مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (24) العدد (17)2002
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Human Sciences Series Vol (24) No (17) 2002

السيرورة الجماليّة في الرواية

الدكتور علي نجيب ابراهيم*

(قبل للنشر في 2002/5/15)

□ الملخّص □

غاية هذا البحث اختبار مفهوم السيرورة الجماليّة للنصّ الروائي ومحاولة للإجابة عن التساؤل الآتي : إلى أيّ مدى يُسهم تحليل أشكال السيرورة الجماليّة في إغناء فعل القراءة والتذوُّق الجمالي للنصّ الروائي ؟ و من ثَمَّ نبعت ضرورة التعريف الدقيق للمفهوم المذكور بُغية تمييزه عن المفهومات القريبة منه ، أو المتقاطعة معه كمفهوم الحبكة ، والحدث ، والعُقدة وغيرها وقد حرصْنا – في سبيل ذلك – على الربْط المنهجي بين الوصف والتحليل ، وعلى استقاء الأحكام والمعايير النقديّة من النصوص الروائيّة ذاتها .

واستناداً إلى الطريقة الوصفيّة – التحليليّة اعتمدنا ثلاثة مناحٍ في دراسة أشكال السيرورة الجماليّة للنصّ : المنحى اللغوي ومنحى الشكل الخارجي ، ومنحى الشكل الداخلي . وأبْرزنْا داخل كلّ منحى النقاط الجوهريّة التي وجدنا أنّها تُعزِّز تذوُّقاً أفضل للفنّ الروائي . ورُبّما أمكن بعد ذلك الإفضاء إلى تصنيف موضوعي لأشكال السيرورة الجماليّة في الرواية العربيّة

*أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية –كلية الآداب–جامعة تشرين – اللاذقية – سورية .

مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (24) العدد (17)2002
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Human Sciences Series Vol (24) No (17) 2002

Le Processus esthétique du roman

Dr. Ali Najib Ibrahim*

(Accepted 15/5/2002)

□ Resumé □

Le processus esthétique du roman est un concept qui aide à bien concevoir le mouvement du texte romanesque dans le temps fictif . C'est a travers ce temps que les événements progressent et atteignent leur fin prévue par le romancier . Il serait donc indispensable de savoir comment les différents constituants du roman se complètent dans le courant de la narration, de sorte que chaque élément contribue à enrichir le rythme général du roman . Deux procédés méthodiques seront adoptés pour bien cerner le développement du texte :

1- La description du processus esthétique et la mise en relief des facteurs qui déterminent son itinéraire .

2- L'analyse du processus esthétique dont l'ordre et l'organisation des parties qui constiuent le tout du roman, révèlent le style du romancier, et sa méthode créatrice .

Grâce à ces deux procédés qui seront appliqués sur des romans arabes donnés, nous aurions la possibilité de définir le processus esthétique du roman, et de montrer les points qui le distinguent d'autres termes tels que l'intrigue, l'action, le noeud, et le dénouement . Ainsi l'acte de lecture s'ouvrirait-il sur un horizon plus vaste et plus riche .

***Maitre de conférences à la section d'Arabe, faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Tichrine - Lattaquié, Syrie**

تعريف مصطلح السيرورة الجماليّة

مصطلح **السيرورة الجماليّة** le processus esthétique واحد من ثلاثة مصطلحات اعتمَدْناها في تحليل النصّ الروائي هي: **السيرورة الجماليّة ، والخصائص التقنيّة ، والمُثُل الجماليّة .**

على الرغم من أنّ المصطلحات الثلاثة مترابطة ترابُطاً عضويّاً يعكِس وحدة النصّ المدروس ، يظلُّ كلٌّ منها متميِّزاً يُفضِي استخدامه في دراسة النصّ إلى نتائج تُكمِل نتائج المصطلحَيْن الآخرَيْن ، لكنّها لا تتطابق معها . لذا يُمكِن أن نعرِض كُلّ مصطلحٍ على حدَة لِنعرِف ، من بعد ، أهميّته النقديّة ، ومدى فاعليّته التطبيقية . فما السيرورة الجماليّة إذاً ، وكيف تمّ استنباطها ؟

سيرورة النصّ هي حركته في الزمن المُتخيَّل حيث تتطورّ الأحداث والمواقف ، وتؤول إلى نهايتها التي يروم الكاتب أن تكون نتائج منطقيّة لِتلك الحركة ، أو مُتَساوقةً معها على نحْوٍ مّا . وتتطوُّر الأحداث يقتضي تَوافُر مجموعة من مبادئ التأليف والتنسيق التي تُشدُّ عناصر الحركة وأجزاءها إلى تيَّارٍ واحد . إذ ما دام كُلُّ نصٍّ مبنيّاً من تَوَاشُج جملة من العناصر ؛ فمِن الطبيعي أن تكون العلاقات المُتَطوِّرة عبْر حركة النصّ مرهونةً برؤية الكاتب المُنطوية على مزيجٍ من الفِكْر والشَعَور والذَّوْق أي على طريقة في فهْمِ الوجود ، واستيعاب ظواهره الجماليّة . وعلى هذا ، فهي علاقات جماليّة تجمعها الذائقة ، وينسجها الخيال . وهو معلومٌ أنّ طرائق تصميم بِنْيَة النصّ – أيّاً كان نوعه – كثيرة ومُتباينة تباينُ الرُّؤى الجماليّة للكُتّاب ، وإن هي استندت – في أغلب الأحيان – إلى نُموذجِ بناءٍ عام تنضوي تحْته أجناس النصوص السرديّة المتنوِّعة .

إذاً فالسيرورة الجماليّة تُتيح معرفة إيقاعات النصّ مُفْرَدةً ومُتّحِدة ، كما أنّها تكشِف الضوابط التي تحكم توزيعها . و هذا يعني أنّها – لِكونها مجالاً للتّحوُّل الدائم – ليست حالاً ثابتة ، بل هي صيرورة مُركَّبة لا يُمكِن أن تتوقّف عند الإلمام بالأحداث وبظروف الأبطال وخطّة تأليف الحبكة ، بل تتعدّى ذلك كُلّه إلى اكتشاف ما هو موجود وراءه من أُسُسٍ مرْئيّة أو غير مرْئيّة بعضها خارجي وبعضها داخلي ، إلاّ أنّها جميعاً تدُلُّ على أسرار تَطوُّر النصّ . وهنا تتلازم –على صعيد التحليل النقدي – خُطوتان منهجيّتان :

أ – **وصْفُ السيرورة الجماليّة ، وإبرازُ العوامل التي تُحدِّد اتّجاهها .**

ب – **تحليل السيرورة لِتَبيُن أُسلوب الكاتب في بنائها .**

هاتان الخُطوتان ضروريّتان لأنهما تساعدانِ في رسْم الحدود التي من شأنها أن تُوضِح الفرْق بين مُصطلح السيرورة الجماليّة ، ومُصطلحات معرفة مُجاوِرة له ، قد يتبادر إلى الذِّهن أنَّها تَحلُّ محلّه ، كمُصطلح **الحبْكة** l'intrigue ، **والحبْكة المُركَّبة** le complexe ، **والحدَث** l'action، **والعُقْدة** le noeud . والواقع أنَّ هذه المُصطلحات مُتَداخِلة ، ولكنّ تَداخُلها لا يعني أن يحلّ أحدها محلّ الآخر أو يعّوض عنه ، ولا سيّما وأنّ ثمّة مدلولاتٍ دقيقة لا تسمح بذلك . فَمع أن الحبكة تُسهّل الإمساك بِحركات القصَّة ، ومراحل التغيُّر الناتجة عنها (حركة تَغيُّر وضْع الإنسان من حالٍ إلى حال ، وحركة الإنسان نفسه ، وحركة تَغيُّر فهْمِنا له) ، فقد لاحظْنا من خلال التطبيق أنّها لا تستجيب دوماً لِتحليل سيرورة نصٍّ روائي غير قائمٍ على مبدأ التسَلْسُل المنطقي للأحداث . ومع أنّ الحركة تتولّد من احتدام الصراع بين المواقف المتناقضة ، يبقى اصطراع أفكار الشخصيّة الداخلي خارجاً عن إطار الحبْكة النفسيّة وكذلك عن إطار الحبكة الفلسفيّة بِمفهومها التقليدي .

