هذا الرأي نموذجا من " المجموعة " يتشكل من هذه المكونات كاملة ، وفي بنية فنية محكمة ، فيها ـ كما يبدو ـ صنعة واضحة ، أين يقول الكاتب .

" وطال بالسيد الانتظار ، واشتاق إلى دخول الدار ، وكان كلما سأل عن الأخبار ، قيل له ، صبركم سيدنا ،إننا نعمل بالليل والنهار ، وقد اخترنا من العمال والمهندسين الأخيار ، القادمين من أطراف الدنيا وأبعد الأقطار ، فلا تقلق سيدنا ، فبيتك هذا سيكون سرا من الأسرار [17] ص124.

تبرز الفقرة نموذجا حيا لتماطل الإدارة الجزائرية ، وتعاملها مع المواطن ، لدرجة السخرية والازدراء ، وأسلوبا سخيفا لا نجاة منه يوميا ، كما تبدي حرص الكاتب على توظيف كل المكونات السردية ، التي تتضامن فيما بينها ، لبناء الحدث ، وفسح المجال أمامه واسعا ، بل ، وتهيئة الظروف اللائقة ، والدروب المعبدة لتجعل منه حدثا قابلا للتمدد إلى أبعد الحدود .

ولننظر كيف يؤدي الراوي دوره في هذه الفقرة كاملا ، وهو طرف أساسي في اللعبة السردية وكيف يختار الموقع المناسب ، والمقام المريح الذي يتعامل من خلاله مع بطل القصة وشخصياتها يمسك بأطراف خيوطها في ثبات ، يتلاعب بها كيفما يريد ، و يحركها مثلما يشاء . إنه على علم بكل شيء بكل صغيرة وكبيرة له من الأسرار والأخبار الخفية الكثير مما يمكن ألا تكون هي نفسها على علم ببعضها .

المروي له في الحكي : لعله من الواضح جدا ، أن جل الدراسات ، وما تتضمنه من تحاليل وأحكام وتفاصيل ، تهمل طرفا أساسيا من مكونات السرد ، بما في ذلك الحديثة منها ، وقلما نجد فيها تناول الطرف الآخر المقابل للراوي ، والمتعامل معه بصفة دائمة ومباشرة ، وهو المروي له ، فهو فيها مهضوم الحق ، مسطوٌ عليه بالباطل .

إن الكاتب لا يكتب لنفسه ، بل يتخذ لنفسه منذ الوهلة الأولى شريكا فاعلا يتعامل معه بكل إيجابية وعلى الرغم من هذا الحيف ، فإن هنالك من أنصفوه ، وأعطوه في دراساتهم نصيبا من الحظ ، بل ذهبوا في تناوله ، والنظر في مختلف أوضاعه بعيدا ، وأعادوا له الاعتبار ، كل الاعتبار ، حتى أصبح يعد واحدا من المكونات السردية المعروفة .

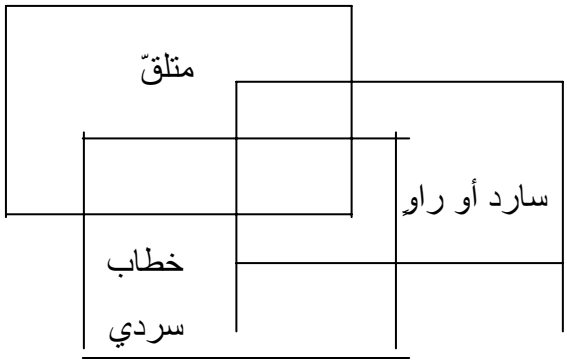
والمروي له عند الدكتور بوطيب عبد العالي ، ثابت ، إذ يقول : " إن كل سرد لا يستوجب فقط ساردا ولكن أيضا مسرودا له[12] ص34. ويؤكد وجهة نظره ، بل يعمل على ترسيخها ، فينقل عن G.Prince قوله في هذا الشأن :" ..وبناء عليه يمكننا القول بأن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص عملية مشروطة أساسا باحتوائه على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب ، وهي السارد أو المرسل ، والمسرود له أو المتلقي ، والمتن الحكائي أو الرسالة[12] ص35.

إن الحديث عن عناصر السرد ومكوناته دون أخذ المروي له في الحسبان ، تجنّ مكشوف ، ذلك لأن القصة في الأصل ، ينبغي أن تعكس في كل جزء اهتماماته المختلفة ومشاغله المتنوعة ، تترصد أحواله ، لإنه الغاية المقصودة أولا وأخيرا ، ومن هنا بات المروي له طرفا ضروريا في المعادلة .

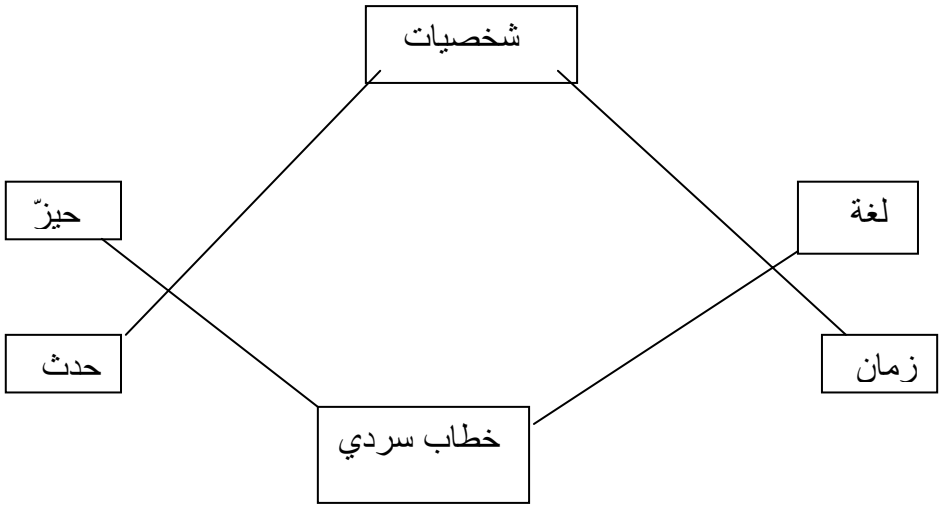
وبنبرة ندرك من خلالها معنى الإلحاح والإصرار يقول سعيد يقطين : "... إن الحكي يستقطب دائما عنصرين أساسيين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه : هذان العنصران هما : القائم بالحكي ومتلقيه و بمعنى آخر ، الراوي والمروي له ، وتتم العلاقة بينهما حول ما يروى (القصة) [13] ص283.

فلا غرو إذن أن تتعالى الأصوات من هنا وهناك ، للاعتراف بهذا المكون ، والتأكيد عليه في العمل السردي باعتباره واحدا من أهم مكوناته .

ومن الذين اهتموا بهذا الأمر ، الدكتور عبد الملك مرتاض ،الذي استفاض في إبراز حقيقته استفاضة واسعة ، وتمثله في الرسمة التالية : [15] ص77.



والحق ، أنه لا يمكن تصور قصة أو رواية أو أي عمل أدبي آخر مالم يكن الكاتب المبدع قد جهز هذه الأدوات مسبقا ، وهيأ كل الوسائل الأخرى حتى تتم عملية التواصل . الأمر الذي جعل بصر الدكتور عبد الملك مرتاض يمتد إلى أبعد من ذلك ، مستحضرا كل صغيرة وكبيرة وفق هذه الرسمة البيانية[15] ص76.



2. 2. الراوي في الحكي

يبدو لنا الآن أن شعورا قويا ينتابنا ، ونحن نشرع في الحديث عن عناصر ومكونات العمل السردي بالتوقف منهجيا عند أهمها ، وأثقلها وزنا بين الدراسين ، لا لشيء إلا لأننا وجدنا الجدل حوله محتدما، والصراع بين بعضهم قائما على أشده ، تطاردهم جملة من التساؤلات الجادة ، لدرجة دفعت البعض للرد على رأي غيره بلهجة تكتنفها صرامة هوجاء ، بل وتهجم مفرط[15] ص237.

ذلك هو الراوي الذي سبق أن وعدنا بالوقوف عنده ، رغبة البحث في أسراره ، وإثارة أهم ما أثير حوله بين كبار النقاد والدارسين في هذا الميدان .

وحتى نبريء ذمتنا ، ونعلل سر اختيارنا لهذا المكون السردي أولا قبل سواه ، وإرجاء غيره إلى حين ، فلأننا وجدناه حجر الأساس في أي عمل أدبي ، بل إنه الرابط الذي يربط بين غيره من العناصر ، ويصل بعضها ببعض ، وهو الحاضر دوما ، كما يراه – ولتير بنجامين - " Walter Benjamin " مقيم أو مرتحل ، هو ذلك " الرجل الحكيم " الرصين ، الذي له من الخبرة في الحياة الشيء الكثير ، وشهد أنواعا من التجارب الغريبة والمريرة ، هو ذلك الإنسان الفقير الأمين الذي يجتهد على ربح قوت يومه ببليغ لسانه ، و حلاوة أخباره [19] ص100 .

يتجلى من خلال الرأي السابق ، أن الراوي ينبغي أن يتصف بجملة هائلة من الصفات التي تؤهله لنيل ثقة المتلقين عنه ، والاستجابة له ، بل هو ، زيادة على المكانة التي يحتلها ، والثقل الذي يتميز به ، والاهتمام الكبير الذي يحظى به، لا يمكن بأي حال من الأحوال اختزاله وتجاوزه مادام له في كل محفل مقام ، إنه كما يضيف أ - ميكال " Miquel -A" " إنسان محبوب يملأ الأسواق و الحارات والمرافئ ، وبالأخص المجالس العائلية ليلا [19] ص100.

2. 3. بين الكاتب والراوي

تثار بالرغم من إقرار المكونات السردية كاملة ، كما مربنا ، مسألة تبدو لأول وهلة إشكالية مستعصية ، وتتمثل في التداخل الحاصل بين الكاتب والراوي في الأعمال السردية ، ترتب عنها بروز خصومة حادة بين فئتين من الدارسين المهتمين بمجال السرديات ، بلغت بهم درجة بعيدة من الخلاف ، فئة ترى الكاتب هو نفسه الراوي، وأخرى تفصل بينهما ، وتتعارض معها ، معتمدة على حجج عديدة ، وتعليلات مستفيضة ، محدثة في الأوساط الشاسعة من النقاد والمنظرين انقساما ظاهرا . "فقيصر وولفغان " وهو واحد ممن لهم في هذا الميدان باع طويل ، ونبرة كلمته بين نظرائه مسموعة ، وذات وزن ، يرى " أن سارد الرواية ليس هو المؤلف ، هذا واضح ، وإنما السارد شخصية خيالية يتحول المؤلف من خلالها [15] ص240.

فالواضح أن الراوي عند "قيصر"Kayser هو الذي يمثل في الحكي صاحبه خير تمثيل وينوب عنه ، بل وبأمر منه ، يحمل كل ما يكلف بحمله إلى جمهور المتلقين دون أي تماطل ، أو أدنى تقصير.

والحق ، أنه كلما غصنا بعيدا للإطلاع والبحث عن أسرار الراوي العميقة ، كلما وجدنا مرتكزات ثابتة يمكننا الاستناد إليها في اطمئنان ، والاعتماد على قوة حجتها في أمن وأمان .

ويبدي الدكتور عبد الملك مرتاض رأيه – هو الآخر – في هذا الشأن ، متفقا مع الرأي السابق إذ يقول :" ... فحين يكتب روائي رواية،[أو قصة] فهو الذي يكتب ، وهو الذي ينشئ الشخصيات ، وهو الذي يتخذ لروايته[أو قصته] ساردا [15] ص240 .

إننا الآن قادرون على التأكيد " بأن الراوي ليس صوتا مجردا ، ينهض بالسرد فقط ، وهو ليس معلقا في الهواء... وهو بصفته شكلا ، مرتبط بكاتب ، يحمل هموما معينة ، ليعيش في بيئة معينة ثقافية وحضارية ، يتأثر بها ويحاول من خلال فعل الكتابة أن يكون له فيها أثر[20] ص15.

وعليه ، فإن ما يتضح من كل هذه الآراء ، أن الراوي غير المؤلف ، وأن العلاقة الوطيدة بينهما ، قوية متينة ، شبيهة تماما بالسيد وخادمه ، لكننا نقول تحفظا ، أنه لا يمكن الفصل بينهما فصلا مطلقا ، ولا يمكن في المقابل التطابق بينهما التطابق التام ، إذ أن الراوي راو والكاتب كاتب ، ولا يمكن أن يصبح هذا ذاك ، ولا ذاك هذا .

وفي السياق نفسه ، يرى "ديكرو" و" تودوروف" ، " أنه بمجرد أن يمثل الراوي في النص نضطر إلى افتراض مؤلف ضمني داخله ، وهو ذلك الذي يكتب . وينبغي ألا نخلط ، بأي شكل من الأشكال ، بينه وبين شخص المؤلف ، الذي هو من دم ولحم . فالأول وحده يكون حاضرا في الكتاب نفسه . إن المؤلف هو الذي ينظم النص ويضطلع بإحضار هذا الجزء من الحكاية أو ذاك أو غيابه[21] ص413.

ورأي الناقدين ، في هذه القضية صريح ، لاغبار عليه ، ولا يحتاج إلى وقفة توضحه أكثر فهما ممن قطعوا دابر كل شك في هذا الشأن ، ووفروا على الكثير من الدارسين جهودا كبيرة واتخذوا موقفا صارما في الفصل بين الكاتب والراوي ، ووضعوا كلا منهما في منأى عن الآخر ، ليتكفل كل طرف منهما بالمهمة الموكلة إليه ، ولو أن المهمتين متداخلتان إلى أبعد الحدود .

وعليه ، فلا جدال بعد الآن حول صلة الراوي بالكاتب ، فهو لا يحرك ساكنا إلا بإرادته ولا ينطق ببنت شفة إلا رهن إشارته ، بل هو ترجمانه البليغ الوديع ، وناطقه الرسمي الصادق الأمين .

ومن هنا ، فلاشك أن المسؤولية التي يتحملها ثقيلة ، والأمانة التي كلف بأدائها عظيمة . تلك إذن هي مهمته ، وذاك هو دوره .

ترى ! فهل هو أهل لكل هذا ؟ ذلك ما سنسعى لاحقا لتوضيحه ما أمكن ، والبحث على ضوء كل ما سبق ، في حقيقته .

يتبادر إلى أذهاننا في هذا الصدد أن نتمثل الراوي في النص السردي بمثابة الممثل البارع المقتدر ، الذي يلعب دوره الذي أسنده إليه مخرجه كاملا ، فلا يتوانى في أدائه ، ولا يتنازل قيد أنملة عما أمر بتبليغه . أو هو كلاعب أسطورة ، يسهر على إمتاع الجمهور بفنياته أولا ، وعلى ربح المقابلة بأي ثمن ، بل وبروح رياضية عالية ثانيا ، ولا يتسنى له ذلك إلا بتطبيق خطة مدربه الذي يبقى يراقبه من خارج الميدان ، لا دخل له في الأداء عمليا ، إلا من خلال التوجيهات الصارمة .

ذلك في اعتقادنا – هو فهمنا لحقيقة دور الراوي في العملية السردية ، وتلك هي علاقته مع الكاتب .

إن هذه الأمثلة كفيلة بأن تزيل كل لبس يراودنا ، أو يعمينا عن تصور الحقيقة ، والفصل في الكشف عن أسرارها .

وإن معظم الدراسات ، وعلى تنوع تطلعات أصحابها وتصوراتهم ، لتتفق ، أو تكاد ، على الإقرار إجماعا بوجود الراوي ، والتمييز بينه وبين الكاتب أو المؤلف .

ولئن بدا لنا أننا تمكننا من تخطي هذه الصعوبة ، وإبداء معالم هذه الحقيقة ، إلا أن اعتماد آراء ذوي الوزن الثقيل من النقاد والدارسين ، يزيدنا يقينا ، ويشجعنا أكثر على السير قدما على هذا النهج ، ومنهم ، "رولان بارط " R-Barthes " الذي يرى بدوره " أن الذي يتكلم في (القصة) ليس الذي يكتب في (الحياة) ، والذي يكتب ليس موجودا فيها (في القصة)[19] ص101.

ويقف " جينيت " (Genette) – في شموخ ، وبنبرة فيها من التحدي ما يثير التعجب حين ينقل عن – آن بنفلد (A-Banfield) ، أنها ذكرت بشيء من السخرية والازدراء بعض الكتاب الذين أكدوا استحالة وجود قصة بلا راو ، أمثال ،" بارط " -(Barthes) و " تودوروف "-

كما مر بنا ـ يرد عليها في وضوح ، ويخاطبها بقوله : " إني مع ذلك ، أضع نفسي ، دون أدنى تردد ضمن هذه الجماعة التي تستحق منا الشفقة ، لأن جوهر – خطاب القصة- بدءا من عنوانها يعتمد على الرواية والراوي والمروي له[22] ص83.

ويواصل بالإفصاح والتأكيد على هذه القناعة التي يرى ألا أحد يمكنه أن يجادله فيها فيضيف معللا : " إن الرواية عملية إبلاغ وتواصل ، تستلزم راويا ومرويا له ، وأن القصة التي لا راوي لها والخطاب المعزول عن التلفظ ، هما عين الوهم الخالص[22] ص68.

ولم يكتف – " جينيت (G-Genette) بهذه الأدلة و التعليلات ، ليصل إلى درجة لم يستطع حينها التحكم في توتر أعصابه ، فيبدو غضبه واضحا ، إذ يقول :" يحتمل أن تكون قصتكم التي لا راوي لها موجودة ، ولكنني ، لم أجدها منذ بدأت أعرف وأقرأ القصص قبل سبع وأربعين سنة ... ولو وجدت قصة من هذا النمط ، فسأطلق قدمي للريح[22] ص69.

لعل الذي يستخلص من آراء – جينيت (G-Genette) من خلال هذه الزوبعة ، أنه لا مجال لمجرد التفكير في قصة خالية من هذا المكون السردي ، ولو حاولنا أن نجد منها نموذجا واحدا ، أيا كانت الجهود التي نبذلها ، لباءت هذه الجهود في آخر المطاف بالخيبة والفشل ، لا ريب .

ومن الذين نرى من باب الوجوب الوقوف عندهم ، للإطلاع على ما توصلوا إليه من نتائج نحسبها ختامية في هذا الصدد ، تثبيتا لما توصلنا إليه نحن بدورنا ، من خلال هذا الاستعراض الذي اعتمدنا فيه على آراء العديد من الدارسين ، الدكتور " بوطيب عبد العالي " في فقرة ، رأينا أن نستشهد بها كاملة ، لما فيها من تعليل يؤكد توجهات علنية تجمع على رأي واحد ، إذ يقول : "إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي ، والمتمثلة في نقل وقائع متنه وتقديمها في قالب لغوي – شفاهي أو كتابي – من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات ، محددة بعينها ، يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها من جهة ، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردي في الإطـــلاع عليها من جهة أخرى . إنها شخصية السارد [الراوي] هذا الكائن الذي يمثل صوته محور الرواية ، إذ يمكن أن لا نسمع صوت المؤلف إطلاقا ولا صوت الشخصيات ، ولكن بدون سارد لا توجد رواية . إنها الشخصية الروائية التي بدونها ، سيبقى الخطاب السردي في حالة احتمال ، ولن يتحول إلى حقيقة مادمنا لا نستطيع أن نتصور حكاية بدون سارد[12] ص32.

إن هذه الحقيقة هي نفسها التي توصل إليها ـ جينيت ـ كما مر بنا ـ وغيره ، وهي التي حفزت – دون أدنى شك – العديد من الدارسين سواهم للاهتمام أكثر بهذا المكون السردي مقارنة مع غيره من المكونات ، و هو ما نتج عنه حجم هائل من الدراسات المهمة " منذ هنري جيمس ، وبوث و تودوروف وغيرهم كثير[12] ص35 . كما يرى الدكتور بوطيب عبد العالي . ويضعونه موضع كل عناية وتفحص دقيق في أعمالهم ، أين يصلون إلى أسرار دقيقة من حيث المواقع التي يحتلها، والزوايا التي يرى من خلالها ، وهي الأمور التي سنحاول معرفتها، والوقوف عليها من خلال مجموعة ـ رجل الدارين ـ

2. 4. وظيفة السرد

الأديب ، كما شاع منذ القدم هو ابن بيئته ومجتمعه ، " وكل عمل فني بمعنى الكلمة ، ـ مثلما يرى الدكتور رشاد رشدي ـ يؤدي خدمة لهذا المجتمع .. هذا ما تؤكده النظرية الحديثة في النقد ، لأن الخلق الفني إنما ينشأ أصلا عن رغبة الفنان في مصالحة المجتمع عن طريق إصلاحه .. فهو يكتب أساسا لأن له [رؤيا] معينة تختلف عن تلك التي تسود مجتمعه وهو يريد لأكبر عدد ممكن من الناس أن يقتنع بهذه [الرؤيا] ، وحين يتم الاقتناع يزول الانفصام الذي يعذب الكاتب ، ويتم التصالح بينه وبين المجتمع [18] ص69.

" فالكاتب مواطن ، وله رأي في المشاكل ذات الأهمية الاجتماعية والسياسية ، كما أن له دورا في قضايا عصره [23] ص123.وفق ما يراه صاحبا نظرية الأدب . وعليه فلا يعقل أن يحيا المرء في عزلة عن هذا المحيط أو المجتمع الذي ولد فيه ونشأ ، وذاق بين أفراده حلو ظروفهم ومرها . فهم منه ، وهو منهم ، ومن هنا ، " فالكاتب لا يتأثر بالمجتمع فقط : إنه يؤثر فيه كذلك والفن ليس مجرد صنع الحياة فقط ، وإنما تكوين لها أيضا [23] ص129.

ومن باب الموضوعية القول ، أن الكاتب لا يكتب في الأصل من أجل الكتابة ، مالم يرسم لنفسه هدفا منشودا يسعى السعي كله لبلوغه ، وتحقيق ما يمكن أن يكون غيره من أقرانه قد فشل دونه ، فمن الطبيعي إذن أن تختلف هذه الأهداف بينهم ، وتتباين رؤاهم . إنها الحقيقة التي انطلق فيها " إدغار ألن بو" وهو واحد من كبار رواد القصة الجديدة ، إذ يقول : " يبني الكاتب القدير قصة ، لن يشكل فكره ليوائم أحداثه ، إذا كان فطنا إلا بعد أن يدرك جيدا أثرا ما ، وحيدا ومتميزا . عندئذ يخترع الأحداث ، ويركبها بطريقة تساعده في إحداث الأثر الذي أدركه ، وإذا عجزت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك الأثر ، فمعنى ذلك أنه فشل في أولى خطواته . وفي عملية الإنشاء كلها ،

يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة التصـــميم الذي خطـط لـه مـن قبل [1] ص73.

لاشك أن الفقرة السابقة ، كما يظهر في وضوح ، مع الآراء التي سبقتها ، قوية جدا بألفاظها التي تشير إشارات ذكية ، لها وزنها الدلالي البليغ ، الذي لا يخفى على كل ذي فطنة ، على أن أي عمل فني ، لا بد أن يبنى بإحكام وذكاء ، ليكون حينئذ بمثابة الاختراع ، وأن توضع أسسه بطريقة مدروسة بكل دقة ، شأن صاحبه فيه كشأن مهندس معماري ماهر ، لا حظ للصدف في عمله بل إن كل لبنة فيه قد وضعت في مكانها الذي لا يمكن أن توضع في موضع آخر سواه ، وسر توفيقه في ذلك ، سلامة رؤية المبدع وبعد نظره والغاية دائما هي مد الجسور فسيحة بين المبدع والمتلقي .

ترى كيف يتحقق للكاتب ذلك ؟ وما هي التقنيات التي ينبغي أن يعتمد عليها ؟ ذلك ما سنحاول التطرق إليه من خلال بعض الآراء التي نحسبها في هذا الشأن قد تركت بصماتها واضحة .

زوايا رؤية الراوي في "رجل الدارين" : بدأ يتضح لنا الآن أن السرد لا يؤدي وظيفته تامة كاملة إلا من خلال الراوي –الذي تبين لنا من قبل أنه محور كل قصة أو رواية . ولا يمكن تغييبه أيا كانت الأعذار ، وبدونه يفقد السرد معناه ، ويتحول هذيانا لا مبرر له .

" [والقصة] هي عبارة عن مادة خام في يده ، قابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية ، وفقا لرغبته وتماشيا والإستراتيجية المتبناة من قبله نحو[المروي له] ، الأمر الذي دفع الكثير من المنظرين لأن يولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم ، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها ، سواء من حيث علاقة [الراوي] بالشخصيات ، أو من حيث العلاقة التي يقيمها ... بمخاطب[12] ص35.

وكثرة الدراسات هذه ، مثلما أدت إلى اتفاق و إجماع في العديد من أمور مسألة " زاوية الرؤية". أظهرت تباينا واضحا حول توحيد مصطلح مشترك بينها .

وزاوية الرؤية لدى جل المنظرين ، هي مسألة تقنية محضة ، يبدي الكاتب من خلالها مدى براعته في توظيف أدواته المختلفة لإنتاج عملة السردي . وتحقيق ما يصبو إلى تحقيقه ، وهي النتيجة

التي توصل إليها بوث "BotH" إذ يقول :" إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ، ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه [11] ص46.

ولعل الغايات الطموحة ، كما أوردها صاحبها ، هي في نظره ، وفي نظرنا كذلك ، وتأكيدا لما سبقت الإشارة إليه ، الرغبة القوية في نيل رضى أكبر عدد ممكن من القراء المعجبين ، والتأثير عليهم ، بل وشد اهتماماتهم لقراءة منتوجه كاملا دون شعور منهم بأي ملل يذكر ، وهي القناعة التي تتأكد من خلال هذا الرأي : " وكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها – من منظور ما – فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة يجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها في الاعتبار [12] ص36. مثلما يرى الناقد الإنجليزي المعروف " هنري جيمس Henry James " . والرأيان السابقان كفيلان بإبراز التباين الحاصل بين صاحبيهما على مستوى الاصطلاح ، ولو أنهما يتناولان ويعالجان قضية واحدة ، إذ يراها الأول " زاوية رؤية " بينما يراها الثاني " وجهة نظر " .

وما أكثر ما نجد من مصطلحات مرادفة لهذين المصطلحين ، تداولها أصحابها من هنا وهناك في مختلف دراساتهم النقدية الحديثة ، الأمر الذي لفت انتباه الدكتور بوطيب عبد العالي ، ودفعه ليقول صراحة في سر هذا الخلاف والتباين :" إن هذا التراكم في الدراسات المنجزة حول هذه النقطة لم يواكبه مع الأسف الشديد الوضوح والعمق المطلوبان ، حيث أنه كثيرا ما كنا نجد أصحابها يقعون في خلط ولبس كنتيجة لغياب الوضوح الذي كانوا ينطلقون منه [12] ص36.

و بنفس القناعة يقول " سعيد يقطين " ، معللا بدوره سبب تعدد هذه المصطلحات " عرف هذا المكون بتسميات عديدة منذ أن تم توظيفه .... وأصبحت له مجموعة لفظية تدور في فلكه كلما تم التعامل معه ، وهذه الخاصية لم تتح لأي من المصطلحات المركزية التي استعملت في تحليل الخطاب السردي ، واختيار هذا الاسم أو ذاك ، كان في أحيان كثيرة محملا بدلالات أو أبعاد يعطيها إياه هذا الباحث أو ذاك ، وفق تصوره الخاص ونظريته التي ينطلق منها من هذه التسميات التي عرف بها وجهة النظر – الرؤية – البؤرة – حصر المجال – المنظورة – التبئير [13] ص243.

والناقد -كما نرى- صريح واضح ، يقر بتداول هذه المصطلحات كاملة بين العديد من العاملين في هذا المجال ، وهي موزعة بينهم وفق جملة من القناعات الشخصية والرؤى المتباينة ، ومنها قناعته الخاصة ، التي يحاول من خلالها تبرير موقفه في اختيار المصطلح الذي اختاره فيضيف"... لهذا السبب نستعمل "الرؤية" ونضيف "السردية" لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب ، و سنبين

عند عرض تصورنا لماذا نختار هذا المصطلح دون غيره من المصطلحات المستعملة ، وبأي هدف [13] ص284.

وفي المقابل نقف على قناعة أخرى لعبد الوهاب الرقيق ، الذي يزيد على ما ذكر مصطلحات أخرى ك : (زاوية النظر – الموقع-) معللا هو الآخر اختياره هذا فيقول :" أرفض لفظتي - زاوية النظر والتبئير - لأنهما معا تتعلقان بوجه من المسألة ككل هو درجة عمق الرؤية بالنسبة إلى المرئي ، فهذه الدرجة قد تكون سطحية ، فيكتفي الراوي بعرض الملامح الجسدية الخارجية في الشخصية أو مظاهر المكان كما تراها العين . كما قد تكون عميقة ، فيخترق الراوي باطن الشخصية ، مصورا حالتها النفسية ، (عواطفها ومشاعرها) ومواقفها الفكرية (نواياها ومشاريعها) .

وأرفض لفظة - المنظور - لأمر بديهي ، هو أن صيغة - مفعول - لا تعين فعل الرؤية إنما المرئي . وأرفض كذلك ، لفظة - الرؤية - لأنها من جهة عامة جدا ، ولأنها من جهة ثانية مستخدمة في مجالات فنية أخرى ، كالسينما ، والتصوير ، ويخشى منها غموض ولبس .

وأوثر في المقابل - الموقع - لا لأسباب ذوقية ، وإنما لأنه الأقرب في الدلالة على هوية الراوي الشكلية والفكرية والإيديولوجية...[19] ص102.

"وأما – جيرار جنيت " فيرى غير ما يريانه ، ويعارضهما ليختار لفظة " التبئير " Focalisation عن سواها من المصطلحات الأخرى ، مبعدا مصطلحي " الرؤية Vision " و " وجهة النظر Point de vue " لما لهما في اعتقاده من طابع بصري Visuel بحق..." كما ينقل عنه الدكتور بوطيب عبد العالي [12] ص42.

وأما رأينا ، بعد استعراض هذه الآراء والمواقف المتباينة ، فإننا نرى معاني هذه المصطلحات واحدة ، لا لشيء إلا لأنها تتناول قضية واحدة من جهة ، وأن التعريفات الخاصة بها لا تختلف في شيء كما رأينا ، وتتمثل إجماعا بين أصحابها في تلك الوسيلة التقنية التي يوظفها الراوي ويستعملها قصد تقديم أحداث قصته كاملة مفصلة لقرائه .

وهنا نسجل وقفة أخرى ، نحاول من خلالها معرفة ما توصل إليه الشكلاني الروسي _ " توماتشفسكي " ، باعتباره " أول من تطرق إلى ما يسمى بالرؤية السردية ، حين ميز بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي [24] ص115.

وما ندركه من هذه النتيجة المتوصل إليها ، أن الراوي يقوم بدور كبير ، ويمكنه أن يختار بين نمطين سرديين لحكي قصته ، وتحقيق مآربه .

" ففي نظام السرد الموضوعي ، يكون الكاتب مطلعا على كل شيء ، حتى الأفكار السرية للأبطال ، أما في نظام السرد الذاتي ، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع نفسه)[25] ص185.

ولكن ، لا بد من توضيح آخر ، والكشف عن تقنية أخرى أدق ، يتولد عنها النمطان السرديان المذكوران ، إذ لا يمكن أن نعرف كيف يكون السرد موضوعيا أو ذاتيا إلا من خلال الموقع الذي يحتله الراوي ، والزاوية التي يرى منها ، أو المقام الذي يقيم فيه ، ويتخذه لنفسه منفردا حينا ، لا يزاحمه فيه أحد من شخصيات القصة ، أو متيحا لهم أحيانا أخرى فرصة للإقامة بجواره .

ومن هنا اهتدى العديد من السرديين إلى تحديد ثلاث زوايا ، مثلما مر بنا مع " توماتشفسكي " الذي يعتبر رائدا دون منازع ، أو غيره ممن جاؤوا من بعده ، كجون بويون J.Pouillon ، أو " تودوروف" Todorov أو سواهما من الذين لهم في مجال السرديات فضل كبير ، فكانت على النحو التالي :

- الراوي > الشخصية ↔ الرؤية من الخلف ↔ Vision par derrière
- الراوي = الشخصية ↔ الرؤية مع ↔ vision avec
- الراوي < الشخصية ↔ الرؤية من الخارج↔ Vision de hors

فأولى هذه الزوايا :" أن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات [13] ص293 . كما يصرح " سعيد يقطين " و " أنه فيها يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه ، بما في ذلك أعماقها النفسية مخترقا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها ، كأن ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة ، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها ، أو يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات ، تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها

إنها بالنسبة لـه ككتـاب يطالعـه كمـا يشاء ،كل هذا كـي يزودنـا بتفاصيل عـالم يهيمن عليـه بشكل تـام وكأنه إله[12] ص40.

ومن خصائص الرؤية من هذه الزاوية ، وفق مـا يـراه الدكتور " جوزيف م ، شريم " أنهـا تستخدم صيغة الغائب ... وتتجلى خاصة في الأدب الكلاسيكي [25] ص185. ومن خلالها يرى الشكلانيون الروس " " أن الحكي يقدم على شكل إخبار ودون أن يفسر لنا كيف نتمكن من معرفة هذه الأحداث [25] ص189.

إنّ الـدور الـذي يلعبـه الـراوي – مـن خـلال هـذه الزاويـة – كبيـر، إذ لا يـدع أيّ مجـال دون الاطلاع عليه ، وكشف أسراره كاملة ، ليجعل القارئ في غنىً عن البحث ، بل يرفع عنه كل غبنٍ ليقدم له كل شيء جاهزا .

على ضوء مـا بينـا، يمكن القول دون تخوف أو تردد أنّ زاوية الرؤيـة الغالبـة والمهيمنـة في قصص – رجل الدّارين- هي " الرؤية الخلفية " كما نجد في النموذج التالي .

" لم يكن ينقص قصر السيد شيء ، كان فيه مـا تيسر ممـا خلق الله فـي البر وفـي البحـار ، من طيـور وحيوانـات وأشـجار ، وفيـه الفضة والـذهب والزمـرد واللؤلـؤ فـي المحـار ، وفيـه من الولـدان والحور العين ، ما شاء لـه أن يختـار ، ولكن السيد كـان يحب النـاس ، وكـان فـي قصره العـالي بـرج عظيم ، وكان في برجه منظار ، وكان السيد إذا أتى الليل ، وقد أرهقه عمل النهار ، صـعد إلـى أعلـى البرج وجلس أمام المنـظار ، كان السيد يحب النـاس ويتفحص بيوتهم دارا فدارا ، لقد لام فـي البداية الذين بنوا داره لأنهم أبعدوه عن الناس فحرموه من الجار ..[17] ص119 .

تظهر الفقرة لأول وهلة أن الكاتب يصنع قصته صناعة ، ويبذل في بناء جملها جهدا واضحا، ينمقها بنهايات مسجوعة ، فيها زخرفة جلية وتـأثر ظـاهر ببعض آي القرآن الكريم ، وفـي المقابل نـرى الـراوي منفصلا عـن شخصيته ، يختفـي وراء عالمـه السردي ، و يتـوارى بغيـة إيهـام القـراء وجعلهم يتلقون عمله على أنه موضوعي واقعي يحاكي الواقع تماما ، إذ تظهر الأحداث فكأنها تتتابع وتتتوالى بتلقائية ذاتية ، في جمل متناسقة مترابطة ، مما يحيلنا على مـا ذكرنـاه لتوماتشفسكي " على أن السرد على هذا النحو موضوعي لأن الراوي فيه محايد ، اكتفى بنقل الأحداث ووصفها كما رآها .

ونرى من زاوية أخرى ضرورة الإشارة إلى ارتباط الكاتب ارتباطا يكاد يكون مطلقا في بعض الأحيان بالتراث ، وقد أشرنا إلى ذلك قبل قليل حين أبرزنا تأثره بالقرآن الكريم ، مقتبسا منه بما يحفظ ، ويتلاءم مع موضوع عمله . مما يجعلنا نقول أن الكاتب بعدئذ لم يكتب قصصه من فراغ وأن صلته بالتراث متينة جدا ، إذ لا نكاد نقرأ له قصة إلا وجدنا فيها ما يحيلنا دون جهد يبذل على ماض عريق ، وتراث موروث تليد ، مثلما نجد في الفقرة السابقة ، غير أن الفرق بين هذا وذاك ـ في رأينا ـ إنّ المعروف والغالب في السّرد الموضوعي "التراثي" ، تواتر التدخلات البيانية والبديعية جنبا إلى جنب ، سواء كانت متممة للسّرد مكملة له ، أم هي من نوع الوقفات الوصفية الزائدة والمستقلة – حسب لغة السرديين – التي يمكن حذفها من دون أن يتأثر مسار السرد ، الأمر الذي تفتقر إليه هذه الفقرة وجل قصص رجل الدارين ، فالسرد فيها جمل مباشرة خالية من صور البيان ولعل الكاتب متعمد في ذلك بحجة " أن التدخل المؤسلب يقود إلى شح العنصر السّردي في هذه الجمل ويرهقها بالإنتفاخات البلاغية غير السّردية التي عادة ما تبدو في رمتها نوعا من إضافات يمكن الاستغناء عنها تماما " وفق ما يراه الأستاذ محمد جمال باروت [17] ص129.

ومن الأمثلة التي نسوقها تأكيدا لما قلنا في هذا الصّدد ، دون أن نتجرأ على إصدار أي حكم للكاتب أو عليه في هذا الشأن ، إذ يقول .

" خرج الجميع من المقبرة ، كانوا هذه المرة يمشون في خفة ونشاط ، وعندما كانوا مثل النمل يملأون الشارع الكبير في اتجاه المدينة ، وقف ينظر إليهم الضابط السمين ، كان قلب هذا الضابط لا يخلو من رقة[17] ص133.

هذا مثال حي على أن الراوي من خلال هذه الزاوية " يعرف ويدرك ما يدور بخلد الأبطال وتتجلى سلطته في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية ..." وفق رأي " تودوروف[11] ص44. كما أنه يخلو تماما من الصور البيانية التي تثقل كاهله ، وكاهل المتلقي من بعد ذلك ، باستثناء تشبيه الناس بالنمل ، وهو التشبيه الإضافي الذي لا يزيد شيئا ولا ينقص ، بدليل أنه كان بإمكان الكاتب الاستغناء عنه أصلا أو استبداله بلفظة (كثيرين) مثلا ، أو ما يعادلها في المعنى من مترادفاتها ، ليبقى مسار السّرد قائما على نفس الوتيرة التي كان عليها .

وأما الرؤية الثانية فهي الرؤية مع أو الرؤية المرافقة : وهي الرؤية التي يكاد جل النقاد ومنهم الدكتور " جوزيف ميشال شريم " ، أن يتفقوا على " أنها تستخدم الأسلوب المباشر والمناجاة الداخلية

وتدل على أن الراوي يدرك ما تدركه شخصياته ، وتتجلى خاصة في المذكرات واليوميات والرسائل [10] ص17. بمعنى أن يكون اطلاع الراوي هنا مساويا لمعرفة شخصياته الحكائية ، وقد يكون أحيانا أعلم منها في بعض الأمور مثلما يرى الدكتور بوطيب عبد العالي ،" إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليها [12] ص41.

وإذا كان لابد من أمثلة عملية لتوضيح ذلك وإثباته ، فإننا نورد توضيحا نظريا آخر لهذه الرؤية ، يسهم به حميد الحمداني فيقول : " إن الرؤية مع ، أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية هي التي جعلها " توماتشفسكي " تحت عنوان :"السرد الذاتي " والواقع أن الراوي هنا يكون مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث [11] ص48.

والثابت ، بعد تعريف هذه الرؤية ، وفق الآراء التي أوردناها سابقا ، وبعد إمعان النظر في قصص – رجل الدارين- أنها كثيرة التواتر والتوظيف فيها ، وقد اعتمدها الكاتب بشكل واسع ويلتقي رأينا هذا برأي الدكتور بوطيب عبد العالي ، الذي يصدر حكمه في هذا الشأن قائلا : " هي رؤية سردية كثيرة الاستعمال خصوصا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية [12] ص41.و التي منها كتابات ـ فاسي ـ القصصية ، لاريب .

وانطلاقا من هذه القناعة ، سنتوقف عندها بشيء من التركيز والتفصيل نظرا لهيمنتها وطابعها المسيطر على بقية الرؤى من خلال نماذج قصصية من "رجل الدارين ".

ومن الأمثلة التي نراها واضحة دقيقة ، صالحة لأن تكون أمثلة حية على ذلك ، قصة محاضرة – أين يستعمل الكاتب ضمير المتكلم قائلا : "ها إني أقف الآن أمام باب محافظة الشرطة ترى ، ماذا يريدون مني ؟ إنني أتهيب عادة كلّ ماله علاقة بالشرطة ، قد أخطئ مرة وأنا أمشي في الشارع على قدمي أو وأنا أقود سيارتي فينهرني الشرطي أو يعاقبني بغرامة مالية ، كل ذلك أمر عادي وهين لا يخيفني ، قد يزعجني قليلا أو كثيرا ، هذا مما لاشك فيه ، ولكنه لا يخيفني ، ربما لأنني تعودت على ذلك . أما أن استدعي إلى المركز ، فهذا شيء آخر تماما [18] ص41.

ما يلاحظ لأول وهلة أن هذه الفقرة مصاغة بضمير المتكلم ، والقصة في الأصل من خلال هذه الرؤية ، مثلما يرى عبد الوهاب الرقيق "تُسرَد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم [19] ص104.

لقد بينا سابقا حين تحدثنا عن المكونات السردية ثقل كل من الراوي والشخصية في العمل السردي . وقلنا أنهما " محورا الرؤية العاديان [20] ص69. مثلما يصرح "جيرار كورداس " ف" قد يختار الراوي أن يكون راويا رائيا ، وقد يفوض أمر الرؤية إلى الشخصية ، وقد يراوح بين رؤيته ورؤية الشخصية[20] ص69.ليكون حينئذ متساويا معها ، مصاحبا لها في جميع حركاتها و سكناتها .

