الرواية القصيرة في إقليم المنيا
(الرؤية والتشكيل الفني)

دكتور/ تامر محمد عبد العزيز
مدرس البلاغة والنقد الأدبي
كلية دار العلوم – جامعة المنيا

الرواية القصيرة أو النوفيلا شكل فني يقع في منطقة وسطى تجمع بين مقومات الرواية والقصة القصيرة، يربطه بالرواية اتساع المدى الزمني وكثرة الشخصيات ونموها النسبي، ويربطه بالقصة القصيرة الإيجاز المعبّر، ويحكمه خط قصصي واحد وأزمة واحدة، وقد ساعد إيقاع الحياة السريع في انتشار هذا الشكل الفني.

ويزخر إقليم المنيا بعدد كبير من المبدعين الروائيين، أمثال: (شاطبي يوسف ميخائيل، وطنطاوي عبد الحميد طنطاوي، وفوزي وهبة، ومحمد عبد الحكم حسن، ومصطفى بيومي، وعشم الشيمي، وشعبان عبد الحكيم، وجمال التلاوي...)، غير أن الرواية القصيرة تتمثل في نماذج محدودة من هذا الإبداع، ويتميز المنتَج الإبداعي الذي يمثلها بعوالم رحبة تسع التعبير عن التجارب والقضايا الذاتية والقومية والاجتماعية، يتحقق فيها البناء السردي بتقنياته المتعددة والأدوات الجمالية التي يتم بها التعبير عن التجربة. ومن ثم توجهت هذه الدراسة نحو هذا الشكل الفني بغية الوقوف عند رؤيته للواقع وجماليات السرد التي تعبر عنه.

وأنْ يُعنَى هذا البحث بقراءة بعض النماذج لحركة الإبداع الروائي في إقليم المنيا؛ فإن ذلك لا يعني إيمان الباحث التام بفكرة الفروق النوعية بين إبداع الأقاليم، فذلك قطعاً يعود إلى خصوصية الإبداع ومنطقة التفرد لدى كل كاتب أياً كان إقليمه الثقافي؛ وتقع الفردية في دائرة الإبداع الشخصي والعبقرية الفردية والممارسة الواعية القائمة على الخلق والإبداع والابتكار، تلك المنطقة هي نتاج الفرد المبدع، وهي التي تميز مبدعاً عن آخر. ومن ثم فقد لاحظت تميزاً فنياً في طرح الرؤى ووسائل التعبير

عنها في النماذج عينة الدراسة التي تمثل في الواقع نمـــاذج فنيـــة للراويـــة القـــصيرة، فتوقفت عندها بالدراسة والتحليل.(*)

وقد وقع اختيار الدراسة على ثلاثة نصوص روائية هي:

- (عودة السندباد البحري) لـــ "فوزي وهبة".
- (سر) لـــ "محمد عبد الحكم حسن".
- (تاريخ مناسب لأحزان عائلية) لـــ "عشم الشيمي".

وتمثل الأعمال الثلاثة عوالم سردية تختلف في بعض المناطق وتقترب في بعضها. في حين يمثل الأول همّ القومية العربية وأحلام الوطن الممتد؛ يمثّل الثاني عالماً موازياً لحالة من حالات الوجد والعشق والتأملات الذاتية التي تعبر عن اغتراب الذات عن هذا الواقع. أما الثالث والأخير فيمثّل همّ الوطن (العائلة)، ويجسّد قدرة الذات على مواجهة الواقع ومحاولة تغييره رغم المعوقات والتحديات.

إن هذه الدراسة لا تتغلغل في الأعماق النظرية للمصطلح من حيث تاريخه وتطوره، وإنما تتعامل مع شكل أدبي قائم، له حضوره الأدبي الفاعل؛ لاختبار مدى قدرته على التعبير عن قضايا الواقع والأدوات الفنية التي يقدّم من خلالها تلك الرؤية؛ ومن ثم فقد توقفت الدراسة في البداية في مهاد نظري عند مصطلح القصة القصيرة – المفهوم والمحددات، ثم تناولت بالتطبيق النماذج المختارة من الإبداع الروائي في إقليم المنيا والتي تمثل عينة الدراسة. ثم تجمل في النهاية الخصائص الموضوعية والجمالية التي اتفقت فيها أو اختلفت تلك النماذج مستعينة في ذلك بمفاهيم المنهج الاجتماعي والمنهج الفني، ولم أفصل تماماً بين الرؤية وأدوات التشكيل الفني، فقد كانت الأداة وسيلة لتجلية الرؤية.

(*) كانت نواة هذه الدراسة دعوة وجِّهت إليّ من الهيئة العامة لقصور الثقافة للمشاركة في المؤتمر العام لأدباء مصر "ثقافة الهامش والمسكوت عنه في الثقافة المصرية" دورة الأديب: يحيى الطاهر عبد الله – الدورة الحادية والثلاثون – المنيا ٢٠١٦م، وكان المحور الذي عُنيت بالكتابة فيه: (المشهد الروائي في المنيا)، وتبيّن لي ثراء الحركة الروائية في المنيا وعمقها الفني، وهو الأمر الذي شجعني على قراءة متأنية لنماذج هذا الشكل الفني، وولّد فكرة هذا البحث.

الرواية القصيرة – إشكالية المفهوم والمحددات:

قد توصف الرواية القصيرة (short novel – Novella) بأنها فن جديد أو منفصل عن الرواية بشكل عام، غير أنها لا يمكن فصلها عن النشأة الحديثة للرواية ولا مفهومها العام، فهي توازيها، وإنْ تفاوتت خصائصها الموضوعية والجمالية؛ فالرواية القصيرة موجودة بشكل متزايد منذ نشأة الرواية. وربما كان بروزها النوعي في الوقت الراهن وانتشارها الواسع دافعاً للقول بحداثة هذا الفن.(١)

قد تكون المشكلة التي تواجه هذا النوع الأدبي هو ذاك السيل الدافق من الاصطلاحات التي أطلقت عليه ؛ فـ "الرواية القصيرة، النوفيلا، الميني رواية، القصرواية، القصة الطويلة، القصة القصيرة الطويلة، الرواية المضغوطة"؛ كلها تسميات تُطْلَق على هذا النوع، وهو ما يعكس عدم استقرار المصطلح.(*)

ويميز خيري دومة بين توجهات ثلاثة في النظر إلى هذا النوع:

الأول: توجه ينظر إلى هذه المنطقة الوسطى باعتبارها نتاجاً لتطور الرواية والقصة القصيرة معاً، وعملية التمثل المتبادل بينهما.

الثاني: توجه يرى ضرورة الفصل بين شكلين: القصة القصيرة الطويلة والرواية القصيرة، على أساس التفرقة المبدئية بين القصة القصيرة والرواية، حيث تلتزم القصة القصيرة بمقولة "الانطباع الموحد" و "الشخصية التي لا تمثل غيرها"، بينما تتسع الرواية –مع قصرها– لانطباعات وشخصيات متنوعة ومتشعبة.

الثالث: توجه يرى في الأعمال الواقعة في هذه المنطقة الوسطى نوعاً أدبياً ثالثاً ومتميزاً عن الرواية والقصيرة معاً، وله مراميه السردية، وأهدافه، وبنيته،

---

(١) هناك بعض الأسباب وراء انتشار هذا الفن، مثل: الاستجابة لروح العصر وسرعة إيقاعه؛ والرواية القصيرة شكل يتسق مع هذا الإيقاع، وتغير الأنماط الإنسانية والحاجة إلى التعبير عنها من خلال شكل فني يتفاعل مع تلك المرحلة، محاولة التخلص من قيود القصة القصيرة... للمزيد راجع بالتفصيل: حسن الجوخ: جماليات التفاعل في القصة والرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٦م، ص١١١– ١١٤.

(*) لمزيد من الإيضاح حول اختلاف الثقافات الفرنسية والانجليزية والأسبانية والإيطالية وغيرها في التعبير عن هذا النمط السردي؛ راجع: محمد عبيد الله: الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين– بنية الرواية القصيرة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص ٢٦– ٢٩. فقد ناقش مسألة الخلط والتشويش الذي يشوب هذا المصطلح في الثقافة الغربية، وتبعتها الثقافة العربية في ذلك.

وطريقته الخاصة في اختيار مادته، وهي طريقة مختلفة عن الرواية والقصة القصيرة، ويربط هذا التوجه بين شكل النوفيلا والدراما (التراجيديا على وجه الخصوص).[١]

وأياً ما كان هذا النوع الأدبي فإنه يظلّ نوعاً بينياً هجيناً Hybrid Genre يجمع بين مقومات الرواية والقصة القصيرة، ولا يستقلّ عن الرواية بشكل عام، وتقتضي مقومات الرواية أن يكون السرد طويلاً يعتمد على الإطناب وحشد التفاصيل والإسهاب في الوصف وتحليل المواقف، بينما تعتمد القصة القصيرة على الإيجاز والتكثيف في وصف موقف أو حدث جزئي أو جانب من الحياة، وبالتالي يمكن النظر إلى هذا الشكل الفني الهجين – أي الرواية القصيرة – على أنه "العمل المبدع إبداعاً نثرياً محققاً التوازن الدقيق بين الإيجاز المعبِّر، وبين التوسع السردي المعمَّق، وهما عنصران يعتمد عليهما أساساً فن الرواية القصيرة، فن يستفيد بأفضل ما في فني "القصة القصيرة" و "الرواية" معاً من خصائص ومقومات، بعبارة مختصرة أدق: هو فن توسيع الإيجاز"[٢].

ويمكن النظر أيضاً إلى الرواية القصيرة/النوفيلا باعتبارها منطقة خصبة لتداخل القصة القصيرة مع الرواية والدراما، فالنوفيلا شكل من أشكال القصة القصيرة يربطه بالرواية اتساع المدى وكثرة الشخصيات ونموها النسبي، ويربطه بالدراما عنصرا الأزمة والبطولة التراجيدية القائمة على نقطة تحول[٣].

وتحاول بعض الدراسات الإشارة إلى بعض الخصائص الفنية التي تميز فن الرواية القصيرة، مثل: أن تتناول فكرة جادة أو تراجيدية تتخذها محوراً لها وفق نسق تعبيري يتسق وشكل الرواية القصيرة؛ نوعية من الأبطال تتجاوز الواقعة الواحدة والموقف الواحد المكثف، وهو ما يخلق وحدة انطباع كلي، لغة دالة معبرة؛ وصف موجز موظَّف؛ حرية الزمن إلى حد ما، إذ تتاح لهذا الفن الحركة في امتداد زمني أطول[٤]؛ التركيز على شخصية واحدة أو حدث محدد؛ الميل إلى تقديم لحظات مهمة

(١) راجع: د. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠– ١٩٩٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٢٣، ١٢٤.

(٢) حسن الجوخ: جماليات التفاعل في القصة والرواية، ص١٠٢.

(٣) راجع: د. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص١٢٥ .

(٤) راجع: حسن الجوخ: جماليات التفاعل في القصة والرواية، ص ١٠٦، ١٠٧.

أكثر من التفاصيل المفرطة، وومضات من الفكر أكثر من التحليل المكثف[١]؛ التشابك النسبي للأحداث في مستوى تعقيدها؛ لا تعتمد الإيحاء المكثف وتتجنب التفاصيل الدقيقة[٢]...

غير أن بعض هذه السمات أو الخصائص قد تعّبر عن أحد النمطين المتداخلين مع الرواية القصيرة، أضف إلى ذلك أنها تتفاوت في النصوص التي تمثل هذا النمط الفني، ومن ثم فإن محاولة وضع قوالب ثابتة وخصائص تنطلق منها الرواية القصيرة جهد لا طائل من ورائه نتيجة التطور الدائم للأنواع الأدبية وانقلابها على قوانينها، إذ إن قضية النوع الأدبي في الأساس تخضع لتطور الأنواع الأدبية وتحولاتها المستمرة، "وهكذا تنمحي فكرة النوع أمام الفكرة الفنية، وسواء أكان الكاتب روائياً أم شاعراً أم فاجعياً؛ فإنه لم يعد ينشغل إلى حد كبير بالتزام يقيده بصورة محددة، ولكنه بالحري ينشغل بأن يتخذ وجهة معينة بإزاء الأحداث، وسواء أكانت هذه الوجهة متعلقة بالزمن أم بالتحليل النفسي، فإنه لكي يحتفظ بها، ينبغي أن يلزم نفسه ببعض القواعد، ومن هذا يتبين أن مشكلة الأنواع قد تغيرت ولم تنمح."[٣] وتلك القواعد تمثّل البنى الثابتة للنوع.

ولا يمكن إنكار أن هناك سمات مشتركة تتحقق في الروايات القصيرة مع الوضع في الاعتبار أنه لا يمكن إغفال المقياس الكمي من حيث الحجم والطول الذي يضع الرواية القصيرة بين القصة القصيرة والرواية، ولكن المقياس الأهم ينبغي أن يكون من خلال المضمون وعلاقته بالبناء الفني، فالرواية القصيرة تمثل شكلاً فنيا أقصر من الرواية، لا تتكثف فيه الحالة بقدر ما يعبر مضمونه عن رسالة سريعة تتوافق مع بنائه الفني. ومن ثم فقد يكون المعيار الأهم هو "احتواء التفاصيل المعقدة وضغط المادة المتسعة في خط قصصي واحد وأزمة واحدة"[٤]، "سواء أكان هذا الخط مرتبطاً بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات، محصوراً في زمان قصير أم ممتداً على

(١) راجع: محمد عبيد الله: الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص ٣٠.

(٢) راجع: لامية بوداود: تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر– رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة، الجزائر، ٢٠١١م، ص ٤٢– ٤٥.

(٣) ماريوس فرانسوا جويار: الأدب المقارن، ترجمة د. محمد غلاب، نشرته لجنة البيان العربي، القاهرة، سلسلة الألف كتاب (٤٤)، ١٩٥٦م، ص ١٥

(٤) راجع: د. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص١٢٧، ١٢٨.

مدى بضع سنين"[١]. لكن ينبغي التنبّه إلى أن معيار الخط القصصي الواحد معيار نسبي غير ثابت؛ فقد تحمله رواية لا تمثل هذا الشكل الفني، وهذا المعيار يحيل بالطبع إلى الملاءمة بين الشكل والمضمون؛ فالمستوى الكمي الذي يتم تناوله في هذا الخط القصصي يخضع لمعطيات الفن وتقنياته.

ولأنّ قواعد الفن تختلف عن تقنياته لا يمكن القطع – في إطار كون الرواية القصيرة نوعاً هجيناً –بأنه يستخدم تقنيات السرد بطريقة مغايرة لما في القصة القصيرة والرواية؛ فالتقنيات حاضرة بكثافة حضورها في النوعين، وكل ما هنالك أن الأديب يختار من هذه التقنيات ما يتواءم مع الشكل الذي سيقدم به تجربته، ولا تصلح التقنيات لتأكيد الفروق بين الأنواع الأدبية، غير أن السمة التي تتغير من القصة القصيرة إلى الرواية هي السمة ذاتها التي تتغير في الرواية القصيرة وهي اللغة السردية وانزياحاتها الدائمة، فمقاطع السرد التي تتكثف في القصة القصيرة يتم توسيعها في الرواية القصيرة واختزالها من الرواية. فاللغة أهم عنصر ينهض عليه البناء الفني لهذه الأنماط الثلاثة، إن اللغة "تركض في نظام يجسد عبقريتها، ومدى قدرتها على الأداء، وإلى أي حد يمكن أن يرقى مستوى النسج فيها من خلال استعمالات أدبائها ومبدعيها لها"[٢]. إنها لعبة عجيبة تحتاج من يتقنها ليطوعها للفن الذي يريد من خلاله أن يعبر عن تجربته ويتسق مع هذا الشكل؛ فهي أداة التشكيل التي يتمّ بها تقديم الشخصيات وعرض الحدث وتجسيد الرؤية.

