العـــدد (١٤)، سبتمـــبر ٢٠٢٢، ص ص ١٣٧ – ١٦٠

السـرد فـي الـروايـة العـربيـة

إعـداد

سعـود عبـدالعـزيـز محمـد السنعـوسـي

مـدرب متخصـص (ب)

معهـد التـدريب الإنشائي

الهيئـة العـامـة للتعليـم التطبيقـي والتـدريب

دولـة الكـويت

السـرد في الرواية العربية

سعود عبدالعزيز محمد السنعوسي (*)

ملخص

هدفت الدراسة التعرف على مفهوم السرد في الرواية العربية، حيث شهدت الحركة الروائية في الكويت تزايد عدد الإبداعات الجديدة والأقلام الشابة التي اتسمت بتشرب قواعد القص الروائي من المحاربين القدامى واستكملوا مشوار الأمس برسم زوايا سردية جديدة في ظل التطور الأدبي على الصعيد السياسي والاجتماعي والنفسي، وإيضاح الخلط في مفهوم السرد، وماهيته ، وتطور الرواية الكويتية، وآلية اللغة، والأحداث في الحكاية الكويتية، وآلية النسيج الحواري، وآلية التناص، والسيمياء.

الكلمات المفتاحية: السرد – الرواية العربية.

(*) مدرب متخصص (ب) معهد التدريب الإنشائي الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب دولة الكويت.

Narration in the Arabic novel

Abstract

The study aimed to identify the concept of narration in the Arabic novel, as the novelist movement in Kuwait witnessed an increase in the number of new creations and young pens that were characterized by imbibing the rules of narrative fiction from the old warriors, and they continued yesterday's journey by drawing new narrative angles in light of the literary development on the political, social and psychological levels, and clarifying the confusion In the concept of narration, its nature, the development of the Kuwaiti novel, the language mechanism, the events in the Kuwaiti story, the dialogic weaving mechanism, the intertextuality mechanism, and semiotics.

Keywords: Narration - Arabic novel.

مفهوم السرد:

قال تعالى: ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ (سورة سبأ: ١١).

شهدت الحركة الروائية في الكويت تزايد عدد الإبداعات الجديدة والأقلام الشابة التي اتسمت بتشرب قواعد القص الروائي من المحاربين القدامى واستكملوا مشوار الأمس برسم زوايا سردية جديدة في ظل التطور الأدبي على الصعيد السياسي والاجتماعي والنفسي.

وقد أصبح للباحثين أدبيات جديدة تسبح في فضاء القص ومادة علمية ممتلئة القوام تساندهم في استيفاء دراسة أدبية رائعة.

وإننا إن أردنا الخوض في أغوار مفهوم السرد، فلا بد لنا أن نستوعب معناه في تراثنا الأدبي وذلك عن طريق معاجمنا اللغوية، التي كرست جهدا جهيدا في شرح مفردات اللغة وتصنيفها، ولعلنا نود الإشارة إلى لسان العرب الذي هو المعجم الزاخر بين المعاجم.

السرد في اللغة:

"تقدمةُ شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضهُ في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا كان جيد السياق له". (لسان العرب، ٢٠٠٩)

علمنا يقينا أن خطة البحث تتغير وتتطور بتسارع إدراك الباحث، فهي تمر بمراحل تغييرية وتطويرية وفقا لتسلسل منطقي يعكس أثر المصادر والمراجع المنتقاه للدراسة، إذن فالخطة الذهنية تتشكل من جديد، وفقا لمعطيات الدراسة والأصول التي ترتكز عليها النظرية المرجوة، ومعطياتها النقدية ونواحيها التطبيقية، وإن هذه المعطيات تسوق الفصول والأبواب سوقاً إلى ما تفرضه انطباعاتها وحسب ما تكشفه من قناع لتظهر وجها حقيقيا لصالح للدراسة. وما جئنا هنا لتفصيل هذا الأمر في أي دراسة، ولكن اقتضى الأمر التوضيح.

ومفهوم السرد "هو علم دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلودليفي ستراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسيين بنيويين آخرين، منهم: تزفيتان تودوروف، الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح ناراتولوجي (علم السرد) والفرنسي ألغردا جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس. وفي فترة تالية تعرض لتغيرات

فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، إما تحت مظلة ما بعد البنيوية، كما في أعمال الفرنسي رولان بارت، أو من خلال الماركسية التي تعرف أحيانا لما بعد الماركسية كما في أعمال الأمريكي فيدرك جيمسون. لا يتوقف علم السرد عن النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة، مثل الإعلانات أو الدعايات وغير ذلك". (ميجان، وسعد، ٢٠١٠)

أردنا من وراء هذا الكلام توضيح شيء أعمق سنتطرق له الآن، وقد يكون هذ التغيير في أية دراسة بشكل اعتيادي، فالأمر قائم ورتيب على الكثير من الدراسات، ولكننا سنوضح ما ننوي الإشارة إليه، وحتى لا نسهب في هذه النقطة ونتهم بعدم الموضوعية، هو مفهوم السرد الخاطئ لدى الكثير.

المفهـــوم الخـــاطـــئ:

الأمر الذي رأيناه هو أن الكثير من الباحثين والمهتمين في مجال السرد يخلطون بين هذا المصطلح وتوابعه، فتفسير السرد عندهم لا يختلف عن القدماء الذين استخدموا عناصر الحكاية الأساسية، وعلى سبيل المثال وليس الحصر فالحبكة موجودة في الفنون القديمة ولكنها تختلف اختلافا نسبيا عن الحبكة التي يراها النقاد الحقيقيون في مجال السرد، فالدراسة تكون بشكل أعمق من ذي قبل، فلذلك نسأل أنفسنا هذا السؤال ما الفرق بين البنية السردية في الرواية المعاصرة؟ وبين البنية الفنية في الرواية المعاصرة؟ هذان سؤالان مهمان جدا لباحث في السرد. فإن الفرق يكون في فهم السرد الصحيح على أنه دراسة لمرحلة "ما قبل الكلام"، فالكلام غير مهم لنقاد النظرية ولمن أراد تطبيقه على السرديات، وهذا السؤال يجرنا إلى سؤال آخر. هل كل رواية صالحة لتطبيق نظرية السرد عليها؟ الإجابة: طبعا لا؛ لأن الروايات التقليدية القديمة لا تستخدم تقنيات السرد، فهي خاوية من السرد.

بعد العلم بالفرق فإننا سنواجه مشكلة الخلط بينهما بشكل كبير إلى أن نواجه الكثير من الدراسات تتطرق إلى الاثنين معا دون إدراك وجه الاختلاف. وبعد الاطلاع، وجدنا أن السرد هو دراسة "ما قبل الكلام" وبمعنى تفصيلي؛ هو دراسة لتقنيات معينة ليس لها لا صلة بالحكاية ذاتها والرؤية التقليدية في ترتيب تراكيبها التي كانت تتناول في السابق، فالمسألة أعمق من ذلك.

لعل للسرد أضواء تنعكس خلال بؤرة العمل الأدبي، وهذه الأضواء تتشكل بمعرفة المؤلف في مرحلة ما قبل الكلام، حتى يتسنى على المؤلف إعطاء صورة جمالية بين الحين والآخر للعمل الأدبي بشكل عام وللرواية بشكل خاص.

