سلسلة سرديات

أ. د. محمّد القاضي

تحليل النصّ السردي

بين النظريّة والتطبيق

Maisiana Editions

أ. د. محمّد القاضي

تحليل النصّ السردي

بين النظريّة والتطبيق

مسكيليانى للنشر

المؤلّف : محمّد القاضي
عنوان الكتاب : تحليل النصّ السرديّ
النوع: شعر
تصميم الغلاف: أيمن المبروك
الإخراج الفنّيّ والتصفيف الداخليّ: شوقي العنيزي
الناشر: مسكيلياني للنشر والتوزيع
15 نهج أنقلترا-تونس
الهاتف: 21512226(216+)
البريد الإلكتروني: editions.masciliana@voila.fr
صفحة الدار على الفايس بوك: Masciliana Editions
الطبعة الأولى: دار الجنوب 1997
الطبعة الثانية (منقّحة): مسكيلياني 2003
ر.د.م.ك: 978-9938-881-74-8
جميع الحقوق محفوظة للناشر ©

تم طبع وإنجاز هذا الكتاب في:
الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم
SOTEPA GRAPHIC
1، نهج محمد رشيد رضا - 1002 تونس
الهاتف: 71 901 933 / الفاكس: 71 900 613
البريد الالكتروني: sotepagraphic@yahoo.fr

المقدّمة

لقد أدّت التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي شهدها العالم المعاصر إلى انقلاب يكاد يكون تامّا في طرائق معالجة الظاهرة الأدبية. وكان للتطوّر الذي شهدته العلوم الإنسانية منهجا ومضمونا ونتائج -وخاصة منها المنطق وعلوم اللسان وعلم الإناسة (الأنثروبولوجيا) وعلم التحليل النفسي- أثر عميق في عزوف المهتمين بالآثار الأدبية عمّا استقرّ في الممارسة القديمة، وإقبالهم على البحث عن مداخل جديدة لمقاربة النصوص الأدبيّة.

ولعلّ من أهمّ وجوه التجديد في هذا السياق جنوح القوم إلى استخدام أساليب مستحدثة في الوقوف على خصائص النصّ الأدبيّ، تقطع الصلة بما كان سائدا من انطباعية، وتروم أن ترسي قواعد مضبوطة للدّرس الأدبيّ، فتخرجه من مجال «النقد» الذي لا يلتزم بمنهج محدّد إلى مجال «علم الأدب» الذي لا يتمّ إلاّ على أساس من الدقّة والصرامة.

على أنّ هذا التحوّل لم يقع دفعة واحدة، وإنّما مرّ بأطوار يحسن بنا أن نلمّ باثنين منها أسهما إسهاما مشهودا في زحزحة المقولات التي تربّعت قرونا متطاولة على عرش النقد القديم، ونعني بهما النقد الرومانطيقي والنقد التاريخي.

أما النقد الرومانطيقي فقد ظهر منذ أواخر القرن الثامن عشر، وقام على دكّ مقولات النقد الكلاسيكيّ الذي حاكم الآثار الأدبية اعتمادا على خضوعها لقواعد الصياغة التي قنّنتها البلاغة القديمة.

وقد كان انكباب النّقد البلاغيّ على تتبع أخطاء الأديب دافعا لشاتوبريان إلى الانتقاض على هذا النقد، واسما إياه بـ «نقد المعايب» (Critique des défauts). ذلك أنّ الأثر الأدبيّ الجيّد -في رأي الرومانطقيين- ليس ذلك الذي يكشف عن مهارة صاحبه في زركشته بضروب الزخارف اللّفظية والمعنويّة، وإنّما هو ذلك الذي ينشئ في القارئ أثرا انفعاليا، فيهزّ عقله ومخيّلته ووجدانه، إنّه ذلك الذي يشفّ عن روح منشئه ويصوّر حالاته وأحاسيسه وانفعالاته بما هو ذات مضطربة في الكون، تنشد آمالها وآلامها وتنطق في الآن نفسه عن روح الشعب. وقد وصف موريس بلانشو هذا التغيير الذي أحدثه الرومانطيقيون، فذكر أنّ اهتمامهم انصرف عن جانب الصنعة إلى جانب الذات المبدعة، وقال: «إنّ ما يحظى في الأثر الفني بالأهميّة في هذا الطور، ليس الأثر ولا الفنّ، وإنّما هو الفنّان. وما يحظى بالأهمية في الفنّان هو العبقرية».[1]

وعلى هذا النّحو علّق النقد الرومانطيقي همّه بالأفراد المبدعين وسعى إلى إنشاء جماليّة تعنى بالخلق والعبقرية. وقد انعكس ذلك في تبويئه المضمون المقام الأول، وغوصه في التجربة الانفعالية للأديب، وإحلاله فكرة الوحدة العضوية للأثر محلّ النظرة التجزيئية التي كانت تلازم النقد القديم في مباشرته للنّصّ الأدبيّ.

أمّا النقد التاريخي فقد كان ظهوره في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وانصبّ اهتمام أصحابه على مصادر الأثر الأدبي. فراح سانت بوف (1804-1869) ينقّب من جهة عن العادات والتقاليد والسنّة الأدبيّة التي ظهر في سياقها الأثر، ومن جهة أخرى عن حياة الأديب وملابساتها وأهم أحداثها محاولا الربط بين ظروف

1-Maurice Blanchot: *L'époque littéraire*, p. 138.

النشأة ومقوّمات الموهبة. وقد أدّى به ذلك إلى أن حذا حذو العلوم الطبيعية فأغري باستنباط نظام يصنّف الأدباء بمقتضاه في أسر فكريّة، على غرار الكائنات الطبيعية التي تصنّف في أنواع وأجناس. وما وظيفة الناقد في رأي هيبوليت تان (1828-1893) إلاّ النفاذ من خلال الملاحظات الجزئية إلى «الموهبة الأمّ» وهي القوّة الكامنة خلف الإبداع، وهذه القوّة تتضافر على تحديدها ظروف الجنس والبيئة واللّحظة التاريخية.

وعلى هذه الصورة اعتُبر النص وثيقة، وانحصر دوره في الإنباء عن منبعه، وقد أدّى بـ تان إعجابه بعلم الحياة (البيولوجيا) واعتباره إيّاه علما نموذجيا إلى السعي إلى نقل منهجه وأهدافه إلى «علم الأدب» فرأى أننا مثلما ندرس الصدَفة لنتعرّف على الحيوان الذي كان يسكنها، ندرس الوثيقة الأدبية لنتعرّف على الإنسان الذي أنشأها.[1]

وقد سعى برونتيار(1849-1906) إلى تعزيز هذا المنهج الوضعي في دراسة الأدب، فحاول أن يطبّق نظريّة التطوّر والارتقاء الداروينية على الأجناس الأدبية وقال: «إنّ للأجناس الأدبية مصائرَ، وهي مصائرُ متحوّلة. فالأجناس، شأنها شأن كلّ الموجودات في هذا العالم، لا تولد إلاّ لتفنى. وهي تصاب بالإنهاك كلما أنجبت أثرا فذّا... حتّى إذا ما بلغت أوجها قُضي عليها بأن تنحطّ وتذوي وتضمحلّ، ومهما بذلنا لإحيائها من جهود فإنّها ستذهب سدى».[2] وقد أخذ النّقد التاريخيّ من الفلسفة الوضعيّة حرصها على التجرّد، فدعا إلى أن يلتزم الناقد بشروط البحث الموضوعيّ، وأن يتخلّص في أحكامه -ما أمكن- من الذاتيّة والانطباعيّة.

1- من مقدمة كتابه "تاريخ الادب الانقليزي" الذي صدر سنة 1877.

2-شاهد أورده : Roger Fayolle : *La critique*, Armand Colin 1981, p.126

وقد قام لانصون (1857-1934) بدور أساسيّ في هذا التطوّر الذي شهد فيه النقد الأدبيّ أكبر التحوّلات. فقد تَتلمذ على برونتيار وصدر عن آرائه في مؤلفاته الأولى. وعاب على سانت بوف أنه كاد يحصر مهمّة النقد في استصفاء سيرة الأديب، فاستخدم الآثار الأدبية لبناء السيرة بدل أن يستخدم السيرة لتفسير الآثار. وإذا كانت الغاية التي يطمح إليها التحليل الأدبيّ أن يقف على شخصية الأديب، فإنّ تلك الشخصيّة ينبغي أن تكون - في رأي لانصون - تلك التي تكمن في الأثر وتكوّنه لا تلك التي توجد خارجه. على أنّ لانصون لم يوفّق في تخليص الآثار الأدبيّة من منزلة الوثيقة. فهو يقول: «إنّ مدار عملنا على معرفة النصوص الأدبيّة والمقارنة بينها لتمييز الفردي فيها من الجماعيّ، والطريف من التقليديّ، وجمعها بحسب الأجناس والمدارس والتيارات، وتحديد العلاقة بين هذه المجموعات والحياة الفكرية والأخلاقية والاجتماعية، وبينها وبين تطوّر الأدب والحضارة».[1]

على أنّ لانصون-وإن أقرّ بضرورة العمل على عقلنة النقد الأدبيّ- رأى أنّ الموضوع الذي يعالجه علم الأدب مختلف عن المواضيع التي تهتمّ بها علوم الطبيعة. كما أنّ الغاية التي يسعى إليها كلّ منها تختلف عن غاية الآخر. فعالم الطبيعة يريد أن يخلص من الخاصّ إلى العام، أمّا الناقد فهدفه أن يصف وجوه التميّز، إنّه لا يروم التعرّف على جنس من الأجناس وإنّما يسعى إلى التعرّف على أديب فذّ من طراز هيجو أو راسين، ومن هنا دعا لانصون إلى التسلّح بروح العلم، وإلى أن يمازج الذوقُ التحليل.

1-Roger Fayolle : *La critique*, Armand Colin 1981, p.143.

إنّ ما أنجز في مجال النقد الرومانطيقي والنقد التاريخي قد ساعد على فتح المجال أمام الباحثين في النصوص الأدبيّة ليتصدّوا للظاهرة الأدبيّة بمناهج أكثر صرامة ودقّة. وقد رأينا أن نهتمّ بنوع من أنواع الإبداع في الأدب هو النصوص السرديّة، وأن نقف على أهمّ المناهج في هذا السياق، ونعني بذلك الشكلانيّة والإنشائيّة والنصانيّة، وعليها سيكون مدار الحديث.

ولما كان هذا الكتاب في الأصل أداة من أدوات البحث وضعتُها بين أيدي طلبتي في كليّة الآداب بمنوبة، وفي المعهد العالي للتربية والتكوين المستمر ببباردو، فإنّني لم أجر فيه على خطة في البحث صارمة، وإنما أوردت معلومات منبثّة في هذا الكتاب أو ذاك، محيلا إلى مصادري حينا، ومهملا ذلك حينا آخر. ذلك أنّ هدفي لم يكن أن أفتح بهذا العمل فتحا جديدا، بل كنت أريد أن أقدّم خلاصة واضحة للدراسات السرديّة، وبسطا عمليا موجزا لمناهج التحليل.

وقد قسّمت هذا الكتاب قسمين يكادان يكونان متكافئين، عرضت في أوّلهما مناهج تحليل النصّ السرديّ من الناحية النظريّة البحت. وكان هاجسي الأوّل أن أعرّف بهذه المناهج المستحدثة اعتمادا على النصوص الأصليّة التي وضعها أصحابها. أمّا القسم الثاني فقد أفردته لمباشرة نصوص محدّدة انتخبتها من الأدب العربي قديمه وحديثه، وحرصت على تنويع هذه النصوص من حكاية مثليّة، إلى حكاية، إلى مقامة، إلى أقصوصة، حتى أثبت قدرة هذه المناهج على استنكاه النصوص وإبراز مقوّماتها السردية وخصائصها الخطابيّة.

على أنّني لم أجعل القسم الثاني مجرّد صدى للأول، ولم ألتزم فيه بتطبيق المناهج بحذافيرها تطبيقا آليا، وإنما توخّيت طريقا وسطا: فحلّلت كلّ نصّ من حيث مكوناته: أعمالا وفواعل، ومن حيث

هو صياغة قولية أي خطاب، وختمت بإدراجه في سياق تاريخيّ، فتتبعت دلالاته ومختلف الصلات التي تنشأ بينه وبين الأنساق المحيطة به آن إبداعه أو آن قراءته. وعلى هذا النحو فإنّ العلاقة بين قسمي الكتاب ليست علاقة تبعيّة وإنّما هي علاقة تكامليّة جدليّة.

ولا أريد أن أختم هذا التقديم دون أن أذكر شخصين كان لهما في هذا العمل أثر لا يجحد. أوّلهما أستاذي الكريم توفيق بكّار، إذ يعود إليه الفضل في أنّه كان أوّل من فتح أبواب الجامعة التونسية على هذه المناهج، فكان جسرها إلى الحداثة، ويعود إليه الفضل بعد ذلك في أنه حين أحيل على التقاعد، وعهد إليّ بالاضطلاع بتدريس هذه المناهج مكانه أخذ بيدي وشدّ من أزري. وثانيهما الأستاذ الصديق حسين الواد، فقد كنّا ندرّس هذه المادّة في كليتين مختلفتين، وتعاونّا على تخطّي الكثير من العراقيل والصّعاب. فإليهما شكري واعترافي بالجميل. وأرجو أن يسدّ هذا الكتاب ثغرة في المكتبة التونسيّة والعربيّة، وأن يجد فيه المهتمون بهذا المجال بعض ما يتطلّعون إليه.

الفصل الأول
المنهج الشكلاني

أُطلق اسمُ «الشكلانيين» من باب التهجين والاستهزاء على ثلّة من الباحثين الشبّان في الفنون والعلوم، ائتلف جمعهم منذ منتصف العقد الثاني من القرن العشرين في ما سُمّي بـ«حلقة موسكو اللّسانيّة» في ظلّ أكاديميّة العلوم بموسكو. وقد جعلوا نصب أعينهم أن يرتقوا بالدراسات اللسانيّة والشعريّة، وأصدروا أوّل تأليف لهم سنة 1916 في نظرية اللغة الشعرية. وفي سنة 1917 ظهرت جماعة جديدة وُسمت بـ«جمعيّة دراسة اللّغة الشعريّة» (Opoïaz) شدت من أزر حلقة موسكو، وانكبّت الجماعتان على دراسة الجانب اللسانيّ للشعر سعيا إلى شقّ سبيل بكر في معرفة مقوّمات اللّغة الأدبيّة وخصائصها، ومحاولة للارتفاع بتاريخ الأدب إلى مقام العلوم ذات القوانين النظريّة.

ولئن كان بين هؤلاء الروّاد اختلاف أو طبَع بعضَ مباحثهم الترجرجُ فليس من شكّ في أنّهم أسهموا إسهاما كبيرا في تطوير التفكير العلمي في مجال اللّغة في مختلف وظائفها. وقد كان لتلك الحركة التي نشطت بروسيا بين سنتي 1914 و1930 أثر عظيم في طبع المناهج الحديثة في درس الأدب بميسمها الخاص.

اعتبر الشكلانيون الأثر الأدبي منفصلا عن القارئ انفصاله عن السياق التاريخي الذي نشأ فيه. وقد غلب على أعمال الشكلانيين

في المرحلة الأولى (1914-1925) الجانب النظريّ، فخاضوا في عدد من القضايا أهمّها الشكل والمضمون، والفرق بين اللّغة الشعريّة واللّغة اليومية، فاعتبروا الفنّ استخداما مخصوصا للمادّة اللّغويّة. أمّا المرحلة الثانية (1925-1930) فقد غلب على أعمالهم فيها الطابع التطبيقي، فعمدوا إلى ممارسة النصوص للوقوف على خصائصها وعلى القوانين التي تتحكّم في بنائها.

وقد عبّر إيخنباوم (1886-1959) عن الهاجس الأساسيّ المستبدّ بالشكلانيين فقال: "إنّ ما نختصّ به ليس «الشكلانيّة» بما هي نظريّة جماليّة، ولا «المنهجيّة» التي هي نظام علميّ محدّد، وإنّما نختصّ برغبتنا في إيجاد علم أدبيّ مستقلّ أساسه المقوّمات التي تنفرد بها المادّة الأدبيّة. إنّ هدفنا الوحيد هو الوعي النظريّ والتاريخيّ بالظواهر المتصلة بالفنّ الأدبيّ في ذاته".[1] لذلك أقام الشكلانيون فاصلا بين التحليل (Analyse) والتقويم (Evaluation)، وهم يعنون بالتحليل علم الأدب، ويعنون بالتقويم النقد الأدبي. فليست غايتهم الحكم على النصوص وإنما هي استنباط الآليات التي تعمل وفقها والخصائص التي تتمكّن من خلالها من الدخول في حرم الأدب.

وقد صاغ رومان ياكبسون هذه الفكرة صياغة أصبحت مرتبطة به، فقال: "إنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو الأدبيّة، أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا".[2] ولمّا كانت أولى المراتب التي تحتسب لأيّ ممارسة علمية متمثلة في تجاوز الانطباع والتذوّق إلى

1-*Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduis par Tzvetan Todorov, Ed. du Seuil, 1965, p.33.

2-R.Jakobson, *Poésie russe moderne*, cité par Eikhenbaum, in Théorie de la littéraure, p. 37.

استنباط القوانين العامّة المتحكّمة في الظواهر، فإنّ الشكلانيين حاولوا أن يقفوا على أدبيّة النصّ الأدبيّ من خلال المقارنة بين حكم اللّغة في الخطاب العاديّ وحكمها في الخطاب الأدبي، فوظيفتها في الخطاب العادي إبلاغية أساسا، وفي الخطاب الأدبي إبلاغيّة جماليّة معا. ولذلك رأى الشكلانيون أنّ موطن الأهميّة في الأدب ليس الأفكار وإنما هو الوقائع التعبيرية.

وبهذا أعادوا النظر في مسألة الشكل والمضمون، وتخلّصوا من هذه الثنائيّة التي ظلّت عالقة بالنقد التقليديّ أمدا من الدهر طويلا. فلم يعد الأثر أفكارا هي بمثابة السائل يصبّ في إناء هو الشكل. فخاصية الفن المميزة له -على نحو ما تتجلّى في الظاهرة الأدبية- لا تكمن في مجمل العناصر التي يتألف منها الأثر، وإنّما تكمن في الاستعمال المخصوص الذي تخضع له تلك العناصر. ومن هنا أصبح للشكل عندهم معنى شامل، إذ هو متداخل وصورة الأثر الفنيّ في وحدته. فهو يضمّ كلّ جوانب الأثر وكلّ أقسامه، وهو يتجاوز كونه صلة تربط بين العناصر فيما بينها إلى كونه محددا للعلاقة بين العناصر والأثر، وبين الأثر والأدب. ولما كانت مادة الأثر مبنية بناء محكما، إذ مدار العمل فيه على «البناء واللعب» بعبارة إيخنباوم، فإنّ غاية الباحث ينبغي أن تكون وصف الكيفيّة التي بها يعمل النظام الأدبي، وتحليل العناصر التي يتألف منها، وإبراز القوانين التي تتحكم في ضروب العلاقات الرابطة بينها.

وقد كان دور الشكلانيين على غاية من الأهمية في بناء منهجية تقنية تُعنى بدراسة النصوص السرديّة. فالقصة تنقسم -حسب منظورهم- قسمين رئيسيين هما المتن الحكائي (fable) والمبنى الحكائي (sujet). أمّا الحكاية فهو الأحداث في مظهرها الوقائعي قبل

أن ينظمها الراوي في بناء ويصوغها في شكل، وهذا بصرف النظر عن وقوعها أو عدم وقوعها. وأمّا والمبنى الحكائي فهو التصرف الذي يُدخله الراوي على نظام الأحداث عند تناوله إياها بالسرد.

ويمكننا أن نشير -في معرض الحديث عن أهمّ المكاسب التي حظي بها تحليل القصّة بفضل أعمال الشكلانيين- إلى مباحث شكلوفسكي وإيخنباوم وذلك قبل أن نقف وقفة متأتية مع فلاديمير بروب (1895-1970) من خلال كتابه عن الحكايات الروسية العجيبة.

لقد حاول شكلوفسكي أن ينفذ من خلال العدد الضخم من الأقاصيص إلى عدد محدود من البنى، فذكر أن هذه النصوص التي لا تكاد تُعدّ كثرةً تؤول إلى بنى مجرّدة قليلة. فتحدّث عن البنية الحلقية أو الدائرية (en boucle) وهي التي توجد في الأقاصيص التي تعمّد كاتبها أن يتركها بلا نهاية، والبنية التدرّجية (en pilier) وهي توجد في الأقاصيص التي لها نهاية كثيرا ما تكون انفعالية. وقد ترترابط الحلقات مكوّنة نصا طويلا حسب قانون التراكم (encom-brement) أو قانون التنضيد أو النظم (enfilage) وهذا يظهر خاصّة في الأقاصيص التي تصوّر المراحل المختلفة من سفر.

أمّا إيخنباوم فقد نظر في هذه المسألة لوضع حدّ نميّز به بين الأقصوصة والرواية، لا من حيث الموضوع ولا من حيث الطول والقصر، بل من حيث البناء الذي يقوم عليه كلّ منهما. فأفضى من ذلك إلى أنّ "الأقصوصة والرواية ليستا جنسين متجانسين (genres homogènes) وإنما هما على عكس ذلك شكلان بينهما

1-*Théorie de la littérature*, p 202.

فجّ سحيق"[1] ذلك أنّ الرواية تقوم على ثلاث مراحل: تمهيد فتأزّم فانفراج، أمّا الأقصوصة فنهايتها التأزّم، ويقول إيخنباوم في فرق ما بين الرواية والأقصوصة: "لنا أن نشبّه الرواية بجولة طويلة عبر أماكن مختلفة تنتهي بعودة آمنة، ونشبّه الأقصوصة بتسلّق رابية قصد رؤية منظر ينكشف للمرء حين يبلغ القمة".[1] ولذلك فإنّ الأقصوصة كثيرا ما تنبني على لغز أو خطإ يضطلعان في الحبكة بدور المحرّك إلى النهاية.

وقد سعى إيخنباوم إلى أن يُجري جلّ المقولات التي انطلق منها الشكلانيون على نص قصصي هو «المعطف» لغوغول (1852-1809) فبيّن التوظيف الصوتيّ والتوظيف الأسلوبيّ ودورهما في بناء الأقصوصة سواء أكان ذلك في اختيار أسماء الشخصيات أو ترتيب مكوّنات الجملة أو اختلاف لهجات الراوي من ملحمية إلى تهكّمية إلى درامية... معتبرا أنّ **الصنعة** هي ما ينبغي على دارس الأدب أن يكشف عنه النقاب، وبذلك ضرَب صفحا عن نفسيّة الأديب أو المدرسة التي ينتمي إليها. ولقد سخر إيخنباوم من أولئك الذين يريدون إنماء هذا النص إلى مدرسة أدبية مخصوصة كالواقعية أو الرومانطيقية أو الفانتاستيكية، فقال :"إن الفنّان، وهو إنسان حسّاس ذو مزاج مخصوص لا يمكن أن نعيد خلقه من خلال إبداعه، ولا ينبغي. إنّ الأثر الفني موضوع مكتمل صيغ في شكل مبتدَع. وهو ليس فنيا (artistique) وحسب، وإنما هو اصطناعي (artificiel) في أحسن معاني الكلمة. ومن ثمّ فإنّ الأثر ليس انعكاسا لتجربة صاحبه النفسية **ولا يمكنه** البتة أن يكون كذلك".[2]

1-*Théorie de la littérature*, p p. 203-204.

2-*Idem*, p 228.

إن هذه الأبحاث -على أهميتها- لا تعدو أن تكون تحسّسا للموضوع وسعيا إلى تبيّن مسالك جديدة في معالجة النصوص السرديّة. أمّا الباحث الذي أفرد لهذه المسألة مؤلّفا كاملا استطاع به أن يغيّر مسار الدراسات السرديّة فهو فلاديمير بروب، الذي تخصّص في دراسة الفولكلور وتولّى تدريس علم الأجناس (الإثنولوجيا) بجامعة ليننغراد. وقد أصدر أول مؤلفاته سنة 1928 وهو «مورفولوجيا الحكاية» (Morphologie du conte). وقد ظلّ هذا الكتاب منذ تأليفه ونشره أوّل مرّة نسيًا مَنسيّا إلى أن قُيّض له أن يُترجم إلى الإنقليزية وأن يصدر ضمن منشورات جامعة إنديانا الأمريكية سنة 1958، فكان ذلك ضربا من البعث لهذا المؤلّف الذي أصبح منذ ذلك التاريخ من أكثر الكتب شيوعا وتقديرا في مجال الدراسات الأدبيّة والفولكلورية.

لقد كان للدراسات التي قام بها الشكلانيّون الروس في عشرينيات القرن الماضي أثر عميق في لفت الانتباه إلى مسألة الأشكال الفنية. إلاّ أنّ بروب انفرد عمّن سواه من الدارسين بالتعمّق في دراسة الحكاية الشعبية تعمّقا أفضى به إلى استخلاص بنيتها. ذلك أنه انطلق من مُصادرة أساسيّة قوامها أنّ "دراسة الأشكال وإقامة القوانين المتحكمة في بنى الحكاية الشعبية أمر ممكن، شأنه في ذلك شأن دراسة بنية الكائنات العضوية".[1]

وقد أفرد بروب أوّل فصول كتابه لدراسة «تاريخ المسألة» فنقد أكثر من سبقه في هذا المجال ومنهم فونت (Wunt) وآرن (Aarne) ونيكيفوروف (Nokiforov) وفيسيلوفسكي (Veselovsky)

1-Valdimir Propp : *Morphologie du conte,* Ed. du Seuil, 1970, p 6.

وبيديي (Bédier). وبيّن أنّه "من البديهيّ، قبل إثارة مسألة أصل الحكاية، أن نعرف ما هي الحكاية"[1] لأنّ "الحديث عن أصل ظاهرة مهما تكن لا يتأتى قبل وصف الظاهرة نفسها".[2] ومن ثمّ بيّن بروب ضرورة اكتشاف القوانين المتحكّمة في بنية الحكاية باعتماد دراسة آنية (synchronique) لا من خلال دراسة زمنية (diachronique).

ثمّ انبرى الرجل في ثاني فصول كتابه يشرح "المنهج والمادة" معتبراً في البداية أنّ "الإقرار بوجود حكايات عجيبة بما هي صنف خاص سيكون فرضيّة ضروريّة للعمل".[3] وتساءل عن المنهج الذي ينبغي اعتماده لوصف الحكاية وصفا دقيقا. فأخذ عيّناتٍ أربعًا من حكايات مختلفة :

1- أعطى الملكُ رجلا شهما نسرا، فحملَ النسرُ الرجلَ الشهم إلى بلاد أخرى.

2- أعطى الجدُّ سوتشنكو حصانا، فحمل الحصان سوتشنكو إلى بلاد أخرى.

3- أعطى ساحرٌ إيفان زورقا، فحمل الزورقُ إيفان إلى بلاد أخرى.

4- أعطت الملكةُ إيفان خاتما، فخرج من الخاتم رجال أشدّاء فحملوا إيفان إلى بلاد أخرى.

لاحظ بروب في هذه الأمثلة وجود عناصر ثابتة وأخرى متحوّلة. أمّا المتحوّلة فأسماء الشخصيّات وأوصافها. وأمّا الثابتة فأعمالها ووظائفها. فاستنتج من ذلك أنّ الأعمالَ نفسَها تُسنَد في الحكايات إلى شخصيات مختلفة. ورأى - بناء على ذلك - أنّ الحكايات يمكن

1-Valdimir Propp : *Morphologie du conte*, p 11.

2-*Ibidem.*

3-*Idem.*p 28.

أن تُدرس انطلاقا من "وظائف" الشخصيات.

وقد حدا ذلك ببروب إلى أن يعتمد سلّم أولويّات في دراسة الحكاية. فالمهمّ أن نعرف ماذا تفعل الشخصيّات، أمّا من يفعل وكيف يفعل فأسئلة لا تطرح إلاّ عرَضا. فإذا أنعمنا النظر في الوظائف التي تضمّها الحكايات ألفيناها محدودة العدد، أمّا الشخصيّات فكثيرة. "وهذا ما يفسّر ازدواجية الحكايات العجيبة، فهي من جهة متنوّعة إلى أبعد حدّ، إلاّ أنّها من جهة أخرى متشابهة إلى حدّ الإملال.[1] وليس كلّ عمل في الحكاية «وظيفة». فالوظيفة عند بروب هي "عمل الشخصية منظورًا إليه من حيث دلالته في مسار الحبكة".[2] ولما كانت وظائف الحكاية محدودة فقد تساءل بروب عن عددها، ومن ثمّ تعيّن عليه أن يستخرجها، وأن يبيّن كيفية ورودها في مجموعات وانتظامها في نسق، معتمدا منذ البداية أطروحاتٍ أساسيةً أربعًا:

1-في الحكاية ثوابت (الوظائف) ومتغيرات (الشخصيات- الأوصاف - طرق الإنجاز - الوسائل).

2- عدد الوظائف محدود.

3- تسلسل الوظائف واحد: وهو تسلسل يُراعَى وأن سقطت بعضُ الوظائف.

4- كلُّ الحكايات العجيبة تنتمي إلى نمط واحد فيما يخص بنيتها.

وقد جعل بروب قوام مدوّنته مائة حكايات استمدّها من مجموع أفاناسييف (Afanassiev) مؤكدا أن منهجه في الدراسة سيكون استقرائيا، أما مذهبه في العرض فقياسي.

وبعد هذا التدقيق المنهجي انتقل بروب في ثالث فصول الكتاب إلى استخراج وظائف الشخصيات في الحكايات التي تتكون منها

1-Valdimir Propp : *Morphologie du conte*, p 30.

2-*Idem*, p 31.

مدوّنته. فأحصاها حسب تسلسلها في هذه النصوص، وأفضى من ذلك إلى إثبات قائمة في الوظائف تمثّل الأساس البنائيّ للحكايات العجيبة بصفة عامة. ولاحظ أنّ الحكاية تبدأ بوضع أوّليّ (situation initiale) لا يُعدّ وظيفة ولكنّه - مع ذلك - عنصر بنائيّ هامّ يتمثّل دوره في ذكر عدد أفراد الأسرة أو الإشارة إلى شخص سيكون البطل، يُردف باسمه وصفاته. وبعد هذا الوضع الأوّليّ تترى الوظائف التي بلغ عددها الجمليّ إحدى وثلاثين وظيفة عمد بروب إلى :

1- وصف العمل الذي تمثّله كلّ منها وصفا دقيقاً.

2- تعريفها تعريفا موجزا ما أمكن.

3- إسناد علامة اصطلاحية إلى كل وظيفة.

وأردف كلّ وظيفة بأمثلة تبيّن مختلف صور ورودها في الحكايات. وهذه الوظائف هي التالية:

1- يغادر أحدُ أفراد الأسرة مسكنه: الابتعاد (Eloignement)

2- يُسلّط على البطل نهي: النهي (Interdiction)

3- لا يعبأ البطل بالنهي: الخرق (Transgression)

4-يسعى المعتدي إلى الحصول على معلومات: الاستخبار (Interrogation)

5-يحصل المعتدي على معلوات تخصّ ضحيته: الاطّلاع (Information)

6- يحاول المعتدي أن يخدع ضحيّته للظفر بها أو بأملاكها: الخداع (Tromperie)

7- تنخدع الضحيّة وبذلك تساعد عدوّها رغما عنها: التواطؤ (Complicité)

8-يحتاج أفراد الأسرة إلى شيء، يرغب أحد أفراد الأسرة في الحصول على شيء: الافتقار (Manque)

9- يشيع حكاية الإساءة أو الافتقار فيُقصد البطل بواسطة الطلب أو الأمر ويُرسل أو يُسمح له بالذهاب: الوساطة (Médiation) أو لحظة التحوّل (Moment de transition)

10- يقبل البطلُ - الباحثُ العمل أو يقرّر الاضطلاع به: بداية الفعل المضادّ (Début de l'action contraire).

11- يغادر البطل مسكنه: الرحيل (Départ)

12- يخضع البطل لامتحان أو لاستخبار أو لهجوم إلخ..يؤهّله للحصول على أداة سحرية أو مساعد سحري: الوظيفة الأولى للواهب (Première fonction du donateur).

13- يردّ البطل على مبادرات الواهب المقبل: ردّ فعل البطل (Réaction du héro)

14- توضع الأداة السحرية تحت تصرّف البطل: تسلّم الأداة السحرية (Réception de l'objet magique).

15- يُنقل البطل أو يُقاد أو يُحمل إلى موضع قريب من مكان ضالّته: الانتقال في المكان من بلاد إلى أخرى، السفر رفقة دليل (Déplacement dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un guide)

16- يخوض البطل معركة ضدّ المعتدي: المعركة (Combat)

17- تعلق بالبطل علامة: العلامة (أو الأمارة) (Marque)

18- يُهزم المعتدى: الانتصار (Victoire)

19- يتمّ إصلاح الإساءة الأوّليّة أو تجاوز الافتقار: الإصلاح (Réparation)

20- البطل يعود: العودة (Retour)

21- البطل يُطارَد: المطاردة (Poursuite)

22- تتمّ نجدة البطل: النجدة (Secours)

23- يصل البطل خفية إلى بيته أو إلى بلاد أخرى: الوصول خفية (Arrivé incognito)

24- يصرّح بطل مزيّف بادّعاءات كاذبة: الادعاءات الكاذبة (Prétentions mensongères).

25- يُعرض على البطل أن يقوم بعمل صعب: المهمّة العسيرة (Tâche difficile)

26- ينجز العمل: إنجاز المهمة (Tâche accomplie)

27- يقع التعرف على البطل: التعرّف (Reconnaissance)

28- يُكشف أمر البطل المزيّف أو المعتدي أو الخبيث: الانكشاف (Découverte)

29- يتّخذ البطل هيئة جديدة: تغيّر الهيئة (Transformation)

30- يُعاقَب البطل المزيّف أو المعتدي: العقاب (Punition)

31- يتزوّج البطل ويستوي على العرش: الزواج (Mariage)

تلك هي الوظائف التي استخرجها بروب من الحكايات العجيبة المائة التي تناولها بالتحليل. غير أنّه أقرّ بوجود أعمال أخرى لا تدخل في هذا التصنيف المذكور، إلاّ أنّها ترد في حالات نادرة. وهي على ضربين:

- أعمال غامضة يعسر فهمها لانعدام العناصر التي تمكّننا من مقارنتها بغيرها وتنزيلها منزلتها.

- أعمال مستمدّة من أشكال أخرى غير الحكاية العجيبة، من قبيل النادرة أو الأسطورة وغيرهما.

ومهما يكن من أمر فإن هذا التفكيك الذي أجراه بروب على الحكايات العجيبة قد أفضى به إلى جملة من الاستنتاجات. فقد بدا له أنّ عدد الوظائف محدود جدا - إذ هو لا يتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة- في فلكها تدور أحداث الحكايات العجيبة التي تشكّل مدوّنته، وأحداث عدد كبير جدا من الحكايات الخيالية عند شعوب مختلف بعضها عن بعض أشد الاختلاف. "فإذا قرأنا هذه الوظائف جميعا على نحو مسترسل تجلّى لنا أنّ كلّ وظيفة تنجم عن الوظيفة السابقة لها نجوما تمليه ضرورة منطقية وجمالية"[1] ونشأ عن ذلك أنه لا وجود لوظيفة تنفي وظيفة أخرى، إذ الوظائف كلّها تندرج في محور واحد.

غير أنّ بروب لاحظ أنّ بعض الوظائف تشكّل فيما بينها أزواجا (من قبيل النهي والخرق، والاستخبار والاطلاع، والمعركة والانتصار، والمطاردة والنجدة، وغيرها). وتلتئم وظائف أخرى في مجموعات، فحصول الإساءة وطلب النجدة وقرار إصلاح الخلل والرحيل تمثّل عقدة الحبكة، وتبقى وظائف أخرى مفردة (من قبيل العقاب والزواج).

ولكن ما هي العلاقة بين هذه الترسيمة التي توصّل إليها بروب وبين الحكايات العجيبة؟ يرى بروب أنّ هذه المسألة لا تحلّ بواسطة النصوص ولكنّه يقرّ بأنّ هذه الترسيمة إن هي إلا «وحدة قيس»،[2] بالنسبة إلى كلّ حكايات. "فكما أن المتر أداة لتحديد طول القماش فإنّ الترسيمة أداة لتعريف الحكايات".[3]

1-Valdimir Propp : *Morphologie du conte*, p 79.

2-*Idem*.p 80.

3-*Ibidem*.

وبعد أن أشار بروب إلى وجه الشبه بين عدد من الوظائف، وازدواج الدلالة البنائية (morphologique) لوظائف أخرى، وتحدّث عن عناصر أخرى في الحكاية (وسائل الربط بين الوظائف، وسائل التثبت، الدوافع) انتقل في سادس فصول كتابه إلى توزيع الوظائف على الشخصيات. فرأى أن بعض الوظائف تجتمع فيما بينها منطقيا في دوائر (sphères) تتطابق مع الشخصيات التي تضطلع بالأعمال. وهذه الدوائر سبع:

1-دائرة المعتدي (Agresseur): الإساءة، الصراع مع البطل، المطاردة.

2-دائرة الواهب (Donateur): الإعداد لنقل الأداة السحرية، وضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل.

3-دائرة المساعد (Auxiliaire): انتقال البطل في المكان، إصلاح الإساءة أو الافتقار، النجدة أثناء المطاردة، الاضطلاع بالمهامّ الشاقة، تغيير هيئة البطل.

4-دائرة الأميرة (أو الشخص الذي يُبحث عنه) وأبيها: طلب القيام بمهام شاقة، وضع أمارة قسرا، اكتشاف البطل المزيّف، التعرف على البطل الحقيقي، معاقبة المعتدي الثاني، الزواج.

5- دائرة المرسِل (Mandateur): إرسال البطل.

6- دائرة البطل: السفر بحثا، الاستجابة لمطالب الواهب، الزواج

7- دائرة البطل المزيف: السفر بحثا، الاستجابة لمطالب الواهب (استجابة سلبية)، الادعاءات الزائفة.

وفي هذا المستوى من التحليل أبدى بورب ملاحظتين أساسيتين:

1- التطابق بين الدوائر والشخصيات: وهو يتّخذ وجوها ثلاثة:

- تطابق تام بين دائرة الأعمال والشخصيات (ومثاله بابا ياقاBabal

Yaga وهو يجسّد الواهب).

- احتلال شخصية واحدة دوائر أعمال متعددة (ومثاله الرجل الحديدي وهو يضطلع بدوري الواهب والمساعد)

- توزع دائرة أعمال واحدة على شخصيات متعددة (فالمعتدي يتخذ صورة التنين وأمه وزوجته وأخته، فكلما قتلت إحداها أثناء المطاردة حلّت الأخرى محلّها)

2- ينبغي أن تُعتبر الكائنات الحيّة والأشياء (Objets) والصفات متساوية القيمة من حيث البنية (Morphologie) القائمة على وظائف الشخصيات. على أنّه يحسن أن نطلق على الكائنات الحية اسم المساعدين السحريين (Auxiliaires magiques) وعلى الأشياء والصفات اسم الأدوات السحرية (Objets magiques)، وإن كان الصنفان يعملان بطريقة واحدة.

واعتمادا على هذا كله استطاع بروب أن يعرّف الحكاية على هذا النحو: "يمكن أن نطلق من الناحية البنائية اسم الحكاية العجيبة على كل سلسلة (Développement) تنطلق من إساءة أو افتقار وتمرّ بالوظائف الوسيطة، لتفضي إلى الزواج أو غيره من الوظائف التي تستخدم في الانفراج (من قبيل المكافأة والحصول على الضالّة وتجاوز الإساءة والنجدة أثناء المطاردة). نطلق على هذه السلسلة اسم المقطع. فكل إساءة أو ضرر جديد، وكل افتقار جديد ينشأ عنه مقطع جديد. ويمكن أن تضمّ الحكاية جملة من المقاطع. فإذا تناولنا نصّا بالتحليل وجب علينا أن نبدأ بتحديد عدد مقاطعه. ولئن لم يكن استخراج المقاطع أمرا يسيرا دائما فإنّه ممكن في كلّ الحالات وبدقّة."[1] وقد أعقب بروب ذلك بالإشارة إلى صور مختلفة من

1-Valdimir Propp: *Morphologie du conte,* p p. 112-113.

العلاقات بين المقاطع في صلب الحكاية الواحدة.

وختم الرجل بحثه بتحليل حكايات عجيبة تحليلا مفصّلا، وهي حكاية الأوزّات-البجعات. ومن ثمّ تساءل عن جدوى هذا التحليل. فرأى أنه سبيل لحلّ معضلة التصنيف الذي كثيرا ما عمد الدارسون فيه إلى اعتماد مقياس الموضوع فلم يصلوا إلى شيء. لذلك كانت الخصائص البنائية- في نظر بروب - أوْلى بالاعتماد. ولئن كانت الحكاية العجيبة "قصة مبنية حسب تسلسل منتظم للوظائف المذكورة في صورها المختلفة" [1]، فإنّ بعض تلك الحكايات يخلو من عدد من الوظائف، وبعضها الآخر تتكرر فيه وظائف أخرى. ومهما يكن من أمر فإن هذا التعريف - في رأي بروب - غير مانع. ونحن واجدون في بعض الأساطير القديمة بنية كهذه البنية. فلا بدّ إذن من إرجاع الحكاية إلى هذه الأساطير. غير أننا نجد هذه البنية من جهة أخرى في قصص الفروسية، ولعلّها استمدّتها من الحكايات.

