حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكّمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل
في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية

الأشياء وتشكلاتها
في الرواية العربية

د. مصطفى إبراهيم الضبع

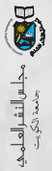
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة (فرع الفيوم)
جمهورية مصر العربية

الرسالة ٢١٣
الحولية الرابعة والعشرون

١٤٢٤ - ١٤٢٥هـ
٢٠٠٣ - ٢٠٠٤م

الحولية الرابعة والعشرون

الرسالة ٢١٣

مارس ٢٠٠٤م - ١٤٢٥هـ

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A refereed Academic Quarterly that publishes monographs on topics relevant to the Scholarly concerns of the various departments in the faculties of arts and social sciences

Objects and their Formations in the Arabic Novel

Dr. Mustafa El-Dabe'

Faculty of Dar Al-Uloom (Fayyom)
Cairo University - Egypt

Monograph 213
Volume 24

1424 - 1425
2003 - 2004

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكّمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية:

الآداب:

اللغة العربية وآدابها، اللغة الإنجليزية وآدابها، التاريخ، الفلسفة، الإعلام.

العلوم الاجتماعية:

الاجتماع، الجغرافيا، علم النفس، العلوم السياسية.

الحولية الرابعة والعشرون

الرسالة الثالثة عشرة بعد المئتين

١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤م

هيئة التحرير

د. نسيمة راشد الغيث
رئيسة التحرير

أ. د. سمير محمد حسين
قسم الإعلام

أ. د. علاء الدين عبدالمحسن شاهين
قسم التاريخ

د. الزواوي بغورة بن السعدي
قسم الفلسفة

د. عبدالرضا علي أسيري
قسم العلوم السياسية

د. عبيد سرور العتيبي
قسم الجغرافيا

د. عثمان حمود الخضر
قسم علم النفس

د. فاطمة راشد الراجحي
قسم اللغة العربية وآدابها

د. فهد عبدالرحمن الناصر
قسم علم الاجتماع

د. فيصل عبدالله الكندري
قسم التاريخ

د. ليلى حكمت المالح
قسم اللغة الإنجليزية وآدابها

هيفاء حمد المشاري
مديرة التحرير

الهيئة الاستشارية

أ. د. أحمد عتمان
قسم الدراسات اليونانية واللاتينية
جامعة القاهرة

أ. د. إسماعيل صبري مقلد
قسم العلوم السياسية – جامعة أسيوط

أ. د. إمام عبدالفتاح إمام
قسم الفلسفة – جامعة عين شمس

أ. د. جيهان رشتي
قسم الإذاعة والتلفزيون – جامعة القاهرة

أ. د. حياة ناصر الحجي
قسم التاريخ – جامعة الكويت

أ. د. عبدالعزيز حمودة
قسم اللغة الإنجليزية وآدابها
جامعة القاهرة

أ. د. عز الدين إسماعيل
قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة عين شمس

أ. د. محمد غانم الرميحي
قسم الاجتماع – جامعة الكويت

أ. د. محمد محمود إبراهيم الديب
قسم الجغرافيا – جامعة عين شمس

أ. د. محمود سيد أبو النيل
قسم علم النفس – جامعة عين شمس

أ. د. محمود فهمي حجازي
قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة القاهرة

قواعد النشر في
حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

١ – حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية مجلة فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية العربية والأجنبية ذات الصلة بها، في الموضوعات تحت التخصصات الأدبية والاجتماعية والإنسانية، بكليات الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية.

٢ – تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصلية، باللغتين العربية والإنجليزية، على ألا تتجاوز صفحات أي بحث **٢٠٠** صفحة، ولا تقل عن **٥٠** صفحة.

٣ – **قواعد تسليم البحوث:**

أ – يقدم البحث **مطبوعاً من ثلاث نسخ**، على ورق (A4)، وعلى مسافتين، وبنط **(١٤)**، مع **القرص المرن** الخاص به.

ب – يرفق الباحث ملخصاً للبحث باللغتين العربية والإنجليزية في حدود ١٠٠– ١٥٠ كلمة **مطبوعاً**.

ج – يرفق الباحث مع البحث سيرة علمية مختصرة، باللغتين العربية والإنجليزية، تشمل أهم مؤلفاته وأبحاثه **مطبوعة**.

د – يقدم الباحث إقراراً كتابياً؛ بأن البحث المقدم لم يسبق نشره في أي مجلة علمية أو غيرها.

هـ – تقدم الخرائط، والأشكال، والرسوم **بأصولها** الصالحة للطباعة، أما الصور الفوتوغرافية؛ فتطبع على ورق لماع، مع ضرورة تقديم **الشريحة الأصلية للصور الملونة**.

و – في حال رغبة الباحث نشر الصور، أو الخرائط، أو الأشكال البيانية **ملونة، يلتزم بدفع تكاليفها**.

٤ – **يراعي الباحث عند كتابة هوامش البحث ومصادره ومراجعه ما يلي:**

أولاً – الهوامش:

أ – توضع الهوامش في **نهاية كل فصل**، أو في **نهاية البحث** في حالة عدم وجود فصول.

ب – ترتب أرقام التوثيق بطريقة متسلسلة حتى نهاية كل فصل، أو حتى نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

ج – تثبت الهوامش عند ذكرها لأول مرة كاملة كالتالي:
اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، رقم الطبعة/ رقم الجزء، مكان النشر، اسم الناشر، تاريخ النشر/ رقم الصفحة.

مثال:

- أحمد محمد عبدالخالق، **معجم ألفاظ الشخصية**، الطبعة الأولى، دولة الكويت، مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت، ٢٠٠٠م، ص١٥.
- في حالة تكرار الهامش **مرات متتالية**، يذكر باختصار كالتالي:

* المرجع السابق، ص٢٦.

- وفي حالة وجود فاصل **هامش مختلف** يذكر كالتالي:

* أحمد عبدالخالق، **معجم ألفاظ الشخصية**، ص٣٥.

ثانياً – المصادر والمراجع:

يرتب ثبت المصادر والمراجع **ترتيباً ألفبائياً**، حسب الأسماء المشهورة للمؤلفين.

ويتبع في إثباتها ما يلي:

اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، اسم المحقق أو الشارح أو المترجم، رقم الطبعة، اسم الناشر، مكان النشر، التاريخ.

مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **كتاب الحيوان**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٥م.

٥ – **شروط قبول الأبحاث في الحوليات:**

أ – لا تقبل الحوليات البحوث التي سبق نشرها في أي مجلة علمية أو غيرها.

ب – أصول البحوث المقدمة للنشر لا ترد ولا تسترجع، سواء نشرت أو لم تنشر.

ج – لا يجوز نشر البحوث في جهات أخرى بعد موافقة الحوليات على نشرها، وإذا ثبت ذلك، فستتخذ إدارة الحوليات الإجراءات القانونية المتبعة بهذا الشأن.

د – يمكن للباحث نشر بحثه في جهات أخرى، بعد الحصول على إذن كتابي مسبق من رئيس التحرير، وبعد انقضاء ثلاث سنوات – على الأقل – على نشره في الحوليات.

هـ – تمنح المجلة للباحث **خمسين** نسخة من بحثه المنشور، كإهداء.

٦ – ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى:

رئيسة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية
رمز بريدي: 72454
الكويت

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/
E-mail: aotfoa@kuc01.kuniv.edu.kw

الرسالة ٢١٣

الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية

د. مصطفى إبراهيم الضبع
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة (فرع الفيوم)
جمهورية مصر العربية

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية – الحولية الرابعة والعشرون – ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م

المؤلف:

د. مصطفى الضبع

- دكتوراه في النقد الحديث (المكان في السرد العربي، دراسة في جماليات المكان في الحكاية القديمة والرواية الحديثة» – جامعة عين شمس ١٩٩٧.
- مدرّس النقد الحديث بقسم البلاغة والنقد والأدب المقارن – كلية دار العلوم – الفيوم – جامعة القاهرة.

الإنتاج العلمي:

أولاً – الكتب:

- رواية الفلاح/فلاح الرواية (دراسة نقدية) الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٨.
- إستراتيجية المكان (دراسة نقدية) الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٨.
- تقنيات الواقع في شعر أمل دنقل (دراسة نقدية) دار العلم – الفيوم – ١٩٩٩.
- المغيب والمجسد في قصص د. سليمان الشطي (دراسة نقدية) – رابطة الأدباء – الكويت – ٢٠٠٠.
- محمد حسن عبدالله، (تحرير) – جامعة القاهرة – ٢٠٠١.

ثانياً – الأبحاث:

- له أربعون بحثاً شارك بها في مؤتمرات مصرية وعربية، ونشرت ضمن أعمال هذه المؤتمرات أو في الدوريات المتخصصة، منها:

١ – آليات الواقع في القصة القصيرة – تونس، ديسمبر ١٩٩٧. هيئة قصور الثقافة.
٢ – فعل المستقبل في النص الروائي – مؤتمر أدباء القاهرة – فبراير ١٩٩٩، هيئة قصور الثقافة.
٣ – بلاغة النص الروائي (عند عبدالوهاب الأسواني) مؤتمر أنس الوجود – أسوان – أبريل ١٩٩٩، هيئة قصور الثقافة.
٤ – تراسل الفنون في الشعر: مؤتمر أدباء الأقاليم – دمنهور – نوفمبر ١٩٩٩، هيئة قصور الثقافة.
٥ – قراءة النص النوعي: أحمد شوقي نموذجاً، مؤتمر قضايا الأنواع الأدبية في النقد العربي، كلية الآداب – جامعة القاهرة ١٠–١٢/١١/٢٠٠١.
٦ – تقنيات الوصف – تجليات الصفة، قراءة في الرواية المغربية، المؤتمر الدولي الأول – كلية الآداب – جامعة حلوان، ١٦–١٨/٢/٢٠٠٢.
٧ – أسئلة الناقد، فصول، العدد ٥٩، ربيع ٢٠٠٢.
٨ – الوصل والفصل في الرواية، مؤتمر (المجتمع المدني رؤية ثقافية) إقليم القاهرة الكبرى الثقافي، وزارة الثقافة، ١٨–٢٠/٤/٢٠٠٢.
٩ – تفعيل التراث في الرواية العربية، الدورة الأولى لمنتدى الروائيين العرب، تونس، أبريل ٢٠٠٢.
١٠– قيمة النص / نص القيمة، فصول، العدد ٦١، شتاء ٢٠٠٣.

المحتـوى

الملخص ١١

المقدمة ١٣

مهاد نظري ١٥

المبحث الأول: الدال والمدلول ١٩

المبحث الثاني: الأشياء ومستويات الرؤية ٤١

المبحث الثالث: المستويات الوظيفية للأشياء ٦٥

المبحث الرابع: ١ – أشياء النص ٧٩

٢ – نص الأشياء ٧٩

– الهوامش ٨٩

المصادر والمراجع ١٠٣

الملخص

تهدف الدراسة إلى استكشاف الأشياء في النص الروائي العربي، ليس بوصفها موضوعاً تتضمنه الرواية، وإنما بوصفها تقنية لها أثرها في سياق تشكيل النص على مستوى البناء الفني له.

وتأتي الدراسة في:

١ – مقدمة تعرض لموضوعها.

٢ – مهاد نظري يؤسس للأشياء عبر الفكر الإنساني.

٣ – المبحث الأول: الدال والمدلول ويطرح طرائق حضور الأشياء والقوانين الحاكمة لهذا الحضور.

٤ – المبحث الثاني: الأشياء ومستويات الرؤية، ويجيب عن السؤال: من يرى؟ وكيف تؤثر زاوية الرؤية في تلقي أشياء النص؟.

٥ – المبحث الثالث: المستويات الوظيفية للأشياء، ويقارب المستويات الوظيفية (الحقيقي – المجازي – السحري) وكيف تنطرح عبرها وظائف الأشياء في سياق النص.

٦ – المبحث الرابع: أشياء النص/ نص الأشياء، مفرقاً بين النصين السرديين: القديم، والحديث، وكيف تطورت علاقة النص بالأشياء في صورة تتأكد خلالها قدرتها على الفاعلية، ومشاركتها في إنتاج الدلالة النصية.

المقدمة

في لغتنا العربية لا نكاد نجد لفظاً يمكنه – تعبيرياً – أن يحل محل الألفاظ معظمها، وأن يقوم بدورها قدر ما يفعله لفظ الشيء مفرداً أو جمعاً، وربما كان لفظ (الأشياء) أكثر قدرة على التعبير عن الأشياء المتآلفة أو غير المتآلفة، ومن السهل أن نستخدم المفردتين للتعبير عن عناصر معروفة للمتلقي أو غير واضحة تماماً أو يكتنفها جانب من الغموض، عندها نقول هي (أشياء).

وهذه الأشياء لا تكتفي بوجودها الواقعي الذي قد لا يعيرها البعض فيه أدنى فاعلية فتأخذ في تحقيق هذه الفاعلية عبر النص الإبداعي حيث كل الأشياء لا بد أن تكون دالة وفاعلة.

والسؤال المركب الذي يطرح نفسه:

ما مدى هذه الفاعلية؟ وإلى أي حد يكون للأشياء هذه الأهمية في سياق النص؟. وهل يمكن دخول النص عبر مفاتيحه الشيئية؟.

مع محاولة هذه الدراسة أن تجيب عن هذه الأسئلة، فإنها تعترف – بداية – بأن النص الروائي العربي قد شكل جغرافيته من أشياء بنى عليها معناه ودلالاته للدرجة التي لا تستطيع هذه الدراسة أن تدعي لنفسها القدرة على الإحاطة بها أو التوصل لكل تقنياتها. إنها دراسة حاولت أن تنصت لصوت الأشياء في الرواية العربية، مستنطقة إياها، ناظرة إليها بوصفها تقنية وليست موضوعاً نصياً.

وقد جاءت الدراسة في:

* **مقدمة:** تعرض لموضوعها.

* **مهاد نظري:** يؤسس لفكرتها.

– **المبحث الأول: الدال والمدلول**: ويتوقف في المنطقة المتنازع عليها وفيها، منطقة التخييل وعلاقة النصين: الشعري والنثري، وتقنيات ظهور الأشياء في النص

السردي، ومنطق الروائي، والقارئ الأول، وكيف يحكمان ظهور الأشياء في النص السردي.

- **المبحث الثاني: الأشياء ومستويات الرؤية:** ويجيب عن السؤال: من يرى؟ وكيف تؤثر زاوية الرؤية في تلقي أشياء النص؟.
- **المبحث الثالث: المستويات الوظيفية للأشياء:** ويقارب المستويات الوظيفية الثلاثة التي تتدرج خلالها أدوار الأشياء ووظائفها:
  - الحقيقي.
  - المجازي.
  - السحري.
- **المبحث الرابع: أشياء النص، نص الأشياء،** ويقارب الأشياء في النص السردي القديم مقارنة بالأشياء في النص الحديث، وكيف تحول الأمر من حالة الأشياء الخاصة بالنص إلى النص الخاص بالأشياء.

مهاد نظري

منذ خطواته الأولى في الحياة، الإنسان في علاقة دائمة بالأشياء، للحد الذي يمكن التعبير عنه بالقول: إن الحياة الإنسانية ما هي إلا حركة الإنسان المرتبطة بهذه الأشياء، في تعبيرها عن حالاته المختلفة، والمغايرة للحظات حياته، وفي قدرتها على أن تكون عناصر تملأ فراغ يومه، وتشكل جغرافية حياته، يحملها وتحمله، يشكل بها عالميه: الخاص والعام، يتبادلها مع الآخرين فتكون علامة رابطة بينه وبينهم، تعبر عن ثقافته وبيئته، وبالجملة تبدأ حياته وتنتهي دون أن تنتهي هذه العلاقة؛ فموته ليس معناه موتها، إنه يتركها دليلاً على وجوده الذي كان، علامة دالة عليه تحمل ذكراه لمن فارقهم.

إن حياة الإنسان حضور حقيقي وممتد للأشياء في علاقتها به، خالقة نظاماً جديداً للمكان المشترك بينهما، وعندها «يصبح المكان شيئاً أكثر من مجرد فراغ يهيم فيه الإنسان على وجهه وتتناثر فيه هنا وهناك أشياء تهدده، وأخرى تشبع شهوته. أجل فإن المكان ليصبح بمنزلة مشهد كلي شامل، أو منظر مسيج محدد المعالم تنتظم في داخله جمهرة من مظاهر النشاط الفاعل والقابل، التي يستغرق فيها الإنسان»[١].

يتعامل الإنسان مع الأشياء (لغة) بوصفها مسلمات تعورف عليها، ولا تحتاج قوتها الدلالية إلى تحديد أو توضيح، ولسان العرب يكتفي بالقول:

«والشيء، معلوم قال سيبويه حين أراد أن يجعل المذكر أصلاً للمؤنث ألا ترى أن الشيء مذكر وهو يقع على كل ما خبر عنه»[٢].

ويقترب الجرجاني من صيغة أكثر دلالة للفظ، يملأ ما تركه لسان العرب من فراغ:

«الشيء في اللغة هو ما يصح أن يعلم ويخبر عنه عند سيبويه، وقيل الشيء

عبارة عن الوجود وهو اسم لجميع المكونات عرضاً كان أو جوهراً ويصح أن يعلم ويخبر عنه، وفي الاصطلاح هو الموجود الثابت المتحقق في الخارج»[٣].

ويكتسب اللفظ عموميته من زاويتين:

الأولى: استعماله للتعبير عن المادي والمعنوي: والقرآن الكريم حين يستخدمه في صيغة الجمع يؤكد هذا الاستعمال، في المواضع الأربعة التي ورد فيها، قال تعالى:

* ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَسۡـَٔلُواْ عَنۡ أَشۡيَآءَ إِن تُبۡدَ لَكُمۡ تَسُؤۡكُمۡۖ وَإِن تَسۡـَٔلُواْ عَنۡهَا حِينَ يُنَزَّلُ ٱلۡقُرۡءَانُ تُبۡدَ لَكُمۡۖ عَفَا ٱللَّهُ عَنۡهَاۗ وَٱللَّهُ غَفُورٌ حَلِيمٞ ١٠١﴾[٤].
* وقال: ﴿وَإِلَىٰ مَدۡيَنَ أَخَاهُمۡ شُعَيۡبٗاۚ قَالَ يَٰقَوۡمِ ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥۖ قَدۡ جَآءَتۡكُم بَيِّنَةٞ مِّن رَّبِّكُمۡۖ فَأَوۡفُواْ ٱلۡكَيۡلَ وَٱلۡمِيزَانَ وَلَا تَبۡخَسُواْ ٱلنَّاسَ أَشۡيَآءَهُمۡ وَلَا تُفۡسِدُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ بَعۡدَ إِصۡلَٰحِهَاۚ ذَٰلِكُمۡ خَيۡرٞ لَّكُمۡ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ٨٥﴾[٥].
* وقال ﴿وَيَٰقَوۡمِ أَوۡفُواْ ٱلۡمِكۡيَالَ وَٱلۡمِيزَانَ بِٱلۡقِسۡطِۖ وَلَا تَبۡخَسُواْ ٱلنَّاسَ أَشۡيَآءَهُمۡ وَلَا تَعۡثَوۡاْ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُفۡسِدِينَ ٨٥﴾[٦].
* ﴿وَلَا تَبۡخَسُواْ ٱلنَّاسَ أَشۡيَآءَهُمۡ وَلَا تَعۡثَوۡاْ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُفۡسِدِينَ ١٨٣﴾[٧].

وقد جاءت أطروحات المفسرين كاشفة عن هذا المعنى، قال ابن كثير: وقوله «ولا تبخسوا الناس أشياءهم» أي لا تنقصوهم أموالهم. وورد في الجلالين: (ولا تبخسوا الناس أشياءهم) لا تنقصوهم من حقهم شيئاً.

ولم يبتعد استخدام الحديث الشريف للفظ عن هذا الإطار نفسه:

«حَدَّثَنَا عُثمانُ بْنُ عُمرَ حَدَّثَنَا كَهْمَسٌ عَنْ سَيَّارٍ رَجُلٍ مِنْ فزَارَةَ عَنْ أَبيهِ عَنْ بُهَيْسَة عَنْ أبيهَا عَن النَبيِّ صَلَّى الله عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنَّهُ أَتَى النَّبيَّ صَلَّى الله عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فاستأذنَهُ فَدَخَلَ بَيْنَهُ وبَيْنَ قمِيصِهِ وَقدْ قالَ عُثمانُ فالتزَمَهُ فقالَ: مَا الشَّيْءُ الَّذِي لا يَحِلُّ مَنْعُهُ؟ فقال: الْمِلْحُ وَالمَاءُ. قال: مَا الشَّيْءُ الَّذِي لا يَحِلُّ مَنْعُهُ؟ قالَ إِنْ تَفعَل الْخَيْرَ

خَيْرٌ لكَ. قالَ: مَا الشَّيْءُ الَّذِي لا يَحِلُّ مَنْعُهُ؟ قالَ: إنْ تَفْعَل الْخَيْرَ خَيْرٌ لَكَ. وانْتَهَى إلى الْمِلْحِ والماءِ. قِيلَ لِعَبْدِ الله تَقُولُ بِهِ فأوْمأَ برَأسِهِ»(٨).

الثانية: أن عموميته ليست أمراً يتوقف عند الاستعمال اللغوي، المتداول، وإنما يتعداه للاستعمال المعرفي العام؛ فاللفظ مستعمل في كل العلوم، داخل في كل المعارف، يستخدمه اللغوي، والمؤرخ، والفيزيائي، والأديب، والفلكي، والفيلسوف وغيرهم، ورد في كشف الظنون:

«فاللازم من كون الشيء غاية لنفسه أن يكون وجوده الذهني علّة لوجوده الخارجي ولا محذور فيه وأما غاية العلوم الآلية فهو حصول العمل سواء كان ذلك العمل مقصوداً بالذات أو لأمر آخر يكون غاية أخيرة لتلك العلوم»(٩).

وجاء في الحدود الأنيقة:

«الإقرار لغة: الإثبات، من قر الشيء أي ثبت»(١٠).

مما يؤكد انتفاء التحديد الصارم أو شبه الصارم للفظ، مما يفسح المجال لإثارة الأسئلة حول المفهوم نفسه:

«ما ذلك الشيء الذي اختزلنا في سبيله المكان إلى أقصى مداه، ومع ذلك لا نصل إليه ولا يصل إلينا؟(١١).

لقد بات اللفظ – لكثرة التداول – يكاد يستعصي على التحديد مما جعل الدكتور عبدالغفار مكاوي يتساءل:

«وما الشيء؟ سؤال بسيط يوشك ألا يسأله غير البلهاء؟ ولكن لعل الإنسان في تاريخه الطويل قد أهمل في السؤال عن حقيقة الشيء»(١٢).

وفي الآن نفسه يطرح الدكتور عبدالغفار مكاوي تعدداً شيئياً يعد صياغة جديدة للسؤال عن الشيء:

«الحجر على الطريق شيء، وكومة التراب في الحقل. الجرة شيء والنبع في الصحراء. ولكن ما حال اللبن في الجرة والماء في النبع؟ هذان أيضاً شيئان، كما أن

السحب في السماء أشياء، وأوراق الخريف في مهب الريح، وشجرة الصبار على الدرب المهجور، بل لعلَّ من حقها أن تكون أشياء»(١٣).

ويكاد هذا المفهوم يتناسب مع واقع يطلق اللفظ على الكثير من الموجودات: المادي منها والمعنوي مما يجعل منه علامة قادرة على حمل الكثير من المعاني والدلالات التي تخدم الكثير من العلوم والمعارف، إذ يشير إلى غيره أكثر من إشارته لنفسه أو لمعنى داخله يعمل العلم الحديث على الإشارة إليه، ففي الوقت الذي كان الشيء فيه قابلاً لأن يحل – على المستوى اللغوي – محل الكثير من الألفاظ نجحت الفلسفة – إلى حد كبير – في تحديد مفهوم الشيء ناقلة إياه من واقع عام إلى حيز خاص:

««فالأشياء في ذاتها والأشياء التي تظهر للعيان، وكل ما هو موجود على الإطلاق، يعرف في لغة الفلسفة بالشيء»(١٤).

والدكتور عبدالغفار مكاوي لا يقنع – علمياً – بذلك، فالأمر من وجهة نظره يتطلب كثيراً من التحديد؛ إذ ليس من الممكن أن نسمي الله شيئاً أو أن ندعو الفلاح والعامل والمعلم والغزال والقطة والجراد أشياء، لذا يعمد إلى مفهوم أكثر تحديداً يتناسب مع قوانين العلم والمنطق:

«والأقرب للمعقول أن نسمي كل ما تجرد عن الحياة – سواء في الطبيعة أو في محيط الاستعمال – باسم الشيء، كأن يكون كتلة من الصخر، أو قطعة من الخشب، أو كومة من التراب. وهكذا نكون قد خرجنا من المملكة الواسعة التي سمينا فيها كل موجود باسم الشيء»(١٥).

المبحث الأول
الدال والمدلول
التفاهم في منطقة متنازع عليها/فيها

تعلي النظريات النقدية الحديثة دور المتلقي الذي يمتلك من القدرات ما يجعله يحسن التفاهم مع المبدع عبر منطقة تفاهم تنوزع – ولا يزال – عليها، ونعني النص أو المساحة التي تنازعت النظريات على أيهما يسودها: المبدع الذي رفعت النظريات القديمة من راياته على النص بوصفه صاحب الحق الأول في المملكة (النصية)، أم المتلقي الذي تجعله نظرية التلقي الأب الروحي للنص، ومنطقة التنازع وإن حملت نتاجاً معنوياً / تخييلياً، فإنها تمثل وسيطاً يعد بدوره الأداء / المساحة التي يبث فيها المبدع مجموعة الإشارات، والأدلة، والموجهات التي يستثمرها المتلقي في ممارسة دوره المنتظر، وهي مساحة ورقية (فضاء نصي) تعد مسرح اللقاء الذي يدخله المبدع والمتلقي متتابعين، يجتمعان في المكان ولا يجمعهما الزمان، يتأثر كل منهما فيه بالآخر وإن ظهر تأثير أحدهما متفوقاً، والمبدع مسؤول – بقوة تخيله – عن تشكيل هذا الفضاء مستثمراً قوة العلامات المشكلة خيال المتلقي، عندها نحن أمام قوة خيالين أو قوتين من الخيال إحداهما باث مؤثر، والأخرى مستقبل متأثر(١٦).

وعملية التخييل بوصفها رابطاً بين الاثنين تعتمد على مجموعة من العلاقات اللغوية التي يكون التخييل رابطاً فيها بين الكلمات والأشياء بوصفهما عنصريه.

وفي هذا الجانب اعتمد الرومانسيون قوة الخيال بوصفها عنصراً للإدراك ووسيلة لتغيير البشر والحياة للأفضل:

«عرف الرومانسيون أن وظيفتهم هي الخلق، وأن يغيروا عن طريق هذا الخلق نفس الإنسان الواعية المدركة جميعها، حتى يوقظوا خياله على الحقيقة التي تقع وراء المألوف من الأشياء، حتى يرفعوه من رتابة العادة المميتة إلى الوعي بالأبعاد التي لا تقاس والأعماق التي لا تدرك وأن يبينوا له أن العقل وحده لا يكفي»(١٧).

عندما تتكشف أهمية الخيال يصبح من الضرورة أن نتجه وجهة أخرى تتأسس عليها، مضيفة إليها تلك العلامات التي يتشكل عبرها في صيغة الالتقاء بين المرسل (المبدع) والمستقبل المتلقي، تلك الصيغة التي تأتي في مجملها مشكلة من علامات لها ظاهر وباطن، علامات لغوية تحيل إلى مفردات تمثل الهيكل الأساسي الذي يقيمه المرسل لمستقبله، مستمدين تعريف فراي للتخييل الذي يؤكد هذا الهيكل: «التخييل Fiction الأدب الذي كون أساس التقديم فيه الكلمة المطبوعة أو المكتوبة، مثل الروايات والمقالات»(١٨).

