مناولات تأويلية ونقدية
في أعمال نصر سامي الروائية

تقديم و اشراف
د. مولاي علي سليماني

الكتاب

مناولات تأويلية ونقدية في أعمال نصر سامي الروائية

تقديم و اشراف
د. مولاي علي سليماني

الكتاب

مناولات تأويلية ونقدية
في أعمال نصر سامي الروائية

يعد الكتاب التونسي نصر سامي من الكتاب الشباب الذين شقوا طريقهم في الكتابة السردية بثبات، مع تعدد لافت في الأجناس، فقد أبدع في الرواية والشعر، وحاز التقدير من المختصين، وطوع الألوان فأخرجها لوحات فنية لا تكتف تستدعي نقاد الفن التشكيلي.

وفضلا عن تمرسه في الكتابة، فقد أفاده خياله الخلاق، واستطاع تحقيق تراكم إبداعي دفعنا إلى التفكير في مساءلة ما كتب قراءة ونقدا وتحليلا، بقصد تقديم مقترحات قرائية متنوعة ومتباينة تثري أعماله، وتكشف الحجب عن المعاني الثاوية خلف النصوص.

وقد انتهى بنا التفكير إلى تقاسم هذا العمل مع ثلة من الجامعيين والباحثين الشباب ممن وجدنا فيهم الاستعداد والأهلية للمدارسة التحليلية والنقدية لأعمال نصر سامي.

د. مولاي علي سليماني

مناولات تأويلية ونقدية
في أعمال نصر سامي الروائية

عنوان الكتاب:
مناولات تأويلية ونقدية
في أعمال نصر سامي الروائية
نشر: **دار الكتاب**– نهج مالاقا بالمنار 1
2029 تونس– الجمهورية التونسية
الهاتف: 71874031 216+
الصفحة على الأنترنات: www. maisondulivre. tn
ISBN: 978–9938–959–00–0
© جميع حقوق النشر محفوظة للناشر

سنة الإصدار: **طبعة أولى: تونس** 2022

ماستر النقد وآليات اشتغاله
كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال
المملكة المغربية

مناولات تأويلية ونقدية
في أعمال نصر سامي الروائية

أبحاث علمية محكمة في المشروع السردي للكاتب التونسي نصر سامي

تقديم واشراف
د. مولاي علي سليماني
أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال
المملكة المغربية

دار الكتاب
2022

تنسيق وترتيب:

د.مولاي علي سليماني	د. مصطفى عقلي	د.مولاي إدريس ميموني
أستاذ البلاغة والنقد	أستاذ اللسانيات الوظيفية	أستاذ اللسانيات

اللجنة العلمية:

د. مصطفى عقلي	د.مولاي علي سليماني
دة. رشيدة زغواني	د.مولاي إدريس ميموني

المراجعة اللغوية:

مصطفى عقلي	خالد معصي	مولاي علي سليماني

الفهرس

خالد معصي
تصدير 7
د. مولاي علي سليماني
تقديم 9

المناولة الثقافية.....15

د. مولاي علي سليماني
حكايات جابر الراعي من الطبيعة إلى الوظيفة: مناولة تقابلية ثقافية لصراع الأنساق 17

المناولة اللغوية الأسلوبية.....49

خالد معصي
بلاغة الحوار في رواية العطار دراسة لغوية أسلوبية 51

المناولة التأويلية التقابلية.....79

نعيمة المبثوت
قراءة مفتاحية في أصوات العطار لنصر سامي: دراسة تأويلية-تقابلية...81

محسن الصالحي
التأويلية العربية وبناء المعنى قراءة في الأعمال الروائية لنصر سامي 101

المناولة السردية والموضوعاتية 129

ميلود عرنيبة
المقومات الفنية والتربوية لأدب اليافعين: الرواية عند نصر سامي أنموذجا 131

عاتق نحلي
فلسفة الحكي في تجربة نصر سامي الروائية من حكايات «جابر الرّاعي» إلى «الطائر البشري» 189

سارة باقس
قراءة موضوعاتية في رواية الطائر البشري 231

هشام ميري
التكامل السردي في رواية «حكايات جابر الراعي» لنصر سامي 257

خالد العنيكري
بَلَاغَةُ السِّمَاتِ فِي الخِطَابِ الرِّوَائِي الفَانْتَاسْتِيكي (رِوَايَةُ «الطَّائِر البَشَرِيّ» لِنَصْر سَامِي أنْمُوذَجًا) 307

محمد بونفي
ثلاثية الجمالية والواقعية والخيال في روايات نصر سامي (حكايات جابر الراعي ، الطائر البشري ، والعطار) 339

المناولة اللسانية 359

د.مصطفى عقلي
نحو قراءة لسانية وظيفية لرواية «حكايات جابر الراعي»: القالب التخيلي أساسا للتأويل 361

د. مصطفى عقلي وزينب السعداني
الخطاب السردي من منظور نحو الخطاب الوظيفي: رواية «الطائر البشري» لسامي نصر نموذجا 387

دة: دلال وشن
السياق التداولي وحدود التأويل في حكايات جابر الراعي 411

خاتمة 445

تصدير

إن معايير جودة البحث وجديته في أي مجال تختلف باختلاف العصور والأجيال، وتتنوع بتنوع البنى الثقافية السائدة في المجتمع على الجملة، وفي صفوف أهل العلم والبحث على جهتي التخصيص والتدقيق. ولا شك أن من أهم هذه المعايير التي انعقد عليها الإجماع مراعاةً لمستجدات العصر العلمية ومتطلباته المعرفية والمنهجية، معيار العمل الجماعي البَنّاء والمثمر، المنضبط لثوابت البحث العلمي وهمومه.

فبمقتضى هذه النظرة التشاركية الطموحة يأتي هذا العمل الجماعي لتكريس ذلك المعيار وتفعيله تأسيسا لمنطق جديد في البحث العلمي الجاد، يقوم على تضافر الجهود، وتنويع الأطر والمنظورات، وتكامل المعارف والمنطلقات مهما شاع في الوهم اختلافها وتعارضها.

يندرج هذا الكتاب الجماعي «**قراءات نقدية في أعمال نصر سامي الروائية**» ضمن سلسلة من المبادرات العلمية، والمشاريع البحثية التي ينجزها ماستر «النقد وآليات اشتغاله»، تحت إشراف المنسق البيداغوجي وتأطيره: فضيلة الدكتور والأستاذ مولاي علي سليماني؛ فبعد الكتاب الجماعي الموسوم بـ«**نحو أنموذج تأويلي لتجديد الدرس البلاغي**»، الذي جمع ثلة من الباحثين أساتذةً وطلبةً، على خلفية

الاحتفاء بالمشروع المعرفي للباحث المغربي: الدكتور محمد بازي. يأتي هذا الكتاب الثاني باعتباره فتحا جديدا بالنظر إلى طبيعة المتن المنقود وفرادته، ليقدم قراءة نقدية موسعة وثرية في أعمال الروائي التونسي نصر سامي، قراءة تستمد خصوصيتها ونجاحها من تعدد المناولات وتكاملها في حدود معينة، ومن الجمع بين مشاربَ وبيئات معرفيةٍ مختلفة من حيث اهتماماتُها وميولاتها، ومن حيث طبقاتُها العلمية وصفاتها الأكاديمية؛ فما أجمل أن يجتمع الأساتذة الأكفاء وطلبتهم المجدون على كلمة واحدة في العلم.

ولا يفوتني في ختام هذا التصدير، أن أتقدم، أصالة عن نفسي ونيابة عن الباحثين المشاركين في هذا العمل المبارك، بالشكر الجزيل للأستاذ مولاي علي سليماني نظير ثقته وحفزه وتشجيعه. والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

الطالب الباحث

خالد معصي

تقديم

يعد الكاتب التونسي نصر سامي من الكتاب الشباب الذين شقوا طريقهم في الكتابة السردية بثبات، مع تعدد لافت في الأجناس، فقد أبدع في الرواية والشعر، وحاز التقدير من المختصين، وطوع الألوان فأخرجها لوحات فنية لا تكف تستدعي نقاد الفن التشكيلي.

وفضلا عن تمرسه في الكتابة، فقد أفاده خياله الخلاق، واستطاع تحقيق تراكم إبداعي دفعنا إلى التفكير في مساءلة ما كتب قراءة ونقدا وتحليلا، بقصد تقديم مقترحات قرائية متنوعة ومتباينة تثري أعماله، وتكشف الحجب عن المعاني الثاوية خلف النصوص.

وقد انتهى بنا التفكير إلى تقاسم هذا العمل مع ثلة من الجامعيين والباحثين الشباب ممن وجدنا فيهم الاستعداد والأهلية للمدارسة التحليلية والنقدية لأعمال نصر سامي.

ولأجل أن تكون قراءاتنا النقدية موسعة وثرية فقد تعددت المناولات واختلفت فجعلناها موزعة على خمس مناولات:

أولا: المناولة الثقافية: قدمنا فيها مقاربة نقدية ثقافية من خلال بحث بعنوان "حكايات جابر الراعي من الطبيعة إلى الوظيفة: مناولة تقابلية

ثقافية لصراع الأنساق"، حيث كشفنا عن طبيعة الحكايات أولا وعن بعض وظائفها ثانيا، وبيّنا صراع الأنساق من داخل الحكي، باعتباره نسقا معرفيا ينتصب وجها لوجه مع النسق المضاد، ومثلنا الأمثلة للتقابلات الثقافية القائمة بين النسق المهيمن الطاغي، والنسق المغلوب المستضعف، وأرجعنا هذه الظاهرة الثقافية إلى المنشأ الذي ظهرت فيه في الثقافة العربية، كما هو الأمر في بيان الجاحظ وأغاني أبي الفرج، واشتغل على النقود المضمرة في الحكايات على جهة التمثيل لا الحصر.

ثانيا: المناولة اللغوية الأسلوبية: نمثل لها ببحث ذ. خالد معصي الذي اعتمد الحوار أساسا للكشف عن الإمكانات اللغوية والأسلوبية لصناعة خطاب روائي بليغ في "رواية العطار"، بوصفه قناة للمعرفة والكشف والبناء. معتبرا أن بلاغة الحوار في رواية العطار مشروطة بالتكامل الواقع بين المداخل اللغوية، والأوجه الأسلوبية التي تستدعيها تلك النماذج المدروسة من الحوار، وهي رؤية تراعي نسقية الحوار والسياق العام الذي يؤطر كل حكاية على حدة.

ثالثا: المناولة التأويلية التقابلية: وقد ضمت" قراءة مفتاحية في أصوات العطار لنصر سامي وهي دراسة تأويلية-تقابلية للباحثة نعيمة المبتوث، فقد كان صوت الأصوات فيها مسموعا، في عملية بناء أحداث رواية العطار لنصر سامي، إذ يستطيع القارئ المؤول أن يرى ذاك الانعكاس التقابلي بين أصوات العنوان (ع ط ر)، وبين الرواية المتمثلة في بطلها (جمال الدين العطار)، وكاتبها (نصر سامي).

أما الباحث محسن الصالحي فقد سعى، كما ذكر، "إلى إضاءة جوانب من المعاني التي تزخر بها أعمال الروائي التونسي نصر سامي؛ وذلك بالاستعانة بالآليات المتضمنة في التأويلية العربية؛ كونها تُولِّد

معاني الخطابات بصفة عامة، انطلاقا من أدواتها المعرفية البنائية والسياقية".

رابعا: المناولة السردية والموضوعاتية: واشتملت على ستة بحوث، أولها: "المقومات الفنية والتربوية لأدب اليافعين" لصاحبه د. ميلود عرنيبة، بين من خلاله أن الكاتب نصر سامي استطاع أن يبدع حكايات ملائمة لفئة اليافعين، وضمنها أبعادا مختلفة؛ فضلا عما أودع فيها من مقومات التشويق والإبداع من جهة وما حوته من الغرابة والعجائبية. فضلا عما أودع فيها أيضا من قيم تربوية هادفة سواء ما تعلق منها بالقيم الدينية والاجتماعية والأخلاقية والكونية، أو ما له أثر كبير في تثقيف اليافعين وتعليمهم، وأرجع الباحث ذلك لما اتسمت به أعمال نصر الروائية من عناية لغوية وصنعة بلاغية. مما تبين معه أهمية الحكاية وقدرتها على الاستمرار والسفر دون أن تفقد بريقها على الرغم من ظهور أجناس جديدة.

أما الباحث عاتق نحلي فقد تسلح من خلال قراءته التأويلية "فلسفة الحكي في تجربة نصر سامي الروائية: من حكايات جابر الرّاعي إلى الطائر البشري" بذخيرة من الاستراتيجيات القرائية المتساندة التي يتكامل فيها التحليل والتطبيق. وقد أفضت هذه القراءة إلى استنتاج مفاده، قدرة الحكي على استشراف حقيقة الوجود، باعتباره مرادفا للمعرفة.

وترى الباحثة سارة باقس أن القراءة الموضوعاتية لرواية الطائر البشري تكشف عن توجهات الكاتب وتعرب عن فكره، الذي تسيطر عليه موضوعة المعرفة بشكل ملحوظ وتغذيه الرغبة في تغيير الواقع وترسيخ روح العلم والثقافة في نفوس الناشئة التي يعول عليها في تحقيق

نهضة المجتمع الإنساني وتقدمه وازدهاره. واعتبر الحكاية هي ذاك المعين الذي لا ينضب لتحصيل المعارف والانفتاح على الحضارات والثقافات، مقررا بذلك مركزية الحكي في تخليد الوجود الإنساني وحمايته من الضياع.

أما الباحث هشام ميري فقد سعى، من خلال، بحثه "التكامل السردي في رواية حكايات جابر الراعي"، إلى بيان التكامل القائم بين مقومات العمل السردي من شخصيات ومكان وزمان لما لها من أهمية بالغة في الرواية، للتناسب القائم بين المقومات المذكورة في بناء عالم سردي عجائبي غريب. فحضور العجائبي في الرواية مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال؛ وهذا لا يعني أن المكان غير المكان، والزمان غير الزمان بل إن مدار الأمر على قدرة الشخصيات على خلق العجيب، بما يوفره لها خيال الروائي الرحب والفسيح.

وقد اشتغل الباحث خالد العنيكري على موضوع "بَلَاغَةُ السِّمَاتِ فِي الخِطَابِ الرِّوَائِي الفَانْتَاسْتِيكِي" من خلال التطبيق على رواية "الطَّائِر البَشَرِي" فتوقف عند السمات البلاغية المكررة في المتن الروائي من البداية حتى النهاية، محاولا كشف النقاب عن بعض مقومات الخطاب الروائي البلاغية.

أما الباحث محمد بونفي فقد عكف على بيان مواطن الجمالية والواقعية والخيال في أعمال نصر سامي..

خامسا: المناولة اللسانية: وقد اندرج ضمنها ثلاثة أبحاث : الأول قدمه الدكتور مصطفى عقلي في موضوع "نحو قراءة لسانية وظيفية لرواية حكايات جابر الراعي القالب التخيلي أساسا للتأويل".

وقد قدم الباحث مقاربة وظيفية للخطاب السردي، فاشتغل على رواية "حكايات جابر الراعي" مستندا إلى فرضية القالب التخيلي، لمقاربة الخطاب المجازي، بمفهومه الواسع، إنتاجا وتأويلا، على حد تعبير الباحث، بغية تمحيص مدى ورود هذه الفرضية وانطباقيتها على الخطاب عامة والسردي العجائبي خاصة.

أما البحث الثاني فقد أنجزته الباحثة زينب السعداني في موضوع الخطاب السردي من منظور نحو الخطاب الوظيفي : رواية الطائر البشري نموذجا، استثمرت من خلاله الباحثة الآليات والإواليات اللسانية الوظيفية لقراءة الرواية المذكورة واستكناه مقاصدها وغايتها التواصلية.

أما البحث الثالث لصاحبته الدكتورة دلال وشن المعنون "بالسياق التداولي وحدود التأويل في حكايات جابر الراعي" فقد سعت من خلاله إلى بيان ما للسياق التداولي من وظيفة في عملية التأويل بالاعتماد على أهم عناصره وهي المرسل والمرسل إليه والزمان والمكان واستراتيجية الخطاب.

نرجو، من خلال جهود الباحثين مجتمعين، بهذه المناولات التأويلية والنقدية واللسانية، ومن خلال التنزه في العوالم الحكائية والعجائبية لنصر سامي، أن نكون قد استكنهنا نقود السارد الخفية والمضمرة. وسلطنا الضوء على نسيج أعماله الروائية، من منظورات مختلفة: نقدية وتأويلية وموضوعاتية ولسانية خرجت بالنص السردي من مجرد القراءة المحايدة إلى القراءة النقدية المثرية للنص، لأجل أن تعطيه أبعادا تأويلية تتناسل بها المعاني، وتلبس الحكي حلته المعرفية وقيمته الإنسانية، ليصبح سلاحا قادرا على التغيير نحو الأفضل، لخلق جيل يحتفي

بالقراءة، ويقرأ لكي يعيش، ويسافر لكي يحكي، ما دام الحكي وسيلة للتحرر من قيود الزمان والمكان، فلا رقابة ولا أصفاد، ما دام للإنسان خيال يجوب به الآفاق ويعبُرُ به الأنفاق، فهنا واقع، للحياة فيه حدود، وهناك، بالخيال، نشدان للمفقود، وتجاوز للموجود...

د. مولاي علي سليماني

منسق ماستر النقد وآليات اشتغاله
كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة السلطان مولاي سليمان
بني ملال المغرب، 25 يناير 2021

المناولة الثقافية

حكايات جابر الراعي من الطبيعة إلى الوظيفة
مناولة تقابلية ثقافية لصراع الأنساق

د. مولاي علي سليماني

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
بني ملال - المملكة المغربية

مقدّمة

لقد احتل السرد في زماننا هذا مكانة مهمة، بخلاف ما كان عليه في العصور الأولى، حيث احتل الشعر العربي الصدارة، فصار مركزيا في الثقافة العربية، وللمجيدين في إنشائه وإنشاده مكانة مرموقة بين الخلفاء والأمراء والوجهاء وعلية القوم، أما السرد فقد جعل يظهر من لدن النخب، لخفاء أثره، وضعف تأثيره بالقياس إلى الشعر، لذلك أصبح من المعتبر ثقافيا أن يكون الشعر وما في حكمه من النثر الجيد ممثلا للمتن المركزي، في حين مثل السرد الهامشي والثانوي في ثقافتنا العربية.

وقد آثرنا الاشتغال على **حكايات جابر الراعي** للكاتب التونسي نصر سامي، لما تضمنته من حكايات تجري على لسان السارد كشلال منهمر، إذ لا يكتمل انتشاء السارد بإحدى حكايات جابر حتى يعاود الطلب في استئناف أخرى، خوفا من التأذي بالتراخي في استئناف الحكي، وهكذا مضى السارد من أول الرواية حتى آخرها. وقد جمعت من الأدب العجيب والغريب ما يحمل القارئ على تتبع أنساقها، وفضلا عن ذلك فإنها ترجع بنا إلى حكايات مماثلة في أدبنا العربي،

حيث كانت وقتها نصوصا هامشية لا يكترث لها المحيط الثقافي، وحراس المتن المركزي.

فما طبيعة إنشاء هذا العمل؟ وما وظائفه؟ وما الأنساق المتصارعة فيه؟

1- طبيعة حكايات جابر

بالنظر في غلاف العمل ندرك أن نصر سامي قد حسم في جنس عمله الإبداعي، فسماه رواية، إلا أننا عندما نشرع في قراءتها ندرك أنها سرد داخل السرد، فالسارد يحكي أسفاره وحكاياته، ومن خلال حكيه يعبر إلى حكايات جابر الراعي، وقد طابق بين الاسم والمسمى، إذ جمع الراعي دلالتين، الأولى باعتباره راعي حكايات، وهذا هو المعنى المركزي في هذا العمل، يقول السارد "شخص ما وهبني الحياة التي أنعم بها الآن أنا وأطفالي وأهلي، وجعل روحي تواصل تحليقها الأبدي في الترحال والأسفار، وهذا الشخص هو جابر الراعي، راعي الحكايات"[1]. والثاني تكميلي باعتباره راعي غنم، يقول السارد "وها أنني كما تراني أرعى منذ سنوات شياه أحد الأغنياء، نظير حمايته لي وإيوائي وإطعامي. ليس لي في يومي إلا ما أطالعه من الكتب. فلقد كان شرطي عليه أن يتركني أقرأ ما أريده من كتبه التي تملأ الرفوف"[2].

ولا تنفك الدلالتان عن الإيحاء، فأما الأولى فتوحي بأن راعي الحكايات هو الذي وهب السارد وأهله الحياة، و يمكن حمل معنى

---

[1] حكايات جابر الراعي، نصر سامي ص6، دار ورق للنشر والتوزيع، الإمارات ط1- 2014.

[2] نفسه ص9.

الأهل على محيط السارد الثقافي وعشيرته المجتمعية، لأنهم ينتظمون جميعا في عقد منظومة ثقافية واحدة، وبدون الحكي لا معنى لحياته ولحياة من حوله، إنه الإحساس بالانتماء لنسق ثقافي أُسُّه الحكي باعتباره خروجا عن متن النخبة، ومنبعا للتعلم واللهو في الآن نفسه، كما تحدد ذلك من خلال الفرز الثقافي الذي تقررت معه الخريطة الثقافية العربية بدءا من العصر العباسي الأول[3]، حيث جُعل الشعر للنخبة والسرد للعامة، فأصبحنا بإزاء مؤسستين ثقافتين: الأولى رسمية ونخبوية، والثانية هامشية وشعبية، وليس أنسب للهامشي من الحكي.

أما الإيحاء الثاني فيستفاد من كونه راعي غنمٍ أحدِ الأغنياءِ، وهنا يظهر بجلاء النسق والنسق المضاد، النسق الرسمي والنسق الهامشي، لكن هذه المرة في تجليه الاجتماعي كما يظهر من قول السارد (**أرعى منذ سنوات شياه أحد الأغنياء**)، وقوله (**إنني الراعي جابر راعي أغنام السيد**)[4]، لتزداد الفجوة اتساعا، ولتحدد ملامح التفييء الاجتماعي من خلال التقابل بين السيد الظاهر والعبد المضمر، وفضلا عن ذلك فالتجلي الاجتماعي معضود بالمقوم الثقافي كما يبدو ذلك من قول السارد (**ليس لي في يومي إلاّ ما أطالعه من الكتب. فلقد كان شرطي عليه أن يتركني أقرأ ما أريده من كتبه التي تملأ الرفوف**).

---

[3] ينظر عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ص223، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط3- 2005.

[4] حكايات جابر الراعي، نصر سامي ص9.

1-1- باعتبار المتن

إن أهم ما يستوقفنا في دراسة النصوص بعد الفرز الثقافي، هو القصد من تنخيل المتون وعزلها عن الهوامش. فإذا علمنا سبب اهتمام المؤسسة الثقافية العربية بدءا من القرن الثاني الهجري بالشعر والأدب الرفيع المواكب للوجهاء أكثر من غيره من الأجناس، ساغ قبول تقسيم النصوص ثقافيا، فكل ما يرجع للمركز فهو متن، وكل ما لم يكن كذلك يعتبر خروجا عن المتن، وعدولا عن النسق، أو بعبارة أوضح يعتبر هامشا، "وبما أن المتن قد تشكل وجرى فرزه، فإن الهامش لا بد أن يتشكل ويجري فرزه أيضا، وأول ما جرى هو تمييز الأعراب وإخراجهم ثقافيا وعرقيا، حيث صاروا مادة خارج إطار الجد والمتن، وصاروا في الهامش بوصفهم مادة للتظرف والتندر"[5].

وإذا سلمنا بمناوأة المتن للهامش، فإنّنا لا ننكر ما كان بينهما في مصنّفات القدماء من التجاور الظاهر بقصد النقد المضمر، وكان الألباء من النقاد العرب عادة ما يخرجون في تصانيفهم من المتن إلى الهامش على نحو من الاستطراد، ومن حقنا أن نتساءل عن القصدية في ذلك الخروج، أهو لإضاءة المتن وتسديده وتقويته، أم لاستنزافه وتمزيقه والسخرية منه؟

ثم إن المتن العربي وإن كان يزاوج في مضمونه بين الجد والهزل، إلا أنه كان ينزل الجد في المتن، ويعزل الهزل في الهوامش، وكأن لسان الحال يقول بمركزية المتون الجادة وبهامشية المتون الهزلية، أو متون اللهو بشكل عام، والحكاية واحدة من المتون الهامشية في ثقافتنا

[5] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ص224.

العربية من هذا المنظور، لانتمائها بشكل أو بآخر للسيرة الشعبية، أي أنها من المتون التي لم يعترف بها، ورغم ذلك فهذا التهميش المقصود ثقافيا "لا يلغي انتماءها إلى الإنتاج الكلامي والثقافي العربي، بل على العكس نجد عدم الاعتراف هذا دالا على وضع اجتماعي يقوم على الاختلاف، وعلى التمايز، وكلاهما يجسد طابع الأخلاقيات والايديولوجيات والممارسات المختلفة السائدة، والتي تحدد في الحصيلة النهائية النظام الثقافي العام في كليته، وفي تعالق مختلف مكوناته"[6].

ولعلّ اعتماد نصر سامي على الحكي، فيه استدعاء واضح للنص المنسي والمهمش، واحتفاء بالمؤسسة الثقافية المنبوذة والمقهورة، إنه انتصار ظاهر لنصوص ثقافية شعبية تتأسس مادتها الحكائية على النقد المضمر.

ثم إنّ حكايات جابر الراعي متراصة بشكل خطي، تتنامى بشكل يشد السامع قبل القارئ، حتى إن السارد ليتوجع بتوقف الحكي، وكأنه الهواء الذي يتنفسه، والحكمة التي يعشقها، واللهو الذي يسكن إليه، يقول السارد "كنت مأخوذا بالقصة، وكان يعرف ولعي بالحكايات والأقاصيص، فتعمد إيذائي بالإبطاء إلى أن صرخت فيه، وماذا أيضا، هل انتهت القصة؟ فضحك طويلا ثم واصل"[7]. إن الحكي بهذا المعنى حالة ثقافية مسترسلة في الزمان والمكان لا تنقطع أبدا، لأنّها الشكل الذي تستمر به كينونة الهامش الثقافية، ولا يمكن

---

[6] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ص326 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/بيروت ط1-1997.

[7] نصر سامي، حكايات جابر الراعي ص9.

للسارد إلا أن يدافع بأعلى صوته لاستمراره والتثبيت له في واقع ثقافي مهيمن سعى منذ القرون الأولى لنبذه والتسلط عليه، والإبقاء عليه في منطقة الظل، إلا أن صوت السارد سيجد من الدراسات الثقافية مناصرا له لعنايتها "بالمهمل والمهمش"، ولفضلها "في توجيه الاهتمام بما هو جماهيري وإمتاعي"[8]. ولا نشك أبدا في أن الأذواق تصنع كما تصنع النصوص نفسها، وفق ضوابط اجتماعية وثقافية محددة، لتكون المحصلة هي شدة الارتباط بما أنتجه سياق الهامش، ونحسب أن حكايات جابر الراعي نص هامشي بالمعنى الثقافي، لذلك استمد السارد عشقه للحكاية من طول مرافقته لها، وكثرة استماعه إليها، فتحقق بذلك الإغواء والإغراء، فأفضيا إلى العشق، والعشق غلاب وسلطان الهوى لا يقاوم، لذلك كان السارد ضعيفا أمام الحكايات، لأنه أحبها وتماهى في الإقبال عليها تحقيقا للذات الثقافية ولمتعة الانتماء، يقول «وفي الليل... وبعد أن أعددنا ما نحتاجه كانت **حواسي** كلها متلهفة لما سيرويه لي جابر، ألم أقل لكم من قبل **إنني ضعيف أمام الحكايات**، وفهم جابر ضعفي، وقرر مكافأتي بحكاية صعبة التصديق، وسمعت الحكاية وانبهرت، وإلى الآن لم أصدق شيئا واحدا من وقائعها»[9].

إن الحكي بالنسبة للسارد فتنة كالمال والولد أو أكثر، قال تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ﴾[10]، فعلى الرغم من بعده عن أهله وولده، وطول سفره، إلا أن حب أولاده لم ينسه عشقه الأبدي

[8] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ص20-24.

[9] نصر سامي، حكايات جابر الراعي ص17.

[10] سورة التغابن الآية 15.

للحكايات، كما يظهر ذلك جليا في قوله "شوقي لأولادي لم يحجب أبدا حبي للحكايات"[11]، إنها فتنة الكلمات وجبروتها، ولمن رام معرفة الكلمة فليستحضر جواب الحسين رضي الله عنه، حين طالبه الوليد أن يبايع اليزيد بكلمة فقط هي "بايعت"، فأبى، استحضارا لقدر الكلمة وشرفها، باعتبارها مسؤولية، وفيصلا بين النور والظلام، والاهتداء والضلال والحق والباطل...

1-2- باعتبار الأنماط

تحتفي رواية حكايات جابر الراعي بأنماط مختلفة، نوع فيها السارد بشكل مختلف ومكثف، حيث ضمنها سردا دامجا بين العجائبي والغريب والخرافة.، فالعجائبي والغريب متقاربان "إذ يتحدد الغريب بوصفه جنسا مجاورا للعجائبي، بكونه لا يحقق إلا شرطا واحدا من شروط العجائبي، ألا وهو وصف ردود فعل معينة، وبصفة خاصة الخوف، إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات، وليس بواقعة مادية تتحدى العقل، كما يؤكد تودروف، وهذا هو الغريب المحض، إنه ما يفسر بقوانين العقل، ولكنه خارق ومقلق"[12]، نمثل لهذا النمط بقصة جابر مع العجوز التي مدت له حجرا صغيرا أسود، والبنت التي أعطته مشطا من العاج، والرجل الذي أعطاه قطعة من الضباب، لتتحول هذه العطايا الثلاث إلى عوامل مساعدة في نجاة جابر من الفرسان الذين يلاحقونه، يقول الراوي "أما العجوز فأطلقت وراءنا مائة فارس...فلما

---

[11] نصر سامي، حكايات جابر الراعي ص 100.

[12] مدخل إلى الأدب العجائبي، تودوروف تزفيتان، ترجمة الصديق بوعلام، ص226، دار الكلام الرباط، ط1-1993.

أحس جابر بالخطر رمى الحصاة التي كانت في جيبه فتحولت جبلا كله حفر وأخاديد، فسقطت الخيول، وأرسلت العجوز مائتي فارس فأرسل عليهم جابر المشط العاجي فتحول جبلا أملس، فافترقت الخيول، ومات الفرسان، وبعثت العجوز ثلاثمائة فارس فأخرج جابر من جيبه قطعة الغيوم ورماها عليهم فأظلمت الدنيا وتاه الفرسان، ونجونا"[13] هذه التحولات الطارئة تثير في الشخصيات ردود فعل متباينة، وهي أقرب ما تكون إلى الخوارق، كتحويل الحصاة الصغيرة إلى طود عظيم، أو الإمساك بقطعة غيوم والاحتفاظ بها ليعاد إلقاؤها من جديد، فتتحول من غيمة إلى ظلام دامس، أو كتحول الجمل إلى رجل كما يظهر ذلك في قول الراوي" وبينما أنا عائد إلى قطيعي مررت بالوادي القريب، فرأيت رجلا يجمع الضباب في أكياس فلم أسخر منه...ومد لي حفنة من الغيوم البعيدة، وأغرب ما صادفني في قصتي هذه هو الجمل الناطق الذي أنقذته من الذبح، وعتقته فصار رجلا"[14] كل هذا يجعل السرد في الحكايات غريبا وعجائبيا.

وفضلا عن النمطين المذكورين نجد الخرافة التي غطت مساحة واسعة من الحكايات، حسبنا أن نمثل لها بمقطع على لسان السارد، جاء فيه "أما أنا فقد تحولت طيرا خرافيا، وحلقت في فضاء البلدة، قلبي صار بإمكانه أن يفيض بالمحبة، وروحي صارت واحة أمن وسلام، وتذكرت قصة التفاحات السبع التي تغني، والعجوز والقصر والحصاة المنقذة، والمشط المخلص، وقطعة الغيوم، ووجدت نفسي أحيانا بين

[13] حكايات جابر الراعي، ص11.

[14] حكايات جابر الراعي، ص10.

الواقع والخيال، وشعرت بالفخر لأنني تمكنت مع جابر من تحرير شهرزاد من تفاحتها، وأعدناها امرأة"[15]. لقد أظهر السارد في عالمه المتخيل المحبة والأمن والسلام، لأنها بالتأكيد مضمرة في واقعه، فلا محبة ولا أمن ولا سلام. فلما كان الواقع عاجزا عن تحقيق مقومات العيش الآمن بين الناس، سعى السارد إلى بنائه في عالمه المتخيل، وهو يوجه من خلال ذلك نقدا مضمرا للنسق الثقافي المتحكم والمهيمن الذي جعل الكراهية والعداوة والحروب هي القيم السائدة في عالمنا الواقعي، وهي قيم سلبية مخربة تزيد من توسيع الفجوة بين المركز والهامش، وبين السادة والعبيد، وبين الغالب والمغلوب، وبين المستبيح والمستباح...

لا أمن، ولا أمان ولا محبة إلا بالحكي، لذلك أزهرت روح السارد، فالحكي غذاؤه الروحي، والحكي نوره الذي يستنير به، والحكي رأس ماله الذي لا يفني، والحكي دليله لمعرفة الحق من الباطل، وبالحكي يخترق السارد حاجزي الزمان والمكان، ويخرج من شرنقة الواقع المحدود، إلى فسحة الخيال المطلق، وبالحكي يَكْفُر بالظلم، وبه يؤمن بالمحبة والسلام، أليس هو القائل "صرت قادرا عبر الكلمات على التجول في مدن لا أعرفها... وصرت كائنا لا محدودا، فأنا مرئي ولا مرئي، وأنا جماد وفكرة، وأنا محدود ومطلق، وأنا كفر وإيمان، الحق الحق أقول لكم: صرت غنيا بعد فقر، وممطرا بعد صحو، ومزهرا بعد جدب[16]. ليس هذا فحسب، أليس هو من عظم الكلمات فقال في داخله (سبحان الكلمات)[17]، وهو تهيؤ داخلي استدعاه السارد

---

[15] حكايات جابر الراعي، ص59.

[16] حكايات جابر الراعي، ص59.

[17] تنظر حكايات جابر الراعي، ص45.

من السياق الداخلي الذي ورد فيه تسبيحه للكلمات، وهو يعظم خالق الكون بكلمة (كن) في قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾[18].

لعلّنا أدركنا كيف انتقل بنا الراوي من عالمنا الحقيقي إلى عالم متخيل، سداه الحكي، وشخصياته من الحيوانات، إنه فضاء يتغرب فيه القارئ عن واقعه المعهود إلى واقع يوازيه في الحكمة لكنه ليس موجودا إلا في خيال الراوي، يقول ميشيل بوتور «عن العمل الحكائي (التخييلي) بأنه يغرِّب القارئ، وليس يعني هذا سوى نقله من عالمه المعيش إلى عالم آخر، عالم الحكي...إن هذا المسير أو المسار يتحقق من خلال علاقة الراوي بمرويه مباشرا كان أو ضمنيا، فهو يمسك بيده ويُغَرِّبه عن فضائه المادي ليدخل به فضاءات الحكي»[19].

2- وظيفة الحكايات

2-1- الوظيفة الإبداعية النقدية

لماذا يضعف السارد أمام الحكايات؟ أفي الحكاية شيء غير متعة الحكي؟

لا شك أن ثمة داعيا جعل السارد ينيخ مطاياه بباب الحكايات، ويضعف في حضرتها، لأنها بالنسبة إليه خطاب فاعل قادر على إحداث الأثر في المتلقي، ومحرك لآلتي القبول أو الرفض لديه، في تعامله مع

---

[18] سورة يس، ص81.

[19] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص298 المركز الثقافي العربي ط1 الدار البيضاء/ بيروت لبنان 1997.

المحكي، فضلا عن تقوية حسه النقدي، لا بفهم النقود الظاهرة فحسب، بل بتلقي النقود المضمرة، وذلك أحد أهم مقومات الحكاية لدى نصر سامي. فضلا عن كونها تحتفي بالشروط الجمالية، والمقومات البلاغية التي جعلت منها نصا بليغا، وإن كان هامشيا، قادرا على صناعة الأذواق والتأثير فيها، «إذ إن الهامشي هو الأقرب للسردية الساخرة، مما ينشأ عنه نوع من التعاطف القرائي، ويميل القراء إليه لإمتاعيته، وتتحول شخوص الحكايات إلى صور حية مألوفة ومحببة، فيتعاطف معها القارئ، وبذا ينتهي الخطاب مع القارئ ليكون خطابا مضادا ومعارضا، وخطابا نقديا ساخرا»[20].

فبدون الحكي لا معنى للسارد، بل إنه يستمد السعادة منه. إن الحكاية بهذا المعنى بلسم وشفاء لسارد ساقه حظه للهامش حيث الندوب والجروح والقروح لا تبرأ أبدا، والفرقة تسعر الألم في دواخله، وإن شئت فردد معه: (تكسرت النصال على النصال)، فالكسور لا تفتأ تتجدّد، والفرقة لا تفتأ تفتت المجموع، وتبدد جهوده، بعد أن عزله الفرز، وأفرده إفراد بعير طرفة، يقول السارد «الألم فرقنا، والحكايات أعادت لنا الصفاء والسعادة»[21]. وهي سعادة ماتعة رائعة، تستمد روعتها مما تتركه من أثر في المروي له، كذاك الإحساس العجيب الذي تركته حكاية السارد في جابر وشهرزاد، بعد أخذه صناعة الحكي من جابر نفسه، يقول: «وقررت في الغد أن أؤلف حكاية، بالطبع لن أقول أنني ألفتها، سأقول إن رجلا قصها علي،

[20] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ص241.

[21] حكايات جابر الراعي، ص61.

وسأفكر طيلة هذا اليوم في الكيفية التي سأجعل بها جابر وشهرزاد يصدقان، كان ذلك رهانا صعبا، وكان علي تحقيقه، وفي الغد، رويت لهما قصة غريبة، وكان أثرها فيهما عجيبا، عجيبا جدا»[22].

إنّ إغراق نصر سامي روايته بالحكايات، يعتبر خروجا، في نظر الدراسات الثقافية، من النسق الكتابي المتحكم والسائد، إلى نسق هامشي خرافي عجائبي غريب، ليس لشخصياته وجود في الواقع المعيش، لذلك اتخذت شخصياته الفضاءات المتخيلة موطنا لها، لأنها محاصرة ومقموعة في الواقع، ولأن امتدادها لا يتحقق، وسلطتها لا تتوسع إلا في الخيال، وهو بذلك يجعل حكاياته وجها لوجه مع المتن المتمركز ثقافيا، ويكرر الحكايات مرات ومرات بشكل متواصل، إذ تولد من رحم الحكاية حكاية مستأنفة، لأنّ «الكلام شامل ومشمول، متضمِّن ومتضمَّن. إن من يتأمل خطابا يأمل أو يتحسب أن يصادف في ثناياه خطابا آخر»[23]. إن الحكايات بهذا التناسل والتراسل لَتمثل، في تقديره، النص الراسخ الناسخ الذي سيقف، في زمانه، في مقابل المتن الرسمي، وما ذلك إلا لحبه للسرد ولهوسه به، واتخاذه وسيلة للإمتاع والإنفاع تارة، وذريعة للتعريض والتحريض أخرى. كل هذه المقاصد جعلت الحكي يتدفق من الراوي سهلا رسلا، تدفق الماء من شلال منهمر. ليس هذا فحسب، بل إن السارد بحكايته يستطيع تزيين صورة هذا العالم الذابل، ومسح الكآبة عن جبينه، إنه بعبارة أخرى يسعى إلى أن يصلح بعض ما أفسده الدهر، بالحكاية فقط، باعتبارها

---

[22] حكايات جابر الراعي، ص65.

[23] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسة في السرد العربي، ص55، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ط1- 1988.

رأسماله الثقافي الذي لا يباع كما بيعت ذمم شعراء يحسبون على المؤسسة الرسمية. يقول السارد «قصصي تمسح الصدأ المترسب فوق الجوهر، قصصي تضيء الظلمات التي تسكن الأعماق»[24].

إنّ الرّاوي وهو يروي يجعل الحكاية متنفّسا له، يبث فيها وجعه، وينفخ لهوه، ويعرض شكواه، لأنه يستريح بالبث والشكوى، إلا أنه غالبا ما يسخر الحيوانات لتنوب منابه، وتقوم مقامه، بنوع من المخاتلة فرارا من المساءلة، فهي الأقدر على النقد بأقل خسارة.

2-2- الوظيفة التعليمية

فضلا عن الوظيفة الإبداعية النقدية، فإن حكايات جابر الراعي، كغيرها من الحكايات، تضطلع بوظيفة تعليمية، حيث وُظفت بشكل لافت للانتباه، باعتبارها «محكي متخيل تعليمي...ويمكن استخلاص عظة أو مغزى خلقي منها، وتكون على ألسنة الحيوانات الممثلة للأدوار الكلامية للإنسان»[25]، نمثل لها بقصة جابر مع الأسد إذ حياه قائلا «صباح الخير يا ملك الغاب، إنّي أراك مهموما، ألا أطلعتني على ما يشغل بالك ! فقال لي نحن أربعة، أنا وهذا الكلب وهذا النسر وهذه النملة... ولدينا هذا الحمار، ونريد أن نقتسمه بالعدل وفكرت وقلت: الحكمة التي علمتني العجوز حضرت، فقلت للأسد: اجلس قرير العين يا ملك الغاب، فهذا أمر يسير، فضربت الحمار بسيفي، فقطعت رأسه، وأعطيته للنملة قائلا: هذا الرأس لك، لك فيه مسكنك، ومنه قوتك، ثم قطعت أعضاء الحمار الأربعة وأعطيتها للكلب قائلا: هذه لك،

---

[24] حكايات جابر الراعي، ص66.

[25] مدخل إلى الأدب العجائبي، ص225.

وبقرت بطن الحمار وأخرجت الأمعاء، وأعطيتها للنسر قائلا: أما هذه فلك، بإمكانك أن تحملها إلى أعلى الجبل حيث العش، أما أنت أيها العظيم فلك الباقي، وناداني من علمك حكمة الأسود؟ قلت: علمنيها الدهر يا سيدي»[26].

يبدو من هذا المقطع أنّ الحيوانات نابت عن الإنسان ومثلت أدوراه، وإن شئنا فلنقل إن السارد أنطقها، لتكشف المستور، وتعبر لنا بشكل فاضح عن صراع محموم بين المستبيح/ الأسد، والمستباح/ الحمار، فيُسَوِّغ سلوكه الإجرامي على نحو من المغالطة، لأنه يريد أن يكون عادلا، فيا للمفارقة !! أسد ينشد العدل من رحم الظلم، ويروم جبر الضرر وهو مسببه الرئيس. إننا من خلال هذا المقطع نرى تلبيس إبليس/ الأسد، وتدجين القاضي/جابر، في الحكم على الحمار، وإسكات الصوت المعارض بفتات الموائد، إنها صورة ناطقة بما تتجرعه العامة من ظلم الخاصة، بمباركة شرذمة باغية لها نصيبها من الفتات، لكنها تحكم على نفسها بأن تظل دائما داخل دائرة الخضوع والمهانة والذل، فلن تحضى أبدا بشرف الانتماء للمؤسسة المركزية، ولن تُقبل بالتموقع في المؤسسة الهامشية إلا على جهة الكيد لها، إنها بعبارة أدق خارج الأنساق من حيث الكينونة الاعتبارية، لأنها لا تلتمس وجودها بأسباب الشرف، بل إنها لا تفتأ تكيد للآخرين، بإسقاطهم في فخاخ ذوي السلطة والجاه، ولن يكون المستبيح إلا نموذجا للنسق المركزي، والمستباح إلا مثالا للنسق الهامشي. إنه التقابل بين استكبار الأسد واستعلائه، واستضعاف الحمار واستعدائه.

---

[26] مدخل إلى الأدب العجائبي، ص49-50.

ولو تدبرنا الواقعة قليلا لأدركنا أن الكلب والنسر والنملة ليسوا خصوما حقيقيين للحمار، ولا أحد من هؤلاء يقدر أن يجاري الحمار في قوته، لكن الحمار لم يُعرف يوما بشجاعته ولا ببلائه، لذلك طمع فيه من ليس يَدْفع عن نفعه، فلو كانت العبرة بالقوة وحدها ما شككنا في أن الحمار قادر على رفس الكلب ومن في شاكلته، لكنها النباهة في مقابل الاستحمار، بتعبير علي شريعتي.

وفضلا عن ذلك، فالحكاية فيها ظاهر ومضمر، فأما الظاهر فيتجلى في سعي جابر لإيجاد حَلٍّ لهم شغل بال الأسد وهيج بلباله، حيث قسم قسمة، هي في ظاهرها عادلة، لكنها في مضمرها ضيزى. ولعلنا نتساءل ما مصلحة جابر في كل ما فعله؟ أخوفا من الأسد أم طمعا فيه؟ ولم انخرط في الاستجابة لرغبة الأسد، من غير أن يسعى لثنيه عن قتل الحمار، لينعمَ بالحياة كغيره من الحيوانات، المتواطئة، أو على الأقل كما تنعم بها نملة ضعيفة لا تكاد العين تبصرها؟

إنّ جابرا لم يفعل ذلك خدمة للأسد، ولا لغيره من الحيوانات التي ارتضت قسمته، ليس لأنها عادلة بل لأنها لا تقدر على إسماع صوتها، إنها الصوت المقموع المكتوم، صوت النسق الهامشي الذي لا يُسمع أصلا إن تجرأ ونطق، وإلا فالقاعدة هي الامتناع عن التكلم في حضرة النسق الطاغية/ ملك الغاب.

ها هنا ينتصب خطاب المصلحة وتكميم الأفواه، فمصلحة الأسد في قسمة جابر وإسكات صوته عن قول الحق، ومصلحة جابر في إسكات الحيوانات وإقناعهم بعدله في القسمة، للظفر بدعمهم واستمداد قوة عجائبية منهم؛ لأن جابرا الذي أرضى الأسد الطاغية، وأسكت الحيوانات المتواطئة الكائدة، سيتلقى مقابلا على فعلته، لأنه في سفر

طويل بحثا عن عبير ابنة ملك البلاد، ويحتاج من هؤلاء جميعا سندا ودعما لتحقيق هدفه، فكان المقابل من الأسد أحد مخالبه، ومن الكلب شعرة من جلده، ومن النسر ريشة من جناحه، ومن النملة إحدى قوائمها، ليصير بها أصغر نملة لا تدرك بالعين، وبالمخلب أقوى أسد، وبالشعرة أسرع كلب وبالريشة أسرع نسر وأقواه. وهكذا ضاع حق الحمار في الحياة، لحضور المصلحة، وإخراس الألسنة عن قول الحق، وعدم النصرة. وطبعا لن يكون هذا الحمار فريسة الأسد الأخيرة، بل إنها بداية النهاية للمتواطئين جميعا، ولسان حالهم يقول: أكلت يوم أكل الثور الأبيض.

والأبشع من كلّ هذا ليس سعي الأسد الطاغية للهيمنة، بتدجين جابر، لأنه عندما سئل من علمك حكمة الأسود قال: **علمنيها الدهر يا سيدي**، وهذا هو الأبشع والأفدح، حينما تصبح الرداءة في النسقين الثقافيين معا طبيعية إذ ليس أردأ من الرداءة، كما قال بارط، إلا تطبيعها.

ومن أمثلة هيمنة النسق المركزي المستبد، وابتزازه للنسق الهامشي قصة الملك مع الفلاح، حيث كان الملك يمتص دم الفلاح، ويجبره على تسليم محصوله من التفاح، فالابتزاز ينطلق من أعلى الهرم ثم سرعان ما يتم تصديره وتعليبه إلى أسفله، أي من النسق المركزي الأعلى إلى النسق الهامشي السافل، فلما تجرع الفلاح مرارة السلب والنهب من لدن الملك، وتشبع بهذا السلوك المخزي من خلال قابليته للابتزاز، كان من الطبيعي أن يبتز هو بدوره جابرا. قال السارد "قبل أن أعمل راعيا، عملت عند فلاح من فلاحي الريف الصغار، وكان هو الفلاح الوحيد الذي يملك شجرة تفاح كبيرة تعطي أربعة أكياس من التفاح، وفي

إحدى السنوات لم تعطه الشجرة إلا ثلاثة أكياس ونصف. فاختار حيرة شديدة إذ كان مجبرا على تسليم الأكياس الأربعة إلى ملك البلاد ، ولم يجد الرجل حلا. وبقي على ذلك الحال إلى أن حل موعد التسليم فوضعني في الكيس الرابع، وغطاني بالتفاح وسلمني مع الأكياس إلى خدم الملك»[27].

لم يكتف الفلاح الذي رضع الابتزاز من الملك باستعباد جابر سنوات طويلة، وهذا دليل على التطبيع مع الاستعباد والإذلال والإخضاع، فالفلاح تجرع الابتزاز من الملك، وجرعّه جابرا ، وكأن الفلاح مستورد للإذلال والإخضاع ومُصَدِّر لهما في الآن نفسه، وتبلغ الأزمة منتهاها عندما يتم تعليب القيم السلبية الناخرة للمجتمع وتصديرها ، والأدهى والأمر أن يتحول الإنسان إلى شيء، بل إلى سلعة تباع وتشترى في أسواق النخاسة والمتاجرة بالبشر، أفلم يُشَيِّء الفلاح جابرا؟ أفلم يكمل به الكيس الرابع وكأنه جزء من محصول الفلاح؟ أفليست هذه أزمة قيم صدرها النسق الطاغي إلى النسق الهش؟ ولله در ابن المقفع حين قال «ولم يزل العقلاء من أهل كل زمان يلتمسون أن يُعقَل عنهم، ويحتالون لذلك بصنوف الحيل، ويطلبون إخراج ما عندهم من العلل، فدعاهم ذلك إلى أن وضعوا هذا الكتاب، ولخصوا فيه من بليغ الكلام ومُتقَنه على أفواه الطير والبهائم والسباع؛ فاجتمع لهم من ذلك أمران: أما هم فوجدوا متصرَّفا في القول، وشعابا يأخذون فيها ، وأما هو فجمع لهوا وحكمة، فاجتباه الحكماء لحكمته، والسخفاء للهوه، وأما المتعلمون

[27] حكايات جابر الراعي، ص12.

من الأحداث وغيرهم فنشطوا لعلمه، وخف عليهم حفظه»[28]. وما أحسب سارد حكايات جابر الراعي إلا واحدا من عقلاء هذا الزمان. حيث اقتبس وتصرف، وضمن حكاياته حكما ولهوا، كالحكماء حين يتحايلون في إيصال حكمهم على ألسنة الحيوانات، إنهم «لا يخاطبون العقلاء فقط وإنما السخفاء كذلك. لو كانوا لا يخاطبون إلا العقلاء لما احتاجوا إلى صياغة الحكايات، ولتكلموا عن أغراضهم مباشرة، لكنهم يعرفون أن جمهورهم يتكون غالبا من أصحاب العقول السخيفة الذين لا يستطيعون الاستفادة من الحكمة إذا هي عرضت عليهم بصفة مباشرة»[29] لذلك استخدموا الحيل في تعليم السذج والجهال.

وليس غريبا على سارد أصبح السرد قريبا من نفسه لائطا بقلبه، أن ينتشي بحكاياته ويسعد، لأنها تستبطن الحكمة وتجليها للعقلاء، وتضمر المتعة وتسوقها للسخفاء، أليس هو القائل «وعدنا إلى القصص، وكان على جابر أن يروي لنا قصة أخرى، ووافق جابر، وكانت حكايته الجديدة نهرا من الفوائد وبحرا من الأعاجيب»[30]. فقوله (عدنا) دليل على تردد سماعه للقصص، وهذا ما يؤكده المركب الوصفي (حكايته الجديدة)؛ بمعنى أن العودة للقص، والإصغاء المتجدد للحكاية، كل ذلك يمثل الرافد الأهم للتعلم، ومقوما وجوديا للسارد، أليست الحكاية وسيلته في النفاذ إلى أعماق الأبطال؟ أليست أضواء تجلي حوالك الليالي؟ أليست تظهر ببريقها المضمر وتكشف بضيائها

---

[28] عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، تحقيق: عبد الوهاب عزام وطه حسين، ص45، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (دت).

[29] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، ص38.

[30] حكايات جابر الراعي، ص61.

المستور؟ أليس هو من قال «وبدأ القص، وتتالت الأحداث، وتتالى انبهارنا. فالضوء الباهر عبر ليل الظلمات، ومر إلى العروق والدهشة لفت بشالها الحريري أرواحنا»[31].

وإذا كان الشاعر قديما قد أحاط متنه بغير قليل من التقديس، وفق ما أملته مؤسسته الثقافية الرسمية، فإن السارد كذلك، وإن كانت نصوصه هامشية في تقدير المركز، لا يتلقى المحكي إلا وهو في كامل النقاء والصفاء، يقول «وهيأت روحي للسماع، وتطهرت فالقصص تحتاج إلى الطهارة» إنه ينتصب منافحا عن ثقافته، فيقف مدافعا عنها بكل شموخ، ولا يدخل عوالمها إلا وهو على طهارة، لأنها تمثل جزءا كبيرا من بنائه الروحي، ليبني من حكيه نسقا مقابلا لنسق المتن.

وممّا يدلّ على استعظامه لنسقه الثقافي، واعتزازه بالانتماء إليه، اطراد وصف حكاياته بالضوء والنجوم، التي تعتبر في مرجعيتنا الدينية الإسلامية علامة للاهتداء، ودليلا موصلا إلى الهدف، يقول تعالى: ﴿وَعَلامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ﴾[32]، فالنجوم علامات دالّة، من اتبع هداها وسار على أنوارها لن يضل أبدا. لذلك لما كانت قناعته في الحكي قد بلغت هذا الحد، لم يكن غريبا أن يشبه نصر سامي اسمه بنجمة شَبَّه بها حكيه من قبل، ولا أن يجعل الاهتداء بالنجوم (الحكايات) وصية لسندرا ابنته التي أهدى لها العمل كاملا فقال مخاطبا إياها: «يا سندرا يا ابنتي حين تمتد يدك إلى المكتبة، وتجدين

[31] حكايات جابر الراعي، ص 46.

[32] النحل، الآية 16.

اسمي هناك معلقا **كنجمة**، تذكري حينها أن ضوء القص هو الضوء الوحيد الباقي في هذا الكون الزائل، وتذكري أن حكايات جابر الراعي هي حكاياتك، وهي أيضا حكايات أصدقاء كثيرين، تعرفين بعضهم، وتجهلين أكثرهم، ثم هي بعد ذلك حكايات علمت أباك، ولازالت تعلمه الكثير الكثير»[33]. ونحن عندما ننظر في تثمينه للحكي واعتباره باقيا غير زائل، ونستحضر قول زهير بن أبي سلمى:

فَلَو كانَ حَمدٌ يُخلِدُ الناسَ لَم تَمُت وَلَكِنَّ حَمدَ النّاسِ لَيسَ بِمُخلِدِ
وَلَكِنَّ مِنهُ باقِياتٍ وِراثَةً فَأَورِث بَنيكَ بَعضَها وَتَزَوَّدِ

ندرك أن نصر سامي قد جعل من حكيه متنا خالدا بإطلاق، لأنه هو من أقنع السارد، وضخم إحساسه بهذه القناعة، وجعله يستمد من الحكي والخيال دليله على ذلك حين قال «تخيلت قدرة الله وهو يخلق العالم بالكلمات، حين قال: (كن) انتفضت النفوس، وحين قال: (كن) استوت الخليقة (سبحان الله) قلت في داخلي (وسبحان الكلمات)»[34]. أمّا زهيّر فلم يضمن الخلود إلاّ لبعض الحمد، الذي قد يكون شعرا.

ولقد كان السرد ضرورة تعليمية وثقافية بالنسبة لنصر سامي، كما كان الشعر ضرورة ثقافية واجتماعية بالنسبة إلى زهير بن أبي سلمى، فلكل واحد طريقته في الإنشاء التي تتلاءم والنسق الذي ينتمي إليه، ولما أصبح المتن الشعري كما هو منقوش في الأذهان غير مجد في إيصال المعارف والحكم في زمن السارد، أصبح السرد هو المعول عليه

[33] حكايات جابر الراعي، ص4.
[34] نفسه، ص 45.

للاضطلاع بوظيفيته التعليمية «فبما أن السخفاء بحاجة إلى التعليم، وبما أنّ التعليم لا يكون فعّالا إذا اكتفى بمخاطبة عقولهم، فلا مندوحة من الاستعانة باللهو، أي بالسرد. لا مندوحة من اللجوء إلى الغرابة، وأي غرابة أقوى من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنة البهائم والطير؟»[35].

لقد تنوعت موارد الحكمة والتعليم في حكايات جابر الراعي، نذكر منها، فضلا عن السفر والترحال:

2-2-1- الحيوانات

كثيرة هي الحكايات، في رواية نصر سامي، التي تشبهت فيها الشخصيات بالحيوانات وتزيت بزيها، كما هو الأمر في كليلة ودمنة، فخرجت الحكمة من أفواهها، مثال ذلك قوله «أما أغنامي فقد علمتني افتكاك اللقمة من الحجر الصلد، والطمأنينة والعطاء»[36]. وكأن الإنسان لم يعد كفيلا بتعليمنا الطريقة المشروعة للكسب، وهذا من لطيف النقد المضمر للإنسان الذي لم يعد يفرق بين المشروع والمحظور، بين الحلال والحرام، ولا يهمه سوى تكديس الثروة كيفما كانت السبل الموصلة إليها، ولأمر ما عطف الطمأنينة على افتكاك اللقمة، لأن الكسب المشروع يورثها، على خلاف النهب الذي يورث الضنك والشقاء والتعاسة، فكم رأينا من الطغاة المستكبرين تعساء بكسبهم، وكم رأينا من البسطاء سعداء بما كسبوه مقابلا لعطائهم

[35] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، ص 38.

[36] حكايات جابر الراعي، ص78.

وعملهم بإخلاص، ولله درّ القائل «ما قل وكفى خير مما كثر وألهى»، وأضيف (خير ممّا كثر وأشقى).

وقد تعلّم السّارد أيضا من النملة عدم الاستسلام والحرص على متابعة المسير لبلوغ الهدف، وتعلم من العصفور الصيد، يقول «ولكني كنت أرى دأب النملة، فيزداد حرصي على التحدي، وتأملت ورأيت دأب العصفور على الصيد، فآمنت بأنني قادر على تحطيم الشجرة»[37].

نعم هذا حال الباحث على التعلم، لأن «الحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها فهو أحق بها»، وقد نتعلم مما حولنا وممن حولنا، المهم أن تكون عندنا قابلية للتعلم؛ إذ ما يزال المرء عالما ما طلب العلم، فإن ظن أنه علم فقد جهل، ورحلة التعلم لا تنتهي كحب جابر للحكي.

وممّا أضمره السارد في حكاياته، حاجة الإنسان إلى تعلم اللغات، ليس فقط لغات البشر، بل لغات الحيوانات، وقد ساق فضل معرفة تلك اللغات في سياق تقابلي بين تعلم القراءة والكتابة والحساب، باعتبارها وسائل مساعدة في التجارة لتحقيق الربح، و تعلم لغة الحيوان، ليخلص السارد في حكاياته إلى أن أفضال تعلم لغة الحيوانات على الإنسان كثيرة في الحياة، ليس فقط في التجارة، أكثر من تعلم الحساب، كما يظهر ذلك في قصة جابر مع التاجر التي يقول فيها "اشتغلت مرة عند تاجر غني، اشتغلت عنده بأكلي وشربي ومبيتي، ولم يكن يعطيني أجرا. وفي أحد الأيام قرر هذا التاجر أن يدفعني للمدرس كي أتقن القراءة والكتابة والحساب لأعينه في تجارته[38].

---

[37] حكايات جابر الراعي، ص47.

[38] نفسه، ص26.

نظرة السارد للتعلم واسعة رحبة، أما نظرة التاجر فنفعية قاصرة، لأن قيمة التعلم بالنسبة إليه كامنة في ما يحققه من أرباح، أما فضله في نظر السارد فكامن في ما يحييه من أرواح، وشتان بين الأول والثاني، فمعادلة التاجر حسابية، ومعادلة السارد إنسانية، لذلك كان سخط التاجر باديا لما علم أن المدرس علم جابرا لغة الحيوان بدل الكتابة والقراءة والحساب، فقال «صرفت مالي عبثا... يا خسارتي فيك يا ولد»[39].

إحساس التاجر بعبث ما تعلم جابر، وبضياع ماله جعله يفكر في قتله، انتقاما لما ضاع له من مال لأجل تعليمه، وهنا سيكون ما تعلم جابر منجاة له من الموت، إذ سيفهم من الخيول أنه مقتاد للموت، حينما صهلت ففهم أنها تقول «ما أحزن سفرتنا هذه، نحمل سيدنا الصغير إلى الموت»[40]، ليخبرَ الخدم بأنه على علم بمصيره، فتتعاطف معه لأجل ذلك، فتخلي سبيله، فينجّي نفسه أولا من موت محقق بما تعلمه من لغة الخيول، وينجي جموعا من الفلاحين وأبنائهم ثانيا من هجوم اللصوص بما فهمه من نباح الكلاب، وأخيرا يكون سببا في شفاء بنت بما فهمه من نقيق الضفادع، يقول «فاستوقفني صوت الضفادع، ودققت النظر، فلم أرها ولكن صوت نقيقها كان يصل إلى مسمعي بوضوح... أتعرفين ما هذا؟ إنّه دواء ابنة الراعي الطيب، تلك الفتاة التي لم يقدر أحد من الأطباء على شفائها، إنها ترقد منذ ست سنوات على فراشها ودواؤها

[39] حكايات جابر الراعي، ص26 - 39.

[40] المرجع نفسه، ص26.

هنا على بعد أمتار منها... كل ما عليها فعله هو أن تغسل وجهها ويديها وساقيها في ماء الغدير في أول ساعات الفجر تماما»[41].

كلّ ما سمعه جابر من الضفادع قدمه وصفة علاجية عجائبية لابنة الراعي فشفيت. إن قيمة الإنسان كائنة في نفعه للإنسان، وليس يتحقق الإنفاع إلا بالتعلم، وأعظم بقول المرأة الحكيمة: الذي لا يتعلم يموت، وقديما قالوا: قتل أرضًا عالمُها، وقتلت أرضٌ جاهلَها.

لقد استطاع السارد أن ينقد أرواحا بما تعلمه من لغة الحيوان، وذلك عين الربح، فالتعلم يقاس بما يقدمه للإنسان من نفع، ولو أنه اقتصر على تعلم ما أراده التاجر لانحصر نفعه في التاجر، وبقي أسير تجارته، يشغله سنوات طوال مقابل أكل وشرب ومبيت، وكأنه حيوان في اسطبل.

ثم إن السارد استطاع من خلال نصه الهامشي ومن خلال لهوه، أن يقنعنا بخدمة نسقه للإنسان، حيث أحيا أرواحا وأبرأ أسقاما، بخلاف النسق المركزي الذي سحق الإنسان وابتزه واستعبده، كما يتجلى ذلك ظاهرا في علاقة الملك بالفلاح، وعلاقة التاجر وصاحب التفاح بجابر، بعدما مصَّا دمه لسنوات مقابل كسرة خبز يتلقفها الكلاب والقطط من حاويات الأزبال مجانا، ومن غير أن تكون يوما مقابل خدمة تسديها لأصحابها.

لقد مثل جابر بحق النسق الهامشي كله، لذلك وجدناه دائما مسحوقا برحى التسلط والطغيان.

---

[41] حكايات جابر الراعي، ص28.

2-2-2- الحكي و الكتب

إن أهم ما تعلم السارد من الحكي، هو عبوره من الجهل إلى العلم، ومن الظلمة إلى النور، ومن العدم إلى الوجود، ومن الموت إلى الحياة، لذلك قال «كنت جاهلا فتعلمت حكمة الضوء والظلام، صرت قادرا عبر الكلمات على التجول في مدن لا أعرفها، وعلى السباحة في بحار لم أرها»[42]، أما الكتب، فعلمته الحكمة من تفادي جمع المال، لأن الحرص عليه يفقد الناس صوابهم، بل إنه يرجح ثروة العقل على ثروة المال، لأن المال يحصل بالعقل، والعقل لا يحصل بالمال، وذاك قصده حين قال «لقد قرأت في الكتب أن الناس يفقدون صوابهم عندما يكثر لديهم المال، وأنا أريد الاحتفاظ بعقلي»[43].

والسارد لا ينقد كثرة المال فقط، بل إنه لا يرضى لنفسه حياة لا كد فيها ولا سعي، وقد عبر عن موقفه هذا من خلال قصته مع عجوز خدمها، فكافأته بخاتم جعل حياته سهلة، وطلباته مجابة، يقول «واستمرت حياتي هادئة... حتى ساورني القلق من الحياة السهلة والطلبات المجابة»[44]. وقد دفعه عدم رضاه بالحياة السهلة إلى جلد الذات، بعدما أفقده الخاتم وظائفه الحيوية، فقال في نفسه «هذا ليس أنا، إنه كائن هامشي لا طموح له»[45] ولو تفقدنا الناس من حولنا لوجدنا الكثيرين من أهل الرخاء يستلذون حياتهم الرتيبة، ويستطيبون

---

[42] حكايات جابر الراعي، ص59.

[43] نفسه، ص127.

[44] نفسه، ص131.

[45] حكايات جابر الراعي ص131.

خلودهم للكسل في الرغد، ويفخرون بتحولهم إلى كائنات استهلاكية بدون وظائف، وإلى بهائم همها إشباع البطن والفرج.

لقد انتفض السارد ورفض العيش الهين من غير سعي في طلب الرزق، حيث تعلم ذلك من الحكي، فانتقم من الخاتم وهشمه، يقول «ووضعت الخاتم في مدق كبير من النحاس الأصفر، ودققته حتى أصبح قطعة معدن لا فائدة منه، وألقيته في التراب، وكان ذلك العمل وسيلة **عبوري** إلى الحياة التي أردتها»[46].

نستشف من كلام السارد رغبتين:

الأولى: رفضه لأن يكون كائنا هامشيا؛

الثانية : رغبته في العبور إلى الحياة التي يريدها؛

في رغبتيْ السّارد تصريح بانتمائه للنسق الهامشي، ورفض للبقاء فيه، لذلك فتهشيمه للخاتم تعبير مباشر عن رفضه للنسق المهيمن الذي راكم الثروة، فأصبحت كل طلباته متحقّقة، من غير سعي في طلبها، لا عزم له، إلا سرقة الكحل من العيون.

وأمّا رغبة السارد في العبور إلى حياة يريدها، فتضارع رغبة أبي العبر[47] في العبور إلى حياة جديدة غير الحياة التي كان يحياها، وهي

---

[46] حكايات جابر الراعي، ص131-132.

[47] هو أبو العباس محمد بن أحمد ويلقب حمدونا الحامض بن عبد الله ... وكان صالح الشعر مطبوعا يقول الشعر المستوي في أول عمره منذ أيام الأمين وهو غلام إلى أن ولي المتوكل الخلافة، فترك الجد وعاد إلى الحمق والشهرة به... وكسب أيام المتوكل مالا جليلا (ينظر الأصفهاني، كتاب الأغاني تحقيق: إحسان عباس وآخرين، ج23 ص170، دار صادر بيروت ط 3- 2008.

حكاية أخرى علمتنا حقيقة العبور وماهيته، «إذ لما تجاوز أبو العبر سن الخمسين تبيّن أنّه لن يستطيع منافسة أبي تمام والبحتري، فماذا فعل؟ ترك الجد وعدل إلى الحمق... لم يفرض عليه هذا التحوّل، وإنما اختاره وتعمده وخطط له. ذات يوم قرر أن يتحامق، أن ينتقل من حالة إلى حالة، ومن طريقة إلى طريقة... وكمؤشر على حياته الجديدة قام بتغيير كنيته: كانت أبا العباس فصيرها أبا العبر»[48].

من القواسم المشتركة بين السارد وأبي العبر، رغبتهما معا في العبور إلى حياة أخرى مخالفة لحياتيهما الأولى، وكان هذا السبب كافيا ليغير الشاعر اسمه من أبي العباس إلى أبي العبر، لما توحي به مادة اسمه (ع.ب.ر) من العبور والانتقال من حال إلى حال آخر.

ولما كان الهزل مقابلا للجد، فقد كان عبور أبي العبر من الجد إلى الهزل يعني بالنسبة إليه عبورا من النسق المركزي إلى النسق الهامشي لأنه سيجد فيه راحته النفسية والثقافية والاجتماعية أيضا، فقد حقق له هذا الانتقال القائم على الهزل والحمق والتجانن ما لم يحققه له الجد والتعقل. «ولقد كسب بالحمق أضعاف ما كسب كل شاعر كان في عصره بالجد ونفق نَفاقا عظيما»[49].

أمّا بالنسبة للسّارد فالأمر مغاير نسبيّا، لأن رفضه لأن يكون هامشيا، لم يكن مدعاة لأن يتجانن ويتحامق، بل حسبه العبور لحياة يحس فيها بإنسانيته وبغايته الوجودية.

---

[48] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، ص49.

[49] الأصفهاني أبو الفرج، كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وآخرين، ج23، ص170، دار صادر بيروت ط3- 2008.

ولقد كان الجاحظ -رحمه الله- مدركا للتحول الذي كان يقصده في تآليفه، حيث الخروج من الجد إلى الهزل، ومن المتن إلى الهامش، ولقد أفرد أبوابا في ذيل كتابه البيان والتبيين للحماق والجهلاء، والنوكى والسخفاء، والموسوسين والجفاة والأغبياء وما ضارع ذلك وشاكله[50]، بعد حديثه في الصدر عن الشعراء والخطباء والبلغاء والأنبياء، ولا أشك في أن تخصيص صدر الكتاب للنسق المركزي وذيله للمهمشين أمر مقصود، خطط له الجاحظ في بيانه. ولعل مقصده بفعلته هو تمزيق «المتن لمصلحة الهامش»[51]، لذلك كان «يستطرد، واصفا الاستطراد بأنه لإزالة الملل عن القارئ، أي أن المتن ممل والاستطراد ممتع. والمتن ممل لأنه رسمي ومؤسساتي ونسقي، والخروج عليه يصبح من باب تقطيع النسق والسخرية منه»[52]. وذلك هو المبدأ نفسه الذي دفع أبا العبر للعبور، ليسخر بهزله من جد الآخرين، كما فعل معاصره أبو العَنْبَس الصّيمريّ حين صنع في الرقاعة نَيّفا وثلاثين كتابا[53]. وأما السارد فقد طلب العبور، ليسخر بوعيه من جهل الآخرين، وبحزمه وجده من كسل الخاملين.

2-2-3- المرأة

لأمر ما جعل السارد المرأة موردا من موارد التعلم، إذ لا ينكر هذا إلا جاهل جاحد، والحال أن المعلم الحقيقي في هذه الحكايات هي

---

[50] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ج 4، ص5 وما بعدها، مطبعة المدني القاهرة، ط7- 1998.

[51] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص229.

[52] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص229.

[53] ينظر : كتاب الأغاني، ج23، ص171.

الحيوانات لأنها تمثل النسبة المهيمنة في الشخصيات، وكأني به ينقد الذكوريين الذين لا ينسبون للمرأة فضلا في التعليم والإفادة، و**يهشم النسق وعمود الفحولة**[54] لإحلال «نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر **للمهمش والمؤنث والمهمل**»[55]، فجعلها حكيمة بعد أن كانت في النسق الرسمي من سقط المتاع، يقول السارد «كانت امرأة حكيمة، روحها نهر من الألفة والمحبة، وقلبها غابة حنان... علمتني المرأة حكمة الأعشاب، وحكمة الطيور، علمتني حكمة الفولاذ وحكمة النيران، قالت لي: ما من دابة على الأرض إلا ولها حكمتها، والذي لا يتعلم يموت»[56]، والحق أن نظرة السارد للمرأة مستمدة من مرجعيته الإسلامية حيث اعتبر الرسول صلى الله عليه وسلم المرأة شقيقة الرجل، فقال «النساء شقائق الرجال» فكيف لا تكون موردا للعلم والحكمة؟

وفي مقابل المرأة الحكيمة نجد المرأة الساحرة، وقد استطاع السارد أن يقنعنا بأن ليس هناك شر مطلق، إذ من رحم الساحرات ستخرج رجاء (الساحرة الصغيرة)، المحبة للخير، والساعية بكل طاقاتها لإبطال شر الساحرات، والقضاء عليه، فقد اعترفت بنزوعها للخير، وكرهها للشر، عندما قالت «لقد كنت قبل أشهر ساحرة صغيرة مبتدئة، لكنني محبة للخير، ولم يكن فكري يقبل الشرور، ولهذا عملت الساحرات على تعطيل قدرتي لأشهر»[57]، والمهم بالنسبة للسارد ليس كشف موقف ساحرة ناشئة سبحت ضد التيار، وشكلت نسقا معارضا

---

[54] ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص245.

[55] المرجع نفسه، ص245.

[56] حكايات جابر الراعي، ص47.

[57] حكايات جابر الراعي، ص32.

لنسق الشر، بل بيان موقفه هو من الشر. فوقوفه في صف الساحرة الصغيرة رجاء للقضاء على الساحرات العجائز البشعات، ليس إلا دعوة صريحة للوقوف في وجه الأشرار . إن تعاونه معها كان لغاية نبيلة، هي سحق الشر ودحره، إنه يُعرِّض بالشر ويُحرض عليه، وينسخ التعمية بالتوعية، وهذا ميثاق تعاونه مع رجاء، «قالت لي أنت تستطيع مساعدتي الآن... ولم أتردد... وقلت ستكونين أختي الآن. ومعا سنحاول أن نهزم الشر المسيطر على هذا البيت»[58].

خاتمة

لقد تناولنا حكايات جابر الراعي من منظور النقد الثقافي، وقبل ذلك كشفنا عن طبيعة الحكايات أولا وعن بعض وظائفها ثانيا، وسعينا لبيان صراع الأنساق من داخل الحكي، باعتباره نسقا معرفيا ينتصب وجها لوجه مع النسق المضاد، ومثلنا الأمثلة للتقابلات الثقافية القائمة بين النسق المهيمن الطاغي، والنسق المغلوب المستضعف، وخرجنا من الحكايات، وأرجعنا هذه الظاهرة الثقافية إلى المنشأ الذي ظهرت فيه في ثقافتنا العربية، كما هو الأمر في بيان الجاحظ وأغاني أبي الفرج، واشتغلنا على النقود المضمرة في الحكايات على جهة التمثيل لا الحصر.

ونحسب أن حكايات جابر قد استطاعت بما فيها من لهو وحكمة، أن تضطلع بوظيفتها الثقافية، وأن تؤسس لمسرود نافع وظيفته المثلى هي

[58] حكايات جابر الراعي، ص32.

التوعية وليس التعمية، في وقت كثر فيه الزبد الإنشائي، والعبث في الكتابة.

ولقد سعى السارد إلى بناء وعي فاعل بطريقة شعبية هامشية في مضمونها، ونخبوية في طريقة إنشائها، واستطاع من خلالها تعرية الأنساق الجاثمة في المعيش اليومي، بغية تصحيح العلاقة مع الآخر وتقويمها، ولأجل تحقيق مزيد من الراحة النفسية والإبداعية للذات الساردة.

وإذا كانت المؤسسة الرسمية قادرة على صياغة وعي الأفراد المنتمين لدائرتها، فإن نصر استطاع بفعل سلطته في الكتابة أن يصنع ذائقة مضادة للأولى، بمحكي يستمد فاعليته من المخزون الثقافي الشعبي، باعتباره شلالا ثقافيا، وموردا حكائيا لا ينضب أبدا.

مصادر البحث ومراجعه

- القرآن الكريم
- الأصفهاني أبو الفرج، كتاب الأغاني تحقيق إحسان عباس وآخرين، ج23، دار صادر بيروت ط3 – 2008.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج 4، مطبعة المدني القاهرة، ط7–1998.
- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/بيروت ط1 – 1997.
- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، تحقيق عبد الوهاب عزام وطه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (دت).
- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسة في السرد العربي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ط1– 1988.

- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط3- 2005.
- نصر سامي، حكايات جابر الراعي، نصر سامي، دار ورق للنشر والتوزيع الإمارات، ط1-2014.
- مدخل إلى الأدب العجائبي، تودوروف تزفيتان، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام الرباط، ط1- 1993.

المناولة اللغوية الأسلوبية

بلاغة الحوار في رواية العطار
دراسة لغوية أسلوبية

خالد معصي

باحث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

بني ملال. المملكة المغربية

مقدّمة

تمثل رواية «العطار» للكاتب التونسي نصر سامي، شكلا جديدا لأدب الرحلة، ونمطا مستحدَثا عجيبا في سرد الأحداث، ووصفِ الأماكن والشخصيات؛ فهذه الرواية عبارة عن عالم عجيب من السرود الشيقة، والحكايات البديعة، والقصص الماتعة التي تسافر بالقارئ إلى عوالمَ وأفضيةٍ متنوعةٍ، وتجول به في مسالك الحياة، وفي أعماق النفس البشرية، وتشده شدا إلى أن يتقاسم معها أحلامها وآلامَها، ويشاركها تجاربها ومغامرتِها، ونجاحاتها وإخفاقاتِها.

وقد ألّف الكاتب هذه الرواية، في طبعتها الأولى، عن مطبعة "الآن ناشرون وموزعون"، في أربع وستين ومائتي صفحة، وجعلها في خمسة أقسام، لكل قسم عنوان رئيس خاص به، وتتفرع عنه عناوين صغرى تحيل على قصة معينة أو صولة من صولات جمال الدين العطار.

يقدّم السارد في هذه الرواية مجموعة من الأحداث والتفاصيل والأسرار التي تكشف عن مسار الشخصية البطل في رحلتها من بلدها الأم إلى العديد من البلدان مع ما رافق هذه الرحلة من مغامرات

عاطفية، وعلاقات غرامية وإنسانية متنوعة ومختلفة في عوالمَ وأمكنة محفزة على الكتابة والتصوير، ناهيك عن حجم المطبّات والورْطات التي كانت تنتظر البطل أينما حل وارتحل. رحلة ممتعة ومتعبة في الآن نفسه، انتهت بعودة جمال الدين العطار إلى بلده، فكانت هذه العودة سببا في ترتيب الأوراق، ولملمة شتاته، واسترجاع أحداث هذه الرحلة وجمعها في رواية اختار المؤلف اسم «العطار» عنوانا لها.

وظف المؤلف في هذه الرواية بعض الأنماط والتقنيات السردية التي منحت له هامشا كافيا للتعبير عما يموج في نفسه، وضمنت له خيارات وبدائلَ لتصوير تقلبات حالاته النفسية وأحواله المعيشية اليومية، وعرضِ كل ما كان يلاقيه من معاناة ونَصَب في رِحْلاته ومغامراته، واستعراض ما كان منه من فتوحات غرامية، وتجارب عاطفية، ومن خلالها استطاع السارد أن ينسج لنا خطابا حكائيا وسرديا بليغا استوفى عناصر بلاغة الخطاب في بعديها اللغوي والأسلوبي.

ويعد الحوار نمطا سرديا حيويا محدِّدا على مستوى النص الروائي، وشكلا من أشكال الخطاب الذي يسهم إلى جانب بعض العناصر الحكائية الأخرى وفق منطق تفاعلي داخل النص، في توليد الحكي وتنمية الأحداث وتطويرها، ورسم ملامح الشخصيات المتحاورة، وتحديد صفاتها، والكشف عن نمط تفكيرها، وطبيعة العلاقات التي تجمع بينها، هذا فضلا عن كونه يساعد على تحقيق معرفة نسبية بأبعادها النفسية، والعاطفية، والاجتماعية.

لأجل ذلك حاولنا أن نبحث في الأنساق اللغوية والأسلوبية التي ينهض بها الحوار في رواية العطار، والتي أسهمت في صناعة خطاب روائي بليغ، وساعدت السارد في أثناء عملية السرد، على إدراك مقاصده وتبليغها في

أحسن صورة من اللفظ، وفي أبلغ مدرج من مدارج المعنى. واعتمدنا في سياق ذلك، شكلين اثنين من أشكال الحوار، الأول: خارجي وهو الذي يجمع بين شخصيتين أو أكثر. والثاني: داخلي (المونولوج) وهو ذلك الكلام الأحادي الاتجاه، والمرسل في وجود سامع حقيقي أو متخيل. وقد ركزنا أكثر على الحوار الذي يدور بين الشخصية البطل (جمال الدين العطار) وبعض الشخصيات الأخرى في الرواية لما لهذه الشخصية من مكانة مركزية في سرد الأحداث وتناميها؛ فهي محور العملية السردية ككل، وعليها مدار الأمر والشرف.

وسلكنا لبلوغ ذلك مسلكا استقرائيا رُمنا من خلاله، رصد بعض الأمثلة والنماذج الحوارية المعدودة، ودراستها دراسة لغوية أسلوبية على غاية من الاختصار، وذلك قصد تبيان أثر الحوار في بناء معنى عام بليغ في سياق تأليفي سردي محدد يراعي مقتضيات الأحوال، ومنه إلى صناعة خطاب سردي بليغ، يعكس تضافر مجموعة من التقنيات والأنماط السردية التي جعلته يرتقي في سلم بلاغة الخطاب. ويمثل الحوار منطلقا مهما، وشرطا أساسا لتحقق هذا المستوى من الخطاب السردي البليغ.

ولأنّ الحوار هو بمثابة شكل من أشكال الخطاب، فإن المقصود ببلاغة الحوار هاهنا، هو ذلك النموذج من الخطاب البليغ الذي تتحكم في صناعته بعض «الأنساق الداخلية البانية للخطاب نفسه، وأن المتحكم في إنتاج هذه الصناعة هو مجموع الملكات اللغوية، والنحوية،

والبلاغية، والدلالية، والمرجعية، والتحريرية، والتنسيقية التي يصدر عنها منتجو الخطاب على تفاوت في ذلك»[1].

والمقصود بالدراسة اللغوية، في هذا السياق المحدد وفق تصور يراعي طبيعة الخطاب، ويستحضر الإمكانات والأدوات البانية المقبولة في هذا الباب، تلك الدراسة التي تتوسل ببعض المنطلقات النصية، وتعمل على توظيف بعض المداخل وتطويعها، والتسلح ببعض العلوم وأجرأتها بما يتناسب ونوع الخطاب المدروس والأهداف المتوخاة منه؛ فالأصوات، والمعجم، والصرف، والنحو، والبلاغة..كلها منطلقات ومداخل نصية تدخل في باب الدراسة اللغوية التي سعينا من خلالها، إلى الكشف عن بلاغة الخطاب السردي من طريق بلاغة الحوار. وأما الدراسة الأسلوبية فاقتصرنا على الجوهري فيها، وهو مبدأ تخير اللفظ الذي شيد به المؤلف/السارد صرح حواراته مما يحيل على مقصديته في إنشاء معنى بليغ منسجم مع سياق سردي محدد، وكاشف عن بعض المعاني الجزئية الأخرى المسكوت عنها في أثناء عملية السرد.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة، منهجا يقوم على نظام المداخل، ولسنا نحتاج من هذه المداخل إلا ما يتضمنه الحوار ويتطلبه في بعض من نماذجه المختارة.

[1] صناعة الخطاب؛ الأنساق العميقة للتأويلية العربية، محمد بازي، كنوز المعرفة، الطبعة الأولى، 2015، ص18.

القسم الأول: مقدمات أو نهايات، لا فرق أبدا

المثال الأوّل: «تكلمه بالعربية التي تعلّمتها في مدرسة الأخوات في لاهور: "أريد أن أعتني بك فقط، لا أطلب منك أي مقابل، اعتبرني أمك، أو أختك، أو امرأة ليل معتزلة". "قال لها: «الآن أريد أن أستكمل قراءة الكتاب، اتركيني»[2].

دار هذا الحوار بين «أورميلا» و«جمال الدين العطار» داخل مكتبة كان يقضي فيها معظم أوقاته، وهو الذي يشتغل معلم لغة عربية في مدرسة حكومية بعيدا عن وطنه الأم وقد غادره مكرها مخلفا وراءه أهلا وأبناء كثرا، وزوجات لا حصر لهن. ويرِد هذا الحوار في سياق محاولات بعض النسوة إغراء العطار ومراودته عن نفسه، بعدما أبدين إعجابهن بشخصيته الغامضة، وعرضن عليه أنفسهن بشتى الطرق والحيل، ومن بينهن أورميلا المنظفة التي كانت تقطن بجوار المكتبة، فهي الأقرب منهن إليه، وأكثرهن شغفا به، ولشدة تعلقها به كانت تحرص على خدمته ورعايته من غير مقابل مادي، إلا أنه كان يعرض عنها ويمتنع عن مجاراتها، فمصيبته أعظم مما يعرض له من المفاتن واللذات.

المستوى النحوي

عدل السارد/المؤلف على لسان «أورميلا» في حوارها مع العطار، عن استعمال معمول الفعل «أريد» مفردا صريحا إلى مصدر مؤول من «أنْ والفعل المضارع»؛ حيث استغنى عن توظيف المصدر «الاعتناء» وهو مفعول به للفعل «أريد»، وأحل محله مصدرا مؤولا «أن أعتني»، ولأن

[2] رواية العطار، نصر سامي، الآن ناشرون وموزعون، الطبعة الأولى، 2019، ص14-15.

سياق الحوار هو التأكيد على مدى حب أورميلا للعطار وإخلاصها له، وإصرارها على الدخول إلى عالمه، والإناخة عند بابه، كان التعبير بالمصدر المؤول من «أن والفعل المضارع» أولى وأوجب لإظهار استعداد أورميلا للاعتناء بالعطار في الحال والاستقبال، وفي كل الأحوال من غير التصريح بذلك على وجه التشنيع والمباشرة، وذلك لما يحيل عليه الفعل المضارع من التجدد والاستمرار معزَّزا بأنْ المخففة من «أنَّ»، التي تفيد توكيد الفعل وتعضد دلالته. ولستَ تظفر بهذا المعنى مع استعمال المصدر الصريح "الاعتناء" المعدوم الزمن، والدال على أن هذا الاعتناء لن يكون إلا مرة واحدة.

وممّا يؤكّد دلالة هذا العدول وبلاغته في هذا المثال ووفق هذا السياق، تقديم أورميلا نموذج العناية الأسمى المتمثل في عناية الأم بابنها على باقي النماذج والروابط العائلية والعلاقات الإنسانية والاجتماعية الأخرى، وذلك في سياق محاولة إقناعه بقبول قربها منه والعيش معه؛ فإصرارها على الدخول إلى حياته ومراعاته والقيام بشؤونه على جهة الدوام والاستمرار، دفعها إلى التنازل ظرفيا ومجازيا عن المنزلة التي يفترض أن تنزلها في قلب العطار بحكم أنوثتها وما تحمله في قلبها تجاه العطار.

ولكي تظهر له صدق مشاعرها، ومستوى تعلقها، فيطمئن إليها، ويفتح لها أبواب قلبه المقفلة اضطرت إلى أن تكون له في مقام الأم إيمانا منها ومنه ومن الناس أجمعين أن لا رابطة تضمن تلك الاستمرارية في العناية من غير مقابل أقوى من رابطة الأمومة، وهي تتأمل أن يجد هذا الكلام في نفسه موقعا فيلين لها، فتكون هي من الفائزين.

أمّا فيما يخص جواب العطار على أورميلا ضمن حيز الحوار نفسه، فلم يخل من بلاغة تتجلى في توظيف السارد مرة أخرى مصدرا مؤولا معمولا للعامل نفسه (أريد)، الذي عمل في المصدر المؤول المتعلق بكلام أورميلا؛ فالمصدر المؤول من "أنْ" والفعل "أستكمل"، يفيد هنا معنيين؛ أحدهما قريب، وهو التنبيه إلى ضرورة التركيز على قراءة الكتاب في الحال، وعدم الانشغال على استكماله في الاستقبال، وثانيهما بعيد، وهو التلميح - باعتماد النسق التعبيري نفسه الذي عبرت به أورميلا عن استعدادها غير المشروط للعناية بالعطار - إلى عدم قبوله بعرض أورميلا، ورفضه الارتباط بها سواء في العاجل أو الآجل.

فَرَدُّ العطار على رغبة أورميلا في الاعتناء به، ووقف حياتها لخدمته يتضمن أسلوبا حكيما، قد جعله قناة لتمرير موقفه من عرض أورميلا بشكل لطيف بعيدا عن السماجة والقسوة والتطير في مثل هذه الحوارات والمناسبات..

المستوى الأسلوبي: تخير اللفظ

لفظ «الاعتناء»

اختار السارد على لسان أورميلا في حوارها مع العطار لفظ «أعتني» بدل ألفاظ أخرى تجاوره في المعنى وتصاقبه، ولكنها ليست هي هو على جهة التحقيق، من حيث دقة المعنى وما يقتضيه المقام، فمن هذه الألفاظ مثلا: الرعاية، والاهتمام... وكان هذا الاختيار بغرض التعبير عن صدق مشاعرها تجاه العطار، وهي تطلب منه أن يقبل بعنايتها له عن قصد ووعي، وعلى جهتي الحرص والخضوع. فمن معاني لفظ (عنى) في المعجم «القصد للشيء بانكماش فيه، وحرص عليه، ومن معانيه

كذلك الدلالة على الخضوع والذل»[3]، ولسنا نجد هذه المعاني في ألفاظ أخرى غير لفظ «الاعتناء». فاختيار لفظ «الاعتناء» ممثلا في الفعل المضارع «أعتني»، وُجد لتأكيد المعنى المتضمن في المصدر المؤول من «أن والفعل»، وتعزيزه بما يسعف في بلوغ أورميلا حاجتها من العطار.

المستوى الصرفي

وظّف السارد على لسان العطار وهو الشخصية البطل في الرواية، فعلَ «أَستكمل» بزيادة الهمزة والسين والتاء، وأصل الفعل وجذره «كمل»، وذلك في سياق رده على طلب أورميلا. ولا شك أن في عدول السارد عن استعمال الفعل «أُكملَ» بعد «أنْ» المصدرية، متجردا عن أحرف الزيادة إلى فعل زيدت فيه هذه الأحرف للدلالة على معنى ما يقصد إليه العطار من طريق السارد.

ولأن الزيادة في المبنى تقتضي زيادة في المعنى، كما أجمع على ذلك أهل اللغة، فليس يخلو توظيف هذا الفعل «أستكمل»، من دلالة يسعى العطار إلى تمريرها في رده على أورميلا، دلالة يستوجبها المقام، ويحتضنها سياق الحوار وطبيعته.

من معاني وزن «استفعل» الطلب، وهو المعنى الأكثر والأشهر، «اعلم أنّ أصل استفعلت الشيء في معنى طلبته واستدعيته وهو الأكثر وما خرج عن هذا فهو يحفظ وليس بالباب»[4]. فالفعل "أستكمل" ثلاثي مزيد بثلاثة أحرف، وتفيد هذه الزيادة مقايسة واطرادا، معنى الطلب. ويحيل

---

[3] مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، طبعة 1979، ج4، ص146، مادة [عنى].

[4] المخصص، ابن سيدة، دار الكتب العلمية، بيروت، ج14، ص180.

ذلك على أن العطار قد سلك طريق الطلب والاستعطاف في إكمال قراءة الكتاب، مما يدل على أن لا شيء أهم عنده، في تلك اللحظة من إكمال قراءة الكتاب، وفي هذا تلميح إلى رفض العرض الذي تقدمه أورميلا له.

ومن معاني وزن «استفعل» كذلك المبالغة، وهذا المعنى فرع عن الأصل الذي هو الطلب قوله: «[استفعل] «بمعنى فعل»، نحو: «قرَّ» و«استقرَّ»، ولا بد في «استقر» من مبالغة»[5]، إذن، فتوظيف السارد الفعل "أستكملُ" على وزن "أستفعل"، في هذا السياق، كان لأجل إظهار نوع من المبالغة في الطلب، وتضمين الكلام إقرارا بأهمية القراءة وأسبقيتها عند العطار، على كل شيء. وفي ذلك تمويه وهروب من مواجهة أورميلا، ونوع من التردد في الحسم مع عرضها.

من خلال هذه التوظيفات الصرفية الدقيقة في الأفعال تتجلى بلاغة الحوار بين أورميلا والعطار، كما تجلت كذلك في تخير اللفظ، وعلى المستوى التركيبي النحوي؛ فتحصيل دلالات الخضوع والخنوع لدى أورميلا، وشدة تعلقها بالعطار واستعدادها لإفناء عمرها في سبيل العيش في كنفه والعناية به بدون قيد أو شرط، وكذا الكشف عن موقف العطار الرافض والمتردد بخصوص ما تعرضه أورميلا عليه كان من منطلق التعاون والتعاضد بين المدخل النحوي، والأسلوبي والصرفي،

[5] شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الاستراباذي، تحقيق: محمد الحسن، محمد الزفراف، محيي الدين عبد الحميد، ، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة 1982، ج1، ص111.

وهذا ما يؤكد وجود مستوى محدد من التأليف البليغ على مستوى الحوار.

هكذا تظهر بلاغة هذا الحوار الذي دار بين العطار وأورميلا على لسان السارد؛ فقد عمد السارد حكاية عن العطار وأورميلا إلى صياغة هذا الحوار وبنائه على أساس بليغ، يراعي مقتضى الحال والأحوال، ويسلك من المداخل اللغوية والأسلوبية ما يتبلغ به طرفا الحوار مقصودَهما بأرفع الأساليب وأدق الألفاظ؛ ومن هذا المنطلق التمس السارد في بناء هذا الحوار طريقا نحويا وصرفيا وأسلوبيا، أظهر من خلاله، تمسك أورميلا بالعطار واستعدادها غير المشروط بالعناية به إلى آخر العمر، وكشف في الوقت نفسه عن رفض العطار لهذه العناية، وترفعه عن هذا الارتباط.

القسم الثاني: نساء في حياة العطار قبل الرحيل

المثال الثاني: «قالت لي: «أحبك». قلت لها كاذبا: «لم تغيبي يوما عن بالي، أين أخذتك الدنيا؟». قالت لي: «لا تخف، لم تأخذ مني الدنيا شيئا»[6].

جرى هذا الحوار بعد عشرين سنة من الفراق بين العطار وسلاف الزيدي، وهي إحدى عشيقاته أيام الحداثة والشطر الأخير من الصبا، وكانت مكتبة الآباء البيض مكانَ اللقاء بينهما لأنهما مولعان بالقراءة والكتابة.

[6] رواية العطار، ص60.

المستوى النحوي

أ في قول العطار، من الناحية التركيبية، ما يشي بكذبه وهو يرد على اعتراف سلاف بحبها له؟ وهل يتضمن رد سلاف ما يؤكد على تفطنها لكذبه؟

إن في قول العطار: «**لم تغيبي يوما عن بالي**»، توظيفا للظرف «يوما»، في غير موقعه الذي يليق به من الناحية التركيبية النحوية والدلالية، وليس في جعله متوسطا وجه ها هنا؛ فالأصل في الظروف أن تتأخر إن لم يكن في تقديمها التماس غرض، وإن كان التوسع في استعمالها عند العرب جائزا، ولذلك كان من الأولى والأرجح أن يقول: «**لم تغيبي عن بالي يوما**». ولكن لما كان السارد/العطار يقصد إلى أن يباعد بين عشيقته السابقة سلاف وباله، جعل الظرف "يوما" متوسطا بين الضمير الدال عليها في الفعل والضمير الدال عليه في الاسم، وكأن بالَه لم يكن يعبأ بغيابها، ولا بالذكريات التي كانت تجمعهما، اللهم ما كان يقع منها في ذهنه أحيانا على جهة القفز فقط «**قفزت إلى ذاكرتي كخطاف صغير ضائع**»[7].

من هذا المنطلق ووفق هذه الصيغة التركيبية التي صيغ بها قول العطار، يمكن أن نحكم بكذبه وادعائه فيما صدر عنه تجاه سلاف الزيدي، وهكذا لم يكن اعترافه بالكذب في بداية قوله إلا انعكاسا لما سيرد في قوله من المشيرات الدالة على كذبه.

[7] رواية العطار، ص55.

المستوى البلاغي

وظف السارد لأجل التلميح إلى تفطن سلاف لكذب العطار واحتياله، أسلوبا بلاغيا بديعيا، يتمثل في أسلوب الحكيم «ويقصد بأسلوب الحكيم تلقي المخاطب بغير ما يترقبه، إما بترك سؤاله والإجابة عن سؤال لم يسأله، وإما بحمل كلامه على غير ما كان يقصد»[8].

