جامعـة تونس للآداب والفنـون والعلـوم الانسانيـة

كليـة الآداب

فن السرد في الكتابة القصصية

عند طـه حسين

اطروحة المرحلة الثالثة

لنيل شهـادة التعمـق في البحث

اعداد : أحمد السماوى

اشراف : الاستاذ منجى الشملى

السنـة الجامعيـة : 1992 ـ 1993

الاهـــــداء

الـى **زوجـــتي وابنـــتي وابنـــتي**

تخفيـــفا من بعـــض العنـــاء

الـى **والدتـــي**

تسديدا لبعـــض الدّيـــن

الـــي روح **والـــدي**

طالمـا ردّد : "حيي اللّـه العالـم ! "

الى أستـاذى المشرف **منجـــي الشّملـــي**

وصديقـــيّ **محمّـــد نجيـب العمامـــي ومحمّـــد الخبـــو** خصوصـــا

والـــى كـلّ مـــن شجّعـــني وساعـــدنـــي علـــى انجـــاز

هـــذا العمـــل

عمـــومـا

مقدّمة

لقد ارتبط اسم طه حسين ـ في العصر الحديث ـ بالنّهضة الثّقافيّة العربيّة ، نتيجة غزارة انتاجه وتعدّد اهتماماته . لذلك أقبل الدّارسون على انتاجه بحثا وتحليلا في حياته أو بعد مماته، يتناولون انتاجه هذا بالنّقد والتمحيص ، كلّ من وجهة نظره ، وبالمنهج النّقدى الذى يَسْتَوْعِبُ وَيُلْقَى في نفسه هوًى . وغزارةُ انتاج طه حسين في شتّى مظاهر الأدب هي التي كانت سببا في تعدّد الزّوايا التي منها نُظِر الى أدبه ، اذ للنّصّ سلطته ، وهو الذى يُمْلِي على قارئه نوعَ المقاربة التي يتعامل بها معه . وما ألّف طه حسين من الدّراسات ومن تاريخ الأدب ومن النصوص النقديّة ومن التّاريخ ومن الرّواية والأقصوصة ، فصلا عمّا ترجم من آثار الغربيّين قدامى ومحدثين ، قد حفز همّة الباحثين الى التّعرّف على مصامين هذه الآثار ليتسنّى لهم في البدء تصنيفها تصنيفا يأخذ بعين الاعتبار محتوى النّصّ وشكله . ولعلّ فيما فعلته دار الكتاب اللبنانيّ عندما أصدرت ـ وبشكل منقوص (1) ـ أعمال حسين الكاملة ، ما يدلّ على اخضاع

---

(1) أهملت الدار المعنية نشر " **أديب** " . و " **المعذّبون في الأرض** " ضمن المجلّدين الثّالث عشر والرّابع عشر ، ذينك اللّذين خصصتهما للقصص والرّوايات في طبعتها الثّانية 1983 ، ونشرتهما في المجلّد الثّاني عشر المعنون بعلم الأدب في قسمه الأوّل مع " **من بعيد** " و " **من أدبنا المعاصر** " و " **حافظ وشوقي** " و " **أحاديث** " . كما أهملت نشر " **ما وراء النّهر** " بالمرّة . واعتبرت " **جنّة الحيوان** " قصّة أو رواية . أمّا حمدى السكوت ومارسدن جونز ، فقد أهملا ، في اطار تصنيفهما الأدب القصصيّ لدى حسين "**صوت باريس**" في حين أفرته دار الكتاب اللبنانيّ في "**القصص والرّوايات**" .

مبدئيّ لانتاج حسين للدّراسة والتّحليل ، اذ لا يتسنّى لدار نشر أن تقبل على طبع مؤلّفات حسين مبوّبة الا اذا سبقتها أعمال قام بها مختصّون في الأنواع الأدبيّة المتعدّدة . كما أنّ هذا المجهود الذى قامت به دار النّشر ما كان ليكون خالصا من آثار الجدال الذى دار حول هذا الأثر أو ذاك نتيجة تداخل الأجناس الأدبيّة في المدوّنة بكاملها فضلا عن تداخلها في نصّ واحد بعينه . وما اضطرّت سوزان طه حسين الى تصحيح النّوع الأدبيّ الذى ينتمي اليه " **أديب** " الاّ لأنّها رأت فعلا خلطا ناتجا عن طبيعة النّص ذاته أهو ترجمة ذاتيّة أم هو رواية ترجمة ذاتيّة أم هو رواية تخييليّة قد يكون لشخوصها وجود واقعيّ ملموس ، ولكنّ السّارد فيها طوّر ذلك الحقيقيّ بشكل غلّب به جانب التخييل على جانب الترجميّ أو التّرجذاتيّ ؟ تقول : " وقيل أيضا انّ " **أديب** " هي سيرة ذاتيّة ، وهذا غير صحيح اطلاقا . فقد أراد طه في هذا الكتاب أن يتحدّث عن مصرىّ لم يسبق له أن التقى به فيما أعتقد قبل أن يصبح كلّ منهما مبعوثا للجامعة المصريّة . ولقد عرفته شخصيّا في فترة خطوبتنا وزواجنا شابّا ودودا لامعا . " (1)

ومهما يكن من أمر التّصنيف ، فانّ قابليّته للتعديل تجعل أمره ميسورا ، ولكنّ الاشكال يتّصل أساسا بالانتاج ذاته عندما يُجْمَعُ في مجلّد أو أكثر من مجلّد ، فقد بسهو الدّارسون عن أثر بعينه امّا لأنّه كتب بلسان أجنبيّ (2) ، أو لأنّه أهمل ضمن الوثائق المتعدّدة لصاحبها شأن

---

(1) سوزان طه حسين : " **معك** " ترجمة بدر الدّين عرودكي ومراجعة محمود أمين العالم . القاهرة . دار المعارف . الطّبعة الثّانية 1982 ص 294 .

(2) طه حسين : " الاتجاهات الدينيّة في الأدب المصرىّ المعاصر " . ترجمة منجي الشملي وعمر مقداد الجمني : **الحياة الثّقافيّة** . تونس عدد 55 . 1990 ص ص 4 . 10 .

(**ما وراء النّهر**) التي طبعت على مرحلتين ، الأولى منقوصة سنة 1975، والثّانية، بعدها ، كمّل فيها محمّد حسن الزيات ما عثر عليه من "صفحات وحدها بين أوراق الأستاذ العميد استأنف فيها الاملاء من حيب انفطع." (1)

وما نقّح به كلّ من حمدى السكوت ومارسدن حونز البيبليوغرافيا التي أعدّاها عن انتاج حسين والدّراسات المتعلّقة به يدلّ فعلا لا على غزارة الانتاج "الحسيني" (2) فحسب ، وانّما يدلّ على ما للمتفرّق من الانتاج من صعوبات في جمع شمله والخروج به نصّا متكاملا هو المدوّنة الحسينيّة (3). ولذلك نحد السّعي الى تكوين تصوّر شامل عن الانتاج الحسينيّ ديدنَ الكثيرين ، شأنَ ما فعله السكوت وجونز ، عندما طبعا كتابهما مرّتين ونقّحاه في الثّانية ؛ فقد أحصيا له تسعة وخمسين مؤلّفا رتّباها ترتيبا أبجديّا ؛ وذلك قبيل نشر جابر عصفور كتابه "**المرايا المتجاورة**" ، الذى أحصى فيه لحسين اثنين وستّين مؤلّفا رتّبها ترتيبا تاريخيّا بغطع النّظر عن النّوع

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** . القاهرة . دار المعارف . الطّبعة الرّابعة 1986. مقدّمة الطّبعة الثّانية ص 17 .

(2) استعملنا نعت "الحسيني" انسجاما مع ما اصطلح عليه الأستاذ منجي الشّملي اذ قال : "وأنا اذ أسميه هكذا "نصّا حسينيّا" مشتقّا النّعت من الاسم فاهتداء بسنة عند الغربيّين طريقة يشتقّ بمقتضاها من الاسم نعت للنّص ،وذلك حين يكون الشّخص عظيما . ولقد كان عميد الفكر العربيّ طه حسين شخصا عظيما ." (محادثة بين محمّد حسن الزيات ومنجي الشملّي : **الحياة الثقافيّة** . تونس عدد 57. 1990 ص 53 .

(3) حمدى السكوت ومارسدن حونز : **أعلام الأدب المعاصر في مصر – 1 – طه حسين** بيروت. دار الكتاب اللّبنانيّ . الطّبعة الأولى 1975 . الطّبعة الثّانية 1982 .

