الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور –خنشلة–

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

شعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

جماليات التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة "نماذج مختارة"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث "L M D"

إعداد الطالبة:

سامية بلعايبة

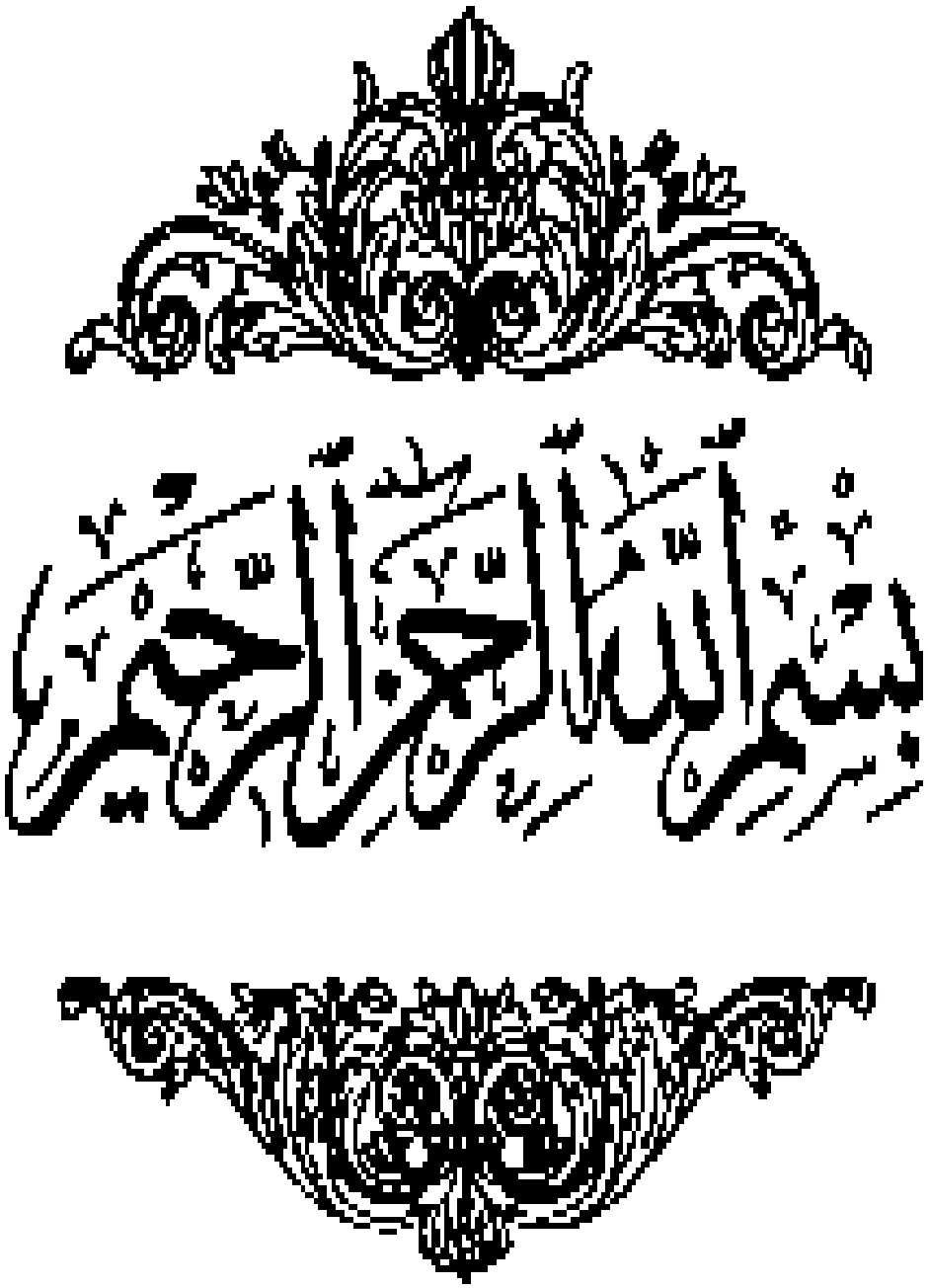
إشراف:

أ. د. سميرة قروي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
حنينة طبيش	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	رئيسا
سميرة قروي	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
شمس الدين شرفي	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	مساعد مشرف
ميلود رقيق	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا ممتحنا
أدامي خميسي	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا ممتحنا
حياة أم السعد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر2	عضوا ممتحنا
حفيظة سوالمية	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/ 2024



شكر وعرفان

الحمد لله على توفيقه لإتمام هذا العمل، وله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله.

وبعد شكر الله والثناء عليه لا يسعني إلا أنّ أتقدم بجزيل الشكر، وخالص الثناء إلى الأستاذة المشرفة على جميل صبرها، وما قدمته لي من دعم، وتوجيه، في سبيل إثراء وإغناء هذا العمل، فجزاها الله عني خير الجزاء.

إلى عائلتي:

والديّ، زوجي وأبنائي، وإخوتي.

وإلى كل من أسهم في إنجاز العمل من قريب أو بعيد.

سامية بلعايبة

مقدمة

يعدّ الأدب أكثر المجالات ارتباطا بالفكر البشري، بما ينتجه من أعمال أدبية، استطاعت أن تواكب الحياة بتحولاتها وتغيراتها، وأن تعبر عن قضاياها المختلفة، وتبعا لذلك فقد ظهرت مختلف الأجناس الأدبية منذ القديم، والتي تباينت من فترة لأخرى استجابة لمتطلبات كل عصر، وذلك لكون الجنس الأدبي من المعطيات غير القارة التي تتغير بتغير الكتابات الأدبية وما تتسم به من خصوصيات وسمات جديدة تكرّس لتأسيس جماليات مغايرة تتميز عن الجماليات المتبلورة في الحقب التي سبقتها، من منطلق أنّ الأجناس الأدبية دائمة التغير والتجدد باستمرار نتيجة تطورها ونموها وتحوّرها عبر الزمن.

ولذلك نجد أجناسا أدبية كانت سائدة سابقا في الساحة الأدبية العربية، لكنها لم تعد تستجيب في عصرنا الحالي لا لتطلعات المبدع، ولا لذائقة المتلقي، بل ونجد الكثير منها قد تزحزح عن الصدارة، وأفضل مثال على ذلك غياب العديد من الأجناس الأدبية العربية القديمة عن القائمة الأجناسية السائدة في عصرنا، من مثل: المقامة، والخطبة، فضلا عما يشهده الشعر العربي اليوم من منافسة شديدة مع الجنس الروائي الذي يعد جنسا مستحدثا وحديث العهد مقارنة به، وهو الجنس الذي سيطر على الأدب العربي قرونا طويلة منذ العصر الجاهلي، حتى لقب بديوان العرب، لعنايتهم البالغة به، وبراعتهم وإجادتهم في إبداع أغراضه المختلفة، من مدح، ورثاء، وهجاء، ونسيب، حملوها جميع القيم الفنية والجمالية والإنسانية للإنسان العربي في تلك العصور، فتفننوا في التقعيد له، وفي سنّ أوزانه، وبحوره، وخلّدوا قصائدهم بتمجيدها، والتفاخر بها على مرّ الزمان.

إذ احتلت الرواية اليوم طليعة الأجناس الأدبية في الأدب العربي، لكونها أصبحت ديوان العرب الجديد، وبذلك فقد تمكنت من التفوّق على الشعر انطلاقا مما تختص به من إمكانات تجعلها من أكثر الأجناس قدرة على مواكبة مستجدات العصر، والتعبير عن قضاياه المختلفة، بما تتمتع به من قدرة على استيعاب واحتواء جميع الأشكال التعبيرية، والإبداعية، ومن خلال بحثها الدائم عن تجديد وتطوير أساليبها وآلياتها الإبداعية، وتجاوزها المتعارف عليه والمألوف، لتغدو بذلك الرواية العربية المعاصرة جنسا متجددا باستمرار، يتسم بطبيعته المتمردة التي لا

تثبت على شكل محدد، ويقوم على الانزياح وتجاوز النمطي والسائد في الكتابة الروائية، فاستطاعت بذلك أن ترتاد عوالم التجريب باقتحام ومتاخمة حدود الأجناس الأخرى الأدبي منها وغير الأدبي، قديمها وحديثها على السواء، لتستحيل جنسا أدبيا هجينا يقوّض ما ذهبت إليه نظرية الأجناس الأدبية من مفاهيم وطروحات، بما تضمّه في نسيجها النصي من شعر، ورسائل، وسير ذاتية ومسرح، وتصوير، وموسيقى، وسينما، تغيب معها الحدود والفواصل وتتماهى مكونة نصا روائيا جديدا عابرا للحدود، يستعصي على التصنيف وبخاصة في حال غياب "المؤشر التجنيسي" الذي يضعه الكاتب على صفحة الغلاف لتحديد هوية نصه الأجناسية، لتنتقل مهمة تصنيفه من الكاتب إلى القارئ، بناء على ما يحمله من خصوصيات مهيمنة، وهو ما تمثله بعض النصوص الروائية من مثل نص "الرصاصة"، وهو ما يجعلها من النصوص التي تستفز الدارس بما تطرحه من قضايا، وبما تكرّس له من جماليات.

وبناء على ذلك فإن ظاهرة التداخل الأجناسي تعد واحدة من أبرز القضايا الجديدة والمغايرة التي عرفتها الرواية العربية المعاصرة، ومن هذا المنطلق فهي تشكل إغراء يغوي الباحث في مجال الرواية العربية المعاصرة، ويستفزه للبحث والاستقصاء، وهي الأسباب ذاتها التي دفعتنا إلى الخوض في غمار هذه الدراسة، للإجابة عن عدة تساؤلات تندرج في إطار إشكالية رئيسة، انطلاقا من عنوان هذه الدراسة الموسومة: "جماليات التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة –نماذج مختارة–"، وتتمثل في الإشكالية الآتية:

- ما هي الجماليات التي تتجلى في الرواية العربية المعاصرة المتداخلة أجناسيا، والتي استطاعت من خلالها تحقيق شعريتها؟

وتتشعب هذه الإشكالية بدورها إلى عدة تساؤلات فرعية أو فرضيات تمكننا من الوصول إلى الإجابة عنها، وهي:

- ما هي أهم وأبرز الأجناس الأدبية وغير الأدبية التي انفتحت عليها الرواية العربية المعاصرة، وتداخلت معها؟ وهل اقتصرت في انفتاحها على جنس دون غيره؟ وما هي الدوافع التي كانت وراء ذلك؟

- ما هي الأساليب والآليات التي مكّنت الرواية العربية المعاصرة من التّحول إلى عمل إبداعي حرّ تتداخل فيه هذه الأجناس جميعها دون أن تفقد هويتها الأجناسية؟
- ما هي الجماليات التي استطاعت الرواية العربية المعاصرة تحقيقها بانفتاحها الأجناسي؟
- هل تقتصر ظاهرة التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة على البعد الجمالي فقط؟ أم تتعداه لتستوعب أبعادا أخرى تتبنى رؤية معينة وموقفا محدّدا من الواقع؟ وما هي المرجعيات التي تسندها في ذلك؟

وقد حاولنا الإجابة عن هذه التساؤلات بغية إضاءة الجوانب التي تحيط بإشكالية هذه الدراسة، للتمكن من تحقيق عدّة أهداف، أبرزها:

- الكشف عن تمظهرات التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة.
- إبراز الأسباب التي دفعت بالروائي العربي المعاصر إلى تخطي الجنس الروائي، واقتحام حدود الأجناس الأخرى.
- رصد الخصوصيات التي تحققها الرواية العربية المعاصرة بانفتاحها على مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وأبعادها الفنية والجمالية والشعرية وكذا الأيديولوجية.

معتمدين في سعينا للوصول إلى هذه الأهداف، والإجابة عن التساؤلات السابقة على خطّة تتألف من مدخل نظري، وثلاثة فصول تزاوج بين النظري والتطبيقي في الآن نفسه، ثم خاتمة، وفق الترتيب الآتي:

- **مدخل:** معنون بـ"الأجناس الأدبية والرواية العربية المعاصرة"، تم من خلاله رصد أهم المفاهيم التي وضعت للجنس الأدبي، وما عرفه من تضارب اصطلاحي ومفاهيمي يضعه بالموازاة مع مصطلحات أخرى بغرض تحديد المصطلحات التي تبنتها هذه الدراسة، بالإضافة إلى الوقوف على وظيفة الجنس الأدبي ودوره في تقسيم الأعمال الأدبية إلى أجناس وفي ضبط حدودها التي تفصلها عن غيرها من الأجناس، والتي ما فتئت أن انتهكت وقُوضت مع بروز ظاهرة التداخل الأجناسي والكتابة الروائية المعاصرة العابرة للحدود سواء على المستوى العالمي أم العربي،

مع الكشف عن أبرز المصطلحات والمقولات التي مهّدت لميلاد هذه الظاهرة، من قبيل: التعالق النصي، التناص والحوارية.

- **الفصل الأول:** والذي حمل عنوان: "تداخل الشعر مع الرواية وجماليات استدعاء التراث"، وتم الكشف من خلاله عن أبرز الأساليب الفنية، والآليات الشعرية التي تتوسل بها الرواية وهي تخرق قواعد وقوانين اللغة المعيارية لتلامس لغة الشعر، وتحقق شاعريتها، بتضمينه ثلاثة مباحث أساسية، تم التركيز في المبحث الأول منها على تمظهرات الشعر الأسلوبية والفنية في رواية "الحاسة صفر"، التي تجلت من خلال الإيقاع بنوعيه "التكرار والتوازي"، بالإضافة إلى الانزياح الذي تمثل فيما حوته هذه الرواية من صور شعرية انزاحت بها عن لغة النثر لتعانق لغة الشعر، أما المبحث الثاني فقد ركز على دور الآليات الشعرية في استلهام الموروث في رواية "الحاسة صفر" دائما، والتي تتمثل في آليتي "الرمز واستدعاء الشخصيات التراثية"، والتي من شأنها فتح الرواية على المرجعية التراثية بأسلوب شاعري، في حين ركز المبحث الثالث على استحضار روايات: "الحاسة صفر"، "الرصاصة و"زمن الخيول البيضاء" قصائد شعرية فصيحة وشعبية وجعلها مكونا من مكونات النسيج الروائي مما يمنحها سمة الشاعرية التي تكتسبها من خلال ما تضمنته من قصائد فصيحة، ويضفي عليها أبعادا حوارية تمنحها إياها القصائد الشعبية بما تولده من تعدد صوتي.
- **الفصل الثاني:** وجاء تحت مسمى "تداخل أجناس الأدب الذاتي مع الرواية"، تمت من خلاله معالجة قضية تداخل الرواية مع أجناس الأدب الذاتي، ودوافع الانفتاح على الذات والعودة إليها لتشكل مرجعا للرواية، بتقسيمه إلى ثلاثة مباحث هو الآخر، بدءا بالمبحث الأول الذي يسلط الضوء على تفاعل الرواية مع الأدب الرحلي في رواية "أرض السودان –الحلو والمر"، باستحضارها مختلف مستويات النص الرحلي التي تتجلى منذ العتبة النصية الأولى التي يمثلها عنوانه الذي يركز

على المكان بوصفه عنصرا أساسيا في كل رحلة، فبناءه القائم على التضمين بإدراج القصة التي تشكل بؤرة السرد ضمن محكي السفر الذي يشكل الحكاية الإطارية، ثم أساليبه وعناصر بنيته السردية الرحلية، التي تقوم على السرد بضمير المتكلم، والتركيز على المكان بالاعتماد على اللغة الوصفية التقريرية التي تستجيب لطبيعة الرحلة، وصولا إلى خصوصية المضمون الرحلي والموضوعات ذات الأبعاد المختلفة التي يطرقها معرفيا وفنيا، أبرزها: الجغرافي التاريخي، الإثنوغرافي، المقارني، والعجائبي، مشكلة نصا روائيا مرتحلا سواء من حيث تصنيفه الأجناسي الذي يتجاوز حدود الروائي ليلامس تخوم الرحلي أم من حيث عوالمه الروائية القائمة على السفر والترحال للبحث عن الذات واستكناه عوالمها من وجهة نظر الآخر التي تبرز عبر البعد المقارني، أما المبحث الثاني فيستقصي آليات اشتغال المكونات السير ذاتية في رواية "الرصاصة"، والتي يلخصها الميثاق السير ذاتي والمرجعي في: الموضوع الذاتي، وضعية المؤلف وتطابقه مع السارد، وضعية السارد وتطابقه مع الشخصية الرئيسية، البعد المرجعي، والتي سمحت للروائي بالعودة إلى المرجعية الذاتية لبناء خطاب روائي مزدوج يجمع بين الحقيقي والمتخيل، ويحوّل المادة التاريخية والواقعية من موارد خارج نصية إلى صناعة إبداعية بلمسات فنية وجمالية، وهو ما يعبر عن الوعي والنضج الفكري والفني الذي يتمتع به الروائي، وهو يتوسل بالكتابة والإبداع لنقد وتعرية أفكار المجتمع المغلوطة، في حين يتوجه التركيز في المبحث الثالث على تعالق الرواية بفن الرسائل في رواية "باب العمود" باستحضارها الفن الرسائلي وتعالقها معها، على مستوى المعمار البنائي، ومكونات البنية السردية، والتقنيات والأساليب الرسائلية التي تقوم على وجود طرفي الرسالة، وآليتي التذكر والبوح لتعبر من خلالها الروائية عن تجربتها الذاتية، التي تجسد بطريقة أو بأخرى جانبا مما يعيشه الإنسان العربي المعاصر، وتعبر عن أفكاره وطموحاته وتطلعاته.

- **الفصل الثالث:** جاء معنونا بـ"تداخل الفنون السمعية والبصرية مع الرواية"، ومقسما إلى مبحثين: الأول يتناول تراسل السردي والمسرحي في رواية "الميزونة –الشياطين هم الأبطال–"، بالاعتماد على استجلاء أهم تقنيات التشكيل المسرحي التي استثمرتها هذه الرواية، منها: الحوار المسرحي بنوعيه "الداخلي والخارجي"، التقطيع والتصوير المشهدي، بالإضافة إلى العناصر السينوغرافية من ديكور وإضاءة وأزياء ومؤثرات صوتية، لتصوير الصراع المجتمعي وتحولات المجتمع في عصر انحرفت فيه المبادئ والقيم، في نص روائي يحشد آليات بنائية وأسلوبية مسرحية، لتتعدد بذلك مرجعياته وأنظمته الإشارية، التي منحته قيما تعبيرية تمتح من جماليات البناء الدرامي. أما الثاني فيتناول ظاهرة تفاعل السمعي والبصري في الرواية التفاعلية الرقمية "ظلال العاشق –التاريخ السري لكموش" بانفتاح السرد في هذه الرواية على الفنون الآتية: فن التصوير، السينما، الفن الموسيقي والغنائي، لتنزاح بذلك عن الرواية الورقية، وتتخطى كل تقاليد الكتابة الروائية المعروفة سواء من حيث البناء أم الأساليب والتقنيات أم من حيث الموضوعات التي تطرحها بكونها رواية واقعية رقمية، تتجاوز ظاهرة انفتاح الرواية الورقية على الفنون التي تتم عبر تلفيظ هذه الفنون وتحويلها لغويا باستثمار تقنياتها، على خلاف الرواية التفاعلية الرقمية التي تستحضرها في طبيعتها السمعية والبصرية بالإضافة إلى اعتماد تقنياتها.
- **خاتمة:** تضمنت أهم ما تناولته هذه الدراسة، والنتائج التي تم التوصل إليها للإجابة عن الإشكالية المطروحة.

أما النماذج الروائية المختارة بوصفها عينات للدراسة والمقاربة، فتتمثل في سبع مدونات روائية هي: رواية "الحاسة صفر" للروائي والشاعر الفلسطيني **أحمد أبي سليم**، رواية "الرصاصة" للروائي والشاعر اليمني **محمد مسعد العودي**، رواية "زمن الخيول البيضاء" للروائي والشاعر الفلسطيني **إبراهيم نصر الله**، رواية "أرض السودان –الحلو والمر–" للروائي السوداني **أمير تاج السر**، رواية "باب العمود" للروائية الفلسطينية **نردين أبي نبعة**، رواية "الميزونة –

الشياطين هم الأبطال" للروائي والصحفي الجزائري **طاهر حليسي**، رواية "ظلال العاشق – التاريخ السري لكموش–"، للروائي الأردني **محمد سناجلة**.

وقد تمت مقاربة ودراسة هذه النماذج بالاعتماد على المقاربة متعدّدة التخصصات، بعيدا عن المنهج الواحد، نظرا لطبيعة هذه النصوص المنفتحة التي تتقاطع مع مختلف الأشكال التعبيرية، وذلك بالاستعانة بمناهج عدة منها: المنهج الأسلوبي للكشف عن مستويات الشعر الأسلوبية المتمظهرة في الرواية، المنهج البنيوي للبحث في تعالقات البنى النصية المتداخلة فيما بينها، المنهج الموضوعاتي لرصد أهم الموضوعات والثيمات المتجلية في هذه المدونات الروائية، والتي تعد أحد ملامح وتمظهرات التداخل، المنهج السيميائي لتحليل العلامات غير اللسانية المختلفة والوقوف على دلالاتها من ألوان وصور، بالإضافة إلى مقولات الشعرية من خلال العمل على رصد الخصائص الفنية والجمالية من انزياحات ورموز تعالقت بها لغة النثر بلغة الشعر، ومن تفاعلات نصية، يتناص فيها النص اللساني مع غيره من النصوص غير اللسانية من صور، وفيديوهات، وموسيقى، وغناء ، متوسلين في ذلك بآليات إجرائية عديدة، منها: الوصف، التحليل، والمقارنة.

ومستندين على مجموعة من المراجع التي من شأنها إثراء الموضوع وإضاءة جوانبه، من بينها:

- التفاعل في الأجناس الأدبية، بسمة عروس.
- نظرية الأجناس الأدبية "دراسات في التناص والكتابة والنقد"، تزفيطان تودوروف.
- نظرية الأجناس الأدبية، عبد العزيز شبيل.
- ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي "بحث في المشاكلة والاختلاف"، أحمد محمد ويس.
- بعض مؤلفات سعيد يقطين منها كتاب قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، وكتاب من النص إلى النص المترابط "مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي".
- وكذلك بعض مؤلفات محمد صابر عبيد، منها مؤلفه سيمياء التشكيل الروائي "الجمالي والثقافي في نُظم الصوغ السردي".

ومن بين الدراسات السابقة التي حصلنا عليها، والتي تناولت بعض الجوانب من موضوع هذه الدراسة، نذكر:

- تداخل الأنواع الأدبية في الرواية المعاصرة "قراءة في نماذج"، كريمة غيتري، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، إشراف: محمد بلقاسم، 2016/ 2017.
- التفاعل الأجناسي في الرواية العربية الحديثة، سهام حشايشي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، إشراف: راوية يحياوي، 2020.
- تداخل الأجناس والفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة "قراءة في نماذج مختارة"، هناء داود، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث في الأدب الجزائري، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، إشراف: عبد الغاني خشة، 2021/ 2022.

وما تختص وتتفرد به دراستنا عن هذه الدراسات، أنها سلطت الضوء على العديد من جوانب التداخل الأجناسي التي لم تلتفت إليها هذه الدراسات، منها الالتفات إلى تداخلها مع أجناس الأدب الذاتي، وبخاصة الأدب الرحلي، وفن الرسائل، وهو ما لم تتطرق إليه باقي الدراسات، بالإضافة إلى تركيز دراستنا على تداخل الرواية مع الفنون السمعية البصرية من خلال الرواية التفاعلية الرقمية التي تكرس لشكل جديد من أشكال تداخل الفنون مع الرواية، وهو ما لم تُعن به هذه الدراسات المذكورة، في محاولة منا لرصد مختلف تمظهرات التداخل الأجناسي في الرواية.

أما عن الصعوبات والعراقيل التي اعترضت هذه الدراسة، فهي في مجملها تتلخص في صعوبتين:

- أولا: انفتاح هذه النصوص الروائية، واحتواءها مختلف الأشكال التعبيرية جعل منها نصوصا متشعبة، بحسب الأجناس الأدبية التي تحضر فيها وتتداخل معها، ولمقاربتها لابد

من تجاوز المنهج الواحد وشحذ آليات إجرائية عديدة تتطلب منهجا تكامليا، وهو ما يوقع الدارس في إشكالية تعدد المنهج وإجراءات التطبيق.

- ثانيا: عدم التّمكّن من الحصول على بعض المراجع التي تتصل بموضوع الدراسة مباشرة، وبخاصة التطبيقية منها، والتي كان من الممكن أن تغير توجّه الدراسة، أو على الأقل تذلّل لها بعض صعوبات الإجراء والتطبيق، منها: كتاب السردي والشعري "مساءلات نصية" لجمال بوطيب، وكتاب تسامي الأشكال "شعرية التبادل في النص الأدبي" لضياء الثامري.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدّم بجزيل الشكر والعرفان إلى البروفيسور "قروي سميرة" مشرفتي وأستاذتي الفاضلة، التي تكرمت عليّ بإشرافها على هذه الدراسة، ولها الفضل في إثرائها بتوجيهاتها وملاحظاتها القيمة، والتي لولاها ما رأت النور، وإلى جامعتي الأم "جامعة عباس لغرور" التي احتضنتني مذ كنت طالبة في مرحلة الليسانس.

مدخل

الأجناس الأدبية والرواية العربية المعاصرة

أولا/ الجنس الأدبي "المفهوم والتصنيف":

1- مفهوم الجنس الأدبي

2- تصنيفه

ثانيا/ ظاهرة التداخل الأجناسي والرواية العربية المعاصرة

تمهيد:

تعد الرواية أكثر الأجناس الأدبية مرونة وقدرة على استيعاب مختلف الأنساق التعبيرية والأساليب والتقنيات المتنوعة التي تختص بها سائر الأجناس الأدبية وغير الأدبية، لكونها جنسا متمردا لا يخضع لقواعد أو قوانين ثابتة، ولا يركن عند زاوية معينة من تقاليد الكتابة الأدبية، فهي جنس متغير ودائم التجديد سواء من حيث الموضوعات التي تطرقها، أم من حيث الأساليب والتقنيات التي تعتمدها أم من حيث المعمار البنائي الذي تتشكل عبره، فهي جنس متمرد، لا يعرف الاستقرار على تقاليد ثابتة في الكتابة، جنس منفتح يستلهم كل الإمكانات التي تتيحها شتى الفنون الأدبي منها وغير الأدبي، من بينها: الشعر، أدب الرحلة، السيرة الذاتية، المسرح، التصوير، السينما والموسيقى، وغيرها من أشكال الإبداع الإنساني.

وهو ما كرّس لبروز ظاهرة التداخل الأجناسي، التي تقوّض شروط الانتماء الجنسية لجنس أدبي بعينه، ليستحيل معها الإبداع الأدبي بعامة والروائي بخاصة إلى عملية حرة، تتجاوز الحدود والفواصل، وتأبى التقيد بقالب محدّد أو معدّ مسبقا، ممهدة لميلاد عمل أدبي جديد ينضوي تحت مسمى: الكتابة أو النص الذي يرفض الانتساب إلى جنس محدد، وهو ما يطرح أمامنا العديد من القضايا التي تستوجب تسليط الضوء عليها، وإضاءة جوانبها، منها: قضية الجنس الأدبي من حيث المفهوم والتصنيف، وعلاقته بالنوع الأدبي، وكذا قضية التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة، وما جدوى وجود نظرية للأجناس الأدبية في ظل هيمنة ظاهرة التداخل الأجناسي؟

أولا/ الجنس الأدبي "المفهوم والتصنيف":

لقد عرفت قضية الجنس الأدبي اختلافات كثيرة بين النقاد والدارسين، وبخاصة من حيث المفهوم والتصنيف، ولهذا ستكون الانطلاقة مع مفهوم الجنس الأدبي ببسط معالمه اللغوية والاصطلاحية، وما عرفه من تداخل اصطلاحي ومفاهيمي بغية ضبط وتحديد المصطلحات التي سننتهجها في هذه الدراسة، ليتم التعريج بعدها إلى الجنس الأدبي من الجانب التصنيفي، أو من حيث طبيعته وهويته، وما شهده من تقسيمات وتصنيفات في النظرية الأدبية قديمها

وحديثها غربيا وعربيا، بتقديم بعض الآراء والطروحات التي من شأنها تكوين رؤية واضحة عن هذه القضايا المفاهيمية والتصنيفية.

1. مفهوم الجنس الأدبي:

لتحديد مفهوم الجنس الأدبي نبدأ أولا مع المفهوم اللغوي بالرجوع إلى المعاجم اللغوية العربية، فقد جاء في "لسان العرب" لـ"ابن منظور" أنّ الجنس هو «الضرب من كلّ شيء، وهو من النّاس ومن الطّير ومن حدود النّحو والعروض والأشياء... والجمع أجناس وجنوس... والجنس أعمّ من النّوع، ومنه المجانسة والتّجنيس، ويقال هذا يجانس هذا؛ يشاكله»[1]، وورد في "القاموس المحيط" لـ"الفيروز آبادي" «الجِنْس، بالكسر: أعمّ من النّوع، وهو كلّ ضرب من الشّيء... ج: أجناس وجنوس... والجنيس: العريق في جنسه... المجانس: المشاكل»[2]، أما في المعاجم الحديثة، فنجد المعجم "الوسيط" يذهب إلى أنّ «الجنس الأصل. والنوع. و(في اصطلاح المنطقيين): ما يدل على كثيرينَ مختلفينَ بالأنواع، فهو أعمّ من النوع، فالحيوان جنس، والإنسان نوع»[3]، ومن خلال ما سبق يتضّح بأنّ مفهوم الجنس يحمل معاني المجانسة والمشاكلة، التصنيف، والعموم، فهو الأصل الذي يضم كل ما يندرج فيه بناء على وجود علاقة مشابهة ومشاكلة[4]، وبتفحص هذه المفاهيم اللغوية للجنس نجد أنها تعقد صلات بين مفهومي الجنس والنوع، بإشارتها إلى النوع على سبيل المقارنة بينه وبين الجنس.

وبالعودة إلى المفهوم اللغوي للنوع يتبين بأنّه لا يباين كثيرا مفهوم الجنس، فالنّوع «أخصّ من الجنس، وهو أيضا الضّرب من الشيء... النّوع والأنواع جماعة، وهو كل ضرب من الشّيء، وكلّ صنف من الثّياب والثّمار وغير ذلك حتى الكلام؛ وقد تنوّع الشّيء أنواعا»[5]، وبهذا

---

[1] ابن منظور "أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم"، لسان العرب، مج: 6، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص43.

[2] الفيروز آبادي "مجد الدين محمد بن يعقوب"، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008، ص301.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج (1، 2)، دار الدعوة، القاهرة، دط، دت، ص180، 181.

[4] ينظر، عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري "جدلية الحضور والغياب"، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص144.

[5] ابن منظور، لسان العرب، مج: 8، ص364.

فمفهوم النّوع يقترب كثيرا من مفهوم الجنس، لاشتراكهما في سمة أساسية تتمثل في اشتمالهما الاثنين على معنى التصنيف، بذهاب المفاهيم كلها إلى كونهما "الضرب من كل شيء"، بالرغم من اختلافهما في كون الجنس لغة أعمّ من النّوع، وبمعنى آخر: الجنس يضم كل الأشياء التي ترتبط فيما بينها بسمات مشتركة، يمكن أن تُدرجها ضمن جنس معيّن، وبهذا فإنّ مفهوم الجنس يحمل معنى الثّبات انطلاقا من ضرورة التشابه، في حين ينحو مفهوم النّوع ليشير إلى معاني التغيّر والتباين والتنوع انطلاقا من «معنى (التمايل) أو (التذبذب) وهو ما يُوحي بضرب من الانحراف عن الجنس والاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي لذللك يقال: ناع الغصن ينوع، واستناع وتنوّع أي: تمايل وتحرّك بتأثير الرياح، وناع الشيء نوعًا: ترجّح، والتّنوُّع: التّذبذب»[1]، ونظرا لاشتراك المفاهيم اللغوية للمصطلحين في الدلالة على التصنيف؛ أي أنّ كلا منهما يستخدم لتصنيف الأشياء التي تشترك في خصائص معينة مع ما بينهما من اختلافات من حيث المفهوم اللغوي، فقد شكّل هذان المصطلحان ثنائية متلازمة خلقت جدلا نقديا واسعا في السّاحة النقدية العربية.

أما إذا انتقلنا إلى مفهوم الجنس في الساحة النقدية الغربية، فإنّه يرجع «في أصله إلى مصطلح لغوي ألسني يشير إلى تقسيم ضمني في النحو القواعدي اللغوي، إذ هو في اللغات الغربية السائدة اليوم مشتق من المفردة اللاتينية التي تعني النوع أو الأصل (genus)، ثم تحدر سلاليا عبر اللغة الفرنسية في مفردة (gendre) التي تعني أيضا النوع أو الجنس، ومن المفردة نفسها جاءت الأنواع الأدبية أو الأجناس الفنية، كالرواية والمسرحية والشعر وبقية التفريعات السلالية المعروفة»[2]، وبهذا فإن مفهوم الجنس في اللغات اللاتينية عرف الاضطراب المفاهيمي ذاته الذي شهده في معاجم اللغة العربية، بتداخله مع مصطلح النّوع، وغيره من المصطلحات الأخرى، فنجده يتعدد بتعدّد المدارس النقدية ومنطلقات النقاد، فيذهبون إلى مصطلحات من قبيل الجنس "genre"، أو النمط "type"، فيميل **Jean. Michel. Adam**

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري "جدلية الحضور والغياب"، ص144.

[2] ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002، ص150.

إلى الحديث عن "أجناس" و"أنماط" النصوص، في حين يذهب **Jean. Paul. Bronckart** إلى التوحيد بين المصطلحين، بينما يميز **Maingueneau Dominique** بين ثلاثة مصطلحات "نمط النص"، "الجنس الجامع" و"جنس الخطاب"[1]، وهو ما يجعل إمكانية الوصول إلى مفهوم اصطلاحي شامل ومحدّد لـ"الجنس الأدبي" أمرا مستعصيا، لاسيما وأنّ مصطلح "الجنس" من المصطلحات التي استقدمت إلى المجال الأدبي من حقول معرفية أخرى، وبالتحديد من ميدان "العلوم الدقيقة"*.

وبهذا تعد مسألة الاصطلاح على الجنس الأدبي من أكثر المسائل النقدية التي أثارت إشكالات عديدة بين النقاد والدارسين مفاهيميا واصطلاحيا، نظرا لاختلاف منطلقاتهم الفكرية التي تستند في الغالب إلى رؤى خاصة، وهو ما انجر عنه التباس مصطلحي ومفاهيمي كبير أدى إلى كثرة المفاهيم التي تعرّف هذا المصطلح، وتضاربها فيما بين الدارسين، فضلا عن الفوضى التي شهدها بتداخله مع مصطلحات عدّة، منها: النّوع، الصنف، النمط، وبخاصة في النقد العربي، الدي يشهد غيابا تاما لجانب الاتفاق في الاصطلاح على هذه الوحدات، بالنظر إلى تعدّد مناهلها وتمزقها بين المرجعيات اللغوية الأجنبية "الفرنسية وكذا الإنجليزية على وجه الخصوص"، بالإضافة إلى انعدام التنسيق عربيا عند نقل أي مصطلح أجنبي[2]، وبهذا فعوض أن يتم الاتفاق وتوحيد الاصطلاحات، نجدها تتعدّد وتختلف وتبلغ من الكثرة حد التضارب والتعارض.

---

[1] ينظر، نور الهدى باديس وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، تقد: حمادي صمود، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب، تونس، دط، 2008، ص95.

* الجنس: من المصطلحات التي استعيرت من العلوم الدقيقة، وبالضبط من البيولوجيا التي تصف الكائنات الحية إلى أجناس، وأنواع (espèces)، وأصناف أو أنماط (types)، وترتكز النظرية البيولوجية على مجموعة من المعايير الدقيقة في التجميع والتصنيف، ويبدو أن هذه المعايير تسللت إلى العلوم الإنسانية، والأدب بخاصة، لتستحضرها النظرية الأدبية ضمن نظرية الأجناس الأدبية، التي تعتمد على مصطلح "الجنس" بصفته معيارا لتقسيم وتصنيف الأعمال الأدبية التي تشترك في سمات معينة، تجعلها تندرج في إطار جنس بعينه. ينظر، سعيد جبار، الخبر في السرد العربي "الثوابت والمتغيرات"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص48.

[2] ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008، ص11.

وهو ما ينطبق على مصطلح "الجنس الأدبي"، الذي لم يَرسُ على مفهوم بيّن ومحدّد بين مجموع المنظرين والنّقاد والباحثين، الذي تعود أصوله إلى ما طرحه **أفلاطون** و**ارسطو** من أفكار تنظيرية بتمييزهم بين الأجناس الرئيسية الثلاثة انطلاقا من مبدأ "أسلوب المحاكاة"[1]، والتي سنفصل فيها لاحقا ، فكل ذهب مذهبه بوضع مفهومه وفق منظوره الخاص، وهو ما أدى إلى الجدل الذي لم يزل قائما منذ القديم فيما يتعلق بالمقصود بالجنس الأدبي، وهو ما أشار إليه **تزفيطان تودوروف Tzvetan Todorov** بذهابه إلى أنّ «مسألة الأجناس الأدبية من إحدى أقدم مشاكل الشعرية، ومنذ القديم حتى يومنا هذا لم يكف تعريف الأجناس، عددها، والعلاقات المشتركة بينها أبدا عن إثارة النّقاش»[2]، وبهذا نجد أنّ جلّ القضايا التي تتصل بالجنس الأدبي مازالت محلّ خلاف، وبخاصة قضية ثنائية الجنس والنّوع الأدبيين التي تعدّ من أبرز القضايا التي عرفتها الساحة النقدية العربية والغربية على السواء بما أثارته من تداخل وتضارب سواء من حيث الاصطلاح أم المفهوم.

فقد عرف مفهوم الجنس الأدبي اختلافات كثيرة ومتعدّدة، سواء في الأبحاث العربية أم الغربية، وذلك راجع لكون «الأدب، على عكس ما يجري في الفنون الأخرى، يجد مشقّة في التّفاهم على نظرية متماسكة في الأجناس مؤسّسة على تعريفات دقيقة وعلى حدود مضبوطة»[3]، وبهذا لابد من الوقوف على بعض المفاهيم، للإحاطة بأغلب جوانبه، والوصول إلى مفهوم واضح وشامل نوعا ما.

إذ يرى **إيف ستالوني Yves Stalloni** أنّ الجنس الأدبي مصطلح عام، وضمنه تندرج الأعمال الأدبية التي تتسم بخصائص وسمات مشتركة، وعلى هذا الأساس تكون العلاقة بين "الجنس" و"النّوع" علاقة العام بالخاص أو الكلّ بالجزء، وذلك في قوله: «لا يقوم الجنس الأدبي

---

[1] ينظر، رنيه وليك وآوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، دط، 1992، ص314.

[2] تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية "دراسات في التّناص والكتابة والنقد"، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدرسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2016، ص11.

[3] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2014، ص24.

إلا حين يضمّ تحت رايته عددا من الأعمال تمثّله يصل بعضها ببعض أمور مشتركة»[1]، وإلى المذهب نفسه يذهب **كبيدي فارغا Kibedi Varga** من أنّ الجنس مقولة على أساسها يمكن ضمّ عدد من النصوص انطلاقا من معايير عديدة، وبناء عليها تقسّم النصوص وتُصنّف لتندرج ضمن جنس أدبي بعينه[2]. ووفق هذا المنطلق تشكل هذه النصوص أنواعا تنطوي تحت الجنس الأدبي.

وهو ما نجده متجسدا أيضا في الاتجاه الذي تبنّاه ثلّة من النقاد والدّارسين العرب؛ إذ يذهب فريق منهم وبناء على ما يحمله كلا المفهومين من دلالات لغوية فصّلنا فيها سابقا إلى أنّ الجنس أعمّ من النوع، وهو الأصل الذي يحوي العديد من الأعمال الأدبية التي تتوافر على شرط التشابه والتجانس، وبهذا فهو يضع بين المصطلحين حدودا تفصل أحدهما عن الآخر؛ إذ يذهب إلى أنّ «الجنس الأدبي إنجاز متعالٍ يشتمل على جملة من الأشكال وطرق الإنجاز والأساليب التي تجتذب إليها من النصوص ما يتلاءم مع هذه الأشكال والطّرق وتطرح منها ما يتنافر معها»[3]، ومن هؤلاء نجد:

عبد الملك مرتاض الذي بنى رؤيته على المفهوم اللغوي لمصطلح "الجنس"، وهذا ما يتبين في قوله: «فقد وجدنا ابن منظور يقرّر أنّ الجنس أعمّ من النّوع، وهو وجه من التّدقيق اللغوي أغرانا بأنْ نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرّع منه أنواع»[4]، يسانده في ذلك **سعيد يقطين** بذهابه إلى أنّ الجنس الأدبي الأصل الذي يشمل مختلف الأنواع[5]، وكذلك **محمد غنيمي هلال** الذي يرى بـ«أنّ الأجناس الأدبية لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحّد كل جنس أدبي في ذاته،

---

[1] المرجع السابق، ص228.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص25.

[3] بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية "مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريّا"، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2010، ص 97، 98.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، دط، 1990، ص21.

[5] ينظر، سعيد يقطين، الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص153.

ويتميز عمّا سواه؛ بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كلّ كاتب يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصالته، ومهما بلغت مكانته من التّجديد ولا يستغني عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النّقاد»[1]، محدّدين بهذا الأطر التي تضبط مفهوم الجنس الأدبي بما يختص به من مبدأ العموم، والثبات على خصائص معينة لا يمكن التخلي عنها.

في حين نجد بعض النقاد يستندون في تحديد وضبط مفهوم الجنس الأدبي على أساس الجانب الشكلي منه، ويتخذونه الركيزة الأولى لتحديد مفهومه، فنحوا نحو التعريف الذي يأخذ بالجانب البنيوي في العمل الأدبي، وهو ما نادى به **ميشال ريفاتير Michel Riffaterre**، بقوله: «الجنس هو البنية والأعمال تقلباتها»[2]، ووفق منظوره هذا فإنّ مفهوم الجنس الأدبي يتحدّد بوصفه البنية الخاصة بكل عمل أدبي، والتي تختلف من عمل لآخر، وبهذا نجده يتجاوز الإشكالية النقدية القائمة بين النقاد السابقين، التي تركز في تحديداتها لمفهوم الجنس الأدبي على ضرورة الفصل بين الجنس والنوع الأدبيين، ليعيد بذلك الأهمية للخصائص البنيوية في ضبط مفهوم الجنس الأدبي، والتي على أساسها يتم تحديد مفهومه وتصنيفه ودراسته.

وهو ما يتأكّد بصفة جلية أكثر عند **تزفيطان تودوروف** الذي يولي الجانب الشكلي البنيوي العناية البالغة، حينما أهمل جدوى بناء مفهوم الجنس الأدبي انطلاقا من التشديد على وضع التسميات والفصل بينها بحدود صارمة، وذلك لـ«أنّه إذا كان لابد لمفهوم الجنس من دور في نظرية اللغة الأدبيّة، فإننا لا نستطيع تعريفه بناء على قاعدة التسميات فحسب. إنّ بعض الأجناس لم تحظ باسم أبدا. بينما امتزجت أخرى تحت اسم وحيد رغم الاختلافات بين ميزاتها. من هنا، يجب أن تتم دراسة الأجناس انطلاقا من خصائصها البنيوية وليس انطلاقا من أسمائها»[3]، وبحسب هذا المفهوم فإن الجنس الأدبي لا يقوم على مجرد الاسم، بل على

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، دت، ص137، 138.

[2] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ص25.

[3] تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية "دراسات في التناص والكتابة والنقد"، ص11.

الخصائص البنيوية التي تميزه عن غيره من الأعمال، والتي تجعل في الوقت نفسه من عمل ما عملا أدبيا.

وهو ما يذهب إليه أيضا كل من **رنيه وليك Rene Wellek** و**آوستن وارين Austin Warren** في كتابهما "نظرية الأدب"، الذي يضع النوع الأدبي مقابلا للجنس الأدبي متخطيا بذلك الاهتمام النقدي الذي يميل إلى فصل المصطلحين، وذلك بقولهما إنّ «النوع الأدبي ليس مجرد اسم، إذ أن التقليد الجمالي الذي يشارك فيه العمل الأدبي يشكل صفاته. الأنواع الأدبية يمكن أن ينظر إليها على أنها ضرورة نظامية تلزم الكاتب من جهة وكذلك يلزمها الكاتب بدوره»[1]، وبذلك فهما يتجاوزان كل المقولات التي تولي الاهتمام في تعريف هذا المصطح إلى التسميات، بتوجههما إلى التركيز على خصوصيات العمل الأدبي التي تشكل جوهره وماهيته، وتجعله يتميز عن غيره من الأعمال، فسواء استخدمنا مصطلح الجنس الأدبي أم النوع الأدبي، يبقى لكل عمل أدبي نوع يؤطره ويندرج ضمنه، وإليه ينتسب، وهو في حد ذاته قابل للتفرع إلى أنواع أخرى بتطوره المستمر عبر الزمن[2]، وفق ما يتلاءم مع طبيعة جنس بعينه من جهة وتوجهات الكاتب من جهة ثانية.

ومن النقاد والدارسين العرب من تبنى هذا الطرح، بتجاوزهم الأفكار التي تنادي بضرورة الفصل بين مصطلحي الجنس والنوع، وصبّ اهتمامهم على السمات والخصائص التي تميز عملا أدبيا عن الآخر، ومن هؤلاء نذكر **عبد الفتاح كيليطو** الذي يرى بأنّ الحديث عن أي نوع أدبي يرتكز «بصفة صريحة أو ضمنية إلى نظرية في الأنواع . خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى. تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سوسير: النوع يتحدّد قبل كلّ شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى»[3]، وهو ما يؤيده أيضا **رشيد يحياوي** في كتابه "مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية"، والذي ربط من خلاله بين العديد

---

[1] رنيه وليك، وآوستن وارن، نظرية الأدب، ، ص313.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص314.

[3] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة "دراسات بنيوية في الأدب العربي"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص26.

من المصطلحات المقابلة للجنس، في قوله: «النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية. والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات. أما النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع. وفي النقد العربي يمكن أن نتكلم عن أنماط: الشعر، الخطابة، الرسالة، السرد، باعتبار أهميتها فيه»[1]، وبمفهومه هذا فهو يشير إلى دور ووظيفة الجنس أو النوع الأدبي في تقسيم وتصنيف الأعمال الأدبية أو "النصوص" إلى أنواع معيّنة بالنظر إلى الخصوصيات التي يتسم بها كل عمل.

والجنس الأدبي بناء على هذا المفهوم «اصطلاح عملي يُستخدم في تصنيف أشكال الخطاب»[2]، ولا يقتصر في تصنيفه له على جنسي "الشعر والنثر" فقط مثلما ذهب الفريق الذي يفصل بين كل من الجنس والنوع، بل يتعدى في تقسيمه له ليشمل جميع الأنواع الأدبية التي تجمعها سمات معينة بغض النظر إنْ كانت شعرا أم نثرا، وهو الطرح الذي سنتبناه في هذه الدراسة معتمدين على مصطلح "الجنس الأدبي" بمطابقته مع مصطلح "النوع الأدبي"، وذلك لأن الجنس أو النوع الأدبيين ليسا مجرد اسمين، بل تكمن أهميتهما في الوظيفة التصنيفية التي تستند على ما يميز الأجناس الأدبية من خصوصيات تتفرد بها عن غيرها من الأجناس الأخرى بعيدا عن كل المقولات التي لا تهتم بماهية العمل الأدبي وجوهره في حد ذاته بما يتسم به من موضوعات ومضامين، وبناء معماري، وتقنيات وأساليب، والتي على أساسها تتحدّد هويته الأجناسية والنوعية، وبهذا فإن البحث في ماهية أي جنس أدبي لا يقوم على التسميات بل يقوم على ما تتسم به من مميزات تجعله يندرج ضمن جنس بعينه. وبناء على ذلك لابد من الوقوف على أهم التصنيفات التي عرفها الجنس الأدبي.

2. تصنيف الجنس الأدبي:

ينهض الجنس الأدبي بوظيفة تصنيفية، ومن خلاله يتم تقسيم الأعمال الأدبية، وتمييز بعضها عن بعض بناء على سمات وخصائص معينة مشتركة، لكون نظرية الأجناس الأدبية

[1] رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص08.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص67.

«تصنّف الأدب وتاريخ الأدب لا على أساس الزمان والمكان (العصر أو اللغة القومية) ولكن على أساس أنماط أدبية خاصة من التنظيم والبناء»[1]، وبهذا فالجنس الأدبي يعمل على تصنيف الأعمال الأدبية وتقسيمها إلى أجناس انطلاقا من شروط ومعايير معينة تجعله ينضوي تحت لواء جنس محدّد، وهو ما عملت عليه نظرية الأجناس الأدبية منذ عصورها الأولى مع **أفلاطون** و**أرسطو**؛ إذ يعد **أرسطو** أول من وضع أسس نظرية الأجناس الأدبية بتقسيمه الأدب إلى أجناس في كتابه "فن الشعر"، هي: الشعر الملحمي، التراجيدي، الكوميدي، والديثرمبي[2]، وقد فصّل في الخصائص التي تميز كلا من الملحمة والتراجيديا من حيث الموضوع أو الأداء والوظيفة، وبالإضافة إلى ذلك بيّن أنّ كل جنس أدبي يُباين الجنس الآخر بالنظر إلى الماهية والقيمة، وبذلك فقد عمل بالمبدأ الذي يذهب إلى أنّ لكل جنس أدبي درجة إشباعه الخاصة به التي يقدمها، ووفق مستواه الخاص به[3]، وبذلك فقد ذهب إلى أن الملحمة والمسرح والشعر الغنائي الأجناس الثلاثة الأساسية للشعر[4]، مميزا فيما بينها بناء على مبدأ "المحاكاة"، وفق طريقته الخاصة، وتتمثل هذه الأجناس في:

- الشعر الغنائي: الذي يمثل شخصية الشاعر ذاته.
- الشعر الملحمي: الذي يعبر فيه الشاعر باسمه الخاص، بوصفه راويا، وفي الوقت نفسه يجعل شخصياته تتحدث عن نفسها بأسلوب مباشر، وهو ما ينتج عنه وجود الرواية المزدوجة.
- المسرح: الذي يتوارى فيه الشاعر خلف الشخصيات حسب توزيع مسرحيته[5].

وتختلف هذه الأجناس الثلاثة عن بعضها البعض من حيث المعايير الشكلية: طريقة الأداء "إنشاد، قص، تمثيل"، أو من حيث المعايير البلاغية: صيغة فعل القول، وأحيانا

---

[1] رنيه وليك وآوستن وارين، نظرية الأدب، ص314.

[2] ينظر، أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص24، 25.

[3] ينظر، شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص99.

[4] ينظر، جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ودار توبقال للنشر، المغرب، دط، دت، ص18.

[5] ينظر، المرجع نفسه، ص17.

أخرى بمعايير تاريخية، بكون هذه الأجناس تقابل أطوار عمر البشرية: البدائي، القديم، الحديث، وهو ما يذهب إليه الرومانسيون أمثال **فيكتور هيغو Victor Hugo** [1].

وقد اعتمد النقاد الأوروبيون في العصور اللاحقة على تقسيم **أرسطو**، واستندوا إليه في تقسيماتهم التي وضعوها مع بعض التغييرات بالإضافة أو الحذف أو المزج، ومثال ذلك تقسيم **فوكلي دي لافريناي Vauquelin de la Fresnaye** سنة 1605م، المتمثل في: الملحمة، الرثاء، المقطوعة الشعرية، القصيدة الهجائية، الأغنية، القصيدة الغنائية، الملهاة، المأساة، الغزل "العذري"، القصيدة "الرعوية"[2]، وهو ما يوضح ما يعتري الأجناس الأدبية من تطورات عبر الزمن يتبعها بالضرورة تغييرات تمس نظرية الأجناس الأدبية، وهو ما تجلى أيضا مع الناقد الألماني **كارل فيتور Karle Veitor**، الذي يرى بأن الجنس الأدبي يراد به الأجناس الثلاثة الكبرى: الملحمة، المأساة، والشعر الغنائي، ويحيل في الوقت نفسه إلى الأعمال الأدبية المخصوصة، من مثل: الأقصوصة، والملهاة والقصيد الغنائي، لكون الجنس مجالا يربط بين مضامين محدّدة، وعناصر شكلية خاصة، رغم خضوع هذا الارتباط إلى التّغير، والتجاوز، والتحوير بصورة دائمة، بالإضافة إلى الشروط التاريخية للإنتاج[3].

أما **فرديناند برونوتيير Ferdinand Brunetiere** فقد اعتمد في تصوره للأجناس الأدبية على نظرية النشوء والتطور الداروينية بتطرقه إلى الكيفية التي تستمر بها الأجناس الأدبية تاريخيا، على أساس وجود تأمين فردي لها يشبه إلى حد كبير وجود الكائنات البيولوجية، وبهذا فالمسائل الأكثر أهمية عنده فيما يخص الجنس الأدبي تتلخص في تحديد شبابه وضعفه، ونضجه، وهي اللحظة التي يصل فيها إلى تحقيق التطابق مع الفكرة الداخلية لتعريفه، وذلك حين يصل إلى كمال وسائله واتفاقها[4]، وهو بهذا يقرّ أيضا بالتطور المستمر للجنس الأدبي تبعا لتوافر شروط معينة تؤدي إلى ميلادها، فنموها، ونضجها، ثم ضعفها

---

[1] ينظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص68.

[2] ينظر، جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص37، 38.

[3] ينظر، عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، 19، 20.

[4] ينظر، جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دط، دت، ص40، 41.

وموتها كالأحياء[1]، وبهذا فهو يتعامل مع الجنس الأدبي وكأنه كائن حي، فهو في تطور وتغير دائمين.

ونظرا لكون الأجناس الأدبية دائمة التغير والتجدد، فقد ذهب العديد من النقاد المحدثين والمعاصرين إلى إهمال تصنيفات الجنس الأدبي، لعدم جدوى التمييز بينها، ومن بينهم **رنيه وليك**، وذلك من المنطلق القائل: «لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن. والسبب واضح لذلك هو أنّ التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تُعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، والقديم منها يترك أو يُحوّر وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شكّ»[2]، وهو ما يؤكّده **تودوروف** بتصوّره للنص الأدبي على أنّه يحطم القواعد النوعية، ولا يمكن تقليصه إلى مجرد معادلة، مما يحول دون وضعه بصفة نهائية ضمن صنف نوعي محدّد[3]، وبذلك فهو ينظر إلى قضية الأجناس الأدبية من ناحية دورها في دراسة النصوص ومقاربة بنياتها لرصد القوانين التي ينبني وفقها النص، دون الأخذ بالاعتبار أي غرض آخر.

وقد أفاد **جيرار جنيت Gerard Genette** مما ذهب إليه سابقوه، فدعا إلى ضرورة دمج كل المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم جديد وشامل، يتخطى الجنس بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص متجاوزا بذلك نظرية الأجناس الأدبية؛ إذ ألحق كل ما يحيط بأي نوع من أنواع النصوص باسم "جامع النص"، فكما يذهب يوجد فوق النص وتحته وحوله ولا تنسج شبكة النص إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة "جامع النص"، والذي يحتل المرتبة الفوقية "جامع النص"، وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس أو الأجناسية[4]، وهذا مؤداه أنّ النصوص تتولد وتتطور من خلال ارتباطها مع جميع الأجناس الأساسية، بناء على

---

[1] ينظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص83، 84.

[2] رنيه وليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص311.

[3] ينظر، تزفيطان تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف "دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة"، تر: خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص57.

[4] ينظر، جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص92.

علاقات نصية متباينة تمكّنها من التعالي على نصّها الظاهر، فإذا ما تم إدراج نص ما ضمن الجنس الروائي، فهذا يعني بالمقابل وجود صلات له بالشعر والدراما على السواء، وإذا تم تصنيف نص ما على أنّه شعري، فذلك يعني أنه على صلة بالبعدين الملحمي والدرامي، والأمر نفسه ينطبق على الدراما ذاتها، وهذا لا يلغي نوعية النص التي تتحدّد بما هو غالب فيه لا بمجموع مكوناته[1]، وهو ما يدعم انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها وتداخلها فيما بينها مع الحفاظ على السمات النوعية التي تكرس لهويته الأجناسية.

أما إذ اتجهنا إلى قضية الأجناس الأدبية في الساحة النقدية العربية فإننا نجد أن استعمال مصطلح الجنس قد ورد في مؤلفات النقاد العرب القدماء بإشارتهم إلى الجنس وحصره في ثنائيتي "الشعر والنثر"، بل وحتى عند كثير من النقاد المحدثين، فبالنظر إلى استخداماتهم للمصطلح تجد أنهم ينطلقون من ثنائية الشعر والنثر، فالشعر والنثر عند الكثير من النقاد جنسان أساسيان ينضوي فيهما أغلب الأنواع[2]، وهو ما قال به النقاد القدماء.

نذكر من هؤلاء **ابن طباطبا العلوي** في كتابه "عيار الشعر"، والذي يقول: «والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها»[3]، وبهذا فهو يرى بأن الشعر جنس يضم تحته أشكالا أو أنواعا مختلفة، ينطبق عليه ما ينطبق على الإنسان بوصفه جنسا عاما يضم العديد من الاختلافات فيما بين بني جنسه، ويقسم **الجاحظ** الكلام إلى منثور ومنظوم بقوله: «ولابد من أن نذكر فيه أقسام تأليف جميع الكلام، وكيف خالف القرآن جميع

---

[1] ينظر، حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة "تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2007، ص46.

[2] أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي "بحث في المشاكلة والاختلاف"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017، ص178.

[3] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005، ص13.

الكلام الموزون والمنثور، وهو منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع، وكيف صار نظمه من أعظم البرهان، وتأليفه من أكبر الحجج»[1]، وهو بهذا يقسم الكلام إلى صنفين شعر ونثر، مشيرا إلى بلاغة القرآن في جمعه بين مميزات الشعر والنثر، ومن حيث كونه متعاليا عن أي مظهر كلامي آخر.

وورد ذكر النوع و الجنس عند **ابن رشيق القيرواني** في قوله: «وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفقت الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة»[2]، فيذهب بهذا إلى المفاضلة بين جنسي الشعر والنثر، وأسس المفاضلة بينهما، التي تعد معايير لتصنيف كل منهما.

أما **ابن خلدون** فقد اعتمد كلمة الفن مقابلا للجنس، وذلك بذهابه إلى أنّ «لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية. وفي النثر وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام»[3]، وهو بهذا يذهب مذهب سابقيه في تقسيم الأدب إلى فنين: الشعر والنثر والتميز بينهما على أساس الوزن والقافية، وتفرع كل منهما إلى ضروب فنية أخرى.

وبالنظر إلى ورود كلمتي الجنس والنوع واستعمالاتهما لدى القدماء من النقاد العرب يتبين بأن تقسيمهم للأدب قد اقتصر على ثنائيتين هما: الشعر والنثر، ولكل ثنائية منهما

---

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص383.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل للنشر والتوزيع، ط5، 1981، ص19.

[3] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، دراسة: أحمد الزعبي، شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص644.

تفرعات، مثل الأغراض في الشعر التي منها: المدح، الرثاء، الغزل، وفنون النثر منها: المقامة، الخطابة، والرسائل، مميزين في ذلك بين الجنس والنوع.

أما إذا انتقلنا إلى الساحة النقدية العربية المعاصرة فيتضح جليا غياب نظرية أدبية واضحة ومنهجية لدراسة الأجناس الأدبية، كما يتبين تأثرها بالنظرية الغربية، بتبنيهم أفكار النقاد الغربيين منذ **أرسطو**، وهو ما رصدناه سابقا في الجزء المتعلق بمفهوم الجنس الأدبي، الذي أوضحنا من خلاله تصوّر النقاد والدارسين العرب للجنس الأدبي ونظرية الأجناس الأدبية، باستثناء ما قام به **سعيد يقطين** في محاولة منه لتصنيف كلام العرب، وذلك من منطلق أن النظرية الغربية لا يمكن لها أن تستوعب المنجز العربي بتمظهراته المتعددة، وقد حصرها في ثلاثة أجناس، تتجلى في قوله: «نخلص من هذا الطرح أننا بانطلاقنا من صيغتي الكلام (القول والإخبار)، وبالنظر إلى الأداة (شعر –نثر)، وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم–الراوي) نميز بين ثلاثة أجناس هي: الشعر والحديث والخبر. هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كلّ كلام العرب، وتبعا لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان، ولا يكاد يخلو أي كلام من اندراجه ضمن إحداها»[1]، وبهذا فهو يبني تصوّره لتصنيف الأجناس بالنظر إلى مختلف مستويات النص.

ويتضح من خلال ما سبق أن قضية الأجناس الأدبية من أكثر القضايا التي شهدت تداخلا وتضاربا كبيرا سواء من حيث المفهوم أم التصنيفات التي عرفتها، جعلها من أعقد القضايا في النظرية الأدبية منذ القديم، سواء عند الغرب أم العرب، لكونها لم تسفر عن مفهوم واضح وشامل لها، ولا عن تصنيف يلمّ بجميع الأجناس الأدبية في اختلافاتها، إلا أنّ ما تم طرحه في هذا الصدد قد أسهم في دراسة خصوصية الأعمال الأدبية وتمايزها عن بعضها سواء من حيث مضامينها، أم من حيث بنيتها، أم من حيث أساليبها وآلياتها وأدواتها التقنية، وما يحصل بينها من تفاعلات، وهو ما أدى إلى انبثاق قضية أخرى لا تقل في أهميتها عن القضية الأولى، وهي قضية التداخل الأجناسي التي ظهرت إلى الساحة بناء على المواقف المعاصرة

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص188.

المابعد حداثية تحت مسميات عديدة منها: تداخل الأجناس أو الأنواع، تعدد الخواص، الكتابة عبر النوعية، تفاعل الأنواع، وهي في مجملها تعدد اصطلاحي لمفهوم واحد يقوم على تجاوز التقنين الصارم الذي يفصل بين الأجناس الأدبية، ويلغي الحدود بينها، معلنا عن ميلاد العمل الأدبي الذي ينزع نحو التخلي عن كل تصنيف أجناسي، لتظهر بذلك مصطلحات جديدة تنعت بها هذه الأعمال، من مثل: النص أو نصوص، الكتابة أو كتاب أو سفر.

ويعد الجنس الروائي أكثر الأجناس الأدبية إفادة من هذه الظاهرة، لما يتمتع به من خصوصيات: المرونة، والانفتاح، استطاع من خلالها استيعاب مختلف الأجناس الأخرى الأدبية وغير الأدبية على اختلاف خصوصياتها وتباينها، والرواية العربية المعاصرة واحدة من النماذج الرائدة في هذا المضمار.

ثانيا/ ظاهرة التداخل الأجناسي والرواية العربية المعاصرة:

تعد أراء الشكلانيين وطروحاتهم التي ضمنوها في كتابهم "نظرية الأدب" من بين التصورات الأولى التي مهدّت الطريق لميلاد ظاهرة التداخل الأجناسي من خلال أفكارهم التي تتعلق بهذا المصطلح، والتي تتوجه إلى كون الخصائص والمميزات التي تتسم بها الأجناس الأدبية دائمة التغير والتفاعل، وهو ما يجعلها قابلة للانتقال من جنس إلى آخر، معتمدين في تفسيرهم للتطور الأدبي على ربطه بالتفاعل الذي يتم بين الأعمال الأدبية، وذلك لكون «جوهر التطور الأدبي تفاعل الآثار فيما بينها والأنسجة فيما بينها والأنواع والأجناس فيما بينها، فالشكلانيون الروس عندما خاضوا في مسائل التطور الأدبي صاروا على مشارف قضية التفاعل التي ما فتئت تتردّد أصداؤها ضمن تضاعيف مقالاتهم كالمسلّمة البديهية لكنهم لم يتصدوا مطلقا لبيان معناها أو حتى تفصيل القول في خفايا اشتغال مكونات هذا الاصطلاح العجيب الذي يكاد يتسلل إلى كل زوايا بحثهم ويثوي في أعماق الخلفية النظرية التي يصدرون عنها»[1]، وبهذا يتبين أن الأسس التي أقامت عليها الشكلانية منطلقاتها النظرية فيما يتعلق بتفسير تطور الأدب تنهض على أساس التفاعل والتداخل بين الأجناس الأدبية داخل النص

[1] بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية "مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة"، ص45.

الواحد، وهم من بين الذين ربطوا تطور الأجناس الأدبية بالتفاعل الذي يحصل بين مختلف أشكالها ووظائفها.

وقد ذهب الرومانسيون المذهب نفسه بدعوتهم إلى إلغاء مقولة نقاء الجنس الأدبي، من مبدأ الانفتاح الأجناسي، وعدم إلزام الأديب بحدود صارمة من شأنها أن تعيق حريته، وتعمل على الحد من قدرة العمل الأدبي على التطور، وهذا إنما يعني أن تقسيم الأدب إلى أجناس وأنواع تقسيم مدرسي لا يخدم الأدب ولا نقده في شيء، ذلك أن الأثر الأدبي الفائق بطبيعته يستعصي على التصنيف[1]، وبهذا فهم لم يدعوا إلى إلغاء مقولة الجنس الأدبي وتجاوزها نهائيا، وإنما نادوا، بالتداخل، والانفتاح الأجناسي.

