توظيف التراث في تشكيل البنية الروائية العربية لغة وسردا

رواية (توبة وسليمى) لمها الفيصل نموذجا

أ.د. محمد صالح الشنطي

عميد كلية الدراسات الأدبية واللغوية

جامعة جدارا - المملكة الأردنية الهاشمية

dr_abosaleh@hotmail.com

الاستشهاد المرجعي بالدراسة:

محمد صالح الشنطي ، توظيف التراث في تشكيل البنية الروائية العربية لغة وسرداً: رواية (توبة وسليمى) لمها الفيصل نموذجاً.- دورية كان التاريخية.- العدد الحادي عشر ؛ مارس ٢٠١١. ص ٤٤ — ٥٣.

(www.historicalkan.co.nr)

الملخّص

يعالج هذا البحث رواية الكاتبة السعودية مها الفيصل "توبة وسليمى " بالدراسة لاستكشاف طرائق توظيف أساليب السرد القديمة في تراثنا الشعبي والفصيح في تشكيل بنيتها الجمالية ، فهي تستثمر أساليب الحكي في الرواية الشعبية وفي الأسطورة وفي القص الديني ، وتعمد إلى ماعرف بالقصة الإطار التي تتوالد فيها الحكايات عبر سلسلة من التداعيات ، تعمد إلى اختراق المألوف من خلال أساليب الحكي الفانتازي والغرائبي.

وتلجأ إلى تشكيل (الأليجوريا) وهي الأمثولة الرمزية ، وتستغل اللغة التراثية موظفة إيحاءاتها وظلالها ، وتعزف على وتر الدلالة مستغلة ماتوحي به الأسماء بتشكيلاتها الصوتية وأبنيتها الصرفية ، وتعمل على توظيف أساليب الرحالة في السرد ، كما تنحومنحى استطراديا يتكيء على التداعي في سياقات القص ، وتوظف أشكالا من الخطاب يفضي إلى صياغة بنية تقترب من البنية البولوفونية (الحوارية) التي تتعدد فيها اللغات والأصوات ، وتسعى إلى استنطاق كائنات الطبيعة وتدير بينها حوارا يجعلها أقرب إلى الكائنات الأسطورية ، وتسعى الكاتبة إلى الاستفادة من منهج ابن المقفع في كتابه(كليلة ودمنة)، ومن رحلات السندباد ومن المناظرات التي عرفها أدبنا العربي القديم لتصوغ من خلال ذلك كله رؤيتها التي تتشكل في فضاء السرد الروائي.

مها الفيصل كاتبة روائية سعودية نشرت روايتين: سفينة وأميرة الظلال ، وتوبة وسليمى ، وقد نهجت نهجا مغايرا للمألوف في السرد الواقعي ، فهي تعتمد على (الفانتازيا) والقص الخرافي حينا ، والقص الواقعي حينا آخر فيما يمكن أن يعرف بالتهجين السردي[1] فهي تستعير بعض مناهج السرد التراثي كما في الحكايات الشعبية وفي ما يعرف ب(القصة الإطار) التي تنبثق منها العديد من الحكايات ، وتتوالد في شكل عناقيد من القصص التي تشبه ما يعرف بنظرية المنصة ، حيث تتحول كل قصة جديدة إلى إطلاق قصص جديدة ، وكأنها منصة انطلاق إلى آفاق جديدة من السرد التي تنتج في فضاء الحكي ، فثمة أسلوب في التأليف النثري ، لا ينحصر في السرد فحسب ، وهو أسلوب الاستطرد الذي يمثل سمة رئيسة من سمات أسلوب الجاحظ في كتاباته بشكل عام.

التوالد السردي وبنية القص التراثي

وإذا كانت قصص ألف ليلة وليلة تعتبر نموذجا لنمط التوالد السردي المفتوح ، فإن الحكي الشعبي بعامة يختص بهذ ا النوع من التوالد ، وإذا كانت تلك الحكايات قد تميزت بالانفلات والتشذر والهروب فإن العمل الروائي الذي نهضت به مها الفيصل كان منسجما مرتبا في إطار بنية دلالية مدروسة استلهمت طرائق الحكي التي أشرنا إليها من هذا السفر التراثي المهم ، ولكنه كان يهدف إلى البحث عن الخلاص الإنساني هربا من الذات التي انسربت في شواغل الدنيا بعيدا عن التمركز حول الإشعاع النابع من ينبوع الروح.

وإذا افترضنا أن الحكايات المدينية (نسبة إلى المد ينة) في" ألف ليلة وليلة" تحيل إلى تمنيات المتلقي ورغباته — كما يقول محسن الموسوي — فإن الأمر ليس كذلك لدى مها الفيصل ، فهي تشكل

مسروداتها الحكائية طبقا لأمثولتها الخاصة التي تريد أن توحي بفكرتها ومنطقها الخاص الخاضع لمناخاتها الإشراقية والفكرية ، لذا يستوي لديها العجائبي والغرائبي ، لأن المهم هو الدلالة ، ويصف العجائبي بأنه " ذلك التردد الذي يواجهه المرء العارف بقوانين الطبيعة فحسب حينما يلاقي ما يبدو حدثا خارقاً"[٢]

ثمة خصائص للحكي الشفوي الذي تتميز به الآداب الشعبية ، فهذا الانفلات من قيد الكتابة وطقوسها يماثل انعتاق الروح من أغلالها وانطلاقها هائمة في فضاء الخيال ، وإذا كانت الحكايات مدرسة الحكمة كما يقال[٣] فإن الناظم لهذه الحكايات يتجلى في هذه الشفافية التي تلامس تخوم الخطاب الصوفي في تجلياته وتأويلاته وإشراقاته ، ولما كانت حكايات شهرزاد مرايا تأمل فيها شهريار حكايته الخاصة وصولا إلى لب الحقيقة فإن الكاتبة جعلت من الناظم لحكاياتها البحث عن جوهر الروح الإنساني ، فكل من (مها الفيصل) الكاتبة وشهرزاد (البطلة الساردة) يتوق إلى مقاربة اليقين والانتهال من معين الحكمة وإفساح الطريق أمام الآخرين ليردوا هذا المورد العذب الفرات.

شيء آخر يبدو حافزا للكاتبة لاستلهام أسلوب ألف ليلة يتمثل في عبارات لشهرزاد "إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين ، لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر ، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر . فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين"[٤]

تخطيب الحكاية

هناك عمل رئيس للكاتب الروائي يتمثل في تخطيب الحكاية ، أي تحويلها إلى خطاب قادر على الإفضاء برؤية عبر عملية التشكيل الجمالي أي إعادة إنتاج الوقائع في عمل إبداعي هو الرواية ، وهذه العملية تتم عبر وسيلتين أساسيتين : الأولى تتمثل في اللغة صياغة وتركيبا وترميزا قابلا للتأويل ، فجعل اللغة جزءا من عملية التشكيل ، وليس مجرد ناقل أو حامل للحدث أو المعنى ، عكس الشائع عن اللغة النثرية والسردية بخاصة ، واستثمار الخطاب الصوفي والحكمي والصياغة التوقيعية الموجزة وجوامع الكلم ، وأما الثانية فهي اصطناع طرائق الحكي للتراثي ممثلا في (القصة الإطار) كما في ألف ليلة وليلة ،أو القص الشعبي عبر بناء الأمثولة الرمزية أو الأحدوثة الشعبية والأسطورة والخرافة والتعجيب والتغريب والخوارقية والحكي التمثيلي وما إلى ذلك.

رواية مها الفيصل موضوع الدراسة تحمل عنوان (توبة وسليبى)[٥] وقد استثمرت فيها الكاتبة الوسيلتين السابقتين على نحو مقصود ، وعبر نهج دلالي يعتمد التأويل والتمثيل ، والعتبة الأولى التي يمكن الولوج من خلالها إلى الرواية واستكشاف مناهج التشكيل فيها العنوان ، ولعل هذا العنوان هو خلاصة اختيارات الكاتبة التي عبرت فيها عن خطابها الثقافي في بعده الفكري التجريدي ، فهو يتجاوز المحدود إلى المطلق ، ويتخطى المتعيّن إلى الفضاء الدلالي الرحب ، وهو يضم اسمين متعاطفين ستشتغل الرواية على تفاصيل العلاقة بينهما ، وهما الذكر والأنثى و لهما مرجعيتهما اللغوية التي تحيل إلى مرجعية دلالية وإلى الفعل الإبداعي الذي يتجلى في الصياغة ، فالمستوى الأول من مستويات التخطيب ،(وأعني بالتخطيب ابتداء التفعيل الدلالي الذي ينهض على تأويل الأسلوب في بعده الجمالي) ، والغوص وراء الدلالة المضمرة يتمثل في التشكيل اللغوي ابتداء من العنوان على المستوى النحوي والصرفي والدلالي والإيقاعي.

التشكيل اللغوي

أما المستوى النحوي فيتمثل في صيغة العطف التي تضم ثنائية تنهض على التضاد والمفارقة بين السعي إلى السماء وتطهير الروح من أوضار الجسد والاستغراق في السلوى التي تستأثر بالبدن وضروراته الحسية منحّية الروح جانبا ، وهذه الثنائية مدخل البنية الدلالية حيث يستثمرمذخور الكلمتين وتنطلق المعاني في آفاق التأويل بلا حدود ، حذف الخبر يطلق الدلالة من عقال التقييد وفتحه على أفق دلالي واسع يتمثل في فضاء الرواية.