إن الرواية القصيرة شكل فني يستعصي على التحديد والقولبة، شكل مرن يقبل التداخل بحكم كونه هجيناً؛ فمرونة هذا الشكل ومراوغته أمر تجعل تعريفه بالغ الصعوبة، ومهما حاول النقاد تحديد مفهومه تحديداً حاسماً؛ فإن قوانين النوع تأبى ذلك؛ لأنها مبنية على الخرق.

ويحاول البحث في مباحثه الثلاثة التالية تناول ثلاثة نصوص تقع في هذا الإطار، ولكن من خلال جماليات التعبير الفني التي أوضحت الرؤية؛ نصوص تندرج

---

(١) د. شكري محمد عياد: تجارب في الأدب والنقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م، ص١٤٧. ويطلق الدكتور شكري عياد على هذا النوع مسمّى القصة القصيرة الطويلة.

(٢) د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ـــــ بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م، ص ٩٦

في فترة زمنية قصيرة لا تتجاوز عدة أشهر أو سنوات، وإنْ طالت فإنّ فترات زمنية طويلة تختزل وتحذف، ويحكمها خط قصصي واحد وأزمة واحدة، ويتمّ فيها التركيز على الشخصية أو الحدث الإطار، ففي (عودة السندباد البحري) يتمّ التركيز على شخصية السندباد وعلاقتها بالعالم الجديد، وتستضيء الشخصية ببعض رحلاتها القديمة لإضاءة لحظتها الراهنة، وفي (سر) يأتي السرد بصوته يكشف عن واقع قريته وملابسات ولادته واختفاء أبيه ثم رحلته في البحث عن شيخه. وفي (تاريخ مناسب لأحزان عائلية) أصوات أربعة ترصد مرحلة إعادة بناء أسرة هتكتها العوامل المناخية، وحين تفقد عقلها المسيطر تبدأ رحلة البناء.(*)

١- الواقعية السحرية في رواية (عودة السندباد البحري) لـــ "فوزي وهبة":

يحوي بناء رواية (عودة السندباد البحري) لـــ "فوزي وهبة" قدراً من التداخل النصي بين ما هو أسطوري أو عجائبي وبين ما هو واقعي، ومن خلال النصين التاريخيين يقدم الكاتب نصه الجديد؛ الأول ينتمي إلى التاريخ الأسطوري، والآخر ينتمي إلى التاريخ السياسي المعاصر.

يخترق السرد حدود المألوف في الحدث الأول (الأسطوري أو العجائبي) بالعودة إلى حدث أسطوري غير واقعي لعب فيه خيال مؤلف ألف ليلة وليلة -غير المعروف- دوراً كبيراً في تسلية الناس وصرفهم عن واقعهم. هذا هو البعد الأول الذي يحمله هذا النص باستدعاء شخصية السندباد المعروفة برحلاتها السبعة الشهيرة في ألف ليلة وليلة؛ ليعود في رحلة ثامنة جديدة مع نص فوزي وهبة.

أما الجانب الآخر المتداخل مع الحدث العجائبي فهو واقعي ينتمي إلى التاريخ السياسي المعاصر، وتحديداً أحداث العراق قي أواخر القرن العشرين ومطلع الألفية الجديدة التي تغيّر معها نظام سياسي ليقوم محلّه نظام آخر. إذن فالرواية تمثل اتجاه الواقعية السحرية(*)، حيث يمزج فيها الروائي بين التاريخي الواقعي والأسطوري

(*) من حيث المعيار الكمي (الحجم) تأتي الروايات الثلاثة في أقل من مائة صفحة من القطع المتوسط؛ فـ (عودة السندباد البحري) ٩٩ صفحة، و (سر) ٩٣ صفحة، و (تاريخ مناسب لأحزان عائلية) ٨٤ صفحة.

(*) ظهرت الواقعية السحرية في فترة متقدمة من القرن العشرين في أمريكا اللاتينية. وقد صاغ "فرانز روه Franz Roh" مفهوم الواقعية السحرية، وتقوم على المزج بين العناصر الواقعية والعناصر الخيالية أو الفانتازية للوجود الإنساني، والواقعية السحرية هي أكثر من أي شيء موقف إزاء الواقع. وقد رأى عدد من النقاد في أمريكا اللاتينية (مهد الواقعية السحرية) أن الواقعية السحرية هي الوعي الأسطوري، ففي الوعي الأسطوري نجد العالم، على=

العجائبي، ومن خلال هذا المزج يقدّم نصه الموسوم بـــ (عودة السندباد البحري). إنّ السندباد –في الرواية– يعود من جديد إلى الحياة، ولكنه يعود إلى عالم مغاير تماماً للذي كان يعيش فيه؛ ليبدأ فيه رحلته الجديدة (الرحلة الثامنة)؛ لذا فإن الكاتب يخاتل القارئ مع عتبة النص الداخلية المتمثلة في (الإهداء)، حين يشير إلى ألف ليلة وليلة وراويها (شهرزاد) وبطلها (شهريار):

"إلى الخيال والمتعة في ألف ليلة وليلة وإلى شهرزاد التي أحبها شهريار ... وأحببناها معه.."

ثم يضع الكاتب في صفحة مستقلة عتبة أخرى موازية لصفحة الغلاف:

الحكاية الثامنة من حكايات السندباد البحري وهي السفرة الثامنة

وهو ما يجعل القارئ يتصور أنه سيقرأ حكاية جديدة من حكايات شهرزاد التي وردت في نص ألف ليلة وليلة، أو رحلة من رحلات السندباد البحري بمخاطرها وأهوالها وما تحققه من متعة الإثارة والتشويق. ويتحقق هذا التوقع أكثر لدى من يطالع روايات فوزي وهبة، فهو مولع بكتابة الرواية التاريخية، وبخاصة التاريخ المصري القديم (التاريخ الفرعوني). غير أن النص الروائي أو المبنى الحكائي يكسر أفق التوقع لدى القارئ؛ ليجد وجهاً معاصراً للسندباد، يرصد الكاتب من خلاله التاريخ المعاصر لأحداث العراق في نمط حكائي غير تقليدي، وإنِ اتّسمَت اللغة في بعض المواضع ببساطة التعبير.

ويتعمّد الكاتب أن تبدأ رحلات السندباد البحري في الرواية على غير المعتاد من البر، وليس البحر؛ ليحقق بذلك قدراً من الاتساق مع الحدث الأسطوري المُستدعى؛ فعودته عجائبية، وانطلاقته من البر إلى البر عجائبية –أيضاً.

=الرغم من امتلائه بالأسرار؛ فإنه مفهوم، فليس ثمة أي حدث مفاجئ، أو أي حدث ليس له تفسير. فبعث المـــوتى، ومسخ الأشخاص إلى حيوانات أو نباتات أو العكس، والتطابق بين الكون والمكان، وأبدية اللحظة، والحشر، كل هـــذا شيء عادي جداً. وهذا ما أطلق عليه النقاد الواقعية السحرية. وبعضهم قال إن هذا ما هو إلا مسمى لاتيني أمريكـــي لظاهرة قديمة عالمية، (كاستخدام بعض العناصر الخيالية في ألف ليلة). لمزيد من التفاصيل راجع: حامد أبو أحمـــد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م.

وستتم دراسة الرواية من خلال التركيز على محورين أسهما بشكل واضح في بناء السرد والتعبير عن رؤية الكاتب، وهما: (الشخصية/السارد، والإيقاع المكاني والارتداد الزمني).

يتخذ الكاتب من شخصية السندباد بطلاً لروايته وساردا في الوقت ذاته؛ ورواية الأحداث من منظوره وسيلة ناجحة للتعبير عن هذا السرد الفانتازي، وهو الشخصية الدينامية الرئيسة في السرد – وفق ما يُتصور أن يكون، ومع خطابها الذاتي في مطلع الرواية يبدأ القارئ في تصوّر الحدث من خلال عشرة فصول متتابعة ومعنونة؛ إذ يستيقظ السندباد على صوت دويٍّ هائل تنشق به الحفرة التي كان راقداً فيها، وتدب الحياة في جسده – في تناصٍّ بَيِّنٍ مع قصة فتية أهل الكهف– ليتذكر رقدة مماثلة – استطاع أن ينجو منها– في رحلته الرابعة حين دُفِن حياً مع زوجته التي ماتت، على غرار عادة أهل المدينة التي تزوج منها، إذ كان من عاداتهم أن يُدفن الحي من الزوجين مع الآخر حين يموت، ويُمدّ بطعام يكفيه مدة يسيرة. ثم يخرج السندباد من تلك الحفرة في الفصل الثاني، ليعثر عليه العميد قاسم أحد رجال الجيش العراقي فترة أحداث التدخل الأمريكي في العراق، وبعد أن يستنكر هيئته؛ يتعرّف إليه، ويصطحبه إلى بيته، ويبدأ من تلك اللحظة معرفة العالم الجديد المُذهِل بالنسبة له، فهو لا يعرف أي شيء من مستجدات هذا العالم (السيارة والتليفزيون والطائرة والثلاجة...)، ويُجري مقابلة مع التليفزيون، يعرِف من خلالها العالَم عودة السندباد، وأنه ما زال حياً، ويلتقي الرئيس العراقي صدام حسين، ويقيم في دار الضيافة، ويزور معالم بغداد (دار السلام) وبعض المدن العراقية. ويُدعى السندباد إلى زيارة هيئة الأمم المتحدة، ويلتقي أمينها (كوفي أنان)، ويُلقي كلمة في هيئة الأمم يسمعها العالم كله، يُندِّد فيها بأحداث العراق وفلسطين، ثم يدعوه الرئيس الأمريكي (جورج بوش) للقائه، ويخبره أنه سيعمل على إقامة دولة فلسطين إلى جانب دولة إسرائيل، ثم يزور السندباد بعض معالم أمريكا، ويحدث تفجير مبنى التجارة العالمي أثناء زيارته له؛ فيقطع السندباد رحلته؛ ليعود إلى بغداد مقرراً أنْ يتوب عن السفر في البر والبحر والجو. ويدعو الرئيسُ العراقيّ السندبادَ لزيارته مرةً أخرى للحديث حول رحلته الأخيرة إلى أمريكا. وتتوالى الأحداث، حتى يبدأ الهجوم الأمريكي على العراق، ويفقد السندباد العميد قاسم وأسرته؛ فيحزن لذلك كثيراً، وتدخل الدبابات شوارع بغداد حاملة العلم الأمريكي، ويتم تحطيم تمثال

الرئيس العراقي صدام حسين. وحين تختلط الأمور أمام عيني السندباد يقرر العودة مرة أخرى إلى الحفرة التي خرج منها.

يبدو بناء الشخصية في الرواية محاولة لإعادة ترميم الواقع، وكشف زيفه وتناقضه، لكن الكاتب لم يفد كثيراً من ثراء تلك الشخصية (السندباد)، إذ لم تظهر ديناميتها بشكل كبير لتسهم في تحول الأحداث وتطورها وفق قدراتها العجائبية – كما وردت في نص الأسطورة، وكانت عودته للحياة مرة أخرى في قالب سرد درامي هو الحدث المُبدَع من قِبل الكاتب. وقد مثَّل توظيف شخصية السندباد في الرواية نموذجاً للشخصية التعبيرية، تلك "الشخصية التي يستوحيها الكاتب من التراث لتعبر عن الواقع الحاضر، معتمداً على التوظيف الجزئي للبنية التراثية، وعلى التحام هذه الشخصية بالأنا الجماعية بغية تحقيق الخلاص."[1] فقد اعتمد الكاتب على بعض البنى الجزئية الموجودة في نص الليالي لتكون منعطفاً سردياً يعود إليه السندباد كلما تلاحم أكثر مع الواقع، وقد عكس هذا التوظيف استنكار السندباد لهذا الواقع، بمحاولات يائسة لتغييره، وحين لا يفلح في ذلك يعود إلى عالمه القديم.

وبدت طريقة رسم شخصية السندباد متواءمة مع جهلها بالواقع الجديد بالنسبة لها، ومنسجمة مع لغتها التساؤلية التي تتعجب فيها من كل ما حولها من تطور تكنولوجي وتقدم حضاري لا ينسجم مع ما تراه من عالم همجي متوحش، يشهد صراعات محتدمة تُكرِّس من فكرة البقاء للأقوى، فيأتي القوي على الضعيف، والغني على الفقير، وهو ما يشكل علاقة عكسية بين تطور المستوى العلمي والتكنولوجي وتردي العلاقات الإنسانية. ومن ثم فإن السندباد حين ييأس من هذا الواقع فإنه يقرر العودة إلى الحفرة التي خرج منها، وهي قفلة جيدة للحكاية، وإنْ كانت تمثّل في الوقت ذاته موقفاً سلبياً وفراراً من المواجهة والتحدي، لكنها في الوقت نفسه كانت تعبيراً عن حالة من حالات اليأس، وتردي الواقع، والعجز عن مواجهته، وبالتالي تتوافق مع مذهب الواقعية السحرية – كما سيأتي في النهاية.

(١) د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر – دراسة نقدية (١٩١٤ – ١٩٨٦)، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص٣٨

وتقع أحداث الرواية في مكانين اثنين هما: بغداد، وأمريكا. الأول خرج منه السندباد وبدأ حياته الجديدة، والثاني شهد رحلته الثامنة. وثمة أمكنة مبهمة غير محددة تعود إليها ذاكرة السندباد في رحلاته السبع السابقة.

تشهد بنية المكان في الرواية إيقاعاً ملحوظاً، حيث تتناوب مع البنية الزمنية بين بداية السرد ونهايته، وانتقال الشخصية عبر الزمن. والإيقاع Rhythm في السرد "نموذج متكرر في سرعة speed السرد؛ وعلى نحو أكثر عمومية، أي نموذج للتكرار المتنوع"(١). وتنوع التكرار هنا قيد مهم، لئلا يتحوّل إلى قالب نمطي رتيب. ومن هنا فليس للإيقاع مفهوم ثابت ومحدد؛ فهو لا يختص بالشعر وحده أو الموسيقى، وإنما تتعدد أنماطه وأشكاله وفق المجال الذي يتم فيه توظيفه، حيث "يغدو تنسيقاً خاصاً لمكونات العمل يصدر عن وعيٍ وقصدٍ جماليين، وتحكمه قوانين التشكيل الفني؛ وبذلك لا ينحصر الإيقاع في مفهوم صوتي، بل يمتد ليشمل النظام الذي تنتظم بموجبه علاقات الأجزاء والعناصر، وتقوم في ظله بوظائفها التشكيلية والبنائية، محققة في النهاية عملاً فنياً منسجماً ومتماسكاً"(٢). وبالتالي يدخل الإيقاع هنا في المكوّن البنائي للنص؛ ليسهم في ترابطه وتكامل عناصره الجزئية. وسيُقتصر هنا على ما يمس المكان في ارتباطه بالزمن في السرد.