تفوّقا في مستوى التصوّر السياسيّ أو التربوى مثلا أو في مستوى الابـــداع السردىّ • فعد كان حمدى السكوت ومارسدن حونز موضوعيّين عندما حلّلا جانبـا من هدا الابداع السردىّ ، فرأيا أنّ قيمته الفنّية نسبيّة ، مقارنة لها بانتـــاج غيره من أبناء حيله • يقولان : "يتبيّن لنا أنّ انتاحه فى هدا الميـــدان لا يرقى الى مستوى انتاج عدد كبير من كتّاب القصّة المصريّين ، ولكنّه مـــن ناحية أخرى يتفوّق على انتاج عدد كبير آخر •" (1) وقد توزّع النقاد بشأنه الى فريقين يدهب أحدهما الى أنّه ليس "فصاصا" باستثناء عمله الفـــنّي "**الأيّام**" • ويمثّل هذا الفريقَ كلٌّ من اسماعيل أدهم وابراهيم ناحـــــي وفؤاد دوارة • ويذهب هؤلاء الى أنّه ليس صاحب اتّحاه في الفنّ الســـردىّ المعاصر ، ولم يترك انتاحه السردىّ أثرا يذكر ، وأنّ مؤرخ هذا الفنّ العربيّ الحديث لا يتوقّف كثيرا عند ابداعه • ويعلن صلاح عبد الصّبور أنّ معظـــم "القصاصين" خرحوا من "معطف توفيق الحكيم لا من عباءة طه حسين ، وتأثّروا "**بعودة الرّوح**" ولم يتأثّروا "**بدعاء الكروان**" •

وثاني هذين الفريقين يشيد بدور طه حسين في الفنّ السردىّ ؛ وممّن اتّبـح هذا الموقف سامي الكيالي وابراهيم عبد القادر المازني اذ يقول : "انّ الدّكتور طه حسين قصصيّ بارع ، وأديب روائيّ من الطّبقة الرّفيعة ، وانّه خير لـــلأدب المصرىّ في رأيي ، أن ينضو عنه بردة العلم ويتناول قلم القصّاص ، وأحسبـــه يوافقني على أنّ كتابه "**الأيّام**" سيبقى على حين قد يبقى أو لا يبقـــــى "**حديث الاربعاء**" أو "**في الأدب الحاهليّ**" (2)

---

(1) مارسدن حونز وحمدى السكوت : **أعلام الأدب المعاصر في مصر – 1 – طه حســـين** م • م • ص 66 •

(2) الد • يوسف نوفل : **الفنّ القصصيّ بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ** • القاهـــرة الهيئة المصريّة العامّة للكتاب • 1988 ص 93 •

ومثل هذه الآراء تشفع للباحثين عدم ايلائهم المدوّنة الحسينيّة السرديّة الا القدر الضئيل من الاهتمام ، ليوجهوا عنايتهم بالخصوص الى مجالات الفكر الأخرى التي فيها أبدع . فقد نظروا في طه حسين السياسيّ (1) وطه حسين المؤرّخ (2) ، وطه حسين النّاقد (3) ؛ أمّا طه حسين الأديب فقد حظي باهتمام أقلّ ، ان بسبب طغيان الانتاج الفكريّ على الانتاج السّرديّ لديه أو بسبب محدوديّة قيمة هذا الانتاج كما سبق أن أشرنا .

ولذلك لم نعثر في البيبليوغرافيا التي أعدّها حمدي السكوت ومارسدن جونز على مؤلّف بكامله يخصّص لدرس القصص الحسيني (4) وانّما هي فصول في كتاب أو مقالات في مجلّة أو صحيفة . وقد اشتهرت فصول تناولت بالدّرس

---

(1) انظر :

* ألبرت حوراني : " **الفكر العربي في عصر النّهضة 1798 - 1939** " ترجمة عبد الكريم عزقزل . بيروت . دار النهار للنّشر . الطّبعة الثّالثة 1977 . ص ص 386 - 406 .

* محمّد جابر الانصاري : "**تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي** (1930 - 1970) " . الكويت . سلسلة عالم المعرفة 1980 ص ص 56 - 94 .

* رشيد الخرفوري : **التفكير السياسيّ عند طه حسين** : أطروحة نال بها صاحبها شهادة التعمّق في البحث من جامعة تونس 1990 - 1991 .

(2) عمر الحمني : **طه حسين مؤرّخا** : أطروحة نال بها صاحبها شهادة التعمّق في البحث من جامعة تونس للآداب والفنون والعلوم الانسانيّة . بيت الحكمة قرطاج 1993 .

(3) د . جابر عصفور : " **المرايا المتجاورة** " : دراسة في نقد طه حسين . القاهرة . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1983 . 510 صفحات .

(4) اللهم الا كتابا بالفرنسيّة هو ل Raymond Francis Taha Hussein Romancier. Cairo 1945 .

بعض الحكايا الحسينيّة، أصبحت بمثابة المرجع في دراسة سرد حسين، شأنَ الفصل الذى كتبه محمّد مندور عن " **دعاء الكروان** "[1]، والفصل الذى كتبه عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم في كتابهما الشّهير " **في الثّقافة المصريّة** "[2] والفصل الذى كتبه علي الرّاعي عن " **دعاء الكروان** "[3]؛ والفصل الذى كتبته انچيل بطرس سمعان[4] الى جانب عديد المؤلّفات الأخرى التي خصّصت للسّرد الحسيني حانبا من الاهتمام سواء في اطار دراسة الفصص المصرىّ أو العربيّ وتطوّره أو في اطار تحليل رواية أو مجموعة أقصوصيّة كتبها حسين[5]. وقد أعثرنا البحث على مؤلّف درس فيه صاحبه فنّ

---

(1) محمّد مندور : " **في الميزان الجديد** " . القاهرة 1944 : **دعاء الكروان** ومشاكلة الواقع ص ص 35 . 40 .

(2) عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم : **في الثّقافة المصريّة** . القاهرة 1955. "الأدب بين الصّياغة والمضمون" ص ص 24. 27. "من توفيو الحكيم الى نجيب محفوظ" ص ص 146 . 153 .

(3) على الرّاعي : " **دراسات في الرّواية المصريّة** " . القاهرة 1964 : " **دعاء الكروان** " بين الفنّ والشّعر والخطابة ص ص 104 . 156 .

(4) أنچيل بطرس سمعان : المكان والزّمان في بعض أعمال طه حسين الروائيّة، ضمن : **دراسات في الرّواية العربيّة** . القاهرة. الهيئة المصريّة العامة للكتاب 1987 ص ص 37 . 71 .

(5) انظر : * محمّد حامد شوكت : **الفنّ القصصيّ في الأدب المصرى الحديث** . القاهرة 1956 (طه حسين والقصّة) . ص ص 228 . 238 و(طه حسين والمقالات العصصيّة) ص ص 284 . 288 .

* محمّد شكرى عياد : **القصّة القصيرة في مصر** . القاهرة 1967. " **المعذّبون في الأرض** " ص ص 102 . 104 .

* محمّد حامد شوكت : **مقومات القصّة العربيّة الحديثة في مصر** . القاهره 1947 : الحياة العصريّة في القصّة الحديثة عند طه حسين ص ص 189 . 203 .

السّرد عند حسين رواياتٍ وأقاصيصَ ؛ وَعْنَوَنَهُ بـ " **طه حسين روائيّا** " (1) وقد حلّل فيه النّصوص السرديّة حسب طريقتين مختلفتين : اهتمّ في الأولى بما يدعوه " الاتّجاه والمضمون "، ودرس فيها النّصوص السرديّة كلّا على حدة ؛ واهتمّ في الثّانية بما يدعوه " الشّكل الفنّي "، ودرس فيها النّصوص مجتمعة . وقد غلب على عمله التلخيصُ والاهتمامُ بما هو خارج النّصّ من ظروف حافّة بانتاجه وردود فعل النقّاد عليه . وقد خصّص ، فصلا عن ذلك ، جانبا كبيرا من البحث للترجمة لحسين ولتبيّن آرائه النقديّة في فنّ السّرد . كلّ ذلك يجعل الاستفادة منه محدودة نسبيّا . ولكن افادته الرئيسة تكمن في كونه يقدّم نموذجا للمنهج الجامعي في دراسة الأدب ، وهو ذاك المنهج الذى يتلمّس الصّلات بين المبدع وأثره ومتقبّله دون أن يعير النّصّ في ذاته الاهتمام الأكبر . كما تكمن قيمة هدا العمل في كثرة الوثائق التي جمعها عن فنّ السّرد لدى حسين .

غير أنّ الرّغبة في معاشرة النّصّ الحسينيّ عن كثب جعلت بعض الباحثين يخصّصون بحوثا جامعيّة للسّرد الحسيني سواء للنّظر في لغته أو أسلوبه أو للنّظر في بُنَى الحكايا ودلالاتها . وهو ما لمسناه في جامعة تونس للآداب والفنون والعلوم الانسانيّة . لكنّ هدا التوجّه لا يعني النّظر في كلّ المدوّنة السرديّة الحسينيّة ، وانّما هو مخصّص لأثر بعينه دون آخر . وهدا في داته ايجابيّ لأنّ من مجموع الدّراسات التفصيليّة لأثر أو آخر تحصل فكرة شاملة عن السّرد الحسيني وخصائصه

---

(1) د . حالد الكركي : " **طه حسين روائيّا** " بيروت / عمان . دار الحيل / مكتبة الرّائد العلميّة . الطّبعة الأولى 1992 .

