

تداخل الأنواع في الرواية العربية

د. مصطفى الضبع

في مجملها تعد الرواية نصا جامعا للفنون ، يمثل بوتقة تنصهر فيها الكثير من الأنواع والأجناس معبرة عن طبيعتها بالأساس ، ميشيل زيرافا : " الرواية تقع في رافد كل الأنواع " (١) .

يتضام النوع إلى غيره من الأنواع لتشكيل جنس ، ولأن الأنواع تشترك في بعض صفات الجنس وتلتقي في نقاط غير مباشرة للدرجة التي يصبح التداخل عندها أمرا حتميا وطبيعيا ، عندها لا نبحت عن أسباب التداخل بقدر ما يشغلنا آلياته وطرائقه تلك التي يترتب عليها إنتاج دلالاته وجمالياته ، التي لا تتشكل بدورها من أسباب التداخل وإنما تتأسس على الآليات والطرائق والكيفيات التي تتعاضد لإنتاج هذه الجماليات .

والرواية بوصفها نوعا أقدر من غيرها – بما تملكه من قدرات وإمكانات مائزة – على استيعاب عدد أكبر من الأنواع وهو ما يترتب عليه تعدد أشكال التداخل وأنماطه بقدر الأنواع نفسها تلك التي لا تلتزم طريقة واحدة للتعايش مع النص الروائي .

وعند تحليل بعض الروايات تكاد عملية التحليل تكشف عن أنواع تتعدد للدرجة التي لا نشعر إزاءها أن هناك ما يتبقى من الرواية غير ذلك العنوان أو لنقل لا يتبقى سوى الرواية من حيث هي كتاب مطبوع .

تعتمد الدراسة على عدد من الروايات العربية المختارة مع الميل للروايات الأحدث ، تلك التي تطرح التقنيات الجديدة في السرد الروائي ، والتي تؤكد كثيرا من مقولات تداخل الأنواع ، ومن ثم عملت الدراسة على تقديم كتاب جدد للرواية العربية على اتساع مساحتها .

مفهوم النوع / آلية التداخل .

١ - ميشيل زيرافا: الرواية – ضمن كتاب : الأدب والأنواع الأدبية – ترجمة : طاهر حجار- دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر- دمشق – ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٦ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

ينتمي مصطلح النوع إلى العلوم الطبيعية في محاولتها رصد الخصائص الفارقة للموجودات ، وهو إن أدى وظيفة كلية في هذه العلوم فإنه يؤدي دورا جزئيا في الأدب ، حيث يتحول النوع في مفهومه إلى مجموعة من الإشارات إلى التقاليد السائدة ، التي إن دعتك إلى اتباعها فهي لا تجبرك على الإخلاص لها أو الإبقاء عليها ، يقول رينيه ويلك : " النوع الأدبي له وجود يشبه المؤسسة ، ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ، وأن يعبر عن نفسه من خلالها ، وأن يخلق مؤسسات جديدة .. كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها والأنواع الأدبية تقاليد إستيطيقية (في الأساليب والمواضيع) " (٢) ، فالنوع / الأنواع تتسم بالمرونة وهو ما يناسب الرواية من حيث هي قطاع طولي في الزمن ، قطاع قادر على اكتناز الكثير من الأحداث والأشخاص .

التداخل / التناص .

يجمع بين التناص وتداخل الأنواع مساحات تبدو غير فاصلة بحسم ، يعتمد التناص على تداخل البنية واستمداد تفاصيل النص المنتمي للنوع أو لغيره من الأنواع في مقابل اعتماد التداخل على التقنيات يستمدها لتكون إشارة دالة على النوع وليس على مفردات النوع ، النص هنا يشبه المفردة المستمدة من لغة أخرى واللغة الأخرى تكون بمثابة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه ، التداخل يقع بين الفنون والأنواع ، والتناص يقع بين النصوص في تعالقتها وتواصلها عبر اللغات والعصور ، التناص يكون بمثابة التشبيه في استدعائه للمشبه به إلى سياق النص الجديد ، والتداخل يكون بمثابة الاستعارة فنحن في الاستعارة نستعير صفة من صفات المستعار منه ، وفي التشبيه نستدعي المشبه به بذاته .

التناص / الأنواع.

ولأن التناص اعتماد على بنية منتجة تنتمي لصاحبها فهو تحريك لخط مستقيم نحو منطقة شبه مركزية ، تكون الحركة فيها بين قطبين : قطب سابق يتمثل في نص سابق ، وقطب لاحق يتمثل في نص لاحق وكلاهما يتبادلان الحركات الاستاتيكية و الديناميكية ، تسمح مساحة الرواية لمجموعة من الأنواع الفنية بالمفهوم الأوسع للفن أن تتواجد على أرضها ، متداخلة مع قوانين إنشائها أو مستمدة تقنياتها ، ومقرة لها باستمداد بعض خصائصها .

٢ - رينيه ويلك : مفاهيم نقدية - ترجمة : محمد عصفور - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٨٧ ، ص ٣٧٦ .

الأنواع / الرواية .

- تتداخل الأنواع الفنية المختلفة لتطرح نفسها بوصفها علامات للتداخل ، ويمكننا رصد نمطين أساسيين للتداخل بين الأنواع والرواية :
- ما قبل المتن .
- المتن.

أولا : ما قبل المتن

ونعني به العتبات النصية السابقة على المتن وتضم : لوحة الغلاف ، وعبارات التصدير ، والإهداء وغيرها مما هو دون المتن ، وهي عناصر تشي بالتداخل ، وتكون مؤشرا له قيمته الدلالية في الإشارة المبكرة للتداخل والكشف عنه منذ الوهلة الأولى للتلقي وتنبلور في :

١- **لوحة الغلاف** : ونعني هنا لوحة الغلاف وليس التصميم ، وتشكل في وضعيتها (٣) العلامة الأولى للتداخل ، حيث النص يقدم نفسه لمتلقيه

٣ - نعني بالوضعيتين : وضعية اللوحة المنتجة خصيصا للغلاف والتي تنتج بفعل القارئ الأول (الفنان التشكيلي) ذلك الذي يستوحى من الرواية غلافها ، ويصدر منها بعض ما هو كامن فيها من دلالات نجاح في اقتناصها أو نجحت في التأثير في مساحات تلقيه العمل ، ووضعية اللوحة السابقة على النص تلك التي تحتل مكانها وفق نوع من أنواع التوافق الذي يراه الناشر أو المؤلف ، ومنها الكثير من اللوحات العالمية أو الإقليمية العربية التي تنصدر كلها أو جزء منها أغلفة بعض الروايات ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر :

من اللوحات العالمية :

- أحمد إبراهيم الفقيه : **خرائط الروح** - دار الخيال للطبع والنشر - بيروت ٢٠٠٧ ، واللوحة للفنان الفرنسي ماتيس .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

عبر طرح بصرى يتمثل في لوحة الغلاف التي تنتمي بالأساس إلى الفن التشكيلي .

٢- **العنوان** : والعنوان يصرح بالنوع في إيحائه بالتداخل واستحضار آليات النوع في سياق الرواية ، وتتعدد أشكال التداخل النوعي مشكلة من :

أ. **الحكاية** : وي طرح العنوان اللفظ صراحة في إيحائه بالتداخل الذى قد لا يتحقق على مستوى المتن وإنما هو يطرح نفسه على مستوى العنوان بوصفه عتبة أساسية ، ومنها :

– أحمد الشيخ : حكايات المندش (٤) والعنوان يشى بداية بالطريقة التي سيكون عليها السرد الروائي الذى يأتي متضمنا استهلالا حكايا بطبعه : "النسافة وزمانها ، سوف أحكى لكم حكاية الست النسافة وعيالها قبل أن يحين الأجل المحتوم وينتهى العمر فينساها الناس أو يغيروا ترتيب أحداثها" (٥) .

- خالد الأنشاصي : **رفيف الترائب** – مركز الحضارة العربية – القاهرة ٢٠٠٥ ، واللوحة لجوهانا بيطرمان .

- سالم بن حميش : **مجنون الحكم** – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٨ ، و لوحة الغلاف للفنان جون فونزيه (رهينة ١٩٤٥) .

- محمد عبد الرحيم : **٢٢ درجة مئوية** – هامش- القاهرة ٢٠٠٧ ، والغلاف " الصرخة " لأدغار مونخ .

و من اللوحات الإقليمية العربية :

- بثينة العيسى: **عروس المطر** – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ٢٠٠٦ ، و لوحة الغلاف للفنان المصري مجدى نجيب .

- الطاهر وطار : **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكى** – مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء ٢٠٠٠ ، والغلاف من تخطيطات الفنان العراقي خالد الجادر .

- (راجع في ذلك : مصطفى الضبع : **إستراتيجية المكان** – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٨ ، ص ٥) .

٤ - أحمد الشيخ : **حكايات المندش** – دار الهلال – القاهرة ١٩٩٦ .

٥ - السابق ص ٥ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

- أحمد والي: حكايات شارع البحر (٦)، والرواية تأخذ طابع الحكايات المتصلة المنفصلة و التي يربط بين أجزائها الأشخاص والمكان والزمان ويجعل منها عددا من الحكايات المتنوعة التي أخرجت الرواية من شكلها النمطي المعتمد للفصول بصورتها التقليدية إلى اعتماد شكل أقرب لما يسمى بالفاصلة السردية (٧) .

- أحمد المديني : حكاية وهم (٨) وتقوم على عدد من الحكايات المتصلة المنفصلة ، يصفها سعيد بنكراد بقوله : " فهي رواية كما يعلن الغلاف عن ذلك، إلا أنها تختفي في ثنايا مجموعة من الحكايات المستقلة عن بعضها البعض يوطرها خطاب تجريدي هو أقرب إلى مناجاة "أنا" لنفسها منه إلى بناء حدثي يقود من أصل مولد (انقطاع في المتصل الزمني) يمثل على شكل صنافه قيمية تصف الكون وتصنف مكوناته وتحكم على ظواهره، إلى حدث يشخص القيم ويمنحها أبعادا مرئية من خلال عناصر الزمنية الإنسانية ذاتها. إن الأمر يتعلق بانفجار الكون المجرد في عناصر مشخصة تستوعبها غاية سردية ضمنية أو صريحة. فالحدث هو الحد الفاصل بين المتصل وبين بناء قصة" (٩) .

- حنا مينا : حكاية بحار (١٠) وهي جزء أول في ثلاثية اشتغل فيها الكاتب على سرد مجموعة حكايات لها طبيعتها الخاصة برجال البحر ، يبلور عباس خلف على طبيعة الرواية بقوله : " اشتغل على ذهنية مختلفة يتحرك فيها البحر والمقهى بلقطات سينمائية ثاقبة تعتمد على جمالية التقطيع

٦ - أحمد والي : حكايات من شارع البحر - دار ميريت - القاهرة ٢٠٠٥ .

٧ - نعى بالفاصلة السردية ما يرادف الفصل بالمعنى التقليدي ، ولكن الفاصلة تناسب الروايات التي يمكن قراءة الفصل فيها منفصلا متصلا ويكون الفصل بمثابة الفاصل بين سابقه ولاحقه خلافا للفصل التقليدي الذي يكون رابطا بين سابقه ولاحقه ، والفاصلة تناسب النص الحديث الذي يطرح بنية نصية تتجاوز الشكل التقليدي في قيامه على نص متماسك على مستوى الشكل ، عمدت الكتابة الحديثة إلى التخلص من هذا التماسك بطرح نصوص قد لا يتوافر بينها الرابط المباشر أو الرابط الظاهر .

٨ - أحمد المديني : حكاية وهم - دار الآداب - بيروت ١٩٩٢ .

٩ - سعيد بنكراد : قراءة في رواية " حكاية وهم " - موقع سعيد بنكراد على شبكة الانترنت :

<http://www.saidbengrad.com/ar/art3.htm>

١٠ - حنا مينا : حكاية بحار - دار الآداب - بيروت ١٩٨٦ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

الصوري / الذهني أي إن اللغة لم تعد مخصصة لنقل ما يريده سعيد حزوم أو صالح حزوم بطلا الرواية أحدهما حاضر والآخر غائب فمن خلال هاتين الصورتين يتشكل رمز المقهى إلى جوار البحر والبحر يكون رمزا للحكايات وعلى الأخص حكايات البحارة الوافدين إلى المرفأ " (١١) .

– حنان الشيخ : حكاية زهرة (١٢) .

– فتحي غانم : حكاية تو (١٣) .

– نجيب محفوظ : حكايات حارتنا (١٤) .