وإذا كانت الحبكة المُركَّبة من المُصطلحات القريبة من السيرورة الجماليّة ، فهي تشمل ثلاثة مفهومات مُستنبَطة أصلاً من النصّ المسرحي ، ومن المُمكن تطبيقها على الرواية ، وفنّ السينما . والمفهومات الثلاثة هي :

1– **النصّ البسيط** le texte simple الذي يُسفِر الموقف الأوَّلي فيه عن سِلْسِلَةٍ من النتائج المُتعاقِبة في اتِّجاهٍ زمني خَطِّي linéaire .

2– **النصّ المُتَشابِك** le texte implexe الذي يُسفِر الموقف الأوَّلي فيه عن سِلْسِلة من النتائج تتبع منه وحده ، ثُمّ تتفرَّع وتَتَشابك مُحْتفِظةً تارةً باستقلالها الخاص ، أو مُتَبادِلةً التأثُّر والتأثير فيما بينها تارةً أُخرى .

3– **النصّ المُعَقَّد** le texte complese الذي تنطلِق فيه عِدَّة مواقِف مُسْتقِلَّة منذ البداية ، إلاّ أنَّ النتائج التي تُسفِر عنها

تَتَداخل وتتشابك تشابُكاً مُعقَّداً . (1)

وبِصرْف النظر عن المُصادفة التي تفرِض وجودها على مصائر الشخصيّات في النصّ المُعقَّد ، نجِد أنَّ الحبْكة المُركّبة تُضِيء جانباً كبيراً من حركة النصّ المُنْطلِقة من الموقف الأوَّلي إلى المواقف الأكثر تعقيداً . ومع هذا فهي لا تحتفل بِمُلاحقة الخيْط الخفيّ الذي يُوَجِّه مُنْحى أو مُنْحنيات تَطوُّر حركة النصّ ذاتها ، بِقَدْر ما تُرَكِّز على تَفَرُّعات المواقف وتَشابُكِها . وحين نذكر مُنْحنى النصّ نعني المنظومة الزمنيّة للأحداث داخِل العلاقات الجماليّة المُتفرِّعة التي تُكوِّن مَتْن النصّ بالمعنى الأرسطي لِمُصطلح (fabula) أو عالَم النصّ (la diégèse) الذي تُعرِّفه " آن سُوريو " Anne Souriau بِأنّه عمليّة القَصّ ومُحتواها. إنه إذاً العالَم المُصَوَّر في العمل الأدبي بِمعْزِلٍ عن طبيعة العلاقة التي تربطه بالعالَم الواقعي . (2)

أمّا الحَدَث فهو العمليّة التي تتمظْهر بِمُساعدتها قُوّة مُعيّنة ، ماديَّة أو روحيّة ، وذلك من خلال أدوار الشخصيّات الروائيّة وأفعالها . وهذا ما يتفاعل داخل المَتْن الذي يُوَلِّد إيقاع المبْنى le sujet أو المبْدأ الأساسي للنصّ الروائي . وعليه فإنّ الحَدَث يُتَرْجِم التوتُّر الداخلي في النصّ إلى فِعْل . بينما تُبيِّن السيرورة الجماليّة حركة انتقال التوتُّر الكُلِّي إلى أفعال على المِحْور الزمني للنصّ المدْروس . ولئن كان المُصْطلَحان على هذه الدَّرجة من التقارُب ، فهما غيرُ متطابقَيْن . إذ لو كانا كذلك لَصارت الرواية مجرَّد أحداثٍ مسرودة ، وَلَمَا تميَّزت رواية عن رواية أخرى على مستوى الأسلوب و طرائق التأليف .

و يلتحِم مُصطلح العقدة مع مصطلح الحدَث ؛ لأنّه يُجسِّد نقطة قصوى من نِقاط تَصاعُدِه حيث تُحدِّد القوى المُتشابكة فيها وِجهةَ التوتُّر الأساسي للنصّ . كما يلتحم أيضاً بمصطلح الحلّ le dénouement الذي يُعلِن عن انفراج المواقف المُتأزِّمة المُولِّدة للتوتُّر . وهكذا تُشكِل المُصطلحات الثلاثة مراحل مُتعاقبة في زمن النصّ تشملها السيرورة الجماليّة وتُفسِّر عِللَ حركتها المُتغيِّرة أو المُترجِّحة بين السُّرعة والبطء . ومن ثَمَ فهي عناصر من إيقاع النص الذي تسْبُره السيرورة الجماليّة وتكتشِف أبعاده الظاهرة أو المُسْتترة .

كذلك تختلف السيرورة الجماليّة عن مفهوم " البنية النموذجيّة " للنصّ السردي (3) المُستقَى من دراسات " فلاديمير بروب " V. Propp . فهو يُرجِع حركة القصّة إلى هذه البنية بوصْفها نِظاماً مُغْلَقاً تحكمه ثلاث أحوالٍ هي : تَوازُن أوَّلي – اختلال التوازُن – تَوازُنٍ جديد . وما اختلال التوازن – في جوهره – سوى البنية المُجرَّدة المُكوِّنة ممَّا يدعوه أصحاب مذهب التحليل البنياني النفساني psychanalyse structurale بِـ " النِّزاع والتصفية " : فالنِّزاع التمهيدي بين كائنَيْن مُتفاوِتَيْن ، مُجتمِعيْن مُؤقَّتاً ، يُختزَل – في رأي " كلود ليفي ستروس " C. L. Strauss – بإقصاء الكائن الأضعف (أ ¹ ب) للوصول إلى التَّصفِيَة النهائية عبْر تَسلْسُل الأحداث . ولِهذا التسلسل أُصول ومبادئ يُميِّزها " آندريه نييل " A. Niel كالآتي : (4)

أ – النزاع بين الحياة والموت الذي تُخْتَزَل ثنائيته بطريقتين :

· هابطة مأساويّة تُولِّد انحساراً ،

· أو صاعدة سحريَّة تُولِّد اتِّساعاً .

وقد يكون النزاع نائساً بين الإخفاق والنجاح .

ب – العِراك الذي تتناوب فيه أوقات الاتِّساع ، وأوقات الانحسار .

ج – الصفِيَة التي تعني زوال أسباب النزاع ، ومُسوِّغاته الأخلاقيّة أو الاجتماعيّة أو غيرها .

وهكذا تكون لذَّة الاختزال والتصفية الراسخة في النفس البشريّة " مازوخيّة " masochiste (عند تصفية الأنا) ، و" ساديّة " sadiste (عند تصفية الآخر) ، و قد تكون الاثْنتَيْن معاً . وفي النهاية يستخلِص " نييل " أنَّ هذه التصفية تُشَكِّل موضوعاً لِقِصَص العالَم كلِّها . والحال أنَّنا نُصادِف نصوصاً سرديّة تخرج عن نطاق " النِزاع التصفية " ، و هي – بالتالي – خارج البنية المُجرَّدة للنصّ المُغْلَق le texte clos وإذا كانت الرواية التقليدية قد قدَّمت أنماطاً من هذه البنية – بِحُكْم أنَّ الساديّة المرتبطة باسم الكاتب الفرنسي " المركيز دوساد " (1740 – 1814) تُجسِّد الشرَّ في صُور بالغة القسوة غايتها تهييج الشهوة من خلال تعذيب الضحيّة ، والمازوخيّة المرتبطة باسم الكاتب النمساوي " سوشير – مازوخ " (1836 – 1895) تُصوِّر رغبة الضحيّة بالتعذيب وتلذُّذها بمعاناته – فالرواية الحديثة لا تتقيّد بها تقيُّداً كاملاً ، وخصوصاً فيما يتعلّق بِحسْم النزاع . فحتى لو أخذْنا بالحُسْبان أهميّة

توظيف مصطلح المازوخيّة في تحليل الصراع الداخلي للشخصيّة الروائيّة ، تظلّ السيرورة الجماليّة للرواية أوسع من أنْ تحتويها لذّة الاختزال والتصفية . ويعود ذلك إلى كَوْن المازوخيّة دليل انحرافٍ جنسي يدفع إلى إشباع الرغبة عن طريق احتقار الذات وإذلالها ، وإلى أنّ سيرورتها – كسيرورة السادّيّة – غير قابلة للتعميم على مواقف الشخصيّات الروائيّة كلّها . ف " رجب إسماعيل " بطل رواية " شرق المتوسّط " لعبد الرحمن منيف يعيش في السِّجن صراعاً حادّاً بين موقفَيْن مزّقا ذاته : إمّا أن يتخلّى عن مبادئه التي كافح من أجلها وينال حريّته ، وإمّا أن يبقى مُخلِصاً لها ويُقاوم تنكيلاً لا يُطاق . وعلى الرغم من شدّة التعذيب كانت معاناته داخلية صامتة . ومع ذلك ليس في موقفه مُسوّغات كافية لاستنتاج أنّ صمته يُفسّر رِضاه بالتعذيب وطلبه له بدافع انحرافه الجنسي ، أو مازوخيّته .