يتحقق الإيقاع المكاني في رواية (عودة السندباد البحري) من خلال مستويين:

الأول: بداية النص ونهايته.

الثاني: وعي السندباد وذاكرته والتفاعل مع الواقع العجيب.

في المستوى الأول يبدأ نص الرواية من مكان واحد تخرج منه شخصية الحدث/السندباد، وفي نهاية الرواية يعود السندباد إلى المكان نفسه الذي بدأت منه أحداث الرواية لتتحقق فاعلية الإيقاع المكاني المرتبطة بشخصية السارد.

في أول ظهور للمكان في النص السردي يخبرنا السارد بحدث جلل انفجرت معه الحفرة التي خرج منها ليبدأ حياته الثانية، حيث يقول السارد/السندباد في بداية الرواية:

---

(١) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص ١٧٠

(٢) راجع: د. شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف – بلاغة السرد عند إدوارد الخراط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٢٣٢)، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٥م، الجزء الأول، ص ٩٩.

(صوت دوي هائل حدث أعقبه اهتزاز الأرض بشدة وفي ذات اللحظة دبَّت الحياة في جسدي تحسّسته غير مصدق والعجب العجاب يسيطر على نفسي ... بربشت عيني .. جلت بهما في المكان الموجود فيه ... رأيت بقايا دخان يتصاعد إلى أعلى .. إلى حيث توجد فتحة ينفذ منها الضوء .. شعرت برطوبة المكان تسري في عظامي..

تساءلت أين أنا الآن؟

عدلت من رقدتي تمكنت من إسناد ظهري إلى جدار الحائط وبدأت أتنفس بعمق ورحت أجيب على السؤال(*) الذي طرحته على نفسي:

"هذه الحفرة تشبه القبر الذي نزلت فيه قرب نهاية الرحلة الرابعة التي قمت بها مع فارق واحد وهو عدم وجود أموات أو أموات أحياء حولك يا سندباد يا بحري، إنني أتذكر تماماً الآن هذه الرحلة وما حدث لي في الجزء الأخير عندما وصلت إلى الجزيرة التي تشتهر بزراعة الفلفل وتقابلت مع أهلها وملكها...)(١)

ثم يسرد السندباد قصة الحفرة المماثلة التي سبق أن رقد فيها، وتعود إلى رحلته الرابعة، حيث كان من عادات أهل المدينة التي تزوج منها أنّ أحد الزوجين إذا مات يُدفَن معه الآخر حياً، وحين ماتت زوجة السندباد دفنوه معها حيًّا في قبرها الذي يشبه تلك الحفرة التي خرج منها، حتى تمكن من الخروج عن طريق ثقب في الجبل؛ لتربط الذاكرة بين المكانين؛ فيولّد السرد إيقاعاً جديداً. وتتوالى الأحداث في الرواية بمشاهدته مآسي العراق وفلسطين، حتى ييأس السندباد من هذا الواقع المتردي، ويقرر العودة إلى الحفرة ذاتها مرة أخرى في نهاية النص:

(اختلطت الأمور أمام عيني.. لم أعد أعرف أين الحقيقة في كل ما يجري... ومع قرب أفول الشمس أخذت أعدو وأعدو وأعدو بكل ما لدي من قوة مبتعداً عن الميدان وعن الجموع الغاضبة..

ولما وصلت إلى فتحة الحفرة التي خرجت منها ذات يوم .. نضوت الثياب عن جسمي وتخلصت من عمامتي ودخلت إلى أعماق الحفرة كيما أتوارى فيها وأنسى ما

(*) هكذا وردت في نص الرواية، والصواب: أجيب عن السؤال.

(١) فوزي وهبة: عودة السندباد البحري (رواية)، دار حراء للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٩.

عانيته من أهوال وما رأيته من مخاطر وشرور في ظل مدنية وحضارة القرن الحادي والعشرين..)[١]

إن الإيقاع المكاني بين بداية النص ونهايته يتمّ معه توازٍ في الإيقاع الزمني والحدث، فالسندباد خرج من حفرته في الصباح الباكر[٢]، إذ لم تستطع عيناه مواجهة نور الشمس التي تعادل الحقائق القادمة التي ستبدأ معرفته بها في واقعه الجديد؛ لذا خرج عارياً كما كان مدفوناً في تلك الحفرة، وبدا عريه موازياً لجهله بهذا العالم الذي بدأ يرتديه شيئاً فشيئاً. وفي نهاية الحدث يعود إلى الحفرة ذاتها قرب أفول الشمس ليتوازى العنصر الزمني مع المشهد الضبابي المعتم، وكان إيذاناً بأفول السرد؛ ليغلق السندباد عينيه عمّا رأى من مخاطر وشرور؛ فيقرر التخلص من هذا الثوب الذي ارتداه ليتخلص من ماضيه القريب المؤلم؛ إنه يري أن يتجرّد من كل صلة تربطه بهذا الواقع أو تُذكِّره به.

وفي المستوى الثاني (وعي السندباد وذاكرته) يعتمد السرد على النسق الزمني المتقطع الذي لا يبقى معه السرد على وتيرة واحدة، حيث اختار الكاتب نقطة تأزم درامي وسط المحكي بدأت منها الأحداث، وهي لحظة خروج السندباد من الحفرة التي كان راقداً فيها منذ رحلته السابعة، ليبدأ من تلك اللحظة رحلة جديدة يفصل بها بين عالمه القديم وعالم جديد غير مألوف، ولا يتخلّى السارد (السندباد) عن عالمه الأول، فهو يعود إليه كلما رأى شيئاً يُذكِّره به، في توظيف جيد لتقنية (الاسترجاع/ الارتداد)، حيث يتمّ قطع التسلسل الزمني للأحداث المسرودة للرجوع إلى لحظة ماضية وقع فيها حدث ما أو بعض الأحداث.

وفي هذه اللحظة التي يعود فيها السندباد من زمنه الحاضر إلى ماضيه ينطلق من مكان معاصر إلى مكان تراثي قديم؛ ليتم توليف اللقطتين المتتابعتين ومزج الحاضر بالماضي؛ لذا يأتي الاسترجاع لوظيفة أساسية في السرد، وهي تشابه حدثين أحدهما حاضر أمام عينيه، والآخر ثاوٍ في ذاكرته، يستدعيه الحدث الآني. وفيما يلي جدول يبين الاسترجاعات الزمنية المتصلة بالماضي في مقابل الحدث الآني الذي يشير إلى مكان مختلف عن الأول أو شخصية:

---

(١) المصدر السابق، ص٩٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧

م	الحدث الآني	الاسترجاع الزمني	الرحلة في الرواية ونص الليالي(*)	الصفحة في الرواية
١	الحفرة التي خرج منها في رحلته الثامنة	القبر الذي دُفِن فيه مع زوجته	الرابعة	٩
٢	رؤية مقابر بغداد وحطامها	المدينة التي نزل فيها ويطير أهلها	السابعة	١٧
٣	استنكار جنود الجيش العراقي لهيئته	استنكار أهل جزيرة القرود له حين رأوه بعد غياب	الثالثة	٢٨
٤	البانيو في شقة العميد قاسم	الحمام العام في مدينة بغداد	_____	٣٩
٥	قدومه على الرئيس العراقي	قدومه على الخليفة هارون الرشيد	السادسة	٤١
٦	جسم الطائرة العملاق	طائر الرخ	الخامسة	٥٢
٧	إقلاع الطائرة في رحلته إلى أمريكا	تعلقه بطائر الرخ في السماء	الثانية	٥٤
٨	رؤية البيت الأبيض في أمريكا	رؤية بيضة الرخ العظيمة	الثانية	٥٩
٩	رؤية الحاملة البحرية للطائرات في أمريكا	حوت البحر الذي ظنه ومن معه جزيرة	الأولى	٦٥
١٠	ركوب مترو الأنفاق في نيويورك	نزوله في سرداب تحت الأرض	الأولى	٦٧

كما هو واضح لم يترك الكاتب رحلة من رحلات السندباد السبعة إلا وظفها في الفضاء السردي اتساقاً مع تشابه الحدثين بين القديم والجديد(*)؛ ومن ثم فإن الاسترجاع

(*) تم مقارنة تطابق إشارات الكاتب لرحلات السندباد مع ما ورد في نص ألف ليلة وليلة، طبعة المطبعة والمكتبة السعيدية، القاهرة، ١٩٥١م، المجلد الثالث، ص ٨١– ١٢٢

يعتمد على فعل الذاكرة، فمثلاً حين يرى السندباد جسم الطائرة العملاق في مطار بغداد يتذكر طائر الرخ العظيم الذي رآه في رحلته الخامسة:

(جسم الطائرة العملاق واقف على الأرض في مطار بغداد الدولي.. جاءت اللحظة التي أبدأ فيها رحلتي الثامنة لبلاد العجائب أمريكا التي لم تكن موجودة على أيام أمير المؤمنين هارون الرشيد ...أندهش من رؤية الجسم العملاق والصوت الهادر الصادر منه. شكل الطائرة بجناحيها وصوتها يعودان بي إلى ما حدث معي في الرحلة الخامسة عندما غربت الشمس عنا وأظلم النهار وصارت فوقنا غمامة أظلم الجو منها فرفعنا رؤوسنا فنظرنا الذي حال بيننا وبين الشمس فرأينا أجنحة الرخ هي التي حجبت عنا ضوء الشمس...)[١]

وحين يرى البيت الأبيض في أمريكا يتذكر بيضة الرخ العظيمة التي عاينها في رحلته الثانية. إن السندباد حين يرى شيئاً جديداً بالنسبة إليه؛ فإن وعيه يعود إلى أقرب الأشياء المألوفة في ذاكرته، سواءً أكان مكاناً أم شخصاً أم حدثاً، فيعود إلى ماضيه ورحلاته السبع السابقة يستدرّ منها ما يقيم به علاقة مع حاضره عبر استدعاء تلك اللقطات والصور التي اختزنتها الذاكرة من الماضي؛ ليحدث توليف بين اللقطتين الآنية التي تراها العين الباصرة، والماضية التي تقبع في الذاكرة، ويتم تقديم العنصر المزدوج في حياة السندباد في وقت واحد، أي الحياة الخارجية التي يعاينها والحياة الداخلية التي تشكل تجاربه السابقة التي تسكن مخيلته، فيحيلها السرد إلى مشاهد بصرية ماثلة أمام عين المتلقي، و"في هذه الحالة يدخل الخطاب السردي في علاقة جدلية مع الزمن ومع الذاكرة (المسؤولة عن التكرار والاستعادة)؛ فالزمن – حينئذ – يخضع لتكرارية تخالف طبيعته... وعلى هذا الأساس يصبح التكرار السردي إعادة صياغة وتصوير للزمن وفق نظام معين، تؤسّس بناءً خاصاً لتجارب الإنسان ووجوده عبر الزمن، تستعيد أوضحها وأخصها وأخصبها، وتستعين بها في توقع مصيره/ قدره"[٢]؛ لذا يمكن أن نعد

(*) وظف الكاتب اللغة نفسها الموجودة في نص الليالي، بل إنه اعتمد في كثير من الأحايين على مفردات السرد القديم نفسها، حتى بعض الأشعار الموجودة في النص الأصل.

(١) فوزي وهبة: عودة السندباد البحري، ص٥٢.

(٢) د. شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف، الجزء الأول، ص ١١٢.

تلك الاستعادة بحثاً عن مرفأ أمان بالنسبة للسندباد وتجربة جديدة يعيد فيها قراءة ماضيه واكتشاف واقعه الجديد.

إن السرد في الرواية يتزاوج بين الحاضر والماضي، يشكل كل منهما لوحة سردية مستقلة، أو لقطة مشهدية مستقلة، الأولى واقعية، والثانية أسطورية؛ فيتشظّى الزمن، ويسترجع السارد ماضيه؛ ليؤدي الإيقاع بشقيه الزمني والمكاني وظيفته الأساسية في الربط بين حدثين متشابهين، وزمنين مختلفين، ومكانين مختلفين، وهو ما أكسب السرد تنوعاً ملحوظاً في الإيقاع قلَّل من رتابة السرد، وأعطى المتخيل السردي بعداً بصرياً ماتعاً من خلال تتابع تلك اللقطات المتنوعة.

لقد كان لتوظيف الكاتب تقنية الإيقاع المكاني أثره البين في التعبير عن أحداث الرواية المؤلمة بالنسبة للسندباد، والربط بين أفكار النص وعناصره المتشيئة على مدار السرد، ومعانيه الكامنة خلف هذا التوظيف الجيد، والكشف عن المكان المحوري لتولّد الأحداث بالعودة إليه في نهاية السرد، والتوليد الدلالي لكل حدث، وبدت كل لقطة تعبيراً عن مشاعر وحالات وجدانية مختلفة؛ ليتحقق معها الانسجام والترابط النصي بين بداية النص ونهايته.

وهكذا يبدأ النص بمغادرة السندباد ليالي شهرزاد في نص ألف ليلة؛ ليكون شاهداً على فساد العالم، حتى يقرر في النهاية أن يعود إلى عالمه القديم. وقد يؤول اختيار الكاتب عودة السندباد إلى حياته القديمة مرة أخرى بأن المشكلة نفسها لم تأخذ طريقها إلى الحل في الواقع، فكان غيابه معادلا لغياب الحل في الواقع. وهل كان الواقع بحاجة إلى قدرات خارقة لإيجاد حل لمشكلات العالم المستعصية؟ الحل هنا لن يكون واقعيا، ليس لأنه يتجاوز حدود المألوف، بل لأنه يتنافى مع مذهب الواقعية السحرية الذي لا يبحث عن حلول، وإنما عن تفسير الواقع وفك طلاسمه، فالواقعية السحرية "لا تبرر سلوك الإنسان بالتحليلات الاجتماعية، ولا تخضع للشروح المنطقية ولا الاجتماعية، وتتفادى عالم ما وراء الطبيعة، بل يتمثل هدفها في التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع في محاولة لفك طلاسمه"(١).

(١) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، در المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م، ص ٢٩٩، ٣٠٠.

وإذا كان الكاتب قد استقى مادته في السرد من منابع التاريخ الإنساني بوجهين: ماضٍ وحاضر؛ فقد شكّل النص كما هو واضح نمطاً تجريبياً تمّ فيه تهجين الواقع المؤسف مع الماضي الثري؛ ليعيد تصوّر التاريخ الإنساني ويكشف عن زيف الواقع، ويجرِّده من قناعه الحضاري؛ لذا فقد كان توظيف الشخصية الأسطورية هنا لا للتغني بأمجادها، وإنما لتلتحم بالواقع متفاعلة مع حوادثه، أو يقدَّم من خلالها الواقع، بحثاً عن تحقيق قيم العدل والحق والحرية.