بعد هذا العرض الذي خصّصناه لعمل بروب - وقد أسقطنا منه عمدا كل التفريعات والشواهد - يحسن بنا أن نتساءل عن قيمة هذا العمل في مجال دراسة النصوص السردية.

لا شكّ في أن هذا البحث محدود من حيث المدوّنة ومن حيث الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه النصوص. وقد نظر بروب في الحكايات نظرة أحديّة الاتجاه، قوامها التتابع والتسلسل، ولم يسع إلى الربط بين الحكاية والبيئة الاجتماعية والحضارية التي ولّدتها. كما أنّ المنوال الوظائفي الذي استنّه بسيط لم يخضعه صاحبه إلى أي قدر من التجريد، وقد أبان عن هذه النقائص وغيرها باحثان على وجه

1-Valdimir Propp: *Morphologie du conte,* p. 122.

الخصوص هما كلود بريمون في فصل له بعنوان «الرسالة السردية»[1] وقريماس في فصله الموسوم بـ«بحثا عن نماذج التحول»[2].

غير أنّ فضل بروب على المباحث السردية لا يُنكر، إذ أنه بيّن من خلال دراسة نصيّة أنّ وجهة البحث في الأدب ينبغي أن تتخلّص من أحكام الذوق الانطباعية، وأن تتجه صوب الدراسة المحكايةية العلمية التي تجعل الظاهرة الأدبية موضوعا للتحليل المجهري. ولئن أخذ بعض الدارسين على بروب إمعانه في تجاهل المحيط الذي انتشرت فيه الحكاية، فإنّ هذا النقد غير حصيف من جهتين:

- أولاهما أنّ بروب قام بدراسة آنية للحكايات العجيبة، وفي هذا ما فيه من ثورة على المنهج التاريخي الذي كان سائدا أيامه.

- وثانيهما أنّ بروب لم ينف أهميّة الخوض في البيئة الحضارية التي ظهرت فيها الحكاية، ولا في صلة الحكاية بسائر الأجناس القريبة منها، وإنما اعتبر أن وصف الظاهرة وصفا آنيا ينبغي أن يكون سابقا على وصفها وصفا زمنيا. وآية ذلك أن الترجمة الفرنسية لكتاب بروب تحوي بحثا آخر له كان قد صدر ضمن كتاب «نظرية الأدب»، هو «تحوّلات الحكاية العجيبة». وقد سعى فيه إلى النظر في أمر الحكاية نظرة تاريخية محاولا إثبات بعض المراحل الأساسية التي قطعتها في مسيرتها التاريخية.

إن ما توصّل إليه بروب من تمييز بين البنية الأصلية للحكايات ومختلف الصيغ التي تتخذها، أي بين البنية الأوّليّة المحدودة

1-Claude Bermlond: *Logique du récit*, Ed du Seuil, 1973. chap:1 : «*Le message narratif*», pp 11-47.

2-Greimas: *Sémantique structurale*, Presses Universitaires de France, 1986, Chap: *A la recherche des modèles de transformation*, pp 192-221.

والنصوص غير المحدودة التي تنشأ عنها، أي بين «وحدة القيس» والمادة المقيسة، قد كان عماد البحوث السردية والعلامية التي أخذت تتعامل مع السرديّة على أنها نظام يمكن أن يتّخذ صورا مختلفة باختلاف المادّة التي تستخدم: الكلمة - الصورة - اللّون - الحركة....، وهو ما تطوّر لاحقاً في نطاق السيميائيّة السرديّة من خلال التمييز بين مستوى السطح ومستوى العمق.

الفصل الثاني
المنهج الإنشائي (1)

I-تاريخ الإنشائيّة:

إنّ كلمة La Poétique التي استخدم لأدائها بالعربية لفظ «الإنشائيّة» (في تونس) و«الشعرية» (في المشرق العربي والمغرب الأقصى) ليست كلمة مستحدثة، وإنما هي ترتدّ بأصولها إلى اليونانية حيث استعملت كلمة Poïesis بمعنى الشعر، ومنها أخذت صفة Poiêtikos التي أصبحت في اللاتينية Poeticus.

ولئن كانت الإنشائية لم تستقم مبحثا نظريا إلاّ بأخرة، فإنّ لها تاريخا بعيد الجذور. فلا عجب -والحالة هذه- أن تتّخذ هذه الكلمة معاني مختلفة بحسب العصور والسياقات. ويمكن أن نقف من هذه المعاني على ثلاثة يندرج كل منها في مستوى مخصوص:

1- معنى متداول تدلّ فيه على مجموع القواعد والمفاهيم الأدبية التي يضبطها شخص أو مدرسة أدبية محدّدة، وهوما نجده مثلا في عبارة «الإنشائية الكلاسيكيّة» (La poétique classique). وهذا المعنى يحيل على مستوى تصوّري عامّ.

2- وتدلّ هذه الكلمة في لغة النقد الأدبيّ على العناصر المميّزة التي يعتمدها الكاتب في بناء آثاره أو أغراضها أو أسلوبها. ويرد هذا الاستعمال في قولنا «إنشائية دوستويفسكي» (La poétique de Dostoëvsky). ويحيلنا هذا المعنى على مستوى فنيّ خاص.

3- معنى حديث تكون فيه كلمة الإنشائية دالّة على نظريّة للأدب داخليّة، أي نظرية تعرّفنا بالظاهرة الأدبيّة من حيث هي شكل مخصوص من أشكال الكلام وإنتاج المعنى، لا باعتبارها نتاجا لظروف نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو إقتصادية أو تاريخية. ععلى هذا المعنى الثالث مداركتاب تزفيتان تودوروف (Poé-tique) الذي أخرجه إلى الناس سنة 1968. وعلى هذا تكون غاية الإنشائية أن تؤسّس مقولات تمكّنها من الوقوف على وحدة الآثار الأدبية وتنوّعها معا. وهذا المعنى الثالث يندرج في مستوى نظريّ.

إنّ أقدم إنشائيّة عرفت في الغرب هي إنشائية أرسطو (ت330 ق.م) وقد ألّف كتابا في هذا الموضوع سنة 334 قبل الميلاد بعنوان Péri Poietikês عرف في الفرنسية بـ La poétique وفي العربية بـ«فنّ الشعر». وهذا الكتاب رسالة في فن المحاكاة في الشعر. ويجد فيه القارئ تصنيفا مهمّا للأجناس القائمة على المحاكاة باعتماد عناصر ثلاثة:

1-الوسائل (Moyens) المستخدمة فيها (الرسم-الموسيقى-اللغة).

2-الأهداف (Objets) التي تسعى إليها (الملهاة تهدف إلى تمثيل أعمال الشخصيّات الوضيعة، في حين تهدف المأساة إلى تمثيل أعمال الشخصيات الرفيعة).

3-أنماط التلفّظ (Les modes énonciatifs) التي تستعملها (في المسرح يختفي الشاعر وراء كلام الشخصيات، أمّا في الملحمة فقد يتحدّث الشاعر على لسان نفسه).

إنّ هذا المؤلّف الذي اضطلع بدور هامّ في تكوين الجمالية القديمة والكلاسيكيّة قد وضع في جزئين، لكنّه لم يسلم من التلف، لا بل إنّه لم يبق لنا منه إلاّ الكتاب الأوّل ومداره على الملحمة والمأساة.

وقد خالف فيه أرسطو من سبقه في هذا المجال وخاصّة أفلاطون الذي كان يقول إنّ الإبداع الفنيّ عمل ربّاني، منزّلا إيّاه في سياق أطروحته الفلسفية التي تقسم الكون قسمين: عالم المثل وعالم الظلال أو عالم الكون والفساد. أمّا أرسطو فإنّه يحدّ الشعر بكونه محاكاة للواقع (Mimésis) تحسينا للأشياء أو تقبيحا لها. وعنده أنّ المأساة - وقوامها فكرة الحبكة (Intrigue) - أعظم الفنون. وغايتها أن تحرّر المتفرّج من نزواته بتطهيره منها (Catharsis)، إذ أنّ المأساة -من حيث هي محاكاة للأفعال- تثير في المتفرج شعورا بالرعب والرحمة، ومن ثمّ فإنّها تعمل على تخليص نفسه من جموحها ونزعاتها المضلّة، وتروم أن تُحدث فيها شعورا بالراحة والسعادة.

وقد وقف أرسطو فأطال الوقوف عند المأساة وحدّد بنيتها السرديّة المثلى. وقنّن استعمال وجوه المجاز وخاصة منها «الاستعارة» التي اتّخذت عنده معنى عاما هو العدول باللفظ عن معناه الأصلي وتحويل معناه (Déplacement de sens) ودقّق القول في الأوزان، فأقرّ مبدأ الملاءمة بينها وبين الأجناس، جاعلا التناسب شرطا لاستخدام وزن مخصوص في جنس أدبي معلوم.

وعلى هذا النحو كانت إنشائية أرسطو في «فن الشعر» قائمة على قواعد ومبادئ تتصل بالأسوب وبالبناء معا. ولعلّ وجه الطرافة فيه تحديده مجال الإنشائية بكونه المحاكاة بالشعر، ضاربا بذلك صفحا عن أشكال منظومة مقفّاة لا تقوم على المحاكاة، من قبيل الشعر الفلسفي أو أناشيد التأبين.

وقد كان هوراس (Horace) الذي عاش من سنة 65 ق.م إلى سنة 8 ق.م امتدادا لأرسطو، إذ أنه دافع عن أهمّ القواعد التي سنّها، ولكنّه مع ذلك ألّف كتابه «فن الشعر» (Art poétique) سنة

20 ق.م في وقت أصبحت فيه الطرائق البلاغية واستلهام الخيال مجتمعة بعد مخاض في مفهوم واحد هو "الأدب".

وفي فرنسا لم يعد القوم إلى الفصل الواضح بين الإنشائية وفن الخطابة إلا في غضون القرن الخامس عشر. فقد كان العثور على كتاب أرسطو ونشره على الناس، واقتباس بوالو (Boileau) (1636-1711) كتاب هوراس في مؤلف له صدر سنة 1674 بعنوان «فن الشعر»، منطلقا لسنّة جديدة من «الإنشائيات» ذات غايات تعليميّة مدرسيّة. وقد تلت هذا الكتاب رسائل أخرى كثيرة تكاد لا تحصى عدداً، تبدأ جميعها بعموميات تتّصل بالشعر والأسلوب، تعقبها فصول وصفية مدار كل فصل منها على أحد الأجناس المنظومة. وقد أفضى أمر هذه الرسائل إلى أن أصبحت في أواخر القرن التاسع عشر مجرّد منتخبات تعليميّة مبتذلة تردّد القواعد نفسها ترديدا آليا مملاّ. ولربما كانت -على هذا النحو- خير مدافع عمّا كان بوالو استنّه في القرن السابع عشر حين انبرى يخاطب الكتّاب في مؤلفه «فن الشعر» قائلا: "أيها الكتّاب، ها أنذا أوجّه إليكم هذه الدروس". وبهذا يتّضح لنا أنّ أثر هوراس كان أبلغ من أثر أرسطو في القرون الوسطى، وهذا ما يفسّر نزوع القوم إلى تقنين القواعد التي يتعيّن استخدامها في الفنّ الشعري.

غير أن انتهاء النهضة (ق15-16) كان إيذانا بانقلاب هذا الوضع فغدا ارسطو مرجعا لا معدى منه لمن يروم الحديث في الإنشائية أو الشعرية. وقد ظهر ذلك في أعمال سكاليقار (Scaliger) (1484-1558) وكاستيلفيترو (Castelvetro) بإيطاليا. ثم ما لبث أن اتسع مداه مع الرومانطقيين في ألمانيا مع الأخوين فيلهالم شليغل Wilhelm Schlegel (1767-1845) وفريديريك شليغل

Friedrich Schlegel (1772-1829) ونوفاليس Novalis (1772-1801) وهولدرلين (Hölderlin) (1770-1843) وفي إنكلترا مع كولريدج Coleridge (1772-1834). ذلك أنّ الرومانطيقية مكّنت الأدب من أن يستقلّ. وبذلك ظهرت أوّل نظرية للأدب بالمعنى الدقيق. فلم يعد للتمثيل ولا للمحاكاة شأن، بل أصبح الشأن كلّه للجميل وما هو منه بسبيل. ومن ثم لم تعد للأدب غائية خارجة عنه، وأصبح ينظر إلى الأثر الأدبيّ من زاوية الانسجام بين أجزائه، وهذا ما اصطلح عليه بالوحدة العضوية، وأصبح مدار البحث على خصوصية الأثر الأدبي والفني عموما.

فإذا انتقلنا إلى القرن العشرين وجدنا منذ بدايته أمرا لافتا للانتباه يتمثّل في استواء الإنشائية مبحثا نظريّا مستقلاّ. وقد تجلّى ذلك في حركات أربع ظهرت في بلدان مختلفة :

1- **الشكلانية الروسية**: وقد فحصنا عنها في الفصل الأوّل. وتكمن أهميتها في انصراف أصحابها إلى البحث فيما به يكون الأثر أدبيّا وهو الأدبيّة. فلم يعيروا الآثار كلّ اهتمامهم، وإنما انشغلوا بالكشف عن البنى السرديّة (شكلوفسكي، توماشيفسكي، بروب) والسمات الأسلوبية (إيخنباوم، تينيانوف، باختين) والخصائص الإيقاعية (بريك، توماشيفسكي) والظواهر الصوتية (ياكبسون) وإن لم يغضّوا الطرف عن التطوّر الأدبيّ وصلة الأدب بالمجتمع .

2- **المدرسة المورفولوجية بألمانيا**(L'école morpholo-gique)، وقد نشطت بين سنتي 1935 و1955. واستغلّ أصحابها ما تركه غـوتـه Goethe (1749-1852) في مجـال الأدب وعلـوم الطبيعة، كما جروا مجرى كروتشي (1866-1952) (Croce) وفوسلار (Vossler) في رفض التأريخية (Histori-

cisme). وكان همّهم منصبّا عل وصف الأجناس و«الأشكال» التي يرد فيها الخطاب الأدبيّ، أكثر من انصبابه على وصف «أسلوب» لماتب مخصوص. ويمثّل هذه المدرسة خير تمثيل أندري يولس (An-dré Jolles) في كتابه «الأشكال البسيطة» (Formes simples) وفالتزل (Walzel) في كتابه «سجلات القول» (Registres de la parole).

3– **النقد الجديد** (New criticism): إنّ القسم الأكبر من النقد الأنقلوسكسوني -بما فيه النقد الجديد- معاد لكلّ نظريّة، ومن ثمّ فإنّه معاد للإنشائيّة، مقبل كلّ الإقبال على تأويل النصوص. ولكن منذ العقد الثاني من القرن العشرين ظهرت دراسات تتعلق بعمل المعنى في الأدب على نحو ما برز في أبحاث ريتشاردس (Richards) وإمبسون (Empson)، وبمسألة الراوي في القصة وقد اهتمّ بها خاصة لوبوك (Lubbock) وبعد ذلك انكبّ القوم على دراسة الصورة الشعرية. وقد كان كتاب ويليك (Welleck) ووارن (Warren) الموسوم بـ «النظرية الأدبية» حصيلة تيّارين هما الشكلانية الروسية والنقد الجديد.

4– **التحليل البنيوي** (Analyse structurale): وقد ظهرت محاولاته الأولى في ستينيات القرن العشرين متأثرة بالبنيوية في علم لالإناسة واللسانيات وباتجاه فلسفي أدبي يمثله موريس بلانشو Mau-rice Blanchot (1907-2003). على أنّ الاهتمام بالإنشائية في فرنسا يعود الفضل الأكبر فيه إلى بول فاليري Valery (1871-1945) فقد عاد إلى أصل الكلمة وهو Poiein ويعني أنشأ أو فعل أو عمل، وجعل نصب عينيه أن يؤسّس إنشائية أو Poïétique تكون بمثابة علم للإبداع الأدبي. وقد كان هذا المشروع يطمح إلى أمرين:

أوّلهما جَردٌ لخصائص الكلام أي «إبستيمولوجيا عامّة» للإبداع، وثانيهما وصفٌ للإبداع الشعريّ من جهة الشاعر ومن جهة القارئ معا. ولئن لم ينجز فاليري من مشروعه هذا إلاّ شذرات منبثّة في كتبه ومقالاته، فإنّ طموحه بدأ يجد طريقه إلى الإنجاز في العقد السادس وخاصة في العقد السابع من القرن العشرين. فقد تجدّد اهتمام الباحثين بالإنشائية، وعمدوا إلى التفكير النظريّ في الظاهرة الأدبية التي أصيب نقدها بالركود والعقم. ذلك أنّ الجامعة قد انصرفت منذ لانصون إلى البحث في «المصادر» وفي «تاريخ الأدب» ونظرت في «الأغراض» نظرة انطباعية.

دفعت إلى هذا الاهتمام الجديد بالإنشائية دوافع شتّى من أهمّها انتشار اللّسانيات الحديثة على النحو الذي ظهرت به في كتاب فردينان دو سوسير Ferdinand de Saussure (1857-1913) وهو «دروس في اللسانيات العامة» وقد نشر سنة 1916 أي بعد موت صاحبه. ومنها ظهور التحليل البنيوي للأسطورة في أبحاث كلود ليفي ستروس Claude Levi-strauss (1908-2009) من أبرزها «البنى الأولية للقرابة» و«علم الإناسة البنيوي» (ج1، 1958) «والنيء والمطبوخ» (1964) ومنها ما كنّا أشرنا إليه من ترجمة لنصوص الشكلانيين الروس.

وقد ترتّب على هذا كلّه ظهور الإنشائية باعتبارها مبحثا يكاد يكون جديدا كلّ الجدّة استقطب جهود عدد كبير من الباحثين. ومن ثم يتعيّن علينا -وقد استعرضنا تاريخ الإنشائيّة استعراضا سريعا- أن ننكبّ الآن على التعريف بها كما تجلّت في أعمال الدارسين في النصف الثاني من القرن العشرين.

II-تعريف الإنشائية:

سعى "أبرامس" Abrams إلى إنشاء صنافة للنظريّات الإنشائية (Typologie des théories poétiques) تقدّم لنا فكرة عن المسيرة التاريخية التي قطعتها، فانطلق من عناصر أربعة هي عنده قوام العملية الأدبية، وهي الكتاب والقارئ والأثر والكون. فلاحظ أنّ كلّ نظريّة إنشائيّة تهتمّ اهتماما خاصّا بأحد هذه العناصر.

1– فالنظريّات الأولى انصرف همّ أصحابها إلى الصلات القائمة بين الأثر الأدبي **والكون**. فهي نظريات مدارها على المحاكاة. (Mi-métiques).

2– وفي القرنين 17 و 18 ظهرت تيّارات فكريّة رأى أصحابها أنّ الأهمّ إنّما هو علاقة الأثر **بالقارئ**، فهي النظريّات التداولية (Pragmatiques).

3– ثمّ جاءت الرومانطيقية فأصبح **الكاتب** وعبقريته الفردية مدار البحث. فظهرت النظريات التعبيرية (Expressives).

4– وظهرت بعد ذلك الرمزيّة فكانت فاتحة عهد للنظريات التي تجعل **الأثر** من حيث هو أثر موضوعا يستأهل الدرس، فهي النظريات الموضوعية (Objectives).

ومهما يكن حظّ هذه الصنافة من الصحّة، فإنّ فضلها يكمن في لفت الانتباه إلى اختلاف المجالات الداخلة -عبر العصور- تحت اسم الإنشائية. فما هي منزلة الإنشائية اليوم من هذه الإنشائيات التي لا يجوز أن نفصل بينها فصلاً باتراً إلاّ أن يكون ذلك عملا يقتضيه المنهج أو فرضية نتّخذها منطلقاً للبحث؟

إنّ الإنشائيّة هي كلّ نظريّة للأدب داخلية. ومن ثمّ فإنّ مقصدها إقامة مقولات نستطيع بها أن نتبيّن وحدة كلّ الآثار الأدبية وتنوّعها.

وما الأثر الفرديّ بهذا المعنى إلاّ صورة من تلك المقولات. فهو مثال لها لا يرقى إلى أن يصبح هدفا من أهداف البحث. إنّ الإنشائيّة لا تهتمّ بالآثار المفردة. ولا يعنيها أن ترصد خصائص السرد أو الحوار أو الوصف في نصّ معلوم، فغايتها إنّما هي استخراج نظريّة للسرد أو نظريّة للحوار أو نظريّة للوصف تبيّن لنا ما يجمع بين الآثار الأدبيّة وما يجعل الاختلاف بينها في تلك النقطة جائزا.

ويحيلنا هذا على هاجس مستبدّ بالإنشائية هو أن تبلغ مبلغ العلم. ذلك أنّ العلم في أيّ ميدان من الميادين لا يتخذ من الظاهرة الخاصّة موضوعا، وإنّما يطلب القوانين التي تتحكّم في الظواهر. إنّ الإنشائية تختصّ دون سائر المحاولات السابقة بكونها لا تهتمّ بتأويل الآثار الماضية تأويلا «صحيحا»، بل تهتمّ بإبداع أدوات لتحليل تلك الآثار. فموضوعها ليس مجموع الآثار الأدبيّة الموجودة، وإنّما الخطاب الأدبيّ من حيث هو مبدأ توليد (Principe d'engendrement) لنصوص لا تحصى ولا تعدّ. فالإنشائية مبحث نظري تغذوه الأبحاث التجريبية وتغنيه. ولكنّها لا تؤسّسه.

إنّ أوّل سؤال يتعيّن على الإنشائية أن تجيب عنه هو «ما الأدب»؟ ذلك أنّ الأدب - بما هو ظاهرة اجتماعية- ينبغي أن يردّ إلى حقيقة باطنية نظرية. ومن ثمّ فإنّ الجواب عن هذا السؤال يمثّل منطلقا ومآلا معا. وكلّ ما يقوم به الإنشائيّ يسهم في كشف النقاب عنه، ولكن حقيقة الأدب مع ذلك لا يمكن أن يقف عليها أحد.

وعلى الرغم من هذا الطموح إلى إدراك حقائق عامّة تتّصل بالأدب فإنّ الإنشائيّة تقدّم لنا من جهة أخرى أدوات تمكّننا من وصف نصّ أدبيّ، فنميّز بين مستويات المعنى، ونضبط الوحدات

التي يقوم عليها، وما ينشأ بينها من ضروب العلاقات. وهذا الباب يفتح لنا مجال الخوض في الأجناس الأدبية وفي تاريخ الأدب.

على هذا النحو يتّضح لنا أنّ موضوع الإنشائيّة هو الخطاب، في حين تتّخذ اللّسانيّات من اللّغة ذاتها موضوعا لها. على أنّ علاقة الإنشائيّة باللّسانيّات تتجاوز ذلك، إذ أن المبحثين يعتمدان مفاهيم واحدة ويندرجان كلاهما في السيميائية (Sémiotique) التي تهتم بدراسة النُّظم الدالّة كلّها.

وقد كانت هذه القضايا وغيرها محور مقال وضعه «ياكبسون» بعنوان «اللسانيات والإنشائية» (ظهر سنة 1960 بالإنكليزية و 1970 بالفرنسية) وهو مقال يُعدّ مرجعا لا غنى عنه في ضبط الصلة بين الإنشائية واللسانيات. وسوف نهتمّ منه بقضيتين: حدّ الإنشائية ووظائف اللغة.

1–حدّ الإنشائية:

يرى ياكبسون أنّ همّ الإنشائية الأساسيّ أن تجيب عن السؤال التالي :"ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملا فنيا ؟". ومن هنا فإن غايتها أن تقف على ما يتميّز به فنّ الكلام من سائر الممارسات الكلامية. وبهذا يكون من حقّ الإنشائيّة أن تتبوّأ المحلّ الأرفع في الدراسات الأدبيّة.

غير أن الأدب كلام، أي أنّ مادّته الأساسيّة هي اللّغة ولمّا كانت اللّسانيّات العلم الجامع للبنى اللّغويّة، فإنّ الإنشائيّة ينبغي أن تُعتبر جزءا لا يتجزّأ من اللسانيات.

ويرى البعض أنّ الإنشائيّة، خلافا للّسانيّات، إنّما تُعنى بالحُكم على قيمة الآثار الأدبية. ولعلّ هذا الخطأ قد تسرّب من الخلط

الاصطلاحيّ بين «الدراسات الأدبية» و«النقد». فالنقد عمل تقويميّ، والناقد يحكم على الآثار الأدبيّة أحكاما معياريّة في أغلب الأحيان، فهو بمثابة «الرقيب» على الأثر الأدبي. وإطلاق اسم «الناقد الأدبيّ» على عالم يدرس الأدب أمر خاطئ خطأ إطلاق اسم «الناقد النحوي أو المعجمي» على عالم اللّسانيّات.

إنّ الدراسات الأدبيّة وعلى رأسها الإنشائيّة تهتمّ شأنها شأن اللّسانيّات بطائفتين من القضايا: آنية (synchronique) وزمانية (diachronique). أمّا الوصف الآنيّ فيعتني بالإنتاج الأدبيّ في عصر ما، ولكنّه لا يقتصر عليه بل يجاوزه إلى ما بقي من السنّة الأدبيّة حيّا أو بُعث في ذلك العصر المقصود. وأمّا الدراسة التاريخيّة فليست تهتمّ بالتغيّرات وحسب، بل تهتمّ أيضا بعناصر الاستمرار والدوام والثبات. إنّ الإنشائيّة التاريخيّة - شأنها شأن تاريخ اللغة- يتعين عليها أن تكون بمثابة البنية الفوقية التي تقوم على سلسلة من الأوصاف الآنية المتعاقبة.

وقبل أن نتعرّض للوظيفة الإنشائية علينا أن نحدّد موقعها من سائر وظائف اللّغة. فما هي العوامل المؤسسة لكلّ عملٍ لغويٍّ ولكلّ عملِ تواصلٍ كلاميّ؟

2- وظائف اللغة:

إنّ عمليّة التواصل الكلاميّ لا تتمّ إلاّ اعتمادا على جملة من العناصر، يبلغ عددها ستّة. فالمرسل(1) يوجّه رسالة(2) إلى المرسل إليه(3). ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنّها تتطلّب سياقا(4) تحيل عليه (يسمّى أيضا «مرجعا») ولكن الاتّصال بين المرسل (الذي يعقد الرسالة L'encodeur) والمرسل إليه (الذي يحلّها Le décodeur)

يتوقف على وجود مصطلح(5) (Code) يجمع بينهما. وأخيرا تتطلّب الرسالة اتصالا(6) (Contact) أو قناة مادية (Canal) وترابطا نفسانيا بين المرسِل والمرسَل إليه. وهذا الاتصال يتيح لهما أن يُقيما التواصل ويحافظا عليه.

السياق

المرسل..... الرسالة.....المرسل إليه

الاتصال

المصطلح

وتنشأ عن كلّ عامل من هذه العوامل الستّة وظيفة لغويّة مخصوصة. وهذه الوظائف موجودة في كلّ رسالة. ولكنّ تنوّع الرسائل لا يكمُن في احتكار هذه الوظيفة أو تلك، وإنّما يكمن في اختلاف الأهميّة التي تحظى بها كلّ وظيفة منها. ويترتّب على ذلك أنّ البنية الكلامية لرسالة ما تتوقف أساسا على الوظيفة الغالبة فيها. ولئن كان حضور المرجع والتوجه إلى السياق - أو قل الوظيفة المعرفية أو المرجعية - هي المهمّة الأساسية لكثير من الرسائل، فلا ينبغي على عالم اللسان أن يغفل عن الإسهام الثانوي لسائر الوظائف في مثل تلك الرسائل.

فما هي الوظائف اللغوية الستّ التي تنشأ عن عوامل التواصل الكلامي الستّة؟

1-**الوظيفة«التعبيريّة»** (expressive) **أو الانفعالية** (émotive): مركّزة على المرسِل، وتهدف إلى التعبير المباشر عن موقف الفاعل (sujet) ممّا يتحدّث عنه. وهي تروم إعطاء الانطباع بوجود انفعال حقيقيّ أو مزوّر، ويعبّر عنها في اللّغة بأدوات التعجّب. وهذه الوظيفة الانفعالية الكامنة في أدوات التعجب تلوّن إلى حدّ ما كلّ أحاديثنا في المستويات الصوتيّ والنحويّ والمعجميّ. ويروي

لنا «ياكبسون» ما حدّثه به ممثّل قديم في مسرح «ستانيسلافسكي» بموسكو. فقد سأل المخرج هذا الممثّل حين أجرى له الامتحان أن يغيّر من لهجته ليعبّر عن أربعين رسالة مختلفة بعبارة «هذا المساء»، بطريقة يتعرّف من خلالها السامع على الموقف المقصود انطلاقا من التغييرات الصوتية الطارئة على التشكّل الصوتي لهذين اللفظين وحسب.

2–**الوظيفة الإفهاميّة** (conative): موجّهة إلى المرسل إليه. وتجد تعبيرها النحويّ الخالص في النداء والأمر، وهما يختلفان عن سائر المقولات الاسمية والفعلية من النواحي التركيبيّة والصرفيّة ووظائف الأصوات. إنّ جمل الأمر تختلف عن الجمل التصريحيّة إذ أنّها لا تحتمل مثلها الصدق والكذب (الإنشاء والحكاية).

3–**الوظيفة المرجعيّة**(référencielle): وتتّصل بالسياق أي بالعالم. فقوامها ما يقال من حيث علاقته بالإطار الخارجي الذي تتنزّل فيه عملية التواصل.

إنّ النموذج التقليدي للّغة يقتصر على هذه الوظائف الثلاث التي جعلها «بوهلر» (Bühler) وحدها قوام عملية التواصل. وهذه الوظائف –الانفعالية والإفهامية والمرجعية– تتطابق مع المتكلم (المرسِل) والمخاطَب (المرسل إليه) والغائب وهو الشخص أو الشيء المتحدث عنه.

4–**الوظيفة التنبيهيّة**(phatique): ثمّة أضرب من الرسائل مهمّتها الأساسيّة إقامة التواصل أو مواصلته أو قطعه (آلو، هل تسمعني؟) وشدّ انتباه المخاطَب والتأكّد من أنّه لم يسْهُ (قل لي أتسمعني؟) هذه الوظيفة هي الوظيفة اللّغوية الأولى التي يمتلكها الأطفال. إذ أنّ رغبتهم في التواصل تسبق قدرتهم على بثّ رسائل حاملة لمعلومات أو تلقيها. وهذه الوظيفة نجدها في لغة العصافير الناطقة (les oiseaux parleurs) وهي الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها

مع لغة البشر.

5–**الوظيفة الماورا لغويّة**(métalinguistique): الماورا لغة هي اللغة التي تتكلم عن اللغة. ويلجأ إليها المرسِل أو المرسَل إليه ليتأكّد من أنّهما يستعملان مصطلحا واحدا. وفي هذه الحالة يركز الخطاب على المصطلح ويضطلع بوظيفة ماورا لغوية (لا أفهم! ماذا تقصد؟ أفهمت ما أريد قوله؟) وتظهر هذه الوظيفة في تعليم اللغة وخاصة في تعلّم الأطفال للغتهم الأصليّة.

6–**الوظيفة الإنشائيّة**(poétique): بقي الآن عنصر واحد هو الرسالة. إنّ التركيز على الرسالة في حدّ ذاتها من حيث هي رسالة هو ما يسم الوظيفة الإنشائية للّغة. والذي يهمّ هنا هو الملفوظ في بنيته الماديّة باعتباره منطويا على قيمة ذاتيّة أي بما هو غاية لا وسيلة. ومن هنا فإن دراسة الوظيفة الإنشائية لا يمكن أن تتمّ إلاّ إذا أدرجناها في إطار القضايا العامة للكلام، كما أنّ تحليل الكلام تحليلا دقيقا يتطلّب منّا أن نولي الوظيفة الإنشائية كل الأهمية.

غير أن الوظيفة الإنشائيّة لا ينبغي أن تُحصَر في الشعر وإنّما توجد في النثر أيضا. فإذا صحّ عندنا أنّ الوظيفة الإنشائية هي الوظيفة الأساسية المهيمنة في فنّ الكلام فإنّ هذا لا يجب أن يدفعنا إلى القول إنها الوظيفة الوحيدة فيه أو إنّها لا توجد خارج فنّ الكلام. فهي موجودة في سائر الأنشطة الكلامية وإن كانت لا تضطلع فيها إلا بدور ثانوي تكميليّ.

سعى ياكبسون في هذا المقال إلى بيان مشروعية البحث اللسانيّ بل ضرورته في معالجة النصّ الأدبيّ، ونبّه إلى مكمن الخصوصية فيه، وهو الوظيفة الإنشائية، وبين أن هذه الوظيفة إنّما تندرج في إطار البحث في اللّغة من منظور لساني.

الفصل الثالث

المنهج الإنشائي (2)

تنظر الإنشائيّة في النصّ السرديّ من زاويتين: باعتباره مجموعةً من العناصر (أحداث-شخصيات-إطار مكاني-إطار زماني)، اصطُلح عليها باسم **الحكاية** (Histoire). وهو مفهوم قريب ممّا سمّاه الشكلانيون المتن الحكائي (Fable)، وباعتباره تنضيدا لتلك العناصر على نحو مخصوص يختلف باختلاف أعوان السرد والرؤية، وسُمّي هذا المستوى بـ**الخطاب** وهو قريب مما أطلق عليه الشكلانيون اسم المبنى الحكائي (Sujet).

وقد فصّلنا في حديثنا عن المنهج الإنشائيّ -من حيث هو عمل يُجرى على النصوص- بين هذين المستويين، وأضفنا إلى ذلك تمييزا آخر بين طريقتين لا شك في أنّ بينهما ملامح مشتركة، إلاّ أنّ كلاّ منهما تنفرد بخصائص لا توجد في الأخرى. على هذا النحو سنتحدّث في مستوى الحكاية عن طريقة بارت وطريقة تودوروف، وفي مستوى الخطاب عن طريقة تودوروف التي حذا فيها حذو جونات.

I-المنهج الإنشائي عند رولان بارت:

لقد كان المقال الذي نشره بارت بعنوان «مدخل إلى تحليل القصص تحليلا بنيويا»[1] نقطة تحول رئيسيّة في مجال تحليل

1-Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, communications, n° 8/1966

النصوص القصصية أيّا كانت أداتها وأيّا كان شكلها. وكان همّ بارت أن يستخرج شكل القصّة الأصلي الذي لا تعدو القصص التي وُجدت والتي ستوجد أن تكون تصريفا له وصورة منه. وبذلك نردّ الأقوال التي لا تحدّ ولا تعدّ إلى «اللغة» التي جاءت منها ويمكننا من خلالها أن نولّدها، على غرار ما فعل دي سوسير إزاء الكلام.

وقياسا على اللّسانيات ارتأى بارت أن يكون تحليل القصص قياسيا لا استقرائيا، وذلك بالانطلاق من «مثال مفترض للوصف»أو نظرية ننزل منها إلى الأنواع التي تدخل ضمنها والأنواع التي تخرقها. فما هو هذا «المثال المفترض» أو هذه «النظرية»؟ لقد قسّم بارت مقاله أقساما خمسة هي: لغة القصة، والوظائف، والأعمال، والسرد، ونظام القصّة، وسنحاول أن نستعرضها قسما قسما، ساعين إلى الإيجاز، مقتصرين منها على المهمّ.

1– لغة القصة:

لئن كانت اللّسانيات تقف عند الجملة، فإنّ تحليل الخطاب يتّخذ من الجملة منطلقه، إنّ للخطاب قواعدَهُ و«نحوه» اللّذين يتعيّن أن يُدرسا دراسة لسانيّة. يقول بارت: "إنّ اللّغة العامّة للقصّة ليست -بداهة- إلاّ لهجة تدرسها لسانيّات الخطاب".[1] فالقصّة على هذا النحو «جملة كبيرة». وكما أنّ اللّسانيات تعتمد في وصف الجملة مستويات (صوتي-فونولوجي-نحوي-سياقي) بينها علاقة تراتبية، فإنّه يتعيّن عليها أن تعتمد في وصف الخطاب السرديّ مستويات أيضا، بحيث تميّز بين ضربين من العلاقات التي تربط بين مكوناته :

-**العلاقات التوزيعية** (distributionnelles) : إذا كانت الوحدات

1-Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p 4.

في مستوى واحد.

- **العلاقات الإدماجية** (intégratives) : إذا كنا سننتقل من مستوى إلى آخر.

ومهما يكن عدد المستويات التي يمكن اعتمادها لوصف معنى القصّة فليس من شكّ في أنّ القصّة «سلّم من المستويات» ذلك أنّ "فهم القصّة ليس فقط متابعة تطوّر الحكاية، وإنّما هو أيضا التنبّه إلى ما فيها من «طوابق»، وتحويل الروابط الأفقية «للخيط» السردي إلى محور ضمني عمودي".[1] ويرى بارت أنّ هذين الضربين من العلاقات متلازمان : «فقراءة القصّة (أو سماعها) ليست انتقالا من كلمة إلى أخرى وحسب، ولكنّها أيضا انتقال من مستوى إلى آخر (...) فالمعنى لا يوجد في نهاية القصّة، وإنما هو يخترقها».[2]

ولمّا كانت الأبحاث في هذا المجال جارية، فإنّ بارت يقترح أن تدرس القصة في مستويات وصف ثلاثة يلحّ على أنها تعليمية بحت، وهي الوظائف والأعمال والسرد.

2- الوظائف:

لمّا كان كل نظام قائما على وحدات، فإنّه يتعيّن علينا أن نبدأ بتقسيم القصّة وتقطيعها لاستخراج الوحدات الصغرى التي يتكون منها الخطاب السرديّ، فما هي الوحدات السرديّة الدنيا؟ إنها **الوظائف**. فالوظيفة بمثابة البذرة التي تُلقى في القصّة وتنضج بعد ذلك سواء في المستوى الذي وردت فيه أو في مستوى آخر. وكلّ ما يرد في القصّة له وظيفة. فلا وجود لوحدات زائدة يمكن الاستغناء عنا.

1-Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p 5.

2-*Idem.* p p 5-6.

إنّ ما يحدّد الوظيفة هو معناها. ولا تتطابق هذه الوظيفة تطابقا آليّا مع أقسام الخطاب السرديّ أي الأعمال أو المشاهد أو الفقرات أو الحوار أو المونولوج...، ولا مع الأصناف «النفسانية» من قبيل السلوك أو المشاعر أو النوايا أو الدوافع. إنّ هذه الوحدات القصصيّة التي وُسمت بالوظائف مستقلّة كلّ الاستقلال عن الوحدات اللغويّة. فقد ترد الوظيفة في شكل عدد من الجمل وقد ترد في صورة أقلّ من الجملة.

ويميّز بارت بين نوعين من الوحدات السردية، يطلق على النوع الأول اسم **الوظائف** (les fonctions) وهي تتعلّق بأعمال الشخصيّات، وتحدّد من منظور توزيعي، ومثالها : شراء مسدس واستعماله. ويطلق على النوع الثاني اسم **العلامات** (les indices) ومدارها على حالات الشخصيّات، وتحدّد من منظور إدماجي فتتّصل بأوصاف الشخصيّات أو بما يفيد في تحديد هويّتها. وقد تتعلّق بأحوال الطقس... وتختلف نسبة الوظائف والعلامات في النصّ باختلاف نوعه: ففي القَصَص الشعبيّ تكون الغلبة للوظائف، وفي الرواية النفسانية تكون الغلبة للعلامات.

على أن الوظائف لا تحظى كلّها بقدر واحد من الأهمية في القصة. فالوظائف التي تشكّل مفاصل القصّة وترد في مناطق الخطر فتكون بداية لشك أو نهاية له تُسمّى **وظائف أساسية** (cardinales) أو **نوى** (noyaux) وهي تخضع لقانون التتابع أو السببية. أما الوظائف التي ترد لملء الفراغ وتوجد في مناطق الأمن فتُسمّى **الوظائف المساعدة** (catalyses) ولا تخضع إلاّ لقانون التتابع، (تنحنح الرجل وأدخل يده في جبيه...) ولهذه المساعدات وظيفة تنبيهية، إذ هي تُبقي على التواصل بين الراوي والمرويّ له. فإذا نحن حذفنا من القصّة

نواة أفسدنا الحكاية، أمّا إذا حذفنا منها وظيفة مساعدة فإنّنا نفسد الخطاب.

وإذا كانت العلامات لا تلتئم وحداتها إلاّ في مستوى الشخصيّات أو في مستوى السرد، فإنّها أيضا على نوعين: **علامات** وهي تحيل على طبع أو عاطفة أو جوّ أو فلسفة، وهي ذات مدلول ضمنيّ، فبإمكان الراوي أن يورد علامات متعددة ليفهمنا أنّ الشخصية ذكية أو ماكرة... و**معلومات** أو **إرشادات** (informations) ووظيفتها التعريف والتأطير الزماني والمكاني وهي تُقدَّم في القصّة جاهزة.

على أنّ هذا التصنيف ليس آليا. فبارت يشير إلى أنّ الوحدة السردية يمكن أن تنتمي إلى صنفين في وقت واحد، ويقدّم على ذلك مثالا هو شرب قهوة في المطار. فهذا الملفوظ يمكن أن يعتبر **وظيفة مساعدة** لنواة هي الانتظار. فشرب القهوة بهذا المعنى يمكن أن يوضع بإزاء تدخين سيجارة أو السير جيئة وذهابا، أو التلهي بقراءة صحيفة... ويمكن أن نعتبر شرب القهوة في المطار علامة دالّة على الحداثة أو على طبع الشخصيّة.