ب. الموال :

– خيرى شلبي: موال البيات والنوم (١٥)

– غالى شكري: مواويل الليلة الكبيرة (١٦) .

ت. الأغنية :

– أمين صالح : أغنية ألف صاد الأولى (١٧)

– نوال السعداوي : أغنية الأطفال الدائرية (١٨) .

ث. الأسطورة :

١١ - عباس خلف على: ظاهرة المكان في النص، الظاهرة والتخليق – موقع اتجاهات ، صحيفة ثقافية تصدر عن مؤسسة اتجاهات :

http://www.ittijahat.net/4th_issue/abbas_khalaf_ali.htm

١٢ - حنان الشيخ: حكاية زهرة – دار الآداب – بيروت ٢٠٠٤.

١٣ - فتحي غانم: حكاية تو – دار الهلال – القاهرة ١٩٨٧.

١٤ - نجيب محفوظ : حكايات حارتنا – مكتبة مصر – القاهرة ١٩٧٥.

١٥ - خيرى شلبي : موال البيات والنوم – دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٩٢.

١٦ - غالى شكري : مواويل الليلة الكبيرة – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت ١٩٨٥.

١٧ - أمين صالح : أغنية ألف صاد الأولى – دار الفارابي – بيروت ١٩٨٢.

١٨ - نوال السعداوي : أغنية الأطفال الدائرية – دار الآداب – بيروت .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

- دلال خليفة : أسطورة الإنسان والبحيرة (١٩) .
- ماهر أبو السعود : أسطورة شنيدر (٢٠) .
- موريس كامل : أسطورة الجبل (٢١)

ج. القصة :

- شريف حتاتة : قصة حب عصرية (٢٢) .
- عبد الرحمن منيف : قصة حب مجوسية (٢٣) .
- محمد عبد الحليم عبد الله : قصة لم تتم (٢٤) .
- مرتضى الشيخ حسين : قصة من الجنوب (٢٥) .
- يوسف إدريس : قصة حب (٢٦) .

ح. المقامة :

- أمين ريان : مقامات ريان (٢٧) والعنوان يكشف طبيعة التداخل بين المقامة بوصفها فنا عربيا مبكرا ، والرواية بوصفها فنا له صفة الراهنية ، ولم يتوقف التداخل عند العنوان وإنما تعداه إلى الإفادة من تقنية المقامة ذاتها ، وتلبس النص طريقتها في العرض وأسلوبها في الطرح ، طرح القضايا

-
- ١٩ - دلال خليفة : أسطورة الإنسان والبحيرة – الدوحة ١٩٩٣ .
 - ٢٠ - ماهر أبو السعود : أسطورة شنيدر – الحضارة للنشر – القاهرة ٢٠٠٦ .
 - ٢١ - موريس كامل : أسطورة الجبل - منشورات الجيل – بيروت ١٩٤٦
 - ٢٢ - شريف حتاتة : قصة حب عصرية – دار الآداب – بيروت ١٩٨٢ .
 - ٢٣ - عبد الرحمن منيف : قصة حب مجوسية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٧٤ .
 - ٢٤ - محمد عبد الحليم عبد الله : قصة لم تتم – مكتبة مصر – القاهرة ١٩٧١ .
 - ٢٥ - مرتضى الشيخ حسين : قصة من الجنوب – المطبعة العربية – بغداد ١٩٥٣ .
 - ٢٦ - يوسف إدريس : قصة حب – روز اليوسف – القاهرة ١٩٥٦ .
 - ٢٧ - أمين ريان : مقامات ريان – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩١ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

الدافعة لإنتاجها وهو ما شغل المتلقي بوضوحه : " ولو أمعنا النظر في المقامات وفي فترة كتابتها بكل ما تأججت به من أحداث نجد أنها ابنة ظرفها التاريخي ، وهموم الواقع الذي يلح على كتابة إبداع مضاد بعدما توافرت فيه شروط الواقع الذي أفرز المقامة في الزمان القديم " (٢٨) ، وفي السياق نفسه يتحقق التداخل في روايات أخرى منها :
- جمعة اللامي : المقامة اللامية (٢٩) .

- سعيد عبد الفتاح : مقامات الفقد والتحول (٣٠) .

- ممدوح عبد الستار : مقامات التفرد والأحوال (٣١) .

خ. السيرة :

- أحمد شمس الدين الحجاجي : سيرة الشيخ نور الدين (٣٢) .

- على أحمد باكثير : سيرة شجاع (٣٣) وتعتمد على شخصية كان المؤلف نفسه قد عالج جانباً من سيرتها في مسرحية سابقة زمنياً على الرواية ، وهى شخصية شجاع بن شاور ، وكان شاور وزيراً للخليفة الفاطمي العاضد بالله.

- قصي الشيخ عسكر : سيرة رجل في التحولات الأولى (٣٤)

٢٨ - محمود حامد : تجليات التراث في مقامات ريان - مجلة الثقافة الجديدة - القاهرة - العدد ١٦٨ .

٢٩ - جمعة اللامي : المقامة اللامية - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٣ .

٣٠ - سعيد عبد الفتاح : مقامات الفقد والتحول - نصوص ٩٠ - القاهرة ١٩٩١ .

٣١ - ممدوح عبد الستار : مقامات التفرد والأحوال - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٠ .

٣٢ - أحمد شمس الدين الحجاجي : سيرة الشيخ نور الدين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦ .

٣٣ - على أحمد باكثير : سيرة شجاع - دار المعارف - القاهرة ١٩٥٦ .

٣٤ - قصي الشيخ عسكر كاتب عراقي ولد (١٩٥١) في نهر جاسم - البصرة - تدرج في مراحل التعليم بالعراق حتى حصل على بكالوريوس في الأدب العربي من جامعة البصرة ١٩٧٣ ، وماجستير في الأدب العربي من جامعة دمشق بدرجة امتياز ١٩٨٦ ، له عدد من الدواوين الشعرية : رؤية ١٩٨٣ - صيف العطور الخرساء ١٩٨٥ - عبير المرايا ١٩٩٢ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

د. الرسالة :

- جمال الغيطاني : رسالة في الصبابة والوجد (٣٥) .
- رسالة البصائر في المصائر (٣٦) .
- مصطفى ذكرى : الرسائل (٣٧) .

ذ. الرحلة :

- إلياس خورى : رحلة غاندي الصغير (٣٨) .
- خيرى شلبي : رحلات الطرشجي الحلوجي (٣٩) .
- محمد الخضر الريسوني : رحلة نحو النور (٤٠) .
- نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة (٤١) .

ر. النحو :

و له عدد من الروايات منها: المعبر ١٩٨٥- سيرة رجل في التحولات الأولى ١٩٨٦ -المكتب ١٩٨٩- شيء ما في المستقبل ١٩٩١- للحمار ذيل واحد لا ذيلان ١٩٩٢ .

٣٥ - جمال الغيطاني : رسالة في الصبابة والوجد - دار الهلال - القاهرة ١٩٨٧ .

٣٦ - جمال الغيطاني : رسالة البصائر في المصائر- دار الهلال - القاهرة ١٩٨٩ .

٣٧ - مصطفى ذكرى : الرسائل - دار ميريت - القاهرة ٢٠٠٦ ،

كاتب مصري من مواليد ١٩٦٦ ، تخصص في دراسة السيناريو وله عدد من سيناريوهات الأفلام الناجحة (عفاريت الأسفلت - جنة الشياطين) ، ومن رواياته : "هراء متاهة قوطية" ١٩٩٧ ، و"الخوف يأكل الروح" ١٩٩٨ ، "لمسة من عالم غريب" ١٩٩٩ ، "الرسائل " ٢٠٠٦ .

٣٨ - إلياس خورى : رحلة غاندي الصغير - دار الآداب - بيروت ١٩٨٩ .

٣٩ - خيرى شلبي : رحلة الطرشجي الحلوجي - أخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٣ .

٤٠ - محمد الخضر الريسوني : رحلة نحو النور - مطبعة الشويخ - ديسبريس - تطوان ١٩٨٢ .

٤١ - نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٨٩ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

عند مقارنة العنوان يطرح التداخل نفسه من خلال وجهة مغايرة بعض الشيء ، إذ يتداخل العنوان السردي مع علم النحو بمعناه التقليدي وهو ما يحدده نورثروب فراي : " أصبح النحو والمنطق اسمين لعلمين مخصصين ، احتفظا أيضا بشيء من الارتباط الأكثر عمومية مع السرد والجوانب ذات المغزى لكل البنى اللفظية ، وكما أن النحو يمكن أن يدعى فن ترتيب الكلمات ، ثمة معنى حرفي ، يكون فيه النحو والسرد شيئاً واحداً النحو مفهوماً أولاً على أنه بناء الجملة أو نظم الكلمات في ترتيب (سردي) صحيح ، ، وبالترابط بين المنطق والمعنى ، المنطق مفهوماً أولاً على أنه كلمات مرتبة في نمط ذي مغزى . فالنحو هو الجانب اللغوي من البنية اللفظية ، والمنطق هو " الإحساس " الذي يكون فيه القاسم المشترك الدائم في طور الإفصاح " (٤٢) ، العنوان يأخذ دائماً وضعية المبتدأ المتقدم على خبره (النص) ، ولأن النص السردي ألصق بعنوانه من نظيره الشعري مثلاً (٤٣)، فالعنوان الروائي يكون أقدر من غيره على التعبير عن مضمون النص ومن ثم فهو أكثر ارتباطاً بنصه وهو ما يؤكد العلاقة المشابهة أو التي تتأسس على وضعية المبتدأ والخبر ، وخاصة تلك الوضعية التي يكون فيها المبتدأ متقدماً على خبره دون العكس ، وهي الوضعية المشككة من المبتدأ والخبر القياسيين على حد تعبير عباس حسن (٤٤) .

والعنوان الذي يتشكل من جملة اسمية يكون أقرب إلى استكشاف هذه الصيغة التي يمكن مقاربتها عبر تحليل عناوين لروايات من مثل :

٤٢ - نورثروب فراي : **تشریح النقد** - ترجمة وتقديم : محي الدين صبحي - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٩١ ، ص ٣٥١ .

٤٣ - يؤكد ذلك ارتباط النص السردي التراثي بعنوان يحيل إلى الشخصية الرئيسية في النص ، كما نجد في قصص ألف ليلة وليلة (حكاية السندباد - حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان - حكاية وردان الجزار - حكاية علاء الدين أبي الشامات) ، وكليلة ودمنة (حكاية القرد والغليم - الناسك وابن عرس - ابن الملك وأصحابه - الحمامة والثعلب ومالك الحزين) في مقابل نسبة القصيدة العربية إلى صاحبها الذي ليس شرطاً أن يكون طرفاً فيها كما هو الحال في السرد ، وهو ما يؤكد ارتباط النص السردي بعنوانه بصورة أكبر من الشعر ، كما أن متابعة الأمر تاريخياً يؤكد أن النص السردي سبق الشعري في تصديره بعنوان موجه لمتلقيه .

٤٤ - يعرف عباس حسن المبتدأ القياسي بالقول : " اسم مرفوع في أول جملته مجرد من العوامل اللفظية ، محكوم عليه بأمر . وقد يكون وصفاً مستغنياً بمرفوعه في الإفادة وإتمام الجملة (والخبر القياسي " اللفظ الذي يكمل الجملة مع المبتدأ ويتم معناها الأساسي بشرط أن يكون المبتدأ غير وصف) راجع : عباس حسن : **النحو الوافي** - دار المعارف - القاهرة - ط ٣ ، ج ٣ ص ٤٤٢ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

- أيام الإنسان السبعة (٤٥).
 - تمارين الورد لهناء عطية .
 - العاشق والمعشوق لخيري عبد الجواد .
 - أسرار صاحب الستر لإبراهيم درغوثي .
 - عين سمكة لمحمود عوض عبد العال .
- وكلها عناوين تصلح بنيتها للتأكيد على كونها مبتدأ يرتبط به النص بوصفه خبرا ملتزما مكانه النحوي التقليدي ، فالمفردات الأولى من العنوان (أيام ، تمارين ، العاشق ، أسرار - عين) يكون إعرابها مبتدأ وليست خبرا لمبتدأ محذوف كما قد يميل البعض ، فإعرابها بهذه الطريقة (نعى تصنيفها خبرا لمبتدأ محذوف) يجعلنا نحيل النص إلى ما هو خارجه وليس إلى ما هو داخله ، ويجبرنا على إقحام بنية دخيلة على النص من خلال فرض المبتدأ المحذوف ، والعنوان عليه الإحالة والإشارة إلى نصه قبل أن يحيل إلى ما هو خارجه ، وحتى النصوص التي يتناص عنوانها مع عناوين لنصوص أخرى فهي لا تتشغل بالآخر قدر انشغالها بنفسها وبنصها (٤٦) .