الأدبيّة [1]. فمثل هذه الدّراسات مفيدة للباحث. فهي تذلّل بعض الصّعوبات، اذ تقترح للآثار السرديّة دلالات وتتوخّى في تناولها بالدّرس مناهج قد تصلح للأخذ بها أو لنقدها وبيان الهنات فيها، كما أنّها قد تسمح بالمقارنة بين بعضها البعض نظرا الى أنّ مقاربة النّص السردى المحدّد قد تختلف بين باحث وآخر لا من حيث المنهج فحسب، وانما من حيث العمق والقدرة على التأويل والتّحليل. ولعلّ في سيادة النظرة المضمونيّة الى الأثر السردىّ واقصاء الخطاب أو استبعاده وقتيّا ما يؤكّد أهمّية هذه الدّراسات لبيان نقاط الالتقاء ونقاط الاختلاف معها في وقت أصبح الاقتناع فيه بالعلاقة العضويّة بين بنية النّص ودلالته أمرا يزداد تأكّدا.

ولقد رأينا ـ لهذه الأسباب مجتمعة ـ ايلاء المدوّنة السرديّة الحسينيّة عنايتنا بسبب من فقدان النظرة الشّاملة اليها على حدّ علمنا ـ في ماعدا كتاب الكركّى السّابق الذّكر ـ وبسبب من أنّ المنهج الذى به نُظِرَ فيها، أَوْلَى المضمون والأفكار الأهمّية الكبرى سواء كان ذلك فى اطار المنهج الحامعيّ

---

(1) انظر: * عبد اللّه صولة: **خصائص أسلوب طه حسين من خلال "دعاء الكروان"** 1979 . 1980.

* زهرة كحولي: **"على هامش السيرة لطه حسين: دراسة تحليليّة نقديّة"** 1984 . 1985.

* علحيّة ارحيم: **"المعذّبون في الأرض" لطه حسين: دراسة تحليليّة نقديّة** (1984 . 1985).

* نائلة الراضوى السليني: **"القصر المسحور" لطه حسين وتوفيق الحكيم في علاقته بمسرحيّة الحكيم "شهرزاد": دراسة تحليليّة نقديّة** (1984 . 1985).

* نحوى القسنطيني: **المضامين والأساليب الفنّية في "أحلام شهرزاد"** (1987 . 1988).

كلّ هذه الرّسائل مرقونة موجودة بمكتبة الرّسائل بكلية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة 9 أفريل 1938 . تونس).

في الدّراسة والتّحليل ، أو المنهج الواقعيّ الاشتراكيّ الذى يمثّل عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم نموذجا له ، فى دراسة الآثار الأدبيّة ، وبسبب من أنّ السرديّات ـ كعلم انسانيّ ـ قد شهدت اليوم نموّا يسمح بالتأكّد من نتائجها ـ وهي تقترح نفسها علما انسانيّا دا قوانين شاملة ـ اذا ما طبقناها على انتاج لم توضع في الأصل له . وقد أفادتنا هذه السرديّات بأنّ القصص (1) فنّ ولعب اذ يكفي أن تُكتشَف قوانينُه لِيَبْدُوَ التعاملُ معه سهلا يسيرا لا الى الحدّ الذى تصبح معه تلك القوانين محرّد وصفات ادا ما طبقناها حصل لدينا نصّ سردىّ فنّي . فللفنّ ـ رغم كشف هذه القوانين ـ بُعدٌ مُعارِقٌ ، اذ يفلح بعضهم ، عند ممارستهم اياه ، ويخفق بعضهم الآخر لأنّ انتاجهم لا يلقى لدى المتقبّلين صدى يذكر .

غير أنّ ايجابيّة هذه السرديّات توكيدُها أنّ الأدب خطاب مخصوص، يجب أن يقع التعامل معه بطريقة تختلف جذريّا عن الظاهرة الاجتماعيّة أو الموقف السّياسيّ أو المنظور الايديولوجيّ . فلغة الأدب داتيّة الغاية في حين أنّ غيره من الخطابات غايته تتجاوز الداتيّة الى تحقيق نوع من التواصل مخصوص .

وعلى هذا الأساس، بات جديّا التعامل مع النّص السردىّ تعاملا يتجاوز تلخيصه الى موضوعات محدّدة تناولها صاحبها بالعرض والتّحليل أو الى

---

(1) نستعمل لفظ (القَصَص) على أنّه اسم بمعنى الخبر وعلى أنّه مصدر من " قصّ " انظر : ابن منظور : **لسان العرب المحيط** . بيروت . دار الجيل ودار لسان العرب 1988 المجلّد الخامس ص 102 . القصّة : الخبر وهو القصص . وقصّ علىّ خبره يقصّه قصّا وقصصا : أورده . والقَصص : الخبر المقصوص ، بالفتح ، وضع موضع المصدر حتّى صار أغلب عليه ، والقِصص بكسر الفاف : جمع القصّة التي تكتب .

مواقف ايديولوجيّة تُسَجِّلُ تقدميتها أو رجعيتها بحسب منظور القارئ الايديولوجيّ أو الى أحكام انطباعيّة تستحسن عرضا أو تستقبح مشهدا ·

ومثل هدا الموقف الدى يصحّ بالنّسبة الى السرد عموما يصحّ بالنّسبة الى سرد حسين على وجه الخصوص · ولعلّ التوقّف عند كلّ أديب على حدة وتبيّن خصائص الأدبية لديه من شأنهما الخلاص الى تصوّر أشمل عن السّرد العربيّ عموما · ولعلّ ، فيما افترحه د · عبد الحميد ابراهيم من ضرورة وضع مؤلّف مستقلّ يُخَصَّصُ للفنّ القصصي عند طه حسين ما يتفق نسبيّا والنّظرة التي بها نريد أن نتوجّه الى النصّ السردّى الحسينيّ ، وان كانت نظرة تعبّر عن تصوّر للمنهج في التناول مختلف · فالفصول الثمانية التي يقترح لا تتّفق ضرورة مع ما نعزم على التركيز عليه لدى دراستنا هذه المدوّنة السرديّة ، وان كنّا متّفقين معه على ضرورة النّظر فيها مجتمعة (1) .

وهذا مظهر أوّل من مظاهر العقبات في طريق البحث · فهل تؤخذ عناصر المدوّنة بالتحليل منفصلة بعضها عن بعض أم هل ينظر فيها مجتمعة

---

(1) د · عبد الحميد ابراهيم : طه حسين والفنّ القصصيّ · مجلّة الثقافة (القاهرة) السّنة الثانية عدد 14 · نوفمبر 1974 ص ص 30 · 38 · الفصول الثمانية التي يقترح هي :

(أ) حساسية طه حسين للجانب القصصيّ في التراث العربيّ ·

(ب) مفهوم القصّة التاريخيّة ·

(ج) الملحمة ·

(د) الترجمة الذاتيّة ·

(هـ) القصص المترجمة ·

(و) أدب الرحلات ·

(ز) [illegible] القصّة ·

(ح) مفهوم القصّة الفنية الخالصة عند طه حسين ·

حسب موضوعات محدّدة ؟ ولكن ما عناصر هذه المدوّنة التي نصطلح عليها بالسّرديّة ، ولحسين كمّ من الآثار الأدبيّة كبير ؟ أليس يتطلّب دلك توقّفا عند العناصر التي تنطبق عليها معولة الفنّ السردىّ ؟ وهدا يعني النّظر في الآثار حسب مقياس مضبوط ، نقبل ، على أساسه ، بعنصر في المدوّنة السرديّة ونستبعد آخر. وهذا المقياس هو الفنّ السردىّ داته .

ولكنّ هذا الفنّ ينسحب على عديد الأجناس الأدبيّة كالحكاية التخييليّة والترجذاتيّة والتّاريخيّة التخييليّة ، بل وحتّى على التلاخيص لنصوص سرديّة أخرى ، فما السّبيل الى الفرز بين بعضها البعض ، خصوصا وقد اشتهرت نصوص بانتمائها الى جنس بعينه ك " **الأيّام** " و " **على هامش السيرة** " و " **صوت باريس** " فضلا عن " **أديب** " السّابقة الذّكر؟

وهذا ما يجعل العقبات مترابطة متراكبة . ولذلك اعتبرنا المدوّنة ، في داتها ، مشكلية ، وخصّصنا لها الباب الأوّل من هذا البحث .

وضبط المدوّنة من شأنه مساعدة الدّارس على التقدّم في بحثه مادامت المادّة التي عليها ستقوم دراسته متوفّرة واضحة المعالم ؛ ولا يبقى عليه آنذاك الّا تحديد الأولويّات في عمله . ولعلّ في توزيع النظر في النّص الأدبيّ الى جانبين احرائيين هما القصّة والخطاب ـ كما أوضح ذلك تودوروف في نصّه المشهور : "مفولات الحكاية الأدبيّة " ـ ما يقدّم الملامح العامّة للتّخطيط .