والمستوى الأول للعلاقة اللغوية يمثل مستوى مباشراً تعمل فيه الكلمة على ضخ دماء منشطة لخيال المتلقي، تمهد لاستيعابه أكبر قدر من العلاقات، والتفاصيل، والصيغ للنص المطروح في المساحة بين المرسل والمستقبل، أما **المستوى الثاني** فغير مباشر يستفيد من المستوى السابق. ففي المستوى الأول تحيل الكلمة إلى معناها المؤسس على مرجعيتها وبخاصة في السرد (من حيث إسنادها للراوي أو الشخصية أو كونها مروية بضمير الغائب أو المخاطب أو المتكلم)، والراوي عندما يقول:

«وذات مساء جلست الأسرة حول المدفأة المطلية في بهو المعيشة. كان شهر طوبة يستوي على عرشه الثلجي والرذاذ لم ينقطع منذ الصباح الباكر. ونظر سليمان إلى ابنيه الرقيقين المتلفعين بالعباءة المخملية المنزلية»(١٩).

فإننا أمام نوعين من العلامات:

١ – علامة متحررة:

وسمتها أن المتلقي لا يتوقف عندها متخيلاً صيغتها الشكلية أو هيئتها (مساء – جلست – الأسرة – لم ينقطع – الصباح الباكر – نظر)، فهي علامات لا يحتاج المتلقي إلى تمثلها وتخيل هيئة حدوثها، فلا يهم شكل الجلوس أو النظر في هذا السياق، وهي علامات تتحرك بحرية عبر الزمن يمكن للروائيين أن يستخدموها في أي زمن موظفين إياها، وتكاد تأخذ شكل الروابط، أو العناصر الرابطة لهيكل النص.

٢ – علامة مقيّدة:

تلك العلامات التي لا يستطيع الراوي استخدامها للإشارة إلى كل الأزمنة أو الأمكنة، والمتلقي إذا ما أمعن فيها النظر قد يكتشف مخالفة لواقع النص، ومن ثم يرتفع مؤشر الدلالة المنبني على قوة الأسئلة المثارة، و(المدفأة المطلية بالفضة، العرش الثلجي – العباءة المخملية المنزلية) لا تصلح لكل الأزمنة الواقعية أو السردية، والنص الذي تدور أحداثه في بيئة غريب عليها أن تشهد مثل هذا المناخ يكون من المثير للتساؤل حلولها بهذه الصورة.

إن حداً من الحرية في الاستخدام يجعل هذه العلامات تتحرك في إطار النصوص مما يضعنا أمام علامات / أشياء لها فعل النص، ولها قوة الدال ونشاطه ولها من قبل قوة العلامة اللغوية التي تشترك فيها مع غيرها مما سبق الإشارة إليها. وعلى الرغم من أن العلامات اللغوية المتحررة قد تحيل إلى فعل عادي فإنها تظل متحركة في استظهارها للمعنى غير المقيد للمتلقي بخلاف العلامات التي تحيل للأشياء في كشفها عن ثقافة ما وخروجها عن حالة نفسية تكون قادرة على التعبير عنها.

العلامات / الأشياء هنا تمثل محددات للصورة المتخيلة التي يبثها النص الذي يمكن الحكم عليه من خلال طبيعته الشيئية وحركة هذه الأشياء فيه، أو تكرار الشيء الواحد أو تجاور الأشياء المتعددة، كلها تمثل استظهاراً لهذه الصورة.

وفي مقاربتنا للنص الإبداعي نتابع مستويين للعلامة اللغوية:

الأول – الدال:

مستوى اللفظ بوصفه علامة لغوية تمثل مفردة خطابية (تتخاطب بها الجماعة البشرية) وتمثل قوة للتخاطب من قبل هذه الجماعة.

الثاني – المدلول:

مستوى اللفظ بوصفه مدلولاً ينطبق عليه الدال (أو يطلق عليه الدال بوصفه

علاقة لغوية متعارفاً عليها) ونعني به الجوامد بحسب تعريف الدكتور عبدالغفار مكاوي.

أولاً: الدال

يأخذ اللفظ طابعاً لغوياً صرفاً؛ ينحو فيه نحو اللغة التي هي رموز اصطلاحية للتعامل وإقامة العلاقات بين أفراد الجماعة البشرية؛ ولفظ الشيء بهذه الصفة يمثل علاقة لغوية متعددة الدلالات، يجدر لمن يريد تأملها أن يراجع نتاج الثقافة العربية عبر القرآن (راجع الآيات التي أشرنا إليها سابقاً)، والحديث، والشعر، والنثر فلا يصعب عليه أن يتوصل إلى استقرار مفهوم اللفظ الذي تتعدد دلالاته للدرجة التي يشعر المتلقي عندها أن ثمة إبهاماً في اللفظ يراوح بين نتاج وآخر ولكنه يظل قادراً على التماسك. والصعوبة الحقيقية تكمن في تتبع اللفظ في نتاج الثقافة العربية متعددة الجوانب حيث تتعدد الدلالات بين الشعر والنثر، بين نصوص المتصوفة ونصوص السرد، بين لغة الخطاب اليومي ولغة النص الإبداعي. ومقاربتنا الشعر العربي تكشف عن قدرة اللفظ على الإفصاح عن أسلوب خاص وقوانين فنية شديدة الخصوصية مما يؤكد ما طرحناه سابقاً من تساؤل عن كون الشيء يمثل مفتاحاً لقراءة النص وتأويله.

ويمكننا عبر تتبع المفردة في سياقها الأدبي أن نتوصل إلى نتائج لها أهميتها في ذلك، فمن الملاحظ أن استخدام العربية للفظتي (الشيء – الأشياء) مقارنة بين الشعر والسرد يكشف عن أن الشعر يستخدم المفردتين بالصيغة الصريحة، يقول الإمام الشافعي:

غني بلا مال عن الناس كلهم وليس الغنى إلا عن الشيء لا به

ويقول أبو العلاء المعري:

تشابهت الأشياء أصلاً وصورة وربك لم يُسمع له بشبيه

إحصائياً تزيد مفردة الشيء على ثلاثمائة مرة، وأعلى معدل لتكرارها يأتي هكذا:(٢٠)

أبو العتاهية: سبع عشرة مرة.

البحتري: ثلاث عشرة مرة.

أبو العلاء المعري: عشر مرات.

وأعلى معدل لتكرار (الأشياء) عند أبي العلاء المعري، حيث تتردد ستا وعشرين مرة.

شعرياً تحتفظ المفردتان بالإشارة للمادي والمعنوي مع الإحالة للمعنى الإيحائي الذي يناسب لغة الشعر؛ فالشعر يختزل الكثير من المعاني والدلالات في المفردة التي تعد بمنزلة الوعاء الذي يمكن للشاعر أن يعتمد عليه في سوق المعنى المراد، أو بث القيمة الدلالية «في ذهن متلقيه».

والملاحظة التي لا يمكن تجاوزها في السياق الشعري أن معظم استخدامات الشعراء للمفردة (إفراداً وجمعاً) تأتي في سياق الحكمة (لاحظ أن على رأس قائمة الشعراء أبا العتاهية (الشيء)، وأبا العلاء (الأشياء) وهما الشاعران المعروفان بالحكمة والخبرة بالأيام، والإنسان)[٢١].

ثانياً: المدلول

إذا كان الشعر يستخدم المفردة (الشيء / الأشياء) بالصورة الإيحائية بوصفها دالاً أو علامة لغوية مع احتفاظه بالحق في استخدام المفردة بوصفها مدلولاً، فمغايرة للشعر يتعامل السرد مع الشيء بوصفه مدلولاً/عنصراً من عناصر الفضاء السردي الذي يتشكل من الأشياء التي «تعد نسيجاً أساسياً في جغرافيته، تشبه البشر في كونها تحمل أسماءها التي تمثل علامات فارقة لها عن غيرها؛ فلكل مكان أشياؤه ولكل شيء اسمه»[٢٢].

في السرد تلعب الأشياء (الجوامد) مجموعة من الأدوار نتوقف قبل مقاربتها عند مجموعة من البدهيات:

١ – مغايرة طرائق ظهور الأشياء وتقنيات هذا الظهور في النص السردي عنها في النص القديم، فالنص القديم يقدم أشياء القصة في الوقت الذي يقدم فيه النص الجديد قصة الأشياء.

٢ – أن وظيفة الأشياء في الحديث تختلف عن الاستخدام القديم، وأن مقاربة الأشياء سردياً إنما تأتي عبر الإجابة عن مجموعة من الأسئلة التي تحاول الإحاطة بالموضوع:

أ – كيف تظهر الأشياء في النص السردي؟.

ب – ما العوامل المؤثرة في ظهورها هذا؟.

ت – ما المستويات الوظيفية لهذه الأشياء؟.

الشيء تقنيات الظهور

من أين يمكن لمتلقي النص السردي أن يتابع أشياء السرد؟.

تعد العتبات النصية أولى العناصر السردية التي يمكن عندها أن نتعامل مع أشياء النص السردي، حيث تتسلل أشياء النص لتتبوأ مكان الصدارة على غلاف الرواية:

١ – العتبات
(بعد النص، قبل القراءة)

بعد كتابة النص تنضاف إليه صيغتان تخضعان لمنطقين مختلفين، تؤثران على عملية التلقي، وتعدان آخر ما يدخل سياق النص وأول ما يتلقاه القارئ:

١ – (العنوان – الإهداء) ويخضعان لمنطق الروائي.

٢ – (لوحة الغلاف) وتخضع لمنطق القارئ الأول.

١ – منطق الروائي

منطق الروائي يظهر عبر (العنوان – الإهداء) اللذين يمثلان نصاً لا ينفصل عن المتن نفسه، والمكون الشيئي يعد واحداً من مكونات قوة ماثلة في الشيء جعلته

يحتل مكانه في العتبة الأولى التي تكون أولى العناصر التي يطالعها القارئ ولا يغفل تأثيرها عليه في التلقي، وعندما يحل الشيء في العنوان يأخذ إحدى صيغتين:

١ – الإفراد.

٢ – التركيب.

الحالة الأولى، حالة الإفراد يبرز الشيء مفرداً صيغة ومعنى، وقد ظهر ذلك في كثير من النصوص:

١ – (المرايا) و(الطريق) و(الكرنك): نجيب محفوظ.

٢ – (الحجاب): حسن نجمي.

٣ – (الحبل): إسماعيل فهد إسماعيل.

٤ – (الدائرة): نجدي إبراهيم.

٥ – (الخباء): ميرال الطحاوي.

٦ – (المسلة): نبيل سليمان.

٧ – (الولاعة) (الياطر): حنا مينه.

٨ – (الصنم): أشرف الخمايسي.

٩ – (الجبل): فتحي غانم.

١٠ – (الأسوار): محمد جبريل.

١١ – (الشمندورة): محمد خليل قاسم.

١٢ – (الأنهار) و(الوكر) و(الوشم): عبدالرحمن الربيعي.

١٣ – (الخيوط): وليد أبو بكر.

١٤ – (الرغيف): توفيق يوسف عواد.

١٥ – (التلال): هاني الراهب.

١٦ – (السفينة): جبرا إبراهيم جبرا.

١٧ – (الديزل): ثاني السويدي.

١٨ – (الحزام): أحمد أبو دهمان.

هنا يبرز العنوان الشيئي بوصفه مدخلاً مسيطراً على المتلقي الأول واضعاً تصوراً ذهنياً عنده مما يجعله مدفوعاً للرابط بين النصين: العنوان بوصفه مبتدأ والنص المتن بوصفه خبراً[٢٣]. والتصور القبلي (قبل قراءة النص) قد يحيل المتلقي إلى ما لا تحيه القراءة الكلية، فعنوان كـ **الجبل** يحيله التصور الذهني قبل القراءة إلى العنصر المكاني المعروف، وقد يمنحه معنى الصمود والتحمل، وقد يختلف المعنى – وهذا ما يحدث غالباً – بعد القراءة كأن يكون الجبل علماً أو صفة لإنسان، أو معنى كلياً للنص، والعنوان بهذه الصورة يمثل المبتدأ / المعرفة الذي يصح الابتداء به، و(المبتدأ) العنوان بهذه الصورة ليس في حاجة لغير النص / المتن ليبث فيه دلالاته، وليمنحه قيمته في السياق السردي، ولا ينشغل المتلقي به قبل القراءة التي تحيله العنوان إليها بصورة مباشرة.

يضاف لذلك ملاحظة أن العناوين الشيئية المفردة تلزم في معظمها وضع المعرفة وصيغة المفرد عدداً إلا القليل منها (من بين عشرين عنواناً سبق الإشارة إليها ينفرد عنوانان بصيغة الجمع (**الأنهار – الأسوار**)، فالشيء بهذه الوضعية يقدم نفسه – مبدئياً – مكتفياً بدلالته الأولى، ومستدعياً تراثاً للفظه يتواصل معه المتلقي، وهو ما يتكشف مع بعض العناوين الشيئية (**الوكر – الوشم – الولاعة**) وغيرها مما يستدعي فكراً مسبقاً يحركه العنوان نحو ساحة التلقي ويكون مسيطراً على المتلقي بوصفه معرفة قبلية للدرجة التي تفرض نفسها بطريقة قد تسيء للنص فتحمله ما لا يحتمل، وتقحم عليه ما لا يقول أو ينتوي أن يقول[٢٤]، وقد يحرك المتلقي إلى منطقة محاولة المعرفة التي قد لا يقدمها النص، فعنوان **كالشمندورة**، أو **الياطر** يثير القارئ غير المتكئ على معرفة سابقة بها إلى محاولة المعرفة قبل النص أو المبادرة بالدخول في النص بحثاً عن معرفة بالعنوان، وهو يكشف عن آلية للتلقي يمكن تسميتها بمحاولة المعرفة السابقة للقراءة حيث يسعى المتلقي الذي أثاره العنوان إلى تعرف على ما يطرحه ولم تسعفه معرفته إلى إدراكه[٢٥] فيلجأ أحياناً إلى المعجم ليتزود بالمعرفة التي تنقصه، وهنا يبرز أهمية دور الوظيفة البيئية للناقد

(القائمة على العمل الوسيط بين المبدع والقارئ) في محاولته تقديم الجانب المعرفي بالنص وكاشفاً عن الثقافة التي حركت النص لمنطقة الشيء الغامض فأظهرته معتزة به طارحة إياه بوصفه علامة على خيال روائي يمثل صوتاً واعياً، ملماً بهذه الثقافة.

الشيء ههنا يمثل لدى المتلقي بؤرة للأحداث / النص السردي، إذ يتخيله – بداية – محوراً يدور حوله النص أو تتحرك حوله الأحداث جميعها، والنص قد يفعل ذلك ولكنها ليست القاعدة التي تنطبق على النصوص جميعها أو ليست القاعدة الملزمة لكل الروائيين، ففي الوقت الذي تتحرك فيه **الشمندورة** حركة متكررة، تعاود الظهور كل حين، ويكون ظهورها منصوصاً عليه، لا نكاد نلحظ **الحجاب** (بوصفه شيئاً) في تفاصيل رواية «الحجاب» لحسن نجمي(٢٦).

الحالة الثانية:

حالة التركيب حيث يأتي الشيء في حالة مركبة ينضاف فيها إلى أو ينضاف إليه عناصر أخرى تمثل لوازم أو صفات له أو عناصر تخيلية يطرحها النص ليقيم منها دلالات جديدة، وتتعدد الأشكال الموضحة لهذه الحالة ولكن تنتظمها صيغتان أساسيتان، يتفرع منهما صيغ أخرى:

الأولى الشيء سابق على:

أ – صيغة زمنية:

حيث العنوان يطرح شيئاً مضافاً إلى فاصلة زمنية مثل:

- (ثلج الصيف): نبيل سليمان.
- (شبابيك منتصف الليل): إبراهيم درغوثي(٢٧).

والعنوان بهذه الصورة يطرح معنى مجازياً ينطلق من العلاقة غير الواقعية (التي لا تتوافق مع منطق الواقع، وإنما تصنع منطقها المجازي الخاص)، فالعلاقة بين الثلج والصيف أو بين الشبابيك والليل علاقة تبدو متناقضة إن لم يتدخل الخيال لحسمها بوساطة المجاز الخاص للسياق لفض الاشتباك بين ما هو منطقي وما يبدو

غير ذلك، لقد كسر ثلج الصيف رتابة الواقع وأحدث خللاً في المألوف مما يجعلنا نستشعر أن حدث اقتران الثلج بالصيف كان المحرك لإبداع النص من البداية والرواية تصرح بذلك منذ البداية:

«إن الركود لا يعني سوى الموت.

وكان لا بد للثلج أن يهمي، لأنه قانون طبيعي، ولم نسيطر عليه.

وقد دارت فصول وسنون، لم نكحل عينينا طوالها ببياض الثلج.

ومنذ عدة سنوات هطل في الصيف.

ضجت السماء بغضب رهيب، وغاصت الهامات وكان ثمة مسافرون كثر... ومشاق... وهموم»(٢٨).

وأيا ما كانت دلالة الثلج فإنه قد فرض قانونه وأحدث هذا التغيير الذي يختلف المراقبون حوله سلباً وإيجاباً. ولكن إحداث الخلل ينقلنا إلى توازن جديد مؤسس على هذا التغيير.

وفي «**شبابيك منتصف الليل**»، يقدم الروائي فاتحة لنصه تطرح مجازية هذه الشبابيك:

«فتحت شباكاً يطل على قلبي

فماذا رأيت؟

..... ليلاً!

وماذا رأيت؟

..... ليلاً!

وماذا رأيت؟

..... رأيت ليلاً أيضاً –»(٢٩).

فعلى الرغم من أن الرؤية تبدو متجهة للداخل، داخل النفس الإنسانية، فإنها لا

تنفصل عن خلل ينتظم العالم الخارجي، يجعل من شبابيك الظلام محمية أكثر منها مكشوفة، ومبهمة أكثر منها موضحة، باسطة لمعنى يمكن إدراكه بسهولة، وبعد هذا الطرح لا تظهر المفردة في بقية الرواية مما يجعل المتلقي محتفظاً بالمدرك المجازي محاولاً تفسيره بما يلائم الواقع النصي.

ب – صيغة مكانية:

وفيها تنضاف الأشياء لعلاقة مكانية يبدو الشيء منسلخاً منها ومقدماً عليها رغم انسباكه معها في سبيكة المضاف والمضاف إليه. مما يقوي الإيحاء بأن المضاف يفضي للمضاف إليه الذي يعد أصلاً له، ومن هذه الصيغ:

- (زقاق المدق): نجيب محفوظ.
- (نهر السماء): فتحي إمبابي.
- (تل القلزم): محمد الراوي.
- (نجوم أريحا): ليانة بدر.

والصيغة ههنا تقدم دلالة تكاد تكون متعددة مع ما تطرحه الصيغة من توحد، فالإضافة تطرح أثراً مكانياً يبدو فيه المضاف أصغر من المضاف إليه، ولكن التقدم في النطق يجعل للمضاف أهميته للفرع على الأصل، وفي هذه الصيغة يكاد المعنى المجازي يختفي بحلول علامات تمثل أو تعد أثراً من آثار المكان التي يختزلها الأثر فأصبح بؤرة لهذا العالم، وما **زقاق المدق** إلا رؤية مصغرة – على مستوى المساحة – لعالم كبير نجح الروائي في تحريك تفاصيله للوصول إلى رؤية شبه شاملة لعالم كبير، يسعى الروائي إلى اختزاله في هذه المساحة المكانية القادرة – بما تضم من تفاصيل – على أن تمثل العالم الذي اجتزأت فيه خير تمثيل، وهو ما يؤثر على الشخصيات مثلاً فتحول إلى نماذج ليست مرئية خارج هذه المساحة.

جـ – صيغة فاعلة:

وفيها يكون الشيء مضافاً إلى إحدى الشخصيات الروائية مما يشعرنا

بخصوصية الشيء في علاقته الحميمة بفرد/ ذات قد تمثل العالم أو تشير إليه رامزة له، ولكنها تظل هي نفسها، ويحتفظ المتلقي بها منفردة بغير ما تشير إليه، فاستمتاع المتلقي بشخصية روائية ينجح الروائي في تحريكها أمامه يجعله يرى الشخصية دون ما تطرحه من دلالة، أو ما تشير إليه من كونها نموذجاً لغيرها(٣٠).

ومن هذه الصيغ:

- (قنديل أم هاشم): يحيى حقي.
- (خطط الغيطاني): جمال الغيطاني.
- (حارة الأشراف): سمير ندا.
- (جبل ناعسة): مصطفى نصر.
- (تفاح المجانين): يحيى يخلف.

الشيء يحيل إلى ذات / ذوات يكاد ينعدم المعنى المجازي في الطرح الأول مما يبث إيهاماً فنياً بواقع ما حقيقي، وفي الغالب يكون الروائي رابطاً نصه بواقع مستلهماً نموذجاً بشرياً له مرجعيته شديدة الواقعية (لاحظ خطط الغيطاني)، ولا يفوتنا الإحالة التاريخية التي قد تطرحها هذه الصيغة عندما تضعنا أمام ذات لها تاريخها وتراثها السابق (فلا يصلح أن يقدم الروائي تاريخاً لطفل ليس له هذا التاريخ، وعندما فعل سليم بركات ذلك في روايته «فقهاء الظلام» فقد طرح نموذجاً عجائبياً ناسب هذه الصيغة)، حيث يبدو أننا أمام شخصية يمتلئ تاريخها بما يستحق أن يحكى، وبما يجعله قادراً على طرح مادة قابلة لأن تكون تراثاً لهذه الذات، والتراث ههنا لا يكون مرئياً عجائبياً ناسب هذه الصيغة)، حيث يبدو أننا أمام شخصية يمتلئ تاريخها بما يستحق أن يحكى، وبما يجعله قادراً على طرح مادة قابلة لأن تكون تراثاً لهذه الذات والتراث ههنا لا يكون مرئياً مدركاً، وإلا ما قاربه الروائي وإنما هو تراث مُكتشف مباغت (أو عليه أن يكون هكذا أو يبدو هكذا للمتلقي) ليس ظاهراً وإنما هو سبر لأغوار الذات وكشفها بالكتابة.

يقول السارد في خطط الغيطاني:

«لننأ عن الظاهر، ولنتدل على مهل في أغوار الباطن لنذكر بما جرى من طيران الحديد، وسماع اللامسموع؛ ورؤية اللامرئي، وانتشار الربا، وتحريم الحلال، وتحليل الحرام، وتفشي العمولات الربوية، وكثرة الوجوه الأجنبية، وقلب معاني الأخيار، رب، ألق السكينة في روحي، قو صبري وثبت إيماني، في مواجهة الرزايا، الطف بنا يا مولانا فيما جرت به المقادير»[٣١].

جـ – صيغة شيئية:

وفيها ينضاف الشيء لشيء آخر أو لحدث آخر، ويكون بصورة المضاف أو الشبيه بالمضاف في صيغة تعويضية عن حالة الإضافة للمادي أو للمعنوي، ومنها:

- (خرائط للموج): سهام بيومي.
- (تصريح بالغياب): منتصر القفاش.

وفيها تبدو علاقة التلازم الجديد بين مفردتين قد تبدوان بعيدتين إلى حين، حيث الشيء الأول قد بات خاصاً وملازماً للثاني، وفي **خرائط للموج** يظل الشيء الأول طارحاً معنى حقيقياً إلى أن ننتهي للثاني فيحدث الانزياح إلى المعنى المجازي مما يطرح ثبات الثاني وحركة الأول الذي سعى أو سُعي به للارتباط بالثاني المفتقر إليه، ومن ثم لا يفوتنا الرابطة الحرفية التي تستقر بين الشيئين (حرف الجر) تلك المحدثة للارتباط والفارضة سطوتها في التقريب أو الإبعاد بين المفردتين واللام في العنوان الأول أحدث تقارباً واضحاً بين الخرائط والموج مع ملاحظة جمع الأول وإفراد الثاني، خلاف الصيغة السابقة التي قد يحدث فيها العكس.

وفي **تصريح بالغياب** ينبني التلازم على حرف الباء الدال على الملازمة، وفعل التصريح دائماً يتعدى بهذا الحرف[٣٢] مما يجعل الغياب مرهوناً بحضور التصريح، كما يجعل الغياب عن الثكنات العسكرية حضوراً للذات في مكان خارجها، هنا يكون الغياب محموداً، مطلوباً؛ مسعياً إليه.

د – صيغة وصفية، أو حدثية:

وفيها يسبق الشيء صيغة تعد وصفاً له تضيف إليه بعداً مؤثراً في تلقيه ومنها:

- (الخبز الحافي): محمد شكري.
- (التوت المر): محمد العروسي المطوي.
- (الضوء الهارب): محمد برادة.
- (الجزيرة البيضاء): يوسف أبو رية.

والصفة تمارس امتداداً للشيء قادراً على بث الحياة أو بعث الدلالة في الأشياء على هذه الصورة الظاهرة، فالصفة في مقارنتها بالحال تُعد أكثر ثباتاً بحساب الزمن، ولأن المبدع يسعى إلى اقتناص اللحظة للتعمق فيها فإنه يجعل من أشيائه شيئاً ثابتاً لإدراكه من ناحية، ومن ناحية أخرى للتأكيد على أن ما هو غير إيجابي (وهذا ما يحدث في عالم الكتابة بشكل عام) ثابت مستقر مما يجعل الكاتب يدعو لاستيعابه سعياً لتغييره أو التوقف عنده لرأب الصدع (صدع النص) المتأثر و المشير إلى صدع الواقع والخلل الحادث فيه، المحفز للمبدع على محاولة تجاوزه.

ومن هذه الصيغة أيضاً الموصوف النحوي التابع لنكرة ويأخذ وضعيتين:

نكرة تتبعها جملة:

- (عربة تجرها خيول): حسين عبدالرحيم[٣٣].

أو شبه جملة:

- (حجرة فوق سطح): جار النبي الحلو[٣٤].

نكرة تتبعها صفة نكرة أيضاً:

- (سكر مر): محمود عوض عبدالعال.
- (نوافذ زرقاء): ابتهال سالم.
- (حجر دافئ): رضوي عاشور.

أو تضم الصيغتين معاً:

- (أشجار قليلة عند المنحنى): نعمات البحيري.
- (دكة خشبية تسع اثنين بالكاد): شحاتة العريان[٣٥].

وإضافة إلى ما تمنح الصفة من استقرار زمني، فإن التصريح بهذه الصفات يعمل على تفخيم الشيء الموصوف وتفعيله قبل الدخول للنص والإمساك بما يحيل إليه العنوان الشيء الذي يأخذ طابع الهدوء؛ وإذ لا يقترب من الحدث مصرحاً به، وإنما بطرحه الصيغة المكانية أو الإشارات المكانية، فهو يهيئ المتلقي لتقبل الحدث الذي تتكفل الرواية وحدها بتقديمه لمتلقيها.

والصفة هنا تعمل على إحداث علامات فارقة تميز الموصوف عن غيره، وعلى الرغم من صيغة التنكير التي قد تلازم هذا النوع من الصيغ فإن التنكير المحدد يطرح قبل القراءة تعدداً أو إيهاماً به يحدث تشوقاً لدى المتلقي يتوجه نحو تعرف ما تعنيه النوافذ الزرقاء أو أسباب مرارة السكر أو طبيعة الحجرة فوق السطوح أو المساحة التي تحتلها وتمنحها الدكة الخشبية التي لا تكاد تتسع لاثنين.

هـ – صيغة متعددة الأشياء بالعطف المتعدد أحياناً:

وفيها تتعدد الأشياء التي تبدو متتالية في الوقت الذي تطرح فيه تداخلاً حديثاً:

- (التاج والخنجر والجسد): صلاح الدين بوجاه.
- (الشراع والعاصفة): جبرا إبراهيم جبرا.
- (الشعلة وصحراء الجليد): محمد حسن عبدالله.
- (الملاح والسفينة): محمد الباردي.