فلمّا سأل العطار سلاف عن حالها مع الدنيا، وعن الوجهة التي دفعتها أحوال الدنيا ومجرياتها إلى اتخاذها «أين أخذتك الدنيا؟»، كان ينتظر أن يتلقى جوابا دقيقا، فتكشف له سلاف عن مصيرها وما حصلّته من الأماني والغايات في حياتها بعد عشرين سنة من الغياب. لكنها تركت الإجابة عن هذا السؤال إيمانا منها بمجانيته، وتفطنا لكذبه، وما يستضمره في سؤاله من الاستهانة والشماتة، فانبرت إلى الإجابة عن سؤال لم يكن يقصد إليه ظاهريا، ولذلك بادرته بأن أطلعته على ما هو أهم لمعرفته في ذلك المقام، وقد مهدت له بأسلوب نهي تدعوه من خلاله، إلى عدم الخوف «لا تخف»، وكأن لسان حالها يعترض على تشفٍ يستضمره العطار في كلامه وسؤاله، ولذلك جاء رد سلاف ليعصف بالمستضمر في قول العطار، ويرد عليه كذبه وتعاليه «لم تأخذ مني الدنيا شيئا».

كان توظيف السارد على لسان العطار للمستويين النحوي والبلاغي فقط، في حواره مع سلاف الزيدي، كافيا لإبراز ملامح بلاغة

---

[8] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ص319.

الخطاب؛ إذ جعل من المستوى النحوي منطلقا متاحا لتأكيد كذب العطار فيما صدر عنه تجاه سلاف، وجعل من المستوى البلاغي آلية كاشفة عن ذكاء سلاف وتفطنها لما يقصد إليه العطار من سؤاله.

القسم الثالث: طين الروايات، وأبطالها

المثال الثالث: «لغة لفساد الكائن. فجر لقداسات داس عليها الليل بآثار خطاه. أسراب عصافير لقبور الكهنة، وفراديس مغلّقة، تلك بقاياك. قال لها، وأطبق باب الغرفة». «فأجابته: إنني لا أفهم هذا السحر ولا أعرفه»[9].

جمع هذا الحوار بين العطار وامرأة ليل عابرة، كان العطار يحاول أن ينسى معها خطيبته الأولى، والتي يبدو أنها شكلت ذكرى سيئة عنده، وربما كانت سببا في انكساره وضياعه، ولا يُدرى لأي سبب كان ذلك، وفي الوقت الذي تحاول فيه امرأة الليل العابرة التقرب من العطار، وإظهار نوع من التودد والمودة تجاهه، كان العطار قاسيا فظا في تعامله معها. ولا عذر له في ذلك إلا أنه ربما كان يمني النفس أن يرى خطيبته في الوضع الذي عليه امرأة الليل، حتى يتسنى له الاقتصاص منها، وتحقيرها ردا على تركها له، واستصغارها أمرَه.

هذه فرضية سنحاول أن نثبتها استنادا إلى بعض المشيرات النصية، والموجهات الخارجية، وانطلاقا من بعض المستويات اللغوية والأسلوبية.

[9] رواية العطار، ص 154-155.

المستوى البلاغي

يسعى السارد، من خلال هذا الحوار، إلى الكشف عن سوء حالة العطار النفسية التي خلفها غياب خطيبته الأولى عنه، والتي ما تزال نار حبها متوقدة في قلبه، فبعد أن سارع العطار إلى إعطاء المرأة ثمن قضاء الليلة معه، بادر إلى منحها سوار خطيبته، ومراودها الملأى بفتات المسك، واختار الصمت تعبيرا عن انكساره، وانفطار قلبه، ولم يكن متحمسا أو متلهفا إلى أخذ مقابل هذه العطايا والمنح.

الشيء الذي جعل امرأة الليل تشعر بنوع من الإهانة، أسرّتها في نفسها، فبادلته التجاهل، وما كان منها إلا أن أطرقت الباب وغابت عنه فكرا وشعورا، وتركت له الجسد باردا صامتا جزاء إهانته لها، وهي الأنثى والإنسانة. إلا أن العطار لم يستسغ الأمر، ورأى أن في فعلها محاولة لكسر شوكته، واستسقاطا لكرامته وكبريائه، فهمَّ في إثر ذلك، وهو لا يرى فيها إلا صورة من خطيبته ومحبوبته، إلى ذمها، وتقريعها، والحط منها. وقد استعان لبلوغ أقصى مراده في ذلك ببعض الأساليب البلاغية، من قبيل:

الاستعارة

وجد العطار في اعتماد أسلوب بلاغي بياني ممثلا في الاستعارة، ما يشفي غليله في حواره مع امرأة الليل، وإن كان المقصود من هذا التقريع والعتاب، خطيبته السابقة الغائبة الحاضرة؛ فما صدر عن العطار من كلام لا يتناسب مع ما بدر من المرأة حين إطراقها الباب، وغيابها عنه. الشيء الذي يحيل على أن ثمة جرحا في أعماق العطار قد استيقظ، وأن ثمة ذكرى أليمةً قد استدعيت بديهة، ومن غير قصد في سياق هذا الموقف، وهي ذكرى ما تزال تملك عليه نفسه، فكان منه ما كان.

التمس العطار طريق الاستعارة المكنية للرد على موقف امرأة الليل، وإن كان مقصوده في الرد يتعدى هذه المرأة العابرة إلى خطيبته التي أحدث غيابها شرخا وجرحا بداخله؛ فقد وظف العطار في حواره استعارتين مكنيتين بارزتين، وذلك لأجل التعبير عما يشعر به اتجاه امرأة الليل وقد وقفت منه ذلك الموقف الانتقامي في أول لقائهما، ومن طريقها سعى إلى تشويه صورة خطيبته السابقة والتقليل من شأنها وعتابها مكابرة منه، وفي ذلك تعبير خفي يدق معناه ويبعد، عن مدى تعلق العطار بخطيبته السابقة. وتتجلّى هاتان الاستعارتان في قوله:

«**لغة لفساد** الكائن»؛

«قداسات **داس عليها الليل**»

يبدو أن توظيف العطار الاستعارة المكنية تحديدا، بغرض إظهار نفسه بمظهر البطل الشجاع والصارم والهادئ حينما شجر الخلاف بينه وبين امرأة الليل، يحيل على أنه يخفي حبا عميقا تجاه خطيبته السابقة، يمنعه كبرياؤه من التصريح به في حضرة امرأة أخرى، وإن بدا منه ما يكشف أمره عندها حين إعطائه إياها سوار خطيبته الأولى ومراودها..، ولعل في هذا التناقض ما يبرر ارتباكه وتخبطه.

فمن معاني [كَنَيَ] في المعجم «أن تتكلم بشيء وأنت تريد غيره»[10]، إذن، فمحاولة العطار التقليل من شأن مكانة خطيبته السابقة التي تتمثل له في شخص امرأة الليل، على سبيل الاستعارة المكنية يشير إلى أن العطار يظهر في كلامه خلاف ما يبطن، وهناك دلائل ومشيرات

[10] القاموس المحيط، الفيروزآبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة، 2005، ص1329.

سبق ذكرها ، تؤكد أنه يكني عن حقيقة حبه لخطيبته الأولى ، وإن كان يريد إظهار كراهية واحتقارا تجاهها.

وقد أسعف العطارَ الأسلوبُ الاستعاري في الذهاب كل مذهب في كشف عيوب خطيبته الأولى والتشهير بها ، وإخفاء شعوره نحوها ، تمويها منه واحتيالا على امرأة الليل خاصة ، وعلى القارئ عامة.

التشبيه

لقد كان في تسلح العطار بأسلوب التشبيه وهو يحاور امرأة الليل ، اعتقاد منه بأن هذا الأسلوب جدير بإصابة هدف بعيد ، فليست امرأة الليل إلا مرآة تعكس ذكرى أليمة في حياة العطار ، وصورة معشوقة غابت فغاب كل شيء جميل بالنسبة له. ولم يكن توسل العطار بالتشبيه بغرض تصوير خطيبته من طريق امرأة الليل ، في صورة من انتهى أمره ، وانحطت مكانته ، فلم يبق منه شيء إلا ما يستدعي التعاطف الممزوج بالتشفي ، لم يكن هذا التوسل كافيا لإخفاء حب عظيم راسخ منه تجاه خطيبته الأولى.

شبه العطار بقايا خطيبته وقد انعكست صورتها في مرآة امرأة الليل بائعة الهوى ، بلغة لفساد الكائن ، وبفجر لقداسات داس عليها الليل ، وبأسراب عصافير القبور ، وذلك بجامع الخراب ، والفساد ، والهجر ، وانتهاء الصلاحية ، والذي يعتري طرفي التشبيه وهو في المشبه به أقوى وأظهر ، لكن توسل العطار بالتشبيه ، في هذا الحوار ، خرج عن الغرض الملتمس إلى غرض آخر غيرِ مقصود ؛ حيث خان توظيفُ العطار التشبيهَ ، فكشف أمرَه حين أبان من خلاله ، ومن حيث لا يدري ، عما كان يكنيه ويخفيه في أعماقه تجاه خطيبته.

لم يتضمن موقف المرأة ما يستدعي هذا الرد القاسي من قبل العطار، ملتمسا فيه طريق التشبيه، وهذا ما يبين تسرع العطار وارتباكه في حضرة امرأة تذكّره بخطيبته الأولى، والتي يبدو أنها تركت آثار جروح في قلبه وفي ذاكرته، هذه الآثار هي التي كانت سببا في تهافت العطار، ونزوعه إلى ذلك الرد المشين. وقد جانب الصواب، وضيع الهدف حين جعل أسلوب التشبيه ذريعته إلى العتاب، وإخفاء حقيقة مشاعره تجاه خطيبته الأولى؛ فليس يليق في حوار من هذا الضرب، وفي هذا الموقف استدعاء أسلوب التشبيه، للحط من قيمة مَن ثبت بالدليلين اللفظي والدلالي أنه أرفع مكانة، وأجل موقعا وإن كان سعيه حثيثا، وإصراره شديدا إلى إنكار ذلك وإخفائه.

المستوى الأسلوبي: تخير اللفظ

في هذا المستوى سنحاول باقتضاب، تبيان ما يؤكد ارتباك العطار، وتأزم وضعه النفسي المتصل بوقع غياب خطيبته الأولى، وما خلفه من انكسار وتخبط وهذيان، في أثناء حواره مع امرأة الليل، ويؤكد كذلك أن العطار قد بلغت به سوء حاله المبلغ الذي أصبح فيه يرى وجه خطيبته الأولى في وجه امرأة الليل، وعلى هذا الأساس أجرى حواره معها مجرى الاستعارات والتشبيهات.

انطلاقا من رد امرأة الليل على كلام العطار الذي يقطر غلا وصبابة في الوقت نفسه، وليس الأول إلا مظهرا من مظاهر الثاني ونتيجة له في هذا الموضع تحديدا.

لفظ «السِّحر»، في قول امرأة الليل «إني لا أفهم هذا السحر ولا أعرفه».

اختار السارد على لسان امرأة الليل لفظ «السحر»، دون لفظ «الكلام» وما يكون معادلا له في الدلالة، وذلك في سياق ردها على كلام العطار وهو يستعير ويشبه بغرض إبداء الشماتة تجاه شخص غائب ومن طريق شخص حاضر، ولم يكن هذا الاختيار إلاّ إشارة من السارد على اضطراب حال العطار، وتأكيدا على أن ما يصدر عنه ليس إلا هذيانا خلفه غياب خطيبته الأولى التي ملكت عليه نظره ونفسه، وسلبت عقله وحواسه.

فبدل أن تجيب امرأة الليل العطار بالقول: «إني لا أفهم هذا «الكلام» ولا أعرفه»، وهي تؤكد بالنفي عدم فهمها ومعرفتها لمقصود كلامه، تذهب مذهبا آخر في اختيار لفظ «السحر»، ظنا منها أن العطار يحتال عليها ويخدعها من خلال كلامه المنسوج على منساج الخلابة والتأليف البليغ.

فمن معاني «سَحَرَ» في المعجم ما يحيل على الخداع، والإيهام، والاحتيال، وإلباس الباطل لباس الحق؛ جاء في القاموس المحيط: «وسحر، كمنع، خدع»[11]، وفي المقاييس: «هو إخراج الباطل في صورة الحق، ويقال هو الخديعة»[12]، إذن، فاختيار امرأة الليل على لسان السارد لفظَ «السحر» في هذا المقام، لوصف ما ورد على لسان العطار من كلام، يؤكد أن ثمة خللا في الحوار سببته نفسية العطار المضطربة؛ فالعطار لم يكن يخاطب إلا صورة غائبة متخيلة ومجسدة في شخص امرأة الليل، فجاء كلامه ورد فعله منافيا وغيرَ منسجم

[11] القاموس المحيط، ص405.

[12] مقاييس اللغة، ج3، ص138.

لسياق ما جرى بينهما ، ولذلك اعتبرت امرأة الليل كلام العطار سحرا يحاول من خلاله خداعها ، وهي لا تدري أنّه مجرد هذيان ليست هي معنية به لا من قريب ولا من بعيد.

من هنا يمكن الحديث عن بلاغة الحوار في هذا المثال، وذلك من خلال التركيز على ما تضمنه من ملكات وخصائص بلاغية وأسلوبية ، باعتباره خطابا لغويا يسعى من خلاله العطار إلى إخفاء ارتباكه الناجم عن حبه العميق لخطيبته الأولى التي تركته ، وذلك من طريق إظهار نوع من القسوة والاحتقار تجاه امرأة الليل، وهو الخطاب نفسه الذي تسلحت به المرأة لتأكيد ما يعيشه العطار من تيه وضياع، حين صرحت بعدم فهمها لما تضمنه كلامه وهو يستعير ويشبه ويصطفي من الألفاظ ما يسعفه للتعبير عن تعلقه بخطيبته الأولى من حيث لا يدري، وإن كان يجتهد في إخفاء ذلك.

القسم الرابع: الرحلة

المثال الرابع: أحيانا أسمعه يصرخ بينه وبين روحه [قائلا]: «لم أوتَ الحكم صبيا ، ما أخذت أبدا كتابي بالقوة التي يجب. لم يكن لدي ما يجعلني ذلك الرجل الحنون الذي يخرج الزكاة ، ولم أك تقيا ، ولا برا بوالديَّ، ولا جبارا عنيدا ، ولم يطر حمام السلام علي يوم ولدت ولا يوم كان الموت يتربص بي ، ولا يوم انبعثت من السجون حيا»[13].

ينقل لنا السارد هذا الحوار الداخلي الذي أجراه العطار مع نفسه ، وذلك في سياق تعبيره عن صرخة ندم وحسرة مستكنة في ثنايا كلامه

[13] رواية العطار ، ص235.

تدلل على سلامة فطرته بالأصالة، يحاول من خلالها تسويغ ما اقترفته يداه من خطايا، وما اختلسه من ملذات عارضة مبتذلة في لقاءات غرامية كثيرة وعابرة، وما افتقده في إثر ذلك من سعادة حقة، واستقرار وشعور بالأمان والإنسانية، خلال سنوات التيه والضياع والفقد، التي طوت عمره، وهو منقاد في رحلة الهروب من واقع مؤلم، زادُه في ذلك ووسيلته الكتابة ولا شيء غير الكتابة.

المستوى النحوي

يسعى العطار من خلال هذا الحوار (الصرخة)، إلى استدعاء ما في اللغة والكتابة من تراكيب وأساليب، تنسجم مع غرض تبرير حياة المجون والضياع والفتك التي قضى فيها شطرا ليس يسيرا من عمره، وتساعده على كسب تعاطف القارئ أولا، وتعاطف كل من يقابله ويلتقيه، أو يعرفه ويعرف ماضيه الأسود ثانيا.

ومن منطلق هذا الغرض بنى العطار فعل «الإتيان»، إلى ما لم يسم فاعله منفيا «لم أوتَ»، حين قال: «ولم أوتَ الحكم صبيا»، فلم يذكر الفاعل المسئول عن إتيان الحكم في الصبا، بل تستر عنه تعظيما وتنزيها له، لاقترانه بضمير مستتر يعود على العطار وقد سبق منه الاعتراف بأنه بلغ في النجاسة والمجون والفتك كل مبلغ باعتبار ما هو كائن لا باعتبار ما كان، بما لا يستحق معه أن يجانب اسم الجلالة، قياسا بالخُلف على ما كان في قصة نبي الله يحيى عليه السلام، ف "قد يترك الفاعل ويؤتى بما ينوب عنه لأغراض متعددة، منها -كما يقول النحاة-. للتعظيم نحو (خُلق الخنزير)، فتستر ذكره بجانب ذكر

الخنزير تعظيما له»[14]، فاستحياء العطار من ذكر الفاعل في هذا الموضع يكشف عن نقاء سريرته، وصفاء معدنه في أصل خلقته وتربيته، وأما ما كان منه من الجنايات والمحرمات فهو عارض طارئ لا يتحمل فيه الوزر وحده.

واستنادا إلى هذا العدول في بناء الفعل من المعلوم إلى المفعول، وما ترتب عليه من دلالة، يمكن القول بأن صرخة الندم التي يحاول العطار إخفاءها في ثنايا حواره أصبحت معلنة مسموعة بالنظر إلى ما أبداه من استحياء واحترام في حضرة الله عز وجل وهو يرتب الكلام في نفسه على هذه الصيغة. ولعل في هذا الموقف ما يدعو إلى التعاطف معه، والتماس الأعذار له مبدئيا.

المستوى البلاغي

وتعضيدا لما ذهبنا إليه في كون العطار بالرغم من شدة فجوره ومجونه وفتكه إلاّ أنّه يمتلك قلبا طيبا وضميرا حيا ونزوعا إلى الخير، انتحاؤه سمت الاقتباس من وجهين، والاقتباس أسلوب بلاغي بديعي اعتمده العطار في حواره للاستدلال على مشروعية كلامه، وإكسابه القوة البلاغية التي يبلغ بها قلب القارئ، وضمان تعاطفه وتضامنه. والاقتباس عند البلاغيين هو «أن يتضمن الكلام نثرا أو شعرا شيئا من

[14] معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع، الطبعة الأولى، 2017، ج2، ص71-72.

القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، لا على أن المقتبس جزء منها، ويجوز أن يغير المقتبس في الآية أو الحديث قليلا»[15].

إنّ تضمين العطار حواره شيئا من القرآن الكريم دليل على نظرة الإجلال والتعظيم التي تؤطر علاقته بالخالق عز وجل وهو مصدر القرآن ومنزله. وقد اتخذ هذا التضمين عند العطار وجهين مهمين: الأول: لفظي، مرتبط بالأسلوب القرآني المسجوع البليغ، يقصد من خلاله إحداث نوع من التأثير في القارئ حين تحريك ذاكرته واستدعاء محفوظه من القرآن الكريم، وفي هذا العمل اختراق إلى نفس القارئ والتحكم نسبيا في مشاعره من طريق هذا الاقتباس الذي يحيل على ما يدعو إليه القرآن الكريم من تسامح وتعاطف، والتماس الأعذار للمسلمين. والثاني: معنوي، يروم من خلاله العطار استحضار قصة نبي الله زكريا مع ابنه يحيى عليهما السلام. وإن كان مدار الأمر على يحيى عليه السلام.

لم يكن في استحضار العطار لهذه القصة إلا بغرض إقناع القارئ بأن ندمه وحسرته على كل ما صدر منه قولا وفعلا دليل على سلامة فطرته، وهو ما دعاه إلى استجلاب قصة نبي الله يحيى في الأذهان مصاغة في قالب تأليفي مختلف، ليبين أنه ليس في مقام الأنبياء، حتى يكون معصوما من السقوط في شرك هذه الآثام والمعاصي. وكأن لسان حاله يقول: إذا كان يحيى-عليه السلام- نبيا شريفا متصلا بالعناية الإلهية وهو فرع عن أصل شريف يتمثل في زكريا-عليه السلام،

[15] الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، الطبعة الأولى، 2014م ص، 575.

فإنني أن الإنسان الضعيف المحكوم بظروف اجتماعية قاسية، وبثقافة مبتذلة سائدة، ومؤسسات اجتماعية مختلة، فلست أكون إلاّ إفرازا حتميا لهذه الظروف وهذه الثقافة، وهذه المؤسسات.

المستوى الأسلوبي: تذير اللفظ

لفظ «عنيد»

اختار العطار لفظ "عنيد" بدل لفظ "عاصٍ"، في قوله: "ولم أك جبارا عنيدا"، وذلك على أساس محاكاة النص المقتبس من القرآن الكريم أسلوبيا، حين وصف الله عز وجل يحيى عليه السلام، قائلا: (وَلَمْ يَكُنْ جَبَّارًا عَصِيًّا)[16]، ليثبت أن الإنسان الذي يحصل منه الندم والحسرة على خطايا ارتكبها بصرف النظر عن الأسباب والدوافع، لا شك أنه إنسان طيب المنبت، كريم الأصل، سليم الفطرة.

فعدول العطار من لفظ "عاص" إلى لفظ «عنيد»، بما يدل عليه كلا اللفظين من معان مخصوصة، ربما يؤكد ما ذهب إليه العطار في تركيبه النحوي، واقتباسه البلاغي ويعضده. فما دلالة لفظي «عاص»، و«عنيد» في المعجم العربي إذن؟

جاء في لسان العرب، في لفظ «العصيان»، ومنه "العاصي" وهو: «خلاف الطاعة. عصى العبد ربه، إذا خالف أمره.. والعاصي: الفصيل إذا لم يتبع أمّه؛ لأنّه كأنّه يعصيها وقد عصى أمّه»[17]؛

---

[16] سورة مريم، الآية 14.

[17] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر المجلد 15، ص67.

أما لفظ «عنيد»، فقد جاء في المقاييس: «ومنه المعاندة، وهي أن يعرف الرجل الشيء ويأبى أن يقبله. يقال: عَنَدَ فلان عن الأمر، إذا حاد عنه»[18]؛

ومن المعاني الواردة في لفظ «عَنَدَ»؛ الميل، والمخالفة للحق ورده، جاء في القاموس المحيط: «عَنَدَ عن الطريق عنودا: مال..وخالف الحق، ورده عارفا به»[19].

يستفاد من خلال عرض المعاني المعجمية الواردة في لفظي «عنيد»، و«عاص»، أن ثمة فارقا دلاليا بين اللفظين، يستلزم الدقة في اختيار اللفظ وفق سياق استعمالي محدد؛

فالملاحظ أن لفظ «عاص» يتضمن معنى الخروع عن الطاعة ومخالفة الأوامر عن اقتناع، وسابق إصرار من جهتين؛ من جهة العلاقة العمودية بالخالق، ومن جهة العلاقة الأفقية الأبوية المتصلة بالأم على الجملة. أما لفظ «عنيد»، فيحيل على المماحكة والتردد في فعل الشيء من غير تثبت، والنزوع إلى رفض الحق بعد اليقين به، والوقوف في وجهه مكابرة، مع وجود النية في الرجوع إلى جادة الصواب.

من هنا تتضح خلفية هذا الاختيار عند العطار في حواره مع نفسه؛ فاختياره لفظ «عنيد» بدل لفظ «عاص»، في هذا المقام تحديدا، والمرتبط ببر الوالدين، يكشف عن خوفه من أن يندرج ضمن العصاة، وهو يعلم مغبة ذلك وعاقبته عند الخالق، ولذلك خرج إلى وصف أقل ضررا وعاقبة «عنيد»، عبر من خلاله عن استحياء مضمر راسخ، وعن

[18] مقاييس اللغة، ج4، ص153.

[19] القاموس المحيط، ص302.

احترام للمقامات، وتلك خصال من شرُف أصله وطاب منبته، وسلمت سريرته وفطرته وإن كان منه من الأفعال المشينة، والأقوال القبيحة ما يكون.

بناء على هذا الاختيار الأسلوبي استطاع العطار أن ينشئ حواره وينسجه وفق معايير بليغة ترتقي بهذا الحوار إلى مستوى الخطاب البليغ، الهادف إلى بناء المعنى وصياغته من طريق مخصوص، تركيبا وأسلوبا واختيارا؛ فتوسل العطار في صياغة حواره مع نفسه، بهذه الأنساق الداخلية، المتمثلة في المدخل النحوي والبلاغي والأسلوبي ليس إلا نزوعا تلقائيا نحو التأليف البليغ المسنود بوعي لغوي متمكن، وبمعرفة مسبقة بمركزية المقام في بناء حوار بليغ.

على سبيل الختم

تعد رواية العطار نمطا تأليفيا جديدا ومختلفا في عوالم السرد المعاصرة، وهو نمط قد استوفى الشروط اللغوية والأسلوبية والفنية التي جعلت منه خطابا بليغا. ويمثل الحوار ركنا مؤسسا لهذا الخطاب، وعنصرا محددا لبلاغته السردية من حيث وظيفتُه البنائية، ومن حيث إمكاناته اللغوية والأسلوبية الموظفة، بل يمكن اعتباره ها هنا خطابا مركزيا ضمن خطاب موسع.

فمن خلال دراستنا اللغوية والأسلوبية لبعض النماذج الحوارية المختارة من رواية العطار، خلصنا إلى مجموعة من النتائج والخلاصات نوردها كالآتي:

- يستمد الحوار في رواية العطار بلاغته من اعتماد السارد على ملكاته اللغوية والبلاغية، وتوظيفها توظيفا دلاليا عميقا يراعي مقتضيات الأحوال؛

- ينطلق السارد في رواية العطار، من كفاءة أسلوبية، ورصيد معجمي مهم يسمحان بإنشاء حوار بليغ يستجيب لمجموع المقاصد والغايات التي يسعى السارد إلى تبليغها بواسطة شخصياته؛

- تستطيع الدراسة اللغوية والأسلوبية أن تقتحم الخطابات السردية وتستوعبها منهجيا، لتكشف عن أنساقها البانية، وخصائصها الفنية، وذلك من خلال المنطلقات النصية والأسلوبية؛

- يقوم الحوار في رواية العطار أسلوبيا على مبدأ تخير اللفظ، وقد استطاع السارد من خلاله، أن يزيد من تماسك الخطاب بلاغيا؛

- تتكشف بلاغة الحوار في رواية العطار من خلال التنقيب عن تلك الملكات اللغوية، والنحوية، والصرفية، والبلاغية، والأسلوبية التي توسل بها السارد في نسج خيوط الحوار بين شخصياته، وذلك وفق رؤية تساندية فاعلة؛

- يشكل الحوار البليغ لبنة مركزية في البناء السردي لرواية العطار، وعنصرا فاعلا في عملية صناعة خطاب أبلغ.

لائحة المصادر والمراجع

رواية العطار، نصر سامي، الآن ناشرون وموزعون، الطبعة الأولى، 2019م؛

1- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، ط1، 2014م؛

2- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت؛

3- شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الاستراباذي، تحقيق: محمد الحسن، محمد الزفراف، محيي الدين عبد الحميد،، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة 1982م؛

4- صناعة الخطاب؛ الأنساق العميقة للتأويلية العربية، محمد بازي، كنوز المعرفة، ط1، 2015م؛

5- القاموس المحيط، الفيروزآبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط8، 2005؛

لسان العرب، ابن منظور، دار صادر؛

6- المخصص، ابن سيدة، دار الكتب العلمية، بيروت؛

7- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2017م؛

8- مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، طبعة 1979.

المناولة التأويلية التقابلية

قراءة مفتاحية في أصوات العطار لنصر سامي[1]
دراسة تأويلية-تقابلية[2]

نعيمة المبثوت

باحثة مغربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة السلطان مولاي سليمان
بني ملال. المملكة المغربية

«لقد تأكد عندنا أن العنوان حامل معنى وحمّال وجوه، وهو عتبة قرائية مقابلة للنص الذي يعنونه، فهو يوجّه القارئ ويثير أسئلته، إنّه موضوع للتأويل، وفي الوقت ذاته مفتاح تأويلي للنص، ويظل المقابل النصي الذي هو الرواية أفضل موضح للمقصود به»[3].

[1] العطار، نصر سامي، دار الآن، الأردن، عمان، ط1/2019.

[2] «التأويل التقابلي إجراء قرائي في تمثل المعاني، وإدراكات علاقات فيما بينها، بما يسمح بأحسن فهم. ويتم العمل به بين بنيتين نصيتين متماثلتين أو متخالفتين دلاليا؛ وهو أوسع وأشمل من التضاد والمقابلة والترادف المعروفة في مجال البلاغة». [التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، محمد بازي، الدار العربية للعلوم، ط1/1431هـ-2010م، الجزائر، ص221.].

[3] نظرية التأويل التقابلي مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، محمد بازي، دار الأمان، الرباط، ط1/1434هـ-2013م، ص 330.

تقديم

تعرف الأشياء بهوياتها، وهوية الكتاب عنوانه، إن أحسن المؤلِّف فيه الاختيار، لفت الأنظار، واستدعى الأنصار، وجذب القلوب والعقول والأفكار، خاصة إذا كان كنز أسرار، مثل رواية (العَطَّار)، التي سنحاول -من خلال هذه الورقة البحثية- إبراز بعض معانيها، في ضوء عنوانها، المتميز بأصواته البانية -إلى جانب مجموعة من المفاتيح اللغوية- لتأويل تقابلي قادر على سبر أغوار شخصية بطل الرواية (جمال الدين العطار)، وراويها (نصر سامي)، فمعلوم أن الصوت هو أصغر وحدة لغوية دالة في الخطاب اللغوي، ولما كان الأمر كذلك، آثرنا الاشتغال عليه، معضدين إياه بما يناسب من علوم صرفية ونحوية وبلاغية، مراعين في ذلك الأحوال، والمقامات، مستندين على نظرية التأويل التقابلي للدكتور محمد بازي. فكيف يستطيع عنوان بحجم كلمة، أن يكون مفتاحا تأويليا لرواية تتجاوز المائتي صفحة؟ هذا ما سنجيب عنه -بإذن الله- فيما يلي.

1- دلالة صوت العين

إنّ أوّل ما يسترعي انتباه القارئ لروايات نصر سامي هو، عناوينها المختارة بعناية واضحة، كونها العتبة الأولى للقراءة، فعنوان روايته الأخيرة «العطَّار»، مثلا، يحمل بين طياته المفاتيح الأولية لفهم النص، في ضوء النص نفسه!

يوهم العنوانُ القارئَ، بأن الرواية عبارة عن سرد لأحداث تتعلق ببطل ما، يمارس مهنة العِطارة، وهي حرفة شعبية منتشرة في العالم العربي، الشيء الذي يشغل الذهن بأسئلة من قبيل: ما علاقة هذه الحرفة بنص الرواية؟ وما الذي يريده المؤلِّف بهذا العنوان؟

بعد الرجوع إلى النص، يكتشف القارئ أنّ «العطَّار» نسب لبطل الرواية، واسمه الكامل: جمال الدين العطار، جاء في مستهل الرواية: «يا سادة يا مادة، يدلنا ويدلكم على طريق الشهادة، سأحكي لكم، فيما يلي، حكاية جمال الدين العطار»[4]. وجاء في موضع آخر: «أجلستني قربها، وسألتني: (من أنت؟) فقلت: (أنا جمال الدين العطار، محلي بجانب الجامع، أنا ابن سعيد العطار، تعرفينه؟)»[5]. وهذا لا ينفي أن يكون المقصود من العنوان حرفة العطارة، ولكن ليس بذلك المفهوم الشعبي المعهود، وإنما بمعنى آخر، سيتضح فيما يلي.

إنّ الأصل في «العطار» ثلاثة أصوات أصول: العين والطاء والراء (ع ط ر)، ونعلم أن العين صوت حلقي[6]، بعيد بُعد مخرجه[7]، ولذلك فإنه يتسم بصفة البُعد، إضافة إلى صفات: الشدة والعظم والظهور والعلو[8].

---

[4] العطار، ص 13.

[5] العطار، ص 32.

[6] «لحروف العربية ستة عشر مخرجا: فللحلق منها ثلاثة...ومن وسط الحلق مخرج العين». [كتاب سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/1988م، ج4 ص 433].

[7] «قال الخليل: فأقصى الحروف كلها العين». [كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج1 ص 57.]

[8] يقول عباس حسن في صفات صوت العين: «أما بالرجوع إلى قاموس محيط المحيط للمعلم بطرس البستاني فقد عثرت على... مئة وخمسة وعشرين مصدرا تدل على الشدة والفعالية والصلابة والقطع، بما يتوافق مع صوت العين مشددا عالي النبرة. منها تسعة عشر مصدرا يدل بعض معانيها على الأسد بمختلف أوصافه من الشدة والقوة والثقل والضخامة، هي: العباس. العثمثم. العشزب... وكان منها أربعة وستون مصدرا لمعاني العظم والظهور والعلو، بما يتوافق مع العين المشددة عالية النبرة. منها: عب البحر (كثر

وبالانتقال إلى المعاجم اللغوية نجد ابن منظور يقول: العِطْرُ «اسم جامع للطِّيب والجمع عُطور والعَطَّار بائعُه وحِرفَتُهُ العِطارَةُ»[9]. فما الجامع بين هذه المعاني؟

لا تتضح العلاقة الرابطة، بين المعاني السابقة (الصوتية منها واللغوية)، إلا بالعودة إلى النص، فجمال الدين العطار، بطل الرواية، يشبه نفسه في كثير من المواضع، بشجرة اللُّبان، وهي شجرة برية "صغيرة تكون بقدر قامة الإنسان إلى ما دون ذلك»[10]، لها لبن كالعسل، وهو سائل حليبي اللون، يخرج من أغصانها بعد تجريح لحافها، ليصبح عبارة عن صِمْغٍ، يُستعمل لأغراض متعددة، منها التعطُّر[11]، وهو ما نرمي إليه في هذا المقام، فالمؤلف اختار «العطار» المبتدئ بصوت العين –عن وعي أو عن غير وعي- لما يحمله من دلالات بانية لتأويل تقابلي بين عنوان الرواية ونصها، فقد جاء صوت العين بمعاني: الشدة والبعد والظهور والعلو، وهو ما يتناسب مع شخصية بطل الرواية (جمال الدين)، وكاتبها (نصر سامي)، من جوانب، الجانب الأول تمثله: صفات العظم والظهور والعلو، وهي مقابل لشخصية (العطار) المتسمة بالادعاء والغرور والعظمة، جاء في موضع من الرواية:

موجه وارتفع). العباهر (الممتلئ الجسم. الطويل). العرندي (السيل الكثير). عرج في السماء (ارتفع وصعد)...» [خصائص الحروف العربية ومعانيها، فضل عباس حسن، اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص113-115].

[9] لسان العرب، ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت-لبنان، مادة عطر.

[10] رحلة ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، تح. محمد عبد المنعم العريان، ط1/1407هـ-1987م، ج1 ص 634.

[11] ينظر لسان العرب، مادة لبن.

«الإحساس المقيت بالعظمة كان ينغل داخل عظام جمال الدين»[12]. ونجد في موضع آخر: «أردت أن ألقي حزمة ضوء في ليل العالم، وأن أكشف سرا من أسرار ذلك الكائن الواهم المليء بالغرور والادعاء المريض بالعظمة الذي هو جمال الدين العطار»[13]. فهو شخص حالم، اشتهر بكتاباته الخارجة عن المألوف، السابحة في بحر الخيال، يقول: "فأنا شجرة وطائر بأجنحة لا مرئية وطوفان أفراس مطهمة تخرج من الأحاجي وحكايات الليل وتطوف الصحاري والجبال. وكانوا يعتقدون أيضا أنني قائد أوهام وأمير شياطين وأن كلماتي وقصائدي التي بدأت تنشر في الجرائد هي إثباتات نصية على اختلافي عنهم. وكنت أجد سعادة في إلقاء تلك القماشات الشفافة من السواد في كتابتي لكي لا يتمكن أحد سوى صديقتي تلك من معاملتي كنهر ضال ومن فتح ضفاف أنوثتها لجسدي المتعب وأضلاعي النافرة»[14]. فقد كان جمال الدين يحتفي بقدرته على كتابة نصوص حرة طليقة، لا تقيدها الأحداث المتسلسلة، ولا تطوقها الأزمنة المتعددة، ولا يهمها الواقع البئيس، بقدر ما يشغلها الجوهر النفيس، وهو ما يظهر في مواضع كثيرة من الرواية، من ذلك: "وهذه القدرة التي أمتلكها الآن والتي يسميها الغريب الخبرة مكنتني من امتلاك كتابة قادرة على صهر الأزمنة الشعرية المتعددة وأعطتني حرية وجرأة أبحرت بهما في جسد الكتابة دونما خوف»[15].

---

[12] العطار، ص 238.

[13] العطار، ص 97.

[14] العطار، ص 153.

[15] العطار، ص 156.

ومما يدل على غرور العطار، أيضا، تعدد نسائه وكثرتهن، فهو لم يكتف بواحدة أو اثنتين أو ثلاثة، بل تعرف على نساء كثيرات، منهن العابرات في حياته، ومنهن المتزوجات، وكذا المطلقات والمهجورات، تلك هي حياة جمال الدين، التي تلخصها رسالة من إحدى نسائه: "ميقات داخلي غريب اعتدت أن تحب المرأة لمدة سنة ثم تمل وترميها، شهريار استيقظ...»[16].

إن عين «العطار» بما فيها من عظم وظهور وعلو، لهي المقابل الأنسب لشخصية جمال الدين، المتصفة بالادعاء والغرور والعظمة، وهو ما مكن الكاتب من تصوير الطبيعة الحقيقية للكائن البشري، فهو كون من التقابلات، يجمع بين الفضيلة والرذيلة، مبديا الأولى ومخفيا الثانية، في رحلة بحثه عن الكمال، ولذلك جاء العنوان معرفا بـ(ال) التعريف، الدال على معاني الاستغراق والكمال[17]، مبالغة في هذه الصفة، الشيء الذي جعل بطل الرواية يجوب عوالم الأرض والجسد والمال واللغة، طمعا في إسكات صراخ النفس، التي لن يسكتها إلا الخلاص من دنيا الشهوات والغوايات والملذات، ولهذه الهوية الإنسانية خلفية سنتعرف عليها -بإذن الله- في دلالات صوت الطاء من اسم (العطار).

---

[16] العطار.

[17] للتعريف بأل أغراض، منها: "استغراق جميع خصائص الأفراد تجوزا، مبالغة في المدح والذم، فالمدح كقولك (هو الرجل علما) أي الكامل في هذه الصفة، ومعناه أنه اجتمع فيه ما تفرق في الجنس من هذه الصفة ونحوه (هو الشجاع) أي اجتمع فيه ما تفرق في الجنس من صفة الشجاعة وتسمى أل الكمالية." [معاني النحو، إبراهيم فاضل صالح، دار الفكر، عمان، ط1/2000م، ج1 ص 116].

الجانب الثاني وتمثله: صفة البعد، التي يتميز بها صوت العين، فهي مقابل ثان لشخصية جمال الدين، إذ جعله شعوره بالوحدة يفكر في ملء فراغات حياته، فحاول وحاول، ولكنه لم ينجح، تنقل بين أراض وأجساد متعددة، فلم يجد لنفسه وطنا يسكن فيه وإليه أفضل من اللغة، ونكتفي للدلالة على ذلك بما يلي من صرخات: "أنا جمال الدين العطار، الوحيد، البعيد كسماء، أنا المرمي هنا كتلّة رماد، أنا المحروم من لمسة يد تهزني ومن نبع يتدفق ليجرفني يوما ما نحو حدث حقيقي واحد، أنا العائش في السرد محروما من كل شيء، أنا المحروم من الضوء الخارج من الجسد، أنا المفتون بكل غائب وبكل لا مرئي وبكل فاسد وبكل يائس وبكل مجهول وبكل محروم. أنا بكل تعريفاتي السابقة أعرف أنني لا أتقن إلا فن الحكي، أما الفعل فليس فيه ما يغويني. يكفيني ما صار يرسله في دمي قمر اللغة الدافئ الحزين، أما فؤوسه فلست من الذين يفرحون بصدئها القديم، ولا بنارها الخالدة. أقف عاجزا ومذهولا وربما مغيبا عن كل شيء. لكنني قادر على الصراخ، أشعر أن الصراخ مهنتي. ولا أفعل أي شيء، بل أكتفي بحكاياتي الرائعة وشهواتها المتخيلة»[18]. وهذا النص في حقيقته هو مقابل، أيضا، لما عاناه الكاتب في أثناء تأليفه للرواية، وهو ما سنتحدث عنه في صفة العين الموالية (صفة الشدة).

إن جمال الدين بعيد كبعد العين في مخرجها، وحيد مثل شجرة لبان برية، ومع ذلك فهو معطاء، يمنح صمغه العطري لكل يد مُدّت لتجريح

[18] العطار، ص 172-173.

جلده، وإخراج ما خفي في دواخله من سموم، جاء في موضع من الرواية: «شجرة اللبان التي في داخلي يجري فيها دم مسموم لوثته الأيام»[19].

أما الجانب الثالث، فتلخصه صفة الشدة (في صوت العين)، وهي مقابل لمعاناة الكاتب في أثناء تأليفه للرواية، ذلك أن القسم الخامس والأخير، الموسوم بـ(خواتم)، يجعل بطل الرواية (جمال الدين العطار)، مقابلا لراويها (نصر سامي)، فأحداث النص بتفاصيلها الأليمة، مرآة عاكسة لما عاشه المؤلِّف من شدة في غربته الجسدية والنفسية، يقول: "كتبتها [يعني الرواية] بصورة متواصلة، ولم أكتب أي نص آخر في تلك الفترة. كنت حزينا ووحيدا، وأسكن في مدينة لا أعرف فيها أحدا تقريبا، ولا عمل لي...وأكملتها في بلدان بعيدة، عشت فيها وحيدا تماما. يقتلني الوقت الذائب في مجرى جبل ملسوع بأفاعي الشمس، وتهلكني تلك الراحات المميتة القاتلة التي تتسرب إلى الجسد فترديه، وتعميه وتصميه»[20]. ومنه فإن الآلام التي عاشها نصر سامي، ترجمتها الرواية في أحداث متخيلة، بطلها: جمال الدين العطار، وبعبارة أخرى فقد استثمر الكاتب تراكمات ماضيه، من أزمنة وأمكنة وأشخاص وكتب، لتشكيل مادة الكتاب، يقول: «في الكتاب عناصر سيرية ولكنه ليس كتاب سيرة ذاتية. وينهل رغم ذلك مما عشته بتدفق. ولعل بعض الفصول نقلت من الذاكرة نقلا. لكنني لم أقصد تسجيل حياتي ولا كتابة نص حولها بل التفكير في ما حدث من أحداث شخصية في ضوء نصوص أخرى أو أحداث عشتها وكانت لوقت طويل النهر الذي

[19] العطار، ص 24.

[20] نفسه، ص 251.

يجري بأعماقي... لهذا انصرفت إلى استعادة كل شيء، الكتب التي قرأتها في أزمنة مختلفة، الأمكنة التي شكلت حياتي بطريقة ما، وخصوصا الأجساد التي عاشرتها في الخيال أو في الواقع. وهكذا تشكلت مادة الكتاب»[21].

إن الشدة والوحدة والغربة، التي عاشها نصر سامي (والتي يمثلها صوت العين)، هي التي مكنته، إذن، من تأليف روايته (العطار)، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل -في تقديري- على أمرين:

الأول: أن الألم والمعاناة قرينان للفن والإبداع، وهو ما صورته لنا شجرة اللبان، فهي سواء تمثلت في الشجرة نفسها، أو في جمال الدين العطار، أو في نصر سامي، أو في القارئ، أو في أي إنسان كان، استطاعت أن ترمز إلى أن الوصول إلى العطر، لا يكون إلا بعد التجريح مرات ومرات، فكلما قرأ الإنسان وتعلَّم، وسهر، وسافر، وتألَّم، أفاد، وأبدع، وأجاد.

ثانيا: أن اللغة العربية، إذا التقت بشاعر، يُتقن فنَّ التَّعبيرِ عن المشاعر، انساقت له انسياقًا، فصنعت لسُمِّهِ، من حروفها التسعة والعشرين، ترياقًا، وأهدته جسدها أوراقًا، يرسم فيه، ما شاء من أحلامه، لُبانًا دفَّاقًا، يُحَوِّلُهُ الزمن نهراً من الشعر رقراقًا، يرتشف منه كل من كان محبا للغة، ذوَّاقًا.

[21] العطار، ص 250.

2- دلالة صوت الطاء

لقد سبقت الإشارة، إلى أن الهوية الإنسانية المتطلعة إلى الكمال، والمتصفة بالعلو والغرور والعظمة، والتي يمثلها: جمال الدين العطار، بطل الرواية، لها خلفية يدل عليها صوت الطاء.

جاء صوت الطاء من لفظ (ع ط ر) متوسطا بين العين والراء؛ لأنه القلب النابض، الناطق بما أظهرته العين، وبما تخفيه الراء، وذلك ما يجعله المتحكم في شخصية جمال الدين، كما سنرى.

يتميز صوت الطاء بصفة العلو[22]؛ لأنه يحدث برفع اللسان إلى الحنك، «**فإذا وضعت لسانك فالصوت محصور فيما بين اللسان والحنك إلى موضع الحرف**»[23]. كما أنّه يأتي للدلالة على معاني: الاتساع والضخامة[24]، فـ«**صوت هذا الحرف، إنما هو تفخيم للتاء الرقيقة. وعندما يُنفخ في الرقيق ويضخم، لا بد أن نحصل منه على ما هو مُجَوَّف**»[25] كقلب جمال الدين، فهو فارغ، بارد، رجراج، حزين، لا تسكنه سوى الظلمة، ولا يملؤه عدا التراب، جاء في موضع من الرواية: «**كنت أشبه حفرة قيح. جسدي مثبت في الفراغ. قلبي خاو، ورجراج. لا**

---

[22] لما كانت الطاء الخلفية المبرزة لهوية العين، حملت بعضا من صفاتها: صفة العلو.

[23] كتاب سيبويه، ج4 ص 436.

[24] «بالرجوع إلى المعجم الوسيط عثرت على مئة وثمانية مصدرا تبدأ بحرف الطاء. كان منها تسعة وثلاثون مصدرا تدل معانيها على الضخامة والعلو والاتساع دونما شدة أو قساوة، بما يتوافق مع إيحاءات الضخامة والفلطحة في صوت الطاء، منها: الطبل، الطّخّاء (السحاب المرتفع). طغى (جاوز الحد المعقول). طفح الإناء. طفر (قفز من فوقه). طفّ (ارتفع). طلع (ظهر من علو)...» [خصائص الحروف العربية ومعانيها، عباس حسن، ص 121].

[25] نفسه، ص 119-120.

يملؤه إلا التراب. وجسدي بغير هوية، منقذف في كل درب، ومتجه في كل اتجاه»[26]. وورد أيضا: «كان سقوطي في الفراغ مروعا. هكذا فكرت. لم أعد أشبه الرجل الذي كنت منذ سنوات أشبهه. صرت بطيئا...إحساس الحامل قبره كان يسكنني رغما عني في وحدتي هذه»[27].

وقد انعكس ذلك على كتابات جمال الدين، يقول: «**الآن أنظر إلى تلك الرواية الأولى بحيرة، فهي لم تكن رواية بأي وجه من الوجوه. حتى نشرها في دار لبنانية معروفة لم يغير رأيي في أنها نص محير، بلا أفق، لا يشبهني في تلك الفترة. فحياتي سوداء، وهو نص أبيض، وأفقي مسدود، وهو نص مفتوح. وروحي مقفلة، وهو بلا أسوار... سكيني التي في اللغة لا تجرح بحق، ولا تؤذي، ملساء وناعمة هي، وباردة. حاولت أن أتغير لكنني بقيت أكتب نصوصا تأملية باردة**»[28].

ومنه نخلص إلى أن شخصية جمال الدين شبيهة بالطاء: جوفاء، ينفخها الجشع، والتوهّم، والخيال، والعبث، وهو ما يُشعر بطل الرواية بالعلو، والعظمة، والضخامة، ولقد طالت هذه الصفات، الروايةَ من البداية إلى النهاية؛ ذلك أن طاء (العطَّار) بما فيها من شدّة واستطالة، استطاعت الامتداد في النص والتوسع فيه[29]، وكذا التحكمَ في

---

[26] العطار، ص 156.

[27] نفسه، ص 167.

[28] العطار، ص 96-97.

[29] جاء صوت الطاء من اسم (العطَّار) مدغما، مشددا، وهو ما يجعل صفات هذا الصوت أكثر قوة وبروزا في نص الرواية، وما يزيد صفات هذا الصوت حضورا في النص – كما سنرى- هو الألف، الذي يتسم بصفات الليونة والامتداد والاتساع، أكثر من

شخصية جمال الدين، فهو جسد لا يشبع، ونفس لا تقنع، وعين جافة لا تدمع، وأذن صماء لا تُنصت ولا تسمع، كيف لا؟ وهو يتنقل بين النساء بلا رادع، ويهجرهن بلا دافع، كأنه ذئب جائع خادع. ورد في النص: «**وخلال سنتين تزوج أختي مرشد الوحيدتين، غير الشقيقتين: الكبرى والصغرى، معا، ومعهما أورميلا. وخلال بعض الأشهر، طعنه بسكينه بقسوة في قلبه مباشرة حتى خرج السكين من ظهره، ثم أخرجه، وأعاد طعنه بكل تصميم في نفس الموضع مرة ثانية، ثم حضنه حتى لان جسمه وسقط على الأرض..وما أسرع ما غاب تاركا طلقتين لأختي مرشد**»[30]. وجاء في موضع آخر: «**جمال الدين العطار، مثل جده، في موضوع النساء. تزوج إلى حد اليوم عددا كبيرا منهن، وطلقهن جميعا: شيماء، وردينة، واللولة، والناها، وسلطانة، وهدى، وأخريات**»[31]. ونجد أيضا: «**في أحد المرات اضطر إلى قتل شرطيين ليمر...أما جمال الدين العطار فلقد ضاق بكل شيء، فرحل بكل بساطة**»[32]. فالغدر والقتل والرحيل، هي أشياء بسيطة، معتادة في حياة جمال الدين، فهو قادر على التخلي عن كل شيء، بكل سهولة، بحثا عن الخلاص من شروره التي لا تنتهي، يقول: «**كيف أغمد سكيني في قلب الشر، وأستل**

نظيريه (الواو والياء)، يقول سيبويه: «ومنها الهاوي وهو حرف اتسع لهواء الصوت مخرجه أشد من اتساع مخرج الياء والواو، لأنك قد تضم شفتيك في الواو وترفع في الياء لسانك قِبَل الحنك، وهي الألف. وهذه الثلاثة أخفى الحروف لاتساع مخرجها، وأخفاهن وأوسعهن مخرجا: الألف، ثم الياء، ثم الواو». [كتاب سيبويه، ج4 ص 435-436].

[30] العطار، ص 24.

[31] نفسه، ص 191.

[32] نفسه، ص 195.

السواد العقيم؟ وأرتاح؟ أنا مسافر، لما أصل إلى بلدي، وسفري سيطول. إنني أطلب الخلاص، الخلاص، يا أورميلا، الخلاص! لكن كيف؟»[33].

ثم إن الطاء، بما فيها من تجويف، لا تتوقف عند بطل الرواية فحسب، بل تتجاوزه إلى راويها، فهو مقابل ثان لتلك الصفة، إذ مكنه شعوره بالفراغ، والغربة، والضياع، من تأليف رواية[34]، تشبهه، ولا تشبهه في آن، وهو ما جعلها متأرجحة بين مجموعة من التناقضات المتقابلة، منها: الخيال مقابل الواقع، النثر مقابل الشعر، الخير مقابل الشر، النور مقابل الظلام، الروح مقابل المادة، الرفعة والعلو مقابل الانحطاط والسقوط، الظاهر مقابل الخفي، الفضيلة مقابل الرذيلة، الحياة مقابل الموت... ولقد ساعدت اللغة نصر سامي على المزج بين هذه العوالم، في رواية تأملية، خارجة عن العادة، تدعو القارئَ إلى التفكير، والتأويل وإعادة بناء العناصر وتشكيل طينه الخاص[35]. يقول: «**كنت وما أزال أرغب في كتابة رواية تختلف عن الرواية التي تقوم على ابتناء عوالم تبعث على التصديق. فكرة الصدق كانت شيئا تافها. لهذا كنت أحب أن يخترق عملي بضربات دقيقة من بروق الشعر. أقول ضربات قليلة مفاجئة، لكن ربما كانت أحيانا تدفقا جارفا بعيدا عن السيطرة. لا يهم، لا أرغب بغير الانفصال والذهاب نحو الليل الخاص الذي تصنع فيه الكلمات برودها وتلبس فيه الأرواح صدريَّاتها وقروحها المميتة**»[36]. وما هذا إلا زيادة إثبات -كما أشرنا في صوت العين- لقدرة

---

[33] العطار، ص 24.

[34] رواية العطار.

[35] ينظر العطار، ص 250.

[36] نفسه، ص 252.

اللغة العربية على حمل مختلف الدلالات، لمن كانت له القدرة على انتقاء ما يناسب من تعابير وأصوات، وكلمات.

وبناء عليه، فقد استطاع نصر سامي الخلاص[37] من شعوره بالغربة والوحدة والفراغ والضياع، بتأليفه لرواية (العطار)، فهل استطاع جمال الدين هو كذلك التخلص من الشر الجاثم ببرود على قلبه، وروحه، وجسده؟

3- دلالة صوت الراء

لقد توسطت الطاء أصوات لفظ (ع ط ر) للدلالة على معان سابقة، فهل لتموقع صوت الراء في نهاية اللفظ، دلالة أيضا؟

الجواب: نعم، لصوت الراء في نهاية الألفاظ، دلالة مختلفة عن صوت الراء في بدايتها. ذلك أنه في كلا الموضعين يتسم بصفات التحرك والتكرار والترجيع، ولكنه إذا ورد في بداية اللفظ، دل -إضافة إلى ما سبق- على معاني: الثبات والاستقرار، من ذلك: «**رسخ (ثبت في موضعه متمكناً، ومنه رسخ المطر، غاص نداه في الأرض). رس الشيء في الشيء (دخل وثبت). رسا رسوا (ثبت، وأرسى الوتد في الأرض، ضربه فيها). رقد (نام، ولكن بعد تقلب). ركد (سكن وهدأ وثبت، ولكن بعد تحرك واضطراب)**»[38].

---

[37] يقول المؤلّف: «لي ولك الله يا عطار، لكنك ما تزال شابا، أما أنا فلقد تعبت، وحانت عودتي إلى حياتي السابقة». [نفسه، ص 253].

[38] خصائص الحروف العربية ومعانيها، عباس حسن، ص 87.

فـ«**لئن كان العربي قد جعل حرف الراء في بداية بعض المصادر التي تدل على الثبات والاستقرار... مضاهاة منه لتلك الأحداث التي تبدأ أصلا بالحركة كما مر معنا آنفا، فإن العربي قد جعل الراء بالمقابل في نهاية هذه المصادر لأن أحداثها تنتهي بحركة ما، وذلك (سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المراد)**»[39] ومنه اسم (العطار)؛ فقد انتهى بصوت الراء، للدلالة على: الحركة والتكرار والترجيع، دون إرادة معنى الثبات والاستقرار، ويمكن تعضيد ذلك بصيغة العنوان، فقد بُني على وزن (فَعَّال) الحاملة لمعاني: المبالغة والمزاولة والتجديد والاستمرار وعدم الانقطاع[40].

وبالعودة إلى نص الرواية -استثمارا لما سبق-، فكأني براء (العطَّار) حركة عطر منفلتة، تأبى الاستقرار والثبات في مكان، وتحب السفر في كل وقت، وحين، وآن. أو شجرة لبان، تعشق الاستمرار بتجديد صمغها في كل زمان، لعله يكون في يوم من الأيام خاليا مما علق فيه، بفعل الزمن، من أدران. ولعل أبرز ما يدل على ذلك، في نص الرواية، موضعان:

---

[39] العطار، ص 89.

[40] «إن الشيء إذا كرر فعله بني على (فعَّال). وقيل: إن فعَّالا في المبالغة منقول عن فعال في الصناعة. ومن المعلوم أن العرب تنسب إلى الحرف والصنعة بصيغة فعَّال غالبا كالنجَّار والصحَّان والنسّاج واللحَّام [والعطَّار]... وهذا البناء يقتضي المزاولة والتجديد، لأن صاحب الصنعة مداوم على صنعته ملازم لها، فعندما نقول: (هو كذّاب) كان المعنى كأنما هو شخص حرفته الكذب وهو مداوم على هذه الصنعة كثير المعاناة لها مستمر على ذلك لم ينقطع». [الصرف العربي أحكام ومعان كتاب منهجي يجمع بين الأحكام الصرفية ومعاني الأبنية، محمد فاضل السامرائي، دار ابن كثير، ط1/1434هـ-2013م، ص 99-100].

الموضع الأول: القسم الأول الموسوم بـ«بدايات أو نهايات، لا فرق أبدا»، وقد سمي كذلك لأنّه يمثل بداية حكاية العطار، ونهايتها، إذ بدأ برحلة: «**الأهل والولد بعيدون عنه [يعني العطار]، بينه وبينهم زمن. لم يرهم منذ ترك كل شيء، ورحل. رحل دون أن يعلم أحدا**»[41]. وانتهى برحلة: «**وما أسرع ما صفى العطار جميع أعماله، وما أسرع ما غاب**»[42]. وهكذا فحياته كلها عبارة عن رحلات مستمرة، لا تنتهي إلا بقدرته على إيجاد وسيلة ما؛ للتخلص من الشر المتضخم في دواخله.

الموضع الثاني: حين سألت أورميلا زوجها العطار عن سر عنايته بتلك الشجرة الغريبة التي كانت تنبت في البيت الذي اشترياه بسوسة، فأجابها قائلا: «**لنا في الطبيعة أشباها، أشعر أن هذه الشجرة الغريبة شبيهتي**»[43]. ومن الواضح من خلال توصيف الكاتب لها أنها شجرة لبان، جاء في موضع من الرواية: «**في البيت الذي اشترياه بمنطقة خزامة، أول ما وصلا إلى سوسة، كانت تنبت شجرة غريبة، تتكئ بكاملها على الحوش من اليمين، ويصل طولها تقريبا إلى ثلاثة أمتار، كانت تلك الشجرة مغطاة بالكامل بمادة لامعة، تغطي سيقانها الأسطوانية المتفرعة لوينات بنية داكنة ذات قشور متشققة وخشنة الملمس. وفوقها تماما توجد شجرة وليدة تكاد تكون مستقلة عنها**»[44]. وما يهمنا في هذا المقام، هو حركة التولد، الدالة على الاستمرار والتجدد، وبه نفهم سبب تعلق جمال الدين بهذه الشجرة.

---

[41] العطار، ص 13.

[42] نفسه، ص 24.

[43] نفسه، ص 236-237.

[44] العطار، ص 236.

وربطا بين ما يخفيه النص من رسائل، وبين ما أظهرته الراء من حيوية وحركة، يمكن القول: إن الرواية عبارة عن دعوة للتجديد في الأعمال السردية العربية، من طريق إنشاء نصوص تأملية مشتركة، يأخذ فيها المتلقي، دور القارئ، الكاتب، المفكر، المؤول، البليغ، الذي لا يكتفي بتتبع الأحداث، وإنما يعمل على إعادة ترتيبها، وبناء رؤيته الخاصة، يقول المؤلف في القسم الأخير من الرواية، الموسوم بـ(خواتم): «**يتوقف الكتاب عن وظيفة الإغواء الناتج عن الملاحقة والمتابعة للأحداث. ما يروى رغم ندرته وغرابته وصعوبة فهمه نص مشترك، والسرد لا يهتم بصنع عقود التصديق مع قارئه. بل يعيد ترتيب أمور، ويمزج حكايات هي في الغالب مجتزأة، ويعيد تصريف المشترك، ويخيل الواقعي، ويحاول عرض الحياة السرية. وهذا الكتاب لا يجب أن يقرأ باعتباره رواية تقليدية، وليس بالقطع باعتباره رواية تجريبية، موغلة في التجريب.. بل هو نوع من السرد التأملي الروائي الذي يشترك الكاتب والقارئ في كتابته وإعادة ترتيبه**»[45]. ويقول أيضا: «**لا يلعب القارئ دور المتفرج بل دور الكاتب ويدعى إلى التفكير وإعادة بناء العناصر وتشكيل طينه الخاص**»[46]. ومثله قول الكاتب: «**هذه الرواية يجب أن تقرأ في أفق التأمل لما حدث، وقراءتها خارج هذا الفهم مضيعة للوقت. حين تكتمل القراءة، ربما تكونت روايتي حقا في ذهن قارئها**»[47]. ويختم نصر سامي القسم بقوله: «**وبه أتابع نشر أعمالي،**

---

[45] العطار، ص 249.

[46] العطار، ص 250.

[47] نفسه، ص 252.

ضمن نفس التصور الذي أومن بأنه أحد الدروب التي أهملها السرد العربي»[48].

وكلها دلائل على دعوة الرواية للتجديد -المشار إليه آنفا- في العلاقة الرابطة بين القارئ والكاتب من جهة، وفي العلاقة الرابطة بين المتلقي وأحداث الرواية من جهة أخرى. فالقارئ والكاتب والرواية -من هذا المنظور- أكوان متقابلة، متفاعلة فيما بينها، في بناء العمل السردي وفهمه.

خاتمة

إن أصوات عنوان رواية (العطّار) لنصر سامي، مفتاح الوصول إلى ما يحمله النص من معان؛ ذلك أن المفاتيح الصوتية للعنوان، حين تساندت مع مفاتيحه المعجمية والصرفية والنحوية، وتقابلت مع النص، استطاعت فتح بعض مغالق شخصية بطل الرواية وراويها؛ فقد تقدمت العين لفظ (ع ط ر)، بما فيها من ظهور وعلو وعظمة؛ للدلالة على ما هو مقدم في شخصية جمال الدين: ادعاؤه وغروره وعظمته. كما دل هذا الصوت على معاني: الشدة والبعد، تصويرا للوحدة والمعاناة، التي عانى منهما جمال الدين، في رحلة بحثه عن الكمال، عبر آلات المتعة: اللغة والجسد والمال. واللتين عاشهما، أيضا، نصر سامي، في أثناء تأليفه لرواية (العطار).

هذا عن صوت العين، أما عن صوت الطاء، فقد جاء مشددا، ممددا، متوسطا بين العين والراء؛ للدلالة على معاني: التوسع والجوفية

[48] العطار، ص 253.

والفراغ والبرود والخواء، فهذا الصوت على فلطحته وضخامة شكله، ذو طبيعة جوفاء، تتقابل وطبيعة شخصية جمال الدين، إذ كان شعوره المقيت بالعظمة، نتاج حياته العبثية السوداء. ثم إن العطار -بعد استدعائنا لدلالات صوت الراء- في رحلة بحث دائمة عن دواء لذاك الداء، لعله يجد يوما، ككاتب الرواية، الشفاء.

وإضافة إلى ذلك، فقد حملت أصوات: العين والطاء والراء، رسائل صريحة وضمنية للقراء، فشدة العين رسالة أمل، تحث على العطاء، ولو بلغ بنا العياء عنان السماء. أما فلطحة الطاء، فهي رسالة عن التواضع والحياء، إن أخذنا بها فذاك، وإلا فامتلاء عقولنا وفراغها سواء. وأخيرا، فحركة الراء، رسالة لمحاولة تجديد رؤيتنا للعالم، بكل ما يحتويه من أشياء.

المصادر والمراجع

- التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، محمد بازي، الدار العربية للعلوم، ط1/1431هـ-2010م.
- خصائص الحروف العربية ومعانيها، فضل عباس حسن، اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
- رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، تحقيق محمد عبد المنعم العريان، ط1/1407هـ-1987م.
- الصرف العربي أحكام ومعان كتاب منهجي يجمع بين الأحكام الصرفية ومعاني الأبنية، محمد فاضل السامرائي، دار ابن كثير، ط1/1434هـ-2013م.
- العطار، نصر سامي، دار الآن، الأردن، عمان، ط1/2019م.
- كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس.

- كتاب سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/1988م.
- لسان العرب، ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت-لبنان.
- نظرية التأويل التقابلي مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، محمد بازي، دار الأمان، الرباط، ط1/1434هـ-2013م.
- معاني النحو، إبراهيم فاضل صالح السامرائي، دار الفكر، عمان، ط1/2000م.

التأويلية العربية وبناء المعنى
قراءة في الأعمال الروائية لنصر سامي

الباحث محسن الصالحي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
بني ملال. المملكة المغربية

تمهيد

تُعد التأويلية العربية، مُتسعا قرائيا فسيحا، تتوخى بناء صروح معنوية، انطلاقا من الأدوات المُستقاة من العلوم والثقافة العربيتين. ولعل اعتقادنا الجازم بنجاعة هذا الإطار النظري أغرانا إلى انتهاج سبيله؛ لأجل نظرة شمولية غير تجزيئية للخطاب، وذلك بالنظر إلى التكامل المعرفي الذي يُشكله كل خطاب على حدة. ومنه فإننا سنحاول في هذه الورقة أن نُعاين النسق التركيبي والثقافي الذي انطلق منه نصر سامي في رواياته: «العطار» و«حكايات جابر الراعي» و«الطائر البشري»؛ وغرضنا أن نُبين إسهام البناءين النصي والسياقي في نسج خطاب روائي بليغ عند نصر سامي، مُتخذين التأويلية العربية منهجا للدراسة.

ولبلوغ هذا المسعى قسمنا المقال -لنلامس فيه ما رمزنا إليه- إلى ثلاثة مباحث؛ أوردنا في المبحث الأول ومضة حول التأويلية العربية، وتناولنا في المبحث الثاني البُنى النصية في الأعمال الروائية، وتطرقنا للبُنى السياقية في المبحث الثالث، وختمنا الورقة البحثية بأهم النتائج المُتوصل إليها.

1- ومضة حول التأويلية العربية

عندما نتحدث عن التأويلية العربية؛ لا بُدَّ أن نستحضر الباحث المغربي محمد بازّي، إذ الرجل ركيزة أساس من ركائز هذه النظرية، التي وُضعت لتحليل الخطابات وفهمها، بآليات ومعارف مُستمدة من المدونات العربية[1]، ومن خلال وصف التأويلية بالعربية، فإنَّ المَعْنِيَّ بالدرجة الأولى هي الخطابات العربية بشكل عام، ولذلك فالنظرية أرست قواعدها المُتشعبة الأطراف في مَراسي الخطابات(الشعرية، والنثرية، والقرآنية...)، قاصدة استكناه معانيها واستنباط أسرار نظومها.

إنَّ التأويلية العربية تروم الفهم والإفهام، وتسلك لذلك شبكتين اثنتين بهما يقوم بناء المعنى، يقول الدكتور محمد بازي في هذا السياق: «ومن الطبيعي أنَّ القراءة التي تبحث لنفسها عن درجة عالية من المقبولية تسعى لخلق أنساقها الخاصة، وإبراز حدود سلطتها، وانتقاء أدواتها من داخل أنساق معرفية عالمة، وإلا فإنّها ستظلُّ حائرة مرتبكة، لأنها لا تعتمد ركائز متينة تدعم وُجودها[...]. [و]يقوم بناء المعنى -وما يتعلَّقُ به من صناعة وجود الذات المؤوِّلة- على شبكتين من البُنى: البُنى النصية والبُنى السيَّاقية، وهما إطاران موسعان سنحاول أن نُدرج داخلهما أدوات ومستلزمات فعل القراءة والتفسير، ومستويات التطالب والتساند بينهما، ولا بُدَّ لكل ذلك من ملكات خاصة بصناعة الخطاب»[2].

---

[1] للاطلاع يُنظر: التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي لفهم النصوص والخطابات، محمد بازي، الدار العربية للعلوم ناشرون، طُبع سنة 2010.

[2] صناعة الخطاب، الأنساق العميقة للتأويلية العربية، محمد بازّي، دار كنوز المعرفة- عُمان، ط1/1436هـ-2015م، ص: 51.

ما ذكره محمد بازي يدلُّ على أنَّ التأويلية العربية تقوم على أساسين، الأساس النصي والأساس السياقي، ويُعتمدان لأجل قراءة بليغة للخطابات، ويتجلى اشتغالهما من تداعي الأدوات والمستويات، المنضوية تحت الأساسين المذكورين. ثم إنَّ الفهم البالغ لدرجات القَبول لا يتحصل إلا إذا التمس صاحبه ذلك من أدوات مأخوذة من أعماق الأنظمة المعرفية المحْكَمَة، التي ترفع قراءته للخطاب أو النص إلى مراتب عليا من البلاغة، وإذا لم يتحقق ذلك، فمآل القراءة إلى الخَوَر والارتجاج.

والتأولية العربية إنما تمتص قوتها من ذخائر التراث العربي المتين، ومن هنالك قَويتْ واشتدَّ عودها، وسارت بها رُكبان التأويل، وامتدت بها المعاني امتدادًا رحبا، ذلك أنها قامت على ركائز تَعْضدُ كينونتها وتشدُّ أزرها.

وبعد هذه الومضة العَجْلَى، سننتقل إلى المبحثين التطبيقيين، لتبيان مدى توظيف نصر سامي للتأويلية العربية، في سيره نحو بناء خطاب روائي بليغ. وسنقتصر على نماذج من التأويلية فقط، وعليها القياس، ذلك أن المقام ليس مقام إطالة، وإنما مقام إشارة، ونحن معنيون بالإبحار في حدودنا المعرفية في بحر التأويلية العربية، ولسنا ملزمين بالإبحار في عرض البحر وأعماقه. ومن الله نستمد العون والسداد.

2- البُنى النصية في الأعمال الروائية

يُقصد بالبنى النصية؛ العلوم اللغوية البانية للنص المشيدة له، بحيث لا يتشكل النص إلا بها، ولا يُسمى نصا أو خطابا إلا إذا تضافرت في تشكيله تلك العلوم. وبما أننا في التأويلية العربية، فإنّ الحديث

سيكون لا محالة عن اللغة والصرف والنحو والبلاغة؛ ذلك أنها بمجموعها علوم بانية، ولا تقف عند حدود البناء العباري، بل تجتازه إلى البناء الدلالي، قال محمد بازّي في هذا السياق: «[..] اللغة والنحو والبلاغة أدوات لمعرفة سُبل الدلالة في الخطاب، ومن شأن ذلك أن يَمُدَّ الخطاب بما يُحقّقُ خطابًا بليغًا وتواصلا أبلغ [...]»[3].

ومعنى ذلك أنَّ من يطلب تأليف خطاب عربي بليغ، أو يطلب فهمه وتحليله، لا بُدَّ له من المعرفة الرصينة بهذه العلوم؛ لأنها -كما قال- مسالك توصل السائر فيها إلى شُعب الدلالة في الخطابات، بل ويشكل خطابا بليغا لمُنشئه، وإفهاما أبلغ للمخاطَبين. وسنقتصر في هذه الدراسة على البنى الصرفية والنحوية والبلاغية، لاعتبارات مقامية ومقالية.

2-1- البُنى الصرفية

للبنى الصرفية دور مُهمٌّ في بناء الخطاب الروائي عند نصر سامي، ونراه في أماكن كثيرة من رواية «الطائر البشري» يستند إلى صيغة الماضي، وهو يبني خطابه الروائي، وسنكتفي بصيغة الناسخ الفعلي (كان) باعتبار ما يُسند إليه، حتى نستبين مسلكها عنده. وممّا نُمَثِّلُ به قول الراوي في هذه الرواية، وهو يحكي قصة التقائه بشخص يُسمى أمجد: «قابلت في إحدى سفراتي شابًّا يُسمى أمجد. أمجد هذا ناعم مثل غيمة، وشديد كالصخر. لا أعرف كيف أصفه بالتدقيق. كُنت أراه كُلَّ جمعة، من خلف زجاج حانوتِ مُبَيِّضِ الماعون الذي كنت أشتغل عنده في الطفولة المبكّرة. يداه حانيتان قاسيتان، وقامته ممتدَّة

[3] البُنى التّقابلية، خرائط جديدة لتحليل الخطاب، محمد بازي، دار كنوز المعرفة-عمان، ط1/1436هـ، 2015م، ص: 65.

في امتلاء خفيف محبَّب[...] حين كنتُ أراه قادما على فرسه، كنت أترك كلَّ شيء، وأحدِّقُ به، وهو ينزلُ على صهوة فرسه، ويربطُه على الشجرة المُسنِّة، ويتخذ له كرسيًّا [...]. كان مُنْشَدًّا أكثر منِّي لهذا الغريب الذي يُصِرُّ على الصمت، ولا يَظْهَرُ إلا في مواعيد مقدرة بدقة»[4].

من يتأمّل هذا البناء يجد أنه يأخذ طابعا سرديا، والمعهود في هذا اللون النثري هو الإخبار عمَّا ولى ومضى، ولذلك عمد الكاتب إلى بنية الزمن الماضي بكثرة في هذه المقطع السردي: «كُنت أراه كُلَّ جمعة»، «كنت أشتغل عنده في الطفولة المبكَّرة»، «حين كنتُ أراه قادما على فرسه»، «كنت أترك كلَّ شيء، وأحدِّقُ به»، «كان مُنشدًّا أكثر منِّي».

ورأينا في أطراف هذه الرواية أنّ هذه البُنى الزمانية قد أسعفت الكاتب في تبليغ ما أراد أن يُبلِّغه، وهذا الطابع الصريح قد أخذ حيِّزا كبيراً من هذه الرواية، ومن الأمثلة على ذلك أيضا قوله في الرواية نفسها: «كان أبي في أول عهده بالشباب يحب القنص. القنص هوايته الأثيرة. كان قناصا بارعًا. لهذا كان يُمضي في ملاحقة الطرائد أكثر أوقاته، وكثيرا ما كان يُوفَّق، ولكنه أيضا كثيرا ما كان يخفق. وفي أحد أيام الإخفاق، لم يصطد إلا يمامة مكسورة الجناح. وحين همّ بذبحها صاحت في وجهه: إنني يمامة هزيلة، لن يُغنيك لحمي، لكن خذني معك إلى بيتك، وضعني في نافذتك، ثم مَرِّرْ يديك بلطف على ظهري عشر مرات، وسوف تحصل على السعادة. وحملها أبي إلى بيته القديم بجانب الوادي ووضعها برفق على النافذة، ثم مرر على ظهرها

[4] الطائر البشري، نصر سامي، ط1/2016- جائزة كتارا للرواية العربية، ص: 63.

يده عشر مرات، فانتفضت الحمامة، وتحولت إلى شابة، وصارت تلك الشابة بمرور الوقت زوجته، وكانت أيامهما معًا أيام فرح وسعادة، لكنّها أيضا أيام شظف وقلة حيلة.

الحب الذي كان والدي يحمله لزوجته طَفُول كانت تتحدث به القوافل، لم يقل فيها شعرًا، كان شعره فيها مرسوما في ملامحه، وفي أنفاسه، لم يقل فيها شعرا، لكن كلّ شيء فيه كان يُوحي إلى ذلك...»[5].

الملحوظ في هذا النسج السردي الخيالي هو أنَّ الفعل الماضي «كان» باختلاف من أسند إليه مُسهم في حياكة معاني الحكاية، إذ نراها تتوالى بشكل لافت ويظهر الفعل في قوله: «كان أبي في أول عهده بالشباب يحب القنص»، «كان قناصا بارعًا»، «لهذا كان يُمضي في ملاحقة الطرائد أكثر أوقاته»، «وكثيرا ما كان يُوفق»، «ولكنه أيضا كثيرا ما كان يخفق»، «وكانت أيامهما معًا أيام فرح وسعادة»، «الحب الذي كان والدي يحمله لزوجته»، «كانت تتحدث به القوافل»، «كان شعره فيها مرسوما في ملامحه»، «لكن كلُّ شيء فيه كان يُوحي إلى ذلك».

وهذا النسق الذي رفع أركان هذه الرواية، رفع أيضا أركان رواية «حكايات جابر الراعي»، حيث إنَّ صيغة الزمن الماضي من مادة (كان) بصمت على حضور قوي في بناء المعنى الحكائي للرواية، ومن أمثلة ذلك قوله في حكاية من حكاياته: «في إحدى المُدن البعيدة كان يسكنُ رجل مع بناته السبع، اللواتي لم يعرفن أبدًا حنان الأمِّ. فلقد

[5] الطائر البشري، ص: 88-89.

كانت أمُّهنَّ ميِّتة. أبوهنَّ كان هو الأبُ وهو الأمُ، وكان شديد الإيثار لهنَّ، والحقيقة أنّ حياتهنّ كانت راضية بسيطة...»[6].

وتتمثل هذه المتواليات الصرفية الزمانية في قوله: «كان يسكنُ رجل مع بناته السبع»، «فلقد كانت أمُّهنَّ ميِّتة»، «أبوهنَّ كان هو الأبُ وهو الأمُ»، «وكان شديد الإيثار لهنَّ»، «أَنّ حياتهنّ كانت راضية بسيطة».

خلاصة القول في هذا المطلب هي أنَّ نصر سامي استند إلى صيغة الفعل الماضي «كان»، لينتقل بالقارئ إلى الزمن الغابر العميق الضارب في القدم، حتى يُحقق نمطا سرديا شائقًا، يشدَّ القارئ إليه شدًّا.

2-2- البُنى النحوية

وُضع النحو العربي للإعراب عن المعاني وتوجيهها، ذلك أنَّ اللحن هدم أو خَرمٌ أو تحريف للمعاني، ولأجل استقامة المعاني لا بد من استقامة المباني، والنحو هو المضطلع بهذه المَهمة. ولا شك أنّ راصف خطاب من الخطابات العربية مُفتقر إلى هذا العلم.

ومنه فإننا سنأخذ نماذج من التوظيفات النحوية لنصر سامي في رواياته، التي اتخذناها لهذه الدراسة، لتوضيح ما أشرنا إليه.

2-2-1- بنية الوصف

الوصف ضرب من ضروب البيان، وجنس من الأجناس الأدبية، التي تُضفي على النصوص الإبداعية لمسات جمالية. وقد اعتمده نصر سامي، ليبلغ بخطابه الروائي السردي مبلغ الجلاء والوضوح؛ ولذلك جعله عمدة من عمد البيان. ومن نماذج ذلك قوله في حكاية جابر الراعي في قصة

[6] حكايات جابر الراعي، نصر سامي، دار ورق- الإمارات، طبع سنة: 2014، ص: 75.

جابر مع الساحرات: «[...] حملتني المرأة إلى البيت الكبير. وعرفتني على بقية الساحرات، كُنَّ ثلاثة عجائز بشعاتِ الخِلقة، بيضاواتِ الشعر، مُغضَّنات الوجوه، كلامهنَّ كُلُّه رموز وإشارات، وكان بيتهنَّ قذِرًا مُهملًا...»[7]. وكما هو بادٍ للعيان فبنية الوصف قد أسهمت في بناء معنى حكائي بليغ؛ إذ بيَّنت ذمامة الساحرات وذمامة مأواهنَّ، ولا شك أنها أوصاف تجعل القارئ ينفر منهنّ ومن محيطهن، وتُبدي الموقف المُزري الذي وُضعَ فيه جابر.

ومن نماذج ذلك في رواية «الطائر البشري» ما جاء في وصف شخصية أجهام، يقول في ذلك: «كانت قصة أجهام غامضة جدًّا، كان مُتعبًا، وحزينًا، ونفسه تغوص في سوادها وليلها المليء بالوحدة والخوف، مصاب هو برهاب الفقد، عيناه مطفأتان، متألمتان، باردتان، لا يُفرحه، خيرٌ، ولا يحزنه شرٌّ»[8]. الراوي أراد أن يُبين حالة المُسمى أجهام، ولأجل ذلك اتجه إلى البُنى الوصفية؛ كونها رافدا من روافد المعنى، فقد أبانت هذه الأوصاف عن الحالة المحزنة لأجهام، وهو ما يجر القارئ إلى الشفقة على هذه الشخصية والتضامن التلقائي معها.

أمَّا في رواية «العطار» فيظهر الوصف فيها بقوة أيضا، كآلية بانية للمعنى، سائقة إلى الدلالة، ومن الأمثلة على ذلك ما أورده الراوي، حيث يصف اللباس الصحراوي الذي ارتداه جمال الدين، لمَّا نزل في مدينة السمارة المغربية، يقول: «في سمارة لبس جمال الدين «الدراعة»، وهي عبارة عن ثوب فضفاضٍ له فتحتان واسعتان، على الجنبين خيط

[7] حكايات جابر الراعي، ص: 31.

[8] الطائر البشري، ص: 85.

من أسفل طرفيه، له جيب على الصدر، وهي عادة ما تكون بأحد اللونين الأبيض أو الأزرق، ولبس تحت «الدراعة» سروالاً فضفاضًا يُقارب الشكل الحالي للسراويل التقليدية بالشمال المغربي، يتدلَّى حزامه إلى أن يُلامس الأرض، ويُسمَّى «الكشاط» ويُصنع من الجلد الناعم، وبه حلقة حديدية تُسمى الحلكة، ووضع مثل أهل الصحراء على رأسه اللثام الأسود»[9]. قد يتساءل سائل لمَ استند نصر سامي إلى هذه البُنى الوصفية الدقيقة التفصيلية؟ والجواب هو أنّ هذا يُشبع فضول القارئ، ويملأ فراغاته المعنوية؛ حيث إنّ القارئ حينما يُصادف في الرواية لفظة «الدراعة» يلتبس عليه هذا اللفظ (إذا لم يكن من أهل تلك البلدة)، ولا يُدرك مشاربه المعنوية ولا أصوله الاستعمالية، فينهض هذا الوصف ببيان المقصود منه، ويرفع الالتباس عن القارئ، ويزيل الحيرة التي يُشكلها هذا اللفظ في ذهنه، ومن هناك تجلتْ بلاغة الوصف.

2-2-2- بنية النفي

استعان نصر سامي في رواياته ببنية النفي، في سياقات ومواطن كثيرة، ومن تلك المواطن قوله، وهو يُحدثنا عن قصة الراوي الذي تحول إلى طائر بشري، وما وقع له مع الرجل الذي يحكي له الحكايات، وهو المسمى في الرواية بالزيني، يقول مبينا مشاعر الحزن التي يتخبط فيها جراء تضايقه من حالة انحباسه في جسم طائر: «مُتعِبٌ أن لا تكون لك يدان، وليس لك ساقان بشريتان، وليس لك فم بشري. مُتعبٌ أن تعيش دون جسد، مرميًّا في جسد آخر، لا يحْوي ألمك وحزنك،

[9] العطَّار، نصر سامي، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، الطبعة الأولى 2019، ص: 196-197.

ولا يؤوي رؤاك، ولا يصد عنك خطر الليل، وآلام النهارات الموجعة[...] وقدم الزيني، لم يهتم بشجرة الحزن التي نبتت في أعماقي، وتفرعت. لميَبْدُ عليه التأثر...»[10]. المتجلي هنا هو أنَّ الكاتب كثَّف من أدوات النفي ببعض أنواعها، حيث نجد استعماله لها متنوعا(لم، ليس، لا) وهو ما يُعطي شحنة معنوية لما يُريد أن يُخرجه من المعاني، وهي أنّ الراوي قد ضاق به جسد الطائر، وأراد أن يشكو ويبث أحزانه وآلامه، فقصد بُنَى النفي لتلك الغاية.

وقال في موضع آخر من الرواية، من المواضع التي استشفع فيها ببنية النفي: «أحسست ببعض التغيرات في الأيام الماضية لكنها لم تكن إيذانًا بالتحول، بل نوعا من التفاعل بين خصائص الطائر وخصائص البشر. الآن، أنا أكثر انسجامًا مع جسد الطائر، أستطيع القول: إنني ألفته، وتعودت الإقامة فيه باعتباره سكني، وليس باعتباره كينونتي. أعي تمامًا أنني لست ما أظهر عليه، إنني أقيم في استعارات الغير. ما أبدو عليه ليس خاصتي، لكنني أقيم فيه راضيا...»[11]. ويظهر أنَّ هذا السياق مباين للسياق الأول، فإنّ الكاتب استعمل بنية النفي في السياق الأول ليعبر عن الحزن العميق الذي أبداه الطائر البشري، واعتصار الألم له، واسْتَعْمَلَها في هذا السياق ليبدي انسجامه مع جسم الطائر ورضاه به.

---

[10] الطائر البشري، ص: 80.

[11] نفسه، ص. 88.

2-2-3- بنية الاستدراك

قام الاستدراك عند نصر سامي بدور أساس، اختص -كعنصر نحو ي- بالاسترجاعات السردية، وبتصحيح مسارات الحكايات، ومن ذلك ما سرده في قصة الطائر البشري، لَمَّا سار هو والزيني في الغابة، فوقع الطائر في شرك صائد هناك، يقول الراوي: «... وما هي إلاّ نصف ساعة حتى قدم صياد شارف على الثلاثين، ملَّصني من المنداف، وربطني بإحكام[...] توسلتُ إليه، لكنَّهُ كان يبدو مثل الأصم. وأكمل جولته ليتفقد بقية المناديف المزروعة بإحكام في أرض الدغل. ولم نزل كذلك حتى قدم الزيني، ورآني معلقا، فمد يده ليطلقني، لكن الصياد الأصم رفض تمامًا[...]، ومع إصراري وإصرار الزيني زاد إصرار الصياد ولمحته يخرج سكينه مهددا، لكن الزيني لم يتأخر لحظة، وانقذف بيني وبين السكِّين، قائلا: أموت أنا ولا أتركه يموت، ولكن الصياد لم يسمع شيئا، لاحظ بذكائه الفطري أنني أكبر حجما من طير عادي من نوعي[...] فزاد إصرارا على موقفه[...] ولكن الزيني رغم سنواته المتقدمة، دفعه بعيدا عني، وقال له: ابدأ بي أنا إن كنت تنوي إيذاءه، لكن الصياد لم يفهم[...] تكلم الصياد مخاطبا الزيني: حياتك مقابل حياته[...] وامتدت يد الصياد إلى رباط قدمي المحكم، ففككه، وتأملني، ولاحظ اختلافي فدفعني دفعا رقيقا لأطير وأبتعد، لكنني لم أطر، ولم أبتعد. فدفعني بقوة أكبر، لكنني لم أتحرك، وجاءني الزيني فدفعني بعيدا، لكنني قلت له: نحيا معا أو نموت معًا...»[12].

[12] الطائر البشري، ص: 83-84.

ومنه أيضا قوله في «العطار»، حاكيا الأمل الوحيد المتبقي له بعدما فقد ذوق كل شيء إلا ذوق الكتابة، وقد وضح ذلك بجلاء باعتماده بنية الاستدراك (لكن)، يقول: «...لا يتمكن من جعل الحروف لباسًا، لا يأخذها بالقوة اللازمة ليجعلها نهرا هادرا بين أصابعه، لكن الكتابة هي الشيء الوحيد الباقي لديه، انحلت رباطاته بكل شيء، فُكّت عرى الماضي بتمامها، انحلت عقد كان يظن أنها لا تنحلُّ، لكن الكتابة استمرَّت رغم ذلك...»[13]. الاستدراك بناء لأمل جديد، الاستدراك بقية الرمق في إناء الحياة، الاستدراك يبني للكاتب بناء جديدا بعدما انهدمت أبنيته الأخرى، وهذا واضح في الحكاية الأولى، إذ بالاستدراك ظلَّ الطائر البشري حيًّا، كلما شارف الهلاك، رده أمل الاستدراك. وكذلك نقول في حكاية العطار، الذي اسودَّ في عينيه ماضيه، فبقي له بصيص نور يرقبه من نافذة الاستدراك بالكتابة.

2-2-4- بنية الحال

ممّا يلتجئ إليه نصر سامي في بنائه لمعاني أعماله الروائية بنية الحال، ويتمظهر ذلك في قوله مُتحدِّثا عن العطار وهو في الصحراء: «...تعَرّف في تلك الفترة على العديد من العائلات الصحراوية، بعضها كان قد خبر عاداتهم وهو في موريتانيا، ولذلك لا يبدو استقراره عندهم غريبا. مضت حياته عادية، ولكن مريحة إلى أن تعرف على الناها، قدمت عليه في المساء وهو جالس في بيته، قالت له: علِّمني، قال لها: ما اسمك؟ قال لها ذلك وهو يُحدِّق في وجهها...»[14].

---

[13] العطَّار، ص: 234-235.

[14] نفسه، ص: 197.

وبنية الحال عنصر من عناصر البيان، ولذلك يجنح إليها نصر سامي كثيرا، وممّا يُثبت ذلك أيضا، ما حكاه في قصة الطائر البشري مع ياقوتة، الشابة التي كانت فرسا ثم تحولت فتاة، يقول: «...ومرَّت بعد ذلك أيام طويلة، كنت فيها أتابع المراقبة، أسير أحيانًا، وأتسلل إلى بيت ياقوتة. إلى أن عرفت سلافة بنت الحاكم، رأيتها بالصدفة، وأنا أمرُّ بالقصر بمنظاري، وهي تُحدِّق فيه بمنظارها، ورأيتها وهي تجري للقائه وسط حقول القطن، ورأيتها وهي تلقي في يديه بساتينها...»[15]. إنّ هذا التساند في بنية الحال أعطى للقارئ ارتياحا معنويا من زوايا عديدة؛ إذ وضح ببنية الحال كيفية الرؤية الصادرة عن الراوي، فكانت منه بمروره بالقصر وبتحديق سلافة منه، وكانت منه عند جريها، وعندما تُلقي في اليدين البساتين، وهذا تبيين مُفيض للهيئة التي رأى بها سلافة هذه.

2-3- البُنى البلاغية

البلاغة من العلوم اللغوية، التي تهتم بالأساليب اللفظية والمعنوية والتركيبية الخادمة للمعنى، ويُلتجأ إليها عند إرادة التعبير عن المعاني الدقيقة، أو عند إرادة إظهار المعاني بأشكال هندسية بالغة الوضوح.

وقد عمد نصر سامي إلى البلاغة بشكل قوي، إذ وجد فيها السبيل إلى بيان الكثير من المواقف والأحداث التي تُحاك في رواياته، ولبيان ذلك سنستعين ببنيات ثلاث، بنية التشبيه، وبنية الاستعارة، وبنية الخبر.

[15] الطائر البشري، ص: 67.

2-3-1- بنية التشبيه

تزخر الروايات بزخم تشبيهي غني ومتنوع، ومن تجلياته قول جابر الراعي، وهو يحكي للراوي معاناته وآلامه التي عاشها، يقول حاكيا: «عندما بلغت التاسعة عشرة وضاقت عليّ السبل ولم أصل إلى حلٍّ لمشكلتي حدّثت العائلة التي كنتُ أقيم عندها في تلك الأيام وصارحتهم بأنني سأسافر، قُلت لهم: سأجوب البلاد باحثا عن سري، إنّ عمري يتوقف، إنّني آلة مكسورة، إنني نهر بلا ماء، المرأة بكت، كانت تُحبني حبها لأبنائها، والرجل مدَّني بنصائحه الطويلة، أمَّا الصِّبْية فلقد تجمعوا حولي. وهم يتقافزون[...]، ورحلت... ووصلت إلى منزل في سفح جبل كنت متعبا وجائعا وأكلت وحزينا ففرحت، العجوز دفَّأتني، وجدت فِيَّ ولدها الذي مات إثر ليالي النَّوْء سألتني وأخبرتها بكلِّ شيء، قلت لها: إنني صخرة ولا جبل لي!إنني قطرة ولا ماء يحضنني، إنني بذرة ولا أمل في الإيراق! آلمتها...»[16].

هذا الجزء من الحكاية يحتوي على بنيات تشبيهية عديدة (إنّني آلة مكسورة، إنني نهر بلا ماء، إنني صخرة ولا جبل لي، إنني قطرة ولا ماء يحضنني، إنني بذرة ولا أمل في الإيراق) وظفها الكاتب لغرض بياني إقناعي إمتاعي، أما البيان فلإظهار الحالة النفسية الداخلية لجابر الراعي، أما الإقناع فلكي يقنع صاحب البيت بضرورة رحيله، ولذلك عضد هذا التشبيه بحرف التأكيد «إنّني»، أما الإمتاع فبتشبيه المجردات بالمحسوسات، وهذا أيضا له إسهام في تأكيد المعنى، زيادة

[16] حكايات جابر الراعي، ص: 46.

على أنّ التشبيهات كلها تشبيهات بليغة، وهي أبلغ من التشبيهات المحشوة بأدوات التشبيه.

ومن تجليات توظيف هذه البنية في رواية «الطائر البشري»، حكاية الراوي عن نفسه أيام كان طائرا متين الجناحين، يتحول طائرا وقتما شاء، وكيف كان العالم الأرضي يظهر له، يحكي قائلا: «...حين كان لي جناحان قويان كنت أطير، أفتح كتابي، وأطير، أحيانًا أطير بعلوٍّ منخفض، وأحيانًا أتعالى، أرى العالم صغيرا كحُقِّ العاج، تبدو لي من فوق، الشجيرات مثل نقاط خضر في جُمل الطبيعة الهائلة، وأرى البيوت مثل مربَّعات الجبس متراصة قرب بعضها[...] أمّا في الليل فيا لروعة ما أراه، وأنا بعيد في الجو، أرى الضويئات تنثر الدفء وتبدو مثل عراجين التمر...»[17]، ينقلنا الراوي بهذه التشبيهات الرائعة إلى عالم الطيور، إلى العلو، إلى عالم النظرة العامة العالية للعالم، إلى النظرة الدقيقة لها، كأني به يقول إنَّ الكتاب -لمن اقتحمه- بوابة تعبرنا إلى الأعالي، ترفعنا عن غيرنا، تهبنا نظرا جديدا دون نظرنا الذي نشترك به مع من دوننا، ننظر به إلى العالم نظرة واحدة، واستعان ليثبت هذه المعاني بالتشبيهات المُتضمنة هناك، ليصف لنا كيف تنظر الطيور السماوية إلى العوالم الأرضية.

وفي رواية «العطار» أراد الراوي أن يظهر خسة أفعاله، وعظمة جرمه، وسآمتَه من حاله، بعدما صدرت منه أفعال مشينة لزمن مديد

[17] الطائر البشري، ص: 52-53.

من حياته، فشبه نفسه بكلب، يقول عن نفسه: «...كنت كلبا، وكانت الحقارة تشمئز مني، مشاهد كثيرة كنت أعوي فيها بقوة»[18].

جعل العطار نفسه كلبا، حتى إنه بالغ في ذلك فجعل نفسه والكلب سواء، حيث لم يقل كنت كالكلب، أي أشبهه في بعض الصفات، ولكنه لم يُقحم الأداة، ليعلم القارئ أنّه قد بلغت أفعاله درجات الحيوانية في كل شيء. وقد أعاد هذا التشبيه في موضع آخر من الرواية وهو في قوله: «...كنت أشبه كلبا سائبا في تلك الأيام التي تنقلت فيها عبر الحدود الصحراوية إلى موريتانيا»[19]، وهنا يجتمع هو والكلب في الذيوع دون إيجاد مأوى ولا ما يسد به رمقه، والتشبيه قد بين الهوان الذي بلغه العطار في تلك الحدود.

2-3-2- بنية الاستعارة

الاستعارة نمط من أنماط التشبيه، وهي أرسخ منه بلاغة وأدق منه مسلكا، ولا يطلبها المؤلفون إلا وغايتهم أن يفتلوا المعاني فتلا مُحكما رصينا بيِّنا بيانا واضحًا. وقد نحا نصر سامي هذه المنحاة، تبيينا للمبهم، وتوضيحا للغامض، وإخراجا للمجرد إلى المحسوس، ومن تجليات ذلك قصة جابر مع شهرزاد، عندما ثارت رغبة جابر وأراد أن يتزوج شهرزاد، لم يملك الشجاعة لطلب ذلك من الراوي(وهو بمثابة أبٍ له) فعمد إلى الاستعارة ليبعث المشاعر المدفونة القوية الجياشة تُجاه شهرزاد فقال مخاطبا الراوي: «إنَّني أفكر في أمر وأخشى أن تفهمني خطأً، وأريد أن نتكلَّم فيه الآن، فقلت(المتحدث هو الراوي): تكلَّم يا

[18] العطار، ص: 206.

[19] نفسه، ص: 208.

بُني تكلَّم، فقال لي: لقد تدفق نهر الضوء في أعماقي، وتدفق في قلبي ذهب المحبة، إنني أضيء، بداخلي شموسٌ وقُمور، ونجوم يا أبي، وفي روحي تهدرُ بحار المحيطات، فقلت ولمَ ذاك يا بُني؟ فقال: في الليل عندما أنام أراها[...] فقلت له: تتحدث عن شهرزاد دون شك؟ ما بها؟ إنها نائمة، وشعر جابر بالغيظ لادِّعائي عدم الفهم، فقال: سأجعلها أسعد امرأة على وجه الأرض، سأحيطها بجناحي، وأدفع عنها شرور العالم، وصمتَ، ولم يدْر ما يقول، لم يكن يعلم أنَّه بكلماته تلك أضاء أعماقي وفجّر فيها سماوات من الفرح واللذَّة...»[20].

لا شكَّ أيها القارئ أنك ذُقت حلاوة هذه الاستعارات، وأدركت تَمَكُّنها من مكانها وموافقتها لسياقها. جابر المسكين بحيائه لم يستطع التصريح بما يُخالجه، لضيق مسالك التصريح، فسلك سبيل الاستعارة الرحبة، فأسعفته، بل وأقرت المعاني الخارجة من قلبه في قلب أبيه، فتارة يُشبه حبَّه لشهرزاد بضوء قمر أو شمس، وتارة يُشبه ضوء تلك المحبة المتسربة إلى سُويداء قلبه بنهر أو بحر يتدفق ماؤه...، وليُقرب رغبته في الزواج منها يُشبه نفسه بطائر له جناحان يَحوط بهما محبوبته شهرزاد، تمثيل باهرٌ، واستعارات ألقت المعنى إلقاء في أعماق الراوي، بل وأضاءته بنورها المنساب.