في حين نجد من الباحثين من تبنوا الموقف الذي ينادي بالتداخل الأجناسي، وتقويض الحدود التي تفصلها موقف **موريس بلانشو Maurice Blanchot** حينما ذهب إلى أنه «لا عبرة إلا بالكتاب كما هو بعيدا عن الأجناس، خارجا عن الأصناف من نثر وشعر ورواية وشهادة، لأنه يأبى الاندراج تحت أي واحد منها ولا يعترف لها بالقدرة على تعيين موقعه وتحديد شكله. لم يعد الكتاب ينتسب إلى أي جنس كان، بل كل كتاب إنما نسبته إلى الأدب وحده»[2]، وبهذا فهو يضع "الكتاب" بديلا عن الجنس الأدبي، والذي لا ينتسب لأي جهة سوى الأدب، متجاوزا بذلك جميع الأجناس الأدبية، فلا هوية للعمل الأدبي إلا الأدب في حد ذاته، مؤكدا بذلك محدودية الأخذ بالتصنيف الأجناسي، نظرا لـ«كون الأشكال والأجناس الأدبية لم تعد تتوفر على دلالة حقيقية بحيث أصبح من العبث مثلا، التساؤل عما إذا كان كتاب Finnegan`s Wake ينتمي أو لا ينتمي للنثر ولفن يسمى الرواية، هو أمر يشير إلى هذا العمل العميق للأدب الذي يحاول إثبات جوهره عن طريق تحطيم الفروق والحدود»[3]، وهذا مفاده أن ما دعا إليه إنما هو نتيجة تعبر عن منحى جديد في سيرورة الأدب المعاصر ينزع

---

[1] ينظر، إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص "بحوث وقراءات"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2010، ص24.

[2] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ص237.

[3] تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية "دراسات في التناص والكتابة والنقد"، ص22.

نحو تجاوز وتخطي نظرية الأجناس الأدبية وحدودها التصنيفية التي لم تعد ترقى إلى ذائقة قرائها.

وهو ما يتجه إليه أيضا كل من **رولان بارت Roland Barthes** و**جوناثان كلر Gonathan Culler** برفضهما مقولة صفاء ونقاء الجنس الأدبي والتخلي عن كل تقسيماته، لعدم جدواها في التعبير عن النص المعاصر الذي قوامه التناص والتفاعل والتداخل بين مختلف الأنساق التعبيرية والفكرية والمرجعية[1]. بوصفه عملا أدبيا خارج التصنيف.

أما بالعودة إلى الأدب العربي فإننا نجد أيضا من تبنى من الكتاب والنقاد الطرح القائل بتخطي مقولة صفاء الأجناس الأدبية بل وإلغاء الحدود الفاصلة بينها، من أمثال: **إدوار الخراط** في كتابه الموسوم "الكتابة عبر النوعية – مقالات في ظاهرة القصة، القصيدة، ونصوص مختارة–"، بالإضافة إلى **فايز محمود** الكاتب الأردني الذي فضل وضع كلمة "نصوص" على صفحة الغلاف الخاصة بكتابه المعنون بـ"ثلاثة نقوش محجوبة" وهو بذلك إنما يتّجه إلى ترك الأفق الأجناسي مفتوحا أمام القارئ في حرية تصنيفه، وهو ما يمنح الكاتب في الوقت نفسه جانبا من الحرية والتصرف بعيدا عن ضغط القوانين التي تفرضها الأجناس المعروفة[2]، وهو ما نجده حاضرا أيضا في عمل الروائي والشاعر اليمني **محمد مسعد العودي** الذي عنونه بـ"الرصاصة"، بتركه إياه دون أي تصنيف يحدد هويته الأجناسية، وهو ما استفزنا لاتخاذه نموذجا وعينة للدراسة لما يتوافر فيه من ذوبان وتماهٍ للأجناس، وكسر لانغلاق النص على ذاته، وانفتاحه على القراءات المتعددة، وتنحي المبدع عن ممارسة سلطته وسيطرته على النص بوضعه في خانة تصنيفية معينة، ليترك للقارئ كامل الحرية في التعامل معه، ويخوله ليضطلع بمهمة تصنيفه بناء على رؤيته الخاصة، التي يتوجه بها إلى النص، وزاوية تلك الرؤية التي

[1] ينظر، تزفيطان تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف "دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة"، ص191.

[2] ينظر، محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي "في تمظهرات الشكل السردي"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص24.

ينظر منها[1]، وبهذه النماذج من الإبداع العربي المعاصر تم التكريس لظاهرة التداخل الأجناسي، التي تتعالى على التصنيف في بعض الأحيان مثلما رأينا سابقا.

وإن لم تتمكن نهائيا من تجاوز التقليد التصنيفي للعمل الأدبي، بإدراجه ضمن جنس أدبي معين يحدده الكاتب بالاستناد إلى عدة معايير، أو ما يصطلح عليه **جيرار جنيت** بـ"المؤشر الجنسي"، الذي «يعدّ نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموّجه قرائي لهذا العمل»[2]، يحدد هويته، وبذلك فهو يعين القارئ على التوجه إلى منحى معين، وإن كان في الغالب يحدّ من حريته في التعامل مع العمل الأدبي.

وتأتي الرواية العربية المعاصرة في طليعة الأجناس الأدبية التي استطاعت أن تخرق قوانين النظرية الأجناسية، وتتخطى كل الحدود والفواصل التي سنّتها نظرية الأجناس الأدبية، بانفتاحها على سائر الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وبولوجها عوالم التجريب بـ«الإفراط في التجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة وطرائق جديدة في الكتابة الروائية»[3]، واقتحامها تخوم الكتابة الأدبية، لتستحيل بذلك إلى نص منفتح، يلج شتى الموضوعات، وينفتح على مختلف أشكال الإبداع الإنساني "الأدبي، والفني" في الآن ذاته، وذلك بخروجها عن النموذج السردي التقليدي، لتنزاح بذلك عن النمط الروائي السائد بسمات فنية وجمالية لم تكن معهودة من قبل، وذلك بالاعتماد على تقنيات جديدة مستحدثة مستعارة من أجناس أخرى، تجعل منها إبداعا دائم التراسل والتفاعل مع غيره من الأجناس الأخرى.

---

[1] ينظر، أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص361.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جنيت من النص إلى المناص"، تقد: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2008، ص89.

[3] سعيد يقطين، القراءة والتجربة "حول التجربة في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب"، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص287.

وقد بدأت بذور هذا الانفتاح مع محاولات الروائيين العرب التجديدية على أعقاب هزيمة يونيو 1967م، بتمرّدهم على الكتابة الروائية التقليدية "الرومانسية والواقعية"، والتي بلغت أوجها في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، مع ازدهار تيار الواقعية في الرواية العربية[1]، وثورتهم على كل ما هو مألوف ومتعارف عليه، بكسر قواعد الكتابة المألوفة التي تشكل نموذجا في الكتابة الروائية التقليدية، لتنتقل بذلك الرواية العربية من مرحلة التعبير عن العواطف والأحاسيس، وتصوير الواقع تصويرا دقيقا وفق تسلسل منطقي للأحداث والزمن، إلى مرحلة التشظي وتقويض المركزيات التي تقوم عليها الكتابة الروائية بـ«كسر الترتيب السردي الاطرادي، فكّ العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها –نهائيا– خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة (الواقع) لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة –إن لم تكن مداهمة– الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة (الأنا) لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أسميها (ما بين الذاتيات) والتي تحل –الآن– محلّ (موضوعية) مفترضة»[2]، لتجسد بذلك موقف الروائي العربي ورؤيته لما يحيط به.

وهو ما جعلها رواية مغامرة، ترتاد كل جديد ومغاير، دائمة البحث عن آفاق وصيغ إبداعية جديدة، طارقة بذلك مختلف أبواب التجريب بدءا بالعودة إلى التراث وترهينه ليعبر عن التجربة المعاصرة بأبعادها المختلفة، وولوج العالم العجائبي لإعادة صوغ الواقع لا تصويره، وصولا إلى التداخل والتفاعل مع سائر الأجناس الأدبية، باستثمار لغة الشعر في مستوياتها المختلفة، الفصيح منها والشعبي، وبتوظيف أساليبها وتقنياتها، واستعارة بنياتها المعمارية، وهو ما يدخلها في علاقات تفاعل نصاني مع غيرها من النصوص ذات المرجعيات الثقافية المتباينة

[1] ينظر، عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية "روايات إدوار الخراط نموذجا"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، الرباط، ط1، 2010، ص12.

[2] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة "مقالات في الظاهرة القصصية"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص11، 12.

والمتعددة بما يسهم في تحويلها إلى فضاء متعدد اللغات والأصوات، مستفيدة بذلك من مقولتي التناص والحوارية.

ويعد كلا من التناص والحوارية من المقولات النظرية التي تكرس لظاهرة التداخل الأجناسي؛ إذ يتقاطع التناص مع التداخل الأجناسي من حيث كونهما يشكلان فسيفساء تتلاقى فيها نصوص متعددة لتولد نصا جديدا[1]، وهذا يعني أن التناص يشكل مظهرا من تمظهرات التداخل الأجناسي، بالنظر إلى كون التناص نمطا من أنماط التفاعل النصي، وهو ما يجعله يدخل في علاقة حوارية مع النصوص السابقة المشغولة بالموضوع نفسه، كما يدخل في علاقة حوارية مع النصوص اللاحقة: لينهض بوظيفة الحدس والتنبؤ بردود الأفعال[2]، وهو ما يتجلى على مستوى تداخل الرواية مع غيرها من النصوص الشعرية السابقة لها واستحضارها لها بوصفها جزءا من بنيتها الداخلية، كما يتمظهر أيضا في الرواية التفاعلية الرقمية التي تستحضر نصوصا سمعية وبصرية خارج نصية وسابقة لها لتصهرها داخل نسيجها النصي مشكلة فسيفساء نصية بامتياز هذا من جهة.

ومن جهة ثانية نجد أن مصطلح التناص يرتبط ويتداخل مع مصطلح الحوارية؛ إذ يمكن عدّهما في أحد جوانبهما مصطلحان لمفهوم واحد، إلا أن هناك فارقا جوهريا يحول دون تطابقهما يكمن في: أن التناص ينتمي إلى الخطاب، ولا يندرج ضمن اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص عبر اللسانيات، ولا يخص اللسانيات[3] في حين تتميز الحوارية بكونها ذات بعد لغوي لساني «وثيق الارتباط بالتعدد الصوتي واللغوي، الذي كرس له باختين في كل أعماله، فالخطاب، في نظره... هو خطاب ثنائي التلفظ ومن ثم فإنه يفقد خطيته ليغدو مجالا للاختراقات وملتقى للعلامات»[4]، وهو ما يتجلى بوضوح في الرواية التي تتفاعل مع الشعر الشعبي وتوظفه بوصفه مكونا من مكوناتها البنيوية، لتصبح مجالا تتحاور فيه لغات اجتماعية

---

[1] ينظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص63، 64.

[2] ينظر، عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص100.

[3] ينظر، تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية "دراسات في التناص والكتابة والنقد"، ص86.

[4] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص101.

مختلفة، هذا كما تتجلى في الرواية المنفتحة على الفن المسرحي القائم على الحوار، والذي تستحيل معه الرواية إلى مجال لتعدد أصوات شتى شرائح طبقات المجتمع.

هذا ويعد مصطلح التعالق النصي أيضا من المصطلحات التي تتقاطع مع المصطلحين السابقين، والذي يرتبط بصورة مباشرة بالتناص، إلا أن **جيرار جنيت** ذهب إلى كون التعالق النصي أخص من التناص، وهذا الأخير أعم وأشمل منه[1]، وهو بذلك يعد أيضا من أشكال التداخل الأجناسي في الرواية، وسنحاول في هذه الدراسة رصد مختلف تجليات وتمظهرات التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة من خلال النماذج المختارة، سواء ما تعلق منها بالتعالق النصي، التناص، والحوارية، أم بغيرها من التمظهرات والأشكال.

[1] ينظر، المرجع السابق، ص98.

الفصل الأول

تداخل الشعر مع الرواية وجماليات
استدعاء التراث

أولا/ تمظهرات الشعر الأسلوبية والفنية في رواية "الحاسة صفر":

1- الإيقاع:

1-1- التكرار.

1-2-التوازي .

2- الصورة الشعرية.

ثانيا/ دور الآليات الشعرية في استلهام الموروث في رواية "الحاسة صفر":

1- الرمز.

2- استدعاء الشخصيات التراثية.

ثالثا/ جمالية استحضار الشعر الفصيح والشعبي في روايات "الحاسة صفر"، "زمن الخيول البيضاء" و"الرصاصة":

1-استحضار الشعر الفصيح.

2-استحضار الشعر الشعبي.

تمهيد:

لقد تراجعت نظرية الأجناس الأدبية في ظل سطوة التجريب، التي أصبح معها الإبداع الأدبي خاضعا لرؤية المبدع والتجربة الإبداعية ذاتها، وما تمارسه من أشكال تجريبية مختلفة ينفتح معا الإبداع الأدبي على استثمار كل التقنيات والإمكانات الفنية التي تتيحها الأجناس الأدبية منها وغير الأدبية، مما قوض الحدود الجغرافية للأجناس الأدبية، التي رسمت معالمها نظرية الأجناس الأدبية، لينحصر بذلك دورها معلنا عن ميلاد ظاهرة التداخل الأجناسي.

وقد أفادت الرواية العربية المعاصرة من هذه الظاهرة بتخطي نمط الكتابة الروائية السائد، لكونها أكثر الأجناس مرونة وقدرة على مسايرة التحولات والمتغيرات، وبذلك استوعبت مختلف أشكال الإبداع الأدبي وما تتيحه من أدوات وآليات فنية تسهم في تجاوز قواعد الجنس الروائي، لتتفاعل عبره الأجناس وتتلاقح مولدة نصا إبداعيا جديدا يجمع بين خصوصيات السرد وجماليات الأجناس المتفاعلة معها.

ويعد الشعر من أبرز الأجناس الأدبية التي وجدت الرواية فيها ضالتها، في محاولاتها التجريبية لتطوير لغتها وتجديدها، ولتحقيق وظيفتها الجمالية المنوطة بها، فاستثمرت بذلك مختلف تقنياته الأسلوبية وأدواته الفنية مما يسمها بسمات الشعر، وينزع بها إلى عوالمه الجمالية والشاعرية، لتشكيل عالم روائي متميز ترتهن شعريته بحضور الشعر فيه، سواء أكان هذا الحضور متمثلا في تقنياته الأسلوبية من إيقاع وتصوير أو في الآليات الفنية للشعر من رمز واستدعاء للشخصيات التراثية والتي تفتح بدورها طريقا آخر للتفاعل ما بين الرواية والتراث، والذي نجده متجليا أيضا في الشكل الثالث من أشكال الحضور الشعري في الرواية المتمثل في القصائد الشعرية المتضمنة فيها الشعبية منها أو الفصيحة.

وبناء على ذلك يتأسس هذا الفصل على ثلاثة عناوين رئيسة هي:

- تمظهرات الشعر الأسلوبية والفنية في رواية "الحاسة صفر".

- دور الآليات الشعرية في استلهام الموروث في رواية "الحاسة صفر".
- جمالية استحضار الشعر الفصيح والشعبي في روايات "الحاسة صفر"، "زمن الخيول البيضاء" و"الرصاصة".

وستعالج هذه العناوين الثلاثة بالاعتماد على ثلاث مدونات روائية اختيرت نماذج للمقاربة، نظرا لطبيعتها المنفتحة التي تتخطى الشروط والتقاليد المتأصلة في البنية الروائية، مكونة بنية روائية جديدة تتشكل من امتزاج وتداخل خطابات متنوعة ومتباينة يتضافر فيها السردي والشعري والتراثي، وتتمثل هذه المدونات في:

- رواية "الحاسة صفر" للروائي والشاعر الفلسطيني **أحمد أبي سليم**.
- رواية "زمن الخيول البيضاء" للروائي والشاعر الفلسطيني **إبراهيم نصر الله**.
- رواية "الرصاصة" للروائي والشاعر اليمني **محمد مسعد**.

وذلك بهدف رصد تمظهرات وتجليات الشعر في الرواية، وكذا الكشف عن آليات اشتغاله لاستدعاء التراث، ومن ثم استجلاء الدور والوظيفة التي نهض بها هذا التداخل الأجناسي لتحقيق شعرية هذه المدونات الروائية وجمالياتها.

أولا/ تمظهرات الشعر الأسلوبية والفنية في رواية "الحاسة صفر":

لم تعد اللغة الشعرية خصيصة تميز القصيدة عن غيرها من الأنواع الأدبية، بل غدت من السمات البارزة التي تختص بها الرواية العربية المعاصرة أيضا، ويتجلى ذلك في سمو لغتها ودنوها من لغة الشعر، وكذا في استعارة تقنياته الفنية وأدواته الأسلوبية، فتعددت بذلك ملامح الحضور الشعري في الكتابة الروائية وتنوعت مظاهره: من لغة إيقاعية، ولغة تصويرية ورمزية، ولغة إيحائية تتجاوز المألوف والمعتاد، وتكسر العرف اللغوي.

لتوقع بذلك شعرية تلامس روح الشعر وجمالياته، بانزياحها عن السمات النوعية التقليدية للكتابة الروائية، وبتجاوزها التخوم التي تفصل بين عالمي الشعر والنثر الذي تندرج الرواية ضمنه.

فالروائي المعاصر في سعيه الحثيث نحو التجديد يعمد إلى كسر وتخطي تقاليد الكتابة المألوفة، والانزياح عن قوانين اللغة المعروفة، وهو ما يمنح لغته طابعا وبعدا شاعريا، ذلك أن لغة الشعر تقوم على خرق قوانين اللغة وتخطي قواعدها، واستثمارها في النص الروائي يعد في حد ذاته شكلا من أشكال التمرد والخرق لأسس الكتابة الروائية، إذ يرقى هذا الاستثمار بلغة الرواية إلى مستويات تجريبية مغامرة، ويعيد بناءها بناء جديدا يضطلع حضور الشعر فيه برسم معالم شعريتها وشاعريتها في الآن ذاته، فالشعرية يقصد بها الخصوصيات والمميزات التي تحقق أدبية نص ما، في حين تتفرد الشاعرية بكونها سمة يختص بها الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية.

وتعد رواية "الحاسة صفر" نموذجا رائدا في استحضار تقنيات الشعر الأسلوبية وأدواته الفنية، إذ تهيمن عليها لغة الشعر وتحتل منها مساحات نصية واسعة تغيب معها الحدود بين الجنسين، حتى يكاد من الصعب التمييز فيما بين النثري والشعري، فقد استثمرت آليات الكتابة الشعرية وطرائقها باعتمادها الإيقاع، الألفاظ والعبارات

الموحية المنفتحة على تعددية الدلالة، وكذا الصور الفنية القائمة على التشخيص، مزج المتناقضات وتراسل الحواس.

وهذا ما جعلها تتموقع ضمن منطقة وسط داخل الحدود الفاصلة بين عالمي النثر والشعر أين ينفتح فيها السردي على الشعري، وهو مما يكسب هذه الرواية أهم الملامح والخصوصيات التي ينهض عليها الشعر، من انزياح، وغموض وإيحاء على اختلاف المستويات المتمظهرة عبرها من صوتية ودلالية وتركيبية وصرفية.

وبذلك فقد استعارت رواية "الحاسة صفر" جملة من التقنيات الأسلوبية والأدوات الفنية التي تحقق شاعريتها، منها: الإيقاع والصورة الشعرية.

1. الإيقاع:

يعد الجانب الصوتي من المقومات الأساسية للشعر وبه يتميز عن باقي الأجناس الأدبية، ومن خلاله تتشكل هويته الجنسية، إلا أن هذا لا يعني غيابه عن الأجناس الأدبية الأخرى فـ«كل عمل أدبي هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات وهذه الطبقة من الأصوات قد يقل حضورها من نص إلى آخر، كما أن لهذه الطرز الصوتية دلالة أكيدة على أدبية النص أو شعريته» [1]، فالأصوات التي تحقق شعرية النص الشعري تتميز وتختلف بالتأكيد عن تلك التي تحقق شعرية النص الروائي بصفته نصا نثريا؛ إذ يتفرد الشعر عن النثر بكون الصوت أبرز مكوناته الأسلوبية، فانتظام الصوت أهم ما يميز الشعر عن النثر[2]، فالشعر ظاهرة صوتية تتألف من بنية إيقاعية داخلية وأخرى خارجية وهما ما يشكل موسيقى الشعر.

وقد انفتحت هذه الرواية على الطاقة الصوتية الكامنة في لغة الشعر، وما يتولد عن ذلك من إيحاءات دلالية «ذلك أن العملية الشعرية تجري في مستويي اللغة معا:

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي "سردية الخبر"، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص97.

[2] ينظر مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2015، ص74.

المستوى الصوتي والمستوى الدلالي» [1]، فاستعارت بذلك بنيته الإيقاعية في جانبها الداخلي، لتتصهر داخل معمار نصي واحد، فـ« النثر حين يستعير من الشعر بعض وسائله، يسمو فيكون له شيء من جمال الشعر» [2]، وهذا ما نتلمسه في "الحاسة صفر"، التي استثمرت كل الإمكانات التي تتيحها البنية الإيقاعية الداخلية للشعر، بكونها من أهم مظاهر التجديد الموسيقي في الشعر التي تجاوز بها البنية الخارجية القائمة على الوزن والقافية إلى بنية إيقاعية داخلية تقوم على نسق من العلاقات الداخلية التي تنشأ عن طريق التجاور والاستبدال.

وباستعارة الرواية للإيقاع الداخلي، فهي تنزاح عن لغة النثر لتعانق لغة الشعر، فالإيقاع انزياح صوتي تعلو به الرواية عن سنن النثر لتخترق عالم الشعر وجمالياته، لكونه « المظهر المثالي للغة الأدب... بما يجنح إليه من عدول وانزياح عن المستوى العادي للغة» [3]، محققة بذلك ملمحا من ملامح الشعر، وهو الانزياح وما يصحبه من إيحاءات.

ومن أبرز تجليات الإيقاع الشعري في "الحاسة صفر" التكرار والتوازي، بوصفهما من الآليات والتقنيات الفنية الصوتية التي يتشكل عنها الإيقاع الداخلي للقصيدة.

1.1. التكرار:

للتكرار دور مهم في تشكيل الإيقاع الشعري، فالبنية التكرارية تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية في الآن نفسه، وهو ما يمكّنها من تأدية

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص51.
[2] أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي "بحث في المشاكلة والاختلاف"، ص152.
[3] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص30.

وظيفتها الشعرية انطلاقا من كونها مكملا موسيقيا للكيان التشكيلي العام للقصيدة [1]، واستثمار رواية "الحاسة صفر" تقنية التكرار وسمها بصفات الشعر بفضل الوظيفة الجمالية التي ينهض بها، لأن « التكرار المنتظم لأصوات بأعيانها يمثل قيمة إمتاع ما» [2]، ويعد التكرار أكثر مظاهر الإيقاع حضورا في هذه الرواية، إذ يتمظهر بشكل لافت ومن أشكاله: تكرار الكلمات (الألفاظ)، وكذا الجمل (العبارات).

فقد سرت هذه التقنية عبر كامل البناء اللغوي للرواية وهو ما كثّف حضور ملامح اللغة الشعرية فيها، إذ يتجلى تكرار الكلمات أو الألفاظ بصورة بارزة، وغير مألوفة، فقد جاء التكرار بسماته الصوتية مكملا دلاليا، ومكونا فعالا في بناء الصورة الشعرية، إذ لعب دورا مهما في تشكيلها جماليا ودلاليا، مما « خلق نظرة كلية متلاحمة الأجزاء وذات بناء نسيجي موحد، تعمل التقنيات المستخدمة فيه على الوصول إلى أمثل حالة شعرية» [3] ممكنة، وهذا ما يبرزه المقطع الآتي:

« سقط صبرا ، وسقط شاتيلا!

من أين أبدأ ؟ صرت أسأل، كنت أحلم، كنت أهوي.....

كم رصيفٍ يا دمشق سرقت منّي!

كم بلادٍ، كم عذابٍ، يا دمشق، وكم كتابٍ والهزيمة كيف صارت يا دمشق بعري عريي!

...

بقايا الموت في صبرا، وشاتيلا ، مرايا حكمة العربّي.

---

[1] ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص193.

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص30.

[3] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 193.

صبرا .... العواااااااء.... صبرا البكاااااااء، صبرا التي رفعت مناديل الوداع مخيما غابت وراء البحر»[1].

إذ تكررت فيه كلمات: كم، يا دمشق، صبرا. بشكل متتالٍ مما خلق إيقاعا موسيقيا يرسل بنفحاته الشاعرية لتتغلغل إلى العالم الروائي، وهو تكرار مقصود لذاته لما يحمل في ثناياه من دلالات الضياع والتشتت، فترديد "كم الخبرية" بما تتضمنه من معاني الكثرة يعبّر ويوحي بكثرة الفقد لدى السارد، فكم الخبرية مبهمة غير معينة تفتقر دوما إلى ما يعيّنها، ويزيل عنها الإبهام، وتعدد مُعيِّناتها في هذا المقطع: رصيف، بلاد، عذاب، كتاب، يرسخ أكثر صورة الفقد التي يصورها السارد، هذا الفقد المتعدد المتنوع الناجم عن مجزرة "صبرا وشاتيلا" التي حُصدت فيها آلاف الأرواح.

وبالإضافة إلى ذلك تتكرر صيغة النداء "يا دمشق" التي يمتد معها الصوت وتمتد معه صرخة الوجع على ضحايا هذه المجزرة، التي كانت مدينة صبرا مسرحا لها، وهو ما يدعمه تردّد كلمه "صبرا" أربع مرات، هذا كما تتجلى ملامح الشعر في خرق قوانين اللغة إملائيا وكتابيا، بتكرار "ألف المد" في كلمة العواااااااء سبع مرات، وفي كلمة البكاااااااء ثماني مرات، وفي هذا خروج عن سنن اللغة، فالمد شكل من أشكال الحركة «فهي رموز إملائية تشير إلى إطالة الحركات »[2] وتكتب مرة واحدة، وتكرارها كتابة يعد انزياحا عن المألوف، ومعه يتولد انطلاق حر للصوت، فـ«مع المد أو اللين يمتد النفس أكثر حتى ينقطع في بطء عند الحرف الذي يليه، وهذا أنسب لمقام الحزن الممض والألم النفسي القاتل »[3]، فضلا عما تختص به هذه الأصوات من« قوة إسماع كبيرة »[4]، تساعد السارد على إيصال صرخات الألم.

---

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص14.

[2] مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 1998، ص16.

[3] علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط1، 1996، ص245.

[4] محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص109.

أما من الناحية الفنية فقد كسر هذا التكرار رتابة الإيقاع السردي بتشكيل وقفات صوتية ينعدم معها زمن الحكي، « مما أفضى إلى انتهاك قواعد الجنس الروائي وكسر منطق انتظام السرد فيه وكسر زمنيته الخطية والإخلال بنسق استرساله فتتعالق لغات وأصوات، وتتقاطع خطابات متمايزة داخل النص» [1]، فيتداخل بذلك ويتمازج النثر بالشعر، ويستغرق ذلك صفحات إن لم تكن فصولا كاملة قبل العودة مرة أخرى إلى عالم النثر والسرد بوقائعه وأحداثه، مكونة بذلك نصا أدبيا هجينا.

وأمثلة هذا النوع من التكرار – تكرار الكلمات– كثيره في الرواية فهو أكثر الأنواع حضورا والأبرز تجليا، حتى يكاد يطغى على لغتها ويلقي بظلاله على مكونات النسيج النصي، وتقنياته وأساليبه الأخرى، ومن أمثله ذلك أيضا قول السارد:

« القبر أضيق من دهاليز الجسد ....

– تنفَّس ....

– ماذا يفعل الموتى بالهواء؟

– تنفَّس ....

– شهيق عميق وزفير مساو له، يطرد الخوف الآسن القابع في خلايا القلب.

– تنفَّس ....

القبر يضيق، والجدران تطبق على كومة الجسد، والأضلاع تختلط، وتتداخل، الظلمة تحيط في اللامكان واللازمان، والروح... تبحث عن ملاذ كي تريح أجنحتها في الطّريق إلى السّماء، صعود، صعود، صعود، وصعود.... والحمامتان ما عادتا منذ أن رحلتا ذات يوم للبحث عن وجه الأرض.

– تنفَّس....

– أحدٌ.... أحدٌ....

[1] نوال بومعزة، مظاهر التجريب وآلياته في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2022، ص212.

- وربُّك؟ ....
- أحدٌ.... أحدٌ....
- ودينك؟....
- أحدٌ.... أحدٌ....
- وماذا تقول في الرّجل الذي بُعثَ إليك؟
- أحدٌ.... أحدٌ....» [1].

في هذا المقطع يتدفق إيقاع موسيقي يتولد عن تكرار الكلمات: تنفَّس، صعود، أحدٌ، وهو يبث في الوقت ذاته، إيحاءات دلالية تنبع مما توحي به هذه الكلمات، فتشير كلمة "تنفَّس" إلى الحياة، إذ تنتهي دونه ولكن هذه الحياه مناقضة ومختلفة عن المتعارف عليه والمألوف، فهي حياة: القبر، الخوف، الظلمة واللامكان، هي حياة المناضل في جبهات الكفاح ضد الكيان الإسرائيلي الصهيوني، أين تنتهي حياته بشهادة وفاة مزوّرة ليُعطى اسما آخر وشهادة ميلاد جديدة، بها ينتقل من حياة إلى أخرى هي أشبه بانتقال الإنسان من الحياة الدنيا إلى الآخرة، وهذا ما تعمقه دلالة كلمة "صعود" المكررة أربع مرات، فحينها تنعدم الخيارات أمامه مقابل خيار واحد لا غير، وهو ما يرمي إليه ترديد كلمة "أحد" ثماني مرات والتي تدل على العدد "واحد" الذي لا يحوي عددا آخر غير الواحد.

وبهذا فقد عمل التكرار على تكثيف الإيقاع الشعري في الرواية كما يعد عنصرا فعّالا ومكونا أساسيا في بناء الصورة الشعرية، التي شكلت في فصول كثيرة استهلالا شعريا يسبق السرد، إذ افتتحت فصول عديدة منها ببدايات تغلب عليها صفات الشعر، وتغيب عنها الملامح السردية من خلال استثمار التكرار، مما أدى إلى إلغاء الفواصل بين النثر والشعر وفتح المجال للتفاعل بين أساليب وتقنيات الجنسين وتداخل وظائفهما، وهو ما أضفى على الرواية بعدا شاعريا وجماليا.

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص33، 34.

وقد أبدع الروائي في استعارة تقنية التكرار واستحضارها في روايته هذه، إذ استطاع أن يوظفها « بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر »[1]، بهندسة معمار نصي تتراسل فيه وتتكامل التقنيات الشعرية والسردية داخل نسيج النص الروائي، وهذا ما جسّده أيضا تكرار الجمل أو العبارات، إذ يتمظهر تكرار الجمل في الرواية بصور متنوعة، تختلف حسب طبيعة الحركة التكرارية ووظيفتها، كتكرار الاستهلال والختام والتكرار المتدرج والدائري[2]، ويعد هذا النوع الأخير أكثرها حضورا وتجليا في هذه الرواية، إذ تكررت الجمل عبر امتداد صفحات الفصل الروائي من الاستهلال إلى الختام بشكل دوري.

ففي الفصل الثالث عشر تتكرر جملة "ذاب الثلج" خمس مرات بشكل دوري من بدايته مع إحداث تغييرات على مكملات هذه الجملة في كل تكرار، وهي كالآتي:

- «ذاب الثلج وأنا لا أزال بانتظار حليم»[3].
- «ذاب الثلج وتغير كل شيء في الخمسين»[4].
- «بعد أن ذاب الثلج وبزغت الشمس»[5].
- «بعد أن ذاب الثلج ومات الكلب»[6].

ويقوم هذا التكرار على ترديد تركيب لغوي متشابه ومختلف في الآن نفسه: متشابه في ثبات الجملة الأصلية المكررة "ذاب الثلج" ومختلف من خلال خلخلتها على مستوى المحورين التوزيعي والاستبدالي من تكرار لآخر، فعلى مستوى المحور التوزيعي تم تقديم ظرف الزمان "بعد" على الفعل في التكرارين الرابع والخامس وهو ما يحوّل التركيز إلى الزمن ويجعله محل الاهتمام فبعد ذوبان الثلج سينتهي الشتاء، وتبدأ

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ص 194.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 197- 200.

[3] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص153.

[4] المصدر نفسه، ص ن.

[5] المصدر السابق، ص 155.

[6] المصدر نفسه، ص 159.

معه رحلة البحث عن المقاتلين الذين ظلت جثثهم مختبئة عالقة تحت أكوام الثلوج طوال الشتاء، أما على مستوى المحور الاستبدالي، فقد شهدت هذه العبارات المكررة تنويعات في الألفاظ المكملة للجملة الأصلية مع كل تكرار، وهذا ما يوحي بتنوع وتعدد أسباب المعاناة وأساليبها.

إن هذا الاختلاف والثبات يعبّران عن حال السارد وما يحياه، فمتغيرات حياته كثيرة، ولكن الثابت هو ضرورة الاعتياد والتأقلم مع الواقع والتعايش معه[1]، وبهذا كانت وظيفة التكرار في هذا المثال تصويرية، إذ ساعد على رسم معالم حياة المناضل في جبهات الكفاح، وما يعيشه من معاناة خلال الفصول الباردة، وهو يواجه خطر الموت تجمدا من البرد في كل شتاء.

ونظرا لكون المسافة النصية الفاصلة بين الجمل المكررة كبيرة، مما يجعلها بعيدة عن بعضها البعض فقد نهض هذا التكرار بوظيفة دلالية أكثر منها صوتية، وهو ما عزز الالتفاف حول الفكرة التي تبثها هذه الجمل والعبارات المتكررة.

وعلى عكس ذلك يقوم التكرار في الفصل الثاني عشر، بدور مزدوج ينشأ عن العلاقة التكاملية بين البنيتين الإيقاعية والدلالية، وهذا ما يتجلى في تكرار جملة "هذه إذن هي فلسطين"، في قول السارد:

«هذه إذن هي فلسطين!

هذه هي الأرض التي ابتلعت ملايين البشر، ومازالت تلهث وتصيح، وتتساءل: هل من مزيد!

هذه إذن هي فلسطين التي جاؤوا إليها قوافل وسقطوا على طريقها موتى ولم يعودوا.

[1] ينظر المصدر نفسه، ص 159.

هـذه إذن هـي فلسـطين التـي مـا تركـت طفـلا إلا ويتّمتـه، ومـا تركـت امـرأة إلا ورمَّلتها، وما تركت بيتا إلا وعلّمت من فيه معنى الموت والحزن والبكاء والعزاء »[1].

إن تكـرار هـذه الجملـة "هـذه إذن هـي فلسـطين" أربـع مـرات متتاليـة يضـفي تناغمـا إيقاعيـا ناتجـا عـن الإرجاعـات والترديـدات الصـوتية المتدفقـة بشـكل متعاقـب، وهـو مـا مـن شـأنه التـأثير فـي نفـس المتلقـي، هـذا التـأثير الـذي يتجـذر أكثـر عـن طريـق مـا تـوحي بـه هذه الجملة المتكررة وما يتبعها من مكملات مع كل تركيب لغوي جديد.

هـذا كمـا يؤكـد تكـرار هـذه الجملـة علـى كينونـة المكـان ووجـوده الـذي ينكـره السـواد الأعظـم مـن العـالم، كمـا يـوحي بشـدة تعلـق السـارد بـه بصـفته أرضـه التـي تشـكل انتمـاءه وهويتـه، مـن خـلال مـا قـدم مـن تضـحيات فـي سـبيل هـذا المكـان ومـن أجـل هـذه الأرض "هـذه إذن هـي فلسـطين"، إذ تقـوم هـذه الجملـة ذاتهـا علـى علاقـة التكـرار القائمـة بـين العناصـر المكونـة لنسـيجها اللغـوي، فقـد تكـررت فيهـا كلمـة فلسـطين ثـلاث مـرات، ففلسطين يحيل عليها الضمير "هي"، وكذا اسم الإشارة "هذه" ويطابقانها معنى.

إن أمثلـة هـذا النسـيج اللغـوي المتميـز تعـدل بالروايـة عـن التصـريح والمباشـرة إلـى الإيحـاء والتلميـح، وهـو مـا يجعلهـا تنفـتح علـى تعدديـة القـراءة والتأويـل ومـن ثـم الدلالـة، كمـا يشـحنها بلغـة شـعرية تسـتحيل أصـواتها، كلماتهـا، جملهـا وعباراتهـا، إلـى علامـات إشـارية تسـتثير الأفكـار وتعمـل الـذهن بعيـدا عـن المعنـى والـدلالات الثابتـة، وبـذلك تتمـاهى وتتفاعـل الخصـائص النوعيـة للنثـر والشـعر، وتصـبح السـلطة للعمـل الإبـداعي الحر الذي لا تضبطه قوانين وسنن التصنيف الأجناسي المعهودة.

وهـذا مـا اشـتغل عليـه الروائـي فـي "الحاسـة صـفر" مـن خـلال اسـتثمار التكـرار، ومـا نـتج عنـه مـن انزيـاح وتجـاوز للمـألوف والسـائد، فقـد « أصـبحت درجـة الإبـداع تقـاس

[1] المصدر السابق، ص 233، 234.

بمدى ما يحققه هذا الإبداع من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد »[1]، وهذا ما يتجسد في المقطع الآتي :

« الثقه تعني الموت!
الراحة تعني الموت!
الوقوف يعني الموت!
الانحياز يعني الموت!
الحياد يعني الموت!
السكوت يعني الموت!
الكلام يعني الموت!
والموت يعني الموت!» [2]

يتأسس هذا المقطع على تكرار متعاقب ومتتال لجملة (ي/تعني الموت)، التي جاءت خبرا متمما ومكملا لمعنى الجملة الأصلية والمبتدأ، الذي اختلف من تكرار إلى آخر، وقد جمع الروائي في هذا التكرار بين عناصر متناقضة ومتضادة، يصبح معها الشيء وضده واحدا متساويان ومتطابقان:

فالراحة ≠ الوقوف و الانحياز ≠ الحياد و السكوت ≠ الكلام

= = =

الموت الموت الموت

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 2005، ص 16.
[2] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص 27.

إذ يتضح أن جميع هذه الثنائيات المتضادة متساوية من حيث المعنى الموحد وهو الموت، وهو ما يوحي بأن كل الأشياء تتساوى وتفقد معناها وقيمتها أمام قضية الدفاع عن الوطن والهوية.

وبهذا فقد أسهم التكرار بصفته من آليات الإيقاع الشعري في بناء نص روائي هجين تتفاعل فيه وتتلاقح لغة النثر ولغة الشعر، مما يضفي عليها طابعا شاعريا.

2.1. التوازي:

تتجلي سمات التفاعل والتداخل ما بين النثر والشعر في رواية "الحاسة صفر" في لغتها الإيحائية القائمة على التكثيف والإيجاز معا، وذلك من خلال استثمار التوازي لكونه: « مكونا بنيويا أساسيا في الشعر»[1]، وعلى الرغم من تواجده في النثر، فهو من أهم مقومات الشعر على خلاف ذلك في النثر، وذلك لأن « الشعر بنية جميع عناصرها وعلى مستوياتها البنائية المختلفة، تنخرط فيما بينها في علاقة توازٍ مستمر»[2]، مما يتولد عنه أشكال التوازي المختلفة.

يسهم التوازي بمختلف أشكاله في خلق الإيحاء، لطبيعته التي تتألف من عناصر متوالية، فهو «مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول»[3]، وبهذا ينشأ التوازي على علاقات متعددة، لكونه «لا يعني تكرار عناصر متساوية أو متشابهة فحسب، وإنما يعني العناصر المتعارضة، والمتضادة أيضا»[4]، ومثلما تتباين العناصر المتوازية من

---

[1] سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجله أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد 16، العدد 2، 1998، ص9.

[2] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1995، ص130.

[3] المرجع نفسه، ص129.

[4] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص58.

حيث علاقاتها فهي تتمايز أيضا من حيث طبيعتها، وذلك لأن« الأصوات المتماثلة أو المتشابهة أو المتضادة، والكلمات المترادفة أو المتضادة أو المتخالفة، والتراكيب ذات العناصر النحوية المتشابهة أو المتعاكسة، كلها يمكن أن تشكل مظاهر للتوازي بأنواعه»[1]، وعلى اختلاف أشكاله ومستوياته الصوتية والصرفية والتركيبية، إلا أنها في مجملها تصب في منبع واحد هو الإيقاع.

وبهذا فإن التوازي يعد عنصرا ومكونا فعالا في البنية الإيقاعية، إذ «يحتل موقعا مهما في تشكيل النص الشعري ويقع الجزء الأساس من مسؤولية تحقيق المستوى الإيقاعي عليه، حين يستغل الشاعر ما تهيئه اللغة وأنظمتها من فرصة تحقيق البعد الإيقاعي في الشعر»[2]، من خلال ما يتمخض عنها من إيقاع موسيقي.

ومن هذا المنطلق يمكن رصد عدة تمظهرات للتوازي في هذه الرواية، منها المقطع الآتي الذي يقول فيه السارد:

« للوحدة الواحدة قطبان، شرق وغرب، سالب وموجب، صغير وكبير، مرٌّ وحلو أنا وأنا !

...

هنا يختلط الآن كل شيء، بكل شيء: يختلط الأبيض بالأسود، يختلط الماضي بالحاضر، يختلط الليل بالنهار، والسيِّد بالعبد، والعبد بالسيّد، لا سيّد مطلق ولا عبد مطلق، كلهم حسب ترتيب الزَّمن سواء»[3].

ينبني هذا المقطع على مجموعة من الثنائيات المتضادة دلاليا، (الشرق≠ الغرب)، (السالب≠ الموجب)، (أبيض≠ أسود)، وقد توازت هذه المتضادات في شكل ثنائيات يجمعها نسق تركيبي موحد خدمة لتوليد طاقات إيحائية تتضافر في خلقها السمات الدلالية للعناصر المتضادة، وهو ما يحقق سمتي الاقتصاد اللغوي والتكثيف،

[1] المرجع السابق، ص58.

[2] سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص11.

[3] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص147.

كما شكلت هذه المتوازيات توليفة إيقاعية تسري عبر النسيج النصي من خلال التكرار الذي تتدفق بفضله الجمل المتماثلة تركيبيا، وبهذا ينهض التوازي بدور فعال في تحقيق شاعرية هذه الرواية من خلال دوره في « التشكيل الموسيقي... وإسهامه في تحقيق التفاعل بين اللفظ والدلالة» [1]، وهذا ما يتجسد أيضا في قول السارد:

« الغيم يبكي، والشجر يبكي، والأرض تبكي، ونضال ينتفض ويهذي» [2].

لقد شكلت كلمة "يبكي" محورا تدور حوله باقي كلمات الجمل التي تغيرت من جملة إلى أخرى، وقد توازت هذه الجمل بشكل متساو من حيث بناءها التركيبي، فهي جمل اسمية تتكون من مبتدأ وخبر، وتشترك في الخبر الذي شكل محورا تكراريا، مما أضفى على الرواية إيقاعا موسيقيا، بالإضافة إلى ما تولد عن هذه الجمل الاسمية من سكون وثبات على حال واحدة، وهو ما يوحي بكون السارد في حزن دائم ملازم له الآن ومستقبلا، وهو ما تعمقه دلالة الزمن في الفعل المضارع "يبكي" المنفتح على الحاضر والمستقبل مطلقا.

وبمثل هذه المتوازيات تكتسي رواية "الحاسة صفر" بعدا شاعريا، وهو ما يتجلى أيضا في المقطع الآتي:

« حزب للساقطين من أعالي الجبال إلى عمق المدينة نحو سقف السَّيل ...

حزب للبائعين الضائعين الذين يوزِّعون طوال العالم الشَّتائم والشّكوى.

حزب للهاربين من براثن القانون إلى قانون جديد.

حزب للخائبين الضالعين في وهم البقاء على قيد الحياة.

حزب للجائعين الخانعين وحزب للُّوطيِّين وحزب، للَّذين ما زالوا يخرجون من بطن السَّيل غارقين في السُّكْر والوهم» [3].

---

[1] محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص136.

[2] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص121.

[3] المصدر نفسه، ص77.

يتكون هذا المقطع من عدة تراكيب لغوية تتوازى في بنائها وتركيبها من جهة، وتتردّد حول مرتكز واحد هو كلمة "حزب" من جهة ثانية، وبذلك يؤدي هذا التوازي وظيفتين مهمتين؛ إذ يخدم البعد الإيقاعي بتكرار التراكيب من جانب، ويهدف من جانب آخر إلى الإلحاح على فكرة ما[1]، من خلال التوالي المستمر لتركيب لغوي بعينه.

هذا ويتمظهر التوازي في هذا المقطع أيضا في تماثل الكلمات: (الساقطين، البائعين، الضائعين، الهاربين، الخائبين، الضالعين، الجائعين، الخانعين) من حيث بنيتها اللفظية أو الصرفية التي جاءت على صيغة "اسم الفاعل" في الجمع. وهيمنة هذه الصيغة على المقطع خلقت دفعا إيقاعيا، فـ«البنى الصرفية تقدّم دورا إيقاعيا مهما» [2]، من خلال ما يتكرر في النص من صيغ صرفية، وبذلك« تتبدى لك الرواية، قصيدة شعرية ذات مقاطع نغمية متفاوتة الإيقاع والنغم، متشابكة الأصوات والأجراس »[3]، مما يصبغها بأهم المقومات المميزة للشعر وهو الإيقاع.

ومن هذا المنطلق نجد أن استثمار تقنيتي التكرار والتوازي بوصفهما أهم المكونات البنائية للإيقاع الشعري قد لعب دورا فعالا في هندسة معمار نصي روائي بخصوصيات وملامح شاعرية من خلال توالي وتلاحم وتداخل البنيتان: الإيقاعية بعناصرها، والسردية بمكوناتها من زمن وفضاء، وشخصيات داخل فضاء نصي يؤطره النثر، وهذا ما عمل عليه الروائي أيضا باستعارته الصورة الشعرية لتكون من التقنيات الأسلوبية والعناصر الجمالية التي تقوم عليها هذه الرواية.

---

[1] ينظر سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية رواية علي القاسمي "مرافئ الحب السبعة" نموذجا، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014، ص 19.

2. الصورة الشعرية:

يتفرد الشعر عن الأجناس الأدبية الأخرى بكونه ينهض بوظيفة إيحائية، لأن «الدلالة في الشعر... دلالة تختلف عن دلالة النثر من حيث إنها دلالة إيحائية تخييلية »[1]، وبذلك تعدل لغة الشعر عن التصريح والمباشرة إلى الإيحاء والتصوير، فإذا كانت الرواية وغيرها من الأجناس السردية تقوم على نمو الأحداث، وتدرج الحكاية، فالشعر يعتمد على الصورة أولا [2]، فالشعر جنس أدبي يتسم بسمات نوعية ومقومات مميزة أبرزها التصوير الذي يقوم بدوره على الخيال وتجاوز المألوف.

ومن هنا عُد التصوير قوام الشعر، حتى وإن وجد في غيره من أشكال الإبداع الأدبي، فـ «أن تكون الصورة من خصائص الشعر وسماته، فهذا لا يعني أنها لا ترد ولا تحسن إلا فيه بل إن لها حضورها الحسن في مختلف فنون الكتابة الفنية، فإذا ما شئنا التماس خلاف بين ورودها في الشعر وورودها في النثر... ألفيناه خلافا في الكم والكيف»[3]، فمن حيث الكيف تقوم الصورة في الشعر على الانزياح والعدول وتجاوز المألوف، في حين تتشكل الصورة في الأجناس الأخرى عن طريق الوصف، أما من حيث الكم فهي ترد في هذه الأجناس السردية بخاصة في شكل وقفات وصفية تتخلل الحكي بينما يعد «الشعر...استعارة موسعة»[4] وبذا يكون عماد الشعر هو الصورة الشعرية التي تتأسس على مجموعة من الأدوات والآليات الأسلوبية والفنية المنضوية تحت لواء الانزياح، فـ«اللغة الشعرية تعتمد على الانزياح لبلوغ غاياتها من إثارة وإيحاء وتصوير»[5]، وبوساطته تحقق وظيفتها الجمالية.

---

[1] أحمد محمد ويس، ثنائيه الشعر والنثر في الفكر النقدي "بحث في المشاكلة والاختلاف"، ص 13.

[2] ينظر علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 28.

[3] أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي "بحث في المشاكلة والاختلاف"، ص122.

[4] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص214.

[5] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 3.

وتتشكل الصورة الشعرية بناء على عدة علاقات تربط بين عناصرها وأطرافها المكونة لها، « ولعل علاقة المشابهة كانت هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعا»[1]، في البلاغة العربية، والصورة الشعرية من هذا المنطلق ضرب من المجاز اللغوي الذي « ينبني على التماس مشابهة ما بين مدلولين»[2]، وبه تستعار صفات طرف لطرف آخر لتوافر علاقة مشابهة ما على مستوى هذه الصفات، وبذلك فقد ربطت الصورة الشعرية بالتشبيه والاستعارة، وكذا الكناية في البلاغة العربية قديمها وحديثها[3]، والتي تحصر الصورة الشعرية في الملموس والمحسوسات.

في حين تنشأ الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، ومن ثم النقد الحديث على علاقات متعددة لا تستند إلى نظام ثابت أو سابق لها. بل تولد مع التجربة الشعرية ذاتها وتستند إلى رؤى الشاعر وتطلعاته، متجاوزة علاقة المشابهة الحسية إلى علاقات أكثر عمقا وتجريدا بين أطراف الصورة، وذلك لأن الشاعر «يكتشف العلاقات بينها بروحه وخياله وليس بحواسه، ومن ثم فإنه يهتدي –بوحي من الروح والخيال– إلى هذه العلاقات الأكثر خفاء وعمقا»[4]، وبذلك تشكلت علاقات جديدة تقوم عليها الصورة الشعرية: كالتناقض، التشخيص، وتراسل الحواس مولدة بذلك صورا شعرية كلية[5] تتآزر فيها الصور الجزئية وعناصرها، وتتلاحم بشكل متنام مؤلفة لوحة تصويرية فنية.

وباستعارة "الحاسة صفر" الصورة الشعرية فهي تستثمر أبرز المكونات الفنية والبنائية للشعر داخل نسيجها اللغوي ومعمارها النصي، وبذلك فهي تنهض بالدرجة الأولى بوظيفة جمالية مما يحقق شعريتها وتجريبيتها، لما في ذلك من تجاوز وتخطٍ

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبه ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002، ص66.

[2] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ص130.

[3] ينظر محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص147.

[4] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 69.

[5] ينظر علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص99.

لـنمط الكتابـة الروائيـة السـائد والمـألوف، وذلـك لاسـتثمارها «واحـدة مـن الأدوات الأساسـية التـي يسـتخدمها الشـاعر الحـديث فـي بنـاء قصـيدته وتجسـيد الأبعـاد المختلفـة لرؤيتـه الشـعرية، فبواسـطة الصـورة يشـكل الشـاعر أحاسيسـه وأفكـاره وخـواطره فـي شـكل فنـي محسـوس، وبواسـطتها يصـور رؤيتـه الخاصـة للوجـود والعلاقـات الخفيـة بـين عناصـرها»[1]، لتتصـهر فـي نسـق واحـد مـع بـاقي مكونـات الروايـة ممـا يضـفي عليهـا خصوصيات الشعر.

ومن مقاطع الرواية التي تنبني في صورة شعرية المقطع الآتي:

« سقط صبرا ، وسقط شاتيلا !

من أين أبدأ؟ صرت أسأل، كنت أحلم، كنت أهوي...

كلمـا نكسـت روحـا رحـت أبحـث خلـف أسـرار المجـاز عـن المجـاز، ولعبـة العربـي، والكلمات في الزمن الحزين.

أدمنـت أوجـاع الغنـاء، وكلمـا شـذَّبت معنـى للهزيمـة رحـت أسـأل: كيـف نمشـي فـي اليقـين؟ وكيـف تسـرقنا السِّـنين؟ وكـم علينـا أن نـدور علـى الهزيمـة كـي نسـميها خروجـا أو هروبا من زنازين العواصم، من رغيف الخبز، من لحم الخسارة، واحتضار الياسمين؟

فتشـت فـي حـزن الرجـال العائـدين مـن الهزيمـة والفـراغ فلـم أجـد غيـر انكسـار الضـوء في غبش الطفولة...

وحـدها بيـروت كانـت تحتسـي نخـب الرّجولـة، والرّجـال السـاقطون مـن الهزيمـة يملأون الليل خمرا وانتحابا وانتظارا وارتحالا في الجنون.

سـقط الحصـار وأشـرعت بيـروت فـي ليـل الهزيمـة وجههـا، فتشـتُ عـن آثـار عيسـى فـي الوجـوه فلـم أجـد غيـر انعكـاس الظّـل، لا معنـى، ولا تـاريخ يسـند جوعنـا الأبـدي للمعنى ...

بقايا الموت في صبرا، وشاتيلا، مرايا حكمة العربي.

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص65.

صبرا ... العواااااااء... صبرا البكاااااااء... صبرا التي رفعت مناديل الوداع مخيما غابت وراء البحر»[1].

تجمع هذه الصورة بين عدة أنماط تصويرية وبين آليات ووسائل مختلفة، مكونة صورة كلية تتشكل من خلال تنامي وتكامل الصور الجزئية، في نسيج علائقي متكامل خالقة بذلك لوحة فنية، فقد اعتمدت على الصور القائمة على تعدد المشاهد، وهي من أحدث الصور الشعرية المتولدة نتيجة انفتاح الشعر على التقنيات السينمائية[2]، والتي جسدتها الصور المشهدية الآتية:

«– سقط صبرا وسقط شاتيلا!

– أدمنت أوجاع الغناء وكلما شذبت معنى للهزيمة رحت أسأل...

– فتشت في حزن الرجال العائدين من الهزيمة والفراغ، فلم أجد غير انكسار الضوء...

– كانت تحتسي نخب الرجولة.

– سقط الحصار... فتشت عن آثار عيسى في الوجوه ...

– رفعت مناديل الوداع...»[3].

إذ تصور هذه العبارات مقتطفات من واقع مجزرة صبرا وشاتيلا في لقطات مختصرة تمثل شريطا سينمائيا موجزا لأبرز حيثيات المجزرة وما رافقها من حسرة وألم وانكسار ومعاناة، كما جسدت مشاهد مؤلمة تصور جسامة المجزرة التي استهدفت مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، وضخامة العدد الهائل للأرواح البشرية التي تم تذبيحها تاركة خلفها كارثة إنسانية، وجرحا آخر لا يندمل في قلب الأمة العربية، وبهذا فقد نشأت هذه الصورة على مشاهد يدعمها الصوت والحركة (انتحابا، ارتحالا،

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص14.

[2] ينظر حنان بومالي، تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر، مجله كليه الآداب واللغات، جامعة بسكرة، العدد 23، جوان 2018، (123– 138)، ص130.

[3] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص14.

يملؤون، رحت، أفتش، غابت...)، مما نحا بها عن السكون إلى الحركة والدينامية، هذا كما ينهض الإيقاع الشعري بدور فعال في بناء هذه الصورة من خلال التكرار – الذي تم التطرق له في عنصر الإيقاع– وهذا ما شكل صورة كلية تتآزر عدة عناصر ووسائل في تكوينها.

ومن المكونات المتضافرة أيضا في تكوين هذه الصورة الشعرية « الصور المتنامية المتدفقة»[1]، التي تنمو على نحو متدرج ومتماثل لمجموع الصور الجزئية المكونة لها، فهي تتألف من صور جزئية متراكمة، منها: « أدمنت أوجاع الغناء... كم علينا أن ندور على الهزيمة كي نسميها خروجا أو هروبا...من رغيف الخبز من لحم الخسارة واحتضار الياسمين؟... وحدها بيروت كانت تحتسي نخب الرّجولة... أشرعت بيروت في ليل الهزيمة وجهها...لا تاريخ يسند جوعنا الأبدي للمعنى بقايا الموت في صبرا ... مرايا حكمة العربي...صبرا التي رفعت مناديل الوداع مخيما غابت وراء البحر»[2].

وقد تشكلت هذه الصور الجزئية بالاعتماد على التشخيص ومزج المتناقضات، وفيها تمت استعارة سمات ومواصفات عناصر لتُسند إلى عناصر أخرى، ومن خلال هذه الاستعارات جُعلت المجردات: (الزمن، الخسارة، التاريخ، الموت)، والأشياء الملموسة والمحسوسة: (رغيف الخبز، الياسمين، بيروت، صبرا) في ثياب أجساد، فالزمن يحزن، والخسارة لها لحم، والتاريخ سند، وللموت بقايا، أما رغيف الخبز لابد من الهروب منه، والياسمين يُحتضر، و صبرا ترفع مناديل الوداع، في حين تحتسي بيروت الخمر ولها وجه، وبهذا فقد قامت هذه الصور «على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة»[3]، وهو ما أضفى على هذه الرواية حركية تعانق حيوية الشعر.

---

[1] حنان بومالي، تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر، ص133.

[2] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص14.

[3] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديث، ص 75.

فالتشخيص يكتسي « بعدا شعريا ينفتح على قطبين أساسيين هما: تجسيد اللامرئيات وأنسنة المرئيات، ومن ثم يتم انتقال الأشياء من طابع السكون إلى طابع الحركة التي تصبح هي السمة المميزة للنص الأدبي فالأشياء كلها تنبض بالحياة... ومن ثم كان التشخيص وسيلة من أهم الوسائل الفنية التي يعتمد عليها في سبيل إثراء البنية الجمالية للنص الأدبي»[1]، وبهذا فقد أسهم التشخيص في بناء صورة شعرية هي أقرب إلى لوحة فنية تصور وقائع المجزرة، وتجسد أحاسيس السارد/ البطل، وكأنها «شاخصة أمام الأبصار»[2]، وهو ما منح الرواية طاقة شاعرية جعلتها تنهض بوظيفة جمالية محضة.

كما استند الروائي في رسم بعض هذه الصور الجزئية على مزج المتناقضات وذلك في قول السارد: « أدمنت أوجاع الغناء»[3]، إذ جمع في هذه الصورة بين طرفين متباعدين ومتنافرين، بربطه بين الأوجاع والغناء فالغناء مما تطرب له الآذان وتطمئن له النفس، بينما الأوجاع مصدر الألم والتوتر واللاأمن، وهذا التلازم للشيء ونقيضه بأن يصبح للغناء أوجاع، يوحي بحال المعاناة والألم التي يحياها السارد، لكون «مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه ويمتزج به ويستمد منه بعض خصائصه ومضفيا عليه بعض سماته، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»[4]، متجاوزة بذلك كل علاقة منطقية بالمطابقة بين الشيء ونقيضه.

وهذا ما يجسده أيضا قول السارد:

« لا دخان لاحتراق الماء، لا رماد يخلفه الزمن، والحقيقة هي أن تتقن الموت بالفطرة مثلما تتقن الحياة، وأن تتجاوز الخط الفاصل بين الجسد والضوء.

---

[1] مختار ملاس وآخرون، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص16.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص70.

[3] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص14.

[4] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص80.

عطشى والبحر ينهض من جحيم التيه جسرا في الضباب»[1]، إذ تتشكل هذه الصورة الشعرية من عدة صور جزئية تقوم على وسائل فنية عديدة، فقد مزج الروائي فيها المتناقضات حين ربط الاحتراق بالماء، فالماء الذي يعد أنجع السبل لإخماد الحريق استحال إلى ما يحترق في حد ذاته، وهو ما يتجلى أيضا عندما قرن بين العطش والبحر، فالبحر الذي ينضح بالماء صار سببا في العطش، وهذا مناف لكل علاقه منطقية، وهو تجاوز مقصود لا يخلو من إيحاءات دلالية، إذ «يسهم المزج بين هذه المتناقضات الكثيرة بدور بارز في الإيحاء»[2]، الذي يمثل أبرز الغايات التي يكرس لها الشعر.

كما اعتمد على التشخيص باستعارة مميزات الإنسان للبحر، مثل القدرة على النهوض، ليتمثل بذلك البحر في جسد إنسان، وبالإضافة إلى ذلك انبنت هذه الصورة الشعرية في نسيج علائقي متكامل خالقة لوحة فنية عمادها الانزياح، فهي تنزاح عن السائد والمألوف باستغلال ما يتيحه المحور الاستبدالي من إمكانات شرعت الأبواب أمام الخلق والإبداع، فقد حشد الروائي العديد من الأطراف المتباينة والمتباعدة التي لا جامع منطقي بينها، غير ما يراه هو من علاقات خفية تحتاج إلى قراءات لا متناهية لملامسه بعض جوانبها الدلالية، لكون هذا النص الروائي قائما على ازدواجية البنى الخطابية، وبذلك صار عاصفة لا تهدأ من المعاني المتداخلة والدلالات المتنافسة، وأصبح من باب الوهم الوصول إلى تأويل نهائي له[3]، وبهذا يحقق سمة الانفتاح التي تجعله يولد مع كل قراءة جديدة وبأثر مغاير ومختلف عن السابق.

فاستحالت المجردات بذلك في زمن قوامه الرئيس المادي والملموس إلى أشياء محسوسة، فالزمن تحول إلى نار تولّد الرماد، والحياة والموت صارتا شيئا واحدا يمكن

---

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص16.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص82.

[3] ينظر حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص93.

إتقانه شأنه شأن أي صنعة يحترفها الإنسان، وبهذا اكتست الرواية وشاحا شاعريا من خلال ما أحدثته هذه الانزياحات من تحطيم للعلاقات المنطقية المألوفة بين الأشياء، وابتداع علاقات جديدة غريبة بينها، تتوشح به الصورة الشعرية بنوع من الغموض[1]، الذي يشحنها بطاقات إيحائية « خفية غير محددة يحسها القارئ دون أن يفهمها فهما دقيقا»[2]، وهو ما يجنح بهذه الرواية نحو ما يخلقه الشعر من غموض وما يحققه من جمالية، إذ « يتضافر النزوع الشعري مع الطابع الأسلوبي للغة...لتشكيل عالم روائي متميز، بتشغيل آليات الإنتاج الشعري عن طريق اعتماد التصوير وتكثيف الدلالة»[3] وما يصحب ذلك من غموض، تتجاوز به هذه الرواية المباشرة والتصريح.

ومن مقاطع الرواية التي تتجلى فيها أيضا الصور الشعرية المقطع الآتي:

«خرقنا ليلتها قانون منع الشرب، واحتفينا به

حليم يغني...

ونحن انتماء الرصاص إلى سدرة المنتهى.

وحليم يغني...

ونحن اشتياق الكلام إلى جثث الشهداء الذين مضوا دون أي وداع ...

شربنا ومتنا، شربنا وعدنا، شربنا، ثملنا، وغنيت غنيت حتى أتى الصبح، كيف السبيل ليلى التي أشرقت في الكلام كحبة قمح غدت يا حبيبتي سنبلتين اثنتين، أنا والحبيبة، كيف السبيل إلى من أضاعوا الكلام وماتوا؟

ونحن نغني...

نغني لمن لا يعودون من حسرة الذكريات، لنا... للمتاهة... للطرقات الغريبة عنا، لبيروت وهي تضيء الشموع كما عودتنا لتمحو ظل الكآبة فوق الشوارع...

غنى حليم... وليلى أتت فوق مهر وغنت مواويل حب عتيق...

---

[1] ينظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص82.

[2] المرجع نفسه، ص83.

[3] نوال بومعزة، مظاهر التجريب وآلياته في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، ص230.

كأن المكان اكتمال النهار، الشتاء، التراب، الثلوج التي أسرفت في الهطول.

تعبت كثيرا، ونمت، حلمت كثيرا...

حلمت بأني أحلق مثل الطيور وأهوي لأني لبست جناحين من ورق في الحريق»[1].

إذ يشكل هذا المقطع من الرواية صورة شعرية كلية تتآزر في تكوينها أنماط تصويرية مختلفة، وتتضافر لبنائها أدوات أسلوبية ووسائل فنية متنوعة، إذ تتألف من نوعين من الصور: الصور متعددة المشاهد التي تقتنص مجموعة من المشاهد في شكل فلاشات ومضية تختزل ما قام به السارد/ البطل رفقة زملائه من العناصر في المعسكر في شكل صورة مشهدية واحدة، تصور سهرتهم لتوديع أحد رفاقهم وما تخللها من غناء، وأحلام، وآلام، وآمال، وأحاسيس ومشاعر، وتجمع «في لمحة واحدة ما تفرق حولهم في الزمان والمكان» [2] بلغة سردية شعرية.

أما النمط الثاني فيتمثل في الصور المتنامية عبر تراكمات صور جزئية تشاركت في بنائها وسائل وأدوات عدة، منها ما هو تصويري كالتشبيه والاستعارة والرمز، ومنها ما هو صوتي كالتكرار والتوازي، ومنها ما يتعلق بالتشكيل البصري على امتداد مساحة الورقة، مشكلة باجتماعها صورة كلية تنم عن وعي جمالي.