كما بيننا أن الشخصية نفسها يمكن أن تقوم برواية الأحداث ، وهو ما فعله راوي هذا النموذج تماما ، وفق تحليل مماثل لمحمد نجيب العمامي على نحو ما سنرى ، إذ يقول :" ... فأوهم القارئ على امتداد صفحات أنه حيال سرد بضمير المتكلم ، ولم يكن ذلك سوى ضرب من التشويق وإشارة خفية إلى قرب الراوي من الشخصية..... وكأنه يدعو القارئ إلى أن يشاطره هذا القرب [20] ص69. وهو تحليل يليق أن نسقطه على هذه الفقرة دون تحفظ ، أين تتجلى هذه التقنية بكل وضوح.

كما نرى أننا في هذا المقام أمام شخصية هي نفسها راوي أحداث القصة ، بل هي الشخصية المحورية دون منازع ، وكان لنا أن عرفناها داخليا ، بل عرفنا ما يدور بخلدها ـــ مثلما سبق لنا أن شرحنا ـ وأكثر من ذلك أننا نرى شخصيات أخرى (الشرطي) من خلالها ، ونرى أفعالها و سلوكاتها القانونية والخارجة عن القانون ، ومن هنا ، نقول أن الفقرة سُردت من منظور ذاتي داخلي للشخصية الراوية .

وفي النموذج الثاني ، نجد مثالا أوضح لرؤية مصاحبه ، أين يزاوج الكاتب بين ضميري الغائب فيأخذ الراوي زمام الأمر على مدى جمل عديدة ، ليتنازل بعد حين لإحدى الشخصيات بمواصلة سرد القصة باستعمال ضمير المتكلم ، فتضع الأحداث الأولية لهذه القصة الراوي والشخصية جنبا إلى جنب ، يعرف كل منهما ما يعرفه الآخر ، ويتبادلان الأدوار في انسجام محكم مضبوط .

" وضعوا كؤوسهم ثم ملأوها ، ونسوا صاحبهم الثاني ، كان بعضهم ينظر إلى البحر ..مر زمن آخر وكؤوس أخرى ... مساحة البحر ازدادت احمرارا ، كأنها النار ستشتعل في وسط المساحة الكبيرة ..

- لم يعد الأول ولا الثاني ... ماذا في الأمر ؟

يجب أن أذهب لأرى ماذا في الأمر ... يجب أن نعرف ... صار الناس كثيرين هناك حول الرجل الذي في الرمل[17] ص68.

تبدي هذه الفقرة في وضوح وتؤكد هذه الحقيقة (الرؤية مع) من خلال تدخل الراوي حينا وصمته حينا آخر ، فاسحا مجال الرؤية هذه المرة لإحدى الشخصيات ، تبدي مواقفها بنفسها ، وعلى مرأى منه ، فيتساوى في المعرفة معها . ورأينا كيف باحت هذه الشخصية بأسرارها ، وأصرت على ضرورة معرفة ما يجري هناك على الشاطئ ، مما يكشف عن حالة نفسية مضطربة وحيرة عميقة .

وما إن تم تدخل الشخصية بضمير (المتكلم) " حتى استرد الراوي الرؤية ، وهو الاسترداد الذي حتمه نمط السّرد بضمير الغائب ، فالراوي هو الذي ينقل الأقوال والأحداث [20] ص70.ويعمل بكل ما أوتي من جهود لإيصالها بكل أمانة إلى غاياتها الطموحة ، بعد أن خطط الكاتب لذلك خطة محكمة وإستراتيجية دقيقة مضبوطة .

ونؤكد هذه " الرؤية مع " في العديد من الأمثلة التي يتقاسم فيها طرفا القصة تناول الحدث مثلما نجد في النموذج التالي .

" ذكرت لي جدتي مرة ، والتي كنت أنام معها في غرفتها ، بأني قلت كلاما كثيرا ، مبهما ومختلفا ، وأنها لم تفهم منه سوى لفظة " العلم" وأنني ظللت عدة لحظات أتلفظ في اضطراب شديد بذلك الكلام إلى أن أشعلت جدتي الضوء ، وحملت العلم الذي كان بجانبها أمام عيني وهي تقول .

- اهدأ .... اهدأ ... أنظر ، لا تخف ... لا تخف شيئا ، أنظر ، هاهو العلمُ [17] ص111.

ونرى أن من أهم ما يجب الإشارة إليه أن تصنيف الرؤى السردية على النمط الذي أجمع عليه العديد من المنظرين – مثلما مر بنا – يُصبح ، " قابلا للتفرع إلى أنواع فرعية ، كما يمكن للرؤى الثلاث أو لأنواعها الفرعية أن تتداخل في قصة واحدة ، مع أن هذا التداخل لا ينفي الحديث عن رؤية سردية مهيمنة . وهي الحالة التي تكاد أن تكون الغالبة في مجموعة "رجل الدارين" .

إنّ هذه الحقيقة كفيلة بأن تخفف من حدة ما يمكن أن نلام عليه ، كوننا لم نغص في هذه الأسرار الدقيقة ، واكتفينا بالتطرق إلى الظاهر منها والغالب دون سواه .

ونشير إلى أن القصص المماثلة في الرؤية لما وقفنا عليه شرحا وتحليلا كثيرة في المجموعة ، ومنها .

(النوافذ المغلقة) ص :71، 73 (الزيارة) ص :75 ، 84 .

(حكاية الرجل المنفرد) ص :85، 94 وهي القصص التي نذكرها على سبيل المثال لا الحصر .

الرؤية من "خارج " : رأينا كيف يمكن لكتاب القصة استخدام الراوي في أعمالهم الأدبية من خلال مواقع مختلفة ، يجعلونه – في أيديهم – لعبة يحركونها كيفما شاءوا ، فمرة يوظف ضمير المتكلم ، ومرة أخرى يوظف ضمير الغائب ، وأخرى ، يداول بينهما في غفلة من القارئ ، وبتقنية عالية ، كثيرا ما يقف هذا القارئ أو ذاك أمامها حائرا متعجبا ، يبحث عن سر هذا التلاعب ، وتفسير هذه الطلاسم المبهمة .

وإذا كنا قد وقفنا على صيغتي سرد مختلفتين ، متمثلتين في زاويتين للرؤية متباينتين ، رغم ما بينهما من تداخل ، فقد بقي علينا أن نتبين سر الرؤية الثالثة وحقيقتها ، لنضعها في الميزان ، محاولة منا معرفة ثقلها في الحكي ، مقارنة مع قرينتيها .

ويبدو لأول وهلة أنّها الرؤية الأقل شأنا ، وأننا نستطيع التأكيد ، دون أن نبحث عن برهان . أنها تكاد أن تكون مهملة ، والسر في ذلك أن الكاتب ، أيا كانت عبقريته لا يمكنه أن يستغني عن الراوي بأي حال من الأحوال ، بل ليس بإمكانه حتى أن يجعله أقل معرفة من أبطال القصة وشخصياتها ،فإذا فعل ، " فإن جهل الراوي شبه التام ، لا يكون وقتئذ إلا مسألة تقنية تم عليها الاتفاق ، ومن بعد فسردٌ من هذا الصنف لا يمكن فهمه [11] ص48. وفق ما يراه " تودوروف " TODOROV" .

ورأينا ، أن السّرد منذ القدم ، فيما بلغنا من موروث تراثي ، أيا كان ، لم يستصغر الراوي فإذا كانت معرفته أقل مما تعرفه أي شخصية ، " فهو بذلك لا يمكنه إلاّ أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد ، كالحديث عن وعي الشخصيات مثلا .... لأننا إذا افترضنا جهلا كاملا للراوي بكل شيء ، فهذا يعني أن الرواية لا يكون لها أي معنى ، وتصبح غير مفهومة[12] ص41.مما يعني ، " أن القارئ في مثل هذه الروايات [أو القصص] يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة [11] ص48.والنتيجة في رأينا أن عملا أدبيا من هذا النوع لا يمكنه أن يحقق طموح صاحبه ، ولا يحدث أي أثر في قارئه ، فكيف لكاتب أن يقع في ذلك ؟

2. 5. علاقة الراوي بالقصة

يحيلنا التطرق إلى هذه النقطة على أمر نراه بالغ الأهمية ، وهو سر آخر من أسرار الراوي العديدة والمعقدة ، ذلك لأنه – مثلما ذكرنا – هو محور القصة الذي لا يمكن تجاوزه أو إغفاله مهما كانت المبررات .

والبحث في هذا يعني ترصد صوت الراوي داخل القصة التي يحكيها هو نفسه ، أو قياس نسبة معينة لتدخلاته بالتداول بينه وبين شخصياتها ، أو غير ذلك من مظاهر حضوره في الحكي وهو " ... ما أسماه 'لينتفلت "J.LINTVELT" بـ"الشكل السردي[13] ص309، أين نجد أنفسنا مقابل شكلين سرديين أساسيين ، يتناولهما العديد من النقاد بالبحث والدراسة إذ يعرفهما "بوث " " Wayne G. Booth " ويوضح كلا منهما بدقة كبيرة ، فالمتكلم في القصة وفقه ضربان :

الضرب الأول:أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي "Narrateur Hétérodiégétique" بمعنى أنه لا يكون مشاركا في أحداث القصة ، وهو الراوي المهيمن تقريبا في " قصص رجل الدارين " ، إذ أننا نجده في (المحطة ص 55) ، (نخب الرجل الذي في الرمل ،ص 67) (النوافذ المغلقة ،ص 71) ،(الزيارة ،ص 75) ، (حكاية الرجل المنفرد ،ص 85) ، (موت ص 95) (حريق ،ص :99) ، (الطابور ،ص 103) (حكاية جدتي والعلم ،ص 109) ،(بائع الصور ،ص 117) (رجل الدارين ،ص 121) .

ومن هذه القصص كلّها نختار نموذجا واحدا نرى من خلاله ما ينطبق على الراوي في القصص الأخرى .

" كانوا ستة تظلهم زرقة البحر ، ويغنيهم الموج ألحانه العذبة ، وتنقلهم الكؤوس إلى الأعماق ، كانوا مسافرين إلى بعيد.. نظر أحدهم من خلف الكأس ، فتح عينه جيدا ... قام من مكانه ، وضع كأسه على الطاولة وذهب ، سكت الآخرون ، تابعوه بأعينهم ... ابتعد عنهم ، كان يمشي في تمايل خطواته على الرمل كانت واضحة . ناداه بعضهم ، لم يلتفت ، واصل المشي في هدوء ... رفعوا كؤوسهم في صحته ... شربوها دفعة واحدة[17] ص67.

يبدو إذا جئنا إلى تحديد وضع الراوي في هذا المثال وعلاقته بأحداثه ، أنه يروي بإسهاب حكاية لم يشارك فيها ، و لا علاقة له إطلاقا بأحداثها ، فهو يرويها بضمير " الغائب " المفرد حينا وبضمير – جماعة الغائبين حينا آخر المحيلين على الشخصيات المشاركة في بناء الحدث منذ بدايته .

ورأيُنا ، أننا إذا أمعنا النظر بشيء من التركيز في جمل الفقرة واحدة واحدة ، أوقفتنا ظنون على ألا نطمئن كثيرا ، وأن للراوي نصيبا من المشاركة ، بل ربما كان واحدا ضمن أولئك الذين ذكروا في سياق حكيه ، بل يمكن أن نجزم بتأكيد حضوره بينهم ، اعتمادا على تصريحه بعددهم ، أو نظرة أحدهم من خلف الكأس ، أو وصف مشيته المتمايلة . إلا أنه كان مجرد شاهد لا دخل له فيما كانوا يعملون ، فهو متتبع لمسار هذه الأعمال ، لا أقل ولا أكثر.

والضرب الثاني " أن يكون [الراوي] شخصية حكائية موجودة داخل الحكي ، فهو إذن ، راوٍ ممثل داخل الحكي "Narrateur Homodiégétique[11] ص49.

بمعنى أنّه ، في تعريف أدق لسعيد يقطين " الراوي المشارك في القصة التي يحكي [13] ص309.ويحتل في مجموعة – رجل الدارين – موضعا مرموقا ، ذلك لأن الكاتب حمله مسؤولية الحكي في العديد منها ، وجعله بطلا له دوره الجلي في الكثير من الأحداث ، مثل (استدعاء ، ص 21) (محاضر ، ص 33) (غريق ،ص 59) .

" ها إني أقف الآن أمام باب محافظة الشرطة ، ترى ، ماذا يريدون مني ؟
إنني أتهيب عادة كل ماله علاقة بالشرطة ، قد أخطئ مرة وأنا أمشي في الشارع على قدمي أو وأنا أقود سيارتي ، فينهرني الشرطي أو يعاقبني بغرامة مالية ، كل ذلك أمر عادي وهين ، لا يخيفني قد يزعجني قليلا أو كثيرا ، هذا مما لاشك فيه ، ولكنه لا يخيفني ، ربما لأنني تعودت على ذلك ، أما أن استدعى إلى المركز فهذا شيء آخر تماما [17] ص21.

لاشك أن وضع الراوي في هذا النموذج مختلف عن وضعه في المثال السابق ، وأنه أصبح هاهنا طرفا مباشرا ، بل هو نفسه البطل والشخصية الرئيسية في القصة .

رأينا من خلال وضعيتي الراوي المتباينتين ، كيفية تعدد أصناف أساليب نقل الكلام إلى المتلقي ، وتعدد التسميات ، مما يجعل الحكي على نوعين : أسلوب مباشر (الراوي المشارك) وآخر غير مباشر (الراوي الخارج عن الحكي) . غير أننا كثيرا ما نجد ضربا آخر شبيها بهما ، رأيناه تقنية أخرى من تقنيات نقل الكلام ، نحاول توضيحه .

تعدد الرواة : من أبرز ما يعتمد عليه العديد من الكتاب في نقل أعمالهم الفنية والأدبية إلى قرائهم تعدد الرواة ، وهو تقنية ، أو كما يقول محمد نجيب العمامي " سلاح شهره السّلف للتثبت من صحة المروي وصدقه ، وقد استعار الخلف هذه الوسيلة فاعتمدها شكلا يحقق بها مقاصد أخرى ، بعضها فني ، وبعضها الآخر معنوي[20] ص151.

وإذا كان دور هذه التقنية واضحا من خلال ما سبق ، فإننا نرى أن نضيف دورا آخر يتجلى بوضوح في العديد من النماذج القصصية ، ويتمثل في تثبيت المروي وتأكيده بعد التثبت من صحته والاطمئنان إلى محتواه . " ويكون هذا الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر ، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون [11] ص48. حسب رأي صاحبي كتاب " من أجل قراءة القصة " .

والواضح أن تناوب الرّواة على رواية الواقعة لا يكون إلاّ لتحقيق هذا أو ذاك ، أي التثبت أو التثبيت ، ولا شيء غير ذلك ، آخذين في الاعتبار تحفظات المتلقي ، وحساسيته المرهفة حول المقروء ، لأن الأدب عموما أو القصة على وجه الخصوص ، التي لا تترك في أوساط القراء بصماتها ، محكوم عليها وعلى منتجيها سلفا بالفناء .

فمن الأمثلة التي تعدد فيها الرواة ، وتعمدها الكاتب لتحقيق ما يجب تحقيقه ، نختار هذا النموذج .

" وقد ذكرت لي جدتي مرة ، والتي كنت أنام معها في غرفتها بأنني قلت كلاما كثيرا مبهما ومختلفًا ، وأنها لم تفهم منه سوى - العلم - وأنني ظللت عدة لحظات أتلفظ في اضطراب شديد بذلك إلى أن أشعلت جدتي الضوء وحملت العلم الذي كان بجانبها أمام عيني وهي تقول : اهدأ ..... اهدأ ... أنظر ، لا تخف ... لا تخف شيئا ، أنظر ، هاهو العلم [17] ص111.

يحتوي هذا المقطع على راويين اثنين كما يبدو لنا في وضوح ، الجدة أولا ثم الراوي المتكلم في الحكي ثانيا ، ومضمون المروي واحد ، يدور حول إعادة المنام وفق ما حصل تماما ، قصد التثبت منه أساسا وتثبيته لدى المروي له من بعد ذلك ، وهذا عين ما أردنا توضيحه ، باعتباره شكلا من أشكال نقل الكلام .

كما نلاحظ أن الجدة راوية فقط ، بينما يقوم حفيدها مقام المروي لـه أولا ، ثم مقام الراوي بعد حين ، مما يؤكد لنا إمكانية تعدد وظائف الراوي في القصة الواحدة .

ويتأكد ذلك أكثر من خلال النموذج التالي :

" لقد بدأت مساعدة جدتي في تعليق العلم منذ سنوات فقط ، أما قبل ذلك فقد كنت صغيرا لا أستطيع صعود الشجرة العالية ، كما أن جدتي كانت على الرغم من كبر سنها ما تزال تتمتع بكامل صحتها ، كما روى لي أبي وأمي عدة مرات ، مما جعلها آنذاك لا تقبل حتى مساعدتها في القيام بمهمتها ، وكانت تجد متعة كبيرة في القيام بها وحدها [17] ص112.

لا زال الكاتب حريصا عـــــلى اعتماد هذه التقنية ، وهاهو يقحم راويين آخرين مرة واحدة (الأب والأم) يرويان على ولدِهما (مرويا لـه أولا ثم راويا) قصة الجدة ، ويعلمانه من خلالها مبادئ الوطنية الحقيقية ، فهي في نظرهم وفي نظرنا معهم ، مدرسة بكل ما تحمله الكلمة من دلالات ، يجب الاقتداء بها في كل زمان .

2. 6. شعرية القصة

بقي علينا قبل طي صفحات هذا الفصل من عملنا ، أن نثير إشكالا ، ونطرح في هذا الشأن سؤالا، نراه ضروريا ، قصد استكمال النقاط المختلفة التي تطرقنا إليها، فنقول .

هل استطاع السرد الإبداعي في القصة فرض نفسه على المتلقي ، كما هو الشأن بالنسبة لشعرية الشعراء أو اللغة الشعرية ؟

سؤال ، نحاول بقدر ما نستطيع أن نبحث لـه عن أجوبة من خلال القصة عند " فاسي " عموما ، و ـ مجموعة رجل الدارين ـ أساسا ، عسى أن تتجلى لنا هذه الحقيقة ، ونرى في هذا المقام بالذات ، ضرورة إشراك الدكتور الطاهر أحمد مكي ، الذي يثير بدوره هذه المسألة فيقول : " لقد عشق العربي القصيدة بطولها المحدود وموضوعها الواحد منذ القدم ، والقصة أقرب ألوان النثر إلى الشعر ، وفيها الكثير من خصائصه ... وإن إبداع القصة كإبداع الشعر ، يومض فجأة ، وينبثق كشرارة ، ويجيء عفويا ، وقد يمضي القصاص أياما لا تعرض لـه أية فكرة لأية قصة ... وقد تتساقط في خياله عشرات الأفكار الممكنة ... ويعجز عن حملها إلى الورق ... والأحاسيس التي

تثيرها فينا قصة جميلة لا تبعد كثيرا عما توقظـــه في قرارة نفوسنا قـــراءة قـصيدة رائعة من الشعر [1] ص103.

فهل بإمكان القصة عند فاسي- أن تحقق ما تحققه أي قصيدة شعرية من تأثير ؟ تلك هي الغايات الطموحة التي أثارها ـ إدغار ألن بو ـ ولا زالت تثار كمقياس للنجاح في مجال كتابة القصة لدى جل النقاد .

في هذا الصدد يقول أحمد صبرة محددا إيقاع الرواية أو القصة : " إن لكل رواية [أو قصة] إيقاعا خاصا بها ، يماثل الإيقاع الموجود في الشعر ، لكن الأدوات تختلف ، فإذا كان الوزن والقافية ... هي أدوات الشعر الإيقاعية ، فإن الرواية [أو القصة] تحقق إيقاعها بأدوات أخرى ، مثل طريقة دخول الشخصيات إلى مسرح العمل الروائي وخروجها منه ، ... وطريقة توزيع السرد والعرض والحوار... وتوزيع الأحداث نفسها ، وأخيرا لغة الرواية [أو القصة] بمستوياتها ... كل هذا إن تم توزيعه في العمل بتوازن دقيق ، فإنه يحقق لها إيقاعها [26] ص276.

مما لا جدال فيه ، أن التجربة القصصية تجربة خيالية أساسا ، وأن كل ما فيها من أبطال وحوادث ، هي في الواقع من صنع الكاتب واختياره ، وهي – كما أسلفنا – عجينة طرية بين أصابعه يشكلها كيفما شاء ، وفق الإستراتيجية المسبقة التي حددها لعمله .

لكن ، هل يمكن لأي كاتب – أياً كانت قدراته الفنية – وتجربته الواسعة والعميقة في الحياة وفي كل المجالات ، أن ينطلق في إنجاز عمله من فراغ ؟

لقد سبق لنا أن أثرنا هذه الإشكالية على مستوى الشكل ، ووصلنا إلى نتيجة أكيدة ، مفادها أن فاسي أو غيره من الكتاب ، لابد أن يكون قد شرب حتى الثمالة من ينابيع الأساليب التراثية الموروثة ، من قرآن الكريم وحديث نبوي شريف وشعر قديم وأقوال مأثورة وحكمة وما إلى ذلك . وإذا كان هذا ثابتا على مستوى الشكل ، أفلا يمكن أن نترصده على مستوى المضامين ؟ ذلك ما يتطرق إليه " أحمد صبرة " حين يقول : " ... إننا لا يمكن أن نقول إن القيم ... قيم خيالية ، لا علاقة لها بالواقع أو إن معتقدات إحدى الشخصيات لا نجد لها نظيرا في المجتمع ، أو إن أحاسيس فلان في الرواية أو [القصة] ليست بشرية إلا على سبيل المجاز . الموقف إذن ، مشتبك ، فعلى حين أن الأبطال من الخيال ، فإن قيمهم من الواقع...[26] ص278.وفي – رجل الدارين – ما يؤكد ذلك ويرسخه .

واستنادا إلى هـــــذا الرأي ، يـــــــــــــصبح من حقنـا أن نتســـاءل ، لـــنقول : هل قصة [استدعاء][17] ص21. مثلا حقيقية ؟ ببطلها وشخصياتها وأحداثها ؟ إنّ سؤالا من هذا النمط يبقى يلاحقنا كلّما قرأنا أيّة قصة أخرى من – رجل الدارين – لتبقى الأجوبة تنساب علينا آليا ، إنها مجرد أعمال من صنع الخيال ، وهنا بالضبط نقول : هل تتحقق شعرية القصة على هذا الأساس ؟ ورأينا أن ذلك ممكنٌ إذا كان هذا التخيل وليد تجربة فنية رفيعة، وأخرى اجتماعية واسعة ومتجذّرة .

03üT2ll
Lj2ølu»ww Lj2lkl¢ "ربجنة الدارين" ţ T5 في ¿T الوT ف

3. 1. مفهوم الوصZ وحدوdÁj الÃدبية

3. 1. 1. مفهوم الوصZ

ما من شÄ في أن تناول موضوY ù Z الوصZ ù في دراستنا ، يفر Uر علينا أن نÃكد فÙي المقام Ãول حقيقة Ã جدال فيها وÃ خÃZ ، Nj أنNÄ ليΣ في معنÁj العام خاصÙنا بالقÙصة ، وÃ حتى بÃدب عموما ، وNj و ù بعبارة أوضO ù ليΣ منحصرا في Njذا المجال دون عÙيرÁj ، بل ÙنNÄ متصل بكÙير من المجÃت ، Ùذ Ã عÙنى عنNÄ في سائر علوم الحياة كالتاريq والجغرافيÙا والفلÄ ù والطب والهندسة وعلوم الطبيعية ، وما Ùلى ذلÄ . مما يحيلنا على القول، أن للوصZ أنواعا عديدة ، وأساليب مختلفة .

ونشير Ùلى أننا سنقتصر Ã حقا على القصة القصيرة باعتبارNj لونا من جملÙة Ãلوان أدبية أخرÄ كÙيرة ، نترصد من خÃلها الوصZ أينما وZ .

والوصZ بين كبار النقاد والمنÙارين ، من أمهات القضايا النقدية المحورية التي Ãثارت بينهم جدÃ حادا ، فÙنتجت رÄd عديدة في ميدان تحليل القصة خاصة ، وسائر Ãبداعات ÃدبيةÙ الراقية على وجNÄ العموم ، ذلÄ Ã NÄنÃ ù كما Ãسلفنا ù موجود في جل النصوص ، وÃ يخطر ببÙال Ãحد يوما ، Ãنه يجد في جملة ما يمكن Ãن يقÙ بين يديNÄ ، عمÃ Ãدبيا خاليا منNÄ .

Ùنها الحقيقة التي يÙكدNÄ " فليب NjمونNÄ (PH.Ha mon) نقÃ Ã عن بارون (BARON A) Ùذ يقول : "Ùن الوصZ موجÙود في كل نوY من Ãنواع المصÙنفات ، وÃ يÙكاد يوجÙد سبيÙل Ùلى اجتنابNÄ [27] ص167.

إن تناول الوصف بالدراسة يقتضي منا منهجيا ، العمل أولا على تعريفه ، حتى يتسنى لنا بعدئذ بسط أهم قضاياه في وضوح ، ومعالجتها معالجة دقيقة ، فهو معجميا ، كما عرفه ابن منظور "وصف الشيء بحليته ونعته [2] ص667.

وهو عند ابن رشيق القيرواني " ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثل عيانا للسامع[28] ص167. فالغرض منه إذن تقريب الموصوف من القارئ وتحديد جزئياته .

فالظاهر أن التعريفين اللذين أوردناهما ، قد لا يكفيان لفهم معنى الوصف فهما تاما ودقيقا الأمر الذي يلزمنا المزيد من البحث في أمهات المعاجم العتيدة والمصادر القديمة عن تعريفات أخر تنير أمامنا الدرب ، وتفسح لنا واسعا رحبا ، علنا نصل إلى استكناه أسرار دون أي لبس أو غموض فما أكثر الدارسين الذين تناولوا هذا الموضوع ، قديما وحديثا ، وحاولوا تعريفه بدورهم ، من ذلك ما جاء على لسان قدامة بن جعفر في هذا الباب ، قوله : " الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات ... [29] ص118.

وبقدر ما يبدو لنا أن المفهوم قد بدأ يتضح شيئا فشيئا ، فإن الآن تبقى تساؤلنا والأسئلة تثقل كاهلنا في هذا الشأن .

ومن الدارسين الذين نجد لديهم ما يشفي الغليل ، ويطمئن النفوس هنا ، الأستاذ إبراهيم فتحي الذي نراه في تعريفه للوصف تفصيلا أوضح ، وشرحا أفصح إذ يقول : " إنه شكل من أشكال القول ، ينبئ عن كيف يبدو شيء ما ، وكيف يكون مذاقه ، ورائحته وصوته ، ومسلكه وشعوره ويشمل استعمال الكلمة الأشياء ، والذوات ، والحيوانات ، والأماكن ، والمناظر، والأمزجة النفسية والانطباعات[30] ص406.

وهو من خلال الموقف الذي يراه صاحب المعجم الأدبي : " نقل صورة العالم الخارجي أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ ، والعبارات ، والتشابيه ، والاستعارات التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام ، والنغم لدى الموسيقي . إن الوصف هو تعبير عفوي عن المشاعر التي يحس بها الأديب أمام الأحداث والمشاهد التي تحيط به ، أو العوامل الفاعلة في وعيه وفي لا وعيه[30] ص293.

3. 1. 2. أهمية الوصف و خصوصياته

إن الميدان الذي يشتغل فيه الوصف ، من خلال الآراء السابقة محدد ، والاختلاف بينها واضح على أن الوصف في أي عمل أدبي ضروري لإظهار الموصوفات للمتلقين جليةً ، الأمر الذي يبدو لنا أن مصطفى فاسي ، صاحب " رجل الدارين " قد أدركه ، و ترسخت لديه قناعة عميقة ، على أنه تقنية أساسية من تقنيات الكتابة في فن القصة ، فراح يستعمله في سائر قصصه ، وبكثرة تشد انتباه المتلقي منذ الوهلة الأولى ، إذ لا نكاد نقرأ قصة ، بل فقرة واحدة منها ، إلا ويستوقفنا وصف تفصيلي لشيء ما ، أو حيوان ، أو منظر ، أو مكان ، أو مزار أو مقام ، أو غير ذلك من أمور الحياة ومظاهرها التي يرى ذكرها في أعماله ، ويرى إبراهيم صحراوي الوصف على أنه ، " ... إجراء فني لا غنى عنه للأديب ، إذا أراد إنتاج أثر أدبي ناجح [31] ص291. ، وتلك في اعتقادنا هي الغاية القصوى التي يسعى كل أديب لتحقيقها .

إن القصة ، كيفما تكن ، هي عبارة عن جملة أعمال يراد تبليغها عن طريق "السرد" يتخللها تمثيل أشياء ، وتصوير أماكن وشخصيات ، بُغْيَةَ متناهية عن طريق " الوصف " ، ذلك لأن القصة أحداث وأعمال يقوم بها أشخاص يتبادلون فيما بينهم أدواراً في مواضع معينة ، لغاية هادفة كانت أم فسيحة .

ونحن يمكننا أن ندعم هذه الحقيقة ونثبتها بما يراه " جون ميشال آدم " J . M. ADAM"

إذ يقول :" ليس بالإمكان استغناء القصص عن الوصف ، مهما كان قليلاً ، قصد وصف شخصياتها وأشيائها وأجوائها[32] ص46.

ويبدو واضحا ، أن قصص المجموعة تشكل نماذج متكاملة للوصف على النحو الذي عرفه النقاد فيما سبق ، مما يؤكد ثانية ، أن الكاتب حريص على توظيف كل ما يمكن من تقنيات وأدوات وهو يعلم يقيناً ، " أن الوصف صورة من صور الفكر إنشاء من خلال الأنساق اللغوي ، ويحاول أن يشير الواصف إلى شيء ما مجرد إشارة ، فقد يمكن أن يجعل هذا الشيء مرئيا على نحو ما ، وذلك من خلال عرض حي ذي حركة[27] ص168. تماما مثلما يُفهم من هذا القول "لفليب هامون " " Ph . Hamon" ولعل النموذج التالي مثال حي على ذلك :

" هادئا كان يمشي في الشارع الكبير ، ضئيل الحجم ، لا يعرف الناظر إليه هل هو إذا كان طفلا أم رجلا : لون وجهه أقرب إلى الصفرة ، وعيناه الصغيرتان تتجولان في كثير من الاهتمام بين الأشياء والناس ، يداه اليمنى تتدلى إلى جنبه ، وتحت إبطه الأيسر مجموعة صور تاريخية قديمة . هادئا كان يمشي ، ثم لفت انتباهه شخص طويل قادم في الاتجاه المعاكس [17] ص117.

يزيدنا هذا النموذج تأكدا ويقينا ، أن للوصف عند مصطفى فاسي أهمية جوهرية ، بل هو الأداة الفاعلة التي بواسطتها يتم التأثير على المتلقي الذي يمكنه من أن يثير المشاهد ، ويساير الأحداث عن كثب ، وتلك هي القدرة العالية على الإيهام بالواقعية ، الناتجة عن تجربة الكاتب الفذة في توظيف عنصر الخيال ، وجعل القارئ يبصر مالم يكن له وجود في الواقع .

إن الواضح من خلال هذا المثال ، أن الوصف فيه دقيق ، وأن الكاتب قد وقف عند أصغر الجزئيات ، بل إنه ذهب في وصفه إلى أبعد من ذلك وأدق ، فوصف المشاعر الخفية ، وغاص في أعماق الرغبات المكبوتة ، فكشف عن أسرارها ، وقربها من قارئه ، بعد أن فرز ذراتها فرزا دقيقا .

يبني الكاتب صرح قصصه عموما ، مثلما تبين من خلال المثال السابق بجمل قصيرة ، لكنها تحتوي أوصافا ملتهبة ، مما يجعل القارئ يدرك ويشعر ، كما قال الدكتور الطاهر أحمد مكي "، أننا أمام وصف ممتاز ، يتنفسه قصاص عظيم [1] ص76.

يبدو لنا من خلال التعاريف التي ذكرنا ، والنموذج السردي الذي انتقينا ، أننا حددنا نقطة الانطلاق التي تمكننا من تناول كل من طبيعة الوصف ووظيفته ، وهي بحق المحطات الأساسية في عملنا هذا ، نرى أن التوقف عندها بشيء من الاهتمام والتركيز، أمر بات يفرض نفسه بقوة ، ولا مجال لتجاوز تفحصه ، والكشف عن أسرارها .

فما هي طبيعة الوصف إذن ؟ وما هي أهم وظائفه ؟ وإلى أي حد يمكن أن يتداخل الوصف مع السرد في أي عمل أدبي ، أيا كان ، قصة ، أم رواية ، أم مسرحية ، أم فيلما ، أو غير ذلك من أصناف الحكي المتداولة ؟ ثم هل بإمكاننا أن نطمح في اجتهاد قد يوصلنا إلى رسم حدود ثابتة وواضحة بينهما؟

تلا كلها أسئلة نرى بأنها من الضروري توضيحها ، وتفصيل القول فيها ، أيا كان الجهد الذي تقتضيه منا .

3. 1. 3. مسألة التداخل بين الوصف والسرد في "رجل الدارين"

كثيرا ما يجد الدارس المبتدئ صعوبات جمة في التمييز بين عنصري السرد والوصف ، فيقف حائرا من أمرها للفصل بينهما على المستوى العملي التطبيقي، لأن درجة التداخل بينهما كبيرة ، وحدة ذلك في هذا الجانب شديدة ، كونهما يشكلان معا صرحا واحدا ، وعملة فنيا مشتركا ، ومن هنا ، فإن سبيل لتحقيق هذا الغاية ما لم تكن رقعة القارئ متفحصة ، وصبرها على ذلك كبيرا . والثابت أن العديد من المنظرين والنقاد و كما سيتبين و حاولوا حل خيوط هذا التشابك ، فكانت اجتهاداتهم في هذا الشأن كبيرة ، وجهودهم مضنية ، وكانت النتيجة في النهاية، أن توصل بعضهم إلى تحديد وضبط جملة من الخصائص، التي تجعل كلا منهما في منأى عن الآخر ، يمكن على ضوئها توفير كثير من الجهد على الباحث ، وتسهيل السبل أمام القارئ على هذا الدرب الشائك. من أهم نتائج هذا الاجتهادات ما أثبت عن " جيرار جنيت " Gerard Genette الذي يقول في هذا الصدد : " يحتوي كل حكي ، إن بصورة متداخلة ، أو بنسب متفاوتة السرد والتغير ، أنواعا عديدة من التشخيص لجملة من الأحداث والأعمال تشكل وتكون ما نسميه بكل دقة "سردا " (Narration) من جهة ومن الجهة الأخرى يحتوي تشخيصا آخر للأشخاص والأشياء ، يكون ما نسميه " وصفا " Description [11] ص78.

فالواضح ، أن "جنيت" من خلال هذا التعريف ، يحدد بدقة وظيفة كل من السرد والوصف بما يمكن أن يتنبه بعد ذلك بما يمكن أن يواجه الدارسين عمليا للفصل بينهما ، ولم يكتف بما أوردناه له ، بل نجد في طيات مؤلفه القيم –" وجوه" – ما يقتنيه أي دارس ، ويتسلح به أي خائض مجازف مغامر هذا المغامرة ، فنراه يغوص في بحر أعمق ما نتصور ، ويبحث بكل ما أوتي عن تقنيات أخرى قد توفر على الباحثين قليلا من المشقة وتدخر لهم شيئا من الجهد . وفي هذا الأمر ، يتناول الدكتور حميد الحمداني الموضوع ، ويأخذ مأخذ الجد ، إذ يقول :"... إن التمييز على المستوى العملي ليس بسيطا ، (ويعني بذلك التمييز بين السرد والوصف) . هذا التداخل ، جعل " جيرار جنيت " يعكف على دراسة طبيعة كل من السرد والوصف ، وقد وجد أن القانون

الذي يخضع له السّارد يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف . فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة من الوصف فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا[11] ص78.

ومردّ ذلك كما يضيف موضحا أن " الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ، ولكن الحركة لا يمكن أن توجد بدون أشياء[11] ص79.

تلك إذن هي طبيعة الوصف ، إذ أن منطق الأشياء يقتضي أنها تكون كذلك بالفعل ، لأن الفعل لا يعقل بأي حال من الأحوال أن يحدث بنفسه بمعزل عن كل ما هو ليس فعلا ، فإن اللغويين القدامى قد تركوا لنا في الفعل الشق الذي يرشحه خالصا ، يغني عن كل جدل ، مفاده ، أن لكل فعل فاعل .

وتأكيدا لما سبق ، يستوقفنا رأي الدكتور " حميد لحمداني " معالجا بدوره هذا الأشكال إذ يقول : "إن السّارد يركز عامة على إبراز الأحداث والأعمال في بعديها الزمني والمكاني ، أما الوصف ، فهو على العكس من السرد ، لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال التي تتضمنها القصة ، وإنما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها ، والأشخاص وطباعها الخلقية ... [33] ص132.

والخلاصة ، أن الميدان الذي يشتغل فيه السرد هو الأحداث والأعمال التي تشكل مضمون القصة وبناءها العام ، وأما الوصف ، فمجاله الأشياء والأشخاص والأماكن ، وكل ما له علاقة بها .

تلك – في اعتقادنا – هي الحدود الفاصلة بينهما ، ويبقى علينا لاحقا أن نخص بالحديث فيما بقي من عملنا أهم أشكال الوصف وأبرز وظائفه ، دون السرد.

3. 2. أشكال الوصف من خلال نموذج "رجل الدارين"

يظهر للقارئ منذ الوهلة الأولى أن الكتاب في جملتهم ، يعتمدون كثيرا في بناء متون أعمالهم الأدبية المختلفة – كما رأينا – على الوصف ، ويعملون على التنويع في ذلك و التفنن بضروب عديدة من هذا المكون السردي .

وانطلاقا من هذه المكانة التي يحتلها الوصف في أي نتاج أدبي ، نرى من باب الضرورة البحث عن أهم الأشكال التي يرد عليها ، وهو الرأي نفسه الذي نقف عليه للأصدقاء

قسومة ، أين يقول "... لكن دراسة نظام الوصف في نص قصصي يحتاج إلى عمل آخر مهتم ، وهو دراسة كيفيات ورود هذا الوصف ... [27] ص182.سواء كان خاصا بالشخصيات ، أم الأماكن ، أم الأشياء .

وبشيء من التأمل ، وقليل من الجهد ، ندرك في أول تصفح منا لقصص " رجل الدارين " أن مصطفى فاسي لم يكاد يستغني عن الوصف ، و يمكن أن يكون السر ، عدم القدرة على ذلك أصلا ، لم يعد هناك أمام الأديب في طبيعته تغييرا وتطويرا ، وتواصل بين الأفراد والأمم والشعوب ، شكلا ومحتوى ، وأن الوصف كما يرى الأستاذ "جيرار جينيت" "... رافق الإنسان منذ بداياته الأولى على الدنيا ، وهو في البدائي نزوع إلى تأسيس الطبيعة ، فقديما كان الكهوف القديمة، والمغاور المسنة غير شاهد من رسوم ونقوش ، وهو ما يؤكد الإنسان المتطور تجسيد الأشياء بالكلمات[34] ص148.

فالوصف إذن ملازم للإنسان منذ خلقه ، كاتبا كان أو غيره ، وكل ما يتحرك في نفسه ، ومن حوله ، أشخاصا وأشياء وغيرها مما وسعه ، تستحق أن توصف بأي حال من الأحوال ، بل وتلزمه على وصفها في أقرب من الأقرب ، شاء أم أبى .

والواقع أن للوصف بين عامة الأدباء ، كتابا وشعراء ، كل حسب المكانة ، إذ أننا لا نكاد نجد من النقاد والدارسين من تجاوزه في عمله ، فله في أعمالهم كلها نصيب ، بل يحتل فيها الحيز الأوسع في الكثير من الأحيان .

تناولت دراسات عديدة الجوانب المختلفة للوصف ، ومنها الأشكال والكيفيات التي يبني الكتاب على أساسها أوصافهم ، فالتقت الآراء ، وتوحدت المصطلحات فيها حينا ، واختلفت أحيانا أخرى وتباينت ، على الرغم من أن الهدف بينها واحد . من ذلك ، وفي هذا الإنجاز ، نرى الآن أن نقف عندما آل إليه رأي الأستاذ الصادق قسومة في دراسته وعرضه على الدارسين طرائق في تحليل القصة التي تضمنت الوصف وأشكاله ، وهو عندما نمطان أ صريح وضمني :

3. 2. 1. الوصف الصريح ، "qualification explicite"

و هو الوصف الذي يرد واضحا ، ويتوفر إذا النوع إلى ضربين : وصف فريد (عندما لا تذكر السلمة إلا مرة واحدة Qualification Unique " : ووصف متكرر (Qualification Réitérée) عندما ترد الصفة أكثر من مرة[27] ص182.

وعلى إذا النحو ، وردت في مجموعة " رجل الدارين " أوصاف عديدة ، موزعة بكثافة كبيرة على النماذج في جل قصص المجموعة ، تتناول الشخصيات حينا ، والأشياء حينا آخر ، أما الأماكن التي تدور فيها الأحداث حينا ثالثا ، الأمر الذي يجعلنا نستنتج أن الوصف على إذا المنوال ليس منحصرا في مجال دون الآخر .