وممّا يُثيرنا في رواية الطائر البشري ونحن نتجول في بساتينها البهية، ذلك الوصف الذي وصف به الراوي(الذي تحول طائرا بشريا) قراءة الزيني للحكايات عليه، يقول واصفا إيّاها: «يُصبح الزيني وهو يقرأ ملكًا من ملَّاك البدْء والنهاية، تصير للحروف شفاه وخدود، وتنبت بين

[20] حكايات جابر الراعي، ص: 107.

أضلاع أجسادها قُبَلٌ صغيرة ومشاعر خضراء. الوقفات القصيرة بين الفقرات يجعلها الزيني ساحرة، تتألَّمُ الكلمات في صوته، وتفرح، وتموت، وتحيا. ساعتان مرَّتا، وهو يقرأ، وأنا أستزيد...»[21].

أليست استعارات تمثيلية رائعة؛ أن تتألم الكلمات كما يتألم البشر، أن تفرح كما يفرح، أن تموت كما يموت، أن تحيا كما يحيا، شيء يُعْلِمك بأنّ قراءة كتاب من قبل الزيني مُمتع بارع، وأن صوته صوت رخيم يتلون بتلون معاني العبارات، فيُعطي بصوته ونبره لكل معنى نبرا وصوتا، حتى إنّ الكلام المقروء ليتأثر كما يتأثر صاحب حس مرهف عند سماعه.

2-3-3- بنية الخبر

للخبر تأثير لا يخفى في البناء السردي، ولغرض التأثير وبناء المعنى وظفه نصر سامي في أعماله الروائية، ومن ذلك القصة التي حكاها جابر لأبيه، وهي قصة الأحدب الفقير مع الغول، وممّا ذكره فيها قوله: «...خرج الأحدب الصغير من مخبئه وهو يرتجف رعبا، فقال له الغول: لو كان في بطني سنتمتر واحد من الفراغ لملأته بك، إنَّك محظوظ أيها الصغير، إن بقيت هنا إلى الغد أكلتك في رمشة عين، فاطمأنَّ الأحدب، فقرر أن يستفيد من ليلته وأن يكتشف أغوار الغول، فقال له: غطاؤ سريرك أيها العظيم إنه جميل... فقال له الغول: إنَّه غطاء سرير ملكات الجبل، افتككته بعد أن أكلتهن جميعا، إنه مطرز بخيوط الذهب والفضة... إنّه ثروة، فردّ الغول متظاهرا بالانبهار: ...وتلك العصا وراء السرير؟ إنها عصا الطقس الجميل... وهذا الصوت، أيها العظيم....

[21] الطائر البشري، ص: 72-73.

إنه صوت الببغاء ميمون، إنه في بيت الدجاج، إنه من البشر مثلي... واندهش الأحدب لتلك الأشياء، فقال: إنك عظيم فعلا...فرد عليه الغول: إنك لم تر كلَّ شيء، ففرسي أعجوبة، إنه سريع كالريح...»[22].

الخبر في هذه القطعة السردية مليء بالمؤكدات، ولعل سبب ذلك في هذا السياق هو إرادة رفع الشكوك وتأكيد تلك الأخبار في نفس المتحاورين، وتنبيها من الغول للأحدب، كأنه يقول له: أنا أملك وأملك... فإياك أن تعبث معي أو تستخف بي أو تهرب مني، أنا الملك هنا إياك أن يُداخلك شكٌّ، أُنبهك.

وعلى المنوال نفسه نجد الخبر مؤكدا في رواية «العطَّار» على هذا الشكل الذي رأينا في هذه الرواية، ومن الشواهد على ذلك قول العطار عن نفسه: «...وهذا الكلب الهرم، الذي لا يكسو عظامه سوى الجلد، والذي تمزَّقت أشداقه من كثرة تعقُّبه للإناث، هو أنا أيضا. إنَّني من القمر فضته، ومن الشمس ذهبها، وإنني القوة التي تكمن...في الرجل... وإنَّني مُتلَبِّسٌ بالأعالي...إنّني أُبصر الليل...»[23].

تجد العطار في هذا النص واصفا نفسه بما يجعله فاضلا بعدما أقرَّ على أنه شبيه بالكلب، كأنه أراد أن يرفع عن نفسه وصمة العار التي يتخبط فيها، وأن يُرضي نفسه ويُموهها بأنّه رجل، أو لعله أراد تصحيح مساره، بالعدول عن طريق الشر إلى طريق الخير، ولتلك الغاية أخبر القارئ ونفسه بأنه فضة وبأنه ذهب وبأنه قوي قوة الرجال...، وأكد

[22] حكايات جابر الراعي، ص: 140-141.

[23] العطَّار، ص: 186.

تلك الأخبار إقناعًا لنفسه وللقارئ، كي لا يُداخله ريب بأنّه قد عزم على التغيير، أو ليسير في طريق التمويه نفْسِها.

3- البُنى السياقية في الأعمال الروائية

المقصود بالبُنى السيّاقية يُبَيِّنه قول محمد بازي: «[نقصد بها] الجهد المعرفي القائم على استحضار المواد السيَّاقية الخارجية[...].فبعد أن يكون القارئ أو [الكاتب] قد انتهى من إنطاق الأنساق البانية، أو[توظيفها في التأليف]، يشعر أنَّ إشباع صناعة الخطاب لا يتحقق إلا باستحضار بنيات أُخرى خبرية أو معرفية لها ارتباط بالنص. هذا الارتباط بين الجزئيات النصية وما يتعلق به من سجلات خارجية له أثر كبير في المعنى؛ تأكيدا أو دعما وتعزيزا»[24].

وقد انفتح نصر سامي على العديد من البُنى السياقية لُيعزّز خطابه الروائي، علاوة على البنى النصية. ومن تلك البنى السياقية المخزون الديني والثقافي لنصر سامي، إذ إنه لا يفتأ يذكر ذلك في مواقف كثيرة من مواقف رواياته، ويسوقه ويستند إليه دعما لمعانيها، وتعزيزا وإثراءً لها.

3-1- الاستناد إلى المعرفة بالقرآن

ونقصد بالمعرفة القرآنية أن نصر سامي وهو يؤلف أعماله الروائية، يأتي بالكثير من الألفاظ والعبارات القرآنية، ويوظفها في تأليفه لأحداث الروايات، وهو ما يَسندُ معاني أعماله، ويُعطيها قوة وتأثيرا عظيمًا في القارئ، ومن الشواهد الدالة على ذلك، قصة الصياد أجهام؛

[24] صناعة الخطاب، محمد بازّي، ص: 66-67.

الذي فقد زوجته ويحتاج إلى جوهرة ذات صفات معينة كي يسترجعها، فوعده الطائر البشري بأن يعطيه الجواهر التي عنده عساه يكون خيرًا، يقول الطائر البشري: «قلت له «للصياد» ستجرب الجواهر الأربع والعشرين التي قطفتها أنا وجابر، وآمل أنّ إحداها ستكون جوهرتك، فبكى وقبلني قائلا: «اللّه يفعل ما يُريد»...»[25]. وهذا انفتاح على القرآن الكريم، تعزيزًا لمعنى الحكاية ولإعطائها قوة تأثيرية، فهذا النظم «اللّه يفعل ما يُريد»، مأخوذ من قوله تعالى: ﴿وَلَكِنَّ اللَّهَ يَفْعَلُ مَا يُرِيدُ﴾[26].

وإذا يممنا اتجاه رواية «العطار»، وجدنا هذا السند حاضرا كذلك، وممّا يدل عليه، قول الراوي حاكيا حالة العطار لـمَّا أراد أن يصف هوانه وتخاذله: «...أحيانًا أسمعه يقول: لم أوت الحكم صبيا، وما أخذت أبدا كتابي بالقوة التي يجب. ولم يكن لدي ما يجعلني ذلك الرجل الحنون الذي يخرج الزكاة، ولم أك تقيًّا، ولا برا بوالدي ولا جباراً عنيدا...»[27]. لو أراد العطار أن يُشنِّع نفسه بلفظ أبلغ من هذا ما وجد إليه منفذا. أسعفت الكاتب معرفته بالقرآن بأن يمتح منه ليبني معانيه ويعضد مواقف رواياته. العطار هنا قد سئم من حياته الماضية بما حوته من فساد بشتى أنواعه، وأراد أن يُظهر عدم صلاحه، فقصد العبارات القرآنية، إذ هي التي تفي بالغرض، من حيث قوة التأثير والإبلاغ، وإظهار مكنونات الصدور بجلاء. وهي مأخوذة من قوله

[25] الطائر البشري، ص: 85.

[26] سورة البقرة، الآية: 253.

[27] العطار، ص: 235.

تعالى: ﴿يَا يَحْيَى خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا ۞ وَحَنَانًا مِنْ لَدُنَّا وَزَكَاةً وَكَانَ تَقِيًّا ۞ وَبَرًّا بِوَالِدَيْهِ وَلَمْ يَكُنْ جَبَّارًا عَصِيًّا﴾[28].

3-2- الاستناد إلى المُعتقَد الديني

بعد القراءة الشاملة للروايات المُشتغل عليها، ألفينا مؤلفها يستند أيضا إلى معتقده الديني وهو الدين الإسلامي، لغاية الإثراء المعنوي والبناء الدلالي للأحداث، ولهذا ما يشفع له ويؤكده، منه حكاية زوجة الأمير التي أرسلها مع وزيره في سفر، فأراد بها الوزير السوء، فأعلمته بعلم الله بهما، وبرؤيته لهما، إن أرادا أن يفعلا شيئا، تقول: «...ولم تمر سويعات من الليل حتى طرق باب غرفتي، ففتحت الباب فوجدت الوزير أمامي، فقال لي: تعلمين رغبتي، لم أعد أطيق الصبر، نحن في أعماق البحر الآن، لا أحد سوف يعلم بما يحصل، قلت له: الله يعلم، وزوجي الذي استأمنك يعلم، وأولادي في الغرفة المجاورة...»[29]. قَدَّمَتِ الأميرة علم الله سبحانه بما يحدث، لمعتقدها الصافي بأنّ الله لا بد أن يُحْدِث أمرا يكون مخرجا لها، إنْ هي علمت أنّ الله يعلم سرها ونجواها. ثم قيمة الأمانة التي استحضرتها، فلم تقل: وزوجي يعلم، بل قالت: وزوجي الذي استأمنك، معناه عليك أن تحفظ الأمانة التي اسْتُؤْمنتها، وهي قيمة إسلامية سامية، وقد جاءها الفرج كما ظنت بربها[30].

---

[28] سورة مريم، الآيات: 12-13-14.

[29] الطائر البشري، ص: 26.

[30] لإتمام القصة يُنظر: ص: 27-28-29.

ومن صور العقيدة الجليلة، التي وظفها نصر سامي، تلك التي ساقها في حكاية الزيني مع الطائر البشري، عندما حكى الطائر البشري حكاية للزيني، فسأله رأيه فيها، وهذا جزء من نصها: «...قلت للزيني كيف وجدت حكايتي اليوم؟ فقال: حكاية محيرة، البرتقالة فيها الخير والشر، المرأة فيها الخير والشر، الرجل فيه الخير والشر، ألا يُوجد شيء لا يوجد فيه الشر؟ فقلت له: الله، لا يوجد فيه الخير والشر، يا صديقي، الله خير كله...»[31].

السؤال الذي حير الزيني وأضرم النار في قلبه أزال حيرته الطائر البشري، وأخمد ناره بماء بارد سلسال، وذلك قوله: الله خير كله. وهذا معتقد إيماني راسخ؛ أي نسبة الخير كله لله، ونفي الشر كله عنه، وهو اعتقاد أهل الإيمان.

3-3- الاستناد إلى الشعر

الشعر العربي قوة عقلية، وشعور داخلي، وحسٌّ مُتقِدٌ، لا تجد حكيما إلا واستشهد به في حكمته، ولا لغويا إلا وأثبت به قاعدته، ولا أديبا إلا ووشح به أدبه، ولا طالب دليل إلا واستدلّ به. ونصر سامي أعانته ذائقته الشعرية في أعماله الروائية، إذ وظف الشعر أيضا وهو يبني المعنى أو يؤكده أو يكمله أو يُثريه، ومن أمثلة ذلك ما يحكيه الطائر البشري عن حاله مع جابر وهما برفقة بعضهما ويطيران في السماء، وذلك قوله: «... في تلك الفترة كنت أقرأ كُتبا، وكنت بين الحين والآخر أقرأ لجابر أسطرا أو فقرات، وأحيانًا ونحن طائران كنت أتذكر أبياتًا أو مقاطع أستعيدها فيما يُشبه أغنية، قلت له:

[31] الطائر البشري، ص: 71.

أَسْتَصْحِبُ الْغَابَاتِ وَسْطَ غِنَائِهَا

وَأَمُدُّ لُبَّ الْقَوْلِ لِلشُّعَرَاءِ

أَمْتَدُّ فِي الْكَافِ الَّتِي فِي فِكْرَتِي ضَوْءًا

وَأَطْرَحُ فِي الدُّنَى أَسْمَائِي

وَأَمُدُّ فِي جِيمِ الْقَصِيدَةِ أَضْلُعِي

فَتَصِيرُ أَضْلَاعُ الْوُجُودِ نِسَائِي[32].

كان جابر محبًّا للشعر والقصة وكل صنوف الأدب. فقال لي: رائع هذا الشعر وبديع...»[33].

غَزْلُ الحكايات يحتاج إلى قريحة أدبية وَقَّادة، واستناد نصر سامي إلى الشعر دليل على كونه كذلك، ورأينا أن هذه الأبيات قد أسهمت في إثراء معاني حكاية الطائر البشري مع جابر، وهما يسيران في رحلاتهما، إذ الرحلة قد يُصاب فيها المرء بالملل ويحتاج إلى أنس، والشعر من مصادر ذلك، وهو ما فعله الطائر البشري مع جابر؛ أسمعه شعرا أطربه به وأمتعه، ويُبين هذه المتعة وذاك الطرب ردة فعل جابر، لَمّا قال: رائع هذا الشعر وبديع.

[32] يُنظر ديوان سفر البوعزيزي، نصر سامي، ط1/2016، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر، ص: 20.

[33] الطائر البشري، ص: 20.

3-4- الاستناد إلى الأمثال

الأمثال السائرة ممّا يستحبه الناس في كلامهم، وممّا يدلُّ على ثقافة المستشهِد بها، وعلى فطنته، وإصابته لأكباد المعاني. وقد لجأ نصر سامي إليها في حكايات مختلفة، منها حكاية الأمير الذي خانته أخته وأرادت به كيدا، فلم يتفطن لذلك، فلمّا استفاق من غفلته وعلم بذلك اغتم. يقول الراوي بعدما روى له شيخٌ قصة ذلك الأمير: «...الشيخ الذي روى لي القصة قال لي محذِّرا: احذر القريب قبل البعيد...»[34]. وهو مثل سائر على ألسنة الناس، ذَيَّل به الشيخ قصة غدر الفتاة بأخيها، فكان تذييلا بليغا في محله. ومن الأمثلة أيضا قول الطائر البشري عندما سُجن هو وجابر وفرًّا من السجن، وسلكا طريقا غابويا ولمحا هنالك عجوزا دامية، فاغتالتهم الحيرة، وعُدِما الحيلة، يقول: «...وتحت شجرة كبيرة متعاظمة رأينا عجوزا تتوسط شياهها القليلة، وسألناها عن الطريق، فلم تُجب، وحرَّكت يدها، فسقطت على الأرض...ولم ندر ما نعمل، وأُسْقِط في يدنا كما يقول المثل..»[35]. و«أُسقط في يدنا»، مثل يُقال عندما تتملك الحيرةُ المرءَ فلا يدري ما يفعل، وتُسد الأبواب دونه، وهو ما وقع للطائر البشري مع جابر.

---

[34] حكايات جابر الراعي، ص: 85.

[35] الطائر البشري، ص: 15.

خاتمة

في ختام هذه الجولة في الأعمال الروائية لنصر سامي(روايات: العطار، وحكايات جابر الراعي، والطائر البشري)، يحق لنا أن نقول: إنَّ الرجل قد بنى رواياته تلك بناء مُحكما، بناء رصينا، إذ لم يحصر كتاباته في زاوية واحدة، بل أطلق العِنان لقلمه، يجري هنا وهناك، في مراعي شتى، وهو ما أغنى المواقف والحكايات والمعاني التي أراد أن يبثها في كتاباته.

ونصر سامي أديب عربي تغلغلت العربية في روحه، إلى أن امتلأت بها، وهو ما أثر إيجابا على أعماله الروائية، إذ إننا وجدناها مبنية ببُنى نصية، منحت للروايات قوة بنائية، ورصفا سليما متينا، ولو لم يكن الرجل مُلِمًّا بالعربية لما تأتى له ذلك. ورأينا من خلال البنى التي سُقناها كأمثلة أنَّها أسهمت إسهاما قويا في توليد معاني الروايات وبناء أحداثها، وتجلى ذلك في البنى الصرفية والنحوية والبلاغية.

كما شكَّلت البُنى السياقية، زيادة على البنى النصية، أساسا للبناء الروائي عند نصر سامي، واتضح ذلك من استناده إلى بنى سياقية عديدة مثلنا لها نحن باستناد نصر سامي إلى المعرفة القرآنية، والعقيدة الدينية، والاستناد إلى الشعر، والأمثال السائرة.

وذلك بمجموعه، نسيج من المعارف، بينها وشائج راسخة مؤكدة، تنضوي تحت التأويلية العربية، التي تُعنى بجمع كل ما أنتجه العقل العربي، في سبيل بناء المعنى أو إخراجه، ومن أجل عملية الإفهام والفهم، وفي سبيل بناء خطاب أو نص بليغ، وذلك هو السنام. ومن أراد ذلك لا يكتفي بعنصر دون آخر، بل لا بُدّ من استحضار ما أمكن من المعارف والعلوم، البانية للنص، أو المعززة له، وهو شأن البنى السياقية.

ومنه فإننا نختم كلمتنا بالقول: إنّ الاطلاع الواسع لنصر سامي على العلوم اللغوية والثقافة العربية والدينية قد أعانه على بناء خطاب روائي بليغ.

المصادر والمراجع

1- **التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي لفهم النصوص والخطابات، محمد بازي، الدار العربية للعلوم ناشرون، طُبع سنة 2010.**

2- **صناعة الخطاب، الأنساق العميقة للتأويلية العربية، محمد بازّي، دار كنوز المعرفة-عُمان، ط1/1436هـ-2015م،**

3- **البُنى التّقابلية، خرائط جديدة لتحليل الخطاب، محمد بازي، دار كنوز المعرفة-عمان، ط1/1436هـ-2015م.**

4- **الطائر البشري، نصر سامي، ط1/2016- جائزة كتارا للرواية العربية.**

5- **حكايات جابر الراعي، نصر سامي، دار ورق- الإمارات، طبع سنة: 2014.**

6- **العطَّار، نصر سامي، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، الطبعة الأولى 2019.**

المناولة السردية والموضوعاتية

المقومات الفنية والتربوية لأدب اليافعين
الرواية عند نصر سامي أنموذجا[1]

ميلود عرنيبة

باحث مغربي

«لا أستطيع أن أمنع نفسي من أن أمدّ يدي للمشاركة في بناء الإنسان عبر الكتابة لليافعين».
(سناء شعلان، عن موقع الجزيرة)

تقديم

ممّا لا شك فيه أن مستقبل كلّ أمّة رهين بتكوين أطفالها وشبابها وإعدادهم وتربيتهم تربية تحافظ على أصولهم الدينية والثقافية من جهة، وتوائم ما ينتظرهم من تحديات حاضرة ومستقبلية من جهة أخرى. وهذه المهمة ملقاة، بشكل أساس، على عاتق مؤسسات التربية والتنشئة الاجتماعية بمختلف أصنافها. وقد بات من المؤكد أن الأدب يضطلع، هو كذلك، بوظيفة ريادية في هذا المجال؛ لذلك حظي بعناية كبيرة في المجتمعات الحديثة. ولا يعني هذا أن الآداب القديمة لم تكن تهتم بفئة الأطفال واليافعين؛ بل على خلافٍ من ذلك، يجد الناظر في التراث

[1] نشتغل هنا بروايتين متوجتين معا؛ الأولى بعنوان "حكايات جابر الراعي"، صادرة عن دار ورق للنشر بالإمارات، 2014، وقد حصلت على جائزة الشارقة للرواية في صنف جائزة أفضل كتاب لليافعين باللغة العربية لسنة 2015، والثانية بعنوان "الطائر البشري"، فازت بجائزة كتارا لرواية الفتيان غير المنشورة، 2017.

الأدبي استحضارا لهذه الفئة وإيلائها بعض العناية؛ فقد كان الخلفاء يهتمون بتعليم أبنائهم فيجلبون لهم أفضل المؤدبين الذين يعلمونهم ويربونهم برواية الأشعار وقص الحكايات، وسرد سير الصالحين وترجمات الحكماء والمفكرين. فمما اشتهر على لسان عبد الملك بن مروان قوله لمؤدب بنيه: «**وعلمهم الشِّعر يسمحوا ويمجدوا ويَنْجُدوا، وجنّبهم شعر عروة بن الورد؛ فإنه يحمل على البخل**»[2]، ومما قال له أيضا: «**أدِّبْهم برواية شعر الأعشى؛ فإن لها عذوبةً يدلهم على محاسن الأخلاق**»[3].

فالظاهر أن العرب المسلمين القدامى أولوا عناية لأدب الأطفال باعتباره وسيلة مزدوجة الوظيفة: تربوية من جهة ما تعلم الأطفال من قيم وما تلقنهم من أخلاق، كما جاء في قول عبد الملك، وترفيهية من جهة ما توفر لهم من تسلية وترفيه وتمضية لأوقات فراغهم. إلا أنهم لم يفردوا له بالتأليف، والسبب في ذلك، حسب علي الحديدي[4]، يعود إلى أحد أمرين؛ إما لأنهم نظروا إليه نظرة استهانة على غرار الأدب الشعبي، وإما لأنهم اكتفوا بتدوينه في أدب الكبار وأدرجوه فيه.

أما في الفترة الحديثة فقد أدركت المجتمعات أن الحاجة ماسة إلى أدب راق وهادف يتوجه إلى اليافعين باعتبارهم عماد المجتمع وأمل

---

[2] ابن عبد البر: بهجة المجالس وأنس المجالس، تحقيق محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)، 253/2.

[3] أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، لجنة البحوث والترجمة والنشر، ط1، 1399هـ/1979م، 202/1.

[4] علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1988، ص. 240.

مستقبله. مما تطلب نتاج كتب «**تصور بشكل حقيقي التجارب المتنوعة وقضايا المراهقة وتناشد المراهقين بسبب ارتباطها بحياتهم. وإلى جانب المتعة، توفر القراءة هروبًا من ضغوط المدرسة والمشكلات الشخصية مع العائلة أو الأصدقاء، خاصة مع القصص الخيالية والفكاهية**»[5]؛ ممّا يفسر هذا الاهتمام الواعي المتزايد بأدب الطفل، والذي استوجب عناية خاصة بفضل تطور العلوم التربوية التي أكدت على حساسية هذه المرحلة العمرية، وخصوصيتها؛ مما دفع إلى الاهتمام بحاجياتها عبر إنتاج أدب خاص يراعي استعدادات اليافعين الفكرية، وميولاتهم العاطفية، ومستويات قدراتهم على الفهم والاستيعاب، مواكبة لسيرورة التحديث التي تؤطر المجتمعات المعاصرة.

وقد كان للغرب قدم السبق إلى الاهتمام بأدب الشباب، ثم تبعهم العرب بفضل هجرة بعض المثقفين من أجل الدراسة، فتمكنوا من الاطلاع على التجارب الغربية في هذا المجال، ويرجع بعض الدارسين البداية الحقيقية للاهتمام بأدب الأطفال إلى عصر النهضة مع رفاعة رافع الطهطاوي[6]. أما أول محاولة بالعربية في هذا النوع من الأدب فيرجعها بعض الباحثين إلى الشاعر النهضوي أحمد شوقي ينظر: علي

---

[5] Kathy Gnagey Short, Carl M. Tomlinson, Carol Lynch-Brown, Holly Johnson: Essentials of Young Adult Literature, Boston, MA: Pearson, 3rd ed, 2015, p.8.

[6] ينظر: علي الحديدي: في أدب الأطفال، ص. 242، وموفق رياض مقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص. 22. (يذكر هؤلاء الباحثون أن الطهطاوي درس في فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر؛ إذ اطلع هنالك على اهتمام الكتاب الفرنسيين بأدب الطفل الذي كان قد بدأ فعليا على يد الشاعر الفرنسي تشارلز بيرو في 1692. فلما عاد إلى مصر وتولى أمر التعليم في عهد محمد علي باشا دعا إلى ترجمة بعض كتب أدب الأطفال وأدخلها إلى المدارس).

الحديدي: في أدب الأطفال، ص. 244، وموفق رياض مقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص. 22. (ت 1932) الذي أصدر ديوان الشوقيات عام 1898 فضمنه «الشوقيات الصغيرة»، ودعا الشعراء العرب إلى توجيه بعض نتاجهم للناشئين سيرا على منواله.

مقومات أدب الشباب وأهدافه

إن تعريف أدب اليافعين، في عمومه، لا يخرج عن تعريف الأدب عموما اللهم في هذه الخصائص والمميزات التي تأخذ في الحسبان طبيعة الفئة المقصودة به. مما يطرح تحديا كبيرا أمام كتاب هذا الأدب؛ إذ كيف نكتب كتابا يرضي هذه الفئة ويستجيب لتطلعاتها وميولاتها ويتواءم مع هذه المرحلة العمرية وحساسيتها؟ فاليافع كما يقول الناقد إبراهيم الحجري: «**حساس جدا، وتكون حاجته إلى التقدير والاعتبار مفرطة، فهو في مرحلة بينية تجعل وضعه التصنيفي متأرجحا بين الطفل والراشد؛ فيكون أحوج إلى إثبات ذاته**»[7]؛ لذلك فإن الكتابة لهذه الفئة تواجهها عقبات كؤود، ولا سيما في ظل تطور عالم التكنولوجيا الذي أصبح يستهوي اليافعين بعوالمه الساحرة والآسرة؛ مما يهدد الكتاب وفعل القراءة.

إن هذه التحديات تجعل الكتابة لليافعين تتطلب ذكاء وبحثا مستمرين ويقظة وحذرا؛ لأن زلاتها لا تغتفر بحسب الكاتبة السورية

[7] نزار الفراوي: أدب اليافعين في العالم العربي.. رعاية جيل بالخيال والكلمة، https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2018/11/29/أدب-اليافعين-عربيا

سناء شعلان[8] التي ترى أن هذا النوع من الكتابة «**يحتاج إلى مبدع مدجج بالمعرفة والثقافة العامة والخاصة، التي تؤهله للدخول في عوالم الطفل بأبعادها جميعاً، مع القدرة على التعاطي معها بذكاء وحرفية، مع وجود خطة تربوية وأخلاقية وجمالية واضحة ومتسقة**»[9]، ولا يمكن لهذه الشروط أن تتوفر إلا بتضافر جهود الجميع من كتاب وأسر ومؤسسات تربوية ودور نشر.

فعلى من يكتب لليافعين أن يراعي التلاؤم بين مقومات الأدب الفعلي والنص التربوي، فهو مطالب بكتابة نصوص تراهن على الإجابة عن سؤال محوري هو كيف: أكتب كتابا ممتعا وذا مغزى في الآن نفسه؟ بمعنى كيف أتجنب الكتابة الوعظية المباشرة التي تمارس نوعا من التعالي والوصاية الأخلاقية على الفئة المستهدفة؟ وهذا يتطلب تجربة وقراءة عميقة تستدعي، بالإضافة إلى الإحاطة بمقومات الأدب عموما، وعيا بخصوصيات أدب هذه الفئة، لأن السمات الوعظية والتعليمية المباشرة تحول دون الاستمتاع الكامل بحكاية ما، ولا يعني هذا أنه لا يمكن الجمع بين الغايتين؛ فـ «**بالتأكيد قد ينقل كتاب مكتوب جيدًا رسالة أخلاقية، ولكن يجب أن يحكي أيضًا قصة جيدة تنبثق منها الرسالة**»[10].

---

[8] أستاذة الأدب الحديث بالجامعة الأردنية وصاحبة رواية «أصدقاء ديمة» الفائزة بجائزة كتارا في صنف رواية الفتيان عام 2018.

[9] نزار الفراوي: أدب اليافعين في العالم العربي.. رعاية جيل بالخيال والكلمة.

[10] Kathy Gnagey Short, Carl M. Tomlinson, Carol Lynch-Brown, Holly Johnson: Essentials of Young Adult Literature, p.31.

وبناء على ذلك فإنه لا يمكن للأدب المكتوب لليافعين أن يحظى بتلق جيد من لدن المعنيين به إلا بوجود مؤلفين متمكنين يكتبون نصوصا أدبية عالية الجودة تراعي المقومات السالفة أعلاه، وتتناسب مع المستويات الإدراكية والميولات العاطفية للفئة المقصودة؛ وهذا ما أكد عليه محمد حسن بريغش عندما عرّف أدب الأطفال بأنه «**النتاج الأدبي الذي يتلاءم مع الأطفال وفق مستوياتهم وأعمارهم، وقدرتهم على الفهم والتذوق، وفق طبيعة العصر، وبما يتلاءم مع المجتمع الذي يعيشون فيه**»[11].

وعلى الرغم من أن بعض كتب الأطفال الصغار والكبار، على حد سواء، تجذب اليافعين أيضا فيقرؤونها في بعض الأحيان، فإن ما يكتب، في المقام الأول، لليافعين ينبغي أن يعكس معايير عديدة أهمها[12]: تتعلق بسن الشباب، والقضايا والمشاكل التي تخصهم، وتراعي التنوع الثقافي والجنساني والسياسة العالمية، والترابط الدولي. والنتيجة هي أن أهداف هذا الأدب متعددة تراعي البعدين الفني والتربوي على حد سواء؛ فهي من جهة تسعى إلى خلق المتعة الأدبية، ومن جهة أخرى إلى مساعدة اليافعين على تطوير مهارات القراءة والكتابة والتحدث والاستماع، وإخصاب تجربتهم الحياتية، وتنمية قدراتهم على مواجهة تحديات الحياة، وفتح نافذة لمناقشة قضاياهم الراهنة والمستقبلية، والتمرس على الآليات التي تمكنهم من تحليل مشاكلهم

---

[11] محمد حسن بريغش: أدب الأطفال.. أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1998، ص. 46.

[12] Bucher T. Katherine and KaaVonia Hinton: Young Adult Literature: Exploration, Evaluation, and Appreciation, p.10.

وإيجاد حلول لها ، فهم يقرؤون «**الأدب لتجربة الحياة ، وتجاربهم داخل عالم القصة تتحداهم على التفكير بشكل مختلف في عالمهم. يقرؤون لأن الكتب ذات صلة بحياتهم ، وتلبي احتياجاتهم واهتماماتهم**»[13].

وبما أن تركيزنا سيكون على رواية اليافعين ، فإننا نرى بأن هذه الرواية ينبغي على كتابها يلتزموا بعض المعايير؛ فلا ينبغي أن تكون طويلة بحجم روايات البالغين ، حتى تتحمل الفئة المستهدفة زمن قراءتها ، فقد بات من المعلوم أن هذه الفئة تعاني العزوف عن القراءة وقلة التركيز في ضوء ما تمارسه عليها وسائل التكنولوجيا من إدهاش. ويستحسن أن تكون بنيتها بسيطة بعيدة عن التعقيد المركب كي يسهل فهمها؛ فـ«**روايات اليافعين المكتوبة بشكل جيد والمبنية بإحكام ، يمكن أن تقود الطلاب إلى فهم أفضل للشكل الجديد وعناصر الخيال**»[14].

وبما أن الرواية إطار أدبي يمكن أن ينظم في هيكله أنواعا عديدة ، فإن الرواية الموجهة لليافعين ينبغي أن تستغل هذه الخاصية إلى أقصى الحدود فتدرج في بنيتها : الخيال بمختلف أنواعه لما له من قدرة على إثارة اليافعين وجذبهم ، وقد أكد أمناء المكتبات أن «**كتب الأدب الخيالي هي الأكثر استعارة عند الشباب**»[15]؛ والغموض والمغامرة لما يوفرانه من تشويق ومتعة ، وهذان العنصران مرتبطان بما يعرف بالفانتاستيك أو العجائبي ، فنجاح تجربة أدب الشباب مرتبط أساسا بالعجائبي[16]؛ كما

---

[13] Kathy Gnagey Short, Carl M. Tomlinson, Carol Lynch-Brown, Holly Johnson: Essentials of Young Adult Literature, p.8.

[14] Bucher T. Katherine and KaaVonia Hinton: Young Adult Literature: Exploration, Evaluation, and Appreciation, p.11.

[15] Mélanie de Coster : « Existe-t-il réellement une littérature fantastique pour la jeuness? », p.115.

[16] Ibid, p.118.

ينبغي أن تضم بعض الحكايات المضحكة لحاجة بعض اليافعين إلى الضحك والسخرية أحيانا، وميولهم إلى المرح، هروبا من جدية الحياة؛ بالإضافة إلى التخييل التاريخي لما يوفر من معلومات عن كفاح الأجداد، مما يزرع في الشباب تقدير تراثهم والاعتزاز به؛ وأخيرا القضايا المعاصرة التي تعالج المشكلات الراهنة لهؤلاء اليافعين، وتمكنهم من التفكير في حلها، مع ضرورة التفكير في استثمار التكنولوجيا الحديثة... وكل هذه العناصر تتحقق فاعليتها إذا ما تمت صياغتها في قالب حكائي بلغة سردية ممتعة، فالحكاية منذ القديم سحرت الإنسان، وما تزال إلى يومنا هذا مصدر إثارة لا يقاوم، عاد إليها كتاب الرواية الحديثة عموما، ورواية اليافعين منهم على الخصوص.

حكايات جابر الراعي

هذه الرواية عبارة عن مجموعة من الحكايات التي تجمع بين الحقيقة والخيال، يبلغ عددها حوالي ست وعشرين حكاية، يرويها ثلاثة رواة: السارد، وجابر الراعي، وشهرزاد الجميلة صاحبة التفاحات السبع التي تغني. هذه الحكايات، على اختلاف مضامينها وأمكنة وأزمنة حدوثها، تؤطرها حكاية إطار، وهي لقاء السارد بجابر الراعي الذي بلغ من العمر حوالي ثلاثين سنة لكنه لم يكبر، والسبب في ذلك أنه كان يتسلى بظلم الناس والاعتداء عليهم، وفي أحد الأيام مرت به امرأة تحمل سلة من البيض، فأسقطها متعمدا ثم هرب وهو غارق في الضحك، فدعت عليه بقولها: «**ستبقى طول عمرك صغيرا أيها الشقي.**

سنوات طويلة ستمضي. وأنت ستبقى كما أنت». وأضافت: «**ولن تكبر إلا إذا وجدت شهرزاد الجميلة صاحبة التفاحات السبع التي تغني!**»[17].

وفي أحد أسفار السارد اعترض سبيله قطاع الطرق وسلبوه تجارته وأشبعوه ضربا حتى ظنوا أنه مات، فجاء جابر وسقاه وأطعمه وداوى جراحه. فأحب السارد جابرا وأمضيا الأيام معا، كان السارد يحكي بعض حكاياته وجابر يستمع، فلما عزم السارد على الرحيل ذات شتاء، أطلعه جابر على سره، وتوسل إليه أن يسمح له بالرحيل معه، على أنه سيقص عليه كل يوم حكاية. وافق السارد على ذلك ووعده هو أيضا بأن يساعده في البحث عن شهرزاد حتى يسترجع نموه الطبيعي، قال له: «**ستكون معي يا جابر. وأبحث معك عن فتاتك**»[18]. ومن هنا تبدأ رحلتهما معا، رحلة كلها حكايات منها ما يعيشانه، ومنها ما يسترجعانه.

بعد رحلات عديدة يجدان شهرزاد فيخلصها جابر بمساعدة السارد من السحر الذي تعرضت له، وفي رحلة الثلاثة فُقدت شهرزاد من جديد، وبعد مغامرات ورحلات تم العثور عليها، وصار الثلاثة يتناوبون على قص الحكايات، وبمرور الوقت استعاد جابر وشهرزاد حجمها الطبيعي، وزوّجهما السارد، وعادا معه إلى بيته، وعاشوا جميعا يروون الحكايات.

---

[17] حكايات جابر الراعي، ص. 8.

[18] نفسه، ص. 7.

الطائر البشري

تبدأ هذه الرواية من حيث انتهت الرواية الأولى، بمعنى أنها تتمة لها؛ فعندما يعود السارد إلى موطنه مع جابر وشهرزاد ويعيشون في هناء يحن السارد إلى عهد الرحلات والحكايات، لكنه يكتشف هذه المرة طريقة أخرى أسهل لعيش المغامرات ومعرفة الحكايات، فلم يعد مضطرا لخوض غمار الرحلات وعناء الطرق، ولكنه يكفيه أن يفتح أحد الكتب فيتحول إلى طائر يطير إلى حيث يشاء ويشاهد العجائب ويتعرف على أشخاص آخرين وحكايات أخرى. كشف سره لجابر وصارا يحلقان متى يشاءان، وينزلان حيث شاءا فيتحولان إلى بشريين يخالطان الناس ويجمعان الحكايات.

وذات يوم تعرض السارد، وهو يطير، لحادث فسقط فتألم؛ لكنه عندما أراد أن يعود بشرا لم يستطع، فبقي في صورة طائر، يعيش عيشة الطيور لكنه عاجز عن الطيران. رضي السارد بقدر الله وحكمه، وتعايش مع وضعه، فعهد بأمور التجارة لجابر الذي كان تاجرا ماهرا، وانشغل هو بما هو أهم؛ فأنشأ مكتبة كبيرة بطاقم إداري كفء يشرف عليه رجل اسمه «الزيني»، وجعل التعلم فيها مجانا، واهتم بتأليف الكتب وصناعتها؛ فكان ذلك إنجازا عظيما غير مسبوق في بلدته. واتخذ «الزيني» يقرأ له الحكايات في الليل، ويدوّن قصصه. وأمام عجزه عن الطيران سمح لجابر وشهرزاد بالطيران نيابة عنه بعدما طلب منهما أن يجمعا له الحكايات.

رغم المعاناة ظل السارد واثقا من أن الحكايات ستعيده إلى وضعه الطبيعي كما أعادت جابرا وشهرزاد من قبل إلى حجميهما الحقيقيين. ظل مؤمنا بذلك إلى أن جاءه غريب يوما وأخبره بأن عودته إلى صورته

البشرية رهينة بتحقق ثلاثة شروط. وبالفعل تحققت الشروط الثلاثة، وانتهت الرواية باستعادة السارد لشكله البشري، وعودة شهرزاد وجابر اللذين طالت رحلة طيرانهما. وما بين الابتلاء بجسد الطائر والتعافي منه مجموعة من الحكايات ترويها شخصيات أخرى إلى جانب الشخصيات الرئيسة (السارد، وجابر، وشهرزاد).

أولا: مقومات البناء الفني في الروايتين

كي تكون الحكايات رائعة، لا يكفي جمال المحتوى وحده بما فيه من تشويق وإثارة ومغامرة وعجائب، ولكن لا بد من مراعاة الشكل والأسلوب اللذين تصاغ بهما الحكاية وتروى وفقهما، ونسمي ذلك «كفايات الراوي الماهر»، وهي كفايات لا بد منها حتى تحقق الحكايات الأهداف المرجوة منها، التي حددناها في البعدين الفني والتربوي. غير أن المضامين وحدها، كما قلنا، لا تكفي في فاعلية الحكاية؛ فالناظر مثلا في كتاب ألف ليلة وليلة يجد أنه لا يستمد سحره من محتوى الحكايات العجيبة وحده، ولكن، أيضا، من الطريقة التي كانت تصرّف بها شهرزاد الحكي؛ ذلك أنها كانت راوية ماهرة استطاعت أن تسحر بمهارة حكيها شهريار مدة ألف ليلة. فما الأبعاد الفنية التي راهن عليها نصر سامي في روايته؟

على مستوى آلية التضمين

التضمين l'enchâssement حسب تودوروف هو «**قصة ثانية تكون متضمنة في القصة الأولى**»[19]، وقد اعتبره أحد عناصر الإدهاش في الليالي التي تفننت شهرزاد في إخراجها، وتتجلى أهمية التضمين في كونه أنه «**إظهار للشخصية الأساسية لكل حكاية، ذلك أن الحكاية المضمَّنة، هي حكاية حكاية**»[20]، **وهذا ما يجعل الحكي مترابطا ومتسلسلا، بحيث تصبح كل حكاية هي حكاية حكاية أخرى، مما يزيد في التشويق. وقد لجأ نصر سامي إلى هذه الاستراتيجية التي تجعل من الحكاية الإطار «آلة، وأسلوبا لإنتاج الحكاية»**[21]، والوعاء الذي يضم باقي الحكايات ويؤطرها؛ مما يمنحها اتساقا وانسجاما ينأيان بها عن كونها مجرد حكايات متفرقة لا رابط بينها.

فإذا كانت كل حكايات الليالي تتأطر ضمن حكاية الملك شهريار مع شهرزاد التي تفتتحها بقصة الملكة الخائنة وتنتهي بشفاء شهريار بالحكايات وتدوين هذه الحكايات وعيش المملكة في هناء، فكذلك حكايات جابر الراعي تتأطر ضمن حكاية لقاء السارد بجابر الذي أنقذ حياته من موت محقق ووعده إياه بمساعدته على الشفاء من عاهته

---

[19] تزفتان تودوروف: «الناس- الحكايات «ألف ليلة وليلة» كما ينظرإليها التحليل البنيوي»، ترجمة موريس أبوناضر، مجلة مواقف اللبنانية، العدد 16، يوليو 1971، ص. 142.

[20] نفسه، ص. 145.

[21] جمال الدين بن الشيخ: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة محمد برادة وآخرين، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون قسم الترجمة والنشر، سنة 1989، ص. 29.

وهي عدم نمو جسمه، وتنتهي بشفاء جابر والعزم على تدوين الحكايات.

والشيء نفسه يحدث في رواية الطائر البشري فهي تتأطر ضمن حكاية تحول السارد إلى طائر بشري عاجز عن الطيران، والتي تدخل هي كذلك ضمن حكاية السارد وجابر الأولى، وتنتهي بشفائه عبر الحكايات أيضا، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

ألف ليلة وليلة	حكايات جابر الراعي	الطائر البشري
تؤطرها حكاية شهرزاد وشهريار	تؤطرها حكاية السارد وجابر	تؤطرها حكاية السارد والزيني
شهرزاد تحكي لشهريار حكايات عن شخصيات أخرى (يبلغ التضمين أحيانا الدرجة الخامسة)	جابر والسارد وشهرزاد يتناوبون على رواية حكايات أشخاص آخرين (يبلغ التضمين أحيانا الدرجة الرابعة)	السارد يحكي للزيني حكاية أشخاص آخرين (يبلغ التضمين أحيانا الدرجة الرابعة)
تحكي شهرزاد في إحدى الليالي حكايتها الشخصية	يحكي جابر حكاياته الشخصية تحكي شهرزاد حكايتها الشخصية	يحكي السارد حكايته الشخصية
تنجو شهرزاد ويشفى شهريار بفضل الحكايات	يستعيد جابر وشهرزاد هيأتيهما الطبيعيتين بفضل الحكي	يستعيد السارد شكله البشري بفضل الحكي
ختم الكتاب بأمر الملك بتدوين الحكايات	ختم الرواية بكتابة السارد حكايات جابر	ختم الكتاب بكتابة الحكايات من قبل الزيني كاتب السارد

وإذا كان التضمين في الليالي يبلغ منتهاه فيصل إلى حكاية من الدرجة الخامسة كما هو الحال في حكاية «حمال بغداد»؛ ذلك: أن «شهرزاد تحكي أن «... «جعفر روى أن»... «الحلاق روى أن»... أخوه (وله ستة) روى أن...

فالكاتب يلجأ إلى الإجراء نفسه في الرواية الأولى وإن بحدة أقل لا

تتجاوز الدرجة الرابعة، كما في حكاية جابر مع الساحرات[22]؛ ذلك:أن السارد يحكي أن...جابر يحكي أن...الساحرة الصغيرة تحكي أن...

والشيء نفسه يحدث مع بعض حكايات رواية الطائر البشري، كما في حكاية أجهات ووالدها وزوجته طفول مع السلطان الجائر[23]، فـ: السارد يحكي أن... أجهات تحكي أن... والدها يحكي أن...

لقد أدرك نصر سامي الطابع الجمالي لآلية التضمين، وما ينتج عنها من تشويق لمتابعة القصص، وطمع في الاستزادة منه، كما تبين له أنها إحدى خصائص الحكي الليلي التي تمنحه طابعا سحريا لا يقاوم، فوظفها في روايتيه، باعتبارها استراتيجية لتوليد الحكي باستمرار، ودون توقف، استجابة لما يمكن أن نسميه بمبدأ الحكي وميثاقه، ففي ألف ليلة وليلة يقوم هذا الميثاق على أن تحكي شهرزاد لشهريار حكايات ليلية عجيبة حتى يسمح لها بالحياة ولا يقتلها، وبشكل مشابه يقوم هذا الميثاق في روايتي نصر سامي على الاتفاق الذي انعقد بين السارد وجابر الراعي وهو أن يسمح السارد لجابر بمرافقته بشرط أن يحكي له كل يوم حكاية، وإذا لم يفعل تركه. وإذا كان لسان حال شهرزاد يقول لشهريار: «**سأحكي لك حكايات رائعة، وإذا لم تعجبك اقتلني**»، فإن جابرا عبّر صراحة عن تعاقده مع السارد بقوله: «**خذني معك. وسأروي لك في كل يوم حكاية. وإذا مر يوم ولم أرو لك**

---

[22] حكايات جابر الراعي، ص-ص.31-32، وأغلب الحكايات يبلغ فيها التضمين الدرجة الرابعة (السارد يحكي، عن جابر، يحكي، عن شخصية أخرى تحكي...).

[23] الطائر البشري، ص-ص.89-104، ينظر أيضا قصة ياقوتة المرأة التي تتحول إلى فرس، وحكاية سليمة الغيمة التي تحولت إلى بنت.

قصة اتركني واذهب»[24]. وتخلي السارد عن جابر دون مساعدة قتل معنوي له، وهو شبيه بقتل شهريار لشهرزاد.

إن هاجس الوفاء بهذا الميثاق الحكائي هو الذي دفع شهرزاد إلى توليد حكاية من أخرى عبر التضمين، ومنح الليالي هذا التدفق السردي الذي لا مثيل له، والذي مارس سحره على العالم أجمع، وهذا ما حدا بنصر سامي إلى اعتماد هذه الآلية؛ فكل شخصية جديدة تظهر في إحدى الروايتين تشكل قصة خاصة، وهكذا فإن ظهور شخصية جديدة يؤدي إلى قصة جديدة، فدائما هناك قصة ثانية تكون متضمَّنة في الأولى، وثالثة متضمَّنة في الثانية... كما بينا أعلاه. مما منح روايتيه نوعا من السحر والإدهاش شبيها بذلك الذي تتمتع به الليالي.

ولكن ثمة فارقين جوهريين بين حكايات الليالي وحكايات نصر سامي، يرجعان بالأساس إلى طبيعة الفئة المقصودة في روايتيه، وهي فئة الفتيان أو اليافعين؛ الفارق الأول يتعلق بالحجم؛ ذلك أن في ألف ليلة وليلة بعض القصص الطويلة التي يتطلب سردها أكثر من ليلة، بينما أغلب قصص نصر سامي قصص قصيرة تروى في لحظة زمنية واحدة، وهذا اختيار جمالي، في اعتقادنا، مناسب لهذه الفئة الخاصة من ناحيتين؛ الأولى أنه مناسب لدفع الملل والرتابة عن المتلقي/اليافع، مما يجعل عملية القراءة سهلة ومستساغة، ولا سيما في زمننا الذي قل فيه التركيز وصبر القراء على قراءة متون سردية طويلة، في ضوء جو السرعة الذي يبسط رداءه على العالم أجمع. والثانية أن البنى الحكائية الصغرى لهذا الاختيار تتيح للمتلقي/اليافع إمكان الفهم الجيد،

[24] حكايات جابر الراعي، ص. 7.

وتمنحه قدرة على تحليل العوالم التخييلية وإعادة تركيبها ثم تأويلها واستخلاص الرسائل منها ، فمن خصائص أدب هذه الفئة أنه «**سهل القراءة ، وأن القصص قوية ومكثفة**»[25].

والفارق الثاني متعلق بالمضمون، وهو أن حكايات نصر سامي تخلصت من حكايات الحب غير الشرعي، وما صاحبها من المشاهد الجنسية الفاضحة التي تخللت بعض حكايات الليالي، والتي كانت مصدر هجوم عليها وانتقاد لها من قبل بعض الفقهاء والمحافظين، وهذا إجراء تربوي يحسب للكاتب، يكشف عن القصد التربوي لحكاياته.

على مستوى الشخصيات

تشبه شخصيات نصر سامي شخصيات ألف ليلة وليلة على مستويات عدة، من أهمها ولوعها برواية الحكايات، فالقص في الليالي فعل مقدس، بمعنى «**أن تقص مساو لأن تعيش**» ، كما سجل تودوروف[26]. أي أن قص الحكايات في الليالي شيء لازم للحياة وليس أمرا ثانويا ، وقد أعاد نصر سامي كتابة هذه الخاصية للقص بشيء من التعديل؛ فإذا كان في الليالي ضروريا للحياة والعيش، فإنه في روايتيه ضروري لاستعادة الحياة الطبيعية؛ ذلك أن جابرا الذي لا يكبر لا يعيد له نموه الطبيعي إلا الحكايات، وشهرزاد المسحورة في تفاحة بحجم صغير جدا لا يخرجها من التفاحة ويعيد لها شكلها الطبيعي إلا الحكايات أيضا ،

---

[25] Bucher T. Katherine and KaaVonia Hinton: Young Adult Literature: Exploration, Evaluation, and Appreciation, p.9.

[26] تزفتان تودوروف: «الناس- الحكايات» ألف ليلة وليلة«كما ينظر إليها التحليل البنيوي» ، مذكور.

والسارد المتحول إلى طائر بشري عاجز عن الطيران لا يستعيد هيئته البشرية إلا بالقص، حكاية واستماعا.

وثمة صفة أخرى أخذها نصر سامي من الليالي ومنحها لبعض شخصياتها، وهي صفة الفضول؛ فبعض شخصيات الروايتين مثلها مثل شخصيات الليالي، تفضل الفضول على السعادة رغم ما يجرّه عليها من أخطار، عملا بمقولة «كل ممنوع مرغوب»، ونمثل لذلك ببعض الأمثلة؛ ففي الرواية الأولى مثلا: قصة جابر مع الرجل الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب، وصل جابر إلى قصر بين الجبال وجد فيه بنتين جميلتين، وحكى لهما حكايته فتأثرتا لحاله وتضامنتا معه، لكن سرعان ما جاءهما فارسان يطلبان منهما الحضور الفوري لعرس أخيهما. فلما همتا بالرحيل سلمت الكبرى مفاتيح القصر لجابر ولكن الصغرى همست إليه: «**نسألك بحق الأخوة أن لا تفتح هذا الباب**»[27]، وأشارت إلى باب عظيم من اللوح الأصفر المتآكل. ولكن جابرا لم يصبر وسرعان ما أخذ الفضول يأكل نفسه، وقد وصف حالته هذه بقوله: «**وأحسست بحواسي كلها تثور وتنصبّ على هذا الباب المغلق. ووجدت يدي تديران القفل وتفتحان الباب**»[28].

---

[27] حكايات جابر الراعي، ص. 21. وتتكرر تيمة الفضول في حكاية جابر مع الساحرات اللواتي طلبن منه إحضار علبة المهرج الجميل من ملكة الجنيات، فلما ظفر بالعلبة غلبه الفضول ففتح الصندوق (ص.35)، وفي قصة الرجل صاحب الأنف الذهبي الذي كان يسلم لكل فتاة يأتي بها مفاتيح الغرف ويسمح لها بفتحها إلا واحدة، فكانت الفتيات يعصين أمره ويفتحنها، فيرين هولا عظيما (ص.102).

[28] نفسه.

ومما لا شك فيه أن فضول الشخصية واقترافها للمحظور يزيد الحكي تشويقا وإثارة، فيتساءل المستمع/القارئ: ترى ما الذي حدث بعد ذلك؟ وهذا هو الرهان الذي أدركه الكاتب؛ فعمل على الرفع من درجة هذا التشويق من خلال حيلتين سرديتين؛ الأولى هي تعليق جابر نفسه بقوله: «وحين فتحته رأيت العجب العجاب»، والثانية هي لجوء جابر للصمت، «**وهنا صمت جابر وبدا عليه الشرود وهو يستعيد القصة**»[29]. وهناك صفة أخرى شبيهة بالفضول على مستوى خلق التشويق والإثارة، وهي مخالفة الوعد كما في قصة شهرزاد وسكنها عند العائلة المتكوّنة من فتاتين ووالدهما، وما حدث لها مع القمر الذي خلّصها من كيد أختيها ولكنه اشترط عليها شرطا قائلا: «**ستكونين في أمان هنا ما لم تفتحي الباب**»[30]، ولكنها أخلفت وعدها له ثلاث مرات، وفي كل مرة يحدث لها أمر غريب فتمسخ تمثالا صخريا، وكلما خلصها القمر وأعاد لها طبيعتها كلما أخلفت وعدها مرة أخرى، فتعرضت للمخاطر التي تزيد من درجة الإثارة والتشويق في الحكاية.

ومن المعايير التي استخدمها نصر سامي مراعاة للفئة التي يقصدها بروايتيه أن أغلب الشخصيات الحكائية شابة في مقتبل العمر، مما يجذب انتباه قراء هذه الفئة لأنهم يقرؤون عن شخصيات في مثل سنهم، ويسهل الوظيفة التعليمية للحكاية؛ ذلك أنهم يتعرفون على شخصيات شابة- يافعة تقع في مشاكل وتحديات كبيرة، فتكافح من أجل حلها

---

[29] حكايات جابر الراعي، ص. 22.

[30] نفسه، ص. 134.

والخروج من ورطاتها، والقصد هو أن يدركون أن مشاكلهم، على الرغم من أنها تبدو لهم معقدة، فإنها ليست فريدة من نوعها؛ بل قد تتحول أمام المشاكل المعقدة لبعض الشخصيات إلى مشاكل بسيطة جدا. ففي الرواية الأولى نجد مشكلة جابر أنه شاب لا ينمو جسمه، وشهرزاد شابة في حجم صغير تسكن تفاحة، والساحرة الصغيرة التي فقدت قوتها السحرية فتاة رائعة، وأخو السارد الذي غامر لمواجهة الخوف شاب شجاع، وابنة الملك سليمان التي تبتلى بالحمل من كوكب الشمس فتاة في العشرين. وفي الرواية الثانية الشخص الذي ساعد السارد وجابرا على استرجاع زادهما والكتاب السحري شاب ودود رافض للعنف والظلم، والأميرة التي وشى بها الوزير بعدما امتنعت عن تمكينه من نفسها فأبعدها والدها وأراد قتلها شابة، والأميرة ريماس التي اختطفها الأخطبوط الأحمر شابة...

ومما لا شك فيه أن اختيار شخصيات شابة أقدر على التأثير في القراء الشباب، وأدعى للتعلم من حكاياتها خبرات الحياة وتجاربها، وهذا ما تنبه له أرباب التربية في عصرنا إذ ظهر ما يسمى «التربية بالنظير»، أي تربية الشباب ببعضهم، من خلال تبادل التجارب دون تدخل مباشر للكبار، ومن مقدور الحكاية الهادفة التي توظف شخصية شابة أن تحظى بمثل هذا الدور.

على مستوى توظيف الفانتاستيك

ارتبط تعريف الفانتاستيك عند تودوروف بعنصر «التردد» الذي جعل منه مكونا بنيويا محوريا وأساسا في هذا التعريف، يقول: «**إن الفانتاستيك هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث**

له صبغة فوق طبيعية»[31]، أي أنه، بعبارة أخرى، «**الحميمي الذي يعلو على السطح ويقلق، ويحطم تلك الرؤية التبسيطية الفاصلة بين المرئي واللامرئي**»[32]. وبحسب هذا التعريف فإن الفانتاستيك يشكل نوعا أدبيا قائما بذاته ينتمي إليه «أي عمل يعتمد على تردد القارئ».

وقد حظي الفانتاستيك بعناية مضاعفة من قبل المبدعين والنقاد على حد سواء، وتتجلى أهميته في الرواية في كونه «يستثمره الروائي باعتباره جزءا من التشكيل، وعنصرا يتطور ليصبح رؤية مشروعة تمتطي المفارقة والتناقض وهتك الواقعي الحقيقي بما هو فوق طبيعي لتمرير خطاب معين»[33]، مما يسهم في منح الحكاية، ولا سيما عند القراء الشباب، إثارة وتشويقا بالغين من خلال السفر بالمتلقي إلى عوالم ساحرة من الدهشة والحيرة، تخلخل سكونه، وتدخله في متاهة جميلة من الشك والحيرة بين عالم طبيعي وآخر غير طبيعي، وتولد لديه الرغبة في حب الاستطلاع والاكتشاف، مما يدفعه إلى الإقبال على القراءة والاستماع بلهفة وشوق بالغين. ولعل حظوة الفانتاستيك بهذه الوظائف الجمالية باعتباره يخلق «أثرا خاصا في القارئ، خوفا أو رعبا- أو مجرد استطلاع- الشيء الذي لا تستطيع الأشكال الأخرى توليده»[34]، من جهة، وكونه أحد مكونات الحكايات الباهرة في ألف

---

[31] Todorov (Tzvetan), Introduction à la littérature fantastique, Paris, Editions du Seuil, 1970, p.29.

[32] محمد برادة، مقدمة مدخل إلى الأدب العجائبي، ص. 5.

[33] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، ط2، 2007، ص. 19.

[34] نفسه، ص. 36.

ليلة وليلة من جهة ثانية، هو ما حدا بنصر سامي إلى توظيفه في بعض الحكايات من خلال التمظهرات الآتية:

نطق الجمادات والحيوانات: كما في قصة جابر ورحلة البحث عن كنز الساحرات؛ إذ يتكلم الصندوق، والباب، والنهر، والكلاب[35]، وتحدث الأسد والكلب والنسر في قصة رحلة جابر لتخليص عبير ابنة الملك من الساحر الذي اسمه جسم بلا روح[36].

المسخ والتحول: وهي تحولات فيزيقية تطال الإنسان والحيوان والأشياء على حد سواء؛ كتحول الأمير إلى كناري جميل في حكاية الأميرة المنفية في القصر المهجور[37]، والفرس ياقوتة إلى امرأة في حكاية الأمير أمجد[38]، والخاتم إلى مركب وعبّارة في حكاية الهر بايون[39].

القدرات الخارقة: تحظى بعض الشخصيات الفانتاستيكية بقدرات خارقة تثير الدهشة وتبعث الرعب والخوف، كما هو حال جابر الذي كان في بدايته يفهم لغة الطير والحيوان، وابنة الشمس التي تفصل

---

[35] حكايات جابر الراعي، ص. 15.

[36] نفسه، ص. 50. ويتكرر هذا التمظهر للفانتاستيك في حكايات أخرى منها: حديث القمر في قصة شهرزاد (حكايات جابر الراعي، ص. 133)، وحديث الجدول، والوردة الحمراء، والغزال في الحكاية الأولى لطيران السارد وجابر (الطائر البشري، ص. 7.)، وتحول جابر إلى نملة في حكايته مع نوف بنت ملك الجان، (ص.46).

[37] حكايات جابر الراعي، ص. 110، وتتكرر تيمة التحول في هذه الرواية في الصفحات: 121 (تحول الشاب المسحور إلى سرطان)، و135 (تحول شهرزاد إلى تمثال صخري).

[38] الطائر البشري، ص. 7.

[39] الطائر البشري، ص. 95. ويتكررالتحول في حكايات عديدة في هذه الرواية منها: تحول السارد إلى طائر بشري، وتحول اليمامة إلى امرأة، ص. 89، وتحول طفول إلى سرب حمام، ثم إلى الأفاعي، ثم إلى حيوانات مفترسة، ص97.

رأسها عن جسدها، ودخولها الفرن وخروجها منه سالمة، وتحول أصابعها إلى سمكات في مقلاة الزيت، وإخراجها لقلبها من جسدها[40].

المخلوقات العجيبة: كالهامة صاحبة سبعة رؤوس التي ملكت أهل إحدى البلاد واشترطت عليهم تقديم فتاة حتى تسمح لهم بأخذ الماء[41]، وطيقان الكائن الذي يفعل أي شيء ولا يظهر في قصة بخيت زوج طفول[42]، والخوف الذي واجهه أخو السارد[43] وكوكب الشمس الذي حملت منه بنت الملك سليمان[44].

الحلم والتنجيم: يعتبران من أهم التقنيات الحكائية التي وظفتها شهرزاد لشد انتباه شهريار وتشويقه لمتابعة القصص، لهذا نجد نصر سامي وظفهما معا؛ الأول في حكاية الملك زين الدين الذي حلم أنه تلقى صفعة على وجهه[45]، مما دفعه إلى السفر رفقة جابر والسارد بحثا عن تفسير للحلم، ومما لا شك فيه أن القارئ سيدفعه الفضول إلى متابعة الحكاية والبحث عن تفسير الحلم، والذي يؤخره السارد متعمدا إلى نهاية الحكاية. وأما التنجيم فيحضر في قصة ابنة الملك التي تلد من كوكب الشمس، ذلك أن الملك الذي انتظر حمل زوجته بشوق كبير، يخبره كبير المنجمين أن المولود سيكون أجمل فتاة في الكون، ولكن «**عندما تبلغ ابنتك العشرين ستنجب فتاة وسيكون كوكب الشمس**

---

[40] حكايات جابر الراعي، ص-ص.71-73.

[41] نفسه، ص. 82.

[42] الطائر البشري، ص. 99.

[43] حكايات جابر، ص. 42.

[44] نفسه، ص. 66.

[45] الطائر البشري، ص. 9.

أباها»[46]، ويعمل الملك جاهدا على أن يحول دون وقوع ذلك بأن يعزل ابنته في قصر لا تدخله الشمس، مما يزيد الحكاية متعة وتشويقا.

الشرط المعجز: يعتبر من التيمات التي تزيد الحكاية إثارة وتشويقا، إذ تجعل البطل أمام تحديات صعبة، يراهن فيها ويغامر بحياته بعد أن يقبل الشروط؛ فإما أن يحققها فيظفر، وإما أن يهلك دون ذلك، وهذا ما بنى عليه الكاتب حكاية مستهيل الذي أراد الزواج بنوف بنت ملك الجان فاشترط عليه إخوتها: «**البحر تشربه شربة واحدة. والرمال تسفها مرة واحدة. وشجرة الوادي المسحورة المعمرة تقلعها أمام الناس بقبضة يد واحدة. وتقفز فوق السهوب والبراري ولا ينقص من كوبك الممتلئ قطرة واحدة**»[47]، ولمزيد من الإثارة والتشويق وضمان متابعة الحكاية يوافق البطل على الشرط ويخوض غمار تحقيقه. وهناك حكاية أخرى كلها تشويق وإثارة بُنيت على موضوعة الشرط المعجز، وهي حكاية طفول التي أحبها الملك وأرادها لنفسه، فكلف زوجها بتحقيق شروط معجزة[48] رغبة في التخلص منه، لكنه كان في كل مرة يحقق الشرط، فيخيب الملك ومساعيه؛ ذلك أنه طلب منه في المرة الأولى أن يذهب لوالده الميت ويبلغه سلامه ويخبره عن حاله، وفي الثانية طلب منه أن يجلب له الهر بايون، وفي الثالثة طلب منه الذهاب إلى حيث لا يدري وجلب ما لا يعرف.

---

[46] حكايات جابر الراعي، ص. 66.

[47] الطائر البشري، ص. 47.

[48] نفسه، ص-ص.92-104.

على مستوى التنوع والتوازن

تقتضي الكتابة للشباب مراعاة الطبيعة النفسية لهذه الفئة بما هي سريعة الملل، وتكره التكرار، لذلك ينبغي أن تكون موضوعات الحكايات متنوعة فتشمل قصصًا مختلفة: حزينة، ومضحكة، وسخيفة، وجادة، ومثيرة، وواقعية، وخيالية. فالحكايات التي على نمط واحد قد تجذب الشباب في بادئ الأمر إذا كان موضوعها جيدا، ولكن في النهاية يصبح التشابه مملاً ومنفرا. لذلك ينبغي لمن يكتب للشباب أن لا يغيب عن وعيه أن «**التوازن بين المواضيع والأشكال الأدبية وأنواع الأدب أمر ضروري**»[49].

وقد كان نصر سامي على وعي تام بهذا المعيار في الكتابة للشباب اليافعين، فوجدناه ينوع من حكاياته، وأبطاله، فمن حكاياته: الواقعية، والخيالية، وحكايات الجن، وحكايات الأغوال، وحكايات الساحرات، وحكايات الأمراء والأميرات، ومن أبطاله، البشريون، والمتحولون، والأمراء، والفتيات والفتيان، والحرفيون، والقراء، والسحرة... مما منح الحكايات تنوعا يزيدها سحرا وجمالية، وينأى بها عن الملل والنفور؛ إذ لكل حكاية بطلها وموضوعها، وتحدياتها ومغامراتها التي لا تشبه الحكاية الأخرى.

جمالية اللغة والأسلوب

أسلوب التشويق

بالإضافة إلى وسائل التشويق التي اعتمدها الكاتب لشد انتباه القارئ، مستمدا أغلبها من الحكي الليلي في ألف ليلة وليلة، نهج

[49] Kathy Gnagey Short, Carl M. Tomlinson, Carol Lynch-Brown, Holly Johnson: Essentials of Young Adult Literature, p.18.

الكاتب لغة مشوقة في أغلب الحكايات، تقوم على استراتيجيتين، أولاهما تكرار العبارات الداعية إلى التشويق، والتي لم يملّ الكاتب من إعادتها في مقدمة أغلب الحكايات، ومن أمثلة ذلك قوله: «**والتفت نحو شهرزاد وكلي آذان صاغية. وتكلمت شهرزاد بصوتها الناعم. فملكت قلوبنا. وكان ما قالته عجيبا جدا**»[50]، وقوله أيضا: «**وفي الغد رويت لهما قصة غريبة. وكان أثرها فيهما عجيبا. عجيبا جدا**»[51].

والثانية تقوم على نهج خطاب ميتاسردي، يخاطب فيه السارد القارئ/السامع مباشرة، ولا يخفى ما في هذا الإجراء اللغوي من إغراء للقارئ ودعوة له بالمتابعة وشد لانتباهه، ومن أمثلة ذلك تصريحه برأيه في سماع الحكايات إذ يقول: «**ألم أقل لكم من قبل. إنني ضعيف أمام الحكايات!**»[52]، بل إنه إجراء يسمح بإقحام القارئ/المستمع في أجواء الرواية والحكايات، وكأنه شخصية من شخصياتها، قريبة من أبطالها، ولا سيما السارد، الذي يتعامل معه كما لو أنه شريك له في مغامراته وشاهد عليها، وتتجلى أهميته، في الكتابة، في جعل القارئ شريكا في عملية بناء النص، وإخراجه من وضع المتلقي السلبي إلى وضع المتلقي الحاضر المسهم في عملية الإبداع، ولعله إحدى سمات التجريب في الكتابة الحداثية. ففي أحد المواضع يتوجه السارد إلى القارئ دون كلف بينهما يبثه هواجسه ومشاعره: «**وافتقدت**

---

[50] حكايات جابر الراعي، ص. 55.

[51] نفسه، ص. 65. والمواضع كثيرة نذكر منها: ص. 74، ص. 87، ص94، ص100، ص. 108، ص. 132، وفي رواية الطائر البشري نجد عبارات التشويق في: ص. 30، ص. 93، ص. 98، ص. 109.

[52] حكايات جابر الراعي، ص. 17.

الحكايات. الحق أقول لكم تعذبت. روحي المعلقة بسفينة السفر، روحي المربوطة فوق ظهور الراحلة إلى الصحراء افتقدت الكثير من صفائها ونورها، ذلك الصفاء والنور الذي كنتَ تراه في عيني وأنا أستمع إلى الحكايات»[53].

التناص مع القرآن الكريم

تعد الكتابة نشاطا تواصليا بامتياز، فالكاتب لا يرقى إلى مرتبة معتبرة في سلم الكتابة حتى يقف عند قدر كبير من التواصل مع نصوص أخرى عظيمة؛ فتحضر فيه بطرق وأشكال شتى؛ تتراوح بين الحضور المباشر والضمني. وهذا الانفتاح أمر لازم لتخصيب فعل الكتابة على مستوى مضمونها وأسلوبها معا. وبهذا المعنى يصبح لكل نص ذاكرة يحيل عليها ويتزود منها ويتخصب عبرها؛ ذاكرة دينامية ونشيطة تتفاعل داخلها نصوص عديدة، وربما من مدونات مختلفة.

ومن أبرز النصوص التي تفاعل معها نصر سامي اقتباسا وتضمينا القرآن الكريم، وهو أعظم الكتب من حيث بلاغته وأسلوبه؛ فهو المعين الذي يغرف منه البلغاء والأدباء، ويأخذون من آياته ما يحلي نصوصهم، ويطبعها بمسحة جمالية. ويمكن رصد المواضع التي حقق فيها نصر سامي تفاعلا لغويا مع القرآن الكريم كما يأتي:

---

[53] حكايات جابر الراعي، ص. 40.

عبارات الكاتب ومواضعها	الآيات القرآنية التي تشير إليها
ما من دابة على الأرض إلا ولها حكمتها، والذي لا يتعلم يموت (حكايات جابر الراعي، ص47)	وَمَا مِن دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ إِلَّا عَلَى اللَّهِ رِزْقُهَا (هود، 6)
لن نجوع أبدا، ولن نعرى (الطائر البشري، ص.12)	إِنَّ لَكَ أَلا تَجُوعَ فِيهَا وَلا تَعْرَى (طه، 118)
كان ذلك بتوفيق من الله (الطائر البشري، ص19)	وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّه (هود، 88)
قدرة الله ورحمته التي بلا حدود (الطائر البشري، ص29)	وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ (الأعراف، 156)
الخير الذي أصابني من ربي، أما الشر فإنه مني (الطائر البشري، ص33)	مَا أَصَابَكَ مِنْ حَسَنَةٍ فَمِنَ اللَّهِ وَمَا أَصَابَكَ مِنْ سَيِّئَةٍ فَمِنْ نَفْسِكَ (النساء، 79)
لا يعلم الغيب إلا الله (الطائر البشري، ص79)	قُل لَّا يَعْلَمُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ الْغَيْبَ إِلَّ اللَّهُ (النمل، 65)
انتبذت مكانا قصيا (الطائر البشري، ص106)	فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا (مريم، 22)
نعم المولى، ونعم النصير (الطائر البشري، ص114)	فَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَوْلاكُمْ نِعْمَ الْمَوْلَى وَنِعْمَ النَّصِيرُ (الأنفال، 40)

إن هذا الحضور القرآني في الروايتين يؤشر صراحة على المرجعية الإسلامية التي تتأطر داخلها كتابة نصر سامي، وهذا أمر ينبغي أن يعمل به كتابنا اليوم الذين وقع كثير منهم في أسر الثقافة الغربية فصاروا يغرفون منها اقتباسا واستشهادا، متنكبين عن كنوزهم اللغوية والأدبية التي على رأسها كتاب الله تعالى.

بلاغة التصوير

وصف الشخصيات

يُعد الوصف من الطرق التي يلجأ إليها السارد/الكاتب لمساعدة القارئ على معرفة الشخصية وكشف طبيعتها، سواء من خلال وصف مظاهرها الخِلقية الخارجية أو الخُلقية الداخلية. ويعد وصف المظاهر

الجسدية للشخصية وتصوير سماتها العاطفية والأخلاقية من خلال العلاقات التي تربطها مع الشخصيات الأخرى من التقنيات الأكثر دقة وفعالية في السرد. فصورة الشخصية لا تكتمل إلا من خلال مجموع التوصيفات المستنتجة من حواراتها وتفاعلها مع باقي الشخصيات، والأوصاف التي يخلعها عليها السارد.وللوصف أهمية كبرى في الأعمال الموجهة للشباب، لا سيما إذا كان الكاتب متمكنا من ناصية اللغة، واسع الخيال، يستطيع أن يصنع باللغة مثلما يصنع الرسام بالألوان؛ والنحات بالعجين، وبالتالي «يمكن للشخصية التي يتم تصويرها جيدًا أن تصبح صديقًا، أو قدوة، أو والدًا مؤقتًا لقارئ شاب»[54].

لذلك عني نصر سامي في تقديم شخصياته بالوصف عناية بارزة فقد وصف بطله جابرا عندما التقاه أوّل مرّة بقوله: «عندما فتحت عيوني ورأيته. خلته ملاكا. وخلت نفسي في الجنان... وأعدت النظر إليه. بدا لي ملاكا صغيرا. كل شيء فيه طريف ورائع ومحبوب. ملابسه الصغيرة الطفولية وأسنانه الصغيرة المصففة بعناية وشعره الأسود الطويل، كل ذلك جعلني أعود إلى اعتقادي الأول. إنه ملاكي الحارس. وإنني دون شك ميت يهذي! ولكن ابتسامته الطفولية الصافية وحنانه الطاغي وهو يحمد الله على نجاتي أكد لي أنني نجوت وأنني مدين بحياتي لهذا الكائن الصغير»[55].

ويقول واصفا بطله الثاني شهرزاد بعد أن استرجعت هيئتها الطبيعية: «عيناها كانتا حمامتين نفرتا للتو من ظلمات الليل. وشعرها كان

---

[54] Kathy Gnagey Short, Carl M. Tomlinson, Carol Lynch-Brown, Holly Johnson: Essentials of Young Adult Literature, p.28.

[55] حكايات جابر الراعي، ص. 6.

قطيعا شاردا من ماعز الجبال المتسلل عبر السهوب. وشفتاها كانت من أسماط القرمز. أما نطقها فعذب بديع. تلك هي أوصافها أو قل ما وجدته في لغتي من ألفاظ لأشبهها. خداها كانا كفلقتي رمان أو كشمسين قادرتين على إضاءة سراديب الروح. وعنقها كأنه برج داوود. أما صدرها فجليل رائع غض. وكانت تبدو كظبية صغيرة لما تبلغ بعد ترعى أشجار السوسن. كلها كانت جميلة»[56]. كما وصف بعض الشخصيات التي روت قصصها الخاصة مثل الأميرة التي كانت أطرافها قد قطعت، فهي كما قال: «ساحرة، تشبه الغيوم، لا والله، فهي أبهى من الغيوم. هل أقول تشبه الورد؟ لا والله، فهي أكثر روعة من الورود. ناعمة نضرة حيية مرحة رغم ألمها. عيناها تخبران عن سماوات وأرض وأخبار وسير»[57].

ولعل وراء هذه العناية بالوصف غاية أخرى مضمرة، وهي غاية تعليمية يسعى من خلالها الكاتب إلى تزويد القارئ بمعجم وصفي ثري، يساعده في إغناء رصيده اللغوي، وتحسين أسلوب كتابته إذا ما طلب منه الكتابة في فن الوصف.

الصورة الشعرية

مما لا شك فيه أن الصورة الشعرية في الأعمال السردية تحظى بدور جمالي، وتضفي على لغة السرد مسحة شعرية، تفوز بإعجاب القراء وتقديرهم، ونسجل حضورا بارزا لهذه الصور في الروايتين معا، ونمثل لها كما يأتي:

---

[56] حكايات جابر الراعي، ص. 116-117.

[57] الطائر البشري، ص. 22.

الاستعارة ومن أمثلتها:

«مع أول لمسة لأصابع الشروق على أجسادنا كنا في الطريق إلى بلد آخر وحكاية أخرى»[58].

«ولمحت السعادة تقفز بساقيها الصغيرتين ورأيتها تفتح حضنها وتنثر على وجهه النور والألفة»[59].

«والدهشة لفت بشالها الحريري أرواحنا»[60].

«وبينما أنا في الحانوت إذ مدت الشمس يديها لترفع الظلمة عن الكون»[61].

و«في البال يرقد نجمان لا أعرف في أي واد يهيمان»[62].

التشبيه ومن أمثلته

«كان يروي وكنت أخبط أجنحتي كطائر خرافي. كنت أبدو مفتونا بالخرافة، أعد لها قلبي سريرا وفكري حجرة ونفسي هواء»[63].

«إنني صخرة ولا جبل لي، إنني قطرة ولا ماء يحضنني. إنني بذرة ولا أمل في الإيراق آلمتها، وصدقت أنني سجين. وقررت أن تعينني»[64].

---

[58] حكايات جابر الراعي، ص. 16.

[59] نفسه، ص. 17.

[60] نفسه، ص. 46.

[61] نفسه، ص. 61.

[62] الطائر البشري، ص. 88.

[63] حكايات جابر الراعي، ص. 37.

[64] نفسه، ص. 46.

«واستمتعت تماما وأنا أورق مثل شجرة خضراء باسقة بدأت لتوها معانقة الشمس»[65].

«في الغياب يصبح الوقت صنارة، والإنسان سمكة سردين صغيرة، يصبح المكان سجنا باردا دون حوائط»[66].

الكناية والمجاز ومن أمثلتهما

«لقد تدفق نهر الضوء في أعماقي. وتفتق في قلبي ذهب المحبة. إنني أضيء. بداخلي شموس وقمور ونجوم يا أبي. وفي روحي تهدر بحار ومحيطات»[67].

«أتذكر حصان الأيام الطائر في الماضي، وأرى حصاني الآن حرونا حزينا يائسا، فأغتم، وأركن إلى عليتي»[68].

«أحببت القصة، دالية قلبي أورقت، وامتدت فيها ظلال باردة ناعمة»[69].

«لقد أحييت في روحي أرضا خلت أنها قد بارت، وحدائق خلت أنها قد فنيت»[70].

إن بلاغة التصوير التي اعتمدها الكاتب كأحد الأسس الجمالية التي شيد عليها لغة روايتيه، تلعب أدوارا عديدة؛ فمن جهة، كما

---

[65] حكايات جابر الراعي، ص. 74.

[66] الطائر البشري، ص. 60.

[67] نفسه، ص. 107.

[68] الطائر البشري، ص. 5.

[69] نفسه، ص. 37.

[70] 70 نفسه، ص. 51.

أسلفنا الذكر، تقدم وصفا دقيقا للشخصيات يحيط بجميع تفاصيلها مما يقربها من المتلقي كأنه يراها ماثلة أمام عينيه، ومن جهة أخرى تحقق له متعة فائقة بتذوق عباراتها التشبيهية والاستعارية والكنائية، ومن جهة ثالثة فهي تلعب دورا غير مباشر في تنمية الرصيد اللغوي والتعبيري للمتلقي الشاب، فمن شأن الكتابة التي تنتقي العبارة الشائقة الرائعة، البليغة «**مساعدة الطلاب على تطوير مهارات القراءة والكتابة والتحدث والاستماع**»[71]. وهذه إحدى ميزات أدب اليافعين الجيد.

ثانيا: مقومات المضمون التربوي في الروايتين

إن الرهان في أدب الشباب مزدوج كما أسلفنا؛ يقوم على الموازنة بين البعد الفني والبعد التربوي، لذلك ينبغي الحذر من تغليب كفة أحد البعدين على الأخرى؛ فإذا أهمل الكاتب عناصر الجمال السردي في الحكاية تحول إبداعه إلى تبشير ووعظ، فخرج عن حقل الإبداع إلى حقل الدين والأخلاق، وإذا جعل كل تركيزه على بناء القصة وعناصر الخيال فيها دون أن يهتم بمضمونها فإن عمله يتحول إلى عبث لا فائدة منه غير تسلية عابرة.

وإذا كانت عناصر البعد الفني تتعلق بالبناء السردي واللغوي كما رأينا، فإن المضمون التربوي يتجلى في المحتوى القيمي المضمّن في القصة الجيدة، والذي «**يساعد القراء على زيادة تفكيرهم الأخلاقي، وتنمية الإحساس بالصواب والخطأ، وانتقاء اختيارات حياتهم**»[72]، وبالتالي بناء شخصيات قوية ومتوازنة، تعتز بهويتها الدينية والثقافية وتراثها الوطني،

---

[71] Bucher T. Katherine and KaaVonia Hinton: Young Adult Literature: Exploration, Evaluation, and Appreciation, p.10.

[72] Ibid, p.31.

وتقدر ماضيها، قادرة على التفاعل الإيجابي والاندماج داخل المجتمع، تؤمن بالاختلاف والتنوع، وتقدّر الإنسان باعتباره إنسانا قبل النظر في جنسه أو عرقه أو لونه أو لغته.

يحتفي نصر سامي في روايتيه المدروستين بالبعد التربوي أيما احتفاء، ويوليه عناية بيّنة مزاوجا بين التصريح والإضمار:

الأسلوب الصريح

وهو قليل؛ ففي بعض المواضع يلجأ السارد إلى بث بعض القيم التربوية بشكل مباشر وصريح، وليس هذا بعيب بالنظر إلى الفئة المقصودة بعمله؛ فهي فئة تحتاج إلى توجيه وإرشاد وتعليم للكيفية التي ينبغي بها استخلاص العبر والدروس، يقول السارد مثلا في مطلع الرواية الأولى: «**والحقيقة أن حكاياتي كانت مليئة بالأحزان والمصاعب وأعدائي كانوا من أصحاب النفوس المليئة بالحسد وأن توفيقي ونجاتي إلى الآن نابعان من إخلاصي ووفائي وحرصي الدائم على مكارم الأخلاق**»[73]، ففي هذا المقطع السردي تنويه بثلاث قيم إنسانية عالية هي سبب النجاة، وهي: الإخلاص، والوفاء، والتمسك بمكارم الأخلاق، غير أن السارد لم يسقها في خطاب وعظي مباشر، ولكنه أوردها باعتبارها جزءا ملتحما مع باقي الأجزاء المشكلة للقصة، فقد جاءت تعقيبا على إخبار السارد بأنّه حكى لجابر قصصه ومغامراته عقب نجاته من موت محقق، مما جعلها تعليقا مناسبا ومستساغا، يدركه القارئ باعتباره جزءا من القصة وليس شيئا آخر مقحم من خارجها.

[73] حكايات جابر الراعي، ص. 7.

وفي مقطع سردي آخر يقول: «**لقد قرأت في الكتب أن الناس يفقدون صوابهم عندما يكثر لديهم المال. وأنا أريد الاحتفاظ بعقلي. وقنعت بما حصلت عليه من أكل وشراب**»[74]، فالسارد هنا ينقل للقارئ الدرس الذي استخلصه من قراءة الكتب بشكل مباشر، ولكن في سياق سرد حكاية، وكأنه يقول له استفد هذا الدرس كما استفدته أنا، وفضّل العقل على المال وكن قنوعا، لكن بعيدا عن لغة الأمر والنصح المباشرة التي تقوم على «افعل»، و«لا تفعل».

وفي إحدى القصص ينوب السارد عن القارئ في استخلاص العبرة من الحكاية والقيم الواردة فيها، إذ يوردها في شكل تعليق على حدث آخر وهو حدث تدوين الحكاية وما صاحبه من تردد، يقول: «**الألم والقسوة وسوء الظن في قصة أجيدت من طرف الجميع لم يحل دون تمسكها بشرفها. وحتى قطع أطرافها، وقتل أولادها لم يحل دون تمسكها بمكارم الأخلاق. كانت قصتها مخيفة ومرعبة، والحق أنني ترددت في كتابتها، لكنني كتبتها، لأنها قصة نبيلة، تعلي من شأن الإنسان، وتحث على التمسك بالحق ومواجهة المصاعب**»[75].

الأسلوب الضمني

وهو الغالب، فليس من الضروري أن يصرح الكاتب دائما بقوله «**إنني أمجد العقل أو أدعو إلى الحق وأنبذ الظلم...**»، ولكن يكفي أن يضع الشخصيات في مواقف تتطلب منها اتخاذ قرارات تدعم مثل هذه القيم، و«**عندما تتكشف القصة وتصبح عواقب اختيارات الشخصيات**

[74] حكايات جابر الراعي، ص. 127.

[75] الطائر البشري، ص. 29.

واضحة، يمكن للقراء التفكير بشكل حاسم في قراراتهم وتطوير مفاهيمهم وقيمهم الأخلاقية الخاصة»[76]، والتي ستتوافق، من غير شك، مع قيم الشخصيات. وفيما يلي أهم القيم التربوية المتضمَّنة في الروايتين:

القيم الكونية

ثمة قيم ثابتة وخالدة، لا اختلاف عليها من حيث هي قيم كونية ممتدة عبر الزمان والمكان ترتبط بالإنسان عموما دون النظر إلى جنسه أو لونه أو عرقه؛ لذلك تتفق على ترسيخها كل الرسالات والشرائع السماوية، وتسهر الدساتير البشرية الوضعية والمواثيق الدولية على حمايتها. وهي قيم عليا تحلق بالإنسان بعيدا عن الأنانية، وترفعه إلى مكانة التكريم البشري التي تسمو بروحه عن سائر المخلوقات الأخرى؛ فينبذ كل أشكال الظلم والعنف والإقصاء والاحتقار، ويميل إلى العدل والتسامح والتضامن والمساواة، ويريد ذلك لغيره كما يريده لنفسه، وإن اختلف مع غيره في معتقداته واختياراته. وهذه القيم الإنسانية هي التي باتت تعرف اليوم بـ«المشترك الإنساني»، الذي أصبح يشكل مدخلا أساسا للتعارف بين دول العالم ونشر روح التسامح والحوار والتعاون بين الأمم.

من القيم الكونية التي شيدت عليها الروايتين معا قيمة رد الجميل؛ فالرواية الأولى تبدأ بعزم السارد على مكافأة جابر الصغير ورد جميله؛ إذ أنقذه من موت محقق تعرض له على يد اللصوص، فقرر أن يساعده على إيجاد شهرزاد الصغيرة واسترجاع نموه الطبيعي بعد أن أقر بفضله عليه قائلا: «أنني مدين بحياتي لهذا الكائن الصغير»، فكان أن

[76] Bucher T. Katherine and KaaVonia Hinton: p, 9.

صاحبه في مغامرته، وانتهى بهما الأمر إلى تمتين الروابط حتى اتخذ الساردُ جابرا ولدا، وأصبح جابر يناديه بأبي. ومثل هذه القيمة عبر عنها فعليا «الزيني» يوم وقع صديقه الطائر في أسر الصياد، فكان أن قدم نفسه فدية له ردا لجميله؛ إذ وظفه عنده وأحسن إليه. ومن المعلوم أن هذه القيمة (قيمة رد الجميل) تجعل الإنسان يثمّن فعل الخير وتشجعه على بذل المزيد منه، عوض التنكر للجميل الذي قد يدفع المرء إلى الكف عن إسداء المعروف.

ومن القيم الإنسانية التي سعى نصر سامي إلى تكريسها في حكاياته، أيضا، قيمة العدل؛ فالعدل مطلوب في كل المجتمعات، وبين جميع الناس ينبغي أن يسري عليهم دون تمييز بين غني وفقير، أو بين أبيض وأسود، والعدل كما هو معروف ضد الظلم والشطط؛ ذلك أن كل واحد يأخذ عقابه أو جزاءه بقدر ظلمه أو بقدر فعله للخير؛ فإذا ما تأكد اقتراف شخص معين لجريمة ما تأكدا ليس فيه أدنى شك، فالعدل يقتضي محاكمته محاكمة عادلة تتيح له الدفاع عن نفسه، وتضمن أن ينال بها عقابه الذي يستحقه دون زيادة أو نقصان؛ وهذا ما تدعو إليه حكاية المرأة التي تعرضت لمحاولة النيل من شرفها من قبل وزير والدها أولا، ثم وزير زوجها ثانيا؛ ذلك أن الملك لما همّ بقتل الوزيرين الخائنين، تدخلت ابنته التي طالها الظلم طالبة من والدها أن يكون عادلا، قالت له: «**بل تعرضهما على محاكمة عادلة، يتكلمان فيها، ويدفعان عن نفسيهما بما قدرا، وليقم القضاة عنك بوظيفة الحكم في أمرهما**»[77]، وهي دعوة منها لئلا يكون أحد الطرفين خصما

[77] الطائر البشري، ص. 29.

وحكما في الآن نفسه؛ بل لا بد من طرف آخر مستقل يشرف على المحاكمة.

كانت رسالة الأميرة لوالدها واضحة؛ لأنها كانت تدرك أن العدل قيمة مطلوبة للجميع؛ ولو كان والدها عادلا فعلا لكان سمع منها كما سمع من خصمها الوزير الذي وشى بها، ولما تعرضت لما تعرضت إليه؛ أدرك الملك فحوى الرسالة «**وأصدر مرسوما يمنع فيه منعا باتا الأخذ بالشبهة، والحكم الفردي، وأعاد موضوع المحاكمات إلى مؤسسة القضاء**»[78]. وهذا هو الإجراء الذي سيضمن له الاستمرار في عرشه، فكما قيل «العدل أساس الملك».

ومقابل الإشادة بقيمة العدل والدعوة إليها، تنبذ الحكايات الظلم وتحذّر من عواقبه الوخيمة؛ ولا يمكن للناس جميعا أن يتواطؤوا على الظلم؛ بل يظل هناك من يكرهه وينبذه؛ ففي حكاية السارد وجابر مع المرأة المقتولة، يتعرض البطلان لاتهام ظالم بقتلهما دون بينة، ويُحكَم عليهما بالسجن والقتل عندما يحل عيد الميلاد، وقد سلبوا منهما زادهما. لكنهما استطاعا استرجاعه والنجاة به بفضل شاب ودود طيب كان «**رافضا لكل ما يراه من العنف والظلم في تكتم**»[79]، ولا يخفى ما في اختيار أن يكون الرافض للظلم شابا من إشارة إلى دور الشباب في رفض الظلم والجور.

وقد بالغ الكاتب/السارد في تصوير عاقبة الظلم وجزاء الظالم تحذيرا من خطره، وحثا على تجنبه من خلال المصير الدنيوي الذي لاقاه

---

[78] الطائر البشري، ص. 29.

[79] نفسه، ص. 17.

الوزيران الظالمان والخائنان في قصة المرأة التي كانت مقطوعة اليدين والساقين، إذ تعرضا للإعدام بعد محاكمة عادلة، ومن خلال المصير الأخروي الذي لاقاه والد الملك الذي استقصى أخباره في الدار الآخرة البطل بخيت زوج طفول اليمامة المتحولة إلى امرأة، إذ وجده في الجحيم يتعذب أشد العذاب، ولا شك أن ذلك كان بسبب ظلمه لرعيته وقسوته عليهم؛ لأنه كلف بخيت بأن ينقل لابنه وصية حتى لا يلقى المصير نفسه مفادها «أن يعدل، ويرحم»[80].

وتعمل الحكايات على تأكيد الصراع الأبدي بين الخير والشر، فأغلب الحكايات تجسد هذا الصراع السرمدي بين الخيّرين والأشرار الذي صاحب البشرية منذ نشأتها، وهو يصاحبها اليوم، وسيظل معها إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ففي تعليق السارد على قصة ياقوت المرأة/الفرس، وما كادت لها زوجة والد أمجد من شر، يقول: «**علمت، وهي تروي لي روايتها، أن الشر مثل الشجر، ينبت بجوار الخير، وأنهما يتناميان، ويكبران. لا هذا ينتهي، ولا هذا ينتهي. وكلاهما يخرجان ثمرهما. البعض ممن لا يحصل على ثمرة الخير، لا يحب أن يعود خائبا، فيحمل ثمرة الشر**»[81]. فالشر والخير صنوان لا يفترقان؛ وهكذا أراد الله أن تكون سنته في الحياة، ففي كل مخلوق نوازع خير ونوازع شر، فمن غلب خيره كان خيّرا، ومن غلب شره كان شريرا؛ فكما قال الزيني تعليقا على الحكاية نفسها: «البرتقالة فيها الخير والشر، والمرأة فيها

[80] الطائر البشري، ص. 94.

[81] نفسه، ص. 66.

الخير والشر، والرجل فيه الخيّر والشرّير»[82]، إلا الله سبحانه فليس فيه الخير والشر معا «الله خير كله»[83]، كما قال السارد.

القيم الاجتماعية

من القيم الاجتماعية التي تكرسها الحكايات وتنوه بها قيمة العمل والكسب، ولا شك أنهما قيمتان مطلوبتان للحفاظ على كرامة المرء، وتجسدهما سيرة السارد وجابر أفضل تجسيد، فهما حيثما حلا وارتحلا عملا وتاجرا، وسعى كل منهما إلى الكسب بعرق جبينه بعيدا عن النهب والسلب أو التسول والاحتيال؛ فعلى الرغم من أنهما تأخذهما بعض الرحلات إلى بلاد غريبة لا يعرفان فيها أحدا، فإنهما لا يتسولان رزقهما؛ بل يعمل كل منهما ما في وسعه لتحصيل الكسب، يقول السارد واصفا حرصه على العمل والكسب بعدما وصل رفقة جابر إلى إحدى البلدات التي كان أهلها يتكلمون لغة لا يفهمانها: «**عملت أياما عندهم حمالا لأكسب بعض المال**»[84]، وكذلك كان دأب جابر الذي كان حريصا على تعلم المهن والحرف؛ إذ تعلم مهنتي النحاس والصائغ معا[85]. ولا بد للعمل من إتقان وإحسان حتى يحقق أهدافه، فقد «**كان جابر بارعا في كل شيء، في يده تتحول أي بضاعة إلى ثروة. حرفاؤه من كل الأصناف: غنيهم وفقيرهم، لا يعود أحد من حانوته خائبا**»[86].

---

[82] الطائر البشري، ص. 71.

[83] نفسه.

[84] حكايات جابر الراعي، ص. 16.

[85] نفسه، ص. 17.

[86] نفسه، ص. 17.

ثم هناك قيمة التعاون، وهي قيمة اجتماعية ضرورية بين أفراد المجتمع، تقضي على الأنانية وتنشر روح التكافل والتآزر والأخوة بين الناس، فيساعد قويهم ضعيفهم، وغنيهم فقيرهم، ويمدون يد العون إلى بعضهم فتقوى بينهم روابط المحبة، وصلات المودة، ويصبح المجتمع أكثر تماسكا، وهذه القيمة جسدها ما كان يقدمه الأبطال من مساعدات لمن هم في حاجة إلى المساعدة، كما هو حال شهرزاد التي «**استطاعت أن تدبر شؤون أغلب النساء القرويات البسيطات في أمور نظافتهن وصحتهن وتربية أولادهن**»[87].

ومن القيم الاجتماعية العمل الخيري التطوعي الذي يعود نفعه على العموم، ولا يخفى ما لذلك من أهمية في بناء المجتمعات، من خلال دعم جهود الدولة، وتخفيف بعض الأعباء عنها في بناء مؤسسات قوية تلبي حاجات الناس. ويجسد المجمع الصحي التربوي الحر في الذي أنجزه السارد بمساعدة الزيني عملا خيريا رائعا لما حقق من نفع لكثير من الناس والطلاب، فهذا المشروع الخيري يجسد قيمة التحلي بروح المواطنة، كما تمثلها في مجتمعنا الجمعيات الخيرية التي تشرف على بناء وتجهيز دور الطالب التي توفر السكن والأكل للطلاب والتلاميذ، ودور رعاية الأيتام والمسنين التي تنقذ الفئات المحرومة من التشرد والجوع.

ومن القيم الاجتماعية المتضمنة في الحكايات، أيضا، قيمة الصداقة الحقيقية؛ ويمثلها نموذج السارد وجابر من جهة، ونموذج السارد والزيني من جهة أخرى؛ فالسارد وجابر حققا بصداقتهما

[87] حكايات جابر الراعي، ص. 18.

الحقيقية شرط العثور على شهرزاد ، فقد أخبرت الجنية صاحبة كسوة الريش جابرا بأنه لن يجد شهرزاد إلا بتحقيق الشرط وهو كما قالت له: «**أن يكون لك صديق حقيقي تفديه بروحك ويفديك بروحه**»[88]، وما وقع لهما أظهر فعلا أن الشرط تحقق وأن الصداقة في أسمى صورها هي التي جمعتهما؛ فتحولت إلى علاقة متينة أصبح فيها السارد يدعو جابرا ابنه ، وجابر يناديه بأبيه؛ اشتركا في التجارة ، وسكنا معا ، وأخلص كل واحد منهما للآخر. وأما الزيني والسارد فقد ضربا مثلا عظيما للصداقة الحقيقية من خلال ما حدث لهما مع الصياد؛ ذلك أن الصياد لما قبض على السارد معتقدا أنه طائر حقيقي، حاول الزيني أن يقنعه بأنه بشر، لكن الصياد ازداد إصرارا ، وأخرج السكين مهددا الزيني، لكن «الزيني» لم يخف منه فحال بينه وبين السارد قائلا: «**أموت أنا ، ولا أتركه يموت**»[89].

