(تمثّل الثنائيات)
إستيراتيجية بنيوية تكوينية في التشكيل
دراسة في الرواية المصرية المعاصرة

د. محمد مصطفى سليم
جامعة قطر- كلية الآداب والعلوم- قسم اللغة العربية
وجامعة بني سويف- كلية الآداب- قسم اللغة العربية

الملخص :

"تستهدف هذه الدراسة تبيّنَ بعض مظاهر التشكيل البنيوي في الرواية المصرية المعاصرة؛ وذلك من خلال رصد طريقة تعامل الكاتب مع الموضوعة الروائية وبنائها في نصّه، وفق شكلٍ محدد له دلالة مهمة في تقديم إشكالية النص الروائي، وبما يجعل من هذا الشكل مضمونًا في ذاته، قد يتسق مع بنية الرواية أو يختلف معها. وتسلط الدراسة الضوء على مظهر الثنائيات وتمثّل دورها في تشكيل الثيمة الروائية، بوصف الثنائيات أداةً فنيّة مهمة في بناء العمل الأدبي عامة والرواية خاصةً، ثم لما لها من حضور بائن في منهجية البنيوية التكوينية وتجلياتها عبر تقاطعات مع البنية الداخلية للنص وما يجسده أيضًا من بنية ثقافية وبنية اجتماعية. وسيكون الفضاء التطبيقي للدراسة محددًا في روايتين، هما: (حكاية شَوْق ١٩٩١) للروائي أحمد الشيخ، ورواية (الأفق البعيد ١٩٩٢) للدكتور طه وادي.

كلمات مفتاحية:

الرواية، البنية، البنيوية التكوينية، التشكيل، التّمثّل، الثيمة، الثنائيات، الشكل.

The Binaries Represention as a Generative Structural Strategy in Formation
A Study on Contemporary Egyptian Novel

Abstract

This study aims at illustrating some manifestations of the structural formation in the contemporary Egyptian novel through identifing how writers deal with the fiction topic, and its structure in his text according to a particular form that has an important significane for the text problem. This gives the form a unique meaning that is relevant or irrelevant to the structure of the novel. The study sheds lights on the representation of binaries and its role in formation of the fiction topic as binaries is an artistic tool in constructing the literary work in general and novel in particular.

It also has an existence among the methodologies of generative structuralism and its manifestations through the interconnections with the internal structure of the text and its social and cultural personification.

The application space of this study are two novels the first is (Hekaiat Shouk (1991) by Ahmed Alshaikh, and the second is Alufuq Albaid (1991) by Taha Wadi.

The keywords:

Novel, Structure, Generative Structuralism, Formations, Representation, Theme, Binaries, Form.

(هناك، من دونِ شكٍ،احتمالٌ كبيرٌ في أن يتأثر الكاتبُ بالمحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثيرُ متعددَ الوجود، فيأخذ شكلَ تكيّفٍ، لكنه قد يأخذ أيضًا شكلَ ردّ فعلٍ للرفضِ أو للتّمرّد، وقد يُصبح تركيبًا للأفكار التي صادفها في هذا المحيط الخارجي) لوسيان جولدمان (١٩١٣-١٩٧٠)

مفتتح:

لم يكن ظهور البنيوية، في بداية القرن العشرين، بوصفها ردةَ فعلٍ على ما يعرف بـ (تشظّي المعرفة)[١] في أفرع دقيقة إلا حراكًا منهجيًّا منضبطًا نحو توحيد العلوم عبر رؤية شمولية تسعى نحو تفسير الظاهرة الإنسانية، ثمّ عُدّ ذلك الظهور، في الآن نفسه، حراكًا وجوديًّا يتقصّد إنقاذ الإنسان من عزلته عن الواقع؛ تلك العزلة المفضية إلى العبثية والضياع الإراديين، ولعل هذا كان واضحًا في تعليق لوسيان جولدمان على الكاهن فيليريم باركوس في رسائله إلى إنجيليكا بأنه ذو موقف ثنائي، يتمثل في العالم الردئ والكون الواضح الذي أفضى إلى نظرية أخلاقية قوامها أن (الشر إرادة العيش في العالم، والخير هو رفض للعالم، والاعتكاف في العزلة، في الكون الإلهي، وإلى حد ما في الموت) [٢].

ثم جاءت جملة من الدراسات النقدية البنيوية لتؤكد غاية ظهورها، وخاصة عندما نحت الدراسات منحى مضادًا للنظام القائم على اللغة، أو- بتوصيف أكثر دقة- المنحى المضاد للغة التي تبدو في العمل الأدبي نظامًا ذا هندسةٍ ثابتةٍ، من شأنها أن تؤدي إلى اتّصاف البنية بالثبات والسكون والحركة، وفي السكون فضاء خصيب للعزلة والتقوقع وربما الضياع. وقد أبدى بعض البنيويين قدرًا من عدم الارتياح لهذا الثبات، وفي مقدمتهم لوسيان جولدمان (١٩١٣-١٩٧٠)، الأمر الذي

---

(١) راجع: سعيد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٦، ٢٠١٧، مادة (البنيوية والنقد البنيوي) من ٦٧ إلأى ٧٩.

(٢) لوسيان جولمان: الإله الخفي، ترجمة:زبيدة القاضي،الهيئةالعامةالسوريةللكتاب، دمشق،٢٠١٠. ص١٣.

تطورت مظاهره في ما بعد، وارتفعت معه مكاشفة المآلات البنيوية مع جملة من الدراسات المضادة للبنيوية ذاتها، فبدت وضعيتها إزاء الغاية التي تنتهي إليها تلك الممارسات التحليلية النصية، وليس إزاء الممارسة الإجرائية، في حالة من البؤس، حين عبّرت عن عزلةٍ حقيقية للنص وعزلته تمامًا عن الذّات المُنشئة له، وانغلقت به لغةً ذات نظام معياري، وقولبة جامدة؛ فغدت الممارسة البنيوية التحليلية موسومة بالصوفية النصية على حد تعبير، ليونارد جاكسون (١٩٣٤-. ..) [١].

ولأن ميدان هذه الدراسة، في المقام الأكبر، هو تقديم ممارسة تطبيقية ليعض تجليات البنيوية من خلال مادة سردية عربية، فإنه من الأجدى أن يكون لها مسار إجرائي يلتزم بمنهجية واضحة، وأول ما يقود إلى ضبط الإجراء المنهجي هو الانطلاق من الجهود البنيوية الخارجة على ما هو مستقر وثابت وجامد في نظام البنية. ويتمثل هذا المنحى البنيوي المضاد في وجود تجليات نقدية تعاملت مع اللغة تعاملاً مختلفًا، ولاسيما في عند الجمع بين ثلاثيٍّ ذي طابعٍ حركيٍّ موّارٍ، وهو: **الذات** و**اللغة** و**الكون**، أو بمسميات أُخَر لها اتصال بفضاء الدرس الروائي، وهي: الذات الروائية حينما تتمظهر في مفهومات واضحة تتعلق بالدور ورؤية العالم وغيرهما، ولغة السرد الروائي حين تُنتج خصائصها المساعدة على الحركة وإذابة الفواصل بين مكونات النص في علاقات مفضية إلى كيان متسق أو بنية شمولية، ثم الوقع الاجتماعي بوصفه المؤسسة الأم ذات الطابع النسقي، التي تعمل على إنتاج بنية ثقافية، من شأنها أن تخترقَ وحداتِ النّص، وتذيب عزلتها، كاشفةً عن وهم استقلالية الجزء عن الكل، أو البنية الصغرى عن البنية الكبرى الكلية.

وإضافة إلى ذلك، فإن الإطار المنهجي للتحليل البنيوي الذي تبتغيه الدراسة لا يرى وحدات النص من منطق تماثل الجزء مع الكل، أو من زاوية تعبير

---

(١) ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية.. الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة: ثائر أديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤، راجع مدخل (من علم اجتماعي إلى صوفية نصية وبالعكس) ص ٢١-٤٨.

الكل عن الجزء من الوحدات، بقدر ما يجعل رؤيته منصبة على العلاقة بين الأجزاء أو الوحدات، تلك العلاقة التي تحمل اللغة فيها النصيب الأكبر من الدور والتأثير في تحديد العلاقات وتقديم الأفعال التي يمارسها الأفراد؛ فتبدو الذات متحركة في إطار مفهومات عدة، منها: الوظيفة والدور الفاعل وغيرهما، وليست مطروحة في إطار التقاليد التفسيرية القديمة التي ترى الشخصية الروائية في أنها محددة بالشخصية (الرئيسة والثانوية) وما يرتبط بذلك من توصيف كلاسيكي للملامح الجسدية والنفسية والعقلية، وغيرها من السمات الفنية التي توقفت مع ظهور البنيوية، بل إن أيّ تأويل يتعامل مع النص في إطار هذه التقاليد التفسيرية ما قبل البنيوية من شأنه أن يفترض مفهومًا للمعنى يُحيل- بالتبعية- إلى نِيّة الكاتب وما ينطوي عليه ضمير المؤلف، وهو ما لا تسعى إليه الدّراسة.

وبهذا لن يكن الاهتمام البنيوي باللغة، من هذه الزاوية، قائمًا على أساس أنها نظام محدد يُشكل بنية لها خصائص ثابتة، وإنما يأتي الاهتمام باللغة لكونها، حدثًا فعليًّا يمارسه الأفراد؛ لأنها بهذا التصور تُحقق قيمة فنية واجتماعية في آن واحد، وكان للتجاذب النقدي بين اللغة (النظام) واللغة (الحدث/ الفعل) دور في إسباغ الكتابة الأدبية بصفات تقترب بها من حد السلوك الاجتماعي النابع من رؤية معينة للعالم يسهم في بلورتها سياق نسقي من السلطة الاجتماعية؛ فالكتابة الأدبية نوع من الممارسة الفعلية، التي لا تتحول إلى نظام قار وثابت إلا إذ أسهمت في توليد بِنى أخرى لها علاقات تكوينية وتوليدية بها، وعلى سبيل المثال إذا استقرت حال الأدب، وتفرع إلى أنواع تجريبية يمكن أن يتحول النموذج الأوّلي الأعلى فيه إلى نظام، وتتحولت الأنواع الأدبية المتفرعة منه إلى ممارسات فعلية اجتماعية، يمكن في سياقها أن يكون هناك تواز بين الأدب ممثلاً في (النص الجامع) بأدبيته وبين الأنواع الأدبية الأخرى في إطار جنس أدبي، أو بمعنى آخر بين الأدب الروائي وبين الأنواع الروائية الأُخر (الرواية التسجيلية، والتاريخية، ورواية تيار

الوعي، والرواية الواقعية، وغيرها) حيث يكون الأدب الروائي نظامًا، وهذه الأنواع ممارسات اجتماعية.

وعلى ضوء من هذا، تتوجه الدراسة صوب منهجية تترسّم مظاهر البنيوية التكوينية من دون إيغال في الإطار النظري وتفاصيلة حتى تكون الفرصة متاحة، وبشكل أكبر، أمام الدرس التطبيقي، مستفيدة في هذا من مقولات لوسيان جولدمان الحاضرة تطبيقيًّا؛ لما تتيحه من حركة قائمة على التقابلات والثنائيات المتوالدة في بنية النص الروائي، وبالشكل الذي يمكن فيه لهذه الثنائيات أن تحدد الطابع الكلياالشمولي للبنية وشكلها.

البنيويّة التّكوينية وتماثُل الشّكل مع المجتمع:

يجمع كثير من النقاد على أن المهاد الحقيقي للبنيوية التكوينية تمثل في تلك الجهود التوفيقية بين الصيغة الشكلانية للبنيوية والمبادئ الجدلية الماركسية، تلك المبادئ التي تسعى إلى إيجاد فضاء يُعزز وجود الأيديولوجيا الماديةالجدلية، وبالشكل الذي يُحقق لها دورًا واقعيًّا متصلاً ببلورة التطور التاريخي والاجتماعيأ أو تفسيرها؛ ومن ثم الإسهام في إنتاج رؤية لتغيير العالم أو تطويره.