ز. عبارات التصدير :

وتطرح تداخلا نوعيا يجمع بين عدد من الأنواع المطروحة بوصفها معابر من العتبات إلى المتن يتنوع بين : الشعر والنثر والحكم والأمثال والمواويل والمقولات الفلسفية ومن شأنها أن تثير حفيظة المتلقي بداية لما يكاد يمثل نتائج قبلية ، ولطرح أسئلة ذات طابع تحفيزي عبر اشتغال صوت محدد سلفا في كثير من الأحيان نعى تلك المقولات المنتمية إلى صاحبها ، أو تلك المشهورة في تواترها عن قائلها ، ومنها :

- " يمكن هزيمة الواقع بالكثير من الخيال " مقولة إنجليزية لكاتب مجهول (٤٧).

٤٥ - راجع تحليلنا لعنوان الرواية باستفاضة في " استراتيجية المكان " - ص ٣٢٨.

٤٦ - كما نجد في عناوين من مثل : يوميات ضابط في الأرياف لحمدى البطران في تناصه مع يوميات نائب في الأرياف .

٤٧ - ريم بسيوني : بائع الفستق - مكتبة مدبولي - القاهرة ٢٠٠٦ ، ص ٥.

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

- " كل من عانى تأليف سيرة إنسان لجعله بطل كتاب – سواء أكان بطلا في الحياة أم لم يكن " (٤٨) مقدمة نقدية تتضمن ما يشبه جانبا تنظيريا مجتزأ من كتابات يحيى حقي.

- " رَأَى الْبَرْقَ شَرْقِيًّا فَحَنَّ إِلَى الشَّرْقِ

وَلَوْ لَاحَ غَرْبِيًّا لَحَنَّ إِلَى الْغَرْبِ.

فَإِنَّ غَرَامِي بِالْبَرْقِ وَلَمْجِهِ

وَلَيْسَ غَرَامِي بِالْأَمَاكِنِ وَالتُّرْبِ

محيى الدين بن عربي (٤٩)

- " إن الإنسانية تنظر إلى نفسها بجدية أكثر مما ينبغي وهذه الجدية هي الخطيئة الأولى التي تردى فيها العالم " أوسكار وايلد

" ربنا خلق الدنيا هيصة!، وخلق فيها بنى آدم هيصة!، كل واحد في هيصة ..! يعمل هيصة!" صالح هيصة (٥٠) .

وهي مقولات تصديرية تحيل بدورها إلى جانبيين :

- **تداخل الأنواع :** من زاوية التداخل دون الإحالة إلى نص معين ، فالمقولات التي يورثها المؤلف على ألسنة أشخاص بعينهم دون تحديد نص مرجعي معين هي في الأغلب تشير إلى تقنية نوع مغاير وإن طرح على متلقيها نصا

كاتبة مصرية ، من مواليد الإسكندرية ، تخصصت في دراسة الأدب الإنجليزية وتعمل بتدريس اللغويات بجامعة جورجيتاون الأمريكية ، صدر لها : رائحة البحر ٢٠٠٥ ، بائع الفستق ٢٠٠٦ ، الدكتوراه هناك ٢٠٠٨ .

٤٨ - سعيد نوح : دائما ما أدعو الموتى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠٠٢ ، ص ٧ .

٤٩ - أحمد إبراهيم الفقيه : خرائط الروح ، سابق ص ٥ .

٥٠ - خيرى شلبي : صالح هيصة – دار الهلال – القاهرة ٢٠٠٠ ، ص ٥ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

ضمنيا استقلت عن سياقه ، هنا تتحول المقولة إلى نص قائم بذاته ، منسلخ مؤقتا عن سياقه النوعي السابق ، داخلا في سياق ونوع جديدين (٥١).

- **التناص** : من زاوية إحالة المقولة إلى نص معين ، وهو ما يخرج عن نطاق اهتمام هذه الدراسة (٥٢).

ثانيا : المتن الروائي

ويمكن رصد مساحات من التداخل عبر مجموعة من الأنواع التي تمتصها الرواية ، مع حفاظها على حضورها النوعي أو حفاظها على ملامحها رغم ذوبانها في النص :

أولا : السيرة الذاتية

بين السيرة الذاتية والرواية مساحة تلاق تتأسس على ما بينهما من طبيعة سردية ، وهي مساحة مرجعيتها الواقع أو هي النقطة التي يلتقى عندها النص الروائي والسيرة الذاتية حيث يكون الواقع معيارا ومرجعية حاكمة للحكم على واقعية الرواية ومصادقية السيرة الذاتية .

والسيرة الذاتية في علاقتها بالرواية ليست مجرد مقوم أو زاوية للربط بالواقع بدرجة أو بأخرى ، وإنما هي تكاد تكون نوعا روائيا شاهدا على العلاقة بين الرواية والسيرة ، ويربط الدكتور عبد الله إبراهيم بين السيرة والرواية محددًا إطار السيرة الروائية بقوله : " والسيرة الروائية هي "نوع" من السرد الكثيف الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي" (٥٣) ، عندها يستمد السارد مادته من الراوي نفسه وتماهيان للدرجة التي يصبحان فيها شخصية واحدة في كثير من الأحيان "في نوع من الكشف الداخلي الجريء النادر. إن صيغ الوعظ والاستعلاء والنبذ والاستبعاد والخفض لا تجد لها مستندات تمنحها الشرعية. ولا توفر إمكانية لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها. إذ كل شيء يستمد أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بالذات الخاصة بالروائي، فرويته تشع دائما

٥١ - نغنى عبارة التصدير المنتمية إلى الشعر مثلا منتقلة إلى سياق الرواية السردية ، أو سياق الموالم الشعبي أو الأغنية المنتقلة إلى السياق السردية أيضا .

٥٢ - راجع : مصطفى الضبع : **التناص في الرواية العربية** - بحث مقدم إلى مؤتمر السرديات الأول - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة قناة السويس ٢٩-٣١ مارس ٢٠٠٨ .

٥٣ - عبد الله إبراهيم : **السيرة الروائية ، إشكالية النوع والتهجين السردية** - مجلة نزوى - أبريل ١٩٩٨ ، ص ٢٠ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

فتضفي على الآخرين أهمية، ليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدار ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصية واحد: الروائي الذي يصبح محورا مركزيا في النص" (٥٤).

فإذا كانت السيرة الذاتية محكومة بواقع يطرح تفاصيل سابقة تحكم قبضتها أحيانا على تفاصيل السيرة الذاتية وأحداثها فإن شبكة من العلاقات الفاعلة تنشأ بين الرواية والواقع ، تنطلق الرواية من الواقع متعالية عليه عبر لغة ترتفع عن لغة الواقع ولكنه التعالي الفاعل الذي يعيد الرواية نفسها إلى الواقع معتمدة منطق أحيانا ، ومعتمدة على الكثير مما يطرحه مما يجعل من الرواية علامة وثائقية على عصرها بصورة أو بأخرى ، وحيث الواقع يتحقق في الرواية عبر أصدائه ، وتحقق الرواية لنفسها مكانا في الواقع بوصفها وثيقة لها طابعها الاجتماعي والإنساني ، عند هذا الجانب الوثائقي وهذه الفاعلية الوثائقية تلتقي الرواية والسيرة فهما محكومتان بالواقع مرتدتان إليه ، مستمدتان من تفاصيله ، متبعتان الكثير من هذه التفاصيل بصورة تبدو أكثر حرصا من الواقع نفسه ، إذ هما تسعيان إلى الحفاظ على ما اختارته من تفاصيل وأحداث .

وقد ربط البعض بين الكتابة الروائية والسيرة الذاتية برباط وثيق جعلوا فيه الرواية الأولى لأي كاتب واقعة – لا محالة – في نطاق السيرة الذاتية ، يقول الدكتور حسين المناصرة : "ثمة مقولتان من الضرورة التنبيه إليهما ؛ الأولى : ترى أن الكاتب الذي يكتب روايته الأولى ، هذا يعني- رغما عنه- أنه يكتب سيرته الذاتية ، وهذا ما يفسر وجود رواية واحدة لكثير من الروائيين ؛ لأنه بمجرد أن انتهت التجربة المعيشية لهذا الكاتب في روايته الأولى تنضب الكتابة الإبداعية الروائية لديه .. في حين قد تمتد التجربة المعيشية إلى روايتين فأكثر أما المقولة الثانية ، فهي ترى أن كل إنسان –عادي أو غير عادي إذا كان يعرف الكتابة والقراءة - قادر على أن يدون الصفحات والصفحات من سيرته الذاتية، ولكن الأهمية في هذه الكتابة لن تعود بكل تأكيد إلى المدونات نفسها ، وإنما إلى الطريقة التي تصاغ بها هذه السيرة ، ومدى عمق الكشف الداخلي والأسرار المخفية التي يمكن أن تنجز من خلال الكتابة السيرية ، أو من خلال إتقان الكتابة الروائية فنياً وجمالياً!!" (٥٥).

٥٤ - السابق نفسه .

٥٥ - د. حسين المناصرة : السيرة الروائية – موقع الدكتور حسين المناصرة على شبكة الانترنت

http://manasrah.maktoobblog.com/566855/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨ .

و السيرة الشخصية عند تداخلها مع الرواية لا يتوقف دورها عند إمدادها بمساحات أكثر واقعية ، وإنما فتحها طرائق جديدة للدخول إلى النفس الإنسانية فالروائي الذي يكتب عن نفسه مسجلا أدق تفاصيل مشاعره يمتلك من الوثائق ما لا يمتلكه من يكتب عن غيره ، وتتعدد أشكال التوثيق المعتمدة في الرواية لتشمل الكثير من العناصر التي لا تتوقف عند كونها مجرد طرح وثائقي جامد وإنما تتحرك بصورة تقنية يكون لها دورها في تشكيل جماليات النص ، فالحياة التي يعيشها المؤلف بكل ما فيها من تجارب وخبرات ، وما تضم من علاقات وما تزدهم به من مشاهدات تكون كلها طوع الكتابة الروائية ، وهو ما يفتح آفاقا واضحة الأهمية أمام الروائي ليمتدح من معين لا ينضب من التجارب الإنسانية ، وهو ما ينعكس على الرواية ، وما يثريها عند التداخل .

وتمثل الشخصيات أولا والأمكنة ثانيا وما يتعلق بهما المادة الأساسية لتشكيل السيرة الروائية ، بوصفهما علامات لها وجودها السابق على النص ، ولها فاعليتها في حياة البشر ، ومن ثم يكون النظر إليها من هذه الزاوية هو نظر في وثيقة لها أهميتها في حياة النص قبل أن يكون لها فعلها في حياة الإنسان ، فهي قبل النص قد تكون - مع مرور الزمن - كما مهملا ، ولكنها مع النص تكتسب معنى الوثيقة القادرة على البقاء .

في مجال الشخصية : اعتمدت الرواية الجديدة الشخصية ذات الحضور الواقعي بوصفها نموذجا إنسانيا يلعب دور البطولة الروائية بصيغتها الجديدة والمغايرة ، وهو حضور ليس تاريخيا بالمعنى التقليدي وإنما هو حضور يعتمد الشخصية الراهنة ، المتحركة زمن الكتابة ، حيث الروائي لا يستدعيها من الزمن وإنما يستدعيها من الفضاء الموازي خارج النص الروائي ، وتكاد الرواية الثمانينية (لا نعني كتاب الثمانينيات فقط وإنما بعض الذين كتبوا في هذه المساحة الزمنية في مصر على سبيل المثال) تشي بصورة واضحة بتغير رؤية كتاب الرواية لغيرية السارد التي ظل النقد يضعها في مقدمة نقاط المقارنة بين السارد والشاعر حيث السارد غيرى ، ينحاز للكتابة عن غيره دون الانحياز لذاته كما يفعل الشعراء ، حيث ظهرت الشخصيات ذات الحضور الراهن ، وهو ما منح رواية هذه المساحة الزمنية سمتين لهما أهميتهما :

- مغايرة طريقة التوثيق التي اتبعتها جيل الستينيات ، نعني تلك الطريقة التي اعتمدها الستينيون متمثلة في قصاصات الصحف والأخبار والوثائق الرسمية التي اعتمدت لإظهار العلاقة بين النص السردي وواقعه .