فالعطف بالواو يطرح التداخل لا التوالي[٣٦]، مما يعني تداخل الأشياء عبر أحداثها المشيرة إليها، وعلى الرغم من السكونية الظاهرة مبدئياً في تداخل الأشياء بهذه الصورة فإنها سكونية مؤقتة، حيث تلعب الأشياء لعبة الرمز الكاشف لما وراءه من

دلالة، والنص يؤيد ذلك ويؤكده، فالتاج الرامز للسلطان والخنجر الرامز للسلطة والجسد الرامز للضحية (الشعب) يقول السارد مفسراً:

«هذه لعبة التاج والخنجر والجسد.

هذه لعبة التاج والخنجر والجسد: فالسلطان ينشد المداورة والرياء تحسباً، وصاحب الجيش معتد بسيفه والجنود، أما جسد الرعية الرعاع فأعزل حيناً... عنيف حيناً.... مستأثر بالأمر كله في أحايين كانت.. وأخرى تكون:[٣٧]»

فالأشياء تمثل علامة للسلطة التي تمنحها لإنسان قد لا يكون مالكاً لهذه السلطة إن لم يمتلك هذه الأشياء.

العنوان بهذه الصيغة يمنح الفرصة للجمع بين المتنوعات (ما هو بشري وما هو غير ذلك) كما يعطي الفرصة للجمع بين المتناقضات «**الشعلة وصحراء الجليد**» التي وظفت العنصرين الشيئيين رامزة للعلاقات بين أفراد مجتمع الرواية، بين جيلين يمثلان رؤيتين للحياة والحب بوصفه رابطاً بين البشر ومؤكداً للعلاقات الناجحة.

الثانية – الشيء لاحق لـ:

ويكون لاحقاً في تركيب لغوي موجز يناسب لغة العنوان، ويجعل من الشيء موقعاً منتهى إليه متخذاً مساحة في المتخيل ومرسخاً لدلالته ومعناه في سياق إنتاج دلالة العنوان ومنها:

- (أضلاع الصحراء): إدوار الخراط.
- (ثرثرة فوق النيل): نجيب محفوظ.
- (حين عبرنا الجسر): عبدالرحمن منيف.
- (طعم الزيتون): سحر توفيق.
- (عصافير النيل): إبراهيم أصلان.
- (فئران بلا جحور): أحمد إبراهيم الفقيه.
- (كلب السبخة): محمد الهادي بن صالح.

يستثمر الشيء وجوده في موقعه هذا مؤكداً دلالته فيتحول إلى ما يشبه الصدى أو ما يتبقى من ترديد التركيب، إذ هو المعنى المنتهى إليه؛ ففي «**طعم الزيتون**» مثلاً يتجسد الزيتون بوصفه العنصر المادي الأقدر على تخيله من لدن المتلقي الذي يكون أكثر إحساساً به، ولأن الأشياء لها وجودها الأسبق – لماديتها – من المعاني يظل المعنوي مؤجلاً، مرهوناً بقراءة النص، بخلاف العنصر المادي (الشيء) الذي يكون له السبق في التجسد والقدرة على مجابهة خيال المتلقي.

وعنصر كالنيل عندما يكون تالياً لعنصر سابق (ثرثرة، عصافير) فإن التأويل يداخل العنصرين ولكنه لا يداخل النيل إذ يبقى النيل هو النيل ولا يستطيع المتلقي بداية (وقبل القراءة مثلاً) أن يؤول النيل أو أن يداخله تخيل أن النيل ليس هو المدرك واقعياً، الذي لا بد أن يلقي بظلاله على عملية التلقي المتأثرة بهذا الوجود الواقعي، وفي «كلب السبخة» قد تتعدد الكلاب ولكن تبقى السبخة التي إن أوّلت أو صح تأويلها لسرى التأويل بدوره إلى العنصر الأول (الكلب) وبات قابلاً لهذه القوة التأويلية.

الإهداء – التصدير

يمثل الإهداء، أو العبارة المصدرة للنص[٣٨] – في حالة وجودهما معاً أو أحدهما – المرحلة التالية للعنوان، يتحول فيها النص بوصفه كتاباً من صورته المادية إلى معنى مهدى، وفي الوقت نفسه يكون صورة معنوية مهداة في شكل مادي، فعندما يكون الإهداء متأرجحاً بين المادية والمعنوية يتحرك المتلقي بين عناصر تشغل مساحة متسعة بين المهدي، والمهدى إليهم، كما أن الإهداء السابق للنص يمثل الكلمة الأخيرة للمؤلف قبل أن يحل السارد محله، أو العلامة الشيئية الأخيرة التي يبثها المؤلف قبل أن يترك المجال للسارد.

وكثيراً ما يتضمن الإهداء عناصر شيئية تفضي للنص وتطرح نفسها للتلقي بوصفها عناصر داخلة في نسيج النص، دافعة المؤلف للكتابة، وهو النمط الذي نجده في رواية «قف على قبري شويا».

«أيها الزائر ليا قف على قبري شويا

واقـرأ الـسـبـع الـمـثـانـي واهـدهـم مـنـك إلـيـا
فـي زمـانـي كـنـت مـثـلـك بـيـن طـوب الأرض حـيـا
بـعـد حـيـن أنـت مـثـلـي لـسـت بـعـد الـدود شـيـا

أهدي هذه الرواية إلى فقيد الشباب الذي لا أعرفه، وقرأت على شاهد قبره الأبيات السابقة»[٣٩]، فيكشف المؤلف عبر الإهداء المركب عن دافعية للكتابة أولاً، ثم هو يفسر العنوان ثانياً، وعندما يتداخل المتلقي مع النص يجد نفسه أمام تكرار لعنصر (القبر)، المطروح عبر العنوان، والإهداء، والنص، مما يترتب عليه بناء خاص من الدلالة ينضاف للبناء العام لدلالات النص.

فالإهداء يجعل الكتاب (شيئاً) مادياً ذا قيمة معنوية، فقد يكون المهدى إليه روحاً لا يصلها الكتاب بصورة مادية.

والتصدير يطرح بدوره عناصر شيئية ذات دلالة في سياق النص، وهي: – قد تحيل إلى أشياء بلفظها:

– «إنها الأشياء التي:

لا نتوقعها.

لا نتخيلها.

لا نعرفها.

يكفي في ذلك أننا نحاول»[٤٠]

– أو تطرح أشياء بعينها، كما يأتي تصدير «ظل الشمس» لطالب الرفاعي:

شبابيكنا من غير هوا

شبابيكنا من غير ضو

البحر مرصوف بلاط

والأودة وسع النو

عبدالرحمن الأبنودي[٤١].

٣ – منطق القارئ الأول

القارئ الأول هو ذلك الفنان الذي صمم العتبة الثانية (لوحة الغلاف) تبعاً للنسق الثاني من أنساق اللوحة[٤٢]. وفي معظم الأحوال لا تخلو اللوحة من أشياء الرواية التي تفرض نفسها على مصمم اللوحة لتتبوأ هذه المكانة ولتأخذ مساحة من خياله يكون له الأثر الأكبر في خيال المتلقي ومن ثم تدخل بصورة فعالة في خيال النص أو الخيال المشكل بفعل النص[٤٣].

وللوقوف على هذه الحالة نستعرض نسقين: **الثابت والمتغير**.

في النسق الثابت نطرح نماذج لطبعة واحدة محاولين قراءة الأشياء عبرها، وفي النسق المتغير نقرأ غلافين لرواية واحدة ذات طبعتين مختلفتين.

أولاً – النسق الثابت:

في «**تفاح المجانين**»[٤٤] يسيطر على الغلاف رسم لتفاحة تحتل مساحة واسعة منه، ويستثمر المصمم[٤٥] رسم التفاحة جاعلاً إياه مسرحاً لأشياء متعددة: بشر – تفاح صغير – عنكبوت – باب – شبكة حديدية وكلها أشياء تتساقط من التفاحة، والقارئ يجد اتفاقاً واضحاً بين المعرفة السابقة للقراءة وما يتوصل إليه من قراءة اللوحة/ الغلاف أولاً، ثم من قراءة النص ثانياً.

وفي «**تصريح بالغياب**»[٤٦] يتصدر الغلاف رسمان متداخلان: أسلاك شائكة تمثل القطاع الأكبر من الغلاف، ومستطيل يمثل الورقة الصغيرة المشيرة للتصريح، أو مسوغ الغياب، ويمثل عنصر الحماية للجندي في حركته خارج الثكنات العسكرية، وهو رسم يتكرر في متن الرواية مع الاختلاف بين مضمون الرسمين: الداخلي والخارجي، (الخارجي بوصفه إطاراً والداخلي بوصفه مضموناً)، وتلعب الألوان بين الرسمين: الأسوار والتصريح دوراً بارزاً بين الأسود والأزرق في الأسلاك الشائكة، والأخضر في التصريح مما يعطي الإيحاء بالقتامة والانقباض وراء الأسلاك والانفراج والحرية في التصريح.

وتعد أغلفة روايات نجيب محفوظ من الأعمال التي تسيطر فيها الأشياء

المؤثرة على مصممي الأغلفة. ففي «**ملحمة الحرافيش**» تسيطر على الغلاف الملابس التي يرتديها الأبطال المتخيلون والعصا الغليظة التي تمثل أداة القوة في مجتمع شديد الإيمان بها بوصفها وسيلة للعيش الكريم، وفي «**قشتمر**» يظهر الطربوش بوصفه علامة على مجتمع الرواية. وفي «**بين القصرين**» يضاف للملابس المشربيات التي تتسم بها عمارة مجتمع الرواية، وفي «**الكرنك**» يضاف لذلك كله العربة الكارو والمصباح التقليدي المعتلي عامود الإنارة والمشانق والقيود. وتمثل أعمال نجيب محفوظ نموذجاً للغلاف الثابت مع تعدد الطبعات بحيث يمكن العودة لأي طبعة من طبعات أية رواية له لاستكشاف هذه السمة المحفوظية. وفي «**أحزان نوح**»[٤٧] تطرح الرواية نوعين من الأشياء:

١ – ملابس الفلاحين.

٢ – البندقية.

فالملابس بوصفها علامة شيئية فارقة تطرح أثراً واضحاً على القارئ قبل القراءة، وروايات الفلاح تشترك جميعها في ذلك، إذ تعد الأشياء فيها (حين تأخذ طريقها للغلاف) علامات مؤهلة للدخول في النص للدرجة التي يمكن من خلالها تمييز بيئة معينة[٤٨] تطرحها الرواية.

والبندقية في «**أحزان نوح**» تمثل العنصر الشيئي الأساسي الذي قام عليه النص، ولولاه ما وجدت الرواية التي تتوالى أحداثها بسرقة بندقية نوح فلم يعدله وجود معنوي بعدها، وقد كان حدَثًا جليلاً انتبه له الجميع وسيطر على مجرى الأحداث منذ اللحظة الأولى للرواية.

«حدث شيء في بلدنا. كل شرق البلد هاج فجأة. لغطت النساء وسحب رجال حارة المداكرة عصيهم وخيزراناتهم وشماريخهم الطويلة واندفعوا في اتجاه حارة عبدالباسط ومصطبة حسان حنفي ومنتزه الست عيشة. تجمعت النساء على رؤوس الحارات الثلاث التي تصب في مرمح التراكوة، وتأوهن وهن يطرقن كفاً بكف وتغيب عيونهن على مرمى البصر، حيث كل شيء هامد ومتراخ، والشمس تصب أشعتها

على تجمعات البيوت وشجر اللبخ والجميز والجرن البعيد وكل الأشياء، لغطت النساء وهن يغيمن بعيونهن، في آخر المكان: يادي الفضيحة»[٤٩].

لقد كانت سرقة البندقية محركاً للجميع للدرجة التي نشعر عندها أن الرواية نفسها جاءت نتيجة لحادث السرقة، ومن الواضح أن الأمر سيكون مختلفاً إذا ما جاء حادث السرقة في منتصف الرواية أو آخرها، عندها سيكون حادثاً عرضياً لا جوهرياً تأسس على حدث سابق وليس كما تصور الرواية من أن الأحداث كلها ترتبت عليه، وللقارئ بعدها أن يتأول البندقية بوصفها شيئاً يمثل الكثير لنوح، أو لغيره من أفراد القرية الذين سيطر عليهم حدث السرقة.

وفي: «**مشوار**»[٥٠] تتعدد الأشياء المسيطرة على الغلاف: الطائرة – الوردة – الرسالة – الأهرام – أبو الهول – برج إيفل، وكأنها أشياء تمثل رؤية شاملة لعالم متعدد المشاهد، فالرواية تمثل رحلة لراويها يتجول خلالها في كثير من الأمكنة المستكشفة عبر ثقافتها وأشيائها المشكلة لفضاء الرواية / الرحلة، للدرجة التي يمكننا خلالها أن نستكشف جانباً من طبيعة المجتمع:

هذه الثياب هي التي تساعد على اصطياد الزوج الثري الذي يفهم بالماركات العالمية هذه»[٥١].

ثانياً – النسق المتغير:

وهو النسق الذي تتغير فيه طبعة الرواية، ومن ثم يتغير الغلاف فتظهر أشياء أخرى هي من صميم العناصر المشكلة لفضاء الرواية، ولكن الرؤية الأخرى المنبثقة من القراءة الأخرى (قراءة مصمم غلاف الطبعة اللاحقة) تسيطر عليه أشياء مغايرة، تشكل عناصر الرؤية المغايرة، ويمكن رصد نموذجين دالين، اختلف مكان النشر في الأول نشرت الرواية في طبعتيها في المكان نفسه في الثاني.

أولهما: «الدراويش يعودون إلى المنفى»[٥٢]، في طبعتها الأولى: جاء الغلاف مفرغاً إلى حد ما من الأشياء، فلم تظهر إلا الألوان وظهر شخصان غير واضحي نوعية الملابس ولا يمكن اكتشاف انتسابهما إلى بيئة معينة وإنما يمكن بسهولة بعد

قراءة النص استكشاف الجانب الحضاري، إذ هما ينتميان إلى حضارة حديثة مغايرة لما يمكن أن تطرحه كلمة الدراويش من إيحاء بملابس ذات طابع خاص.

وفي الطبعة الثانية تشكل الغلاف من لوحة تضم مجموعة من الأشياء، لوحة مصممة من أشياء متفرقة:

شواهد قبور – أحجار – أشجار – أرض خضراء يخرج منها ثلاث أيدٍ وخلفية ذات لون أحمر. ويطرح كل هذا دلالات متعددة للحياة والموت والحرية والمعنى الإنساني الضائع، وكلها معان تطرحها الرواية وتؤكد عليها.

ثانيهما: «وقائع استشهاد إسماعيل النوحي»[٥٣]، ففي طبعتها الأولى جاء الغلاف بسيطاً مركباً من بقع لونية متدرجة بين الأصفر والأحمر والأخضر. كما بدا الغلاف سريالياً يطرح أطيافاً تحاول أن تعبر عن واقع مسيطر.

وفي الطبعة الثانية اختلف التصميم تماماً حيث سيطر اللونان الأخضر الداكن والباهت وتوسط الغلاف لوحة لفنان عالمي (مايكل أنجلو) يطالع فيها شيخ كبير أوراقاً تبدو مخطوطاً قديماً، والمخطوط يقارب إلى حد كبير الروح الملحمية للرواية بما تضمه من وقائع وأحداث.

إن حضور الأشياء في غلاف الرواية متعدد الوظائف، إذ يشي بعالم النص ويكون قادراً على أن يؤهل الداخل لهذا العالم لأن يتوافق مع الخيوط النصية، والقارئ الذي يعطي الغلاف اهتماماً بقدر ما، يتأثر إلى حد كبير بما يقدمه الغلاف من تفاصيل لا يستطيع أن ينفلت منها أو من أثرها أثناء القراءة، وإن كان التأثير قد سبق عند القارئ الأول (المصمم) فقد لعبت الأشياء دورها بأن تضع نفسها في دائرة وعيه ومن ثم يسجلها على الغلاف بوصفها نصاً منتجاً بأثر نص سابق، فتصبح وسائط بصرية للتلقي قادرة على أن تكون نصاً جديداً ينتمي للنص الأصلي، وينبثق منه.

المبحث الثاني
الأشياء ومستويات الرؤية

من يرى؟

إن عيناً ما ترى الأشياء ثم تعرضها لنا ونحن نراها عبر هذه العين، وإدراكنا لها يكون أعمق إذا ما أدركنا بداية من الذي يرى، وعندها سيتكشف لنا لماذا تبدو الأشياء مغايرة لما نعرفها عليه في واقعنا. بداية وبداهة يقع الاتفاق على أن مساحة ما (كبيرة أو صغيرة) تستقر بين ما نراه في واقعنا وما نراه في واقع النص من أشياء، وأن الصخور التي نراها في الواقع ليست هي الصخور التي تطالعنا في «فساد الأمكنة»[٥٤]؛ فالروائي يبدأ من الواقع ولكنه لا ينتهي إليه:

«وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هو عالم الواقع فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره»[٥٥].

ولأن الكاتب يبدع شخصياته مستقلة بعالمها وإن اشتركت مع غيرها في مساحة هذا العالم، فإنه يستفيد من غيرية السارد في تحقيق هذه الاستقلالية، بحيث لا تتماهى شخصيته (الروائي) مع شخوصه، ومع هذا التعدد، تتعدد زوايا رؤية الأشياء، مما يؤثر في طريقة عرضها وإدراك المتلقي لها.

ويمكننا رصد مجموعة من الزوايا المؤثرة في العرض والتي تتحدد بحسب عوامل:

- الموقع.
- الزمن.
- الاجتماعي.
- التلقي.

أولاً – عامل الموقع:

ونعني به زاوية الرؤية المترتبة على: أين يقف الرائي (الوسيط) ذلك الذي يمثل العين المدركة الواقعة في منطقة وسطى بين المبدع والمتلقي؟، أو هي الوسيط الذي يجعله المبدع وسيلته للتبليغ، ويمكن تعرفه، ورصد أنواعه من خلال مقاربة الضمائر المتعددة بحسب نموذج تودوروف المعدل في مظاهر الحكي(٥٦):

* رؤية أقرب من الأشياء تتمثل في الراوي بضمير المتكلم.
* رؤية أبعد من الأشياء تتمثل في ضمير الغائب.
* رؤية مساوية للأشياء تتمثل في ضمير المخاطب.

وتتوافق هذه الرؤى مع طبيعة السارد، أو تعبر تعبيراً واضحاً عنه.

ففي النوع الأول – رؤية أقرب، ضمير المتكلم:

تمثل الأشياء للراوي (الراصد عالمه بالأخص وعالم الآخرين بالأعم)، حقائق ليست دخيلة عليه فهو يقيم معها علاقة روحية، والمتلقي لا يداخله الشك في هذه العلاقة، وليس أقدر على تقديم الأشياء بدقة ومن ثم العلاقة بها إلا ضمير المتكلم الذي يجعلنا نرى الأشياء بصورة أكثر واقعية، يقول بوتور:

«إننا نستعمل، بالطبع، صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً»(٥٧).

للوهلة الأولى نتوقع أن اقتراب الراوي من الأشياء – بحكم اقترابه من عالمه – تجعله أكثر إدراكاً ووصفاً لها، ولكن الحقائق النصية تؤكد عكس ذلك، وضمير المتكلم يجعلنا نرى الأشياء عبر مرورها بالحالة النفسية للوسيط ودرجة معرفته السابقة لها بدرجة يمكننا من خلالها أن نتأول رؤيته هذه بوصفها إظهاراً لما في نفسه من شعور بالحاجة للأشياء، جاء على لسان الساردة في «أشجار قليلة عند المنحنى»:

«ثم وكأنني أدخل الحالة العادية لأهل المدينة رحت أتابع المعروضات: ثياب،

وأحذية وحقائب جلدية وستائر ومراتب وألحفة وملايات سراير وقمصان نوم وأطقم شاي وسفرة صيني وبايركس وستانلستيل»(٥٨).

كما تمثل هذه الأشياء حاة المدينة العادية، و– بالمنطق التجاري – ما يحتاجه الناس فيها، ودرجة تحفزهم، فإنها أيضاً تمثل واقعاً ما تحتاجه الراوية في رغبتها لاستكشاف المكان أولاً، وإشباع حاجاتها من هذه الأشياء ثانياً.

لقد جعلتنا الأشياء نرى الساردة وهي تتوافق مع أهل المدينة الذين يمكن استكشافهم عبر تحليل الأشياء وملاحظة علاقتها بالحاضر والماضي، وما هو منها صناعة محلية أو غير ذلك، ولأن الساردة لا تنسى أنوثتها، فإنها عندما تدرك الأشياء بعد تفحصها تروح تمارس عملية الانتقاء مسلطة «الكاميرا» على التفاصيل الأكثر وضوحاً، كما تؤكد في الوقت نفسه معنى إشباع الحاجات:

«راق لي طاقم فناجين قهوة «صيني» منقوش بصور روميو وجولييت ونظرات الحب بينهما»(٥٩).

لقد تحولت الأشياء لمرآة قادرة على أن تعكس الحالة النفسية للسارد، وفي عمق العلاقة الناشئة بين الساردة وطاقم الفناجين يمكننا بسهولة أن ندرك الإسقاط الذي تحدثه في الخلفية، فهي تعيش في بلد غير بلدها، انتقلت إليه مع زوجها الذي تحبه، وهي عندما ترى روميو وجولييت، فإنها تسعى إلى ترسيخ الحالة التي تعيشها أو تحلم بها وحالتها تشبه بدرجة ما قصة العاشقين الشهيرين (فقد خالفت أسرتها إلى حين عندما أعلنت رغبتها في الزواج من رجل ليس مصرياً ولا يقيم في مصر) إنها ترغب في اقتناء الطاقم لاستخدامه بغرض إحداث التواصل مع الآخرين من جهة، ومن جهة أخرى ترى نفسها في النقوش على الطاقم مصرحة «بنظرات الحب بينهما» وهي تحل لنفسها ما فعلت من خلال إعلانها أنها ليست الحالة المنفردة الشاذة كما أن روميو وجولييت ليسا حالة واحدة، فتكرار الحالة يجعلها القاعدة وغيرها الشاذ وليس العكس، لذا لم يكن إيراد كلمة (صور) الدالة على التعدد مجانياً، والتعدد قائم على مستويين:

- مستوى اعتبار الصورة واحدة متكررة على كل قطعة من الطاقم مما يؤكد الحالة ويرسخها لقدرتها على التكرار ومحاصرة الإدراك والتعدد أمام بصره ومن ثم أمام بصيرتها وتفكيره

- مستوى تغير الصورة وأنها ليست صورة واحدة متكررة وأن كل قطعة لها استقلاليتها مهما تشابهت، مما يجعل من الحالة نموذجاً يحق له أن يتكرر ولو لم يكن تكرره بالسيمترية نفسها.

ويمكن للمؤول أن يغوص قليلاً ليدرك اختزال الأشياء/الطاقم لبيئات ثلاث رئيسية اجتمعت إزاء القارئ:

- الشرق الأقصى (الصين) الذي ينسب إليه المنتج ولو لم يكن مصنوعاً فيه الآن (وما زالت عقلية المستهلك العربي منحازة نحو المصنوع في الصين بحثاً عن الأصالة التي يفترض بوجودها توفر الجودة تماماً كالسجاد الفارسي والصوف الإنجليزي وغيرهما).

- الغرب وفيه دارت أحداث قصة الحب الشهيرة.

- البيئة العربية التي تضم بشكل فرعي مجتمعين: مصر بلد الساردة والعاصمة العربية التي انتقلت إليها.

- لقد صنع الغرب القانون، قانون الحب وخلد كتابه القصة، ونقشها الشرق المفتقر للقانون الإنساني، وأسقطت السادرة الحالمة بتكرار النموذج وتطبيق القانون ذلك على حالتها. فإذا ما عرفنا أن الساردة تراجعت عن الشراء تساءلنا معها:

- «تراجعت في شراء طاقم فناجين القهوة وأخبرت البائعة أن الشراء سيحدث في نهاية اليوم حتى لا أحمل نفسي عبء التحرك به في شوارع وسط المدينة. أحياناً تأخذني اللهفة لاقتناء أشياء محببة إلى نفسي. ثم أتراجع عنها دون فهم سر التردد»(٦٠).

ولكن اعتماد النظرة السابقة للساردة بإمكانه أن يكشف سر التردد، فقد حققت ذاتها من خلال النقش / الأثر الثابت (في لسان العرب النقش: الأثر في الأرض والنمنمة) وأشبعت حاجتها المفتقدة الممثلة في:

- إحداث التواصل مع الآخرين؛ فهي الوحيدة في مدينة تدخلها للمرة الأولى وتختبر الآخرين لإحداث علاقات معهم، وهو ما يتم عبر استخدام الطاقم في توثيق العلاقة الاجتماعية مع ضيوفها وزوجها، وقد تحقق التواصل مع البائعة التي ذهبت إليها لمعاينة الطاقم:

«وبعد أن منحت نفسها فرصة للارتياح راحت تثني على ثوبي وتسألني عن مكان شرائه. بش وجهها وكانت عابسة ثم دعتني لكوب شاي، وهي تخبرني أنها تحب مصر والمصريين. أخبرتها أنني أحب القهوة أكثر من الشاي، ربما لتلك المرارة المحببة فنادت عاملة البوفيه، كانت مصرية ورقص قلبي حين رأيتها حتى ظننت أنني أعرفها»(٦١).

وكما أن هذا المقطع يكشف عن إسقاط جديد لسر العلاقة بين الساردة والقهوة التي تناسب مرارتها حالة المرارة التي تعيشها، المرارة المحببة لغربتها عن أهلها ووطنها ولكنها تعيش مع حبيبها مما يجعلها بالفعل مرارة محببة، فإن المقطع نفسه يكشف بوضوح عن الجانب الآخر من سر التردد، فقد تذوقت الساردة القهوة وحققت التواصل مع البائعة مواطنة بلد الغربة وعاملة البوفيه مواطنة الساردة المصرية، لذا لم تعد في حاجة لأن تشتري أو تقتني الطاقم بوصفه أداة التواصل وقد تحقق، أو أداة الإثبات وإشعار النفس بصحة المسلك وقد تحقق هذا أيضاً.

وفي النوع الثاني – الرؤية الأبعد للأشياء:

يتيح ضمير الغائب للأشياء فرصة كبرى للظهور، وما كان السارد بضمير المتكلم في حاجة إليه من مساحة تبعده قليلاً عن الأشياء حتى يتحقق له إدراكها تماماً يتحقق بالفعل مع السارد بضمير الغائب.

وضمير الغائب ليس يعني أن الرواية كلها مروية به، إذ من الممكن أن نعود إلى أشجار قليلة عند المنحنى «لإدراك الصورة التي ترسمها الساردة لغيرها ممن تروي عنهم بضمير الغائب، وتعد صورة السيد الرئيس نموذجاً واضحاً لهذا الرؤية:

كنت أعرف ولع السيد الرئيس بصوره التي ملأت الشوارع والمباني وكل مكان في المدينة، واجهات مستشفى القلب والصدر والأمراض المزمنة ومصحات

الأمراض النفسية ومصانع الأسلحة ومعامل الطاقة الذرية والمحاكم والسجون، حتى جدران دورات المياه العامة، هذا غير واجهات الجرائد والمجلات. وقد بدت المسألة مثل مفارقة لاذعة السخرية حين أمسكت مرة بمجلة للطهي وثانية للحياكة وغيرها للتطريز لأجد صورة السيد الرئيس تتصدر أغلفتها، وحين سبقتني دهشتي تجاهل «عائد» الأمر بالدخول سريعاً في حديث آخر»[٦٢].

