

الكتابة والمحو

الكتابة والمحو

قراءة تناصية في أعمال رجاء عالم الروائية

د معجب العدوانى

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	9
مدخل نظري إلى التناص	13
تلقي التناص في الثقافة الغربية	17
تلقي النقد العربي الحديث لمصطلح التناص	20
1 - السرقات الأدبية عبر مصطلح التناص وتصحيح الرؤية .	21
2 - السرقات الأدبية بوصفها شبه نظرية قديمة	22
3 - إهمال النظر إلى السرقات الأدبية	23
4 - الدعوة إلى التمييز والفصل بين المفاهيم القديمة	24
5 - السرقات والإجبار في ضوء التناص	25

الفصل الأول

التناص في رواية (طريق الحرير)

النص العجائبي	40
---------------------	----

57	النص الأسطوري
76	النص الديني
76	(1) الفضاء المكّي
86	(2) إرم المدينة والسفينة
90	القصص الديني
92	سياق الولادة
92	سياق الموت
92	سياق البحث عن السرمدية
96	نص الكتابة الحديثة في (طريق الحرير)

الفصل الثاني

النصيّة الموازية والواصفة في (طريق الحرير)

108	افتتاحيات الفصول
109	(1) محور الثبات (بنية المكان)
115	(2) محور التحولات: بنية الزمن
121	(3) محور الذات
129	العنوان بوصفه نصاً موازياً
130	طريق الحرير الواقعي والنصي
134	العدد بوصفه بنية نصية
137	البنية العددية الخارجية

139 البنية العددية الداخلية
143 النصية الواصفة
145 البنيات النصية المباشرة
150 حوار الشخصيات
153 الأشكال النصية الجديدة

الفصل الثالث

الحداثة والعنافة في

(مسرى يا رقيب، سيدي وحدانه، موقد الطير)

157 مسرى يا رقيب نص الحداثة والعنافة
169 (سيدي وحدانه) الحكاية المشطورة
187 موقد الطير - حلم تجسد في (كأن)
195 الخاتمة
196 نتائج على مستوى التفكير النظري
196 نتائج على مستوى النص الروائي
199 المصادر والمراجع

المقدمة

الرواية جنس أدبي لا يدين إلا لمن يهتم به ذكراً أو أنثى، لكن الرواية السعودية قد حققت تواجدتها على المستويين المحلي والعربي بجهود الكاتبات اللاتي سطرن ملحمة رائعة خلال العقد الأول من القرن الحالي، فقد حقق هذا الإنتاج النسائي الذي تدفق خلال هذه الفترة ثورة كتابية نجحت إلى حد ما في التعريف بقضايا المرأة وهمومها وآلامها وآمالها، ومع ذلك فتعدد الأعمال الروائية النسائية السعودية وشاية بانفتاح المجتمع وتقبله للأنثى وإيمانه بالحيز الذي تملكه ضمن نسيجه واقعاً وكتابة وتلقياً، لذلك كان انتشار الرواية النسائية ظاهرة جيدة إن وعت الأنثى دورها وفعلت أدواتها في العمل الروائي.

وتعدّ رجاء عالم روائية متميزة تستحق تجربتها المتابعة والمراجعة، إذ كانت تجربتها من التجارب التي استهلكت مبكراً بصدور روايتها (أربعة صفر) عام 1987م، ثم أعقبت ذلك بإصدارات روائية متتالية حظيت بتلق ملحوظ في العالم العربي، فكان عملها الروائي (طريق الحرير) مثيراً للدهشة التي قادني إلى محاولة تتبع ملامح هذا العمل واستكشاف خباياه، ومحاولة فك شفرات أحد نصوصها هو الدافع الأولي في بدايات تشكل علاقتي

بأعمالها الروائية، ثم تحولت هذه الرغبة إلى ممارسة تنتج لذة قراءة متميزة، فأعمالها تتميز بكونها صالحة للبحث النقدي المعمق، إذ تتميز بثرائها على مستوى الدال بتقاطعها مع العديد من النصوص المختلفة وانفتاحها عليها؛ الأمر الذي جعلها أرضاً خصبة لاستقبال أدوات النقد الحديث. كما أنها تحوي ثراء على مستوى المدلول في تناول أوضاع ثقافية واجتماعية سائدة وعلاقاتها المتنوعة.

وتتعدد في العالم العربي الدراسات الأدبية التي جعلت نصب عينها مناهج علمية تتحقق من خلالها شعرية النص الأدبي. ومع أن التناص intertextuality قد أصبح في الآونة الأخيرة منطلقاً للدرس النقدي الحديث، فإن هاجس هذه الدراسة هو مدى تحقيق التناص لتلك الشعرية، وهل عبر التناص بالنصوص الأدبية إلى شطآن المنهجية العلمية التي تبناها النقد الحديث؟ وعلى أي المستويات تبلور تلك الشعرية؟

ذلك ما توصلت إليه هذه الدراسة إلى الوصول إليه عبر تمرکزها حول محور تطبيقي، إذ كانت منهجية الدراسة هنا منطلقة من مجموع تلك الدراسات مع تركيز على النهج الذي التزمه «جينيت» في ثلاثة مستويات عرض لها نظرياً، وكانت الممارسة النقدية لتلك الأدوات في دراسة ثلاث علائق نصية كان منها ما كان متصلاً بعلاقة التناص intertextuality حيث تناول تلك العلائق بين النص والنصوص المحولة إليه، أو التي لمح أو أشار إليها النص حيث يصعب الفصل بين تلك النصوص الذاتية في صلب النص.

ثم ركزت الدراسة على علاقيتين: الأولى هي النصية الموازية، أو ما أطلق عليها paratextuality وهي العلاقة التي تصل بين النص والنصوص المجاورة له: الداخلية كافتتاحيات النصوص والبنى العددية فيه، أو الخارجية كالعنوان أو الرسوم المثبتة على الغلاف، والثانية هي النصية الواصفة metatextuality وهي العلاقة النقدية أو التفسيرية التي تصل النص بغيره من النصوص الأخرى، والتي عرضنا فيها لجوانب من حوار الشخصيات المتضمن ذلك النوع من التناسية، إلى جانب شكل النص الحديث الذي يدخل في علاقة نقدية مع النصوص الأخرى.

وقد اخترت نماذج من هذه التناسية الموازية أو الواصفة التي وردت في النصوص الروائية نظراً لتعدد تلك المظاهر وتنوعها، وكان اختيار النماذج قائماً على الشمول والكلية على امتداد بعض تلك النصوص، ثم عرضت لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة على مستويين: أحدهما يتصل بالدراسة المنهجية وهي نتائج تتوصل إلى أن تسهم في إثارة مزيد من الأسئلة حول هذه المصطلحات وفعاليتها في إنتاج الشعرية للنص الأدبي، ونتائج تتصل بالنصوص الروائية التي رأيناها صالحة للبحث النقدي المعمق، إلى جانب أن هذه النصوص الروائية تمثل النماذج الأنسب بين الروايات السعودية النسائية التي تتزايد أعدادها يوماً.

مدخل نظري إلى التناص Intertextuality

حظيت نظرية التناص intertextuality بمراجعات نقدية جادة في الثقافتين العربية والغربية، فعلى المستوى الغربي أدى تداول النظرية منذ بروزها كمصطلح في النقد الغربي عبر الاتجاه النقدي الشهير تل كل Tel Quel إذ كانت البلغارية جوليا كريستيفا J. Kristeva أول من ابتدع هذا المصطلح في دراساتها النقدية بين سنتي 1966 و1967م، مع أنها أشارت إلى استعارتها له من ميخائيل باختين M. Bakhtin إذ اعترفت بفضلها في التنظير النقدي له في إطار الشكلائية الروسية، وسَّع باختين مفهوم الحوار في الرواية في سعيه إلى البحث عن مكونات الرواية النصية في بعض النصوص الثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وقد رأى أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية، وغير أدبية كالدراسات العلمية أو الدينية وغيرها، ولذلك فهو ينتهي إلى الرواية بوصفها نوعاً أدبياً مازال قيد التشكل. بينما كان بارت وكريستيفا يستعملان هذا المصطلح في سياق نظري عام متصل بالكتابة النصية، كان عمل كريستيفا (Word, Dialogue and Novel) الذي نُشر في باريس سنة 1969م بداية التوجه لهذا المصطلح، وقد ترجم إلى الانجليزية

سنة 1980م، وكانت إشارتها الشهيرة مفتاحاً ومدخلاً للتناص في الدرس النقدي «... كل نص مبني على فسيفساء من النصوص، كل نص هو امتصاص وتحويل من نصوص أخرى، لقد حلت فكرة التناص محل فكرة تقاطع الخطابات، ولذا يمكن تناول شعرية اللغة بوصفها مزدوجة»⁽¹⁾.

والجدير بالذكر أن الناقد الفرنسي رولان بارت R. Barthes قد أثرى هذا المصطلح في دراساته المتصلة بمفهوم موت المؤلف Death of the author والتي كانت إرهاصات بتبلوره في الثقافة الغربية، وتُعدّ دراسات بارت إحدى أبرز علامات تبلوره في الثقافة الغربية. وأخيراً حاول الفرنسي جيرار جينيت G. Genette أن يحول هذا المصطلح إلى منهج بعد أن جمع أطرافه وفصل القول فيه، وذلك باعتماده على جهود سابقه في كتابه أطراس Palimpsestes، وهو الكتاب الذي نقل فيه موضوع الشعرية، وقام فيه بمحاولة لجمع شظايا ونثاره.

وتعدّدت في العالم العربي الدراسات النقدية التي جعلت نصب عينيها مناهج حديثة تسعى بها إلى تحقيق شعرية النص الأدبي، وكان لازدهار الحركة النقدية في النقد الغربي وتنامي الجهود حول التناص أثرها الإيجابي في النقد العربي، فقد تضاعفت الجهود العربية في

(1) Julia Kristeva, «Word, Dialogue and Novel,» Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, ed. Leon S. Roudiez, Oxford: Basil Blackwell, 1982, p. 66.

إثراء مصطلح التناص عبر النقل والترجمة من اللغات التي نما فيها، وفي ظل هذه المتابعة الحثيثة أنتجت دراسات نظرية كثيرة، وأنجزت دراسات تطبيقية على نصوص أدبية مختلفة، وخصصت دوريات نقدية أعداداً خاصة لمعالجته، فقد خصصت دورية (ألف) القاهرية للتناصية عددها الرابع في 1984م، كما أسهمت مجلة (الفكر العربي المعاصر) بعدد خاص عن التناص في عددها الصادر في كانون الثاني 1989م، وكان ممن كتب في هذا العدد عبد الوهاب ترو عن مصطلح (الإنتاجية) عند كريستيفا مستعرضاً بعض الجهود الأخرى لباختين وجينيت، ولما كان التناص، في صورته الحديثة، من أبرز المنطلقات للدرس النقدي الحديث فقد تضمنت دراسات شتى مظاهر من العود إلى الثقافة العربية رغبة في تجذير هذا المصطلح في الوعي النقدي، أثمرت هذه المحاولات الجادة لتكريسه بإنجاز نقداً تتلمس الشبيه إجرائياً أو المماثل اصطلاحياً لتلك الرؤى النقدية من مصادرها المختلفة، وهي مصادر لم تكن كتب الأدب العربي القديم سوى الجانب اليسير منها، ذلك ما يتجلى بوضوح لدى سبر أغوار التراث العربي، إذ يتكشف مدى اشتغال هذا الموروث على ملامح كان منها - على سبيل المثال - المنجز التاريخي والفقهية وغير ذلك من العلوم، وهي التي تلمح إلى أن العرب كانوا على وعي بشظايا هذه الظاهرة التي عنوا بها في الدرس القديم، وقد اتخذت هذه الجهود مسارين اثنين: يتمثل الأول في

الاقتصار على معالجة المصطلح وتطبيقاته في صورته الحديثة دون العود إلى النقد القديم، ويسعى الثاني إلى استلهاً ملامح من النقد العربي في ضوء هذا الإنجاز الجديد، لكن هذا الاستلهاً لم يكن على هيئة أو صورة واحدة إذ بدا في صور افترضناها موضوعاً لهذا البحث مع ضرورة الالتفات إلى طريقتين اثنتين لهذا الاستلهاً وتمثلان في النقداً المضمنة أثناء التناولات النقدية، أو المعالجات العامة للموضوع ذاته في البحوث والدراسات.

لم تظهر الخطوات الأولى في هذا التناول النقدي الحديث على استحياء ولكنها بدت على جانب كبير من الأهمية، إذ تم إنجاز التكريس لهذا المصطلح من زاوية أو زوايا معينة كان لها تأثيرها على الدراسات اللاحقة، ما جعل بعض الباحثين يشيرون كثيراً إلى سوء الفهم له وطريقة تلقيه في ثقافتنا العربية، واختلاف صورته لدينا عن صورته في منابعه الأولى.

ومع أن هذا التساؤل له ما يبرره إلا أن هؤلاء لم يلتفتوا إلى أن سوء الفهم للتناص لم يكن مؤطراً في حدود الأرض العربية، بل تجاوزه إلى الأرض الأولى التي تنامي فيها هذا المصطلح، فالتقاد الغربيون الذين تداولوه تنوعت وجهات نظرهم، لذلك كله كان التساؤل بعد هذا التقديم الذي يؤكد على بعض مسارات الرؤى المتعددة المنبثقة من مراجعة التناولات النقدية الحديثة، وكان السعي إلى إجابة أو إجابات بشمولية لا تقف عند دراسة أو أكثر، ولكنها

تتناول التناص في ضوء إعادته إلى حقول نقدية من الموروث العربي، وعلى أي المستويات تتم بلورتها في مهاد هذا التساؤل المقترح: كيف تلقى النقاد الغربيون والعرب المعاصرون التناص؟ وما أثر ذلك على المصطلح وتجلياته في الثقافة العربية؟ لذلك لن نهدف إلى منح إجابات جاهزة حول اشتغال النقد العربي القديم على مصطلح يحقق شعرية النص الأدبي كالتناص، وإمكان التشاكل أو الاختلاف، ولكنها ستتضمن محاولتين اثنتين:

الأولى: استخلاص الاتجاهات النقدية الحديثة حول هذه النظرية النقدية التي يمكن أن تحمل ملمحاً أو ملامح من التناص، والثانية: إنجاز قراءة جديدة تتوسل إلى الشمولية في تناولها، وتأمل أن تضع أسئلتها الأولى أمام هذه المفاهيم والرؤى في كلا الثقافتين.

تلقي التناص في الثقافة الغربية

لقي مصطلح التناص منذ لحظات تشكّله عدداً من الاختلافات المنهجية، وذلك لكثرة الأعلام التي تلقفته في النقد الغربي فأشاعت فيه جانباً من التعدد غير النهائي، وقد راوحت تلك الكتابات بين التطوير والنقد السلبي، فمن باب التطوير ما أشار إليه إدوارد سعيد الذي دعا إلى ضرورة أن يكون النقد متصلاً بالبنى الأوسع، فعلى سبيل المثال ألمح (مارك أنجينو) أحد المنظرين لمصطلح التناص من أن المسألة ليست في معرفة ماذا نعني بالتناص لكن: فيم يستخدم؟ لأي شيء يصلح التناص أو يستعمل، وهل جدواه مرتبطة بال لحظة

التاريخية، إنه أداة نقدية تسمح لنا بإثارة إشكالية نقدية وفكرية أكثر منه مفهوماً محدداً بدقة⁽¹⁾.

وفي الجانب السلبي للتجربة نعود إلى إشارة أخرى تتصل باتهامات كثيرة للمصطلح، فهذا هو أحدهم يؤكد على وصف التناص بأنه «مصطلح أسيء فهمه منذ ذلك الحين إذ كان منتهكاً كثيراً على جانبي المحيط الأطلسي، إذ ليس له علاقة ما بأمور التأثير لكاتب على آخر، ولكنه إبدال موضع أو أكثر من أنظمة الإشارات إلى موضع آخر»⁽²⁾، وسنعجب حين نعلم أنه يتصل برأي أحد المتابعين في الغرب لهذا المصطلح، وهو (ليون روديه) مترجم كتاب (الرغبة في اللغة) لجوليا كريستيفا، وهناك رأي آخر يتوافق مع سابقه في أن التناص التي دعت إليها كريستيفا «مصطلح أسيء فهمه، فهو لا يحيل إلى إسناد مرجعية الكتاب إلى الكتب الأخرى، ولكنه يشير إلى تداخل الاختراقات في الممارسات الدلالية»⁽³⁾.

وترى الانجليزية ماري أور Mary Orr أن حظوظ كريستيفا في التعريف بمصطلح التناص لم تكن لتحقيق لولا اعتمادها على

(1) مارك أنجينو، «التناصية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره» ترجمة محمد خير البقاعي، علامات، جدة: النادي الأدبي، ج 18، مارس 1996م، ص 124-156.

(2) Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, tran. Thomas Gara, Alice Jardine, and Leon S. Roudies, Columbia University Press, 1980, p. 15.

(3) John Lechte, Julia Kristeva, London: **Routledge**, 1990, p. 104.

الدراسات الباختينية أولاً ولولا وجودها كامرأة وحيدة في مدرسة تل كل، إذ رغب أعضاء الحلقة أن يتجلى الصوت النسوي بين الأصوات الذكورية الأخرى⁽¹⁾.

ويرى هنريش أن التناص هو اجترار لمفهوم السرقة أو الانتحال القديم الذي ساد في الثقافة العربية، ويعتقد صعوبة التمييز بين التلميح والنماذج الأخرى من التناص ومفهوم السرقات الأدبية⁽²⁾، وينطبق هذا القول مع ما أشار إليه هنريش بليت إذ وصف التناص بكونه خمراً عتيقة في زجاجات جديدة «old wine in new bottles»⁽³⁾.

ومهما يكن فإنه يمكن النظر إلى هذا الاختلاف والتعدد من جانب إيجابي إذ يتوضع في جانب من (الثراء غير النهائي) الذي رافق المصطلح في إطار تشكله كنظرية، ويبدو ذلك أمراً طبيعياً إذا عرفنا أن من أبرز ملامح هذا المصطلح في ذاته اللانهاية وعدم البراءة، وإذا أعدنا النظر إلى الجانب الآخر مرة أخرى سنلمح ما أشار إليه (مارك أنجينو) الذي عدّ ترجمة ما كتب عن التناص عن مدرسة (تارتو) إلى الفرنسية سبباً في التعدد غير المجدي لهذا المصطلح، وبينما حمل النقد العربي هذا العبء أضيف إليه أعباء أخرى، وهي

(1) Mary Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Cambridge: Polity Press, 2003, pp. 22-23.

(2) W. P. Heinrichs, «Allusion and Intertextuality», *Encyclopedia of Arabic Literature*, vol. 1, p. 82.

(3) Heinrich Plett, «Intertextualities», *Intertextuality: Research in Text Theory*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1991, p. 5.

تتمثل في صورة المصطلح في التراث النقدي، ما أسهم في إنتاج ذلك التعدد بوصفه وجهاً إيجابياً في الدرس النقدي، إذا سلمنا أن البحث النقدي لا تعنيه ولا تعوقه على الإطلاق التعريفات الكثيرة والمتعددة وغير المتجانسة لمصطلح التناص، بقدر ما تعنيه المناهج التي أولت وجود التناص في النص⁽¹⁾.

تلقي النقد العربي الحديث لمصطلح التناص

يتضمن هذا القسم تلك النقداً العربية التي جسّدها بعض النقاد العرب المعاصرين في كون التناص يتقارب بصورة ما مع حقول نقدية قديمة وقد تنوّعت الحقول النقدية التي رآها نقادنا تتصل بالتناص، فكانت مفاهيم السرقات والمعارضات الشعرية والاقتباس والتضمين والحفظ الجيد من المفاهيم المتداولة في الدرس النقدي:

أ) السرقات الأدبية

حظيت السرقات الأدبية بوهج نقدي في نقدنا القديم عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملابساتها، ثم عاد إلى السرقات الأدبية وهجها النقدي، بعد أن بدأت نظرية التناص في طرق أبواب الثقافة العربية فانبرى النقاد يتفاعلون مع التناص بمنظور يعتمد على السرقات، أو لعلهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخرى وكأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1997م، ص 10.

لمعالجته. إن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جذوراً أو أصولاً للتناصية كان لها من الشبوع ما أوحى، أحياناً، بتطابق تام بين التناص والسرقات، ويكاد يُجمع أغلب من تناول نظرية التناص في علاقتها بموروثنا النقدي على أن السرقات تحمل صلة ما مع التناص، من هنا كان استعراض هذه الرؤى والأفكار في المستويات التالية:

1- السرقات الأدبية عبر مصطلح التناص وتصحيح الرؤية القديمة

ظل النظر إلى السرقات الأدبية وغيرها مما أشار إليه نقدنا القديم بآليات جديدة هاجساً لعدد من النقاد المعاصرين، فهم يشيرون إليها بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرية الحديثة. وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع اختلاف مشاربهم، وممن أشار إلى ذلك عبدالله الغدامي الذي عرض لمصطلح التناص بوصفه «نظرة جديدة نصّح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم»⁽¹⁾. ويبدو فعل التصحيح المقترح في هذه الرؤية متصلاً بجانبين اثنين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت بظلالها على السرقات الأدبية مع كون بعض النقاد القدامى تباعدوا عن ذلك، والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة.

(1) عبدالله الغدامي، الخطيئة والتكفير، الكويت: دار سعاد الصباح، 1993م، ط2، ص 56.

2 - السرقات الأدبية بوصفها شبه نظرية قديمة تحتاج إلى إعادة

البناء

ومن أبرز هؤلاء الذين رأوا في السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد عبد الملك مرتاض الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها ، وذلك بعد أن رآها فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة . وختم بحثه بالإشارة إلى كون التناس «تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي ما ، ونصوص أدبية أخرى . وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية»⁽¹⁾ . وقد كان لمرتاض مراوحة في تصنيفه للسرقات من الفكرة التي ابتدورها في عنوانه مع - تأكيده عليها في أكثر من موقع - إلى النظرية التي عرض لها في بحثه ، مندفعاً إلى ضرورة إقامة بناء جديد على أنقاض بناء السرقات «ولعل من أكبر القضايا النقدية ، التي تصادفنا في التراث النقدي العربي أن تكون نظرية السرقات الشعرية التي كان معظم النقاد العرب القدامى قد تناولوها بشيء من التحليل . فما حقيقة هذه الفكرة التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟»⁽²⁾ .

ومع اتفاق الدعوتين السابقتين للغدامي ومرتاض في كونهما تمثلاً اقتراحاً لتحديث السرقات الأدبية إلا أنهما تفترقان في تصور

(1) عبد الملك مرتاض ، «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناس» ، علامات ، جدة : النادي الأدبي ، عدد 1 ، مايو أيار 1991م ، ص 93 .

(2) المرجع السابق ، ص ص 69-93 .

كل منهما وموقف كل منهما في النظر إلى السرقات أولاً، ومن ثم إمكان التغيير وشموله. فقد كان مرتاض مندفعاً إلى ضرورة الإسراع في إيجاد الحل معتمداً على ضرورة الابتعاد عن الخضوع والخنوع. وقد أثار ما اقترحه مرتاض موقفاً نقدياً في عمل تالٍ قدمه صالح الغامدي في الدورية نفسها بعنوان (تعقيبات وملاحظات على السرقات والتناص) اقترح فيه عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار (سبقناهم)، ورأى فيه عدم توافق السرقات مع التناص، ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة «لأننا نعتقد بأن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق فهناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقنا نحن العرب إلى اكتشافها بصورة أو بأخرى»⁽¹⁾.

لكن النظرة إلى السرقات الأدبية وغيرها بوصفها تناصاً كانت محور عمل آخر انطلق من ذلك المنظور لمرتاض يمكن أن ندرج ما عرض له محمد عبد المطلب في العدد الثالث من الدورية نفسها بعنوان (التناص عند عبد القاهر الجرجاني) وقد ذكر في دراسته تلك ملامح عامة كالإقتباس والتضمين والسرقات ولامح خاصة بالجرجاني كالتشبيه والاستعارة.

3 - إهمال النظر إلى السرقات الأدبية

تندرج في هذا المستوى الدعوات التي عُدَّت ملامح من التناص

(1) صالح الغامدي، «ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص»، علامات، جدة: النادي الأدبي، ع2، ص ص 183-189.

موجودة في الموروث النقدي القديم ولم تحدد السرقات ضمن تلك الأفكار الموجودة لدى العرب التي تتوازي مع التناس. ومن أبرز هؤلاء صبري حافظ الذي أهمل السرقات تماماً عند تناوله لنظرية التناس، مع أنه أشار إلى مفاهيم قديمة أخرى، لكنه عدّ معرفة الاقتباس والتضمين والمعارضة من التطلع إلى معرفة منجز العرب في هذه المسألة، إنها نظرة تحمل تأكيداً على التطلع والتأمل للاستلهام بعيداً عن التعامل معها كآليات أو إجراءات تكون التناس، وقد رأى حافظ ضرورة العمل على الحوار الجدلي الخلاق بين هذه المنجزات الحديثة وإنجازات النقد العربي في عهده القديمة⁽¹⁾.

4 - الدعوة إلى التمييز والفصل بين المفاهيم القديمة والحديثة

ومن أبرز من دعا إلى ضرورة التمييز بين القديم والحديث محمد مفتاح، فقد خصّص فصلاً في كتابه (تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس) وهو الفصل السادس الذي كان بعنوان (التناس) عرض فيه إلى التداخل الكبير بين التناس وبعض الحقول النقدية الأخرى مثل (المثاقفة) و(السرقات)، ومع إشارته إلى إمكان التطابق في بعض الملامح للسرقات الأدبية مع التناس إلا أنه يرى ضرورة التأكيد على «الدراسة العلمية التي تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط، على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدة وتتناول الظروف التاريخية

(1) صبري حافظ، «التناس وإشارات العمل الأدبي»، مجلة ألف، القاهرة، ع4، 1984، ص 3026.

والأبستيمية التي ظهر فيها، ويؤكد على أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح⁽¹⁾.

وهناك رأي يوافق - إلى حد ما - هذا الرأي لرجاء عيد الذي يدعو إلى ضرورة التحليل المتأنى لما يعرف تحت مصطلح السرقات لأن ذلك سيزيل ضباباً كثيفاً تنعيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته، وربما تنتفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص لا لنقص في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق السرقة، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف⁽²⁾.

5 - السرقات والإجبار في ضوء التناص

التفريق بين السرقة والإجبار في النقد القديم في ضوء مصطلح التناص كان من أبرز الملاحظات النقدية التي رصدها محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها) الذي درس فيه بنيات الشعر العربي الحديث، ومع أن قراءته لتلك الحقول كانت مختصرة في إشارته إلى التفريق الذي أدركه العرب القدامى، فأشار إلى أن الشعراء والشاعرين فرقوا - في قراءاتهم المتفحصية - بين اللغة

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، الدار البيضاء: المركز الثقافي، 1986، ط 2، ص 119.

(2) رجاء عيد، «النص والتناص»، علامات، جدة: النادي الأدبي، عدد 18، مجلد 5، ديسمبر/كانون الأول، 1995 م، ص ص 175-208.

والأسلوب من جهة، وبنية الخطاب - أكان بيتاً أم قصيدة - من جهة ثانية، وهكذا أنزلوا الأولى منزلة السرقة، والثانية منزلة الإجبار الذي هو شرط أسبق في بناء الخطاب⁽¹⁾.

ب) المعارضات الشعرية

كانت المعارضات الشعرية - لأنها أحد الحقول النقدية القديمة - مستنداً آخر ارتهن إليه بعض النقاد العرب في توافقه مع التناس، ولكنها جاءت تالية في المرتبة بعد السرقات الأدبية، إذ نلاحظ قلة الآراء التي تقول بالمعارضات ملمحاً قديماً للتناسية، وقد عرضنا رأي صبري حافظ في ذلك إذ عدّها مشتركة مع الاقتباس والتضمين في حملها لتلك الملامح، ولكن هناك إشارات أخرى اقتصر على المعارضات.

ومن ذلك ما لمح إليه عبد الرحمن إسماعيل من توافق التناس مع ظاهرة المعارضة الضمنية التي تأتي بشكل تلقائي بعيد عن قصد المعارضة الصريحة أو السرقة بسبب التداخل الشديد بين القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند الشاعر المتأخر، ويضيف إسماعيل صورة لدعم اقتراحه في تطابق المعارضة الضمنية مع التناس، ويعلل ذلك لأن ارتباط الشاعر بترائه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها مستقلاً بنفسه أو مبتعداً عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان فيأتي حاملاً نفس الميزات

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنيانه وإبدالاتها، الدار البيضاء: دار توبقال، 1990م، ج3، ص 183.

والملاح التي في بقية الأغصان وإن اختلفت في أشكالها الظاهرة طولاً وقصراً⁽¹⁾.

ينفي رجاء عيد في بحثه الذي أشرنا إليه أن تكون المعارضة الشعرية تناصية، معتمداً في ذلك، في استهلاله على رأي لكروتشه يدعو فيه إلى عدم المقارنة بين نص وآخر أو الموازنة بين عمل وعمل، وهو الذي حدّد فيه أنه لا يجوز أن نقارن نصاً بنص أو نوازن عملاً بعمل، فليست كل معارضة يمكن أن تندرج تحت التناص، وأخرج بذلك أغلب معارضات البارودي وحافظ إبراهيم من هذا المصطلح.

ويمكن أن يندرج تحت ذلك ما رآه سعيد يقطين الذي وصف النقائص بين جرير والفرزدق خير مثال لمفهوم النصية الجامعة hypertextuality⁽²⁾، وهذه العلاقة هي التي تصل بين نص أدبي (ب) ونص أدبي سابق (أ)، وهما يلتصقان ببعضهما، ويورد تركي المغيظ العلاقة نفسها في دراسة عن شعر البارودي؛ بعد أن يحدّد معاناة المصطلح في النقد العربي الحديث وذلك في تعدد الصياغات والترجمات التي شكلته عربياً، في عنوان بحث واحد جمع فيه التناص والمعارضات (التناص في معارضات البارودي)⁽³⁾.

(1) عبدالرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية، جدة: النادي الأدبي، 1994م، ص 26.

(2) سعيد يقطين، التفاعل النصي والترابط النصي، علامات ج 32، مجلد 8، مايو/أيار 1999م، ص ص 217-236.

(3) تركي المغيظ، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 9، عدد 1991، 2م، ص 154.85.

ج) الاقتباس والتضمين

يقترح عدد آخر من النقاد الاقتباس والتضمين بوصفهما فكرتين تحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث (التناص)، ومن هؤلاء النقاد صبري حافظ الذي أشار نظرياً إلى ذلك. وقد عرض رجاء عيد للتضمين فيعدّه ألصق من غيره بالتناص وهو يراه حاملاً لوظائف عدة منها توثيق الدلالة أو تأكيد موقف أو ترسيخ المعنى أو لمؤازرة نص رفضاً لمقولة أو نفيًا لمعتقد وهو يستبعد الاستشهاد المجاني والتداعي الذهني من ذلك، ويختلف رجاء عيد عن سابقه لكونه قام بإجراء بعض الممارسات النقدية على نماذج من شعر أمل دنقل وصالح عبد الصبور وغيرهما من شعراء العصر الحديث⁽¹⁾.

ويعدّد أحمد الزعبي مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد على أنها نماذج من التناص يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي سواء كان هذا التناص نصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً ويسمي هذا النوع (التناص المباشر)، وهو الاقتباس بلغة النص نفسها التي ورد فيها، وضرب أمثلة من ذلك: الآيات القرآنية، والأحاديث والأشعار والقصص، أما ما يقتبس بروحه أو مضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز فهم التناص غير المباشر⁽²⁾.

(1) رجاء عيد، مرجع سابق، ص ص 175-208.

(2) أحمد الزعبي: التناص التاريخي والديني مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لها، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 13، عدد 1، 1995م، ص ص 169-200.

إن بعض الدراسات التي وسمت نفسها بقراءة التناص التي ارتكنت إلى الاقتباس في النص المقروء، ما أدى إلى إلغاء وظيفة التناص بوصفها قراءة متكاملة للنص، لا تميل إلى التجزئة أو الاقتباسات الظاهرة التي يشملها النص قدر توظيف ذلك كله في إطار نصي مقترح يتضمنه نص آخر.

(د) الحفظ الجيد

كان لمرتاض إشارات أخرى في بحثه الذي عرضنا له سابقاً عن السرقات والتناص مثل إشارته إلى المصطلح الذي ذكره القاضي الجرجاني (لطيف السرق)، وإشارته إلى (الحفظ الجيد لابن خلدون). وفي مقدمة ابن خلدون تتبلور تلك الأفكار السابقة، وتتجلى بصورة أكثر دقة، حيث يصدر آراء نقدية هامة تنسم بالجدّة، فقد أكد على (ثقافة الشاعر)، ورأى أن اللسان لا يقوم إلا بالصناعة والتدريب، وقد خصص فصلاً سماه (في صناعة الشعر وتعلمه) كان من أبرز ما أورده فيه (والملكات اللسانية كلها إنما تُكتسب بالصناعة).

لقد قدر ابن خلدون أهمية المحفوظ وجودته، فبقدر جودته يجيد المبدع استعمال تلك الملكات الشعرية أو النثرية، حتى أن الشاعر يتميز عن غيره من العروضيين والفقهاء والبلاغيين، لأن له قوالب أجاد وضع كلامه في إطارها⁽¹⁾، ويبدو الحفظ الجيد ولطيف السرق كما نلاحظ أمرين متصلين بالمؤلف الذي غلب على طابع

(1) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، بيروت: دار القلم، 1984م، ص 570.

المنجز النقدي العربي؛ فقد حثّ ابن رشيق الشعراء على حفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب⁽¹⁾.

إن جميع النقداً السابقة التي أوردتها ليست سوى نماذج من التناول النقدي لتلك الأفكار النقدية القديمة في ضوء مفهوم التناص، فالتجربة النقدية الحديثة أنتجت عدداً كبيراً من الدراسات النقدية التي وظفت التناص واستثمرتها نظرياً أو ممارسة، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الآراء النقدية لها آثارها الإيجابية الكبيرة في إثراء التواصل مع هذا المصطلح الحديث.

أسهمت هذه الاستنتاجات في سهولة نقل المصطلح ذاته إلى القارئ العربي، ومكنت كثيراً من الدراسات التطبيقية أن تقوم على أساس من هذا التداخل بين المفاهيم، لكنني أعود، بعد هذا الإيجاز للتجربة، لأقدم قراءة لهذه القراءات السابقة لمصطلح التناص وما نتج منها من انشغال لحقول نقدية قديمة كانت مخبوءة عن النقد العربي الحديث، وهي قراءة تستبعد الموافقة مع تلك المقترحات، أو المواءمة فيما عرضنا له من نقداً، إنها محاولة تثير التساؤلات وتمتنع عن الإجابات المحددة، وستسعى إلى تشكيل بعض المحددات في سبيل نقد إضافي ملمح تناصي على هذه الأفكار السابقة.

أوجد هذا المدخل الذي عرض لتجربة المصطلح النقدي وانعكاساته في الثقافة العربية عدداً من الأسئلة التي لا أخالها تقبل

(1) الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988م، ج 1، ص 362.

إجابات جاهزة وسريعة، ولكنها تأمل أن تضع بعض المحددات التي تنطلق من المصطلح النقدي الحديث في ذاته لتتجاوزها إلى ما تمّ عرضه من أفكار نقدية.

كان منطلق أغلب الباحثين الذين أحالوا إلى السرقات أو التضمين أو وقع الحافر على الحافر مرتين إلى كون هذا المصطلح الحديث يحتاج إلى إعادة درسه في إطار من الوعي النقدي العربي ولذا كان الاستلهام السريع لصياغة المصطلح في وضع يتلاءم مع النقد العربي الحديث، وكانت أولى مراحل تلك الصياغة مع (التناص) في الترجمة النهائية التي استقر بها الحال في النقد العربي للمصطلح النقدي الغربي intertextuality هذا المصطلح الذي مرّ بترجمات كثيرة ومنها (تداخل النصوص) و(التناص). وقد ظهرت الحاجة إلى هذا الإلحاق في التناص حينما تعددت المصطلحات التابعة له وتشعبت استخداماته، ويأتي ذلك في إطار ترويض الخطاب النقدي للمفهوم حتى يصبح متصرفاً فيه بالصوغ والاستنباط حتى ينصاع قلبه الصرفي ليفرز صوراً جديدة مبتكرة⁽¹⁾. في الجانب الآخر، وبمنظرة إلى المصطلح الغربي نفسه، سنجد أنه يصل بمادته إلى مفردة لاتينية دالة على الاختلاط والنسج، ما يشي بنقل الفاعل إلى حقل مشترك، والفعل هنا مغيب الفاعل، وتستحضر مفردة

(1) أحمد الزعبي، التناص التاريخي والديني مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لها، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 13، عدد 1، 1995م، ص ص 169-200.

التناص في نطقها ذلك النسيج والاختلاط مع كون هذا يعود إلى مادة المفردة اللاتينية لكنه ينبئ عن تفاعل حي، لعله لا يتصل بالكاتب قدر اتصاله بالنص، أما المصطلح العربي المقابل (التناص) فقد انبثق من (نص) الفعل العربي الدال على الرفع والحركة والاستقصاء، وكلها أفعال تنقلنا إلى البعد الرأسي، وهي أفعال تشي بدور الفاعل. وتحمل هذه الصيغة علامات التداخل في صيغة (تفاعل)، ما يشير إلى تنوع وتعدد في التفاعل الذي يوجد في المصطلح لا في الجذر، بينما وجد التفاعل هناك في المصطلح وفي الجذر أيضاً⁽¹⁾.