- فتح أفق جديد للشخصية ذات الحضور التاريخي ، فالرواية سابقا كانت تعتمد على نوعين من الشخصية : نوع تاريخي تميز بحضور تاريخي في الماضي كأبطال السير العربية ، وأبطال حرب أكتوبر الذين كانوا أبطالاً لأعمال الغيطاني على سبيل المثال ، ونوع خيالي لا يعد اقترابه من الواقع دليلاً على انتمائه لواقع خارج النص ، وحتى الروايات التي عرف عن أصحابها

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

استيحواؤهم شخصياتها من الواقع كان البطل لا يحمل سوى صفات لا يمكن التعرف عليها وربطها بشخصية واقعية بسهولة ، فلم يكن المتلقي بقادر على أن يتعرف على الأحداث والشخصيات ما لم يضع المؤلف أمامه الحقيقة أو مفاتيحها ، يشير نجيب محفوظ إلى واقعيتين تتدخلان في هذا السياق ، أولاهما واقعة إشارته إلى المظاهرة التي مات فيها فهمي عبد الجواد أحد أبطال الثلاثية : " المظاهرة التي مات فيها فهمي عبد الجواد في الثلاثية مظاهرة حقيقية من الناحية التاريخية ، لم أستوح هذه الحادثة في الثلاثية ، أما مظاهرة فهمي فكانت عند حديقة الأزبكية ، مظاهرة مسموح بها ، وكان فيها الطلبة والعمال والقضاة وفجأة أطلق الإنجليز النار ، وقتلوا عددا من الناس ، لا أدري لماذا اخترت هذه المظاهرة بالذات ليموت فيها فهمي ، هذه ناحية لا أستطيع تفسيرها " (٥٦) ، والواقعة الثانية تشير إلى وعي اجتماعي بالكتابة ، تلك التي يشير فيها إلى شخصية أحمد عاكف بطل رواية السراب الحقيقية : " كان اسمه حسين بدر الدين لم يكن يقرأ أي روايات أو أي نوع من الأدب ، أحد أصحابنا من شلة العباسية لعلك تذكره .. على محمد على ، ذهب إليه وقال له بسخرية " نجيب كاتب عنك " عندئذ أخرج مسدسه ، وشتمني ، بالطبع اختفيت عنه ، كان هذا الشخص من الأثرياء ، ضيع ثروته حتى تسول كان من الممكن أن يقتلني ، مع أنه لم يقرأ الرواية ، كان شخصا شريرا شادا ، في الرواية تجد شخصا آخر رقيقا وهادئا " (٥٧) .

ومن هذه الزاوية يمكن النظر إلى أن التداخل بين الرواية والسيرة بهذا الطرح دون الفصل بين العناصر المشكلة لعملية التداخل ، تلك العناصر التي تجمع بين الإنسان والمكان والعصر الذي يعيشه أو اللحظة التاريخية التي تمثل مسرحا زمنيا للعلاقة ، وهو ما يلاحظه الباحث في الرواية العربية معتمدا هذا المنظور .

وفي جانب المكان : يمثل وعي كاتب الألفية الثالثة نقلة نوعية على مستوى إدراك المكان عبر وسائل الاتصال السريعة ويمكن الإشارة إلى علامتين كان لهما التأثير في هذا الوعي : شبكة الانترنت - الفضائيات .

وهما وسيلتان تقنيتان لعبتا الدور الأكبر في تشكيل وعي الإنسان بالمكان ومثلتا شكلا من أشكال الانفتاح المكاني ، ومنحتا الفرصة لإدراك التفاصيل التي جعلت من المكان الواحد أفضية متداخلة ، وربما اعتقد البعض أن هذا الانفتاح المكاني

٥٦ - جمال الغيطاني : نجيب محفوظ يتذكر - دار المسيرة - بيروت ١٩٨٠ ، ص ٧٦ .

٥٧ - السابق ص ٦٤ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

جعل الرواية تتجاوز الفضاء الأقرب للكتابة عن أحياز مكانية مغايرة تتجاوز الأمكنة المعاشية التي يتحرك الروائي فيها عبر حياته اليومية ، ولكن الرواية الجديدة راحت تعيد النظر في المكان الروائي معتمدة أبعاده لتوثيق حياة كاملة خارج النص ، وظهرت روايات تعيد تشكيل المكان الواقعي جماليا لتقديم نص يؤرخ للمكان ويرسم صورة ذات طابع وثائقي كما رأينا في "بطن البقرة" لخيري شلبي ، و"لصوص متقاعدون" لحمدى أبو جليل ، و" وراء السراب قليلا " للتونسي إبراهيم درغوئي ، و" ٦١ شارع زين الدين " لسعيد نوح .

ويضيف الدكتور عبد الله إبراهيم نوعا روائيا آخر يراه أقرب إلى السيرة الشخصية ويحدد الأسباب الفنية الداعية إليه : "إن فصيلة روايات الشخصية الواحدة، تجد نفسها، مهما اعترضتها من صعاب، شديدة القرب الى السيرة، فكلاهما يعنيان بشخصية مركزية. على ألا يفهم من ذلك أن الرواية إنما هي هذه الفصيلة، إذ أن هذه المماثلات لا تحجب أن الرواية على العموم تتنازعها عدة انتماءات، حدث يؤطر أفعال الشخصيات، أو شخصيات متضافرة في علاقتها ترفد الحدث بأفعالها، فيما السيرة تقتزن بحياة فرد، وعبر منظوره الشخصي تتشكل الحيوانات الأخرى. وعلى الرغم مما يمكن عده تمايزا بينهما، فإن ذلك التمايز لا يخفض من درجة التفاعل المستمر بين الاثنين، وصيغة السرد المباشر إنما هي إحدى الخصائص التي تصلهما ببعضهما" (٥٨).

تتدرج ملامح الذاتي في الرواية العربية من مناطق خاصة بالمؤلف قد لا يعرفها إلا المقربون إليه بداية (مرحلة ما قبل نشر الرواية أو مرحلة الانتشار الأولى بين القراء) وهو ما يجعل من الإشارات الواردة في السياق الروائي علامات لها شأنها ، في رواية " حالة سقوط " يطرح محمود الوروارى مجموعة من الإشارات ، منها كونه إعلاميا وكاتباً : " من طهران رحلت تتابع بقية الانهيار المريع والسقوط الذى كان سقوطاً للجميع وليس لبغداد وأنت الذى فى كل برامج وكتاباتك رحلت تبشر بأن بغداد عصية على السقوط " (٥٩) وهى إشارات تكتسب فاعليتها من خلال وعيين أساسيين:

٥٨ - السابق نفسه .

٥٩ - محمود الوروارى : حالة سقوط - وعد للنشر والتوزيع - القاهرة ٢٠٠٧ ، ص ٥٦ ، والروائي مصري يعمل مذيعة بقناة العربية الإخبارية ، صدر له عدد من المجموعات القصصية ، منها : اجتياح - اختزال فى المسافة والسفر ، ورواية : رد اعتبار ، وعدد من المسرحيات ، منها : الخفافيش وجع الأمكنة - الطوق سجن الرؤوس - حاسب من الغلط للأطفال .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

- وعى الأصدقاء المقربين الذين يعرفون طبيعة عمل المؤلف وحضور تفاصيل عمله في النص .

- وعى المتلقي الذي يكون قادرا على جمع عدد من الإشارات النصية التي تطرح وعيا للسارد يقرر هذه الجوانب ، كأن يلاحظ حرص السارد على متابعة المعلومات وتحليلها وغيرها مما يدخل في دائرة اهتمامات الإعلاميين .

وفي " ٦١ شارع زين الدين " يطرح سعيد نوح (٦٠) وعيه الذاتي عبر شخصيات يعرفها المقربون والأصدقاء ، بداية من ست الدار مصطفى الأمير زوجة محمد نوح (والد سعيد نوح) ، ومرورا بمجدي وهالة وهاني الأشقاء وانتفاء بهويدا صالح الزوجة ، وهي الشخصيات نفسها التي سبق ظهورها في روايته الأولى " كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد " التي كانت بمثابة المراثية للشقيقة سعاد ، واستمدت الرواية من الحدث عمادها السردى الأساسي.

وترتبط الرسائل واليوميات بالسيرة الذاتية إذ إنها تمثل طرعا مغايرا في إطار الشخصية ، وقد عمد عدد غير قليل من الروائيين إلى اعتماد أسلوب الرسائل ، نتوقف عند عدد منهم :

١- سناء محمد أبو شرار : رائحة الميرامية : تقوم الرواية على أربع وثلاثين رسالة تكتشفها الساردة في أشياء أمها الراحلة ، وهي رسائل متبادلة بين الأم سارة والأخت نوار ، تكتشفها بعد موت الأم وتنشرها بعد أن عجزت عن مقاومة الفضول لمعرفة ما فيها : " أشعر بفضول كبير تجاه هذه الرسائل ، تناولت أول رسالة وفتحتها ثم أغلقتها ، راودتني فكرة أن أمي قد رفضت أن نقرأها وإنني قد ارتكب خطأ بحقها بعد موتها " (٦١) ومن ثم تأتي عملية

٦٠ - سعيد نوح روائي مصري من مواليد القاهرة ١٩٦٤ صدر له :

- كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٥ .

- دائما ما أدعو الموتى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ٢٠٠٢ .

- تمثال صغير لشكوكو : دار ميريت للنشر - القاهرة ٢٠٠٤ .

- ٦١ شارع زين الدين - دار الهلال - القاهرة ٢٠٠٧ .

٦١ - سناء محمد أبو شرار : رائحة الميرامية - مطبوعات القصة - الإسكندرية - د.ت ، ص ١٢ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

القراءة مشاركة بين الساردة والمتلقي الذي يتابع الرسائل في وقت متابعة الساردة لأنها تنقل الرسالة نصا حال قراءتها لها .

تعتمد الساردة إلى إدخال المتلقي في المثلث ليكون ضلعا ثالثا بعد الأخنتين المتراسلتين ، هذا بناء على تغييب الساردة لصالح حضور المتلقي ، حيث الساردة هنا تشبه حامل الكاميرا الذي لا يظهر في الصورة رغم أهميته في إنتاجها ، وهو جانب يعتمد أيضا على تناسي الكاميرا كما هو الحال في تلقى النص السينمائي الذي لا يمنحك المتعة فيه بقدر نجاحك في تناسي وجود الكاميرا واستحضار بمنجزها والإعلاء من شأنه .

٢- رجاء عبد الله الصانع : بنات الرياض : وتعتمد طريقة الرسائل الالكترونية مستثمرة الطاقات الفنية والتقنية للشبكة العنكبوتية ، مقيمة نصها على خمسين فاصلة سردية هي في الحقيقة خمسون رسالة الكترونية تستحضر متلقيها الالكتروني الافتراضي (٦٢) قبل متلقيها الورقي التقليدي ، يضاف إلى ذلك أن الرواية تعتمد تقنية التداخل داخل الرسالة الواحدة أو الفاصلة السردية الواحدة مما يجعل الرسالة الواحدة تخضع لمكونات أساسية يتغير بعضها بصورة ليست جوهريّة ، وهي مكونات تدخلها أيضا في إطار سرد اليوميات بما تتضمنه من إشارات زمنية محددة باليوم والشهر والسنة ، والمكونات تتشكل من (المرسل إليه وفق عنوانه الالكتروني – المرسل – التاريخ – عنوان الرسالة) وهي مكونات ثابتة في كل رسالة تكون بمثابة العتبات النصية للرسالة تثبت العناصر الأولى فيها غالبا ويتغير التاريخ والعنوان ، إضافة إلى مكونات أخرى متغيرة على مستوى المضمون ثابتة على مستوى الشكل (آية قرآنية أو حديث أو أبيات من الشعر أو حكمة) ثم يأتي المتن بكل ما يحمله من أحداث وصيغ تطول وتقصّر حسب طبيعة الموقف ، وهو بناء يتكرر على مدار خمسين رسالة يمتد عبر ٣١٦ صفحة من القطع المتوسط (٦٣) .

٦٢ - نعى بالمتلقي الالكتروني ذلك المتلقي للرسالة أو المتلقي للنص عبر وسيط الكتروني ، وهو ذلك المتلقي القادر على التعامل مع شبكة الانترنت وعلى وعى بجوانبها الفنية بالقدر الذي يتيح له التعامل معها والإفادة منها والتفاعل مع ما ينشر عبرها (راجع : د. مصطفى الضبع : النقد الإلكتروني : المفهوم والآليات – مؤتمر النشر الإلكتروني في مصر – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ١٩-٢١ فبراير ٢٠٠٧ .