لا يتوقف دور صورة السيد الرئيس عند اختزال المظهر السلطوي الذي يمارسه على أهل البلاد، وإنما يتعداه إلى كونه ممثلاً لصورة اجتماعية مغايرة لم تألفها الساردة مما يجعلها تصاب بالدهشة التي تتسلل بدورها للمتلقي، يضاف لذلك ما يمكن عقده من مقارنة بين الصورتين اللتين تمثلان كيانين مغايرين:

- صورة روميو وجولييت بوصفها نقشاً يمثل أثراً محافظاً عليه لطبيعته الفنية والجمالية، ويشير إلى صيغة عميقة للعلاقات الإنسانية، والتواصل الإنساني عبر الزمان والمكان (عبور القصة إلى بيئة أخرى واجتيازها حدود الزمان، والمكان، واللغة).
- صورة السيد الرئيس المسطحة والموزعة بفعل ليس جمالياً وإنما بفعل سياسي، سلطوي، ديكتاتوري، يجعل من السيد الرئيس نموذجاً للقهر. والرواية تقدم – عبر مساحة واسعة – مشهداً لعملية التخلص من صورة السيد الرئيس مما يجعلها ترسم حالة قدرية لا يمكن الفكاك منها بسهولة، تنضاف لما يمنحه السياق السردي لها من وظائف متعددة، منها: كشف حالة الاختلاف القائمة بين أشجان المصرية وعائد زوجها الذي أظهر حالة من الرعب لتورط زوجته في إلقاء صحيفة تحمل صورة السيد الرئيس في سلة المهملات:

كانت نظراته تنتفض بشرر لا تطفئه إجاباتي اللامبالية كما تبدو له، وكنت ما أزال أحتفظ ببعض من وداعتي في استقبال هوس الآخرين، وولعهم بتفاصيل غريبة، أخبرني بصوت مبحوح أن صورة السيد الرئيس تتصدر صفحة الجريدة.

- لم أقصد شيئاً مما تخشاه.

مسح الزجاج بالجرائد طريقة أكثر شيوعاً بين الناس في بلدي، وبلاد أخرى.

بدا «عائد» وكأن حشداً من كوابيس اليقظة يداهمه.. صفوف من الخوف والرعب والفزع، فراح يفرد لي الصفحة لأرى صورة السيد الرئيس المبلولة والمخدوشة مثل وجه مكرمش ومشوه»(٦٣).

لقد كانت سطوة الشيء/الصورة أكبر مما تتصور «أشجان» القادمة من بلد شأنها شأن الكثير من البلدان تملي عليها ثقافتها الشعبية أن تستخدم الصحف في تنظيف الزجاج، وما يبدو عادياً في غير المكان بات غريباً في هذه البلد التي يجعلها رئيسها تحترم أشياءه أو تخاف أشياءه خوفها منه، فقد حلت الصورة/ الشيء محل الذات صاحب السلطة المكتسب نوعاً من القدسية وقدراً من الإكراه على الاحترام:

«وفي لحظة وكأنه تذكر شيئاً جرى كالمسوس إلى باب البيت، يفتحه وينظر يميناً ويساراً. ثم النافذة ليفتح خلفيتها ويتبصص في كل الاتجاهات ثم يرفع سماعة التليفون، يحدق فيها ويضعها، حدث هذا أكثر من مرة وكأنه يرغب في التأكد من شيء ما

بدا الخوف نابضاً فوق ملامح وجه «عائد» وحركته المشدودة إلى كل أرجاء البيت. لم أكن بحاجة لأن أستعطفه أن يهدأ ويرتد عن مخاوفه وكوابيسه هذه مكتفياً بإلقاء الورقة في سلة قمامتنا أو قمامة الشارع، وليختتم هذا العرض الكابوسي من مهزلة قاتمة»(٦٤).

عائد – عبر تعامله مع أشياء المكان وخاصة صورة السيد الرئيس – يعد نموذجاً لثقافة شعب بأكمله، شعب يخاف الأشياء قدر خوفه من أصحابها، وتبدو أدوات العصر كائنة في بيته لا لاستخدامه لها ولكن لاستخدام الآخرين. فالتليفون يبدو وجوده – كما يراه عائد – وسيلة للتجسس عليه لا لاتصاله أو تواصله بالآخرين.

لقد حركت صورة السيد الرئيس الصيغة السردية، واستنهضت الأشياء للظهور والفاعلية (الباب – النافذة – سماعة التليفون – سلة القمامة – أعواد الكبريت – النار – الرماد) ولم يعد البشر فقط هم الذين يدورون في فلك الشيء /

الصورة وإنما أصبحت الأشياء أيضاً يمكن تفسيرها أو استكشاف فاعليتها عبر التصور الجديد.

وفي «شطح المدينة» يقدم السارد وجهاً آخر لضمير الغائب يتفق مع رؤية أشجان المصرية في دخول الشخصية لعالم مغاير لعالمها وما تعودت عليه، المروي عنه هنا رجل جاء إلى مدينة يمعن السارد في إخفاء ملامحها المفضية إلى ربطها بمدينة في الواقع المتعين»[٦٥].

والرؤية تتحقق عبر منظور الزائر الذي يستقي معلوماته عن الأشياء من مصادر شتى، ولأنه ليس عائداً أو مقيماً[٦٦] تتكشف دهشته الواضحة وانبهاره بما يرى:

«إنها البدايات، يشبه الوصول إلى أرض لم يطأها بولوج العالم الحسي لامرأة مبهر اكتشاف دقائق الخصائص الصغرى في المرة الأولى كل منهن عالم، منظومة بمفردها[٦٧].

ومن منظور الزائر تتعدد العبارات الدالة على اللجوء لمصادر المعرفة بغية استكمال صورة العالم وجغرافيته، ومنها اللجوء لأشياء قادرة على استكمال هذه المعرفة:

- ترددت شائعات ص١٣.
- يبدو أن ص ١٥.
- هنا تشير كتب الاجتماع ص ١٥.
- يؤكد العارفون ص ١٧.
- حدثني أقدم العمار ص ٢٨.

وتلعب الأشياء دورها في استثارة المعرفة لدى الزائر الذي يقرأ المدينة وتاريخها وطبيعتها العلمية والثقافية والاجتماعية عبر أشيائها فيعقد فصولاً كاملة لوصف:

- المقهى وصاحبه ص ٢٦.

- الأزياء ص ٣٥.
- البرج ص ٥٤.
- البوابات السبع ص ٦٥.
- بنايات ص ٧٦.
- البناية وما شابهها ص ٧٩.
- متاهة ص ٨٩.

والخيوط التي تمدها هذه الأشياء تمنح النص طبيعته، وتمثل مفاتيح قراءته، والقارئ يأخذ وضعية الزائر وهو يتابع اكتشافاته للأشياء وحكاياتها، فقد نجح السارد في تحويل المتلقي من متابعة أشياء الرواية إلى الغوص في رواية الأشياء وحكاياتها.

وتتسع دائرة وظائف ضمير الغائب في رؤيته للأشياء، فالنصوص الروائية العربية في معظمها تتعامل مع هذا الضمير؛ إذ هو أبسط الصيغ الأساسية للرواية على حد تعبير بوتور[٦٨] وهو يتيح للسارد استكشاف المساحات الأوسع من التفاصيل لدرجة الاستقصاء أحياناً.

النوع الثالث – الرؤية المساحية للأشياء (ضمير المخاطب).

لأن الخطاب يحيل إلى لحظة آنية، لحظة يحاور فيها شخص نفسه طارحاً همومه وأشجانه ومرئياته أيضاً، واعتماداً على معرفة متبادلة أو تعاهد بين شخصين متخيلين يعيشان لحظة واحدة ويريان الأشياء في اللحظة نفسها، ويدركان طبيعتها وما توصف به، وفي أحيان كثيرة يكون الإدراك كافياً فلا تذكر أشياء اعتمدا فيها على إدراكها الذي يغني عن ذكرها.

وما يذكر يكتفى فيه بالحد الأدنى من الصفات، ويختلف موقع الرؤية ليطرح نظرة مغايرة، فيتوحد الرائي بالأشياء لأنه قادر على التحاور معها، و محاورته نفسه عنها.

«كل شيء حولك، يشف عنك، يكشفك، حتى حنفية المياه لا تأمن لها، نحاسها المجنزر تراه قادراً على أن يشي بك، يصيح أنك هنا واقف تكاد تكتم أنفاسك.

باب دورة المياه مغلق لكنك تشاهده وهي تفتحه، وتنظر لأسفلك نظرة عابرة أو محترمة وتشعر بأزرار بنطلونك مفتوحة وبلباسك يتجعد بما يمتد.

الباب مغلق، وأنت تسمع صوتها ينادي الصول فلا تسمع سوى مناداتها باسمك»(٦٩).

لا يتوقف السارد عند وصف الأشياء وإنما يكتفى بالحد الأدنى من الصفات، الصفات النحوية أو ذات الصيغة الخبرية: نحاسها المجنزر – باب مغلق – أزرار مفتوحة.

ولا يحتاج السارد لإيقاف الزمن، واصفاً الأشياء بصفات إخبارية مفصحة، يفعل ذلك اعتماداً على اللحظة الآنية التي يقارب فيها الأشياء. فالمتلقي يشاركه اللحظة ولا يضعه السارد في موضع البعيد زماناً أو مكاناً مما يجعله قادراً على إدراك الأشياء في لحظة بروزها وقيامها بدورها، لذا يلجأ السارد إلى الاعتماد على المدرك البصري فيرسم التصريح:

تصريح بالغياب

الوحدة/

الدرجة/

الاسم/

يصرح للمذكور بالغياب

من سعت يوم / /

إلى سعت يوم / /

القائد

والتصريح بدوره يتحول إلى لحظة حاضرة متجددة بالإدراك، فكلما قربها المتلقي وجدها حاضرة بحضور القوة المدركة لها.

السارد هنا ليس متعالياً ولا يفرض رؤيته للأشياء على متلقيه وإنما يعادل بين ما هو موجود وما يجب أن يدرك، يجعل من نفسه شيئاً من الأشياء، يقدم نفسه في الوقت الذي تقدم فيه نفسها فلا يميز نفسه بمعرفة شيء ينفرد به.

ثانياً – عامل الزمن:

تتأثر عملية الرؤية بالعامل الزمني للسارد أو من تقدم الأشياء من زاوية رؤيته، ونعني بالزمن خبرة الإنسان بالأشياء عبر مراحل عمره، فالنص قد يقدم من وجهة نظر طفل أو شيخ، وعندها لا بد أن تختلف زاوية الرؤية وتتأثر صورة الأشياء بهذه الزاوية.

يجسم المنظور الطفولي الأشياء ويضخمها ويمنحها من الصفات ما لا يكون مطابقاً لواقعها، متأثراً في ذلك بمعرفة مستمدة من الآخرين.

وهو يرى الأشياء بصورة مستقبلية تمثل حلمه بالقوة أو ما يجب أن يكون عليه مستقبلاً:

في «**الأرض**» لعبد الرحمن الشرقاوي يعتمد الروائي على منظور الطفل الذي يرى عصا عبدالهادي علامة على قوة قادرة أن تتحدى الحكومة:

«همس أحد الأولاد لجاره:

– شوف شعرة الأسد اللي في صدر عبدالهادي.. بيدعك الشعرة اللي من الأسد.

– وأجابه زميله همساً:

– دا شراني خالص.. بص له بص كده يا نهار أسوح. العفاريت بتنط قدامه.. دا بعون الله يا بني يضرب الهندزة كلها.. يسوقهم بالعصا»[٧٠].

– وتظل عصا عبدالهادي مسيطرة على رؤية السارد، فتصبح عنصراً من العناصر الملازمة لعبد الهادي كملابسه تماماً.

«كان يلبس جلباباً فضفاضاً من الكشمير الكحلي، ويمسك بيده الشمروخ الطويل ذا الشهرة الواسعة بين هواة لعب العصا في قريتنا والقرى المجاورة»[٧١].

وتصبح العصا طقساً من طقوسه وحركة ملازمة تمثل افتتاحية للفعل.

- «وأمسك بعصاه، وهزها في الفضاء، ثم أمسك بذقنه وتسمر ساعده ووضع العصا على كتفيه، وأسند إليها مؤخرة رأسه، وأرخى عليها يديه، ودخل حقل البطيخ»(٧٢).
- وضرب عبدالهادي الأرض بعصاه واقتحم الطريق، وتحرك الأفندي وزميله، وعبدالهادي يمشي مسرعاً إلى القرية وعصاه تشق صمت الظلام»(٧٣).

لقد أسبغ منظور السارد على العصا كل مظاهر القوة وجعل عبدالهادي أداة لتحريكها فأفضى كل منهما للآخر: عبدالهادي يضيف لعصاه والعصا بدورها تمثل علامة مشيرة إلى صاحبها.

وفي «**تفاح المجانين**» يأخذ السارد المنظور الطفولي ذاته، ذلك المنظور الذي يعمل على تضخيم الأشياء، ويضرب بالقوة كل ما هو مستقر فتبدو الأشياء خاضعة لمنطق القوة هذا:

«وقف بالساحة وقام بألعاب خارقة، كسروا صخرة فوق بطنه، ونام على سرير من المسامير، وجذب بلحيته الحبل فشد السيارة إلى الخلف ثم ابتلع ما لا حصر له من المسامير والشفرات»(٧٤).

لقد استقطب السارد الأشياء ليضعها في مواجهة الإنسان، متحدية إياه إظهار قوته وبالرؤية نفسها يطرح وعي الصغير تفاح المجانين الذي يمثل استحضاراً للمستقبل:

«تفاحة واحدة تجعل رجلاً.. رجلاً يعرف كيف يثأر لكبريائه وكرامته.

وغير بعيد كانت الأشجار الحمراء الوحشية تصهل وتزأر وتنفجر ثم تعيد تكوين نفسها»(٧٥).

ولا تقف التحذيرات السابقة حائلاً دون تجربة التفاح ما دام قادراً على أن يختصر الزمن، وتتغلب ممكنات الوعي وأحلام القوة على كل المحظورات:

«كانت تبدو شهية.. طافحة، تقدم نفسها بشراهة. فأكلتها، أكلتها دفعة واحدة.

وفي الحال تحولت إلى جمرة، ناولني ثانية، وثالثة، فصرت سفوداً أحمر يقترب من درجة الذوبان..

ثم أحسست أنني أتحول من ماء إلى بخار. ومن حولي كان البرقوق يتحول إلى عيون أبقار.. وكان ثبات عرف الديك الذي يتوج رأس تلك الطيور الصلفة ينبت على كتفي وعلى رؤوس أصابعي»(٧٦).

لقد حدث التحول، ولكنه تحول على مستوى الداخل (الوعي) لا الخارج، لقد أثرى الخيال بالمعرفة المدركة عن التفاحة فشوهد الواقع من زاوية جديدة، زاوية حالة التحول الذي يرى السارد نفسه فيه:

– ها قد أصبحت قوياً.. قال بدر العنكبوت، وبعدها، دحرجنا بعض الحجارة الكبيرة من القمة إلى سفح الوادي ثم تصارعنا، فأوقعته أرضاً وقررنا الانتظار حتى المساء لنبدأ الهجوم على الشاويش حسن(٧٧).

ومن أعلن القوة وقع أرضاً فدلل على زيف الإعلان، ومن شعر بالقوة انتظر الظلام للهجوم، فالقوة مزيفة، والرواية إذ تعمد إلى هذه الرموز / العناصر (الطفل – التفاح) تحسن توظيفها رامزة إلى منطق زمني واضع المعالم، فالكبار لا يثورون بالقدر الذي يثور به هؤلاء الصغار وفي الوقت نفسه يستثمر رمز الطفل للإحالة إلى طفولة من هم في وضع المحتل، حيث يحققون بطولة مزيفة لا تعتمد على قوة حقيقية، على سلاح قادر على مجابهة العدو بمثل أسلحته، والخال الذي يفتقد البندقية عملياً يلجأ إلى طرحها نظرياً على وعي الأطفال محققاً شيئاً في نفسه ومدعماً الوعي الطفولي بمداعبة خيالهم بوصفه الوسيلة الوحيدة – أو تكاد – للمعرفة:

«أمسك الخال بقلم الرصاص وأخذ يرسم البندقية:

رسم فوهتها.. رسم الماسورة.. رسم القبضة.. رسم كتلة الترباس.. رسم الأخمص.. رسم النابض.. رسم الزناد.. رسم الفرح والدهشة والانبهار.. رسم الفضاء.. رسم المسافات الشاسعة.. رسم الرمال وقطرات المطر»(٧٨).

تحول الرسم إلى نص أدركه المتلقي (المهيأ لتأويله) حال تلقيه، فالأشياء في

تسللها إلى الخيال الطفولي انتقلت من حيزها المادي إلى حيزها المعنوي، وعوضت الصورة فقدان المادة، وقد نجح الروائي في بث دلالة الأشياء، فاللجوء للتفاحة – مع ما يطرحه من مرجعية تتناص مع ما يحمله التراث العربي عنها، وعلاقتها بالإنسان وخروجه من الجنة – كان وسيلة العاجز المقهور الذي يصر على ألا يستفيد من قوانين الواقع ومنطقه، فالعدو: القريب الشاويش حسن، والبعيد الممثل يمتلك كلاهما سلاحاً أقوى بكثير من سلاح التفاحة المانحة القوة المزيفة، والمجتمع أو الجماعة البشرية غير المدركة متطلبات واقعها هي كالطفل في وعيه حين يتخذ من الحمار قدوة، وقد أكل الحمار التفاحة فصار مجنوناً، ولم يتعظ مما أصاب الحمار فجعله أداة للتدمير لا للحصول على الحرية و الفوز بما هو إيجابي. وقد أحسن الروائي في تحريك الأشياء متكئاً على رؤية الطفل أو الوعي الطفولي، فالحمار في ثورته لم يخلص الحارة أو أهلها من سطوة المحتل ولا انتقم من الشاويش حسن، وإنما خرب ودمر ما يعتمد عليه الناس في معيشتهم من أشياء لا يحصلون عليها بسهولة:

«داهم في البداية حقل البطيخ مدحرجاً كسرات البطيخ، شاجاً رؤوسها، مسيلاً دمها الأحمر.

وبعد حقل البطيخ، داهم بيوت النور، رافساً من اقترب منه قاطعاً حبال الخيام، قالب الجرار والغرابيل وأقفاس الطيور.

دب الذعر، فهرب الرجال ذوو الشوارب المعقوفة والنساء ذوات الأثواب المزركشة والأطفال العراة. وصل محطة البنزين...»[٧٩].

ويمكننا – تبعاً لهذه الزاوية – أن نتوقف عند زاوية زمنية أخرى تتمثل في السارد شاباً أو على أعتاب مرحلة الشباب، فالروائي يستثمر هذه المرحلة فيجعل العالم يتحرك تحت وعيها وبتأثير من خبراتها.

في «أيام الإنسان السبعة» تتفتح حواس عبدالعزيز على العالم، فلا ينشغل وعيه بأشياء طرحتها كثيراً رؤية الفلاح التي كانت غالباً تهتم بالغرائبي والخرافي فتظهر العفاريت والأشباح في ظلام القرية أو في الأماكن الخلاء والمهجورة نهاراً،

وإنما تسيطر على عبدالعزيز روح الحب والتفتح للعالم، لذا يأتي منظوره لعالمه رائقاً صافياً رغم تعاسة أهل الريف، والأشياء تعمل على إحداث الاستدعاءات التي يشعر المتلقي إزاءها بأن العالم يتحرك حركة سهلة ميسورة لا صعوبة فيها، تسيطر على حركته روحانية عالية.

من هذا المنطلق لا يقف عبدالعزيز الشاب عند الأشياء في ذاتها، لها حضورها المجرد في العالم، وإنما هي أشياء تستدعي حكايات وأشخاصاً وواقعاً حياً، وهو عندما يدرك العالم يرى الأشياء علامات تحافظ على القيم والأعراف التي تستقر في عالمه.

فالأريكة علامة على مكانة صاحبها ولو غاب عنها(٨٠).

وحضور الحصير مطروحاً على الوعي يجعل الحكاية تنساب كاشفة عن قصة الشيء / الحصير:

- افرش الحصر يا بني.
- حاضر يا عم الحاج.

«وتفرش الحصير البيضاء الناصعة على أرض الصالة المبلطة، شمعية البياض هذه الحصر، تقسم صفاءها أحجبة ومربعات ملونة بالأحمر والأخضر، حصر جميلة صنعها الرجل الصالح سيد من محلة منوف...»(٨١).

ويروح السارد طارحاً حكاية الرجل الصالح سيد، مما يجعلنا ندرك الإنسان وقد أفضى إليه الشيء أو جاء في سياق الأشياء، وعبدالعزيز المقبل على الحياة لا يرى في الحصير إلا ألواناً زاهية صافية، جميلة، بيضاء تمثل انعكاساً لهذه النفس الصافية البكر التي لم تتلوث بعد، والحصر تفتح مكان الحكاية أمام المتلقي فلا يظل خياله حبيساً لمكان الحكي، وإنما يأتي الاستدعاء لصانع الحصر بوصفه انطلاقاً يفتح مكاناً جديداً، ويطرح حركة محركة للخيال، كما يصور صانع الحصر بالسندباد البري الذي تحركه أحماله:

«إذا ما أعجبته تحفة من الحصير، مصلى أو مفرش دكة طواها وحملها على

خاصرته – على طريقة أهل مهنته – وجاء بها من قريته إلى الحاج كريم، طريق طويل، يقطعه ماراً بالناس والحقول والقرى تؤنسه التراتيل والتسابيح، يقرئ الناس السلام حتى العيال الذين يلعبون بالتراب.. وحينما يصل ويضع حمله يجلس صغيراً ساكناً كحمامة لا يصدر منه إلا صوت حسوات القهوة من الفنجان المزركش الكبير ثم ينهض منصرفاً ويعترض الحاج كريم:

– ريقنا ما اتبل من لقاك يا شيخ سيد.

– إرادة ربنا.

– لقمة..

– ما فيش نصيب»[٨٢].

ليكن الشيخ سيد متحركاً بفعل الحب للحاج كريم ولكنه في كل مرة يسعى للوسيلة «الحصير» الأجمل ليتقرب به إلى محبوبه، فإذا لم توجد التحفة غاب الشيخ سيد الذي يأخذ بعده الجسماني من عمله وعبدالعزيز يدرك ذلك:

«بيديه خشونة وصلابة غريبة كأنهما أظلاف، ربما ذلك من كثرة ما تدكان السمار على الخيطان في مهنة الحصير»[٨٣].

ولم يتوقف الأمر عند ملاحظة اليدين وإنما يتعداه إلى ما يحرك أفكار عبدالعزيز ويطرح عليه ما يجعله يتساءل:

«ترى هل تكمن إرادة الله في صلابة اليد الغريبة»[٨٤].

وهو تساؤل الوعي الذي لم يختبر الحياة بعد، وتحركه الأشياء للتساؤل دون أن يدرك شيئاً من كنه العالم الذي يعايشه.

ثالثاً – العامل الاجتماعي:

يتيح الوضع الإنساني للفرد في مجتمعه أن يتعامل مع أشياء دون غيرها، وتتحول الأشياء لديه إلى: متاح، وممكن، ومستحيل بعيد المنال، ويحسب سعادته أو شقاءه أو حرمانه في الحياة بمقياس اقترابه من الأشياء، أو امتلاكه لها، وما يحرك

رجل المدينة من أشياء يختلف عما يحرك رجل القرية، ومن هم في أدنى السلم الاجتماعي يتعاملون مع أشياء تكشف عن طبائعهم ووسطهم الاجتماعي خلافا لما يبدو عليه الأمر عند من هم في أعلى السلم، والسجين لا يرى الأشياء كما يراها من يعيش حراً تنبسط أمامه مفردات الحياة جميعها بأشيائها المتنوعة، المتعددة.

وحين تتحرك الأشياء من منظور السجين يصبح الداخل واقعاً مرفوضاً والخارج واقعاً مسعياً إليه، ويختلف النطاق الوظيفي للأشياء؛ إذ ما هو في الخارج اختيار قد يتحول إلى العكس خلف الأسوار.

الشطرنج في «**المستنقعات الضوئية**» لإسماعيل فهد إسماعيل يقوم بدور المستهلك للوقت أولاً، وقت لا بد أن يمر – مع ثقل مروره – ولكنه محكوم بنظام إجباري، كما يمثل الشطرنج علامة الصراع الذي يعيشه «حميدة» في السجن، وبالقدر نفسه خارجه ثانياً.

داخل السجن يدور الصراع بين العقول المدبرة، بين الصياد والفريسة التي وقعت في شباكه، كيف يحافظ السجان على مسجونيه؟، وكيف يمر الوقت على المسجونين بأقل الخسائر النفسية والمعنوية، أو كيف يحاولون التخلص من سطوة السجان؟ وهذا ما يتكشف من خلال الصراع النفسي بين السجان ومدير السجن عبر رقعة الشطرنج.

«وكان المدير ينشغل بتحريك إحدى قطع الشطرنج

– حميدة

بينما راح شريكه في اللعب يعقد حاجبيه مفكراً:

اللعين يجيد اللعب، وضع وزيره في المكان المناسب بعد حركتين، سيقضي على ملك المدير، والمدير...»[٨٥].

ولكن وظيفة الشطرنج لا تتوقف عند ذلك الحد، فهناك وظيفتان تكمنان في العمق:

١ – التعبير عن الصراع بين الزوج (حميدة) وصديقه المخلص، فهما يجيدان اللعب دون زوجته.

«صديقي المخلص يقضي معظم وقته معنا.

هو وأنا نجيد في لعب الشطرنج، حاولت أنا وكذلك هو.. لكننا فشلنا، ولم تتعلم هي لعب الشطرنج. كانت تقول:

– أكره لعب الشطرنج، هو يسبب لي الصداع»[٨٦].

ولكن قوانين اللعبة/ الصراع، أصبحت في يد الصديق المخلص المتمتع بحريته وبزوجة صديقه (السجين) مما يجعله (السجين) غير قادر على استثمار إجادته السابقة للعب، فقد أصبح الشطرنج علامة على ماض لا يستطيع أن يتخلص من سطوته، إذ يكون حضوره قريناً الشطرنج الذي يمثل – إضافة إلى ما سبق – علامة على الزوجة وحبه لها، فقد أهمل اللعبة لأنها صرحت بكراهيتها لها.

«ثم هناك رقعة الشطرنج، وذلك الماضي الموغل في الذاكرة...

الأصدقاء والتحدي.

– أنا أكره الشطرنج.. هو يسبب لي الصداع»[٨٧].

٢ – ثم تأتي الوظيفة الكبرى (الأعمق) للشطرنج، والمعتمدة على تكرار ظهور رقعة الشطرنج – تصريحاً أو إيحاء – الذي يتوازى مع ظهور المستنقعات الضوئية، والأمر بداية يتوقف عند الصورة المتخيلة لكل منهما، فالشبه كائن بين الشبكة الضوئية المكونة من لونين الأبيض (الضوء) والأسود (الظلام)، ولوني الرقعة (الأسود والأبيض)، وإذا كان الصراع على رقعة الشطرنج صراعاً كلياً أطرافه الجميع وهو يبدو صراعاً تغلب عليه المادية (وجود الذات المضاد لوجود الآخر) فإن الصراع الذي تمثله المستنقعات الضوئية يمثل صراعاً كونياً لازماً للبشر جميعهم على اختلاف مشاربهم، صراع الحرية أو الحصول عليها حين افتقادها، وفي الوقت نفسه كانت المستنقعات علامة على ما أصاب نفس حميدة من ثقوب تشبه تماماً المستنقعات في ثقوبها بفعل الخارج المضيء (وما حدث لحميدة كان كذلك بفعل هذا الخارج أي لم يكن

موضوعياً حين زج به في السجن)، وهو يراقب المستنقعات يراقب نفسه/ داخله، ويستشف المتابع لحضور المستنقعات ما يمكنه من تأكيد ذلك، فحضورها يتكرر بحسب رؤية حميدة ثلاث مرات تمثل في كل مرة كشفاً جديداً بحسب سياقها المختلف:

(١) حميدة ينشغل عن أحداث السجن بالمستنقعات:

«لكن حميدة لم يعلق بشيء، عيناه تتابعان الكوى الصغيرة التي صدته، لكن النور على الرغم من صغر الكوى ووجود القضبان ينفذ إلى الرواق. ويسقط على الأرض المعتمة ليرسم مستنقعات ضوئية»(٨٨).