ونستند على هذا القول: "إن الوعي في مستويات مرحلة ما قبل الكلام لاقالب له، ذلك لأن الوعي بطبيعته يوجد مستقلا عن الفعل. ومعنى هذا باختصار أنه كان لابد أن تطرح الحبكة جانبا. وبالرغم من ذلك كان لابد أن يفرض على مواد الوعي المضطربة نوعا ما من القالب. وقد اخترع الكتاب كل أنواع الوحدات وذلك بدلا من الحبكة المحكمة الصنع. لقد تمسكوا أشد التمسك بالواحدات الكلاسيكسة التي حققتها الرواية في كل زمان". (روبترت، ٢٠٠٠)

وبالنسبة للتجريب "فقد انضمت رواية تيار الوعي إلى التيار الرئيسي للقصص، والنظر إلى الفترة التجريبية الماضية بارتياح، والتسليم النسبي بأن التجريب قد أنتج قسما أساسيا من أدب القرن العشرين لا يعني أن نعترف بالأهمية المطلقة لهذه الحركة. وعلى كل فإن النتيجة العظمى لذلك هي أساليب تيار الوعي أصبحت الآن أساليب تقليدية". (روبترت، ٢٠٠٠، ١٩٣-١٩٤)

وقد يتدخل علم النفس ونظريات فرويد الذي رسخ هذا المنهج الملازم بشكل كبير لكل السرديات تدخلا واضحا بين سطور العمل الأدبي، ولعلنا في القرن الحادي والعشرين ندرك أهمية العلوم البينية وتداخلها في بعضها حتى أنتجت علوما أخرى؛ كعلم نفس الأدب مثلا، ونعتت هذه العلوم بالبينية؛ لكونها وسيطا بين علم وآخر، فإن موقعها بين علم وعلم، فتدخلت علوم أخرى بالأدب كالتاريخ والاجتماع والفلسفة وغيرهم.

ويظهر ما أردناه جليا عند همفري في فقرة أخرى: "ومستوى ما قبل الكلام هو الذي يهتم به معظم الإنتاج الأدبي الذي تناقشه هذه الدراسة – لا يتضمن أية أسس تتعلق بالتوصيل كما هو الحال في مستوى "الكلام" سواء كان متكلم أو مكتوبا. وتلك هي صفته المميزة الظاهرة. وباختصار فإن مستويات ما "قبل الكلام" من الوعي لا تخضع للمراقبة، والسيطرة، والتنظيم على نحو منطقي. وإذن فسأعني "بالوعي" كل منطقة العمليات العقلية بما فيها مستويات ماقبل الكلام على وجه الخصوص". (روبترت، ٢٠٠٠ : ١٨١-١٨٢)

ونعزز قولنا بأن مصطلح تيار الوعي أو الشعور ربما، استعمله لأول مرة وليم جيمس كمصطلح في علم النفس، وعرفه بأنه جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء، فهو لا يظهر متقطع الأسباب فحسب، ولذلك فإن كلمات مثل سسلسلة أو قافلة لا تعبر عنه بشكل صحيح، إنما هي ممزقة تماما. ولذلك فكلمات مثل نهر أو تيار يمكن أن تكون استعارة ملائمة له، وقد استعاره ماي سينكلير عام ١٩١٨ في مجال النقد الأدبي لدى تعقيبها على روايات دوروثي ريتشاردسن مشيرة إلى أسلوبها الجديد في تصوير الشعور وفي استنطاق الشخصيات النفسية والغوص في أعماقهم في الرواية الحديثة، كما سعى روبرت همفري على أن رواية تيار الوعي ترتكز على الشخصية وحياتها الداخلية، فهو يرى أن روايات تيار الوعي تعتمد على العملية القعلية التي هي في مرحلة ما قبل الكلام. (محمود غنايم، ١٩٩٣ : ٩-١٠)

وقد يتمثل السرد خير تمثيل في المسرح التجريبي الذي يخلو من الكلام ويعتمد على الإيماءات والإيحاءات التي يطلقها الممثلون على خشبة المسرح، فالأدوار في المسرحية لاتنقضي على الكلام لوحده مطلقا، وإنما قد يكتفي المؤلف بتلك الحركات الإيمائية، ويعتمد على المعطيات المساعدة الموجودة على خشبة المسرح كالجمادات المصاحبة للممثلين، والديكورات والأضواء كذلك.

وبخصوص تدخل علم النفس بالسرديات "إن التشريح النفسي هنا ليس مجرد تحليل.. إنه مليء بحساسية الانطباعيين للون والصوت". (روبترت، ٢٠٠٠ : ٤٥)

كما شكل الزمان جدلا "بين التقليديين والتجريبيين في الرواية الحديثة هو إلى حد ما جدل حول الزمن. ويظهر التركيز الجديد على أهمية الزمن إما بالتعبير الصريح المباشر عنه، أو بتجريب أساليب وأعراف جديدة. وقد أصبح من الوضوح بحيث بات العلامة المميزة للمدرسة كاملة في القصة تضم أهم الأسماء من الكتاب الحديثين". (مندلاو، ٢٠٠٧ : ٢٠)

ومن هذا المنطلق فالحرص أمر ضروري لعدم الخلط في الدراسة والتوجه إلى الصواب من خلال اقتناء الصواب من الدراسات السابقة، ووجدنا أن روبرت همفري صاحب كتاب (تيار الوعي في الرواية الحديثة) قد أصاب القصد من وراء كلامنا هذا، حيث أنه قد ذكر في مواضع عديدة مصطلح "تيار الوعي" ولم يذكر كلمة السرد مطلقا في كافة صفحات الكتاب، وقد كان قصده من خلال تلك الكلمتين السابقتين لسرد، ولكنه لم يذكر كلمة "سرد" واحدة في كتابه.

إننا حريصون أشد الحرص أن تقف الدراسة على أرض خصبة صلبة، فلن يكن تسليط الضوء على الحكاية وإنما سيكون بمرحلة "ما قبل الكلام" – كما ذكرنا – وهي العمليات العميقة في مفهوم السرد، لذلك قمنا بحذف كثير من الروايات التي كانت من ضمن القائمة المتوقع تناولها في الدراسة، – خاصة بعد التمحيص– في عناصرنا الداخلية التي كانت بعيدة كل البعد عن مفهوم السرد الحقيقي وعن مصطلحاته وتقنياته، ووجدنا أن هذه الروايات وإن كانت تحمل شيئا بسيطا إلى أنها تفتقر إلى الكثير، وجاء هذا القرار دون رجعة فيه.

ودرءًا للوقوع بالفخ فقد اعتمتدنا على أهل بيت السرد في ترسيخ فصول الدراسة على روبرت همفري في كتابه تيار الوعي وكذلك جيرالد برنس وكتابه المصطلح السردي، فبهما نرفع الحرج عن دراستنا أن تقع في فخ التعميم لإدراك مفهوم السرد الصحيح، ونجعل الدراسة تسلك مسارها السردي الذي صنعته بالتعاون مع نقاد النظرية وروادها، فقد جمع جيرالد برنس مصطلحات السرد في معجمه وقد ألزم كل مصطلح بتذييل يدل على ماهيته الأصلية. إننا في سعادة غامرة أن نوصل الدراسة إلى بر الأمان.

ماهيـــة الســـرد:

بعد ما أدركنا أن السرد هو التقنيات والآليات التي يمكن أن تنسق وتنظم العملية السردية في الحكاية، وأن السرد هو مستويات ما قبل الكلام، فإننا يجب أن نغوص في المفهوم أكثر ونعي ونحدد ماهية السرد الحقيقية وإسهامات المناهج الأخرى في تكوينه الداخلي.

ومن خلال ما أضافه الرواة والقصاصون يمكننا أن ندرك بأنه "أسهم هؤلاء الكتب في فن القصص عموما من حيث أنهم فتحوا لهذا الفن منطقة جديدة من الحياة... لقد أضافوا وظيفة عقلية، ووجودا نفسيا، لمنطقة الدافع والفعل التي كانت موجودة بالفعل... لقد ألقوا قصصا يعتمد على لب التجربة الإنسانية، وقد أثبتوا أن ذلك وإن لم يكن المجال العادي للقصص فإنه ليس غريبا عنه. وفعل أهم شيء فعله كتاب "تيار الوعي" بالنسبة للذهن فعلوه على نحو غير مباشر، فقد أثبتوا من خلال إنتاجهم أن الذهن الإنساني –وبخاصة ذهن الفنان – شديد التعقيد، ومستعص على الدخول في الأنماط التقليدية". (روبترت، ٢٠٠٠ : ٥٥–٥٦)

ومن هذا المنطلق نستطيع القول بأن للسرد آليات وعناصر سردية وأطراف لخطابه وتقنيات سردية تأصل مفهومه الصحيح، البنية العميقة التي يجب أن تبنى عليه السرديات حتى نظلق عليها هذا اللقب، فإنها يجب أن تكون حاملة للمكنونات السرية.