٦٣ - رجاء عبد الله الصانع : بنات الرياض – دار الساقى – بيروت – ط ٢ ، ٢٠٠٦ ، والطبعة الأولى من الرواية ظهرت عن الناشر نفسه ٢٠٠٥ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

ظاهرياً تخضع رواية اليوميات لإطار زمني يؤثر الأحداث، ولكن في الخلفية هناك تكمن تقنيات السيرة الذاتية والسينما أيضاً، فالمشاهد متتابعة بفعل الكاميرا التي تعرف طريقها وتترك زاوية تأملها المشهد، والحدث الذي قد لا يحده زمن في غير هذا النوع من الروايات والذي يتضمن بين تفاصيله إشارات زمنية، يخضع هنا لمؤطر زمني يجعل من الإشارة الزمنية السابقة عليه نوعاً من التقييد الزمني الذي لا يعطي الفرصة للمتلقى أن يتخيل زمناً أو يضع حدوداً زمنية وفق علامات لها سماتها الحاسمة تتشكل من تحديد الساعة و اليوم وموقعه في الشهر والسنة، ولدينا نموذجان يؤطران هذه المحددان ويدلان عليها :

١- خالد السروجي : تحت الأحمر فوق البنفسجي (٦٤) وفيها يخضع الكاتب نصه لحدود زمنية يومية صارمة ، تبدأ الأحداث (الثلاثاء ٢٠٠٤/٦/٢٢ الثامنة صباحاً) وتنتهي (الثلاثاء ٢٠٠٤/٦/٢٩ العاشرة صباحاً) مما يعني أن الرواية تمتد على مدار أسبوع من اليوميات التي لا تخضع لمبدأ الانتقاء بقدر ما تخضع لمبدأ التتبع الصارم لعدد من الأحداث المتشابكة حتى أن المشاهد المتتابعة تتحدد بدقة زمنية تجعل بعض المشاهد تحدد بتاريخ يوم واحد ولكنها متغيرة الساعة كما في يوم الاثنين (٢٠٠٤/٦/٢٨) حيث يأتي الحدث مفتتاً في ١٣ مشهداً محددة الزمن باستثناء أربعة منها يشير فقط إلى علامة الزمن دون تحديد (...../...../...../.....) مما يطرح زمناً حاضراً بقوة الإشارة وإن لم يحدد بدقة .

٢- نهى محمود : الحكي فوق مكعبات الرخام (٦٥) وتأخذ فيها اليوميات شكلاً يخضع للانتقاء ، وتبدأ الأحداث المؤطرة بتحديد يوم " الخميس " ويتلوه الأربعاء والسبت ، وبعدها يأخذ التحديد شكلاً مغايراً أكثر دقة " الأحد ١٠/١٤ " (٦٦) والتحديد الزمني بهذه الصورة يعطي النص نوعاً من الإطلاق فالسرد يخضع للانتقاء وهو ما يجعل هناك مساحات مفتوحة

٦٤ - خالد السروجي : تحت الأحمر .. فوق البنفسجي - مطبوعات القصة - الإسكندرية ٢٠٠٦.

٦٥ - نهى محمود : الحكي فوق مكعبات الرخام - ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة ٢٠٠٧. (والروائية مصرية ، والرواية عملها الأول) .

٦٦ - الحكي فوق مكعبات الرخام ص ١٣.

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

مسكوت عنها زمنيا مما يقوى فكرة المشهدية ، فالمشهد بقدر إشارته إلى حضور أحداث ما فإنه يشير بقوة إلى المغيب أو المحذوف .

ثانيا : الشعر

يأخذ التداخل بين الشعرى والروائي ثلاثة طرائق أساسية ، أولها يحيل إلى التداخل وثالثها يستقر في حضان التناس ، وهى :

١- شعرية الأسلوب : وفيها تميل اللغة الروائية إلى الأخذ بالأسلوب الشعرى ولا يكون دورها مجرد نقل الحدث أو الإسهام في تشكيل صورة روائية وإنما تميل إلى التكتيف والمجاز وخلق مساحات من الصور الإيقاعية ، من شأنها أن تفسح مجال الرؤية إزاء المتلقي ، ويمكن رصد مساحات من اللغة الشعرية تندرج من المفردة إلى التركيب آخذة مواضعها في تفاصيل العمل الروائي متنقلة ما بين الاستهلال والمتن ، موسعة من فضاء النص وهى الحالة التي يوصفها الدكتور صلاح فضل في سياق تعليقه على لغة الغيطاني في روايته " هاتف المغيب " بقوله : " هنا تقوم التكوينات اللغوية المتسقة في أنماط نحوية متوازية بتقطير إبداع الراوي وتشجير عالمه ؛ ببث الروح فيه ، حيث تسكنه الكلمات الكبرى وتغدو واقعه الحى ، الأمر الذى يفضى إلى ارتباط الصيغ بالرؤية المعراجية وينم عن اتساع فضاء النص بحيث تمتزج شعرية الحرف بشعرية الحكى وتشف عنها . فلا نكاد نتوقف عند سطح الكلمات مع أنها ذات ثقل إنشائي باهر ؛ إذ أن الصيغة تصبح حالة مكثفة تتولى تفجير الطاقة الشعرية للحظة السردية " (٦٧) .

وفي هذا السياق ووفق هذه الرؤية يمكن رصد عدد من المناطق الشعرية التي يكتنزها السرد ، منها :

- في روايته " حالة سقوط " يعمد محمود الوروارى إلى بث مجموعة من الصور الشعرية التي تتخلل الفصول والتي تعتمد إلى طرح الأسئلة التي تطرحها الرواية في سردها وحوارها " لكل مدينة غرباؤها ، وأنا الغريب في كل المدن " (٦٨) يضاف إلى ذلك ضمير المخاطب الذى ينقل اللغة من حالة اللغة السردية إلى اللغة الشعرية الطابع ، ومن ثم يأتي الاستهلال الروائي

٦٧ - د. صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ص ١٢٦

٦٨ - محمود الوروارى: حالة سقوط - وعد للنشر والتوزيع - القاهرة ٢٠٠٧ ، ص ٧.

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

طارحا مساحة تنقل متلقيها من طقس اليومي إلى مناخ الشعري : " في كل مرة ترتحل فيها - أو إن شئت الدقة - تهرب، يجتاحك هذا الإحساس الغامض: هل تغادر المكان أم تريد أن تغادر نفسك؟ ممن تهرب؟ ومن الذي يطاردك؟ وإلى متى تظل - هكذا - تسكن في حقيبة سفرك؟ عن أي وهم تبحث؟ أي مدينة تلك التي يمكن أن تتبرع بقتل شبح الاغتراب فيك؟ (٦٩) .

- " أيها الحرف علمني ، طاوعني أيها الإزميل . كن حادا ولينا لتعرف طريقك . طريقك في المادة الصلبة البيضاء تحفر فيها أخاديدك ودروبك . أنت أصابعي . أنت يدى وعيني وجسدي أيها الإزميل . أحفر لي طريقا في الحرف ، ومع الحروف وفي دروبها " (٧٠) .

- " قاعة الاختبارات مطموسة بالبياض ، من يسرق الملامح من الأمكنة ؟ ينفلق في الصدر حزن قارع ، وجع يختزل النكات القديمة ، النكات التي لم تعد مضحكة أنا القادمة من مكان لا يتكاثر فيه إلا الجذب " (٧١) .

- كان الدهول لا يقول شيئا ، وكانت الهاوية . وهممة في الصدر تجيش وتصطخب ... لا تبين . كانت الصحراء فاقعة ككلمة نابية ، هي جماع المعنى وهي القصور الأقصى في المعنى ، ولم تكن صورة ، ولا حتى ومضة من تهافت الخيال تقيم للرغبة ، جامحة شرسة ، هيكل وضيعا لينثال الكلام يفتأ في الروح غياهب الغمة . وكان العدم " (٧٢) .

٢- **نصوص شعرية للروائي :** وهي نصوص خاصة بالنص الذي لا يحمل دليلا على حضورها خارجه ، وجودها مرتبط بوجود الأشخاص في عالم الرواية ، إنتاجها ليس سابقا عليه ، تمثل ملكية للشخصيات المتحركة في عالم النص نفسه ، وتعد علامة لها قوتها على التفسير بين نوعين : الشعر والسرد ، وخلافا للطريقة المعهودة التي تعتمد فيها الرواية على نصوص منسوبة لشعراء آخرين أو سابقين أو تعتمد من الأبيات ما يدور على الألسنة تأتي

٦٩ - حالة سقوط ص ٩ .

٧٠ - محمد عز الدين التازي : **المباءة** - إفريقيا الشرق - الدار البيضاء ١٩٨٨ ، ص ١١

٧١ - بثينة العيسى : **ارتطام لم يسمع له دوى** - دار المدى للثقافة والنشر - دمشق ٢٠٠٤ ، ص ٥١ .

٧٢ - فرج الحوار : **التبيان في وقائع الغربية والأشجان** - دار الجنوب للنشر - تونس ١٩٩٦ ، ص ٢٣ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

النصوص هنا ممررة بصورة طبيعية تكون قادرة على تقديم نفسها في السياق السردى دون أن تكون معزولة عنه أو دخيلة عليه ، وهو ما يجعل لغة الرواية في مجملها تأخذ طابع اللغة الشعرية بحيث لا نشعر بمساحة فاصلة بين النصين في تداخلهما : السرد والشعر .

في " تمارين الورد " تجعل الساردة من المقاطع الشعرية صوتا يرتبط أحيانا بالمشهد السردى فيكاد يكون اختزالا له وتعليقا عليه : " كان الشيش مواربا بشرفتها الواطئة ، وفي العمق .. كانت المنضدة بمزهريتها ، زهور (عباد الشمس) في ذروة تفتحها ، وأطراف لرجال تتحرك في ظلال تلك الظهيرة ، كيف تفتحت تلك الزهور على هذا النحو المريب ، ولماذا أطيل النظر هكذا إلى شرفتي المجاورة لشرفتها . شرفتها !!

شرفة واطئة

شرفة لا تكفي للتذكر

لا تكفي للنسيان

شرفة !!

شرفة للرمادي القاسي

شر.....!! " (٧٣) .

وتتكرر المقاطع الشعرية على مدار الرواية (أربعة عشر مقطعا) على الرغم من ارتباطها بالنص السردى فإنها تكاد تقيم نصا مكتملا موازيا يتخلق في سياق النص الروائي وهو ما يمكن التأكيد عليه من خلال ملاحظة الترابط على مستوي اللفظ والمعنى بين مجموعة المقاطع الشعرية :

" هناك وحدها

وموتها الأخير وحدها وحدها ...

وموتها الأخير ... وموتها ... وموتها

تسب الأصدقاء

-

٧٣ - هناء عطية : تمارين الورد – ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة ٢٠٠٣ ، ص ٨.

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

وحقائق رخيصة تنطفئ مثل (أورجازم) " (٧٤)

والمقطع التالي له لا ينفصل عنه سوى بمقدار الصفحات الفاصلة بين المقطعين :

" عارية حقائق مثل (أورجازم)

(أورجازم) ينطفئ مثل حقائق " (٧٥)

وتتضح العلاقة اللفظية الممتلئة في تكرار المفردة (أورجازم) في تمديداتها للصورة بين المقطعين من ناحية ، وفي حفاظها على الخيط الغائر الرابط بين المقطعين من جهة أخرى .

وفي " ٢٢ درجة مئوية "لمحمد عبد الرحيم (٧٦) تتكرر الحالة بطريقة مغايرة حيث تأتي الرواية مزيجاً من الأنواع المتداخلة بنسب مختلفة تحكم سيطرة بعضها على بعضها الآخر ، وعلى الرغم من أن النص يأخذ شكل القصيدة الشعرية على المستوى البصري ، فإنه يمكن رصد مجموعة من الأنواع المتداخلة على النحو التالي :

- النصوص الشعرية المنتمية للمؤلف والتي تكاد تسم النص كله بسمات الشعر مخرجة إياه من نطاق السرد بالمعنى التقليدي .
- السرد وتقل مساحته وإن احتفظ باعتراف المؤلف أن ما يضمه الكتاب من صفحات ينتمى إلى الرواية .
- السيرة وتتنظم عبر الإشارة الأولى القارة في العنوان الثاني المنافس للعنوان الأول فبعد العنوان الرئيسي يذكر المؤلف عنواناً فرعياً مفسراً (من سيرة الأنسة " ألف " والسيد المعتوه " ميم ") .
- اليوميات من خلال رصد بعض المشاهد اليومية المحددة زمنياً وإن بدت غير منتظمة على مستوى الترتيب الزمني (الأربعاء ٣٠ يناير ٢٠٠٢ - الأربعاء الفائت ٢٣ يناير ٢٠٠٢ - الأربعاء ٣٠ يناير ٩ مساءً) ، وهي إضافة إلى

٧٤ - تمارين الورد ، ص ٣٩ .