يضرب الزيني هنا مثلا في الصداقة الحقيقية؛ إذ يجود بنفسه تضحية وفدية من أجل صديقه؛ فعلى الرغم من تقدمه في السن، حاول الدفاع عن صديقه ، فدفع الصياد بعيدا عنه ، وقال له: «**ابدأ بي أنا إن كنت تنوي إيذاءه**»[90]، فلما طلب الصياد حياته مقابل حياة السارد ، لم يتردد الزيني لحظة واحدة؛ بل قال معترفا بجميل صديقه ، ومقرا بفضله عليه: «لم تكن لي حياة قبله ، أيها الصياد الطيب ، ولن تكون لي بعده. هاك عنقي». فلما أخلى الصياد سبيل السارد /الطائر، وأراد اعتقال الزيني أبدى السارد موقفا رجوليا يعبر عن صداقة حقيقية لا تقل عن

---

[88] حكايات جابر الراعي، ص. 23.

[89] نفسه ، ص. 83.

[90] نفسه.

تلك التي أبداها الزيني اتجاهه، فتوجه إلى الزيني قائلا: «**نحيا معا، أو نموت معا**»[91]، ثم اقترح على الصياد كنزا ثمينا يفدي به صديقه ونفسه.هذه هي الصداقة الحقيقية التي تكرسها الرواية داعية إليها، فالصديق الحقيقي هو الذي يقف إلى جنب صديقه في الرخاء والشدة على حد سواء؛ بل هو الذي يزداد تعلقا بصاحبه في الشدائد، ويبذل ما في وسعه لتخليصه من مشاكله وورطاته، وكأني بالحكاية تؤكد المثل السائر «إنما الصديق عند الشدة».

القيم الدينية

أتاحت المرجعية الإسلامية للكاتب الغرف من المعين القيمي للدين الإسلامي الحنيف؛ فهو دين الأخلاق الفاضلة والمعاملة الحسنة، الذي دعا بتعاليمه وتوجيهاته الربانية إلى تحقيق التوازن في حياة الأفراد والمجتمعات بين السعي إلى الآخرة والعمل على إعمار الأرض دون تغليب جانب على آخر، من خلال سنّ مجموعة من القيم الفاضلة التي تسمو بالإنسان إلى درجة الكمال البشري التي أرادها الله تعالى له، ومرتبة التكريم التي حباه بها دون غيره من الخلائق.

من هذه القيم الإيمان بقضاء الله وقدره، فكثير من الشخصيات، ولا سيما جابر والسارد تؤمن بقضاء الله وقدره، وترضى به، ومن المعلوم أن هذه القيمة هي أحد أركان الإيمان التي تقوم على الاستسلام لله تعالى وعدم الاعتراض على قدره، مع حسن الظن به باعتباره صاحب القدر والقادر على تصريفه وتلطيفه في آن واحد، لذلك لمّا تعرض السارد وجابر لتلك المحاكمة الظالمة التي اتهما فيها بقتل عجوز، قال جابر

[91] حكايات جابر الراعي، ص. 84.

راضيا بقدر الله: «**إذا قدر الله أن هذا هو أجلنا فإننا نقبل به**»[92]، لكن السارد كان عنده، مع الإيمان بالقدر، ثقة في كرم الله ولطفه، فعلق قائلا: «**ما مررت به في حياتي أعطاني إيمانا لا يحد، ورضى لا يوصف بقدرة الله وكرمه**»[93]. إن وجهة نظر السارد تعني أن الإيمان بالقدر لا ينافي العمل والاجتهاد في إيجاد الحل، وهذا ما زكاه في بقية القصة إذ عمل البطلان على صنع أجنحة كبيرة مكنتهما من الطيران والخروج من ورطتهما.

ولعلّ القصة الأكثر تمثيلا لقيمة الرضى بقدر الله هي قصة تحول السارد إلى طائر بشري، فعلى الرغم من كل ما سبّب له ذلك من ألم وحزن، فقد ظل راضيا بقدر الله مستسلما لمشيئته فيه، يردد: «**لكن تلك مشيئة الله، وأنا راض بها**»[94]، لكن الرضى بقدر الله، لا يعني دائما في تصور السارد، كما أسلفنا، الخنوع والعجز، ولكن يتطلب الاجتهاد والبحث عن وضع أفضل مستعينا بالله، فمسلط القدر هو القادر على صرفه، وهذا ما يؤكده السارد بقوله: «**وقررت أن أرتب حياتي وأن أكون سعيدا وفعالا، رغم عدم قدرتي على الطيران. وقرّ في نفسي أن لا أستسلم لصورتي هذه ولعجزي هذا. إنه ليس غير ابتلاء من الله**»[95]. والإيمان بالقدر يقتضي أن يعتبر الإنسان ما أصابه قد قُدر عليه منذ زمن بعيد، ولا راد له، وبذلك يستطيع التخفيف من وطأته عليه، وهذا ما كان يقوم به السارد كلما نظر إلى حاله وهو في هيأة طائر،

---

[92] حكايات جابر الراعي، ص. 15.

[93] نفسه.

[94] نفسه، ص. 39. وينظر الصفحات: 49، و50، و60، و88، و105.

[95] نفسه، ص. 32.

فيقول: «كنت على يقين بأن الله أراد ذلك، لأمر لا يعلمه سواه. وما سوف يحدث، ليس غير تمثيل لما هو مسجل في ضمير الغيب»[96]، وهو هنا يحيل إلى معتقد إسلامي آخر، يتعلق باللوح المحفوظ وهو الكتاب الذي كتب الله فيه مقادير الخلق قبل أن يخلقهم، وقد دلت عليه بعض آيات القرآن الكريم كما في التفسير، ومنها قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِنَّ ذَٰلِكَ فِي كِتَابٍ﴾[97]، وقوله: ﴿مَا أَصَابَ مِن مُّصِيبَةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي أَنفُسِكُمْ إِلَّا فِي كِتَابٍ مِّن قَبْلِ أَن نَّبْرَأَهَا﴾[98].

والإيمان بقدر الله وقضائه فيه خير للإنسان كيفما كان، فأحيانا يكون المرء غير راض بقدر الله فيه؛ ولكنه لو اطلع على الغيب لحمد ربه كثيرا، ولعلم أن ما قدره الله له هو الخير بعينه، حتى وإن كان ظاهره غير ذلك؛ ففي حكاية المرأة التي تشتغل بغسل الثياب وبناتها الثلاث مع الغول ما يزكي هذا الدرس؛ فالبنت الكبيرة لم تكن راضية بفقرهن؛ إلى درجة أنها أخبرت أمها أنها مستعدة لخدمة الشيطان نفسه حتى تخرج من وضعها المتأزم، ولكن الأم بحكمتها تذكرها قائلة: «**لا تقولي ذلك. فما قد يحصل لا يعلمه إلا الله**»[99]، وبالفعل ما حدث لهن مع الغول كان درسا حقيقيا للرضى بقدر الله وقضائه، فقد كدن أن يفقدن حياتهن لولا لطف الله وذكاء صُغراهن.

---

[96] حكايات جابر الراعي، ص. 60.

[97] الحج، 70.

[98] الحديد، 22.

[99] حكايات جابر الراعي، ص. 100.

فالحكايات، إذن، تسعى إلى زرع أسس الاعتقاد الديني في نفوس الشباب القارئ؛ فالابتلاء من أقدار الله تعالى الأزلية؛ لذلك لا بد مع الابتلاء من الصبر؛ فالجازع لا يعتبر راضيا بقدر الله؛ وإنما تمام الرضى مع تمام الصبر، وهذا ما جسده الأبطال الثلاثة؛ السارد الذي صبر على تحوله إلى طائر بشري، وهو القائل: «**أعانني الله بالصبر، فصبرت، وبالأمان فأمنت**»[100]، وجسده جابر الذي ابتلي بجسد صغير لا ينمو، وكذلك شهرزاد التي كانت محتجزة في تفاحة صغيرة، كما جسده باقي أبطال الحكايات. ومما يساعد على الصبر التأسي، فالتأسي مطلوب قصد تخفيف أثر المصائب والابتلاءات كما قالت الخنساء في رثاء أخيها صخر[101]:

وَلَــولا كَثــرَةُ البــاكينَ حَــولي عَلــى إِخــوانِهِم لَقَتَلــتُ نَفســي
وَمــا يَبكــونَ مِثــلَ أَخــي وَلَكِــن أُعَــزّي الــنَفسَ عَنــهُ بِالتَأَسّــي

وهذا ما جسده السارد في أحد تأملاته حينما نظر إلى نفسه وهو مبتلى في هيئة طائر غير قادر على الطيران: «ومرت علي الأيام متشابهة رتيبة، أفتح أجنحتي، وأتأمل روعتها. بشر كثيرون لهم أقدام ولا يمشون، وأعين ولا يرون بها، وأنا لدي قدمان صغيرتان، ولدي عينان، وذهني متوقد تعرش فيه شجرة الحياة والموت بظلالها»[102]. فالرواية هنا تنوه بقيمة التأسي من خلال مقارنة حال الفرد بأحوال الآخرين ولا سيما

---

[100] حكايات جابر الراعي، ص. 32.

[101] الخنساء: ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1425هـ/2004م، ص. 72.

[102] الطائر البشري، ص. 33.

من هم أقل منه حظا، حتى يستطيع تقدير ما هو فيه من النعم ولا يزدريه، وحتى يقارن مصيبته بمصيبة غيره، فيدرك أن ما أصابه أهون من بعض ما أصاب غيره، فيعيش راضيا مطمئنا من غير يأس ولا ضجر، يعمل جاهدا على التكيّف مع وضعه، ومحاولة تحسينه والخروج منه.

ومن الأسس الاعتقادية التي يسعى الكاتب إلى غرسها في نفوس النشء القارئ، أيضا، الثقة في الله وحسن الظن به؛ فالإنسان كلما أصابته مصيبة، كيفما كان حجمها لا ينبغي له أن يفقد الثقة بربه أو يسيء الظن به؛ بل عليه أن يظل متمسكا به طامعا في فرجه، وهذا هو معتقد بعض الأبطال؛ فالثقة بالله هي التي كانت سبب نجاة الأميرة التي كانت مقطوعة اليدين والساقين من القتل الذي أمر به والدها بعد وشاية كاذبة؛ إذ خالف السائس أمر الملك وأطلق سراحها، ومن مكر الوزير الذي أراد النيل من شرفها، تقول: «**قلت في قلبي إن الله سيحميني كما حماني سابقا**»[103]، وثقتها بالله هي التي نجّتها من كل الكروب وأعادتها إلى قصر والدها؛ ذلك أنها عندما أرادت التسلل إلى قصره رددت: «**يا رب أثق بعدلك وحكمتك التي تخفى عن أمثالي. يا رب ساعدني**»[104].

ومنها أيضا رد الفضل لله فيما يتحقق للمرء من نجاح في حياته؛ فالدين الإسلامي يقتضي من العبد عدم الاغترار ونسب ذلك إلى نفسه واجتهاده وذكائه؛ بل عليه إرجاع كل ما أصابه من فضل ونعمة لله

---

[103] الطائر البشري، ص. 26.

[104] نفسه، ص. 28.

تعالى، وهو القائل ﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلا بِاللَّه﴾[105]، وهذا ما جسده فعليا السارد؛ فبعد أن اكتمل مشروع المجمع الصحي التربوي الحر في، وأصبح يشتغل بكل مكوناته، يقصده كثيرون، ويستفيدون من خدماته الجمة، علق على ذلك بقوله: «**كان ذلك بتوفيق من الله**»[106].

ومنها كذلك تحري الحلال ولا سيما فيما يتصدق به الإنسان وفيما ينفقه في أعمال الخير؛ فكما جاء في الحديث «**إنَّ الله طَيِّبٌ لا يَقْبَلُ إلاَّ طيِّباً**»[107]، وهذه القيمة جسدها السارد في إنجازه للمشروع الصحي التربوي الحر في المهم؛ ذلك أنه كان يتوفر على كيس من الجواهر التي حصّلها دون أن يتعب فيها، وعلى الرغم من حاجته إليها في البداية؛ إلا أنه صمّم على عدم استعمالها في المشروع طلبا لقبول الله وفتحه.

ومنها أيضا التأدب مع الله تعالى بأن ينسب المرء ما أصابه وحل به من الشر لنفسه، وما لاقاه من الخير لله تعالى، وهذا ما فعله السارد تعليقا على الابتلاء الذي أصابه بتحوله إلى طائر: «**الخير الذي أصابني من ربي، أما الشر فإنه مني، لكنه يحدث لحكمة**»[108]، وهذا التعليق إشارة واضحة للآية الكريمة التي يقول فيها الله تعالى: ﴿مَا أَصَابَكَ مِنْ حَسَنَةٍ فَمِنَ اللَّهِ وَمَا أَصَابَكَ مِنْ سَيِّئَةٍ فَمِنْ نَفْسِكَ﴾[109].

---

[105] هود، 88.

[106] الطائر البشري، ص. 19.

[107] مسلم: صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1412هـ/1991، ج2، كتاب الزكاة، رقم (1015).

[108] الطائر البشري، ص. 33.

[109] النساء، 79.

القيم الثقافية والمعرفية

العلم والتعلم: تحتفي الحكايات بالعلم والتعلم احتفاء بالغا، ولا سيما من خلال حدث بناء المجمع الصحي التربوي الحر في، فجابر الذي كان مولعا بقراءة الكتب، يقترح على السارد إنشاء مدرسة قرآنية، مدرسة حديثة بمعلمين؛ فيعملان معا على إنشاء هذا المركز ويجلبان له المعلمين يعلمون القرآن والحساب وعلوم اللغة، ويتعلم فيه الطلاب المهن والحرف. ويجسد السارد أهمية القراءة، من خلال حرصه الدؤوب عليها رغم تحوله إلى طائر، يقول: «**وحافظت على نشاطاتي اليومية، وأهمها القراءة، فلا تزال عندي عينان على كل حال**»[110]، مما يبين أهمية القراءة ويدعو إلى جعلها طقسا يوميا ينبغي الحفاظ عليه رغم كل الظروف، ولعل الشباب في أمس الحاجة إلى هذا الطقس.

وتحضر قيمة التعلم مرتبطة بالشباب؛ إذ نجد السارد يقترح على «الزيني» القائم على المكتبة طبع قصص للفتيان[111] الذين تعلموا القراءة حديثا، وهذا ما استجاب له الزيني الذي قال له يوما: «**ستختار معي بعض الحكايات من ألف ليلة وليلة، لنعيد كتابتها في كتيبات صغيرة**»[112]، ومن شأن هذه العملية أن تناسب الفئة المستهدفة، وتحبب إليها القراءة دون سأم أو ملل، لذلك كان السارد أحيانا يقول له: «**ما رأيك في هذه القصة؟ يمكن إعدادها للأطفال**»[113].

---

[110] الطائر البشري، ص. 38.

[111] نفسه، ص. 51.

[112] نفسه، ص. 60.

[113] نفسه، ص. 62.

ولا يقتصر دور الشباب في الرواية على التعلم والتحصيل، بل إنهم يحظون بدور أساس في التعليم والتلقين، فالسارد يرى بأن المؤسسة التعليمية تحتاج «**شبابا متعلما ليديرها**»[114]، ولم يبق هذا المقترح مجرد حبر على ورق، ولكنه تحول إلى حقيقة عملية متجسدة على أرض الواقع؛ فالزيني اختار شابة ذكية ذات كفاءة عالية تدير شؤون المكتبة هي الشابة «سليمة» التي كانت تعمل كالنحلة لا تتعب ولا تكل.

أضف إلى ذلك أن جابرا كان محبا للمطالعة إلى درجة كبيرة تبين أهمية القراءة والعلم؛ فقد رعى شياه أحد الأغنياء سنوات وأجره هو أن يتركه يقرأ الكتب التي كانت تملأ الرفوف، فكما قال: «**فلقد كان شرطي عليه أن يتركني أقرأ ما أريده من كتبه التي تملأ الرفوف**»[115]، وهذه القصة تنطوي على رسالة ضمنية للشباب مفاده أن القراءة والمطالعة غير مرتبطة بشروط وظروف معينة؛ بل إن الإنسان يمكنه أن يقرأ في أي ظرف كيفما كان. وأما السارد فهو أيضا شغوف بقراءة الحكايات وتأليفها، فبعد أن تحول إلى طائر استأجر الزيني ليقرأ عليه، ويدون له حكاياته، فقرأ عليه كتاب ألف ليلة وليلة كاملا، وكتاب دون كيشوت، والديكاميرون، ودوّن له العديد من الحكايات؛ مما يعني أن الرواية تعلي من شأن القراءة والكتابة، وتجعلهما من أساسيات الحياة التي لا يمكن الاستغناء عنها، وبالتالي تسعى إلى ترسيخ هذا الاعتقاد في نفوس القراء الشباب. وليس السارد

---

[114] الطائر البشري، ص. 72.

[115] حكايات جابر الراعي، ص. 9.

وحده من يعشق الكتب، بل «الزيني» أيضا كان مغرما بالكتب، ولا سيما تلك التي تحكي حكايات شبيهة بما في الرواية، وهذا ما أعرب عنه بقوله: «**تعجبني كتب الفروسية والشهامة، أصدق كل كلمة فيها، تعجبني أحداثها، أكاد أفقد عقلي من قلة النوم، وأنا أقرؤها**»[116].

وبما أن الرواية الموجهة للشباب تهدف إلى تعليمهم فإن السارد يبث بين الحين والآخر بعض التوجيهات المتعلقة بقراءة الحكاية قراءة فعالة ومفيدة، بطريقة غير مباشرة، فمثلا يتوجه إلى «الزيني» ناصحا: «**تمهل تمهل... اقرأ بهدوء، اقرأ وارتشف المعاني ارتشافا**»[117]، فهاهنا توضيح للكيفية التي تُقرأ بها الحكاية؛ إنها تقرأ على مهل، وتتمثل مواقف الشخصيات من خلال إحساسك بها، ونبرة صوتك، فتعبر عن الحزن عندما تحكي حدثا محزنا، وتعبر عن الفرح عندما يكون الحدث مفرحا، بمعنى أنك تبحث عن المعاني فتتمثلها حتى كأنك تعيشها، أو كأنك مؤلفها، وهذا ما استوعبه «الزيني» وطبقه أفضل تطبيق، مما جعل السارد يثني على قراءته الجيدة لألف ليلة وليلة: «**لا أعرف لم شعرت مرارا أنه من مؤلفي الكتاب المتأخرين. له طريقة في القراءة هي خاصته، تحفر المعاني حفرا في النفس، تجعلها علامة أو وشما من أوشام الجلد، وفواصله مقررة، ووقفه بيّن ظاهر، ونبرة الصوت في الحزن غيرها في الفرح، قفلات النصوص تترك في النفس أثرا كأثر**

---

[116] حكايات جابر الراعي، ص. 74.

[117] نفسه، ص. 50.

السكين في الغصن الطري»[118]. فهذا النص يبين كيف ينبغي رواية الحكاية وقراءتها القراءة التي تحقق أهدافها فتؤثر في المتلقي وتشغفه.

إذا كان هذا شأن الحكاية التي تُروى، فإن الحكاية المكتوبة هي كذلك ينبغي أن تُكتب بطريقة جيدة تُشعر القراء كأنهم عاشوا مع الشخصيات تجاربها أو كأنهم كانوا في ذلك الزمان والمكان، وهذا شأن الحكايات التي كتبها نصر سامي رواية عن السارد وبقية الأبطال، مما يجعل القراء الشباب يكتسبون تجارب شخصية تتجاوز قيود حياتهم، وتشجعهم على التعامل مع المواقف التي يتعرضون لها من منظورات أخرى غير وجهات نظرهم التي تكون ضيقة أحيانا، مما «**يزيد من قدرتهم على التفكير بشكل نقدي وفهم أفضل للطرق المختلفة التي يعيش بها الناس**»[119].

وليس المعلمون والكتب هم مصدر التعلم فقط؛ بل إن الكاتب يبين أن الحياة هي كذلك بمختلف تجاربها مدرسة ينبغي للإنسان أن يتعلم منها الدروس والعبر، وهذا ما يقر به السارد في أكثر من موضع؛ يقول: «**لقد علمتني تجارتي وأسفاري**»[120]، ويقول أيضا: «**كنت غرا فعلمني السفر الحكمة. وكنت جاهلا فتعلمت حكمة الضوء والظلام**»[121]. بل إن التعلم قد يحصل حتى من البهائم والحيوانات، كما يعلمنا جابر إذ

---

[118] حكايات جابر الراعي، ص. 52.

[119] Kathy Gnagey Short, Carl M. Tomlinson, Carol Lynch-Brown, Holly Johnson: Essentials of Young Adult Literature, p.9.

[120] حكايات جابر الراعي، ص. 41.

[121] نفسه، ص. 59.

يقول: «**أما أغنامي فقد علمتني افتكاك اللقمة من الحجر الصلد والطمأنينة والعطاء**»[122].

ومن القيم التثقيفية في الرواية أيضا، تضمنها لتعريفات بأهم المتون الحكائية العالمية قصد اطلاع القارئ الشاب عليها وعلى عوالمها السحرية؛ ولم تخل هذه التعاريف من نفس تشويقي من شأنه أن يدفع بالمتلقي الشاب إلى البحث عنها ومحاولة اكتشافها بنفسه، وهذه المتون هي ألف ليلة وليلة، ودون كيشوت، والديكاميرون.

ويحاول الكاتب التنبيه إلى أهمية توظيف العقل باعتباره أداة فعالة في مواجهة الأخطار وحل المشاكل والخروج من المآزق؛ مع التأكيد على ضرورة إعماله بتريث وتأن؛ باعتبار ذلك شرطا أساسا لا بد من تحققه حتى يكون توظيفه فعالا؛ فيمكن من التغلب على أكثر القوى بطشا، والخروج من أشد المآزق تعقدا، وهذا ما لمسناه في ثلاث حكايات؛ الأولى هي حكاية البنات الثلاث لغاسلة الثياب مع الرجل ذي الأنف الذهبي؛ إذ استطاعت الأخت الصغرى أن تخلص أختيها ونفسها منه بحيلة عقلية، وهي أن تضع كل أخت في كيس على أساس أن فيه الغسيل، وتطلب منه أن يحمله إلى أمها، وتوصيها بأن تنادي عليه كلما هم بأن يضع الكيس ويعرف ما فيه قائلة: «**إني أراك، إني أراك**»[123]. والثانية حكاية السارد وجابر عندما وقعا في الأسر بتهمة كاذبة بقتل العجوز، فلما رُميا في متاهة عالية الأسوار، وظن جابر أن لا سبيل إلى النجاة، طمأنه السارد قائلا: «**لقد أخذوا منا كل شيء، لكنهم لم**

---

[122] حكايات جابر الراعي، ص. 78.

[123] نفسه، ص. 104.

يأخذوا منا عقلين. سوف نجد طريقة»[124]، وبالفعل بعد تفكير متأن اهتديا إلى حيلة صنع الأجنحة فنجيا بها. والحكاية الثالثة هي حكاية طفول اليمامة المتحولة إلى امرأة، فكلما اقترح الملك على زوجها شرطا صعبا بنية التخلص منه حتى يخلو له المجال للظفر بطفول، كلما اقترحت عليه التريث والراحة وترك الفرصة لها لإعمال العقل؛ فمثلا عندما طلب الملك من بخيت أن يستقصي له خبر والده الموجود في الدار الآخرة، وعاد إلى زوجته مهموما، طمأنته بقولها: «**تخلص من همومك، نم عميقا، ففي الصباح، لا في الليل، يشرق نور العقل**»[125]، وبالفعل كان اقتراحها فعالا في كل مرة؛ فعندما يهدأ زوجها وينام يترك لها فرصة للتفكير في حل مناسب؛ إذ كانت تجد له في كل مرة مخرجا ينقذه حتى تأتى لهما النصر في النهاية.

ومن القيم التثقيفية الأخرى في الحكايات تعلم التخطيط لمشاريع الحياة؛ سواء كانت هذه المشاريع فردية أم جماعية، ويقتضي التخطيط تحديد الأهداف، ثم توقع الإجراءات اللازمة لتحقيق هذه الأهداف، ورصد الموارد بمختلف أنواعها، ودوام المتابعة والمواكبة والتقويم، والسعي دوما إلى تطوير المشروع وتوسيعه، وهذا ما جسدته لنا عمليا حكاية إنشاء المجمع؛ وما واكبه من استشارة واستعانة بذوي الخبرة (الزيني، سليمة)، ورصد للموارد (وقف دخل هنشير الزيتون الغربي كله)، وجلب موظفين أكفاء... فالتخطيط قيمة حياتية يحتاجه كل فرد للنجاح في حياته، وحسن تدبير وقته، هذا الكنز الثمين الذي لا

---

[124] الطائرالبشري، ص. 16.

[125] نفسه، ص. 92.، وتتكرر العبارة مع مأزقين آخرين: ص. 94، ص. 96.

يقدر بثمن، وكلما تخلى الإنسان عن التخطيط تحولت حياته إلى فشل وضياع وعبث.

خاتمة

إن النجاح الذي لاقته هاتان الروايتان للكاتب التونسي نصر سامي مدين، في اعتقادنا، لقدرة الكاتب على ابتكار خطاب سردي تخييلي- تربوي أدمج فيه البعدين الفني الشعري والقيمي التربوي. فبحنكة الكاتب المتمكن من ناصية اللغة، والقارئ المطلع على مصادر الحكايات العالمية، والباحث الخبير بما تهواه نفوس اليافعين وتميل إليه، استطاع الكاتب أن يبدع نصوصا جميلة تمتع قارئها، وتمرر له مجموعة من القيم والتوجيهات التربوية، مقدما ذلك في نسيج محكم سداه البناء الفني ولحمته المضمون التربوي.

وقد عملنا في هذا البحث على تقصي مظاهر كل بعد وتشكلاته وغاياته، فوجدنا، بخصوص البعد الفني، أن الكاتب استند في تشكيل بنياته السردية إلى الصرح السردي العالي، وهو كتاب ألف ليلة وليلة، فعمل على إعادة كتابتها على مستويات عدة؛ تتعلق بتقنيات السرد الليلي كالتضمين، وتيماته كالحلم، والفضول، والمغامرة، وبعض أشكاله ولا سيما الفانتاستيكي، مما طبع حكاياته بطابع سحري آسر، شبيه بسحر الحكايات الليلية.

كما سجلنا بأن هذا السحر الحكائي لم يكن نابعا فقط من الموضوعات التي تعالجها الحكايات وحدها؛ بل عززه الكاتب من خلال رسم مسار سردي لحكاياته قائم على التشويق، من خلال إجراءين؛ الأوّل هو استعمال تعابير تشويقية في مطلع الحكايات،

والثاني هو توظيف خطاب ميتاسردي أشرك من خلاله القارئ الشاب في حكاياته، وأدخله عوالمها، مما جعل هذا المتلقي الشاب يعيش مع الشخصيات مغامراتها وهواجسها حتى كأنه واحد منها.

وعلى مستوى اللغة فإنها لغة مزدوجة؛ شعرية وحكائية- سردية تمتطي مراكب التخييل، وتجوب بحار السرد العالمية تصطاد من الحكايات روائعها، ومن العبر دررها. وقد أقام الكاتب شعريتها على المزاوجة بين فن الوصف السردي الذي يقرب الشخصيات والمواقف من القارئ حتى كأنه يراها رأي العين، وفن التصوير الذي اتكأ على العناصر البلاغية المعروفة من قبيل الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز، وبذلك يكون قد استحضر البعد التعليمي إلى جانب البعد الفني؛ فقدم للقارئ اليافع مائدة لغوية دسمة تغني مكتسباته اللغوية، وتثري معجمه الأدبي، وتبصره بأساليب البيان العربي.

وأما بخصوص البعد التربوي، فإن الكاتب نجح فيه أيضا من خلال تعاطيه مع قيم تغطي أبرز مجالات الحياة: الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية؛ بل إنه انفتح على ما هو إنساني كوني، بعيدا عن التعصب، محاولا تمكين الشباب القارئ من إدراك وفهم ما يربط بيننا باعتبارنا بشرا نتشارك أشياء عديدة، وكذلك ما يجعل كل واحد منا فريدًا له خصوصيته التي تميزه عن غيره، مما يحتم على كل واحد احترام الآخر.

ولم يكن الكاتب ليقدم القيم التربوية التي يدعو إليها في خطاب وعظي مباشر مثقل بالأوامر والنواهي لأن هذا النهج لا يتناسب مع الفئة العمرية المقصودة ومع جنس الرواية؛ ولكنه استعان بالحكاية باعتبارها وعاء قابلا للجمع بين الفني والتربوي؛ فمن خلال الحكاية،

ولا شيء غير الحكاية، استطاع الكاتب أن يدعو القارئ إلى تقدير العدالة الاجتماعية، ونبذ الظلم، والتحلي بالقيم الاجتماعية التي تشكل لحمة المجتمع وأساس بنائه، والتعاطف مع الآخرين والسعي إلى مساعدتهم، ومحبة العلم والمعرفة والعمل على تحصيلهما.

ومن باب الإنصاف، ينبغي أن نحيّي الكاتب نصر سامي على شجاعته في الإشادة بقيم الدين الإسلامي وأهمية التمسك بها، والصدف عن مشاهد الجنس والخلاعة التي أصبحت تتخم الرواية المعاصرة، ونعتقد أن كتابنا مدعوون، اليوم، إلى النهل من معين أخلاق الإسلام وقيمه الروحية، وبث مظاهر عقيدة التوحيد في نفوس القراء جميعا، والناشئين واليافعين خصوصا، حفاظا على ثقافتنا وهويتنا، في ضوء الهجمة العولمية الشرسة الساعية إلى طمس الهويات، وتشجيع القيم الممجدة للمادة والجسد على حساب الروح.

لائحة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- القرآن الكريم برواية حفص
- نصر سامي، حكايات جابر الراعي، دار ورق للنشر بالإمارات، 2014، (حصلت على جائزة الشارقة للرواية في صنف جائزة أفضل كتاب لليافعين باللغة العربية لسنة 2015)؛
- نصر سامي، الطائر البشري، رواية فازت بجائزة كتارا لرواية الفتيان غير المنشورة، 2017.

ثانيا: المراجع العربية

- ابن الشيخ، جمال الدين، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة محمد برادة وآخرين، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون قسم الترجمة والنشر، سنة 1989.

- ابن عاشور، الطاهر، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، 1984.
- ابن عبد البر، بهجة المجالس وأنس المجالس، تحقيق محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).
- بريغش محمد حسن؛ أدب الأطفال.. أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 199.
- تزفتان تودوروف، «الناس – الحكايات «ألف ليلة وليلة» كما ينظر إليها التحليل البنيوي»، ترجمة: موريس أبو ناضر، مجلة مواقف اللبنانية، العدد 16، يوليو 1971.
- تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام، الرباط، 1993.
- الحديدي علي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1988.
- الخنساء، ديوان الخنساء، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1425هـ/2004م.
- الرازي فخر الدين، تفسير الفخر الرازي، دار الفكر، ط1، 1401هـ/1981م.
- الرماني، الخطابي، الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط5، 2008.
- شعيب، حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، ط2، 2007.
- القرشي أبو زيد، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق : محمد علي الهاشمي، جامعة الإمام محمد بنسعود الإسلامية، لجنة البحوث والترجمة والنشر، ط1، 1399هـ/1979م.
- كيليطو عبد الفتاح، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة: مصطفى نحال، نشر الفنك، 1996.
- مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، منشورات ضفاف ودار الأمان ومنشورات الاختلاف، ط1، 2014.

– مسلم، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1412هـ/1991.

– مقدادي موفق رياض، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، عالم المعرفة، عدد 392، سبتمبر 2012.

– يقطين سعيد، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.

ثالثا: الأجنبية

– Bucher T. Katherine and Kaa Vonia Hinton: *Young Adult Literature: Exploration, Evaluation, and Appreciation* (3rd Ed), Boston, MA : Pearson Publishing, 2013.

– Kathy Gnagey Short, Carl M. Tomlinson, Carol Lynch-Brown, Holly Johnson: *Essentials of Young Adult Literature*, Boston, MA: Pearson, 3rd ed, 2015.

– Mélanie de Coster : « *Existe-t-il réellement une littérature fantastique pour la jeunesse ?* », Monografías de Çédille 6 (2016).

– Todorov (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

رابعا: المواقع الإلكترونية

– نزار الفراوي: أدب اليافعين في العالم العربي.. رعاية جيل بالخيال والكلمة، https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2018/11/29/أدب-اليافعين-عربيا

فلسفة الحكي في تجربة نصر سامي الروائية من حكايات «جابر الرّاعي» إلى «الطائر البشري»

عاتق نحلي

باحث مغربي

كلية الآداب بني ملال

مقدمة

لا أقصد بكلمة الفلسفة هنا «علم القوانين العامة للوجود (الطبيعة والمجتمع) والتفكير الإنساني وعملية المعرفة»[1] ولا تضمين المحكي الروائي تصورات ذات أبعاد فلسفية ما ، فهذا أمر من صميم كل تجربة إبداعية أصيلة. وإنما أرمي إلى تحديد معنى هذه الطاقة التعبيرية وديناميتها والكشف عنها في تجربة سامي نصر من خلال ثنائيته الروائية: «حكايات جابر الراعي» و«الطائر البشري» ، وبالتركيز على قدرة هذه الطاقة التعبيرية على استشراف حقيقة الوجود أو قولها فنيا؛ أي بالوسائل السّردية التي راكمتها الكتابة الروائية العالمية والعربية ، واستضمار الكاتب لهذه الوسائل بأسلوبه الخاص.

[1] الاتجاهات الفلسفية في النّقد الأدبي: سعيد عدنان، دار الرائد العربي، ط1، ص 15.

1- العتبات

1-1- العتبة الأولى: حكايات جابر الراعي

لعل أول ما يطالعنا في هذه القراءة التأويلية لثنائية نصر سامي هي العتبات، ومنها العنوان الذي تحفّز دلالاته اللغوية على مقاربته، وهي دلالات تتناوس بين : الظهور، والقصد، والوسم؛ وهو ما أكد عليه المنهج السيميائي -مع مراعاة الحدود طبعا- بعده العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بفك شفرته الرّامزة[2]. وقد ورد عنوان الرواية الأولى «حكايات جابر الراعي» تركيبا اسميا خبريا وإخباريا مقيدا بالإضافة والنعت، وقد ثبت في القراءة البلاغية لهذا التركيب أنه يفيد الثبوت؛ ثبوت شيء لشيء[3]؛ أي الإخبار هنا بثبات الحكايات وخلودها. وهذا ما ترشّحه عتبة الإهداء التي أفصح فيها الكاتب عن ذلك بوضوح مخاطبا ابنته «تذكّري أن القص هو الضوء الوحيد الباقي في هذا الكون الزّائل»[4]. فالحكايات من الحكي «يقال حكيت الشيء أحكيه، وذلك أن تفعل مثل فعل الأول»[5] ؛ أي التقليد، ونقل صورة الشيء باحتذائه، وبقليل من التلطّف في التّأويل يتكشف ما بين هذه الدلالة اللغوية والمبدأ الجوهري في نظرية المعرفة القائل بأن أول مدارجها هو الإدراك المباشر؛ أي الحسي، ثم

---

[2] سيمياء العنوان، بسام موسى قطّوس، ط. 1، ص 33.

[3] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شكر، مكتبة الخانجي، ط 3، ص 174.

[4] حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ط1، ص 4.

[5] معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، الجزء الثاني، ص 92.

العقلي. وما بين الوجود في ذاته، وما بين نقله أدبيا يؤدي التّخييل المعبر عنه باللغة دورا جليلا؛ ليتأكد دور الحكاية أو بتعبير أدق دور الأدب في إدراك الوجود. وإذا أمعنا النظر في الصيغة الصرفية «للحكايات» نجد أنها جمع مؤنث سالم، وهذه الصيغة دالة هنا على التكثّر والتكاثر[6] والاستمرارية المفضية إلى الخلود. وقد تعضدت هذه الدلالة بالتنكير لما يفيده من عموم وإطلاقية. كما أضيفت هذه الحكايات إلى جابر رغم أنها حكايات التاجر وشهرزاد أيضا؛ لأنه استأثر منها بالنصيب الأوفى من الحكي من جهة، ولأن هناك اندماجا أنطولوجيا بين شخصياتها حتى لا تمييز بينها من جهة أخرى؛ إذ يفارق لفظ «جابر» هنا دلالته العلمية التعيينية؛ لينصرف إلى جنس الفاعل؛ أي الكائن الفاعل والعاقل؛ فبالعقل صار الكائن البشري فاعلا مفارقا للأغيار؛ أي لينصرف إلى كل إنسان[7] حتى إذا قلنا إنها حكايات الإنسان لم نكن مبالغين. وهذه الفاعلية مفهومة من الصيغة الصرفية؛ كما تومئ الدلالة اللغوية إلى هذه الخصيصة الماهوية، فجابر من الجبر «والجيم والباء والراء أصل واحد وهو جنس من العظمة والعلوّ والاستقامة[8] خلاف الكسر، وجبر الله فلانا فاجتبر أي سد مفاقره[9]. فالجابر فاعل؛ لأنه مصلح لما فسد، وموصل لما نقطع. وهو يتصف بهذه الهيئات الجليلة التي

---

[6] ذكر د. فاضل السامرائي في كتابه «معاني الأبنية في العربية» أن الأصل في جمع المؤنث السالم أنه يفيد القلة «ثم يستدرك» غير أن هذا القول ليس على إطلاقه، ص 126.

[7] «من عل أرى إمكانيات لا حصر لها للإنسان»، الطائر البشري، ص 19.

[8] معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، الجزء الأول، كتاب الجيم، باب الجيم والباء وما يثلثهما، ص 501.

[9] لسان العرب، ابن منظور ـ مادة (ج ب ر)، ص535 و556.

تبوئه مقاما محمودا، وتؤهله لأن يكون مبدعا خلّاقا. إن إضافة الحكايات إلى جابر تجد مسوغها في هذا المعنى. ألم يصلح ما فسد في حياة التّاجر الذي كسرت روحه المادة كما صرح بذلك في رواية «حكايات جابر الراعي» كما سنشير إليه في موضعه؟ ألم يصل بينه وبين التاجر وبينه وبين شهرزاد؟ ألم يكن هو الخيط الناظم بين أحداث الرواية وشخصياتها ؟

أما قيد النعت «الرّاعي» فيوحي دلاليا بأن الكاتب أوكل لهذه الشخصية دورا جليلا في النص الروائي؛ إذ جاء في معجم مقاييس اللغة «رعيت الشيء: رقبته (...) والرّاعي الوالي»[10] وفي هذا تأكيد على دلالة الفاعلية الإنسانية الخلاقة، وليس نقضا لها، فرغم أن صفة «الراعي» قد اقترنت في الرواية بشخصية محددة هي شخصية «جابر» الذي امتهن رعي الأغنام، ورعي الحكايات أيضا إلا أنه ما من شيء يجعل مدلول هذه الصفة مقصورا عليه وحده؛ لأن «التاجر» أيضا كان راعيا لتجارته، ولشهرزاد، ولجابر، وللحكايات فيما بعد، كما كانت «شهرزاد» راعية للحكايات، وللتاجر، ولجابر.

ولا يذهل القارئ اللبيب عن إحالة عنوان الرواية إلى الكثير من المحكيات العالمية مثل «ألف ليلة وليلة» و«هزار أفسانه» و«كليلة ودمنة» و«الديكاميرون» وفي استدعاء هذه المحكيات إشارة إلى وحدتها البنيوية رغم تعدد أشكال تحققها كما بيّن ذلك «بروب» في دراسته

[10] معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، الجزء الأول، كتاب الراء، باب الراء والعين وما يثلثهما ص 409.

الشهيرة[11]. فلهذه المحكيات منطق يسمح بالقبض على الوحدة في التنوع وهو ما يسمى شعريةً. ومن هنا يجوز أن نتكئ على المقولات العامة؛ لتحديد المشترك بين هذه المحكيات، ومنه أيضا نستمد مسوغ القول بتناصّها.

1-2- العتبة الثانية: الطائر البشري

وعنون الكاتب روايته الثانية التي تعد امتدادا للرواية الأولى بـ«الطائر البشري»، وهو تركيب اسمي، إذا قرأناه بالنظر إلى العنوان السابق؛ فإنه لا يعدو أن يكون تأكيدا على نواة دلالية مركزية هي التأكيد على الحركة المستمرة أي السفر والرحيل، فالطائر من الطيران، وهي حركة جوية تعد امتدادا نوعيا للحركة البرية التي واجهتنا في الرواية الأولى. وكأن البر نقطة انطلاق والجو غاية. فهل يلّمح الكاتب إلى أن الجو/السماء أسمى قيميا من البر/الأرض ؟

إن الرواية تؤكد على أطروحتها المركزية؛ أي السفر بحثا عن الحكاية؛ أي المعرفة. كما تؤكد الطبيعة الاسمية للعنوان مرة أخرى على ثبات الحكي ورسوخه بعده خاصة بشرية، ومطرقة إبداعية يصقل بها الإنسان وعيه للعالم ولمغزى الوجود. إن الطائر هنا هو الإنسان المبدع الفاعل، وهذا ما تؤكده الصيغة الصرفية اسم الفاعل مقيدة بنعت البشري، فالطيران هنا هو هذه القدرة على الانتقال، والحركة، والتحليق في الأفق، ومن هنا تلك المشابهة الشهيرة بين انطلاق الخيال الإبداعي، وتحليق الطائر في الفضاء، فالإنسان طائر يحلق بخياله في سماوات الإبداع، ويورد الآفاق ليجلب المعنى.

---

[11] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، منشورات الزمن، 2001، ص 20.

وتشترك باقي العتبات في التأكيد على القيم الأخلاقية السامية المتمثلة في الطفولية(الإنسانية[12]) التي تتجلى من خلال الإهداء، والكرامة، والحرية، والإباء، وهي القيم التي تحبل بها أبيات أبي القاسم الشابي، ولا شك أن النسر يختزنها كلها. فضلا عن قول علي بن أبي طالب الذي يصور جعفرا الصادق بجناحين في الجنة حتى لكأنه طائر، ولا يخفى البعد القيمي لهذه الشخصية الدينية في نصرة القيم الإسلامية.

2- مقاومات تحديد النصية

وبتشغيل مفاهيم علم النص وما يتيحه من مقومات تحديد النصية المتمثلة أساسا في ضربين: معايير تتصل بالنص في ذاته مثل التماسك الدلالي[13]؛ أي استمرارية المضمون، ومعايير تحقق الاتصال، مثل القصدية؛ أي موقف منتج النص لإنتاج نص متماسك نحويا ودلاليا؛ ننتهي إلى أننا بصدد نص روائي من جزأين مترابطين بوحدة المتن الحكائي فيهما؛ أي لاشتراكهما في بنية حدثية واحدة هي السفر المستمر، والبحث الدائم عن الحكاية ومن ثم المعرفة المفضية إلى تحول الكينونة الإنسانية، ومناشدة الخلود الرمزي بوساطة التخييل؛ ومترابطين بوحدة المبنى الحكائي المتجلية في وحدة الشخصيات والمنظور، والنمط الحكائي المهيمن، والتقنية السردية والأسلوب.

---

[12] ترادف الطفولية في الرواية مفهوم «الإنسانية» بعدها أفقا ورهانا أسمى.

[13] نحو أجرومية للنص الشعري: د. سعد مصلوح، ص154، (فصول، ع2، 1سنة1991).

2-1- القصدية

إن الدافع إلى البحث في هذا الموضوع ليس من قبيل الترف الفكري، ولا تلبية لهاجس إنشائي بحت، بل هو حاجة ابستيمولوجية وانطولوجية، حاجة ابستيمولوجية؛ لتبين منطق العلاقة بين المتن والمبنى الحكائيين، بين الشكل والمحتوى، وحاجة انطولوجية للكشف عن صلة الأدب بالوجود.

فالحكاية هي مغامرة العقل البشري الأولى لتفسير الوجود. لكنه العقل الطفولي الذي لم يكن يفصل بين الوجود وقوانينه؛ أي بين الحسي والعقلاني في الظواهر، بين الواقع وبين الخيال، بين الذات والموضوع. ولأن اللغة كانت هي أرقى نتاجاته الرمزية؛ ولأنه وقف عاجزا عن فك لغز ما تنقله إليه حواسه؛ فقد اتخذها وسيلة لتفسير الوجود، وأخذ يحكي ويختلق أحداثا من وحي خياله؛ ليربط بين الموجودات، وليصل بين السبب والمسبب. وفي سيرورة تطور المعرفة البشرية غدت الحكاية فلسفة؛ أي حبا للمعرفة. وهذا جوهر ما تؤكده الرؤية الروائية في النص الروائي لـ«نصر سامي» حيث تفضي القراءة المدققة لنسيج الحدث ولمعماره الفني إلى ثنائية واضحة هي: الوجود /الحياة، والمعرفة معرفة الوجود /الحكاية. من هنا إذن يستمد هذا البحث مسوغه للكشف عن التمفصل الحي بين الحكاية والمعرفة أو لرصد فلسفة الحكي ضمن التجربة الروائية قيد الدرس.

إن فلسفة الحكي في تجربة نصر سامي الروائية من «الحكايات» إلى «الطائر البشري» تتجلى في الانشغال بسؤال وجودي أصيل هو نشدان التحول المستمر الذي يجلّي حقيقة الكائن البشري، فأن نصل إلى نقطة ما في الكون، في الحياة، في المجتمع، في المعرفة، في الخيال

والأدب عموما يعني أن نستعد للانطلاق نحو نقطة أخرى أبعد، وما انتهاء رواية الطائر البشري بتحول التاجر من طائر إلى إنسان بعد تحوله الأول من إنسان إلى طائر، وبظهور شهرزاد وجابر طائرين في «الأفق» بما ترخيه هذه الكلمة من ظلال هنا إلا تأكيد على هذا المعنى الفلسفي للحكي حيث الرهان على أن بشرية الإنسان لا تتحقق إلا بالتحول، وأن أداة هذا التحول أو عصاه السحرية هي الحكي، أو قل هي الخيال والأدب الذي وحده يبقى بعد أن يذهب زبد الماديات جفاء.

إن هذا المعنى الفلسفي للحكي يمكن رصده في النص الروائي بجزأيه من خلال هيمنة معجم الحركة الذي تتردد فيه مجموعة من الجمل السردية من قبيل: «وسرت سير الأعاصير[14]، وحملني الشوق إلى الرحيل فرحلت[15]، وبدأنا نعد لرحلتنا[16]، وطرنا نحو بلادنا[17]، وصرنا نطير براحة كبيرة لهذا قررنا أن نواصل الطيران[18] سأطير من أجلك وسنبدأ حكاياتنا من جديد[19]» ونلاحظ هنا أن الجمل السردية المقتطفة من رواية «حكايات جابر الراعي» تتصل بالحركة البرّية أساسا، أما الجمل المقتبسة من رواية «الطائر البشري»؛ فترتبط بالحركة الجوية. ويمكن القول إن الحركة بعدّها رؤيا روائية أو أطروحة قد غدت في الجزء الثاني مقترنة بالطيران، وتجسدت في طائر بشري، وما البشر أو

---

[14] حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ط1، ص 48.

[15] نفسه، ص 54.

[16] نفسه، ص 99.

[17] الطائر البشري، ص 30.

[18] مرجع سابق، ص 31.

[19] نفسه، ص 33.

الإنسان إلا طائر ؟ وما الطيران إلا حركة مستمرة عضويا واجتماعيا وفكريا؟وبكلمة واحدة إن الإنسان أرقى تجليات الحركة من حيث تدل على الفاعلية والإبداع والمعرفة.

هكذا يفضي معجم الحركة إلى الرؤية الفنية التي يبلورها النص الروائي بجزأيه؛ أي التحول المستمر. ففي النص الإطار كما في القصص المضمنة تتحول الكائنات حتى لا فصل بين الواقع والخيال، فهما متخاصران؛ أي لا حياة ولا واقع إلا بالخيال. فالشخصية الرئيسة جابر في الجزء الأول يحلم بالتحوّل، واسترداد شبابه، وقدح زناد النمو المتوقف قسرا؛ أي سحرا بالحكي المدهش «وكان واضحا أن جابرا يفكر في الطريقة التي ستجعله يعود إلى حالته الطبيعية»[20] كما كان مؤمنا أشد الإيمان بذلك: «يوما ما سأصير رجلا وسأحمل عنك الكثير من الأعباء»[21] وليس جابر وحده هو الذي يحلم بالتحول، بل شهرزاد أيضا، والتاجر الذي يفكر بعودته إلى حالة الإنسان المتوازن بالتطهر من سراب الوجود المادي بضوء الروح.

إن الحكي هو الذي أنقذ جابرا من الضياع، فقد قرر التاجر اصطحابه متأثرا بحكايته، ولولا الحكي لكان تركه، وهنا تتناص الرواية مع ألف ليلة وليلة، فلولا الحكي؛ لكان شهريار قضى على شهرزاد في الليلة الأولى. وتظهر قدرة الحكي التحويلية في تغيير الوضع

[20] الطائر البشري، ص 30.

[21] نفسه، ص 45.

الاجتماعي للشخصيات حين يصبح جابر مثلا شريكا للتاجر «إنك منذ اليوم شريكي»[22].

ويمكن أن نقسم التحول في النص الروائي بجزأيه إلى ضربين اثنين: تحول زائف غير مقنع، وتحول أصيل مقنع له أثر حدّي في تشكيل الرؤية الروائية. يتصل التحول الزائف في الغالب بالقصص المضمنة في النص الإطار، ففي الجزء الأول يتحول جابر في رحلة البحث عن شهرزاد إلى نملة ثم إلى كلب «وفي ظل شجرة تحولت أسدا ثم كلبا»[23] ويتحول الفلاح إلى ضفدعة[24] ويتحول الأمير همام إلى سرطان بحري[25]. وفي الجزء الثاني يتحول «مستهيل» إلى نملة[26] وتتحول الفتاة إلى فرس[27] والغيمة إلى فتاة[28] واليمامة إلى فتاة[29]. ورغم كون هذا الضرب من التحول ميكانيكيا زائفا؛ فإنه يخدم رؤيا النص، ويساعد على كشفها؛ لأنه يظهر الحكي بمثابة طاقة قادرة على نقل الأشياء من حال إلى حال، وإظهار التحول باعتباره حلما للرواية، حلما يبشرنا بتمكن الإنسان من التغلب على كل العوائق التي تقف في سبيله، ومن التغلب على طبائع الأشياء واستثمارها لصالحه. أما الضرب الثاني من التحول الذي يمس الكينونة، فيتجلى في تطور الشخصيات ذهنيا وروحيا مثلما حدث

---

[22] الطائر البشري، ص 45.

[23] مرجع سابق، ص 50.

[24] مرجع سابق، ص 25.

[25] مرجع سابق، ص 124.

[26] الطائر البشري، ص 46.

[27] نفسه، ص 64.

[28] نفسه، ص 107.

[29] نفسه، ص 89.

للتاجر، فبدخوله إلى عالم الحكايات مرافقا جابر للبحث عن شهرزاد؛ يعثر على ثروة لا تقدر بثمن تقلب كيانه رأسا على عقب «لم لا أصدق هذا الأمر وأنا نفسي تحولت من قطعة بشرية جامدة إلى نهر من المشاعر والأحاسيس؟لم لا أصدق وروحي التي دنسها المال والحقارة والبغض طهرتها المغامرات الرائعة والعواطف الناعمة؟»[30] إن ضوء التحول الروحي قد مس جابرا وشهرزاد أيضا، وقد وصف لنا السارد ذلك مضفيا عليه طابعا عجائبيا «الضوء الفتاة تلبس بشهرزاد حتى انطبق عليها لولا صغرها والضوء الفتى تلبس بجابر لولا قصره. وسمعت صوت أزرار تنفصل عن عراها وصوت ملابس تتمزق. ورأيت أعضاء تتمدد في الظلمة»[31].

وهنا يحق لنا أن نتساءل ما هي أهم تجليات التحول التي عبرت عنها الرواية في بنيتها الحدثية؟

إن القراءة الفاحصة للنص من شأنها أن تفضي بنا إلى أن تيمة الرحيل من أبرز تجليات التحول الكبرى في الرواية، بل لولا الرحيل لما كانت هناك حبكة أصلا، فالتاجر كان مدمنا على السفر والرّحيل، وشهرزاد وجابر كانا عاكفين على الرحيل. يقول جابر فيما يشبه اللازمة: «لكنني كنت راغبا في الرحيل إلى مكان بعيد»[32] و«ولكنني

---

[30] حكايات جابر الراعي، ص 54.

[31] نفسه، ص 60.

[32] حكايات جابر الراعي، ص 28.

كنت راغبا في مواصلة طريقي»[33] و«لكنني واصلت طريقي ولم أفكر في العودة»[34].

فهل هذه الحركة والرحيل المستمر مجرد انتقال ميكانيكي في المكان والزمان أم أنها حركة هادفة ؟

إن الحركة في النص الروائي بجزأيه قصدية وهادفة؛ أي أن الحكي في منطق الرواية يهدف إلى المعرفة، وليس لسوق أحداث؛ لتزجية الوقت فقط، فالتاجر كلما سمع الحكايات عرف حقيقة الوجود أكثر، يقول: «لقد كنت شابا فشيبني السفر، وكنت غرّا فعلمني السفر الحكمة. وكنت جاهلا فتعلمت حكمة الضوء»[35] وليس عبثا أن تفتتح أول صفحة من «حكايات جابر الراعي» بهذا المعنى «ومعه عرفت ما أذهلني وما جعلني أقرر تسجيل ما رأيت و ما سمعت حكاية وراء حكاية»[36]. إن الحكاية تعلّم (عرفت) بقدر ما تمتع (أذهلني). وفي مناجاته المعبرة عن حالته النفسية والفكرية يسر لنا التاجر: «كنت أعرف أن جابرا لم يعد ولدا صغيرا كما كنت أظن أن خبرته بالحياة وتأملاته صارت ناضجة، وكنت مستعدا للإصغاء والتعلم»[37] إن الحكاية هنا تروي الظمأ إلى المعرفة، وتشرع أبواب المستقبل، وتعلم الحكمة والمشاعر الصادقة[38]. أي تعمق سؤال الوجود كما عبّر عن ذلك

---

[33] حكايات جابر الراعي، ص 29.

[34] نفسه، ص 29.

[35] نفسه، ص 59.

[36] نفسه، ص 5.

[37] نفسه، ص 30.

[38] نفسه ص 54.

التّاجر في «الطائر البشري» حين خاطب الزيني قائلا: «وأنت بكتابك هذا عمّقت فيّ سؤال الوجود، ودفعت في أعماقي أرواح الفرسان»[39] هنا يؤكد النص بأسلوبه على أن «النفاذ إلى جوهر الوجود»[40] رهين بالحكي. وقد عبر السارد عن هذا الوعي مرارا كثيرة «سأروي كل شيء، سأتحدث لأتحرر، ليصبح النهر في داخلي قادرا على النفاذ إلى جوهر الوجود»[41] ولأن الحكاية سبيل إلى المعرفة في منطق هذه التجربة الروائية، والمعرفة كشف عن خبء وإدراك لسرّ؛ فلا غرابة إذن أن نجد شخصيات النص بجزأيه لاهثة وراء سر تبغي كشفه بدءا من جابر الذي يبحث عن سر استعادة شبابه، وإطلاق مارد النمو في جسده من إساره «ولم أفكر أبدا بالعودة فرغبتي في السفر كانت عاتية وسرّي يزداد استغلاقا وإحكاما. فلا أنا تعبت ولا السر انكشف وانتهى»[42] مرورا بشهرزاد ابنة الأمير جوهر والأميرة ياقوتة التي تبحث عن سر التخلص من شكلها، وصولا إلى التاجر الذي كان منشغلا بمعرفة سر تحوّله إلى طائر.

ويأتي سؤال النفاذ إلى جوهر الوجود عبر الحكاية مقترنا بوظيفتها التي تتمثل في الإدهاش والاستغراب «واستغربت بل قل أخذتني الدهشة والاستغراب»[43] ولا يخفى ما بين الدهشة والاستغراب من علاقة بحب المعرفة، وكيف فجّرا طاقة البشر الذهنية؛ للتفكر في الكون وجودا

---

[39] الطائر البشري ص 74.

[40] حكايات جابر الراعي، ص 66.

[41] مرجع سابق، ص75.

[42] نفسه، ص 29.

[43] نفسه، ص 7.

ومآلا. وقد استعار الكاتب لهذه الوظيفة الجليلة نظرا لمحتواها الروحي لفظة «ضوء» التي تنتشر في نسيج النص بشكل لافت «فالضوء الباهر عبر ليل الظلمات ومر إلى العروق والدّهشة لفت بشالها الحريري أرواحنا»[44]. ولكن تفكيك النص بناء ورؤية من شأنه أن يقود إلى تبين رهان الكاتب على ضرب مخصوص من المعرفة هو المعرفة المسددة بالدين أو لنقل الوعي الديني، ويتضح ذلك من خلال عدة مؤشرات في مقدمتها المعجم حيث يتسلط حقل الدين على النص الروائي «فإنّنا كنا على ثقة أن لله تصاريفه»[45] و«كان ذلك بتوفيق من الله»[46] بالإضافة إلى الحدث؛ إذ يقرر الطائر البشري وقف هنشير الزيتون الغربي على إنشاء مجمع تربوي صحي حرفي في البلدة[47] ويرى أن «الله جعل الإنسان قادرا على كل شيء بتسخير منه يدير شؤون الأساطير نعم ويدير الكون بحكمه وعدله»[48] لهذا فقد أدرك أن تحوله إلى طائر هو قضاء الله «الله قدر لي هذا وأنا مؤمن بقضاء الله»[49]، ويضيف مناجيا نفسه «كنت على يقين بأن الله أراد ذلك لأمر لا يعلمه سواه، وما سوف يحدث ليس غير تمثيل لما هو مسجل في ضمير الغيب»[50] وحين يخبره الساحر بأن

---

[44] حكايات جابر الراعي، ص 46.

[45] الطائر البشري، ص 31.

[46] نفسه، ص 19.

[47] نفسه، ص 18.

[48] نفسه، ص 20.

[49] المرجع السابق، ص 55.

[50] نفسه، ص 60.

حكايته مكتوبة في كتاب الأقدار وقد قدر له الله أن يقرأ بعض صفحاته يجيبه بوثوق المؤمن «لا يعلم الغيب إلا الله»[51].

يشيع الوعي الديني بعده سمة المعرفة القادرة على إدراك حقيقة الوجود في نسيج النص الروائي، ويتمظهر من خلال عدة تجليات من أهمها نشدان الأفق الأسمى، وما يتصل به من سمو أخلاقي، ونضال من أجل الخير. لهذا يقول الطائر البشري: «من عل أرى إمكانيات لا حصر لها للإنسان، فكل شيء يبدو ممكن التحويل والتبديل»[52] بل إن جمال العالم لا يدرك إلا بهذه النظرة العلوية، تقول الغيمة التي استحالت فتاة «حين تكون معلقا في السماء طول اليوم تتعلم»[53] وهذا يذكرنا بنزوع البشر لمعانقة المثل العليا منذ الحلم باليوتوبيا مرورا بالمدن الفاضلة شرقا وغربا وصولا إلى المجتمع الشيوعي. هذه النظرة الرومانسية –إن صح التعبير- تنعكس في رفض الواقع؛ أي العالم السفلي أو الأرضي، وهي نظرة ترى أن الأرضي مدنس، وأن السماوي مقدس، وليس أن الدنيا مزرعة الآخرة «العالم من فوق جميل وفاتن نعم ولكنه صغير ولا يستحق أن نقضي حياتنا عبيدا فيه بل سادة من ساداته بما وهبنا الله من قدرات»[54] هنا تصير الأرض هي الأدنى قيميا والسماء هي الأسمى قيميا «عجبت لإحساس البعض بالكبر وما هم في أصل بشريتهم إلا نمل أو أدنى من النمل»[55] فلا عجب إذن أن يصدر الحكم قاطعا بالتفاهة على

---

[51] الطائر البشري، ص 79.

[52] نفسه، ص 19.

[53] نفسه، ص 108.

[54] نفسه، ص 30.

[55] نفسه، ص 55.

الأرضي في حين يظهر السماوي بمثابة الأفق الروحي والملاذ النهائي من عالم المادة الفاني «حيث كنت أطير وأرى العالم من فوق، كنت أتعرف هناك في الأعالي على ضآلتي وعلى تفاهة الأشياء من فوق يبدو العالم صغيرا مثل دراهم منثورة على الرمل، دون قيمة. لهذا أفكر فيها بخفة. لا أجعل الأشياء غايتي بل الروح»[56]. إن نشدان السموّ في منطق النص الروائي يتعلق بضرب المعرفة التي تستطيع كشف جوهر الوجود بما هي المعرفة الدينية أو الحكي المسدّد برؤيا عالم غيبية. ومن تجليات هذا الرهان أيضا استدعاء المحكي لقصة الخطيئة الأولى أو الهبوط إلى الأرض حيث «دخل الإنسان في التجربة» كنت أومن في ذلك الوقت بأن شجرة الخير والشر التي خلقها الله لآدم كانت خاصتي أيضا. وأنني أكلت منها بملء إرادتي. أدركت أن لي معنى، وأنني في رحلة السقوط لم أكن الضحية. بل الرابح الأبدي[57] «يوحي هذا المقطع من جهة إلى أن قصة الهبوط هي قصة اكتساب للمعرفة فالحديث عن خطيئة هنا هو حديث عن خطأ يؤدي بعد التوبة؛ أي إدراك الذات للخطأ إلى التعلم. كما يدل على النظرة الازدرائية للعالم السفلي، ونشدان الذات للمطلق العلوي بعده منبع السمو من جهة أخرى، وقد كانت ثمرة الدخول في التجربة رغم فداحته لحكمة، هي معرفة نواميس الكون بمعرفة الخير والشر. وتشكل هذه الثنائية الأخلاقية(الخير/الشر)تجليا آخر لرؤيا العالم في الرّواية فالخير هو الذي ينتصر في الحكاية الإطار كما في الحكايات المضمنة. فجابر انتصر على جميع الساحرات، كما انتصر الأمراء والأميرات على جميع المكائد، ومما يؤكد على أن الخير

[56] الطائر البشري، ص 74.

[57] الطائر البشري ص 32 و33.

محروس بقوى غيبية جبارة وقاهرة كون «السحر الأبيض» ظهيرا لأغلب الشخصيات الخيّرة، فبالسحر تحرر الأمير همام ابن ملك أرض السلام[58] الذي حولته الساحرة سرطانا بحريا، وبالسحر انتصر جابر في أغلب مغامراته، وبالسحر انتصر الصياد بخيت على جور الطاغية، وبه تحولت سليمة -انتصارا منها لقيمة العدل - إلى فتاة كيلا تسقي أرض الحاكم[59]. وتنصهر باقي القيم الإيجابية في الخير باعتباره قيمة القيم التي ينافح عنها النص الروائي وتتضافر؛ لتشكل عروة وثقى لا انفصام لها، وقد مثلت الصداقة قوّة فاعلة في النص الروائي، فهي الشرط الذي ارتهنت به استعادة جابر لشبابه، واستعادة التاجر لجسده البشري[60].

إن وظيفة الحكي في منطق النص لا تنحصر في المعرفة أو قل معرفة الوجود بالحكي وكفى، بل ترمي إلى تحقيق معرفة جمالية أيضا تعبر عنها الرواية بالغرابة والدهشة معجما وحدثا وأسلوبا. فمعجم الغرائبية حاضر بقوة في النص «قصره الغريب، صدفة، مسنا المكان بسحره...» فضلا عن الأحداث «التفاح يغني، الرجل يجمع الضباب في أكياس، الجمل يصير رجلا، أخذت تفاحة وقسمتها نصفين فخرجت منها عجوز[61]، انشق الحائط وأطلت شمس صغيرة[62]، الغيمة التي ولدت للتو تحولت بشرا»[63] أما أسلوبا فتتكرر في النص جملة واحدة هي «وكان

---

[58] حكايات جابر الراعي ص 124.

[59] الطائر البشري ص 110.

[60] نفسه ص 79.

[61] حكايات جابر الراعي ص 14.

[62] نفسه ص 86.

[63] الطائر البشري ص 107.

ما قالته غريبا غريبا بحق»[64] و«كان ما رواه غريبا غريبا بحق»[65] و«كان ما قالته رائعا وشديد الإمتاع والفتنة»[66] و«كان كلامه ممتعا بل شديد الإمتاع»[67] وهذه الغرابة متصلة بالخوارق التي لها صلة بطفولة الحكاية حيث لاشيء مستحيل في منطقها «قلت لجابر: إنها حكاية غريبة، ولكن حياتي أغرب»[68].

بينا أعلاه أن رؤيا العالم التي تحاج الرواية في سبيلها هي النفاذ إلى عمق الوجود، ويشكل الحكي الأداة السحرية لهذا الإدراك. والتوسل بالحكي لكشف حقيقة الوجود هو رهان على الخلود أوّلا وأخيرا ذلك الرهان الذي رافق الإنسان منذ القدم بدءا من الحضارة البابلية التي عبرت عن هذا الحلم العذب من خلال أسطورة أنكيدو، ومن الحضارة الفرعونية عبر المسلات، ووصولا إلى أسطورة تأبيد الحياة بالاستنساخ. ويبدو أن كل وسائل تحقيق الخلود قد باءت بالفشل، ولم تنجح إلا وسيلة واحدة هي الوسيلة الرمزية التي تعد اللغة أبرز عناصرها. وقد عبرت الرواية عن هذا الرهان حدثيا من خلال قرار التاجر أن يصبح راويا «وفجأة خطر لي، أنا الذي لم أرو طول حياتي حكاية واحدة، أن أشرع في كتابة حكايتي الخاصة»[69] أي يشرع في خلق عالم من الوجود قائم بذاته، عالم من الإمكان يملك من الحقيقة قدر ما يملكه عالم

---

[64] الحكايات ص 108.

[65] الحكايات ص 125.

[66] الحكايات ص 132.

[67] الحكايات ص 139.

[68] الحكايات ص 55.

[69] نفسه ص 40.

الآن، وبتعبير آخر: إنه يؤسّس الوجود بواسطة القول، الكتابة، الحكاية. إنه يخلق: «أما أنا فلقد شعرت بأنني أكثر من إنسان. شعرت أنني خالق من ذهني أوجدت أمكنة وأزمنة وشخصيات ومصائر وأقدارا»[70] والكتابة هنا مسؤولية شاقة أو لعنة «ونمت وأنا أحمل في أعماقي لعنتي الجديدة وقدري الجديد كتابة القصص»[71] لأنها تناشد الخلود «لن يبقى شيء سوى الحكايات على هذه الأرض»[72] فالحكاية والأدب إبداع وخلق لما هو غير موجود؛ أي غير زائل وفان، والكتابة حضور وحفظ للحياة من الضياع «اكتب ابدأ من اليوم الكتابة تأمل اقرأ كتاب الأيام لن تعوزك اللغة. الكتابة هي الحياة، لقد حفظت حياتي من التلاشي والضياع»[73] بالأدب وحده يحقق البشر الحلم -أو لعله- وهم الخلود؛ لأن «الحكايات لا تنتهي. الموت نفسه لا ينهيها»[74].

2-2- التماسك النصي

سبق وأشرت إلى أن الروايتين تشكلان نصا واحدا لتماسكهما متنا ومبنى، وقد وضحت هذا التماسك على مستوى المتن من خلال إبراز البنية الحدثية وما تسفر عنه من رؤية روائية في النصين انسجاما مع موضوع هذا البحث الذي يسائل فلسفة الحكي في تجربة نصر سامي الروائية، وأنتقل الآن لتوضيح هذا التماسك على مستوى المبنى لتأكيد

---

[70] حكايات جابر الراعي ص 74.

[71] نفسه ص 44.

[72] نفسه ص 30.

[73] نفسه ص 117.

[74] نفسه ص 118.

اشتغال هذه الفلسفة في الشكل الروائي، منطلقا من أن المعمار الفني في النص الروائي هو تشكيل لدلالته.

بنى الروائي حبكته في «الحكايات» كما في «الطائر البشري» بتقنية حكائية ذات جذور تراثية تتجلى في التضمين؛ أي تداخل النصوص والقصص، فهناك متن قصصي رئيس تتفرع عنه نصوص قصصية أخرى. وبهذا ينمو النص الرئيس ويتسع، ويحاج عن رؤيا التحول من خلال تناسل الحكايات المستمر؛ مما يوحي بإلحاح الكاتب على مركزية الحكي في الوجود أو الخلاص بالحكي. إن تقنية التضمين تذكرنا بنصوص حكائية تراثية، مثل «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»، وفي هذا ارتكاس من حيث الرؤيا الفنية نحو الماضي الذي يغدو جذوة روحية ملتهبة تؤكد قدرة الحكي على الإمساك بأصالة الوجود. فكل شيء في النص خاضع للتحول إذن. فالحدث يتحول؛ لأنه بعد من أبعاد الوجود أو وصف لحركته. وتقول الرواية الطرف الأول في الثنائية (الوجود/الحياة) فنيا بهيمنة نمط السرد على نمطي الوصف والحوار؛ إذ تهيمن الجملة الفعلية على النصين؛ مما يشيع روح الحركة والفاعلية والدينامية في نسيجها الحدثي بينما يستحيل الوصف تفسيرا للسرد، ويغدو الحوار تأكيدا لطابعه الدرامي.

3- التوظيف النصي للشخصيات

كما يتأكد الانشغال بسؤال الوجود في إطار الرؤية التي يترافع عنها النص فنيا بتوظيف شخصيات دينامية متغيرة تغير الحياة نفسها؛ لأن تتبع المسار الأونطولوجي الذي قطعته الشخصيات عبر العملين كفيل بإبراز هذه الملاحظة. ويهمنا هنا الشخصيات الرئيسة في النص: التاجر، وجابر، وشهرزاد بالإضافة إلى الزيني في رواية الطائر البشري.

3-1- شخصية التاجر

موقف التاجر من الوجود في بدايات رواية حكايات جابر الراعي موقف متذبذب حائر بين العبارة (الحكي) والتجارة رغم أنه بدا منجذبا للحكي «لماذا لم تصادفني أبدا في رحلاتي غير الأحداث الواقعية»[75] وعدم تخليّه عن التجارة يومئ إلى أنه حقق بالحكي توازنه الروحي، وهو الذي يعترف بأنه كان ينوء بأدران المال والتجارة «قلبي أخبرني أن لقائي بجابر كان قدرا جعل لحياتي قيمة ومعنى»[76] لكن اتخاذه قرار الحكي[77] نم عن بداية تحوله نحو إيثار عالم الروح على عالم المادة.

ونحب أن نؤكد على أن هذا التحول كان تدريجيا، فهو لم يحسم موقفه نهائيا إلا في الرواية الثانية حين لاذ بالعلية مشبها نسر أبي القاسم الشابي[78] ورفض النزول إلى الأسفل «قال لي جابر مرارا: اخرج يا أبي الدنيا رائعة في الأسفل، وتجارتك تحتاجك»[79] والأسفل هذا هو الواقع الذي دمغه الطائر البشري بحكم الانحطاط كما أوضحنا سالفا. وفضل عليه عالم الحكايات «أما أنا فلقد اخترت طريقي[80]. أحتاج إلى

---

[75] حكايات جابر الراعي ص 24.

[76] نفسه ص 31.

[77] نفسه ص 40.

[78] ينظر: قصيدة أبي القاسم الشابي التي مطلعها:

سأعيش رغم الداء والأعداء ❖ كالنّسر فوق القمّة الشمّاء

[79] الطائر البشري ص 6.

[80] نفسه ص 6.

السفر يا راعي الحكايات الصغير»[81] ولابد هنا من ملاحظة أمر مهم له علاقة برهان النص الروائي[82]، وهو أن الدخول إلى عالم الحكايات في الرواية الأولى تحقق بالحكي الشفوي «أريد أن أقص عليك قصتي»[83] أما الدفعة الأولى صوب عالم الحكاية في الرواية الثانية، فقد تحققت بما هو مكتوب «هذا كتاب حكايات؟سألني جابر فقلت له انظر وفتحت الكتاب على صفحته الأولى وحصل أمر أعادني وأعاد جابر لأيامنا الأولى»[84] واختيار التحول عبر الحكي المدون فيه تأكيد على رهان الخلود رمزيا؛ أي عبر تأسيس الوجود[85] باللغة والتخييل «ثم طرنا مثل عصفورين حقيقيين طرنا عاليا وبعيدا». إنه طيران وارتفاع من الأدنى نحو الأسمى. لقد بلغ تحول التاجر ذروته حين صعق[86] وهو في طريقه من عالم الحكاية إلى الواقع، ولا يعزب عن البال ما في هذا الصعق من دلالة، فالضوء مثّل قوة فاعلة أساسية في النص الروائي بجزأيه. إنه طيف التحوّل. ويومئ هذا التحول إلى الاندماج الكلي في الحكاية بل والى تأثير الخيال في الواقع، إنه تطهر نهائي من أدران الوجود المادي؛ لأن الطائر حين سيتحول إلى بشري من جديد يكون قد انسلخ عما يمت إلى عالم المادة بصلة.

---

[81] لا أجد معنى لهذا الوصف وقد ألح السارد منذ الجزء الأول على وصف التحول العميق الذي خضع له جابر جسديا ونفسيا اللهم إلا إذا قصد به التحبيب.

[82] الرهان على قدرة الأدب على تحقيق الخلود.

[83] حكايات جابر الراعي ص 7.

[84] الطائر البشري، ص 6 و7.

[85] بالمفهوم الهايدغري.

[86] نفسه، ص 31.

إن حدث التحوّل هنا يعمّق نسق الحركة، والتحول إلى طائر تحديدا يمنحه دلالة ثقافية خطيرة الشأن. فالتحول تيمة حكائية شهيرة، ولكن دلالته تختلف باختلاف البنى الثقافية التي تغدو مسرحا لعملياته. فما وجه الشبه بين شخصية غريغوريسامسا بطل رواية «التحول» لكافكا وشخصية التاجر بطل رواية «الطائر البشري» لسامي نصر؟

لقد تحول غريغوري إلى صرصار جرّاء ضغط إكراهات المجتمع الرأسمالي عليه، وهي إكراهات مادية سحقت روحه، وحولته إلى كائن انسحابي حقير. ولا يخفى على أحد رمزية الصرصار، فهو يحيل إلى القذراة؛ لأنه يعيش في المجارير، إنه حثالة، ومثال للقبح، إنه أرضي مدنس. أما الطائر فهو كتلة طهارة؛ لأنه يرتفع عن الدنايا، وينتمي إلى السماوي المقدس. إنه الجمال والسمو. وليس ذلك ببعيد عن رؤيا الرواية التي تنافح عن القيم الروحية السامية. وقد اختار الكاتب تحولا لتاجر إلى طائر؛ لأنه متشبع بالثقافة الإسلامية حيث ارتبط الطائر في القرآن الكريم بالمعرفة. قال تعالى ﴿أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ﴾[87] كما يتضح ذلك في قصة الهدهد مع نبي الله سليمان. وفي «منطق الطير» لفريد الدين العطار نقف جميعا على رمزية الطائر حيث تقوم الطيور برحلة طويلة بقيادة الهدهد بحثا عن سلطان لها هو السيمرغ، وفي هذه المنظومة التي تضج بالرموز ترمز الطيور إلى سالكي الطريق إلى الحضرة الإلهية[88].

[87] النمل، الآية: 22.

[88] http: //www. maaber. org/issue_march06/spiritual_traditions1. htm

يتضح إذن أن نسق التحول في رواية كافكا هو نسق قبح ودناسة ودناءة، وأنه نسق جمال وقداسة وسمو في رواية نصر سامي. فهناك في الغرب تثقل المادة روح الإنسان وتكسرها. وهنا في الشرق تحرر الروح الإنسان وتخلصه.

3-2- جابر

يعد جابر الشخصية الرئيسة الثانية، وقد أشرنا في بداية هذا الموضوع إلى دلالته السيميائية التي تستغرق مطلق الإنسان، بما يعنيه من فاعلية وإبداعية، تتجلى في تحوّله الدائم أو في ديناميته المرتبطة بسره المحير، فهو في بداية رواية الحكايات شاب في صورة طفل، لم يكن يعرف أبا ولا أما، كما كان شقيا، وذلك سبب محنته؛ إذ دعت عليه إحدى العجائز بأن يظل صغيرا حتى يجد شهرزاد؛ لذا كان دائم السفر والبحث «وظللت أنا قصيرا جدا ولا أمل لي في استعادة صورتي إلا بالسفر والرحيل»[89] «كما كان راعيا لشياه الآخرين» كنت راعيا لشويهات عجاف قليلة كان يملكها سيدي[90] وكان محبا لمطالعة الكتب. وهذا ما جعله حكّاء حيث غدا الحكي قوة سحرية حولته من وضع اجتماعي «إنه كان فقيرا» إلى آخر؛ إذ استثمر جابر مهارته الحكائية جيدا للتأثير على التاجر الذي كان ضعيفا أمام الحكايات، والذي وجده يتيما فآواه وعائلا فأغناه.

---

[89] حكايات جابر الراعي ص 16.

[90] نفسه، ص 61.

3-3- شهرزاد

أما الشخصية الثالثة، فهي شهرزاد ابنة الأميرة ياقوتة والأمير جوهر في مملكة الجبل الأخضر والتي ولدت تفاحة، ثم تزوجت بالأمير فيروز، ونقلت إلى قصره، وهناك آذتها زوجة أبيه، وسحرتها الساحرة؛ لتصبح هي التفاحة السابعة التي ترسل إلى قصر النور. ويتجلى الطابع النامي لهذه الشخصية في التخلص من شكلها المحجوب عبر الحكي. هذا الذي خلق التاجر وحول شهرزاد وجابر «ما حدث كان حقيقيا أنت الآن كبير، يا بني، استعدت فعلا عمرك عبر الحكايات، وشهرزاد استعادت عمرها الحقيقي عبر الحكايات أيضا»[91].

ولا يغرب عن البال أن هذه الشخصية تحيل على أعظم وأهم شخصية حكائية في التاريخ؛ أي شهرزاد التي أنقذت بنات جنسها حين تزوجت بشهريار الذي كان يتزوج كل يوم فتاة ويقتلها، وقد استطاعت أن تتغلب عليه بالحكي حيث أخذت تحكي له في كل ليلة حكاية إلى أن صفح عنها وعن بنات جنسها، وهذه الشخصية تحيل على صورة معينة للمرأة هنا هي صورة الجارية، فالروايتان معا محكومتان بنسق ثقافي ذكوري يتجلى في تصوير شهرزاد امرأة مفتقرة إلى الحماية الذكورية، وهو ما ظهر في تبعيتها لجابر وانزوائها عن مسرح الأحداث في الرواية الثانية كما أن عنواني الروايتين كانا منصبين على الذكورة؛ إذ لم تعنون أي واحدة منهما بما يعود على المرأة عودا صريحا...

---

[91] الطائر البشري ص 6.

هناك ضرب آخر من الشخصيات درج النقاد على نعته بالثانوي، وهو ليس كذلك في هذا النص على الأقل، بالنظر إلى دوره في بلورة الرؤية الفنية للنص الروائي، وأقصد الأطفال تحديدا. فالنسيج الداخلي للحكي في هذه التجربة طفولي بامتياز، فالطفل هو الدافع الداخلي للحكي في النص الروائي أو المحرك للأحداث بدءا من التاجر نفسه الذي كان طفلا إذا قارنا ما مر به من تحول بين وضعية البدء ووضعية النهاية في النص. والأمر نفسه يقال عن جابر وعن شهرزاد اللذين كانا بالفعل طفلين فوجدناهما في الرواية يصارعان من أجل استعادة إكسير النمو فيهما من جديد. وقد يكون في هذا تفسير لفوز رواية «حكايات جابر الراعي» بجائزة الشارقة عن صنف الرواية المستهدفة لليافعين، وهو التصنيف الذي لا يقبله الكاتب «لا أفهم ما معنى كاتب لليافعين، فأنا لا اعتقد بوجود أدب للكبار وأدب للصغار، أنا كاتب فقط، أكتب من سنوات بعيدة، وأصدر كتبا شعرية، وسردية للكبار وللصغار، وسوف أحاول في روايتي الجديدة التي بدأت فيها من فترة أن أعمق رؤيتي هذه، وكتابي الأول الفائز بجائزة الشارقة لست أنا من رشحه في هذا الصنف، إذ كتبته دون تحديد عمري، آملا أن يندرج ضمن السرد الروائي الذّي يرتبط عميقيّا بالوجدان العام وحكاياته وأساطيره، حاولت أن أجد مساحة للقصّ الروائي المستمدّ من التراث العربي وغيره، وفي الذّهن نصوص كبرى بسيطة وقوية أدبيا يفهمها الكبير، ولا يجد الشّاب عنتا في التعامل معها»[92].

[92] https: //www. alquds. co. uk من حوار له على الصحيفة بعنوان «لا أعتقد بوجود أدب للكبار وآخر للصغار».

الإطار العام للحدث إذن إطار طفولي. وقد أكدت الرواية الثانية على هذه الرؤية بالتركيز على ثلاثة شخصيات هي: «محمد» وما يرمز إليه هذا الاسم من مناقب حميدة، و«لين» واللين ضد الخشونة والشظف؛ أي الرقة واليسار واليسر و«رؤيا» وهي ما يراه النائم، لكنها تختلف عن الحلم لما تتضمنه من قدرة على التنبؤ والاستشراف. وهل تناشد الرواية إلا مدينة فاضلة وإنسانية بما تحمله الكلمة من معنى تعمم اليسر والقيم الفاضلة، وتحرر قدرة الإنسان على الحلم والإبداع واستشراف المستقبل؟

لقد سعى التاجر فعلا إلى شيء من هذا في رواية «الطائر البشري» حين بنى مدرسة لتحفيظ القرآن، وأخرى عصرية ومصحة ومكتبة. يقول نصر سامي «الكتاب الثاني الفائز بجائزة كتارا يتطرق لموضوع البحث عن الإنسانية الضائعة في حبكة خيالية يتوارى وراءها واقع شديد العناد والصلف وصعب المعاركة»[93].

3-4- الزيني

الشخصية الرابعة هي شخصية الزيني الذي يظهر في رواية الطائر البشري كاتبا وقارئا وصديقا صدوقا للتاجر «وكان أول ما قررته أن اتخذ كاتبا يقرأ لي ويكتب ما أقوله كلمة كلمة»[94] والزيني شخصية نامية ذلك أنه خضع لتحول عميق عبر الرواية، وهذا ما عبر عنه بقوله

[93] https: //www. alquds. co. uk من حوار له على الصحيفة بعنوان «لا أعتقد بوجود أدب للكبار وآخر للصغار».

[94] الطائر البشري، ص 48.

«تعجبني كتب الفروسية والشهامة وأصدق كل كلمة فيها»[95] وهذا التشبع بالقيم النبيلة استمده من الحكي أساسا، كما تأكدت هذه السمة الدينامية في مواجهة الصياد الذي كان يبغي شرا بالطائر البشري «لم تكن لي حياة قبله أيها الصياد الطيب ولن تكون لي بعده هاك عنقي»[96].

4- المكان

4-1- المكان المضمن

المكان في النص الروائي مكانان: مكان مضّمن يرتبط بالقصص المضمنة، ومكان إطار يرتبط بالحكاية الإطار. المكان الأول متعدد تعدد الحكايات المروية، والقسم الأعظم منه موغل في الغرائبية والعجائبية؛ لأن الشخصيات الثلاث «جابر شهرزاد التاجر» تراهن من خلال سرد هذه الحكايات على إحداث المتعة «ظهر لي قصر عظيم مهيب لا يظهر من أي مكان لأنه بني في تجويف جبلي»[97] و«قصر النّور، قصر مفتوح كامل أيام السنة»[98] و«قفص من البلور له عدة أجراس صغيرة بداخله توجد التّفاحات السبع التي تغني»[99] والتفاحة أيضا مكان، وهي ترمز إلى الخطيئة الأصلية حيث تتناص مع قصة الشجرة المحرمة التي أكل منها آدم.

---

[95] الطائر البشري، ص 94.

[96] نفسه، ص 83.

[97] حكايات جابر الراعي، ص 20.

[98] نفسه، ص 10.

[99] نفسه، ص 10.

4-2- المكان الإطار

أما المكان الإطار في الرواية فهو كزمانها محكوم بالحركة الدائبة واللاهثة وراء سرّ ما، البحث عن حقيقة ضائعة، لهذا تتعدد الأمكنة في الرواية الأولى، وهذا التعدد أو التناسل المستمر للمكان يؤكد الرؤية الفنية للرواية؛ أي الحركة الهادفة والقاصدة إلى غاية محددة، فقد ارتبط تحول المكان في الرواية الأولى ببحث الشخصيات عن أسرارها: سر جابر؛ أي استعادة شبابه، وسر التاجر؛ أي تحقيق توازنه الروحي، وسر شهرزاد؛ أي استعادة شكلها المحجوب «كان ذلك يعني أن الحكايات بإمكانها أن تعيد لجابر سنواته التي أوقفت ولشهرزاد حجمها الذي حجب»[100] لكن المكان هنا غير محدد إنه مكان غير مؤثث[101] بتعبير ميشيل بوتور.

وإذا كان بارث في سياق حديثه عن مفهوم المكان يقول «إنه ليس هناك من قوة تمنع الأشياء من الكلام»[102] فإن أمكنتنا لا تنطق بشيء ذي خطر واقعي خاصة في الجزء الأول من النص حيث لا نجد إلا مكانا عاما يسمى: بلادا «حكيت له عن نفسي وعن أسفاري وعن تجارتي وعن بلادي»[103] أو «بلدا» أو«بلدة» «كانت البلدة التي وصلنا إليها صغيرة على ساحل البحر»[104] وهذا اللاتعين يؤكد رؤية الرواية القائمة على الحركة الدائبة والتحول المستمر. فالمكان مطلق لا نسبي، أي محايث لا تاريخي؛ أي مناشد للخلود.

---

[100] حكايات جابر الراعي ، ص 41.

[101] Essais sur le roman. p 6.

[102] Mythologies. p. 194.

[103] حكايات جابر الراعي، ص 6.

[104] نفسه، ص 16.

إن الحركة الدائبة تدمغ المكان كما تدمغ الزمان في النص، وهي حركة زمنية خطية «قال لي ذلك في أحد الأيام الأخيرة»[105] أفقية «وأمضينا الأيام معا»[106] متصلة الجريان نحو المستقبل «كان يجب أن تمر هذه المدة الطويلة لنبدأ رحلة العودة إلى مستقبلنا»[107] فأحداث الرواية الأولى استغرقت سنوات «ولم تمر علينا أشهر إلا وقد وصلنا إلى بلادي. داري التي تركتها منذ أعوام لم يتغير فيها شيء»[108]. وهذه الحركة الزمنية تلح على السرعة والتحول المستمر، كما نبهنا إلى ذلك من خلال هيمنة الجملة الفعلية على النص. على أن هذا الزمان الخطي يقطعه من حين لآخر زمن عمودي زمن التأملات والذكريات «تذكرت زوجتي وأطفالي، تذكرت الدار والرفاق وشعرت بحنين لم أعهده يلف جوارحي»[109]. والزمانان معا متلاحمان يؤكدان الرؤية الفنية نفسها إذ يمتد الزمن العمودي باعتباره حركة دائبة في الزمن الأفقي الذي يعد حركة نفسية دائبة قاصدة غاية محددة هي رهان التحول المستمر نشدانا لكشف حقيقة الوجود، ومن ثم الخلود الرمزي.

5- الرؤية السردية

من حيث المنظور نجد أن الرؤية السردية «مع» هي القناة التي ندرك من خلالها أحداث النص الروائي بجزأيه، فبها استهل الجزء الأول من

---

[105] حكايات جابر الراعي، ص 7.

[106] نفسه، ص6.

[107] نفسه ص 42.

[108] نفسه، ص 118.

[109] نفسه، ص 6.

النص «تعرّفت عليه أثناء أسفاري الطويلة وتنقلاتي الكثيرة»[110] حيث بدأ السرد بوساطة ضمير المتكلم المفرد[111]؛ لأن السارد فرد هو التّاجر. ثم أصبح السرد بضمير المتكلم الجمع «وأمضينا الأيام معا»[112] ويتعاقب على السرد في رواية «حكايات جابر الراعي» ثلاثة ساردين هم «التاجر وجابر وشهرزاد» وتنضاف إليهم شخصية الزيني في رواية «الطائر البشري». ويومئ هذا العدد إلى أننا بصدد أحداث أبطالها جماعة وليس أفرادا «وأخذتني حكاية جابر إلى التفكير في قيمة الحياة. قلت في نفسي: الحياة الفردية لا قيمة لها»[113] وهم شخصيات رئيسة في الرواية؛ مما يعني أن الأحداث تنجزها الجماعة وتسردها الجماعة، ولا يخفى ما في الأمر من رهان على الرابطة الإنسانية «مكنتني القصص التي كان يرويها الزيني من جسر نحو إنسانيتي المفقودة. اتسع ذهني وصرت أعي ما كان ينقصني»[114].

وفي هذا إلحاح على رؤية الرواية، فالبشر قادرون على إدراك حقيقة الوجود إبداعيا، ولعل التخييل الأدبي من أرقى أشكال ذلك الإبداع. إن شخصيات النص التي تتعاقب على سرد الحكايات: جابر «كنت مارا ذات يوم قرب بيتنا من جهة السوق...»[115] وشهرزاد «في إحدى المدن

---

[110] حكايات جابر الراعي، ص 5.

[111] التجربة بدأت فردية ولا قيمة للتجارب الفردية كما عبر التاجر نفسه في هذا الجزء.

[112] نفسه ص 6.

[113] حكايات جابر الراعي ص 125.

[114] الطائر ص 63.

[115] حكايات جابر الراعي، ص 8.

البعيدة كان يسكن رجل مع بناته السبع...»[116] والتاجر «كان يا ما كان في قديم الزمان ملك اسمه سليمان...»[117] هي هذه الجماعة المبدعة هذا الإنسان المؤسس عالما موازيا باللغة؛ ليتغلب على إحراج الكائن بالممكن، وعلى إحراج الواقع بالخيال، وهي هذه الجماعة المنخرطة في بلورة المعرفة الخالدة. والتنوع في الساردين هو الذي منح النص طابع الانسيابية والتدفق، فليس هناك توقفات كثيرة من شأنها أن تبطئ عجلة السرد، وهذا ما يتوافق مع ما يلّح عليه النص من إيقاع السرعة والتحول المستمر والحركة الدائبة، فالنص يخلق حياة والحياة لا تتجلى إلا من خلال الحركة.

6- الأسلوب

6-1- الإيحاء

الأسلوب هو الرواية. وأسلوب النص الروائي قيد التحليل يتميز بلغته الإيحائية البعيدة عن التقرير؛ إذ لا يميل إلى لغة التواصل التلقائي حيث اللغة أداة نقل التجارب والأفكار؛ لأن التقرير إثبات مطلق، وقول واضح للرهان، وتقديم للرؤية بمباشرية باردة، والتقرير أيضا تصوير لواقع، ووصف لكائن أو إشارة إلى التمكن من حقيقة مسبقة وقبض على معنى جاهز، والرواية لا تقرر ولا تصف، ولا تصور كائنا بل هي آهة مصوبة نحو الممكن وحلم لذيذ بشيء ليس في اليد. لهذا يكثر الإيحاء:

---

[116] حكايات جابر الراعي، ص 75.

[117] نفسه، ص 66.

«الغيب الذي لا يعرف الشر»[118] الإيحاء بأن الوجود بدون غيب عدم، وفي هذا تلميح ضمني إلى تقديس الحكي، فالحكي ضرب من الغيب؛ لأنه يسمو على الآن وعلى الكائن، وينشد المجهول الذي يتوق البشر إلى معرفته. وإذا كان الغيب خيرا فالحكي خير أيضا، هكذا تبني الرواية قياسا مضمرا لإقناعنا بأن الشر كل الشر في الواقع والخير كل الخير في الاعتصام بالخيال، التعلق بالمادي جهل والتطلع إلى الروحي عرفان، الشر كله في عالم الشهود إن صح التعبير- وشتان بين الشاهد والغائب، فلا فضل في الشاهد إذ لا تعلق للنفس ولا للفكر به، وإنما يتعلقان بالغائب شوقا إلى المعرفة ورغبة فيها. وحين يتسع المعنى تضيق العبارة كما يقول النّفّري، وضيق العبارة واضح في إيثار التلميح على التصريح. هكذا تتكاثر الاستعارات الجزئية والكلية، فالاستعارات الجزئية مثل: «كان بنا ظمأ حقيقي إلى ماء الحكايات...»[119] على غرار ماء الملام في البيت ذائع الصيت لأبي تمام. و«بل نظر لي فلمح عطش روحي وجوع ملامحي»[120] و«أفقت سعيدا عندما لعقت الشمس بلسانها الدافئ وجهي وأشعتها النّاعمة تتدفّق نحو الأعشاب»[121] والاستعارات الكلية، مثل استعارة الضوء للتحول الروحي، والسفر إلى المعرفة، والسماء إلى الخير المطلق والجمال، والأرض إلى الشر والقبح. علاوة عن التشابيه «أرى العالم الصغير كحق العاج»[122]

---

[118] الطائر البشري، ص67.

[119] حكايات جابر الراعي، ص 39.

[120] نفسه، ص 46.

[121] نفسه، ص 128.

[122] الطائر البشري، ص 52.

و«في الغياب يصبح الوقت صنّارة والإنسان سمكة سردين صغيرة، يصبح المكان سجنا باردا دون حوائط»[123]. إن توظيف هذا الأسلوب الشعري ينسجم مع أطروحة الرواية المتمثلة في التغني بقدرة اللغة أو الكلمة أو الخيال والأدب على التأسيس وخلق عالم جديد بريء وإنساني، ومن هنا هذا الهاجس الطفولي الذي تلح عليه الرواية حدثا ومعمارا فنيا، وربما يكون قصد الكاتب إلى مخاطبة الطفل /المتلقي سببا في هذا المنطق الإيحائي والمجازي حيث عقل الطفل أقرب ما يكون إلى الإحيائية[124].

6-2- التناص

إن الأسلوب الشعري المثقل بالإيحاءات والذي يجد مسوغه في كون النص الروائي تخييلي بامتياز لا ينفك عن التناص الذي يعتبر مقوّما أساسا في الثنائية الروائية قيد الدرس. ويتخذ التناص في النص مجموعة من التجليات فهناك تناص مع الأسلوب القرآني «ما من دابة على الأرض إلا ولها حكمتها والذي لا يتعلم يموت»[125] نلاحظ هنا أن الكاتب ينسج على منوال قوله تعالى: ﴿وَمَا مِنْ دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ إِلاَّ عَلَى اللّهِ رِزْقُهَا وَيَعْلَمُ مُسْتَقَرَّهَا وَمُسْتَوْدَعَهَا كُلٌّ فِي كِتابٍ مُبِينٍ﴾[126] وتناص مع الحديث النبوي الشريف «علمني والدي فأحسن تعليمي وأدبني فأحسن تأديبي»[127]

---

[123] الطائر البشري، ص 60.

[124] إضفاء الحياة على كل الموجودات.

[125] حكايات جابر الراعي ص 47.

[126] هود، الآية: 6.

[127] الطائر البشري، ص 22 ويتناص مع الحديث النبوي الذي قيل عنه ضعيف «أدبني ربي فأحسن تأديبي».

والتناص مع حكايات عالمية، مثل الذئب والخراف السبعة بعد تحويرها: «في إحدى المدن البعيدة كان يسكن رجل مع بناته السبع...»[128] كما نجد استلهاما لرسالة الغفران للمعري، والكوميديا الإلهية ل «دانتي» خاصة في رواية الطائر البشري؛ إذ نرحل مع السارد إلى الجحيم، ونرى شيطانين يعذبان الحاكم الذي لم يكن عادلا في الدنيا «وأمهله الشيطانان بعض الوقت لنكلمه، فقلت له: ابنك الحاكم يسلم عليك، ويستخبر عن أحوالك. فقال لي: أما حالي فها أنت تراه، أما وصيتي له فهي أن يعدل ويرحم»[129] علاوة عن التّناص مع ألف ليلة وليلة، وذلك واضح في الأحداث الغرائبية والعجائبية حيث الغيلان تسرق الشخصيات، والساحرات يأسرن الأمراء، فضلا عن تيمة السفر حيث تدمن الشخصيات الرئيسة السفر والرحيل، وهنا نستحضر شخصية سندباد الشهيرة التي نراها في التاجر وجابر أساسا، كما يتجلى التناص مع ألف ليلة وليلة على المستوى الفني حيث يتوسل سامي في التجربة المدروسة بتقنية الصندوق الصيني؛ إذ القصة الرئيسة تلد قصصا أخرى. فالليالي نجمت عن حكاية حكايات شهرزاد التي عمدت كي تفلت رأسها من القطع شأن جميع نساء شهريار إلى أن تروي له حكاية كل ليلة، وتتصرف بحيث لا تكملها تاركة مستمعها متشوقا فيبقي على حياتها ليوم آخر، وهكذا أقنعت شهرزاد السلطان بالتخييل؛ فأبقى على حياتها.

---

[128] حكايات جابر الراعي ص 75.

[129] الطائر البشري ص 94.