وأما البعد الصرفي فيتمثل في توبة الاسم العلم الذي قدت مادته اللغوية على صيغة المصدر ، وهو اسم معنى لايحد بحدود الزمان ولاالمكان ، ويفيض بدلالة اعتذارية عن مجمل الذنوب والخطايا وهو مايشكل بؤرة الخطاب الذي يتكيء عليه النص الروائي بكامله منذ البداية ، حيث هجر الدنيا وماله فيها من رصيد من المال والزوج والولد يعود لسبعة عشر عاما ليهيم عبر البراري والبحار باحثا عن الخلاص ، فصيغة المصدر — هنا - مضافا إليها سمة التنكير تتجاوز حدود الشخص المتعيّن الذي سمي بهذا الاسم ، وكذلك سليّى بعنى السلوى ، وهي صيغة تنهض على التصغير ، وتنطوي على مفارقة ، فالتصغير يراد به التحقير أو التعظيم ، والدلالتان مقصودتان ، فالدنيا حقيرة من منظور العابد التقي ، وعظيمة مهيمنة من منظور الأبيقوري المنصرف إلى متع الدنيا وملذاتها ، وسليّى كما يعرفها فارس (حسناء تحبس الأحياء)[٦] ، وفي إجابة السيدة التي كان يحاورها ما يوضح طبيعة سليى ، إذ قالت له " اعلم ياولد أنه لايحبس حي ولايستعبد حر".[٧] ومجمل الخطاب قائم على الانفلات من المحدود إلى اللامحدود ، من هنا كانت عملية التخطيب في بعدها اللغوي جدل بين التجريد والتحديد ، سواء في الحدث حيث الحلمي والواقعي والفانتازي والحقيقي والمكان المتخيل والمرئي والشخصيات الواقعية والأسطورية ، فثمة تحليق في أفق صوفي يتبتل في محراب الروح ، وينزوي عن مغريات الحس معتكفا في كوكبه الخاص المحاط بالشفافية والنورانية ، وتلك من الظواهر التي تتعلق باللامحدود " فحيز ألف ليلة طليق واسع لا يكاد يشكو من ضيق ولا من حصار ، فالعفاريت تحيز فضاءها وحيزها في حرية مطلقة.[٨]

أما سليى فهي من السلوى بآنيتها ومتعتها الزائلة ، سواء كانت هي الدنيا أو أي شيء آخر ، ومن الواضح أن هذه الصيغة الصرفية غير مألوفة وفيها انحراف عن المألوف ،وإن كان التصغير حافل بالدلالة فهو يعمق مفهوم التحقير لشأنها ، وكأن الاسمان المتعاطفان يقصد بهما اجتماع النقيضين على قاعدة المفارقة الوجودية انطلاقا من البعد الدلالي لهذه المفارقة اللغوية.

والذي لابد من الإشارة إليه هو أن الشخصيتين اللتين ورد ا سماهما في العنوان ليستا الشخصيتين الرئيستين في الرواية ، ف(سليّى) تكاد تكون شخصية ذات حضور محدود ، ولكنها تمثل بعدا دلاليا مهما ، وكذلك (توبة) الذي لايذكر إلا في الفصل الثامن بعد ١٢٣ صفحة من الكتاب ، حيث يلتقي به فارس الشخصية الرئيسة ، وفي هذا الفصل يكشف عن اسمه كاملا (توبة بن علي السالمي) ، ويتبدى في مشهد فانتازي مفارق حيث يعمل على دفن القتلى الذين

يعتبرهم قتلاه حفاظا على كرامتهم ، كما يقول ، والقتل هنا يحمل معنى رمزيا يمكن تأويله بسهولة خصوصا إذا عرفنا أنهما ضحايا القتال بين عشيرتين من أجل رباب.[٩]

المفارقة

وإذا كان العنوان هو عتبة النص فإن عملية التخطيب في الرواية تنطلق من العنوان إلى البنية السردية الكلية ، تمتد المفارقة إلى بنية الحكاية ذاتها فثمة متنان : الأول المتن الحكائي الرئيس والثاني متن النص الذي عثر عليه توبة في الجيب خلف الستار في السفينة ، وهذا المتن المزدوج هو قوام البناء المفارق في الرواية التي تنهض على المفارقة أساسا كما سيأتي فيما بعد. وهذه المفارقة تمتد لتشمل بنية السرد كلها لغة وأحداثا وشخصيات ؛ فعلى مستوى الأحداث ثمة ماهو حلمي وفانتازي وواقعي ، وعلى مستوى الشخصيات هناك الأسطوري والأثيري والتاريخي والواقعي.

إن قصدية استثمار البنية اللغوية في بنيتها المفارقة للمفردة والتراكيب ليست وليدة اجتهاد المتلقي للنص أو رصد إيحاءاته فحسب ، بل ثمة تصريح بهذه القصدية يتضح بجلاء في شهادة الكاتبة الصريحة ؛ ففي بعض حواراتها المنشورة تقول : "الكلمات تدهشني رمزيتها وأنغامها ، لو أن اللغة رموز صوتية متسقة فإن الكتابة ، وهي الأقل تجريدا ، تجذبني لجمعها بين رمزية الحرف الذي يرى فيكتب ، ورمزية الأصوات التي تسمع فتعرف ، ناهيك عن الأفكار التي تتفاعل مع الكتابة لتظهر ، فالرواية تبدأ بكلمة أو عبارة أضعها ثم أتتبع نظم الكلمات حتى تتبدى الأفكار "[١٠]، وهذه المقولة تطلق أكثر من إشارة تبين مفهوم الكاتبة لدور اللغة في الرواية وأساليب توظيفها تبدو السيادة للغة التي تجترح الدلالة ، فهي المنطلق ، وتبدو الكاتبة مفتونة بها خاضعة لإملاءاتها ،فالسرد هنا مغامرة داخل اللغة وليس مروضا لها مطوعا لحمولتها.

دلالة الأسماء

وقبل أن نمضي في استكشاف سبل التخطيب عبر النهج الأول ممثلا في اللغة في الرواية نتوقف عند مجمل الأسماء التي تغص بها الرواية ، وهي أسماء دالة بصياغاتها الصرفية ، وبسياقاتها النحوية أحيانا ، منها الرجل الذي استدل منه على مكان السفينة (عطاء) وعلى قائدها مراد ،وهو (حمدان) وذلك من الحمد ، حيث يفضي إلى معنى إيجابي تحمد عقباه ، وهو فعل الارتحال والبحث ، وربما ساقنا إلى رحلة الوجدالصوفي عبر التوق الأزلي إلى الصعود نحو ملكوت الله والتحليق في أفق الروح حيث يتلاشى الناسوت فناء في اللاهوت ،أما مراد ، وهواسم مفعول من الإرادة ، مراد البشر صاحب السفينة جوابة الآفاق ، تلك التي قصدها توبة خلاصا من الأوزار وطول اجتراح السيئات وتحررا من ربقة الرسوف في أغلال الحمق الذي يحيط به ممثلا في زوجه وأبنائه ،فمراد البشر هو مبتغى الخلاص ؛ أما سفينة العطاء فهي واضحة الدلالة على تحقيق الرضا بإعطاء توبة مبتغاه ، لقد كان العطاء معنويا مقابل العطاء المادي الذي يتمثل في الأبقار التي ورثتها الزوجة والذهب والمال الوفير.

أما فارس فهو الذي يسعى حثيثا من أجل أن يدرك التوبة ،وآل رخوان هم أهل الدنيا الذين تراخوا عن الآخرة ، والمفارقة الدلالية شديدة الوضح في هذا الاسم المركب ، فالفروسية تتناقض مع الرخاوة ، وهي سمة لازمة تنبيء عن رغبة في تمرد صاحب الاسم على ذاته ومحيطه ،فانتسابه إلى الرخاوة نسبا وقربى ينازعها الجموح الذي تمتد صبواته إلى الحدث الروائي بما انطوى عليه من مغامرات ومنعطفات وتقلبات ابتدأت مع بداية الرحلة ، فبعد أن غضب فارس من مراد وترك سفينته عاد ليتعلق بحبالها وينشد الصعود إليها لأنه كما وصفه فارس (جواب فطن)[١١]

إن الهاجس الدلالي يظل أساسا رؤيويا في النص ، كذلك فإن الاسم بما يحمله من معنى هو بؤرة المفارقة بوصفها غازلة لخيوط الرؤيا ، فسبب الصدام بين مراد وفارس السؤال المتكرر الذي يطرحه مراد (يا فارس أين فرسك) ، وحين يقول له محتجا (أتهزأ بي) يكون رده (لا ، بل باسمك) وهكذا يكون الاسم موضوعا للحوار والصدام ، ولايقتصر موضوع الاسم على فارس ، بل إن مرادا هو الآخرلا يدخل اسمه في نسيج الحوار الذي يدور في مجمله حول دلالات الأسماء" والله لاأرى في مرادك بشرا" ، حيث تقول المرأة الحسناء التي خرجت إثر ما أصاب مراد "فداؤك عمري ألف مرة يا مراد ، فما أنا دونك إلا كلفظ دون معنى".[١٢]

والكلمة صنو الفعل في الرواية ، فسؤال فارس عن سليى أدى إلى القذف به في البحر ، ولم ينج إلا بفعل كلمات ارتقى بها ثانية إلى سطح السفينة ، لقد بدت الكلمة ذات مفعول سحري فهي أشبه بالتميمة ذات الأثر العملي كما هو الحال بالنسبة للسحر ، وهذا يقودنا إلى مأثور القول الذي روي عن الرسول صلى الله عليه وسلم :" إن من البيان لسحرا" ، وبالكلمة كان تمثيل مراد لمفهوم الدنيا كما تجسدها سليى جارية مراد ، وقد بدا الرمز الدلالي شديد الوضوح عبر السجادة المنسوجة بمغزل سليى ، يتضح ذلك في قول مراد "نعم ،تلك صنعة سليى " ردا على قول فارس عن الأجزاء التامة من السجادة "تحمل هذه كل صور النعيم " ، وعندما عقب على مشهد المحزونين ممن تبدو تصاويرهم في السجادة كان رده " أنت محق ، فهم سجناء ، قد سجنتهم سليى في نسجها.[١٣]

التأويل والرمز

وهنا تبرز إمكانات التأويل استنادا إلى المفهوم الديني ، فالدنيا تستعبد طلابها وتسجنهم في رغباتهم وشهواتهم ، وقد بدا فارس واحدا من سجناء البساط المنسوج بسبب سؤاله عن سليى وكأنها الدنيا يطلبها والمتعة التي ينشدها كما فهم مراد ، وحينما نام مراد عثر فارس في جيبه على كتاب افتتح به حكاية جديدة فتحت باب التناسل والتوالد الحكائي الذي شكل السبيل الثاني من سبل التخطيب في الرواية.