فمن الصور القائمة على أساس علاقة المشابهة قول السارد: «كيف السبيل لليلى التي أشرقت في الكلام كحبة قمح غدت يا حبيبتي سنبلتين اثنتين، أنا والحبيبة»[3]، التي تمثل تشبيها ضمنيا يتكون كلا طرفيه من عدة أطراف شُبه فيها إشراق ليلى في الكلام بحبة القمح التي نمت مشكلة سنبلتين اثنتين هما: السارد وليلى حبيبته، فجسدت بذلك هذه الصورة نبرة البوح الودود "يا حبيبتي" التي يمتزج فيها الحزن بالحب، والماء بالأرض، وينادي من خلالها السارد حبيبته كي تفقد "الأنا"

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص117، 118.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص221.

[3] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص117، 118.

حـدّتها الطاغيـة، وتتوجّـه بتحنـان نحـوه ونحـو الآخـرين، فـي محاولـة منـه للبـوح بآهـات الملايـين مثلـه التـي تتصـاعد لتصـنع هـذا الغـيم الكئيـب وهـو يمتـزج بفـرح ونشـوة الحـب[1]، وهذا مما ضمن لهذه الرواية شاعريتها.

وتقـوم بـاقي الصـور الجزئيـة سـواء أكانـت تشـبيهات مـن مثـل: كـأن المكـان اكتمـال النهـار، أحلـق مثـل الطيـور وأهـوي، أم اسـتعارات مثـل: الثلـوج التـي أسـرفت فـي الهطـول، بيـروت وهـي تضـيء الشـموع كمـا عودتنـا لتمحـو ظـل الكآبـة فـوق الشـوارع، علـى علاقـة مشـابهة غيـر مألوفـة، فعناصـر هـذه الصـور وأطرافهـا لا تـرتبط بعلاقـات مشـابهة حقيقيـة ملموسـة، بـل تعـدت هـذه المشـابهة العلاقـات الحسـية الجامـدة إلـى علاقـات أكثـر عمقـا، نشـأت بنـاء علـى تماثـل الحـالات النفسـية والشـعورية، وفـق رؤيـة خاصـة تعـدل عـن التصوير الفني في النثر وعن أساليب التصوير الشعري التقليدية.

هـذا وقـد أفـادت الروايـة فـي بنـاء هـذه الصـورة كمـا فـي غيرهـا مـن المقـاطع التـي ينفـتح فيهـا النثـر علـى الشـعر « مـن مسـاحات البيـاض أو الفـراغ مقدمـة فـي ذلـك إيقاعـا خاصـا عبـر توزيـع سـواد الكتابـة بطريقـة مخالفـة وغيـر مألوفـة تهـدف إلـى كسـر رتابـة التوزيـع»[2] المنـتظم لأسـطر الكتابـة النثريـة، مسـتعيرة بـذلك نظـام الأسـطر الشـعرية فـي القصـيدة الحـرة، وهـو مـا تجسـده الأسـطر الخمسـة الأولـى مـن هـذا المقطـع، التـي تخـرق قـانون الكتابـة النثريـة الـذي يقـوم علـى نظـام الفِقـرات، بتشـكيلها وفـق نظـام السـطر الشـعري الـذي لا يلتـزم بعـدد ثابـت مـن الكلمـات، وبهـذا تسـهم طريقـة الكتابـة وتشـكيلها بصـريا فـي بنـاء وتكـوين هـذه الصـورة الشـعرية، وفـي وسـم هـذه الروايـة بمواصـفات الشـعر بتخطيهـا التدفق البطيء للنثر ورتابته.

ومـمـا سـاعد علـى تغييـر نمـط التـدفق فـي الروايـة إهمـال أدوات الـربط وبخاصـة حـروف العطـف، إذ يعمـل تتـالي المفـردات وتلاحقهـا تلاحقـا مباشـرا خاليـا مـن حـروف

[1] ينظر صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 22.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص82.

العطف سواء بالشكل الاسمي، مثل: «كأن المكان اكتمال النهار، الشتاء، التراب، الثلوج... »[1]، أو بالشكل الفعلي نحو: «شربنا، ثملنا، وغنيت غنيت... نغني... نغني... ونمت، حلمت كثيرا... حلمت»[2]، على تشكيل خطوط إيقاعية فيها شيء من السرعة والتدفق[3]، يتحول معها نمط تدفق الرواية من البطء إلى السرعة، فتسري مسرى الشعر وجريانه.

وباستثمار رواية "الحاسة صفر" تقنيات التشكيل البصري الشعري تصطبغ بسمات الاقتصاد والتكثيف، لكون «توزيع الكلمات على السطر في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان، بقدر ما هو طريقة في تشعير اللغة، إذ تكف عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها»[4]، فتستعيض بذلك عن الإسهاب والتوسيع بالتركيز والاقتصاد لتجمع بين الصوت والصمت في مستوى واحد محققة مفارقة[5] نوعية من خلال توزيع حركة البياض والسواد، مما يحوّل مهمة ملء الفراغات المتشكلة عن البياضات والنقاط المتتابعة، التي تختلف من حيث العدد من موضع إلى آخر للقارئ الذي يصبح معها عنصرا فاعلا في بناء هذا النص، وهذا مما يكرس لانفتاحه وتجريبيته.

هذا كما لا يمكن تجاهل وظيفة الرمز ودوره في تشكيل وبناء هذه الصورة الشعرية من خلال استدعاء الرمز الديني المتمثل في "سدرة المنتهى" التي تحيل على ليلة الإسراء والمعراج المشحونة برموز تدل على ما أيد به الله أصفياءه من الرسل بالمعجزات والخوارق، وما استحضار هذا الرمز إلا محاولة لإسقاط هذه الرحلة الربانية

---

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ص85.

[4] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص223.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

بكل حمولاتها الدينية على تجربة السارد/ البطل التي يعيشها في ليلته هذه، وهو ما سيتم التفصيل فيه في عناصر لاحقة.

وبهذا التضافر متنوع الأنماط والصيغ والأساليب والأدوات، وبالتالي الخطابات واللغات انبنت الصور الشعرية في هذه الرواية، التي استطاعت من خلالها معانقة لغة الشعر، والنهوض بوظيفة جمالية بحتة تنبعث مما تمخض عن هذه الصور من انزياح وتكثيف وإيجاز وغموض وإيحاء متجاوزة بذلك حدود النثر السردي لتلامس تخوم الشعر وتقتحم حدوده.

ثانيا/ دور الآليات الشعرية في استلهام التراث في رواية "الحاسة صفر":

حققت الرواية العربية المعاصرة آفاقا تجريبية واسعة عن طريق استثمار التقنيات الأسلوبية الشعرية، التي استحالت معها وظيفة الرواية من المباشرة والتصريح إلى الإيحاء والتلميح، وهذا ما يشف عن الوعي الفني والجمالي الكبير الذي وصلت إليه الرواية العربية المعاصرة، وهذا ما تم رصده في الجزء السابق الخاص بتمظهرات الشعر الأسلوبية والفنية.

ولم تقف الرواية عند هذا المستوى في استثمار تقنيات وأدوات الشعر، بل تعدتها الى استعارة أكثر الآليات فنية بتسخير الرمز واستدعاء الشخصيات التراثية، لتوليد نص روائي ينفتح على مرجعيات مختلفة ومتعددة، ويجنح نحو لغة الشعر باكتساب جل مقومات الشعر: من هندسة إيقاعية وتصوير ورموز، وباستثمار الرمز واستدعاء الشخصيات التراثية، وهو ما شرع للرواية آفاق الانفتاح إلى أبعد من ذلك من خلال التفاعل الذي يقع بين النص الروائي والنص المستوحى عن طريق آليتي الرمز واستدعاء الشخصيات، وقد غلب الطابع التراثي بمصادره المختلفة على هذه النصوص المستوحاة لما وجد فيه الروائيون من قدرة كامنة على أداء الوظيفة الإيحائية التي تسعى الرواية المتداخلة مع الشعر لتحقيقها، وهذا ما يحولها إلى نص إبداعي هجين تتراسل فيه وتتجاور لغة الشعر والتراث وتتداخلان مع اللغة الروائية، مما يكسبها شحنات شاعرية ويؤسس لشعريتها ويكرس لمرحلة جديدة في تاريخ النظرية الأدبية، هي بروز الكتابة الأدبية الرافضة للتصنيف وميلاد النص المفتوح في مقابل انحسار الكتابة الأدبية الملتزمة بصفاء النوع، ومن النصوص الروائية التي تجسد ذلك: رواية "الحاسة صفر"، والتي يتبلور الوعي بالتراث فيها عبر آليتي الرمز واستدعاء الشخصيات التراثية.

1. الرمز:

يعد الرمز من أحدث الآليات الشعرية التي عرفها الشعر العربي المعاصر، فهو «وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة»[1]، وبهذا فهو يقوم على نوع من العلاقة التي يتم ابتداعها ذاتيا من قبل الشاعر بوصفه: «بؤرة تنظيم الوحدات الدلالية وخلق علاقات بينها نائية بها عن المباشرة، تحيل إلى خارج النص»[2]، وتشير إلى السياق الواقعي الذي نشأ فيه أول الأمر، والذي أسقطه على تجربته الشعرية ليحملها أفكاره ورؤيته للعالم وللكون.

ومن هنا فإن الرمز «يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز»[3]، أي أن الرمز يتخلق عن عملية اندماج «ثنائية التكوين باستحضاره من مرجعياته... فيكون لذلك الاستحضار أهميته في فهم الرموز واستثمار وظائفها في الأصل الذي وجدت فيه... مما يعني أن وظائف الرمز في الأصل تنقل بزخمها الدلالي... لأداء وظيفته بالإحالة المتحققة من استثماره»[4]، وباختلاف طبيعة هذه المرجعيات ومصادرها تتشكل مختلف أنواع الرموز؛ إذ استمد الشاعر رموزه من «الطبيعة واللاوعي الفردي، واللاوعي الجماعي المتجلي في

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص104.

[2] حسن كريم عاتي، الرمز في الخطاب الأدبي، الرسوم للنشر والتوزيع، بغداد، ط 1، 2015، ص50.

[3] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1984، ص40.

[4] كريم عاتي، الرمز في الخطاب الأدبي، ص52.

الأسطورة والتراث لما له من قدرة يقدمها للشاعر المعاصر»[1]، وبهذا نوع الشاعر رموزه من رموز طبيعية، خاصة وتراثية .

ويعد التراث أكثر المصادر استلهاما في الشعر العربي المعاصر بأشكاله المتعددة «باعتبار هذا التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء؛ فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد»[2]، لكونها أكثر الوسائل قدرة وفعالية على التأثير في المتلقي باعتبارها جزءا من ماضيه ممتد الجذور مع الحاضر.

إذ نهل الشعراء رموزهم التراثية «من مصادره المختلفة –من موروث ديني أو موروث صوفي، وموروث تاريخي، و موروث أدبي، وموروث أسطوري أو فلكلوري– عناصر ومعطيات مختلفة، من أحداث وشخصيات وإشارات»[3]، وبهذا شكلت هذه المصادر رافدا مهما يمدّ الشاعر برموز قابلة للتطعيم بالقيم الإنسانية والجمالية التي تضفي على المعطى التراثي بعدا معاصرا من خلال مزجه مع الحاضر وربطه به، وإعادة صوغه بوصفه جزءا من التجربة المعاصرة.

وتفتح الرواية باب التداخل بين الأجناس الأدبية وتفاعلها بعضها ببعض باستعارة الرمز التراثي وتوظيفه بأسلوب الشعر، إذ من الممكن توظيفه سرديا بأن يكون عنصرا من العناصر المشكلة لأحد مكوناته البنيوية، بأن يجعل الروائي مثلا من فضاء روايته أو شخصياتها أو أحداثها وزمانها رموزا، فالرمز في الشعر يختلف عنه في النثر بعامة والرواية بخاصة، إذ يستخدم الشعر المعطى التراثي بوصفه فاعلا في بناء صورة شعرية تتآزر جزئياتها وتتنامى مثيرة أجواء إيحائية رحبة[4]، واستخدام

---

[1] رلى يوسف صبحي عصفور، الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر "فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور" أنموذجا، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف شكري عزيز الماضي، الجامعة الأردنية، جانفي 2013، ص22.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص121.

[3] المرجع نفسه، ص121.

[4] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 306.

هذا الشكل من الرموز داخل نص ينبني وفق تقاليد النوع الروائي ينتج نصا إبداعيا هجينا، فيه يتراسل ويتفاعل السردي والشعري والتراثي.

وبهذا فإن التراث يتجلى في الرواية المتفاعلة مع الشعر بشكل مغاير ومختلف عما كان سائدا في الرواية، فيتم « استحضاره على سبيل المراوغة... وطرح أسئلة الوجود الإنساني، باعتماد تقنيات جديدة في الكتابة الروائية وانتقال التراث من كونه موضوعا وحسب إلى كونه تقنية تطرح جماليات جديدة في الكتابة وتستهدف التفكيك في المقام الأول»[1]، بغاية إعادة بنائه وفق ما تقتضيه التجربة المعاصرة.

ويمثل حضور الرمز التراثي في رواية "الحاسة صفر" ملمحا بارزا يؤسس لشاعريتها، ويتكئ على الرموز الدينية، إذ يشكل الدين مصدرا ثريا من المصادر التراثية التي عكف الشعراء عليها يستقون منها رموزهم، ويعرّف الدين عموما بأنه مجموعة موحدة من العقائد والشرائع والممارسات والأفكار المرتبطة بالخضوع والتقرب على وجه ما لما هو مقدس والتي تنظم أفكار وسلوك وممارسات الإنسان بذاته والبيئة المحيطة به[2]، وبهذا لم تقتصر الرموز الدينية على عقيدة بذاتها بل شملت مختلف العقائد والشرائع، ويعد الدين الإسلامي من أكثر الأديان استثمارا في الأدب العربي المعاصر، وبخاصة قصص الأنبياء وهذا ما نجده متمظهرا في "الحاسة صفر"، فقد استمدّ الروائي رموزه من القرآن الكريم، ومن أمثلة ذلك في الرواية رمز "سدرة المنتهى" الذي تكرر في الرواية أكثر من مرة، والذي يتجلى بكونه من العناصر المكونة للصورة الشعرية وذلك في قول السارد:

---

[1] محمود الضبع، الحضور التراثي في السرد المعاصر الأشكال والآليات، أعمال الندوة العلمية الأولى "تجليات التراث في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة"، جامعة الملك عبد العزيز، مركز التميز البحثي في اللغة العربية، السعودية، ط1، 2020، ص64.

[2] ينظر رلى يوسف صبحي عصفور، الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر "فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور" أنموذجا، ص39.

« كانت الوجوه سمراء من أثر الشمس، مبللة بالعرق، مجبولة بالتراب، والأجساد سدرة المنتهى، والعيون حجارة رضف في طابون عتيق»[1]، وقوله أيضا: «ونحن انتماء الرصاص إلى سدرة المنتهى»[2]، والمستوحاة من القرآن الكريم ومن بين الآيات التي ذكرت فيها سدرة المنتهى قوله تعالى : «وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى(13) عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَى(14) عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى(15) إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى(16) مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى(17) لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى(18)» (النجم: 13-18)، وهي شجرة عظيمة في الجنة بها من الحسن والجمال ما لا يتخيله ويصفه البشر، وقد وقف عندها رسول الله صلى الله عليه وسلم مع جبريل -عليه السلام- في رحلة المعراج، فـ« لما أسري برسول الله صلى الله عليه وسلم انتهى به إلى سدرة المنتهى، وهي في السماء السابعة... كأن أغصان السدرة لؤلؤا وياقوتا وزبرجدا»[3].

ويأتي هذا الرمز ليوجد نوعا من العلاقة الروحية الرمزية التي تدل في المقطع الأول على مأوى ومصير المناضلين المكافحين في سبيل الوطن، وهو سدرة المنتهى مأوى النبيين والمرسلين، وفي هذا تعظيم لمكانتهم، وإعلاء لشأنهم، ولمهمتهم التي قرنت بمهمة الرسل والأنبياء، أما المقطع الثاني فيستحضر ليلة الإسراء و المعراج التي عرج فيها النبي صلى الله عليه وسلم إلى السماء السابعة، وبهذا يستدعي الجانب الروحاني لهذه الرحلة، التي يصوغ في ضوئها تجربة السارد/ البطل وما يعايشه رفقة زملائه من تعانق مشاعر وأحاسيس الحزن والأسى على فراق رفيقهم في عالم تغشاه المشاعر الروحية.

وبهذا فقد لعب الرمز دورا فعالا في التأثيث لأحداث الرواية والغوص في تمفصلاتها باستدعاء الحادثة التاريخية الدينية، واستحضار كل حمولاتها الدينية والحضارية والتاريخية، بلغة مقتصدة ومكثفة مشحونة بطاقات إيحائية، يضطلع القارئ

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص177.

[3] عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، بيروت، ط 1، 2000، ص1780.

بمهمة تأويلها وسبر أغوارها الدلالية، التي لا يمكن ملامستها إلا بالعودة الى المرجعيات التي نشأ الرمز في أحضانها، فهو «يمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء... حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر»[1]، وفي هذا نوع من الرجوع إلى الذات لإثبات هويتها وأصالتها التاريخية والحضارية.

ويؤسس الرمز الديني لحضوره الشعري في هذه الرواية، بفرض منطقه الخاص الذي يتولد عن العلاقات الخفية الناشئة بين النص وما وراءه؛ أي بين دلالة الرمز داخل نسق النص، وبين الدلالة التي تحملها المرجعيات التراثية الدينية التي يُستقى منها الرمز، والتي تمثلها العلاقة الجدلية بين الرمز والمرموز إليه، لأنّ «المعنى الرمزي في الرمز التراثي يتولد من التفاعل بين المدلول التراثي للرمز والمدلول المعاصر له»[2]، في إطار علاقته التفاعلية مع باقي العناصر المكونة للصورة الشعرية، ومن المقاطع الروائية التي تجسد هذا التمظهر الجمالي للرمز المقطع الآتي:

«– تنفَّس، المعادلة بسيطة أبسط مما تتخيل بكثير، لنا التوراة والإنجيلُ والقرآن، ولكم فقط سورة التِّين.

– التِّين؟

– حتَّى سورة التِّين ليست لك، أنت مجرَّد مارق على الدِّين.

– وماذا يفعل الموتى بالدِّين؟

– الآن حصحص الحقُّ، ماذا تقول في الدِّين؟

– أحدٌ.... أحدٌ....

الجدار أعلى من الموت بقليل.....

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص121.

[2] المرجع نفسه، ص122.

- أعطيناك جسداً وأخفقت في الاختبار، عدت به مثقوباً بسبع رصاصات، رصاصة السَّبت، ورصاصة الأحد، ورصاصة الإثنين، ورصاصة الثُّلاثاء، ورصاصة الأربعاء، ورصاصة الخميس، ورصاصة الجمعة، أترى كيف تدور الدَّائرة فتطبق على السَّبت؟
- هذا وحيد، هو الذي مات بسبع رصاصات، لا بدَّ أن هناك خطأ في المكان والزَّمان»[1].

إذ يستقي الروائي في هذا المقطع "سورة التين" من القرآن الكريم ليجعلها رمزا يرتبط بالقضية الفلسطينية المعاصرة، وهو ما يرمز إلى قداسة هذه القضية وامتدادها التاريخي لتقترن بالرسالات السماوية، ويوحي بأن الكفاح من أجل الوطن ومحاربة الكيان الصهيوني ما هو إلا امتداد لرحلة الرسل والأنبياء لنشر شريعة الله والدعوة إلى التوحيد، لكونه كفاحا في سبيل الله يرمي إلى استرجاع الأرض المغتصبة وإعلاء كلمة الله والدين، ويشير إلى الثبات على الحق في مواجهة العدو الإسرائيلي، وبذلك فهو يرمز إلى الصراع الوجودي منذ الأزل: بين الإيمان والشرك، الخير والشر، الحق والباطل، والعدالة والظلم...

وفي هذا استحضار للدلالات الحقيقية التي تضمنتها هذه السورة، فسورة التين تختصر الرسالات السماوية الثلاثة الكبرى: التوراة، الإنجيل، والقرآن الكريم، والتي ذكرت في هذا المقطع؛ إذ تتحدث السورة عن «محال ثلاثة، بعث الله في كل واحد منها نبيا مرسلا من أولي العزم أصحاب الشرائع الكبار، فالأولى: محلة التين والزيتون، وهي بيت المقدس التي بعث الله فيها عيسى بن مريم. والثاني: طور سنين، وهو طور سيناء الذي كلّم الله عليه موسى بن عمران. والثالث: مكة وهو البلد الأمين الذي من دخله كان آمنا، وهو الذي أرسل فيه محمدا صلى الله عليه وسلم»[2]، وبهذا تنتقل الحادثة التاريخية الدينية لترتبط بالحاضر الذي يعيد ترهينها من خلال سحبها نحو تبني موقف معين أو رؤية فكرية ما.

وهذا يعني أن استحضار التراث يتعدى الدلالة الحقيقية التي يحملها ظاهر النص، إلى البعد الرمزي الذي نستشفه في ضوء العلاقات التي تنشأ بين هذا النص المستحضر وباقي

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص34، 35.

[2] ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ص2010.

عناصر الرواية [1]، وهذا ما يضفي عليها نوعا من الغموض الذي يحتمل عددا لا متناه من القراءات والتأويلات.

هذا ويسهم هذا الحضور الشعري للرمز في تشظي البنية السردية، وانكسار خطية قراءتها عبر الاستحضار الذهني للنص الغائب الذي يشكله الرمز، وبهذا تتبني الرواية وفق بناء ثلاثي الأبعاد: من اليمين إلى اليسار، ومن الأعلى إلى الأسفل، بالإضافة إلى البعد الثالث وهو العمق الذي ينشئه النص الغائب المستحضر بوساطة الرمز، وهذا ما يجعلها تنزاح عن المعمار البنائي للنص الروائي المعهود ببنية روائية، تتمرد على القواعد وتكسر انتظام البنى السردية، وتفكّكها لتعيد بناءها في بناء روائي جديد يأخذ من كل جنس أدبي بطرف، يكتسب من السمات السردية، من أحداث وشخصيات وراو وزمان ومكان ما يؤهله ليكون روائيا، ويستعير من الشعر الآليات التي تعينه على استدعاء التراث، وإعادة تشكيله تشكيلا فنيا وجماليا مثل الرمز، مما يحقق دون شك شاعريته وجماليته.

ولا يقتصر المقطع السابق على رمز "سورة التِّين" فقط لتكوين الصورة الشعرية، بل يستدعي رموزا دينية أخرى لتشكيل صورة شعرية كلية، منها "الرقم سبعة"، الذي تكرر أكثر من مرة مما يؤكد رمزيته؛ إذ يحتل هذا الرقم مكانة متميزة في الدين الإسلامي مستوحاة من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، فكثيرة هي الآيات والأحاديث التي ورد ذكره فيها، وهو مرتبط بسرّ الخلق والوجود، «فعندما خلق الله تعالى هذا الكون اختار الرقم سبعة فجعل عدد السّماوات سبعا وعدد الأرضين سبعا... إن الذرة والتي تعد الوحدة الأساسية للبناء الكوني تتألف من سبع طبقات إلكترونية، ولا يمكن أن تكون أكثر من ذلك. كما أن عدد أيام الأسبوع سبعة أيام، وعدد ألوان الطيف الضوئي هو سبعة ألوان. ويجب ألا يغيب عنا أن علماء الأرض اكتشفوا حديثا أن الكرة الأرضية تتكون من سبع طبقات»[2]، وبهذا فإن حضور هذا الرقم في هذا الموضع بالذات ليس محض مصادفة.

---

[1] ينظر محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص335.

[2] عبد الدايم الكحيل، إشراقات الرقم سبعة في القرآن الكريم، جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص66، 67.

إنه يحمل رمزية إيحائية خاصة تتعلق بحقيقة الخلق وسرّ الوجود، وهذا ما يدعمه الحضور الرمزي لسورة التين، والتي يقول فيها عزّ وجل: «لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ(4) ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ(5) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ(6)» (التين: 4- 6)، والتي تشير إلى التكريم الذي خص به الله الإنسان، إذ جعله خليفته على الأرض وقد أمره في المقابل بطاعته وتوحيده، وبذلك فهو في اختبار وامتحان دائمين، فإن أطاع الله وامتثل لأوامره واجتنب نواهيه فقد نجح في الاختبار وفاز بالجنة، وإن خالف أوامره ولم يجتنب ما نُهي عنه كان من المخفقين وخسر الجنة.

وبإسقاط هذا الرمز على اللحظة الروائية الراهنة نجده يوحي مرة أخرى بعظمة وقداسة ونبل المهمة النضالية التي يكافح السارد/ البطل ورفاقه لتأديتها، وهو أيضا تأكيد على الجزاء الجميل الذي سيلقاه كل شهيد، فـ"وحيد" الذي أخفق في أداء مهمته العسكرية وثُقب بسبع رصاصات هو دون شك قد نجح في الاختبار الذي خلق من أجله، كما يرمز هذا الرقم في الوقت نفسه إلى الامتداد العميق للقضية الفلسطينية في التاريخ الإسلامي، بكونها قضية وجودية ترتبط بالصراع القائم بين الحق والباطل منذ الأزل.

وبهذه الرموز تمكنت رواية "الحاسة صفر" من تسخير التكنيك الشعري للانفتاح على التراث والتفاعل معه، وإعادة صوغه وفق تشكيل جمالي متميز يعبر عن عمق التجربة الإنسانية، وهو ما تجسده أيضا آلية استدعاء الشخصيات التراثية.

2. استدعاء الشخصيات التراثية:

يعد التراث رافدا مهما من الروافد التي رجع إليها الروائي العربي المعاصر، لينهل منه ما يغذي به نصّه الروائي ويطعّمه بأبعاد تاريخية، حضارية وإنسانية، ومن بين التقنيات التي استند إليها في ذلك تقنية استدعاء الشخصيات التراثية، وذلك بأن يستعيرها من سياقها التاريخي ويلبسها لبوسا معاصرا بإدخالها إلى العالم الروائي، بكونها شخصية كأي شخصية أخرى أو باستثمار أقوالها الشهيرة وسردها، أو من خلال استعارة الفعل الذي اشتهرت به وإسناده لإحدى

شخصيات الرواية[1]، بهدف إسقاط تجربة الشخصية التراثية على تجربته المعاصرة، وهذا طبعا حسب ما يتوافق والتجربة الأخيرة وكنوع من التأكيد على تجذرها وامتدادها العميق في الماضي، كما لا يخلو استدعاء الشخصيات التراثية من دوافع تجديدية وذلك لتطوير آليات الكتابة الروائية، بما يضفي عليها طابعا تجريبيا.

ولكن أن تحضر الشخصية التراثية في النص الروائي دون أن تربطها علاقة ما بأي من عناصر ومكونات بنيتها السردية، فهذا من باب الاستثمار الشعري لهذه التقنية، فلا وجود لعلاقة بنيوية تصلها بعناصر النص، بل ترتبط مع هذه العناصر بناء على علاقات أوجدها الروائي وفق ما يتناسب مع رؤيته وتجربته الخاصة لتحقق الوظيفة الإيحائية التأثيرية التي يتوخاها الشعر، لأن «توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني استخدامها تعبيريا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها –أو ((يعبر بها))– عن رؤياه المعاصرة»[2] ليضفي على قصيدته بعدا إنسانيا، يوحي بديمومة تجربته وامتدادها زمنيا لتصل إلى الماضي مما يعمقها، فضلا عما تمنحه إياها من بعد جمالي يثري بنيتها الفنية، ويجعلها أكثر جمالية من خلال ما تكتسبه من اقتصاد لغوي وتكثيف وغموض وإيحاء، إذ يختزل بالشخصية المستدعاة التجربة المعاصرة كلها لما تنضح به هذه الشخصية من حمولات تاريخية وحضارية بتشغيل جميع أبعادها: مواقفها، أقوالها، أفعالها... بما يعدل بالقصيدة عن الغنائية والذاتية إلى الموضوعية بإخراجها من الإطار الذاتي الخاص إلى فضاء الإنسانية العام.

إذ «أدرك الشاعر المعاصر أنه باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛ وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة من نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض

[1] ينظر محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص114.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997، ص13.

مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه»[1]، ولذا اقترنت تقنية استدعاء الشخصيات التراثية بالشعر لكونها في الأصل تستغل في الشعر لا النثر إلا نادرا، وإن استحضرت في الرواية فلأنها رواية شاعرية تمتلك كل مقومات الشعر: لفظا، ودلالات، ومعان، وخيالات، واستعارات، وهندسة لفظية صوتية وإيقاعية[2]، وهذا ما يتجسّد في رواية "الحاسة صفر".

فقد لجأ الروائي فيها إلى التراث وبخاصة الديني، فمنه استقى شخصياته ليحملها بعضا من التجربة المعاصرة، مما يرفدها بثراء دلالي وإيحائي لا يتأتى دونه، وبما يعين الرواية على اكتساب معالم شاعرية، وقد غلب على هذه الشخصيات المستدعاة انتماءها الإسلامي سواء ما تعلق منه بالقرآن الكريم والقصص باستدعاء الأنبياء، أو ما ارتبط بالتاريخ الإسلامي من حكام وقادة.

وقد تآزرت هذه الشخصيات المستدعاة في انفتاح الرواية على السياقات التاريخية ومختلف المرجعيات التي وجدت فيها، وهو ما أكسبها طاقات إيحائية عميقة تجسدت من خلالها التجربة الروائية، التي تستلزم لملامستها تجنيد جميع الخلفيات الممكنة: دينية، تاريخية، حضارية، وفكرية، وهو ما يضفي على هذه الرواية سمات التجريب.

فمن القرآن الكريم يستقي الروائي قصة يوسف مع أبيه يعقوب –عليهما السلام– متخيرا حادثة الغدر والخيانة التي خطّطها إخوة يوسف للقضاء عليه، وما انجر عن هذه الخديعة من ألم وحزن ومعاناة أبيهم الذي ابيضّت عيناه من كثرة بكائه على فراق ابنه يوسف، وهو ما يتمثل في معرض حديث السارد سعيد عن معاناة والدته بسبب فقدان ابنها الأكبر عيسى:

«كلَّما أطبقتُ عليه كفّا وجدتُهُ يتسرَّبُ من بين أصابعي كالماء، وكأنَّه خواءٌ، كأنَّه كذبةٌ أبديَّة صدَّقتُها وتهت فيها، وكلَّما أوغلتُ في متاهاتها أكثر لم أجد فيها إلا طريقا يقود إلى طريق.

[1] المرجع السابق، ص16.

[2] ينظر إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية رواية علي القاسمي "مرافئ الحب السبعة" نموذجا، ص301.

عيسى مات!

هي التي ابتدأت، فأورثتني ثورة الشَكِّ والهذيان.

أما كان يمكن للقلب يوما أن يستقرَّ؟ أما كان يمكن له أن يعود ويرمي بقميصه المسكون برائحته على وجهها ليرتدَّ إليها البصر الذي فقدته وهي تبكيه؟ أما كان للفضيحة أن تظلَّ طي الكتمان؟ أما كان لنا أن نطوي حياتنا كالآخرين بصمت، ونموت دون أن نمتصَّ الخديعة حتى آخر قطرة فيها؟

كلُّ شيء تلوَّث بدم ك... ذ... ب، واغتسل بدمع ك.... ذ... ب»[1].

إذ تتقاطع تجربة يعقوب –عليه السلام– بسياقاتها المختلفة مع تجربة والدة السارد، التي تعد واحدة من بين ملايين الأمهات من أمثالها اللاتي تعانين من التجربة ذاتها، وبذلك فقد أدت هذه الشخصية التراثية وظيفة تصويرية بكونها عنصرا من مجموع العناصر المكونة للصورة الشعرية، التي رسمت جانبا من المعاناة المريرة التي يتجرعها الإنسان الفلسطيني في كل لحظة.

ومن هذا المنطلق فقد أسهمت هذه التقنية في ضمان البعد الجمالي لهذه الرواية بتوظيفها على أنها «صور رمزية تشع الشخصية التراثية في إطارها بإيحاءات أغنى وأرحب من تلك التي تشع بها في إطار الصورة البلاغية التقليدية»[2]، وهو ما منح الرواية أبعادا شاعرية ثرة.

وقد حفلت الرواية بهذه الصور الرمزية التي اندمجت فيها أدوار الشخصيات المستحضرة، بكونها من العناصر المكونة للصورة، ومعادلا تراثيا لبعد من أبعاد التجربة[3] في الآن ذاته، وبذلك فقد اضطلعت بدور فعال في تشكيل هذا النص الروائي جماليا من خلال العلاقات التي تنشأ بين هذه الشخصية وباقي عناصر النسيج النصي، ولقدرتها النافذة على تزويده بعلاقات دلالية تنشأ عن تفاعل التجربتين: التراثية والمعاصرة.

ومن مقاطع الرواية التي يتمثل فيها ذلك بداية الفصل الثامن عشر، التي تشكل استهلالا فيه من سمات الشعر ما ينأى به عن النثر والسرد، والذي يقول فيه السارد/ البطل:

---

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص9.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص225.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 225.

«هي ليست بريئة تماماً من دمي كالذِّئب، وروما لم تكن إلا محطَّة استراحة من دم يوسف الصدِّيق.

قال الملك: ائتوني به أستخلفه لنفسي، عزيزا على بني إسرائيل.

لكنَّ الأرض كانت صفراء، ولم أر في المنام غير سنبلة يابسة تعانق عنان السماء، والأرض بين يدي إبراهيم صحراء، جرداء، جرداء، جرداء، وإسماعيل بين قدميه يموت، وتساءلت: كيف يمكن لنبيٍّ أن يترك زوجته وطفله الوحيد في الصَّحراء للموت؟ أيَّةُ قسوة تلك، وأيَّةُ نبوَّة يا إبراهيم! »[1]

إذ بنى الروائي هذه البداية على استدعاء شخصيات الأنبياء: يوسف، إبراهيم، إسماعيل – عليهم السلام– التي شكلت صورة فسيفسائية تتداخل فيها مواقفهم، وبعض تجاربهم التي تتقاطع كلها في وظيفتهم المشتركة القائمة على الامتثال لأمر ربهم ويقينهم بتأييده ونصرهم لهم، وبهذه الاستدعاءات فهو يكرّس لتأثيث أحداث الفصل الذي يقوم على حدث محوري، وهو مهمة اختطاف "العالم الإسرائيلي" المتخصص في ترجمة المخطوطات، بهدف الوصول إلى اللفافات المسروقة من السارد ورفاقه، والتي انتهت باستشهاد كل العناصر المشاركة في المهمة ماعدا بطل الرواية "سعيد"، الذي لم يسلم هو الآخر من الإصابة بثلاث رصاصات[2]، وبهذا فقد جعل الروائي من تجارب الشخصيات المستحضرة معادلا تراثيا لتجربة بطل الرواية ورفاقه، في ثباتهم وصبرهم وجلدهم على الصعاب التي واجهتهم أثناء أداء مهمتهم، وشدة تحملهم لمشاقها وعدم ترددهم أو تراجعهم عن أدائها بدفع أرواحهم ثمنا لها.

وهذا ما تجسد أيضا في استدعاء شخصيتي موسى –عليه السلام– وطارق بن زياد في الفصل ذاته، في قول السارد/ البطل:

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص231.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص231– 236.

«ظلَّ الرَّصاص يعوي حولي وأنا أحاول أن أناور، كنت أعتقد أنني ميت لا محالة، أين أمضي؟ أين أمضي؟ لا عصا موسى في كفي لأفلق البحر، لا سفن طارق بن زياد أحرقها خلفي كي أدَّعي أنَّ بوسعي أن أتقدَّم خطوة إلى الأمام.

كنت عاريا من كلّ شيء إلا من فلسطين التي عششت في أعماقي منذ ولادتي»[1].

ففي ظل المأزق الذي وقع فيه "سعيد" بطل الرواية، وهو بقاءه وحيدا في عرض البحر في مواجهة قوات العدو الإسرائيلي، يجعل الروائي من موقفي موسى –عليه السلام– وهو أمام بحر هائج وخلفه عدو قادم، وطارق بن زياد وهو أيضا أمام عدو قادم وخلفه بحر هائج رمزين للمقاومة والاستمرار وعدم الاستسلام والخضوع ليسقطهما على تجربة بطل روايته وذلك لتشابه المواقف والأهداف وكذا الأسباب، لتكون بذلك حافزا يستفزه على المواصلة والمقاومة.

وبهذا تعتمد رواية "الحاسة صفر" على تقنية استدعاء الشخصيات، بكونها أداة تنفتح عبرها على الزخم التراثي الديني بعامة والإسلامي بخاصة مما يضفي عليها دائما بعدا شاعريا يتمخض مما تكتسبه من غموض ناشئ عن اختلاف المرجعيات المرتبطة بهذه الشخصيات، والمرجعيات المعاصرة التي ولدت في أحضانها التجربة الروائية، وبهذا يتضافر السردي والشعري في بناء عالم روائي يقوم على تشظي البنية السردية وانكسار خطيتها، من خلال تراسل وتداخل البنى الشعرية والبنى السردية وتعالقها، وما يخلفه ذلك من اختراق سكونية النثر وتجاوز مباشرته وتقريريته، فبفضل استثمار تقنيتي الرمز واستدعاء الشخصيات التراثية تنزاح هذه الرواية لتنهض بوظيفة جمالية، وبها تضمن شعريتها، وهو ما يتحقق أيضا باستحضار الرواية وتضمينها قصائد ومقاطع شعرية.

[1] المصدر السابق، ص235.

ثالثا/ جمالية استحضار الشعر الفصيح والشعبي في روايات: "الحاسة صفر"، "زمن الخيول البيضاء" و"الرصاصة":

لم تكتف الرواية العربية المعاصرة وهي تتفاعل مع الشعر باستثمار تقنياته الأسلوبية وآلياته الفنية فقط، بل تعدت ذلك إلى استحضاره فعليا بتضمينها قصائد أو مقاطع شعرية تكون فصيحة، وهو ما ينم عن تمكن الروائي من الانتقال بين جنسين أدبيين ما يختص به كل منهما من المقومات ينأى بهما عن التقارب، ويدل على قدرته الفذة في ممارسة شتى أشكال الإبداع الأدبي مما يصبغ عمله الروائي بخصوصيات ومواصفات الشعر، كما يسهم في تشكيله تشكيلا جماليا وهذا ما تختص به روايتي "الحاسة صفر" و"الرصاصة"، كما يمكن أن تنتمي هذه القصائد والمقاطع الشعرية إلى الشعر الشعبي، وهو ما يضفي على العمل الروائي بالإضافة إلى البعد الشاعري الجمالي بعدا آخر شعبيا، وهو ما يكرس لترسيخ هويته وأصالته الفنية التي تنبع من انتمائه للذاكرة الشعبية الجمعية، وهذا ما تتسم به رواية "زمن الخيول البيضاء".

1. استحضار الشعر الفصيح:

يتمظهر الحضور الفعلي للشعر الفصيح في الرواية بتضمنها قصائد ومقاطع شعرية سواء أكانت للكاتب ذاته أم لغيره على لسان إحدى الشخصيات الروائية، وهو ما يطعم الرواية ببعد شاعري يخلخل هندسة متتالية النسق السردي، ويكسر رتابة تدفقه ببناء معمار نصي تجريبي يتجاور فيه النثر والشعر وتتداخل الأدوار والوظائف وفق تشكيل جمالي مغاير، هذا كما يعمل الحضور الشعري فيها على تعضيد مكونات البنية السردية، من شخصيات وأحداث وزمان وفضاء على أداء وظائفها.

وهذا ما تجسده رواية "الحاسة صفر" لـ**أحمد أبي سليم**، ورواية "الرصاصة" لـ**محمد مسعد**، ففي الرواية الأولى يتجلى الشعر عبر مقطوعات شعرية متعددة تتخلل السرد، خرجت إلى النور مع هذا النص الروائي، والتي تتمظهر فيه على لسان السارد سعيد بطل الرواية وهو شاعر بالأساس، ومن مقاطع الرواية التي يتمثل فيها ذلك قول السارد:

«أراقب الطريق، وأفكر، وأكتب في العتمة محاولا أن أجعل القلم يتلمّس طريقه كالأعمى فوق الورق.

"وجهان للحب القديم، ومقعدٌ..."

فكّرت مرة أخرى.... وعدت أكتب من جديد....

"أخطأني الموت وأوجعني...

حبُّ امرأة كانت تشبهني

لولا الحبُّ على سفرٍ

قد عشت غريبا في الدُّنيا

أتساءل دوما من يا قلبُ وراء البابِ

فيفضحني صوتي والرِّيحُ وأغنيةٌ

قالت أمِّي:

قد جئت غريبا للدُّنيا

وتموتُ غريبا

لا امرأة تقرئكَ سلاما أو تهديك على عجلٍ

من بعد مماتي

فيءَ حمامْ»[1]

وقد عبّر السارد من خلال هذه المقطوعة الشعرية عما يختلج صدره، من أحاسيس ومشاعر التوتر والخوف والقلق التي أصابته بسبب وقوعه في الحب، إذ لم يجد أحسن من الشعر للبوح بمكنوناته ودواخله التي يستعصي التعبير عنها مباشرة، لما له من قدرة على الإيحاء بهذه العواطف والانفعالات، وإثارتها لدى المتلقي وهو حبيبته "ليلى"، فحتى يتحقق الاتصال بين السارد وحبيبته لابد أن يكون كلامه «باثا موحيا وجاذبا ومغريا إلى الحد الذي

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص72.

يحرك»[1] عواطفها ووجدانها بما يتضمنه من ثراء دلالي، والذي لا يمكن أن يتأتى له مع النثر، وبذلك جاءت هذه المقطوعة مناسبة للموقف الروائي أو الحدث الذي تتحرك في إطاره الشخصيتان.

وهو ما حول النص إلى حقل خصب لتجريب نمط جديد من العلاقات التي تربط بين شخصيات الرواية يقوم على أساس الإيحاء بالأحاسيس، الذي يُحدث لدى المتلقي الشعور بإحساس مماثل لإحساس المرسل، بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية، وهي في ذلك ترتهن إلى نوع من العلاقات التي تربط بين الشعر ومتلقيه، والتي يغيب عنها «الرابط الخارجي ليحل محله الرابط الإحساسي»[2]، فـ"سعيد" مرسل هذه المقطوعة وجد ضالته في الشعر لأنه يسعى إلى أن يثير لدى "ليلى" الأحاسيس ذاتها التي يحسها لا أن تفهم ما يقول، فالمعروف أن المرأة تتحكم فيها أحاسيسها وعواطفها أكثر من عقلها، وذلك لأن النثر حين يجاور الشعر «يسمو فيكون له شيء من جمال الشعر، ويكون له بذلك بعض من وظيفة الشعر، واشتراك ما في طريقة التلقي»[3]، وهذا الاشتراك في طريقة التلقي قد انعكس تأثيره على بنية النص الروائي بتكوين علاقات جديدة تتجرد من المنطقية تحكم بنية الشخصيات كما رأينا.

ومن المقطوعات الشعرية الأخرى المبثوثة في ثنايا السرد المقطوعة الآتية التي يقرأها السارد من دفتر رفيقه "وحيد" بعد استشهاده، فيقول:

«مات وحيدا وبقيت وحيدا في المعركة أواجه الموت، أفرغت جيوبه أخذت دفتره الصغير الذي لم يفارق جيبه يوما، وذخيرته...

هل انتصرنا؟

يسأل الظلُّ الحزين ويحتضر

اكتبْ إليَّ رسائلا بحروف ماء

---

[1] خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2010، ص175.

[2] المرجع نفسه، ص150.

[3] أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي "بحث في المشاكلة والاختلاف" ص152.

فوق ياقات الجنود

ستنقل الرِّيح الحزينة وعدنا ما بيننا

وإذا وقفت أمام قبري ذات يوم

لا تلمني

ما كتبت براحتي

ما جاء عنِّي فوق قبري بعد موتي

ما كتبت براحتي

ما جاء عنِّي فوق ألواح القدر»[1]

وقد أسهمت هذه المقطوعة الشعرية في التأثيث للحدث بما تضمنته من تفاصيل تخدم اللحظة الزمنية المرتبطة به، وشحنت الموقف بطاقات دلالية حلت محل تفاصيل النثر، فشحذته وطعمته بأحاسيس ومشاعر الألم والحزن التي يخلفها فراق الأحبة والخلان وفق أسلوب موحٍ تتعالق فيه الحالات الشعورية، إذ لجأت الشخصية الروائية إلى الشعر ليكون المعبر الحقيقي عن مواجعها، وناطقا رسميا باسمها لما له من قدرات إيحائية وبلاغية تمكنها من اختزال الكثير من المعاني في عبارات شعرية موجزة يشكل كل منها حكاية صغيرة ضمن الحكاية الأم[2]، وهو ما يجعل هذه الرواية مجالا رحبا يزخر بلغة الشعور والعواطف، ويؤسس لجماليتها لأن «الوظيفة الجمالية لها دائما في لغة الشعور حضور متميز»[3]، والتي لم تكن لتتحقق لو حضر النثر وغاب الشعر، فـ«أهم سمة للأول هي الوضوح في حين أن الشعر يجنح إلى الرفعة والبعد عن المألوف»[4]، وهو ما يضفي على "الحاسة صفر" بعضا من خصوصيات الشعر دلاليا وجماليا سواء بما تضمنته من مقطوعات شعرية أو بما استثمرته من آليات وتقنيات شعرية، وهو ما رصد في العناصر السابقة.

---

[1] أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، ص235.

[2] ينظر حسن علي المخلف، التراث والسرد، نشر وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط 1، 2010، ص117.

[3] أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي "بحث في المشاكلة والاختلاف"، ص153.

[4] المرجع نفسه، ص157.

وبالإضافة إلى ما حفلت به هذه الرواية من شعر تتجلى رواية "الرصاصة" هي الأخرى بما تزخر به من قصائد شعرية، ظهرت هي أيضا إلى الوجود مع الرواية، على لسان الشاعر "محمد" بطلها وساردها، وقد استثمرت هذه القصائد في الرواية بما يتناسب مع رغبات البطل "محمد" وتوجهاته، وقد أسعفته على تحقيق أغلب هذه الرغبات والتوجهات، أولا من خلال إيصال مشاعره للمرأة التي يحبها، وهذا ما يتجلى في قوله: «اشتقت لهيلين كثيرا.. وكتبت فيها كثيرا من الأشعار وكنت أسجل تلك الأشعار على كاسيتات وأرسل تلك الكاسيتات إلى أمي وهي بطريقتها توصل أشعاري إلى هيلين.. حين كنت أرسل الكاسيت تسمعه أمي ثم تطلبه النساء منها فينتقل إلى أغلب البيوت فيسمعه الرجال والنساء.. تلك كانت طريقتي لمراسلة هيلين بشكل غير مباشر أبث لها شوقي وأعبر لها عن حبي.. »[1]، وثانيا كانت هذه القصائد فرصة لبث أفكاره وتوجهاته السياسية والعقائدية، إذ يقول: «كان في المحور... نشاطات فنية رسم وغناء وأمسيات شعرية وغير ذلك... كنت من أنشط المجندين في مجال المسابقات الفكرية والأمسيات الأدبية... في هذه الفترة أكثرت من القراءة في التراث الماركسي... تلك القراءة التي خربت العلاقة الروحية مع خالق السماوات والأرض تماما.. »[2]، وبهذا كانت هذه القصائد أداة قوية في يد بطل الرواية "محمد "لطرح مواقفه الأيديولوجية ولإثارة عواطفه ودواخله.

ومن القصائد التي مكنت للسارد البوح بمشاعره قوله:

«...نجحت في التقاط بعض النظرات الخاطفة والخجولة: في ذلك المساء كتبت قصيدةً:

فرشتُ لك القلب ورداً

على طريق الشوك

فامشي عليها

أبيتِ..

نسجتُ لك من دم الحب

[1] محمد مسعد، الرصاصة، منشورات نادي القصة الـ مقه، صنعاء، ط 1، 2017، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص43.

سجادة للعبادة..

فصلي عليها

أبيتِ

صنعت لك من ضلوعي سفينة

لتوصلك جزر الحب

سيري عليها

أبيتِ

أبيتِ.. أبيتِ

فماذا تريدين مني

اطلبي ما اشتهيت..

فسحر عيونك أضفى على القلب ريشاً

ومن قفص الصدر طار

وقال الفرار

يرفرف في بحر عينيك حتى اختفى

بوضح النهار

أعيدي لي قلبي..

وإن لم تعيدي لي قلبي

اصنعي لي جناحين ألحق قلبي

ألاحق هذا الذي جننته العين

هذا الذي كاد أن يختفي

خلف موج العيون»[1]

[1] المصدر السابق، ص53، 54.

فمن خلال هذه القصيدة استطاع بطل الرواية أن يجسد مشاعره المجرّدة ويجعلها شاخصة للأبصار متحركة نابضة بالحياة، فيكون وقعها أكثر وتأثيرها أعمق مما يزيد من حظوظ مبادلة "هيلين" له المشاعر ذاتها، وهو ما لا يتحقق مع وضوح النثر وما يتسم به من مباشرة وتقريرية تفرغ لغة الأحاسيس من إثارتها، وتكبحها عن الإلقاء بظلالها الإيحائية التي ينتجها الشعر من خلال ما يتفرد به من انزياح تنتقل به لغة الرواية من النثر إلى الشعر، متخطية وظيفة اللغة العادية لتقوم بوظيفة شاعرية، فإذا كان التقرير والإخبار وظيفة النثر، فإن الإيحاء وظيفة الشعر[1]، وبهذا تتجاوز هذه الرواية كل مقولات التصنيف والتجنيس بنص منفتح على إيحاءات الشعر وجمالياته.

ولتكون قصائده أكثر تأثيرا على "هيلين" لجأ إلى كتابتها بلهجتهم اليمنية، فلغة الاستعمال اليومي أكثر دنوا وقربا من مستعمليها، ولربما حققت الهدف المرجو، فيقول:

«حين أريد أن أبعث برسالة لـ"هيلين" أقول لها فيها إني مازلت على العهد.. أكتب قصيدة شعر كعادتي منذ ست سنوات فيكتبها الشباب ويحفظونها فتصل إلى هيلين بالضرورة وخصوصا القصائد التي أكتبها باللهجة مثل:

والله إنــك بقلبي للأبـــــد حتى ولو صرت في حبك شهيد
يميـــن لو قيدوني بالــزرد أو قطعوني بفيســـان الحديـد
ما ميل عنك ولا أرضي أحد غيرك ولا قط عن حبك أحيـــد
أبد أبد سوف تبقى لي أبـد ذكرى بقلبي إلى يوم الوعيـــد»[2]

وقد عززت هذه القصائد أحداث الرواية وأسهمت في تطورها، إذ اختصرت هذه القصيدة الأخيرة الكثير من الأحداث التي كان من المفترض وقوعها، وحلت محل التفاصيل النثرية، كما كانت عاملا مساعدا لشخصية "محمد" على أداء وظيفته المتمثلة في إقناع "هيلين" للقبول بالزواج

[1] ينظر خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص154.

[2] محمد مسعد، الرصاصة، ص74.

منه، وبهذا تغلغلت هذه القصائد داخل البنية السردية لتصبح عنصرا فاعلا ومكونا من مكوناتها البنيوية.

هذا وقد اشتغلت القصائد التي سرت عبر ثنايا السرد كما سبق القول على بث توجهات بطل الرواية الفكرية والسياسية، على امتداد المراحل التي مر بها في حياته؛ فمن الإيمان الحق إلى التطرف مع التوجه الماركسي الشيوعي الذي يؤمن بالمادي والمادة فقط، ثم إلى التوبة والإيمان الحق المطلق الذي لا تتزعزع ثوابته، فالتوجه النضالي من أجل الوطن سياسيا وعسكريا.

ومن القصائد المتضمنة في الرواية والتي تمثل لتوجهه ومحطته الأخيرة قصيدة مطولة تمتد من الصفحة 149 إلى غاية الصفحة 155، ومنها المقطع الآتي:

«ارحل..

ودعنا نرشف البن اليمانيّ المعتّق

في مقاهينا

وفي أسمارنا..

دعنا نشم روائح الأشياء

إذ أفْقَدْتَها المعنى

فللحناء رائحة زكية..

دعني أشمّ خضاب بلقيس البهيّة..

وأراه منقوشا على أطرافها ولها هويّة..

والكحل يمنح رمشها عمراً جديداً

أشتهيه بلا رويّة..

وأرى زهور البن في وجناتها أبدا نديّة

أيها الثوار في صنعاء

لا ترضوا بأفعال دنيّة..

إن بلقيس التي غابت زمان العز قادمة إليكم

فاستعيدوا عرشها من غاصبيه..

لا يخيفكم مسيلمة وجنده

في اللقاء وتابعيه.. »[1]

فقد جسّدت هذه القصيدة حبّه لأرضه ووطنه وعبّرت عن معاناة شعبه مع السلطة المستبدة، وقداسة وشرف ثورته ضدها في الربيع العربي لاستعادة عزة وكرامة أرضه التي ورثها منذ بلقيس، والتي ظلت مغتصبة ردحا من الزمن، وبهذا لعبت هذه القصيدة دورا فعالا في رفد الرواية بطاقات الشعر وإيحاءاته الدلالية، التي مكنتها من الانفتاح على آفاق التاريخ والماضي الذي يحضر ها هنا لاستثارة الهمم وحثها على الدفاع عن قضيتها والانتصار لتاريخها وماضيها المجيد الذي خلدته الملكة بلقيس في عهدها.

وقد كسرت هذه القصائد الطويلة في أغلبها انتظام السرد، فامتدادها على مدار صفحتين إلى ست صفحات يعطّل سيرورته، ويفسح المجال لهيمنة الشعر والغوص في أعماقه، وهو ما عمل على بناء نص روائي وفق تشكيل جمالي غير مألوف يتجاور في هندسته المعمارية النثر والشعر، ويتعالق فيها الإيقاع السردي برتابته والإيقاع الشعري بسرعة تدفقه، وهو ما يتحقق أيضا مع استثمار الشعر الشعبي.

2. استحضار الشعر الشعبي:

يندرج الشعر الشعبي ضمن التراث الأدبي فهو شكل من أشكال الأدب الشعبي «الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه، ويمثل تفكيره، ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية»[2]، وبهذا فقد ارتبط الشعر الشعبي بعدة مقومات أساسية هي: اللغة والمضمون وطريقة التداول؛ فاللغة التي يتجسد من خلالها هي العامية، أما مضمونه فيعبر عن وجدان الشعب في مجموعه[3] ومن قبل الشعب، فهو يقوم على الحفظ والمشافهة، ويؤدى بشكل غنائي وفي كثير

[1] المصدر السابق، ص154.

[2] حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، ط 2، 1980، ص11.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص20.

من الأحيان يكون ارتجاليا، وبذلك فمن بين أجناسه الأغنية الشعبية[1]، التي نجدها حاضرة وبقوة في رواية "زمن الخيول البيضاء" لـ**إبراهيم نصر الله**.

فقد حفلت هذه الرواية بالشعر الشعبي المتجسد فيها بشكل غنائي من قبل شخصياتها، وهو ما يضفي عليها بعدا شاعريا، يتسلل إليها عبر ما تزخر به هذه الأغاني من إيقاع وموسيقى، ويمنحها مسحة محلية تتحقق من خلال الإيهام بواقعية النص الروائي[2]، وهو ما اشتغل عليه الروائي في روايته هذه التي اعتمد فيها «على جمع الشهادات الشفوية الطويلة... بين عامي 1985 و1986، حيث قدم فيها عدد من الشهود، الذين اقتلعوا من وطنهم وعاشوا في المنافي، شهاداتهم الحية عن تفاصيل حياتهم التي عاشوها في فلسطين... حكاية الدير مع قرية (الهادية) حكاية حقيقية من أولها إلى آخرها... أسماء الشخصيات والعائلات غير حقيقية، وإذا ورد تشابه بينها وبين شخصيات حقيقية، فذلك بمحض الصدفة»[3]، وبهذا فقد حملت هذه الأغاني أبعادا رمزية تعبر عن عمق التجربة الروائية، وعن تجذرها في التاريخ الفلسطيني منذ الزمن العثماني إلى غاية النكبة الفلسطينية سنة 1948، وهذا البعد الواقعي الذي يخيم على أحداث الرواية لا يعني بأي حال أنها وثيقة تاريخية تؤرخ لفترة بعينها، بل هي رواية تخييلية بامتياز تمخضت عن الصراع المرير الذي عانى منه الفلسطيني عبر امتداد الزمن، وهذا مما أكسب هذا النص الروائي هويته وأصالته.

ومن هنا نجد أن الأغنية الشعبية تحضر في "زمن الخيول البيضاء" لتنهض بوظيفة مزدوجة تخدم مضمون الرواية وشكلها، فقد استلهمت في بناء الرواية لتنقل تفاصيل الحياة الاجتماعية الشعبية، فتعبّر بها الشخصيات عن همومها وأفراحها، كما تلعب دورا في كشف أحداث الرواية لتشكل بذلك وحدة قصصية تلخص الحياة الشعبية وخصوصياتها، فتحمل معنى تراثيا من خلال

---

[1] ينظر عمر دراوشة، الأجناس الشعرية ودلالاتها في الأدب الشعبي البدوي عند قبيلة بني عامر بفلسطين، كتاب تمظهرات الأدب الشعبي في الأجناس الأدبية "شعر، رواية، مسرحية، قصة"، منشورات ألفا للوثائق، الأردن، ط 1، 2020، ص91.

[2] ينظر، حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص141.

[3] إبراهيم نصر الله، زمن الخيول البيضاء، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 6، 2012، ص5.

الشكل والأسلوب التراثيين[1]، فمن خلالها انفتحت الرواية على الموروث الشعبي من عادات وتقاليد وطقوس يمارسها المجتمع الفلسطيني في مختلف نشاطاته اليومية، وفي الأفراح والمناسبات، وقد ارتبطت الأغنية الشعبية فيها بالمناسبات الاجتماعية والدينية، كالأعراس، ومواسم الحصاد والحج، مجسدة بعض العادات والتقاليد والطقوس المقترنة بها.

وتؤدى هذه الأغاني الشعبية الخاصة بمناسبات الأعراس من قبل النساء، ومن مقاطع الرواية التي تتضمنها المقطع الآتي:

«الرجال في المقدمة، يتوسطهم الشيخ ناصر العلي والأب ثيودورس، وخلفهم النساء اللواتي تصاعدت أغنياتهن تملأ المنحدر:

قطعنا البحر ياعمِّي عللي خصرها ظُمِّهْ

قطعنـــا البـــحر بحرينِ على مكحولة العـين

قطعنا سهلنا الأخضـــر لضحكة ها القمر لسْمَر

ومشينالك مَشي الطير حتى ما تْكوني لغيري

ومشينالك يا أصيلة حتى نفرح فيك الليلة

ومشينالك من الهادية نغني والنيّة صافية

وحينما أصبحوا أكثر قربا، انطلقت أغان أخرى، تُمجِّد أهل العروس وتُعدد محاسنهم:

يا بَيْ محمد جينالك جينالك

قوم استقبلنا بخيولك ورجالك

يا بَيْ محمد يا كبير الشّان

يا حصان امحوط باسْبُوْعَهْ وغزلان

يا بَيْ محمد يا شبّاك العِلِّيَّة

يا ألف شمعة جوّا روحي مضوية

ثم ارتفعت حرارة الحناجر أكثر:

[1] ينظر حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص141، 142.

قوليلي وين دارك يا ياسمينة يا مليحة

والله لتبع أثارك لو حتى على (ريحا)

قوليلي وين دارك يا ياسمين يا لطيفة

والله لتبع آثارك حتى القدس الشّريفة

يا طول الشعر الأسمر من عكا حتى (يافا)

ومن (غزة) حتى (المجدل) ومن حيفا لـ (صَفافة)

وكما لو أن والد العروس راح يحيي الجاهة غنت النساء على لسانه:

يا هلا ومرحب باللي هلّوا علينا!

بنرحب فيهم وبنحطهم في عينينا!

يا هلا ومرحب بالناس الأجاويد!

خطوة عزيزة خضرا زيْ يوم العيد! »[1]

تصور هذه المقاطع الغنائية تفاصيل الأعراس في منطقة الهادية، وما يتخللها من فرح وسعادة تغمر قلوب الرجال والنساء، كما تجسد مظاهر طقوسهم وممارساتهم في الأعراس، والتي تشف عما يتميزون به من آداب وسلوكات، ككرم الضيافة والاحترام المتبادل بين عائلتي العروسين، وكذا عمق العلاقة والصلة بينهما، وقد ترددت هذه المقاطع مع كل مناسبة عرس في الرواية، وهو ما يضفي عليها طابعا شعبيا من خلال قوة الصوت الشعبي الجماعي الذي يسيطر عليها، فكل الأغاني المتضمنة فيها تؤدى جماعيا.

ونظرا لطبيعة المكان الريفية فقد ارتبطت هذه الأغاني الشعبية بأعمال الفلاحة من حرث وزراعة وحصاد، إذ سايرت كل نشاطات شخصيات الرواية وأعمالها وعبرت عن مشاعرها وأحاسيسها، وبخاصة في مواسم الحصاد، وهي تجني ثمرة أتعابها لعدة شهور، فها هم الرجال والأطفال الذين اشتد عودهم بعض الشيء يحصدون السنابل، وهم يردّدون:

«منجلي يا منجلاه راح للصايغ جلاه

[1] إبراهيم نصر الله، زمن الخيول البيضاء، ص110، 111.

والقمر حوله بيدور وينقّط نور وحياه

والقمح عال وبيميل شرقه وغربه يا محلاه»[1]

ويتسابقون فيما بينهم من يستطيع إحراز التقدم أكثر من الآخر، فكانت أصواتهم تحدث تناغما أخاذا يساير تمايل السنابل الذهبية الممتلئة، وهم يتغنون بعلوها وارتفاعها، ويشيدون بآلة حصادها التقليدية، وبهذا فقد شكل هذا المقطع الغنائي مصدرا غنيا يعكس طبيعة شخصيات الرواية الشعبية، ويمنح الرواية نفحات فنية وجمالية تتمخض عن اللغة الموحية والإيقاع الموسيقي اللذين يُميّزان هذا المقطع الغنائي.

وقد سايرت الأغنية الشعبية في "زمن الخيول البيضاء" مختلف أحداثها ومواقف شخصياتها، كما صورت حياتها الاجتماعية، وارتبطت بها ارتباطا وثيقا، فقد عبّرت عن أفراحها وأحزانها، ومثلت أفكارها ومعتقداتها وممارساتها بما فيها الدينية، وقد حظي الحج بمكانة خاصة في مجتمع الهادية، لكونه أعظم ركن من أركان الإسلام، ولما يتكبّده الحاج من مشاق السفر لأداء هذا الركن، فقد كانت عودته «للبيت تعني ميلادا جديدا، حيث لم تكن الرحلة إلى مكة سهلة، ففي كل عام كانت المواكب تفقد بعض الحجاج، إما بسبب المرض أو المشقة أو غارات اللصوص التي لم تسلم منها هذه المواكب. كانت العودة ميلادا جديدا، حيث تتغير نظرة الناس للحاج؛ وأيا كانت صورته قبل ذهابه، إلا أنها تنقلب إلى عكسها، إذ يُضفي الرحيل إلى أرض الرسول هالة عليه، ويتمُّ التعامل معه فور عودته من مكة، كواحد من أهل الحكمة والرأي، ويغدو في عيون أهل القرية أعلى مرتبة وأرفع أخلاقا»[2]، ونظرا لهذه الهالة والمكانة العظيمة التي يحتلها الحاج التي ترسخت في صميم كل فرد من الهادية، فقد تجلى ذلك فيما كانوا يرددونه من أغانٍ وبخاصة عند استقبالهم الحجاج العائدين من مكة، ومنها المقطع الآتي:

«يوم ما ودّعناهم برقْ ورعود

يوم ما استقبلناهم نضرب بارود

[1] المصدر السابق، ص222.

[2] المصدر نفسه، ص186.

يوم ما ودّعناهم مطر وسيل

يوم ما استقبلناهم حنّينا الخيل

رجعوا لي مِن النُّور شمسْ مضوية

يا فرحة أخته بالطلّة البهيّة

رجعوا لي من بعيد من عند الرسول

بشروا الزيتون وبشروا الخيول

يا حجي خالد يا جاي من بعيد

عا جبينك الشمس وفي إيدك العيد»[1]

يتغنى هذا المقطع بالحجاج بعامة والحاج خالد –بطل الرواية– بخاصة، وهذا دليل على مكانته الرفيعة في مجتمع الهادية حتى قبل حجه، كما يصور السعادة التي تغمر كل فرد فيه بعودة الحجاج سالمين غانمين وقد أدوا أعظم فريضة، والتي تعكس المكانة الكبيرة التي يحظى بها الحاج بين أفراد مجتمعه، وهذا ما يجسد جانبا من عادات وتقاليد هذا المجتمع في استقبال الحجاج، وهو ما جعل هذه الرواية لسانا معبرا عن صوت الجماعة في أفراحها، وأحزانها، في معاناتها مع مختلف أشكال سيطرة وظلم الآخر الأجنبي على امتداد تاريخها، في مقاومتها وصمودها في وجه الظلم والاستبداد.