على أنّ فنّ السرد في الكتابة القصصيّة عند حسين يحيل بالأساس على الخطاب السردىّ ؛ وهو الذى يمثّل المطهر الغولّي في دراسة النّص الأدبيّ . وفيه يقع الاهتمام بنظام القصّة في علاقتها بالحكاية من حيث الزّمن والسّرعة

والتّواتر وبنى الحكايا ، وبأسلوب الكلام وبالمنظور أو التبئير وبالصّوت . وهذا ما سيتناول بالتحليل ضمن الباب الثّاني من العمل .

ومتى قمنا بتفكيك المدوّنة السرديّة حسب هدا البناء القولي ، أسلمنا ذلك ـ في باب أخير ـ الى تبيّن أدبيّة النّص السردىّ الحسيني أى الى تبيّن الجانب الدلالي فيه . وتتمظهر هذه الدلاليّة فى تلمس علاقة الفواتح في النصوص السرديّة بامتداداتها داخل النّص . ومتى تأكّد أنّ لها فعلا امتدادا اتضح أنّها تمثّل الرّحم الذى منه تتناسل الأفكار والبنى التفصيليّة .

وامتداد المدوّنة على ما يقارب نصف قرن (1) يفترض وحوبا تنوّعا في الخطابات مثلما يفترض تعدّدا في الآثار . وهدا الافتراض يتطلّب منّا توقّفا للتثبّت من مدى صحّته . وآخر تمظهرات هده الأدبيّة الخصائص البلاغيّة لسرد حسين ؛ اذ الأسلوب الذى تتميّز به كتابته يعطيه خصوصيّة قد لا تكون لغيره . ولهذه الكتابة صلة بنصوص أخرى تمثلتها وصاغتها صياغتها المستقلّة ، ممّا يجعلها متناصّة معها متجاوزة اياها في آن .

ولعلّ في احتماع هذين المظهرين القولّي والدلالي ما يسهم في اجلاء السرديّة الحسينيّة واعطائها سمتها المؤتلعة والمختلفة مع غيرها من السرديّات، وينضو عن نصوص حسين الأدبيّة الفنية ما به تنوسيت أو تنوولت تناولا يغلّب جانب المضمون على حانب الشّكل فيها .

على أنّ هذا الاهتمام بهذه المظاهر متطافرة لا ينفى البحث عن الدلالة وانّما أهمّية هذا المنهج في الدّرس تكمن بالأساس في الاقرار بأهمّية الشكل تنطلو

---

(1) ظهر الكتاب الأوّل ـ وهو " **الأيّام** " سنة 1929 وظهر الكتاب الأخير ـ وهو " **ما وراء النّهر** " ، بعد وفاة صاحبه سنة 1975 .

منه لتتبيّن المعنى. أمّا اتخاذ هذا المنهج البنيوى في التحليل بشكل آلـــيّ فقد يمثّل عقبة من عقبات البحث ان لم يقع التعامل معه بليونة تأخذ بعـــين الاعتبار الخصوصيّات الفنية والمنهجيّة.

الباب الأوّل

في التّعامل مع المدوّنة

سنتناول السّرد عند طه حسين لا على أيّ وجه اتّفق ، لأنّه تنـــــاول لا يزعم الشّمول والالمام بشتّى مظاهر السّرديّة في انتاج حسين ، وانّما هـــو سيخضع لسؤال محدّد وضع سلفا ، وهو تبيّن الفنّ السّرديّ في الكتابة القصصيّة لديه. والاجابة عن هذا السّؤال تقتضي تحديد العناصر التّي يشتمل عليهـا والتّمفصلات التّي تربط بينها .

ولعلّ الكتاب / المشروع الذّى اقترحه الدّ . عبد الحميد ابراهيم منـــذ سنوات (1) ، ووضع له تصميما أوّليّا يبدو اجابة عن سؤال مطروح ضمنيّا هـــو " ما القصص عند طه حسين ؟ " . وهو سؤال واسع ، ناهيك أنّ ما يتعلّـــق بالقصّة الفنية الخالصة فيه لا يعدو أن يكون فصلا ليس الّا ، في حـــين أن الفصول السّبعة الأولى تمهّد لهذا التّحليل بالذّات. واذا كانت نيّـــة الدّ . ابراهيم الالمام بكلّ المدوّنة الحسينية السّرديّة سواء تعلّق الأمر فيها بما هو تاريخيّ ك " **الوعد الحقّ** " أو بما هو ترحذاتي ك " **الأيّام** " أو بما هو تخييلي ك " **الحبّ الضّائع** " فانّ تحقيق هذه النيّة على مستوى الانجـــاز يتطلّب عملا ضخما لعلّه عملُ مجموعاتِ بحثٍ . لكنّ وضع فصل أوحد ، مهمـــا بلغ من الضّخامة ، للحديث عن القصّة الفنية ، يبدو باخسا حقّ السّرد لـــدى

---

(1) انظر المقالة التّي أشرنا اليها في المقدّمة (ص 15) : د . عبد الحميد ابراهـــيم : طه حسين والفنّ القصصي . مجلّة " **الثّقافة** " . القاهرة . السّنة الثانية عـــدد 14/نوفمبر 1974 ص ص 30 . 38

طه حسين ، فضلا عن طبيعته التّاريخانيّة [1] ما دام منضويا ضمن نصّ أكبر هو تحليل القصص عموما عند صاحبه. واذا كنّا نشارك الدّ. عبد الحميد ابراهيم هذه النّية في تخصيص مؤلّف يدرس السّرد الحسيني ، فانّنا ننبّه الى ما عساه يعترضنا من صعوبات جمّة عند الاقبال على انجاز هذه النيّة. فبين الكفاءة والانحاز فرق ما بين النّظريّة والتّطبيق. ولعلّ عدم تنفيذ هذه النيّة على حدّ علمنا بعدُ ، فيما عدا بحثَ الكَرَكي المشار اليه سابقا،

---

(1) نقترح صيغة المصدر الصّناعيّ المنتهي بـ (آنية) لترجمة المصطلحات المنتهية باللاحقة (isme) في الفرنسيّة ، رغم كون بعض المصطلحات قد استقرّت على وزن (فاعليّة). والغاية من ذلك ليست جريا مجانيّا وراء الجديد بقدر ما هي تمييز دقيق بين المصطلحات ، خصوصا اذا تَرْجَمَتِ المفردةُ العربيّةُ الواحدةُ مصطلحين مختلفين في الفرنسيّة. أمّا المصطلحات التّي لا يقع بشأنها لبس،فانّ ابقاءها على حالها ضروريّ. فالواقعيّة لا تلتبس بالواقع ، والرّوائيّة لا تلتبس بالرّواية ، لذلك يبقى المصطلح كما هو. أمّا التّاريخيّة فتختلف عن التّاريخانيّة باعتبار الأولى ترجمة لـ historicité والثّانية لـ historicisme ، وكذا الأمر بالنّسبة الى المعقوليّة والعقلانيّة. فالأولى ترجمة لـ Rationalité والثّانية لـ Rationalisme. ولئن اشتهرت الطّبيعيّة ترجمة لـ Naturalisme ،فانّنا نقترح "طبيعانيّة" للدّلالة على أنّها تيّار أدبيّ. وقد جاء في كتاب جيرار جينات G.Genette **التّطريس** Palimpsestes قوله : ... انّ اللاحقة (isme) ذات الأصل الاغريقي تصلح لتكوين مصادر صناعيّة حسب النّسبة الى مذهب أو تيار... وهي الى جانب كونها تعيينا للمحاكاة فانّها تشتمل على ايحاء استهجاني مفترض. فمعجم الأكاديميّة (1762) قد أقام تقابلا بين التّوليد Néologie واللّفظة الحديدة Néologisme. فالتّوليد فنّ في حين أنّ اللّفظة الجديدة تعسّف (انظر Gérard Genette : Palimpsestes : Paris. Seuil I982 . p : 82 et p : 84.

وقد مضت ثماني عشرة سنة على اعلانها ، دليل على صعوبة الانجـــاز نظرا الى ضبابيّة الموضوع وسعته المفرطة فضلا عمّا سيكون عليـــه التّحليل من عموميّة ، اذ فصل واحد لكلّ قضيّة من القضايا الـــتي طرح الدّكتور غير كاف بتحقيق المراد . ولذلك نجد أنفسنا مضطرّين الى تدقيق السّؤال اذ قد يفلح الباحث ــ بذلك وحده ــ في تحقيق جانب من الصّواب. غير أنّنا لا ننكر ما لهذه الدّعوة يتوجّه بها الدّكتـــور عبد الحميد ابراهيم الى الباحثين من أهمية نظرا الى المجهود الذى بذله في التّصميم الذى وضع ، وفي تبيان الفروق بين مفاهيم القصص وهي متعدّدة ، وخاصّة في ضبط المدونة " القصصيّة الفنية " على حدّ تعبيره لمعرفة " مفهوم القصّة الفنية الخالصة عند طه حسين ". والواقع أنّ الكتب السّبعة التّي اقترح دراستها هي نفس ما نعزم على تناوله بالدّرس ، يضاف اليها كتب ثلاثة هي " **الأيّام** " و " **على هامش السّيرة** " و " **ما وراء النّهر** " . ولئن كان الكتابان الأولان معروفين لديـــه استبعدهما من "القصّة الفنية" عمدا ، الأول لأنّه ترجمة ذاتيّة والآخـــر لأنّه رواية تاريخيّة ، فانّ النّص الثالث لم يكتشف ولم ينشر كتابـــا مستقلا الّا بعد سنة من تاريخ هذه المقالة.