ومن هنا أيضاً وعلى الصعيد ذاته ، وبالتوازي مع نهج الحكي التراثي يتبدى انشغال الرواية بالكلمة والدلالة التى تحولت إلى تجليات الرؤى ، فبدت الحكاية المروية في الكتاب تمثيلا للدنيا بآفاقها الممتدة ، فقد هرب فارس منها ليغوص في دواخلها فتصبح موضوعا للتأمل بعد أن كانت مرئية معيشة ، فانتقلت من طور إلى آخر خطابا ثقافياً فكرياً. وكان هذا محور التخطيب في هذا العمل الروائي.

سارة بطلة الحكاية في الكتاب الذي عثر عليه فارس ، تحمل معنى السرور ، وهي التي تحبو للوصول إلى السجادة الأسطورية التي تغني أزهارها وتتضوع عطورها لتملأ أرجاء القرية ، هذه السجادة الأسطورية في تشكلها الوصفي يتم تشعير(من الشعر) لغتها عبر مجازات

استعارية الطابع تتسامى الصورة فيها حتى تتحول إلى أسطورة ، حيث تعمد الكاتبة إالى تحويل اللغة فيها إلى خطاب فانتازي يتيح لها أن تعمل على تشفيرها ومن ثم ترميزها حد الأسطرة ، من هنا تخرج الحكاية من حدود المتن إلى آفاق الخطاب الذي تحتشد فيه الرموز المشفرة التي لاتفض مغاليقها إلا في ضوء رؤية عقدية متسامية لها مرجعياتها في جملة من الموروثات الضاربة في أعماق التراث بكافة خطاباته السردية والشعرية والشعبية.

لقد تجلت التصاوير التي ارتسمت في السجادة كائنات تولت زمام الحكي عبر لغة تموج بالشعر ، فأخذت زمام الرواية بلساتها ، فإذا الوردة تتحدث إلى سارة ، والوردة كائن محوري في الرواية ، وهذا يفسر وجود صورة الوردة التي تحتل المربع الأوسط في الغلاف الأمامي للكتاب ، ومثل هذه الرسومات التي تزين بها أغلفة الأعمال الروائية تعتبر نصا موازيا وعتبة دلالية ، وإذا سارة ترد عليها في حوار يبدو أقرب إلى لغة التصوف له ظاهر وباطن ، وإذا الحديث عن الحب ، وهو مازخر به الخطاب الصوفي عن المعشوق ، حوار يتبدى فيه الإقحوان ناطقا وإذا الكائنات كلها تخرج من سجنها الذي أوصدته السجادة ، الكل يتحرر من زخرفها لينطق بفيوضات من حديث العشق والحياة بعد أسر طال في في خيوطها المتشابكة ونسيجها المحكم ، وإذا التشكيل اللغوي ينحو منحى فلسفيا زاخرا بالدلالة ، مشرعة عباراته لتفيض بالمعاني والحكمة الناجمة عن إشراقات التأمل ، تقول الوردة:

"الأموات هم من لايألمون ، اعلمي أن حياة القلب في غير رغبته ، الرغبة تجعل القلب يرتعد متلهفا دون سكون ، قلقا ..عجلا .. أما الحب فيبقي القلب خضرا رقيقا متأملا ..." [١٤] وهنا تتبدى اللغة الحكمية المألوفة في الإبداعات النثرية والكتابات الوعظية والسرديات التراثية ، فالخطاب فيها موجها إلى الآخر ، ولعل ذلك يذكرنا بنثريات ابن المقفع ورسائله وعباراته "الدنيا حلوة خضرة " و"الدنيا كالماء المالح كلما ازددت منه شربا ازددت عطشا".

الخطاب الصوفي

إن الخطاب الصوفي ليس مجرد لغة ، بل هو نهج يتجاوز مجرد الصياغة التعبيرية ، إنه سرد من نوع آخر غير مألوف في السرد التقليدي ، فالكاتبة تنزع منزعا تأمليا تخييليا تستبطن فيه الأشياء ولاتقف عند ظواهرها ؛ فإذا كان الحكي المألوف في القص المعتاد يرصد الداخل المشاهد فإن السرد الصوفي يحلق مع المخيلة في فضاء البصيرة وليس في مجال النظر ، فالمشهد فيها هنا مشهد باطني عميق متوار عن الإنظار يستقطر الحكمة من منابعها الغائرة في جوف الداخل ، منها كان خطاب الحكمة طابع اللغة السردية ، ولنا أن نقف عند هذا المشهد لكي نتبين حدود الخطاب الصوفي في السرد في رواية توبة وسليى:

" الغربة صارت الدنيا بكل أهلها ، توحشت طباعي ، ويبدو أن الزمان غير وجهي ، فلو صادفني أحد لم يعرفني.

ذات ليلة نمت ، فرأيت أخي في منامي ، ولم أكن قد رأيته في منام منذ أن مات قلت له:

هناك يا أخي أتيت

قال:

- لقد مت اليوم ياتوبة

قلت:

- لا يا عبد الله بل منذ خمس سنين

قال:

- بل اليوم

سألت

- كيف ذلك ؟

قال

- اليوم عرفت رباب بموتي"[١٥]

لقد تجاوز الراوي سرد الحوادث العينية ومفرداتها الواقعية ، وراح يرصد آثارها مستخدما أسماء المعاني بدلا من أسماء الذوات ، حيث المصادر التي تستكن في جوف المطلق وتتقرى أغواره ، يتلاشى الزمان ويتحرر من قيود المكان وينعتق من أطر المحدود إلى أفق اللامحدود: الغربة والوحشة والطبع والمنام والموت ...، وإذا استحضر الزمان فإنما يكون مطلقا أيضا (ذات ليلة)، وإذا حدد كان كزمان أهل الكهف ، فاليوم بخمس سنين.

الرؤية في المشهد السردي العادي بصرية ، والرؤية في هذا المشهد إشراقية ،يتجلي الأموات في صورة الأحياء ويجري استنطاقهم بكلام له دلالاته البعيدة ، حوار تلتبس فيه المعاني وتغمض ، ويتفتق بالحكمة التي تنبثق من أرومة المعنى.

باقات من الحكم تتوالى منبثقة من قلب المشاهد تبدو رابضة في بنية السرد ، وإذا كان ثمة من يرى أن اختيار الكاتبة للسرد العجائبي يبدو انطلاقا من إكراهات الإديولوجيا فإن الأمر يبدو (فرارا من قضاء الله إلى قضاء الله)، وفرارا من الأيديولوجيا إليها ، فالرواية مؤدلجة ، ولكنها متمردة على قيودها ، إذ تحلق في فضاء الروح ، وتظل مشدودة إليها منحازة إلى فلكها لاتملك منه فكاكا ، وكذا أساليبها السردية ، فالحكايات المتوالدة مشدودة إلى غرائبية الوقائع ولا معقولية التشكل ، تبدو عاجزة عن الهبوط في موانيء الواقع ومرافيء التاريخ.

بنية السرد

إن مها الفيصل استثمرت ماعرف بالسرد المهجن حيث تتم المواءمة بين ألوان مختلفة من القص: العجائبي والأسطوري والرحلي والسيري عامدة إلى صنع المفارقة التي تنطق بالرؤية ، وهذه المفارقة لاتكمن في الأحداث فحسب ، بل تتجاوزها إلى بناء الفصول وعنواناتها ، وإلى الشخصيات واللغة والأزمنة والأمكنة ، من ذلك — على سبيل المثال - ابتداؤها الرواية بعنوان للفصل الأول يتمثل في البسملة مكتوبة في خط مميز وإلى جوارها ما يشبه الختم القديم بما يوحي بنمط من المخطوطات القديمة ، وفي الفصل الثاني كان العنوان بسملة أيضا ، ولكن مكتوبة بخط عادي ، ثم جاءت الفصول بعد ذلك بلا عناوين ولا أرقام ، وكان ثمة تنويع في الرواة وزوايا الرؤية ، فكان المنظور ذاتيا آنا وموضوعيا آنا آخر.