ويجوز لنا - من جهة أخرى - أن نعتبر **المساعدات والعلامات والإشارات** توسّعا بالنسبة إلى **النوى** التي تكون محدودة العدد، وخاضعة لمنطق معلوم، فهي ضرورية وكافية. أمّا المساعدات والعلامات والإرشادات فبإمكانها أن تتوالد وفقا لنمط لا يحدّ. فالقصّة - شأنها شأن الجملة - قابلة للتوسّع إلى ما لا نهاية له.

على أنّ الوظائف الأساسية أو النوى تجتمع فيما بينها لتكوّن **مقطعا** سرديّا. ويعرّف بارت المقطع بكونه «سلسلة منطقية من النوى تربط بينها علاقة تضامن. فالمقطع يبدأ حين لا يكون لأحد

1-Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p 13.

عناصره سابق متضامن معه، وينغلق حين لا يكون لأحد عناصره بقيّة.[1] ومثال ذلك: طلب مشروب - الاستهلاك - الدفع. ويمكن للمقطع أن يكون وحدة في مقطع أكبر منه، وهنا يطلق عليه بارت اسم **المقطع الأصغر** (micro-séquence)، ولا تتوقّف بداية المقطع على نهاية سابقه، فقد تتداخل المقاطع ويمسك بعضها برقاب بعض. وإذا تعدّدت المقاطع في القصّة الواحدة فإنّ شملها لا يلتئم إلاّ في المستوى الموالي من مستويات التحليل وهو مستوى الفواعل.

3- الأعمال:

يدرس بارت في هذا المستوى الفواعل. وهو يذكّر بأنّ التحليل البنيوي قد تجافى -منذ ظهوره- عن معالجة أمر الشخصية من حيث هي جوهر. إلاّ أنّ ملازمة الشخصيات للقصص أمر لافت للنظر، كما أنّ هذه الشخصيات هي العنصر الموحد بين الأعمال. فلا مجال إذن للحديث ههنا عن «الأشخاص». إنّ التحليل البنيوي لا يعرّف الشخصية من حيث هي جوهر نفساني أو «كائن» بل باعتبارها «مشاركا» (participant) أو «عونا» (agent).

"المهمّ أن تعرّف الشخصية بمشاركتها في دائرة أعمال، إذ أنّ هذه الدوائر محدودة متميّز بعضها من بعض، ويمكننا أن نصنّفها".[1] فكلمة «الأعمال» التي وسمت هذا القسم لا تعني مجمل الأحداث التي تشكّل نسيج المستوى الأوّل من مستويات التحليل، وإنما تعني المفاصل الكبرى للفعل، وهي ثلاثة: الرغبة والتواصل والصراع.

وبهذا المعنى فإنّ الشخصيّات القصصيّة التي لا تُحصى عددا

1-Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p 17.

يمكن أن تردّ إلى عدد محدود من الفواعل. ولكنّ الخطر الذي يمكن أن ينتج عن هذا العمل أنّ تصنيف الشخصيات واختزالها قد يطمس تعدّد مشاركاتها. فإن اهتممنا بمنظور كلّ شخصية أصيب نظام الشخصيات بالتفكّك والارتباك. ويقترح بارت أن يقع إخضاع الفاعل لمقولات الضمير بمعناه النحويّ، والاقتراب من اللّسانيات لوصف المستوى الشخصيّ (أنا/أنت) والمستوى اللاشخصيّ (هو). غير أنّه لا يوضّح أبعاد هذا المقترح ولا يفصّل فيه القول. ومهما يكن من أمر فإنّ هذه الشخصيّات لا تُدرك في الواقع، وإنّما تُدرك في الخطاب، ومن ثمّ فلا بدّ للدارس من أن يدرجها في مستوى السرد.

4- السّرد:

إنّ القصّة كلام. فلها واهب تصدر عنه ومرسَل إليه هو مآلها. ولا تخلو قصة من راو ومستمع (أو قارئ). فإذا رمنا أن ندرك هذا الخطاب فلا بدّ لنا من أن نصنّف المصطلح الذي تتشكّل من خلاله ملامح الراوي والقارئ. فمن هو واهب القصة؟ قُدّمت لهذا السؤال إلى الآن أجوبة ثلاثة: أوّلها أنّه شخص (بالمعنى النفساني) ذو اسم، هو المؤلِّف، فما القصّة-بهذا المعنى- إلاّ تعبير عن «أنا» خارج عنها. وثانيها أنّ الراوي ضمير عام، غير ذاتي، يشاهد الحكاية من عل كالإله. فهو في آن واحد **داخل** في شخصياته يعرف أخصّ خصائصها، و**خارج** عنها لأنه لا يتطابق مع أيّ شخصية. وثالثها أنّ الراوي مجبر على أن يقصر قصّته على ما تراه الشخصيّات أو تعلمه. فكأنّ كلّ شخصيّة تضطلع دَوْريا بالرواية. و هذه الآراء الثلاثة تعتبر الراوي والشخصيات أشخاصا واقعيين «أحياء».

أمّا بارت فيرى أنّ الراوي والشخصيات إن هي إلاّ «كائنات من ورق»[1] على خلاف كاتب القصة وهو شخص مادي. ويقول:«إنّ الذي يتحدث (في القصة) غير الذي يكتب (في الحياة)، والذي يكتب غير الذي يعيش».[2] فلا مجال إذن للخلط بين الراوي والكاتب، أو بين شخص الكاتب وشخص الإنسان. ويكون السرد شخصيّا إن جاء من خلال ضمير المتكلّم وغير شخصيّ إن جاء من خلال ضمير الغائب، غير أنّه قد يرد بضمير الغائب ولكنّ عونه الحقيقي هو الأنا وهذا ما نجده في قول الراوي:«شعر بالتعب فجلس». وهنا نلاحظ أنّ ضمير الغائب قناع يشفّ عن ضمير المتكلّم. وقد يكون المزج بين الصيغتين مقصودا للإبقاء على اللّغز، وهذا ما نجده خاصة في الروايتين البوليسية والنفسانيّة.

إنّ مستوى السّرد هذا يتيح لنا أن ندرس علامات السرديّة. وقد بيّن بارت أنّ هذه العلامات دُرست في الأدب الشفويّ الذي لا يكون فيه «الكاتب ذلك الذي ينشىء أجمل الحكايات، وإنّما هو ذلك الذي يتقن المصطلح الذي يصله بسامعيه»[3]. ومنذ العصر اليوناني وجدنا اهتماما بـ «أشكال الخطاب» (عدم تدخّل الراوي في المسرح، اقتصار الشاعر على الكلام في الشعر التعليمي، المزج بين الطريقتين في الملحمة، بداية القصّة ونهايتها، أساليب التقديم من أسلوب مباشر وأسلوب غير مباشر، وجهات النظر..).

إنّ بارت يكتفي في هذا المستوى بالإشارة إلى عدد من القضايا التي يثيرها موضوع السرد دون أن يقدّم منهجا متكاملا للتحليل. وهو يقرّ بأن نهاية مستوى السرد هي بداية العالم أي النظم الأخرى

1-Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p 19.

2-*Idem*. p 20.

3-*Idem*. p 21.

الاجتماعية والاقتصادية والإيديولوجية. وكما تقف اللّسانيّات عند الجملة فإنّ تحليل القصّة يقف عند الخطاب.

5- نظام القصّة:

إنّ القصّة نظام، ولكنّه نظام مخصوص. ذلك أنّ الوحدات السرديّة التي يتألّف منها المقطع - وإن كانت تشكّل وحدة في مستوى هذا المقطع - يمكن أن يفصل بينها بوحدات من مقاطع أخرى. ومعنى هذا أنّ كلّ جزئيّة من جزئيّات القصّة تشعّ في اتجاهات متعددة في آن واحد. فنظام القصّة ليس استنساخا لنظام الواقع، فهذه «الإشعاعات» يتولّد عنها في نظر بارت ضرب من «الزمن المنطقي» لا يربطه بالزمن الواقعي إلاّ خيط واه. وهو يرى أنّ نظام القصّة يكون تارة وليد التعرّج والتوسّع، وتارة أخرى وليد الإدراج، وآية ذلك في الحالة الأولى أنّ التعليق (suspens) يترك المقطع مفتوحا، فهو لعب مع البنية، وفي الحالة الثانية أنّ كلّ مستوى يعطي تشاكله (isotopie) لوحدات المستوى الأدنى منه حتّى يمنعها من التقلقل، ويقول بارت: "إن وظيفة القصّة ليست «التمثيل» وإنّما هي إنشاء مشهد نجده غامضا ولكنّه ليس من قبيل المحاكاة." [1]

وعلى هذا النحو يمهّد، بارت لما سيصبح محور مقولاته في المنهج النصّانيّ: نعني بذلك تعدّد الدلالات (polysémie). وهو يختم حديثه بالإشارة إلى مسألة سيوليها نصيبا عظيما من الأهمية في أعماله اللاحقة وهي القراءة، إذ هو يجعل الحدث الوحيد في القصّة هو الكلام. يقول: "إنّ «ما يحدث» في القصّة هو من الناحية المرجعيّة بالضبط لا شيء. و«ما يأتي» هو الكلام وحده، هو مغامرة الكلام التي لا نفتأ نحتفل بمقْدَمها". [2]

1-Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p 26.

2-*Idem*. p 27.

إنّ هذا الاستعراض لآراء بارت قد أوقفنا على نتائج من أهمّها أنّ الروح التي تحرّك هذا المقال أقوى من الجهاز الذي أفرزه. ولعلّ مردّ ذلك إلى منزلة هذه الدراسة وهي بمثابة المقدّمة لجملة المقالات التي ضمّها عدد «إيلاغات» وأراد بارت أن يمهّد لها. ومن ثمّ فإنّ بارت اكتفى أحيانا بالتمليح إلى عدد من القضايا وترك حبلها على غاربها، وحرص أحيانا أخرى على «الإلمام» بكلّ الدراسات، ممّا أدخل على مقاله هذا بعض التعثّر ووسمه بشيء من التلفيق.

ومع ذلك فإنّ هذا البحث يعدّ أساسا لا غنى عنه في تاريخ التحليل السرديّ، ولعلّ فضله الأساسيّ يتمثّل في محاولته استخلاص منهج مضبوط لتناول قضايا النصّ السرديّ بالتحليل والدرس.

II- المنهج الإنشائي عند تودوروف:

سعى تودوروف إلى تقديم منوال شامل لتحليل النصوص السردية حاول فيه أن يستخرج «مقولات القصص الأدبيّ».[1] فانطلق من هاجس كان قد فتن الشكلانيين قبله. وهو «علم الأدب» الذي يهدف إلى استخراج معالم «الأدبيّة» في النصوص. فليس همّه دراسة الأثر بل «ممكنات (virtualités) الخطاب الأدبي» أي جملة القوانين المجرّدة التي منها ينشأ الأثر الأدبيّ. إلاّ أنّ ذلك لا يتأتّى لنا إلاّ من خلال دراسة الآثار المفردة. فإذا تناولنا أثرا ما بالتحليل فكيف نقف من مقوّماته على ما يتّصل بالأدبيّة دون غيرها؟

استهلّ تودوروف عمله بالتمييز بين مفهومين هما المعنى والتأويل. فمعنى عنصر من عناصر الأثر إنّما هو قدرته على ربط علاقات بعناصر أخرى في الأثر نفسه أو في آثار أخرى. ولكلّ عنصر

1-Tzvetan Todorov: *les catégories du récit littéraire*, Communications, n° 8/1966.

معنى أو معان يمكن حصرها. أمّا التأويل فمختلف باختلاف شخصيّة الناقد وموقفه الإيديولوجي وعصره. ومن هنا يتجلّى لنا أن المعنى والتأويل على طرفي نقيض. فالمعنى دائر في الأثر وفي الآثار الأدبية، والتأويل دائر في نسق خارج عن الأثر. وهذا التمييز بين المعنى والتأويل هو الذي يعبّر عنه عادة من خلال المقابلة بين وصف الأثر ونقده. يقول تودوروف:"إنّ وصف الأثر يهدف إلى استخراج معنى العناصر الأدبيّة، أما النقد فغايته تأويل تلك العناصر" [1]

على أنّ هذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى حصر المعنى داخل الأثر، فيكون تحديدنا لمعنى العنصر - بقدرته على الاندراج في نظام هو الأثر - بمثابة الستار يحجب عنّا معنى الأثر. إنّ بحثنا عن معنى الأثر يصبح لغوا إن نحن اعتبرنا الأثر أكبر وحدة أدبيّة. فلكي يكون للأثر معنى يجب إدراجه في نظام. وهذا النظام قوامه آثار أخرى وجدت قبل الأثر المدروس، تقوم بينه وبينها علاقات معقدة. وليس بإمكاننا أن ندرك معنى الأثر إلاّ إذا وصلناه بغيره من الآثار التي تدخل معه في نظام. يقول تودوروف :"إن معنى «مدام بوفاري» هو مناقضة الأدب الرومنطيقي، أمّا تأويله فيختلف بحسب العصور والنقاد". [2]

ويرى تودوروف أنّ لكلّ أثر أدبيّ جانبين: فهو في آن واحد حكاية وخطاب. هو حكاية من حيث هو يصوّر حقيقة ما وأحداثا يجوز أن تقع وشخصينات تختلط مع شخصيات واقعية. وقد تأتينا تلك الحكاية في شكل شريط سينمائي أو رواية شفوية أو نص مكتوب. والأثر خطاب إذ أن الحكاية يقدّمه راو لقارئ. وهنا لا نهتم بالأحداث المروية ولا بالشخصيات التي تقوم بها، ولكنّ الشأن

1-Tzvetan Todorov: *les catégories du récit littéraire*, p 126.

2-*Ibidem.*

للطريقة التي يجعلنا الراوي ندرك بها تلك الأحداث والشخصيات. ولئن كان شكلوفسكي- وهو أحد الشكلانيين - لا يعدّ الحكاية عنصرا فنّيا وإنّما هو عنده مادّة سابقة للأدب، فالخطاب في نظره هو البناء الجمالي، فإنّ تودوروف يرى أنّ كلاّ من الحكاية والخطاب ينتمي إلى مجال الأدب. وإذا كان يعسر على الباحث أحيانا أن يميّز بينهما، فإنّ فصل أحدهما عن الآخر هو الكفيل بإيقافنا على وحدة الأثر.

1-القصّة من حيث هي حكاية:

إنّ الحكاية اصطلاح لا وجود له في مستوى الأحداث التي يقوم عليها النص، وهي تجريد لأنها لا توجد في حدّ ذاتها. وإنّما تدرَك وتُروى من قبل شخص ما، هو الراوي. ومن هنا فإنّ الفصل بين الحكاية والخطاب إنّما هو فصل منهجيّ بحت. ويمكننا أن نميّز في الحكاية بين مستويين : منطق الأعمال، والشخصيات وعلاقاتها.

1 – 1 – منطق الأعمال:

مدار هذا المستوى على استخراج العلاقات الرّابطة بين الأعمال في القصّة، دون اعتبار لما بينها وبين عناصر النص الأخرى من صلات. وقد نظر القدامى في هذه المسألة، ووقفت الإنشائية الكلاسيكية على مظاهر التكرار وهو أمر لا تخلو منه قصّة، سواء في الأعمال أو في الشخصيات أو في جزئيات الوصف. ويرد هذا التكرار في أشكال مختلفة منها:

- **التضاد** (antithèse): ونجد هذا في الرواية الترسّليّة، وقوامها رسالة فردٌ، وإذا كان مصدر الكلام واحدا فإنّ التضاد يمكن أن يتجلى في اختلاف المحتوى أو اللّهجة.

- **التدرّج** (gradation): ونجده في حالة قيام الشخص بعمل واحد على نحو متكرّر، ولكن في كلّ مرّة يتطوّر شيء ما. ومثاله أن يَعِد (أ) شخصا هو (ب) بشيء، ثم يخلف وعده، ثم يعده ويخلف، ويعده ولا يفي... وفي كلّ مرّة يعلّل إخلافه الوعد بسبب.

-**التوازي** (parallélisme): ويتجلّى في تكرّر العمل مع تغيّر الشخصية أو المناسبة. ومثاله ما نجده في الحكايات من أنّ طريقا واحدة أو عقبة واحدة تمرّ بها أكثر من شخصية. كما نعثر على هذا في «كليلة ودمنة» حين نمثّل تجربة إحدى الشخصيات بتجربة شخصية أخرى : مثَلُه كمَثَل.

إنّ تتابع الأحداث في القصّة ليس اعتباطيا، وإنّما هو خاضع لمنطق محدّد ولربّما كانت القصص كلّها تصريفا -على نحو ما- لمواقف معلومة يطلق عليها كلود بريمون اسم «القصص الصغرى» (micro-récits) من قبيل: الخداع، العقد، الحماية... وما القصة إلا تتابع هذه القصص الصغرى أو اندراج بعضها في بعض. وهذه القصص الصغرى التي تصوّر مواقف أساسيّة في الحياة لا يتجاوز عددها عشرا.

1 – 2 – الشخصيّات وعلاقاتها:

إنّ الشخصيّة عنصر أساسيّ من عناصر النصّ السرديّ، إذ أنّ سائر العناصر القصصيّة تنتظم انطلاقا منها. ويمكن أن تُردّ العلاقات بين الشخصيات إلى ثلاث مقولات هي الرغبة والتواصل والمشاركة. ولربما كانت العلاقات الأخرى متولّدة منها حسب قاعدتيْ اشتقاق هما التقابل والسلب:

- **قاعدة التقابل** (la règle d'opposition): لكلّ مقولة من

المقولات الثلاث السابقة مقولة تقابلها. فالرّغبة يقابلها العزوف، والتواصل يقابله التقاطع، والمشاركة أو المساعدة تجد مقابلها في المنع أو الاعتراض.

- **قاعدة السلب**(la règle du passif): وهي تنتج لنا مقولات أقلّ انتشارا من سابقتها-فالشخصيّة قد تحِبّ وقد تُحب، وقد تُعين وقد تُعان. فلكلّ عمل ذاتٌ وموضوع.

إنّ هاتين القاعدتين لا تضطلعان بوظيفة واحدة. فقاعدة التقابل تولّد جملة لايمكننا أن نعبّر عنها بطريقة أخرى، ومثال ذلك أنّ (أ) يعوق (ب) جملة ناشئة عن (أ) يساعد (ب). أمّا قاعدة السلب فتبرز لنا العلاقة بين جملتين موجودتين من قبيل (أ) يحب (ب). و(ب) يحب (أ). وبإمكاننا أن نجعل الجملة الثانية (ب) يحبّ (أ)، صيغة تعبر عن فكرة (أ) محبوب من قبل (ب).

على أنّنا إن نظرنا في هذه العلاقات من حيث تجسّدها في شخصيّة تجلّى لنا أنّ العمل يمكن أن يتّخذ في الظاهر صورة الحبّ والصداقة، ولكنّه ينكشف بعد ذلك فإذا هو كره وعداء. فالظاهر لا يتطابق-ضرورة-وجوهر العلاقة، وإن تعلق الأمر بشخصيّة واحدة وبلحظة واحدة.

إنّ قاعدتي الاشتقاق المذكورتين تصفان العلاقة بين الأعمال التي تضطلع بها الشخصيّات. ولكنّ الوصف الذي يمكننا أن ننجزه اعتمادا على هذين المفهومين جامد. فإذا أردنا أن نصف حركة تلك العلاقات، ومن ثمّ حركة القصّة فلا بدّ لنا من الاعتماد على مجموعة أخرى من القواعد نطلق عليها اسم: قواعد العمل (les règles d'action) ويكون الانطلاق فيها من الشخصيّات والأعمال لاستنباط العلاقات المتحوّلة بينها والقوانين التي يخضع

لها هذا التحوّل. ففي محور الرغبة مثلا إذا كان (أ) يحب (ب) فإنّه يعمل على حصول التحوّل السلبيّ لهذه المقولة وهو: (أ) محبوب من قِبَل (ب). وفي محور المشاركة إذا كان لـ (أ) و(ب) علاقة ما بـ (ج)، فإنّ (أ) إذا علم أنّ العلاقة بين(ب) و(ج) مماثلة للعلاقة بين (أ) و(ج) وجّه سلوكه ضدّ (ب). وفي محور التواصل إذا كان (ب) مستودع سرّ (أ)، ونشأت علاقة بين (أ) و(ج) كتلك التي مثّلنا بها لمحور الرغبة، فإنّ (أ) يغيّر موضع سرّه.

إنّ هاتين المجموعتين من القواعد تساعدان على استخلاص أهمّ مقومات الحكاية وأهمّ مفاصل حركتها. إلاّ أنّ هذه العناصر إنّما جاءتنا من خلال خطاب يتعيّن علينا أن نلمّ بأهمّ خصائصه، وعلى هذا مدار القسم الثاني من دراسة تودوروف.

2–القصّة من حيث هي خطاب:

يهتمّ تودوروف في هذا المستوى بالقصّة من حيث هي كلام يرسله الراوي إلى القارئ، ويصنّف القضايا ثلاثة أصناف:

- **زمن القصّ**: ويعالج فيه الصلة بين زمنيّة الحكاية وزمنيّة الخطاب
- **أنماط الرؤية**: ويتساءل فيه تودوروف عن الطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية.
- **أساليب القص**: وهي تتعلق بنمط الخطاب الذي يتوخّاه الراوي ليعلمنا بالحكاية.

1– 2– زمن القصّ:

إنّ زمنيّة الخطاب تختلف اختلافا جذريا عن زمنيّة الحكاية. فقد تقع جملة من الأحداث في آن واحد إلاّ أنّ الراوي لا يستطيع أن يتحدّث عنها معا. إنّ زمنيّة الحكاية متشعّبة (pluridimentionnelle) وزمنيّة

الخطاب خطّيّة (linéaire). ولربما حاد الراوي عمدا عن زمنيّة الحكاية لإحداث أثر جمالي مخصوص.

وقد عالج تودوروف قضية الزمن هذه من جوانب ثلاثة:

- **تغيير الزمن:** وقد جعله الشكلانيون الجانبَ الوحيد الذي يميّز الخطاب من الحكاية. ذلك أنّ تغيير نظام الأصوات أو الكلمات أو الأحداث يؤدّي إلى تغيير تامّ في معناها ودلالتها. فالحديث عن التهديد ثمّ عن الجريمة يترك في المتلقي أثرًا يختلف تمام الاختلاف عن الأثر الذي يحدث في نفسه لو أنّ القصّة بدأت باكتشاف الجثّة، ثمّ رجعت بنا القهقرى إلى الجريمة ثمّ إلى التهديد. إنّ للبناء الجماليّ قوانينَ ينفرد بها، يتعيّن علينا أن نسعى إلى كشف النقاب عنها. ويرى تودوروف أنّ هذا الاختلاف تجسّد في ضربين من الرواية البوليسية. فرواية اللغز تبدأ بالنهاية ومنها تنطلق إلى البداية، والرواية السوداء تبدأ بالتهديد وتقودنا رويدا رويدا إلى الجثث.

- **التسلسل والتناوب والتضمين:** إنّ القصّة يمكن أن تضمّ عددا من الحكايات. فكيف تترابط فيما بينها؟ نجد في القصص الشعبي وفي مجامع الأقاصيص ضربين من ضروب الترابط بين الحكايات هما التسلسل والتضمين، فالتسلسل يتمثّل في تقديم حكاية، فإذا انتهت بدأت الحكاية الموالية. وعلى هذا النحو تقوم بين الحكايات علاقة تجاور. أما التضمين فإدخالٌ لحكاية في حكاية أخرى. وخير مثال عليه «ألف ليلة وليلة». وأمّا التناوب فرواية حكايتين في آن واحد. وذلك بقطع هذه مرة وتلك أخرى. وهذه الطريقة إنّما توجد في الأدب المكتوب.

1-Tzvetan Todorov: *Poétique,* Ed. du Seuil, Coll, Points, Paris 1973.

وقد تحدّث تودروروف في كتابه «**الإنشائية**»[1] عن مسألة الزمن، ناسجا على منوال جيرار جونات في تحليله الذي أورده في كتابه «وجوه III» [1] في القسم الموسوم بـ«خطاب القصة». وقد جعل القضايا الأساسية التي تطرح في هذا المستوى ثلاثا :

- **الترتيب**: إنّ الإختلاف بين زمنيّة الحكاية وزمنيّة الخطاب من حيث طبيعة كلّ منهما يجرّ حتما في الخطاب إلى ضروب من التصرّف في الزمن. فينشأ عن ذلك ارتداد في الزمن واستباق. ويمكن أن تنشأ بينهما أنواع من العلاقات.

- **المدة** : ليس من شكّ في أنّ المدّة التي يستغرقها إنجاز الحدث تختلف عن المدّة التي يستغرقها الحديث عنه أو قراءته. ويمكن أن نميّز بين حالات أربع :

1- **الوقف**: نجد في الخطاب زمنا لا يوافقه زمن في الحكاية.

2- **الإضمار**: إهمال الخطاب لفترة من زمن الحكاية.

3- **المشهد**: استواء زمن الخطاب وزمن الحكاية.

4- **المجمل**: قصر زمن الخطاب مقارنة بزمن الحكاية.

- **التواتر**: ونجد ههنا ثلاث إمكانيات نظرية:

1- **القصّ الإفرادي**: حيث تُروى حادثة واحدة مرّة واحدة.

2- **القصّ الإعادي**: حيث تروى حادثة واحدة بطرق شتّى.

3-**القصّ المؤلّف**: حيث تروى حوادث متعددة مرّة واحدة.

فالقصّ الإعاديّ قد يرد في شكل شخصيّة مهووسة لا تفتأ تردّد حدثا واحدا، أو في شكل حديث شخصيات متعدّدة عن حدث واحد. وأمّا القصّ المؤلّف فمتداول في القصّ القديم، وهو يرد للتعبير عن حالة قارة تمهّد للتغيير الذي يكون عليه مدار القصّة.

1-Gérard Genette: *figures III*, Ed du Seuil, Coll, Points, Paris, 1972.

وبالإضاة إلى هاتين الزمنيّتين الخاصتّين بالشخصيات، توجد زمنيتان تنتميان إلى مستوى آخر هما: زمن التلفّظ (زمن الكتابة) وزمن الإدراك (زمن القراءة). فزمن التلفّظ يصبح عنصرا أدبيا إذا أُدخل في الحكاية (راو يتحدّث عن ظروف الرواية أو الكتابة، أو يعبّر عن حيرته وعجزه عن إتمام القصّة). أمّا زمن القراءة فيصبح عنصرا أدبيا إذا أنزله المؤلف منزلة مخصوصة في الحكاية وأشار إليه علانيّة.

2– 2– أنماط الرؤية:

إنّنا لا نستقي أحداث قصّة ما، على نحو مباشر، وإنّما تصلنا من خلال وسيط هو الراوي. فإدراكنا للأحداث متوقّف على الطريقة التي يرى بها هذا الراوي، والتي تظهر في أنماط الرؤية. وقد اعتمد تودوروف في رصد سمات الرؤية على تصنيف «جان بويون» (Jean Pouillon) الثلاثي، فسَاقَهُ مع شيء من التصرّف طفيف:

–الراوي > الشخصية (الرؤية من خلف): وهي سمة القصص التقليدي، فالراوي أكثر علما من الشخصية، وهو لا يهتمّ بذكر الطرق التي حصل بها على معرفته. إنّه يرى من خلال الجدران ويعرف ما يدور في خلد الشخصية.

وفي القصص أصناف من هذه الرؤية من خلف ودرجات: فقد يلمّ الراوي من باطن الشخصية بما قد تجهله هي نفسها، وقد يلمّ ببواطن عدة شخصيات معا، وقد يروي أحداثا لم تدركها شخصية واحدة.

–الراوي= الشخصية (الرؤية المصاحبة): وهذه الرؤية أكثر من سابقتها انتشارا في الأدب الحديث. وهنا يعلم الراوي ما تعلمه الشخصية، فلا يسوق لنا تفسيرا للأحداث إلّا بعد أن تكون الشخصيّة قد أحاطت به. وقد يلتزم الراوي برؤية شخصية أو أكثر.

وقد يستخدم ضمير المتكلّم أو الغائب.

-الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج): فالراوي يعلم أقل ممّا تعلمه أيّ شخصية. وقد لا يحدّثنا إلاّ بما يرى ويسمع. ولا نجد هذه الصورة إلاّ في عدد قليل من القصص. ولم تستعمل على نحو منتظم في أثر بأكمله إلا في القرن العشرين في رواية لـ«هامت» (Hammett) عنوانها «المفتاح الزجاجي» فالراوي هنا شاهد لا يعلم شيئا ولا يريد أن يعلم شيئا.

وقد عاد تودوروف إلى هذه المسألة في كتابه «**الإنشائية**» فميّز بين:

(أ) **الرؤية**: وهي وجهة النظر التي تصلنا عبرها الحكاية. وهي على نوعين:

- **رؤية خارجية**: يكتفي فيها الراوي بنقل الظاهر، وهي قليلة في الأدب.
- **رؤية داخلية**: وهي الأكثر استعمالا وفيها درجات أعمقها ما ينقل لنا كلّ أفكار الشخصية.

(ب) **الصوت**: ويعني به الراوي، وهو عنصر قارّ في القصّة. وتقدّم لنا القصص درجات مختلفة من حضور الراوي أظهرها أن يكون الراوي ماثلا في الحكاية بوصفه شخصية. وتحديدنا للراوي في قصة ما، يساعدنا على تحديد صورة المرويّ له (narrataire) وهو حبل الوصل بين الراوي والقارئ.

3- 2- أساليب القصّ:

يتعلق الأمر ههنا بالطريقة التي يتوخاها الراوي في تقديم الحكاية للمتلقي. ويوجد لذلك سبيلان هما التمثيل (représentation)

والسّرد (narration)، قد يكون لكلّ منهما أصل مخصوص: فالسّرد ربما كان متحدّرا من الوقائع (chronique) والتمثيل قد يكون سليل المسرح. ذلك أنّ الكاتب في الوقائع شاهد ينقل لنا بواسطة السرد جملة من الأحداث دون أن يدع الشخصيات تتكلّم. أمّا في المسرح فإنّ الحكاية لا تنقل لنا من خلال كاتب أو راوٍ وإنّما تجري أمامنا وقد ضُمّنت في كلام الشخصيّات.

إنّ لكلام الشخصيّات في الأثر الأدبيّ منزلة مخصوصة. فهو ككلّ كلام يحيلنا على الواقع المتحدَّث عنه، وهو- إلى ذلك -عمل (acte). غير أنّه يتعيّن علينا أن نتوخّى الحذر في هذه المسألة. فلا نجعل كلام الشخصيّات مرادفا للتمثيل خاليا من السرد، وكلام الراوي مرادفا للسرد خاليا من التمثيل. فما أكثر ما يكون كلام الشخصيّة الذي يساق على لسانها ضربا من السرد يقوم على ذكر الأحداث. وما أكثر ما يكون السّرد منطويا على تمثيل، إذ هو لا يُنبئنا عن الواقع الخارجي، وإنّما هو كلام للراوي ككلام الشخصيّات جاء ليقدّم لنا معلومات عن هذا الراوي.

وأيّا يكن الأسلوب المعتمد لإخراج الحكاية في خطاب، فإنه يشفّ عن الراوي. ذلك أنّ الراوي هو ذات التلفّظ الذي ورد في صورة نصّ. فهو الذي ينضّد وصفا قبل آخر، وإن كان الوصف الثاني أسبق في زمن الحكاية. والراوي هو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعيني إحدى الشخصيات أو بعينه هو وإن لم يظهر في القصة، والراوي هو الذي يختار الحوار أو الوصف «الموضوعي». فالمعلومات المتعلّقة بالراوي كثيرة. ولكنّ صورته تظلّ متفلّتة مقنّعة بأقنعة متضاربة. فهو تارة الكاتب لحما ودما وطورا شخصية من ورق. وهذا الراوي يمكننا أن نقترب منه إذا اعتمدنا تلك الأحكام

التي تصدر عنه صراحة أو ضمنيا. وعلى هذا النحو فإنّ صورة الراوي ما إن تظهر في بداية الكتاب حتى تصاحبها صورة القارئ. إلاّ أنّ صورة القارئ لا تنطبق على القارئ الفعلي، كما أنّ صورة الراوي لا تنطبق على الكاتب الحقيقيّ. وكلّما تجلّت صورة الراوي ازدادت ملامح صورة القارئ توضّحا.

ويعتبر تودروف أن تبيّن مقوّمات النصّ من حيث هو حكاية ومن حيث هو خطاب يقودنا إلى استخلاص البنية الأدبية للأثر. فإذا أردنا أن نقف على حركة النصّ فلا مفرّ لنا من الوصل بين نظام النصّ و«الحياة». فتغدو الحياة جزءا لا يتجزّأ من الأثر، وعنصرا أساسيّا يتعيّن علينا أن نعرفه لنفهم بنية القصّة. وبذلك تبدو لنا القصّة من زاوية جديدة فليست هي مجرّد عرض لعمل، وإنما هي-إلى ذلك- قصة انسجام أو صراع بين نظام الكتاب ونظام السياق الاجتماعي.

على هذا النحو نجد أنفسنا -وقد انتهينا من مستوى الخطاب- على عتبة مستوى آخر هو الدلالة. ذلك أن تنضيد عناصر الحكاية بطريقة مخصوصة في الخطاب يحيلنا على نظام من القيم يساوقها النص أو يقف في وجهها، ولكنّه في الحالتين معا ينشىء نظامه بناء على علاقته بها.

إنّ هذا العرض لأهمّ ما جاء في مقال تودوروف المذكور يتصف بخاصيّتين: أولاهما أنّه خال من التعليق والتعقيب والتوضيح، حتى إنه ليكاد يغدو أحيانا ترجمة للنصّ، وثانيهما أنّه مجرّد من الأمثلة التي أكثر تودروروف منها. وقد استمدّها من رواية «العلاقات الخطرة» للاكلو (Laclos) (1741-1803) حتى إنّ عمله ليبدو في بعض الأحيان دراسة لهذه الرواية أكثر ممّا هو بسط لمقوّمات النصّ السردي.

وبهذا نكون قد أتينا على أبرز مقوّمات المنهج الإنشائي في تحليل

النصوص السرديّة. ولعلّ هذا التعريف الذي قدّمنا يخوّل لنا أن نستنتج أنّ هذا المنهج قد أفاد ممّا سبقه وخاصّة المنهج الشكلاني. إلا أنّ الإنشائية تميّزت من الشكلانية بالوعي النظريّ الصريح لموضوع البحث ومنهجيته. ومن ثمّ فإنّ وصف الظاهرة السرديّة جاء عند الإنشائيّين أكثر وضوحا وتماسكا وشمولا وانتظاما ممّا كان عند أسلافهم. وربّما كان هذا من أهمّ الأسباب التي أتاحت للمنهج الإنشائي الرّواج، وحقّقت لمقولاته الرئيسيّة التمكّن في مجال تحليل النصوص السرديّة.

الفصل الرابع
المنهج النصّاني

علينا أن ننطلق من ملاحظتين لا بدّ منهما إن أردنا الإلمام بهذه الطريقة في التعامل مع النصوص السرديّة: أولاهما أنّ إطلاق اسم «المنهج» عليها إنما هو من باب التجاوز. فـ «بارت» الذي تعزى إليه هذه الطريقة لم يهتمّ بضبط الخصائص البنائية للأثر بقدر ما انكبّ على «قراءة» له حاول أن يبيّن منطلقاتها ومصطلحاتها، وهي قراءة تسعى إلى تفجير النصّ لا إلى ردّه إلى بنية مخصوصة واختزاله فيها. وثانيتهما أنّ بارت لم يتوخّ في عمله هذا أسلوبا تحليليا «علميا». وإنما صاغه في لغة تكاد تكون شعرية. وقد ارتأينا في عرضنا لهذا العمل أن نحافظ على هذا الطابع المخصوص لنكون أقرب ما يمكن من أسلوب بارت ومن ميسم بحثه.

إنّ عمادنا في التعريف بالنصّانيّة كتاب «س/ز»[1] وهو في الأصل درس قام به بارت سنتيْ 1968 و1969 بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس، ثمّ نشره سنة 1970. وقد تناول فيه بالتحليل نصّا واحدا هو أقصوصة «سارّازين» لبلزاك. ومهّد لذلك بمقدّمة نظريّة نحاول فيما يلي أن نسوق أهم القضايا التي أثارها فيها.

1- التقديم:

ينطلق بارت من ملاحظة أساسية هي أنّ رغبة المحلّلين في إرجاع النصوص السرديّة إلى بنية واحدة - يجعلونها بمثابة المنوال العام

1-Roland Barthes: *S/Z*, Ed. du Seuil, coll. Points, Paris, 1790.

الذي تدخل فيه كلّ القصص- هي رغبة مرهقة وغير مجدية، لأنّ النصّ يفقد في تلك البنية العامة خصوصيّته. وخصوصيّة النصّ ليست ما به يكون منفردا منغلقا على نفسه، وإنّما هي خصوصية لا تتوقّف بل تظهر في نصوص ولغات وأنظمة لا نهاية لها.

يقول بارت: "كيف لنا أن نحدّد قيمة النص؟ وكيف نؤسّس نمطيّة أولى للنصوص؟ إنّ التقويم المؤسّس لكلّ النصوص لا يمكن أن يأتينا من **العلم**، لأنّ العلم لا يقوِّم، ولا من **الإيديولوجيا**، لأنّ القيمة الإيديولوجية لنصّ ما (...) هي قيمة تمثيل لا إنتاج. (فالإيديولوجيا «تعكس» ولا تعمل). إنّ تقويمنا لا يمكن أن يرتبط إلاّ بممارسة، هي ممارسة الكتابة"[1]. وهذا التقويم للنصوص يعتمد على ما يرغب فيه القارئ، أي ما يريد أن يعيد كتابته. فما يمكن كتابته (le scriptible) هو قيمة للنص. ويعلّل بارت ذلك بأنّ القارئ يصبح ههنا منتجا للنصّ لا مجرّد مستهلك له. ومن ثمّ فإنّه يكسّر ما استقرّ في الأدب من طلاق بائن أقرّته المؤسسة بين صانع النصّ ومستعمله، أي بين مالكه ومشتريه، أي بين كاتبه وقارئه. وبذا يخرج القارئ من الكسل والسلبية والجد إلى ضرب من اللعب والاندراج في فتنة الدال وشهوة الكتابة.

وبإزاء النصّ الذي يمكن كتابته، نجد نقيضه أي النصّ الذي يمكن قراءته (le lisible) لا كتابته. وكل نصّ قابل للقراءة وحسب هو نصّ يطلق عليه بارت صفة الكلاسيكي.

2- التأويل:

يرى بارت أنّ النصوص التي يمكن كتابتها لا توجد في المكتبات لأنّها ليست مادة. إنّها إنتاجيّة لا تمثيليّة. فإعادة كتابتها ليست إلاّ

1-Roland Barthes: *S/Z*, p 10.

بعْثرة لها. فالنصّ الذي يمكن كتابته حاضر أبديّ، إنّه نحن أثناء الكتابة: «إنّه الروائيّ دون رواية، والشعريّ دون شعر، والبحث دون الدراسة، والكتابة دون أسلوب، والإنتاج دون المنتوج، والهيكلة دون البنية»[1]. أمّا النصوص التي يمكن قراءتها فمنتوج لا إنتاج، وهي تمثّل القسم الأكبر من أدبنا. ولكن كيف نميّزها؟ ههنا نحتاج إلى عمليّة أخرى تلي عمليّة التقويم التي صنّفنا بها النصوص. وهذه العمليّة الثانية هي التأويل. وهي لا تعني أن نعطي نصّا معنى، بل تعني أن نتنبّه إلى أنّه نص جمع ، أي متعدّد الشبكات، هو بعبارة بارت مجرّة من الدوال (galaxie de signifiants) لا بنية من المداليل. بإمكاننا أن نقتحمه من مداخل متعدّدة دون أن نجزم بأنّ أحدها هو الأساسي. فالنصّ الجمع (le texte pluriel) ليس له بنية سرديّة أو نحو قصصيّ أو منطق قصصيّ. فإن وجدنا هذه الأمور في نصّ فذلك دليل على أنّ صفة الجمع لا تنطبق عليه انطباقا تاما.

3- ضدّ المعنى الحافّ (connotation):

يعتبر بارت هذه النصوص الجمع المتوسطة (وهي نصوص متعدّدة المعاني (polysémiques) أو مشتركة وحسب) يمكن أن تؤوّل باستخدام أداة متوسّطة لا تستطيع أن تكشف إلاّ عن جزء من جمعها، هي المعنى الحافّ. والمعنى الحافّ على قدر من الدقّة والغموض يمنعه من أن يطبَّق على النصوص الأحديّة المعنى، وهو على حظ من الفقر يمنعه من أن يطبَّق على النصوص المتعددة المعاني.

إنّ المعنى الحاف هو معنى ثان يتكوّن دالّه من علامة أو نظام دالّ أوّلي هو المعنى الأصلي (dénotation). وهذا المعنى الحافّ

1-Gérard Genette: *figures III*, Ed du Seuil, Coll, Points, Paris, 1972.

رفض القول به فقهاء اللغة (philologues) لأنّ النصّ عندهم ذو دلالة واحدة حقيقية. فالمعاني الحافّة أو الصواحب من خبط النقّاد، كما رفض القول به أهل علم العلامات (sémiologues) لأن اللّغة عندهم مادة للمعاني الأصليّة، فهي نظام كسائر النُظم. ولا داعي يدعونا إلى اتخاذ هذا المعنى أوّليا ومقياسا للمعاني الأخرى.