والدّكتور عبد الحميد ابراهيم ، بتقدّمه بهذا المقترح يفي بحـــقّ طه حسين على الأجيال العربيّة التّي تتلمذت عليه ، وقرأت كتبه فوجـــدت فيها اللذة والمعرفة في آن ، اذ سعى حسين فيها الى التّشويق والاثارة ممّا جعل المازني يقول : " وهل " **ذكرى أبي العلاء** " و " **ابن خلدون** " و " **حديث الاربعاء** " الا قصص تمثيليّة ؟ و " **الأدب الجاهلي** " بحث علمـــيّ حرّ ، ولكنّه على هذا رواية ممتعة ." (1)

---

(1) سامي الكيالي : " **مع طه حسين** " سلسلة اقرأ ــ 112ــ القاهرة . دار المعـــارف 1952 ص 76.

وهذا الاستنتاج عينه هو الذى أثار الدّكتور ابراهيم فحضّه على أن يولي القصص الحسيني بالذات الأهمّية التّي يراه بها أهلا. فهو يقول : " لعلّي لا أبالغ لو زعمت أنّ طه حسين، قد خلق ليكون قاصّا قبل أىّ شيء آخر، فالحاسة القصصيّة لديه تتبدّى حتّى في دراساته الأدبيّة وبحوثه العلميّة، فهو حريص على رسم الجوّ الذّى يغشى القارئ من جميع نواحيه، وهو حريص على رسم شخصيّات حيّة وعلى ابراز عنصر الصّراع داخلها، وهو حريص على التّشويق ونثر شيء من الخفاء يثير لدى القارئ حبّ الاستطلاع " (1)

وطه حسين نفسه قد كان واعيا بهذا الميل لديه الى القصص يعلن عن ذلك في أكثر من موضع، وأكثر من مناسبة. ففي " **مع أبي العلاء في سجنه** " حيث يُفْتَرَضُ درسٌ وبحث، يُؤْثِرُ تصوير " ما يجد من حسّ أو شعور " (2). وفي " **حديث الاربعاء** " حيث يُنْتَظَر تحليل وتعليل يَبْحَثُ " عن الخيال الفنّي الذّى يعجب القلوب ويلذّ العقول ". (3)

واذا كان حضور القصص سائدا في أكثر من نصّ من نصوص حسين، فذلك مدعاة الى الحذر حتّى لا تقع التّسوية بين بحث علمّي ونصّ تخييلي من ناحية، وحتّى لا تتّسع المدوّنة بشكل يستحيل معه لمّ شتاتها واخضاعها للدّرس المعمّق من ناحية ثانية. لذلك فانّ الانطلاق من موضوع محدّد والانضباط التّام له هما اللّذان يوفّران الشّمول

---

(1) د. عبد الحميد ابراهيم. نفس المرجع المشار اليه في الهامش عدد 1 ص 15.

(2) طه حسين : **مع أبي العلاء في سجنه**. القاهرة. مطبعة المعارف ومكتبتها 1939 ص 18

(3) طه حسين : **حديث الاربعاء**. القاهرة. دار المعارف 1962. الجزء الأوّل ص ص 147 ـ 148

ويقيان من الاقصاء أو من النّسيان. فليس الحديث عن كلّ ما كتب حسين من سرد مطلوبا ، وليس الاهمال لأثر من آثاره السّرديّة بشكل واع أو غير واع مسموحا به. فالمنهج القويم في البحث يفترض ضبطا للمدوّنة مبرّرا ، وتحليلا لها على ضوء السّؤال المطروح لا كما اتّفق.

وما سنخضعه للدّرس انّما هي المؤلّفات التّي تستجيب للقضيّة المحوريّة ، فنّ السّرد ؛ وهو ما يعني انتقاء لمؤلّفات بعينها واقصاء لمؤلّفات أخرى لأنّ علاقتها بفنّ السّرد محدودة أو منعدمة ؛ الأمر الذّى يفرض تحديدا لمفهوم فنّ السّرد ، حتّى يكون عقد التّواصل منذ البدء واضحا ، ناهيك أنّ هذا المفهوم الاجرائي هو الذى سيخوّل ادراج هذا الأثر أو ذاك في المدوّنة السّرديّة واقصاء هذا الأثر أو ذاك لأنّه لا يستجيب للمطلوب.

وعندما نتوفّر على المؤلّفات السّرديّة بالذّات ، تتيسّر آنذاك عمليّة اخضاعها للدّرس على ضوء المنهج الذّى نعتبره بدراسة السّرد أصلح ، خصوصا وأن المناهج المتوخّاة بشأنه عديدة ؛ منها تلك التّي تغلّب جانب المضمون على جانب الشّكل الفنّي ومنها تلك التّي تنطلق من ما قبليّات نفسيّة أو تحلينفسيّة أو من اسقاطات ايديولوجيّة تقوّم النّصوص أو كاتبها على ضوئها. وهو ما يحتّم ، مبدئيّا ضبط هذا المنهج الذّى سنعتمد في التّحليل.

وهكذا تتّضح معالم الاشكاليّة ، ويتبيّن مدى الارتباط بين هذه اللّحظات الثّلاث ، اذ تحتاج كلّ منها الى غيرها. فلا تحديد لفنّ السّرد من دون المنهج المتوخّى في دراسته ، ولا حسم بشأن مؤلّف

ينتمي أو لا ينتمي الى فنّ السّرد دونما تحليل له على ضـــــوء المنهج ذاته ، ولا تبيّن لمدى صلاحيّة المنهج الّا بتفكيك المدوّنـــة السّرديّة اذ لن يكون المنهج سابقا عليها مسقطا ، وانّما هو فـي علاقة بها جدليّة يتعدّل على ضوء ما تقترحه المدوّنة، فهي الأصـــل وهو منها الفرع.

الفصل الأوّل

في المنهج

قد لا يكون الحديث عن المنهج أمرا ميسورا بسببٍ من كثرةِ المناهج اليوم وتزاحمها وادّعائها الشّموليّة والتّعميم ؛ لكنّ هذه المناهج، في اطار صراعها، تسعى الى أن تتحدّد بحسب ما أفادت به الدّراسات الحديثة من خصوصيّة الخطابات واستقلالها بعضها عن بعض. فللخطاب الأدبي لغة تختلف عمّا عداها. فهي لغة لازمة غير مباشرة ولا متعدّية في حين أنّ لغة الخطاب السّياسى مثلا، متعدّية واقعيّة لا رمزيّة. ولذلك نجد "أنّ كتّاب الالتزام الحياتيّ المباشر يستخدمون اللّغة المباشرة النّفاذة الواقعيّة في حين يستخدم الأدباء الحقيقيّون أولئك الذّين يشتغلون أدبهم ويهتمّون باتقانه ويرون أنّه غاية بحدّ ذاته، لغة كتيمة غير نفاذة ولا مباشرة." (1)

ولذلك رأى الشّكلانيّون الفرنسيّون (2) أنّ " النّص الأدبيّ ما هو الّا

---

(1) هاشم صالح : البنيويّة والحداثة. مجلّة **مواقف** : العدد 36 شتاء 1986 ص ص 105 . 106

(2) أطلق ميخائيل ريفتار Michael Riffaterre هذه التّسمية على حركة النّقد الجديد التّي تطوّرت في فرنسا في السّتينيات خاصّة ـ بدفع من مجموعة من الكتّاب الشبّان ،اجتمعوا حول رولان بارط Roland Barthes . كان كلّ واحد منهم منشغلا بالنّقد ونظريّة الأدب بقدر انشغاله بممارسته الذاتيّة للأدب : شعراء وروائيّين وفلاسفة. انظر مزيد تفصيل لدى: Michael Riffaterre Essais de stylistique structurale. Présentation et traductions de Daniel Delas. Paris. Flammarion I97I p 26I .

نسق تركيبي مغلق لعلامات داخل النّسق التّركيبي للسان . وكلّ تفسير للنّص وكلّ حكم يطلق عليه في آخر التّحليل ، يجب أن يسبقهما وصف لبناه "(1) والأدب، في نظرهم ، " لا يعبّر عن شخصيّة المؤلّف أكثر ممّا يقدّم الواقع . فهو تمرين اعتباطيّ كلّ الاعتباط، وهو ليس شيئا سوى نسق علامات ، وهو في جوهره ، ليس " رسالة " وانّما هو نسق. الى حدّ أنّ النّقد لن يمكنه أن يؤسّس أحكامه القيميّة على حقيقة الأثر الفنّي ، وانّما على شرعيّته فقط أي على الانسحام الدّاخلي لنسقه . " (2)

ويمثل هذا الموقف قطع الشّكلانيّون الفرنسيّون الطّريق أمام أنصار النّقد القديم الذّين يرون أنّ " للنّص دلالة وحيدة وعلى نحو ما عُرفيّة وهو عين ما يجتهد في تحقيقه بصفة مفضّلة فقه اللّغة وبصفة محملة النّقد التّأويلي الذّى يروم البرهنة على أنّ للنّص مدلولا شاملا خفيّا . " (3) ويقترحون بدلا عن هذه الدّلالة الوحيدة للنّص ما يسمّونه التّدلال نظرا الى " أنّ الدّلالة تنتمي الى مستوى المُنتَج والملفوظ والتّواصل في حين أنّ العمل الدالّ ينتمي الى مستوى الانتاج والتّلفّظ والتّرميز" (4).