لقد حددت المعاجم العربية ملامح من هذا فأشارت إلى النص باعتباره الإسناد إلى الرئيس الأكبر، وإلى أصل النص بوصفه منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها، وهو تعريف يتوافق مع محاولات البحث الدائمة عن صاحب النص الأول الذي تتصل به النصوص، ومن ذلك السعي الحثيث وراء صاحب نص بدئي، يمكن وصفه بالنص (الجنيني) والإغراق في محاولات تحديده؛ كان لذلك المسعى دوره الكبير في عدم الدقة في تلك العلاقات القائمة بين النصوص، إذا استثنينا علم العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي.

بدأت تلك التحولات في الترجمة منسجمة مع التدرج الجديد في نقل المصطلح من عنصر إلى آخر من عناصر الاتصال الستة، حيث نقل اهتمام الدراسات النقدية من المؤلف إلى النص ثم إلى المتلقي.

(1) عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، تونس: مطبعة كوتيب، 1994م، ص 121.

كان هم الدرس النقدي التركيز على المؤلف، وفي هذا السياق دعا مايكل ريفاتير إلى التمييز بين ما يتصل بدور القارئ وما يتصل بالنص، وذلك في بحثه الذي عنوانه بـ (دينامية التناص: الاستجابة الإلزامية للقارئ) «وحيث نتحدث عن معرفة التناص، فإننا يجب أن نميز بين المعرفة الحقيقية للشكل والمحتوى لذلك التناص ومجرد الإدراك بأن تناصاً كهذا موجود ويمكن تقصيه تدريجياً في مكان ما. ربما كان هذا الوعي كافياً لصنع تجربة أدبية لدى القراء، ويمكنهم من ذلك إدراكهم بأن هناك بعض الأشياء مفقودة في النص: فجوات تحتاج إلى التعامل معها، مرجعيات لاتزال مجهولة، إحالات ترسم ترديدات المتوالية في الشكل العام للنص الذي لم يكتشف بعد، وفي حالات كهذه يكون إحساس القراء بوجود تناص كامن كافياً للإشارة إلى الموقع الذي سيظهر به ذلك التناص شيئاً فشيئاً، هذا النوع من استجابة القارئ الأولية يحتم التمييز بين التناص والمتناص، فالتناص هو شبكة الوظائف التي تعين وتنظم العلاقات بين النص والمتناص»⁽¹⁾.

إذاً نحن أمام ثلاثة عناصر من عناصر الاتصال يمكن أن يتصل بها هذا المصطلح النقدي في صورة ما: المرسل والرسالة والمرسل إليه، فما يتصل بالمرسل (المؤلف) يندرج في إطار التأثير، وما اتصل

(1) Michael Riffaterre, «Compulsory reader response», Intertextuality Theories and practices, by Michael Wortton, Judith Still, Manchester: Manchester University Press, 1990, pp. 56-78.

بالرسالة (النص) يندرج في إطار المتناص، وما يتصل بالمرسل إليه (المتلقي) يندرج في إطار التناص، وهذا ما يجعلنا نعود لتلمس المفاهيم النقدية القديمة، ولكن ضمن التصور بالتركيز على المرسل إليه، وتبدو هذه الخطوة مهمة في التعرف على تموضع ملامح من التناص، لكونها فكرة قديمة في نقدنا العربي، في العنصر المتصل بالمؤلف، وهو أمر كان له آثاره التي سنلمح بعضاً منها.

إن معرفة النقد العربي لظاهرة التداخل والتشعب في الكلام متعددة، لكن هذه المعرفة جاءت منصبية على المرسل، إذ أكدت على دور المؤلف ليس فيما ورد من مقاطع نقدية فحسب، ولكننا نلاحظ ذلك في أسماء الحقول ذاتها، فالسرقا ووقع الحافر على الحافر وتوارد الخواطر والحفظ الجيد تعابير أولية انبثقت من التركيز على الذوات والاهتمام بهذا الجانب. إنها تستحضر المرسل وتؤكد على دوره الأهم.

يتحدد لدينا بعد ذلك سؤال الحقل النقدي القديم نفسه الذي كان مرتهناً إلى المؤلف، لتتجاوز به إلى الحقل موضوع التناول الذي يمكن وصفه بأنه مختلف، بينما كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه المفاهيم القديمة من سرقات ومعارضات وغيرهما انطلقت دراسات التناص من الحقل الروائي مع باختين الذي كان يبحث عن المكونات النصية للرواية، ومع كريستيفا التي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين في الرواية، حيث أقامته على البناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصّصت جهودها لتعميقه

وفحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة. وقد عدت كريستيفا رواية (جيهان دوسان تري) الرواية الوحيدة من كتابات «دي لاسال» التي تكون نسخاً وتجميعاً أو مراسلات سفر، أو رسائل مواساة، وهي حكايات تُبنى كخطاب تاريخي، أو كفسيفساء لا متجانسة من النصوص. إن هذين المنطلقين يشكلان اختلافاً في التناول إلى حد كبير ويفضيان إلى تصورات مختلفة.

كان من المعتاد أن يتفاخر النقاد العرب القدماء بمعرفة ذلك النص الأول ويتنافسون في الكشف عنه بطريقتي الحفظ أو السماع بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفاعل في حركة الثقافة آنذاك، إذ تزرخ كتب الأدب العربي بالترويح لهاتين الطريقتين، فهذا ابن الأثير يسعد بتنبه جمهور المتلقين حول شعر ابن الخياط معتمداً على حفظه لشعر المتنبي «وكننت سافرت إلى الشام في سنة سبع وثمانين وخمسائة، ودخلت مدينة دمشق؛ فوجدت جماعة من أدبائها يلهجون بيت من شعر ابن الخياط في قصيدة له أولها: خذا من صبا نجد أماناً لقلبه، ويزعمون أنه من المعاني الغربية، وهو:

أغار إذا أنست في الحي أنه حذاراً عليه أن تكون لحبه
فقلت لهم: هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيب المتنبي في قوله:

لو قلت للدفن المشوق فديته مما به لأغرته بفدائه

وقول أبي الطيب أدق معنى، وإن كان قول ابن الخياط أرق لفظاً، ثم إنني وقفتهم مواضع كثيرة من شعر ابن الخياط قد أخذها من شعر المتنبي⁽¹⁾.

إن التركيز على دور المرسل في النقد القديم، ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجدا ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئية أيضاً، وقد ساعدت القصيدة العربية لكونها أبياتاً شعرية على هذه التجزئة، ويرى بعض الباحثين أن العرب قد أولوا العناية الكبرى للصنف الخاص من التفاعل النصي وهي أن يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد، وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئية للنصوص وليست كلية، فالعلاقة بين النصوص لم يكن يُنظر إليها من خلال النص في كليته، لقد كان البحث عن الشاهد أساسياً في نمط تفكيرهم، وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين في ممارساتهم في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين من النص وعد ذلك من القراءة التناصية، ما جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزئية وخاصة جداً، لذلك كان هم الباحث في البيت

(1) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990م. ج2، ص ص 346-347.

الشعري الذي يستوقفه أن يجد له نظيراً في خلفيته الأدبية والنقدية فيجد له علاقة بسابقة ويحدد نوع العلاقة، ويوجد لها مصطلحاً، يبرز هذا بجلاء في حديثهم عن النص المحلل من خلال الصيغة التي حددها يقطين نحو: «قال الشاعر... ومنه قول الشاعر...»⁽¹⁾.

وقد تعددت ملامح هذه الظاهرة في التراث النقدي ولو عدنا إلى ما يراه القاضي الجرجاني في ذلك لأدركنا كيفية التناول لهذه الظاهرة، ومن ذلك قوله: «وقد أحسن أحمد بن أبي طاهر في محاجة البحرني لما ادعى عليه السرقة قوله:

والشعر ظهر طريق أنت راكبه فممنه منشعب وغير منشعب
وربما ضمّ بين الركب منهجه وألصق الطنب العالي على الطنب
وإنما أقول: قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا»⁽²⁾.

يمكننا أن نستخلص من ذلك: أن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقدي قد شابها في أغلب الأحيان نظرة جزئية توسلت إلى أن تفتش في جزئيات النصوص وتبتسر بعضها، كما ترمي إلى محاولة التوصل لللاهثة إلى النص الأساس أو ما يمكن وصفه بالنص الأول (النص الفحل) الذي انبثق منه ببيان النص الجديد، إن هذا الاهتمام لدى النقاد العرب القدامى لم يكن نابغاً من تصور للنص الشعري

(1) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992م، ص 19.

(2) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي الجاوي، بيروت: المكتبة العصرية، د. ت.، ص 215.

كاملاً، ولكنهم اهتموا بالبيت الشعري المجرد الذي يوشك أن يختزل من سياقه أحياناً. ويضاف إلى تلك المحددات السابقة محدد آخر ويتبلور فيما أضافه التركيز على المتلقي في النقد الحديث الذي يشير إلى علاقة أخرى، لا تكتفي بتأثير السابق على اللاحق، فالمفهوم القديم لا يؤثر على المفهوم الجديد فحسب، ولكن التأثير يمتد إلى تأثير الجديد على القديم، وعلى ذلك كان من الضروري أن يهتم التناص بالتبادل بين النصوص الذي لا يكون في إطار علاقة أحادية الاتجاه، بل يمتد إلى علاقات أوسع وأشمل، إنه يمتد ليكون ذا اتجاهات مختلفة.

لقد تمكّن مصطلح التناص من التأثير على المصطلحات السابقة وإعادة الحياة لها، إذ كان لهذه النظرية القدرة على خلق اتجاه قرائي جديد للسرقات الأدبية التي تناولها القدماء، وينطبق الأمر نفسه على المعارضات الشعرية وغيرها من الأفكار النقدية في حقولها القديمة، ما يشير إلى كون التناص مرحلة جديدة ينطلق فيها القارئ مع النص، وهذه المرحلة تمكنه من جعل النص مفتوحاً أمام اللاحق والسابق والمعاصر في علاقات تتجاوز الموافقة أو المعارضة أو السرقة.

الفصل الأول

التناص Intertextuality في رواية (طريق الحرير)

سيكون منطلقنا في دراسة (التناص intertextuality) في هذا النص السردى نابعاً من الأبحاث النقدية التي وصلت إليها دراسات «م، باختين» و«جوليا، كريستيفا» ومن ثم دراسات الباحث «جيرار، جينيت» التي رمت بها إلى تحقيق شعرية للنص الأدبي، وهذا ما أشرنا إليه في القسم المتصل بمفهوم التناص فيما تقدم، هذا فضلاً عن دراسات «م. ريفاتير: M Riffaterre» الذي عرض جانباً من جهوده «جيرار جينيت» بقوله: «يقتصر ريفاتير على دراسة العلاقات التي تمت بصلة إلى الدلالة السيميائية والأسلوبية، سواء كان ذلك على مستوى الكلمة أو المقطع أو النص الشري»⁽¹⁾. لقد كانت أعمال «ريفاتير» تتوسل إلى الوصول إلى فهم اللغة الأدبية عن طريق الاعتماد على التناص كمرجعية للعمل الأدبي.

ولعل ذلك ما يفسر الاتجاه العام إلى جعل (التناص) مفتاحاً لقراءة النص الأدبي وتفكيكه ومحاولة إعادة تركيبه، فالقراءة التناصية

(1) Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press, 1982, p. 9.

أحد العناصر المؤسسة لبناء الخطاب بجميع أشكاله، والنص الروائي يطرح صيغة للنص المتكرر، الذي ينهي الجنس الأدبي بتداخلات الأجناس فيه، والنص موضوع الدراسة يستدعي خطاباً يتماس مع الموروث الثقافي العربي لاسيما المهمش منه وذلك من خلال تلك التداخلات التي تتسم بالقدرة على التواري في الزوايا النصية، ولذا فإن منظورنا هنا سيهتم بتلك التداخلات التي يمكن وصفها بأنها ذائبة في النص ولا مرئية، وقد لا تتجلى للقارئ بالقراءة الخطية، ولكنها تبرز بقراءة نصية عميقة، تقوم على أساس من التفكيك والتأويل للنص السردي حتى يتم الوصول إلى النصوص التي تبنّاها النص وجعلها قواعد انطلق منها، ولذا كان إغراء القراءة التناسية بجميع مستوياتها لنصوص تشكّل بيئة خصبة لهذا الحقل النقدي، وكانت تلك القراءة تطمح إلى التعمق داخل دوائر نصية أربع في العمل الروائي (طريق الحرير) هي:

- (1) النص العجائبي.
- (2) النص الأسطوري.
- (3) النص الديني.
- (4) نص الكتابة الحديثة.

النص العجائبي

لنستهل بتعريف موجز للأدب العجائبي فهو شكل من أشكال القصّ يحدث ذلك التردد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين

الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي⁽¹⁾.

ولنا أن نستعين بتلك القيود الثلاثة التي تبناها «تودوروف» في تعريفه لـ (العجائبي) حين أشار إليها بقوله: «لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية. ثم قد يكون هذا التردد محسوساً بالتساوي من طرف شخصية؛ على ذلك يكون دور القارئ مفوضاً إلى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلاً، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر...»⁽²⁾.

ويحفل النص السردى الذي اخترناه للدرس بمسار في بنيته يتضمن بعداً عجائبياً يتغلغل داخل مسار الرحلة بصورة أكثر جدية، وبصورة أقل مع مساري السيرة الذاتية ورحلة النص مع نقده.

وحين التطلع إلى موروثات الأنماط السردية المختلفة التي اعتمدت العجائبي شكلاً متداولاً انبثق من أصول شفهية، نجد الأدب العربي يعجّ بتلك الأنماط السردية لاسيما (ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنة)، إلى جانب السير الشعبية التي تخللها هذا البعد مثل (سيرة سيف بن ذي يزن)، و(سيرة عنترة بن شداد)، و(سيرة بني هلال).

(1) تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، القاهرة: دار شرقيات، 1994، ص 49.

(2) تودوروف، ص 49.

مثل هذه النصوص أسقطت مظاهر مختلفة على السرد العربي الحديث، وأهم تلك المظاهر (استلهاهم العجائبي) في البنية النصية، وتوليد هذا العنصر للأحداث والشخصيات داخل النص.

وتتجلى الوظيفة العامة للعنصر العجيب في تدخله لإعادة حالة من التوازن التي فقدت. فإذا كانت القصة تتركب في بدايتها من توازن بدئي ثم حالة من عدم التوازن، فإن العنصر العجيب يأتي ليحطم اللاتوازن كما في الشكل التالي:

توازن بدئي ← عدم توازن ← تدخل العنصر العجيب ← توازن نهائي
«فالعنصر فوق - الطبيعي يحطم اللاتوازن الأوسط لينتج التفتيش الطويل عن التوازن النهائي»⁽¹⁾.

وفي نص (طريق الحرير) تتبدى لنا العديد من الحكايات المتوالية التي اخترقها العنصر العجيب كعامل موظف في النص كما يلي:

- | | | |
|-------------|------------------------|--------|
| 1 - متوالية | «مالم» البخاري وعجائبه | ص 37. |
| 2 - متوالية | «السامية» | ص 79. |
| 3 - متوالية | «الأفرع» | ص 129. |
| 4 - متوالية | جني «هيا» | ص 140. |
| 5 - متوالية | قرينة «عبد اللطيف» | ص 140. |
| 6 - متوالية | الثعبان حارس الكنز | ص 161. |

(1) م. ن، ص 149.

ويمكن لكل من هذه الحكايات أن تستقل عن الأخريات لتكون ذلك البناء القصصي المنفصل لولا صوغها المناسب في السرد، ولو انطلقنا من هذه المتواليات بوصفها نسقاً واحداً فإننا سوف نرى وسائل دعم، ووسائل هدم لإنهاء هذه القوى العجيبة المتنوعة، ونقصد بوسائل الدعم تلك المكونات النصية التي تسهم في دعم العنصر العجيب داخل النص.

أما وسائل الهدم فهي تلك القوى التي تستطيع إعادة العنصر العجيب الذي قد يجلب في الرواية ليؤدي إلى نوع من الاستقرار والتوازي، فيكون وسيلة للتخلص من سطوة العجائبي في النص إلا أن الوسائل التي دعمت النص العجائبي تغلب على وسائل الهدم التي تحاول إعادة الواقع إلى النص ولا يمكن مقارنتها بوسائل الدعم للنص العجائبي ولكنها تتجلى عبر بعض التقنيات البسيطة التي تبدو في النص كالتحولات العجائبية والمكون السحري وتقنية المجاز، إلى جانب تقنية الحلم.

1 - التحولات العجائبية

التحولات عامل مهم في دعم العنصر العجيب في النص، ولا عجب أن يزخر الموروث الحكائي العربي القديم بتلك التحولات الفنية⁽¹⁾.

وتواجهنا في هذا النص كثير من التحولات التي تضمن للعنصر

(1) تعد التحولات العجائبية سمة أساسية من سمات (ألف ليلة وليلة).

العجيب تحقيق وظيفته في مسارات النص، ويتصدر مسار الرحلة قائمة التحولات العجيبة حيث تتواتر التحولات في الفضاء، الذي تنطلق منه الرحلة؛ فمن البحر إلى الصحراء إلى البحر إلى المطلق. وما تلك التحولات السريعة والمتواترة في الفضاء السردي، وتحولات النص من مسار إلى آخر واشتباك المسارات النصية إلا إحياء بحركة سردية سريعة للنص تمثل ديدنه العام والإطار الذي انبنى عليه.

إلى جانب ذلك توظف هذه التحولات لتضخيم العنصر العجيب وجعله منتجاً لدلالات جديدة «حتى إذا دنا الفجر خرج فتیان: نصفهم العلوي رجال، والنصف السفلي لخيول أصلية»⁽¹⁾.

وفي مسار السيرة الذاتية تتزايد نسبة التحولات وتربو على تلك التحولات المتصلة بالمسار الخاص برحلة النص مع النقد، ومن أمثلة تلك التحولات:

«انطلقت ریح، لفت بين أعمدة باب إبراهيم، تخبط عاجزة عن ولوج حرمة... ثم تمثّلت في كلب يحمل عتمة جبال مكة خلف عينه العوراء، ويليهما إثر الأرجوانة، ولم تنجح الحجارة ولا أذرع الرجال في صدّه، لم يكن ليمس منها طرفاً، بدا كمن يريد أن يكمل الطواف حولها سبعة، لصيقاً بجذعها ثعباناً يعتصرها في الشوط السابع ويذهب بها... وتطوع المصلون لصدّه، حقيقة أم من وهم

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1995 م، ص 201.

ذاك البهاء، لا نستطيع الجزم... لكن الرجال طردت كلباً من ليل أعور... حتى توارى... ثم، وفي منعطف بيت درب اللوزة ظهر... وكانت الأسرة في طريقها لشيخ السقاية للتهنئة... وانقض الكلب من غيب يريدتها... وبنفس الفجاءة ظهر شيخ السقاية بباب اللوزة... وما أن لمح الأعور حتى غاض في الأرض، سائلاً من عينه الوحيدة، شربته الأرض بصراخ حدأة⁽¹⁾.

وفي المسار نفسه نجد مظهراً آخر لتحويلات أخرى عجيبة تبرز جانباً من القوى الخفية التي كان يسيطر عليها (الشيخ).

«كان الأسود يطلع كل ليلة، يجول مجلس الشيخ حتى يسقيه من خاتمه، فيخلع في ركنه القبلي كنزاً... يخلع جلده تحت بصر الشيخ المستلقي من وسائده فيتهاوى الجلد سقا وبغالاً صغاراً تحمل صفائح الريالات الفضة، تسكبها عن يسار... ثم تخلع صفائح الذهب وتسكبها عن يمين... تتكوم الأكوام لا يمسه الشيخ حتى إذا أكمل عريه عاد الأسود لغديره بجوف الأرض يهبط ونسمع لجسده صلصلة حتى يغيب»⁽²⁾.

في النص الأول المتضمن قصة السامية والكلب الأسود نجد التحويلات على مستوى الأحداث تسهم في تغيير جذري لصورة الفاعل في النص (الكلب) لتبدو الصورة المحكية كما يلي:

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 82.

(2) م. ن، ص 161.

الريح - الكلب الأعور - الاختفاء - الظهور - الريح

فالكلب كما بدأ من التلاشي لا يلبث أن يعود إليه بفعل الإنسان مرتين: الأولى عبر طرد المصلين له، والثانية حين رأى شيخ السقاية بباب اللوزة. يمثل الإنسان في النص السابق الموقف المضاد للتحويلات العجائية لذلك الكائن الذي ظهر في إحدى صورته يحمل صورة كلب (غير طبيعي) فهو كلب مشوّه لعوره، إلى جانب شدة سواده فهو (ليل)، وتلك الصورة الممعة في التعقيم والضباية تسمح بإعادة إنتاج صورة أخرى لهذا الكائن عبر عودته إلى شكل الريح، أو التلاشي من الوجود ومن ثم التلاشي من الحكاية كما طلب شيخ السقاية ذلك، ذلك التلاشي الذي يوازي صورة العري في حكاية (الثعبان الأسود) الذي يمالأ مجلس الشيخ ذهباً ثم يعود إلى جحره، ولكنه يتعري من جلده بكامله، وكأن العري للثعبان يسمح له بالتلاشي النصي في الحكاية أيضاً.

مثل هذه التحويلات السردية تسهم في تمكين القارئ من استيعاب تلك التقنية في الكتابة السردية التي تعد قديمة وحديثة في آن، كما أنها توثق علاقته بالنص من جانب آخر فهي تسمح بإعادة إنتاجه عبر التأويل النصي.

2 - المكوّن السحري

السحر كما في لسان العرب «يقول الأزهري: عمل تقرب فيه إلى الشيطان وبمعونة منه، كل ذلك الأمر كينونة للسحر، ومن السحر

الأخذه التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى، وليس الأصل على ما يرى، وأصله صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره»⁽¹⁾، ولهذا المكون حضوره القوي في النص وتسلطه على بنيات نصية كثيرة سواء في بنية الأحداث أو الشخصيات.

وقد دعم هذا المكون المساحة العجائية في النص، وأسهم في خلق عوالم جديدة مع تأطير هذه العوالم بخيال صوفي واضح.

ويتجلى هذا المكون في عدة مظاهر نصية:

1 - النصوص الموازية للنص (من أدعية أو مآثورات).

2 - المعجمية اللغوية.

3 - الشخصيات.

4 - بنية الأحداث.

لقد جلب هذا المكون بكل فعالياته المختلفة من كتب التراث الصوفي حيث نجح بعض علمائهم في اختراق عوالم المادة، وورثوا طلبتهم هذا العلم، لتكوين معتقدات تتعلق بطبيعة وسلطة ما يستخدمه الساحر من تائم وحجب وذلك كله يندرج في «نظام المعتقدات الخاصة بالفوق طبيعي الأكثر شمولاً»⁽²⁾ ولناخذ نموذجاً لنص موازٍ مستلهم من أدعية صوفية:

(1) ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار الفكر، 1990، مادة (سحر).

(2) كوليت بيولت، «اعترافات شيطانية»، العرب والفكر العالمي، عدد 13-14، ربيع 1991 م، ص ص 152-173.

«اللهم سخر لي أعدائي، كما سخرت الريح لسليمان بن داود عليه السلام، وليّنهم لي كما ليّنت الحديد لداود عليه السلام، وذلّلهم لي كما ذللت فرعون لموسى عليه السلام، وقهرهم لي كما قهرت أبا جهل لمحمد صلى الله عليه وآله، بحق كهيعص حمعسق.

صم بكم عمي فهم لا يرجعون

صم بكم عمي فهم لا يعقلون»⁽¹⁾.

هذه الوصفة الدّعاءية المستمدة من بعد تاريخي موغل في القدم وعلى قوة خفية سخرت لأربعة من الرسل وهذه القوى الخفية هي :

1 - تسخير الريح

2 - تليين الحديد.

3 - تذليل فرعون

4 - تقهير أبي جهل.

فتقديم المفعول به (الريح - الحديد - فرعون - أبا جهل) قبل المستفيد المتمثل في أسماء الرسل الأربعة (سليمان - داود - موسى - محمد)، فضلاً عن استخدام الفعل المضعف ثانية (سخر - ليّن - ذلّل - قهر) يحمل قوة نصية خفية لزيادة الأثر والتأثير، حيث يلحظ التدرج في عرض الدعاء بحسب درجات القوة والسيطرة، التي يهدف النص إلى تحقيقها عن طريق خرق القوانين الكونية، وفرض أهداف تتصل بالجاه والسلطة والملك والمال والحب.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 3.

إن التوسل بهذه الآليات التي تتسم بالغموض الدائم لتبقى قصراً على متداوليها هدف دائم للكتابة الصوفية في الموضوعات المتصلة بالمكون السحري، حيث تنبثق الرغبة في ممارسة السلطة من خلال لغة نصية تنسج خيوطها على مدار الرواية ويستبعد النص الترتيب الزمني للمستفيد (الأنبياء) لكنه يهتم بتوظيف أسماء أعلام تاريخية تزيد مع مرور الزمن تأثيراً، فالنص لا يحفل بالزمن ولكنه يهتم بالتسلسل المنطقي للقوى المؤثرة.

إن هذا النص الافتتاحية يبلور لنا تلك العلاقة التي تصل بين هذه الافتتاحية وبنية الزمن التي هشتت في النص من خلال تكسيدها في مسارات السرد، أما المعجمية اللغوية التي استقى منها النص مفرداته فتتعدد فيها المفردات الصوفية التي تعنى بتوظيف المصطلحات الفلكية، أو المختصة بعلم التنجيم أو العرافة القديمة إلى جانب توظيف الأعداد التي تتبعثر في ثنايا النص، وتشكل لمتلقيه وعياً حاداً إزاء ذلك.

وتنتشر أفعال الشخصيات السحرية مثل «مالم البخاري» و«جميل التونسي»، على مدار النص، فقد كان البخاري «يتحول إلى صخرة قاتمة، تهيمن بصلفها على الخصوم وترميهم من سجلها، فتصيب المصائب كل مشكك»⁽¹⁾.

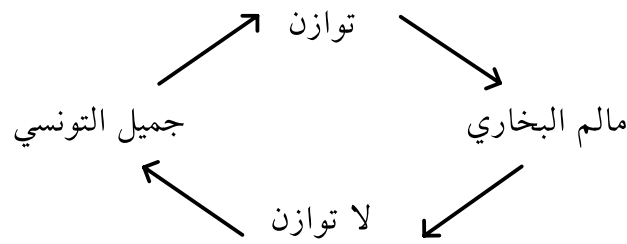
وتتوالى سلسلة التحولات عن «مالم البخاري» حين تطرح

(1) م. ن، ص 38.

أشجار ماجل حبراً فتاكاً تحول صاحبها إلى حطبة ويصبح رهن إشارة مالم، وهذا الإرث يورثه «مالم البخاري» للجد «محمد بك» شيخ السقاية.

أما الشخصية الأخرى فهي شخصية «جميل التونسي» ذلك الرجل الذي «كان من السادة المعتر بخدامهم»⁽¹⁾، ويتميز بالقدرة الخارقة على مخاطبة الجان ودفع شرهم، وكان علاجه (السامية) أولى القضايا التي عرض لها، فها هو حين حملها «قرأ وتمتم، ونفخ ما بين عينيها، ثمّ توسط بها الرجال وأشهدهم دفع ثمنها ريال فضة وخلي سبيلها، ولم يكن ذلك إلا بمشورة من نصح الأب ببيع المولود السادس، بعها لصاحب علم نافذ يحرب عليها الجان ويغنمها»⁽²⁾ وفي هذا إشارة إلى انفتاح نسل الأسرة على الجان.

إن دور الشخصيات السحرية في النص يزدوج بين التوازن واللاتوازن. فجميل التونسي يعيد التوازن عند ظهور حالة عدم الاستقرار، أما مالم البخاري فهو يصنع اللاتوازن في النص:



(1) رجاء عالم، ص 79.

(2) م. ن، ص 79.

ويلحظ أن حلّ السحر يتم بثلاثة طقوس يستحضرها النص، وذلك عن طريق طقوس سحرية مشابهة ومن أمثلة ذلك ما يرد على لسان أم الأفرع:

«بحق هذه الأسماء العظام والآيات الكرام وبحق الله تعالى خالق السموات والأرض، ومحيي الأموات وقاسم الأرزاق والآجال أن تخرج من هذه الصورة التي أنت فيها، وترجع إلى الصورة التي خلقتك الله عليها»⁽¹⁾. وحين يظهر الأثر الإيجابي لهذه الوصفة سريعاً فإنها لا تتم كلامها حتى ينتفض ويقوم بتنحيها عن طريقه، كما يكون حل السحر عن طريق الآيات القرآنية، كما ورد على لسان السارد:

«يأوي لمخلوان، وسلمى لمخلوان، لا يلتقيان إلا على حل أو ولد... بينما تشيع في مجالس الدار السراويل المحروسة بدكك وأساور ومن خلفهم سداً فأغشيناهم»⁽²⁾.

وقد يحلّ هذا السحر بطب شعبي قديم... «بحليب ناقة عشراء عجن الطين، ونصب منه جمالاً، وجعل عليها الجوالق، وملأها حنطة وشعيراً هنا وهنا ثمراً»⁽³⁾، ولذلك يبدو أن «لكل عقدة قراءة، تفكّ لسانها، فتنفك عنك بأرواحها»⁽⁴⁾.

(1) رجاء عالم، ص 129.

(2) م. ن، ص 144.

(3) م. ن، ص 175.

(4) م. ن، ص 152.

3 - تقنية المجاز

لعل مما يكتف البعد العجائبي في النص ذلك المجاز الممعن في الغوص في قاع اللغة. فإذا كان المجاز اسماً لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة ما، فإن من اللافت أن نصف المجاز هنا بأنه مجاز يعتمد على هذا الجانب العجائبي، ولا سيما إذا عدنا إلى أنواعه المعروفة كالاستعارة والمجاز المرسل وغيرهما مما ورد في كتب البيان، لكن نص (طريق التحرير) نص يوظف هذا الملمح كتقنية أساسية عبر استحضاره لتلك المجازات الممعنة في الغوص بجذورها إلى أعماق لغة ترمي إلى الكونية والشمول، وبذلك التكثيف الواسع من المجازات التي تستند إلى المقولة التي تناصر المجاز وتراه أصل اللغة، وهذا في حد ذاته يتماشى بدرجة كبيرة مع اتجاه النص الرامي إلى اختراق عوالم الحقيقة إلى عوالم الخيال عبر التكثيف المجازي.

وتعود أغلب تلك المجازات في النص إلى أصل واحد وهو الإسناد إلى الحيوان وما يتصل به أو يصدر عنه، لتكون لغة النص ممزوجة بذلك الطابع الذي سبق للكاتبة أن تبنته في مجموعة قصصية سابقة لها (نهر الحيوان) والتي صدرت موازية لهذا النص، وذلك في إحدى قصص المجموعة (الأصلة) والأخرى التي بعنوان (البراق)، ذلك الطابع الذي يستلهم الموروث في رحلة البحث عن الموضوع الذي أشرنا إليه وهو محاولة الغوص في أعماق اللغة والوصول إلى جذورها الأولية.

لقد استمرت هيمنة المجاز من هذا النوع في نص (طريق الحرير) بشكل أكثر حدة، فإلى جانب ذلك الحشد الواسع من أساطير الحيوان في النص فقد كانت اللغة المجازية داعمة لذلك أيضاً «عوت الطبول في الخارج»⁽¹⁾.

«التميمية تذبج ابنها وتقري الضيف، وتبيت يواقعها ثعبان الجوع والشكل»⁽²⁾ «وناحت غربانها»⁽³⁾ «ألف ثعبان خرج من أفواههم للقاء ثعبانها»⁽⁴⁾، «لاعبات أربع بألف مخلب تسعى وراء حجارة الودع المقلوبة»⁽⁵⁾ «عاشت منها بطون خمسة، وذهبت السبعة سماداً لجسده الجميل»⁽⁶⁾ «ثم انبثقت حية لسانها»⁽⁷⁾.

في النماذج السابقة اتفاق على رؤية تستند إلى صهر الأشياء المحيطة وتحويلها وقولبتها إلى شكل من أشكال الحياة. فالحيوان اسم يقع على كل شيء حي. والحيوان «ماء في الجنة لا يصيب شيئاً إلا حيي بإذن الله»⁽⁸⁾. وفي القرآن الكريم: ﴿وَلَيْتَ الدَّارَ الْآخِرَةَ لِهِيَ الْحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾⁽⁹⁾.

(1) رجاء عالم، ص 46.

(2) م. ن، ص 56.

(3) م. ن، ص 106.

(4) م. ن، ص 107.

(5) م. ن، ص 144.

(6) م. ن، ص 196.

(7) م. ن، ص 107.

(8) ابن منظور، لسان العرب، (حيا).

(9) سورة العنكبوت، الآية: 64.

ولهذا كانت بعض شخصيات النص تتخذ طابع الحيوان كشخصية (رسلة) التي يقع الصراع عليها في النص وتقوم لعبة شطرنجية للتنافس عليها، ولذا كان منصور حريصاً على الفوز باللعبة ومن ثم الفوز برسلة، ومع ذلك فرسلة موضوع البحث «من نار وتتخذ أشكالاً مختلفة»⁽¹⁾.

4 - تقنية الحلم

كانت تقنية الحلم في النص مهاداً مناسباً للسرد الذي غلف بالطابع العجائبي المكثف وذلك عبر آليتين استخدمتا داخل إطار تقنية الحلم، وهما آلية الحلم وآلية التفسير، وتتجلى تلك التقنية النصية عبر استهلال النص برؤى عازف الربابة، ورؤى كبير الأدلاء الذي قاطعه الأول بتفسير (منتخب ابن سيرين) للأحلام لينشأ بذلك مساران لتفسير الأحلام: أحدهما تفسير شعبي ويمثله عازف الربابة بما يعنيه في المخيال الشعبي، والآخر تفسير ديني ويمثله كبير الأدلاء الذي تعود مرجعيته إلى ابن سيرين ليكون البعد الإنتاجي للحلم كما يبدو في المثال التالي:

الحلم: رؤية التنين.

التفسير: شعبي (تصبيه عقوبة من سلطان أو عذاب).

ديني (زمان طويل وذلك لطوله).

بذلك الاختلاف بين التفسيرين يأخذ النص طابعاً جديلاً منذ

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 177.

البداية؛ الأمر الذي يبنى عليه تعارض أشد اتساعاً يتمثل في صراع رقعة الشطرنج، حيث تتحول تلك الشخصيات السردية إلى أحجار شطرنجية في تلك الرقعة، كما أن التأويلات التي تتمحور عليها تقنية الحلم لا تلبث أن تغلب تلك التفسيرات المنطلقة عبر المرجعية الدينية الإسلامية والتي تُستقى من كتاب (منتخب تفسير الأحلام) لابن سيرين، وهو كتاب يتبنى تفسير الأحلام انطلاقاً من آيات القرآن الكريم والحديث النبوي وجذور اللغة الأولى.

فحين يوصي كبير الأدلاء مرافقيه بقوله: «توضأوا وانقلبوا للنوم على طهارة، لتحلموا لنا بسورة من السور المكية...» ففي تفسير تلاوتها في المنام: الحج⁽¹⁾، وحين علت آيات من سورة العنكبوت من وحشي قال له: «إن الله مبتليكم بالوحدة الوحيدة يا حبشي»⁽²⁾؛ وهذا ما جعلنا نصف النص الروائي بأنه يبنى لغة أصيلة تستمد جذورها من قاع اللغة الأولى.

ولم تكن تلك الأحلام من منطقة الرموز الكونية كـ (التنين)، أو الرموز الدينية كـ (سور القرآن الكريم) فحسب، بل كانت هناك أحلام غارقة في التحولات العجائبية وتفصيلاتها «ثم حكى للمقربين رؤياه: رأيت القافلة... تسير، ويجيء من يأخذ بيدي فنسبها للتحقق من سلامة الدرب... وفي القلعة الأخرى من هذا الكثيب اطلعنا على مقابر... موتاهها بأجساد لينة تنام على السطح... وملاأني رهبة

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 110.

(2) م. ن، ص 111.

انكشاف الموتى . . . ودنا مرافق فخاض فيهم وأنا متحرز من وقوع قدميه على الأطراف الآدمية . . . لدابته نهضت أجساد، من بين ساقي كل ميت خرج حي، قام الأحياء من عشرة الموتى وعرفت فيهم رثاة ومدوا أيديهم صوبي، يستجدون ما يعينهم على الرحلة، فهم في شروء طويل كما أوضح مرافقي . . . وأفقت»⁽¹⁾.

في مثل هذا الحلم يوظف اللا شعور بطريقته الرمزية التي تختلف من شخص لآخر، والتي تعتمد على نماذج مختلفة كالأساطير والخرافات⁽²⁾، أما تفسير مثل هذا الحلم فيتم في النص عن طريق التأويل الرمزي للحلم⁽³⁾.

وتبدو أهمية تلك الأحلام نصياً من خلال تلك القيمة النابعة لها في التحكم ببعض الذكريات التي ليس من سبيل إليها في حال اليقظة، وهو الأمر الذي يمكن ربطه بالنص كظاهرة نصية تتبلور عن طريق صياغة الحلم في شكل عجائبي، فالتكثيف والإزاحة يسهمان في تحويل الحلم إلى نص عجائبي تم إنتاجه معتمداً على قاعدة رمزية موروثة.

أما تأويله فيتعانق أحياناً مع المكون السحري، ويبدو ذلك جلياً

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 128.

(2) سيغموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة رضا رجب وعبد الرزاق الحليوي، تونس: دار المعرفة للنشر، ص 69.

(3) أطلق فرويد (التأويل الرمزي) على هذا النوع من التفسيرات، للاستزادة انظر كتابه المعروف (تفسير الأحلام) الترجمة العربية لعبد المنعم الحفني، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1996م، ص 122.