4- معّ المعنى الحافّ:

إنّ رفض المعنى الحاف رفضا قطعيّا هو -عند بارت- محو للقيمة التمييزيّة للنصوص. ذلك أنّ المعنى الحاف مدخل لاشتراك النصّ الكلاسيكي، أي هذا الجمع المحدود الذي يؤسّس النصّ الكلاسيكي. إنّ المعنى الحاف تحديد وعلاقة وسمة تستطيع أن تحيل على إشارات سابقة أو لاحقة أو خارجة، وعلى مواضع أخرى في النصّ (أو في نصّ آخر). فالمعانى الحافّة لا توجد في المعجم ولا في نحو اللغة التي كُتب بها النص. والمعنى الحاف يُحدَّد من خلال فضاءين: فضاء مقطعي هو نظام متتابع خاضع لتعاقب الجمل تعاقبا يكثّر المعنى، وفضاء مكتنز (agglomeré) قوامه العلاقات التي تقوم بين أجزاء في النص ومعان خارجة عن النص. فالمعنى الحاف يساعد على بعثرة للمعاني كأنّها «قراضة الذهب» على السّطح الظاهر للنصّ. وكلّ معنى حاف منطلق لمصطلح (code) وصوغ لصوت ينسجه النص، وبهذا فإنّ المعنى الحاف يؤسّس -بعبارة بارت- «أدبا للمدلول» (مؤرَّخا). ووجود نظامين في النص (هما المعنى الأصليّ والمعنى الحافّ) يجعله لعبة.

5- القراءة والنسيان:

إن قولنا : «أنا أقرأ النصّ» صحيح من الناحية اللّغويّة، ولكنّه في

نظر بارت غير صحيح من جهة أخرى. فكلّما ازداد النصّ جمعا، قلّ وجوده قبل القراءة. كما أنّ الأنا في قولنا «أنا أقرأ النصّ» ليس ضميرا محايدا لاحقا بالنصّ. هذا الأنا المقترب من النصّ هو -في حدّ ذاته- جمع من نصوص أخرى ومن مصطلحات لا حدّ لها.

إنّ القراءة عند بارت ليست عملا طفيليا مكمّلا للكتابة التي تسبغ عليها صفات الخلق والإبداع. القراءة عمل لغوي. القراءة هي العثور على معان. والعثور على معان يعني تسميتها. ولكن هذه المعاني التي نسمّيها تأخذنا إلى أسماء أخرى. فالأسماء تتداعى وتتجمّع، وتجمّعها يطلب اسما: فأنا أسمّي، وأزيل الاسم، وأسمّي من جديد: على هذا النحو يمرّ النصّ: إنه تسمية في طور التشكّل.

وليست القراءة كما يفهمها بارت إيقافا لسلسلة المعاني، وتأسيسا لحقيقة النصّ وشرعيّته، وبالتالي فإنّها ليست مدرجة «لأخطاء» القارئ، فلا عذر عن نسيان المعاني، لأنّ هذا النسيان قيمة مؤكّدة، ووجه من وجوه التأكيد لعدم مسؤوليّة النصّ، إنّه تعدّد للأنظمة: فلستُ أقرأ إلاّ لأنّني أنسى.

6- خطوة خطوة:

يرى بارت أنّنا إذا أردنا أن نُبقيَ على جمع النصّ فعلينا أن نعرض عن هيكلته على نحو ما كانت تفعل البلاغة القديمة والشرح المدرسي. لا بناء للنصّ إذ كلّ ما فيه دالّ دون توقف ومرارا. ومن ثمّ جاءت فكرة (أو ضرورة) تحليل نصّ واحد تحليلا متدرّجا. فالنصّ الواحد يحلّ محلّ نصوص الأدب كلّها، ليس لأنّه يمثّلها، بل لأنّ الأدب ذاته ليس إلاّ نصّا واحدا. فالنصّ الواحد ليس طريقا نجوز منها إلى منوال (modèle) وإنّما هو مدخل لشبكة لها ألف باب.

ويعتبر بارت أنّ اختياره نصّا واحدا، وعمله على أن يتوغّل فيه حتّى أدقّ دقائقه هو مواصلة للتحليل البنيويّ للقصص من حيث توقّف، أي عند البُنى الكبرى. وهو صعود في عروق المعنى، لا يترك أيّ مكان من الدالّ دون تحسّس للمصطلح أو المصطلحات التي ربّما اتّخذت من هذا المكان منطلقا (أو مآلا).

فالسّير خطوة خطوة تفكيك لعمل القراءة، وذلك بالاعتماد على الاستطراد أساسا. ولكن الشرح خطوة خطوة من شأنه أن يجدّد مداخل النص، فهو تصديع النصّ بدل لمّ شتاته.

7- النصّ المصدّع (étoilé):

يتمّ تصديع النصّ حسب بارت بالتفريق بين كتل الدلالة التي لا تُلمّ القراءة إلّا بسطحها الأملس وقد لحَمه تتابعُ الجمل وخطابُ السرد والكلامُ اليومي. لذلك نقسّم الدالّ الرئيسيّ سلسلة من المقاطع القصيرة المتجاورة نسمّيها «وحدات قرائيّة دنيا» (lexies). وهذا التقسيم اعتباطيّ يتعلّق بالدال، والحال أنّ التحليل يتعلّق بالمدلول. وهذه الوحدة تكون تارة بضع كلمات وطورا بعض جمل: حسبُها أن تكون أفضل حيّز ممكن لرصد المعنى. ويتوقّف طولها على كثافة المعاني الحافّة فيها، على ألّا يتجاوز عددها ثلاثةَ معان أو أربعة. فالنصّ في رأي بارت كالسماء المسطّحة العميقة معًا، الملساء التي لا حدود لها ولا معالم. والشارح - كالعرّاف - يخطّ طوال النص مناطق القراءة ليرصد فيها هجرة المعاني وتلامس المصطلحات ومرور الشواهد.

8- النصّ المهشّم (brisé):

إنّ استخراج مداليلّ كلّ وحدة قرائيّة دنيا لا يهدف حسب بارت إلى بناء حقيقة النص (بنيته العميقة واستراتيجيّته)، بل يهدف إلى

إبراز جمعه. إن وحدات المعنى (أو المعاني الحافّة). التي نستخرجها مفرّقة في كلّ وحدة قرائيّة لا تُجمع . فليس همّنا نقد النصّ، وإنّما نريد أن نقدّم المادّة الدلاليّة (مقسّمة لا موزّعة) لوجوه من النقد متعدّدة (نفساني - تحليلي نفسي - موضوعاتي - تاريخي - بنيوي).

إنّ الشرح المؤسَّس على تأكيد الجمع لا يمكنه أن «يحترم» النصّ وتقسيمه (التركيبي والبلاغي..) فالشرح مهمّته **إساءة معاملة النصّ وقطع كلامه.**

9- كمْ قراءةً:

إذا كانت غايتنا أن نبحث عن الجمع في النص فلا بدّ من أن نجعل قراءتنا إيّاه جمعا أيضا. وفي هذا السياق يرى بارت أن عمليّة إعادة القراءة مناقضة لما يسود المجتمع الغربيّ من عادات تجاريّة وإيديولوجية تقضي بأن «نطرح» الكتاب بعد استهلاكنا إياه، حتى ننتقل إلى قصة أخرى، فنشتري كتابا آخر. ولا يسمح هذا المجتمع بإعادة القراءة إلا لفئات هامشية من القرّاء (الأطفال والشيوخ والأساتذة). إنّ إعادة القراءة -في رأي بارت-هي العملية الوحيدة التي تنقذ النصّ من التكرار، (فالذين يرفضون إعادة القراءة يجدون أنفسهم مجبرين على قراءة القصّة نفسها في كل كتاب). وإعادة القراءة تضاعف النصّ في ألوانه وجمعه: إذ هي تخلّصه من زمنيّته الداخليّة (حدث هذا قبل هذا)، وتحلّ محلّها زمنية أسطورية (لا قبل فيها ولا بعد). وهي نقض للادّعاء الذي يريد أن يوهمنا بأنّ القراءة الأولى لا وجود لها، وإنْ عمل النص على إيهامنا بها مستعملا التعليق وما إليه. فإعادة القراءة ليست استهلاكا وإنّما هي لعب، لأن غايتنا منها ليست النصّ «الحقيقي» وإنما هي النصّ الجمع: وهو النصّ نفسه ونصّ جديد في آن واحد.

10-11- المصطلحات الخمسة:

يعرّفنا بارت بهذه المصطلحات دون ترتيب، وإنّما يسوقها حسب ورودها في عنوان أقصوصة بلزاك «سارّازين» وفي الوحدتين القرائيتين الأوليين.

– **مصطلح اللغز** (code herméneutique) :

«سارّازين» ما عساه يكون؟ اسم عامّ أم اسم علم، أم شيء، أم رجل، أم امرأة؟ إن مصطلح اللّغز هو مجموع الوحدات التي تتولّى بطرق شتى صياغة سؤال وجوابه، والأحداث المختلفة التي تمهّد للسؤال أو تؤخّر الجواب. أو لنقل إن مصطلح اللّغز هو مجموع الوحدات التي تتولّى صياغة لغز والكشف عن حقيقته.

– **مصطلح المعنى** (code sémique):

وهو مشتق من sème وهي وحدة المدلول. فكلمة «سارازين» توحي في الفرنسية من حيث صيغتها بالتأنيث. والتأنيث مدلول سيجد له محلاّ في مواضع شتّى من النصّ. ويرى بارت أنّ قوام مصطلح المعنى هو هذه العناصر المهاجرة في النصّ، والتي يمكن أن تدخل في علاقات مع وحدات من جنسها، فتنشأ من ذلك طبائع وأحوال وصور ورموز (الثورة، عدم النضج، العنف، العبقرية...). وحسبُنا أن نستخرج هذه المعاني، فلا نربطها بشخصية أو بمكان أو بموضوع، ولا ننسّقها فيما بينها لنؤلّف حقلا غرضيا واحدا. وإنما نتركها متنقّلة متفرّقة كذرّات الغبار والتماع المعنى.

– **مصطلح الرمز** (code symbolique):

نجده في الوحدات التي تدفعنا إلى التفكير في نقيضها. وبإمكاننا أن ندخل هذا الحقل من أبواب مختلفة كلّها متساوية القيمة (من

قبيل: الداخل / الخارج -الإعلان / الإخفاء -محور الإخصاء- الجسد -الجنس -المال...). فلا حاجة بنا إلى هيكلة هذا الحقل الرمزي إذ هو محلّ تعدّد الدلالات وانقلابها.

– **مصطلح الأعمال** (code des actions):

وقوامه الوحدات التي تحيل على عمل أو سلوك إنساني. ولمّا كانت هذه الأعمال تنتظم في مجموعات، كلّ منها مقطع ، فإنّ بارت يرمز لكلّ مقطع بعنوان، ويجعل له رقما ترتيبيا، (من قبيل: النزهة -القتل -الموعد...) ولا يوجد المقطع إلاّ حين نغدو قادرين على وسمه. فأساسه **تجريبيّ** أكثر منه **منطقيّا**، لأنّ القارئ يبحث عنه، فإذا ثبت له وجوده أسند إليه اسما. وليس من جدوى في إدراج المقاطع عنوة في نظام ما. واستخراجنا لتلك المقاطع كاف لإبراز المعنى الجمع الذي يتّصف به نسيجها.

– **المصطلح الثقافـيّ** (code culturel) :

يتكوّن من الوحدات التي تحيلنا على المعرفة الإنسانية أو العلم أو الحكمة التي لا يفتأ النصّ يشير إليها ويعتمدها. وهي تسمح للخطاب بأن يقوم على سلطة معرفية أو أخلاقية. وهو ما يمكّننا من تسميتها بالمصطلحات المرجعية (code des références). وهي تظهر في الشواهد المستمدّة من العلم أو من الحكمة. وحسبنا ههنا أن نذكر نوع المعرفة (فيزياء -طب -علم نفس -أدب -تاريخ...) دون أن نعمل على بناء الثقافة التي تتألّف منها إو إعادة بنائها.

12- نسيج الأصوات:

يعتبر بارت أنّ هذه المصطلحات الخمسة تكوّن ما يشبه الشبكة يمرّ عبرها النصّ كلّه (أو قل إنّه إنّما يصبح نصّا حين يمرّ عبرها). ولئن

عزف بارت عن هيكلة كلّ مصطلح وكلّ المصطلحات فيما بينها فذلك إبقاءً على تعدّد الدلالات في النصّ. فليس همّه أن يكشف النقاب عن بنية، وإنما هو أن ينتج بناءً (structuration) ما أمكن ذلك. وهو يرى أنّنا إذا عثرنا على نقاط غامضة أو فجوات فما ذلك إلاّ دليل على هروب النصّ، إذ أنّ المصطلح ليس قائمة أو سجلاً علينا أن ننجزه مهما يكن الثمن، وإنّما المصطلح أفق من الشواهد وسراب من البنى، لا نعرف منه إلا نقاط انطلاقه أو عودته. وما نستخرجه من وحدات هي أبواب للنص وعلامات تقود إلى الاستطراد. إنها شظايا من شيء قرأناه أو شاهدناه أو قمنا به أو عشناه.

وبهذا فإنّ المصطلح يجعل النصّ بعبارة بارت صورة مصغّرة من كتاب كبير هو كتاب الثقافة أو كتاب الحياة. فكلّ مصطلح قوّة من القوى التي تستطيع أن تستحوذ على النصّ، وصوت من الأصوات التي نسج منها النصّ. ففي كلّ ملفوظ تسمع أصواتا خارجية هي المصطلحات، وهي إذ تتداخل تفقد التلفّظ أصله. فإذا بتلاقي الأصوات(المصطلحات) ينشئ الكتابة التي تغدو فضاءً تتقاطع فيه المصطلحات الخمسة أو الأصوات الخمسة.

ومن هنا يعتبر بارت أنّ كلّ مصطلح يحيل على صوت. فمصطلح اللّغز يحيل على صوت الحقيقة، ومصطلح المعنى يحيل على صوت الشخص، ومصطلح الرمز يحيل على صوت الرمز، ومصطلح الأعمال يحيل على صوت التجربة، والمصطلح الثقافي يحيل على صوت العلم.

إنّ هذا العرض الموجز للمنهج النصّاني كما يتجلّى لنا في كتاب «س / ز» لرولان بارت لا يمكن أن يغنينا عن العودة إلى هذا الكتاب. ذلك أن طرافة عمل بارت لا تقف عند بسطه النظري لأهمّ المقولات التي انطلق منها في معالجته لهذا النص، وإنّما تتجاوز ذلك

إلى تطبيقه إياها على الوحدات القرائية الدنيا التي يتكوّن منها. وفي هذه القراءة - أو القراءات - لا يبحث بارت عن أجوبة نهائية بقدر ما يريد أن يؤكّد أنّ هذه الأقصوصة نصّ جمع وأنّ القراءة يمكن أن تكون عملا إبداعيا يفوق من بعض النواحي عمل الكتابة نفسها.

الفصل الخامس

تحليل نصّ مَثَل الأسود وملك الضفادع

قال الغرابُ: زعموا أنّ أسْوَدَ كبُرَ وهرِمَ فلم يستطع صيدًا ولم يقدر على طعام فدبّ يلتمسُ المعيشة لنفسه حتى انتهى إلى غديرِ ماءٍ كثيرِ الضفادع قد كان يأتيه ويصيدُ من ضفادعه فوقع قريبا من الغدير شبيها بالحزين الكئيب. فقال له ضفدع: ما شأنك أراك حزينا كئيبا؟ قال: ما لي لا أكون حزينا وإنّما كان أكثر معيشي ممّا كنت أصيد من الضفادع فابتليت ببلاء حُرمتْ عليّ الضفادع حتّى لو لقيت بعضها على بعض لم اجترئ على أكله. فانطلق الضفدع فبشّر ملكه بما سمع من الأسود فدنا الملك من الأسود فقال له: كيف كان أمرك هذا؟ فقال الأسود: لا أستطيع أن آخذ من الضفادع شيئا إلاّ ما يتصدّق به عليّ الملك. قال ولِمَ؟ قال إنّي سعيت في أثر ضفدع منذ ليال لأخذها فطردتُها إلى بيت مظلم لرجل من النسّاك فدخَلَتْه ودخلتُ في إثرها وفي البيت ابنُ النّاسك فأصبت أصبعه فظننتها الضفدعَ فلسعتها فمات فخرجت هاربا وتبعني النّاسك ودعا عليّ وقال: كما قتلت ابني البريء ظلما أدعو عليك أن تذلّ وتخزى وتصير مركبا لملك الضفادع وتُحرم عليك الضفادع فلا تستطيع أكلها إلاّ ما تصدّق به عليك ملِكها. فأقبلت إليك لتركبني مقرّا بذلك راضيا. فرغب ملك الضفادعِ في ركوب الأسود وظنّ أنّ ذلك شرفٌ ورفعةٌ. فركب الأسودَ أيّامًا ثمّ قال له الأسود: قد علمتَ أنّي ملعون محروم ولا

أقدر على التصيّد إلاّ ما تصدّقتَ به عليّ فاجعل لي رزقا أعيش به. قال الملك: لعمري لا بدّ لك وأنت لي مركبٌ من رزق تعيش به. فأمر له كلّ يوم بضفدعين يؤخذان فيُدفعان إليه. فعاش بذلك ولم يضرّه خضوعه للعدو الذليل بل انتفع بذلك وصار له معيشةً ورزقا.

عبد الله بن المقفّع، كليلة ودمنة

المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت 1957، ص ص 178–179

جاء هذا النص في كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع (ت 142هـ) في باب «البوم والغربان» وهو ثالث أبواب الكتاب بعد باب «الأسد والثور» وباب «الغراب والمطوّقة». وقد عُقد باب «البوم والغربان» لضرب مثل العدوّ المتظاهر باللّين والمسامحة. وهو يروي قصّة اعتداء البوم على الغربان واحتيال الغراب الوزير وإيقاعه بالبوم. ولهذا النصّ منزلة مخصوصة في هذا الباب، إذ ورد في قسمه الأخير بعد أن أوقع الغرابُ الوزيرُ بالبوم باستعمال المكر والحيلة. فكأنّ النصّ - من هذه الجهة - تمثيل موجز للباب كلّه.

1- مستوى الأعمال:

يصوّر هذا النصّ سنّة في التأليف استقرّ أمرها في الحضارة الإسلاميّة منذ القرون الهجريّة الأولى إلى عهد منّا قريب، هي قيام النصّ على ثنائيّة السَند والمتن. وسنَدُ هذا النصّ مزدوج، نصفُه متجسّد في اسم مفرد معرّف (الغراب) ونصفه الآخر فعل مُسنَد إلى فاعل جمع نكرة (زعموا).

أمّا المتن فقصّة تدور فيها أحداث تضطلع بها شخصيّات تكوّن معا المجال الأوّل من مجالات التحليل: أي النصّ بما هو حكاية. وسنحاول أن نتبيّن خصائصه في مستوى الأعمال والفواعل.

يقوم هذا النص -من حيث الأعمال- على مقطع وحيد قوامه عدد من المقاطع الجزئية. وهو ينطلق من **وضع أوّلي** (من بداية النصّ إلى «لم يقدر على طعام») تتمثّل أهميّته في تقديم الشخصيّة (أسْوَدُ: حيّة عظيمة سوداء) وحالتها (كِبَر وهرَمٌ وعجزٌ عن تحصيل القوت). وهذا الوضع الأوّلي هو الأرضيّة التي سيقع استغلالها في تطوير سرديّة النصّ.

المقطع الجزئيّ الأوّل: من«فدبّ» إلى «على أكله»: **البلاء**.

تتحرّك وحدات هذا المقطع الجزئيّ الأوّل من خلال ثنائيّات أربع مولّدة للتحوّل فيه:

-**الحركة والجمود:** فهو ينطلق من فعليْ «دبّ» و«يلتمس»، ولكنّ حركته تقف عند فعلين آخرين هما «انتهى» و«وقع».

-**السرّ والانكشاف:** فالغراب الشبيه بالحزين يكشف عن سرّ حزنه ويتمثّل في البلاء الذي حلّ به فحرّم عليه أكل الضفادع.

-**الاستخبار والإخبار:** وهي الوسيلة التي بها انكشف من أمر الأسود ما كان مستترا. فالاستخبار يظهر في «قال له ضفدع: ما شأنك...؟ »والإخبار يظهر في ردّ الأسود: «قال: (...) فابتليت»

-**الرغبة والرهبة:** وهي ثنائية أساسية ههنا تمسك بطرفي المقطع الجزئيّ، فبدايته رغبة: «دبّ يلتمس»، ونهايته رهبة: «لم أجترئ».

المقطع الجزئي الثاني: من«فانطلق»إلى«يتصدّق به عليّ الملك»: **التأكيد**.

تتوسّع دائرة الفعل ههنا من خلال ثنائيّتين:

-**الانفصال والاتصال:** وذلك من خلال الانفتاح بفعل «انطلق» الذي تحوّل إلى «دنا». ونلاحظ أنّ انفصال الضفدع عن الأسود قد آل إلى اجتماعه بالملك. ثمّ إلى اجتماع الأسود والضفدع والملك معًا.

-**الإخبار والاستخبار:** وقد جاءت هذه الثنائيّة في مراحل ثلاث:

-**إخبار:** بشّر ملكه.

-**استخبار:** فقال له: كيف كان أمرك هذا؟

-**إخبار:** فقال الأسود...

والملاحظ أنّ هذا المقطع الجزئيّ ينتهي بمثل ما انتهى به سابقه، وهو الرهبة. وتتجسّد في قول الأسود: «لا أستطيع أن آخذ من

الضفادع شيئا». وهو ما يترك الرغبة الأصليّة قائمة ويقدح شرارة المقطع الجزئيّ الموالي.

المقطع الجزئي الثالث: من «قال: ولم؟» إلى «مُقرّا بذلك راضيا»: **سرّ البلاء**.

يتصل هذا المقطع الجزئيّ بسابقه من خلال ثنائية:

-**الاستخبار والإخبار**: «قال: ولم» - «قال : إني سعيت...»

ولكنّه -داخل هذا الإخبار- يوظّف جملة من الثنائيّات التي تدفع فيه بالمعنى وأهمّها :

-**المطاردة والفرار**: فالمطاردة جليّة في: «سعيت في أثر ضفدع» -«طردتها»-«دخلت في إثرها»-«تبعني الناسك». والفرار واضح في «دخلته»-«خرجت هاربا» . وظاهر أنّ هذه الثنائيّة تحقّقت في مرحلتين: الأسود يطارد الضفدع والضفدع يفر، الأسود يهرب من النّاسك والنّاسك يتبعه.

-**الخطأ والعقاب**: فَصَلَ بين المطاردة الأولى والمطاردة الثانية خطأ تمثّل في لسع الأسود ابنَ الناسك ظنّا منه أنّه الضفدع . وتلا المطاردة الثانية عقاب تمثّل في دعاء النّاسك على الأسود بالذلّة والخزي.

-**الوعيد والتحقّق**: ويمكن أن نربط بين الوعيد والكلام، وكلاهما متضمّن في الدعاء، وبين التحقّق والفعل، وكلاهما ماثل في حلول اللّعنة على الأسود: «فأقبلتُ إليك لتركبني مُقرّا بذلك راضيا». غير أنّ ما أسميناه بالتحقّق جاء في ختام هذا المقطع الجزئيّ في صورة المشروع . «أقبلت إليك لتركبني» الذي لم يقع إنجازه. وسبيل الإنجاز هي المقطع الموالي.

المقطع الجزئي الرابع: من «فرغب» إلى «رزقا»: **الانفراج**.

يكتسي هذا المقطع الجزئيّ الأخير أهميّة مخصوصة، لأنّه يأتي مُغلِقا لعددٍ من الثنائيّات التي جاءت منبثّة في مواضع شتّى من هذا النصّ، من ذلك أنّ **المشروع** الذي به انغلق المقطع الجزئيّ السابق قد وجد امتدادا في **مشروع مساعد** «رغب ملك الضفادع في ركوب الأسود» وتمّ **الإنجاز** بعد ذلك «فركب الأسودَ».

كما أنّ **الرغبة** التي تجلّت منذ بداية النصّ وجوبهت بـ**الحرمان**، قدوجدت ههنا **استجابة** تمثّلت في ضمان الأسود لطعامه. وقدجاء في بداية النصّ: «يلتمس المعيشة لنفسه»، وفي نهايته «صارت له معيشة».

أمّا **العجز** الذي ظهر في بداية النصّ «لم يستطع صيدا ولم يقدر على طعام». فقد انقلب **استطاعة** تمثّلت في توفّر الأكل «فعاش بذلك بل انتفع بذلك وصار له معيشة ورزقا».

أمّا **الطلب** الذي ظهر في البداية «دبّ يلتمس» فقد تعزّز بـ**طلب** جديد وجّهه الأسود إلى ملك الضفادع « فاجعل لي رزقا أعيش به»، وأردف بـ**استجابة** «فأمر له كل يوم بضفدعين».

وانغلاق هذه الثنائيّات إنّما هو إيذان بانغلاق النصّ.

نظام النص:

يمكن أن نتوقّف من هذا النصّ عند ملاحظتين أساسيتين:

1- إنّ هذه الثنائيّات المولّدة للسرديّة قد هدتنا السبيل إلى رصد حركة المعنى في المقاطع الجزئيّة، ولكنّها تركتنا قاب قوسين أو أدنى من النصّ. ذلك أنّ الناظر بعين المحقّق يرى أنّ البنية التي قام عليها النصّ هي **بنية التضمين**. فقصّة الأسود والنّاسك مضمَّنة في قصة الأسود مع ملك الضفادع. وبين القصّتين علاقة مزدوجة: فإن كانت

القصّة المضمَّنة انتهت بالفشل فإنّ القصة الإطار انتهت بالنجاح. ومن جهة أخرى فإنّ القصّة المضمّنة جاءت في خدمة القصّة الإطار، إذ هي عامل من العوامل التي سهّلت على الأسود بلوغ النجاح في مسعاه الأساسيّ المتمثّل في الحصول على القوت وضمان العيش.

2- لذا اعتبرنا النصّ مقطعا تامّا واحدا، إذ هو برنامج اتصاليّ انطلق من حالة انفصال بين الأسود والطعام، نرمز لها بـ: الأسود ∨ الطعام. وآل إلى حالة اتّصال بينهما، نرمز لها بـ: الأسود ∧ الطعام. فهو رأبٌ لصدع.

وإذا ما بحثنا فيه عن الجمل القصصيّة الخمس، وقفنا على ظاهرة لا تخلو من غرابة. فحالة **التوازن الأول** غائبة، وهي كائنة قبل النص تنطلق القصّة من انكسارها. حالة التوازن هذه هي الأسود قبل الكِبَر والعجز حين كان يعيش من صيد الضفادع. فالنصّ ينفتح بـ**الاضطراب** وهو كِبَر الأسود وهرَمُه. ويقفوه **اختلال التوازن** ويظهر في عجز الأسود عن الصيد وعدم قدرته على توفير القوت لنفسه. أمّا **الاضطراب المعاكس** فيتمثّل في هذه الحيلة التي اهتدى إليها الأسود، وقد جاءت على مراحل:

- التظاهر بالحزن والكآبة
- إبلاغ الضفدع بما حلّ به من بلاء.
- القصّة التي رواها الأسود لملك الضفادع.
- تحوّله مركوبا للملك.

وأخيرا انغلق النص بـ**توازن فريد** تمثّل في حصول الأسود على طعام يوميّ يأتيه رهوًا من ملك الضفادع.

ومن ثمّ نلاحظ أنّ هذا النصّ يولي العمل الذي به قُلِب الوضع

الأوّليّ أهميّة مخصوصة. لذلك حاز الاضطراب المعاكس القسط الأوفر من الحركة السرديّة. وهذا التضخيم للجملة القصصيّة الرابعة طبيعيّ لأنّ عليه مدار الدلالة.

2- مستوى الفواعل:

خرجنا من تحليل الأعمال في هذا النصّ بنتيجتين تكمّل إحداهما الأخرى أولاهما أن هذا المثل قائم على التضمين (إذ فيه قصة إطار وقصّة مضمّنة)، وثانيهما أنّ هاتين القصّتين منصهرتان في كيان سردي جسّدته وحدة المقطع التامّ الذي يقوم على خمس جمل قصصية.

ويحسن بنا أن نتّخذ هاتين النتيجتين منطلقا لدراسة الفواعل في هذا النص :

أ- الشخصيات :

عددها في هذا النصّ قليل :

- في القصّة الإطار أربع شخصيّات:

الأسود / ضفدع / ملك الضفادع / الضفادع

- في القصة المضمنة أربع شخصيات أيضا:

الأسود / ضفدع / الناسك / ابن الناسك

في القصّة الإطار مرحلتان تفصل بينهما القصّة المضمّنة:

- المرحلة الأولى جمعت بين الشخصيّات الأربع .

- أما المرحلة الثانية فقد اقتصرت شخصيّاتها على ثلاث (غاب ضفدع). وبشيء من التأمّل نرى أنّ هذه الشخصيّات قِسمٌ منها ثابت وقسم متحوّل، فالثبات يتمثّل في شخصيتين: الأسود وملك الضفادع. وقد مرّت علاقتهما في المرحلة الأولى من الانفصال إلى

الاتصال، ثم استقرّ الأمر بينهما على الاتّصال في المرحلة الثانية. وأمّا **التحوّل** فهو على ضربين : تغيّر وتغيّب.

- **فالتغير** يتعلّق بالضفادع، إذ نجد حديثا عنها في المرحلة الأولى«كان يأتيه ويصيد من ضفادعه»، وفي المرحلة الثانية «أمر له كل يوم بضفدعين». فالواضح أنّ الاسم واحد والمسمّى متعدّد. إذ أنّ ضفادع المرحلة الأولى متّصلة بالماضي، وضفادع المرحلة الثانية متّصلة بالحاضر. فالعلاقة بينها وبين الأسود علاقة **اتّحاد** من جهة الطلب **واختلاف** من جهة الطريقة (كانت صيدا فأصبحت هبة). ولا يتوفّر الثبات إلاّ إذا عقدنا الصّلة بين «غدير كثير الضفادع» في المرحلة الأولى، والضفادع التي أصبح الأسود يأكلها في المرحلة الثانية.

- وأما **التغيّب** فيتعلّق بالضفدع الذي جاء أوّلا في صيغة تنكير: «فقال له ضفدع». فقد رأينا هذا الضفدع في المرحلة الأولى من القصّة الإطار، ثمّ غاب عنّا أثره في مرحلتها الثانية. ويكمن سرّ هذا الغياب في أنّ هذه الشخصيّة **واصلة** (intemédiaire) ذلك أنّها ارتبطت بـ : الأسود-ضفدع : من خلال الاستخبار: «فقال له ضفدع : ما شأنك..» ملك الضفادع -ضفدع : من خلال الإخبار: «فبشّر ملكه بما سمع من الأسود» وبذلك انتهى دورها.

أمّا شخصيّات القصّة المضمّنة فإنّ علاقاتها فيما بينها قد تطوّرت على نحو مخصوص:

فالضفدع كان مطلوبا من قِبل الأسود ولكنّنا لم نعد نعرف من أمره شيئا.

وابن الناسك أصبح معتدى عليه ولم نكن نعرف من أمره شيئا.

والنّاسك أصبح موتورا ولم نعد نعرف من أمره شيئا.

إنّ هذه الشخصيّات المختلفة وُجدت في القصّة المضمّنة على نحو مبتور.

أمّا الأسود فهو الشخصيّة الوحيدة التي تحوّلت من وضع إلى آخر: من طالب إلى مطلوب، ومن مهاجم إلى فار، ومن قويّ جبّار إلى ضعيف ذليل. وهذه الظاهرة مهمّة خصوصا إذا ما ربطناها بما تجلّى لنا في مستوى الأعمال من أنّ القصّة المضمّنة لا تعدو أن تكون جزءا من القصّة الإطار. وقد تجلّى هذا في شخصيّة الأسود التي تمثّل عنصر الوصل الوحيد بين القصّتين، كما أنّها الشخصيّة التي بها انفتح النص: «زعموا أنّ أسود»، وبها انغلق: «صار له معيشة ورزقا».

ب– الفواعل :

ليست كل شخصية فاعلا، وليس كل فاعل شخصية.

إنّ النصّ كما ظهر لنا في مستوى الأعمال برنامج اتصاليّ، انطلق من وضع انفصالي بين ذاتٍ (الأسود) وموضوع (الضفادع) وآل إلى وضع اتصالي بينهما. مرسِل هذا البرنامج حبّ العيش أو غريزة الحياة، والمرسَل إليه: الأسود، والمساعِد: الحيلة، والمعارِض: الكِبر والعجز. ويمكن أن نمثّل هذا البرنامج على هذا النحو:

حبّ العيش ـــــــــــــــــــ الأسود

الأسود

الضفادع

الحيلة ـــــــــــــــــــ الكِبر والعجز

إنّ الفواعل المختلفة التي استعرضنا ثابتة محدّدة ما عدا المساعد (الحيلة). وقد كان مدار القسم الأكبر من النصّ على تبلوره

واستوائه شيئا فشيئا. ومن هنا يمكن أن نقول إنّ هذا النصّ يقدم لنا فواعل **جاهزة** وفاعلا **ناميا** تتشكّل صورته رويدا رويدا. فإذا أنعمنا النظر ألفينا هذا الفاعل يتلبّس تارة بـ**الفعل** (دبّ يلتمس-انتهى-وقع)، وتارة بـ**الهيئة** (شبيها بالحزين)، وتارة بـ**القول** (قال... قال...)، وتارة بـ**العون** (agent) (الضفدع-ملك الضفادع). وهنا تبرز المفارقة الكبرى، إذ أنّ المساعد يتجسّد في النهاية في صورة ملك الضفادع، في حين أنّ الموضوع هو الضفادع. فهذا الملك يجعل من رعيّته طعاما للأسود. فكأنّ الموضوع (الضفادع) قد انشطر شطرين: شطرا ظل موضوعا، وشطرا أصبح مساعدا. وعلى هذا النحو فإنّنا ننطلق من بنية بسيطة لنصل إلى بنية مركّبة.

إنّ القانون المتحكّم في العلاقات بين الفواعل يظلّ متخفّيا ما لم نُشِرْ إلى مستويين من مستويات التحوّل فيها:

1-**الفاعلية والمفعولية**: فالأسود كان فاعلا (صائدا) فأصبح مفعولا به (هرما) ثمّ فاعلا (خارجا) ثمّ مفعولا به (مسؤولا) ثمّ فاعلا (مطارِدًا) ثمّ مفعولا به (مطارَدًا) ثمّ فاعلا (مقبلا) ثمّ مفعولا به (مركوبا) ثم فاعلا (مطالبا بالرزق) ثمّ مغعولا به (متكرَّماً عليه).

والضفادع كانت مفعولاً بها (مأكولة) ثمّ فاعلة (متكلّمة) ثمّ مفعولا بها (متحدَّثاً إليها) ثمّ فاعلة (منطلقة، مبشّرة) ثمّ مفعولا بها (مبشّرة) ثمّ فاعلة (دانية قائلة) ثمّ مفعولا بها (مستمعة للقصّة) ثمّ فاعلة (راغبة في ركوب الأسود) ثمّ مفعولا بها (مخاطَبة) ثمّ فاعلة (آمرة).

إنّ هذا الاستقراء يفضي بنا إلى ملاحظة مفادها أنّ:

-الأسود تحوّل من الفاعلية إلى المفعولية.

-الضفادع تحوّلت من المفعوليّة إلى الفاعلية.

ولكنّنا لا ندرك الأمر على وجهه إلاّ من خلال المستوى الثاني من

مستويات التحوّل في الفواعل وهو:

2-**المظهر والمحكاية**: فموقع الأسود يحدّد من خلال مظهر متّصل بالكبر والهرم والعجز والحزن والكآبة والابتلاء بالحرمان من الضفادع واللّعنة والذلّة والخزي وتحوّله مركوبا لملك الضفادع، ومحكاية متّصل بالحيلة والمكر والانتفاع والارتزاق.

أمّا موقع الضفادع فظاهره فطنة وحصافة وسيطرة، وباطنه غفلة وضعف وهلاك.

ولذلك فإن قراءة هذا النصّ في مستوى الظاهر فقط تغدو مدرجة للخطإ. وما هذا التركيم لصور المفعولية للأسود (بما في ذلك قصّته مع الناسك)، وما هذا الإلحاح على صور الفاعلية للضفادع (وخصوصا الملك الذي اتّخذ الأسود مركوبا) إلاّ سراب خلّب سرعان ما ينجلي عن نقيضه. وكأنّنا بالراوي لم يشأ أن يترك الأمور بلا قائد، فحرص على إبراز العبرة من القصّة قبل أن يسوقها، فذكر على لسان الغراب أنّه «يقال: لا يكبر على الرجل حمل عدوّه على عاتقه إذا وثق بحسن عاقبته». وكذا كان الشأن في نهاية القصة، إذ قال متحدثا عن الأسود: «ولم يضرّه خضوعه للعدوّ الذليل بل انتفع بذلك».

وبهذا نجد أنفسنا أمام استراتيجيّة مخصوصة لعلّ أمرها سينكشف لنا من خلال الخطاب.

3- مستوى الخطاب:

ننتقل في هذا المستوى من النصّ باعتباره حكاية تقوم فيها شخصيات بأعمال، إلى النصّ باعتباره خطابا. وحدّ الخطاب أنّه ملفوظ يتمّ في مقام هو مقام التلفّظ (situation d'énonciation). ويترتّب على هذا أنّ الخطاب يدلّ في آن واحد على عمليّة إنتاج

الكلام وعلى نتيجتها الملموسة عن طريق السماع أوالقراءة.

فالنصّ من هذه الناحية نتاج (produit) له قوانين. وهو ككلّ صناعة يتوسّل بأدوات يتعيّن علينا أن نستجليَها حتّى نستطيع بعد ذلك أن ننفذ إلى مجالات دلالاته.

أ- الزمـن :

يسعى النصّ السرديّ إلى أن ينقل إلى متلقّيه -قارئا كان أو سامعا- أعمالا متعاقبة وحالات متحوّلة. وإذا كانت تلك الأعمال والحالات خاضعة في مستوى الحكاية لزمن معلوم، فإنّ الخطاب -قصد إلى ذلك أو لم يقصد - يعتمد زمنيّة أخرى هي زمنيّة التمثيل (représentation). فما هي العلاقة بين زمنيّة الحكاية وزمنية الخطاب في هذا النص؟

-**المدّة**: دارت أحداث هذه القصّة في «أيّام» لا يفيدنا النصّ بعددها. فإذا شئنا أن نعيد بناء الحكاية وجدناها تستمرّ من عهد فتوّة الأسود إلى عهد شيخوخته. إلاّ أنّ النصّ ينطلق من عهد الكِبَر والهرم. ويمكننا أن نميز فيه بين مرحلتين:

المرحلة الأولى: «إلى أن غدا مركوبا لملك الضفادع»: ويسودها **المشهد**، إذ أنّ الحوار قد طغى فيها طغيانا بيّنا. وقد جاء الحوار بين الأسود والضفدع، ثمّ بين الأسود وملك الضفادع. وليست القصّة المضمّنة في هذا السياق إلاّ حديثا رواه الأسود لملك الضفادع، فاستغرقت في زمن الخطاب المدّة التي استغرقتها روايتها في زمن الحكاية.

المرحلة الثانية: تبدأ من طلب الأسود من ملك الضفادع أن يؤمّن له رزقا. وهنا نلاحظ أنّ القسم الأوّل يسوده **المشهد** (حوار) والقسم الثاني يسوده **المجمل** (فعاش بذلك).

وقد فصلت بين المرحلتين «أيّام» («فركب الأسود أياما»)

فالنصّ قائم على ظاهرة طريفة هي المراوحة بين المجمل والمشهد:

مجمل	مشهد	مجمل	مشهد	مجمل
كبر وهرم	مع الضفدع والملك	ركبه أياما	حوار بين الأسود والملك	فعاش بذلك

-**الترتيب**: إنّ زمن الحكاية خطّيّ أمّا زمن الخطاب فإنّه يدخل أحيانا بعض التغيير على ذلك الترتيب. ففي نصّنا هذا اختلّ التتابع أربع مرات:

مرّتين في شكل الارتداد (analepse) :

- كان يأتيه ويصيد من ضفادعه.

-إنّي سعيت في إثر ضفدع منذ ليال.

ومرّتين في شكل الاستباق (prolepse) :

- أدعو عليك أن تذلّ وتخزى.

- فأمر له كلّ يوم.

والظاهرة الطريفة ههنا تتمثّل في أنّ النصّ ساق الارتداد أوّلا والاستباق ثانيا. وعلى هذا النحو وجدنا القصّة الإطار والقصّة المضمّنة تبدآن بالارتداد وتؤولان إلى الاستباق.

ونلاحظ -من جهة أخرى- أنّ القصّة المضمّنة كلّها تمثّل ارتدادا بالنسبة إلى القصّة الإطار، وهو ما جعل الاستباق الذي به ختمت المضمّنة حاضرا في القصّة الإطار («أدعو عليك أن تذلّ وتخزى وتصير مركبا لملك الضفادع» - «أقبلت إليك لتركبني مقرّا بذلك راضيا»).