وفي ظل هذا المهاد تسعى الدراسة، وعلى نحو تطبيقي، نحو استثمار جملة من الإجراءات والاصطلاحات التي عبرت عن أدوات البنيوية التكوينية لتبيان ما يقوم عليه النص الأدبي من ثنائيات تقابلية تبرز جوهر الفعل الإبداعي في النص الأدبي، ومنها: **التشيؤ** الذي يبدأ من استبعاد الطابع الإنساني في العلاقات الإنسانية لصالح المادة والنظام، ومفهوم **القيمة** حيث الانتقال من الكيف إلى الكم،، **والبطل الإشكالي، والتماثل** الذي هو ضد الانعكاس في علاقة الأدب بالمجتمع في سبيل تأييد التفاعل في العلاقة بينهما، **والتماسك، والشمولية، والبنية الدالة، والوعي الممكن** في مواجهة الوعي القائم حيث النظر إلى الوعي الممكن على أنه الوعي بتغيير المجتمع وتطويره؛ لذا يبقى مضمّنًا في كُلّ النص وليس في أجزاء منه، وبهذا يكون الوعي الممكن منسجمًا مع **رؤية العالم** لا رؤية الكاتب،

ومتسقًا مع تصور طبقةٍ اجتماعية عبرت عنها بنية النص الأدبي، و**البطل الإشكالي**، و**القيمة** ... وغيرها من المبادئ والإجراءات والاصطلاحات التي ترد بتجلياتها في ثنايا الوقوف على البنى الثنائية في نصوص لها رؤية ما إزاء العالم الاجتماعي. وقد بدت هذه الإجراءات وبوضح لدى روادها وخاصة لوسيان جولدمان مسلطين الضوء على التقاطع بين رؤية العالم والوعي الممكن والقيمة والبطل الإشكالي وغيرها في نسيج بنية ذات طابع جدلي لا ثبات فيها على وتيرة ما[١].

وإذا كان المنهج الاجتماعي في حدّه الوضعي يكاد يربط بين مضامين الأدب والمجتمع بشكل آلي، فإن الصيغة التي أشار إليها صبري حافظ حول ما أورده إدوارد سعيد وهو بصدد الحديث عن دنيوية النص الأدبي وظرفيته، باستحالة انفصال النص الأدبي كلية عن شبكة الظروف التي تُصاحب تكوينه وعن سياق هذا التكوين، فإن (هناك تسليمًا ضمنيًّا بأن الموقف المعيش ضمن واقع وظروف معينة يختلف كليًّا عن نفس الموقف مكتوبًا؛ لأن النص المكتوب يظل وجوده معلقًا أو مؤجلاً؛ لأنه وجود خارج الواقع الظرفي أو الدنيوي؛ حتى يمكن تحقيقه أو وبعث الحياة فيه عن طريق القارئ الناقد)[٢] وهذا هو فضاء الاشتغال النقدي الذي ينفتح على قراءات أدبية ثقافية، تعمل فيها الاستجابة دورًا كبيرًا في عملية بعثه.

---

(١) راجع كل من:جورج لوكاتش:التاريخ والوعي الطبقي،ترجمة: حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٩، من ٧٧ إلى ٧٩.و و فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٤٢، و محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص٢٣٠، لوسيان غولدمان، مدخل إلى قضايا علم اجتماع للرواية، ترجمة: محمد معتصم، عيون المقالات، العدد ٧/٦، المغرب، ١٩٨٧، ص(٦٥-٨١).

(٢) صبري حافظ: الرواية شكلاً أدبيًّا ومؤسسة اجتماعية، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الرابع، ديسمبر ١٩٨٣، ص٧٨.

ولكنّ هناك احترازًا كي لا يؤدي ذلك التصور إلى تبني مفهوم مغلوط يحصر علاقة النص الأدبي بمجتمعه أو السياق الذي صاحب إنتاجه في ما يعرف بـ **(الانعكاس)**، والأمر على غير ذلك؛ لأن المفهوم الضابط لهذه العلاقة محددٌ في ما يعرف في البنيوية التكوينية بـ **(التماثل)** إذ أنّ هناك تماثلاً من نوع آخر ليس بين مضمون الأدب والمجتمع، بل **بين الأشكال الأدبية وتطور المجتمع بطريقة غير آلية**. ويتم هذا الترابط بواسطة التناظر أو التماثل بين البنى الجمالية أو الفنية والبنى الاجتماعية، **لا** يرى العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة آلية أو انعكاسية أو علاقة سببية دائمًا، بل على العكس، فإنها علاقة ذات تفاعل متبادل بين المجتمع والأدب، وبتعبير آخر إن الأشكال الأدبية- وليست محتويات الأدب- تتماثل مع تطور البنيات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، ويعني هذا أن هناك تناظرًا بين البنية الجمالية والبنية الاجتماعية بطريقة غير مباشرة ولا شعورية، وأيّ قول بالانعكاس بينهما يجعل الأدب محاكاة واستنساخًا وتصويرًا جافًا للواقع، ويعدم في الأدب روح الإبداع والتخييل؛ لأن هناك تناظرًا دائمًا في كل عمل إبداعي بين واقعه وموضوعه، بين بنية شكلية ظاهرة، وبنية موضوعية عميقة، بين اللحظة التاريخية والاجتماعية واللحظة الإبداعية، بين سياقية الجدل الروائي، وسياقية الجدل الاجتماعي. [1] تلك السياقية الجدلية الداعمة للتماثل والتفاعل؛ ومن ثم تحقيق رؤية تطويرية للعالم.

رؤية العالم بين الفرد والجماعة:

تبقى رؤية العالم، في ضوء المنهجية التكوينية للبنيوية، هي النسق الفكري الذي يسهم في توجيه النظرة إلى واقع معين، ولا ترد إلى ما يقصده المؤلف بقدر ما ترتبط بالدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج في سياق اجتماعي مؤثر في

(١) راجع ما أورده جميل حمداوي حول هذا المعنى وبتفصيل:

https://www.arabicnadwah.com/articles/structurism-hamadaoui.htm

مكونات النص الروائي، وما يتضمنه من أفعال وذوات وأدوار ووظائف تُسهم في تحققه.

وعندما صاغ لوسيان جولدمان مسلّمة أسّس عليها منهجه، كانت تلك المسلّمة ترى وفق المادية التاريخية أن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي يكمن في كون الأدب والفلسفة، على صعيدين مختلفين، تعبيرين عن رؤية للعالم، وأن رؤى العالم ليست أحداثًا فردية، بل أحداثًا اجتماعية، ومركز هذا الفكر مفهوم "رؤية العالم" الذي هو وجهة نظر متجانسة وموحدة لمُجمل الواقع، ليست وجهة النظر هذه وجهة نظر متغيرة دائمًا للفرد، بل منظومة فكر لمجموعة من البشر يعيشون في الظروف الاقتصادية والاجتماعية نفسها(١).

ولعل هذا هو ما يمنح الذات الإنسانية–في ما لو اقترنت بالنسق الثقافي للبنية الاجتماعية المحيطة بها–دورًا وقيمةً في إبداع التاريخ؛لأن الفرد منوط بالفعل، والدور، والحدث الإنساني الذي يتغير بتغير البنية الاجتماعية، ولا يتحقق هذا في الفضاء الذاتي المحض، وإنما يتقاطع مع رؤى ذوات أُخَر في السياق الاجتماعي ذاته.

وبالإضافة إلى ذلك فإن رؤية العالم، بوصفها مكونًا من مكونات التصور التكويني للبنية، لا علاقة لها– أيضًا– بوجهة نظر الكاتب ورؤيته للعالم، وإنما هي تعني التكوين المعرفي الذي يقترب منه المبدع وفق قدراته، وهذا التكوين المعرفي مولّد من البنية الاجتماعية بحيث يشكل وعيًا يترك تأثيره في عناصر العمل الأدبي وتكاملها، وهذا ما يمكن أن تحاول الدراسة ضبطه إجرائيًّا من خلال نصين، لهما اتصال حميم بواقع معيش، والواقع في حينه كان ذا تأثيرٍ طاغٍ على كل بنية تتولد منه، في ما يشبه النسق الثقافي.

---

(١) لوسيان جولمان: الإله الخفي، ترجمة: زبيدة القاضي، ص١٣. وكذلك (لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م، ص13.، وكذلك ما أورده جميل حمداوي، في المرجع السابق.

إشكالية الشكيل تشكيل الإشكالية:

لم تتوقف الدراسات النقدية المنصبة حول إبراز جوهر الفعل الإبداعي وغايته، وكان انصراف بعضها صوب الإحصاء والتجريب النقدي المستند إلى علاقات منبتة الصلة عن أي سياق جعل المشهد النقدي، والبنيوية جزء مهم فيه، مشهدًا ترميزيًّا مُلغِزًا، لا يكشف عن أية غاية إلا الغاية الكامنة في النص نفسه، وكانت الرموز النظامية للغة، لا للكلام، متصدرة المشهد التحليلي في حينها، تحت ذريعة الاندفاع نحو علمية النقد، مستفيدة من المنجز الثقافي والحضاري في شتى المجالات، ومنها النقد الأدبي.

وكانت الدعوة إلى علمية النقد هي قمة هذا التوجه الذي بدأ مع المذهب الوضعي في منتصف القرن التاسع عشر، بما يؤكد بُعْدَ ماهية النقد (باعتباره محاولة علمية، أو تطمح لأن تكون كذلك، تسعى عبر وسائل منضبطة، إلى إدراك العلاقات الكامنة في داخل النص والمختفية وراء ظاهره؛ من أجل الوصول إلى الخصوصية التشكيلية والدلالية له، والتي تميزه عن غيره)[١] غير أن البنيوية قد تجاوزت، بشكلٍ أو بآخر، هذه التشكيل الدلالي حين قطعت أواصر النص بالسياق الخارجي، ولكن البنيوية التكوينية جاءت، كما ورد، بوصفها محاولة لإعادة الاعتبار للإبداع الأدبي في خصوصيته، ومن دون أن تعزله عن علاقاته الخارجية، أو تُحيِّد علاقاته في شكل نصي بحت، كي تتيح أيضًا لمكونات النص التفاعل والتماثل مع تجليات السياق.ومن ثَمّ، يمكن عد (مضمون الشكل) مدخلًا غير محدود للكشف عن العلاقات الكامنة بين وحدات النص ومكوناته؛ لأن مضمون الشكل رؤية تربط بين تغيرات الشكل الفني تبعًا للتغيرات التي تترى في البنية الاجتماعية، ويمكن من خلال ذلك استنباط دلالات يحملها الشكل الفني للجنس الأدبي، مع توظيف الأداة

(١) راجع ماكتبه. سيد البحراوي: في نظرية الأدب: محتوى الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، الفصل الأول.

الفنية لخدمة هذه الدلالات المحمولة عن قصد؛ مما يعني أن انتظام الشكل، أو القالب، على هذا النحو ليس عملية قدرية أو تلقائية، إنما هي عملية حرفية مقصودة، تتم عن وعي. وهذا ما نجده في تشكيل فضاء الصفحة بالنسبة للقصيدة الشعرية، أو مفهوم الشعر، والأمر كذلك فيما يتعلق بالرواية، حيث لا تغفل جوانب الربط بين هذا التشكيل النصي للرواية وبين عالمها الإنساني والاجتماعي، بالإضافة إلى العناصر الفنية المكونة للجنس الأدبي، وهو الرواية.

ومن هذا المنطلق يطمح هذا البحث إلى تحليل عملين روائيين عبر هذه الرؤية التي تسلط الضوء على تمثل الثنائيات، بوصفها أداة تكوينية تتقاطع مع أودات بنيوية تكوينية أخرى من أجل إبراز رؤية للعالم، ومن أجل تبيان ما يحمله التشكيل أو مضمون الشكل من مضامين داعمة لبنية غير ثابتة وذات طابع جدلي مع السياق الاجتماعي. والعملان هما:

- (الأفق البعيد ١٩٩٢) للكاتب طه وادي (١٩٣٧- ٢٠٠٨).
- (حكايةشوق..في كفرعسكر ١٩٩١)للأديب أحمدالشيخ(١٩٣٩-٢٠١٧)[١].