3. 2. 1. 1. وصف المكان

يشكل وصف المكان في الأعمال الأدبية ثقلا ملحوظا ، إذ أننا لم نر من جملة ما أتيح لنا أن نقرأ منها عملا خلا من أماكن موصوفة ، ولم نقف على عمل من إذا النوع افتقر إلى ذلك ، فلا يمكن أن يكتب أي كاتب قصة أو رواية أو مسرحية أو أي عمل آخر ، إلا في إطار مكان محدد ، وفي المقابل ، نرى أنه من المستحيل كذلك ، على أي دارس يلج مجال تحليل النص السردي أن يتجاهل في ثنايا دراسته إذا الجانب، لأن لكل شيء إلا أن المكان في العمل القصصي يشكل حجر الزاوية بين عناصر من المكونات السردية الأخرى.

إن الدور الذي يلعبه المكان في الحكي ، يكاد أن يكون واحدا من أبرز مكوناته ، بل إنه كثيرا ما يكون فيه مهيمنا ، متصدرا كل عمل ، حتى ليمكننا الجزم بأن أغلبية ما فيه من أوصاف خاصة بأماكن معينة ومنتقاة بدقة كبيرة .

وعلى إذا الأساس ، يولي جل النقاد للمكان في دراساتهم أهمية كبرى ، وهو عندهم يؤدي دورا فاعلا في بناء القصة المتكامل ، ولعل ذلك ما دفع الدكتور حميد الحمداني لأن يتطرق إلى إذا ، فيستنتج قائلا :"... هو الذي يجعل من [الأحداث] بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع ، بمعنى ، يوهم بواقعيتها ، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح . وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين [11] ص67. فقد

ينطبق هذا الاستنتاج على حد بعيد على القصة عند" مصطفى فاسي " ، فالمكان عندما ، تحتل هذه المكانة ، وتؤدي هذه الوظيفة الأساسية ، بل يمكننا القول أنه لم يوظفها دون أن يكون قد ضبط أدوار الحكام ، وأنه لجأ على هذه التقنية ، فلم يجد لها بديلا ، فهي بين يديه وسيلة طيعة ، يستعملها متى شاء تمهيدا لأحداث لاحقة في قصة من قصصه ، أو توضيحا لأخرى سابقة ، ليفسح لها المجال قصد تنميتها وتطويرها ، والوصول بها من خلال وصف هذا المكان على حياتها المنشودة في آخر المطاف .

ويمكننا اتخاذ رأي " هنري ميتران " و "H.Mitterand" في هذا المعنى سندا قويا إذ يقول:" يبنى الحكي على أساس المكان الذي يجعل القصة الخيالية مماثلة للحقيقة[35] ص194.

" في جانب آخر من الحي ، وفي الطابق الأرضي ، لأحد العمارات كان العمال يجرون سريعا لتهيئة بناية ظلت طيلة هذه السنوات مجهولة الهوية ، وقد انتصب أخيرا وبعد الترميم والصباغة وجلب الأجهزة وكتابة لوحاتها الخارجية أنها (مركز البريد..)[17] ص180.

يتضح لنا جليا من خلال هذا النموذج ، كيف يوظف الكاتب وصفه ، وبقية طريقة يستغل المكان الذي اختاره ، مما يبين لنا أن نقول بأن الكاتب – من خلال ما يبدو لنا على الأقل – لا يحرص في إطار توظيف المكان في أعماله ، بل غير قادر حتى على أن يمر عليه و حين توظيفه و مرور الكرام كما يقال . فقد جاء وصفه عميقا ، ملتهبا ، فيه رغبة تظهر لنا قوية ، للقبض على أبسط الجزئيات ، وجعلها في عيني قارئه حقيقة متألقة ، تعمل على إحساسه بهذا المكان .

من جهة ثانية ، يبدو واضحا أن الكاتب يستقي صفات الأماكن التي يختارها من مرجعية واقعية ، قريبة من ذهن القارئ بل تحيط به من كل جانب في محيطه الذي يعيش فيه ، و واقعه اليومي الذي يقضي فيه أيام حياته .

في هذا يقول الصادق قسومة :" ... فالواقعيون لا يستمدون الأماكن وأسماءها وصفاتها لا من عالم الواقع ، فيرسمون الحدود و الأبعاد ، وينتقون السمات المعروفة ، ويدققون التفاصيل حتى ليخيل إلى القارئ أنه يعيش في ذلك العالم ، ويلمس مكوناته وعناصره[27] ص193. مما يجعلنا نقول ، أن مصطفى فاسي يملك أوصاف على نهج الواقعيين ، مدركا أنه بذلك يستطيع بلوغ درجة بعيدة من التأثير على المتلقي .

ومن القصص التي وصف الكاتب فيها المكان وصفا صريحا ، ما يصادفنا في أولى قصص المجموعة ، أين يتخذ المقهى مسرحا لجريان أحداث القصة منذ دخول شخصية المحورية ، إلى أن وضعت القيود في معصميها ، غير أنها لم يبد منحصرا فيها ، بل كان يخرج من حين لآخر ، عن طريق الرقية البصرية ، والذكريات البعيدة التي كانت تلقيها إليه الشخصية نحو البحر الشاسع أرجاء ، من خلال زجاج النافذة الواسعة ، تلتقط من خلالها مشاهد عديدة ومتنوعة ليعود الثانية إلى داخل أرجاء المقهى ، مرات عديدة ، وفي ذات وصف صريح متكرر لهذا المكان ، خلافا لما رأينا في المثال السابق ، أين كان الوصف فريدا .

" وحدها تدخل .. تجد المكان خاليا ، تمشي بعض الطاولات .. حولها كراسي قديمة ... تختار مكانا أمام النافذة المطلة على البحر ... الجو جميل ... ربيع ساحر ، والنافذة واسعة تطل على الدنيا ... [17] ص05.

يتعرف المتلقي من خلال هذا المقطع على المكان بما فيه من مكونات ، طاولات ، كراسي نافذة واسعة تطل على البحر ، والتي من خلالها كما أشرنا سابقا يتوسع مجال الرقعة وحيزها ، وفي ذات إشارة مسبقة من الراوي إلى أن أحداث القصة سوف تخرج بدورها عن هذا النطاق إلى مساحات أخرى أرحب وأوسع ، مما يدل على أن المكان في العمل القصصي له أكثر من دلالة ، ويؤدي أكثر من دور في بناء الحدث ، فيفسح المجال أمامه واسعا ، ينمو ويتطور إلى أن يصل إلى غاية مقصودة ومحددة ، وفي هذا المعنى يقول الأستاذ الصادق قسومة : " يمثل الانتقال من نقطة إلى أخرى داخل البعد الواحد ، أو الخروج من بعد إلى آخر أمرين فاعلين في رقية المكان وسماته ، وهما مؤديان إلى دلالة معينة....[27] ص194.

ولابد من الإشارة إلى أن الدلالة التي يخفيها وصف مكان ما وصفا صريحا فريدا ، تختلف كثيرا عن تلك التي يخفيها وصف صريح متكرر . فقد يفهم من النمط الأول أنه مجرد وقفة وصفية زائدة ، " ليست ضرورية لفهم عالم [القصة] ، ولكنها لازمة لبنية الخطاب الذي يؤديها ...[27] ص195.

وأما الذي يمكن فهمه من النمط الثاني ، فهو أنه لبنة لا يمكن للكاتب الاستغناء عنها ، وأن الراوي ، كما يرى " إبراهيم صحراوي " ، " لم يسع إذا المقطع الوصفي لمجرد الوصف ، بل شعورا بضرورة توفر مناسب لاحداث [القصة] [31] ص103.كما يمكن أن نفسر وصف المكان بهذا الشكل أقل رغبة من الراوي وإشارة لوصف الجو السائد فيه ، وتهيئة لارضية تدور فيها الاحداث تدريجيا وتطرا ، وعلى إذا النحو ، نجد في المجموعة أوصافا أخرى كثيرة جدا ، ولفت لتحقيق إذا الغرض تقنية لا مجال لتجاهلها ، منها مثلا :

" الحانة ما تزال مثلما إني أقرب إلى الهدوء ، ومجموعة الزاوية المقابلة مستغرقة في حكاية النكات والضحك ، والمجموعة الغريبة من الرجل المنفرد مستغرقة في المناقشات المختلفة ، والرجل المنفرد ينقل نظرا بين البحر والمجموعة الغريبة منه ، وطبع السمك والبيرة .... الوحيد الذي كان يتحرك وبشكل منتظم تقريبا إنه النادل الذي كان ينتقل بين إذا المجموعة وتلك أو الرجل المنفرد لتلبية طلبات الجميع[17] ص86.

فالحانة في إذا القصة إني المكان الذي يؤطر كل الاحداث الواردة فيها ، وقد تكرر وصفها مرات عديدة تماشيا مع تنامي الاحداث وتقدمها ، إذ لم تخرج عن نطاق جدارنها ، بل بقيت منحصرة بداخلها إلى أن بلغت نهايتها – كما أسلفنا –

3. 2. 2. الوصف الضمني " Qualification Implicite "" وصف الشخصيات"

من أهم التقنيات التي يعتمدها جل المبدعين في مجال كتابة القصة الراقية ، وبنى متونها الوصف الذي يفهم من بين السطور ، ويستنبط مما لم يرد التصريح به ، فينتج شكل آخر من أشكال الوصف يدفع القارئ برفق إلى الاجتهاد في الكشف عن حقيقة ، و الوقوف على جزئياتها وتفاصيلها وبذلك يستطيع الكاتب الفذ ، أن يمسك بقرائنه ، فيضعهم – دون شعور منهم – أمام وضعيات صعبة وألغاز كثيرا ما يستعصى حل رموزها .

في إذا الصدد ، اجتهد الأستاذ " الصادق قسومة " ، فتوصل إلى تحديد ثلاث طرائق تساعد على بلوغ مقاصد الكاتب من خلال أوصافه المبهمة ، فهي ، كما يرى .

3. 2. 2. 1.وصف بالقوة "Qualification Virtuelle"

وهو الوصف الذي تكون فيه السمة مجرد إمكان أو حلم أو مشروع أو ما شابه ذلك ، كأن تتصور الشخصية نفسها متصفة بصفة (أو صفات) غير موجودة ، وإنما هي من قبيل الخيال أو الحلم أو التمني .

وصف مستفاد من خلال أفعال الشخصية : أي " إن سمات الشخصية قد ترد في وصف صريح لكنها يمكن أن تستفاد من أعمال تساعد على معرفة طباع الشخصية أو صفاتها أو أوضاعها وصف مستفاد من خلال الأقوال : بمعنى أنه " يمكن أن تستفاد للشخصية سمة تحصل من الأقوال التي تقولها أو يقولها غيرها[27] ص182.

وإذا كنا قد توقفنا في العنصر السابق عند – وصف المكان – وصفا صريحا ، فريدا ومتكررا فإننا نرى الآن ضرورة تسجيل وقفة أخرى عن – وصف الشخصيات – وصفا ضمنيا ، على نحو الأنماط والأشكال التي أشرنا إليها .

وصف الشخصيات تستوقفنا في مجموعة " رجل الدارين " وقفات وصفية كثيرة ، إذ لا نكاد نجد ضمنها قصة واحدة استغنى الكاتب فيها عن الوصف بأي حال من الأحوال . فهي إما صريحة ، على نحو ما مر بنا في " وصف المكان " ، وإما ضمنية خفية ، لا تدرك إلا بجدية قرائها ، ومعان نار في أبعادها ، بتتبع أفعال الشخصيات وأقوالها ، وترصد ذلك بعين متفحصة لاستنباط أوصاف أخرى مختلفة ، تكشف بدورها عن أسرار لا تحصى ، ومنها :

الوصف بالقوة ففي القصة الأولى من المجموعة " القيد والنوار والبحر " ينام الكثير من هذا الأسرار ، ويختفي العديد من المعاني والدلالات العميقة عن الشخصية المحورية المحركة للأحداث ، فما أكثر ما تحتوي من أوصاف ، تبدو صريحة ، لكنها في الحقيقة مخادعة ، تحمل في أحشائها أوصافا أخرى ، تظهر من خلال أفعالها وأقوالها .

".. تختار مكانا أمام النافذة المطلة على البحر ، تقرب الكرسي أكثر من النافذة ، تجلس ، وتنسى نفسها ... تسرح بنظرها بعيدا ... يفتني التذكر ، فينتشلها من هناها ويعود بها إلى الوراء[17] ص05.

مثل هذه النماذج الوصفية ، وفق ما يراه عيسى الناعوري ، يجعلنا ويجعل القارئ معنا "... يعيش انفعالات الأشخاص ، وأوصافهم الحسية وحواراتهم ، وتصرفاتهم ، كما يعيش مكان القصة بكل ملامحه وتفاصيله ، حتى الدقيقة جدا منها [36] ص111.

يستفاد من اختيار الشخصية لمكان بجوار النافذة ، وتقريب الكرسي منها ، والاقتراب بالبصر بعيدا ، لدرجة جعلتها تنسى نفسها ، فتغرق في عالم آخر ، فلم تعد موجودة بالمكان الذي تجلس فيه إلا جسدا ، وفي ذلك إشارة قوية ، وإيماءة من الكاتب ذكية ، تتواطأ بالاتفاق فيها الخروج من الواقع الضيق ، إلى عالم البحر الشاسع ، عالم الخيال الذي لا حدود له ولا نهاية ، والتخلص من معاناة الدنيا ونائباتها بأي ثمن ، ولو للحظات معدودة ، إلى أن يتدخل النادل ، فيعيدها إلى الواقع دون الرغبة في ذلك . ففي الفقرة ما يبدي لنا في وضوح ، ويثبت أن الكاتب يختار لبناته بناء قصصه بانتقائية كبيرة ، وقدرة مشهودة ، للوصول بالقارئ إلى أبعد ما يمكن تصوره . من ذلك مثلا ، أننا لا نكاد نجد في اللسان العربي – مفردة – أقوى دلالة ، وأدق تصويرا من الفعل " ينتشل " الذي يمثل فراغا قد لا يمكن أن تملأه مفردة أخرى سواه ، ويعبر في وضوح تام عن الوضع النفسي الذي آلت إليه الشخصية .

ويبدو أن إصرار الشخصية على العيش في عالم الخيال كبير ، إلى درجة الاستعصاء على الواقع المرير .

" .... تطلب قهوة وكتاب ... يذهب النادل ... تعود إلى السرحان ... الجو جميل .... ربيع ساحر ، والنافذة واسعة تطل على الدنيا [17] ص05.

نتلمس لنا مرة أخرى أن العودة إلى السرحان والانطلاقة على الدنيا ، إشارتان ثقيلتان في الميزان دلالة ، وردتا في شكل وصف بالقوة ، ذلك لأن الشخصية تعيش واقعا ما ، لكنها ، عن طريق الحلم و الخيال والتمني ، أصبحت ترى واقعا آخر ، مليئا بالتفاؤل والأمل والمسرات والمتعة المفقتة ، التي هي في الواقع مجرد سراب .

الوصف المستفاد من خلال الأفعال : كثيرا ما تكون أفعال الشخصيات موحية ، معبرة عن أسرار موغلة في العمق ، يمكن للقارئ أن يتعرف عليها ، فيطلع على خبايا لم يكن ليبلغها إلا بجهد

كبير يبذل ، تساعدا على الوصول إلى ذلا ، ما تقوم به الشخصية من أفعال وحركات مختلفة ، تكون في غالب الأحيان والحالات عفوية ، لا إرادية ، وخارجة عن نطاق إدراكها وشعورنا ، بمعنى أنها تكون أقوى منها ، فتفتح على إثر ذلا منافذ توصل إلى أعوار قد لا توصل . أم إن هذا الحركات قابلة للتفسير بردة شقى ، ومفتوحة على كل الاحتمالات . ولأشارة ، فقد تعددت الدراسات ، وتباينت النتائج المتوصل إليها في هذا الشأن ، بتباين المذاهب والاتجاهات ، وعولجت بشكل مستفيض لذا كثير من الألغاز ، قصد التيسير على الدارسين أولا ، وتلخيص الهوة بين الأفكار المتضاربة من بعد ذلا في المقام الثاني ، وفي هذا يقول الدكتور عز الدين إسماعيل عن الصورة الوصفية ".. وهكذا استطاعت [...] في بساطة عجيبة ، أن تولد في نفوسنا هذا المعاني . وربما ولدت غيرها في نفوس آخرين ، فإن ميزة الصورة الخصبة أنها تستطيع أن تثير فينا كل انتباه ، وأن تسمح لنا باستكناه المزيد من المعاني كلما أوغلنا معها بحسنا . إنها صورة معطاءة ، تكشف عن الجديد دائما [37] ص100.

على هذا الأساس ، ووفق هذه القناعة ، تقرأ الصورة الفنية عادة ، أيا كانت ، وتتلقى تفسيرات عديدة ، كثيرا ما تكون في النهاية مختلفة .

" الرجل المنفرد كان يجلس في كامل الهدوء ، ينظر أمامه ، ثم يلقي من حين لآخر نظرة هادئة جهة البحر لكن في الفراغ ، على الطاولة أمامه صحن من السمك المشوي ، وزجاجتان ... كان يأكل مرة ويشرب أخرى في هدوء أيضا ... عندما انتهى من شرب الزجاجتين ، طلب زجاجتين أخريين ، أفرغ إحداهما في الكأس الكبير وشربها دفعة واحدة ثم ملأها مرة أخرى إلى منتصفها ووضعها أمامه وحمل سمكة ونال لحمات ينقيها من أشواكها ، مما يعطي إحساسا بأن لا رغبة له في الأكل [17] ص85.

يعطي عنوان القصة " حكاية الرجل المنفرد " إشارة قوية وانطباعا أوليا على أن هذا الرجل، (الشخصية المحورية في القصة) من خلال فرديته ، يضمر حالة نفسية قلقة ، وصعبة للاستغناية ، على الرغم من وصفه بالهدوء ، تؤكدها النظرات المتكررة التي كان يلقيها جهة البحر ، وتناوله زجاجات البيرة بنهم ، الواحدة بعد الأخرى ، وغياب الشهية لأكل ما في الصحن من السمك المشوي.

وهذا نحن تمثلنا الصورة التي تتضمنها الفقرة ، واستطعنا أن نتلمس ما لها من دلالات فقد يتلمس غيرنا دلالات أخر ، قد تكون على تفسير آخر تماما .

ومهما يكن ، فرأينا ، أن شعور الكآبة والحزن هو الذي يلون المشهد بكامله ، ويغلب عليه ، وأن اللجوء إلى تعاطي الخمرة بهذه الطريقة ، والوصول إلى ما آل إليه الوضع هو نهاية القصة ، يحمل أكثر من معنى ، بدليل أن الخاتمة آلت إلى عتبة اللاوعي .

وهذا النمط الوصفي الذي يفهم من خلال أفعال تقوم بها شخصيات القصة ، تناثرت في المجموعة أمثلة أخرى كثيرة ، " ... غير ممكن ... إذا غير ممكن ... مستحيل .... لن يمكنكم أن تتحملوا كل هذا ... لم يمس القاعة بنظرة قوية ، كانت هناك مكنسة ذات يد خشبية متينة ، حملها وهجم على النوافذ وبدأ يحطمها الواحدة بعد الأخرى[17] ص73.

لا جدال في أن فعل الشخصية دليل على درجة الغضب العالية التي جعلت خفقات قلبه تبلغ حنجرته كما يقال ، ولو أن الكاتب لم يشر إلى هذا إشارة صريحة ، إلا أن الفعل يترجم ذلك الغضب وضوح .

الوصف المستفاد من خلال الأقوال : رأينا كيف تستفاد من خلال أفعال الشخصيات القصصية أوصاف ضمنية كثيرة ، وسنحاول أن نسوق الآن عينة من الأمثلة التي نحدد فيها أقوالا تتضمن أوصافا خفية مضمرة ، تقولها الشخصية نفسها ، أو يقولها عنها غيرها ، على نحو ما أوردنا للأستاذ الصادق قسومة . وفي ذلك شكل آخر من أشكال الوصف ، وتقنية يكثر بين الكتاب اعتمادها إما لتجنب الأوصاف الصريحة ، أو التقليل من هيمنتها في أعمالهم على نحو ما في المثال التالي .

" لا تناقشني أرجوك ، ألم تسمع بما وقع ! ألم تشاهد أن المحلات جميعها مغلقة ، وأن الأعلام منكسة ، وأن مات السيد ... مات البارحة ، ونحن في انتظار موكب جنازته لكي ندفنه اليوم لذلك يمنع دخول أي كان إلى المقبرة قبل دفن السيد [17] ص122.

تكشف الفقرة على المكانة التي كان يحتلها المتوفى في وسطه ، وتبرز فئي وضوح أن الرجل ليس كغيره مقاما ، إذ عرفت المتاجر و المحلات ، ولكست الأعلام والرايات ، وأعطيت لهذا الضابط الواقف على باب المقبرة الأوامر والتوجيهات ، فلم يعد بالإمكان مجرد الإقتراب منه أو التحدث إليه إلا بعد الإنتهاء من مراسم الدفن .

إن في إذا الصورة الوصفية الخفية ما يكشف على وضوح اجتماعي تسود الطبقية المقيتة والتمييز بين أفراد المجتمع حتى في حالة دفنهم إلى درجة المغالاة .

" وصلت جنازة ثانية ... كانت لإمرأة متوسطة العمر قيل أنها توفيت في المستشفى بعد عملية جراحية ناجحة .. أدى بها سوء الحظ والأجل على كل حال إلى السقوط من السرير العالي في حوالي منتصف الليل.. قال أحد الحاضرين في الجنازة ، عندما عرف سبب إذا الوفاة مترحما ومستنكرا : رحمها الله ، على كل حال إلا و الأجل ، ولكن لماذا يرفعون الأسعار عاليا إذا كانوا لا يحرسونها[17] ص122.

وردت إذا الفقرة محملة ومثقلة بإشارات سردية تتضمن أوصافا غير معلنة صراحة ، على ما آل إليه المجتمع من طبقية كما رأينا ، ومن إمتلاك المال وتسيب ، بلغ درجة التلاعب بأرواح الناس ، دون أي وازع أو رقيب .

ومن الأوصاف الضمنية العديدة التي يمكننا استنباطها ، صورة أخرى مجسفة ، تتجلى من خلالها سلوكات تحمل الكثير من التناقضات .

" تلقى أصحاب الجنازتين الأخيرتين الأجابة نفسها من الحراس المسلحين عندما تساءلوا عن سبب المنع من الدخول : يمنع منعا باتا الدخول لأي كان قبل دفن السيد ...

غير ممكن ... لماذا ... لماذا ! أنتظار ثلاث ساعات كاملة على الأقل قبل أن ندفن موتانا ! تم إن السيد – رحمه الله – لم يوص بهذا . إلا أمر قبل موته بمنع الدفن في يوم دفنه قبل أن يدفن إلا و ! لا نكن ذلك .. فالسيد كان طيبا يحب الناس .. ثم إن المقبرة واسعة جدا [17] ص92.

فالرجل الميت –كما يلاهر – طيب ، ويحب كل الناΣ ، فلماذا منΥ الناΣ من دفΥ موتىNم إذن Þ

إنها – بحدΚ – صورة واضحة ، تبدي عن ذNانيات قديمة ، متخلفة تفرΥ علىΥ أفىراد المجتمΥ من التجاوزات ، وتلصΚ بالبعΥ تهما بالباطل ، كثيرا ما يكونون منها برائين أنقياΥ .

" لقد كان طيبا جدا ... كان وNو حي يسكن في وسط الناΣ ، وكانت وصيتNم أن يدفن بعىد موتNم في وسط الناΣ أيضا ، كانت دارNا في وسط المدينة بمثابة الخال في وسط الخد الأيΥ ، أو القمر في وسط السماΥ[17] ص123.

تحمل إذNا الأمثلة صورا حية عن المعاناة اليومية القاسية التي يحيانNا الناΣ ويعيشونها نتيجة لاΥم سائد ، واستصغار لΥ مثيل لNم ، وخرΚ فضيΥ للمبادΘ والقيم ، وحتى القىوانين ، وNي جميعها أمرا Υ تفشت في المجتمΥ فاستفحلت ، ورسالة بليغة من الكاتب تحمل دلالة واضحة على الرغبة في محاربتها ، غير أن ما يجب أن نقΖ عليNم ، أن جملة إذNا الأوصاΖ استنبطت من خلال ما قيل عن إذNا الشخصية (السيد) وتلا تقنية أخرğ اعتمدNا القاص في عملNم ، فوردت موزعىة في جل قصص المجموعة ، وبدرجات متفاوتة ، إذ من خلالها تنكشΖ الكثير من الأسرار التي مىا كان أن يطلعΖ عليها إلا وفΚ إذNا المنهج .

وصΖ الأشياΥ : من الألفت لانتباNا ، في جملة ما قرأنىاNا من دراسات عديدة ، فىي مجىال تحليل القصة ، أننا لم نجد عملا واحدا تجاوز فيNم صاحبNم تناول وصΖ الأشياΥ . ولعل السر فىي ذلا ، مثلما يرğ الأستاذ الصادΚ قسومة ، " إن الأشياΥ ذات أهميىة لأن مىن ولىئΖ القىصة الأساسية إبراز الشخصية في محيطها ، وNذا المحيط ليΣ مكونا من شخصيات وعلاقىات ومثىل فحسب ، وإنما وNو مكون أيضا من جملة أشياΥ [27] ص201.

وتلوΘ أهمية وصΖ الأشياΥ في مجموعة " رجل الدارين " ناصعة واضحة منىذ الوهلىة الأولى ، ففي قصة " استدعاΥ " ينطلΚ الراوي ، وNو نفسNم البطل ، في سرد جملة من التساؤلات

الدالة على حيرتها وتخوفها من الاستدعاء الذي استلمها من مركز الشرطة ، ويبدو أن هذا الاستدعاء قد أحدث في نفسها هزة عميقة ، ولعلها لا يقاس ، فراح يصفها في دقة تنبع عن كل ذلك .

" هذي هي ورقة الاستدعاء في جيبي ، ورقة بيضاء ، هي في الواقع استمارة فيها كتابة مطبوعة ونقاط تتلو الكلمات في كل سطر ، كتب عليها اسمي بكل وضوح ، كما كتب عليها عنواني كاملا ، هي إذن موجهة إلي أنا ما في ذلك شك ، وفي الأعلى يوجد اسم المحافظة التي استدعتني وقد كتب بخط عريض ، وهي مختومة بالأسفل بطابع هذا المحافظة أيضا ، لم يكتفوا بوضع اسمي وعنواني ، ولكنهم أضافوا بالأون الأحمر وبخط اليد (مستعجل جدا) تراه ، ماذا في الأمر[17] ص21.

يظهر من خلال هذا المثال ، أن وصف الاستدعاء بكل هذه الدقة ليس وصفا لغرض الوصف ، بحسب رأي الصادق قسومة ، و" [ليست] عملية الأولى إبراز صورة الموصوف وتمثيله للمتقبل [القارئ]بقدر الأيحاء بأبعاد نفسية ... خاصة..[27] ص202.

والتعبير البليغ الذي يحيل على معاناة حقيقية ، انطلاقا من ذات قلقة ، متقلبة . من هنا ، نرى أن وصف الأشياء في الأعمال القصصية بات يفرض نفسه ، باعتبارها تقنية لا يمكن الاستغناء عنها ، ومن البين أنها احتلت مكانة لا تقل أهمية عن المكانة التي احتلها وصف الأماكن والشخصيات . إنها إحدى الحقائق التي نقف عليها في قول الدكتور موريس أبو ناضر مستنتجا في دراسة له : " إن وصف الأشياء في " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح يتبع وصف الأمكنة والأشخاص ، ولا يستقل عنهما بأي حال من الأحوال [33] ص144 .

ونكاد الآن بدورنا ، أن نتأكد من دور هذه الآلية " وصف الأشياء " في بناء صرح الأعمال القصصية التي لا يكتمل بناؤها ، ولا يستوي حالها بوصف الشخصية والمكان . ولنا في مجموعة – رجل الدارين – ما يثبت قناعتنا في هذه الشأن ويرسخها .

" كل شيء عادي ، المحطة والمنتظرون والشارع الصاخب ، وهو ،... هم أنا على عدة أمتار من المحطة ، ينقل في صمت خطواته البطيئة بين المارة والأشجار وأعمدة الكهرباء ،

كان يبدو إذا المرة أن ظهرا مقوم أكثر من اللازم وإنه ينظر إلى الآخر تماما أمام رجليه ، يحرك السجارة بعد الأخرى[17] ص57.

تمتزج الأوصاف ببعضها وتتداخل ، لدرجة لم يعد بالإمكان التمييز بينها ، وتتكامل في تطوير الحدث ونمائه ، فالمحطة ، والشارع الصاخب ، والأشجار ، وأعمدة الكهرباء لبنات لا غنى عنها، وأدوات أساسية للتركيز على الشخصية في إذا القصة ، وعلى تقدم الأحداث من خلالها ، "... بل إن [إذا] الأشياء قد تكون مقدمة في الأهمية ، لا لما قد يجعل لها من أبعاد فحسب ، وإنما لما لها أيضا من قيمة في ذاتها ...[27] ص201 . وفق إذا الرؤية ، تتأتى جل قصص المجموعة .

" اليوم عيد الأم ، يجب أن يرى العلم عاليا مثلما كان دائما ، ولكني إذا المرة ، سأعلق العلم وحدي ، لقد ماتت جدتي منذ شهور ، رحمها الله ، ماتت ، ولكن العلم سيبقى يرتفع كما كان [17] ص116 .

تصل أحداث القصة عند إذا الحد منتهاها ، لكن الراوي لم يرد " وصف العلم " في بناء قصته ، وسرد أحداثها برمته ولو ضاقت ، وفي ذلك تأكيد لما أسلفنا .

والخلاصة بعد أن آل عملنا إلى طي صفحة الحديث عن الوصف باختصار ، فإننا لا نملك سوى أن نقول ما قاله الناقدان في إذا :" في النهاية إن وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء في القصة لا يقل أهمية عن سرد الأحداث والأعمال [33] ص145. فهي تتحدد الأحداث ، وتكون هويتها فتصبح في الكون مسرحا للحياة بكل أبعادها .

3. 3.وظائف الوصف

لعل من أهم ما يلحظ أي دارس في مجال تحليل القصة ، عناية كبار الدارسين بالوصف فيها ، إذ لا نكاد نجد في إذا الصدد دراسة واحدة ، تجاوز فيها صاحبها البحث في خصائص إذا المكون السردي وأسرارها . ولا عجب في ذلك ، مادام الوصف – كما أسلفنا – واحدا من أثقل

مكونات الخطاب السردي وأهمها ، إنها القناعة التي انبنى عليها العديد من البحوث والدراسات ، فهذا الدكتور عبد الملك مرتاض ، يتناول الأمر متسائلا :" هل يمكن للكاتب الراوي أن يسرد فعلا يصح وإذن ، فهل يمكن للسارد أن يسرد حدثا روائيا ما ، في موقع ما ، فعلا يصح ، وفي كل الأطوار [15] ص142.

الملاحظ أن هذه السلسلة من التساؤلات تحيل في الحين على أجوبة معلومة ، وحقائق لا جدال حولها ، إذ :" أن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية " الشعر ، القصة ، المقالة ، الرواية ... الخ [15] ص294. يجيب الدكتور عبد الملك مرتاض نفسه ، مؤكدا لغيره . وريبة في التأكد من هذه الحقيقة ، ننتقي عينات من النصوص السردية التي لا تخلو في مجملها ، وفي كل الحالات من أوصاف ظاهرة ، أرادها الكاتب كذلك ، إذ من النادر أن نعثر في قصص المجموعة التي اخترناها للدارسة ، على ما يثبت العكس ، إلا ما شذ ، فجلها ، ما لم نقل كلها ، حافل بالأوصاف التي لا تخلو من الأهمية .

"... أنت وحيد منذ الليلة ، يرافقك الأنان ، كأسك والناي ... هذا الناي أعز صديق لك منذ زمان ... هذا بقربك سرير الأم ... هو الآن سرير بارد . أمك كانت ملكا ، وكانت رائعة .. أمك يا حمو كانت أجمل أم في الدنيا ، سمراء ، سوداء الشعر ، سوداء العينين[17] ص11.

وتتحدد وجهة نظر القاص السردية الوصفية بهذه الصورة الدالة حين يقول .

" حركة الشارع الكبير صاخبة .... السيارات المجنونة تجري في الاتجاهين ، والمارة يمضون في صخبهم وفي صمتهم ، والمحطة تكتظ بالمنتظرين أم تفرغ ... الليل يمضي ، ويصير عدد المارة في الشارع قليلا للغاية ، وينقص عدد السيارات التي تزداد سرعتها ، وكأنها تخشى أن يدركها الصباح ، وهما لا يزالان في مكانهما يمسك كل منهما بيد الآخر [17] ص57.

يبدو إصرار القاص على نسج قصصه نسجا وصفيا بالغ السردية ، يقول في نص آخر،

" رذاذ خفيف كان ينزل ، من حسن الحظ أن الغيوم السوداء لم تكن قد قررت إنزال حمولتها على رؤوس الواقفين بجانب سور المقبرة الممتد ، كانوا مجموعات ، طال وقوفهم كان

معلم أصحاب إذا المجموعة من عمال يحدد مؤسسات البناء ، شرط زميلهم من الشطابة الرابع ، فتوفي في الحين[17] ص121.

كذا ، وعلى إذا الوتيرة ، يبني القاص صرح جل قصصه ، فيتنامى الحدث على نحو من التتابع والاطراد في الوصف ، من خلال لغة سردية عميقة الأثر والدلالة ، كما تبرز إذا النماذج في وضوح ، كيف أن الراوي قام بسرد أحداث في انتظام و تواتر ، وفي جمل بسيطة ، قصيرة ، متناسقة ، فكأنها حلقات صغيرة في شكل سلسلة محكمة الترابط والانسجام ، تطول حينا ، لم يتوقف تواصلها السردي دون أن يؤدي ذلك إلى انفصام بينها ، أو تفكك في عناصرها النسيجية المتشابكة التي تشكل معا حدثا مركبا ، كان أول الأمر بسيطا ، جزئيا ، لكنه نما تدريجيا و تعدد على غفلة من القارئ ، فغدا متكاملا .

إن أبرز ما يمكن أن نسجله من ملاحظات ، وأهم ما يلفت الانتباه وينشد إذا أن إذا الوحدات السردية ، كالكثير من مثيلاتها في قصص المجموعة ، التي نسميها محكام من السرد والوصف ، لدرجة لا يمكن التمييز أو الفصل بينهما في يسر – كما أسلفنا – وقد حصل بينهما إذا الانصهار ، وامتزج كل منهما بالآخر حتى أضحى منه ، فنشأت بينهما ألفة قوية ، يبدو أن الدكتور عبد الملك مرتاض ، قد توصل هو الآخر إلى الكشف عنها ، والتأكد من حقيقتها ، فيراها يصرح مستنتجا " .. وإذن ، فإن السرد بقادر على الاستغناء عن الوصف ، ولا الوصف بقادر على أن يحل محل السرد فيقوم مقامه ، ويؤدي وظيفته [15] ص295 ، إذ لكل منهما وظيفته المستقلة التي تكمل وظيفة الآخر.

ولإثبات نتائج إذا الآراء وتأكيدها إذا نورد إذا الفقرة ، لنقف من خلالها على الدرجة التي بلغها السرد والوصف من التداخل ، ومحاولة تحديد ما يمكن أن يؤديا في الحكي من وظائف .

" اليوم مشمس جميل ... الشمس تتوسط الجزء الغربي من السماء ، والحانة تكاد تكون فارغة إلا من مجموعتين تجاور إحداهما بالقرب من الرجل المنفرد ، يتحدث أفراد الأربعة الذين يحملون جميعا شارات طبية في زيهم واتزان واضحين ، لعلهم يتكلمون في السياسة أو في موضوع ثقافي . أما المجموعة الثانية ، فإنها تحجز طاولة منزوية في الطرف الآخر من الحانة ،

مما يجعلها مقابلة تماما للرجل المنفرد ، وكذلك أفراد يتحدثون وينكتون ، ويضحكون بصوت مرتفع [17] ص95.

يبدو جليا كيف أن الفقرة السابقة ، وفق تحليل الأستاذ الصادق قسومة " تهتم بخاصيات الوصف ... باعتبار أن الانتقال من السرد – هنا – إلى الوصف (في موضع ما كان الخطاب) هو في الوقت ذاته انتقال الراوي من وظيفة السارد إلى وظيفة الواصف (Descripteur) ، أي أنه يخرج من سرد الأعمال إلى تمثيل الموصوفات (بتقنيات الأماكن والأشياء والشخصيات[27] ص195. مما يجعلنا نتأكد أكثر أن الراوي ملزم باللجوء إلى الوصف بطريقة أو بأخرى . غير أن الأبدع في مجال القصة القصيرة الناجحة ، أو أي عمل أدبي آخر ، يرفض الحشو ، وصفا كان أم غيره ، تجنبا لأصابة المتلقي بالتخمة والنفور منذ البداية ، بل إنه يتطلب عمقا من صنف آخر ، تكون تعاليماته مضبوطة ، وسبل الوصول إلى تحقيقها معبدة ، وكل ذلك من الشروط التي يراها الدكتور الطاهر أحمد مكي ضرورية لبناء صرح أي منتاج أدبي ناجح ، إذ يقول : " كل وصف للطبيعة أو الأشياء أو الأشخاص يجب حشوا ، ولا يخدم العمل الفني ، يمزق الأنسجام ، لأنه ينحرف بالتمام القارئ ، ويبعده عن محور القصة ، والأنسجام هو ، ولا يؤدي أية وظيفة خاصة ، ولكن القصة قد تتطلب وصفا ، وبدون تخصيب مقطوعة الرأي ... ويسهم إذا الوصف في خلق جو ضروري ، لكي تمسك القصة بالقارئ حتى النهاية ، فلا يفلت منها لأنه مل آخر فقرة [1] ص75.

يتبين من خلال إذا الرأي أن صاحبه ذو رؤية متفحصة في إذا الشأن ، وأن الوصف ، في إطار ضربان ، ولا نعتقد أنه قد توصل إلى إذا الحقيقة ، إلا بوقوفه عليها يقينا ضمن ما تيسر له قراءته من أعمال ، إنها النتيجة نفسها التي آل إليها رأي الناقد " فليب إلامون " " Ph.Hamon " ، إذ أن الوصف عندما ، أو الآخر ، على نحو رأي إطاره . فهو يجابي بناء "... إذا ولا كوسيلة ، أو شئت قل ، كوحدة نصية تخدم بناء القصة ، وتسهم فيه ، لكنه في المقابل قد يؤدي إلى غير ذلك ، فيعرقل الوحدة الشاملة للعمل القصصي إلى الخطر والتفكك والتشويش [38] ص15. فمن ذا الذي يرضى لعمله وصفا كهذا ؟ وصف يكون لذاته ، فلا تكون منه جدوى فني آخر المطاف .

ولكننا بلغنا إذا المستوى في معالجة أحد أهم أسرار الوصف وفق ما يوافق ، لكل سائر كتاب القصة ، وعلى مختلف درجات شهرتهم ، ومكانة كل منهم عند جمهور القراء ، سواء كان مستقلا ، يخدم ذاته لذاته ، أم كان – كما أسلفنا – مرتبطا بالقصة ، منسجما مع بقية عناصر بنائها ، فلا بد الآن من الوقوف عند تصنيف أهم وظائفه ، والتي يحددها جل النقاد فيما وظيفتين أساسيتين اثنتين ، يبدو واضحا أنهم أجمعوا حول حقيقتيهما ، رغم ما ظهر بينهم من تباين في المصطلحات الواردة في دراساتهم كما سنبين .

الوظيفة الأولى : جمالية بحتة ، بحسب رأي " جرار جنيت " إذ يقول " يقوم الوصف في إذا الحالة بعمل تزييني ، وهو يشكل استراحة [وقفة وصفية] في وسط الأحداث السردية ، ويكون وصفا خالصا ، لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي ... هنا وصف جمالي إبهاري ...[15] ص97.

ويتناول الأستاذ الصادق قسومة إذا الوظيفة عينها ، وترد في دراسته باسم " الوظيفة الخارجية " ، وهي عندما ، " ... غير ذات قيمة فنية باعتبارها – في الغالب – دخيلة على العمل ومقحمة فيه ، وحسبنا أن نشير إلى أن إذا الوظيفة متصلة بروعة الكاتب ، لا بمقتضيات العمل القصصي ذاته [27] ص203.

يتجلى لنا من خلال الرأيين السابقين ، اتفاق بين واضح وجماع واضح بين الناقدين ، على أن إذا الوظيفة ، أيا كانت تسميتها ، لا تكون ضرورية لفهم عالم القصة ، ولا لازمة لبناء الخطاب الذي يؤديها ولكنها غالبا ما تكون مجرد وقفة وصفية يوظفها الكاتب لاستعراء ما يريد استعراضه من زاد لغوي ، أو تبليغ القارئ تعسفا بحملة من الأفكار الخارجة عن موضوع القصة ، أو زخرفة مكشوفة ، وفي إذا ، يوضح الدكتور حميد الحمداني ،" إن إذا الوظيفة ليست موجودة في الفنون القصصية القديمة[15] ص79.

وبالفعل ، فكثيرا ما نجد عند أصحاب المقامات مثلا ، أنهم يكلفون أنفسهم صناعة لفقرة مثقلة بصور بيانية ، ومحسنات بديعية لا صلة لها بمواضيع أعمالهم .

يقول بديع الزمان الهمذاني في إحدى مقاماته : " حدثنا عيسى بن هشام قال : كنت بالبصرة ومعي أبو الفتح الإسكندري رجل الفصاحة ، يدعوها فتجيبه ، والبلاغة يقمرها فتطيعه ، وحضرنا معه دعوة بعض التجار ، فقدمت إلينا مضيرة (لحم يطبخ باللبن الحامض) تلتذ على الحضارة ، وتتبرجل في الغضارة ، وتتخذن بالسلامة ، وتشهد لمعاوية رحمه الله بالإمامة ، فإني قصعة يزل عنها الطرف ويموت فيها الذكر . فلما أخذت من الخوان مكانها ، ومن القلوب أوطانها ، قام أبو الفتح الإسكندري يلعنها وصاحبها ، ويمقتها وآكلها ، و يثلبها وطابخها . ولا يمزح فإذا الأمر بالضد ، وإذا المزاح عين الجد[34] ص115.