وليست السيرورة الجماليّة مُتطابقة مع الإيقاع الروائي كما عرّفه الدكتور أحمد الزعبي (5) وطبّقه على عددٍ من الروايات العربيّة . فهو يُركّز على المقارنة بين " حركة الزمان والمكان من جهة ، والتغيُّر الذي يطرأ على الشخصيّات – سواء في عالمها النفسي / الداخلي أم في عالمها المرئي / الخارجي من جهةٍ ثانية " (6) . ويُضيف أنّ هذه المقارنة " ستكون مصدر إغناء وتعميق لِفَهْم الرواية على المستويَيْن : الفنّي والمضموني " . (7) وعلى ما بين الإيقاع والسيرورة من تقاطعات ، فإنّ مجال السيرورة يشمل مُنحنيات تطوّر النصّ على المستويات كافّة إذ تبرز العوامل التي تُحدّد اتجاهها داخل إطار الزمن المُتخيّل كما ألمحنا سابقاً. وبهذا المعنى يقترب كلٌّ من المصطلحَيْن من مصطلح ال " agogique " الذي يُحدّد زمن حركة النصّ من حيث السرعة والبطء ، وتناوب الإيقاعات السريعة والبطيئة أو رتابتها حين تلتزم بوَقْعٍ واحدٍ لا يتغيّر (8) .

إذاً سنعتمد ، بالاستناد إلى محاولة تعريف السيرورة الجماليّة ، ثلاثة مناحٍ وجدنا أنها تُعمّق فعل قراءة النصّ الروائي :

1- المنحى اللغوي المُنطلِق من أنّ اللغة مادّة تكوين النّصّ ، وهي بهذا تفرض ضرورة الاستفهام عمّا يجعل جُمَلاً متتابعة تولّد نصّاً مُترابطاً .
2- منحى الشكل الخارجي لسيرورة النصّ الجماليّة .
3- منحى الشكل الداخلي لسيرورة النصّ الجماليّة .

1- المنحى اللغوي لدراسة السيرورة الجماليّة

ترمي القراءة الجماليّة من دراسة هذا المنحى (المنتمي أصلاً إلى فروع الدراساتِ الألسُنيّة والأسلوبيّة للنصّ الأدبي) إلى كشْف العلاقة بين أجزاء النصّ الروائي وحركته ، أي بين اتّساقه وتَصاعُد التوتُّر فيه . ممّا يجعل السيرورة الجماليّة للغة مدخلاً لفهم جانبٍ كبير من جوانب تطوّر النصّ الذي أرجعه الدارسون إلى تفاعُلِ ثلاثِ مجموعاتٍ في بنية الجملة : مجموعة **الموضوع** théme ، ومجموعة **التَّحوُّل** transition ، ومجموعة **الشَّرْح** rhéme . والبيِّنُ أنَّ مواضيع هذه المجموعات تختلف باختلاف اتّجاه الكتابة في اللغات ، وتِبْعاً لنظام الجُملة وقوانين تركيبها في كل لغة . فالموضوع في اللغة الفرنسيّة (المُقابل للفاعل في اللغة العربيّة) يقع في أقصى اليسار ، ويحمل أدنى قَدْرٍ من ديناميّة التواصُل ؛ لأنّه لا يُقدّم إلاّ معلومات قليلة نظراً لأنّ وظيفته لا تتعدّى استئناف الخطاب ، أو لأنّ عنصراً آخر يدّل عليه كالضمائر وأسماء الإشارة . وتقع مجموعة الشرح (المُقابِلة لتوابع الفعل في اللغة العربيّة) في أقصى اليمين ، و هي – لكونها تحمل المعلومات الأوفر – تُحقّق أعلى درجة من درجات ديناميّة التواصُل . أمّا مجموعة التحوّل (التي تُقابل الفعل في اللغة العربيّة) فتُسجِّل ، من خلال الصّيغ الزمنية الثلاث للفعل ، ما يُنتجه الشرح من معلومات تتّصل بالموضوع .

وكُلّما أُضيف عنصرٌ وصفي إلى مجموعتي التحوُّل والشرح ، ازدادت الجملة تعقيداً وغدت مواجهة التراكيب اللغويّة لسيرورة النصّ من المسائل الدقيقة والشائكة في آنٍ معاً وخصوصاً في النصوص الروائيّة العربيّة التي لم تُحلّل من المنحى اللغوي إلاّ نادراً . فكيف السبيل إلى استقصاء السيرورة الجماليّة على الصعيد اللغوي في تراكيب اللغة العربيّة ؟

يتوزّع التركيبُ الاستنادي في اللغة العربيّة بين ثلاثةِ أنواعٍ من الجُمَل خضعت تسميتها لمعايير " صَدْر الجُملة " وهي : **الجملة الاسميّة ، والجملة الفعليّة ، الجملة الظرفيّة** . لكنّ هذا المعيار المُتغيِّر باستمرار مع مُقتَضيات دلالات التعبير ، خلق خلافاً بين النحويّين القدماء . فما كان صَدْرُه ظرفاً أو مجروراً من الجُمَل أُلحِق بالاسميّة أو الفعليّة تبعاً لتقدير الإسناد في ترتيب عناصره الأصلي . و في حال الاستعانة بمفهومَيْ : " الجملة الكُبرى " و " الجملة الصُّغرى " والركون إلى أنّ الجملة الفعليّة الصّغرى تتبع الجملة الاسميّة مُشكِّلةً عنصراً من عناصر إتمام المعنى ، فلا بُدّ من أن نُحدّد مدى تحقيق كلّ من الجُملتَيْن لِتَرابُط النصّ تطوُّره . ولا سيّما وأنّ ثنائيّة : **السّرد / الوصْف** تستدعي هذا التحديد . إذ إنّ السرد بوصفه طريقة في ترتيب أحداث القصّة ، ذو بنية لغويّة تحكمها الجُمَل الصُّغرى في أغلب الأحيان . على حين أنّ الجملة الكبرى تُستخدَم في سياق الوصف . فالفعل يُفيد الإخبار المُتضمّن شيئاً جديداً ، بينما يدّل الاسم على الاستقرار والثبوت . لكنْ ما قولنا في نصوصٍ روائية يندمج فيها نوعا الجملة ، ويُولّدان في كلّ مرّة سيرورة خاصة لا تُقيِّدها الرُتب المحفوظة للألفاظ في التركيب الكلامي ، وهل يصِحّ أن نُعدّ الإخبار المنوط بالفعل عاملاً فاعلاً في تطوُّر النصّ ، والثبوت المُتَضمَّن في الاسم ضماناً لتلاحُمِه ؟

على أيّة حال ربّما كان التقسيم الإسنادي الذي درسه لغويُّون معاصرون (عر ب ومُستعرِبون) أداةً تحليليّة هامّة تُعمِّق دراسة أساليب الرواية العربيّة إذ تُرصَد ضروب الإخبار فيها بغية إدراك تطوُّر سيروراتها ، و معرفة أشكالها الغالبة . وهنا سنكتفي بإيراد بعض النتائج التي توصّلْنا إليها على هذا الصعيد ، منها :

1- في الروايات التي تسودها الجملة الكبرى الطويلة تتّخذ السيرورة الجماليّة شكلَيْن مُتقاربَيْن :

آ - إذا بدأت الجملة بِحرف مُشبّه بالفعل متبوع بِجُمَلٍ صُغرى مُتعاطفة أو مُستأنَفة ، جاء شكل السيرورة دائريّاً تلتحم وحداته المحيطيّة بروابط مشدودة إلى صَدْر الجملة الكبرى مثلما نجد في المقطع الآتي من رواية " **النهايات** " لعبد الرحمن منيف : (9)

" **إنه القَحْط**

القحطُ ... مرَّةً أخرى !