إن استحضار هذه الحكايات الباذخة في ثنائية نصر سامي بشكل ضمني في الرواية الأولى والنص على ذلك في الرواية الثانية لم يكن عبثيا في منطق النص نفسه، وإنما احتكم إلى فلسفة الحكي التي تنضح بها التجربة نصا وخطابا. جاء على لسان التاجر «اقرأ لي ألف ليلة وليلة أعرف أنه مرهق وطويل ولكنني أخاف أن أموت دون قراءته»[130] فلا معنى للحياة بدون قراءة ألف ليلة وليلة، وكأن حقيقة الوجود بين طياتها، فهي غاية الغايات، ولا معنى لما بعد الحياة بدون قراءة ألف ليلة وليلة، فكأنها تمنح قارئها اليقين والطمأنينة والقناعة، كأنها تقدم له خلاصة الحياة؛ فيحقق الإشباع إن كان بالنفس خصاصة. ولعمري هذا ما يجأر به التّاجر في لحظة مكاشفة «وأنت ألم تعطني الحياة نفسها مقطرة في كلمات؟»[131] ثم يضيف في لحظة تأمل «كيف يمكن لإنسان حي أن يترك كتابا كهذا مجهولا؟»[132]؛ ليؤكد على مركزية هذا النص في النسيج الفني والرؤيوي للروايتين معا، فهو منبعهما؛ لأن الموضوع النهائي لعمل ألف ليلة وليلة هو الحكي نفسه. فبالنسبة للشخصيات مثلا القص نفسه يساوي الحياة وانعدام القص يعني الموت[133]. وكذلك الشأن بالنسبة للروايتين، فالحكي نفسه يساوي الحياة وغيابه يساوي الموت، الحكي يساوي المعنى وغيابه يساوي اللامعنى. يقول التاجر بعد أن أنهى الزيني قراءة ألف ليلة وليلة «أما أنا فلقد كنت مأخوذا بما سمعت من حديث هذه المرأة الساحرة التي

---

[130] الطائر البشري ص 50.

[131] نفسه ص 51.

[132] نفسه ص 50.

[133] عن ألف ليلة والليلة الثالثة. عبد الكبير الخطيبي مجلة الآداب 1980ع/2-3 ص 39.

رافقتني طيلة أيام وأيام. الملوك ظهروا ثم غابوا والرجال الكثيرون رووا ثم صمتوا، والبلدان ازدهرت، ثم عفا عليها الزمان، وذلت أما هي، فإنها صمدت وأنجبت البنات والأولاد وأنقذت الحياة من الاضمحلال والموت»[134] كما كانت ألف ليلة وليلة منبعا لروايات عالمية أخرى مثل«الحياة الوجيزة» لـ«خوان كارلوس أونيتي» و«الديكاميرون» لـ«بوكاشيو» و«دون كيشوت» لـ«سيرفانتيس». يقول الزيني: «ليس من كتاب مهم في هذا العالم إلا وفيه أثر من شهرزاد، وليس من كاتب إلا وقد سرق منها سرا من أسرار الحكي»[135] إنه تقاطع فني وأنطولوجي، فكل هذه الأعمال منشغلة بمغامرات الإنسان ورحلته الشاقة نحو المعرفة. والتناص مع قصص دينية، مثل قصة مريم العذراء التي تستحضر في النص بعد تغييرها حيث تنجب قوت القلوب من غير أن يمسسها بشر أو تكون بغيا، وإنما يمسسها شعاع الشمس؛ أي النور الكوني.

7- الأطر المتداكمة في الحكي

والآن، إذا حق لنا أن نتساءل عن الأطر المتحكمة في فلسفة الحكي كما تقدمها تجربة الروائي فيمكن أن نجد إطارين حاسمين: ذاتي وواقعي؛ وهذا لا يعني أنّنا نقول إن النص يعكس الواقع مرآويا، بل مازلنا نشدد على أن «الرواية لا تحاكي الواقع، ولكنها تخلقه»[136].

---

[134] الطائر البشري ص 61.

[135] نفسه ص 61.

[136] T. TODOROV « Introduction à la littérature fantastique», p. 100.

7-1- الإطار الواقعي

ويتمثل الإطار الواقعي التاريخي في البنية الاجتماعية التي يعبّر الكاتب بشكل غير مباشر عن رفض نقدي لها، وعن رغبة في رسمها حسب رغباته وخياله، وهي بنية اجتماعية استبدادية، فرغم أن الكاتب قدم لنا صورة إيجابية عن السلطان في ثنائيته الروائية، وثمن سياسته إلا أنه نقضها بصورة قاتمة عن السلاطين والملوك الذين لا يحكمون بالعدل بل يظلمون الناس ويقهرونهم. وقد ألح في نصه الروائي على إحلال بنية اجتماعية خيالية محل تلك المنتقدة حين دفع التاجر إلى تغيير البلدة بما أنجزه من مشاريع مجتمعية وثقافية. بل حرص على الإشادة بالعلاقات الاجتماعية المسددة بالقيم الأخلاقية والشيم الحميدة، مثل الحب، والصداقة، والوفاء، والصدق، والإخلاص. وفي جواب له عن سؤال: ما الذي يشغلك هذه الأيام يجيب: «أكتفي بمتابعة البشاعة التي تزحف على كل شيء: على وطني، وعلى ثقافتي، وعلى الأيام السوداء التي تمضي كل يوم إلى الأسوأ...»[137] يصرح الكاتب بهذا بعد سبع سنوات من انتفاضة الشعب العربي التونسي في وجه الديكتاتور ابن علي. ما يعني شعوره بخيبة أمل شديدة من هذا التغيير الذي لم يكن يحقق مطامحه ومطامح فئة عريضة من التونسيين. ويشعر الكاتب بالمرارة ذلك أن الكلمة لم تصبح بعد رصاصة «لا شبيه للكلمة مطلقا. وفي حالتي فهي الطريقة الوحيدة للإجهاز على القبح وجر هذا العالم القديم من شعره. لحد اليوم لم أضطر إلى غيرها، ظننتها طول الوقت كافية، خاب فيها أملي مرات لكنني لا أتقن غيرها»[138] يدرك الكاتب

[137] http: //www. alaraby. co. uk
[138] http: //www. arabicamagazine. com/arabic/discussions

جيدا أنه ضعيف وهو يقف في وجه هذا القبح، ولشيء ما يكاشفنا بأنه لا يعدو أن يكون هو نفسه ذلك الطائر البشري الذي رافقناه في مغامراته على امتداد روايتين «أوهم نفسي بأنني منشغل بأمور، لكنني مثل ذلك الطائر الذي يرفع ساقيه طول النهار لاعتقاده بأنه يشد سقف السماء»[139] إن التخييل وهم ينطوي على حقيقة عميقة. إنها الحياة التي لم تتم لرجال ونساء في حقبة معينة رغبوا فيها دون الحصول عليها، ومن هنا إحساسهم بضرورة ابتداعها[140].

7-2- الإطار الذاتي

أما الإطار الثاني فهو الذات المبدعة نفسها؛ أي التركيبة الوجدانية المعقدة للكاتب. ولعل الاطلاع على نبذة موجزة من حياة الكاتب، تكشف عن تفرد في الرؤية والأسلوب، وتعدد في المواهب؛ إذ يجمع نصر سامي بين الفن التشكيلي، والموسيقى، والشعر والمسرح، وتكشف عن ميولات ثقافية متنوعة، ونهل عميق من ينابيع الثقافة العالمية، وتشرب للتراث العربي والمحلي، ولكأني بنصر يريد أن يثبت أن الإبداع واحد، وإن تعددت أشكال تحققه، فهو يقول الشيء نفسه بطرق مختلفة. وهو ما ترك أثرا واضحا في النص الروائي المدروس، فريشة الفنان لا يخطئها القارئ، وهي ترسم عوالم، وشخصيات، وأمكنة الروايتين، وفي تفرد هذه العوالم ما يدعم إيجادها تخييليا، وما يجعل النص بريئا من وصمة الوصف الكاميرائي، والعكس المرآوي، ولا

---

[139] الطائر البشري.

[140] رسائل إلى شاعر ناشئ، روائي ناشئ، راينر ماريا ريلكه، ماريو بارغاسيوصا، ترجمة أحمد المديني، منشورات الزمن، طبعة 2002 ص 61.

غرو، فالكاتب كما بينا سابقا يؤسس ولا يصور. بل قد يكون في الاستحضار المتميز للألون في النص ما يعزز هذا القول. ولا نغفل الاستحضار المثمر للنصوص ذات الأثر في تجربة الكاتب القرائية من خلال التناص. أما أثر الشعر في النص فهو أكثر وضوحا، وقد سبق وبينا حضوره الطاغي في الحديث عن الأسلوب.

خاتمة

بناء على ما سبق نخلص إلى أن فلسفة الحكي في تجربة سامي نصر الإبداعية من خلال نصه الروائي ذي الجزأين تتجلى في مرادفته للمعرفة؛ أي أن معنى الحكي في الروايتين هو القول بقدرة الحكي على النفاذ إلى حقيقة الوجود، وذلك عبر جدل نسقين ثقافيين رئيسين: ظاهر ومضمر. أمّا النّسق الثقافي الظاهر؛ فيتمثل في الإلحاح على الحركة الدائبة أو في تيمة السّفر والرحيل سعيا وراء هذه المعرفة، وهذه الحركة مقترنة بالتحول في الكينونة الإنسانية، وبتغيّر النظرة إلى العالم، ويتصل بهذا النسق الظاهر آخر مضمر يتجلى في غاية هذه الحركة نفسها ألا وهي الخلود المرادف للثبات؛ أي اليقين، والاطمئنان الروحي بإدراك كنه هذا العالم وسبر غوره. وقد استغرقت هذه الفلسفة النص الروائي بجزأيه نصاّ وخطابا. أما من حيث النص فلقيامه على بنية حدثية تتخذ من الحركة الدائبة المفضية إلى تحول الكينونة الإنسانية بإدراك حقيقة الوجود أو معرفتها مبدأها الأسنى. وأما من حيث الخطاب، فلبلورة هذه الفلسفة أسلوبا، وتقنية روائية، ومنظورا، ومشهدا، وفضاء زمكانيا، وشخصيات.

ويمكن التعبير شعريا مع ميخائيل نعيمة عن هذه الفلسفة الحكائية التي تضارع فيها الحركة/السفر بعدهما مبدأ راسخا في النص الروائي

حركة شحنة الذرة؛ بينما يوازي الثبات /الخلود(النفاذ إلى سر الوجود) حال نواتها ، بالقول:

وما ناشد أسرارها وهو كشفها * إلا كمشتر بالماء حرقة عطشان

لائحة المصادر والمراجع

النصوص الإبداعية

- **حكايات جابر الراعي: نصر سامي، ط1.**
- **الطائر البشري: نصر سامي، ط1.**

المصادر والمراجع العربية

- **الاتجاهات الفلسفية في النّقد الأدبي: سعيد عدنان، دار الرائد العربي، ط1.**
- **سيمياء العنوان، بسام موسى قطّوس ط. 1.**
- **دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني تح: محمود محمد شكر، مكتبة الخانجي، ط 3.**
- **معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر (1979).**
- **لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف. ب. ت.**
- **السيميائيات السردية: سعيد بنكراد منشورات الزمن (2001).**
- **فاضل السامرائي: معاني الأبنية في العربية، دار عمار. ط2. (2007).**
- **رسائل إلى شاعر ناشئ، روائي ناشئ، راينر ماريا ريلكه، ماريو بارغاسيوصا، ترجمة أحمد المديني، منشورات الزمن، طبعة 2002.**

المصادر والمراجع الأجنبية

- Essais sur le roman. Michel butor.
- Mythologie. Roland Barthes.
- T. TODOROV « Introduction à la littérature fantastique.

المجلات

– مجلة الآداب 1980ع /2–3.

– فصول، ع2، 1 سنة 1991.

روابط صدف ومجلات إليكترونية

– www. alaraby. co. uk: //https

– http: //www. arabicamagazine. com/arabic/discussions

قراءة موضوعاتية في رواية الطائر البشري

سارة باقس

باحثة مغربية

كلية الآداب بني ملال

مقدّمة

لا يكتمل وجود أي عمل أدبي إلا بقراءته ونقده، قراءات متعددة ومختلفة تقتفي آثار المسكوت عنه في النص وتملأ الفراغات التي يتركها الكاتب، اتكاء على قدرة القارئ وإمكاناته التأويلية وخلفياته المعرفية ومرجعياته الفكرية.

والرواية فضاء سردي تتوالى فيه الأحداث بشكل مكثف، وتتوارد فيه الأفكار، بفضل ما يتيحه السرد عموما من مساحات واسعة لتمرير مجموعة من القيم والمبادئ، «**فهو إحدى أدوات الكاتب الروائي والقاص والفنان في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمح في أن يراها ويرى الناس فيها بدلا من هذه الحياة التي سئم منها وثار عليها، محاولا استبدالها بعالمه الفني الذي أبدعه كما شاء ويعيش فيه كما يشاء**»[1].

فما تتميز به الرواية من طاقة سردية كبيرة، يجعل القارئ أمام زخم كبير من الإمكانات القرائية التي تختلف زوايا نظرها ونواحي تناولها للعمل الروائي، باختلاف المناهج النقدية التي تعتمدها. فالنص الروائي

[1] تقنيات اللغة في مجال الروائية الأدبية، محمد العيد تاورته، مجلة العلوم الإنسانية، ص56.

الواحد يمكن مقاربته مقاربات متعددة، تاريخية واجتماعية ونفسية وبنيوية أو بالاعتماد على اتجاهات النقد الجديد بمختلف فروعه. ومهما اختلفت الرؤى وزوايا النظر يبقى للنص السردي الروائي خصوصياته التي لا يمكن للقارئ إغفالها لما تقدمه له من معطيات تخدم قراءته النقدية. فالحبكة والشخصيات والصراع واللغة والقيمات... وغير ذلك كلها عناصر تزوّد القارئ بمعلومات وافرة عن البيئة الاجتماعية للعمل الروائي وعن الانفعالات النفسية للكاتب، ورؤيته للعالم والمواقف والاديولوجيات التي يسعى إلى تمريرها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

وعليه، يمكن اعتبار النص الروائي عنصرا فاعلا ومنفعلا في آن واحد؛ فاعلا في تكوين شخصية المجتمع كغيره من النتاجات الإبداعية، عبر ما يمرره من قيم ومبادئ وأفكار. ومنفعلا بثقافة المجتمع وبيئته الاجتماعية والسياسية والتاريخية والثقافية والفكرية والدينية.

وهذا ما يفسر الإقبال المتزايد على نقد النصوص الروائية باستمرار ومقاربتها من عدة جوانب، إذ تفتح شهية القارئ لمساءلتها وتستحثه للغوص عميقا في باطنها واستخراج ما يخفى على القارئ العادي أو المبتدئ الذي يقرأ النص قراءة سطحية، لا تجاوز ما يفصح عنه الكاتب، ولا يملك آليات القراءة النقدية الكاشفة التي تحاول كشف المستور والمسكوت عنه في النص، من خلال إدراك التمثيلات الرمزية الموظفة وما تحيل عليه في الواقع المعيش الذي أنتج فيه العمل الروائي.

ولقد أسهمت القراءات النقدية للأعمال الروائية العربية في إغناء المكتبات وجعلت الرواية العربية الحديثة أكثر نضجا وتمثيلا للواقع بمختلف تجلياته وتناقضاته وصراعاته من خلال توجيه الممارسة النقدية

للعملية الإبداعية، «...**إذ بواسطة هذا الفن الروائي، بدأنا نتعرف على ذلك الرابط الذي جمعنا بوشائج واقعنا المعيش، ثم لأنه بدأ كذلك يقارب الهوة بيننا، وبين همومنا الحياتية اليومية التي نعيشها في كل لحظة من لحظات انكساراتنا وانهزاماتنا المتتالية ضد أنفسنا... وهو ما خوله كذلك لأن يكون أقرب الفنون الأدبية إلى معترك همومنا اليومية...**»[2].

وسنحاول في هذا البحث أن نقدم قراءة في موضوعات هذه الرواية وما تتضمنه من تمثلات وتقابلات بين قيم مختلفة، مع محاولة تأويل هذا العمل الروائي وما يسعى إلى ترسيخه من رسائل. وذلك بالاعتماد على النقد الموضوعاتي (التيمي)، «**باعتباره نقدا يقوم على الاستقراء الدلالي والتأويلي بشكل أساسي. . . يمكن إدراجه ضمن المقاربات النقدية التأويلية والدلالية التي لا يهمها سوى استنباط المعنى وإظهاره بصورة بارزة. . . وهو يرتكز قبل ذلك على الفهم ووصف بنيات العمل الأدبي دون ادعاء بإمكانية تفسيره وشرحه...**»[3].

1- ملخص الرواية

الطائر البشري رواية موجهة لليافعين للكاتب التونسي سامي نصر[4]، تتألف من حكاية رئيسة هي حكاية السارد الذي ألف الرحلات

---

[2] الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، بلحيا الطاهر، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ص17-18.

[3] المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، جميل حمداوي، من موقع. http: //www. almothaqaf. com/b/c3/176-ks

[4] نصر سامي: شاعر وروائي ورسام تشكيلي وباحث من تونس. حصل على ليسانس آداب في اللغة العربية من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمنوبة، في 1996، ونال شهادة

والأسفار مع ابنه جابر، وخلالها كان يكتسب التجارب ويحصل المعرفة، لكنه تحول في يوم من الأيام إلى طائر ففقد بذلك جزءا من إنسانيته وأصيب بالعجز الجسدي وسجن في جسم غريب عن جسده، مع بقاء قدراته العقلية كما هي لم تشبها شائبة ، لكنه استعاد بشريته بفضل القراءة والاستماع إلى الحكايات وروايتها، بل زاد عقله توقدا أكثر من أي وقت مضى. وتتخلل هذه الحكاية حكايات فرعية كثيرة تستقي مادتها من الموروث الحكائي والمرويات الشفاهية والأسطورة. وتنير الرواية بأكملها محورية المعرفة والعلم وأثرهما في تكوين المجتمع وإصلاحه، كما تكشف عن مختلف سبل تحصيل هذه المعرفة وأهمها القراءة.

2- قراءة في العتبات النصية

العنوان

أول ما يطالعنا في قراءة هذا العمل الروائي؛ عنوانه (الطائر البشري) الذي يشي بشيء من الغرابة ويضمر مجموعة من المضمرات من خلال ما

الماجيستير في الأدب العربي في 2012، برسالة عنوانها (الجسد في شعر محمود درويش). حصل على عدة جوائز منها: «جائزة الشارقة للرواية» 2015، برواية (حكايات جابر الراعي) 2014؛ و«جائزة كتارا للرواية» 2017، بمخطوط رواية (الطائر البشري) صدرت له مجموعة من الكتب منها:

ذاكرة لاتساع اللغات (1996)، هبوط إيكاروس (2008) شعر؛ الآيات الأخرى (2010) رواية؛ العشاء الأخير (2010) مسرحية؛أغلى ما في قلبي الوطن (2013)، مجموعة شعرية للأطفال والشباب؛ بردى/ قصيدة مترجمة في كتاب؛ الأمطار/ قصيدة مترجمة في كتاب.

موقع إلكتروني : الصدى . نت/elsada. net/author/nasersamy

يختزله هذا التركيب الوصفي-على إيجازه-من تقابلات جوهرية بين عنصريه (الطائر)/(البشري). فالطائر كائن حي غير عاقل له قدرة على التحليق والطيران. وهذه صفات تقابل صفات البشر، إذ الإنسان كائن حي عاقل، عاجز عن الطيران؛

الطائر:	الإنسان:
+حي _عاقل +محلق	+حي +عاقل _محلق

فهما يتفقان في صفة الحياة ويفترقان في صفتي العقل والطيران، ما يجعلهما إحصائيا متساويين في الصفات الموجبة والسالبة. إلا أن اتحادهما في تركيب واحد يضفي على العنوان من الغرابة ما يجعله عصيا على إدراك العلاقة القائمة بين هذين العنصرين إلا بتحليل دقيق لهذه الصورة الاستعارية التي استعيرت فيها صفة البشرية للطائر.

ومما يزيد العنوان غرابة اختيار صفة البشرية للطائر بدل العكس؛ (الإنسان الطائر)مثلا. ذلك يحيل على أن صفة الطيران في الموصوف صفة أصلية فيه وجوهر ثابت، أما صفة البشرية فهي صفة عارضة أو حالة تعتري هذا الطائر من حين لآخر تجعله يمتلك من الصفات البشرية ما ترقيه إلى مرتبة البشر. أو أن الإنسان ينحدر إلى رتبة الحيوان حين يفقد بعض إنسانيته.

وعليه فالطائر والإنسان قادران معا على تحصيل المعرفة بما يملكه كل واحد منهما من ملكات جسدية أو عقلية. فالطائر يحيط بما يوجد في العالم السفلي الأرضي بقدرته على التحليق عاليا ورؤية الموجودات بكل تفاصيلها، وكذا قدرته على السفر والتنقل من مكان إلى آخر.

والإنسان يستخدم ملكاته العقلية والذهنية لتحصيل العلم، انطلاقا من قدرته على القراءة والاطلاع والسفر بين عوالم الكتب. فإن عجز الإنسان عن الطيران الحسي، فهو قادر على الانتقال من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر عبر رحلاته القرائية في عالم الحكايات التي تقرب المسافات مهما تباعدت، فيكون بذلك أوسع إحاطة بالمعرفة والعلم من كل كائن قادر على التحليق بجناحين. فجناحا الإنسان عقله وروحه اللذان يطير بهما لتغذية نفسه بالعلم والقيم والمبادئ.

التصدير

بالانتقال إلى التصدير الذي صدر به نصر سامي روايته، نجده يستحضر مرة أخرى قيمة الطيران بما تحيل عليه من تمثيلات رمزية في نصين مختلفين؛ الأول مقطع من قصيدة أبي القاسم الشابي ؛رمز الثورة التونسية. والثاني قول لعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه عن جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه ، الذي قطعت ذراعاه واستشهد في معركة مؤتة. «**لقد رأيت جعفرا في الجنة، له جناحان مضرجان بالدماء وهو مصبوغ القوادم**»[5].

لا يخفى ما لهذه القصيدة من مكانة في قلوب التونسيين، وما تحمله من دلالة قوية ودعوة صريحة إلى التحرر وكسر القيود والتعبير عن المقاومة والتحدي. والكاتب باستحضاره إياها يستعيد الماضي المجيد ويستثير الهمم، حيث يرمز النسر للقوة والشموخ والتعالي وهي كلها قيم ينشدها نصر سامي في أعماله الروائية عموما وفي هذه الرواية على وجه الخصوص في قالب سردي حكائي. «**ففي حياة كل قصاص غالبا**

[5] الطائر البشري، نصر سامي، دار كتارا للنشر، الطبعة الأولى، ص4.

ما نعثر على فكرة تلح عليه وتتكرر في أكثر من عمل أدبي»[6]، هذه الفكرة هي الموضوعة الرئيسية التي تسيطر على المبدع و تتكرّر غالبا في أعماله.

أما نص علي بن أبي طالب رضي الله عنه، فيحمل أبعادا دينية ترتبط بالشهادة في سبيل الله وبالجزاء الأوفى الذي يكون من جنس العمل. فقد استشهد جعفر بن أبي طالب بعد أن قطعت ذراعاه وهو يحمل لواء الإسلام، فأبدله الله بذراعيه جناحين يطير بهما في الجنة. وقد استثمر الكاتب هذا القول لعلي على مدار الحبكة الرئيسة التي يسردها أبو جابر، حيث جعله عنصرا فاعلا يدرجه بين الفينة والأخرى كحلم يراه السارد بعد أن تحول إلى طائر ولا يفهم معناه.

إن اختيار هذين النصين فيه ما فيه من إشارات وأبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية ودينية، يمكن الرجوع إليها في أثناء تحليل هذا العمل الروائي. وتبقى ثيمة الطيران حاضرة بشكل قوي منذ العتبات الأولى للكتاب، بما تحيل عليه من دلالات واسعة ترتبط بسياق الثورة التونسية وما حملته من قيم الدعوة إلى الحرية والصمود والمقاومة. . .

3- موضوعات الرواية

سلطت رواية الطائر البشري الضوء على مجموعة من الثيمات التي تبرز في حياة الإنسان باعتباره فردا ومجتمعا له هويته وثقافته وكينونته الخاصة. والكاتب إذ يتناول هذه الثيمات يضيء جوانب متعددة من شخصية الإنسان عامة، كما يلفت النظر إلى مجموعة من القيم

[6] الروائيون الثلاثة، يوسف الشاروني، الهيئة العامة للكتاب، ط 1980، ص135.

المفقودة في مجتمعه. وهو يطرح هذه القضايا في قالب سردي يفصح عنها حينا بلغة يطبعها الأسى والحسرة، ويكتفي أحيانا بالتلميح إليها، أو يوردها على لسان الشخصيات. وهو يستهدف فئة الشباب واليافعين، أملا في ترسيخ هذه القيم لديهم وحثهم على القراءة والمطالعة. يؤكد ذلك إهداؤه الرواية لابنته سندرا. وتبقى موضوعة المعرفة في هذا العمل الروائي «**الموضوع الرئيسي الذي يفرز بقية الموضوعات ويولدها بشكل آلي**»[7]. وتنتظم شبكة العلاقات الموضوعية في شكل «**شجرة يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية أغصانها، وقد يتفرع عن هذه الأغصان فروع أصغر وهكذا ...**»[8].

المعـرفة

تستأثر قيمة «المعرفة» بحظ وافر من اهتمام الكاتب، بل يمكن اعتبارها ثيمة محورية يدور حولها العمل الروائي بأكمله. ويعتبر النقد الموضوعاتي الموضوع الرئيسي «**هو الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى**»[9]. وهذا ما يكشف عنه التحليل الإحصائي الذي يتخذه النقد الموضوعاتي مقوما من مقوماته. وقد سخر الكاتب كل الإمكانات السردية لإضاءة هذه الموضوعة، حيث جعل من فكرة الطيران فكرة مركزية تسيطر على عقل السارد وتفكيره، وهي فكرة تعبر عن الرغبة في الاكتشاف

---

[7] الموضوعية البنيوية، عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة 1983، ص6.

[8] تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، سنة2003، ص112.

[9] الموضوعية البنيوية، عبد الكريم حسن، ص5.

والتعلم والقدرة على الانتقال بين عوالم مختلفة لتحقيق المعرفة وبناء صرحها والتخلص من الجهل. لذلك كله غير نمط حياته وقرر أن يترك التجارة ويتفرغ للعلم. قال مخاطبا ابنه جابر: «**أنت التاجر الآن، أما أنا فلقد اخترت طريقي، أحتاج إلى السفر يا راعي الحكايات الصغير. . . ماذا سأفعل هنا؟ أبيع وأشتري؟ لا لا، ليس هذا ما قررته لحياتي**»[10].

ويبرز احتفاؤه بهذه الثيمة من خلال الحكايات الكثيرة التي جاءت على لسان الساردين والتي تبحث فيها الشخصيات باستمرار عن المعرفة. يقول السارد واصفا إحدى الشخصيات: «**وفي عيني العجوز أبصرت إصرارا على المعرفة لا حد له**»[11]. كما عبر عن شغفه المتواصل وحبه الدائم للمعرفة قائلا: «**فردت: وماذا تريد؟. فقلت: المعرفة ولا شيء غير المعرفة**»[12].

ورغم حالة العجز التي كان يعيشها وهو محبوس في جسد الطائر، لم يقف مكتوف اليدين وإنما ملأ وقته بالقراءة والحكي، حيث قال: «**... وكان أول ما قررته أن أتخذ كاتبا يقرأ لي ويكتب ما أقوله كلمة كلمة**»[13] ما جعله يتخذ من الزيني جليسا ورفيقا ملازما له يحكي له ويدون ما يسمع منه، في جو من المتعة والمهابة والقدسية صورها الكاتب من خلال طريقة جلوسهما وتواري السارد خلف الستارة البيضاء. بل إنهما كانا يقومان على أمر المركز التربوي الذي شيد

[10] الطائر البشري، ص6.

[11] المرجع نفسه، ص67.

[12] المرجع نفسه، ص65.

[13] الطائر البشري، ص48-49.

لأهل القرية وقام بتوظيف الوراقين والنساخين، كل ذلك وعيا منه بقيمة العلم والتعلم ونشر المعرفة بين أفراد المجتمع.

وكان أوّل ما طلب السارد من الزيني أن يقرأ له كتاب ألف ليلة وليلة. «**اقرأ لي ألف ليلة وليلة، أعرف أنه مرهق وطويل ولكنني أخاف أن أموت دون قراءته**»[14]، وهو بذلك يعلي من شأن القراءة خاصة قراءة الحكايات والاستماع إليها، بل يعتبرها غاية كبرى مقترنة بحياته. «**يا إلهي! أي سحر في هذه الحكايات؟ وأي نور؟ كيف يمكن لإنسان حي أن يترك كتابا كهذا مجهولا**»[15].

وقد عبر مرارا عن المتعة والسعادة اللتين كان يشعر بهما وهو يستمع إلى الحكايات أو يرويها. «**قالت أجهات: غدا سأروي لكم قصتي. برقت عيناي سعادة واهتز قلبي سرورا**»[16].

كانت مصاحبة الزيني بداية التحول بالنسبة للسارد من الشعور بالموت والسلبية إلى انبعاث الحياة في روحه من جديد. قال: «**كنت قد بدأت ألمس في روحي غابات تورق وتزهر وتطلع ثمرها وعطورها**»[17].

السفر المعرفي

ارتبط موضوع المعرفة بثيمة السفر، تمثلت أول الأمر في تحول السارد وابنه جابر إلى طائرين يتنقلان بين عوالم مختلفة في هيئة الطائرين، ثم يتحولان إلى صفتهما البشرية، هذه الخاصية منحتهما فرصة لمعرفة

---

[14] الطائر البشري، ص50.

[15] الطائر البشري، ص50.

[16] المرجع نفسه، ص87.

[17] الطائر البشري ، ص51.

العالم ورؤيته من كثب. عبر السارد مرة عن هذا المعنى بقوله: «**العالم من فوق جميل وفاتن، نعم. ولكنه صغير ولا يستحق أن نقضي حياتنا عبيدا فيه، بل سادة من ساداته بما وهبنا الله من قدرات**»[18].

يشير بذلك إلى أن السفر وسيلة من وسائل التعلم واكتشاف أمور عدة لا يتمكن الإنسان من معرفتها وهو قاعد في مكانه. فضلا عن إدراك حقيقة العالم الذي يعيش فيه، هذا العالم الذي لا يستحق أن يقضي فيه الإنسان حياته عبدا لملذاته وآفاته وشروره، بل يستثمر مواهبه وقدراته لخدمة البشرية وتغيير العالم لما هو أحسن، «**من عل أرى إمكانيات لا حصر لها للإنسان، فكل شيء يبدو ممكن التحويل والتبديل**»[19].

إلاّ أنّ الكاتب طرح موضوع الحكايات كبديل عن السفر الحقيقي، يغني عن التنقل الجسدي، لأنها تنقل أخبار الأمم السابقة والأزمان الغابرة بما تحمله من قيم اجتماعية وإنسانية وأخلاقية... فتكون قراءتها بمثابة سفر معرفي وحضاري يستقي منه الإنسان ما يلزم من التجارب والحكم، فقد قال جابر لأبيه يوما: «**سنعيش الحكايات ونسافر ولكن هنا. . . لماذا نسافر بقافلة ونغترب ونحن قادران على أن نكون جزءا من كل الحكايات... إنه أمر رائع أن نعيش داخل الحكايات**»[20].

---

[18] الطائر البشري، ص30.

[19] الطائر البشري، ص19.

[20] المرجع نفسه، ص13.

التضحية والمعاناة

التضحية من الموضوعات التي حاول الكاتب طرحها بقوة في هذا العمل الروائي، في حكايات متنوعة. بل إن التصدير الذي صدر به الكاتب روايته، وهو قول علي بن أبي طالب عن جعفر رضي الله عنهما يشير إلى واجب التضحية بالنفس في سبيل ما يؤمن به المرء من معتقدات ومبادئ وقيم. ويقترن فعل التضحية الذي يرمز إليه لفظ الدماء في قوله (مَرجان بالدماء) بالجزاء الأوفى.

إنّ اختيار الكاتب لهذا القول ولقصيدة الشابي اختيار مقصود يدعم القضية التي يطرحها في صلب روايته، وهما يساعدان على تأويل العمل تأويلا دقيقا باعتبارهما نصين موازيين يحيلان على مجموعة من القيم والوقائع التاريخية. إلاّ أن القاسم المشترك بين هذه النصوص هو التضحية والمعاناة التي يخرج من رحمها الخير الكثير. ذلك ما يعكسه الشعر الثوري لأبي القاسم الشابي الذي يعلن فيه تمرده على الطغاة وتحديه للداء. وكلام علي كرم الله وجهه عن جعفر رضي الله عنه الذي يرمز للتضحية بالنفس، والخير الذي ينتظره في الجنة. وفي ذلك إشارة إلى أن الحياة مليئة بالمصاعب والمشاق التي تتطلب من الإنسان تضحية كبيرة لتجاوزها والتغلب عليها ولينعم بحياة هادئة مطمئنة.

فإذا رجعنا إلى حكاية السارد وتحوله إلى طائر، نفهم أن انحباسه في هذا الجسد الغريب وفقدانه جزءا من إنسانيته وحريته شكّل معاناة قاسية بالنسبة له. إلا أن ذلك مكنه من الاستماع إلى عدد كبير من الحكايات ورواية الكثير منها، فلم يمنعه عجزه الجسدي من تعلم أشياء جديدة. حيث قال: «**حافظت على نشاطاتي اليومية وأهمها القراءة**

فلا تزال عندي عينان على كل حال، كنت أقرأ وأسجل تفاصيل كل حكاية في رأسي»[21].

الغربة

طرح الكاتب سامي نصر موضوع الغربة بشكل واضح في حكاية السارد /الطائر البشري الذي عاش مغتربا عن إنسانيته وهو مسجون في جسد غير جسده، مشتتا بين روحه وعقله البشريين وجسد الطائر العاجز. يقول : «**روحي كانت محبوسة في جسد الطير الصغير، لكنني كنت متفائلا**»[22] وقال: «**أيمكن للروح أن تسكن جسما غير جسمها وتظل أمنة بطباعها وتفكيرها وحنينها وجميع مشاعرها**»[23] وكان بعد رحيل ابنيه وقبل مصاحبة الزيني يعاني تحت وطأة الغربة والوحدة. «**متعب أن تعيش دون جسدك، مرميا في جسد آخر لا يحوي ألمك وحزنك ولا يؤوي رؤاك ولا يصد عنك خطر الليل وآلام النهارات الموجعة**»[24].

فاغتراب السارد في جسم غير جسمه يشاكل غربة الإنسان العربي داخل وطنه الذي تنعدم فيه قيم العدل والمساواة والوفاء وغيرها من القيم التي أشار إليها الكاتب في روايته، ويسوده الظلم والشر والجهل، بل يتشبع بقيم أجنبية غريبة عن ثقافته وهويته، فيصبح الإنسان فيه سجين ثقافة الغير، عبدا للأهواء والغرائز الجسدية والمتع المادية، ناسيا تغذية

---

[21] الطائر البشري، ص38.

[22] الطائر البشري ، ص34.

[23] المرجع نفسه، ص48.

[24] المرجع نفسه، ص80.

روحه وعقله بالعلم والفن والأدب وكل ما ينير الحياة ويغرس القيم، فيصاب بكل مشاعر الخيبة والعجز والضياع. . فلا سبيل للخروج من هذه الغربة إلا بالاطلاع والانفتاح على مختلف الثقافات مع الحفاظ على هوية المجتمع وكينونته الخاصة. فيقرر السارد ، باختياره الحكي، كراو حينا ومستمع حينا آخر أن هذا الفعل كفيل بالإخراج من حالة الاغتراب عبر ما يتيحه الحكي من فرصة للتعلم والمعرفة.

الحكي وسؤال الهوية

تنهل هذه الرواية من المرويات الشفاهية ومن روح التراث الحكائي العالمي (ألف ليلة وليلة وكتب الحكايات الغربية ككتاب دونكيشوت والديكامرون)، حيث وظف الكاتب الحكي كمعطى سردي يحرك مجريات الأحداث من جهة. وكقيمة فلسفية من جهة أخرى لها علاقة بالوجود الإنساني وبتحقق الذات الإنسانية، عبر ما يتيحه الحكي أو القص من إمكانية السفر إلى عوالم مختلفة والتنقل في الأزمنة والأمكنة دون أن يبرح الإنسان مكانه.

لقد تمتع السارد في بداية الحكاية بالقدرة على الطيران بفضل كتاب الحكايات الصغير، الذي كان يمكنه من السفر إلى أماكن بعيدة واكتساب تجارب جديدة والانفتاح على مختلف الثقافات والحضارات الإنسانية. ويبرز الحكي كقضية مركزية في هذه الرواية تتجاوز حدود الاستكشاف والمعرفة ليكون عنصرا فاعلا في استعادة الوجود واستكمال الهوية البشرية. فبفضل الاستماع إلى حكايات الزيني مرات، وسرد حكاياته مرات أخرى استعاد السارد إنسانيته كاملة بعد أن كان سجين جسد الطائر، أي في جسد غير جسده.

يقول: «**مكنتني القصص التي كان الزيني يرويها من جسر نحو إنسانيتي المفقودة. اتسع ذهني وصرت أعي ما كان ينقصني**»[25].

وهنا تطرح قضية الحكي كمصدر للمعرفة وسؤال الهوية أو الوجود، ذلك أن الإنسان لا تكتمل بشريته ولا يخرج من عزلته إلا بالانفتاح على تجارب الآخرين واستلهام روح الأشخاص المحكي عنهم سواء كانوا حقيقيين أو من نبع الخرافة والأسطورة، وكذا العيش في عوالمهم للنهل من مختلف الثقافات الإنسانية.

وكأن الكاتب بذلك يقر أن الإنسان يحمل في داخله بعض الصفات الحيوانية وينحدر إلى دركها بما تنطوي عليه نفسه من انسياق وراء الغرائز الجسدية وإهمال القيم الروحية والفكرية وكل ما يمكنه من إنسانيته الحقة التي تميزه عن الحيوان، من اجتهاد وكد وإعمال للعقل فيما يخدم البشرية ويسير بالعالم نحو التقدم والازدهار، فإن لم يستثمر الإنسان عقله وقدراته ومواهبه في بلوغ تلك الغايات الكبرى تساوى مع العجماوات في عجزها. ذلك ما أشار إليه الكاتب على لسان إحدى الشخصيات التي ترمز للمعرفة حين توجهت للسارد بالقول: «**أنا أعرف سرك وأقدر إن شاء الله على المساهمة في إخراج الإنسان من الحيوان فيك**»[26].

وينتقل فعل الحكي من مجرد وسيلة لتخليد الماضي وإثبات الوجود والهوية إلى ما هو أبعد من ذلك. إذ يتحول إلى وسيلة للعطاء والحياة. وهو ما تجسد في شخص الراوي (الزيني) الذي كان يقوم على شؤون

---

[25] الطائر البشري، ص63.

[26] الطائر البشري، ص77.

المركز التربوي، وحاول مرارا أن يفتدي السارد بحياته في مواقف صعبة، حيث قال ذات مرة: «**أموت أنا ولا أتركه يموت**»[27]، فصار بذلك رمزا للتضحية وللحياة أيضا. وقد وهب السارد الحياة من جديد بعد العجز الذي أصابه. فعبر له عن فضله عليه في امتنان بقوله: «**وأنت. ألم تعطني الحياة نفسها مقطرة في كلمات؟**»[28]، أي إن تجارب الحياة مختزلة في هذه الحكايات، يعيشها الإنسان وينخرط فيها كأنه جزء منها.

ومن شدة احتفاء الكاتب بالحكي، بناؤه العمل الروائي بأكمله على تعدد الساردين والرواة، وهم من فئات مختلفة وعوالم متنوعة، وفي ذلك تبادل للمعارف والتجارب عبر انفتاحهم على الحكايات والأساطير التي تنهل من كتب الحكايا العالمية. فما كان يسرده الزيني مثلا من حكايات ألف ليلة وليلة أو حكاية دونكيشوت أو كتاب الديكامرون كان يخرج عن نطاق الحكي ليتحول إلى مشاهد حية من الحياة الاجتماعية لأصحابها.

وإن كانت جل الحكايات المسرودة من وحي الخرافة والأسطورة، فهي لا تخلو من تمثيلات رمزية وقيم روحية وإنسانية تحيل على الواقع البشري المعيش بشكل أكثر تعبيرا وتمثيلا. فالسارد كان يملي حكاياته على الزيني فيكتبها لأنها في نظره «**تعلي من شأن الإنسان وتحث على التمسك بالحق ومواجهة المصاعب**»[29].

---

[27] الطائر البشري، ص83.

[28] المرجع نفسه، ص51.

[29] الطائر البشري، ص29.

واستحضار الكاتب فعل الكتابة من خلال شخصية الزيني ليس أمرا عبثيا، وإنما فيه إشارة قوية إلى أهمية التدوين وأثره في حماية المكتوب من التلاشي والضياع، إذ تعد النصوص المكتوبة وسيلة لحفظ الوجود الإنساني، و تخليد الحضارات والثقافات والشخوص والأمكنة والأزمنة، ولولا الكتابة لما وصلت إلينا ثقافات الأمم الغابرة وحضاراتها.

وبذلك تتحول الشخصيات الرئيسة في هذه الرواية (السارد، الزيني، جابر، شهرزاد) إلى رموز ثقافية وتاريخية، ترمز للعلم والمعرفة وحفظ الوجود الإنساني وتخليد الحضارات. و«... **في التأويل الرمزي يلجأ الناقد إلى التعليل اعتمادا على النص الروائي، فإنه لا يأخذ كل جوانب النص بعين الاعتبار، وإنما يختار منها ما يلائم اقتراحاته التأويلية**»[30].

وتستند هذه الاقتراحات التأويلية لرموز الرواية إلى البنية الموضوعية لهذا العمل الروائي الذي يتمحور حول موضوعة «المعرفة»، إلا أن تعدد المقاربات وتنوع القراءات قد يسمح بتأويلات مختلفة لما تمثله هذه الرموز وما تحيل عليه في الواقع، ورغم أن القراءة الموضوعاتية تهتم أكثر بموضوعات العمل الإبداعي وترفض الإحالة إلى الظروف الخارجية الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية...، إلا أنها لا تنفيها بشكل كلي، «**فأنا على اقتناع بتأثير هذه الظروف في إنتاج النص، إذ إنه من البديهي أن يكون النص نتاجا تاريخيا وإيديولوجيا. ولكن، قبل أن نقوم بالربط بين مستوى وآخر، يجب أن نقوم بالبناء الكامل لكل هذه المستويات.**

---

[30] سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، ص86.

وفي ضوء ذلك يمكن للقراءة الموضوعية أن تكون ضمن إطار قصديتها واستقلاليتها وتلاحمها»[31]. وعلى هذا الأساس كنا نحيل في أثناء هذه القراءة -من حين لآخر- إلى البيئة التي أُنتج فيها العمل الروائي والظروف المحيطة به.

4- التقابلات الثنائية

يحضر مبدأ التقابل في رواية الطائر البشري بشكل واضح، حيث سعى الكاتب إلى إحداث تقابلات بين عوالم وقيم مختلفة حاول أن يكشف عنها انطلاقا من الحكايات المسرودة. ويمكن رصد هذه التقابلات من خلال ثنائيات عدة كالخير والشر والروح والجسد والحياة والموت والقدرة والعجز والحرية والأسر والعدل والظلم والوفاء والغدر...

كما سلط الكاتب الضوء على هذه الثنائيات من خلال رحلات السارد وأسفاره منفردا أو بصحبة ابنه جابر، حيث حضرا عدة وقائع وعاشا عدة تجارب في أماكن مختلفة، ما جعلهما يرصدان مختلف هذه القيم في معاملات الأشخاص وتصرفاتهم، وفي تجربة السارد الفريدة أيضا.

الخير والشر

الخير والشر قيمتان كونيتان راسختان في الوجود إلى أن يفنى ما عليه ومن عليه. تتجسدان في معظم الحكايات المسرودة كحكاية المرأة العجوز وحكاية الأميرة أجيدت وحكاية ريماس وحكاية نوف

[31] المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص100.

وحكاية ميعاد الخرساء وغيرها . كما تمثلتا في حكاية السارد نفسه، من خلال التحول الذي أصابه وأفقده جزءا من إنسانيته ولا يدري هل كان تحوله شرا أم خيرا له، حيث قال: «**الخير والشر شقيقان**»[32].

«**علمت وهي تروي لي روايتها أن الشر ينبت بجوار الخير وأنهما يتناميان ويكبران. لا هذا ينتهي، ولا هذا ينتهي**»[33] وقال الزيني: «...**البرتقالة فيها الخير والشر، المرأة فيها الخير والشر، الرجل فيه الخير والشرير، ألا يوجد شيء لا يوجد فيه الشر؟**»[34] فهما متلازمان، ولا يصيب الإنسان شر إلا وفي باطنه من الخير ما تخفى عليه حقيقته وحكمته. فما أصاب السارد من عجز وحبس كان يراهما شرا، أعقبه خير كثير فلقد أعادت الحكايات التي ملأ بها حياته الجديدة خلقه من جديد، وأخرجته من عزلته ووحدته وأضاءت عقله وروحه، بل أنار حياة أهل البلدة كلهم بفضل ما تم تشييده من مراكز صحية وتربوية تحت إشرافه وما تم إعداده من قصص وحكايات للأطفال.

الحياة والموت

الموت والحياة عنصران وجوديان، حاول الكاتب أن يحدث تقابلا بينهما من خلال قصة السارد، حيث واجه الموت في مواقف كثيرة من حكاياته ومغامراته، فقد اتهم مرة هو وجابر بقتل المرأة العجوز فحكم عليهما بالإعدام. قال: «**اتهمنا في قتلها وحوكمنا بالموت وقضى**

---

[32] الطائر البشري، ص59.

[33] المرجع نفسه، ص66.

[34] المرجع نفسه، ص71.

الله لنا بالحياة»[35]، كما أنه حضر موت أشخاص آخرين وسمع عن أبطال واجهوا الموت في حكايات رواها الزيني وجابر وشهرزاد وغيرهم. «**ثم فجأة ظهر الرواة العشرة: نساء سبع وثلاثة رجال وهم يهربون من الموت**»[36].

إلاّ أنّ الكاتب سامي نصر تناول هاتين القضيتين في أبعادهما الفكرية والحضارية، عبر التقابل الحاصل في حياة السارد الذي كان حيا بالمعرفة والسفر والتجوال، لكنه سرعان ما فقد الحياة ودبت في أوصاله قشعريرة الموت عندما فقد جزءا من إنسانيته، لكن الكاتب اختار مرة أخرى موضوع الحكايات ليعيد للسارد حياته وبشريته من جديد ويعود إلى سابق عهده. قال الزيني مخاطبا السارد ممتنا له على تكليفه بتلك الأعمال الجليلة: «**لقد أحييت في روحي أرضا خلت أنها قد بارت وحدائق خلت أنها قد فنيت**»[37].

مشيرا بذلك إلى أهمية القراءة وأن الإنسان الذي لا يقرأ فاقد لجوهره الإنساني وميت موتا معنويا وإن كان يحيا حياة مادية، فلا سبيل إلى النمو والازدهار إلا بالتسلح بالعلم ونبذ الجهل. «**سوف أقرأ لك كتاب دونكيشوت لصاحبه سرفانتس إنه كتاب حياة أيها الطائر. ليس كتاب أيام فقط. لن تنساه ما حييت**»[38] محدثا بذلك صلة قوية بين القراءة والحياة.

---

[35] الطائر البشري، ص19.

[36] المرجع نفسه، ص81.

[37] المرجع نفسه، ص51.

[38] الطائر البشري، ص72.

القدرة والعجز

ويرتبط بالحياة والموت قيمتا القدرة والعجز، فلقد عبر السارد عن عجزه عن فعل ما يفعله البشر حينما سجن في جسم الطائر: «**جسدي لم يكن مجرد آلة تحمل روحي لقد كان الروح ذاتها. لأفكر يلزمني جسد، لأحلل يلزمني جسد، لأحب وأظهر مشاعري يلزمني جسد. إنسانيتي كلها معلقة بعيدا. أريد أن أطالها بيدي وأصابعي وأظافري فلا أقدر...**»[39].

وظل الحلم الوحيد الذي يراه السارد في منامه يتكرر باستمرار وهو حلم يرسخ هذا الشعور بالعجز وما يصاحبه من معاناة: «**حين أنام أرى حلما وحيدا يتكرر وأراني طيرا له جناحان مضرجان بالدماء وقوادم مصبوغة بالدم**»[40].

لكن العجز الذي صوره الكاتب كان عجزا جسديا فقط، لم يطل عقل السارد وفكره ، ذلك أنه شغل وقته بالقراءة والحكي والإسهام في كتابة قصص للأطفال، وعيا منه بأثر ذلك كله على الناشئة وعلى المجتمع. فالعاجز الحقيقي هو عاجز العقل عن التفكير والإبداع وخدمة المجتمع وإن تمتع بكامل قواه الجسدية. وكان الحكي في حياة السارد أمرا مفصليا أعاده إلى جوهره الإنساني: «**شعرت بامتلاء في عروقي. أحسست أن وجهي المغمور بالزغب قد بان واستفاض قليلا، ألقيت نظرة على ساقي الطائر الهزيلتين فشعرت أنهما يتغيران ببطء... جناحاي تقلصا إنشا أو إنشين لكنني شعرت بهما يمتلئان ويتدفق فيهما دم**

---

[39] الطائر البشري، ص76.

[40] المرجع نفسه، ص76.

بشري»[41]. «**قلت في نفسي: الأمر مرتبط بالحكايات... لقد بدأ التغير منذ أن حل الزيني ومنذ أن بدأت أروي... أنا أيضا سأستعيد إنسانيتي بواسطة الحكايات**»[42].

العدل والظلم

تتجسد قيم العدل والظلم والوفاء والغدر في حكايات عدة، منها حكاية الأميرة أجيدت وزوجها، ابنة السلطان التي اتهمت زورا في عفتها ورميت خارج القصر أخذا بالشبهة وسوء الظن، وهي المرأة الطاهرة العفيفة التي تمنعت عن الوقوع في الحرام وحفظت عرض أبيها وزوجها في غيبتهما، مضحية بأبنائها وبأطرافها لتقدم بذلك مثالا يحتذى في الطهر والوفاء وحفظ العهد وصيانة الشرف، قائلة: «**رفضت خيانة أهلي وزوجي وقررت أن أصون شرفي... لقد حميت شرفك يا والدي ولم أخن ثقتك أبدا. وأنت يا زوجي لقد صنت شرفك وحافظت على كرامتك رغم كل شيء**»[43].

ورغم ما تعرضت له من ظلم وقهر فقد ظلت متمسكة بالحق والعدل في محاكمة الظالمين، حيث طلبت من والدها أن «**يعرضهما على محاكمة عادلة يتكلمان فيها ويدفعان عن نفسيهما بما قدرا وليقم القضاة عنك بوظيفة الحكم في أمرهما...**»[44].

---

[41] الطائر البشري، ص70-71.

[42] نفسه، ص76-77.

[43] المرجع نفسه، ص27-28-29.

[44] المرجع نفسه، ص29.

ولقد سعى الكاتب من وراء هذه الحكاية إلى إرساء مجموعة من القيم الأخلاقية، ووضع الأمور في نصابها، مشيرا بذلك إلى فصل السلط، الفصل بين السلطة الحاكمة والقضاء، فلكل مهامه المنوطة به ولا مجال لاختلاط السلط حتى يتحقق العدل في المجتمع.

وتظل هذه الثيمات في مجملها ذات صلة بالوجود الإنساني يمكن رصدها في أي عمل روائي، من خلال العلاقات القائمة بين الشخصيات والتي يحكمها مبدأ الصراع في أحيان كثيرة. يشير حميد الحميداني إلى علاقة النقد الموضوعاتي بالفلسفة الوجودية بقوله: «**جميع هذه الثيمات تمثل منظومة من المصطلحات التي تم تداولها في الفلسفة الوجودية، ولقد لاحظنا العلاقة الوطيدة التي كانت تربط الوجودية بالنقد الموضوعاتي**»[45].

ذلك أن الناقد الذي يعتمد المقاربة الموضوعاتية يسعى باستمرار إلى البحث في أي عمل أدبي عن الموضوعات المركزية التي تبرز في حياة الإنسان وتقض مضجعه، لمحاولة تفسيرها والبحث عن جذورها في التاريخ الإنساني.

خاتمة

لقد طرح سامي نصر في روايته الطائر البشري عدة قضايا مركزية ومشاكل اجتماعية في قالب سردي حكائي، مستثمرا المرويات والحكايات العالمية، شكلت فيه حكاية أبي جابر وشهرزاد الحبكة الرئيسة التي سعى من خلالها إلى إبراز قيمة العلم والمعرفة والقراءة،

[45] سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص78.

خاصة قراءة الحكايات التي تأخذك في سفر طويل إلى عوالم وفضاءات وأزمنة مختلفة، وتمد جسرا بين الإنسان وجوهره الإنساني، فيتحرر من عجزه وجهله.

كما أنّه سلط الضوء على القيم التي تسود مجتمعه بطريقة غير مباشرة، من خلال الحكايات الكثيرة التي أثثت فضاءات هذا العمل الروائي، محاولا ترسيخ القيم الإيجابية ونقد السيئة منها ونبذها.

وقد توجه الكاتب بهذه الرواية لفئة الشباب واليافعين بما تتضمنه من قيم تربوية وأخلاقية تحث على القراءة والمطالعة. إلا أن هذا لا يمنع من قراءتها بعين الناقد للكشف عن المستور وإماطة اللثام عن مضمرات السرد وقول ما لم يفصح عنه الكاتب لما تحمله الرواية من أبعاد اجتماعية وسياسية أشرنا إلى بعضها سابقا، مما يرتبط بمشاكل البلاد وجوها السياسي العام المشوب بالاضطراب وعدم الاستقرار. فكان هذا العمل الأدبي وسيلة لتمرير مجموعة من الرسائل لقرائه عامة وللشعب التونسي خاصة.

لقد أضفى الكاتب على أسلوبه السردي صبغة الشعرية، بما تضمنته لغته من استعارات وانزياحات وتعبيرات فنية خاصة في المقاطع التي يتخللها الوصف، كما أنه أدرج بعض المقاطع الشعرية في التصدير وفي بعض المقاطع الحوارية التي دارت بين السارد وابنه. وهو بهذا التنوع الأدبي يحتفي بكل الأجناس من شعر وحكاية وقصة وأسطورة وغيرها، يصهرها جميعا في بوتقة واحدة.

لائحة المراجع

- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، طبعة1، سنة2003.
- تقنيات اللغة في مجال الروائية الأدبية، محمد العيد تاورته، مجلة العلوم الإنسانية.
- الروائيون الثلاثة، يوسف الشاروني، الهيئة العامة للكتاب، طبعة 1980.
- الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، بلحيا الطاهر، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية.
- سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، حميد لحميداني مطبعة النجاح الجديدة. الطبعة الثانية2014.
- الطائر البشري (رواية لليافعين)، نصر سامي. دار كتارا للنشر، الطبعة الأولى.
- المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، جميل حمداوي، من موقع:

http: //www. almothaqaf. com/b/c3/176-books

- المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، طبعة1، سنة 1983.
- الموقع الإلكتروني : الصدى . نت

elsada. net/author/nasersamy

التكامل السردي
في رواية «حكايات جابر الراعي» لنصر سامي

هشام ميري
باحث مغربي
كلية الآداب بني ملال

تمهيد

تبنت الرواية العربية المعاصرة أنماطا سردية جديدة لم تكن معروفة في الساحة الأدبية العربية من قبل، خاصة تلك الأنماط التي جاءت مع التطور الحداثي في الشعر والأدب عامة. وتعد الرواية العجائبية أحد هذه الأنماط التي استطاعت أن تكسر القوالب السردية الجاهزة والمستهلكة من طريق بنيات خاصة لعناصرها السردية المختلفة، تجعل النص يتحرك بعلائق استثنائية تهز الأفق المتوقع للقارئ، بما يحمله النص من عوالم جديدة سريالية ولاعقلانية انطلاقا من خصوصية هذا النوع من الأدب و أهميته، وتعتبر اللغة عصب العمل الروائي، على اعتبار أنّها تكسبه قيمة وتحقق له التميز عن غيره من الأعمال الأدبية؛ فهي «المادة التي يبني بها الروائي رسالته الإبداعية التي يريد إيصالها وتبليغها للقارئ من خلال جمل سردية، وصفية، وأخرى بلاغية لتكون بذلك الوجه المعبر عن أدبية الرواية وهويتها اللذين لا يتجسدان إلا بواسطة اللغة ومن خلالها»[1].

[1] التعدد اللغوي في رواية الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الخامس، مارس 2009م، ص:313.

فاللغة هي وسيط بين المؤلف وعمله الإبداعي من جهة، إذ تبني له الهيكل العام للنص بما تملكه من مفردات وأساليب، ومن جهة أخرى هي وسيط بين المؤلف والقارئ، على اعتبار أنّها توصل بما تملكه من مفردات ورسائل أراد الكاتب تبليغهما للآخرين من خلال عمله الإبداعي.

تبدأ الرواية بالجملة التالية: «تعرفتُ عليه أثناء أسفاري الطويلة وتنقلاتي الكثيرة. ومعه عرفت ما أذهلني وما جعلني أقرر تسجيل ما رأيت وما سمعت حكاية وراء حكاية ومغامرة وراء مغامرة»[2]؛ إنّ المتأمّل لهذا الاستهلال يدرك أن الواقعي الذي بدأت به الرواية في المشروع الضخم للروائي نصر سامي في اقتحام عالم الكتابة والسرد سيكون حاضرا بالفعل وبالقوة على امتداد فصول الرواية، وإن اختلط مع اللاواقعي (الخيال) في أحداث الرواية، يقول: «وفجأة خطر لي، أنا الذي لم أرو طول حياتي حكاية واحدة، أن أشرع في كتابة حكايتي الخاصة. وأجلت تلك الفكرة أياما إلى أن تكتمل، فكتابة حياتي بكل ما فيها من أحداث يحتاج أعواما وأعواما. وارتجفت... سأروي لكم حكاية»[3]. فقارئ هذه العبارات يدرك أن الكاتب نصر سامي يخفي رغبة جامحة ووعدا بكتابة سيرته الذاتية أو غيرها، سرعان ما ظهرت بوادرها، وتحقق زمن حصادها مع كتابة ثلاث روايات؛ والأمر لا يعدو أن يكون كتابة من أجل الكتابة بل كتابة قادرة على النفاذ إلى جوهر الإنسان وأعماقه، وهو التحدي الذي تحقق لنصر سامي عندما

---

[2] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، دار ورق للنشر والتوزيع، الإمارات، الطبعة الأولى، 2014م، ص 5.

[3] نفسه، ص 40 - 41.

حصل على جائزة الشارقة للرواية سنة 2015م، برواية (حكايات جابر الراعي)، واستمر الإصرار بعمل ثان نال به جائزة كتارا للرواية سنة 2017م برواية (الطائر البشري). ولم يتوقف الأمر هنا؛ بل غير نمط كتاباته، وطرح قضية الجسد بوضوح ودون مواربة، طرحا فلسفيا شديد العمق برواية ثالثة هي رواية (العطار).

إن طموح الكتابة النافذة عبَّر عنه بطرق مشفرة وأحيانا بلغة واضحة من خلال ترك منافذ للتعبير في رواية (حكايات جابر الراعي)، يقول: «أنا أيضا أستطيع أن أروي القصص. قلت لهما ذلك بتحدٍّ. وواصلت: لكن قصصي لا تساهم في جعلكما تكبران، قصصي تساهم في جعلي أكثر قدرة على النفاذ إلى جوهر الإنسان. قصصي تمسح الصدأ المترسب فوق الجوهر. قصصي تضيء الظلمات التي تسكن الأعماق»[4]؛ هذا التحدي سيرافقه تحد أكبر وهو الكتابة بعمق وصدق، يقول: «أدركت أن القصة الجيدة ليست هي القصة الطويلة، فالجودة تكمن في قدرة الراوي على النفاذ إلى أعماق الأبطال وتصوير شقائهم وصدقهم. وقررت في الغد أن أؤلف حكاية»[5].

ويستمر في إصراره لتحقيق حلم الكتابة، يقول: «كان واضحا أنني صرت قصاصا مثلهما، وأن محنة القصِّ قد أصابتني إصابة عميقة. روحي صارت كتابا مفتوحا، كتابا مسكونا بحضارات وأديان وملل وتواريخ وجغرافيات متنوعة»[6].

---

[4] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 65 - 66.

[5] نفسه، ص 65.

[6] نفسه، ص 74.

ومازال على استعداد للوصول للأرب المنشود وهو أن يصبح روائيا، يقول: «وأنا بدأت أستعد للمهمة العظيمة التي صارت كل حياتي. سأصبح راويا. سأروي كل شيء. سأتحدث لأتحرر، ليصبح النهر الذي في داخلي قادرا على النفاذ إلى جوهر الوجود»[7].

إن المتتبّع لما جاء في الرواية، وما صرح به المؤلف يكاد يجزم أن الرواية يمكن تصنيفها في السير الذاتية التي تحكي تجربة الكاتب ورغبته الجامحة في أن يصبح روائيا، لكن سرعان ما يمتزج الواقعي باللاواقعي ويجد القارئ نفسه أمام عتبات النص العجائبي، وهو الصنف الذي تنتمي إليه رواية (حكايات جابر الراعي)؛ وهذا النوع يعد ظاهرة سردية حديثة، ومبحث من المباحث الجديدة، فقد ظهر بشكل مميز وملفت للانتباه لاسيما في الرواية العربية التي تعتبر بنية سردية أفرزت ضمن مجموعة من العوامل الضاغطة التي استودعتها الظروف ووصفتها الموهبة وشخصتها الروافد الثقافية والتجارب الحياتية للمبدع؛ فخصوصية اللون العجائبي تكمن في «انفتاحه اللامحدود على التراث الروائي العالمي دون أن يلغي هذا الانفتاح خصوصية الموروث السردي العربي»[8]. فماذا نقصد بالعجائبي؟

ظهرت مادة (ع ج ب) في القرآن الكريم بصيغ عديدة فقد وردت بلفظة (عجيب) مرة في قوله تعالى: ﴿قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَاْ عَجُوزٌ وَهَـذَا

[7] حكايات جابر الراعي، ص 75.

[8] النص العجائبي مائة ليلة و ليلة أنموذجا، محمد تفنو، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2010م، ص77.

بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَـذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ﴾[9]؛ حيث وصفت الآية وضع سارة العجوز بما حدث لها من أمر خارق للعادة.

أما الزبيدي في تاج العروس فيرى أن العجيب «حيرة تعرض للإنسان عند سبب جهل الشيء، وليس سببا من ذاته بل هو حال بحسب الإضافة إلى من يعرف السبب، ولهذا قال قوم كل شيء عجب، و قال قوم لا شيء عجب»[10].

و يعتبر القزويني زكريا ابن محمود من الكتاب الكبار الذين أسسوا اصطلاحيا لمصطلحي العجيب والغريب في كتابه عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، وفي معرض حديثه عن دلالات العجيب (العجب) يعرفه بقوله: «العجب الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن سبب الشيء»[11]؛ فالعجيب يرتبط إذن عند القزويني بعنصر الحرية، وهي اللحظة الخاصة التي يعيشها متلقي أي موقف فيه نوع من غياب التعليل، وحدوث كيفية التأثر، مما يولد الاندهاش والانبهار والعجز عن فهم ما يقع.

تدخل رواية (حكايات جابر الراعي) ضمن هذا النوع من الرواية العجائبية، وسنسعى في هذه القراءة أن نقتحم هذا النوع من السرديات، بذكر أهم الشخصيات العجائبية، والدقة المتناهية في اختيار أسماء

---

[9] سورة هود الآية 72.

[10] تاج العروس، الزبيدي محب الدين، تحقيق علي شبري، دار الفكر، الجزء الثاني، ص 751.

[11] عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات، زكرياء القزويني ابن محمود، ط 7 منشورات الأعلمي للمطبوعات بيروت 2000م، ص 10.

هذه الشخصيات من لدن المؤلف نصر سامي، وكيف مثل الزمن في الرواية العمود الفقري الذي ربط بين أحداثها، مع ذكر أهمية الفضاء الذي جرت فيه الأحداث وتحركت فيه الشخصيات، فلا يمكن تخيل وقوع أحداث دون مكان.

أولا - الشخصية العجائبية

تعد الشخصية أحد مكونات النص السردي، فلا يمكن تصور نص سردي دون شخصيات، فلها دور محوري في تحريك الأحداث وتطوير الأفعال أي هي التي تقوم بالأحداث، وهذه الأحداث تقع في زمن معين ومكان محدد «لا يمكن أن تتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع فيما بينها»[12]؛ وهنا طغت شخصية (جابر)، وعلى هذه الشخصية يتوقف فهم التجربة المطروحة في الرواية، و«عليها يعتمد لفهم مضمون العمل الروائي»[13].

وقد يرتبك القارئ ويقع له خلط، ولا يميز بين الروائي والراوي كما تابعنا مع رواية (حكايات جابر الراعي)؛ ففي مقاطع كثيرة من الرواية تجد شخصية نصر سامي تتكلم وتتفاعل قبل أن تتحول لشخصية مصاحبة لجابر تجابه عباب الخيال والغرائب؛ فالشخصية الروائية ليست هي المؤلف لسبب بسيط هو أنّها محض خيال يبدعه المؤلف

---

[12] في نظرية الرواية (مبحث في تقنيات السرد)، عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، 1989م، ص67.

[13] مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتان تدوروف، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، مكتبة الأدب المغربي، 1994م، ص 5.

لغايات فنية محددة، والشخصيات الروائية لا وجود لها في الواقع، لأنها ليست سوى كلمات أو (كائنات من ورق) بتعبير رولان بارت[14].

أ - دلالة أسماء الشخصيات:

تعتبر الشخصية أهم محور فني يتأسس به أي عمل روائي، فهذه الشخصيات لا يمكن الاستغناء عنها، كما لا يمكن عزلها عن باقي العناصر الأخرى فنجد المبدع يسند إلى الشخصيات أدوارا وأفعالا تقوم بها من بداية السرد إلى نهايته؛ فالشخصية احتلت «مكانا بارزا في الفن الروائي أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا على إمدادنا بمزيد من المعرفة»[15].

والمتأمل في رواية (حكايات جابر الراعي) يدرك أن الرواية ضمت شخصيات أساسية أسهمت في تأكيد سمة العجائبية المميزة لأحداث الرواية، فحضور العجائبي في الرواية مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال؛ وهذا لا يعني أن تحمل هذه الشخصيات صفات العجائبية المحضة بل قد تجدها شخوص عادية لكن قادرة على خلق العجيب.

شكلت شخصية (جابر) الشخصية المحورية في الرواية، وهي صاحبة المقام الأول في الحضور السردي قياسا مع الشخصيات الأخرى، والشخصية أحد أهم المكونات في الرواية العجائبية، كونها جزءا مهما في بناء باقي الأجناس والأنواع الأدبية التي تغترف منها الرواية، والعجائبي لم يعد مقتصرا على تكرار التجارب السابقة بل أصبح

---

[14] شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص 18.

[15] مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتان تدوروف، ص 7.

التجريب سمته البارزة في «تكسير قوالب الواقعية الضيقة، والبحث عن طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية»[16]، والتي أصبح الإنسان يعيشها في راهن مليء بالهموم والآفاق المظلمة. ولابد من الإشارة بأن شخصية جابر راعي الحكايات تمتعت بدور وظيفي فاعل في عالم الرواية من بدايتها حتى نهايتها.

إن اختيار أسماء الشخصيات في الرواية كان بعناية ومقصدية، فالروائي يتعمد منح تسميات محددة لشخوص الرواية بناء على دورها في الأحداث، أو درجة قربها أو بعدها من بطل الرواية، لذلك وجب الانتباه إلى أسماء الشخصيات وألقابها لحمولتها الدلالية في العمل الروائي ككل، والقارئ لرواية نصر سامي يدرك كيف اختار أسماء الشخصيات بعناية، وبحسب المعاني التي يقصدون إليها، ويوجهون القارئ نحوها، وإذا استشهدنا برواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني، سينتبه القارئ إلى تسميات الشخصيات، منها شخصية (أسعد) وهو الشاب الفلسطيني الهارب من الاحتلال المطارد في كل مكان وزمان، وبهذا حملت هذه التسمية (أسعد) - وهي من نفس جدر (السعادة) - تناقضا صارخا بين حياة السعادة وواقع الحال البئيس لِـ (أسعد) وهي حال شقاء وهروب ومطاردة...

وتسمية شخصية أخرى باسم (أبي قيس) انعكاس للواقع الفلسطيني من جهة الاسم المركب (أبو) كحال أغلب التسميات في المشرق، و(قيس) لها دلالة تاريخية قديمة تعطي حق الأرض للإنسان الفلسطيني.

---

[16] مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 5.

لا يمكن إذن، القفز على تسميات الشخصيات في رواية (حكايات جابر الراعي) ولا يمكن تجاهلها، فهي تسعفنا في فهم الدلالات العميقة التي لو صرح بها الروائي لصار عمله قريبا من التقريرية بعيدا عن كل لمسة فنية وإبداعية؛ لذلك اختار نصر سامي أسماء متناسبة ومنسجمة، إذ تحقق للنص مقروئيته وللشخصية وجودها ودورها ومصيرها، ومن هنا كان إيراد الأشياء بمسمياتها في الرواية لتوطيد العلاقات وبعث الحركات فيها، لتتواشج أبنية الرواية ويتسع فضاؤها، سواء أكان اختيار اسم الشخصية مقصودا أم لم يكن، فَ«هناك رابط منطقي بين الشخصية واسم العلم الذي يدل عليه»[17].

استرعى اهتمامنا في (حكايات جابر الراعي) أسماء اختيرت بدقة، وهي تؤشر على دلالات معينة، فاسم جابر من مادة (ج/ ب/ ر) و«الجَبْرُ: خلاف الكسر، جَبَر العظم والفقير واليتيم يَجْبُرُه جَبْرا»[18]. ونقول «جبر القلوب المنكسرة: آسى المحزونين، وجبر الأمر: أصلحه وقوَّمه»[19]؛ فاسم (جابر) كبطل للرواية اختير بعناية، لأن (جابر) جَبَرَ الخواطر بحكاياته الشيقة.

واسم شهرزاد ارتبط بألف ليلة وليلة وبحكايات هذه المرأة القوية التي صمدت أمام غطرسة شهريار، فكانت امرأة مختلفة عن كل

---

[17] الرواية العربية - البناء والرؤيا - سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 1995م، ص 132.

[18] لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 1430 هـ - 2009م، مادة (جبر)، ص 133.

[19] نفسه.

النساء بذكائها الذي وظفته في حكاياتها التي راقت لشهريار وسلمت من موت لحق غيرها من النساء، وتشبه هذه الحكايات حكايات جابر وشهرزاد الماتعة في رواية (حكايات جابر الراعي).

وحتى بعض الأسماء الثانوية كان اختيارها بعناية، فاسم (جبَّار)، من نفس جدر الشخصية الرئيسة في الرواية (جابر)، وقد انسجم الاسم مع فعل الشخصية في التجبر والتسلط والاستيلاء على أشياء الغير، قال تعالى: ﴿إِن تُرِيدُ إِلَّا أَن تَكُونَ جَبَّارًا فِي الْأَرْضِ﴾[20]؛ «أي قتالا في غير الحق»[21]؛ واسم جبَّار في الدلالة اللغوية خلاف (بشَّار) من الجدر (ب/ ش/ ر) التي تحمل معاني الخير والجود؛ وهذا بدا جليا من تصرفات (جبَّار) التسلطية، وردود جاره العجوز (بشَّار) المسالمة[22].

وانتقاء أسماء الشخصيات تنجلي دلالاتها المعجمية، فليس صدفة أن يختار نصر سامي أسماء شخصياته من الرسل والأنبياء كأحمد في الصفحة 146، وسليمان في الصفحة 66؛ للدلالة على تعلقه بالذاكرة والمرجعية الدينية التي ينتمي إليها.

واسم (قوت القلوب) ص. 67، لم يكن انتقاؤه صدفة، فَـ (القوت) يمنح الحياة، و(قوت القلوب) تمنح حياة جديدة للأمير (آسر) العليل الذي يئس الجميع من شفائه، وستسكن قلب الأمير بعد ذلك.

واسم (آسر) ص. 71، لم يكن المعنى هنا: الأسر المادي بقدر ما كان أسرا معنويا تجلى في أسر قلبه وتعلقه بحب ابنة الشمس.

---

[20] سورة القصص، الآية 19.

[21] لسان العرب، ابن منظور، مادة (جبر)، ص 133.

[22] ينظر رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 62- 63- 64 -65.

وقد استعمل نصر سامي ثنائية الاسم ليظهر أن (الهناء) كما يكون في الخير يكون في الشر كذلك، فاسم (هناء) ص: 13 يرمز للخير، واسم (هناء) ص 87 يرمز للشر.

ووظف اسم (حبحاب) ص. 91، ليرمز إلى الضعف وصغر الجسم، وهي صفات انطبقت على (جابر) بطل الرواية، والذي بان ضعفه وقلة حيلته في إيجاد شهرزاد لولا مساعدة صديق صدوق، وصغر الجسم ميزة لازمت (جابر) حتى انقشع سحره وعاد لهيأته الطبيعية؛ و«الحَبْحَبَةُ: الضَّعْفُ. والحَبْحَابُ: الصَّغير في قَدْرٍ. والحَبْحابُ: الصغير الجسم، المُتداخِلُ العِظام، وبهما سُمِّي الرَّجل حَبْحابا»[23].

هكذا كان اختيار أسماء الشخصيات اختيارا بدلالات إيحائية، لم يُترك فيه مجال للصدفة.

ب - جماليات الشخصية العجائبية

إن الشخصيات في رواية (حكايات جابر الراعي) تظل دوما محط الاهتمام المفصلي بوصفها الحامل المباشر لتقديم هذه الأحداث. وذكر الشخصيات في الرواية محطة أساس ولا يمكن للأثر السردي أن يخلو منها. فبغير الشخصيات يستحيل فهم الوقائع.

وفي سياق تحديد مفهوم الشخصية العجائبية، نجد هذا التعريف: «الشخصية العجائبية شخصية مأزومة تحمل وعيا ورغبة في التغيير، إذ ترى العالم العجائبي من خلال منظورها الفردي، وتتميز هذه الرؤى بأنّها رؤى حلمية تلجأ إليها الشخصية لتحقيق رغباتها المكبوتة

[23] لسان العرب، ابن منظور، مادة (حبحب)، ص 462.

أحيانا»[24]؛ بمعنى أن الشخصية العجائبية تسيطر عليها الأحلام والكوابيس المشوشة وأيضا التحليق في عالم الحلم ومن حيث اختلاط الحلم بالحقيقة.

ومن الجدير بالذكر أن رواية (حكايات جابر الراعي) حصل فيها انزياح عن الواقع لحساب اللاواقع المدهش وتغيرت ثوابت كثيرة من أهمها البعد الخارجي، والبعد الداخلي للشخصية:

- البعد الخارجي

وقد أبدع نصر سامي وهو الرسام التشكيلي والشاعر السجير في إعطاء مظهر حي لشخصياته، لدرجة أننا كدنا نشعر في لحظات كثيرة أننا أمام متحف صور حي نتلمس الصور بما وهبنا الله من حاسة البصر لدقة وصف بعض شخصيات الرواية؛ يقول: «كل شيء فيه طريف ورائع ومحبوب. ملابسه الصغيرة الطفولية وأسنانه الصغيرة المصففة بعناية وشعره الأسود الطويل»[25]، وفي وصف آخر يقول: «عيناه الجميلتان كانتا طافحتين...»[26]، ويقول في وصف شهرزاد: «أما شهرزاد فلقد صارت مثل حبحاب. قامتها مثل نخلة شابة. وشعرها ناعم ومنطلق في ظفائر طويلة. وفمها مدور كأنه ثمرة كرز حمراء»[27].

---

[24] العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970م إلى نهاية عام 2000م)، فاطمة بدر حسين، مخطوط دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، 2003م، ص 35.

[25] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 6.

[26] نفسه، ص 13.

[27] نفسه، ص 93.

- البعد الداخلي

وهذا البعد جسده جابر الراعي في أكثر من حكاية، «وصمت جابر قليلا. عيناه الجميلتان كانتا طافحتين بالدموع التي لا تريد الانهمار. وكان واضحا أنه لقي الكثير من المتاعب»[28]، وفي مشهد آخر برزت فيه هذه المعالم النفسية والفكرية أكثر، يقول: «وبعد سنوات كبر أصدقائي كلهم... أما أنا فبقيت طفلا، طفلا مشردا ودون أهل... بدأت أشعر منذ سنوات طويلة برغبة كبيرة في الكبر، رغبة عاتية تضرب على قلبي ببروقها القوية ومطرها البارد الغريب. فتحيل جسدي إلى مسرح خيالات وأحلام...»[29].

رواية (حكايات حكايات جابر) رواية غرائبية؛ ففي بداية الرواية يصيبك ارتجاج وجداني لذيذ وهذا من حبكة الروائي نصر سامي الذي استطاع أن يصطاد بها مخيلة القارئ على الفور، ليلقي به إلى عوالم غرائبية، وقصور عجائبية، يقول: «وبينما أنا عائد إلى قطيعي مررت بالوادي القريب. فرأيت رجلا يجمع الضباب في أكياس. فلم أسخر منه... ومدَّ لي حفنة من الغيوم البعيدة»[30]. واستمر في الحكي العجائبي إلى أن قال: «وأغرب ما صادفني في قصتي هذه هو الجمل الناطق الذي أنقذته من الذبح. وعتقته. فصار رجلا. وقال لي: إنني أعرف شهرزاد»[31].

---

[28] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 13.

[29] نفسه، ص 9.

[30] نفسه، ص 10.

[31] نفسه، ص 10.

فمنذ الوهلة الأولى تبدو شخصية (جابر) شخصية قوية قادرة على خلق التغيير والتفرد من خلال مخزونها الغزير من الحكايات، يقول: «خذني معك وسأروي لك في كل يوم حكاية... وإذا مرَّ يوم ولم أرو لك قصة اتركني واذهب»[32]. وظل حضور (جابر) في الأحداث ثابتا من بداية أول حكاية، «القصة الأولى التي سأرويها ستكون قصتي أنا»[33]، إلى نهاية آخر الحكايات ظل الإمتاع والتشويق حاضرا، يقول: «ستروي لي قصة رويتها لي منذ سنوات... وفجأة تدفق الجميع. جاءت شهرزاد. وجاء أولادي. وجاءت زوجتي. وصرنا جميعا على استعداد للسماع. فقال جابر وكان كلامه ممتعا بل شديد الإمتاع»[34].

لهذا الحضور القوي لجابر في الرواية مبرراته؛ فهو الشخصية المحورية التي استقطبت أهم الأحداث؛ ويتضح أن داخل الرواية راوٍ يخص البطل بمجموعة من الصفات لا تملكها الشخصيات الأخرى أو تملكها بدرجة أقل، وعليه فهو يجعل شخصية البطل بهذه الصفات إضافة إلى أنه يركز على تقديم البطل في سياقات وحالات ترسخه في ذاكرة القارئ، فالبطل (جابر) هو أول من يسمى، ومن يوصف، وهو أول من يختاره السارد من بين الشخصيات لبداية فعل الحكي، ومنه يتعرف عليه القارئ منذ اللحظة الأولى؛ أي لحظة انطلاق الرواية، تليها شخصية شهرزاد بدرجة أقل، ثم باقي الشخصيات الأخرى التي تظهر بالتدرج في فعل الحكي، وحسب كل حكاية سواء التي حكاها جابر أو شهرزاد أو السارد.

---

[32] حكايات جابر الراعي، ص 7.

[33] نفسه، ص 8.

[34] نفسه، ص 139.

بعد عرض الصفات الجسدية لشخصية جابر، انتقل المؤلف إلى وصف جابر والخصال التي تميزه عن غيره وسره الذي بات يعرفه الجميع، وحتى العجوز التي أسقطها أرضا، ردت عليه متوعدة: «ستبقى طول عمرك صغيرا أيها الشقي. سنوات طويلة ستمضي. وأن تستبقى كما أنت... ولن تكبر إلا إذا وجدت شهرزاد الجميلة صاحبة التفاحات السبع التي تغني»[35].

هذا سر جابر الذي انتشر في بقاع الأرض، ومن ثمة توالت الأحداث العجيبة التي عشناها مع حكايات جابر الراعي، فهو راعي حكايات لا راعي أغنام كما نفهم من بداية الرواية «وهذا الشخص هو جابر. جابر الراعي، راعي الحكايات»[36]. هذه الرعاية ستكون برفقة السارد على طول تسع عشرة حكاية ،وعلى امتداد الرواية التي ضمت 149 صفحة، روى منها جابر لوحده اثنتي عشرة حكاية، وروت شهرزاد خمس حكايات، فيما لم يرو السارد سوى حكايتين. وأغلب هذه الحكايات شكلت كينونة جابر وما أنجزه من أفعال، فرحلته بين التلال والجبال والقصور والكهوف جعلت منه شخصية قوية لا تعرف المستحيل ولا تهاب الأخطار خاصة بعد رفعه التحدي للعثور على شهرزاد، ودخوله أرض الساحرة العجوز التي «تنام مفتوحة العينين، وتصحو إذا أغمدتهما»[37]، والتي يعد الخروج من قصرها مستحيلا؛ فقبل فتح بابها الذي يفتح مرة واحدة في السنة، لابد من انتظار اللحظة الحاسمة لتنفيذ المهمة دون أخطاء، فمصير جابر مرهون بإيجاد شهرزاد.

---

[35] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 8.

[36] نفسه، ص 6.

[37] نفسه، ص 11.

وعليه يكون جابر هو الشخصية الرئيسة التي تستأثر باهتمام السارد ، حيث يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا ،وتحظى عنده بمكانة متفوقة ، هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى. وإذا تأملنا شخصية جابر يتضح أنها سعت إلى الخروج من منطق الثابت والدخول إلى المتحول الحامل لقيم الود لشخصية مختفية تحمل بشائر لجابر إن عثر عليها ، من هنا بدأ الدخول في منطق مرهون بالانتقال من فضاء إلى آخر، غير أن هذا الانتقال رغم طوله، ورغم كل المغامرات العجائبية ، سيتحقق الوصل المفقود ، وتنتهي رحلة البحث بلقاء شهرزاد.

بالإضافة إلى شخصية جابر نجد شخصيات أخرى لا تقل أهمية وهي شخصية شهرزاد وشخصية السارد؛ هاتان الشخصيتان ساهمتا في إعطاء القارئ شيئا من المتعة والتشويق، كما كان لهما الدور البارز في إضفاء الطابع الجمالي السردي على الرواية.

- شهرزاد: إن هذه الشخصية هي صاحبة المقام الثاني في الحضور السردي، إذ تواتر ذكرها كثيرا على امتداد الرواية ، وهي الشخصية المفقودة التي يبحث عنها جابر، وحولها نسجت أغلب حكايات جابر.

- السارد: اُستهلت الرواية بفعل: (تعرفتُ) فعل ماض متصل بالتاء المتحركة عائدة على السارد ، وقد بدأت الرواية بنقل أحداث واقعية قبل أن ينكسر أفق انتظار القارئ ويجد نفسه في عوالم عجائبية أبدع نصر سامي في صياغتها.

فشخصية السارد ستصير ركنا مكملا في مرافقة جابر في رحلة البحث عن شهرزاد ، فلن يعثر عليها منفردا ، فلابد من صديق مخلص يعينه في هذا السفر البعيد في أزمنة وأمكنة زاخرة بالمخاطر والغرائب

والأحلام، يقول: «هذه هي قصتي الأولى التي عجزت عن إكمالها وحدي. فهل تذهب معي؟»[38]؛ وقد تكرر في أكثر من مشهد أن العثور على شهرزاد لن يتم إلا برفقة صديق لجابر، وهذا الصديق لن يكون إلا السارد: «شهرزاد الجميلة، صعبة المنال، إنها بقصرها. لا تخرج أبدا. ولا يراها أحد. ارحل إليها. إنها بقصر النور... فادخله مع صديق لك في ذلك اليوم...»[39].

وفي الرواية نجد شخصيات ثانوية تبادلت الأدوار في الحكايات التسع عشرة، ومن بينها، شخصية الفتاه (ودعة) التي بازديادها تشرد إخوتها السبعة، يقول: «لم يستطع الأبناء انتظار حدث الولادة فقرروا السفر... وقبل سفرهم أوصوا زوجة أبيهم. وقالوا لها: عندما ترننا من بعيد عائدين أومئي لنا ببرنس من المَلْف لنواصل السير عائدين إن أنجبت أمنا بنتا؛ وواصلوا: وإن ولدت ذكرا أومئي لنا بمنجل لنرحل دون رجعة»[40]؛ طبعا زوجة الأب الشريرة العاقر لا يعرف قلبها الرحمة، فرغم علمها بازدياد (ودعة الأنثى)، أومأت للإخوة برمزية المنجل عوض البرنس من المَلْف. هكذا تجسد عطاء المعنى الحقيقي للكراهية والشر وتشريد الإخوة السبعة.

إذا تأملنا رواية (حكايات جابر الراعي) سنلاحظ أنها حافلة بالشخصيات العجائبية، وإذا تمعنا أكثر نجد بعض الشخصيات ليست عجائبية، لكن الأفعال التي تقوم بها تصنف ضمن العجائبية، ومن

---

[38] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 11.

[39] نفسه، ص 10.

[40] نفسه، ص 94 - 95.

أمثلة ذلك، ما صدر من أفعال عن الأسد والكلب والنسر والنملة، وهي شخصيات غير آدمية تحولت بأفعالها إلى عجائبية وخارقة، يقول: «قال الأسد: أما أين توجد ابنة الملك فلا أعلم. ولكني أعطيك اعترافا بجميلك مخلبا من مخالبي فإنك ستصبح عندما تضعه في يديك أقوى أسد على وجه الأرض. وقال الكلب: أما أنا فسأعطيك شعرة من شعري... تصبح أسرع من كل كلاب الأرض. وقال النسر: أما أنا فأعطيك ريشة... وستصبح أسرع نسر وأقوى. وقالت النملة بأعلى صوتها: هذه إحدى قوائمي... فإنك متى احتجتها ستصبح قادرا على التحول إلى نملة صغيرة جدا لا تميزها العين»[41].

ثانيا: عجائبية الزمن

قبل الحديث عن زمن الرواية، لابد من استهلال تعريفي للزمن، فالزمن كما ورد في لسان العرب: «الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، والزمن والزمان العصر، والجمع أزمنوا أزمان وأزمنة. وزمن زامن: شديد، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة. وأزمن المكان: أقام به زمانا. والزمنة: البهرة. ولقيته ذات الزمين أي في ساعة لها أعداد»[42]. والزمان هو: «الدهر لا ينقطع»[43].

وورود الزمان في معجم العين: «الزمن من الزمان، والزمن ذو الزمانة، والفعل زمن يزمن زمنا وزمانة، والجميع الزمن في الذكر والأنثى،

---

[41] حكايات جابر الراعي، ص 50.

[42] لسان العرب، ابن منظور، ص 544-545.

[43] نفسه، ص 545.

وأزمن الشيء طال عليه الزمان»[44]. وجاء بتعريف آخر في معجم الوسيط: «الوقت قليلة وكثيرة ومدة الدنيا كلها. ويقال السنة أربعة أزمنة، أقسام أو فصول، جمع أزمنة وأزمن (الزمانة) مرض يدوم»[45].

فلكل رواية زمن، «وحسب النظرية النسبية، فإن الزمن يكتسب معاني مختلفة في النظم المختلفة، ويختلف من إطار مرجعي إلى آخر، فهناك سلاسل من الزمن بقدر ما هناك من نفوس تدرك الأشياء في الزمن. وإذا توخينا الدقة قلنا إنه لا يوجد زمن تشترك فيه نفسان. ومن الواضح أن هذا القول ينطبق بصورة عامة على الرواية، فكل رواية جيدة لها نمطها الزمني، وقيم الزمن الخاصة بها وتستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم، وإيصالها للقارئ»[46]؛ يفهم من سياق ما ذكره مندلا وأن الزمن أشكال، فقد يكون الزمن تاريخيا عندما يتم رصد أحداث وفق تواريخها الزمنية الدقيقة؛ وقد يكون نفسيا عندما «تقاس الأحداث بالمحسوسات وإيقاع الحياة الداخلية»[47]، وقد يكون موضوعيا أو أسطوريا...

فالزمن مرتبط بحياتنا اليومية، يولد مع الإنسان بالفطرة وهذه القضية شغلت فكر العديد من الفلاسفة والمفكرين والعلماء؛ فقسم

---

[44] معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط 1، 2004م، ص339.

[45] المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية ط 4، 2004م، ص 401.

[46] الزمن والرواية، أ.أمندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار الشروق عمان، ط 1، 1997م، ص 75.

[47] تحليل الخطاب الروائي،سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1997، ص 64.

الفلاسفة الزمن إلى أبعاد ثلاثة: الماضي، الحاضر والمستقبل، وهي أزمنة اعتمدها نصر سامي في (حكايات جابر الراعي)، يقول معتمدا الزمن الماضي: «خرجتُ. حملتُ سيفا... وركبتُ على جاسر وانحدرتُ في الطريق»[48]، وما يلبث أن يسافر عبر الزمن من خلال توظيف الفعل الآني الدال على الحاضر «نريد أن نقتسمه بيننا»[49].

ومثّل الزمن في رواية (حكايات جابر الراعي) العمود الفقري الذي يشد أجزاءها، والرواية تقدم نفسها كأنها فن الحياة «فالأدب مثل الموسيقى، هو فن زماني، لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة»[50]، وعبارة «كان يا مكان في قديم الزمان»[51] والتي وظفها نصر سامي في الرواية، هو «الموضوع الأدبي لكل قصة يحكيها الإنسان»[52].

أ- التواتر السردي

- التكرار: تطرق إليه السارد في روايته أكثر من مرة، وهو «أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة»[53]. وهو أمر اتضح في الرواية: «تذكر ما حصل لخطيبات ابنه، وتذكر ما قامت به ابنة الشمس»[54]؛

---

[48] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 49.

[49] نفسه.

[50] الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004م، ص2.

[51] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 66.

[52] الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، ص3.

[53] نفسه، ص 5.

[54] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 73.

فالتذكر واحد وقع مرة واحدة، لكن مع اختلاف الصيغ. وكثرة التكرار في الرواية ظهر مع جمل طويلة بعينها في صفحات متقاربة (صفحات: 75- 76 - 77)، كما نرى في هذه العبارة: «الصبايا السبع اللواتي يسكن في بيت القصب ستغيب الشمس -ويأتي الليل- وآكلهن»[55]. لقد لجأ الراوي إلى استخدام تقنية التكرار، وذلك لترسيخ وتثبيت فكرة أو حدث معين، حيث يؤدي إلى إعاقة حركة السرد، ويقلل من سرعة الإيقاع، لكن هذا البطء قد يولد الملل لدى القارئ، ويدخله في دائرة الشرود.

اعتمد نصر سامي في روايته على الزمن كمكون ضروري إلى جانب المكونات السردية الأخرى أي مثله مثل الشخصيات والمكان «إذ إن الحكي وجريان الأحداث يتم في حدود الزمن ويجري من خلال الزمن نفسه»[56]؛ بمعنى أن الحكي والأحداث تتم في زمن معين، ويجريان من خلاله؛ فالحكي والأحداث نجدهما ملتصقَيْن بالزمن، لا يمكن الاستغناء عن الزمن في العمل السردي؛ فنجده في السرد ولا ينعكس، لأن من شروط البناء السردي حضور العناصر الأساسية: الشخصية والزمن والفضاء كما نجد حضور الزمن في الروايات القديمة التي تعتمد على مبدأ التسلسل الزمني على خلاف الروايات الحديثة والمعاصرة التي لا تلتزم بهذا المبدأ، كما سنرى مع رواية نصر سامي سواء رواية (حكايات جابر) أو رواية (الطائر البشري)

---

[55] حكايات جابر الراعي، ص 75 - 76 - 77.

[56] التخيل القصصي، حسن احمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، 1995م، ص 74.

ب- المفارقات الزمنية

وتحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر أو باسترجاع حدث أو باستباق حدث قبل وقوعه؛ ونجد من ضمن المفارقات الزمنية التي استخدمها السارد في بعض المقاطع السردية: الاسترجاع كأسلوب من أساليب استخدام الزمن في الرواية، وهو «سرد حدث في نقطة ما في الرواية بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث»[57].

إن دراسة مشكلة الزمن في رواية (حكايات جابر الراعي) العجائبية ليست بالأمر الهين، لأن هناك سيلا من الأحداث المتراكمة تجعل المتلقي مضطرا لمواجهة هذا الزمن ولو بشكل انتقائي، كما حصل في الحكايات التسع عشرة؛ فالزمن العجائبي في الرواية صار زمنا معلقا؛ أي زمن حاضر لا يدوم إلا في لحظة التلقي. ما يجعل القارئ يجد صعوبة في زمنها، فيضيع في لحظات كثيرة من الرواية بين الزمن الحاضر والزمن الماضي، وكأن السارد يدخلنا في جانب مضمر موجود بقوة في الذاكرة، و«لذلك فإن كل لحظة من لحظات الحياة هي في الآن نفسه إدراك وتذكر، وفي التذكر يكمن الماضي، والماضي المعني في هذا الصدد هو ذاك الذي يستحق بقوة وعنف كرامات الناس وحبهم»[58]. يقول سامي: «وتذكر لما حصل لخطيبات ابنه... فقال لابد إنها قادرة على إنقاذه. لقد كانت تحبه»[59]؛ فالتذكر هنا لحظة استرجاعية لما

---

[57] التخيل القصصي، ص 75.

[58] مفهوم الزمن ودلالته، زايد عبد الصمد، الدار العربية للكتاب، بيروت، لبنان، 1988م، ص 256.

[59] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 73.

حصل للخطيبات، ولحظة استشرافية لإنقاذ الأمير العليل من لدن ابنة الشمس الخارقة بأفعالها وبركاتها. ومن نماذج الاسترجاع كذلك قوله: «كنت متعبا وجائعا، وأكلت، وشربنا وفرحت...»[60]. وقد يمتزج الاسترجاع بأحداث زمنية تنتهي، ثم سرعان ما تبدأ أحداث زمنية للغاية نفسها، فيطمئن القارئ لَمَّا وجد جابر شهرزاد بعد أحداث زمنية ومعيقات عجائبية كان لها بالمرصاد وانتصر فيها وحصل على مبتغاه، لكن سرعان ما سيفقد شهرزاد لتنطلق رحلة السفر من جديد للبحث عنها؛ يقول: «فصرنا طويلا حتى وصلنا إلى بئر. فترك جابر الفتاة على حافته. ومضى ليجلب الخبز... وبعد سويعات عدنا. فلم نجد شهرزاد... وكان ذلك آخر عهدنا بها قبل أن نيأس من لقائها. ونقرر السفر بحثا عنها»[61]؛ يُفهم من هذا المقطع أن العثور على شهرزاد تم على مرحلتين، بحث وفقد وبحث ولقاء تحققت معه أمنيات جابر راعي الحكايات.

والدارس لرواية (حكايات جابر الراعي) يدرك هذا الزمن العجائبي الذي وظفه نصر سامي، والذي يؤدي دور الإيهام بالواقع؛ فتكاد تحس أن هناك حلقة مفقودة بين زمن التخييل وزمن الواقع، فحب السارد/ الكاتب أن يصبح روائيا عبَّر عنها في أكثر من مناسبة في الرواية، يقول: «أنا أيضا أستطيع أن أروي القصص، قلت لهما ذلك بتحد. وواصلت: لكن قصصي لا تساهم في جعلكما تكبران، قصصي تساهم في جعلي أكثر قدرة على النفاذ إلى جوهر الإنسان... قصصي تضيء الظلمات التي تسكن الأعماق»[62]، هذا الإصرار في اللاواقعي

---

[60] رواية حكايات جابر الراعي، ص 46.

[61] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 12.

[62] نفسه، ص 65 - 67.

سيتحول إلى حقيقة عندما تنفذ كتابات نصر سامي إلى أعماق القارئ العربي ويفوز بجائزة كتارا سنة 2017م، صنف الرواية عن روايته (الطائر البشري) وهي استكمال لما بدأه المؤلف في رواية (حكايات جابر الراعي)؛ يقول في مستهل رواية (الطائر البشري): «كبرت كثيرا في تلك السنوات التي مرت، صرت أكبر، وجابر وشهرزاد صارا أكبر، أما أنا فلقد أصبحت، رغم كل شيء، راويا. كتبت، وكتبت...»[63].