ونستطيع أن نجزم بأن "الحياة الذهنية المتصلة بمرحلة ما قبل الكلام قد استقرت باعتبارها قوالب في القرن العشرين وتوصيل ألوان الوعي الخاصة أصبحت وسائل يستخدمها الكتاب بثقة. ويقبلها القراء دون ضجر. لكن تيار الوعي باعتباره وسيلة لتصوير الشخصية أمر تم التسليم به حديثا. ولقد حاول الفن دائما أن يعبر عن العمليات النشطة لحياتنا الداخلية ويجعل منها شيئا موضوعيا. وبما أن الحياة الداخلية الآن واقع نعترف به على أنه في متناول كل وعي، وبما أن أنواع التكنيك والوسائل والقوالب قد رسيت في تقديم هذا الواقع فإن الفن القصصي قد اقترب من بلوغ هدفه على نحو لم يسبق له مثيل. غير أن الشيء الذي يعنينا – والذي يبرز على الفور – هو قبول واقع الحياة الداخلية وقبول مرحلة ما قبل الكلام في الوعي باعتبارها موضوعا مناسبا في القصص". (روبترت، ٢٠٠٠ : ١٨٢).

ونضرب مثلا لتك التقنيات السيماء – وهي أحد تقنيات السرد – "فالمقاربة السيميائية التي اهتمت بالبنى النصية وكشف مضمونية النص دون الاهتمام بالملفوظ، والسبب في ذلك بتقديرنا يعود إلى شحة المعاني التي تعطيها التقنية، وهذا الاتجاه النادر، وذلك يعود لأننا في المعنى نفتقر إلى معيارية صارمة في رصد معاني النص، والسبب الثاني أن مقاربة النص تقوم على التدرج في كشف بناء المعنى وحركيته". (جاسم حميد، ٢٠١٤ : ٥٨).

إننا أمام منعطف هام يجب أن يدركه نقاد العصر الحديث بمفهوم السرد الأدبي، وهو أن السرد بآلياته وعناصره ومع أطراف الخطابه وتقنياته متكامل الرؤية وممتلئ القوام، ولكن لا يعني أننا إذا ما عالجنا كل قسم على حدة أننا نعزل معطيات السرد بتقسيمها ونفض بينهم وكأننا نحبس كل عنصر حبسا انفراديا! بالطبع لا. والجواب: أن عناصر السرد تتداخل مع بعضها البعض، وقس على هذا أن آلية المنولوج الداخلي الذاتي لا يمكنها أن تنشأ لوحدها دون تدخل السارد أو الشخصية، وكذلك عنصر الشخصية لا تقوم على أرجلها من غير اللغة التي تغذي أحشائها وترسم لنا شكلها وطباعها الداخلية والخارجية. فالملاحظ أن المعالجة تتم بتداخل آليات السرد مع عناصره وتقنياته.

قد تشوبنا شائبة لبعض عناصر السرد التي تتداخل في بعضها البعض، فقد تكون – على سبيل المثال – آلية التناص متشابكة مع تقنية الأسطورة، فإن العنصر الذي نود معالجته يتواجد في الاثنين معا، والمنولوج الداخلي في آلية الحوار بلا شك أنه يتقاطع مع شخصية من شخصيات الرواية أو مع السارد نفسه، وهذه لازدواجية طبيعية في عالم السرد.

ونضمن كلامنا بما ذكره عبدالله الغزالي معلقا على كتاب من كتب التراث لابن ظفر (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) قائلا: "إن السرد في الكتاب جاء على مستويات متعددة، في خمس سلوانات/ حكايات إطارية، تتناسل منها حكايات فرعية صغيرة، في كل سلوانة، أشبه ما تكون بالدوائر السردية، ضمن نسيج سردي متشابك، يحقق وحدة الكتاب/ الموضوع من ناحية، ويحقق وظائف السرد وغاياته التربوية والجمالية من ناحية ثانية... كما بدا جليا أيضا تدفق السرد وتناسله، من حكاية فرعية إلى أخرى، في السلوانة الواحدة، الأمر الذي قاد إلى خلق سارد ومسرود له جديدين". (عبدالله محمد، ٢٠٠٦ : ٩٥).

فالناقد هنا عنون رسالته العلمية بـ "تناسل السرد ومستوياته"... إلخ، فالعنوان إشارة إلى أن عناصر السرد تتلاقى مع بعضها البعض، وتتشابك في مواضع عديدة؛ لأنه قد يكون عنصرا متمما لعنصر آخر –كما ذكرنا آنفا–، لذلك فإن أجزاء السرد لا يستغني بعضها عن الآخر.

كما يمكننا التأكيد هنا على أن الناقد هو بمثابة المعالج الفطن لأي محتوى أدبي، سواء كان نثريًا أو شعريا، كما أن المعاجم تشير إلى أن السرداغة من سرد الشيء، من هذا المنطق نستطيع تخصيص مفهوم جديد وهو بكامل امتيازاته للناقد، حيث إن الإبداع بالتحليل يمكن من خلال إعطاء الناقد صلاحيات أكثر من أجل إعطائنا صورة غير متوقعة –أحيانًا– تتسم بصفات وملامح جديد للعمل الأدبي إما بإظهار إيجابيات ترفع مستوى العمل أو سلبيات تخفض من مستواه.

كما أننا ندرك بأن الكاتب أو المؤلف يعي بمثالب بعض الأعمال السابقة له أو لغيره، فلا يمكنه الوقوع من جديد في تلك الحفر، بل سيدرك العمل بانتظام من أجل تجنب الناقد الأخير الذي سيقوم بواجبه بأكمل وجه ممكن، فإننا هنا نعمل في جهة رقابية ثالثة وهي المشاهد من جهة الجمهور الذي يحلل ويقف تارة من المؤلف في نقاط معينة وتارة أخرى مع الناقد في نقاط معينة أخرى.

رواد المنهـــــج

إننا نعتقد جازمين بأن لكل نظرية روادا أسسوا قواعدها، ورسخوا مبادئها لتخرج لنا بعد هذا الجهد نظرية كاملة جاهزة للنقد، ومنهجا سامحا في السير على سكته وفي ممراته الضيقة، ولعل رواد السرد الحقيقيين اعتمدوا على نظريات سابقة جعلت من نفسها عاملا مساعدا في تكوين النظرية، بشكل مباشر أو غير مباشر.

كما أننا نعتمد في دراستنا هذه على كتاب جيرالد برنس المختص بالمصطلحات السردية، فالمعجم يضم مصطلحات السرد بصورة مفصلة، وذلك عن طريق تذييل كل مصطلح سردي بشرح عن ماهيته، والأمثلة التي تضرب لتسهيل فهم المصطلح، وقد أجاد جيرالد برنس في كتابه الأخير الذي اختتم خبراته لنظرية السرد وصقلها فيه. كما أن برنس أدرك العمق التاريخي البشري لمفهوم السرد، و أي نظريات استبقت المفهوم، فإنه – في كتابه– يعيد تكرار المصطلحات النقدية بصورة مغايرة تحت إطار معاصر، باحثا عن أطياف جديدة للمصطلح السردي، وكما ذكرنا فإن برنس قد أتبع كل مصطلح شرح مفصل لماهيته، فهو يتناول الجانب التجديدي المتغير في المصطلح ونعته بالسردي.