لعل أول ما يلفت النظر ، أن الوصف عند بديع الزمان الهمذاني ، من خلال الفقرة ، يطغى عليه كم كبير ومبالغة لا تقل من الصناعة البينة ، حيث التكلف في السجع والزخرفة والتزويق ، وهو كما أسلفنا ، تزييني إبهاري . ومن المحسنات التي يمكن تسجيلها ، أن عناية الهمذاني بشكل القصة لا مضمونها ، والوصف في أسلوب مقاماته ، كما يستخلص الأستاذ جورج طرابيشي، "... قوامه الترف والتنميق فيه الإيجاز والترادف والحشد اللفظي ، وفيه الدقة والإلغاز والإحاجي ، على جرس من السجع والجناس والطباق ، عناية الصناعة يتعمدها الكاتب ممعنا في تحدي أوجه البيان والبديع . فالقصة معه وسيلة والجوهر لعب بالحروف والإلفاظ والتراكيب وعرض معارف ومعلومات[34] ص114. تلك هي الصفات التي تجعل وظيفة الوصف خارجية – كما بينا – وحين كان الأمر على هذا الحال ، فإننا نشير إلى الصعوبة الجمة التي واجهتنا حين أردنا البحث على وقفات وصفية مستقلة قصد الاستدلال ببعضها ، الأمر الذي جعلنا نرتاب في أن يكون عجزا فينا أو عدم فهم ، لكننا – اجتهادا – أرجعنا سر ذلك إلى القاص الذي وجدناه يتفنن كل ما يعكر صفو بناء قصصه ، ويهلهل نسيجها ، ويحط في أعين متلقيها ، و قراءة و ونقادا و من شأنها ، فيكون حينئذ قد تسبب في تنفير جمهورها ، الذي ليس من السهل ربحه ورقته مرة أخرى ، إذ أن للقارئ الجاد شروطه ومطالبه ، شأنه في ذلك شأن أي متسلم يختار من البضائع ما يروقه . فجاءت جل الوظائف الأوصاف الواردة في قصصه مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمواضيع كما سنرى .

الوظيفة الثانية : توضيحية تفسيرية ، وهي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي ، وهي النتيجة التي إليها عدد غير قليل من المنظرين ، ومنهم " فليب هامون "" Ph. Hamon" الذي يبدي رأيه واضحا في إذا الشأن ، فيقول : إن " ... أول ما يجب مراعاته ، هو عدم الوصف بغاية الوصف ، ولكن لإضافة شيء يكون مفيدا للسرد

، أو لتقوية الجانب الشعري ، فلا ننسى ،" يضيف " بعض الوصائل وسيلة ، ولكنها
أدنى ، أي أنها جزء من الكل [8] ص176.

و بهذا يكون – فليب هامون " قد فصل في الأمر ، وحدد بدقة وظيفة الوصف البناء الذي لا
يوجد في أي عمل ما لم تكن منه فائدة ترجى ، فإذا افتقد إحدى الميزة ، أصبح ترفا تعبيريا
ورياضة أدبية ، تتجلى فيها براعة الكاتب في توظيف ما يملك من مدونة جاهزة لهذا الغرض
من شتى الألوان البيانية والمحسنات البديعية ، وإذا عينا ما نسميه (الوصف للوصف) كما أسلفنا
.

وقد عالج الأستاذ الصادق قسومة و إحدى و الآخر و إحدى الوظيفة بشيء من الجدية
والتركيز ، ووردت في دراسته باسم الوظيفة الداخلية ، فاستفاض في البحث عن الحالات المختلفة
التي يمكن أن ترد عليها ، فيقول :" تندرج في إحدى الطائفة جميع الوظائف المتصلة بالقصة ...
وهي إما من مستلزمات المغامرة [القصة] وإما من الأدوات الفاعلة في الخطاب جمالية
ومعنى[27] ص205. وهي الوظائف التي سنتطرق إليها مفصلة بعد حين .

وممن تناولوا إحدى الزاوية السردية بالاهتمام بين ، الدكتور عبد الملك مرتاض ، الذي
وقفنا في دراسته لهذا الموضوع على ما يزيل من طريق الدارسين المبتدئين عراقيل جمة ، فبين
ما للوصف وما عليه ، مبديا أنه يضم صوته مبدئيا لأولئك الذين ينبذون الوصف المستقل ،
مستحسنا في المقابل الوصف البناء ، قائلا :" قد يوجد الوصف لغير ذاته ، فيأتي عرضا في
خضم سرد حدث من الأحداث ، وبمقدار ما يكون ضروريا لتسليط الضياء على بعض الأحوال ،
أو المواقف ، أو المشاهد ، أو العواطف ... أو ... أو ... بمقدار ما يكون معرقلا لمسار الحدث
الذي يتطلب المضي نحو الأمام [15] ص142.

بقي علينا بعد إدراك إحدى الآراء النظرية أن نكشف عن أهم الوظائف التي تندرج تحت
إحدى الوظيفة الأم ، وهي عديدة كما سنبين :

الأولى : وظيفة تفسيرية ، تكشف بوضوح عن طباع الشخصيات وأخلاقها وسلوكها
ومكانتها في البيئة التي تنتمي إليها وأحوالها الشخصية الدقيقة ، المضمرة التي لا مجال لمعرفتها

إلى عن طريق الوقفة الوصفية ، وقد يصل الوصف أحيانا إلى أبسط الأمور كالمنزل أو المسكن أو المركب أو ما إلى ذلك مما يساعد على تفسير أشياء خفية كثيرة ، على نحو ما يظهر في النموذج التالي :

"... رحمك الله ، لقد كان طيبا جدا كان وحي يسكن في وسط الناس ، وكانت وصيته أن يدفن بعد موته في وسط الناس . كانت دارك في وسط المدينة بمثابة الخيال فهي وسط الخيال الأبيض ، أو القمر في وسط السماء ، كانت دارا عظيمة حقا تتناسب تماما مع مقام الرفيع ... هي في الواقع لم تكن دارا ، لقد كانت قصرا ، آجل... وأي قصر [17] ص123.

وتتبعا لمختلف فقرات القصة " رجل الدارين " يتضح لنا أن الأحداث انبنت في مجملها على الشخصية ، مما جعل الأوصاف فيها مركزة عليها ، لتفسير أسرار كثيرة عن الرجل، كالتواضع والبساطة والعفوية الوطيدة التي كانت تربطه بكل الناس ، وهي سمات وخصال وضيئة مشرقة ، أراد المشرفون على دفنه طمس جذوتها ، بتناسي الشارع المراسم المبالغ فيها ، التي تتضمن كذبا مكشوفا ، فالشارع والمقاول ، لدى العام والخاص ، أن هذا الشارع المراسم لن تنتهي إلا ذوي الجاه والسلطان – كما يقال – الذين لم يكن بمقدور الناس البسطاء مجرد رؤيتهم .

يسترسل الراوي في وصفه التفسيري الذي يوحي بمكثر من دلالة ، فيقول : " السماء كانت ما تزال ترسل رذاذها الخفيف فوق رؤوس المنتظرين أمام باب المقبرة ، وكان الحراس المسلحون كل يتحرك في مكانه ، في مجال ضيق يبدو أنه حدد من البداية ، ولا يجوز الخروج عنه مهما كان الأمر، بينما كان الحارسان الواقفان أحدهما على يمين باب المقبرة والآخر على يسارها ، جامدين كالصنمين تماما[17] ص125.

يوظف الوصف طيلة القصة ، ويؤدي وظيفته التفسيرية البناءة على الشاكلة الوتيرة ، محافظا على ما بينه وبين السرد من تكامل وانسجام وفاعلية ، وهو الوصف الذي يقول عنه " جان ريكاردو " " Jean Ricardou " :" أن يكون الوصف خلقا ، وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية [والقصصية] المعاصرة على مجموع الحكي ، وذلك على حساب السرد ، فتصبح الرواية أو القصة قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص ، وقد سمي خلقا ، لأنه يشيد المعنى وحده ، أو على الأصح ، يشيد معاني متعددة [15] ص180 .

الثانية : وظيفة إنتاج المعنى ، إذ يكون للوصف على اذا النحو دور بارز في ميكانيزم السرد ، فإضافة لبنة كثيرا ما تكون منتجة للمعنى أكثر مما تنتجه الجمل السردية الخالصة ، من ضرورة التذكير مرة أخرى أن التعريف على اذا الوظيفة يستوجب من القارئ تركيزا وفطنة كبيرين ، كما أنها قد تمر دون جهد يبذل ، وذلك بحسب ما بين الكتاب من تفاوت في درجات القدرة على الكتابة الأدبية الراقية ، ومن الأمثلة الحية التي وقفت في قصص رجل الدارين الكثير ، نتلقى من جملة ذلك المثال الموالي :" في اذا الجو بالذات دخل ... كان يميل قليلا إلى القصر ... وعلى النحافة ، أصلع قليلا يميزا شاربان متميزان برقتها وطولهما قليلا ، دخل من الباب واتجه مباشرة إلى عامل الكومبيوتر، كان وهو لا يزال بعيدا عنه بكثير من خمسة أمتار يرفع يديه منفرجتين وهو يتحدث في ابتسامة عريضة ، ومما استبشار بادية على وجهه مما جعله يبدو غريبا كل الغرابة عن جو القاعة[17] ص104 .

يبدو جليا ما بين السرد والوصف في اذا الفقرة من تعزز لخدمة الحدث ، وتتجلى المعاني المكونة له ، ولو أنها لم تظهر بعد ، وذلك من خلال جملة من الإشارات والإيحاءات القوية التي توحي بها بعض الصفات ، فهي إرهاصات أولية ، تبشر ببروز معان جديدة ، تتأكد فيما بينها إلى أن تتحد حدثا متكاملا ، إذ بمواصلة قراءة بقية فقرات القصة ، تنمو الأحداث بصورة تدريجية آلية إلى أن تبلغ ذروتها و نهايتها .

تعتبر اذا الوظيفة أساسية في الوصف خدمة للعمل القصصي ، وهي الوظيفة التي أشار إليها " جان ريكاردو " " Jean Ricardou " في تصنيفه المفصل لوظائف الوصف ، أين يقول :" ... أن يكون الوصف نفسه دالا على المعنى في ذاته ، دون الحاجة إلى التصريح بذلك المعنى ... ولكنه مع ذلك ، يظل خاضعا للتخطيط العام للسرد الحكائي[15] ص179.

" النوافذ لا تزال مغلقة ، يدخل واحد لم يكن من قبل في القاعة ، وقفته مستقيمة وشواربه ضخمة ، يدار في الوجوه ، عيناه لم تكونا محمرتين ، كانت نظارته لاقبة ، يصيح بأصوات عالية واضح وجهوري ، تتجه إليه جميع الأنظار[17] ص73.

على نفس منوال المثال السابق ، تبدأ الفقرة ، بجملة من النّوع الثاني تحمل في أحشائها أجنة مجهرية ، سرعان ما تظهر إلى الوجود ، لتصبح بعد أن كانت لبنات لا شكل لها ، بناء متكاملا يسرّ الناظرين .

وعن طبيعة العلاقة الوظيفة نفسها ، يسترسل " جان ريكاردو " ليكشف عن أسرار أخرى موغلة في الخفاء ، فيرى ، " أن تعددية المعاني التي تتولد عن الوصف الخطي [يعني جملة الوظائف الداخلية] هي في الواقع تعبير عن صراع الوصف ضد المعنى الواحد ، ولهذا قيل ، إن الوصف الخطي جعل الأعمال الروائية [القصصية] المعاصرة تخرج سباقا في اتجاه معاكس للمعنى [15] ص80. لما يضمن هذا المكون السردي في إطاره الشكلية والمعنوية التي يعتمدها الكاتب في بناء صرح أعماله القصصية .

الثالثة : وظيفة تطويرية ، ويفهم من هذا الوظيفة أن السرد يتوقف عند كلمة وظيفة الوصف الذي يخرج من سرعة حركة القص ، ليحل محله بشكل آخر ، وما يمكن استنتاجه هنا أن الوصف يتسم بالسكونية ، ولعل الشيء أنه كذلك ، ليس إلا ، إذ يمكن أن نؤكد هذا من خلال العديد من الدراسات التي تناولت الوصف وعالجت مختلف قضاياه ، متضمنة بعض الإشارات الدالة على قناعة أصحابها بذلك ، بل منهم من صرح بهذه الميزة في وضوح ، كالأستاذ " حسن بحراوي " الذي نجد في دراسة له موضوعا يحمل عنوان " الوقفة الوصفية [8] ص193 . غير أن هناك من يذهب مذهبا آخر تماما ، ومنهم الأستاذ الناصر قسومة ، الذي يرى ، " أن انتظام الوصف بالسكونية (مقارنة مع السرد) لا يعني انتفاء الحركة منه انتفاء تاما لكنه مهما يكن من أمر و مهما يكن متصل بحركة القصة الشاملة وهو – من ثمة – ذو حركة في ذاته ... وهو متصل بحركة الأعمال ... وقد يكون فاعلا في تطويرها أيضا[27] ص207.

والنتيجة أن الوصف في القصة القصيرة الجديدة يؤدي وظيفة تطويرية متكاملة ، جنبا إلى جنب مع السرد ، وفي هذا يقول حسن بحراوي : "... ظهرت مجموعة من المقاربات التي تتعامل مع الوصف كعنصر بنيوي يساهم في تشييد النص وإعطائه أبعاده الدلالية [8] ص178. وهي شهادة إضافية أخرى ترسخ مكانة الوصف وظيفته هذه في مختلف الإبداعات القصصية ، وتثبت الدور البناء الذي يؤديه فيها ، فهل يعقل ، يتساءل الدكتور عبد الملك مرتاض " ، ... "

ينجاز نص سردي ما ، دون وصد ما ، وهذا النص أن يشبع فضولنا الأدبي ، ويروي ظمأنا الفني ، إنما لا نحسب ذلك [15] ص295.

وبالعودة إلى قصص المجموعة ، ووقوفنا على حقيقة ما تم حوله الالتفاف إجماعا ، ألم نرغب منا في عدم صرف مزيد من الوقت ، ومعالجة الموضوع نثريا ، وبعد تفكيكنا من صحة الأمر ، ننتقي الآن نماذج وصفية ، آخذين بالتصورات السابقة :

"وكان الرجل الجالس قبالتي يقارب في السن حسبما قدرت ، أسمر اللون ، بينما كان شعرا أسود تتخلله شعرات بيضاء قليلة ، كان يبدو في كامل الاتزان والهدوء وهو يتحدث ، فهمت من الجزء اليسير الذي سمعته من كلمة أثناء يتحدث عن أرض للبنان وقد حولها خلال بين وبين أخيه الذي استدعته الشرطة عدة مرات ولم يحضر حتى الآن [17] ص97.

يظهر لنا في خلال هذا الفقرة كيف بدأ الحدث ينمو ويتطور ، بعد أن كان في بدايته بسيطا ، وذلك عن طريق تداول بطلين لجزء جمل سردية ووقفات وصفية ، ولا شك أنه ما كان ليعرف هذا الدرجة من التطور اعتمادا على سرد خالص أو على أوصاف محضة ،مما يدفعنا أكثر إلى الالتحام فيما بينهما من ترابط وثيق ، وعلاقة قوية ، وفي هذا المعنى ، يحيلنا حسن بحراوي على إشارة بيرانية استئنائية " لجان ريكاردو Jean Ricardou" الذي يقول : "إن ما يقوم بينهما (يقصد السرد والوصف) هو نوع من التنازع النصي .. فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله وينجم عن ذلك صراع بين الكائنين يبدأ بهجوم الوصف واحتلال للنص ، يتلوه رد فعل السرد الذي يتخذ في استعادة مواقعه وتفكيك مكانته في الميدان ... أليست أسلحة المعركة بينهما ، فهي الصفات والنعوت بالنسبة للوصف والأفعال من جانب السرد[8] ص178.

فمن ذا الذي يمكنه الآن أن يدعي غير هذا وهو يخطر ببال عاقل يوما تجاوز الأدوار الحديثة ، والوظائف الأساسية التي يؤديها الوصف دوما رفقة السرد أسئلة عديدة تطرح نفسها بقوة في هذا الشأن ، لكن لا مجال للرد عليها في إثبات إلا من خلال أمثلة ملموسة على النحو التالي :

" ولكن لا أجنحة لي ... ولهذا لم يبدع الليل والبحر ... الليل جميل ، يخفي الأشياء عن الأعين المتلصصة ، والبحر صديق واسع الصدر جميل ، رائع ، فلماذا لا أصطحبه في رحلة مغامرة والسباحة أحسنها كما أحسن فنان الغوص بعيدا في الأعماق ، والشوق يرقني باستمرار[17] ص64.

تلا – كما نرى – لبنات سردية وصفية متآزرة حينا ، متنازعة حينا آخر حول من يكون الأجدر في تطوير الحدث والدفع به قدما نحو الأمام .

وتأكيدا لآراء السابقة ، يكشف الدكتور عبد الملك مرتاض عن رأيه في هذا الأمر ، مما يزيدنا اطمئنانا ويقينا إذ يقول : "... وبمقدار ما يكون الوصف نافعا في السرد ، مطورا للحدث ، ملقيا عليه شيئا من الضياء ، ممكنا للنص [..] من الارتشاف بمسحات من الجمال الفني بمقدار ما يكون مغذيا للسرد إذا جاوز الحد[15] ص295.

ورأينا، أن تلا العينة من الأمثلة والشواهد التي ائتدينا لانتقائها بشيء من الدقة ، آخذين في الحسبان مدى ملاءمتها لما ورد رفقتها من آراء ، لم تكن لتنمية الحدث وتطويرا ، ولم تأت مستقلة ، خارجة عن نطاق الحكي ، بل هي ضرورية فيه ، لا يمكن الاستغناء عنها كما أسلفنا .

الرابعة : وظيفة استبطانية ، ولتوضيحها ، يقع اختيارنا على الفقرة الموالية التي نراها تضمنت ما يفي بالشروط التي نريد إظهارها .

" المحطة نفسها ، والمنتظرون أيضا ، وكذا المدينة والشارع ... وما هي ... هما يقفان هنا على بعد أمتار ، هو يستند بظهره إلى عمود من أعمدة الكهرباء ويبدو مضطربا وينظر في الفراغ ، يحتضن في يده اليمنى يده اليمنى أيضا ، بينما هي تضع رأسها على صدره وتبكي في حرقة وألم شديدين [17] ص56.

تحتوي الفقرة على جملة من السلوك والأعمال والحركات التي يستعصي على القارئ تفسيرها ، مما ينتج عنه متعددة ومختلفة باختلاف وجهات نظر أصحابها واجتهاداتهم ، ومحاولة

الولوج إلى باطني الشخصيتين (هو وهي) للتّعرّف على حقيقة ما يختلج بداخلهما من أسرار خفية ، " فينتفي من الوصف ما هو " موضوعي " ليخلف ما هو " ذاتي " خاص [27] ص208. على حد قول الأستاذ الصادق قسومة .

ويبدو أن وظيفة الوصف هذه ، هي التقنيات التي يعتمدها الكتاب في تقديم أعمالهم بكثافة ملحوظة ، مستهدفين دوما المتلقي للغوص في بواطن شخصيات القصة وأبطالها ، وتحقيق ذلك هو عين الغايات الطموحة التي أوردنا في شأنها رأيا "لأدغار ألن بو " حين تطرقنا للحديث عن السرد في موضع سابق . فهل يكون ذلك مدعاة لأن تكون هذه الوظيفة هي الغالبة في قصص " رجل الدارين " ؟

الخامسة : وظيفة الأيهام بالواقعية ، وهي وظيفة تجعل البعيد قريبا ، والمتخيل حقيقة ، والحلم واقعا ، وتقنية من جملة التقنيات التي يظهر بها الكاتب على المتلقين ، أيا كانت مستوياتهم ، فتصبح الموصوفات عند هم هي الواقع ، ويتوهمونها كذلك ، لدرجة قد لا يقبلون في ذلك أي رأي معارض على نحو هذا الوصف : " بيتنا الصغير المتواضع هنا في حي راق من أحياء أعالي المدينة هو البيت الوحيد في الحي الذي ظل عبر عشرات السنين بغرفه الصغيرة المبنية بالحجر والأسمنت يقاوم الزمن ملتصقا بالأرض ، بينما ارتفعت حوله من كل الجهات " فيلات" وقصور فخمة ذات طوابق وعرر متعددة ، ولولا أن موقعه في قمة الهضبة الذي جعله يشرف على كل الجهات ، ومكنه من أن ينال يتمتع بنور الشمس طول النهار ، لكانت " الفيلات " الفخمة والقصور قد حجبته ، وحجبت عنه كل شيء[17] ص109.

يؤدي وصف هذا البيت وظيفته ببراعة عالية ، ودرجة رفيعة من الأتقان ، فقد يفسر البعض ممن يقرون بدقته أنه مجرد تصوير لبيت حقيقي موجود فعلا ، بينما تبقى فئة أخرى مقتنعة متأكدة أنه وليد خيال الكاتب ، لأنّ أنهم يقعون ، دون رغبة منهم تحت تأثيرات ، فيوهمهم بواقعية ، لا يجادلهم في ذلك أحد .

وفق هذه الوظيفة ، جاءت الأوصاف كثيرة في قصص " رجل الدارين" ولا مجال لأي شك أن الكاتب لا يستعمل هذه التقنية ويعتمد بهذه الكثافة متعمدا ، إلا لغاية فنية مقصودة .

" المحطة تكتظ ثم تفرغ و الحركة في الشارع تقوى ثم تبدأ في التناقص ... الحركة في الشارع تكون قد تحولت إلى صمت كامل تقريبا ... وتهب موجة باردة من الجنوب منتصف الليل، لتحرك أغصان الأشجار العالية والمصابيح ، وتكنس المحطة والشارع من قطع الأوراق المتناثرة ... ويقتي كلبان صغيران ، يمران في تكاسل واضح ، ثم يتجهان إلى بعض أكياس القمامة في الجهة الأخرى من الشارع ليفتشا عن بقايا طعام[17] ص58.

يوضح القارئ من خلال التفاصيل الدقيقة الواردة في هذا الوصف ، أمام سلسلة من المشاهد ، ليفقد في الحال توازنه الذهني، فتتراءى له حقيقية ، ماثلة أمامه ، حينئذ يكون الكاتب قد بلغ غايته ، واستوفى مقاصدها ، التي يسعى الكتاب كلهم استيفائها بقي أن .

و" السادسة : وظيفة تمثيلية ، يدرجها الأستاذ الصادق قسومة ضمن وظائفه الأساسية، يوظف بها الوصف الذي يمثل بعض سمات الموصوفات ، وهو الذي نجدها – على سبيل المثال – عندما يرد وصف يحدد الشخصيات بالأدوار والذوق الرفيع [.....] ثم نجد تمثيل مظاهر هذه السلطة من خلال وصف بيتها أو أثاثها[27] ص208.

ويمكن تعميم هذه الوظيفة على كل ما يمكن أن يدرج في العمل القصصي أو الروائي من أوصاف ، دون أي استثناء ، كأن نحدد الحدث – على سبيل المثال – مرتكزا على من له مكانة علمية متميزة ، لنذكر في سياق الحكي جملة من السمات الدالة والمتصلة بالموصوف ، كالسلوك القويم مثلا ، من تواضع ، وحكمة ، ورزانة ، أو غير ذلك من الشيم التي يتميز بها المتعلم عادة عن غيرها من عامة الناس ، وعكس ذلك صحيح ، إذ كثيرا ما تصادفنا في " رجال الدارين " أوصاف تدي وظيفتها على هذا النحو أو ذاك ، مثل : " مواطن مسالم ، يؤدي كل واجباته الوظيفية وحتى البيتية ، مخلص كل الإخلاص في عمله ، يعرف طبيعته وأخلاق الزمان والجيران وأطفالهم ، بل وحتى الأعداء والحساد ..لم يسرف ولم يخاصم أحدا في حياته ، فلماذا يُستدعى إلى مركز الشرطة ، هذا المركز الذي أتهيبه والذي لم أدخله في حياتي على ما أذكر [17] ص22.

يستطيع القارئ بمجرد الإطلاع على هذه الصفات العديدة ، التي أدلى بها الراوي متتابعة ، أن يتصور في الحين جملة من الصور المتوقعة ، غير أن فن الكتابة في مجال القصة ، يستدعي من الكاتب أن يظهر لجمهور القراء براعته في هذا ، وعلو مقامه بين أترابه وزملائه ، وفي ذلك

تحقيق للغايات الطموحة ، على حد تعبير" إدغار ألن بو " ، كما أسلفنا . إذ بمواصلة قراءة القصة ، يستمر الحدث في التطور و التمطط إلى أن يبلغ عالمها ونهايتها ، فتتجلى بعض السمات التي جاءت في الوصف ، بل تتأكد .

" أخيرا رفع [الشرطي] رأسه ونظر إلي مبتسما ، وعلى الرغم من ابتسامة الإذلال ، فقد بدت مراكز أعصابي أكثر ما يسر ... قال لي وهو ينظر إلى الملف : أنت أعلنت جنون مراكز الشرطة أن اللصوص سرقوا مذياعا من سيارتك [17] ص29 .

حينئذ ، تنفست الشخصية الصعداء ، وتخلصت من وطأة الحيرة التي اقتضت من الكاتب أن يجعل إظهار حقيقتها فنيا إلى هذا الحين .

بعد استعراضنا لهذا الوعاء الوصفي المختلفة ، التي يؤديها الوصف ، وفق هذا التقنيات ، أصبح من باب الضرورة أن نتساءل الآن لنقول : هل يوجد في الخطاب السردي عند مصطفى فاسي ، وفي مجموعة " رجل الدارين " على الأقل ، نمط الصورة الوصفية المستقلة الخالصة ؟ والجواب ، أننا قد لا نكون مغالين إذا كان الرد سلبيا ، إنها النتيجة التي آل إليها الجهد الذي بذلنا للبحث عن نماذج وأمثلة من ذلك ، وهي النتيجة نفسها ، والنهاية عينها التي توصل إليها الدكتور عثمان بدري في الموضوع ذاته ، ضمن دراسة له في أدب نجيب محفوظ ، أين يقول :".. إن القارئ لا يستطيع أن يجد .. صورا وصفية خالصة ، يمكن أن تكون عبارة أسلوبية قائمة بذاتها [39] ص34. وهذا رأي إضافي آخر يمكن أن نتخذه في عملنا سندا قويا لإثبات وتأكيد يمينة الوظيفة الداخلية في الخطاب السردي القصصي عند مصطفى فاسي ، وعند غيره من كتاب القصة ، وفي هذا الشأن يعبر حسن بحراوي على لسان " المأمون " ، الذي يفصح عن رأيه – هو الآخر – إذ يقول : "... أصبح قطاع واسع من النقاد يميلون إلى الوقفة الوصفية " المستقلة " كعنصر طفيلي ، وفي أحسن الحالات ، كعنصر يمكن احتماله ... بينما قالوا إلى قبول واستساغة المقاطع الوصفية ، عندما تأتي مرتبطة بالقصة ، بحيث يكون مجرد تابع للسرد ، ومساعد له على تأدية وظيفته الحكائية[8] ص76 .

أصبح الآن واضحا ، أن الوصف البناء مثلما رأينا ، هو كل وصف يكون ارتباطه بالقصة وثيقا أينما وجد ، وهو الأكثر استحسانا لدى جل المتعاملين مع عبارة الإبداعية الأدبية

منتجين ونقادا . وزيادة على ذلك ، يرى الدكتور موريس أبو ناضر أن الدور الذي يؤديه الوصف في الحكي أقل من ذلك ، يقول : " يشغل حيزا مهما في القصة ، فهو يخلق شيئا من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث ليضعنا وجها لوجه أمام مشهد ما ، ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج ، كما أن الوصف يهيئ المتلقي أكانت موسيقية أم لونية ، ويحدد المواقع ، ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة ويطلق الخيال فيثير معانيه مجهولة [33] ص133. تلك كلها وظائف أخرى لها في الخطاب دورها الكبير، وهي من الوظائف التي أسلفنا ، ليست زائدة أو جمالية تجميلية ، وإنما تكلفنا و اعتباطا .

3. 4. تقنيات الوصف

هنا نريد أن نتناول الوصف وفق ما تناولناه ، لم يبلغ مقصدها ومنتهاها ، ولاستكمال ذلك ، يبدو من المهم أن نسجل وقفة أخرى يستلزمها كل وصف ، أيا كان موضوعه ، وكيفما وردت ولكن نستنبط خلالها أهم مستلزمات عمله ، والأدوات التي يتوسل بها للقيام بالدور الفاعل الذي يؤديه والكشف عما هو ضروري في إعداده وتبريره وجوده . وفي هذا السياق نجد للدكتور عثمان بدري رأيا يمكن اعتماده إذ يقول : " تبنى بعض الأوصاف على تمثيل بصري ، فتستحضر الألوان والشكل والحركة ، ويبنى بعضها الآخر على توصيل انطباعات المذاق واللمسيات والروائح والأصوات[39] ص81.

بديهي أن تتجلى لنا هذه الحقيقة التي تبرز في وضوح من كون فاعلية الوصف ضرورية في تحضير الوقفة الوصفية وإعدادها ، والكشف عما في الموصوفات من أسرار خفية دقيقة ، يحتاج الراوي حينا ، و يطار أحيانا أخرى مرجعا ما ، لتفصيل ما يكتنفها من مبهمات .

" ... تمد بصرك بعيدا عبر صفحة البحر الزرقاء ، يجذب نظرك قارب شراعي يتراءى لك بعيدا جدا ولونه أبيض ، يبدو مثل ورقة ضائعة في فضاء لا نهائي ، أو حمامة تلهو بها الرياح[17] ص5.

هكذا بني الوصف في هذا المقطع ، والآلات حاسة العين فيه عنصرا حاسما مهيمنا ، ولو أنه ، كما يرى " هامون "... يقوم أساسا على الحواس [كلها] ، إذ هي التي تساعد على توسيع

مجال الرقية باشتراا السمع واللمس والحركة بل والشم [8] ص108 ، ما لم يكن المنال ما يحدد من فاعليتها .

" المنال في البعيد باخرتان قريبتان من بعضهما ، يبدو كأنهما ستصطدمان بعد قليل ، أو ربما مو وم المسافات[17] ص68.

فالبعد المنا مأن ، مو عائق بيّن ، تسبب في اضطراب الوصف وعدم البت فيه ، وقد يكون العائق سببا آخر ، على نحو ما نجد في المثال الموالي :

"...لكن شيئا يمر بقرب القارب ... كان يمر سريعا حتى أنني لم أستطع تمييزه جيدا هل هو حوت كبير هل هو مجموعة من الأسماا هل هو عمق يسري تحت المياه أم أدري[17] ص62.

ويبقى السؤال قائما ، والحيرة سائدة لدى الراوي والمتلقي معا ، نتيجة الرؤية البصرية السيئة ، الناقصة ، فسرعة الموصوف أضاع بدورها مجال الرؤية الجيدة التي يفترض أن يتيح عنها مشهد وصفي متكامل ، من الموقع الذي يحتله الراوي والشخصية الواصفة ، مو الذي يحدد مدى مقروئية الوصف، والدرجة التي يبلغها نقصا أو كمالا .

".. عندما أخرجا الشرطي ملفي من بقية الملفات ، ووضعه أمامه على المكتب ، كانت عيناي لا تفارقان الشرطي والملف ، كنت أركز جيدا في الملف لعلني أستطيع التوصل إلى استنتاج ما ، ولكن لا فائدة ، فأوراقه كثيرة ، ولعل حجمه لا يقل عن حجم ملف أية قضية كبيرة في الأمم المتحدة أم من كتابته كانت بالنسبة إلي مقلوبة ، لا أستطيع قراءتها.[17] ص28.

يؤكد الراوي مرارا ، مصرحا عدم القدرة على اختراق أية معلومة من الملف ، فأوراقه عديدة أولا ، ومقلوبة ثانيا ، ومما معا عائقان حرما معرفة شيء بسيط مما كان يتطلع جادا إلى معرفته . ورغم ذلك ، لازال يبذل جهودا أخرى ، ويجتهد تحايل ، عسارا يرى إشارة دالة على مبتغاا .

" وأترا بعد ذا الما2 وأنقل ناري لى وجا الشرطي لعلني عن طريقا أسبتطيY أن أتعر2 على ما يدعو لى التفاعل أو العكS ، لنّ أن وجا الشرطي على الرغم من لطافتا ، كان من تا الوجوا التي يصعب أن تمتدا انطباعا معينا واضحا [17] ص28.

وحول ما في ذهنا الثّمثلة من موادY لولية ، وعوائS ملموسة لرقية بصرية تامة ، تحوم ذهنا الثّار التي تعالN الفكرة نفسها ، أين يقول حسن بحراوي : "... ومن المهم دائما معرفة حجم المسافة التي تفصل بين العين الواصفة والشيC المنظور لي ، وقياS التغير الذي يطرأ عليها ، فقد تكون تا المسافة متسعة بهذا القدر أو ذا من دون أن يكون لذا تأثير فعلي على بناC المقطY

الوصفي ... ومن جهة ثانية ، فإن الغياب الكلي أو الجزئي لعناصر الرقية البصرية ، سيجعل الملفوظ الوصفي عرضة للمغالطات وأخطاC التقدير ... وبالتالي سيفرS على العين الواصفة القيام بطائفة من التصويبات والتصحيحات كلما زادت خطوة في اتجاا الشيC الموصو2[8] ص182.

إن الوص2 هو ثمرة اشترا الحواS كاملة – مثلما رأينا – عير " أن استعمال الرقية هو من أهم القرائن الدالة على الوص2 البصري[8] ص108. يضي2 حسن بحراوي نقلً عن " فليب هامون " .

واستكمالً لمعالجة موضوY الوص2 في الخطاب السردي عموما ، وفي مجموعة " رجل الدارين " على وجا الخصوص ، بقي علينا أن نشير لى أن الوص2 يحتل عند مصطفى فاسني مساحة واسعة ، ويغطي في عملا هذا على الأقل حيزا لً يقل شساعة عما يغطيا السرد الخالص .

الفصل 4
الزمن والمكان مفاهيمهما وإشكالاتهما السردية

4. 1.الزمن مفاهيمه وإشكالاته السردية

أثار مفهوم الزمن منذ القدم جدلا حادا بين المؤلفين ، واحتل في كتاباتهم حيزا كبيرًا ، نتجت عنه رؤى متباينة ، ظهرت جلية لدى اليونانيين ، فكانت أول الأمر مجرد إرهاصات أولية اجتهادات لم تبلغ درجة من النضج والكمال ، إلى أن انتقل ذلك كله إلى – أفلاطون – (427/348 ق م) الذي تناوله بدوره ، فكان فيما توصل إليه ، ووفق ما عالجه أكثر دقة من غيره [40] ص24.

ومن الأوائل الذين تناولوا فكرة الزمن ، أر سطو طاليس (384 –322 ق م) الذي اجتهد هو الآخر واضطر إلى ربطه بالحركة ، إذ يقول : " ... و إنا وإن كنا في ظلم ولم ينل أبداننا شيء أصلا ، إذ أنه حدث في أنفسنا ضرب من الحركة ظننا .. أنه قد حدث أيضا زمان ، وكذلك أيضا متى ظننا أن زمانا ما قد حدث ، ظننا مع ذلك أن حركة ما قد حدثت[41] ص451.

ومن خلال تتبع أثر " أر سطو " في تناوله للزمن ، بدا لنا أنه أراد الذهاب في ذلك إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه ، إذ يقول : " نعرفُ الزمان أيضا عن تحصيلنا الحركة ، بأن نحصلها بالمتقدم والمتأخر ، وحينئذ نقول إنّه قد كان زمان متى أحسسنا بالمتقدم والمتأخر في الحركة[41] ص419.

فالواضح إذن ، أن الزمان عند "أر سطو" له ارتباط وثيق بالحركة والتّغير .

ومن الإنصاف أن نعترف لليونانيين بفضل السبق في تناول هذا الموضوع ، والشروع قبل سواهم في البحث عن حقيقته ، والوقوف على ما يكتنفه من غموض وإبهام ، ذلك لأنه – كما يرى الدكتور عبد الملك مرتاض –" .. من المفاهيم الكبرى التي حار العلماء والفلاسفة والرياضياتيون في الإجماع على تعريفها...[15] ص201. لأن اليونانيين ـ كما يُعرف عنهم ـ مولعون بالبحث الفلسفي المعترف لهم به .

كان للجهود الكبيرة التي بذلها اليونانيون تأثيرٌ مباشر على غيرهم ، إذ يمكن ـ دون أي جدال ـ اعتبارها النواة الأولى ، ورأس الخيط المتشابك الذي حفز غيرهم على العمل في هذا الاتجاه ، متأثرين بهم ، آخذين في الحسبان بالنتائج المتوصل إليها .

فمن أشهر فلاسفة المسلمين ، وأكثرهم تأثرا باليونانيين في تناول مفهوم الزمن ، الكندي (796 - 873 م / 180 - 260 هـ) الذي "..ينظر إلى الزمن على أنه ملازم للحركة . فإن كانت حركة كان زمن ، وإن لم تكن حركة ، لم يكن زمن[40] ص61.

فالزمن إذن ، قرين للحركة ، بل هو قرين للوجود كله ، وهي الرؤية الفلسفية التي ينطلق منها الدكتور عبد الرزاق قسوم الذي يعتبر الزمن ، ".. صورة متحركة بالأزل .. إذ ابتدأ عندما خلق الله العالم ، ووضع له نظاما عجيبا ، فتعاقب الليل والنهار ، ودوران الشهور والسنين .. كوّن العدد ، وقدم لنا مبدأ الزمن.. فالزمن ـ إذن ـ ليس إلا جزء من الأزل [40] ص22 .

وما أكثر ما ورد في القرآن الكريم من آيات محكمات تتضمن إشارات واضحة إلى الزمن منها قوله تعالى :" وقال للذي ظنّه أنه ناج منهما اذكرني عند ربك فأنساه الشيطان ذكر ربه ، فلبث في السجن بضع سنين [42] .

وقوله :" قال تزرعون سبع سنين دأبا فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلا مما تأكلون ثم يأتي من بعد ذلك سبعٌ شدادٌ يأكلن ما قدمتم لهن إلا قليلا مما تحصنون[42].

فالآية الأولى كما يظهر في وضوح ، تشير بالتحديد إلى المدة الزمنية المقصودة بالضبط فالبقاء في السجن استغرق زمنا محددا بسبع سنين مضبوطة ، وهذه الإشارة هي عينها التي تتكرر في الآية الثانية .

وتبرز هذه الدلالة في العديد من الآيات القرآنية الكريمة ، كالتي نعرف من خلالها الأيام التي خلق فيها الله عز وجل الكون متكاملا ، وفق ما نعرفه ونعيش فيه إذ يقول تعالى : "هو الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام ثم استوى على العرش [43] . أو كالآية التي ندرك من خلالها أن الله تعالى يريد تعليم الناس شؤون العدّ والحساب ، وهي من تقنيات معرفة دقائق الزمن وآلياته ، أين

يقول : "وجعلنا الليل والنهار آيتين فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة لتبتغوا فضلا من ربّكم ، ولتعلموا عدد السنين والحساب ، وكل شيء فصلناه تفصيلا[44]. لكن الملاحظ " أن لفظ الزمن لم يذكر في القرآن الكريم ، من حيث ذُكر الدهر مرتين اثنتين[15] ص201 .

وعلى النهج الذي سلكه السابقون ، في محاولات عديدة منهم ، لتوحيد الرؤى ، والاتفاق على مفهوم موحد للزمن ، تواصلت الجهود ، فتقاربت الأفكار حينا ، وازدادت تباعدا حينا آخر .

فمن الذين اجتهدوا لبلوغ هذه الغاية ، أبو هلال العسكري الذي يرى أن ، " اسم الزمان يقع على كل جمع من الأوقات ، وكذلك المدة ، إلا أن أقصر المدة ، أطول من أقصر الزمان[15] ص200 .

وهذا التعريف كالعديد من التعريفات الأخرى يبقى دون درجة إقناع الدارسين في الوصول إلى مفهوم واضح ودقيق للزمن .

وإذا كان رواد الفلسفة اليونانية قد ربطوا الزمن بالحركة ، فإن المتأخرين قد ركزوا في تعريفهم لمفهوم الزمن على المكان ، بحيث لا يكاد ينفصل أحدهما عن الآخر ، فالزمن " .. في وجه من وجوهه قرين المكان ، وهما يمثلان معا عنصري الإطار بوجهيه الزماني والمكاني ، فهما متلازمان من هذا الوجه ، باعتبارهما مكتنفين ضرورة فعل الإنسان ، أو من قد ينوبه [27] ص35.

فالواضح مرة أخرى ، أن مفهوم الزمن ، لا يزال مبهما غامضا ، عكس المكان تماما ، ذلك لأنه ، خلافا لقرينه ،"... غير موجود في الكون على نحو " مادي " خارجي ، وإنما هو مفهوم من المفاهيم ، لا معنى له شأن جميع المفاهيم ... فالزمان ليس مادة موجودة في الفضاء شأن جميع عناصر الكون ، وإنما هو ضرب من " الفضاء " الذهني يكتنف الأشياء والأحداث.[27] ص36.

إن الزمن متسم بجملة من الصفات التي تجعله غير ذي ماهية واضحة دقيقة ، ما جعل باب البحث والاجتهاد مفتوحا أمام كل راغب في الوصول إلى تحقيق هذه الغاية ، فهو ، " كالأكسجين ، يُعَايشنا في كل لحظة من حياتنا ، وفي كل مكان من حركاتنا ، غير أننا لا نحس به ، ولا نستطيع أن نتلمسه ، ولا أن نراه ، ولا أن نسمع حركته ... ولا أن نشم رائحته ، إذ لا رائحة له [15] ص201.