٢- تداخل النصوص والتجريب الصوفي في رواية (سر) لـــ "محمد عبد الحكم حسن":

إن الرواية أكثر الأشكال الأدبية انفتاحاً على الأنواع والفنون الأخرى؛ حتى إنها تعدّ "اليوم أم الآداب وجامع نصوصها لما تحويه من شمولية وقدرة فنية على استيعاب مختلف الأنواع والأجناس الأدبية والفنية والخطابية الأخرى، وذلك بفضل قدرتها على التقاط الأنغام المتباعدة والمتناظرة والمركبة لإيقاع عصرنا بواسطة طبيعتها الشمولية والحوارية التي ينطوي عليها النسيج الروائي الذي يجمع بين عناصر مختلفة، وغالباً ما تبتلع الرواية الواحدة الأنواع الأدبية والمعرفية الأخرى جميعهما تقريباً؛ ما يجعلها جنساً مراوغاً يخلق جدلاً أجناسياً شائكاً، فهي لا تمتلك قوانين قارة ومقدسة وقواعد ثابتة لا تتزحزح"(١)؛ إنها "شكل تعبيري قائم على استيعاب مختلف الأشكال التعبيرية الأخرى، وبنيتها ليست ثابتة ومنتهية، بل هي سيرورة تحول وتحويل تنمو وتتطور بتفاعل مع تطور المجتمع البشري، وبتفتّح على كل المستجدات والمتغيرات"(٢). وبالتالي فإنها تمتلك من المقومات الفنية ما يجعلها قادرة على فتح آفاق التجريب، وإعادة تشكيلها المستمر بمرونتها الفنية وتفاعلها العميق مع تطورات العصر.

وتأتي رواية (سر) لـــ "محمد عبد الحكم حسن" لتُكَوِّن نموذجاً فنياً بديعاً للإفادة من تلك الإمكانات التي أتاحها انفتاح الجنس الروائي، فنص الرواية يحوي قدراً كبيراً من النصوص التي تم توظيفها داخل المتن بشكل متقَن، واستطاع الكاتب من خلال

(١) د. سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار المنهل، العراق، الطبعة الأولـــى، ٢٠١٦م، ص ٣٣.

(٢) محمد برادة: أسئلة الرواية – أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء – المغرب، الطبعـــة الأولـــى، ١٩٩٦م، ص ٥٨.

التفاعل السردي لتلك النصوص مع البنية اللغوية للنص التعبير عن الأزمة الإنسانية لشخصية مهمشة منبوذة في مجتمعها، وأطلّ من خلال منظور تلك الشخصية على منظومة من القيم الاجتماعية المهترئة في الواقع، وكشف عن حاجة النفس الإنسانية إلى تطهيرها في رحلته للبحث عن ذاته أو شيخه. ومن ثم يعتمد السرد على الخطاب الصوفي للتعبير عن هذه الحالة وتقديم تلك التجربة(١)، فيستمد منه معانيه ومرتكزاته.

وبتأثير من التجربة الصوفية في نص محمد عبد الحكم تدقّ الدلالة إلى حد بعيد، وتتباعد الأحداث، ويتشظى السرد، ويتصدر النص عبارة تشير إلى تفكك أحداث النص، والدور المنوط بالقارئ لاستجلاء معانيه (رتّب كما شئتَ وابدأ.. فاليوم ينط في دائرة سيرك نارية). وتُمثِّل القسم الأول من الرواية المرقم بـ ١- (النص)، ويحتوي أربعة فصول: (سطور من صفحة الرمل، هوية، مقام البوح، عندما صرخ النخيل). والقسم الثاني (ما قال "سِرٌ" في فراغ النص) ويحتوي سبعة فصول (شيخ، مرثية للعم، البحث عن الشيخ، حاجز، وصية، قفزة، حيرة). وتشير أحداثها إلى طفل صغير (سِر) يسرد الكاتب على لسانه، يشغف الأبوان بقدومه بعد صبر طويل ليحمل اسم أبيه، ويُحرَم به العم من ميراث أخيه، لكن الفرحة لم تكتمل، إذ يصير الولد كسيحاً، لا تتحرك فيه سوى عينين لا تستقرّان على شيء، ويضيع حلم الأب، ويهيم على وجهه هرباً من رؤية ابن لم ينتظره بهذا الوضع، فيلوذ إلى بائعة الفجل التي هدّد أمَّ سر بالزواج منها؛ ليخفي في لياليها أوجاعه وأحزانه، ويتخلى عن كل شيء، حتى مصاريف البيت، ثم يسافر إلى الخارج؛ ليعود أشلاء ممزقة. وتلوذ الأم بكل ما تُخْبَره من طقوس وتعاويذ تأمل أنْ تدبّ في ابنها الحركة ليسير كبقية الأطفال دون جدوى، حتى يهمس فيها صوت يغيب صاحبه: حافظي على الأمانة. وتؤمن الأم بقدرها، ويتوقف نمو الأحداث لرصد تعلق سر بشيخه، حتى يغيب الابن عن الأم في ميدان التحرير يناير ٢٠١١م منشغلاً بأوراده وتراتيله، يبحث عن شيخه الذي غاب عنه، وتبحث عنه أمه لتنتهي الرواية بصوت الراوي/ سر في فصل (حيرة):

(يا ليت شيخي يرق اليوم لحالي، يفسح لي مكاناً في حجم قشة، أتطوح ولا أفيق.. لا أفيق...

(١) من الأعمال البديعة التي استمدت التجربة الصوفية شكلاً ومضموناً رواية (كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة) للروائي المصري جمال الغيطاني، وصدرت عام ١٩٨٣م.

أنا الغارق في بحار دهشتي وجحيم الأسئلة)[١].

ويقدم السرد بعض الأنساق الثقافية للتهميش الاجتماعي من خلال بعض القصص المطمورة في عالم القرية المليء بالحكايات والخرافات وجرائم الليل وجحيم الظلم.

وستتم دراسة النص من خلال محورين هما : (تداخل النصوص، و الصورة السردية).

تتنوّع مصادر النصوص التي استعان بها محمد عبد الحكم حسن في روايته (سر)، فيتداخل فيها الشعري مع النثري، والدّيني مع الصوفي، والتاريخي مع المعاصر، والأدبي مع غيره... ويمكن إجمالها في: (النص القرآني، الحديث النبوي الشريف، الشعر العربي القديم والحديث، التراث الصوفي: "الشعر الصوفي، أحزاب الصوفية وأورادهم، مقولات المتصوفة"، الموروث الشعبي، التراث النثري)، أضف إلى ذلك شعر الكاتب ذاته الموظف داخل النص بنمطيه العامي والفصيح. غير أنّ تلك النصوص صارت لَبنة أساسية التحمت مع السرد، وصارت لا تنفصل عنه، رغم حرص الكاتب على الإشارة إلى هوية هذه النصوص في حاشية المتن الروائي، غير أنّ انتزاعها من سياق السرد يضعِف السرد ويُفقِد النص مغزاه ودلالته، فقد خضعت النصوص الوافدة لبنية النص الروائي وانصهرت فيه، حيث لم يقدم الكاتب تلك النصوص وغيرها بتذويب معالمها أو تحطيم بنيتها، وإنما خضعت لهوية النص، حتى خلقت حالة من التهجين – كما يسميه "ميخائيل باختينM. Bakhtine" – أي "المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعييْن لغوييْن مفصولييْن داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصدياً"[٢]. ويولِّد هذا المزج الفني نسقاً من المتفاعلات النصية تثري السرد وتعمّق دلالاته التعبيرية والجمالية، ونجاح هذا التهجين لا يرجع إلى طبيعة النوع أو مرونته فحسب، بل يعود –أيضاً– إلى براعة المبدع وقدرته على الإفادة من النصوص الأخرى وتقنياتها وتوظيفها فنياً في نصه؛ ليُعبِّر بها عن تجربته بحيث تضيف بعداً جديداً للنص.

(١) محمد عبد الحكم حسن: سر (رواية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م، ص ٩٣.

(٢) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة :محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص ١٨

ويوضح الجدول التالي النصوص المستدعاة ومرات ورودها ونسبتها:

النص	عدد مرات الورود	النسبة
القرآن الكريم	١٨	%٣٦
التراث الصوفي	١٨	%٣٦
الشعر العربي	٧	%١٤
الموروث الشعبي	٣	%٦
الحديث النبوي	٢	%٤
أقوال نثرية	٢	%٤
مجموع النصوص	٥٠	

ويعتمد التداخل النصي في الرواية على مستويين أساسيين، أولهما الاستنساخ النصي بالإحالة إلى مصادر تلك النصوص، كما هو وارد في الجدول السابق، وثانيهما الاستلهام والتماهي، وذلك وفق ما يقتضيه المقام السّردي وحاجاته الفنيّة في الرواية، وأمثلته كثيرة للغاية في الرواية، إذ لا تخلو منه صفحة تقريباً، ويأتي النص القرآني أيضاً في صدارة تلك النصوص، من أمثلة تلك التعبيرات: (ونسوة يقطعن أيديهن وهن يصحن حاشا لله... ومذياع يصب أخبار الكون ويجدلها حبالاً من مسد ... وعاقرات يصككن وجوههن ويضحكن...)[١].

وحين تأتي هذه النصوص عن طريق الاستنساخ؛ فإن هذا يكسب النص خاصية فنية؛ فاستلهامها بتحويل دوالها إلى قالب يتماهى مع السرد قد يكون أمراً يسهل به إخضاعها للنص، لكنْ أن تبقى تلك النصوص بقوتها الدلالية والنصية وفي الوقت نفسه يتم إخضاعها لروح النص، وتصبح جزءاً من سيرورة الحدث، وتعبر عن الشخصية ورحلتها الروحية؛ فهذا نمط تجريبي نجح فيه الكاتب.

وتتفاوت النصوص التي تمّ توظيفها في النص لخدمة السرد؛ فمنها ما يأتي على لسان السارد تعبيراً عن حالات بعينها، ففي غمرة الحزن على فقد الأب يستدعي السارد ما يتواءم مع حالته من شعر محمد إبراهيم أبو سنة، وأغنية مصرية: ("وأبي

(١) محمد عبد الحكم حسن: سر، ص ٣٨.

كان يُدثّرني ما بين أمومة عينيه وحنين القلب"(*).. يوصيني بأن أرسل له سلاماً عبر مكبرات الصوت، وأجعل المطرب يرددها مرارا:

أحلاااا سلاااام للغائب.

"يا حمام البر هفْهف.. طِرْ ورفرف"(*) والتقط الدمع المتناثر من عينيّ، احملْهُ إلي أبي في العلياء السرمدي، إني أشم رائحة جسده المشوي تنطلق من مواقيد عمي، فأستحم أنا الطفل في نهر من الدمع.")(١)

كما هو واضح فإن النصين اعتمد عليهما السرد في بنائه، ومحاولة نزع أيهما سيفكك السرد، إضافة إلى انسجامهما التام مع لغة السرد، ولولا إشارة الكاتب إلى هوية النصين لَما تنبّه القارئ إلى مصدرهما. ويأتي توظيف الأول تعبيراً عن علاقة السارد الحميمية بأبيه رغم الجفاء، وفي الثاني يبقى الحمام رمزاً للحب والحنين وموقظاً للذكريات السعيدة؛ لذا يأتي استدعاؤه هنا ليكون سنداً للذات ومواسياً لها.

ومن النصوص ما يأتي على ألسنة الشخصيات، كبعض الأوراد الصوفية على لسان الشيخ، وبعض الأشعار على لسان المنشد في الفصل الأخير، ويعبّر كل بيت منها عن حالٍ من أحوال السارد، يقتطف السارد كل صوت ليتواطأ الحدث السردي مع النص الموظف في هذا السياق(٢)؛ فيأتي الصوت ليقوم بدور الجوقة التي تعلّق على الحدث.

ويتضح من الجدول السابق أن النص القرآني والنص الصوفي كان لهما الحظ الأكبر في التوظيف في متن الرواية، وهو ما يتسق مع النمط الذي ورد به السرد في الرواية والتجربة التي أراد الكاتب أن يقدمها، فالنصوص التي تم توظيفها داخل هذا النص الروائي القصير– رغم كثرتها– انصهرت في لغة واحدة، هي لغة الصوفية العاشقين وأورادهم، لغة تقترب من لغة الكشف والذوق والتجلي، لم يقدّم الكاتب من خلالها خبراً واضحاً، وإنما هي حالة من حالات الوجد الصوفي التي يستجيب لها السرد، ويغوص معها في عالم غيبي، فتستغرق لغتها في الوجدان الصوفي؛ فتستمد

(*) من شعر (محمد إبراهيم أبو سنة).

(*) مطلع أغنية مصرية.

(١) محمد عبد الحكم حسن: سر، ص ٧٥.

(٢) السابق، ص ٩١، ٩٣

اللغة الموغلة في الدهشة من المعجم الصوفي الثري ما يستعصي على العقل الإنساني المجرد إدراكه من أسرار عرفانية، تتباعد معها الأحداث حيناً، وتقترب حيناً آخر، لكن الذي يتخللها ولا ينفك عنها، هو لغة التصوف، ولغة التصوف "لغة كشف بخلاف لغة الوصف والإخبار، لغة الإخبار أو الوصف تُقدم شيئاً معلوماً تبرزه أمام الذاكرة أو تنبه الذاكرة إليه، ولهذا نتلقاه بيسر ووضوح. أما لغة الكشف فتحمل معاناة البحث والتساؤل في أفق غريب حتى عليها هي ليس على المتلقي وحسب. لغة الكشف تحفر في الواقع من أجل كشفه وإدراك علاقاته وتهبش ما وراء الواقع من أجل "اليقين"، هي نمط جديد من الكتابة التي تحاول استجلاء الكون. ولأن الوجدان الصوفي في حالة الاستجلاء يقترب من حالة الفناء؛ فإن من المحتمل أن تقترب لغته (لغة الكشف) من حالة الدقة لتدِقّ معها الدلالة وتخفى"[1]، متسقة في ذلك مع لغة الرمز الصوفي التي تقوم على المعاني الأساسية التي خصّ المتصوفة أنفسهم بها دون غيرهم من الطوائف، وما داموا قد وصلوا إلى هذه المعاني فإنهم يستخدمون اللغة في مستواها المكثف من خلال الرمز، فصارت بعض الألفاظ والعبارات رموزاً على مفاهيم ومعانٍ صوفية أرادها أصحابها.

وتغوص الرواية في التصوف بتوظيف مجمل خصائص الخطاب الصوفي، وذلك بتمثّل ثلاثة ملامح أساسية، هي: اللغة الصوفية، والنص الصوفي، وكرامات الشيخ المتصوف. في الملمح الأول تعد اللغة عند الصوفية دوالاً إشارية لمعانيهم الخاصة؛ وهنا جانبان يتعلق أولهما بالمصطلح الصوفي، حيث تتردد في الرواية كثير من مصطلحات الصوفية كـ(المدد والمكاشفة والمقامات والأحوال والصحو والسكر والوجد والوصال والذوق...) ويحمل عنوان أحد الفصول إحدى اصطلاحاتهم (مقام البوح)، فيمتح السرد من مصطلحات الصوفية وغيره من قرائن التجربة الروحية المتصوّفة، ما يؤكد الطابع الصوفي لهذه الرواية التي يمكن إدراجها ضمن الروايات الصوفية على الرّغم من هويتها السّردية. ويتعلق الجانب الثاني ببعض السمات الأسلوبية للنص الصوفي التي تتحقق في المتن الروائي، حيث يميل الخطاب الصوفي بشكل عام إلى الإيجاز وقصر العبارات باستخدام لغة رمزية، تعتمد التلميح والإشارة،

(١) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢م، ص ٤٤.