(أ)

ثنائيات التماثل ثنائيات الضد:

الأفق البعيد[٢] موضوع التطبيق، التحم تزامنها الحدثى بواقع متهدم، ترسّم في ظل هزيمة حرب حزيران القاسية، وانكسار المشروع القومى التسلطى، وضياع

(١) الكاتبان ينتميان زمنيًا إلى جيل الستينيات، وإن كان طه وادي تأخر نسبيًا في النشر بالقياس إلى تجربة أحمد الشيخ، الذي تقترب أعماله الأدبية من أربعين عملاً ما بين روايات ومجموعات قصصية وكتابات للأطفال والدراما. وأما طه وادي فله سبع مجموعات قصصية وأربع روايات وسيرة ذاتية.

(٢) طه وادي:الأفق البعيد، مكتبة مصر،القاهرة، ط٢، ١٩٩٢. هي العمل الإبداعى الثالث والروائى الأول.

الهوية القومية بضياع الأرض العربية، وتخيم ظلال الإحباط واليأس والعجز على واقع يتفتت، وذهاب الحقيقة بين الحلم والوهم. وبنفس الكيفية، التحمت الرواية بذوات إنسانية ضعيفة، ماضية نحو التقزم أمام قوة ذات العدو أو الآخر، القافزة نحو التفحل وفرض قدر من الهيمنة والتسلط، بما يجعل امتدادات السياق الاجتماعي تخيم على واقع أكبر ذي مناخ أكثر مفارقة؛ إذ يصبح الضياع الداخلى والخارجى نتيجة منطقية لتفسخ العلاقات المتنافرة بين الأفراد والسلطة من جهة، وتجذُّر العلاقات الاجتماعية القائمة على صراع التقاليد بين الأفراد بعضهم ببعض من جهة أخرى، وبالدلالة السببية، فقد وفرت هذه الصورة للآخر جوًا من الحماية، حقق فيه مشروعيته.

وحول هذه المعانى؛ الظاهرة والثاوية في الرواية، تتجلى ماهيتها الإبداعية في كونها ممارسة سياسة وإبداعًا أدبيًا في الآن نفسه. وإذا ما رمنا إبراز كنهة العلاقة المعقدة بين الثالوث الفنى (الكاتب/ النص/ القارئ) التي من شأنها أن تفضي، أو تقود، إلى بلورة الرؤية للعالم كما أبرزها النص الروائي في حدّه الكلي، فإن ذلك يقتضي الربط الدلالى للبنيات الجزئية المتسقة في انسجام داخلي يسمح بتوظيف المفهومات الفنية البنيوية للنص الروائي على نحو دقيق.

إن استقاء العناصر الاجتماعية والسياسية والحضارية من بنايات المجتمع في إطار نسقي يتحدد على أثره جوهر التداخل في علاقة الكاتب بالقارئ عبر النص حينًا، والتراجع المؤقت بينهما حينًا آخر؛ فعلى مستوى الشكل/ الأداة، يقف التكنيك الفنى للرواية نسيجًا بنيويًّا، تختلط فيه أنماط القص المتعددة، من حوار ومنولوج وسرد وصفى وزمان ومكان ولحظات الحضور النهاية المفتوحة، بحيث تتجاور/ تتداخل هذه العناصر الفنية فيما بينها مشكلة وعاءً ديمقراطيًا، تُصب فية ديكتاتورية الواقع، وخطًّا نصيًّا يتوازى، بالاستيعاب، مع خط المجتمع.

وإضاءة لمسارات هذه القراءة، نلقى ضوءًا على المضمون/ الموقف الروائي من بؤرة الصراع الحدثى فيها، الذي تنسرب عناصره على نسقين هما؛ الفردى الذاتي، والجماعي ذا الطابع الاجتماعي أو السياسي، ينطلقان منه ويفيضان إليه.

فعلى النسق الثقافي؛ تقف منظومة الخلاص والبحث عن الهوية متمثلة في جيل من الثوار المثقفين، المصابين بلعنه الحروب (حرب ٤٨، ٥٦، لبنان ٦٢، ٦٧)، والخارجين من بواتق أيديولوجية متباينة، بعد أن احترقت ذواتهم في مواجهة التغير النسقي لمجتمع تسلطي، ويتبدى تناغم هذا التباين الفكرى في تلاقى ثورية (فتحى عبد الكريم) رئيس تحرير مجلة الفجر الجديد، و(حازم حسام الدين) اليسارى المتطرف، و(ربيع سيف الدولة) العضو السابق في جماعة الإخوان المسلمين، و(شريف حمدي) الصحفى المتشرنق حول نفسه والكافر بكل قيمة، والمتحررة من قيود بالية (أميرة) المحررة بالجريدة، و(سمير ميخائيل) المثقف اليساري، وغيرهم من المقهورين ذاتيًا وجماعيًا، بفعل واقع أوجد هذه التناقضات، وحاربها جميعًا بفرض نسق تسلطي؛ فتولدت علاقات ضدية متنافرة مع السلطة، أسهم في إحداثها تَخَرُّجُ الشخصيات من وراء قضبان السجون، مما ساعد على تهاوى أيديولوجياتهم (يمين/ يسار/ إخوان/ شيوعية) إبقاءً على خصوصية الأيديولوجية التنويرية الثائرة.

وبالتقابل،تأتى جماعة (خالد الشناوى)العضو المنتدب بالجريدة بظله النظامى، وزينب عبد السلام وزوجها (وحيد عزت) الضابط السابق، بما يمثلون شقًا سلطويًا مواجهًا، يتمركز في مختلف القطاعات والهيئات، ليؤدى دوره في إحباط الممارسة السياسية الجماعية للفكر التقدمى المعارض.

- **الفرد والمجتمع وثمائل الرؤية في صراع النسق:**

تتمثل خلاصة فكرة لوسيان غولدمان في أن التشديد لا يكون على الفرد بوصفه حقيقة مطلقة متوحدة، بل على أساس علاقة الفرد بغيره في مجتمع؛ مما يجعل التشديد منصبًا على الذات الجماعية والجماعة الاجتماعية التي تتحقق بينها وبين

موضوعها وحدة جدلية من ناحية، وتنطوي على علاقة بذوات مماثلة من ناحية أُخرى، فتتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من مستوى الفرد، وهو ما يعنيه غولدمان (الطبقة) أو المجموعة الجماعية أو الفئة، تلك التي لا تكون من صنع فرد بل الجماعة[١]. وبهذا يمكن تفسير ما قامت عليه جماعة (فتحي عبدالكريم) من حس مشترك وتقاطع في غاية التنظيم، من أنها كانت على مدار الرواية تؤمن بأن (الفردية خطيئة جوهرية، وأن الشوق إلى الوحدة المفقودة لايمكن أن يخمد)[٢] وهو ما اتضح- أيضًا- في التعامل مع توالي الإنذارات والتهديدات، التي تستبدل بالقتل والاختفاء في بعض المواقف، مثلما حدث مع (حازم)؛ مما حدا بالمجموعة أن تشكل تنظيمًا في الخفاء، وبما يعمل على مجابهة هذا الواقع من خلال ممارسات توعوية لم تكن لتتضح لولا فداحة الهوة بين الشقين، لتدفق التصارعات بين أداء نظامي نسقي واقع وتنظيم جماعي متنوع المشارب ممكن. وبعبارة أخرى، بدت الصورة كامنة في فصيلِ **الوعي** القائم (الحاصل/ الكائن) ممثلاً في صورة تسودها التمزقات الداخلية، والصراعات المفضية إلى انكسارات وخروقات للذوات الفردية؛ ومن ثم للمجتمع أيضًا، وعلى حد سوا، وكانت جماعة (خالد الشناوي خير مثال على هذا الوعي القائم/ الكائن.

وفي المقابل عبّرت عن فصيل **الوعي الممكن** (المأمول/ الذي ينبغي أن يكون) جماعةُ فتحي عبدالكريم بما كانت تطمح إليه من تغيير الوعي القائم الجاثم على مشهد المجتمع، وتطوير الواقع الاجتماعي بناء على رؤية مشتركة، وليدة السياق الاجتماعي الضاغط بقوةعلى مساراتهم العاديةفي الحياة؛فكانت لقاءات هذه المجموعة تحت مظلة (الفجر الجديد) بما تحمله دلات اختيار المسمى من معنى

---

(١) راجع: عباس البياتي وإيناس كاظم الجبوري: (عتبات البنيوية التكوينية ونقاط انطلاقها)، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية الإنسانية، جامعة بابل العدد ٢٥، فبراير ٢٠١٦، ص ٤٦٠. ولمزيد من التفصيل المرجع نفسه (٤٥٥ – ٤٧٣).

(٢) أرنست فيشر: ضرورة الفن، الهيئة المصرية للكتاب، القاعرة، ١٩٩١، ص ١١٣.

دالٍ على وعيٍ ممكنٍ وطامحٍ نحو أفق أكثر استنارة، وأكثر وعيًا بضرورة تغيير القائم إلى ممكن.

ولا يمكن تفسير هذه العلاقة بين الرواية ورؤية العالم التي لا تقوم على الفرد إلا في ضوء أنها فكرة ماركسية تتقاطع مع ما ينادي به لوسيان جولدمان كثيرًا من أن الأفراد ليسوا أحرارًا في ما يفعلون؛ لأنهم جزء لا يتجزأ من النظام الاجتماعي(١). وعليه لم يكن مقبولاً إلا أن تتحرك الجماعة القابضة على وعي يعزز استنارتها نحو الفعل المشترك.

وبعيدًا عن هذا التجمع الذي سُمي بالتجمع الوحدوي، فإن **الوعي القائم** في هذا المناخ الاجتماعي كان مؤديًا إلى أن ينبنى صراع النسق الاجتماعى في المجتمع على الفردية الذاتية، المبرزة تصدع الأنا المشرفة على الضياع كذلك، ويظهر ذلك في صورة درامية، تشي بالمأساة الطامسة لمعالم الشخصية الإيجابية، فها هو (فتحى) الشخصية المحورية في الرواية، بصراعه بين العاطفة (أميرة الحبيبة) والواجب (نظيرة الزوجة/ الأولاد/ المجتمع)، إذ انمحت ملامحه، وبهتت، فلا هو بالحبيب الولهان على طول الخط، ولاهو بالأب القائم على رسالته نحو الأبناء، ولاهو بالمصلح حامل لواء الوعي. ضاعت شخصيته وسط تصارع هذه الشخصيات المتوزع عليها، ولم يجد تحققًا فاعلاً إلا في ظل حوارات جماعية، وتبادل الرؤى ضمن جماعة الفجر الجديد.

ولولا خروجه من ربقة القيد الفردي الذاتي منطلقًا نحو التشبث بالعمل في إطار مجموعة من المثقفين التنويريين، كما أبرزت الرواية، لما مثّل في دوره داخل الرواية نموذجًا للبطل الإشكالي، بل لم يكن يقصد تحقّق التكامل أو الوحدة بين الذات والموضوع؛ حتى يمثل بُعدًا إيجابيًّا، مثل البطل الملحمي حين يناضل مع مجموع المثقين في الجريدة، إنه يعيش اضطرابًا مأساويًّا ومأزقًا يتأرجح فيه بين

(١) راجع: يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص٣٦.

الذات/ الفرد (ممثلاً في عاطفته إزاء المحررة أميرة أو الزوجة) فلا يستطيع أن ينصرف كليًّا إلى صوت القلب، ولا الموضوع/ الجماعة (ممثلاً في الوفاء بمقتضيات أهداف جماعته المثقفة) هو في النهاية لا يستطيع أن يحقق أهدافه وقيمه الأصيلة في مجتمع يبدو شيطانيًّا لا يعترف بالقيم الكيفية، ولا يؤمن سوى بقيم التبادل والسلع والمعايير المادية؛ الجبرية التسلط[1]. بإزاء صراع النسقين، نجد أن منطق القهر والتناحر يحكم العلاقة فيهما، بينما تختفي الحرية ويتراجع التراضي بينهما، مما توج اليأس والعجز حصادًا منطقيًا ونتيجة جبرية، آخذًا طابع التمرد الجماعي حينًا، والتمرد الفردي ممثلاً في انطوائية مميتة حينًا آخر.