وبهذه المقاطع الشعرية الشعبية الغنائية قد أبدع الروائي في هندسة بناء نصه الروائي من مزيج هائل: من اللغات التي تتداخل فيها الفصحى بالعامية، ومن الأساليب التي تجمع بين أسلوبي النثر والشعر، ومن الأصوات التي يختلط فيها صوت الفرد بالجماعة، مشكلا نصا حواريا متعدد الأصوات «مفتوحا على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدا منها بعض عناصره، مما جعل خطاب الرواية خطابا ((خليطا)) متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات،

[1] المصدر السابق، ص185.

وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص»[1] مكونا فسيفساء لغوية بديعة أسهمت في «خدمة الشكل والمضمون، كما أكسبتها ثراء دلاليا وإيحاء جماليا»[2] به حققت شعريتها وشاعريتها.

ومن خلال ما سبق وانطلاقا من النماذج الروائية: "الحاسة صفر"، "زمن الخيول البيضاء"، "الرصاصة"، يتبين أن الرواية العربية المعاصرة قد انفتحت على الشعر واستثمرت إمكاناته وفق ثلاثة أشكال؛ يتجلى الشكل الأول في توظيف التقنيات الأسلوبية والفنية الشعرية باعتماد آليات الإيقاع من تكرار وتوازٍ وكذا التصوير بانزياحها عن التصوير الروائي القائم على الوصف لتنحو نحو الشعر باستثمار التصوير الشعري القائم على الصورة الشعرية، في حين يتمظهر الشكل الثاني في استعارة آليات الشعر الفنية كالرمز واستدعاء الشخصيات التراثية، ليتوسل عبرها السرد الروائي بالمرجعية التراثية للتعبير عن التجربة المعاصرة، أما الشكل الثالث والأخير فيتمثل في استحضار قصائد شعرية منها الفصيح ومنها الشعبي، ينفتح من خلالها النثر على الشعر، ويتجاوران فتتوالي الصيغتان السردية والشعرية، مما أدى إلى تداخل الأدوار والوظائف وفق تشكيل بنائي وجمالي مغاير ينهض على كسر وخلخلة خطية السرد، والسمو بلغة النثر لتلامس اللغة الشعرية.

وهو ما خلق حوارية أجناسية تكرس لتجريبيتها، وتؤسس لظاهرة التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة التي تتجاوز ما سنّته نظرية الأجناس الأدبية من قوانين نقاء الجنس الأدبي بكتابة روائية مراوغة، عابرة للحدود تتولد على التخوم، ليس فقط مع الشعر بل تتعداه لتنتقل وبكل حرية عبر كامل جغرافية الإبداع الأدبي منه وغير الأدبي، وذلك بالولوج إلى عوالم الأدب الذاتي بانفتاحها على: الأدب الرحلي، السيرة الذاتية، وفن الرسائل بانتقال مركز اهتمام الروائيين إلى الذات في محاولة لتأصيل الهوية الذاتية التي همشتها سطوة المركزيات عالميا، سياسيا واجتماعيا، فضلا على انفتاحها ومدّها جسور التفاعل والتواصل لتعانق الفنون السمعية والبصرية بمحاورتها للفن المسرحي واستعارة تقنياته البنائية والأسلوبية لتشكيل مشهد

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987، ص7.

[2] سامية دهيمي، مرجعية الأدب الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة "سيد الخراب" لكمال قرور أنموذجا، كتاب تمظهرات الأدب الشعبي في الأجناس الأدبية "شعر، رواية، مسرحية، قصة"، ص377.

روائي يحاكي المشهد المسرحي، تشكيلا وجمالية، ليصل هذا التداخل مداه مع الرواية التفاعلية الرقمية التي تنفتح على الفنون السمعية البصرية باستحضارها في أصلها دون الحاجة إلى تحويلها وتحويرها إلى لغة مكتوبة، وهو ما سنقف على شعريته وجمالياته في الفصلين المواليين الثاني والثالث.

الفصل الثاني

تداخل أجناس الأدب الذاتي مع الرواية

أولا/ تفاعل الرواية مع الأدب الرحلي:

1- مفهوم أدب الرحلة.

2- تجليات استحضار الرحلي في رواية "أرض السودان –الحلو والمر-:

2-1-عتبة العنوان والنزوع الرحلي.

2-2- معمارية البناء الرحلي.

2-3- أساليب وعناصر البنية السردية الرحلية.

2-4- المضمون الرحلي.

ثانيا/ انفتاح الرواية على السرد السير ذاتي:

1- مفهوم السيرة الذاتية.

2- المكون السير ذاتي في رواية "الرصاصة" وآليات اشتغاله:

2-1- الموضوع الذاتي.

2-2- وضعية المؤلف والسارد.

2-3- وضعية السارد والشخصية الرئيسية.

2-4- البعد المرجعي.

ثالثا/ تعالق الرواية بفن الرسائل:

1- مفهوم فن الرسائل.

2- استحضار الرسائل في رواية "باب العمود":

2-1- معمارية البناء الرسائلي.

2-2- مكونات البنية السردية.

2-3- التقنيات والأساليب الرسائلية.

تمهيد:

لم تكتف الرواية العربية المعاصرة في انفتاحها وتفاعلها بجنس واحد، ولم تركن عند حدود أجناس بعينها، بل ارتحلت عبر سائر العالم الأدبي مستثمرة كل إمكانات الكتابة الإبداعية مهما كان أصلها أو هويتها الأجناسية، طارقة بذلك مختلف أبواب التجريب ومشرعة نوافذه على مصراعيها؛ فمن هاجس اللغة والتكريس للرواية الشعرية وهو ما رصده الفصل الأول، إلى الاستجابة لرهانات التجديد وإبدالاته بتشظي البناء ومساءلة المعرفة والوعي بالذات والالتفات إليها، لتصبح مركز اشتغال السرد وتحل محل الآخر، وهذا بفعل انفتاحها على الأجناس الأدبية الذاتية التي تعتمد على رصد وتسجيل محطات من الحياة الشخصية بطريقة جمالية فنية، يمتزج فيها الواقع بالمتخيل، وبخاصة أدب الرحلات والسيرة الذاتية والرسائل، لتؤسس بذلك لميلاد الرواية الرحلية والسير ذاتية والرسائلية، والتي تشكل موضوع هذا الفصل، ومحل دراسته.

ومن هنا ينقسم هذا الفصل الذي يحمل عنوان "تداخل أجناس الأدب الذاتي مع الرواية" إلى ثلاثة أقسام، وهي على الترتيب:

- تفاعل الرواية مع الأدب الرحلي.
- انفتاح الرواية على السرد السير ذاتي.
- تعالق الرواية بفن الرسائل.

معتمدين في ذلك على ثلاث مدونات روائية تتمثل الرواية الأولى في:

- رواية "أرض السودان –الحلو والمر–" للروائي السوداني **أمير تاج السر**.

أما الثانية فهي للروائي اليمني **محمد مسعد** والموسومة:

- "الرصاصة" والتي سبق التطرق إليها في الفصل الأول في الجانب الخاص باستحضار الرواية للشعر.

في حين تحمل الرواية الثالثة عنوان:

- "باب العمود" وهي من تأليف الروائية الفلسطينية **نردين أبي نبعة**.

أولا/ تفاعل الرواية مع الأدب الرحلي:

يعد أدب الرحلة من أقدم الفنون السردية التي عرفها الأدب العربي، وهو من أكثر الفنون التي لاقت سجالا كبيرا يتعلق بقضية تصنيفه ضمن مجال الأدب، نظرا لطبيعته المنفتحة على عدة حقول معرفية، ولكون مؤلفي النصوص الرحلية ليسوا أدباء في الغالب، إلا أن ما يختص به هذا النوع من الكتابة من مكونات وعناصر سردية، ومن أساليب فنية وجمالية يكرس لأدبيته ، وبذلك فهو جنس أدبي يقوم على الارتحال والسفر والانتقال في الزمان والمكان، وينهض على تجربة ذاتية واقعية يعيشها الرحالة، وبهذا يتشكل النص الرحلي من حيث هو متن حكائي أو قصة على السفر والرحلة الواقعية التي قام بها الرحالة، أما من حيث كونه مبنى حكائيا أو خطابا فيتمثل سرديا من خلال ما يحكيه الرحالة/ السارد من أحداث ووقائع رحلته.

وبانفتاح الرواية على هذا الجنس فهي تستعير خصائصه الأسلوبية وسماته النوعية، بما ينزع بها نحو العالم الرحلي بمغامراته وأجوائه العجائبية والأسطورية، ومن النماذج الروائية البارزة التي يتجسد فيها ذلك رواية "أرض السودان –الحلو والمر–" لـ**أمير تاج السر**، إذ استثمرت هذه الرواية كل ما تتيحه الكتابة الرحلية من بناء ومضامين وأساليب، بكون الأدب الرحلي خطابا مخصوصا ببنائه وعناصره ومكوناته، وبما يطرحه من قضايا وإشكاليات تخص الأنا في علاقتها مع الآخر من جانب وتسائل المعرفة من جانب آخر، وهو ما عدل بها عن النموذج البنائي الروائي التقليدي، وأكسبها الخصائص النوعية لأدب الرحلة، مولدة بذلك نوعا روائيا جديدا يزاوج بين الروائي والرحلي، ومعلنة عن ميلاد الرواية الرحلية.

وسيتم الوقوف أولا على مفهوم أدب الرحلات ورصد خصوصياته، للكشف عن تجليات الرحلي وآليات اشتغاله في الرواية، والوصول إلى أبعاده الفنية والمعرفية وكذا

ملامسة الدور والوظيفة التي نهض بها هذا التداخل الأجناسي لتحقيق شعرية هذه الرواية وجمالياتها.

1. مفهوم أدب الرحلة:

يعد مفهوم أدب الرحلة من المفاهيم التي يستعصي على الباحث ضبطها في مفهوم قار ودقيق لعدة اعتبارات أهمها طبيعة هذا الفن الأدبي الهجينة التي تجمع وتزاوج بين الأدبي وغير الأدبي، فما بين السرد بمكوناته الأدبية، والرحلة بموضوعاتها المعرفية والعلمية: كالتاريخ والجغرافيا والإثنوغرافيا يتشتت المفهوم ويضيع المصطلح، وذلك نظرا لـ«تعدد مضامينها وأساليبها، وتداخلها مع خطابات أخرى، فهي إلى حد كبير، تعد من المصطلحات الفضفاضة والهجينة في الوقت نفسه، فهي تحوي موضوعين كبيرين هما: الأدب من وِجْهة، والرحلة من وِجْهة أخرى»[1]، وبهذا فهو جنس أدبي يستمد مقوماته وخصوصياته من تكامل الأدب والمعرفة من جهة، وباندماج الواقع بالمتخيل من جهة ثانية.

ومن المفاهيم التي لامست روح أدب الرحلة واقتربت من جوهره ما جاء في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" **لمجدي وهبة وكامل المهندس**، إذ يعرفانه بأنه «مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد»[2]، فهو جنس أدبي يكتسب سمة الأدبية من أسلوبه القصصي القائم على السرد الذي لا ينفصل عن الوصف، ذلك أن أول ما يقع عليه نظر الرحالة أثناء رحلته هو البلاد بطبيعتها ومناظرها وسكانها وعمرانها المختلف.

[1] عيسى بخيتي، أدب الرحلة الجزائري الحديث "مكونات السرد"، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص16.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص17.

وبذلك فقد اعتمد الرحالة على الوصف في تدوين وكتابة رحلاتهم، فعُدّ بذلك من الخصوصيات التي تكرس لأدبية الرحلة بالإضافة إلى السرد، وبهما تتحول «الرحلة من كونها فعلا متجسدا في الزمان عبر الانتقال من مكان إلى آخر مع حدوث أفعال ووقائع، إلى الرحلة باعتبارها فعلا محكيا يختزل تجربة الفعل السابق ويدونه في شكل سرود بضمير المتكلم»[1]، وهذا يعني أن أدب الرحلة يقوم على ما اختزنته الذاكرة من أحداث ومشاهدات، وهنا تتدخل المخيلة في صناعة أدب الرحلة بكونه عملا فنيا يمتزج فيه الواقع بالمتخيل، وهو ما ذهب إليه **شعيب حليفي** في كتابه "الرحلة في الأدب العربي" من كون أدب الرحلة جنسا يتشكل «سرديا ويتراوح بين قطبي الواقعي والخيالي بأسلوب يسجل ويصف رحلة انتقال السارد/ المؤلف من فضاء لآخر داخلي أو خارجي على المستوى الفعلي»[2]، إذ ينهض فيه الخيال بمهمة ملء الفجوات والفراغات التي يستعصي على الذاكرة سدها، وهو ما يحقق لها أدبيتها ويحول دون أن تقف عند حدود التسجيل والتدوين فقط.

وبذلك يمكن القول إن أدب الرحلة سرد استذكاري يملك من المكونات السردية ما يؤهله لأن يكون جنسا أدبيا سرديا بامتياز، يشترك مع الأجناس السردية الأخرى كالرواية والقصة في الكثير من المكونات السردية، كالأحداث، الشخصيات، الزمان والمكان، ويختلف عنها في الآن نفسه من خلال متنه الحكائي الذي تؤطّره قصة السّفر والترحال، وما يتمخض عنه من خصوصيات تتعلق بالمعرفة، وصورة الآخر، والعجائبية.

وهو ما يؤسس لتفرد الفن الرحلي وتميزه عن باقي فنون الأدب السردية، فالنص الرحلي من حيث هو مضمون أو قصة يقوم على متتالية من الأحداث التي تحققت فعليا أثناء سفر الرحالة وانتقاله من مكان إلى آخر، والتي تعرض ما صادفه الرحالة وما اعترضه في طريقه من خصائص ومميزات عصره، ووصف للبلدان التي زارها ومظاهرها الطبيعية من مناظر ومناخ

---

[1] فاطمة بوطبسو، أدبية الخطاب في رحلة نور الأندلس لأمين الريحاني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث شعبة أدب الرحلة، إشراف الدكتور عبد الله الحمادي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2010/ 2011، ص15.

[2] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2002، ص69.

ومسالك وطرقات، ونقل لأخبار الشعوب التي مر بها وعاداتها وتقاليدها وأوضاعها الاجتماعية وحتى ثقافتها، وبذلك يتبنين الأدب الرحلي في فسيفساء نصية تمتزج فيها «المعلومات بالمغامرات، والواقع بالأساطير، ذات الكاتب ومشاهداته، التجربة والحكمة مع الخيال، السحر مع الغرائب والعجائب»[1]، وهو ما جعله نصا هجينا يجمع بين الأدب وشتى حقول المعرفة، وينبني وفق معمار بنائي مخصوص تتحكم في هندسته طبيعته الخاضعة لسلطة السفر والترحال.

وانفتاح رواية "أرض السوان" على هذا الجنس الأدبي، واستثمارها خصوصياته ومكوناته البنائية منحها سمة الموسوعية وجعلها تربة خصبة لتفاعل مختلف المعارف والعلوم، وصبغها ببعد جمالي فني ينبع من متعة السفر والمغامرة، وما يولدانه من تشويق وعجائبية، وهذا ما سنستشفه بالوقوف على تجليات الحضور الرحلي في هذه الرواية.

2. تجليات استحضار الرحلي في رواية "أرض السودان –الحلو والمر":

أقام **أمير تاج السر** روايته هذه على رحلة قام بها بطل روايتة "جلبرت أوسمان" أو "عثمان الإنجليزي" انتقل فيها من لندن مسقط رأسه ومهد طفولته وشبابه متجها نحو السودان إلى مدينة لا يعرفها ولا يعرف عنها أدنى شيء[2]، لتكون هذه الرحلة المتن الحكائي أو القصة التي يقوم عليها هذا النص الروائي، مكونة بذلك نصا مزدوج الخطاب.

إنه نص متعدد وكولاج للسرود والأخبار والمرويات، يجمع بين المعرفة والأدبية، فيتضمن معارف ومعلومات بالدرجة الأولى، ويفسح المجال بوصفه نابعا من الذاكرة عن تجربة مضت للخيال والسرود والمرويات لتلج عالمه[3]، وبهذا فقد انفتحت هذه الرواية على أدب الرحلات فاستعارت أدواته الأسلوبية والفنية: كالسرد بضمير المتكلم، التركيز على الوصف واحتلاله جزءا كبيرا من مساحتها النصية، كما انبنت وفق هندسته المعمارية ببناء يتأسس على

[1] فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط2، القاهرة، 2002، ص13.

[2] ينظر، أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمرّ"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012، ص9.

[3] ينظر، بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2007، ص203.

التضمين الذي تؤطره «الحكاية الإطار وما تتضمنه من حكايات صغرى وكلها مستوحاة...عن طريق التماس مع المكان ومفاجآته، يتعلق الأمر بالكيفية التي يتدخل بها المكان في إنتاج هذا السرد، إذ يتطور هذا الأخير بمكابدة الرحالة وتحمله مشاق الطريق (قطاع الطرق، الظروف المناخية الصعبة...) وهو ما سميناه بالبعد المغامراتي»[1]، وبذلك تتمظهر العناصر والمكونات الرحلية في هذه الرواية من خلال جميع المستويات التي تكون نسيجه البنائي وأبعاده الدلالية، والتي تتمثل في: العنوان، البناء أو المعمار النصي، الأساليب وعناصر البنية السردية، وكذا المضمون.

1.2. عتبة العنوان والنزوع الرحلي:

يتألف عنوان الرواية "أرض السودان –الحلو والمر–" من جزأين: رئيسي وفرعي، فيرتكز في جزئه الأول "أرض السودان" على موقعة المكان وتحديده وتعريفه وتوصيفه في مكان محدد وهو "أرض السودان" دون غيره، ويشتغل في جزئه الثاني الفرعي "الحلو والمر" على إثارة الدلالات وإعادة توجيهه بفتح منظومته الدلالية والإيحائية[2] التي تحيل إلى معايشة الحدث والتجربة الواقعية، وكذا الجانب المغامراتي لهذه الرواية، وهو ما يشير إلى خصوصية هذا النص الروائي القائمة على المغامرة والترحال.

وهو بذلك ينهض بوظيفة تعيينية؛ تعيّن الموضوعة الأساسية للرواية فهو عنوان استباقي يدل على المكان الذي لا يخلو من قيمة رمزية تعضد موضوعة هذه الرواية، فإذا كان العنوان العتبة النصية الأولى فهذا يعني أنه علامة تشير وتوحي بدلالات النص، كما تعمل على تصنيفه الأجناسي، وهذا ما تحقق على مستوى العنوان الفرعي "الحلو والمر" الذي لعب دور الموجه القرائي[3]، بإحالته إلى الطابع الرحلي الذي يطغى على الرواية بما يحويه من معان تدل

---

[1] المرجع السابق، ص203.

[2] ينظر، محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي "الجمالي والثقافي في نظم الصوغ السردي"، ص81.

[3] ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جنيت من النص إلى المناص"، ص79، 80.

على معايشة أحداث وتجارب منها ما هو حسن ومنها ما هو سيء يؤطرهما فضاء مكاني محدد هو "أرض السودان".

وبهذا ينعكس عنوان الرواية على مضمونها ويخصصه من خلال إشارته إلى مكان محدد[1]، ليلعب المكان بذلك دورا فاعلا ليس فقط بكونه عنصرا من عناصر البنية السردية أو فضاء لتأطير باقي المكونات السردية، بل بوصفه مكانا واقعيا له من الخصائص الطبيعية والتاريخية والثقافية والحضارية وحتى المعرفية ما يسمح له بصورة أو بأخرى بصوغ وتشكيل ذات الروائي وهويته الفردية والجماعية وكذا متخيله ونظرته إلى الآخر، فيستحيل بذلك العنوان في هذه الرواية وهو الشأن ذاته في أي نص رحلي رمزا يحيل إلى مرجعية معرفية ودينية واجتماعية وثقافية تعكس الوعي بالواقع، وفي الوقت ذاته تحمل دلالات فنية[2] من خلال ما يحوي العنوان الفرعي "الحلو والمر" من إيحاءات دلالية.

وبذلك يقتفي الروائي أثر العنونة في أدب الرحلات بتركيزه على المكان الذي يعد عنصرا فاعلا في بناء النص الرحلي، بوصفه العنصر المؤطر للسفر والترحال، والذي تتجلى هيمنته على الرواية بدءا من العنوان الذي يشكل عتبة النص الأولى، فمن المتداول في عنونة أدب الرحلات «ارتباط اسم الرحلة بالمكان، سواء المنتقلة منه أو المتوجهة نحوه، وهو عنوان مكاني»[3]، وهذا ما يتبين في عناوين بعض الرحلات العربية، مثل: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لـ**رفاعة رافع الطهطاوي**، و"كشف المخبا عن فنون أوروبا" لـ**أحمد فارس الشدياق**، وكذا "رحلة إلى باريس" لـ**فرنسيس فتح الله مراش**[4]، وبهذا يشكل العنوان السمة الأولى التي ينحو بهذا النص الروائي نحو متاخمة الحدود الرحلية.

---

[1] ينظر، بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001، ص143.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص147.

[3] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص164.

[4] ينظر، نازك سابا يارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، دار نوفل، بيروت، ط2، 1992، ص17- 20.

وتشتغل العنونة في فصول رواية "أرض السودان" هي الأخرى على النزوع نحو العالم الرحلي بتركيزها على المكان، إذ تنوعت الأمكنة بتعدد الأمكنة التي مر بها الرحالة، والتي كانت مسرحا لاحتضان ذلك الفصل، ومن هذه العناوين: دولة البحر، بر الإسكندرية، الخرطوم، سوق الدواب[1]، وهي أمكنة لها علاقة بالمكان الذي ارتكز عليه العنوان الرئيسي وهو "السودان"، فلوصول الرحالة الإنجليزي "جلبرت أوسمان" إلى السودان لا بد له من المرور بمصر –وهي دولة البحر– وكذا الإسكندرية وصولا إلى الخرطوم عاصمتها.

ويتعدى النزوع الرحلي في العنونة إلى استثمار الجانب العجائبي والمغامراتي، وكل ما يتعلق بالمعتقدات والعادات والتقاليد، وهي مما يحفل به الأدب الرحلي لتنهض بذلك هذه العناوين بوظيفة إيحائية، فهي توحي بشيء ما عن النص يتعلق بموضوعاته بوصفها من مفاتيح تأويله[2]، ومن هذه العناوين: طقوس، عيد الخميس، مغامرة العتمة، شرفية فتاة الجن، الأسطورة والتحدي، الأسطورة وفرخ الأسطورة[3]، وبهذه العناوين سواء الرئيسي أم عناوين الفصول تخترق رواية "أرض السودان" فن الأدب الرحلي وتكتسب صفاته النوعية لتؤسس لرواية هجينة تحقق جماليتها بتفاعل الروائي والرحلي.

2.2. معمارية البناء الرحلي:

لقد خرجت رواية "أرض السودان" عن البناء الروائي المألوف باستثمارها بناء النص الرحلي، فهو نص «ينبني باعتباره محكيا عن سفارة (رحلة) تؤسس لفعل الحكاية جوار الخطاب»[4]، وبذلك فقد انبنت في شكل مركب يتألف من قصتين ترتبطان فيما بينهما عن طريق التضمين؛ أي إدخال قصة في قصة أخرى، وهذا النوع من أنواع التأليف القصصي يقوم

[1] ينظر، أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص5، 6.

[2] ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جنيت من النص إلى المناص"، ص87.

[3] ينظر، أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص5، 6.

[4] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص7.

على علاقة التبعية[1]، فالقصة المتعلقة بالرحلة أو محكي السفر تندرج ضمن القصة المؤطرة لها والتي تحوي استعدادات السفر والرحلة مع بيان دوافعها وغاياتها، وبذلك يتم الانتقال من القصة الأولى المؤطرة للسفر إلى الثانية محكي السفر وهي بؤرة السرد في الرواية.

فيستهل الرحالة/ السارد "جلبرت أوسمان" أو "عثمان الإنجليزي" السرد بالقصة الأولى، وهي القصة المؤطرة لرحلته والتي تضمنتها الفصول الثلاثة الأولى في الرواية، المتمثلة في: أجبن من قطة، الخبَّاز، ليلة دوريس[2]، والتي تحكي عن دوافع رحلته وأهدافها واستعداداته لها، فيقول فيها مبينا أسباب رحلته:

«ومع اللحظات الأولى للصباح، وحين انطلقت بدايات هيجان الشوارع، كان عندي قرار غير حكيم، استخلصته من حماقة الليل الذي بدأ ناعما، وتوعك: سأذهب إلى أرض السودان.. سأذهب.. سأذهب، سأذهب. ليس لأني من عشاق المغامرة ولا لأني أتوقع مجدا في ذلك المجهول، ولكن لأني قبلت التحدي الذي ركلني به صديقي القديم بيتر مادوك، رامي القرص القوي الذي كاد يقتلني في حفل هو ضيفه»[3]، ويتبين من هذا المقطع الدافع الغريب وراء رحلته إلى السودان التي لم يكن يعرف عنها شيئا، وهو ما استدعى منه الاستعداد جيدا لخوض غمار هذه المغامرة، بالذهاب إلى "المستر سامسون" أحد الإنجليز العائدين من السودان بعد مكوثه لفترة طويلة فيها ليتعلم لغة أهلها، ويتعرف على بعض المعلومات المهمة عن تاريخها وجغرافيتها وكل ما يفيده في رحلته، بالإضافة إلى التردد على المكتبة لمطالعة الكتب التي من شأنها إفادته بمزيد من المعلومات عن هذه الأرض[4].

---

[1] ينظر، تزفيطان تودروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسن سحبان وفؤاد صفا، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص56.

[2] ينظر، أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص5.

[3] المصدر نفسه، ص12.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص23.

لتشكل بذلك هذه القصة الإطار الذي ينتظم فيه النص بما تتضمنه من مكونات وعناصر تشكل «خطاب التقديم داخل النص»[1]، وهو ما يغيب عن البناء الروائي المتعارف عليه، ويجنح بهذه الرواية نحو الأدب الرحلي بتوجيه القارئ إلى الظروف المحيطة بالنص، والسير به نحو المرجعيات المكونة له، وتهيئته للغوص في طبيعة النص الرحلية بموضوعاتها التاريخية، الجغرافية، الإثنوغرافية والعجائبية.

ليتم الانتقال بعد ذلك دون حدود فاصلة دقيقة بين القصتين فالانتقال فيها مخفي[2] إلى محكي السفر الذي يشكّل بؤرة السرد في هذه الرواية، والذي يرتبط مع القصة المؤطرة له بوساطة شخصية الرحالة "جلبرت أوسمان" أو "عثمان الإنجليزي" سارد القصتين وبطلهما، أين ينطلق السرد فيها بانطلاق الرحالة في فعل السفر، فتسير بذلك الأحداث سيرا كرونولوجيا يتتبع انتقالات الرحالة أثناء سفره، ولا تخرج عنها إلا لسد الثغرات الناتجة عن عجز الذاكرة على استذكار أحداث الرحلة وتحولاتها بترتيب وقوعها، فاسحة المجال للخيال لينهض بهذه الوظيفة، ولتفاعل الواقعي والمتخيل من جهة واندماج الروائي بالرحلي من جهة أخرى، مشكلة هندسة معمارية مخصوصة تتحكم فيها بنية السفر والترحال.

وبهذا فقد تجاوزت رواية "أرض السودان" البناء الروائي التقليدي، بمعمار نصي أقرب إلى الفن الرحلي منه إلى الرواية لولا أن مؤلفها وضعها تحت مسمى الرواية.

3.2. أساليب وعناصر البنية السردية الرحلية:

تستعير رواية "أرض السودان" كما سبق ورأينا بناء النص الرحلي في تصميم وهندسة بنائها النصي، وبذلك فهي تستمد منه سماته وخصوصياته وكذا تقنياته وآلياته الأسلوبية والفنية، وبما أن أدب الرحلات هو «ذلك النثر الذي يصف رحلة –أو رحلات– واقعية قام بها رحال متميز، موازنا بين الذات والموضوع، من خلال مضمون وشكل متميزين»[3]، فإن ذلك مما

---

[1] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص172.

[2] ينظر، تزفيطان تودروف، مقولات السرد الأدبي، ص57.

[3] ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الوفاء، ط1، القاهرة، 1995، ص41.

يستدعي اكتسابها صفاته النوعية، بهيمنة السرد بضمير المتكلم، واعتمادها على الوصف وتقرير المعلومات والحقائق، بالإضافة إلى النزعة المكانية الطاغية عليها.

1.3.2. السرد بضمير المتكلم:

تنزاح رواية "أرض السودان" لتلامس السرد الرحلي بالتفافها حول الأنا وسيرورتها خلال السفر والترحال، فتستحيل بذلك إلى تسجيل ذاتي لتجربة السفر والترحال التي عايشها الرحالة، وهذا ما يجسده قوله: «بدأ الأمر مفاجأة كبرى لي، أنا جلبرت أوسمان، أو عثمان الإنجليزي، كما كان يسميني (سيف القبيلة)، تاجر الإبل غريب الأطوار، الذي صادقته زمانا، و(عبد الرجال زافو)، أحد رقيق السودان المدهشين، والذي تعلمت منه الكثير، وكافأته في النهاية بأن منحته الحرية، وعشت بينهم أياما طويلة، ثم ليصبح ذلك الاسم رسميا، ومعتمدا لديّ، وأضيف له اسم عربي آخر، بعد أن تغيرت معالم حياتي، بطريقة لم تخطر على بالي أبدا»[1].

وبهذا فهي تعتمد السرد بضمير المتكلم، فيطابق السارد البطل، ويكون الخطاب فيها خطابا ذاتيا «ينسبه الرحالة إلى نفسه، عن طريق التجربة والمكابدة...السارد مشارك فعلي، وهو المهيمن، وهو خطاب شخصي»[2]، وفي هذه الحالة يندمج السارد مع الشخصية الروائية الرئيسة[3]، فيهيمن على الرواية نمط واحد من السرد يكون فيه السارد مثلي القصة بطل حكايته[4]، وهذا من تمظهرات الانفتاح على النص الرحلي، ففن الرحلة «من أولى الأشكال التعبيرية التي استعملت فيها الكتابة بضمير الأنا دون تحرّج»[5]، وهو ما يعدل بهذه الرواية إلى أن تكون سردا استذكاريا فيه يستعيد الرحالة/ السارد أحداث رحلته ووقائعها، بكونه مركز اشتغالها ومحورا لتطور أحداثها بحركته الانتقالية في المكان والزمان.

---

[1] أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر، ص9.

[2] بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي، ص204.

[3] ينظر، تزفيطان تودروف، مقولات السرد الأدبي، ص65.

[4] ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، المغرب، 1997، ص225.

[5] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص7.

2.3.2. النزعة المكانية:

يضطلع المكان بدور مهم في تكوين أدب الرحلات ونجده كذلك في هذه الرواية أيضا، إذ ينهض بدور فعال في التأثيث للحدث الروائي، فالنزعة المكانية هي المميز للرواية الرحلية التي تطغى على الزمان وتجرده من دلالاته الجوهرية، حتى إن الزمان البيولوجي يرتبط بعمر البطل ذاته، وكذا انتقالاته في المكان[1]، وذلك لأن «الانتقال من مكان لآخر هو العنصر الأساسي والدعامة التي تؤطر الأحداث والأفعال»[2]، فالمكان هو المهيمن على سيرورة السرد بكونه المنتقل منه وعبره وإليه، وهو ما يحوله إلى فضاء يستوعب كل العناصر الروائية ويتحكم في شبكة العلاقات القائمة بينها.

وهذا ما يتمثل في قول الرحالة/ السارد:

«أخيرًا وصلت إلى أرض السودان.

نعم وصلت قلقًا ومتلهفًا، ومدهونًا بشبق المغامرة اللعين الذي ازداد ضراوة طوال الرحلة»[3].

إذ تتضح من خلال هذا المقطع أهمية المكان، بكونه السبيل للمواجهة والتصدي لاستهزاء صديقه به وانتقاصه من قيمته، ويتحدد دوره ووظيفته في أنه المنفذ الوحيد لإثبات الذات وهو ما حمله على الرحيل والسفر والمغامرة، وهو ما يؤيده قوله:

«مؤكد أن بيتر مادوك قد فوجئ وأنا أخبره بنيتي الأكيدة في السفر إلى أرض السودان.. قال بصوت متشنج:

- لا يا رجل.. لا يا جلبرت.. لقد سحبت التحدي.. أقسم أنني سحبته.

ولم تكن تلك اللا تعني لي شيئا، ولا سحبه التحدي، يفيد في هذه المرحلة.. أنا ذاهب

---

[1] ينظر، ميخائيل باختين، النظرية الجمالية "المؤلف والبطل في الفعل الجمالي"، تر: عقبة زيدان، دار نينوى، ط1، دمشق، 2017، ص288.

[2] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العر بي، ص17.

[3] أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص32.

لا محالة» [1].

فقد وجد "جلبرت" في المكان ضالته وحاجته التي تلبي دافعه إلى التحدي وإثبات الذات، وبهذا تتجلى في هذه الرواية «إحدى خصوصيات الشكل الروائي وهي مرونته التي تمنحه إمكانات غير محدودة في إنشاء الأمكنة وتشكيلها على وفق رؤية خاصة، وقدرتها على أن تجسد الأمكنة الواقعية، أو إعادة خلقها وتشكيلها وفق رؤية فنية مستفيدة من كل الأشكال الكتابية» [2]، وبخاصة ما يتيحة الأدب الرحلي من إمكانات متعددة لإعادة تشكيل الأمكنة تشكيلا جماليا، وشحنها في الوقت ذاته بأبعاد دلالية تتجاوز بها وظيفة المكان المألوفة.

ومن هذا المنطلق يصبح المكان مكونا أساسيا في بناء هذه الرواية، والمحرك الفعلي لباقي مكونات وعناصر بنيتها السردية من أحداث وشخصيات وزمان، فالنزعة المكانية طاغية عليها، وبها تتجاوز "أرض السودان" التقليد الروائي الذي يُظهر المكان على أنه مجرد ديكور لاحتضان باقي المكونات.

3.3.2. الوصف:

يرتبط المكان ارتباطا وثيقا بالوصف، وبه يتمثل روائيا شأنه في ذلك كشأن باقي العناصر السردية الروائية، فلا يمكن تصور سرد خال من الوصف، «فكل سرد إلا ويتضمن في الواقع بنسب متفاوتة جدا، مع أنه متنوع وشديد التركيب، من جهة أولى عروضا لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص؛ ويتضمن من جهة ثانية عروضا لأشياء ولشخوص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا» [3]، وهذا يعني أنه لا يمكن أن يوجد نص روائي يغيب عنه الوصف، إلا أن ما يميز رواية "أرض السودان" هو هيمنة الوصف عليها واحتلاله حيزا نصيا واسعا من مساحتها النصية، في مقابل انحسار مساحة السرد.

فبفعل انفتاحها على فن الرحلة اعتمدت الوصف أداتها الأسلوبية؛ إذ «يعد الوصف وسيلة من وسائل التقريب داخل الرحلة، ويعمل على تشخيص المشاهد والصور والأحوال المرئية

---

[1] المصدر السابق، ص17.

[2] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص135، 136.

[3] جيرار جنيت، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص75.

المتعلقة بالآخر المختلف، وتبيين كذلك مدى تفاعل الرحالة معها، إلى جانب دور آخر وهو تهويل المغامرة من خلال الأوضاع التي وصل إليها»[1] نتيجة ما يعترضه في طريقه، وهو ما منحها بعدا جماليا ينبع مما يتمخض عن الوصف من أثر فني ومتعة.

ومن المقاطع الروائية التي يتجسد فيها ذلك وهي كثيرة قول الرحالة/ السارد:

«كان ما استرعى انتباهي في تلك الباخرة، ركابها الكثيرون. رجال ونساء من أجناس متباينة، وأعمار متباينة، فيهم حسناوات مزركشات بموضات ثمانينيات القرن التاسع عشر الجديدة، وعجائز تقليديات يرتدين تنانير الصوف، وقمصان الستان المخيطة يدويًا، وعدد من الرجال بعضهم حيوي وهادر، وبعضهم مجرد جثث مشتتة في المقاعد أو على السطح، تحت الشمس في ظهيرات السفر»[2]، وقوله أيضا:

«كانت الإسكندرية كما وُصفت في تلك الكتب التي أتيح لي أن أقرأها في فترة من فترات عمري... كانت عروسا أبدية بلا تجاعيد ولا ترهل، كأنها رضعت حليب الصبا الدائم يوم وجدت. هبطت في برها أتلفت، أشاهد الشرقيين يملأون الميناء، سواعدهم قوية، ووجوههم مدهونة بعرق النخوة، ثمة أوروبيون متوافرون أيضا، وأتراك خشنون، وخليط من شعوب الأرض كلها كما تصورت، رجال ونساء وهرج وفوضى متناغمة» [3].

والملاحظ أن «الوصف المتسع والمفصل يتبدى هنا بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد...وله دور جمالي خالص مثل دور النحت في الصروح»[4]، فمعه يتعطل السرد وينعدم، ويغوص الوصف في تجسيد وتصوير تفاصيل الطبيعة بمناظرها، والمدن بعمرانها وشوارعها وطرقاتها، والشعوب بعاداتها وتقاليدها وهو ما عدل بهذه الرواية نحو اعتماد لغة تقريرية تتناسب مع ما تقتضيه طبيعة النص الروائي الرحلية من نقل للحقائق والمعلومات والمعارف.

---

[1] بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي، ص230.

[2] أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص33، 34.

[3] المصدر نفسه، ص43.

[4] جيرار جنيت، حدود السرد، ص77.

4.3.2. التقرير:

تقوم رواية "أرض السودان" من حيث متنها الحكائي على رحلة الإنجليزي "جلبرت" إلى أرض السودان، وقد تعرض فيها لكل ما شاهده خلالها، وبذلك فقد مست العديد من المناحي المعرفية: التاريخية، الجغرافية، الثقافية، الاجتماعية، لتشكل بذلك نصا مفتوحا على الحقائق والمعلومات والمعارف، وهو ما تطلب لغة تقريرية تهدف إلى إفادة القارئ بما اكتشفه الرحالة وتوصل إليه، فتداخلت التقنيات والأساليب وتراسل السرد والوصف والتقرير داخل بنية نصية واحدة، مشكلا نسيجا لغويا هجينا لدرجة أصبح فيها التقرير في حد ذاته سردا أو وصفا عندما يتعلق الأمر ببعض العادات العامة التي تصبح بمثابة قواعد ثابتة ودائمة في الزمان[1]، وهذا ما تجسد في قول الرحالة:

«اصطحبني سيف القبيلة إلى السوق، وكان واحدا من تلك الأسواق التي أجزم بأنها تنهار ويعاد تركيبها بعد كل ريح خفيفة، أو زخة مطر، إن كان ثمة مطر يصب في تلك الأنحاء. كان مجموعة من سيقان الأشجار المقطوعة بلا فن، مغروسة في الأرض، ومعروشة بسعف النخيل، ومتراصة بجوار بعضها البعض، وتبيع سلعا قليلة، أبرزها دقيق الذرة، والسكر والملح، والبهارات، والخراف المذبوحة، واللحم المقدد، والملابس والأحذية التقليدية، وبعض الخضروات، وفيها محل أو محلان، يبيعان أواني الخزف الملونة، وبعض الرسومات الرديئة، المفتقرة للخيال..» [2].

وبحضور هذه المقاطع التقريرية، تتناوب الصيغ الخطابية وتتداخل مكونة مزيجا من اللغات المتفاعلة، التي تتعالق فيها اللغة التقريرية المباشرة وما تتضمنه من معلومات ومعارف بلغة الأدب وما يتمخض عنها من جماليات.

وبهذه الخصوصيات والمفارقات حققت رواية "أرض السودان" شعريتها، واكتست حلة رحلية سواء من حيث عناصرها السردية وآلياتها وتقنياتها الأسلوبية أم من حيث مضامينها.

---

[1] ينظر، بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق "دراسة في إنتاج النص الرحلي"، ص198.

[2] أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص50، 51.

4.2. المضمون الرحلي:

تنهض رواية "أرض السودان" على موضوعة الترحال والسفر، فهي رواية رحلية بامتياز يتجسد مضمونها الروائي من خلال الرحلة التي قام بها بطلها "عثمان الإنجليزي" من مدينة لندن متجها إلى السودان مرورا بمصر، وبذلك فقد عالجت أغلب الإشكاليات التي يطرحها أدب الرحلة في جميع مجالات وحقول المعرفة، وهذا ما يتجلى في قول الرحالة: «الآن بدت لي مغامرتي برغم صعوبتها الواضحة، قد بدأت تكتسي سمة الاستكشاف والمعرفة» [1]، وهو ما وسمها بالتشعب والموسوعية بمضامينها التاريخية، الجغرافية، الإثنوغرافية، وكذا العجائبية، وبهذا يتزاوج ويتلاقح البعد الفني الجمالي في هذه الرواية بالمعرفة التي تتنوع أبعادها بتعدد موضوعات الرواية.

1.4.2. البعد التاريخي والجغرافي:

ترتبط رواية "أرض السودان" ارتباطا وثيقا بالتاريخ، وذلك بوصفها سفرا وترحالا في المكان والزمان، فالرحالة "عثمان الإنجليزي" وهو يسرد انتقالاته من مكان إلى آخر «يقدم – آليا– محكيا تسجيليا عبارة عن مادة تاريخية، خادما بذلك المعرفة من حيث يشعر أو لا يشعر»[2]، وذلك من منطلق ذاتي ومن خلال ما يعرض من ميزات وخصائص عصره، وكذا من أخبار الشعوب التي مر بها، ومظاهر حياتهم التي تؤرخ كلها لمرحلة تاريخية معينة، إذ تتضمن هذه الرواية «بنيات كاملة يؤرخ فيها المرتحل للفترة التاريخية التي استغرقتها رحلته فضلا عن الأحداث التي عاصرها من منظور يعتمد المعاينة والقراءة والتأويل والسماع»[3]، وذلك بما حوته من معلومات تندرج ضمن تاريخ الاحتلال البريطاني للسودان وممارساته الاستعمارية، ومن المقاطع التي يتجلى فيها ذلك قول الرحالة:

---

[1] المصدر السابق، ص60.

[2] عيسى بخيتي، أدب الرحلة الجزائري الحديث "مكونات السرد"، ص102.

[3] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص57.

«حين غزت بريطانيا تلك البلاد، وجلبت المصممين والمعماريين من ضمن الذين جلبتهم في حملتها، لم تسع لتعميمهم على الجميع، وخصصتهم للبيوت التي ستُؤوي الغطرسة الغازية[1]»، وكذلك قوله:

«توقفت عند بناء مهدم من الحجر، كُتبت عليه بالفحم، وبالحك على جدرانه، بآلات حادة، كتابات مريعة، وقاسية مثل:

تسقط فيكتوريا الملكة

لا للسوط والقبعة والنجاسة.

المصريون خونة.

نحن سادة بلادنا..

واستنتجت أنها مقاومة مسكينة ربما يقودها بعض المحليين المتعلمين، ويطمحون أن تصبح نواة لثورة ضد الحكم الإنجليزي المصري، لكنها لن تتعدى في رأيي، تلك الحيطان المتآكلة، ولا يملك الشعب أي خيار سوى البقاء مستعمرا»[2].

وبهذا تقدم هذه الرواية قراءة معمقة لحقيقة الاحتلال الإنجليزي المصري للسودان، والحكم الثنائي لها، وممارسات الإنجليز التي استهدفت تجهيل الشعب السوداني وعزله ثقافيا ودينيا، وسياسيا لحماية مصالحها، وللحفاظ على نفوذها وسيطرتها على السودان ومصر على السواء[3]، لتعبر بذلك هذه الرواية عن طريق تفاعلها وانفتاحها على الأدب الرحلي عن مدى امتداد التجربة المعاصرة في التاريخ العربي، وكذا عن قدرة النص الروائي على استحضار التاريخ، وإعاة ترهينه ومساءلته باستثمار تقنيات وأساليب كتابية وإبداعية متنوعة.

هذا كما نجد الرحالة/ السارد قد اتكأ في سرد رحلته على نقل مشاهداته من مناظر طبيعية ومن وعمران وطرقات ومسالك، ليقدم للقارئ مادة جغرافية عن المناطق التي زارها ومر

---

[1] أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص70.

[2] المصدر نفسه، ص109، 110.

[3] ينظر، عبد الحميد جنيدي والحواس غربي، السياسة الاستعمارية البريطانية في جنوب السودان (1899– 1919م)، مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، العدد 11، نوفمبر 2020، (53، 64)، ص56.

بها، ويضيء له جوانب كانت مظلمة عن هذه المنطقة أو تلك، وذلك بما حملته الرواية في ثناياها من «مادة وفيرة تهم المؤرخ والجغرافي، وعالم الاجتماع، والاقتصادي ومؤرخي الأدب والأديان والأساطير»[1]، فقد اهتمت «بالجانب الجغرافي البري أو البحري، وذلك بوصف الطرق والمسالك، ومعالم البلدان والمراكز والآثار، بالإضافة إلى بعض المواقع والنواحي»[2]، ومن أمثلة ذلك المقطع الآتي:

«أخيرا نحن في الخرطوم.

...

وصلنا في منتصف شهر يناير، حيث الشتاء الصحراوي على أشده، وثمة برد يابس يشقق الجلد، ويربك المفاصل، ولا أثر لغيوم في السماء، أو رائحة مطر. دخلناها من جهة الشمال الغربي، بعد مرورنا من نقطة تفتيش، يحرسها جنود إنجليز ومصريون، وعبرناها بموقع التقاء النيلين، الأبيض والأزرق اللذين يشكلان نهر النيل العظيم، وشاقين أحياءها المختلفة، التي بدت لي من النظرة الأولى، حيًّا واحدًا، تم تشتيته في كل الجهات. لم أعثر على بيوت كثيرة تصنف راقية، وتوحي بالسكنى المريحة...كانت البيوت من الطين وروث البهائم والخشب أيضا، لكنها أكثر تناسقا من بيوت القرى...» [3]

ومن خلال هذه النماذج تتجلى أهمية البعد المعرفي ومكانته الهامة في عوالم الرواية، إلا أن هذا الحضور المتميز للمعرفة التاريخية والجغرافية فيها لا يلغي أدبيتها ولا يقلل من بعدها الجمالي الفني، بل تندمج الأبعاد وتتكامل مكونة رواية هجينة تحقق شعريتها بتلاقح الفني والمعرفي.

2.4.2. البعد الإثنوغرافي:

تقدم لنا رواية "أرض السودان" مادة إثنوغرافية بما حوته من وصف دقيق لثقافات المجتمعات الإنسانية التي صادفها الرحالة السارد في سفره، وبما تضمنته من وصف للعادات

[1] بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي، ص235.

[2] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص58.

[3] أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص63.

والتقاليد والأوضاع الاجتماعية والمعيشية للشعوب؛ إذ تعرض مختلف الأنشطة والممارسات التي تمارسها هذه الشعوب من الأكل إلى اللغة إلى اللباس إلى السلوكات والتصرفات إلى المعاملات والمعتقدات في إطار المختلف.

فالرحالة يرصد اللامألوف وهو الذي يسترعي انتباهه واهتمامه، لينقله للقارئ في كثير من الأحيان من خلال مقارنته بما هو مألوف لديه، وبذلك تصبح هذه الرواية حقلا إثنوغرافيا ومقارنيا بامتياز، ومن المقاطع التي تصور بعض ممارسات السودانيين في أفراحهم قول السارد: «كان العرس في ساحة واسعة مضاءة بالفوانيس وسط القرية، والعروس مزينة بعقود الخرز والقصدير، وأساور الذهب والنحاس، يداها داكنتا السواد، وقدماها أيضا، من أثر الحناء، ويفوح من جلدها عطر لم اشم مثله من قبل أبدًا، وكان خليطا من الأعشاب العطرية والزيوت التي تصنع محليًّا في البيوت. العريس أيضا كان مزينًا بالقصدير حول جبهته، وفي يديه وقدميه حناء داكنة، يبدو منشرحا، يرقص على إيقاع الطبول القوي وأصوات النساء المغنية، وثمة رجال عراة الظهور، ينحنون أمامه في ثبات، ويجلدهم بسوط خشن من سياط جلد الثور، لكنهم لا يتحركون، ولا يغيرون انحناءهم، حتى وظهورهم تدمي، وترتفع زغاريد النساء مشجعة، ويتكرر الطقس باستمرار، كلما وفد متطوع جديد»[1]، وبمثل هذه المقاطع يقدم لنا صورة عن هذا الآخر المختلف عن الأنا بلغته وسلوكاته وممارساته وعاداته وتقاليده وثقافته.

وهيمنة الآخر تعكس بشكل أو بآخر الحضور القوي للأنا في مقابل هذا الآخر الذي تتبني صورته من «منظور رؤية الرحالة –الراوي–...أو من طرف هذا الآخر نفسه، وباستحضار صوته عبر الحوار أو نقلا في السياق على لسان الرحالة الراوي»[2]، وهو ما منح الرواية طابعا مقارنيا، يلج بها إلى مجال علم الصورة أو الصورولوجيا.

[1] أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص60.

[2] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص299.

3.4.2. البعد المقارني:

تحمل رواية "أرض السودان" خطابا مضمرا يرتبط بصورة الإنسان العربي بعامة والسوداني بخاصة في المتخيل الغربي، وهو ما يسهم في تشكيل بعدها المقارني، وذلك بكون هذا النص الروائي مجالا لتموضع ثنائية "الأنا" و"الآخر" بكل اختلافاتهما وتناقضاتهما، إذ تظهر «(الأنا) بالمقارنة مع الآخر، و(هنا) بالمقارنة مع مكان آخر»[1] فيبرز نسقان ثقافيان مختلفان ومتعارضان، فالأنا المتمثلة في الرحالة "عثمان الإنجليزي" وهي تصور الآخر وتصوغه وتعرفنا به، وبنمطه الثقافي والاجتماعي هي في الوقت نفسه تعرفنا بالأنا التي تشكل هذه الصورة وفقا لنمطها الثقافي والاجتماعي، لتكون بذلك هذه الصورة من الوسائل التي تعبر بها الأنا عن نفسها وعن تفكيرها وعلاقتها بالشعوب الأخرى، فـ«صورة الآخر لدينا هي بمعنى من المعاني صورة عن ذواتنا»[2]، وبهذا فقد شحن هذا النص الروائي ببعد مقارني يتأتى من خلال الصورة المتشكلة فيه عن الآخر "السوداني" والتي تغطي كل مكونات نسقه الثقافي من وصف لذاته، ولتاريخه وثقافته وفكره ومجتمعه.

وقد تشكلت صورة هذا الآخر "السوداني" وفق مرحلتين: ففي المرحلة الأولى صاغه الرحالة "عثمان الإنجليزي" استنادا إلى أفكار وتصورات مسبقة، لعب المتخيل الغربي دورا بارزا في تكوينها، وبذلك فهي الصورة النمطية ذاتها التي رسمها الغرب للإنسان العربي بعامة، إذ نظر الرحالة إليه نظرة استعلاء معيارها الجانب المادي الذي يجرد الإنسان من جوهره، فعده بذلك بدائيا متخلفا، وقد انطلق في رؤيته هذه من مقولة التفوق الثقافي والحضاري لصالح الأنا مقابل تخلف الآخر ودونيته، ومن أمثلة ذلك استهجانه النمط المعماري في الخرطوم بمقارنته مع التطور الذي وصلت إليه بلاده في هذا المجال، وذلك في قوله:

«لم أعثر على بيوت كثيرة تصنف راقية، وتوحي بالسكنى المريحة لأشخاص قدموا من بلاد راسخة في المعمار، كانت البيوت من الطين وروث البهائم والخشب أيضا... لعلي لم

---

[1] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دط، دت، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

أتذوقها جيدا بحكم قدومي من بلاد أفلتت من غثيان الفقر منذ زمن»[1]، بالإضافة إلى ذلك نجده قد جاء محملا بصورة مسبقة عن هذا الإنسان رسمها قبل ذلك الرحالة والمستشرقون، والتي ترى بأنه إنسان متوحش من أكلة لحوم البشر، وهذا ما يتجلى في قوله:

«خفت أكثر أن يكون عبد الرجال زافو، برغم هيئته البريئة، وارتدائه ثوب الطاعة القصوى، واحدًا من أكلة لحوم البشر، أولئك الذين حولوا القس المبشر، إلى وجبة رصت على مائدة زعيم، وقد يباغتني في أي لحظة تنعدم فيها الرقابة في النُزل، ويلتهمني»[2]، لكن هذه الصورة النمطية التي ترسخت لدى الرحالة "عثمان الإنجليزي" بشكل قبلي لم تدم طويلا.

فمن خلال اتصاله المباشر بالآخر واقترابه منه ومعرفته له عن كثب تغيرت هذه الصورة تدريجيا، وأصبحت أكثر واقعية، تعتمد الفهم الحقيقي للآخر بعيدا عن التعميم والاختزال والأحكام الخاطئة والمسبقة، ومن خلالها يحكم على الآخر بناء على أخلاقه وسلوكاته وطباعه وليس بمدى تطوره ورقيه، فيقف منه موقف الإنسان من الإنسان ولا يجرده من إنسانيته ويحصرها فقط في الجانب المادي، وهذا ما يتمثل في قوله عن أحد السودانيين:

«لقد أحببت سيف القبيلة فعلا، أحببته بغرابته، وسخائه، وتزاحم الناس على مروءته في كل خطوة يخطوها، فالذي علمني الحياة الرغدة وأدخلني سكك التجارة، لن يخرج من قلبي أبدا»[3] وهذه المعرفة الحقيقية والعميقة للإنسان السوداني المسلم كانت أحد الأسباب التي عرّفت الرحالة "عثمان الإنجليزي" بالإسلام ودفعته إلى اعتناقه، وبهذا تحضر الأنا وتهيمن على هذا النص الروائي لإثبات ذاتها وهويتها الوطنية والدينية بطريقة جمالية، من خلال إعادة رسم صورة صحيحة لها تمحو بها الصورة المغلوطة والمشوهة التي رسمها الغرب وترسخت في أذهان أفراده.

---

[1] أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص81.

[3] المصدر نفسه، ص194.

4.4.2. البعد العجائبي:

تمتزج المعرفة في رواية "أرض السودان" بالجمالي، فمن التاريخي والجغرافي والإثنوغرافي تلج بنا إلى عوالم العجائبية وما تولده من جماليات؛ إذ تنهض الرواية على خطاب المختلف والغريب والخارق للمألوف بوصفها رحلة يبتعد فيها الرحالة عن دياره، أين يفقد كل أليف، ويأتي دائما بالجديد فأشياؤه جديدة يتماس معها لأول مرة، ويبدو له كل شيء غريب عجيب[1]، فالأماكن لا يعرفها والناس الذين يصادفهم يراهم لأول مرة، وهو ما يحدث لديه صدمة ودهشة تجعله ينظر إلى كل ما حوله على أنه عجيب خارق، وبهذا يشكل العجائبي ظاهرة متميزة في هذه الرواية مما يضفي عليها متعة فنية تنبع مما يتولد عنه من تشويق.

وقد مست هذه الظاهرة مختلف العناصر ومكونات البنية السردية الروائية، فمن العناصر العجائبية نجد الشخصيات، مثل الأولياء الصالحين وأصحاب الكرامات والخوارق[2]، وكذا الأشياء والأحداث، بالإضافة إلى الأماكن التي خرقت كل مألوف لدى الرحالة، وبخاصة الصحراء التي أثارت دهشته بخباياها التي لا يمكن كشف حقيقتها بأي حال، والعادات والتقاليد والطقوس هي الأخرى مما شكل لديه توترا وحيرة، ومن الأمثلة التي يتجسد فيها ذلك قوله: «ما فاجأني حقيقة في تلك الليلة المميزة، التي أعتبرها بداية نسياني الكامل لليالي لندن المائعة، وفتح روح جديدة لامتصاص الآتي من الحوادث، هو أن سيف القبيلة، وقف فجأة وقد تقاطر من وجهه العرق، نزع عمامته، وثوبه، وقميصه القصير الذي يرتديه تحت الثوب، دخل إلى وسط اللجة بخطوات متعجلة، انحنى أمام سوط العريس الذي شاهدته بعيني، يشق طريقه إلى اللحم في نقرات متتابعة، يتطاير على أثرها الدم، كنت أشهق، أفكر في غرابة المشهد، والنساء يزغردن بجنون، وراقصات شابات ممتلئات حيوية...وحين خرج أخيرا...لم يتركني أتحدث كثيرا،

[1] ينظر، بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي، ص232.

[2] ينظر، أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمر"، ص191.

أو أبدي استغرابا»[1]، وبهذا البعد العجائبي تتجاوز الرواية الواقع والمألوف إلى عوالم خيالية تجعل القارئ يغوص في أعماقها لكشف خباياها.

وهو ما يصنف رواية "أرض السودان" في خانة النصوص الروائية الهجينة التي تمتح خصوصياتها ومواصفاتها من تفاعل وتراسل الروائي والرحلي، وتكرس لشعريتها بتزاوج واندماج الجمالي بالمعرفي والذاتي، ومن هنا يمكن عدها من النصوص البارزة التي تؤسس لظاهرة التداخل الأجناسي، بانفتاحها على أدب الرحلات واستثمارها مختلف مقوماته سواء ما تعلق منها بالبناء وعناصره أم الأسلوب وآلياته أم المضمون وموضوعاته، لتسجل بذلك هذه الرواية فرادتها وتميزها بخروجها عن النموذج البنائي الروائي المألوف ببنية متمردة هجينة ومنفتحة على أدب الرحلات، وتتجاوز مبدأ نقاء الجنس الأدبي بخروجها عن تقاليد منظومة الجنس الروائي التي أنتجتها لتستجيب بشكل أو بآخر لمقولة الكتابة اللانوعية، مشكلة نصا روائيا مرتحلا سواء من حيث تصنيفه الأجناسي الذي يتجاوز حدود الروائي ليلامس تخوم الرحلي أم من حيث عوالمه الروائية القائمة على السفر والترحال للبحث عن الذات واستكناه عوالمها.

وهو ما جعل بعض الروائيين المعاصرين في رحلة بحث دائمة عن أساليب وأدوات كتابية جديدة، يتقنعون بها ليعبروا من خلالها عن هذه الذات ويثبتوا هويتها التي همشتها المركزيات، باستحضار سيرهم الذاتية في نصوصهم الروائية، وهو ما شرع الباب أمام النص الروائي العربي المعاصر لينفتح على الفن السير ذاتي.

[1] المصدر السابق، ص61.

ثانيا/ انفتاح الرواية على السرد السير ذاتي:

لقد شكلت الذات لدى بعض الروائيين مرجعا أساسيا ينهلون منه عوالم رواياتهم منذ البدايات الأولى للرواية العربية، لكن هذا الحضور لم يكن في تلك البدايات ينم عن وعي فني بضرورة الانفتاح على الأجناس الأخرى، واستثمار مقوماتها الشكلية والتقنية حتى الموضوعية، في حين أصبحت في وقتنا الراهن تشكل ظاهرة تجريبية بامتياز، يسعى من خلالها الروائي إلى كسر التقاليد النوعية الصارمة التي تضع الحدود وتؤطر الرواية وتفصلها عن غيرها من الأجناس، وإلى تحقيق ذاته الممزقة والمنشطرة والمهمشة في ظل سطوة المركزيات عالميا، وسياسيا، واجتماعيا، لتطفو بذلك معالم الحياة الشخصية على نسيج النص الروائي، مشكلة جنسا أدبيا هجينا، يجمع ويزاوج بين جنسين أدبيين سرديين هما: الرواية والسيرة والذاتية، ينحت اسمه وهويته الأجناسية من تفاعلهما واندماجهما معا في بوتقة نصية واحدة، حاملا مسمى "رواية السيرة الذاتية".

ويحقق هذا النوع من الروايات وجوده وكينونته بتداخل المكونات السير ذاتية والروائية، وبتفاعل الواقع والمتخيل، إذ تختلف السيرة الذاتية عن الرواية بمرجعيتها الواقعية المتواجدة خارج النص، فالتمايز بين هذين الجنسين يرتبط بالأساس بهذه المرجعية التي تفرض على النص أساليب كتابية معينة تكرّس لواقعيته وتعمل على تذويته.

وقد لخص **فليب لوجون Philippe Leujeune** هذه الفوارق والتمايزات التي تفصل السيرة عن الرواية في الميثاق السير ذاتي الذي سنتعرف عليه لاحقا، والذي يختلف من حيث عناصره وشروطه عن الميثاق الروائي الذي يتجسد من خلال مظهرين: «أولهما تطبيق جلي لعدم التطابق (إذ لا يحمل المؤلف والشخصية نفس الاسم)، والثاني تصريح بالتخييل (العنوان الفرعي رواية)»[1] فتهيمن بذلك سمة التخييل على الرواية في مقابل سطوة الواقعية على السيرة الذاتية.

[1] فليب لوجون، السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"، تر وتقد: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص40.

إلا أننا وفي كثير من الأحيان نجد بعض الروايات التي تجمع بين الواقع الذاتي والمتخيل في آن واحد، فتتعالق فيها أساليب الكتابة الذاتية بجماليات التخييل الروائي، وهذا ما تختص به رواية السيرة الذاتية، وتعد رواية "الرّصاصة" للروائي اليمني **محمد مسعد**، من بين الروايات، التي استثمر فيها مؤلفها العديد من أساليب وآليات الكتابة السير ذاتية، متخذا من الذات المحور الذي تلتف حوله العملية السردية، ليعبر عن مدى نضج الوعي بالذات، ولإعادة ترهين التجربة الذاتية التي لا تنفصل عن التجربة الجماعية.

ولرصد تجليات وملامح هذا التداخل لا بد من التعرف أولا على مفهوم السيرة الذاتية للتمكن من تحديد خصوصياتها التي ترسم تخومها النوعية، والتي نجدها متجسدة في الميثاق السير ذاتي، إذ لا يمكن تجاوزه لكونه من المرتكزات الأساسية بالإضافة إلى الميثاق المرجعي التي ترسم حدود السيرة الذاتية ومعالمها وخصوصياتها الموضوعية والأسلوبية، والتي تشكل بدورها فارقا يميزها عن غيرها من فنون الكتابة السردية.

1. مفهوم السيرة الذاتية:

عرفت السيرة الذاتية العديد من الاختلافات بين النقاد والدارسين سواء من حيث التسمية أو التصنيف الأجناسي أو المفهوم، بل وتجد هذه الاختلافات قائمة حتى عند الدارس نفسه، وذلك إنما مرده صعوبة ضبط الخصائص المميزة لهذا الجنس الأدبي، وضبابية الحدود التي تفصله عن غيره من أشكال الإبداع السردي، وبخاصة في النصوص السردية التي تغيّب التحديد الأجناسي تاركة للقارئ مهمة تصنيفها –وهو الأمر نفسه الذي يتجسد في نص "الرصاصة"– ليجد بذلك القارئ نفسه أمام متاهة البحث عن هوية النص النوعية، منقبا عن مدى حضور حياة الكاتب الشخصية فيها ليسيطر عليها بذلك الواقعي ويصنفها ضمن السيرة الذاتية، أو غياب التجربة الذاتية فيطغى عليها التخييلي، وبالتالي يضمها إلى جنس الرواية، وبالتالي تظل الحدود بين السيرة الذاتية والرواية ملتبسة غير واضحة المعالم.

وبهذا تبقى السيرة الذاتية غير مستقرة من حيث مفهومها بسبب ما يكتنفه من غموض ولبس[1]، رغم ما قدّمه النقاد والدارسون من جهود كان لها الدور البارز في وضع تعريفاتها ومفاهيمها وضبط حدودها، وتوجيه القارئ إلى قراءات معينة تمكنه من الوصول إلى نتائج تميز طبيعة العمل السير ذاتي وماهيته دون غيره من الأجناس السردية.

ومن هذه مفاهيم ما جاء في "معجم النقد الأدبي"، وذلك بأنها «قصة وحكاية نثرية في أغلب الأحيان من خلالها يقوم الراوي، الموجود في داخلها بشكل حقيقي بعملية سرد حياته»[2] فهي قصّ لترجمة حياة الفرد الشخصية، يضطلع فيها الفرد ذاته بمهمة سرد أحداث حياته، وبهذا فهي جنس أدبي يتوسل بالسرد لتتبع تطورات حياة مؤلفها الشخصية، بالتركيز على مراحل دون أخرى تلبي هدف مؤلفها وغايته من الكشف عن تجربته الذاتية في إطار تفاعله بمحيطه الاجتماعي والثقافي والسياسي، وليعبر من خلالها عن أفكاره ومواقفه ورؤاه، وهو ما يسمح لكاتبها حسب **عبد العزيز شرف** بـ« الكشف عن أسرار حياته الباطنية، وتأمل ذاته العميقة، بما فيها من ثراء داخلي، يمثل عالما أصغر»[3]، فتستحيل من خلالها ذات المؤلف بأبعادها المختلفة لتكون عالما سرديا.