ولا يفوتنا هنا ما يمنحه السارد (السجين) من وصف للكوى، فهو لم يفعل ذلك عن كره لرقعة الشطرنج التي يعتمد في تصور المتلقي لها على كونها مدركة خارجياً، توجد في خارج يعيشه المتلقي، ولكن المستنقعات ليست حاضرة هناك في الخارج، لذا يأتي وصفها ترسيخاً وتقوية لحضورها، يضاف لهذا السياق مجموعة الملامح التي تعبر بدورها عن وظائف في حد ذاتها (كوى صغيرة – جدار مرتفع – قضبان حديدية صدئة – الأرض المعتمة)، فالمفردات قادرة على بث معنى السجن ومخالفة واقعه المظلم لواقع الخارج المضيء.

ويأتي الاستدراك (لكن) كاشفاً عن روح التحدي لا النور أي يتشبث به السجين ويستمد منه القدرة على مواجهة الداخل البارد المعتم، والسارد في المرة الأولى يعبر عن المستنقعات باللفظ النكرة؛ إذ هي غير محددة الدلالة بالنسبة له، أو بالنسبة للمتلقي الذي يعد تنكيرها علامة على جهله بها بداية، خلافاً للمرة الثانية التي يصبح هناك التقاء فكري من نوع ما بين السجين ومتابعه، فتتحول المستنقعات إلى منطقة المعرفة العهدية بين الاثنين.

(٢) حميدة يستعد للخروج مع المدير:

يغامر المدير بأن يقترح على السجين أن يخرج لمشاهدة فيلم زوربا الذي يرى أنه يشبه حميدة:

«واحتواه الرواق الطويل المعتم. وبلا وعي منه راحت عيناه تتابعان المستنقعات الضوئية التي يرسمها النور القادم من كوى في أعلى الجدار.

هي تضفي على الظلام وحشة محببة»(٨٩).

بدت الظلمة محببة لأنها صارت مؤقتة، مؤهلة لملاقاة المنبع (النور) الممثل للحرية، بالقوة – بحسب ثقته في المدير – أصبح حميدة في الخارج، لذا كان عليه – بلا وعي منه – أن يتابع داخله، يستكشف وقع التجربة عليه، ومدى استيعابه لها وهو السجين الذي قضى سنوات سبعاً لم ير فيها نور الحرية وتراوده كوابيسها، ومع اقتراب الموعد يزداد التصاقه بالداخل، داخل نفسه وإحساسه بأن الخارج أصبح لا قيمة له بفقده حريته وزوجته، لذا لم تعد أضواء المصابيح أو أضواء الداخل بقادرة على أن ترسم هذه المستنقعات.

(٣) حميدة يستكشف داخله المظلم:

«الرواق طويل، النور الباهت الذي ترسله المصابيح القذرة المعلقة في السقف لا يكاد يبدد وحشة الظلام، ولا يرسم مستنقعات ضوئية على الأرض»(٩٠).

فقد أظلم الداخل لأن قرار الخروج كان مباغتاً، وحميدة يعلم أنه مؤقت مما يجعله يشعر بأنه يوضع بين شقي الرحى، فهو لا يريد الخروج لأن زوجته (رمز الخصوبة والحب ووجه الحياة الآخر لديه) قد افتقدها، وفي الوقت نفسه لا يحب البقاء في سجنه، ولا يريد أن يقابل إحسان المدير بالإساءة إن هو فكر في الهرب، وفي الوقت الذي أظلم فيه الداخل كانت «الأنوار ساطعة في الخارج والحرية كان بالإمكان أن تكون ساطعة لو أنها... لعلها الآن....»(٩١).

فقد قضى على حميدة بوصفه إنساناً، مستسلماً، فاقداً الحافز لحياة فقد معناها.

لقد بسطت رؤية السجين عالم الأشياء وتشكلت جغرافية العالم. ولا يتوقف الأمر عند الشطرنج والمستنقعات، يمكن للمتلقي تتبع الكثير من مفردات الأشياء، مفردات الخارج المستدعي والمرتبط بالحادثة التي راح حميدة ضحية لها، وقد

استراح أطرافها بالموت، وظل حميدة شاهداً باقياً على العذاب الإنساني، ومؤهلاً لأن يشير تلميحاً إلى الخيوط التي تنسج حوله وهو المثقف الذي يسعى لإصلاح الكون حسبما يتيح له وعيه بنفسه وبعلمه وبقدراته الكامنة.

من مفردات الخارج: المسدس، الخنجر، في مقابل المعول في الداخل، الأول وسيلة للقتل ويمثل مع الخنجر سبباً لدخول حميدة السجن، ماذا كانت النتيجة لو لم يعمل المسدس أو الخنجر؟. هل كان للمعول حضور وهل كان للنص أن يكون أيضاً؟. لقد انبنى النص على حضور الأشياء التي تحركت عندما أحس أصحابها أنهم قادرون على تغيير العالم أو تغيير حالة الأخت العاهرة بوسيلة ربما لم يكونوا على دراية بما ستجلبه على غيرهم، من هنا كانت حركة أشياء الخارج مؤدية إلى حركة أشياء الداخل بل، مستحضرة وجودها أيضاً.

والمعول عندما يهوي على الأرض الصلبة فإنما يحاول تحطيم قسوة الحياة التي تتكشف أولى ملامحها عند افتقار الحرية.

– «أهوى بالمعول على الأرض الصلبة».

أشغال شاقة، كلهم أشغال شاقة، إلا أنت، أشغال شاقة مؤبدة.

أنا وارث هذا السجن، جدي حمورابي أورثه لأبي هارون الرشيد، وأبي هولاكو أورثه لي....»[٩٢].

– «أن تنخدع لسنة، فذلك أمر محتمل

واقتلع المعول من الأرض

أما أن تنخدع العمر كله...

ثم أهوي به ثانية»[٩٣].

وعلى الرغم من طلب السجان من حميدة أن يستريح:

«عاد وانحنى ثانية على المعول»[٩٤].

فقد باتت راحة حميدة الحقيقية في أن يتخلص من قسوة الصخور بوصفها

المعادل أو الرمز لقسوة الحياة والآخرين؛ لذا لا يأبه بنصيحة السجان ويروح ينصت لعمل المعول الذي يفتت الصخور، ولكنه في الحقيقة يفتت الأشياء التي يرى حميدة أنها تستحق أن تختفي من العالم، وهي ليست أشياء مادية فحسب وإنما هي أفكار يحلم بتخليص العالم منها أيضاً. وعندما يحل موعد الراحة لا يخلع المعول من الأرض، فهو يعول على فعله الدائم ودوره الذي يحتاج إلى مجهود كبير ليصل إلى ما يطمح إليه:

«أعلنت صفارة السجن عن بدء فترة الراحة.

المساجين يهرعون ضمن مجموعات صغيرة نحو أقرب ظل، حميدة يترك معوله منغرساً في الأرض»(٩٥).

ثالثاً – عامل المكان:

عندما يقارب الروائي مساحة تمثل فضاء نصه فإن تشكيل جغرافيتها تأتي موافقة لمجموعة من الطبائع:

- طبيعة البشر: علاقاتهم – أعمالهم – ثقافتهم.
- طبيعة العصر والبعد التاريخي: فالنص الذي يستلهم فترة تاريخية يستدعي أشياءها كما يستدعي مفردات المكان الذي ننتقل إليه مع الروائي، والنص الذي يتجه للمستقبل يصنع أشياءه المغايرة التي تبدو متخلصة من أشياء الحاضر أو الماضي، أو متطورة عنها، أو مطورة أدوات الواقع خارج النص.
- وتلعب طبيعة التقسيمات الجغرافية دورها الواضح في أثر ظهور الأشياء، حيث المكان أحياز أو دوائر لا متناهية تبدأ من التقسيمات الكبرى.
- الماء – اليابسة.
- الحضر – البادية.
- القرية – المدينة.
- المدينة – الصحراء.
- الحي – الشارع.

– الشارع – الحارة.

– الأمكنة العامة – الأمكنة الخاصة.

وتنتهي بالجسد بوصفه مكاناً تلازمه أشياؤه الخاصة، وكل من هذه المساحات والفضاءات له أثره في:

١ – غياب أشياء وحضور أخرى.

٢ – تعدد الأشياء (ازدحامها) أو تقلصها عدداً.

٣ – طبيعة الأشياء ونوعيتها (حديثة – قديمة – خشبية – حديدية – ذهبية – قماشية – نباتية).

٤ – علاقة الإنسان بهذه الأشياء.

٥ – مدى فاعليتها في مكانها.

٦ – قدرتها على تحريك المتلقي نحو تفعيلها، ومن ثم قدرتها على الحضور في ذهنه أو حال تلقيه.

٧ – تكرار أشياء بعينها تمثل طبيعة للمكان.

ويمكن مقاربة هذه الأحياز لاستكشاف أشيائها عبر طريقتين:

– المقارنة بين مكانين لهما طبيعة واحدة: (قريتين – أو مدينتين تظهران عن ساردين مختلفين)[٩٦].

– إدخال عامل الزمن بالمقارنة بين نصين سرديين في زمنين مختلفين[٩٧].

إن طرح الأشياء عبر زاوية رؤية الروائي، وبحسب منظوراته المتعددة التي تبدو عبر شخصياته تنتج نوعاً من الفلسفة، أو الرؤية الفلسفية للأشياء، تبتعد حتى ترى الأشياء في عمومها، وتقترب حتى تراها في خصوصيتها. يقول محمد الراوي في «**تل القلزم**»:

«قد نستسلم للأشياء في أشكالها الظاهرية، نأخذها كما نراها في المرة الأولى أو المرة الألف، ويعبرها البصر، وقد يجوس البصر فيها ولكنه لا يغيرها، إنما يألفها

ويتفاعل معها. وإذا كانت الأشياء ذات كيان وتاريخ قديم، فإنها تستطيع بدورها أن تألف العين حال وجودها، وتعطيها الكثير، وتمتزج بها في دورة العمر.

العين تعاشر الأشياء أيضاً، وإذا استسلمت للمعاشرة فإنها تعاني باستمرار ركود المعرفة في الأشياء»(٩٨).

المقطع السابق يمثل صوت الروائي حيث يأتي في الاستهلال سابقاً كل الأصوات الممثلة للشخصيات والمعبرة عنها، مما يجعله صوتاً خالصاً في إحالته للروائي، وكاشفاً عن رؤيته الفلسفية للعالم.

المبحث الثالث
المستويات الوظيفية للأشياء

من الصعوبة بمكان أن نحصي الوظائف المتعددة للأشياء خارج النص أو داخله، يصاحب عملية رصد العلاقة بين الإنسان وأشيائه قدر من التعقيد الذي قد لا تفسره نظريات علم النفس، والعلاقة الروحية – أو شبه الروحية – الرابطة بين الشخصيتين: الأولى الحقيقية (الإنسان)، والثانية الاعتبارية (الأشياء) لا تخضع لقانون واحد أو عدة قوانين محددة يمكن خلالها أن نفسر هذه العلاقة الموسومة بالتعقيد.

إذا كانت الأشياء التي تبدو خاصة بصاحبها تفسر الكثير من طبيعته ودواخل نفسه، فما تفسير الأشياء التي تخص المدن والقرى والتشكيلات العمرانية الأخرى؟ إن كثيراً منها يدل على ثقافة المدينة وحضارتها، أو مدى تحضرها، وفي الوقت الذي تحسب أشياء الفرد للعامل النفسي والحالة الاقتصادية، فإن الأخير (العامل الاقتصادي) قد لا يكشف طبيعة المدن الاقتصادية تماماً.

لذا تبقى العلاقة خارج النص الأدبي غير مفسرة، وغير دالة بالمعنى الدقيق خلافاً للنص الأدبي الذي يكاد كل شيء فيه أن يكون دالاً (وذلك محكوم بقراءة واحدة) فما تعول عليه قراءة في التأويل، قد تتجاوزه قراءة أخرى، للقارئ ذاته أو لغيره، والعكس صحيح. لذا على المستوى الفردي أو على مستوى القراءة الواحدة يكاد كل شيء في النص يكون دالاً، وعلى مستوى القراءات المتعددة فكل الأشياء دالة ومعبرة وقادرة على أن تكشف عن طبيعة ما، أو حقيقة ما، قد لا تظهرها إلا الأشياء في نص تخييلي يعتمد صاحبه على أن ينتقي، ويختار، مناسباً ورابطاً بين الأشياء ذاتها من ناحية وبين الأشياء والإنسان من ناحية أخرى، ويكون حريصاً على أن يختار الأداة المناسبة لتحريك حدث لا يتحرك إلا بها.

إن المستوى الوظيفي للأشياء في الرواية ينطلق من مرحلة المدرك الحسي (مع الاختلاف الواضح بين وجود الشيء في الواقع وبين تسربه وتشكله في النص الروائي، فإن الرواية الحديثة لا تخلق الأشياء وإنما توظف ما هو موجود وكائن (باستثناء نوع واحد من الرواية)[٩٩] والوجود الحقيقي هو ذلك المدرك الحسي للأشياء، الذي تسربت منه إلى النص شأنها شأن الكثير من العناصر الروائية (الأشخاص – الأحداث – الأشياء) السابق وجودها الواقعي على وجودها الروائي: «والكاتب يمثل حلقة الوصل بين الشيء والعلامة الدالة عليه كما يمثل حلقة الوصل بين اللغة والتعبير، فيعمد إلى «المعجم» كي يختار ما يمكنه من بلورة تعبيره تحت دفع لا وعيه وخصائصه الذهنية وانتماءاته الاجتماعية»[١٠٠].

الأشياء وجودها الموضوعي تبدو ساكنة، تحاور الإنسان في سكونها، تغري الروائي وقد تغرر به أحياناً لإدخالها عالم نصه الذي يضمن لها الخروج من هذا السكون لتصبح مفكراً فيها ناطقة بعد أن تدخل دائرة الاهتمام:

«إن الأشياء في هذا الكون الممتلئ بها تصبح بالنسبة للإنسان مجرد مرايا تعكس له صورته إلى ما لا نهاية: إنها هادئة مستأنسة تنظر إلى الإنسان بنفس نظرته»[١٠١].

ولكنها لا تبقى على هذا الوضع عندما تدخل نطاق النص الذي تتدرج فيه عبر وظائف ثلاث تشترك في واحدة منها أو تتشابه مع وجودها الحقيقي وتختلف في بقية الوظائف.

وهي وظائف تبدأ من المستوى الحقيقي وتنتهي بالسحري، مروراً بالمجازي، ويقابلها ثلاث صور للأشياء توازي هذه المستويات:

– الحقيقي ← المجازي ← السحري.

– سكون ← انزياح ← حركة.

(توازن) ← (كسر التوازن) ← (توازن جديد).

(١) المستوى الحقيقي

وهو المستوى الذي يبدأ من الواقع المتعين حيث الأشياء تدل على، وتشير إلى، وتنتسب للإنسان مسببة له الكثير من المشكلات الصغرى والكبرى ومحققة له الشيء ونقيضه، وعلى الرغم من ذلك تكون نظرة الإنسان لها عادية، فهي بالنسبة له مجرد أشياء تعد وسائل للحياة وأدوات للحركة في العالم، وقد لا يشعر الإنسان بما هو كائن من صفات في الأشياء وقادر على تحريكه أو توجيه انتباهه إلا في حالات قليلة منها:

١ – استخدام جديد لشيء كائن تحت نظره أو بين يديه، فإذا ذهب لمكان آخر وجد الشيء نفسه يستخدم بصورة مغايرة فيتحرك اهتمامه به.

٢ – فقدانه الشيء الذي تعوده وألفه، كأن يفقد أحدنا ساعته مثلاً فتتحرك ذاكرته مستعيداً علاقته بها.

٣ – مباغتته بشيء جديد لم يره من قبل.

وغيرها مما تتحرك له حاسة الإنسان لإدراك الأشياء واستكشاف علاقته بها.

ويظل هذا المستوى الوظيفي منطبقاً على الأشياء التي تسربت للرواية، فالقارئ الذي لا يتوقف عند الأشياء ولا يثيره منها إلا الغريب لا تتحرك حواسه نحوها، وقد لا يتوقف بالمرة عند هذا المشهد بأشيائه:

«قادت خادم صغيرة ياسين إلى حجرة الاستقبال ثم انصرفت. كان يقوم بزيارة بيت المرحوم السيد محمد رضوان لأول مرة في حياته، وكانت الحجرة – على طراز بيت أبيه – واسعة الأركان، مرتفعة السقف، فيها مشربية، تشرف على شارع بين القصرين، ونافذتان تطلان على العطفة الجانبية التي يفتح عليها مدخل البيت، وقد فرشت أرضها ببسط صغيرة، واصطفت في جوانبها الكنبات والمقاعد، وأسدلت على الباب والمنافذ ستائر من مخمل رمادي باهت من القدم، وعلى الجدار المواجه للباب علقت البسملة في إطار أسود كبير، بينما توسطت الجدار الأيمن – فوق الكنبة الرئيسية – صورة للمرحوم السيد محمد رضوان تمثله في أوسط العمر..»[١٠٢].

وقد لا يتوقف القارئ عند الوظائف التي تتبوؤها الأشياء المتعددة التي يتشكل منها فضاء الحجرة (السقف – المشربية – النافذتان – البسط الصغيرة – الكنبات – المقاعد – الباب – المنافذ – الستائر المخملية – البسملة – الإطار – الصورة) ولأنها أشياء في وضع – يظنه القارئ – سكونياً لتشابهه مع الواقع، فلا ينتبه لوظيفتين تمثلان الحد الأدنى للأشياء في نطاق النص، وهما يمثلان دوراً مزدوجاً بعيداً، وقبل استقصاء دلالات الأشياء:

«ويؤدي الشيء دوراً مزدوجاً في الرواية فهو يشير إلى حقيقة واقعية في العالم الخارجي.... وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص؛ إذ يجب أن يكون حاملاً لمعنى. فإن الأشياء قد تكون إشارية، والفارق بين الرمز والإشارة أن الرمز أكثر كثافة، ويرتبط بمجموعة من الدلالات المعقدة»[١٠٣].

ولكن لأنها ليست القاعدة التي يمكن القياس عليها، فإذا كان هذا المستوى ممثلاً سكونية لم يتخلص فيها القارئ من منطق الواقع للدخول إلى منطق النص[١٠٤] فإن المستوى الثاني قادر على نقل الشيء من الوظيفة الممثلة في المستوى الحقيقي إلى الوظيفة المجازية، مع الوضع في الاعتبار أن كل انتقال للأشياء من الواقع للنص فهو نقلة من الحقيقة بغير الحد المجازي.

(٢) المستوى المجازي

إذا كان الشيء في المستوى الحقيقي مقصوداً لهدف وضع له، ولغاية يستخدم لتحقيقها، فإن المجاز في استخدام الشيء ينقله من وظيفة الغرض الواحد إلى الأغراض المتعددة، وكل انتقال للأشياء من الواقع للرواية هو في الحقيقة نقلها من حيز الغرض الواحد إلى الأغراض الدلالية المنتجة للمعنى والمنشطة لقوى الدلالة لصالح الأشخاص، أو الأحداث أو المكان، أو الزمان، وهي العناصر التقليدية في النص السردي يضاف ما هو لصالح المتلقي بما يستطيع من قدرة على استنطاق الأشياء في سياق الرواية[١٠٥]، وكم من أشياء بثها الروائيون ولم يتنبه لها القارئ مما أفقده الكثير من معالم النص، «والرواية تبنى كحركة لهدف غير مرئي أيضاً. فمؤلفها يظل

يزاول البحث والقارئ يشاركه في بحثه، ويتنبأ ويتكهن وقلبه يعيش في المستقبل «إنه يشبه رمي السهم بدقة ولكنه يمكن أن يصيب أو يخطئ»(١٠٦).

وللمستوى المجازي عبر الرواية مظهران:

المظهر الأول: **مظهر حلول في النص:** مجرد حلول الأشياء في النص الروائي يتحقق لها قدر من المجاز، والأشياء التي يأتنس بها أمين في رواية «**ما يعرفه أمين**» على الرغم من بساطتها وشعور القارئ أنها لا تختلف عن الأشياء التي يمكن أن يراها في أمكنة شبيهة، على الرغم من ذلك فإنها ليست هي أشياء الواقع بعد أن دخلت العالم الروائي الدال:

«ردهة الشقة واسعة وتنفتح عليها غرفتان، في ركن منها الأنتريه الكبير وفي وسط الردهة تقريباً السفرة الدائرية وطقم الكراسي حولها وخلفها النيش الكلاسك. يأتي الضوء الضعيف ويرمي ظلاله على الباركيه الخشبي والأثاث الأنيق – من غرفة بابها المفتوح ومن تابلوه كهربائي في الحائط ومن لمبة داخل نيش زجاج لامع. وهذا الضوء الأخير يجعل أكواب الكريستال وأباريق الخزف الصغيرة وتماثيل لبوذا وحواريه في جلستهم الهادئة المتربعة وابتسامتهم الراضية – مصقولة ولامعة، اندفع أمين في الردهة ناحية المطبخ وقبل أن يصل إليه انقلب على عقبيه عائداً إلى غرفة النوم بنفس الخفة والنشاط وكأنه تذكر شيئاً، أخذ مجلة الموعد التي غلافها الخارجي صورة لفنانة راحلة، ثم وضعها على رصة المجلات بجوار الكومودينو. أشعل سيجارة من علبة مارلبورو أحمر. رفع قليلاً صوت التليفزيون وأخذ نفساً عميقاً من سيجارته وضحك....(١٠٧).

يمتلئ فضاء الرواية بالأشياء التي تظهر مع حركة أمين في المكان، وهي حركة لا تكتفي باستكشاف الأشياء، وإنما تظهر مدى استئناسه بها وإحساسه بعدم الوحدة معها وما لا يراه أمين ويتعامل معه لا ندركه نحن، يقول الغيطاني:

«عندما تنتفي الحاجة تختفي الأشياء من البصر حتى مع وجودها»(١٠٨)، ومن ثم لا نملك إلا أن نرى الأشياء بصورة مغايرة، وبداية المغايرة أن ندرك أن الأشياء ليست لمجرد امتلاء الفضاء المكاني أو شغل فراغه، وإنما تخرج عن كونها

أشياء أمين إلى أشياء مرئية من وجهة نظره تمثل رؤيته مع احتفاظها بحق دلالتها عليه؛ ولأن المكان:

«لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي»(١٠٩).

وفي مظهر الحلول تبدو الأشياء في سكونها أقرب للوصف منه للسرد، فالوصف الذي يوقف زمن السرد يعطي الفرصة لإدراك فاعلية الأشياء، وامتداد وجودها في مساحة من فضاء المكان:

«فالوصف أسلوب إنشائي يتناول الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، فيمكن القول إنه لون من التصوير؛ ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين، أي النظر، ويمثل الأشكال والألوان والظلال.... وقد اقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي، وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل»(١١٠).

والأشياء تبدو ماثلة هناك تجابه الفراغ، إلى أن تقضي عليه، ثابتاً في الأمكنة التي نعرفها، ونتحرك فيها، أو متحركاً كما نجده في أمكنة التنقل البحرية، والبرية، والجوية (السفن، والسيارات، والطائرات)، تماماً كما تشغل حيزاً متحركاً في السفينة، مختلطة بالبشر مزاحمة لهم:

«مسافرون من جميع السبل والأرياح والأنحاء، إناث وصغار ورجال ألوان شتى، أزياء جمة، والطاولات الرمادية الوطيئة ملأى لفافات ونظارات وأقلام حبر ورباطات عنق ومناديل، صناديق كرطون صغيرة ملقاة هنا وهناك، ذهب وفضة ورسائل، صحف وقطع شكلاطة وبيتزة وعلب شطرنج ودومينو متفاوتة الأحجام، سجائر وأكياس تبغ ولوحات زيتية ومعلقات إشهار، ومسبحة وغليون وصليب.

حاملات مفاتيح وقوارير عطر وخمر ومربعات حلوى وحبوب ودواء ولادن وعلب كبريت، كتب ومجلات وأزرار قمصان مذهبة وقفازان مخمليان، وطلاء أظافر»[١١١].

لقد تدافعت الأشياء لتشغل حيز السفينة، قائمة بعدة أدوار من أهمها: الإشعار بامتزاج هذا العالم واختلاطه في مساحة واحدة يبث السارد فيها من الأشياء ما يمثل عوالم شتى، فالمدقق في هذه الأشياء التي يكتفي برصدها في لحظة يتوقف فيها السرد يتكشف له أن كل عنصر منها يشير إلى ثقافة أو بنية اجتماعية مغايرة، تماماً كالأخلاط البشرية التي تحملها السفينة. ويقوم الحشد الشيئي – بديلاً عن السرد المتوقف – بتوسيع أفق خيال القارئ الذي ليس بإمكانه تخيل الأشياء متراكمة بعضها فوق بعض وإنما هي متجاورة تتيح للعين أن تدركها بشكل أفقي مسطح.

إن المكان المستدعي إليه هذه الأشياء يشبه خيال متلقيها المستدعاة إليه، ما يتسع في الحقيقة ليس المكان الواقعي، وإنما هو خيال المتلقي الذي ثبت هذه العلاقات ملتقطاً إياها من عملية التخييل التي يصنعها المؤلف.

إن دوراً سردياً تقوم به الأشياء في هذه الرحلة، فليس الوصف مجرد توشية لمشهد أو زخرفة للغة، والكاتب إن أجاد اختيار الوقت والسياق الذي يقدم فيه أشياء المكان فإنه يعطي نصه تكاملاً فنياً كبيراً، وهذا ما فعله «بوجاه» الذي جعل تاج الدين فرحات يتحرك في عالم من الأشياء التي اختزلت العالم بكل تفاصيله.

المظهر الثاني: مظهر حلول وكسر التوازن (المجاز الصريح).

لا يتوقف حلول الأشياء في النص عند مرحلة الوصف الساكنة، التي قد تجعلنا نتابع الأشياء في مجازيتها غير المباشرة، غير المصرح بها، وإنما تطرح الأشياء نفسها – في مرحلة متقدمة – بوصفها شخوصاً تتحرك وتقوم بالفعل وتشارك الإنسان فاعليته، إنها تنتقل من المرحلة السكونية إلى المرحلة المتحركة، وعندما نقرأ:

– الذين **دهسهم القطار** على مدى السنوات[١١٢].

– **توقف القطار** في محطة أولاد إلياس[١١٣].

- كلما **مر القطار** ببلد[١١٤].

- **تهاتفت أشجار الزيتون** في السانية القبلية وفي السانية الظهرية **واستجاب الوادي** المنسكب خلف سميكاته القليلة اللزجات...[١١٥].

- قالت المشايات حتى باب البيت الكبير، إن الأعرج سار خلف السيدة إلى الحمام. لهذا كان للحديقة سبق الرصد لتلك الأحداث[١١٦].

- جدران المنزل قررت ترك أماكنها بالهجرة والعودة إلى الأرض[١١٧].

- تدارست البيوت وقررت أن ترسل رسائلها إلى أرض تلك البلاد البعيدة تسألها عن جثث أبنائها[١١٨].

- دفعت البيوت الطينية ردودها على كل الرسائل بإجابة واحدة الآن انتفضت الأرض، تشققت قشرتها[١١٩].

إننا أمام أشياء تتحرك مانحة السرد قدراً أعلى من المجاز المتعدد الصريح ما بين الاستعارة والمجاز المرسل، ولا يتوقف حلولها عند الوصف الساكن، وهو مستوى يمكن متابعته بسهولة في الرواية العربية التي تستثمر تقنيات المجاز في التعبير إلى حد كبير، وقد تعددت استشهاداتنا من رواية «**نقيق الضفادع**» لكونها تعتمد على هذه الصيغة بصورة واضحة تتفوق فيها على غيرها من النصوص إن قورنت بها.

واستخدام الروائي لهذا المستوى ليس إظهاراً لغرام باللغة بقدر ما هو توظيف للأشياء في الصورة، فـ«**نقيق الضفادع**» بلغتها الجادة لا تطرح من خلال جملة: (تدارست البيوت وقررت) أو (دفعت البيوت الطينية) مجازاً مرسلاً علاقته المحلية[١٢٠] (وإن كان ذلك قائماً) وإنما تطرح دلالة أعمق تتمثل في أن البيوت لم يعد فيها من يفعل ما فعلته، لقد سرى القهر بين هؤلاء فأصبحوا غير قادرين على الفعل الذي قامت به البيوت.