لا التصريح؛ لذا تغرق هذه اللغة في الغموض، كإشارات الشيخ المستمدة من التراث الصوفي: "إعجابك حجابك، كن أرضاً تعلو سماء"(١). أضف إلى ذلك كثرة المفارقات الضدية والتزام السجع، مثل عبارات السارد ينشد وصال شيخه: (إيه يا المعلق في خيوط المدد، وحبالٍ ليست من مسد... كلما اقتربتُ ابتعدتُ، شربتُ ظمأتُ(*)، قرأتُ نسيت، تسوقني سياط عَمٍّ يتعقبني، وعتاب شيخ يوليني ظهره أينما رآني، وأجساد تتلاصق كي تمنعني...)(٢)

أما النص الصوفي فيعتمد السرد في بعض المواقف السردية على الموروث الصوفي من شعر ونثر، كأشعار ابن الفارض والحلاج والبوصيري، ونصوص نثرية من الأوراد والأحزاب الصوفية التي تتردد على لسان الشيخ الصوفي، كحزب البحر والنصر للشاذلي.

ويشير السرد في بعض جوانبه إلى كرامات الشيخ حتى خصص فصلاً لذلك (شيخ)، فالشيخ يمشي على الماء، ويرى ما خلف الجدران، ويسمع حديث الضيوف، ويخبر كل واحد بما في نفسه، يوقف كبير عائلة الجعايدة يومين في البرد وقد شلت يداه وتخشب جسمه، وابنة الشيخ تخرج الإبرة بيدها من الماء الذي يفور ويمور.(٣)

ويبقى لغز الدلالة محيِّراً إزاء لغة الوجد التي تسيطر على السرد في شكل درامي أقرب إلى المونولوج الطويل الذي تصبح فيه الذات ناظرة ومنظوراً إليها، تطول النجوى، وتغيب التفاصيل، وتكشف الذات الساردة – بضمير الخطاب المتسق مع حديث الذات إلى نفسها – عن غربتها في عالم يتحرك من حولها، وتظل هي كسيحة، نظراتها تجوب المدى متعلقة بأورادها وتراتيلها.

غير أن اختيار هذا الضمير للسرد – من خلاله في مجمل النص– لم يأتِ عبثاً، فضمير الخطاب ضمير الوعي الأول؛ لأنه يرتكز على ثنائية الذات، فالذات تواجه نفسها، وتتضافر مع جديلة السرد الذي يتمدد فيه الموروث الصوفي؛ إذ هو حالة

(١) محمد عبد الحكم حسن: سر، ص ٦٧.

(*) هكذا وردت في نص الرواية، والصواب (ظمِئْتُ).

(٢) محمد عبد الحكم حسن: سر، ص ٨٥. وثمة مواضع كثيرة في الرواية تأتي وفق هذا الأسلوب الذي يحمل طابعاً صوفياً. انظر على سبيل المثال: ص ١٤، ١٥، ١٧، ٢٥، ٣٨، ٤٥، ٤٩

(٣) راجع: المصدر السابق، فصل (شيخ)، ص٦٤: ٧٢

من حالات الاستبطان الذاتي والوعي الداخلي، تتناسب مع رحلة الصوفي الروحية؛ لذا يقدم السرد شخصية (سر) من خلال التركيز على جانبها النفسي بضمير الخطاب. "وكأن هذا الضمير يأتي استعماله بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذا لا هو يحيل على خارج قطعا، ولا هو يحيل على داخل حتما؛ ولكنه يقع بينَ بينَ: يتنازعه الغياب المجسَد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشُهودي الماثل في ضمير المتكلم"(١). ويتحول السرد إلى ضمير المتكلم مع بداية رحلة السارد في البحث عن شيخه الذي يعادل في الواقع بحثه عن ذاته، وذلك في الفصل الأخير من الرواية.

ويأتي السرد في الرواية في كل التحولات السردية على لسان (سر) شخصية الحدث في الرواية، ويتعلق بالاسم ذاته مدلول العمل من خلال العتبة النصية الأولى التي تتصدّر النص/العنوان: (سر)، وإنْ كان السرد لا يكشف عن اسم السارد صراحة بالإشارة إلى الشخصية إلا في القسم الثاني من الرواية: "أبوك (يا سِرُّ) أتوا به ممزَّقاً..."(٢). فإن الرابط الدلالي يتسق مع المعنى الصوفي العرفاني؛ فمصطلح السر من المصطلحات الصوفية، يُعرِّفه القشيري قائلاً: (ويطلق لفظ السر على ما يكون مصوناً مكتوماً بين العبد والحق سبحانه في الأحوال) (٣). ويقول ابن عربي:(يطلق فيقال سر العلم بإزاء حقيقة العالم به، وسر الحال بإزاء معرفة مراد الله فيه، وسر الحقيقة ما تقع به الإشارة)(٤). والسر لطيفة مودعة في القلب كالروح في البدن، وهو محل المشاهدة، كما أن الروح محل المحبة والقلب محل المعرفة(٥).

وهكذا يبقى هذا السر قالباً إشارياً مأخوذاً من لغة الصوفية، كما قال ابن الفارض في تائيته الكبرى:

وثمَّ أمور تَمَّ لي كَشْفُ سِرِّها بصَحْوٍ مُفيقٍ عن سِوايَ تغَطَّتِ
بها لم يَبُحْ من لم يُبِح دَمَه وفي الـ إشارةِ معنى ما العبارةُ غَطَّتِ

(١) د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ١٦٣

(٢) محمد عبد الحكم حسن: سر، ص ٧٤.

(٣) القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، د.ت، ص٧٦.

(٤) ابن عربي: معجم اصطلاحات الصوفية، شرح وتدقيق سعيد هارون عاشور، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤ م، ص ٣٤.

(٥) القشيري: الرسالة القشيرية، ص ٧٦.

وعَنِّيَ بالتلويــحِ يفهم ذائــقٌ غَنِيٌّ عن التصريحِ لِلْــمُتَــعَــنّــتِ[1]

ويشير العنوان في تناقض خفي إلى عجز شخصية الحدث، فالسير مضاد للحركة، وكذلك يبقى السرد مفككاً مبهماً، وهو ما يتسق مع لغة الرمز الصوفي، فالنص أشبه ما يكون – في الشكل المونولوجي الذي خرج به– بتسابيح المتصوفة العاشقين، يندرج ضمن لغة العارفين ورموزهم الخاصة، تمتزج فيه الصورة الشعرية بالصورة السردية لتكون المتخيل السردي.

ويجمع النص بين ذاتية السارد وصور الشعر المتراكمة التي تصنع السرد، وملحمية السرد بأحداثه المتشظية، ودرامية المسرح بلغة السارد الاستبطانية التي جاءت في مونولوج طويل. واتساق اللغة السردية بالشعرية حالة طبيعية يستجيب لها السرد الروائي فهو شكل من أشكال التداخل الذي تفرضه طبيعة الأنواع الأدبية. وحين تميل اللغة إلى الشعر فإنها تأخذ أهم سماته وهي التكثيف والإيحاء، وتنأى اللغة بذلك عن رصد الحدث؛ وإنما تتنوع ما بين الاستهلال وتخلل الحدث؛ لتسهم في تشكيل الصورة السردية والتعبير عن ضبابية المشهد في واقع يعج بالفساد والظلم والاضطهاد والتهميش. ويعضد من ذلك الشعر الذي تم توظيفه في الرواية سواء أكان للروائي ذاته أم لغيره من الشعراء؛ فهو جزء من السياق السردي يكشف ملابسات الموقف وتعتيم الحالة ويخلق تنوعاً يكسر رتابة السرد ويكسبه متعة.

وتعدّ الصورة السردية إحدى مناطق التجريب التي ارتادها الكاتب في رواية (سر). ويتبنى البحث مفهوم الصورة السردية هنا على أنها مجاورة الوصف والسرد واللغة المجازية في بناء الموقف السردي، فالصورة "في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية. إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثير من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقى من الحواس الأخرى

(١) ابن الفارض: ديوان ابن الفارض، تحقيق د. عبد الخالق محمود، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٤م، ص ١٢٩.

أكثر من استقائها من النظر."[١] إن المواضع التي تأتي فيها اللوحات الوصفية والمشاهد الحوارية والأوصاف العامة للمكان والشخصيات ليست مجرد لعب لغوي يكشف فيه الكاتب أو الأديب عن قدرته وتمكنه من اللغة فحسب[٢]، بل تتعلق بالسياق السردي، وتؤدي وظيفتها في خدمة السرد؛ لأن "الصور وعناصر أسلوبية أخرى ينبغي أن تقدر في السياق الكلي للرواية حتى يتم تثبيت وظيفتها في البنية الكلية للعمل وتأثيره"[٣].

وتتخذ الصورة السردية في الرواية ثلاثة أنماط:

النمط الأول: التمهيد للحدث، مثل التهيئة لمولد (سر) شخصية الحدث، وهنا تبلغ الصورة السردية حدًّا من البكارة حين تكون صور تزاوج الطبيعة وإخصابها معادلاً لقدوم الولد المنتظر مع بدايات السرد: (ستشبعك الزهور بفيض الحكايا... أرأيت نهراً يصعد، شطآن البنفسج، تلال الحرير، بيارق تتطوح، طيوراً تشكل قالباً في الفضاء، شاطئ النرجس، أقداماً تخطو على بساط الماء، أفواهاً تقبل، أيادٍ ترتفع... فتستحم البنات بماء الورد، وتنبت في صدورهن الزهور، وليل الصيف يطرق الأبواب بكف النسيم: قم يا موافي/ زال التجافي/ والكأس صافي/ اشرب هنيّا...)[٤]

تتواتر تلك الصور الكونية لتهيئة المتلقي لحدث جديد يظهر مع مطلع السرد في المقطع التالي: (تحنو الظلال على أجسام يلملمها نسيم العصاري، تنطق الأخبار عنك، أنت الذي جئت لتملأ البيت لعباً وشقاوة وبعثرة للأشياء، وتريح أمك من شماتة أقاربها.)[٥] وتتعانق معها صورة تالية للأب يرقص فرحاً بقدوم الولد: (تدبُّ قدماه في الأرض الزرقاء بعمق امتداد الجذور، وتفجُّر الأرض الحبلى بفيض الثمار، وحصير العمر ينفرد على آخره باتساع الكون...)[٦]

---

(١) سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخران، دار الرشيد – العراق، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص٢١.

(٢) د. إلهام عبدالعزيز رضوان بدر: بلاغة الصورة السردية – دراسة في رسالة الغفران للمعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م، ص٤٧.

(٣) ستيفن أولمان: الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي، محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م، ص ١٦.

(٤) محمد عبدالحكم حسن: سر، ص ٩، ١٠.

(٥) السابق، ص ١٠

(٦) نفسه، ص ١٠

نلحظ في النماذج السابقة توافر عناصر الطبيعة بشكل واضح لتكوين تلك الصورة السردية: (نهر، بنفسج، نرجس، زهور، طيور، ليل الصيف، النسيم، الماء، الأرض، الثمار). وتخلق لغة المجاز معادلاً للحدث ذاته من خلال بعض الصور، مثل (تنبت في صدورهن الزهور، الأرض الحبلى، حصير العمر). إن صور التزاوج والإخصاب والإنبات المتتالية تعمّق من دلالة هذا الحدث الذي طال انتظاره لأب يبحث عن ولد يصل به ظهره، ويمثّل امتداداً له.

النمط الثاني: تفاعل الصورة مع السرد، بمعنى أن الحدث المحكي ترافقه بعض الصور السردية من وصف ومجاز للتعبير عنه، مثل رحلة الأم في البحث عن شفاء لابنها الكسيح: (وأنت يا الهامد تحتمي بين أذرع ممتدة من وراء البحار، وبساتين الرضا، ورقرقات عيون المها، وهمهمات التسابيح، وفضاء يمتد حد الشوف لا يحتوي لحظة وجْدِك.. لا يحتويك فتروح في نوم عميق.)[١] فالكون يحاول أن يواسي هذا الهامد. وحين يضيق صدر الأب، ويزداد أنين الأم، فتجوب الكون بين الأطباء والأضرحة والشيوخ وطقوس شعبية من أجل شفاء الولد، ويعلو معها إيقاع السرد وتحتد عناصر الطبيعة تعضيداً لها: (أتذكر الظهيرة؟ والشمس تصب غضبها على الكائنات وشواشي الأشجار وأفواه الجحور، وأمك تهرول بين قباب المقابر وحفيف الأشجار المتلاحمة، ومخابئ للذئاب، وحداءات تطل من عل، والمارد الآخذ هيئة شجرة السنط يبخ الصهد في عبه ويتهيأ للتضخم، وثعابين تتربص بين الحشائش، أمك تشق الصمت ببقايا عافية، طمعاً في شفائك وخوفاً على وليد يذبل وعمر يضيع، تتجه إلى مقابر الصدقة وقد ألقت نظرة على قبر أمها، وكأن يد الأم تمتد نحوها بحجم الرضا، ولهفة الغائب، وانديا‌ح الشوق، وفيض الهدهدة...)[٢] وتتمنى لو كانت أمها معها تقاسمها أحزانها وتدثرها بالأمل. وهكذا "لا يخلو الوصف الحسي للمناظر والأشياء من ارتباط بسياق الحكاية برسم مفردات المشهد وملامحه، أي أن الوصف يرافق أحداث الحكاية ويمثل جزءاً من دلالتها"[٣]. ونلحظ في تلك الصور ارتباطها التام بالمخيلة الشعبية في المكان الذي يشهد الحدث؛ أي أنها مستمدة من سلطة المكان الذي أفرز هذا

(١) نفسه، ص ٢٦

(٢) نفسه، ص ٢٧

(٣) د. شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف، ١/ ٦٩

النمط الثقافي الذي يؤمن بالخوارق، وتتسيّد فيه الخرافة، بل توجّه أحيانا ممارساتهم؛ فيجدون فيها حلاً لمشكلاتهم.

النمط الثالث: تناقض الصورة مع الحدث، كما في وصف حالة الثبات التي تسيطر على جسد سر: (سنوات تمر عليك، عيناك ثابتان تلوذان بالجدران حيث العناكب تنثر بيوتاً واهية، تتصيد الذباب وتنهش الأرجل اليابسة، نسمات صاعقة تتسلل من كوة في أعلى الجدار، وملابس الأب تتدلى على حبل الليف كأجساد مشنوقة، سراويل مصفرة وصيديري متكسر الأزرار.)[١]

إن ثبات العينين يمثّل جزءاً من هذا الجسد الساكن الذي يقابله في الواقع عناكب تتحرك بحثاً عن ذاتها، حتى النسمات تتسلل في حرية مع ما تعكسه تلك الصورة المجازية من بعد اجتماعي معادل للفقر، وفي وجه آخر غياب الأب والعائل وافتقاد الأمان بالنسبة للأم وابنها.