وفي مواسم القحط تتغيّر الحياة والأشياء ... حتى البشر يتغيّرون ... وطِباعهم تتغيّر ، تتولَّد في النفوس أحزانٌ تبدو غامضةً أوّل الأمر . لكنّ لحظات الغضب ، التي كثيراً ما تتكرّر ، تُفجّرها بسرعة ، تجعلها مُعادِية ، جَمُوحاً ، ويمكن أن تأخذ أشكالاً لا حصْر لها ... أمّا إذا مرّتِ الغيوم عاليةً سريعة ، فحينئذٍ ترتفع الوجوه إلى أعلى وقد امتلأت بنظرات الحقد والشتائم والتحدّي !

... وحين يجيء القحط لا يترك بيتاً دون أن يدخله ، ولا يترك إنساناً إلاّ ويُخلِّف في قلبه أو في جسده أثراً ... [...] .

... إنّه القحط مرّةً أُخرى ... وها هو ... "

فالسرد يفتتح القصّة بتوكيد إخباري قاطع . ويوحي التعريف والتكرار بعودة ما أَلِفه أهل القرية . لذا فإنّ ما سيتبع الإخبار المؤكَّد بعد " واو الاستئناف " لن يتعدّى تفصيل عواقب الخبر الأوّل ، والعودة إليه من جديد :

القحط ¬ | الحياة الأشياء البشر الأحزان والحقد | ® القحط

أي أنّ الجُمَل الصُّغرى المتتابعة واقعة في مجال " إنَّ " المؤكِّدة . وما ورود الأفعال التابعة لهذا المجال والمُكوِّنة لتلك الجُمَل إلاّ ترجمة لِتَراصّ وحدات التعبير ، أي لارتباط الإخبار بالحرف المُشبَّه بالفعل واسمِه (الناسخ والمبتدأ والمنسوخ) . و معنى هذا أنّ مجموعتَيْ التحوُّل والشّرح لم تُطوِّرا النصّ إلاّ في نطاقٍ محدود يحكمه التوكيد الإخباري . و بالتالي غدَت حركة السّرد في الزمن أدنى إلى السكون . وتضافر ذلك مع الاستدراك من جانب (لكنّ لحظات الغضب) ، ومع علاقات الشّرط من جانبٍ ثانٍ (أمّا إذا ... فحينئذٍ ... وحين يجيء ... لا يترك) . و رُبّما كان التراخي الزمني ومحدوديّة إخبار الأفعال الواقعة في مجال علاقات

التوكيد والعطف والاستئناف والاستدراك والشرط مُناسباً لوصف الحال حيث تغلب الأفكار وتنحسر المواقف . إنها حالٌ معهودة عاشها أهل قرية " الطيبة " وها هم يعيشونها من جديد . إذاً ، ليس من باب المُصادفة أن تكون لفظة " القحط " مركز الإخبار ذي الشكل الدائري، و أن تُشَدّ الجُمل الصُّغرى (بواسطة الرّبط و التعليق) إلى هذا المركز الذي يهيِّئ إضافة عناصر دلاليّة جديدة غير مُتفرّعة عنه ، وغير مُنطلقة منه وعائدة إليه على نحْو ما يُمكن أن يتّضح من الترسيمة الآتية حيث تُحدّد الأسهم الراجعة اتّجاه الربْط الإخباري :

ب- وإذا بدأت الجملة بظرْفٍ متبوع بجُمَلٍ صُغرى غير معطوفة ، كان شكل السيرورة دائريّاً تتنامى وَحَدات محيطه من البداية إلى النهاية نتيجة استخدام الأفعال المُضارعة . وهذا يولِّد حركة داخل الجُمل الكبرى لا نجد لها مثيلاً في الشكل الدائري الأوّل (الغالب في سياقات القَطْع العرضاني حيث تُوصف الشرائح التي يختارها الكاتب لِتُمثِّل محاور فرعيّة يتطلّبها محورٌ أساسي كمحور " القحط " كما رأينا .) ولإيضاح ذلك سنورد مقطعاً آخر من رواية " النهايات " أيضاً : (1)

" **وبين انتظارٍ وانتظار يموت الإنسان ، يموت ألف مرّة ، يفقد الثقة ، تتلاشى إرادته ، يسقط ، ينهض ، يترنح ، يمتلئ حلْقه بأدعيةٍ خائفة لا يعرف كيف أتت ، يصرخ دون صوت ، ينظر في وجوه الآخرين ليرى وجهه ، يتذكّر ، يقاوم ، ينهار ، يسقط ، يموت مرّة أخرى ، ينهض من الموت [...] يريد أن يصرخ [...] يريد ماءً [...] ظلاً ... وينتظر** ."

فالانتظار هنا يُترجم موقفاً خاصاً إذ يُصارع الصيّادون الموت وهم في السيّارة وسط العاصفة الصحراويّة . و قد نقل الراوي حركة الصراع بجُملة ظرفيّة تتخلّلها جُملٌ صغرى تتعاقب أفعالها المُضارعة المُسندة إلى ضمير الغائب ، وليس إلى ضمير الغائبين ؛ لأن مصير الصيّادين وحّد مشاعرهم وردود أفعالهم . لذا تتسارع الأفعال المُضارعة على وقْع ما تُعبّر عنه إرادة الحياة في مواجهة الخطر . والوجه الأسلوبي الأوّل لهذا التسارع – غير الملحوظ في المقطع الأوّل – ماثلٌ في حَذْف حروف العطف من بين الأفعال المضارعة . والوجه الثاني هو انعدام العلاقة الشَّرطيّة . ويتلخّص الوجه الثالث في الاستعانة بالتكرار لإبراز كثافة الشعور وتلاشيه في محيط العجز أمام العاصفة . يُضاف إلى ذلك حلول الأفعال محلّ النعوت ، والمفعول به ، والأسماء المجرورة : " بأدعيةٍ (لا يعرف) ، لا يعرف (كيف أتت) ، ينظر (لِيرى) . وهكذا تمور الأفعال داخل الجملة الكبرى التي تشدّ عناصر النصّ برباط دلالي مزدوج : الانتظار والموت المُخيِّم كما تُسجّل أبعاد الموقف لحظة حدوثه وكأنها عدسة تصوير تنقل إلينا مباشرة لقطات مشهدٍ حيّ تبدو سيرورته ذات الحركة الدائريّة على هذا الشكل حيث تكوِّن كلّ جملة صغرى وحدة مستقلّة ، وتتّجه الوحدات جميعها اتّجاهاً مُتنامياً تتصاعد إيقاعاته المُترجّحة بين انتظارَيْن :

2- وفي الروايات التي تغلب فيها الجملة الطويلة سواءٌ أبدَأت بِشبه جملة متبوع بجُمَلٍ صغرى أفعالها ماضية مُتعاطفة ، أم بفعل ماض تامّ ، أم بالماضي الناقص " كان " أو بِمُضارعه المجزوم (لم يكُن) ، تتّخذ السيرورة اللغوية شكلاً خطيّاً غالباً . ولا يُغيِّر هذا الشكل ما يُمكن أن يتخلّل الجملة الطويلة من جُمَلٍ قصيرة تستأنف السرّد ، وتقطع رتابته وهذا النوع من الجُمل مستَخدَم كثيراً في الرواية العربيّة على اختلاف اتجاهاتها ، وإن أمكن ترجيح طغيانه على أسلوب الروايات التقليديّة . لكنْ لمّا كان هدَفنا الآن هو شرح السيرورة الخطيّة ، وبيان أثر التركيب اللغوي في تكوينها ، فسنستقي من رواية " **القِطاف** " للكاتب حنّا مينة ، مجموعة مقاطع تُقدّم فكرة عن السيرورة الخطيّة المذكورة (11) .