وفي المستوى نفسه تتعدد فاعليات الأشياء مع تعدد صيغ طرحها عبر النصوص التي تسعى لاستثمار أعلى للأشياء يتجاوز مرحلة سكونها وإن كان دالاً،

ويقف القطار بوصفه واحداً من الأشياء الأكثر فاعلية في هذا الجانب ومتابعة نصوص مرتبطة ببيئة معينة يشير لفاعليته إلى حد كبير(١٢١).

إن نوعاً من المجابهة واقع بين الإنسان والأشياء التي تنازعه دوره، وتعمل في أحيان كثيرة على سلبه هذا الدور بما تحمله من تاريخ وارتباط بالبشر عبر حياتهم، لقد كان قنديل أم هاشم سابقاً لوجود إسماعيل بوصفه متعلماً يسعى لمجابهة الجهل والتخلف، لذا لا يجد إسماعيل بداً من مجابهته بالقوة والسعي للتخلص من سطوته التي خرجت عن كونه جامداً.

«هذا هو القنديل قد علق التراب بزجاجه واسودت سلسلته من (هبابه). تفوح منه رائحة احتراق خانقة. أكثر ما ينبعث منه دخان لا بصيص ضوء. هذا الشعاع إعلان قائم للخرافة والجهل. يحوم في سقف المقام خفاش اقشعر له بدنه. حول المقام أناس كالخشب المسندة، وقفوا مشلولين متشبثين بالأسوار، فيهم رجل يستجدي صاحبة المقام شيئاً لم يفهمه إسماعيل، وإنما وعى أنه يستعديها على خصم له، ويسألها أن تخرب بيته وتيتم أطفاله. والتفت إسماعيل إلى ركن في المقام فوجد الشيخ دردير ي يناول رجلاً معصوب الرأس بمنديل نسائي زجاجة صغيرة في حرص وتستر، كأنما هي بعض المهربات. لم يملك إسماعيل نفسه.. فقد وعيه، وشعر بطنين أجراس عديدة، وزاغ بصره، ثم شب، وأهوى بعصاه على القنديل فحطمه وتناثر زجاجه وهو يصرخ:

– أنا... أنا.. أنا»(١٢٢).

هل كان على إسماعيل أن يصمت إزاء هذا الالتفاف حول المصباح؟ وهل كان محقاً فيما فعل؟. لقد ظن أنه قضى على المصباح، ولكن المصباح غير وسيلة سيطرته وظهر بصورة مجازية عبر المؤمنين بقدراته، ونال إسماعيل جزاء تطاوله على المصباح ذي القدرات المتوهمة.

«ثم لم يستطع أن يتم جملته. (من يدري ما كان سيقول؟) هجمت عليه

الجموع وتهدمت قوته، فخر على الأرض مغمى عليه. ضربوه، وداسوه بالأقدام، وجرح رأسه، وسال دم من وجهه، ومزقت ثيابه.

علمنا بعد ذلك أنه أوشك على الموت تحت الأقدام»(١٢٣).

هل أراد إسماعيل بقوله (أنا.. أنا) أن يجعل مناته (بما يحمل من علم) مجابهاً للمصباح الذي لم يسمح له أن يصرح بفلسفته الأنوية هذه؟. وهل كان إسماعيل هو المتحرك بذاته أم يحركه العلم (المعنوي) الذي لم يستطع أن يقف في وجه الجهل المادي؟...

تبدو الأشياء في هذا المستوى محدثة كسراً في التوازن الذي يعهده الإنسان عندما يتعامل مع الأشياء بوصفها أدوات لاستمرار حياته وتحسينها، فالأشياء الساكنة تأخذ في الاهتزاز للخروج من سكونها تمهيداً لانطلاقها إلى وظائف تنفرد بها أو تشارك فيها الإنسان.

٣ – المستوى السحري

تتجاوز الأشياء وظيفتها الحقيقية بوصفها تشير إلى الإنسان وحضوره أو غيابه، وكونها – في مرحلة متقدمة – تمنح النص (أو تساهم في) خلق الدلالة الكلية فيه. يتجاوز ذلك كله إلى وظيفة سحرية تمثل مرحلة يتجاوز فيها المجاز إلى ما بعده فلم يعد المجاز بصورته المعروفة قادراً على تفسيرها، إذ لا تنطبق قواعده أو قوانينه على هذه الحالة السحرية: في «**هاتف المغيب**» تتحرك أشياء الصحراء بوصفها كائنات أسطورية تمنحها الصحراء بعدها السحري الواضح:

«في بلخ أخبروه عن شيخ وصل منذ أربعة شهور، لزم الشجرة، قديمة، هائلة، نادرة، هائلة الأغصان، غليظة الجذع جداً، لا بد من أربعين رجلاً مفرودي الأيدي، متشابكي الأصابع ليمكن الإحاطة به دائرياً، ثمارها مختلفة، كل غصن يظهر نوعاً، منها، يشبه السمسم، وآخر في حجم البطيخ...»(١٢٤).

والضريح الوحيد:

«الكل يسعى إليه، المرأة عند زواجها لا بد أن تأتي مع أقرب صاحباتها وتشرب أولاً، ثم تستحم عند مدخل الضريح، ترتدي ملابسها وتدخل منفردة لتتلو الشهادتين... يؤكد أحمد بن عبدالله أنه رأى سحابة تظلل الضريح، وينزل منها ما يشبه خيوط الحرير، يصعد عليها شخص لم يتحقق من هويته، وفور اكتمال طلوعه ارتفعت الغمامة، ومضت بعيداً، هذا ما عاينه بنفسه»(١٢٥).

ولا يكتمل عالم الأشياء باكتمال حركة لا تتوقف في صحراء يعدها د. شاكر عبدالحميد داخلة في جغرافيا الوهم العربية: «استفاد جمال الغيطاني في هاتف المغيب على نحو واضح من جغرافيا الوهم العربية كما تمثلت في كتابات القزويني وغيره من الرحالة والجغرافيين العرب، لكنه خرج من حدود تلك النصوص التراثية إلى فضاء عملية الإبداع الأدبي فقدم هذا العمل الذي يمتزج فيه التاريخ بالجغرافيا، والحاضر بالماضي، والإبداع بالاتباع، والإدراك بالأحلام بالأساطير، والأصوات بالمشاهد بالملامس، بالطعوم بالمذاقات، الظاهر بالباطن، الشرق بالغرب، والمحدود بالمطلق»(١٢٦).

لقد تحول النص القديم إلى حافز ومؤثر وداخل في تقنية «هاتف المغيب» فهو قبل الكتابة حافز دافع للإنتاج وأثناءها أدخل جغرافيا الوهم التي استفاد منها المؤلف في بث أشياء خارجة عن منطق الواقع، ومتجاوزة هذا المنطق، والمزيج الذي أشار إليه د. شاكر عبدالحميد أوجد كل عنصر فيه أشياءه مما جعل النص ذا صيغة أسطورية واضحة تتحرك عبرها الأشياء حركتها السحرية المتجاوزة للمجاز نفسه، وبعد الكتابة ظهر النص بوصفه شيئاً سحرياً منقولاً من النصوص أو الأشياء التي تأثر بها. وفي «مسالك الأحبة» يطرح خيري عبدالجواد صورة أخرى لسحرية الشيء، فكتاب النيل الذي يعاين المتلقي تفاصيله وصفاته يقدم هذا المتخيل السحري «يقول أحمد بن أباديس»: ثم إنني تقدمت من الكتاب ومددت يدي أنتزعه من مكانه وقلت تلك هي الغنيمة الكبرى التي من حازها ملك البلاد. والعباد، لأني أعلم أن هذه

البلاد سر بقائها في هذا النهر المبارك، فهو ينبع من نهر في الجنة، فمددت يدي وقبضت عليه، فلا أدري إلا وشيء خرج من الكتاب ولطشني في وجهي لطشة هججت صوابي وعقلي فوقعت مغشياً علي، ولم أعد أعرف هل أنا في السماء أم في الأرض مدة ساعة، فلما أفقت وملكت صوابي أعدت المحاولة فحدث مثلما حدث في الأول»(١٢٧).

وتكتمل علامات السحرية في الكتاب بصدور صوت منه، تمعن في تأكيد سحريته وخروجه عن المألوف: «وحدثتني نفسي الأمارة بالسوء بتكرار المحاولة، فسمعت صوتاً لا أدري شخصه يأتي من ناحية الكتاب يقول: تأدب يا هذا واقنع بما وصلت إليه فلست أهلاً له»(١٢٨).

هنا لا يمكننا اعتبار الكتاب مجازاً عن الإنسان، فالصورة المعنة في تجاوز الممكن والمحتمل تفرض فهماً آخر يتجاوز رؤية الأشياء في وضعها الساكن، ويقف عند دورها الجديد المؤسس على عجائبيتها، والمتكئ على مغادرتها المتعارف عليه من منطق الحياة أو الواقع في جانبه المرئي. والصوت الذي كان من الممكن أن يصدر غير مفهوم ولكن النص يجعله واضحاً مفهوماً يجعلنا نتناسى كونها أحدثت خللاً في الوظيفة القديمة، ونراها محدثة توازناً جديداً يبدو طبيعياً؛ فإذا كان المستوى المجازي مصوراً الأشياء بوصفها كائنات تشبه الإنسان في عمله وحركته، فإن علاقتها بالإنسان يجعل عناصر لها وجودها المغاير وطرائقها في التعبير عن نفسها بتمايز واضح تخلق فيه قوانينها التي يجب أن نعاملها بها، وتستعصي على كل محاولة لأن نطبق عليها قوانين غير ما يجب أن نعاملها به.

ووجود شيء سحري واحد في النصوص التي تطرح هذه الأشياء لا يتوقف بمفرده مختصاً بهذه الصفة وإنما تظهر أشياء أخرى لها هذا الحضور مما يجعلها مشكلة سيمفونية لحضورها الجمعي الذي لا تبدو فيه بوصفها نشازاً، وإنما يعزف كل عنصر حضوره، ففي «هاتف المغيب» تتعدد الأشياء السحرية التي ترسم هذه المعزوفة.

وفي مسالك الأحبة لا يقف الكتاب بمفرده متخذاً هذا الوضع والأمر منطبق على المستويات الثلاثة (وبخاصة المجازي والسحري) فليست البيوت وحدها متخذة الوضع المجازي في «نقيق الضفادع» فالروائي دائماً وهو يسعى لإحكام نصه يحرص على ألا يجعل من صوت واحد نغمة نشازاً وإنما تتضافر الأشياء بما تملكه من سمات مشتركة – بدرجة أو بأخرى – في إظهار هذه الوظائف.

المبحث الرابع
١ - أشياء النص
٢ - نص الأشياء

في قراءتنا للأشياء عبر النصوص المعتمدة بوصفها تقنية لا موضوعاً، وبعد أن انتقلنا مع الأشياء من الواقع الذي انتقلت منه إلى النصوص التي استقرت فيه، نحن أمام نوعين من الأشياء النصية التي يمكن من خلالها أن نرى النوعين يمثلان مرحلتين لهذه العلاقة:

١ – أشياء النص.

٢ – نص الأشياء.

التقسيم بداية يطرح تأكيد قدرة الأشياء على أن تكون مفاتيح للنصوص وموجهات قراءة، وعوامل تكشف قدرات النص الفنية على توظيفها لهذه الأشياء.

أشياء النص تعبير يمكن إطلاقه على النص السردي القديم حين ملازمة الأشياء للقصة، فما دامت هناك حكاية فهناك أيضاً أشياء ترتبط بإنسان الحكاية ويكشف عنها السياق، وأما نص الأشياء فتعبير يمكن استخدامه مع النص الحديث، ذلك الذي لا تمثل الأشياء لديه موضوعاً قد يحكى عنه أو هامشاً يتردد ملازماً للأفراد أو حكاياتهم وإنما ينطلق من كون الأشياء موظفة بوصفها تقنية لها حضورها الجديد يقول د. صلاح بوجاه:

إن الأشياء ذات حضور فعلي في إطار الحركة القصصية، فهي تشارك نظير بقية الفواعل الإنسانية والنباتية وسواها، في سير الأحداث وتأزمها ثم النزول بها نحو الانفراج، مما يبوئها منزلة ليست بالثانوية ضمن العالمين «الأكبر» و«الأصغر» للنص، بل إن هنالك ضروباً من الأشياء التي يمكن أن نحلها قصصياً محلاً أرفع من

الفواعل الإنسانية ذاتها. ويجدر بنا أن ننتبه إلى «قصة – أو قصص – الأشياء أكثر من انتباهنا إلى «أشياء القصة»[١٢٩].

علاقة اتفاق واختلاف

لقد توقفنا طويلاً عند نصوص روائية حديثة كشف سياقها عن أشياء ما كان لهذه النصوص أن توجد من دونها، واستقصاء وظائفها وإدراك مدى قدرتها على فاعليتها السردية والجمالية يزداد وضوحاً إن نحن قاربنا النص السردي القديم سعياً لتحقيق هدفين:

– توضيح صيغتي أشياء النص – نص الأشياء.

– رؤية الأشياء في النص الجديد مقارنة بنص مغاير من شأنها أن تكون وسيلة إعلامية لهذه الأشياء.

قالت:

«بلغني أيها الملك السعيد، أنه كان تاجر من التجار، كثير المال والمعاملات في البلاد قد ركب يوماً وخرج يطالب في بعض البلاد فاشتد عليه الحر فجلس تحت شجرة وحط يده في خرجه وأكل كسرة كانت معه وثمرة فلما فرغ من أكل الثمرة رمى النواة وإذ هو بعفريت طويل القامة وبيده سيف، فدنا من ذلك التاجر وقال له: قم حتى أقتلك مثل ما قتلت ولدي، فقال له التاجر: كيف قتلت ولدك، قال له لما أكلت الثمرة ورميت نواتها جاءت النواة في صدر ولدي فقضت عليه ومات من ساعته»[١٣٠].

«ثم إنه سمى الله ورمى الشبكة في البحر وصبر إلى أن استقرت وجذبها فلم يطق جذبها وإذا بها اشتبكت في الأرض فقال: لا حول ولا قوة إلا بالله فتعرى وغطس عليها وصار يعالج فيها إلى أن طلعت على البر وفتحها فوجد فيها قمقماً من نحاس أصفر ملآن وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سليمان.

فلما رآه الصياد فرح به وقال هذا أبيعه في سوق النحاس فإنه يساوي عشرة دنانير ذهباً، ثم إنه حركه فوجده ثقيلاً فقال لا بد أنني أفتحه وأنظر ما فيه، وأدخره

في الخرج ثم أبيعه في سوق النحاس، ثم أخرج سكيناً وعالج في الرصاص إلى أن فكه من القمقم، وحطه على الأرض وهزه لينكب ما فيه فلم ينزل منه شيء، ولكن خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى عنان السماء ومشى على وجه الأرض، فتعجب غاية العجب وبعد ذلك تكامل الدخان واجتمع ثم انتفض فصار عفريتاً رأسه في السحاب ورجلاه في التراب برأس كالقبة وأيد كالمداري ورجلين كالصواري، وفم كالمغارة، وأسنان كالحجارة ومناخير كالإبريق وعينين كالسراجين، أشعث أغبر»[١٣١].

في الحكايتين – كما في حكايات ألف ليلة وليلة جميعها – تتعدد الأشياء وتنبسط المساحة التي تتشكل منها لتتعدى كونها رموزاً دالة تنضاف إلى رموز النص المتعددة، وفيهما يمكن مقاربة ثلاثة أنواع من الأشياء:

١ – أشياء رئيسة: تأخذ وضعيتها عبر فاعليتها في النص:

في الأولى: النواة.

وفي الثانية: القمقم.

٢ – أشياء تبدو هامشية:

في الأولى: كسرة الخبز – التمرة – السيف.

في الثانية: الشبكة – الدنانير – السكين – القبة – المداري – الصواري – الحجارة – الإبريق – السراجين.

للوهلة الأولى تبدو الأشياء الرئيسة متناقضة في فعلها، فالنواة تقتل عفريتاً (تناقض بين السبب والمُسَبب) وقمقم يحمل مارداً (تناقض بين الحامل والمحمول)، والجني في القمقم موت مؤقت، والنواة في الجني موت دائم.

وفي الحكايتين (كما في حكايات ألف ليلة وليلة) تظهر السكين فجأة دون تمهيد سابق خلافاً للسارد الحديث. في القديم تبدو الوحدات (الوظائف بمفهوم بارت) تكاملية حيث تتكامل الوحدات مكونة أسلوب السرد، وفي النص الحديث تبدو الوظائف توزيعية يفرض فيها الأسلوب طريقة تبادلية: «لشراء مسدس صلة متبادلة بأمور أخرى إذ له علاقة بأوان استخدامه» (وإذا لم يستخدم، ينقلب التأثير إلى علامة للتشويش)[١٣٢].

السرد القديم قد يباغت القارئ بوجود الأشياء، إذ لا تظهر قبل استخدامها، ويعول السارد على قدرات المتلقي على أن يدرك ارتباط الأشياء بالإنسان فيدعوه إلى إعادة النظر في الشخصية التي تستخدمه (بمعنى أن السكين من الأدوات الملازمة للصياد)، ولكن السارد الحديث لا يستخدم التقنية نفسها وإنما يلجأ إلى حساب الأمور بطريقة مختلفة، أكثر حسماً من نظيره القديم.

والساردان يعملان معاً على توسيع الأفق باستخدام أشياء مستدعاة للنطاق السردي، وهنا أشياء لا تقوم بدور واضح في النص ولا يتكرر ظهورها أو تكون هي بؤرة تنطلق منها الأحداث ويدور حولها الصراع، وإنما تأتي بوصفها مستدعاة لسياقات توضيحية تستكشفها بلاغياً وتبدو واضحة عند استخدام تقنية التشبيه (في حكاية الصياد مع العفريت).

رأس كالقبة	(القبة)
أيد كالمداري	(المداري)
رجلين كالصواري	(الصواري)
فم كالمغارة	(المغارة)
أسنان كالحجارة	(الحجارة)
مناخير كالإبريق	(الإبريق)
عينين كالسراجين	(السراجين)

والسارد الحديث لا يميل للطرح المباشر للأشياء، حيث يطرحها عبر حالة الاستدعاء[١٣٣] القارة في التشبيه (البليغ في معظم الأحيان) كما يمنحها الطاقة الرمزية: «الأحرف تعاويذ لها فعل الولوج في كل الأشياء»[١٣٤]. والعمل على إبراز علاقة الأشياء بالإنسان «ستظل شبحاً يطارده ما بقي في عروقه نبض، لن ينساك مهما شرب وحاول، الصوف الهيلد.. سيبلى ويعتت «الريبان سينكسر يوماً أو يصرعه صنف جديد، الجوخ سيهدى للأقارب بعد موت أبيه، الألعاب سيحطمها الولد خلال أيام، لن يبقى في النهاية إلا إياك»[١٣٥] وفي الحالتين تحدث عملية

الاستدعاء لأشياء تعمل أول ما تعمل على توسيع الأفق التخييلي إضافة إلى إبراز ثقافة المكان ودرجة تحضره أو مدنيته.

كما أن السارد القديم يبتكر الأشياء ويسعى لتضخيمها بغية بث الصورة المثيرة لتميز السارد (في الحكاية الشفوية)، حيث السارد يحكي عن مكان مغاير لمكان الحكي، ومن ثم يسعى إلى استخدام آليات تجعله منفرداً برؤية الأشياء قابضاً على خيوط السرد، يحكي عن أشياء بعيدة (مشبه) لا يمتلك السامع إلا تركيب أجزاء متعددة من (المشبه به) الذي يضمه واقعه ليدرك ما يلقيه السارد في خياله، والصورة التي يرسمها السارد للعفريت. (والصياد مع العفريت) تحتاج من السامع لإدراكها أن يستقطب أشياء كثيرة ويركب مجموعة من الموجودات ليتسنى له إدراك الصورة المتخيلة، وفي المقابل فالسارد الحديث يوظف الأشياء ولا يبتكرها؛ هي موجودة تملأ فراغ الواقع، وهو لا يريد أن يتميز عن متلقيه من هذه الزاوية.

علاقة تكامل

قراءة النص السردي الحديث تفضي إلى اكتشاف أشياء تتكرر بين نص وآخر يوظفها أصحابها بصورة مغايرة ولكنها لا تخفى على المتابع، والأمر ليس متوقفاً عند تكرارها وإنما تكاملها بين النصين: القديم الذي وردت فيه للمرة الأولى، والجديد الذي أعاد توظيفها، وذلك أن السارد الحديث لا يخلق الأشياء كالقديم وإنما يخلق استعارة كبرى للأشياء من الواقع (الواقع المتعين – الواقع التراثي) المتمثل في نصوص التراث، وهناك أشياء تتأكد عبر تكرارها وهي متعددة منها: الكتاب (المخطوط) – الصندوق – العصا.

المخطوط

يكاد الكتاب المخطوط يكون القاسم المشترك في أكثر من نص حديث منها:

- **أسرار صاحب الستر**: إبراهيم درغوثي.
- **التاج والخنجر والجسد – النخاس**: صلاح الدين بوجاه.
- **مسالك الأحبة:** خيري عبدالجواد.

ومرجعية المخطوط (الكتاب) في ألف ليلة وليلة متكررة عبر حكاياتها (ومنها حكاية الملك يونان والحكيم روبان، «التي تحكي ما حدث للحكيم روبان الذي عالج الملك من مرض البرص بأن جعله يقبض على قصبة الصولجان، وقد أوغر الوزير صدر الملك عليه فقرر أن يقتله، ولكن الحكيم الذي تحقق من أمر قتله يقول للملك:

أيها الملك إن كان ولا بد من قتلي فأمهلني حتى أنزل إلى داري فأخلص نفسي وأوصي أهلي وجيراني أن يدفنوني وأهب كتب الطب، وعندي كتاب خاص الخاص أهبه لك هدية تدخره في خزانتك، فقال الملك للحكيم وما هذا الكتاب قال: فيه شيء لا يحصى وأقل ما فيه من الأسرار إذا قطعت رأسي وفتحته (الكتاب) وعددت ثلاث ورقات ثم تقرأ ثلاثة أسطر من الصحيفة التي على يسارك فإن الرأس تكلمك وتجاوبك عن جميع ما سألتها عنه»[١٣٦].

وينجح الحكيم في خداع الملك بعد أن دس له السم في الكتاب وما إن يقتل الحكيم يدفعه حب الاستطلاع لاستكشاف أسرار الكتاب فيروح يبلل أصابعه بريقه ويقلب الصفحات، وعندها يسري السم في بدنه.

يتوقف عبدالفتاح كيليطو عند الحكاية واصفاً الكتاب بأنه الكتاب القاتل: «الكتاب، شأنه شأن الحكي، لا يضمن الحياة، وأقصى ما يمكن أن يقوم به هو تأصيل الموت والانتقام»[١٣٧].

والسارد الحديث يمنح الكتابة دائماً أسراراً مؤجلة لا تبوح للعامة، ومعارف تمثل: «كنوزاً معرفية: الأشياء والكائنات كلها تترافد، عين البقرة المذعورة، وعواء ساعات السحر، ونقيق الغدير البعيد وضحكات الأنثى الخفرة المغناج، وهمهمة المتصوف والأعمى... وما تحوي الكتب من كلم مربك ساحر إليه تعود الخرافات جميعاً»[١٣٨].

وتقوم «أسرار صاحب الستر» على التناص مع مخطوط قديم يعد محركاً النص، وصانعاً خيوطه السردية، وعندما يعثر عالم الآثار وتابعة الشاب على المخطوط يتحول النص إلى مخطوط تراثي يتولى حكاية الوليد بن يزيد الأموي. وينقل النص إلى تقنية الحكاية الشفوية حيث يأخذ عالم الآثار وضع المروي له، ويأخذ

الشاب وضع الراوي الذي يفضي بأسرار المخطوطة إلى عالم الآثار، وعملية الإفضاء تكتمل دلالتها إذا ما عرفنا أن الشاب تونسي وأن عالم الآثار فرنسي، مما يحقق فكرة إفضاء العربي بتاريخه وكنوزه للآخر الغربي، وأن الغربي هو الذي يعرف ما تجود به قريحة العربي وتراثه أكثر مما يعرفه العربي عن نفسه وتراثه.

علاقة/ علاقات مع الدلالة

في السردية الحديثة تتعدد علاقة/ علاقات الشيء بالنص والعالم الذي يفضي إليه، أو ينطلق منه، ولأن الأشياء لصيقة بالمكان أو يرتهن وجودها بوجود مكان ذي سمات محددة، معروفة فإنها تؤدي وظائفها بصورة متعددة الوجوه، مشيرة في مواقعها إلى قدراتها على أن تقدم من الدلالات ما لا يمكن لغيرها أن تقوم به، ومن هنا يكون النص الحديث كاشفاً عن أقصى قدرات العناصر الشيئية على النهوض بالرموز والدلالات.

الأشياء في الرواية الحديثة تطرح بعداً ثقافياً للمكان، تطرح من خلاله علاقة الإنسان بعصره، وعالمه، وأشخاصاً يتحرك بينهم.

من هذه الزاوية يمكننا أن نقف عند ثلاثة أشياء تعتد بها ثلاث روايات، وتعتمد عليها في إنتاج دلالتها:

- الحقيبة الجلدية في رواية سيد الوكيل «**فوق الحياة قليلاً**»(١٣٩).
- الصور في رواية منتصر القفاش «**أن ترى الآن**»(١٤٠).
- الحزام في رواية أحمد أبو دهمان «**الحزام**»(١٤١).

في «**أن ترى الآن**» تتحول الصور التي يلتقطها إبراهيم لزوجته درءاً لنسيان ملامحها إلى عناصر يقام عليها النص وتشكل عصبه الأساسي، فالصور التي يستغلها بعضهم لتشويه علاقة إبراهيم بزوجته (بأن يعيدها إليها مشوهة) ترسم بعد قليل صورة لعصر يتجرد من الخصوصيات، فالصور التي تعبر عن لحظات التحرر للزوجة، وكذا بعض المشاهد الحميمة لها تفقد خصوصيتها تماماً كعصر لم يعد له السمة نفسها، وتشير بصورة حادة إلى الشكل الذي تأخذه العلاقات الاجتماعية على مستوييها: العام والخاص، وإبراهيم الذي يعاني النسيان، نسيانه

لملامح زوجته فيقترح تصويرها في أوضاعها المنزلية يدخل نفسه في سياق كابوس اجتماعي لا يمكنه الفكاك منه بسهولة، فالصور التي تتحول في لحظة ما – ظاهرياً – إلى هامش في إطار الواقع المعيش، لا تنتهي عند حدود هذا الواقع بل تتحول إلى فيروس متكاثر في عالمه الخاص، ولا تنتهي الرواية قبل أن تطرح اللحظة التي تملأ الصور فيها كل مكان:

«بكل قوته دفع إبراهيم باب الشقة، بدت انفراجة دقيقة، استطاع من خلالها فهم أن الصور ملأت الشقة ووصلت إلى السقف وتمنعه من الدخول.

تحرك عدد منها إلى الفراغ الذي ينظر منه، وكادت أن تتسرب إلى الخارج[١٤٢].

وتتحول إلى كائن مواجه يكافئه في القوة، ولا يتوقف عن المنافسة:

«شغله التفكير في أنه كلما اشتدت اندفاعته نحو الباب زادت كمية الصور التي تتسلل خارجة»[١٤٣].

لقد تحول العالم إلى مشهد فانتازي عصبه الصور التي صنعها إبراهيم لتقضي عليه، بوصفها الأداة الأكثر عصرية، والأكثر قدرة على أن تفضح الداخل الحميم، ولم تكن «الكاميرا» التي التقطت الصور سوى الآلة الجهنمية التي تحول الهدوء إلى نوع من الجحيم، كما تمثل العين المراقبة للذات في أدق خصوصياته.