---

(1) Michael Riffaterre : Essais de stylistique structurale . p 264.

(2) نفس المرجع السّابق ص ص 265 . 266

(3) رولان بارط : نظريّة النّص . ترجمه الى العربيّة منجي الشّملي وعبد اللّه صولة ومحمّد القاضي . حوليّات الجامعة التّونسيّة العدد 27 . 1988 . كلّية الآداب (جامعة تونس) ص 78 .

(4) نفس المرجع السّابق ص 79 .

وهكذا وقف النّقد الجديد مضادّا لاسقاط معلومات من خارج النـــصّ عليه ومضادّا لاعتبار هذا النّص حاويا دلالة وحيدة ومعنى فريدا.

واذا كان هناك فضل ما للمنهج الشّكلاني هذا الذى طوّر بـــــــه الشّكلانيّون الفرنسيّون صنيع الشّكلانيّين الرّوس وحلقة براغ، فهو توكيـــــــد الالتزام بالنّص وتحاشي الاسقاطات والما قبليّات عليه؛ ناهيك أنّهم ميّزوا ــ مقتفين في ذلك خطى بول فاليرى Paul Valéry ــ بين المؤلّف وأثره، تمامـــا كما فعل كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss عندما قارب الأسطـــورة في اناسته البنيويّة. فالنّص وحده هو مدار الاهتمام. وتفكيكُ بنى النّـــصّ للوصول الى دلالاته لم تبق محصورة في اطار البنيويّين الشّكلانيّين، وانّمـــا طالت البنيويّين التّوليديّين الذّين ما كان بامكانهم أن يتغاضوا عـــــن النّتائج الايجابيّة التّي طلعت بها البنيويّة على مختلف الأصعدة المعرفيّة. وفيما فعله لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) من تحليـــــل لقصيدة القطط لبودلير (Baudelaire) ما يذكّر بتحليل كلود ليفـــــــي شتراوس ورومان ياكبسون (Roman Jakobson) هذه القصيدة عينها منذ أمد.

على أنّ هذا المنهج الشّكلاني أو الانشائي، ما كان ليخلص مـــــن انتقادات يتوّجه بها اليه هذا الطّرفُ أو ذاك. فما ردّ به ريمون بيكـــــار (R. Picard) على كتاب "حول راسين" (Sur Racine) في كتابه "نقد جديد أم تدجيل جديد؟" Nouvelle critique ou nouvelle imposture، وهو يوضّح الأخطاء التي وقع فيها أنصار النّقد الحديد هذا، عندما تنكّبوا سبيل الوصول الى "حقيقة" راسين، يُعتَبَرُ رفضا لهذا النّهج، اذ الحقيقة بالنّسبـــة الى هذا الطّرف، واحدة، يمكن للجميع أن يَتّفِقُوا بصددها. يقول بيكـــــار: "فبالاعتماد خاصّة على يقينيّات القول، وعلى العلاقات الاستتباعيّة للتّلاحـــم البسيكولوجيّ، وعلى مستلزمات بنية النّوع ــ يمكن للباحث المتئد المتواضع أن

يستخلص البديهيّات التي تحدّد ، على نحو ما ، مناطق الموضوعيّة : انطلاقا من ذلك يمكنه ـ وبحذر بالغ ـ أن يحاول القيام بالتّأويل ." (1) أمّا النّقد الذى توّجه به ميخائيل ريفتار، فهو من داخل المنظومة الفكريّة للنّقد الجديد متلمّسا فيه نفس الانسحام بين ممارسة الشّكلانيّين الفرنسيّين ومنطلقاتهم النّظريّة أو استتباعاتها داعيا الى تعزيز المقاربة البنيويّة بتحليل الأسلوب ." (2) ولعلّ الفقرة الأخيرة من دراسته هذه تلخّص بايجاز موقفه من الشّكلانيّين الفرنسيّين . يقول : " لقد كانوا في عملهم مهتدين حديثا ، اذ كشفوا الايديولوجيّات الغامضة التي شوّهت النّقد الفرنسي التّقليدي، وشدّدوا بادئ ذى بدء على الجوهر القولي للأدب، وأملنا كبير في أنّهم حرّروا التّحليل النّصي في فرنسا من ميله الى حرفيّة عقيمة . غير أنّ نقطة ضعفهم الأساسيّة تتكشّف ، وبشكل معارق، من خلال محهودهم في مقاومة حرفيّة من هذا القبيل . كما أنّهم أولوا أهمّية محدودة لما يحقّق في نصّ حلّا للشّفرة صحيحا وباختصار لأسلوبه، وذلك في اطار بحثهم عن الايديولوحيّات المشفورة في النّص وعن التعدّد فى دلالاته وبناه ." (3)

وبما أنّ هذا المنهج الانشائي يسعى الى وضع نظريّة في الأدب مخصوصة ، فقد كان أنصاره راشحين يقبلون النّقد والنّقد الذاتيّ مطوّرين بدلك أنفسهم آخذين بعين الاعتبار مختلف الانتقادات التى توّجه بها

---

(1) ريمون پيكار (R. Picard) : **نقد جديد أم تدجيل جديد؟** Nouvelle critique ou nouvelle imposture . باريس . سلسلة حرّيات (libertés) نشر ج . ج بوفير J.J. Pauvert 1965 ص 69 . ترجمة ابراهيم الخطيب . محلّة **الكرمل** عدد 11

(2) انظر الهامش رقم 1 من مقال : الشّكلانيّة الفرنسيّة . فى كتاب ريفّتار . **رسالة في الأسلوبيّة البنيويّة** م . م . ص 261 .

(3)

الباحثون اليهم. ولعلّ النّظر في كتاب جيرار جينات Gérard Genette **خطاب جديد للحكاية** Nouveau discours du récit " كاف للتّدليل على هذا الرّشح وتفويق المعرفة على الصالح العابرة. فقد أخذ على نفسه في هذا الكتاب أن يستعرض مختلف الهنات التي أشير بها عليه ليردّ على البعض منها معدّلا، وعلى البعض الآخر مدافعا موضّحا. وذلك بعد أن اقترح منهجه في تحليل السّرد ضمن كتابه " **مجازات III** " Figures III في فصل : خطاب الحكاية. محاولة منهجيّة (1). أمّا تزفيتان تودوروف (Tzvétan Todorov)، فقد كان نموذجا بارزا للتّطوّر الفكريّ، فبعد أن كان من أشدّ أنصار التّحليل البنيوى الشّكلانيّ، ذاك الذى شوّهه الدّاخلون حديثا في المذهب بتطبيقاتهم المتسرّعة الشّكليّة، انتبه الى عمق النّظرة الحواريّة التي دشنها الفيلسوف واللّسانيّ السّوفييتي ميخائيل باختين M. Bakhtine . فأعاد النّظر، لذلك، في منطلقاته النّظريّة وأصبح من دعاة النّقد الذى سمّاه حواريّا، معيدا الاعتبار الى النّقد الموضوعاتي والى بول بنيشو (Paul Bénichou) بالذّات (2).

ولعلّ المبالغات التي عرفها التّطبيق وأشار اليها بارط نفسه، نبّهت أنصار النّقد الحديد أو المنهج الانشائي في تحليل النّصوص الى ضرورة التّعديل والتّثقيف خدمة للمنهج وتيسيرا لاقامة نظريّة في الأدب مخصوصة. كما أنّ ايلاء النّقد البنيوى لما يحيط بالنّص من كاتبٍ وزمانِ نشأةٍ ولحظةِ تقبلٍ أهمّيةً أقلّ ممّا يوليه لبنى النّص الدّاخليّة، أفسح المحال لمنتقديه كي يبيّنوا قفز هذا النّقد على التّاريخ واهمال ما للاجتماع من تأثير في النّص

---

(1) انظر كتابه : Nouveau discours du récit. Paris . Edi- tions du Seuil . 1933 . 122 pages.

(2) انظر كتابه : **نقد النقد، رواية تعلّم** . ترجمة د . سامي سويدان . مراجعة د . ليليان سويدان . بغداد . دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة . آفاق عربيّة الطّبعة الثّانية 1986 . 164 صفحة

انتاجا واستهلاكا · لذلك انصبّت كثير من الجهود على تعديل هده النّظـرة الى النّصوص وأصبح من مشمولات المنهج الانشائي هذا دراسة مفاهيم التقبّل والقراءة · وقدّمت لذلك فرضيّات أثبت البحث بعضها ومازال بشأن بعضهـا الآخر حاريا كنظريّة أفق الانتظار ومسألة المسرود له· ولعلّ ما قدّمـــــه ملتقى سريزى Colloque de Cerisy من دراسات ساهم فيهـــــا انشائيّون من بلدان متعدّدة دليل على أنّ البحث لم يستقرّ فى هـــدا المحال بعد ، وانّما هو في أشدّ لحظاته حرجا (1).