ولا يحصل التقاطع بين القصّة الإطار والقصّة المضمّنة إلاّ في مستوى الرواية، إذ القصّة المضمّنة جاءت على لسان الأسود، ولم

تستغرق من القصة الإطار إلاّ زمن روايتها.

-**التواتر**: إنّ الغالب على القصّتين القصّ الإفرادي، إذ أنّ النصّ ينقل لنا مغامرة فريدة قام بها الأسود، وآلت إلى النجاح، ولذا فإنّ ما حدث في الحكاية مرّة واحدة ذُكر في الخطاب مرّة واحدة. إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من ظهور القصّ المؤلف في مناسبتين:

- «غدير قد كان يأتيه ويصيد من ضفادعه»

- «أمر له كلّ يوم بضفدعين **يؤخذان فيدفعان** إليه، **فعاش** بذلك، **ولم يضرّه** خضوعه للعدوّ الذليل»

فما حدث مرّات متعدّدة في الحكاية لم يُذكر إلاّ مرّة واحدة في الخطاب. وبشيء من التأمّل يتّضح أنّ انفتاح النصّ وانغلاقه بالقصّ المؤلَّف، أمّا حشوه فقصّ إفراديّ. فكأنّ النصّ يروي لنا استثناء محفوفا بعادتين.

ب-أساليب القص :

لئن كان العنصر الطاغي على هذا النصّ **حكاية الأقوال** التي تجسّمت في الحوار (بين الأسود والضفادع، وبين الأسود وملك الضفادع)، فإنّنا لا نعدم فيه **حكاية أفعال** مثّلها السرد.

وقد قامت بين السّرد والحوار علاقة تناوب (alternance):

سرد	حوار	سرد	حوار	سرد	حوار	سرد
(البداية)	الأسود الضفدع	انطلق الضفدع	الأسود الملك	رغب الملك	ثمّ قال له الأسود	(النهاية)

إنّ هذه البنية الدائريّة تعزّز ما استنتجناه في باب الزمن وفي جانبي المدة والتواتر على وجه الخصوص.

ولا بدّ لنا من الإشارة إلى أمرين: أوّلهما قلّة **حكاية الأحوال**،

فنحن لا نجد الوصف إلاّ في حالات قليلة («غدير ماء كثير الضفادع» - «شبيها بالحزين الكئيب» - «بيت مظلم»...). وهذا الوصف المختصر وظيفيّ لا يرد للتوسّع أو التزويق وإنّما هو خادم للسرد. وثانيهما أنّ السرد والحوار بالإضافة إلى علاقة التناوب بينهما متداخلان: فالسّرد ينطوي على حوار ويظهر هذا في عبارة «بشّر ملكه» على سبيل المثال، والحوار ينطوي على السرد، ومثال ذلك القصة المضمّنة، وقد جاءت في سياق الحوار الدائر بين الأسود وملك الضفادع ولكنّها لم تخلُ من سرد. وبهذا يتّضح لنا أنّ السرد يحكي الأقوال، والحوار يحكي الأفعال.

ج- أنماط الرؤية:

لمدخل هذا النصّ من خلال راو خارج عن الحكاية (hétéro-diégétique) هو الغراب الذي ينقل لنا قصّة الأسود مع الضفادع. وإذا بهذا الراوي يعرف الحاضر كما يعرف الماضي، وينقل لنا ظواهر الشخصيّات كما ينقل لنا بواطنها. فهو يذكر لنا رغبة الأسود («يلتمس المعيشة»)، ويدرك الفارق بين حقيقته ومظهره («**شبيها** بالحزين الكئيب»)، ويعلم أنّه «**لم يضرّه خضوعه** للعدوّ الذليل بل **انتفع** بذلك». وهذا الراوي نفسه ينقل لنا ما يدور بخلد ملك الضفادع («**رغب** في ركوب الأسود وظنّ أنّ ذلك له شرف ورفعة»). وكل هذا يُسْلِمُنا إلى القول إن الرؤية السائدة ههنا هي **الرؤية من خلف**.

غير أنّ النصّ إذ يتقدّم بنا شيئا فشيئا يحيلنا على راو آخر هو الأسود الذي يحدّث ملك الضفادع بما وقع له مع الناسك. فإذا نحن بإزاء راو مندرج في الحكاية (homodiégétique) ينقل لنا ما وقع له، فيقتصر على ذكر أفعاله («سعيتُ» - «طردتُ» - «دخلتُ» - «أصبتُ» - «لسعتُ» - «خرجتُ» - «أقبلتُ»)، وأفعالِ الشخصيات

الأخرى («دخلت الضفدع») - «ابن الناسك مات» - «الناسك تبعني» - «دعا عليّ»). إلاّ أنّ البواطن ظلّت خافية عليه، ما عدا باطنه هو («أصبتُ إصبعه فظننتها الضفدع»). فالرؤية حينئذ مصاحبة، ولعلّ هذه التقنية هي التي جعلت القصّة المضمّنة متأرجحة بين الصحّة والخطإ، والصدق والكذب. ولنا أن نرى في هذا تفسيرا للبنية الدائرية في الرؤى:

رؤية من خلف	رؤية مصاحبة	رؤية من خلف
القصة الإطار: باطن الأسود	القصّة المضمّنة: الأسود راويا	القصة الإطار: باطن ملك الضفادع

إنّنا نخرج من هذا التّحليل للخطاب بسمتين أساسيتين: أولاهما التناوب في ظواهر الخطاب بين المجمل والمشهد، والقصّ الإفرادي والقصّ المؤلّف، والسّرد والحوار، والرؤية من خلف والرؤية المصاحبة. وثانيتهما البنية الدائرية التي تجلّى لنا من خلالها أنّ الخصائص التي تحكم بداية النصّ هي ذاتها التي تحكم نهايته. وإذا كان التناوب يسم النصّ بسمة التموّج، فإنّ البنية الدائريّة تسمه بسمة الانغلاق. ولعلّ هذا التموّج وهذا الانغلاق يمكن أن يقودانا إلى الكشف عن دلالات هذا النصّ، وعلى هذا مدار المرحلة الرابعة من مراحل التحليل.

4- مستوى الدلالة:

لقد عرضنا للنص من جانبيه: بما هو حكاية وبما هو خطاب، فحاولنا الكشف عن بعض القوانين التي تسري في ثناياه سريان النسغ. وقد كان عملنا هذا استخلاصا لمسالك الوحدات المتماثلة في كلّ مستوى من مستويات النصّ (الأعمال - الفواعل - الزمن

- الأساليب - الرؤى). واستوت لنا من ذلك صورة عن بنية هذا النصّ. وهذه هي سدرة المنتهى عند البنيويين.

غير أنّ هذا النصّ، وإن أفضى بنا تحليله إلى أنّه نظام متكامل، أو كما يقول البنيويون نظام مغلق، إنّما هو في حقيقة نفسه علامة لا تظهر أبعادها إلاّ إذا ربطت بسائر العلامات التي تماثلها، حتى ينشأ لنا منها نصّ أكبر هو نصّ الحياة. وهذه سمة تختص بها النصوص المعالم (les textes-monuments).

-**أدبيّا**: يعود هذا النصّ إلى القرن الثاني للهجرة. وهو عصر كان فيه التدوين قد بدأ، وأخذ العلماء يجمعون من أفواه الأعراب والرواة كلاما يدوّنونه. وقد انصرفت جهودهم إلى صنوف من المعارف أهمّها الدين وما هو منه بسبيل والتّاريخ والشعر.

ويوقفنا هذا النص على ظاهرتين:

- أولاهما أنّه توسّل بطريقة في الكتابة سائدة في عصره هي الابتداء بالسند.

- وثانيتهما الخروج عن السنّة الأدبيّة السائدة في جعل القصّة على ألسنة الحيوان.

فالنصّ من خلال علاقته بالممارسة الأدبيّة السائدة في عصره يدلف إلى الكتابة من باب التقليد، ثم يفضي منه إلى التجديد. فهو نسج على كلام العرب من جهة، وخرق له من جهة أخرى.

غير أنّ الناظر المتثبّت يرى المراوغة في الحالتين كلتيهما:

- فالسَّنَدُ، رغم دلالته الظّاهرة على التقليد، خروج عمّا ألفه العرب. إذ الكاتب يحيل على غراب من جهة ويجعل المرويّ محكوما بفعل «زعموا» الذي يشكّك في المتن ويجعل العهدة فيه على «كائنات» غير محدّدة من جهة أخرى.

- أما المتن فهو وإن كان يحمل في الظّاهر سمات التجديد فإنّه يحيل على نصّ قديم هنديّ مترجم إلى الفارسية ينهل ابن المقفع من معينه ويحذو حذوه.

إنّ السّمة الغالبة على هذا النصّ من حيث صلته بالمنظومة الأدبيّة هي المخاتلة. وإذا بنا إزاء ظارة **التموّج** فتكون بعض السمات متردّدة بين الظهور والخفاء. ولكنّه تموّج يَشي بـ**الانغلاق** وبالحركة الدائريّة فالتقليد تجديد، والتجديد تقليد.

-**سياسيا**: حين نقرأ هذا النصّ نقف على كلمات من قبيل «ملك» - «ركوب» - «شرف» - «رفعة» وعلى عبارات تشدّ النصّ إلى معجم سياسيّ صريح.

يضعنا النصّ أمام قطبين: الأسود وملك الضفادع. والعلاقة بينهما ذات جانبين، فهي من جهة العادة موسومة بغلبة الأسود على الضفادع، ولكنّها من جهة الاستثناء موسومة بغلبة ملك الضفادع على الأسود.

وإذا نحن إزاء تقويض للمراتب الطبيعيّة، إلاّ أنّ عبوديّة الأسود ليست إلاّ وجها من وجوه سيادته، وما سيادة ملك الضّفادع إلاّ وجه من وجوه عبوديّته. فنحن إذن إزاء جدليّة القوّة والحيلة عند الأسود، والهزيمة والنخوة عند ملك الضفادع.

ههنا أيضا يتوسّل النصّ بـ**التموّج**، فالأسود كان قويّا ثمّ غدا ضعيفا ثمّ آل إلى القوّة (الحيلة) ثمّ صار إلى الضعف (مركوب) ثمّ انتهى إلى القوة (الحصول على الطعام). ولكنّ هذا التموّج ينطوي على **انغلاق** ذلك أنّ الأسود في الحالتين قويّ، غير أنّه قويّ بعضلاته حينا، وبعقله حينا آخر، أمّا الضفادع فمأكولة في الحالتين، وأمّا ملكُها فذليل في الحالتين، وإن ظنّ أنّ ركوبه الأسود يكسبه شرفا ورفعة.

فالنصّ قائم على نظرة إلى العلاقات بين المراتب جامدة في

حقيقتها، متبدّلة في ظاهرها.

-**اقتصاديا**: يصور لنا النصّ حركة اصطراع بين نوعين من القيم:
-قيم ماديّة: تجسّدت في رغبة الأسود في الحصول على الطعام.
-قيم معنوية: تجلّت في رغبة ملك الضفادع في التفاخر والتباهي.

ولئن كانت هذه القيم بنوعيها تظهر وتختفي على سبيل **التموّج** (سلطان المادّة (صيد) - سلطان المعنى (الكلام)- سلطان المادّة (مطاردة الضفدع) - سلطان المعنى (الدعاء والتحريم) - سلطان المادة (الركون والقوت))، فإنّها قد ترابطت أيضا على نحو **منغلق**، إذ أنّ النصّ تصوير لعملية تبادل واضحة. فقد أخذ ملكُ الضفادع الرفعةَ وأعطى أبناءَ جلدته، وأعطى الأسودُ مجدَهُ وأخذ قوتَهُ.

فنخرج من النصّ ولسان حالنا يقول: «ما أشبه الليلة بالبارحة». وقد جاء تدخّل الراوي الختاميّ دالاّ على أنّ قيم المادّة أهمّ من قيم الروح، فالخضوع لا يضرّ بل يفيد.

إنّ النص يقدّم لنا إمكانيات ثرّة في قراءته، ومستويات متعدّدة في تأويله. وقد أسقطنا عمدا المستوى الدينيّ الذي يمثّله الناسك (وهو آدميّ بين حيوانات، فكأنّه المقدّس الذي ملك أمر الظاهر دون الباطن) والمستوى الاجتماعي الذي يظهر في علاقة الأسود بالضفادع (جنس بجنس) وفي علاقة ملك الضفادع بالضفادع (طبقة بطبقة)، والمستوى الرمزيّ الذي يظهر في الغراب (الطائر) والأسود (الزاحف) والضفدع (القافز)، وهي كائنات بعضها جوّيّ وبعضها برّي وبعضها برمائي.

حسبنا الآن أن نستجلي العلاقات القائمة بين نظام النصّ والنُّظم المحيطة به، فقد كُتب النصّ في النصف الأوّل من القرن الثاني

للهجرة، إذ أنّ ابن المقفع عاش بين سنتي 106 هـ و 142هـ، وهو طور خطير من أطوار الدولة العربيّة الإسلاميّة. وهذا الرّجل فارسيّ الأصل عربيّ النشأة. وقد شهد هذا الطّور امتداد السلطان الإسلاميّ ليشمل أقطارا كثيرة منها بلاد فارس.

فالوضع بدءا معقّد: رجل ينتمي إلى أمّة مغلوبة، يغيّر انتماءه إلى الأمّة الغالبة، ثمّ ينقل من أمّته القديمة هذا الكتاب إلى أمّته الجديدة. والنصّ ينضح بهذا الواقع جيئة وذهابا. فهو في لغة الغالب، ظاهره نصح له وتثبيت لأقدامه، ولكنّه من أصل فارسيّ باطنه تهكّم وتحيّل وخداع.

ومن ثمّ تجوز القراءة الحضارية: أفليس الأسود الذي كبر وهرم إلاّ بلاد فارس التي شاخ سلطانها؟ وهل ملك الضفادع إلاّ السلطان العربيّ؟ فركوبه الأسود هو كركوب العرب الفرس. إلاّ أنّ هذا المركوب الظاهريّ هو المستفيد الحقيقيّ، لأنّه إن أعوزته القوّة فما أعوزته الحيلة. ولئن رفض بنو أميّة أن يتّخذوا الفرس أخدانا فقد قبل بذلك بنو العبّاس، حتى قيل إنّ الأمويّة دولة عربيّة والعبّاسيّة دولة إسلاميّة، للموالي فيها اليد الطولى، حتّى قال عنها أبو حيّان التوحيدي إنها قيصريّة كسرويّة.

وبناء على هذا فإنّ النصّ ناطق بإيديولوجيّة صريحة لها دعامتان:

1- إنّ أحوال النّاس وأحوال الأمم دُوَل، فيوم لك ويوم عليك (التموّج) وهذه الفكرة تسوّغ قبول الوضع.

2- إنّ القانون المتحكّم في التّاريخ واحد (الانغلاق)، وهذه الفكرة تُولّد من حنايا الاستقرار والهزيمة ومضة الأمل في عودة الأحوال إلى صورتها الأولى. ودونك هذا الحكاية عن ابن المقفع مصداقا لهذا كلّه:

«دخل ابن المقفع يوما على عيسى بن علي عمّ المنصور فقال له: قد

دخل الإسلام في قلبي وأريد أن أسلم على يدك. فطلب إليه عيسى أن يغدو عليه بين القواد ورؤوس الأجناد ليكون إسلامه مشهودا. ثمّ حضر معه المائدة عشيّة ذلك اليوم، فجعل يأكل ويزمزم على عادة المجوس. فلمّا كلّمه عيسى في ذلك قال: كرهت أن أبيت على غير دين. ثم غدا عليه فأعلن إسلامه.»

وفي فلك هذه النظرة الجامدة إلى الكون تدور إيديولوجيات ليس التاريخ عند أصحابها إلا حركة دورية مكرّرة، وفي فلك هذه النظرة الجامدة تدور عبارات مثيلة كثيرة ونصوص كثيرة.. وما أشبه الليلة بالبارحة.

الفصل السادس
تحليل نص محبوبة جارية المتوكّل

قال علي بن الجهم: كانت محبوبةُ أُهديت إلى المتوكّل، أهداها إليه عبدُ الله بنُ طاهر في جملة أربعمائة جارية، وكانت بارعةَ الحسن والظّرف والأدب، مغنّيةً محسنة، فحظيت عند المتوكّل حتّى إنّه كان يجلسها خلف ستارة وراء ظهره إذا جلس للشرب، فيدخل رأسه إليها ويحدّثها ويراها في كلّ ساعة. فغاضبها يوما، وهجرها، ومنع جواريه من كلامها، ثمّ نازعته نفسه إليها، وأراد ذلك، ثمّ منعته العزّة منها، وامتنعتْ من ابتدائه إدلالا عليه بمحلّها منه.

قال ابن الجهم: فبكرتُ إليه يوما فقال لي: إنّي رأيت البارحة محبوبةَ في نومي، كأنّي قد صالحتُها، فقلت: أقرّ الله عينيك يا أمير المؤمنين، وأنامَك على خير، وأيقظكَ على سرور، وأرجو أن يكون هذا الصُلحُ في اليقظة.

فبينما هو يحدّثني وأجيبه إذا بوصيفة قد جاءته فأسرّت إليه شيئا، فقال لي: أتدري ما أسرّت هذه إليّ؟ قلت: لا، قال حدّثتني أنّها اجتازت محبوبةَ السّاعة، وهي في حجرتها تُغنّي! أفلا تعجَبُ إلى هذا؟ إنّي مُغاضِبُها وهي متهاونةٌ بذلك لا تبدؤني بصُلح، ثمّ لا ترضى حتّى تُغنّي في حجرتها! قم بنا يا عليّ حتّى نسمع ما تغنّي، ثمّ قام، وتبعته حتّى انتهى إلى حجرتها، فإذا هي تغنّي وتقول:

أدورُ في القصر لا أرى أحداً أشكو إليه ولا يُكلّمُني
حتّى كأنّي ركبتُ معصيةً ليست لها توبةٌ تُخلّصني
هل لنا شافعٌ إلى ملكٍ قد زارني في الكرى فصالحني
حتّى إذا ما الصباحُ لاح لنا عاد إلى هجره فصارمني

فطرب المتوكّل، وأحسّتْ بمكانه، فخرجتْ إليه، وتنحّيتُ فحدّثتْه أنّها رأته في منامها، وقد صالحها فانتبهت، وقالت هذه الأبيات، وغنّت فيها، فحدّثها هو أيضا برؤياه، واصطلحا وبعث إليّ بجائزة وخلعة.

ولمّا قُتل تسلّى عنه جميع جواريه غيرها، فإنّها لم تزل حزينة، هاجرة لكلّ لذّة حتّى ماتت.

محمّد أحمد جاد المولى، قصص العرب
ط1، 1939، ج4، ص ص 105–106

أخذ هذا النصّ من كتاب شهاب الدّين النويري (677 هـ- 733 هـ/ 1278م - 1333م) «نهاية الأرب في فنون الأدب». وهو كتابٌ جمَع فيه صاحبه، في خمسة فنون وعشرين قسما، جملةً من المعلومات والنصوص التي تدخل في حيّز الأدب بمفهومه القديم، وقد استمدّ أكثرها من المؤلّفات التي وُضعت قبل كتابه، وكان له في هذه النصوص فضلُ الجمع والتبويب.

1- مستوى الأعمال:

يقوم هذا النص على مقطعين تامّين غير متكافئين من حيث الطول.

المقطع الأول: من بداية النص إلى «بعث إليّ بجائزة وخلعة» ويمكن أن نطلق عليه اسم: **المصالحة**.

ينطلق هذا المقطع من **وضع أوّلي** يمتدّ من بداية النصّ إلى «مغنّية محسنة»، ويضطلع بمهمّتين إحداهما تحديد العلاقة الأولية الرابطة بين المتوكّل ومحبوبة، فهي قد أهديت إليه، والأخرى تقديم الجارية باعتماد عناصر أربعة :

- الاسم : محبوبة
- الخَلْق : بارعة الحسن
- الخُلق : ظريفة - متأدّبة
- الكفاءة : مغنّية محسنة

والملاحظ ههنا أنّ المتوكّل لم يحظ بأيّ تعريف، وذلك لأنّه شخصيّة تاريخيّة مشهورة لا يحتاج الراوي إلى تقديمها.

المقطع الجزئي الأول: من «فحظيت» إلى «في كلّ ساعة»: **الحظوة**.

وتتقدّم السرديّة في هذا المقطع الجزئيّ من خلال ثنائيّات أهمّها:

-**الخفاء** (خلف ستارة - وراء ظهره) **والظهور** (يُدخل رأسه إليها -يحدّثها ويراها).

-**السكون** (يجلسها - جلس) **والحركة** (يدخل رأسه - يحدّثها).

-**الانقطاع** (خلف ستارة -وراء ظهره) **والتواصل** (يحدّثها ويراها).

المقطع الجزئيّ الثاني: من «فغاضبها يوما» إلى «بمحلّها منه»: **القطيعة**.

يتصل هذا المقطع الجزئيّ بسابقه من خلال التقابل بين «حظيت عند المتوكّل» في المقطع الجزئيّ الأوّل و«غاضبها» في المقطع الجزئيّ الثاني. ولذلك تحكّمت في سرديّة هذا المقطع الجزئّي الثاني ثنائية رئيسيّة هي :

-**النفور والإقبال**: فهو ينطلق من النفور («غاضبها»-«هجرها» -«منع جواريه من كلامها»). ثم ينتقل إلى الإقبال («نازعته نفسه إليها»-أراد ذلك»)، إلاّ أنّه يعود إلى النفور («منعته العزّة» -«امتنعت من ابتدائه»).

ووجدت ثنائيات أخرى أهمها :

-**الظاهر والباطن**: فالظاهر هو القِلَى («غاضبها»-«هجرها»-«امتنعت من ابتدائه») أمّا الباطن فهو الودّ («نازعته نفسه إليها»-«إدلالا عليه بمحلّها منه»).

-**الفعل وردّ الفعل**: فالفعل متّصل بالمتوكّل («هجرها») وردّ الفعل متّصل بمحبوبة («امتنعت من ابتدائه»).

المقطع الجزئيّ الثالث: من «فبكرت إليه يوما» إلى «في اليقظة»: **المنام**.

في هذا المقطع الجزئيّ ثنائيّتان سرديّتان:

-**الفعل وردّ الفعل**: وهما يظهران في («قال» - «قلت»)

-**والموجود والمنشود**: فالموجود ماثل في («البارحة»-«نومي»- «قد صالحتها») والمنشود ماثل في («أرجو»-«اليقظة»-«أرجو أن يكون

هذا الصلح»). والملاحظ أنّ الدعاء كان محلاّ للتقاطع بين الموجود والمنشود. فإذا كانت اليقظة موسومة بالهجر والمنامُ بالصلح فإنّ اليقظة ترتبط بالسرور في الدعاء ويرتبط المنام بالخير. وبذلك نسير من افتراق اليقظة والمنام إلى التلاقي بينهما.

المقطع الجزئي الرابع: من «فبينما هو يحدّثني» إلى «تغنّي في حجرتها»: **المخالفة**.

وتتقدّم فيه السرديّة من خلال ثنائيّات أهمّها:

-**الاستخبار والإخبار**: فالاستخبار يظهر في («يحدّثني») وقد ارتبط هذا الفعل بـ («وأجيبه») الذي يدلّ على الإخبار. كما يظهر الاستخبار في سؤال المتوكّل: («أتدري ما أسرّت هذه إليّ؟») والإخبار في جواب ابن الجهم («لا») ويُختم هذا المقطع الجزئي باستخبار آخر لا نجد له جوابا ويتمثّل في قول المتوكّل («أفلا تعجب إلى هذا»).

-**الفعل وردّ الفعل**: وقد جاءا في مرحلتين أولاهما «أسرّت» (فعل) و «فقال» (ردّ فعل)، وثانيهما «إنّي مُغاضبها» (فعل) و«هي متهاونة بذلك» و«تغنّي في حجرتها» (ردّ فعل).

-**السرُّ والانكشاف**: فالسرّ ظاهر في «أسرّت إليه شيئا» والانكشاف ماثل في إفصاح المتوكّل عن فحوى السر. ويبقى الغناء سرّا آخر سينكشف أمره في المقطع الجزئيّ الموالي.

المقطع الجزئي الخامس: من «قم بنا يا علي» إلى «فصارمني»: **الزيارة**.

ونجد فيه ثنائيّتين رئيسيّتين هما:

-**الرغبة والتنفيذ**: فالرّغبة جليّة في الأمر «قم بنا»، والتنفيذ في الامتثال «قام» و«تبعته». كما تتجلّى الرّغبة في «حتّى نسمع ما تغنّي» والتنفيذ في «فإذا هي تغنّي».

-**الموجود والمنشود**: وقد تجسّدا في حركتين: من الموجود المتمثّل في الهجر والخطيئة («لا أرى أحدا أشكو إليه ولا يكلّمني» - «ركبت معصية») إلى المنشود المتمثّل في الشفاعة («هل لنا شافع»)، ثمّ من المنشود القائم على الوصل في المنام («زارني في الكرى» -«صالحني») إلى الموجود القائم على الهجر في اليقظة («إذا ما الصباح لاح لنا عاد إلى هجره فصارمني»).

المقطع الجزئي السادس: من «فطرب المتوكل» إلى «خلعة»: **التصالح**.

تتطوّر السرديّة ههنا من خلال عدد من الثنائيّات منها:

-**الفعل وردّ الفعل**: فالفعل هو الغناء في المقطع الجزئيّ السابق وردّ الفعل الطرب. ثم يترابط طرفا الثنائيّة ويتوالدان. فـ«رأت في منامها» فعل ينجرّ عنه ردّ فعل هو «انتبهت». ثم أصبح الانتباه فعلا، و«قالت الأبيات» ردّ فعل، ثم أصبح قول الشعر فعلا، والغناء ردّ فعل. وفي النهاية نجد الفعل متجسّما في «حدّثته» وردّ الفعل في «حدّثها».

-**الخفاء والظهور**: فالخفاء قائم في «أحسّت بمكانه» وفي «تنحّيتُ» أمّا الظهور فقائم في «خرجت إليه».

-**الانقطاع والتواصل**: فالانقطاع قد ورد فيما سبق من حديث الهجر والاختصام، والتواصل ماثل في خروج الجارية إلى المتوكّل وفي «اصطلحا».

-**المنشود والموجود**: ولئن وجدنا تقابلا بينهما في أنّ المنشود واقع في حيّز النوم («منامها» -«رؤياه») والموجود في حيّز اليقظة، فإنّ الأمر آل إلى التطابق بينهما، إذ أصبح الموجود («اصطلحا») صورة من المنشود («صالحها»).

المقطع التامّ الثاني: من «ولمّا قتل» إلى «حتّى مات» : **الوفاء**.

إن قصر هذا المقطع جعل السرديّة تتجسّد فيه من خلال ثنائيّتين

رئيسيّتين:

-**الفعل وردّ الفعل**: فالفعل واحد هو قتل المتوكّل، أمّا ردّ الفعل فمزدوج إذ يتمثّل من جهة في التسلّي، ومن جهة أخرى في الحزن وهجر اللذّة.

-**الإقبال والنفور**: وهي ثنائيّة يفصح عنها اختلاف ردود الفعل إزاء مقتل المتوكّل، وتُحدّد من خلال موضوع هو السعادة: فالسلوان إقبال على السعادة لأنّه مفارَقةٌ للتعاسة، أمّا الحزن وهجر اللذّات فهما نفورٌ من السعادة.

نظام المقاطع:

يحكم تتابع الأعمال واندراجها في مقاطع جزئيّة نظامٌ زمنيّ أساسا تمثّل في انبنائها على مبدإ التعاقب. إلاّ أنّه تعاقب حدَثيٌّ غيرُ منطقيّ أحيانا، مداره على تحوّل من الحظوة إلى القطيعة، ومن القطيعة إلى التصالح، ومن التصالح إلى الامتحان، ومن الامتحان إلى النجاح. وقد جاء في تتابع الأعمال ما يسوّغ ازدواجية المقاطع في النص.

وعلى هذا النحو نتبيّن في المقطع التامّ الأوّل الذي وسمناه بالمصالحة الجمل القصصية التالية:

1- التوازن: الحظوة

2- الاضطراب: الجفوة (غاضبها)

3- اختلال التوازن: الهجران والقطيعة.

4- الاضطراب المعاكس: منام المتوكّل + حكاية الغناء + منام محبوبة

5-التوازن الفريد : التصالح

ولنا أن نعيد توزيع الأعمال بطريقة أخرى فنحصل على :

1- التوازن : الحظوة

2- الاضطراب : الجفوة والهجران

3- اختلال التوازن : منام المتوكّل + الوشاية
4- الاضطراب المعاكس : الزيارة + منام محبوبة
5-التوازن الفريد: التصالح

ويجوز لنا أن نوزّع الأعمال بطريقة ثالثة هي:

1- التوازن: الحظوة
2- الاضطراب: المغاضبة
3- اختلال التوازن: الامتناع المتبادل
4- الاضطراب المعاكس: طريق العودة (منام المتوكل (السر)- الوشاية - الغضب - الزيارة - منام محبوبة (الانكشاف)).
5- التوازن الفريد : التصالح

إنّ تعدّد إمكانيّات التوزيع هذه يدلّ على ثراء النصّ، وإنْ كان الجامع بين هذه التوزيعات أنّ جملة الاضطراب المعاكس قد طغت فيها جميعا على سائر الجمل القصصيّة. ولعلّ ذلك ناتج عن قيام النصّ على بنية لغز تجلّت في الرؤيا وتحقّقها، وفي الغناء رغم الجفاء.

أمّا المقطع التامّ الثاني الذي وسمناه بالوفاء فإنّنا نلمس فيه أيضا جملا قصصيّة، إلاّ أنّنا نحتاج إلى استكمالها في المنطلق وفي المآل معا:

1- التوازن:يمكن أن يكون التصالح بين المتوكّل ومحبوبة. وقد كان بإمكان الراوي أن يقول مثلا :«ولم يزالا كذلك».
2- الاضطراب: مقتل المتوكّل.
3- اختلال التوازن: انعدام السلو: دوام الحزن وهجر اللذّات.
4- الاضطراب المعاكس: موت محبوبة.
5- التوازن الفريد: سكت عنه النصّ ولكنّه يمكن أن يكون ضمنيّا فيه متمثّلا في اجتماع الحبيبين في حيّز الموت.

وبهذا نلمس الصّلة الخفيّة الرّابطة بين المقطعين، وهي صلة اتّحاد

تمثّلت في محبوبة، وصلة تقابل تمثّلت في حياة المتوكّل ووفاته وفي الهجر الذي استتبّ وأدّى إلى الانفصال، ثمّ وجود الوفاء الذي ترتّب عليه الوصل.

2- مستوى الفواعل:

أ-الشخصيات: في هذ النصّ ستّ شخصيّات هي حسب ورودها فيه:

محبوبة والمتوكّل وعبد الله بن طاهر وأربعمائة جارية وعلي بن الجهم والوصيفة، ولنا أن نصنّفها أصنافا خمسة:

- فهذه الشخصيات مسمّاة ما عدا اثنتين منها جاءتا غفلا هما الوصيفة التي أنمت إلى المتوكّل حكاية غناء محبوبة، والجواري اللائي أهداهن عبد الله بن طاهر إلى المتوكّل.
- كما أنّ هذه الشخصيّات فرديّة ما عدا الجواري
- أما من حيث الحضور فإنّ شخصيات الحكاية حاضرة ما عدا الجواري وعبد الله بن طاهر.
- أمّا من حيث النّماء فإنّ الشخصيتين الناميتين هما محبوبة والمتوكّل، وأمّا سائر الشخصيّات فجامدة.
- وينتج عن ذلك أنّ الشخصيّتين الرئيسيتين هما محبوبة والمتوكّل في حين تظلّ الشخصيّات الأخرى ثانوية.

ومن هنا نلاحظ أنّ الشخصيّتين اللّتين جمعت بينهما صفات التسمية والحضور والنّماء والأهميّة هما محبوبة والمتوكّل، ولذلك فإنّ عليهما مدار البرامج السردية.

ب- الفواعل: يقوم النصّ على برنامجيْن سرديين اتّصاليين مرّ أوّلهما من الانفصال إلى الاتّصال.

البرنامج السردي الأول:

-الانفصال: وقد انتهى البرنامج السردي في هذه المرحلة بالتقالي بين المتوكل ومحبوبة، وكانت فواعله هي التالية:

الحبّ ـــــــــــــــــــ المتوكّل

المتوكّل

محبوبة

نزوع النفس ـــــــــــــــــــ الغضب، العزّة

- الاتصال: وقد آل أمر البرنامج السرديّ في هذه المرحلة إلى التصالح بين الحبيبين، وكانت فواعله على النحو التالي:

الحبّ ـــــــــــــــــــ المتوكّل

المتوكّل

محبوبة

المنام - الدعاء ـــــــــــــــــــ اليقظة

الشعر - الطرب الوصيفة

المقابلة - الحديث الغناء

البرنامج السردي الثاني: برنامج اتّصاليّ بسيط، فواعله:

الحبّ ـــــــــــــــــــ محبوبة

محبوبة

المتوكّل

الحزن ـــــــــــــــــــ القتل

هجر اللذّات

الموت

إنّ هذين البرنامجين يشتركان في المرسِل (الحب) وفي الطبيعة (كلاهما اتصالي)، إلاّ أنّهما يختلفان من حيث الذات. فالبرنامج الأوّل كانت الذات فيه هي المتوكّل، في حين كانت الذات في البرنامج الثاني هي محبوبة. وبذلك فإنّ تتالي هذين البرنامجين يبدو في شكل فعل يقفوه ردّ فعل.

ومن المهمّ أن نشير في هذا السياق إلى ظاهرتين:

1- إن هذين البرنامجين مركز ثقلهما المساعد والمعارض. وقد كان للمحور الزمني أثر في تغلّب أحد الفاعلين على الآخر. وهذا التعاقب بين القوّتين هو الذي يهيء المجال للحسم بينهما. ويقابل ذلك ثبات المرسِل فيهما معا وهو الحب، وتبادل الذّات والموضوع في كلّ منهما، فالمتوكّل كان ذاتا فأصبح موضوعا، ومحبوبة كانت موضوعا فأصبحت ذاتا. ومن هنا نلاحظ أنّ محور الصراع هو المقدَّم ويليه محور الرغبة.

2- تبقى بعض الشخصيات خارج هذين البرنامجين (عبد الله بن طاهر-علي بن الجهم-الجواري)، إلاّ أن هذا لا يعني أنّها لم تضطلع فيهما بدور، فهذا الدور:

- ضمني: ويصحّ هذا بالنسبة إلى عبد الله بن طاهر وهو سبب الاتّصال الأوّل بين المتوكّل ومحبوبة، وهو اتّصال سيعصف به الانفصال.

- غامض: ويظهر ذلك مع علي بن الجهم الذي حصل على جائزة المتوكّل. ويفترض ذلك أنّه ذاتٌ تطلب موضوعا (هو الهبة)، يساعدها رضى المتوكّل وفرحه، ويعارضها غضبه وحزنه. إلاّ أنّ النصّ سكت عن هذه الرغبة. ولعلّ مأتى ذلك أنّها مفهومة (إذ هو شاعر بلاط)، أو أنّها لا يمكن أن تصدر عن الراوي لأنه هو

البطل، أو أنّ رغبة ابن الجهم في المكافأة غير موجودة أصلا.
- ضئيل: وهذا ماثل بالنسبة إلى الجواري وقد ظهرن في ثلاث مناسبات («في جملة أربعمائة جارية») - «منع جواريه من كلامها» - «تسلّى عنه جميع جواريه»). إلاّ أنّ ظهورهنّ جاء فقط للإشارة إلى الدور المرآويّ الذي يقمن به. فعَنْ طريقهنّ يبدو موقف المتوكّل وموقف محبوبة أكثر جلاء: فهو اختارها من دونهنّ، وهي وفت له دونهنّ.

العلاقات بين الفواعل:

تتحرّك الفواعل في إطار قوانين ثلاثة تُجسّد وحدة المقطعين في النصّ:

-**قانون الاتّصال والانفصال:** ومداره خاصّة على العلاقة بين المتوكّل ومحبوبة وقد مرّت من اتّصال (الحظوة) إلى انفصال (التقالي) إلى اتّصال (التصالح) إلى انفصال (مقتل المتوكّل) إلى اتّصال (لحاق محبوبة به في عالم الموت).

-**قانون الفاعليّة والمفعوليّة:** وقد ظهر خاصّة مع المتوكّل ومحبوبة. قد انتقل المتوكّل من الفاعليّة (الحب والمغاضبة) إلى المفعوليّة (الانشغال والاغتمام) إلى الفاعليّة (الزيارة والصلح) إلى المفعوليّة (القتل). أمّا محبوبة فقد انتقلت من المفعولية (مهداة - مغضوب عليها) إلى الفاعلية (مغنّية) إلى المفعوليّة (حزينة) إلى الفاعليّة (هجر اللذّات واختيار الموت).

-**قانون المظهر والمحكاية:** وهو يتجلّى أيضا بالنسبة إلى المتوكّل ومحبوبة. فالمتوكّل مظهره شدّة وغضب وهجران، ومحكايةه رقّة ونزوع وشوق. ومحبوبة مظهرُها امتناع ولا مبالاة، ومحكايةها رقّة وحنين ووفاء.

وهذا القانون هو الذي ينبغي اعتماده لإدراك التحوّل في سلوك المتوكّل وسلوك محبوبة في البرنامج الأوّل. ذلك أنّ المرسِل (الحب) يخفت أمره حتى يبدو لنا أنه غاب عن الفاعليّة، إذ يحلّ محلّه الكره أو القلى عند المتوكّل واللامبالاة عند محبوبة. ولكنّ النصّ يرتدّ -بعد أن يوهمنا بهذا التحوّل- إلى المرسل الأوّل (الحب)، فينكشف لنا أن الباطن غير الظاهر. وهذا هو السبب في عودة الوفاق في نهاية هذا البرنامج.

3- مستوى الخطاب:

قام الخبر بقسميه (الأعمال والفواعل) على ثنائيّات ظهر لنا بعضها في المقاطع وبعضها في الشخصيّات وبعضها في البرامج السرديّة. وقد قُدّم لنا هذا الخبر في خطاب لا يخلو نسيجُه من مراوغة، سنعمل على فكّ طلاسمها حتّى ينكشف لنا -قدر الإمكان- عمل الراوي في تقديم الحكاية، وإخراجه إيّاها من حيّز الوقائع إلى حيّز الكلام، ومن مجال الإخبار إلى مجال التأثير.

أ-الزمن: يقدّم الراوي في هذا النصّ قصّة متّصلة الحلقات بدايتها هديّة سنيّة ونهايتها عاقبة مأسوية. كم يفصل بين زمن المغامرة وزمن الرواية؟ لا ندري على وجه الدقّة. إلاّ أنّ الشخصيّتين اللّتين عليهما مدار القول انتقلتا إلى عالم الأموات حين ولد فعل الرواية.

ب- المدة: ما هي المدّة التي استغرقتها الأحداث من اللّقاء الأوّل بين محبوبة والمتوكّل إلى اللّقاء الأخير الذي جمع بينهما في عالم الموت؟ أهي أسابيع أم أشهر أم أعوام؟ لا ندري. كلّ ما ندريه أنّ الرّاوي ساق لنا هذه المدّة مراوحا بين المجمل والمشهد، فاصلا بينهما بفترات يُضمرها ويطويها دونما إشارة أو تسويغ.

(-6) مجمل الهدية.
(-5) إضمار (بين الهدية والحظوة).
(-4) مجمل حظيت... غاضبها يوما وهجرها.
(-3) إضمار (بين الهجر ومنازعة النفس).
(-2) مجمل منعته العزّة منها - امتنعت من ابتدائه.
(-1) إضمار (بين الامتناع وزيارة علي بن الجهم).
(0) مشهد الحوار والمقابلة.
(+1) إضمار (بين القيام والوصول إلى حجرة محبوبة: حتّى انتهى إلى حجرتها).
(+2) مجمل طرب - حدّثته - حدّثها - اصطلحا.
(+3) إضمار (بين التصالح وإرسال الجائزة).
(+4) مجمل بعث إليّ بجائزة.
(+5) إضمار (بين الجائزة ومقتل المتوكل).
(+6) مجمل تسلّي الجواري-حزن محبوبة-هجرها اللذّات - موتها.

والظاهرة البارزة ههنا بنية التناظر التي تنهض عليها المدّة في هذا النصّ ومحورها المشهد. وإلى ذلك فإنّ ما يسترعي الانتباه منزلة الإضمار الفاصلة الواصلة بين المجمل والمجمل أو بين المجمل والمشهد. ويعزّز ذلك حضور الرّاوي واضطلاعه بدور انتقائيّ واضح، فهو ميّال إلى اختزال زمن الحكاية، سواء بإنقاص مدّته أو بإسقاطه.

-**الترتيب**: إنّ هذه البنية التناظرية تتجلّى لنا أيضا في العلاقة القائمة في الخطاب بين الارتداد والاستباق :

(-2) ارتداد رأيت البارحة محبوبة في نومي.
(-1) استباق أقرّ الله عينيك وأنامك على خير وأيقظك على سرور.

(0) ارتداد وهي في حجرتها تغني-إنّي مغاضبها وهي متهاونة.
(+1) استباق قم بنا حتى نسمع.
(+2) ارتداد حدّثته أنّها رأته في منامها-حدّثها هو أيضا برؤياه.