مشروع الكتابة سيمتد مع الرواية الثالثة (العطار)؛ حيث سيختلف الاختيار شكلا وموضوعا عندما يغير تيمة الموضوع والسرد، ويتحول من العجائبي الخارق إلى الواقعي الملموس من خلال مغامرات العطار مع نساء كثيرات، وإن كانت كما يقول من نسج خياله، إلا أن الكثير من أحداثها يكاد يلامس الواقع، لكن هاجس الكتابة ظل يشغل نصر سامي وهو يكتب أول رواياته، واستمر مع الرواية الثانية (الطائر البشري)، بل امتد إلى الرواية الثالثة (العطار)؛ فهوس الكاتب بالحكايات سيزداد، ومعه سيزداد عشقه للكتابة، وقد استهل رواية (العطار) بقوله: «يا سادة، يا مادة، يدّلنا ويدّلكم على طريق الّشهادة. سأحكي لكم، فيما يلي، حكاية جمال الدين العطار...»[64]. وهي نية نصر سامي في اقتحام هذا العالم السردي دون انقطاع.

---

[63] رواية الطائر البشري، نصر سامي، مكتبة النادي الثقافي، الأردن، فازت بجائزة كتارا للرواية سنة 2017م، وصدرت بثلاث لغات عربية، فرنسة، وإنجليزية، ص 5.

[64] رواية العطار، نصر سامي، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 3، 2019م، ص 13.

وبالعودة إلى البنية المتقطعة لزمن (حكايات جابر الراعي) يعلن المؤلف موت الزمن التاريخي بموت الرواية التقليدية؛ حيث يخوض نصر سامي بوصفه الشخصية ذات السمات العجائبية إلى جانب (جابر) حكايات لا متناهية عبر فصول من الأزمنة:

– الزمن المتقطع: وهو زمن لا يؤمن بالوحدة الروائية القائمة على الحبكة وتطور الشخصيات في خط منطقي سردي موحد ، مما يجعل المتلقي لمثل هذا النص يفقد القدرة على جمع خيوط النص في أثناء القراءة ، وربما يحتاج إلى قراءة ثانية تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط ونسجها ، كما في حكاية العثور على شهر زاد وفقدها ، أو حكاية الأحدب الخارق الماكر الذي أتى بالغول المتسلط في تابوت إلى ساحة القصر ، بعدما نزع منه المال والغطاء المطرز ذهبا وفضة والفرس والببغاء ، وبجلب الغول سينقشع السحر عن أخ الملك حماد وصديقه أحمد في أحداث متقطعة الزمن ، حيث لم يحدد متى نزع المال من الغول؟ ولا حتى متى نزع منه الفرس والببغاء؛ يقول: «لقد قمت بعمل عظيم ، يا عمار -أي الأحدب- فشكرا لك. ومرت الساعات ثقيلة. ولم تكد الشمس تغرب حتى سمع الناس صوتي حماد وأحمد وهما يحمدان الله. فتم كسر الصندوق. وتعانق الجميع»[65].

– الزمن المنفتح: وهو زمن ينفتح على نصوص غائبة يستحضرها المؤلف ويحيل عليها في لحظات تبرق في الذهن إشارات مفعلة للترابط بين إدراك المعنى في سياق النص ، والنص المحال ، «وحينها يكون زمن

[65] رواية حكايات جابر الراعي ، نصر سامي ، ص 146.

الإحالة زمنا طائفا يراود الذهن لحظة الانغماس في قراءة النص»[66]. يقول نصر سامي: «قال جابر: يُروى أنه كان في قرية من القرى امرأة تسمى صباح لا تنجب الإناث. وكان لها سبعة أبناء كلهم من الذكور...»[67]؛ إذا قارنا هذا المقطع مع مقطع آخر في رواية (الأناقة) للميلودي شغموم[68]، وهي رواية سابقة عن رواية (حكايات جابر الراعي) بسنوات نكاد نجد تشابها في الحكاية، فبازدياد المولودة (الأنثى) يشرد الإخوة الذكور السبعة؛ وما يوحي على زمن منفتح ارتأى نصر أن يعود فيه إلى حكاية تشرد الإخوة السبعة نفسِها بعد خروج الأب عن أعراف القبيلة. وهذا ما يسمى الزمن الإحالي أو المنفتح على أزمنة أخرى لحكايات مرت سالفا.

– زمن الخواطر: وهو زمن يهجس في الضمائر أي ما يخطر بها أو يدور من أحداث وأفكار، و«هجس في صدر شيء يهجس؛ أي حدس»[69]. وليس بعيدا عن هذا المعنى اللغوي الذي يحمله الخاطر أو الهاجس، فإن هذا الزمن يعتبر لحظة مفارقة تسهم في عمليات الخلق والإبداع كما عمد إلى ذلك نصر، يقول: «تعرفت عليه أثناء أسفاري الطويلة وتنقلاتي الكثيرة... قطاع الطرق سلبوني مالي وتجارتي ولم يتركوني إلا بعد تأكدهم من موتي... شخص ما سقاني الماء، وأطعمني، وداوى جروحي»[70]؛ فرواية (حكايات جابر الراعي) ينطلق منها الحكي من

---

[66] العجائبية في الرواية الجزائرية، الخامسة علاوي، دار التنوير، الجزائر، د. ط، 2013م، ص 312 - 313.

[67] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 94.

[68] ينظر: رواية الأناقة، الميلودي شغموم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2001م.

[69] لسان العرب، ابن منظور، المجلد 6، ص 309.

[70] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 7 - 8.

لحظة قريبة من الواقع، إن لم نقل لحظة واقعية - بالفعل- وهي لحظة تعرض السارد للسرقة والاعتداء عليه من لدن قطاع الطرق ودخوله في غيبوبة كحدث أقرب إلى الواقعي ليستفيق على صوت شخصية جابر الراعي، الشخصية التي لا يعكس عمرها قامتها، لينطلق زمن الخواطر، وذلك من خلال إغراق فضاء الرواية بالأحداث العجيبة التي تبث الريبة والتردد في نفس القارئ.

كما انفتح زمن الحكي الذي تحيط به الهواجس من كل ناحية على التذكر كتقنية مكسرة للزمن اللحظي بمحطة ماضية وهي: سر قصر قامة جابر، يقول: «وهكذا سافرت باحثا عن شهرزاد صاحبة التفاحات التي تغني. فلم أجد لها أثرا. فقررت أن أعيش كما أنا»[71]؛ فبين الفعل (سافرت) الدال على الزمن الماضي، والفعل (أعيش) الدال على اللحظة الآنية تكسر الزمن عاكسا أجواء الريبة والتردد بين عثور جابر على شهرزاد وبين استرجاع كل آماله وتحقق أمنياته وعودته إلى القامة الرجولية السوية.

إذا تأملنا الحكايات في الرواية تستهوينا نبرة التتبع والانكسار في الآن نفسه، فنتيه في زمنَيْن، ففي الحكاية الأولى ينكسر الزمن من لحظة عدائية ولحظة غير عدائية، فزمن اللحظة العدائية عندما أسقط جابر المرأة وانكسر بيضها، يقول: «كنت طفلا سيء السلوك... ومرت بي امرأة تحمل سلة من البيض. وقررت أن أسخر منها. فأسقطتها متعمدا. فكسر بيضها كله... فعلت ذلك. ثم هربت وأنا أغرق في

[71] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 8.

ضحكي»[72]، ولم تمر سوى لحظات من زمن السرد حتى تغير سلوك جابر السيئ إلى سلوك مخالف عندما ساعد امرأة عجوز تحمل سلة بيض كبيرة، يقول: «منذ أسابيع. مرت بي عجوز تحمل سلة بيض... وحملت عنها السلة إلى بيتها»[73]؛ وربما هذه المساعدة للمرأة العجوز هي من ستحمل له البشائر، وتحيي فيه الأمل للعثور على شهرزاد بمقابلة المعروف بالمعروف ومد جابر بحجر صغير سيكون فيما بعد عونا له في رحلة البحث عن شهرزاد.

– الزمن التخييلي: القصد منه الزمن المتضمن الذي يولد الدهشة في نفس المتلقي، إذ الأحداث العجائبية تنبني على انغماس الزمن في فجاج الريبة والتردد.

ولعل رواية (حكايات جابر الراعي) خير ما نصطفيه لهذا الزمن التخييلي، فالرواية تنفتح على أمكنة غير معروفة تجري فيها الأحداث «بحار وصحاري[74]... وصلت إلى منزل في سفح الجبل[75]...، مملكة الجبل الأخضر[76]...، عندما كنت أقطن بالجبل[77]»، كما أن الزمن معلق في هذه الرواية بين الماضي السحيق المدفون في مكان ما (مكان تواجد شهرزاد) وبين الحاضر من خلال حياة جابر وشهرزاد في حياة واقعية دون خوارق وعجائب.

---

[72] رواية حكايات جابر الراعي، ص 8.

[73] نفسه، ص 9 - 10.

[74] نفسه، ص 46.

[75] نفسه.

[76] نفسه، ص 55.

[77] نفسه، ص 61.

ويبقى المتلقي ضائعا بين أحداث عجائبية خارقة تعيد نفسها كحلقات متسلسلة للوصول إلى حل شفرة نمو جابر وشهرزاد بشكل طبيعي بعد زوال السحر، فتضيع معالم المكان بضياع الزمان المنحل في الفضاء اللامتناهي واللامعين، وهو فضاء حامل لرؤى غامضة تستجيب لمرامي الرواية العجائبية. يقول نصر: «وارتفع الضوءان عن جابر وشهرزاد كما يرتفع عن الليل النهار. وسارا بالبطء ذاته نحو الحائط. واخترقاه بالبطء ذاته، اخترقاه في صمت، وغابا في ظلمات الليل... شهرزاد بدت شبيهة ببنت في العاشرة بشعرها الطويل المنسدل على أطرافها، وجابر صار قريبا من العشرين بسواعده القوية وصوته النافذ العميق وذقنه المكسو بالشعر»[78]؛ هكذا إذن، عاد جابر لشكله السوي، وعادت شهرزاد لهيأتها الجميلة بعد رفع السحر عنهما.

ج- النمو السردي في الرواية

يمكن الاشتغال على أربعة عناصر في هذا النمو وهي: الاستراحة، الحذف، الحوار، والمجمل.

– الاستراحة: وهي تلك الوقفات بين الحين والآخر في زمن الحكي على حساب زمن السرد، فالاستراحة نقيض الحذف، لأنها «تقوم خلافا على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحا المجال أمام السرد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات»[79].

---

[78] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 60.

[79] العجائبي في السرد العربي القديم، نبيل حمد الشاهد، ص 221.

والاستراحة أو الوقفة هي ذلك «التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية»[80].

ويعرف حميد لحميداني الاستراحة (**La pause**) بقوله: «أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي، توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها، غير أنه باعتباره استراحة وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يجدون فيه... ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة الرواية نفسها وحالات أبطالها»[81].

واستخدم نصر سامي الاستراحة كثيرا بعد أجواء مشحونة بالأحداث الغرائبية، وارتبطت هذه الوقفات تارة بالشخصيات (جابر - شهرزاد - أو شخصيات ثانوية كالأم (صباح) التي لا تنجب البنات، وزوجة الأب (ربيعة) العاقر، والطفلة (ودعة)، والملك (سليمان)، والملكة (رويدة). فنصر سامي أثرى روايته بوصف الشخصيات عندما يصف شخصيات بعينها مثل: «لقد كاد جابر يكتمل. إنه الآن طويل مثلي تقريبا. سواعده قوية وملامحه رجولية وصوته عميق. أما شهرزاد...

---

[80] العجائبي في السرد العربي القديم، ص 292.

[81] العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2010م، ص 191 - 192/ نقلا عن بنية النص السردي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 70 - 75.

قامتها مثل نخلة شابة. وشعرها ناعم ومنطلق في ظفائر طويلة. وفمها مدور... أما قلباهما فهما جوهرتان مختومتان يملؤهما الرضى والمحبة والصدق مثل قلبي»[82].

وتارة بالمكان عندما خاف الملك سليمان على ابنته من ضوء الشمس، وخطر بباله بناء برج عال لا تصله أشعة الشمس، يقول: «أريده برجا عاليا لا تدخله أشعة الشمس... سيكون برجا لم تره حضارة من حضارات الأرض توجد فيه ثلاثمائة وخمسة وستون شباكا عاليا. وسأجعل الضوء يتسلل كل يوم من أحدها»[83].

والاستراحة أحد جوانب المواضيع في رواية (حكايات جابر الراعي)، فنعثر على وقفات داخل السرد، وهي كذلك تشترك مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، ولكن بعد ذلك يفترقان، وبيَّن جيرار جنيت «أنّ النص الروائي يتضمن أفعالا وأحداثا، تشكل الحكي وعرض الأشياء، وشخصيات هي نتاج ما يدعى بالوصف»[84]؛ وهو الوصف الذي امتد مسافات في حكايات جابر، يقول: «لم تمر الأشهر التسعة بسرعة بل طالت والبرج يستقيم رويدا رويدا تحفة فنية بديعة بحيطانه العالية ونوافذه البعيدة وغرفه المزينة ببدائع الفنون وروائع النباتات»[85].

---

[82] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 93 - 94.

[83] نفسه، ص67.

[84] البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرشد أحمد، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م، ص310.

[85] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 67.

– الحذف: من أنواع النمو السردي نجد الحذف، وهو «تقنية يستخدمها المبدعون على اختلاف انتماءاتهم، فهو السكوت في الموسيقى والتخفيف في السرد السينمائي»[86]؛ إذن الحذف ضروري في السرد الروائي، وذلك بحذف أو إغفال أحداث أو إسقاط فترة زمنية من زمن الحكاية وقعت لكنها لا تذكر في النص. وقد يكون هذا الحذف مصرحا به كما جاء في الرواية «مضت سنوات طويلة على غيبتي. فلم أر أولادي وهم يكبرون. لم ألاحظهم وهم يحاولون المشي»[87]؛ فقد كبر الأولاد ولم يلاحظ مراحل نموهم ومحاولات مشيهم، أو ضمنيا لا يشار فيه إلى الزمن المحذوف، لكن نباهة القارئ تدله عليه، وتكشف عن «وجود ثغرة في التسلسل الزمني»[88]؛ ويستطيع القارئ أن يلحظ حالات الحذف الضمني عند قراءة (حكايات جابر الراعي) وذلك لوجود ثغرات في التعاقب الزمني وأمثلة ذلك كثيرة منها: يقول نصر: «ومضت أيام داخل البرج وسلافة تعتني بقوت القلوب إلى أن مرت تسعة عشر سنة بالتمام والكمال. صارت قوت القلوب شابة ناضجة طويلة بيضاء»[89]؛ فحذف فترة زمنية امتدت تسع عشرة سنة يدركها القارئ ضمنيا ويستنتج أن هناك لحظة زمنية محذوفة؛ فالطفلة صارت شابة واقتربت من سن العشرين.

---

[86] العجائبي في السرد العربي القديم مئة ليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، نبيل حمدي الشاهد، دار الوراق للنشر والتوزيع، ط 1، 2012م، ص 292.

[87] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 98.

[88] البنية السردية في روايات خيري الذهبي، (الزمان والمكان)، صفاء المحمود، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف د.غسان مرتضى، جامعة البحث، قسم اللغة العربية، 2009م/ 2010م، ص 168.

[89] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 68.

– الحذف التذكري: وهو حذف يستحيل تحديد موقعه في النص وهو قليل في الرواية «تكشف عنه الاسترجاعات مثلا»[90]. وقد وظف نصر سامي هذا النوع من الحذف من خلال قوله: «في تلك الليلة فاتني أن أراقب ما حصل. لقد شعرت بالتعب. ونمت. ولم أشاهد شيئا. ولكن ذلك لا ينقص من روعة ما حدث حقا في تلك الليلة فاتني أن أراقب ما حصل»[91]، وفي مقطع آخر يظهر هذا الحذف أبين، يقول: «وأخبر زوجته بما حدث مع المرأة التي مكنته من ضمان مكان في الجنة... وروى لزوجته ما شاهدته عيناه من الخيرات. وأنهى كلامه بقوله: انهضي، فإننا سنترك الفقر»[92]؛ والمتمعن في هذا المقطع يجد أن هناك حذفا استرجاعيا تحيل عليه عبارة (ما شاهده)، فهنا يسترجع أحداثا ليغري زوجته بالمكان الآتي.

– المجمل: أو الإجمال الذي يعتبر امتدادا زمنيا سريعا لزمن السرد، غير أنه أقل سرعة، فهو جمع سنوات برمتها في جملة واحدة أو «السرد في بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أو أعمال أو أقوال»[93]؛ مما يعني أن المجمل قد يشغل جملة وقد يشغل فصلا كاملا.

وقد استخدم نصر سامي في هذه الرواية صيغا توحي بحذف زمني في البداية ثم يتلوها إدلاء بأهم الأحداث في الزمن المحذوف، مثل قوله:

---

[90] البنية السردية في روايات خيري الذهبي (المكان، الزمان)، ص 168.

[91] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 86.

[92] نفسه، ص 88.

[93] العجائبي في السرد العربي القديم، نبيل حمدي الشاهد، ص 289.

«ومضت الأيام...»[94]، أو إجمال الزمن في لفظة (سنوات)، يقول: «منذ سنوات وأنا سجينة في هذه الشجرة»[95]، «وعشت في القصر سنوات أخرى. وتغير الجميع»[96]، «ومضت سنوات قليلة ومات الرجل التي كنت أدعوه والدي»[97]، وقد يحصل الأمر مع لفظة أخرى كَـ(الأيام)، يقول: «ومرت عليهما الأيام...»[98]؛ توحي عبارة (عدة سنوات)، و (مرور الأيام) بحذف زمني تلاه مباشرة تصريح وإدلاء بأهم الأحداث التي جرت في تلك السنوات أو تلك السنوات.

– الحوار: إن المقطع الحواري الذي يتخلل السرد، هو المقطع «الذي يتطابق فيه زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[99]. ومن يمعن النظر في رواية نصر سامي يجدها تزخر بمقاطع حوارية، خاصة الحوار الخارجي، والذي «يكون بين شخصين فأكثر»[100]، مع تغييب للحوار الداخلي الذي يحدث بين الشخصية وذاتها؛ وقد غطى الحوار الخارجي مساحات واسعة من فضاء الرواية كما نرى: «قائلة: منذ سنوات وأنا سجينة في هذه الشجرة... فقلت: إذن كل هذه التفاح رجال ونساء، فقالت العجوز: نعم، يا بني. نعم، ولكن احذر»[101]؛ وفي مقطع حواري آخر، قد يأخذ طابع الحوار ثنائية السؤال الآمر الذي يعقبه

---

[94] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 13.

[95] نفسه، ص 14.

[96] نفسه، ص 16.

[97] نفسه، ص 17.

[98] نفسه، ص 80.

[99] العجائبي في الأدب، حسين علام، ص 192.

[100] الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، ص 244.

[101] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 14.

جواب رافض: «وإذا بالصندوق يقول: أيها الباب. اقتله... فأجاب الباب: كلا، لن أقتله... أيها النهر أغرقه.فقال النهر: لا لن أغرقه»[102]. وقد يكون الحوار جرى بين أكثر من شخصية، وقد جسد الراوي هذا النوع من الحوار عندما جعل الأسد والنسر والكلب والنملة يتكلمون: «قال:... أعطيك اعترافا بجميلك مخلبا من مخالبي. وقال الكلب: أما أنا فسأعطيك شعرة من شعري... وقال النسر: فأعطيك ريشة واحدة من ريش جناحي... وقالت النملة: هذه إحدى قوائمي ضعها في جيبك»[103].

هذه لحظات زمنية عجيبة تجسدت في حوارات متنوعة، أخذت حظا وافرا في حقل العجائبية وأسهمت في تأثيث المشهد الزماني في الرواية.

ثالثا-المكان أو الفضاء

أ- **مفهوم الفضاء لغة**: «الفضاء المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض، والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض، والفضاء الساحة وما اتسع من الأرض»[104]؛ فكل مكان واسع وفارغ فهو فضاء.

ب- اصطلاحا: الفضاء هو «مجموع الأماكن الروائية التي تم بناؤها في النص الروائي»[105]. والتي يطلق عليها اسم «فضاء الرواية»[106].

---

[102] حكايات جابر الراعي، ص 15.

[103] نفسه، ص 50.

[104] لسان العرب، ابن منظور، المجلد الحادي عشر، ص195.

[105] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، ص 65.

[106] نفسه.

يعتبر الفضاء/المكان من أهم مكونات النص السردي فهو بمثابة الوعاء الذي يحوي عناصر البنية السردية، فأهميته في العمل الروائي لا تقل أهمية عن ما سبق الحديث عنه (الشخصيات والزمن). فقد عرفه هنري متران بقوله: «هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة»[107].

وقد يكون الفضاء مجهولا «إذ يتمعن القارئ من ارتياد أماكن مجهولة متوهما على أنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها كما شاء»[108]. فإلى جانب العناصر السردية (الشخصيات والزمن) نجد عنصر (الفضاء/المكان) قد حظي باهتمام العديد من الدارسين، حتى أن المبدعين العرب توفقوا في توظيفهم له من مختلف رواياتهم منذ القديم أي في عهد الجاهلية «فكانوا يبالغون في وصفه و يبرعون في بنائه حتى لا يشك أحد من المتلقين في أنه حيز حقيقي»[109]؛ لكن توظيفه في الرواية الجديدة اختلف معناه ومفهومه وأصبح شيئا آخر، فبات التعامل معه بحذر لأنه أصبح طرفا فعالا في المشكلات السردية ولكن التعامل معه وتحديد معالمه يختلف من روائي لآخر.

يكتسب الفضاء في رواية (حكايات جابر الراعي) أهمية كبيرة، وذلك من خلال التوظيف المحكم له في الرواية، ففيه تجري الأحداث وتتحرك الشخصيات، إذ لا يمكن أن نتخيل وقوع أي حدث إلا من خلاله، «إذ لا يفكر الكاتب في الزمن وهو يكتب منعزلا عن الحيز ولا

---

[107] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص65.

[108] نفسه، ص 66.

[109] في نظرية الرواية، مبحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاض، ص 180.

في الحيز منعزلا عن الزمن ولا في بناء الشخصية ورسم ملامحها»[110]؛ بمعنى أن الكاتب لا يمكنه الاستغناء عن الحيز كما لا يكون منعزلا عن باقي المكونات الحكائية الأخرى، يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخرى مثل (الشخصيات، الحدث، والزمان)؛ فَـ«الفضاء لا يمكن أن يظهر في النص السردي خارجا عن هذه المشكلات السردية فيستحيل على أي روائي أن يخرج من دائرته أو حتى أن يتجاهله»[111]، وأن دراسة هذه العناصر يحتم دراسته أيضا، ونستعرض بعض الأماكن في رواية (حكايات جابر الراعي) العجائبية، فقد أشار نصر سامي على سبيل المثال، إلى نماذج من الأمكنة قائلا: «إنها بقصر النور. قصرها مفتوح كامل أيام السنة إلا يوما من أيامها. فادخله مع صديق لك في ذلك اليوم»[112].

والفضاء أنواع سنتناول بالدراسة الفضاء الدلالي والفضاء النصي.

– **الفضاء الدلالي**: وهو نوعان: فضاء مفتوح وفضاء منغلق، «والفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب ويعتبر جيرار جينت بأن الفضاء ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة (صورة/figure)، ويقول في الموضع نفسه حول هذه النقطة بالتحديد «إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها

---

[110] في نظرية الرواية، مبحث في تقنيات السرد، ص 122.

[111] نفسه.

[112] الرواية، ص 10.

مع المعنى»[113]. وتختلف الأماكن شكلا وحجما ومساحة، منها الضيق المغلق والمتسع المفتوح والمرتفع والمنخفض والمتصل، «فالمكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يمكن دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا ومن بين هذه يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»[114].

سنحاول رصد الأمكنة في الرواية، معتمدين على لغة العلاقات المكانية التي جاء بها يوري لوثمان: «منفتح، منغلق، الأعلى، الأسفل»[115]؛ واشتغلت الرواية على حيز مكاني واسع جرت فيه أحداثها، مما جعلها أقرب للرواية الواقعية، إلاّ أنّ فضاءها المفتوح على أمكنة غرائبية لا علاقة له بالواقع، فهي من نسج الخيال في قالب أسطوري بأبعاد هندسية مشكلا لوحة فنية تجري عليها الوقائع الروائية.

وفي رواية (حكايات جابر الراعي) أماكن عدة تحمل الكثير من الدلالات، سواء كانت أماكن مغلقة أو مفتوحة؛ فالأماكن المغلقة «تمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدود إمكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»[116]. ومن خلال دراستنا لرواية (حكايات جابر الراعي)

---

[113] بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص 61.

[114] بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص 66.

[115] الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، باديس فوغالي، عالم الكتب الحديثة، قسطنطينة، الجزائر، ط 1، 1429 هـ - 2008م، ص 75.

[116] موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، ج 1،ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، طبعة موسعة، 2008م، ص 39.

يمكننا أن نحدد أهم الأماكن المغلقة في الرواية، وقد اقتصرنا على القصر كتيمة أساسية في الرواية:

القصر: وهو بناء واسع الأرجاء، فخم البيوت، عالي الجدران، ويحتل القصر حيزا على المستوى الجغرافي، ورمزية القصر في الرواية تكمن في قلعة صعبة المنال وفضاء للعجائب والغرائب، أبوابه مفتوحة تارة ومغلقة تارة أخرى؛ يقول: «وسرنا أياما وأياما حتى لاح لنا القصر من بعيد»[117]، وفي مشهد آخر يقول: «حتى ظهر لي قصر عظيم مهيب لا يظهر من أي مكان لأنه بني في تجويف جبلي»[118]، ثم يقول: «وخرج الفارسان لينتظرا البنتين أمام القصر»[119]، وفضاء القصر يكاد يتكرر في كل حكايات جابر وحتى الروايات التي روتها شهرزاد: «إنني الابنة الوحيدة لأب وأم... أنجبتني أمي بعد سنوات... حدث ذلك منذ سنوات بعيدة في مملكة الجبل الأخضر مملكة والدي الأمير جوهر وأمي الأميرة ياقوتة. كل سنة عندما تزهر شجرة التفاح الكبيرة في القصر وتطرح ثمارها كانت أمي تتحسر»[120].

أما الأماكن المفتوحة فكانت مسرحا لأغلب الأحداث في الرواية، «فالمكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»[121]؛ ويشغل

---

[117] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص11.

[118] نفسه، ص 20.

[119] نفسه، ص 21.

[120] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 55.

[121] بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص 61.

هذا النوع من الأماكن في الرواية مساحات شاسعة شكلت الغابة لبنته الكبرى.

– الغابة: فهي الفضاء الأرحب التي جرت فيه كل أحداث الحكايات، والغابة تحيلنا على كل الغرائب والعجائب، يقول: «دخلت غابة غريبة بها شجر لم أتعوده... وبدت لي أعظم من كل شجر الغابة. بل أعظم من الغابة نفسها»[122]؛ وليست صدفة أن يتخذ الروائي التونسي نصر سامي الغابة مكانا سرديا أثيرا لروايته (حكايات جابر الراعي)، بل نكاد نقول إن وراء هذا الاختيار رؤية فلسفية وجمالية بالغة الأهمية، تنسج في صمت نصها غير المرئي، والذي يترك إشاراته السيميائية على سطح النص الظاهر للرواية التي تجسّد هذا المعنى المتناهي للغابة، فقد عمد إلى قذف شخصياته داخل غابة مليئة بكائنات عجائبية (الساحرات، الأقزام، الغول...)، غابة مسكونة بأسرار كثيرة، وتتخللها مسالك خفية ومخفية تحت طبقات من الشجر الكثيف، وأحيانا يغطي هذه الغابة شجر التفاح والخوخ، وقد يكون قطف تفاحة واحدة يعادل تحرير نفس بشرية، يقول: «منذ سنوات وأنا سجينة في هذه الشجرة. يا بني. أتى كثيرون. لكنهم لم يقطفوني. قطفوا جاري فرح وجارتي سعاد ورجالا لا أعرفهم. أما أنا... فلم يحررني أحد غيرك؛ فقلت إذن كل هذا التفاح رجال ونساء؟ فقالت العجوز: نعم»[123].

نفهم أنّ الرواية تقترح مفهومها الخاص للقراءة، وهي الانتباه إلى شخصيات صغيرة بحجم التفاحة أو أقل كما حصل مع جابر وهو يفصل

---

[122] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص- ص 14 - 16.

[123] نفسه، ص 14.

التفاحة شطرين، نصف سد به رمق جوعه، والنصف الآخر كشف له السر الذي تختبئ وراءه كل حكايات جابر، وهو العثور على شهرزاد التي وجدها أخيرا مختبئة في النصف الثاني من التفاحة؛ هنا نفهم أن لعبة الرواية هي أن تدفع بالقارئ إلى الحفر، فالحقيقة مخفية تحت طبقاتها المترسبة.

– الفضاء النصي: يعتبر هذا الفضاء بمثابة عتبات للنص الروائي؛ أي العتبات الواقعة على صورة غلاف الرواية ومن تضمنته من أيقونات دلالية، وكذا الصفحات الأولى من الرواية أو الواقعة داخل العمل الروائي من (إهداء، مقدمات، هوامش...)؛ والفضاء النصي أداة اتصال القارئ بالمبدع، ويكون ذلك بداية حمل القارئ للرواية، لأن أول نظرة يلقيها القارئ تكون على الغلاف والعنوان، الشيء الأول الذي يجذب الإنسان لتنتهي هذه النظرة في آخر الصفحة من الرواية، ويقصد بالفضاء النصي «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ويشمل في ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها»[124]. هذا النوع من الفضاء ليس له علاقة كبيرة بمضمون الحكي، ولكن هذا لا يمنع من وجود دور يقوم به، فمن خلاله يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي الذي يبني مجموعة من التأويلات في فهمه للنص؛ لأن بداية النص لها تأثير بالغ على القارئ، وتشده شدا إليه، خلاف «البداية الرديئة فإنها تجعل القارئ يعزف عن النص وتصرفه عنه... لذلك تمثل البداية للقارئ عقدا - ميثاقا - وللكاتب

[124] بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص 55.

بروتوكولا، ومن خلال كل بداية تتحدد صيغة هذا العقد، سواء كانت أخلاقية أم أدبية أم ثقافية»[125]؛ يفهم من كلام الدكتور أشهبون أن قراءة النص تبدأ من الشكل الخارجي للرواية (عنوان الرواية، الصورة المرافقة لعنوان الرواية، الصفحة الخلفية للرواية...)؛ ويكون في إطار مساحة الرواية وأبعادها، و«ليس له علاقة بمكان تحرك الشخصيات وإنما مكان تتحرك فيه عين القارئ إذ هو بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة»[126].

وسنركز في دراستنا للفضاء النصي في رواية (حكايات جابر الراعي) على أهم الجوانب المتعلقة بالفضاء النصي.

أ- صورة الغلاف

لعل صورة غلاف رواية (حكايات جابر الراعي) ترمز إلى دلالات ما سيأتي ويُحكى، فصورة الغلاف تعبر عن إنسان بلباس غطى عليه اللون الأسود متجها إلى عالم مجهول (قصر مهجور) تلفه الغيوم من كل جانب تكاد تلغي بريق تلك الأعشاب الصفراء التي تطؤها قدم الرجل، تحلق فوق القصر طيور كثيرة دليل على خلوه من الجنس البشري؛ هذه الغيوم امتزجت بين اللونين الرمادي والأسود، وغالبا ما تحمل الغيوم السوداء بشائر أمطار الخير، كما تحمل رحلة بحث جابر بشائر العثور على شهرزاد في القصر المهجور وسط الغابة.

---

[125] العنوان في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2011م، ص 115.

[126] بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص 56.

ب- هيكل الرواية

تتكون الرواية من 149 صفحة، استغل نصر سامي صفحاتها بنمطية واحدة، بالإضافة إلى نوعية الكتابة على الأسطر، استعمل فيها الخط المستقيم؛ أي توازي الأسطر؛ وقد خضع لنظام اتبع فيه مجموعة من الفراغات، منها ما يكون عبارة عن هوامش ومنها ما يكون ضمن الصفحة نفسها؛ لقد نهج نصر سامي النهج المتوالي للحكايات، فتنتهي حكاية وتدخل أخرى دون أن تحس بنمطية الانتقال، جاء في الرواية: «وكان ذلك آخر عهدنا بها قبل أن نيأس من لقائها. ونقرر السفر بحثا عنها. وبتنا ليلتنا هناك والليالي التي تلتها. وفي يوم السفر كان جابر يعد لي قصته التالية. قال لي: قبل أن أعمل راعيا عملت عند فلاح...»[127]؛ فالتمهيد لحكي القصة تمَّ بطريقة سلسة، فبعدما تقرر السفر، وفي يومه الأول بدأ الحكي في عوالم غرائبية، فهذا الانتقال جعل القارئ ينغمس في سماع القصة دون تمهيد مسبق.

إضافة إلى هذا الانتقال بين الحكايات، نجد بياضا يفصل بين مقطع وآخر في الرواية والذي عادة ما يتم الانتقال فيه إلى حدث آخر، وقد «يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي، وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها»[128]. وقد يكون البياض عبارة عن نقط متتالية بين الجمل والكلمات، وكأن تلك النقط عبارة عن كلام محذوف من النص الروائي، لم يشأ الكاتب الإفصاح عنها وهذا راجع ربما لسبب يعنيه ويخصه، أو ليترك المجال

---

[127] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 12.

[128] الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، كمال أبو ديب، دار الباقي / دار أوركس للنشر، لبنان، بريطانيا، ط 1، 2008م.

للقارئ ليبني تأويلاته وتخيلاته في هذا الكلام المحذوف، وهذه النقط تكون تارة بثلاث نقط (...)، وتارة بنقطتين (..)، والرواية غنية بأمثلة كثيرة عن هذه الظاهرة نذكر منها: «أن ذلك اليوم لم يتأخر كثيرا..»[129]، وفي مقطع آخر يقول: «إذ شق كل طير ثوبه بمخالبه وخرج من ثيابه... فإذا بي أرى عشر صبايا»[130]، ثم يسترسل قائلا: «كانت الكلاب هادئة والخياط طيبا والعجوز رائعة وملكة الجنيات... ولم أكمل»[131]؛ يدل المقطع الأخير على نية نصر سامي إدخال القارئ في لعبة الانتظار حتى يصير فاعلا ومكملا ومؤولا لأحداث الحكايات، فبعدما وصف الكلاب والخياط والعجوز، ترك أفق الانتظار مفتوحا للقارئ ليتصور حقيقة وشكل وصفات ملكة الجنيات.

خاتمة

إن رحلة البحث في عالم التخييل العجائبي رحلة مليئة بالمتعة والتشويق، وكل من يلج عتبة هذا العجائبي يبقى أسير سحره الخلاب لما يحمله من خصائص سردية تتسم بالعجائبية في تركيبتها وعلاقاتها البنيوية الداخلية والسياقية الخارجية، وكانت أهم النتائج التي توصلنا إليها تتلخص في النقاط التالية:

– يعد العجائبي نوعا من أنواع التجريب في الكتابة الروائية الحديثة والمعاصرة، خاصة أنه تقنية جديدة يستعملها الروائي لخلق كل ما هو مألوف وتجاوزه.

---

[129] رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، ص 11.

[130] نفسه، ص 22.

[131] نفسه، ص 35.

– يتمثل العجائبي في أحداث عجيبة تقوم بها شخصيات تخيلها الروائي وتتصف بصفات خارجة عن المألوف، عبر شخصيات عجائبية، وفي مكان وزمان معينَيْن في قالب طبعه البعد العجائبي، فيلجأ الروائي إلى إثارة مجموعة من الموضوعات ذات صلة بتنوع الحكايات، كل حكاية تكمل الأخرى، والهدف العثور على شهرزاد.

– إن تعامل نصر سامي مع سرد الحكايات في قالب مشوق يجعلنا لا نشعر بالملل، بل تنتابنا نوبات العشق لسبر أغوار السر الذي يتحقق أو لا يتحقق.

– إن دراسة الشخصيات والمكان والزمان ذات أهمية بالغة في الدراسات الأدبية، لا نستطيع التخلي عن عنصر من هذه العناصر الثلاثة (الشخصيات، الزمن، الفضاء) داخل أي نص روائي، فأي نص لابد له من شخصيات تقوم بالأدوار التي يرسمها الكاتب، وهذه الشخصيات تعيش في زمن معين سواء الماضي أو الحاضر أو المستقبل، كما لابد لها من فضاء أو مكان تعيش فيه. فهذه العناصر مجتمعة كونت لنا وحدة سردية متكاملة في الرواية.

إن رواية (حكايات جابر الراعي) لم تكن مترابطة الأفكار، بل كانت الأفكار متقطعة من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضي، وهذا راجع إلى طبيعة الموضوع وأفكار الكاتب المتراكمة ومحاولة الإفصاح عنها جملة واحدة لما تحتويه من حقائق مهمة نظرا لأن الكاتب كتبها وكله شغف للحكايات التي كانت نبراسا لإزالة العتمات والتقدم للبوح خطوات نحو الكتابة والإبداع.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع.
- الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، كمال أبو ديب، دار الباقي / دار أوركس للنشر، لبنان، بريطانيا، ط 1، 2008م.
- بنية النص السردي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991م.
- البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرشد أحمد، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1،2005 م.
- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقظين، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1997.
- التخيل القصصي، حسن احمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1995م.
- تاج العروس، الزبيدي محب الدين، تحقيق على شبري، دار الفكر، د. ت.
- الرواية العربية - البناء والرؤيا - سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 1995م.
- الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، باديس فوغالي، عالم الكتب الحديثة، قسطنطينة، الجزائر، ط 1، 1429 هـ - 2008م.
- الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004م.
- الزمن والرواية، أ.أمندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار الشروق عمان، ط 1، 1997م.
- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م.
- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2010م.

- العجائبي في السرد العربي القديم مئة ليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، نبيل حمدي الشاهد، دار الوراق للنشر والتوزيع، ط 1، 2012م.
- العجائبية في الرواية الجزائرية، الخامسة علاوي، دار التنوير، الجزائر، د. ط، 2013 م.
- عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، زكرياء القزويني ابن محمود، ط 7 منشورات الأعلمي للمطبوعات بيروت 2000م.
- العنوان في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2011م.
- في نظرية الرواية (مبحث في تقنيات السرد)، عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، 1989م.
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.
- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 1430 هـ - 2009م.
- مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتان تدوروف، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، مكتبة الأدب المغربي، 1994م.
- المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية ط 4، 2004م.
- معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط 1، 2004م.
- مفهوم الزمن ودلالته، زايد عبد الصمد، الدار العربية للكتاب، بيروت، لبنان، 1988م.

- موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، ج 1،ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، طبعة موسعة، 2008م.
- النص العجائبي مائة ليلة و ليلة أنموذجا، محمد تفنو، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2010م.

الروايات

- رواية الأناقة، الميلودي شغموم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1،2001م.
- رواية جارات أبي موسى، أحمد التوفيق، دار القبة الزرقاء، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2000م.
- رواية حكايات جابر الراعي، نصر سامي، دار ورق للنشر والتوزيع، الإمارات، الطبعة الأولى، 2014م.
- رواية رحلة إلى الغد، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت.
- رواية الطائر البشري، نصر سامي، مكتبة النادي الثقافي، الأردن، فازت بجائزة كتارا للرواية سنة 2017م، وصدرت بثلاث لغات عربية، فرنسة، وإنجليزية.
- رواية العطار، نصر سامي، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 3، 2019م.

الأطاريح والرسائل

- العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970م إلى نهاية عام 2000م)، فاطمة بدر حسين، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، 2003م.
- البنية السردية في روايات خيري الذهبي،)الزمان والمكان(، صفاء المحمود، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف د.غسان مرتضى، جامعة البحث، قسم اللغة العربية، 2009م/ 2010م.

المجلات

- بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة الفصول، العدد الثالث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، 1998م.
- التعدد اللغوي في رواية الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري- جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الخامس، مارس 2009م.

المواقع الإلكترونية

www.tishren-edu.sy – الساعة 07. 45، يوم 19 / 09 / 2020م.

(النجاس) مجنون تائه ينقب عن المعرفة، شوقي بدر يوسف، متاح على الشبكة.

بَلاغَةُ السِّمَاتِ فِي الخِطَابِ الرِّوَائِي الفَانْتَاسْتِيكي (روَايَةِ «الطَّائِر البَشَرِيّ» لِنَصْر سَامِي أنْمُوذَجًا)

خالد العنيكري

باحث مغربي

كلية الآداب، جامعة ابن طفيل

قال وين بوث:

«"يجب أن تكون جميع الروايات الجيدة غير واقعية"؛ ثم "يجب على جميع المؤلفين أن ينصاعوا لرغبتهم الذاتية، وأن يتخلوا عن حلم الموضوعية الأحمق والمستحيل"؛ "يجب على القراء الجيدين، أعني القراء الجهابذة، أن يشعروا بكامل الحرية لفرض قراءاتهم وآرائهم على جميع أنوع الفن القصصي؛ ومن الأفضل أن ندعو ما كان يُسمى احترام النص الاستسلام السلبي الانتحاري"»[1].

تقديم

تشكل رواية «الطائر البشري»[2] للروائي التونسي «نصر سامي» أنموذج الرواية العربية التي تشرد بذهن قارئها إلى عوالم يختلط فيها الحقيقي بالخيالي، والإنساني بالمادي، والسلمي بالعدواني، والكرم بالبخل، والسلم بالخراب، والثابت بالمتحول، وهذا ما يقوم عليه

[1] بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة: أحمد خليل عردات- علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، 1415هـ-1994م، ص 463- 464.

[2] لليافعين)، نصر سامي، المؤسسة العامة للحي الثقافي، كتارا، قطر، ط1، 2018.

الخطاب الروائي[3] الفانتاستيكي، الأمر الذي يجعل من العمل الإبداعي أرضا خصبة للبحث في بلاغة السمات التي اتسم بها الخطاب.

إنّ كل عمل إبداعي يسعى صانعه إلى وضع مفارقات تجعل من القارئ منخرطا في التجربة الإبداعية، واقعيةً كانت أو خياليةً، كما يدفع بالمتلقي إلى استقراء كنه الخطاب ببلوغ مراميه وغاياته ورهاناته، ويجبر الدارس على بناء المعنى من خلال الأحداث، والقوى الفاعلة، والزمان، والمكان... التي تتغيّر بتغيّر الحدث، ساعية إلى رسم سمات محمّلة بدلالات خفية في ثنايا الأحداث، ليأتي دور القارئ البليغ منقبا عن السمات التي استحضرها صانع الخطاب بتشغيل آليات تأويلية تنضبط لسياق القول ومساقه وطبيعة دلالاته من خلال مكونات الخطاب السردي...

في ضوء ما سبق ذكره، فقد حاول الأديب التونسي أن يمدّ القارئ العربي بمنجز إبداعي/ روائي تجلت فيه سمات عديدة ومتكررة من بداية العمل إلى نهايته، ولقد سعينا بحسب الجهد والعدة أن نصنّف رواية «الطائر البشري» داخل المجال الفانتاستيكي، ثم بيان معنى

[3] تعريف: «خطاب روائي Discours romanesque / NovelisticDiscourse. يرجع استعمال هذا المصطلح إلى «باختين» (Bakhtine 1978) الذي يعرفه بأنّه ظاهرة اجتماعية لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون. فليس الخطاب في الرواية شكلا محضا. وليس مجرد حامل لأبعاد إيديولوجية. بل هو خطاب أدبي من أبرز خصائصه أنّه كلام معقّد البنى. ووجه التعقيد فيه أنّه ظاهرة متعددة الأساليب واللغات والأصوات. ولذلك فالخاصية الأسلوبية للجنس الروائي تتمثل في اجتماع أساليب مختلفة في الملفوظ الروائي نفسه»، ينظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص 175.

السمة، لننتقل إلى استخراج بعض السمات وبيانها باعتماد آليتي الشرح والتأويل، وقد اقتصرنا على السمات الآتية:

- سمة التحول: تشكل هذه السمة أسا من الأسس التي تقوم عليها الرواية الفانتاستيكية؛ كونها تتأرجح بين عالمين حقيقي وخيالي؛
- سمة الثقافة: نعني بها عرض السارد لبعض الكتب التي تحمل بعدا سرديا وفنيا انكب حوله العربي وغيره قراءة ومدارسة؛
- سمة الوفاء: نقصد بها عرض السارد لبعض المواقف الإنسانية التي تسهم في تخليق حياة الفرد والمجتمع؛
- سمة العقيدة: نريد بها بيان تلك القيم الدينية الإسلامية التي تضمنتها الأحداث، إذ تنم عن قناعة ورضى بقضاء الله وقدره...

أولا: رواية «الطائر البشري» بين التصنيف العجائبي والغرائبي

بسط الناقد المغربي «محمد برادة» (1938م) في مقدمة كتاب: الأدب العجائبي «لتزفينان تودوروف» (1939-2017م) لمحة عن مصطلح الفانتاستيكي، في البيئة العربية، وذلك بقوله: «أصبح [مصطلح الفانتاستيك] متداولا ورائجا خلال العقدين الأخيرين، كما أصبح يشكل محورا بارزا في استراتيجية الكتابة القصصية والروائية. وقد يفسر هذا الاهتمام بالنزوع إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية»[4].

[4] مدخل إلى الأدب العجائبي، تيزفيتانتودوروف، ترجمة: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص 5.

يشير «محمد برادة» في قوله بأنّ الأدب الفانتاستيك، بصفة عامة، كان مدخلا لتمرير انتقادات اجتماعية وسياسية ودينية، خلال سنوات الثمانينيات والتسعينيات، باعتباره استراتيجية للكتابة الإبداعية النثرية/ القصصية والروائية، لأنّ الأدب الواقعي لا يفي برهانات السارد في التعبير عن رؤيته تجاه قضايا اجتماعية وسياسية ودينية ووجودية... ولهذا فالأدب الفانتاستيكي الذي يقع بين العجائبي والغرائبي[5]، كانت له القدرة على تمرير المواقف وإثباتها، والتصدي إلى كل ما يشكل شذوذا أو تجاوزا... بالنسبة لما هو متعارف عليه في بيئة اجتماعية معيّنة في قالب خيالي... فـ«الفانتاستيك يمثل مداهمة لحدود المألوف والمحرم... يحيّر ويرعب... ويولد من تجربة شخصية»[6].

ويشكل الأدب الفانتاستيكي والعجائبي والغرائبي تداخلا. هذا التداخل، كان نتيجة الفروق الدقيقة التي تميّز كل واحد منهما عن الآخر. فالطابع الغرائبي والعجائبي للعمل الروائي رهين بنهاية الرواية؛ «فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي، فإنّها تنتمي إلى الأدب الغرائبي بعد حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي فإنّها تنتمي إلى الأدب الغرائبي، لكنها تجد لها حلا طبيعيا... كأعمال دوستويفسكي، وأدب الأطفال... أمّا العجائبي فهو حدوث أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية، مثل تكلم الحيوانات ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء.

---

[5] يُنظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، دار الأمان، الرباط، ط1، 1430هـ-2009، ص 61-63.

[6] نفسه، ص 64. (بتصرف).

هذه الأحداث تنتهي بتفسير فوق طبيعي، فإمّا أن يقبل القارئ بأنّ هذه الأحداث تبدو فوق طبيعية تستطيع استقبال تفسير عقلي، فيتم عندئذ المرور من الفانتاستيكي إلى الغريب، وإمّا أن يقبل بوجود هذه الأحداث، كما هي، وعندئذ سيجد نفسه في العجيب كما كانت في الحكايات النثرية القديمة حيث الجن والشياطين تلتبس أشكالا حيوانية متعددة... يتجاذبها، مرة الغريب، وأخرى العجيب»[7].

من خلال القول السابق نخلص إلى أنّ الفانتاستيكى ينطلق من مخيلة كبيرة وشاسعة تشمل حقائق متعددة، بتكسير حدود المألوف، كما أنّ العمل الفانتاستيكي يدنو من العجائبي على حساب الغرائبي. أمّا العجائبي فهو: وقوع أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية ككلام الحيوانات... وهذه الأحداث تنتهي بتفسير فوق طبيعي يتحتم على المتلقي القبول به، كما أنّ لها بعدا واحدا، وشديدة الارتباط بالمعتقدات الجمعية. في حين نجد الغرائبي رهينا بالتفسير الطبيعي للأحداث، ويمكن رصده في حالات الحلم والنوم وتأثير المخدرات... التي تعيشها الشخصية، ومعيار هذا التصنيف يُستْند فيه إلى عنصر تأويل الأحداث وسياقها ومساقها.

وإذا حاولنا تصنيف رواية «الطائر البشري» انطلاقا مما سبق ذكره، فهي رواية فانتاستيكية، بطبيعة أحداثها وشخصياتها، وأزمنتها، وأمكنتها... كونها تحكي عن بطولة رجل كان تاجرا ومحبا للحكايات العجيبة والغريبة، إلى أن صار جزءا من عوالمها، عندما تحول إلى «طائر بشري» بخصائص إنسانية، ليبقى مُتأرجحا بين ما هو

[7] شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، ص 61.

طبيعي وما فوق طبيعي، ضمن الأحداث، الأمر الذي يفرض على القارئ تصنيفها في دائرة الغرائبي حينا، والعجائبي أحيانا، مع ميل شديد إلى الجانب العجائبي، نظرا لطبيعة النسج الحكائي في الخطاب.

ثانيا: السمة آلية سردية بلاغية

عرض جيرالد برنس (Gerald Prince) (1942م) في معجمه لسمتين، هما:

- السمة البارزة المقيّدة، وهي: «وظيفةٌ جذريةٌ، نواةٌ بذرةٌ، وفقا لتوماشوفسكي والشكلانيين الروس فإنّ السمة البارزة المقيّدة (على نقيض السمة البارزة الطليقة) ضرورية منطقيا للحدث السردي، ولا يمكن أن تلغى دون أن تؤثر على تلاحم التتابع السببي»[8]؛
- التابع أو السمة الطليقة، وهي: «حدث ثانوي في العقدة Plot، نقيض للوظيفة الجذرية أي أنها ليست ضرورية للحدث السردي وإسقاطها لا يقوض تلاحم التتابع السببي، ولا بد من تشكل وصلة أو رابطة أساسية في الحدث فإنها تملأ الفراغ السردي بين الوصلات»[9].

[8] المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى، المجلس الأعلى للترجمة، ط1، 2003، ص 39.

[9] نفسه، ص 41.

وقد عرّف مفهوم السمة في موضع آخر، بقوله: «صفة أو ملمح للشخصية يتكرر في سلسلة من المواقف والأحداث»[10].

ونجد البلاغي المغربي محمد أنقّار (1946-2018م) معرّفا السمة تعريفا بلاغيا، بقوله: «السمة إمكانية بلاغية بكل ما في كلمة بلاغة من أنماط ودلالات متحولة. وهي لا تقل خطورة جمالية عن مكونات العمل الأدبي المحكم الصنعة»[11].

نلاحظ من خلال التعريفات السابقة، أنّ مفهوم السمة عند «جيرالد برنس» (Gerald Prince)، منحصر فيما تمتاز به الشخصية من صفات قد تكون خارجيةً ظاهريةً أو نفسيةً أو اجتماعيةً... تظل لصيقة ومتكررة عبر مجموعة من المواقف والأفعال والأحداث... داخل الرواية. أمّا البلاغي المغربي «محمد أنقار» قد أخذت معه السمة دلالات أوسع، وذلك لربطها بالبلاغة في بعدها الجمالي متجاوزا بلاغة الأبواب[12] كما سمّاها. فلم تصر السمة، وفق تعريفه، مفهوما ضيقا، وإنّما هي شاملة لكل ما يميّز مكونات العمل الأدبي الذي يضم مجموعة من الخصائص الفنية المؤثثة للخطاب، ونصل إلى تلك السمات من خلال الحدث أو الشخصيات أو المواقف أو الأفكار أو التيمات...

---

[10] قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، ص 201.

[11] ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر، محمد أنقار، منشورات مرايا، 2007، ص 11.

[12] نفسه، ص 12.

إنّ المنطلق الذي جعل مفهوم السمة يعرف اتساعا وشمولية عند «محمد أنقّار»، هو انطلاقه من تصوّر جديد في أجرأة الآليات البلاغية التي تعيننا على تحليل الخطاب. لأنّ البلاغة عنده هي كشف عن الوظائف التي يصبو إليها العمل الإبداعي، وذلك بقوله: «البلاغة ليست حلية، بل كشف عن الوظائف»[13]، فلا يمكن أن نتصوّر عملا أدبيا من دون وظيفة يعمل صانع الخطاب على تحقيقها. والوظائف تختلف باختلاف اللغة والمضامين... كما أنّ الأدب، عنده، هو تشكّل للوظائف اللغوية، وهو ما وضّحه في قوله: «الأدب ليس في جوهره سوى تشكل شاسع للوظائف اللغوية»[14]، من هنا نلمح خلفية مفهوم السمة عند البلاغي التطواني التي تتأسس على تصور للغة المعتمدَةِ في العمل الأدبي، لتأتي البلاغة كاشفة الحُجُبَ عن وظيفة اللغة في مقامات دون غيرها، فتبزغ سمة أو سمات بين اللغة والوظيفة في قالب أدبي إمتاعي أو إقناعي.

ثالثا: بلاغة السمات في رواية الطائر البشري

تعد السمات البلاغية في رواية «الطائر البشري» أسا من الأسس التي يقام عليها الخطاب الروائي الفانتاستيكي، وفي تضاعيف المتن يجد القارئ عددا من السمات تتناسل فيما بينها جراء تعدد الحكايات وتداخلها، وكثرة الأحداث الواقعية والعجائبية، واختلاف الأزمنة الفيزيائية والنفسية والسردية، والأمكنة المفتوحة والمغلقة، وتوظيف

[13] بناء الصورة في الروائية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)، محمد أنقار، مكتبة الإدريسي، ط1، 1994، ص 14.

[14] نفسه، ص 14.

الشخصيات الآدمية وغير الآدميّة، واعتماد طرق من السرد المباشرة وغير المباشرة، وامتزاج صوت السارد بصوت الشخصيات، وفتح الآفاق التخييلية... كل هذه المقومات التي ذكرناها تشكل آليات ومكونات يستند إليها الخطاب الروائي، وهي التي تجعلمن الإبداع حمّالا للعديد من السمات التي تنسج في نهاية تيمة عجائبية خالية فنية تشد ذهن المتلقي وتفتح أمامه آفاقا تصويرية تخييلية، وهو ما حاول «نصر سامي» تقديمه إلى القارئ العربي بمنجزه قيد الدراسة.

وسنقف في هذا المضمار عند أهم السمات التي جاءت وأثثت فضاء الرواية المنسوجة من حكاياتها المتعددة شكلت في التحامها خطابا روائيا بليغا.

1- التدول

إنّ القارئ لرواية «الطائر البشري» يجدها محكومة من بدايتها إلى نهايتها بسمة التحول والانقلاب والتغيير بين عالمين اثنين، الأول: عالم إنسي طبيعي يجعل المتلقي مستمتعا بأحداث لها رهانات، والثاني: عالم جِنِّيٌّ يسافر بالمتلقي إلى عوالم غير طبيعة تدهشه وتنقله إلى عالم العجائب والغرائب... الأمر الذي يجعل القارئ بين عالمين متناقضين، وفي هذا التناقض متعة وتسلية للخيال الإبداعي الذي يلتقي فيه الشعري بالنثري من منطلق جمالي عام، ومن هذا المنطلق تكون سمة التحول سمة من السمات بلاغية التي تكشف عن بلاغة المحكي الإمتاعية.

قال السارد في الحدث الأول الممثل للتحول:

«انفتح في العلية بستان فسيح الأرجاء، شجيرات وعيون وبيت صغير في الغاب. انشق الحائط الأيسر، وأشرقت فيه شمس بيضاء صغيرة

وقريب منا. وبدا الهواء رطبا وناعما. وشعرت بنفسي بجناحين صغيرين على كتف، وبأطراف صغيرة جدا. أما جابر فبدا بشكل أصغر وأخف، بجناحين قويين كبيرين. اندهشنا كثيرا ونحن نتأمل بعض، ثم طرنا مثل عصفورين حقيقيين، طرنا عاليا وبعيدا»[15].

من الآثار الفنية التي تشدّ القارئ، دقة الوصف التي اعتمدها «نصر سامي» في تقديم الأحداث، وعدم تقديم الأحداث بشكل مباشر، وكأنّه يريد إعداد القارئ إلى ما يقرأه منغمسا في التجربة الإبداعية والتصوير الفني للأحداث التي تفتح آفاقا خيالية. والحدث السابق جاء في بداية الرواية وهو أول حدث انسلت منه مجموعة من الأحداث مشتركة في الفعل مختلفة في دقائقه.

قد ورد هذا الوصف في سياق التحول الذي عرفه الأب التاجر؛ بطل الرواية، وابنه جابر، والغرض منه نقل السارد القارئَ إلى عالم خيالي ينزع فيه السارد إلى اللامعقول، وهذه سمة يمتاز بها النثر الفانتاستيكي الذي تقر فيه حقيقة أدبية مبنية على الزيف والخداع شاء السارد تقديمها بلغة عربية تمتح بنسيجها من معجم يجعل القارئ منخرطا في سيرورة الأحداث وهو أمر لا يمكن إزاحته، لأنّ بناء الحدث في الرواية، يستدعي استحضار المقومات السردية التي يتم من خلالها تمثيله في ذهن المتلقي وهي لا تخرج عن: (القوى الفاعلة- الزمان- المكان- الحبكة- زاوية النظر- تقنيات الحكي «السرد-الوصف»...).

[15] الطائر البشري (رواية لليافعين)، نصر سامي، المؤسسة العامة للحي الثقافي، كتارا، قطر، ط1، 2018، ص 7.

والتحول الذي جاء في المقطع قيّد بثنائية (أصغر≠ أكبر)، وذلك بقول السارد: «وشعرت بنفسي بجناحين صغيرين على كتف، وبأطراف صغيرة جدا. أما جابر فبدا بشكل أصغر وأخف، بجناحين قويين كبيرين»، والملاحظ أنّ الأب الذي تحول إلى عصفور بشري بجناحين صغيرين على كتف، وأطراف صغيرة، وابنه جابر الذي أصبح عصفورا أصغر وأخفّ منه، ولكنه بجناحين قويين وكبيرين. ففي القول مفارقة كبيرة تدهش المتمعن في القول، وتفتح أمامه آفاق السؤال: فكيف لعصفور صغير أنْ يكون بجناحين قويين وكبيرين؟ فقد حاول السارد تقديم صورة خيالية يلتذ بها المتخيِّل عبر طاقة لغوية تصويرية تنضوي تحت كفاية لغوية تتجاوز حدود المعقولات، بإيهام السارد المتلقي الذي يتلقى الوصف الطبيعي للأشياء والهيئة التي أصبحت عليها كلا الشخصيتين، وعلى الرغم من ذلك فهو وصف تخييلي يريد به رسم صورة واقعية حول الطائرين البشريين وهما يحاكيان الطيور البشرية بتصوير فني يتجاوز حدود العقل.

إنّ التحول الذي نشده «نصر سامي» هو تحول سار في تضاعيف حبكة الرواية، كما أنّه محكوم بثنائية الحقيقي والخيالي، وهو الفلك الذي تحوم فيه الرواية ككل، فتارة تطالعنا شخصية آدمية وتارة أخرى شخصية العصفور المتحول المحب للحكاية تأليفا واستماعا من قِبل باقي الشخصيات التي اعترضت سبيله وهو محلق في السماء رفقة ابنه، وهذا ضرب من التحدي والتجدد والاندفاع الذي يحاول الإنسان تجاوزه إذا ما اعترض سبيله عارض نحو هدف يريد تحقيقه، فيأخذ من التجاوز طيرا ومن الرفقة حمية.

ولا مراء في أنّ السارد يريد أنْ يضع المتلقي موضع حيرة وارتياب لما تعرفه شخصية الأب التاجر وباقي الشخصيات الأخرى الرئيسة والثانوية، فهو لا يسرد أحداثا حقيقية، بل يحاول تسجيل وقائع شهدها أو سمع بها برؤية سردية يدرك فيها خبايا الأحداث وما ستعرفه كل شخصية في مصيرها، يمكننا الوصول إلى ذلك من خلال الأحداث التي يلتبس فيها الواقعي بالخيالي في فضاء حقيقي وحدث عجائبي، من هنا يكون التحول لبنة تشكل أساسا لا غنى عنه في تناسل الأحداث واستمرارها في تضاعيف كل حكاية عاشتها الشخصية الرئيسة، وقد شكّلت هذه السمة إحدى الأدوات التي أعانت «نصر سامي» على تقديم منجز إبداعي قائم على عنصر التحول.

ولم يتوقف بنا المسير عند العبارة الأولى التي شكلت سمة التحول في الرواية، بل هناك مجموعة من الأحداث التي لا يمكن تجاوزها، ومن بين المقاطع السردية التي مثلت هذه السمة أيضا، نذكر ما جاء به السارد فيما هو آتٍ:

الحدث الثاني: «أخرجت الكتاب، وفتحته. وما هي إلا لحظات حتى تحولنا. ضمرت أقدامنا وأيدينا وصغرت أحجامنا، ونبتت لنا أجنحة قوية»[16].

الحدث الثالث: «طرنا حتى وصلنا إلى شجرة عظيمة، فتحولنا بشرا، وجلسنا في ظلها نرتاح. وكان ما حصل لنا يومها وفي الأيام التالية غريبا، غريبا جدا[17]... وفيما نحن رأينا عددا من قطاع الطرق ينقضون

[16] الطائر البشري، نصر سامي، ص 10.

[17] نفسه، ص 21.

عليهما، فانقلبنا رجلين، وأنقذناهما، ولا يعلما شيئا عما كنا فيه ولا ما صرنا إليه»[18].

الحدث الرابع: «أما أنا فكنت في تلك الأيام الطويلة، حين أتعب من الطيران، أتحول بشرا، وأجلس مع الناس، أسمع ما يقولون، وأرى أحوالهم»[19].

في الحدث الثاني، يطالعنا كتاب يشكل سرا من أسرار التحول الأمر الذي لم يصرح به السارد في بداية الرواية، فالكتاب هنا لم يعد كتابا طبيعيا يحمل قولا تعبديا أو وعظيا أو معرفيا أو إبداعيا مسليا... ولكنه كتاب سحري له القدرة على التحول، وهو ما يخصب أحداث الرواية المطبوعة بطابع عجائبي، وفي هذه إشارة إلى أنّ الكتاب قادر على التحويل والتغيير شريطة فتحه، ولو أنّ مساق الكتاب هنا يحكي عن تحول من عالم البشر إلى عالم الطير على مستوى الهيئة مع الحفاظ على الجوهر الإنساني عقلا وقلبا.

أمّا الحدث الثالث، فقد ورد في سياق أخذ الرحلة من البيت تحليقا قصد الترويح عن النفس، وفي أثناء الرحلة بدأ الطائر البشري/ الأب التاجر يسرد شعرا وقصصا وأدبا؛ فهو مثقف ومحب للأدب، وعند بلوغ شجرة عظيمة لمحا قطّاعا من الطرق يعترضون سبيل أميرة رفقة زوجها، لتعود سمة التحول من جديد؛ من هيئة طائر إلى إنسان بغرض الإنقاذ، إنّها قدرة تنم عن الحرية، وإطلاق العنان للخيال الإبداعي عند «نصر سامي» قصد السفر بالمتلقي من بين عالمين الأصل فيه البشري والمتولد

[18] الطائر البشري، نصر سامي، ص 22.

[19] نفسه، ص 57.

عنه عالم الطير، وفي هذا تسلية للخيال، وهي دعوة إلى التحرر من قبضة الأحداث التي تنغمس في الواقعية التي تحاكي أفعال الناس الطبيعية اليومية وتقديم يد المساعدة إلى الغير رغم كل الإكراهات التي تعترض سُبل فعل الخير ونشر قيم المحبة والتضامن ومدّ يد العون في كنف مجتمع يتأرجح بين الخير والشر بما تفعل أيدي الناس. كما أنّ التحول في المقطع كان رهينا بمساعدة تمّ تقديمها من دون مقابل، وهذه سمة أخرى من سمات التحول الدفينة والخفية، وهي سمة التضحية، فيتم التعالق بين سمة وأخرى لتخدم سمة أسمى وهي الحفاظ على القيم الإنسانية التي تؤمِّن حياة الفرد والجماعة من وحوش حيوانية أو إنسانية تجعل من الدمار والجهل والبطش والسلب والنهب والقتل... شعارا يُتغنى به في السر أو العلن.

وما يمكن بسطه في هذا الموضع هو عدم معرفة كل من الأمير والأميرة بحال الرجلين المنقلبين من طائر إلى بشر، مما ينم عن سمة أخرى سليلة التحول وهي سمة العفاف التي تكون دفينة النفوس الطاهرة التي لا تنتظر الجزاء المادي بقدر ما تنتظر عفو الله وتحسين الحال والأحوال، ولعل هذا مطمح «نصر سامي»، في نسج أحداث وتناسل عبارات تضمر أبعادا كثيرة تشترك في هم واحد ألا وهو خدمة الإنسان لإنسانيته، وهو على وعي تام بأنّ القيم الإنسانية السامية عرفت تقهقرا على حساب المصلحة الشخصية في زمن أصبح فيه العامل المادي ساحقا للأخلاقي، خاصة إذا ربطنا هذه الأحداث بما عرفه العالم العربي من تحولات ديمقراطية بعدما وضع البوعزيزي، ذلك التاجر التونسي حدا لحياته؛ لأنّ الرواية العجائبية «الطائر البشري» كانت، في نظرنا، محاكاة للمواطن العربي الذي يبقى متشظيا بين عالمين

متناقضين؛ عالم إنسي شقي، وعالم خيالي يحركه أمل وتجمده الحقيقة.

وفي الحدث الرابع، أراد السارد أن يقيّد هذا التحول من الطائر إلى البشر بالبعد الاجتماعي وذلك بجلوسه مع الناس والسماع إلى ما يقولون من كلام، وما يعيشونه من أحوال، وهنا لم يبق التحول آخذا للبعد العجائبي بقدر ما هو خادم لقيم اجتماعية متعددة، فكيف للطائر بشري/ الأب التاجر، العالم بالأدب وبأهم خصائصه الفنية، أنْ يجالس الناس والسماع إلى كلامهم، ومعرفة أحوالهم، وهذا يدل على قيم منثورة في الحدث تسهم في تخليق حياة الإنسان الفردية والجماعية، وتجعل من المثقف قريبا من المجتمع وعالما بهمومه وعارفا بحاجاته. فالتحول هنا لم يعد سمة لخرق المألوف وفتح عوالم الخيال، وإنّما يمد القارئ برسائل بليغة تم تغييبها أو نسيانها، وقد عمل صانع الخطاب على التذكير بها لعلها تكون عاملا مؤثرا في دفع المثقف إلى المزيد من الانخراط في الحياة الاجتماعية منصتا ومدافعا ومؤطرا... فهو لسان الحال وقلم المجتمع وصوت المقموع وأنين المريض ومحامي المستضعف.

إنّ «نصر سامي» جعل من التحول نواة رئيسة في حبكة الرواية، منها تنسل باقي السمات العرضية التي تخدم الإنسان في بعده الإيماني والأخلاقي والنفسي والاجتماعي...

2- الثقافة

إنّ الكاتب وهو ينسج خيوط الرواية حاول أنْ يستدعي بعض الشخصيات التي عُرفت في الأدب العربي بحكاياتها المنقذة من أيدي السلطان، إنّها شهرزاد التي كانت تحكي حكايات فرارا من الموت الذي كان يطاردها كل ليلة، وهذا يشكل تناصا بين موضوع

الرواية، وبين دلالات شخصية شهرزاد في الأدب العربي، وقد كانت هذه الشخصية ابنة التاجر/ الطائر البشري، ولعل اصطفاءه لهذه الشخصية كان مرده طبيعة الرواية من جهة الحدث والرهان، فقد صوّرها في ثياب المثالية تخطيطا وتدبيرا لأمور النساء اللواتي يقطنّ في القرية، وذلك بقوله: «شهرزاد صارت أما رائعة وربة بيت مثالية، ولم يقتصر دورها على بيتها، بل استطاعت أن تدبر شؤون أغلب النساء القرويات البسيطات في أمور نظافتهن وصحتهن وتربية أولاهن»[20].

هنا يمكن أن نقف عند قضية اجتماعية وثقافية ومعرفية وأدبية فنية مثلتها شهرزاد في التراث العربي، فشهرزاد جارية الملك شهريار الذي اعتاد الزواج من عذراء كل ليلة ثم قتلها، والبنت التي تميّزت بحدة الذكاء من خلال حسن تأليف الحكايات خشية قتلها كما فعل ببنات سبقوها. الآن تقتحم بكامل مميزاتها ومكانتها عوالم الرواية العجائبية لتشيد صرحا عظيما من بنائها، فكونها ذكية وقادرة على نسج الحكايات حفاظا على حياتها، استطاع السارد أنْ يبقى محتفظا بتلك الدلالات التي عرفت عنها وجعلها بنتا لرجل محب للحكايات والمغامرات... مما يبيّن وحدة التناغم والانسجام بين ما اشتهرت به الشخصية خارج الرواية، وبين ما امتازت به داخلها، لتشكل رؤية متكاملة تخدم دلالات لا تخرج عن الحفاظ على حياة النساء ككل، وهذا يعطى لشخصية شهرزاد قوة مستمدة من التراث العربي ومستلهمة من دورها في الرواية، فهي التي استطاعت أن تدبّر شؤون النساء القرويات، وكما هو معلوم فإنّ النساء اللائي يقطنّ في القرية يعانين

[20] الطائر البشري، نصر سامي، ص 18. (بتصرف).

تهميشا وهن أشدّ حاجة إلى ما جاد به العصر من نظافة وحفاظ على الصحة والتربية، ومن ذكاء السارد أنّه اختار حاجات تشكل بؤرا جوهرية في استقامة الحياة، فالحفاظ على النظافة يقي المرء من الأمراض والأوبئة، والحفاظ على الصحة يساوي الحفاظ على الذات وجعلها قادرة على تحمل أتعاب الحياة، أمّا التربية فهي شرط لاستمرار الحياة على مبادئ أخلاقية.

والمتأمل فيما فعلت شهرزاد يجده خادما لمنحى واحد هو تحقيق شروط العيش الكريم لفئة اجتماعية ماتزال تعاني تهميشا في معظم الدول، وكأنّ «نصر سامي» يحاول إثارة قضية اجتماعية قديمة معاصرة محاولا إيقاظ الضمير الأخلاقي في نساء داخل المجتمع أشبه بشهرزاد المناضلة من أجل ضمان حق المرأة القروية التي تم تهميشها، وهذه قيمة إنسانية جعلها صانع الخطاب خفيّة في تضاعيف الرواية في شخصية امتح منها المبدعون فن القول وطريقة العرض وكيفية التقديم أو الانتقال بين كل حكاية وحكاية، وهو ما أشار إليه «نصر سامي» على لسان الزيني، بقوله: « ليس من كتاب مهم في هذا العالم، إلا وفيه أثر من شهرزاد. وليس من كاتب إلا وقد سرق منها سرا من أسراره»[21].

ومن بين المقاطع التي تمثل هذه السمة قول الزيني للطائر: «سوف أقرأ لك كتاب دون كيشوت لصاحبه سرفانتس، إنّه كتاب حياة، أيها الطائر. ليس كتاب أيام فقط»[22]. لقد ساق «نصر سامي» هذا القول ليعمق العمل ويجعل له استمرارية وصيرورة على مستوى الأحداث والرؤية

[21] الطائر البشري، نصر سامي، ص 61.

[22] نفسه، ص 72.

التي يريد عليها شخصية الزيني التي تمثل الرجل المثقف بحسن معاملته وتفهمه ورزانته، وإتقانه للقراءة التفاعلية مع الأحداث التي يسردها على مسامع الطائر/ الأب التاجر، وسفره في تلابيب كتب الحكايات ودأبه على الزيارة حتى يكون مصدرا لأمل مفقود، وروحا تبعث الحياة من جديد في جسد انشطر إلى اثنين بين بشر في الجوهر وطائر في المظهر.

وقراءة كتاب: «دون كيشوت» تمطيط لتقنية السرد أولا، وانفتاح على الأعمال الغربية الإبداعية ثانيا، تصوير صورة المثقف العربي المنفتح على المنجز العالمي في مجال الإبداع الأدبي ثالثا... وإعادة توزان الرواية ببث النفس الإبداعي الإسباني، إذ يصبح العمل هنا ملتقى يجمع بين الأصالة العربية من خلال الحكايات القديمة، وبين الرواية الإسبانية الممثلة للأدب العالمي، وهنا يحاول الكاتب أنْ يقرّب منزلة الحكاية العربية إلى القارئ البليغ عبر بسط أعمال عالمية ذاع صيتها بين المثقفين العرب وغيرهم. ومن المعلوم أنّ رواية دون كيشوت جُعلت في جزأين؛ وكلا الجزأين يحكيان عن المغامرات والفروسية والهجاء... وهذا يشكل تداخلا أو تناصا بين رواية الطائر البشري، وبين ما تعيشه شخصية الأب التاجر والزيني وباقي الشخصيات الأخرى، إذ يشتركان معا في بعض السمات التي لا يمكن تخطيها في العملين، وإذا ما عدنا إلى الأحداث نجد تيمة «المغامرة» حاضرة بشكل قوي من بداية العمل إلى نهايته.

ولم يكن لعبارة: «إنّه كتاب حياة، أيها الطائر. ليس كتاب أيام فقط»، دلالة على أنّ العمل مفعم بالأحداث والقصص التي سيظفر القارئ من خلالها بمجموعة من العبر التي تكون معينة لتخطي صروف الدهر، فالحياة تقوم على نواميس تستند إلى الخصائص الاجتماعية

والثقافية والدينية والاقتصادية والنفسية والوجودية والإيمانية... إلخ. وإذا تأملنا هذه الخصائص نجد أنّ جنس الرواية حاول أنْ يضع الأصبع على مثل هذه القضايا التي رافقت الإنسان منذ فجر التاريخ، فلم يكن الداعي إلى تأليفها في البيئة الغربية الترف الفكري وإحداث عالم افتراضي يعج بأحداث... حبيسة دفتي الكتاب، وإنما بزغت في سماء الإبداع لتوصل الأصوات المقموعة والمقطوعة والمسحوقة، يعضد هذه العبارة الأخيرة من القولة. وقد حاول «نصر سامي» أنْ يستدعي هذا العمل ليبيّن، أيضا، منزلة الزيني ومعرفته بالأدب العالمي وبالأدب العربي، ولكن هذا الأدب لم يسعفه لتحصيل ثروة مادية تزيحه من عالم الفقر الذي يعانيه، ولكنّ حبه للأدب وتمسكه بالقراءة جعله غنيا غنى معنويا يتمثل في اقتراحاته السديدة عندما شاركه الطائر البشري همّ بناء مركز متعدد الاختصاصات داخل القرية خدمةً للإنسان الذي يعاني فقرا معرفيا يجعلها عرضة للسّخرية وهضم الحقوق التي تضمن له العيش الكريم.

وهناك مشير آخر حاول «نصر سامي» أنْ يبيّن فيه السمة الثقافية وذلك بقوله: «قضيت مع طفول شهرا، كانت أما ثانية، لا زوجه أب. علمتني النسيج وعلمتني الشعر ورواية القصص، ونمت في قلبي وفي عقلي حس الجمال ومحبة القيم»[23]. هذا القول مقتطف من كلام «آجهات» عندما كان «بخيت» يعاني مضايقة حاكم متجبر، محاولا النيل منه بغرض الزواج من زوجه «طفول» وقد كانت «آجهات» شاهدة على الحادث.

[23] الطائر البشري، نصر سامي، ص 93.

إنّ ما يستوقفنا في القول السابق هو تعلم النسيج والشعر ورواية القصص، هنا يحاول «نصر سامي»، توجيه القارئ نحو الانخراط في عوالم الأدب شعرا ونثرا وهو ملمح ثقافي حاول تمريره بلسان إحدى الشخصيات، الأمر الذي يجعل من عمله عملا متأرجحا بين الإمتاع والإقناع؛ فالأول: من خلال تصوّر الأحداث وتوسيع الخيال وإدراك المشاهد، والثاني: من خلال الانفتاح على عوالم الأدب التي تزوّد المتلقي بذوق جمالي والتشبع بقيم المحبة، وهو أمر لن يتأتى إلّا لمن سلك دروب الأدب اطلاعا وصناعة.

إنّ شخصية «طفول» تمثل المرأة المثقفة داخل مجتمع يسوده ظلام الجهل، وهي امرأة معطاء تسهم في تنمية المجتمع والرقي به إلى المنزلة الحسنى من خلال مدها يد المساعدة إلى فئة في حاجة إلى التعلم والمساعدة بغية تحقيق رقي اجتماعي على مستوى الوعي والمعرفة، وهو ما يمثله نموذج «آجهات»، وهذا ما يسعى الأدب إلى بلوغه داخل المجتمع. فالأدب تأدب وتشذيب القلب من الشوائب وتنمية للذوق الجمالي، ونثر للقيم، شريطة أن يكون أدبا ملتزما، وهو ما يمكن قوله عن «طفول» وعن الكاتب نفسه، إذ يمثلان، معا، تجليا من تجليات الأدب الملتزم الذي يخدم أسس المجتمع، كما يعمل على تحصين الفرد بقيم الحب والجمال... وقد عمل «نصر سامي» على بناء روايته مستحضرا سمة الثقافة ودورها في تخليق حياة الفرد المنتمي إلى جميع الفئات العمرية داخل المجتمع، خاصة فئة اليافعين التي تعرف تحوّلا على مستوى الشخصية في الجانب البيولوجي والهرموني...

3- الوفاء

حاول «نصر سامي» أن يعرض لمشاهد تنم عن الوفاء في العلاقات الإنسانية خاصة الأسرية بين الوالد والمولود وبين الزوجين، مستحضرا القيم الدينية الإسلامية، وما قيّد به الله عزّ وجل هذه العلاقات حتى يضمن للأسرة تماسكها وانسجامها ووحدتها، وإذا ما تحقق ذلك، سينعكس على المجتمع الذي يعد امتدادا لما تعيشه مؤسسة الأسرة وما تربت عليه من قيم ومبادئ، ولهذا نجد الخطاب الروائي، في أغلب الأحيان، مرآة تحاول عكس مخاض اجتماعي بكل فئاته وأصنافه... ومن بين المقاطع التي تجلت فيها سمة الوفاء قول «أجديت»: «لقد حميتُ شرفكَ، يا والدي. ولم أخن ثقتك أبدا. وأنت، يا زوجي، لقد صنت شرفك، وحافظت على كرامتك رغم كل شيء»[24]، وقد جاء هذا المقطع في سياق سرد «أجديت» ما عاشته عندما حاولت زيارة أبيها الذي طردها من القصر وأمر «السائس» بقتلها، لكنه لم يفعل، لأنّه يعلم أنّها طاهرة، وما قيل لأبيها باطل أريد به حق، لتتعرض إلى الحدث نفسه بعد مرور سنوات من الزواج؛ وهو مضايقتها على متن سفينة من قِبَلِ الوزير الذي كلفه زوجها بمرافقتها في سفرها نحو القصر.

وتتمثل هذه السمة في عدم الانصياع إلى أوامر تمس عرض الإنسان وتجعله منحط القيمة دنيء المنزلة بمرجعية دينية إسلامية، فشخصية «أجديت» شخصية عفيفة ومحافظة وملتزمة وطاهرة، فلم ترتكب منكرا أو فحشا رغم غياب الأب في المرة الأولى والزوج في المرة الثانية، لكن تشبعها بثوابت العقيدة الدينية الإسلامية جعلها تحصّن فرجها،

[24] الطائر البشري، نصر سامي، ص 28-29.

وتحفظ كرامتها، وهذه السمة بثت في تضاعيف الرواية خلال الحدث الأول الذي تعرضت له الشخصية نفسها من قبل الوزير عند سفر أبيها بحثا عن أستاذٍ لأخيها.

يبيّن هذا المشهد أنّ المجتمع العربي الإسلامي اليوم، وتحديدا المرأة، ماتزال محافظة على هذه السنن الكونية التي سنّها الله تعالى لرسم حدود العلاقات الإنسانية الاجتماعية داخل المجتمع، خاصة داخل مؤسسة الأسرة التي تقوم على أسس شرعية لا تستقيم الحياة إلّا باحترامها من كلا الطرفين، وفي مقابل ذلك، نجد فئة عبدت هَوَاهَا فلم يعرف لها قرار، ولعل «نصر سامي» يحاول من خلال الحدث السابق أن يجعل خطابه الروائي خطابا هادفا يكرس به ثوابت الدين الإسلامي من خلال ما عاشته الشخصية التي ضحت بنفسها أولا وبأبنائها ثانيا لكي لا تسقط فيما حرّمه الله تعالى، بحماية شرف أبيها وزوجها وصون كرامتهما وثقة زوجها. إنّ هذه التضحيات التي قدمتها المرأة تعد مقوما من المقومات التي تحمي المجتمع من الأمراض النفسية والعضوية والبنيوية[25].

لقد أخذت سمة الوفاء في الرواية صورا عديدة بوقوع أحداثٍ توحي بجوهر الإنسان الطيب وهو ما تمثل في «الزيني» الذي دأب على زيارة «الطائر» وأخذه مهمة سرد الحكايات وكتابة أخرى جاءت على لسان شخصيات أخرى، ومن بين الأحداث التي عكست الوفاء عندما قال

[25] نقصد بهذا اللفظ بنية المجتمع.

«الطائر البشري» على لسان «الزيني»: «لكن الزيني لم يتأخر لحظة، وانقذف بيني وبين السكين، قائلا: «أموت أنا، ولا أتركه يموت»[26].

أتى هذا الحدث عندما سقط الطائر في مصيدة أحد الصيادين في أثناء تجواله، بعدما طلب من «الزيني» الخروج من البيت ترويحا عن النفس، ولكن عندما سقط في قبضة الصياد وحيدا، جاء «الزيني» لتنبي الصياد عن فعله، وإخباره بحقيقة الأمر، ولكن الصياد لم يأبه بقوله، الشيء الذي دفع الطرفين إلى السقوط في عنف لفظي ومعنوي، وهو ما أظهر وفاء «الزيني» لصديقه «الطائر» ذلك الرجل التاجر الذي حلّ في جسد طائر وعجز عن الرجوع إلى طبيعته البشرية.

فسمة الوفاء هنا نصل إليها بالقول الآتي: «أموت أنا، ولا أتركه يموت»، ومن هنا نتساءل: كيف لشخص أنْ يضحي بحياته لصالح حياة شخص آخر بينهما رابط الصداقة؟

يكرس القول السابق طبيعة بعض العلاقات القائمة في المجتمع، ونحن نعلم أنّ «الزيني» ينتمي إلى الطبقة الفقيرة في المجتمع، وقد كان سرده لحكايات ألف ليلة وليلة... على مسامع «الطائر البشري»، بدافع الحاجة إلى جلب بعض من المال تحصيلا لمتطلبات الحياة وحفاظا على الكرامة والعيش الكريم، لكن هذه العلاقة لم تبقَ حبيسة ثنائية العمل مقابل الأجر، وإنّما تعدت ذلك لتصير علاقة صحبة بمعناها الحقيقي، نصل إلى ذلك من خلال ثقة «الطائر» في «الزيني» عندما شرعا في تدبير شؤون المؤسسة الاجتماعية التي أزمع «الطائر» على تفعيلها بتقديم خدمات متعددة إلى أهل القرية. هذه الأحداث التي أثثت

[26] الطائر البشري، نصر سامي، ص 83.

فضاء الحدث الروائي العام، جعلت من «الزيني» الرجل المبدئي والمتخلق في تدبير علاقاته الاجتماعية، كما ينم عن نموذج من الصداقة التي لا ينخرها طمع في الحياة على حساب أفراد كان لهم الفضل، بعد الله، فيما يصبح عليه المرء، وهذا بعد أخلاقي عمل على تكريسه الروائي التونسي من خلال موقف الشخصية الشريف.

4- العقيدة

وسمنا هذه السمة بالعقيدة، لأنّ الخطاب قيد الدراسة يحمل في طياته بعدا دينيا إيمانيا إسلاميا، وذلك بتنزيل صانع الخطاب خلفياته الدينية في متن الرواية على لسان بعض الشخصيات الرئيسة في الرواية، وهذا يبرهن على أنّ «نصر سامي» قد استحضر دور الدين في حياة الفرد والمجتمع، تحديدا عند تعرضه إلى أحداث ترجع إلى قضاء الله وقدره، ونعدّ هذا التوظيف للدين في الرواية ضربا من التهذيب لنفس المتلقي وتخليقها بأخلاق دينية إسلامية؛ لأنّ الرواية موجهة إلى فئة اليافعين، وهنا يكسب الخطاب الروائي قوة جديدة، يمكن تحديدها في المزاوجة بين عالم خيالي عجائبي وعالم واقعي إيماني يشذب النفس الإنسانية ويصونها مما يدنسها من مظاهر قبيحة يعج بها المجتمع، وكذا مشاهدة بعض المواقف والآراء التي نتلقفها من سلوك إحدى الشخصيات سواء داخل الرواية أو خارجها.

ومن بين المقاطع التي عكست هذه السمة، نذكر ما جاء على لسان «الأب التاجر» رفقة ابنه «جابر»: «وضعت الصندوق بسرعة مع الكتاب

القديم. وأسندت رأسها قائلا: «أشهد أنّ لا إله إلا الله وأنّ محمدا رسول الله». فأعادت العجوز الشهادتين بتقطع، ثم أسلمت الروح لباريها»[27].

فالشهادتان اللتان تلفظ بهما جابر وأعادتهما العجوز، تمثلان ركنا من أركان الشريعة الدينية الإسلامية، ومن نطق بهما فقد أسلم، هذا ما يبيّن أنّ «التاجر»/ «الطائر البشري» وابنه «جابر» و«العجوز» التي قضت نحبها، كانوا جميعا يدينون بالدين الإسلامي، إضافة إلى قول السارد: «ثم أسلمت الروح لباريها»؛ والبارئ اسم من أسماء الله الحسنى «يعني الإيجاد من عدم»[28]؛ أي الخلق، والله تبارك وتعالى هو من يملك القدرة على ذلك هو الخالق والمصور، ولعل هذا المقطع استثمر بذكاء لتمرير عقيدة إحدى الشخصيات الرئيسة في الخطاب الروائي، لأنها محور الأحداث التي يتلقى المتلقي في كل حكاية أو فعل أو موقف أو سلوك أو رأي.

ولم تنحصر مشيرات سمات العقيدة/ البعد الإيماني فيما سبق بسطه، بل هناك مجموعة من المواقف والآراء التي عمل من خلالها صانع الخطاب إثباتها بمرجعية دينية حتى يقررها في ذهن القارئ، ومن ذلك قول «جابر»: ««إذا قدّر الله إن هذا هو أجلنا فإننا نقبل به». أمّا أنا فكنت حزينا جدا. «ما مررت به في حياتي أعطاني إيمانا لا يحد، ورضى لا يوصف بقدرة الله وكرمه، ولكنني كنت حزينا على

[27] الطائر البشري، نصر سامي، ص 15.

[28] يُنظر: موسوعة النابلسي للعلوم الإسلامية، كتاب أسماء الله الحسنى، نسخة إلكترونية، ص 230.

جابر»[29]، يثير «جابر» مسألة مهمة في البعد العقائدي للإنسان المسلم، وهي مسألة القضاء والقدر، معبّرا عن تمام الرضى إنْ كان القدر إلهيا، مع حزن أبيه الذي قوّته صروف الزمن ومنحته إيمانا لا حدود له تجاه قضاء الله وقدره.

وما نلاحظه أنّ هناك تدرجًا في البعد العقدي في أثناء نسج أحداث الرواية، ففي الحدث الأول، وقفنا عند الشهادتين اللتين تدلان على الإسلام، لكن الحدث الثاني تجاوز ذلك ليبين البعد الإيماني ومَبْلَغَهُ عند كلا الشخصيتين، وهذا التدرج قد يستفيد منه القارئ البليغ، فالإيمان تصديق القلب لكل ما يتعلق بالإسلام في القول والعمل، والإسلام انقياد لله والخضوع له بالتوحيد والإخلاص والطاعة... وهذا يثبت أسس العقيدة الدينية الإسلامية، ولهذا فإنّ صانع الخطاب وضع هذه الاستراتيجية في بناء الأحداث باعتماد مقياس التدرج لكل ما له علاقة بالعقيدة الإسلامية.

وتمثل شخصية «الأميرة» نموذجا للمرأة العفيفة المحصّنة لفرجها؛ لما تلقته في اختبارات إلهية في قصر أبيها، وفي قصر زوجها، وقد أمسكت نفسها عن فعل الفاحشة وإن كانت الظروف مهيأة لفعل ذلك، لكنّ امتلاء قلبها بالإيمان وخشية الله جعلها تأبى عن فعل الرذيلة. ويمكننا بلوغ ما تقدمنا به من خلال ما جاء على لسانها:«لم تمر سويعات من الليل حتى طرق باب غرفتي، ففتحت الباب، فوجدت الوزير أمامي. قال لي: «تعلمي رغبتي، لم أعد أطيق الصبر، نحن في أعمال البحر الآن. لا أحد سوف يعلم بما حصل». [فقالت] له: «الله يعلم، وزوجي الذي

[29] الطائر البشري، نصر سامي، ص 15.

استأمنك يعلم، وأولادي في الغرفة المجاورة». «فثار... ورفضت خيانة أهلي وزوجي، وقررت أن أصون شرفي»[30].

إنّ قولها: «اللّه يعلم» إشارة بليغة ودليل واضح ورسالة قوية إلى متلق يافع... على استحضار رقابة اللّه عليه في كل فعل أُزمع على اقترافه. فهو موقف سعى عبره صانع الخطاب إلى تخليق الحياة بما حث عليه الدين الإسلامي، وإلى بيان درجة الثبات التي بلغتها الأَمةُ المؤمنة، وكذا نفض الغبار عن القوانين المؤطرة للحياة الفردية، وتذكير بالحفاظ على الأمانة التي يستأمن بها الزوج زوجه، وهنا يأخذ العمل الإبداعي أبعادا تربوية أصيلة للتشبع بالقيم الإسلامية التي تم غرسها عن طريق المواقف والأفكار والقناعات التي تمسكت بها كل شخصية.

ونجد لثنائية الخير والشر موضعا في متن الرواية، وكان الجواب حاسما على لسان «الزيني» الرجل الفقير المثقف، قال «الطائر»: «كيف وجدت حكايتي اليوم؟». فقال:«حكايتي محيّرة، البرتقالة فيها الخير والشر، المرأة فيها الخير والشر، الرّجل فيه الخير والشر، ألا يوجد شيء لا يوجد فيه الشر؟. فقلت له: اللّه، لا يوجد فيه الخير والشر، يا صديقي. اللّه خير كله»[31].

فطبيعة الأسئلة التي تم بسطها تبدو في ظاهرها هينة وبديهية، ولكنها تحمل بعدا فلسفيا في فهم طبيعة الخلق الشامل للنبتة والإنسان... فقد كان غرض الإشكالات التي طرحها «الطائر»، في

---

[30] الطائر البشري، نصر سامي، ص 26-27.

[31] نفسه، ص 71.

حدود ما انتهى إليه فهمنا، تعجيزيا لرجل مثقف وحكيم، لكن جوابه أخمد لهيب ثنائية الخير والشر، فالله تعالى خير كله ولا يريد الله بعباده الشر والأذى، وإنما يؤتى ذلك ابتلاء للعبد واختبارا إيمانيا له، هذه هي رسالة «الزيني» للطائر، وفيها رؤية توحيدية دينية إسلامية تعمل على تطهير عقيدة الفرد من شوائب الفكر الشاذ. وما نسجله، أيضا، في هذا الصدد أنّ الشخصيتين معا يدينان بالدين الإسلامي، وهو ما جعل «الطائر» مسلما بما قاله.

إنّ ما نسجله فيما سبق عرضه، أنّ جميع الأحداث والوقائع والمواقف والآراء جاءت متطابقة مع ما نعيشه في الحياة الطبيعية، وهو أمر لم يكن ضربا من المصادفة، وإنّما هي استراتيجية استحضرها «نصر سامي» لنسج الأحداث، على الرغم من أن الرواية فانتاستيكية عجائبية، فلا يمكن بث قيم عقدية دينية إسلامية في قالب عجائبي خيالي افتراضي، وإلا لصار العمل خرافة وآخذا منحى إمتاعيا فقط، فاستثمار أحداث واقعية نثرت فيها أبعادا إيمانية كان بغرض استلهام هذه الأبعاد الواردة على ألسن وقناعات شخصية مثلتها شخصيات آدمية أو في أصلها آدمية، بغرض الاتعاظ والتخلق بالأخلاق الحسنة البانية لمجتمع منسجم وسليم.

خاتمة

بعد قطع هذه الأشواط البحثية التي سلكنا سبيلها متمسكين بآمال إثبات فرضيات انطلقنا منها قبل القراءة وفي أثناء القراءة وعند إتمام القراءة، نخلص إلى النتائج الآتية:

– إنّ رواية «الطائر البشري» للروائي التونسي «نصر سامي» هي: رواية فانتاستيكية عجائبية تتشكل من حكايات توزعت بين القصيرة والمتوسطة والطويلة، ويسهر على تحريك أحداثها العامة شخصية رئيسة كانت تمتهن التجارة ومنفتحة على الأدب بشعره ونثره... لكنها استقرت في هيئة «طائر»، إذْ تحولت من إنسان مثقف يسعى في الأرض إصلاحا، فيقضي معظم حياته طائرا بعقل مدبّر وقلب رحيم، إلى أن استنزف الدهر قواه بتحقيق منجزات يعجز على تحقيقها فيجد نفسه إنسانا مسلوب القوة والإرادة، لولا الأمل الذي كان يزرعه صديقه الصدوق «الزيني» الممثل لنموذج العلاقة الإنسانية الصادقة التي تقوم على المحبة؛

– توظيف صانع الخطاب في بناء الرواية شخصيات آدمية وأخرى خيالية لوضع القارئ بين عالمين متناقضين، الأول: حقيقي يهون استيعابه، والثاني: فانتاستيكي عجائبي يعسر فهم نواميسه. وبين العالمين تبزع سمات خفية استحضرها الروائي في أثناء الكتابة؛

– استدعاء التراث الحكائي العربي داخل المتن، كاستدعاء شخصية «شهرزاد» المرأة المثقفة الذكية المتقنة لفن الحكي. وحكايات «ألف ليلة وليلة» التي اقتبس منها معظم المبدعين العرب قديما وحديثا أسرار الكتابة السردية، مما يدل على أنّ العمل متعدد الرهانات؛

– الانفتاح على المنجزات الروائية العالمية كرواية: «دون كيشوت» للروائي الإسباني «دي ثربانتسسابيدرا»؛

- الرجوع إلى التراث السردي العربي القديم، والانفتاح على المنجز السردي الإسباني الحديث يعد استراتيجية حكائية يحاول عبرها «نصر سامي» بيان صورة المثقف العربي الحر الذي لا يسكن في التراث القديم معلنا رفضه كل ما هو جديد، ولا يتهيب من هذا الجديد المختلف لغة وثقافة ونمطا وأسلوبا، فهو يقدّم إلى القارئ صورة عامة حول المثقف؛

- تمثل كل شخصية داخل الحكايات المشكلة لعوالم الرواية، دلالات خاصة، فأغلب الشخصيات الآدمية أخذت أسماءً بشرية، مثل: (شهرزاد - الزيني - أمجد - الصياد...). وأخرى تقلّبت بين شخصيات آدمية وخيالية، مثل: (جابر - أجديت - نوف - أجهات - أتسلوم...)؛

- عكست رواية «الطائر البشري» مجموعة من السمات، بمفهومها الرّحب، أولها سمة الخرق التي يقوم عليها الأدب الفانتاستيكي والعجائبي والغرائبي، إلى جانب سمة العطف، والأمل، وخيبات الأمل، واليأس، والحسرة، والسعادة، والحزن، والتحدي، والرضى... فهي كلها سمات بلاغية أضفت على العمل أبعادا إنسانية بمحاكاة جزء من الواقع المعيش الذي يمر منه كل إنسان سوي في الحياة، لكن السمات التي اقتصرنا عليها لدواع موضوعية، هي سمة التحول: هذه السمة التي شكلت نقطة مفصلية بين عالمين متناقضين عالم الإنس وعالم الطيور والحيوانات. ثم سمة الثقافة: يمكن الوقوف عندها من خلال ذكر الروائي أعمالا سردية رائدة في البيئة العربية والغربية... وسمة الوفاء: تعد سمة الوفاء الخصلة التي تكاد تنعدم في

العلاقات الإنسانية اليومَ، وقد حاول الخطاب الروائي أنْ يقرب لنا صورة من صور الوفاء ليذكر بها القارئ... مع دعوته إلى التحلي بالقيم الإنسانية الكونية التي تتأسس على الصدق قولا وعملا... أمّا السمة الأخيرة هي سمة العقيدة: فقد أدرج صانع الخطاب جملة من العبارات المعبرة عن تشبع الشخصية بالعقيدة الدينية الإسلامية، إذ يسعى من خلالها السارد إلى إرشاد الناس إلى سواء السبيل وقاية من فتن العصر التي أنست الإنسان دينه وقيمه وثوابته.