ثمة صورتان متداخلتان أشعلتا الصراع حركية، ووقفتا خلف حتمية اليأس والضياع، أولاهما أخذت طابعًا ثقافيًّا سياسيًّا ممثلاً في صورة الأمة المريضة بواقعها السوداوى، البائن من الفرقة، والتمزق، وتصدع علاقات الجوار بين الدول، فضلًا عن انكساراتها الممتالية، وثانيهما، صورة اجتماعية قاسية في حدّها النسقي؛ إذ بدا المجتمع اللامتجانس في صبغة مأساوية مطروحة في صراع التقاليد البالية، وتفشى الحرمان والفقر في ثناياه، وقد لعب الحوار دورًا بارزًا في نقل هاتين الصورتين، لما حمله من أحاديث سياسية حارة وأوصاف اجتماعية صادقة.

هناك صراع حضارى، لايقل يأسًا عن هذين النسقين، تداخلت أزمنته (ماضى/ حاضر/ مستقبل) مشكلة علاقة تعقبية، تبدأ بالظهور ثم الاختفاء، وأخيرًا الانبعاث؛ فظهور الماضى الذهبى واقتحامه الواقع الفعلى البائس، وذلك باستدعاء العناصر التراثية ممثلة في الأهرامات وأبى الهول ورمسيس وغيرها؛ مما مثّل محاولة حادة لاستنطاق الذات الحضارية المصرية، ثم يعقبه اختفاء للحاضر، بما تجسده البطولات الشعاراتية الزائفة، وخيانة البطولات، وقتل الأحرار، واعتقال الكلمات، وأخيرًا، يأتى انبعاث المستقبل، الذي لا يتحدد- فعليًا- إلا عبر رؤية

(1) راجع: حول هذا المعنى ما أورده جميل حمداوي في المرجع السابق.

للعالم تقوم على تفسير مكونات النص وتعيد إنتاجها من خلال العلاقات الضامة والمكونة للنسيج الشمولي للرواية.

- **ديمقراطيـة القَصّ.. ديكتاتوريـة الواقـع:**

إن العلاقة الوثيقة بين الرواية والمجتمع لا تفرض تثبيت بِنى روائية معينة، ومحددة؛ إذ لا يتسق ذلك الثبات مع حركية المجتمع وتطوره، ولا مع حركة التاريخ الإنساني والاجتماعي، وهو الأمر الذي يجعل هذه الدراسة، في إطار الأفق النقدي للبنيوية التكوينية، ترى **العلاقة** مقدَّمة على **النظام** الواحد، **والتحوّل** مقدمًا على **الثبات** والاستقرار، **والشمولية** مقدمة على **الانعزال**، وهو ما يجد صداه، وبقوة، في مظاهر البنية الحركية التي ينادي بها لوسيان جولدمان لا البنية الثابتة المستقرة؛ سواء أكانت ذات طابع إنثروبولوجي كما هي لدى كلود ليفي ستراوس (١٩٠٨– ٢٠٠٩) أم كانت ذات طابع لغوي كما هي لدى بنيوية رومان ياكبسون (١٨٩٦– ١٩٨٢).

فعلى سبيل المثال، ومن واقع أن علاقة النص (الصورة) بالواقع (المادة) غامضة ومعقدة، فإن ما أكده فلاسفة الفن والجمال من وجود الوحدة بينهما، أمر يسمح بفتح أفق تأويلي للبنية الروائية في الأفق البعيد؛ فلقد ذهب جان برتليمى إلى أن (المادة والصورة يعتمد كل منهما على الآخر، ويمارس كلاهما على الآخر تأثيراً) [١] وعلى القارئ أن يثبت هذا الاعتماد، ويحدد ذلك التأثير.

وانطلاقًا من هذا المفهوم، فإن (الأفق البعيد) تُجسد لحظة تاريخية ذات أوجه متعددة، وتفسيرات متباينة، وهي لحظة مابعد الهزيمة، ولأنها كذلك، رفض تكنيك الرواية الخضوع لوتيرة كلاسيكية واحدة، تفرض عليه واحدية الرؤية والمنظور والدلالة، وإنما جاء على صورة تحديثية، تتسم بالتعدد والتداخل، الذي من شأنه أن يسمح بتعدد الأصوات والمناطير، ولقد تعددت أنماط القص، فامتزج الحوار

---

(١) جان برتليمي: في الواقعية، ترجمة: أمين العيوطي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٥ص

بالمنولوج، والسرد الوصفى بالفلاش باك، وأحلام اليقظةبتيار الشعور،وتداخلت الأزمنة (ماضى/حاضر) والأمكنة، فاتسعت رقعتها، وتعاقبت، وتعاقبت المشاهد، بما فيها من فجوات زمانية متباينة ولحظات الحضور الفاصلة بينهما، والتحم النص التراثى (الشعرى/الشعبى) بالنص الروائي مما عمل على زيادة حركية النص، والنص عل هذه الهيئة لا يهدأ، فهو في حالة ثورية وجدلية دائمة، تتمرد بنيته على استجلاب الدلالات القائمة على قانون السببية ومنطق السُّلَّمية. وعلى ضوء ذلك النهج، يتراجع المؤلف تاركًا الفضاء الروائي للعناصر الفنية المتعددة، تشارك في رسمه دونما التزام بأحادية القص؛ ومن ثم أحادية البنية.

ولقد أتاحت هذه الديمقراطية القصّية للقارئ منظورًا شموليًا لتأمل الديكتاتورية الواقعية،بقسوتها وقمعها،كما أنها أوهنت التطور المتتابع للأحداث، مقدمة رقعة دلالية متسعة، ومفردات فنية متنوعة بتنوع الأنماط الاجتماعية المتجزئة، ولحظات التكشف لعلاقات التنافر السائد في واقع قهرى، وتصل هذه الطريقة إلى قمتها عند النهاية المفتوحة، التي تراجع عندها المؤلف، لينضم القارئ إلى هذه المجموعة الفنية، واضعًا نهاية الرواية.

إن تضامن هذه الأدوات الفنية آليًا، لم يأت عبثًا، بل جاء كل شئ بقصد ووعى، ليتجادل الحلم بالواقع، والمعاش بالمتخيل، حتى يتمكن القارئ من تقصى المشكلة (تأزم الهوية) على أكثر من مستوى، وتساعده على ذلك – كما ذُكر – تلك اللحظة التاريخية المُجسدة بأشكالها المُتعددة وتأويلاتها المتباينة؛ فالحوار المركّز والمكثف، والحامل للمعنى والمعنى الآخر، يفجر تساؤلات وتشويقات تجعل القارئ يشارك الكاتب فيما يطرح، وتكاد الحوارات المباشرة في الرواية، على تعددها، تؤكد ذلك، بما تتضمنه من ارتحال عقلي عبر سياقات اجتماعية وسياسية متنوعة، تنشأ من حملها أحاديث سياسية حارة، غير أن اللقطات الحوارية الواقعية المقتضبة تبدو أكثر قربًا وتوهجًا بإبراز رؤية العالم، وعلى نحوٍ لا يركنُ فيه إلى

الضجيج وافتعال الصراخ السياسي أو العنصري، فإن كان في ظاهرها بعد وانفصال عن السياسة، فإن في باطنها قربًا واتصالاً حميمًا بها.

وهذا الحوار دار بين (إسماعيل الفراش) و (فتحى عبد الكريم) على النحو الآتي:

(– مبسوط يا إسماعيل؟

– الحمد لله رضا، الرضا أساس السعادة.

– تقول كلامًا كبيرًا ياعم إسماعيل

– العفو أنا راجل على قد حالي، ولكن الحياة علمتني.

– أيه؟

– القناعة مفتاح السعادة.

– عندك أولاد؟.

– ثمانية. . ثمانية فقط ياسعادة البك.

– ماشاء الله!.

– سامي في الطب، وسلوى في التجارة ممدوح ميكانيكي، والباقون في المدارس.

– أي مدارس؟.

– لاأدرى، يذهبون في الصباح كل يوم وفى آخر السنة ينجحون، وآهى ماشية، وقل ياباسط) [1]

وكثيرًا ما يتداخل السرد الوصفى مع المنولوج، مبرزًا توحد الكاتب بالشخصية في إبراز مدى ما يكتنفه من توتر وتنازع داخليين، وليس فقط في إبراز الهموم والدور المطلوب؛ فعلى امتداد ثلاث صفحات، يتناوب السرد الوصفى مع المنولوج قص الحدث بلغة حيوية، على النحو الآتي: (أحسن أنه يواجه تحديات صعبة على جميع المستويات، اسمه صار له وزن كبير في الأوساط السياسية

(1) الرواية، ص ٨٩.

والصحفية، تناثرت إشاعات عن احتمال ترشيحه لوظائف أعلى رغم أن السلطة تهابه، لأنه لا يهادن ولا ينافق، فتحى عبد الكريم، ماذا تقبل أن تكون: مسؤول الدعوة والفكر في الاتحاد الاشتراكي، أم رئيس تحرير الجريدة الرسمية [أبو الهول] أم رئيس مصلحة الاستعلامات؟ سأظل مستقلًا في الفكر والسياسة حتى لو عادت الأحزاب من جديد، أحسّ أن عظامه مكسرة، ويافوخه وقلبه ممزقان. .. عاش طوال عمره أمينًا، نشأ فقيرًا وحيدًا، وهب حياته للجماهير، الجماهير العربية، لِم يارب ألقيت على ظهري كل أعباء البشر أجمعين؟ ولم أُعذب بكل ما أنا مشغول به ومحسود عليه؟ كل مجالات الكفاح تهون إلا القضية الخاصة... نظر إلى ساعته)[1]

ولم يكن المكان ببعيدٍ عن التوظيف الدّاعم لديمقراطية القص؛ إذ خلعت الرواية على المكان صفة الحياة وأنسنت الطبيعة في علاقة الشخصية بها، لتستقر دلالاتها في ذاكرة القارئ، حتى أصبح المكان عنصرًا بنائيًا فعالًا في عالم الرواية المتخلق، بحيث فقد تفاصيله الميتة ونتوءاته الجامدة، وتجاوز حيزه الطبوغرافى؛ فكل شيء يتجاوب مع معاناة الشخصية المأسوية؛ بداية من التماثيل الحجرية التي تكبر، وغرف المكاتب والنوم التي تسكب فيها الشكوي، والفنادق والبارات والشوارع التي تضيق وتتسع، والكبارى والنتائج واللوحات والآيات القرآنية المعلقة على الجدران، والصالونات بأثاثاتها المختلفة لاختلاف ساكنيها كل هذا الاستخدام؛ المكثف والمتواتر معًا، لم يقف عند بعده الديكورى بطابعة الكرنفالى، فلا مجال للتنميق الأجوف، والاعتباطية العابثة بالألفاظ، فكل الوحدات المكانية بفضاءاتها تتضافر وظيفيًا، لتكون العالم القصصى المزدحم بالتناقضات والازدواجيات الثائرة في كل شخصيات الرواية، بل في العالم الروائي نفسه.

([1]) أحمد الهواري: البطل في الرواية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص١٢٢.

والأمر كذلك ينسحب على ما يتعلق بالوحدات الجزئية في الرواية، عندما تعرج على تفاصيل جزئية في حياة كل شخصية؛ إذ ليس للوحدة الجزئية وجود مستقل ولا خصائص كامنة فيها فحسب، إلا بمقدار ما تُقيمه من علاقات مع وحدات أُخر على سبيل التماثل والتناظر أو التضاد أو التكامل أو التتابع أو غير ذلك، بما يعمل على تشكيل معنى كُلّي له اتصال بسياق اجتماعي محدد وثقافة مؤثرة.