وهو ما ذهب إليه **ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine** في قوله: «نحن نفهم السيرة أو السيرة الذاتية (أي وصف الحياة) بأنها ذلك الشكل القريب المتوافق والذي أستطيع فيه أن أجعل نفسي ذاتها موضوعية، وبالتالي حياتي– فنية»[4]، وبهذا تنتقل الحياة الشخصية من ذاتيتها ومن الرؤية الأحادية إلى كونها موضوعا محكيا يلخص التجربة الذاتية في شكل سرد بضمير المتكلم في الغالب وفق رؤية أكثر واقعية ومنطقية، فالمؤلف وهو يستعيد ماضيه عبر فترات زمنية متباينة تفصلها عن فعل الكتابة مدة زمنية بعيدة كانت أم قريبة، إنما هو يعيد إنتاجها وفقا

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص21.

[2] مجموعة من المؤلفين، معجم النقد الأدبي، تر: كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 2013، ص46.

[3] عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص7.

[4] ميخائيل باختين، النظرية الجمالية "المؤلف والبطل في الفعل الجمالي"، ص221، 222.

لشروط التشكيل الفني، التي تجعلها موضوعا وسؤالا للبحث من خلال سعيه لتفسير تصرفاته وأفعاله وإيجاد مبررات منطقية لها.

ويعد المفهوم الذي طرحه **فليب لوجون Philippe Leujeune** من أبرز المفاهيم التي قننت السيرة الذاتية، ووضعت لها حدودا واضحة تفصلها عن غيرها من الكتابات السردية؛ إذ يعرفها بأنها «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة»[1]، وبهذا المفهوم يضع حدود السيرة الذاتية وسننها التي تميزها عن باقي الفنون السردية، والتي تتلخص من خلال هذا المفهوم في أربعة عناصر أو شروط، هي:

«1. شكل اللغة:

أ. حكي.

ب.نثري.

2. الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.

3. وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

4. وضعية السارد:

أ. تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ب.منظور استعادي للحكي»[2].

والسيرة حسب هذا المفهوم تقوم على اجتماع أربع خصائص ومميزات تشكل ما اصطلح عليه **لوجون** الميثاق السير ذاتي، والذي يتمثل في سرديتها واتخاذها من التاريخ الشخصي موضوعا لها، وهو ما يقتضي تطابق مؤلفها وساردها عن طريق اشتراكهما في اسم علم واحد مثبت على غلاف النص من جهة، وتطابق السارد والشخصية الرئيسية من جهة ثانية، وعن طريق علاقة التعدي سيتطابق المؤلف والشخصية الرئيسية من جهة ثالثة، وبذلك فالسيرة الذاتية

[1] فليب لوجون، السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

سرد استذكاري، تتوحد فيه الهويات الثلاثة: (المؤلف، السارد، والشخصية الرئيسية) مشكلة ذاتا واحدة، تحكي أحداثا تستند إلى مرجعية واقعية ترتبط بحياة المؤلف وتاريخه الشخصي، وبهذه المكونات تتميز السيرة الذاتية عن الرواية التي تعد جنسا تخييليا بامتياز، وباستثمار الرواية لهذه المكونات السير ذاتية، فهي تكتسب جمالية خاصة من خلال تداخل الواقعي بالتخييلي، والتي يفرض البحث في شعريتها الكشف عن آليات وكيفيات اشتغال المكونات السير ذاتية في نسيجها النصي، وهي تتراسل مع الروائي وتتعالق معه ليعاد إنتاجها بطريقة تخييلية، بعيدا عن محاولات رصد مدى تطابق حياة المؤلف الشخصية وحياة الشخصية الروائية.

2. المكون السير ذاتي في رواية "الرصاصة" وآليات اشتغاله:

ينبني نص "الرصاصة" في معمار نصي هجين، يستعصي على التصنيف لكونه يجمع ويمزج بين أجناس عديدة: بين الرواية والسيرة الذاتية والشعر والمسرح مشكلا ظاهرة تجنيسية لا نوعية بامتياز، لاسيما وأنّ صاحبه تنحى عن مهمة تصنيفه الأجناسي، بتركه دون تحديد أجناسي معين وتفويضه القارئ لينهض بهذه المهمّة، إلا أنّ ما يحمله هذا النص من سمات وخصوصيات مهيمنة ينزع به نحو كتابة تجنيسية ثالثة تقع على التخوم بين الروائي والسير ذاتي، أو ما يصطلح عليها بـ"رواية السيرة الذاتية"، هذا المصطلح الذي «يشوبه خلط كبير بينه وبين مصطلحات منبثقة هي الأخرى عن المزج بين الرواية من جهة والسيرة الذاتية من جهة أخرى، وأبرز هذه المصطلحات السيرة الذاتية الروائية، وقد أورد جورج ماي المصطلحين كليهما، وذلك لكي يميز بين لونين من النصوص الواقعة في المنطقة الوسطى نفسها، الممتدة بين نوع الرواية ونوع السيرة الذاتية، أحدهما أقرب إلى منطقة السيرة، واسمه "السيرة الذاتية الروائية"، والآخر أقرب إلى منطقة الرواية واسمه "رواية السيرة الذاتية"»[1]، بوصفه في الأصل رواية تلقحت بسمات السيرة الذاتية، وانفتحت عليها لتصبح من العناصر الأساسية المكونة لها، سواء بموضوعها أم بمرجعياتها أم بآلياتها وأدواتها الكتابية.

[1] عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص121.

ويرى **فليب لوجون Philippe Leujeune** بأن رواية السيرة الذاتية تطلق على «كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار أن لا يؤكده»[1]، وهو ما يتجسد في نص "الرصاصة" الذي يقوم على سرد مادة حكائية تستند إلى قواعد وقوانين الكتابة الروائية التخييلية بعناصرها ومكوناتها السردية، بالإضافة إلى حضور مكونات سير ذاتية ترتبط بجوانب ومحطات من حياة المؤلف، لكن صاحبها فضل أن يتركها دون تحديد معين، وهو مما تروم إلى تحقيقه الكتابة اللانوعية التي ترفض التقولب ضمن قالب بعينه.

وهذا ما نتلمّسه مما جاء في تقديم هذا النص من قبل الدكتور **عبد الغني دهوان**، والذي يذهب إلى كون هذا النص يتضمن جانبا هاما من حياة صاحبه، وليس كلها، وهذا ما يدفعنا إلى تصنيفه ضمن "رواية السيرة الذاتية"، وذلك لأنه لا يمكن عدّ هذا النص سيرة ذاتية صرفة، أو «وثيقة تاريخية أو اجتماعية لمرحلة زمنية معينة، وتحميل الكتاب ما لا يحتمل، وإن كان الأمر غير ذلك لعبّر عنه المؤلف صراحة، ومما يدفعنا أيضا إلى التشديد على الطبيعة الإبداعية للكتاب طريقة كتابته، فعلى الرغم من أن كثيرا مما قيل فيه ينتمي حقيقة إلى مراحل من حياة الكاتب الواقعية، فإنّ الكتابة عنها بوصفها ذكريات من مرحلة مضت تجعل المؤلف يعيد التّفكير في الأحداث والأفكار والمواقف المستعادة»[2]، ويعيد صوغها وإنتاجها بالاعتماد على التخييل، وبهذا يطغى الجانب الروائي التخييلي على الجانب السير ذاتي، أولا لأن ما يتضمنه هذا النص من أحداث ليس كله حقيقيا واقعيا، وهو ما أشار إليه مقدّمه، وثانيا بالنظر إلى المسافة الزمنية الفاصلة بين الحدث الواقعي، وإعادة إنتاجه بالكتابة عنه، والتي تستدعي الاعتماد على الجانب التخييلي لِسدّ ما ينتج عن الذاكرة من ثغرات وفجوات في السرد.

---

[1] فليب لوجون، السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"، ص37.

[2] محمد مسعد، الرصاصة، ص7.

ومن هنا يمكن عدّ نص "الرصاصة" نصا روائيا يتخطى حدوده النوعية ليتماس مع تخوم السيرة الذاتية، ويتموقع في «المنطقة الوسيطة المشتركة بين السير الذاتية والرواية التي يمكن تفعيلها اصطلاحيا، لتصف الأعمال السير ذاتية التي يذهب أصحابها إلى كتابتها بأسلوبية الخطاب الروائي لغة وشكلا»[1]، وذلك بكسره الفواصل بينهما واستثماره خصوصيات السيرة الذاتية النوعية، التي جمعها **لوجون** في الميثاقين السير ذاتي والمرجعي واستناده على مكوناتهما، منها: الموضوع الذاتي، وضعية المؤلف والسارد، وضعية السارد والشخصية الرئيسية، بالإضافة إلى البعد المرجعي، لتتغلغل بذلك هذه المكونات إلى نسيج الرواية النصي فتشتغل على تطعيمه بجماليات يكتسبها من انفتاحه على الذات ومرجعياتها.

1.2. الموضوع الذاتي:

ترتكز رواية "الرصاصة" في بناء وتشكيل عالمها السردي الخاص على تاريخ شخصية فردية تمثلها شخصية "محمد"، عبر امتداد زمني يبدأ من مراحل مبكّرة من عمره، وذلك منذ السادسة من عمره تقريبا إلى ما بعد الأربعينات من عمره، مستغرقة في ذلك مساحة زمنية تقارب الأربعين سنة، رصدت خلالها أكثر المراحل إثارة في حياته، بنقل أحداثها وفق تسلسل زمني محاكية الكتابة السير ذاتية فكما هو مألوف في الكتابات السير ذاتية احترامها منطق كرنولوجية الحكي، وتقديم أحداثها متوالية متسلسلة، كما تجعل الشخصية الساردة بؤرة مركزية في ما تقدمه من أحداث، على عكس الرواية التي نجدها تكسر هذا السير الكرنولوجي للأحداث[2]، وبذلك فقد انبنت هذه الرواية على «العناصر الأساسية المميزة لأي طريق حياتي، الولادة والطفولة، سنوات الدراسة، الزواج، نظام المصير الحياتي»[3]، بالتركيز على محطات دون أخرى اختارها السارد حسب ما يراه مناسبا ليتعرّف عليه القارئ لتحقيق الوظيفة التأثيرية المنوطة به.

---

[1] محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي "الجمالي والثقافي في نُظُم الصوغ السرديّ"، ص80.

[2] ينظر، سعيد جبار، السيري والتخييلي في الرواية المغربية، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2004، ص58.

[3] ميخائيل باختين، النظرية الجمالية "المؤلف والبطل في الفعل الجمالي"، ص297.

وبهذا تتسلل الذات إلى هذه الرواية لتصبح من عناصر تكوين نظامها السردي بوصفها محور العملية السردية، دافعة بذلك الكتابة الروائية لتنحو منحى ذاتيا، بتمركز السرد حول قصة حياة "محمد"/ الشخصية الساردة، وهو ما يتجلى منذ مستهل الرواية الذي يحدّد من خلاله السارد طبيعة القصة التي تشكل المتن الحكائي لهذه الرواية بقوله:

«...إنها قصة عشق محمد لهيلين وعشق هيلين لمحمد.. إنّها قصة عشقي للأبجديّة وقصة عشقي للبندقية.. قصة عشقي للأرض والإنسان.. قصة عشقي للوطن.. قصة عشقي لقريتي.. إنها قصة عشقي للإنسانية وعشق الإنسانية للخلود.. عشق الإنسانية لمعرفة ما خلف حُجُب الغيبِ.. عشق الإنسانية لليقين.. إنها قصة حربٍ وحبّ.. إنها قصتي»[1].

وبهذا يتحدّد موضوع الرواية منذ البداية بأنّه قصة حياة الشخصية الرئيسية الخاصة بما فيها من صراع، وتحولات وتقلبات، منذ الصغر؛ إذ انطلق "محمد" وهو يحكي قصته من مرحلة الطفولة، وبالتحديد حوالي السادسة من عمره، لأنها المرحلة التي تشكل الانطلاقة الفعلية لاستعادة الذكريات، ولأنها المرحلة التي بدأ فيها إحساسه بذاته وبما يحيط به من حوله، فهي المرحلة التي بدأ فيها صراعه مع ذاته للإجابة عن تساؤلات كثيرة تتعلق بالحياة والوجود والموت والمصير، وهي كلها تساؤلات تشير إلى مدى فطنته وذكاءه لكونها تتجاوز تفكير طفل في مثل سنّه، وهذا ما يتبين من قوله:

«حينما نخوض في ذكريات الطفولة لا يمكن أن نتذكر كل شيء وإن لم ينتس لأننا لا نتذكر إلا بالاستدعاء والاستدعاء تحكمه حاجات نفسيَّة مرتبطة به وبأدواته.. منذ سن مبكرة من عمري تقريبا لعلها قبل السادسة.. بدأت أتساءل مع نفسي تساؤلات حائرة وكثيرة، ولم أذكر تساؤلاتي مع نفسي من قبل ذلك.. في سن السادسة تقريبا بدأ يتضح في داخلي الصوت والصدى.. والصوت والصدى في صراع مستديم إذ يمثلان صراع النفس اللوامة والنفس الأمارة

[1] محمد مسعد، الرصاصة، ص9.

بالسوء، فيمثل أحدهما النفس اللوامة ويمثل ثانيهما النفس الأمارة بالسوء ويتبادلان مراكز التمثيل بحسب المراحل المتقلبة التي مرّت بها الذات..»[1]

وبهذا يحدّد السارد "محمد" موضوع الرواية من بدايتها بأنها سيرة حياته الفردية الخاصة، بدءا بمرحلة طفولته وما شهدته من صراع نفسي يتجاذبه طرفان هما: الخير والشر في محاولة للوصول إلى الحقيقة واليقين، ممهدا بذلك لمضمون ما سيأتي، ومقدما صورة عن تقلباته في الحياة وتجاربه الذاتية وذكرياته، وأخلاقه وأفراحه وأحزانه، وعلاقاته بمن حوله وبمجتمعه عبر مراحل حياته وفق ترتيب وقوعها في الرواية:

- مرحلة الطفولة: التي استهلها بالعودة إلى ذكرياته منذ ما يقارب السادسة من عمره، والتي شهد خلالها بداية صراعه الداخلي عن حقيقة الخلق ومصير الناس بعد الموت، وما انعكس عن ذلك من تأثير على حياته الاجتماعية وكذا الدراسية، بالإضافة إلى كونها المرحلة التي حظي فيها بحب حياته لهيلين، التي تزوج من غيرها في هذه الفترة، لكنه سرعان ما انفصل عنها[2].
- مرحلة الثانوية: أو كما نعتها بمرحلة الضياع، وهي المرحلة التي عرفت انضمامه للحزب الشيوعي وتبنيه الفكر الماركسي، وابتعاده عن جذوة الإيمان الحق التي انطفأت في عقله ولكنها لم تنطفئ كليا في قلبه، وبذلك فقد اتجه نحو الإلحاد، والإيمان بالمادة وكل ما هو مادي فتغلبت في داخله النفس الأمارة بالسوء على النّفس اللوامة[3].
- مرحلة التجنيد: والتي وصفها السارد "محمد" بأنها الأكثر ضياعا في حياته، وفي بداية هذه المرحلة التحق بالكلية العسكرية مثلما فعل أغلب رفاقه نظرا للظروف المادية الصعبة التي يعيشونها، رغم رغبته في الالتحاق بالتجنيد الإجباري ليتاح له مواصلة دراسته الجامعية بعد ذلك بدراسة اللغة العربية وآدابها، وقد تحقق له ذلك

---

[1] المصدر السابق، ص11.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص 11- 24.

[3] ينظر المصدر نفسه، ص 25- 35.

بفراره من الكلية العسكرية بعد أيام فقط من التحاقه بها لأنه ليس ممن يطيقون تنفيذ الأوامر دون نقاش، ونجاحه في الثانوية العامة، ليلتحق حينئذ بالتجنيد الإجباري ليتمكن بعدها من مواصلة دراسته، وهي الفترة التي انفتح فيها أكثر على التراث الماركسي بقراءاته، مما جعله يبتعد أكثر عن خالقه، ليعود في نهاية المرحلة وبعد صراع نفسي طويل بدأ بترمّيم علاقته مع خالقه، هذه العلاقة التي سمّمها الفكر الشيوعي، بالرغم من تساؤلاته التي ما زالت قائمة عن حقيقة الموت والبعث[1].

- مرحلة الدراسة: أو كما وصفها بمرحلة التأرجح بين الشّك واليقين، وهي المرحلة التي تُوّجت بزواجه من حب حياته "هيلين"، التي ظلت تنتظره وترفض كل من يتقدّم إليها من الخطّاب متجاوزة كل الأعراف والتقاليد، والتي تمكن فيها أيضا من الالتحاق بكلية العلوم والآداب والتربية لدراسة التخصص الذي يريده، وقد تجاذبه في هذه المرحلة جانبان: جانب اليقين الذي يدعمه رفاقه الجدد المتدينون ممن تعرّف عليهم خلال هذه المرحلة، وجانب الشك الذي يتولد عن تفكيره الذي يقف عند حدود الظواهر الفيزيائية، ويسانده ما يبثه فيه وفي غيره من الطلبة أستاذه السوري الوافد من فرنسا، والذي عمل على جعل المفكرين من الغرب قدوة لهم، من أمثال: هيجل، ماركس، بارت...[2].
- مرحلة الهدى: وهي المرحلة التي بدأت تنتهي معها مرحلة ضياعه فعلا، وقد أدرك خلالها حجم الخراب الذي بداخله، فبدأ شيئا فشيئا يستعيد ذاته، ويمتنع عما حرّمه الله كشرب الخمر، ويلتزم ببعض العبادات إلى أن وقر الإيمان في قلبه تماما ولم يتزعزع أبدا، وقد تزامن ذلك مع الحرب اليمنية بين الشمال والجنوب منذ 1990م حول السلطة، وما لقيه الشعب من ويلات الحرب نتيجة تعسّف الحكم الشمالي المطلق، الذي سيطر على السلطة مكتسحا الجنوب، وكأنه استعمار حقيقي، بما في

[1] ينظر المصدر السابق، ص 36- 72.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص 74- 120.

ذلك قرية "العقلة"، وهي القرية التي نشأ وترعرع فيها "محمد"، والتي يعشقها، ولم يستطع مغادرتها، لأي سبب كان، وبذلك فقد مواطن الجنوب كل شيء يملكه: ذاته، هويته، وسلطته على نفسه، نتيجة تسخير الدولة لمصلحة السلطة[1].

- مرحلة العمل: وهي المرحلة التي انتقل فيها إلى مرحلة التدريس الأكاديمي بجامعة "عدن"، وهي المرحلة ذاتها التي شهدت ثورة الشعب اليمني ضد السلطة الجاهلة والفساد، في الربيع العربي والتي انطلقت في 12 فبراير 2011م، وقد كان "محمد" هو الآخر من بين الثوار الذين حاربوا تحت لواء اليمن الموحد رفقة ثلّة من أصدقائه، الذين حاربوا وكافحوا مع بعضهم على اختلافات اتجاهاتهم الأيديولوجية والسياسية التي ينتمون إليها من أجل كرامة اليمنيين جميعا دون تفريق بين الشمال أو الجنوب لبناء دولة في إطار اليمن الموحد، والتي تحولت بعد ذلك بخلع الرئيس اليمني "صالح"، إلى انقلاب الحوثيين عليهم وتواطؤ الحرس الجمهوري الموالي للرئيس المخلوع في سبتمبر 2014م، وتحكمهم في زمام الأمور وسيطرتهم على الشعب في الجنوب والرغبة في حكمهم بالقوة، وشعارهم في ذلك نحكمكم أو نقتلكم، ليستمر صراع "محمد" وغيره من أبناء وطنه بفقدهم كل أمل في بناء دولة موحدة يسودها الأمن والاستقرار، بمواجهتهم لهم وعدم الاستسلام والانضمام إلى المقاومة في الجنوب الذي يضم قرية "محمد" "العقلة" وبعض المدن الأخرى، ونشوب الحرب بينهما، التي تنتهي الرواية بأحداثها وتفاصيلها، وهي لم تنطفئ بعد لتبدّد طاقات الأمة بشكل مؤسف[2].

ومن هذا المنطلق تبرز الذات بكونها «محورا نصيا، ينبني عليه نظام الكتابة، وفعل السرد»[3]، ليلعب التخييل دوره في إعادة إنتاجه وتشكيله ليكون جزءا من نظام مغاير، وعنصرا جماليا من عناصر النص الروائي، فاستثمار التاريخ الشخصي والحياة الفردية الخاصة بوصفها

[1] ينظر المصدر السابق، ص 121- 140.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص 140- 273.

[3] زهور كرام، ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، دار الأمان، الرباط، د ط، 2013، ص10.

مادة حكائية لا يعني بالضرورة مطابقتها الحرفية للواقع، وذلك لأنها ما إن تصبح موضوعا للسرد التخييلي إلا ويعاد صوغها وإنتاجها طبقا لشروطه، التي تختلف عن الشروط التي تكونت فيها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني[1]، ويعاد تشكيلها تشكيلا جماليا.

2.2. وضعية المؤلف والسارد:

يشكل المؤلف ذاتا واقعية ملموسة تنتج العمل الروائي ولكنها تبقى خارج حدود مجاله النصي، في حين يتربع السارد على داخل النص ويستوطنه بكونه تقنية سردية تنهض بفعل السرد، موظفا مختلف الصيغ والمؤشرات التي تضع حدا فاصلا بين ذات المؤلف والسارد، وهو ما يتجسد في كل عمل روائي بوصفه جنسا تخييليا، على غرار الأجناس السردية الأخرى ذات المرجعية الواقعية، كاليوميات والمذكرات والسيرة الذاتية.

إلا أن الرواية العربية المعاصرة استطاعت اختراق هذه القاعدة بالعودة إلى الذات والانفتاح على واقعها، باعتماده مادة ومتنا حكائيا، وهو ما أفضى إلى انتهاك قوانين الجنس الروائي، التي تفصل فصلا تاما بين المؤلف والسارد، وتلغي وجود أي علاقة من أي نوع كانت بينهما وبخاصة مع ظهور النقد البنيوي، بل حتى في بعض النصوص الروائية التي تطغى عليها التجربة الذاتية يلجا أصحابها إلى نفي كل صلة يمكن أن تربط بين المؤلف والسارد، وذلك لعدة أسباب منها ما هو فني بحت، ومنها ما هو أيديولوجي وسياسي.

وإذا عدنا إلى رواية "الرصاصة" سنجد أنها تتجاوز هذه القطيعة المترسخة في النظام السردي الروائي بين المؤلف والسارد، وذلك بكسر الحاجز الفاصل بينهما؛ إذ يرتبط مؤلفها بالسارد مباشرة من خلال جملة من العناصر المشتركة بينهما المتضمنة في النص الروائي، بعيدا عن خارج النص فهي داخل نصية، وتدل دلالة واضحة على وجود علاقة تشابه بينهما إن لم يكن تطابقا، فهذه العناصر المشتركة تجعلنا نرى بأن المؤلف والسارد متشابهان ويمكن أن يشكلا ذاتا واحدة، وبخاصة مع حضور شرط التطابق الرئيس المتمثل في "اسم العلم"، إذ

[1] ينظر، عمري بنو هاشم التجريب في الرواية المغاربية "الرهان على منجزات الرواية العالمية"، دار الأمان، الرباط، د ط، 2015، ص110.

لابد من «أن يكون هناك تطابق الاسم بين المؤلف (كما يدرج عن طريق اسمه في الغلاف) وسارد الحكي»[1]، لنجزم بتطابقهما، وهو ما يتبين من خلال مجموع الإشارات الواردة في المقطعين الآتيين:

- «كتبت فيها أجمل الأشعار ونشرت فيما بعد ديوانين: المساء والأنثى ولذة الألم كلاهما في هيلين ولا أحد سواها»[2].
- «وجدت المناضل محمد ناشر فسألني:

- من أنت
- أنا الدكتور محمد مسعد العودي
- صاحب رواية الغادرة
- نعم
- رواية جميلة بشكل لا يوصف»[3].

يتضمن هذان المقطعان عدة إشارات وعلامات تقرّ بوجود علاقة تطابق بين المؤلف والسارد، بناء على الإشارات الآتية:

- تطابق عناوين مؤلفات السارد مع مؤلفات صاحب الرواية: ديواني "المساء والأنثى" و"لذة الألم" ورواية "الغادرة"، وهي كلها من مؤلفات الروائي والشاعر **محمد مسعد العودي** مؤلف هذه الرواية "الرصاصة".
- التصريح المباشر بأن السارد هو ذاته المؤلف بحمله الاسم العلم ذاته **محمد مسعد العودي**.

وبالاعتماد على هذه المؤشرات يتضح أن مؤلف الرواية قد صرّح بارتباطه المباشر بالسارد، من خلال تطابقهما في العديد من الأشياء بدءا باسم العلم، وهو ما يدل على أن المؤلف والسارد متطابقان ويمثلان ذاتا واحدة.

---

[1] فليب لوجون، السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"، ص35.

[2] محمد مسعد، الرصاصة، ص79.

[3] المصدر نفسه، ص216.

وبهذا فقد جعل المؤلف من السارد صوتا يتوحد مع صوته ليعبر من خلاله عن تجربته الذاتية، ويكشف بأسلوب جمالي يتقاطع فيه التخييلي والواقعي عن صراعه لتحقيق ذاته، بدءا بمواجهة ذاته الأمارة بالسوء أولا، والتي يدعمها فكر الآخر "الأجنبي"، لكونه واحدا من ضحايا الفكر المتطرف الوافد من الغرب، والذي يمارس هيمنته وسطوته على الإنسان العربي ببرمجة عقول أبنائه وتسميم تفكيرهم، بإبعادهم عن اليقين، وإدخالهم في دوامة الشكّ، والبحث عن حرياتهم الفردية بعيدا عن مبادئ الدين الإسلامي، من خلال تبني الفكر الغربي على تعدد مشاربه، والنزوع نحو الإيمان بالحرية المطلقة والدعوة إلى حرية المرأة المطلقة والمناداة بحقّها سواء أ كان مشروعا أم لا مشروعا رغم أن الإسلام قد حفظ لهم هذه الحقوق بشكل يحفظ كرامتهم، ثم مواجهة السلطة وغيرها من المضطهدين الذين أدخلوه وشعب بلده في معاناة لسنين طويلة بما يمارسونه من استبداد وظلم لاسترداد حقوقه المستلبة اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، وتحقيق هويته المستلبة[1]، وليستعيد مكانته في مجتمع ضاعت فيه حقوق الإنسان، وبخاصة المثقف الذي من المفترض أن يحتل دورا رياديا ومركزيا في بناء المجتمع اجتماعيا وسياسيا لا أن يتحول إلى هامش تتحكم فيه فئات لا تمت للعلم ولا للدين ولا للوطنية بصلة.

وهو ما يجعلنا نذهب إلى القول بوجود علاقة تطابق بين المؤلف والسارد وذلك بتوافر أحد عناصر الميثاق السير ذاتي، وهو الاسم العلم، بالاستناد إلى ما ذهب إليه **فليب لوجون Philippe Leujeune**، وهو أنه يجب أن «نتوفر على معيار نصي عام هو تطابق الاسم (المؤلف السارد – الشخصية). وميثاق السيرة الذاتية هو تأكيد هذا التطابق في النص، الذي يحيل في نهاية المطاف إلى اسم المؤلف على الغلاف»[2]، وهو ما يدفعنا إلى تصنيف رواية "الرصاصة" في خانة روايات السيرة الذاتية، من خلال ما تم رصده من أوجه التطابق السابقة التي يشترك فيها كل من المؤلف والسارد.

[1] ينظر المصدر السابق، ص 90- 166.

[2] فليب لوجون، السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"، ص38.

فقد اشتغل الروائي في روايته هذه على ترهين التجربة الذاتية، بأسلوب جمالي يزاوج بين الواقع والتخييل، سالكا بذلك منهجا مرواغا من خلال عدم التصريح بالتصنيف الأجناسي لنصه هذا على أنّه "رواية سيرة ذاتية" وتركه دون أي هوية أجناسية من جهة، والإشارة إلى وجود أوجه تطابق بينه وبين السارد من خلال ما حواه النص من إشارات، والتي كانت بمثابة إعلانات صريحة على تطابقهما من جهة ثانية، والتي تحيل في الوقت ذاته على مرجعية الرواية الواقعية، واستثمارها مكونات السيرة الذاتية في تشكيل عوالمها، وصوغها بأسلوب تخييلي، يكشف عن حضور الذات وتميزها، الذي يمثل بطريقة أو بأخرى صورة الفرد العربي بعامة واليمني بخاصة وصراعه على امتداد حياته من أجل تحقيق هويته المهمشة التي سلبتها المركزيات المهيمنة، وهو ما يدل على رفد السيرة الذاتية للرواية بعناصر إغناء جمالي ودلالي تضفي عليها سمات الاختلاف والمغايرة، وتجعلها في جانب منها نصا سير ذاتيا[1] يتراسل في بنائه السير ذاتي والروائي.

3.2. وضعية السارد والشخصية الرئيسية:

يظهر في هذا النص الروائي نمطان من السارد: النمط الأول غيري القصة، والنمط الثاني مثلي القصة، الذي ينقسم بدوره إلى صنفين: صنف يكون فيه السارد بطل حكايته، وصنف لا يؤدي فيه السارد إلا دورا ثانويا، دور شاهد[2]، إلا أن صوت السارد المهيمن عليه يتموضع ضمن النمط الثاني، وبالتحديد الصنف الذي يكون فيه السارد بطل حكايته، فباستثناء المواضع التي ينقل فيها السارد "ضمير الغائب" بأسلوب مباشر أو غير مباشر أقوال بعض الشخصيات وأفعالهم، أين يكون ساردا غيريا يحكي أجزاء من القصة تتعلق بباقي الشخصيات، يسيطر على هذا النص الروائي سارد يحكي قصة حياته الخاصة، وهو يتوسل بضمير المتكلم (أنا – نحن) الذي يتحول في بعض المواضع إلى ضمير الغائب حينما يتعلق الحكي بالشخصيات فيما حوله، والتي ترتبط بشكل مباشر بحياته الشخصية.

---

[1] ينظر عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية "الرهان على منجزات الرواية العالمية"، ص99.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص225.

وبهيمنة ضمير المتكلم سواء الفردي أم الجمعي يتجلى السارد بوصفه شخصية فاعلة تسهم في التأثيث للحدث، كما تضمن نموه وتطوره، وتشكل محور السرد بعامة[1]، وهو ما يوحد بين السارد والشخصية الرئيسية، فضمير المتكلم "أنا" يطابق "أنا" الشخصية الرئيسية "محمد"، وهو ما يتبين في المقطع الآتي:

«إنها قصة حرب بين الصوت وصداه.. بين الذات وذاتها.. بين الحقِّ والباطل.. بين الطهر والنجاسة.. بين الإيمان والإلحاد.. بين التوحيد والشرك.. بين الحب والكره.. بين الخير والشر.. إنها قصة حرب بين الشمال والجنوب.. بين الثوار والطغاة.. بين العدل والظلم.. بين الحرية والطغيان.. بين الشعب وجلاديه..

إنها قصة حرب النفس اللوامة والنفس الأمارة بالسوء..

إنها قصة عشق محمد لهيلين وعشق هيلين لمحمد... إنها قصتي»[2]

إذ يتبين في هذا المقطع الذي يشكل استهلالا يسبق السرد في الرواية أنّ الصوت الذي يجسده ضمير المتكلم "أنا" هو ذاته صوت الشخصية الرئيسية، فضمير المتكلم يتمثل في شخص "محمد" الذي يمثل في الوقت ذاته الشخصية الرئيسية في الرواية، فـ"محمد" بحكيه قصة حياته ينهض بوظيفتين: الحكي والفعل في الآن ذاته، وبهذا التطابق بين السارد والشخصية الرئيسية تلامس هذه الرواية السرد السير ذاتي، فالغالب في السيرة الذاتية تطابق السارد والشخصية الرئيسية من خلال ضمير المتكلم[3] الذي يوحد بينهما.

وبتطابق الشخصية الرئيسية والسارد، الذي يطابق بدوره المؤلف كما رأينا سابقا في وضعية المؤلف والسارد، يمكن القول بتطابق المؤلف والشخصية الرئيسية، وفي ظل تحقق علاقة التطابق بين هذه الهويات الثلاثة تكتسب رواية "الرصاصة" خصوصيات السيرة الذاتية من خلال استثمارها تقنياتها وانفتاحها على مرجعياتها، فكل رواية سير ذاتية إلا وتفيد من مرجعيات السيرة الذاتية.

---

[1] ينظر سعيد جبار، السيري والتخييلي في الرواية المغربية، ص33.

[2] محمد مسعد، الرصاصة، ص 9.

[3] ينظر فليب لوجون، السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"، ص24.

4.2. البعد المرجعي:

يرتبط البعد المرجعي في رواية "الرصاصة" باستلهام واقع المجتمع اليمني في فترة الحرب بين الشمال والجنوب (1990م، و1994م)، وثورة الربيع العربي في اليمن بخاصة، وباقي الدول العربية التي شهدت ذلك بعامة، ثم الحرب بين الحوثيين والمقاومة، وهو واقع حقيقي عايشه المجتمع اليمني منذ 1990م إلى يومنا هذا، عانى خلاله المجتمع اليمني مأساة حقيقية أزهقت فيها الأرواح واستبيحت الدماء وأحلت الأموال، وهو ما يتمثل بعض منه في قول السارد:

«هكذا هي الحرب.. يصبح القتل فيها كالتدخين.. تتوحش فيها الذوات الإنسانية وتسقط فيها القيم النبيلة ويظهر على السطح التوحش والفرعنة والغرور واللامبالاة والهمجية وتصبح لغة الغاب هي اللغة الرسمية للتخاطب بين الناس... كل شيء مباح ومستباح.. مخازن وزارة التجارة تنهب بشكل محزن... أصبح الرصاص أمرا معتادا ولا يخيف أحدا... »[1].

فتتقاطع بذلك الرواية مع عناصر ومكونات خارج النص، باستحضارها جزءا هاما من تاريخ اليمن، وتاريخ الوطن بالتأكيد لا ينفصل عن تاريخ أفراده، وهذا ما نستشفه مما جاء على لسان "محمد":

«إنه صراع العقل من أجل الوصول إلى الحقيقة، بل هو صراع النفس اللوامة والنفس الأمارة بالسوء، وإن كان هذا من النصوص المخجلة، ولكني أثبته هنا لأدلل به على تعفن مرحلة من تاريخي الشخصي الذي لا يعدو أن يكون إلا جزءا من تاريخ أمة في مرحلة متعفنة من تاريخها»[2].

ومن هنا فليس من الضرورة البحث خارج النص لإثبات العلاقة المباشرة التي تربط بين حياة الشخصية الرئيسية والروائي، فتاريخ المجتمع هو صورة تجسد تاريخ أفراده الشخصي، لكونهم جزءا لا ينفصل عن هذا التاريخ، والروائي واحد من هؤلاء الأفراد الذين جايلوا هذا التاريخ، وعايشوا أحداثه ووقائعه، وشهدوا معاناة مريرة آثارها ما تزال حاضرة لم تمحها السنون،

[1] محمد مسعد، الرصاصة، ص137.

[2] المصدر نفسه، ص88.

وهو ما يدعم واقعية العلاقة القائمة بين حياة الشخصية الرئيسية "محمد" والمرجع الذي يحيل إلى حياة الروائي.

ومن تمظهرات انفتاح الرواية على المرجعي أيضا ما تضمنته هذه الرواية من حقائق ومعلومات شهدتها هذه الفترات من تاريخ اليمن المعاصر، والتي تصور مدى الدمار الذي عرفته اليمن بشريا وأمنيا واجتماعيا وثقافيا، وهو ما يرسخ أكثر انفتاحها على وقائع تكونت خارج نظام النص، منها:

- حرب صيف 1994.
- وقائع اندلاع ثورات الربيع العربي في العديد من أقطار الوطن العربي بعامة واليمن بخاصة.
- مجزرة جمعة الكرامة في صنعاء سنة 2012.
- مقتل المحامي محمد مسعد ناجي العقلة من قبل الحوثيين ومنع أقاربه من انتشال جثته.

والتي يتجلى بعضها في المقاطع الآتية:

- «كنت وهيلين وأطفالنا علي ووجدان ونعمة ابنتي من زوجتي السابقة حين اندلعت الحرب في مساء 23 أبريل 1994م نسكن في "دار سعد" وهو حي كبير من أحياء مدينة عدن.. خرجت إلى الشارع الرئيس لأرى ما الذي حدث وإذا الحرب حامية الوطيس.. تبادل التراشق المدفعي الصاروخي بين المعسكرات الموالية لعلي عبد الله صالح والمعسكرات الموالية لعلي سالم البيض... »[1]
- «في شهر ديسمبر من عام 2010م.. كنت في القاهرة.. الشعب المصري مستكين تماما لكنه يستهجن استكانته.. في الميترو.. في التكسي.. في المقاهي.. كان يتحدث بخوف.. حالة الفساد المالي والإداري هي نفسها التي نعاني منها في اليمن...حين سافرت عائدا إلى اليمن.. فتحت قناة الجزيرة: محمد بو عزيزي يحرق نفسه.. تثور

[1] المصدر السابق، ص 124.

تونس وتنتفض أيّما انتفاضة.. وإذا بي أسمع: أيها الشعب التونسي العظيم.. يا توانسة يا عظماء ابن علي هرب ابن علي هرب.. وأسمع: هنيئا لكم أيها الشباب التونسي أن تعملوا لتونس ما لم نستطع أن نعمله نحن، لأننا هرمنا من أجل هذه اللحظة التاريخية.. تمنيت أني تونسي حرا لا يمنيا مستكينا.. تلتها بعد أيام الثورة المصرية العظيمة.. أكبر الشعوب العربية ينتفض بشكل عارم في 25 يناير 2011م...»[1].

وباستثمار هذه الرواية لمثل هذه الوقائع التي تشكل جزءا من تاريخ المجتمع اليمني وأفراده، فهي تنفتح على مرجعيات خارج النص، وتتغذى من روافدها مكونة جذورا ممتدة تربطها بالواقع، فتكتسب بذلك بعض خصوصيات السيرة الذاتية وملامحها، ففي «مقابل كل أشكال التخييل، تعتبر السيرة والسيرة الذاتية نصين مرجعيين: إنهما يدعيان، كالخطاب التاريخي أو العلمي بالضبط، الإدلاء بخبر حول ((واقع)) خارج النص، وبالتالي الخضوع لتجربة التحقيق»[2]، وهو ما ينطبق على الوقائع والمعلومات التي جاءت في الرواية، والتي سبق ذكرها بوصفها وقائع قابلة لفعل التحقيق، بل هي حقائق مسلم بها لترسخها في ذهن وكيان كل يمني، بل وكل عربي عايش الحيز الزمني الذي غطّته هذه الرواية.

وبهذا يتضافر الواقعي والتخييلي لبناء خطاب روائي مزدوج يجمع بين الحقيقي والمتخيل، ويحوّل المادة التاريخية والواقعية من موارد خارج نصية إلى صناعة إبداعية بلمسات فنية وجمالية، وهو ما يعبر عن الوعي والنضج الفكري والفني الذي يتمتع به الروائي، وهو يتوسل بالكتابة والإبداع لنقد وتعرية أفكار المجتمع المغلوطة، ورفع الستار عن همجية السلطة المستبدة التي أثرت سلبا على حياة البلد وشعبه، بإدخاله في عشريات دموية لم يخرجوا منها إلى يومنا هذا، ولأجل تحقيق ذاته واستعادة حريته وهويته الفردية وحرية أبناء بلده من الجنوب التي همشتها وداست عليها أقدام السلطة، وإخراجهم من نير الاستبداد والظلم الذي يمارسه عليهم الطاغية[3].

---

[1] المصدر السابق، ص139، 140.

[2] فليب لوجون، السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"، ص52.

[3] ينظر محمد مسعد، الرصاصة، ص166.

وقد دفعت هذه القضايا وغيرها من القضايا المعاصرة الروائي العربي المعاصر، للعودة إلى كافة أجناس الأدب الذاتي، واستثمار كل ما يتيح له تحقيق الذات المهمشة والمغيبة، وتعد الرسائل من أكثر هذه الأجناس التباسا بالذات من خلال ما تتسم به من خصوصيات تمنح الروائي القدرة على التخفي وراء الشخصيات الروائية، والتواري عن نصه، تاركا لها مهمة نقل أفكاره وقضاياه ورؤاه.

ثالثا/ تعالق الرواية بفن الرسائل:

أخذت الرواية العربية المعاصرة كما رأينا في المبحثين السابقين تنحو نحو أفق إبداعي جديد ومغاير، تحضر فيه الذات بوصفها مكونا روائيا يحولها إلى محكي ذاتي بانفتاحها على مختلف أشكال الإبداع الذاتي، كالانفتاح على السيرة الذاتية في رواية "الرصاصة" التي تهيمن عليها الذات بحكيها لذاتها، وفرض منطقها الخاص على نسق السرد، وبنائه وفق ما ترغب في تمريره وإيصاله للمتلقي، أو التفاعل مع أدب الرحلات في رواية "أرض السودان"، التي تتخفى فيها الذات وراء صوت الآخر، بحيث تكون مركز الاهتمام ومحور اشتغال السرد، من خلال صورتها التي يمررها الآخر عبر السرد.

ويحضر فن الرسالة هو الآخر في الرواية العربية المعاصرة مكرسا لشكل جديد من أشكال الإبداع الروائي المتمرد، ولكتابة تجنيسية مستحدثة تجمع بين جنسي الرواية والرسالة، يصطلح عليها بـــ"الرواية الرسائلية"، وبالرغم من كون توظيف الرواية لهذا الفن ظهر مع بواكير الأعمال الروائية الغربية منها والعربية على حد سواء، وقد عرفت بعدة مسميات منها "الرواية الترسلية" أو "التراسلية"، "المراسلات القصصية"، إلا أن هذا الوصف لا ينطبق على الرواية الرسائلية لاختلافهما الجوهري، فهناك فارق بين الرسالة التي يغلفها القص، والرسالة حين تتغلغل إلى النسيج الروائي وتستأثر بالخطاب، فتصبح ناطقة باسمه، ومعبرة عنه[1]، فبالعودة إلى الروائيين المعاصرين نجدهم قد استلهموا الرسائل ووظفوها توظيفا يتناسب وما تطمح إلى تحقيقه الرواية المعاصرة من تجديد ومغايرة وانفتاح.

وهو ما يشف عن نضج فني وجمالي يسمو بها في مرحلة ما بعد الحداثة لتتجاوز التقاليد الروائية السائدة، بحيث تنفتح على آفاق تجريبية واسعة تجعلها تتجدد مع كل تجربة إبداعية، وتتعالى عن أي نموذج سابق، فقد أصبحت أشبه بعملية بحث دائب عن أسئلة الذات والوجود والعلاقات في عصر يتسم بالتشظي وانهيار اليقينيات والمركزيات، فبات لزاما على الروائي

[1] ينظر، فهد إبراهيم البكر، مدخل إلى الرواية الرسائلية السعودية، على الرابط: https:// www. Al-jazirah. com/ 2021 /2021 بتاريخ: 01 أكتوبر 2021.

تطوير أساليبه الكتابية بتجريب تقنيات وآليات جديدة من خلال استعارة فن الرسائل ببنائه وأساليبه وموضوعاته، لكونه مجالا رحبا للتعبير عن الذات، وكل ما يتعلق بهويتها الفردية والجمعية، واستثماره بوصفه تقنية سردية يتوالد عن توظيفها نص روائي رسائلي تتعالق فيه الكتابة الروائية والرسائلية من حيث البنية والتقنيات والأساليب والموضوعات مع الاحتفاظ بالسمات الروائية النوعية العامة.

وقد راج هذا النوع من الكتابة الروائية التي يتعالق فيها الروائي والرسائلي في عصرنا هذا مع عدة أعمال روائية لروائيين متميزين من أمثال: **واسيني الأعرج، كمال العيادي، هدى بركات**[1]، وكذلك الروائية **نردين أبو نبعة** بروايتها الرسائلية المتميزة "باب العمود"، التي تتشكل في مجموعة من الرسائل، وهو ما جعلها تصطبغ بسمات الفن الرسائلي، وأضفى عليها ملامح جمالية لا تتأتى دونه، وللكشف عن هذه التعالقات ننطلق أولا من مفهوم فن الرسالة والوقوف على خصوصياته النوعية التي تميزه عن باقي الأجناس، لنصل إلى مظاهر التعالق بالرسائل داخل هذا النص الروائي.

1. مفهوم فن الرسائل:

فن الرسالة من الفنون الأدبية التي عرفها الأدب العربي منذ القرنين الثاني والثالث الهجريين، وهي تنقسم بحسب موضوعاتها إلى ديوانية وإخوانية أو شخصية، وضمن هذا القسم الأخير تندرج الرسائل الأدبية، إلا أن هذا لا يعني إخراج الأولى «كلية من الميدان الأدبي بمعناه الواسع، فلم تكن هذه الرسائل... تختلف أبدا عن الرسائل الشخصية»[2]، وبخاصة من حيث اللغة والأساليب، ومن بين هذه الرسائل الأدبية: «رسالة الصحابة لابن المقفع، ورسالة في العشق لابن سينا، ورسالة إخوان الصفا...ورسائل الجاحظ، وطوق الحمامة لابن حزم، رسالة في الألفة والألاف...وهي من عيون الرسائل القديمة والمشهورة والمعروفة»[3]، بالإضافة إلى

---

[1] ينظر، عزوز علي إسماعيل، حوار النص وشعرية الرسالة في الرواية العربية، مجلة التدوين، جامعة وهران2، الجزائر، العدد 13، سبتمبر 2019، ص4.

[2] جاك روجو، الأدب الترسلي، كتاب الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، دار طلاس، دمشق، ط1، 1985، ص220.

[3] منصور قيسومة، الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص184، 185.

رسائل ابن زيدون المتميزة إلى ولادة بنت المستكفي، وقد كان لهذا الفن دور هام في الأدب العربي منذ أن استحال صناعة أدبية وفنية على يد **عبد الحميد الكاتب**[1]، أما من حيث كونه جنسا أدبيا مستقلا له تقاليده وخصوصياته النوعية فقد أرسيت معالمه في العصر الحديث.

فقد ظهرت في شكل جديد مع رسائل **غادة السمان** و**غسان كنفاني** على غرار رسائل **جان بول سارتر Jean- Paul Sartre** و**سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir** في أوروبا، بالإضافة إلى رسائل **مي زيادة** إلى عدد من الأدباء، منهم: **عباس محمود العقاد**، و**أحمد لطفي السيد**، وكذلك **جبران خليل جبران**، إذ أخذ هذا الفن مع الرسائل المتبادلة بينها وبين **جبران** منحى آخر في التعبير عن الذات وانشغالاتها[2]، وهو ما اقتضى آليات وتقنيات، وأساليب فنية خاصة تكرس لأدبيتها وشعريتها.

وحسب ما جاء في معجم النقد الأدبي فالرسالة «جنس أدبي يمتد فيه الواقع والخيال إلى حد الامتزاج. هذا الجنس يستحضر فعلا عمليا، ولكنه يقترح أو يفترض حضور المرسل إليه الذي يكون واقعيا أو خياليا»[3]، كما تعرّف أيضا بأنها «نص يكتبه كاتب إلى شخص بعينه، لكي يرسله إليه على وجه الحقيقة أو على وجه المجاز، فهي آلية من آليات التخاطب والتراسل، وربط الصلة، قصد تبليغ مضمون يمكن أن يكون لنقل معلومة ما، أو للمحاورة أو التفاهم أو لرفع التباس، أو لتوثيق صلة، أو للإخبار عن حالة من المشاعر أو غيرها، أو لطلب ما، وقد يتبع الرسالة تبادل للرسائل أو تواصل على وجه من وجوه التراسل»[4]، وبهذا فإن الرسائل جنس أدبي يندرج ضمن كتابات الذات، أو الأدب الشخصي مثلها مثل اليوميات والمذكرات والسيرة الذاتية، بل هي أكثرها التصاقا بالذات وقدرة على التعبير عنها.

---

[1] ينظر، عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2007، ص99.

[2] ينظر، حميد الأحمد، الرسائل الأدبية: جنس أدبي لا يفنى على الرابط:
https://www.nashiri. Net/index.php/articles/literature-and-art/6026-2016-12-08-07-43-05
بتاريخ: 02 جانفي 2017.

[3] مجموعة من الباحثين، معجم النقد الأدبي، ص254، 255.

[4] منصور قيسومة، الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، ص185.

فالرسائل جنس أدبي يرتبط بالذات ويتصل بها، وبكل ما يعتريها من أفكار وتطلعات ومشاعر؛ إذ «تعتمد على مرجع من مراجع الكشف عن حياة صاحبها، أو من مراجع التعمق في بعض المعاني والجزئيات المساهمة في ذلك الكشف، وبالأخص في الكشف عن طبيعة العلاقة التي تربطه بالمكتوب إليه... أما صورة المكتوب إليه فهي حاضرة باستمرار في تلك الرسالة أولا لأنه المقصود بالكتابة، وثانيا لأنه محط اهتمام الكاتب سواء كان ظاهرا أم خفيا»[1]، وبهذا فهي تقوم على وجود عنصرين أساسيين هما: طرفا الرسالة أو المرسل والمرسل إليه، اللذان يسهمان في تشكيل بنية الرسالة المتفردة بمكوناتها وأساليبها وتقنياتها، وقد تمكنت الرواية المعاصرة بفعل مرونتها وانفتاحها على مختلف الأجناس من الإفادة من هذه الخصوصيات واستعارتها لبناء نص يتعالق فيه الروائي بالرسائلي.

2. استحضار الرسائل في رواية "باب العمود":

تتعالق رواية "باب العمود" بالرسائل باعتمادها شكل الرسالة في بناء الحكاية، واستثمار مختلف مقوماته الكتابية، وغاياته التواصلية، بحيث تتحول الرسالة فيها إلى تقنية سردية تتحكم في نسق النص، منتجة بذلك رواية رسائلية تكتب في شكل مراسلات تتبادلها الشخصيات، وفي أحيان أخرى تكتب من قبل طرف واحد، إذ تأخذ كل رسالة مقام فصل فيها[2]، وهذا يعني أن هذا النص الروائي يقوم على «رسائل تخييلية إن بصفة كلية أو جزئية تضطلع بوظيفة السرد أو تؤدي على الأقل دورا هاما في سياق أحداث الرواية»[3]، وبهذا فإن هذه الرواية تتعالق بالرسائل باستحضارها لها بشكلها ومعمارها النصي، وببنيتها السردية، وبأساليبها وتقنياتها، وبموضوعاتها.

---

[1] المرجع السابق، ص187.

[2] ينظر، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص103.

[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، دار الفارابي، تونس، بيروت، ط1، 2010، ص213.

1.2. معمارية البناء الرسائلي:

لقد هيمنت صيغة الرسالة على الكتابة السردية في رواية "باب العمود"، فالرواية في مجملها مجموعة من الرسائل المتبادلة بين الشخصيتين: "بهية" و"ماهر"، وهذا ما صُرّح به منذ بدء الرواية: «رواية باب العمود هي مجموعة الرَّسائل التي كتبتها بهية، وكانت تبعث بها لماهر في سجنه، وبعض الرسائل القليلة التي كانت تصلها من ماهر»[1]، وبذلك فقد قام نظامها البنائي على شكل الرسالة وبنائها، وذلك باستحضار صيغتها في تصميم وهندسة جغرافية الحكاية التي يكتبها السارد للطرف الآخر، إذ يشكل مجموع هذه الرسائل الحكاية الرئيسية التي تجري في فلكها أحداث الرواية.

وتندرج هذه الحكاية الرئيسية ضمن حكاية إطارية تمهد لها، وتكرس لمعمارها الرسائلي، إذ يُفتتح هذا النص الروائي بالحكاية الإطارية التي تشكل بدايتها ونهايتها في الآن ذاته، والمعنونة بـ"العرس القدس 2025" التي يهيمن عليها السارد بضمير الغائب، وهو يحكي أحداث حفل زفاف كل من "بهية" و"ماهر" الثاني عام 2025، وهو الحفل الذي وعدها به في حال خروجه من السجن بعد أن حكم عليه بالمؤبد، وهي أحداث استشرافية خارج زمن الحكاية الرئيسية أو بالأحرى خارج الفضاء الزمني الذي يؤطر أحداث الرواية، وهي تستشرف عام 2025 عاما للتحرر والنصر وطرد الكيان الصهيوني من الأراضي الفلسطينية، كما تحكي دوافع وأسباب كتابة الرسائل المتبادلة بين "بهية" و"ماهر" المجموعة من قبل "بهية" في رواية تحمل عنوان الرواية ذاته "باب العمود" لتقدمها له في حفل زفافهما الاستشرافي.

ليتم الولوج بعدها إلى الحكاية الرئيسية التي تنبني في شكل يتألف من مجموعة الرسائل التي كانت في أغلبها مكتوبة من قبل "بهية" إلى "ماهر" إلا عددا قليلا منها كان موجها من قبله إلى "بهية"، وبهذا فقد استثمرت الروائية الرسالة مكونا رئيسيا في بناء وتشكيل معمار هذا النص الروائي، وذلك بالاعتماد على خصوصيات مكونات بنيتها السردية، التي تنزاح بها هذه الرواية

[1] نردين أبو نبعة، باب العمود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2017، ص8.

عن البناء الروائي المألوف، وتحدث من خلالها خلخلة على مستوى العلاقات والنُّظم التي تضبط مكونات البنية السردية.

2.2. مكونات البنية السردية:

تنزاح رواية "باب العمود" بمكوناتها السردية عما هو تقليدي ومتعارف عليه باستثمار الرسالة تقنية سردية تنتظم عبرها هذه المكونات وتتجلى، وهو ما غيّر من طبيعتها ومن طبيعة العلاقات القائمة بينها.

1.2.2. الحدث:

تقوم هذه الرواية في شكلها وهيكلتها النصية على شكل الرسالة، وبذلك فهي تقنية سردية مهيمنة تتحكم في سيرورة السرد، فتجعله لا يعتمد على سير الأحداث ونموها وتحولها سرديا بقدر ما تنهض على تطور حالة الوجد والشوق سرديا، ورحلة البحث عن الطرف الآخر، عن الحب والمرأة، عن الحرية والوطن، وهو ما طبع عالم الرواية بصبغة ذاتية تميل إلى تمثيل الحالة لا الحدث[1]، فالسارد/ المرسل «لا ينقل ما يفعله فقط لكن أيضا ما يحس به ويفكر به»[2]، وبذلك فإن الحدث فيها «يتمخض أقوالا، ولم يعد له وجود إلا من خلال وعي القارئ وتأويله أقوال الشخصيات في رسائلها. ذلك أن اطّلاع القارئ على كل الرسائل المتبادلة بين الشخصيات... يجعله أقدر من الشخصيات نفسها على فهم ما يجري بينها من أحداث»[3]، ولذلك تلعب الرسالة دورا هاما في بناء الحدث الروائي والتأثيث له، ولا يمكن إدراك تفاصيله وجزئياته إلا من خلالها، فهي تنهض بوظيفة سردية لا تقوم الحكاية دونها[4]، وبهذه الوتيرة تتشكل أغلب أحداث الرواية.

---

[1] ينظر زهور كرام، تحولات شكل الرسالة في رواية "366" لأمير تاج السر، على الرابط: https://www.alquds.co.uk بتاريخ: 16 مارس 2015.

[2] جاك روجو، الأدب الترسلي، ص222.

[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص214.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص213.

بل وتجد هذه الأحداث ذاتها لا تقوم على نظام متتابع وخط سير واضح يربط حدثا بآخر، وإنما تبنى وفق نسق متداخل ينعدم معه التسلسل المنطقي لهذه الأحداث، ويصعب تتبع سيرورتها التي تبقى نهايتها مفتوحة غير مكتملة تستلزم العودة إلى بدايتها لفك مغاليقها، وبهذا تتسم أحداث هذه الرواية بالتشظي وتقوم على كسر تقاليد الحدث الروائي، ونمثل لها بالأحداث المتجلية في المقطع الآتي:

«تمسك بيدي.. فتنتعش شتلة الروح التي أوشكت على اليباس قلتَ لي يومها:

كم أنا ممتن لكِ، فلولاك لما سكنا هذا البيت، أردتُ بيتا جديدا حديثا يليق بعروس جميلة وأردته بيتا مقدسيا عتيقا، مليئا بالرطوبة والحشرات، لا لشيء إلا لأجلي!

...

من الشرفة تطل يا ماهر.. تراقب ما كنت تتلهف لرؤيته طفلا صغيرا. الأقصى.. أذان بلال.. الأقصى.. القرآن الذي يُرتل.. فرصة التقاء الأرض بالسماء.. الأقصى.. المرآة التي تعكس منسوب الغفلة والنسيان ولون الخطايا ملامحها!

جنود مدججون بالسلاح يروحون ويجيئون.. أيديهم على الزناد، أفواج من المستوطنين يقتحمون ساحات الأقصى تحت حماية الجنود، أصوات التكبير تعلو من المرابطات.. »[1]

ومن خلال هذا المقطع تتجلى هيمنة السارد/ المرسل أو الشخصية/ المرسلة على طبيعة حضور باقي الشخصيات.

2.2.2. الشخصيات:

تتحكم الشخصية المرسلة في مقاليد السرد، وتغيب دور الشخصيات الأخرى، فعلى عكس طبيعة هذه الشخصيات ووظيفتها المعتادة في الرواية، بكونها العنصر الأساس الذي يسهم في تطوير الأحداث من خلال ما تقوم به من أفعال، سواء أكانت هذه الشخصيات مساعدة أم معارضة، نجدها في رواية "باب العمود" تنزاح عن ذلك، فهي ليست فاعلة ولا تسهم في بناء الحدث، بل تظهر بوصفها محكيا عنها تخضع لسلطة الشخص المرسل، حتى المرسل إليه

[1] نردين أبو نبعة، باب العمود، ص53، 54.

يحضر في النص من خلال ضمير المخاطب الذي يعد وجوده ضروريا لتحقيق السرد في حين يغيب دوره الذي يكون معه شخصية روائية بأقوالها وفاعليتها في بناء الحدث ونموه[1]، فشخصية "ماهر" هي المرسل إليه، تحضر في هذا النص الروائي عبر أقوال "بهية"، وهي بدورها تحضر في أحيان كثيرة عبر أقواله، عندما تتحول إلى مرسل إليه في الرسائل التي يكتبها لها، وهذا ما يظهر في قولها لـ"ماهر":

«كم تخيلتَ نفسك في أسواق القدس.. أسواق القدس التي تقع كلها في داخل البلدة القديمة، وأغلبها ملاصق لسور المسجد الأقصى.. كان أكثر ما وصفته لك أمك.. أسواق مرصوفة.. بديعة التنسيق.. معتمة في بعض الأحيان.. ضيقة ومتعرجة حينًا آخر.. لكنها تفتح في الأرواح وهج الخلود.. لقد أردت في صغرك أن تكون هنا.. ولم تتخيل أن الأمر سيكون بهذه السرعة»[2]، وأيضا في قول "ماهر" لها في إحدى رسائله:

«أعرف يا بهية أن الانتظار جمر يشعل الصدر! تنتظرين زيارتي لتحُلّي الجديلة، تنتظرين رسائلي وقلبك الدفء والنور، تنتظرين إنهاء الإضراب لتكتبي نشيد الصبر! وتنتظرين الإفراج كشوق غيمة لأرض تمد يدها وقد أثخنها العطش. تنتظرين يدي توضع في يدك لتبرأ الجراح. وتنتظرين طفلنا ليكبر حتى لا تشيخ الأنفاس العاشقة للوطن»[3].

أما الشخصيات الأخرى فيما عداهما فقد تخلت عن وظائفها بأن استحالت إلى وسائط تتيح للسارد/ المرسل تحقيق غاياته بالاستمرار، وتجاوز آلام ومعاناة الفقد، فـ«كل شخصية تنتهي وساطتها، بأن تقدم معلومة، أو خبرا، أو تفك لغزا أو وهما، أو تعيد ترتيب فكرة يلفُظها السرد ويُخرجها من مساحته، لكن يحدث ذلك بعد أن تكون قد أشبعت السرد ببعض التوازنات التي تجعل مشروع الرسالة/ الرواية مستمرا، ولذا تتحول إلى ذاكرة نصية، ومرجع للحكاية المسرودة، يعود إليها السارد كلما تطلب الأمر ذلك»[4]، ومن بين هذه الشخصيات شخصية "أم ماهر".

---

[1] ينظر، زهور كرام، تحولات شكل الرسالة في رواية "366" لأمير تاج السر.

[2] نردين أبو نبعة، باب العمود، ص41، 42.

[3] المصدر نفسه، ص138.

[4] زهور كرام، تحولات شكل الرسالة في رواية "366" لأمير تاج السر.

فهذه الشخصية لا تحضر في النص بكل أبعادها، وبخاصة ببعدها الفيزيائي، إذ تغيب ملامحها الخارجية وصفاتها، كشكل الوجه والجسم، الطول والقصر، وكل ما يمت لمظهرها الخارجي بصلة عن النص غيابا تاما، في حين أنها تتجلى فيه ببعديها الاجتماعي والفكري، بما تزرعه من أفكار وقيم ومبادئ في نفوس أبنائها، وهو ما يسهم في تعضيد الأفكار التي تقوم عليها الرسائل، بما يخدم القضية التي يدافع عنها النص، ومن المقاطع التي تحضر فيها هذه الشخصية، قول السارد/ المرسل:

«تحكي يا ماهر عن أمك..

كانت تخاف على نفسها وتخاف علينا أن يتسرب النسيان إلى قلوبنا وأرواحنا، كانت تخاف من الغفلة، كانت تخاف أن نألف حتى نتحجر...

كانت أمي تغرينا بالبقاء في المدينة يا بهية، تغرينا بتلمس كل ذرة تراب فيها، تجعلنا نصنع فكرة العودة، ونرويها في مخيلتنا، حتى إذا حانت لحظة اللقاء، صار الزيت نورًا ونارًا!

عندما كنا نغلق أعيننا ونحن نرى أشلاء الشهداء.. كانت تصرخ فينا:

- لا تستسلم لقشعريرة جسدك حين ترى قسوة الأشلاء، ثق بأن التين والزيتون كانا في البدء دما ودمعا..

بكلمات أمي عرفنا القدس يا بهية، لمسنا طهر دمها، وصمت نزفها، سكنتنا قبل أن نسكنها.. عرفنا بأن القدس حين تضيء القلب يتدلى مفتاح السماء وتبوح لنا بسرها..»[1].

وبهذا فقد كان حضور الشخصيات في هذا النص الروائي فكريا أكثر منه جسديا، وهو ما يتناسب وطبيعة الرواية المخصوصة القائمة على الرسائل، ذلك أن الرسالة تمثيل للفكرة والحالة لا الحدث، وهو ما انعكس على طبيعة علاقة هذه الشخصيات بالمكان.

3.2.2. المكان:

يتجلى المكان في هذه الرواية بالإضافة إلى كونه مكونا سرديا، وفضاء يضم الشخصيات والأحداث، بقيمته الرمزية التي تعكس مدى ارتباط الشخصيات به، وبدوره الفعّال في تحقيق

[1] نردين أبو نبعة، باب العمود، ص56، 57.

هويتها التي تواجه بها هوية الآخر المركزية والمهيمنة، وبما أن الهوية إحساس ذاتي بالدرجة الأولى، فقد سعت الروائية في عملها هذا ومن منطلق استثمار تقنية الرسالة إلى توظيف المكان في إطار علاقته بالذات، وبوصفه حلما وهاجسا تصارع الذات للظفر به واسترجاعه، وللدفاع عن ذات وهوية الإنسان الفلسطيني المتفردة، التي يهدف الاحتلال إلى طمسها واقتلاعها من جذورها.

فكانت الرسائل أهم مظهر من مظاهر هذه العلاقة القائمة بين المكان والشخصيات، التي تجسد صراع الذات ومعاناتها من أجل الوصول إلى الحياة باستعادة الوطن المحتل، من خلال هذا الخيط الرابط بينها وبين المكان، وهو ما يتجلى منذ عتبة النص الأولى فـ"باب العمود" ليس مجرد فضاء جغرافي يتم الولوج من خلاله إلى بيت المقدس، وإنما هو أبعد من ذلك بما يحمله من دلالات رمزية ودينية تشكل حقيقة وجود وكينونة الفلسطيني وأرضه المقدسة، فيخرج بذلك المكان من حيزه الجغرافي بإعادة صوغه وإنتاجه على ضوء تاريخه الذي يشكل مرجعا للذات، ورافدا تبني من خلاله رؤيتها للحاضر واستشرافها للمستقبل، فتشظي الذات وضياعها وتمزقها لا ينفصل عن المكان الذي يرزح تحت وطأة الاحتلال، الذي سلبه كل مقوماته التاريخية والحضارية والدينية، ويبقى تحقيق الذات لذاتها بترميم صدوع وتشققات هويتها مرتهن باستعادة أرضها المفقودة.

وما "باب العمود" الذي هيمن على النص من العنوان إلا "المسجد الأقصى" "والقدس"، إنه الأرض الضائعة، إنه المرأة المفقودة، وبذلك تتطابق الأمكنة مع الذات وتتوحد مشكلة قضية واحدة، وحلما واحدا وهاجسا واحدا، هو استعادة فلسطين المحتلة ومعانقة أرض الأجداد ومهد الأنبياء، وهو ما كرست له الروائية من خلال استعارة الرسالة، واستثمارها تقنية سردية انحرف معها المكان عن وظيفته المألوفة لينهض بوظيفة جديدة تخدم البنية الرسائلية التي قام عليها النص، بحيث يحضر المكان فيها بكل حمولاته وأبعاده الدلالية والرمزية لا الهندسية، ومن الأمثلة التي تجسد هذه الأبعاد والحمولات وانعكاساتها على الشخصية قول السارد/ المرسل:

«– في هذه المدينة ستسمع صوت الفاروق مكبّرًا.. ستصلي مع الأنبياء خلف محمد.. ستقبّل جبين الطهر.. وتهدهدك يد جبريل.. في هذه المدينة ستشم رائحة من سبقوا من الأمويين والعباسيين والمماليك والعثمانيين..