وفي الأخير، يمكن القول: إنّ «نصر سامي» في روايته «الطائر البشري» عمل على تقديم عالمين متناقضين، من خلال طبيعة الأحداث وأنماط الشخصيات والفضاءات... محاولا مدّ المتلقي بعمل روائي مليء بالقيم الإنسانية الكونية والدينية الإسلامية... في صورة بديعة مقبولة عند جميع الفئات العمرية الراشدة، على الرغم من أنّها رواية لليافعين، كما تمت تسميتها، الأمر الذي يدفعنا إلى تسجيل ملاحظة حول هذا التصنيف. فالرواية تحمل رؤية فلسفية عميقة تجاه ما يعيشه الإنسان في مسارات الحياة المغمورة بالأفراح والأتراح... ومن الممكن أن تكون صالحة لليافعين وغير اليافعين. إنّ ما ندركه في الرواية استحضار جانبين مهمين في العمل الإبداعي الأدبي. هذان الجانبان هما الجانب التخييلي الإمتاعي نصله بالتنقل بين الأحداث وتعدد الشخصيات ومطارة أحوالها... والجانب الإقناعي التداولي نبلغه من خلال القيم المبثوثة والأفكار المؤطرة والمواقف الشجاعة والمبادرات البنّاءة التي أقدمت عليها العديد من الشخصيات..في كنف الرواية.

إنّ هذه الورقة البحثية لا تزعم الإحاطة الشاملة أو الاستيعاب لكل ما ذكر في متن الدراسة؛ فحسبنا الكشف عن زاوية خفية في أثناء قراءة خطابٍ يجسد في اللحظة الراهنة اهتمام مجموعة من المختصين.

لائحة المصادر والمراجع المعتمدة

- بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة: أحمد خليل عردات- علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، 1415هـ-1994م.
- بناء الصورة في الروائية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)، محمد أنقار، مكتبة الإدريسي، ط1، 1994.
- شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، دار الأمان، الرباط، ط1، 1430هـ-2009.
- الطائر البشري (رواية لليافعين)، نصر سامي، المؤسسة العامة للحي الثقافي، كتارا، قطر، ط1، 2018.
- ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر، محمد أنقار، منشورات مرايا، 2007.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003.
- مدخل إلى الأدب العجائبي، تيزفيتانتودوروف، ترجمة: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.
- المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: - محمد بريرى، المجلس الأعلى للترجمة، ط1، 2003.
- معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010.
- موسوعة النابلسي للعلوم الإسلامية، كتاب أسماء الله الحسنى، نسخة إلكترونية.

ثلاثية الجمالية والواقعية والخيال
في روايات نصر سامي
(حكايات جابر الراعي ، الطائر البشري ، والعطار)

محمد بونفي

باحث مغربي

كلية الآداب بني ملال

مقدّمة

لا شك أنّ الأعمال الروائية العربية كثيرة كمّا ومتعددة كيفا ، ومردّ ذلك إلى الاستمداد من الجذور السحيقة الضاربة في أعماق التاريخ السردي العربي، والتأثر بالأساليب والمناهج الغربية في الحكي، و إلى حتمية الامتداد في كثير من المجالات المعرفية السردية، فهذا الامتداد والاستمداد في ضوء الصيرورة التاريخية ؛ جعل الرواية العربية تتخذ أشكالا متنوعة منضبطة ومستقلة بذاتها ،مما أسفر عن بروز بعض الخصائص الفنية والأساليب الروائية التي صارت مميزة لبعض الروائيين العرب عن غيرهم، ولا أبالغ إذا قلت أن الروايات الثلاث للروائي والناقد نصر سامي « حكايات جابر الراعي، والطائر البشري، والعطار» تعتبر مرجعا في تطويع الكتابة السردية.

فما الذي يميز الروايات الثلاث لنصر سامي عن غيرها ؟ وأين تكمن الخصائص الجمالية فيها؟

هذا ما سنحاول الكشف عنه في الصفحات الآتية من خلال ثلاث محاور أساسية:

المحور الأوّل والموسوم بالجمالية، سأحاول من خلاله إبراز المكونات التي تعطي للرواية جماليتها، على اعتبار أن الجمال هو أهم عنصر في الإبداع الأدبي و الفني عموما، فإذا انتفى هذا العنصر انتفى الإبداع كلية.

والمحور الثاني سأتحدث فيه عن عنصر الواقعية في أعمال الروائي، خاصة في رواية «العطار» التي كشف فيها عن جانب من الواقع الاجتماعي والسياسي لبعض المناطق المغاربية.

أما المحور الثالث فسأخصصه للحديث عن الخيال في «حكايات جابر الراعي» و«الطائر البشري» باعتباره المعين الذي يستقي منه الروائي إبداعه، مستشهدا بأمثلة من الروايتين، وقد ختمت هذه الصفحات بالحديث عن مكانة الروائي نصر سامي في عالم الرواية العربية.

إن المتأمل في النتاج الروائي العربي سواء أكان حديثا أم قديما يرى جليا دورانه في فلك ثلاث نقاط أساسية، بغض النظر عن تباين دوافع تأليفه أو تعدد مكونات عناصره، وهذه النقاط يمكن حصرها في الآتي:

الجمالية، الواقعية، والخيال

1- الجمالية

إن للجمال في العمل الروائي سحرا أخاذا يجعلك منقادا له، غير مكترث بالدقائق والساعات التي تمضي وأنت تقلب صفحات الرواية، وتنتقل من مشهد لآخر حتى تبلغ منتهاها، بل ويضل تأثير هذا السحر الحلال فعالا بعد نهايتها لما تتركه من بالغ الأثر في النفس، فالجمال

باعث على القراءة، و القاضي باستمرارها ، والعنصر الذي يؤدي إلى تقريب النص أكثر إلى ذهنية المتلقي والتأثير فيه ، فيحرك بذلك كل مشاعره ويجعله ينفعل مع النص، وهذا ما يؤدي إلى تفاضل النصوص فيما بينها.

«والإحساس بالجمال شعور يمتلك الإنسان منذ القدم وهو يختلف من شخص لآخر، فلكل رؤيته الخاصة به في العالم الذي يعيش فيه ، وهذا الإحساس سعى لاكتناه أسراره والغوص في أعماقه ، ويمكن أن يربط الجمال بخيال الإنسان ، ويعتبره حلما يهرب إليه ، ويؤدي بذلك إلى تذوق الجمال الذي يولّد الفن ، ولذلك قيل «الجمال توأم الفن» وذلك نظرا إلى أن الفن «حدس» وهذا ما قاله كروتشيه في مفهومه للجمال ، فهو يعتبر من أهم الأشياء التي يبحث عنها الإنسان ويعتبرها أجمل معاني القلب والروح والوجدان»[1].

فهل الجمال عنصر بارز في الروايات الثلاث لنصر سامي «حكايات جابر الراعي، الطائر البشري، العطار» ؟

وما هي العناصر السردية التي يتجلى من خلالها ؟

أ - جمالية المكان

يوصف المكان بكونه مجالا للحدث الروائي ، و حيزا تتحرك ضمنه شخصيات الراوية من حيث تفاعلها مع الفضاء الذي تعيش فيه حيث ينتج رؤية خاصة به. والفضاء من المصطلحات النقدية التي دخلت

[1] ينظر إتيان سوريو ، الجمالية عبر العصور ، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات بيروت، ط2، 1982 ص11، 12.

عالم الدراسات والبحوث حديثا وفرضت نفسها بقوة بعد أن أهملت سابقا «بسبب انصراف النقاد والباحثين إلى التركيز على عناصر أخرى كالزمن والشخصيات... ولكن الفضاء يعد عنصرا من عناصر النص الروائي» ولقد أولاه قلة من الباحثين اهتماما لائقا ،لأنه يمثل إلى جانب الشخصية والزمن الروائي والحدث الأسس الفنية والجمالية التي ينهض عليها المتن الروائي[2].

ويؤدي المكان وظيفة هامة في البناء الفني للرواية ، فوصف محيط الحوادث وصفا دقيقا يسهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية «فالمكان يسهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحوّل عناصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم[3].

وهذا ما لمسناه في الروايات الثلاث لنصر سامي وخاصة الروايتين الخياليتين «حكايات جابر الراعي و الطائر البشري» اللتين اضطلع المكان فيهما بوظيفة مهمة في خلق مكون الجمال من خلال الاعتماد على الطبيعة التي تعتبر أهم منابعه في الرواية ، مثل الجبال والبحار والأنهار والوديان والغابات والشعاب... وهذا الجدول يقدم بعض الأمثلة على ذلك:

---

[2] فيصل الاحمر ، معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ، ط 1 ، 2001 ، ص 123.

[3] حميد الحميداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 1 ، 1991 ، ص 72.

مكونات الطبيعة	المثال من رواية «حكايات جار الراعي»	الصفحة
الوديان	وبينما أنا عائد إلى قطيعي مررت بالوادي القريب	10
الجبال	فلما أحس جابر بالخطر رمى الحصاة التي كانت في جيبه فتحولت جبلا	11
الأشجار	هو الفلاح الوحيد الذي يملك شجرة تفاح كبيرة	12
الغابات	دخلت غابة غريبة بها شجر م أتعوده	14
الأنهار	وبعد قليل رأيت نهرا ماؤه أحمر كالدم	15
الأمواج	وقذفه نحو الأمواج	19
الطيور	وتركني في أعلى الجبل وحدي مع طيور الرخم	20/19
البحيرات	وبعد سويعات خرجت الصبايا من البحيرة	22
الزهور	وفمها المفوف كزهرتي أروكاريا	38
الرياح	اقتلعتني الريح من مكاني	39
البحار	وعلى السباحة في بحار لم أرها	59

هذه الأمثلة وغيرها كثير يصعب تعداده في الروايات الثلاث، لهذا اقتصرت على الأمثلة من رواية واحدة.

من الملاحظ من توظيف الكاتب للمكان في الروايات، اعتماده على التكرار في استعمال المكان باعتباره الحيز الأمثل لأحداث بعض القصص في الروايتين الخياليتين، فبالرغم من أن القصص تختلف في مضمونها السردي إلا أنها تتفق في الحيز المكاني الموظف، فمثلا لاحظنا تكرر ذكر الأماكن وخاصة «القصر» كثيرا في الروايتين، مما دفعنا للتساؤل عن مغزى الكاتب من هذا التكرار، فيمكن للأحداث أن تنطلق وتنتهي في أماكن متعددة، وبعد إمعان النظر، تبين أن طبيعة بعض القصص الخيالية المذكورة وأحداثها يستلزم أن يكون «القصر» محورا أساسيا لتوظيفها، فالملوك والأميرات والحرس

والوصيفات لا يمكن للذهن أن يتصور حياتها اليومية خارج أسوار القصور كما جرى على ذلك العرف، لهذا كان تعدد وروده أمرا ضروريا ليحصل الانسجام بينه وبين الأحداث والشخصيات.

أما في رواية «العطار» فإن جمالية المكان أخذت بعدا آخر لاختلاف مضمونها وأسلوبها، فقد وظف الكاتب أماكن معلومة معروفة ليشد انتباه القارئ من جهة، ويضفي نوعا من المصداقية ـــ إن صح التعبير ـــ للأحداث التي تدور فيها، كذكره لبعض دول شمال أفريقيا مثل المغرب، تونس، موريتانيا، وذكره لبعض المناطق والقرى المتواجدة في المناطق الحدودية. يقول «قاد اللوري من الزويرات إلى لكويرة التي تبعد عن انواذيبو خمسة عشر كيلومترا» وقوله أيضا «على حدود المنطقة التي قصفتها طائرات الجيش المغربي بعدما حاول موالون لجبهة البوليساريو أخذها»....

هذه الأماكن المتعددة التي ذكرها الكاتب في رواية العطار تجعل القارئ في خضم الأحداث وخاصة إن كان ممن زارها وأقام فيها، فيقوم عقله بتجلية صور تلك الأماكن أمام عينه وهو يتتبع أحداث الرواية، فيحس بانتقال جسده من مكان لآخر مع بطل الرواية، أينما حل وارتحل، فكثيرا ما يترك المكان أثرا في نفس القارئ أكثر مما يتركه الحدث نفسه.

ب- جمالية الزمن

إن لكل رواية زمن سردي يجعل للأحداث طابعا خاصا وأسلوبا مميزا، وقد وظفت الروايات الثلاث الزمن بأسلوب فوقي جعل الكاتبُ من خلاله القارئ يتجاوز عتبات الحاضر ليعود إلى الماضي مع كل شخصية رئيسة، فإذا انتهى من ذكر قصته -أي الشخصية- عاد مرة

أخرى إلى الحاضر وهكذا ، فالروايات الثلاث ؛ انتقال من زمن إلى زمن، مما يضفي جمالية فريدة على الحيز المكاني وعلى الأحداث.

فما المقصود بالزمن الروائي ؟ وأين تكمن جماليته في الروايات الثلاث ؟

الزمن: هذه الكلمة ليست محصورة في تتابع الأيام والليالي والفصول، وإنّما «هي المادة المعنوية التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها»[4].

وهناك من يعرف الزمن على أنه «وجود نفسي يفلت من الضبط والقياس، أي أنه تجربة وجدانية تزيح الستار عن أسرار الإبداع الأدبي، فالأدباء هم القادرون على ابتداع قصائد وكلمات معبرة عن أحزانهم وأفراحهم، فيمسكون بذلك الزمن العابر الذي يتحول إلى ديمومة في ذواتهم فيرجعون خبراتهم ويعادون تجاربهم التي تتحدث فيها الذات عن معاناتها»[5]، هذه المعاناة التي لمسنا وجودها في أحداث الروايات الثلاث من خلال استحضارها في الزمن الماضي عن طريق سرد الأحداث -وهذا هو الأسلوب الغالب- ومن خلال ما يسمى بـ«الوقفة» و«القطع».

---

[4] الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، «مفاهيم نظرية» عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 21.

[5] ينظر: محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي ـ الزمن ـ الفضاء ـ السرد، الدار البيضاء، دمشق لبنان، ط 2، ص 12 ـ 13.

ج-الوقفة

وتسمى كذلك الاستراحة (Pause) وتظهر ف التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى الوصف، الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها فيظل زمن القصة يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته[6]. وله أهمية كبيرة في معرفة ردود أفعال الشخصيات وتقاسيم وجوههم وكيفية تفاعلهم مع ما يسمعونه من قصص، فالكاتب بالوقفة يعمد إلى خلق صورة حية للشخصيات الرئيسة في الرواية، فتصير لدى القارئ معرفة دقيقة بأحوالها كأنه يشاهد مسلسلا أو فلما سينمائيا، وفي رواية جابر الراعي والطائر البشري كانت الوقفات بمثابة خروج من عالم الحكايات الخيالية إلى الواقع ـــ وإن كانت الرواية بمجملها من شخصيات وأحداث من نسج خيال الكاتب ـــ ذلك الواقع الذي يجعلك مرتبطا بجابر الراعي وشهرزاد والراوي ارتباطا وثيقا مهما تعددت القصص واختلفت، فتتكشف أحاسيسهم، وتتجلى عواطفهم والآثار التي خلفتها في نفوسهم.

ومن أمثلة ذلك قول الراوي «وسألني: أليست قصة غريبة. فلم أقل شيئا تركته يتدفأ ويواصل الحكاية»[7]. ومن الأمثلة التي تبين الحالة النفسية لجابر الراعي من خلال الوقفة قول الراوي: «وصمت طويلا. صوت تنهده كان عميقا. وصدقه كان طاغيا. فلم أكلمه. كنت مأخوذا بالقصة. وكان يعرف ولعي بالحكايات والأقاصيص. فتعمد

---

[6] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط لأولى 2005، ص113.

[7] حكايات جابر الراعي، دار ورق للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص 8.

إيذائي بالإباء إلى أن صرخت فيه: وماذا أيضا ؟ هل انتهت القصة ؟. فضحك طويلا ثم واصل»[8].

ومن الأمثلة أيضا «وصمت جابر قليلا. عيناه الجميلتان كانتا طافحتين بالدموع التي لا تريد الانهمار. وكان واضحا أنه لقي الكثير من المتاعب. ولم أكلمه. وأبديت شوقي لبقية القصة. ترى ماذا حصل له ؟ وكيف استطاع التخلص والنجاة ؟ وحدس جابر أسئلتي ولهفتي فأتم القصة»[9].

د- القطع

يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إل تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إلى شيء منها ، ويكتفون عادة بالقول مرت سنتان أو انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته... إلخ والقطع إما أن يكون محددا أو غير محدد[10].

يمثل القطع (Ellipse) إحدى حالات عدم التوافق بين محوري الزمن في الرواية بحيث يتجه زمن الحكاية نحو لا نهاية ، وتؤول المسافة السردية نحو نقطة قريبة من الصفر ، حيث يرتبط الحذف بحادثة يمكن إغفالها في الحكاية ، ويجب أن تكون هناك إمارة دالة على الحذف ، ويمكن أن يستنتج من النص[11].

---

[8] حكايات جابر الراعي، ص 9.

[9] المصدر نفسه ، ص 13.

[10] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص77.

[11] ينظر: عمر عاشور ، البنية السردية عند الطيب صالح ، البنية الزمانية والمكانية في «موسم الهجرة إلى الشمال» دار هومة ، الجزائر (د ط) 2010 ، ص 24.

ومثال ذلك من النص قول الراوي: «كبرت كثيرا في تلك السنوات التي مرت، صرت أكبر، وجابر وشهرزاد صارا أكبر، أما أنا فلق أصبحت، رغم كل شيء، راويا»[12].

وقوله أيضا: «أمضينا في البلدة أياما طويلة نخطط»[13]. ويقول أيضا: « طار جابر وتركني. بقي أياما كثيرة»[14]، وقوله أيضا: «بعد هذه الحادث مر وقت طويل دون أن يحدث شيء»[15].

الملاحظ من هذه الأمثلة وغيرها أن الكاتب يختزل أياما وسنوات ويقتطعها من مسار السرد الزمني ليجعل الرواية اختزالا لحياة كاملة بأيامها وسنواتها الطوال التي لا يمكن سرد كل جزئياتها بتفصيل ممل، وإلا صارت القصص معزولة عن حياة أبطالها، والكاتب يريد أن يجعل لأبطال روايته دورا في كل قصة يرويها بذكر ردود أفعالهم، والكشف عن مشاعرهم، بل وجعلهم هم أنفسهم من يقومون برواية هذه القصص، فهي حياة كاملة بأفراحها وأتراحها وأمكنتها وأزمنتها، لهذا كان القطع ضروريا ليستوعب القارئ هذه الحياة ويفهم جزئياتها.

2- الواقعية

إن لعنصر الواقعية في الرواية دور كبير في الكشف عن حقيقة الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية... التي يعيشها المجتمع، بل

---

[12] الطائر البشري، ص 5.

[13] المصدر نفسه، ص 17.

[14] المصدر نفسه، ص 34.

[15] نفسه، ص 43.

أحيانا تكون الرواية أكثر مصداقية، وأكثر أمانة من الجهات الرسمية في نقل الواقع والتأريخ له، فإذا كنا قد عرفنا كثيرا من الجوانب الحياتية عن العرب من خلال الشعر الذي هو ديوانهم وسجل مآثرهم، فكذلك نستطيع بالرواية فهم الواقع الذي يسلط عليه الكاتب الضوء، ويسعى لإظهاره أو تغييره إما صراحة أو ضمنيا من خلال الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة التي تعكس طبيعة الواقع ونظرة الكاتب له.

فما المقصود بالواقعية ؟ وكيف عبر عنها الكاتب في رواياته ؟

«الواقعية مذهب أدبي نشأ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر»[16]، ويهدف إلى إبراز قضايا المجتمع في قالب أدبي، مبتعدا قدر المستطاع عن الخيال في عرضه للشخصيات والأحداث، سواء في الشعر أو النثر، متوسلا لذلك بموهبة الأديب الفنية وأسلوبه الأدبي . «وقد نشأت هذه المدرسة كرد على المثالية الكلاسيكية وعلى إسراف الرومنطيقية في الخيال والعاطفة من خلال تصوير الواقع وكشف خباياه، فالمجتمع موضوع للفن، والفن تعبير عن المجتمع من أجل المجتمع، وليست الواقعية رسما للواقع كما ترسمه الصورة الفوتوغرافية، إنما الأدب الواقعي هو انعكاس الواقع الخارجي، أو صورة للواقع ممزوجة بنفس الأديب وقدرته على التصوير الفني»[17].

---

[16] محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، 1994، ص 15.

[17] المصدر نفسه، ص 15. (بتصرف).

وأسلوب الكاتب في رواية العطار أسلوب الواقع المتخيل، أي أن الأحداث في الرواية لم تحدث بالفعل على أرض الواقع، لكن حدوثها ممكن فيه، بخلاف «حكايات جابر الراعي و الطائر البشري» ـ يقول المؤلف في الصفحات الأخيرة من الرواية: «والسرد لا يهتم بصنع عقود التصديق مع قارئه، بل يعيد ترتيب أمور، ويمزج حكايات هي في الغالب مجتزأة، ويعيد تصريف المشترك ويخيل الواقعي ويحاول عرض الحياة السرية»[18].

وإن كانت الرواية بأسلوبها اللغوي الغامض الذي لا يكاد يفهم في كثير من الأحيان من خلال الوصف السريالي، وتوظيف الاستعارة والمجاز بشكل لافت، فإن حقيقة أحداثها وشخصياتها وأمكنتها وأزمنتها مستقاة من إمكانية حدوثها في الواقع، صحيح أن الكاتب أشار إلى ضرورة قراءة الرواية قراءة مختلفة عن النمط المعهود المتداول في الروايات العربية بقوله: «هذه الرواية يجب أن تقرأ في أفق التأمل لما حدث ـ وقراءتها خارج هذا الفهم مضيعة للوقت»[19]. لكن عناصر الرواية المذكورة سلفا تعبر عن الواقع الاجتماعي الذي تعرفه بعض الأمكنة والأزمنة المذكورة في الرواية ـ

أ- واقعية الجغرافيا والمكان

من مميزات هذه الرواية، ومن خصائصها التي تجعل القارئ مشدوها للأحداث التي يمر منها العطار، اتساع رقعتها الجغرافية، والانتقال من مكان إلى آخر في المغرب العربي، مما يكشف عن معرفة الكاتب

[18] رواية العطار، الآن ناشرون وموزعون، ط1، 2019، ص 249.

[19] المصدر نفسه ص 252.

الكبيرة بهذه البلدان التي ذكرها في الرواية سواء ما يتعلق بالحياة اليومية للساكنة أو الصراع الدائر بينها ، وهذا يظهر جليا في أسماء المناطق والقرى والحدود المتاخمة ، وأيضا أسماء الأشخاص المميزة لكل منطقة على حده ، وهذا التوظيف الواقعي من الكاتب للجغرافيا يجعل الرواية تكشف بقصد أو بغير قصد عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي الذي تعيشه بعض البلدان ، وهذا الجدول يبين علاقة المحيط الجغرافي بالواقع الاجتماعي:

الجغرافيا الواقعية	الواقع الاجتماعي في الرواية
ليبيا «قبائل الزنتان»	الاشتغال في النقليات وفي النشاط السري
موريتانيا «نواكشط»	الزواج و الأنشطة السرية
من الزويرات إلى روصو «بوغي» «كيهيدي» «حدود السينغال»	الأنشطة السرية والقتل والعلاقات غير الشرعية
الصحراء المغربية	الاتجار بالبشر والصراع بين البوليساريو والجيش المغربي، ومخيمات تندوف
العيون والداخلة والسمارة وبوجدور والكويرة وتفاريتي ونواذيبو	الأنشطة السرية
السمارة	تعليم الأطفال في الجامع والأعمال السرية
الصويرة والقنيطرة	أعمال متعددة والزواج والكتابة
بشيمة، وادي الغراب، المشاف، راس المحلة، جساس،وادي زوية، خشم الرخمة	الأنشطة السرية
تونس	الكتابة والتشرد والعلاقات غير الشرعية والاستقرار النهائي

كانت هذه بعض الأحداث الواقعية التي دارت في جغرافيا واقعية ، والتي رام الكاتب من خلالها الكشف عن المعاناة والأحزان والأفراح ، عن التناقض ، التناقض الذي يعيش به هو ، والذي تعرفه هذه الجغرافيا.

ب- الواقع الاجتماعي

حاول الكاتب ملامسة الواقع بطريقة غير مباشرة، أي بجعل الواقع مطية للكشف عن الحالة النفسية التي يتخبط فيها البطل، فهو غارق في الرذيلة، لا يهتم إلا بإرضاء شهواته وتحقيق نزواته، لا يفرق بين الحلال والحرام، عاش جل حياته متشردا يهيم بين أزقة تونس وبين الجامعة التي لم يعرف فيها سوى الفتيات، يبيت بين أحضان هذه وتلك، لا يغادر بلدا إلا وقد خلف وراءه بصمته الخاصة من النساء المطلقات أو المعلقات والذرية التي يعرفها بالعدد فقط، حقا رحيله عن تونس زاد الطين بلّة، لم يتردد في العمل بتهريب الممنوعات وإعطاء الرشاوى بل والقتل أحيانا إن استلزم الأمر ذلك، وأحيانا يداري حقيقة عمله بإمامة المساجد وتحفيظ القرآن لكي لا ينتبه إليه، وحينما يرى أن الوضع لم يعد يحتمل بقاءه فإنه يرحل بكل بساطة إلى مكان آخر، يرحل كأن شيئا لم يكن.

حقيقة لقد وضعت رواية العطار اليد على جرح الواقع الاجتماعي الذي لا يمكن لأحد أن ينكره، فالعطار ليس سوى نقطة في بحر الواقع الذي تتلاطم أمواجه العاتية لتحطم سفن المثالية التي يحلم الإنسان العربي والمغاربي للنجاة بركوبها، وكشفت الرواية أيضا عن الحياة البائسة والواقع المرير الذي تعرفه ساكنة الصحراء المغربية في ضوء الصراع القائم بين الفصائل المسلحة وبين بعض الأنظمة التي تدعي أحقيتها في الصحراء، مما أدى إلى ما رأيناه في الرواية من انتشار الأعمال والأنشطة السرية ، والاتجار بالبشر، والقتل وغيرها من الممارسات المشبوهة.

إن الواقع الاجتماعي الذي صورته الرواية بأسلوبها الفذ ولغتها العميقة التي تحتاج مهارة الغوص في أعماق الكتابة للظفر بالمعاني التي يهدف الكاتب إلى إيصالها للمتلقي خاصة في القسم الثاني من الرواية والموسوم بـ«نساء في حياة العطار قبل الرحيل» كان أكثر وضوحا ، وأكثر تأثيرا في نفسية القارئ من لغة مباشرة صريحة رغم صعوبة الإمساك بالمعاني التي تمتطي أحصنة التشبيه والاستعارة والكناية وتعدو بأقصى ما أوتيت من سرعة مخلفة وراءها الغبار المتطاير وآثار الحوافر للقارئ لعله يستفيد منها بشيء ، بالرغم من ذلك كله كان الواقع يتجلى في كل كلمة وفي كل جملة ومع كل فتاة ، واقع اللامبالاة والرذيلة وعبودية الشهوات التي تهوي بالإنسان إلى دركات الانحطاط الأخلاقي ، واقع فضحته الرواية بأحسن أسلوب ، وأبدع كلمات.

3- الخيال / التخييل

كان للخيال أثر مهم و محوري في مختلف الأجناس الأدبية بتكفله بسد الكثير من الثغرات التي يخلفها الواقع أو يتسبب بها ، فهو ذروة الأدب ، وقلة الموهوبين يبلغون حوافه[20].

فالخيال imagination مستمد من الكلمة اللاتينية imaginative سنة 1175م ودلت في البداية على ما يرى في الحلم والهلوسة ، وبعدها دلت بين عامي 1269 و1278 على ملكة خلق الصور وتشكيلها ، ودلت منذ القرن الرابع عشر على ملكة تكوين تركيبات جديدة للصور(....)

[20] ينظر: هيثم حسين: الرواية والحياة ، مجلة الرافد ، دار الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة ، العدد 253 ، مارس 2013 ، ص 149.

بعدها أصبحت تدل على ملكة الخلق عن طريق تركيب الأفكار، واستعملت بعدها على ما يتصوره الذهن، ودلت في بداية القرن الثامن عشر على ملكة استدعاء المدركات السابقة[21].

أما التخييل فقد استعمل لدلالة على معنى الخلق والابتكار لأشياء متخيلة (....) وتستعمل حاليا في تركيبات كثيرة تعين الجنس الأدبي أو السينمائي القائم على الخيال الاستقبالي، كما هو الأمر بالنسبة إلى الخيال العلمي والسياسي[22].

وقد عبر عنه جابر عصفور بقوله: «هو عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي (....) تتم على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي إلى عالم الإيهام....»[23].

وقد شكل الخيال في حكايات جابر الراعي والطائر البشري منطلقا ومآلا للسرد فهو المعين الذي يرتوي منه الكاتب، والفضاء الذي يرتع ويلعب فيه القص بكل حرية، جاعلا للجماد الحركة، وللأموات الحياة، فهو أداة خلق لا يعجزها شيء، ولا تحدها الحدود، وهو مقياس تفاضل بين الأدباء وخاصة الروائيين منهم، وقد أبان الكاتب في الروايتين عن مخيلة فريدة، ليس فقط في أحداث القصص فحسب،

---

[21] يوسف الادريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط الأولى، 2005، ص 28.

[22] المصدر نفسه، ص 29.

[23] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 58، «نقلا عن: جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) المركز العربي للثقافة والعلوم القاهرة، مصر، 1882، ص 297/296».

وإنما أيضا في الحبكة السردية التي ربطت عناصر القصص فيما بينها ، وجعلت الحكايات رغم اختلاف مضمونها كالنسيج المتماسك ، لأن القارئ يضل مرتبطا بجابر الراعي وشهرزاد والراوي في كل قصة يقرؤها ، فيرقب ردّات فعلهم ، وينـدهش من قدرتهم الفريدة على الحكي.

لقد كان للأحداث الخيالية في الروايتين دور البطولة في خلق الإثارة وشد الانتباه.

صحيح أن بعض الشخصيات والأمكنة ومضمون بعض القصص تناولته كثير من الروايات الخيالية وكتب الحكي القديمة ، إلا أن طريقة صياغتها في الروايتين جعلت لها صورة خاصة ، فالحكايات كانت بمثابة إكسير الحياة ، تجاوز تأثيرها حدود النفس ليصل إلى الأبدان ، فقد أعادت لجابر وشهرزاد حجمهما الطبيعي ، وأعادت للراوي بشريته التي سجنت في جسد الطائر ، وأعادت للقارئ روح الخيال التي أخذته إلى عوالم مثيرة ، تسلق الجبال ، وركب الأهوال ، وغاص في البحار ، وهو لم يبرح مكانه.

والجدول الآتي يقدم نماذج لطبيعة الخيال في الروايتين:

الأحداث الخيالية	الصفحة/ الرواية
ومدّ لي حفنة من الغيوم البعيدة ورجاني أن أحتفظ بها وأراني حفنة الغيم الصغيرة	10 حكايات جابر الراعي
وأغرب ما صادفني في قصتي هو الجمل الناطق الذي أنقذته من الذبح وعتقته فصار رجلا و قال لي	10 "
وأخذت تفاحة وقسمتها نصفين فخرجت منها عجوز صغيرة جدا	14 "
ورضي الأسد بقسمتي وناداني: من علمك حكمة الأسود	50 "
وقالت النملة بأعلى صوتها: هذه إحدى قوائمي ضعها في جيبك فإنك متى احتجتها ستصبح قادرا على التحول نملة	50 "
ضمرت أقدامنا وأيدينا وصغرت أحجامنا ونبتت لنا أجنحة قوية	10 الطائر البشري
في منطقة بعيدة، بعيدة جدا كانت تسكن حوريات ثلاث	40 "
الجنيات الثلاث هن من كن يسرقن المحصول كل عام	41 "
أنت إنسي، وزوجي جني النار سوف يقتلك	45 "
امتطيت المكنسة القديمة وطرت عاليا	46/45 "
وشربت البحر في شربة واحدة ـ حدث ذلك بسهولة	47 "

يلاحظ من خلال هذه الأمثلة من الروايتين أن الكاتب اعتمد على أسلوب التشويق الذي يجعل القارئ في لهفة دائمة وترقب مستمر لما سيؤول إليه الأمر مع بطل القصة، فالأحداث التي تجعل المستحيل ممكنا، وتعلوا فوق نواميس المنطق تجعل للقصص حياة خاصة، وتكسبها جمالا استثنائيا لا ينتهي بانتهاء القصة، وإنما تستمر حياته في ذهن القارئ بشكل مطرد، لأنه يستمد استمراريته وخلوده من الخيال الذي لا يعرف المستحيل.

خاتمة

حقيقة، لقد كانت للروايات الثلاث «حكايات جابر الراعي والطائر البشري والعطار» سمات مميزة تفتح للرواية العربية أفقا فسيحا من الإبداع، إذ مزجت بين اللغة السلسة التي يفهما جل القراء، واللغة السريالية التي تحتاج قراءة خاصة للوصول إلى ما يرمي إليه الكاتب، هذا الكاتب الذي أبان عن علو كعبه في فن القص، وامتلاكه لقدرات عالية في تصوير المشاهد الأدبية بخلفيات متعددة وبحسب الفئة المستهدفة، فالرواية عنده كالطين الذي يستطيع تشكيله كما يشاء ومتى شاء، فقد أعطى لطين السرد في الروايتين الخياليتين هيئة فريدة وجسدا مختلفا عن جسد رواية العطار تماما، وهذه الخصيصة قلما نجدها في الروائيين العرب الذين غالبا ما تتحكم فيهم الكتابة وليس هم من يتحكمون فيها ، فلكل رواية أسلوبها الخاص ولغتها الخاصة التي تميزها عن غيرها، الشيء الذي يثبت أن للكاتب رؤية جديدة وصياغة فريدة تتجاوز النمط المعتاد في الرواية العربية التي يحتاج بناؤها لمثل هذه اللبنات الروائية التي تسهم بشكل كبير في إثراء موروثنا السردي.

لائحة المصادر والمراجع

- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات بيروت، ط2، 1982؛
- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2001؛
- حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط الأولى 1991؛
- الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، «مفاهيم نظرية» عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011؛
- محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي ـ الزمن ـ الفضاء ـ السرد، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، ط2 ؛
- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط لأولى 2005؛
- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح «البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال» دار هومة، الجزائر (د ط) 2010؛
- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، 1994؛
- جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)المركز العربي للثقافة والعلوم القاهرة، مصر، 1882؛
- نصر سامي، حكايات جابر الراعي، دار ورق للنشر والتوزيع، ط1، 2014؛
- نصر سامي، العطار، الآن ناشرون وموزعون، ط1، 2019؛
- نصر سامي، الطائر البشري،
- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط الأولى، 2005؛

المناولة اللسانية

نحو قراءة لسانية وظيفية لرواية «حكايات جابر الراعي»: القالب التخيلي أساسا للتأويل

د.مصطفى عقلي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة السلطان مولاي سليمان
بني ملال -المملكة المغربية

تقديم

عرف التنظير اللساني الوظيفي في العقدين الأخيرين تطورا ملحوظا بانفتاحه على الخطاب بأنواعه وأنماطه المختلفة، وخُصّصت أبحاث عدة لمقاربة قضاياه النظرية والإجرائية، أسهمت في تمحيص الآليات والإواليات الوصفية والتفسيرية الوظيفية وإغنائها بافتراضات واقتراحات كافية إلى حد ما. مما جعل الرؤية وآليات الاشتغال الوظيفية ناضجة وقابلة للانطباق على نطاق واسع، يمتد إلى خطابات عُدت في مراحل سابقة من اختصاص علوم أخرى غير اللسانيات؛ نحو الخطاب الإشهاري، والخطاب الموسيقي، وغيرهما من الخطابات التي لا تقتصر على اللغة بوصفها وسيلة للتواصل، بل تتعداها إلى وسائل غير لغوية.

وقد تأتّى للنظرية الوظيفية (النحو الوظيفي)[1] دراسة هذه الخطابات في إطار نموذج مستعملي اللغة الطبيعية، باصطلاح سيمون ديك، أو

[1] النحو الوظيفي نظرية لسانية حديثة تندرج في إطار أنحاء القدرة، تعود نشأتها إلى جهود مجموعة من اللسانيين بهولندا، يتصدرهم سيمون ديك S.C Dlk, الذي رصد المرتكزات النظرية والإجرائية للاتجاه الوظيفي في كتابه «Functional Grammar»،

النظرية الوظيفية المثلى كما وصفها د.أحمد المتوكل.(المتوكل 2003)، باعتبارها نظرية لسانية حديثة تروم مقاربة مختلف أنواع التواصل اللغوي وغير اللغوي، فظهرت أبحاث عدة قاربت خطابات مختلفة: سردية وإشهارية وشرعية...

في هذا السياق، يأتي عملنا هذا لمقاربة خطاب سردي، ممثل في رواية «حكايات جابر الراعي» لصاحبها نصر سامي، استنادا إلى فرضية القالب التخيلي، بحكم أنها فرضية اقتُرحت في إطار نموذج مستعملي اللغة الطبيعية لمقاربة الخطاب المجازي، بمفهومه الواسع، إنتاجا وتأويلا؛ صِيغت على أساس أن هذا القالب التخيلي يعد بمثابة تمثيل صوري في نموذج مستعملي اللغة الطبيعية للطاقة التخيلية باعتبارها إحدى طاقات القدرة التواصلية، وحُددت بنيته وآليات اشتغاله

الصادر سنة 1978. فحظيت بعناية كثير من اللسانيين في العالم الغربي اتخذوها إطارا عاما لأبحاثهم وجهودهم اللسانية وازداد الاهتمام بها حاليا وبنماذجها الحديثة خاصة «نحو الخطاب الوظيفي». أما دخولها إلى الوطن العربي فتم عبر جهود اللساني المغربي د. أحمد المتوكل، الذي هدف –ومازال- في أبحاثه إلى التأسيس لنحو وظيفي للغة العربية. بالنسبة لموضوعها فهو وصف قدرة المتكلم التواصلية وتفسيرها، أي وصف آليات اشتغال الذهن البشري وتفسيرها في عمليتي إنتاج الخطاب وتأويله، لذلك فهي تروم التمثيل للمعرفة اللغوية وغير اللغوية التي تمثل جوهر التواصل بين المتكلم والمخاطب في سياقاتها التواصلية قصد تحقيق الأهداف المرجوة منها، بحيث لا تقتصر في ذلك على المعلومات التركيبية والصرفية والصوتية والدلالية، بل تحرص على مركزية المعلومات التداولية في عمليتي إنتاج الخطاب وتأويله وتعتبرها أساس التمثيل له ومداره. ومن ثمة، تأتي قناعتنا بجدوى اتخاذها إطارا نظريا لمقاربة هذا العمل الروائي واستثمار آلياتها وإواليتها لقراءته وبلوغ مقاصده.

وتفاعله مع باقي القوالب بناء على أهميته في وصف وتفسير عمليتي إنتاج هذا النمط من الخطابات وتأويله.

لبلوغ أهدافنا، سنعرف بهذه الفرضية وبمسوغات ورودها، بعد ذلك نعمل على استثمارها لقراءة رواية «حكايات جابر الراعي» قراءة لسانية وظيفية.

1- فرضية القالب التذيلي.

1-1- سياق الافتراض.

راهن منظرو نظرية النحو الوظيفي منذ نشأتها على أن تكون نحو خطاب بالأساس، موضوعها وصف القدرة التواصلية لدى مستعملي اللغات الطبيعية وتفسيرها باعتبارها قدرة تميز الإنسان عن باقي الكائنات، وتمكنه من إنتاج الخطابات وتأويلها، لذلك افترضوا أن مستعملي اللغات الطبيعية لا يتم التواصل بينهم بجمل معزولة، وإنما يتواصلون بخطابات مصدر إنتاجها وتأويلها قدراتهم التواصلية. من ثمة اتجه البحث اللساني في إطار هذه النظرية إلى الكشف عن بنية هذه القدرة التواصلية ووظيفتها.

في هذا السياق، افترض مؤسس النظرية سيمون ديك (ديك 1989) أن هذه القدرة التواصلية تتكون من خمس طاقات تتفاعل في عمليتي الإنتاج والتأويل اللغويين، وهي كما عرفها الدكتور المتوكل(المتوكل 1993) في إطار اللغة العربية:

الطاقة اللغوية: يتحدد دورها في تمكين مستعمل اللغة الطبيعية من إنتاج عبارات لغوية معقدة ومتباينة وتأويلها في عدد كبير من المواقف التواصلية المختلفة.

الطاقة المعرفية: دورها تمكين مستعمل اللغة الطبيعية من تكوين مخزون معرفي منظم والاحتفاظ به وتوظيفه حين الحاجة، وهي ملكة تمكنه كذلك من اشتقاق معارف من عبارات لغوية واختزانها ثم استعمالها في تأويل عبارات لغوية أخرى.

الطاقة المنطقية: بفضلها يتسنى لمستعمل اللغة الطبيعية أن يشتق معارف إضافية من معارف أخرى اعتمادا على مجموعة من القواعد الاستدلالية الذهنية المحكومة بمبادئ المنطق الاستنباطي.

الطاقة الإدراكية: تمكن مستعمل اللغة الطبيعية من توظيف المعارف التي يستخلصها من إدراكه لمحيطه بواسطة الحواس في إنتاج العبارات اللغوية وفهمها.

الطاقة الاجتماعية: تعد خزانا لمختلف القواعد والمبادئ الاجتماعية التي تمكن مستعمل اللغة الطبيعية من استعمال العبارة اللغوية المناسبة بالنظر إلى وضع مخاطبه وإلى الموقف التواصلي والغرض المروم تحققه.

وعلى هذا الأساس، اقترح سيمون ديك (ديك 1989: 1-2) أن يصاغ نموذج مستعملي اللغة الطبيعية، باعتباره آلية يُتوسل بها لوصف هاته القدرة التواصلية وتفسيرها، في صورة جهاز يتكون من قوالب خمسة هي: القالب النحوي، والقالب المنطقي، والقالب المعرفي، والقالب الإدراكي، والقالب الاجتماعي، يضطلع كل قالب منها برصد ملكة من ملكات القدرة التواصلية الخمس. وتشتغل هذه المكونات أو القوالب بشكل قالبي؛ إذ يستقل كل قالب من حيث المبادئ والإواليات، لكن في الوقت نفسه يتفاعل مع القوالب الأخرى، بحيث يمكن أن يكون خرج هذا القالب دخلا لغيره، كما هو الأمر مثلا في وصف الخطاب الحجاجي وتفسيره؛ إذ يحتاج إلى تفاعل القالب النحوي

الذي يمدنا بمعارف أولية استنادا إلى المعطيات اللغوية والقالب المنطقي الذي يمكننا استنادا إلى قواعده الاستدلالية المحكومة بالمنطق الاستنباطي من بلوغ معارف أخرى، أو في نحو استنباط المخاطَب قصد ومعنى «طلب فتْح النافذة» من قول المتكلم مثلا: «الجو حار في القاعة».

لكن سيمون ديك لم يحسم عدد الملكات المفترضة في القدرة التواصلية، ولم يعمق المعرفة في التفاعل الممكن حصوله بينها في عمليتي الإنتاج والتأويل، فكان ذلك دافعا لتعميق البحث وتمحيص مدى ورود هذا الافتراض، وفي الآن نفسه اقتراح فرضيات علمية لاحقا، لها مسوغاتها النظرية والإجرائية (المتوكل 1995، كرون 1997، عقلي 2018... من بين آخرين). لكن ما يهمنا في هذا السياق هو افتراض القالب الإبداعي (المتوكل 1995) أو القالب التخيلي (البوشيخي 1998) الذي عمق البحث فيه د.عز الدين البوشيخي، وحدد مبادئه، وإواليات، وعلاقته بالقوالب الخمسة الأخرى المكونة لنموذج مستعملي اللغة الطبيعية. فما المقصود بهذا القالب التخيلي؟ وما مسوغات وروده النظرية والإجرائية؟ وما علاقته بباقي قوالب النموذج؟ وما مدى كفاية أجرأته في قراءة رواية «حكايات جابر الراعي» لصاحبها نصر سامي؟

1-2- الحد والماهية

من الثابت في نظرية النحو الوظيفي أن قوالب النموذج ما هي إلا تمثيل صوري لملكات القدرة التواصلية، وأن النموذج الأكفى وظيفيا هو النموذج المصاغ صياغة تحاكي بدقة القدرة التواصلية وكيفية اشتغالها في عمليتي إنتاج الخطابات وتأويلها، والقادر على مقاربة مختلف أنماط الخطابات وصفا وتفسيرا، ومادام الناس يتواصلون بخطابات لغوية في أغلبها مجازية، كما قال ابن قتيبة (276هـ): «لو

كان المجاز كذبا لكان أكثر كلامنا باطلا، لأنا نقول: نبت البقل، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام الجبل ورخص السعر...» (كتاب العمدة ج 1 ص 236)، أو استعارية على حد قول جورج لايكوف ومارك جونسن في كتابهما «الاستعارات التي نحيا بها»، فذلك يفيد أنهم متساوون في مصدر إنتاج هذه الخطابات بأنماطها وأنواعها الحقيقية والمجازية، وأن الخطاب المجازي ليس خاصا بفئة من الناس، بل إن قدراتهم التواصلية تمتلك من الملكات ما تؤهلها لإنتاج الخطابات اللغوية العادية إلى جانب إنتاج الخطابات اللغوية المجازية، بمفهوم المجاز الواسع.

يقول د.عز الدين البوشيخي متحدثا عن القدرة التواصلية والملكات التي تكونها: «ثمة معطيات لغوية وافرة كثيرا ما يلجأ مستعمل اللغة الطبيعية إلى إنتاجها وتأويلها دون أن تكون إحدى هذه الطاقات الخمس مسؤولة مباشرة عن إنتاجها وتأويلها. ومن هذه المعطيات البنيات الشرطية والبنيات المجازية والبنيات الاستعارية، والبنيات الكنائية، والبنيات الرمزية». (البوشيخي 2012: 91). مفاد ذلك أن وجود هذا النمط من الإنتاجات اللغوية والبنيات اللغوية، التي لا تنتج بشكل مباشر ومسؤول من إحدى الطاقات الخمس المفترضة في القدرة التواصلية حسب ديك، في العملية التواصلية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، يُعد دافعا قويا لافتراض وجود طاقة مسؤولة عن ذلك.

وهذا ما تحقق إجرائيا مع د البوشيخي؛ إذ يقول في هذا الصدد: «نفترض أن الطاقة التي تشرف على إنتاج هذه البنيات هي الطاقة التخيلية» (م.ن)، وقبل تعريفها وتحديد بنيتها ووظيفتها، حدد المصطلح المعبر عنها وبيّنَ أن المقصود التخيلُ وليس الخيال، بحكم أن مادة التخيل تحيل على المقابل الدقيق لكلمة Imagination التي تدل على

عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكلها، وهو الأمر الذي لمسناه في رواية «حكايات جابر الراعي» ودفعنا لاتخاذها متنا لتنزيل هذا الافتراض عمليا كما سنبين لاحقا، أما الدلالة العربية لكلمة «الخيال»، بحسب جابر عصفور، «فإنها لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس، إنها تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة». (عصفور 1983: 15).

ومن هذا المنطلق عرف د.البوشيخي الطاقة التخيلية بأنها «الطاقة التي تمكن مستعمل اللغة الطبيعية من اختلاق صور افتراضية تنتمي إلى أحد العوالم الممكنة، ومن بناء وقائع متخيلة تنتمي إلى أحد العوالم الخيالية لتحقيق أهداف تواصلية محددة». (البوشيخي 2012: 92)، وفي تعليقه على هذا التعريف قال: «يُفاد من هذا التعريف أن إقامة التواصل اللغوي بين المخلوقات البشرية يتطلب في أحيان كثيرة استخدام عبارات لغوية تحيل على وقائع لا تنتمي بالضرورة إلى العالم الواقع، بل قد تنتمي إلى أحد العوالم الممكنة أو أحد العوالم الخيالية» (م.ن)، وهذا ما تأسست عليه مختلف الحكايات الواردة في رواية نصر سامي متن الاشتغال، كما سنبين لاحقا.

وبما أن لكل طاقة في القدرة التواصلية قالبا يمثلها في نموذج مستعملي اللغة الطبيعية، فقد اقترح القالب التخيلي نموذجا صوريا يحاكي الطاقة التخيلية، ويعكس بنيتها ووظيفتها، وقد حدد د.المتوكل وظيفته من قبل «في كونه مجموعة من المبادئ والإواليات يلجأ إليها نموذج مستعملي اللغة الطبيعية ويسخرها لوصف خصائص الخطاب الإبداعي» (المتوكل 2003: 37). لكن ما يمكن أن يثير

التساؤل هنا هو: ما مسوغات وروده؟ وما القرائن الدالة على ورود افتراضه والمعطيات اللغوية التي تحتاج وجوده لوصفها وتفسيرها وظيفيا؟

1-3- مسوغات الورود

من المعلوم أن الافتراض في التنظير اللساني ليس ترفا فكريا ولا اندفاعا عشوائيا، بل هو منطلق لساني أساسه الدوافع العلمية والموضوعية، ومنبعه وجود معطيات لغوية يحتاج وصفها وتفسيرها إلى بلورته وصياغة مقتضياته وتحديد آليات اشتغالها وضوابط أجرأتها. من هذا المنطلق، فإن افتراض قالب تخيلي في نموذج مستعملي اللغة الطبيعية جاء نتاج وجود بنيات لغوية لا يمكن وصفها وتفسيرها وصفا وتفسيرا وظيفيا كافيا اعتمادا على قوالب النموذج الخمسة المفترضة من قبل سيمون ديك (ديك 1989)، خاصة البنيات التي تعتمد الاستعمال غير العادي للغة، نحو البنيات الشرطية والبنيات المجازية والبنيات الاستعارية، والبنيات الكنائية، والبنيات الرمزية.

فإنتاج هذه البنيات الخطابية وتأويلها يقتضي التفاعل بين القالب التخيلي والقوالب الأخر كليا أو جزئيا، ويمكن الاستدلال على ذلك بالمثال الآتي (1)، وهو مثال أورده د.البوشيخي (البوشيخي 2012: 122) للتمثيل للتفاعل بين القالبين المعرفي والنحوي والقالبين الإدراكي والتخيلي:

(1) أ- هل تعرف هذا الذئب القادم نحونا؟

ب- أعرف كل ذئاب الحي إلاّ هذا.

يتبين من خلال هذا المثال، حسب د.البوشيخي، أن المتكلم في (أ) يطلب من مخاطبه أن يجيبه عما إن كان يعرف الشخص القادم نحوهما مشبها إياه بالذئب. وأن المخاطب في (ب) قد فهم قصد المتكلم، وأجابه

بأنه يعرف كل الأشخاص الذين تجمعهم بالذئب بعض صفاته، والقاطنين معه في الحي إلا القادم نحوهما.

ولتفسير عمليتي تأويل (أ) وإنتاج (ب)، يفترض استدعاء تفاعل قوالب أربعة، كما يلي:

يزود القالب المعرفي القالب النحوي بمعلومات عامة من قبيل أن الناس يعرف بعضهم بعضا، وأنه يمكن الإحالة على الشخص ببعض صفاته...

ويقوم القالب الإدراكي بتحديد الشخص القادم مستعينا في ذلك بإشارة اليد وملامح وجه المتكلم.

أما القالب التخيلي فيقوم بتصوير الشخص في صورة ذئب اعتبارًا لما يجمع بين الشخص والذئب من صفات مشتركة.

يستثمر القالب النحوي كل هذه المعلومات، ويقوم بنقلها إلى عبارة محققة في صورة (1-ب) طبقا لما تقتضيه شروط السلامة النحوية والتداولية.

بناء على ما سبق، يتضح أن القالب التخيلي مسؤول عن نقل الواقعة من التعبير عن عالم حقيقي، يفيد فيه لفظ الذئب الدلالة على الحيوان الذي يعيش في الغاب بعيدا عن الإنسان، إلى التعبير عن عالم افتراضي، مبني على أساس نقل صفة من صفات الذئب المعروف بها عند الناس إلى فرد أو أفراد من المجتمع وتسميته أو تسميتهم باسمه لعلة المشابهة بينهما. ومن ثمة لا يمكن أن يتحقق التواصل الصحيح بين المتخاطبين في هذا المقام التواصلي بمعزل عن القالب التخيلي ودوره في اختلاق صور خيالية وبناء عوالم أخر ممكنة أو غير ممكنة (خرافية)، وهو الأمر الذي يسوغ توظيفه في قراءة رواية «حكايات جابر الراعي» التي تدور

معظم أحداث حكاياتها في عوالم افتراضية تمزج بين العوالم الممكنة والعوالم غير الممكنة.

2- ندو أجرأة وظيفية للقالب التخيلي في تأويل رواية «حكايات جابر الراعي»

يندرج العمل الإبداعي، متن الاشتغال، من حيث الآلية المعتمدة فيه، ضمن نمط الخطاب السردي عموما، وهو عبارة عن رواية عنونها مؤلفها نصر سامي بـ«حكايات جابر الراعي»[2]. ومن خلال عنوانها هذا، يتضح أننا بصدد عالم خطابي حكائي يتقاسم فيه المشاركون بناء «عالم ذهني مستقل عن «الواقع الخارجي» قد يصف الواقع وقد يقتطع جزءا منه وقد يكون عالما وليد التخيل المحض» (المتوكل 2001: 23)، وقبل تحديد نوع هذا العالم المؤثث لفضاء الرواية، أو على الأقل لبعض حكاياتها، واستكناه معانيه ومقاصده التواصلية استنادا إلى القالب التخيلي واقتضاءاته الإجرائية، نبين (أ) أهمية تحديد نمط الخطاب لما له من دور كبير في تحديد خصائص الخطاب البنيوية والأسلوبية، كما نبين(ب) التلازم الذي يحكم العالم الخطابي ونمط الخطاب الذي يؤطره، فليست كل الأنماط الخطابية صالحة لتأطير كل أنواع العوالم الخطابية، فالشخص الذي يريد أن يقص حلما من أحلامه يتخذ لذلك نمطا خطابيا يختلف عن النمط الخطابي الذي يمكن أن يتخذ

[2] يعود اختيارنا لهذه الرواية متنا للاشتغال إلى قيمتها الأدبية ومكانة صاحبها الإبداعية في عالم السرد؛ إذ حاز بها جائزة الشارقة للرواية سنة 2015، كما حاز بروايته «الطائر البشري» جائزة كتارا للرواية 2017.

إطارا لنقل وصفي لواقع ملموس كالنقل المباشر الذي يتم في شكل «روبورتاج» (المتوكل 2001: 23). كما سنبين في الآتي.

2-1- نمط الخطاب وأثره في بناء الرواية (بنية الرواية)

بالنظر إلى متن الرواية وبنيتها والغرض التواصلي منها، نلمس أنها لم توظف الخطاب السردي فقط، بل اعتمد نصر سامي أيضا الخطاب الوصفي والخطاب الحواري على التناوب، وهذا ما أعطى للعمل نوعا من الغنى والتنوع والابتعاد عن الرتابة والملل، ويتأكد ذلك من المقاطع الأولى في الرواية، كما هو ممثل لها في الآتي:

– المقطع 1: «تعرّفت عليه أثناء أسفاري الطويلة وتنقلاتي الكثيرة. ومعه عرفت ما أذهلني وما جعلني أقرّر تسجيل ما رأيت وما سمعت حكاية وراء حكاية ومغامرة وراء مغامرة. لم أكن أصدق شيئا عنه إلى أن رأيته...وهذا الشخص هو جابر. جابر الراعي، راعي الحكايات» (ص5).

ففي هذا المقطع (1) اعتمد المؤلف نمطا خطابيا سرديا، بدأ السارد فيه بسردٍ يكشف من خلاله بداية تعرفه على الراوي جابر، راعي الحكايات التي أذهلته وجعلته يسجل ما رأى وما سمع منها خلال سفرهما وتنقلاتهما، وسيكون هذا السرد مدخلا ودعوة إلى تعريف جابر وإلى تحديد بعض خصائصه وملامحه الفيزيولوجية في المقطع الثاني.

– المقطع 2: «عندما فتحت عيوني ورأيته. خلتُه ملاكا. وخلت نفسي في الجنان. ولكنّ ملابسي الممزقة وبقايا السلب والسكون المخيم كان دليلا لا يقبل الشك على أنني ما أزال حيا أرزق. وأعدت النظر إليه. بدا

لي ملاكا صغيراً. كلّ شيء فيه طريف ورائع ومحبوب. ملابسه الصغيرة الطفولية وأسنانه الصغيرة المصفّفة بعناية وشعره الأسود الطويل...ولكن ابتسامته الطفولية الصافية وحنانه الطاغي...وأنني مدين بحياتي لهذا الكائن الصغير». (ص6)

أما هذا المقطع (2)، فقد جاء خطابا وصفيا يروم التعريف ببعض صفات جابر الراعي من حيث طيبوبته وحنانه، فضلا عن مظهره الخارجي، وخاصة هيأته الصغيرة التي ستشكل عاملا أساسا لتوارد الأحداث وتطورها، بل ستكون الموضوع أو اللغز الذي سيدفع الراوي جابرا، بمساعدة السارد وعوامل أخرى، لحل عقدته وعودة جابر إلى وضعه الطبيعي المناسب لسنّه الذي سيتحدد بدوره في المقطع الموالي.

– المقطع (3): «قال لي...«أريد أن أقص عليك قصتي!». «وأريد أن أرحل معك!»... ولكنني وافقت عندما قال لي: «أتعرف كم هو عدد سنوات عمري؟»...فردّ: «عُمري الآن ثلاثون سنة. نعم. عمري ثلاثون سنة. أمضيتها جميعا باحثا عن فتاة تسمى شهرزاد الجميلة صاحبة التفاحات السبع التي تغني... «خذني معك. وسأروي لك في كل يوم حكاية»...قلتُ له: «ستكون معي يا جابر. وسأبحث معك عن فتاتك». (ص7).

فإذا كان المقطع السردي قد حدد علاقة السارد بجابر وبداياتها، والمقطع الوصفي أبرز صفات جابر ومظهريه الداخلي والخارجي، فهذا المقطع(3) جاء خطابا حكائيا، عمد فيه المؤلف إلى ترك الشخصيات تعبر عن مواقفها وتطلعاتها، كما أشرك القارئ في بنائه، وأتاح له إمكان التنبؤ بعالم أو عوالم العمل، وما يمكن أن يكون مداره أو عموده الفقري (البحث عن شهرزاد).

وبناء عليه، فإن هذا التداخل بين أنماط الخطاب(السردي والوصفي والحواري) أتاح للمؤلف تنويع بنياته اللغوية، وصياغتها وفق مقاصده التواصلية. ويمكن التمثيل لذلك بالقوى الإنجازية[3] المواكبة للعبارات اللغوية في النمطين الخطابيين السردي والحواري الواردين في المقطعين سالفي الذكر (1-3)؛ إذ نجد أغلب العبارات اللغوية الواردة في المقطع (1) تحمل القوة الإنجازية الدالة على الإخبار، وهذا الأمر منسجم مع غاية المؤلف الرامية إلى التعريف بالعلاقة بين السارد وجابر الراعي، إضافة إلى الإخبار بأن الرعي هنا يتعلق بحكايات وليس بأغنام أو إبل أو غيرهما كما يتبادر إلى الذهن...أما العبارات اللغوية الواردة في المقطع (3) فتحمل قوى إنجازية عدة، منها: (الالتماس، والاستفهام، والأمر، والإخبار...) وهي قوى إنجازية مختلفة، تلائم النمط الخطابي الحواري المبني أساسا على التفاعل بين المتخاطبين، وتبادل الأدوار والمعارف والحاجيات التماسا واستفهاما وإخبارا وأمرا...ويمكن تعضيد ما قلناه هنا، عن الترابط بين نمط الخطاب وبنيته استنادا إلى القوى الإنجازية المواكبة لعباراته، باستحضار الخطاب الصحفي والخطاب الفني (الحكائي)، حيث القصد الإخباري في الخطاب الصحفي يقتضي توظيف عبارات لغوية تحمل القوة الإنجازية الدالة على الإخبار، وإذا وظفت فيه قوى إنجازية أخرى، كالاستفهام مثلا، ففي الغالب تكون عباراته اللغوية تحمل بالإضافة إلى قوتها الإنجازية الحرفية الدالة على

[3] لتعميق المعرفة في مفهوم القوة الإنجازية الحرفية والمستلزمة وكيفية إسنادهما وإشكال التمثيل لهما في النحو الوظيفي، أحيلكم على كتابي د. أحمد المتوكل «دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي» و«آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي» (مثبتان في قائمة المصادر والمراجع).

الاستفهام قوة إنجازية مستلزمة معنى آخر يفيد الإخبار، بينما القصد التواصلي في الخطاب الفني (الحكائي) يسمح بتوظيف مختلف القوى الإنجازية الأصلية والفرعية، وبذلك تتسم بنيات عباراته اللغوية بالتنوع والتعدد. وهذا ما يحضر بقوة في هذه الرواية متن الاشتغال إذا نظرنا إليها في عموميتها دون تجزيئ، حيث أتيح لصاحبها بناء عوالم حكائية مختلفة، تتراوح بين الممكن وغير الممكن، كما سنبين في الآتي.

2-2- عوالم الرواية

يفترض النحو الوظيفي أن التواصل اللغوي بين مستعملي اللغة الطبيعية يتحقق بتوظيف عبارات لغوية، تعبر عن وقائع تحيل على عالم من العوالم، قد يكون العالم الحقيقي المعاش، وقد يكون عالما من العوالم الممكنة أو العوالم غير الممكنة (الخيالية)، وإذا كان العالم الحقيقي معروفا لارتباطه بواقعنا الحي، فإن المقصود بالعوالم الممكنة «كل عالم يمكن تصوره بديلا عن عالمنا الراهن شرط أن يكون ممكن التحقق منطقيا على الأقل، وخاضعا لقوانين العالم الواقع ولو جزئيا». (البوشيخي 2012: 92)، ويمكن توضيحه بالمثال الآتي:

(2)- لو لم يسْخر جابر من الساحرة ويُسقطها ويتكسر بيضها، ما ظل صغيرا والسنوات تمضي.

فلسان حال العالم الواقعي في الرواية يقول: إن جابرا قام بفعلته تلك، وظل صغيرا باحثا عن خلاصه من الورطة التي وقع فيها، لكن هذا القول، غير الوارد في الرواية، أحالنا على عالم بديل عن هذا العالم الواقعي، وهو عالم ممكن التحقق لو لم يقم جابر بفعلته.

أما العوالم غير الممكنة أو الخيالية يقصد بها «كل عالم يمكن تخيله دون أن يشترط فيه أن يكون بديلا عن عالمنا الراهن جزئيا أو كليا، ودون أن يكون ممكن التحقق ولو منطقيا» (البوشيخي 2012: 92)، وهي العوالم الغالب حضورها في «حكايات جابر الراعي» والمؤطرة لأحداثها وأفضيتها الزمكانية.

يمكننا التمثيل لها من الرواية بقول السارد متحدثا عن قصة لقائه بجابر: «وقصة لقائنا بدأت بصدفة جعلت من حياتي فجرا يرضع من حليب شمس لا تذبل أبدا». (ص5)

فالعالم الذي يؤطر وصف هذه الصدفة التي جمعت بين السارد وجابر عالم غير ممكن التحقق، عالم خيالي جُعلت الحياة فيه فجرا يرضع حليبا والشمس تُرضع وهي شمس لا تذبل أبدا، وهذه كلها صور تخيلية تنتمي إلى عالم لا يمكن أن يكون بديلا عن عالمنا، ولا يمكن أن يتحقق ولو منطقيا. ويمكن تعزيز هذا المثال بأمثلة عدة من الرواية، تؤكد غلبة العوالم غير الممكنة (الخيالية) في حكاياتها، وتجلياتها في مقوماتها ذات الطابع التخيلي، ونقصد هنا المحاور والأحداث والأفضية...

فإذا نظرنا إلى الرواية في شموليتها، نلاحظ أنها تضم عدة محاور، تشكل سلسلة محورية[4]، تدور حولها مختلف الأحداث، باعتبار المحور، في التصور الوظيفي، وظيفة تداولية تسند إلى الذات أو الذوات محط الحديث في الخطاب؛ منها محاور ماكثة في الرواية من بدايتها إلى

[4] لتعميق المعرفة في السلسلة المحورية ودورها في اتساق الخطاب السردي، أحيلكم على ((المتوكل 1993)، و(جدير 2007) و(عقلي 2015) من بين آخرين)).

نهايتها، نحو جابر الراعي والسارد، ومكوثها هذا جعلها حاضرة ومشاركة بقوة في صناعة الأحداث وتأليف وقائع عالم الرواية وبنائه، ومحاور عابرة نحو الرجل الذي يجمع الضباب، والرجل الذي كان جملا، ورجاء البنت الصغرى لعائلة الساحرات، وعبير ابنة الملك ...

وبالوقوف عند خصائص هذين النوعين من المحاور(الماكثة والعابرة) وسماتها الذاتية وأدوارها في أحداث الحكايات، نستنتج أنها محاور بعيدة عن الواقع وحقيقته، باستثناء السارد إذا اعتبرناه الشخصية الورقية للمؤلف، فهي محاور أو ذوات لا تتصل بالواقع ولو جزئيا، ومن ثمة، كانت مختلف الأحداث التي شاركت في بنائها أحداثا بدورها لا تتصل بالعالم الواقعي، كما يتضح من المقطع السردي الآتي(4) المأخوذ من الحكاية الأولى، يقول جابر:

(4) «وبينما أنا عائد إلى قطيعي مررت بالوادي القريب، فرأيت رجلا يجمع الضباب في أكياس...وسألته عن شهرزاد. فأجابني أنه لا يعرف عنها شيئا. ومد لي حفنة من الغيوم البعيدة».

فالرجل الذي يجمع الضباب في أكياس، ومد الراوي حفنة من الغيوم البعيدة، لا يمكن أن ينتمي إلى عالم الواقع، كما أن الأحداث التي قام بها لا يمكن أن تكون إلا في عالم الخيال. ويتضح الأمر أكثر في المقطع الموالي(5) من الحكاية نفسها؛ إذ يقول جابر:

(5) «وأغرب ما صادفني في قصتي هذه هو الجَمل الناطق الذي أنقذته من الذبح. وعتقته. فصار رجُلا. فقال لي: «إنني أعرف شهرزاد، شهرزاد الجميلة...إنها بقصر النور...»» (ص10)

فالمحور أو الذات محط الحديث في هذا المقطع (5) هو الجمل الناطق الذي صار رجلا والذي قدم معرفة ستكون أساسا لبناء أحداث جديدة، ومادام هذا المحور أو هذه الذات من عالم غير ممكن فإن الأحداث المرتبطة بها أو التي ستسهم في بنائها ستنتمي إلى عالمها غير الممكن(الخيالي).

وبما أن هذه الذوات أو المحاور تشكل سلسلة محورية، تجسد مختلف أحداث ووقائع المتن الحكائي والعالم المؤطر له، فإن انتماءها إلى عالم الخيال واللاممكن، جعل العوالم المؤطرة لمختلف الأحداث والوقائع تنتمي بدورها إلى هذا العالم، حيث جابر صغير الحجم، وشهرزاد تخرج من نصف تفاحة، والحصاة تتحول جبلا كله حفر وأخاديد، والصندوق يتكلم وتخرج منه دجاجة ذهبية وتتبعها فراخ من الذهب...

وبناء عليه، فإن استكناه هذه العوالم غير الممكنة (الخيالية) في هذه الحكايات، من منظور وظيفي، وبناء معانيها وبلوغ مقاصدها، يستدعي مراعاة التفاعل الممكن حصوله بين القالب التخيلي وباقي قوالب نموذج مستعملي اللغة الطبيعية، كما سنبين في المحو الموالي.

2-3- تفاعل القالب التخيلي وباقي القوالب مدخل لقراءة «حكايات جابر الراعي»

بناء على معطيات المحور الأول، خلصنا إلى أن الطاقة التخيلية تُشرف على إنتاج العبارات المجازية، بمفهوم المجاز الواسع، وتأويلها، لأن «بناء هذا النمط من العبارات يتوقف على اختلاق صور افتراضية تنتمي إلى أحد العوالم الممكنة. وعملية الاختلاق هذه عملية تخيلية لا يمكن أن تشرف عليها إلا طاقة من الطبيعة نفسها هي الطاقة التخيلية» (البوشيخي2012: 93). لكن هذه الطاقة لا يمكن أن تشتغل بمعزل عن

الطاقات الأخرى، بل تظل في حاجة إلى التفاعل معها في عملتي الإنتاج والتأويل، ويمكن الاستدلال على ذلك بالتفاعل الممكن حدوثه بين هذه الطاقات أو القوالب لتأويل بعض العبارات اللغوية الواردة في «حكايات جابر الراعي»، باعتبارها حكايات يقتضي تأويلها الوقوف عند صورها الافتراضية وعوالمها غير الممكنة. وهذا الوقوف التأويلي لا يتحقق إلا بتفاعل بعض القوالب أو كلها والربط بين مختلف المعلومات التي تمدنا بها هذه القوالب، ويمكن التمثيل لذلك من الرواية بالأمثلة الآتية:

(6): «وقصة لقائنا بدأت بصدفة جعلت من حياتي فجرا يرضع من حليب شمس لا تذبل أبدا». (ص5)

بالنسبة لهذا المثال (6)، تقتضي قراءته وظيفيا تدخل مجموعة من القوالب والتفاعل بينها، أولها القالب اللغوي باعتباره القالب المسؤول عن المعرفة المستمدة من المعطيات اللغوية وبنياتها ودلالات مكوناتها الصوتية والصرفية والتركيبية، لكن آليات هذا القالب وإواليات لا تؤهله لسبر أغوار المعنى والقصد المراد؛ إذ لا تسمح بالتأليف بين المحمول[5] (جعل) والحدود[6] «الصدفة، الحياة، فجر يرضع...»، لأن قيود الانتقاء التي يفرضها هذا المحمول (جعل) على الحدود التي يقتضيها للتعبير عن الوقائع غير متوفرة في حدود هذا الحمل[7] المعبر عن هذه

[5] يقصد بالمحمول في النحو الوظيفي ما تُحمل عليه الواقعة المراد التعبير عنها، ويمكن أن يكون فعليا أو وصفيا أو ظرفيا كما يتضح من الأمثلة الآتية على التوالي: ج-نشر الباحث مقالا ج- زيد شاعر ج-زيد في الدار

[6] يقصد بالحدود الذوات المشاركة في الواقعة.

[7] الحمل عبارة عن محمول وحدّ (أو حدود) مشاركة في الواقعة.

الواقعة، ونبين ذلك بسمات الحد الذي سيحمل الوظيفة الدلالية «منفذ»، فهذا المحمول(جعل) يقتضي حدّا من سماته الدلالية [+حركة، +مراقبة]، وهذا غير متحقق في السمات الدلالية للحد «الصدفة». وما قلناه عن المحمول «جعل» ينطبق على المحمول «رضع»، فهو أيضا يقتضي حدّا من سماته الدلالية [+حي + مُرضع] وحدّا آخر من سماته [+حي + يَرضع]، لكن هذه السمات لا تتحقق في الحدين «الشمس» و«الفجر» على التوالي.

لهذا الاعتبار ولاعتبارات لغوية أخرى، لا يسمح المقال بتعميق القول فيها، سيتدخل القالب الاجتماعي بمعطياته الاجتماعية وأنماط التواصل بين الناس ومعهودهم... ليكشف أن هذا النمط من التعابير مستعمل بين الناس يحققون به أغراضهم التواصلية، وهي تعابير مجازية لا ترتبط بالعالم الواقعي مباشرة، بل تُبنى فيها عوالم غير هذا العالم، وبالتالي لا يمكن فهمها إلا بتدخل القالب المسؤول عن إنتاجها وهو القالب التخيلي، حيث سيمكن مستعمل اللغة الطبيعية من اختلاق صور غير حقيقة وبناء عالم أو عوالم خيالية يمكن أن يسند فيها سمات [+حركة + مراقبة] للصدفة، وسمات[+حي + مُرضع] للشمس، ويتصورها ناقة ثرة أو بقرة لا ينقطع حليبها وعطاؤها ...و[+حي +يَرضع] للفجر، ويتصوره طفلا بريئا مقبلا على الحياة وحكاياتها بشغف، يستمد قوته وما يحتاجه من حليب صادر من نبع غزير العطاء دائم لا منقطع.

أما القالب المعرفي، فسيمده بمعطيات تتجاوز الرضاعة باعتبارها عطاء ماديا ملموسا إلى ما يرافقها من حنان وعطف وقيم...وهذا ما يجعل هذه الصدفة التي لاقت السارد بجابر قصة ثرة بالحكايات وبالحنان والعواطف والقيم الإنسانية، وذلك ما يؤكده السارد، إذا

اعتبرناه هو نفسه نصر سامي، في إهدائه عمله لابنته بقوله: «يا سندرا، يا ابنتي، حين تمتد يدك إلى المكتبة... وتذكري أن حكايات جابر الراعي هي حكاياتك وهي أيضا حكايات أصدقاء كثيرين، تعرفين بعضهم، وتجهلين أكثرهم. ثم هي بعد ذلك حكايات علمت أباك ولا تزال تعلّمه الكثير الكثير». (ص4).

(7)– و«حمَلتني كلماته إلى أرض من الأحلام والأخيلة». (ص8).

بالنسبة لهذه العبارة اللغوية (7)، يُنظر إليها في القالب اللغوي باعتبارها واقعة عمل، تم التعبير عنها لغويا بحمل يتكون من محمول (حمل) وثلاثة حدود؛ حدان موضوعان (الكلمات) و(ضمير المتكلم) يحملان الوظيفتين الدلاليتين (منفذ) و(متقبل) على التوالي، وحد لاحق (أرض من الأحلام والأخيلة) جاء مركبا يحمل الوظيفة الدلالية(مكان)، لكن إذا استحضرنا قيود الانتقاء التي يفرضها المحمول (حمَل) على الحدود التي تساوقه وسماتها الدلالية، نستنتج أن هذا الحمل لا يمكن اشتقاقه وفق قواعد هذا القالب، وإذا تم ذلك سيكون لاحنا بعلة خرقه قيود الانتقاء، لأن «حمَل» يقتضي حدا يحمل الوظيفة الدلالية «منفذ» من سماته[+حركة +قادر على الحمل]، وهذا لا يتحقق في الحد «الكلمات» إلا مجازا (والمجاز ليس من اختصاص هذا القالب)، ثم إذا نظرنا إلى الحد اللاحق (أرض من الأحلام والأخيلة) فوظيفته الدلالية هي «مكان»، أي دوره في الواقعة هو تحديد مكان وقوعها، ومن سمات المكان أن يكون قابلا للتحديد والتعيين لتحقيق تواصل لغوي سليم مباشر، وهذا ما يغيب في هذا الحد المركب؛ إذ ربْط الأرض بالأحلام والأخيلة جعلها أرضا لا تنتمي إلى العالم الواقعي، وبالتالي أسهم هذا الربط في نقل الواقعة إلى العالم الخيالي الذي لا

يمكن وصفه وتفسيره استنادا إلى القالب اللغوي، لهذا ستتدخل قوالب أخرى للإسهام في بلوغ هذه العوالم وبناء معاني العبارة اللغوية ووصول مقاصدها، ونكتفي هنا بالإشارة إلى القالب التخيلي.

فهذا القالب يتخذ خرج القالب اللغوي دخلا له، ويُمكّن مستعمل اللغة الطبيعية (المخاطب=المؤول) من خلق صورة افتراضية خيالية لهذه الأرض من الأحلام والأخيلة، وصورة افتراضية خيالية «للكلمات» حاملة المتكلم إلى صورة تلك الأرض الخيالية، في تناغم يجعل المخاطَب يسبح في عوالم خيالية مليئة بالمعاني والمقاصد، تحتاج إلى تدخل قالب أو قوالب أخرى للقبض على المعنى والقصد المطلوبين، تتخذ خرج هذا القالب التخيلي دخلا لقواعدها وآليات اشتغالها، في استحضار تام لمختلف المعطيات الاجتماعية والسياقية المقامية والمقالية...المستمدة من تلك القوالب في تفاعل تام محصولُه تأويل كلي للعبارة اللغوية.

(8)– «حملتني المرأة إلى البيت الكبير، وعرّفتني على بقية الساحرات. كن ثلاثة عجائز بشعات الخِلقة بيضاوات الشعر مغضّنات الوجه، كلامهُن كله رموز وإشارات...» (ص31).

استنادا إلى القالب اللغوي، نستنتج أننا بصدد خطاب يقدم فيه جابر وقائع يصف فيها الساحرات وخصائصهن، لكن إذا استحضرنا القالب المعرفي والمعطيات السياقية المقامية والمقالية التي تؤطر هذا القول، يمكننا استنباط معارف أخرى من هذا الخطاب استنادا إلى تدخل القالب المنطقي؛ إذ بفضل قواعده الاستدلالية المنطقية نتنبأ من خلال هذه الخطاب، وما يحمله من أوصاف للساحرات، بما ينتظر جابرا من كيد وعذاب وعقاب من قِبلهن جزاء بما فعله بشجرة التفاح في حديقتهن. ومن ثمة يتضح أن القصد من هذا الخطاب يتجاوز وصف

الساحرات إلى استنباط أحداث ووقائع أخرى، لكنها وقائع ذات طابع مأساوي كيدي لجابر. وهو ما تؤكده فعلا بقية أحداث الحكاية.

(9)– «كنت مارًّا فسمعت صوت الناس وجلبتهم ورأيت حلْقتهم الكبيرة فذهبت نحوها. ورأيت شهرزاد فعرفتها. قلبي انخلع فرحا. وواصلت المشاهدة. رأيت المرأة تغيب وتظهر ورأيت شهرزاد تظهر وتغيب. وفي غمرة انشغال الناس بالتصفيق مضيت إلى الخلف وخطفت شهرزاد. وجئت إلى الحانوت». (ص39)

من خلال بنية هذا الخطاب وطبيعة الوقائع الواردة فيه، يتضح أن تأويله وظيفيا يستدعي بالإضافة إلى القالب اللغوي والقالب التخيلي القالب الإدراكي باعتباره القالب المسؤول عن المعرفة المستمدة من الحواس، لأن مختلف وقائع هذا الخطاب ترتبط بالحواس (كنت مارا، سمعت صوت الناس، رأيتُ حلقتهم، رأيت شهرزاد، رأيت المرأة تظهر وتغيب، انشغال الناس بالتصفيق، خطفت شهرزاد، جئت على الحانوت)، ومن ثمة، تكون الحاجة إلى تفاعل هذا القالب مع باقي القوالب لبلوغ معاني هذا الخطاب ومقاصده، خاصة إذا استحضرنا أهمية هذه الوقائع بالنسبة لجابر وشهرزاد، والسارد أيضا، وقيمة هذه الأحداث في مسار عملية الحكي؛ إذ رؤية شهرزاد وخطفها والمجيئ بها إلى حانوت السارد ليس كأية رؤية أو خطف أو مجيء، فحقيقة هذه الأحداث وحجم الفرحة والانفعالات المولدة عنها لا يمكن إدراكها إلا باستحضار السياق المقامي والمقالي العام الذي وردت فيه داخل الرواية، ثم استحضار المجتمع ونظرته لجابر وشهرزاد باعتبارهما رمزين لفئة اجتماعية تعاني في صمت. بعبارة أخرى، هذا الخطاب يقتضي تفاعل القالب اللغوي والقالب التخيلي والقالب المعرفي والقالب الإدراكي

والقالب الاجتماعي فضلا عن القالب المنطقي لتأويله تأويلا وظيفيا كافيا.

وبناء عليه، فإن حضور القالب التخيلي لقراءة هذه الحكايات وظيفيا له ما يبرره، وله ضرورة تقتضي استثماره وتفاعله مع باقي قوالب نموذج مستعملي اللغة الطبيعية، بحكم أن مختلف محاور هذا العمل ووقائعه وأحداثه تنتمي إلى عوالم غير ممكنة، أساسها خلق صور افتراضية غارقة في التجريد، لكنها ضاربة في أعماق المخيال الإنساني الكلي المشترك بين الثقافات، وهو ما أشار إليه المؤلف في بداية العمل بقوله إن بعض هذه الحكايات وقع اقتباسها اقتباسا حرا من قصص عالمية معروفة، ومن ثمة، فإن بلوغ معانيها ومقاصدها التواصلية استوجب استحضار هذه المعارف غير اللغوية المفترض تخزينها في قوالب النموذج إضافة إلى المعارف اللغوية المسؤول عنها القالب اللغوي.

خاتمة

حري بنا في ختام هذا العمل الإشارة إلى أننا رمنا فيه بلوغ الكفاية الإجرائية، باعتبارها مطمحا يتغيا بلوغه التنظير اللساني الوظيفي الحديث(النحو الوظيفي)، بفضل تطور عدته المنهجية وآليات اشتغاله الإجرائية، فارتأينا استثمار فرضية القالب التخيلي، باعتبارها مدخلا لسانيا وظيفيا يسهم، إلى جانب مداخل أخر، في مقاربة الخطاب السردي وتأويله، وتمحيص مدى ورودها وانطباقيتها على هذا النمط الخطابي. معتمدين رواية «حكايات جابر الراعي» متنا نحسبه ملائما وكافيا للتنزيل، بفضل عمقه الخيالي، وغنى عوالمه الممكنة واللاممكنة ودقة التنقل بينها، إضافة إلى بنائه اللغوي وأساليبه

التعبيرية التي صيغت صياغة بنيوية تعكس مقاصد المؤلف التواصلية وغاياته الإبداعية والجمالية.

وأملنا أن نكون قد وفقنا في تقريبكم من هذا الموضوع وأهميته، ومن توجيه عناية الباحثين والمهتمين إلى آفاق تعميق البحث فيه والانخراط في الجهود الرامية إلى انفتاح البحث اللساني الوظيفي على الخطاب السردي وغيره من الخطابات اللغوية وغير اللغوية المستعملة في مجالات الحياة السوسيواقتصادية، وتمتين العلاقة بين اللسانيات الوظيفية(النحو الوظيفي) وقضايا المجتمع.

قائمة المصادر والمراجع

- البوشيخي، عز الدين: قدرة المتكلم التواصلية وإشكال بناء الأنحاء، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، مكناس. (1998)؛
* التواصل اللغوي: مقاربة لسانية وظيفية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1. (2012)؛
- جدير، محمد: مقاربة وظيفية لرواية «ضحايا الفجر»، الرباط، مطبعة أبي رقراق، 2007؛
- عصفور، جابر: الصورة البلاغية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، ط 2، بيروت 1983؛
- عقلي، مصطفى: الخطاب وآليات الوصف والتفسير في اللسانيات الوظيفية، ط1، مطبعة آركوبرانت، الرشيدية، 2015.
* القدرة المعجمية وآفاقها التعليمية: مقاربة لسانية وظيفية، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن ط1، 2018.
- القيرواني، ابن رشيق: كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة دار الجبل، ط5، بيروت لبنان ج 1.

- المتوكل أحمد: «قراءة جديدة لنظرية «النظم» عند الجرجاني»، مجلة كلية الآداب الرباط، ع 1، ص 91، 1977.

* دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة، الدار البيضاء. (1986)

* آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، منشورات كلية الآداب، الرباط. (1993ب)

* الوظيفة بين الكلية والنمطية، دار الأمان، الرباط.(2003)

* التركيبيات الوظيفية: قضايا ومقاربات، دار الأمان، الرباط. (2005أ)

* المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي: الأصول والامتداد، دار الأمان، الرباط. (2006)

* الخطاب وخصائص اللغة العربية، الدار العربية للعلوم بيروت، ومنشورات الاختلاف الجزائر، ودار الأمان الرباط. (2010)

* الخطاب الموسّط، مقاربة وظيفية موحّدة لتحليل النصوص والترجمة وتعليم اللغات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف الجزائر، ودار الأمان الرباط، ط1. (2011)

* قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف الجزائر، ودار الأمان الرباط، ط1. (2013)

- نصر، سامي: «حكايات جابر الراعي»، دار ورق للنشر والتوزيع، دبي الإمارات العربية المتحدة، 2014.

Dik,s.c:
(1978) Functional grammar .Amsterdam: North- Holland.
(1989) The theory of Functional grammar: part I. the structure of the clause Dardrecht : Foris.
(1997 a) the theory of Functional grammar. part I : the structure of the
Clause- second revised version. Berlin: Mouton de Gruyter.
(1997b) the theory of Functional Grammar. Part II : Complex and Dérived constructions. Berlin: Moutan de Gruyter.

Hengeveld, kees. And Mackenzie, John.Lachlan
(2008) Functional Discourse Grammar: A typologically-based theory of language structure. Oxford: Oxford University Press.

الخطاب السردي من منظور نحو الخطاب الوظيفي: رواية «الطائر البشري» لسامي نصر نموذجا

د. مصطفى عقلي[1]
زينب السعداني[2]

تقديم

من المتداول في الأدبيات اللسانية الحديثة التمييز بين ثنائية «لسانيات الجملة» و«لسانيات النص»، بيد أن نظرية النحو الوظيفي في نموذجها الحديث «نحو الخطاب الوظيفي» (هنخفلد ومكنزي 2008)، استطاعت تجاوز هذا النقاش وحسمه في كون الخطاب هو موضوع الدرس اللساني الوظيفي سواء كان الخطاب نصا كاملا أو جملة أو مركبا اسميا أو مفردة واحدة، شريطة أن يشكل في كليته وحدة تواصلية في موقف تواصلي معين. ذلك أن النحو الوظيفي نحو مؤسس تداوليا، ومهيأ لتجاوز مقاربة الجملة إلى النص بفضل كفايته على مقاربة خصائص العبارات اللغوية، كيفما كان حجمها، في أبعادها الخطابية.

بناء على ما سبق، تندرج هذه الدراسة ضمن مجال تحليل الخطاب من منظور وظيفي، وتحديدا الخطاب الروائي؛ حيث سنسعى من خلالها

---

[1] أستاذ باحث، مختبر اللغة العربية وتحليل الخطاب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ببني ملال، جامعة السلطان مولاي سليمان.

[2] طالبة باحثة في سلك الدكتوراه، مختبر اللغة العربية وتحليل الخطاب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ببني ملال، جامعة السلطان مولاي سليمان.

إلى قراءة رواية «الطائر البشري» للروائي التونسي ناصر سامي استنادا إلى الآليات اللسانية الوظيفية، وسنركز اهتمامنا على تقنيات الوصف والتحول والترتيب الزمني قصد رصد أبعادها الوظيفية.

1- ندو الخطاب الوظيفي والخطاب السردي.

1- 1- ندو الخطاب الوظيفي: بعض المبادئ والمكونات

يتفق نحو الخطاب الوظيفي (هنخفلد ومكنزي 2008) والنماذج السابقة له ظهورا في النظرية من حيث المبادئ الوظيفية العامة المعتمدة فيها؛ إذ إنها مبادئ ثابتة لا تتغير بتغير النماذج، وهي المبادئ العشرة العامة التي حددها رائد هذا التوجه اللساني الحديث د. أحمد المتوكل في (المتوكل 2006)، وكذا المبادئ المعرفية الآتية:

(1) المبدأ الأول: للغات الطبيعية وظيفة أصل هي وظيفة التواصل، وما عداها فوظائف فرعية.

(2) المبدأ الثاني: ليست بنية اللغات الطبيعية مستقلة عن وظيفتها التواصلية.

(3) المبدأ الثالث: تربط اللغات الطبيعية ووظيفتها التواصلية علاقة تبعية حيث تحدد الوظيفة خصائص البنية»[3].

ومن ثمة، فإن اللغة بنية تحكمها وظائف متعددة، إلا أن الأصل فيها -بحسب هذه النظرية- هي الوظيفة التواصلية، فالبنية والوظيفة إذن

[3] المتوكل أحمد، اللسانيات الوظيفية المقارنة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف الجزائر، ودار الأمان الرباط، ط1، ص 8.

وجهان لعملة واحدة، لا يمكن أن تستغني إحداهما عن الأخرى ولا أن تستقل عنها، فعملية إنتاج الخطاب أو تأويله تقتضي استحضار البعد الوظيفي للغة، لا الاقتصار على الخطاب في بنيته المغلقة، فالمخاطب يتوخى من خطابه كيفما كان حجمه تحقيق أغراض تواصلية، فينتقي لها البنية المناسبة التي ستعبر عنها وتحقق عملية الفهم والإفهام؛ فمثلا الخطاب السردي، هو عبارة عن رسالة لغوية (بنية) تضم مقاصد الكاتب وأغراضه التواصلية، يرسلها إلى متلقيه، هذا المتلقي الذي يسعى هو كذلك إلى الوصول إلى هذه المقاصد والأغراض انطلاقا من ربط بنية الخطاب بوظيفته عبر مجموعة من المكونات التي تعتبر آليات اشتغال نظرية النحو الوظيفي وتحديدا في نموذجها الثالث(ن خ و) في تفسير عمليتي إنتاج الخطاب وتأويله، فما هي هذه المكونات؟ وكيف تشتغل؟

يعتمد الجهاز الواصف في نظرية النحو الوظيفي على أربعة مكونات[4]: مكون مركزي هو: «المكون النحوي» وثلاثة مكونات مصاحبة هي «المكون المفهومي» (أو المعرفي) و«المكون الإصاتي» و«المكون السياقي».

(أ) يرصد المكون المفهومي المعارف اللغوية وغير اللغوية، كما أنه محل رصد لقصد المتكلم من الخطاب، ويعد هذا المكون القوة الدافعة بالنظر إلى المكونات الأخرى.

[4] المتوكل أحمد، الوظيفية وهندسة الأنحاء، مقال في مجلة آنساق كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قطر، المجلد الأول العدد الأول- مايو 2017، ص 197.

(ب) تتحدد خصائص الخطاب في المكون النحوي في ثلاثة مستويات: مستوى علاقي (تداولي) ومستوى تمثيلي (دلالي) ومستوى بنيوي(تركيبي صرفي صوتي).

(ج) خرج قواعد التعبير بنية صرفية-تركيبية-صوتية مجردة، يضطلع المكون الإصاتي (الفونييتيكي) بإنطاقها في شكل عبارة لغوية.

(د) المكون السياقي محط رصد العناصر المقامية والمقالية التي تواكب إنتاج الخطاب وتلقيه ويقوم بدور الربط بين المكونات الثلاثة الأخرى.

المستويان العلاقي والتمثيلي خرجان لآلية «الصياغة» التي تمثل في المستوى الأول لخصائص الخطاب التداولية في شكل فعل خطابي يتضمن فحوى قضويا قوامه فعل إحالي وفعل حملي، وفي المستوى الثاني لخصائصه الدلالية، كما يفاد من البنيتين العامتين التاليتين:

(1) (فعل خطابي: [إنجاز: [فحوى قضوي: [(فعل إحالي) (فعل حملي)]]])

(2) (مخصص واقعة: [محمول (س1)...(س ن (ص1)...(ص ن)])

وتتكفل آلية قواعد التعبير بنقل المستويين العلاقي والتمثيلي إلى مستوى بنيوي تحدد فيه الخصائص الصرفية-التركيبية والخصائص الفونولوجية، ومن ثم فلا محيد في عملية إنتاج الخطاب أو تأويله من استحضار هذه المكونات والتفاعل الحاصل بينها لإنتاج الخطاب في عملية الإنتاج أو تأويله وتفسيره في عملية التأويل.

1- 2- الخطاب السردي في ندو الخطاب الوظيفي

يعد مفهوم الخطاب من المفاهيم التي أثيرت حولها نقاشات كثيرة قديما وحديثا، فعرف تعريفات شتى، بحسب الحقول المعرفية التي يتأطر داخلها، والخطاب في اللسانيات الحديثة يختلف من مدرسة إلى أخرى باختلاف منطلقاتها ومبادئها وأسسها.

وارتباطا بنظرية النحو الوظيفي، باعتبارها الإطار العام للدراسة، فقد تم تحديد الخطاب من منظور وظيفي، إذ عرفه الدكتور المتوكل بقوله: «كل ملفوظ/مكتوب يشكل وحدة تواصلية قائمة الذات»[5]. مفاد ذلك، أننا لم نعد نتحدث عن الخطاب باعتباره متواليات من الجمل، بل من خلال وظيفته التواصلية التي تشكل غاية المتكلم/المخاطب، وأصبحنا نتحدث عن الكلمة المفردة باعتبارها خطابا وعن الجملة وعن المركب الاسمي شريطة تأدية وظيفة التواصل، ليكون الخطاب بذلك كل إنتاج لغوي سواء كان ملفوظا أو مكتوبا أنتج في سياق معين لغرض تحقيق التواصل.

وتتعدد أنماط الخطابات الأدبية من حيث الآلية المشغلة إلى خطاب سردي وخطاب حجاجي وخطاب وصفي...، إلا أنها تؤول كلها- بحسب نحو الخطاب الوظيفي- إلى بنية خطابية واحدة، تقوم على أربعة مستويات: المستوى العلاقي (تداولي)، والمستوى التمثيلي (الدلالي)، والمستوى الصرفي التركيبي، والمستوى الفونولوجي؛ على أساسها تقوم عمليتا الإنتاج والتأويل.

---

[5] المتوكل أحمد، الخطاب وخصائص اللغة العربية، الطبعة 1، الرباط: دار الأمان والاختلاف، 2010م، ص 16.

وبالنظر إلى الخطاب السردي، فقد عرفه رائد هذا التوجه في اللغة العربية د المتوكل بكونه «الخطاب الذي يتضمن سلسلة من الوقائع (أعمال، أحداث، أوضاع...) تربط بينها علاقات توال(أو تزامن). ويشكل السرد بهذا المعنى قوام القصة والرواية والنقل المباشر (الروبورتاج والأسطورة والخرافة الشعبية وغير ذلك»[6].

اعتبر هذا التعريف تعريفا تقريبيا ليس إلا، لأن التعريف الحقيقي للخطاب السردي، كما لباقي الخطابات، يجب أن يستخلص من خصائصه التداولية والدلالية والبنيوية، وبذلك افترض أن كل الخطابات تدخل في قطبين اثنين؛ الخطاب الموجه تداوليا، والخطاب الموجه دلاليا.

والخطاب السردي قد يدخل ضمن الخطاب الموجه تداوليا إذا كان القالب التداولي حاضرا بمستوياته وطبقاته، كخطابات السيرة الذاتية والمذكرات، وقد يدخل ضمن الخطاب الموجه دلاليا حين يتم تقليص استخدام القالب التداولي، وهو ما يوجد في السرد الصرف على حد تعبير بنفنيست. فكيف يمكن مقاربة الخطاب السردي وظيفيا؟ وما هي الآليات والإواليات الملائمة لذلك؟.

1- 3- مكونات النموذج (ن خ و) وآليات اشتغالها في تحليل الخطاب السردي

تقتضي عملية تحليل الخطاب في نحو الخطاب الوظيفي استحضار المكونات الأربعة وطبيعة الترابطات الحاصلة بينها في عمليتي إنتاج

[6] أحمد المتوكل، الوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان الرباط، 1424ه-2003م، مطبعة الكرامة الرباط، ص225.

الخطابات وتأويلها بما في ذلك الخطاب السردي؛ المكون التصوري والمكون السياقي والمكون النحوي والمكون الإصاتي. ولعل أول خاصية تميز اشتغال هذه المكونات أنها تشتغل بكيفية قالبية، ويقصد بالقالبية وظيفيا أمور ثلاثة؛

(1) تتسم القوالب بخاصية انفتاح بعضها على بعض.

(2) لكل قالب مبادئه وإواليات التي تخصه.

(3) رغم استقلالية كل قالب من حيث مبادئه وإواليات، تفضي القوالب بعضها إلى بعض حيث يتخذ بعضها «دخلا» له «خرج» بعض»[7].

فإذا كانت عملية اشتقاق الخطاب أو عملية الإنتاج تنطلق تراتبيا من المكون التصوري فالسياقي فالنحوي فالإصاتي، فإن عملية التأويل تبدأ في الغالب من المكون النهائي في عملية الاشتقاق وهو المكون الإصاتي فالنحوي فالسياقي فالتصوي.

واحتراما للحيز المكاني المخصص للدراسة، ومحاولة منا لأجرأة هذا التصور الوظيفي وتنزيله الفعلي في حقل الخطاب السردي، سنسعى إلى التركيز على بعض التقنيات السردية في رواية «الطائر البشري»، خاصة الوصف والتحول والترتيب، باعتبارها عناصر مهمة في بناء خطاب الرواية، والكشف عن تبعية توظيفها للمقاصد التواصلية للرواية وأبعادها الوظيفية.

[7] أحمد المتوكل، التركيبات الوظيفية قضايا ومقاربات، مكتبة دار الأمان، 4، ساحة الأمونية-الرباط 1426ه/2005م، مطبعة الكرامة الرباط، ص 66.