في مثل قول كبير الأدلاء «ولئن حلمت لأحلمن بسورة طه، فإن من تقرأ منه أو عليه يعادي السحرة ويبطل سحرهم على يديه، وتصافحه الملائكة»⁽¹⁾.

النص الأسطوري

تعددت تلك الملامح الأسطورية الواردة في النص، حيث لا يجد المتلقي صعوبة في تحديد أبعاداً أسطورية متداخلة نصياً، وذلك عن طريق استجلاب بعض القصص أو الرموز الأسطورية متعددة المعاني. ف«الأسطورة تعيش داخل اللغة، فهي نوع من الكلام»⁽²⁾.

إن كل ما نقوله لا يخلو من أسطورة، حتى أن العرب قد وصفوها بأنها أحاديث لا نظام لها، وقد توصف الأسطورة بأنها «قصص خيالية ذات أصل شعبي تمثل فيها قوى الطبيعة بأشخاص يكون لأفعالهم ومغامراتهم معان رمزية، كالأساطير اليونانية التي تفسر حدوث ظواهر الكون والطبيعة بتأثير آلهة متعددة»⁽³⁾.

وتستدعي في هذا النص الروائي رموزاً أسطورية تصبح بمنزلة الجذر الذي تقوم عليه بنياته لتمنحه ذلك الترابط والتكامل، فيتجلى النص وقد كثفت فيه أساطير متعددة مختلفة المشارب، هدفها

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 111.

(2) رولان بارت، «الأسطورة اليوم»، سحر الرمز، ترجمة عبد الهادي عبد الرحمن، اللاذقية: دار الحوار، 1994م، ص ص 57-111.

(3) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت: دار الكتاب اللبناني، د.ت، (سطر).

اختراق السائد من الأشكال الروائية وإيجاد قوانين حديثة ينبنى عليها النص، تلك القوانين التي ما فتئ النص يبحث عنها موظفاً ما تملكه تلك الرموز من قوى إيحائية مؤثرة ودلالية مستترة. ومن تلك الملامح الأسطورية:

الأرقام وبعدها الأسطوري

يمكن وصف نص (طريق التحرير) بأنه نص عددي، حيث تنتشر فيه الأعداد بصورة مكثفة، لكن تلك الأعداد كان لها دورها الأكبر في النهوض بأسطورة النص، ولهذا كان تناولنا لها من جانبيين:

(1) الأعداد المكتوبة بوصفها نصاً موازياً، وستناولها في الفصل القادم.

(2) الأرقام المنبئة في ثنايا لغة النص والمدمجة فيه، وأغلبها أرقام تأخذ صبغة أسطورية، ولا سيما تلك الأرقام التي تتكرر بانتظام كالرقم (سبعة)، الذي يتزايد ضمن تلك المساحات النصية التي يهيمن فيها النص العجائبي، وهو رقم «يرمز إلى الكمال وقد آمنت به أغلب الشعوب كرقم مقدس»⁽¹⁾.

وقد قالت العرب في ذلك: «لأعملن بفلان عمل سبعة، أرادوا المبالغة وبلوغ الغاية»⁽²⁾. لقد ارتبط هذا الرقم بالكتابات المقدسة في القرآن الكريم والعبادات الإسلامية حيث أسس لمشروعية

(1) جان صدقة، معجم الأعداد، بيروت: مكتبة لبنان، 1994م، ص 137.

(2) مرتضى الزبيدي، تاج العروس، بيروت: دار الفكر، 1994 (سبع).

الشعائر الدينية بتكرارها سبعاً، فاكسب الرقم (سبعة) بعداً دينياً مقدساً استمد مشروعيته التراثية باعتماده على تلك الأبعاد الدينية والثقافية إلى جانب حوار النص الروائي مع النصوص العربية القديمة كألف ليلة وليلة كما يتجلى في هذا المقطع النصي الذي كانت فيه «هيا» سارداً يمزج نصه بتلك النصوص «وفي اليوم السابع قال والدها من عرشه للحطاب المداوي تمنى»⁽¹⁾.

وإذا كان الرقم (سبعة) في القرآن الكريم قد كرّر أربعاً وعشرين مرة فقط، فإن الرقم نفسه قد ذكر في هذا النص ما يزيد على الستين، ويعود تكرار الرقم بتلك الكثافة المتزايدة إلى بناء النص بناءً يتداخل مع القرآن الكريم، والحديث النبوي، فضلاً عن مداخلته ومحاورته للنصوص الأسطورية القديمة.

أما الرقم (ألف) فإنه يتخذ «بعداً فردوسياً يرمز إلى خلود السعادة»⁽²⁾، ويأخذ دلالة المقدار الكبير «تخاطفه ذكرى راحات الحرير بألف عذاب ورغبة»⁽³⁾. وقد ورد في القرآن الكريم ما يزيد على عشر مرات أغلبها تتضمن دلالة المقدار الكبير.

وتتسع تلك الدلالة حين نجد العرب قد حرصوا على جعل أقرع نعتاً لكل (ألف) كما أن (هنيذة) اسم لكل (مائة)⁽⁴⁾ فقد قال الشاعر ابن بري:

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 141.

(2) جان صدقة، معجم الأعداد، ص 42.

(3) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 35.

(4) ابن منظور، لسان العرب، (ألف).

فإن بك حقي صادقاً وهو صادقي نقد نحوكم ألفاً من الخيل أقرعا
وقال آخر:

فقلنا لو أن القتل يشفي صدورنا بتدمر، ألفاً من قضاة أقرعا
ويتكرر الرقم ألف بصورة لافتة ليتوسل إلى صبغة أسطورية
تتزايد بتعاقب الرقمين (سبعة) و(ألف) ليشكلان سوياً جرعات من
التأويل الأسطوري المنتج نصياً، وذلك بما ينتج عن أسطرته من تعدد
وتنوع نتيجة اكتسابه ذلك البعد الثقافي الذي استمدته الرقمان (سبعة)
و(ألف) عبر العصور العاديات، وقد يكون ذلك التعاقب مباشراً
وشكلياً كما يلي «وتغلي نفثة سمه في مرجل النهر وعامريه سبعين
ألف زمان»⁽¹⁾.

كما يأتي هذا العناق بطريقة أخرى غير مباشرة «كل رمانة بسبعة
فصوص، كل فص يبذر ألف حبة وحبة من الولد»⁽²⁾.

الألوان وبعدها الأسطوري

للألوان تلك الرمزية الأسطورية التي تنشأ عن توظيفها نصياً،
فهي كالأرقام في اشتغالها على «قيمة دلالية تدرج ضمن نظام رمزي
عام، أو رمزي أسطوري خفي له صلة بعالم الحيوان والإنسان»⁽³⁾.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 137.

(2) م. ن، ص 42.

(3) محمد عجيبة، موسوعة أساطير العرب، بيروت: دار الفارابي، 1994،
ج2، ص 199.

ويتضح ذلك نصياً من خلال اختلاف درجة ورود الألوان وتعددتها فيه، فعند حصر الألوان المتناثرة في النص نجدها تكررت على النحو التالي:

- الأسود: 49
- الأبيض: 30
- الأخضر: 23
- الأحمر: 18
- الأزرق: 7
- الأصفر: 4

وتبدو أهمية إحصاء تكرار اللون في النص لمعرفة اللون الغالب وما تشي به تلك الغلبة اللونية من جانب، إلى جانب معرفة المقاطع النصية التي كثفت اللون الغالب في النص وعلّة ذلك.

ولعل غلبة اللون الأسود في النص مع تكرار تلك الملفوظات التي توحى بالسواد كالليلي والفاحم والحالك والقاتم ما يربو على ثلاث عشرة مرة، يوحيان بغلبة المقاطع النصية التي كرس لتناول عوالم الجن وما تفرع عنها من رموز حيوانية تتصل بها كالكلب الأسود والثعبان والغراب حيث تلك الدلالات المشحونة باقترانه بتلك العوالم ليس على مستوى النص الروائي ولكن كل مستويات الأساطير الموروثة في الأدب، ولهذا كان استثمار اللون الأسود يتكاثف في النصف الأول من النص لغلبة السرد الذي تناول تلك العوالم:

«وغربان سود تنكث ريشها بين ضفائرها»⁽¹⁾، أو الكلب الذي يحمل اللون الأسود «ثم تمثلت في كلب يحمل عتمة جبال مكة خلف عينه العوراء»⁽²⁾، أو الخراف «سبعة خراف سود»⁽³⁾، أو الثعبان الأسود «ذلك أن أسود جباراً كان يتحلق بألف لفة من لفات الثعابين وبطونها»⁽⁴⁾، «كان الأسود يطلع كل ليلة»⁽⁵⁾، أو السحر «على أن أسود قلوب الأسحار هي تلك المتجسدة في أجساد الأحرف»⁽⁶⁾، «ولم يتحقق الشهود من الكيفية التي حرب بها الكلب، انسحب أم لعل الشيخ محمد بك يملك من العلم الأسود ما ذوبه»⁽⁷⁾، وعن مالم البخاري «هو البخاري الأسود الوحيد في مكة... وكان يصوغ سواده في رسم الأحجية والأسحار وعقد العقد وحل المرابط والمجالس وثاراتها... قيل أبوه من بخاري وأمه من قارات السواد السفلية تحت عوالمنا»⁽⁸⁾، ولهذه الشخصية طريقتها في التلون بالأسود «حتى إذا قصده مغرض أو صياد لممارساته السوداء، تلاشى فلم يعثر له على أثر، كان يتحول لصخرة قاتمة»⁽⁹⁾.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 13.

(2) م. ن، ص 82.

(3) م. ن، ص 133.

(4) م. ن، ص 160.

(5) م. ن، ص 161.

(6) م. ن، ص 30.

(7) م. ن، ص 83.

(8) م. ن، ص 38.

(9) م. ن، ص 38.

كما أن السواد في النص قد يتخذ بعداً دينياً مقدساً عند تعالقه بالسواد المتصل بلون الكعبة «انطوى غائباً في حجر إسماعيل، بجبهته لأستار الكعبة، يرضع من سوادها ليشتد على الأيام والليالي التي مضت»⁽¹⁾.

أما اللون الأبيض فهو اللون الذي يحمل تلك القيم الإيحائية السامية والمشرقة وتتصل به تلك المفردات الموحية بالأبيض كالثلج والبرد والنساعة، التي تتضاد مع إحياءات اللون الأسود.

ويأخذ الالتقاء بين اللونين مظهراً آخر هو الجمع بينهما «يرث الأبيض والأسود»⁽²⁾ «أن يياضها وسوادها معجون من مياه سرية، وبخلاصة يياض وسواد قبيلة اندثرت»⁽³⁾.

ويأخذ التقاء اللونين مناسبة رحلة النص إلى اللامرئي بما يحويه من عوالم سفلية يمثلها اللون الأسود، أو عوالم سماوية ويمثلها اللون الأبيض ليكون اللونان غير متضادين، بل هما متكاملان يؤديان إلى الانطلاق إلى عوالم غير أرضية.

وتكشف تقنية الألوان عن الاتجاه العام للنص الروائي، حيث توظف الألوان المناسبة للنص الذي يحتفل بالأسود والأبيض كما تبين الإحصائية السابقة للألوان في النص. أما اللون الأخضر فقد

(1) رجاء عالم، طريق الحرير ص 66.

(2) م. ن، ص 83.

(3) م. ن، ص 168.

غلب في النص على كل ما يتصل بمكحلة «جبير المؤتفكي» التي تكشف ما في باطن الأرض من كنوز، وعلى ذلك طبع كل ما اتصل بالمجوهرات والكنوز باللون الأخضر.

أسطرة الكائنات

حين تؤسطر الكائنات في نص كنص (طريق التحرير) فإنها تتجلى كرموز موظفة في النص تنتج دلالات لا متناهية. فالكائنات النصية ما هي إلا كائنات من ورق أسبغ عليها طابع الأسطرة فغدت رموزاً متعالية.

تبدو الطيور في نص (طريق التحرير) رموزاً كثيراً ما ترمي إلى حركة التقدم والاندفاع السريعين إلى الأمام في السرد، حيث تدافع الحلقات السردية في داخل النص، وهذا يتناسب تماماً مع حركة النص الخارجية في سياقه الثقافي أثناء نشر أجزائه على حلقات قبل طباعته.

ومن تلك الطيور (طائر السمندل) ذلك الطائر الأسطوري الذي يمثل بنية الحياة المتدفقة السرمدية والذي وظف في النص كمقابل لبنيات الموت المتكررة فيه، ولاسيما موت السامية، وموت محمد بك، وموت عبداللطيف.

ولطائر السمندل حضوره في متالتين مختلفتين:

1 - متتالية تتعلق بحقيقة الطائر نفسه.

2 - متتالية تتعلق بجوهرة بنت السمندل.

والسمندل طائر أسطوري دارت حوله الأساطير الكثيرة مثل

«استلذاذه بالنار وعدم احتراقه بها . . . ويعمل ريشه مناديل تحمل إلى بلاد الشام، فإذا اتسخ بعضها طرح في النار، فتأكل النار وسخه الذي عليه ولا يحترق المنديل»⁽¹⁾، ويتكرر ذكر السمندل في النص عن طريق دائرة تناسخية داخلية لقصة جوهرة بنت الملك السمندل مع حكاية الثكلي «أم الأفرع» وحكاية «رسلة»:

الثكلي أم الأفرع ← جوهرة بنت الملك السمندل ← رسالة
فأم الأفرع حين تستحث «ها» كسارد داخلي لحكاية داخلية على النباش في (ألف ليلة وليلة) لإكمال النص «هتفت الثكلي تلملم طائرها، وتأمرها بنباش ألف ليلة وليلة لإخراج زوجة الملك الذي التقط الطائر في جزيرته، والتي انفردت به في خزانة بطاسة ماء، قرآن على الماء ورشته فعاد بحق الأسماء العظام لهيئته الأولى . . .»⁽²⁾.
ثم يتمّ التحول في نفس الفصل ليتعلق ذلك كله بالمسار العام للسرد حين يثبت أن هذا «هو فعل جوهرة بنت الملك السمندل حوّله لهذا الطائر الدموي كما فعلت قبله بزائد، لتلهب رغبة منصور فيها، وتمعن في التمتع، التقطت البيادق هذيان الثكلي وصوّرتة وألبست ملامح الحكاية لرسالة . . .»⁽³⁾.

ويتم تناول «رسلة» بطريقة ازدواجية فهي «رسلة» وهي «جوهرة

(1) كمال الدمي، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق أحمد محمد بسج، بيروت:

دار الكتب العلمية، ج2، ص 46.

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 120.

(3) م. ن، ص 120.

بنت الملك السمندل»، كما نجد رمز السمندل يتكرر صريحاً ثلاث مرات على مشارف نهاية النص، فهو رمز للحياة المستعصية المخترقة لحواجز الموت الذي يسيطر على بعض المقاطع النصية في نهاية النص.

إن ظهور رمز السمندل في آخر النص مخترقاً تلك الحواجز، إلى جانب كونه محافظاً على بقاء نوعه بالبيض، وجلده الذي يبقى أخدوداً للمبحرين حيث أقصى درجات الحماية والأمان لهم «وتأكد للمبحرين أن أخذودهم من جلد السمندل: مساحته نهاية الأذرع في الأذرع، وكانت النار تسكن أطرافه فيتلذذ به ولا تحرقه»⁽¹⁾، وهذا ما أشار إليه الجاحظ فهو «يدخل في أتون النار ويخرج ولا يحترق له ريشه»⁽²⁾.

وفي النص انبثاقات لرموز أخرى تتشظى من الحية كالتنين والثعبان الأسود والأقرع وهي رموز متواترة في المخيال الثقافي العربي بكافة مستوياته.

وهناك تواصل نصي في توظيف الكاتبة لتلك الرموز ليس في (طريق الحرير) فحسب، ولكنه يتجلى في مجموعتها القصصية السابقة (نهر الحيوان) حيث ترد فيها قصة قصيرة تنصدرها بعنوان (الأصلة) وهي حية كونية في أساس الثقافات المختلفة، وينبثق عن تلك الحية في نص (طريق الحرير) رمزان هما الأقرع، والتنين الذي يظهر كحلم يحتاج إلى تفسير في بداية النص، وهو كائن متحول عن

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 120.

(2) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ج6، ص 434.

صورة الحية. إنه المعادل الكوني للشجاع الأقرع «يقول الرسول ﷺ: يسلط الله على الكافر في قبره تسعة وتسعين تيناً تنهشه وتلدغه حتى تقوم الساعة لو أن تيناً منها نفخ على الأرض ما نبتت منه خضراً، والتنين هو نوع من الحيات كأكبر ما يكون منها»⁽¹⁾، كما يرتبط التنين لدى الإنسان القديم برمزية «ما لا شكل له ولا صورة له بعد فهو رمز للدياجير والليل والموت والشعبان البدئي»⁽²⁾.

ويتقابل ذكر التنين مع الأقرع تقابلاً يوحى بتواصل وتحول نصين في آن واحد، فحين يرد ذكر التنين في البداية يرد ذكر الأقرع في النهاية، إلى جانب صورة الشعبان الأسود في وسط النص، ويشي ذلك كله بصورة متكاملة بينها النص حيث الحياة ترد في سياق الموت، والموت يرد في سياق الحياة، وذلك ما يمثله رمز الحية النموذجي الذي انبثق في سياقي الحياة والموت. فالحية رمز للموت حيث تبدى كعدو للإنسان منذ بدء الخلق في الثقافتين الدينية والأسطورية، منذ آدم الذي أُخرج من الجنة ومنذ ابتلاعها نبتة الخلود التي حصل عليها (جلجامش) من قاع البحر فظلت رمزاً لمعاداة الخلود الإنساني، وفي الوقت نفسه هي رمز للتجدد الخالد الدائم وذلك بطرحها جلدها باستمرار واستبداله فكأنها حصلت على الخلود الذي عجز الإنسان عن الوصول إليه.

(1) كمال الدميري، ج1، ص 238.

(2) حسين نعمة، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1994م، ص 38.

أما الأقرع فهو ثعبان ضخيم يتحول إلى رمز ديني له أبعاد إيحائية مكثفة نابعة من الثقافة الإسلامية ويطلق على «الثعبان الذي تمتع جلد رأسه لكثرة سمه وطول عمره، وقيل لأنه يقرى السم ويجمعه في رأسه حتى تتمتع منه فروة رأسه. وفي الحديث يجيء كنز أحدكم يوم القيامة شجاعاً أقرع»⁽¹⁾. ويتواتر ذكر الأقرع في نهاية النص وكأنه إحياء بالموت. فالشجاع الأقرع معد للتعذيب في القبر ويضفي عليه نص (طريق الحرير) صفات مهيبة مستوحاة من النص الديني «عيناه من نار، وأظافره من حديد، طول كل ظفر مسيرة يوم، من العدد والسلاح والأوبئة وصوته من الرعد الصاعق، كلما ضرب نهر العمالقة ضربة... غاص في أجاجه سبعين قرناً، ثم استوى بأنواع الأوهام والأحلام والعبر وتغلي نفثة سمه في رجل النهر وعامريه»⁽²⁾.

يتداخل النص السابق مع الحديث النبوي على مستوى البنية النصية المجردة في الأسطر الثلاثة الأولى، ومن ثم تبدأ البنية النصية المتحولة لتكمل النص حول الشجاع الأقرع، وتوصل هذه الصورة المؤثرة في نهاية النص لما سبقت الإشارة إليه من ذلك الصراع الدائم بين الحياة والموت. إن الحية بانبثاقاتها المتعددة رمز لذلك الصراع الكوني، فالتنين والثعبان علامتان لهلاك دنيوي، في حين كان الأقرع علامة لهلاك في سياق التعذيب يقع في حياة ما بعد الموت.

وما كتابة الاسم بصورة رقمية 702001001 متوازية مع اسم

(1) ابن منظور، لسان العرب، (قرع).

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 237.

السفينة السري بدوح 2 4 6 8 في نهاية النص إلا علامة على تلك التحولات المتشاكلة بين السفينة والأقرع وقيام كل منهما مقام الآخر لتكون الدلالة المباشرة لتلك الصورة: السفينة نجاة ويقابله الأقرع هلاك.

ومن جانب آخر فالأقرع منبثق عن الحية وهي رمز للحياة، والسفينة بوصفها حية في النص يمثلها الشجاع الأقرع، لتظل علاقة التشابه والتقابل بين الرمزين ذات دلالات إنتاجية ثرة لا تتوقف، فالحياة والموت متماهيان في خط واحد كما تماهت السفينة مع الحية والسفينة مع النص:

السفينة الحياة - الموت - الحياة الشجاع الأقرع



تحمل السفينة شخوص النص وتحمل الحية أحداث السرد كحملها لأحداث كونية، وأولى تلك الأحداث الكونية التي حملتها الحية خروج آدم ﷺ وينتهي إليها النص السردى ولكن بشكل آخر حيث الحية الأساسية الكونية تبدو صورة متحولة هي صورة الشجاع الأقرع في حياة ما بعد الموت لتظل الحية تحمل وجهي الحياة والموت. وهما ليسا نقيضين بل مكملين أحدهما للآخر، فالحياة يكملها الموت ولا يناقضها، ليتوافر هذان الوجهان في هذا الرمز (الحية) الذي تبناه النص ولا عجب أن تكون الشخصيات الميتة حية في النص أو العكس أيضاً.

ومن الكائنات الأسطورية الواردة في النص (الغول) وانبثاقاتها

في الثقافة العربية والثقافة الشعبية كالسعلة والنم نم والدجيرة، ويتم ذلك عبر تمهيد نصي بالتلميح إلى قصة عمرو بن يربوع وزواجه من الغول⁽¹⁾ «فكان حبشي كما عمرو بن يربوع الذي تزوج الغول فولدها البنين، كلما برق البرق غطى وجهها بردائه فلا تبصره»⁽²⁾، وفي ذلك التلميح استحضار لأسطورة ذلك الكائن الخرافي الذي بين الإنسان والحيوان، وقد كانت للعرب علاقات ذات وجه إيجابي تستحضره الكاتبة، مع أن هناك علاقات ذات وجه سلبي وردت إلينا في نصوص أدبية متعددة كقصيدة «تأبط شراً»⁽³⁾ وها هي الغول تتشكل نصياً على مرحلتين متصلتين:

1) صورة دجيرة الحجاز والنم نم⁽⁴⁾ وهي صورة متصلة بالمخيال الشعبي لأهالي مكة المكرمة «فأخرجوا حكاية الدجيرة، حكى سلمى البغدادية: كانت تخرج من تحت رواشننا قادمة من حارة الناقورة بجوف القرارة، من صخرة هناك مرصودة... وكنا نسمعها تنادي الناس بأسمائهم، فيلحقوا بها، وفي مغارتها تمتص

(1) وردت القصة في كتاب الحيوان للجاحظ، ج 6، ص 161، كما وردت في غيره من المصادر الأدبية، وفي ذلك يقول الراجز:

يا قاتل الله بني السعلة عمرو بن يربوع شرار النات

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 176.

(3) تنسب إلى تأبط شراً قصيدة مشهورة في صراعه مع الغول يقول فيها،

ألا من مبلغ فتیان قومي بما لاقیت عند رحي بطن

بأنی قد لقيت الغول تهوي بسهب كالصحيفة صحصحن

(4) نم نم) تسمية شعبية قديمة للسعلة، ويشيع هذا المسمى في مناطق الحجاز.

دماءهم... وقيل أصلها قديم، من مخلوق ولد على غير صفة الذكور، فطبيوه وزينوه ثم حملوه للقاء إلهه، وما إن نظر في مغارته حتى دفعوه لغيابها ثم طمروا فوقه... فصارت تخرج عند استواء الزمان...⁽¹⁾، «ولم الرزق النم نم»⁽²⁾.

(2) صورة رسالة كشخصية نصية تحمل صفة الغول «ومرة أخرى احتشد الحنق في دائرة حول رسالة، بدأت النظرات ترميها بصفات الغول»⁽³⁾، وتتحول تلك الاتهامات البصرية إلى اتهامات كلامية «وخرجت النسوة بحكاية أن رسالة هي دجيرة الحجاز أو الغول، تحول الرجال كما قال الراعي لريح فتلقح منها وتلد ريحاً تعصف بالقافلة فلا تطأ الجزيرة»⁽⁴⁾، وتحمل الصورتان مفارقة لصورة الغول الإيجابية السابقة التي استحضرت من الثقافة العربية القديمة إلى الصورة الأخرى السلبية التي تبث في السرد.

وكثيراً ما يرد ذكر طائر الرخ في النص كمشبه به موظفاً لتقريب الصورة، كما يندر التعلق بأسطورية ذلك الطائر الموغل في ضخامة الحجم حيث روي أنه «من جزائر بحر الصين، يكون جناحه الواحد عشرة آلاف باع»⁽⁵⁾. وقد ارتبط هذا الطائر في الأدب العربي بقصص

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 176.

(2) م. ن، ص 159.

(3) م. ن، ص 177.

(4) م. ن، ص 185.

(5) كمال الدمي، المرجع السابق، ج1، ص 510.

ألف ليلة وليلة، وذلك ما ترسمه النص حيث وصف «كل غراب من السرب بحجم بسطة الرخ»⁽¹⁾ وهو كرمز في النص يشابه تلك الغربان التي سدّت الأفق.

الفضاء الأسطوري

للفضاء مكانته الكبيرة في بناء النص السردي، ولا سيما إذا بُني هذا الفضاء في مجال رمزي يثري الخيال الأسطوري المتولد في أجوائه، وتقوم لفظة الفضاء مقام المكان لأن المكان في هذا النص يتوضع ضمن بنية سائبة مراوغة لا يمكن وصفها بحدود معينة، فانفتاح الفضاء الأسطوري على العديد من الرموز الكونية جعلت النص في حالة أسطورة دائمة، ولا غرو فكل الفضاءات الأسطورية في النص تنبثق من أسطورة أطلس الذي يحمل على كتفيه العالم بحاره ومحيطاته وصحاريه وجباله «جسد محمد بك بدأ الهجرة لا يقل روعة عن أسطورة أطلس، حاملاً على كتفيه كوكبة من آيات ومعجزات وأحاديث نبوية شريفة، وعلى مشارف اسطنبول وقف صنماً من عظام الموتى الصقيلة وينوء بثقل الكوكب»⁽²⁾.

إن هذا الجسد الحامل لشظايا نصية متعددة قد بلور لنا تلك الملامح الأسطورية من جانب والرمزية الدينية من جانب آخر سنعرض له لاحقاً، والفضاء الأسطوري للرحلة يتوضع في البحر

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 206.

(2) م. ن، ص 177.

كفضاء تنطلق منه الرحلة دون تسميته في بداية النص، بل بذكر إشارات كالدفء والسفينة، وتنتهي إليه الرحلة حيث ركوب السفينة وعبور الكائن الماورائي كما يصفه النص.

والبحر رمز مفعم بالعمق والاتساع ودينامية الحياة، وكل شيء يخرج منه يعود إليه، إلا أن النص يحيل البحر إلى صورتين للحياة والموت معاً، وهما صورتان يتحرك في إطارهما الرمز، ولذا نجد أغلب الكائنات الأسطورية تنبثق من هذا الكائن فهو مكنم الحياة والعالم ومكنم الموت والفقد، وهو الفضاء الأنسب لتلك الكائنات اللامرئية والغريبة الواردة في النص فهو:

«فضلة من ماء السماء المنهمر في الطوفان، وقال إنه إنما كان ملحاً لأنه ماء سخط»⁽¹⁾.

فهنا يمثل البحر المرتبط بتلك السفينة (إرم) بداية الموت والفقد، لكن السفينة (إرم) رمز النجاة، إن الفلك لتستعيد لنا صورة أخرى رمزية للبحر وهي تلك التي أوردتها الزبيدي «إنه يراد بالبحر عمق الرحم وقعرها»⁽²⁾، وهي التي تصور البحر كرمز للميلاد والحياة فهو ميلاد نصي بدأ به النص وانتهى. كما يواجهنا رمز الصحراء كفضاء تنطلق فيه الرحلة الأسطورية في عبورها إلى مكة والصحراء بما تحمله من رمزية للإنسان العربي، فهي رمز للعربي والعربي رمز لها لارتباطها منذ القدم بالوعي الجمعي للإنسان العربي.

(1) ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت: دار صادر، ط2، 1995م، ج1، ص 324.

(2) مرتضى الزبيدي، تاج العروس، (بحر).

ويتم الانتقال في النص بين مكونات هذا الفضاء الصحراوي كالصيد والغزال والسراب والإبل والشمس الحارقة والخيام والنعام، وقد تمّ تحديد فضاء الصحراء الكبرى في المغرب العربي بداية لتلك الرحلة التي انطلقت بين بحر وصحراء «مثل ظهر الدابة الأجرد ليس بها شجر ولا أكام ولا جبال، ملساء، يقال صحراء بينه الصحر والصحرة»⁽¹⁾.

وتبدو قيمة الصحراء كرمز أسطوري في كونها المقابل للبحر والمعادل له في النص. كما أنها تحيل إلى البحر أولئك الركب الذين يسود بينهم الاختلاف في الرؤية والرؤيا، وهم ركاب ظهريين أجردين: ظهر الصحراء وظهر الدابة، فتعددت المطايا واختلفت وجهاتهم.

ومن الفضاءات الأسطورية اللافتة (وادي عبقر) وهو موضع ينسب إليه العرب كل عبقر، ويقال عنها «أرض كان يسكنها الجن... وهي موضع بأرض اليمن، وقيل موضع بنواحي اليمامة»⁽²⁾، أما أصله فهو «صفة لكل ما بولغ في وصفه، وأصله أن عبقر بلد يوشى فيه البسط وغيرها فنسب كل شيء جيد إلى عبقر»⁽³⁾.

وقد وردت عبقر في (طريق الحرير) غير مرة مقرونة بالخرافة والشعر، لتصبح هدفاً لإحدى شخصيات النص، وهو الأمير الذي

(1) مرتضى الزبيدي، تاج العروس، (بحر).

(2) ياقوت الحموي، ج 4، ص 131.

(3) ابن منظور، لسان العرب، (عبقر).

يطمح بجمع الشعراء حوله؛ فحين يقول «أنا غايي وادي عبقر... تحلق عجب الرجال حول غايته وخرافتها»⁽¹⁾. وها هو الأمير (الميت) يفصل رحلته في البحث عن عبقر «لأشهر غبت ورجال إمارتي صوب قلوب الجزيرة، حيث جاءت الآثار بتواري عبقر فيها... أردت صيده والعودة به، أنصبه في صحن إمارتي فلا يدخلها إلا رجل مسّه وحيها وقال شعراً، أردت للناس أن تخاطبني شعراً، أردت أن أعبر كل صباح وعشية بين أيدي روائع الجن وخلقهم فتسكنني... ولم أرد لمطبخ تطيبي»⁽²⁾، لقد أصبح هذا الفضاء محركاً للشخصيات للبحث عنه واقتناصه واستثماره، وتسهم التحولات النصية في حضور جنيات عبقر إلى تلك الشخصية الباحثة «وكان الأمير يترنح في أبيات الطيب، وتشرده جنيات عبقر لكل صوب»⁽³⁾.

يستحضر (عبقر) ذلك الفضاء الأسطوري في النص لإضفاء تلك الصبغة الأسطورية عليه؛ والشخصية الباحثة عنه هي الأنسب في النص بوصفها بين الحياة والموت، إن نعش الأمير الميت مناسب لخوض تجربة التفتيش عن عبقر وهي الشخصية التي تكون في النهاية شجرة الشعراء المتصلة بعبقر «أخرج من أضله الشجرة التي تبعث

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 154.

(2) م. ن، ص 154.

(3) م. ن، ص 196.

الشعراء والقرينات والمجانين»⁽¹⁾، أو تلك الشجرة التي تنادي المارة «ومنها خرافة شجرة الجزيرة والتي تنادي المارة، وكل من لحق بها فأوى لجذعها ونام، يصبح شاعراً أو مجنوناً... لذا غصّت الجزيرة بالشعراء المجانين»⁽²⁾.

النص الديني

الرمز الديني

(1) الفضاء المكّي :

يوشك هذا الرمز الديني أن يطغى على النص السردى الذي انطلق من القرآن الكريم والحديث النبوي، ويبدو فضاء مكة المكرمة رمزاً دينياً غلب على مساحات نصية واسعة لذلك الاتصال المباشر بالسارد الذي يتناول بعداً للسيرة الذاتية، كما أنها تحقق ملامح رمزية واضحة نتيجة ذلك التاريخ العادي لتلك المدينة المقدسة التي احتفلت بها النصوص الدينية والتاريخية والأدبية كأول مكان ظهر من الأرض على وجه الماء، ثم دحا الله الأرض من تحتها فلذلك سُمّيت (أم القرى)، أما سبب تسميتها مكة فلأنها «تمك الجبارين أي تذهب نخوتهم»⁽³⁾، وهذا سبب من أسباب تسميتها حيث ارتباطها بهذا

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 239.

(2) م. ن، ص 54.

(3) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج 5، ص 181.

البعد الدال على الريادة والسطوة والجبروت الذي يسقط كل جبار أمامه، قال الشاعر:

يا مكة الفاجر مكى مكاً ولا تمكى مذحجا وعكا⁽¹⁾

وما قصة (أصحاب الفيل) إلا نموذج تطبيقي لذلك حيث وردت سورة الفيل في القرآن الكريم لإثبات ذلك الحدث التاريخي، وقد وصف سعيد بن جبير الطيور (الأبابل) التي هزمت «أبرهة الحبشي» وفرقت جمعه بأنها «طير تعشش بين السماء والأرض وتفرخ ولها خراطيم كخراطيم الطير، وأكف كأف الكلاب...». وقال عنها عكرمة: طيور سود بحرية في مناقيرها وأظفارها الحجارة⁽²⁾. وهذه الطيور التي وردت في القرآن لتطهير مكة من أذى الأحباش ترتبط بالتاريخ المكي ارتباطاً وثيقاً، ولهذا وظفت الأبابل في النص غير مرة كعامل تطهير حسب ما يراه «شيخ تميم» إحدى الشخصيات في النص، فهو يرى الجراد أبابل أرسلت للتطهير، فالجراد يقوم مقام الأبابل في هذا السياق، وقد يتجلى ذلك نصياً بصورة مغايرة «الأبابل مرسولة بسخط لتطهير القبيلة من فسق خفي تميزه علومنا وعيوننا... دعوا الأبابل تنقب عنه الجلد والبصر والدخائل»⁽³⁾. ولنا أن نستعرض بإيجاز تلك الرموز الدينية الواردة في النص،

(1) مرتضى الزبيدي، تاج العروس، (مك).

(2) إسماعيل ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، القاهرة: مكتبة دار التراث، ج4، ص 551.

(3) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 55.

حيث تمتح دلالتها عبر الفضاءات المتشظية في النص، فقصة الحجر الأسود قصة تاريخية قديمة، ترد في النص كبنية نصية متشظية توظف في المكون المتصل بالسيرة الذاتية كباعث وحافز للجد «محمد بك» للبحث عنه «وكان جدي محمد بك الوحيد العليم بمسارب الجبال وكنوزها في الحرم، لذا فقد أضمر المنذر تسخيرها للتقريب، وكان نوح قد استخرجه يوم عرفة فجعله في تابوت حملة على السفينة فلما نضب الماء رده إلى مكانه»⁽¹⁾.

وفي اشتغال قصة الكنز يبرز نوع من التوازي النصي بين قصة «نوح» والمكون المتصل بالسيرة الذاتية في النص، حيث البحث عن الكنز المدفون في جبل أبي قبيس أحد الأماكن الهامة في مكة وهو ذلك الجبل الذي يطل على مكة المكرمة ويرتبط بقصة سبب تسميته «أبو قبيس الجبل الذي بمكة، كناه آدم ﷺ، بذلك حين اقتبس منه هذه النار التي بأيدي الناس إلى اليوم، من مرختين نزلتا من السماء على أبي قبيس، فاحتكتا، فأورتا ناراً، فاقتبس منها آدم»⁽²⁾، فالنار كانت أولى كنوز جبل أبي قبيس، ثم يحيلنا هذا الكنز إلى كنز آخر هو الحجر الأسود الذي وضعه إبراهيم ﷺ علامة على بدء الطواف، حين قال إبراهيم لابنه إسماعيل «يا إسماعيل ابغني حجراً وأضعه هاهنا، يكون للناس علماً يبتدئون منه الطواف، فذهب إسماعيل يطلب حجراً ورجع وقد جاء جبريل بالحجر الأسود وكان

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 124.

(2) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج1، ص 81.

الله ﷻ استودع الركن أبا قبيس حين غرق الله الأرض زمن نوح، وقال إذا رأيت خليلي يبني بيتي فأخرجه له»⁽¹⁾.

وفي السرد الموسوم بنزعة التصوف يمكن أن نعد الكنز كنزاً من نوع آخر لدى الصوفية، فالكنز المخفي لديهم هو الهوية الأحادية المكنونة في الغيب، حيث يتشح النص برداء تصوفي مركزه شخصية «محمد بك» إن المنذر يحرض سيده منصور لإخضاع «محمد بك» من المالك للأختام التي لا يفض سواها كنز نوح بجبل أبي قبيس، أراد للشيخ استشعار سلطانه ليسلم الأختام فور بلوغ غار الكنز، ذلك الغار الموصوف، فمن أكل على أعتاب كنزه رأس خروف مشوي شفي من أوجاع الرأس وأوهامه»⁽²⁾.

وتتشظى تلك البنية النصية - كما أسلفنا - عن دفن الكنز أو الكنز المدفون في فضاء مكة. فهناك الكنز الذي في جبّ الكعبة «والجب حاو لكنوز الأرض»⁽³⁾، وهناك كنز الشيخ محمد بك الذي استخرجه أثناء أعمال البناء «وللضربة السابعة التي ضربها جدي بمعوله المكنون من قدماء حجاج الأوزبك اندلع الذهب... ولم يتمكن أحد من شرب شربة، ولا غرف غرفة ولا شم شمة، من ذاك الذهب، ذلك أن أسود جباراً كان يتحلق بألف لفة من لفات الشعابين

(1) أبو الوليد الأزرقي، أخبار مكة، تحقيق رشدي الصالح ملحس، بيروت: دار الثقافة، ط3، 1979م، ج1، ص 65.