كانت الشخصيات مفارقة في طبيعة تكوينها وتعدد مواقعها ونماذجها ، بعضها شخصيات حلمية ذات سمات أسطورية ، وتبدو أشبه بالكائنات المزدوجة التكوين ،فيها الملامح الإنسية والقسمات الروحية كما هو الحال بالنسبة للشيخ الساجد الذي رآه في الحلم ، وبعضها رموز ذات سمات واقعية تتداخل معها الملامح الأسطورية ،وشخصيات مألوفة في الحكايات الشعبية مثل ملك الورود وفتاة الأشواك ، وأخرى تتماهى مع الأنبياء كالراعي الذي ألقي في البئر ،

وكائنات نباتية تتحدث وتحاور وتنخرط في الحياة البشرية كالوردة ، وأخرى تبدو أقرب إلى الآلهة الوثنيين ،مثل سيدة الظلال وسيدة الأصوات ورجل الصمت وقرد الرحى وصاحب الموازين.

التبئير وتوظيف الحلم

إن التبئير يبدو عائما ، فليس ثمة منطلق سردي واضح يمكن الركون إليه ،بل تتعدد البؤر وتتناثر وتتشظى عبر التوالد السردي العنقودي الذي يأخذ بعضه برقاب بعض حتي يوشك أن يضيع الأصل : وسأستعرض فيما يأتي الفصل الأول من الكتاب الذي يتكون مما يقرب من سبع وعشرين فقرة أشبه بالفصول ، ولسوف يتضح من خلال هذا الاستعراض نمط التوالد في قصص الكتاب:

- تجليات الرؤى: المشهد الحلم الذي انتهى إلى الاشتباك مع الواقع ، حيث بقايا التراب الذي حثاه الشيخ في الحلم تتناثر حباته على الفراش في الصحو. لهذا المشهد الحلمي الذي رآه فارس الشخصية المحورية راو أساس هو الراوي المشارك يقدم الحدث بضمير المتكلم من وجهة نظره هو ، ولكنه يتعالق مع أسلوب آخر يبدو أقرب إلى الرؤية الموضوعية التي يتمسرح فيها المشهد مما يحيد ذاتية الرؤية ، وفي الوقت ذاته يشتبك هذا المشهد الحلمي مع مشهد واقعي يتمثل في امتدادات الحلم

"بقيت هنيهة ثم قمت أبحث عن ماء أشربه ، وأنا أحدث نفسي بأن ما رأيت ما كان إلا حلما ، عندما عدت إلى فراشي جلست على طرفه أفكر ، وإذا بي أسيّر يدا من فوق الفراش لأجد جانبا منه قد تناثر عليه تراب".[١٦] وهذه الإشارة إلى التراب تحيلنا إلى ما جاء في الحلم من فعل الرجل الذي رآه في الحلم ساجدا في خشوع تام ، حيث قال له في ختام رؤيته المنامية "أتحسب أنك في حلم هذه حقيقة ، ورماه بقبضة التراب ، وهو يضحك .[١٧]

فقبضة التراب في الحلم وجد آثارها على فراشها في الحقيقة ، وهنا بدا التداخل بينهما واضحاً ، ليس هذا فحسب بل إن هذه العجائبية في السرد تقترن بها نزعة أسطورية ، فهذا العابد الساجد حينما اعتدل من سجوده جالسا ملأ الأفق لدى استوائه وصغرت الفلاة منحوله على سعتها ، فقد تحول إلى شخصية أسطورية حاول من خلال تعاليها على من حولها واهتزاز الكائنات لها أن يفسر مدى حكمته وهيبته وتأثيره وصدق كلماته التي أوردها على لسانه. ولم يكن هذا هو الحلم الوحيد الذي رواه ، بل ثمة حلم آخر امتد لصفحات طويلة في الرواية ، ذلك الحلم الذي رواه سفان الأعرج ،عن الإسكندري وهو الذي كان يلتمس الكتاب الذي أضاعه.

الخارق والفانتازي في التشكيل السردي

لقد انطوى المشهد على طقوسية خوارقية أكدت تشابك طرائق السرد واستغلال الكاتبة لأكثر من منحى وأسلوب في التشكيل السرد فضلا عن سلسلة المشاهد الحوارية التي عززت النزعة الدرامية في البنية السردية وتحولت إلى عصب البنية السردية على امتداد الرواية ، ثمة حلم وحكاية شعبية وأسطورة وخوارقية وأسطورة وحوار ، وشعائرية حكمية تمثلت في العبارة المفتاح التي ترددت كثيرا في هذا الفصل :"أما يكون أجدى أن يروعك طول اجتراحك السيئات".[١٨]

- قصة العرس المنتظر والموت المرئي تعالق بين الحقيقة والخيال ، قرن الراوي بين الحديث عن الموت ومشهد النعش في الحلم وبين يوم العرس فتشابكت حقائق الحياة والموت ، اجتمع النقيضان على صعيد واحد ، وتكشف الموقف برمته فإذا الرؤية الصوفية تنبثق في رفض الراوي للحياة ومتعها وتوقه إلى الزهد ، فاتهم زوجته وأبنائه بالحمق.

- ملخص لحكاية مابعد الزواج والإنجاب عبر تقنية التلخيص .مدة الثغرة الزمنية (سبعة عشر عاما).

- تكرار الحلم ، وتكرار عبارة رددها شيخ الرؤيا : طول اجتراح السيئات.

وهذا التكرار يأخذ طابعا طقسيا ، وهو من سمات الحكاية الشعبية ، إن هذا المنحى السردي التكراري يؤكد البناء الدائري الذي يتمحور حول فكرة يريد تقريرها وتأكيدها عبر التكرار.

- رحلة البحث والفشل في العثور على حكيم أو عالم أو شيخ . وهنا تتبدى الرؤية الأحادية التي تقسم الناس إلى لونين نقيضين ، ذروة الخير وذروة الشر ، افتقاد الحكمة ورسوخ الحماقة ، ومن ثم الهجر واليأس ، وهنا يتأكد خيار جديد من خيارات السرد التراثي يتمثل في الرحلة.

- مشهد الارتحال عبر البحر في سفينة العطاء وهو المشهد الحواري مع القبطان مراد قبل الإبحار وبعد الإبحار . والإبحار هنا بحث في المجهول وتجشم للأهوال فهي أقرب إلى رحلة الصوفي في مراقي الروح بحثا عن المطلق ، وهي تذكر برحلات السندباد الشهيرة في أدب الرحلة في تراثنا ، وستكون الرحلة بعد ذلك نسق رئيس في بناء السرد ، خصوصا وأن الرحلة ضرب في التيه وبحث عن المجهول واستكشاف لبكارة المكان.

- مشهد الغرفة وما فيها من قفص الطيور الجميلة ، ثم نول الحياكة والسجادة الزاخرة بالسجناء الذين سجنتهم سليى في سجادتها السحرية . وهنا ذروة السرد العجائبي والتكثيف الرمزي ، فسليى وهي الدنيا والسجادة التي تغزلها هي زخارفها ومتعها الزائلة ، وهذا التشكيل الرمزي الناطق بالحكمة كما تراها الكاتبة ويترجمها الراوي.

- البحث عن مفتاح لإطلاق سجناء سليى ، ثم العثور على الكتب الخمسة ، كتاب الوردة البديعة حيث يتحول المداد إلى نغم بريء : القراءة في الكتاب الذي يقود القاريء من حكاية إلى أخرى وفقا لمنطق السرد الذي يتوالد ذاتيا ، القصص أشبه بالأمثولات الرمزية ، تفتتح بتقاليد الحكي الشفوي المعهودة " عاش في زمن من الأزمان ، ملك ليس بالسيء الممعن ولا بالخير الناسك.[١٩]

لغة الشعر وتوالد السرد

إن لغة السرد تتحول إلى تسابيح عشق لله وعرفان له جل وعلا ، والتماهي في لغة الشعر ما يلبث أن يصبح شعرا تكتنز به لغة السرد خطابات عشق لموجودات الكون زهرا وأقحوانا ، وتتوالد لغة الشعر حكايا ، وتتحول الرواية إلى سلسلة من المتواليات السردية يأخذ بعضها برقاب بعض حيث يتم إدراجها وفقا لأولويات الوردة الأسطورة في خطابها مع سارة الطفلة ابنة صاحب الدار التي تتماهى مع الأقحوانة في حوار الاثنتين:

"وماذا عن الرجل الذي أضاع أنفه ؟ أجبتها بحزم

- قصة الملك أولا ، ثم بدأت حكايتي"[٢٠]

وهنا تتمازج أساليب الحكي الشعبي مع أساليب مستلهمة من بلاغة القران ، ففي لغة الحكي الشعبي تتبدى تقاليد سردية معينة

تتمثل في تعويم الدلالة على الزمن (كان يا ما كان أو في زمن من الأزمان) كما ورد على لسان الوردة التي تحكي حكاية الملك في الرواية ، فضلا عما جاء على لسانها شبيها بالأسلوب القراني الذي تتوازن فيه العبارة والدلالة وتنحو منحى التوسط والاعتدال :"لم يكن بالسيء الممعن ولابالخير الناسك" . كانت اللغة ذات شيفرة من السهل اختراقها فهي قريبة قرب الأمثولة (ثمة موازنة بين الغرور والحب ،فإذا الحب يهزم الغرور ويرديه بعد جولات عديدة مرغ فيها الزهو كرامة الحب ، فإذا العشق يستل سيفه ليطيح به في منازلة سريعة هوى فيها الغرور تحت أقدام الحب ، انتصرت الوردة على صولجان الملك ، وتماهت الرواية مع ألف ليلة وليلة حين سكتت الوردة عن الكلام المباح كما سكتت شهرزاد).