2- الوصف والتدول والترتيب وأبعادها الوظيفية في رواية «الطائر البشري»

2- 1- الوصف في رواية «الطائر البشري»[8]

إن الحديث عن الخطابات السردية الصِّرف، من منظور وظيفي، هو حديث عن خطاب موجه دلاليا، حيث انمحاء المنتج الحقيقي للخطاب – المنتج الخارجي أو الكاتب– أمام منتج الخطاب القاص- الداخلي- على عكس الخطاب السردي الموجه تداوليا، كخطاب السيرة الذاتية؛ إذ يظهر المؤلف أو منتج الخطاب بشكل جلي، ويمكن اعتبار رواية «الطائر البشري» للروائي التونسي «ناصر سامي» من الخطابات السردية الموجهة دلاليا[9]؛ فقارئ الرواية يدرك أنها قد تميزت بحضور طبقات القالب الدلالي على حساب طبقات القالب التداولي، إذ نجد حضورا قويا للطبقات الثلاث؛ الطبقة الوصفية والطبقة التسويرية والطبقة

[8] يأتي اختيارنا لرواية «الطائر البشري» من قيمتها العلمية والجمالية؛ إذ حاز بها مؤلفها الروائي التونسي سامي نصر جائزة كتارا للرواية سنة 2017.

[9] إلا أن هذا لا يعني أن هناك غيابا تاما لخصائص الخطاب الموجه تداوليا وإنما ضمور أو ضعف فقط، فأحيانا يكون خطاب الرواية موجها دلاليا ثم موجها تداوليا، ويحدث هذا حين يتدخل منتج الخطاب في الخطاب، فينتقل إنتاج الخطاب من القاص الذي لا يعلق ولا يحلل ولا يشرح، فقط يقص ويسرد إلى الكاتب الذي يحلل ويشرح ويعلق على أمر ما، ويمكن أن نمثل من الرواية قيد التحليل حين تدخل الكاتب ليعلق على حكاية أوردها على لسان «أجيديت» فقال: «الألم والقسوة وسوء الظن في قصة أجيديت من طرف الجميع لم يحل دون تمسكها بمكارم الأخلاق، كانت قصتها مخيفة ومرعبة، والحق أنني ترددت في كتابتها، لكنني كتبتها لأنها قصة نبيلة، تعلي من شأن الإنسان، وتحث على التمسك بالحق ومواجهة المصاعب[...]. فتدخل منشئ الخطاب الحقيقي في خطابه يحول الخطاب من الموجه دلاليا إلى الموجه تداوليا.

التأطيريــة؛ بينمــا هنــاك ضــمور للطبقــات الاســترعائية والإنجازيــة والوجهية[10].

2-1-1- بنية الخطاب الإشارية: بنية داخلية

تصاغ البنية العامة للمركز الإشاري كما يلي:

(1) المركز الإشاري

{ك، خا، مك، زم}

---

[10] يمكن توضيح هذا الضمور فيما يلي:

1) تحقق الطبقة الاسترعائية في العبارات الندائية، والملاحظ أنها في الخطاب- قيد الاشتغال- فارغة.

2) هناك ضمور أيضا للقوة الإنجازية، إذ هناك غياب إواليات الاستلزام الحواري، وانحصار الإنجاز الحرفي في قوة واحدة هي قوة الإخبار.

3) تتم عملية السرد في حياد وجهي تام، إذ لا نجد أيا من السمات الذاتية المعرفية أو الإرادية كالدعاء والتمني والترجي، أو الانفعالية كالتعجب[...].وفي المقابل يتسم خطاب السرد الصرف باستخدامه لطبقات القالب الدلالي الثلاث(الوصفية، التسويرية، التأطيرية):

أ) الطبقة الوصفية: فجل الأوصاف المسندة إلى المحمولات الدالة على الوقائع موضوع السرد أوصافا «محايدة» أوصافا تتضمن تقويما إيجابيا كان أم سلبيا.

ب) الطبقة التسويرية: أخذت محمولات الخطاب السردي السمة الجهية «غير تام» ويحصل ذلك في «النقل المباشر» حيث تسرد الوقائع أثناء وقوعها، ولكن الغالب الأعم أن تأخذ السمة الجهية «تام» وسنوضح هذا جليا في المحور المتعلق بالترتيب.

ج) الطبقة التأطيرية: تستمد الطبقة التأطيرية قيمها من المركز الإشاري الداخلي (ذاتان من ورق وفضاءان نصيان زمكاني) وعلى أساسه تتحدد البنية الإشارية ومخصصات المركبات الاسمية(تعريف/ تنكير) ومنه كذلك تستمد المحمولات الفعلية الدالة على الوقائع المسرودة قيمها الزمنية، والقيمة الزمنية النموذجية هي الزمن المضي تماشيا مع الجهة النموذجية «التام».

وللمزيد من التفاصيل بخصوص هذه الطبقات أحيلكم على (المتوكل 2003).

تعد إحالة هذه العناصر الأربعة داخل الرواية- قيد التحليل- داخلية، بحيث إن العنصرين الأولين يشيران إلى ذاتين من ورق «سارد ومسرود»، كما يشير العنصران الثانيان إلى مكان وزمان الوقائع موضوع السرد، وفيما يأتي بيان للأبعاد الوظيفية لهذه العناصر الأربعة في تداخلها وتشكيلها للبناء الروائي أو لبعض مقاصد الكاتب.

استهل الكاتب روايته بعرض وصف لمقام الحال باستخدام وظائف دلالية قوامها الوصف، ومنها[11]:

(1) كبرت كثيرا في تلك السنوات التي مرت، صرت أكبر، وجابر وشهرزاد صارا أكبر.

وصف السارد حاله وحال ابنيه جابر وشهرزاد بمحمول (كبر) الذي أخذ تارة القيمة الزمنية (مض)، وتارة القيمة الزمنية (مسق) مقرونا بفعل رابط (صار)، ليدل على ابتدائية هذه الواقعة أولا ثم استمراريتها وتجددها، كما يدرك القارئ منذ بداية الرواية مقام السارد والشخصيات المتفاعلة معه، خاصة أن محمول (كبر) يدل في بعده الوظيفي على معنى الوقار والإجلال؛ الذي ينطبع في ذهن المخاطب(المتلقي) منذ البداية، وبذلك يمكن القول إن الوظيفة التداولية الخارجية (الفواتح) في الرواية ككل قد أدت دورها المنوط بها؛ فيأنس القارئ لإكمال ما بعدها.

[11] نصر سامي، رواية الطائر البشري، ص 6.

2- 2- الوصف والتدول

2-2-1 - تدول الفضاء (الزمكاني)

انصرف السارد إلى سبر أغوار حياته الماضية، والتأمل في حياته المقبلة، يساوره الحنين إلى صفاء حياته الماضية وأنسها وطمأنينتها، فآثر الانزواء في عليته يقضي ساعات وساعات في القراءة والتأمل، ثم يطرح السارد في حوار مع ابنه جابر إمكانية استعادة الماضي؛ بين الاستحالة والتحقق، ولنأخذ مثالا من الرواية للتفاعل اللغوي في المحاورة الآتية:

(2)- قال لي: هل يمكن أن نعيد ذلك الماضي؟ — فعل خطابي } نقلة 1

(3)- أ- قلت له: ما حدث كان حقيقيا، أنت الآن كبير، يا بني — فعل خطابي 1
ب- استعدت فعلا عمرك عبر الحكايات — فعل خطابي 2
ج- وشهرزاد استعادت عمرها الحقيقي أيضا، — فعل خطابي 3
} نقلة 2

} محاورة

(4)- أ- سألت جابرا: هل تستطيع أن تعود الآن إلى لحظتك السابقة؟ — فعل خطابي 1
ب- فقال: مستحيل — فعل خطابي 2
} محاورة

هكذا يتبين أن الأفعال الخطابية في هذه الوحدات الخطابية كانت جملا في المحاورة الأولى سواء في النقلة الأولى أو الثانية بينما عبارة عن مركب اسمي في المحاورة الثانية وتحديدا في النقلة الثانية.

بالنسبة للنقلة (1)، عبارة عن فعل خطابي قوامه قوة إنجازية استفهام، خرج من معناه الأصلي إلى معنى مستلزم مقاميا (استنكار)، فالمتكلم (جابر) أنكر واستحال إمكانية عودة الماضي ليأتي الجواب في النقلة (2) عبارة عن فعل خطابي (1) يتكون من واقعتين؛ واقعة حدث (ما حدث كان حقيقيا) جاءت في كليتها، عبارة عن مبتدأ

وظيفته تحديد مجال الخطاب، وواقعةٍ حالة (أنت الآن كبير) وعنصرٍ خارجي منادى (يا بني)، وفعلين خطابيين (2) و(3) يتكونان من واقعتين معطوفتين دالّتين على العمل (استعدت فعلا عمرك عبر الحكايات، وشهرزاد استعادت عمرها الحقيقي أيضا).

والجدير بالإشارة أن النقلة (2) تتكون من عناصر داخلية (محمول، محور، فاعل، زمان، رابط، بؤرة جديد...) وعنصر خارجي (المنادى: يا بني) جاء في آخر الجملة ليؤدي وظيفة تقوية التواصل بين السارد وابنه جابر، مسبوقا بالصرفة (يا) للدلالة على معنى الألفة والمؤانسة، ورغبة الأب الملحة في توضيح الجواب الذي ظل مبهما ومستحيلا لدى جابر، ثم فعل خطابي (2) و(3) عبارة عن واقعتي عمل تشكلان بؤرة جديدة كشفت السر الذي كان وراء استعادة العمر الحقيقي وهو الدخول في عالم حكايات تضافرت معانيها الجزئية لتؤدي الوظيفة التواصلية التي يتوخها الكاتب، وهو تأكيد حقيقة استعادة العمر عبر الغوص في غمار الحكايات والتماهي في عوالمها.

عموما يمكن القول: إن المعاني الجزئية لهذه المحاورة قد تضافرت لتؤدي وظيفة تواصلية وهي تأكيد الكاتب لاستعادة كل من جابر وشهرزاد لعمرهما الحقيقي، وهو تمهيد للدخول في عوالم الحكايات، والتماهي مع هذه العوالم بمواصفاتها الخارقة والغرائبية، حيث ألح السارد على ابنه جابر بالجلوس ليطلعه عل أمر حدث له، فأشار له نحو كتاب يوجد في رف، أصبغ عليه الكاتب أوصافا من قبيل:

(5) أ– غلافه كان مطعما بخيوط ذهبية ناعمة ومحاطة بجواهر زرقاء صغيرة من الأطراف.

ب– يبدو من بعيد مثل حق عاجي مشغول باليد.

ج– ليس كتابا حقيقيا.

يمكن أن نصنف هذا الوصف (5 أ – ج) ضمن الوصف المركب المعقد[12]؛ حيث انتقل بنا الكاتب من وصف الموصوف إلى وصف أجزائه، ولأن من مبادئ نظرية النحو الوظيفي تبعية البنية للوظيفة، فلا شك أن لبنية هذه الوحدات الخطابية المتضمنة لهذا الوصف الدقيق أبعادا وظيفية، ودراستها والوصول إلى كنهها ووظائفها لا يتأتى بالوقوف عند حدود المكون النحوي فحسب، وإنما يتطلب استحضار باقي المكونات، خاصة المكون السياقي الذي يتفاعل بشكل مباشر مع المكون النحوي لتحديد الغرض التواصلي، وتحديدا السياق المقالي؛

ففي السياق القبلي لهذه الأوصاف، أورد الكاتب أحداثا تنم عن غرابة ما سيأتي، ومنه قول السارد: (أمس وأنا أقرأ حصل لي شيء لا يصدق) ثم في السياق البعدي كان قول السارد: (وفتحت الكتاب على صفحته الأولى وحصل أمر أعادني وأعاد جابر لأيامنا الماضية)، وهذا السياق المقالي جعلنا ندرك أن هذا الوصف (5 أ – ج) أدى وظيفة تفسيرية؛

[12] عبد اللطيف محفوظ في كتابه «وظيفة الوصف في الرواية» الوصف إلى ثلاثة أنماط: الوصف البسيط: وهو الوصف الذي يعطي من خلال جملة وصفية مهيمنة وقصيرة، وهذا النوع لا يستطيع مجاوزة دلالته المسخر لها من قبل السرد، ثم الوصف المركب: يكون هذا الوصف مركبا ومعقدا بفضل الانتقال من الموصوف إلى أجزائه أو إلى المحيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمنه، ثم الوصف الانتشاري، وهو الوصف الذي يراكب الأشياء والمشاهد واللوحات بشكل يسمح له أن يصير محورا مهيمنا، يخضع لمشيئته محور السرد، قسم الناقد المغربي.

فالكاتب وضح غرابة هذا الكتاب وغرابة أدواره وغرابة ما يتضمنه انطلاقا من وصفه له، ليجعل القارئ في سياق العجيب والغريب الذي يضم بين دفتيه حقائق ووقائع وجودية كونية، تمهيدا من الكاتب على أن مقاصده وأغراضه التواصلية سيغلفها بغلاف العجيب والغريب، ومن ثم لا يمكن إدراكها والوصول إلى كنهها إلا بتفاعل المكون النحوي وباقي المكونات المساعدة (المكون المعرفي والسياقي والإصاتي).

وقد بدأ سياق التحول في الرواية، انطلاقا من تحول الفضاء ومكان العلية الذي عبر عنها الكاتب انطلاقا من توظيفه لعبارات لغوية دالة على ذلك، كانفتاح بستان فسيح الأرجاء، شجيرات وعيون وبيت صغير في الغاب، حيث أفرد الكاتب مجموعة من القرائن اللغوية التي تكاثفت لتؤشر على مواصفات تصف الفضاء والمكان، ومنها:

(6) أ– أشرقت فيه شمس بيضاء صغيرة وقريبة منا

ب– بدا الهواء رطبا وناعما

أدت هذه البنيات اللغوية الوصفية وظائف تواصلية؛ كإيهام المتلقي بحقيقة هذا الفضاء وواقعيته، بل ويعيش وسطه ويرى الأحداث أمامه في مشهد مباشر، وسعيا لتحقيق درجة من الشفافية في رصد هذا الفضاء، إضافة إلى الوظيفة التزيينية البديعية التي تجعل المتلقي يأنس بالقراءة تشويقا وابتهاجا وارتياحا لما سيأتي.

2-2-2- تدول الشخصيات

في خضم المكان المتحول المشكل لعالم الحكاية، سيتعدد النسق الحكائي، وينفتح المتخيل الغرائبي بتحقق التحول الفيزيقي العضوي الذي طرأ على جسد الراوي وجسد جابر وتحولهما إلى طائرين، تزداد

نبرة الغرائبية في تجاوبهما مع الجدول والوردة الحمراء وشجرة الياسمين والغزال الذي تحول إلى بنت.

وبموازاة المتخيل الغرائبي، يوظف الكاتب عامل الحلم كمساحة فاصلة بين الخيال والحقيقة، حيث بيْن التحول والوجود الحقيقي محطات يفرد فيها السارد الكلام عن عائلته وأهله وقريته، كقوله: «تمضي الأيام ثقيلة في غياب جابر وشهرزاد. ترى ماذا فعلوا؟ [...] أبناؤهما: محمد، ولين، ورؤيا معي، يملؤون حياتي صخبا وهدوءا[...] أتأمل التحول العميق الذي حدث في القرية، أرى أهلي وهم ينعمون بحياتهم، واهتز فرحا»[13]. وقد أورد الكاتب في خطابه مثل هذه المحطات لأغراض تواصلية بينه، وذلك لجعل المتلقي في سياق الواقعية والوجود الحقيقي، ذلك أن التحول الحاصل في تلك الحكايات العجيبة جاء لخدمة الحقيقة، فالتحول هو مطمح الكاتب في أهله وقريته في بعده الخاص وفي الأمة العربية في بعدها العام، تحول الذات الإنسانية في شتى تمظهراتها، وتحول الواقع بشتى تمفصلاته.

يفتح السارد كتاب الحكايات، فتنفتح معه عوالم الحكايات ويتماهى معها السارد وجابر وشهرزاد، ويتألف نسيج السرد من أنساق الحكاية حيث تتفاعل ضمنها الشخصيات وتتحول، ويتخذ الوصف تمظهره الصارخ في تآليف اللغة ومؤشراتها، سواء في ما يخص المكان أو الفضاء أو الشخصيات، في مسيرة البحث عن استعادة الذات والهيئة البشرية التي فقدها الراوي بعد تحوله إلى طائر، وتعذر طيرانه وتحليقه بعد حادثة البرق، وهو في غمار التحليق في إحدى سفرياته مع ابنه جابر.

---

[13] نصر سامي، رواية الطائر البشري، ص 6.

وإذا نحن حاولنا فك شفرة البنية التحتية لكل الوحدات الخطابية الدالة على التحول في الرواية، انطلاقا من بنيتها المكونية، ومن ثم ربط البنية بالوظيفة، فإننا سنجد لا محالة أن كل هذه الوحدات الخطابية ما هي إلا انعكاس بنيوي للمعلومات الدلالية والتداولية والمقاصد التواصلية التي يرمي إليها في سرده، والممثل لها في البنية التحتية، وباستحضار المكون السياقي بمختلف مكوناته الفرعية، يمكن أن نستشف من رغبة السارد الملحة في فتح كتاب الحكايات وإيثاره للانزواء في عليته لقضاء وقته في القراءة والكتابة، أن انغماس الإنسان في عالم الروايات والقصص الحكائي والأدب عامة يحول الإنسان من ذات إلى أخرى، حيث تقديس النزعة العاطفية للإنسان وإعادة الاعتبار للفرد، عبر عنصر الخيال كنواة أساس للتسامي عن الواقع الكئيب ونشدان نسائم الحرية، خاصة إذا اكتست الحكايات طابع العجائبية.

يفرض تتبع أحداث هذا الخطاب الروائي على المتلقي الاستناد إلى القالب المنطقي بتفاعله مع باقي القوالب، لإدراك مغزى كل حكاية مبثوثة في ثنايا هذا الخطاب على حدة، ومغزى الحكايات في كليتها وشموليتها، لأننا نتعامل مع خطاب عجائبي خرافي يتخذ من الخيال أداة لبث الحقائق، وضمن هذا السياق العجائبي والسياق التحولي يستثمر الكاتب حقلا معجميا وصفيا غنيا بمؤشراته اللغوية، منها ما يتلاءم مع موضوعات النسق التغيري في حركيتها وتنقلاتها، ومنها ما يتناسب مع الفضاء والمكان، حيث تتخذ تقنيات الوصف أوجها متنوعة وتوظيفاتها في المستوى البنيوي تتحدد في مجالات التشبيه والنعت والاستعارة والمجاز...

ألفاظ واصفة للموصوف

جمل واصفة للموصوف

عقد تشبيهات للمشبه

وضع استعارات للمستعار له

جمل حالية

وقد يطول بنا المقام إذا حاولنا أن نسوق ونعدد جميع الأمثلة الموجودة في الرواية لكل هذه المجالات، فعامل التحول الذي تنتظم حوله العقدة المركبة في الرواية يجعل المعجم الوصفي يغطي المساحة الأكبر في السياق التركيبي اللغوي، أضف إلى ذلك، النسق الحكائي وتمفصلات السرد الحكائي وتنقلاته؛ إذ يستخدم الكاتب حالة إغماض العيون قبل بدء الحكي ليؤدي وظيفة أساس، تتمثل في استحضار الكاتب للقارئ أو المتلقي لولوج عالم الرواية والانسجام مع تمظهراتها وتمفصلاتها.

كما أن الكاتب يوظف عامل الحلم كبوابة مشرعة بين عالم الحكاية والعالم الواقعي عبر فعل التحول. هذا التحول الذي أضفى عليه الكاتب طابع التعددية؛ حيث الجماد يتحول إلى كائن ينطق ويتكلم (الجدول، الوردة الحمراء، شجرة الياسمين....) وحيث الكائن الحي الحيواني يتحول إلى كائن حي بشري (الغزال يتحول إلى بنت) وحيث الكائن الحي البشري يتحول إلى كائن حي حيواني (الراوي يتحول إلى طائر، جابر يتحول إلى طائر، شهرزاد تتحول إلى طائر).

تجدر الإشارة إلى أن الكاتب قد اتخذ من تقنية الوصف عونا له، فقد جعله محورا رئيسا ومهيمنا يخضع لمشيئته محور السرد، الشيء

الذي جعله يؤدي وظائف دلالية تداولية تيسر فهم الخطاب وتأويله، يقول جرار جنيت: «لا وجود لفعل منزّه كليا عن الصدى الوصفي»[14] فالوصف إذن خديم السرد وتابع له. أو باصطلاح وظيفي الوصف جزء من البنية اللغوية يوظف لتأدية أغراض تواصلية يتوخاها السارد.

2- 3- وظيفية الترتيب الطبيعي والترتيب الموسوم في الرواية

2- 3- 1- مبدأ الانعكاس ومبدأ الإبراز التداولي

أشرنا آنفا إلى أن نموذج نحو الخطاب الوظيفي يفترض أن ترِد بنية الخطاب السطحية (الصرفية- التركيبية- التطريزية) عاكسة للبنيتين التداولية والدلالية ومعلوماتهما الصورية التي تحتاج إلى تحقق فعلي صريح صوتي وترتيب تركيبي للعناصر والمكونات التي تشكل بنية الخطاب اللغوي.

وتأسيسا عليه، فإن الحديث عن ترتيب المكونات داخل الخطاب السردي هو حديث عن ترتيبين: ترتيب طبيعي وترتيب موسوم:

(1) يكون الترتيب «طبيعيا» حين تتوالى جمل القطعة الواحدة وقطع النص الواحد وفقا لتوالي الوقائع الزمني، حين يرد ترتيب هذه المكونات عاكسا لترتيب الوقائع في عالم الواقع(أو في أي عالم من العوالم الممكنة)

(ب) ويكون الترتيب موسوما إذا تدخل أحد المبادئ التي من شأنها أن تحيد مبدأ الانعكاس وتغير الترتيب الطبيعي.

---

[14] جرار جنيت، حدود السرد، ت: ابن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب، ط 8، 1988، ص 59.

من هذه المبادئ «مبدأ الإبراز التداولي» الذي يؤدي تدخله إلى تقديم مكونات (جمل أو قطع) حقها التأخير لو ظل يحكم رتبتها «مبدأ الانعكاس»[15].

بالرجوع إلى الرواية قيد التحليل، نجد أن الكاتب قد زاوج بين الترتيب الطبيعي والترتيب الموسوم؛ حيث إن الترتيب الطبيعي لا محيد عنه كون الخطاب خطابا سرديا يفرض تسلسل الأحداث في أزمنة معينة، والترتيب الموسوم الناتج عن استخدام الكاتب لتقنية الاسترجاع، وذلك لأغراض وظيفية تسهم في عملية بناء المتن الحكائي بالنسبة للكاتب وفي عملية بناء المعنى بالنسبة للقارئ.

يظهر الترتيب الطبيعي أو الترتيب الخاضع لمبدأ الانعكاس في الرواية انطلاقا من تسلسل الأحداث بدءا من فتح الراوي لكتاب الحكايات، وتنقله مع ابنيه جابر وشهرزاد من حكاية إلى أخرى بين الواقع والمتخيل إلى أن فقد ذاته الحقيقية وبدأت رحلة البحث عليها، ويمكن أن نسترشد بمثال من الرواية لتأكيد هذا الترتيب.

(7)– «وفتحت الكتاب على صفحته الأولى، وحصل أمر أعادني إلى أيامنا الماضية، انفتح في العلية بستان فسيح الأرجاء[...] طرن أنا وجابر بعيدا عن ديارنا، أجنحتنا كانت قوية جدا ولم نعد نتعب ونحن نضرب الهواء بأطرافنا[...] ودق لأول مرة في جسدي قلبي البشري، دق بقوة، فأفقت من النوم، فوجدت نفسي إنسانا»[16].

---

[15] أحمد المتوكل، الوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان الرباط، 1424هـ-2003م، مطبعة الكرامة الرباط، ص 233.

[16] نصر سامي، الطائر البشري، ص 7-13-118.

وبهذا الترتيب استطاع الكاتب أن يضمن تناسق خطابه وانسجامه حيث وحدة الحدث، التي تعد قوام النص السردي، هذا الحدث الذي خضع للتنظيم الزمني (بداية ونهاية وعدة مراحل وسطى) والبناء السلمي حيث الحدث الواحد انقسم إلى أحداث فرعية، تنقسم بدورها إلى وقائع، فحدثُ التحول الذي تنتظم حوله العقدة المركبة في الرواية يجعل أحداثا فرعية تتناسل منه، ومواقف الشخصيات التي يغلب على معظمها طابع التحول والتماهي مع عالم الحكاية؛ هذه الحكايات التي يمكن أن نلاحظ مسحة تخريفية في بعضها ومسحة عجائبية في البعض الآخر، كحكاية الحوريات الثلاث التي روتها شهرزاد، وحكاية البنت والبيضة التي رواها الراوي، وحكاية الأميرة ريماس مع الأخطبوط، وحكاية الأميرة أجيديت والجني اللتان رواهما جابر، لتنتظم في عقد واحد يربطه موضوع واحد.

كما نلاحظ أن الكاتب قد وظف مبدأ «الإبراز التداولي»، وهو ما نتج عن استعمال تقنية السرد الرجعي حيث «يستهل السرد بالواقعة التي تعد أهم الوقائع، أيا كان موقعها من التوالي الزمني، ثم يتم بعدها سرد الوقائع الأقل أهمية وإن كانت سابقة»[17]، وقد اعتمد الكاتب على مبدأ -الإبراز التداولي- الذي يحمل وظيفة تغيير نمطية تسلسل الأحداث، وبذلك يقدم أحيانا ما حقه التأخير ويؤخر ما حقه التقديم زمنيا، ليحرك في مخاطبه عنصر التشويق. وكمثال من الرواية نستحضر قول الكاتب على لسان الراوي: «أنت الآن كبير يا بني،

[17] أحمد المتوكل، الوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان الرباط، 1424هـ-2003م، مطبعة الكرامة الرباط، ص 233.

استعدت فعلا عمرك عبر الحكايات، وشهرزاد استعادت عمرها الحقيقي عبر الحكايات أيضا، وأنا يا جابر لقد أعادت الحكايات خلقي من جديد»[18] فالكاتب يريد أن يمهد للمتلقي للدخول إلى عوالم الحكايات التي استعادت للراوي ولجابر ولشهرزاد عمرهم الحقيقي، أي بين نتيجة الدخول إلى عالم الحكايات وإن لم يتطرق لهذه الحكايات بعد.

2- 3- 2- القيمة الزمنية للمحمولات في الرواية

تأخذ محمولات الخطاب السمات الجهية «غير تام» ويحصل ذلك في «النقل المباشر» حيث تسرد الوقائع أثناء وقوعها كما هو الشأن في المثال الآتي:

(8)– «من فوق يبدو العالم فاتنا، وتصغر الأشياء تماما، تصبح البيوت شبيهة بنقاط صغيرة أو حصيات ملونة، وتصبح الأشجار فواصل في جمل الطبيعة، فواصل صفراء وخضراء وحمراء، تبدو المشاهد ساحرة وهي تمتزج بالغيم الأبيض المتناثر[....] نحرك أجنحتنا بهدوء متناثر في انسجام مع الحركة الكونية نشعر بامتلاء، ونرى الكون فينا بهدوئه ونعومته وسحره»[19].

وسيرا مع مبادئ نظرية النحو الوظيفي التي تقول بتبعية البنية للوظيفة، فإن لكل بنية وظيفة تواصلية يتوخاها الكاتب، ويسعى لإيصالها إلى المخاطب، هذا المخاطب الذي سيعتمد على مختلف المكونات (السياقي، والتصوري، والنحوي، والإصاتي) وهو يقوم

[18] نصر سامي، الطائر البشري، ص 6.

[19] نصر سامي، الطائر البشري، ص 14.

بعملية تحليل هذا الخطاب وتأويله، ولأن الأمر كذلك فالقيمة الزمنية (الجهية) «غير تام» الواردة في الرواية -ولو بشكل ضئيل- لها أبعاد وظيفية، منها: أن الكاتب يحاول أن يبين واقعية الأحداث وحاليتها، وكأنه يريد بالمتلقي أن يعاينها ويتعايش معها، ويدخل إلى الركح التي تجري فيه الأحداث والمشاهد. إلا أن السائد الغالب ورود محمولات هذا الخطاب الروائي على الجهة «التام» التي تتلاءم والغرض الرئيس وهو السرد، ومن ثمة، فالقيمة النموذجية هي الزمن المضي تماشيا مع الجهة النموذجية «التام»، ولا شك أن لهذه القيمة وظيفتها الإيهامية، حيث توهم المتلقي بتحقق الأحداث والوقائع في الزمن الماضي.

بالاعتماد على سياق التلقي -على حد تعبير د.المتوكل- يمكن القول: إن عامل التحول هو المحور الأساس الذي يدور حوله هذا الخطاب الروائي، فجسد الإنسان المسجون في جسد الطائر استلهام لمعاناة الذات الضائعة الباحثة عن تحققها كذات إنسانية في وجودها الحقيقي، كما أن التماس الطابع التخريفي في هذه الحكايات يسهم في تأصيل حس الحكي والسرد التراثي للحكاية، وبعث طفل الحكايات الذي يسكن فينا.

خاتمة

تعد رواية «الطائر البشري» صياغة لغوية وانعكاسا بنيويا لوظائف تواصلية يسعى الكاتب إلى إيصالها لمخاطبيه، وهو المبدأ الذي تنطلق منه نظرية النحو الوظيفي في مقاربتها للخطابات اللغوية، حيث تدرسها باعتبارها نتاجات لغوية اجتماعية حيوية تحكمها سياقات تواصلية وطبقات ومقامات ومقاصد يبتغي المؤلف بلوغها.

لذلك يعد النحو الوظيفي، الذي اتخذناه إطارا نظريا لمقاربتنا هذه، نحوا مؤسسا تداوليا، يتجاوز وصف الجملة إلى وصف الخطاب في شموليته. واستنادا إلى مبادئه الأساس وضوابطه المنهجية ومحاولتنا هذه لاستثمار بعض آلياته وإواليات الوصفية والتفسيرية في مقاربة هذه الرواية «الطائر البشري» لمؤلفها التونسي نصر سامي، خلصنا إلى ما يلي:

– كشف المزج بين الواقع والمتخيل في رواية «الطائر البشري» عن معاناة الذات الإنسانية الباحثة عن هويتها وتحققها الفعلي كذات إنسانية في الوجود.

– تأسيس البناء الروائي في العمل -قيد الدراسة- على جملة من الحكايات ترويها شخصيات رئيسية أو ثانوية، تنتظم أحداثها في خط سردي حكائي ضمن فضاءات أحيانا مفتوحة وأحيانا مغلقة، ويتخلل السرد الحكائي تنوع في المعجم الوصفي بين الاستعمالات الحسية والمعنوية، كما تتنوع طبيعة العناصر التي تؤثث تلك الفضاءات والأمكنة.

– اعتماد الكاتب تقنية الوصف من أجل تبليغ مقاصده؛ حيث صار الوصف عنصرا أساسا مهيمنا خضع لمشيئته السرد.

– مزاوجة الكاتب بين الترتيب الطبيعي والترتيب الموسوم أو مبدأ الإبراز التداولي الناتج عن استخدام تقنية الاسترجاع السردي، الشيء الذي أضفى على روايته طابع الجمالية والتأثير الفني.

ختاما نشير إلى أن محاولتنا هذه تأتي في إطار مشروع نروم من خلاله مد الجسور بين التنظير اللساني الوظيفي الحديث، في إطار نحو الخطاب الوظيفي، والخطاب السردي بمختلف أنواعه.

لائحة المصادر والمراجع

- جرار، جنيت. حدود السرد، ت: ابن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب، ط 8، 1988.
- المتوكل، أحمد. اللسانيات الوظيفية المقارنة،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف الجزائر، ودار الأمان الرباط، ط1.

*الوظيفية وهندسة الأنحاء، مقال في مجلة أنساق كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قطر، المجلد الأول العدد الأول- مايو 2017.

*الخطاب وخصائص اللغة العربية، الطبعة 1، الرباط: دار الأمان والاختلاف،2010م.

*الوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان الرباط، 1424هـ-2003م، مطبعة الكرامة الرباط.

*التركيبات الوظيفية قضايا ومقاربات، مكتبة دار الأمان، 4، ساحة الأمونية-الرباط 1426هـ/2005م، مطبعة الكرامة الرباط.

- محفوظ، عبد اللطيف.وظيفة الوصف في الرواية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، 2009.
- نصر، سامي. الطائر البشري، دار كتارا للنشر، الدوحة قطر، 2017.

Hengeveld, kees. And Mackenzie, John.Lachlan-

(2008) Functional Discourse Grammar: A typologically-based theory of language structure. Oxford: Oxford University Press.

السياق التداولي وحدود التأويل في حكايات جابر الراعي

دة: دلال وشن

جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي

الجزائر

مقدّمة

تعتبر مقولة السياق من أهم العناصر التي اهتمت بها التداولية في دراستها اللغة في أثناء الاستعمال، فهو الإطار العامّ الذي يسهم في اختيار آليات الفهم والإفهام بين مستعملي اللغة (المتكلم والمتلقي) في أثناء عمليتي الإنتاج والتأويل.

وتحاول هذه الورقة بيان ما للسياق التداولي من دور في عملية التأويل بالاعتماد على أهم عناصره وهي: المرسل، والمرسل إليه، والزمان، والمكان، واستراتيجية الخطاب...

1- النظرية السياقية رافد من روافد التداولية

يعدّ السياق بعدا جوهريا في التداولية إلى حدّ دخل معه في تعريفها؛ إذ تدخل فكرة مواقف الكلام speech Situation في تحديد الفرق بين الدلالة والتداولية، كما أشار إلى ذلك جيفريليتش G. Leech، فذكر أن العناصر المكونة لهذه المواقف تتمثل في: المرسل والمستقبل، والسياق، والأهداف والمقاصد، و-قوة فعل- الكلام، والملفوظ، ويمكن إضافة عنصري الزمان والمكان، فتتميز التداولية

عن الدلالة في كونها تهتم بالمعنى في علاقته بمواقف الكلام «Meaning in relation to speech situation»[1].

ويؤكد فير ستشيرن verschueren (1999) هذه النظرية بقوله: «إن واحدة من التحديدات التقليدية المقبولة بصورة واسعة بين التداولية والدلالية هي قولنا: إن الأخيرة تتعامل مع المعنى المستقل عن السياق، بينما تبحث الأولى المعنى في السياق، فإن التوظيف ذا المعنى للغة بعد صياغته برؤيتنا للتداولية لا يقتصر على (معنى داخل السياق)، الذي يمكن إضافته ببساطة على مستوى آخر من المعنى يدرس بصورة متكافئة في الدلالية»[2].

يتكوّن مصطلح السياق context من السابقة اللاتينية «cun» بمعنى «مع»، و«Textus» اللاتينية أيضا التي تعني النص أو المتن، ويشير عبد الفتاح البركاوي إلى أن مصطلح السياق context قد «اتخذ عدة معان هي: ما يحيط بالوحدة اللغوية المستعملة في النص، كما يعني قيود التوارد المعجمي، كما يعني النص اللغوي الذي يتسم بسعة نسبية ويؤدي معنى متكاملا سواء أكان ذلك النص مكتوبا أو ملفوظا، كما يعني أيضا الأحوال والمواقف الخارجية ذات العلاقة بالكلام»[3].

بدأت النظرية السياقية في الحقل المعرفي الغربي على يد العالم مالينوفسكيMalinowski 1923، الذي لم يكن لغويا في الأصل لكنه اهتم بتفسير اللغة وقدّم بعض الأشياء المميزة جدا عن القول في اللغة،

---

[1] ينظر: حفناوي بعلي، التداولية البراغماتية الجديدة خطاب ما بعد الحداثة، ص55.

[2] Jef. Vershueren: Understanding pragmatics, p 3.

[3] عبد الفتاح البركاوي، دلالة السياق، ص 45.

لقد كان عالم أنتروبولوجيا يُعنى بشرح الثقافة ولكنه في مجرى عمله اهتم اهتماما عميقا باللغة من حيث إنها موضوع دراسة في حدّ ذاتها، فوضع تصنيفا للوظائف اللغوية مرتبطا بعمله عن الموقف والمعنى، وجعل هذه الوظائف في مقولتين اثنتين واسعتين هما: الوظيفة التداولية pragmatic function، والوظيفة السحرية magical function، وعني بالاستعمالات العملية أو التداولية للغة والتي فرّعها بعد ذلك إلى الاستعمالات الفاعلة active، والاستعمالات السردية narrative، ومن ناحية أخرى عني بما للغة من استعمالات طقوسية ritual، أو سحرية Magical uses، وهي الاستعمالات المرتبطة بالنشاطات الاحتفالية الرسمية cermonial activities، أو الدينية في ثقافة بعينها[4].

ثم اعتمد فيرث firth على مقولات مالينوفسكي وطور نظرية السياق، حتى أصبح المستوى السياقي عند علماء اللغة بعد فيرث يتجاوز المستوى الدلالي، إلى التوافق مع التداولية.

أدرك فيرث أن اهتمام مالينوفسكي باللغة كان عارضا بوصفه عالم أنتروبولوجيا، ففكرة سياق الموقف عنده لم تكن مقنعة لمقاربة لغوية أكثر دقة في تناول حل مشكلة المعنى، فهو يرى أن سياق الموقف عنده لم يكن إلا جزءا من العملية الاجتماعية كحدث من الأحداث الواردة في المجتمع، فذهب فيرث إلى أن سياق الموقف جزء من أدوات العالم اللغوي مثله مثل الفصائل النحوية التي يستخدمها لتحديد المعنى الذي لا يمكن الوقوف عليه إذا اقتصرنا على المعاني الحرفية للتراكيب النحوية، فلا يمكننا أبدا أن نحيط بالمعنى كله، بل نطوف

[4] ينظر: محمد العبد، العبارة والإشارة، ص 33.

وننطلق فقط لكي نصنع تقارير جزئية للمعنى، ومعنى الكلمات والجمل يتعلق بعالم خبرتنا، فكان هذا من أظهر نقاط التلاقي بين نظرية السياق والتداولية[5].

إن اللغة عند مالينوفسكي وفيرث لا يمكن أن يكتمل وصفها دون الإشارة إلى سياق الموقف الذي فيه تعمل اللغة، فمعنى عناصر اللغة يخضع كليا لسياقات الموقف الذي استعملت فيه، وإن العناصر السياقية جميعها تمثل في الوقت نفسه عناصر تداولية، يدخل بها السياق بأبعاده المختلفة ضمن المكونات التداولية للمعنى، مما دفع الباحثين إلى القول- في تعريفهم للتداولية- «علم الاستعمال اللساني ضمن السياق، وبتوسع أكثر هي استعمال العلامات ضمن السياق»[6].

بل ذهب بعض المحدثين كماكس بلاك Max Blak إلى درجة أكثر، وهي درجة التطابق بين التداولية والسياقية، فأطلق على التداولية مصطلح «السياقية» وهي رؤية موسعة تشمل الأبعاد السياقية والعناصر والملابسات المختلفة المتعلقة بالسياق في شتى مستوياته، فبموجب هذه النظرة يصبح كل عنصر سياقي هو عنصر تداولي، وفي الوقت نفسه يكون كل عنصر تداولي هو عنصر سياقي، ووفقها تدخل «المستويات السياقية جميعها ضمن الأبعاد التداولية، فهناك السياق اللغوي أو سياق النص بما يشتمل عليه من المستوى الصوتي والصرفي والمعجمي والنحوي»[7].

---

[5] ينظر: عيد بلبع، التداولية البعد الثالث في سيميوطيقا موريس، ص132، 198، 199.

[6] فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ص 11.

[7] F. R. palmer: semantique un nouveau contour , p 51, 52.

فالتداولية إذن نظرة سياقية تأخذ في الاعتبار العناصر السياقية والملابسات المختلفة في أثناء عملية تحليل الخطاب، فتتلاقى مع الأبعاد السياقية الخارجية، أو ما أطلق عليه «سياق الموقف» كما يوضح ذلك جيف فيرستشيرن (1999) بقوله: «يجب عليك فقط أن تتخيل الحاجة لفصل المعنى السياقي والمعنى غير السياقي في جملة: (أنا متعب)، فتجد أن هذا من المستحيل، من ناحية، علاوة على ذلك، فإن محاولة الفصل هذه تنتهك نظرتنا التداولية، وتعيد إدخالها في مجموعة المكونات التقليدية لنظرية اللغة، والأكثر أهمية أن هذه الخطوة سوف تتجاهل حقيقة أن التداولية تتعامل مع نوع مختلف من المعنى الذي يسمح لنا على سبيل المثال أن نتحدث عن مغزى الاختيارات بين الأنظمة الصوتية.

فالمعنى في السياق ينتمي بلا شك إلى هذا النوع من المعنى ولكنه لا يستأثر به ولا يحول المعنى بالضرورة إلى الفكرة الدينامية التي يجب أن تساعدنا في فهم ما يحدث في استعمال اللغة، وغالبا تؤخذ معالجات التداولية على أنها دراسة المعنى في السياق، فبينما تسمح بتنوع معاني الصيغ اللغوية تصنف السياق ببساطة على أنه مقياس للاستقرار عند مستوى مختلف»[8] فنجده يربط التداولية وسياق الموقف على وجه التحديد.

2- السياق وأقطاب العملية التواصلية

إننا لا ندرس الملفوظات اللغوية، وبالتالي النصوص، من حيث بناها فحسب، وإنما أيضا من حيث وظائفها، لأننا لا نريد أن نعرف فقط «الأشكال» و«المضامين» التي يمكن أن يتخذها نص ما، بل الوظائف

[8] Jef. Vershueren: Understanding pragmatics, p 3, 4.

الممكنة التي قد يؤديها بفضل الشكل والمضمون أيضا ، ويقوم السياق التداولي بتأويل النص كفعل كلامي، أو كسلسلة أفعال كلامية ، فالوعود والتهديدات والتأكيدات والأسئلة والأوامر... هي أفعال كلامية ، ونقوم بفعل كلامي معين حين ننطق بجملة أو عدة جمل في سياق ملائم لها ، ومهمة التداولية هي أن تحدد الشروط التي يجب أن تتوفر في كل فعل كلامي حتى يكون ملائما لسياق معين[9].

والمهمّ في التداولية النصية أن نحدد الشروط التي تمكّن من ترتيب أفعال كلامية في متتاليات أفعال كلامية ، وفوق ذلك علينا أن نتساءل حول كيفية ارتباط هذه المتتاليات بمتتاليات جمل أو ملفوظات النص المنطوق ومثل ما كان من الضروري أن نعتمد بنى تداولية كبرى لنتمكن من تأويل المضمون الإجمالي للنص، فمن الضروري هنا الاعتماد على بنى تداولية كبرى، لنتمكن من الكلام على الوظيفة الإجمالية للنص[10].

يقتضي السياق في إطاره العام عناصر مختلفة ذاتية وموضوعية وذواتية ، و يذهب «بروان ويول» إلى أن محلل الخطاب ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يظهر فيه الخطاب (والسياق لديهما يتشكل من المتكلم / الكاتب، والمستمع / القارئ، والزمان والمكان)، لأنه يؤدي دورا فعالا في تأويل الخطاب، بل كثيرا ما يؤدي ظهور نص واحد في سياقين مختلفين إلى تأويلين مختلفين[11].

---

[9] علي آيتأوشان، السياق والنصّ الشّعري، ص 82.

[10] علي آيتأوشان، المرجع نفسه، ص 83.

[11] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص 52.

وفي هذا الصدد يرى (هايمز) أن للسياق دورا مزدوجا إذ يحصر مجال التأويلات الممكنة ويدعم التأويل المقصود، ويحصر (هايمز) خصائص السياق في:

– **المرسل**: وهو المتكلم والكاتب الذي ينتج القول.

– **المتلقي**: وهو المستمع أو القارئ الذي يتلقى القول.

– **الحضور**: وهم مستمعون آخرون حاضرون يسهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي.

– **الموضوع**: وهو مدار الحدث.

– **المقام**: وهو زمان الحدث التواصلي ومكانه، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات والتعبيرات.

– **القناة**: الكيفية التي بها تم التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي: كلام، كتابة، إشارة.

– **النظام**: اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل.

– **شكل الرسالة**: ما هو شكل الرسالة المقصود: دردشة، خرافة، ...

– **المفتاح**: ويتضمن التقويم، هل كانت الرسالة موعظة، شرحا مثيرا للعواطف[12].

[12] علي آيتأوشان، السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، ص 97.

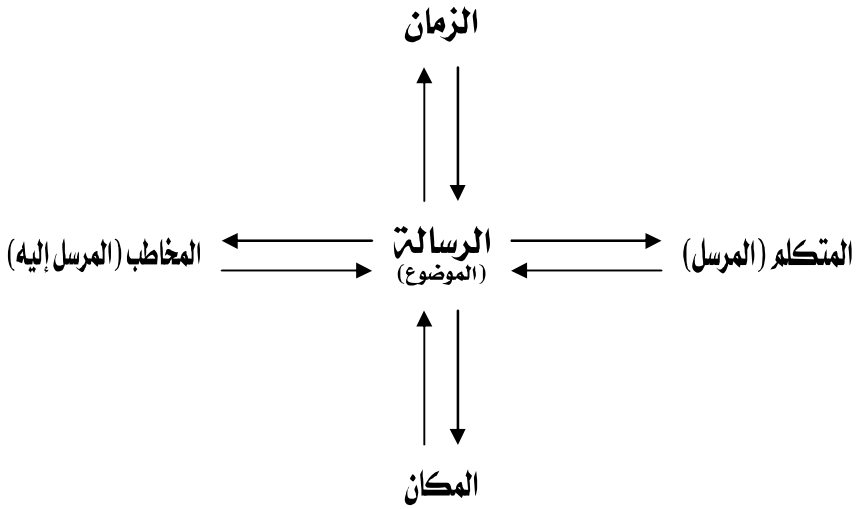
– **العرض**: أي ما قصده المشاركون ينبغي أن يكون نتيجة للحدث التواصلي[13].

نذكر بأن العناصر الأساسية التي تشكل سياق خطاب / نص ماهي: المتكلم، والمخاطب، والمشاركون، والموضوع، والقناة والمقام، والسنن، وجنس الرسالة، والحدث، والمقصد، تلك هي العناصر السياقية بحسب تصنيف هايمس، لكن ليس من الضروري الاحتفاظ بكل هذه العناصر، ومن ثم – بحسب براون ويول – يمكن الاكتفاء بما يلي: المتكلم، المخاطب، الرسالة، والزمان، والمكان، ونوع الرسالة، ففي رأي براون ويول كلما توفر المتلقي على معلومات عن هذه المكونات تكون أمامه حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها[14].

ويمكننا التمثيل للتفاعل الموجود بين هذه العناصر التي تكوّن السياق بالشكل التالي:

[13] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى إنسجام الخطاب)، ص 53.

[14] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى إنسجام الخطاب)، ص 297.



بإمكان المحلل أن يختار الخصائص الضرورية لوصف حدث تواصلي خاص، بمعنى هذه الخصائص ليست كلها ضرورية في جميع الأحداث التواصلية، فكلما توفر المتلقي على معلومات من هذه المكونات تكون أمامه حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أو وضعها في سياق معين من أجل أن يكون لها معنى فعلي على الأقل، ويجب معرفة من هو المتكلم / المستمع وزمان ومكان إنتاج الخطاب[15].

بالإضافة إلى تصنيف هايمس، هناك محاولة أخرى قام بها ليقيس(liguis) لكن غرضه من تحديد خصائص السياق يختلف عن غرض هايمس، وهو معرفة صدق أو كذب جملة ما، فالغرض إذن منطقي، أما هذه الخصائص في نظره فهي:

[15] علي آيتأوشان، السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، ص 97.

أ– **العالم الممكن**: بمعنى أخذ الوقائع التي تكون، أو يمكن أن تكون أو هي مفترضة، بعين الاعتبار.

ب– **الزمن**: اعتبار زمن الجمل وظروف الزمان مثل: اليوم، الأسبوع المقبل.

ج– **المكان**: اعتبار جمل مثل «إنه هنا».

د– **المتكلم**: اعتبار الجمل التي تتضمن إحالة إلى ضمير المتكلم (أنا، نحن...).

هـ– **الحضور**: اعتبار الجمل التي تتضمن ضمائر المخاطب، أنت، أنتم...

و– **الشيء المشار إليه**: اعتبار الجمل التي تتضمن أسماء الإشارة (هذا، هؤلاء...).

ز– **الخطاب السابق**: اعتبار الجمل التي تتضمن عناصر مثل: (هذا الأخير المشار إليه سابقا...).

ر – **التخصيص**: سلسلة أشياء لا متناهية (مجموعات أشياء، متتاليات أشياء...).

إن من السهل ملاحظة أن هذه الخصائص متقاربة إن لم نقل متماثلة، بحيث ما سمّاه هايمس (مقاما) فصّله ليقيس إلى (زمان ومكان)، وما سماه هايمس (موضوعا) قسّمه ليقيس إلى (شيء مشار إليه) و (خطاب سابق)[16].

[16] المرجع السابق، ص 53، 54.

3- السياق التداولي وعملية التأويل في حكايات جابر الراعي

اخترنا في دراستنا هذه مدونة «حكايات جابر الراعي» لنصر سامي التي جمع فيها بين الخيال والمغامرات والأساطير الممتعة، ويمكن تلخيص الرواية بالقول: إنها تحكي عن شاب اسمه جابر توقف نموّه الجسدي في مرحلة مبكّرة من حياته بسبب سحر وقع عليه، ولكي يستعيد جابر سنوات عمره المتوقفة ويعود إلى طبيعته عليه أن يوفّر شروطا متعدّدة، منها أن يجد الصّديق الصّدوق، وأن يجد شهرزاد صاحبة التّفاحات السّبع التي تغنّي، وشرط آخر لا يتحقّق إلا في نهاية الرواية وهو ما خلق عنصر التشويق لقارئ هذا النص السردي.

وقد اخترنا من الرواية أسلوب الحوار الذي اعتمده نصر سامي في سرده الأحداث، وسوف نحددّ من خلاله السياق التداولي المتمثل في العناصر الآتية (المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، وشكل الرسالة، والزمان والمكان، إضافة إلى تحديد بعض الاستراتيجيات التخاطبية المختلفة (كالاستراتيجية التلميحية، والتضامنية، والتوجيهية، والحجاجية) الموظفة في نص الرواية.

أ/ المرسل: تعددّ المرسل في حكايات جابر الراعي، حيث كان هناك تداول على فعل القص والحكي بين جابر وشهرزاد وبين الراوي الرئيسي الذي لم يصرح الكاتب باسمه من بداية القصة حتى نهايتها، فلقد كانت مهمته تسيير أحداث الرواية وتحريكها من طريق فعل الحكي. فهو الراوي العالم بكل شيء، الذي يحاول أن ينقل إلينا جميع هذه الأحداث من طريق تدوينها أيضا، يقول الكاتب في بداية الحكايات كاشفا عن مهمة هذا الراوي ووظيفة الرئيسة «تعرفت عليه أثناء أسفاري الطويلة وتنقلاتي الكثيرة، ومعه عرفت ما أذهلني وما

جعلني أقرر تسجيل ما رأيت وما سمعت حكاية حكاية. ومغامرة مغامرة، لم أكن أصدّق شيئا عنه إلى أن رأيته. فلقد قيل لي إنه كان فقيرا وصغيرا جدّا وإن صوته كان الدليل الوحيد على نضجه. وعندما رأيته تأكدت ممّا قيل فقصره الغريب كان واضحا للجميع. وقصة لقائنا بدأت بصدفة جعلت من حياتي فجرا يرضع من حليب شمس لا تذبل أبدا»[17].

فمهمة هذا المرسل الرئيس هو تسجيل الحكايات والقصص التي يستمع إليها تباعا من جابر ثم من شهرزاد وتدوين ما يجود به خياله من إبداع قصص بعد أن عشق المغامرة مع جابر ووجد أن في القصّ حياة أخرى نحياها بالسرد والخيال. وهو ما يؤكده أيضا في نهاية الرواية بقوله: «أما أنا فمازلت كعادتي أروي الحكايات وانصرف أبنائي إلى اللهو مع جابر وشهرزاد وانصرفت أنا إلى أوراقي وانصرفت زوجتي إلى أمور بيتها الكثيرة وتكررت حلقاتنا مرارا بعد ذلك. ولم تنقطع حكاياتنا أبدا رغم أننا ابتعدنا عن حياة السفر والترحال»[18]. والملحوظ في هذه الرواية أن المرسل يختلف باختلاف الأدوار والحوار الذي يجري بين طرفي العملية التواصلية.

ب/ المرسل إليه: من المؤكد أن القارئ في كل زمان ومكان هو المرسل إليه العامّ والأساسي للنصّ بينما هناك مرسلون إليهم في النص مختلفون كل في موقعه.

---

[17] نصر سامي، رواية جابر الراعي، ص 5.

[18] نصر سامي، الرواية، ص 147.

إن المرسل إليه الأول في الرواية هو جابر الراعي، فبعد أن التقى بالراوي الرئيس الذي تعرض للسلب والنهب من قبل قطاع الطرق وبعد أن أنقذ حياته تعارفا وبدأت حكايتهما معا، كما بدأت الحكايات بينهما تروى كل ليلة، فكل منهما في جعبته حكايات ومغامرات لا تنتهي سيرويها كل واحد منهما على مسامع الآخر. يقول الراوي عن بداية قصته وبداية حياته مع جابر الراعي: «أمضينا الأيام معا حكيت له عن نفسي وعن أسفاري وعن تجاربي وعن بلادي. كنت أمضي الليالي والنهارات وأنا أروي وهو يسمعني وأنا أتدفق كالسيل الهابط من أعالي الجبال نحو السهول الواطئة. ولاحظت وأنا أحدثه أنه يستزيد ويرغب في الإطالة وذكر التفاصيل»[19]. فحياتهما معا بدأت بقصة، وفعل القص والحكي كان الشرط الذي ارتبطا على أساسه مع بعض، فجابر الراعي كان عليه أن يبحث عن شهرزاد الجميلة صاحبة التفاحات السبع حتى يستردّ عمره، والراوي أمامه ترحال وأسفار ليكمل تجارته ويعود إلى أهله. «قال لي ذلك في أحد الأيام الأخيرة من فصل الشتاء. وكنت قد عزمت على الرحيل في سفرة جديدة. أريد أن أقص عليك قصتي. وأريد أن أرحل معك»[20]. ولما رآه مترددا أضاف قائلا: «خذني معك وسأروي لك في كل يوم حكاية وإذا مرّ يوم ولم أرو لك قصة أتركني واذهب. خذني أرجوك خذني. وأخذتني كلماته ووعوده واستيقظت في قلبي ومشاعري قصص الجدّات الآسرة وليالي السمر الطويلة»[21].

---

[19] نصر سامي، الرواية، ص 6.

[20] نصر سامي، الرواية، ص 7.

[21] نصر سامي، الرواية، ص 7.

أما المرسل إليه الخاص في هذا النص الروائي فهو يختلف باختلاف مجريات الحوار، فمرة يكون المرسل إليه (المتلقي) هو الراوي الذي استأنس بوجود جابر إلى جانبه في كلّ رحلاته وأسفاره. يقول الكاتب: «ولفّنا المكان بسحره وبروقه الفضية، فأشعلنا حطبا وأعددنا موقدا في أحد الأماكن الآمنة. فقال: القصة الأولى التي سأرويها ستكون قصتي أنا وحملتني كلماته إلى أرض من الأحلام والأخيلة»[22]. وكان جابر بين الحين والآخر يتعمّد السكوت والإبطاء في سرد حكاياته، فيطلب منه الإسراع والعودة إلى الحكي. «وصمت طويلا صوت تنهدّه كان عميقا وصدقه كان طاغيا. فلم أكلمه كنت مأخوذا بالقصة وكان يعرف ولعي بالحكايات والأقاصيص فتعمّد إيذاي بالإبطاء إلى أن صرخت فيه. وماذا أيضا؟ هل انتهت القصة. فضحك طويلا وواصل»[23].

ومرة يكونان هما معا مستمعين لما ترويه شهرزاد الجميلة من قصص ومغامرات «قلت لجابر إنها حقّا حكاية غريبة. وقالت شهرزاد نعم إنها حكاية غريبة. ولكن حكايتي أغرب. أخذتني الدهشة وامتلكني السرور. حكايتان في يوم واحد يا إله الكون الرحيم شكرا. لقد هيأت لي ما لم أحلم به. واستندت على جانبي الأيسر والتفتّ نحو شهرزاد وكلّي آذان صاغية وتكلمت شهرزاد بصوتها الناعم فملكت قلوبنا وعقولنا. وكل ما قالته عجيبا جدّا»[24].

---

[22] نصر سامي، الرواية، ص 8.

[23] نصر سامي، الرواية، ص 9.

[24] نصر سامي، الرواية، ص 55.

وأحيانا تكون شهرزاد وجابر هما المستمعان لما يرويه الراوي الرئيسي الذي بدأ تاجرا محبا للحكايات وانتهى إلى قاص وحكّاء يبدع ويروي الحكايات ويدونها على أوراقه كي لا تضيع أحداثها. يقول عن نفسه وعن هذا التحوّل الذي طرأ بحياته: «هواجس كثيرة مرّت برأسي. الماضي كلّه تمثّل لي في تلك الليلة. لقد كنت شابا فشيبني السفر. وكنت غرّا فعلمني السفر الحكمة. وكنت جاهلا فتعلمت حكمة الضوء والظلام. صرت قادرا عبر الكلمات على التجوّل في مدن لا أعرفها وعلى السباحة في بحار لم أرها وصرت كائنا لا محدودا ومطلقا وأنا كفر وإيمان. الحقّ الحق أقول لكم صرت غنيّا بعد فقرومحطرا بعد صحو ومزهرا بعد جدب...»[25]. ففي البداية كان مستمعا جيدا لجابر وشهرزاد حتى صقلت موهبته وعرف السرّ وراء فعل القصّ. يقول الراوي: «أمّا أنا فلقد أدركت أن القصّة الجيّدة ليست هي القصة الطويلة فالجودة تكمن في قدرة الراوي على النفاذ إلى أعماق الأبطال وتصوير شقاهم وصدقهم وقررت في الغد أن أؤلف حكاية. بالطبع لن أقول إنني ألفتها. سأقول أن رجلا قصّها عليّ. وسأفكّر طيلة هذا اليوم في الكيفية التي سأجعل بها جابر وشهرزاد يصدّقان. كان ذلك رهانا صعبا. وكان عليّ تحقيقه. وفي الغد رويت لهما قصّة غريبة. وكان أثرها فيهما عجيبا. عجيبا جدّا»[26].

لكن الهدف من حكاياته لا يتعلق بجابر ولا بشهرزاد ، بل لها هدف مختلف تماما. يقول: «قصصي تساهم في جعلي أكثر قدرة على النفاذ

[25] نصر سامي، الرواية، ص 59.

[26] نصر سامي، الرواية، ص 65.

إلى جوهر الإنسان. قصصي تمسح الصدأ المترسب فوق الجوهر. قصصي تضيء الظلمات التي تسكن الأعماق»[27]. لقد كان هدفه أن يصبح راويا ويغيّر من نفسه ومن حياته كلها ، ويبدو أنه نجح في ذلك. يقول الراوي: «أمّا أنا فقد شعرت بأنني أكثر من إنسان. شعرت إنني خالق من ذهني. أوجدت أمكنة وأزمنة وشخصيات ومصائر وأقدارا. مارست دور الخالق وشعرت بالمسؤولية اتجاه أبطالي. أحببت وكرهت وأردت تبليغ رسالة واستمتعت تماما وأنا أورق مثل شجرة خضراء باسقة بدأت لتوّها معانقة الشمس. لم يمرّ على حياتنا زمن أجمل من هذه الأيام. كنت مسوقا بجبال الضوء إلى السعادة. فطفلاي الصغيران بدآ يكبران وأنا بدأت أستعدّ للمهمة العظيمة التي صارت كل حياتي. سأصبح راويا. سأروي كل شيء. سأتحدّث لأتحرّر ليصبح النهر الذي داخلي قادرا على النفاذ إلى جوهر الوجود»[28].

كما يبدو أن طفليه كذلك جابر وشهرزاد قد أعجبا بقصصه وتأثرا به بعد أن تأثر هو بهما وبحكاياتهما فيقول واصفا ردّة فعلهما بعدما قصّ عليهما حكاية الأمير آسر: «عيون طفليّ كانت تبرق وتبرق وتبرق. كان واضحا أنني صرت قصّاصا مثلهما وأنّ محنة القصّ قد أصابتني إصابة عميقة. قال جابر: من أين سأجيء بحكاية مثل هذه؟ وقالت شهرزاد: إنها حقا قصّة بديعة»[29]. والظاهر أنه نجح في إبداع حكاية أعجبتهما حدّ الدهشة.

---

[27] نصر سامي، الرواية، ص 66.

[28] نصر سامي، الرواية، ص 75.

[29] نصر سامي، الرواية، ص 74.

بالإضافة إلى أن زوجة الراوي وأولاده الذين لم يذكروا في الرواية إلا مرة أو مرتين يعدّون مرسلين إليهم غير فاعلين، أي إنهم متلقين فقط دون ردة فعل بدرت منهم.

ج/ الرسالة: إن الموضوع العامّ «للحكايات» هو القصّ الحكي عينه من قِبَل كل شخصيات الحكاية، ماعدا زوجة الراوي وأولاده، فالراوي نجده يصوّر لنا حياة الراوي وحياة كل من جابر وشهرزاد، ويتعمّق في سلوكياتهم ونفسياتهم ويقدّمهم لنا بنوع من الحكم والتشويق، فيرحل بنا حيث يرحلون، وينتقل إلى عوالمهم الخاصة حيث يعملون وينامون ويعيشون، وإلى علاقاتهم مع بعضهم بعضا.

أمّا الموضوع الخاصّ في هذه الرواية فهو استرداد جابر وشهرزاد لعمرهما الحقيقي بعد كلّ قصّة يقصّانها، فالكاتب قدّم لنا جابرا منذ بداية القصّة وهو يعاني من صغر حجمه وعدم اكتمال نموه لأن عجوزا قد دعت عليه بذلك، وحده صوته كان يدلّ عليه. يقول الكاتب: «تعرّفت عليه أثناء أسفاري الطويلة وتنقلاتي الكثيرة لم أكن أصدّق شيئا عنه إلى أن رأيته، فلقد قيل لي إنه كان فقيرا وصغيرا جدّا، وإن صوته كان الدليل الوحيد على نضجه وعندما رأيته تأكدت ممّا قيل فقصره الغريب كان واضحا للجميع»[30]. ثمّ يصفه مرة أخرى وصفا أدقّ يقول: «عندما فتحت عيوني ورأيته خلته ملاكا... وأعدت النظر إليه بدا لي ملاكا صغيرا. كلّ شيء فيه طريف ورائع ومحبوب، ملابسه الصغيرة الطفولية وأسنانه الصغيرة المصففة بعناية وشعره الأسود الطويل. كلّ ذلك جعلني أعود إلى اعتقادي الأول. إنه

[30] نصر سامي، الرواية، ص 5.

ملاكي الحارس، وإنّني دون شكّ ميت يهذي ولكن ابتسامته الطفولية الصافية وحنانه الطاغي وهو يحمد الله على نجاتي أكّد لي أنّني نجوت وأنني مدين بحياتي لهذا الكائن الصغير»[31].

ثمّ يذكر الكاتب عقدة الرواية الرئيسة التي تفكّ وتحلّ في نهايتها فيقول: «قال لي أتعرف كم هو عدد سنوات عمري ؟ خمنت أنها خمس عشرة سنة على الأكثر ولم أتكلم خفت أن يظن بي الجهل والحمق فردّ: عمري الآن ثلاثون سنة. أمضيتها جميعا باحثا عن فتاة تسمى شهرزاد الجميلة صاحبة التفاحات السبع التي تغنّي»[32]. ووجد جابر شهرزاد وارتبطا بعد أن عادا إلى حجمهما وعمرهما الحقيقيين.

ويمكن القول: إن الرسالة الحقيقية للرواية قد لخصها الكاتب في قوله: «قلت لها: يوما ما سأدوّن كل هذه القصص سيقول الناس ما أكثر ما يروي من حكايات سأروي وأروي كأنني أغرف من بحر الحكايات. وحدها هي التي تبقى أمّا نحن فإننا نمضي»[33].

4- السياق والاستراتيجيات التخاطبية في حكايات جابر الراعي

اللغة وسيلة تواصل بين المتخاطبين، يقوم المتكلّم بدور المرسل ويقوم المخاطب بدور المتلقي، وتتضمّن اللغة محتوى الرسالة، ويضاف إلى ذلك عنصر آخر هو الطريقة، والمراد بها طريقة التوصيل أو تبليغ الرسالة. ويرى طه عبد الرحمن في كتابه اللسان والميزان: «أن عملية التواصل

[31] نصر سامي، الرواية، ص 6.

[32] نصر سامي، الرواية، ص 7.

[33] نصر سامي، الرواية، ص 78.

تقوم على جانبين هما قواعد التبليغ وقواعد التهذيب» أمّا قواعد التبليغ فيمثلها السياق اللغوي، وأمّا قواعد التهذيب فهو ممّا يلزم أن تنضبط بها قواعد التبليغ، وتحدّد وجوه استقامتها الأخلاقية[34].

لقد ترسخت التداولية في أحد مباحثها المهمّة، كدراسة لغوية تتناول أفعال الكلام، فالنصّ وظيفة يقوم بها المتكلم بإنجاز فعل كلامي أو سلسلة من الأفعال الكلامية كالأمر والوعد... يبرز من خلالها هدفه في ممارسة سلطة المعرفة والاعتقاد من خلال استراتيجيات توجّه الحوار، مادامت الحقيقة مرتبطة بحركة التواصل والمعنى المستهدف.

وينتج المتكلم خطابه بمراعاة السياق؛ إذ لا خطاب بمعزل عن سياق معيّن، كما لا يتجلى الخطاب بدون استعمال العلامات المناسبة، ويوصف الخطاب بأنه نوع من السلوك، فقد يوصف بالسلوك المتأدب أو غير ذلك من الأوصاف، والمتكلّم يتبع نماذج من السلوك العامّ والمتوقع داخل الجماعة، ويتجلّى هذا التنظيم عند التلفّظ بالخطاب في ما يسمّى باستراتيجية الخطاب، وهذا يعني أن الخطاب المنجز يكون خطابا مخططا له، بحيث يختار المتكلم الاستراتيجية المناسبة التي تستطيع أن تعبّر عن قصده، وتحقّق هدفه بأفضل حالة ويكون معيار السياق هو الفيصل في استحسان استراتيجية معيّنة. وتتدخّل عناصر السياق الاجتماعية في تحديد استعمالات اللغة وفي انتشار بعض الاستراتيجيات على حساب انحسار البعض الآخر، مثل استعمال استراتيجية التأدب

[34] محمد مدور، الاستراتيجية التلميحية في الخطاب القرآني مقاربة تداولية لظاهرة المحظور اللغوي، ص 29.

مقابل استراتيجية الجفاء، أو استراتيجية المراوغة التي يمكن تسمية خطابها تأدبا بالخطاب الدبلوماسي[35].

ارتبطت الاستراتيجية التخاطبية بسياق الخطاب لكونها عملية يقوم بها المرسل فيختار العبارات والكلمات المناسبة وكذا السياق المناسب، فهو قبل التلفظ بخطابه يخطط لكيفية إنتاجه، وكذا كيفية إيصال معناه إلى المرسل إليه، فالمرسل يحرص كل الحرص على استعمال اللغة استعمالا دقيقا يتلاءم مع السياق، وحتى يتمكن من القيام بهذه العمليات لا بدّ أن تكون لديه كفاية لغوية بالإضافة إلى الكفاية التداولية والعوامل الثقافية والتاريخية والبشرية التي يولد فيها الحدث، وإن أي تغير يلحق أحد عناصر الخطاب يتبعه تغيير في طرائقه. فالاستراتيجية هي خطة للوصول إلى القصد المطلوب، تتحقق وفق محورين: أولهما البعد الذهني، والآخر البعد المادي الذي يشكل تلك الخطة، ويرتكز كلا المحورين على الفاعل الذي يحدد مسار خطته وزمان تنفيذ أركانها. وتكون الغاية من الخطاب بصورة عامة الوصول للقصد الذي يحدّده المتكلم، وللوصول لهذه الغاية فإن المتكلم يعمد إلى استعمال اللغة بكيفيات متغيرة تتناسب مع تغير السياق والأحداث والأشخاص والمخاطبين، وتعدّ الاستراتيجيات الخطابية من أهم القضايا التي تحدد التميّز والاختلاف بين الخطابات المتعددة فالمتكلم لا ينتج خطابه غفلا عن السياق الذي هو فيه[36].

---

[35] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 56.

[36] باسم خيري خضير، إستراتيجيات الخطاب عند الإمام علي مقاربة تداولية، ص 26، 27.

كما يتحكم القصد إلى جانب السياق في تنوع الاستراتيجيات، إذ يؤدي دورا تداوليا أساسيا في بلورة المعنى كما هو عند المرسل، الذي يتوجب عليه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتقاء الاستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى، فوظيفة اللغة هنا هي تحقيق التفاعل والانسجام بين عناصر الخطاب بما يخدم السياق فتتضح المقاصد بمعرفة عناصره، سواء كانت تلك المقاصد مباشرة أو ضمنية[37].

وللاستراتيجيات التخاطبية أربعة أنواع وهي: التلميحية، والتضامنية، والتوجيهية، والإقناعية:

أ) الاستراتيجية التلميحية: (غير المباشرة):

يمكن أن نعرف الاستراتيجية التلميحية بأنها الاستراتيجية التي يعبر فيها المرسل من غير طريق التصريح المباشر والدلالة الظاهرة، بل يختار أن ينقل قصده عبر طرق دلالية غير مباشرة (التضمين implication والاقتضاء diepréssupposition)، يحتاج معها المرسل إليه إعمال آليات الاستدلال للوصول إلى القصد الأصلي، فهي استراتيجية يحتاج فهمها إلى الانتقال من المعنى الحرفي للخطاب إلى المعنى المضمر الذي يدل عليه عادة السياق بمعناه العام[38].

ولقد عرّفها عبد الهادي بن ظافر الشهري بأنها «الاستراتيجية التي يعبر بها المرسل عن القصد بما يغاير معنى الخطاب الحرفي، لينجز بها

---

[37] يونسي فضيلة، مفهوم المقاصد وعلاقتها بالخطاب، تناول تداولي للخطاب الشوري، ص 283.

[38] إدريس مقبول، الإستراتيجيات التخاطبية في السنة النبوية، ص 551.

أكثر مما يقوله، إذ يتجاوز قصده مجرد المعنى الحرفي للخطاب فيعبر عنه بغير ما يقف عنده اللفظ مستثمرا في ذلك عناصر السياق»[39].

ويرتبط تأويل الخطاب التلميحي بالسياق، لأن البنية الحرفية للخطاب لا تظهر المقاصد بوضوح، فهي عبارة عن متضمنات القول «وهو مفهوم برجماتي يتعلق برصد جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية من قوانين الخطاب، تحكمها ظروف الخطاب العامة كسياق الحال وغيره»[40].

ويعدّ التلميح أو التعبير غير المباشر من اهتمامات الدراسات التداولية للغة، حيث إن «هدف البرجماتية اللسانية الرئيس دراسة اللغة في حيز الاستعمال متجاوزة حدود الواقع اللغوي المباشر في السياقات إلى المعنى غير المباشر، وهذه المعاني لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال فهم اللغة في سياق الاستعمال الذي يحدد قصد المتكلمين والواقع اللغوي وحده لا يكفي لتحقيق هذا المعنى[41].

ومن العلماء الذين أشاروا لهذه الظاهرة –التلميح– عبد القاهر الجرجاني الذي عقد فصلا من كتابه دلائل الإعجاز بعنوان «في اللفظ الذي يطلق ويراد به غير ظاهره» أي إنّ اللفظ معنيين أحدهما ظاهر غير مقصود، فقال: «اعلم أن لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأهم على شيئين: الكناية والمجاز»[42].

---

[39] عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص 370.

[40] محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللسانية التداولية، ص 83.

[41] محمود عكاشة، المرجع نفسه، ص 21.

[42] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66.

وللاستراتيجية التلميحية مسوغات أهمها:

1 – الحرص على التأدب في مخاطبة الآخرين.

2 – التملص من مسؤولية الخطاب.

3 – مراعاة مشاعر المتلقي.

4 – التواطؤ بين المتكلم والمتلقي.

ولقد كانت الاستراتيجية التلميحية من الاستراتيجيات الموظفة في رواية «حكايات جابر الراعي» وهي استراتيجية تعبيرية غير مباشرة تفعّل التعاون والثقة، ويعتمد المتكلّم في إنتاج خطابه على توظيف ما لدى السامع من معرفة بالعالم. يقول أحمد المتوكل: «أمّا القوة الإنجازية المستلزمة فهي مربوطة مقاميا بحيث لا يمكن تولّدها إلاّ في طبقات مقامية معيّنة، القوّة المستلزمة يتوصّل إليها عبر عمليات ذهنية استدلالية»[43].

وبهذه الاستراتيجية يعبر المتكلّم عن القصد بما يغاير المعنى الحرفي، لينجز بها أكثر ممّا يقوله مستثمرا في ذلك عناصر السياق، والبنية اللغوية الظاهرة هي مجرّد ممرّ. ومن نماذجها الواردة في الرواية قول الكاتب على لسان الراوي: «لقد كبرتما معي. عمرٌ كامل قضيناه بين القصص وحان الوقت الآن ما أفكّر فيه»[44]. وهو يقصد هنا فكرة ارتباطهما معا بعد أن استردا عمرهما وأصبحا رجلا وامرأة بالغين، وقد

[43] أحمد المتوكل، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ص 21.

[44] نصر سامي، الرواية، ص106.

لاحظ الحب الذي نشأ بينهما فآثر التلميح عن الموضوع عوض التصريح به مباشرة لهما.

ثمّ يلمّح لشهرزاد بكلام آخر لتفهم مقصوده «سيكون لكما أطفال وسيكبرون أمامكما وستنعمون بدفء العيش»[45]. فالراوي استعمل هذه العبارة التلميحية لتبيان رغبته في أن يرتبط جابر وشهرزاد وليترك لشهرزاد فرصة التفكير في الأمر، واستعمال الاستراتيجية التلميحية في هذا السياق له دوافع تأدبية كعدم إحراج العروس أو إجبارها بأي شكل من الأشكال.

كما نجد أن هناك ألفاظا تدلّ على عمق العلاقة بين الراوي وجابر وشهرزاد كلفظ (بنيّ) وقول شهرزاد: «افعل ما تريد يا أبي، فالرأي رأيك»[46]، وكلّها ألفاظ تعكس درجة التقارب بين المرسل والمرسل إليه، كما تتضمن العبارة الأخيرة قبولا مستترا لمّحت به شهرزاد للراوي معلنة قبولها جابرا زوجا لها.

ب)– الاستراتيجيةالتضامية:

تعرّف استراتيجية التضامن بأنها: «الاستراتيجية التي يحاول المرسل أن يجسد بها درجة علاقته بالمرسل إليه ونوعها، وأن يعبر عن مدى احترامه لها ورغبته في المحافظة عليها أو تطويرها بإزالة معالم الفروق بينهما، وإجمالا هي محاولة التقرّب من المرسل إليه وتقريبه»[47].

---

[45] نصر سامي، الرواية، ص 107.

[46] نصر سامي، الرواية، ص 107.

[47] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 257.

ويمكن أن تتنوع هذه الاستراتيجية بتنوع العلاقة بين المرسل والمرسل إليه وفق معيار السلطة بحيث:

- **يتضامن المرسل مع المرسل إليه ⟵ إذا كانت رتبته أقل من رتبة المرسل إليه.**

- **يتضامن المرسل مع المرسل إليه ⟵ عندما تعلو سلطته[48].**

وقد ربط «جورج يول» هذه الاستراتيجية بالجانب التأدبي حيث ذكر بأنه يمكن اعتبار النزوع إلى استخدام صيغ التهذيب الإيجابية، التي تؤكد التقارب بين المتكلم والسامع، على أن الاستراتيجية «تآزر»، ويمكن أن تكون هذه الاستراتيجية الأساس العاملة بين مجموعة برمتها أو أن تكون خيارا يستعمله متكلم في ظرف معين[49].

❖ مسوغات الاستراتيجية التضامنية: مما يدعو المرسل لإنتاج هذه الاستراتيجية تحقيق ما يلي:

1) تأسيس الصداقة بين طرفي الخطاب.

2) تحسين صورة المرسل أمام المرسل إليه.

3) تفعيل التضامن في حياة الناس.

4) كسب ولاء الناس.

وتتجلّى الاستراتيجية التضامنية وما تستلزمه من حوار في خطاب نصر سامي السردي من خلال مختلف الحوارات والتخاطبات التي تخدم منتج الخطاب أو المقصود من الخطاب، فخطاب الراوي لجابر الذي

---

[48] عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع نفسه، ص 257.

[49] جورج يول، التداولية تر: قصي العتابي، ص 106.

تأسس عليه غرض الحكي والقصّ في المدوّنة ككلّ، وخطابه لشهرزاد كذلك حاول في كلّ موقف له معهما اختيار ألفاظ من رصيده اللغوي توحي بالتضامن والتودّد والتعاطف مع الحرص على استعمالها استعمالا دقيقا يوائم السياق العامّ للنصّ السردي، وهذا ما يعرف في الدراسات التداولية «بنظرية التأدب» أو نظرية التأدب الأقصى.

وكثير من الحوارات في الرواية تعكس هذه الاستراتيجية، ومن بينها: ما حكاه جابر عن قصّته مع التاجر الماكر «أبو الولدين»، يقول: «اسمع يا بنيّ هو أمر بسيط أريدك إليه. فإن شئت السلامة قبلت وإن رفضت قتلت»[50]. ثم يردّ عليه جابر متصنعا السعادة: «أنا خادمك يا سيّدي»[51]؛ إذ تتجلّى الاستراتيجية التضامنية في المثالين من خلال طبيعة العلاقة الموجودة بين طرفي الخطاب، ففي العبارة الأولى تضامن المرسل مع المرسل إليه لعلو سلطته اتجاهه ومحاولة التقرّب منه ليس حبا فيه ولكن لمحاولة إجباره على قضاء حاجته بواسطة جابر الغلام، أمّا في العبارة الثانية فإن جابرا اضطر لاستعمال استراتيجية التضامن مع التاجر الشرير على اعتبار أنه الأضعف في هذا الموقف فتظاهر بطاعته والولاء له.

ج)– الاستراتيجية التوجيهية (التصريحية):

والتوجيهيات هي نوع من الأفعال الكلامية التي يستعملها المتكلم ليحمل المخاطب على عمل شيء ما[52].

---

[50] نصر سامي، الرواية، ص 19.

[51] نصر سامي، الرواية، ص 19.

[52] جورج يول، التداولية، ص 90.

وتعد الاستراتيجية التوجيهية من الاستراتيجيات المباشرة التي يستعملها المرسل في خطابه إذ يتطابق فيها القصد مع دلالة الخطاب الحرفية. ومنه فمقاصد المرسل تكون موضعية يدل عليها الشكل اللغوي الظاهر. كما يعمد المرسل إلى استعمالها ابتغاء الوضوح لما يتطلبه السياق، لذا فتوظيفها لا يدلّ على عجز أو سطحية المرسل بل هي من متطلبات السياق.

وميزة هذه الاستراتيجية أنها تجنب التكرار في التواصل بين طرفي الخطاب، ومن وسائلها، الأمر، والنهي، والاستفهام، والتحذير والإغراء.

❖ مسوغات الاستراتيجية التوجيهية: وهناك مسوغات عديدة لاستعمال هذه الاستراتيجية منها:

1- عدم تشابه المتكلم والمتلقي في السمات العامة، فيحتاج بذلك المتلقي إلى النصح والتوجيه.

2- عدم وجود تكرار باللقاءات بين المتكلم والسامع، إذ تنحصر لقاءاتهما بالمحافل الرسمية، فليس هناك عمق بالمعرفة الشخصية.

3- الشعور بالتفاوت بين مستويات التفكير بين طرفي الخطاب، مما يؤثر في فهم كل منهما لطبيعة الآخر.

4- إصرار المتكلم على تنفيذ قصده، و إنجاز تبليغه، لذلك تعد أفعال هذا النوع من الأفعال الإنجازية.

5– رغبة المرسل في الاستعلاء في منزلته الندائية بما يملك من صفات تحول خطابه إلى سلطة على المتلقي[53].

وقد لجأ نصر سامي إلى الاستراتيجية التوجيهية على لسان بعض الشخصيات التي وردت في حكاياته فعندما يولي المتكلّم عنايته لتبليغ مقاصده وتحقيق هدفه الخطابي، ورغبة منه في أن يكلّف المتلقي بعمل ما، أو يوجّهه لمصلحته من جهة أو إبعاده عن الضرر من جهة أخرى، أو توجيهه لفعل مستقبلي معيّن، حيث يتوجّه المتكلّم بخطابه إلى التكثير من فائدة المتلقي، فيستعمل هذه الاستراتيجية في شكلها الأكثر مباشرة للدلالة على قصده كالأمر والنهي الصريحين.

إن الأمر هو طلب إجراء فعل يتحقّق في صور تداولية عديدة كالدعاء والتهديد والالتماس والاحتقار، والتعجّب والندب وغيرها. ومثاله قول الراوي على لسان جابر الراعي: «وجاءني صوته عبر آلة غريبة كانت معه، سترى وراءك حطبا كثيرا. اختر منه ست حزم وارمها إليّ فإنها هي التي سوف نصنع منها الشيء الذي يجعل النحاس ذهبا»[54]. وهو أمر صريح أراد من ورائه المرسل إيصال مقصوده مباشرة للمرسل إليه لأن الموقف لا يحتمل التأخير أو التأجيل أو الإبطاء في الفعل.

أمّا النهي فهو طلب الكفّ عن فعل ما، يحقّق تداولية الكراهة والدعاء والإرشاد، وبيان العاقبة والإهانة واليأس، فالأمر يعدّ قسما من أقسام الكلام صنّفه المحدثون كجزء من الأفعال التوجيهية، صيغته

[53] استراتيجيات الخطاب الإمام على (عليه السلام)، ص 119، 120.

[54] نصر سامي، الرواية، ص 19.

الأصلية هي فعل الأمر حيث يكون الآمر أعلى مرتبة من المأمور وتتواكب صيغة الأمر بسلطة المرسل[55].

أمّا النهي فله صيغة أصلية يتلفّظ بها المرسل في خطابه له حرف واحد وهو لا الجازمة الناهية بصيغة لا تفعل يفيد طلب الترك، ومن أمثلته في الرواية قول جابر: «وأسرعت البنتان إليّ وسلمتني الكبرى مفاتيح المقاصير. وهمست لي الصغرى لا تفتح هذا الباب»[56].

يعدّ الاستفهام واحدا من الآليات التوجيهية بوصفه يوجّه المرسل إليه إلى ضرورة الإجابة عنه، فيستعمله المرسل للسيطرة على مجريات الأحداث، والسيطرة على ذهن المرسل إليه، وتسيير الخطاب اتجاه ما يريده المرسل، وتعدّ الأسئلة المغلقة من أهمّ الأدوات اللغوية لاستراتيجية التوجيه[57]، التي طغت على الرواية. ولا غرابة في ذلك؛ إذ هو من متطلبات الحوار في كل عمل سردي، ومن أمثلته ما ورد على لسان جابر من قصّة الفلاح مع الشيخ الإله الذي أراد أن يوجهه إلى استعمال عبارة إن شاء الله في كل كلامه؛ إذ لاشيء يمكنه االقيام به إلا بإذن الله، يقول: «كان هناك فلاح قرّر أن يذهب إلى إحدى المدن القريبة. وكان الطقس رديئا يتعذّر فيه السير فقابله رجل شيخ في الطريق وقال له: إلى أين تذهب يا ولدي في هذا الطقس السيء؟»[58]. ولكن الرجل غضب

---

[55] حكيمة بوقرومة، الاستراتيجيات التوجيهية في مقامات عائض القرني مقاربة تداولية، ص 150.

[56] نصر سامي، الرواية، ص 21.

[57] حكيمة بوقرومة، الاستراتيجيات التوجيهية في مقامات عائض القرني مقاربة تداولية، ص 152.

[58] نصر سامي، الرواية، ص 24.

وظن أنه سيصل لا محالة إلى المدينة وعلى أية حال، فعاقبه الشيخ الإله بأن لايصل إلا بعد سبع سنوات يتحول فيها إلى ضفدعة تسكن الغجير في أسفل السهل. فاستعمال المرسل لصيغة الاستفهام وجه الخطاب الوجهة التي أرادها هو بعدّه منتجا للخطاب.

د) - الاستراتيجية الحجاجية (الإقناعية):

لا بد من الإشارة إلى أن مفهوم الإقناع يرتبط بمفهوم آخر وهو «التأثير»، ويكاد هذان المفهومان أن يكونا متلازمين، فظاهر لفظ «الإقناع» يشير إلى أن العملية تبدأ من المصدر لتصل إلى المستقبل مع توفر إرادة لذلك، في حين أن مصطلح «التأثير» يشير إلى الحالة التي يؤول إليها المتلقي بعد التعرض لعملية الإقناع واستقبال الخطاب وتفاعله معه[59].

وتعرّف الاستراتيجية الحجاجية، بأنها الاستراتيجية التي يرمي من ورائها المرسل إلى «إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمرسل إليه بمختلف الوسائل بوجاهة موقفه أو رجاحة فكرته، أو أفضلية سلعته بحسب السياق والموضوع والحوار الدائر بين المرسل والمرسل إليه وكذا بحسب مستواهما وطبيعة العلاقة الرابطة بينهما بواسطة ما يسمى بالحوار الحجاجي (Dialogical Argumentation)»[60].

❖ **مسوغات الاستراتيجية الحجاجية**: مما يدعو لإنتاج الاستراتيجية الحجاجية يمكن أن نذكر ما يلي:

---

[59] عامر مصباح، الإقناع الإجتماعي خلفية النظرية وآلياته العلمية، ص 17.

[60] إدريس مقبول، الاستراتيجيات التخاطبية في السنة النبوية، ص 555، 556.

– قوة تأثيرها في المرسل إليه.

– طلب المرسل إليه لها في بعض السياقات.

– المناظرة العقلية والمجادلة الكلامية[61].

وقد كانت هذه الاستراتيجية الأقل استعمالا في النص الروائي، ومن أمثلتها القليلة قول جابر في حواره مع سيده التاجر الذي أنفق ماله في سبيل تعليمه القراءة والكتابة والحساب عند مدرّس حاذق، بينما آثر هذا الأخير أن يعلمهم لغة الحيوان أولا يقول: «هل تريد أن أخبرك بما تقوله العصافير؟فردّ عليّ: وهل أنت ساحر؟ فأجبته ببراءة وعفوية: «لقد علمنا المدرّس لغة الحيوان، فضرب التاجر رأسه وقال لي لقد صرفت مالي عبثا لقد قلت له أن يعلمك القراءة والكتابة والحساب لا لغة الحيوان. فقلت له: ولكن لغات الحيوان أصعب يا سيدي»[62].

فقد أراد جابر من وراء تبريره لفعل المدرّس إقناع سيّده التاجر بأهمية لغة الحيوان وأهمية تعلمّها إذ قد نكون بحاجتها في أحيان كثيرة، وهو ماحصل بالفعل مع جابر حيث استطاع بإتقانه لغة الحيوان معرفة ما يسره له التاجر من شر ورغبة في التخلص منه.

ومحصول القول

وفي ضوء هذا المفهوم الواسع للسياق، تظل فرضية بناء نظرية مكتملة للمعنى أمرا بعيد المنال، ولكن يبقى من المؤكد أن دلالات العلامات اللغوية هي محصلة سياقاتها؛ إذ السياق يستبعد من الدلالات

[61] إدريس مقبول، المرجع نفسه، ص 556.

[62] نصر سامي، الرواية، ص 26.

الممكنة للعلامات مالا يحتملها، ويستدعي منها ما هو ملائم له، وبالتالي فهو يوجه الأحداث القولية، ويلائم التبادل القولي بين المتخاطبين، أي؛ يوجه عملية الفهم والتأويل ويحدد طبيعة الأفعال الكلامية المنجزة (أمر، وعد، اعتذار...) وتحديد مرجعية الإشارات المستعملة في التخاطب.

قائمة المراجع

1- أرمينكوفرانسواز، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، 1987

2- آيت أوشان علي، السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000.

3- البركاوي عبد الفتاح، دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1411ه/1991م.

4- بن ظافر الشهري عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب(مقاربة لغوية تداولية)، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2004.

5- بوقرومة حكيمة، الاستراتيجيات التوجيهية في مقامات عائض القرني مقاربة تداولية، حوليات جامعة الجزائر1، ع 32، ج3، سبتمبر 2018..

6- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1424 هـ، 2004 م.

7- خضير باسم خيري، إستراتيجيات الخطاب عند الإمام علي مقاربة تداولية، ط1، مؤسسة علوم نهج البلاغة، العراق، 2017

8- خطابي محمد، لسانيات النص (مدخل إلى إنسجام الخطاب)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991.

9- حفناوي بعلي، التداولية البراغماتية خطاب ما بعد الحداثة، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، ع17، 2006.

10- العبد محمد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، دار البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، 2007.

11- عكاشة محمود، النظرية البراجماتية اللسانية التداولية، اللسانية التداولية دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ ، (د، ط)، مكتبة الآداب، مصر، (د، ت).

12- عيد بلبع، التّدَاوليّة البُعد الثالث فىسيميوطيقا موريس، مجلة فصول، القاهرة العدد، ربيع 2005م.

13- المتوكل أحمد، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، 2013.

14- مصباح عامر، الإقناع الإجتماعي خلفية النظرية وآلياته العلمية، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، 2000.

15- مدور محمد، الاستراتيجية التلميحية في الخطاب القرآني مقاربة تداولية لظاهرة المحظور اللغوي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، ع20، 2014.

16- مقبول إدريس، الاستراتيجيات التخاطبية في السنة النبوية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، ع (15 / 2)، مج 8، 2014.

17- نصر سامي، رواية حكايات جابر الراعي، ط1، 2011.

18- يول جورج، التداولية، ترجمة: قصي العتابي، دار العربية العلوم لبنان، 2010.

19- يونسي فضيلة، مفهوم المقاصد وعلاقتها بالخطاب، تناول تداولي للخطاب الشوري، المركز الجامعي لبويرة.

20- F. R. palmer: semantique un nouveau contour , Cambridge university press,1976.

21- Jef. Vershueren: Understanding pragmatics,london, arnold, new york , oxford, university press,1999 .

خاتمة

رغم تعدد المناولات واختلاف المنطلقات والقراءات وغنى المفهومات والمصطلحات، إلا أن ثمة خيطا ناظما يجمع بين هذه المشاركات في عقد فريد، يغري القارئ ويحفزه، أولا، على السفر إلى جزر المتن المنقود المتمثل في أعمال نصر سامي الروائية لاكتشاف عوالم جديدة من السرود العجابية الماتعة المشدودة إلى خيال مبدع خلاق لا حدود له، ويدفعه، ثانيا، إلى التعجيل بالإياب قصد إنعام النظر في جهود هؤلاء الباحثين لاستكناه أسرار هذه الأعمال الروائية والوقوف على تخوم أدبيتها وإبداعيتها، والتعرف على المسكوت والمضمر فيها، وذلك من خلال مداخل قرائية متنوعة وموسعة، تجمع بين ما هو موضوعاتي وتأويلي ونقدي ولساني.

وقد جاءت نتائج هذا العمل وخلاصاته متسمة بالتنوع والتكامل تبعا لتنوع المناولات والمداخل، واستجابة لمبدأ التكامل المعرفي والتفكير التشاركي الذي يؤطر هذا الكتاب الجماعي دافعًا وغايةً. وتلكم النتائج والخلاصات نعرض لها كالآتي:

– إن حكايات جابر قد استطاعت بما فيها من لهو وحكمة، أن تضطلع بوظيفتها الثقافية، وأن تؤسس لمسرود نافع وظيفته المثلى هي

التوعية وليس التعمية، في وقت كثر فيه الزبد الإنشائي، والعبث في الكتابة.

– سعى السارد إلى بناء وعي فاعل بطريقة شعبية هامشية في مضمونها، ونخبوية في طريقة إنشائها، واستطاع من خلالها تعرية الأنساق الجاثمة في المعيش اليومي، بغية تصحيح العلاقة مع الآخر وتقويمها، ولأجل تحقيق مزيد من الراحة النفسية والإبداعية للذات الساردة.

– استطاع نصر سامي بفعل سلطته في الكتابة أن يصنع ذائقة مضادة للأولى، بمحكي يستمد فاعليته من المخزون الثقافي الشعبي، باعتباره شلالا ثقافيا، وموردا حكائيا لا ينضب أبدا.

– يستمد الحوار في رواية العطار بلاغته من اعتماد السارد على ملكاته اللغوية والبلاغية وتوظيفها توظيفا دلاليا عميقا يراعي مقتضيات الأحوال.

– ينطلق السارد في رواية العطار، من كفاءة أسلوبية، ورصيد معجمي مهم يسمحان بإنشاء حوار بليغ يستجيب لمجموع المقاصد والغايات التي يسعى السارد إلى تبليغها بواسطة شخصياته.

– يقوم الحوار في رواية العطار أسلوبيا على مبدأ تخير اللفظ، وقد استطاع السارد من خلاله، أن يزيد من تماسك الخطاب بلاغيا.

– يشكل الحوار البليغ لبنة مركزية في البناء السردي لرواية العطار، وعنصرا فاعلا في عملية صناعة خطاب أبلغ.

– إن أصوات عنوان رواية (العطّار) لنصر سامي، مفتاح الوصول إلى ما يحمله النص من معان؛ ذلك أن المفاتيح الصوتية للعنوان، حين

تساندت مع مفاتيحه المعجمية والصرفية والنحوية، وتقابلت مع النص، استطاعت فتح بعض مغالق شخصية بطل الرواية وراويها.

– إن أعمال نصر سامي الروائية مبنية ببُنى نصية، منحت للروايات قوة بنائية، ورصفا سليما متينا، ولو لم يكن الرجل مُلِمًّا بالعربية لما تأتى له ذلك. ورأينا من خلال البنى التي سُقناها كأمثلة أنَّها أسهمت إسهاما قويا في توطيد معاني الروايات وبناء أحداثها، وتجلى ذلك في البنى الصرفية والنحوية والبلاغية.

– شكَّلت البُنى السياقية، زيادة على البنى النصية، أساسا للبناء الروائي عند نصر سامي، واتضح ذلك من استناده إلى بنى سياقية عديدة مثلنا لها نحن باستناد نصر سامي إلى المعرفة القرآنية، والعقيدة الدينية، والاستناد إلى الشعر ، والأمثال السائرة.

– إن فلسفة الحكي في تجربة سامي نصر الإبداعية تتجلى في مرادفته للمعرفة؛ أي إن معنى الحكي في الروايتين هو القول بقدرة الحكي على النفاذ إلى حقيقة الوجود، وذلك عبر جدل نسقين ثقافيين رئيسين: ظاهر ومضمر.

– سلط نصر سامي الضوء على القيم التي تسود مجتمعه بطريقة غير مباشرة، من خلال الحكايات الكثيرة التي أثثت فضاءات هذا العمل الروائي، محاولا ترسيخ القيم الإيجابية ونقد السيئة منها ونبذها؛

– إن تعامل نصر سامي مع سرد الحكايات في قالب مشوق يجعلنا لا نشعر بالملل، بل تنتابنا نوبات العشق لسبر أغوار السر الذي يتحقق أو لا يتحقق.

– عمل نصر سامي في روايته «الطائر البشري» على تقديم عالمين متناقضين، من خلال طبيعة الأحداث وأنماط الشخصيات والفضاءات... محاولا مدّ المتلقي بعمل روائي مليء بالقيم الإنسانية الكونية والدينية الإسلامية... في صورة بديعة مقبولة عند جميع الفئات العمرية الراشدة.

– لروايات نصر سامي الثلاث «حكايات جابر الراعي، والطائر البشري، والعطار» سمات مميزة تفتح للرواية العربية أفقا فسيحا من الإبداع؛ إذ مزجت بين اللغة السلسة التي يفهما جل القراء، واللغة السريالية التي تحتاج قراءة خاصة للوصول إلى ما يرمي إليه الكاتب.

– كشف المزج بين الواقع والمتخيل في رواية «الطائر البشري» عن معاناة الذات الإنسانية الباحثة عن هويتها وتحققها الفعلي كذات إنسانية في الوجود.

– اعتماد الكاتب تقنية الوصف من أجل تبليغ مقاصده؛ حيث صار الوصف عنصرا أساسا مهيمنا خضع لمشيئته السرد.

– مزاوجة الكاتب بين الترتيب الطبيعي والترتيب الموسوم أو مبدأ الإبراز التداولي الناتج عن استخدام تقنية الاسترجاع السردي، الشيء الذي أضفى على روايته طابع الجمالية والتأثير الفني.