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 158.

(3) م.ن، ص 143.

وبطونها، كان يحرس الكنز...⁽¹⁾. فالكنز وإن تميّز بمعرفة مكانه مسبقاً، فإنه لا سبيل إلى الوصول إليه حتى مع اكتشافه وظهور الذهب، حيث يعجز الجميع عن الوصول إليه عدا الشيخ محمد بك فهو الوحيد الذي تمكن من الكنز لسعة علمه وشموله.

ومما يتصل بهذا الفضاء المكي السيول المكية التي تمثل مصدر قلق ومثار اضطراب لساكن مكة في الماضي، حيث الموقع الذي يتوسط بين مجموعة من الأودية والشعاب؛ الأمر الذي يجعلها معرضة لسيول شديدة. وقد ذكر «رشدي ملحس»⁽²⁾ ما يزيد على خمسة وثمانين سيلاً حتى عام 1350هـ سقط فيها الكثير من الضحايا، إذ بلغت ضحايا أحد السيول ما يزيد على ألف شخص. من هنا أصبح للسيول علاقة ارتباط وثيقة مع الإنسان المكي وفي ذاكرة الوعي الجماعي في مكة نظراً لما أحدثته من الدمار والخراب وسقوط الضحايا عبر السنين.

وقد حملت السيول في النص إشارات تاريخية مهمة في تحديد بعض المناسبات المتصلة بالسيرة الذاتية. فالجدة «سلمى» ولدت في أذيال سيل إبراهيم الكبير، والذي ذهب بأمها وأبناء عمومتها، وحاضت عام سيل الوديان الثلاثة والذي ذهب بأبيها ودخل بها العالم من عباءة سيل قيل حفيد العرم»⁽³⁾. فالسيول الثلاثة تتعالق

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 160.

(2) رشدي الصالح ملحس محقق كتاب أخبار مكة للأزرقى.

(3) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 97.

بحياة (سلمى) علاقة وطيدة، فهي تشكل لها مصدر السعادة والشقاء والحياة والموت، فولادة سلمى تعويضاً لموت أمها وعمومتها، وبلوغها مرحلة النضج في الحياة يقابله موت أبيها؛ وزواجها حياة جديدة لها يفقد بريقه بالسيل الذي يخرب مراسم الزواج «وكان قادماً خلف موكب عرسها، وقف على قيد خطوة من مدخل مكة وشهد العرس، وغازلته المزامير، واشتبتك العصي بالطبول»⁽¹⁾.

وتدخل بعض هذه السيول مرحلة أسطورية بتسميتها (أنثى اللقى) تلك التي يتبعها الرجال ويتصورون أنها على علاقة بهم، ولا ريب أن حركة السيول تشكل امتداداً وتدفعاً نصياً مثيراً، فالسيل رمز يشير إلى التطور والتدافع، كما هو رمز للدمار والخراب، وكعادة النص في توظيف الرموز التي تحمل جانبي الحياة والموت، فالسيل يحيي الأرض بعد موتها بمروره عليها، لكنه يكون موتاً زوأمياً في حالة تدافعه الشديد.

ويتصل بالسيول في الفضاءات المكية الموظفة في النص الآبار المكية التي لها تاريخ عريق فهي مصادر الماء لهذه المدينة القديمة. وترتبط رمزية الآبار بالماء حيث تمثل مصدر الحياة والطهارة والتجدد في الحياة؛ فالشيخ محمد يمتن السقاية ولذا كانت الآبار من رموز النص.

وقد يوظف النص التاريخي لتحقيق تكاملية الأصوات المتصلة بالسيرة الذاتية؛ فالشيخ محمد يطمع في أن يكون في (بئر السنبلة)

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 97.

دواء يشفي الصداع «وكانت بغيته بئر بني جميع من أيام الجاهلية والتي يقال لها السنبلة ويقال لها أيضاً بئر أبي... وهي البئر التي بصق فيها عليه الصلاة والسلام فصار ماؤها يقشع الصداع عن العيون... وأراد الشيخ استخلاصها للتداوي وتوزيع هباتها»⁽¹⁾.

وسأخذ الفقرة الأخيرة من المقتبس لمقارنته مع خطابين آخرين تعلقا بالموضوع نفسه:

1 - ترد الجملة في النص الروائي كما يلي: «صار ماؤها يقشع الصداع عن العيون».

2 - ترد في خطاب الأزرقى «ويقال: إن النبي ﷺ بصق فيها وأن ماءها جيد للصداع»⁽²⁾.

3 - أما في خطاب الفاكهي «ويقال: إن النبي ﷺ بصق فيها - والله أعلم كيف ذلك - ويقال إن ماءها جيد للصداع»⁽³⁾.

تتدرج الخطابات الثلاثة في درجات متفاوتة من التركيز على الحدث الذي نقله النص الروائي في (1) بصوت السارد مؤكداً ذلك بالجملة المثبتة المصدرة بفعل يفيد التحول، حيث تنوي إحدى الشخصيات في النص «الشيخ محمد» استخلاص البئر للتداوي وتوزيع الهبات.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 48.

(2) الأزرقى، ج2، ص 219.

(3) أبو عبد الله الفاكهي، أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه، تحقيق عبد الملك بن دهيش، بيروت: دار خضر، ط2، 1994م، ج 4، ص 103.

في حين نجد خطاب الأزرق في (2) يستخدم الفعل (يقال) فيتولد لدى المتلقي درجة معينة من عدم التأكد. ولكنه يدعم الجملة الخبرية بحرفي التوكيد (إن) و(أن).

أما خطاب الفاكهي فنجد أنه يبلغ أقصى درجات عدم التأكد من خلال الإشارات النصية المتجلية في الفعل (يقال) المكرر مرتين، والجملة الاعتراضية (والله أعلم كيف ذلك)، فيجد المتلقي نفسه أمام تلك الإشارات فيبقى حراً في درجة التصديق أو عدمه، وهنا يظهر دور الخطاب الروائي السائد في النص حيث يميل إلى تأكيد ذلك وترك الشك ليتجلى في الخطابات الثلاثة السابقة انزياح الدلالات النصية من نص إلى آخر حتى ولو كان أحدهما أصلاً للآخر.

أما فضاء المقابر فهو من الرموز ذات الوظيفة المزدوجة في النص؛ وهي فضاءات ممتدة ومرافقة للرحلة تنتهي إليها حركة أغلب شخوص السرد حيث تتنامى السردية ذات الحدث الأسطوري التي نجدها فيها بين (القبر المفتوح) و(القبر المغلق).

إن حركة القبر المفتوح تمنح فرصة العيش مرة أخرى كما يتبدى في أحد المقاطع النصية «حين اجتمعنا للميت كان مطهراً ومكتوبة جبهته بكلمات الحياة، ولم نتمكن لفرط حيويته من دفنه، فأقمنا حول القبر المفتوح وضربنا بنارنا، وطال سهرنا وهو يعرفنا بنفسه»⁽¹⁾.

أما (القبر المغلق) فهو قابل للفتح، وبإغلاقه يستحث الواقع

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 20.

لتسجيله نصياً، فمقبرة المعلاة إحدى أشهر مقابر مكة المكرمة تبدو ذات وظيفة مزدوجة في التعالق مع الحدث الأسطوري أو الحدث المتعلق بالسيرة الذاتية.

وفي مقطع نصي آخر يصف السارد (مقبرة المعلاة) إحدى أشهر مقابر مكة المكرمة حيث «تأتيها الملائكة كل ليل، تسوق جمالاً عجيبة تحمل الموتى في أكفان، فتقوم بدفن صلاح البلاد البعيدة في الأرض المقدسة، وتنفي من المقدسة مقابر الخبث... كل ليلة تدخل المعلاة قوافل وتخرج قوافل»⁽¹⁾.

إن حركة السرد تجعل القبر المغلق ساكناً سكون الموت، إلا أنه بدعم النصوص الدينية يكون قابلاً للحركة بطريقة أسطورية لا تجعل الانتقال مكانياً فحسب، بل يتمثل في حمل موتى الخبث من مكان إلى آخر كما يومئ إليه السرد، وفي ذلك تناسب مع المسار العام للنص الذي يتمثل حركة الحياة المتدفقة باستمرار... فمع سكونية القبر وصمته الذي لا ينقطع إلا أن النص يهدم ويفكك تلك الرتبة والسكون ويجعلها موظفة في اتجاه الحركة العامة للنص.

ومن الفضاء المكي هناك فضاء له تميزه النصي ويتصل بالذاكرة الشعبية لهذه المدينة، وهو فضاء (القيس) حيث يوجد الصنم الشهير (قيس) وهو الصنم الذكوري المضمّر في جبال مكة من عهود جاهليتها⁽²⁾.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 207.

(2) م. ن، ص 33.

تحتفل النساء في محيط (القيس) لينعمن بالغناء والرقص ليلتهن بعيداً عن أعين الرجال «وعند انصراف الرجال للحج والتجارة في منى وعرفات تجتمع عصبتهن للتسلل خلصة إلى حرم هذا الصنم في ثياب الرجال والوحش وتحين متع خدمته»⁽¹⁾.

ويبدو أن مشهد الصنم (قيس) مشهد مهمش في الثقافة المكية، حيث لا أثر لتواجد نصي يسرد مشاهد ذلك المهرجان، فالنسوة ينعمن بالغناء والرقص في محيط (قيس) بعيداً عن أعين الرجال، وفي هذا تدرج من الواقعي إلى الأسطوري حين تحول تلك اللحظة إلى «حالة لا تتحقق في أي مكان من العالم سوى في مكة المكرمة، حيث تكون المرأة أمام فرصة فريدة لتحقيق خيالها القديم في مدينة تخصها أو جزيرة تنفرد بها... وهنا تجسد المرأة حلمها»⁽²⁾.

إن مهرجان القيس كبنية نصية مغلقة تتوارى خلف مستويين من فضاءات النص: أحدهما ما اتصل بتاريخ مكة المكرمة، والآخر ما اتصل بالسيرة الذاتية للكاتبة، وتوظف هذه الظاهرة كإشارة تاريخية مهمة تخدم المستوى الثاني وتقرر زمنه، كما أنه إلماح بالحنين إلى العودة إلى المجتمع الأمومي، حيث يظل الرجل المثال في النص (قيس)، أو من بقي من الرجال في مكة عرضة للهو والتلاعب لتسقط بذلك إحدى القيم الذكورية المهمة التي تعتمد التراتب الذي قننه المجتمع الأبوي.

(1) م. ن، ص 33.

(2) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، بيروت المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996م، ص 116.

(2) إرم المدينة والسفينة

تتبدى لنا في المقاطع النصية (إرم) كسفينة ترمز إلى النجاة، وتستعيد لنا مشهد السفينة الأولى في الكون (سفينة نوح)، قال تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنْ اصْنَعْ الْفُلَّكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحَيْنَا﴾⁽¹⁾. إن السفينة هنا لتعيد لنا رمزية البحر كرمز للميلاد والحياة، ورمزية الطوفان كبداية جديدة للخلق البشري، أما الشخصية التاريخية الموظفة في النص «ابن خلدون» فهو في النص يرفض الإبحار بقوله «أنا لن أركب ما لا يلمس ولا يدرك بالحواس... فلا تجازفوا بركوب هذا الكائن الماورائي المحكوم بالانقراض... حيث لا تخضع التيارات في هذا الزمان إلا للمادة»⁽²⁾. وهذا يستعيد لنا موقف كنعان بن نوح الذي يرفض الإبحار مع والده ليلقى حتفه في الطوفان: ﴿وَنَادَى نُوحٌ أَبْنَاهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَبْتَئِ أَرْكَبَ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ﴾⁽³⁾ قَالَ سَكَاوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾⁽³⁾، ويمكن أن يتضح هذا التشاكل بين المشهدين عبر تحويلهما إلى بنى سردية تتمثل في:

(1) سورة المؤمنون، الآية: 27.

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 223.

(3) سورة هود، الآيتان: 42، 43.

الصانع	نوح وقومه	ابن ود وأعوانه
اسم السفينة	سفينة نوح	إرم
الهدف	إنقاذ الكائنات الحية	مواصلة الرحلة النصية
المعارض	كنعان بن نوح، أو يام	ابن خلدون
النتيجة	الاستواء على جبل الجودي استمرار الإبحار إلى ما لا نهاية	



حين رست سفينة نوح وكان لرحلتها بداية ونهاية، فارقتها سفينة إرم التي بقيت مستمرة في الإبحار بفتح السارد لنتيجة الإبحار باستمرار وحتى يقضي في أمر جريانهم، وكما حرص نوح عليه السلام على حشد الكائنات الحية للمحافظة على نسلها، فقد حرص «ابن ود» - تلك الشخصية الروائية التي تضطلع بمهام بناء السفينة - على حشد الجنيات في السفينة «لكنه ظل يتبع الجنيات في محاولة لسوقهن صوب إرم قبل إبحارها»⁽¹⁾.

ومن ثم فإنه يجب الإشارة إلى أن سفينة نوح تلتقي مع التاريخ المكي، حيث الفضاء الأوسع للنص كما تشير كتب التاريخ والأخبار «إن الله وجه السفينة إلى مكة فدارت بالبيت أربعين يوماً ثم وجهها الله تعالى إلى الجودي فاستقرت عليه»⁽²⁾، إلى جانب ذلك فقد كان

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 196.

(2) الأزرق، ج1، ص52.

جرهم الذي تنسب إليه قبيلة جرهم - التي أقامت في مكة - مع نوح على متن السفينة «كان في السفينة ثمانون إنساناً وفيهم جرهم»⁽¹⁾.

إن ربط ذلك كله بالبحر وبـ (إرم) تلك المدينة التي وصفها القرآن: ﴿إِرمَ ذاتِ الْعِمَادِ﴾  أَلَّتِي لَمْ يَخْلُقْ مِثْلُهَا فِي الْبَلَدِ  ⁽²⁾.

تحمل السفينة ذلك المسمى التاريخي الموغل في القدم (إرم) المدينة التي بناها وأحكم صنعها أحد الملوك في الصحراء تشبيهاً لها بالجنة كما يروي «وروي أنه كان لعاد ابنان شداد وشديد، فملكا وقهرا، ثم مات شديد، فخلص الأمر لشداد، فملك الدنيا، ودانت له ملوكها فسمع بذكر الجنة فقال: أبني مثلها، فبنى إرم في بعض صحاري عدن، في ثلاثمائة سنة، وكان عمره تسعمائة سنة، وهي مدينة عظيمة قصورها من الذهب والفضة وأساطينها من الزبرجد والياقوت، وفيها أصناف الأشجار والأنهار وروي أن هذه المدينة تتنقل فتارة تكون بأرض الشام، وتارة باليمن وتارة بالعراق، وتارة بغير ذلك من البلاد»⁽³⁾.

إن (إرم) مدينة أحكم صنعها، وأتقنت وتكثر من التنقل بين البلدان ولها وظيفتان في النص؛ وظيفة أولية تتحدد في علاقة

(1) الفاكهي، ج 5، ص 135.

(2) سورة الفجر، الآيتان: 7-8.

(3) وردت هذه القصة مع اختلافات طفيفة في أغلب كتب التفسير، كتفسير الكشاف للزمخشري، وتفسير النيسابوري، وتفسير النسفي، إلى جانب قصص الأنبياء للثعلبي.

المماثلة مع السفينة فهي أشبه ما تكون بتلك السفينة المتقنة الصنع للتنقل في البحر، إلى جانب الوظيفة النصية الثانية وهي علاقة المشاكلة والاختلاف في آن مع أورم الجوز التي وردت في النص مضافة إلى رقعة الشطرنج حيث دارت أغلب أحداث النص، وكأن النص ينتقل إلى بعد أسطوري معتمداً على مثلث المدن: إرم - أورم الجوز - الإسكندرية، أما أورم الجوز فقد وصفت بأن «فيها بنية كانت في القديم معبداً، فيرى المجاورون لها من أهل القرى بالليل ضوءاً ساطعاً فإذا جاؤوها لم يروا شيئاً»⁽¹⁾.

تتشاكل إرم مع أورم الجوز تلك المدينة الشامية في المستوى الأول للبنية الصوتية وفي اشتمال كلتا المدينتين على بعد أسطوري، لكنهما تختلفان في الموقع، فواحدة في الشمال والأخرى في الجنوب، كما يتجلى الاختلاف في طريقة توظيف هاتين المدينتين في النص، فأورم الجوز وظفت لتكون فضاء الصراع الدائر بين منصور والمنذر من جانب، وابن خلدون ومحمد بك من جانب آخر، أما إرم ففضاء للانطلاق لكل شخصيات النص الأسطورية.

أما الضلع الثالث في تلك المدن الأسطورية فهي الإسكندرية وقصة بنائها المتصلة بـ «جبر المؤتفكي» كشخصية مشبه بها «وكما استعان المؤتفكي بالبصيرة على بناء الإسكندرية»⁽²⁾، حيث تتشاكل

(1) ياقوت الحموي، ج1، ص 279.

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 86.

قصة بنائها مع قصة بناء مدينة إرم في صحراء عدن، إلى جانب توازي شخصية المؤتفكي مع شخصية الإسكندر وشداد بن عاد، وتغدو مكحلة جبير المؤتفكي موازية للعلم إن لم تكن هي العلم نفسه «فمن اكتحل بشيء مما كان في تلك المكحلة عرف مواضع الكنوز»⁽¹⁾. الأمر الذي يجعل حصول القافلة الورقية على العلم يمكن أن يغنيها عن المكحلة المتصلة ببناء الإسكندرية.

القصص الديني

يرد هذا المظهر النصي في نص اعتمد أسلوبه القصص القرآني والنبوي بإعادة إنتاج تلك النصوص وخلق دلالات جديدة وذلك عبر عقد حوار معها يتناسب وسياق النص، وقد تمّ توظيف القصة فيه بشكل يسمح باستكناه دلالاتها الخصبة وفتح آفاق جديدة للنص، فقد استدعى النص بنيات نصية جزئية مؤسّلة داخله وتمثلها تلك الشظايا النصية لفتح الطريق أمام التداول النصي، وأهم الشظايا القصصية التي تضمنها النص:

1 - قصة مخاض «مريم»:

«وحين عاودتنا أجدع الخض من الحلم، كانت حوامل وتقترب من مخاضها»⁽²⁾.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 86.

(2) م. ن، ص 9.

2 - قصة موت «أبرهة الحبشي» :

«تهيمن بصلفها على الخصوم وترميهم بسجيلها»⁽¹⁾.

«الآبائيل مرسولة بسخط لتطهير القبيلة»⁽²⁾.

3 - قصة هلاك عاد وثمرود:

«لكانها من نسل العقيم التي صرصرت على عاد وثمرود وأفتتهم»⁽³⁾.

4 - قصة نجاة «نوح» وهلاك ابنه:

«لكن لا عصمة لنا من الألم»⁽⁴⁾.

5 - قصة «الإسكندر» (البحث عن السرمدية):

«أرادت أن تبلغ الأرض التي أضلاعها من زبر الحديد»⁽⁵⁾.

«حتى تبلغ بها غاياتها على الشرفات من زبر الحديد»⁽⁶⁾.

«هذا ولقد وصف لها العرافون مضاجعة الألوفا المؤلففة من

يأجوج ومأجوج لفك عقدة عقمها... فإن شاء جعله سيدي دكاً...»⁽⁷⁾.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 38.

(2) م. ن، ص 55.

(3) م. ن، ص 58.

(4) م. ن، ص 25.

(5) م. ن، ص 10.

(6) م. ن، ص 43.

(7) م. ن، ص 58.

6 - قصة «أبي لهب» (هلاك).

«ولقد ربط امرأته هذا الصباح لحطبة مشتعلة، وخلاها في جيدها جبل من مسد»⁽¹⁾.

7 - قصة «يونس» (نجاة)

«وهناك أسكنه يقطينة مريم المنيرة الضحوك»⁽²⁾.

لقد تعددت السياقات التي ورد فيها إلماح إلى القصص القرآني لكن تلك النصوص جميعاً تتموضع في السياقات التالية:

سياق الولادة:

قصة مخاض «مريم».

قصة نجاة «يونس».

قصة طوفان «نوح».

سياق الموت:

قصة هلاك «أبرهة الحبشي» بفعل الأبايل.

قصة هلاك عاد وثمود.

قصة هلاك «أبي لهب».

قصة هلاك «كنعان بن نوح» بفعل الطوفان.

سياق البحث عن السرمدية:

قصة «الإسكندر ذي القرنين» التي ضمنت في النص بطريقة

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 132.

(2) م. ن، ص 67.

إيحائية، إنها مرحلة تواصل الحياة بالموت ليصبح الموت فعلاً مجازياً، فـ «الإسكندر ذو القرنين» لم ينل حظ السرمدية قدر موازاته لمن حققها وهو معه كما أشار إلى ذلك «الطبري»:

«كان الخضر على مقدمة ذي القرنين أيام سيره في البلاد، وأنه بلغ مع ذي القرنين نهر الحياة فشرب من مائه وهو لا يعلم، ولا يعلم به ذو القرنين ومن معه فخلد فهو حي عندهم إلى الآن»⁽¹⁾.

ولعل في تلك العلامات النصية التي تشير إلى ما يتصل بـ «الإسكندر ذي القرنين» حيث زبر الحديد، ويأجوج ومأجوج؛ ما يدلّ على سعة ملك «الإسكندر» وتحقيقه لسياق السرمدية الذي حصل للخضر ولكن بفعل متواصل مع الحياة حيث تنجلي تلك الدلالات المرتبطة بقصص الأمم والأنبياء في النص لتكون بنية سردية تتسق مع البنيان السردى العام للنص.

ويشي هذا السياق النصي بتأويل للنص المتشع بالغموض واللبس، ويمكن عدّ تلك النصوص المستثمرة نصياً كبنى جزئية داخل النص فاتحة باب لصناعة المعنى وإنتاجه.

وفي هذا السياق الأخير يمكن أن يتواصل بخيط وهمي ما يمكن تصوره عبر تلك البنى النصية الجزئية التي سنعرض لها حيث يفتح لنا هذا المسار بشكل واضح عند محاولتنا التركيبية فنجد سياقاً تتبلور

(1) أبو جعفر الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: دار سويدان للطباعة، ط 2، 1967 م، ج 1، ص 365.

حوله أسلبة الحديث الشريف القصدية لمشهد يوم القيامة الذي يعني النهاية والبداية للخلقة في آن.

ومن المشاهد التي تنتج ذلك السياق ما يلي :

1 - مشهد عذاب القبر :

«فاستحالت لشجاع أقرع»⁽¹⁾.

2 - مشهد القيامة :

«عدنا من حيث بدأنا حفاة عراة»⁽²⁾.

«عهن منفوش يخضر ماء السطل»⁽³⁾.

3 - مشهد العذاب (النار) :

«لكننا أخذنا نستشعر حرارة الياقوتة تحت جلودنا، نقشعر منها المثنائي والجلود»⁽⁴⁾.

«وقشر الألم والهوام جسمه، من آخر ذيول ذنوب وخطايا عامه»⁽⁵⁾.

«دخلوا نسل ويل : أخذود على هيئة واد في جهنم لو سيرت فيه جبال الدنيا وكواكبها لذابت من شدة حرّه»⁽⁶⁾.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 236.

(2) م. ن، ص 9.

(3) م. ن، ص 217.

(4) م. ن، ص 86.

(5) م. ن، ص 31.

(6) م. ن، ص 239.

4 - مشهد الثواب (الجنة):

«وحطتنا في سهول زغبها زمرد، وترصعها قطعان الأيائل»⁽¹⁾.
 «ما لاكتها عقيم إلا وخصبتها، ولا شوهاء إلا جملتها»⁽²⁾.
 «وبتلك المواكب ما لا عين رأت ولا أذن سمعت من الإناث
 المتنكرات في هيئات غزلان وشيوخ ومياه»⁽³⁾.
 إذاً يركّز النص على تضمين الأحاديث الشريفة التي تبحث في
 الغيبات ابتداء من لحظة الوفاة حيث الحياة السرمدية - كما وردت
 في الحديث - التي يسعى النص في توق شديد إلى فتح آفاقها
 واستشرافها أمامه عن طريق التوصل بتلك الأسلبة.
 وتظهر هنا فاعلية الماضي لاستشراف المستقبل فحين تؤسلب
 الكاتبة تلك البنيات النصية القرآنية المتضمنة قصص الماضي نجدها
 تؤسلب الحديث النبوي فيما يتناول سياق المستقبل (الزمن
 السرمدي) الذي يندمج كلياً مع الزمن النصي الحاضر.
 ولعل هذا المزج بين الحياة والموت وتصوير الموت كمكمل
 للحياة لا منفصل عنها هو الذي أعطى تلك الأسلبة في النص ذلك
 البعد الاستشرافي لاقتناص تلك اللحظة المستقبلية متكئاً على تلك
 النصوص الدينية التي كثفت فيه.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 22.

(2) م. ن، ص 34.

(3) م. ن، ص 36.

نص الكتابة الحديثة في (طريق الحرير)

تقنية الفضاء النصي

إذا كانت الكتابة في نص (طريق الحرير) الروائي قد تمظهرت بالعتاقة التي فرضت أطرها عليه فإن حداثة الكتابة مظهر آخر توّسّلت به الكاتبة في عملها ولا سيما ما يتعلق بفضاء النص المكتوب، حيث استخدام تلك التقنية التي توظف الحيز الذي تشغله الكتابة على مساحة الورق.

وقد وظفت تلك التقنيات المتصلة بالتشكيل الكتابي في إطار دعم جماليات النص الإبداعي، وانعكس ذلك التشكيل على الدلالات الناتجة عنه حيث تتسع دائرة الدلالة ضمن القوالب الشكلية التالية:

- بناء الكتابة الأفقي .
- بناء الكتابة العمودي .
- بناء الكتابة المتعدد .
- (المائلة - المقطّعة - الممطّطة) .
- الترقيم .

ولا شك أن دعم النص بمثل هذه القوالب الشكلية يفتح الأفق واسعاً أمام الرؤيات في النص حيث تتعدد وتتسع متوازية في ذلك مع ثقافة المتلقي وقدرته على إنتاج النص وتأويله .

فقد كانت الكتابة العربية ولا زالت قد التزمت في أبجدية الخط

البدء من اليمين إلى اليسار حيث فرض عليها ذلك الإيقاع الشكلي عبر أبجديتها، وهذا ما تسير عليه المصنفات العربية حتى الآن، وفي ذلك البناء يقول «ميشيل بوتور»: «ونحن نعلم أن هذا ليس سوى مجرد اتفاق إذ إن حضارات أخرى قد تبنت أشكالاً أخرى للكتابة»⁽¹⁾.

ولاشك أن تكثيف الكتابة في النص المدروس يوحي بتزاحم الأحداث في النص.

ولاسيما في المواقع التي تستدعي ذلك، حيث نجد تكثيفاً لكتابته وغلبة اللون الأسود (المطبعي) في حوار مع البياض، وذلك ضمن وعي ذهني يشير إلى تزايد حضوره في مسار السرد الخاص بالسيرة الذاتية، ومن تلك المتناليات السردية التي طبعت بذلك:

- جلوس الشيخ بدار اللوزة ص 48-49.
- مسار السيرة الذاتية المتصل بالجد عبد اللطيف ص 65-66-67-68.
- مولد السامية وعلاقتها بالجان ص 78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83.
- زواج سلمى من عبد اللطيف ص 96 - 97.
- الإعداد لركوب السفينة ص 194 - 197.
- وفاة جميلة والإعداد لمراسم الدفن ص 214.

(1) ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، باريس: منشورات عويدات، 1982 م، ص 116.

يتزايد إيقاع الكتابة ويتكاثف النص في المسار المتصل بالسيرة الذاتية ويعود ذلك إلى تعالق هذا المسار بالسارد الذي يختار المراوحة بين ضميري المتكلم والغائب، في المواقع السابقة، لما يتناسب مع الصيغة المثلى للسرد، فالسارد حين تطفو على سطح ذاكرته الأحداث العامة التي عاشها أولئك الشخصيات يفضل التنوع والمراوحة في استخدام الموقع، ولا شك أن السارد يضيف على تلك الأحداث نوعاً من التخيل والإبداع حتى ينقل ذلك بصورة جادة إلى المتلقي «إن معظم السيرة الذاتية مستلهمة من حافظ مبدع وبالتالي تخيلي، فهي لا تختار من حياة الكاتب إلا الحوادث والتجارب التي تمضي لتشييد نمط متكامل»⁽¹⁾.

فالسارد يجهد في الوصول إلى التقريب بين ماضي الذكرى وحاضر اللحظة الراهنة، وهذا ما يحدث في النص حيث يتداخل الماضي مع الحاضر ليصبح معقداً بل شديد التعقيد، كما أن خلو تلك المقاطع من الحوار والسرد المباشر للأحداث أوجد في النص ما يمكن عدّه اختصاراً للأحداث والأزمة من خلال تلك الجمل القصيرة التي تراوحت تقنيات الزمن فيها بين الخلاصة والاستراحة، حيث يندر توظيف المشهد في المتتاليات السردية السابقة.

ومن تلك المراوحة أيضاً مراوحة في البناء الشكلي للكتابة حيث الانتقال بين الأفقي إلى العمودي، وهو التزام الكتابة بأسطر قصيرة

(1) نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1991م، ص 429.

متفاوتة في أطوالها من الأعلى إلى الأسفل في جانب من جوانب الصفحة (اليمن أو الوسط أو اليسار)، وقد مارسته الكاتبة في النص وتزايد إيقاع الكتابة العمودي مع قرب نهاية النص، وميّزته في كونه «إذا عبرت تلقائياً عن هذا الشكل العمودي، فكل شيء يزداد وضوحاً»⁽¹⁾.

والحق أن هذا البناء الكتابي قد كانت له القدرة على التمازج في النص مع البناء الأفقي الكتابي «إن مجرد ترتيب الكلمات وفقاً لمحور عمودي من أعلى إلى أسفل يبدو وكأنه ينظمها في تسلسل تدريجي»⁽²⁾. لكن هذا الشكل الكتابي يزيد الكتابة غموضاً إذ تتعدد أشكاله في النص لاسيما عند كتابة بعض النصوص التي تُعدّ بنيات جزئية في النص الأساس.

ومن قدمه لخاصته

حمم وأجاج دموي

تفوح ينابيع حراقة بما يبدي ويعيد وبعد وحتى النحر حتى إذا ارتفع»⁽³⁾.

نلاحظ هنا استثماراً للفراغ الأبيض بشكل كبير متزامن مع نهاية النص متلبساً بالجانب التحديثي في الكتابة ويترك للمتلقي دوراً في

(1) ميشيل بوتور، ص 119.

(2) م. ن، ص 119.

(3) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 235.

المبادرة إلى فتح الطريق أمام تأويلات عديدة بما يقرأه، ماراً عبر ذلك الفراغ المحاور للكلمات التي لا تزيد على أربع في كل سطر، ليشكل إيقاع الفراغ والتشكيل المتموج للسطر بعدين أحدهما إيقاعي والآخر دلالي. ومن أوجه بناء الكتابة العمودي الكتابة في وسط الصفحة بشكل رأسي:

وأنا كل ما أجيلك تقول	غيري يجيلك تسريح له	البيت زالق انهد	بدر ياللي البدر
القلب مو فاضيلك ⁽¹⁾	فنناد يالك	كشر ماجيلك	هو جيلك

وهناك بناء كتابي آخر له أثر أكبر في التنويع في إنتاج الدلالة عبر الأشكال التي ينطلق منها النص في الكتابة، وأعني به البناء الذي

(1) م. ن، ص 132.

يجبر العين على أخذ وضع انزياحي عند القراءة ويستخدم كوسيلة لتفاعل القارئ مع شكل جديد للكتابة.

ويتفاعل هذا البناء الكتابي مع القارئ فيفسح له الدخول في فضاءات كتابية جديدة تجبر عين القارئ على التخلي عن آلياتها الحركية المعتادة وتنطلق في مسارات متعددة فتتراح بذلك عن نمط الكتابة العادية.

تستثمر الكاتبة تلك الميزات لإيجاد أبنية كتابية جديدة منها المائل، المقطع، المشكل، وجميع هذه الأبنية نجدها وردت غالباً في قالب مهم كثيراً ما يتردد في النص وهو البنيات النصية الاستشهادية، حيث يتعدد تشكيل تلك البنيات النصية لاسيما الشعرية منها وتتواتر بكثرة في النص بين صفحتي 81 - 85 ويحدونا تساؤل عن الوظائف الشكلية والدلالية والتداولية في النص، فقد يكتب ذلك الشعر الذي يطلق عليه (الشعر الشعبي) بطريقة مائلة قد تصل برؤية معينة حيث انزياح تلك اللغة الشعرية عن لغة النص الأصلية مع أنها تشكل تقاطعاً معه، لكنها تؤدي وظيفة تداولية نصية.

ويتعلق السرد الوارد في هاتين الصفحتين كنموذج لتوظيف البناء الكتابي المتعدد الأشكال في مجال الغناء والطرب، كما نجد الكاتبة تقيم نصاً عاماً آخر أي لغة شعرية مضمنة كمرتكز يعتمد عليه النص الأصل وقد يأخذ هذا النص المكتوب شكلاً مائلاً له علاقة ارتباط بشكل زاوية قائمة مع الشطر الأول من البيت، ومحيط الشطر الثاني

سألتها عن فؤادي أين موضعه
قالت لدينا قلوب جمعة جمعت

أيها أنت تعني قلت أشفاها
فإنه ضاع مني عند مسراها

لكن درجة التشكيل تصل أقصاها حيث كتابة الشعر المغنى من
المجسّات والمواويل ، التي ترسم من تلك الأبيات شكلاً لعين
حجازية قد ازدانت بالكحل من جانبيها : العلوي والسفلي ، وقد كثف
التجميل بالكحل لتلك العين في الجانب السفلي منها كما هي عادة
نساء الحجاز .

(1) میشیل بوتور، ص 130.

فمثل هذا التشكيل أنشئ لا ليقرأ فحسب ولكن لي شاهد كعلامة بصرية لها دورها الدلالي والتداولي في نص روائي كهذا.

قالوا تسلي عن المحبوب قلت بمن
إن التسلي حرام في مذاهبنا
وكيف التسلي وجوف القلب نيرانا
فكيف أرضى بكفر بعد إيماننا

غضي عيونك يا عيون النرجس منك استحييت بأن أقبل مؤنسي
نعس الحبيب تكسرت أجفانه وعيونكن شواخص لم تنعس
فأجابني غضبان نرجس مجلسي بفصاحة وبأعين لم تنعس
قبل حبيبك ما استطعت فإننا عاداتنا كتمان سر المجلس⁽¹⁾
أما الكتابة الممططة فقد تناثرت في النص حين كتبت بعض
الكلمات بطريقة توحى بمستوى دلالي مكثف حيث يتصل الشكل
المكتوب بذلك المستوى الدلالي اتصالاً مباشراً.

«تأوه:

اللد.....ه»⁽²⁾.

«ومن استغراقه باغتها فرمى..... أنشوطته

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 145.

(2) م. ن، ص 178.

أمسكت بقدمها اليسرى في نفرتها..... شد.....
فأرسل أنشوطته لعنقها..... شد⁽¹⁾.

إن هذا البناء كما ذكرنا آنفاً يصنّف ضمن تشكيل منتج للدلالة الجديدة تتبدى لنا من خلال النص الأول، فالتأوه يعطي الكلمة مسافات طويلة في الفضاء النصي لكنها مسافات متقطعة ارتبطت بمساحة طويلة في الكتابة.

أما التقطع الحادث فقد ساهم في تصويره التقطع الكتابي، في حرف اللام الأخير، حيث يوحي تكرار اللامات بتضعيفها وإطالة التركيز عليها أثناء لفظ الجلالة (الله) التي تطلق أحياناً في التعجب والاستحسان.

وفي المثال الثاني تكررت (شدّ) ثلاث مرات وكتبت بصورة واحدة وهي إطالة حرف (الشين) حتى يتواصل مع (الدال)، فالشدّ يرتبط بحبل أو أنشودة لذا نكتب (الشين) بشكل يكون رابطاً لها، فالشين دال يمثل الحبل أو الأنشودة في النص، وهناك دلالات على معاناة القبض على رسله أثناء محاولة منصور الإمساك بها.

وأخيراً يبدو الترقيم كملمح شكلي للكتابة الحديثة وهو تلك العلامات التي يمكن أن تظهر في الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن لها أثرها الجلي⁽²⁾.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 229.

(2) محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991 م، ص 108.

ومع أهمية علامات الترقيم فقد فضل «ملارميه» الامتناع عن كتابة تلك العلامات في نصه، لأنه يرى في ذلك إغلاقاً لدلالاتها ومن هنا يبدو أثر غياب الترقيم في فتح الدلالة وإنتاج التأويل لاسيما في النص الروائي (طريق الحرير) الذي جاء تالياً لنص سابق (4 صفر) للكاتبه متبعة مبدأ إهمال الترقيم بشكل جزئي.

ومع أن للترقيم دوره الحيوي في إنتاج المعنى وتوجيه القراءة ولا سيما في عصر يستلهم الإيقاع البصري كأبرز منطلقاته إلا أن غياب الترقيم يفتح الباب أمام القارئ لإنتاج تأويلات محالّة للقراءة تمنحه تعددية الدلالات وانفتاحها على آفاق اللغة المختلفة.