وكل ذلك جعل الإجماع بين هؤلاء وأولئك حول مفهوم موحد للزمن أمرا بعيد المنال ، ولعل ذلك هو ما حمل " باسكال " على الذهاب إلى أنه " من المستحيل ، ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم للزمن[15] ص202.

والخلاصة في هذا الصدد ، أننا لازلنا لم نجد ضمن محاولات تحديد مفهوم الزمن العديدة ما يمكن اعتماده ، أو الاطمئنان إليه ، ليبقى أمرا ميتافيزيقيا ، وهميا ، قابلا لأن يجد من يزيل عنه هذا اللبس .

4. 2 الزمن والحدث

الثابت تأكيدا ، أن ما في موضوع "الزمن" من لبس وإبهام ، لم يثن من عزائم الباحثين بل استمرت جهودهم على أشدها ، وارتفعت درجة اهتماماتهم ، فأثمرت نتائج معتبرة ، كانت بدورها لبنات إضافية ، شجعت على المُضي بالبحث في هذا الاتجاه .

فمن الذين تناولوا قضية الزمن ، واهتموا بها اهتماما كبيرا ، البعض من نحاة العرب ومنهم سيبويه توفي نحو (796 م/ 180 هـ) الذي ربطه بالحدث و قسمه إلى ثلاثة أزمنة ، إذ يقول : " وأما الفعل ، فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، وبنيت لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع [45] ص12. فالظاهر من تعريفه أنه يرى الزمن ، ماضيا ، حاضراً ، ومستقبلا وهو التقسيم الذي لا يزال معتمدا ، و" يمارس سلطته حتى الآن .... رغم المحاولات التجديدية التي تظهر اليوم بشكل مستمر[13] ص83. وبقي العرب يستعملون هذا المفهوم التقليدي ، ويتعاملون وفق هذه الرؤية الكلاسيكية ، وأكثر من ذلك– كما يخبرنا البعض ممن اعتنوا في دراساتهم بهذا الشأن فإنهم كانوا يلجأون إلى التأويل والاجتهاد ، والشائع أن التأويل لا يلجأ إليه إلا حين تلتبس الحقائق ، وتتداخل المفاهيم ، وحسبنا ها هنا أن نشير إلى شيء مما شاع بين هؤلاء وفق ما يستشهد به سعيد يقطين ، ومن ذلك :

- الإتيان بالفعل بلفظ الماضي ، وهو حاضر أو مستقبل .
- باب من اسم الفاعل الذي جرى مجرى الفعل المضارع في المفعول في المعنى .
- يعبرون عن الماضي والآتي ، كما يعبرون عن الشيء الحاضر [13] ص83.

غير أن هناك من بلغ بهم سعيهم إلى ما يزيل شيئا من هذا اللبس ، ويساعد على تجاوز الفهم القديم لزمنية الفعل ، ومنهم إبراهيم السمرائي ، الذي استنتج من خلال عملية الاستقراء العميقة التي أجراها " إن بناء (فَعَلَ) وبناء (يَفعَل) لا يمكن أن يدلا على الزمن بأقسامه وحدوده ودقائقه ومن هنا فإن الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغته ، وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة فقد تشتمل على زيادات تُعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة [46] ص24. فقد تتحول دلالة الماضي إلى دلالة زمنية أخرى كالاستقبال مثلاً حين يوظف بعد (إذا) ، أو قد تحال دلالة المضارع على الماضي إذا ما وظفت قبله زيادة معينة مثل (لم) ، لنستنتج أن الزمن الحقيقي لا يفهم من صيغة الفعل ، بل من السياق الوارد فيه .

4. 3. الزمن والسرد

ولتأكيد هذه النتيجة ، يتناول هذا الموضوع بحدة مشهودة بين العديد ممن دخلوا هذا المجال ومنهم عبد الوهاب الرقيق ، أين يقول :" ... نلح مرة ثانية على أن الأزمنة تنفرد بتنظيم الخطاب ، بها ينبني السّرد نظمًا ، وعنها تنبثق دلالته قصدا ، وبمقدار ما يكلف الروائي برفيع نسجها ، ويتناسب خيطها ، يشفُ المعنى ويعمق [19] ص27. فدلالة الزمن لا تظهر إلا من خلال تنظيم السرد وبنائه وذلك هو السياق الذي أشرنا إليه سلفًا .

إن بلوغنا درجة الحديث عن إدراك الدلالة الزمنية من خلال السياق ، والأخذ بالآراء التي قالت بذلك ،ومنها رأي عبد الوهاب الرقيق، يجعلنا نؤمن أنها " تشكل ... وغيرها أرضية صلبة انطلق منها الروائيون والنقاد الجدد في معالجتهم لقضية الزمن ، فحاولوا تطوير هذا المفهوم وتطوير طرق تحليله في الخطابات السردية ،لأنه – كما يرى البعض – أساس القص ، إذ هو المدخل الرئيسي إلى الخطاب الروائي[47] ص11.

والملاحظ ، من خلال تتبع ورصد النتائج المحققة في إطار تناول قضية الزمن ، أن جل الدارسين في هذا الصدد ، يثبتون إجماعا ، أولوية الشكلانيين الروس في إدراج مبحث الزمن في نظرية الأدب ، انطلاقا من تلك العلاقات المتينة التي تربط بين الأحداث وتصل أجزاءها ، خلافا لمن ارتكزوا في أعمالهم على الأحداث عينها [8] ص107.

ولأن السرد متن ومبنى ، ذهبوا إلى معالجة الزمن انطلاقا من تحديد بعض خصائصهما فالأول عندهم ، لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يحتويها ، أما الثاني فليس من شأنه النظر إلى ذلك ، بقدر ما يعنى بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ وفق النظام الذي ظهرت به في العمل[8] ص107.

وأيا كانت وجهات نظر جل الدارسين في هذا الشأن ، فإن هنالك حقيقة لابد من تثبيتها ، والإقرار بها ، إذ ، وعلى غرار ربط الزمن بالحركة مرة ، وربطه بالمكان مرة ثانية ، فإنه ،" لا يمكن لعملية القص أن تتم خارج الزمن ، إذ أنها عملية زمنية ، يتحايث فيها السرد بالزمن ، فلا سرد دون زمن [8] ص98. إلا أن التسليم بالعكس غير وارد ، وعلى ضوء ذلك راح "اميل بنفينيست" يعالج – هو الآخر- هذه المسألة ، ويحاول المساهمة في إبراز ما بقي منها مبهما ، ليتوصل في النهاية إلى نتيجة أصبحت منطلقا أساسيا ، ومرتكزا مهمًا في مجال تحليل الخطاب . فالزمن لديه ، ضربان :

فزيائي ، وهو خطي ولا متناه ، متمثل في المدة المتغيرة والتي يقيسها كل فرد حسب هواه ... وإيقاع حياته .

حدثي، متمثل في زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث ، غير أنه يرى زيادة على ذلك ـ أن هناك زمنا آخر موازيا لهما ، شديد الارتباط بالكلام ، ليس ممكنا اختزاله في سابقيه يتجلى من خلال راهنية إنجاز الكلام[13] ص65. وتلك رؤية لا نراها بعيدة عما أشرنا إليه قبل قليل للسامرائي .

وإذا كانت هذه رؤية " بنفينيست" للزمن ، فإن بعض نظرائه ممن تناولوا الموضوع ومنهم " جان ريكاردو " فـ " يرى بأن قيام العمل الروائي [القصصي] على الحكي ، يجعل منه مجالا لمستويين مختلفين من الأزمنة هما [زمن القصة وزمن الخطاب] ، والعلاقة القائمة بينهما هي التي تشكل طبيعة السرد ، وتتيح ،... التعرف على ما يسميه بسرعة [السرد][13] ص163 .

وغير بعيد – مرة أخرى – عن هذا الرأي ، ما يراه " ميشال بيتور "الذي أحصى بدوره ثلاثة أزمنة متباينة ، تكون الخطاب ، مهما كان ، وهي عنده ، زمن المغامرة ، زمن الكتابة ، وزمن

القراءة ، ونرى من جهتنا أنها لا تكون – منطقيا – إلا وفق هذا التسلسل والترتيب ، إذ لا مجال لحدوث القراءة قبل الكتابة ، كما لا يعقل أن تتم الكتابة إلا حين تنتهي أحداث القصة حقيقية أو تخيلا ، وأشار إلى أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر ، واحتاج لتوضيح ذلك أن يسوق مثالاً يمكن أن ينطبق على سائر الأعمال الأدبية ، فبإمكان الكاتب مثلا ، أن يلخص أحداثا وقعت في سنتين (زمن المغامرة) وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين (زمن القراءة)[13] ص114 .

وعلى نحو هذا المثال ، ووفق ما فعل الكاتب فيه بالزمن ، ينتج السينمائي أفلامه ، فتختصر فيها الأحداث وتختزل زمنيا إلى أدنى ما يمكن ، إذ كثيرا ما رأينا أفلامًا قصيرة ، تصور أحداث حروب استغرقت من الزمن سنين طويلة ، وما يقال عن الكتابة والسينما ، يقال عن الرسم مثلاً ، إذ يمكن استيعاب تاريخ حضارة بكاملها من خلال لوحة زيتية صغيرة ...

4. 4. الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية في الأعمال السردية

من أبرز الرواد الذين تناولوا "الزمن " في دراساتهم ،" تودوروف" الذي أعطى هذا الموضوع حقه ، فتوصل إلى أن الزمن في الخطاب الروائي ثلاثة أنواع – على الأقل – ثم راح يحاول إعطاءها المفاهيم التي تحددها وتفصل بينها في وضوح ، وهي ـ كما يذكرها ـ زمن القصة زمن الكتابة ، فزمن القراءة ، ويرى أن الزمن الأول (زمن القصة) متصل بالعالم التخيلي ، والزمن الثاني (زمن الكتابة) مرتبط بالألفاظ والتراكيب والقدرة على توظيفها داخل النسيج السردي ، وأما ثالث هذه الأزمنة (زمن القراءة) فمتصل بالمتلقي ، أو المسرود له ، وهي عنده أزمنة داخلية .

وفي المقابل ، يرى " تودوروف " أن هنالك أزمنة أخرى مرتبطة بالأزمنة الأولى ، سابقة لها يسميها ، أزمنة خارجية ، وهي : " – الزمن التاريخي ، زمن الكاتب ، زمن القارئ ، فالأول منها (التاريخي) يكشف عن مدى علاقة الخطاب بالواقع الذي جرت فيه الأحداث. ويريد بالزمن الثاني (زمن الكاتب) البيئة التي ينتمي إليها ، والمحيط الواسع الذي نشأ فيه ، فانعكست عليه تأثيراته المختلفة ، المتجلية في أعماله . وأما الثالث (زمن القارئ) فيعني به جملة ما يتهيأ من ظروف ومستجدات يتم على ضوئها ، وبناءا عليها تفسير أعمال الماضي وتأويلها ، إذ لكل زمن خصوصياته المتميزة[48] ص400.

إنّ من أهمّ الملاحظات التي ينبغي التوقف عندها ، أن جل ما مر بنا من آراء مختلفة ، يومئ بما واجه أصحابها من صعوبات جمة إزاء الألوان الزمنية المتداخلة ، فذهبوا في اجتهاداتهم مذاهب شتى ، وبدا التباين بين أفكارهم واضحا ، رغم ما اجتمع لكل واحد منهم من التصورات والمبررات[15] ص207 ، فغدا الزمن بينهم ، " بابًا شارعاً لكلّ مجتهد وما يقترحه من تعريف ولكلّ مفكر وما يتمثل له من تحديد [15] ص201. ثم " إن جميع هؤلاء النقاد الأوائل قد حاولوا مقاربة المظهر الزمني في العمل الروائي [القصصي] ، كل من زاوية منهجية محددة تتناسب مع منطلقاتهم النظرية والنقدية [8] ص108.ويظهر شيء من كل ذلك جليا في مسألة الزمن وتقسيمه إذ منهم من رآه زمنا واحدا (بنفينيست) ، ومنهم من جعله ضربين اثنين (جان ريكاردو) ، أو ثلاثة مثلما صنفها (جون بويون) ، وهكذا تلاحقت أفكار هؤلاء متتالية ، فتلاقحت فيما بينها إلى أن بلغت قمة الدقة والإنتاجية في مجال تحليل الزمن ضمن مكونات الخطاب السردي .

وإزاء هذا التنوع في وجهات النظر ،"... يتعثر النقاد طويلا قبل أن يهتدوا إلى تجاوز مصدر الجدل والخلاف ، ويختصروا تلك التعددية إلى ثنائية محددة ، ستسهل عليهم تطويق مبحث الزمن .. وإيجاد المدخل الصحيح لمقاربته "[8] ص114.

إنها النتيجة التي طالما انتظرها جل من طرق باب مسألة الزمن في الخطاب ، وهي ثمرة جهود العديد منهم ، ولو أن فضل بلوغها هذا المستوى من النضج والوضوح يرجع إلى " تودوروف" الذي " يرى أن قضية الزمن في الخطاب السردي تطرح بسبب وجود زمنين اثنين يحلو له أن يسميهما (زمن القصة ، وزمن الخطاب) ويقر بأن الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام السرد بديهي ذلك أنه قد تقع عدة أحداث في الوقت نفسه ، لكن الخطاب لا يمكنه سردها دفعة واحدة ، إنما يسردها واحدا تلو الآخر ... ولهذا قال بضرورة تخلي السارد عن التتابع المنطقي الطبيعي للأحداث واعتماده – بدلا من ذلك – على الخلط الزمني ، وبهذا يتصرف في ترتيبها وفق غايات فنية معينة يقتضيها [عمله] قصد تحقيق أهداف جمالية محددة [47] ص14 .

فالكاتب لا يستطيع احترام تسلسل الأحداث في عمله مثلما وردت أصلا – ولو أراد – لأن طبيعة الكتابة تفرض عليه ذلك ، وتلزمه على إحداث تغيرات عديدة ، تنتج ترتيبا آخر للأحداث نفسها وهو ما ذهب إليه "جيرار جنيت " انطلاقا من رأي وجده موافقا لقناعته " لكريستيان ماتز CHRISTIAN METZ" يقول : " الحكاية مقطوعة زمنية مرتين ... فهناك زمن الشيء المروي

وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال) . وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها – التي من المبتذل بيانها في الحكايات – ممكنة فحسب (ثلاث سنوات في حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية أو [قصة] أو في بضع لقطات من صورة سينمائية مركبة ... بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر [49] ص45. والعبارة الأخيرة من المقولة وحدها كافية جدا بأن تجعلنا مطمئنين على التفكير في الانطلاق والشروع في تفحص أهم ما يمليه علينا تحليل النظام الزمني في مجموعة " رجل الدارين " القصصية ، لكن دون تجاوز مقترحات "جنيت " التي نراها بدورنا أساسية وهي :

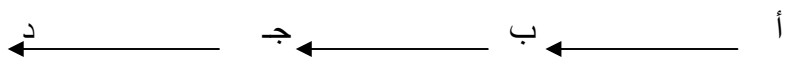
- العلاقة بين نظامي الزمن في القصة والخطاب .
- العلاقة بين ديمومة أحداث القصة وديمومة أحداث الخطاب ، المرتبطة بمفهوم " النسق "
- التواتر ، طاقة التكرار في القصة وطاقة التكرار في الخطاب [49] ص78.

4. 5. النظام الزمني في قصص " رجل الدارين "

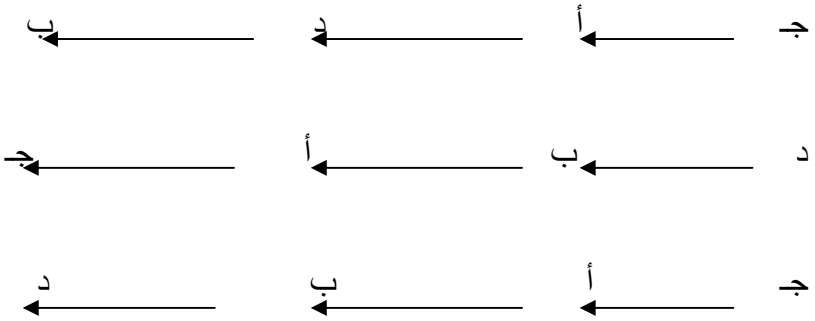
الزمن بين القصة والخطاب : إن من أهم ما توصل إليه الباحثون في مجال تحليل النص الأدبي إجماع الأثقل منهم وزنا على ثنائية الزمن في الخطاب ، وبذلك فتحوا أمام المبتدئين من الدارسين أبوابا واسعة لدراسة نظامه دراسة علمية متفحصة ، بعيدا عن تلك النظرة التقليدية السطحية ، التي سادت أزمنة طويلة . فدراسة هذا النظام المعقد يعني وفق النظرة الجديدة ، المقابلة بين ترتيب الأحداث كما وردت في الخطاب ، وبين تتابعها وترتيبها في القصة ، أي وفق ما وردت عليه أصلا . ذلك لأن زمن القصة يختلف عن زمن الخطاب ، لخضوعه طبيعيا إلى ترتيب ثابت للأحداث ، خلافا لزمن الخطاب الذي لا تخضع فيه هذه الأحداث عينها لترتيب مضبوط[11] ص73 ، وما من شك في أن هذا هو ما دفع "جنيت " ليصف هذا الزمن بالزيف تارة وبالكذب تارة أخرى[49] ص47.

ودفعا بالموضوع خطوة أخرى نحو الأمام ، قصد إثبات هذه الحقيقة والكشف عما يكتسيها من غموض وملابسات ، يمكننا اعتماد الرسمين البيانيين التاليين :

- زمن القصة : ويكون طبيعيا مرتبا وفق هذا النسق .



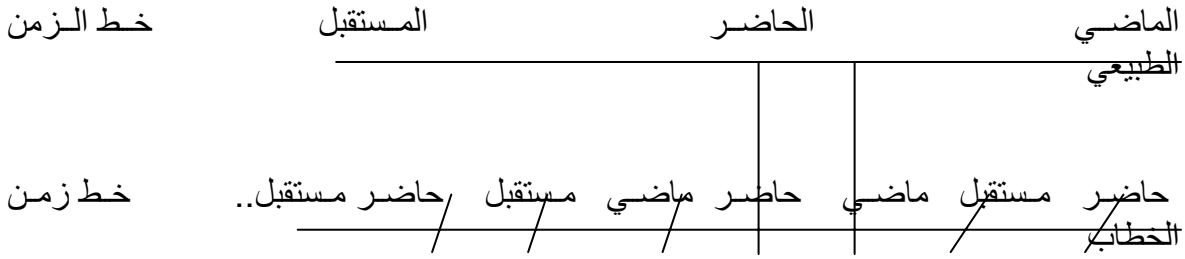
- زمن الخطاب (السرد ، الكتابة ،الخ) ويميزه التذبذب .



وبملاحظة هذين الشكلين ، يظهر لنا في وضوح زيف بين ، مكشوف في ترتيب أحداث زمن الخطاب (الشكل 2) الذي من خلاله نتصور في يسر ما بإمكان الكاتب أن يفعل حين إنجاز عمله ، إذ بيده الصلاحيات الوافرة لتحقيق ما يريد تحقيقه ، وتلبية بواعث جمالية فنية خالصة يصبو إليها ، أو سوى ذلك ، مما لا حصر له من الرؤى والرغبات ، " وحينئذ يحدث ما يسمى ، مفارقة زمن القصة مع زمن السرد .."[11] ص73. الذي ينتج عنه دون أدنى شكل ،" أول مشكل منهجي سيصادفنا [من خلال] تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد واختلاف العلامات الدالة عليها [8] ص113.

المفارقة السردية في قصص " رجل الدارين " : إن مختلف أشكال التنافر بين زمني السرد والقصة والانحراف الحاصل بينهما ، هو من أهم ما يلفت انتباه المتلقي حين يغوص بين دفتي مقروئه ، حيث " تتميز العلاقة ما بين الزمنين بالتناقض ، ففي حين أن زمن [القصة] متعدد ، بمعنى أنه يمكن أن تقع عدة أحداث في وقت واحد أو متزامن ، فإن زمن الخطاب [السرد] مستقيم ، و من هنا تستحيل المطابقة بين الزمنين لتناقضهما ،إذ أن أبرز ما يميز عملية القص ـ من منظور إشكالية الزمن ـ هو

هذا التناقض على وجه التحديد [7] ص124. ولذلك يشير " جنيت " مُسَلّمًا بوجود نوع من " درجة الصفر " التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين القصة والخطاب [49] ص47.وانطلاقا منها يحدث هذا الاختلال الزمني ، ويحصل هذا الاضطراب على نحو ما يتبين في الشكل التالي [47] ص25.



يظهر الشكل كيف يلجأ القاص إلى المفارقات السردية ، فيعود إلى الوراء مرة ويقفز إلى الأمام مرة أخرى وفق ما يحلو له أن يبني عمله ، ومن هنا بدا " لجنيت " أن يميز بين نوعين من المفارقات .

اللواحق : ANALEPSES وهي إحدى التقنيات التي يستعملها الكاتب ، فقد يتبع ترتيب الأحداث وفقا لتسلسلها في القصة ثم يرجع إلى الوراء (الماضي) ليستذكر أحداثا وقعت سابقا ، ويسميها البعض استذكارا أو استرجاعا ، على نحو ما يظهر فيما يلي .

" كانت لك أمٌ قبل قليل ... كانت رائعة وجميلة ... ولكنها ذهبت وبقيتَ وحيدًا أمك كانت ملكا ... كانت رائعة ، ملأت قلبك طول العمر بكل حنان ... علمتك أن تكون رقيقا أن تحب الطبيعة وتحب الناس وتحب الدنيا[17] ص11.

يوقف القاص السرد ، ليفتح بابا على الماضي القريب [عبارة قبل قليل] متيحا بذلك فرصة يسترجع البطل من خلالها – وهو هنا الراوي نفسه – في حديث مع الذات ، جملة من المعلومات حول سوابق شخصية الأم وذكرياته في أحضانها ، تربيه ، و تنشئه نشأة مثالية .

إنّ توظيف " اللواحق" بهذه الكيفية ، وفي أي سرد ، يعتبر عند " جنيت " من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية[22] ص91 .

وإذا كان هذا – لدى " جنيت " من التقاليد و الموروثات ، ففي قصص مجموعة "رجل الدارين " ما يؤكد استمراره مهيمنا على صاحبها ، وشيوعه في أعماله ، بصورة متكررة ، إذ ليس من باب المبالغة القول ، أن جل متون قصص المجموعة ، لواحق متناثرة هنا وهناك .

"... تذكرت وأنا أتابع موسيقى الآلة الكاتبة يوم ذهبت لكي أعلن عن السرقة ، كان الموقف شبيها بهذا تماما ... لاحظت فقط أن هنالك فرقا واضحا بين عمر الشرطيين ، فالشرطي الآخر كان شابا في حوالي الخامسة والعشرين[17] ص30.

يلاحظ أن الراوي يسترجع شيئا من ذكريات الحادثة ، ولازالت ذاكرته تختزن بعضا من ملامح الشرطي الأول – الغائب اليوم – ليجتهد في تقدير سنه أولا ، ثم ليتذكر بعض ما يميز سلوكه عن سلوك الشرطي الحاضر اليوم [زمن السرد] .

" هناك فرق آخر هام بين الموقفين ، فإذا كان هذا الشرطي لم يسألني سؤالا عدا ذلك السؤال الذي سألني إياه للتأكد ... فإن الشرطي الآخر [زمن القصة] على العكس من ذلك تماما ، قد أشبعني أسئلة وأشبعته أجوبة [17] ص30.

ويبدو واضحا هنا ، أن القاص قد وظف هذه اللاحقة لتحقيق غايتين اثنتين ، أولاهما ،" ملء فجوة من الفجوات التي خلفها السرد وراءه ، وتزويدنا بمعلومات عن شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ، وأخرى دخلت عالم القصة حديثا "الشرطيان[8] ص121.

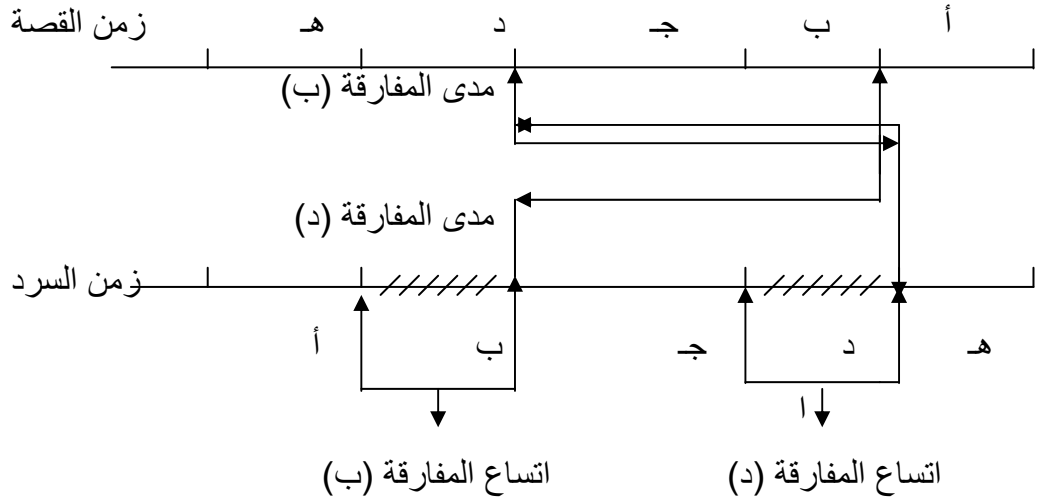
" إن الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني [في السرد] ، لا حدود لها [11] ص74.ذلك أن الراوي مثلما يستطيع أن يحافظ – من حين لآخر – على تطابق ترتيب الزمنين ، يستطيع في المقابل أن " يحدث تبادلا فيما بين المواقع الزمنية ، فإذا الحاضر قد يرد في مكان الماضي ، وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر ، وإذا الماضي قد يحل محل المستقبل ...وإذا المستقبل قد يحيد عن موقعه ليتركه للحاضر .. إلى ما لانهاية ..." يؤكد الدكتور عبد الملك مرتاض[15] ص220.

اللواحق في " رجل الدارين " ، مداها وسعتها : من أدقّ ما بينه المنظرون ، أن لكل مفارقة سردية ، أي مقطع استذكاري ، مدى واتساعا ، يتحددان من خلال طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الوراء .

- فالمدى هو الحيز أو المسافة الزمنية التي تشغلها اللاحقة ، أو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد ، وبداية الأحداث المسترجعة ، ويمكن قياسه بالساعات والأيام والسنوات .

- وأما السّعة فهي المساحة التي تحتلها هذه اللاحقة ضمن زمن السرد ، وتبرز في الخطاب السردي من خلال السطور والفقرات والصفحات [22] ص92.

ويمكن من خلال الشكل الموالي أن نتبين الأمر أكثر ، قبل الشروع في انتقاء عينات سردية واضحة .



يلاحظ في هذا الشكل تساوٍ بين اتساع المفارقة (ب) والمفارقة (د) ، إذ أن (د) تحتل مكان (ب) في زمن السرد ، ولهذا فهي "سابقة" ، لأنها تحتل الرتبة الرابعة في زمن السرد . وفي المقابل تحتل (ب) مكان (د) على خط الزمن عينه ، فهي إذن " لاحقة " لأنها تحتل الرتبة الثانية في زمن القصة [11] ص74 .

ولتحديد هذه المسافات الزمنية التي تحتلها اللواحق عادة ، يلجأ الراوي في الخطاب إلى ذكر إشارات وقرائن ، يكون بعضها أحيانا واضحا معلوما ، كما يمكن أن تكون مجرد إيماءات مبهمة في شكل إشارة غامضة ، لابد للقارئ حينئذ من تحفظ شديد ، يتوخى فيه الحيطة والحذر[8] ص122 . فمن الأمثلة التي يمكن على ضوئها أن نوضح الحالة الأولى .

" نسيت هذا الأمر تماما ، كان ذلك قبل حوالي " ستة شهور " ، كنت أعرف أن المذياع لن يعود إليَ ، ولكن فكرت أن من واجبي أن أعلم أقرب مركز للشرطة على الأقل[17] ص29.

تشير القرينة هنا – حوالي ستة شهور – إشارة واضحة إلى زمن القصة ، وهي مفارقة زمنية عرفنا من خلالها المسافة التي تفصل بين زمنين (زمن الخطاب وزمن القصة) ، وهذه المسافة هي عينها – المدى – الذي نريد شرحه .

وإذا كان المدى – في هذا المثال – قد استغرق حيزا زمنيا قصيرا نسبيا ، ففي قصص "رجل الدارين " العديد من النماذج السردية التي يتجاوز مدى اللواحق فيها هذه المدة بكثير ، منها ما يعود الراوي فيها إلى الوراء بخمس سنوات ، أو عشرين سنة ، أو ثلاثين ، أو أقل بذلك أو أكثر ، مثل :

" لقد بدأ في وسط هدير المحركات القوي إصلاح الطرق ، وترميم العمارات ، وإكمال إصلاح بعض النوافذ التي ظلت تنتظر منذ خمس سنوات كاملة[15] ص75.

تفيد هذه اللاحقة في إثراء سرد الأحداث ، فتكشف سلوك الإهمال الذي ساد المجتمع فتفشى فيه بصورة مخيفة ، كما تبرز جليا رياء المسؤول وتصنعه ، ويدخل هذا في إطار اهتمام الكاتب بالمعنى ، مثلما تظهر عنايته ، من خلال توظيف هذه اللاحقة ، بالمبنى ، حسب لغة الشكلانيين .

وعلى هذا المنوال ، يأتي مدى اللواحق في قصص " رجل الدارين " قصرا وطولا ، ليصل إلى درجة من التمدد والتمطط تصل العشرين سنة وفق ما يرد في هذا المولونوج الذي يتذكر الراوي ضمنه تعاسته .

" عبر الموج تسافر وحدك نحو الآفاق بعيدا ، عشرين سنة ، تعذبتَ تحملت ، خنقت الأشواق في داخل ذاتك ، لكن الشوق أكبر من أن يقتل[17] ص59.

وقد تتمدد المساحة الزمنية في اتجاه الماضي البعيد إلى أقصى ما يمكن تصوره .

" قال العم عمار الشيخ المتقاعد الذي قضى ثلاثين سنة في باريس ومرسيليا وليون وغيرها من المدن الفرنسية ، ينتقل ما بين سطح الأرض وباطنها[17] ص77.

إنّ البيّن مما سبق أن الإشارات المستعملة تحدد في دقة المدى الذي تستغرقه اللواحق لتحيل المتلقي على زمن غير زمن السرد ، يطلع من خلاله على مالا يستطيع الكاتب إدراجه سردا إلا باعتماده هذه التقنية الفنية في بناء صرح عمله ، دون حاجة منه إلى جهد ذهني يبذله ، لكن هنالك – في المقابل – لواحق أخرى ، وفي غير موضع واحد ، وهي عديدة وشديدة التنوع ، تجبر القارئ على التأويل والاجتهاد في تحديد المدى بدقة .

" ذات يوم مازال يذكره حمو ... كان غريبا حقا ، هو نفسه ما كاد يصدق ذلك . كان يحرث أرض أحد الفلاحين ، وحَرَن الحصان ، وأبى جر المحراث ، وتوقف في الخط كئيبا ولم يشأ أن يتحرك[17] ص17.

فمع هذا المثال ، لابد من القيام بمحاولة تأويل إذا أردنا أن نقيس مدى الاستذكار ، إذ أن القرينة التي تحيلنا إلى زمن كان الناس فيه يستعملون الدواب والبهائم ، وهذا الزمن – رغم الإشارة الدالة عليه نسبيا – غير كافية ، لكنها قد تساعد القارئ على تحديد تقدير سليم و دقيق . ومثل ذلك ما ورد في المثال الموالي .

" سبحان الله ... والله العظيم يذكرون الواحد بأيام زمان ... زمان البترون[17] ص77.

" فزمن البترون " إشارة موحية ، فضحت الشخصية ، فكشفت على أميتها ، لدرجة لا تستطيع نطق لفظة – بترول – نطقا صحيحا ، غير أن تحديد هذا الزمن بدقة أكيدة ، يبقى أمرا قابلا

للتـأويلات ، يستعصي على القراء ، أو حتى على المهتمين بشؤون الاقتصاد الاتفاق عليه فهو زمن مطلق .

وأمّا ـ سعة اللاحقة ـ فهي قابلة للتحديد في الأمثلة المنتقاة تحديدا دقيقا ، يعتمد فيه على ما تغطيه من مساحات على الورق ، وتتأرجح بدورها بين الضيق والسعة ، بحسب قدرة كل كاتب ، أو ربما بحسب الهندسة المعتمدة التي يبتغيها لنفسه في بناء ما يريد بناءه فنيا ، قصة أم رواية ، أم غير ذلك من الأجناس الأدبية المختلفة .

السوابق في"رجل الدارين" PROLEPSES ، وهي عملية سردية تتمثل في ذكر حدث قادم في السرد والإشارة إليه مسبقا ، يسميها النقاد التقليديون ،" سبق الأحداث " ، " Anticipation" أي أنها " قفز على فترة ما من زمن القصة ، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات[8] ص138 ، تدرس في مختلف الأعمال النقدية وترد فيها بمصطلحات شتى ، كالتطلعات مثلا التي تعني النظر نحو الأمام .

" وجاء أحد منظمي الحفل يسألك عن المدة بالضبط التي تستغرقها محاضرتك ، ثم اقترح قبل أن تجيبه بأنه من المناسب جدا لو استغرقت ربع ساعة على الأكثر ، كما كتبوا في برنامج الحفل فأجبته بأنك أنت بدورك قررت ربع ساعة بالضبط[17] ص57 .

يظهر أن الكاتب وظف هذا المقطع لغاية فنية مقصودة ، فهو وسيلة بينة إلى تأدية وظيفة النسق الزمني ، إذ بواسطة هذه "السابقة " تم التحضير لحدث لاحق (المحاضرة) ، التي لم يحن وقتها بعد وغايتها – كما يبدو لنا – حمل القاري على التريث والانتظار ، وترقب ما يمكن أن تتضمنه المحاضرة التي ستستغرق هذا الوقت ، ومن هنا فهو بمثابة –" الإعلان" – الذي يحيل على مآل برنامج الاحتفال الذي منه تكون الأحداث .والإعلان في اللواحق يقوم عادة بوظيفة الإخبار صراحة عن مسلسل الأحداث التي سيشهدها السرد لاحقا ، بحسب رأي " جنيت "، الذي يميز في وضوح بل يصل في ذلك درجة التحذير من الوقوع في مغبة الخلط بين السابقة كإعلان صريح – كما مر بنا – والسابقة كتمهيد وهي، ما تكون الأحداث ممهداً لها فيها ، محتملة الوقوع[22] ص122 . وتأكيدا لما سبق فإن المتتبع لأحداث القصة سيسجل وقوعها متتالية وفق ما تم التسطير لها على ورقة البرنامج .

ومن الأمثلة السابقة كتمهيد ، حيرة الراوي البطل ، الذي وقع تحت وطأة قلق قاتل ، نتيجة الاستدعاء الذي استلمه من مصالح الأمن ، والذي لم يعرف سببه منذ لحظته الأولى ، وبقي هذا الكابوس يطارده مدة طويلة ، استرجع خلالها حوادث عديدة حصلت ، يمكن أن تكون واحدة منها سر استدعائه استعجالا لمصالح الشرطة ، التي لا عهد له بها – كما يصرح –

" .... إذا كان الأمر كذلك ، فإنني سألوم رجال الشرطة على الطريقة التي استدعيت بها ألا يجدون طريقة أخرى لاستدعاء إنسان يساعدهم على تحري الحقيقة ...؟ المهم ، هل ستظل واقفا هنا ربما ستثير شكوكهم إذا بقيت هنا أكثر من هذا ، تشجع وادخل ، وفي الداخل ستعرف الحقيقة . أنت لم تسرق ولم تقتل ولم تكن في يوم ما سياسيا خطيرا حتى تخاف ... أو انتظر ، انتظر قليلا ، فكر لحظة أخرى ، ألا يكون الأمر يخص بعض المخالفات المتعلقة بالسيارة والتي لم تدفعها حتى الآن ....لقد أخطأت ، كان من المفروض أن أدفعها في وقتها ، ولكن النسيان ، لعنة الله على النسيان[17] ص23.

في النهاية ، يتبين أن الأمر لا صلة له إطلاقا بجميع التأويلات ، وأن كل ما راوده من شكوك ، طيلة الخطاب ، كان تلاعبا من الكاتب بالزمن ، ورغبة في إحداث المتعة لدى القارئ[8] ص136.

وحتى نبرر قلة التطبيقات هنا ، نشير إلى ما ذهب إليه "جنيت " في هذا الشأن ، الذي يرى أن "السوابق " أقل تواترا في السرد من "اللواحق [22] ص106. وهي الحقيقة التي وقفنا عليها حين فحصنا لقصص المجموعة ، قصد الوقوف على ما يمكن أن يكون فيها ، أو في بعضها على الأقل من مفارقات زمنية على هذا النحو.

وظيفتا تسريع السرد وإبطائه في "رجل الدارين" : بمحاولتنا البسيطة لدراسة الجوانب التي تطرقنا إليها ـ بطريقة أو بأخرى ـ نشعر أننا قد تعرفنا على أهم ما يكون الحركة الزمنية المتصلة بكيفية تنظيم الأحداث بين زمني القصة والخطاب ، غير أن ما أجمع عليه كبار المنظرين في مجال تحليل الخطاب ، وتحديدهم للزوايا الخفية التي لابد من بذل جهد لإضاءتها ، يجعلنا ملزمين بضرورة معالجة النسق الزمني للسرد ، والكشف عن ذلك من خلال وتيرتي التسريع والتعطيل ، أو بمعنى آخر الفترة التي تستغرقها الأحداث في الخطاب ، وفي هذا يرى جنيت أنه من الممكن تحديد علاقة بين أحداث القصة وتتابعها في الخطاب ، لكن تحديد العلاقة بين المُدد التي تستغرقها هذه الأحداث في

القصة بما يقابلها في الخطاب يظل أمرا نسبيا ، لا لشيء إلا لأن ذلك متعلق ـ أولا وأخيرا ـ بالمدة التي تتطلبها القراءة ، أين يجب النظر حينئذ إلى القُراء وإلى الظروف التي تمت فيها هذه القراءة أو تلك [22] ص122.

ويلتقي " جنيت" في تناول هذا الموضوع مع "تودوروف " الذي يرى ـ هو الآخر ـ أن إمكانية المقارنة بين زمن الخطاب ، والزمن الذي نحتاجه لقراءته واردة ، إلا أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا أن نقيسه بدقة ، ليبقى على الدوام نسبيا تقريبيا[47] ص99. ويرجع سر ذلك بحسب "جنيت" لافتقاد "نقطة الصفر" التي من المفروض أن يتطابق فيها الزمنان ، فإن وجدت ـ يضيف جنيت ـ فهي ـ في نظره دائما ـ غير دقيقة ، لأنها لا تعيد ما قيل من قبل بالسرعة نفسها ، ثم إنها لا تأخذ بالحسبان ولا تراعي التقطعات واللحظات التي توقف خلالها السرد [22] ص122 .

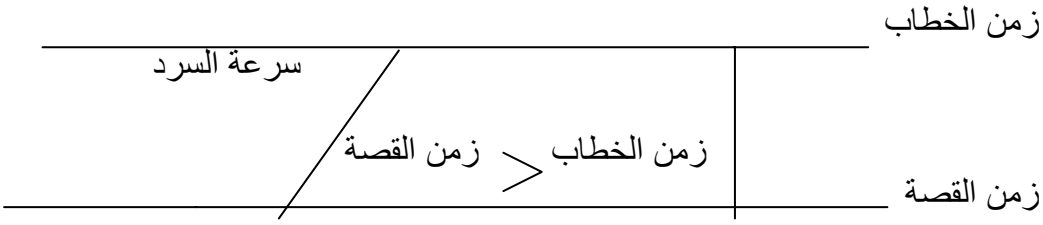
4. 5. 1. تقنية تسريع السرد في "رجل الدارين "

الخلاصة : لمعالجة ظاهرة تسريع السرد المعقدة ، نتناول تقنية من أكثر التقنيات المعتمدة في إنجازه ، أين يقتضي من الكاتب اختزال زمن القصة باستعمال تراكيب حكائية ، وصيغ سردية ، توجز زمن الأحداث في الخطاب إلى أدنى حد ممكن، وفق ما سيظهر من خلال الأمثلة التي سنسوقها لهذا الغرض لاحقا من مجموعة "رجل الدارين " .

" سألت جدتي ذات مرة وكان يوم عيد الاستقلال ، كنت أساعدها على رفع العلم فوق الشجرة العالية : لم ألاحظ يا جدتي أنك نسيت رفع العلم ولو مرة واحدة ،في العيدين الوطنيين الكبيرين ، فما سر ذلك ؟ توقفت عن الاشتغال ، واقتربت مني .. وقالت لي في صوت مؤثر حزين : لأجل هذا العلم يا ابني استشهد جدك واثنان من أعمامك ، وآخرون كثيرون .. كثيرون جدا .. ولقد كنا محرومين من رؤيته ، نعم ، مجرد رؤيته نحن الذين عشنا في الزمن الماضي ، كان بإمكاننا أن نرى أي شيء إلا العلم[17] ص114 .

فهذا المقطع يلخص لنا مرحلة طويلة من حياة الجدة ، فيختزلها على القرطاس أسطرا معدودة يمكن إعادة تركيبها ـ عند الحاجة ـ في كلمات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال[22] ص130.

ويمكن توضيح هذه التقنية وتمثيلها في الشكل الموالي



ويتأكد أنه لا يمكن توظيف هذه التقنية إلا لتلخيص أحداث وقعت فعلا ، الأمر الذي يجعل وظيفتها تتداخل مع وظيفة اللاحقة التي لا يلجأ إليها إلا لاستذكار أحداث خلت أريد الرجوع إلى بعض تفاصيلها ، غير أن الفرق الفاصل بينهما يتمثل في الاستعراض السريع لفترة من الماضي في الحالة الأولى ، والاستغراق الطويل في الحالة الثانية [8] ص146 .