-التواتر: وهنا أيضا نقف على هذه البنية التناظريّة بين ضروب القصّ الإفراديّ والمؤلّف والإعاديّ، ويظهر لنا تسلسلها على هذا النحو:

(4-) إفرادي الهدية.
(3-) مؤلّف كان يجلسها خلف ستارة-يحدثها-يراها في كل ساعة.
(2-) إفرادي غاضبها يوما.
(1-) إعادي أسرت إليه شيئا-أتدري ما أسرت هذه إليّ. غاضبتها يوما - إني مغاضبها. امتنعت من ابتدائه - لا تبدؤني بصلح.
(0) إفرادي قام - تبعته - طرب - خرجت - تنحيت.
(+1) إعادي إني رأيت البارحة محبوبة في نومي-حدّثها برؤياه.
(+2) إفرادي اصطلحا - بعث إليّ بجائزة.
(+3) مؤلّف لم تزل حزينة هاجرة لكلّ لذّة.
(+4) إفرادي ماتت.

إنّ قيام الزمن في هذا النصّ -مدّة وترتيبا وتواترا- على خصيصتيْ التناظر والمراوحة يعكس رغبة الراوي في الإمساك بزمام القصّ وينمّ عن سطوته وعن تضخّم دوره في التصرّف في الحكاية وصوغها في خطاب لا شكّ أنّه يسعى من خلاله إلى تحقيق مقاصد محدّدة سنحاول استجلاءها في رابع مستويات التحليل.

ج-الأساليب: حين ننظر في المقطع التامّ الأوّل نلاحظ أنّ السّرد غلب في بدايته ونهايته، وبين هذه وتلك طغت المراوحة بين السّرد والحوار. أمّا المقطع التامّ الثاني فقد كانت السيطرة المطلقة فيه للسّرد.

أمّا الوصف فإنّه لم يظهر إلاّ في بداية النصّ وذلك عند تقديم محبوبة («كانت بارعة الحسن والظرف والأدب مغنّية محسنة»).

إنّ قلّة الوصف وتوسّط الحوار بين مقطعين سرديّين، إضافة إلى قطع هذ الحوار بالسّرد («فبينا هو يحدّثني وأجبيه إذا بوصيفة قد جاءته فأسرّت إليه شيئا») إنّما تؤكّد ما ذهبنا إليه من هيمنة الراوي على القصّ، وهي هيمنة تفاقَمَ أمرُها في نهاية المقطع الأوّل وفي كامل المقطع الثاني.

د– أنماط الرؤية: يقدّم لنا النصّ نمطين رئيسيّين من أنماط الرؤية، فقد أُسندت الرّواية إلى علي بن الجهم الذي دلّ حديثه على أنّه يعرف بواطن الشخصيّات. فهو يعرف أنّ محبوبة حظِيت عند المتوكّل وأنّ نفسه نازعته إليها، وأنّ عزّته منعته من مخاطبتها، ويعرف أنّها امتنعت من ابتدائه إدلالا عليه بمحلّها منه. وهنا تكون الرؤية المتحكمة هي **الرؤية من خلف**.

فإذا تقدّمنا في النصّ شيئا أصبح الراوي مندرجا في الحكاية وانقلب شخصيّة، وبذا أصبحت رؤيته **مصاحبة**. ولئن لم يركّز على ذكر باطنه فإنّه عرض لذكر ما يسمعه وما يراه. إلاّ أنه في نهاية هذا المقطع يمهّد السبيل للخروج من هذه الرؤية، فيحدّثنا عن طرب المتوكّل وإحساس محبوبة بمكانه، وحتّى بعد أن يتنحّى فهو يعرف ما دار بين الحبيبين. ولو أنّه كان يسترق السمع لما ختم حديثه بالإشارة إلى الجائزة والخلعة. وقد **بعثهما** إليه المتوكّل، ولقال إنّه **سلّمه إيّاهما أو أمر له بهما**، أو ما يفيد هذا المعنى من العبارات. ويكتمل الأمر بعودة **الرؤية من الخلف** في المقطع الثاني. إذ يعرف ابن الجهم أن محبوبة وجدت على المتوكّل حتّى ماتت.

إنّ الظاهرة الأساسيّة هنا تتمثّل في أنّ الراوي يعتمد الرؤية من

الخلف حين لا يشارك في الأحداث، والرؤية المصاحبة حين يشارك فيها. وكأنّ ذلك إنّما جيء به ليُضفيَ بعض الصحّة على ما ورد في طرفيْ النصّ من حديث على لسان الراوي العليم. وبهذا يمكننا أن نرى أنّ هذا المقطع الأوسط قد حوى بذرة العلم هو أيضا، إذ كان تطوّر الأحداث فيه منسجما ورغبة الراوي التي تجسّدت في دعائه.

إنّ هذه الملاحظات جميعا تُسلمنا إلى نتيجة لا مفرّ لنا من التسليم بها، وهي أنّ النصّ أبعد ما يكون عن الارتجال، وإنّما صاغه فنّان قدير يؤُول بنا القول بسيطرته على الخطاب إلى الإقرار بأنّه يروم إقامة روابط خفيّة -عبر الكلمات- بين عالم النصّ وجملة من الأنساق المحيطة به، سيكون مستوى الدلالة مجالا للخوض فيها.

4- مستوى الدلالة:

جاءتنا أعمال النصّ وفواعله من خلال خطاب نُسب إلى علي بن الجهم شاعر المتوكّل. وأقامت لنا هذه العلامات المختلفة عالما متخيَّلا تصله بعالم الوقائع علاقات غامضة. ولا يعنينا أن نرى من خلال الألفاظ حقيقة ما حدث، بل نريد أن نكشف عن الرؤية التي تنجم عن إخراج هذه الوحدات في نظام منفتح على أنساق عاصرت ظهوره وواكبت سيرورته في تاريخ الأدب العربي.

ومهما يكن من أمر فإنّ النصّ لا يعكس الوقائع التاريخيّة لأنّ ابن الجهم نُفي إلى خراسان في حياة المتوكّل، ولأن عبد الله بن طاهر توفي سنة 230 هـ والحال أن المتوكّل بويع سنة 232 هـ، ولأنّ محبوبة توفيت سنة 247 هـ وهي السنة التي قُتل فيها المتوكل.

أدبيا: وجدنا هذا النص في «قصص العرب» لأحمد جاد المولى، وقد استمدّه من كتاب «نهاية الأرب في فنون الأدب» للنويري. وقد جاء هذا الخبر حرفيا أو يكاد في كتاب «الأغاني» (ج 22،

ص ص 205-204) وجاء في شكل مختلف في «مروج الذهب» للمسعودي (ج 4، ص ص 144-145). ومثل هذا النص كثير الورود في كتاب «مصارع العشاق» للسراج. ولنا مثيل له في خبر رواه ابن حزم في «طوق الحمامة» (ص 111). إنّ تواتر هذا الموضوع في كتب الأدب القديمة يدلّ على أنّه أصبح غرضا فنيّا موصولا بمنظومة من الظواهر التي نستطيع أن نستكشف أبعادها، فيصبح النصّ محلاً تتقاطع فيه شذرات من الأنساق المحيطة به، بعضها يتأكّد ويتعزّز، وبعضها يُدحض ويُنكر.

-**اجتماعيا**: يصوّر لنا النصّ تحوّلات الجارية بين الغياب والحضور، وتنقّلها المستمرّ بين الشيئية والكينونة. فهذه التي كانت ضمن أربعمائة جارية استطاعت أن تتخطّى الحواجز الاجتماعية والطبقية حتّى غدت محظيّة المتوكّل، وذلك بفضل جمالها وظرفها وأدبها وشعرها وغنائها. ولئن فقدت كلّ ذلك بموتها فإنّها غنمت في المقابل مكانة رفيعة إذ أصبحت على لسان الرواة محلاّ لجميل الذكر.

-**اقتصاديا**: يقوم النصّ على تحوّل مزدوج: فلنا من جهة المتوكّل وهو يتسلّم الهديّة في بداية النصّ، ولكنّه يهب الجائزة والخلعة في نهاية المقطع الأوّل، ولنا من جهة أخرى محبوبة وقد كانت منزلتها الاجتماعية (جارية) جعلت منها بضاعة يتقرّب بها ابن طاهر إلى المتوكل زلفى. إلاّ أن هذه البضاعة قد غلبها الوفاء على نفسها حتّى فارقت الحياة، ومن ثمّ فإنّها انقلبت من منزلة الكائن الماديّ صرفا إلى منزلة الكائن الروحانيّ صرفا.

والمتأمّل في حركة النصّ يلاحظ أنّها قائمة على شيء من الانتظام لا يخلو من دلالات، ذلك أنّه يصوّر لنا التقارب والتباعد بين سلطتين:

-سلطة المتوكّل: وهي سياسيّة اقتصاديّة اجتماعيّة.

-وسلطة محبوبة: وهي ثقافيّة أساسا (فالجمال ذُكر في البداية ثمّ أهمل شأنه).

وقد كان التباعد بينهما (وهو غير مفسَّر في النصّ) تعبيرا عن الصراع بين السلطتين، وهو صراع أفلح في تحويل التآلف تنافرا، وإن كانت مسؤوليّة التنافر تكاد تنحصر في المتوكّل (غاضبها- هجرها - منع جواريه من كلامها).

من هنا تنشأ سلطة ثالثة فوق طبيعيّة تأتي من مصدر خفيّ وفي مجال اللاّوعي الذي تسقط فيه الحواجز السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة. هذه السلطة هي سلطة الحلم الذي يحوّل الافتراق التقاءً، والمغاضبة تصالحا. إنّ هذا الحلم يعني نفيَ العناصر المفرّقة بين أمير المؤمنين والجارية. ولئن كاد هذا الصلح ينكسر مجدّدا بمقتل المتوكل فإنّنا نلاحظ اجتماعا آخر بينهما بموت محبوبة. ألا يدلّ هذا على أنّ الحلم وهو محلّ التلاقي بينهما كان إيذانا بالموت وهو محلّ التلاقي الآخر؟ أليس الحلم بهذا المعنى مُحكايةا عن المستقبل (rêve prémonitoire)؟ وألا يدعم هذا الرأي تلك الصلة التي نجدها عند القدامى بين النوم والموت من حيث أنّ النّوم موت صغير؟

إنّنا نجد لهذا النصّ أرضيّة فلسفية تقوم على المقابلة الضمنيّة بين الحياة والموت، والدنيا والآخرة، والمادّة والروح، والعرض والجوهر، والزوال والخلود، والمدنّس والمقدّس، والوعي واللاوعي. وكأنّ الخير كلّ الخير في نقض الحواجز التي تفصل بين الناس لأنّها حواجز زائفة، والإيمان بأنّ البقاء للروح الخالصة من أسر المادة.

ولعلّ هذا التغليب لسلطة اللاّوعي والغيب والروح يظهر في صلته بالعصر. ذلك أنّ عهد المتوكّل قد شهد اندحار العقلانيّة التي مثّل جانبا منها مذهب الاعتزال، فتغلّبت النزعة الجبريّة التي يكون

فيها الإنسان مسيّرا تحكمه قوى لا يستطيع لها فهما، ولا يملك لها ردّا.

ألا ترى أنّ الواقع ينكفئ إزاء سلطة اللاوعي، وإذا بالحلم يحدّد ملامح الواقع ويسبقه حتى يغدو هو الأصل ويصبح الواقع صورة منه باهتة. وحتّى القتل الذي ذهب بحياة المتوكّل واستلبه مقوّمات سُلطه السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة، لم يستطع أن يأخذ منه سلطته الروحية، فإذا هو يؤثّر في محبوبة فتموت حزنا عليه.

إنّ الواقع بما فيه يبدو لنا من خلال هذا المنظور خيالا شفيفا لفكرة موجودة خارجه يعمل الأدب على إخراجها وتركيبها على جسد الواقع. وهذه الفكرة قد تكون الحبّ أو الشّعر أو الغناء أو الوفاء، وقد تكون غير ذلك، إلاّ أنّها تجيء دائما مرتدية لبوسا واحدا هو الروح الذي يخرق كلّ الظواهر ويقصفها، لأنّها صورة من القصور والتبدّل. وبهذا يكون النصّ تعبيرا عن ثأر من الحياة وإزراء بها، وهو موقف لا يقتصر على صاحبه (ابن الجهم) ولا على رواته أو المتصرّفين فيه، وإنّما هو يسم المنعرجات التاريخيّة الكبرى التي تبدأ فيها جذوة الحياة في الخمود، ولا جرم فنحن في منتصف القرن الثالث الهجري الذي كان بداية النهاية في الحضارة الإسلامية.

نعم، إنّ الرؤية السائدة في هذا النصّ إذ تُزيل عن الإنسان كلّ وهم في السلطة، وتزيل عن المجتمع كلّ استقرار في المؤسّسات والعلاقات الطبقيّة، لا تنفي رؤية أخرى تنهض على ركام الأولى وتتخلّلها حتّى لتكاد تنسفها. فلا شكّ في أنّ هذه الجارية قد أفلحت في تقويض العلاقة بين طبقة العبيد وطبقة الأسياد، لأنّها امتلكت آليات مكنّتها من ذلك. ولا شكّ في أنّ المتوكّل قد قُتل غيلة، ولكنّ سلطته الحقّ بقيت من خلال سلوك محبوبة ومن خلال تغنّي النصّ بها، واحتفال المؤلّفين بهذا الخبر وصياغتهم إيّاه في فترات مختلفة

من التاريخ العربيّ. فالنصّ من هذه الجهة يمكن أن يُعدّ وجها من وجوه المقاومة لإبعاد شبح الموت ولتأكيد ضآلة الأفعال الأخرى (الهبة - الهجر - القتل - الصراع على السّلطة..). فلا تكون بنية النصّ بذلك صدى لبنية أخرى خارجة عنه سابقة في الوجود عليه، وإنّما هي نواة لبنية جديدة متضمّنة فيه يبشّر بها ويعمل على تحقيقها.

الفصل السابع
تحليل نصّ المقامة الخمريّة

حدّثنا عيسى بن هشام قال:

اتّفقَ لي في عُنفوانِ الشّبيبةِ خُلقٌ سجيحٌ، ورأيٌ صحيحٌ، فعدّلتُ ميزانَ عقلي، وعَدلْتُ بين جدّي وهزلي، واتّخذتُ إخوانًا للمِقَةِ، وآخرينَ للنفقَةِ، وجعلتُ النّهارَ للنّاسِ، واللّيلَ للكاسِ.

قال: واجتمعَ إليَّ في بعضِ لياليَّ إخوانُ الخلوةِ، ذوو المعاني الحُلوةِ، فمازلنا نتعاطى نجومَ الأقداحِ، حتّى نفَدَ ما معَنا من الرّاحِ.

قال: واجتمع رأيُ النُّدمانِ، على فصدِ الدّنانِ، فأسلنا نفْسَها، وبقِيَتْ كالصَّدَفِ بلا دُرّ، أو المَصرِ بلا حُرّ.

قال: ولمّا مسّتْنَا حالُنا تلك دعتْنَا دواعي الشّطارة، إلى حانِ الخمّارةِ، واللّيلُ أخضرُ الدّيباجِ، مُعتلمُ الأمواجِ، فلمَّا أخَذْنا في السَّبْحِ، ثوَّبَ مُنادي الصُّبْحِ، فخَنَسَ شيطانُ الصَّبُوحِ، وتبادرْنَا إلى الدّعْوَةِ. وقُمنا وراءَ الإمامَ، قيامَ البررةِ الكرامِ، بوقارٍ وسكينةٍ، وحركاتٍ موزونةٍ، فلكلٍّ بضاعةٍ وقتٌ، ولكلّ صناعةٍ سَمْتٌ. وإمامُنا يجدّ في خفضِه ورفعِه، ويدعونا بإطالتِه إلى صفعِه، حتّى إذا راجَع بصيرتَهُ، ورفَعَ بالسّلامِ عقيرتَهُ، تربَّعَ في رُكنِ محْرابِه، وأقْبلَ بوجهِه على أصحابِه، وجعَلَ يُطيلُ إطراقَهُ، ويُديمُ استنشاقَهُ، ثمّ قال: أيّها الناسُ من خلَطَ في سيرتِه، وابتُلِي بقاذورتِه، فلْيَسْعَهُ ديماسُه، دونَ أنْ تُنجّسَنا أنفاسُه، إنّي لأَجِدُ منذُ اليومِ، ريحَ أمِّ الكبائرِ من بعضِ

القوم، فما جزاءُ منْ بات صريعَ الطاغوت، ثمّ ابتكرَ إلى هذه البيوت، التي أذنَ الله أن تُرفَعَ، وبدابر هؤلاء أنْ يُقطَعَ، وأشار إلينا، فتألّبت الجماعةُ علينا، حتّى مُزِّقت الأَردية، ودَميَت الأقفيةُ، وحتّى أقسمْنا لهمْ لا عُدنا، وأفلتْنا من بينهم وما كدْنا، وكُلُّنا مغتفرٌ للسلامة، مثلَ هذه الآفة، وسألْنا من مرّ بنا من الصَّبْية، عن إمام تلك القرية، فقالوا: الرجلُ التقيُّ، أبو الفتح الإسكندريُّ، فقُلْنا: سبحانَ الله ربما أبْصَر عمِّيتٌ، وآمَن عفريتٌ، والحمدُ لله لقد أسرَع في أوْبَته، ولا حَرمَنا الله مثلَ توبته، وجَعلْنا بقيّةَ يومِنا نعْجَبُ من نُسْكه، مع ما كُنّا نَعْلَمُ من فسْقه.

قال: ولمّا حشْرَج النّهارُ أو كاد، نظرْنا فإذا برايات الحانات أمثالَ النُّجوم، في اللّيل البهيم، فتهادَيْنَا بها السّرَّاءَ، وتباشرنا بليلة غرّاءَ، ووصلنَا إلى أفخمها بابًا وأضخمها كلابًا، وقد جعلْنا الدّينارَ إمامًا، والاستهتارَ لزامًا، فدُفعْنا إلى ذات شَكْل ودَلّ، ووشاح مُنحلّ، إذا قتَلتْ ألحاظُها، أحيَتْ ألفاظُها، فأحسنَّتْ تلقّينَا، وأسرعَتْ تُقبِّلُ رؤوسَنا وأيدِيْنَا، وأسرعَ من معها من العُلوج إلى حطّ الرِّحالِ والسُّروج، وسألناها عن خمرها، فقالت:

خَمْرٌ كريقي في العُذو بَة واللَّذَاذَة والحَلاَوَهْ
تَذَرُ الحَليمَ ومَا عَلَيْ ه لحِلْمه أدْنَى طَلاَوَهْ

كأنّما اعتصَرَها منْ خَدّي، أجدادُ جَدّي، وسَرْبلُوها منَ القار، بمثْل هَجْري وصَدّي، وديعةُ الدُّهور، وخَبيئةُ جيب السُّرُور، وما زالتْ تتوارثُها الأخيارُ، ويأخُذُ منها اللّيلُ والنّهارُ، حتّى لم يبْقَ إلاّ أرَجٌ وشُعاعٌ، ووَهَجٌ لَذّاعٌ، ريحانةُ النّفْس، وضُرّةُ الشّمس، فتاةُ البرق، عَجوزُ المَلَق، كاللّهب في العُروق، وكبرْد النَّسيم في الحُلوق، مِصْبَاحُ الفِكَر، وتِرياقُ سُمِّ الدّهْر، بمِثْلها عُزِّر الميْتُ فانْتَشَرَ، ودُووِيَ

الأكْمَهُ فأبْصَر، قلنا: هذه الضالّة وأبيك، فمَن المطربُ في ناديك؟ ولعلّها تُشَعْشِعُ للشَّرْب، بريقِك العَذْب، قالت: إنّ لي شيخًا ظريفَ الطّبْع، طريفَ المجون، مرّ بي يوم الأحَد في دَيْر المِرْبَد، فسارَّني حتّى سَرَّني، فوقعَت الخُلْطةُ، وتكرَّرَت الغِبطةُ، وذكَرَ لي من وُفُورِ عِرْضه، وشَرَف قَوْمه في أرْضه، ما عَطَفَ به وِدّي، وحَظِيَ به عندي، وسيكونُ لكُمْ به أُنْسٌ، وعَليه حِرْصٌ، قال: ودعَتْ بشيخها فإذا هُوَ إسْكَنْدَريُّنا أبو الفَتْح، فقلتُ: يا أبا الفتْح، والله كأنّما نظرَ إليكَ، ونطَقَ عَنْ لِسانك الّذي يقول:

كانَ لي فيما مَضَى عَقْـ ـلٌ ودينٌ واسْتقَامَـهْ
ثُمَّ قَدْ بِعْنَا بحمد اللـ ـه فقْهًا بحجَامَـهْ
ولَئِنْ عِشْنَا قَليلاً نَسْأَلُ اللهَ السَّلاَمَـهْ

قالَ: فنَخَر نخْرَةَ المُعْجَب، وصاحَ وزمْهَرَ، وضَحِكَ حتّى قَهْقَهَ.

ثُمّ قَال: أَلمِثْلي يُقالُ، أوْ بِمِثْلي تُضْرَبُ الأَمْثالُ؟؟

دَعْ مِنَ اللّوْم، ولَكِنْ أيَّ دكّـاك تَرانـي
أنَـا مَنْ يعْرِفُـهُ كُـلُّ تَهَام ويَمَـانـي
أنَا منْ كُلِّ غُبَـارٍ أنَـا منْ كُـلِّ مكَـان
ساعَةً أَلْزَمُ مِحْـرًا بًا، وأُخرى بيتَ حانِ
وكذَا يفْعَـلُ من يعْـ ـقِلُ في هذَا الزَّمَـانِ

قالَ عيسَى بْنُ هشام، فاستعذْتُ بالله مِنْ مثل حاله، وعجِبْتُ لقُعُودِ الرِّزْقِ عن أمْثَاله، وطِبْنَا معَهُ أسْبُوعَنَا ذلك، ورَحَلْنَا عَنْهُ.

بديع الزّمان الهمذانيّ، المقامات
شرح محمّد محيي الدين عبد الحميد
دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ت، ص ص 415–437

أخذ هذا النص من «مقامات» الهمذاني (ت 398 هـ). وقد نشأ بديع الزمان بهمذان ثم غادرها سنة 380 هـ وطوّف في مدن فارس ومنها جرجان ونيسابور وفيها أملى مقاماته. وقد قال محمد محيي الدين عبد الحميد وهو أحد شرّاح «المقامات» إنه «لم يبق من بلاد خراسان وسجستان بلدة إلا دخلها». ثمّ استوطن هراة. وتوفّي عن أربعين سنة. وترك شعرا ورسائل ومقامات، يقول بعض القدامى إنّ عددها بلغ أربعمائة مقامة، ولكن لم يبق لنا منها إلا إحدى وخمسون، جاءت «المقامة الخمرية» في المرتبة التاسعة والأربعين منها.

1-مستوى الأعمال:

تقوم هذه المقامة-في مستوى الأعمال-على حركتين تمثّل كلّ منهما مقطعا سرديّا تاما.

1-**المقطع التامّ الأوّل**: من البداية إلى «نعلم من فسقه»:
صرعى الطاغوت.

تلتئم أحداث هذا المقطع حول عصابة يسوقها طلب الخمرة إلى المسجد، فيؤلّب الإمام على أصحابها المصلّين. فإذا غادر الجماعة المسجد علموا أنّ الإمام أبو الفتح الإسكندري. وبإمكاننا أن نرصد حركة السرديّة من خلال مقاطع جزئيّة خمسة:

- **المقطع الجزئيّ الأوّل**: من البداية إلى «الليل للكاس»:
سلوك الشبيبة.

والثنائيّة الرئيسيّة هنا هي:

-**الإقبال والإدبار**: وهي ثنائيّة ضمنيّة تتجلّى لنا في التقابل القائم بين «جدّي» و«هزلي» وهما وجهان من وجوه السلوك، وبين «إخوانا للمقة» و«آخرين للنفقة» وهما نوعان من الأصحاب، وبين «النهار

للناس» و«الليل للكاس» وهما زمنان يتّصل كلّ منهما بنوع من أنواع السلوك. فسلوك الجدّ ناف لسلوك الهزل، وإخوان المقة نافون لإخوان النفقة، وناس النهار نافون لكاس الليل. وقل الأمر نفسه بالنسبة إلى الطرف الثاني. فطرفا الثنائيّة متنافيان، إذا حضر الأوّل غاب الثاني.

- **المقطع الجزئيّ الثاني**: من «واجتمع إليّ» إلى «مغتلم الأمواج»: **طلب الخمرة**.

وعلاقة هذا المقطع الجزئي بسابقه كعلاقة النموذج بالقاعدة. وفيه ثنائيّات أهمّها:

- **الإقبال والإدبار**: فالإقبال ظاهر في «اجتمع إليّ إخوان الخلوة» وأمّا الإدبار فيمكن أن نجده في انصراف الجماعة إلى الخمّارة «دعتنا دواعي الشطارة إلى حان الخمّارة».

- **الطلب والتعذّر**: فالطلب جليّ في «نتعاطى نجوم الأقداح» والتعذّر واضح في «نفد ما معنا من الراح».

- **الطلب والحصول**: ونحن نجد الطلب في العزم على شرب الخمرة «اجتمع رأي الندمان على فصد الدنان». أمّا الحصول فنجده في إنجاز العزم «أسلنا نفسها».

- **الطلب التعذّر**: إنّ هذا الإنجاز الذي رأينا في الثنائيّة السابقة يؤول إلى التعذّر متمثّلا في خواء الدنان بعد أن شرب الجماعة ما فيها فـ «بقيت كالصدف بلا در».

- **المقطع الجزئيّ الثالث**: من «فلمّا أخذنا» إلى «صفعه»: **الصلاة**.

ونجد فيه عددا من الثنائيّات تتقدّم من خلالها السرديّة. وأهمّها:

- **الإقبال والإدبار**: وقد جاءت العبارة عن الإقبال في شكل «السبح» وهو يعني اتّجاه الجماعة إلى الخمّارة، كما جاءت العبارة عن الإدبار

في «خنس شيطان الصبوة» وفي ذلك إشارة إلى أنّ الجماعة عدلوا عن وجهتهم.

- **الطلب والاستجابة:** فالطلب ماثل في الأذان «ثوّب منادي الصبح»، والاستجابة ماثلة في دخول المسجد «تبادرنا إلى الدعوة».

- **الفعل وردّ الفعل:** فالفعل يتمثّل في إطالة الإمام الصلاة «يجدّ في خفضه ورفعه» وردّ الفعل في ملل الجماعة وقلة احتمالهم «يدعونا بإطالته إلى صفعه». وإذا جاز لنا أن نعدّ هذا رغبة فإنّنا لا نجد لهذه الرغبة (في صفع الإمام) محلاّ من التنفيذ.

- **المقطع الجزئيّ الرابع:** من «حتى إذا راجع» إلى «مثل هذه الآفة»: **العقاب.**

وتتقدّم فيه السرديّة من خلال ثنائيّات أهمّها:

- **الحركة والسكون:** فالحركة تظهر في الصلاة، والسكون في الجلوس «تربّع في ركن محرابه». كما تظهر الحركة في التسليم «رفع بالسلام عقيرته»، والسكون في الإطراق «جعل يطيل إطراقه».

- **الطلب والاستجابة:** وقد تجلّى الطلب في دعوة الإمام المصلّين إلى معاقبة الجماعة، وتجلّت الاستجابة في تنفيذ المصلّين «تألّبت الجماعة علينا».

- **الإقبال والإدبار:** وهي تظهر في مناسبتين أولاهما يمثّل الإقبال فيها تألّب المصلين على الجماعة، والإدبار هروب الجماعة منهم «أفلتنا من بينهم». وثانيتهما يمكن أن نستشفّها من دخول المسجد ومغادرته وإن كنّا لا نجد تعبيرا صريحا عن هذين الفعلين فإنّهما يفهمان من السياق.

- **المقطع الجزئيّ الخامس:** من «سألنا من مرّ بنا» إلى «من فسقه»: **انكشاف سرّ الإمام.**

ولنا ههنا ثنائيّتان رئيسيّتان:

- **الاستخبار والإخبار**: يظهر الاستخبار في «سألنا الصبية» والإخبار في «قالوا».

- **الفعل وردّ الفعل**: فالإخبار يصبح فعلا وينشأ عنه ردّ فعل يتمثّل في العجب «جعلنا بقيّة يومنا نعجب».

2-**المقطع التامّ الثاني**: من «ولمّا حشرج» إلى «رحلنا عنه»: **الإمام الماجن.**

ومدار أحداثه على عودة الجماعة إلى القصف في إحدى الحانات حيث عثروا على إمامهم وقد خلع العذار وأقبل على معاقرة الخمرة. وقوام هذا المقطع التامّ خمسة مقاطع جزئيّة.

- **المقطع الجزئيّ الأوّل**: من «ولما حشرج» إلى «الرحال والسروج»: **الذهاب إلى الحانة.**

وفيه تتقدّم السرديّة من خلال ثنائيّات أهمّها:

- **الطلب والاستجابة**: فالطلب مضمّن في «رايات الحانات» وهي بمثابة الدعوة إلى ارتيادها، وقد نتجت عن ذلك استجابة الجماعة «فتهادينا بها السراء». كما أنّ قصد الجماعة الحانة «تهادينا» و«تناشرنا» قد آل إلى وصولهم «وصلنا». وقد تجلّت هذه الثنائيّة أيضا في طلب الجماعة الاستهتار «جعلنا الاستهتار لزاما» وما نشأ عن ذلك من استجابة مضاعفة: فالقينة «أحسنت تلقّينا» والعلوج أسرعوا إلى «حطّ الرحال والسروج».

- **الفعل وردّ الفعل**: وهذه ثنائيّة تظهر في مواضع مختلفة من هذا المقطع الجزئيّ لعلّ أهمّها رؤية الرايات والاستهداء بها في بلوغ الحانات، ثمّ الوصول إلى الحانة وحسن القبول.

- **المقطع الجزئيّ الثاني**: من «سألناها» إلى «وأبيك»: **صفة الخمرة.**

إنّ هيمنة الوصف على هذا المقطع الجزئيّ جعلت حظّ السرديّة فيه قليلاً. ومع ذلك فبإمكاننا أن نلمس فيه ثنائيّتين:

- **الاستخبار والإخبار**: فالاستخبار ماثل في «سألناها» والإخبار في «فقالت».

- **الطلب والاستجابة**: فالطلب نجده في سؤال الجماعة عن الخمرة والاستجابة في صفة الخمرة. كما أنّ الطلب يوجد في تحديد نوع الخمرة بغية الترغيب فيها والاستجابة في اقتناع الجماعة بجودة الخمرة: «هذه الضالّة وأبيك».

- **المقطع الجزئيّ الثالث**: من «فمن المطرب» إلى «وعليه حرص»: **حكاية المغنّي**.

ولنا ههنا ثنائيّتان رئيسيّتان هما:

- **الاستخبار والإخبار**: الاستخبار في «من المطرب؟» والإخبار في «قالت».

- **الطلب والاستجابة**: الطلب في «سارّني» والاستجابة في «سرّني»، ثمّ تتجدّد الثنائيّة فنجد الطلب في «ذكر لي وفور عرضه وشرف قومه» والاستجابة في «عطف ودّي وحظي عندي».

- **المقطع الجزئيّ الرابع**: من «ودعت بشيخها» إلى «في هذا الزمان»: **انكشاف حقيقة المغنّي**.

وتظهر لنا ههنا عدة ثنائيّات أهمّها:

- **الطلب والاستجابة**: فالطلب يتمثّل في «دعت بشيخها» والاستجابة في «فإذا هو» وهي عبارة دالّة على مجيئه.

- **الاستخبار والإخبار**: الاستخبار في «فقلت» والإخبار في «قال».

- **الفعل وردّ الفعل**: وهي تظهر في كلام ابن هشام وردّ أبي الفتح كما يتجلى الفعل في الشعر وردّ الفعل في «نخر وصاح وزمهر

وضحك» وهي تفيد العجب.

- **المقطع الجزئيّ الخامس**: من «قال عيسى بن هشام» إلى «رحلنا عنه»: **طيب المقام**.

وهنا نجد ثنائيّتين أساسيّتين هما: الفعل وردّ الفعل، إلاّ أنّ الفعل سبق في المقطع الجزئيّ السابق وظهر في قول الشيخ، أما ردّ الفعل فجليّ في «استعذت بالله» و«عجبت». ومن شأن هذا أن يذكّرنا بنهاية المقطع التامّ الأوّل «وجعلنا بقيّة يومنا نعجب». وبهذا تحقّق المقامة غاية أساسيّة من غاياتها وهي أنّها قول يستثير عجب القارئ أو السامع.

- **الإقبال والإدبار**: فالإقبال يظهر في «طبنا معه» والإدبار في «رحلنا عنه». ولنا أن نستشفّ هنا الإقبال في ما سبق من إشارة إلى دخول الخمّارة والإدبارَ في الخروج منها.

- **نظام المقاطع**: تخضع الأعمال في هذا النصّ لبنية زمانيّة داخل كلّ مقطع وبين المقطعين، ومنطقيّة داخل كلّ مقطع وحسب. ذلك أنّ المقطع الأوّل ينتهي بطلب التوبة، إلاّ أنّ بداية المقطع الموالي تتجلى في العودة إلى الحان.

وبإمكاننا أن نتبيّن في كلّ مقطع تامّ جملا قصصيّة خمسا. فالمقطع الأوّل الذي وسمناه بـ «صرعى الطاغوت» تفصّل جمله كالتالي:

- **التوازن**: سلوك الشبيبة.
- **الاضطراب**: نفاد الراح والذهاب في طلبها.
- **اختلال التوازن**: صلاة السكارى.
- **الاضطراب المعاكس**: العقاب.
- **التوازن الفريد**: العبرة.

وأمّا المقطع الثاني الذي وسمناه بـ «الإمام الماجن» فجُمله كما يلي:

- **التوازن:** طلب الخمرة (سلوك الشبيبة) ويضمّ الذهاب إلى الحان وحسن القبول وتوفّر الخمرة.
- **الاضطراب:** المطرب الغريب.
- **اختلال التوازن:** الإمام الماجن.
- **الاضطراب المعاكس:** الاحتجاج للفجور.
- **التوازن الفريد:** الأسبوع السعيد.

والظاهر أنّ الصلة بين المقطعين متينة. ذلك أنّنا وإن وجدنا أنّ المقطع الأوّل على حظّ من التمام يمكن أن نقف عنده-إذ المقامة تنتهي عادة بالكشف عن شخصيّة البطل-فإنّ النصّ لا يتّخذ معناه إلاّ إذا ما اعتبرنا المقطع الأوّل لغزا، والمقطع الثاني كشفا عن اللغز. فالسرّ الذي يطالعنا به المقطع الأوّل-أي سرّ الإمام الذي كان معروفا بالفسق-وإن كان قائما على انقلاب، لا يتمّ إدراكه إلاّ من خلال المغامرة الثانية التي تقوم هي أيضا على انقلاب المغنّي الذي كان إماما. ولعلّ مستوى الفواعل أن يساعدنا على إدراك هذا الازدواج في الحركة.

2-مستوى الفواعل:

لقد أسلمنا النظر في مستوى الأعمال إلى الوقوف على ظاهرة الازدواج في المقاطع، وهي ظاهرة لم تنف التضامن بين هاتين الوحدتين السرديّتين في سياق نصّ واحد متآزر متكامل لا توجد فيه زوائد ولا تناقض. ولسوف نرصد في ما يلي من تحليل نصيب هذا الازدواج في مستوى الفواعل.

أ- الشخصيّات:

يقدّم لنا النصّ تسع شخصيّات هي عيسى بن هشام-إخوان

المقة-إخوان النفقة-منادي الصبح (المؤذّن)-أبو الفتح الإسكندري (إماما ومطربا)-المصلّون-الصبية-القينة-العلوج.

ولعلّ الإشكال الوحيد ههنا يتمثّل في أبي الفتح الإسكندري الذي مرّت شخصيّته بمرحلتين: الإمام والمطرب، ولم يقع الربط بينهما إلا في آخر النصّ.

وبإمكاننا أن نصنّف هذه الشخصيّات أصنافا خمسة:

1-**التعريف والتنكير**: فعيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري معرفتان، أمّا بقية الشخصيات فنكرة. والملاحظ أنّ الإمام والمطرب بدآ نكرتين ثم أصبحا معرفتين.

2- **العدد**: فابن هشام وأبو الفتح والمؤذّن والقينة مفردة، أمّا الإخوان والمصلّون والصبية والعلوج فجمع.

3- **الحضور والغياب**: كلّ الشخصيات حاضرة.

4- **النماء والجمود**: فابن هشام وأبو الفتح شخصيّتان ناميتان، وأمّا بقيّة الشخصيّات فجامدة.

5-**الأهميّة**: فابن هشام وأبو الفتح شخصيّتان رئيسيّتان والبقيّة ثانويّة.

ب- البرامج السرديّة:

في النصّ برنامجان سرديّان رئيسيّان أوّلهما انفصاليّ وثانيهما اتّصاليّ.

- البرنامج السرديّ الانفصالي يمرّ بمرحلتين:

الأولى:

الصبوة ـــــــــــــــ الإخوان

الإخوان

الخمرة

الليل – الاجتماع ـــــــــــــــ نفاد الراح – خواء الدنان

توفّر الخمرة النهار – أذان الصبح

تعاطي الأقداح

الثانية:

الدعوة ـــــــــــــــ الإخوان

الإخوان

الصلاة

دخول المسجد ـــــــــــــــ رائحة الخمرة – حزم الإمام

أداء الصلاة شدّة المصلّين – الخروج

وقد انتهى هذا البرناج بالفشل في مرحلتيه، فلم يتحقّق للجماعة ما أرادوه من لذّة الكأس، ولا ما طلبوه من رضى الناس.

– البرنامج السرديّ الاتصالي يمرّ بمرحلة واحدة:

الصّبوة ـــــــــــــــ الإخوان

الإخوان

الخمرة

الذهاب – حسن القبول ـــــــــــــــ غرابة المطرب

توفّر الخمر

توفّر المطرب

إنّ هذين البرنامجين متقابلان من جهتين:

1- أحدهما انفصاليّ والآخر اتصاليّ

2- أوّلهما مزدوج الحركة والثاني أحاديّها

إلاّ أنّ الظاهرة التي تحتاج إلى بيان ولم تجد ما يكفي من الإبراز في مستوى هذين البرنامجين هي لعبة القناع الذي يوضع في كلّ منهما، ولكنّه ينكشف في البرنامج السرديّ الأوّل بعد انقضاء الحدث (عن طريق الصبية)، وينكشف في الثاني مباشرة عند رؤية الشيخ (فإذا هو إسكندرينا). ولعلّها كانت على هذا النحو حتّى تسوّغ الانفصال في البرنامج الأول (إذ لمّا لم يتمّ التعارف في المسجد نالوا العقاب) والاتصال في البرنامج الثاني وما تلاه من البقاء أسبوعا كاملا في الخمّارة. إلاّ أنّ هذه الظاهرة ستبرز في:

ج– **العلاقات بين الفواعل**: من خلال القوانين المتحكّمة فيها:

- **المظهر والمخبر**: ومدار هذا القانون خاصّة على شخصيّة أبي الفتح التي بدت في المقطع الأوّل، ظاهرها توبة ونسك وورع وتعبّد وباطنها عمى وعفرتة وفسق ومجون. إلاّ أنّ هذه الثنائيّة قد اكتست في هذا المقطع صبغة زمنيّة، إذ ربط الفسق بالماضي والتوبة بالحاضر. ولكنّ الثنائيّة الأصليّة (المخبر والمظهر) تعود في البرنامج الثاني إذ تجمع في الحاضر بين صفتي المجون والورع، فنصل المجون بساعة والورع بأخرى (ساعة ألزم محرابا وأخرى بيت حان). وعلى هذا النحو يكون قانون المخبر والمظهر أهمّ القوانين المتحكّمة في حركة الفواعل. وهذا القانون هو الذي جعل المقطع الأوّل لغزا والثاني انكشافا.

- **الاتصال والانفصال**: لقد صُوّر تحوّل الزمن بين ليل ونهار أساسا من أسس الحركة التي تضطلع بها الفواعل:

- النهار اتصال بالجدّ وانفصال عن الهزل.

- الليل اتصال بالهزل وانفصال عن الجدّ.

لذلك وجدنا علاقة الإخوان بالخمرة تتعاقب عليها حالات الاتصال والانفصال:

تعاطي الأقداح (الاتصال) ← نفاد الراح (انفصال) ← فصد الدنان (اتصال) ← فراغ الدنان (انفصال) ← الخمارة (اتصال) ← الخروج (انفصال).

وكذلك علاقة الإسكندري باللهو:

عمّيت، عفريت، فاسق (اتصال) ← إمام (انفصال) ← مطرب في خمّارة (اتصال). ولكن هذا لا يتجلى في الظاهر.

وقُلِ الأمر نفسه في علاقة الإخوان بالإسكندري:

مع ما كنّا نعرف من فسقه (اتصال) ← الفراق (انفصال) ← الصلاة (اتصال) ← الخروج من المسجد (انفصال) ← الخمّارة (اتصال) ← الخروج من الخمارة (انفصال).

إنّ هذين القانونين قد أبرزا لنا أهميّة العامل الزمنيّ في المراوحة بين الحالات. وإذا كان سرّ القانون الأوّل لا ينكشف بشكل تامّ إلاّ في مستوى الدلالة، فإنّ سرّ القانون الثاني يمكن أن يفكّك ويحلّل في مستوى الخطاب.