ويبدو أن هذا الشكل الكتابي قد غلب على النص بشكل أوسع، ولكنه لم يحل محل علامات الترقيم. فغالباً ما حلت ثلاث نقاط (...) محل علامة الاستفهام أو الفاصلة أو النقطة «أرأيت سكير وحملها بينما عجزت الأنثى... فحق ربطها للسقاية بمرها ورطبها»⁽¹⁾، وتتزايد تلك العلامة الترقيمية التي تسمح بإمكان انفتاح النص على التأويل النصي حين تبرز علامات الترقيم الثلاثية (...) كبديل يقوم مقام العلامات المعتادة، إلى جانب كونها تسهل للمتلقي في نهاية المقاطع الانتقال من مسار سردي إلى آخر في نص كهذا تتعدد مساراته الحكائية وتشابك.

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 15.

الفصل الثاني النصية الموازية في (طريق الحرير)

جعل الباحث الفرنسي «جيرار جينيت: G, Genette» العلاقة الثانية التي ترصد تلك العلاقات بين النص والنصوص الموازية له، وأطلق عليها (Paratextuality) النصية الموازية، وتكون هذه العلاقة بين النص وعناوين الفصول والفقرات، وما بين العناوين إلى جانب «الفهرس، التوطئة، التمهيد، المقدمة، الديباجة، الإهداء، التنويه، الملاحظات الهامشية، الرسوم الإيضاحية»⁽¹⁾. وسنلقي الضوء على النص في هذا الفصل انطلاقاً من هذا المفهوم لرصد علاقاته مع تلك البنيات النصية التي يتجلى فيها «اعتماده بنية نصية نموذجية ذات سلطة عليا تتجسد من خلال حفاظه على نقاوته وصيغته الأولى»⁽²⁾، ويظهر ذلك في محاكاة النص لتلك البنى التي يرى فيها «سعيد يقطين» «محاكاة تهدف إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها»⁽³⁾. ولعل افتتاحيات الفصول ستحظى بأولى مقاربات هذا الفصل،

(1) G, Genette, *Palimpsestes*, p. 9.

(2) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992، ص 30.

(3) م. ن، ص 30.

وذلك من خلال قراءة تلك النصوص الموازية التي صدرت بها الفصول في الرواية، فقد تميّزت تلك النصوص الموازية بتحويل بعضها عن البنية الأصل وتوظيف ذلك بما يتناسب واتجاه السرد. فعلى سبيل المثال يكون التحويل شكلياً كما في (أولا يرون أنهم يفتنون في كل عام مائة مرة أو مرتين) حيث تمّ تحويل تلك البنية النصية بإضافة (مائة) على النص الأساس؛ الذي يستمد مرجعيته من القرآن الكريم، ليس على مستوى الافتتاحية الواحدة فحسب ولكن ذلك يبدو جلياً في إطار كل البنى الافتتاحية للفصول في رواية (طريق الحرير).

إن مقارنة العنوان وما اتصل به في غلاف الرواية كنصوص موازية لها أثرها في توجيه دفة القراءة والتأويل، إلى جانب دراسة النصوص العددية وهي التي استعوض فيها بالعدد كبديل عن الحرف، ومدى استثمار ذلك.

افتتاحيات الفصول

تشكل افتتاحيات الفصول في الرواية نصاً موازياً للنص الروائي يمكن أن تُعدّ نصاً مستقلاً قائماً بذاته، حيث تستمد دلالاتها من العلاقات التي تقيمها فيما بينها «تلعب هذه النصوص دور التهيئة ودور الإعداد... ذلك أن ما يقع بصر المتلقي عليه هذه المقدمات، على أن اختيارها ليس عملية سهلة هينة، وإنما تخضع لنوع من الإحكام، خاصة أنها توجّه القارئ لما سيأتي على التعامل معه، ثم

أنها تجلو عن سعة أفق الروائي المتمثلة في قراءاته المختلفة والمتنوعة»⁽¹⁾. ولذا كان من الأفضل تصنيف تلك البنيات النصية في إطار علاقاتها الداخلية، وذلك ضمن ثلاثة محاور:

المحور الأول: محور الثبات (بنية المكان).

المحور الثاني: محور التحولات (بنية الزمن).

المحور الثالث: محور الذات.

1) محور الثبات (بنية المكان)

يشمل هذا المحور أساساً مهماً في النص الروائي الذي أثر المكان كعنوان للنص (طريق الحرير) ولذا فإن العناوين المتصلة بالفصول قد جاء قسم كبير منها متعالقاً بالبنية المكانية للنص.

ويمثل هذا المحور البنيات النصية الموازية (افتتاحيات الفصول) التالية:

- 1) ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ص 7.
- 2) قد نرى تقلب وجهك ص 11.
- 5) ولا يقطعون وادياً إلا كتب لهم ص 41.
- 6) لو يجدون ملجأً أو مغارات أو مدخلاً لولوا إليهم وهم يجمعون ص 53.

(1) صدوق نور الدين، العروي وحداثة الرواية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1994، ص 95.

(7) ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام
ص 61.

(9) وجدها تطلع على قوم لم نجعل لهم من دونها ستراً ص 93.
(21) كلا إنها لظى نزاعة للشوى تدعوا من أدبر وتولى وجمع
فأوعى ص 89.

(25) ولقد ذرأنا لجهنم كثيراً من الجن والإنس لهم قلوب لا
يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بها ولهم آذان لا يسمعون بها
أولئك كالأنعام بل هم أضل أولئك هم الغافلون ص 225.

تكون النصوص السابقة في مجموعها نصاً موازياً للنص
الروائي، ويتجلى ذلك التوازي في وصف البنية المكانية، ولذا
حرص النص على إقامة علاقات المكان، ومظاهره عبر تلك
النصوص الموازية، حيث استهل النص بتأسيس المكان الذي ستدور
عليه رحى الأحداث. فالنص الموازي في (1) يتصل بفضاء الرحلة
الأسطورية التي تنتقل من البحر إلى الصحراء، كما أن حركة الانتقال
تتم بشكل غير منتظم، ويبلور ذلك الفعل المضارع (يهيمون). فقد
ورد في بعض كتب التفسير⁽¹⁾ أنهم: يتنقلون من طريق المدح إلى
الهجاء وقد ذكر أن «الهيم: هيمان العاشق والشاعر إذا خلا في
الصحراء، وقوله عز وجل: ﴿فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾⁽²⁾؛ قال بعضهم:

(1) محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، بيروت: دار القرآن الكريم، ط 4،
1981 م، مجلد 2، ص 399.

(2) سورة الشعراء، الآية: 225.

هو وادي الصحراء يخلو فيه العاشق والشاعر»⁽¹⁾.

يقف بنا النص الموازي على رحلة من نوع غير محدود، وغير مأمون العواقب، حيث الانطلاق إلى اللاهث في رحلة تقطع في أجواء الحلم والغناء والشعر، لتهيئاً بذلك للانتقال إلى المقطع النصي حيث تظل علاقات التشاكل بين البنيات النصية الثلاث والمتحولة من سياق إلى آخر:

البنية النصية الأصل - البنية النصية الموازية - المقطع النصي.
ألم تر أنهم في كل واد يهيمون - ألم تر أنهم في كل واد يهيمون... .

ينتقل النص إلى الفضاء المكي كفضاء يعتمد عليه مسار السيرة الذاتية وسيطر على جانب كبير من الحدث. فالنص الموازي (2) (قد نرى قلب وجهك) يحيلنا إلى حادثة تاريخية مع بدء انتشار الإسلام، وهي التحول من استقبال بيت المقدس في الصلاة إلى الكعبة بمكة المكرمة. فالنص القرآني يشير إلى دلالات التردد والحيرة لدى الرسول ﷺ الناتجة عن الرغبة في التحول إلى استقبال مكة.

إذاً كان الفضاء المكي هو البعد الذي أحدث تلك الحيرة والتردد، وهو الفضاء الذي احتضن المكون المتصل بالسيرة الذاتية، دون تحديد المكان أكثر في الافتتاحية رقم (7) (ومن حيث خرجت

(1) ابن منظور، لسان العرب (هام).

فول وجهك شطر المسجد الحرام) ومن ذلك الانبثاق في اتجاه السيرة الذاتية نجد علاقة النص بالجد حيث الإقامة في مكة والاستقرار بها.

أما الفصل الذي تتمازج فيه مسارات السرد (مسار السيرة الذاتية - مسار الرحلة) وهو الفصل التاسع (9) الذي يفتح بتلك الافتتاحية (وجدها تطلع على قوم لم نجعل لهم من دونها ستراً). وهي بنية نصية منقولة عن الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَى قَوْمٍ لَّمْ نَجْعَلْ لَهُمْ مِّنْ دُونِهَا سِتْرًا﴾⁽¹⁾. وقد وردت الآية السابقة ضمن قصة «الإسكندر» الذي بلغ مشرق الشمس ومغربها، أما البنية النصية الموازية التي افتتح بها هذا الفصل فهي تدخل في إطار التوازي مع الرحلة، وإطار العنوان (طريق الحرير)، فهناك رحلة «الإسكندر» لفتح الأرض من الغرب إلى حدود الشرق، تشاكلها رحلة أسطورية تتجه من الغرب إلى الشرق، وتقابلها رحلة تتصل بالسيرة الذاتية عبر انطلاق الجد من بخارى على طريق الحرير، كل ذلك في إطار رؤية أسهمت في إنتاج النص الروائي عن طريق استلهامه القصص الوارد في القرآن الكريم.

وتتعلق افتتاحيتان في النصوص الموازية وهما الافتتاحية (21) (كلا إنها لظى نزاعة للشوى تدعو من أدبر وتولى وجمع فأوعى) ومعها الافتتاحية (25) (ولقد ذرأنا لجهنم كثيراً من الجن والإنس

(1) سورة الكهف، الآية: 90.

لهم قلوب لا يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بها ولهم آذان لا يسمعون بها أولئك كالأنعام بل هم أضل أولئك هم الغافلون⁽¹⁾ ليس في كونهما تمثلالا البنية المكانية فحسب بل لأنهما تحددان المكان (جهنم) ومقدار سعته وحجمه الكبير، ويبدو ذلك الاتساع من خلال الدلالة المعجمية حيث يراد بها (القعر البعيد)⁽²⁾.

وكون اللفظة تحمل خلافاً في نسبتها أعربية هي أم أعجمية؟ ولماذا كانت ممنوعة من الصرف؟ أهي ممنوعة للعلمية والعجمة أم للعلمية والتأنيث؟

كل هذه التساؤلات تفتح الباب أمام اتساع دلالي يتواصل مع النص القرآني الذي وصف (جهنم) بالاتساع يردها كل الناس المؤمن والكافر وينجو منها المؤمنون ويقع فيها الكفار؛ قال تعالى: ﴿وَلِإِنْ مِنْكُمْ إِلَّا وَارِدُهَا كَانَ عَلَى رَبِّكَ حَتْمًا مَقْضِيًّا﴾⁽³⁾.

ومن الجدير ذكره أن النص يعجّ بتلك الانبثاقات النصية من تلك المفردة ولاسيما في نهاياته، وذلك نحو «دخلوا نسل ويل: أخذود على هيئة واد في جهنم لو سُيرت فيه جبال الدنيا وكواكبها لذابت من شدة حره»⁽⁴⁾.

وإذا اتفقت الافتتاحيتان في وصف الاتساع الذي تتميز به

(1) ابن منظور، لسان العرب (جهنم).

(2) سورة مريم، الآية: 71.

(3) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 239.

(جهنم) فإنهما تختلفان عند تناول علاقة الافتتاحية بما يليها. فالعلاقة بين الافتتاحية (كلا إنها لظى...) والفصل الذي يليها علاقة مشابهة؛ فرسلة تلك المرأة الغريبة تصبح غامضة ولا تفك أسرارها، فهي أشبه بجهنم التي هي محور للعذاب لا للرحمة، وتحمل في ثنايا هذا الفصل ملامح اللظى واللهب والتعذيب. فعندما توصف تحمل تلك الدلالة «فاحت خد رسلة تحمصها الشمس على الصخر»⁽¹⁾، وإن مشيت رسلة «تبعنا الشرر المطرز لأكل ثوبها»⁽²⁾، «كانت شفتها قد حفرت كفه بفص جمر... تلوى بلذته... والفص يتقد بلا رحمة... ثم تفحم تاركاً مغارة سوداء على الراحة»⁽³⁾.

كما أن رسلة تتصل بنسبها إلى السمندل؛ ذلك الرمز الذي يحيل على الطائر الخرافي الذي لا يحترق، فهي من أسرة نارية «ليس لها سوى سلطاني يحربها، ويطفئ أسحارها وتمكنها... فامنحوني رضاكم فأبعث لحطبتها من أبيها الملك السمندل... فأخذها مطية لأسلم زمامها ليد، فتعيث بنا فساداً»⁽⁴⁾. ويتجلى ذلك في نسبة رسلة إلى السمندل تلك الدابة التي «لا تخاف النار، لأنها لا تحرقها وإن دخلت أخذوداً متأججاً مضطرباً بالنار، لم تحفل لذلك، وصارت النار التي تبيد الأجسام مبعثاً لهذه الدابة المهينة الحقيمة،

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 197.

(2) م.ن، ص 197.

(3) م.ن، ص 198.

(4) م.ن، ص 199.

تستلذ القلب فيها استلذاذ القلب بالهواء البسيط وهبوب أرواحه الطيبة ؛ ونضارة جلدها وتنقيته بالنار، فيزداد بالنار حسن لون»⁽¹⁾.

أما الافتتاحية (25) (ولقد ذرأنا لجهنم كثيراً من الجن والإنس) فهي تتصل بفصل لا يزيد عن سبعة أسطر، وقد يظهر لأول وهلة عدم وجود تعالق بين النصين، لكن العلاقة تتجلى في عدة مستويات:

(1) علاقة مشاكلة كلية، تبدى من خلال صورة جهنم التي هي الملجأ المقابل لإرم (السفينة)، إلى جانب الجن والإنس الذين يتصلون بإرم «كان قد وزع الجان في حراسة إرم»⁽²⁾.

(2) علاقة مشاكلة جزئية: تنعقد بين ناتج دخول جهنم وإرم (السفينة)، «... ستسخطون لحظة دخولها»⁽³⁾، والسخط هنا مشاكل لذلك السخط الذي لحق ببناء مدينة (إرم) التاريخية، وجهنم الوارد ذكرها في القرآن ما هي إلا المرحلة النهائية والأخيرة من مراحل السخط والتعذيب لمن يستحق ذلك العقاب.

(2) محاور التحولات: بنية الزمن

كانت التحولات الطارئة في تلك البنيات النصية موازية لبنية الزمن في السرد من خلال تكسير تلك البنية وتشظيها وعدم انتظامها،

(1) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح أحمد أمين، بيروت: المكتبة العصرية، ج1، ص 182.

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 194.

(3) م. ن، ص 226.

الأمر الذي جعلنا نحصر تلك البنيات النصية الموازية المتصلة ببنية الزمن؛ كما يلي:

- (4) أولاً يرون أنهم يفتنون في كل عام مائة مرة أو مرتين ص 27.
- (10) فلما رأيته أكبره وقطعن أيديهن ص 93.
- (11) أو من كان ميتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً يمشي به في الناس ص 103.
- (15) فستعلمون من هو في ضلال مبين قل رأيتم إن أصبح ماؤكم غوراً فمن يأتيكم بماء معين ص 157.
- (19) فنظر نظرة في النجوم قال إني سقيم ص 180.
- (20) والليل إذا عسعس والصبح إذا تنفس ص 187.
- (22) وإذا الوحوش حشرت وإذا البحار سجرت ص 203.
- (23) إنه هو يبدئ ويعيد ص 205.
- (26) فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان ص 227.
- (27) فإذا بلغت التراقي وقيل من راق وظن أنه الفراق والتفت الساق بالساق ص 233.

تمرّ التحولات الزمنية عبر نسقين هما:

- (1) على مستوى النسق الإنساني.
 - (2) على مستوى النسق الكوني.
- ومع أن الإنسان ما هو إلا جزء من تلك الكونية إلا أنه شاهد

عيان لما يجري في الكون، وهو الذي يتحقق به السرد ويتم عن طريقه .

فعلى مستوى النسق الإنساني: تبدو التحولات الزمنية متعاقبة بزمان الرحلة من جانب، و زمن السيرة الذاتية من الجانب الآخر، ليغدوا منصهرين كزمان سرمدى لانهائى .

فالافتتاحية (4) (أولا يرون أنهم يفتنون في كل عام مائة مرة أو مرتين) يشير الفعل (يفتنون) إلى تزايد الفتن والاضطرابات التي تقع ضمن مسارات السرد الثلاثة في النص: الرحلة، السيرة الذاتية، رحلة النص وظهوره إلى القارئ، والتي يشكل الزمن فيها أساساً انبنت عليه لحمة النص السردية .

وفي الافتتاحية (10) (فلما رأيته أكبرنه وقطعن أيديهن) يحيلنا النص الموازي هنا إلى قصة يوسف لما أظهر النساء انبهارهن وعجبهن من جمال خلقه وهيئته، يتعالق النص الموازي السابق تعالقاً مباشراً مع السيرة الذاتية التي ترد فيها إشارات لزواج الجد عبد اللطيف من سلمى، ولحظات العشق الإيروسي «حين شربت أنفاسه كانت الأشياء تدور وانخسفت بأرض الحجرة... شفة على وريدها وغيبته لأزمة سحيقة تتعرش بالنمور والغابات والعرائس... ولم تفق إلا لتسقط في غيبوبة...»⁽¹⁾. كما أن الرجال بمشاهدتهم لأنثى سيللقى التي شوهدت وهي تنهض في جسد أنثى رائعة الجمال

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 95.

حتى أن كل الرجال تبعوها، قد حاكوا بذلك فعل النسوة حين رؤية ملاحه يوسف وجماله «قال جدي عبداللطيف:

- أعرفها هذه ملامح سلمى . . .

وقال الشيخ محمد بك:

- هذه ملاحه مريم . . .

كل رجل خلع عليها اسماً يملكها . . .»⁽¹⁾.

لقد أحدثت أنثى سيل اللقى الفتنة ومضت، ولم يبق بعدها إلا التأريخ بهذه الحادثة . . . «بعدها وكلما تكرر فقد امرأة للصواب، عزوا ذلك لحضور أنثى اللقى»⁽²⁾.

أما الافتتاحية (11) (أومن كان ميتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً يمشي به في الناس) فتتعلق مع النص علاقة تشاكل، في حين تأخذ من جانب آخر علاقة المفارقة مع البنية الأصلية للآية القرآنية التي ورد في تفسيرها «كان كافراً فهديناه، وجعلنا له إيماناً يهدي به سبل النجاة . . .»⁽³⁾ وتبدو العلاقة المباشرة بين النص والسيرة الذاتية، فيما يتصل بحركة الجد للأُم (محمد بك)، حيث «ملأ دخان البارود صدر محمد بك، وخرجت من حكايته المقابر، وهو يزاحم عظامها، وأشد صقيعاً من هياكلها العريقة: «الموت يتنور بالنهار لضحاياه،

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 99.

(2) م. ن، ص 99.

(3) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 140.

ولا نجاه إلا بالاستجارة بأطنابه... المقابر آوتنا في نهارات الهجرة»⁽¹⁾.

ويستكمل النص الموازي في (15) (فستعلمون من هو في ضلال مبين قل رأيتم إن أصبح مأوكم غوراً فمن يأتيكم بماء معين) السيرة الذاتية وهي إشارة نصية زمنية حيث يقيم الجد (محمد بك) بمكة ويكون عمله السقاية «فحطت لبازان شيخ السقاية، والذي نقط لها في قبة البازان نقطاً شربتها، فعادت وقد انطمست من ذاكرتها الفريسة وحكايتها... كأن لم تكن تلاشت المظلمة»⁽²⁾، فالسقاية كانت مهنة الجد محمد بك الذي كانت مياهه تجبر الكسور.

في الافتتاحية (19) (فنظر نظرة في النجوم فقال إني سقيم) تبدو علاقة المشاكلة مع مسار الرحلة حيث «عثرن في كاغد أحمر على وصفة لمريض: تصف الحمى المتقطعة، وهزال مرعب، وأورام بأسفل القوائم وتحت جلد العانة والأجنحة، بارتشاحات داخلية تتمدد بتجاويف الجسم»⁽³⁾. يتحدد المرض في النص الموازي بالنظر إلى النجوم، كما نظر هؤلاء النسوة إلى الكاغد الأحمر، وفي تفسير الآية القرآنية: ﴿فَنَظَرَ نَظْرَةً فِي النُّجُومِ﴾ (٨٩) ﴿فَقَالَ إِنِّي سَقِيمٌ﴾⁽⁴⁾،

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 114.

(2) م. ن، ص 159.

(3) م. ن، ص 184.

(4) سورة الصافات، الآيتان: 88، 89.

يقول: «ابن قتيبة» في تأويل هذه الآية: «إني سأسقم لأن من كتب عليه الموت فلا بد أن يسقم»⁽¹⁾.

وتتصل الافتتاحية السابقة بهذه الافتتاحية (27) (فإذا بلغت التراقي وقيل من راق وظن أنه الفراق والتفت الساق بالساق) فهي تستكمل الحلقة التي ترتبط بالذات الإنسانية برسم إشارة الموت من خلال النص الموازي، ليأتي الفصل بعده متمماً لتلك القضايا حيث الشجاع الأقرع ومظاهر العذاب بعد الموت، ليتحول الزمن هنا إلى زمن سرمدي صامت يبدأ بالتحويلات على المستوى الكوني، يأخذ استدارته من لحظة الموت، لتتسع دائرته ويبدأ انطلاقته مع الأحوال والعذاب.

إن الإشارات الزمنية التي اعتمد عليها النص المتعلقة بالنسق الكوني وتحولاته، هي إشارات يزخر بها القرآن الكريم استثمرت في النص لرسم صورة متكاملة لأحداث كونية متوالية تكمن في الافتتاحيتين (22-26) (وإذا الوحوش حشرت، وإذا البحار سجرت) - (فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان) فقد بنى عليهما النص تقنيته الزمنية، حيث التقابل الزمني مع الزمن السرمدي الإنساني، وتتكاثر تلك الإشارات الزمنية في نهايات النص الروائي وتدعم تلك الاستدارة الزمنية بافتتاحيتين أخريين (20-23) هما:

(والليل إذا عسعس والصبح إذا تنفس) - (إنه هو يبدئ ويعيد)
حيث تجلي الذات الإلهية وتصريفه لتلك الأنساق الكونية المختلفة.

(1) ابن قتيبة، ص 267.

(3) محور الذات

غلب هذا المحور في النص الأساس والنصوص الموازية وذلك بالقدر الذي أوجد نوعاً من التناقض في تحديد الجنس الأدبي الذي كُتب به النص .

لكن هاجسنا هنا سيكون تتبع ذلك عبر تلك النصوص الموازية التي وضعناها في ذلك التصنيف المتصل بهذا المحور .

وسنعرض هنا لتلك الافتتاحيات :

(3) ولا أقول لكم عندي خزائن الله ولا أعلم الغيب ولا أقول أنني ملك ص 19 .

(8) قال فإن اتبعني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكراً ص 75 .

(12) ولو تقول علينا بعض الأقاويل لأخذنا منه باليمين ثم لقطعنا منه الوتين ص 117 .

(13) قال موسى ما جئتم به السحر إن الله سيبطله إن الله لا يصلح عمل المفسدين ص 127 .

(14) يقول أهلك ما لا لبداً ص 139 .

(16) أغثنا بألف ألف قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد ص 167 .

(17) إذ أرسلنا إليهم اثنين فكذبوهما فعززنا بثالث فقالوا إنا

إليكم مرسلون قالوا ما أنتم إلا بشر مثلنا وما أنزل الرحمن من شيء إن أنتم إلا تكذبون قالوا إنا تطيرنا بكم لئن لم تنتهوا لنرجمنكم ولیمسنكم منا عذاب أليم، قالوا طائركم معكم لئن ذكرتم بل أنتم قوم مسرفون ص 171.

(18) وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تُملى عليه بكرة وأصيلاً ص 179.

(24) وآتيناه من الكنوز ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أولي القوة ص 213.

(28) بل هم في شك منها بل هم منها عمون ص 241.

(29) إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم ص 243.

في النص الموازي رقم (3) يسود نفي للملك والمال والعلم للغيب. وهذه البنية النصية المنبثقة من النص القرآني الذي ينفي فيه الرسول ﷺ عن نفسه ما ادعاه المشركون أنه باحث عن الملك أو الجاه، أو أنه عالم للغيب، هناك علاقة تعارض بين السارد في هذا الخطاب المباشر والذي يتمثل الذات المتماهية في خطاب السارد «هيا» مع ما يرد في المقطع النصي المتصل بسيرة «منصور» وعلاقاته مع الجوّاري. لكن تلك العلاقة تتحول إلى علاقة مشابهة حين يتحول السارد إلى موقف المتتبع لتلك الأصوات الليلية الصادرة عن الغيلان، ثم لا تلبث أن تجد نفسها في حضرة امرأة تطالب بتسليمها الكتب القديمة والمحفوفة التي تشمل تاريخ الجزيرة، ليأتي الجواب

القاسي» . . . وعندما أردت إبلاغها أننا لا نحمل كل تلك الكتب، وإن كبارنا يتقاسمون مح سرها . . . انشق خمارها، وقذفني لطرف القافلة، وقد تشتت معظم رجالنا، وسأقت ولولات النسوة الإبل الحافية لأفران الكثبان»⁽¹⁾.

يظل البحث عن العلم هاجس الذات الساردة حين يستمر ذلك البحث من خلال النص رقم (8) (قال فإن اتبعني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكراً) حين يستعيد النص الموازي قصة الخضر الذي أصر «موسى ﷺ» على متابعته حتى يبلغ من العلم ما بلغه «الخضر»، لكن «الخضر» يشترط عليه أن يبقى في دائرة (عدم التساؤل) المباشر بعد الحادثة، وهو أمر لا يتحقق لـ «موسى» المتعلم الذي يكثر من الأسئلة بين الحين والآخر، فينفك العقد بينهما بعد ثلاث فرص متواليات، وعلى مستوى السيرة الذاتية نجد شخصية «جميل التونسي» تحمل علاقة التوازي مع شخصية «الخضر»، فكلاهما صاحب علم «بعها لصاحب علم نافذ يحرب عليها الجان، ويغنمها»⁽²⁾.

أما على مستوى الرحلة الأسطورية فإن هناك في قصة بناء الإسكندرية ومكتبتها الشهيرة توازياً في الروايات المتعلقة بالبناء: فمنها ما أسند إلى «جبير المؤتفكي» وقصة مكملته، أو إلى «الإسكندر ذي القرنين» الذي كان «الخضر» أحد أتباعه⁽³⁾، وقد ورد

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 25.

(2) م. ن، ص 79.

(3) وردت قصة الخضر في أغلب كتب التاريخ وكتب التفاسير التي تناولت سورة الكهف.

ذكره في نفس السورة القرآنية (سورة الكهف) ثلاث مرات⁽¹⁾، إلى جانب التوازي الحاد بين العلم الذي تحمله تلك القافلة (الورقية) ومكحلة «جبير المؤتفكي» «فمن اكتحل بشيء مما كان في تلك المكحلة عرف مواضع الكنوز»⁽²⁾، لنضع في حسابنا أن ذلك قد يؤدي إلى تداخل بين علم واقعي وعلم يمكن وصفه بأنه خرافي.

في الافتتاحية (13) (قال موسى ما جئتم به السحر إن الله سيبيطله إن الله لا يصلح عمل المفسدين) يستمر ذلك التوازي بين العلم والسحر، فقد حاولت أم الأفرع إبطال السحر عن ابنها وإنهاء مفعوله حين نفثت على ماء طاستها بكلام لا يفهم، رغبة في علاجه لما تأكد لها أن ابنها «قد سحر من طير بهي لطير قبيح هو حبشي»⁽³⁾.

وفي علاقة تعارض قامت بين النص الموازي والفصل الذي يليه نتناول الافتتاحية (14) (يقول أهلك ما لاً لبدأً) حيث تأتي إشارة المال في قصة الجب الحاوي لكنوز الأرض، وتحقق تلك العلاقة بتحقيق إنفاق المال وتخزينه، وتحول تلك العلاقة إلى علاقة مشابهة في الافتتاحية (18) (أغننا بألف ألف قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) حيث يرد نص دعائي سابق للسورة القرآنية التي تمثل ثلث القرآن الكريم مع قلة عدد آياتها، ويبدو

(1) سورة الكهف، الآيات 83، 86، 94.

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 86.

(3) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 129.

أن هذه الموازية تتم عبر إدماج نصين متتاليين بدون فاصل لتنشأ بذلك بنية كتابية جديدة للنص تعتمد تقنية (الكولاج) التي يمارسها في الكتابة «عابد الخازندار» حيث يتصل ذلك الفصل بما تناوله الخازندار في تعليقاته حول النص.

من النص الموازي رقم (18) (وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تُملَى عليه بكرة وأصيلاً) وحتى نهاية النص يتحول السرد الموازي من سرد بضمير المتكلم الغالب على النص إلى سرد بضمير الغائب حيث يصبح السارد متماهياً مع القارئ ينظر من الخارج إلى نفسه، وكأنه ينظر إلى تقويم ذاتي بعد إضفاء الضباية على الذات لتنتشع تلك الضباية مع اتجاه النص إلى النهاية، كما تشير إلى علاقة النص بالكاتبة من خلال منظورات نقدية متعددة:

عدّ النص أسطورياً في حركته وهي رؤية خارجية نقدية (رؤية الغدامي).

غلبة الشك والتعمية على النص وهي رؤية داخلية نقدية (رؤية السارد).

الرؤية الذاتية المفخمة من خلال الافتتاحية الأخيرة في النص التي تحيل إلى الملكة بلقيس حيث تتماهى الكاتبة من خلال شخصها وعظمتها معها وذلك في إطار علاقة المماثلة.

ومما يميّز هذا المحور عنايته بمكون السيرة الذاتية التي تغلب على النص الذي يغلب القصص المونولوجي، وإن حاول النص تلمس

الحوارية عبر مقاطع نصية ابتعد فيها عن الخطاب المباشر للسارد، وتوظيف أنواع متعددة من الثقافة السامية والثقافة المهمشة، وكما أشرنا آنفاً نجد غلبة السرد بضمير المتكلم، لتكون المعادلة في النهاية كالتالي:

المؤلف = الشخصية الروائية

تلك المعادلة التي تضع النص في دائرة السيرة الذاتية، لكن الميثاق الذي يأخذ مكانه في بداية النص وعلى غلافها تلك الإحالة المباشرة إلى جنس الرواية. ومن هنا تأتي إشكالية النص الذي يتأبى على التصنيف النقدي، وهو ما أطلق عليه (مشكل الخانتين الفارغتين)⁽¹⁾، وذلك في جدول تصنيف «فيليب لوجون» المتعلق بالسيرة الذاتية والرواية، ومع أنه لا فرق بين السيرة الذاتية والرواية فيما يتصل بالتحليل الداخلي للنص، إلا أن تحديد الجنس الأدبي على غلاف النص أوجد هذا النوع من الحوار معه لمساءلته؛ وعلى ذلك فإن الرؤية النقدية في هذه الدراسة قد حاولت تناوله كنص يستوعب تلك المسارات أجمع.

لقد أصبح من الضروري الاستناد إلى ذلك الميثاق المرجعي الذي تبناه النص على الغلاف، والإعلان الصريح عن التخيل في الكتابة باختيار جنس الرواية، ويظل السرد بضمير المتكلم ليس حجة

(1) فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ترجمة عمر حلي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994 ص 46.

قائمة على كون النص رواية أو سيرة ذاتية «لا يمكن أن نستنتج أن القص بضمير المتكلم أسلوب ترجع أصوله إلى الرواية، وإنما يحق لنا أن نذهب إلى أن الرواية قد وقعت على هذا الأسلوب في المذكرات»⁽¹⁾.

أما فيما يتعلق بالتخييل فلا يمكن عدّ السيرة الذاتية خالية من التخييل لاسيما أن «فرويد» قد أثبت أنه لا مجال لقول الحقيقة عند كتابة المرء عن مراحل طفولته وأثبت ذلك في دراسته التطبيقية عن الرسام «ليوناردو دافينشي» «حتى وإن عمد كاتب السيرة الذاتية إلى خرق ميثاق الصدق والحقيقة عن قصد منه أو غير قصد، فإنه لا يمكنه أن يتخلص من التطابق القائم بين الكاتب والشخصية وهو التطابق الذي أرساه كاتب السيرة الذاتية بنفسه»⁽²⁾.

ولذا فلا ينفك التخييل عن جنس السيرة الذاتية «لقد حان الوقت أخيراً لكي أقول الحقيقة... لكن لا يمكن أن أقولها إلا في عمل تخييلي...»⁽³⁾، يقول «جورج ماي»: «إن فكرة ترجمة حياة إلى كلمات هي في حدّ ذاتها فكرة غريبة وطوباوية على نحو ما»⁽⁴⁾.

ومع توفر شرط أساسي يعتمد عليه في تخييل السيرة الذاتية،

(1) جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة عبدالله صولة ومحمد القاضي، قرطاج: بيت الحكمة، 1992 م، ص 189.

(2) م. ن، ص 193.

(3) م. ن، ص 189.

(4) فيليب لوجون، ص 61.

وهو الانطلاق من اللحظة الحاضرة للكتابة إلى الماضي المتعلق بالتجربة وهو الذي لا بد منه في جنس السيرة الذاتية «أن يقطع الكاتب مسار الزمن عكساً، فينطلق من حاضر التدوين ليبلغ ماضي التجربة الذي ينبغي أن يكون موضوع ذلك التدوين»⁽¹⁾.

أما في سلم الألوان الواصلة بين الرواية والسير الذاتية والتي تندرج في إطار طيف الأضواء من البنفسجي إلى الأحمر، فيمكن إدراج النص في إطار اللون الأخضر؛ ليكون بذلك «الرواية السير ذاتية المكتوبة بضمير المتكلم والتي حظيت بإقبال الرومانسيين، هذا الشكل الروائي الذي يتلاءم مع القص الارتجاعي»⁽²⁾.

وبعيداً عن الآراء الفرويدية في مدى صدق السيرة الذاتية، حين درس اللاوعي في أعمال الفنانين والأدباء، وما يتضمنه من حوادث في طفولتهم، لتبدو تلك الذكريات والحوادث مشوّهة وفيها الكثير من التغيرات النابعة من اللاوعي والمكبوت لدى المبدع، فإن ما يهم هو الانطلاق من ذلك المنحى الذي اختارته الكاتبة؛ فقد اختارت الكاتبة للنص أن تقيّده بجنس غير مقيد؛ الجنس المطلق الذي يفتح متداخلاً مع الأجناس الأخرى والخاضع لقوانين التحولات والتشكلات الجديدة، وهو الأمر الذي أغرى بإطلاق مسمى (نص) عليه، إلى جانب اختيار منهجية التناسية كأساس للانطلاق إلى تلك البنى النصية الجديدة.

(1) جورج ماي، ص 177.

(2) م. ن، ص 205.

العنوان بوصفه نصاً موازياً

يحمل العنوان نصاً موازياً يفوق النصوص الموازية الأخرى التي أشار إليها «جينيت» كالاتجاهات والرسوم والمقدمة وما إلى ذلك.

وتكمن أهمية العنوان في كونه بنية نصية موازية تحمل نظاماً معقداً متشابكاً بإحالاته داخل النص وخارجه، كما أنه عتبة من عتبات النص تربط الداخلي بالخارجي، والواقعي بالمتخيل، إلى جانب كونه يحمل وظيفة إعلانية مرسلة إلى المتلقي فهو أول رسالة يواجهها القارئ، ويبدأ تفاعله معها، ليكون بذلك أداة رئيسة في تنظيم عمليات التلقي للنص، لما يحدده ذلك من تأويلات نصية تنبثق من ثقافة المتلقي وتفاعله معه.

وإذا كان العنوان يحمل بنية (المكان) فإن درجة تلك التأويلات ستزيد حتماً لاتصاله الوثيق بالثقافة والتاريخ والميثولوجيا.

(العنوان/ المكان) بنية تحمل خصوصية متفردة كونها تشكل مرآة تتبدى لنا بوجهين عاكسين: داخلي وخارجي، وذلك من خلال تلك الإيحاءات الدلالية والنفسية المكثفة. ففي حين تزيد درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي، فإنه يحمل إشكاليته ونجاحه في كون الوجه الآخر من المرآة لا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي، فنجدّه يضيف مزيداً من الضبابية على محاولات التأويل.

طريق الحرير الواقعي والنصي

يحيل العنوان إلى ذلك الطريق (الأسطورة) الذي ربط حضارات الشرق بالغرب حيث تمّ عبّره نقل الحرير إلى أوروبا⁽¹⁾. ومن تلك الإحالات السابقة المختلفة إلى جانب دراسة العنوان كنص مواز يمكن عقد الجدول التالي:

طريق الحرير (الواقعي)	طريق الحرير (النصي)
- تصل الشرق بالغرب في العالم القديم	تحتضن الجد في رحلة هروبه من بخارى إلى مكة
- ينقل عبرها الحرير من الصين إلى أوروبا	ينطلق عبرها الجد من المغرب إلى مكة
- لم تكن طريقاً تجارية فحسب، بل كانت طريقاً نقلت فيه الحضارات والثقافات من الشرق إلى الغرب	طريق ثقافية سلكها النص الروائي، في رحلة ولادته وانطلاقته عبر النشر، ومداخلات النقاد حوله.
- متشعبة، متشابكة، قد ذهب أكثر معالمها	مسارات سرديّة متشابكة، ومعقدة، وغير واضحة المعالم.