" **... نزل والدي وهو ينفض إليه شرواله ... كان طربوشه قد ارتكز على قمة رأسه كيفما اتفق ، وكانت شرابته من أمام [...] . كنتُ صغيراً ، نِلْتُ الشهادة الابتدائيّة عام 1936، وعملتُ في المرفأ ، وأجيراً في دُكّان لتأجير الدرّاجات ، ثمّ أجيراً في دكّان حلاّق [...] . وفي ختام السهرة التي انتهت حوالي منتصف الليل ، فرَدّت النساء الحُصر ، وفتَحْنَ الفرشات عليها ، واستلقى الجميع حيث وجدوا مكاناً [...] في تلك الليلة الأولى للهجرة ، وبِفعل قهرٍ داخلي ذي سطوة لا تُدفَع ، رقّت أحاسيسي ...** "

فاتّحاه السيرورة ، كما يتّضح من زمن الأفعال متطابق مع اتّجاه السّرد من الماضي إلى الحاضر ، أي من بداية الثلاثينات حتى تاريخ سلْخ لواء اسكندرون ، وهجرة أُسرة الراوي إلى اللاذقيّة . ويبدو هذا الاتجاه على الشكل الآتي :

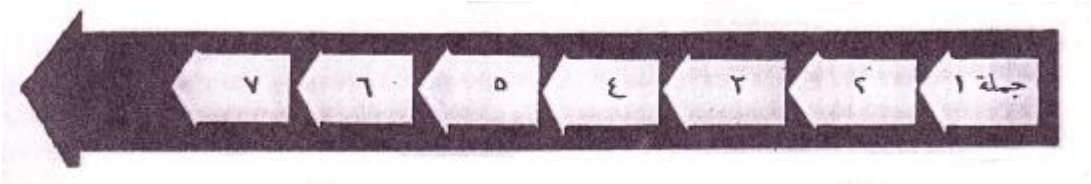
¬ بداية الثلاثينات ¬ 1936 (الحصول على الشهادة الابتدائية) ¬ العمل في المرفأ ¬ العمل أجيراً ¬ الهجرة إلى اللاذقيّة ¬ الليلة الأولى في اللاذقيّة .

3- أمّا سيرورة الروايات التي تسودها الجملة القصيرة فشكلها خطيّ في معظم الأحوال ، ويمكن أن يكون دائريّاً في بعض الروايات (12) . والشكل الخطّي لهذا النوع من السيرورة قد يبدأ بجملة اسميّة ، أو بجملةٍ فعليّة ، أو بِشِبْه جملة . وأهمّ ما يُميِّزه سرعة الحركة السرديّة التي تتمخّض عن تعاقُب الجمل الصغرى وإيقاعاتها المُتواترة إذ يعكس كلّ إيقاعٍ لحظةً خاطفةً من زمن اللقطات التصويريّة للوصف الروائي . وهنا تغدو الأفعال عاملاً فعّالاً في تقسين النصّ إلى وحداتٍ موسيقيّة تجمعها النغمة العامة للسيرورة ، وتكاد تغيب من بينها أدوات العطف مثلما نجد في المقطع الآتي من ثلاثيّة الكاتب الروائي الليبي " أحمد إبراهيم الفقيه " الجزء الثاني : " **هذه تخوم مملكتي** " (13) إذ يلاحق الراوي (وهو بطل الرواية) حركات زوجه التي كانت تُحضّر له الدواء ، ويصف تأمّلاته حين استطاع أن يتناسى المرض الذي كان يُجبره على مُلازمة السرير :

" **تقوم من فراشها تبحث عن الدواء ، أتناول في صمْتِ الحبّة المُهدّئة التي تأتي بها ، دون أن أقوى على النوم . أترك السرير وأهرب إلى شُرْفة المطبخ المُطلّة على البحر . أجلس خارج الحُلُم أتأمّل دوائر العتْمة والفراغ . يضرب وجهي**

هواءُ البحر وتلمع فضّة زَبَده تحت ضوء النجوم . أسمع هتافاً يتصاعد من قلب البحر يناديني ، وتمرّ لحظةٌ وكأنّ كائنات البحر جاءت تطرق بابي . أفتح الباب فأرى أطياف بشرٍ لهم شفافيّة الماء . "

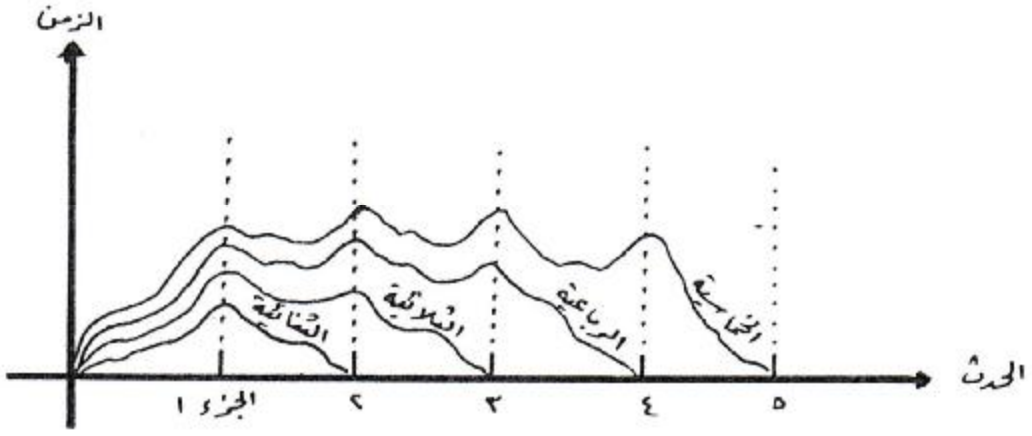
يتكوّن هذا المقطع من سبع جُملٍ ترصُد حركاتٍ حسيّة بوساطة الفعل المُضارع الذي يُجسّد الحركة لخظةَ حدوثها . وتُحقّق الجُمل السبع تناسباً داخليّاً واضحاً على مستوى التقسيم الإيقاعي . وهو تقسيمٌ تحكمه تارةً علاقة الحال والوْصف بين فعلَيْن : **تقوم ... تبحثُ – أجلس ... أتأمّل – أسمعُ هُتافاً يتصاعد ... يناديني – جاءت تطرقُ** . وتارةً أخرى علاقة العطف والتعاقُب : **أتركُ ... وأهرب – يضربُ ... وتلمع – يناديني ... وتمُرُّ – أفتحُ ... فأرى** . وفي الحالين كلتيهما تستغرقُ الأفعالُ وجود اللحظة الزمنيّة وتتماشى مع سرعة عبورها . وعليه يمكن تشبيه الجُمل القصيرة بومضاتٍ تنفصل واحدَتُها عن الأخرى انفصالاً نسبيّاً . وما إن يبدأ فعل القراءة حتّى تنطلق سريعةً مع تيّار السيرورة الخطيّة التي تبدو على هذا الشكل :



تيار السيرورة الخطية

2– منحى الشكل الخارجي لدراسة السيرورة الجماليّة

يتّصل هذا المنحى بتقسيم النصّ الروائي وفق المراحل الزمنيّة المُتحكَّمة بتطوُّر الشخصيّات والأحداث . ويكون التقسيم أعظميّاً حين يجعل الكاتبُ نصَّه في أجزاء يستلزمها التعاقُب الزمني كثُلاثيّة نجيب محفوظ ، وثلاثيّة أحمد إبراهيم الفقيه (14) ، أو ثلاثيّة محمّد ديب (15) . وقد تستلزمها وجهان النظر السرديّة les points de vue narratifs كأنْ يُسْرَد الجزء الأوّل على لسان البطل ، والجزء الثاني على لسان شخصيّة أو شخصيّات أُخرى كثُنائيّة شكيب الجابري " **قَدَرٌ يلهو ، وقَوْس قُزح** " (16) وثنائيّة أحلام مُستغانمي " **ذاكرة الجسد ، وفوضى الحوّاس** " (17) . وربّما جاء التقسيم الأعظمي استجابةً لِمَيْلٍ إلى التأريخ الروائي لمرحلة أو لعِدّة مراحل من حياة المجتمع كخُماسيّة عبد الرحمن مُنيف " **مُدُن المِلْح** " (18) ، وكرُباعيّة " **مدارات الشرق** " لنبيل سليمان (19) . لكنْ مهما تعدّلت الأجزاء تظلّ سيرورتها الخارجيّة قابلة للارتسام في مُنحَنَيات معيّنة على مِحوَرَيْ الزمن والحدث ، وفْق الآتي :