3-مستوى الخطاب:

إنّ ازدواج الحركة السرديّة الذي تجلّى لنا أمره في المقاطع حين عالجنا الأعمال، وفي البرامج السرديّة حين تناولنا بالتحليل الفواعل، إنّما قدّم إلينا من خلال ملفوظ يتعيّن علينا أن نبرز أهمّ خصائصه حتّى نستطيع أن نحدّد بشيء من الدقّة مقوّماته وغاياته.

1-الزمن:

أ- المدّة: تحدّثنا هذه المقامة عن مغامرتين في ليلتين متتاليتين أولاهما في بيت عيسى بن هشام ومسجد أبي الفتح والثانية في الحان. إلاّ أنّ هذه المغامرة المزدوجة لم ينحصر مجالها الزمنيّ في هاتين الليلتين، وإنّما امتدّ فترة لا يمكننا أن نحدّدها إلاّ على وجه التقدير. ذلك أنّ النصّ ينطلق من الحديث عن فترة غائمة هي شبيبة ابن هشام وما دأب عليه فيها من وجوه التصرّف، وينتهي بما لحق بليلة الحان من ليال وأيّام حتّى امتدت الإقامة بالجماعة أسبوعاً. على أنّ هاتين الإشارتين جاءتا خطفا في مفتتح المقامة وفي منغلقها، أمّا جوهرها فحديث الليلتين.

- لقد سلك بنا الراوي -من حيث المدة- مسلكا راوح فيه بين المجمل والمشهد والإضمار. فانطلق من **المجمل** «اتفق لي في عنفوان الشبيبة خلق سجيح... للكأس»، ثمّ وجدنا **إضمارا**: بين العادة والاجتماع، **فمجملا**: تعاطي الراح، **فإضمارا**: بين فراغ الدنان والخروج، **فمجملاً**: السير وسماع الأذان ودخول المسجد والصلاة. ثمّ يأتي **مشهد** في كلام الإمام، **فمجمل**: «تألّبت الجماعة علينا»، **فإضمار**: بين الخروج من المسجد وسؤال الصبية، **فمشهد** في الحوار الذي دار بين الجماعة والصبية، **فمجمل**: «جعلنا بقية يومنا نعجب من نسكه»، **فإضمار**: بين المغامرة الأولى والمغامرة الثانية، **فمجمل**: السير إلى الخمّارة، **فمشهد**: حديث القينة عن الخمرة وعن المطرب وحديث عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري، وختاما يعود **المجمل**: «طبنا معه أسبوعنا ذلك ورحلنا عنه».

والملاحظ هنا أنّ المجمل ظهر في بداية النصّ وفي نهايته وأنّه طغى على المغامرة الأولى كما طغى المشهد على الثانية. ولئن ظهر الإضمار

مرّتين خلال المغامرة الأولى فإنّه غاب غيابا تامّا في المغامرة الثانية.

ب– **الترتيب:** الظاهرة العامّة في هذه المقامة أنّ الراوي لم يغيّر من ترتيب الأحداث المكوّنة للحكاية، بل راعى نظامها في الخطاب. فبدأ بالحديث عن عادة الشبيبة، فليلة الخمر، فصبح الصلاة، فليلة الحان، فالأسبوع. إلاّ أنّ هذا الالتزام بسرد الوقائع بحسب نظام وقوعها قد تخلّلته حالات من الاستباق والارتداد:

- **استباق:** فليسعه ديماسه.
- **استباق:** أقسمنا لهم لا عدنا.
- **ارتداد:** لقد أسرع في أوبته.
- **استباق:** لا حرمنا الله مثل توبته.
- **ارتداد:** مع ما كنّا نعلم من فسقه.
- **استباق:** جعلنا الاستهتار لزاما.
- **استباق:** لعلّها تشعشع للشرب بريقك العذب.
- **ارتداد:** إنّ لي شيخا... مرّ بي يوم الأحد... وحظي عندي.
- **استباق:** سيكون لكم به أنس وعليه حرص.

ونلاحظ ههنا أنّ الغالبيّة العظمى من هذه الحالات جاءتنا من خلال كلام الشخصيّات، فهي لا تحيل على وقائع سردية محدّدة، وإنّما تشير إلى أمر (فليسعه ديماسه) أو وعد (أقسمنا لاعدنا) أو دعاء (لا حرمنا الله توبته) أو رجاء (لعلّها تشعشع للشرب). كما أنّ النصّ بدئ باستباق وختم باستباق.

وبإمكاننا أن نتبيّن الترتيب الأصليّ للأحداث على هذا النحو: سلوك الشبيبة – التعرّف على أبي الفتح–توبة أبي الفتح – لقاء القينة وأبي الفتح – ليلة الخمر – الصلاة–طلب التوبة – طلب

الاستهتار - ليلة الحان - سيكون لكم أنس- الأنس أسبوعا.

2-**التواتر**: في المقامة مراوحة بين القصّ المؤلَّف والقصّ الإفرادي، تظهر على هذه الصورة:

- **المؤلَّف**: اتفق لي خلق سجيح-جعلت النهار للناس والليل للكاس
- **الإفرادي**: اجتمع إلي...
- **المؤلَّف**: مازلنا نتعاطى نجوم الأقداح.
- **الإفرادي**: اجتمع رأي الندمان على فصد الدنان ← الخروج ← الصلاة
- **المؤلَّف**: إمامنا يجدّ في خفضه ورفعه.
- **الإفرادي**: تربّع وأقبل بوجهه على أصحابه.
- **المؤلَّف**: جعل يطيل إطراقه ويديم استنشاقه.
- **الإفرادي**: كلام الإمام-العقاب-الخروج.
- **المؤلَّف**: جعلنا بقيّة يومنا نعجب من نسكه.
- **الإفرادي**: حشرج النهار ← قصد الخمّارة.
- **المؤلَّف**: إذا قتلت ألحاظها أحيت ألفاظها.
- **الإفرادي**: القبول-كلام القينة.
- **المؤلَّف**: سارّني حتى سرّني.
- **الإفرادي**: قدوم الشيخ والحوار معه.
- **المؤلَّف**: ضحك حتى قهقه.
- **الإفرادي**: كلام أبي الفتح-تعليق ابن هشام-رحلنا عنه.

ونلاحظ هنا أمرين أوّلهما أنّ المراوحة بين القصّ الإفرادي والقصّ المؤلَّف واضحة في المقطعين وإن كانت أغلب في المقطع الأوّل، وثانيهما أنّ المقطع الأوّل يبدأ ويختم بالقصّ المؤلَّف، والمقطع الثاني يبدأ ويختم بالقصّ الإفرادي.

3- **أساليب القصّ**: يقوم النصّ على مراوحة بين أسلوبي السرد والحوار ويمكن أن نمثّلها على النحو التالي:

- **سرد**: حدّثنا... ويديم استنشاقه.
- **حوار**: كلام الإمام.
- **سرد**: أشار إلينا... سألنا من مرّ بنا من الصبية عن إمام تلك القرية.
- **حوار**: فقالوا... فقلنا...
- **سرد**: جعلنا بقية يومنا...
- **سرد**: ولّما حشرج النهار... سألناها عن خمرها.
- **حوار**:صفة الخمر... قلنا... قالت... صفة المغنّي
- **سرد**: دعت بشيخها.
- **حوار**: فقلت: يا أبا الفتح...
- **سرد**: فنخر نخرة العجب.
- **حوار**: ثم قال: ألمثلي يقال.
- **سرد**: فاستعذت بالله... رحلنا عنه.

إنّ المقطع الأوّل والمقطع الثاني يبدآن ويختتمان بالسرد. إلاّ أنّ هذه المراوحة بين السرد والحوار تخفي علاقة بينهما تتمثّل في احتواء السرد على شذرات من الحوار، واحتواء الحوار على مقاطع سرديّة. فممّا جاء في السرد: «ثوّب منادي الصبح»-«إمامنا يجدّ في خفضه ورفعه»-«رفع بالسلام عقيرته»-«أقسمنا لهم لا عدنا»-«سألنا من مرّ بنا من الصبية»-«سألناها عن خمرها»، وقد كان بإمكان هذه الجمل أن ترد في أسلوب حواريّ. وممّا جاء في الحوار: «قالت: إنّ لي شيخا ظريف الطبع ...مرّ بي يوم الأحد» وهنا يتضمّن الحوار سردا.

والملاحظ أنّ الوصف يتخلّل السرد والحوار معا، وكأنّه عنصر جامع بينهما. لا، بل إنّ الوصف ليطغى أحيانا وإن كان سليل الحوار

وبذرة السرد، إذ أنّ صفة الخمرة جاءت في مقطع حواريّ وفي شكل سرديّ («اعتصرها من خدّي أجداد جدّي وسربلوها من القار بمثل هجري وصدّي»). ولعلّ هذا جانب من جوانب الأدبيّة في المقامة.

4-**أنماط الرؤية**: جاءت المقامة من خلال راو هو عيسى بن هشام شارك في أحداث النصّ، فهو راو مندرج في الحكاية. لهذا كانت الرؤية المسيطرة على النصّ هي **الرؤية المصاحبة**. وهذا الراوي هو الذي ينقل لنا ما يراه ويعيد ما يسمعه. فكأنّه المصفاة تمرّ من خلاله أعمال الشخصيّات وتتخلّل صوته كلماتها.

إلاّ أنّ المشكلة التي يثيرها النصّ من هذه الجهة هي المراوحة بين ضميرين:

- **ضمير المتكلّم المفرد**: وهو ينطبق على ابن هشام دون سواه.
- **ضمير المتكلّم الجمع**: وهو ينطبق عليه ضمن أصحابه.

وحين يتلبّس الراوي ضمير المتكلّم الجمع يتجاوز علمه علم الشخصيّة إلى الإلمام بما يدور بخلد الشخصيّات الأخرى («لما مسّتنا حالنا تلك دعتنا دواعي الشطارة إلى حان الخمارة»-«خنس شيطان الصبوة»-«وقفنا وقوف البررة الكرام بوقار وسكينة»-«يدعونا بإطالته إلى صفعه» - «جعلنا نعجب من نسكه مع ما كنا نعلم من فسقه»-«طبنا معه أسبوعنا»). ويذوب أحيانا صوت ابن هشام في صوت المجموعة («أقسمنا لهم لا عدنا»-«سألنا من مرّ بنا من الصبية»-«قلنا: سبحان الله»-«سألناها عن خمرها»- «قلنا: هذه الضالّة وأبيك»).

إنّ هذه الإشارات ربّما دلّت على تحوّل الرؤية لتصبح **رؤية من خلف**. إلاّ أنّ المتأمّل فيها يلاحظ أنّها لا تخرج النصّ عن **الرؤية المصاحبة** لأنّ تأويلنا إيّاها يمكّننا من ردّها إلى تبئير ابن هشام وحده. وبهذا تكون

الرؤية المصاحبة متحكّمة في النصّ كلّه. ولعلّ ظهور ضمير المتكلّم المفرد في بداية النصّ وفي نهايته من العناصر التي تؤكّد ذلك.

إنّ أهمّ ما نخرج به من تحليل الخطاب أمران:

1-البنية الدائريّة التي ظهرت في مختلف المستويات التي تجلّى فيها الخطاب (الزمن-الأساليب-الرؤى) ممّا يدلّ على أنّ النصّ قد أنشئ إنشاء مخصوصا وفقا لرؤية محدّدة.

2-طغيان الخطاب على الحكاية، وقد تجلّى في غزارة التصرّف اللفظي الذي أدّى إلى بروز الوظيفة التعليميّة، ممّا يقودنا إلى مستوى الدلالة.

4-مستوى الدلالة:

تعدّ المقامة الخمريّة من أشهر مقامات الهمذاني. ولئن كان في إحكام بنائها وإتقان صياغتها ما يفسّر تلك الشهرة، فلا شكّ في أنّ أهميّة هذه المقامة لا تقف عند مقوّمات حكايتها أو خصائص خطابها وإنّما تتجاوزهما إذ هي «حدث» أدبيّ قامت بينه وبين مختلف الأنساق الأدبيّة والاجتماعيّة والدينيّة والاقتصاديّة والفلسفيّة التي واكبته زمن الإبداع وزمن القراءة علاقات نحاول أن نكشف عنها النقاب من بعض الوجوه.

1- **أدبيا**: المقامة لون من ألوان الأدب يأخذ من الرصيد المتداول في عصره جوانب. فهي مشدودة الأواصر إلى سنّة أدبيّة هي الخبر، لذا توسّلت بالسند وجاءت تمزج بين الشعر والنثر دالّة بذلك على خضوعها لمألوف الإبداع. ولكنّنا حين نمعن النظر لا نلبث أن نرى أنّ هذا السند قصير وأنّه يحيل على شخص خياليّ يظهر لنا في مطالع المقامات كلّها (عيسى بن هشام). وهذا الراوي يحدّثنا عن مغامرات بطل هو أبو الفتح الإسكندري متلوّن متغيّر لا يقلّ عنه انفصالا عن

الواقع . كما أنّ الشعر الذي استشهد به لم يذكر أصحابه وإنّما هو شعر مصنوع صنعه الهمذاني للإيفاء بحاجة الموقف. فالمقامة تبدأ بإيهامنا بأنها تنقل لنا وقائع والحال أنّها منقطعة الصلة بالواقع . إنّها جنس فذّ ابتدعه بديع الزمان لا ليقدّم به الواقع بل ليحاكيه. إنّها قول فنّي يستمدّ حجّته من ذاته. لذلك رأينا صاحبه يحفل بالقول المعجب شعرا كان أو نثرا ويغلّب الخطاب على الحكاية تغليبا. فالحدث الأساسيّ هو الكلام لا ما وراء الكلام. فالمقامة في ظاهرها اندراج في مألوف العادة وفي جوهرها تمرّد على السنّة السائدة. وبإمكاننا أن ندعم هذا الرأي بأنّ هذه المقامة تحذو في الظاهر حذو القصيدة الخمريّة، إلاّ أنّها في الحقيقة تتمرّد عليها وتنتقض.

2- **اجتماعيا**: تقدّم لنا المقامة شخصيّتين: أولاهما عيسى بن هشام وهو يجسّد سلوكا اجتماعيّا مخصوصا قوامه الازدواج بين جدّ وهزل، وكأس وناس، ولذّة وواجب. وقد كان المقطع الأوّل من النصّ مضمارا تجلّى فيه ذلك الازدواج. فرأينا الرجل وعصابته يعكفون على الخمرة. ثمّ رأيناهم ينضمّون إلى سلك المصلّين في المسجد. وثانيهما أبو الفتح الإسكندري، وقد مثّل الشخص المتقلّب بين الفسق والنسك والمجون. الشخصيّتان إذن مزدوجتا السلوك. فما الغاية من الجمع بينهما؟

إنّ عيسى بن هشام وإن قام موقفه على شيء من النفاق. إذ هو يعاقر اللذة ليلا ويمتثل لقيم الجماعة نهارا، فإنّ هذا السلوك يبدو عاديّا من حيث هو متّصل بـ «عنفوان الشبيبة»، وهو عهد الجموح والتنطّع . إلاّ أنّ العقل قد حدا بابن هشام إلى التوفيق بين مقتضيات الذات ومطالب الجماعة، فكان مثالا للاعتدال («عدّلت ميزان عقلي وعدلت بين جدي وهزلي»).

أمّا أبو الفتح فقد مضى عليه زمن وهو مغرق في العمى والفسق، ثمّ ظهر لنا إماما زمّيتا متشدّدا مغرقا في النسك. فلمّا ثبتت صورته تلك ظهر في هيئة أخرى: مطربا طريف المجون معجبا بنفسه ناخرا صائحا مزمهرا ضاحكا مقهقها. كلّ هذا وهو شيخ. وحين يتكلّم نجده يدافع عن هذا الضرب من السلوك، جاعلا النفاق خطّة في العمل، ناسبا ذلك إلى العقل، ولكنّه عقل جديد يفرضه تغيّر الحال («وكذا يفعل من يعقل في هذا الزمان»). فإذا كان ابن هشام مثالاً لاستقرار قيم الجماعة (وإذا عصيتم فاستتروا) فإنّ الإسكندري مثالٌ لانكسارها وانقلابها واهتزازها. ومن هنا تقودنا المقامة من الاندراج في مألوف العادة إلى التمرّد على السنّة السائدة.

3- **دينيّا**: يطالعنا النصّ بمعجمين متقابلين:

- معجم الورع: («منادي الصبح»-«الدعوة»-«الإمام»-«البررة»-«الكرام»-«وقار»-«سكينة»-«السلام»-«محرابه»-«أم الكبائر»-«الطاغوت»-«هذه البيوت التي أذن الله أن ترفع»-«التقيّ»-«سبحان الله»-«آمن»-«الحمد لله»-«توبته»-«نسكه»-«دين»-«استقامة»-«فقها»-«استعذت بالله»).

-معجم المجون: («هزلي»-«الكأس»- «الأقداح»-«الراح»-«الندمان»-«الدنان»-«حان الخمّارة»-«شيطان الصبوة»-«عفريت»-«فسقه»-«رايات الحانات»-«الاستهتار»-«وشاح منحلّ»- «الخمرة»-«الريق»-«طريف المجون»-«أنس»).

والنصّ يزاوج بين المعجمين، إذ ينطلق من تجاورهما في سلوك الجماعة تجاورا يفصل بين حدّيه الزمان (الليل للمجون والنهار للورع) والمكان (البيت للمجون والمسجد للورع). وهذا التجاور ينمّ عن التعايش بينهما («فلكلّ بضاعة وقت ولكلّ صناعة سمت»).

إلاّ أنّ النصّ إذ يتقدّم يمدّنا بنمط آخر من أنماط الصلة بينهما لا يقوم على استقلال كلّ منهما، بل ينهض على تداخلهما، ممّا يقصي الثنائيّة («أنا من كل غبار أنا من كل مكان»). هنا تصبح المنظومة الدينيّة جزءا من نظام جديد ورؤية جديدة للكون («هذا الزمان»). فبعد أن كان ازدواج السلوك مندرجا ضمن المنظور الدينيّ أصبح الدين شعائر تمارس في ظلّ فكرة أشمل هي النفاق. فمن الدين الذي يجيز النفاق على نحو ما، انتقلنا إلى دين جديد هو النفاق ذاته. ومن النفاق الذي «يبيحه» الدين إلى النفاق الذي «يدجّن» الدين.

لهذا وجدنا ابن هشام-وهو على ما رأينا من إقبال على اللهو- يعتبر سلوك أبي الفتح انتقاضا على الدين، فيقول: «استعذت بالله من مثل حاله». وإذا بنا من جديد ننطلق مع هذه المقامة من الاندراج في مألوف العادة، ونؤول إلى التمرّد على السنّة السائدة، حتّى إنّ المسجد يغدو محلاّ للعقاب وسوء المصير، في حين تبدو الخمّارة حيّز السعادة وحسن المآل.

4-**اقتصاديا**: يقسّم ابن هشام إخوانه منذ البداية قسمين: قسما للمقة (المحبّة) وقسما للنفقة. وكأنّ كلاّ من القسمين كفّة في «الميزان». وهذا التقسيم يضعنا بإزاء علاقة تكامل بين الروح والمادّة. فابن هشام مضطرّ إلى الجمع ين الصنفين لأنّ اللذة تشترى بالمال. وقد تجلّى ذلك في المقطع الأوّل حين تعاقبت على الخمرة حالات الوفرة والنفاد، وتجلّى في المقطع الثاني حين غادر الجماعة المسجد وجعلوا «الدينار إماما» فانفتحت لهم أبواب الحسان ووشاح القينة ودنان الخمر.

إنّ التعايش بين السلّمين (المادّي والروحي) قد ظهر كأوضح ما يكون حين انتقل ابن هشام وإخوانه من مجلس الخمرة إلى بيت

الصلاة. إلاّ أنّ هذا التوازن بينهما قد اختلّ في المقطع الموالي، إذ بقي الجماعة أسبوعا كاملا في حان الخمّارة لا رابط يشدّهم إلى الصلاة. وهذا التحوّل إنّما حصل بعد أن تعرّفوا على الشيخ المطرب أبي الفتح وأدركوا فلسفته في الحياة. ندخل المقامة إذن من باب الاعتدال والتوسّط، ونخرج منها وقد هيمن عليها التطرّف. ذلك أنّ قانون التبادل كان ماثلا في مجال الخمرة، إلاّ أنّه كان غير ذي جدوى في مجال الصلاة. فقامت الحركة على مراوحة بين قيم المادّة وقيم الروح. غير أنّ المقطع الثاني جاء شاهدا على أنّ قيم الروح انتقلت تماما، وبسطت قيم المادة سلطانها، حتى أصبح الدينار هو الإمام الذي لا ينازع، في حين أصبح الإمام مطربا ماجنا يرتاد الأديرة (دير المربد) والخمّارات، ويقيم الجماعة معه أسبوعا ثم يرحلون عنه ويتركونه. فهل أكثر من هذا دليلا على أفول نجم السنّة وصعود نجم البدعة؟

5-**فلسفيا**: تسترعي انتباهنا حين نقرأ المقامة بنيتها الدائريّة التي تظهر في اللذة عن طريق الخمر مبدءا ومنتهى، وفي الربط بين السلوك والعقل في البداية («عدّلت ميزان عقلي») وفي النهاية («وكذا يفعل من يعقل في هذا الزمان»). إنّ الأرضيّة الفلسفيّة التي عليها يقوم السلوك-وهي مؤسّسة على العقل-تبدو لنا هاجسا مستبدا بالنصّ. إلاّ أنّ عقل البداية وعقل النهاية ليس لهما مفهوم واحد. فالعقل الأوّل يملي على صاحبه الاتزان، والعقل الثاني يدعو صاحبه إلى الجموح والتصابي. يدلّ على ذلك أن كلمة «العقل» وردت ثانية على لسان ابن هشام «كان لي في ما مضى عقل ودين واستقامة»، فجاءت متصلة بالدين وبالاستقامة. أمّا حين وردت على لسان أبي الفتح فقد اتصلت بتغيّر الزمان «من يعقل في هذا الزمان». وفي

هذا إشارة إلى أنّ العقل قد تغيّر معناه وتبدّل دوره. فالعصر متغير، وهذا التغيّر يكتسح القيم جميعا بما في ذلك العقل. فإذا علمنا أنّ العقل عند الفلاسفة اليونانيّين - وخاصة منهم أرسطو - يقابل النوازع الحيوانيّة في الإنسان، رأينا أنّ هذا التقابل بين النفس العاقلة والنفس الشهويّة قد غدا عند أبي الفتح تطابقا. ومعنى هذا أنّ العقل بمفهومه القديم لم يعد له دور. أليس هذا صدى لزوال الاعتزال؟ وإن شئنا ذهبنا إلى أبعد من ذلك. فالناظر في النصّ يلاحظ فيه هذه الثنائيّة القارّة بين الليل والنهار، أي بين الظلام والنور. ولمّا كانت الديانتان الزرادشتيّة والمانويّة - اللتان انتشرتا في بلاد فارس - تؤمنان بأنّ النور خير والظلام شرّ، فإنّ أهورامازدا إله الخير يُرْمَزُ له بالنار لأنّ النار مطهّرة. لذلك تضافرت في وصف الخمرة ألفاظ: «شعاع» - «وهج» - «شمس» - «برق» - «لهب» - «مصباح» - «أبصر» - «تشعشع». أفلا يجوز لنا أن نربط بين الخمرة والنور والنار وأهورامازدا والليل من جهة، وبين النهار والصلاة وأهريمان إله الشرّ من جهة أخرى؟ فنرى أنّ اللذة لم تكتمل إلا حين انفرد بالكون النور والنار وقد اجتمعا في الخمرة؟

إن صحّ ذلك جاز لنا أن نعدّ المقامة انتقاضا على الأساس الفلسفي الذي قام عليه المجتمع العربيّ الإسلاميّ، وتبشيرا بأساس فلسفي قديم فارسيّ كانت بينه وبين الإسلام معارك وثارات. من هنا تكون بداية النصّ منظومة فلسفيّة سائدة ونهايته منظومة فلسفيّة أخرى قديمة تحاول الانبعاث.

الفصل الثامن
تحليل نصّ الرحلة

أنت وأنا ومن بعدنا الطوفان. لا تخف، سنرحل حالا سنرحل إلى بعيد بعيد. إلى حيث لا ينالك أو ينالني أحد. إلى حيث نكون أحرارا تماما نحيا بمطلق قوّتنا وإرادتنا وبلا خوف. لا تخف. لقد اتّخذت الاحتياطات كلّها لا تخف. كلّ شيء سيتمّ على ما يرام. أعرف أنّك تفضّل اللون الكحليّ. ها هو البنطلون إذن. ها هي السترة. بالتأكيد ربطة العنق المحمرّة فأنا أعرف طبعك. لَستَ بالغ الأناقة نعم ولكنّك ترتدي دائما ما يجب، ما يليق. سأساعدك في تصفيف شعرك. أنت لا تعرف أنّي أحبّ شعرك. خفيف هو متناثر وكأنّما صنع خصّيصا ليخفي صلعتك ولكنّه أبيض كلّه سهل التمشيط. بيدي سأمشطه. بعدها وبالفرشاة نفسها أسوّي شاربك. حتّى هذا النوع من الشوارب أحبّه. هكذا رأيتك مئات المرّات تفعل، وهكذا أحببت كلّ ما تفعل، كلّ ما أصبح لك عادة، حتّى كلّ ما يصدر كنزوة. أتعرف أنّي فرحان فرحة لا حدّ لها. فرحة الإقدام على أمر لن يعرفه سوانا. لستَ مريضا هذه المرّة وأستصحبك كالعادة إلى طبيب، ولسنا في طريقنا لزيارة أقارب مملّين. فليظلّ الأمر إذن سرّا بيني وبينك.

باب المصعد يغلق، من أسفل يسحب. لا بدّ أنّ أحدا في القاع ينتظر. لا يهمّك أرح جسدك. اتّكئ عليّ ولا يهمّك. ما أكثر ما اتّكأتُ أنا عليك. ما أكثر ما حملتني وأنا صاح ومدّع النوم فقط

كي تحملني. كي أحسّ أنّي على كتفك أنت أستقرّ، وأنّ ذراعك هي التي تحوطني وأنّي أشعر بالأمان. أحلى وأعذب وأمتع أمان. اتّكئ ولا تخف. ولينظر لنا الداخلون إلى المصعد بريبة، وليظنّوا بك أو بي الظنون. إنّها أوّل مرّة نراهم فيها وآخر مرّة. البوّاب سهل أمره. بيدي وبالنصف ريال يا عم عبد الله افتح العربة. ها هو يجري ويسبقنا. ها هو يساعدني في إراحتك على المقعد. الآن استرح واجلس. ضع ساقا فوق ساق كما يريحك دائما أن تفعل. **أشكو من ضيق عربتي الصغيرة ومن طول ساقيك فلكم أحبّ دائما أن أبتسم لك وأسمع. المارش والفيتيس والأوّل. العربية تنطلق. الثاني. غادرنا الشارع. الثالث نلفّ حول الميدان. وحدنا أنت وأنا. والعربة ها هي بنا أخيرا، ووحدنا، تنطلق.**

تعرف أنّها ليست المرّة الأولى التي أجلسك في عربتي وأسوق أنا، ليست الأولى التي ننفرد فيها معا، ولكنّك لا تعرف أنّي هذه المرّة أحسّ بحقّ أنّي لأوّل مرّة ربّما أكون معك. بكلّ كياني معك، ولك، بكلّ كيانك لي ومعي. الآن لا شريك لك فيّ ولا شريك لي فيك. أنت لي تماما كما أنا لك، والأجمل أنّنا، تصوّر، سنظلّ هكذا إلى الأبد.

الشوارع مزدحمة. الناس محيط. العربة جزيرتنا. العيون تنصب، كزواحف ديناصوريّة رهيبة تقتحم الجزيرة تملؤها، تغرقنا. تلتهمنا. يا سيّدة، يا عانس، انظري أمامك. ألم تري أبدا شابّا يسوق وبجواره رجل يرتدي بدلة كحليّة ورباط عنق محمرّاً. أأعجوبة هي؟ أظاهرة؟ يا خسارة. الإشارة أغلقت. النور أحمر. الحمرة طالت. امتدّت أصبحت زمنا. الزمن يحمرّ ويتوهّج. الزمن يحترق. أشمّ رائحته. رائحة جلد آدميّ يحترق. جلدي أنا. الأصفر يومض. الحريق يلتئم. الأخضر. السهم المنطلق الأخضر. النور المخضرّ يمتدّ يصبح مساحات. زرعا ونباتا وأشجارا. النور يحيا. يتجسّد. يزهر.

الأصفر. اللاأحمر. الأصفر قمح. القمح يتماوج. الموج يعلو. قمم الأشجار تتمايل. رأسك أيضا يتمايل. أنت موافق إذن. أنا سعيد. أحسب أنّك تهوّرت الآن مثلي أو أنا تعقّلت مثلك. صغرت أنت أم كبرت أنا، لا أعرف. ما أعرفه أنّ كلّ ما أردته فيك وأردت أن أكونه، هأنذا الآن فيه. كلّ ما كرهته لم أعد أكرهه. كلّ ما كان لا يعجبك فيّ قد أصبح بمعجزة، يعجبك. تريد أن أكون أنت، وأريد أن تكون أنا، تطابقنا. وها نحن نطير. وبالعربة. وبك أطير. ألامس الأرض وأطير. أتلوّى جذلا وأسوق. أنت لا تعرف كيف تسوق. أنت من جيل القطار. القطار الذي لا خيار فيه. لا تختار إلاّ عبوديّتك. أنا من جيل العربة. الحرية عربة. الرأي عربة. وحدك تحدّد متى وأين، وحدك تعدّل. تمضي. تلفّ. تدور. النهاية في يدك لحظة تريد.

- قف

لا بد أن نقف. نحن في طريقنا إلى خارج المدينة. وهنا تفتيش. نعم يا سيّدي، البطاقات. هذه بطاقتي. وهذه رخصة قيادتي. من هذا؟ أين بطاقته؟ أنا بطاقته. ألا ترى أنفي من أنفه، حواجبي لها استدارة حواجبه. عرقي حتّى له طعم عرقه. شكرا يا سيّدي العسكري، شكرا. جميل شاربك والله العظيم جميل.

لننطلق وقد أصبحتُ بطاقتَك. أحبّك وأنا مسؤول عنك. نفس حبّي لك وأنت في طريقك إلى النوم. وأنت في طريقك إلى اليقظة، وأنت تجاهد لترفع صوتك المغلوش بآثار النوم وتطلب الشاي. أحبّك عائدا من العمل، متعبا، نخلع عنك الحذاء والجوارب، ونضمّخ أنوفنا الصغيرة، برائحة أقدامك، ونفصل أصابعك الملتصقة تعبا ووقوفا عن بعضها البعض، وأتولّى أنا توزيعها على إخوتي وأختصّ نفسي بالإصبع الأكبر.

ولكن ألذّ من الذكرى الحاضر، وألذّ من الحاضر أنّنا، كالسهم

ننطلق، طبعا أنت لا تريد أن تعرف إلى أين، متعتك الكبرى مثل متعتي أن تفاجأ. أنّك لا تعرف. المعرفة قيد، طبعا في رأيك المعرفة قيد، المعرفة وصول، وأنت وأنا لا نريد أن نصل. أنا شخصيّا باستمرار أريد أن أبدأ، حتّى نهايتي، أريدها بداية، فأنا لا أحبّ النهاية. سخف وضيق أفق. ما أروع أن نبدأ دائما، وأن نبدأ بأن نبدأ، وأن تكون البداية بدايةً لبداية أجدّ وأمتع.

رجل بوليس آخر يقترب. كشك. أنا لا أخاف شيئا مادمت معي. أنت الوحيد في الدنيا الذي كنت أخافه.. كنت دائما هناك في بيتنا. تربطني، تشدّني، أنّى أذهب، ألفّ وأعود وكان لي في بيتنا جذر. الآن جذري معي... أنا النبات الذي تحرّر وانطلق. رجل البوليس يشير. بيده كالسيمافور الأبيض والأسود يشير. لم أضق قبلا برجال البوليس مثل ما أضيق بهم الآن. لماذا هم كثيرون ؟ لماذا دائما يقطعون الطريق. أفندم. الرقم والرخصة والبطاقة. أفندم؟ لماذا تمدّ أنفك في العربة وتتشمّم؟ وتبلغ بك الجرأة أن تسأل؟ لا يا سيدي، لا أشم رائحة، لا رائحة هناك. أين هي الرائحة؟

وداعا يا سيدي يا ذا الأنف الطويل وداعا...

بالطبع هو لا يفهم... كيف يسمّي رائحتك رائحة... هو لا يعرفها. لا يدرك انتماءها إليه مثلما أدرك وأحسّ أنا. تطابقنا تماما أيّها العزيز حتّى أصبحتْ رائحتك نفسها هي رائحتي.

الآن أنا في حاجة إلى سيجارة، ألا تلاحظ أنّنا لا نختلف وأنّك لأوّل مرّة توافق أن أدخّن أمامك. لماذا كنّا نختلف؟ لماذا كنت تصرّ وتلحّ أن أتنازل عن رأيي وأقبل رأيك، لماذا كنت دائما أتمرّد؟ لماذا كرهتك في أحيان؟ لماذا تمنّيت في لحظات أن تموت لأتحرّر؟ مستحيل أن أكون نفس شخصي الآن الذي يدرك أنّه حرّ الحرّية الكاملة بوجودك معه، إلى جواره، موافقا على كل ما يفعل.

***

املأ يا فتى خزّان البنزين إلى آخره. وضع زيتا أيضا، وافحص الإطارات. أجل. نحن على سفر. سفر طويل لو علمت كم يطول. هذه هي النقود خذ. رائحة؟ رائحة البنزين على ما أعتقد؟ ماذا تقول؟ ميّت؟ فلتمت أنت. أخلِ الطريق يا وغد ولا أراني الله وجهك.

تصوّر السافل يظنّ أنّ معَنا ميتا في حين ليس معي سواك، أمؤامرة هي بين رجل البوليس وعامل البنزين مؤامرة طولها مائة كيلومتر؟

***

لقد خدعناهم جميعا... أليس كذلك؟ ما أجمل أحيانا أن ينخدع بكلامنا الآخرون؟

هذه المدينة فقدت العقل. أنّى نذهب يفتح الناس أفواههم خلفنا دهشة، ويمدّون عيونهم إلى آخر المدى يبصرون. قبل أن نصلهم أنوفهم تستنشق الهواء البعيد وتتشمّم. بعد أن نغادرهم يسرعون خلفنا يصرخون: الجثّة. تصور؟ يريدونك أنت الحيّ جثّة يدفنونها. مستحيل. يقتلونني قبل أن يأخذوك، ففي أخذك موتي. في اختفائك نهايتي. وأنا أكره النهاية كما تعلم. أكرهها أكرهها.

***

المدينة التالية هجرها سكّانها قبل أن نصل، لا بدّ أنّ الرائحة كما يزعمون وصلتهم قبل أن نصل. جميل هذا جميل. يكفي أن تكون معي ليكون العالم كلّه معي. يكفي هذا وليهجر المدنَ سكانُها، ولتحترق القرى والنجوع، يكفي أنّك معي. أنت أنا. أنت تاريخي وأنا مجرّد حاضرك... والمستقبل كلّه لنا. مستحيل أن أدعهم يأخذونك، يميتونك، يقتلونك.

***

يبدو أنّ هناك خطأ مّا، فأنا في الحقيقة بدأت أشمّ الرائحة. لا، ليست رائحة حذائك وجواربك قد خلعتهما وألقيت بهما من النافذة. إنّها أقوى من رائحة الربيع والزهر ومساء الصيف. أقوى منك. ومنّي، ربّما أقوى من أيّ كائن حيّ.

عفوك، ولكنّي لم أعد أستطيع... الرائحة تخترق خياشيمي، وتتلوّى مع تلافيف أنفي وعقلي وتكتم أنفاسي. والمرعب أنّك أيّها العزيز الغالي مصدرها.

الناس من حولنا يهربون، كلّ الكائنات الحيّة، حتّى الذباب، تهرب، من حولنا تهرب. أنا نفسي لم أعد أستطيع.

***

لا بدّ - حتّى لو كنت أكرهها، وتكرهها أنت - من النّهاية. ولا بدّ من أن أختارها أنا. صحيح لا قلب لي، لا عقل، لا إرادة، ولكنّ الرائحة أبشع من الموت. أموت ولا أشمّها. وإذا شممتها أموت. أنفاسي تختنق. الرّوح بلغت الحلقوم. لم يعد هناك مناص. إمّا حياتي أو موتك. لم يعد هناك مناص. لا بدّ أن تنتهي أنت لأبدأ أنا.

***

ولقد تركتك... عامدا في الطريق تركتك... في العربة نفسها تركتك وتركتها لك قبرا ولحدا. وهأنذا أكملها وحدي، وعلى قدميّ أسير، حزين للفراق تماما، ولكن، هذا هو المؤلم سعيد بالخلاص منك، سعيد أنّي تركتك وتركت العربة لك سعيد أنّي حتّى على أقدامي أسير، وأستنشق الهواء، الهواء النقيّ الذي ليس فيه أبدا تلك الرائحة الملعونة الغالية... رائحتك.

يوسف إدريس، بيت من لحم

ط-1 عالم الكتب - مصر 1971، ص ص 73-80.

كتب هذه الأقصوصة يوسف إدريس، وهو من مواليد 19 ماي 1927، توفي في الفاتح من أوت 1991، ويعتبر من أكبر كتّاب الأقصوصة المعاصرين في مصر وفي الوطن العربي. من مجموعاته القصصيّة «أرخص ليالي» (1954)، «حادثة شرف» (1958)، «آخر الدينا» (1961)« لغة الآي آي» (1965)، «النداهة» (1969)، «اقتلها» (1982)، «العتب على النظر» (1987). ومن رواياته «قصّة حبّ» (1956)، «الحرام» (1958)، «السيدة فيينا» (1959)، «العيب» (1960)، «العسكري الأسود» (1961)، ومن مسرحياته «ملك القطن» (1956)، «جمهورية فرحات» (1956)، «اللحظة الحرجة» (1958)، «الفرافير» (1964).

وقد أخذت أقصوصة «الرحلة» من مجموعة «بيت من لحم» التي صدرت طبعتها الأولى سنة 1971. وجاءت بين الصفحتين 73 و80. وسنبدأ النظر في هذه الأقصوصة بمستوى الأعمال.

1-مستوى الأعمال:

إنّ تحليل هذا العنصر لا يخلو من عسر، إذ أنّنا من بداية النصّ إلى نهايته نصغي إلى صوت فريد ينقل لنا ما يراه وما يقوله وما يسمعه، كما ينقل لنا ما يريده وما يخشاه وما يذكره. وهذا النهج في الكتابة يجعل رؤيتنا ضبابيّة، ويجعل قراءتنا للنصّ محفوفة بالمزالق. فلا وجود لوقائع مستقلّة عن المتكلّم. وإنّما الوقائع خاضعة لذاتية تجرّنا إلى عالمها جرّا. تلك ضريبة الرؤية: فإمّا أن ننصهر في الشخصيّة، وإمّا أن نسوح في هذا العالم بغير دليل. والمثال الساطع على ذلك حالة الرجل المرافق ورائحته. فالشخصيّة تعرف أنّه ميت، ولكنّ ذلك لا ينكشف لنا إلا في النّهاية. وكذا قل في رائحته، فنحن لا نستطيع

أن نجزم بنتن رائحة الرجل إلا حين تذكر لنا الشخصيّة ذلك. وبناء على هذا الوضع المخصوص فإنّنا سنسعى إلى أن نركّب الأحداث ونستخرج بنيتها من خلال كلام هذه الشخصية.

إنّ هذا النص مقطع تامّ واحد قوامه ثلاثة مقاطع جزئيّة:

1- **المقطع الجزئيّ الأوّل**: من أوّل النصّ إلى «هكذا إلى الأبد»: **بداية الرحلة**.

ويمكننا أن نميّز فيه ثلاث وحدات سرديّة:

أ- من بداية النصّ إلى «سرّا بيني وبينك»: **الاستعداد للرحلة**.

تتقدم السردية هنا من خلال ثنائيّات أهمّها:

- **المستقبل والماضي**: يظهر المستقبل في النهي: «لا تخف» (3مرّات)، وفي المضارع المسبوق بحرف الاستقبال: «سنرحل» (مرتان) - «سيتمّ» - «سأساعدك» - «سأمشّطه»، وفي المضارع: «لا ينالك أو ينالني أحد» - «نكون أحرارا» - «نحيا» - وفي المضارع المنصوب بحرف النفي للمستقبل: «لن يعرفه»، وفي المضارع المسبوق بلام الأمر: «فليظل»، وفي عبارة «الإقدام على أمر».

أمّا الماضي فيظهر في الأفعال الماضية والمضارعة الدالّة على العادة: «لقد اتّخذت الاحتياطات» - «أعرف أنّك تفضّل» - «أعرف طبعك، لست بالغ الأناقة» - «ترتدي دائما» - «أحبه» - «رأيتك مئات المرات» - «أجببت كلّ ما تفعل» - «لست مريضا».

- **الرغبة والتحقّق**: فالرغبة ماثلة في «إنّك تفضّل اللون الكحليّ» والتحقّق في «ها هو البنطلون إذن»، ثمّ تظهر الرغبة مجدّدا في «أحبّ شعرك» والتحقّق في «بيدي سأمشّطه».

ب- من «باب المصعد يغلق» إلى «كما يريحك دائما أن تفعل»: **النزول والركوب**.