كان مجرد تخيل أنك تسير في تلك الأزقة والممرات الضيقة المعتمة، التي ينساب النور من فتحاتها العلوية على استحياء.. يغمرك بالدهشة ويلملم شتات روحك.. فكيف يصبح الأمر عندما تقف مباشرة أمام باب العمود»[1].

فيتشكل المكان في هذه الرواية في بنية متداخلة تتعدد فيها الوظائف والدلالات، وهو ما ينطبق أيضا على الزمن.

4.2.2. الزمن:

يحضر الزمن في رواية "باب العمود" بأشكاله الثلاثة: الماضي، الحاضر والمستقبل وبشكل متداخل، فعندما «تكون الرسالة وسيطا للقصة وعنصرا في الحبكة... يروي المرسل ما حدث له في اليوم الذي يكتب فيه الرسالة (سرد لاحق) ثم يصور موقفه في لحظة كتابة الرسالة مما حدث له في ذلك اليوم (سرد متزامن) ثم قد يخبر المرسَل إليه عن بعض مشاريعه المستقبلية (سرد سابق)، وقد عد... السرد المتداخل أشد أنماط السرد تعقيدا بسبب تعدد المقامات فيه»[2]، وهذا ما يتجسد في قول السارد/ المرسل:

«– صوّرتُ اليوم صورة لطفل لا يتجاوز الثانية عشرة من عمره يبيع الكعك المقدسي عند باب الأسباط.. اشتريت منه كعكة ولا أشهى! وعندما سألته عن سر الطعم وأنه لا يشبه أبدا الكعك الذي كنت آكله في عمان، مع أنه يشبهه في الشكل والحجم.. فشكل الكعكة المتوازي نفسه، والحشوة المتوسطة الحجم نفسها، والسمسم ذاته.. فردّ عليّ الطفل:

– قد يكون السِّر في ماء القدس!...

[1] المرجع السابق، ص42.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص233، 234.

كان الفتى نحيلا جدا.. في البداية رفض التصوير، ولكن بعد أن رأى الصورة وأعجبته قلت له سأنشرها على الفيس بوك.. فوافق بشرط أن يكتب تحتها:

(طفل مقدسي.. في الثانية عشرة من عمره يضطر يوميا بعد خروجه من المدرسة أن يبيع الكعك حتى يساعد والده في مصروف البيت بعد أن أغلقت سلطات الاحتلال دكانه في باب العمود لعدم قدرته على دفع ضريبة الأرنونا واكتب أيضا..

هذا الفتى سيكبر وسينهي دراسته في التاريخ حتى يقول للعالم عن أكاذيب إسرائيل في الهيكل والحق المزعوم في الأرض.. سيقول للعالم أن دولتهم قامت على أكذوبة!...

يضيء وجهي وأنا أسمع الحكاية.. وأقول:

قد تبدأ الرجولة مبكرا.. حتى قبل أن تبدأ الكلام.. حين يشتعل الغضب في عيني طفل يعرف عدوه!»[1]

فمن خلال هذا الشاهد يتجلى التداخل الزمني الذي يكون معه السرد مدرجا لاحقا بالحكاية مرة ومزامنا لها ثانية وسابقا لها أخرى، وذلك من خلال المزاوجة في استعمال صيغة الماضي والمضارع الذي يعبر عن الحاضر، والمضارع المقترن بالسين الدال على المستقبل[2]، وبهذا فإن هذه الرواية تقوم على خرق قواعد الكتابة السردية بعدم استنادها إلى قانون سردي واضح المعالم، وبكونها ملتقى تتداخل فيه الأحداث والأزمنة وتتعدد فيه وظائف الشخصيات، ودلالات الأمكنة من خلال بناء علاقات جديدة تحكم نسقها النصي، وهو ما تمخض عن استثمارها البنية الرسائلية التي تتعداها لاستحضار تقنيات وأساليب كتابتها.

3.2. التقنيات والأساليب الرسائلية:

لقد استوعبت رواية "باب العمود" الرسائل واستلهمتها بجعلها من آليات إنتاج السرد، وذلك باستحضار تقنيات هذا الفن وأساليبه واستثمارها في نسيجها النصي جامعة بذلك بين التقنيات الروائية والرسائلية.

---

[1] نردين أبو نبعة، باب العمود، ص45- 47.

[2] ينظر، محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، 234.

1.3.2. السارد وطرفا الرسالة:

يتكئ الخطاب في رواية "باب العمود" على ضمير المتكلم الذي يحيل إلى المرسل، والذي يهيمن عليها بكونه شخصية فاعلة تنهض بأعباء السرد، وتتحكم في نسقها النصي وفي العلاقات القائمة بين مختلف بنياته.

ويرتبط المرسل بالمرسل إليه الذي يحيل إليه ضمير المخاطب، إذ يتجلى «منذ الوهلة الأولى أي من بداية انفتاح النص، إذ يتوجه إليه المخاطب... والباعث بعبارة من العبارات التي تحدد نوعية العلاقة التي تجمعه به»[1]، وذلك باعتماد صيغ الاستهلال في الرسائل التي يتحقق بها وجود المرسل إليه، كما تشف عن طبيعة علاقته بالمرسل في الآن ذاته، وبحكم طبيعة هذا النص القائمة على مجموعة الرسائل المتبادلة بين "بهية" و"ماهر"، فإن المرسل والمرسل إليه يتبادلان الأدوار من رسالة إلى أخرى، تتحدد وظيفة كل منهما من خلال صيغة الاستهلال، التي بدأت بها الرسائل جميعها، ومن أمثلة هذه الصيغ قول المرسل "ماهر":

«بهية!

على حدود كتفك فقط أسند رأسي،هكذا فقط أغدو قويّا!»[2]

وكذلك قول المرسل "بهية":

«ماهر..

سيبدو الحزن قاسيًا وعميقًا في ذاتنا.. لكن على قدر قسوته ووحشيته سيزرع لك ألف وردة، وسيمنح روحك ألف فرح»[3].

ويتبين من خلال هذين الشاهدين تجاوز هذه الرواية نمط السارد المألوف، الذي يتجلى في حكايتها الإطارية بغيابه عن الحكاية الرئيسية "مجموع الرسائل" تاركا وظيفة السرد ليضطلع بها طرفا الرسالة، وهما يتبادلان الرسائل التي تنقل عبرها الحكاية[4]، يتحول معها ضمير المتكلم

---

[1] منصور قيسومة، الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، ص188.

[2] نردين أبو نبعة، باب العمود، ص128.

[3] المصدر نفسه، ص134.

[4] ينظر، محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص214.

الفردي وضمير المخاطب في كثير من الأحيان إلى ضمير المتكلم الجمعي، فتتعدد بذلك الأصوات الساردة وتتداخل وبخاصة عندما ينقل السارد/ المرسل ما كان يدور بينه وبين المرسل إليه من حوارات، فيتداخل الصوتان ويصعب التمييز بينهما وكأنهما صوت لذات واحدة، ومن المقاطع التي يتجسد فيها ذلك المقطع الآتي:

«مسحتُ عيني بسرعة وغمغمتُ بصوت غير مسموع:

لم أشعر بوهج فلسطين في قلبي إلا في تلك اللحظة التي تحدثت فيها يا ماهر عن المجزرة.. وتساءلت:

هل نألف حتى نتحجر؟!

هذه المشاهد أذكرها جيدًا! لماذا اغلقت عيني عنها؟ كيف عشت كل تلك السنوات في هذه الأرض التي تغلي وأنا منحنية ألتقط ما ليس له قيمة؟ لماذا لم أجرب أن أرفع رأسي لأرى قامة الوطن؟

عاودتني الدهشة وأنتَ تصف حالك مع العشق الجديد:

- وقفت بجانب أمي وهي تعد الطعام يومًا وقلت لها وأنا أتنفس بصوت مسموع كلّه غضب وقلت:
- لو كان لي الخيار لذهبت الآن إلى فلسطين ولكنتُ شخصًا آخر!»[1]

وهذا التداخل في الأصوات يشير إلى أنّ أصوات الشخصيات في هذه الرواية إنما هي في الحقيقة صوت واحد يعبر عن وحدة قضيتهم وهويتهم.

2.3.2. آلية البوح:

إنّ اللجوء إلى الرسالة واستثمار أسلوبها في كتابة هذه الرواية، يعد من سبل البوح والاعتراف بمكنونات الذات وانشغالاتها، فبحكم طبيعتها التواصلية فهي تسمح للفرد بأن يبوح لمن هو قريب منه بما لا يستطيع الإفصاح عنه لغيره من الأشخاص، وهو ما يبني جسرا من الحميمية بين المرسل والمرسل إليه، وهذا الصنف من الكتابة الروائية يختص بهيمنة الذات

[1] نردين أبو نبعة، باب العمود، ص21، 22.

الحميمية الانفعالية، وكل ما يتصل بها من موضوعات خاصة، تواجه بها مختلف أشكال السّلط مهما كان نوعها دينية أو اجتماعية أو سياسية، بالإضافة إلى الموضوعات المتعلقة بسؤال الهوية أو الهويات وأزماتها أو تعدديتها أو تفتتها[1]، وقد استطاعت رواية "باب العمود" من خلال الاعتماد على البوح الذي يعد من أهم تقنيات الرسائل التعبير عن قضايا الذات الشخصية والهوياتية، وتجسيد معاناتها وتفتتها في زمن سلبت فيه الحريات وهضمت الحقوق، فأصبح الفرد يعيش فيه الاغتراب عن الوطن، وعن الحبيبة، وعن الأسرة بالأسر بين قضبان سجون الاحتلال.

وقد لعبت الرسائل المتبادلة بين الشخصيتين دورا فعّالا في تذويب الحواجز وتقريب المسافة بينهما، وكانت دافعا مهما يستنهض همم "ماهر" و"بهية" للاستمرار في الحياة ومواصلة الكفاح والمقاومة، من خلال ما منحته لهما من إمكانات للبوح تمكنهما من تخفيف حدة المعاناة والبين، وتبعث فيهما الأمل بتحقيق الحرية وطرد الاحتلال، كما اشتغلت هذه الرسائل أيضا على ضمان استمرارية السرد ونموه، وهذا ما نستشفه من قول السارد/ المرسل:

«هذه رسالتي الأولى لك من السجن.. أعرف أنها قد تستغرق شهورًا طويلة لتصل!

وكما تتبع زهرة عباد الشمس ضوء الشمس سأتتبع في رسائلي إليك مواطن النور والضياء في السجن، لم أعتد الإفصاح عن مشاعري لك.. لكنني هنا سأتعلم البوح لك بكل ما يجيش في صدري.. »[2]

وقوله أيضا:

«كم أشعر بحرارة أنفاسك وأنا أتخيلك تقرأين كلماتي! أعرف أنك تنتظرين مني أي خبر كما ننتظر نحن أي تحرك.. أو مظاهرات ومسيرات واعتصامات جماهيرية، نحن لا ننتظر خيط النور الذي يتسلل إلى الزنزانة، بل ننتظر أن تكملوا المعركة في الخارج!»[3]

---

[1] ينظر، سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا؟ "في إشكالية التخييل الذاتي"، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2016، ص172.

[2] نردين أبو نبعة، باب العمود، ص114.

[3] المصدر نفسه، ص138.

ومن خلال هذه الرسائل يتجلى البوح بوصفه من أهم مظاهر تعالق هذه الرواية بفن الرسائل، والذي أضفى عليها صفة الحميمية التي تعد من أبرز الخصوصيات المميزة لهذا الفن.

3.3.2. تقنية التذكر:

يقوم البناء الفني لرواية "باب العمود" على استلهام شكل وبنية الرسالة، وبذلك فهي تتكئ على البوح بأسرار الذات واسترجاع ذكرياتها باستعانة الشخصية الساردة بالتذكر، والعودة إلى «الوراء لتتذكر أحداثا ومواقف جرت معها قبل زمن معين، هذه العودة تجمد الحركة أو سير الأحداث المباشر، لكنها تجمدها لتضيئها أو تلقي بأضواء عليها، الأمر الذي يجعلها أكثر حيوية وخصوبة»[1]، وقد كان حضور هذه التقنية لافت ومكثف في الرواية، فأغلب ما يحكيه السارد/ المرسل في رسالته من أحداث ومواقف جاءت سابقة للحظة التي بدأ فيها رسالته وبالتالي السرد، فالسارد/ المرسل سواء أكان "بهية" أم "ماهر" وهو يكتب رسائله إلى الطرف الآخر يمارس نوعا من التنقيب ونبش الذاكرة، فينطلق من الحاضر من لحظة كتابة الرسالة، ويعود بنا ليسرد حكاياتهما والأحداث والمواقف التي جمعتهما، والتي تشكل بؤرة السرد في الرواية.

وقد طغت عليها مفردات تشير إلى هيمنة هذه التقنية ودورها الفعّال في التأثيث للأحداث وبناء النص، منها: "أتذكرين، أتذكر، الذاكرة، الذكريات، نتذكر، أذكر، تذكرتك، يذكّرك، تذكرت، تذكارية"، وهذه المفردات جميعها تؤكد على أهمية الذكريات وامتدادها إلى حاضر السارد وهو يعيش ويلات الحرب والحصار والهجومات المتواصلة والغربة بعيدا عن المحبوب، إذ يلجأ إليها السارد/ المرسل لنقل تفاصيل حياتهما الشخصية وحيثياتها، ليستحضر من خلالها المرسل إليه الغائب عنه، ويحقق وجوده وحضوره فكرا وإحساسا على مستوى الكتابة، حتى وإن كان غائبا عنه جسدا.

---

[1] عبد الرحيم حمدان حمدان، تقنية التذكر في رواية "دروب العتمة" لمحمد نصار، على الرابط: https://www.diwanalarab.com بتاريخ 07 جويلية 2022.

وبذلك فقد احتلت الذكريات مساحة نصية واسعة من الخطاب السردي للرواية، وهيمنت على باقي التقنيات، بإسهامها في تطور السرد ونموه، ونمثل لها بقول السارد/ المرسل:

«لكنني في هذه الرسالة سأحكي عن ما قبل السجن..

تستيقظ بعض الحكايا تستيقظ.. تضيء كلهب شمعة في آخر عهدها بالنور ثم تنطفئ فجأة على حدود النزف!

في ذلك اليوم كانت أقدامي ترتعش كارتعاش حجارة الأقصى تحت قدمي، فالأنفاق والحفريات.. حفرت روح الحجر وشكله.. جعلته مرتعشًا بين الخوف والرجاء.. أذكر يومها أني أتيتكِ مثقلًا بالدمع من غير دمع!... كان يوما ماطرا جدا، باردا كبعض الملامح التي تعرف الحقيقة وطريقها، لكنها لا تسلكها!

جنود الاحتلال ينظرون إلى المصلين بريبة، يسلطون أسلحتهم ورشاشاتهم، تختلط حبات المطر بتكبيرات المرابطات حين تمر مجموعة من المستوطنين اليهود ترافقهم قوة من الشرطة، تهتف النسوة بأعلى أصواتهن.. الله أكبر، تلتقط السماء التكبير وتمدّ حبلًا من نجاة وتهتز الأرض طربا»[1].

وقوله أيضا:

«نصف ساعة من أصل ساعة إلا ربع هي مدة الزيارة ضاعت في محالة إقناع جنود الاحتلال بإدخال عبادة الذي تجاوز التاسعة من عمره لأبيه!

نظرات عبادة الملتصقة بالأرض أخالها دبوسا حادا لكز بالون الذاكرة فاندلقت المشاهد أمامي ساخنة سيالة..

أغلقي الشباك يا بهية..

هيا بسرعة قلتُ لك ادخلي إلى المنزل فورًا!

رنّ صوت أمي فجأة في أذني.. حادًا ودافئًا في آن معًا!

[1] نردين أبو نبعة، باب العمود، ص114، 115.

كل ما كنتُ أحاول فعله هو الوقوف على النافذة لأقتنص لحظة وأرى أبي قبل أن يأخذه جنود الاحتلال إلى سيارة البوسطة!

أمي لا تريدنا أن نراه في تلك الحالة»[1].

وبهذا فقد اشتغلت الذاكرة في هذه الرواية "باب العمود"، وفي الروايتين السابقتين أيضا "أرض السودان –الحلو والمر"، و"الرصاصة" على ترهين أحداث ووقائع مضت، لتحملّها مختلف أبعاد التجربة الذاتية للروائي المعاصر، والتي تجسد بطريقة أو بأخرى جانبا مما يعيشه الإنسان العربي المعاصر، وتعبر عن أفكاره وطموحاته وتطلعاته، وهو من تمظهرات تعالق الرواية بأجناس الأدب الذاتي من رحلة، وسيرة ذاتية ورسائل؛ إذ يشف هذا التعالق ما بين الرواية وأجناس الأدب الذاتي من خلال إدراجها في بنائها النصي عن وعي جمالي في الكتابة الروائية رؤية وتشكيلا، والتي تتسع آفاقها لتعانق مختلف أشكال الإبداع الإنساني سواء أكان أدبيا أم غير أدبي.

وهو ما اشتغل عليه الروائي المعاصر في أعماله التي أفاد فيها من الإمكانات التي تتيحها الفنون السمعية والبصرية، من مسرح وسينما ورسم وموسيقى، وبخاصة في ظل التطورات التكنولوجية التي فتحت آفاقا إبداعية جديدة أمام الرواية لتتخذ من وسائلها وسائط لإنتاجها، فانتقلت معها الرواية العربية إلى مرحلة جديدة في تاريخها يصطلح عليها بالرقمية.

[1] المصدر السابق، ص191.

الفصل الثالث

تداخل الفنون السمعية والبصرية مع الرواية

أولا/ تراسل السردي والمسرحي في الرواية:

1- العناصر والتقنيات الفنية المسرحية.

2- تقنيات التشكيل المسرحي في رواية "الميزونة – الشياطين هم الأبطال-":

2-1- الحوار المسرحي.

2-2- التقطيع والتصوير المشهدي.

2-3- عناصر السينوغرافيا.

ثانيا/ تفاعل السمعي والبصري في الرواية التفاعلية الرقمية:

1- مفهوم الرواية التفاعلية الرقمية.

2- خصوصياتها:

2-1- اللغة المركبة.

2-2- بناء النص غير التراتبي والقراءة اللاخطية.

3- انفتاح السرد على الفنون السمعية والبصرية في رواية "ظلال العاشق –التاريخ السري لكموش-":

3-1- فن التصوير.

3-2- السينما.

3-3- الموسيقى والغناء.

تمهيد:

لقد أضحت الرواية العربية المعاصرة تستوعب وتجمع بين مختلف الأجناس الأدبية، وتستمد جمالياتها من تفاعل واندماج خصوصيات هذه الأجناس، في إطار كتابة إبداعية تتملص من القواعد وتستعصي على التصنيف، وهو ما وقفنا على تجلياته وتمظهراته في الفصلين: الأول والثاني، بل وقد غدت ملتقى تتفاعل وتتراسل فيه مختلف أنواع الفنون، مما شكل نوعا من الثراء الفني الذي سمح لها بالاستفادة من الإمكانات التعبيرية المختلفة للفنون، وهو ما يشف عن النضج الفني الذي يتمتع به الروائيون العرب المعاصرون، ومدى قدرتهم على تحويل هذه الفنون غير اللغوية إلى تجارب وأعمال لغوية متميزة، بما يغني هذه الأعمال الروائية بقيم إيحائية وجمالية تكتسبها نتيجة هذا التفاعل.

وبذلك فقد انفتحت الرواية العربية المعاصرة على مختلف الفنون من مسرح ورسم وموسيقى، واستعارت أساليبها وتقنياتها وكل ما تتيحه من وسائل لتعبر من خلالها عن التجربة الروائية المعاصرة المابعد حداثية، وبهدف إغناء الجانب الدلالي، وإثراء الفعل القرائي وفتحه على التأويلات، فغدت بذلك فضاء لالتقاء العلامات اللغوية وغير اللغوية، يجمع بين شعرية الكلمة وجماليات الصورة والصوت والحركة، وبخاصة في ظل العزوف عن القراءة وعن شتى أشكال الإبداع الورقي، مما يشهده العصر نتيجة كثرة المغريات والبدائل التي توفرها التكنولوجية الرقمية، والذي وضع الرواية المعاصرة في تحدٍّ لإنتاج شعرية جديدة وتأسيس جماليات مغايرة تتماشى مع روح العصر وطموحات الروائي المعاصر، وترضي ذائقة المتلقي في الآن ذاته.

وبهذا فقد استوعبت الرواية وسائل وأساليب الفن المسرحي بما يقدمه من تقنيات التصوير المشهدي الحي بأصواته وحركاته وإيماءاته لتستثمرها في بنية لغوية تخييلية، وقد وصل هذا الانفتاح مداه بالحفاظ على طبيعة هذه المشاهد المصورة، باعتمادها على صور مرئية بصرية ثابتة ومتحركة وأصوات تنضح بالحياة، وذلك باستثمارها التكنولوجية الرقمية جاعلة من الحاسوب أو الشاشة الزرقاء وسيطا حاملا لها، انتقلت معه ظاهرة التداخل الأجناسي التي عرفتها الرواية العربية المعاصرة من مستوى الكلمة واللغة إلى مستوى آخر، أصبحت معه

الصورة والصوت والموسيقى والرسم واللون ومختلف عناصر الفن مكونا رئيسا من مكوناتها نتيجة ما يمنحه لها هذا الوسيط الجديد من إمكانات وتقنيات فتحت باب التفاعل بين الرواية وكل أشكال الإبداع الفني على مصراعيه.

ومن هذا المنطلق سنركز في هذا الفصل على تداخل الرواية العربية المعاصرة مع الفنون السمعية البصرية، بدءا بالفن المسرحي ثم فن التصوير، السينما، الموسيقى والغناء في الرواية التفاعلية الرقمية، والتي شكلت ملامح بارزة من ملامح تداخل أجناس الفن في الرواية العربية المعاصرة، وقد تم رصدها في عنوانين اثنين:

- أولا/ تراسل السردي والمسرحي في الرواية.
- ثانيا/ تفاعل السمعي والبصري في الرواية التفاعلية الرقمية.

وذلك بالاعتماد على مدونتين روائيتين، وهما على التوالي:

- رواية "الميزونة – الشياطين هم الأبطال–"، للروائي الجزائري **طاهر حليسي**.
- رواية "ظلال العاشق – التاريخ السّري لكموش–"، لرائد الرواية التفاعلية الرقمية الروائي الأردني **محمد سناجلة**.

وذلك للوقوف على شعرية التداخل الفني في الرواية، وكذا الجماليات والمفارقات التي أنتجها هذا النمط من التداخل.

أولا/ تراسل السردي والمسرحي في الرواية

تشترك الرواية مع المسرح في العديد من العناصر والتقنيات، كالأحداث والشخصيات والزمان والمكان والاعتماد على الحوار، لأن المسرح يقوم في أحد جوانبه على النص المسرحي المكتوب، وهو ما جعل متاخمة أحدهما لحدود الآخر متاحة وممكنة وبخاصة أنّ هذين الجنسين من أكثر الأجناس قابلية للانفتاح ولاستيعاب مختلف الأشكال والتقنيات، دون أن يفقد الجنس تميزه وخصوصيته.

ويعد المسرح من الفنون التي تقوم على تكامل والتحام الكتابي بالسمعي والبصري، فهو ينهض على الارتباط الوثيق بين ثنائيتين هما: النص المكتوب والعرض على الخشبة، و«العمل الدرامي المكتوب بما حواه من حوار بين الشخصيات، وإرشادات وضعها المؤلف، هما بداية النص المسرحي، ولكن ليس بالضرورة أن يتقيد المخرج بهذه الإرشادات، ولا بنوايا المؤلف، بل قد يبتكر معنى جديدا لهذه الإرشادات أو الحوارات، تعينه في تحويل هذا المشروع الممكن، إلى صورة مرئية مجسّدة لكل المعاني الظاهرة والباطنة، ويقدّم لجمهوره دلالات متعدّدة وشفرات موحية»[1]، فالمسرح بصفته جنسا أدبيا يقوم بالدرجة الأولى على النص المكتوب الذي يقوم بدوره على الحوار من جهة، والإرشادات المصاحبة له من جهة ثانية، والتي تكون غالبا سردا أو وصفا، في شكل تعليمات تعين المخرج على تحويل النص المسرحي إلى عرض، وتوجّه القارئ لاكتشاف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، وتكوين صورة شاملة عن الشخصيات، وبذلك يستحيل الجنس الأدبي إلى فن سمعي بصري.

فالنص المسرحي يؤلف لهدف محدد هو العرض على خشبة المسرح، لأنه «إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدّون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف وأخرجها مخرج مسرحي»[2]، وهو يقوم بالإضافة إلى الحوار والإرشادات المسرحية على الصراع القائم بين الشخصيات، وكذا

[1] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، مصر، ط2، 2007، ص2.

[2] سيد غيث، فنيات الكتابة الأدبية "الرواية والقصة والمسرح والمقال والموال والمونولوج"، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2017، ص94.

اللغة التي يكتب بها فـ«المسرح يبدأ أولا نصا أدبيا، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة، تحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع...كما يمكن أن يجسد هذا النص على الخشبة»[1]، ومادام النص المسرحي عملا أدبيا يحوّل في معظم الأحيان إلى عرض مسرحي تتفاعل فيه مختلف الفنون السمعية والبصرية وتقنيات الهندسية والتصميم، فقد شكل فضاء ثرا أفادت الرواية العربية المعاصرة من الإمكانات التي يتيحها، واستعارت تقنياته وعناصره سواء أكانت كتابية أم فنية.

وقد انفتحت الرواية العربية على المسرح واستعارت تقنياته منذ الأعمال الريادية الأولى؛ إذ مزج **توفيق الحكيم** في روايته "بنك القلق" بين الجنسين، وأطلق عليها النقاد لاحقا اسم "المسرواية"، إلا أن هذا الانفتاح لم يصل حد الاندماج والتداخل إلا مع بعض التجارب الإبداعية كـ"السّد" **لمحمود المسعدي**، و"النجوم تحاكم القمر" **لحنا مينه**[2]، والتي شكلت البداية الفعلية لانفتاح الرواية على المسرح وتلاقحهما لإنتاج رواية درامية تقوم على تداخل وتراسل التقنيات السردية والمسرحية، والتي عرفت تطورا كبيرا مع التجريب وفضاءاته اللامتناهية، وتعد رواية "الميزونة –الشياطين هم الأبطال–" للروائي الجزائري **طاهر حليسي** من النماذج الروائية الدرامية البارزة التي تستدعي الوقوف على مواطن تداخل المسرحي بالسردي، لرصد التقنيات والعناصر المسرحية التي استثمرتها، والكشف عن جماليات هذا الاستثمار.

1. العناصر والتقنيات الفنية المسرحية:

يختص المسرح بكونه يجمع بين خصوصيات ومميزات الكتابة الأدبية ومقومات فنون العرض والأداء، وهو بذلك يزاوج بين العناصر الفنية للنص المسرحي وتقنيات العرض على الخشبة، وأول هذه العناصر اللغة، فهي «تعد عنصرا مهما وأساسيا في المسرح»[3]، وعلى أساسها يعتمد النص المسرحي لغة الشعر أو النثر، كما يعد الفعل أو الحدث من أهم عناصره، وذلك لأن «لغة الدراما هي لغة السلوك، وليست لغة السرد...ومن هنا كان الحدث هو عصب

[1] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص18.

[2] ينظر، حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية "مظاهر التفاعل"، سلسلة كتاب المجلة العربية، الرياض، دط، 2009، ص144.

[3] عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 18.

الدراما»[1]، وهو ما يستدعي توافر عنصر آخر يتمثل في الشخصية؛ فلا وجود لحدث في غياب شخصية تقوم به.

ومن «خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع في _صورة حوار_ يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بالبناء الفني للمسرحية، ونعني به التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض للأحداث، والشخصيات عرضا عاما ثم يتتبع تطورها ومصائرها حتى تبلغ النهاية التي يرى المؤلف أنها تضع خاتمة لهذا البناء»[2]، وهذا يعني أن النص المسرحي ينبني بنمو الحدث وتفاعل الشخصيات بوساطة الحوار، فـ«إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها الشخصيات المسرحية وتقوم مقام الراوي في (الرواية) في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات»[3]، وبذلك يكون الحوار من أبرز تقنيات التشكيل الدرامي في المسرح.

ووظيفته لا تتوقف على تطوير الحدث ونقل تفاعل الشخصيات وتواصلها، لكونه يعمل أيضا على تجسيد الصراع بين الشخصيات الذي يعد الأساس لنمو الحدث، فـ«الصراع هو العمود الفقري للبناء الدرامي وهو ليس تناطح أفكار، بل الصراع الدرامي يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى»[4]، وهكذا تنتظم هذه العناصر "الحدث، الشخصيات، الصراع والحوار" وفق نظام معين مشكلة أساس النص المسرحي، أو ما يصطلح عليه بالحبكة التي تحدد مسار النص، إذ يبدأ المؤلف المسرحي «بتخطيط عام للموضوع ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه»[5] في نسق من العلاقات الداخلية مشكلة بناء النص المسرحي.

---

[1] سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، دت، ص23.

[2] عبد القادر القط، من فنون الأدب "المسرحية"، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1978، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص33.

[4] سيد غيث، فنيات الكتابة الأدبية "الرواية والقصة والمسرح والمقال والموال والمونولوج"، ص97.

[5] أرسطو، فن الشعر، ص98.

ويتم تحويل هذا النص إلى عرض بصري مسموع باعتماد جملة من العناصر والتقنيات التي يتم من خلالها إعادة إنتاجه في شكل فن أدائي، يرتكز على الصورة المشهدية الحية القائمة على الحضور الفعلي للشخصيات على الخشبة بحركاتها وأصواتها، وما يصحبها من ديكور وأكسسوار وإضاءة وموسيقى تدخل كلها ضمن السينوغرافيا أو فن تشكيل خشبة المسرح وفضاء العرض وتصميم الصورة المشهدية في المسرح، وهو ما يفترض معرفة بالرسم والعمارة (الصور والألوان والأشكال والحجوم) وبالتقنيات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصوت)[1]، ومن خلالها يستحيل العمل الذي كان في بدايته نصا مكتوبا إلى عمل حي يجمع بين شعرية الكلمة وحيوية الأداء وجمالياته المستمدة من المؤثرات السمعية البصرية المرافقة لها.

وبانفتاح رواية "الميزونة –الشياطين هم الأبطال–" على هذا الفن فهي تستثمر عناصره وتقنياته وأساليبه لإنتاج نص روائي درامي تتراسل فيه التقنيتان السردية والمسرحية.

2. تقنيات التشكيل المسرحي في رواية "الميزونة –الشياطين هم الأبطال":

يعد المسرح فضاء ثرا يرفد الرواية ويطعمها بأساليب وتقنيات فنية وتعبيرية تضفي عليها ملامح الدرامية، من خلال استثمار التقطيع المشهدي وتوظيف الحوار الدرامي الذي تؤطره إرشادات الإخراج المسرحي، وهو ما يمنحها طاقات إيحائية وديناميه تصبغها بسمات فنية وجمالية تستمدها من تراسل التقنيات والعناصر المسرحية والسردية.

ورواية "الميزونة" من بين الروايات التي تتوسل بتقنيات المسرح لتجسيد وهندسة الفعل الروائي، والتي تعتمد على لغة درامية مشحونة بدلالات الحركة والأصوات لتمثيل ومسرحة المشهد الروائي، لتكسر بذلك تقاليد السرد الروائي، بالتخلي عن السارد التقليدي الذي يتوارى خلف الشخصيات تاركا لها مهمة السرد ونقل الأحداث، ليتم تمثيلها فعليا بوساطة الحوار الذي

[1] ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص265.

هيمن على مساحتها النصية على حساب السرد، منتجة بذلك رواية درامية تتوالى فيها الصيغتان السردية والمسرحية وتتداخلان، وفيما يلي سنعرض لأهم تقنيات التشكيل المسرحي التي أسهمت في إضفاء سمة الدرامية على هذه الرواية.

1.2. الحوار المسرحي:

يعد الحوار بنوعيه الداخلي –المونولوغ– وكذلك الخارجي من التقنيات المسرحية، وذلك لكونه «العنصر الذي يميز المسرح كجنس أدبي، عن بقية الأجناس التي تقوم على السرد أساسا»[1]، بالرغم من حضور هذا الأخير في المسرح حتى وإن كان بشكل مكثف في بعض أنواع المسرح، وبخاصة في أعمال **بروتولت بريشت Bertolt Brecht**، إلا أن الحوار يظل العنصر المهيمن على البناء المسرحي، وقد استثمرت رواية "الميزونة" هذه التقنية استثمارا مكثفا؛ إذ هيمن الحوار بنوعيه على كامل مساحتها النصية، وبذلك فقد لعب دورا هاما في مسرحة هذه الرواية، وتقليص مساحة السرد.

1.1.2 المونولوغ (الحوار الداخلي):

المونولوغ أو الحوار الداخلي شكل من أشكال الحوار، ويقصد به «كلام الشخص الواحد. وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيّتين Mono= واحد، وLogos= الكلام، وذلك قياما على Dia– Logos التي تعني الكلام بين شخصيتين، أي الحوار... والمونولوغ شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلاله عمّا في داخلها من تمزّق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما»[2]، وقد حضر هذا النوع من الحوار في رواية "الميزونة" بشكل مكثف ولافت منذ بداية الرواية التي سبقت الفصول.

وهو بذلك يسلط الضوء على عوالم الشخصيات الداخلية، ما يجعل القارئ يعاينها عن كثب بملامسته حالاتها النفسية، وما تعيشه من تأزم وتوتر، فالسارد يرمي «وهو يتخلى عن

---

[1] المرجع السابق، ص176

[2] المرجع نفسه، ص494.

دوره لشخصياته في حوارها الداخلي هذا أن تقدّم نفسها بنفسها، فحوارها الداخلي أحد طرائق تقديم الشخصية بوساطة نفسها، تعبر عن تداعي الأفكار»[1]، وما يجول بخاطرها من هواجس وصراعات نفسية، تؤدي في الأغلب إلى تحريك الأحداث من خلال ما يصدر عنها من سلوكات وأفعال، تترجم مكنوناتها التي عبرت عنها في حوارها مع ذاتها.

فقد عمل المونولوغ على تصوير الحالة النفسية للشخصية، وعلى تطوير الأحداث ونموها، كما أسهم في كسر خطية السرد والزمان[2]، وذلك بنقل القارئ ليعيش مع الشخصيات صراعها النفسي الناجم عن رفضها لواقعها الاجتماعي، ومحاولتها تغييره بطرقها أبواب التسلق الاجتماعي، ومختلف سبل الربح السريع غير المشروعة لكسب الثروة التي تمكنهم من الخروج من دهاليز التهميش والوصول إلى السلطة الاجتماعية والسياسية، وهذا ما يتبين في المونولوغات الآتية:

– «استدار ولفَّ بنظره يمينا وشمالا ونحو الخلف ثم توارى داخل العتمة وأغلق الباب برفق، وهو يتمتم: الدنيا أمان. على بركة الله!

ثم صوّب قوله: استغفر الله... اللهم اغفر الخطايا وأصلح الحال. ضيّق البشر فُسْحة الحلال وفتح الشيطان فُرْجة رزقٍ في الحرام. غفرانك فقد قال صُلَّاحك ((كاد الفقر أن يكون كفرا))» [3]

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، معمارية النص الروائي "التعدد الدلالي وتكامل البنيات"، الآن ناشرون، الأردن، ط1، 2021، ص114.

[2] ينظر، حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية "مظاهر التفاعل"، ص182، 183.

[3] طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، دار كاريزما– شهاب 2000، الجزائر، دط، 2017، ص14.

– «ويحدّث ديغول نفسه متمتما: ليت اليأس يولي وجهه بابتسامة. ليت الضحك يهزم الموت بغتة. لو كان ذلك لابتسمت وقهقهت من مطلع الشمس إلى وقت الغروب. لكن هيهات الفقر ثم الموت هذا على البؤساء كثير»[1].

– «كان أزير يردّد أيضا: الشر المؤقت لازم لتأسيس الخوف والرّدع في قلوب الناس فهو من هذه الناحية بمرتبة القانون المفروض بعصا القوة. لكن ذلك الشرط لا ينبغي أن يكون قانونا أبديا، لابد من الحب المؤقت لتأسيس الأمن والثقة حتى يدوم الحكم وتستمر السيطرة. الناس في حاجة للخوف والأمن معا كي تستمر رغبتهم في الحياة. أما هو فكان في حاجة للأمن والخوف حتى تستمر مصالحه»[2].

وانطلاقا من المقاطع السابقة تتجلى أهمية المونولوغ في الرواية من خلال ما يتمتع به من قدرة على «التشخيص والدخول في أعماق النفس الإنسانية وإظهار تمزقها، ورصد خفاياها، ورسم أحلامها وآمالها، والتعبير عن حركة الإنسان الدائبة في مجتمع ينمو وحياة تتبدل»[3]، وهذا يعني أن هذا النوع من الحوار قد كشف عن التفاصيل المتعلقة بالشخصية في جانبها النفسي، وكذا في مستواها الاجتماعي، وبذلك فقد قلّص المسافة بينها وبين القارئ، من خلال تنحي السارد وتركه لها المجال لتقديم نفسها، وللتعبير عن دواخلها، فمن خلاله نتعرف على أفكارها ومستواها الثقافي، وما تخطط له من مهام، وما قامت به من أفعال، وبهذا تبدو الشخصية قادرة على وصف ذاتها باحترافية عالية، وإضاءة الأحداث بما تقدمه من شروحات وتفصيلات، وهو ما منح هذه الرواية أبعادا فنية وجمالية ذات صبغة درامية، نتيجة اعتمادها الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي.

---

[1] المصدر السابق، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص47.

[3] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية أنموذجا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص51.

2.1.2 الحوار الخارجي:

يشغل الحوار الخارجي الحيز النصي الأكبر من رواية "الميزونة"، وهو ما سمح للشخصيات بالتعبير عن انفعالاتها ونقل مواقفها بنفسها، فهو «شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر. وكلمة dialogue منحوتة من اليونانية dai التي تعني اثنين، وlogos التي تعني الكلام. والحوار من أشكال الخطاب في المسرح يشبه المحادثة... ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات»[1]، وكون الحوار الخارجي تقنية مسرحية بامتياز، فهذا لا ينفي حضورها في الرواية، واستثمارها فيها؛ إذ يعد من التقنيات التي تتيح لها كسر رتابة السرد، كما يضفي عليها نوعا من الحيوية التي تنتج عن تعددية أصوات الشخصيات وتفاعلها.

إلا أن اللافت للنظر في رواية "الميزونة" هو الحضور المكثف لهذه التقنية، فالرواية برمتها تشكل حوارا مسرحيا لما اتسمت به من خصوصيات تنزع بها لاكتساب سمات مسرحية، فالرواية ارتكزت على الحوار في بناء نسيجها اللغوي، وهو ما يضع القارئ في مواجهة مع المشهد الروائي، مما يجعل معرفته بأحداث القصة وحيثياتها تكون على قدر ما يستشفه من المشهد، ومما يدور بين الشخصيات من حديث، فالسارد الذي يعد المصدر الأول لنقل الأحداث وتزويد القارئ بكل حيثيات القصة وتفاصيلها، قد تخلى في هذه الرواية عن مهمته الأساسية، وانحسر دوره في تقديم معلومات بسيطة تتعلق بالظروف المحيطة بحوار الشخصيات وأفعالها، ولذا فهي أقرب إلى الإرشادات المسرحية منها إلى السرد بالمعنى الدقيق.

وبذلك فالقارئ لا يتعرف على الشخصية من خلال تصوير السارد لها، وإنما يعاينها مباشرة من خلال أفعالها وأقوالها ومن خلال أقوال الشخصيات الأخرى وخطاباتها عنها، فعلى خلاف الشخصية الروائية المألوفة تتمتع الشخصيات في هذه الرواية بسلطتها على المشهد الروائي، وبحريتها في التعبير عن نفسها مباشرة دون وساطة السارد، فطغى على الرواية

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص175.

الأسلوب المباشر، الذي يكون معه المشهد الروائي حواريا يتخفى فيه السارد ويتوارى خلف الشخصيات بأقوالها وردودها، فيتجلى في شكل خطاب مباشر يتحرر من كل رعاية سردية، مما يمنح الشخصيات الروائية استقلالية لغوية وأسلوبية[1] تحدد خصوصيتها وتميزها الذي ينحو بها نحو التمسرح، وبخاصة بإسناد كل قول إلى صاحبه على طريقة التأليف المسرحي.

وهو ما تنهض به إرشادات الإخراج المسرحي المستثمرة في الرواية، والتي تعمل على «تحديد اسم كل شخصية بجانب الحوار»[2]، بالإضافة إلى اشتغالها على تقديم أقوال الشخصيات مقرونة بالفعل بالتركيز على الحركات والأصوات والإيماءات[3]، وهو ما تجسد عبر كامل المساحة النصية الروائية، ونمثل لها بالمقطع الآتي:

«سأله مليك العرفي مداعبا:

– لقد صرت يا هذا شخصا جديدا لا نكاد نعرفه.

– هذه حياتي الخاصة وأنا مطمئن لها وهي مستأنسة بي.

– لكنك صرت كثير التردّد على مسجد الحي. إنه يزدحم بأنصار الجبهة الإسلامية للإنقاذ. اختلط الإيمان بالسياسة.

ردّ ديغول بهدوء:

– ما العيب في ذلك؟ إنه حزب مرخص ويمارس عمله على ضوء القانون ونواميس الجمهورية. ثم إنه اكتسح واكتسب شرعية شعبية لا غبار عليها في الانتخابات المحلية.

–فرك أمين القسمة رأسه معلقا:

---

[1] ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص195.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص25.

[3] ينظر، حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية "مظاهر التفاعل"، ص152.

– لا تذكرني بالخسارة. الأيام دول يوم لك ويوم عليك. سنثأر منكم في التشريعيات القادمة.

قال مليك العرفي ضاحكا:

– ولكنه متعاطف وليس مناضلا حتى تراهنه.

قاطعه ديغول باسما:

– كنت متعاطفا وصرت مناضلا. وسأكون مرشحا في التشريعيات القادمة.

صعق مليك وقفز أمين القسمة من مكانه مثل قط همس لديغول وعيناه تومضان في تودد:

– أ حقا ما تقول؟ ستزدهر تجارتنا بشكل غير مسبوق. ما من شك ستصبح نائبا في البرلمان وستنال أجرة محترمة تحقق أحلامك المتعثرة في طرفة عين... »[1]

ويتضح من خلال هذا المثال الذي تسير الرواية على منواله هيمنة الشخصيات على الرواية بأقوالها وأصواتها وحركاتها، ليقتصر بذلك السارد على دور المساعد الذي يزود أقوالهم بما يتبعها من حركات وإيماءات وأصوات، وهو ما يؤدي إلى اختفاء وغياب وجهة النظر في الرواية، أو ما يصطلح عليه **جيرار جنيت Gerard Genette** بالتبئير، والذي يندرج ضمن الصيغة السردية أو كيفية العرض السردي، وهي تقنية سردية بامتياز، فهي «مكمن الاختلاف الجذري بين المسرح والأجناس الروائية...فهي في الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها، بينما تتبعثر وجهة النظر في المسرح حيث يختفي صاحب الخطاب وراء الشخصيات»[2]، وهذا يعني أنه بغياب وجهة النظر عن الرواية فهي بذلك تخطو نحو مسرحة الفعل الروائي، بعيدا عن تدخلات السارد

[1] طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، ص164.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص249.

وتعليقاته ونقله الأحداث؛ إذ يكتفي فقط بوصف الشخصيات وهي تتحاور وتتحادث، وقد اضطلع بمهمة السرد من بداية النص سارد غيري القصة لا علاقة له بما يجري من أحداث، اقتصر دوره على التمهيد للأحداث، بتحديد زمانها ومكانها، وتقديم الشخصيات وتصويرها في مظهرها، طبائعها وسلوكاتها، والتدخل في كل مرة بالتداول مع المشاهد الحوارية التي تعد خصيصة مسرحية جوهرية، «وهذا الوجه للسارد في الرواية يفرض عليها ظلالا من الوهم بالواقع، تطمح الرواية المعاصرة إلى بلوغه، وجوا من الحرية في طرح وجهات النظر التي يتبناها الروائي، أو يسعى إلى تجسيدها عبر الشخصيات التي يبتدعها، بعيدا عن محدوديات السرد»[1]، وذلك بالاعتماد على الحوار الذي يمكّنها من التعبير عن نفسها، ومن طرح أفكارها بنفسها، وهو ما جعلها رواية حوارية تتعدد فيها الأصوات والخطابات.

ومن خلال هذه الحوارات فقط يتعرف القارئ على سيرورة الأحداث وتطورها، وهو ما يجعله في مواجهة مباشرة مع الحدث، وكأنه يشاهد عرضا مسرحيا وهو جالس في مقاعد المسرح، فيعيش مع الشخصيات وهي تقوم بالأحداث، وهو مما يكسب الرواية صفة الواقعية، التي تعد السمة الفاصلة في الفن المسرحي[2]، فـ«فن المسرح، هو قبل كل شيء فن الفعل، وهو عياني على أعلى مستوى، وهذه العيانية تعبر عن قدرة المسرح على تجسيد دينامية الحياة عبر التمثيل الإجرائي للنزاعات المطروحة في النتاج المسرحي»[3]، وتجسد هذه النزاعات الصراع البشري؛ إذ يختص الحوار في كونه يشكل نوعا من الصراع والتوتر الناشئ عن كلام الشخصيات، كما يمكن أن يكون نوعا من التعاون بينها في مواجهة صراع من طرف ثان، وهذا ما جسده الروائي في هذه الرواية.

---

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية أنموذجا"، ص53.

[2] ينظر، أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، تر: حسين مسلم جمعة، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1، 2007، ص111.

[3] المرجع نفسه، ص114.

فهو ينقل لنا على مدار عقدين من الزمن انطلاقا من نهاية ثمانينيات القرن الماضي وبداية العشرية السوداء، وصولا إلى مطلع الألفية الثالثة، وعبر مساحة نصية تقدر بأربع مئة صفحة الصراع الاجتماعي الطبقي بحثا عن القوة والمال، سعت من خلاله الشخصيات الرئيسة، وهي مجموعة من اللصوص وأصحاب الليل والسمر –اتخذوا من "الميزونة" في محطة القطار القديمة بباتنة مكانا لسمرهم– للوصول إلى الثروة والسلطة عن طريق التسلق الاجتماعي، في ظل انتشار تفسخ المبادئ والقيم، ويستمر الصراع بين هذه الشخصيات سواء أ كان قولا أم فعلا على نسق واحد، فنادرا ما نجدها تتحاور دون صدامات أو محاولات لكسر إرادات الأطراف الأخرى، لتعبر بذلك هذه الشخصيات بأسلوب دراماتيكي عما تعيشه من توتر وتأزم وهو ما انعكس بشكل سلبي على أفعالها وسلوكاتها وتجلى في صيغة كلامها ومن خلال حواراتها، وبهذا يتحقق في هذه الرواية أساس الدراما، ففي صلب «الكتابات الدرامية تكمن نزاعات اجتماعية حادة وصراع شخوص متعارضة مع بعضها البعض»[1]، وهو ما يدفع بعجلة الأحداث نحو النمو والتطور.

وبذلك يؤدي الحوار دورا هاما في بناء الرواية ليتعدى وظيفته التعبيرية التواصلية إلى مسرحة السرد، بتحريك الأحداث وتطويرها، فمن خلاله تنمو الأحداث وتصل ذروتها في التطور، وذلك نظرا لغياب تدخلات السارد التقليدي في سير الأحداث، وتلازم الشخصيات والأحداث، لكون الشخصيات فيها تلعب دورا فاعلا بتأثيرها على الأحداث من خلال صراعها لحل مشكلاتها التي اصطنعتها بنفسها في الغالب، وهو مما يوحد بين هذه الشخصية والحدث، ويحول دون انفصالهما[2]، ونمثل لها بالمقطع الآتي:

«سمع والدته تصيح:

– من الطارق؟

---

[1] المرجع السابق، ص111.

[2] ينظر، صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية أنموذجا"، ص46، 47.

جاءه الصوت مألوفا من خلف الباب:

- أنا أزير يا خالتي خضرا.

هدأ روع الكوربو قليلا لكنه تحيّر فتمتم في توتر:

- ماذا يريد هذا الوغد الشرير؟

صاحت والدته في وجهه:

- لا تكرر هذا الكلام. أزير صاحب أفضال علينا.

...

انطلقت مثل سهم فترامق الغريمان بسهام، لم يبطئ الكوربو أن سأل بحدّة:

- ماذا تريد مني؟ قبل ثمانية سنوات رأيت طيفك يدخل علي مع رجال الشرطة.

شعر أزير بحرج حينما استطلع ما كانت عيناه تومضان من حقد وشفقة وانتقام فقال في صوت خافت:

- جئت أكفر عن ذنب اقترفته.

ضحك الكوربو حتى بدت أسنانه، فعقب دون إبطاء:

- تكفر عن الذنب؟ هل تستطيع أن تردّ لي عمرا ضاع في السّجن مدته ثمانية أعوام؟

عقب أزير بخبث متستر في ثنايا صوت خفيض:

بل جئت أعوضك ما بقي لك من عمر»[1].

[1] طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، ص86- 88.

ويمتد هذا الحوار بين الشخصيتين وعلى مدار خمس صفحات، ليكون بدوره تمهيدا لحوار آخر، الأمر الذي يتبين من خلاله بأن الحوار قد نهض بدور فعّال في بناء هذه الرواية، فقد أسهم بنوعيه في الدفع بالأحداث نحو التطور من خلال رصد الصراع بين الشخصيات من جهة والكشف عن صراعها النفسي ونمط تفكيرها من جهة ثانية، وبذلك خرج السرد عن إطار الحكي ليلعب دورا وظيفيا وجماليا يتمثل في ربط المقاطع الحوارية بعضها ببعض، وهو ما جعل الرواية تتخلى عن تقاليد الكتابة الروائية التي يهيمن فيها السرد والوصف، واعتمادها على أداة واحدة هي الحوار، ومن خلالها يحضر السرد والوصف، بين ثنايا تلفظات المتحاورين أو تمهيدا أو تعقيبا عليها، فالمقاطع السردية جاءت في الأغلب تعقيبا على المقاطع الحوارية السابقة لها، وتمهيدا للمقاطع الحوارية اللاحقة، وهو ما يتيح للقارئ الاطلاع على جميع الظروف المحيطة بالشخصيات وتفاصيل الأحداث وتطورها[1]، وبذلك فقد طغى الحوار على مساحة الرواية.

وهذا ما أسهم في كسر رتابة السرد، ومنح الرواية دينامية وحيوية بتمثيلها للأوضاع البشرية بتقلباتها في الفرح والحزن، في الغنى والفقر، في الرخاء والشّدة، وسمح في الآن ذاته للشخصيات بالتعبير عن نفسها وأفكارها وتطلعاتها، وهو ما ساعد على «خلق حدث أكثر مسرحة ومشاهد، وكأننا نتتبع الأحداث على مسرح من ورق»[2]، وبهذا فقد وضعنا الروائي أمام مشاهد مسرحية بصرية تنتج عن دينامية الحركة والصوت التي تتداخل في تكوينها أصوات الشخصيات وحوارها بآلية الإرشادات المسرحية والدقة في الوصف والتصوير، وبهذا تتموضع هذه الرواية على تخوم التقاء الروائي بالمسرحي.

2.2. التقطيع والتصوير المشهدي:

استثمرت رواية "الميزونة" التقنيات المسرحية ووظفتها بوصفها آليات وتقنيات سردية، مما جعلها تمتح جمالياتها من ينابيع المسرح وخصوصياته، فقد بنى الروائي روايته هذه في شكل

[1] ينظر، هناء داود وعبد الغاني خشة، تداخل الروائي والمسرحي في رواية "صحاري السّراب" لنوار ياسين، مجلة المدونة، جامعة البليدة 2، الجزائر، المجلد 08، العدد 03، سبتمبر 2021، (2905 – 2922)، ص2911.

[2] حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية "مظاهر التفاعل"، ص152

مشاهد مسرحية فصل بينها بوساطة إشارات مستعيرا بذلك تقنية التقطيع المشهدي، فيشكل كل مقطع مشهدا مستقلا بنفسه ومرتبطا بغيره من المشاهد في الوقت نفسه، لكون المشهد «وحدة زمنية صغرى تتحدّد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. أو يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد»[1]، مكونة بذلك سردا مشهديا باندماج البناءين الروائي والمسرحي، الغاية منه رسم مشاهد تتحرك عبرها الشخصيات والأحداث بطريقة درامية وبلغة حسية بصرية، فهي «تشخص لغويا الحركات والإشارات الجسدية، مما جعل اللغة تكتسب دراميتها من تلازم الحركة والكلمة، ومن أبعادها السميولوجية»[2]، وذلك باستعارة أسلوب العرض الدرامي والتركيز على الحركات والأصوات والإيماءات، وبالاعتماد على الدقة في الوصف والتصوير لتقديم الحدث الروائي.

فقد اشتغل الروائي على مسرحة الأحداث ومشهدتها، من خلال الاهتمام «بالحركات أثناء تقديم المادة السردية لتجسيد القول مقرونا بالفعل، كما هو الأمر في المسرح مستغلا ما يسمى بالإرشادات المسرحية»[3]، فقد بنى هذه الرواية في مقاطع مشهدية تتراسل فيها التقنيات الروائية والمسرحية، ويتداخل فيها السرد بالوصف والحوار، فيُقدّم من خلالها الحدث الروائي في شكل هو أقرب إلى التمثيل المسرحي، ليلامس بذلك الحدث المشهدي من حيث البناء؛ إذ ترتبط هذه المقاطع المشهدية بعضها ببعض بالاعتماد على السرد بوصفه مشهدا انتقاليا[4]، لتسهم بتضافرها في نمو الفعل الروائي وتطويره، والدفع به إلى الذروة، وذلك بتسليط الضوء على مشهد محدد.

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص144.

[2] حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية "مظاهر التفاعل"، ص150.

[3] المرجع نفسه، ص151، 152.

[4] ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص144.

كما تجسد صراع الشخصيات وتضيء جوانبه، ليكون مثالا رامزا عن صراع الشرائح الاجتماعية[1]، ونمثل لها بالمقطع الآتي:

«فتح صاحب المنزل الباب مبتسما، فدلف ديغول ومليك العرفي لرواق كبير، تأملا بحياء جوانبه المزدانة بطلاء أزرق جذاب وسقفا من الجير المزخرف، ثم حملقا طويلا في صاحب البيت ببدلته الزرقاء وربطة عنقه الأنيقة وهو يصعد بهما سلالم رخامية حلزونية الشكل مسورة بلوالب حديدية من الصلب الأسود.

قال لهم سي عبد الحميد وقد تحرك وجهه باشا بعينين صغيرتين:

- حسنا أريد تلبيس الجدران، تبليط الأرضية فهل أنتما على استعداد؟

رد مليك بعدما أجال نظراته يقيس مساحة المكان:

- بالتأكيد سنشرع في بعض الأعمال حالا... ثمن المتر كما اتفقنا.

أجاب صاحب البيت بدعابة رجل خبير:

- كما اتفقنا ولكن أهم شرط الإنجاز في الوقت المحدد. مشكلة البنائين في عدم احترام الوقت، ليست مجرد نكتة بل أمر واقع. هنالك دكتاتورية بنائين في هذا الوطن...

فتح ديغول صندوق اللوازم وبسط مساحتين ومسطرة و((طالوشة)) ثم ألقى نظرة يتفقد كمية الإسمنت والرمل ويملأ دلاء الماء. وما لبث أن قال لرئيسه:

- صاحب البيت سَمْحٌ ظريف. ثيابه فاخرة ووجهه ناعم... ما مهنته؟

ردّ مليك ويداه تسيحان بالماء في دائرة الرمل والإسمنت: لا أعرف إنه جديد بالحي.

[1] ينظر، صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية أنموذجا"، ص147.

صاح ديغول هازئا: بل نحن القديمان. أ رأيت بلاط الطابق الأول والسلالم الرخامية؟ هي أنظف من وجهينا.

ضحك مليك متمتما: الدنيا أرزاق. هناك من يحيا في قصر وهناك من يعيش في قبر.

لا حت في عينيه ومضة أمل متوثب نحو المستقبل فغمغم: كم أهفو إلى الحياة في منزل بديع مثل هذا القصر»[1]...

ينزاح المقطع السابق الذي يشكل مقتطفا من وحدة مشهدية متكاملة عن المشهد الروائي المألوف، لما يتميز به من بعد تصويري من خلال استثمار واستعارة إرشادات وتعليمات الإخراج المسرحي (قال لهم وقد تحرك وجهه باشا بعينين صغيرتين)، (صاح ديغول هازئا)، (ضحك مليك متمتما)، بالإضافة إلى كونه يركز على حدث معين في زمان ومكان محددين، فيسلط الضوء على شخصيات محددة أثناء تحاورها بأسلوب تصويري يزاوج بين القول وما يلازمه من حركات وإيماءات جسدية، ولا تتغير هذه الشخصيات إلا بالانتقال إلى مشهد آخر، بحيث يستغرق الحدث مدة زمنية تتناسب مع خصوصية المكان الثابت الذي لا يتغير هو الآخر إلا بنهاية الحدث المشهدي والولوج إلى مشهد جديد.

وبهذه الوتيرة تنتقل الأحداث من مشهد إلى آخر بطريقة درامية، ترتبط فيما بينها وتتوالد وفق تقنية تقطيع مشهدي تتحكم فيها علاقة السببية والمنطقية[2]، فالمشهد السابق الذي تقع حيثياته في منزل الرجل الثري "عبد الحميد"، يمتد من الصفحة 90 إلى غاية الصفحة 94 ليصور جانبا من الحياة البائسة التي تعيشها الشخصيتان: "ديغول" و"مليك العرفي" مقارنة بما تعيشه شخصية "عبد الحميد" من ثراء وترف عن طريق السلطة والنفوذ، الأمر الذي دفع بهما إلى الاقتناع بأن الحياة الرغيدة مفتاحها النفوذ، وهو ما ظل يشغل تفكير "ديغول" لإيجاد حل يخرجه من بؤسه، وبذلك يكون هذا المشهد تمهيدا للمشهد اللاحق له.

---

[1] طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، ص90 –92.

[2] ينظر، عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص76.

ويشغل المشهد الموالي له مساحة نصية من الصفحة 94 إلى غاية الصفحة 96، فيسلط الضوء على نقاش مجموعة من الشخصيات بمقهى "الحاج البرني" أثناء تواجد "ديغول" بها، وعلى مسامعه أثاروا قضية مصدر ثروة "سي عبد الحميد"، وسبب عيشه الرغيد الذي يعود إلى انخراطه المبكر في الحزب واستغلال منصبه لفرض نفوذه وطرق أبواب الربح السريع، وبالرغم من اختلاف شخصيات هذا المشهد عن سابقه عدا ديغول، إلا أنه كما هو ملاحظ فهو يتصل به اتصالا مباشرا بإجابته عن التساؤل الذي كان يشغل بال "ديغول" واندهاشه من إمكانية امتلاك موظف بلدية بسيط –سي عبد الحميد– كل هذه الثروة.

ولا ينفصل هذا المشهد أيضا عن المشهد الذي يليه الممتد من الصفحة 96 إلى غاية الصفحة 101، والذي يعد نتيجة منطقية لمجريات المشهدين السابقين، إذ يضيء تفاصيل الاتفاقية التي تمت بين كل من "ديغول" و"مليك العرفي" من جهة و"سي عبد الحميد" من جهة ثانية حول قضية بيع الإسمنت المحتكر لدى "عبد الحميد" بضعف سعره الأصلي لندرته في السوق بسبب احتكاره من قبل أصحاب النفوذ والمال أمثال "عبد الحميد" مقابل أخذ مبلغ مالي خارج الأرباح المحققة من عملية البيع، وهذا بعد أن رأى فيهما الأداة المناسبة لما لمسه فيهما من بؤس وتعطش للمال والحياة السهلة الرغيدة.

وبهذا تتبنى أحداث هذه الرواية في شكل مقاطع مشهدية، ووفق حبكة درامية لا تنفصل فيها أفعال الشخصيات وأقوالها عن صفاتها ومظهرها وعن الفضاءين الزماني والمكاني اللذين تتحرك فيهما، وهو ما أسهم أيضا في تحققه استثمار مختلف عناصر السينوغرافيا، بما يعمق أكثر البعد الدرامي للرواية، ويمنحها طابعا جماليا ينبع من خصوصيتها المتفردة التي تجعل المتلقي في وضعية تفاعل مع الفعل الإبداعي في حد ذاته[1]، وكأنه يشاهد الشخصيات على مرأى منه، ويعيش معها ما تقوم به من أحداث.

[1] ينظر، أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، ص117.

3.2. عناصر السينوغرافيا:

لقد خرجت رواية "الميزونة" كما اتضح مما سبق عن النموذج الأسلوبي والبنائي الروائي التقليدي، باستعارتها التقنيات الأسلوبية والبنائية المسرحية وتلقيحها بجماليات الفن المسرحي، باستحضار الحوار المسرحي الذي تؤطره إرشادات الإخراج المسرحي، واعتماد التقطيع المشهدي الذي يؤثث لبناء حدث روائي مشهدي يستثمر عناصر التشكيل السينوغرافي، وهو ما خوّل لهذه الرواية تجديد وسائلها الفنية وأدواتها التعبيرية بتطويعها لتقتحم تخوم الفن المسرحي.

وتعد السينوغرافيا الفن الذي يعنى بتأثيث وإعداد الفضاء المسرحي لغرض العرض، وبذلك فإنه «يتركز مجالها على تصميم الديكور، وفي كثير من الأحيان تصميم الزي المسرحي والأكسسوار والأقنعة والمؤثرات الخاصة من إضاءة ومؤثرات سمعية»[1]، وبذلك فهي تشتمل كل ما يدخل في تكوين وتشكيل الصور المشهدية المسرحية من ديكورات وملابس وأكسسوارات وإضاءة وأصوات، وبالعودة إلى رواية "الميزونة" نلحظ حضور هذه المكونات بشكل لافت، وهو ما جعل سرد الحكاية فيها يتحقق بوساطة أقوال شخصياتها المقترنة بما يلازمها من حركات وأصوات وإيماءات وصفات مما يتعلق بهيئتها ومظهرها، وكذا كل ما يشكل الفضاء الذي تتحرك فيه، وهو ما يخالف العرف الروائي القائم على سرد الحكاية من قبل السارد، فـ«يتحول المشهد الروائي هنا إلى نص مسرحي يعتمد الفعل والحركة والإضاءة؛ أي مرتعا للعلامات السمعية والمرئية»[2]، وهو ما أكسب الرواية إيحاءات ودلالات تنفتح معها القراءات والتأويلات على ما وراء النص.

1.3.2. الديكور:

يشكل الديكور إحدى التقنيات الدرامية البصرية التي تلعب دورا فاعلا في تشكيل الجانب البصري الجمالي المسرحي، كما يحقق الجانب التأثيري التواصلي مع المتلقي لكونه ذا وظيفة

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص266.

[2] حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية "مظاهر التفاعل"، ص167.

تصويرية إيحائية، فهو بالدرجة الأولى «لغة، ومن خصوصيات هذه اللغة أنها أكثر شمولية من الكلام، والمصمم المسرحي في تعبيره الدرامي يستخدم الديكور لتحقيق غايته في الوصول إلى هدف محدّد»[1]، وقد استثمرت رواية "الميزونة" خصوصيات هذه التقنية في التأثيث لبناء المشهد الروائي، من خلال الاشتغال على تصوير الفضاء العام الذي يؤطر الأحداث سواء أكان زمنيا أم مكانيا، مثال ذلك:

«ولجا الصالة الواسعة وقد فرشت بزربية أوراسية مزركشة الألوان حوطت من جنباتها أرائك جلدية فاخرة، وعند الحائط مكتبة كبيرة وبديعة مصنوعة من خشب البلوط تقبلها خزانتان صغيرتان من خشب الجوز البني غامق اللون. وعلى اليسار واليمين وضعت منضدتان تعلوهما دائرتان رخاميتان صفراوان على أحداهما يرقد هاتف وعلى الأخرى مذياع عريق»[2].

وكذلك:

«خرج معهما من القاعة الشرفية، وقد ملأ بصره ببهرَجَتها الملكية البديعة، حملق في سقفها العالي المزخرف بنقوش جزائرية موريسكية، وقد تدلّت منه ثريا متلألئة مثل النجوم المضيئة في سقفها الأزرق السماوي، ومشى فوق بلاطها المتناسق في نفور بين بياض وسواد يشبه رقعة الشطرنج الفارسي، جال ببصره يمينا وشمالا نحو نوافذ مزركشة الألوان مصقولة بخشب السنديان، ثم ألقى بناظريه تجاه أرائك فاخرة ذات الجلد الأحمر النادر، وألقت تلك الفخامة والأبهة سرابيلها الشفافة على شخصه فامتلأ كبرياء وغرورا ونشوة... »[3]

وبذلك يحتل الديكور في هذه الرواية دورا فاعلا في إضاءة حيثيات الحدث ومجرياته، وخلق مشهد بصري بالتركيز على ما يحيط به من تفاصيل، وبخاصة ما تعلق منها بتصميم الفضاء المكاني وكأن الروائي بصدد تصميم الخشبة للعرض المسرحي، وهو ما أسهم في

[1] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح "إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام"، دار كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، دط، 2016، ص374.