٧٥ - تمارين الورد ، ص ٤٣ .

٧٦ - محمد عبد الرحيم : ٢٢ درجة مئوية - هامش - القاهرة ٢٠٠٧ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

سردها بضمير المتكلم تحيل بقوة إلى الذات في محاولتها رصد بعض ما يخصها من أمور .

٣- **نصوص شعرية لآخرين :** وتكاد تمثل تيمة منطقية في الحكي من زاوية فن الرواية يمكنها استيعاب الكثير من مظاهر الكون والوجود واكتناز الكثير من ملامح الحياة في تغييرها وتطورها ، وهى طبيعة روائية تجعلها من أكثر الفنون مرونة ، وأكثرها قدرة على تمثل البشر في حالاتهم المختلفة ، وهى فى حركتها بين البشر ونوعياتهم تكتنز الكثير من هذه النوعيات التى تجمع بين المثقف محب الشعر والشاعر المتخذ من الكلمة الشاعرة وسيلته لرؤية العالم ، والعاشق الذى يتمثل الحياة قصيدة تعبر عما فى دواخله ، وهناك عدد لا بأس به من الروايات التى تضم شخصياتها عددا من الشعراء ، وهو ما يعنى تداخلا مع الشعر بطريقة أو بأخرى ، منها على سبيل المثال :

- سامر البدوي بطل " الزمن الموحش " لحيدر حيدر .
- مصطفى سعيد بطل " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح .
- الشاعر بطل " فوق الحياة قليلا " لسيد الوكيل ، والذى أشار المؤلف له باسم " شاعرنا " .

يضاف إلى ذلك طبيعة الثقافة العربية التى تجعل من الكلمة المنظومة بأشكالها المختلفة (القصيدة - الأغنية - الموال - وغيرها) تجعل منها نمطا ثقافيا له دلالاته على طبيعة ثقافية لمجتمع بعينه ، ويمكن القول إن العلاقة بين الشعر والسرد علاقة قديمة يمكن رصدها بوضوح فى ألف ليلة وليلة ، كما يمكن استكشافها فى التشكلات الروائية الأولى للرواية العربية للتأكيد على العلاقة القارة بين الرواية والشعر ، ويمكن للمتابع المتفحص أن يكتشف عشرات الروايات العربية التى يمثل الشعر جانبا أساسيا داخلا فى نسيجها اللغوي ويمكن التوقف عند نموذج يقيس حجم الظاهرة ويدلل على وجودها :

- رواية عبد الله عيسى لحيلج " كراف الخطايا " ، وفيها يتردد الشعر كاشفا عن ثقافة الشخصية ، وتتعدد نماذجه التى تمثل خطاب الذات أو المونولوج الذى يردده البطل بينه وبين نفسه ، ويمثل جانبا من رؤيته للعالم ووجهة نظره فى الآخرين : " خرج من المخبزة متأبطا خبزتين كبيرتين دافنتين وفى يده كيس بلاستيكي فيه سردين وزيتون وبعض المخللات . حتما ستمعه هذه الوجبات الباردة ، فقد صار يعتمد عليها كثيرا منذ أن صار مجنونا ، وقل من يدعو إلى

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

غداء أو عشاء ، ابتسم ساخرا منهم جميعا ، وراح يتغنى ببيت شعر ، ما أظن
أن أحدا قد غناه من قبل :

وَمِنْ الدَّلِيلِ عَلَى الْقَضَاءِ وَحُكْمِهِ بُؤْسُ اللَّبِيبِ وَطَيْبُ عَيْشِ الْأَحْمَقِ " (٧٧)

ويجري الشعر على لسان البطل مجرى لغة التواصل فيكاد كل رأى يعضد
بالشعر ، وهو يقيم رحلة باتساع الشعر العربي قديمه وحديثه ، وما بين
العمودي منه والتفعيلي ، مستدعيا عددا من الشعراء (بشار بن برد - أبو
نواس - الخيام - ومن ذلك على سبيل المثال :

- رَبَابَةُ رَبَّةُ الْبَيْتِ تَصُبُّ الْخَلَّ فِي الزَّيْتِ

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدَيْكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ

(ص ١٢٦ والبيتان ينسبان لبشار بن برد)

- قُلْ مَا بَدَأَ لَكَ مِنْ زُورٍ وَمِنْ كَذِبٍ حَلْمِي أَصَمُّ وَأُذْنِي غَيْرُ صَمَاءٍ

(ص ٢٤١ من الرواية والبيت لبشار بن برد أيضا) (٧٨) .

- رواية " عذبة " لصبحي فحماوي (٧٩) تعتمد منظورا شعريا يجمع بين الموال
الشعبي ، والشعر الفصيح ، والمنظور نفسه يتضح تماما في روايته التالية "

٧٧ - عبد الله عيسى لحيلج : كراف الخطايا - مطبعة المعارف - عنابة ٢٠٠٢ ، ص ١٣٦ .

وبيت الشعر منسوب للإمام الشافعي أحد أئمة الفقه الأربعة (محمد بن إدريس بن العباس بن
عثمان بن شافع الهاشمي القرشي المطلبي أبو عبد الله) .

٧٨ - إضافة إلى ذلك يمكن رصد عدد كبير من الروايات العربية تشير إلى بعضها إجمالا :

- ابتسام التريسي : جبل السماق ، الخروج من التيه - دار العوام - دمشق ٢٠٠٧ .

- إبراهيم درغوثي : أسرار صاحب الستر - صامد للنشر والتوزيع - تونس ١٩٩٨ .

- رجاء الصانع : بنات الرياض (سابق) .

- محمد الباردي : حوش خريف - سراس للنشر والتوزيع - تونس ١٩٩٧ .

٧٩ - صبحي فحماوي : عذبة - دار الفارابي - بيروت ٢٠٠٥ .

حرماتان ومحرم " التي تأخذ الشعرية فيها شكلا من أشكال السخرية وتكاد بعض الصفحات تشكل وثيقة شعرية تضم قصائد لشعراء فلسطينيين أو عربا : نزار قباني - هارون هاشم رشيد - توفيق زياد الذي يورد له قصيدته المعروفة التي يقول في مطلعها :

" أناديكم

أشد على أياديكم ..

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول أفديكم " (٨٠) .

طارحا عبر التداخل نوعا من الخلفية الثقافية المستحضرة القضية الفلسطينية وغيرها من القضايا العربية من خلال التفسير بين لغة الشعر ولغة السرد ، في قدرتهما على إنتاج صيغة أشد دلالة على ما تسعى لتوصيله والإيحاء به .

ثالثا: الأنواع التراثية

تمثل العلاقة التداخلية بين الرواية والتراث ملمحا قارا في سياق الرواية العربية ، وهي علاقة يمثل التراث فيها مرجعية للنص وخلفية حوارية بين النصوص ، والعلاقة تأخذ شكلين أساسيين :

أولهما: الاعتماد على تقنيات التراث وطرائق سرده ، وهو ما يمكن وسمه بالتداخل وهو مدار اهتمامنا في سياق هذه الدراسة.

ثانيهما : الاتكاء على نصوص تراثية بعينها وهو ما يدخل في باب التناص وهو ما يخرج عن نطاق دراستنا هذه لذا سينصب اهتمامنا على الشكل الأول بالأساس.

ولأن التراث مادة تتسع حتى تضيق على الحصر يمكن التقاط جوانب بعينها كان لها حضورها في عملية التداخل ، منها ألف ليلة وليلة بوصفها الأشهر بين أشكال التراث السردى العربى ، يرصد سعيد يقطين عناصر التداخل بين "ألف ليلة وليلة" و" ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ ، ويحدد عددا منها يؤكد فكرة التداخل وآلياته مبتدئا بالشكل السردى : " إذا كان الشكل السردى في ألف ليلة يتداخل فيه التأطير والتضمين ، فإننا في ليالي محفوظ نجدنا أمام التسلسل أو التتابع ،

٨٠ - صبحى فحماوي : حرماتان ومحرم - دار الهلال - القاهرة ٢٠٠٧ ، ص ٩٤.

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

من جهة ، ومن جهة أخرى إذا كانت شهرزاد في ألف ليلة ناظما خارجيا باعتبارها المكلفة بالحكي فإنها في ليالي محفوظ فاعل ، بينما يتكلف بالحكي ناظم خارجي آخر (الذات الثانية للكاتب) وبذلك تبعد المسافة بين الصوتين السرديين^(١) ، ويضيف عناصر أخرى يدخلها فيما أسماه بالتحويل ، تحويل العناصر والمواد الحكائية والخطابية من ألف ليلة وليلة إلى ليالي ألف ليلة المحفوظية .

وفي سياقات أخرى يأخذ التراث أشكالا متعددة للتداخل ، منها على سبيل المثال :

١- الراوي : ويمثل حضوره بوابة لاعتماد لغة لها طبيعتها الخاصة ، فالراوي ذلك الصوت الناطق في سياق السرد يعتمد لغة مغايرة أقرب للطبيعة الشفوية للسرد ، تلك اللغة التي تعتمد عناصر بعينها تقوم عليها عملية السرد ، منها المخطوط ، والرموز الأقرب للطبيعة السحرية والأسطورية ، ويكون الراوي قادرا على الحركة في نطاق عالم النص ويلجأ الكاتب إلى خلق هذا الراوي المناسب لرواية نص ينتمي إلى زمنه كما نجد " شبيب طاهر الغياث " رواية " سابع أيام الخلق " الذي يمد السارد بفيض حكاياته ومن ثم يتجدد ذكره " أخبرني " شبيب طاهر الغياث " فيما كتب به إلى : وجدت بخط " ذاكر القيم " عن بعض القيمين على المزار عن " السيد نور " قال : سمعت " عذيب العاشق ، قال سمعت مدلول اليتيم قال " (٢)

٢- الشخصيات التراثية المستحضرة ، في رواية " أسرار صاحب الستر " لإبراهيم درغوثي " في البحث عن كنز التاجر التمبكتي

وتحكي تفاصيل العثور على صندوق من المخطوطات عبر البحث عن كنز التاجر التمبكتي تحت أسوار المسجد الجامع في تونس ، ومن بين المخطوطات ، مخطوطة تحكي قصة صاحب ستر الخليفة .

يتلونها المتن الحكائي :

جوانب من السيرة الذاتية

لصاحب ستر الخليفة

^١ - سعيد يقطين : الرواية والتراث السردية ، من أجل وعى جديد بالتراث - المركز الثقافي العربي - بيروت ١٩٩٢ ، ص ٣٧ .

^٢ - عبد الخالق الركابي : سابع أيام الخلق - بيسان للنشر والتوزيع والإعلام - بيروت ص ١٧٥ .

الوليد بن يزيد الأموي (٨٣)

وفيها يقدم النص تفاصيل حياة الخليفة الوليد بن يزيد من خلال راو ثان ، يتسلم خيط الحكاية من الراوي في الحكاية الإطار ، ويروح يقدم التفاصيل التي تفتح زاوية الرؤية على المرحلة التاريخية التي يعاد إحيائها عبر إعادة قراءة المخطوطة أو طرح ما فيها في زمن تال هو زمن اكتشافها ، لتقدم شخصية غائبة ، حاضرة ، يتم استدعاء مقوماتها لا لكونها تحمل من المبادئ والقيم ، ومعاني البطولة ما يؤهلها لأن تكون نموذجاً فريداً لخدمة فكرة القدوة ، ولكنها شخصية تحمل من التناقض والمساوئ ما يجعلها نموذجاً منفراً بشهادة الواقع التاريخي الذي يطرحه القلقشندي ، وبشهادة أفعال الشخصية التي يرسمها النص متجاوزة حدود القيم والمبادئ والأعراف ، مما يطرح تساؤلاً عن جدوى العودة لمثل هذه الشخصية بسماتها هذه .