وكذلك تأتي صورة الأب: (ضاق الصدر بالشكوى، صرخاته تتعالى فتقهقه لها الضباع واللصوص وجنية البحر..)[٢] فصورة الألم والأنين الصوتية تقابلها صورة صوتية أخرى، لكنها تحمل دلالة تهكمية مناقضة للصوت الأول الحزين.

ولا يمكن فصل هذه الصورة عن البنية الكلية للعمل وتأثيرها الفاعل في تكوين المتخيل السردي؛ فالتمثيل بمظاهر الطبيعة وأنسنتها يحاكي الواقع، أو بمعنى أدق يسير في اتجاه عكسي لحوادث السرد؛ ليحاكي فجاجة التناقض والمفارقة الحادة التي يصنعها السرد مع الوصف. وتتناسب من جهة أخرى مع التناقض الذي يصنعه السرد بين بهجة تشع في مطلع السرد بقدوم الولد وحزن يتبعها بعجز الولد ذاته.

إن الصورة مهما كان نوعها ومهما كانت استخداماتها فإنها تتميز بميزة تفوق بها نظائرها من أدوات التعبير الأخرى، ألا وهي التأثير، إضافة إلى القدرة على التعبير والجمال[٣]. ولا تبدو الصورة السردية -كما قد يُفهم- مجرد إطار للحدث السردي أو خلفية له، وإنما تأتي تعضيداً للسرد وتقوية لأثر المتخيل، بحيث يظهر

(١) محمد عبدالحكم حسن: سر، ص ٢٠، ٢١.

(٢) السابق، ص ٢٧.

(٣) د. عبد الرحيم الكردي: قراءة النص – تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٣م، ص ٥٤٢، ٥٤٣

تضافر عناصر الطبيعة مع الخبر السردي؛ فهي معادل للحالة النفسية لشخصية الحدث، أو وصف يقدم ارتباطاً قوياً بالحدث؛ لذا فإنها لا تنفصل عن السرد، وإنما تنساب بحيوية مع تفصيلات كل مشهد، تجاور الحدث ذاته، بل تتزامن معه، أو ترافق الشخصية، ولا تتخلف لغة المجاز عنها؛ فتضفي الأشكال البلاغية على المشهد بريق اللغة الشعرية التي تلتحم بلغة السرد، وتعكس تفاعل عناصر الطبيعة مع المواقف السردية.

وتعكس بعض الصور السردية المكتنزة في العمل جوانب من الإقصاء والتهميش؛ فيضع الكاتب المتن بجوار الهامش، حين يصنع بطله شخصية مهمشة في مجتمعها، يسطّر بنفسه اللحظة التي تهيّأ فيها الكون لاستقباله صارخاً يوقظ خدر الطبيعة، حتى ينتبه إلى عينيه الساكنتين وجسده العاجز؛ فيعاني نبذه منذ صغره، حتى من أقرب الناس إليه، تنهش جسده عيون الناظرين وألسنتهم، ويُصدَم بواقع يعج بالفساد والظلم والقهر، وتركله أقدام رجال الشرطة؛ لأنه اعترض الركب وهو يكسح، واتهموه بتحريض المعتصمين على مجابهة الحكومة[١]. وتطفو بعض الصور الأخرى التي توازيها في الحكايات المطمورة كـ (صابر أبو دراع) نموذج اللص المناضل الشريف الذي ضحّى بنفسه، فكان يسرق الغلال والنقود من السرايا، ويدحرجها تحت عتبات البيوت الفقيرة من أهل القرية الذين استبدّ بهم الباشا، وسامهم أتباعه أشد العذاب، فنصبوا لهم الحراب، وعرّوا نساءهم، ومرّغوا رؤوسهم في التراب، وكان مصير صابر الصلب وتقطيع أعضائه ورقبته[٢]، في صورة تراثية مستمرة لمشهد الفداء والتضحية والنضال. وتتواتر صور التهميش كالأم التي أهملها زوجها؛ لأنها أنجبت ولداً كسيحاً[٣]، وبائعة الفجل التي مات زوجها تحت أرجل بهائم العمدة[٤]...

وتشكل الصورة السردية في تتابع تلك الحكايات نموذجاً للإقصاء أو التهميش الاجتماعي يقابلها في مجمل السرد نموذج للإقصاء الثقافي والسياسي، فارتباط السرد بميدان التحرير وأحداث يناير ٢٠١١م يقوّى من ذلك الإيحاء.

---

(١) محمد عبدالحكم حسن: سر، ص ٣٩.

(٢) السابق، ص ٢٨ – ٣٢

(٣) نفسه، ص ٣٥

(٤) نفسه، ص ٢٧

ومن النقاط الإيجابية التي تعزز من أثر الصورة أن السرد يبدو بطيئاً للغاية، إذ إنها تقلل من سرعته، وهذا الأثر يخلق التماثل الذهني لتتابع تلك الصور في التعبير عن الواقع. وحين يتم تسريع السرد فإن الصورة السردية تتخذ من الإيقاع الشعري –أحياناً– ما يعضد من دلالة الحدث ويتوافق مع مضمونه، فالبنية الإيقاعية "أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية"(١). وبانزياح اللغة السردية نحو الشعر؛ فإنها تعتمد على الطاقات الإيحائية للإيقاع الشعري، كما في فصل (حاجز)، إذ يدور حوار قصير بين التابع (سر) وشيخه يتم فيه توظيف الإيقاع الشعري:

- يا شيخي .. ما للحاجز يكبر؟

يضحك شيخي ملء الكون ويصرخ:

- وحّدْ ..
- إني أفعل ..
- لا لم تفعل ... انظر ..

الناس تراخو في يأس، والحاجز يعلو، يعلو، أبكي ..

يهمس في أذني شيخي:

"ونزعنا ما في صدورهم من غل..."

أعرفتَ الآن كيف توحّد؟(٢)

واضح أن بعض صور تفعيلة بحر المتدارك/الخبب تسيطر على إيقاع السرد، مثل: يا شيـ (فَعْلُنْ)، خي ما(فَعْلُنْ)، للحا(فَعْلُنْ)، جز يكـ (فَعِلُنْ)، بر(فَـعْ)، يـضحك (فاعلُ)، شيخي(فَعْلُنْ)، ملء الـ(فَعْلُنْ)، كون و(فاعـلُ)، يـصرخ (فاعـلُ)، وحّـدْ (فَعْلُنْ)، إني(فَعْلُنْ)، أفعل (فاعلُ)،لا لم(فَعْلُنْ)، تفعل (فَعْلُنْ)، انظر(فَعْلُنْ)...

واستعمال بحر الخبب هنا بوصفه أحد البحور الصافية(٣) يمثل شكلاً لغوياً دالا تستجيب فيه اللغة السردية للحالة العامة لنص يغوص في الرمز الصوفي، حيـث يعـدّ

(١) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ٢٧.

(٢) محمد عبدالحكم حسن: سر، ص ٨١.

(٣) ترى نازك الملائكة أن نظم الشعر الحر، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة؛ لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلًا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر. انظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، الطبعة السابعة ١٩٨٣م، ص٨٠، ٨١.

هذا البحر من البحور التي أفاد منها الصوفية في منظوماتهم لحيوية إيقاعه وحركيته[1]، ثم إنه يتناسب مع إيقاع السرد، وسرعة الحدث، ومنظور السارد النفسي الذي يلهث لعبور هذا الحاجز الذي يراه مادياً، ويرغب في إنقاذ الناس من هذا الحصار الهادر، بينما يحيله الشيخ إلى الحاجز المعنوي الذي غلب على النفوس، فتسللت إليها مطامع الدنيا فأعاقتهم عن عبور هذا الحاجز، وذلك باستدعاء الآية القرآنية، وفق المنظور الصوفي، بما يحيل إليه من وجوب تخلية المحلّ بإزالة العوائق التي تحول دون تطهير النفس وتعوقها عن الوصول إلى مقامات الترقي. ونوّع من إيقاع السرد بتوافقه مع سرعة السرد؛ ليضيف إليه بعداً جديداً.

إن نص (سر) لمحمد عبد الحكم يعد نمطاً من الكتابة التجريبية التي تنم عن عبقرية الكاتب في التعبير عن تجربته، وابتكار شكل كتابي عميق الدلالة، يراوغ القارئ من أجل الوصول إلى دلالته، ومحاولة استجلاء الكامن من معانيه، وهو ما يقرّب النص من لغة الأوراد والتراتيل الصوفية التي لا يفهم معناها إلا العاشقون. ويأتي التجريب في النص من خلال مستويين: (التجربة الصوفية ، التداخل النصي). فالرواية تحتفظ بهويتها الأجناسية في الوقت الذي تتجاوز بنيتها اللغوية المفاهيم السائدة، بخلخلة البنى القارة للسرد، والقدرة على تطويع اللغة الصوفية لحالات السرد وانسجامها مع المبهم والغامض فيه.

وحين تصبح العلاقة بين الدال والمدلول غير سببية أو بعيدة عن المألوف يصبح لغز الدلالة معقداً فتختلّ علاقة الذات بالواقع وتصير الحيرة والتخبط علامة للذات في رحلة البحث عن الخلاص أو المخلص؛ لذا حين يستند النص إلى التصوف وتجسيده

(١) يرى عبدالله الطيب أن الخبب "بحر دنيء للغاية، وكله جلبة وضجيج، وقد استفاد منه الصوفية في بعض منظوماتهم التي تنشر نوعاً من الهستيريا، ولا يصلح لشيء فيما نرى إلا للحركة الراقصة الجنونية". راجع كتابه: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، الطبعة الثانية، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ١/ ١٠٣، ١٠٤. ولا شك أن هذا الرأي مردود، إذ يحمل حكما مبالغاً فيه؛ فهذا البحر، وإنْ كان يناسب بعض المنظومات الصوفية؛ فإنه – كما يقول الدكتور شعبان صلاح– "يستوعب من المعاني سارّها وحزينها، ولا يتوقف على نوع دون نوع". انظر كتابه: موسيقى الشعر بين الإبداع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥، ص ٦١. وقد نُظمت عليه بعض المنظومات الشائعة مثل قصيدة الحصري التي مطلعها: (يا ليلُ الصبُّ متى غدُه/ أقيامُ السَّاعةِ مَوْعِدُهُ) وعارضها بعض الشعراء كأحمد شوقي: (مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ/ وَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عَوَّدُهُ). وقد استخدمه كثير من الشعراء المعاصرين لسهولته وخفته وحسن وقعه في الآذان وتناسبه مع إيقاع قصيدة التفعيلة.

بوصفه حالة فنية ومعنوية؛ فإن هذا يعادل في الواقع إمكانية تحقيق الذات ما ترنو إليه إذا ما تمسّكت بالأسباب المعينة على ذلك للخروج من ضبابية الواقع. ومن هنا "تأتي أهمية الخطاب الصوفي، بوصفه جنساً مدخلاً إلى الرواية، من طرحه بديلاً من الموجود والقائم والواقع المعيش، ولما كان "الواقعي" –كما تصوره الرواية– يتصف بالقتامة، ويشيع فيه الظلم، فإن طرح الصوفي بديلاً عنه يعني استبدال الصوفي الذي قام بدور تعرية الاستبداد، وفضح ممارساته القمعية بالموجود والقائم والمعيش"(١).

ويمكِن أن تكون الحالة المجسدة في النص إشارة إلى حلم لم يتحقق، وإرادة لم تكتمل، وجيل وليد عاجز عن تحقيق أحلامه، فالمريد في الرواية لم يستطع أن يصل إلى شيخه. وفقد الشيخ هو فقد للحالة والمعنى وليس الشخص؛ لأنه لا يمثل الخلاص، بل يدل عليه، والبحث عنه دعوة لمزج القول بالفعل، والإيمان بالعمل ورفض الاستسلام للواقع. ويصبِح العشق الصوفي مرآة للكشف عن فساد الواقع، والتعلق بالله مخرجاً للهروب من تردي الواقع، وخلاصاً من آثام النفس وشرورها. ويصير النص تجسيداً لحالة من حالات الانقسام التي نراها في مجتمعاتنا؛ لذا تم طرح التجربة الصوفية وتوظيف معطياتها حلاً للخلاص من الظلم والشر والفساد.

٣– تعدد الرواة وثنائية الجمود والتحرر في رواية (تاريخ مناسب لأحزان عائلية) لـ "عشم الشيمي":

يعدّ تعدّد الرواة أحد وجوه التعددية الصوتية(*) في النص الروائي، وتعدد الرواة له صورتان أساسيتان، إحداهما أن تقدم الوقائع المعروضة في السرد من خلال أكثر من سارد، يشاركون في نقل الوقائع والأحداث، فيسمح الحكي بذلك "باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحداً بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر

(١) د. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م، ص١٧١

(*) تعدّد الأصوات أو البوليفونية polyphony مصطلح أطلقه الناقد الروسي ميخائيل باختين ميّز به روايات الروائي الروسي فيودور دوستويفسكي Fyodor Dostoivski واعتبر"الخاصية الأساسية لرواياته كثرة الأصوات وتعدد أشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها وفق بناء مغاير للروايات ذات الطابع المونولوجي". راجع كتابه: شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١٠–١٢

لما يرويه الرواة الآخرون"[١]. في هذه الصورة –في الغالب– تستقل كل شخصية من الشخصيات برواية فصل من فصول الرواية. والصورة الأخرى أن يتيح الراوي الأصلي لبعض شخصيات الرواية سرد بعض الأحداث التي مرّت بهم أو عاينوها، دون أن يستقلّ هذا الصوت تماماً، ويتحقق ذلك أكثر في السرد المطمور، وفي نمط الروايات الرسائلية.

ويسمح تعدد الرواة في السرد بتعدد وجهات النظر المعروضة؛ لأن الراوي حين ينفرد بالحكي؛ "فإن القصة عادة ما تكون منظورة من زاوية واحدة، ومعروضة بلهجة واحدة مسيطرة على السرد... والراوي المتعدد يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كل جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التي تقع في وقت واحد"[٢]؛ وبالتالي فإن تعدد الرواة عبارة عن مجموعة من الشخصيات المشيَّدة في السرد – إلى جانب الراوي الأصلي إن كان ثمة راوٍ أصلي– يشاركون في تقديم الأحداث من وجهات نظر مختلفة، قد تكون متكاملة، وفي الغالب تكون متعارضة.

ويعدّ تعدّد الرواة – بذلك وجهاً من وجوه الوثوقية في السرد، مادام الحدث لا يعرض من منظور واحد يرسخ الطابع الذاتي، بل يُقدَّم من خلال أصوات متعددة، إذ "لم يعد احتمال كذب الراوي هو المنفذ الوحيد للشك في روايته، بل أصبح انفراده بالحكي مثاراً للشك فيما يرويه، لعدم التصديق بقدرته على إدراك الحقيقة"[٣]، أو الإلمام بالحدث برؤية تحيط بأبعاده المختلفة.