ولكننا إن عدنا إلى الوراء فإننا سنجد أن السرد تأثر برواد قبل نضوجه الأخير، ولعل النظرية قد استسقت خطوطا عريضة من هؤلاء النقاد، ونهلت من مناهل نظرياتهم الأدبية، وبهذا الأمر نعلم أن النظرية مرت بمراحل زمنية لتكوينها، فإنها وليدة جهد سابق.

وقد برزت عبر المنظر فلاديمير بروب والتي كانت تدور حول الحكايات الخرافية وتكون بوظائف الحكاية هي عناصر مشتركة في القص ولكن يتم تشكيلها بناء على الشخصيات، وقد حدد إحدى وثلاثين وظيفة في الحكاية الخرافية، ويكون ترتيبها واحدا على الدوام. والثالثة: المساهمة البنيوية ونشوء السرديات ويعد رولان بارت أهم المنظرين للبنيوية ولعلها هي المرحلة التي تشكل الجزء الأهم من نظرية السرد المعاصرة. (مرسل العجمي، ٢٠٠٣ : ١٤-١٩).

إذن فإننا نستنتج هنا التكوين الحقيقي للسرد، فهو عبارة عن خليط من المبادئ لنظرية سبقته، ابتداء من أفلاطون وفلسفته اليونانية العريقة والتي تعود بثلاثة قرون قبل الميلاد تقريبا، وأرسطو الذي تتلمذ على يد أفلاطون والذي يعد من أبرز علماء اليونان أيضا فإن نظرية السرد

لم تغفل عنهما، كذلك نرى أن السرد انتقل بنا تاريخيا إلى عهد متأخر وهو القرن العشرين وبالأحرى عند هنري جيمس الذي اهتم بالسارد في العمل والذي لديه رؤى في الأدب الإنجليزي وتأسيس المدرسة الواقعية واهتم بطرف الخطاب السردي وهو (السارد)، كما تبين أن فراي أثرى للتخييل القصصي، ونرى أن الشكلانية الباختينية أسمت إسهاما واضحا في نظرية السرد عن طريق مفهوم الخرافة وتوظيفها على الشخصيات في العمل الأدبي، ونرى أنه تطرق إلى أكثر من ثلاثين نمطا للشخصية، وتأتي النظرية البنيوية بمساهمة أخرى عن طريق منظرها رولان بارت والذي اهتم بالشكل البنيوي للعمل الأدبي، والتي تمحورت حول اللغة وعلومها.

تطـور الـروايـة الكـويتيـة

مرت الرواية الكويتية بمراحل أقحمتها في عالم التغير والتطور فقد تصدت روايات كويتية في تأريخ مرحلة جديدة في أدب الرواية، فقد كان الاحتلال العراقي جزءا من هذا الأدب المقاوم للاحتلال عن طريق تطوير الأحداث ومعاناة الشخصيات في الرواية، وتمزيق لأحشاء اللغة المستخدمة فيها.

تناولت ليلى العثمان في رواية (الحواجز السوداء) هذه القضية الوطنية ورمزت للعنوان بتلك الحواجز التي وضعها الجنود في كل نفطة تفتيش في أرجاء الكويت، ولسليمان الخليفي رواية بعنوان (عزيزة) ناعتا الكويت بهذا اللقب وهي رواية تدور حول الاحتلال، ورواية (نعم كويتي) لمبارك الهاجري التي تدور حول موقف بطولي للشخصية الساردة ورواية (لهيب الجوار) لناشي القحطاني، تدور حول الشاب سالم الطائش قبل الاحتلال والمناضل أثناءه. (سعود السنعوسي، ٢٠١٠ : ١٧)

وإسماعيل فهد إسماعيل في روايته (إحداثيات زمن العزلة) فالرواية "تكرس أكبر جزئياتها لشهر أغسطس ليكبر حجم السرد كما يعاصر الروائي من خلال صموده الاحتلال منذ اليوم الأول حتى فجر التحرير، كما توضح الرواية مجمل القرارات الدولية التي أدانت النظام العراقي". (ذاكرة الكويت، ٢٠٠٤ : ١٧)

وجاءت مرحلة جديدة تشربت من خبرات الرواد وأنشؤوا مناهج براقة في أدب الرواية من تصويرات دقيقة لحال القضايا المهمة، والبعد كل البعد عن المجاملات المجتمعية، ليرسخوا أدبا حقيقيا جديدا ساهم في تطور الرواية الكويتية المعاصرة حتى أنهم قد عرضت أعمالهم للنقد

الحاد في ظل تصويرهم لحالات شديدة البؤس في مجتمعم، وكما أن قوة الوصف تسهم في إصابة الهدف.

وبدأت مرحلة التجريب الروائي عند إسماعيل "فتعتمد هذه الرواية على تجريب التقنيات السردية الغربية وتمثيلها فنيا وجماليا، مثل بعض روايات إسماعيل فهد إسماعيل في السردية الجديدة". (جميل حمداوي، ٢٠١٠ : ٣١٣)

لجأ الروائيون الجدد إلى الالتفات إلى النظرية الأخرى في عملية الكتابة فقد رسخوا المنهج النفسي في روايتهم، من خلال إسقاطات نفسية من شخصياتهم الفنية في الرواي، واللعب على لغة الحوار والمنولوج الداخلية كما هو في رواية (ساق البامبو) ففيها تجريد من المجاملات والمبالغات فهي تصور حالة تكون واقعية وحاصلة في المجتمع ولكن الرواية بطابع تخييلي، وكما استوعبت رواياتهم المنهج التاريخي وأضافت إليه الوصف والتخييل من خلال المؤلف كما هو واضح في رواية (الشرق الموحش) حيث يعود إلى التاريخ القديم وفترة تخلي الدولة العثمانية على هيمنتها في بداية القرن العشرين.

كما لجأ الكثير من الروائيين في رواياتهم المعاصرة إلى استخدام الآليات السردية والعناصر والتقنيات التي مهدت طريق روايتهم للنظرية السردية، فنستطيع نعت رواياتهم بالسرديات لأنهما عالجت جوانبه وألمت به في مواضع عديدة فلم يغفلوا عن آلية اللغة والمنولوج الداخلي وآلية الحوار في ضوء الشخصيات أو السارد بلون إيجازي أو تناص من نصوص قديمة أو التطرق إلى السرد المتكرر، وتناولوا الأحداث بإدراك للمعيار المكاني للرواية والتتابع الميقاتي اللذين يؤديان وظيفة سردية هامة في تلك النظرية، شغلت الأسطورة جزءا من أعمالهم عن طريق الرمز الذي تطرح تحته الأسطورة وعرفوا تقنية الاسترجاع السردي والسيناريو الذي يمثل الأحداث الكبيرة وعرفوا التفريق بينه وبين الأحداث الداخلية للرواية، والسيمياء والشفرة التي تختبئ وراءها الإشارات الحقيقية لها.

كما إننا نعهد الرواية الكويتية في تطور رؤوب على مر السنوات، فإنها قائمة على التكيف الخارجي لتطورات الروايات العالمية في أدبياتها ومشاربها المختلفة، فالرواية الكويتية واكبت تلك التطورات المختلفة لاسيما الأحداث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تطرأ على المجتمع ويكون الشعور فيها جمعيا.

ولن نسهب في هذا المجال وفي الإطراء على الروايات؛ لأنها جل دراستنا، فإننا سنتناول التفاصيل لاحقا وأردنا هنا الإشارة البسيطة لها؛ لأنها تشكل مرحلة مهمة من مراحل نشأة فن حقل في فن الرواية وتطورها في منظور الأدب الكويتي المعاصر.

آليـة اللغـة:

فاللغة آليات ومنها استخدام الضمائر أو السياق في تحديد لغة الخطاب السردي، وقد يكون استخدام ضمائر الغائب أو المخاطب أو المتكلم سمة بارزة في عمل روائي عكف على هذه الترانيم اللغوية في سرده الروائي، ليضيف جوا اختاره لشخصياته.