٣- تعتمد أعمال الروائي خيرى عبد الجواد على الإطار الحكائي التراثي مستمدا طرائق الحكى التراثي ، وهو ما يتضح في روايته الأولى " كتاب التوهّمات " حيث يتكى النص على تفاصيل تراثية تشكل الجانب اللغوي لديه ، مما يجعل الرواية مصطبغة بصبغة تراثية تشكل مدار أسلوبها تجمع بين الخبر والتوهم وموت النجار وغيرها من التفاصيل الممررة عبر لغة تراثية تكاد تقطع الصلة بحاضرها في كثير من الأحيان (٨٤) ، وفي روايته " العاشق والمعشوق " حيث الحكاية سيدة الموقف ، تتبلور في عناوين الفصول ، تلك العناوين التي تتشكل على هيئة اختصار للأحداث واختزال لها " حكاية الأميرة وكيف تم عشقها على الوصف وما جرى بعد ذلك من غريب الكلام وأمور العشق والغرام - حكاية شيخ الجبل والتابوت والإخوة الثلاثة وكيف فرقت بينهم تصارييف الزمان - حكاية الشيخ وما جرى له مع التوابيت كذا ذكر بعض ملوك حمير وعجائب صنعتهم - حكاية مدينة الدبابين وفيها ذكر صخرة الأحلام كذا ... بيت الأحزان وهى بداية حديث الدنو فانتبه " (٨٥) .

٨٣ - إبراهيم درغوثي : أسرار صاحب الستر - صامد للنشر والتوزيع - تونس ١٩٩٨ - ص ٣٣ .

٨٤ - خيرى عبد الجواد : التوهّمات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢ .

٨٥ - خيرى عبد الجواد : العاشق والمعشوق - مركز الحضارة العربية - القاهرة - ط ٣ ١٩٩٨ .

رابعاً : السينما

الفيلم السينمائي نص مبصر والرواية فيلم مقروء ، والعلاقة بينهما ليست تتوقف عند حدود اعتماد السينما على النص المكتوب ، أو اعتمادها النص المكتوب وثيقة سابقة ليست مقدسة ، وإنما هي مرحلة ذات بعد منطقي ، مرحلة سابقة تفضي إلى يتجاوز فيها النص المكتوب طبيعته التخيلية إلى طبيعة تصويرية ، يعاد فيها تشكيل اللغة السردية إلى لغة وصفية وحوارية وتجسيد الموصوفات النصية في مجسّدات عيانية مانحا إياها مساحة من الدلالة الجديدة المنبئية على الوسيط الجديد ، والعكس ليس دقيقاً تماماً (^{٨٦}) .

عبر نمطين تعتمد اللغة الروائية طرائق السينما ، أولاهما : مباشرة ، وثانيتها غير مباشرة ، في الأولى يكاد النص الروائي يعتمد طريقة السيناريو مستثمرا مصطلحاته ، تقوم رواية " كلب السبخة " (^{٨٧}) على بناء سرديتها معتمدة الأسلوب السينمائي فجاءت الرواية في ثمانية أقسام زمنية الطابع ترسم أحداث ثمانية أيام (ما قبل ٢٩ ديسمبر - الخميس ٢٩ ديسمبر - الجمعة ٣٠ ديسمبر - السبت ٣١ ديسمبر - الأحد ١ يناير - الاثنين ٢ يناير - الثلاثاء ٣ يناير - ما بعد ٣ يناير) والأيام ستة منها محددة ، هي تلك الواقعة ما بين اليوم الأول غير المحدد إلا بحد النهاية ، واليوم الأخير المشابه للأول في تجاوزه التحديد وانفتاحه مشهدا غير محدد الزمن ، وإذا كانت الأيام تطرح على نحو ما شكل المشهد السينمائي فإن العناوين الفرعية التي يضمها كل محدد زمني تؤكد ذلك بوضوح فالعناوين تجمع بين نوعين من المصطلحات ، نوع خاص بالرواية وإن لم يبتعد عن النطاق السينمائي من مثل : (بيان - الخبر - السبات العميق واليقظة المتأخرة- البداية) ، وهي عناوين تشكل في الآن ذاته نوعاً من أنواع التوصيف لحركات الشخصيات السينمائية ، مما يجعل النص الروائي أشبه بنسخة المخرج التي تحدد طبيعة المشهد كما يتخيله ، ويسعى لتنفيذه عبر تحريك الجموع وتحديد كادر التصوير وزوايا الكاميرا وأمكنة الإضاءة ومدى قوتها أو ضعفها والمؤثرات الصوتية ، ونوع لصيق الصلة بلغة السيناريو السينمائي : (إضاءة - منظر متوسط - لقطة خارجية - نهار- فلاش باك - منظر محتمل للبداية ، لقطة خارجية ، نهار - منظر قريب ، لقطة خارجية ، نهار) ، وهي طريقة من شأنها

^{٨٦} - نغنى بالعكس أي تحويل الفيلم السينمائي إلى رواية ، وحدث ذلك في أضيق الحدود وهو ما تم بالفعل في حالات معدودة من أشهرها فيلم " شباب امرأة " لأمين يوسف غراب أنتج فيلماً بداية ثم كتب رواية بعدها ليسبق الفيلم الرواية وليس العكس كما هو معهود .

^{٨٧} - محمد الهادي بن صالح : كلب السبخة - نشر بوزيد - تونس ١٩٩٠ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

أن تكشف عن مستوى معين من الأحداث يرى الدكتور صلاح فضل أن الفيلم السينمائي "يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير المدركة ، لكن الرواية عندما توظفه فهي تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير " ^(٨٨) ، وفي النوع الثاني المباشر يبدو الوعي السينمائي هناك في عمق المشهد دون أن يتقدم مباشرة ، مفسحا المجال للغة الروائية أن تتصدر محملة بتقنيات السينما التي قد لا تبدو إلا من خلال عملية التلقي .

وفي الثانية يتحقق التداخل بصورة غير مباشرة ، تتسلل فيها تقنيات السينما فارضة وجودها الدال المفتت من خلال النص ، خاضعا لمبدأين أساسيين :

١- **مبدأ التجميع والتصريح : ويتحقق في الأغلب في الاستهلال النصي حيث**

تميل بعض الروايات إلى العمل وفق كاميرا سينمائية واصفة تقدم ما يشبه الرؤية البانورامية التي تعمل على منح أكبر قدر من التفاصيل الدالة للمتلقي ليكون قادرا على الدخول في طقس العمل مما يؤهله لإنتاج دلالات النص، وهو ما يمكن رصده عند مقارنة عدد من الروايات ، هكذا يأتي استهلال "عروس المطر" : " عندما فتحت الباب كانت رائحة الشقة تشبه رائحة السردين ، على الرغم من أنني وشقيقي ، لا نحب السردين ولا نأكله... كانت ملابسنا المغسولة حديثا منشورة على الأرائك ، وقد تركت وحدة التكييف مفتوحة لتساعد في تجفيفها ، والبطانية الزرقاء المهترئة مرمية على الأرض مع وسادتين ، وعلبة بسكويت صفراء ، ورقائق بطاطا شيبسي متكسرة ، وتل من الأقراص المضغوطة ، وكثير من الأسلاك المتشابكة وقد تكدس الغبار في الفراغات بينها : غبار اسفنجي تحول إلى ندف لفرط ما نسج حضوره حول ذاته .. كانت شاشة التلفزيون مضاءة وعليها صورة مجمدة لسيارة سباق تقطع شارعاً" ^(٨٩) إن توقعا منطقيا يطرح نفسه على المتلقي حتى قبل أن تصرح الرواية بما يشي به السارد (النتيجة التي توصلت إليها أن شقيقها كان هنا) .

^{٨٨} - د. صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٥ ، ص ١٨٩ .

^{٨٩} - بثينة العيسى : عروس المطر – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص ١٣ ، رواية كويتية لها ثلاث روايات : ارتطام لم يسمع له دوى – سعار – عروس المطر .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨ .

وقراءة المشهد الاستهلاكي سينمائيا تكشف عن عدد من العناصر الداخلة في التشكيل البصري (الكاميرا التي تنفتح بانفتاح الباب - الملابس المغسولة في إشارتها للألوان ودلالاتها على فعل إنساني - الأرائك في شغلها مساحة من المكان وبما تحمله من إشارة ذات بعد حضاري عصري - وحدة التكيف - الباطنية الزرقاء المهترئة بما تطرحه من قوة اللون وفعل الزمن - الوسادتين وغيرهما من الأشياء التي تقوم بدور الديكور الفاعل ، المنتقى بعناية ليأخذ مكانه أمام الكاميرا تمهيدا للقيام بدوره في إنتاج الدلالة الكلية .

٢- مبدأ الإيحاء والتوزيع : وهو يعتمد طريقة توزيع المشاهد ذات الطابع السينمائي على مدار النص مما يجعلها تتسم بقدر من الخفاء وراء زحام الأحداث ، وهي في خفائها تأخذ جانب الإيحاء لا التصريح مما يجعل للمشاهد السينمائي حضوره المتواتر في سياق النص ، ويكون بمثابة التفسير بين أسلوبين : أسلوب السرد بصيغته التقليدية وأسلوب السرد بصيغته السينمائية ، وقد تعهد الدكتور صلاح فضل هذا الأسلوب بالعناية كاشفا عنه في سياق رواية " وردية ليل " لإبراهيم أصلان ، يرى الدكتور صلاح فضل بداية أن الأسلوب السينمائي يكاد يكون سمة عامة على الرواية العربية الآن : " عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب " (٩٠) ، ويتخذ من نجاح فيلم " الكيت كات " المأخوذ عن رواية " مالك الحزين " لأصلان سببا ينضاف إلى أسباب مقاربة "وردية ليل" ، ويخص الكاتب بتحديد ما يمتلكه من قدرات سينمائية : " هو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده ، ويوظفها باقتدار ووعي ، يكتب مقاطع تصويرية ، تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام ، وتتميز بحركية سلسلة تلقائية ، دون انتقال مفاجئ أو متعثر . يمسح الأشخاص والأماكن من خارج . ويعزف عن أي ملصح توصيفي لا يستمد مادته من الأشكال والألوان ، يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة ، ولا يفضي ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه " (٩١) .

وفي رواية " كائن العزلة " لمحمود الغيطاني (٩٢) يعتمد الروائي على بطل مهتم بالسينما ومشاريعها من خلال عمله بالكتابة الصحفية عن السينما ،

٩٠ - د. صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية - ص ١٨٩ .

٩١ - السابق نفسه .

٩٢ - محمود الغيطاني : كائن العزلة - سنابل - القاهرة ٢٠٠٦ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

وهي بالطبع ليست الرابط الوحيد وليست ما نعنيه بالتداخل وإنما يمكن للمتلقي متابعة السرد من خلال عين البطل السينمائية وهو يحمل كاميرا راصدا ملامح القاهرة ، تحديدا منطقة وسط البلد ، مما يجعل الرواية نصا أقرب لشريط السينما التسجيلية في قدرتها على اقتناص الخيوط الرابطة بين الصور والمشاهد وهي خيوط تاريخية رابطة بين الفواصل السردية المنفصلة ، فليست هناك علاقة مباشرة بين الفواصل الستة المكونة لمادة الرواية : غسق التأودات ص ٧- لينا ص ١٣- شطحات لحظية ص ٥٧- توق ص ٨٧ - اكسيلسيور ص ١٣١- الهزيع الأخير ص ١٥٧ ، وهي علاقة تتأسس على ما تؤسسه الصور والمشاهد من علاقات فالمشاهد قد لا يرى علاقة مباشرة سوى تلك الروابط الدلالية التي تتشكل بتأثير الصور وتواليها والخيوط العميقة التي تتكون هناك في العمق ، وتصل تقنية السينما ذروتها في الفاصلة الرابعة (توق) حيث تتحول الكاميرا إلى شاهد على المكان والإنسان والتاريخ أو هي تكون قادرة على رصد هذه الملامح جميعها : " أسمع أحدهم يحييني بينما خطواتي الغاضبة تتسع مبتعدة عن المبنى العتيق غير مبال بمن وجه إلى التحية ، أشعر بعروقي تكاد تنفجر بدمائها الهائجة التي تصطبغ فيها غضبا ، أسلك شارع شارع الجلاء عرضيا لأعبر تلك الجزيرة الحديدية المنعزلة التي تقسم الشارع إلى اتجاهين ، كانت منذ سنوات طريقا حديديا للترام الذي قارب على الاندثار وتقديم أوراق اعتماده ليتم الإلقاء به في مخازن الدولة ذات السياسات المتخبطة الحمقاء التي لا تعرف كيف تحافظ على تراثها وجمال وجهها التاريخي العتيق " (٩٣)

وفي " فانيليا " يعمد الطاهر شرقاوي (٩٤) إلى الاعتماد على تقنية القطع دون استخدام المصطلح ، حيث تأتي الرواية كلها (٨١ صفحة من القطع المتوسط ، لا تتضمن سوى عنوان داخلي واحد هو عنوان الملاحق التي يضيفها الكاتب ص ٦٥) معتمدة نظام الشواتات (المشاهد) بالمعنى السينمائي ، وهو ما يعنى هذا الإيقاع السريع للمشاهد بكل ما تتضمنه من نقلات سريعة للكاميرا التي تتحرك في المكان متابعة البنت والولد (ليس شرطا أن يكونا بنتا واحدة وولدا واحدا وإنما يطرح السرد من المؤشرات ما يجعل المتلقي

٩٣ - السابق ص ٨٨.