وتعتمد رواية (تاريخ مناسب لأحزان عائلية) لـــ "عشم الشيمي" بشكل واضح على تلك التقنية السردية (تعدد الرواة)[*]، بل إن هيكل الرواية يُبنى على هذه التقنية، حيث تقوم أربع شخصيات برواية أحداث الرواية الموزّعة على أربعة فصول، فتستقلّ كل شخصية من الشخصيات برواية فصل من فصولها المعنونة بـــ (أول، ثانٍ، ثالث، أخير) أقصرها الفصل الأول الذي يأتي في صفحة من وجهٍ واحد، ثم الأخير الذي يأتي

(١) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م، ص٤٩.

(٢) د. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـــ، ٢٠٠٦م، ص١٣٨، ١٣٩.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٩.

(*) تعدّدت النماذج الروائية العربية التي اعتمدت على هذه التقنية السردية، يأتي في مقدمتها رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ، وروايتي (الحرب في بر مصر) ليوسف القعيد، و(شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف.

في صفحة من وجهين، وأطولها الفصل الثاني. وتقوم شخصيات (عبد الحميد، وعليّ، وزينة، وعفاف) برواية فصولها على الترتيب.

ويقوم تعدد الرواة على منطق التتابع والتكامل في السرد، أي أنّ الشخصيات الأربعة التي تقوم بالسرد تتتابع في رواية الوقائع الخاصة بالحي الذي يقيمون فيه، فكل شخصية تروي الأحداث من منظورها الخاص، كما تكمل دور الشخصية الأخرى في سرد ما لم تقم بسرده.

وتدور أحداث الرواية حول حي تقيم فيه عائلة كبيرة، ينزل به مجموعة من الغرباء كل حين في منزل خاص أُعدّ لهم، ويسيطر على عقل الحي (سيدنا حافظ) الذي يمثّل كلمة الحي وعقله المدبّر، حيث يدخل خلوته الشهرية التي لا يرى فيها وجه امرأة حتى زوجته، ويخرج منها بقرارات وآراء لا يجرؤ أحد على مخالفتها. ويشعر (عليّ) بحزن يتجدّد كلّما صدر عن عمه بعض الممارسات التي تتناقض مع شخصيته، ويلحظ فارقاً كبيراً بين جده (سيد السابق) وعمه (سيدنا حافظ) الذي لا ينزل أباه (حامد) منزلته، كما كان يفعل جده. ويجِد الأب في السفر للتجارة سبيلاً للابتعاد عن أخيه (سيدنا حافظ) لضيقه من تصرفاته.

ويهرب سيدنا من أسئلة (عليّ) المعرفية، بأنه لن يفهم أو بأن هذا الكلام كفر، كما كان يصف عبد الحميد (صديق الجد سيد السابق) بالكفر؛ ويراه من أهل النار؛ لأنه يخالفه الرأي، ويعتمد على عقله ووعيه في بناء أمور الحياة. ويبذل سيدنا من أجل ولد يرث علمه وفكره، لكنه لا ينجب، رغم أنه كان يعدّ عليًّا لهذا الغرض، فيجِد في استدعاء (أهل الله) – كما يسميهم– سبيلاً ليخرج من حُزنه، وأثناء قيامهم بشعائرهم تهب ريح قوية تهدم كل بيوت الحي وجزءاً من المخزن الذي يقيم فيه عبد الحميد، ويبقي منزل الغرباء الذي لاذ به أهل الحي وأقاموا فيه، ويمرض (عليّ) بعد هذه الريح؛ فتتولّى سردَ بقية الأحداث (زينة) ابنة خالته التي كانت تقيم في بيت الشيخ حافظ، حيث تزوج من خالة عليّ بعد أن طلّق ثلاث مرات؛ لأنه لم يُنجِب منهن، وبعد أن أنجبت (زينة) من زواجها الأول الذي لم يستمر طويلاً، وصارت زينة ابنةً له، لكنها لم تجد فيه الأب الذي افتقدته. ومن خلال موقعها ترصد اللحظات الأخيرة في حياة الشيخ حافظ، حيث سقط سقف المخزن فوق رأسه نتيجة الريح التي هدّمت الحي، ويمرض لأيام ثم يموت، ويذهب (عليّ) في تلك الفترة لأخواله لإقناعهم بالمساعدة في إزالة كومات التراب. ويدفن عبد الحميد – رغم مرضه– سيدَنا بعد أنْ خنقتهم رائحته، ولا يلبث عبد الحميد أن يلحق بسيدنا، وتدفنه زينة ورجاء (زوجة سيدنا الأولى)

بجواره. ويأتي صوت عفاف التي مات زوجها بعد شهر من عرسها وتعلّق قلبها بـــ (عليّ)، وتتذكر بعض حكاياتها معه، وتسرد الحدث الأخير في الرواية بعودة (عليّ) بعد عشرة أيام قضاها عند أخواله الذين رفضوا مساعدتهم خشية الريح. ويقدم مع (عليّ) عدد كبير من الرجال لإزالة كومات التراب وإعادة بناء الحي.

كانت هذه خلاصة أحداث الرواية التي تناوب رواتها الأربعة في سرد أحداثها، وقد تميزت الأصوات الثلاثة التي قامت بسرد أحداث الفصل الثاني والثالث والأخير (عليّ وزينة وعفاف) من خلال تعبيرها الصريح عن نفسها في سياق السرد باستدعاء خطاب مباشر موجّه إليها من إحدى شخصيات الرواية؛ فعليّ يتذكر حديث جده السابق الكبير إليه: (... فقد قال لي جدي: اتبعني يا عليّ. أنت السابق الصغير.)[١] وزينة تشير في بداية سردها إلى (عليّ): (إنه عليّ ابن خالتي..)[٢] ثم تشير إلى شعورها تجاهه: (هكذا تعلّقت بعليّ فقد كنت جزءاً منه كما رآني هو كذلك: جزء دافئ ورؤوم أنت يا زينة.)[٣] ونتعرف إلى صوت عفاف باستدعاء ذكرى زواجها الذي لم يستمر طويلاً: (كنت سعيدةً بعرسٍ امتد لأيام أصرّ عمي حامد أن تحكي عنه الأحياء المجاورة والبعيدة أيضاً: عفاف ! ابنتي الجميلة. أنتِ مثل عليّ.)[٤] أما عبدالحميد فإن القارئ لا يُدرك أنّه راوي الفصل الأول إلا من خلال الفصول التالية؛ إذ يقول في نهاية سرده المتعلق بـــ (سيد السابق) الذي نجا بمن بقي معه من أهله من ريح تهلك الحرث والنسل ليرحل بهم إلى الناحية الأخرى من الجبل:

(ابق معهم .. أنت صديقي!!

منذ ذلك الوقت وأنا أحس ضيقاً في التنفس.)[٥]

ويتعرف القارئ من خلال صوت (عليّ) أن عبدالحميد صديق جده[٦]، ثم يشير إلى أنه يسعل كثيراً[٧]، ويؤكد صوت زينة بأنه يعاني ضيقاً وصعوبة في التنفس[٨].

---

(١) عشم الشيمي: تاريخ مناسب لأحزان عائلية (رواية)، دار اكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٤م، ص ٢٣

(٢) المصدر السابق، ص ٥١

(٣) نفسه، ص ٥٢

(٤) نفسه، ص ٨٣

(٥) نفسه، ص٧

(٦) نفسه، ص ٣٦

(٧) نفسه، ص ٣٧

(٨) نفسه، ص ٥٣

إن الرواية بهذا النمط تتعدد فيها الأصوات لا لتعرض الحدث من منظورات مختلفة بقدر ما تتكامل لتحيط بالحدث المسرود، فهي لا تكرر الحدث المعروض، بل تكمل الحدث؛ فعبد الحميد بوصفه صديقاً للجد (سيد السابق) يسرد قصة نزولهم بهذا الحي بعد الريح التي أهلكت الكثير، ثم يتسلَّم (عليّ) الرواية ليعرض منظوره في شخصيات الحدث: الجد نموذج الحكمة، وسيدنا نموذج الجمود، وأبيه حامد الذي رفض الواقع وآثر الفرار، وعبد الحميد الذي كان مدرسة للعقل في نظره، وكما يتم تقديم بقية شخصيات الرواية من خلال صوت (عليّ) ؛ يركز صوته أيضاً على وصف تخوم المكان/الحي(*) ورؤيته لأهله الذين اعتادوا على امتثال أمر سيدنا حافظ، وغابت عنهم لغة الحوار. ويأتي وصف (عليّ) الخارجي للمكان معادلاً لفكر أهله النمطي والتقليدي الثابت الذي لا يقبل التغيير؛ فمنازل الحي تأخذ لوناً واحداً هو لون الجير الأبيض، وتتقارب حتى تبدو الأسطح لمنزل واحد.(١) وحين يغيب (عليّ) عن الحي بمرضه ثم سفره لأخواله يأتي صوت (زينة) لتحكي قصتها الخاصة مع (عليّ)، وتنبئ بموت سيدنا ودفنه ثم موت عبد الحميد من بعده، ويجيء صوت (عفاف) صوتاً أخيراً تعلَّق بـــ (عليّ) يحمل معه نبأ إعادة بناء الحي.

ورغم اتفاق الشخصيات الساردة الأربعة في الرؤية تقريباً؛ فإن هذا لا ينفي أنها تعرض لمجموعة من الأيديولوجيات المتعارضة والمتناقضة. "فرواية الأصوات خطوة فنية متطورة يتجاوز الروائي – فيها – ذاته، وربما يتجاوز الراوي ليصل – رأساً – إلى الأصوات وليمنحها حرية واستقلالية تتولد معها التناقضات (اللاتجانس)"(٢). إن تعدد الأصوات يقدمه أكثر شخصيات الرواية وأحداثها وليس فقط رواتها، إذ تتعدد وجهات نظر الشخصيات وأصواتها في حوارية غير مباشرة(*)؛ لأن كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حواراً مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم أيضاً، حوارات مع الخطابات

(*) يشغل وصف (عليّ) للمكان في الرواية ما يقارب الست صفحات ١١– ١٤، ٢٨ – ٣٠ .

(١) عشم الشيمي: تاريخ مناسب لأحزان عائلية، ص ١١، ١٤

(٢) د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ١٠٨

(*) المقاطع الحوارية المباشرة في الرواية قليلة ومقتضبة للغاية، وهو ما يتوافق مع بناء الرواية القصيرة، ويمثِّل معادلاً أيضاً لغياب الحوار بين النماذج التي تقدمها الرواية.

التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها[١]. وفي تلك الخطابات يظلّ سيدنا حافظ طرفاً أساسياً، يتوارى خلف صوته مجموع أهل الحي الذين انقادوا له، واعتادوا أن يفكر لهم[٢]، فهو صوتهم وعقلهم المفكر، فهو هنا ومجموع هذه الأصوات يمثلون ثقافة الذاكرة الجمعية – وفق باختين– أي "الأشياء المألوفة والعادية والأنماط والأشياء المقولبة"[٣]. وفي المقابل تأتي بقية الأصوات مناقضة له، فخطاب كل شخصية يعكس تفكيرها، بدءًا من الجد الكبير وانتهاء بعليّ؛ فالجد الكبير (الصوت التراثي) يتميز بالانفتاح المعرفي، لم يجزع للغات وثقافات أخرى يتعلمها ابنه حامد؛ لأنها ستفيده حتماً[٤]، ويمثّل نموذجاً للتحرر من التسلط والقمع الفكري حين يوصي عليًّا: (اتبع قلبك.)[٥] ويوجّهه نحو القراءة والمعرفة بكتب العلوم التي جاء بها من كل الدول التي تاجر فيها، وسمّاها البحر، في الوقت الذي رفض فيه سيدنا حافظ فتح هذه المكتبة؛ فهو يريد تحويل أهل الحي إلى نسخ واحدة لا تعصي له أمراً[٦]، ينتظرون خروجه من خلوته كل شهر في اجتماع يُعَدّ ليملي عليهم وصاياه واجبة النفاذ دون مناقشة، تتناقض أقواله وأفعاله، فرغم حرصه على ألا يرى وجه أي امرأة في خلوته؛ فإن عليّاً يضع في ذهنه دائماً صورته الأخرى، يتذكر "نظراته إلى النساء عندما يسألنه عن شيء، وذهابه إليهن بعد الاجتماع الشهري؛ فيقبلن يده ويقبض على أيديهن طويلاً، كان يقول: إنهن قطن أبيض".[٧]

إن شخصية (سيدنا حافظ) ترمز إلى القداسة التي تتحول إلى تسلط وفرض للرأي بالقوة، وتحارب الفكر والعقل، فهو لا يلين، لا يسمع إلا صوت نفسه، يتّهم عبد الحميد بالكفر؛ لأنه يدعو للعقل، وأنه يتحدث لغة الجن، حين يسمعه يتكلم الفرنسية، وعندما أراد عبد الحميد عقد جلسات حوار ومشاورة حاربه سيدنا، وحين يفكّر (عليّ) في خريطة تعيد بناء الحي يرفض، فهو يرفض الرسم والغناء. إن كل ما يشغله هو

(١) تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين– المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م، ص ١٦

(٢) عشم الشيمي: تاريخ مناسب لأحزان عائلية، ص ١٦، ١٧

(٣) المصدر السابق، ص ٣١

(٤) نفسه، ص ٧٢

(٥) نفسه، ص ١٨

(٦) نفسه، ص ١٥، ١٧

(٧) نفسه، ص ١٦

وجود من يرثه، ويحمل جمود فكره، يشرب الحمص المغلي كثيراً من أجل أن ينجب بعد أن تزوج ثلاثاً، لكنه لا يستطيع الإنجاب، حتى يفوح هذا الحمص منه عرقاً أثناء موته. إن هذا الفعل إشارة إلى حالة من حالات الجدب والعقم الفكري الذي لا ينجب إلا تخلفاً ورجعية.

أما عبد الحميد فنموذج للمثقف الواعي الذي يرفض الجهل والركود، فهو بالنسبة لعليّ – رغم تعليمه البسيط – مدرسة خاصة في التعليم، اكتسب ثقافة كبيرة من رحلاته التجارية، حتى تأتيه الفرنسية طواعية في كلامه، يدفع عليًّا للتفكير والمعرفة: (رأيته دارساً واعياً لأمور حياتية، إذ لم أسأله سؤالاً إلا وجدت لديه الإجابة، فيقول لي بعدها:

فكّر قبل أن تسأل.

لا تجعل الحياة كلها أسئلة.

لا تسأل كثيراً.