إذن فالرواية تتشكل من اللغة التي يتناولها المؤلف؛ لأنه يقوم بتنظيم كلماتها المنتقاه في جمل تقود إلى دلالة أسس بنيتها هذا الإنسان، ولترسيخ معان متشابكة، فالمؤلف يعيد ترتيب السياق لصقل روايته، وخلق حوارات شخصياته، ومنولوجاتهم الداخلية سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة في ظل استخداماته لضمائر المخاطب والغائب، ولا نغفل عن أزمنة الأفعال التي يلجأ إليها لتفعيل وقت الأحداث التي تدور في الرواية.

كلمة "الهونيك" باللهجة الشامية استخدمتها ليلى العثمان في رواية (المحاكمة) .....

ينطبق ما أوردنا على رواية (الشرق الموحش) فهي رواية تاريخية بطابع خيالي من صنع المؤلف، وتناولت حقبة في زمن الكويت القديمة، وقامت الحوارات على استخدام اللهجات العامية.

وكذلك للهجة العامية دورًا كبيرًا في ترسيخ مبادئ محددة في العمل الأدبي الفني؛ فهي تضيف لونًا جديدًا النص المكتوب من معاني مخصصة لفئة معينة من البلدان أو من مجتمع معين، وقد تكون هذه اللفظة ليس لها مرادف في لغة أخرى أو لهجة أخرى بالمعنى الدقيق التي تصل إليه دلالتها، وإن الأمثلة عديدة لما نحاول قوله والاستدلال به.

فعنوان الشرق الموحش عنوان قد يتكرر ويترجم إلى لغات مختلفة، ولم يكن هذا ما أردنا قصده في قولنا ومن السهل إيجاد أمثلة تكنهي الفارق أو الفيصل للتك المعاني اتي تحددها لغة معينة أو لهجة خاصة بأبناء قبيلة أو قوم.

الأحـــداث فـــي الحـــكايـــة الكـــويتيـــة

بزغت أضواء الرواية الكويتية بشكل مبدئي عن طريق بواكير صغيرة، ومحاولات جادة لترسيخ مفهوم الرواية في الكويت، نرى أن أدب الرواية جاء بعد أعمال قصصية كثيرة، فأدب الرواية جاء بعد أدب القصة في الكويت، كما هو حال تاريخ العملين الأدبيين، وإن كانت قد أسمهت إسهاما في تكوين الرواية لأنها الرحم الذي ولدت منه الرواية، وقد يكون للفن القصصي في الكويت تاريخه الخاص، ولكننا لن نتطرق له حتى لا نقع في التشتت الموضوعي.

وقد "نشر الشيخ عبدالعزيز الرشيد –في مجلته– قصة خالد الفرج (منيرة) في العام ١٩٢٩م، أطلق عليها اسم رواية غير أن الدارسين والنقاد الذين كتبوا عن تلك القصة، وتناولوها بالتحليل مثل د.إبراهيم عبدالله غلوم ود.سليمان الشطي، والأستاذ خالد سعود خالد الزيد عدوها قصة قصيرة... وتأتي رواية (الحرمان) أول رواية نشرت في كتاب... ضم مقدمة كتبها الناقد الدكتور محمد زكي العشماوي". (خليفة الوقيان، ٢٠١٤ : ٣٦٥-٣٦٧)

فكانت رواية (مدرسة في المرقاب) ١٩٦٢ للأديب عبدالله خلف من بواكير الريادة، وكذلك الأديب الروائي إسماعيل فهد إسماعيل "فإنتاجه معروف على مستوى الوطن العربي، فهو يعتبر من العلامات المميزة للرواية والقصة في العصر الحديث، من قصصه (البقعة الداكنة) صدرت عام ١٩٦٥، ثم أعقبها من العديد من الروايات، بدأ برواية (كانت السماء زرقاء) عالم ١٩٧٠ ثم رواية طويلة من سبعة أجزاء صدرت ١٩٩٦ ترصد وتوثق بأسلوب روائي أحداث الاحتلال إلى التحرير بعنوان (إحداثيات زمن العزلة)، ورواية (سماء نائية) عام ٢٠٠٠، ورواية (الظل الكائن) عام ٢٠٠١، ورواية (المسك) ٢٠١٠. (ليلى محمد، ٢٠١٠ : ٢٩)

الأحداث تتقارب في منتصف القرن العشرين، فبيئة العمل والمواطنة محددة وواحدة وبالإمكان التفريق بين بعض الرتوش البسيطة التي تضعها عائلة أو حي كويتي قديم فقد اشتهرت بعض الأحياء بكلمات مختفلة عن الحي الآخر، وإن كانت هذه الكلمات والعادات قريبة كل القرب مع مع يتطلب من المجتمع ككل، فكانت المعطيات محددة كمثل المدارس التقليدية التي تصف حال التعليم آنذاك الزمان، والبيوت والأحياء (الفرجان) في اللهجة الكويتية.

ويوجد خلاف حول رواية "آلام صديق" لفرحان راشد الفرحان عام ١٩٤٨م، فهل هي رواية أم قصة، فاختار الكثير تسميتها قصة وليست رواية؛ لأنها لم تحمل تقنيات الرواية ولكنها

طويلة في فصولها، وأما القسم الثاني فصنفها على أنها رواية، واستدل على ذلك بأنها رواية كتبت بعناية وأن عدد صفحاتها تتناسب مع عدد صفحات الرواية.

وبقي هذا الخلاف ملاحظا من خلال البحث في الكتب التي تناولت بدايات الرواية في الكويت، فيذكر محمد حسن عبدالله في كتابه الحركة الأدبية والفكرية في الكويت على أنها قصة ويصنفها في فصل القصص، ويتناولها جميل حمداوي في دراسته ببلوغرافيا الرواية في الكويت على أنها رواية صدرت عام ١٩٤٨". (محمد حسن، ٢٠١٤ : ٤٤٤)، (جميل حمداوي، ٢٠١٠ : ٣١٣)

ومن هذين المرجعين يظهر الخلاف جليا عند المؤلفين، فالأول اعتبرها قصة قصيرة، والآخر اعتبرها رواية، وكل منها له وجهة نظره الخاصة، ولم نخرج برأي منفصل وإنما ابتغينا الحياد منهجا لنا، فأردنا تبيين وجه الخلاف.

ويزداد اسم الرواية الكويتية بريقا إذا ما صوحبت باسم إسماعيل فهد إسماعيل. فيبدو لنا أن إسماعيل فهد إسماعيل يعد أول من أسس بواكير الرواية الكويتية الحقيقة الذي لفت أنظار النقاد حوله، ووضع أسسها، فأسلوبه الفني الذي يستخدمه في سرد رواياته أسلوب مميز، ولقد أبدع إسماعيل في أول رواية له التي كانت هي من تقديم الشاعر صلاح عبدالصبور والتي قد ذكر فيها تفاجؤه من هذا العمل الروائي، كأنها رواية القرن العشرين القادمة من الشرق.