وفي «**فوق الحياة قليلاً**» لا يتوقف دور الحقيبة المتآكلة من الموسلاي عند دورها التقليدي بوصفها إناء يضم حاجات الشاب المرتحل، بل قد لا يعول المتلقي كثيراً – بإيعاز من النص – على هذه الوظيفة التي قد لا يلحظها، وإنما يتجاوز الأمر ذلك كله إلى كونها تمثل التاريخ القدري للشاب، كما أنها تعد علامة على ثقافته، وشهادة على عصره، والسارد عندما يجعلها تضم ملابسه ذات الرائحة الكريهة منتقلاً بها عبر شوارع القاهرة وأحيائها فإنه يبث عبرها مجموعة من الملامح لعصر يعد هذا الشاب وعالمه العلامة الكبرى، أو الدلالة الأعمق لهذا العصر، وأصبحت الحقيبة مؤشراً على الشاب الذي تعود على رائحتها، لا يحتملها الآخرون حتى في المكان المتسع:

«ولم يكن يدري أن الضابط الذي أدار وجهه ناحية الميدان، ثم غادره تماماً على دراجته البخارية، لم يكن في الحقيقة مشغولاً بعمله كما بدا، فقد كان منزعجاً من تلك الرائحة التي انبعثت من الحقيبة بمجرد فتحها، ومن الجريدة التي تشربت البول ونشرت رائحته كلما لوح بها في وجهه»[١٤٤].

وفي «**الحزام**» تلعب الأشياء وظائفها مقترنة بالمكان، طارحة ثقافته الخاصة، كاشفة عن أبعاده التاريخية، والنفسية، والاجتماعية مستثمراً خاصية التكرار للحزام الذي يظهر مقترناً بأشخاص ثلاثة تمثل تنوعاً على مستوى النوع، والجيل البشريين، حزام الرجل، حزام المرأة، حزام الطفل.

الحزام الأول يمثل علامة على المخزون الاستراتيجي للعناصر التي تحفظ للرجل كرامته بين ضيوفه «والسبتة حزام داخلي من الجلد المفتول يضعه الرجال على أجسادهم، ويعلقون فيها مفاتيحهم بحيث تتدلى هي الأخرى بين أفخاذهم، وهي مفاتيح غالباً ما تكون من الحديد، يخفونها في هذا المكان الأمين، وهي خاصة بمخازنهم التي يحتفظون فيها بكميات قليلة من القهوة والهال والطحين والسمن والعسل، حتى إذا جاء ضيف بغتة ولم يبق لدى المرأة شيء، انسل الرجل إلى هذا المخزون يحمي به شرفه وسمعته»[١٤٥]، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، فالرجل الذي يعطي هذا المفتاح لزوجته يفقد ذكره ويصبح «زوجة زوجته»[١٤٦].

و**الحزام الثاني** المغاير خاص بالمرأة، تتأسس مغايرته بداية من المادة المستخدمة في صناعته، فحزام المرأة «من قماش عريض»، كما يطرح استراتيجية جديدة للشرف الذي يرمز لحفظه.

و**الحزام الثالث** ينتمي لعالم الطفل: ملون يمثل علامة على الرجولة المنتظرة.

لقد طرح النص الوظائف المتعددة للحزام، تلك التي لم يكن منها، الوظائف التي يعرفها المتلقي الراهن عبر ارتباطه بمفهوم عصري للحزام، هذا المفهوم المغاير تماماً لتلك المفاهيم التي تطرحها ثقافة المكان.

الهوامش

(١) جون ديوي: **الفن خبرة**، ترجمة: **د. زكريا إبراهيم**، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٣، ص ٤٢.

(٢) **لسان العرب**، مادة: شيأ.

(٣) علي بن محمد بن علي الجرجاني: **التعريفات**، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت ط١، ٥-١٤، جـ١ ص١٧٠.

(٤) **المائدة**: ١٠١.

(٥) **الأعراف**: ٨٥.

(٦) **هود**: ٨٥.

(٧) **الشعراء**: ١٨٣.

(٨) **سنن أبي داود**: كتاب الصلاة.

(٩) مصطفى بن عبدالله القسطنطيني: **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٢، جـ١، ص ١٠.

(١٠) زكريا بن محمد بن زكريا الأنصاري: **الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة**، تحقيق: د. مازن المبارك، دار الفكر المعاصر، بيروت ط١ ١٤١١، ج١ ص٧٤.

(١١) د. عبدالغفار مكاوي: **مدرسة الحكمة**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ص ٢٨١.

(١٢) **السابق** ص ٢٨٣.

(١٣) **السابق** نفسه.

(١٤) **السابق** نفسه.

(١٥) **السابق** نفسه.

(١٦) يحدث أن يتأثر المبدع بالمتلقي حين يستلهم المبدع متلقيه أو واقعه وهو ما تبرزه عملية الكتابة، للدرجة التي تكاد نرى فيها هذا التأثر الواضح بالواقع ومعالمه، والواقع هنا يؤدي أدواراً ثلاثة:

أ - **قبل النص**: يقوم بدور الحافظ الدافع للكتابة.

ب – **أثناء النص**: ويكون آلية للكتابة.

ت – **بعد النص**: يصبح النص نفسه علامة على واقعه الذي تأثر به.

(١٧) **سير موريس بورا: الخيال الرومانسي**، ترجمة: **إبراهيم الصيرفي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، ص ٣١.

(١٨) **نورثروب فراي: تشريح النقد**، ترجمة: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١ ص ٤٩١.

(١٩) **نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش**، مكتبة مصر، ص ١٥٧.

(٢٠) انظر: **الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي**، أبو ظبي، الإصدار الثاني ٢٠٠١، وعنوانها على الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) www.Culural.org.ae

(٢١) وفي سياق التأكيد على الحكمة تخيرنا الشعراء لما يعرف من سريان الغرض لديهم.

(٢٢) انظر: **د. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٣٧٣ وما بعدها.

(٢٣) إن مقارنة هذه العناوين بعنوان مثل: «**منتهى**» **لهالة البدري** (خاصة أن المتلقي قبل القراءة يتعامل مع لفظ نكرة يكتسب التعريف بتقدم القراءة ومعرفته بأنه اسم علم على قرية بعينها)، أو «**مشوار**» **لمصطفى شهاب** يوضح هذا الأمر؛ إذ يكون العنوان النكرة في حاجة قصوى – على المستوى النحوي – لتوضيحه بعض الشيء فيضطر المتلقي إلى تركيب جملة مكتملة نحوية – هي منتهى أو هذا هو المنتهى – أو أنه مشوار أو هو مشوار وغيرها من الصيغ التي يتداخل المتلقي مع العنوان من خلالها في الوقت الذي يكون فيه العنوان المعرفة ليس في حاجة لذلك فتكون إحالته للنص مغايرة لإحالة اللفظ النكرة الذي يكون الانشغال باستكمال بنيته شاغلاً عن ربطه بالنص.

(٢٤) في طبعتها الثالثة جاء غلاف رواية «**المسلة**» **لنبيل سليمان** لوحة لمسلة فرعونية تجاور معبداً فرعونياً مما فرض على المتلقي قصدية العنوان

وقصدية معنى لم يكن قائماً في الرواية؛ إذ لم يكن النص يطرح بالمرة هذه المسلة والمسلات الفرعونية الشهيرة.

– انظر: **نبيل سليمان: المسلة**، مصر العربية للنشر والتوزيع ط ٣ ١٩٩٧.

(٢٥) يحدث ذلك أيضاً مع العناوين التي تتضمن أشياء تشير إلى ثقافة مغايرة لثقافة المتلقي مثل: **الدقلة في عراجينها** للروائي التونسي البشير خريف أو **الياطر** لحنا مينة وغيرهما من العناوين التي تمتح من ثقافة شديدة المحلية، يضاف لذلك التفاوت في حياة بعض الألفاظ العربية في بلد عربي دون الآخر أو حياة غيرها في بلد آخر.

(٢٦) كاتب مغربي، و«**الحجاب**» روايته الأولى الصادرة عن منشورات الرابطة، الدار البيضاء ١٩٩٦.

(٢٧) روائي تونسي وقاص من أعماله:

الدراويش يعودون إلى المنفى ١٩٩٢

القيامة الآن ١٩٩٤

أسرار صاحب الستر ١٩٩٨

إضافة إلى أربع مجموعات قصصية.

(٢٨) **نبيل سليمان: ثلج الصيف**، دار الحوار، اللاذقية ط٥، ١٩٩٤، ص ٩.

(٢٩) **إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل**، دار سحر للنشر، تونس ١٩٩٦ ص ٣.

(٣٠) من النماذج العالمية الشهيرة زوربا في الرواية الشهيرة للروائي اليوناني كازنتزاكيس، فنحن لا نفكر فيما يطرحه زوربا من معان بقدر ما نحتفظ بزوربا ذاته بعيداً عن هذه المعاني والدلالات؛ إذ تنجح الشخصية في أن تدخلنا لتكون هي فقط دون أن ننشغل بأطروحات أخرى.

(٣١) **جمال الغيطاني: خطط الغيطاني**، دار المسيرة، بيروت ١٩٨١، ص ٩.

(٣٢) التصريح في الرواية ليس لفظاً يحيل إلى معنى أو إلى صيغة معنوية مجردة وإنما هو قطعة من الورق تمثل علامة لإباحة مغادرة الثكنة العسكرية يُمنحه المجند من قبل قادته ومن ثم تنمحي عند القراءة صيغة المصدر

الصريح (صارح تصريح) ويحل التصريح الجامد المحيل لذات محسوسة. انظر: **منتصر القفاش: تصريح بالغياب**.

(٣٣) قاص وروائي مصري وهذه روايته الأولى.

(٣٤) قاص، وروائي مصري صدرت له خمس مجموعات قصصية، وروايتان هما:
- حلم على نهر ١٩٩٣.
- حجرة فوق سطح ٢٠٠٠

(٣٥) شاعر وروائي مصري.

(٣٦) مقارنة الواو بالفاء مثلاً في العطف يكشف ما يمكن في العطف الواوي من دلالة: ففي الوقت الذي تطرح فيه الفاء دلالة الانتهاء والتوالي كأن تقول فلان مخلص فمجتهد فأمين مما يوحي بثبات الصفة الأخيرة التي لم تنته بانتهاء سابقتيها ولكن أن تقول: فلان مجتهد ومخلص وأمين فهذا ما يجعل الصفات مستقرة متراكمة ومن أمثلة ذلك خطبة **واصل بن عطاء** الشهيرة: «**وأشهد أن محمداً عبده ونبيه وخالصته وصفيه**».
والقرآن الكريم يطرح الصيغتين في سورة الزمر:
﴿وَسِيقَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِلَىٰ جَهَنَّمَ زُمَرًاۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا فُتِحَتۡ أَبۡوَٰبُهَا وَقَالَ لَهُمۡ خَزَنَتُهَآ أَلَمۡ يَأۡتِكُمۡ رُسُلٞ مِّنكُمۡ يَتۡلُونَ عَلَيۡكُمۡ ءَايَٰتِ رَبِّكُمۡ وَيُنذِرُونَكُمۡ لِقَآءَ يَوۡمِكُمۡ هَٰذَاۚ قَالُواْ بَلَىٰ وَلَٰكِنۡ حَقَّتۡ كَلِمَةُ ٱلۡعَذَابِ عَلَى ٱلۡكَٰفِرِينَ ٧١ قِيلَ ٱدۡخُلُوٓاْ أَبۡوَٰبَ جَهَنَّمَ خَٰلِدِينَ فِيهَاۖ فَبِئۡسَ مَثۡوَى ٱلۡمُتَكَبِّرِينَ ٧٢ وَسِيقَ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوۡاْ رَبَّهُمۡ إِلَى ٱلۡجَنَّةِ زُمَرًاۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا وَفُتِحَتۡ أَبۡوَٰبُهَا وَقَالَ لَهُمۡ خَزَنَتُهَا سَلَٰمٌ عَلَيۡكُمۡ طِبۡتُمۡ فَٱدۡخُلُوهَا خَٰلِدِينَ ٧٣﴾ (الآيات: ٧١ – ٧٣).
والشاهد في الموضعين (حتى إذا جاؤوها – فتحت أبوابها) دون العطف عند ذكر أصحاب النار و(حتى إذا جاؤوها وفتحت أبوابها) بالواو عند ذكر أصحاب الجنة فالنار قد فتحت أبوابها بعد انتهاء فعل المجيء، مجيء الكافرين، والجنة تفتح أبوابها ترحيباً واستقبالاً قبل حدوث فعل المجيء مما

يوحي بتداخل الحدثين، ومن ثم الزمنين وهذا ما يحدث عندما نكون على علم بزيارة ضيف عزيز لنا نفتح أبوابنا مرحبين وهو على درجات السلم خلافاً لضيف ثقيل نتمهل حتى يدق الباب.

(٣٧) **صلاح الدين بوجاه: التاج والخنجر والجسد**، دار سعاد الصباح، الكويت الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ٣٠، ص ٣١.

(٣٨) نعني بها تلك العبارة التي لا يدرجها المؤلف تحت بند الإهداء ولا تحمل أية إشارات تجعلها داخلة في هذا البند، وتكاد تشكل عبارة تختزل أو تشير بوضوح للنص أو لمعنى ما فيه، كما يدخل تحتها العبارة الاحتراسية التي يحذر فيها المؤلف من التشابه غير المقصود بين الواقع، ومجريات النص.

(٣٩) **محمد داود: قف على قبري شويا**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠١، ص٥، والأبيات فصيحة في أصلها للشاعر: حسن البدري الحجازي الأزهري يقول مطلعها: أيها الآتي ضريحي قف على قبري شوي انظر: الجبرتي (عبدالرحمن بن حسن): **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، المعروف بتاريخ الجبرتي، تحقيق د. عبدالرحيم عبدالرحمن عبدالرحيم، دار الكتب، القاهرة ١٩٩٧ ج١ ص ١٥٠.

(٤٠) **فوزية رشيد: القلق السري**، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٥.

(٤١) **طالب الرفاعي: ظل الشمس**، دار شرقيات، القاهرة، ط١ ١٩٩٨، ص ٧، والأبيات للشاعر عبدالرحمن الأبنودي، من قصيدته «ضل الجو»، انظر: ديوان «الفصول» ط١، ١٩٧٠. ط٢ مكتبة مدبولي ١٩٨٥.

(٤٢) تأخذ لوحة الغلاف نسقين أساسيين:

١ – كونها لوحة تمثل منتجاً فنياً سابقاً للنص (لكتابته أو لنشره) كما في أغلفة الكتب التي يكون غلافها متضمناً لوحة أو مقطعاً من لوحة لفنان عالمي قديم أو حديث.

٢ – كونها لوحة منتجة خصيصاً للنص مما يعني أن منتجها قد قرأ النص في صورته النهائية (لذا نسميه القارئ الأول المتأثر بالنص بعد أو عند

تهيئته للنشر) وبإيحاء منه (النص) صمم هذه اللوحة. انظر: **د. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان**، ص ٨٢ وما بعدها.

(٤٣) يحدث في طبعات مختلفة أن تتغير ملامح الغلاف مما يعني احتمال تغير الناشر ومصمم الغلاف ومن ثم دخول رؤية جديدة للأشياء، وسنتوقف لاحقاً عند هذه النماذج التي وإن تغيرت ملامحها يظل قانونها الأول لا يتغير.

(٤٤) انظر: **يحيى يخلف: تفاح المجانين**، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

(٤٥) نفضل استخدام لفظ (المصمم) على لفظ (الرسام) لكون الغلاف – في الأغلب – ليس لوحة تشكيلية فقط، وإنما هو مزيج من صيغ مختلفة: خط وتصوير ورسم

(٤٦) انظر: **منتصر القفاش: تصريح بالغياب**، دار شرقيات، القاهرة ط١، ١٩٩٦.

(٤٧) انظر: **شوقي عبدالحكيم: أحزان نوح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة مكتبة الأسرة) ١٩٩٨.

(٤٨) سبق أن توقفنا في هذا السياق عند نصين يطرحان بيئتين مصريتين مختلفتين: الصعيد والدلتا عبر روايتي: **الأرض لعبدالرحمن الشرقاوي** ممثلة الدلتا (القرية الشمالية)، و**الجبل لفتحي غانم** ممثلة للقرية الصعيدية (القرية الجنوبية) وكيف أن الغلاف طرح غطاء الرأس المختلف بين فلاح الجنوب وفلاح الشمال.

راجع طبعتي الروايتين:

- **الأرض**، مكتبة غريب، القاهرة د.ت.
- **الجبل**، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٥.

(٤٩) **أحزان نوح** ص ٩.

(٥٠) **مصطفى شهاب: مشوار**، دار السنابل، صور، ١٩٩٩.

(٥١) السابق ص ٦٣.

(٥٢) **إبراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى.**

الطبعة الأولى: دار رياض الريس، لندن ١٩٩٢.
الطبعة الثانية: دار سحر. تونس ١٩٩٨.

(٥٣) **سمير ندا: وقائع استشهاد إسماعيل النوحي**
الطبعة الأولى: هيئة قصور الثقافة ١٩٩٧.
والثانية: الهيئة نفسها ١٩٩٨.

(٥٤) **صبري موسى: فساد الأمكنة**، مكتبة روز اليوسف، ١٩٧٦.

(٥٥) **د. سيزا قاسم: بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٧٨.

(٥٦) نعني بنموذج تودوروف المعدل ذلك النموذج الذي وضعه الناقد الفرنسي بويون J. Pouillon وطوره تودوروف راصداً من خلاله الرؤى الثلاث للسرد:
- الراوي < **الشخصية** (الرؤية من الخلف).
- الراوي = **الشخصية** (الرؤية المحايثة).
- الراوي > **الشخصية** (الرؤية الخارجية).
انظر: **تودوروف: الأدب والدلالة**، ترجمة: **د. محمد نديم خشفة**، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١ ١٩٩٦، ص ٧٧ وما بعدها.

(٥٧) **ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: **فريد انطونيوس**، منشورات عويدات، بيروت، ط٣، ١٩٨٦، ص ٦٥.

(٥٨) **نعمات البحيري: أشجار قليلة عند المنحنى**، دار الهلال ٢٠٠٠، ص٤١.

(٥٩) السابق نفسه.

(٦٠) السابق ص ٤٢ – ٤٣.

(٦١) السابق ص ٤١ – ٤٢.

(٦٢) السابق ص ١٠٢.

(٦٣) السابق ص ١٠١.

(٦٤) السابق نفسه.

(٦٥) بسؤاله عن الطبيعة المرجعية لهذه المدينة، أصر المؤلف على عدم الإفصاح عنها، مما يفهم منه علاقتها بمدينة ذات واقع متعين، وتلعب الأشياء ذات الطبيعة المغايرة دوراً كبيراً في رسم صورة مغايرة للمدينة وتحويلها إلى مكان ممعن في الخيال.

(٦٦) يتخذ السارد – وكذا الشخصية المروي عنها – واحداً من أوضاع ثلاثة تعبر عن رؤيتها المكان وعلاقتها به:

- **زائر:** يدخل المكان للمرة الأولى، ومن ثم يختبر الأشياء لإدراكها.
- **عائد:** يمتلك خبرة سابقة بالمكان قبل غيابه عنه حيناً.
- **مقيم**: تتعدد خبراته بالمكان والأشياء.

انظر: د. مصطفى الضبع: رواية الفلاح/ فلاح الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ ص ٢٥٠ وما بعدها.

(٦٧) **جمال الغيطاني: شطح المدينة** دار الهلال، ١٩٩٠، ص ٨.

(٦٨) انظر: **ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة**، مرجع سابق ص ٦٣.

(٦٩) **منتصر القفاش: تصريح بالغياب** ص ٣٧.

(٧٠) **عبدالرحمن الشرقاوي: الأرض**، مكتبة غريب، ص ٦٧.

(٧١) السابق ص ٢٤.

(٧٢) السابق ص ٤٧.

(٧٣) السابق ص ٦٠.

(٧٤) **يحيى يخلف: تفاح المجانين** ص ٣٧.

(٧٥) السابق ص ٤٩.

(٧٦) السابق ص ٤٩.

(٧٧) السابق ص ٥٠.

(٧٨) ص ٨١.

(٧٩) ص ٤٣.

(٨٠) **عبدالحكيم قاسم: أيام الإنسان السبعة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ ص ٧.

(٨١) السابق ص ١٩.

(٨٢) السابق ص ٢٠.

(٨٣) السابق نفسه.

(٨٤) السابق نفسه.

(٨٥) **إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية**، دار العودة – بيروت ط١، ١٩٧١، ص٣٥.

(٨٦) السابق ص ٢٣.

(٨٧) السابق ص ٣٩.

(٨٨) السابق ص ٣٢.

(٨٩) السابق ص ٤٧.

(٩٠) السابق ص ٥٨.

(٩١) السابق ص ٧٥.

(٩٢) السابق ص ٩.

(٩٣) السابق ص ١٠.

(٩٤) السابق ص ١٢.

(٩٥) السابق ص ١٥.

(٩٦) فصلنا القول في هذا الجانب عبر دراستين سابقتين:

– **رواية الفلاح**: وطرحنا فيها المقارنة بين القرية الشمالية (الدلتا) والقرية الجنوبية (الصعيد) فيما يضمان من أشياء ودلالتها ودورها في النص الروائي ص ١٥٨ وما بعدها.

– **استراتيجية المكان**: وقاربنا فيها الأمكنة الروائية وحركة الأشياء في القرية والمدينة والمقهى والجسد الإنساني ص ١٨٢ وما بعدها.

(٩٧) يبدو ذلك واضحاً في الأعمال التاريخية التي تعود إلى فترات التاريخ القديمة

وهناك أعمال كثيرة قاربت هذه المنطقة منها:

- **ليالي ألف ليلة: نجيب محفوظ.**
- **الزيني بركات: جمال الغيطاني.**
- **نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري. واسيني الأعرج.**

كما يبدو واضحاً في المقابل في الأعمال التي تتجه للمستقبل والمتعارف عليها بروايات الخيال العلمي ومنها:

- **السيد من حقل السبانخ: صبري موسى.**
- **ابن النجوم: نهاد شريف.**

تبدو الروايات طارحة أشياءها التي تبدو منبتة الصلة بأشياء الحاضر.

(٩٨) **محمد الراوي: تل القلزم،** الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١.

(٩٩) نعني رواية المستقبل أو رواية الخيال العلمي التي تخلق أشياءها الخاصة بها، أشياء ذات طبيعة مميزة تتناسب مع طبيعتها، ويتشابه هذا النوع مع حكايات ألف ليلة وليلة، والأخبار العجيبة قديماً في اعتمادها على خلق أشيائها الخاصة لأغراض فنية (سنتوقف عند ذلك لاحقاً).

(١٠٠) **صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز،** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١ – ١٩٩٣ ص ١٥.

(١٠١) **ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة،** ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د. ت ص ٦٩.

(١٠٢) **نجيب محفوظ: قصر الشوق،** مكتبة مصر ص ١٢٣.

(١٠٣) **د. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤ ص ١٠٠.

(١٠٤) تمثل قوانين النص التخييلية منطقاً خاصاً به يختلف كثيراً عن منطق الواقع، وإشكالية تلقي نصوصنا الأدبية عامة والروائية خاصة أننا ندخل النصوص بمنطقنا نحن الذي قد لا يتوافق مع منطق النص الذي يمثل عالماً أقيم بقوة الخيال (وإن ارتبط أو تشابه مع الواقع) ولا يكون دخوله صحيحاً إلا

باستخدام قدر مكافئ من القوة نفسها، قوة الخيال؛ والقارئ العربي في دخوله النص الروائي بمنطقه وقوانينه (هو/ يشبه من يعيش في بلد غير بلده ويرغب أن يعيش بقانونه هو لا بقانون البلد الذي يعيش فيه لذلك تواجه الرواية العربية الكثير من مشكلات التلقي بين أبناء العربية، فقد تطورت الرواية العربية وتبوأت مكانتها في إطار الرواية العالمية وأصبحت قادرة على المنافسة وبات لها كُتّابها القادرون على ضخ دماء جديدة في عروقها، وعلى الرغم من ذلك تبقى إحدى أهم مشكلات الرواية العربية في المتلقي وفيما يدور حول الرواية من مشكلات مما يعوق عملية التلقي الجاد والمثمر.

(١٠٥) المجاز هنا بمعناه البسيط في البلاغة استخدام اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة (المشابهة – غير المشابهة) مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي. والقرينة هنا وجود الشيء في النص الروائي، في نص يعتمد أساساً على المجاز ويقترب من الكتابة بالصورة التي تجعل منه نصاً كنائياً في المقام الأول وهو الطابع الغالب على السرد عموماً.
– انظر: **د. حميد لحمداني: أسلوبية الرواية:** مدخل نظري: منشورات دراسات: سال، الدار البيضاء ط١ ١٩٨٩، ص ٥٥ وما بعدها.

(١٠٦) **أ. ف. تشيتشرين: الأفكار والأسلوب،** ترجمة: د. حياة شرارة دار الشؤون الثقافية، بغداد، د. ت ص ٥٤.

(١٠٧) **مصطفى ذكري: هراء متاهة قوطية،** شرقيات – القاهرة ط١ ١٩٩٧ ص٩ – ١٠.

(١٠٨) **جمال الغيطاني: دنا فتدلى،** دفاتر التدوين (الدفتر الثاني)، مركز الحضارة العربية، القاهرة ١٩٩٨ ص ١٩٢.

(١٠٩) **حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،** المركز الثقافي العربي بيروت، ط١ ١٩٩٠ ص ٣٢.

(١١٠) **د. سيزا قاسم: بناء الرواية،** مرجع سابق ص ٧٩ – ٨٠.

(١١١) **صلاح الدين بوجاه: النخاس،** دار الجنوب للنشر – تونس ص ٢١.

(١١٢) **خالد إسماعيل: عقد الحزون**، دار الأحمدي للنشر القاهرة ١٩٩٩، ص ٧٣.

(١١٣) **السابق** ص ٧٨.

(١١٤) **السابق** ص ٧٨.

(١١٥) النخاس ص ٧٧.

(١١٦) **صلاح والي: نقيق الضفادع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٤.

(١١٧) **السابق** نفسه.

(١١٨) **السابق** ص ٣٨.

(١١٩) **السابق** ص ٥٤.

(١٢٠) العلاقة المحلية: إطلاق المحل مع إرادة الحال فيه.

(١٢١) انظر دراستنا: **القطار في الأدب: الحبل السري بين الشمال والجنوب**، أخبار الأدب. العدد ٢٧١، ٢٠/٩/١٩٩٨.

والنصوص التي نعنيها الرواية بشكل عام، والنصوص التي ينتمي أصحابها إلى جنوب مصر (الصعيد) إذ لا يوجد كاتب ينتمي لهذه المنطقة إلا وظهر القطار في أعماله بصورة كبيرة يستوي في ذلك الشعراء والقصاصون والروائيون، وقد أفرد الروائي **جمال الغيطاني** كتابه «**دنا فتدلى**» دفاتر التدوين الدفتر الثاني لتدوين رحلاته بالقطار في مصر، وخارجها ويمثل الكتاب نصاً تقوم الفاعلية الأولى فيه للقطار يقول:

القطارات الأنثوية، أنوثة القطارات الترابط، التواصل، التوابع القيام، الوصول، العبور للمركبات، للبشر، أي صلة كاملة، زاخرة أيهما يتحقق بالآخر» ص ٨.

ويصر السفر والرحيل على القطار ذي الطقوس الخاصة ذات الطعم الخاص لدى الإنسان: سفري بالقطارات، الرحيل عندي ما يتم بالقطار، لا بالعربات، ولا الطائرات، ولا السفن، الكبير منها والصغير، مرأى العربات المحاذية للأرصفة، من محطة إلى أخرى، قادم، صاعد، مفارق، هابط معاً لا أبلغ

المعنى الذي لم أوفق في التعبير عنه حتى الآن إلا بتمام قصدي، القطار. ص٩.