[2] طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، ص96.

[3] المصدر نفسه، ص303.

مسرحة المشهد الروائي ومنحه الجو المناسب للتواصل مع المتلقي، فمن خلال اندماج الديكور مع باقي التقنيات الدرامية تتكون لديه مجموعة من الصور التي تجعله يعيش الحدث وكأنه أمام خشبة العرض، ليدخل بذلك في عملية تواصلية مع الشخصيات التي تأخذ دور الممثل على الخشبة، وبخاصة في المواضع التي تستعير تقنية الإضاءة.

2.3.2. الإضاءة:

تمثل الإضاءة عنصرا بارزا من العناصر التي تندرج في إطار السينوغرافيا، لدورها المهم في تشكيل الجانب السينوغرافي للمكان وإمكاناتها في تحديد زمان الحدث وإبراز تفاصيله، كما تسهم في إضفاء الشعور بإحساس معين، وذلك بتركيزها على ملامح الشخصية وحركتها[1]، وهو ما يخلق مشهدا متكاملا.

وقد شغلت الإضاءة في رواية "الميزونة" حيزا كبيرا خالقة بذلك جانبا بصريا، بإنتاج فضاء ذي طابع مسرحي خاص لاحتضان المشهد الروائي، وإضفاء بعد جمالي متميز يتضافر فيه الروائي والمسرحي من خلال ما يضفيه الضوء بألوانه المختلفة من دلالات وإيحاءات، تتباين من مشهد إلى آخر حسب ما يتناسب مع طبيعته، وتنعكس على المكونات السردية من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، وذلك لدوره الفعّال وقدرته الهائلة على إبراز الطاقات الحركية الكامنة فيها، بالإضافة إلى ما يحمله من مدلولات خاصة بوصفه علامة دالة في ذاته، ومن المقاطع التي تهيمن فيها الظلال اللونية على الشخصيات فتبرز ما يحيط بها من ديكورات، وما يرتسم على وجوههم من ملامح وتعابير، فتضيء الحدث بمعان ودلالات معينة بالتلميح إلى زمانه ومكانه:

«ذات مساء صَدَحَت ((القصبة)) قرب منزل عبود الذي تحوّل لمنارة مضاءة تبدو من بعيد مثل عقد متلألئ معلق في السماء، بمصابيح ربطت بين منزله ومنزل جاره، وعلى الطريق

[1] ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص40.

نصبت ألواح خشبية في الجهتين على أرض نضحت ماء فندت بشيء من الرطوبة في ذلك الجو الحار»[1].

وكذلك: «ثم لاح ضوء مصباح رواق البيت على زاوية من الشارع المعتم، وفتح الباب وخلفه ظهر والده ووالدته يستطلعان في حيرة مصدر الضجيج والعراك الذي اختطفهم من فراش النوم قال والده وبه شيء من حيرة وغضب:

- ستموت يوما مثل الكلب الشارد في الطرقات...

ثم دخل المنزل وراء والديه وأغلق الباب على الأضواء التي انسحبت فاسحة الثرى لضوء الفجر»[2].

وبهذا لعبت الإضاءة دورا بارزا في تكوين صورة بصرية تشمل جميع العناصر المشهدية كالحوارات والحركات والأفعال، وهو ما منح الرواية طابعا جماليا متميزا يجمع بين الإيهام بالواقع والجانب التخييلي في الوقت نفسه.

3.3.2. الأزياء:

لقد نهضت اللغة في رواية "الميزونة" برسم صور بصرية للشخصيات والتركيز على ملامحها وأوصافها، من خلال الاعتماد على الوصف الدقيق للأزياء، لكونها تصبغها بسماتها النفسية والاجتماعية وتمنحها بعدا تصويريا، فضلا عما تحمله من دلالات ترتبط بالأحداث التي ستقوم بها، فتنحو بها نحو الدرامية؛ إذ ينهض الزي واللباس بـ«دور درامي هام، فهو يعرّف بزمان ومكان الحدث وبهوية الشخصيات ووضعها الاجتماعي والنفسي. كما أنه يعتبر من العناصر التي تحدّد جمالية العرض من خلال ألوانه وخطوطه وحجمه، إضافة إلى دوره في تحديد حركة جسد الممثل في الفضاء المسرحي»[3]، وبهذا فقد ساعد الاعتناء البالغ بالأزياء

[1] طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص26.
[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص241.

واللباس في هذه الرواية على تتبع حالات الشخصيات وتحولاتها وتقلباتها اجتماعيا، «فمن خصوصية الزيّ، الإشارة إلى هوية الشخصية ثم إلى مركزها ومرتبتها بين بقية الشخصيات»[1]، ومثال ذلك: – شخصية "ديغول" الذي تحول من لص في "الميزونة" إلى عضو في حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، ثم إلى عنصر من الجماعات المسلحة في الجبال بعد خروجه من السجن الذي زج به فيه ظلما، وهو ما أفصح عنه زيّه:

«تغيّرت ذاته من الأعماق فتغير مظهره حلق منبت الشارب وأعفى اللحية الكثة واعتمم شاشا أخضر وارتدى سروالا قتاليا مزركشا ومعطف ((باركا)) فوق سترة رمادية واحتذى ((البروتكا)). هو اليوم شخص آخر حل به بعد مخاض عسير من أحداث مُرَّة في صباه ثم برزت في شبابه الثائر»[2].

– وكذا شخصية "أزير" الذي كان هو الآخر زعيم اللصوص في "الميزونة" لينتقل بعدها من حياة اللصوصية والفقر والحاجة إلى حياة الثراء والبذخ، ومن ثم الوصول إلى السلطة والجاه بعد اتباعه سياسة التسلق الاجتماعي والانتهازية، وهو ما أكّده الوقوف المطول عند لباسه وزيّه، ومن مواضع ذلك:

«أوقد سيجارته فشعر بنشوة غامرة انعكست على مُحيّاه، بلا ريب كانت نشوة السلطة، تحسّس بدنه الرشيق وقامته المتوسطة في بدلة إيطالية ((سمالوتي)) اقتناها خصيصا للمناسبة، مسح بعينيه حذاءه البنيّ البرّاق المشعشع تحت أشعة الشمس فتأذت عيناه أو تظاهر بذلك ليضع نظارات البوليس السوداء إمعانا في هالة من الغموض تعمد إلقاءها على من حوله»[3].

[1] عمر الرويضي، سميائيات المسرح "إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام"، ص89.

[2] طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، ص228.

[3] المصدر نفسه، ص303.

وبهذا يمكن القول إن الاهتمام بالأزياء واللباس والوصف الدقيق لها قد عمل على مسرحة الرواية، بما أضفاه عليها من دلالات وإيحاءات نشأت عن ألوان هذه الأزياء وأنماطها، بوصفها علامة دالة بالإضافة إلى ارتباطها الوثيق بالشخصيات وأفعالها والفضاء الذي تتحرك فيه.

4.3.2. المؤثرات الصوتية والموسيقية:

تعد المؤثرات الصوتية والموسيقية عنصرا مهما في العرض المسرحي، فهي تقوم بوظيفة إبلاغية تُعلم بمكان الحدث وزمانه وبمجرياته، كما تبرز تفاصيله الرئيسة بالإضافة إلى الإضاءة، فتتضافر بوصفها جزءا فاعلا في تشكيل سينوغرافيا العرض، من خلال ارتباطهما الوثيق بالصورة البصرية، وهو ما يسهم في تكوين نمط جمالي درامي للمشهد[1]، هذا كما أن من خصوصيات المؤثر الصوتي «أنه يساعد ويكشف الحالة المزاجية والنفسية للشخصية، أو يكون بديلا استعاريا، والشخصية هي التي تضفي على المؤثر الصوتي معناه بما يرفعه من دلالته الأيقونية أو المؤشرية إلى علامة استعارية للموقف النفسي للشخصية»[2]، والتفات الروائي في رواية "الميزونة" إلى هذه التقنية واستعارته لها طبعها بملامح وخصوصيات درامية، لكونها أداة فاعلة تلقي بدلالاتها وجمالياتها على الأحداث والشخصيات وكذا الزمان والمكان.

وقد لعب المؤثر الصوتي في هذه الرواية دورا وظيفيا في تصوير الحالة النفسية والانفعالية للشخصيات، كما يمكن من الكشف عن الصراع القائم بينها، وبذلك يصبح جزءا رئيسا من المشهد، من مثل:

«ها قد دب ضجيج الليل الخافت في مكان مهجور والحي سادر عنهم، فيتعالى الحديث الهامس، ثم يشتد اللجج، وترتفع الضحكات بين المتقامرين، يلتحق بهم آخرون... فجأة تضرب يدٌ قوية اللوحة فتتطاير الأوراق وتلتحم أجساد بأجساد تبتغي الشجار العنيف في أول فرصة، فيتدخل أزير مزمجرا، ناهرا، متوعدا:

---

[1] ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص490.

[2] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح "إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام"، ص93.

-انتهى عرس الليلة. لدي خطة جاهزة وصيد ثمين.

يسود الصمت المطبق، وتطرق الرؤوس وتتجمد العيون في المقل وترنو النفوس للفتى»[1].

هذا كما يتبين من خلال هذا المقطع بأن لحظات الصمت تعد أيضا من المؤثرات السمعية المهمة دراميا ودلاليا[2]، فهي لا تقل أهميتها عن الأصوات لارتباطها بعلاقات معينة ومشاعر محددة، وبخاصة في حالات اشتداد التوتر والصراع بين الشخصيات، أين يحضر للتخفيف من حدته وتوجيهه نحو الانفراج، وبهذا فقد حضرت الأصوات في هذه الرواية بمستوياتها وتدرجاتها من الانخفاض إلى الارتفاع، للدلالة على الصراع والتوتر الطبقي الاجتماعي المحتدم بين شخصياتها، كما عكست تجاربهم في الحياة وكذا قدراتهم في التعبير عن الأشياء وعن دواخلهم.

وبالإضافة إلى ذلك نجد أن الروائي لم يهمل الجانب الموسيقي بحيث استثمر المؤثر الموسيقي لتدعيم الصورة البصرية، وتشكيل الدلالة من خلال توظيف الموسيقى التي تتناسب مع المواقف والحالات التي تعيشها الشخصيات، وكذلك مع طبيعة المكان والزمان وخصوصيتهما، وهذا ما نلمسه في المقاطع الآتية:

-«تناول الجميع العشاء على صوت موسيقى كلاسيكية هادئة...» [3]

-«غصت قاعة المدرج بالمئات من الطلبة والأساتذة، واندفعت موسيقى هادئة أضفت رونقا على حفل نهاية السنة المبتهج، اختلطت الأصوات بالهمسات والقهقهات، واشرأبت الأعناق نحو المنصة المزدانة بالورود والأزهار والشراشف الورقية ذات الألوان...» [4]

[1] طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، ص16.
[2] ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ص490.
[3] طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، ص172.
[4] المصدر نفسه، ص291.

-«أومضت الشموع بأنوار تشبه أضواء النجوم بينما انهمكت في تشغيل جهاز انبعث منه صوت ((إديت بياف)):

لا لست نادمة...» [1]

ومن خلال هذه الأمثلة وغيرها يتضح بأن رواية "الميزونة –الشياطين هم الأبطال" قد استثمرت كل متطلبات العرض المسرحي لتصوير الصراع المجتمعي وتحولات المجتمع في عصر انحرفت فيه المبادئ والقيم، في نص روائي يحشد آليات بنائية وأسلوبية مسرحية، وبذلك فقد تعددت مرجعياته وأنظمته الإشارية التي منحته قيما تعبيرية تمتح من جماليات البناء الدرامي[2]، وهذا ما أضفى على السرد خصوصيات جمالية متنوعة تتضافر في تكوينها علامات لغوية وغير لغوية تم استدعاؤها من الحقل المسرحي ليتم تحويلها وتلفيظها، وهو ما يتمظهر أيضا في الرواية التفاعلية الرقمية التي يأخذ فيها الانفتاح الروائي على الفنون أبعادا جمالية مغايرة تستجيب لطبيعة الوسيط الإلكتروني الحامل لها.

[1] المصدر السابق، ص317.

[2] ينظر، حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية "مظاهر التفاعل"، ص182.

ثانيا/ تفاعل السمعي والبصري في الرواية التفاعلية الرقمية

لقد تغير الوسيط الحامل للأدب مع التقنية المعلوماتية من الورق إلى الحاسوب، ليستحيل معه العمل الأدبي بعامة والروائي بخاصة من نص يتحقق من خلال صفحات بين دفتي كتاب ورقي إلى نص «يتحقق...من خلال الحاسوب وبواسطته إنتاجا وتلقيا. ومعنى ذلك أن كتابة النص وقراءته تتمان من خلال ((برنامج)) خاص لمعالجة النصوص (الوورد مثلا). يقدم هذا البرنامج إمكانات متعددة للاشتغال والعمل، فهو (وبحسب النسخ) يحتوي على حزمة هائلة من الخطوط ومن الوظائف التي تسمح بتكبير النص أو تصغيره، أو تلوينه أو التسطير عليه، والتحفيظ والتصحيح الإملائي وغير ذلك من الإمكانيات المتعددة التي يتيحها للمستعمل. كما أنه يتوفر على خدمات أخرى مهمة من إدماج برامج أخرى مثل الصور بأنواعها وأدوات الرسم والصوت والجداول وقواعد البيانات والروابط وغيرها»[1]، وبذلك فقد انتقل النص الروائي من صيغته الورقية إلى الصيغة الإلكترونية، المنتجة عبر الوسيط الجديد مستفيدا من إمكاناته وتقنياته المتطورة؛ إذ أصبح الحاسوب جزءا أساسيا من أطراف المنظومة الإبداعية، ومكونا رئيسا في بناء النص الروائي في الوقت نفسه، خالقا بذلك شروطا جديدة للكتابة الروائية تتوافق وخصوصيات هذا الوسيط الجديد.

وبهذا فقد ظهرت الرواية التفاعلية الرقمية، بوصفها جنسا أدبيا جديدا ولد مع الوسيط الإلكتروني وما يتيحه من إمكانات وتقنيات، فارتدت بذلك لبوسا مغايرا ومختلفا عما هو متعارف عليه مع الرواية الورقية، إذ لم تعد الرواية تتحدد بطولها ولا بتشعب أحداثها، وكثرة شخصياتها، ولا بزمانها، ومكانها، بل أصبح حضورها يتوقف على مدى استغلالها التقنيات الإلكترونية، وتوظيفها الوسائط المتعددة؛ سمعية، وبصرية، وعلى مدى تشعب روابطها، وترابط عقدها، وعلى مدى فاعلية القارئ معها بمشاركاته، وإضافاته، فأصبحت بذلك حقلا خصبا لتفاعل العلامات اللغوية بغير اللغوية، ولتراسل مختلف الفنون السمعية والبصرية، مكرسة لنمط

[1] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط "مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي"، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، ط1، 2005، ص123.

جديد من أنماط تداخل الفنون مع الرواية يستدعي ضرورة الكشف عن ملامحه وجمالياته، وهو ما يدعو للوقوف على مفهوم الرواية التفاعلية الرقمية ورصد خصوصياتها أولا. قبل المضي إلى رصد تمظهرات هذا الانفتاح الأجناسي الذي يتعدى البعد اللساني إلى السمعي والبصري والحركي في رواية "ظلال العاشق – التاريخ السري لكموش–"، والتي تعد من أبرز الروايات التفاعلية الرقمية التي تشتغل على هذه الظاهرة الفنية.

1. مفهوم الرواية التفاعلية الرقمية:

تعد الرواية التفاعلية الرقمية المقابل العربي للمصطلح الأجنبي« Digital interactive novel »[1]، وهي رواية جديدة ظهرت مع الثورة التكنولوجية وتطور الوسائل الإلكترونية، التي سمحت للقاء التكنولوجيا المعلوماتية بالأدب بعامة والرواية بخاصة مما أدى إلى تغير مفهوم الرواية استجابة للتقنية الجديدة مع الوسيط الإلكتروني الحامل لها، فاستحالت بذلك إلى «جنس أدبي تولد في رحم التكنولوجيا المعاصرة، وتغذى بأفكارها ورؤاها»[2]، وهذا يعني أن الرواية التفاعلية الرقمية جنس أدبي يتحقق من خلال الوسيط الإلكتروني ويخضع لنظامه وتقنياته الخاصة بصفتها «ذلك النمط من الروايات التي يقوم فيها المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصا كتابيا، أم صورا ثابتة أو متحركة، أم أصواتا حية أو موسيقية، أم أشكالا جيرافيكية متحركة*، أم خرائط، أم رسوما توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائما باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات»[3]، وعلى هذا الأساس فهي

---

[1] عادل نذير، عصر الوسيط "أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي"، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، دت، ص178

[2] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2006، ص111.

*تعتمد على فن الجرافيك، ويقصد به تطبيق مجموعة من المبادئ والاشتغال على مجموعة من العناصر لخلق عمل فني مرئي يرتكز على الصورة، وفي الحاسوب هو تنميق وعرض النص مع الصور، ويطلق عليه أيضا الوسائط المتعددة.

[3] المرجع نفسه، ص126.

تلك الرواية «التي توظف كل التقنيات التي يتيحها الحاسوب ويوفرها النص المترابط»[1] لتبني شكلا جديدا يختلف عن شكل الرواية الورقية، بكونها شكلا سرديا «يتضمن عناصر الفن الحكائي السردي، من قصة (أحداث متوالية)، وسرد (الإنجاز التشخيصي للحدث)، وشخصيات وزمن وفضاءات، إلى جانب عنصر التفاعل من خلال جعل الحكي متفاعلا عبر البرمجة المعلوماتية، والاشتغال بالنص المترابط، والوسيط المترابط، مع ضرورة الحضور المنتج للقارئ/ القراءات»[2]، وهو ما يؤكد تحول الرواية سواء على مستوى المفهوم أم على مستوى آليات الكتابة التي فرضتها خصوصية الوسيط الإلكتروني، والتي جعلتها بالإضافة إلى مكونات الرواية الورقية من سرد وأحداث وزمان وفضاء، تتميز بمكونات وخصوصيات تجعلها على النقيض من الرواية الورقية نتيجة التعالق ما بين الأدب والمعلوميات .

ولابد هنا من التمييز بين النص الرقمي ذي النسق السلبي والنص الرقمي ذي النسق الإيجابي، فالنوع الأول «يمثل نسخة إلكترونية لأخرى ورقية، وتمكن قراءته إلكترونيا وورقيا دون أن تتأثر سلامته»[3]، وهو بهذا لا يعدو مجرد أن يكون نصا ورقيا ينشر نشرا رقميا دون أن يستفيد من التقنيات التي يمنحها الحاسوب، أما النوع الثاني فهو «الذي يستفيد من هذه التقنيات الرقمية»[4] فلا تمكن قراءته إلا إلكترونيا لأنه «نوع تدمج فيه كل الوسائل المتاحة لتقديم النص للمتلقي/ المستخدم على نحو يتحدى الحدود التقليدية الملازمة للنصوص الورقية المطبوعة. في هذا النوع يكون حضور الصوت والصورة والأشكال الجيرافيكية مكملا للنص المكتوب ومعبئا للثغرات التي تتركها الطباعة أحيانا، بحيث يؤدي تعطل أحدها إلى تعطيل النص كاملا»[5]، وهذا يعني أنه لا يمكن لهذا النوع أن يتشكل إنتاجا وتلقيا إلا عبر الوسيط الإلكتروني وما يتيحه من إمكانات، وضمن هذا النوع تندرج الرواية التفاعلية الرقمية.

---

[1] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي "آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص242.

[2] زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، منشورات دار الأمان، الرباط، ط2 ،2013، ص72.

[3] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص23.

[4] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي "آليات السرد وسحر القراءة"، ص242.

[5] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص24.

وقد أدى ظهور هذا النوع الروائي الجديد وتزاوج الأدب بالتكنولوجيا والمعلوميات إلى كثرة الاصطلاحات الدالة على هذا الأدب الجديد سواء في الأدب العربي أم غيره من الآداب، فهي حسب الناقد المغربي **محمد أسليم** «لا تبلغ من الكثرة ... نظيرتها السائدة في لغات أخرى للدلالة على هذا السرد الجديد»[1] نظرا لكون هذا التزاوج مازال في بداياته، ومن «أبرز الاستخدامات المتداولة لنعت سرديات الحاسوب...هي ((الرواية الرقمية))، ((الرواية الإلكترونية))، ((الرواية التشعبية))، ((الرواية الترابطية))، ((الرواية التفاعلية))» [2]، وعلى كل حال مهما بلغت هذه المصطلحات من الكثرة فإنها في مجملها تحمل مفهوما واحدا يتعلق بذلك النوع الروائي الذي نتج عن المزاوجة ما بين الأدب والتكنولوجية الحديثة، وهذا حسب ما ذهب إليه **عمر زرفاوي** في كتابه الموسوم "الكتابة الزرقاء".

ويعد الأدب الغربي الحاضن الأول لهذا النوع الروائي الجديد منذ عام 1996م بظهور رواية "شروق شمس 96" لـ**روبرت أرلانو Robert Arellano**، والتي تشكل البداية الفعلية للرواية التفاعلية الرقمية بالمعنى الحقيقي لما تم الاصطلاح عليه[3]، لتنتقل بعد ذلك إلى الأدب العربي مع الروائي الأردني **محمد سناجلة**، لكونه أول عربي استطاع الولوج إلى عالم الإبداع التفاعلي السردي، بأول عمل روائي عربي وظف تقنيات الحاسوب هو رواية "ظلال الواحد" الصادرة سنة 2001 ليبلغ رصيده الآن في الكتابة الروائية الرقمية خمسة أعمال؛ إذ أضاف عام 2005 رواية "شات"، وسنة 2006 رواية "صقيع" ، وكذا روايتي "ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)" و"تحفة النُّظارة في عجائب الإمارة (رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة)"[4]،

---

[1] محمد أسليم، الرواية العربية الرقمية وقضية المصطلح، الرواية قضايا وآفاق "كتاب دوري"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2008، ص235.

[2] المرجع نفسه، ص235.

[3] ينظر، عادل نذير، عصر الوسيط "أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي"، ص89.

[4] ينظر، سميرة قروي، جماليات ترافد الفنون والتقنية في النص الرقمي الرحلي –"تحفة النظّارة في عجائب الإمارة" لمحمد سناجلة–، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة أدرار، الجزائر، المجلد 19، العدد، 02، 2020، (181–197)، ص183.

وبهذا فـ**محمد سناجلة** هو رائد الرواية التفاعلية الرقمية عربيا برواياته، التي استفادت من تقنيات الحاسوب وإمكاناته، والتي أطلق عليها مصطلح "رواية الواقعية الرقمية ".

وهي تلك الرواية التفاعلية الرقمية التي تتفرد بموضوعها الخاص، الذي يعبر عن الواقع الرقمي الافتراضي الذي يعيشه الإنسان المعاصر ضمن مجتمع افتراضي، ويتقصى تحوله من كينونته الواقعية إلى الكينونة الافتراضية، على خلاف الرواية التفاعلية الرقمية بعامة والتي لا تلتزم بموضوع محدّد دون غيره، ذلك أن من أنواعها الأخرى الرواية التفاعلية، وهي تلك الرواية التي تنفتح على إضافات القارئ ومشاركاته عبر الشبكة العنكبوتية، كالرواية الفايسبوكية مثلا وبذلك تكون من إنتاج جماعي، أما النوع الآخر فيتمثل في الرواية الترابطية، وهي التي تكون من إنتاج مبدع واحد، وتعتمد على النص المترابط الذي يحقق لها صفة التفاعلية.

وبالإضافة إلى ذلك هناك عدة محاولات في مجال الإبداع السردي التفاعلي الرقمي، منها «رواية (مجنون الماء) للكاتب **إدريس بلمليح** عام 2004، وقصة (احتمالات) للقاص المغربي **محمد اشويكة** عام 2005 »[1]، كما نذكر من بين هذه السرود أيضا: "غرف ومرايا" للأديبة المغربية **لبيبة خمار** سنة 2017[2]، وهي على اختلافها تتخذ من الوسيط الرقمي حاملا لها، مما يتيح لها إمكانات الانفتاح على غيرها من الفنون السمعية والبصرية، لتكون حقلا خصبا لتداخل وتراسل الفنون المختلفة، وهو ما أكسبها خصوصيات وسمات تتفرد بها عن الرواية الورقية.

2. خصوصيات الرواية التفاعلية الرقمية:

يشكل النص الروائي التفاعلي الرقمي مفارقة تجريبية في مجال الإبداع الروائي، فهو «نص جديد يختلف عن النص المكتوب من حيث عناصره وبنيته وطريقة اشتغاله، هو النص

---

[1] إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي "الولادة وتغير الوسيط"، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2011، ص28.

[2] محمد سناجلة، غرف ومرايا.. قصص مترابطة وإضافة نوعية جديدة للأدب الرقمي العربي للمبدعة لبيبة خمار، اتحاد كتاب الأنترنت العرب، عمان على الرابط: http://arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=119، بتاريخ: 20/ 05/ 2017.

الإلكتروني الذي يكتب بواسطة الحواسيب والأنظمة البصرية. بذلك تحل الأشرطة والأقراص والوحدات الضوئية اللامادية محل الحبر والقلم والورق الثقيل، وتحل الأبجدية الرقمية السيالة محل الأبجدية الحروفية الثابتة، أي تحل العوالم الافتراضية التي يمكن تخيلها وتركيبها بواسطة الأعداد، محل العوالم المجازية والدلالية التي يمكن خلقها واستيلادها بواسطة الحروف»[1]، وبذلك انتقل النص الروائي من كونه نصا يتمظهر عبر الورق إلى نص مترابط يتجلى عبر الوسيط الإلكتروني، ويتحدد من خلال اللاخطية سواء من حيث بناءه أو قراءته معتمدا على مبدأ الروابط، التي تصل بين عقد (نصوص) مختلفة ذات علامات متعددة؛ كلمة، صورة، وصوت، مانحا المتلقي حرية اختيار الروابط التي تحقق قراءة تتميز بالتقطع، والحركية الناتجة عن الانتقال الحر بين العقد، لتفارق بذلك الرواية الورقية التي تتميز بالخطية من حيث بناءها وقراءتها، والسكونية التي تجعل منها نصا جامدا تغيب فيه الحركة، والعلامة الأحادية؛ إذ تعد الكلمة أداتها الوحيدة. وبذلك فقد انزاحت عنها بمفهومها، أنواعها، وخصائصها، لتؤسس لشعرية جديدة تقوم على تزاوج الأدب والتكنولوجيا من جهة وعلى تفاعلها مع الفنون السمعية والبصرية من جهة ثانية، وهذا ما كرست له خصوصياتها التي نجملها في خاصيتين أساسيتين:

1.2. اللغة المركبة:

تعد اللغة جوهر تشكيل أي نص روائي، وتتوقف شعريته على توظيفها توظيفا جماليا، وتتجلى اللغة في الرواية التفاعلية الرقمية بكونها تلك اللغة «...المركبة، ذات الاستخدامات المتنوعة حيث تمتزج النصوص المكتوبة مع الصوت والصورة والفيديو»[2]، وهي بذلك تختلف عن اللغة في الرواية الورقية «فقد كانت اللغة عند الروائي القديم تتكون من كلمات كانت الكلمة هي أداته الرئيسة»[3]، ذلك أنه «إذا كانت اللغة المعجمية هي الأساس في الكتابة الورقية، فإن

[1] علي حرب، حديث النهايات "فتوحات العولمة ومآزق الهوية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص141.

[3] محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية "تنظير نقدي"، منشورات مجلة اتحاد كتاب الأنترنيت المغاربة، يناير 2012، ص2.

موقعها يتغير في النص الرقمي وفق دخول لغة المعلوميات إلى مجال بناء النص»[1]، وهذا يعني أن اللغة في الرواية الورقية أحادية العلامة تعتمد الكلمة أساسا لها.

أما في الرواية التفاعلية الرقمية، فهي متعددة العلامات؛ إذ لم تعد «الكلمة سوى جزء من كل، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أن نكتب بالصورة، والصوت، والمشهد السينمائي والحركة. الكلمات نفسها يجب أن ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحركة، أي أن الكلمة يجب أن تعود لأصلها في أن ترسم وتصور... إن ما سبق يعني أن على الروائي نفسه أن يتغير، فلم يعد كافيا أن يمسك الروائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، على الروائي أن يكون شموليا... عليه أن يكون مبرمجا أولا، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة عليه أن يتقن لغة الـHTML*على أقل تقدير، كما عليه أن يعرف فن الإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو والمسرح، عاديك عن فن الـAnimation**»[2]؛ وهذا يعني أن الروائي الرقمي لا يكتب بالكلمة فقط كما هو الحال مع الروائي الورقي، وإنما يكتب أيضا بالصورة والصوت والحركة.

وباعتماد الروائي الرقمي لغة البرمجة صار بإمكانه«...أن يمشهد النص ويجعله معروضا وأن يصاحبه بمختلف العناصر المرئية والصور المتحركة»[3]، وهو ما يجعل من لغة الرواية التفاعلية الرقمية نظاما متعدد العلامات، بخلاف لغة الرواية الورقية التي تختص بكونها أحادية العلامة، في حين تتجلى لغة الرواية الجديدة كلمة وصورة وصوتا، وبذلك تغدو فضاء لتفاعل وتراسل مختلف الفنون السمعية والبصرية من رسوم وصور وموسيقى وسينما.

---

[1] زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص7.

*هي لغة تتكون من تعليمات يتم عن طريقها عرض النصوص، والرسوم والوسائط الإعلامية الأخرى، وتزودها بنقاط تواصل القارئ بأجزاء في الصفحة المقروءة أو بصفحات أخرى أو بمواقع أخرى على الشبكة العنكبوتية.

**يقصد به فن الرسومات الحاسوبية المتحركة، وهي فن تكوين الصور المجسمة باستخدام الحاسوب، ويتم تصميمها بواسطة رسومات ثلاثية الأبعاد.

[2] محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية "تنظير نقدي"، ص2.

[3] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي "آليات السرد وسحر القراءة"، ص65.

2.2. بناء النص غير التراتبي والقراءة اللاخطية:

لقد انتقل النص مع الرواية التفاعلية الرقمية من كونه نصا ورقيا يخضع لشروط الورق، وخصوصياته إلى نص مترابط يتشكل عبر الحاسوب والشاشة الزرقاء، ويرتبط بتقنياته وآلياته، ووفقا «لهذا فإن بنية النص بنية غير ثابتة بل متحركة متموجة أبدا»[1]، وهذا بفعل الروابط التي تؤدي في كل مرة إلى عقدة (نص) مختلفة، والتي تعد جزءا أساسا في بناء النص المترابط، عكس النص الورقي الذي يتسم بـ«الكتابة الخطية والتفكير التتابعي، حيث يبدأ المرء من البداية إلى النهاية»[2]، فتكون بذلك الروابط وما تحيل إليه من نصوص متعددة العلامات (عقد) هي الميزة التي يختلف بها النص التفاعلي الرقمي عن النص الورقي.

وعلى هذا الأساس فإن النص المترابط يتكون من عقد (Noeuds) وروابط (Liens) متميزا بذلك عن النص ما قبل الرقمي (الورقي) الذي يتكون من بنيات وعلاقات، وهذه البنيات هي بنيات تركيبية (نحوية)، صرفية، ودلالية[3]، مادتها الكلمة، وبالتالي فالعلاقات هي الأخرى مرتبطة بالكلمة وقوانينها، وتبعا لهذه البنيات في علاقاتها المختلفة يتشكل النص الورقي بطريقة خطية، في حين يتشكل النص المترابط بطريقة لا خطية، وغير تراتبية تبعا للعقد والروابط التي تصل بينها.

وتتخذ الروابط أشكالا عديدة ومتنوعة، وهي الأساس الذي يحقق للرواية التفاعلية الرقمية صفة التفاعل، فهي «ما يربط بين العقد، ويمكن أن يتجلى من خلال زر أو صورة _أو أيقونة أو كلمة معينة تعيينا خاصا (إما بواسطة اللون أو خط تحتها) أو جملة،،، أو علامة في نص للإحالة على عقدة أخرى. وحين نمرر مؤشر الفارة عليه يتحول المؤشر إلى كف، أو يظهر لنا شريط يطالب منا النقر في آن واحد على الفأرة وعلامة ctrl في لوحة المفاتيح، وعندما ننقر على الرابط تفتح لنا العقدة التي يحيل إليها. يمكن للرابط أن يربطنا بالصفحة نفسها في النص

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا"، ص270.

[2] المرجع نفسه، ص270.

[3] ينظر، سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية "نحو كتابة عربية رقمية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص127- 129.

المترابط... أو بصفحة أخرى من النص نفسه، أو بنص آخر خارجي عنه»[1]، ومادامت الروابط هي التي تحيل إلى العقد، وهي نقطة وصل بين النصوص المختلفة المشكلة للنص، فهي تلعب دورا رئيسا في بناء النص المترابط، ويتوقف بناؤه على طريقة تموضعها داخله.

وذلك من خلال ديناميتها التي تحيلنا في كل مرة إلى عقدة مختلفة، ومن ثم العودة مرة أخرى إلى النص الأول، فتخلق بذلك نوعا من الحركية، وتقضي على السكون واللاحركة؛ إذ تشكل في كل مرة نقطة تحول في مسار النص الروائي، وهكذا تؤدي إلى بناء غير تراتبي ولاخطي، فهي تضع القارئ «أمام وضعيات خيارية لتحقيق استمرارية القراءة. إذ ينبغي على قارئ النص المترابط أن يتدخل بعد كل مقطع نصي، لاختيار المقطع الموالي»[2]، وبهذا تكون قراءة النص المترابط لاخطية يتغير مسارها مع كل نقرة على الرابط، ومع كل عقدة تظهر على سطح الشاشة.

وبذلك يتكون النص الروائي التفاعلي الرقمي من مجموعة عقد تتصل فيما بينها من خلال الروابط، و«تستعمل العقدة في النص المترابط أو الوسائط المترابطة للدلالة على المادة التي تتشكل منها المعلومات التي نتعامل معها. إنها تناظر أحيانا صفحة أو كتلة من المعلومات، أو هي ((الوحدة)) أو ((البنية)) التي نتفاعل معها كقراء باعتبارها وثيقة أو نصا، أو صورة،،، وكل عقدة تؤدي إلى عقدة أخرى بواسطة الروابط التي تصل بينها...» [3]، فيتشكل بذلك نص روائي مترابط يضم شبكة من العقد القائمة على الترابط بعضها ببعض من خلال الروابط، وينبني وفق مسار لا تراتبي يتميز بالحركة والحيوية، وهو ما ينتج عنه قراءة لا خطية تتوافق وهذا البناء.

وبهذا فإن هذا النص الروائي الجديد تتم «... قراءته من اليمين إلى اليسار مثلا، ومن الفوق إلى التحت، وإلى جانب ذلك نجد أيضا: العمق، بحيث يمكن الانتقال بواسطة الروابط

---

[1] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط "مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي"، ص261.

[2] عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط "مقدمة نقدية للرواية الرقمية"، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، جوان2013، (31- 58)، ص42.

[3] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط "مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي"، ص262.

إلى ما لا يظهر أمام أعيننا وقت القراءة... ويكفي للانتقال في جسم النص المترابط النقر على الروابط بقصد تنشيطها»[1]، بعبارة أخرى لا يمكن لهذا المسار القرائي أن يتحقق في غياب هذه الروابط والعقد التي تتيح لهذا النص الروائي الانفتاح على شتى الفنون السمعية البصرية، من خلال ما تحيل إليه من نصوص موسيقية أو مرئية، أو مشاهد سينمائية، والتي تمثل البعد الثالث المتمثل في العمق. وبهذه الخصوصيات تنزاح قراءة النص الروائي التفاعلي الرقمي عن قراءة النص الروائي الورقي الخطية التي تستند إلى ترتيب ثابت ومتسلسل، وهو ما نجده متجسدا في رواية "ظلال العاشق – التاريخ السري لكموش–".

3. انفتاح السرد على الفنون السمعية والبصرية في رواية "ظلال العاشق –التاريخ السري لكموش–":

تشكل رواية "ظلال العاشق – التاريخ السري لكموش–" فسيفساء نصية تجمع بين نصوص متنوعة ومتباينة، تنفتح فيها الكلمة على الصورة والصوت وكذلك الحركة، مولدة نصا روائيا هجينا، تتضافر في تكوينه عناصر لغوية وغير لغوية سمعية وبصرية وحركية وكذا تقنية، من خلال استثمارها ما تتيحه التقنية الرقمية من إمكانات لإنتاج نص روائي عابر للحدود والأجناس، ينزاح عن النص الروائي الورقي بمفارقاته وجمالياته وتجاوزه للسائد والمألوف، وبانتقاله بين عوالم الإبداع الروائي وفنون: التصوير، السينما، الموسيقى والغناء، خالقا بذلك حوارية أجناسية تتعدى محدودية اللغة لتتعالق فيها اللغة المكتوبة بالفنون السمعية والبصرية.

1.3. فن التصوير:

التصوير نوع من أنواع الفنون التشكيلية التي عرفها الإنسان منذ القدم، ولذلك نجده يحتل مكانة كبيرة في حياة الأفراد والمجتمعات، نظرا لأهميته البالغة في التعبير عن هواجس الإنسان وأفكاره، فقد كان أداته للتواصل مع غيره منذ فجر التاريخ، وما بقي محفورا على جدران الكهوف القديمة من رسوم ونقوش لأكبر دليل على ذلك، وقد بلغت أهمية هذا الفن أوجها في عصرنا

[1] المرجع السابق، ص172،173.

الحالي الذي أصبحت الصورة عنوانه، فغدا ينعت بعصر ثقافة الصورة[1]، وبخاصة مع الثورة التكنولوجية التي انتقل معها فن التصوير من النقش على الأسطح، والرسم على الورق إلى التصوير الرقمي باعتماد الآلة الإلكترونية الرقمية، كاميرا كانت أم حاسوبا أم هاتفا.

ولم يشذ الأدب عن هذه التطورات والتحولات، فقد انفتح بمختلف أجناسه: شعرا، مسرحا، قصة ورواية على التكنولوجيا الرقمية بميلاد الأدب التفاعلي الرقمي، مستخدما إمكاناتها لاستثمار فن التصوير الرقمي في تعضيد وإثراء الجانب الدلالي، وتشكيل أبعاده الفنية والجمالية، وهو ما نلمس تحققه على مستوى المنجز الروائي التفاعلي الرقمي.

وهذا ما أسهم في إنتاج رواية جديدة تتجاوز الرواية الورقية بصورها وجمالياتها، كما تتخطى نمط التصوير الروائي التقليدي الذي ترسم فيه الصورة بالكلمة، وتقوم على التخييل و«الاسترجاع والاستباق وغيرها من التقنيات التي يوظفها الروائي في خطابه الأدبي عبر ألفاظ اللغة وقوانينها وتجلياتها»[2]، وذلك لكون الصورة في الرواية الورقية صورة تخييلية، ذهنية أما في الرواية الجديدة متعددة ومتنوعة؛ إذ «تعتمد على الصور الذهنية التي يتخيلها المتلقي، وتعتمد في الوقت ذاته على الصور البصرية الثابتة والصور البصرية المتحركة من خلال حامل بعينه هو شاشة الحاسوب»[3]، مما أتاح لها الانزياح عن سابقتها الورقية بانفتاحها على التصوير الرقمي، واستحضار صور مرئية بصرية ثابتة ومتحركة باستخدام فن الأنيميشن (Animation)، أو في شكل مقاطع فيديو منتجة عن طريق برامج المونتاج كبرنامج الأدوب أفتر إفكتس (Adobe After Effects)، أو مشاهد سينمائية افتراضية كانت أم من أفلام حقيقية.

---

[1] ينظر، بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة "مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون"، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط1، 2007، ص8.

[2] مها حسن القصراوي، الخطاب الثقافي العربي بين اللغة والصورة، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، ثقافة الصورة في الأدب والنقد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص275.

[3] مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص233.

وهو ما رافقه تحول على مستوى مفاهيم وآليات التصوير في الفن الروائي، فبعد أن كانت الصورة مع الرواية الورقية «صورة أدبية تقوم على التشخيص والتجسيد من خلال الكلمات»[1]، استحالت في الرواية التفاعلية الرقمية إلى صور فنية متحركة وناطقة، تنزاح بالسرد الروائي عن بعده اللساني إلى البعد البصري، بتقديمه في شكل مشاهد سردية تلامس السرد السينمائي من حيث طبيعتها وخصوصياتها، لما فيها من سمات هذا الفن، أين يحضر الصوت مدعما للصورة بألوانها وأشكالها وحركاتها، ورواية "ظلال العاشق" من الروايات التفاعلية الرقمية التي اشتغل فيها صاحبها على استثمار فن التصوير، لإغناء تجربته الروائية ورفدها بجمالياته.

فقد انفتحت هذه الرواية على التصوير الرقمي باستقدامها الصور ثابتة ومتحركة، من خلال معمارها الترابطي، وذلك بظهورها على مستوى النص المتفرع في شكل عقد نصل إليها عبر تنشيط الروابط ذات البعد اللساني، والتي جاءت في شكل ملفوظات مؤشرة باللون الأزرق، تحضر كلها في النص الأول من هذه الرواية التي تحكي أربع قصص كل واحدة منها تشكل نصا مستقلا ومترابطا مع غيره من النصوص في الوقت نفسه، والذي يحمل عنوان "عتيق الرب" وبذلك فقد عمل المؤلف في روايته هذه على «تأسيس تناص سردي بين السرد المكتوب والسرد البصري»[2]، الذي يحضر بأشكال متعددة: صور ثابتة، متحركة، مقاطع فيديو، مشاهد سينمائية؛ إذ تحضر الصورة بمكوناتها اللونية، الشكلية، والحركية بالتزامن مع الكلمة، فيتلازم بذلك الجانبان اللساني والبصري.

فبمجرد ولوج العتبة النصية الأولى تطالعنا الصورة مرافقة للملفوظ اللساني المكون للعنوان، لترسم معالم النص الروائي وتضع القارئ في أجوائه وعوالمه، وبذلك «تلعب دورا استباقيا تمهيديا يجعل المتلقي يستشرف الأحداث التي ستقع»[3]، بما تحمله من معان تكرس للبعد الدلالي الروائي بعامة، وتؤثث لبناء الحدث الروائي بكونها عنصرا بانيا لعوالم الرواية

---

[1] مها حسن القصراوي، الخطاب الثقافي العربي بين اللغة والصورة، ص267.

[2] عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط "سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص195.

[3] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية "الرهان على منجزات الرواية العالمية"، ص185.

التخييلية؛ إذ تمثل هذه الصورة الحاملة للعنوان مشهدا بصريا يعبر عن حالة حصار لقلعة ملكية في منطقة صحراوية من قبل مجموعة من الجند المعسكرين حولها، يرجع زمنها لعصور قديمة، وهذا ما يتضح من شكل القلعة وملابس الجنود، وهي بذلك تحيل إلى طبيعة أحداث الرواية التاريخية التي تدور حول الحروب الدامية، وهو ما يدلل عليه اللونان: الأحمر والأزرق اللذان يتجاذبان العنوان، كما هو موضح في الصورة الآتية:[1]

فالجمع بين اللونين يقوم على وجود تعارض دلالي ورمزي، فالأحمر لون النار، لون الدم والموت، لون المحاربة والاضطهاد في العديد من تقاليد الشعوب، وهو ما توحي به الدماء المتقاطرة من الجزء المكتوب بالأحمر، على خلاف الأزرق الذي يحمل معاني الصفاء والنقاء والطهر، يرمز إلى الحقيقة، كما يرمز إلى الخلود[2]، واقترانه بالأحمر يعني المنافسة والصراع بين الحياة والموت، وبين الحق والباطل، وبهذا فهي تضطلع بوظيفة التقديم للخطاب الاستهلالي الذي جاء بعدها.

إذ يلخص هذا الخطاب الاستهلالي الحدث الروائي بتحديد إطاره الزماني والمكاني وكذا شخصياته الرئيسة في شكل ملفوظ سردي يحيل إلى مرجعية الحدث الروائي التاريخية، التي

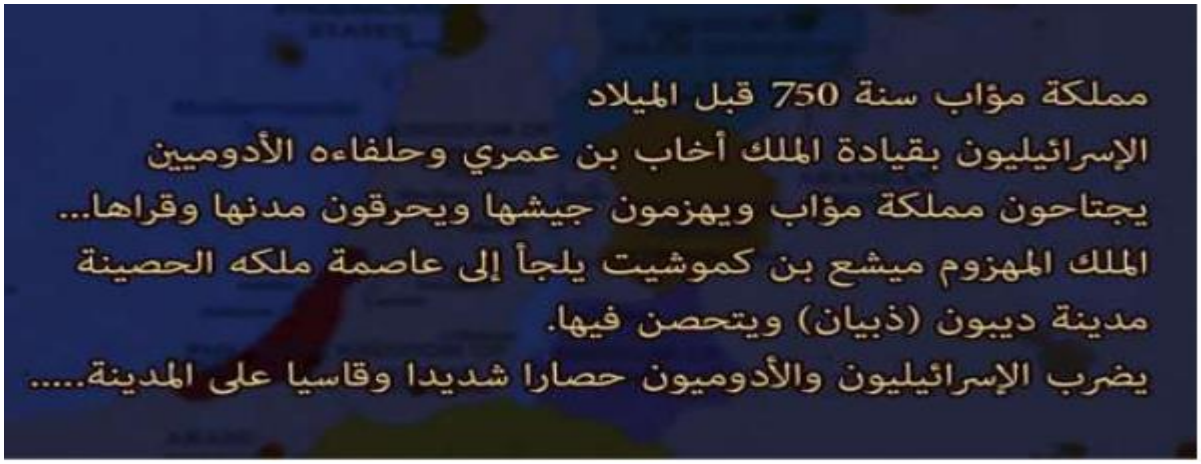
---

[1] محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السري لكموش"، على الرابط:https://docs.google.com بتاريخ: 14/ 03/ 2017.

[2] ينظر كلود عبيد، الألوان "دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها"، مراجعة وتقديم: محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص73- 82.

يعود زمانها إلى سنة: 750 قبل الميلاد، والذي جاء مدعما بخريطة تحدد الإطار الجغرافي الحقيقي للمكان " المملكة المؤابية" وعاصمتها "ذبيان" في تلك الفترة، والتي تقع شرق البحر الميت في إقليم جبال شرق الأردن[1]، والموضحة في الصورة الآتية:[2]

وقد كانت هذه العلامة البصرية سابقة للملفوظ وممهدة له، لتنسحب بعدها في شكل خلفية بصرية (Arriere– Plan) ومرجعية تعضد الجانب الدلالي للملفوظ، لكونها علامة دالة تلعب دور وسيط تواصلي ملموس[3]، يُوجّه القراءات للانفتاح على خلفيات هذه الصورة ومرجعياتها التاريخية بصفتها علامة أيقونية:[4]



[1] ليث محمود عبود، المؤابيون في ضوء النصوص التوراتية والتاريخية، مجلة القادسية، جامعة القادسية، العراق، العدد 04، 2022، (1– 42)، ص8.

[2] محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السري لكموش".

[3] ينظر سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2012، ص164.

[4] محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السري لكموش".

فتتواشج العلامتان اللسانية والبصرية لترهين الحدث التاريخي، بإسقاطه على التجربة المعاصرة، وبعثها عبره، وبهذا فقد جعل الروائي هذه الصورة أيقونة رمزية يسائل من خلالها التاريخ الدموي الذي عرفه الإنسان العربي خلال سيرورته التاريخية، منذ القرن الثامن قبل الميلاد باستدعاء الحدث التاريخي الذي يرجع إلى تاريخ المملكة المؤابية ومحاربة مملكة إسرائيل سنة 750 ق. م بقيادة الملك "آخاب بن عمري" لأرض العرب المؤابية، واستيطانها بعد عمليات الذبح والتهجير التي ألحقوها بشعبها، وبخاصة عند رفض الملك المؤابي "ميشع بن كموشيت" دفع الجزية لهم، والذي تمكن فيما بعد من هزيمة الإسرائيليين وذلك بعد حرب دامت قرابة ثلاثين سنة، استرجع خلالها العديد من المدن الفلسطينية التي استوطنوها وكانت تحت سيطرتهم بعد موت الملك "آخاب"[1]، وبذلك فقد جاءت هذه الصورة محملة بأبعاد رمزية تحيل إلى الصراع العربي الوجودي منذ عصور موغلة في القدم، وبخاصة الصراع مع الإسرائيليين بدعم من الغرب، وإسقاطه على القضية الفلسطينية الراهنة.

وباستحضار هذه المرجعيات التاريخية التي تنضوي عليها، نجد أن الصورة هنا تتجاوز وظيفتها التبليغية إلى الوظيفة التعبيرية والرمزية من خلال إحالتها على وجود علاقة مشابهة وتماثل[2] بين الحدثين الروائي التخييلي والتاريخي الواقعي في حقبة زمانية واحدة، «ونقصد بها المدة التي تشترك بمجموعة من المواصفات المتصلة بالعصر المحدد، وتلتقي في مجموعة من المقومات وعلى المستويات كافة، بحيث تجعلها مباينة للحقبة التي تسبقها أو تليها»[3]، وفي هذا تداخل بين الزمانين الماضي والحاضر، يوحي بأن الحدث التاريخي ممتد ومتجذر في الزمن الحاضر، وهو ما تسهم في تدعيمه أيضا الصورة التي ترافقها أغنية "ريت المنايا"، والتي ينفتح عليها الملفوظ السردي من خلال الرابط "فقال مادحا ومغنيا"، والتي تحاكي واقع الشعب

[1] ليث محمود عبود، المؤابيون في ضوء النصوص التوراتية والتاريخية، ص18، 19.

[2] ينظر بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة "مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون"، ص78، 79.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، ص162.

الفلسطيني الراهن الذي يعد استمرارا لتاريخه منذ القديم، وتدين ما يُمارَس ضده من جرائم شنيعة، والتي تتمظهر عبر العلامة البصرية الآتية:[1]

وهي صورة تتكون من الكوفية الفلسطينية ذات اللونين الأبيض والأسود، والتي تمثل رمز القضية الفلسطينية، والنضال الفلسطيني، وتوحي بضرورة إدانة ما يسلط ضده من ممارسات دموية، وإلى ضرورة دعمه من خلال الذراع المرفوعة عاليا وهي تحمل اسم فلسطين وكوفيتها الشهيرة، والتي يجب أن يحملها كل عربي في قلبه قبل أن يحملها على ذراعه، وبذلك فهي تسلط الضوء على مواقفه من القضية الفلسطينية وتدعوه إلى تأمل الواقع، وإعادة النظر في مواقفه، وهو ما يتمثل صوتيا أيضا على مستوى الأغنية المرافقة لها، التي تحمل عنوان "ريت المنايا"، والتي سنفصل فيها لاحقا مع حضور الفن الموسيقي.

وقد أسهمت باقي الصور المستحضرة هي الأخرى في تكثيف الدلالة، ومنح الرواية بعدا رمزيا يفضي إلى استنكار الجرائم الدموية التي ارتكبها الإنسان ضد أخيه الإنسان على مر العصور باسم الأحقية مرة، وباسم الدين أخرى، في شكل تناصات سردية بين اللساني والبصري تتحقق على مستوى النص المتفرع الذي يحيل إلى مقطعي فيديو: الأول يعود لحادثة حرق الطيار الأردني "**معاذ الكساسبة**" من قبل تنظيم "داعش" في مدينة الرقة السورية عام 2015،

[1] محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السري لكموش".

أما الثاني فيعود إلى مجازر الحرب في سورية 2015[1]، توثق حقيقتهما الواقعية والتاريخية متوازيات نصية من خلال روابط إحالية ملونة بالأزرق هي على التوالي: (17)، (34)، ويتم الوصول إلى هذين المقطعين "عقدتين" عبر رابطين: أولهما "فأمسكت بقائدهم فأحرقته حيا"، وثانيهما: "المذبحة العظيمة"، نمثل لهما بالصورتين الآتيتين:[2]

وبهذا فقد نهضت الصورة سواء الثابتة أم المتحركة/ مقاطع فيديو في هذا النص الروائي بدور فاعل في تعضيد المحكي اللساني، وإنتاج الدلالة من خلال ارتباطهما من حيث الموضوع، فالمحكي البصري وهو حادثة حرق الطيار في الصورة الأولى يتناسب مع سيرورة السرد في المحكي اللساني: «فأعملنا فيهم السيف فما نجا منهم إلا الشريد الحيران، وأمسكت

[1] المصدر السابق.

[2] المصدر نفسه.

بقائدهم فأحرقته حيا أضحية للرب ولأجعله عبرة لمن يعتبر»[1]، وبهذا فقد تم استدعاء الحدث الواقعي من خلال الحدث الروائي، في محاولة للعبور إلى الراهن والتعبير عن موقف الرفض لما يحدث في الحاضر من جرائم منها: الجريمة النكراء التي مورست ضد الطيار الأردني من قبل "داعش" باسم الدين الإسلامي، وأن القصاص بالمثل (الحرق) أمر مشروع في الإسلام؛ إذ اتهمته بقتل المدنيين الأبرياء وحرقهم بقنابل طائرته وهو ما يتعارض مع الدين الإسلامي ومبادئه السمحة، التي تعطي الإنسان كرامته وحرمته حيا أو ميتا[2]، متخذة من الدين ذريعة لجريمتها وتطبيق فكرها المتطرف المدعوم من أطراف أجنبية.

ونجد الموقف ذاته يتجسد على مستوى المحكي البصري الذي يصور إحدى مجازر الحرب السورية، والذي جاء مطابقا للمحكي اللساني من حيث الموضوع "مذبحة في حق البشرية"، وهو الموضوع ذاته الذي يربطه بـ«مذبحة بيت المقدس على يد الصليبيين سنة 1099م»[3]، والتي تتعالق مع المحكيين اللساني والبصري عن طريق الرابط التشعبي الرقمي المؤشر بالأزرق، والموضح في المقطع الآتي :« ومضوا يسلبون وينهبون ثم إن الرجال اكتشفوا ألاعيب الأدوميين، فقد كانوا يبلعون قطعهم الذهبية (33) ودنانيرهم على أمل النجاة، فقام جنودي ببقر بطون من ذبحوا ليستخرجوا من أمعائهم الدنانير الذهبية، ولنفس السبب جمع عبدة الرب المخلصين كومة عظيمة من الجثث، وأحرقوها رماداً لكي يسهل عليهم الحصول على كل هذا الذهب. بعد هذه المذبحة العظيمة، والقربان الأكبر للرب أمرت الرجال بإحراق المدينة التي وقفت عقبة كأداء في وجه إرادة الرب، فأحرقوها وأردت بذلك إرعاب كل الأمم والشعوب التي تضطهد عبدة كموش»[4]، وبهذا فقد قامت هذه الصور مقام الوسيط الذي ينتقل عبره السرد بين الأزمنة والأمكنة والأحداث.

---

[1] المصدر السابق.

[2] ينظر، وائل البتيري، الإعدام حرقا.. نقاش شرعي، على الرابط: https://www.aljazeera.net/opinions/2015/2/4

[3] محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السري لكموش".

[4] المصدر نفسه.

فتنطلق الرواية من الماضي لكون أحداثها تاريخية تعود إلى سنة 750 ق.م ثم تتوجه بنا عن طريق تقنية النص المتفرع واستثمار فن التصوير الرقمي لتنفتح على محكيات بصرية للانتقال إلى الحاضر مع الحادثتين السابقتين (حرق الطيار، ومجازر الحرب السورية) سنة 2015م، ثم تعرج بنا إلى الوراء (Flash Bach) وتحديدا إلى سنة 1099م مع مجازر بيت المقدس، لتعود أدراجها بعد ذلك إلى الزمن الذي انطلقت منه، مشكلة حوارية نصية يتعالق فيها الحاضر بالماضي، في سيرورة حدثية مفككة ترصد تاريخ الإنسان العربي الدموي، وما مورس ضده من تذبيح وتقتيل من قبل الغرب أو بتدعيم منه.

وهو ما يحيل إليه مقطع الفيديو الذي يحضر بصفته خطابا ختاميا رمزيا يعلن عن نهاية اللعبة ونهاية الفصل الأول "عتيق الرب"، بإخفاق الطفل في الوصول إلى تحقيق الفوز باللعبة التي ما هي في حقيقتها إلى صناعة غربية لا ينالها سواه، شأنه في ذلك شأن حياة الإنسان العربي منذ غابر العصور، لنكتشف معها بأن هذا النص ما هو إلا لعبة إلكترونية، يحاكي المؤلف من خلال عالمها الافتراضي نكبات وخيبات الإنسان العربي وتاريخه المليء بالجراحات والحروب الدموية وفشله في التحرر من الظلم والاضطهاد بتواطؤ من الغرب وبتدبيره، ونمثل له بالصورة الآتية التي نعود من خلالها إلى الوراء، إلى بداية النص لتمنحنا فرصة أخرى لقراءته بطريقة مغايرة:[1]

[1] المصدر السابق.

وبهذا يحقق هذا النص مفارقاته سواء من حيث مده جسورا للتواصل بين عالمين متعارضين ومتضادين بجعل أحدهما (الافتراضي) تدليلا ورمزا للآخر (الواقعي/ التاريخي) بالرغم من البون الشاسع بينهما، فما يفصل بينهما يستعصي على تقاربهما، أم من حيث انفتاحه على فن التصوير، باستثماره الصورة بصفتها عنصرا سرديا بانيا يسهم في تشكيل بناء روائي متشظٍ، تتداخل فيه الأمكنة والأزمنة وتتشابك الأحداث، بالانتقال بين أمكنة مختلفة ومن زمن إلى آخر، من خلال تضمين حدث في آخر مباين له من حيث طبيعته السردية (لسانية/ بصرية) ومن حيث مكانه وزمانه، خالقة نوعا من الحركية والدينامية التي تكسر خطية السرد وتتجاوز أساليبه التقليدية[1]، مشكلة تناصات أجناسية يتراسل فيها الملفوظ والمرئي والمسموع والحركي، وينفتح فيها السرد الروائي على الفن التصويري.

وبهذا تتحول معها القراءة إلى نوع من المغامرة التي تغوي القارئ وتستهويه للكشف عن تشعباتها النصية وتداخلاتها العابرة للحدود، ومحاولة رصد وتتبع الخيط الرابط بينها سواء من حيث المضمون أو الشكل، وبهذا فقد أسهم الانفتاح على فن التصوير، واستحضار الصور بصفتها علامة بصرية، وأيقونية في تكثيف الدلالة لما تملكه الصورة من قدرات تعبيرية، وطاقات إيحائية، وفي منح الرواية بعدا رمزيا تنفتح معه التأويلات لتنفذ إلى ما وراء النص اللساني والبحث عن العلاقة القائمة بين العلامتين اللسانية والبصرية، وهو ما أضفى عليها بعدا جماليا متفردا لما تحويه الصورة من مجازات وبلاغة خاصة تفارق بلاغة الصورة في الرواية الورقية، تنشأ عن انسجام وتناسق مكوناتها المختلفة: من ألوان وأشكال في الصور الثابتة، وأصوات وحركات وإيماءات في الصور المتحركة.

2.3. السينما:

السينما أو كما يطلق عليها "الفن السابع" من الفنون السمعية البصرية الحديثة، التي ارتبطت بالرواية منذ ظهورها عن طريق علاقة التأثير والتأثر، فقد أفادت السينما من الأعمال

[1] ينظر، عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية "الرهان على منجزات الرواية العالمية، ص189.

الروائية واستلهمتها في إنتاج الكثير من الأفلام السينمائية المتميزة، وفي المقابل نجد أن الرواية العربية المعاصرة قد سعت لملامسة اللغة السينمائية واستثمار أدواتها وتقنياتها لتجديد وتطوير آلياتها وتقنياتها الأسلوبية والبنائية، وتخطي النموذج الروائي التقليدي والنمطي؛ «إذ انفتح النسق التعبيريّ الروائي على قابليات مدهشة تدخل في صميم الصناعة الروائية، كالمونتاج، وطرائق بناء المشهد وتشكيل اللقطات السردية الصغيرة، وأساليب بناء الشخصية من زوايا نظر مختلفة، وطبيعة السياسة الإخراجية المتعلقة بإدارة دفة الأحداث وكيفية تسييرها»[1]، وذلك باستعارة التقنيات السينمائية وإعادة صوغها وتشكيلها وفق ما تقتضيه الكتابة الروائية بصفتها نظاما لغويا لسانيا بالدرجة الأولى، لإغناء التجربة الروائية وتعميق أبعادها الجمالية.

فقد رفدت السينما بتقنياتها النص الروائي «بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحا وديناميةً واتساعا، جعلته على صعيد صراع الأمكنة النصية يبتكر صيغا مكانية مستحدثة، اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان وبقية عناصر التشكيل الأخرى في النص الأدبي»[2]، لما يملكه هذا الفن من إمكانات هائلة على اقتناص التفاصيل، وتصوير الأحداث بجزئياتها من زوايا مختلفة، جعلت النص الروائي يستحدث أساليب ووسائل جديدة ومغايرة من ناحية التصوير والتشكيل الفنيين، ليكون أكثر قدرة على مواكبة تطورات العصر وتحولاته رؤية وتشكيلا، على سبيل ما نجده متجليا في أعمال الروائي **إبراهيم نصر الله**، وبخاصة ما جسده في «مشروعه الروائي الملحمي ضمن سلسلة الملهاة الفلسطينية»[3]، والتي تفرض نفسها بقوة عند التطرق إلى التداخل الأجناسي، منها رواية "زمن الخيول البيضاء" التي اعتمدنا عليها في الفصل الأول لكونها عينة لانفتاح الرواية على الشعر في شقه الشعبي.

---

[1] محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي "الجمالي والثقافي في نظم الصوغ السردي"، ص217.

[2] المرجع نفسه، ص217.

[3] حسين نشوان، عين ثالثة "تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية"، سلسلة كتاب الشهر، وزارة الثقافة، الأردن، دط، دت، ص13.

وبظهور الرواية التفاعلية الرقمية التي تعتمد تقنية الترابط النصي Hypertexte أخذ انفتاح السرد الروائي على الفن السينمائي منحى آخر أكثر عمقا وجمالية وإدراكا، لما يختص به هذا السرد من حرية جعلته يستعيض عن تحويل ما هو سمعي وبصري إلى لغوي لفظي، والذي يفقد معه هذا الفن الكثير من خصوصياته وجمالياته، بالنزوع نحو «التفاعل دون الحاجة إلى التلفيظ مستدعيا وسائط متعددة أو متفاعلة؛ فاللاخطية التي يمتاز بها النص صدعت بنيته، وخلخلته، وتركت بين عقده السردية فجوات غير مرئية تتحرك داخلها وتسبح متبعة إيقاعا خاصا يتحكم فيه المبحر بسرعة أو بطء تنشيطه للروابط. سامحة بتأثيث الكون السردي بعقد تختلف وتتنوع ما بين سردي، وأيقوني، وسمعي، أو سينمائي»[1]، بحيث تحولت معه الرواية إلى صناعة فنية تقترب من حيث طبيعتها من الصناعة السينمائية في لغتها وتقنياتها ووسائلها، لكونها تقوم على التوليف بين زخم نصي متعدد وبعلامات متباينة تتراوح بين اللساني والبصري والسمعي والحركي في آن واحد، باعتماد التقنية الرقمية والوسائط المتعددة وبرمجياتها لدمج «البيانات الصوتية الرقمية والصور المتحركة، والصور التلفزيونية (الفيديو) أو الواقع الافتراضي وشبكات الحاسب، وقواعد البيانات...» [2]، مما يستدعي ضرورة معرفة الروائي وإلمامه باللغة الرقمية وأدواتها وتقنياتها.

لينتقل بذلك الروائي من كاتب يترجم أفكاره بإنتاج نص بالكلمات والحروف إلى مؤلف ينهض بوظيفة الأديب والمصمم والمخرج في الوقت ذاته، لكونه يؤلف نصا يجمع فيه بين علامات متعددة باستخدام جملة من التقنيات والبرمجيات الرقمية، وهو ما رافقه تغيير في مفهوم الروائي ووظيفته «من الكاتب Ecrivain والروائي كما في النص المطبوع إلى المؤلف Auteur، غير أن المؤلف هنا لا يعني ما تعنيه كلمة مؤلف في تجربة النص المطبوع في حال الرواية... ولكن المؤلف هنا يحدد الذات التي تؤلف بين مجموعة من العناصر (لغة برمجة معلوماتية، روابط، وثائق، ملفات، وسائط سمعية بصرية...) لكي تنتج حالة نصية تنتمي إلى

[1] لبيبة خمار، النص المترابط "فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص262.

[2] عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء "مدخل إلى الأدب التفاعلي"، دائرة الإعلام والثقافة، الشارقة، ط1، 2013، ص164.