- **رؤية للعالم وتقلبات القيم:**

إذا كانت الرواية قد عبرت، على مستوى القص وتوظيف الأدوات الفنية، عن بنية هي في ذاتها طارحة إشكالية مضمونية تشكل مع غيرها من العناصر ما يعرف بالبنية الشمولية التي تمثلت رؤية معينة لعالم اجتماعي في الرواية، فإن ثمة تداخلًا واختلاطًا يأتي من زاوية التأويل المضموني لبعض الأحداث والمواقف المنطوية على قيم خاصة بهذا المجتمع وبأفراده، حيث تبدو بعض اللقطات الأدبية والفنية التي تقمصتها شخصيات الرواية في ارتباطها بتأويل المضمون في حالة تمازج يشي بعدم التثبت من وعي ما، ولاسيما إذا كان الأمر يتعلق بأي مكون سردي له بالذوات الفاعلة، أو بالعناصر الأخرى التي أسهمت في تعضيد رؤية للعالم، تلك الرؤية التي تنبع من مجتمع يمكن الوقوف فيه على مضامين رومانسية الطابع، أو وواقعية الطرح بنوعيها؛ النقدية والاشتراكية.

فمن هذه الزاوية يأتي الأفق البعيد، نصًّا منطويًا على مضمون رومانسي عبر ما يبدو فيه من فيض مشاعري واكتظاظه بلقطات الكآبة الرومانسية والحزن الحالم المنبثق من تباين الإحساس العميق بالتفاهة، والغثيان، والوحدة القاتلة، والتخلى المطلق، وهذا لم تسلم منه شخصية، بما في ذلك زوجة فتحي التي استيقظت متأخرة على واقع ليس لها مكان فيه، فضلاً عن أن اللحظات العاطفية التي سرقها فتحى مع أميرة، لم تكن إلا هدهدة لكآبته من الواقع الظالم والصادم

للمشاعر، ثم إن واقعًا بهذه الحدة في الانكفاء على الذات واجترار ما بها من شجن مأساوي يترك الفضاء متاحًا لمزيد من الرمزيات المتعددة، لفرط ما في الرواية من شاعرية لغتها الموسومة بالحدة في التعبير، والنبض بالإشارات والقبض على الدلالات المكّثفة والنابعة من المشاهد الجادة والأوصاف الحارة.

كما يمثل فتحى عبد الكريم، على المستوى الفردي في الفعل والحدث، نقطةً تلتقي عندها الواقعية النقدية والاشتراكية، بل وينعكسان منها، فعلى الرغم من تميز هذه الشخصية الرئيسة– على السطح– بالفردية الخاصة داخل الشريحة الاجتماعية، فإنها تتصف– في الظل– بالتماثل والتفاعل والجماعية التي تنشد الخلاص، وفي الحالين هو نموذج لليد القوية التي تطمح في بناء الحياة بعد تفسخها، وبعين القدر الطموحى يحاول، على المستوى الجماعي، أن يعطى الحياة أكثر مما يأخذ منها على مستوى الفرد، ثم يشترك مع زملائه في محاولة إنتاج واقع بأقصى ما يمكن من أمانة، وتلكم هي سمات الواقعية النقدية، حين تصور مشكلات الحياة كما هي عليه في الواقع بصدق ودقة شديدين، من غير إهمال لما هو قبيح أم مؤلم، مع ازدياد رقعة النقد الشديد للمجتمع ومشكلاته، ولاسيما جوانب الشر فيه، والتشاؤم، ثم يبدو فتحي وجهًا لواقعية اشتراكية حين ينخرط في العمل التنظيمي خدمة للمجتمع، مبرزًا في حواراته الطبقية البائنة في المجتمع الداخلي، والمجتمع العربي، وتحليل مكنونات الدواخل النفسية للشخصية وعلاقتها بالواقع، بوصفها كائنًا اجتماعيًا وماكان ذلك ليتم، إلا عبر ماتتحلى به الواقعية الاشتراكية من القدرة على(أن تصور من الداخل البشر الذين يكرسون طاقاتهم لبناء مستقبل مختلف)[1] لذا يستمرئ فتحي هذا الشعور البطولي الفردي، فلا يترك فرصة في حواراته إلا ونوّه عن انسحاق الطبقة البرجوازية أمام الرأسمالية مما تفجرت معه

(1) صبري حافظ: الرواية شكلاً أدبيًا ومؤسسة اجتماعية، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الرابع،ديسمبر ١٩٨٣، ص٧٨.

منابع الشرور في الحياة، غير أنه استسلم في بعض اللحظات للتصورات الغيبية حينما كان يلتقي بأمه، ويهدهد عندها ما يعتريه من قلق على ما تخبره به من أنها رأته في منامها "يخوض بحارًا من الدم والشوك ... إلخ"[1] في مشهد شعبي للبطولة الخارقة؛ أي البطولة الفردية التي تتضاد مع ما طروحات البنيوية التكوينية.

وإلى جانب ذلك فإن حياة الوهم والحسرة، أو محصول العجز واليأس، مما يؤكد ذلك؛ لأنه لم يضع أمامه تجنب هذا الكسر، بقدر ماكان يشغله طرح قضية للقارئ الساعى للخلاص؛ ومن هنا، التحم بالفرد/البطل، أو المُخلّص، وهو ذاته نموذج لذات فردية يائسة، تبصر عيوب مجتمعها و لاتستطيع أن تنتقل من القول إلى الفعل، أنها تفتقر إلى المبادرة الإيجابية القادرة على تغير المجتمع، لأنها تلتحم بالقوى القادرة على تغييره، وبذلك ينتهى صراعها، إما باليأس أو بالضياع أو الخضوع، وهذا ماحدث للبطل في الرواية.

- **النهاية المفتوحة والنص المغلق:**

عجزت الشخصيات الروائية عن جمع اللبنات المبعثرة من بنايات المقاومة والتصدى، بما تعين القارئ على إقامة هندسة خلاصية، حيث إنه لم تتكشف له أية سياسة وأى وجود، لأن محصلة الارتواء الروائى، كانت العجز عن إيجاد الهوية السياسية والماهية الوجودية، بمناحيها المتعددة، ولما جاءت النهاية مفتوحة بدت الصورة على أن بنية النص بنية مغلقة، تضن بالدلالة أمام القارئ النشط.

ولما كانت النهاية المفتوحة، كانت ضرورة العودة إلى النص، لتفجير المفاهيم السائدة فيه، وإعادة بنائها وفق الدلالات المطروحة. وهنا، يفسح المؤلف للقارئ مكانًا ليقف بجواره في عملية التخلق والإبداع، بل ومقاومة التحديات الاجتماعية والسياسية، متكئًا في ذلك على انتزاع الدلالات المتخفية، دون ربط

---

(1) الرواية، ص ٩٩.

ميكانيكى وانعكاس مرآوى بين ظواهر المجتمع وإستراتيجيات النص، أو غير عابئ بمنطقية العلاقة بين الدال والمدلول، وتلكم هي مسؤولية الكاتب.

لكن تلك المسؤولية قد يعتريها الضعف إزاء خطورة النهاية المفتوحة، فعندما يضع القارئ أمام الاختيار وتحديد الدلالة والاتكاء على مخزونه للتأويل، فإنه يجب عليه، ألا يمارس الضغط والتأثير الديكتاتورى فيه، وذلك بتجنبه ترك الإيحاءات الخاصة لأفكار بعينها في أحداث الرواية، من شأنها التلويح للقارئ برؤية معينة، تدفعه للتعاطف معها؛ مما يعمل على استثارة وتحريك رؤية مخبوءة في ذاكرته.

إن الوعي بتخوم الصور الفردية الاجتماعية لنماذج الشخصيات الروائية لم تكن ذات توظيف فاعل، بحيث يمكن رد أفعالها وسلوكياتها إلى أحداث إنسانية عامة، تحكم العلاقات الاجتماعية حتى يستطيع القارئ، أن يقتلع الدوال المناسبة، فحين ينتقل الرواي إلى عالم حازم حسام الدين وربيع سيف الدولة، لا نجتهد كثيرًا في تفهم أو كشف أن الأول يساري متطرف والثاني ذا ميول أصولية.

فإذا كانت النهاية المفتوحة قد شيعت الواقع الإجتماعى والسياسى (الميّت)، في جنازة جماعية مستمرة ملأت الطرقات، رمزًا للضياع وفقدان الأمل في الخلاص، مع أطلالة الانتظار لبزوغ الفجر، وتلكم هي الرسالة التي يمكن تأويلها في معية القارئ الإيجابى، فإن انتظار الفجر ليس إلا إعلانا صارخًا بأن القارئ بصدد بطل إشكالي يبحث عن قيم أصيلة في واقع شيطاني، وما انتظار بزوغ الفجر إلا علامة دالة أضعفت انغلاق النص:

(الحزن مسيطر الناس حيارى الموكب الجنائزى مستمر عانقت كفه كفها، وهما يحاولان السير في طريق آخر ناحية البحر...

- تعبت يا أميرة؟
- لا لا أدرى

- نعود للبنسيون؟
- ليس قبل أن أرى الفجر[١].

إن التصور البنيوي التكويني يعزز تمرد تشكيل الرواية وبنيتها على استعارة الخلاص الإيديولوجى من مذاهب موجودة في مجتمع الرواية أو في أي مجتمع آخر؛ لأن القصد هو الفعل التأويل الجماعي للبحث عن وجود وخلاص، كما يرفض أن يستمد أي نتاج مستهلك، مكرور، فارغ من الطاقة المستنهضة للتغيير، ولاسيما أن الرواية بهذه الرؤية، سالفة الذكر، للعالم تؤكد وعيها بمكانها في مرحلة انتقالية عسيرة ضمن وواقع معتل بعلة استنساخ النتاج وإعادة الإنتاج.

إن البنية الشمولية، بقيامها على ثنائيات تتمثل وجودها في التفاعل لا في الضد، في الوصل لا في القطع هو ديدن التصور التكويني لبنية ذات انسجام واتساق داخلي، وهنا، يغدو ابتداع الفجوات النصية حيلة فنية مساعدة على استنباط العلاقات بين الجزئيات البنائية الصغري من أجل تكوين رقعة بنيوية كبرى للنص، ومعها يرتحل القارئ الواعي ارتحالاً تأويليًّا وصولًا إلى ذلك الأفق البعيد، الذي لم تفلح أي جماعة في تحقيقه، وإن حلمت به وطمحت إليه؛ لأنها دائمة الشعور بالقلق إزاء وعي قائم مأزوم، ووعي ممكن يبحث عن وجود.

(ب)

البني الثنائية: إيهام الضّد وترميز الشكل:

(حكاية شوق..في كفر عسكر)[٢] روايةٌ تطرح بنيةً شكليةً حاضنة لجملة من الثنائيات الضدية، وعلى نحو يبدو مختلفًا عما هو مستقر في معية النقد البنيوي، إذ تُبنى ثنائيات الرواية غير باعثة على قدر من الجدل والحوار الثقافي المفضي إلى تحريك وعي الطبقة نحو إنتاج رؤية تغييرية أو تطويرية للمجتمع؛ لضعف قطبي الثنائية وطرفيها، في الوقت الذي تعضّد البنيوية نمطية مغايرة؛ إذ ترى في

---

(١) الرواية، ٢١٢.

(٢) حكاية شوق" دار الهلال، القاهرة، العدد "٥١٣" سبتمبر ١٩٩١.

الثنائية الضدية كمالاً وفاعلية وتمثّلاً يثير جدلاً من شأنه أن يسبر أغوار النص الأدبي ورؤيته للعالم، بالإضافة إلى أن الثنائيات المتضادة هي في الأساس فضاء اشتغالي للفكر عامة لا يأخذ الأطراف صوب قطب واحد؛ لأن وجود القطبين الجدليين ضمانة وجودية وبنيوية لهما.

ويتأكد ذلك أيضًا من أن تأويل النص الروائي في ضوء البنيوية يقتضي ربطًا بين العلامة والمتضادات الثنائية، ويجمع أيضًا بين الدلالة والتماثل بين المتقابلات، على عكس ما هو حاصل في التفكيكية التي تبنّت مفهوم الثنائيات الضدية، ولكنها ابتعدت به عن التوفيق بين الأضداد؛ فالتفكيك تغيير لا نهائي للنص، ولكن يرى البنيويون أن النص مغلقٌ، والتفسيرَ مغلقٌ ونهائيٌّ(١). وهو ما يسمح بحشد لا نهائي من التأويلات وربما من الرؤى التي يطرحها النص إزاء عالم اجتماعي واحد، الأمر الذي لم يتضح بشكل كافٍ في أفق الثنائيات الضدية في رواية أحمد الشيخ، على الرغم من تقديمها لنسيج إنثروبولوجي بالغ العمق والرهافة معًا، بدت فيه القرية واقعًا سحريًّا يقترب من حد الغرابة.