غير أنّ أبرز ما انتهى اليه هذا المنهج هو تحاوز الحديث عن الأدب للحديث عن النّص منسحما في ذلك مع منطلقاته النّظريّة الأصليّـة وهي الارتباط بحدود النّص / الأثر أو "النّص الظّاهر" كما تسمّيه حوليـــا كريستيفا Julia Kristeva ومنفتحا على المحتمع بما هو محال غـــير متحانس العناصر اذ هو لفظى غريزى معا· فهو مرتبط بعلوم شتّى قـــد يكون بعضها بمعزل عن البعض الآخر شأن الماديّة الحدليّة والتّحليـــل النّفسي والتّحليل السّيميائيّ · والنّص بهذا المعنى هو ما تسمّيه كريستيفـــا " النّص المنحب " حيث يتولّد التّدلال باعتباره عملا لا بالمعنى الارادىّ وانّما بالمعنى الحتميّ للكلمة · فليس تحويد الأسلوب مثلا انتاحا للتّـــدلال وانّما الاحساس وحده بمدى هروب اللّغة واستعصائها على الخضـــوع لارادة الكاتب منحب للتّدلال · ويرتبط مفهوما النّص هلدان ، الظّاهر والمنحب بمفهوم أشمل هو "النّص الحامح" حيث "تعوم في أنحائه نصوص أخرى في نصـــوص الثّقافة السّابغة ونصوص الثّقافة الرّاهنة · فكلّ نّص ، بهدا المعنى ، نسيـــــح

---

(1) انظر : Colloque de Cerisy: Problèmes actuels de la lecture . Bibliothèque des Signes. Paris. Editions clancier-guénaud. Ier trimestre 1982.

بالذّات ، ما يوضّح تظافر جهود هؤلاء الانشائيّين الفرنسيّين مع غيرهم من مفكّرى أوروبّا وأمريكا . فقد اهتمّ بالتّصنيف الاستقرائي الانغلوساكسوني (لوبوك Lubbock وفريدمان Friedman) والتّصنيف التّركيبي الألماني (ليبفريد (Leibfried) وفوجر (Füger) وسطانزال (Stanzel) والتّصنيف البنيوى التّشيكى (دولوزال (Doležel)) والتّصنيف الثّقافي السّوفييتى (أوسبنسكي (Uspenski)) (1).

وبهذا يكون من سمّاهم ريفّتار الشّكلانيّين أولئك الذين انتظم عقدهم حول منبر (Telquel) (كما هو) سنة 1960 علامة فارقة في تاريخ المنهج التّحليلي الأدبي أخذوا من سابقيهم فطوّروا نظرتهم الى الأدب في علاقة جدليّة بغيرهم من الدّارسين في العالم، محقّقين بذلك حلمهم في ايجاد نظريّة تخدم البحث العلميّ للأدب بقطع النّظر عن الجنسيّة التي ينتمي اليها هذا الأدب أو ذاك. ولعلّ فى تطوّر دراسة السّرديّة بدءا من أعمال الشّكلانيّين الرّوس وصولا الى العدد الثّامن من مجلّة **تواصلات** (Communications) الذّائع الصّيت سنة 1966 ما يجدّ من الفرق بين دراسة الشّعر وقد برّز فيها منذ القديم أرسطو بكتابه (**فنّ الشّعر**) ودراسة النّثر الذى بقي رغم ذلك متأخّرا.

ولنا في " **المعجم الموسوعي لعلوم اللّغة** "(2) الذى ترجم الى عديد الألسنة فى العالم دليل على ما يحظى به المنهج الانشائي من تقدير نتيجة السّعى الحثيث الى استيعاب نتائج البحوث اللّسانيّة والعلاميّة التى

---

(1) Jaap Lintvelt : Essai de typologie narrative : le " point de vue " Théorie et analyse. Paris . librairie José Corti . 2ème édition 1989 . p 113.

(2) Oswald Ducrot, Tzvétan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris. Collection "Points". Editions du Seuil 1972 .

تطوّرت منذ أن وضع دى سوسير De Saussure مؤلّفه اللّسانيّ المشهور " **دروس في اللّسانيّات العامّة** " . واهتمام هذا المعجم بكلّ ما له صلة بعلوم اللّغة يعني أنّ المنهج الذى تولّد عن اللّسانيّات والعلاميّة والدّلاليّة أصبح اليوم أمرا ناجزا رغم الاشارات العديدة الى أنّ جوانب من هذه المعارف مازال لم يحسم بشأنها البحث بعد .

واتّخاذ العلوم الانسانيّة بعامّة وعلم الأدب بخاصّة اللّسانيّات نموذجا تسير على هديه جعلها تبحث عمّا هو شموليّ . فاذا كان اللّسانيّون قد تجاوزوا ألسنتهم الحيّة في أوروبّا وأمريكا من أجل أن يبحثوا عن نسق لغويّ عامّ نتيجة كون المستويات اللّغويّة بين لسان وآخر مختلفة ، فانّ على علماء الأدب تجاوز آدابهم الغربيّة لينظروا في النّتاج الأدبيّ العالميّ قديمه وحديثه للوصول الى نظريّة في الأدب متكاملة . وهذا عين ما فعلوه . فقد رأوا أنّ غمط التّراث الانسانيّ حقّه من شأنه الضّرر بالنّظريّة .

وقد حدا بهم ما أزمعوا عليه من تجاوز المركزيّة الأوروبّية الى أن يولوا غير الأدب الأوروبّي اهتماما ، سائرين في ذلك على أثر كلود ليفي شتراوس الذى دشّن بدراساته الاناسيّة عصر تجاوز هذه المركزيّة الأوروبّية . ولذلك ظهر اهتمام بـ "**ألف ليلة وليلة** " [1] بدءا من ستّينيّات هذا القرن

---

(1) ترجم كتاب " **ألف ليلة وليلة** " الى ثلاثة عشر لسانا وأعيد طبع التّرجمة الفرنسيّة أربع مرّات في القرن التّاسع عشر . ولعلّ أوّل من أظهره في ترجمة صحيحة للمثقّفين الأوروبّيين هو المترجم غالّند Galland في القرن الثّامن عشر . انظر : " **القصر المسحور** لطه حسين وتوفيق الحكيم في علاقته بمسرحيّة الحكيم " **شهرزاد** " . بحث مرقون . اعداد ، نايلة الرّاضوى السليني . تونس 1984/1985 ص 18 .

نظرا الى ما يتوفّر عليه هذا [illegible] من [illegible] في الكتابة السّرديّة مخصوص. فقد لاحظ الانشائيّون ما يغنى به هذا النّص من سمات سرديّة محـــدّدة تتعلّق بالنّص المغمور الكاتب أوّلا وببناء الحكاية وبصفة المتقبّل ثانيا. ولذلك اعتبروا هذه العناصر فيه نموذجيّة بل سموا بها بعض الظّواهر الحكائيّـــة، ممّا ليس ميسورا توفّره في غير هذا الأثر الفنّي. فقد استشهد حينات على السّارد المغاير للقصّة ومن داخل الحكاية بشهرزاد (1)، واستشهد تودوروف على بناء التضمّن ببناء الحكايا في " **ألف ليلة وليلة** " (2) واستشهد حـــان روسّي Jean Rousset على المسرود له القصصّي (3) بشهريار الـــذى تروى له شهرزاد حكاياتها.

ولهذا لسنا نرى فى استلهام هذه النّظريّة الأدبيّة لدراسة فـــنّ السّرد في الكتابة القصصيّة عند طه حسين أيّ غضاضة، بل على العكـــس حفزا وتشجيعا؛ وذلك للتّأكد من مدى صلاحيّتها وعلميتها نظرا الـــى أنّ صلة المدروس، وهو فنّ السّرد في الرّواية والأقصوصة الحسينيّتـــين بالمتن الذى كان أصل المنهج فى الغرب متينة، دون أن يعني ذلـــك غمطا للتّراث العربيّ حقّه في ابداع سرديّ سام يشهد العالم كلّه بمـــا " **لألف ليلة وليلة** " فيه من القيمة الفنّية الرّاقية. ولدلك سنتّبع هـــذا المنهج في دراسة المدوّنة السّرديّة الحسينيّة مع تحاشي الاسقاطات النّظريّة الجاهزة عليها، وذلك لأنّ مطبّا حقيقيّا يتهدّد الباحث، وهو الاخلاد الى ما

---

(1) Gérard Genette . Figures III . Paris. Editions du seuil 1972 p 256.

(2) Tzvetan Todorov : Les catégories du récit littéraire. Communications 8. 1966 in L'analyse Structurale du récit Paris. Editions du Seuil 1981 . p 146.