وهنا تتطوّر السرديّة من خلال ثنائيّات أهمّها:

- **المستقبل والماضي**: فالمستقبل واضح في الأمر (أرح - اتّكئ) والنهي («لا تخف») والفعل المسبوق بلام الأمر («لينظر - «ليظنوا»). أمّا الماضي فيظهر في الذكريات («ما أكثر ما اتّكأت أنا عليك» - «ما أكثر ما حملتني».

- **الأمر والتنفيذ**: فالأمر نجده في «يا عمّ عبد الله افتح العربة»، والتنفيذ نستشفّه من «ها هو يجري ويسبقنا»، كما نجد أمرا في «استرح واجلس». ولئن لم نجد عبارة تفيد التنفيذ تصريحا فإنّنا نستنتج ذلك من بقيّة الكلام.

ج- من «أشكو من ضيق عربتي» إلى «إلى الأبد»: **الانطلاق**.

ولنا ههنا عدد من الثنائيّات أهمّها:

- **الرغبة والتنفيذ**: ونحن ندرك الرغبة من خلال الإشارة إلى تشغيل السيّارة وتغيير سرعتها «المارش والفيتيس والأوّل» والتنفيذ في «العربة تنطلق»، ثم تظهر الرغبة في تغيير السرعة «الثاني» - «الثالث» والتنفيذ في تقدم السيارة «غادرنا الشارع» - «نلفّ حول الميدان».

- **العادة والاستثناء**: فالعادة تظهر في «ليست المرّة الأولى» - «ليست الأولى»، والاستثناء في «هذه المرّة» - «لأوّل مرّة».

- **الماضي والمستقبل**: فالماضي جليّ في «نجحنا» (مرّتين) - «ليست المرّة الأولى» - «ليست الأولى» والمستقبل في «ستظلّ هكذا إلى الأبد».

2-**المقطع الجزئيّ الثاني**: من «الشوارع مزدحمة» إلى «يميتونك، يقتلونك»: **الرحلة**.

يحتلّ هذا المقطع الجزئيّ الثاني القسم الأكبر من النصّ، وتتقدّم

فيه السرديّة من خلال خمس وحدات سرديّة تتحكّم فيها جميعا ثنائيّة واحدة هي الحاجز والتجاوز.

أ- من «الشوارع مزدحمة» إلى «في يديك لحظة تريد»: **مصاعب المرور**.

الحاجز هنا مزدوج ويتمثّل من جهة في الازدحام: «الشوارع مزدحمة» - «الناس محيط» - «العيون تنصبّ... تغرقنا، تلتهمنا، يا سيدة، يا عانس، انظري أمامك». ويتمثّل من جهة أخرى في إشارة المرور: «الإشارة أغلقت» - «النور أحمر».

أمّا التجاوز فواحد: «السهم المنطلق الأخضر» - «النور يمتدّ يصبح مساحات» - «ها نحن نطير» - «بالعربة وبك أطير» - «ألامس الأرض وأطير» - «الحرية».

كما نجد ثنائيّة **الماضي والحاضر** متجسّدة في تقابلات متعدّدة تنقلنا من الماضي إلى الحاضر. فالماضي «ما أردته» - «أردت أن أكونه» يصبح حاضرا «هاأنذا الآن فيه». والماضي «ما كرهته» يصبح «لم أعد أكرهه»، والماضي «ما كان لا يعجبك» يتحوّل في الحاضر «أصبح... يعجبك» والماضي «أنت من جيل القطار» يقود إلى الحاضر «أنا من جيل العربة».

ب -من «قف» إلى «بداية لبداية أجدّ وأمتع»: **نقطة التفتيش**.

ولنا ههنا ثلاث ثنائيّات هي:

- **الحاجز والتجاوز**: فالحاجز يظهر في «قف» - «لا بدّ أن تقف» - «هنا تفتيش»، والتجاوز في «لننطلق» - «كالسهم ننطلق».

- **الحاضر والماضي**: ويتجلّى الحاضر في «نحن في طريقنا إلى خارج المدينة» - «أحبّك» - «الحاضر». ويتجلّى الماضي في «نفس حبّي لك وأنت في طريقك إلى النوم، وأنت في طريقك إلى اليقظة، وأنت تجاهد لترفع صوتك» - «أحبّك عائدا من العمل» - أخلع عنك

الحذاء والجوارب» - «الذكرى».

- **الحاضر والمستقبل**: فالحاضر ماثل في انطلاق السيّارة «إنّنا كالسيّارة ننطلق». والمستقبل ماثل في «إلى أين» - «نفاجأ» - «لا نريد أن نصل» - «باستمرار أريد أن أبدأ».

ج- من «رجل بوليس آخر» إلى «موافقا على كلّ ما يفعل»: **نقطة المراقبة**.

وتتقدّم السرديّة في هذه الوحدة من خلال ثنائيّات منها:

- **الحاجز والتجاوز**: يمثّل الحاجزَ الشرطةُ: «رجل بوليس آخر يقترب» - «رجل البوليس يشير بيده كالسيمافور» - «يقطعون الطريق»، والتجاوز يمثّله انطلاق السيّارة: «وداعا يا سيدي».

- **الحاضر والماضي**: فالماضي «كنت أخافه» يصبح «لا أخاف»، والماضي: «كان لي في بيتنا جذر» يصبح «الآن جذري معي»، والماضي «لم أضق قبلا» يصبح «أضيق الآن»، والماضي «كنّا نختلف» «كنت تصرّ» «كنت أتمرّد» يصبح «الآن توافق» «أنا موافق على كلّ ما تفعل».

- **العادة والاستثناء**: فالعادة تتمثّل في الماضي الموسوم بالاختلاف، والاستثناء يتمثّل في الحاضر ويسمه التوافق: «لأوّل مرّة توافق أن أدخّن أمامك».

- **الاستخبار والإخبار**: ونحن نجد الاستخبار في «تسأل» والإخبار في «لا يا سيّدي لا أشمّ رائحة».

د - من «املأ يا فتى» إلى «طولها مائة كيلومتر»: **محطّة البنزين**.

ونجد ههنا ثنائيّات منها:

- **الحاجز والتجاوز**: فالحاجز يتمثّل في استفهام الفتى: «يظنّ أنّ معنا ميتا» والتجاوز في «البنزين» «الزيت» فحص الإطارات، وكلّها

تسمح بانطلاق السيارة ومواصلة الرحلة، كما نجد التجاوز في «أخلِ الطريق».

- **الطلب والتنفيذ**: فالطلب متعدّد ويتّضح في «املأ... خزّان البنزين»، «ضع زيتا»، افحص الإطارات»، والتنفيذ مسكوت عنه لكنّه يفهم من السياق.

- **الاستخبار والإخبار**: والاستخبار يظهر في «رائحة؟» «ميت؟» والإخبار في «أجل، نحن على سفر» - «رائحة بنزين» - فلتمت أنت».

هـ- من «لقد خدعناهم جميعا» إلى «يميتونك، يقتلونك»: **أهل المدينة**.

ويتجلى التحوّل في ثنائيّات:

- **الحاجز والتجاوز**: ويتّضح الحاجز في «أنّى نذهب يفتح الناس أفواههم خلفنا دهشة... يسرعون خلفنا يصرخون: «الجثّة» - «يريدونك جثّة يدفنونها». «المدينة التالية هجرها سكّانها قبل أن نصل». أمّا التجاوز فيظهر في: «لقد خدعناهم جميعا» - «مستحيل، يقتلونني قبل أن يأخذوك» - «مستحيل أن أدعهم يأخذونك».

- **الطلب والرفض**: والطلب ماثل في «يريدونك جثّة يدفنونها»، والرفض في «مستحيل» (مرتين).

3-**المقطع الجزئيّ الثالث**: من «يبدو أنّ هناك خطأ مّا» إلى «رائحتك»: **نهاية الرحلة**.

وبإمكاننا أن نميّز فيه ثلاث وحدات سرديّة:

أ- من «يبدو أن هناك خطأ مّا» إلى «لم أعد أستطيع»: **اشتداد الرائحة**.

وتتقدّم فيها السرديّة من خلال ثنائيّات أهمّها:

- **الماضي والحاضر**: فالماضي يظهر في خلع الحذاء والجوارب والإلقاء بهما من النافذة، أمّا الحاضر فيظهر في «بدأت أشمّ» – «لم أعد أستطيع» (مرتين) – «تخترق» – «تتلوّى» – تكتم» – «يهربون» – «تهرب».

- **الإقبال والإدبار**: والإقبال مرتبط بالرائحة: «رائحة تخترق خياشيمي»–«تتلوّى مع تلافيف أنفي». والإدبار مرتبط بالغير: «الناس يهربون، كلّ الكائنات الحيّة حتّى الذباب تهرب، من حولنا تهرب».

ب– من «لا بد» إلى «لأبدأ أنا»: **حتميّة الفراق**.

وفي هذه المرحلة ثنائيّتان رئيسيّتان:

- **الإقبال والإدبار**: فالإقبال يتّضح في السعي إلى النهاية طواعية «لا بدّ من أن أختارها أنا». والإدبار يتّضح في العزوف عن هذه النهاية: «أكرهها» – «تكرهها» – «أموت ولا أشمّها».

- **الاختيار والإجبار**: ونحن نجد الاختيار في «أكره»، «تكره»، «أختار» والإجبار في «لا إرادة»، «لا بدّ» (ثلاث مرات)، «لم يعد هناك مناص» (مرتين).

ج– من «ولقد تركتك» إلى «رائحتك»: **الفراق**.

وهنا نجد شظايا من ثنائيّات:

- **التجاوز**: «تركتك»

- **الإدبار**: «تركتك»

- **الاختيار**: «تركتك»

نظام المقاطع:

يبدو لنا هذا النصّ ثلاثيّ الحلقات: ما قبل الرحلة – الرحلة – ما

بعد الرحلة. ومن ثمّ يمكن القول إنّ النظام الذي بنيت عليه المقاطع نظام سببيّ منطقيّ خاضع للتعاقب الزمنيّ. ومولّدته الرئيسيّة هي ثنائيّة الحاجز والتجاوز، وقد مَثَلت في كلّ مقاطعه. والمقارنة بين الوضع الأوّل والوضع النهائيّ تكشف لنا عن تقابل تامّ تجلّى في مستوى الضمائر من «نحن» إلى «أنا». ولعلّ مستوى الفواعل كفيل بإيقافنا على المسلك الذي اتّخذه النصّ للوصل بين حدّيه. على أنّ ما يمكننا استخلاصه في هذا المستوى هو أنّ الأقصوصة ذات خط بيانيّ مركزه النهاية، وتبدو الجمل القصصيّة فيه على هذا النحو:

- **التوازن**: بداية السفر.
- **الاضطراب**: الانتباه إلى الرائحة.
- **اختلال التوازن**: إحساس الراوي بالرائحة.
- **الاضطراب المعاكس**: هربه.
- **التوازن الفريد**: نهاية السفر.

وهذه البنية تختصّ بها الأقصوصة التي قوامها لحظة الانكشاف أو التنوير التي تتجمّع فيها كلّ العناصر لتكشف عن حقيقة ظلّت طوال النصّ محتجبة.

على أنّنا يمكن أن نلمح في هذا النصّ مغامرة أخرى تتجلّى لنا من خلال الثنائيّات الزمنيّة. وخاصّة منها ثنائيّة الحاضر والماضي، فتبدو لنا جملها على النحو التالي:

- **التوازن**: الطفولة (عودة الأب واحتفاء الأطفال به).
- **الاضطراب**: نشأة الخلاف.
- **اختلال التوزان**: موت الأب.
- **الاضطراب المعاكس**: عودة الوفاق.
- **التوازن الفريد**: الفراق.

والأقصوصة كلّها من هذه الزاوية مندرجة في المرحلة الأخيرة، وهي تصوّر لنا كيفيّة وقوع الفراق النهائيّ بين الابن وأبيه.

2-مستوى الفواعل:

إنّ انبناء الأقصوصة على صوت منفرد ورؤية مخصوصة يجعل دراستنا للشخصيّات والفواعل فيها قائمة على ركيزة واحدة، متلوّنة بما يريده لها الراوي من ألوان. وانطلاقا من هذه الملاحظة سنسعى إلى تحديد الشخصيّات كما تبدو في النصّ تمهيدا لتحديد الفواعل.

أ- الشخصيّات:

يمكننا أن نتبيّن في هذا النصّ اثنتي عشرة شخصية هي:

- **المتكلّم**: لا نعرف شيئا عن سماته الخَلقيّة غير أنّه شابّ، ونعرف القليل من سماته الخُلقيّة. وعلى خلاف ذلك ففي النصّ إشارات كثيرة إلى أعماله وأقواله.
- **المخاطب**: شيخ أصلع أبيض الشعر مصاب بمرض مزمن أقعده.
- **عبد الله البواب**: خادم مطيع.
- **الناس**: كثيرون، مزدحمون.
- **العانس**: فضوليّة.
- **العسكريّ**: جميل الشارب، يقوم بوظيفته.
- **الإخوة**: لا نعرف عددهم.
- **رجل البوليس**: طويل الأنف، حازم في عمله.
- **عامل محطّة البنزين**: فضولي.
- **أهل المدينة**: مصابون بالدهشة والفضول.
- **سكّان المدينة الثانية**: فضّلوا الفرار.

- **كلّ الكائنات الحيّة**: هربت.

ويمكننا أن نصنّف هذه الشخصيّات ثلاثة أصناف:

1-**العدد**: فالناس والإخوة وأهل المدينة وسكان المدينة الثانية والكائنات شخصيّات جماعيّة، وما عداها ففرديّة.

2-**التعريف**: ليس لنا من الشخصيّات المعرفة بأسمائها إلا «عمّ عبد الله البواب» أمّا سائر الشخصيّات فنكرة.

3- **الأهميّة**: الشخصيّتان الرئيسيّتان في النصّ هما المتكلّم والمخاطب أمّا بقيّة الشخصيّات فثانويّة.

وإذا وقفنا عند الشخصيّتين الرئيسيّتين وجدنا أنّ العلاقة بينهما تبدو في القسم الأوّل من النصّ ضبابيّة غائمة، ثمّ ينكشف أمرها بعد ذلك فإذا هي علاقة ابن بأبيه من جهة، وعلاقة حيّ بميت من جهة أخرى. فما هي المواقع التي اتّخذتها هذه الشخصيّات بالنسبة إلى الأعمال؟ وكيف تطوّرت العلاقات الرابطة بينها؟

ب- الفواعل:

هذه الأقصوصة برنامج انفصالي: فقد انطلقنا فيها من علاقة اتصال بين الذات (المتكلم) والموضوع (المخاطب)، وانتهينا إلى علاقة انفصال بينهما. ولئن أصيب الوضع الأول باهتزاز أحيانا فإنّ ذلك - على تكرّره - لم يغيّر شيئا من طبيعة العلاقة الاتصاليّة. لذلك يمكن أن نصوّر الوضع الأوّل على النحو التالي:

الابن ـــــــــــــــــــــ الأب

الابن

الأب

المصعد ـــــــــــــــــــــ الازدحام

البوّاب	العسكري
السيّارة	رجل البوليس
البنوّة	فتى المحطّة
الذكريات	

إن اتّصال الذات بالموضوع قد تحقّق أساسا من خلال اجتماعهما في السيّارة واختراقهما المكان في رحلة واحدة تتغيّر فيها المناظر والأشخاص. ولئن نجمت في الطريق صعوبات وعوائق كادت توقف الرحلة وتبطلها بالفصل بين الراكبَين، فإنّ تلك المحاولات جميعا منيت بالفشل («لقد نجحنا» - «لننطلق» - «وداعا يا سيّدي» - «أخلِ الطريق» - «لقد خدعناهم جميعا») إلاّ أنّ هذه العلاقة انقلبت في النهاية وغدت انفصالا:

الابن ـــــــــــــــــــــ الأب

الابن

الأب

البنوّة ـــــــــــــــــــــ رائحة الأب

وهنا نلاحظ أنّ المعارضات السابقة اضمحلّت وغابت من حيّز الفعل، ولكنّها تواصلت بطريقة غير مباشرة من خلال الرائحة. ذلك أنّ رجل البوليس وعامل المحطّة وأهل المدينتين أشاروا جميعا إلى هذه الرائحة الصادرة عن الأب. ولكن عدم إحساس الراوي بها جعلها لاغية.

إنّ الفواعل في هذه الأقصوصة على نوعين:

- فواعل ثابتة خارقة للنصّ ماثلة في جلّ مفاصله ويجسّدها المرسل - الذات والمرسل إليه - الموضوع.
- فواعل تظهر فجأة وتختفي فجأة، ومثال ذلك ما جسّد المعارضَ.

العلاقات بين الفواعل:

تتحرّك الفواعل ههنا من خلال قوانين ثلاثة:

1-**الاتصال والانفصال:** وأبرز مثال عليه علاقة الذات بالموضوع. ولكن الفواعل الأخرى تصلح أيضا أن تكون مثالا له فهي سريعة الدخول في الحركة سريعة الخروج منها.

2-**الفاعليّة والمفعوليّة:** ويظهر في علاقة الذات بالموضوع من خلال المحور الزمنيّ. فالماضي هو مجال فاعليّة الأب («رأيتك مئات المرّات تفعل» - «ما أكثر ما اتّكأت عليك» - «ما أكثر ما حملتني» - «كنت تصرّ وتلحّ أن أتنازل عن رأيي»). والحاضر هو مجال فاعليّة الابن («أساعدك في تصفيف شعرك» - «أسوّي شاربك» - «اتّكئ عليّ» - «أجلسك في عربتي وأسوق» - «تركتك») كما يظهر في علاقة الذات بالمعارضين، فهم يمرّون من الأمر إلى الانخداع، في حين يمرّ هو من الامتثال إلى الخديعة.

3-**المظهر والمخبر:** وعليه مدار الأقصوصة. فالتواصل بين الأب وابنه - وقد احتل من النصّ جزأه الأكبر - إنّما كان مظهرا، أمّا الحقيقة فهي أنّ الانفصال بينهما كائن قبل بداية الرحلة. وهذا القانون يفيدنا في فهم أقوال الراوي («لقد خدعناهم»)، وفي فهم مسألة الرائحة التي نفاها الراوي مرارا ثمّ خضع لسلطانها. وليس من شكّ في أنّه إنّما أفلح في إخراج المظهر في هيئة معاكسة للمخبر، لأنّه استعان بآليّات مخصوصة علينا أن نسعى إلى استخراجها من خلال الخطاب.

3-مستوى الخطاب:

إنّ القصّة من حيث هي خطاب وحدة، ولكنّها من خلال المحور الزمنيّ للأحداث قصّتان: قصّة طاغية هي التي تتعلّق بالرحلة بدءا وتطوّرا ومنتهى، وقصّة مندسّة هي التي تروي لنا علاقة الولد بأبيه. ومن ثمّ فإنّ للزمن في النصّ منزلة متميزة يحسن بنا أن نبدأ بالنظر فيها.

أ- الزمن:

إذا نظرنا في القصّة من حيث مدّة الحكاية جاز لنا أن نعتبرها منحصرة في يوم واحد، وإن كان النصّ خاليا من أيّ إشارة إلى الأزمنة التي دارت فيها الوقائع أو استغرقتها. ولعلّ ما يزيد التحديد عسرا أنّ الراوي كثيرا ما يعمد إلى الإضمار محدثا فجوات بين هذه الحلقة وتلك من حلقات المغامرة (بين رجل البوليس وعامل محطّة البنزين - بين عامل المحطّة وسكّان المدينة الأولى - بين المدينة الأولى والمدينة الثانية). ولكن لمّا كانت الواقعة الرئيسيّة هي الخطاب نفسه متمثّلا في الكلام الذي يوجّهه الراوي إلى أبيه فإنّ السمة الغالبة ههنا هي المشهد.

غير أنّ قصّتنا هذه ليست فقط قصّة رحلة بالسيّارة، ولكنّها أيضا قصّة متّصلة بالماضي اتّصالها بالمستقبل. لذلك تداخلت فيها الأزمنة وتشابكت، ولكنّ عمودها الفقريّ هو الحاضر أي الرحلة. ولئن كان زمن الرحلة يتقدّم فإنّ زمن قصّة الماضي لا يخضع لنظام واضح (تسوية الشارب - الاستصحاب إلى الطبيب - حمل الطفل - الاستصحاب في السيارة - الطفولة وعودة الأب من العمل - الخوف من الأب - الاختلاف والتمرّد). وكذا زمن المستقبل (سنرحل - سأساعدك - سأمشّط - سنظلّ - مستحيل أن أدعهم). إنّ ترتيب الأزمنة يقوم على المراوحة بينها. فنحن نتقدّم ونتأخّر ونستشرف المستقبل. ومن خلال هذه الحركة اللولبيّة يتقدّم النصّ.

ولعلّ قيام النصّ على الحاضر والماضي أساسا قد تجلّى في الخطاب من خلال صيغتين: فقصّة الرحلة أي الحاضر يسيطر عليها القصّ الإفراديّ أمّا قصّة العلاقة بين الراوي وأبيه أي الماضي فيسيطر عليها القصّ المؤلّف («ما أكثر ما حملتني» - « ترتدي دائما ما يجب» - رأيتك مئات المرّات» - «ما أكثر ما اتّكأت أنا عليك» - «كنا نختلف»...). ولا نعثر على القصّ الإعاديّ إلاّ في النهاية حين يتكرّر فعل «ترك» ستّ مرّات. فكأنّنا إزاء ماض متكرّر وحاضر منفرد استثنائيّ قد بلغ من الشذوذ حدّا جعل الفعل الواحد في النهاية يعاد ذكره في الخطاب مرارا.

ب- أساليب القصّ:

ذكرنا أنّ النصّ يهيمن عليه صوت فريد يغطّي على ما عداه هو صوت الراوي. والخطاب من هذه الجهة حوار أحاديّ الطرف (مونولوج) يوجّه تارة إلى الأب وأخرى إلى العسكريّ وعامل المحطّة. والراوي يطمس كلام الغير ويقدمه لنا أحيانا من خلال صوته هو: («من هذا؟ أين بطاقته؟» -«رائحة؟ ماذا تقول؟ ميت؟»). ولا يشذّ الخطاب عن القاعدة إلاّ في حالة واحدة، حين نجد فعل «قف» مسبوقا بمطّة الحوار، وإن كان بإمكاننا أن نفسّر هذا الشذوذ بالقول إن الكلمة مكتوبة والراوي هو الذي قرأها، بدليل أنّ السيّارة كانت تسير آنئذ، حتّى أنّ الراوي قال:«لا بدّ أن نقف».

وفي غضون هذا الحوار الأحديّ ترد مقاطع سرديّة («ها هو يجري ويسبقنا» - «المارش والفيتيس والأوّل»، العربة تنطلق، الثاني، غادرنا الشارع، الثالث نلفّ حول الميدان» - «الإشارة أغلقت» - «رجل بوليس آخر يقترب» -«المدينة التالية هجرها سكّانها قبل أن نصل»). وإذا كان السرد يضفي على كلام الراوي شيئا من الموضوعيّة فإنّ

الإشارات الوصفيّة فيه تميل به إلى الذاتيّة («لست بالغ الأناقة» - «أقارب مملّين» - «جميل شاربك» - «يا وغد» - «السافل»).

إنّ هذه الأساليب قد انصهرت جميعا في صوت الراوي، فأصبح السرد يظهر عند الحديث عن الخارج أساسا في حين يأتي الحوار والوصف خاصّة لإبراز باطن الراوي ونظرته إلى الأشياء.

ج- أنماط الرؤية:

هذا المتكلّم من بداية النصّ إلى نهايته لا اسم له ولا سمات مخصوصة تميّزه، ولكنّ شخصيّته ينمّ عنها كلامه. وهذا الكلام هو الذي يعرّفنا به. وهذا الراوي لا شأن له ببواطن الشخصيّات الأخرى، وإنّما هو يصف منها أفعالها وينقل أقوالها. ولكن هذا يصحّ في الظاهر بالنسبة إلى كلّ الشخصيّات ما عدا الأب. فالراوي «يعرف صوته»... إلاّ أنّ المتأمّل بعين التحقيق يرى أنّ هذه الأوصاف غير خارجة عمّا علق بسائر الشخصيّات، لأنّها لا تصوّر حقيقة الأب بقدر ما تصوّر الراوي، والمثال الواضح على ذلك صورة الأب ورأسه تتمايل، والراوي يعدّ ذلك موافقة، أو الراوي يدخّن أمام أبيه الصامت فيعدّ صمته دليلا على عدم اعتراضه.

ومقابل هذا نجد الراوي متحدّثا عن باطنه، فهو «يحبّ» و«يفرح» و«يدّعي» و«يسمع» و«يسعد» و«يتلوّى جذلا» و«يكره» «ولا يستطيع التحمّل»... هذا الراوي هو الذي من خلاله نسمع كلام الشخصيّات ونرى أعمالها وملامحها. وهذه الرؤية وإن كانت مثالا من الرؤية المصاحبة فإنّها رؤية من خلال عدسة محرّفة للأشياء.

إنّ هذا يصلنا من جهة بما انكشف لنا في مستوى الفواعل من أنّ الراوي هو الشخصيّة الرئيسيّة، ويصلنا من جهة أخرى بمجال الدلالة، إذ أنّ الواقع الماثل أمامنا لا يعدو أن يكون واقعا ذاتيّا يجسّد

موقفا محدّدا علينا أن نفحص عن أبعاده.

4-مستوى الدلالة:

عمد الكاتب في هذه الأقصوصة إلى حذف الأسماء والاستغناء عنها ما عدا البواب «عبد الله»، وهو اسم جامع يمكن أن يطلق على كلّ الناس. وكأنّنا بذلك نواجه وقائع - ماديّة ونفسيّة - لا ترتبط بأشخاص محدّدين ولا بأمكنة مخصوصة ولا بأزمنة معلومة. ومن هنا يمكن أن نلمح تحت إهاب هذا النصّ نصوصا أخرى تشدّه إلى منظومة أدبيّة واسعة.

1- **أدبيّا**: يبدو النصّ مشدودا إلى موقفين أحدهما يلخّص بالمثل السائر «من أشبه أباه فما ظلم». ويقوم شاهدا على الآخر قول القائل:

إنّ الفتى من يقول ها أنذا ليس الفتى من يقول كان أبي

وبين إقرار التواصل وإعلان البداية يتحرّك الأدب كلّه، إذ هو من جهة يكتسب كينونته من اندراجه في سنّة سابقة له، ولكنّه من جهة أخرى يستمد خصوصيّته من خروجه على تلك السنّة وشقّه عصا الطاعة عليها. ونصنا هذا بين مملكتين: القصّة القصيرة والمسرح. تضيق عنه القصّة ولا تتّسع له المسرحيّة. ولعلّه ملتقى أشكال لأنّه يعالج قضيّة تبدو أزليّة.

2-**نفسانيّا**: تأخذنا القصّة من موقف إلى نقيضه، ومن إقرار بالتلاصق بين الابن وأبيه ورضا من الابن بالبقاء تحت غطاء الأب، إلى انفصال بينهما تجلّى في قرار الابن وتركه أباه وحيدا في سيارة غدت قبرا له ولحدا. والقصّة بهذا المعنى تحملنا عنوة إلى صورة الأب ورمزيّته في علم التحليل النفسيّ، فهو عند فرويد رمز التكوين والامتلاك. ومن ثمّ فإنّه صورة الكبت والإخصاء بالنسبة إلى الابن. وبذلك فإنّ كينونة الابن لا تتحقّق إلاّ بقتل الأب. ولئن كان أبو

الراوي ميتا قبل بداية القصّة، فإنّ هجر الراوي له وتركه إيّاه وقد انغلقت عليه السيّارة يعني تكريس الموت عن طريق الإفراد والإبعاد.

3- **اجتماعيّا**: تقدّم لنا الأقصوصة صورة من اتّحاد الابن وأبيه بما هما عنصران مكمّلان للأسرة، وهي الوحدة الاجتماعيّة الدنيا. والولد يصرّ على اصطحاب أبيه ويشير إلى أنّ اتّحادهما ماض (الطفولة-زيارة الطبيب-زيارة الأقارب) وحاضر (الرّحلة) ومستقبل (سنظلّ هكذا إلى الأبد). ولكنّ هذا الظاهر يخفي تفكّكا فالصّراع قديم بينهما واختلاف طبيعة كلّ منهما يؤول إلى انفجار العلاقة بينهما في النهاية، وكأنّه صورة من انفجار البنية الاجتماعيّة كلّها. فالنصّ يتراوح بين تهادن الأجيال الذي يشي بالتواصل والتبعيّة، وصراع الأجيال وهو ينضح بمعاني المجابهة والقطيعة.

4- **حضاريّا**: تشدّنا رمزيّة الأب إلى التراث بكلّ ما يعنيه من قيم متوارثة عليها مدار الهويّة الجماعيّة. والتصاق الابن بأبيه وحمله معه حيثما ذهب ودفاعه عنه دليل على الانشداد إلى التّراث والذوبان فيه: «تريد أن أكون أنت، وأريد أن تكون أنا، تطابقنا» «تطابقنا تماما أيّها العزيز حتّى أصبحت رائحتك هي رائحتي»، «أنت أنا، أنت تاريخي وأنا مجرّد حاضرك». إلاّ أنّ انصراف الابن عن أبيه دليل على افتراق طريقيهما. وكأنّ هذا الابن -رمز الحاضر والمستقبل- قد خلع عن كاهله نير أبيه. وإذا نحن ندخل النصّ من باب الأصالة ونخرج منه من باب المعاصرة. والنصّ بهذه الطريقة لا يحاول التوفيق بين الاتّجاهين ولا يميل إلى السير في الطريق القديمة، لأنّ التّراث عنده ميت، وإنّما ينادي بوجوب طرح هذا التّراث وشقّ طريق بكر نبني بها المستقبل.

5- **سياسيّا**: على الرغم من أنّ النصّ خال من أسماء الشخصيّات والأمكنة والتحديد الزمانيّ، فإنّه لا يناقش قضيّة أزليّة ذات صبغة

إنسانيّة شاملة. ذلك أنّ الرمز الأكبر والأكثر وضوحا للأب هو السلطة. ونصّنا ينوس بين ماض سمته سلطة الأب المطلقة وحاضر سمته سلطة الابن، وإن جاءت في نهاية النصّ باعتبارها دالّة على بداية التمرّد والإرادة، بعد الخضوع والخنوع.

وقد جاء في هامش الصفحة الأولى من القصّة أنّها كُتبت في جوان 1970، وإن أخذنا هذا التاريخ مأخذ التسليم بدا لنا أنه بالغ الأهميّة، لأنّه يمثّل الذكرى الثّالثة للهزيمة ورمزها عبد الناصر. وبعد هذا التاريخ بثلاثة أشهر مات عبد الناصر. أما إذا وضعنا التاريخ موضع الشك فإنه يمكن أن يكون وجهاً من وجوه المكر الأدبي الذي يدعو إدريس إلى إخفاء حقيقة هي أنه كتب نصه بعد وفاة عبد الناصر. ومن هنا يكون الأب الميت هو عبد الناصر نفسه. على أننا إذا صدّقنا المؤلف قلنا إن النص يقف بين ماض ينكره ومستقبل يرجوه، وكأنّه تنبّئيّ (prémonitoire). إنّه نصّ يصنع التاريخ ولا يكتفي بتسجيله، إذ هو ينتصر لقوى التغيير الناشئة على عالم السّلطة التقليديّة.

إنّ هذه القراءة السياسيّة تجعل أقصوصة «الرحلة» ملتقى لبعدين يبدوان متناقضين:

- البعد التمرّديّ على السّلطة.
- البعد الرمزيّ الذي تتلفّع به الأحداث والشخصيّات.

والحقّ أنّ هذين البعدين غير متناقضين، ذلك انّ النصّ يريد أن يُخرج لنا هذه السلطة وقد أصابها الخراب فماتت، ولكنّ النّاس ظلّوا يتصوّرونها حيّة. فهي لا تُواصل «البقاء» إلاّ بفضل الوهم المستبدّ بالأذهان. ومن ثمّ فإنّ النصّ لا يدعو إلى الثّورة وإنّما يحثّ على الإدراك والوعي لأنّ سيّارة السّلطة في مصر عند كتابة هذا النصّ لم تعد قادرة على الرّحيل في مسار التّاريخ.

الخاتمة

إنّ هذه الرّحلة التي قمنا بها في مناهج التّحليل السرديّ تستدعي منّا -وقد أتينا على نهايتها- أن نبدي بعض الملاحظات التي نراها مفيدة للتعامل مع هذا الكتاب ومع مناهج التحليل في آن واحد. فهذا الكتاب لا يطمح إلى التعريف الشامل بهذه المناهج، وإنّما يهدف أساسا إلى تقديم مادّة ضروريّة للدّارس يستطيع من خلالها أن يباشر النصوص السرديّة، قديمها وحديثها، وأن يقف على مقوّماتها وخصائصها، ويستجلي أهمّ أبعادها.

ولكنّ هذا الكتاب -وإن كان أداة للعمل- لا يُقدّم مع ذلك «وصفة» يُمكن أن تُستخدم في كلّ النصوص، وتؤدّي في كلّ مرّة إلى النتائج نفسها. فهو في مرحلته الأولى يبسط القول في هذه المناهج، ويعرّف بها تعريفا يسعى إلى الوضوح رغم إيجازه. فنجد فيه صورة من الجهود التي بُذلت منذ مطلع القرن التاسع عشر لاستنباط طريقة «علميّة» لمباشرة النصّ السرديّ اعتمادا على مفاهيم دقيقة وآليّات مضبوطة. نعم، إنّ هذه المناهج تتقارب أحيانا وتتباعد أخرى، ولكنّها في الحالات جميعا محاولات غير مكتملة لمقاربة النصوص السرديّة ودراسة «سرديّتها» باعتبار كلّ منهما مظهرا آنيّا محدودا لخصيصة زمانيّة غير محدودة.

ولهذا فإنّ الانتقال إلى المرحلة الثّانية -مرحلة معالجة النصوص- لا بدّ ان يُثير عدداً من التساؤلات. ذلك أنّ العلاقة بين قسمي الكتاب

ليست علاقة نظريّة بتطبيق. فهذه المناهج التي استعرضنا لا يدّعي أيّ منها الإلمام بالنّصوص من كلّ جوانبها واستنفاد القول فيها. ولذلك فإنّ «وحدة المفاتيح» لا تُلغي تعدّد وجوه استخدامها. كما أنّ وجود المفتاح في ذاته لا يُغني عن اليد التي توظّفه والذّهن الذي ينتقيه ويضبط مجال الإفادة منه.

إنّ هذا الوضع المخصوص هو الذي يُضفي على تحليل النصوص السرديّة صبغة اللّعبة والمغامرة في آن واحد. فهو لعبة لأنّ المرء يدخل عالم النصّ كما يدخل قصرا متعدّد الأجنحة والأروقة والغرف أوّل مرّة، وإذا أراد ان يجول فيه مغمض العينين، فإنّه يتعيّن عليه أن يبحث عن النظام الذي قام عليه القصر، وعن عدد ما فيه من أجنحة وأروقة وغرف، وعن العلاقات الرابطة بين تلك الأجزاء. وهو في سعيه ذاك ربّما أخطأ، إلاّ أنّه لا يفتأ يعيد الكرّة حتّى يبلغ مبتغاه أو يرجع كليلا حسيرا. والنّصوص كالقصور بعضها ينكشف تخطيطه بيسر، وبعضها يحتاج إلى مداورة ومداومة وتحيّل. وما المناهج من هذه الجهة إلاّ طاقات يتزوّد بها الباحث حتّى لا يقرأ نصّه مغمض العينين.

وتحليل النصوص السرديّة مغامرة لأنّ الباحث لا يصل من هذا التحليل إلى نتائج قطعيّة نهائيّة، ولا ينبغي أن يكون هدفه أن يقول في هذا النصّ أو ذاك القول الفصل. فهذه المناهج، وإن كانت واحدة في الأصل، تمنح الدّارس إمكانيّات متجدّدة بتجدّد النصوص والظروف «والثقافة» التي يدخل بها النصَّ، و«المهارة» التي تكوّنت له في تقصّي البنى الكامنة خلف متاريس الألفاظ والجمل والصور والعلامات.

وبهذا نجد أنفسنا إزاء مسألة معقّدة متشعّبة: فهذه المناهج ضروريّة لفهم مكوّنات النصّ السرديّ ومواصفاته، ولكنّها لا تُؤدّي

إلى نتائج واحدة إن طبّقها عدد من الدّارسين على نصّ واحد.

ومن ثمّ تنجو هذه المناهج من «تهمة» تسطيح النصوص وتنميط المقاربات. ولنا في المنهج النصّانيّ خير دليل على ذلك، إذ هو يحتفل بالتشابك بين المصطلحات التي تتآلف وتفترق وتولد وتموت وفق إيحاءات ينفعل في تقاطعها النصّ والقارئ بحسب «كثافة» اللّحظة القرائيّة، وبحسب الرصيد الثقافيّ الذي يقتحم به النصّ، وبحسب الدوافع التي تتحكّم في القراءة، والمقاصد التي يُراد بلوغها في تحليل النصّ السرديّ.

على أنّنا لا نريد أن نختم هذا الكتاب دون أن نذكّر بأمرين: أوّلهما أنّ التحليل يتجاوز دائما المنهجَ، فبقدر ما يفتح المنهج آفاقا للقراءة، تُسهم القراءة في تطوير المنهج وزحزحته عن «مواقعه»التقليديّة، لأنّ في المنهج الكثير من ثبات المؤسّسة ووقار السنّة، أمّا القراءة ففيها حرارة الكشف وألق الدهشة. ولذلك عُدّت القراءة المولّدة كتابة للنصّ جديدة، ولذلك أيضا كانت القراءة الحقيقيّة عملا لا يُعاد ولا يُستعاد.

وأمّا ثاني الأمريْن فهو أنّ المناهج الحديثة، وإن كانت نتاج إطار مكانيّ وزمانيّ محدّد، وخلاصةَ تراكم فكريّ وثقافيّ معيّن، ينبغي التعامل معها بوصفها رصيدا إنسانيّا عامّا. ولا يعني هذا أنّها صالحة لكلّ زمان ومكان، وإنّما يعني انّها تَسِم الآن مرحلة من مراحل تطوّر الفكر الإنسانيّ. فهي من حيث هي ظاهرة تاريخيّة لا مفرّ لها من التطوّر، ولكن من حيث هي حصيلة معرفيّة ينبغي أن تُراعى ويُؤخذ بها في كلّ تطوير ممكن لطرائق معالجة النصّ السرديّ. وإذا كنّا لا نقرّ بأن تُوصف هذه المناهج بأنّها «وافدة»، فلأنّنا نؤمن بأنّ المعرفة المستحدثة أيّا كان مصدرها يمكن أن تجعلنا أكثر معرفة بماضينا وأقدر على نحت ملامح مستقبلنا.

الفهرس

المقدّمة.....5

الفصل الأوّل: المنهج الشكلاني.....11

الفصل الثّاني: المنهج الإنشائيّ (1).....29

الفصل الثّالث: المنهج الإنشائيّ (2).....43

الفصل الرّابع: المنهج النصّاني.....65

الفصل الخامس: تحليل نصّ "مثل الأسود وملك الضّفادع.....77

الفصل السّادس: تحليل خبر" محبوبة جارية المتوكّل" للنويري....99

الفصل السّابع: تحليل "المقامة الخمريّة" للهمذاني.....121

الفصل الثّامن: تحليل أقصوصة "الرحلة" ليوسف إدريس.....147

الخاتمة.....171

تحليل النصّ السردي

بين النظريّة والتطبيق

أ. د. محمّد القاضي

يهدف هذا الكتاب أساسا إلى تقديم مادّة ضروريّة للدّارس يستطيع من خلالها أن يباشر النّصوص السّرديّة قديمها وحديثها، وأن يقف على مقوّماتها وخصائصها ويستجليَ أهمّ أبعادها.

ولكنّه -وإن كان أداة للعمل- لا يقدّم «وصفة» يُمكن أن تُستخدم في كلّ النّصوص، وتؤدّي في كلّ مرّة إلى النتائج نفسها. فتحليل النّصوص السّرديّة مغامرة، لأنّ الدّارس لا يصل من هذا التّحليل إلى نتائج قطعيّة نهائيّة، ولا ينبغي أن يكون هدفه أن يقول في هذا النصّ أو ذاك القولَ الفصلَ. فهذه المناهج، وإن كانت واحدة في الأصل، تمنح الدّارس إمكانيات متجدّدة بتجدّد النّصوص والظّروف و«الثّقافة» الّتي يدخل بها النصّ، و«المهارة» الّتي تكوّنت له في تقصّي البنى الكامنة خلف متاريس الألفاظ والجمل والصور والعلامات.

إنّ المناهج الحديثة، وإن كانت نتاجَ إطار مكانيّ وزمانيّ محدّد، وخلاصةَ تراكم فكريّ وثقافيّ، تتطلّب التعامل معها بوصفها رصيدا إنسانيًا عامًا. ولا يعني هذا أنّها صالحة لكلّ زمان ومكان، وإنّما يعني أنّها تسم الآن مرحلة من مراحل تطوّر الفكر الإنسانيّ. وإذا كنّا لا نُقرّ أن توصف هذه المناهج بأنّها «وافدة»، فلأنّنا نؤمن أنّ المعرفة المستحدَثة أيّا كان مصدرها يُمكن أن تجعلنا أكثر معرفة بماضينا وأقدر على نحت ملامح مستقبلنا.

المؤلّف

Masciliana Editions