ما بدا في (حكاية شوق) من ثنائيات يشي ابتداءً بأننا أمام بنية معقدة لا يستقيم لها تصورٌ ثنائيّ محدد؛ لأن الرواية– منذ العنوان"حكاية شوق"، تكاد تنطلق أساسًا من إيمان بأنها نص إفضائى باطني ذاتي نفسي،يشعرنا بأننا محصورون داخل عالم القرية بما فيه من رؤى أيديولوجية، وصورآلية، ودلالات رمزية،وأنها ستكشف المستور من دون أن تهتك الحجاب الزمنى الآنى والمألوف؛لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب الغامض في عالم قروي سحري لمجتمع غارق في العجيب والغريب

ولكن الأمر الحادث على مستوى البنية مختلف؛ فالنص الذي يقوم على ست وثلاثين مقطعًا سرديًّا غير معنون، ترويها شَوْق بمنطقهاهي؛ فتختزل الحياة

(١) سمر الديوب: الثنائيات الضدية، الهيئة العامة السورية، دمشق، ٢٠٠٩، ص٥ (بتصرف).

في إهاب امرأة قادرة على الفعل، قادرة على الفهم، بل قادرة على إنتاج الشر وكأنها فطرة مجبولة عليها، وفقهتها من منطق كفر عسكر وما فيه، فهي الرابط بين هذه البِنى السردية الجزئية، التي تتوزع زمنيًّا على مرحلتين تقريبًا؛ ما قبل النضج ومرحلة النضج، غير أن التعامل بتوالٍ وتراتبية زمنية مع المقاطع السردية، أو البنى الجزئية أمر عبثي في الأساس؛ فمفهوم الزمن التاريخي مهشّم في هذا البنية الروائية.

ويكاد كل مقطع يمثل لقطة مشهدية لاذعة الإيقاع والعمق، حيث إن الرواية المتداخلة زمانيًا وحدثيًّا في المقاطع قائمة على الصدمة، حيث نرى في بدايات الرواية لقطة ترصد نهاية شخصية لم تولد بعد، تتلوها لقطة أخرى في زمن مغاير لشخصية مختلفة؛ فعلى سبيل المثال تبدأ الرواية بموت العمة(فطوم)، يليها مشهد لوفاة ولد لعبد الستار، يليه موت "سيد" ابن "شوق" برصاصةِ غادرة عند مجيئه لزيارتها، ثم يأتى مشهد للجد "هارون" تظهر فيه شَوْق طفلة لم تتزوج بعد، وفى النهاية تقدم الرواية مقطعًا جزئيًّا يبرز ميلاد "سيد" ابن "شوق"، ثم زواجها من والد "سيد" وأخيرًا شَوْق وسيد الذي مازال جنينًا في بطنها؛ وعليه، يبدو الشكل وكأنه منظومة من الثنائيات المتعددة، على المستوى الزمنى (متأخر/ متقدم)، وعلى المستوى الحدثى (جديد/ قديم)، بل على المستوى الدلالى والرمزى (انتماء/ غربة)، (أصيل/ وافد)

وتجدر الإشارة إلى دلالاتهذا البناء ومايحمله من تفسيرات متعددة ومتنوعة؛ يمكن أن تضيء المكاشفة النقدية، حيث يجيء التنقل المستمر بين موقف جديد لاحق وموقف قديم سابق مفسرًا كلمات شَوْق شلبى، التي صدر بها المؤلف روايته:

" يدور الزمان فتطلع على سلم الحياة ناس

وتنزل ناس، ودوام الحال من المحال "[1]

([1]) الرواية، ص٥.

حتى ليمكن القول– في غير تجن– أن هذه الرواية من حيث الشكل فإنها تنتمى إلى نله دلالته التي تقتضيها آليات زاوية الرؤية ، ولكن، إذا استعرنا مقولة شكرى عيّاد بأن "مضمون العمل الأدبى هو شكله"[1] وجدنا أن الشكل في الرواية ذو دلالة يتجاوز بها أنماطًا كلاسيكية كانت سائدة في حينه؛ ليقدم ما يمكن أن يشكل نمطًا بنيويًّا جديدًا إلى أنماط بنائية أخرى في الرواية العربية؛ مما يجعل الرواية شكلًا ومضمونًا إبداعًا حداثيًا.

إن بنية النص الروائي تؤكد هذا، على الرغم من أنها تطرح غموضًا بائنًا يوهم القارئ بانفصام الصلات بين الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة، إضافة إلى غموض الانفعالات والأحاسيس في كل شخصية على حدة، حيث لا وتيرة تصاعدية لأي خيط حدثي في الرواية، أو انفعال، أو شعور؛ فكل نمو سرعان ما يُوأد بمشهد تالٍ منبت الصلة عنه، وكل تقدم يليه تراجع، وكل بناء يتبعه هدم، وكل موت تنتظره حياة، وكل حياة يعقبها موت ... إلخ.

كما أن تقديم كل شخصية على حدة، وفى مشهد خاص بها، يصنع لها شيئًا قريبًا من البداية والنهاية، مثل (جواهر– عطيات– الحاج فرج ... وغيرهم)– وهو ما يوحى بأن هذه الصنعة البنائية، التي تقوم على تفتيت الشكل بتقنين أو من دون تقنين، تؤكد أن شخصيات الرواية وهي تسعى نحو فرض وجودها ورغباتها ومطامحها على الرواية والواقع معًا، لا تستطيع أن تتحرك في مهاد سردي حر، إذ إن شَوْق (الراوي) تقدّم هذه الشخصيات بوصفها أنماطًا بشرية محددة التاريخ والمستقبل، فلا مجال للحرية في شيء؛ فالرّاوي قد صادر على وجودهم الفعال في بنية المجتمع، وباتوا محكومين بقوانين صارمة وشَوْق هي المسيطرة عليهم جميعًا، تسعى بالأحداث إلى نمط ما، ووثيقة ما، ورؤية مغايرة للعالم.

([1]) سيد البحراوي : المرجع السابق، ص ٥.

ولعل هذا البناء الكلي يتحقق فيه فعلاً ما يوسمُ بأنه (فوضى النظام ونظام الفوضى)[1] إذ هناك دلالة أخرى لهذا التفكك المقصود؛ تأتي من منطلق أن الرواية وتطورها، توازى المجتمع بتطوراته الثقافية والاجتماعية والسياسية، أو بمعنى آخر أن هناك تناظرًا بين الأنساق البنائية في المجتمع والأشكال الاجتماعية في الرواية؛ فلو تأملنا الشكل الروائي في ظل هذا المفهوم لوجدنا أن تفتته يعكس زمانًا وعالمًا روائيًا متفسخًا على كافة المستويات، وهذا الزمان الروائي بالضرورة يعكس واقعًا مليئًا بالصراعات المادية والثقافية والاقتصادية والسياسية وهو واقع الستينيات في بيئات معدومة التمدن بفعل حياة نشأن ومضت في (كفر عسكر) الذي يسوده منطق خاص في الشر والخير. ويمكن أيضًا رد هذا الشكل أو إسقاطه على واقعٍ موصول بزمن الكتابة؛ وعلى هذا الأساس، فإن البناء الروائي المتدهور والتكنيك المعقد كان ضرورة ملحة، حتمتها الرغبة في استيعاب التغيرات الجذرية في البنية الاجتماعية وفقًا لعلاقة "شوق" بالعالم المتدنى على مستوى الكفر والمدينة، ووفقًا لعلاقة المؤلف بواقعه، والعالم المحيط به، بحثًا عن الحقيقة الغائبة والمتدهورة.

إن روايةً بهذا الشكل المحطم قد تبرهن على صعوبة– قد تصل إلى حد الاستحالة– كتابة رواية أو قصة لقارئ، نظرًا لتدهور الحقيقة وتعقدها وعدم معرفتها، فزمن القصة زمن معقد وملئ بالمتناقضات، التي لا يخلو منها زمن المؤلف نفسه. ومن جانب آخر، فإن تأمل الشكل الروائي في "حكاية شوق" وعبر ماوصلت إليه الرواية من تطور وتغاير على المستويين؛ الفنى والموضوعى، وفى ظل عصر التراكم المعرفى وثورة المعلومات، والتى أصبحت فيه الرواية من الثراء الثقافي المعرفي ما يجعل تلقيها مرهونًا بمخزون ثقافى معقول؛ حتى يمكن فك شفراتها أو تأويلها.

---

(1) أشرف عطية هاشم: فوضى النظام نظام الفوضى في حكاية شوق، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد٤، أكتوبر ١٩٩٢، ٢٨٧– ٢٩٠.

ومن هذا المنطلق القائم على بنية تقتضي وجود مشهد جديد ومشهد قديم، حدث صاعد وآخر هابط، زمن متأخر وآخر متقدم– تقدم الرواية، في تفجر متدفق، جدلًا قويًا لثنائيات متضادة ومتضافرة في بنيتها كى تبرز عمق المأساة التي تواجهها شخصية شوْق، وتعددت الثنائيات بامتداد الرواية، منها: الأصيل والوافد، الانتماء والغربة، القرية والمدينة، السلبية والإيجابية، الولد والبنت، الرجل والمرأة، الواجب والعاطفة، النفاق والمصارحة، الخوف والشجاعة، الجشع والترفع، العفن والبراءة ... وما إلى ذلك من الثنائيات الأبدية المتضادة.

بيد أن ترك "شوْق" لتروى الأحداث– رغم الصعوبة في ذلك – وترسم عالم الرواية بكل ما فيه، قد حدا بها ذلك إلى غموض في الرؤية، بل إلى تناقضها إزاء هذه الثنائيات كما أدى بها أيضًا إلى ما يشبه الخلط بين الواقع والوهم، أو عدم ضبط أطراف أية ثنائية في جدل واقعي أو فني محكم؛ لأن الشخصية تشارك الشخصيات الأحداث في الوقت الذي سُمح لها فيه بمراقبة الحدث والواقع على السواء، وفضلًا عن ذلك فقد قدمت الرواية صورتين، بل نسقين أسهما، بشكل أو بآخر، في إيضاح التناقض الذي وقعت فيه الرواية. وهذان النسقان يتعلقان بالسياق الجغرافي والإنثروبولوجي. غير أن احترازًا يمكن أن يساق لتفسير هذا التناقض، ومرده إلى أن طبيعة الواقع الاجتماعي لكفر عسكر فيه من القسوة والشر ما يجعله واقعًا ذا **وعي قائم** فحسب، ولا مجال لوجود أي **وعي ممكن** تستطيع جماعة أو فرد في التحرك نحوه، أو الجمع بين جزئيات الرواية لتقديم رؤية متسقة لعالم الرواية، ولربما يكون توضيح الثنائيات وتفصيلها مقدّمًا تأكيدًا بهذا.

وإلى جانب هذه السطوة الاجتماعية، فثمة سطوة بنائية فنية فرضت تأثيرها في الراوي الذي لم يراوح بانتظام دقيق في بناء مقطوعاته السردية، مما جعله أيضًا لا يلتفت كثيرًا إلى إحكام السيطرة على ثنائيات تقتضي جدلاً واعيًّا يفضي إلى

اتصال لا انفصال، أو يدعم رؤية حقيقية نحو تغيير كفر عسكر أو تطويره عما هو عليه في واقع بالغ القسوة والسوء.