(١٢٢) يحيى حقي: قنديل أم هاشم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٨٤ ص ٤٥.

(١٢٣) السابق ص ٤٦.

(١٢٤) **جمال الغيطاني: هاتف** المغيب، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٢ ص ٣٣، ٣٤.

(١٢٥) السابق ص ٦٨.

(١٢٦) **د. شاكر عبدالحميد: الحلم والرمز والأسطورة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ ص ١٢٢ – ١٢٣.

(١٢٧) **خيري عبدالجواد: مسالك الأحبة**، مركز الحضارة العربية، القاهرة ط١، ١٩٩٨ ص ٢٦.

(١٢٨) السابق نفسه.

(١٢٩) **د. صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١ ١٩٩٣ ص ٥٩.

(١٣٠) الحكايتان من ألف ليلة وليلة.

(١٣١) ألف ليلة وليلة: حكاية التاجر والجني، الليلة الأولى.

(١٣٢) **رولات بارت: النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت ط١ ١٩٨٨ ص ١٠٦ – ١٠٧.

(١٣٣) تقوم فكرة الاستدعاء في التشبيه عبر المشبه به بوصفه قطباً مرتبطاً بالمشبه والاثنان معاً يكونان علاقة يسعى المتلقي لإدراك القطب الأول (المشبه) عبر المشبه به الذي يستدعيه التشبيه لنطاق إدراك المتلقي، ويعد الاستدعاء ركناً أساسياً في التشبيه يتم عبر آليتين:

– **استدعاء كلي**: يتم بإقامة التشبيه نفسه، واستدعاء خمسة عناصر: «الطرفين ليحصل والوجه ليجمع والغرض ليصح والأحوال ليحسن والأداة لتوصل انظر: **شرف الدين الطيبي: التبيان في علم المعاني والبديع**، تحقيق: د. هاني عطية، مكتبة النهضة العربية، ط١ ١٩٨٧، ص ١٨٠.

- **استدعاء جزئي**: يعرف من النظر للمشبه به، حيث يواجه المتلقي بنوعين منه:

١ - قريب يقع عند أطراف مداركه، كأن يكون المشبه به مما يقع في المحيط القريب للمتلقي (الشمس، والنجوم والجبل والبحر، وغيرها).

٢ - بعيد يجد المتلقي نفسه مدفوعاً للبحث عن معرفته لوقوعه خارج نطاق المحيط القريب، كأن يكون المشبه به نموذجاً بشرياً تاريخياً، بعيداً زماناً أو مكاناً.

(١٣٤) **سحر توفيق: طعم الزيتون**، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ٢٠٠٠ ص ٩.

(١٣٥) **إدريس علي: انفجار جمجمة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧ ص ١٤٠.

(١٣٦) حكاية الملك يونان والحكيم رويان، الليلة الرابعة من ليالي ألف ليلة وليلة.

(١٣٧) **عبدالفتاح كيليطو: العين والإبرة**، ترجمة: مصطفى النحال، دار شرقيات، القاهرة ط١ ١٩٩٥ ص ٤٦، وانظر: إشارته إلى الكتاب الغريق وتحليله الممتع للحكايتين: (الكتاب القاتل والكتاب الغريق) ص ٤١ وما بعدها.

(١٣٨) **صلاح الدين بوجاه: التاج والخنجر والجسد:** دار سعاد الصباح، القاهرة، ط١ ١٩٩٢ ص ١٨.

(١٣٩) سيد الوكيل: **فوق الحياة قليلاً**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

(١٤٠) **منتصر القفاش: أن ترى الآن**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢.

(١٤١) **أحمد أبو دهمان: الحزام**، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠١.

(١٤٢) **أن ترى الآن**، ص ١١٥.

(١٤٣) السابق، ص ١١٧.

(١٤٤) **فوق الحياة قليلاً**، ص ٩٤.

(١٤٥) **الحزام**، ص ٢١.

(١٤٦) السابق نفسه.

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر:

١ – **إبراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى.**
الطبعة الأولى: دار رياض الريس، لندن ١٩٩٢.
الطبعة الثانية: دار سحر. تونس ١٩٩٨.

٢ – ـــــــــــ : **شبابيك منتصف الليل**، دار سحر للنشر، تونس ١٩٩٦.

٣ – **أحمد إبراهيم الفقيه: فئران وجحور**، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٠.

٤ – **أحمد دهمان: الحزام**، دار الساقي، بيروت ٢٠٠١.

٥ – **إدريس علي: انفجار جمجمة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

٦ – **إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية**، دار العودة – بيروت ط١، ١٩٧١.

٧ – **جار النبي الحلو:** حجرة فوق سطح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠.

٨ – **جمال الغيطاني: خطط الغيطاني**، دار المسيرة بيروت ١٩٨١.

٩ – ـــــــــــ : **شطح المدينة**، دار الهلال، ١٩٩٠.

١٠ – ـــــــــــ : **دنا فتدلى**، دفاتر التدوين، مركز الحضارة العربية، القاهرة.

١١ – **حسن نجمي: الحجاب**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء ١٩٩٦.

١٢ – **خالد إسماعيل: عقد الحزون**، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، ١٩٩٩.

١٣ – **خيري عبدالجواد: مسالك الأحبة**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ١٩٩٨.

١٤ – **سحر توفيق: طعم الزيتون**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٥ – **سهام بيومي: خرائط للموج**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٧.
الطبعة الأولى: هيئة قصور الثقافة ١٩٩٧.
والثانية: الهيئة نفسها ١٩٩٨.

١٦ – **سمير ندا: وقائع استشهاد إسماعيل النوحي.**

١٧ – **سيد الوكيل: فوق الحياة قليلاً**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

١٨ – **شوقي عبدالحكيم: أحزان نوح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

١٩ – **صبري موسى: فساد الأمكنة**، مكتبة روز اليوسف، ١٩٧٦، ١٩٩٢.

٢٠ – **صلاح الدين بوجاه: التاج والخنجر والجسد**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١.

٢١ – ـــــــــــ : **النخاس**، دار الجنوب للنشر – تونس.

٢٢ – **صلاح والي: نقيق الضفادع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨.

٢٣ – **طالب الرفاعي: ظل الشمس**، دار شرقيات، القاهرة، ط١ ١٩٩٨.

٢٤ – **عبدالحكيم قاسم: أيام الإنسان السبعة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.

٢٥ – **عبدالرحمن الشرقاوي: الأرض**، مكتبة غريب، القاهرة د.ت.

٢٦ – **فتحي إمبابي: نهر السماء**، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٨٨.

٢٧ – **فتحي غانم: الجبل**، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٥.

٢٨ – **فوزية رشيد: القلق السري**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٣.

٢٩ – **ليانة بدر: نجوم أريحا**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٣.

٣٠ – **محمد حسن عبدالله: الشعلة وصحراء الجليد**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٨.

٣١ – **محمد داود: قف على قبري شويا**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠١.

٣٢ – **محمد الراوي: تل القلزم**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨.

٣٣ – **مصطفى ذكري: هراء متاهة قوطية**، شرقيات – القاهرة ط١ ١٩٩٧.

٣٤ – **مصطفى شهاب: مشوار**، دار السنابل، صور، ١٩٩٩.

٣٥ – **منتصر القفاش: تصريح بالغياب**، دار شرقيات، القاهرة ط١، ١٩٩٦.

٣٦ – ـــــــــــ : **أن ترى الآن**، دار شرقيات، القاهرة ط١، ٢٠٠٢.

٣٧ – **نبيل سليمان: المسلة**، مصر العربية للنشر والتوزيع ط٣ ١٩٩٧.

٣٨ – ـــــــــــ : **ثلج الصيف**، دار الحوار، اللاذقية ط٥ ١٩٩٤.

٣٩ – **نجيب محفوظ: زقاق المدق، مكتبة مصر.**

٤٠ – ـــــــــــ : **قصر الشوق**، مكتبة مصر.

٤١ – ـــــــــــ : **ملحمة الحرافيش**، مكتبة مصر.

٤٢ – **نعمات البحيري: أشجار قليلة عند المنحنى**، دار الهلال ٢٠٠٠.

٤٣ – **يحيى حقي: قنديل أم هاشم**، دار المعارف، القاهرة ط٥، ١٩٨٤.

٤٤ – **يحيى يخلف: تفاح المجانين**، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

ثانياً – المراجع:

١ – أف. تشيتشرين: الأفكار والأسلوب، ترجمة: د. حياة شرارة دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت.

٢ – ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة.

٣ – تودوروف: الأدب والدلالة ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١ ١٩٩٦.

٤ – الجرجاني: التعريفات، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت ط١، ١٤٠٥هـ.

٥ – جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة: د. زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٣.

٦ – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط١، ١٩٩٠.

٧ – زكريا بن محمد بن زكريا الأنصاري: الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة، تحقيق: د. مازن المبارك، دار الفكر المعاصر، بيروت ط١ ١٤١١هـ.

٨ – سير موريس بورا: الخيال الرومانسي، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٧.

٩ – د. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.

١٠ – صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١ – ١٩٩٣.

١١ – د. عبدالغفار مكاوي: مدرسة الحكمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

١٢ – د. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

١٣ – ـــــــــــ : رواية الفلاح/فلاح الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتب ١٩٩٨.

١٤ – ـــــــــــ : القطار في الأدب: الحبل السري بين الشمال والجنوب – أخبار الأدب ع ٢٧١ – ١٩٩٨/٩/٢٠.

١٥ – مصطفى بن عبدالله القسطنطيني: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٢.

١٦ – الموسوعة الشعرية، المجتمع الثقافي، أبو ظبي، الإصدار الثاني ٢٠٠١، وعنوانها على الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) www.Cultural.org.ae

١٧ – ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

١٨ – نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب تونس ١٩٩١.

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير

أ. د. قاسم علي الصرّاف

تنشر

البحوث التربوية المحكّمة

مراجعات الكتب التربوية الحديثة

محاضر الحوار التربوي

التقارير عن المؤتمرات التربوية

وملخصات الرسائل الجامعية

- تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.
- تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت:	ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات
في الدول العربية:	أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات
في الدول الأجنبية:	خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجّه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية – مجلس النشر العلمي ص.ب: ١٣٤١١ كيفان – الرمز البريدي 71955

الكويت هاتف: ٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ -٤٤٠٩) – مباشر: ٤٨٤٧٩٦١ – فاكس: ٤٨٣٧٧٩٤

E-mail: TEJ@kuc01.kuniv.edu.kw.

المجلة العربية للعلوم الإدارية

Arab Journal of Administrative Sciences

رئيس التحرير : أ.د. عبد الكريم عبد العزيز الصفار

- صدر العدد الأول في نوفمبر ١٩٩٣ ● First Issue, November 1993
- علمية محكمة تعنى بنشر البحوث الأصيلة في مجال العلوم الإدارية ● A refereed Journal Publishes Original Research in Administrative Sciences
- تصدر عن مجلس النشر العلمي في جامعة الكويت كل أربعة أشهر (يناير، مايو، سبتمبر) ● Published by the Academic Publication Council, Kuwait University, 3 Issues (January, May, September)
- تهدف المجلة إلى الإسهام في تطوير الفكر الإداري واختبار الممارسات الإدارية وإثرائها ● The Journal Intends to Develop and Exchange Business Thoughts
- مسجلة في قواعد البيانات العالمية ● Listed in Several International Databases

ISSN:1029-855X

الاشتراكات

الكويت : 3 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات الدول العربية : 4 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات
الدول الأجنبية : 15دولاراً للأفراد - 60 دولاراً للمؤسسات

توجه المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي :

المجلة العربية للعلوم الإدارية - جامعة الكويت ص.ب. : 28558 الصفاة 13055 - دولة الكويت
هاتف : 4827317 (965):Tel بدالة : 4846843 (965) داخلي : 4415 - 4416 - 4734 فاكس: 4817028 (965):Fax
E-mail: ajoas@kuc01.kuniv.edu.kw Web Site:http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajas

مجلة العلوم الاجتماعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي جامعة الكويت

فصلية - أكاديمية - محكمة

تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاقتصاد والاجتماع وعلم النفس والأنثروبولوجيا الاجتماعية والجغرافيا السياسية والبشرية

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور
أحمد محمد عبدالخالق

تفتح أبوابها أمام

- **أوسع مشاركة للباحثين الاجتماعيين العرب للإسهام في معالجة قضايا مجتمعاتهم.**
- **التفاعل الحي مع القارئ المثقف والمهتم بالقضايا المطروحة.**
- **المقابلات والمناقشات الجادة ومراجعات الكتب والتقارير.**
- **تؤكد المجلة التزامها بالوفاء والانتظام بوصولها في مواعيدها المحددة إلى جميع قرائها ومشتركيها**

الاشتراكات

الكويت والدول العربية:

أفراد: ٣ دنانير سنوياً داخل الكويت، ويضاف إليها دينار واحد في الدول العربية.

مؤسسات: في الكويت والدول العربية ١٥ ديناراً في السنة، ٢٥ ديناراً لمدة سنتين.

الدول الأجنبية:

أفراد: ١٥ دولاراً.

مؤسسات: ٦٠ دولاراً في السنة ، ١١٠ دولارات لسنتين.

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقداً أو بشيك باسم المجلة مسحوباً على أحد المصارف الكويتية ويرسل على عنوان المجلة، أو بتحويل مصرفي لحساب مجلة العلوم الاجتماعية رقم 07101685 لدى بنك الخليج في الكويت (فرع العديلية)

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية - جامعة الكويت
ص.ب ٢٧٧٨٠ صفاة، الكويت 13055
تليفون ٤٨١٠٤٣٦ - ٤٨٣٦٠٢٦ فاكس ٤٨٣٦٠٢٦/ ٠٠٩٦٥
E-mail:JSS@kuniv.edu.kw

Visit our web site
http://kuc01.Kuniv.edu.kw/~jss

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكّمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تُعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور: عجيل جاسم النشمي

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

ص.ب ١٧٤٣٣ - الرمز البريدي: 72455 الخالدية - الكويت هاتف: ٤٨١٢٥٠٤ - فاكس: ٤٨١٠٤٣٤
بدالة: ٤٨٤٦٨٤٣ - ٤٨٤٢٢٤٣ - داخلي: ٤٧٢٣

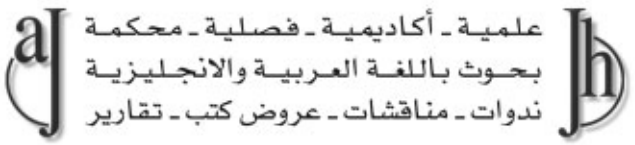
العنوان الإلكتروني: JOSAIS@KUC01.KUNIV.EDU.KW

issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html



المجلة العربية للعلوم الإنسانية

تصدر عن مجلس النشر العلمي ـ جامعة الكويت

رئيس التحرير: د. فيصل عبدالله الكندري

ص.ب. : 26585 الصفاة ـ رمز بريدي 13126 الكويت
تلفون : 4817689 ـ 4815453 (965+) ـ فاكس : 4812514 (965+)
العنوان الإلكتروني: HTTP: //kuc01.kuniv.edu.kw/~ajh
البريد الإلكتروني: E-mail: ajh@kuc01.kuniv.edu.kw

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

صدر العدد الأول في يناير ١٩٧٥

رئيس التحرير

أ. د. سالم مرزوق الطحيح

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف المجالات السياسية والأقتصادية والاجتماعية والثقافية والعلمية... الخ

(باللغتين العربية والانجليزية).

الإشتراكات

الدول العربية :

٤ دنانير للأفراد - ١٥ دينار للمؤسسات.

الدول غير العربية :

١٥ دولار للأفراد - ٦٠ دولار للمؤسسات.

المراسلات

توجه جميع المراسلات باسم رئيس التحرير

على العنوان التالي:

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص. ب : 17073 الخالدية

الرمز البريدي 72451 الكويت

تليفون : 4833705 - 4833215 فاكس : 4833705

E-mail:jotgaaps@kuc01.kuniv.edu.kw

Http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

■ تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر بقرار صادر من وزير التربية والتعليم رقم (٢٠٣) بتاريخ ١٣ / ١٠ / ١٩٧٦

* أهداف اللجنة :

١- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت .

٢- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية .

٣- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف القومية التي انعقد عليها الإجماع العربي .

* مهام اللجنة :

- طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية ، أو المترجمات لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها على نفقة الجامعة ، ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الاختصاصات في الكليات الجامعية .

- تحديد ثمن الكتاب الجامعي الذي ينشر باسم الجامعة .

رئيس اللجنة : د. أحمد ضاعن السمدان
توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي :
لجنة التأليف والتعريب والنشر / جامعة الكويت
ص.ب : 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت
بدالة : 4843185 / فاكس : 4843185
البريد الإلكتروني : atpc@kuc01.kuniv.edu.kw
الموقع على الإنترنت : www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/atpc

مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية

جامعة الكويت ـ تأسس عام ١٩٩٤

مديرة المركز

أ . د أمل يوسف العذبي الصباح

يرحب المركز بنشر الأبحاث والدراسات التي تهدف إلى إبراز الخصوصية البيئية للمنطقة الخليجية ورصد قضايا التنمية بابعادها الحضارية الشاملة وفي ضوء المتغيرات العالمية المتلاحقة ضمن:

سلسلة الأصدارات الخاصة

سلسلة علمية محكمة

ومن قواعد النشر :

اولاً : أن يكون البحث أو الدراسة معنى بشئون منطقة الخليج والجزيرة العربية في المجالات الآتية : السياسية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والتربوية ، والثقافية ، والفكرية ، وشئون البيئة ، والقانون ، والإعلام ، والعلاقات الدولية ، والتراث (الآثار والحضارة والقانون) الخ.

ثانياً : أن تمثل الدراسة إضافة جديدة إلى حقل التخصص .

ثالثاً : لم يسبق تقديمها إلى جهة أخرى .

رابعاً : ألا يقل عدد صفحات البحث أو الدراسة عن ١٥٠ صفحة ولا يزيد عن ٢٥٠ صفحة .

خامساً : أن يقدم البحث أو الدراسة إلى مديرة المركز مطبوعة ومرفق بها قرص مرن.

سادساً : أن توضع هوامش البحث أو الدراسة في أسفل كل صفحة يشار فيها إلى المرجع أو المراجع المعتمدة ، أو مصادر البحث وفقاً للتسلسل التالي : (اسم المؤلف – عنوان البحث – اسم الناشر – تاريخ النشر – رقم الصفحة) ، وذلك بالنسبة للأبحاث المنشورة في المجلات أما الكتب فعلى النحو التالي : (اسم المؤلف – عنوان الكتاب – مكان النشر – تاريخ النشر – رقم الصفحة ٩ ، وفي حالة الاعتماد على وثائق تكتب بيانات الوثيقة كاملة .

كما يصدر عن المركز مايلي :

- سجل الأحداث الجارية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية .
- سلسلة وثائق الخليج والجزيرة العربية .

المراسلات

توجه جميع المراسلات بإسم مديرة المركز
ص.ب ١٧٠٧٣ الخالدية ـ الكويت
الرمز البريدي (٧٢٤٥١)
هاتف: ٤٨١٦٧٩٩ ـ ٤٨١٦٨٠٧ ـ ٤٨١٦٨٢٤
فاكس : ٤٨١٤٢٩٥ ـ ٤٨١٠٤٧٤
E.Mail: gulf - center @ yahoo.com

الإشتراكات

١ ـ داخل الكويت: الأفـــراد.... ٤ د.ك.
المؤسســـــات ..... ١٥ د.ك.
٢ ـ الدول العربية: الأفـــراد .... ٤ د.ك.
المؤسســـــات ..... ١٥ د.ك.
٣ ـ الدول الأجنبية: الأفراد . ٦٠ دولارا

قسيمة اشتراك

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

يرجى اعتماد اشتراكي في المجلة لمدة:

◯ سنة واحدة ◯ سنتين ◯ ثلاث سنوات ◯ أربع سنوات بعدد ( ) نسخة

أرفق طيه قيمة الاشتراك .....

◯ نقداً/شيك ◯ حوالة نقدية ◯ إرسال فاتورة للتسديد

الاسم .....

العنوان الكامل .....

التاريخ / / **التوقيع**

ترسل الاشتراكات إلى حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية - الرمز البريدي 72454 الكويت - هاتف وفاكس: ٤٨١٠٣١٩

قسيمة اشتراك

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

يرجى اعتماد اشتراكي في المجلة لمدة:

◯ سنة واحدة ◯ سنتين ◯ ثلاث سنوات ◯ أربع سنوات بعدد ( ) نسخة

أرفق طيه قيمة الاشتراك .....

◯ نقداً/شيك ◯ حوالة نقدية ◯ إرسال فاتورة للتسديد

الاسم .....

العنوان الكامل .....

التاريخ / / **التوقيع**

ترسل الاشتراكات إلى حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية - الرمز البريدي 72454 الكويت - هاتف وفاكس: ٤٨١٠٣١٩

قسيمة اشتراك

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

يرجى اعتماد اشتراكي في المجلة لمدة:

◯ سنة واحدة ◯ سنتين ◯ ثلاث سنوات ◯ أربع سنوات بعدد ( ) نسخة

أرفق طيه قيمة الاشتراك .....

◯ نقداً/شيك ◯ حوالة نقدية ◯ إرسال فاتورة للتسديد

الاسم .....

العنوان الكامل .....

التاريخ / / **التوقيع**

ترسل الاشتراكات إلى حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية - الرمز البريدي 72454 الكويت - هاتف وفاكس: ٤٨١٠٣١٩

قسم الاشتراكات

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية

الكويت 72454

البريد الجوي
BY AIR MAIL
AR AVION

قسم الاشتراكات

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية

الكويت 72454

البريد الجوي
BY AIR MAIL
AR AVION

قسم الاشتراكات

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية

الكويت 72454

البريد الجوي
BY AIR MAIL
AR AVION

Objects and their Formations in the Arabic Novel

Abstract

This study aims at exploring the objects in the Arabic novelistic text, not as a topic tackled by the novel, but as a technique which has its importance and influence in the context of the text on the level of its artistic structure.

The Study consists of:

- **An introduction** that presents the topic.
- **A Theoretical Framework** that surveys what relates to objects in human thought.
- **Part One: (The Signifier and the Signified)**: It highlights the ways of the presence of objects and the laws governing their appearance.
- **Part Two: (Objects and the Levels of Vision).** It answers the questions: Who sees? and how the angle of vision influences the reception of objects?
- **Part Three: (Functional Levels of Objects).** It deals with the functional levels - the real, the metaphoric and magical - and how the functions of objects in the context of the text are exposed through these levels.
- **Part Four: (The Objects of the Text/ The Text of Objects)**. It differentiates between the two narrative texts, the ancient and the modern. It shows how the text's relationship with objects has developed in a way that highlights the ability of objects to be efficient and participate in producing textual signification.

The Author:

- **Dr. Mostafa El-Dabe'**
- Ph.D. in Modern Literary Criticism, Ain Shams University - 1997
- Faculty Member, Department of Rhetoric, Criticism and Comparative Literature - Faculty of Dar Al-Uloom in Fayyoum - Cairo University.

Publications:

1. Books

1- **The Novel of the Farmer/The Farmer of the Novel.** A critical study. Cairo: GEBO, 1998.

2- **The Strategy of Place.** A critical study. General Organization of Cultural Palaces, Cairo, 1998.

3- **The Techniques of Realism in the Poetry of Amal Donqul** (a critical study). Cairo, 1999.

4- **The Absentee and the Concretized in the Stories of Suleiman Al-Shatti,** (a critical study). Kuwait, 2000.

5- **Mohamed Hassan Abd Allah** (ed.) Cairo University, 2001.

2. Papers

1- "The Mechanisms of Realism in the Short Story". Tunisia, December 1997.

2- "The Future Tense in the Novelistic Text". Conference of Cairene Men of Letters. February 1999.

3- "The Rhetoric of the Novelistic Text (a study of Abdel Wahab Al-Aswani)". Anas Al-Wijude Conference, Aswan, April 1999.

4- "The Correspondence of the Arts in Poetry". Conference of the Men of Letters in the Districts. Damanhur, November 1999.

5- "Reading the Generic Text: The Example of Ahmed Shawki". Conference of the Issues of Literary Genres in Arabic Criticism. Faculty of Arts. Cairo University 10-12/11/2001.

6- "The Techniques of Description and the Manifestations of the Adjective: A Reading of the Moroccan Novel". The First International Conference. Faculty of Arts. Helwan University. 16-18/2/2002.

7- Questions of the Critic, Fossoul, n. 59, spring, 2002.

8- "Conjunction and Disjunction in the Novel". The Conference of The Civil Society: A Cultural Vision. The Cultural District of Greater Cairo. Al-Qanater Al-Khayreya, 18-20/4/2002.

9- "Activation of Cultural Legacy in the Arabic Novel". The First Session of the Arab Novelists Club. Tunisia. April 2002.

10 - "The Value of the Text/The Text of Value". Fossoul n. 61, winter, 2003.

Monograph 213

Objects and their Formations in the Arabic Novel

Dr. Mustafa El-Dabe'
Faculty of Dar Al-Uloom (Fayyom)
Cairo University - Egypt

Advisory Board

Prof. Ahmed Etman
Department of Greek and Latin Studies - Cairo University

Prof. Ismail S. Muqlad
Department of Political Science - Assiut University

Prof. Imam Abdul Fattah Imam
Department of Philosophy
Ain Shams University

Prof. Jihan Rashti
Department of Radio and Television - Cairo Universty

Prof. Hayat N. Al-Hajji
Department of History
Kuwait University

Prof. Abdul-Aziz Hammudeh
Department of English Language and Literature - Cairo University

Prof. Iz-Al-Deen Ismael
Department of Arabic Language and Literature - Ain Shams University

Prof. Mohammed Gh. Al-Rumeihi
Department of Sociology
Kuwait University

Prof. Mohammed M. I. Al-Deeb
Department of Geography
Ein Shams University

Prof. Mahmoud S. Abu Al-Neel
Department of Psychology - Ein Shams University

Prof. Mahmoud F. Hijazi
Department of Arabic Language and Literature - Cairo University

Editorial Board

Dr. Nassima R. AL-Ghaith

Editor-in-chief

Prof. Samir M. Hussein

Department of Mass Communication

Prof. Alaa Al-Din Abd El-Muhsin Shahin

Department of History

Dr. Al-Zawawi Baghurah Bin Al-Sa'di

Department of Philosophy

Dr. Abdul-Rida A. Asiri

Department of Political Science

Dr. Obaid Surur Al-Utaibi

Department of Geography

Dr. Othman H. Al-Khadher

Department of Psychology

Dr. Fatima R. Al-Rajihi

Department of Arabic Language and Literature

Dr. Fahed A. Al-Nasir

Department of Sociology

Dr. Faisal A. Al-Kanderi

Department of History

Dr. Layla H. Al-Maleh

Department of English Language and Literature

Haifa'a H. AL-Meshari

Managing Editor

ANNALS OF THE
ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - Kuwait University

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE VARIOUS DEPARTMENTS IN THE FACULTIES OF ARTS AND SOCIAL SCIENCES:

FACULTY OF ARTS & HUMANITIES:

- Department of Arabic Language and Literature.
- Department of English Language and Literature.
- Department of History.
- Department of Philosophy.
- Department of Mass Communication

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES.

- Department of Sociology
- Department of Geography
- Department of Psychology
- Department of Political Science

Volume 24, 2004

الحولية الرابعة والعشرون
الرسالة ٢١٣
مارس ٢٠٠٤م - ١٤٢٥هـ

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A refereed Academic Quarterly that publishes monographs on topics relevant to the Scholarly concerns of the various departments in the faculties of arts and social sciences

Objects and their Formations in the Arabic Novel

Dr. Mustafa El-Dabe'
Faculty of Dar Al-Uloom (Fayyom)
Cairo University - Egypt

Monograph 213
Volume 24

1424 - 1425
2003 - 2004

The Academic Publication Council
Kuwait University