ونلاحظ أن الخلاصة هنا تفتقر إلى قرينة زمنية دالة بالتحديد ، لكن الكاتب أشار إلى ذلك إشارة مطلقة (نحن الذين عشنا في الزمن الماضي) لا تساعد القارىء، بل تحيله على الرجوع إلى ما يمكن أن يعثر فيه على حاجته ، ولعل ذلك ما جعل " حسن بحراوي " يصنف الخلاصة إلى نوعين .

ـ غير محددة : (المثال السابق) تغيب فيها القرينة الدقيقة الدالة ، ويكتفى فيها بإشارة مفتوحة على كل التأويلات والاجتهادات .

ـ محددة : (المثال الموالي) وهي ما يعتمد فيها على قرينة دالة ، لا مجال للتأويل في تحديدها[8] ص150.

"ولم يرجع إلي هدوئي واطمئناني إلاّ عندما فتحت عيني على العلم ، فقبلته ، وعدت إلى النوم . كان ذلك قبل حوالي ثلاث سنوات ، والواقع أن جدتي هي التي حكت لي عن كل شيء في الصباح أما أنا فلم أتذكر شيئا إطلاقا مما جرى [17] ص111.

يحمل الراوي على كاهل هذه الخلاصة ما جرى من أحداث منذ ثلاث سنوات كاملة ، لم يكن حظه من القصة مكتوبة (زمن الخطاب) سوى هذه الأسطر القليلة التي يمكن تقليصها إلى أدنى من ذلك بكثير ، وهذا من أهم وأبرز ما تؤديه الخلاصة أصلا . إلا أن الذي يميز هذا المقطع عن سابقه ،

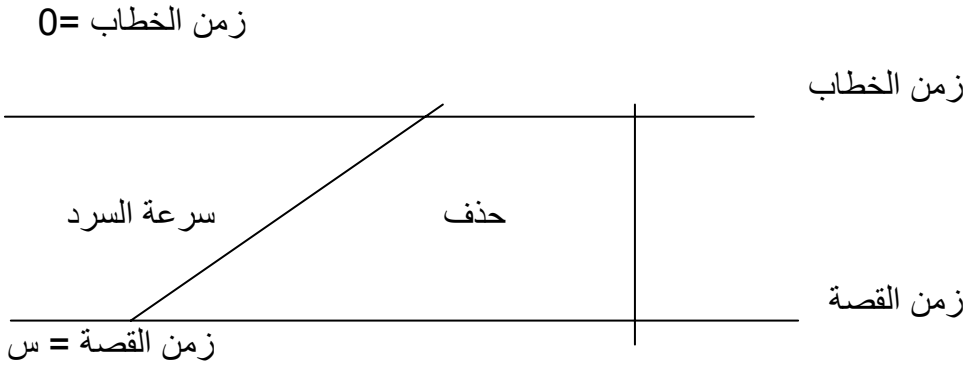
أنه يحتوي على قرينة صريحة ، وإشارة دقيقة تغني المتلقي من بذل أي جهد بحثا عن ذلك الزمن المفقود .

إن من أهم ما تلعبه الخلاصة في السرد ، قيامها بتسريع وتيرته ، بالقفز على أزمنة عديدة لا طائل من فصل القول فيها ، والمحافظة عليه من الانحلال والتفكك ، تضمن له الاستمرار والتقدم في بناء الأحداث وتطورها إلى أن تصل إلى مبتغاها .

الحذف : من أكثر الأدوات التقنية الشائعة بين الكتاب إلى جانب " الخلاصة " ، لتسريع وتيرة السرد والاقتصاد فيه ، تقنية الحذف ، أو الإسقاط كما يحلو لبعض النقاد تسميته . تقابله لفظة ELLIPSE عند " جنيت" [22] ص162.ولفظة ESCAMOTAGE عند " ودوروف [21] ص401. كما ترجمته " سيزا قاسم" بالثغرة [50] ص69 ، وموريس أبو ناضر بالحذف [33] ص101. يستخدمه المبدعون على اختلاف انتماءاتهم الفنية . فهو "السكوت " في الموسيقى و"التخفيف" في السرد السينمائي ، تسكت الجوقة لابراز توزيع جديد أو الشروع في جملة موسيقية مختلفة عن سابقتها ، أو لتختص آلة واحدة بامتياز أداء لحنها ... كما تقفز الكاميرا على بعض المشاهد " الميتة" أو " الممنوعة [19] ص49 . ومثل ذلك تماما في السرد القصصي ،" فإذا كانت الخلاصة تمثل سردا سريعا ، فإن الحذف يمثل السرد في أوج سرعته ، لأن السارد – في هذه الحال – لا يسرد أحداثا بصفة سريعة ، إنّما يقفز عليها دون ذكرها ، إذ يفرض عليه السرد الانتقاء ، فيقفز على الحياة الماضية أو الراهنة للشخصية ، يراها بلا أهمية ، ولا تستحق الوقوف عندها ،... ويكون الحذف في حالة غياب وحدة من زمن الخطاب تقابل وحدة من زمن القصة [47] ص101.

وقريب جدا من هذا التعريف ، ما استشهد به لميشال بوتور "M. , BUTOUR" في هذا الصدد، إذ الحذف عنده " البياض أي وضع فقرتين ، الواحدة بجانب الأخرى ، تصفان حادثتين في الزمن ، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة ، سرعة تمحو كل شيء ، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض ، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية [51] ص131. فالحذف – كما يظهر من خلال هذه التعريفات – هو السرعة القصوى التي يمكن أن يبلغها السرد ، متجاوزا فترة بكاملها ، طويلة كانت أم قصيرة ، من زمن القصة ، متفاديا التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث [8] ص156.

- ويمكن توضيح هذه التقنية وتمثيلها في الشكل الموالي :



يُبين الشكل كيف أن الزمن في الخطاب منعدم ، ميت ، بينما نجده في القصة يغطي حيزا زمنيا، ومساحة من الوقت تختلف قصرا وامتدادا وفق الأحداث التي تؤطرها . " والحذف من حيث هو شكل من أشكال السرد القصصي ، يتكون من إشارات محددة ، أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل ، أو في تراجعها نحو الماضي،والإشارات الزمنية منها الظاهر ، مثل " بعد مرور سنتين / شهرين أو بعد عدة أسابيع . ومنها الضمني ، حيث ينتقل بنا الراوي من فترة إلى أخرى دون تحديد الوقت الذي استغرقته هذه الفترة[33] ص101.

نقرأ مثلا :" نظر الناس بعضهم إلى بعض في حيرة كثيرا ما تُبودلت غمزات الأعين ... ويمضي الوقت وتمر الأيام ، ويبرز الذئاب في القرية أنيابهم الشرسة وأنت حمل وديع [17] ص14 .

فالإشارة في هذا المقطع دالة واضحة ظاهرة ، استغرقت الفترة الزمنية المقتطعة من زمن القصة أياما.

وإذا كانت هذه الفترة قد بلغت هذا الحد ، فقد تطول وقد تقصر ـ – كما أسلفنا ـ نقرأ من " رجل الدارين "في موضع آخر : الجو جميل ... ربيع ساحر والنافذة واسعة تطل على الدنيا ، بعد قليل تسمع حركة ... تلتفت ... يدخل رجل[17] ص5.

-ونقرأ من موضع ثالث : " ... مع ذلك تعرف أن القارب يتجه بدون شك من الغرب إلى الشرق ، فقبل قليل كان بعيدا عن شـــجرة الصـــفصاف الوحـــيدة التي تمتد إلى السماء متحدية أمواج البحر [17] ص7 .

نلاحظ من خلال هذه العينة من الأمثلة ، كيف يتصرف الراوي في الزمن وفق ما يريد ، مستعينا بالإشارات الدالة المختلفة (قبل قليل ، بعد قليل) ، وهذه القلة من الوقت هي حيز زمني محذوف من زمن القصة ، وهو تسريع للزمن ولو أن المهلة ضيقة .

إن الحذف الزمني ـ على قلته ـ في مجموعة " رجل الدارين " ، يبقى بمختلف أنواعه تقنية سردية بارزة ، بل يمكن اعتباره من أعرق التقاليد لدى الكتاب ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال إهماله أو الاستغناء عنه في بناء متون مختلف الأعمال الأدبية .

وبالمقابل ، يلجأ الكتاب فنيا ، لإبطاء عملية السرد أو تعطيل وتيرة تقدمه نحو الأمام ، إلى اعتماد تقنيتي الوقفة الوصفية والمشهد ، مثلما سنتبين ذلك ، من خلال درجة تواجدهما في قصص مجموعة "رجل الدارين " .

4. 5. 2. تقنية تعطيل السّرد في "رجل الدارين"

المشـهد : كثيرا ما يعتمد الكتاب في بناء أعمالهم الأدبية على تقنيته ـ المشاهد ـ كاعتمادهم على تقنيات أخرى ، كالحذف ، أو الخلاصة ، أو سواهما ، لغايات فنية دقيقة هم أدرى بها.

والمشهد هو " المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات [والقصص] في تضاعيف السرد [11] ص71.يسميه " جنيت " ب"La Scéne"[22] ص141، بينما يتفق " تودوروف " و"ديكـــرو" علـــى التعامـــل معـــه بمـــا يمكـــن مقابلتـــه فـــي العربيـــة "بالأســـلوب المباشـــر " "StyleDirect"[21] ص401 . ويختلف ، من حيث الوظيفة ، مع الخلاصة ، " فإذا كانت هذه الأخيرة اختصارا لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات ، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث .

وإذا كانت قيمة الأحداث في الخلاصة جانبية ، وإبرازها له صفة تبريرية ، فإنها في المشهد

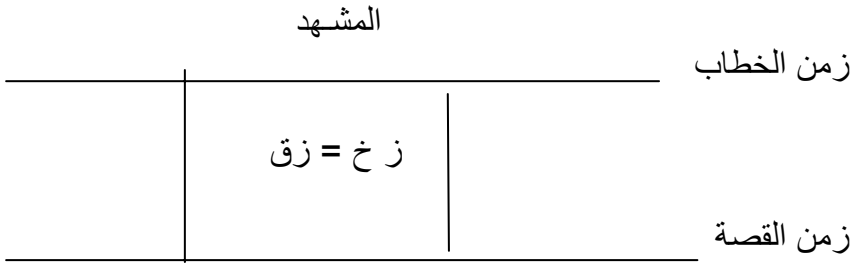
– عكس ذلك تماما – أساسية ، ولإبرازها صفة تأسيسية لمسار القصة وتطورها[33] ص103.

إنّ من أهم ما يجب أن نقف عنده ، وأبرز ما توصل إليه "تودوروف " ، أن المشهد يحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة ، وأخرى تقابلها وتساويها من زمن الخطاب[21] ص401 .

وفي هذا الشأن ، ثبت عن "جان ريكاردو " أن توصل – هو الآخر – في تناوله لهذه التقنية السردية – إلى النتيجة نفسها ،" فمع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن [8] ص143 .

ولتأكيد الآراء السابقة ، وما توصلت إليه ، نورد المعادلة التي وضعها " جنيت" لهذه الحالة من التوازن بين زمني القصة والخطاب كما وردت :" المشهد : زمن الخطاب =زمن القصة[22] ص122.

ويمكن توضيح هذه المعادلة وتمثيلها في الشكل الموالي :



إنّ القارئ لقصص " رجل الدارين" يلاحظ للوهلة الأولى ، أن المشاهد فيها مستعملة بشكل كبير ، إذ ومن خلال ملاحظات أولية دقيقة ، يلفت انتباهنا أن الكاتب لا يكاد يستغني عن هذه التقنية في معظم الأحيان ، ويدرجها في عمله متفاوتة ضيقا واتساعا ، رغبة منه في تحقيق مقاصد فنية مضبوطة.

" أخيرا رفع رأسه ونظر إليّ مبتسما،وعلى الرغم من هذه الابتسامة ، فإنني لم أكن أبدا أتوقع ما يسر..

-أنت تعرف القضية التي استدعيت من أجلها ؟

-لا طبعا .....

-أنت أعلنت لأحد مراكز الشرطة أن اللصوص سرقوا مذياعا من سيارتك ..." ؟
-نسيت هذا الأمر تماما ، يحدث الراوي نفسه في شكل مونولوج داخلي [17] ص29.

لعلّ الملاحظة الأولى التي تستوقفنا حين نبلغ هذا المشهد الحواري قراءة ، هو الشعور القوي والإحساس بالمشاركة الفعلية فيما يحدث ، فكأنما نعيش الحدث عن قرب ، ونتابعه عن كثب . وفي هذا ، يبدو أن سيزا قاسم تكون – هي الأخرى – قد شعرت بما شعرنا ، إذ تقول : " يُعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل ، إذ إنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط ، في لحظة وقوعه نفسها ، ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله[8] ص91.

ويعطي ذلك انطباعا قويا بتطابق زمني القصة والخطاب وتساويهما ، رغم تحفظ" جنيت"، الذي نراه منطقيا ، إذ ينبه إلى مراعاة إمكانية حصول فرق زمني ناتج أحيانا عن الظروف المحيطة بالحوار الواقعي الذي يمكن أن يكون سريعا حينا ، بطيئا حينا آخر ، كما يجب أخذ فترات الصمت والتكرار بالحسبان[21] ص122.

وهو ما لا يمكن – في نظرنا – إظهاره كتابة ، إذ من ذا الذي يثبت خلو الحوار السابق ، أو غيره من مثل هذه الشوائب ، ما لم يكن حاضرا وقت حدوثه ؟
ونقرأ من قصة "الطابور " هذا المشهد : " آه .. السعيد .. ياخي مرانيش غالط ، زرتنا براكة يا سيدي كيف حالك ؟!

-كيف حالي .. الحمد لله.. كيف حالكم أنتم ... ياخي زمان ياخي .. لا واحد منكم يجي يزورنا.. لا واحد يطل.. هذي الصحبة ولا خليني .. لو كان غير بعيد واش عليه.. ياخي خطوتين فقط من هنا ، أنا هنا ، هنا فقط بجنبكم في الحي المجاور ، لكن يظهرأنكم تنسون بسرعة ، دعنا من اللوم يا سيدي .. قل لي كيف هم الجماعة ؟!كيف أحوالهم ؟!كيف[17] ص105.

لعله من المفيد أن نقف عند لغة هذا المشهد أولا ، فهي – كما تبدو لنا – لغة العامة ، لغة كل الناس في المجتمع ، لا أثر فيها للغة الكاتب ، إذ أنّه لم يتدخل في تعديلها قيد أنملة – كما يقال – بل تركها طبيعية مثلما تعامل بها المتحاوران أصلا ، فلم " يضف عليها أية صيغة أدبية أو فنية وإنما "

تركها " على " صورتها " الشفوية الخاصة "بها"[8] ص166. ويبدو أن الكاتب بذلك يسعى – دون أدنى شك – إلى تحقيق غايات مستهدفة أهمها " ممارسة التعدد اللغوي ، وتجريب أساليب الكلام واللهجات ، والرطانات الإقليمية والمهنية [8] ص66. وهي ما تحقق من خلال هذا المقطع الحواري لتقوية أثر الواقع في القصة .

وقصد الكشف عن وظائف أخرى يؤديها المشهد ، نورد المقطع الموالي :

" جماعة تفظلوا .. زيدوا حاجة .. زيدوا حاجة من عندي.. والله تزيدوا حاجة .. الفلوس كاين ، الحمد لله ... الخير موجود .. ما قيمة الفلوس؟! وسخ الدنيا ، يلعن أبوهم . مرا يجو ، مرا يمشو.. والحمد لله اليوم موجودين [17] ص99 .

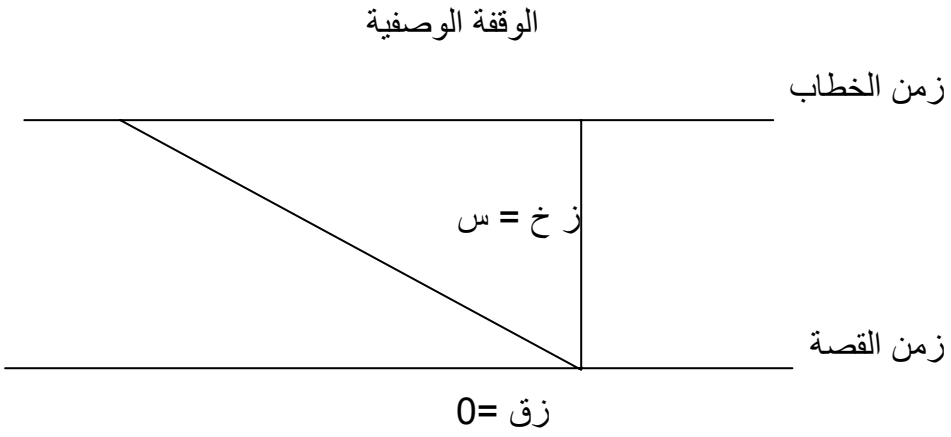
فضلا عن وجهة النظر اللغوية التي أبديناها من خلال المثال الأول ، فإن أهم ما يفيدنا في هذا المقطع ، الكشف عن جملة من الطبائع المختلفة التي تتميز بها الشخصية المحورية فيه ، وفي القصة كلها ، وهي بدورها إحدى الأوراق التي يراهن الكاتب عليها في عمله ، وأيا كانت غايات الكتاب وتباين رؤاهم ومقاصدهم الفنية ، فإن المشهد يبقى بينهم عنصرا مشتركا ، من عناصر بناء العمل القصصي " وهو في السرد أقرب المقاطع [القصصية] إلى التطابق مع الحوار في القصة [11] ص78 .

الوقفة الوصفية : تعرف – الوقفة – عند "جنيت" باسم "La Pause" [22] ص33. و" عند تودوروف" باسم "L'analyse"[21] ص401. تشترك مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث [8] ص175. غير أنها – في المقابل – " تقنية سردية على النقيض من الحذف ، لأنها تقوم ، خلافا له ، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث ، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي[7] ص141. فبواسطتها ، يتوقف زمن القصة ويستمر – مقابل ذلك – زمن الخطاب ، اعتمادا على مقاطع وصفية ، تكون بمثابة لوحات فنية ، تستوقف المتلقي وتشده إليها قصد المشاهدة والتأمل[22] ص135.

ومن الآراء التي تؤكد هذه النتيجة ، ما ورد عن "جان ريكاردو" ، إذ يقول : " قد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف ، نحن إذ ذاك نطالع وصفا ، ذلك أن الشيء يقوم في ضرب الثبات ،

وبما أن الكتابة ، على الأقل في مستواها الابتدائي الذي ننظر فيه هنا ، وحيدة السطر ، فان الوصف إنما يتوطد على حساب المجرى الزمني للرواية [أو القصة] [7] ص140.

ويمكن توضيح هذه الآراء ، وملاحظة حركة زمني القصة والخطاب من خلال الشكل الموالي :



يظهر في وضوح عدم تطابق زمن القصة مع زمن الخطاب ، " وهو قانون يتخلى السارد بموجبه عن مجرى القصة.. ويهتم بوصف منظر لا ينظر إليه أحد – والحق يقال – في هذه النقطة من القصة ، وصفا يتولاه باسمه الخاص لمجرد إخبار قارئه [49] ص113. ريثما تعود المياه إلى مجاريها الطبيعية .

وإذا كان مجال السرد تتبع الأحداث وترصد الأفعال ، فإنّ مجال الوقفات الوصفية تتبع الشخصيات والأشياء ، بما يجعلها تتسم بالحركة[22] ص134.

نقرأ في وصف الشخصيات مثلا ما يتعلق بأخلاقها .

" مواطن مسالم ، يؤدي كل واجباته الوظيفية ، وحتى البيتية ، مخلص كل الإخلاص في عمله ، يعرف طبيعته وأخلاقه الزملاء والجيران ، وأطفالهم ، بل وحتى الأعداء والحساد[17] ص22 .

فالوصف ـ كما يبدو لنا ـ دقيق جدا لأن الشخصية الموصوفة هنا ، هي الراوي ذاته ، يعرف عن نفسه كل شيء ، يحدثها فيصف لنا أخلاقه وطبائعه وأشياء أخرى لا يمكن أن يعرفها غيره بكل هذه التفاصيل .

ثم إن السرد خلال الفترة التي استغرقتها هذه الوقفة الوصفية معطل ،بل متوقف تماما ، إلى أجل لا يعرف مداه إلا الذي يشرف على بناء صرح هذا العمل .

وعلى هذا النحو تماما ، نجد وصفا آخر ، في بداية قصة ثانية ، يعتبر بمثابة حاجز منيع ، لم يتسن للسارد الانطلاق في سرد أحداثها داخل خطابه بعد ، ومازالت جمله تتمدد على حسابه زمنيا إلى حين .

"هادئا كان يمشي في الشارع الكبير..ضئيل الحجم ،لا يعرف الناظر إليه ما إذا كان طفلا أم رجلا ، لون وجهه أقرب إلى الصفرة ،وعيناه الصغيرتان تتجولان في كثير من الاهتمام بين الأشياء والناس[17] ص117.

لعل ما يجب أن نقف عنده ، زيادة على التوضيحات السابقة ، هو أن مثل هذه الوقفات الوصفية ليست غاية لذاتها ، أو هدفا منشودا أريد تحقيقه ، لكنها – كما يظهر – وسيلة لإضافة شيء جديد يفيد في خدمة السرد وتقدمه [8] ص176، و يضع لبنة لا غنى عنها في إعلاء صرحه ، وهو في الخطاب كلّه تقديم لإحدى شخصياته ، وتمهيد للانطلاق في عرض أحداثه .

ويبدو أن الكاتب لم يلجأ لمثل هذه التقنية إلا لهذا الشأن ، سواء كانت تخص الشخصيات – كما مر بنا – أم الأماكن أم الأشياء التي تدور في فلكها ، وهو ما سيتبين من خلال الأمثلة التالية : من ذلك ـ مثلا ـ وصف قصر صاحب الجنازة .

" لم يكن ينقص قصر السيد شيء ، كان فيه ما تيسر مما خلق الله في البر وفي البحار ، من طيور وحيوانات وأشجار ، وفيه الفضة والذهب والزمرد واللؤلؤ في المحار ، وفيه من الولدان والحور العين ما شاء له أن يختار[17] ص124 .

فالقصر – دون أدنى شك – وفق ما عرفناه عنه من خلال هذا المقطع الوصفي المفصل ، له في القصة مكانته ، فكان لابد على السارد أن يجد له فيها حيزا يتسع له ، إذ أنّه إحدى الدارين ، في قصة " رجل الدارين " ، دار الدنيا ، ودار الآخرة . ومثل ذلك ، نقرأ .

" القاعة مربعة الشكل ، جدرانها مختفية وراء خزائن كبيرة مكدسة بالمجلدات الضخمة ، كان الصمت يسود المكان تماما ، حتى الداخلون والخارجون لا يحدثون بأحذيتهم أي صوت ، فأرض القاعة مفروشة بشكل ممتاز[17] ص177.

تؤدي هذه المقاطع – في نظرنا – وظيفة رمزية وبنائية مُعينَة في المواضع التي وردت فيها ، خلافا لتلك الأوصاف التي كثيرا ما توظف لغرض تجميل النص وتزيينه[11] ص79 .

إن من أجمل الوقفات الوصفية وأنفعها ، " ما يقوم على منح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف ، وذلك من أجل أن يتخذ شكلا أروع ، وصورة أبدع في دهن المتلقي [15] ص294. لا أن يكون عبءا ثقيلا ، لا طائل منه ولا فائدة .

المكان ؛ مفاهيمه وإشكالاته السردية : لعل الأمر غير مجد أن نعيد التذكير بالمكونات الأساسية للخطاب السردي ، التي اتخذناها موضوعا لدراستنا ، والتي منها " المكان " لكننا – في المقابل – نرى أنّه من المفيد الرجوع بالذاكرة إلى أن كلّ قصة تنتسب إلى زمان ومكان ، أو بعبارة أدق إلى مجموعتي أزمنة وأمكنة ، تؤطر أحداثها ، وتتمدد في كل اتجاه لاحتوائها . وإذا كان من البداهة ألا يجري أي فعل إنساني أو غير إنساني ، إلا في زمن ما ، فإنه لا يمكن تصور وقوعه أيضا في غير مكان معين ، وهي الحقيقة التي لا نظن أحدا يخالفنا الرأي حولها ، ولهذا نجد من الدارسين من ذهب في رأيه إلى أن المكان هو أساس القصة ، لأن أعمالها تحتاج إليه[48] ص193.ويؤكد الدكتور عبد الملك مرتاض هذا الرأي ، إذ يقول ، فـ " كما أن الأدب من دون سرديات يكون أدبا ناقصا ، في أي لغة من اللغات ، فإن السرد من دون " حيز "[15] ص141. لا يمكن أن تتم له هذه المواصفة ، إنه لا يستطيع أن يكونه ولو أراد بل إنا لا ندري كيف يمكن تصور أدب خارج علاقته مع " الحيز "[15] ص145.وهو ما نراه بدورنا ، إذ هما ، فيما بينهما كالجسد والروح ، متلازمان ، متكاملان ، يحتوي أحدهما الآخر ويخدمه ،" والحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد ، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات

والأحداث والرؤيات السردية ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها ، يجعل من العسير فهم الدّور الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد[8] ص26.

إنّ المكانة التي يحتلها هذا المكون في السرد ، لم يشفع له باحتلال ما يناسبه ضمن أعمال النقاد والباحثين ، إذ يلاحظ أن تحليلات السرد الأدبي - في عمومها - اهتمت بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب ، ولا وجود لنظرية مشّكلة للمكان .

نحو توحيد المصطلح : إن من أهم ما يستوقف الباحث حين شروعه في دراسة المكان ، كثرة مصطلحاته واختلافها بين كبار المنظرين ، إذ أن هنالك تصورات شتى ، وتباينا واضحا بين جل من تناولوه في بحوثهم ، وأمعنوا فيه النظر ، محاولين – كل من جهته – إيجاد ما يقنع هذا الباحث من دلائل ومبررات ، فهو مرة " مكان " ، ومرة ، "فضاء" ، ومرة ثالثة "حيز "، ومرة أخرى تداول بين هذا وذاك وتعادل معنييهما وترادفهما في الكتابة الواحدة ، غير أن الأكثر تداولا والأوسع شيوعا - حسب تقديرنا الشخصي - مصطلحا الفضاء ، الحيز ، وأقل منهما تواترا المكان .

وقصد التوضيح أكثر ، نسجل أن جل ما وقع بين أيدينا من دراسات في هذا الموضوع ، تتفق – أو تكاد على الأقل – على توحيد المعنى بين مصطلحي الفضاء والحيز ، إذ أن مفهوم الأول لدى بعضهم ، هو نفسه مفهوم الثاني ، فإذا وظف الفضاء هنا ، وظف الحيز هناك ، وكان المعنى بينهما واحدا ، غير أن الدكتور عبد الملك مرتاض يرى غير ما يراه نظراؤه إذ يقول : " لقد خضنا في أمر هذا المفهوم ، وأطلقنا عليه مصطلح " الحيز " ... في كل كتاباتنا الأخيرة وقد حاولنا أن نذكر في كل مرة عرضنا فيها لهذا المفهوم علة إيثارنا مصطلح " الحيز " وليس " الفضاء " الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة[15] ص141. و الظاهر أن الموقف واضح ، والقناعة راسخة في الفصل بين المصطلحين ، و دون أي تردد يذكر .

وفي المقابل ، يلاحظ الدكتور حميد الحمداني خلطا آخر هذه المرة بين مصطلحي " الفضاء " و " المكان " ، وينبه إلى ضرورة التمييز بينهما بشكل دقيق ، وإزالة ما بينهما من تداخل عميق ، مبررا موقفه هذا بجملة من خصائص ومميزات كل منهما ، ليصل في النهاية إلى نتيجة أدت به إلى وضع كل مصطلح في منأى عن الآخر ، إذ يقول : " إن مجموع هذه الأمكنة ، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم : " فضاء الرواية " ، أو [القصة] ، لأن " الفضاء " أشمل ، وأوسع من معنى "

المكـان " . والمكـان بهـذا المعنـى هـو مكـون " الفضـاء ". ومـا دامـت الأمكنـة فـي الروايـات [وفـي القصص] غالبا ما تكون متعددة ، ومتفاوتة ، فإن " فضاء الرواية" هو الذي يلفها جميعا ، إنـه العـالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث[11] ص61.

وبناء على هذا الرأي ، يثير انتباهنا أن فضاءات العديد من قصص مجموعة " رجل الدارين " مؤسسة وفق هذه الرؤية ، وعلى النحو الموالي :" وحدك تدخل ... تجد المكان خاليا تملأه بعض الطاولات ... حولها كراس قديمة ، تشعر بكثير من الارتياح ... تختار مكانا أمام النافذة المطلة على البحر ،... الجو جميل ... ربيع ساحر ، والنافذة واسعة تطل على الدنيا ،... تمد بصرك بعيدا عبر صفحة البحر الزرقاء ، يجذب نظرك قـــارب شراعي يتراءى لك بعيدا جدا ولونـه أبيض ، يبدو مثل ورقة ضائعة في فضاء لا نهائي[17] ص5.

فالظاهر من خلال هذه الفقرة القصيرة ، أن الأمكنة تتلاقح فيما بينها فتتكاثر ، وبسرعة فائقة (المكان الخالي داخل المقهى ــ الجو جميل والربيع الساحر خارجه ــ صفحة البحر الزرقاء ــ الفضاء اللانهائي ــ فعلى هذا النحو تتوالى الأماكن وتتتابع إلى أن تصل أحداث القصة إلى منتهاها ، داخل حيز متكامل ، يضمها كاملة في انسجام عجيب .

وعلى نسق المثال السابق نقرأ من قصة أخرى هذا المقطع :

" خرجت الحافلة من المطار ، وكنت لا تغفل لحظة عن متابعة المناظر الطبيعية الجميلة ، كلما رأيت هذه المناظر أحيت في نفسك ذكريات رائعة من أيام الطفولة الجميلة [17] ص37.

فبـــانتقاء هذا المقطع نتأكد مرة أخرى من كيفية بناء " الفضاء " في الأعمال القصصية فنيا فهو مجموعة من الأماكن الفسيحة أو الضيقة التي تحيل في النهاية على تصور حقيقة المصطلحين إذ يمكن أن نتمثل ذلك على نحو الشكل التالي:

الفضاء/الحيز	الحافلة م 1	سرد	المطار م 2	سرد	المناظر الطبيعية م 3	سرد

- مسار الخطاب =وصف الأماكن +المقاطع السردية
- الفضاء (الحيز) = م1+ م2 + م3 ...

يبدو أن هذا الرسم يغني عن أي تعليق ، إذ يظهر في وضوح أنّه " إذا كان " للمكان " حدود تحده ، ونهاية ينتهي إليها ، فإن " الحيز " لا حدود له ولا انتهاء ، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه الكتاب[15] ص145.وهو ، وفق هذا التحديد ، " شمولي ، إنّه يشير إلى " المسرح " الروائي أو[القصص] بكامله . والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات " الفضاء[11] ص63.

وأياً كان المصطلح الموظف لدى هؤلاء وأولئك ، فالثابت ، أن الرواية ، أو أي عمل أدبي آخر من سلالتها ، وخاصة منذ " بالزاك " أصبحت تنظر إلى المكان على أنّه من أهم عناصرها ، كما أصبح " الفضاء " واحدا من أهم مكوناتها[21] ص212. ومن هنا بات من الضروري أن يعطي النقاد لهذا المكون السّردي في أعمالهم عناية متميزة ، غير أن ذلك لم يحصل بعد ، رغم ما هنالك من محاولات جادة ، لازالت حديثة العهد ، ولم تبلغ إلى الآن درجة يمكن على أساسها تأليف نظرية متكاملة عن " الفضاء " ، لتبقى – في مجملها – عبارة عن اجتهادات متفرقة ، لا شك أن يكون له يوماً ما شأنٌ في هذا الاتجاه ، يقول " هنري ميتران H.MITTERAND[21] ص212. ولا بدّ من الإشارة هنا ، ونحن نتطلع إلى الانصراف نحو نقطة أخرى ، أن الأماكن هي أهمّ ما يؤسس هذا الفضاء الذي لا تدور أحداث القصة إلا في كنفه ، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي " لأن الراوي يكون ملزما وقت الحاجة إلى استعماله ، أن يقدم ما يمكن تقديمه من " إشارات مكانية " أو " جغرافية " تكون عونا لاستكشاف مساحات أوسع ، أو لأجل تحفيز ذهن القارئ وتحريكه[11] ص53 . " اتجهت إلى باب القاعة الواسع ، والمؤدي إلى الشارع ، فوجدت الحافلة التي تربط بين المطار والمدينة ما تزال متوقفة[..] أقلعت الحافلة.. جلست كعادتك بجانب إحدى النوافذ حتى تستطيع التفرج على الطبيعة التي تحبها كثيرا منذ الطفولة [17] ص35. فالفضاء " من خلال مكوناته في هذا المقطع " مكاني " ، نجد الراوي فيه يعمل بحنكة مشهودة على نسج خيوط نصه السردي بتقنية عالية ، وأن الأماكن عنده لا تكاد تنتهي ، فهي مترابطة فيما بينها في انسجام دقيق ، تسهم بوضوح في المُضيّ بالخطاب قدما نحو غايته المنشودة .

فمن المطار إلى القاعة ، ومن القاعة إلى الشارع ثم إلى حيث كانت تتوقف الحافلة ، وهكذا ، إلى أن تبلغ الحركة التي تحدثها شخصية القصة أو شخصياتها منتهاها .

الفضاء النصي : إنّ ما أردنا إثارته عند هذا الحدّ بالذات من دراستنا ، هو الكشف عن فضاء آخر ، أو شئت قل ، شبه فضاء ، كثيرا ما وجد بين النقاد والدارسين الجدد من يروج له ، و يبحث بشتى الطرق والوسائل لإثباته حينا أو فرضه حينا آخر ، وقد تناوله الدكتور حميد الحمداني ، وأورد له عن " جوليا كريستيفا " " J . Kristéva" تعريفا واضحا مفصّلا ، " ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها ، باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق – ويشمل ذلك ، طريقة تصميم الغلاف ووضـــع المَطـــالع ، وتنظيم الفصول ، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها [11] ص55، تماما مثلما نحرص نحن بدورنا على تنظيم هذا العمل .

ورأينا ، أن الدكتور حميد الحمداني ليس كمن ينظرون إلى مثل هذه الأمور بنظرة سطحية ، بل لا شك أنّه أراد بمثل هذا الفضاء المكون من كلّ هذه الإشارات الخطية ، أن يشير على الباحثين بالغوص في دراساتهم ، من خلال هذه التقنية ، إلى أعمق ما يمكن ، ففيها ما لا يحصى مما يساعدهم علـى تحقيـق مـالا يمكـــن أن يحققـوه بغيرهـا مـن التقنيـات ، مـدعما قناعتـه بجملـة مـن الآراء والحجج[11] ص61.

والحالُ أنّه إذا كان " الفضاء الروائي " – الجغرافي – لا يمكن تصوره إلا من خلال جملة الأماكن المكونة له ، فإن " الفضاء النصي " " يتمثل في كونه موضوعا مهيكلا ، يتكون من عناصر غير مستمرة ، لكنها منتشرة عبر احتداده [52] ص13. منتظمة انتظاما هندسيا محكما ، يساعد على استنباط ما في النص السردي من مقاصد خفية ، وأسرار مستترة .

ومن خلال إحدى قصص –" مجموعة رجل الدارين " – نحاول الحديث عن " العنوان كمكون لهذا الفضاء " دون الإبحار في استقصاء ما في سواه من أبعاد ، مثلما سنبينه.

والعنوان الذي وقع عليه اختيارنا هو عنوان المجموعة القصصية عينها ، وهو في الوقت ذاته عنوان إحدى ما تضمنته من قصص ،" رجل الدارين "، غير أن ما يمكن أن يثير التساؤل ، ترتيبها [17] ص121 ، إذ أنها الأخيرة ، وقد يكون الأمر في ذلك مقصودا ، يضمر الكاتب منه سرا نجهله . غير أنه من واجب الدارس أن يجتهد في البحث عنه ، وألا يدعه قائما دون تفسير ، وذلك في حدّ ذاته تحفيز للقارئ ، و التحفيز في أي عمل أدبي ، وبين الرواد من المنظرين في هذا

المجال ، هدف منشود ، وغاية مقصودة ، ودفع للقارئ على السير قدما على النهج الذي قد يوصله إلى دلالة ما .

ومن الأسئلة التي قد تتبادر إلى ذهن المتلقي ، ومنذ الوهلة الأولى ، رغبته في معرفة ما يخفيه هذا العنوان ، ذلك ، لأنه ينبغي " ... في أي عمل أدبي أن تكون العلاقة بين العنوان والنص علاقة جدلية ، إذ بدون النص ، يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي ، وبدون العنوان ، يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى ، وعليه فإن العنوان كعلامة أو أمارة تشير إلى النص ، يكون أشبه بالهوية ، أو اللافتة الإشهارية ، وهو أيضا [...] عتبة للقراءة يلج منها القارئ إلى عالم النص [52] ص15.

لكن الذي ينبغي الإشارة إليه ، أن الوصول إلى الكشف عن الدلالة الحقيقية ، من خلال العنوان وحده ، يبقى أمرا مستبعدا ، بل يبقى المتلقي تحت وطأة تأويلات عديدة ، وتصورات كثيرا ما تكون بعيدة ، ما لم يبحر في غياهب الأحداث ، يبحث من خلال تتبعها ما يحدث لديه تلك الرعشة المنشودة التي يتنفس على إثرها الصعداء ، إذ من الممكن أن يحيله – هذا العنوان – على أن البطل في هذه القصة قد اتخذ له زوجة ثانية بعد الأولى ، أو قد يتبادر إليه أنه شد الرحال في اتجاه مجهول أو ما إلى ذلك من المغالطات الكثيرة التي قد يقع فيها ، لكن الرجوع إلى النص والتوغل في أحشائه يبدي عن كل غموض ، ويعيد الشارد إلى جادة صوابه .

" أخيرا ... اكتملت الدار ، ودخلها السيد ، فانبهر أي انبهار ، خاصة وأنها كانت في موقع وسط المدينة ، لا يبعد عن بقية السكان سوى ببضع مئات من الأمتار[17] ص124.

فهذا المقطع – على ضآلة مساحته – يكشف لنا عن الدار الأولى ، وبذلك يزول شيء مما كان يخالج القارئ خطأ ، لكنه لا يزال في حاجة ماسة إلى التعرف على الدار الثانية .

" وعندما كانت تجري عملية الدفن في كثير من الرهبة والخشوع ، كان قد تكون صف طويل من حفظة القرآن ، ذوي الألبسة الجميلة النظيفة البيضاء ، كانوا قد أقبلوا من جميع مساجد المدينة ... كانوا يقفون صفا واحدا متراصا ، ويرتلون في صوت موحد آيات الذكر الحكيم [17] ص132 .

بهذا تختتم مراسم الجنازة ، وتعرف الدار الثانية ، التي لا دار بعدها .

والخلاصة أن العنوان – كيفما كان – يبقى كغيره من المكونات النصية "للفضاء " قاصرا ، عاجزا على تلبية الحاجة ، ومثله ، نوع الكتابة – كما أسلفنا – أفقية كانت أم عمودية ، أم الرسوم والأشكال ، أم البياض والفراغات المتعمدة هنا وهناك . فإلى أي مدى يمكن أن تقذف عناوين القصص والروايات بقُرائِهَا ، بحثا عن الحقيقة ؟ وعلى أي متاهة تحيلنا عناوين قصص مجموعة " رجل الدارين " ، شأنها شأن غيرها من كُبريات الأعمال الأدبية ؟ القيد والنوارس والبحر [17] ص5.- الناي والكأس وأسرار البحر [17] ص11– استدعاء [17] ص 31– محاضرة [17] ص 33- غريق [17] ص59.

إنها الأسئلة التي أثارت جدلا بين الكثير من النقاد ، ومنهم " حسن بحراوي " ، الذي يبدو أنه عازم على الكشف عن قناعته في هذا الشأن ، والفصل في اتخاذ موقف يريحه ، إذ يقول : " وقد اقتضت هذه الوضعية من الدراسة الشعرية الحديثة للمكان أن تبتدئ بإقصاء طائفة من الالتباسات وسوء التفاهمات المخيمة على هذا المكون الروائي [القصصي] الهام ، وعلى رأسها ، رفع الالتباس عن العلاقة القائمة بين " الفضاء النصي " ، و" الفضاء الحكائي [8] ص27.

ومثله ، فإن الذين انشغلوا بهذا الأمر من النقاد ، كُثُر ، و منهم الدكتور عبد الملك مرتاض ، الذي يقف موقفا صريحا ، مقابل موقف الدكتور حميد الحمداني ومن سار على نهجه ، معتمدا لصاحبه على نص مطولٍ ، مبرزا من خلاله ما أراد أن يصل إليه ، إذ يقول : " ليس من دأبنا نقل نصوص طويلة لدى مناقشة مسألة من المسائل ، في كتاباتنا ، ولكننا تعمدنا نقل هذه الفقرة كلها للدكتور " الحمداني " ، قصدا ليقضي القارئ بنفسه ، بأن ما نريد إليه ، هنا نحن ، هو غير ما كان يريد إليه الصديق الحمداني [15] ص147.

ولم يكتف الدكتور مرتاض بالكشف عن رأيه ، والفصل في الأمر بالوقوف عند هذا الحد لكنه راح يبرر موقفه ويعلله بطائفة من الحجج ، ليصل إلى درجة بعيدة من الجرأة في إثبات رأيه ، فيقول " وعلى أن الدكتور الحمداني تدارك هذا الأمر حين انزلق إلى الاستعانة بكتابات " جيرار جنيت " ، وجوليا كريستيفا وآخرين [15] ص148 .