قد تجد الإجابة لديك.)[١]

ويجمع عبد الحميد بين العقل الذي يفكر واليد التي تبني، فبالإضافة إلى دعوته للفكر والحوار والمناقشة؛ فإنه يصنع لأهل الحي مصابيح إضاءة، فيجعل لكل بيت أكثر من عشرة مصابيح؛ ليقول في إشارة خفية إلى ضرورة استضاءة العقول: (ربما هكذا يرون الأشياء بوضوح.)[٢]

وتبقى تهيئة عبد الحميد لـــ (عليّ) إعداداً لجيل يبحث عن الإجابة قبل أن يفكر في الإجابات الجاهزة التي تجعل منه تابعاً معاق الفكر، فهو رمز للجيل المؤمن بالقضية الذي سيتسلم الراية، وستكون عليه مهمة البناء؛ لذا نجد مواقف (عليّ) في الرواية تصدر عن إيمان وعقل ووعي، فهو يرفض أفعال سيدنا، كما يرفض فكرة الفرار وحتمية المواجهة من خلال موقفه من شخصية أبيه (حامد) الذي آثر أن يسافر ويبتعد عن الحي لسيطرة هذا الفكر عليه، فهو نموذج للمثقف الذي يفضل البحث عن مكان يجد فيه متنفساً لفكره. ويشير (عليّ) إلى رفضه سفر أبيه في أكثر من موضع،

(١) نفسه، ص ٣٦، ٣٧

(٢) نفسه، ص ٣٠.

ويأتي ذلك من خلال صوت زينة أيضاً.[1] ومن ثم فإنه في النهاية يعيد رسم خارطة الحي على النحو الذي خطط له.

وتعدد هذه الأصوات يؤكّد ثنائية تحققت في المنظور السردي وهي ثنائية الجمود والتحرر، أو صناعة المقدّس وتجرّد العقل من سلطانه، أو الموازنة بين العقل والنقل؛ إذ يهدف العمل من خلال شخصياته إلى ضرورة بناء العقل الإنساني الذي يفكر، ولا يصنع طاغوتاً أو مقدّساً يقف حائلاً أمام تحقيق تطلعاته.

وإذا كانت نهاية الرواية تشير إلى غلبة الفكر على الجمود؛ فإن الكاتب آثر أن يكون موت رمز القداسة والجمود (سيدنا)، ثم موت رمز الفكر والعقل (عبد الحميد) من بعده دون عناء ودون مقاومة فاعلة، حيث تخلّص الكاتب من شخصياته، ليأتي البناء يسيراً، في صورة درامية يُصبِح القدر فيها هو البطل.

وقد يكون إهمال الكاتب لإفراد صوت سيدنا في السرد رفضاً لهذا الفكر المنحرف، ثم إن عدم وجود صوت مستقل له في رواية الأحداث لا يلغي وجود الشخصية ولا ينفي استقلالها أو غياب صوتها/منظورها؛ لأن وجهة نظرها تفهم من السياق العام لأحداث السرد في الرواية، استناداً إلى خطابها المباشر ومواقفها في السرد، والفكرة مبسوطة في ثنايا السرد بمحاولة تغلغلها في العقل الجمعي ومحاولة إلغائه من الأساس، ومع هذا فقد أسهم في تعدد المنظور بصوته المتسيد للحي المعادل للجمود. أضف إلى ذلك أنّ هذا الإهمال يتطابق مع كيانها الاستقلالي ومنظورها المتفرد، مثله في ذلك مثل أخيه الذي تمثل رفضه في اختيار المنفى بالسفر بعيداً عن الحي وسطوة أخيه.

ومع أنّ صوت عبد الحميد كان صوت الرؤية الأساسية التي يوضحها العمل الروائي في نهايته، فقد كان أقل الرواة حظاً في السرد، بل إن دوره تقلص في سرد الأحداث الماضية لتاريخ هذا الحي في صفحة واحدة يختفي فيها منظوره الأيديولوجي؛ ليضيء السرد من خلاله جانبين: الأول: أهمية الماضي في بناء الحاضر دون الاتكاء التام عليه والتغني بأمجاده دون فاعليّة في الواقع. والآخر: تحقيق قدر من الموضوعية في عرض الفكرة التي يشير إليها السرد؛ فإنْ كان صوت الجمود المسيطر على الحي قد فرض سطوته، وخفت أو تلاشى دوره في رواية الأحداث؛ فإن الصوت المناقض له يعرض رؤيته من خلال الأصوات الأخرى؛ ليحدث التوازن النسبي بين الشخصيات.

(١) نفسه، ص ٢١، ٤٦، ٧٥.

ومن ثم فإن الرواية يتحقق فيها أحد أهم شروط الرواية متعددة الأصوات وهو "كثرة الأصوات الكاملة القيمة المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم في الوقت الذي تحافظ فيه على عدم اندماجها"(١)، إضافة إلى تعدد أيديولوجي واضح لدى شخصيات الرواية يعبرون من خلاله عن رؤاهم. إذ "يعول في رواية تعدد الأصوات على التنوع الأيديولوجي الذي يخلق أشكالاً من الوعي، وبالتالي أنواعاً من الشخصيات لها مواقفها وانطباعاتها الخاصة"(٢)، فالشخصية دون أيديولوجيا لن تحدث تفاعليّة وتعددية صوتية في السرد. وبالتالي فإن تعدد الأصوات في الرواية لا يأتي من أجل كسر رتابة سرد روائي قصير في الأساس، بل لوظيفتين أساسيتين، هما:

- التعبير عن تعدد الرؤى ووجهات النظر، والتعدد هنا لا يشترط فيه الاختلاف، فقد يشير إلى تكامل الرؤى.
- استمرار السرد دليل على تواصل الأجيال، وتكاتف الأيادي من أجل البناء؛ لأن صوتاً واحداً لا يمكنه البناء بمفرده.

لقد استطاع الكاتب أن يعبر عن الواقع من خلال شخصيات السرد، ومن خلال الإسقاطات المقنعة؛ فالعائلة، كما في عنوان الرواية، ليست دالاً مخصوص الدلالة، بل مدلولها عام يشمل أبناء الوطن كله الذي سيغرق إنْ ظلّت تلك الأفكار العقيمة تسيطر عليه، ويبتغي العمل الموازنة بين القيم الروحية والمادية، الإيمان والعمل، نزوع النفس نحو التدين ومتطلبات الحياة. ورغم أن المساحة المكانية في السرد لا تتجاوز حدود حيٍّ صغير تدور فيه أحداثه؛ فإنها تشكل عالماً أكبر، لتبقى دلالة المكان مفتوحة، ويبقى الحدث ممكن الوقوع في أي زمان أيضاً. ويأتي تعدد الأصوات في الرواية لتقديم وجهات نظر متكاملة تخضع في الأساس لرغبة في البناء بهدم الأفكار الثاوية المناقضة للعقل، ومن ثم إعادة البناء.

(١) راجع: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ١٠.

(٢) د. نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية– دراسات في السرد والقصة القصيرة جداً والشعر، دار كنوز المعرفة العلمية، الطبعة الأولى، ١٤٣٧هـ ٢٠١٧م، ص ١٥٤

خاتمة:

حاولت هذه الدراسة الوقوف أمام شكل فني هجين يقع بين الرواية والقصة القصيرة، من خلال تقديم قراءة نقدية لنماذج ثلاثة لأعمال أدبية تمثل حركة الإبداع الروائي القصير في إقليم المنيا. وقد كشفت الدراسة من خلال التحليل الجمالي لتلك النصوص عن عمق فني وتجارب جديدة لدى مبدعي الحركة الروائية في المنيا، وقد جسّدت الأعمال الثلاثة الواقع المتردي، وعبّرت عن نقطة في تاريخ العالم، وعن همّ القومية العربية وأحلام الوطن الممتد، كما قدّمت عالماً موازياً لحالة من حالات الوجد والعشق والتأملات الذاتية التي تعبر عن اغتراب الذات عن هذا الواقع أملاً في حلٍّ وخلاص. وحين يتحرر العقل من سلطان الجهل والتسلط والجمود؛ فإن بإمكانه أن يحقق الحلم المنشود طالما أخذ بالأسباب المادية دون الركون إلى الماضي الذي لا يصنع ترديده والتغني به أمجاداً، فلابد من مواجهة الواقع ومجابهته، والتوازن بين القيم الروحية والمادية أو متطلبات الواقع والحياة.

طرحت الروايات الثلاثة رؤيتها حول إشكاليات الواقع وسبل مواجهته بمنظورات متفاوتة إلى حد ما؛ فـ (السندباد) في رواية (عودة السندباد البحري) لـ "فوزي وهبة" يقرّر العودة مرة أخرى إلى عالمه القديم هرباً من مرارة الواقع بعد أن رصد بقعة مظلمة من تاريخ الحروب السوداء، ويمكن أن يمثل فرار السندباد من واقعه الجديد المتردي، وعدم الإفادة من قدرته العجائبية انتقاداً لفكرة المخلص والحل الأوحد؛ فالمسألة لا تتعلق بشخص واحد قادر على هدم الواقع وإعادة بنائه. و(سِرّ) في رواية (سر) لـ "محمد عبد الحكم حسن" يقرر البحث عن شيخه، فيغرق في بحر الدهشة وجحيم الأسئلة، ويبتعد عن حلمه، لأنه بحث عن الشخص وليس القيمة، فالبحث عنه لا جدوى منه؛ لأنه ليس موجوداً في الواقع، وإنما هو مجرد مخزون استراتيجي قابع في العقل الجمعي؛ لذا يطرح النص فكرة التطهير الذاتي وسيلة معينة للتخلص من تلك الأفكار البالية. ويأتي (علي) – أحد أبناء الجيل الذي لم يستطع الواقع أن يصرعه – في رواية (تاريخ مناسب لأحزان عائلية) لـ "عشم الشيمي" ليعيد مع أبناء جيله بناء الوطن وتحقيق الحُلم. ويرى الكاتب – وفق نصه – إمكانية البناء وفق الحل الجمعي، وليس الأوحد إذا ما تحرر العقل من سلطان الجمود، ورفض الأفكار الثاوية التي تمثل عوائق التقدم والتحرر.

وقد أبانت الدراسة أن محاولة وضع قوالب ثابتة وخصائص تنطلق منها الرواية القصيرة جهد لا طائل من ورائه نتيجة التطور الدائم للأنواع الأدبية وانقلابها على قوانينها، وقد أثبتت النماذج التحليلية البون الواسع بينها؛ حيث اعتمد الأول (عودة السندباد البحري) على اللغة المباشرة والنص التراثي، وتم التركيز فيه على شخصية السندباد وعلاقته بالعالم الجديد. وشكّل الثاني (سرّ) نصًّا تجريبياً غير نمطي بارتكازه على نصوص تراثية متعددة المصادر تداخلت مع لغة تمتح من المعجم الصوفي، وكشفت شخصية الحدث عن واقع قريته وملابسات عجزه ثم رحلته في البحث عن شيخه. وقدّم النص الثالث (تاريخ مناسب لأحزان عائلية) نماذج من الواقع تمثل إشكالية مجتمعية عن طريق تعدد الأصوات التي تتكامل من أجل البناء، وهو ما يعكس مرونة هذا الشكل الفني وقدرته التعبيرية. وقد يكون الموقف من الواقع هو نقطة الاتفاق بين الروايات الثلاثة، وهو الذي يشكل أزمتها، وهو المعيار الأهم هنا في بناء الرواية القصيرة، فالنماذج الثلاثة محور السرد فيها (السندباد، و سر، و علي) ترفض الواقع وتحاول البحث عن حل مع التفاوت في سبل مواجهته.

اتكأت كل رواية من الروايات الثلاثة على بعض التقنيات الفنية التي أسهمت في توضيح الرؤية، فاستعانت رواية (عودة السندباد البحري) بالإيقاع المكاني والزماني والاسترجاع لتوليف اللقطات وتوليد الأحداث وربط الماضي بالحاضر. ووظفت رواية (سر) عدداً هائلاً من النصوص التي تداخلت في النص الروائي والتحمت به في لغة صوفية لم تقدم خبراً واضحاً بقدر ما عبّرت عن ضبابية المشهد. ووظفت رواية (تاريخ مناسب) تقنية تعدد الرواة لتقدم من خلالها ثنائية بسطها السرد وهي التحرر والجمود، وكانت نموذجاً للرواية البوليفونية. وقد اتسعت دائرة المكان في روايتي (سر) و (تاريخ مناسب لأحزان عائلية)، وإن كانتا تعبّران في بعض مناطق السرد عن البيئة الصعيدية ومناخ الجنوب المهمّش والمرتبط ببعض الأفكار الثاوية. واعتمدت روايتا (عودة السندباد البحري) و(سر) على ظاهرة فنية اختلفتا في توظيفها، وهي التداخل النصي، فاستعانت الأولى بالنص التاريخي لأسطورة السندباد في قالب روائي معاصر من خلال الشخصية التعبيرية، والثانية استعانت بعدد كبير من النصوص التراثية تم تطويعها للغة السرد وقدّم من خلالها الكاتب نمطاً تجريبياً بديعاً.

المصادر والمراجع

أولاً: مصادر الدراسة:

أ- الروايات:

١- عشم الشيمي: تاريخ مناسب لأحزان عائلية، دار اكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.

٢- فوزي وهبة: عودة السندباد البحري، دار حراء للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٣- محمد عبد الحكم حسن: سر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م.

ب- الدواوين الشعرية:

- ديوان ابن الفارض، تحقيق د. عبد الخالق محمود، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٤م.

ج- نصوص سردية:

- ألف ليلة وليلة، طبعة المطبعة والمكتبة السعيدية، القاهرة، ١٩٥١م، المجلد الثالث.

ثانياً: المراجع العربية:

١- د. إلهام عبدالعزيز رضوان بدر: بلاغة الصورة السردية – دراسة في رسالة الغفران للمعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.

٢- حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م.

٣- حسن الجوخ: جماليات التفاعل في القصة والرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٦م.

٤- د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.

٥- د. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠- ١٩٩٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٦- د. سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار المنهل، العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.

٧- د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الإبداع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م.

٨- د. شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف – بلاغة السرد عند إدوارد الخراط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٢٣٢)، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٥م.

٩- د. شكري محمد عياد: تجارب في الأدب والنقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

١٠- د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م.

١١- د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، در المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.

١٢- عبدالله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، الطبعة الثانية، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

١٣- د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢م.

١٤- د. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م.

١٥- د. عبد الرحيم الكردي: قراءة النص – تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

١٦- د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ـــــ بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م.

١٧- ابن عربي: معجم اصطلاحات الصوفية، شرح وتدقيق سعيد هارون عاشور، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤ م.

١٨- القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، د.ت.

١٩- لامية بوداود: تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر- رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة، الجزائر، ٢٠١١م.

٢٠- محمد برادة: أسئلة الرواية – أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

٢١- د. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.

٢٢- محمد عبيد الله: الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين- بنية الرواية القصيرة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.

٢٣- د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

٢٤- د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر- دراسة نقدية (١٩١٤ – ١٩٨٦)، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

٢٥- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، الطبعة السابعة ١٩٨٣م.

٢٦- د. نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية- دراسات في السرد والقصة القصيرة جداً والشعر، دار كنوز المعرفة العلمية، الطبعة الأولى، ١٤٣٧هـ، ٢٠١٧م.

رابعاً: المراجع المترجمة إلى العربية:

١- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين- المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.

٢- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

٣- ستيفن أولمان: الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي، محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.

٤- سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخران، دار الرشيد – العراق، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٥- ماريوس فرانسوا جويار: الأدب المقارن، ترجمة د. محمد غلاب، نشرته لجنة البيان العربي، القاهرة، سلسلة الألف كتاب (٤٤)، ١٩٥٦م.

٦- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة :محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٧- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.