إن اللغة في (توبة وسليى) ليست بمعزل عن الرؤية التي تتجاوز المحدود إلى المطلق فهي تشتبك مع بنية السرد في تشكلها العمودي الاستدعائي والدائري التكراري ، فمن حيث السمة العامة هناك اللوازم التي تتسم بالتكرار ، وهناك المنحى الحكائي الذي يتسم بملامح فانتازية يتزايد فيها مستوى التشفير ، وهناك السمة التراكمية للحكي فضلا عن الطاقة الترميزية التي تجمع بين المفارقة الدلالية القائمة على جدلية الوضوح والغموض والمباشرة والتورية ، وهي من ملامح السرد التراثي كما ورثناه في كليلة ودمنة حيث تفصح الحكاية مباشرة عن مغزاها وتبدو أمثولة رمزية قائمة على معادلة رمزية محددة بل قاطعة ، وما جاء في الخطاب الصوفي من إضمار للمعنى يتراوح بين الإفصاح والإخفاء في مستويات متباينة كما لدى النفري وابن عربي.

الحكي الشعبي وخطاب الرحلة

إن التكرار الذي يبدو لازمة من لوازم القص الشعبي وسمة من سمات البنية السردية فيه يلامس جوهر الشفاهية القارة في فنون الحكي التراثي القديم ، لأن من شأنه أن يعوض التوثيق الكتابي في المجتمعات التي تغلب عليها الأمية في مرحلة من مراحل تاريخها ، وهويلائم جوهر الرؤية الصوفية التي تنزع إلى المطلق والفناء الروحي في الذات العليا ، والوصول إلى التسليم الخالص لله (جل وعلا) ، وهذا ما أشار إليه ساندرا نادف في كتابه (الزمن السحري وجماليات اللتكرار) بقوله عن هدف التكرار "الوصول إلى حالة اللازمان والخلود والوضع المحافظ المثالي والخروج من إسار البداية ، وهي حالة قابلة لأن يقرأ العمل الأدبي ويخبر من جديد في أي وقت ومكان."[٢١]

إن منهج الكاتبة في السرد يقوم على ركائز أساسية:

الإطار العام يتمثل في الخروج من دائرة الواقع زمانا ومكانا وحوادث وأشخاص و اللعب في ساحة الخيال بمرجعياته الخوارقية التي تبحر بعيدا عن النمطين المألوفين في نظرية الخيال ، وهما الرئيس والثانوي وتقترب من تخوم النمط الثالث ، وهو الوهم ، وإن بدا أن المساحة التي يشغلها مخيال الكاتبة في فضائها السردي يعود بها إلى مرجعيات القص العربي بمكوناته المدونة والشفاهية وبمناهجها الشعبية والصوفية التي تتدثر بلغة شعرية حكمية ذات بعد غنوصي إشراقي.

اعتماد المنحى المألوف في أدب الرحلة في التحليق إلى عوالم خيالية ، ذلك أن الرحلة ارتياد لمناطق بكر بالنسبة للرحالة ، وهي هنا لدى مها الفيصل لاتقتصر على المكان الذي جرد من ملابساته الظرفية المتعلقة بالزمان والحيز ليتحول إلى مساحة مفتوحة على آفاق فكرية وجدانية روحية ، إن الرحلة هنا تتجاوز المحدود مكانا وزمانا إلى اللامحدود ، تحليق في أفق استشرافي يطل على مساحة فسيحة الفضاءات ، إنها استكشاف دؤوب لمنابع المعرفة من هنا جاءت الأسماء متفجرة بدلالات أسطورية باعتبار أن الأسطورة في نشأتها الأولى محاولة لفهم الظواهر المستعصية على الإدراك ، ولكنها — هنا — لاتأتي لتفسر ، ولكنها تعيد الاكتشاف والاستذكار ، وهذا يتبدى من خلال الحوار الذي يتمحور حول الألغاز التي تطرح على شكل أسئلة تستدعي الغوص إلى ماوراء الظواهر المحسوسة .وتبدو المشاهد ذات طابع أسطوري له بعد كوني ، وكأنه لوحة تعبيرية أو مشاهد كونية ذات بعد رمزي محفوفة بالغموض والرهبة:

"قرد يجلس أمام رحى عظيمة يحركها ببطء وروية ، تحيط به سحب من غبار لامع تصدر عن تلك الرحى ، وكأنها آلاف من الأنوار ، وتخرج من بين حجري الرحى صواعق صامتة ذات ألوان عديدة."[٢٢]

ولم يكن الحلم وبنيته التخيلية التي تمتح من مخزون اللاوعي ومكبوتاته وفقا لنظريات التحليل النفسي ، بل من تجليات الرؤيا وعوالمها الروحية واستشرافاتها الشفافة كما تتمثل في المفهوم الإسلامي ، فالحلم ليس مجرد تحليقات في فضاءات منعتقة من الحدود الزمكانية بل هو طريقة ومنهج في السرد له نمطه الخطابي ولغته الخاصة وإيحاءاته.

الأسطورة والرمز

أما الأسطورة وهي لغة البدء وخطاب الشعر الأول الذي يسعى إلى تفسير العالم عبر الحكي المؤسس على قاعدة العلة والمعلول كما يتصورها الخيال البدائي العازف عن التجريب المحدق في وهم الاعتقاد بحثا عن لغز الوجود ، هذه الأسطورة في بنيتها التخيلية تحولت إلى أيقونات رمزية دالة تتماهى مع تأملات الذات الباحثة عن عوالم الروح في خشوعها وتبتلها في محراب الله ، ومن شأن الأسطورة أن تعود بنا إلى العصور الطوطمية التي تتلاشى فيها الفروق بين الأشياء والأحياء ،ولكنها في المقابل تعود بنا إلى أفق إسلامي تتحول فيه الكائنات إلى مخلوقات خاشعة تتعبد في محراب الله وتجسد قدرته.

إن التحليق في أفق القص الشعبي يستعير منه النسق المتصاعد في البحث عن المعرفة الحقيقية التي تغيب عن الأذهان في غمرة الانخراط في شؤون الحس كما حدث مع شهريار الذي انساق مع جموح الرغبة في الانتقام والثأر للذات الجريحة التي طعنت في كبريائها لمانالها من خيانة الزوجة مع العبد ، فكان الغوص في بحر الدماء ملهاة عن شروخ النفس وتصدعاتها تحت وطأة الفعل الخياني الذي لامس أعز ما تعتز به الذات المصابة بنرجسية العظمة ، وكان على شهرزاد أن تلجأ إلى السرد في رحلة امتدت إلى ألف ليلة وليلة لتوصل شهريار إلى شاطيء المعرفة خلاصا من العقدة المستحكمة التي تمكنت من الذات المتضخمة بشعور العظمة والتفرد ، وشهريار الرابض فينا كان لابد للكاتبة كي تطامن من كبريائه أن تصطنع ذات الأسلوب لتخلص ذواتنا من عقدها المستعصية ، فكانت قصة الملك مع الورود التي أخذت تتناقص في مملكته بعد أن ؟أضحت مرآة لغروره فكانت الحب شفاء فكمال الورد يكون على قدر صفاء قلب طالبه لذا كانت رحلة الملك من أجل الحصول على وردة مكتملة لمحبوبته بعد أن أفنى الورد في مملكته ثمنه أن يخلع عن نفسه ثوب الملك.[٢٣]

كانت حكاية الملك الذي امتهن الورود في مملكته فعز عليه بعدها الحصول على وردة واحدة من أجل حبيبته التي جفا ملكه من أجلها واحدة من سلسلة الحكايات التي توالدت في الرواية في متوالية رمزية أساسها الدلالة اللغوية للمفردة ، فنوران من النور ، وهي الفتاة التي كانت تنتظر إلى جانب الملك لتتفتح الزهور الحبيسة تحت السطح البلوري ، والتي كانت تلبس ثوب الأشواك بماترمزإليه من أذى طال نوران صديقتها التي أغوتها ، وحينما فقدت بصرها بفعل مفاجيء أسطوري الطابع إذ انشقت سحابتان فسطع من خلالهما نور باهر انعكس على البلورة التي على جبهتها فالتمع الضوء بشدة فأخذ بريقه نور عينيها ، في تلك اللحظة سقط ثوب الشوك واكتست ثوبا رقيقا من الزهور ، وواضح ماتوحي به الورود التي حلت محل الأشواك بعد فراقها للملك ، لقد سقطت الأوزار وفقد البصر الذي كان وسيلة لاجتراح المعاصي ، وحلت بدلا منه البصيرة.

اتخذت لغة الكلام على لسان الوردة منحى الشعر في حوارها مع سارة في محاولة لشرح الدلالة التي لاتتبدى في صورتها الحقيقية إلا عبر الشعر والصورة المجازية المشخصة ، فكل شيء في النص قائم على التشخيص حيث تبث روح الحياة في الأشياء والكلمات:

القلب كالورد يخفي السر داخله في كل يوم بدا في ثنيه سر

وإذا كان المجاز الذي ينثال على لسان الوردة يقترب في جوهره من لغة المتصوفة حيث الظاهر والباطن فإن الكلام على لسان سارة يبدو مطرزابتصاوير تنتظم في بما يشبه اللوحة (أرى حقلا لامعا يفترش من أمامي)[٢٤] بينما يحتشد خطاب الوردة بالكائنات المسجونة داخل اللوحات محاولة الانعتاق من أسرها " احتبس من تحت هذا البحر اللامع مئات من الورود نضرة الألوان بهية بهية ، وكأنها تتنفس بكل أنغام الربيع وأفراحه."[٢٥]

لغة الحوار

الحوار الذي دار بين ريحانة والملك وبين الوردة وسارة كان حواراً ملتبسا مفارقا ، فهو تارة يحمل دلالات حكمية تجريدية تجعل الملك يقيم زمنا عند الورد المغطى بالبلور ينتظر خلاصه من ربقة البلور لينتشر في أنحاء مملكته ، ولكن ذلك لم يحدث إلا بعد أن قايض الورد بالحب فانصرفت عنه ريحانة وانتشر الورد في كافة الانحاء مستسلما للقضاء بعد أن شاب رأسه ، وفي كل مقطع حواري يتردد الشعر على لسان الوردة مجسدا للحالة.