والحق أن الدكتور- الحمداني - وإن أعطى " للفضاء النصي " كل هذه العناية ، وأولاه كل هذا الاهتمام ، إلا أنه – في المقابل – لم يلغ في دراساته " الفضاء المكاني " بل ، أعطاه في أعماله حيزا غير هين ، لدرجة جعلته يضعهما جنبا إلى جنب ، وهاهو يقول في هذا الصدد : " لقد بينا أن المفهومين الأخيرين لهما علاقة بمباحث أخرى ، واتخذا هنا تسمية " الفضاء " دون أن يدُلاّ على مساحة مكانية محددة ، على خلاف المفهومين الأولين اللّذين نعتبرهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي[11] ص62.

فالفضاء عنده إذن ، فضاءان :

- الفضاء الجغرافي : وهو مقابل لمفهوم المكان ، ويتولد عن طريق الحكي ذاته ، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال ، أو يفترض أنهم يتحركون فيه .

- الفضاء النصي : وهو فضاء مكاني أيضا ، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الحكائية ، باعتبارها أحرفا طباعية ، على مساحة الورق[11] ص62.

وإننا إذ ذهبنا هذا المذهب ، وأوردنا هذه الآراء المتباينة حول موضوع الفضاء ، فلأننا نريد التأكيد بشيء من الإيجاز ، أن الأمر فيه اختلاف محتدم بين كثير من النقاد ، - غربيين وعربا - على مستوى الاصطلاح ، وعلى مستوى الإجراء .

المكان في سرد قصص " رجل الدارين " : قبل الشروع في دراسة " الفضاء " ضمن مجموعة " رجل الدارين " دراسة عملية ، نرى أنه من باب الضرورة التذكير بما كنّا قد تطرقنا إليه حين حديثنا عن إشكالية المصطلح ، بين العديد من كبار النقاد ، أين تبين لنا رغم ما بين توجهاتهم من اختلافات وتسليمهم بوجود "فضاء نصي" ، أنهم اهتموا أكثر بدراسة الفضاء ، يريدون به "المكان "الذي تدور فيه أحداث القصة ، وليس فضاء الكلمات والألفاظ أو البياضات والجداول والهوامش[8] ص 28. ولهذا نجد في جل الدراسات الحديثة ترصدا صارما لمسار التطور المشهود الذي آل إليه هذا المكون السّردي ، إذ " وقع تطور المعارف والمفاهيم والرؤى ، وتغيّر طبيعتها ، واتضاح الفوارق أفقيا وعموديا ، فقد نشأ جنوح إلى الدقة عام ، فباتت الحاجة [قوية] إلى تحديد الأماكن في مواقعها وسماتها وزوايا النظر إليها وتأثيراتها ...وضبط مصادرها[27] ص56.

علاقة المكان بالشخصية في "رجل الدارين ": يبدو من خلال إلقاء نظرة تأملية أولية في قصص- " رجل الدارين "- أن المكان فيها يمثل الإطار الذي تدور فيه أحداث القصة كلّها ، ففي كنفه تتحرك الشخصيات وتنجز أدوارها ، وهي – في غالب الأحيان – تشكل فضاء واقعيا أو شبيها به ، مثل ذلك ما نقرأ في هذا المقطع " .

" كانوا مجموعة ... خمسين أو مائة أو أقل أو أكثر ... القاعة مربعة الشكل ، جدرانها مختفية وراء خزائن كبيرة مكدسة بالمجلدات الضخمة ، كان الصمت يسود المكان تماما ، حتى الداخلون والخارجون لا يحدثون بأحذيتهم أي صوت ، فأرض القاعة مفروشة بشكل ممتاز[17] ص71.

إن تحديد المكان ، والشروع في تصوير بعض أجزائه ومكوناته ، بكل هذه الدقة ، يؤدي لدى القارئ الإيهام بالواقع ، يعيش أجواءه ، ويتحسس حركات كلّ من يترددون عليه ، فكأنما يرى بأم عينيه ذلك الانضباط السائد ، لأن المقام يستدعي ذلك ، بل يفرضه ، ويلزم الكل باحترامه . وهو ما يومئ بأن للمكان علاقة وطيدة بالشخصيات المتواجدة فيه ، وعدم النظر إليه بغير هذا ، يجعل من الصعب فهم الدور الذي ينهض به داخل السرد[11] ص66.

إنّه من العبث تجاهل العلاقة المتبادلة بين المكان والشخصية التي تعيش فيه ، فكما أن الفقرة السابقة تكشف عن سلوك القراء الموجودين في المكتبة ، فإن المقطع الموالي يكشف عن تصرفات أخرى تختلف اختلافا جذريا ، يتسبب فيها المكان ، بل يفرضها ، إن المرء – كما يقال – ابن بيئته .

"حركة الشارع الكبير صاخبة .. السيارات المجنونة تجري في الاتجاهين ، والمارة يمضون في صخبهم وفي صمتهم ، المحطة تكتظ بالمنتظرين ثم تفرغ ، وتكتظ ثم تفرغ ، وينقص كثيرا عدد المنتظرين ثم تأتي الحافلة الأخيرة لتكنس المحطة تماما من بقاياها ، وتمضي مثقلة بهمومها عبر الشارع الكبير[17] ص57.

فلا عجب إذن أن يقع القارئ في مصيدة الإيهام بالواقع ، مع كل هذه الدقة في وصف المكان الذي ألف – في الواقع – أجواءه العادية ، يعيش في شوارعه الكبيرة ، يعرف صخبها وجنون المتهورين من سائقي السيارات فيها ، وهي جملة من السلوك المختلفة عن سلوك رواد المكتبة ، مما يؤكد ثانية أن للمكان دورا فاعلا ، وتأثيرا ثابتا على الشخصية أو الشخصيات التي تنشط فيه ، غير

أن إبراز هذه العلاقة ، وتحقيق هذه الغاية الفنية ، موقوف على حنكة الكاتب و خبرته في بناء وتشكيل فضاء عمله الإبداعي ، وهو ما يقره " هنري ميتيران " الذي يرى " أن اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لخطة اتفاقية ، فالراوي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يشيد فضاءه ، كما أنّه لا يخضع لخطة وثائقية ، فالكاتب يحاول اتباع قانون الأصالة [8] ص38. وهو ما يفسر اختيار المكتبة في المقطع الأول ومحطة الحافلات في المقطع الثاني ، ويبرر انتقاء الكاتب لهما ، دون سواهما من الأماكن الأخرى ، لا لشيء سوى الرغبة في تحقيق ما رسمه لعمله من غايات منذ البداية

أساسية المكان في قصص"رجل الدارين" ، للمكان في" رجل الدارين " حضور مكثف ، يريد به الكاتب إظهار مدى ماله من ثقل وتأثير مباشر ، حازم على من فيه من الشخصيات ، لا اختيار لها في التملص من قيوده ، فهو امتداد لها ، إذا وصف وصفت من خلاله[23] ص288 ، مما يجعل من وصف المكان وصفين اثنين – مرة واحدة – لما بينهما من تكامل ، ولِمَا لكلّ منهما من تأثير مباشر على الآخر ، واشتراكهما في تأطير الحدث احتواءً وإنجازا ، إذ لاحدث – أيّا كانت طبيعته – تؤديه شخصية ما ، إلا ضمن حدود مكان معلوم ، وبدرجات من التفاوت ، فقد يكون المكان في السرد أساسيا ، وذلك حين يكون مؤطرا لأحداث القصة كاملة من بدايتها إلى نهايتها ، لا مجال للاستغناء عنه ، وهو ما جعل بعض النقاد ينظرون إليه كعنصر مشارك في السرد ، ويتعاملون معه تماما كما يتعاملون مع الشخصيات ، بعيدا عن كونه زائدا ، لا حاجة منه ، وهو ما يجعلنا – ها هنا – نقول ما قاله الدكتور حميد الحمداني ، الذي استنتج في هذا الشأن ، تماما ما نستنتجه نحن الآن ، بصدد معالجة موضوع المكان في السرد من هذه الزاوية " إن وصف المكان في روايات " مارسيل بر وست " وخاصة في روايته " بحثا عن الزمن المفقود " ، ليس له دور تزييني ، أو هو ممهّد للحدث الروائي ، ولكنه قائم بالمعنى الذي يعبر عنه السّرد ، لذلك ، فهو شديد الالتحام به[11] ص71.وعلى نحو ذلك نقرأ .

" كان المساء ... وكانت الحركة قوية في الشارع وفي المدينة ... الجو رائق وجميل ... تعج المحطة بالمنتظرين تزداد ازدحاما ثم تفرغ قليلا قليلا ، ويتقدم الليل ... العالم كلّه يتحرك ويجري[17] ص55.

يبدأ الراوي بواسطة هذا المدخل في تشكيل المكان الذي ستجري فيه أحداث القصة لاحقا ، وفي الوقت نفسه يشرع في تحديد بعض الأبعاد والملامح التي تساعده وتسهم معه على بنائها ، فنراها من

خلال كل ذلك تمضي قدما إلى غايتها ، تنمو في كنف المحطة ، فلا تبرح حدودها . ونقرأ في فقرة أخرى .

" المحطة نفسها ، والمنتظرون أيضا ، وكذلك المدينة والشوارع ... وهما .. هما يقفان هناك على بعد أمتار ، هو يستند بظهره إلى عمود من أعمدة الكهرباء ، ويبدو مضطربا ، ينظر في الفراغ [17] ص56 .

على هذا النسق ، يمضي الراوي في سرد أحداث قصته ، تدريجيا ، يصف حركات الشخصيات وتصرفاتها حينا ، ثم يلج بعيدا في أعماق بعضها يصف مشاعرها ، ما ظهر منها وما بطن ، يترصد سلوكها وتصرفاتها ، دون تغيير المكان الذي لا زال يحتضن كل ذلك ويؤطره ، وهو يؤكد اشتراكه القوي ، وحضوره الدائم ضمن بقية المكونات السردية ، إذ لا يمكن أن يعيش عنها منعزلا[8] ص26.

وفي هذا يقول الدكتور عبد الملك مرتاض :" الراوي المحترف ، المتأنّق ، المتألّق ، جميعا هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيّزه (مكانِه ــ فضائِه) تعاملا بارعا ، فيتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كلّ المشكلات السّردية الأخر ، مثل الشخصية ، والحدث ، والزمان ، إنّه خشبة مسرح واسعة ، تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها ، وهواجسها ، ونوازعها ، وعواطفها وآمالها ، وآلامها ... لا تستطيع الشخصيات أن تفلت من قبضة هذا الحيز ، كما أن هذا الحيز يمثل في مألوف العادة ، طائعا لها ، يمتد إذا مددته ، ويتسع إذا وسّعته ، ويتّجه أنّى وجهته [15] ص157. فعلاقه المكان بالحدث علاقة متعدية بلغة الرياضياتين ، ثابتة ، إذ المكان – كيفما كان – يأوي الشخصية التي تقوم بإنجاز ما عليها في القصة من أدوار ، في إطار هذا المكان الذي قد يتسع – كما أوردنا – ليصبح بعد الضيق سعة ، وبعد المكان حيزا فسيحا ، وفضاءً رحبا ، لا نهاية له ولا حدود ، تماشيا في ذلك مع الأحداث في تناميها وتطورها في كل الاتجاهات .

ثانوية المكان في قصص "رجل الدارين " : تظهر بعض الأماكن في قصص – رجل الدارين – زائدة أحيانا ، ذلك أن الراوي لا يلجأ لذكرها إلا وسيلة من وسائل الدخول إلى أماكن أخرى أكثر أهمية ، وأثقل في السرد وزنا ، فسرعان ما يتركها لينصرف إلى غيرها ، فيُمحى بعد ذلك أثرها ، من ذلك مثلا .

" وأنت تركب الطائرة في اتجاه هذه المدينة النائية عن العاصمة ، وقبل أن تنزل إلى شوارعها لم تكن تحمل في ذهنك أيّ إحساس معيّن ، ولعلّه إذا كان هنالك إحساس ما ، فهو أنك كنت تشعر ببعض المتعة التي تنتاب الإنسان – عادة – عندما يكون في طريقه لاكتشاف بقعة جديدة من هذا العالم الكبير ... إنّها فرصة رائعة بدون شك أن تسافر في طائرة داخل وطنك ، أنت تحمل في نفسك إحساسا قويا بالعزة والكرامة ذلك أنك تسافر في طائرة بلادك وعلى حساب الدولة [17] ص33.

غير أن الذي لا يمكن تجاهله ، أن الطائرة رغم قصر مدة ظهورها في السرد تبقى – فنيا – لبنة أساسية ، ومكانا مناسبا للشروع في تشكيل فضاء القصة مع ما سيوظف الراوي من أماكن في مواضع أخرى لاحقة ، فهي إذن ، رأس خيط ، يوحي بأكثر من دلالة ، ويحيل على أكثر من تصور ، من ذلك مثلا أن المسافة ستطول ، وأنّ الأمكنة – ولو من خلال الرؤية العابرة ستتعدد، ومعها تظهر مشاعر أخرى لا حصر لها ، إلاّ أنّها تبقى مكانا دون غيرها شأنا مما سيذكر في بقية ثنايا القصة من أماكن أساسية .

التنبؤ بالحدث من خلال المكان : كثيرا ما يساعد وصف المكان ، بدرجة أو بأخرى ، على التنبؤ بوقوع حدث ما في سياق سرد القصة ، ذلك ،" أن تشخيص المكان .. هو الذي يجعل من الأحداث بالنسبة للقارئ شيئا محتمـــــل الوقـــوع ،.... إنّه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور و الخشبة في المسرح [11] ص65. على نحو ما يشير إليه مضمون المقطع الموالي :

" في الصباح ، كان مجموعة من الأطفال الصغار ذاهبين إلى المدرسة ، فتوقفوا جميعا ، وأحاطوا بشاحنة كبيرة كان محركها ما يزال يهدر ، بينما مجموعة كبيرة من العمال يتسابقون إلى النزول منها .. كان التلاميذ ينظرون ، وبعض الدهشة تملأ أعينهم الصغيرة ، وخاصة عندما رأوا العمال يُنزلون من الشاحنة أدوات الحفر والعمل المختلفة[17] ص56.

إن وصف هذا المكان بهذه الصورة غير المألوفة في أعين الأطفال ، قد أثار انتباههم ، وأيقظ دهشتهم ، ودفعهم – دون شعور منهم – إلى التنبؤ بما يمكن أن يحدث نتيجة هذه التغيرات المفاجئة

وهذه التقنية وظيفيا ، تحفز القارئ على الرغبة الملحة لتتبع الأحداث وما سيترتب عن تعاقبها مما يحدث لديه متعة تشده لمواصلة قراءة القصة ، وترصد أحداثها حتى النهاية ، وهي من أهم

غايات كُتاب القصة وتنافسهم حولها .

فكرة التقاطب لتحديد دلالة المكان، ما من شك في أن دراسة المكان أو الفضاء عموما ، دراسة متأنية ، هو ما يتيح لنا فرصة التوغل في العمق لمحاولة البحث عن الدلالة التي نصبو – عادة – للكشف عن حقيقتها ، في أبعادها المختلفة ، ولتحقيق ذلك كلّه ، أو تحقيق نسبة منه – على الأقل – ينبغي إقامة جملة من التقاطبات المكانية الثنائية ، التي أثبتت البحوث والدراسات إمكانية العثور عليها في جلّ النصوص السّردية بقليل من الجهد المركز أثناء قراءتها ، وتتمثل في ثنائيات ضدية ينتج عنها تقابل منطقي منسجم ، واجتهادات مختلفة ، نتيجة ما بينها من علاقات وطيدة ، تصبح من الوسائل الإجرائية الأساسية للتعرف على الواقع ، واستنباط مالا يحصى من الدلالات الخفية [8] ص35 .

ويمكن أن نسوق ، من –" رجل الدارين " – أمثلة عديدة ، نبرز من خلالها ما أمكن من مثل هذه التقاطبات ، من ذلك مثلا .

" السماء كانت ما تزال ترسل رذاذها الخفيف فوق رؤوس المنتظرين أمام باب المقبرة ، وكان الحراس المسلحون كلٌّ يتحرك في مكانه في مجال ضيّق ، يبدو أنّه حدّد من البداية ، ولا يجوز الخروج عنه مهما كان الأمر ، بينما كان الحارسان الواقفان أحدهما على يمين باب المقبرة والآخر على يساره ، جامدين كالصّنمين تماما[17] ص35.

يظهر واضحا أن الراوي ملتزم بوصف موضوعي دقيق ومفصل ، لا أحد يستطيع الطعن في مصداقيته ، بل وفي أهميته كذلك ، فوردت جزئيا ته العديدة حُبلى بمعطيات شتى تساعد – دون أدنى شك – في تكوين فكرة متكاملة عن جو المقبرة الاستثنائي ، إذ أنه ليس عاديا ، وإلا فما سر تواجد الحراس بها ، مدججين بأسلحتهم ، منضبطين انضباطا لا مثيل له بما كلفوا به من مهام صارمة ، وقد ألف القوم دفن موتاهم في صمت وخشوع واعتبار ، بعيدا عن كل هذه البروتوكولات والمغالاة ، فنحن نلاحظ على هذا المقطع الوصفي مثلا أنّه يتوقف عند حدود هذا المكان " المقبرة " ، لا يحيد عنها ولا ينصرف ، ولا يسمح بالذهاب إلى أبعد من ذلك ، وأن قراءته قراءة ساذجة تلزم صاحبها بالتزام هذه الحدود ، غير أن الدلالة ، أو ربما الدلائل المضمرة التي ينبغي العمل على إبرازها ،تستدعي التخلص من كلّ ذلك ، فتنبئ حينئذ بأن كل جزئية من هذا المكان الموصوف تخفي دلالة

ما ، إذ الحرس ، والبندقية ، والصرامة ، والمنع ، وفي المقبرة خصوصا ، طقوس غير معقولة ، تحيل على واقع اجتماعي مرير يسوده التمييز بين بني البشر ، ويطبعه الظلم والتسلط والاستبداد .

إن في مجموعة" رجل الدارين من مثل هذه الصور، الكثير ، إذ " من الخطأ النظر إلى المكان الموصوف ، مقبرة أم بيتا ، أم قصرا كركام من الجدران والأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي والانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي ، وصفاته الملموسة مباشرة لأن هذه الرؤية ستنتهي – على الأرجح – إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه وتفرغه من كلّ محتوى[8] ص43.

الفصل 5
بناء الشخصية القصصية في"رجل الدارين"

5. 1. بناء الشخصية القصصية في"رجل الدارين"

5. 1. 1. مفهوم الشخصية القصصية

لعل من أهم ما نجد أنفسنا ملزمين بتوضيحه ، وقبل أي شيء آخر ، تحديد مفهوم الشخصية والفصل بينها وبين ما يتصل بها من مصطلحات مختلفة ، كثيرا ما يقع الدارسون في تداخل بعضها مع بعض ، ذلك التنوع نعتقد أنه لا مفر من المعقول إطلاقا تقبل تهمة قصور اللغة إلى درجة العجز فهي تسمية الأشياء بمسمياتها ، وأكثر هذا المصطلحات تداولا بين الدارسين والنقاد .

5. 1. 1. 1.الشخص (Personne)

كلمة تطلق على كل منتسب إلى عالم القاص ، هي على إنسان حقيقي من لحم ودم ، يعرف بين من يعيش وسطهم بهوية خاصة ، فهو إذن من عالم الواقع الحياتي ، لا من عالم الخيال الأدبي والفني، جمعه ، شخوص ، أشخص وأشخاص[27] ص98." وهو كل شبه لإنسان أو غيره تراثا من بعيد ، وغلب على الإنسان[9] ص514.

5. 1. 1. 2. البطل (Héros)

اسم يطلق عند الإغريق على ما يسمى بينهم – أنصاف الآلهة ، "demi -dieux" ، أي على البارزين من رجالهم بشيم متميزة وعجيبة ، وخاصة في الحروب ، وهو كذلك ، شخصية رئيسية في عمل تخيلي يقوم فيه بالدور الأساسي [53] ص455. والمقصود من خلال هذا التعريف ، أن البطل " عبارة عن منحصرة في عالم الحياة ، لا في دنيا الأدب ، بل هو موجود في كليهما [27] ص98. ولهذا ورد مصطلح " البطل " كثير التواتر في العديد من الدراسات النقدية ، شديد المزاحمة لمصطلح " الشخصية " ، يراد به ما يراد بها ، رغم ما بين معنييهما من تباين واختلاف .

5. 1. 1. 3. الشخصية

فلسفيا ، هي " عنصر ثابت في التصرف الإنساني ، وطريقة المرء العادية في مخالطة الناس والتعامل معهم ، ويتميز بها عن الآخرين [3] ص143. أو هي بعبارة أوضح ، جملة العناصر الجسمية والنفسية والاجتماعية المتكاملة التي تميز الشخص عن غيره والمشار إليها ب " أنا "، تقابلها عند الغربيين كلمة ، (Personnalité) وأما فنيا ، فهي العامل الأساسي في تحقيق الآثار الفنية ، وهي التي تسبغ عليها طابعا خاصا ، تتجلى بوضوح في تصور موضوعاتها ، وفي تنفيذها ، والأسلوب المتبع فيها ، فإذا ما سيطرت شخصية الفنان على آثاره ، خرجا من دائرة التقليد والمحاكاة ، وانطلاق في دروب الإبداع والتميز عن الآخرين [3] ص147. فهي إذن " مكان عالم الأدب والفن أو الخيال ، وهي أن تنتسب إلى عالمها ذاك [27] ص98. جمعها شخصيات (Personnages) .

وعالم حضور الشخصية عالم فسيح ، " تشترك في استخدامها وتوظيفها فنون شتى ، كالسينما والمسرح ، و القصة ، و الشعر ، وحتى الرسم والنحت ...[19] ص198. ولذلك أدرك جل الدارسين أن روح كل هذه الفنون أحداثها التي تنطوي عليها ، " والحدث هو الشخصية وهي تعمل ، ويبدون الشخصية أو تتجاوب فيها الجوانب التي تتصل بالحدث أن يمكن أن يكون للقصة معنى [18] ص91.

إن من أهم ما يفيدنا في عملنا هذا من تعريفات عديدة لهذا المكون السردي ، هو كل ما يجعلك ذا صلة بالقصص الأدبي ، إذ " تعرف الشخصية بجملة ما يسند إلى الفاعل من صفات صريحة أو ضمنية [27] ص101. بل ذهب البعض في محاولات تعريفهم لها ، إلى القصة كاملة هي الشخصية نفسها[1] ص79.

ومهما تعددت البحوث والدراسات في مجال القصة ، وازداد الاهتمام بها دراسة وتنظيرا فالثابت أنها ما زالت محل نقص وغموض واضطراب في جوانب كثيرة ، خاصة منها ما يتعلق بالشخصية، يرى " تودوروف " ، الذي يرجع ذلك إلى خشية الدارسين ولولوج مجال بكر يفتقر إلى دراسات جامعة ، وأدوات عمل دقيقة ، ناهيك عن تعدد المصطلحات و كما مر بنا و وتداخل

مفاهيمها والحاجة الماسة إلى منهجية علمية واضحة ، يمكن اعتماد ما قد تقترحه من طرائق[27] ص97.

ويبدو في المقابل أن هناك نقادا آخرين يتحسسون من جهتهم وضاعة هذا العنصر الخطابي ، ويشعرون بالألم الذي لحقه . فهذا " فرجينيا وولف " تنذر بالخطر ، ويعلو صوتها مدويا منبهة إلى خطورة التمادي في تجاهل مفهوم الشخصية ، والسعي عوض ذلك لمنح الأولوية الذي يخيم على مفهومها واستعمالاتها [8] ص207 ، غير أن ذلك كما يبدو لم يغير من الأمر شيئا فقد ظل مفهوم الشخصية عرضة ، ولفترة طويلة من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق ، مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا [8] ص207 .

ويتداول التصريح بهذا القناعة بين العديد من العاملين في ميدان النقد الروائي ، لدرجة تكاد أن تجمع ، في شأن مقولة الشخصية ، على إبطال دورها ، وجعلها نسيا منسيا . فغدت بين العناصر الحكائية الأخرى أقل إثارة لاهتماماتهم النقدية ، التي توجهت إلى العناية بغيرها من مكونات الخطاب السردي ، إذ قلما كانوا يجدون ما يبرر حضورها في أعمالهم ، فإن فعلوا ، " فهي أشخاص نكرات يحركون الأحداث ويتفاعلون معها .. لا نعرف عنهم شيئا .. مجرد (واو) أو (هي) والنتيجة أن الأفعال التي تصدر عنهم لا تكتسب المعنى ، لأننا لا نجد ما يبرر[18] ص91.

ومن أهم ما يفسر فشل التوصل إلى إعطائها تعريفا دقيقا ومفهوما واضحا ، ما نقل عن " شارل بودلير" ، على أن تشتتها بين مختلف الفنون – كما مر بنا – هو في ذاته ، من أهم العوامل التي حالت دون ذلك[11] ص121.

وفي الأتجاه نفسه ، يبرز رأيا كل من "ميشال زيرافا " و" فليب هامون " ، فالأول يعتبر " أنه من الصعب تحديد تعبير الشخصية الأدبي [11] ص126. وأما الثاني ، فيعد مسألة صيغ تحليل الشخصية إحدى الركائز الأساسية في النقد الروائي ، وأشكل عائقا لنظرية الأدب قديمة كانت أم حديثة ، فهي مشكلة غامضة ، وقدمت بشكل سيئ ، والسبب في ذلك حسب "فيليب هامون" إلى انتشار نقد سيكولوجي من جهة ، وإلى الروائيين الذي يخلطون بتصريحاتهم الأدبية التمجيدية من جهة أخرى [54] ص17.

وقد تكون قلة اهتمام الدارسين بها علة أخرى من العلل التي آلت بمفهوم الشخصية إلى ما
آل إليه من إبهام وغموض ، كونها إنسانا حقيقيا من الواقع الحياتي ، وبالتالي ، فثم مجال للبحث عن المقولة والتعريف والتنظير لها ، فيكفي للكاتب أن يعرفها من الداخل ، يروي أقوالها ويلخص أحوالها وأفعالها وانفعالاتها في سيرورة الحكاية إلى نهايتها التي تعني نهاية الشخصية أو نهاية مغامرتها [54] ص17.

والخلاصة ، في هذا الصدد ، أن تباين كل هذه الآراء التي أوردناها ، قد يكون له في دارنا على الأقل له سببا جوهريا من الأسباب المباشرة التي جعلت الدارس في حيرة من الأمر ، يتطلع إلى ما يمكن أن يعتمد له ولو بعد حين له كمفهوم لهذا العنصر الروائي ، الحاضر دوما في كل عمل أدبي أيا كان جنسه ، ذلك لأن كمال كل هذه الأجناس الأدبية لا يمكن له أن يكون إلا بتمام آثاره ،" وما من حد له إلا كان وراءه حد له ، شخص أو أشخاص ، يترتب عليه وقوع الحدث على نحو معين .... وتصوير الفعل دون الفاعل ، يجعل القصة أقرب إلى الخبر المجرد ... وهي وحدة متكاملة ، لا يتضح معنى الحدث أو يقوم في جزء منها دون الأجزاء الأخرى ، فالحدث والشخصية والمعنى وحدة ، ويساعد كل منها الآخر ويقوم على خدمته [1] ص79. حينئذ يزول اللبس ، وتتحدد المفاهيم وترسم الحدود الفاصلة بين هذه المكونات ، فتتجلى أهمية كل منها في النص الروائي ، ومنها قيمة الشخصية وأهميتها فيه .

5. 2 .مكانة الشخصية في الحكي قديما وحديثا

من الثابت أن كل عمل فني هو أول وقبل كل شيء بناء ، ولذلك فلا بد للبناء أن يتعلم كيف يبني [55] ص49. ومن ذلك القصة ، و غيرها مما يتم بناؤه في مجال الأدب ، أم من هذا البناء يتطلب جملة من الأدوات والوسائل التي لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال ، تكون معا وحدة متكاملة ، وفق ما رسمه هذا الفنان أو ذاك ، فلا يمكن تجزئتها بعدئذ بما حصل بينها في اختلاط وانصهار . فالقصاص الماهر هو من يحقق لقصته فنيتها وتميزها ، فلا يتم له ذلك إلا بما يملك من خبرة وحنكة . في استعمال ما بين يديه من الأدوات ، وبقدر ما يستغل براعته في ذلك ، بقدر ما يكون لعمله من التفوق والشهرة ، ومن هنا تبدأ مسيرة أخرى شاقة ، تبحث عن هذه النجاعة ، وتترصد فاعليتها ، فكان أن نظر العاملون في هذا الحقل أول ما نظروا ، إلى أهمية كل

وسيلة مما أسلفنا ، وطريقة توليفها من كاتب إلى آخر ، مما انتهى بنا متباينة ، ومختلفات شتى ، نحتاط منها الآن ما قيل حول الشخصية – قديما وحديثا – باعتبارها مكونا من أهم مكونات البناء القصصي .

5. 2. 1. الشخصية قديما

إن من أهم وأبرز ما يقف عليه الباحث المتتبع لوضعية الشخصية في القديم ، أنها لم تكن آنئذ ذات شأن يذكر ، ذلك لأن المؤلفين كانوا يولون اهتماماتهم كلها للحدث أولا ، ثم يختارون من الشخصيات ما يرونه مناسبا لها ، ولا يهتمون كثيرا منهم أن تمثل إلا أو شبحا وهميا لتلك الحدث التي تقوم بها ، فالمأساة – مثلا – عند أرسطو ، هي في الأصل محاكاة لعمل من الأعمال ، يجب السعي كل السعي لإيجاد ما يناسبها من الشخصيات التي تؤديه وتقوم به ، على أن تتصف بما ينسجم مع ما يسند إليها من الأدوار [8] ص268. فالواضح أن " أرسطو " يعطي الشخصية دورا ثانويا ، مساعدا ، مما دفع البعض إلى تفسير ذلك التفضيل بأن العبرة ليست بما يتصف به الإنسان ، بل العبرة بما يصدر عنه من أعمال ، ومن هنا ، يرى أرسطو أن العناية بالطبع لا تكون إلا في المقام الثاني ، على قدر ما تكتسيه الأعمال عنها ، بمعنى أن الشخصية مرتبطة بالحدث ارتباطا عضويا [7] ص121. ويبدو أن نظرية " أرسطو " إلى الشخصية بهذا الرقي لا تختلف – في رأينا – عن نظرة زهير بن أبي سلمى إذ يقول

وكائن ترى من صامت لك معجب * زيادته أو نقصه في التكلم .

لسان الفتى نصف ، ونصف فؤاده * فلم يبق إلا صورة اللحم والدم .

فالشخصية إذن ، أو الشخص الذي ينجز الحدث ، لا يناله إلا من خلال أقواله وأفعاله لا من خلال صفاته وطباعه .

وعلى هذا الحال استمرت نظرة الكلاسيكيين إلى الشخصية على أنها مجرد انسجام للقائم بالحدث [1] ص208 ، لها في العمل التخيلي حدود التي لا يمكن لها أن تتجاوزها ، عملا وامتثالا بما سنه أرسطو من قبلهم ، الذي يرى أن سعادة الناس وشقاءهم لا يمكن حدوثهما إلا بما يقومون به من أعمال.[55] ص58.

غير أن الذاكرة بدأت تتخذ مجرى مخالفا في التعامل مع الشخصية التي بدأت تحتل فضاء النص الروائي مكانة بارزة ، وأصبح لها وجود مستقل عن الحدث ، وذات هوية وخصائص مختلفة ولم تعد تستمد كل ذلك من الأعمال وحدها – كما كانت عليه زمنا طويلا – لدرجة سيادة اعتقاد شامل طيلة القرن التاسع عشر و العصر الذهبي للرواية و " أن أساس النثر الجيد هو رسم الشخصيات ولاشيء دون ذلك "[11] ص128 .

وإنه من النقاد من كانوا يترصدون مسار الشخصية ويحللون تقلباته وضياعها ، محاولين تعليل هذا التذبذب ، ومنهم ، " ألان روب قريبي " الذي يربط ذلك بالوضع الاجتماعي الجديد ويرجعه إلى ارتقاء قيمة الفرد ، ورغبته في التحرر والسيادة ، حتى أصبحت الشخصية الأدبية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية ، فتناسى الكتاب على تولية مختلف عناصر السرد لبرازها [11] ص128.

وحتى تتبوأ الشخصية هذه المنزلة بكفاءة ، كان لابد أن " تعامل خلال هذه الفترة على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيائي ، ومدني ، فتوصف وصفا دقيقا متكاملا ، وفي كل حركاتها وسكناتها ، فيتطرق في ذلك الوصف إلى ملامحها ، وقامتها وصوتها ، وملابسها [15] ص88.

فمن أهم ما ساعد على بروز الشخصية آنذاك ، وبلوغها هذا المستوى ، أن سيادة النقد الاجتماعي بشكل ملموس ، فانشغل الكتاب بذلك إلى حد التناسي – يوضح الدكتور محمد غنيمي هلال – فاتخذوا من عنصر الشخصية في أعمالهم أشخاصا اجتماعيين حقيقيين من أمثال – بلزاك BALZAC في "الملهاة الانسانية" مصورا موقع البرجوازيين وما ساد – يومئذ – في مجتمعهم من نظام وتقاليد ، أو" إميل زولا " Emil .Zola " مستغلا أوضاع الطبقة العاملة المزرية ، مصورا – هو الآخر – كفاح العمال ونضالهم المستميت للحصول على حقوقهم المهضومة ، والعمل على فضح قوى الشر التي راحت تغتالهم اغتيالا لا رحمة فيه[55] ص91.

فالواضح أن الكتاب أعطوا للشخصية في أعمالهم دورا رائدا ، يمثل حقيقة المجتمع بكل ما فيه من تقلبات متناقضة ، فباتت من بين المكونات الأخرى للقصة أوفرها حظا لتصوير حياة الناس اليومية ، وأوفاها لدى النقاد والدارسين تناولا واهتماما .

ولعل من أوضح ما نستدل به على ذلك ، ما كتبه عن الكاتب الفرنسي "بلزاك " " BALZAC" الذي كتب ما يربو في تسعين رواية ، لعب الأدوار فيها زهاء ألفي شخصية ، وكأنه بذلك يريد أن يرصد كل ما يحدث في المجتمع ، وإذا العدد الهائل من الشخصيات يُعد مسحا يكاد يكون شاملا لحركة المجتمع [47] ص6.

5. 2. 2. الشخصية حديثا

نرى مع بداية التطرق إلى أمر الشخصية حديثا ضرورة التوقف عند الذي برز من تباين في وجهات نظر الكتاب والدارسين ، وانقسام آرائهم حول ذلك ، إذ بلغوا درجة بعيدة من التشتت والانقسام ، وبات من الصعب التقريب بينهم ، وإيجاد الوسيلة التي يمكن اعتمادها لتوحيد مواقفهم ، فهي موزعة بينهم ، منهم من يجعلها إنسانا حقيقيا من الواقع ، ومنهم فئة تشيئها ، وأخرى تتنكر لها كلية ، وفريق آخر ، يتخذ له بين بين وأولئك موقفا وسطا[11] ص121 .

وعلى نحو ما تبديه أمام آراء ومواقف كبار النقاد في مجال الخطاب السردي من تنازع سنعمل على إيراد الأكثر منها عُلقة بأهمية عنصر الشخصية ، أيا كانت القناعات ، مع مراعاة ما هنالك من توجهات عديدة في هذا الشأن ، ثم تصنيفها وفق ما أسلفنا ، عسى أن نجد في ذلك ما يجعلنا أكثر اطمئنانا وأعمق اطلاعا على " هذا العالم المعقد ، الشديد التركيب ، المتباين التنوع ، المتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ، ولا لاختلافها من حدود [15] ص83. إنها عالم عجيب بحق .

(الشخصية) يمكن للدارس – ومن أول وهلة – الحكم على " تودوروف" أنه كان واحدا من الذين تحيزوا لصالح الشخصية ، وسعى السعي الكامل لإنصافها ، والإقرار بالدور الفاعل الذي تؤديه في أي إبداع أدبي ، أيا كان جنسه ، فهي عنده ، ذات دور حاسم ، بحكم أنها المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر ومكونات "القصة [11] ص 114.غير أن ما يمكن تسجيله على رأي كهذا ،" أنه لم يحدد هذه الشخصية ، كونها إنسانا حيا ، أو شيئا آخر [54] ص8.ذلك لأن الخلاف حول هذه النقطة بالذات ، وفيما بلغنا من الدراسات على الأقل ، كان على أشده .

وإذا كان "تودوروف" واحدا من الذين ناصروا الشخصية ودافعوا عنها باستماتة ، فإن ذلك لم يكن وحدها في مواجهة المنادين بتضئيل دورها و الحط من شأنها ، بل كان من حولهم نقاد كبار كثر ينادون بإعادة الاعتبار للشخصية ، كونها مكونا فاعلا ، ومنهم ، "كلود بريمون" الذي يرفض بشدة إقصاءها من بنية النص السردي ، ويعمل على تعزيز مكانتها ، وإقرارها بدورها ، فهي عنده " ضرورية في كل رسالة سردية [11] ص49.

وعلى جانب هذا وذاك ، فهناك من لا يبرح يولي للشخصية أهميتها الكبرى ، ويعمل على أن يُبوئها مكانتها التي تليق بها ، من أمثال "ايتيان سوريو" ، و أ.ا . غريماس" وسواهما[54] ص9.

(نحو تضئيل دور الشخصية) : يقف الدارس من خلال تتبعه لوضعية الشخصية في القصة على آراء تدعو صراحة إلى تقزيمها والتقليل من شأنها ، والتنكر للدور الذي ينبغي أن تلعبه ، والذهاب – في أحيان كثيرة – إلى أبعد من ذلك ، لدرجة المطالبة الجادة، بإقصاء الغير بالضرورة التخلي عنها إطلاقا ، والاستغناء عن مجرد التفكير في إيجاد مكان لها يسعها بين غيرها من مكونات الخطاب ، إذ تكاد جل الآراء أن تجمع على أن مكانتها بدأت مع نهاية الحرب العالمية الأولى ، تتراجع في تسارع كبير ، وبدا ذلك واضحا فيما كان يكتب آنذاك ، مما دفع بالنقاد – مقابل ذلك – إلى الانتصار عن دراستها كفرد ، بل راحوا يبحثون عن دلالتها في النص ، وعن البعد الذي يستهدفه الكاتب من خلالها ، فكان أن أصبحت مجرد كائن ورقي بسيط ، وتقنية لغوية بحتة ، لا غير[15] ص87، فهذا "طومشفسكي" يكشف عن رأيه – في هذا الصدد – صراحة ، إذ يقول : " إن البطل ليس ضروريا للخبر ، فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية ، يمكن أن تستغني تماما عن البطل ، وعن السمات التي يتصف بها[27] ص97.

وبنفس القناعة يبرز " ألان روب قريي " و الآخر و هو عن موقفه فيبدو عزوفه عن الشخصية واضحا من خلال حديثه عنها ، وكغيره من معاصريه ، يأثر ضمر البعد الإنساني فيها ، بل ويبشر بموتها ، ويعتبر مجرد الحديث عنها حديثا عن مفهوم من المفاهيم البالية التي عفا عنها الزمان [11] ص128 ، ويتأكد ذلك في كتاباته ، أين يجد الدارس شخصيات عديدة تحمل اسما واحدا في العمل الواحد[53] ص8. لا لشيء سوى لإصرار الإنسان عنها ، والتضئيل من دورها وتواجدها فيه .

ومن الذين يبدو إجحافهم في حق الشخصية واضحا ، " فلاديميربروب" الذي تجاهلها ، فلم يهتم بها في حد ذاتها ، لكنه رأى ينظر إليها انطلاقا من الأعمال التي تطلبت بها ، والوظائف التي تؤديها ، وهو ما يميز كتابات "بنية الحكاية العجيبة " ، الذي سار فيه "بروب" إذا المنطق فلم يبرح [27] ص96.

وعلى نهج رأى "كافكا " يختصر اسما كاملا لشخصية كبيرة في رواية "القصر " في حين " K "، رغبة في التقليص من دورها ، كي يحرمها من العاطفة والتفكير والحق في الحياة ، ومثلها رواية "المحاكمة " التي ارتأى أن يختار لها بدل الشخصية مجرد رقم[15] ص87.يريد بذلك حرمانها من كل الامتيازات التي كانت تتبوؤها في أعمال كبيرة [15] ص73.

والواضح أن الآراء التي تتخذ إذا النهج مسلكا في نظرتها إلى الشخصية لا تكاد تحصى، ومن هذا – إضافة إلى من ذكرنا – ما ذهب إليه "ولا" و"وارين" "في نفيهما لعلاقة الشخصية بالواقع ويختزلانها في الجمل التي تقدمها (وصفا أو سردا) أو تنطقها ، فهي ، بناء على إذا المعطيات ، مجردة من البعد النفسي ، ولا اعتبار فيها إلا لمكونها النطقي بالمعنى اللغوي [11] ص128.

فالواضح أن الآراء التي أوردنا ، جميعها ، تتفق ، أو تكاد على إلغاء دور الشخصية بأي شكل من الأشكال ، إذ نرى أن أصحابها يتفقون في اصطناع ذرائع شتى ، وأسباب مختلفة ، للتملص من الوقوع في خطيئة كبرى ، يجب العمل على تفادي الوقوع فيها بأي ثمن .