ونضيف أن "رواياته الأولى بوجه خاص برأينا أنها تمتد إلى مساحة شاسعة بحثا عن أرض الحرية الإنسانية في عالمنا العربي (كانت السماء زرقاء، المستنقعات الضوئية، الجبل)، كما أن أغلب رواياته التالية تولع بالاتجاه العربي الواعي وتكرس له، وهو اتجاه يهتم بالأرض العربية بشكل عام على اعتبار أن الأرض الكويتية هي الأرض العربية، فعلى حين تذكر روايته (ملف الحادثة) ١٩٦٧ أسماء أحياء من مدينة الكويت، فإن الوجود الحقيقي للجغرافيا يدور في الفكر القومي بصورته أيدلوجية عبر (خطابه) الروائي الشامل. وعلى هذا النحو، فإن البقية من رواياته تتحدد حول الاتجاه العربي بشكل شمولي (لامحلي)، وإن بدت الجغرافيا فضاءً فنيا لا نهائيا في تلك الأعمال، ولما كانت هذه الأعمال تتوزع في ثنايا هذه الدراسة –عبر أكثر من فصل– فسوف نستعيض عن التفصيل، كما سنرى، بالإجماع المفيد. يولي إسماعيل فهد إسماعيل قضية لبنان عناية كبيرة في عمله الروائي (الشياح)، كذلك يولي القضية الفلسطينية

عناية أكبر في عمله الروائي الآخر (الحادثة)، وهو –أيضا– يتعامل مع التاريخ المصري الحديث بجدية تامة في ثلاثيته (النيل/ البدايات، النيل/ النواطير، النيل/ الطعم والرائحة) وهو في الجزء الثالث خاصة يهبط إلى أحياء مصر المعاصرة حيث الزمن العربي في السبعينيات: كامب ديفيد والانفتاح واهتزاز العروبة". (مصطفى عبدالغني، ١٩٩٤ : ٦٥)

كذلك إنه "قدم لمكتبة الرواية العربية المعاصرة هذا الرف الكبير والمهم والمتعدد الرؤى الفنية والمشاكل الواقعية من القصص والروايات... كما أنه يريد أن يجعل نصه متوافقا مع آراء نقدية يؤمن بها كما يبدو من كتاباته التنظيرية بقدر ما يريد أن يتواصل مع السر الكوني لهذه الحيوات التي نمارسها، بصدق وبإخلاص وبعيدا عن مشاغل الكتابة بصفتها إبداعا منجزا أصلا". (سعدية مفرح، ٢٠١٠ : ١٣٨)

تمثلت روايات بالشعور باللوعة وبالحب، وبتقديم شخصياته المضطهدة في المجتمع بالرغم من أنها تساهم فيه، ومحبه لأبنائه، هكذا هو الفن برأي الكاتب إسماعيل فهد، وذلك عن طريق تقديم المرارة بشكلها الحقيقي وبتيار أكثر واقعية، حيث إنه في رواية (في حضرة العنقاء والخل الوفي) يلقي الضوء على أحداث مهزوزة لا يراها المجتمع أنها ذات قيمة ويفرض عليها أبجدياته، وهي طبقة (الغير محددي الجنسية) فهي طبقة –كما يراها الروائي– طبقة مساهمة في المجتمع وحاضرة معه بالسراء والضراء، ولكنها مضطهدة اجتماعيا وطبقيا. (إسماعيل فهد، ٢٠١٤)

دور الحب في كل عمل أدبي دورًا أساسيًا، فلا يخلو أي عمل من هذا العنصر الذي يشكل نقاط أساسية في العمل الأدبي الفني، فلكل عمل عناصر لا تتجزأ منه مثل الشخصيات الرئيسيية وعنصر المكان وعنصر الزمان والحبكة ولحظة التنوير الرموز التي تلون العمل بأجزاء أساسية له، فالرمز يكون يكون كفتيل الشعلة التي تنبثق منه الأنوار.

وقد لعبت الروائية ليلى العثمان دورا بارزا في نشأة الأدب النسوي، وتمثلت الانطلاقة الروائية النسوية على يد الأديبة ليلى العثمان في أعمال كثيرة، والتي ترسخت بنظرة المجتمع للنساء والحقوق المسلوبة من قبل هؤلاء الرجال، فاعتبرت الأعمال الروائية إنما هي أسلحة مدافعة عن بنات جنسها، فهي ترسخ المفهوم المعتاد للمرأة أنها الأم والأخت والزوجة، وتلزم العنونة في أعمالها بإشارة مباشرة أو غير مباشرة للمرأة مثل رواية (المرأة والقطة) و(وسمية تخرج

من البحر) و(فتحية تختار موتها). كما أن العثمان تصور في أعمالها شخصية الأنثى المضطهدة في المجتمع وإن وقع الخطأ بين الجنسين من أجل الحب، فإن مفهوم الخطأ عند المجتمع مضاعف على المرأة دون الرجل وإن كانوا في الجرم سواء.

ونلاحظ أننا يجب أن ننتبه إلى أن حركة القصة النسائية الكويتية ما تزال في أوج عطائها، فلا تزال المحاولات الشبابية القادمة تسلحت بمفاهيم جديدة لأدب الرواية الكويتية المعاصرة، إثر قراءتها لكتابات ليلى العثمان وتشربها لفكرها في السرد.

وقد لمعت ليلى العثمان في فن الرواية "في منتصف الثمانينيات تصدر ليلى العثمان رواياتها (المرأة والقطة) و(وسمية تخرج من البحر)، على اعتبار أن قضية المرأة لازمة لتطور المجتمع العربي، والملاحظ أنها تركز على اعتبار أن القضية الإنسان رجل أو امرأة. على اعتبار أن الإنسان العربي يظل وقودا للتخلف مدام غير منتبه للآثار التي يفرزها المجتمع الجامد. إننا في الروايتين أمام الكويت، المدينة القديمة الجديدة في آن واحد، إن الكاتبة تؤكد في اختيار (المكان) ". (مصطفى عبدالغني، ١٩٩٤ : ٦٦-٦٧)

وقد "استطاعت المرأة فيما خاضت من معارك تستهدف وجودها والحصول على حقوقها، أن تخوض معركة الخطاب المكتوب بعد حقب متتالية اختصرت فيها علاقتها بهذا الخطاب على الحكي، الأمر الذي يعني أن الرجل لم يعد هو المتكلم وحده، عنه وعنها ولم يعد القلم مذكرا أو أداة ذكورية، بل أصبح هناك قلم مؤنث تكتب به الأنثى عن عالمها وتقتحم به اللغة، لتفك شفراتها وتدافع به عن حقوقها الإنسانية المسلوبة". (فاطمة يوسف، ٢٠١٢ : ١٣)

إن الكاتبة الشهيرة ليلى العثمان اتسمت بالإبراز دور المرأة في أعمالها، وقد أشارت إلى أعمالها وأظهرت العنصر الأنثوي بصورة مشرفة فهي المجتهدة وهي الصابرة المتحملة لأعباء الأسرة والمجتمع، وقد لعبت المرأة بدور الضحية في كثير من أعمالها؛ خاصة في وسمية تخرج من البحر، فقد خلقت التعاطف مع هذه المخلوقة الضعيفة التي ضحت بحياتها من أجل سمعتها، بأحداث متسارعة.

جاءت مرحلة أخرى في نشأة الرواية، وهي مرحلة أدباء جدد على مستوى الرواية، وهي تتمثل في الثمانينيات على يد والروائي سليمان الشطي و وليد الرجيب وحمد الحمد وسليمان الخليفي وطالب الرفاعي وهيثم بودي وغيرهم.

جاء الأديب وليد الرجيب برواية (بدرية) عام ١٩٨٩، كما له روايات (موستيك) و(واليوم التالي للأمس) و(أما بعد) ورواية (ليتوال) و(مافيستو الشر) كما لحمد الحمد رواية (مساحات الصمت) و(زمن البوح) و(الأرجوحة) و(مساءات وردية). ولطالب الرفاعي رواية (رائحة البحر) و(سمر الكلمات) و(الثوب) و(ظل الشمس). ولهيثم بودي رواية (الطريق إلى كراتشي) ولسليمان الشطي رواية (صمت يتمدد).

آليـــة النسيـــج الحـــواري:

يقدم الحوار آلية مغايرة بين نص روائي وآخر، حيث يشكل طريقة سرد الحوار وآليات المنولوجات الداخلية للشخصيات، وسبل السرد المختلفة في إدارة الحوار من قبل السارد أو الشخصيات الرئيسة أو الثانوية التي يلعب بها المؤلف لتوضيح مشهد أو تصوير حالة.