كان للغة الحوار الذي دار بين الفتاة والراعي الذي يعزف أنغامه الساحرة على الناي دلالتان ظاهرة وباطنة ،فحينما قال لها أضللت الطريق يا سيدتي ، قالت له عليك أن تسأل منذ متى ، الرحمة تكمن في أني تائهة ، قد وصفت عينيها اللتين فقدتهما بأنهما وديعة النور ، فالنور هو الحقل الدلالي الأبرز الذي انطوت عليه لغة الحوار ، فحينما سمعها الراعي تذكر اسم صديقتها قال نوران أجمل الأسماء ، والنور قرين الورود ، فالراوية هي الوردة ، وهي دائمة الحديث عن الورود والزهور والطبيعة البكر ، وهنا تتقاطع أصوات الرواة: الوردة التي تتحدث إلى سارة ، وفتاة الشوك ، حيث تكمل الفتاة قصتها مع (نوران) ويشاطر الراعي رواية حكاية نوران التي وردت على لسان فتاة الشوك.

القصص القرآني

وتتداخل بعض الوقائع القرآنية في قصة يوسف عليه السلام مع حكاية نوران ، فقد ألقي أخوة نوران السبعة الراعي العاشق في غيابة الجب كما فعل أخوة يوسف ،ومثلما فقد يعقوب (عليه السلام) بصره لغياب ابنه فقدت نوران بصرها من شدة البكاء . إن الراعي الذي التقت به فتاة الشوك كان الراعي نفسه معشوق نوران ، وتبدو نوران وكأنها امرأة العزيز التي أغوت يوسف عليه السلام الذي آثر السجن على الإثم ،لقد ألقى الراعي عن كاهله أوزار عشقه وتطهر من ألمه ، إن التماهي في أسلوب القص القراني لايقف عند هذا الحد ، بل يتعداه إلى متا هوأبعد من ذلك ، فتبدو قصة النبي سليمان عليه السلام ماثلة للعيان فالبلورالذي اختفت تحته الورود يذكرنا ببلقيس في سورة النمل: " أظهر لهم صباح اليوم التالي ساحة من صخور البلور امتدت إلى غير نهاية تحت الشمس كصفحة من نور احتبس من تحت البحر اللامع مئات من الورود نضرة الألوان بهية ، وكأنها بكل أنغام الربيع وأفراحه".[٢٦] وبقاء الملك الذي تحدثت عنه مها الفيصل في انتظار أن تزهر الشجرة التي بدت تحت حاجزها اللامع البلوري في انتظار أن تزهر وردا جديدا ، وانقضاء السنين والأيام ،حيث طمر الثوب وبلي الجسد وشاب الر ؟أس وهو صابر يستدعي إلى الأذهان قصة سليمان عليه السلام الذي كان يستند على عصاه ، وما دجلهم عليه إلا دود الأرض الذي أخذ يأكل منسأته. وبدأت رحلة أسطورية أخرى بحثا عن سيدة الظلال متممة لرحلة البحث التي بدأها فارس ، وسيدة الظلال دال جديد محمل بالرموز وهو مايشكل منهجا في التخطيب سلكته الكاتبة في التعامل مع الحدث الروائي لتفضي برؤيتها ، وظل (النور) المؤشر الدلالي الرئيس الذي يمثل بوصلة الرؤية في الرواية ، فالراعي وفتاة الشوك يمضيان في طريقهما كمن يحمل قلبه مشكاة ينير ظلمة المجهول.

إن رحلة البحث هنا أشبه برحلة المريد إلى قمة الوجد ،فثمة اجتياز للجبال الشاهقة والوديان السحيقة والبراري المقفرة ، ويتحدث الناس على دروب من الورود تخلفها الفتاة كلما سارت دون أن تدري. وإذا كانت سيدة الظلال لم تفلح في تحقيق ما كانا يصبوان إليه حينما طرحت لغزها فعجزا عن فك رموزه ، فإنها ظلت تغزل خيوط النور والظلال ، وبدا واضحاً من اللغز الذي طرحته أنها تعني ظل الحقيقة ، حيث (الشيء الملصق بكل شيء ، توأم لكل موجود ، ولكل مفقود) ، وكان من الممكن بقليل من التأمل واستقراء اسم السيدة إلى أن يتبين لهما أن المقصود من هذا اللغز هوظل الشيء ، وليس الشيء نفسه ،في محاولة للفت انتباههما إلى أن ثمة وهم يلابس الحقيقة ولا يمثلها ، إن سيدة الظلال بلغزها المبهم شخصية تتقاطع فيها الأسطورة والحكاية الشعبية.

أما سيدة الأصوات فقد أحاطتها الرواية بأجواء فانتازية مدهشة ومرعبة ،ثمة أشكال تتبدى إلى جانب تلك المظاهر الطبيعية الخارقة ، المفازة كبحر من الرمال والهياكل الصخرية العظيمة والآبار الدائرية الشاسعة بمعارجها الفسيحة حيث بدت سيدة الأصوات صاعدة هابطة ، وتبدت الرموز خشنة مباشرة الدلالة: "هنا يكون بئر الصمت ،صمت العوالم والأكوان ، صمت كل ما يمكن أن يقال ، صمت الكلمات التي لم تلفظ والأسرار التي لم تسمع ... في بعض الأحيان توجد في أنغام الصمت حقائق يعجز أي صوت عن حملها".[٢٧]

الألوان ولغة السرد

وكما تعزف الرواية على لحن الأصوات كلاماً وصمتاً ، تكون الألوان بمختلف أنواعها دوالا ، فسيدة الأصوات تلبس عمامة سوداء وزرقاء ، وخصرها ملتف بنطاق صنع من سحب زرقاء وخضراء وذهبية وفضية وبألوان الشفق وبلون الليل بنجومه المتلألئة ، وتتوالد الحكايات على لسان سيدة الأصوات كما توالدت على لسان سيدة الظلال من قبل: قصة العجوز الذي لاذ بالصمت في قعر البئر ، ويتم أنسنة الظواهر الكونية على لسان العجوز ، فالحصى في قعر الوادي دموع منسية ، والجبال أصداء حزن جمدت فوق الأرض ، وأما الصقر الذي انشد إليه العجوز دهشا فهو أشبه باللغز الذي ساقته سيدة الظلال ، ولكن الصقر الذي يسبح بين سحب الأنوار بخفة وجمال مما دفع العجوز إلى الغناء وإلى تجشم عناء الانتظار فهو أشبه بالروح الهائمة في ملكوت الله ، ثمة حزن وانتظار.

ثمة قصص تتوالد منها تلك التي تتعلق بطائر البركة الذي يراقص ظله فوقها دون أن يلمس سطحها ، وحينما اقتربت الفتاة ملامسة سطح الماء وقعت في شرك الارتهان لصاحب الصوت الراعد سجينين يحاولان الإفلات فلا يستطيعان إلى أن اهتديا بالحلم الذي راته الفتاة واستمعت غلى توجيهات صاحبة الظلال ، ومن ثم قصة القرد واتلرحى ، وهي قصة أشبه بالخرافة الفانتازية ، حيث قادهما الطائر الصغير إلى صاحب الموازين ، وهو مفتاح دلالي جديد يضاف إلى المفاتيح السابقة . وتظل الكلمة هي المحور ،فصاحب الموازين الذي هبط من القلعة لاستقبال الفتاة والراعي "قال لهما اتبعاني إذاً تعالا معي لأريكما بستان الكلمات . ودخل إلى القلعة مسرعا ، ثم وقف أمام باب صغير ، وأخرج مفتاحا ذهبيا ، فتح الباب ونزل وهو يردد : كلمات ...كلمات ...كلمات ...كلمات ...ثقال تلفظ ببساطة ، أبجدية الأصوات ، تحمل آلآم وآمال البشرية."[٢٨]

المكان وتحولات السرد

إن مفاصل التحول في سلسلة الحكايات التي ترويها الوردة لسارة تتعلق بالأصوات والكلمات والأمكنة التي تشيده الكلمات في منظومة من المفردات الكونية والطبيعية ذات الطابع الشعري الذي يصف وينعت ويشف عن الجمال ، فثمة صوت راعد مفاجيء ، فالفرس التي أطلقت ذلك الصوت تحمل في عنقها حرزا يحتوي على ورقة عليها بضع كلمات ، " عليك أن تحصل على عبق القمر وعبير الإبصار " ، ثمة غناء وصوت رخيم ، وكل ذلك في إطار فانتازي. إن الانتقال عبر الأمكنة الخرافية في رحلة البحث التي تبدو بلانهاية تصنع خطابها الروائي الخاص في تداع يسلم بعضه إلى بعض فالفرس التي يمتلكها صاحب الكهف تقوم بمهمة الإصال.