<p>- تعددت محاولات النقاد في التنقيب وفكّ الغموض في النص</p>	<p>- لم يبق منها سوى بعض الممرات الصغيرة التي يهتم علماء الآثار حالياً بدراستها والتنقيب حولها عسى أن يصلوا بذلك إلى اكتشاف مدن جديدة.</p>
<p>ثقافة نصيّة تستلهم التراث الشرقي وتتعصب له في ظل واقع مهلهل.</p>	<p>- طريق برية تتوقف عند البحر الأبيض المتوسط</p>

ومع استمرار ذلك التّعالق الشكلي أو المضموني بين العنوان بوصفه بنية نصية تحيل إلى مكان واقعي، فإن تلك العلاقات تحيلنا إلى تعالق من نوع آخر بين العنوان - كبنية نصية تستحضر المكان والشخصية، حيث يمكن وصف الطريق في النص بأنه مكان أمومي يحتضن الجد «محمد بك» بعد أن ألقي به خارج قصره، إلى جانب ذلك نجد صورة المكان المفتوح الذي منح الشخصية حرية الحركة التي خضعت بدورها لسلطة الجماعة.

إن حركة الجد «محمد بك» من القصر إلى الطريق كانت نوعاً من الحرية التي فرضت عليه بطرده من قصور الأوزبك، ومع أن الإنسان ينتهك الطريق ويرتاده ويسلكه، إلا أنه يجد حريته مقيدة فيه من خلال وجود الآخرين حوله من جهة، و سطوة الطريق في فرض الاتجاه على الإنسان عبر التعرجات والمنعطفات من جهة أخرى، فيغدو الطريق

فاعلاً لا موضوعاً آنذاك، فإذا كانت الأقدام تطرقه وتطأه، فإنه يقال: «بنو فلان يطؤون الطريق»، وقد قال الشاعر:

يطأ الطريق بيوتهم بعيالهم والنار تحجب والوجوه تذل⁽¹⁾

يقول الجدي «محمد بك» «... هي لقتني كيفية الخلاص من سخرة أواسط الدرب»⁽²⁾، فالطريق مارست قدراً من السخرة على الجدي. ولعل الراوي قد عاد إلى الإشارة إلى تلك الطريق «... ومن هناك أكمل طريقه لاسطنبول، يأوي للمقابر من دوريات الموت، يغتدي نملها وعشبها وهوامها ويتقرب»⁽³⁾. لقد كانت الطريق فاعلاً في النص لها ذلك الدور المؤثر والفعال إلى جانب دورها بوصفها مكاناً، فهي «الدرب التي انتزعته من جنان أبيه، يوم أطبقوا على قصره»⁽⁴⁾، بما يحويه الفعل (انتزع) من دلالات إيحائية بالعنف والقسوة والافتراق عن الملك والغنى والجاه، وكأن الطريق انتزع الجدي بجذوره فلم يبق له شيء في مدينة (بخارى). فالمدينة والطريق يتنازعان الجدي «محمد بك» فانتزعته الطريق ليتحول من حاكم للمدينة إلى محكوم بالطريق متحول من جانب سياسي إلى جانب ثقافي يصارع شخصيات نصية أخرى كالمنذر ومنصور، ويقف بجوار

(1) ابن منظور، لسان العرب، (طرق).

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 71.

(3) م. ن، ص 71.

(4) م. ن، ص 76.

شخصيات تتبنى مواقف ثقافية ثابتة كابن خلدون، حيث يصبح على ميمنة «ابن خلدون» في لعبة النص (رقعة الشطرنج).

لقد غلب الجانبان الثقافي والتجاري على «محمد بك» فهما مكتسبان له من الطريق التي تحمل تلك السمات، ولا سيما من طريق كطريق الحرير.

إلى جانب ذلك هناك علاقة تصل بين المدينة الأصل والطريق وهي علاقة احتواء مكانية تؤيد السلطة للطريق، فمدينة (بخارى) «عين من عيون درب الحرير»، لكن هذه المدينة لفظت الجد فكان الاحتفاء والانتزاع من الطريق. لقد شكّلت الطريق هاجساً للشخصية ومن ثم هاجس الراوي، ونقطة ارتكاز الحدث بذلك التاريخ الذي أحدثته للجد «كل عام يتزود جدي من التواريخ، وتسترجع قدماء رحلة الحرير التي سلكها لهذا البيت»⁽¹⁾.

إن رحلة الجد عبر هذا الطريق وصفت في النص بالانسيابية والسيولة التي يتصف بها الماء فهي أشبه بماء ينساب على الطريق مع ما يحمله الماء من دلالات رمزية بوصفه مصدراً للحياة والتجدد والانبعاث، مع كونه رمزاً للطهارة والنقاء وذلك حين تصبح رحلة الجد أشبه بماء ينساب في الطريق حين «سال ما انحبس من رحلته الأولى على طريق الحرير»⁽²⁾.

إنها رحلة تحمل للعنوان/ المكان تلك الدوائر الأسطورية

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 112.

(2) م. ن، ص 31.

المتعلقة بها في النص ، وتلك الدلالات الرمزية حين يتحول إلى قيمة دينية تستوعب رحلة الإنسان إلى المكان المقدس .

العدد بوصفه بنية نصية

حين تتوازي بنية عددية مع النص الأساس فإن ذلك له دلالاته المتعددة ، لاسيما أن هذه البنية قد استهل بها النص وافتتحت بها الفصول ، ولدراسة تلك البنية العددية في نص (طريق الحرير) أثرنا التقسيم التالي :

(1) بنية عددية خارجية (مستوى خارجي) .

(2) بنية عددية داخلية (مستوى داخلي) .

ويتشكل المستوى الخارجي في إطار رأسي بصفة دائمة ، حيث تأخذ الأعداد المكونة للكلمات شكلاً رأسياً ، وتتوازي كل كلمة مع الأخرى ، ويغلب ذلك على افتتاحيات الفصول :

1 400

30 200

40

ألم تر أنهم في كل واد يهيمون⁽¹⁾

في الافتتاحية السابقة كتبت (ألم - تر) بشكل عددي رأسي وذلك بناء على طريقة حساب الجمل العددية .

(1) رجاء عالم ، طريق الحرير ، ص 112 .

أما المستوى الداخلي فهو يتراوح بين الرأسي والأفقي، مع غلبة الإطار الأفقي في ذلك المستوى، وقد تجلت في هذا المستوى الداخلي أول كتابة عددية رأسية في الصفحة الثامنة والتسعين :

«يلقي 500

10

1

2

5 ثيابه ويطوف عرياناً»

أما الكتابة الأفقية العددية فإنها تتكرر بصورة متنامية في النص وذلك مع دخول النص في مراحله النهائية، وذلك من خلال الصفحات : 182، 196

209، 226، 231، 236، 237، 238، 239، 240.

لقد انطلقت الكاتبة مع البنية العددية بوصفها نصاً موازياً منذ روايتها الأولى التي كان عنوانها عددياً (4 صفر) التي كان شخوصها في دائرة الرقم الرياضي، حتى أن الرسالة التي صدرت بها الرواية كان راسلها العدد (4).

لقد تطوّرت تجربة الكاتبة مع لعبة البنى العددية مستحدثة هذا النظام التعبيري في السرد العربي، وقد كان توظيف الرقم الرياضي في النص نوعاً من التجريب الكتابي واستحداث أنماط كتابية جديدة موازية للكتابة الأم، وذلك نابع من استلهاهم القاعدة الفلسفية التي

تنطلق منها الكتابة الرقمية والتي تقول إن كل شيء هو في النهاية رقم كما قال بذلك الفيثاغوريون⁽¹⁾، واعتمدت في تبني ذلك على حساب الجمل الذي تتكون حروفه من «أبجد، هوز، حطي، كلمن، سغفص قرشت، ثخذ، ضغغ» ويزعمون أنها أسماء ملوك كانوا للعرب العاربة، وقد وضعت الحروف على نحو ما يستعمل المنجمون في جدول، ووضع عدد كل حرف منها إزاءه⁽²⁾، ويمكن فك تلك الشفرات الرقمية التي تبنتها الكاتبة في نصها عن طريق موازنة النص العددي بالنص الأساس كما في افتتاحيات الفصول.

قد بدأ إدخال تقنية حساب الجمل في الأدب العربي منذ فترات بعيدة، قيل إنها من العصر الجاهلي، وقيل من العصر العباسي⁽³⁾. والأهم أن نتعرف على طريقة توظيف حساب الجمل العتيقة والطريقة التي فارقت بها الكاتبة حساب الجمل، ذلك أن حساب الجمل كان يؤتى به للتأريخ للأحداث بذكر اللفظ الذي يعني الحساب بين قوسين:

(فتحنا العراق) وذا اللفظ من رشاقته جاء تاريخه

(1) نسبة إلى فيثاغورس، وهم الذين يرون الأعداد المجردة مطابقة لصور الموجودات، للاستزادة انظر (جميل صليبا، المعجم الفلسفي).

(2) محمد الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق إبراهيم الأبياري، بيروت: دار الكتاب العربي، ط2، 1989، ص 219.

(3) تناول هذا الموضوع بالتفصيل بكري شيخ أمين في كتابه البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البديع.

فالتأريخ المقصود في قوله (فتحنا العراق) يعدل سنة ٩٤١، واشترط له حساب الحروف على صورتها الكتابية: فالحرف المشدّد يُحسب حرفاً واحداً.

وتاء التأنيث المنقطة تحسب تاء، وقد شاع هذا النوع من البديع في العصور المتأخرة رغبة في إثبات حوادث تاريخية مهمة. غير أن توظيف حساب الجمل في نص (طريق الحرير) قد تمّ بشكل مغاير وذلك عبر كتابة العدد الرياضي الذي منه نصل إلى الحرف الأبجدي وهي طريقة تقترب من علم التنجيم.

البنية العددية الخارجية

في استهلال النص الروائي ببنية عددية موازية مفاجأة لمتلقي النص، حيث يكتب كل عدد بشكل رأسي ثم يعاد إنتاجها حرفياً، وذلك في افتتاحية النص:

60	1
600	30
200	30
5	اللهم سخر
40	

تعطي هذه البنية طابع الإغلاق والترميز للمتلقي، كما أن قراءة افتتاحية النص تكشف عن أمشاج نصية متعددة، وهي نصوص كثيراً

ما غلبت توظيف البنية العددية فيها، وكثيراً ما أكدت البنية العددية الخارجية بشكل حرفي، وهو ديدن النص في كل افتتاحياته الثمانية والعشرين.

وتتميز تلك البنى العددية الخارجية بأنها مكتوبة رأسياً ثم أعيد إنتاجها حرفياً. وتكاد تتفق جميع المطالع في أنها مكونة من كلمتين مكتوبتين بطريقة متساوقة كما عهدنا في الأنموذج السابق، غير أن توظيف تلك البنى العددية كان بمثابة المهاد الذي ينطلق منه متلقي النص، وذلك لتوسيع إحاطته بتلك الكتابة العددية حيث يتم تغطية تلك الحروف الأبجدية بأعداد مكتوبة، ويستثنى من ذلك الحرف (ز) فإنه يفتقد رمزه العددي (7)، وأما الحروف (ش، خ، ض) فمع عدم وجودها في تلك الافتتاحيات إلا أن رموزها العددية تتواجد في البنية العددية الداخلية.

وبالعودة إلى الرقم سبعة الموظف في النص بطريقة مختلفة أشرنا إليها في الفصل السابق⁽¹⁾، وهي الطريقة التي جعلت مبدأ التكامل العددي قائماً في النص، وبتحقيق البنية العددية لوظيفتها الأولى نجد أن الافتتاحيات - كما عرضنا لذلك - بوصفها بنى نصية

(1) انظر النص الأسطوري فيما تقدم، وللتفريق بين العدد والرقم يجدر التنبيه إلى أن العدد هو ما يُكتب بطريقته العددية ك: 1، 2، 3، أما الرقم فهو كتابة العدد بالحروف العربية كما ورد في النص: سبعة، ألف سبعون، ويتم الخلط بين الاستخدامين.

موازية لآي من القرآن الكريم، تصدر بتلك البنيات العددية التي تأخذ دورها في فتح موازاة للنص القرآني من جانب، وللنص الصوفي المعتمد على القرآن الكريم.

وبقدر ذلك الدور الذي تضطلع به تلك البنى العددية الموازية في تقريب لغة الأعداد إلى المتلقي، وذلك بإلقاء الضوء على المهمش واللامألوف في الكتابة فإن ذلك الأمر يدفع إلى الدهشة الأولية التي تمنح المتلقي نوعاً من الإصرار على فتح آفاق النص وإعادة إنتاجه، كما أن تلك البنيات تحمل ذلك الإيقاع المتوازن في النص وهو إيقاع أشبه بإيقاع قصيدة عمودية في استمراره من بداية النص إلى نهايته، وكأنها إشارة مهمة إلى أن الأدب العربي مهما بلغ من الحداثة والتحديث فسيظل مأخوذاً بذلك الإيقاع المستمر.

البنية العددية الداخلية

تمثل البنية الداخلية العددية الموازية ذلك البناء الذي أُقيم على مهاد البنية العددية الخارجية في افتتاحيات الفصول، ويمكن وصف هذه البنية بأنها تأخذ مستويات عديدة متدرجة في التوظيف العددي ويمكن عدّ الكتابة العددية الرأسية منها مشابهة لتلك الكتابة العددية الخارجية، غير أن هذا النوع من الكتابة قد ورد في النص في مستويين:

(1) عدد رأسي مدعم بنص حرفي «يلقي 500

10

1

2

5 ثيابه...»⁽¹⁾

وهو نادر في النص ولا يشكل سوى تواز واضح مع البنيات العددية الخارجية.

(2) عدد رأسي غير مدعم بنص حرفي، ويوجد بشكل متنوع في النص، بل يرد منذ إطلاقات النص الأولى،

1 1)

30 10

100

200

(1)

ولكنه يفسر بما يرد في الفصل عن مكة المكرمة من أحاديث ومأثورات «أنا الله ذو بكة خلقتها يوم خلقت السموات والأرض وصوّرت الشمس والقمر وحففتها بسبعة أملاك حنفاء، لا تزول حتى تزول أخشباها، مبارك لأهلها في الماء واللبن»⁽²⁾، وفي نهاية النص

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 98.

(2) م. ن، ص 12.

يتكرر هذا المستوى لأنه يفهم من سياق النص «هاأنذا

200

3

1

1 قد أتممت ترييع الأخدود، وأضرمتة بنصف جسدي
الناري»⁽¹⁾

أما البنية العددية الأفقية فقد تعددت مستوياتها التدريجية في
النص، وقد زادت معدلاتها مع نهايات النص وذلك كما يلي:
1) عدد مواز لحرف واحد، ويكون مجاوراً له كنوع من التفسير
للعدد الأفقي (فتنقش 300300300300300300 هـ)⁽²⁾.

2) عدد مواز لكلمة واحدة، وتكون الكلمة مجاورة لها كنوع من
التفسير للعدد (أخرجت ياقوتة نزاعة للشرر 300 200 200 300
200 200 ولم يطق ابن ود التحديق في الياقوتة)⁽³⁾.

3) عدد مواز لكلمة ذكرت قرينة للدلالة عليها، وذلك كقرينة
الصارية التي هي لازمة من لوازم السفن، وللسفينة النصية (إرم)
«وأراد هندسة أجنحة جميلة ومعبدتها لتنضوي داخله مرو الصارية
المنتصبة ل 1 200 40»⁽⁴⁾ «حتى حطه لظهرها المحروس بالأختام 2

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 244.

(2) م. ن، ص 182.

(3) م. ن، ص 196.

(4) م. ن، ص 209.

4 6 8»⁽¹⁾، «ترعى فيه غزالتا جرهم 1 8 4 4 أرواح أحرفه مكيئة بحركتها»⁽²⁾.

(4) عدد مواز لكلمتين غائبتين «2 4 6 8

1 100 200 70 محروسة أن يلجها

سواهم»⁽³⁾، وقد تكررت لفظة (أفرع) بهذه الهيئة العددية مرة أخرى في النص الروائي.

(5) عدد مواز لعبارة تامة، وذلك كنهاية لحركة تنامي الكتابة العددية داخل النص ليتجلى هذا التعمد لإغفال كتابة الحرف كغاية نصية، يتمكن النص من الحفاظ على سرية السفينة عبر تلك التسمية المغلقة (بدوح) إلى جانب الرحلة على ذلك الثعبان الأفرع كما مثلته الأعداد المكتوبة، لتزيد إيقاعات البنية العددية الداخلية من خلال الاعتداد بها، وتتنامى حركة تغييب كتابة النص الحرفي مع وصول النص إلى مشارف نهايته، إلى جانب وصول الرحلة إلى نهاية مقترحة في النص.

«2 30 1000 16 1 130 70 200 801، 3 2 0 2 3 10 50 1

30 503 400 6 1 30 150 200، 80 10 5

600 800 200 400 6 15501 2001، 8 1400

01001800 1080 100401 2003 110205504»⁽⁴⁾

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 231.

(2) م. ن، ص 238.

(3) م. ن، ص 237.

(4) م. ن، ص 240.

وهي تتضمن العبارة التالية (بلغوا الأعراف، جبل بين الجنة والنار، فيه خضرة وأنهار حتى يقضى في أمر جريانهم) بتلك التحولات النصية على مستوى البنية العددية المتصلة بالذات الساردة من جانب، والرموز المهمة في النص كالأقرب والسفينة وهي التي خصص لها بحث منفصل، يجدر بنا الإشارة إلى بعض الآراء الفلسفية التي مجدت العدد وعدته مصدراً لحقائق الأشياء كالفيثاغوريين الذين قالوا بأن كل شيء عدد⁽¹⁾، وهي مقولة توازت مع الكتابة الحرفية حتى غدا العدد متعلقاً رمزياً بالتاريخ والميثولوجيا والفلسفة، والثقافة العربية المهمشة تتبنى الأعداد كوسيلة رمزية للكتابة، ومن ثم يصعب على غير أتباع تلك الثقافات فك رموزها أو معرفة أسرارها.

النصية الواصفة

تتجلى هذه العلاقة النصية في رواية (طريق الحرير) كعلاقة نقد أو تعليق أو سخرية تربط بين نص أدبي وآخر «دون أن يذكره أو يسميه بالضرورة، مثل الفيلسوف الألماني هيجل الذي ذكر في كتابه فينومنولوجيا الروح بصفة ضمنية كتاب حفيد رامو ولاشك أن هذه العلاقة تشكل خير مثال للرابطة النقدية بين النصوص الأدبية»⁽²⁾، وفي هذا النوع من العلاقات النصية تحطم البنية النصية سابققتها

(1) انظر، جان صدقة، معجم الأعداد رموز ودلالات.

(2) Genette, *Palimpsestes*, p.10.

ويكون ذلك عن طريق النقد أو التعليق أو السخرية، ويدخل تحت هذا الإطار ما أطلق عليه «باختين» (الأسلبة البارودية) التي سبق لنا التعرف عليها حيث تسخر البنية اللغوية الجديدة من البنية اللغوية موضوع الأسلبة.

ولا يعني هذا اقتصار علاقات النصية الواصفة على السخرية فحسب، بل تمتد لتشمل التناول النقدي للبنى النصية موضوع الوصف، أو التعليق عليها.

وفي النقد العربي القديم تتجلى لنا بعض المعارضات الشعرية كمثال لتلك العلاقة النصية الواصفة، لا سيما شعر النقائض الذي كان الشاعر يحرص فيه على التزام قالب شكلي ومضموني أحياناً للبنية النصية السابقة ليس محاكاة لها ولكن ليسهل التناول الساخر له في المضامين التي يتناولها سابقه.

توظف هذه العلاقة في عمومها لنقد السائد ومحاولات تحطيمه المتعددة، إلى جانب التوق إلى بناء جديد ومعاصر، ويتمثل هذا البناء نصياً عبر تلك البنية النصية الجديدة التي تعارض بنى سائدة، ومن ثم تحاول تفكيك خطابها المنتمي إلى الأنماط التقليدية، وتأخذ النصية الواصفة صوراً مختلفة في النص الروائي، منها:

● البنيات النصية المباشرة التي تكون متموضعة عن طريق الوصف، أو عن طريق إنتاج رسالة مضمنة فيها كما في أسماء الشخصيات النصية.

● حوار الشخصيات المباشر.

● أشكال النص الحديثة.

البنيات النصية المباشرة

ويقصد بها تلك البنيات النصية التي تحاور مباشرة بنيات نصية قد تكون سابقة أو تالية لها، وذلك بالتصريح أو التلميح إليها ولذلك نجد (التفاعل يختلف بينهما دلاليًا، في الميتانصية نجد التفاعل يقوم على أساس النقد، أي أن الميتانص يأتي نقداً للنص)⁽¹⁾، فقد تأخذ تلك البنيات النصية الطابع النقدي المباشر للسائد اجتماعياً أو تاريخياً وترد هذه البنيات عبر خطاب السارد دون وساطة . . . كما في المثالين التاليين:

«لم يكن من المباح وقوع البكر على وجه خاطبة وقعت فيه رغبة رجل ولا من المباح للراغب الاطلاع على صفة المرغوبة، حتى تقع في بطانته بعدها تنحل الأستار دكة واحدة، هو لهيئتها ولو تمخضت عن جعران مجنح وهي لمنجنيقه المشحوذ بحيائها والمنع . . . لذا كانت الخاطبة في مدينة أمي حنيفة، تتحايل لاستراق ملامح الفتيات لكيس أو صافها»⁽²⁾.

«وقيل أبوه من بخارى وأمه من قارات السواد السفلية تحت عوالمنا تجمع في صفائرها الألفية كل ما حلك من هيئات المخلوقات والبحور والمجرات . . . ذاك كان تفسير البسطاء المستقين لعلومه وأحجبه، أشاعوها حين طوع أرواح زرع ماجل

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، بيروت: المركز الثقافي، 1989 ص 118.

(2) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 116.

لسطوة الماء المالح المعقود بآبارها، وقبل نزوله البركة ما كان ينبت في الملح صوت ولا نفس»⁽¹⁾.

في المثالين السابقين تتجلى بنيتان نصيتان مباشرتان في نقد الاجتماعي والثقافي السائدين؛ الأول وصف لأحوال الزواج في المجتمع وكيف كان يتم. فالبكر لا يحق لها رؤية زوجها إلا ليلة الزواج، وهو لا يستطيع رؤيتها ولو أسفر الزواج عن (جعران مجنح) تلك الدويبة الحقيرة المقززة التي يزيد ضررها بوجود أجنحة لها، وهو الأمر السائد في عادات الزواج قديماً، ولذا فإن الخطاب المباشر يناهض تلك العادة ببنية نصية واصفة تتخذ بعداً نقدياً في توضعها قبل السرد المباشر المتصل بالسيرة الذاتية، حيث زواج الأم حنيفة من الأب محمد وقد قفزت من المنزل إلى السور ومنه إلى بيت الجيران هرباً من الخاطبة، وذلك استكمالاً لتلك الحلقة من الحياة الممزوجة بسطوة العادات وغلبتها، وفي المثال الثاني نجد نصية واصفة لأوضاع ثقافية سائدة، حين تتردد بنيات واصفة لذلك الوضع الثقافي الناتج عن حكاية «المالم البخاري» شخصية البخاري الأسود الذي يتعامل بالسحر والأحجية. فبعد سرد مباشر لما يقال عن تلك الشخصية، كانت الجملة التالية (ذاك كان تفسير البسطاء المستقين لعلومه وأحجبه، أشاعوها...)، فالتفسير الشعبي للظواهر (فوق الطبيعية) دائماً ما يتخذ بعداً إعجازياً يتجلى في عدم القدرة على الاختراق للظواهر التي يقع تحت دائرة سطوتها فئة من البسطاء الذين

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 38.

وصفوا بـ (المستقين لعلومه وأحجبه)، فعلوم «مالم البخاري» تغدو أشبه بالماء الذي يشكّل للإنسان قيمة عظيمة، توازنها تلك العلوم والأحجة التي (نهل) البسطاء منها ولهذا جاءت تفسيراتهم مقرونة بوصف إعجازي لامتناه ينبثق من بساطة الطبع وسذاجته مع الخضوع والإذعان لسطوة الساحر.

ويقابل هذا الموقف من البسطاء موقف لـ «الشيخ محمد» نقل في شكل خطاب للسادد جاء تالياً لقصة الكلب الأسود الأعور الذي ظهر للسامية أثناء خروجها «ونصح الشيخ ألا يعاود أحد بعث الأعور على مسمع، قال: هو خيال تهياً لكم، فلا تخرجوه للحياة بفضولكم»⁽¹⁾.

إن البنية النصية السابقة جاءت تمثل موقفاً متبايناً مع الموقف السابق. فهو موقف يدعو إلى عدم إحياء الخيالات الميتة في طبعها باستمرار ذكرها وإحيائها لدى الناس، وهو موقف ينم عن قوة وبأس شديدين، وتأتي قيمته في كونه أولاً يقضي على الخيالات المجنحة التي يعيشها أصنافاً من البشر حول الجن فالكلب الأعور يتجلى من جديد عبر بعثه في كلام الناس، إلى جانب أنه يتعامل معها بصرامة، ويستعيد لنا هذا الخطاب الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَأَنَّهُ كَانَ رِجَالٌ مِّنَ الْإِنسِ يَعُوذُونَ بِرِجَالٍ مِّنَ الْجِنِّ فَزَادُوهُمْ رَهَقًا﴾⁽²⁾ وما أعقبها من تفاسير، أي كنا نرى أن لنا فضلاً على الإنس، لأنهم كانوا يعوذون بنا إذا نزلوا وادياً أو مكاناً موحشاً من البراري، كما كانت عادة العرب في

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 83.

(2) سورة الجن، الآية: 6.

جاهليتها يعوذون بعظيم ذلك المكان من الجان أن يصيبهم بشيء يسوءهم كما كان أحدهم يدخل بلاد أعدائه في جوار رجل كبير وذمامه وخفارته، فلما رأت الجن أن الإنس يعوذون بهم من خوفهم زادوهم رهقاً أي خوفاً وإرهاباً وذعراً حتى بقوا أشد منهم مخافة وأكثر تعوذاً⁽¹⁾، ولعل الشيخ محمد كان حريصاً على أن يعود بالإنسان إلى تلك المكانة التي كانت له على الجن، فقد ورد «عن عكرمة : كان الجن يفرقون من الإنس كما يفرق الإنس منهم أو أشد فكان الإنس إذا نزلوا وادياً هرب الجن»⁽²⁾.

إن خطاب الشيخ يستعيد تلك السلطة الإنسية التي فقدت بفعل مقولات العوام وآرائهم، ويتوازي ذلك الخطاب مع الخطاب الأنثوي الذي يرغب في استعادة السلطة من الرجل عبر تلك البنيات النصية المتعددة، وميل إلى الهروب من سطوة المجتمع الأبوي والعودة إلى مجتمع الأمومة.

ومن البنيات المباشرة أسماء الشخصيات الواردة في النص والمتضمنة بعداً نقدياً متميزاً، ومن أبرز تلك الشخصيات والتي سنتناولها «رسلة» و«هيا».

ويبرز دور هاتين الشخصيتين في النص بشكل طاغ ولاسيما «رسلة»، وبالنظر إلى الأبعاد الجسمانية والاجتماعية لهاتين الشخصيتين نجدتهما تمثلان تكاملاً لشخصية المرأة، فإحدهما

(1) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 428.

(2) م. ن، ج 4، ص 429.

«رسلة» تمثل مرحلة الشباب، و«هيا» تمثل مرحلة العجز، وكلا المرأتين تطمحان إلى فرض صوتيهما في النص وهذا ما يحدث مع كثرة المحاولات لتدجينهما عن طريق بعض الشخصيات في النص. ينطلق صوت العجوز «هيا» نصياً عبر الحكيم لتحقيق به تحليلتها في أجواء النص، وذلك متناسب على الأقل لذلك المستوى الصوتي المنبثق من بنية الاسم «هيا» باشتماله على حرف المد الأخير، كما أن نفس البنية تتكرر في اللغة في «هيا» الحرف الذي يستخدم لنداء البعيد، ومناسبته الصوتية لاختراق الأجواء، ولهذا كان الدور السردي يقع على «هيا» بما يتضمنه هذا الدور من بنيات وظفت بهدف إطلاق صوت المرأة في عالم الثقافة.

أما «رسلة» تلك الشخصية التي تمثل هدفاً لـ «منصور» ومحاولاته الجادة والمستميتة من أجل الحصول عليها، وهي التي تصارعه كملكة شطرنج، فقد كان دورها في النص دوراً فعلياً في إسقاط رغبات منصور وكونها تبرز نداءً للرجل الذي يمثله منصور من سلطة الملك والمال والقوة، وفوق ذلك فهو منصور كما تشير بذلك بنية الاسم، لكن رسالة تغير من ذلك التسليم المطلق بقدرة منصور على النصر لتقوم بدور الفاعل النصي الذي يحقق انتصاراً على منصور، والعرب قد أطلقوا رسالة على الناقة في أكثر من موضع «ناقة رسالة القوائم أي سلسلة لينة المفاصل... وسير رسل سهل، وناقة رسالة سهلة السير»⁽¹⁾.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (رسل).

فصفة اللين والسلاسة زادت رسالة قوة وصلابة ومكنتها من عدم الخضوع والهوان، ولهذا كان الاسم الذي ضمّ تلك الصفة مخالفاً لها، وكأن ذلك استعادة لبعض طقوس العرب بتسمية الأشخاص بنقيض ما يُرجى منهم أو ما هم عليه كالسائب وضرار والعاص والخنساء، كما ينبئ الاسم عن صفات للأثنى تطابق تلك الأبعاد المرسومة لها في النص «المراسل من النساء التي تراسل الخطاب أو هي التي قد أسنت وفيها بقية شباب . . . أو هي التي مات زوجها، أو أحست منه أنه يريد الطلاق فتزين لآخر وتراسله»⁽¹⁾، ولهذا كان طمع منصور في الحصول على رسالة.

حوار الشخصيات

من خلال تلك الحوارات الدائرة بين الشخصيات في النص، ألفينا تلك الحوارات تتضمن بنيات نصية واصفة تحمل نقداً لتلك البنى السائدة اجتماعياً أو ثقافياً أو تاريخياً، فعلى لسان إحدى الشخصيات ينطلق الحوار مع تلك البنيات المختلفة، لتتواصل بذلك رحلة النقد لتلك البنى الاجتماعية السائدة كمظاهر الزواج، وتصل ذروتها عبر قصة «ها» حينما تكون سارداً فتقول: «ليلة زفافي جاءني بزواج غريب . . . وبلغتنا حكاية آخر زوجاته وكانت تتوسد ذراعه وهو يحلم بالمحبة الأولى، نخسه الحلم وتبدد وأفاق على الأخرى تتوسده فطلقها لساعته . . . وأقسم ألا يعقد إلا على واحدة . . .

(1) مرتضى الزبيدي، تاج العروس، مادة (رسل).

ووجدتها في دارنا . . . ولم يجد رفضي له ولا جموحي من مزواج كمنصور، إلا أن منصور لا يطلب مشرب حبيبة بعينها . . .»⁽¹⁾، تتفق المتحاورتان «رسلة» وهي شخصية أساسية في النص و«ها» التي تلعب دور الحكي على نبذ تعدد الزوجات، تلك العادة التي يتفق على طلبها «زوج ها» و«منصور» الذي يلهث في الحصول على رسالة ولهذا قامت علاقة التشابه بينهما.

ويتواصل ذلك النص الواصف لهذا المظهر الاجتماعي في بنايات مختلفة ترمي إلى تفكيك الآليات التي يعتمد عليها الذكر في علاقاته مع الأنثى ومبدأ التراتبية بينهما التي يؤسس لها المجتمع القبلي الممثل في شخصية منصور النصية، إلى جانب المجتمع المدني الممثل في مجتمع مكة وتحديداً في منزل الشيخ حيث يحظر على الإناث النزول إلى الطابق الأرضي ولعب (الكيرم والكمكم) ويبقى (الكنس طقس إناث الدار).

ويتجلى الذكر كعلامة نصية توحى بالخطر، لاسيما في الخطاب المنقول عن الأنثى بوصفها مصدراً للإرشاد لبنات جنسها «الشرقي لا يعني إلا الجامع والخاطف، يفتضك ويطير . . . وتحرق الفتيات لحطته وصدّه . . . وتكاثرت المتاريس على الأحلام»⁽²⁾.

إن الرجل بوصفه (شقيقاً) وهي مفردة تحمل إيحاءات مختلفة، يكون خاطفاً وسريعاً في علاقاته مع الأنثى، ولذلك فهذه التحذيرات

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 44 - 45.

(2) م، ن، ص 164.

التي تسهم في وضع المتاريس على العلاقة مع الرجل، تتوازي مع نص يتبنى قضية الصراع بين منصور ورسلة، فشيخ قبائل الشمال يدعم صراع منصور في سبيل الحصول على رسالة «وليس لأنثى من كلمة بعد كلمة السمندل وسيدي المنصور عليها بإذن واحد أحد»⁽¹⁾، فالعبارة تحدد تراتب رسالة في هرم المجتمع الذي تقيمه الكاتبة انطلاقاً من عرف شيخ القبيلة أي من زاوية الرؤية لدى الشيخ الذي يمثل الإطار الاجتماعي السائد الذي ينفي أسبقية كلمة الأنثى، ناهيك عن فعلها، فالمرأة يجب أن تكون ملبية لرغبة الزوج والنصائح التي يطلقها المجتمع للأنثى «لا.. لا تخافي فكل البنات للزواج... الرجال لا تأكل عرائسها... أنا اخترت لك أوجه الرجال يعوضك عن لئيم»⁽²⁾، كانت هذه نصيحة فاطمة البغدادية لسلمي قبل زواجها من عبد اللطيف، لكن سلمى تردد ساخرة من نصيحة الأنثى لها «أنا كنت طفلة وجديدة على الرجال،... هه... قالت عمتي الرجال لا تأكل عرائسها... تتبسم بخبث...»⁽³⁾.

ومن مظاهر البنية الواصفة تاريخياً التي تدعم ما سبقت الإشارة إليه فتتمثل في تلك البنية النصية التي وردت في خطاب إحدى شخصيات النص (هيا) بعد سرد لحادثة أبي غبشان الذي باع مفاتيح الكعبة حيث تبدو سخرية نصية من جانب، وربط ذلك بتهميش دور

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 200.

(2) م. ن، ص 95.

(3) م. ن، ص 95.

الأنثى «أرأيت سكير وحملها بينما عجزت الأنثى»⁽¹⁾، كما يتجلى مظهر نصي آخر ممزوج بتعليق تاريخي يصف الحدث التاريخي ويجعله إشارة زمنية لإحدى الشخصيات «الشريف يلف الرؤوس بوعود السلامة: لا أغادر حتى أشعل مصابيح المشاة بفرواتهم المزيّنة . . . استظلوا بعريشتي من الفزع . . . وكان محمد قد ولد للتو لعبد اللطيف من سلمى البغدادية»⁽²⁾.

الأشكال النصية الجديدة

مع أن الشكل النصي لـ (طريق الحرير) كان يمكن إدراجه في تناسية الكتابة الحديثة، إلا أن ملاءمته للنصية الواصفة فرضت حضوره على هذا القسم، فالنص في ثوبه الجديد لم يطرح بهذه الصفة لمجرد وضعه داخل إطار حديث فيوصف بأنه نص حديث التقنيات، ولكنه يضع نفسه في مواجهة مع النصوص السردية التقليدية، حيث لا يملك المتلقي إلا أن يبدأ مرحلة تصنيفه ومن ثم علاقاته بتلك النصوص التي اتصل بها، أو تلك التي وُلد في إطارها. ولهذا الشكل النصي الجديد آليات نصية حديثة فارق بها النص النصوص السردية التقليدية وهي:

(1) تكسير عمودية السرد: حيث تعدد مسارات السرد المختلفة، وتشابك الأحداث وعدم خضوعها لترتيب منطقي. فلو تأملنا تلك

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 164.

(2) م. ن، ص 164.

البنية النصية الممثلة في (القصة - الخطاب) لوجدنا بنيتين متشعبتين ومتداخلتين يصعب تركيبهما، وترفضان الانخراط في التقليد الأدبي، وعند محاولة إعادة تلك البنية المتصلة بـ (القصة) نجد السارد يتناول رحلة (عجائية) تسيطر على النص بغلبتها على شخوصه حيث لا تفريق بين من فارق الحياة ومن لازال حياً، فلجميع حضورهم المتساوي في النص، ويتقاطع مع هذا المسار مسار السيرة الذاتية ومسار آخر يتصل برحلة النص نفسه مع الأحداث المحيطة به.

أما بنية (الخطاب) فهناك تهشيم لأبرز مكون من مكونات الخطاب الروائي وهو (الزمن) حيث يتعرض لذلك كنتيجة طبيعية لهدم البنية القصصية في النص، ومن ثم يفارق الزمن في الخطاب زمن القصة عبر استرجاعات واستباقات ولدت آثاراً جمالية أبرزها اتباع الزمن لصوت السارد الذي بدا مستخدماً ضمير المتكلم ومحفوظاً بمظهر (الرؤية مع) الذي يكون فيه السارد شخصية مساهمة في السرد.

(2) حركة النص: لعل البعد الذي أعطى النص الروائي حيويته حيث حرص السارد على إضفاء هذا البعد النصي بتوظيف حركة النص كمسار سردي يكون شبكة نصية متكاملة مع المسارات الأخرى، ومن ملامح هذا المسار السردى عرضه لما يطرأ على حركة النص من توقف طارئ أو مقاربات نقدية حوله⁽¹⁾، فمن

(1) انظر أعداد جريدة الرياض السعودية التي نشرت بها أجزاء من النص وهي: الأعداد 8536، 8543، 8557، 8571، 8578، 8606، 8620، 8844، 8851.

الحالات الطارئة على النص: «حبست مجاري القافلة طوال أسبوع»⁽¹⁾، «وربما الحلم تدخل عند هذه المرحلة من نهايات قافلتنا، فأوقف النص عن الخروج للعلن حتى ماتت»⁽²⁾، «هاأنذا قد أتممت تربيع الأخدود، وأضرمته بنصف جسدي الناري»⁽³⁾.