و هكذا لنجد ما يبرر ذلك ضمن المحاضرة التي ألقتها " فرجينيا وولف " عام 1925 ، محاولة الدفاع عن موقفها وتصورها للشخصية وفق ما أرادت أن يكون عليه إذا المكون السردي ، تقول : " إن العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت على ما كانت عليه من قبل ، حيث يعسر إيجاد نوع موحد للشخصية [15] ص91.وهي في رأيها إذا متوفرة – مثلما يذكر ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض " بقدري جيد" الذي يعد – حسبه – من الأوائل الذين نادوا بالتقليل من أهمية الشخصية شقها في ذلك شق الكثير من الكتاب العالميين الآخرين الذين يرفضون صراحة التحديد النفسي والاجتماعي للشخصية ، وذلك – عندهم – مجرد وهم وخداع ، باعتبار أن واقع

الفرد وحقيقته أن يتحققان بموضعه وأن بطبعه في المجتمع ، ولكن بطائفة من القيم الثابتة ، والتي تنهض في الغالب على غير المتوقع [15] ص91.

5. 2. 3. الرأي الآخر

لقد بات من الواضح كما مر بنا أن الخلاف بين كبار النقاد ، كان حول الشخصية كبيرا وأن الهوة بين رأي المختلفة كانت واسعة ، بشكل أوصل بعضهم إلى درجة بعيدة من الغلو حينا أو الجزم حينا آخر ، تحيزا أو تقزيما ، غير أن الناظر من تناولوا الموضوع من زاوية أخرى مختلفة ومنهم "رولان بارط " ، الذي يحسن الشخصية ويجعلها في الوقت نفسه علاقة لسانية تسهم في بناء صرح الخطاب والنتاج ، مما يترتب عنه تضافر وثيق بينهما ، وعلاقة حميمية وطيدة ، وانصهار يصعب فك خيوطه ، فكون الشخصية عينة من الخطاب ، وكون الخطاب مجرد شخصية من الشخصيات [15] ص91. إنها النتيجة التي آل إليها الكثير من النقاد ، ودافعوا عنها دفاعا مستميتا وعملوا على ترويجها ، وقناع من عاصروا من الدارسين في هذا الميدان ، فهذا "تودوروف" يصرح أن الشخصية قضية لسانية ،ولا وجود لها خارج الكلمات،لأنها ليست سوى كائنات من ورق[8] ص213. وعلى نهج الرأيين السابقين يعتبر "فليب هامون "علاقة لسانية ، وإنسانا حيا من الواقع ، ومفهوما معنويا ، وشيئا من الجمادات كالدفتر والفيروز[53] ص9. أو غير ذلك ويبدو من خلال ما أشار إليه أنه استفاد من القناعة التي مفادها أن للوصول إلى بعض الدارسين من أمثال "غريماس" ، و "تودوروف"، و"كلود بريمون" ،و"رولان بارط" ، وسوا فمما يؤكد لغوية الشخصية لديه ، أنها عبارة عن "مورفام Morpheme " والذي يقصد به اللسانيين ، أصغر وحدة صوتية لها معنى ، وهو ما يجعل الدارس يستنتج آليا ، مثلما يستنتج "هامون" نفسه ، أن الشخصية لا تبنى إلا من خلال إشارات في شكل جمل تنطق بها ، أو يتلفظ بها عنها ، مثلما هي إنسان يؤدي دورا اجتماعي كاملا في الحياة ، فلا سرد إذن إلا بما يستند فيه على شخصيات مؤنسنة[53] ص9. ويبقى القارئ هو الأقدر وحدا على التوغل في الأعماق للبحث عن تلك الصورة الذهنية التي اصطنعها لنفسه ، من خلال تلك الإشارات اللغوية التي استحالت هيئة إنسانية ،"معتمدا في ذلك على طاقته الفكرية[19] ص121. وعلى رصيده الثقافي ، وتصوراته القبلية ، ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية [11] ص50.ذلك " أن الشخصية الروائية ليست مجرد نسيج من الكلمات بل أحشاء ، لذا يبدو اعتماد التأويل في تحليل الخطاب الروائي اختيارا يعيد للشخصية الروائية طابع الحياة ، كما يحافظ عليها ككائن حي[56]

ص238. وأيا كان الأمر ، فإن الشخصية يقول الدكتور عبد الملك مرتاض : " أمست تعاني على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة ،... وأنها أولا وقبل كل شيء ، مشكلة لسانية ، ولا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة [15] ص93.

5. 3. طرق بناء الشخصية مرجعياتها ودلالاتها

من أهم ما وقفت عليه الدراسات النقدية الحديثة وأثبتته ، أن بناء الشخصية في العمل الأدبي يتم بطرق شتى ، وتختلف تقنيات الكتاب في ذلك اختلافا كبيرا ، فمنهم من يقدمها للقارئ بجد تفاصيلها ، و منهم من يقتصد في تطرقه لهذا التفاصيل ، ويترك للمتلقي أمر ما يستطيع استخلاصه حولها ، من خلال أقوالها ، أو الأفعال التي تقوم بها [8] ص224، وهو ما يجعل استكمال صورتها لديه إلا في الصفحة الأخيرة من هذا الأثر الأدبي أو ذاك ، بواسطة عناصر مبثوثة طيلة النص يقول " فليب هامون[27] ص101 ، .مشكلة أمامه عقبة مستعصية تدفعه للبحث عن طرق إجرائية ذكية وأدوات ناجعة حاسمة ، تسمح له بالوقوف على ما قد يكون لها من مرجعيات مختلفة ، تتيح له فرصا عديدة للكشف عما تخفيه من معان ودلالات[27] ص101.

ولتحقيق هذا الغاية ، كان طبيعيا أن تتعدد الدراسات ، وتتعدد معها الرؤى والمنطلقات ليقترح "فليب هامون " تصنيفا يوزع فيه الشخصيات المدرجة في أي عمل أدبي ، وفق ما يناسبها من مرجعيات ، إلى فئات متنوعة [53] ص91. على نحو ما سنوضح " لأن الشخصيات الروائية [أو القصصية] بحد ذاتها ، لا أهمية لها ، وإنما تكمن أهميتها فيما تفسره وتدلل من دلالات متنوعة الحقول ، من شأنها أن تعمق وعي المتلقي بالمعاني الاستراتيجية التي يولدها الخطاب[39] ص51. ولهذا ، يرى جمهور النقاد البنيويين ، ومنهم ، " فليب هامون " ، أن دور القارئ في هذا الشأن كبير إذ أنه يستطيع برصيده الثقافي ، ومن خلال تدخلاته المتقنية ، وتصوراته القبلية ، أن يقدم صورا مغايرة عما يراه عيره عن هذا الشخصية أو تلك ، وبذلك يقوم بتركيب جديد لهذا المكون السردي أكثر مما يقوم به النص[19] ص51.مستشرفا آفاقا بعيدة عن منظورة[39] ص51.

وقبل الشروع في تحليل الشخصيات ، والوقوف على طرق تقديمها للقراء ، وإحالتها على مرجعياتها ، نشير إلى أن التطرق إليها كاملة ، يحتاج إلى دراسة قائمة بذاتها ، وهو ما يجعلنا نكتفي بانتقاء عينات منها ، نراعي فيها إمكانية توفرها على ما يشمل عيرها ويشبهها ، لأن الأذى

يعنينا – من وراء ذلك – هو الطريقة الفنية التي اعتمدها الكاتب في تشكيل وبناء شخصيات مجموعة "رجل الدارين " من خلال رصده للواقع الذي يسعى لمعالجة العديد من قضايا، منتقدا بلطجة وذكاء أساليب المعاملات الإدارية ، والطباع الإنسانية في حياة المجتمع الجزائري اليومية ، أما عن هذا العمل يقتضي منا منهجيا تحديد مفهوم المرجعية فهي هذا الشذا ، إذ " عن حقيقة الشخصية ليست منحصرة في القصة التي تتضمنها ، بل قد تكون مأخوذة من الثقافة ، أي مما هو خارج عن الشخصية وسابق لها من خلال بعض تجاربه السابقة وثقافته وخصائصها ، وبذا تكون بعض أعمالها وعلاقاتها متوقعة منتظرة [27] ص102. على نحو ما سنرى .

5. 3. 1. شخصيات ذات مرجعية اجتماعية

إن من أبرز ما يلفت انتباه القارئ لقصص مجموعة "رجل الدارين " ، كثافة الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية في معظمها ، بمعنى أن الحدث المتناولة فيها – كما يبدو – ليست حقيقية ،" وبالتالي ، فإن شخصياتها – في الماضي المقابل – أدبية محضة من اختلاق المؤلف وإنتاج خياله [13] ص56. وهي " لا تحيل على أشخاص معينين (من الماضي أو الحاضر)، وإنما تحيل على نماذج أو طبقات اجتماعية ، أو على فئات مهنية ممكنة الوجود [27] ص102.والأمر أن انشغال الكاتب بهذا المجال في مجتمع ، بات واضحا أكثر من سواه ، فهو لا يكاد يدع أي ظاهرة من الظواهر الاجتماعية المتفشية فيه – إيجابية كانت أم سلبية – دون معالجتها معالجة أدبية فنية ،على نحو ما سنبين.

5. 3. 1.1. التقديم المباشر للشخصية عن طريق شخصية أخرى (الشرطي)

تتعدد طرق الكتاب في تقديم شخصياتهم وتشكيلها لبناء أعمالهم الأدبية ، مثلما يتهيأ من خلال شخصية الشرطي التي حملت أعباء أحداث قصة " استدعاء" كاملة من بدايتها إلى نهايتها ، رغبة في تصوير نظرة المواطن الجزائري نحو الجهاز الذي تمثله هذا الأخير الشخصية .

" إني أقف الآن أمام باب محافظة الشرطة ، ترى ماذا يريدون مني ؟ [17] ص21 .

يبدو أن التساؤل الأخير يخفي حيرة كبيرة ، والدلالة منه واضحة منذ البداية ، على أن هذا المواطن أصبح " يتهيب كل ما له علاقة بالشرطة[17] ص21.

وقد وصل بنا الأمر نتيجة تجاوزاتها المتكررة ، معه ومع غيرها ، إلى درجة التعود على هذه الممارسات والمضايقات المزعجة المخيفة ، التي كثيرا ما تكون تصنعا من الشرطي عند مواجهة الناس واستقبالهم ، حتى ولو كان الأمر عاديا .

" الشرطي.. كان متوتر الأعصاب ، ولذا خشيت إذ سألته أم يمس بخناقي ويدي في عنق إلى الخارج ، أو يتصرف معي تصرفا لا يرضي [17] ص21.

إنه مشهد من المشاهد اليومية التي أصبحت مألوفة في التعامل مع من قدر عليهم –لسبب أو آخر – الامتثال بين أيدي رجال الشرطة ، ووجه من وجوه الأمانة والاستهتار ، والتطاول والإهانة والاستصغار ، إذ نقرأ في موضع آخر .

" تشجعت بسبب الهدوء الذي خيل لي أنه قد عاد إليه وسألته ، ماذا في الأمر ، فأجابني بأنه لا يعرف ... وعندما تصعد إلى الطابق الأول ، ستعرف كل شيء [17] ص25.ومما يؤكد هذا السلوك .

" ... إن وجه الشرطي ، على الرغم من لطافته كان من تلك الوجوه التي يستصعب أن تمنح انطباعا معينا واضحا [17] ص21.

من خلال الأمثلة السابقة وغيرها ، يمكن للقارئ ، ودون عناء يذكر ، أن يطلع على التقنية التي اعتمدها الكاتب في تشكيل شخصياته ، فعبر قراءته المتقنية تتضح ملامحها وسماتها بصورة تدريجية ، اعتمادا على المصادر الأخبارية المتنوعة ، إذ أن الشعور بالخوف من الشرطي نتيجة التصرفات التي لا ترضي ، واستعمال العنف بفنواعه ضد المواطنين ، والتجاهل بجهل ما يستطون ، هي في مجملها أوصاف وخصائص موزعة في النص ، متناثرة فنيا ، لا يمكنها ، تكشف عن هوية الشخصية في وضوح ، وذلك عين ما دل عليه قول " رولان بارط " في تناوله لموضوع تشكيل الشخصية وبنائها بقوله ، " نتاج عمل تأليفي[11] ص51.

5. 3. 1. 2. التقديم المباشر للشخصية عن طريق الراوي

رغبة منا في تتبع حقيقة هذا التقنيات البنائية ، وترصد ما ضمن متون قصص المجموعة نقرأ من قصة " الطابور " هذا المقطع السردي ، الذي يحيلنا على العديد من المظاهر الجنسدية المتميزة والسلوكات المستفزة ، التي تزين الستار منذ الوهلة الأولى على كثير من أسرار الشخصية موضوع الوصف ومميزاتها ، لتظهر أمام القارئ في صورتها الحقيقية المتكاملة .

"في هذا الجو بالذات دخل .. كان يميل قليلا إلى القصر .. وإلى النحافة ، أصلع قليلا ، يميزه شاربان متميزان برقتهما وطولهما قليلا ، دخل من الباب واتجه مباشرة إلى عامل الكومبيوتر ، كان وهو ما يزال بعيدا عنه بكثير من خمسة أمتار ، يرفع يديه منفرجتين وهو يتحدث في ابتسامة عريضة ، ومن الاستبشار بادية على وجهه ، مما جعله يبدو غريبا كل الغرابة عن جو هذه القاعة[17] ص104.

عبر هذه الصفات المكثفة ، التي اتخذها الكاتب لبنات أولية للشروع في بناء هذه الشخصية ضمن غيرها من المكونات السردية الأخرى ، يكون لنا أول اتصال بها ، وبصورة مباشرة ، لا تستدعي منا أي جهد ، فهي بمثابة الأرضية الصلبة والثابتة التي وضعها الكاتب في المقام الأول ، قبل أن يضيف عليها ما يكمل صورتها ، ويتم هيئتها في وضوح ، متناولا بذلك إشارة اجتماعية وأخلاقية سلبية كثر انتشارها في المجتمع ، متمثلة في زوال الحياء من وجوه هذا النموذج من الناس .

" كانت أصابعه قد امتدت إلى مفاتيح الآلة وبدأت تمسها مسا رقيقا عندما أمسكه " عليلو" من كتفه بقوة ودفعه دفعة قوية في اتجاه باب الخروج وهو يصيح وراءه .

- أخرج .. أخرج من هنا ، ابتعد عني ، دعني اشتغل ، اخرج .. يا لطيف .. يا لطيف ، كان "عليلو" يدفعه نحو الباب ، وكانت أنظار الجموع تتبعه من الخلف [17] ص107.

على هذا النحو ، ووفق هذا المنوال ، يقدم الكاتب شخصيات قصصه إلى قرائه بصورة مباشرة معتمدا تقنية التكثيف من الأوصاف والسلوك ، موفرا على القارئ تورط الدخول في

متاNjات الٌاجتهادات التي كثيرا ما تتدي ؤلى تحديدات خاطئة ، مبنية علىى أسىس غيىر ثابتىة ، ومعطيات غير دقيقة ومثل Njذا التقنية البنائية في ؤنشاC شخصيات " رجل الدارين " كثيرة ، بىل تكاد أن تكون السمة الغالبة في قصص المجموعة كلها .

5. 3. 1. 3 التقديم المباشر عن طريƙ الراوي وشخصية أخرğ

لنىنار مليا في الٌامثلة الموالية التي يتٌكد من خٌلها اعتماد الكاتب على شخصية معىن شخصياتNى للكش2 عن صفات ومميزات شخصية أخرğ .

"غير ممكن ... Uلم .. لماذا! أننتUر ƙŭƙ ساعات كاملة علىى الٌاقىل قبىل أن نىدفن موتانا Þ! ƙم ؤن السيد ù رحمNى ù Ÿl لم يوص بهذا ، jNل أمرƙ قبل موتNى بمنY الدفن في يىوم دفنNى قبل أن يدفن jNو Þ! Ŭ نىن ذلƙ ... فالسيد كان طيبا يحب الناΣ . .. كان وNjو حي يسكن في وسط الناΣ أيضا[17] ص127.

فالUjƙر أن الشخصيتين تتعارفان جيدا ، وأن جملة ما ورد في Njذا الشهادة من خىصال حميدة ، وشيم ؤنسانية عالية وثابتة ليجعل القارƏ مطمئنا على ترصد ما سيضا2 من صفات أخرğ تكون بمثابة اللبنات القوية في بناC شخصية السيد المتوفى والتعر2 علىNى ، حتى تكتمل ، غير أنNى يفاجƙ بعد ذلƙ بانسحاب الشخصية وؤقحام الراوي ، نيابة عنها ، وببراعة فائقة من الكاتب ، راθ يسرد جملة أخرğ من الصفات التي تتيC للقارƏ فرصا ؤضافية جديدة للكش2 عن شخصية " السيد" ، ومعرفتNى المعرفة الكاملة ، ؤذ أن الطريقة التي أريد Nى أن يدفن بها ، تتنافى ؤطٌقا مY معىن كىان يعر2 بNى من تواضY ، واستقامة ، وحب مجاورة العامة من الناΣ ، والٌاطٌY عىن كثىب علىى Uرو2 معيشتهم .

" كان السيد ؤذا أتى الليل ، وقد أرNىقNى عمل النهار ، صعد ؤلى أعلى البرلا ، وجلىΣ أمىام المنىار . كان السيد يحب الناΣ ، ويتفحص بيوتهم دارا فدارا ... لقد لٌم في البداية الذين بنوا دارƙ لٌانهم أبعدوƙ عن الناΣ ، فحرموƙ من الجار [17] ص127.

ويؤكد أننا حين حاولنا القيام بعملية مسح شاملة لأحداث القصة بنيوية تجميع كامل المعلومات المتصلة "بالسيد" ، تبين لنا أن الراوي إذا المرة ، قد لجأ إلى شهادة حية ، مصدرها الشخصية نفسها [السيد] .

" السيد يحب الناس ويحب أن يعيش بينهم حيا وميتا ، قال قبل وفاته بقليل ، وبعد أن تمنى المحيطون به الشفاء العاجل ، ودعوا الله بالسلامة ، قال بصوته المشبع حنانا. أعرف ، أعرف الأعمار بيد الله سبحانه ، يفعل ما يشاء ، ولكني إذا مت فرجائي أن يكون قبري وسط القبور .. أنا لا يمكنني أبدا أن أحتمل الوحدة .. الوحدة قاتلة .. قاتلة [17] ص127.

إنها اكتمال بناء شخصية القصة لدى القارئ وفق إذا التقنية المتميزة التي اختارها الكاتب، معتمدا مبدأ التعدد في تشكيلها ، متجنبا بذلك المضي على وتيرة واحدة ، لأن يبرحها من البداية إلى النهاية ، خلافا للنسق التقليدي الذي كان عليه السابقون[8] ص238. ذلك لأن غاية أي عمل فني هي في النهاية ، إحداث المتعة لدى المتلقين ، وقد يكون التنويع في تقنيات تقديم الشخصية القصصية سرا لتحقيق ذلك .

5. 3. 2. التقديم غير المباشر للشخصية عن طريق الراوي (السلطة)

إن الأثر الأدبي ما هو في الحقيقة إلا مدونة لغوية ، تقوم الشخصية الأدبية فيه ببناء الموضوع وتجعل الكتابة الأدبية أكثر إيحاء ورمزية بما تحتويه من دلالات وتراكيب ، بعيدا عن كل ما هو تقرير مباشر[53] ص21، أم إن إذا الشخصية ، هي بمثابة " الصورة الذهنية التي يصطنعها القارئ لنفسه اعتمادا على وجوده الأدبي ، اللغوي [19] ص28. وإذا كانت في مجال الأعمال الأدبية مقننة ، مثلما مر بنا مع شخصية الشرطي ، ولو أن تقديرنا يبقى نسبيا ، فإنها قد تكون على غير ذلك ، " فالفكر في عمل "إيجل " يمكن اعتباره شخصية ، الرئيس المدير العام ، الشركة المجهولة الاسم ، المشرع ، السهم ، السلطة ، كلها تشكل شخصيات إلى حد ما مشخصة وصورية وضعها نص القانون على خشبة المجتمع [53] ص17.

والسلطة ، باعتباره واحدة من جملة ما ذكر " فليب هامون " من شخصيات ، حاضرة في قصة "الزيارة" بكل ثقلها ، بل هي المحور المركزي الذي تدور حوله الأحداث كاملة ، إذ أن السلطة في المجتمعات العربية كاملة ، ومنها المجتمع الجزائري ، هي كل شيء ، لأن معناه فيه لسواه ، ولأن حركة تدب وسط أفراده إلا رهان إشارتها ، بها يحيا هذا المجتمع وبها يموت ، غير

أن الذي يعنينا أكثر هو الطريقة التي بنى الكاتب بواسطتها الشخصية ، والتقنية التي اعتمدها للكشف عن سلوكها ، إذ يتحدث طيلة القصة التي تدور أحداثها خلال سبعة أيام كاملة ، أن الكاتب لم يذكر إلى نهاية القصة ، بل ولم يلجأ حتى إلى توجيه واحد من مرادفاتها ،ولم يلمح إلى ذلك بقية إشارةوفي مثل هذا الحالة ، " لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة فني تحديد هويتها الحكائية ، تعتمد محور القارئ ، أي الذي يكون بالتدريج – عبر قراءته – صورة عنها[11] ص51. بناءً على ما يطابق الواقع ، ومن خلال مالك من ثقافة واطلاع . ويرى أن شخصيات العديد من قصص " رجل الدارين " تم تقديمها بهذا الشكل ، أي بطريقة غير مباشرة ، خلافا للأمثلة التي سقناها سابقا ، إذ يعتمد في الكشف عنها على دراسة الأفعال والسلوك التي من خلالها تستنتج هذا الشخصية أو ذاك .

ولتوضيح ذلك ، نختار من قصة " الزيارة " هذا المقطع ، التي تتجلى شخصية السلطة من خلال ما تواتر في مختلف فقراتها من أحداث :

" في الصباح كانت مجموعة من الأطفال الصغار ذاهبين إلى المدرسة ، فتوقفوا جميعا وأحاطوا بشاحنة كبيرة ... كان التلاميذ ينظرون وبعض الدهشة تملأ أعينهم الصغيرة ، وخاصة عندما رأوا العمال ينزلون من الشاحنة أدوات الحفر والعمل المختلفة[17] ص57.

تعمدنا اختيار هذا الفقرة ، وهي أولى فقرات القصة ، قصد الوقوف على طريقة التقسيم التي يشرع الكاتب بواسطتها في تقديم شخصياته ، فهي منذ هيمنة قوية ولافتة من خلال ما فيها من تحركات غير عادية ، وتجهيزات غير معلوفة ، أن يشد انتباه التلاميذ ، ويدفعهم إلى التفكير فني طرح العديد من التساؤلات التي قد يعرفون سر الأمر من ورائها ولو بعد حين ، إذ لا يعقل أن يتم البناء أيا كانت مهارة الكاتب وبراعته في مرة واحدة ، بل لا بد من تقسيم تدريجي لشخصياته .

" ذهب التلاميذ إلى مدرستهم وفي أذهانهم الصغيرة أسئلة متعددة ، لم لم تلبث أن جاءت شاحنة أكبر من الأولى تحمل جرافة لتسوية التراب ، وآلة أخرى لرص الطرقات ، وشاحنات تحمل الرمال والأحجار والزفت والأسمنت وغير ذلك ، فما كادت تمر ساعة واحدة حتى كان الحني بعمارته المتعددة ورشة كبيرة للعمل والنشاط [17] ص57.

يبدو واضحا أن سكان الحي لم يعرفوا من قبل مثل الحركة الدؤوبة ، وهذا كان الصغار قد اندمشوا لذلك ، فمن الكبار بدورهم ، قد وقعوا تحت طائلة من الأسئلة :

" كانت الدهشة تملأ أعين جميع سكان الحي ، وهم يتأملون في صمت ما يجري ، فلقد شهد حيهم في هذا اليوم ما لم يشهده طوال حياته [17] ص82.

هن من وراء ذلك كله دافعا ما يدفع بكل العمال على بعد الحياة في هذا الحي بعيدا عن مهنته ، غير أن الكاتب لم يكشف عنه بطريقة مباشرة في شكل نعوت وصفات بعينها ، تعثر على الشخصية من خلالها بصفة آلية تلقائية ، بل تراه تخمين ذلك على ذكاء القارئ وعنايته[8] ص225.

وهكذا يستمر سرد أحداث القصة ، وبنفس الوتيرة ، مواصلا القارئ بمشاهد الشخصية دون معرفتها معرفة حقيقية ، هي الجولة الأخيرة (اليوم السادس) ، وحدث المفاجأة :

" وفي ظهر اليوم النهار ، بدأت تتوافد سيارات أخرى لرجال الدرك والشرطة ، وتحدث بعض السكان عن أناس في السلطة كان من بينهم رئيس البلدية ورئيس الدائرة وهم يزورون هذا الحي لأول مرة [17] ص82.

هذا هي الأمثلة ، يضعنا أمام نمط آخر من الأنماط الفنية التي يعتمدها الكتاب ، ومنهم "مصطفى فاسي" في تشكيل الشخصية القصصية وتقديمها للقارئ بصفة غير مباشرة .

5. 3. 2. 1. شخصية ذات مرجعية تاريخية

هن الشائع بين عامة الأدباء لجوء هم على اعتماد شخصيات لأعمالهم ، تكون مألوفة لها ، موافقة لمتونها ، ولأنها لا تكون مدهشة بشكل خاص ، بحسب ما ذهب إليه "فليب هامون"، الذي يجعل من البيت والدقيقة والزبدة والغاز شخصيات تبرز في النص المطبخي[54] ص17 ، فمن ذكر "العلم" في قصة " حكاية جدتي والعلم " وبالصورة المركزة التي ظهر عليها ، يجعل منه شخصية تستحق – لثقلها – تسجيل وقفة تأملية جادة ، غير أننا سنشدد خلالها على ترصد وتتبع

المقياس الكمي الذي عدلا "فليب لومون" من أهم المقاييس التي تضع الشخصيات مواضعها الحقيقية من حيث الأهمية [54] ص37 ، مقابل المقياس النوعي و كما بينا و ذلك أن تناولها بالدراسة والتحليل من الزاوية ، ووزنها بهذا المعيار، ليساعد القارئ على تصنيفها ضمن عيرها ، وترتيبها ترتيبا موضوعيا ، وإنزالها و في النهاية و المنزلة اللائقة بها ، متجنبين بذلك الأحكام الجازمة ، التي كثيرا ما تؤدي إلى تقديرات خاطئة و وهمية . ولهذا ، فنحن مضطرون إلى القيام بعملية عد دقيقة ، تجنبنا الوقوع في ذلك أولا ، ثم تجعلنا نطمئن للسير بخطى ثابتة ، لاستكشاف طريقة التقديم التي اختارها الكاتب (كميا) لشخصياته ثانيا ، على أن تكون وفق ما اجتهدنا فيه تصورها من خلال الجدول التالي :

التقديم / الصفحات	الوظيفة "علم"	الأفعال والضمائر	
109	01	/	
110	07	10	
111	05	03	
112	02	13	
113	06	07	
114	06	08	
115	04	12	
116	05	06	
08	36	59	95

ما تكشف عنه النتيجة المتوصل إليها من خلال هذا الجدول ، هيمنة شخصية "العلم" ، وتواترها بشكل مكثف ، تنويعا بين اسم وفعل وحرف (ضمير) ، إذ أنها ذكرت ضمن صفحات القصة خمسا ، وتسعين مرة (95) دون أخذ النعوت والمشتقات بعين الاعتبار ، والتي ترفع بدورها من درجة حضور الشخصية في النص ، وتمكن من الوقوف على بنيتها ، وعلى

مستلويات تقييمها[8] ص229. أم القدرة على التطلع لتأمسا بالدلتها وإدرا من قاصلنا الخفية[8] ص229.

وعلى أساس هذا التنوع الهائل من المعلومات والأسرار المعطاة حول هذا الشخصية ، يتحدد وضعها الحقيقي ، وتتحدد معها الطرق العديدة ، والتقنيات الذكية المختلفة ، التي كثيرا ما تكون دليلا على علو كعب صاحبها في مجال الكتابة الأدبية عموما ، وكتابة القصة على وجه الخصوص ، إذ أنها تبقى دائما "..أداة من أدوات الأداء القصصي ، يصطنعها القاص لبناء عمله الفني ، كما يصطنع اللغة والزمان والحيز وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعة لتشكل لحمة فنية واحدة هي الأبداع الفني ، أو الأدب ، ولكن شتان الشخصية .. علم .. في العمل القصصي ، إذ أن العناصر الأخرى تكون بالضرورة مرتبطة بها ، متفاعلة معها ، متأثرة بسلوكها ، أو مؤثرة فيها .. ولكن صلتها تزال في كل الأحوال بها شديدة [57] ص61.

يبقى أن نشير إلى أننا ما تناولنا هذا عن هذا المكون السردي المتميز ، ما هو في الحقيقة سوى ما كان يجب حتما أن نتطرق إليه ، غير أن ما تجاوزنا الوقوف عندها كثير ومهم ، لما للشخصية من شتى بين غيرها من مكونات القصة كما أوضحنا يستدعي بمفردها عملا خاصا به .

الخاتمة

تجمع الآراء المتتبعة للمسيرة النقدية أن الاهتمام بالمضامين كان فيما توفر من دراسات أوفر حظا ، إذ كانت الأولوية تعطى دائما لما تقوله الآثار الأدبية على اختلاف أجناسها ، أي إعطاء العناية كاملة للأفكار والآراء التي تتضمنها ، على حساب الكيفيات التي ترد وفقها ، والتقنيات التي تبنى عليها ، والطرق والأساليب الكثيرة التي يعتمدها الكتاب ، على اختلاف مشاربهم ، لإيصالها إلى جمهور المتلقين ، وهو السر الذي جعل الدارسين يفتقرون إلى وسيلة تفتح أعينهم على طرق ابتكار النص الأدبي، والسبل التي يمكن أن تؤدي إلى تحقيق ذلك .

من هنا بالذات ، تولدت فكرت البحث في تخطي هذه العقبة ، وتجاوز هذا الخلل الحاصل حول ثنائية الشكل والمضمون ، مما جعل الانصراف إلى البحث في مكونات الخطاب السردي ، والغوص في أسراره ما أمكن ، والعمل على ترجيح الكفة ولو بمقدار ضئيل لصالح الشكل باعتباره المثيرة ، مساهمين بذلك في إحداث تغيير لاتجاه البحث ، ذلك أن التمادي في تهميش البنية الشكلية ، جعل الدراسات النقدية تسير على خط واحد زمناً طويلاً .

لأشك في أن تناول كل المكونات السردية وفق ما يجب أن يكون عليه من الدقة والكمال يتطلب من الدارس جهودا مضنية ، وهو ما واجهنا من الصعوبات فعلا ، كما أشرنا في المقدمة غير أن معالجتنا لكل واحد منها بشيء من الصبر والروية وطول النفس ، جعلنا في النهاية نصل إلى بلوغ العديد من الغايات ، و تحقيق الكثير من المقاصد التي ما كنا نطمح في البداية إلى التوفيق في الوصول إلى عتبة النجاح فيها .

فمن خلال تناول الوصف ، وقفنا على أشكاله العديدة التي يرد عليها ، ووظائفه المختلفة التي يؤديها ، وهو في الأثر الأدبي كما أوضحنا على ضربين لا مناص منهما ، فإما أن يكون وصفا زائدا لا طائل منه ، بل يمكن الاستغناء عنه دون إحداث أي ضرر يذكر بالبناء الوارد

فيه ، وهو ما يحلو لبعضهم أن يسميه وصفا ابهاريا تزيينيا ، وهما أن يكون له دور بنائي ، وحاجة ماسة ، يسهاما في إعطاء صورة هذا البناء ، ومساعدة السرد على أداء وظيفته كاملة.

بعدئذ حاولنا تفحص فكرة الزمن ، وما يمثله من أسرار عديدة ، ضاربة في العمق ، إذ أنه في يد الكاتب المحترف وسيلة فنية ذات شجن كبير، وأداة لا تعوزه ، يستطيع بواسطتها أن يتلاعب زمنيا أي اتجاه يريد ، نحو الأمام متى شاء ذلك ، وبيسر ملحوظ ، أو نحو الخلف وقتما أراد ، ودون جهد يبذله فهو بين أنامله عجينة طرية أو أداة طيعة يشكلها وفق ما تمليه عليه حاجته .

ومثلما تطرقنا إلى الزمن ، تطرقنا إلى المكان ، باعتباره هو الآخر مكونا للحكي ، في كنفه تدور الأحداث كاملة ، فله مجال لحدوثها خارجه ، ووقفنا هو مرة أخرى على جل ما يميزه من أسرار ، وما يدور حوله من تباين في العديد من وجهات نظر ، كالخلاف الحاصل بين بعض النقاد حول إشكالية الفضاء النصي مثلا ، باعتباره الحيز الذي تشغله الكتابة على الورق ، إذ أن منهم من دافع عنه باستماتة ، ومنهم من تنكر له ، وأدار له ظهره.

وحين وصلت بنا الدراسة إلى محاولة التعرف على مكون الشخصية انكشفت لنا خبايا عديدة وأسرار لا تحصى ، تمثلت أساسا في تلك التقنيات التي يعتمدها الكتاب في تشكيل شخصيات أعمالهم ، وكيفية تقديمها للقراء ، إذ يلجؤون أحيانا إلى طرق مباشرة ، يكون القارئ حينها في غنى عن بذل أي جهد للتعرف عليها ، أو على بعض مميزاتها ، كما يلجؤون أحيانا أخرى إلى طرق ملتوية ، يكتنفها اللبس والإبهام ، مما يجبر المتلقي هو شاء أم أبى هو على بذل جهود للوصول إلى ما يريد الوصول إليه ، وتلك هي كما رأينا هو قدرات تجعل الكتاب يتميزون فيما بينهم .

كما حاولنا الوقوف على ما يملكه الكتاب من قدرات في مجال الكتابة الفنية ، من خلال توظيف الرواة في أعمالهم ، وانزالهم المواضع التي تلائمهم ، مما يجعل زوايا الرؤية لديهم تختلف باختلاف المواقع التي يحتلونها ، وكان أن رأينا كيف يسرد الراوي أخبارا بطرق عديدة ، وتقنيات مختلفة ، لنبرز بحق علو كعب الكاتب ، وتميزا في هذا الصدد .

ومن جملة الحقائق التي آل إليها عملنا أن تعرفنا على تقنية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها ، متمثلة في تعدد الرواة نقلة الأخبار ، وهي من التقنيات التي بدت لنا نادرة في مجموعة "رجل الدارين" .

في النهاية ، فإن طموحنا كبير في الأخذ بما يوفر علينا من نفائص كثيرة تعتري هذا العمل ، ذلك لأننا نشعر شعورا مسبقا من ذواتنا ، قبل إدراكنا من غيرنا . وأيا كان الأمر، فإن عنايتنا في النهاية أن يكون هذا العمل ببساطته لبنة إضافية ضمن ما سبقه من أعمال جادة ، ودراسات مستفيضة في هذا المجال ، الذي نعرف أنه يبقى مفتوحا أمام ما سيبذل من جهود أخرى لاحقة .

قائمة المراجع

1. الطاهر أحمد مكي،" القصة القصيرة " دار المعارف ، ط 2، بيروت، (1978).
2.ابن منظور،" لسان العرب" ،دار صادر، دون طبعة بيروت ،دون سنة نشر.
3.عبد النور جبور ،" المعجم الأدبي"، دار العلم للملايين ،الطبعة1،بيروت ،(1979).
4. سمير المرزوقي وجميل شاكر ،" مدخل إلى نظرية القصة"،الدار التونسية للنشر،دون طبعة ،تونس ،دون سنة نشر.

5. إبراهيم صحراوي ،" تحليل الخطاب" ، دار الآفاق، الطبعة 1 ، الجزائر،(1999).
6. سيد قطب ،" النقد الأدبي أصوله ومناهجه" ، دار المعارف، دون طبعة،مصر، دون سنة نشر.
7.قرانيا ،" الموقف الأدبي" ، اتحاد الكتاب العرب،دون طبعة،دمشق،(1980).
8. حسن بحراوي ،" بنية الشكل الروائي"، المركز الثقافي العربي، الطبعة 1، بيروت،(1990).
9.علي بن هادية ، بلحسن البليش ، الجيلاني بن الحاج يحي،"القاموس الجديد"،المؤسسة الوطنية للكتاب،الطبعة 7،الجزائر،(1991).

10.جوزيف ميشال شريم ،" دليل الدراسات الأسلوبية" المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،دون طبعة،لبنان(1984).

11.حميدالحمداني،"بنيةالنص السردي"،المركز الثقافي العربي،الطبعة 3 ،بيروت،(2000).
12. عبد العالي بوطيب ،" إشكالية الزمن في النص السردي" ،الهيئة المصرية العامة للكتاب دون طبعة،مصر،(1993).

13.سعيد يقطين ،" تحليل الخطاب الروائي" ،المركز الثقافي العربي ،الطبعة3 ، بيروت (1997).

14. محمد غنيمي هلال ،" الأدب المقارن"، دار العودة ودار الثقافة، الطبعة5، بيروت، دون سنة نشر.

15.عبد الملك مرتاض ،" في نظرية الرواية" ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دون طبعة،الكويت،دون سنة نشر.

16. أيمن بكر ، "مجلة فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دون طبعة،مصر،(2002).
17. مصطفى فاسي ،" مجموعة رجل الدارين القصصية "، اتحاد الكتاب العرب ، دون طبعة ، دمشق ،(1999).

18.رشاد رشدي ،" مقالات في النقد الأدبي" ، مكتبة الأنجلو المصرية ،الطبعة1،مصر،(1962).

19.عبدالوهاب الرقيق،"في السرد "، دار محمد علي الحامي ، الطبعة 1 ،تونس،(1998).

20. محمد نجيب العمامي ، "الراوي في السرد العربي المعاصر" ، الطبعة 1 تونس ،(2001).

21. Gérard Genette," Figures III",é d. du seuil,(1972).

22.Gérard Genette," Nouveau discours du récit", éd. du seuil. (1983)

23. أوستن وارين ورينيه ويليك،"نظرية الأدب"، ترجمة محيي الدين صبحي ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الطبعة 3 ، الجزائر،(1962).

24. محمد جمال باروت،" بنية القصة القصيرة الكويتية"، دون طبعة،الكويت،(1994).

25.الشكلانيون الروس،"نظرية المنهج الشكلي"، ترجمة ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة 1،دمشق،(1982).

26.أحمد صبرة،" تحليل السرد الروائي"،الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة،الكويت، (1998).

27. الصادق قسومة ،" طرائق تحليل القصة" ، دار الجنوب للنشر ،دون طبعة، تونس (2000).

28. ابن رشيق القيرواني ،" العمدة "، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ،المكتبة الأنجلومصرية،دون طبعة، القاهرة،(1934).

29. قدامة بن جعفر ،" نقد الشعر" ، تحقيق كمال مصطفى ،المكتبة الأنجلومصرية،دون طبعة، القاهرة،دون سنة نشر.

30. ابراهيم فتحي،" معجم المصطلحات الأدبية"، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، دون طبعة، تونس،(1986).

31.الطاهر روابنية ،" الفضاء الروائي في الجازية والدراويش "،اتحاد الكتاب الجزائريين ، دون طبعة، الجزائر،(1991).

32.J. M. Adam," Le récit", 2 éd. PUF, Paris, (1987).

33. موريس أبو ناضر ، " الألسنية والنقد الأدبي" ، دار النهار للنشر ،دون طبعة، بيروت،دون سنة نشر.

34. جورجا عريب ،" نماذجا شعرية محللة العصر العباسي" ، دار الثقافة، الطبعة 3، بيروت،(1978).

35.Henri Mittérand, "Le discours du roman", PUF Paris, (1980).
36.عيسى الناعوري،" أدباء من الشرق والغرب" منشورات عويدات ،الطبعة 1، بيروت (1966).
37.عز الدين إسماعيل،" التفسير النفسي للأدب"، دار العودة، الطبعة 4، بيروت ،(1981).
38.Ph. Hamon, "Introduction a l'analyse du descriptif", éd. PUF. Paris ,(1981).
39. عثمان بدري،" وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ" ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،دون طبعة،الجزائر،(2000).
40. عبد الرزاق قسوم ،" مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد" ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الطبعة 3 ،الجزائر ،دون سنة نشر.
41. أرسطو طاليس، الطبيعة (السماع الطبيعي) ، ترجمة إسحاق بن حنين ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار القومية للطباعة والنشر ،دون طبعة، القاهرة، (1965).
42. سورة يوسف
43 سورة الحديد
44. سورة الإسراء
45. سيبويه ،" الكتاب" ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، الطبعة3 ، القاهرة،(1988).
46. السامرائي ،"الفعل زمانه وأبنيته" ، مطبعة العاني ،دون طبعة، بغداد،(1966).
47. نورة بركات ،" البنية الزمنية في رواية الزيني بركات "،ديوان المطبوعات الجامعية،دون طبعة، الجزائر،(2000).
48.T, Todorov et O, Ducrot ,"Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage" ,éd. du Seuil ,(1972).
49. جرار جنيت ،" خطاب الحكاية" ، ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي و عمر حلي ، منشورات الاختلاف،الطبعة 3،الجزائر،(2004).
50. سيزا قاسم ،" بناء الرواية" ، دار التنوير ،الطبعة 1، بيروت ،(1985).
51. عبد العالي بوطيبة ،" مفهوم الرقابة في الخطاب الروائي "،دار القلم،دون طبعة، دمشق،(1996).
52. سورة الواقعة.
53.Petit Larousse. "Libraire Larousse" ,5ed. Paris,(1980).

54. فليب ﻧﺎمون ،" سيميولوجية الشخصيات الروائية" ، ترجمة سعيد بن كراد ، عبد الفتاﺡ كيليطو ، دار الكلام، دون طبعة، الرباط،(1990).

55. ديفيد ديتﺵ ،" منا ﻧﺎ النقد الأدبي"، ترجمة محمود يوسﻒ نجم ، مراجعة إحسان عباﺱ دار صادر ،دون طبعة، بيروت،(1997) .

56. يمنى العيد ،" دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي" ،ديوان المطبوعات الجزائرية،دون طبعة، الجزائر،(1995).

57. عبد الملا مرتاﺽ ، "القصة الجزائرية المعاصرة" ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،دون طبعة، الجزائر،(1990).