وحينما يعود فارس إلى عالمه بعد أن طالع هذه الحكايات في الكراسة التي وجدها يكون مراد قد استيقظ لينادي عليه ، وقد هاجمهما القراصنة واستولوا على الكتاب الذي كان يقرأ فيه ، ومضى يبحث عنه بعد أن رست سفينة مراد فقابل سعد الماضي ،وهذه شخصية جديدة اسمها ذو دلالة مهمة ، سعد من السعادة والماضي من انقضاء الزمن وذهابه ، وهو يسكن في قصر السماء وهو من مفاتيح الخطاب في الرواية ، ثم يمضي على طريقة الحكي الشعبي حيث تتفرع الحكايات وتتشعب ويسلم بعضها إلى بعض ، ويتم وصل ما انقطع من حكايات الكتاب المسلوب الذي خبأه فارس في الرداء فسرقه القرصان فيما يشبه الحدث الخارق أو الفانتازي.

أما معشوقة القمر فمفتاح آخر من مفاتيح الدلالة ، فالراعي يرتحل على جواده باحثا عنها حتى إذا وصل إلى ضفاف البحيرة ألقى عصا الترحال حيث أفاق بعد سنة ليستيقظ على حبات العبير في فوق وجهه ، لقد التقى المحبان ، وكانت نوران هي علة وجود الوردة التي تروي لسارة القصة .

ثمة حكايات كثيرة متداخلة كما النسيج تتشابك خيوطه ، فالرواية تحكى أحداثها على ألسنة الرواة ، فمن فارس إلى الوردة إلى السيدة ، وكل حكاية تفرخ حكايات أخرى ، وتتواصل أجزاء الحكايا من لسان إلى لسان ، فبعد أن كانت تنطلق من الكتاب الذي خبأه فارس ، أصبحت تتوارد على لسان السيدة التي ظهرت في طريقه وهو يبحث عن سعد الماضي ، ،وإبان ذلك تتبدى اللوحات الطبيعية الزاهية التي قوامها الماء حيث البرك والأنهار والطبيعة الخلابة والجبال الشاهقة والأنوار المتدفقة ، والعبير الذي يعبق به المكان ، وينبت الأشخاص كما تظهر النباتات في تلك الأجواء الأسطورية في مناخات طقسية ، وتتوارد الحكم على لسان الشخصيات المرجعية التي تبدو رموزا وأقنعة فكرية ، وهذه الحكم مصاغة صياغة جوامع الكلم في عبارات موقعة ،وتأتي مشفوعة بلتمثل:

"الحي لا يحبس ، والحر لا يستعبد ، تعرف يا فارس أن كل عضو لك يمكنه أن يستعبد بل هو حبيس حتى تطلقه ، والعاقل من البشر من يمضي عمره في تحريرهم ".[٢٩]

هذا نموذج يمثل الاتكاء على استثمار المكونات اللغوية مفردات وتراكيب وتشكيلات شعرية ومجازية ومشاهد فنتازية أسطورية تنزع منزعا روحيا يعتصم بالرؤية الإسلامية عبر طرائق جديدة تلتزم الموروث الحكائي والأسطوري بما يدخره منحكمة ، وما ينطوي علية من أساليب في فنون القص يتداخل فيها الحداثي بالتراثي والشعبي بالبلاغي والخرافي بالحقيقي في ثنائيات في ضفائر يتشكل منها الحدث الذي يتشعب ويتفرع ، وةتنهض فيه المرأة بدور محوري ، فهي تتماهى مع الدنيا ونعيمها ،وتظل مطمحا للرجل في ماينتابه من أحوال ، وهي ذات السلطان فتنة وحكمة سلطانا وجبروتا وسبيل إلى الغي والرشاد ، وهكذا فإن توبة وسليى تضج بالرمز وتفيض بالدلالة وتتوقد بالروح في تسامها وتوقها الأزلي إلى المعرفة والحكمة.

البناء اللولبي والنمو العضوي

في البناء اللولبي تنمو الرواية في اتجاهات متعددة ، ولكنها تحافظ على تصاعدها باتجاه النهاية ، والبناء اللولبي يكون النمو عضويا يستمد حركته من قوة الدفع الناجمة عن تدفق الرؤية في شرايين الحدث في مجراه الكل ،حتى تفرعاته وتشعباته نصب في ذات المجرى ، بينما تتوالى الحلقات السردية في بنية تراكمية تنداح دوائرها الحدثية في سلسلة متتابعة من الدوائر التي توشك أن تنغلق ، ولما كان الخط الزمني منعتقا من إسار التاريخ متشظيا في وحدات لها بنيتها الدائرية المقفلة فإن مسار السرد يأخذ منحى استطراديا ، وهذا ينسجم مع طبيعة الرؤية المتمحورة حول بؤر حكمية محددة تنفسح لسبحات التأمل واستذكار الوعي بتفاهة الدنيا وعظمة الخالق في جدلية المؤقت والمؤبد الثابت والمتغير ، لهذا لاينمو الصراع في اتجاه تكاملي ، بل في لغة رامزة شارحة ، تبتعد عن السمة الآمرة ، ولكنها تصدع للغة

ذات سلطان من نوع آخر يضج بالحكمة ويتدفق بالشعر ،" الأموات هم من لايألمون ، اعلمي أن حياة القلب في غير رغبته ، الرغبة تجعل القلب يرتعد متلهفا دون سكونت ، قلقا ... عجلا ... أما الحب فيبقى القلب خضرا رقيقا." [٣٠]

يعتبر السرد في رواية توبة وسليى مما يعرف بالسرد المهجن ، وهو نسيج سردي جديد تبدو المفارقة سمة أساسية من سماته ، فهو يضم عناصر من السيرة والتاريخ والملحمة والقص الشعبي ، وإذا كانت المفارقة تعني التباين بين الحقيقة والمظهر ، علما بأن هذه العلاقة علاقة تضاد ، من هنا كانت المفارقة تعني " توتر الأضداد" [٣١] و(فإن هذه السمة شديدة الوضوح في بنية السرد ، فالكاتبة استندت على سلسلة من الحكايات ذات الطابع العجائبي الموغل في خوارقيته ، ولكنها أرادت منه شيئا آخر مغايرا ، أرادت ؟أن تستخلص رؤية روحية تتصل بحياة الإنسان ومصيره والتأمل في المفارقة الوجودية الضخمة المتصلة بحياة البشر ومآلهم انطلاقا من رؤية إسلامية.

إن من أبرز ظواهر الاستثمار للوسائل السردية القديمة التعامل مع المكان الزاخر بالتنوع في الحيز والرحابة في الفضاء والغرابة في الفضاء على حد تعبير عبد الملك مرتاض في دراسته التحليلية التفكيكية السيميائية لحكاية حمال بغداد في ألف ليلة وليلة. [٣٢] فقد وجد أن حيز ألف ليلة وليلة طليق واسع لايكاد يشكو من من ضيق ، ومها الفيصل في توبة وسليى تستثمر الفضاء المكاني بحرية واسعة فمن البر إلى البحر إلى الأماكن المجهولة ، إلى المدن والواحات والغابات ، ومن الأماكن الضيقة إلى الأماكن الفسيحة ، مثلها في ذلك مثل حكايات ألف ليلة وليلة التي تميل إلى اصطناع الحيز المستحيل والحيز البعيد الذي لم يره أحد قط والقصور الخرافية والغابات والوحوش ...إلخ وهذا ما يسميه مرتاض الحيز المستحيل. [٣٣] وهذه الأماكن المستحيلة ذات الوجود المنعتق من الحيز الجغرافي الهائم في المطلق ليس فضاء فسيحا رحبا دائماً ، بل يتحول إلى مكان ضيق معاد ، فثمة بئر كغيابة الجب:

" عندما أخبرت صديقتها الحاسدة إخوتها عن حبهما – على الرغم من من طهره – تأجج غضبهم ،فأخذوا الراعي وألقوه في بئر قديم بجوار دارها ، وهناك ترك ، وهناك نسي لسنين" [٣٤]

إننا أمام سلسلة من الأمكنة التي تبدو مغلقة تبعث الرهبة ، خصوصا تلك التي تتعلق بالكائنات الرمزية ، فثمة قلعة عظيمة تدلت منها كل الموازين والمقاييس المعروفة والمجهولة لبني آدم. [٣٥]

وفي مقابل هذا المكان الضيق هناك المكان الواسع الشاسع ، ولكن سعته لا تحمل بعدا نفسيا انفراجيا ، بل يبدو المكان وقد أحكم قبضته على الشخصية وحاصرها وقذف بها في التيه ، وبذا يصبح موازيا للحصار الذي يحدق بها ويضايقها ، هناك الجبال الشاهقة والوديان السحيقة والبراري المقفرة بحثا عن الشخصية الأسطورية التي تنزوي في مكانها الضيق أمام النول العظيم ، هناك عبث بالنسب ، ومفارقات مكانية تصنعها الكاتبه التي تلعب بالمساحات لعبا حراً ، فالغرفة الضيقة التي تسكنها سيدة الظلال تجلس أمام نول عظيم . والحركة داخل الأمكنة محكومة بحس غرائبي فانتازي تتحرك فيه الأشياء بقوى خفية حركة في مناخات أسطورية لا تخضع لمنطق الواقع: فالمفازة الشاسعة التي وصل إليها الراعي وفتاته بدت مفازة عظيمة ظهرت كبحر من الرمال امتد أمامهما حيث أخذت الشمس تغيب مثل دمعة عظيمة صبغت الصحراء بلون ذهبي عتيق جعلت الكثبان ترتفع ثم تنخفض مظهرة هياكل صخرية عظيمة تبرز تارة ثم تختفي أخرى كان منظرا أخاذًا. [٣٦]