٩٤ - الطاهر الشرقاوي : فانيليا - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة ٢٠٠٨. (قاص وروائي مصري، صدر له عدد من المجموعات القصصية ، منها (البنت التي تمشط شعرها ٢٠٠١- حزن المسك ٢٠٠٢- صوت الكمان ٢٠٠٤) ومجموعة من قصص الأطفال " شجرة البرتقال ٢٠٠٥" و" فانيليا" روايته الأولى

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

يطرح السؤال عن كون كل منهما شخصية واحدة أم شخصيات متعددة محددة بجنسها فحسب) ، والمتابعة لا تتوقف عند هاتين الشخصيتين بقدر ما تخلق الكاميرا حالاتها المختلفة بين القرب والبعد وتحويل الأشخاص إلى أبطال وكومبارسات ، والعناية ببعض تفاصيل الديكور والمكان والأضواء فالكاميرا قليلة الاستثناءات ، بمعنى أنها عندما تنفتح قد تركز على عدد قليل من الأشياء ولكنها حتى في تركيزها على عنصر واحد فإنها تمنح متابعها الوعي بالكثير من التفاصيل فيما تقترب منه : " تابعت البنت بعينيها ، ولدا وأخته الصغيرة ، كانا يضحكان بصوت مرتفع ، وهما يجريان في خطوط متعرجة بين مقاعد المقهى ، محدثين ضجة صاخبة في المكان ، تلاشت سريعا بذهابهما .. بعد فترة صمت ، أحضر خلالها الجرسون فنجان قهوتها السادة ، قالت : تعرف ... نفسى أموت في سن الثامنة والأربعين " (٩٥)

خامسا : الرسم

متجاوزين لوحة الغلاف والرسوم الداخلية يطرح النص الروائي تقنية موظفة لخدمته تتمثل في لوحات إشارية داخلية في سياق السرد خلافا للرسوم التوضيحية التي قد لا يحتاجها المتلقي في رحلته مع النص ، تلك الرسوم الداخلية بقوة في مجال إنتاج الدلالة ، وهي رسوم تختزل الكلام الملفوظ لتقدم نوعا من التمييز الملحوظ ، بغية إنتاج الدلالة تقطع الصورة طريقا مخالفا للكلام ، فالكلام يحرك الذهن لتشكيل صورة تقوم بدور الوسيط لإنتاج الدلالة ، والصورة تنتج دلالتها عبر ترجمتها إلى كلام .

في رواية " بيروت بيروت " يطرح صنع الله إبراهيم خريطين تمثلان نوعا من المفتاح الذى يضعه بين يدي المتلقي ، المرتحل أو الذى يجب أن يرتحل إلى بيروت كما تصورها الرواية ، أو كما تفك الرواية مغاليقها لتقدمها لمتلقيها ذلك الذى يأخذ وضعية من اثنتين :

- المعرفة السابقة لبيروت مما يعنى أن خلفية حاكمة تقف هناك لرصد مساحات التوقع الكائن بين النص كما هو متخيل والواقع كما هو مختزن في الذاكرة أو متحققا في الواقع .
- المعرفة الجديدة التي لم تتحقق بعد مما يحرك حاسة الاستكشاف .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر - إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

وفي السياق نفسه يمكن رصد نمطين يأخذان طابع العلامات الجغرافية في إحالتها للمكان ، أولهما ذلك النمط الذي تطرحه رواية " طعم الزيتون " لسحر توفيق والثاني ذلك الذي تطرحه رواية " حكايات شارع البحر " لأحمد والى ، في " طعم الزيتون " تطرح الرواية خمس لوحات جغرافية الطابع ، متصلة ببعضها البعض عبر تسلسل واضح (الأولى تحدد فقط الجنوب والشمال ، والثانية تحدد مكان بناء بيت البنا مجاورا الطيب ومستترا به ، والثالثة تكمل على الثانية مضيفة دار الحداد ودار النجار ليكون الأربعة بمثابة العناصر الأربعة (٩٦) ، وفي الصورة الرابعة تظهر بيوت أخرى للإخوة وكيف يدخل اللئيم لبنى بيته في المنتصف ، والتعليق المصاحب للصورة يقدم جانبا من رسالتها " هكذا بنى الإخوة بيوتهم وهذا بيت اللئيم في الوسط " (٩٧) ، وبالصورة الخامسة يكتمل مسرح الأحداث مما يجعل المتلقي شاهدا على بناء هذا المسرح موازاة للشهادة على بناء الرواية نفسها ، معاينا وضعية كل من الشخصيات ، ممنوحا القدرة على رؤية الأمور في حال اكتمالها ولم يعتمد النص إلى تقديم عالم مكتمل سبق تشكيله قبل تشكل وعى المتلقي بالنص ، وهو ما يجعله يدرك طبيعة حركة الشخصية حال الفعل وليس مدركا لنتائج أفعال هذه الشخصيات .

والتقنية نفسها يوظفها أحمد والى في " حكايات شارع البحر " مكتفيا بصورة واحدة تحدد معالم المكان ، وتطرح التفاصيل الدالة المشاركة في إنتاج عالم الرواية ، وتشكيل حكايات شارع البحر ، مما يجعل المتلقي مدفوعا للعمل على نوعين من القراءة : قراءة اللوحة بوصفها نصا مرسوما لا غنى للرواية عنه ، وقراءة الرواية من حيث هي نص يفقد بعض ملامحه ذات الأهمية في حال تجاوز القراءة الأولى ، ومن ثم تكون القراءة الثانية بمثابة التأكيد على ما أنتجته الأولى .

تميل اللوحة إلى طرح التوازي بين خمسة خطوط أساسية تتشكل منها الرواية :

- نهر مويس : ذلك الفاصل بين أرض أبو راشد وشارع البحر ، وهو المانح شارع البحر اسمه مما يجعله بنية أساسية في النصين المتوازيين : العنوان والحكايات ذاتها ، والنهر يمثل العنصر الأقدم زمنيا بوصفه منشئ المكان ومانحه أسباب وجوده .

٩٦ - نعى العناصر المعروفة (الماء - النار - التراب - الهواء) .

٩٧ - سحر توفيق : طعم الزيتون - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٠ ، ص ٣٧ .

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

- شارع البحر: ويمثل مدار الحكايات المنسوبة إليه ، والمحرك السارد لالتقاط مجموعة الحكايات المشكلة مجال السرد والمصورة بصورة شبه وثائقية للشخصيات والأحداث ، والقادرة على أن تكون اختزالا دالا أو معادلا موضوعيا لكثير من القضايا الإنسانية والاجتماعية ، حيث يتحول شارع البحر دلاليا إلى بؤرة للحكي ، ومسرحا له ، وممرًا زمنيًا يسمح بربط الأزمنة في اقترانها بأحداث لها أهميتها في تشكيل قماشة السرد .
- البلدة : وتشكل في مجموعها الشخصيات الإنسانية المحركة الحكايات بقدرتها على تغذية السرد بما يمنحه القدرة على الاستمرار ، وهي (البلدة) في سياق اللوحة تحتل المساحة الأكبر المؤثرة بصريا ، وتخلق نموذجا للفوضى في رمزيته ودلالاتها على المجتمع المصري كله ، والبلدة عبر وضعيتها على اللوحة (وهي وضعية تتطابق مع وضعيتها في الواقع) تعد فاصلا بين السكة الحديد وشارع البحر ، وإذا كانت الحكايات تتضاف (في تركيب العنوان) إلى شارع البحر فإنها تنتمي فنيا إلى المحكي عنهم من أهل البلدة ، الذين يعدون صانعي الحكايات وليس الراوي الذي ينحصر دوره أحيانا في مجرد النقل والرواية ، أو الإبلاغ عن بقدر ما يتيح له موقعه من المشهد المسرود ، وتعد المساحة الكبرى التي تحتلها البلدة على مستوى اللوحة علامة تمهيدية لما تحتله على مستوى النص المسرود .
- السكة الحديد :وتكون بمثابة الحبل السرى الرابط بين البلدة والعاصمة ، والبلدة وما يجاورها من مدن وتكاد حركة القطار والبشر عليها تتشابه مع حركة المياه في نهر مويس ، وعلى مستوى الزمن تكاد السكة تنافس البلدة في الحضور التاريخي لا يسبقها سوى نهر مويس نفسه.
- طريق الإسفلت : زمنيا يمثل طريق الأسفلت العنصر الأحدث ، والخيط الرابط بين البلدة ومدينة فاقوس من ناحية ، ومدينة الزقازيق من ناحية أخرى ، والطريق يحدد طرف اللوحة الذي يضم مجموعة من الأبنية الحديثة ذات الدلالة الخاصة في السياق : المستشفى- مجلس المدينة – النيابة – المحكمة – الزراعة – الساحة الشعبية – إضافة إلى المقابر ، وهي مجموعة من الفضاءات المشيرة إلى السلطة من ناحية والدالة في تراتبها على العلاقة الكامنة هناك في الخلفية بين السلطة والموت (المقابر) ، تلك المقابر التي تأتي على الطرف الآخر من النهر وشارع البحر في إشارة محكمة إلى أن البلدة تعيش بين حياة يمنحها النهر وحكاياته ، وموت توفره السلطة وتحتويه المقابر ، وهو ما يتولد مؤسسا على مجموعة من الإشارات المتقابلة : (صخب الحكايات – صمت المقابر)، (حيوية الحياة – جمود الموت) ، (حرية الفعل –

مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر – إربد (الأردن) ، ٢١-٢٤ يوليو ٢٠٠٨.

كبت السلطة (وغيرها مما يمكن للمتلقي استجلاؤه بصورة أكثر من خلال التفاصيل المستقرة هناك في سياق السرد.

إن أبعادا هندسية واجتماعية وتنظيمية تحققها اللوحة في بداية السرد إذ تصبح علامة دالة على الواقع ، علامة قادرة على الإحالة إلى واقع خارج النص إن لم يكن موجودا منحتة اللوحة والنص معا القوة للوجود فهي لا تشير إلى النص بقدر ما تشير إلى الواقع في توسطها بينهما ، يرى تريفور: " للصور قوة دلالية عظيمة ، إنها تبدو كأنها تؤكد أنطولوجية الموضوعات التي تصورها إن كمالها الأنطولوجي يربطها بما تشير إليه ، جاعلا من الصعب ردها إلى غرض اصطلاحي أو رمزي " (٩٨) . (فاللوحة في منطقة برزخية بين الواقع خارج النص والواقع داخله ، أو بعبارة أخرى الواقع قبل القراءة والواقع بعدها) مما يمنحها القدرة لأن تعمل على تفعيل دلالتها ، وتحقيق أهدافها الفنية .

المتلقي لا ينشغل بالبحث عن الأنواع في النص ولا في انتماء النص نفسه إلى نوع ما فهو يتعامل مع النص بوصفه نوعا قائما بذاته : " لأن العمل الفني عمل متفرد أساسا ، ويتم تقييمه من خلال ما هوز أصيل فيه وتميز به عن سائر الأعمال الأخرى ، وليس من خلال ما يشبه فيه الأعمال الأخرى " (٩٩)

لقد طرحت مفهومها الإجرائي للنوع ، ومدى اشتباكه بالتداخل وآلياته ، وكيف أن مفهوم النوع يطرح من العوامل ما يمنح التداخل فرصته للاكتمال ، والتداخل بدوره يفضي إلى مفهوم التناص الذي يشكل بدوره مساحة للحوار بين النصوص في مقابل الحوار بين التقنيات والطرائق ذلك الذي يمثله التداخل ، وأن التناص يعمل دائما على الحفاظ على النوع من جهة (عبر بث جينات نوعية في النص الحال فيه ، مستمدة من نص سابق ينتمي للنوع نفسه بوصفه شكلا من تناص الرواية مع الرواية) ، وعلى إحداث التداخل النوعي (عبر بث جينات من خارج النوع بوصفه شكلا من تناص الرواية مع الشعر) .

٩٨ - تريفور وايتهوك : الاستعارة في لغة السينما – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٥ ص ٤٤ .

٩٩ - تزيفتان تودوروف : الأنواع الأدبية – ترجمة : د. خيرى دومة – ضمن كتاب : القصة ، الراوي ، المؤلف ، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة – دار شرقيات – القاهرة ١٩٩٧ ص ٤٢ .