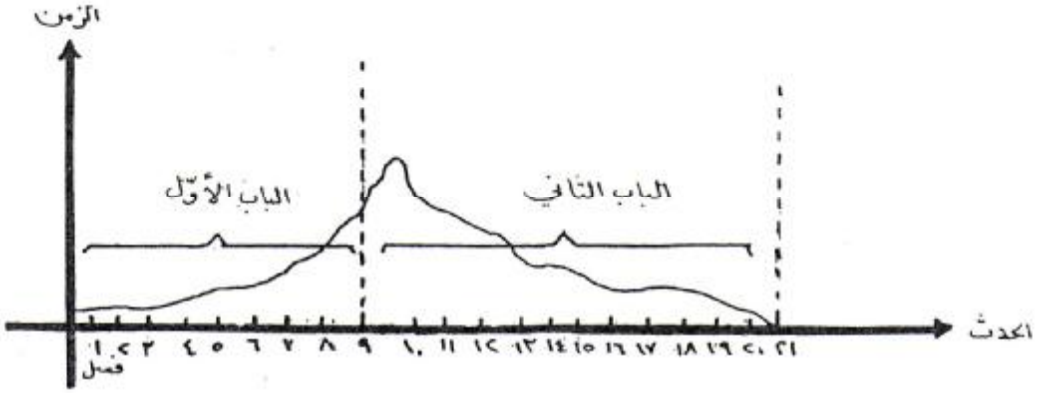
تتجلّى وظيفة التقسيم الأعظمي من كونها تُقدِّم فكرةً دقيقة عن مدى ترابُط الأجزاء فيما بينها ، وعن الدواعي الدافعة إلى توزيع الأحداث على أكثر من جزء . ففي أحيانٍ ما لا ينِمُّ على خطّة مدروسة بِقَدْر ما يأتي شاهداً على التطويل الذي لا يستطيع الكاتب ضبْطه بوسائل الفنّ الروائي كالإيجاز والتكثيف .

غير أنّ تقسيم النصّ إلى أبوابٍ وفصولٍ وفقرات هو الذي يدعم التقسيم الأعظمي ، ويكسف ائتلافه مع المسار العام للأحداث والمصائر وما يُرافقها من مفاصل وتداخُلات . وترتسم سيرورة هذا التقسيم الاتسام التقسيم السابق ، إنّما تتصل بكُلّ نصّ على حِدَة سواءٌ أكانت الرواية جزءاً واحداً أو عدّة أجزاء . ويدخل في تحديد شكل ارتسامها بعضٌ من مُلحقات النصّ les paratextes العناوين ، والعناوين الفرعيّة كما هي الحال في رواية " **الخيول** " (20) لأحمد يوسف داؤد المُقسَّمة إلى بابين :

1- الباب الأوّل المُتضمِّن تسعة فصول ، وعنوانه : **خيول الدَّرَك تنتهك مزرعة بيت عاصي** .

2- الباب الثاني المُتضمِّن اثني عشر فصلاً ، وعنوانه : **خيول الدّرك تنتهك مزرعة بيت عاصي** .

وهكذا يصير شكل السيرورة الخارجيّة لهذه الرواية ، كالآتي :



ومن الطبيعي أن يختلف شكلها من روايةٍ إلى أخرى ، حتّى عند الكاتب نفسه . فأحمد يوسف داؤد ينجو في روايته " **الأوباش** " (21) – نحو تقسيمٍ مُوزَّعٍ بين الشخصيّات والأحداث توزيعاً متوازناً (ستّة فصول عن الشخصيّات تتناوب مع ستّة فصول عن الأحداث) . بينما نجده في رواية " **فردوس الجنون** " (22) يمزج – من خلال عناوين الفصول البالغة ثلاثة عشر فصْلاً – عدّة طرائق للتقسيم منها ما يُذكّرنا بالمسرح (بيان الأبطال المُعادِل لدَوْر الجوقة) . وبمناهج الكتب العربيّة القديمة (**الفصول والغايات في إعمار العواصم بالقبضايات . وأقصر المسالك بين حُطام الشّرَف الهالك**) . ومنها ما يقوم على ضَرْبٍ من ضروب الإحالة السياقيّة التي تدخل حقل التناصّ l'intertextualité (**طَوْق الحمامة ، سورة العنكبوت ، الزوابع والتوابع ، رسالة الغفران ...**) .

وأيّاً كانت طرائق التقسيم متنوّعةً ، يظلّ المحور العام لحركة السيرورة قابلاً للارتسام . فجمال الغيطاني ، مثلاً ، يُقسّم روايته " **خُطط الغيطاني** " (23) اعتماداً على هندسة مكانيّة خالصة ؛ إذ يُعنْون الجزء الأوّل بِ " الشوارع والأسوار " . وعلى الرغم من قيامه بتحديد ستة أسوار وخمسة شوارع ، والميدان الكبير والضواحي والحيّ السابع ، وغيرها من الأماكن الفرعيّة الكثيرة جدّاً (كالأبواب الصغيرة ، والأزقّة ، والعطْفات ، والزوايا ، ونقاط التفتيش ...) ، يحتفظ البُعْد الزمني بِمساره الواضح على مستوى السرّد الذي يُتيح إمكانيّة رصْد حركة السيرورة الجماليّة واتجاها . ممّا يتطلّبُ توسُّعاً في التفاصيل لا يتّسع له بحثٌ محدود كهذا البحث .

3- منحى الشكل الداخلي لدراسة السيرورة الجماليّة

يتواشج هذا المنحى مع المنحيَيْن ، ولكنّه يتّصل اتّصالاً كُلّيّاً باتّجاه الحركة الداخلية للنصّ السرّدي عامّةً ، والنصّ الروائي بوصفه أنموذجاً سرديّاً خاصةً . وذلك أنّ قِوام الحركة الداخليّة يتشكّل – كما يرى " جان ميشيل آدام " J. Michel Adam (24) من بنية خُماسيّة وليس فقط من بنية ثُلاثيّة ، أيّ مقدّمة ، وعُقْدة ، وحَلّ . ومع أنّه يؤسّس دراسته على هذه العناصر التي يَعُدّها مراحل تترتّب الأحداث بموجبها ، فهو يُغيِّر طريقة تحليلها ؛ إذ يُبرهن على أنّ ما قبل العُقْدة (العَرْض) ، وما يتخلّلها (تركيب العقدة) ، وما يأتي بعدها (الحلّ) ، إنّما يعكس صراع القوى المُتضادّة المُنطلِق من حالٍ ابتدائيّة إلى حالٍ نهائيّة . ومسار الصراع هو الذي يُلِّد حركيّة الحَدَث أو حركيّة فِعْل القَصّ . وعلى هذا تَتَتَالى عناصر البنية الخُماسيّة كالآتي :

1- الحال الابتدائيّة l'état initial التي تُعتبر مدخلاً إلى عالَم النصّ أو عرْضاً عامّاً للشخصيّات والأماكن ، وللمواقف التي تكون مستقرّة نتيجة عدم تصادُمها .