ومن التعليق الذاتي للكاتبة على نصها «وخيل إلي أن تلك الأعداد لا وجود لها فقط الواحد، وأنني أرحل وحدي مع أصوات وأسماء هي في حقيقتها واحدة تبدل سراباتها لتجرجري على خارطة صدر جدي الشيخ محمد»، أما ما يتصل بذلك التعليق الذي أضفته الكاتبة حول تعليقات النقاد حول النص فقد تناولت الكاتبة محاور نقدية لهؤلاء النقاد كالقرشي والغذامي والسريحي، حيث كرّس القرشي كشخصية فاعلة لها دورها المتعدد في النص، أما الغذامي فقد «أعلن . . . وهو أحد حراس التواريخ وأسرارها، قرب بسط أوراقه التي ستبحث في أصلي أنثى أم ذكر»⁽⁴⁾، وتلك إشارة إلى منهجية الغذامي الباحثة في النقد النسوي. كما أن الإشارة إلى «خازندار» جاءت في النص بتعليق حول كتابته «اعتقد الأدلاء أن شيئاً من وثائقنا السرية قد انفتح بيده . . .»⁽⁵⁾، فتنطلق تلك الإشارات النقدية الواردة في النص لتموضع في هذا النص بوصفه نصاً أنثوياً هو

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، ص 62.

(2) م. ن، ص 215.

(3) م. ن، ص 244.

(4) م. ن، ص 47.

(5) م. ن، ص 180.

أشبه في حركته المراوغة بحركة الحية التي يتواتر ورودها في النص حيث يحيط المجتمع الذكوري بذلك النص ويخضعه للنقد والتحليل ؛ ويتم ذلك في إطار كتابة حديثة منتجة ضمن بنيات نصية تتخذ بعد التفاعل مع البنيات الأصلية، وتبيح لنفسها أن تمزج السرد الواقعي والمتخيل لتشكّل بنية نصية جديدة؛ ولهذا فقد جسدت وعياً بالكتابة الجديدة التي تسهم في دفع الإبداع إلى الأمام في الأدب السعودي.

الفصل الثالث

الحادثة والعقاةة

في (مسرى يا رقيب، سيدي وحدانه، موقد الطير)

مسرى يا رقيب نص الحادثة والعقاةة

لمقاربة نص مزدوج ومحكم البناء كنص (مسرى يا رقيب) لـ «رجاء عالم» و«شادية عالم» ينبغي أن يأخذ موقعك بعداً ثنائياً حتى توشك أن تلم بأطرافه، ولا سيما إن كان هذا النص ممعناً في الحادثة ومغرقاً في العقاةة في آن، إلى جانب اشتماله على نصين متوازيين يشكّلان نسيجه وهيكله، من هنا يأخذ موقعك في التناول تلك المنزلة الخاصة التي لا يمكن أن تجد نفسك فيها إلا مع نص كـ (مسرى يا رقيب) الذي ينطلق من عنوانين أحدهما رئيسي والآخر فرعي مكتوب باللون الأحمر (سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية) لكنهما يبدوان في توازٍ يوحى بأهمية العنوان الفرعي إزاء العنوان الأصلي كعنوان يقوم على بنية التفسير لسابقه (مسرى يا رقيب) العنوان الذي حظي بعلاقة تضاد أولية بتفعيل طباعة بارزة باللون الأبيض مع الغلاف الأسود الآني.

لن نتوقف هنا على تلك الدلالات المتصلة بألوان الغلاف

الخارجي ناهيك عن ذلك الرسم الإيضاحي الموازي للعنوان الذي كان أشبه بنحت صخري ولا سيما في الجزء التحتي منه، لكننا سنعبر إلى تلك الافتتاحية التي تكمن أهميتها أولاً في كونها رسمت هيكلية مبسطة للنص، عبر تحديدها للبنية السردية له المتضمنة للفاعل والموضوع وأغلب المساعدين والمعارضين، وثانياً في أنها علقت النص بنص سابق له، وهذا ما سنحاول هنا أن نتبعه.

في افتتاحية النص يرد عنوان كتاب «القزويني» (عجائب الموجودات وغرائب المخلوقات) فالنص «مسجل في محكمة مولانا القزويني قاضي عجائب المخلوقات باسم مسرى يا رقيب» وفي هذا التعليق النصي يمكن رسم العلاقة بينهما بعلاقة التناسية الجامعة hypertextuality وهي تلك العلاقة التي تصل بين نص أدبي لاحق ونص أدبي سابق، وهما يلتصقان ببعضهما في جوانب وصفية أو فكرية، وقد تمّ ذلك التعالق بينهما بتفعيل عملية تحويلية غير مباشرة، تمّ فيها استثمار البعد الأشمل الذي تمحور حوله كتاب القزويني، وهو البعد العجائبي الذي وصفه القزويني في مقدمته الأولى «العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه»⁽¹⁾.

وفي معنى الغريب يقول القزويني: «الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما

(1) زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، حلب: دار الشرق العربي، ص 10.

من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدرة الله تعالى»⁽¹⁾.

ولنا أن نتوقف مع تعريف حديث للأدب العجائبي الذي ينطلق من ذلك، فهو شكل من أشكال القصّ يحدث ذلك التردد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي، يحيلنا ذلك التعريف بدوره إلى تلك القيود الثلاثة التي تبناها (تودوروف) ليتمكن من تعريف (الأدب العجائبي) «لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخص كعالم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية، ثم قد يكون هذا التردد محسوساً بالتساوي من طرف شخصية؛ على ذلك يكون دور القارئ مفوضاً إلى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلاً، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر»⁽²⁾.

ولا ريب أن كتب السرد العربي القديم تحمل ذلك البعد العجائبي خاصة تلك الأشكال المنبثقة من أصول شفاهية، كألف ليلة وليلة، والسير الشعبية التي ترسم النص خطاها انطلاقاً من العنوان، لبيدو العنوان الفرعي (سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية) أشبه بعناوين تلك السير الشعبية سيرة عنترة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمة، لكن تلك السير

(1) زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، حلب: دار الشرق العربي، ص 15.

(2) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 49.

المتبنية لهموم العامة ورؤاهم ومخيالهم الجمعي تفارق نص مسرى يا رقيب كونه يتبنى رؤية تعتمد على منطلقات فكرية مختلفة، تحمل خلاصة تجربة إبداعية مميزة للكون والحياة.

من هنا كان هذا البعد العجائبي سمة نصية لـ (مسرى يا رقيب) يلمسها المتلقي لأول وهلة بتفعيل تلك الإشارات النصية «وظهر الخازن في الكتابة وقد عششت في شقه الأيسر هامة ناشرة شعرها تصبح بألف غراب مسودة الأظلاف بالعقارب»⁽¹⁾ «ثم اندكت الأرض لدخول وفد الجبال جدد بيض وحممر مختلف ألوانها وغرايب سود، فقد جاءت لصرح الأميرة هامات ومنحدرات ومغاوير وعلى رأسها ملكها أبو قبيس ممثلاً لأمم الجبال»⁽²⁾ وتزداد تلك السمة كثافة في النص مع انبثاقاتها المختلفة انطلاقاً من التحولات العجائية المتواترة التي اتخذت طابع الإغراق في النص وأعلن النص عن تكرارها في أكثر من موقع «شهقت البنات وانخطف قلب الأميرة لبرقة شقت صدرها من الكلمة، وفي لمحة انقلبت الكلمة جنية صغيرة بحجم دبوس»⁽³⁾. إلى جانب ذلك تتعدى تلك التحولات مستوى الأحداث السردية وتجتازها إلى الشخصية الرئيسة في النص فالأميرة ما هي إلا جواهر، وجواهر هي جوهرة واحدة في الأصل خضعت

(1) رجاء عالم، مسرى يا رقيب، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997م، ص 29.

(2) م. ن، ص 39.

(3) م. ن، ص 24.

لمنطق التحولات «وفي كوكبة من نسل العابد المحارب ولدت
جوهرة، ما أن مسّت النور حتى تكسرت وتناسخت سبع جواهر في
تاج الأمير، كل جوهرة طرحت ألفاً من عيون الجواهر وحفّت بالقبيلة
فأطلقوا عليها وصف جواهر»⁽¹⁾.

وقد اعتمد النص بطريقة متواترة على توظيف تلك الأرقام
الأسطورية كالرقم (ألف) الذي يأخذ بعداً فردوسياً، ويرمز إلى خلود
السعادة⁽²⁾ والرقم (سبعة) الذي يرمز إلى الكمال، وكلا الرقمين
يتخذان جانب الغلبة والتمام في الأشياء، ولذا يتم استثمارهما نصياً
بتلك الطريقة ولا سيما إذا كرر العد وتواتر ذلك: (ألف ألف) (ألف
ألف ألف) ولا شك أن هذه الصيغ الألفية صيغ تأخذ شرعيتها
بانبثاقها المتواتر من صميم الثقافة الإسلامية.

أما الرقم (سبعة) فيتكرر بشكل متواتر وتزيد نسبة التكرار في
بعض المساحات النصية الممعة في الأسطورة متضافراً مع الرقم
(ألف) «أما الفيل فيسيح في الجفاف سبعة أيام ثم ينفق وتطلع من
جلده أصناف العنبر فيجيء القناصة فيسلخون سبع طبقات من العنبر
حتى لا يبقى من الفيل إلا هيكل من ملح يذوب بلعق البحر»⁽³⁾، لكن
هذا الرقم يأخذ طابعاً شمولياً في النص حين يُبنى النص على سبعة

(1) رجاء عالم، مسرى يا رقيب، ص 17.

(2) جان صدقة، مادة (ألف).

(3) رجاء عالم، مسرى يا رقيب، ص 23.

فصول تمنح التعالق مع القزويني منحى شكلياً آخر وذلك في عنونة الفصول التي جاءت على الترتيب التالي :

فصل ما كان من الصرح، فصل لما أرسلت العيون، فصل ما كان من العدة، ما كان من الأبيض والأسود، باب ما جاء من الوفود، باب الخروج، ق لب ق.

ويلحظ التدرج في استعمال كلمة (فصل) ثم تلاشي الكلمة في الفصل الرابع، في حين استمرت آلية استخدام الماضي المسبوق بـ (ما) في الفصول الخمسة الأولى، ومن ثم اختفاء تلك الآلية التي بني عليها السرد، كما أنها تقسم النص إلى مسارين كبيرين أحدهما يتصل بالاستعداد للخروج إلى عبقر، والثاني بالخروج إلى عبقر، وكما نلاحظ في تلك العناوين الفصلية الخمسة الأولى اعتمادها التام على قالب العنونة في الموروث الثقافي وذلك تمّ انطلاقاً من قيام بنيات الفصول الداخلية على حلقات سردية موروثة، في حين كان الفصل الأخير الذي يحكي مغامرة الأميرة في أرض عبقر مبنياً على تكثيف المتخيل المدعم بأربع لوحات من أصل عشر (حجر البازهر - عباءة الأميرة - أشجار العشر - خيال ملوك ق).

وتتضافر أسطورة المكان مع ذلك البعد العجائبي ليبدا تشكيل النص كبنية تعتمد على هذين الإطارين من خلال جعل (وادي عبقر) غاية تسعى إليها الأميرة جواهر بنت العابد النارية (وكانت الأميرة تتطلب حملة الرؤى لضمهم لكشف السبل لوادي عبقر)، إنه الموضوع الذي يرغب الفاعل في تحقيقه ولذا يتكرر المكان

الأسطوري منذ بداية النص ما يزيد على خمس وأربعين مرة، إلى جانب تخصيص الجزء الأكبر من نهاية النص لتلك الأحداث المتخيلة الدائرة عليه، ذلك المكان الذي قيل فيه في اللسان لابن منظور «كلما رأوا شيئاً فائقاً غريباً مما يصعب عمله ويدقّ، أو شيئاً عظيماً في نفسه نسبوه إليه فقالوا: عبقرى، وعبقر قرية في اليمن توشى فيها الثياب والبسط، فثيابها أجود الثياب فصارت مثلاً لكل منسوب إلى شيء رفيع، فكلما بالغوا في نعت شيء متناهٍ نسبوه إليه»، أو هي «أرض كان يسكنها الجن» «عبقر من أرض اليمن موضع بالجزيرة كان يصنع فيه الوشي»⁽¹⁾. فالمكان الذي اختير موضوعاً للسرد يشتق أسطوريته من الجهل به، وعدم التغلغل في ذاته من جانب، ودقة ما ينتج عنه من جانب آخر، فحين تتعدد الآراء في تحديد موقعه وطرق الوصول إليه، تجمع في الآن نفسه على دقة منتجه وإحكام صنعه، ولا غرو فقد ربط الإبداع بالعبقرية نتيجة الدقة والإحكام في الصنع.

ومن هنا بدأ النص يمعن في التقاط هاتين الإشارتين النصيتين من الموروث ليحولهما إلى موضوع سردي، ويبني عليهما تقنياته المتعددة، وقد أشرنا إلى ذلك انطلاقاً من آلية العنونة في فصول النص.

تبدأ رحلة الأميرة جواهر إلى وادي عبقر مواجهة الصعاب في التعرف على الموقع أولاً، ومن ثم الوصول إليه والتعرف على

(1) ياقوت الحموي: معجم البلدان.

أسراره، ولا يتم ذلك إلا بمساندين أسطوريين يأخذان صفة التضاد وهما (الأبيض والأسود) طائران متوازيان (توأم الطير المكي) «لا الأسود أيسر ولا الأبيض يَمَن لم يبدل الطيران مواقعهما في دهر، فكان الواحد منهما يطير للمطاف ويعود لموقعه»⁽¹⁾، كما أن توظيف الكائنات الأسطورية كالسمندل الطائر الذي وُصف بأنه يدخل النار ولا يحترق، وطائر الرخ الذي يعيش في جزائر بحر الصين - كما ذكر الجاحظ في كتابه (الحيوان) والدميري في كتابه (حياة الحيوان الكبرى) - سمة نصية تتجلى في كتابات «رجاء عالم» منذ مجموعتها القصصية (نهر الحيوان) ومروراً بـ (طريق الحرير) وأخيراً في نص (مسرى يا رقيب).

تحت عنوان (باب ما جاء في الوفود) يأتي وفد طير الرخ، والعنقاء والهدهد والجمال والأفعى والسباع والصحاري والليل والنهار والجهات الثمان والخطاط التركي والرجل الأشعث الأغبر، يأتي كل هؤلاء ليقوموا بدور المساعد في الوصول إلى الموضوع، وتكمن أهمية كل منهم على حدة في تلك الوصايا والنصائح التي يقدمها للفاعل.

إن محاولة أسطرة المكان في النص وتوظيف ذلك في رسم لوحة لـ (عبر) طريقة اختلف فيها النسج وطريقته وأدواته اعتماداً على نوع النصوص المستثمرة من نصوص متنوعة المشارب كالديني،

(1) رجاء عالم، مسرى يا رقيب، ص 11.

والأسطوري، ويتم ذلك باختيار تلك الملامح الموروثة التي تصبّ في إطار بلورة حكاية ملائمة لموضوع النص.

تحول النص إلى استثمار الحرف (ق) المتوضع في بعدين متوازيين ضمن كلمتي (رقيب) وكلمة (عبر) إذ يبدو البعد الأول كبعد شكلي في حين يعطي البعد الآخر دلالات منبثقة من الإشارة إلى ملوك (ق) وعروش (ق) قد أعطى ميزة ذلك الملمح التحويلي للموروث، ولذا جاء العنوان الفصلي المزدوج القاف «قاف مذكور في القرآن ذهب المفسرون إلى أنه الجبل المحيط بالأرض، قالوا: هو من زرجدة خضراء وإن خضرة السماء من خضرته، وزعم بعضهم أن وراء عوالم وخلائق لا يعلمها إلا الله»⁽¹⁾.

ويتكرر ذلك عند القزويني «إنه جبل محيط بالدنيا وهو من زرجدة خضراء منه خضرة السموات ووراء عالم وخلائق لا يعلمهم إلا الله تعالى»⁽²⁾، ليأتي ذلك التوظيف النصي متشابكاً ومتدافعا بتفعيل رؤية تراثية يحولها النص في الفصل الأخير منه إلى قالب طقوسي بصورة مكثفة. إن الكتابة بهذه الطريقة تؤكد على ذلك البعد التراثي الضارب بجذوره في أعماق الكتابة القديمة في شتى صورها السائد منها والمهمّش.

لقد تجاوز نص (مسرى يا رقيب) العتاقة إلى آفاق تحديثية عبر

(1) ياقوت الحموي، معجم البلدان، (قاف).

(2) القزويني، عجائب المخلوقات، ص 158.

موضعته في الأديين المحلي والعربي، ولناخذ جانبين تحديثيين بني عليهما النص كقاعدتين: إحداهما تتصل بالتشكيل البصري المنطلق من توظيف الرسم التشكيلي في النص، ومحاولة التمازج وتوظيف فراغات البياض وهي عناصر أفادت في تحديث بني النص وآلياته، فقد بلغت اللوحات الموازية عشر لوحات اتخذت طابع التوازي عبر محاولتها الانخراط داخل بعد تفسيري آني للنص، ولذا انطلقت مسميات هذه اللوحات العشر موازية للكتابة: الصرح، التوأم، ملك الوحش، خارطة الرمل، حجر البازهر، عباءة الأميرة، أشجار العشر، خيال ملوك ق، وعلى الغلاف الأخير لوحة الزقورة.

هذه اللوحات العشر تتبنى ملمحاً مميزاً في النص لتقوم باقتناصه ومن ثم إخراجه إلى المتلقي بعد كبح شحنات الخيال المتدفقة في النص، لكن تلك الرسوم حين تكبح اللغة تفتح إمكانية خلق رؤية تخيلية أخرى نابعة من لقاء العين والرسم بعد هجرها المؤقت للحرف، فيتقل متلقي (مسرى يا رقيب) بين أداتين تعبيريتين تسمح المسافة بينهما بإيجاد شحنات من التأويل النصي المرافق للنص، الذي اتخذ مساراً آخر في طرق استثمار تقنيات الكتابة الحديثة، فبعد أن كان الاستثمار مباشراً في السابق لدى الكاتبة كما في نصها (طريق الحرير)، نجدها تنهج مسلكاً آخر شديد التعقيد في تلك التقنية، وذلك بتشكيل وصياغة مسرى الأميرة جواهر بنت العابد النارية في الكلمة المكتوبة (رقيب) تلك الكلمة الموضوعية في سياق دعائي (يا رقيب) حيث تلهج بها كل الكائنات أثناء تسييحها لله تعالى، وكأن

ذلك إشارة يمكن أخذها في الاعتبار بأن الرحلة هي رحلة نصية في أصلها، تتوسل إلى الحرف كشكل كتابي، نرى ذلك جلياً من خلال تلك المحطات النصية الموزعة من بداية النص إلى نهايته «نهضت الأميرة وغاصت في مياه الكتاب وطلعت بعزائمه الفتاة»⁽¹⁾، «وفي محطة كانت تستريح بظلة ق من يا رقيب»⁽²⁾، وفي نهاية النص «بلغت الأميرة حطي كلمن، فكانت تتهجى أحرف الخيط»⁽³⁾، ولذا نجد التصريح بتلك الرحلة يأخذ بعداً أكبر بتحديد إطار الحكي، يتمظهر ذلك التصريح في أكثر من موضع في النص «إن مولاتي تمضي في المسالك والممالك للاسترواح في نقطة ب من يا رقيب»⁽⁴⁾، «وكانت الحكاية تدور بمعمار من روح معمارق القائم على الدوران حول النقطة، فدارت فيها الأحرف والحجارة والمياه والريح والنيران وكل ما ليس له روح يدور في فلكها»⁽⁵⁾.

وهناك مظاهر أخرى استثمرت فيها الكتابة الحديثة كمظهر توظيف الفراغ في النص، إذ وظف هذا الشكل الكتابي بالطريقة المناسبة في باب ما جاء في الوفود حين تمّ الفصل بين الداخلين إلى قصر الأميرة بفراغ يعادل سطرين، وذلك مناسب تماماً لتلك

(1) رجاء عالم، مسرى يا رقيب، 32.

(2) م. ن، ص 68.

(3) م. ن، ص 89.

(4) م. ن، ص 102.

(5) م. ن، ص 104.

المسافات الزمنية الفاصلة بين وفد وآخر. ومنها أيضاً مظهر تغيير حجم الكتابة أثناء الطباعة كما ورد في بعض النصوص القرآنية.

أما الملمح الآخر الذي يُعدّ أكثر حداثة فهو ملمح التجاوز للجنس الأدبي، فمن اللافت أن نجد نصوص «رجاء عالم» الأخيرة قد كسرت قيود الأجناسية الأدبية وشقت طريقاً جديداً لها في الأدب المحلي انطلاقاً من (نهر الحيوان) ومروراً بـ (طريق الحرير) وانتهاء بـ (مسرى يا رقيب) وكأنها تؤسس بذلك لنوع آخر من الكتابة المستقلة التي لا تندرج تحت جنس معيّن، ولذا فإنه يمكن عدّ هذه الكتابة كتابة متحررة من أسر القيود المفروضة على كافة مستويات الكتابة ابتداء من المفردة وانتهاء بقوانين الأجناسية الأدبية ولا سيما أنها كتابة أنثوية تؤسس لحكاية الأنثى الأميرة جواهر التي كان أغلب المساعدين الإنسيين لها من النساء كالماشطة عنبرة وخبّاطة القصر، فيما يبدو دور الأمير - على سبيل المثال - آخذاً في التضاؤل.

ولذلك كله كان من الأجدي لقارئ (مسرى يا رقيب) أن يتناوله بوصفه (نصاً) ولا يقيد به بجنس أدبي كالرواية التي تمنح قارئها فرصة التلقي المباشر، أما النص فهو بلا شك لا يمنحنا فرصة التعرف المباشر عليه كالعامل الأدبي الذي تقوم عليه طريقتنا في القراءة «النص أشبه بالاحتفال اللغوي الذي تكون اللغة أثناءه في إجازة من أعبائها العادية اليومية، ويؤدي عمل الكاتب اللغوي إلى إنتاج مشهد لغوي ويطلب من خلال اللغة، والنص يأتي في الواقع من مصاحبة

الدوال ومن ترك المدلولات لتدبر أمرها؛ إنه شعر النثر⁽¹⁾.

إن النص انطلاقاً من ذلك يبدو متعباً لنا، وربما نسارع في إشارات عاجلة إلى وصفه بأنه ممل، ربما كانت هذه ميزة القارئ المجاني، وهو القارئ الذي لا يكلف نفسه عناء البحث والتتبع لتتواتر النص ومرجعياته، ومن ثم تصبح القراءة عجزاً عن مجاراة النص، بينما تصبح المقاربة له أمراً مستحيلاً.

إن المسار السردي الذي ارتكز عليه هذا النص يعتمد مرجعية تراثية قد أحكم تكثيفها، ومن ثم تم تحويلها في إطار ذلك المسار بإتقان ودربة لا يتوفران إلا لمن كان له ذلك الالتصاق الشديد بالتراث والتماهي معه، ومن ثم القدرة على بلورة ذلك في قالب يُمعن في الأخذ بأسباب التحديث، وكل ذلك يجعل مهمة القارئ الحقيقية لا تنتهي بانتهاء القراءة بل تبدأ مع انتهائها.

(سيدي وحدانه) الحكاية المشطورة

حين تلج بك القراءة إلى عوالم النص الروائي (سيدي وحدانه) الصادر حديثاً للكاتبة (رجاء عالم) بعد (طريق الحرير) و(مسرى يا رقيب) ستشهد عوالم روائية سبق للكاتبة أن تناولتها في رواية (طريق الحرير) عبر ذلك التمرکز حول المكان إذ تكون مكة وشعابها

(1) جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1996م، ص 97.

وأجواؤها منذ عقود خلت عوالم سردية تنجح الكاتبة في إعادة إنتاجها مرة أخرى ولكن في سياقات مختلفة.

يبدو العمل الجديد ظاهرياً إعادة وتتمه لما سبق تناوله في (طريق الحرير)، ولا يعني هذا تكرار إنتاج سبق رصده في العمل الروائي السابق وعلى الوجه الذي قال عنه أحد النقاد (والتر بنيامين): (إن كل عمل فني أصيل تحوطه هالة من الجاذبية والجمال، تضيع عند تكرار إنتاجه آلياً لتصويره فوتوغرافياً)، ف (سيدي وحدانه) عمل له خصائصه التي تميزه عن سابقيه، وإن أظهر توافقاً مع العمل السابق في بعض الملامح السردية.

ولعل من المهم الإشارة هنا إلى بعض تلك التداخلات بين العاملين كتناول لوحة العادات في مكة المكرمة، ولاسيما عادات الخطوبة والزواج، وهو ما يتضح عند الإشارة إلى زواج (جمو) ودعم ذلك بأكثر من نص شعبي يمثل عادات المكيين في احتفالات الزواج. والمجتمعات النسوية المغلقة الحافلة بمشاهد التأثير والتأثير، كمشهد (القيس)، والسباحة في بركة الورد، ومشاهد البحث عن كنوز الأرض، وهي مشاهد قلصت إلى حد كبير في العمل الجديد، إلى جانب مشاهد غسل الموتى ومسيرة الجنازة، والإشارة أكثر من مرة إلى شيوخ المهن في مكة كشيوخ العطارين، وشيوخ القماشين، وشيوخ الحمارين، ربما كان هذا التقديم لا يكفي لإيضاح ما تقوم عليه أعمال (رجاء عالم) السردية من ارتكانات عامة إلى

تفعيل الموروث السردى الذى تتقاطع أصواته مع صوت السارد، لتصبغ هذه الأعمال بتلك الصبغة المتميزة عن غيرها.

ومع ذلك كانت هناك إشارات تنبئ عن خط سردي واضح لا يتبنى الانخراط في القوالب السردية الموروثة في خطوطها العامة، ولكن يجترح مساراً جديداً في الكتابة الروائية التي تلامس ولا تحاكي وتتقاطع معه ولا تنصب فيه، ومن هنا كانت متعة قراءة أعمال روائية كهذه مستمدة من تواصل مع السردى العربى القديم في خطوط سردية حديثة إذ يبدو ذلك اغترافاً من العنقا والحادثة في آن.

إن قراءة أعمال (رجاء عالم) تستدعي أولاً أن تكشف عن المسار البسيط والسطحي للعمل، بعيداً عن تشابكات مسارات السرد الصغيرة، وذلك يتطلب تواصلًا ويقتضي وكداً حتى يمكن أن تخترق تلك المسارات السردية التي يمكن أن نصفها بالتشابك، حين تغلب على العمل هنا عدد من المسارات التي تقتضي التفكيك حتى تتسنى كل تلك المسارات أمام المتلقي ومن ثم تخضع للدراسة والتحليل.

ذلك العنوان (سيدي وحدانه) عنوان صارخ له طابع الغرابة حين يميل إلى استثمار الشعبي والمهمش ويستثمر توظيفه ليدع النخبوي والمركزي ويهمله، حيث تبدت ملامح هذا العنوان في هيئة شخصية مهمشة وهو الدرويش المكى، الدرويش المكى الشخصية الغائبة الحاضرة في السرد، هي غائبة في تعالقها بالشخصيات الأخرى، لكنها حاضرة مع (جمو)، يظهر سيدي وحدانه في النص، إذ تتخلق علاقته بها مع بدايات النص «بدت لوجهها لمعة غريبة: كان أمامها

وعلى حافة البركة سيدي وحدانه ينحني ليشرب حتى لحقته رشة سقوطها . من أين طلع الدرويش على حافة البركة، وكيف دخل تلك المنطقة المحظورة على الرجال في ذاك اليوم . «سيدي» . . . تلفظت باسمه فخرجت الأحرف مبتلة بماء الورد، وأصبحت جمو في عينيه مثل بحيرتي شمع، وكمن تقمصها روح طائشة ارتعدت، ركعت في الماء على ركبتيها مادة كفيها في حركة دعاء: (سيدي وحدانه)⁽¹⁾ .

من هنا بدأت العلاقة المتدرجة بينهما وكأن التلفظ بالاسم إحياء مباشر بتدرج يمارسه الدرويش المكي في علاقته بـ (جمو)، هذا التدرج الذي تقوم عليه أحداث الرواية .

إن فعل هذه الشخصية المهمشة الغائبة الحاضرة يبدأ في الظهور عبر تلك الجملة التي يكثر ترديدها (حي . . . حي)، كما يتخذ هذا التردد انحناءات مهمة أخرى في النص تتردد أكثر مع عروج النص إلى النهاية وخصوصاً حين تُضاف عبارة جديدة إلى العبارة السابقة لتكون تعبيراً فعلياً عن النص وعوالمه وأطروحاته المركزية (حي . . . حي . . . دنيا جديدة . . . دنيا قديمة) وتبدو تأثيرات العبارة وظلالها واضحة في النص .

كل ذلك ينبثق من موقع السارد الذي يبدو غير فاعل في النص وكأنه يروي شهادة . . . أو سيرة للفتاة/ المرأة (جمو)، وعبر (جمو)

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998م، ص 32.

حيث يتم تفعيل دور الشيخ الدرويش المكي بين شخوص الحكاية ومتلقيها، ولا سيما متلقيها الأول.

وتبرز تبعاً لذلك عدة أسئلة لعل أهمها السؤال التالي: من المتلقي الأول لحكاية (جمو)؟ وما سبب اختياره؟ الإجابة تقتضي القول: إن موقع السارد هنا يسهم في عقد القران وإقامة علاقة النص السردي (سيدي وحدانه) بالحكاية الشعبية في ألف ليلة وليلة، حكاية حسن البصري حيث تبدأ الخطوط الأولى في تلك العلاقة بتموضع حسن البصري، إحدى الشخصيات الفاعلة في حكايات ألف ليلة وليلة، بوصفه المتلقي الأول لحكاية جمو، فتتبدى في النص حينئذ إلى جانب حكاية (الخالة جمو) علاقة نقدية بارزة الملامح نسجتها الكاتبة مع حكاية حسن الصائغ البصري.

تتداخل الحكايتان وكأن كل حكاية تسمح للأخرى بالاستهلال، فلا تبدأ حكاية جمو إلا بتفعيل حكاية حسن الصائغ البصري، وهذه العلاقة تحمل من ملامح التشابه والتوافق ما يغري بانبنائها على الحكاية السابقة وما يشي بالولوج إلى تلك الملامح قبل أن نلج إلى عوالم الاختلاف التي أوجدها النص الجديد المرتكن إلى حكاية كتلك، ومن هنا فإن إغراء تناول النص عبر ملمح التداخل النصي يبدو أمراً ملحاً إذا تم ذلك بصورة أوسع وأكثر تفعيلاً - كما ندعي - من قوانين السرد ذاته.

لنعد إلى تلك المسارات المتشابكة في النص، لنحاول أن نعرضها حتى يمكن لمن لم يقرأ العمل الروائي أن يلج إلى بابه معنا:

- المسار السردى الأساسى وهو المسار الذى يمثل حكاية (جمو) الشخصية المحورية فى العمل ويبدأ بعرض جوانب من حياة (جمو) منذ سن مبكرة حتى الموت، ويرتبط هذا المسار بدورين مهمين لشخصيتين تبدوان فاعلتين فى السرد:

● الأولى شخصية (مياجان) الفتى المحب لـ (جمو) والمحبوب منها، ويظهر لـ (مياجان) النسق الحكائى المستقل فى العمل، فهو الذى كان «يجيء ملهوفاً ليحمل البقج التى أنجزتها البنات الثلاث»⁽¹⁾، وتنتهى حكاية الفتى مياجان بذلك الموت الغريب الذى يحمل ملمح التطهير حيث شاع أنه «غرق فى زمزم ليلة النصف من شعبان»⁽²⁾، وكأن غرقه كان ردّاً وحسرة على عقد قران (جمو) و(مأمون النيايى).

● الشخصية الأخرى التى تعكس ظلالها على النص وتفعم أجواءه هي شخصية العجوز الأعمى (سيدي وحدانه).

و(جمو) هذه المرأة هي ابنة الشيخ محمد البيكوالى الوسطى، وتبدو هذه التسمية اختصاراً لكلمة (دمبوشي) كما يشير النص، وتتجلى علاقتها بالسارد هنا بوصفها الأنثى التى تتبع خطواتها فى كل آن، إلى جانب كونها تربطها بها علاقة قرابة مباشرة فهى (شقيقة أمها هنا البيكوالية) مع كونها مرافقة دائمة لها مع خرزة اليسر.

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، ص 54.

(2) م، ن، ص 97.

وهذا المسار يضمّ الحكاية الأهم وهو ما يتصل بعلاقة (جمو) بـ(سيدي وحدانه) وهي العلاقة التي ألفت بظلالها على النص الروائي بكافة جوانبه، وقد بدأت هذه العلاقة منذ فترة مبكرة في حياتها ليصبح الظل الملازم لها حتى الموت.

- المسار السردى الثانى يتمثل فى علاقة السرد بحكاية من ألف ليلة وليلة وهى حكاية حسن البصرى وحوار السرد معه، وهى الحكاية النبع التى تأثر بها النص الروائى فى جوانب عدة منه، ويتبلور هذا المسار أحياناً فى صيغة شكلية مكتوبة بطريقة مخالفة لما سارت عليه كتابة النص، ومن هنا يأخذ هذا المسار طابع التجلي والبروز المخالف للمعتاد فى الكتابة، وهذا البروز ينطلق من كونه الخطاب المباشر للكاتبة/ السارد الذى يوظف لأداء دورين أولهما الفضح المباشر لعلاقة المسارين وإبراز تحديداتهما إذ تبدو أقرب إلى الكتابة النقدية، أما الثانى فهو كونه ينتهك قوانين السرد المعتادة.

إن الحوار الذى تجريه الكاتبة انطلاقاً من بناء التساؤلات المختلفة ومساءلة حسن البصرى بطل الحكاية بوصفه المتلقى الأول للحكاية حيث يضع المتلقى فى موازاة تلك الشخصية، ويفرض حضور الحكاية التراثية عليه، قبل حضور النص السردى موضوع القراءة، ويسهم فى إيجاد قناة تهتم بفتح أبواب من التأويل لانحناءات السرد فى الحكايتين.

إن تلك التقاطعات المتعددة لمسارات السرد تغري فى المقام الأول بمحاولة أولية لتفكيك وحدات النصين ومساراتهما السردية،

ومن ثم انبناء محاولة فتح وتوسيع دائرة العلاقة بين عناصر تلك الوحدات المفككة.

- المسار السردى الثالث ويتمثل في حكايات فرعية مختلفة يتم سردها من وجهين:

منها ما يتم سرده عن طريق (جمو) نفسها الشخصية المحورية في العمل الروائي وهو السرد المباشر عن شخصيات أخرى ليتداخل فيها - أحياناً - صوت السارد وصوت جمو . . . انظر على سبيل المثال لا الحصر:

حكاية المرأة من مستورة، وبنات الرجل الجنوبي، حين يتخذ السرد تنقلاته التي تتراوح بين السرعة والبطء من السارد إلى جمو أو العكس.

ومن هنا ما يتم سرده عن (جمو) بواسطة إحدى الشخصيات القريبة منها.

لقد أوجدت الكاتبة هنا نصاً يستند إلى دعامين مهمتين أو لنقل إنهما ذاكرتان لهما فعلهما السردى وأثرهما الواضح والجلي في النص:

الذاكرة الأولى هي ذاكرة الواقع نفسه التي عاشها السارد وانطلق منها إلى تخيل بعض الجزئيات السردية، أما الذاكرة الثانية فهي ذاكرة الثقافة الشعبية التي أسست لها مقاطع من الحكى الشفاهي الموروث.

قبل أن نخوض في البحث عن تداخل النصين لنا أن ننطلق إلى

العلاقات القائمة بين الشخص في ذلك العمل الروائي، فهذه الصناعة النصية المحكمة أفرزت وجهين من التعالق القائم بين شخص النص وسارده، وتتمثل تلك العلاقة، في تكوينها الأولي، في محاولة جريئة تتمثل في الرغبة في الخروج عن الإيقاع المعتاد والمباشر للسرد العربي وما ينطوي في عوالمه إذ تبدى هذه بوصفها علاقة ذات وجه واحد بين شخص الحكاية في النص.

أما الوجه الآخر للعلاقة فيقوم على الإبهام والاستكانة للفعل المقابل، بل تصل حد تمثل ذلك الفعل والانخراط فيه، ويأتي ذلك جلياً في علاقة (جمو) بـ (سيدي وحدانه) ومن ثم علاقة (جمو) بمن حولها، ميزة الإبهام تنتقل بصورة متواترة من (جمو) إلى من حولها من شخص العمل الروائي.

هذان الوجهان لتلك العلاقة ينزعان في ملامحهما الأولية إلى تفويض السرد الأبوي من جهة وتثبيت تلك الدعائم من الجهة الأخرى، وهي العلاقة التي تنهل منها الكتابة الحديثة لدى الكاتبة. كانت (جمو) الوريثة المباشرة لتلك الكتب السوداء تنخرط في دائرة الاتباع بينما تبحث ابنة شقيقتها كونها ساردة الحكاية حتى بعد أن اطلعت على سحارتها وما فيها من جزئيات حياتها إلى ربط ذلك بالابتداع الذي يرتهن إلى التعدد الثقافي الذي كانت (جمو) بعيدة عنه.

عاشت جمو الفتاة والمرأة والعجوز كما أرادت لنفسها أو لنقل كما أريد لها - لا فرق - إلا أن ذلك العيش كان في ظل دائرة واحدة

لم تخترقها ولم ترغب بتجاوزها حتى كانت وفاتها، تلك الدائرة هي دائرة الدرويش المكي أو دائرة سيدي وحدانه، بينما كانت الشاهدة الأولى (السارد) وشاهدة العيان الثانية (خرزة اليسر) قريبتين من جمو إلا أنهما بعيدتان عنها.