إن المكان يأخذ طابعا أسطوريا رمزيا ، وخصوصا إذا ما تعلق بشعائر طقسية لها صلة بالكائنات تشبه آلهة الإغريق القدامى مثل سيدة الأصوات وصاحبة الظلال وصاحب الموازين إن الكائنات في حكايات الكاتبة التي تسوقها في الرواية تتماهى في بعضها فالقرد يتحول إلى إنسان يجلس حول رحى عظيمة يحركها ببطء ويغني أبياتا من الشعر تزخر بالحكمة والمفارقة:

إذا ماشئت أن تعرف تجد في الناس أطوارا
أناس من معادنهم تجد في الناس أحجارا
فمنهم جوهر نادر يشع التبر أنوارا [٣٧]

التجريب والتجديد

إن الحكايات المتتابعة التي ساقتها مها الفيصل في روايتها تدخل في إطار المنحى التجديدي للرواية المعاصرة الذي يقوم على تجاهل العلل والترابط المنطقي والوحدة البنائية ، ومفارقة الواقع ، حبث التجاور على الرغم من التعاقب الظاهري في إطار المجرى الزمني ، فعلى الرغم من استثمار منهج القص الذي يسلكه الرحالون في كتبهم حيث الوصف القائم على استكشاف المدهش والغريب فإن هذا المنهج الذي اتبعته الكاتبة في مواقع متعددة في الرواية يقوم على الرحلة أسلوبا في البناء السردي ، وفي إطاره استثمر كافة الأساليب التي أشرت إليها آنفا ، وهي تتمفصل على النحو التالي: الحلم الأول ، وهو بمثابة المنصة التي انطلقت منها حلقات السرد ، فقد كان هذا الحلم الدافع الرئيس وراء التفكير في الارتحال إلى مرحلة جديدة من أجل استكشاف الطريق نحو الهدف متمثلا في الخلاص من قيود الحياة التي أثقلت الروح وطمرتها تحت ركام الحس.

أما الحلقة الثانية فتتمثل في ركوب سفينة العطاء مع مراد البشر حيث تم الامتحان الأول الذي نجح فيه فارس بعد أن قذف إلى البحر وكاد يغرق نتيجة الشبهة التي كادت تلحق به ممثلة في افتتانه بسليى. أما الحلقة الثالثة فتتمثل في عثوره على الكتاب الذي اطلع من خلاله على سلسلة من الحكايات ذات المغزى ، وهي حكايات مفتوحة على آفاق التأويل ، حيث استغرق في قراءتها التي نقلته إلى عوالم عديدة فانتازية وأسطورية ذات أفق دلالي مفتوح.

أما الحلقة الخامسة فتتبدى في هجوم القرصان وسرقتهم للثوب الذي خبأ فيه الكتاب ، حيث تبدأ بعد ذلك رحلة البحث عن الكتاب التي تقوده إلى مواقف متعددة حيث يلتقي بتوبة بن على السالمي وهو يدفن القتلى الذين سقطوا من قبيلتين تناحرتا من أجل رباب محبوبة أخيه عبد الله ، لقد بدأ بحلم وانتهى بحلم بدأ بالتراب الذي وجده على السرير بعد رؤياه للحلم الأول وانتهى بالتراب الذي قذفه توبة في وجهه قائلا له: أنت في حلم .. هذه هي الحقيقة ورماه بقبضة التراب حيث ضحك بعدها ورماه بقبضة أخرى. [٣٨]

البنية الدائرية

لقد انتهت الرواية إلى النقطة التي بدأت منها حيث كان توبة بطل حلمه الأخير يصلى ثم مات ، وكان الحلم الأول قد انطوى على العنصرين نفسيهما صلاة الشيخ والجنازة ، لقد مات توبة ودفن عند أخيه عبد الله في الغار حيث تجلى القمر وقد مل السماء. إن البنية

الدائرية تكشف عن رؤية الكاتبة التي تتمثل في تأكيد معن عملت على تأكيده طيلة أحداث الرواية ، وهو تفاهة الدنيا ، فقدجاء على لسان توبة في ختام الرواية: "وحق من أنار بك ليلي هذا الأظلم إني لاأبالي بصروف الزمان فما هي إلا أيام تمضي ، وأحلام تفنى ، وأجساد تبلى ."[٣٩]

لقد عبرت الرواية عن اتجاه سردي مثله عدد من الروائيين العرب ينحو منحى التجريد وتوظيف المعرفي من خلال السردي ، وهذا يفسر انتشار النصوص المقدسة والأشعار في ثنايا الرواية ، وقد مثل هذا المنحى على نحو مختلف يوسف زيدان في عزازيل ورجاء عالم وإبراهيم الفقيه ، وهمن بين الظواهر السردية التي كرستها الرواية الكثافة الحكائية الهائلة التي زحمت الرسالة وانفتاح الأفق التأويلي عبر خطاب تراثي يتجه في اتجاهات مختلفة شعرية وصوفية وحكمية ، التوجيه الدلالي عبر تدخل السارد لتوجيه القارىء إلى فضاء دلالي يرمي إلى ارتياده ، التوليد المستمر للمعنى من خلال مقولات تحمل دلالات مباشرة ، وإعادة الاعتبار إلى المغزى بعد أن اختفي في أفق الرؤية والموقف الذي يحتاج إلى جهد في جمع الأشتات المتشظية داخل العمل الروائي ، ثمة جمع بين نقائض تتمثل قي الإيغال في المباشرة والإفراط في التأويل.

الهوامش

(١) شكري عزيز ماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، عالم المعرفة ، الكويت ،سبتمبر ،٢٠٠٨ ، ص ٢٧.

(٢) (محسن جاسم الموسوي ، مجتمع ألف ليلة وليلة ، مؤسسة سلطان بن علي العويس ، دبي ، ٢٠٠٧ ،٤٨٨).

(٣))عبد الفتاح كليطو ، العين والإبرة ، تقديم وتعريب مصطفى النحال ، منشورات لاديكوفرت ١٩٩٢.

(٤) ألف ليلة وليلة ،(طبعة القاهرة ج ١ ص ٢).

(٥) مها الفيصل ،توبة وسليى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،٢٠٠٣.

(٦) الرواية (المصدر السابق) ص ٩٣.

(٧) الرواية ص ٩٤.

(٨) " عبد الملك مرتاض ، ألف ليلة ولايلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٩٣ ص ١١٣.

(٩) الرواية ص ١٢٤.

(١٠) من حوار مع الكاتبة مها الفيصل نشرته جريدة عكاظ السعودية بتاريخ ٥/٤ /٢٠٠٦

(١١) الرواية ص ١١٠

(١٢) الرواية ص ١١٢

(١٣) الرواية ص ١١٥

(١٤) الرواية ص ١٩٣

(١٥) الرواية ص ١٩٦ وص ١٩٧

(١٦) الرواية ص ٧

(١٧) الرواية ص ٧

(١٨) الرواية ص ٣٢

(١٩) الرواية ص ٣٣

(٢٠) ساندرا ناداف ، الزمن السحري ، مجلة فصول ، ص ٨٧

(٢١) الرواية ص ٨٧

(٢٢) الرواية ص ٣٧

(٢٣) الرواية ص ٣٧

(٢٤) الرواية ص ٣٨

(٢٥) الرواية ص ٣٨

(٢٦) الرواية ص ٣٨

(٢٧) الرواية ص ١٨

(٢٨) الرواية ص ١٩

(٢٩) الرواية ص ١٩

(٣٠) الرواية ص ١٨

(٣١) موبي ديك ، دي ، سي : موسوعة المصطلح النقدي ، المفارقة وصفاتها ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون ، بغداد ، (د.ت) ص ٤١

(٣٢) (عبد الملك مرتاض ، ألف ليلة وليلة : تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٩٣ ص ١١٣)

(٣٣) المرجع السابق ص ١١٤

(٣٤) الرواية ص ٤٨

(٣٥) الرواية ص ٦٦

(٣٦) الرواية ص ٥٤

(٣٧) الرواية ص ٦٣

(٣٨) الرواية ص ٢٠٤

الدكتور محمد صالح الشنطي في سطور:

عميد كلية الدراسات الأدبية واللغوية بجامعة جدارا للدراسات العليا في إربد في المملكة الأردنية الهاشمية ،أردني الجنسية ، حصل على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٦٨بمرتبة الشرف ،وحصل على الماجستير بامتياز من جامعة القاهرة عام ١٩٧٤ ، وعلى الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى من الجامعة نفسها عام ١٩٨٣. شغل عدة مناصب أكاديمية ، ناقد وكاتب وأكاديمي ، كرّمته المملكة العربية السعودية ممثلة في معالي وزير الإعلام والثقافة السابق الأستاذ إياد مدني في مدينة جدة صيف عام ٢٠٠٦ ، وحضر التكريم رؤساء الأندية الأدبية في المملكة ورجال الثقافة والإعلام ، كما كرمته إثنينية عبد المقصود خوجة وذلك في فبراير عام ٢٠٠٨ وحضر التكريم عدد من رؤساء الجامعات السعودية السابقين والوزراء السابقين وبعض السفراء العرب والأجانب ، ورموز الثقافة قي المملكة العربية السعودية. وكرمته مدينة حائل التي كان يعمل في جامعتها في(ثلوثية السيف) حيث قّدم له ما يقرب من ثلاثين درعا من مختلف المؤسسات الصحفية والاجتماعية والأكاديمية ، وكرمه النادي الأدبي بحائل عبر إصدار كتاب عنه أعده مركز البحوث والدراسات في كلية المعلمين بحائل بعنوان (الشنطي أستاذا و ناقدا وإنسانا) وكرمته الجالية الأردنية في حائل وسمو أمير المنطقة ، والجمعية العربية السعودية في الرياض والنادي الأدبي الثقافي بجدة.