إن الشخصيات هو التي تخلق آلية الحوار بتدخل المؤلف أو من خلال غرائزها المكبوتة، من خلال إطلاق منولوجات داخلية وعن طريق استخدام ضمائر اللغة المختلفة ومنها المتكلم والمخاطب والغائب، لسرد أحاسيس دفينة ورسم ملامح الشخصية النفسية من خلال حوارها مع نفسها أو مع الآخرين.

ولعل المنولوج الداخلي في الروايات يبرز مكنونات الشخصية والطباع الغائرة في ذاتها' حيث يكشف المنولوج عن كثير من المشاعر الحبيسة في الشخصية من حزن أو ألم أو دوافع أخرى من خلال مناجاة للنفس وترسيخ للمبادئ التي تسردها الشخصية من خلال الحوار.

إن فكرة الطرح الروائي تختص بالمونولوج الداخلي في كافة الحقول الأدبية من قصة قصيرة ورواية ومسرح ومقالة، فقد تعتمد كل تلك الأدبيات على المونولوج الداخلي الذي يعتبر جزءا لا يتجزأ في هيكلها الداخلية.

وكذلك فإن ضمير الهو ضمير له تأثير عجيب في نفس القارئ الأخير لأن السارد يخرج من كونه متحكما بصورة مباشر في أحداث الرواية ومخرجات اللغة، بحيث أنه قد يختار اللغة والمفردات الشخصية ويلجأ إلى المعجم اللغوي الذي حدده له عقله من خلال خبرته، ولكن بضمير الهو فهو مختبئ خلف السطور لا يظهر بشخصه مباشرا.

وجدنا أن الصوت المنولوجي يرتفع في كثير من الروايات الكوتية المعاصرة فإما أن اختار المؤلف السارد ليؤدي هذا الدور، أو على لسان شخصية من شخصيات الرواية.

وبعض المخرجين حاولوا ان يعالجوا هذه الورطة بعدم تثبيت الكاميرا، فالمونولوج الذي يرد على لسان البطل يأتي دوما والكاميرا في حالة حركة مستمرة، وكذلك تكون الحال بالنسبة للشخصية التي تؤدي المونولوج.

ويرى مؤلف المعجم مصطلحات السرد أن المونولوج لا يخلو من أي عمل أدبي رائع فيجب أن يحتوي على مناجاة الشخصية لنفسها وتأكيد لمشاعر داخلية في النفس البشرية واحتواء المونولوج أدوات أخرى تسبح في فضاء الأدب.

إضافة إلى الكثير من النقاد الذين كرسوا جهدهم لتوالد الأفكار في تلك النظرية وبناءً على نظريات سابقة جعلت الأرض خصبةً للمونولوج وفكرة سيادة في أدبية المنولوج، إنهم قد ركزا على آليته بشكل متواضع وشكلوا أنواعه بشكل منطقي مألوف عرفوا من خلاله كيفية النوع الضمني للمونولوج الداخلي، ولعل همفري أسهب في الكتابة عن المونولوج وفصَل معطياته الحية بأمثلة من الروايات المعاصرة عند قيام الربيعي بترجمة الكتاب المؤلف إلى العربية.

آليـــة التنـــاص:

إن التناص هو محاكاة لنص في تقديم جملة أو كلمة، ويقتبسها الآخر في سبيل توظيف فكرة معينة وقد تكون مشابهة للتي هي في النص القديم، وللتناص آلية محددة وهي تحديد وجه الشبة في النص المقتبس، وتحديد وجه الاختلاف في الدلالة المطلوبة.

وفي رواية (فئران أمي حصة). سعود سليمان السنعوسي،فئران أمي حصة. تمثل التناص في جملة "الفئران آتية احموا الناس من الطاعون" هي جملة استعيرت من مسلسل كويتي وهو (على الدنيا السلام) من تأليف طارق عثمان،(عرض على تلفزيون الكويت)، ١٩٨٧.، فالشخصية التي كانت تردد هذه العبارة شخصية مضطربة نفسيا ترقد في مستشفى للأمراض العقلية اسمها فؤادة تضع مصيدة للفئران في أروقة المشفى و تردد هذه العبارة كثيرا لغرض مرضي في نفسها. وجاءت هذه المقولة في رواية (فئران أمي حصة) للتعبير عن الطائفية التي ستمخر في أحشاء المجتع في المستقبل وكأن الرواي لديها رؤية مستقبلية في توقع الأحداث والسيناريو القادم، من خلال المشاحنات.

إن الروائـي وليـد الرجيـب فـي روايـة (مانفيسـتو الشـر) يمثـل تناصـا مـن الآداب الإنجليزيـة؛ فترجمـة مانفسـتو التنـاص (الزمن الموحش) لحيدر حيدر و(الشرق الموحش) فالروايتين في نفس العام ٢٠١٤

ونرى التناص يبدو واضحا في رواية (كالولو) التي اشتملت على الاقتباس لأغنية كانت تعرض من قبل برامج الأطفال وهي "أسنانهم تلمع كاللولو".

السيميـــــاء:

للسيمياء ضرورة قصوى في تقنيات السرديات المعاصرة، فالتطرق لها أصبح فرضا لا نافلة، تختص بسماتها الداخلية التي تختزل معاني أخرى غير التي تظهرها، فهي شفرة يجب فك لغزها عن طريق القارئ الثقف الذي يوللسيمياء خاصية مميزة في فك مفهوم فك الشفرة من الدال والمدلول، وعلى المؤلف تضمين هذا المفهوم بين السطور بصورة شبه مباشرة أو غير مباشرة للتعبير عن الغرض المطلوب من خلال السارد أو شخصياته، ونجاح سيميائية الشفرة في التمنع عن الظهوربحقيقية شكلها لفترة محدودة، وإعطاء متعة التلقي من وراء هذا التخفي، كم ينبغي على القارئ كشف الوجه الحقيقي والمقصد المتخفي وراء الشفرة باسم السيمياء يامتياز بنباهته وحنكته.

وقد نرى اختلاف في تسمية المصطلح، فمن النقاد يستخدم "السيماء" ومنهم من يستخدم "السيمياء"، وبعد البحث التحرى وجدنا السيماء في وردت في القرآن الكريم ست مرات بلفظة "سيماهم" والمعنى العلامة، وقد وردت "السيمياء" في لسان العرب وعرفها بنفس المعنى، لذلك نجد اللفظتين عند النقاد وكلاهما صحيح.

ولعنا نكشف السيمياء من جملة كاملة تكون حاملة لتلك الشفرات الخفية التي غرستها المؤلف بصورة خفية، ولكنها تحمل أبعادا أكثر من وجهها الحقيقي.

إن مفهومنا للازمة بأنها الشفرة أو المعنى الخفي لكلمة أو جملة أو عبارة، ونعتت باللازمة لأنها تلزم الشيء معنا مناسبا في سياقه في النص، وتتموضع موضعا مختلفة في نصوص أخرى، فاللازمة تتشكل مع الدلالة الكاملة ولا تتخذ لنفسها وجها واحدا.

وإتماما على ما ورد فإننا نعلم يقينا أن اللوازم أو البدائل من أدوات السيميائية وتخضع لها الكثير من الأنواع الأدبية المتنوعة، ولكننا نسجل انفرادا بنقطة معينة –ألا

وهي- أن اللوازم أو البدائل لا تأتي عن طريق السارد فقط لوحدة، وإنما تأتي عن طريق الأشخاص أيضا عن طريق المنولوجات.

إن السيمياء تقنية تجمل النص الروائي وكأنها مساحيق التجميل للنص، فالنص الإبداعي الروائي الحقيقي المعاصر يكره المباشرة في التقديم ، ويعشق التمنع من الكشف عن هويته للقارئ بسرعة حتى تتحقق مفاهيم المتعة في السرديات، فالقارئ عليه مهمة التنقيب والبحث والكشف للوصول إلى نتيجة مرضية.