كان سرد الحدث يتوالى بصوت تلك (الخرزة) أيضاً في نهاية النص «حكّت قرينتي خرزة اليسر قالت: ...»⁽¹⁾.

إذاً حين تحكي خرزة اليسر فإنها لا بد أن تسارع بدورها إلى أن تستعيد مثلث الحكّي الفعلي (جمو) و(مياجان) و(سيدي وحدانه) وهو المثلث الذي انبنى النص الروائي عليه في الأصل؛ لكن ذلك المثلث يفقد ضلعين من أضلاعه الثلاثة مع التحولات الأولى في السرد؛ إذ فقد مياجان وسيدي وحدانه وبقي المثلث بضلع واحد وهو (جمو).

إن العمل الروائي (سيدي وحدانه) نص يوشك أن ينشطر إلى نصين؛ هذان النصان يمكن الارتهان فيهما إلى ما تثيره كتابات (رجاء عالم) في تفعيل دور المتلقي حيث الإغراء بالارتكان إلى الموروث لا يلبث أن يتلاشى مع الغوص في أعماق النص، لكن ذلك لا ينفي القول بإمكانية مزج مباشرة لنصين: أحدهما يفوح بعبق العتاقة والموروث السردي العربي ولا سيما حكايات (ألف ليلة وليلة)، أما النص الآخر فيخضع لدور الحادثة الفاعل والمؤثر في تقنيات السرد،

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، ص 136.

وأشكال النص، وهو الأمر الذي سبقت الإشارة إليه في أكثر من موقع.

من هنا كانت أهمية النظر إلى النص بوصفه حقلاً لتجربة نصية حديثة، بدأت الكاتبة في استلهاها ومن ثم ممارستها عبر مجموعتها القصصية (نهر الحيوان)، وقد وجدت هذه التجربة بيئة ثرية في عملين روائيين تالين وهما (طريق الحرير) 1995م و(مسرى يا رقيب) 1997م، لكنها في هذا العمل قد أعلنت - بوضوح - عن وعيها الشديد والمؤسس بذلك التماس الواضح والمتسع مع الموروث السردى القديم.

إذاً يتبلور ذلك التماس مع الموروث والوعى الذي اتخذ صورة متنامية من عمل إلى آخر من أعمالها السردية السابقة عبر صورته السطحية البريئة في تخصيص مسار سردي متميز في النص للمتلقى الأول الذي أشرنا إليه حيث يحوي رسالة ضمنية إلى (حسن الصائغ البصري) الشخصية المحورية في عدد كبير من حكايات ليالي (ألف ليلة وليلة)، إذ يمكننا القول: إن حكاية حسن البصري قد اتخذت حيزاً لا يستهان به من مجموع حكايات الليالي قد يصل هذا الحيز إلى نسبة تزيد على عشر مجموع الحكايات في الليالي، ويوازي أيضاً الحكايات الشهيرة في الليالي كحكاية السندباد.

تستمد خلفية السرد وعوالمه المتنوعة في (سيدي وحدانه) جذورها من الفضاءات البكر لحكاية البصري كنواة أولى، وحكايات

الليالي كإطار عام، لكنها لا تستبعد أجواء حكاية جموع كفضاءات جديدة.

لقد سعت الكاتبة إلى أن توجد متلقياً جديداً في السرد هو (حسن الصائغ البصري) وتبدأ تقاطعات السرد معه ليبدو هذا المسار وكأنه (الحكاية الإطار للسرد) ومن ثم يمكن أن نبني على ذلك مقولة أخرى وهي قيام تقاطع آخر بين الكاتبة/ السارد مع شهرزاد حسن البصري الذي يبدو كـ (شهریار) آخر.

يسعى السرد إلى بناء مفارقاته على قيام تقاطعاته الكثيرة بين حسن البصري وسيدي وحدانه من جهة، وبين حسن البصري وجموع من جهة أخرى ويكاد يصل ذلك التقاطع إلى تضاد يتحول إلى صراع مغرق في خطورته، وقد تمثل ذلك في مقطعين أحدهما يتم على هيئة حوار بينما المقطع الثاني يستظل بظلال الكتابة السوداء، وذلك نحو «ما جرى مني فهو مني وأنت منه، وما وردك يا حية فمن حي وهو داخل لنهري، طالع منه، (يؤول للحاء في وحدتي) (منسرب للحاء في وحدتك).

جاء مياجان فدور نقطته في عميق حائها، فلا يملكها سواه... .
طلع حسن الصائغ البصري فقال: لا تأخذها إلا برفد ورفد،
فإذا التقى الرافدان أسلمت لكما أعتتها وسلمت...»⁽¹⁾.
أما المقطع الثاني فهو - كما أشرنا - مفارقة شكلية تسفر عن

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، ص 6.

مفارقة على جانب كبير من الأهمية على مستوى المدلول «احذر يا بصري:

فأينما ظهر سيدي وحدانه جاءت خرزة اليسر تملي علي حيوانه، النص لم يعد بيني وبينك، وإنما بينك وبينها، لم تعد في سماحة الياء، وإنما في عقرب الهاء»⁽¹⁾.

الكاتبة في هذا العمل تتلبس لبوس شهرزاد وموقعها السردى، لكن شهرزاد التي كانت تحكي شفاهياً لتأجيل موتها ليلة وراء ليلة خوفاً من سطوة الملك شهريار، وتمعن في الحكى استجابة لهذا الهدف، حيث ينتج عن ذلك تعدد الحكايات، يقابلها هنا السارد الذي يقيم عوالمه المكتوبة وراء حكاية واحدة، وهي حكاية الأنثى (جمو) التي تتركز عليها بؤرة السرد المركزية، حيث يتم السرد هنا لا لتأجيل الموت ولكن لممارسة الموت كفعل وغاية على كل ما عدا (جمو) ومن معها من إناث كخرزة اليسر وغيرها.

لقد اختلفت مفاهيم القوة والضعف في الحكايتين، فإذا كان البصري في ألف ليلة وليلة قد استمد قوته وخلص زوجته من الأسر عبر طاقة الإخفاء والقضيب كما في الحكاية، فإن الطاقة هنا في النص الحديث تلعب دوراً آخر وهو كونها قيداً وأسراً للذكر (مياجان) الذي يأسره منظرها وهي على رؤوس الطائفين، لأنها من صنع (جمو)، حينها يكون مياجان أسيراً لتلك (الكوافي) والسبب يعود

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، ص 89.

إلى كون «جمو تتفنن في إخفاء اسم مياجان في تطريزات الكوافي التي تحبكها للحجاج والسادة. يلمج مياجان اسمه طائفاً على الرؤوس في صحن الكعبة يتماهى في الابتهالات والتسايح ويوقع في قلبه الرجف، حتى إذا طلعت الكوافي للحواري تبعثر مياجان وانخلع قلبه في كل روشن وتعريقة ساج. صار صبي الخزر يتحرك في مكة مسكوناً من كوافيها بثعبان رعاش يستشري بجسده»⁽¹⁾.

إنها مفارقة الأداة التي تمثل شخصية فاعلة في النصين القديم والحديث، وتحولها من أداة منقذة للإنسان - بلا تحديد - أي بوصفه ذكراً أو أنثى (من عوالم بلاد الواقع واق) كما تشير حكاية البصري في حكايات ألف ليلة وليلة، لتتحول الأداة نفسها إلى أداة آسرة ومقيدة للإنسان، ويغدو النقش رمز ذلك الأسر وعلامة دالة عليه.

إذاً تختلف غاية الحكي ومساعيه: الحكي هنا تعبير مباشر عن تغييب - أو لنقل - (موت) كل شيء عدا الأنثى وفي كل العوالم المتصلة بالأنثى في كافة المسارات السردية للعمل الروائي (سيدي وحدانه).

ويتدرج ذلك عبر عدة محاولات سردية لعل أبرزها:

- تغييب الذكر في الحكاية وإعلان موته في أكثر من مسار، وينطلق ذلك من مستوى إلى آخر في النص؛ من الإخبار عن حادثة معينة إلى تناول شخوص الرواية وتفعيل تلك المقولة الإخبارية . . .

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، ص 54.

غالباً ما نجحت المكيات في التعمير وإرسال الرجال مبكراً للمعلاة مقبرة المكيين، فالموت يا حسن البصري كان متواطئاً بعض الشيء مع الإناث فغالباً ما تفيق الأرملة من لوعة الفراق لتدرك تلك الحقيقة، حيث الموت لا يقتضي اللوعة أكثر مما يقتضيه خلع سلطان وتنصيب آخر...»⁽¹⁾.

ومن الإخبار إلى استثمار تلك المقولة روائياً عبر تغييب الذكر بوصفه فاعلاً سردياً مع بقاء شخصيتين فقط بعد موت البكوالي ومياجان والجنوبي، بينما تظل الأنثى حاملة الحياة، وكأن الموت هو الملازم للذكر والبعيد عن الأنثى، وما المقولة التي يرددها الدرويش المكي (حي... حي... دنيا قديمة... دنيا جديدة...) سوى تعبير غير مباشر عن واقع حال جمو التي لم تتغير أحوالها مع متغيرات الحياة.

● تغييب المتلقي بوصفه واستحضاره لا لإبرازه ولكن لإغفال دوره في تلقي النص، واعتباره محتاجاً دائماً إلى عون كعون أبي الريش الحسن البصري «إلا أنني وقبل الولوج بك في كتابة جمو، سأدفع إليك ما دفعه أبو الريش من ذرية بلقيس بن معن والحافظ لاسم الله الأعظم لتسليحك إذ هبطت جزر واق الواق السبع، لك خريطة من الآدم فيها بخور وآلات نار من زناد وغيره، فاحفظ الخريطة متى وقعت في شدة فبخر بقليل منها فاذكرني فإنني أحضر عندك وأخلصك...»⁽²⁾.

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، ص 47.

(2) م، ن، ص 12.

● ثم تبدأ المقارنة بانسياق الكاتبة خلف (حكاية حسن البصري) لتتجلى المقارنة في أجلى صورها وكأنها نص ذكوري قديم في مقابلة نص أنثوي حديث.

الكتابة السوداء نسق سردي تنبثق تسميته أولاً من الجانب الشكلي البحت حيث تزداد طباعة هذا النسق تكثيفاً أكثر، ومن جانب آخر فهي كتابة تتلمس موت النص الأب وقيام النص الجديد مقامه وذلك أقرب إلى نظرية (هارولد بلوم) الذي رأى في التناص رأياً مخالفاً لسابقه إذ اعتبر علاقة الناص بسابقه من الناصين علاقة تدميرية تؤسس على مقولات التحليل النفسي الأوديبية⁽¹⁾.

الكاتبة هنا تكتب هذا المسار الذي عبرنا عنه بالكتابة السوداء والذي ألقى ظلاله على بقية النص لا تعتمد على نص ألف ليلة وليلة ولكن لتميته بوصفه النص الذي يسعى إلى أن يكون أباً، أو بالأحرى تسعى الكاتبة إلى استحضاره لا لتعميده، بل لقتله، إن نص ألف ليلة وليلة لم يمت هنا دفعة واحدة، ولكنه نهل الموت على جرعات كانت كفيلة بقتله في نهاية النص.

لقد أصبح حسن البصري شهريار النص الحديث فاقداً لسطوته بوصفه موروثاً غابت عنه السلطة والسطوة إذ افتقد أداتين مهمتين كان يمارسهما، ألا وهما البعد العجائبي الذي كان العنصر الفاعل في

(1) Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

حكايته، وانصرافه وراء السعي الدائم من أجل هدف يسعى إليه، وحلّ محله حسن البصري الخاضع لمحاكمة لا تبدو عادلة فهو أشبه بمن يسأل ولا تنتظر إجابته، فالإجابة والحكم أمران معروفان مسبقاً.

حلّ (الدرويش الأعمى) سردياً محل حسن البصري وكونه (الدرويش الأعمى) فإن ذلك ينبئ عن مقدار التهميش الموازي لتهميش كلمة واحدة داخل نص مكتوب بالفصحى، إلى جانب دلالات الكلمة المعروفة بين أهالي الحجاز مكة المكرمة، ومع كونه أعمى فإن ذلك يشير إلى غياب من نوع آخر لتحول السطوة إلى (جمو).

من هنا يحق لنا أن نتساءل عن مدى التهميش اللاحق بشهريار الحكيم هنا، وهو الأمر الذي يعني خروجاً نصياً مباشراً وغير مباشر عن دائرة حكي ألف ليلة وليلة.

وإذا كانت الكاتبة قد انطلقت في ذلك النص من تلك المرتكزات السابقة فإنها قد اختارت طريقة متميزة لذلك التغييب أو الموت عبر تركيزها الأولي على دورها؛ ومن ثم دور جمو في آليات نصية استخدمتها كما يلي:

(1) تفعيل البعد العجائبي في حكاية (جمو).

(2) غلبة الطابع الإنشائي على تلك الكتابة السوداء التي تقاطعت مع حكاية حسن البصري ما يزيد على سبعين مرة تزايدت مع قرب

انتهاء العمل. فالحوار مع حسن البصري يتخذ أبعاداً مختلفة تتراوح بين التساؤل والتهكم وما إلى ذلك من أساليب لنا أن نستشهد ببعضها مع مراعاة التدرج في استخدامها. حيث يبدأ الخطاب السردى في استجلاب سؤال الحكاية المنبثق عن علاقة بين الحكايتين:

(3) «فهل أدركت يا بصري: لم اختارتك حكايتي؟ ولم اختارتك مراسلاتي؟»⁽¹⁾، «تختبرنا بالقول يا صائغ!»⁽²⁾، وقد يكون الخطاب مقروناً بنزعة آنية حاضرة، نحو... «تطالبني يا بصري بحبكة ثم تترك للفضول أن يجرفك بعيداً عنها!»⁽³⁾. «أينك يا حسن البصري... أما زلت تتلقاني ومكاتباتي؟»⁽⁴⁾.

مثل هذه التحولات من مسار إلى آخر أوجدت شبكة من الآليات النصية المتداخلة، التي كان من وظائفها الأساسية أن تكون إحدى مركّزات النص الفاعلة في تبرير الغايات التي منها وبها قامت بنيات السرد، وبما أن الكاتبة تمارس هذا بوعي تام فمن الممكن اعتبار هذا النص الممثل الشرعي الوحيد - إذا افترضنا ذلك - لنصوص الأنثى في ساحتنا المحلية، ومن البدهي أن نجد أنساق العمل أكثر الشواهد على ذلك الافتراض، غير أن ممارسة الأدوات النقدية فيه قد تشي

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، ص 9.

(2) م. ن، ص 9.

(3) م. ن، ص 24.

(4) م. ن، ص 209.

بنوع من الرد المبالغت على ما أفقده العمل ، ومن هنا قد تبدو إشكالية القراءة والتلقي لنصوص رجاء عالم ، التي ربما كان أبرزها هذا العمل (سيدي وحدانه).

موقد الطير - حلم تجسد في (كأن)

أصدرت الكاتبة «رجاء عالم» عملها الروائي الجديد (موقد الطير) وبذلك تكون قد أنجزت عملها الروائي الثامن بعد عدة أعمال روائية متوالية استطاعت عبرها أن تنتج مسارها الخاص بها في فضاءات الرواية العربية ، وهذه الأعمال الروائية انطلقت مع روايتها (4 صفر) وتوالت بعدها سلسلة من الأعمال مثل (طريق الحرير) و(سيدي وحدانه) و(مسرى يا رقيب) و(حبي) و(خاتم).

يتميز العمل الروائي الأخير الذي صدر عن المركز الثقافي العربي 2002 بانتسابه منذ مطلعته إلى لغة توشك أن تميل إلى الاختلاف عن عملها الروائي السابق (خاتم) وذلك لكونها تنزع إلى كتابة تفردت بها في نتاجها الروائي .

يحملنا العنوان الرئيس (موقد الطير) إلى موضوعين (ثيمتين) رئيسيتين بوصفهما أبرز الأدوات التي يمكن عبرها تجسيد هذه القراءة لنص موقد الطير ، الأولى منهما (النار والطير) حال كونهما متعالقين كما يرسم العنوان ذلك بجلاء ، أما الثانية منهما فكتاب منطق الطير وتجلياته المختلفة في النص الروائي التي يصعب الإشارة إلى كافة

جوانبها هنا، إذ يمكن استثمار هاتين (الشيئتين) في فك رموز النص الروائي وجلاء غموضه، وقد آثرت الجمع بين هاتين الأداتين لكونهما تميلان إلى خلق التكامل في القراءة.

تتكرر ثيمة النار والطير حال كونهما متعالقين كثيراً في كتب التراث العربي القديم ولا سيما تلك المؤلفات ذات الطابع السردى كآلف ليلة وليلة وبدائع الزهور؛ لذا سيكون المدخل الأنسب لهذه القراءة السريعة نابعاً من المقطع ذي البعد العجائبي الذي أورده ابن إياس في كتابه (بدائع الزهور) حين كتب:

«ومن العجائب أن في بلاد الهند مدينة تسمى دكين وبها جبل يُرى كله في نار من غير موقد، ويقال إن بذلك الجبل طائراً يسمى (السمندل) وهو على قدر الرخمة وإنه يعيش في ذلك الجبل الذي ترى فيه النار ويفرخ فيه ولا يحترق من تلك النار ويقال إن دهن هذا الطير إذا طلى به الإنسان بدنه ودخل النار لا تضره»⁽¹⁾.

ومع أن هذا المقطع يشيع غالباً في كتب التراث العربي الأخرى مثل كتاب الحيوان الذي كتبه الجاحظ وحياة الحيوان الكبرى للدميري؛ فقد كان اختيار نص ابن إياس ناتجاً لسببين اثنين هما: ما تميّز به ابن إياس في هذا الجانب العجائبي، ودقة هذا المقطع في تمثيل مكان النص الروائي وتبنيه لإمكان اختراق الإنسان لحدود

(1) ابن إياس الحنفي، بدائع الزهور ووقائع الدهور، بيروت: دار الكتب العربية، 1993م، ص 55.

الطاقات التي حظي بها، فدخل النار أمر لا يمكن للإنسان أن يقوم به إلا إذا طلى جسده بدهن السمندل، الطير هنا هو الكائن الذي يسهم في نقل الإنسان من عالمه الطبيعي الحقيقي إلى عالمه المصنوع (الحلم).

حين يلقي المقطع السابق بظلاله على تشكيل مكان ذي طابع أسطوري فهو لا يستوعب سوى عدد قليل من الشخصوخاص يكون حظ النساء والأطفال هو الأكبر، ولذا فلا عجب أن ينتسب الطفل (سهل) إلى أمه (عائشة) عبر أهم الحواس وأخطرها (البصر) وكأن ذلك إعادة إنتاج لما أورده ابن إياس نفسه:

ما أنت إلا كالعقاب فأمه معلومة وله أب مجهول
ويأتي هذا الاتصال الذي وظفه النص في صياغة متميزة «كانت عينا سهل متصلة بعيني أمه لا تكاد تفارقها سهل ينظر إلى الكون عبر عيني أمه من الكون، وذلك ما يفسره هذا المقطع من الرواية «لو نظرت لقات العين لي: سهل يطوف بموقد الطير الذي يملأ عيني»⁽¹⁾.

ولذا تستعيد الرواية صورة ذلك الجبل بوصفها الموئل حيث تصعد أنفاسهما غمامة تغطي موقد الطير بأعلى جبل الرخمة كما تشير إلى ذلك مقاطع عدة من موقد الطير.
ويصف السارد حركة انتقال الأم عائشة والوليد سهل إلى ذلك

(1) رجاء عالم، موقد الطير، ص 108.

الجبل الذي يقع أعلاه موقد الطير ومع كونها لم تعرف إن كانت في حلم أم يقظة فقد اندفع الظل بعائشة وصغيرها خارجين من النار الليلية.

بنت الرواية تخلقها التام عبر آلية الحلم بوصفها الأنسب لذلك التناول والمنفذ الوحيد لاجتياز ما هو مرئي إلى غير مرئي ف«الموت كالحياة لا يدخل إلا بترخيص... أنت تريدين الدخول وعليك تقديم إجازة الدخول»⁽¹⁾، ومع استمرار الحلم وسيلة لتحقيق مأرب السارد تنبثق أحداث الرواية وتفاصيلها في فضاءات تظللها غياهب الأسطورة واللغة الشعرية غير المكثفة.

ومن وجه آخر يمكن أن نلاحظ كيف تظل آلية الإفاقة من الحلم نقلة جديدة في فضاء الرواية ولذلك كانت عائشة تتساءل «أهو مرض هذا الذي أفيق منه أم منام»⁽²⁾، وهي مع ذلك مؤمنة أن على الأنثى أن تتوقف عن التصريح بكل ما ينبثق برأسها من كلام فبعض الكلام مخلوق ليكتّم.

تتمثل الثيمة الثانية في كتاب (منطق الطير) لفريد الدين العطار النيسابوري الشاعر الذي تميّز بكثرة أقواله وانتشار أفكاره وذلك بوصفه أبرز ثلاثة من أعلام التصوف الفارسي إلى جاني سنائي الغزنوي وجلال الدين الرومي، وحول (منطق الطير) تنتسب هذه

(1) رجاء عالم، موقد الطير، ص 26.

(2) م. ن، ص 122.

المقولة إلى نصوص سابقة أشارت إلى سليمان عليه السلام الذي علمه الله منطق الطير .

ولا بد من الإشارة إلى كتاب منظومة (منطق الطير) الذي يضم ما يقارب خمسة آلاف بيت في نسخها المختلفة، وهو كتاب متفرد في جانب نظم القصة الشعرية في مستويها الشكلي والمضموني، ويطلق على هذا الفن الشعري (المنثوي)، والمنثوي - كما يشير محقق كتاب منطق الطير بديع محمد جمعة - هو النص الروائي الذي يلتزم القافية بين شطري البيت الواحد دون التزامها في آخر الأبيات كلها، وهذا الضرب من الشعر فارسي لم تعرفه الأشعار العربية، وإن كان بعض الشعراء العرب الذين كانوا من أصل فارسي قد استخدموه في نظم الأشعار العربية المتأخرة التي عرفت باسم المزدوج منذ نهاية القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري) ووزنها الشعري:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وينجح كتاب (موقد الطير) في تمثيل هذين البعدين: الشكلي والمضموني في جانب إirاده لدور الطير كمرتهن لكافة الشخص، إلى جانب إحالة المكان إلى مواقع أسطورية للطير ليست المواقع ذاتها بل تختلف في شتى آفاقها ما يشي أن العمل الروائي قد أنتج منطقاً جديداً للطير في صور مختلفة، ويركز الكتاب على أن الإنسان ما هو إلا طائر يحقق له ذلك عبر عناصر منها الخفة، فالخفة - كما

يشير النص - مع كونها مخيفة فهي أداة يمكن أن يتحول بها الإنسان إلى طائر لكنها وحدة قاتلة .

ويضاف إلى ذلك ما يركّز عليه النص في جانب تخلق الروح كطائر مغادر في فترة النوم، لذا كان النوم تجربة لها أهميتها، فالروح طير يخرج حقيقياً عبر نوم أو يخرج مجازياً عبر تنهيدة! ويتجلى ذلك نصياً عبر حوار هامسين آدم وعائشة تغلب عليه روح التقصي والبحث ويتخذ جانب الحكمة حيناً والاندفاع حيناً آخر إذ لا يهمس قلب عائشة لها بأي عبارة من عبارات الحكمة .

ولن يغيب عن القارئ كيف تتحول الشخصيات في النص الروائي إلى حلم، ولتأخذ حورية - على سبيل المثال - فتوأم عائشة حورية تتحول إلى حلم يصعب معرفة أسرارهِ دون العود إلى عائشة، ويحلم الكل الحلم نفسه .

ولا ننسى نهاية الحلم وتعرضه للتأويل حظيت بمنحى جديد في النص الروائي إذ يتبدى هناك رأي بعدم ذكر الحلم، فمن الصعب الحكم بما يجري تحت أجفاننا ما إن نغمضها .

وتأتي (كأن) بوصفها الأداة الرابطة بين الحلم والحقيقة في النص الروائي وهو ما يتوازى مع ما أورده ابن منظور صاحب (لسان العرب) أن كأن تأتي بمعنى العلم والظن، ويجتمع العلم والظن في جسد الرواية بوصفهما ملمحين لما يمكن عرضه من أحداث الحلم الذي تبنت رواية تفاصيله «حين رفعت إليه البصر كانت قصيدته قد

انتظمت في جسد كلمة واحدة جليلة بالغة التنوير، ظهرت كلمة (كأن) وحل في وعي الواحدة وظلها أن . . . في تلك المغارة طوي بيت كأن في القصيدة التي قادتها منذ البداية بكلمة لكلمة . . . ظل شراحيل يرقب ويختلس دخول الآخرين للكلمات»⁽¹⁾.

(1) رجاء عالم، موقد الطير، ص 207.

الخاتمة

لقد تبيننا في هذه الدراسة منهجية تتوسل إلى التناصية كقراءة تأويلية للنصوص الروائية موضوع الدراسة، وقد اعتمدت هذه المنهجية مزيجاً من النظريات حول التناصية وعلم النص، لاسيما ما عدّه الفرنسي «جيرار جينيت» شعرية للنص الأدبي، وذلك في مطلع نظريته التي بلورها بقوله «وقد يمكنني اليوم أن أحدّد خمس علاقات أدبية تناصية transtextuality بما فيها من تجريد وتضمن ورمزية وشمولية»⁽¹⁾ وقد حاولت هذه الدراسة استثمار النص الغائب دون الإغراق في محاولة تحديده بل اهتمت برصد تلك العلاقات القائمة بين النص والنصوص الأخرى في إطار ثلاث علاقات كانت موضوعاً للبحث وهي العلاقات التي يمكن أن تحدّد شعرية للنص الأدبي عبر علاقاته المتعددة والمتنوعة مع النصوص الأخرى.

● وقد توصلت هذه الدراسة إلى نتائج على مستويين :

● نتائج على مستوى التفكير النظري .

● نتائج على مستوى النصوص الروائية .

نتائج على مستوى التفكير النظري

(1) لقد تعددت أبعاد التناسية في النصوص الروائية: (طريق الحرير، مسرى يارقيب، سيدي وحدانه، موقد الطير) التي خضعت للدراسة، وقد بدأت تلك الأبعاد من المفردة وتجاوزت إلى التركيب والبنى النصية الجزئية وأخيراً القوانين العامة التي شكّلت النصوص، وبتفعيل ذلك أو بعضه على الأقل انطلقت خطوات الدراسة، التي حاولت أن تتوضع في ذلك من أجل الوصول إلى شعرية النص من خلال رصد تلك العلاقات النصية وطرق توظيفها في النصوص.

(2) حاولت الدراسة أن تستثمر النص الموازي والنص الواصف وذلك ضمن علاقات (النصية الموازية) و(النصية الواصفة) لتحقيق الجانب الشمولي لدراسة النصوص الإبداعية، مع وجود ذلك التداخل الكبير بين النوعين السابقين إلى جانب النص المحول والمؤطر ضمن علاقة (التناس)، فكثيراً ما يحمل النص الموازي جانباً من التعليق أو النقد، بينما وجد أن النص الذي يرد في علاقات تناسية يمكن أن يؤخذ أحياناً على أنه نص واصف، لكننا هنا قد حاولنا تغليب درجة التفاعل العلائقي بين النصوص المتعددة في النصوص الروائية موضوع الدراسة، واتخاذ الجانب الذي يطغى على طبيعة العلاقة ومدى استثمارها في النصوص.

نتائج على مستوى النص الروائي

(1) قامت النصوص الروائية التي بين أيدينا على بنية يمكن

وصفها بأنها بنية مخالفة لبنيات السرد الدارجة، ويهدف النص بهذه البنية إلى كسر تلك القوانين المتصلة بالسرد الروائي، وتحطيم تلك الأشكال الروائية السائدة، وقد تمّ ذلك نصياً عبر خلخلة البنيات المتصلة بالقصة والخطاب من جانب، ومزج الأجناس المختلفة من جانب آخر.

إن عدم الالتزام بتلك القوانين الروائية السائدة قد أوجد نصوصاً تشكّلت من الأجناس المختلفة، إلى جانب كونها سنّت قوانين نصية جديدة التزمتهما الكاتبة قبل هذا النص في مجموعتها القصصية السابقة (نهر الحيوان)، ونصّها التالي لطريق الحرير (مسرى يا رقيب) ثم (سيدي وحدانه) و(موقد الطير) إن تلك الظاهرة موازية تماماً لما أرادت قصيدة النثر العربية تحقيقه وإنجازه حيث وصلت في نهاية الأمر إلى إيجاد قوانين ونظم نصية جديدة لها.

أما ما حققته تلك النصوص من مزج بين الأجناس فالنصوص قد ولدت متجردة من مفهوم الجنس الأدبي، مع كونها قد ارتضت جنساً معيناً كتب على الغلاف في كل عمل هو جنس (الرواية)، ولا غرو فإن هذا الجنس المفتوح هو جنس ملائم لنص يحمل مسارات سردية متشابكة، فالرواية عند «ميخائيل باختين» هي (الجنس الأدبي الذي لم يكتمل بعد) وبهذا لم تفلت النصوص من التشكيل الأجناسي على أغلفتها، وإن تحررت منه داخل النص ف«المزج بين الأجناس يمثل في حد ذاته جنساً من الأجناس»⁽¹⁾.

(1) جيارار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ص 92.

(2) ترمي النصوص الروائية موضوع الدراسة إلى تحقيق رؤية فلسفية له من خلال التركيز على الجمع بين المتضادات واستبدال التمرکز، وإعادة بناء التراتب: الموت والحياة، الغياب والحضور، الأنثى والذكر، تلك الرؤية أقرب إلى الرؤية التفكيكية، إلا أن هذه النصوص قد جعلت مهاد تلك الرؤية ثقافة عربية إسلامية نابعة من النص القرآني، والنصوص النبوية، إلى جانب التراث العربي.

وكنوع من إعادة التشكيل فقد استلهمت النصوص التراث العربي المهمش في الثقافة إلى جانب توظيف تقنية الزمن السرمدى اللانهائى والذي يكون الموت بداية لانطلاقه بعد تعرض بنية الزمن للهدم والخلخلة، كما وظفت النصوص اللغة الشعرية المكثفة بالخيالات المجنحة المنطلقة لتتبنى لغة أقرب إلى ما يمكن وصفه بمجاورة اللغة الصوفية الممزوجة بالترميز، تلك اللغة التي تسمح بإنتاجية نصية متواترة، مع التركيز على لبوس من حداثة الكتابة يتجلى في النص، ولكل ما سبق ومع هذه القدرة الخلاقة على الدمج؛ فقد عدت هذه النصوص متسريلة بالغموض، ولذا وصفها بعض القراء بكونها طلسماً لا تفك شفراته.

المصادر والمراجع

تضم القائمة التالية المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة، وهي مصنفة كالتالي:

- أ) النصوص موضوع الدراسة.
- ب) المصادر العربية القديمة.
- ج) الكتب العربية الحديثة.
- د) الكتب الأجنبية المترجمة.
- هـ) الدوريات العربية.
- و) المراجع الأجنبية.

أ) النصوص موضوع الدراسة:

- عالم، رجاء محمد. طريق الحرير، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1995م.
- عالم، رجاء محمد. سيدي وحدانه، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1998م.
- عالم، رجاء محمد. مسرى يا رقيب، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1996م.
- عالم، رجاء، موقد الطير، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002م.

ب) المصادر العربية القديمة

- الآمدي، أبو القاسم. الموازنة بين الطائين، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العلمية، د.ت.

- ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: المكتبة العصرية، 1990 م.
- ابن خلدون، عبدالرحمن. المقدمة، بيروت: دار القلم، ط 5، 1984 م.
- ابن رشيق، الحسن. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقران، بيروت: دار المعرفة 1988 م.
- ابن رشيق، الحسن. قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: منيف موسى، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1991 م.
- ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن. عيار الشعر، تحقيق: عبدالعزيز المانع، الرياض: دار العلوم، 1985 م.
- ابن قتيبة، عبدالله. تأويل مشكل القرآن، تحقيق: أحمد صقر، بيروت: دار الكتب العلمية، 1988 م.
- ابن كثير، إسماعيل. تفسير القرآن العظيم، القاهرة: مكتبة دار التراث، د.ت.
- ابن منظور، جمال الدين. لسان العرب، بيروت: دار الفكر، 1990 م.
- التوحيدي، أبو حيان. الإمتاع والمؤانسة، تصحيح أحمد أمين، بيروت: المكتبة العصرية، د.ت.
- الجاحظ، أبو عثمان. الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، بيروت: دار الجيل، د.ت.
- الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط 3، 1992 م.
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي الحياوي، بيروت: المكتبة العصرية، د.ت.
- الخوارزمي، محمد. مفاتيح العلوم، تحقيق: إبراهيم الأبياري، بيروت: دار الكتاب العربي، ط 2، 1989 م.
- الحموي، ياقوت. معجم البلدان، بيروت: دار صادر، ط 2، 1995 م.
- الدميري، كمال الدين. حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: أحمد محمد بسج، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.
- الزبيدي، محب الدين. تاج العروس، بيروت: دار الفكر، 1994 م.

- الطبري، أبو جعفر. تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: دار سويدان للطباعة، ط 2، 1976 م.
- العسكري، أبو هلال. الصناعتين، تحقيق: علي محمد اليحياوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية، 1986.
- الفاكهي، أبو عبدالله. أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه، تحقيق: عبد الملك بن دهيش، بيروت: دار خضر، ط 2، 1994 م.
- القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1981 م.

(ج) المراجع العربية الحديثة

- إسماعيل، عبدالرحمن. المعارضات الشعرية، جدة: النادي الأدبي، 1994 م.
- الصابوني، محمد علي. صفوة التفاسير، بيروت: دار القرآن الكريم، ط 4، 1981 م.
- صدقة، جان. معجم الأعداد، بيروت: مكتبة لبنان، ط 1، 1994 م.
- صليب، جميل. المعجم الفلسفي، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982 م.
- عجينة، محمد. موسوعة أساطير العرب، بيروت: دار الفارابي، 1994 م.
- الغدامي، عبدالله. المرأة واللغة، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996 م.
- القمري، بشير. شعرية النص الروائي، الرباط: البيادر، 1991 م.
- الماكري محمد. الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1991 م.
- نعمة، حسين. ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1994 م.
- نور الدين، صدوق. العروي وحادثة الرواية، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994 م.
- يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1989 م.

- يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردى، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1992 م.

(د) المراجع المترجمة إلى العربية

- إبخناوم، بوريس. «كيف صيغ معطف جوجول»، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، 1982 م.
- باختين، ميخائيل. الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، بيروت: معهد الإنماء العربي، 1982 م.
- باختين، ميخائيل. شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل التكريتي، الدار البيضاء: دار توبقال، 1986 م.
- باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة: دار الفكر، 1987 م.
- بارت، رولان. درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعيد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال، 1991 م.
- بارت، رولان. الأسطورة اليوم، ضمن كتاب سحر الرمز، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، اللاذقية: دار الحوار، ط 1، 1994 م.
- بوتور، ميشيل. بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، باريس: منشورات عويدات، 1982 م.
- تودوروف، تزفيتان. مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، القاهرة: دار شرقيات، 1994 م.
- تودوروف، تزفيتان. ميخائيل باختين المبدأ الحوارى، ترجمة: فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996 م.
- شافر، جان ماري. من النص إلى الجنس، ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل وآخرون، جدة: النادي الأدبي، 1994 م.
- فراي، نورثروب. تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1991 م.

- فرويد، سيغموند. خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة: رضا رجب وعبد الرزاق الحليوي، تونس: دار المعرفة للنشر، د.ت.
- فرويد، سيغموند. تفسير الأحلام، ترجمة: عبد المنعم الحفني، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط 1، 1996م.
- كريستيفا، جوليا. علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال، 1991م.
- لوجون، فيليب. السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994م.
- ماي، جورج. السيرة الذاتية، ترجمة: عبدالله صولة ومحمد القاضي، قرطاج: بيت الحكمة، 1992م.

هـ) الدوريات العربية

- باختين، ميخائيل. «خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية»، ترجمة: محمد برادة، مجلة الكرمل، 20/19، 1986م، ص ص 44 - 81.
- بيولت، كوليت. «اعترافات شيطانية»، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 13/14، ربيع 1991م، ص ص 152 - 173.
- مفتاح، محمد. «دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل»، مجلة فصول، ج2، يناير/كانون الثاني 1992م، ص ص 83 - 88.

(و) المراجع الأجنبية

- Bloom, Harold. **The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Genette, Gérard. **Palimpsests. Literature in the Second Degree**. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press, 1982.
- Heinrichs, W. P. «**Allusion and Intertextuality**», Encyclopedia of Arabic Literature, London: Routledge, 1998, vol. 1, pp. 81-3.
- Kristeva, Julia. **Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art**, trans. Thomas Gara, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1980.
- Kristeva, Julia. «**Word, Dialogue and Novel**», *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, Oxford: Basil Blackwell, 1982.
- Lechte, John. *Julia Kristeva*, London: Routledge, 1990.
- Orr, Mary. **Intertextuality: Debates and Contexts**, Cambridge: Polity Press, 2003.
- Plett, Heinrich. «**Intertextualities**», *Intertextuality: Research in Text Theory*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1991.
- Riffaterre, Michael. «**Compulsory Reader Response**», *Intertextuality Theories and Practices*, by Michael Wortton, Judith Still, Manchester: Manchester University Press, 1990, pp. 56-78.
- Scolnicov, Hana. «**an Intertextual Approach to Teaching Shakespeare**», *Shakespeare Quarterly*, vol. 46, Iss. 2, Summer 1995.
- Todorov, T. **Encyclopedic Dictionary of the Science of Language**, Trans. Atherine Porter, Black well, Oxford, 1981.