وأما تفصيل ما ذكر حول تناقض الرؤية إزاء الثنائيات الضدية فيمكن توضيح ذلك وعلى نحو يقترن فيه سبب إضعاف الثنائية بالثنائية الضدية ذاتها، وذلك على النحو الآتي:

- **(الحياد المتربص) وثنائية الشر والخير:**

في مناخ قروي، تقل فيه نسبة الوعي والنظرة العقلية أمام جيشان العاطفة واشتعالها، يمكن التنبؤ بأن أية ثنائية تتعلق بالشر والخير (وللترتيب أهمية) [١]، في مناخ خصب مثل مناخ كفر عسكر، يقتضي استحضار الصراع الدرامي الكلاسيكي، في قيامه على الواجب والعاطفة، وغالبًا ما ينتصر الواجب، ولكن الأمر بدا على نحو أقل توترًا ودرامية، فغالبية اللقاءات[٢] التي تمت بين شَوْق وابنها سيد– على سبيل المثال– تبدو فيها درامية الصراع بين عقلها وقلبها حاضرة، ولكن إدارة الصراع جاءت على نحو فاتر، وعلى وجه الخصوص ذلك اللقاء الطويل الذي حاولت فيه أن تثني ابنها سيد عن الاندماج مع أولاد عوف، الذي يلقون كُرهًا كبيرًا من الناس وعداوة، ولكنها في النهاية تُظهر حيادًا متواطئًا على إضعاف الثنائية، فتتركه مُقرّةً بأنه لم يستفد لا من التعليم ولا من الشهادات. وكذلك أيضًا المشهد المرير، الذى تم بين شَوْق والعمة فطوم أثناء موت الحاج فرج[٣] ويقاس عليهما لقاءات الأب مع شوق، والأب مع علام، وعلام والأم وشوق، وشَوْق وعلام، إذ يحتدم الموقف الإنساني في داخل الشخصية، ثم نراها تركن إلى ما يشبه الإقرار

---

(١) ورود (الشر) قبل الخير بوصفه الطرف الأول في الثنائية الضدية يعني إضعاف الطرف الآخر (الخير) لصالحه؛ مما يعني أن خفوت الجدل والحراك الداعم لأي تغيير، والأمر كذلك مع أية ثنائية ضدية ترد في تحليل الرواية؛ إذ يرد الطرف الأبقى والأقوى قبل الطرف الأضعف.

(٢) راجع الرواية من ص٢٣ إلى ص٢٩.

(٣) الرواية، ص١٥.

بمنطق الكَفر وقانون أهل عسكر في إدارة شؤونهم بكيفية تتبع من إرثٍ عتيد وعادات ذات تاريخ حافل في التأثير.

إن الرواية بما فيها من صراع دائمٍ بين أولاد شلبى وأولاد عوف، أو بين الملاحين والزفتاوية، وغيرهم الكثير لاتقول إلا أن هناك صراعًا أبديًا بين (الشر والشر)؛ لأن أساس الصراع قائم على الشر المحض، فلا مراعاة لرحم أو نسب، فشوق تكره حدة ابنها معها، وأولاد عوف يزفون جعفر البياع؛ لأنه باع أرضه، والعمة فطوم تكتب بلاغًا في عبد القادر بمساعدة شوق، والعمدة يدعو عبد القادر لتدبير معركة مع أولاد شلبى، والجد هارون يجمع الفلوس للبارود أكثر من مرة، وهكذا لم تشتعل القرية من أجل مبدأ تتعاضد فيه نحو خطر يتهددها، أو مواجهة منظومة ما تعمل على طرح أفق جديد في محيطها وحياتها؛ ولذلك كانت بذرة الخلاص مطويةً في كفّ القدر، لاتأتى إلا بإرادة الله، وهكذا يعطينا المطر مثل هذا التفسير الذي سيتضح في ما بعد.

وتتجلى قمة التناقض لدى المؤلف عندما يظهر القرية وهي قائمة على صورة الشر المطلق، أما المدينة فلا تقوم على الشر، وفى الوقت نفسه لاتقدم القرية البديل/ الخير؛ إذ تبدو هذه الثنائية وكأنها بنية كبرى تتولد منها ثنائية أخرى هي: النفاق والمصارحة، لكن الكاتب يظهر النفاق أكثر مما يظهر المصارحة فوالد "شوق" نافق أخته فطوم ليستفيد من مالها، ومارس النفاق مع غالبيه أفراد العائلة، منهم: الجد هارون، وفطوم، وشوق، وجواهر، ومريم، ولا يقل عن ذلك نفاق بكرى ذي الطابع الوصولى دائمًا؛ إذ ينافق علام ويسانده بالكلام عندما حضر موقف إعادة شَوْق لبيتها، ثم يقف بجانب شَوْق في غياب علام الذي دخل السجن؛ فسرعان ما يحدثها عن نفسه وعن رغبته فيها منذ زمن، وأنه قد آن له الوقت لكي ... إلخ.

إن إدارة طرفي الثنائية بهذا الحياد يفسر كم هي قاهرة سطوة العرف والتقاليد إذا ما استبدت بحركة مجتمع؛ لأنه تُنَمّطه فيظل ممثلاً للبنية الساكنة التي تدافع عن نفسها باستيعاب كل ما يهدد ثباتها. وربما يكون هذا التنميط المُعبَّر عنه في صورة حياد غير بريء هو ما يجعل الرمزية والتأويل المبني على علاقة الدال بالمدلول هو ما يمكن أن يكون مناسبًا للوصول إلى غاية كلية تتحقق بها غاية النص؛ أما الحراك الثقافي ذو الطابع الجدلي العقلي، الداعم لمناخ يجعل الثنائيات تتحرك بتماثل وتكامل، فهو ما كان ينبغي له أن يكون حاضرًا في أفق تحليل الرواية، ولاسيما عنصر الثقافة الرافدة للنص، تلك التي أولاها لوسيان جولدمان عناية خاصة في تطبيقاته النقدية، وكان قد أخذها من جورج لوكاتش (١٩٨٥- ١٩٧١) الذي يدين له بالفضل فيها، ولكنه قد تجاوزه زخاصة في توغله صوب التحليل البنيوي المستند إلى منجزات الخلق الثقافي بما يعكس بنية عقلية ذات طابع جدلي[١].

- **(الخطاب الذكوري) وثنائية الولد والبنت:**

تأتى هذه الثنائية في صورة طاغية على معظم أجزاء الرواية، وعلى لسان الرجل والمرأة؛ ومن هنا كانت هذه القضية بمثابة القوذ والمحرك لعدد كبير من الثنائيات المتضادة؛ لأنها تضربُ بجذورها في الوعي الجمعي لكفر عسكر ومنطقه الغابيّ؛ فعلى لسان الرجل كانت القضية واضحة، وشبه محسومة في قانون الكفر وعقيدته، وهي تمجيد خطاب الذكورة بتفضيل الولد على البنت، وأنه "مقهوروذليل" من لا ولد له، بهذه العبارة التي تتردد باستمرار على ألسنة كثير من الشخصيات، ولاسيما الأب عبد الستار والملك الشلبى والجد هارون وحسن وعلام وغيرهم.

(١) راجع: جابر عصفور: البنيوية التوليدية.. قراءة لوسيان جولدمان، فصول، مجلد١، عدد٢، ١٩٨١، ص٣٠ (بتصرف).

فلقد تعرض الأب عبد الستار كثيرًا لتعريض مؤلم من الحاج مرسى، فأحس بمرارة لكنه أراد أن يخفف عن بناته عندما علمن ذلك " أنا عندى الواحدةْ منهُمْ بألفْ راجل[١] فهن يعلمن أنهن السبب في رضوخه أو إذعانه لأوامر الجد هارون والعمة فطوم، ولكنه لم يملك نفسه أكثر من مرة حيث كان يردد " **لوماكنتوش بنات وشعرتُ – والكلام لشوق – على نحو غامض أننا سبب إنهزامه وخسارته** " [٢] ، كما أنه تزوج على مريم حتى ينجب الولد.

وأما علام الذي كان حريصًا على النوم بجوار ابنه شاكر أكثر من ليلة عندما جاءه، وكان دائمًا يصحبه معه في كل مكان، وعندما رزق بـ "سعاد" أصابه الهمّ والغم؛ فليس هذا بجديد على عالم كله تفسخ وانحلال، بل إنه قديم قدم الملك الشلبى الجد الأكبر، فارس الفرسان الذي كان الركيزة الكبرى في تمكين الخطاب الذكوري من واقع الكفر، فكان يتعامل مع جواريه بطريقة غريبة؛ فعندما تنجب الواحدة منهن الولد "**يعتقها، ويديها بلد، تحكمها باسم الولد، لحين مايكبر ويصير عليها ملك، واللى كانت تخلف بنت تفضل معاه في الحريم لحد مايجيلها يوم وتولد ولد** "[٣]، وكان الجد هارون يذكر ذلك أمام الأولاد والبنات، الرجال والنساء.

وعندما ينتقل الحديث عن هذه القضية على لسان المرأة نجده يمر بتناقض وغموض في أوله، ثم يحدث أن تحسم هذه القضية بالإذعان لخطاب الذكورة وتفضيل الولد، نظرًا لمعطيات الواقع والعالم الوحشى المحيط بالنساء، وكانت العمة فطوم في البداية تنسب للملك الشلبى رغبته الدائمة في البنات "**لأن خلفته كانت صبيانا، ولأن البنات جذور في الأرض يصعب إقتلاعها، وأن الأولاد فروع مهما قويت، فهى سهلة التكسير**"[٤] ولكنها تناقض نفسها في الحوار نفسه، وتنسى

---

(١) الرواية، ص١٥.

(٢) الرواية، ص١٦.

(٣) الرواية، ص١٨.

(٤) الرواية، ص٩٩.

متحدثة عن اعتزازه بالولد؛ لأنه "**سند وعون وسلاح وأنه بهم حكم الدنيا، وأن البنات هم وعار**"[١] وعلى لسان أخيها ذكر أنها كانت تكره البنات فأمرته أن يتزوج على "مريم" حتى ينجب الولد، ولما لم ينجب من الزوجة الجديدة بعد سبع سنوات، طلقها فأشارت عليه مرة أخرى، لكنه رفض، وحينما طُلب منها أن تسامح عطيات حتى تدخل المدرسة كان السبب في الرفض أنها بنت "اتحايل على بنت لاراحت ولاجت؟! ياريتها كانت ولد يامريم وأنا أتحايل عليه؟ "[٢].

ولايختلف موقف "شوق" عن عمتها كثيرًا، إلا بقدر الفجيعة الزائدة عند شوق؛ ولذا كان الحسم عندها قويًا؛ ففى البداية شعرت بإهانة من والدها عندما كان يلعن البنات أو المرأة متمثلة في فطوم بنت بهانة؛ لأنها تريد أن تحكم في الرجال، أحست شَوْق بإهانة؛ لأنها بنت وستصبح فيما بعد مثل عمتها، ثم لما امتد العمر واتسع الذل المهيمن واقتربت من الانكسار المطيع من قبل الأهل في القرية بدأ الشعور بالحاجة إلى الولد ينمو في داخلها حتى استفحل؛ فالأب أسهم في انكسارها داخل الكفر وفى المدينة، حين راح يمد يده لزوجها فتسبب في هجره لها، ثم جاء ذل علام وشاكر وحسن؛ فأصبح عنصر الرجل في حياتها سببًا في تعاستها وشقائها، بل في فساد الكفر والمدينة؛ وعليه كانت دائمًا تردد "**لو كان لى أخ**" [٣] فالولد كان الهدف المأمول، والمطلوب ليزيل من أمامها ومنها صورة الأب، والزوج، والعم، والخال، والابن؛ لأنهم أصابهم العطب، وأحست بندم شديد على تركها لسيد يتربى مع أبيه، ثم تركها لشاكر يربيه علام، فلربما يصبح واحد منهما فيما بعد الأخ الذي حرمت منه هي وأخواتها، فهى لم تشارك في تربيتهما، بل بل كانت مع حسن وعلام طرفًا في "شركة الأعداء[٤]

---

(١) الرواية، ص٤٢.

(٢) الرواية، ص١٤٥.

(٣) الرواية، ص٤٢.

(٤) الرواية، ص١٥٢، ومثله ١٥٢.