ولأن الأديب في صراع دائم مع السلطة، تظهر السيميائية ، ففي الأدب العربي القديم في كتاب ابن المقفع "كليلة ودمنة"، فكان الكتاب مشفرا بالكامل عندما اختار المؤلف الأول ذلك، من خلال جعل السرد على لسان الحيوان، فكانت الفكرة قائمة على هذا المنوال فهمي ثمرة اعتقادهم للتخفي واقحوانية نتاجهم.

وبالنسبة لسيمياء التشخيص فإنها تلعب دور مهيمنا على على اللغة التعبيرية في مقاعد بلاغية كثيرة، إذا أنها تشكل الشفرة في بنيتها وأنها تغذي المعنى المراد الإشارة له بتقنية سردية جميلة صاغتها شخصيات الرواية على لسانها.

كما أن رواية (فئران أمي حصة) لها سيميائية خاصة تمثلت قضية حزبية عاشتها الكويت ولازالت تعيشها، وهي الطائفية التي تفتك في المجتمع الكويتي بين الطائفة السنية والطائفة الشيعية حيث أشارت الرواية إلى أحداث ما قبل الاحتلال العراقي على الكويت في عام ١٩٩٠ ومرورا باجتياح العراق عام ٢٠٠٣، وإلى زمن افتراضي وهو عام ٢٠٢٠. فالفئران ووإن كانت صغيرة الحجم إلا أنها قادرة على التدمير وهي مجتمعة إن لم تقاوم منذ بدايتها.

كما جاءت جملة "لا يُخلِّف الهدمُ إلا حجارة لا تصلح للبناء".سعود سليمان السنعوسي،فئران أمي حصة، ص . إننا نرى أن للجملة السابقة معنا مباشرا وهو كما ظاهر لنا بحدود لغته، وهي أن الحجارة الناتجة عن الهدم لا تصلح لاستخدامها مرة ثانية في عملية البناء، أما الشفرة السيميائية الخفية فهي ما قد يخلفه الدمار الناتج عن الطائفية والمشاحنات التي تتكون في النفوس بين أطياف المجتع والأحقاد والذكريات المريرة التي تراها كل طائفة على الأخرى لا يمكن أن تنمحي أن تنسى بسهولة.

وإننا بصدد معالجة هذا الكلام على رواية (الشرق الموحش) فإن الرواية عولجت من منظور تاريخي، وحدث تاريخي حقيقي في تاريخ الكويت الحديث، ولكن الشخصيات والحورات القائمة من وحي خيال المؤلف، فقد قام بإقحام شخصياته الخيالية في هذا الزمان والمكان الحقيقي وألزمهم بتقاليد وعادات المنطقة الجافة، وألزم الموصوف وهو الشرق بصفة الموحش وبنى دلالة مزدوجة جديدة في تصور المتلقي الأخير وهو الوحشة في تلك لبقعة الجغرافية. ونذكر ".

تكمن السيميائية في رواية (كاللولو) إشارات بعيدة المدى، فلا تظهر مع عنوان الرواية بشكل أولي؛ لأن العنوان له دلالة عامة غير موحدة الرؤية، ويتضح بين السطور أن الإشارة تكن في وصف لأسنان الأطفال اللبنية وبينت المؤلفة هذا في استهلال الرواية، وأغفت عمدا إظهاره من العنوان حتى تنشط مركز عضو التأويل في مخيلة القارئ. فهي تصف أسنان أطفال الثمانينات التي كانت تراها بعينها فهي جيلها، وأترابها في مرحلة لطفولة. واستبقت لفظة اللولو بحرف الكاف للتشبية، وألزمت العنوان صبغة كويتية؛ لأنها ألغت الهمزتين من فوق الواوين لتحول الكلمة من اللؤلؤ إلى اللولو ومن الفحصى إلى العامية.

كذلك إن الكاتبة تشير بدلالة أخرى وهي اسم البطلة الطفلة "لولو" في الرواية، وكأنها تتفرع في العنوان إلى إشارتين؛ فالأولى قد ذكرناها؛ والثانية اسم للطفلة "لولو" في الرواية' فاللوازم حاضرة بصورة مزدوجة في العنوان، والاكتشاف يكون من خلال السرد في نص الرواية.

وتذكر الروائية بأن "العمل التجريبي يمكن أن يأتي بسبب قيود أو بمعنى أصح عليك أن تفرض على نفسك قيودا نبيلة، وهذا هو التجريب بالمصطلح نحو الإبداع". حياة الياقوت، رسالة النص الأدبي،٢٠١٦، (دورة علمية)، أكاديمية الأدب، رابطة الأدباء، العديلية ، الكويت.

□

المـراجـع

أ.أ.مندلاو (٢٠٠٧). الزمن والرواية، ت: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ص٢٠.

إسماعيل فهد إسماعيل (٢٠١٤). في حضرة العنقاء والخل الوفي (رواية)،الطبعة الثانية، الكويت، الدار العربية للعلوم ناشرون.

جاسم حميد جودة (٢٠١٤). جمالية العلامة الروائية، الطبعة الأولى، دار الروضان للنشر والتوزيع، عمان، ص٥٨.

جميل حمداوي (٢٠١٠). ببليوغرافيا الرواية بالكويت، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، العدد١٣٧-السنة٣٦، ابريل ٢٠١٠، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ص٣١٣.

خليفة الوقيان (٢٠١٤). الثقافة في الكويت -بواكير اتجاهات- ريادات-، الكويت، الطبعة السادسة، ص٣٦٥-٣٦٦-٣٦٧.

ذاكرة الكويت الثقافية تدين الاحتلال (استطلاع)، مجلة الكويت، فبراير ٢٠٠٤، العدد٢٤٤، ص١٧.

روبترت همفري (٢٠٠٠). تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ص ١٩٣- ١٩٤.

سعدية مفرح (٢٠١٠). شهوة السرد- هوامش على حافة التأويل، الطبعة الأولى، الكويت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ص ١٣٨.

سعود السنعوسي (٢٠١٠). الموقف النفسي للأدب الكويتي في فترة الاحتلال التحرير- الشعر نموذجا-، الطبعة الأولى، مطابع الخط، ص٣٨-٣٩-٤٠.

عبدالله محمد الغزالي (٢٠٠٦). تناسل السرد ومستوياته في سلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلي المكي المتوفي سنة ٥٦٥هـ، ١١٧٠م، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة النشر العلمي، الرسالة ٢٥٣ - الحولية ٢٧، ٢٠٠٦، الكويت، جامعة الكويت، ص٩٥.

فاطمة يوسف العلي (٢٠١٢). النص المؤنث وحالات الساردة-دراسة تحليلية لخطاب المرأة في الرواية العربية- مكتبة آفاق، ص١٣.

لسان العرب، ابن منظور الأفريقي المصري (٢٠٠٩). المجلد الأول، مراجعة يوسق البقاعي، إبراهيم شمس، نضال علي، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، ص ١٧٩٨.

ليلى محمد صالح (٢٠١٠). المكان السردي في القص النسوي الكويتي – دراسة في علاقة المكان بالزمان، الكويت، ص ٢٩.

محمد حسن عبدالله (٢٠١٤). الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، الطبعة الثانية،٢٠١٤، رابطة الأدباء، ص ٤٤٤.

محمود غنايم (١٩٩٣). تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجيل، بيروت، دار الهدى، القاهرة، ص ص ٩-١٠.

مرسل العجمي (٢٠٠٣). السرديات- مقدمة نظرية، ص١٤-١٥-١٦-١٧-١٨-١٩.

مصطفى عبدالغني (١٩٩٤). الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ص ص٦٦-٦٧.

ميجان الرويلي وسعد البازعي (٢٠١٠). دليل الناقد الأدبي (مصطلحات)، المركز الثقافي العربي، ص١٧٤.