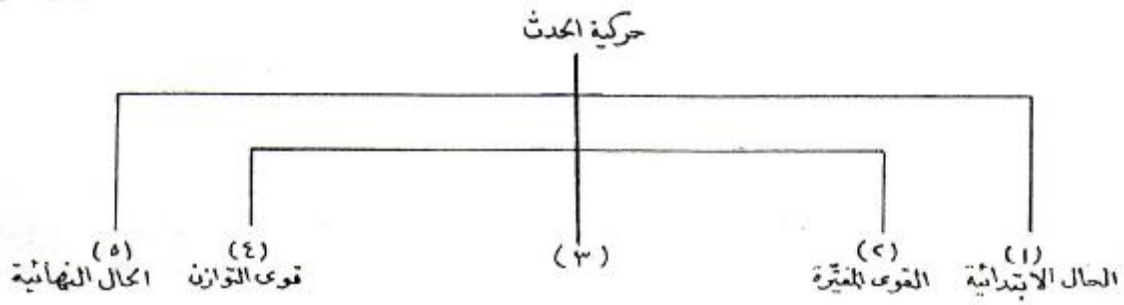
2- القُوى المُغيِّرة les forces tranformatrices التي تُزعزِع استقرار المواقف ، وتوازُن بنية النصّ عبْر ما يُمكِن أن يكون مُعادِلاً لِما يّسمِّيه " جون هالبرين " بِـ " بداية الفعل الصّاعد " (25) .

3- قُوى التوازُن les forces équilibrantes التي تنتج عن مُجابهو الشخصيّة أو الشخصيّات للقوى المُغيِّرة في غمرة الصرّاع بين المواقف المتعارَضة .

4- حركيّة الحَدَث la dynamique de l'action التي تتولّد عن صراع القُوى المُغيِّرة وقُوى التّوازُن .

5- الحال النهائيّة l'état final التي تُمثِّل صيرورة ما تتمخّض عنه الأحداث والمواقف المُتصادمة .

وبُغية إظهار حركيّة الحدَث ، وموقعها بالقياس إلى العناصر الأخرى التي تُسهم قي توليدها ، يعتمد آدام الترسيمة الآتية :



يمكن تطبيق البنية الخماسيّة على النصوص السرّديّة بشكل عام ، ولعلّ من المُجدِي نقديّاً أن نختبر فعاليّتها في تحليل النصّ الروائي الذي لا يظهر فيه صراع القُوى المُتناقضة في مراحل مقسّمة بوضوح كالتي ميّزها آدام . وعلى الرّغم من ذلك ، تُبيِّن لنا هذه المراحل كيف تمَّ بناء خطّة الكاتب في روايته . ممّا يوجب قراءة مُتفحَّصة للنصّ تُجاوِز مجرَّد تحديد الخطوط العريضة لحركة السيرورة ؛ لأنّ صراع القوى الذي يُعلِن بداية الفعل الصّاعد لا يحتدم نتيجة تَصادُم بين طرفين : قوّة تُغيّر الوضع المُستقِّر ، وقوّة تَوازُنٍ تُعيد الأمور إلى مجراها . فمِثْلُ هذا الصراع لا يُقدِّم عن الحياة إلاّ صورة مُصطنَعة لا عُمق لها ولا دلالة . حتّى إنّ الصراع أُحاديِّ البُعد المرهون برؤية الواقعِ من منظورِ الخير والسر يُنافي طبيعة الجنس الروائي المُتميِز بكونه يُصوِّر عالَماً مُعقَّداً تتداخل فيه حدود القِيَم والمعايير ، كما تتعدّد محاوِرُه وأصواته .

وبعبارة أخرى نقول إنّ المسار الزمني بين الحال الابتدائيّة والحال النهائيّة ليس خطّاً مستقيماً يصل الماضي بالمستقبَل ، بل هو تركيبٌ من الوقائع المُتحوِّلة بِفعل تطوُّر الحياة ومنطقها . ولا شكَّ أنَ لهذا التركيب نسقاً معيّناً يُحدِّد تطوُّره في الزمن ، غير أنّ تطوُّره هذا لا يتماهى مع المجرى الموضوعي للزمن ذاته ؛ لأنّ الزمن الروائي زمنٌ فنيٌّ مُتَخيَّل مليء اللحظات لا مكان فيه للبنية المُتلاشية غير المُوظَّفة تقنيّاً وجماليّاً . وإلاّ صار البحث عن المراحل السابقة مُجرَّد تبويب لعناصر النص . وهنا تكمُن واحدة من النقاط السلبيّة لتطبيق هذه الطريقة . ولا سيّما وأنّ سيرورات روائيّة كثيرة تتأبّى على التبويب التصنيفي البعيد عن التحليل الدقيق . ففي رواية " **السّرطان** " (26) للكاتب " نهاد سيريس " مثلاً لا مجال لِفَصْل الخيوط المُتشابكة للصراع بِمعزلٍ عن إعادَة توزيع العناصر التي يتركّب منها النصّ . وسبب ذلك – من جانب أوّل – أنّ الرواية محكيّة على لسان بطلها " عبد الله " بجُملة واحدة لا تنقطع من البداية إلى النهاية . وهي – من جانبٍ ثانٍ – تبدأ في المطار بعد أن حسم البطل أمره وقرّر العودة من الأرجنتين ليموت في مسقط رأسه . ولكّنّ هذه البداية مختلفة عن الحال الابتدائيّة بِحكم أنّها تُثير التّساؤل عن الدواعي الحقيقيّة لعودته . وعندئذٍ لا بُدّ من قراءة النصّ كاملاً للوقوف على منشأ الصراع الذي اعتمل في ذات عبد الله ، وبالتالي لمعرفة السبيل إلى ترتيب مراحل تطوُّر السيرورة الجماليّة من الحال الابتدائيّة إلى الحال النهائيّة . فكيف يتمُّ ذلك ؟

تتمثّل الحال الابتدائيّة في استقرار حياة عبد الله قبل أن يبدأ الفعل الصّاعد ، أي قبل أن يكتشف أنّه مُصابُ بالسرطان ويُقرّر العودة إلى الوطن . فإذا أخذْنا في حسابنا أنّه هاجر سنة 1940 (الصفحة 18) ، وأنّه أقام في الأرجنتين خمسة وأربعين عاماً ، تكون الفترة الزمنيّة لسياق الأحداث الروائيّة هي عام 1985 . ويبقى المرض في جوهره هو القوّة المُغيِّرة الأولى التي يُعبِّر عناه المقطع الآتي من الرواية (27) :

" **... نعم أطبّاء ... وكومبيوتر المستشفى الملكي في بيونس آيرس اكتشفوا المرض الذي سيجعلني أموت في الستّين . وبعد أن تمالكتُ أعصابي سألتُ إن كان جهازهم يستطيع أن يُحدِّد موعد تسليم الأمانة . ضرب ابن الكلب بأصابعه العشرة وكأنّه يضرب الآلة الكاتبة ثمّ تطلّع إليَّ بِحُنُوّ وكأنّه يريد رفع معنويّاتي ، أعاد ضغْط الزرّ الأصفر ثمّ قرأ ما كُتِب على الشاشة :**

– مائة يوم يا سنيور ! "

من هذا التغيُّر تنشأ قوّة تَوازُنٍ نسبي تعطي للبطل شُحنةً عاطفيّة لمواجهة الشعور باقتراب النهاية : العودة إلى الوطن . إلاّ أنّ التوازن لا يلبث أن يتخلخل إذ يُدرك عبد الله عدم جدوى العامل العاطفي وهو لا يملك أيّ شيء يدلّه على إنسان يمُّت له بصلة (ص 74) . ومع أنّه استعان برسائل ابنة خالته " زكيّة " ، لم يجنِ سوى الخيبة : فكون الخالة قد ماتت منذ زمنٍ طويل أعاد الأزمة إلى نقطة البداية . وهذا يعني أنّ قوى التغيير تتقدّم على حساب قوى التوازُن وكأنّ السرطان فرض وجوده الحاسم الذي راح يُفاقِم أزمة البطل . لأنّ هذا الأخير لم يجِد في قلبه مُتَّسَعاً للفرح ب " إلهام " حفيدة خالته التي عثر عليها بعد لأيٍ طويل ليس نتيجة بَرَمِه بمظاهر التخلُّف الاجتماعي في بلاده وحسبْ ، بل نتيجة النظرة المُساوِمة التي استقبله بها " جلال بك " والد إلهام . فجلال بك لم يُعوِّل على القرابة النائية التي لا أساس لها بِقَدر ما عوّل على ثروة مُغفَّلٍ عائد من المَهجر . و لم يكُن إدراك عبد الله لهذه الحقيقة أكثر من إقرار الاستسلام أمام السرطان الداخلي الذي يلتهم جسده ، و السرطان المُتربِّص بالوطن يُجسِّده جلال بك وأمثاله من السماسرة . فمن أين لِقُوى التوازن أن تُقِام هَذْين السرطانَيْن القاتِلَيْن والحال أنّ العدوّ الصهيوني يُهدّد الوجود والمُستقبل ؟ لم يترك الكاتب باب الأمل موصَداً أمام بطله حين جعل الحال النهائيّة تنتهي بمشهد الرقص الذي جمع عبد الله بأبناء حيّ " البنقسلي " الذي تربّى فيه و وجد بالمُصادفة أنّه ينتمي إليه :

" **... ها قد وجدتَ أخيراً مكاناً حميماً كي تموت فيه . صحيح أنّني لم أُفكِّر به و لم أقصد البحث عنه ، ولكنّ المُصادفات السعيدة هي التي ساقتني إليه . [...] . كان عليّ أن أذهب منذ وصولي إلى المدينة إلى حيّ البنقسلي ، عوضاً عن ذهابي إلى بيت الستّ عديلة وزوجها الحوت .** " **(28)** .