وليس الأمر وقفًا على هذا لدى شَوْق، وإنما على مستوى الرواية (من الراوي) والقَص، فإن تباينًا كبيرًا في العناية التي أولاها الراوي (شوق) لكل من الرجال والنساء، فكان عدد المقاطع السردية التي أوقفها الراوي على الرجال من دون النساء أكثر، فمثلاً شكل مستوى النضج العمري لشوق عددًا من المقاطع السردية، كان "سيد" مركز فاعلية في ست بنى جزئية، وعلام في خمس بنى، وبكري في بنية واحدة وما بقي فكان من نصيب شوق لا تصالها بوعيها مباشرة[1]. ولم ترد العمة فطوم أو جواهر إلا في مستوى الطفولة والمراهقة.

وإذا سلمنا جدلًا بأن آخر صفحات الرواية هي النهاية والختام، ووقعنا على ما تحمله من مشهدٍ ذي حدث متأخر بالنسبة لأحداث الرواية كلها، فإنها إشارة تكاد تكون علامة سيميوطيقية ضالة إلى حدما، عندما ذكرت حاجة الكفر والمدينة والناس إلى ولد لم يكن قد أتى بعد؛ فتقول على لسان شَوْق "**تفوت الأيام، وتنقضى الأمسيات وأنا أرقب حركة في البطن، إذا تحرك حلمت بالولد، ولد/ إبن / أخ / أب / زوج / عم/ خال، وإذا سكن ساعة أخاف أن يضيع الحلم، أو يختنق، وأسأل نفسى إن كان ميعاد مولده قد فات، أو أن يكون قد رفض الزمان والمكان والناس من حولى وإعتراض، أدعوه بكل خلايا نفسى أن يأتى ليقيلنى من كل العثرات التي تصادفنى، وأستشعره يصحو باعثًا في القلب المهموم تباشير أمل (٢)**"

إذن، انخراط شَوْق وعمتها فطوم في عداد المنادين بالولد للبلد قد أضعف الثنائية القوية داخل الرواية، ثنائية الولد والبنت،الرجل والمرأة؛مما يؤدي إلى استقطاب طرفى الثنائية وتمحورها حول مفهوم واحد متعلق بالذكورة، ولا شك في أن

---

(١) أشرف عطية هاشم: المرجع السابق، ص٢٨٨.(بتصرف).

(٢) الرواية، ص١٥٢.

العين الراصدة والمسجلة قد طغت على الراوي أكثر من اهتمامه بإبراز التضاد الثنائى.

هكذا تعج الرواية بالعديد من المتناقضات داخل الأبنية الثنائية المتضادة في نسيجها، ولقد كانت هناك صورتان نسقيتان وقفتا داعمتين لهذا الذي يُسمّى بالتناقض أو الغموض المحيط بطرفي أية ثنائية، ولم يكن ثمة توفيق في إبراز بنية الثنائية الأبدية والكونية، والنسقان هما:

- طبوغرافيا الكَفْر ونسق العطب.
- فاعلية السياق والخفاء أمام الحضور.

إن النسقين ينبعان من إجراء بنيوي بالغ الوضوح، يتعلق بالمدى الذي تنشغل به الثنائيات الضدية تحديدًا في الدرس البنيوي، ويتمثل ذلك في أنه إذا كان هناك إقرار بأن الكلمة، التي هي أصغر وحدة بنيوية جزئية في نص أدبي، لا معنى لها في ذاتها، وإنما تُمنح كينونتها المعنوية في ما هو ضد لها[1] فإن البنيوية لم تلجأ إلى الثنائية الضدية على مستوى الكلمة فحسب، وإنما تجاوزتها إلى مستوى الرموز والبِنى والتصورات والأشكال والأنساق كذلك، وهو ما سنشير إليه من تأثيرٍ للنسق في إضعاف هيكلة الثنائيات الضدية:

أولًا: طبوغرافيا الكَفْر ونسق العطب.

ألقت الرواية بظلال الفساد والتدهور على الطبيعة ممثلة في المطر، وكأن الطبيعة نالها قدر من الفساد الطام في الواقع؛ فآثرت أن تضيف إلى الصورة فسادًا من نوع آخر، له مبرره الفني من أن فضاء المكان يسهم في تكوين الشخصية، فكان المطر وهو من مفردات الكون عنصرًا مؤثرًا في تقديم صورة الواقع المشؤوم، في بعض جوانب الرواية؛ فلقد ورد فى أجزاء متفرقة حاملاً دلالة سيئة شريرة ترتبط

---

[1] عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير؛ من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ص٣٠. (بتصرف)

بالفساد تارة وبالوحل الذي يعم القرية ويعرقل حركتها تارة أخرى؛ ففى مشهد وفاة الحاج فرج زوج العمة فطوم، لعب هذا الدور في موازاة للشر المتحرك في البيت، فعند الاستعداد للتخلص من الرجل كان المطر ينهمر، وعندما حانت اللحظة التي سيُتخلص فيها منه تحول المطر إلى ثلج، وكأنه إنذار بالشر والخراب، "وحدث ماحدث وإذا بكرات الثلج على خشب السقف والنوافذ، كنت أرى وسط الدار أمامى وكرات الثلج الصغيرة تتقافز وهي تسقط فوق طِشْت النحاس المقلوب فيصدر عنه صوت مختلف"[١]

إذن كان للمطر مفهوم محدد وهو الشر والخراب والدمار، ويظهر هذا على لسان الأب عبد الستار قائلًا "النطرة مغرقة الدنيا والشوارع روبة لحد الركب، أمال إنتُم ساكتين كدة ليه؟ "[٢] وعندما ترد شَوْق على كيفيه عودتها من عند العمة في أثناء المطر تقول "من جنب الحيطان" رجلين الخلق عاملة مدقات"[٣] إذن فالسكوت المصاحب للمطر، والسير جنب الحيطان تجنبا للمطر، كلاهما يؤكد سلبية، كان الداعم القوي لتفشي الشر، وعدم المجابه، والإقرار بكل ما معطوب؛ لأن الشر قد عم في القرية كلها.

والمرة الوحيدة التي جاء فيها المطر حاملا للخير، نراه خيرًا جبريًّا لا اختياريًا، بل جاء مصاحبًا بالغيوم وبعتمة النهار، فلقد أجبر المطر سيد ابن شَوْق على أن يبيت مع أمه وزوجها علام واخوته، ولم تفلح فرحة الأولاد أن تذهب الصورة الجبرية التي حدث بها التواؤم بينهم وبين أخيهم سيد فتقول شَوْق "هلل الأولاد لأننى أفلحت في التأثير عليه ليبيت في الدار لأول مرة منذ رأيناه بفضل المطر"[٤] وعلى هذا الأساس فإن صورة المطر، ودلالته السيئة بوجه عام في

---

(١) الرواية، ص١١٢-١١٣.

(٢) الرواية، ص١٩.

(٣) الرواية، ص٤٧.

(٤) الرواية، ص٤٨.

القرية، قد أضعفت الثنائية الضدية المفتعلة من أجل الخلاص، وجعلت وحدة الصورة والصراع ممثلة في الشر والخراب.

ثانيًا: فاعلية السياق والخفاء أمام الحضور.

إن النسق في ضوء الدرس البنيوي(ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة، والمقررة ثقافيًّا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي)[١].

غير أن الرواية عبر أحداثها الدامية نقلت صورة سياقية أشبه بجاهلية مقيتة؛ لامتلاء القرية بالعصى والبارود والمساوئ وعصر الفتوات؛ علي عوف، مرزوق شلبي، عبد القادر وغيرهم، بل إن مفردات عالم القرية، من حيث الطبيعة والزمان والمكان، جاءت أوصافًا نقية طاهرة، حيث بدت القرية وكأنها مازالت بكرًا لم تدنس بعد، وأعادت إلى أذهاننا الطاحونة، والزير، والحرام الصوف، والطبلية، وخيال المآتة، والحِلَل، وسَدّ الحَنَك، والطِّشْت، وسبْت النور، وغيرها من الأشياء التي تعبر عن روح القرية الأصيلة، ولكن بطن القرية يختلف عن ظهرها، أو بمعنى أن الأحداث التي تقع فيها تخالف طهرها ونقائها، وما كان له الخفاء تسيد الحضور، بل غدت كل هذه العناصر ديكورًا غير موظف التوظيف الملائم نحو إسباغ مشروعية لأية بارقة تتضاد مع الطرف المهيمن. وبدلاً من أن تكون العناصر الحاضرة مجسدة علاقات الحضور، حدث العكس، إذ جسدت علاقات الغياب، وكانت عناصر الغياب مجسدةً علاقات الحضور؛ لأنه حضور في الذاكرة الجمعية[٢] لكفر عسكر وما به من شخصيات لم تكن على مستوى الأصالة نفسها التي كانت عليها مفردات كفر عسكر، من تلك العادات البسيطة التي لم يسقط

---

(١) إديث كرويزل:عصر البنيوية، ترجمة:جابر عصفور،دار سعاد الصباح،الكويت،ص٤١١

(٢) عبدالله خضر:مناهج النقد الأدبي؛ السياقية والنسقية، دار القلم، بيروت،٢٠١٧ص٢٧٥

الرواي إيرادها، على سبيل المثال: العادات الشعبية، والطبلية وعادات الشعوذة والدجل[١]

وأتى التراث الشعبى– بما يحمله من خصوصية في التعبير المشع والحامل للدلالات المتعددة – في أجزاء متفرقة في الرواية، ولكنه حضور دال على الخفاء والغربة، فالبكائيات التي أوردتها العمة فطوم عن الحاج فرج في أثناء الوفاة بما فيها من دلاله على الغربة التي مر بها الرجل قائلة:

" نعش الغريب في البحر ما يمشى
كان خاطره في الحس ماقسمشى
نعش الغريب يوطى وعلا لفـوق
داير على أحبابه يبل الشـوق "[٢]

والأمر كذلك مع البكائية التي ذكرتها أثناء دفن مرزوق، بدلالتها على الشماته وتفجير الشر وسط القائلين، وحتى الأغنية الشعبية التى رددها حسنين المدندش باعثة الحركة في الأحداث والشخصيات[٣]،وجاء المثل الشعبى مبرزًا لطبيعة الشخصية والعقلية الريفية في مقابل طبيعة أهل المدن، ويتجلى ذلك في رفض سيد للمثل "من خاف سلم" هكذا جاء التوظيف الفنى للتراث الشعبى داعمًا مناخًا يعمل على إضعاف الثنائية الضدية.

وفي الختام، وبعيدًا عما أورده الجاحظ في سياق حديثه عن أقسام الكائنات متخذًا المتضاد نحوًا من أنحاء العالم[٤] فإنه بهذا يفتح، مُبكّرًا، بابًا تأويليًا أساسه أن الثنائية هي قانون الحياة، وأن استكناه حضورها أوّلُ عتبةٍ من عتبات الوعي

---

(١) الرواية، ص١١، ١٢، ٢٧، ٥١، ١١٧.

(٢) الرواية، ص١١٦.

(٣) الرواية، ص٢٠.

(٤) أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ): الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، المجمع الإسلامي العلمي العربي، بيروت، ج١، ط٢، ١٩٦٥، ص ٢٦– ٢٧.

الممكن، الأمر الذي باتت معه الثنائية حضورًا فكريًّا وفنيًّا وجماليًّا؛ لأنه، وتمظهرها في العمل الأدبي، وجهان لعملة واحدة؛ فهي أداة واعية في يد المؤلف؛ يوظفها أيديولوجيا وفنيًّا في نصه وفق هندسة بنائية معينة، ثم إنها اشتغال نقدي يُحمَل على أنه كتابة بعدية تقومُ على الثقافة والتأمل والربط والموازنة والاستنباط، وهي أيضًا كتابة بعدية تعي إستيراتيجيات النص وما تتضمنه من فجوات قبل ما تُعلنُ عنه من ظواهر، وتحتفي بالعميق أما السطحي من البِنى النّصية، وحين تتخذ الثنائية أشكالاً، فإن طابع (الضدية) يبقى الأكثر بروزًا، والأكثر انفتاحًا على مسارات البنيوية في اعتنائها بالجدل والتفاعل واستكشاف الرؤى التي تستهدف مستقبلاً مغايرًا.