الأدب الرقمي»[1] يتحول معها الروائي إلى مؤلف ومصمم ومخرج ومنتج، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، بل مجرد جزء من مجموع أدوات ووسائل كثيرة ومتنوعة، فهو «يستخدم اللفظ، والوسائط المتفاعلة لجعل نصه نسيجا من النصوص التي تقرأ، وترى، وتشاهد وتسمع ليتمكن من مخاطبة قارئ افتراضي يمتاز بالتعدد. فهو سارد شمولي من حيث أداة التعبير، والإنتاج لذلك يصح نعته بـ"السارد/ المخرج" للتداخل الحاصل ما بين السرد، والعرض الدرامي، ما بين اللفظ، والكاميرا كأداة، ووسيط عبره يتمظهر السمعي والبصري. ولكونه بات يضطلع بالكتابة، والتأليف، والتنفيذ مشرفا على إخراج تخييله السردي كله، أو جله مستعينا بمن يساعده»[2]، ليؤلف نصه بتداخل وتشابك مجموعة من النصوص تتراوح بين اللساني والسمعي والبصري والحركي، والتي ترتبط فيما بينها بشبكة من العلاقات الترابطية بطريقة مركبة وغير متعاقبة.

وهو ما يتطلب منه شحذ العديد من البرمجيات الرقمية لتجميع هذه النصوص المتباينة، وإعادة بنائها وفق ترتيب مونتاجي معين، بالاعتماد على تقنيات «التصوير السينمائي، والتصويت الموسيقي، والغناء، والتقطيع، والمونتاج، والميكساج، والفلاش باك، وتقنيات الميلتميديا الجديدة»[3]، لإنتاج نص يستعصي على التصنيف بتموضعه على التخوم ما بين الأدب الروائي والفنون السمعية البصرية، وينزاح عن تقاليد النص الروائي الورقي بانفتاحه على الفن السينمائي سواء من حيث التقنيات المستخدمة على مستوى البناء والتشكيل أم من حيث استحضار واستعارة مقاطع فيلمية منتجة عبر برمجيات الحاسوب أو مقتبسة من الأفلام السينمائية، وهو ما يجسده منجز **محمد سناجلة** الروائي التفاعلي الرقمي، وبخاصة رواية "ظلال العاشق".

---

[1] زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص87.

[2] لبيبة خمار، النص المترابط "فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي"، ص262.

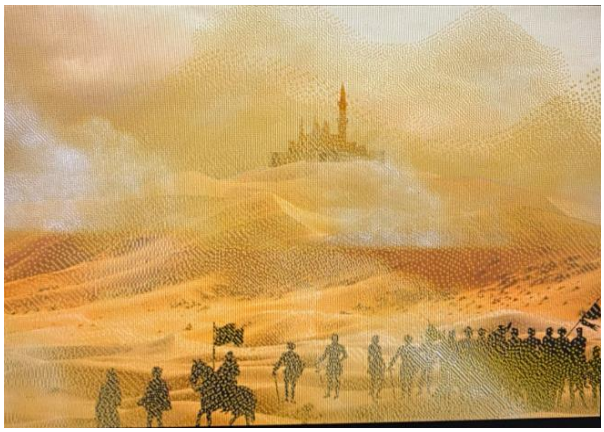
[3] حنان الراجي، الروائي العربي من كاتب إلى مبرمج، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، الجزائر، العدد 71، سبتمبر 2021، (81، 95)، ص88.

إذ استهل المؤلف نصه هذا ببداية فيلمية تصويرية باستثمار عنصر الجينيريك الافتتاحي سالكا بذلك التقليد السينمائي في طريقة التقديم للأفلام، فبمجرد انتهاء تحميل هذا النص وانطلاق القارئ في فعل التصفح، يظهر له فيلم افتراضي قصير مصحوب بموسيقى تصويرية يحدد عنوان هذا النص ومؤلفه ومخرجه، وكذا المؤسسة المسؤولة عن نشره إلكترونيا، ويختزل بمشاهده أجواء الرواية وعوالمها، ويؤثث لأحداثها ومساراتها، لينهض بذلك بوظيفة إخبارية من خلال ما تحمله الصورة وكذلك الصوت المرافق لها من معلومات تمهّد للحدث الروائي، وبهذا يتحول فعل القراءة والتصفح إلى مشاهدة افتراضية على الشاشة الزرقاء، ونمثل له ببعض اللقطات التي تتجسد في الصور الآتية وفق ترتيبها وتتابعها:[1]

1

2

3



4

[1] محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السري لكموش.

5

6

وباستثمار هذه الخاصية السينمائية (الجينيريك الافتتاحي)، والتي تشكل خطابا فنيا وجماليا يضم فنونا متنوعة اكتسبت رواية "ظلال العاشق" قيمة فنية وجمالية عالية لم تتحقق مع الرواية الورقية، تمخضت عن قدرة المؤلف (المصمم) على استحضار الصورة والصوت والحركة بالتزامن مع الكلمة المكتوبة التي يجسدها العنوان، والجمع بينها بطريقة بارعة لا يشعر معها القارئ/ المشاهد باختلاف هذه العلامات المتباينة أو تنافرها، مما يجعله يتفاعل معها بحس عال[1]، ويجند جميع حواسه لتحقيق الأثر الجمالي نتيجة تلاقح وتماهي النص المكتوب بالفنون السمعية والبصرية .

هذا كما يتوسل النص التفاعلي الرقمي "ظلال العاشق" بالفن السينمائي باستحضار أفلام مصورة افتراضية وحقيقية، ينفتح عليها المحكي اللساني بتنشيط الروابط التشعبية بالطريقة ذاتها التي استحضرت بها الصور؛ إذ جاءت هذه الأفلام ملائمة لسيرورة السرد وسياقه مشكلة وقفة (Pause) بصرية سمعية بصورها المتحركة وما يصحبها من مؤثرات صوتية وموسيقية، أشبه ما تكون بالوقفات الوصفية في الرواية الورقية مع ما بينهما من اختلافات وفروقات؛ إذ تحمل

[1] ينظر، أحمد بوحامد، مسألة الإيقاع في الفنون السمعية والبصرية "الجينيريك السينمائي نموذجا"، أشغال المؤتمر العلمي الافتراضي الموسوم بعنوان: الإيقاع في مفاهيم الفنون السمعية والمرئية، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ط1، 2022، ص140.

هذه المشاهد الفيلمية القارئ على الإحساس بالوجود الفعلي للحدث الروائي، لكونها تشكل تمثيلا بصريا سمعيا وحركيا للمحكي اللساني، بتجسيدها لمشاهد الحصار والحروب والمعارك التي جاءت مناسبة لمقام الحكي، وهو ما تعكسه هذه المشاهد التي تظهر في الصور الآتية المقتبسة من بعض الأفلام المصورة، التي جاءت في شكل عقد مضمرة لا تظهر إلى السطح إلا بعد تنشيط الروابط:[1]

رابط: ومنجنيقاتهم لا تهدأ ونيرانهم لا تنقطع.

رابط: سرت على رأس الجيش

[1] محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السري لكموش".

رابط: كأشد ما يكون القتال

رابط: ومنهم من دهسته الفيلة.

وبهذه المشاهد الفيلمية تنفتح القراءة على المشاهدة مما يمنح القارئ مجالا أوسع للتحليل والفهم والتأويل، بصفتها مشاهد سمعية وبصرية مشحونة بطاقات دلالية وإيحائية، وذلك بما تقدمه له «من الحرية في الاختيار، اختيار إحدى التمفصلات أكثر من الأخرى»[1]، بالإضافة إلى قدرتها على إضفاء متعة بصرية وجمالية لا تتأتى دونها، لتحقق بذلك هذه الرواية مفارقاتها باستحضار مشاهد فيلمية وسينمائية في طبيعتها الأصل دون اللجوء إلى تحويرها عن طريق

[1] جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما "الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية"، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016، ص52.

الكلمة، والحفاظ على خصوصياتها وجمالياتها التي تتفرد بها، والنابعة من تناغم الصوت والصورة والحركة؛ إذ أدرجت هذه المقاطع الفيلمية على هامش الحكي، بالولوج إلى عمق النص "العقد" بوساطة تفعيل الروابط.

ومن بينها المقطع المأخوذ من الفيلم السينمائي الشهير "The Lord of the Rings سيد الخواتيم"، الذي تظهر عبره فيلة عملاقة وهي تقتحم صفوف الجيش وتدوس المقاتلين وتطرحهم يمينا وشمالا، وهو فيلم يحكي صراع الخير والشر بين أصحاب الفيلة الأشرار، والمقاتلين من خصومه الأخيار[1]، ينفتح عليه الحكي من خلال الرابط "ومنهم من دهسته الفيلة"، مشكلا بذلك نصا بصريا سمعيا موازيا للمشهد اللساني الذي يصور المعركة بين العبرانيين أصحاب الفيلة والمؤابيين، وفي هذا إحالة رمزية إلى القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي، وهو ما جسدته أيضا الصور التي تطرقنا إليها في العنصر الخاص بالتداخل مع فن التصوير.

وقد شكلت هذه المقاطع الفيلمية في مجملها متوازيات نصية تدعم المشهد اللساني تصويريا بمشاهد مرئية حسية، تنضح بالصور والأصوات والحركة وتزوده بذلك بإمكانات تصويرية لا تتوافر عليها الرواية الورقية، كما تسهم في سرد أجزاء من القصة في الوقت نفسه، لكونها «بنيات متضمنة ومتخللة كأنها حكايات مؤطرة تالية تربطها علاقات شتى بالحكاية الإطار»[2]، تقع ضمن متوالية من النصوص التي تستثير القارئ/ المشاهد وتستفز فضوله لا على مستوى تقطعات السرد وكسر خطيته، أو البحث عن الدلالة الكامنة وراء هذه المشاهد البصرية فقط، بل على مستوى الطريقة التي تنتظم بها، وعلى مستوى العلاقات التي تحكمها، والتي تتداخل فيما بينها لتكون مشهدا واحدا على اختلافها وتناقضها حتى تعارضها من خلال انبنائها وفق تقنية النص المتفرع.

---

[1] ينظر، رضا معرف، الكولاج الرقمي في رواية ظلال العاشق لمحمد سناجلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد 13، العدد 01، 15/ 03/ 2021، (1766- 1782)، ص1776.

[2] لبيبة خمار، النص المترابط "فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي"، ص284.

وبهذا يتمظهر الشكل الثاني لاستحضار الفن السينمائي في رواية "ظلال العاشق" على مستوى البناء النصي الذي يقوم على «المونتاج أي تركيب اللقطات التي يتكون منها المشهد الذي تجاوز العقدة الواحدة ليربط بين بقية العقد مما ضمن استرسالها وتتابعها رغم انفصالها الظاهر، والروابط هي التي تضطلع بتقنية القطع والمونتاج، الفصل والجمع، الانقطاع والاسترسال»[1]، لتحقيق صفتي الترابط والتفرع، باعتماد تقنية الكولاج (Collage) لدمج هذه النصوص المتباينة والمتنافرة في كثير من الأحيان "صور ثابتة أو متحركة (مقاطع فيديو)، أو أفلام مصحوبة بمؤثرات موسيقية وصوتية (الغناء)" وربطها مع النص الأصل أو الإطار، وإعادة إنتاجها وتركيبها وفق شبكة من العلاقات المتداخلة، والتي من شأنها المزج بين حقائق تاريخية واقعية، دينية (فيديوهات، معلومات) جاءت في شكل عقد مضمرة، وأحداث تخييلية تحت مظلة نصية واحدة.

وبذلك تقترب هذه الرواية من حيث البناء والتقنيات المعتمدة من الفن السينمائي الذي ينهض فيه المونتاج بدور أساسي؛ إذ يسمح بـ«التصاق اللقطات في تتابع زمني محدد وتعالقات مكانية وترابطات إيقاعية ذات وتائر معينة. ويستطيع منتجو الفيلم عبر المونتاج تحديد اتجاه أفكار المشاهد وتداعياته، وكذلك ضغط زمن الحدث السينمائي أو إطالته. وتمنح شرائح المونتاج القصيرة إحساسا بمسيرة الحياة المتسارعة، أما الشرائح الطويلة – فتوحي إلى السير البطيء، للزمن... إلى الهدوء»[2]، وهو ما تحقق في هذا النص، إذ تمكن المؤلف من الربط بين أزمنة مختلفة وأماكن متنوعة في الآن نفسه باستعارة المونتاج المتوازي[3]، كما استطاع أن يدمج صورا ومشاهد بإيقاعات زمنية متعددة تتراوح بين البطء والسرعة، في مشهد روائي واحد

[1] المرجع السابق، ص160.

[2] أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، ص102.

[3] ينظر، فران فينتورا، الخطاب السينمائي "لغة الصورة"، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2012، ص345.

بالاعتماد على تقنيات التداخل والتجميع[1] مما أسهم في ضمان استمرارية الحدث دون وجود تقطعات.

بالإضافة إلى استثمار الفنيات والآليات المختلفة للكاميرا في الصور المستحضرة كاستخدام عدسة الكاميرا الثابتة في العديد من الصور المتحركة، وذلك بالتركيز على صورة بذاتها[2]، مثلما تجلى معنا في بعض الصور التي تندرج ضمن الجينيريك كالصورة الحاملة للعنوان، وكذلك الخريطة التي اتسمت بالثبات لفترة زمنية محددة لتستحيل بعدها إلى خلفية بصرية تضم الخطاب الاستهلالي، فضلا على اعتماد إمكانات عدسة الكاميرا وقدرتها على تغيير المسافات في حال الصور المتحركة بتمديدها وتقصيرها، وبخاصة عند التركيز على التفاصيل بإنشاء لقطات قريبة من خلال تقصير المسافة الفاصلة بين العدسة والموضوع[3]، ومن المشاهد التي يتجلى فيها ذلك المشهد الذي يتمظهر عبر الرابط "ومنجنيقاتهم لا تهدأ ونيرانهم لا تنقطع"، والذي نمثل له بالصورتين الآتيتين:[4]

1

2

[1] ينظر، عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية "الرهان على منجزات الرواية العالمية"، ص175– 178.

[2] ينظر، أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، ص103.

[3] ينظر، جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما "الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية"، ص176.

[4] محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السري لكموش".

بحيث ينتقل المشهد من اللقطة البعيدة التي تظهر في الصورة الأولى إلى القريبة التي تظهر في الصورة الثانية، وهذا للتركيز على تصوير جميع التفاصيل والجزئيات وتوجيه انتباه المشاهد/ القارئ إلى تفاصيل الأشياء، فيصبح جزءا من المشهد لأنه «بفضل حركة الكاميرا يكون المشاهد متحركا، وكأنه يسير مع الكاميرا. يقترب من الشيء ويبتعد عنه. ينظر إليه مرة من هذا الجانب وأخرى من جانب آخر، وكأنه في حمأة الأحداث المتطورة»[1]، وهي كلها تكنيكات مقصودة لا تخلو من إيحاءات دلالية وأبعاد جمالية، وهو ما يمنح هذه الرواية حيوية وديناميةتتولد عن الحركة التي تتسم بها الصورة من جهة، والحركة التي تتمخض عن الجمع والمزاوجة بين النص المكتوب وهذه الفنون السمعية البصرية من جهة ثانية.

هذا ويتم التوليف بين هذه الصور الثابتة والمتحركة وكذا الأفلام المدرجة مع النصوص المكتوبة والمؤثرات الصوتية والموسيقية وفق ترتيب وتنسيق معين يتولد عنه إيقاع خاص أشبه ما يكون بالإيقاع السينمائي، الذي ينشأ من خلال ضبط مدة اللقطات في الصور المتحركة (الفيديوهات) والأفلام مع النص المكتوب، وحركتها وأنماط الانتقالات المستخدمة بينها[2]، والتي يتحكم فيها بالإضافة إلى المؤلف القارئ/ المشاهد الذي يعد مساهما فعالا في إنتاج هذا النص الروائي التفاعلي الرقمي، من خلال الحرية التي يتمتع بها وتعدد الاختيارات المتاحة له، أثناء تنشيط الروابط للولوج إلى العقد.

وبهذا تستحيل رواية "ظلال العاشق" إلى حقل خصب للاتصال والتفاعل المباشرين ما بين السرد الروائي ومختلف الفنون السمعية والبصرية من تصوير وسينما وموسيقى وغناء دون الحاجة إلى إعادة تشكيلها وصوغها لغويا، بل باستحضارها في طبيعتها وجعلها عناصر بانية تسهم في بناء الحدث الروائي وتشكيل البعدين الدلالي والجمالي وفق هندسة معمارية نصية مترابطة ومتشعبة، تمتح سماتها وخصوصياتها من التقنيات السينمائية التي استثمرتها من

[1] أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، ص103

[2] ينظر، أحمد بوحامد، مسألة الإيقاع في الفنون السمعية والبصرية "الجينيريك السينمائي نموذجا"، ص144.

تقطيع وإلصاق وتركيب وتداخل وميكساج ودوبلاج لإدراج المؤثرات الصوتية والموسيقية لاستقدام الفنين الموسيقي والغنائي بالتزامن مع الكلمة المكتوبة والصورة والحركة.

3.3. الموسيقى والغناء:

تقوم رواية "ظلال العاشق" كما رأينا آنفا على هندسة وتصميم النص المترابط مستثمرة جمالياته، التي تتجلى كتابة في المحكي اللساني أو الملفوظ السردي الحامل للروابط الظاهرة والعقد المضمرة، وبصريا في استحضار الصور الثابتة والمتحركة (فيديوهات)، والمشاهد الفيلمية في شكل نصوص متفرعة عن الوصلات المتشعبة (عقد مضمرة)، وصوتيا في استقدام الموسيقى[1] المصحوبة بالغناء في بعض المواضع، لترافق الصور بأنواعها، وبهذا تحضر الموسيقى وكذلك الغناء بالموازاة أو التقاطع والتداخل مع الصورة بوصفها عناصر بانية تعمل على تدعيم السرد وخدمة مكوناته، بالتأثيث للحدث، وتشكيل الفضاءين الزماني والمكاني، وتصوير الشخصيات ورسم ملامحها، كما تسهم في تكوين دلالات النص الثاوية بطريقة مخاتلة تنزع إلى التلميح، بما يحمله الصوت سواء الموسيقي أم الغنائي من كثافة وثراء دلالي، وهو ما يعمّق أثرها على المتلقي (القارئ/ المستمع والمشاهد) من خلال ما تثيره في نفسه من انفعالات، بوضعه في أجواء روائية تخييلية تجنح إلى الإيهام بالواقعية.

فيكتسي بذلك هذا النص الروائي صفة الواقعية باستحضاره أصواتا موسيقية وغنائية حية، من شأنها التواصل مع القارئ/ المستمع، لارتباطها الوثيق بجوانب عديدة من الحياة، فـ«الموسيقى لها القدرة على جلاء الأفكار التي تنبثق انطلاقا من الدلالة المعنوية، التي تعبر بها عن الانطباعات الحياتية، ويمكنها إلى جانب ذلك أن تستدعي تصورات وانفعالات معينة مرتبطة بالظواهر الحياتية»[2]، وبذلك فهي تمتلك قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي وإثارة انفعالاته حتى قبل أن يدرك ما تحمله في أصواتها وتوقيعاتها من معانٍ ودلالات.

---

[1] ينظر، لبيبة خمار، النص المترابط "فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي"، ص282، 283.

[2] أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، ص62.

ويحضر الصوت في هذه الرواية بنوعيه الموسيقي والغنائي مصاحبا للصور على اختلافها، باستثمار إمكانات الحاسوب وبرمجياته في التصميم لتركيب الصوت والصورة والجمع بينهما، وبهذا فالصوت يرتبط ارتباطا وثيق الصّلة بالصورة، ولا يحمل دلالة لذاته بمعزل عن الصورة المرافقة له، فقد جاءت المقاطع الموسيقية المستحضرة، وكذا المقطع الغنائي مناسبة للصور من حيث المواقف التي تجسدها، وملائمة لحيثيات السرد وتفاصيله في الوقت نفسه.

وقد وُظفت الموسيقى في هذه الرواية بشكل مكثف ولافت؛ إذ هيمنت بحضورها على جميع الصور والأفلام المصممة منها والمستعارة بدءا من الجينيريك الافتتاحي الذي يُقدّم للرواية مصحوبا بموسيقى تصويرية، يرافقها صوت نسائي في شكل لحن يعود إلى الموروث الأردني المرتبط بالصحراء العربية، وهو صوت يعكس مشاعر الألم والأمل على السواء[1]، والذي يتناسب بدوره مع ما تحمله الصورة من ثيمات تتمحور حول الحروب وما تقترن به من ألم وأمل في الآن ذاته من جهة، كما يرسم معالم المكان الذي يؤطر الحدث الروائي، ويعمق هويته التاريخية والحضارية من جهة ثانية، فاستحضار هذا النمط الموسيقي التراثي لاشك يحقق نوعا من التواصل الذي يربط الحاضر بالماضي ويوثق الصلة بينهما، كما يؤصل للهوية الثقافية والتاريخية لكون «العمل الموسيقي متصلا بالمادة التراثية والأصل الثقافي وبالتالي تكريس لمفهوم الهوية»[2]، ومن هذا المنطلق فقد عملت هذه الموسيقى على ترسيخ القومية العربية وتجذرها التاريخي، بحثا عن الذات العربية الممزقة المتشظية على امتداد التاريخ، وبذلك فهي رمز لصوت الأنا (العربية) في مواجهة الآخر (الغربي) العدواني الذي كان وراء تاريخه الدموي على مر العصور، وبهذا فهي تسهم في تدعيم الصورة وكذلك الكلمة دلاليا ورمزيا.

[1] ينظر، رضا معرف، الكولاج الرقمي في رواية ظلال العاشق لمحمد سناجلة، ص1778.

[2] نضال محمود نصيرات، دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني العربي، المجلة الأردنية للفنون، الأردن، مجلد 12، العدد 02، 2019، (175- 192)، ص181.

ونجد الموسيقى نفسها تقريبا ترافق العديد من العقد بما توحي إليه من أحاسيس، منها الموسيقى المصاحبة لمقطعي الفيديو المتعلقين بـ(حرق الطيار الأردني، وكذا إحدى مجازر الحرب السورية)، والتي لا تخلو هي الأخرى من الصوت النسائي نفسه الذي تحويه موسيقى الجينيريك، وهي موسيقى تبعث النفس على الإحساس بالحزن والألم، على طريقة التقتيل الشنيعة التي لقيها هؤلاء ومصيرهم المأساوي، وبذلك فهي تؤثر على القارئ وتشكل لديه وعيا يحمله على تكوين موقف معين، فالموسيقى تتسم بقدرتها الكبيرة على التأثير لكونها نشاطا اجتماعيا فاعلا، يتجلى في الدّور المحرّض الذي تمارسه على الذاكرة الجماعية، وفي قدرتها الواسعة على تشكيل وعي اجتماعي متقدّم[1]، والذي يعكس بصورة ما خصوصياتها وجمالياتها الفنية والدلالية التي تعد وليدة تراكمات إبداعية.

ويبقى هذا النوع من الموسيقى يخيم على عوالم الرواية أينما حضر، بإثارة أجواء الحروب والمعارك، وهو ما يتجسد مع أصوات دق الطبول المتزامن مع الألعاب الإلكترونية، وكذا أصوات الأبواق المصاحبة للمقطع المأخوذ من الفيلم السينمائي "The Lord of the Rings"، فضلا على الموسيقى التي تصاحب باقي الأفلام الافتراضية التي تصور مشاهد المعارك، وهي كلها مقاطع موسيقية اختيرت بعناية بالغة لتسهم في خدمة الكلمة وكذلك الصورة وتنهض بسرد بعض الأجزاء من القصة، وبهذا فإن هذا التدفق الموسيقي الذي يسري عبر النسيج النصي السردي المتعدد (كلمة وصورة) يحقق هو الآخر تكاملا وظيفيا في بنية النص، من خلال العلاقات التي تربطه مع باقي المكونات السردية، وتعالقه معها على عدّة مستويات: بالتأثيث للحدث الروائي والتكريس لطبيعته التاريخية التي لا تنفصل عن الفضاءين الزماني والمكاني.

هذا كما نجد الجانب الغنائي ملازما للموسيقى والصورة في النص المتفرع عن الرابط التشعبي "قال مادحا ومغنيا"، والذي تظهر فيه يد تلفها الكوفية الفلسطينية الشهيرة، وذلك

[1] ينظر، أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، ص68.

باستعارة مقطع غنائي مكون من بيتين من أغنية "ريت المنايا"، بالتزامن مع تجليهما عبر الكلمة المكتوبة، التي تتمظهر في قول السارد: «فأذنت للوفود المهنئة والشعراء فدخلوا وهنأوني بالنصر، وأطلق علي شاعرهم المعروف الدوقراني اسم "سلامة" وذلك لأنهم بي سلموا من شر أعدائهم فقال مادحا ومغنيا على ربابته:

ريت المنايا الي تيجي يا سلامة

تحوم ع الأنذال دار بدار

ويطول عمرك يا حفيظ السلامة

وتدوم يا عز الأهل والجار»[1].

وتندرج هذه الأغنية ضمن الشعر البدوي الأردني، إنها كلمات قصيدة توارثتها الأجيال تعود للشاعر الشعبي الأردني **إبراهيم عبد الرزاق الشلول**، الذي يعرف باسم "**الدوقراني**"، وهي ترنيمة تحمل ذكرى، ردّدها **عبده موسى** على وقع ربابته، قد يعتقد القارئ أنها مجرد أغنية، ولكنها في الحقيقة تحتضن بين كلماتها وتوقيعاتها قصة.. وأي قصة.. قصة سلامة.. إنها قصة الوطن الذي تتجلى صورته في روح سلامة المثقلة المنهكة من التعب، وفي مكابرته على الخنجر الذي دُسّ في صدره على يد بنيه، وفي صبره على ما يحاك ضدّه من مكائد في جنح الليل، تحكي الأغنية قصة الأمل، أمل الوطن في أبنائه، إنها تستحث أبناءه وتستنهض هممهم لنجدته، إنها توليفة العشق والرثاء والرجاء، وهي دعوة لتأمل الواقع[2]، واقع الفلسطيني الذي ما يزال يُباد إلى يومنا هذا، والذي ما يزال إهراق دمه مستباحا إلى حدّ الساعة بمسميات عدة: باسم الحق في الأرض مرة، وباسم مشيئة الرب أخرى، وباسم ردة الفعل والدفاع عن النفس مرات أخر.

---

[1] محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السرّي لكموش".

[2] ينظر، مؤمن حسن مقدادي، ريت المنايا الي تجي.. يا سلامة، صحيفة السوسنة على الرابط: https://www.assawsana.com/article/130954 بتاريخ: 15/ 12/ 2012.

إنه واقع يستدعي إعادة النظر، يتطلب هو الآخر ردة فعل من الإنسان العربي، ويُلزمه برفض أفعال الإسرائليين الشنيعة، والسير على نهج أجداده لنجدة فلسطين مثلما فعل "ابن ميشع ابن كموشيت" من "المملكة المؤابية" ونصرته لأبناء عمومته من "مملكة رماثا"* والقضاء على الغازين لبلادهم وذلك بإسقاط التجربة الروائية على التجربة الواقعية، وهو ما تشير إليه الصورة الملازمة للأغنية؛ إذ يتجسد ذلك سمعيا وبصريا وكذلك كتابيا على مستوى الصورة والملفوظ السردي اللذين يتقاطعان معها، بما يحمله كل منهما من دلالات وإيحاءات رمزية تعبر عن التجربة المعاصرة، وتشكل الرؤية الإبداعية، وبما تتضمنه الأغنية المستقاة من التراث الفني الغنائي من حمولات تاريخية وثقافية وفنية تتقاطع من خلالها مع الراهن، لأنه بالعودة إليه تُستخدم «معطياته استخداما فنيا إيحائيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الإبداعية»[1]، التي لا تنفصل عن المواقف المتكونة عن التجربة المعاصرة، وبهذا فقد كان حضور الصوت الغنائي هاما في بناء هذه الرواية: رؤية وتشكيلا ودلالة وجمالية.

وبذلك يشكل النص الروائي "ظلال العاشق" مغامرة تجريبية رائدة؛ إذ يجمع في بنيته النصية بين فنون سمعية وبصرية متعددة، ليقترب بذلك من فن صناعة السينما لكونه خطابا متعدد العلامات يحاور القارئ ويتواصل معه بلغة مركبة متباينة علاماتها، فهو يؤالف بين فنون شتى يدمج من خلالها بين وسيط النص (المقروء) ووسيط الصورة (المرئي) ووسيط الصوت (المسموع)، وبالتقاء هذه الوسائط الثلاثة وفق إيقاع وظيفي منسجم يصبح المشهد الروائي أكثر عمقا، ويدنو بخصوصياته من المشهد السينمائي ويكتسب سمات جمالية جديدة ومفارقة[2]، وبهذا تتجاوز رواية "ظلال العاشق" تقاليد الكتابة الروائية المألوفة وتنزاح عن الرواية الورقية.

---

*هي مملكة تأسست قديما في الناحية الشمالية من الأردن، وبالتحديد في الجزء الشمالي الشرقي من محافظة إربد، في الجانب الموالي للحجاز، وبذلك فقد كانت منذ القديم محط أنظار الغزاة. ينظر، الفاخري إسلام خالد، أثر الغناء الشعبي في شحذ الهمم أيام تأسيس إمارة شرق الأردن في لواء الرمثا "الجوفيات أنموذجا"، مجلة دراسات فنية، المجلد 03، العدد 01، 2018، (15-27)، ص16.

[1] نضال محمود نصيرات، دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني العربي، ص180.

[2] ينظر، أحمد بوحامد، مسألة الإيقاع في الفنون السمعية والبصرية "الجينيريك السينمائي نموذجا"، ص153.

فقد انفتح السرد في هذه الرواية على الفنون السمعية والبصرية المتمثلة في: فن التصوير، السينما، الموسيقى والغناء، وهو ما من شأنه العمل على ملء فراغات السرد، باستدعائها على هامش الحكي لتدعيمه بمشاهد حيّة تزاوج بين الصوت والصورة والحركة، وتصميم معمار نصي وفق بناء لا تراتبي ومتشعب يكسر خطية السرد، ويخرج عن النموذج البنائي الروائي الورقي باستثمار كل إمكانات الوسيط الرقمي (الحاسوب)، وبرامجه التقنية لاستحضار نصوص سمعية وبصرية تدنو بها لملامسة الفن السينمائي، وتشحنها بطاقات إيحائية وتعبيرية لا متناهية تستدعي غوص القارئ/ المشاهد في عمق المسموع والمرئي، للكشف عن أغواره، واستنطاق الأصوات، الألوان الأشكال والمسافات، لتلمس أبعادها الجمالية، وهو مما لا تستطيع الكلمة وحدها تحقيقه.

ولذلك فإن هذا النوع من الروايات يستدعي متلقيا مغايرا وشموليا، متلقيا فعّالا يسهم في بناء النص وإنتاج الدلالة ويكون على قدر كاف من المعرفة بهذه الفنون، ليتمكن من التعامل مع هذه النصوص المختلفة وعلاماتها المتباينة، ومن فهم النص في كليته وتذوق جمالياته، وبهذه المفارقات التي حققتها رواية "ظلال العاشق" بفعل انفتاحها على الفنون السمعية والبصرية فهي تنزاح عن الرواية الورقية، وتتخطى كل تقاليد الكتابة الروائية المعروفة سواء من حيث البناء أم الأساليب والتقنيات أم من حيث الموضوعات التي تطرحها بكونها رواية واقعية رقمية، تتجاوز ظاهرة انفتاح الرواية الورقية على الفنون التي تتم عبر تلفيظ هذه الفنون وتحويلها لغويا باستثمار تقنياتها، على خلاف الرواية التفاعلية الرقمية التي تستحضرها في طبيعتها السمعية والبصرية بالإضافة إلى اعتماد تقنياتها.

إلا أنّ هذا لا يلغي جماليات انفتاح الرواية الورقية وتداخلها مع الفنون، وهو ما وقفنا على جمالياته مع استحضار الفن المسرحي في النص الروائي "الميزونة"، والذي يحشد آليات بنائية وأسلوبية مسرحية تساعد على تكوين حدث روائي مشهدي، يعتمد الحوار المسرحي على حساب السرد لتجسيد الصراع القائم بين الشخصيات، ويستند إلى إرشادت الإخراج المسرحي واستثمار

عناصر السينوغرافيا لتصوير الشخصيات ورسم معالم المكان والزمان، لبناء نص روائي يمتح خصوصياته وجمالياته من البناء الدرامي الذي تتعدد أنظمته الإشارية والمرجعية، مما يمنحه قيما تعبيرية يتضافر في إنتاجها اللغوي وغير اللغوي المستعار من الفن المسرحي وهو ما ينم عن مدى قدرة الروائي وبراعته الكبيرة لتحويل السمعي والبصري إلى لغوي لتشكيل نص روائي هجين يجمع بين شعرية الكلمة ببلاغتها وانزياحاتها وبين جمالية الفنون السمعية والبصرية بأصواتها وألوانها وأشكالها وحركتها، وبهذا يبقى لكل نمط من أنماط تداخل الرواية مع الفنون سواء أكانت الرواية الورقية أم التفاعلية الرقمية خصوصياتها وجمالياتها التي تحقق تفردها وتميزها وتكرس لتجريبيتها، وتنأى بها عن السائد والمألوف.

خاتمة

تناولت هذه الدراسة ظاهرة التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة وما تولد عنها من خصوصيات وجماليات حققت بها تفردها وتميزها الذي يكرس لشعرية جديدة، تتجاوز الشعريات التي كانت سائدة، من خلال عدة مدونات روائية عربية معاصرة، تعد من النماذج التي تجسد هذه الظاهرة، حاولنا من خلالها رصد مختلف تجليات وتمظهرات التداخل الأجناسي في النصوص الروائية، بالاستناد إلى مناهج عديدة متجاوزين بذلك المنهج الواحد استجابة لطبيعة هذه النصوص التي تتسم بالانفتاح على ما هو أدبي، وغير أدبي، وتعدد صيغ وأشكال التعبير فيها، وهي السمات التي جعلتها تتجاوز الحدود والفواصل التي قنّنتها نظرية الأجناس الأدبية لتقسّيم الأدب إلى أجناس وأنواع بناء على الخصائص التي يتميز بها كل جنس أدبي عن الآخر، وهو ما مكننا من الوصول إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

- استطاعت الرواية العربية المعاصرة وهي تشق أبواب التجريب تطوير أساليبها وتقنياتها، واستحداث آليات جديدة في الكتابة تنزاح بها عن النموذج الروائي التقليدي السائد، وتعد ظاهرة التداخل الأجناسي من أبرز وأحدث ما وصلت إليه وهي تبحث عن آفاق إبداعية جديدة، والتي تعلن عن ميلاد كتابة أدبية جديدة عابرة للحدود والأجناس تستعصي على التصنيف، وبذلك فقد أثبتت أنّ الرواية جنس متمرد لا يخضع لقوانين وقواعد ثابتة، وإنما هو متجدد باستمرار، مستفيدة بذلك من عدة آليات شكلت المنطلقات الأولى التي تأسست عليها هذه الظاهرة، منها التناص، الحوارية والتعالق النصي، مواكبة بذلك ما تشهده الرواية عالميا من تجديد وتجريب.
- أصبحت الرواية العربية المعاصرة كتابة عابرة للأجناس، تتخطى الحدود التي تفصل بينها، وهو ما جعلها جنسا منفتحا تتداخل معه مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية، من: شعر، رسائل، سيرة ذاتية، رحلة، مسرح، تصوير، سينما، موسيقى وغناء، وهو ما وسمها بسمات الانفتاح، التفاعل، الاندماج والتعدد.
- توسلت الرواية العربية المعاصرة في انفتاحها على الأجناس الأخرى باستعارة واستثمار آلياتها ووسائلها، على مستوى: اللغة، الأساليب والتقنيات، البناء،

والموضوعات، مشكلة نصا روائيا هجينا تتعدد فيه الصيغ وأشكال التعبير، ومولدة فسيفساء نصية تتعالق فيها النصوص واللغات والعلامات، وهو ما منحها ثراء دلاليا، فنيا وجماليا لم تعهده الرواية العربية من قبل.

- يتداخل الشعر مع الرواية على مستوى اللغة والأسلوب، والآليات، وذلك باستثمارها تقنياته الأسلوبية وأدواته الفنية متمثلة في: الإيقاع والتصوير، واستحضارها آلياته الفنية منها: الرمز واستدعاء الشخصيات التراثية، وهي التي تفتح بدورها طريقا آخر للتفاعل ما بين الرواية والمرجعية التراثية، مولدة بذلك نصا روائيا ينزاح عن السمات النوعية للكتابة الروائية، ويلامس الشعر وعوالمه الجمالية والشاعرية، بما يحويه من لغة شاعرية تتجاوز المألوف والمعتاد وتكسر العرف اللغوي بانزياحاتها، وهو ما يمنحها زخما دلاليا وثراء إيحائيا. فيتضافر بذلك السردي والشعري في بناء عوالم روائية تقوم على تشظي البنية السردية وانكسار خطيتها، من خلال تراسل وتداخل البنى الشعرية والبنى السردية وتعالقها، وما يخلّفه ذلك من اختراق سكونية النثر وتجاوز مباشرته وتقريريته، نتيجة ما تحويه أيضا من قصائد شعرية فصيحة وشعبية تسهم في تشكيل عالم روائي متميز ترتهن شعريته بحضور لغة الشعر فيه، وتكرّس لحواريته وأصالته الفنية التي تنبع من انتمائه للذاكرة الجمعية.
- شكلت أجناس الأدب الذاتي على اختلافها، من رحلة وسيرة ذاتية ورسائل ملمحا بارزا من ملامح التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة، وذلك بعودة الرواية إلى الذات والالتفات إليها لتصبح مركز اشتغال السرد، بانفتاحها على كل أشكال الكتابة الإبداعية التي من شأنها تحقيق الذات وهويتها المهمشة والمغيبة، وثورتها على المركزيات المتسلطة باختلافها، ومتوسلة بمختلف مقومات هذه الأجناس الثلاثة التي تشترك في سمة الذاتية، سواء ما تعلق منها بالبناء وعناصره أم الأسلوب وآلياته أم المضمون وموضوعاته، والتي ترتكز في أغلبها على حضور الموضوع الذاتي، وهيمنة "الأنا" في صورة ضمير المتكلم، واشتغال الذاكرة على

ترهين الماضي وتحميله أبعاد التجربة المعاصرة، للتعبير عن قضايا ومواقف الروائي المعاصر، لتحقق بذلك هذه الرواية فرادتها وتميزها بخروجها عن النموذج البنائي الروائي المألوف ببنية متمردة هجينة، تتجاوز مبدأ نقاء الجنس الأدبي بخروجها عن تقاليد منظومة الجنس الروائي التي أنتجتها لتستجيب بشكل أو بآخر لمقولة الكتابة اللانوعية، مشكلة خطابا روائيا يتفاعل فيه الواقعي والمتخيل.

- لم تقف الرواية العربية المعاصرة وهي تتداخل أجناسيا عند حدود الأجناس الأدبية فقط، بل تعدّتها لتنفتح على شتى أجناس الفن، من مسرح وتصوير وسينما وموسيقى وغناء، مستعيرة منها مختلف أساليبها وتقنياتها، وما تتيحه من وسائل لترفد وتغني بها التجربة الروائية العربية المعاصرة، فغدت بذلك فضاء يزاوج بين العلامات اللغوية وغير اللغوية، ويجمع بين شعرية الكلمة وجماليات الصورة والصوت والحركة، لإنتاج رواية درامية تحشد آليات بنائية وأسلوبية مسرحية تساعد على تكوين حدث روائي مشهدي، يعتمد الحوار المسرحي على حساب السرد لتجسيد الصراع القائم بين الشخصيات، ويستند إلى إرشادت الإخراج المسرحي واستثمار عناصر السينوغرافيا لتصوير الشخصيات ورسم معالم المكان والزمان، لبناء نص روائي يمتح خصوصياته وجمالياته من البناء الدرامي الذي تتعدد أنظمته الإشارية والمرجعية، ولإبداع رواية تفاعلية رقمية تخرج عن النموذج البنائي الروائي الورقي بهندسة معمارية لا تراتبية ومتشعبة تكسر خطية السرد، مستثمرة في ذلك كل إمكانات إمكانات الوسيط الرقمي (الحاسوب)، وبرامجه التقنية لاستحضار نصوص سمعية وبصرية تدنو بها لملامسة الفن السينمائي، وتشحنها بطاقات إيحائية وتعبيرية لا متناهية تستدعي غوص القارئ/ المشاهد في عمق المسموع والمرئي، للكشف عن أغواره، واستنطاق الأصوات، الألوان الأشكال والمسافات، لتلمس أبعادها الجمالية، وهو مما لا تستطيع الكلمة وحدها تحقيقه.

- أسهمت ظاهرة التداخل الأجناسي في منح الرواية آفاقا إبداعية جديدة، بما تتيحه لها من إمكانات تعبيرية وإبداعية واسعة، تجعلها تنفتح على شتى طرائق ووسائل الكتابة الإبداعية، وصيغ التعبير وأشكالها، كما تمدّها جسورا من التواصل للانفتاح على المرجعيات تراثية كانت أم تاريخية أم واقعية، لتعبر من خلالها عن الراهن، والتجربة العربية المعاصرة وما تطرحه من قضايا ومواقف عربيا وعالميا، لتعمل على إعادة إنتاجها بتحويلها من موارد خارج نصية إلى صناعة إبداعية بلمسات فنية وجمالية، وهو ما يجسّد مدى الوعي والنّضج الفكري والفني الذي يتمتع به الروائي العربي المعاصر، وهو يتوسل بالكتابة والإبداع لنقد وتعرية أفكار عصره ومجتمعه المغلوطة، ورفع الستار عن الكثير من القضايا التي ظلت تشكل عائقا أمام الذات العربية، وبخاصة ما يتعلق منها بالهوية وأسئلتها ذاتية كانت أم جمعية.
- أسّست ظاهرة التداخل الأجناسي في الرواية العربية المعاصرة لشعرية جديدة تقوم على الخلق، والتجاوز، والانزياح بإنتاج رواية تتخطى تقاليد الكتابة الروائية المعروفة والنموذج الروائي السائد، وتنفتح على ما تتيحه سائر الأجناس الأدبية وغير الأدبية من إمكانات، باستعارتها أدواتها وأساليبها وآلياتها الإبداعية والفنية، مكونة نصا روائيا هجينا ينهض على تعدد البنى النصية وتعالقها، وعلى تنوع الأساليب والتقنيات وتراسلها، وعلى تباين الموضوعات وتشعب أبعادها، وتمتح جمالياتها من تراسل وتفاعل الخصوصيات والسمات النوعية للأجناس المتداخلة معها، وما يتولد عنها من قيم إيحائية وجمالية، تسهم في إغناء الجانب الدلالي وإثراء الفعل القرائي وفتحه على التأويلات.

- وضعت ظاهرة التداخل الأجناسي شروطا جديدة للإبداع الأدبي، تتجاوز مقولات نظرية الأجناس الأدبية رغم أنها لا تلغيها تماما، أدت إلى تغيير طبيعة وعناصر المنظومة الإبداعية، لكون الكتابة المتداخلة أجناسيا تستدعي مبدعا جديدا ومتبحرا يحسن التنقل بين عوالم الأجناس الأدبية والفنية المختلفة، كما يتطلب متلقيا مغايرا

وشموليا، متلقيا فعّالا يسهم في بناء النص وإنتاج الدلالة ويكون على قدر كاف من المعرفة بهذه الأجناس والفنون، ليتمكن من التعامل مع هذه النصوص المختلفة وعلاماتها المتباينة، ومن فهم النص في كليته وتذوق جمالياته.

وفي الأخير لا يسعنا إلا القول إنّ هذا النوع من الروايات المتداخلة أجناسيا، ومن خلال ما تتفرد به من انفتاح وتعدد ومغايرة تجعل من المستعصي الخروج من هذه الدراسة بنتائج واضحة ومحدّدة، وتحول دون الإلمام بجميع جوانبها، ليبقى بذلك موضوع هذه الدراسة وكذلك النماذج الروائية المعتمدة من الموضوعات الثرّة التي تحتاج إلى المزيد من البحث والدراسة لسد بعض ما حوته هذه الدراسة وغيرها من الدراسات من ثغرات وفجوات.

والله من وراء القصد.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولا/ المصادر:

1. إبراهيم نصر الله، زمن الخيول البيضاء، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 6، 2012.
2. أحمد أبو سليم، الحاسة صفر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.
3. أمير تاج السر، أرض السودان "الحلو والمرّ"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012.
4. طاهر حليسي، الميزونة "الشياطين هم الأبطال"، دار كاريزما- شهاب 2000، الجزائر، دط، 2017.
5. محمد سناجلة، ظلال العاشق "التاريخ السري لكموش"، على الرابط: https://docs.google.com بتاريخ: 14/ 03/ 2017.
6. محمد مسعد، الرصاصة، منشورات نادي القصة الـ مقه، صنعاء، ط 1، 2017.
7. نردين أبو نبعة، باب العمود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2017.

ثانيا/ المراجع:

أ/ العربية:

1. إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص "بحوث وقراءات"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2010.
2. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.
3. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل للنشر والتوزيع، ط5، 1981.
4. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 2005.

5. أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي "بحث في المشاكلة والاختلاف"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017.
6. إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية رواية علي القاسمي "مرافئ الحب السبعة" نموذجا، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.
7. إدوار الخراط، الحساسية الجديدة "مقالات في الظاهرة القصصية"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
8. أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010.
9. إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي "الولادة وتغير الوسيط"، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2011.
10. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001.
11. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية "مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريّا"، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2010.
12. بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة "مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون"، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط1، 2007.
13. بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2007.
14. حسن كريم عاتي، الرمز في الخطاب الأدبي، الرسوم للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2015.
15. حسن علي المخلف، التراث والسرد، نشر وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010.
16. حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية "مظاهر التفاعل"، سلسلة كتاب المجلة العربية، الرياض، دط، 2009.

17. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.
18. حسين نشوان، عين ثالثة "تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية"، سلسلة كتاب الشهر، وزارة الثقافة، الأردن، دط، دت.
19. حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، ط 2، 1980.
20. حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة "تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2007.
21. خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2010.
22. رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991.
23. زهور كرام، ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، دار الأمان، الرباط، د ط، 2013.
24. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، منشورات دار الأمان، الرباط، ط2، 2013.
25. سعيد جبار، الخبر في السرد العربي "الثوابت والمتغيرات"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.
26. سعيد جبار، السيري والتخييلي في الرواية المغربية، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2004.
27. سعيد يقطين، القراءة والتجربة "حول التجربة في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب"، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985.
28. سعيد يقطين، الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.
29. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط "مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي"، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، ط1، 2005.

30. سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية "نحو كتابة عربية رقمية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.
31. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديد "الوجود والحدود"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2012.
32. سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا؟ "في إشكالية التخييل الذاتي"، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2016.
33. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، دت.
34. سيد غيث، فنيات الكتابة الأدبية "الرواية والقصة والمسرح والمقال والموال والمونولوج"، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2017.
35.
36. شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2002.
37. شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، مصر، ط2، 2007.
38. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982.
39. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية أنموذجا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
40. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
41. عادل نذير، عصر الوسيط "أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي"، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، دت.
42. عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جنيت من النص إلى المناص"، تقد: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2008.

43. عبد الدايم الكحيل، إشراقات الرقم سبعة في القرآن الكريم، جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.
44. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، دراسة: أحمد الزعبي، شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.
45. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري "جدلية الحضور والغياب"، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001.
46. عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998.
47. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة "دراسات بنيوية في الأدب العربي"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2006.
48. عبد القادر القط، من فنون الأدب "المسرحية"، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1978.
49. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي "سردية الخبر"، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.
50. عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط "سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.
51. عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.
52. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية "روايات إدوار الخراط نموذجا"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، الرباط، ط1، 2010.
53. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، دط، 1990.
54. عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

55. عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012.
56. علي حرب، حديث النهايات "فتوحات العولمة ومآزق الهوية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.
57. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997.
58. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبه ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002.
59. علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط1، 1996.
60. عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، بيروت، ط 1، 2000.
61. عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2007.
62. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح "إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام"، دار كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، دط، 2016.
63. عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء "مدخل إلى الأدب التفاعلي"، دائرة الإعلام والثقافة، الشارقة، ط1، 2013.
64. عمري بنو هاشم التجريب في الرواية المغاربية "الرهان على منجزات الرواية العالمية"، دار الأمان، الرباط، د ط، 2015.
65. عيسى بخيتي، أدب الرحلة الجزائري الحديث "مكونات السرد"، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.
66. فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط2، القاهرة، 2002.
67. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2006.

68. كلود عبيد، الألوان "دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها"، مراجعة وتقديم: محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013.
69. لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي "آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.
70. لبيبة خمار، النص المترابط "فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018.
71. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.
72. محمد أسليم، الرواية العربية الرقمية وقضية المصطلح، الرواية قضايا وآفاق "كتاب دوري"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2008.
73. محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
74. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.
75. محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية "تنظير نقدي"، منشورات مجلة اتحاد كتاب الأنترنيت المغاربة، يناير 2012.
76. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.
77. محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي "في تمظهرات الشكل السردي"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007.
78. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، معمارية النص الروائي "التعدد الدلالي وتكامل البنيات"، الآن ناشرون، الأردن، ط1، 2021.
79. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، دت.
80. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

81. مختار ملاس وآخرون، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2015.
82. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2015.
83. مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 1998.
84. منصور قيسومة، الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012.
85. مها حسن القصراوي، الخطاب الثقافي العربي بين اللغة والصورة، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، ثقافة الصورة في الأدب والنقد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.
86. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.
87. ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002.
88. نازك سابا يارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، دار نوفل، بيروت، ط2، 1992.
89. ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الوفاء، ط1، القاهرة، 1995.
90. نوال بومعزة، مظاهر التجريب وآلياته في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2022.
91. نور الهدى باديس وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، تقد: حمادي صمود، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب، تونس، دط، 2008.

92. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008.

ب/ المترجمة:

1. أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت.
2. أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، تر: حسين مسلم جمعة، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1، 2007.
3. إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2014.
4. تزفيطان تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف "دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة"، تر: خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997.
5. تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية "دراسات في التّناص والكتابة والنقد"، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدرسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2016.
6. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
7. جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دط، دت.
8. جيرار جنيت، خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، المغرب، 1997.
9. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ودار توبقال للنشر، المغرب، دط، دت.
10. جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما "الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية"، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.
11. دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دط، دت.

12. رنيه وليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.
13. رنيه وليك وآوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، دط، 1992.
14. فران فينتورا، الخطاب السينمائي "لغة الصورة"، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2012.
15. فليب لوجون، السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"، تر وتقد: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
16. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987.
17. ميخائيل باختين، النظرية الجمالية "المؤلف والبطل في الفعل الجمالي"، تر: عقبة زيدان، دار نينوى، ط1، دمشق، 2017.
18. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1995.

ثالثا/ المعاجم:

أ/ العربية:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج (1، 2)، دار الدعوة، القاهرة، دط، دت.
2. ابن منظور "أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم"، لسان العرب، مج: 6، دار صادر، بيروت، دط، دت.
3. الفيروز آبادي "مجد الدين محمد بن يعقوب"، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008.
4. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985.
5. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.

6. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997.
7. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، دار الفارابي، تونس، بيروت، ط1، 2010.
8. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984

ب/ المترجمة:

1. مجموعة من المؤلفين، معجم النقد الأدبي، تر: كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 2013.

رابعا/ المقالات "المجلات والدوريات":

أ/ العربية:

1. أحمد بوحامد، مسألة الإيقاع في الفنون السمعية والبصرية "الجينيريك السينمائي نموذجا"، أشغال المؤتمر العلمي الافتراضي الموسوم بعنوان: الإيقاع في مفاهيم الفنون السمعية والمرئية، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ط1، 2022.
2. الفاخري إسلام خالد، أثر الغناء الشعبي في شحذ الهمم أيام تأسيس إمارة شرق الأردن في لواء الرمثا "الجوفيات أنموذجا"، مجلة دراسات فنية، المجلد 03، العدد 01، 2018، (15-27).
3. حنان الراجي، الروائي العربي من كاتب إلى مبرمج، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، الجزائر، العدد 71، سبتمبر 2021، (81، 95).
4. حنان بومالي، تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر، مجله كليه الآداب واللغات، جامعة بسكرة، العدد 23، جوان 2018، (123- 138).
5. رضا معرف، الكولاج الرقمي في رواية ظلال العاشق لمحمد سناجلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد 13، العدد 01، 15/ 03/ 2021، (1766- 1782).
6. سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجله أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد 16، العدد 2، 1998.

7. سامية دهيمي، مرجعية الأدب الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة "سيد الخراب" لكمال قرور أنموذجا، كتاب تمظهرات الأدب الشعبي في الأجناس الأدبية "شعر، رواية، مسرحية، قصة"، منشورات ألفا للوثائق، الأردن، ط 1، 2020.
8. سميرة قروي، جماليات ترافد الفنون والتقنية في النص الرقمي الرحلي –"تحفة النظّارة في عجائب الإمارة" لمحمد سناجلة–، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة أدرار، الجزائر، المجلد 19، العدد، 02، 2020، (181– 197).
9. عبد الحميد جنيدي والحواس غربي، السياسة الاستعمارية البريطانية في جنوب السودان (1899– 1919م)، مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، العدد 11، نوفمبر 2020، (53، 64).
10. عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط "مقدمة نقدية للرواية الرقمية"، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، جوان2013، (31– 58).
11. عزوز علي إسماعيل، حوار النص وشعرية الرسالة في الرواية العربية، مجلة التدوين، جامعة وهران2، الجزائر، العدد 13، سبتمبر 2019.
12. عمر دراوشة، الأجناس الشعرية ودلالاتها في الأدب الشعبي البدوي عند قبيلة بني عامر بفلسطين، كتاب تمظهرات الأدب الشعبي في الأجناس الأدبية "شعر، رواية، مسرحية، قصة"، منشورات ألفا للوثائق، الأردن، ط 1، 2020.
13. ليث محمود عبود، المؤابيون في ضوء النصوص التوراتية والتاريخية، مجلة القادسية، جامعة القادسية، العراق، العدد 04، 2022، (1– 42).
14. محمود الضبع، الحضور التراثي في السرد المعاصر الأشكال والآليات، أعمال الندوة العلمية الأولى "تجليات التراث في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة"، جامعة الملك عبد العزيز، مركز التميز البحثي في اللغة العربية، السعودية، ط1، 2020.
15. نضال محمود نصيرات، دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني العربي، المجلة الأردنية للفنون، الأردن، مجلد 12، العدد 02، 2019، (175– 192).

16. هناء داود وعبد الغاني خشة، تداخل الروائي والمسرحي في رواية "صحاري السّراب" لنوار ياسين، مجلة المدونة، جامعة البليدة 2، الجزائر، المجلد 08، العدد 03، سبتمبر 2021، (2905 – 2922).

ب/ المترجمة:

1. تزفيطان تودروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسن سحبان وفؤاد صفا، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.
2. جاك روجو، الأدب الترسلي، كتاب الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، دار طلاس، دمشق، ط1، 1985.
3. جيرار جنيت، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

خامسا/ الرسائل والأطروحات:

1. رلى يوسف صبحي عصفور، الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر "فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور" أنموذجا، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف شكري عزيز الماضي، الجامعة الأردنية، جانفي 2013.
2. فاطمة بوطبسو، أدبية الخطاب في رحلة نور الأندلس لأمين الريحاني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث شعبة أدب الرحلة، إشراف الدكتور عبد الله الحمادي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2010/ 2011.

سادسا/ المواقع الإلكترونية:

1. حميد الأحمد، الرسائل الأدبية: جنس أدبي لا يفنى على الرابط: https://www.nashiri. Net/index.php/articles/literature-and-art بتاريخ: 02 جانفي 2017.
2. زهور كرام، تحولات شكل الرسالة في رواية "366" لأمير تاج السر، على الرابط: https://www.alquds.co.uk بتاريخ: 16 مارس 2015.
3. عبد الرحيم حمدان حمدان، تقنية التذكر في رواية "دروب العتمة" لمحمد نصار، على الرابط: https://www.diwanalarab.com بتاريخ 07 جويلية 2022.

4. فهد إبراهيم البكر، مدخل إلى الرواية الرسائلية السعودية، على الرابط: https:// www. Al-jazirah. com/ 2021/ 2021 بتاريخ: 01 أكتوبر 2021.
5. مؤمن حسن مقدادي، ريت المنايا الي تجي.. يا سلامة، صحيفة السوسنة على الرابط: https://www.assawsana.com/article/130954 بتاريخ: 15/ 12/ 2012.
6. محمد سناجلة، غرف ومرايا.. قصص مترابطة وإضافة نوعية جديدة للأدب الرقمي العربي للمبدعة لبيبة خمار، اتحاد كتاب الأنترنت العرب، عمان على الرابط: http://arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=119، بتاريخ: 20/ 05/ 2017.
7. وائل البتيري، الإعدام حرقا.. نقاش شرعي، على الرابط: https://www.aljazeera.net/opinions/2015/2/4.

الفهرس

مقدمة.....أ

المدخل

الأجناس الأدبية والرواية العربية المعاصرة

أولا/ الجنس الأدبي "المفهوم والتصنيف".....13

1. مفهوم الجنس الأدبي.....14

2. تصنيف الجنس الأدبي.....21

ثانيا/ ظاهرة التداخل الأجناسي والرواية العربية المعاصرة.....28

الفصل الأول

تداخل الشعر مع الرواية وجماليات استدعاء التراث

أولا/ تمظهرات الشعر الأسلوبية والفنية في رواية "الحاسة صفر".....39

1. الإيقاع.....40

1.1. التكرار.....41

2.1. التوازي.....52

2. الصورة الشعرية.....56

ثانيا/ دور الآليات الشعرية في استلهام التراث في رواية "الحاسة صفر".....68

1. الرمز.....69

2. استدعاء الشخصيات التراثية.....76

ثالثا/ جمالية استحضار الشعر الفصيح والشعبي في روايات: "الحاسة صفر"، "زمن الخيول البيضاء" و"الرصاصة".....84

1. استحضار الشعر الفصيح.....84

2. استحضار الشعر الشعبي.....92

الفصل الثاني
تداخل أجناس الأدب الذاتي مع الرواية

أولا/ تفاعل الرواية مع الأدب الرحلي.....103
1. مفهوم أدب الرحلة.....104
2. تجليات استحضار الرحلي في رواية "أرض السودان –الحلو والمر–".....106
1.2. عتبة العنوان والنزوع الرحلي.....107
2.2. معمارية البناء الرحلي.....109
3.2. أساليب وعناصر البنية السردية الرحلية.....111
1.3.2. السرد بضمير المتكلم.....112
2.3.2. النزعة المكانية.....113
3.3.2. الوصف.....114
4.3.2. التقرير.....116
4.2. المضمون الرحلي.....117
1.4.2. البعد التاريخي والجغرافي.....117
2.4.2. البعد الإثنوغرافي.....119
3.4.2. البعد المقارني.....121
4.4.2. البعد العجائبي.....123
ثانيا/ انفتاح الرواية على السرد السير ذاتي.....125
1. مفهوم السيرة الذاتية.....126
2. المكون السير ذاتي في رواية "الرصاصة" وآليات اشتغاله.....129
1.2. الموضوع الذاتي.....131
2.2. وضعية المؤلف والسارد.....136

3.2. وضعية السارد والشخصية الرئيسية.....139
4.2. البعد المرجعي.....141
ثالثا/ تعالق الرواية بفن الرسائل.....145
1. مفهوم فن الرسائل.....146
2. استحضار الرسائل في رواية "باب العمود".....148
1.2. معمارية البناء الرسائلي.....149
2.2. مكونات البنية السردية.....150
1.2.2. الحدث.....150
2.2.2. الشخصيات.....151
3.2.2. المكان.....153
4.2.2. الزمن.....155
3.2. التقنيات والأساليب الرسائلية.....156
1.3.2. السارد وطرفا الرسالة.....157
2.3.2. آلية البوح.....158
3.3.2. تقنية التذكر.....160

الفصل الثالث

تداخل الفنون السمعية والبصرية مع الرواية

أولا/ تراسل السردي والمسرحي في الرواية.....167
1. العناصر والتقنيات الفنية المسرحية.....168
2. تقنيات التشكيل المسرحي في رواية "الميزونة –الشياطين هم الأبطال–".....170
1.2. الحوار المسرحي.....171
1.1.2. المونولوغ (الحوار الداخلي).....171

2.1.2. الحوار الخارجي.....174
2.2. التقطيع والتصوير المشهدي.....180
3.2. عناصر السينوغرافيا.....185
1.3.2. الديكور.....185
2.3.2. الإضاءة.....186
3.3.2. الأزياء.....188
4.3.2. المؤثرات الصوتية والموسيقية.....190
ثانيا/ تفاعل السمعي والبصري في الرواية التفاعلية الرقمية.....193
1. مفهوم الرواية التفاعلية الرقمية.....194
2. خصوصيات الرواية التفاعلية الرقمية.....197
1.2. اللغة المركبة.....198
2.2. بناء النص غير التراتبي والقراءة اللاخطية.....200
3. انفتاح السرد على الفنون السمعية والبصرية في رواية "ظلال العاشق –التاريخ السري لكموش–".....202
1.3. فن التصوير.....202
2.3. السينما.....212
3.3. الموسيقى والغناء.....224
خاتمـــة.....232
قائمة المصادر والمراجع.....238

ملخص:

تعد ظاهرة التداخل الأجناسي واحدة من أبرز القضايا الجديدة التي عرفتها الرواية العربية المعاصرة، ومن هذا المنطلق سعت هذه الدراسة لتسليط الضوء عليها، بالاعتماد على مجموعة من المدونات الروائية التي سمحت لنا بإضاءة بعض جوانبها، والإجابة عن الإشكالية المحورية التالية: ما هي الجماليات التي تتجلى في الرواية العربية المعاصرة المتداخلة أجناسيا دون غيرها، والتي استطاعت من خلالها تحقيق شعريتها؟ وذلك لرصد تمظهرات هذه الظاهرة، والكشف عن الآليات التي تتوسل بها الرواية العربية المعاصر، وهي تتخطى حدود الجنس الروائي لتتاخم عوالم سائر الأجناس الإبداعية، منها: الشعر، الرحلة، السيرة الذاتية، الرسائل، المسرح، التصوير، السينما، الموسيقى والغناء.

وهذا بهدف الوصول إلى أبرز الخصوصيات التي تحققها الرواية العربية المعاصرة المتداخلة أجناسيا، وأبعادها الفنية والجمالية، التي تكرّس لشعرية جديدة تقوم على الخرق، والتجاوز، والانحراف بإنتاج رواية تتجاوز تقاليد الكتابة الروائية المعروفة والنموذج الروائي السائد، وتنفتح على ما تتيحه سائر الأجناس الأدبية وغير الأدبية من إمكانات، باستعارتها أدواتها وأساليبها وآلياتها الإبداعية والفنية، مكونة نصا روائيا هجينا ينهض على تعدد البنى النصية وتعالقها، وعلى تنوع الأساليب والتقنيات وتراسلها، وعلى تباين الموضوعات وتشعب أبعادها، وتمتح جمالياتها من تراسل وتفاعل الخصوصيات والسمات النوعية للأجناس المتداخلة معها، وما يتولد عنها من قيم إيحائية وجمالية، تسهم في إغناء الجانب الدلالي وإثراء الفعل القرائي وفتحه على التأويلات.

الكلمات المفتاحية: الرواية العربية المعاصرة، الأجناس الأدبية، الفنون، التداخل، الانفتاح، الجماليات.

Abstract:

The phenomenon of inter-genre convergence is a significant issue recognized in contemporary Arabic literature. This study aims to shed light on this phenomenon by examining the aesthetics present in contemporary Arabic novels that intertwine genres. To achieve this, the researcher will analyze a set of narrative blogs that allow us to explore some of its aspects and address the central question: What are the aesthetics in contemporary Arabic novels that enable genre blending, leading to their poetic essence? The study intends to monitor the manifestations of this phenomenon and reveal the mechanisms through which contemporary Arabic novels transcend the boundaries of the narrative genre, intersecting with other creative genres such as poetry, travelogue, autobiography, epistles, theater, painting, cinema, music, and singing. By doing so, the researcher aims to identify the most prominent characteristics achieved by novels that interweave genres, as well as their artistic and aesthetic dimensions. This exploration will establish a new poetics based on rupture, transcendence, and deviation. It will investigate how these novels surpass traditional narrative writing and prevailing narrative models, opening up to the possibilities offered by various literary and non-literary genres By borrowing tools, methods, and artistic mechanisms from these genres, the novels create hybrid narrative texts that rise above the complexity of narrative structures and their interconnections, the variety of styles and techniques, and the depth of themes and their dimensions. The study will explore the aesthetics derived from the interaction and correspondence of the specific characteristics and qualitative features of the intersecting genres with the novels, as well as the values of suggestion and beauty that arise from them. This enriches the semantic aspect and enhances the reader's engagement and interpretive possibilities.

Keywords: Contemporary Arabic novel, literary genres, arts, intersection, openness, aesthetics.