على أيّة حال ، يُساعد النموذج الخُماسي في تعيين عناصر الصراع على اختلاف مظاهره . فكما تتغاير أشكال الصراع بين الخفاء والعلن ، أو بين الجماعات والأفراد ، أو بين الفرد وذاته ، تتغاير كذلك أشكال السيرورات الجماليّة وإيقاعاتها .

4- خاتمة :

لعلّ استنباط أشكال السيرورة الجماليّة أن يكون رافداً من روافد فِعْلِ القراءة النقديّة للنصّ الروائي . ذلك أنّ ما قُمنا به في هذا البحث محاولةٌ منهجيّةٌ غايتها الأولى إلقاء الضوء على الأثر الجمالي لسيرورة الرواية التي تُسهم في إغناء تجربة القارئ على أكثر من صعيد . فمعرفة أشكال السيرورة اللغويّة – كما رأيْنا – تُتيح له أن يُميِّز ضروب الأساليب التي يتميَّز الكُتّابُ الروائيّون من خلالها . ومن ثمَّ تنفتح أمامه آفاق جديدة للتذوُّق اللغوي الذي لا يقتصر على الجانب الدلالي للألفاظ والتراكيب بل يتعدّاه ليشمل الدور الإيقاعي للغة في بناء حركة النصّ المتطوِّرة . والدور الإيقاعي يندّ عن شعريّة الكتابة الروائيّة وجماليّتها وطرائق تشكيل نصوصها .

كذلك يُكوِّن القارئ – بمساعدة الشكل الخارجي للسيرورة الجماليّة – فكرةً عامّة عن طبيعة النغمة التي اختار الكاتب أن يصوغ نصّه عليها . وهو معلومٌ أنّ نغمة الصيّاغة تُوجِّه قراءة النصّ وتمنح التذوُّق مسافة مُناسِبةً للتأمُّل ومُلاحقة تيّار المعنى . بمعني أنّ لكُلِّ نصٍّ طريقة في القراءة : فقراءة رواية مُكوَّنة من جزءٍ واحد تختلف عن قراءة رواية من جزأين ، وهذه وتلك تفرضانِ طريقة مختلفة عن قراء ثلاثيّة ، أو رُباعيّة ، أو خُماسيّة .

أمّا الشكل الداخلي للسيرورة الجماليّة فيدخل – كما أشرنا في الفقرة الثالثة – في صُلْب العمليّة الإبداعيّة لأنّه يكشف خطّة الكاتب في تصميم لُحمة روايته وسُداها . ممّا يُيسِّر أُلفة القارئ مع عوالم النَص وشخصيّاته وقضاياه .

ولكنّ التحليل الذي قدّمناه ليس نهائيّاً ؛ فالفنّ الروائي مفتوح على إمكانات التنوُّع كلّها ، إلى حدّ أنّ كلّ رواية تُمثِّل سيرورة خاصّة . وهذا ما يستدعي الحيطة من الأحكام الفاصلة ، ويوجب دعْم أيّ استنتاج بِمُعطيات مستَخلَصة من عددٍ كبير من النصوص الروائية العربية .

المراجع:

.....

1- Souriau (Etienne), vocabulaire d'esthétique, Presses Universitaires de France, Paris 1999, p.p 444, 866, 1292 .

2- معجم المصطلحات الجماليّة ، نفسه ، ص 581 .

3- انظر : Propp (Vladimir), morphologie du compte, Seuil, Paris 1972, p.p. 17-19

4- نقلاً عن د. شُريم (ميشال جوزيف) ، دليل الدراسات الأسلوبيّة ، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت 1984 ، ص.ص. 13 – 15 .

5- انظر كتبه : في الإيقاع الروائي ، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائيّة ، منشورات دار الأمل ، عّمان 1986 .

6- في الإيقاع الروائي ، نفسه ، ص 8 .

7- المرجع نفسه ، ص 8 .

8- انظر : معجم المصطلحات الجماليّة ، نفسه ص ، ص 65 ، 66 .

9- منشورات دار الآداب ، بيروت 1968 ، ص ، ص 5 –6 .

10- الصفحة 28 .

11- منشورات دار الآداب ، بيروت ، 1986 ، ص ، ص 6 ، 9 ، 22 .

12- يمكن أن نضرب على ذلك مثال الأسلوب الروائي للكاتب إدوار الخرّاط الذي يستلهِم التكرار الهادِف إلى التقاط زوايا متعدّدة للشيءْ نفسه من " الآرابيسك " العربي . انظر كتابه : **مهاجمة المستحيل** ، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة ، منشورات دار المدى ، دمشق 1966 ، ص 21 حيث يقول مُوضِّحاً : " أقصد السّعي نحو [...] الوصول إلى ما هو لا نهائي ولا محدود [...] أي المُضيّ في دائرة ، أو في مُثمَّن الأضلاع وهو أقرب الأشكال إلى الدائرة "

13- منشورات رياض الريِّس للكُتب والنشر ، لندن ، 1991 ، ص 8 .

14- الجزء الأوّل : **سأَهَبُكِ مدينةً أُخرى** ، وعنوانه الجزء الثاني الذي استشهدنا به قبل أسطُر : **هذه تخوم مملكتي** . أمّا الجزء الثالث فعنوانه : نَفَقٌ تُضيئُه امرأةٌ واحدة .

15- ترجم هذه الثلاثيّة من الفرنسيّة إلى العربيّة د. سامي الدروبي عام 1970 ، أي بعد ثمانية عشر عاماً من تأليفها . وعناوين أجزائها هي : **الدار الكبيرة ، الحريق ، النَّوْل** .

16- نُشِر الجزء الأوّل سنة 1939 ، والثاني سنة 1946 .

17- صدَر الجزء الأوّل عن دار الآداب في بيروت عام 1993 ، والثاني عام 1998 .

18- وعناوين أجزائها بحسب تواريخ الصّدور : **التّيْه** (1984) ، **الأُخْدود** (1985) ، **تقاسيم الليل والنهّار** (1988) ، **المَنْبَّت** (1988) ، **بادية الظُّلُمات** (1988) .

19- وعناوين أجزائها بحسب تواريخ صدورها : **الأشرعة** (1990) ، **بنات نعْش** (1990) ، **التّيجان** (1993) ، **الشقائق** (1993) .

20- منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1976 .

21- منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1982 .

22- منشورات اتحاد الكُتّاب العرب ، دمشق ، 1996 .

23- منشورات دار المسيرة ، بيروت 1981 . انظر الصفحات 11 ، 15 ، 18 ، 19 ، 22 ، 25 ، 27 ، 28 ، 30..الخ

24- انظر كتابه : Le texte narratif, Nathan, Paris, 1985, p 229 .

25- انظر كتبه : نظريّة الرواية ، ترجمة عن الإنكليزيّة محيي الدين صبحي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1981 ، ص ، ص 48 - 49 .

26- منشورات دار الفكرة ، الطبعة الثالثة ، حلب 1995 .

27- السرطان ، ص 11 .

28- السرطان ، ص 108 .