(3) Jean Rousset : La question du narrataire in (colloque de cerisy : Problèmes actuels de la lecture) op. cit p 31 .

تقدّم به هدا المنهج من وسائل احرائيّة لمقاربة النّص الأدبيّ على أنّها النهائيّة المطلقة. والواقع أنّ الانشائيّين أنفسهم يطوّرون ذواتهم باستمرار ويعدّلون نظريّاتهم بما يكفل لها امكان الثّبوت والدّعم. وسبيل تحاشي هذه الاسقاطات المنهجيّة ليس ادارة الظّهر لها ، فهذا غير ممكن ، وانّما الانطلاق من النّص ذاته واستنطاقه والانصات الملّي لعلاماته هي الطّريق القويمة لتبيّن الأدبيّة فى أىّ نصّ وفى نصّ حسين السّردىّ بالذّات. فما تعدّ به الانشائيّة الباحث ليس وصفات جاهزة وانّما هي طريقة متى ما استوعبها صاحبها وتمثّل آلياتها تسنّى له استخدامها دون أىّ لغط ولا ادّعاء ودون أىّ استلاب ولا خضوع.

وهذه الاشارة ما كانت لتكون لولا الرّأى القائل بأنّ منتحات هذا المنهج غربيّة وأصوله كذلك غربيّة ، وليس من المعقول المساهمة في طمس معالم النّظريّة النّقديّة الخصوصيّة بتجاوزها واستهلاك الجاهز من شبيهاتها في الغرب. لكنّ هذا القول ، رغم ما فيه من حقّ ، قد يخفي انغلاقا على الذّات ناتجا عن العجز عن قراءة التّراث النّقدىّ قراءة تحليليّة ، لأنّ سبيل التّعريف الحقّ بهذا التّراث يكمن فى نقده على ضوء المستحدث من النّتائج التي توصّلت اليها النّظريّة الأدبيّة. وبالفعل ، فانّ الباحثين في النّظريّة النّقديّة العربيّة أكثر ما يكونون تشبّعا بالنّظريّات الانشائيّة الحديثة ، يوازنون بين بعضها البعض ويسعون الى ايجاد المصطلح العلمي المناسب انطلاقا ممّا انتهى اليه النّقد القديم.

وما الدّراسات الجامعيّة والبحوث المعمّقة التى تنظر في التّراث النّقدى الّا دليل على حميميّة الصّلة بين العلم الحديث وما انتهى اليه القدامى. ويكفي أن نذكر ، على سبيل المثال ، أطروحة الأستاذ حسين الواد : " **المتنبّي**

والتّجربة الجماليّة " [1]، تلك التي تحدث فيها عن تقبّل القرّاء ديـــوان المتنبّي، لتتّضح هذه الصّلة · وفي كثير من المقالات التي نشرت هنا وهنـــاك ما يدلّل على هذه العلاقة الحدليّة بين القديم التّراثي والحديـــــد "الغربيّ" · فما كتبه محمّد عبد المطّلب عن "مفهوم الأسلوب في التّراث" [2] حيث تعرض لقضيّة التّضمين كما بلورها البيانيّون العرب، وما كتبه صـــبرى حافظ عن "التّناص واشاريّات العمل الأدبيّ" [3]، حيث عرض لمفاهـــيم التناصّ في البديع العربي واستخرج لذلك تسعة عشر مفهوما، وما كتبـــه شكرى المبخوت عن "المتقبّل الضّمنيّ في التّراث النّقدى" [4] الّا نمـــاذج قليلة ذكرناها على سبيل المثال لا الحصر لتوضيح أن لا معرفة دقيقـــة بالقديم دون معرفة عميقة بالجديد ·

وما سعينا الى ضبطه من منهج سنسير عليه في دراستنا للسّـــرد الحسينيّ يقتضي منّا مزيد التّحديد للعناصر التّفصيليّة الاحرائيّة، وللمفاهـيم التي سنستعمل · غير أنّ الرّغبة في عدم التّكرار هي التي حملتنا على تقديـم هذه المفاهيم في مواطنها المحدّدة، حتّى لا يتضخّم البحث في غير طائـل · الّا أنّ خطوطا عريضة لهذه المفاهيم الاحرائيّة قد يفيد عرضها منـذ الآن

---

(1) حسين الواد : **المتنبّي والتّجربة الجماليّة عند العرب** · بيروت· تونس · المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر · ودار سحنون للنّشر والتّوزيع · 1991

(2) محمّد عبد المطّلب : مفهوم الأسلوب في التّراث · **فصول** · القاهرة · المجلّـــد السّابع · العددان الثّالث والرّابع · أبريل سبتمبر 1987 ص ص 46 · 61

(3) صبرى حافظ : التناص واشاريّات العمل الأدبي · مجلّة **عيون المقـــالات** الدّار البيضاء · العدد الثّاني 1986 ص ص 77 · 102·

(4) شكرى المبخوت : المتقبّل الضّمنيّ في التّراث النّقدى · **الحياة الثّقافيّة** · تونـــس العدد 52 · 1989 · ص ص 48 · 57·

ليكون مسار المنهج واضح المعالم ·

فالخطاب السّردىّ سنهتمّ فيه بما حلّله جيرار جينات في " **مجازات الـ** " أى بالتّرتيب (أو النّظام) والدّيمومة والتّواتر والصّيغة والصّوت · ففي التّرتيب سننظر في مدى خطية القصّة مقارنة لها بخطية الحكاية · ومن المعروف أنّ " زمن الخطاب، هو بمعنى ما ، خطّي ، في حين أنّ زمن القصّة متعدّد الأبعاد " (1) · ولذلك سننظر في ما يسترجع به السّارد أحداثا مضت بين بين نقطة البداية في القصّة والنّقطة التي وصلت اليها الحكاية ؛ وهو الاسترجاع الدّاخلي، أو ما تقدم عن نقطة البداية وهو الاسترجاع الخارجي؛ وسننظر في ما يستبق به السّارد الأحداث، فينبئ ببعضها متوخّيا لذلك طرقا شتّى · وفي الدّيمومة ننظر في علاقة المتن (أو نظام الأحداث) بالمبنى (أو نظام الخطاب) · وهو ما نسمّيه السّرعة أيضا ، مستندين في اختيار هذين المصطلحين الى مترجمي " **شعريّة** " تودوروف اذ استشهدا برشيد الخزّى أصلا لهذه التّسمية (2) · أمّا التّواتر فنعني به نسبة التّكرار بين الحكاية والقصّة ، وهي في تصنيف جينات أربعة أصناف · أمّا الصّيغة ، فيقصد بها المحاكاة والمحاكاة القوليّة في تقسيم أفلاطون لمجال أساليب القول (Lexis) · وهذان المصطلحان استعادهما مترجما " **شعريّة** " تودوروف ممّا فعله حازم القرطاجنّي في " **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** " · فالمحاكاة (mimésis) هي محاكاة شيء ما محاكاة تامّة ، والمحاكاة القوليّة (Diégésis) هي مجرّد القصّ الذى يعني به كلّ ما يتلفّظ به الشّاعر باسمه الخاصّ دون أن يوهم بأنّ شخصا آخر يتكلّم · (3)

---

(1) Tzvetan Todorov : Les Catégories du récit littéraire cp . cit p 145.

(2) انظر الهامش 42 من كتاب " **الشّعريّة** " لتزفيتان تودوروف· ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة ص 47 ·

(3) نفس المرجع السّابق · هامش عدد 39 · ص 46 ·

ولقد أوضح جينات المحاكاة القوليّة فقال : " انّها الحكاية الخالصة (أى بلا حوار) ، أمّا المحاكاة فهي التّمثيل الدّرامي ؛ وأمّاما يتوسّطهما أى ما يتسرّب من الحوار في الحكاية فيجعلها بدلك غير خالصة فيسمّى مختلطا " (1)

والصّيغة ، هي في نظر جينات، منظور السّارد أى موقعه من الأحداث المحلّلة أهو من داخلها أم من خارجها ، كما يقصد بها أيضا التّبئير الذى يقسّمه الى أنماط ثلاثة يعيد بها صياغة التّصنيف الانغلوساكسوني وتصنيف بويّون Pouillon وتودوروف. أمّا بالنّسبة الى الصّوت ، فيعنى به المقام السّردىّ وهو السّارد والمسرود له وصورتهما المنبثّة في مظان النصّ كما يعنى بها أزمنة السّرد أهي لاحقة أم سابقة أم متواقتة ، فضلا عن وظائف السّرد ومستوياته ، تلك التي يُقْصَد بها موضعُ السّارد من الحكاية أهو من الدّاخل؟أم من الخارج ؟

والبحث في الجانب الدّلالي يقتضي العناية ببعض المظاهر. فمن العناصر التي أضحت ذات عناية خاصّة فاتحةُ الرّواية أو الأقصوصة تؤخذ بالدّرس نتيجة ما انتبه اليه الباحثون من وجود علاقة ما بين الفاتحة هذه وسائر النصّ السّردىّ بعدئذ ؛ ولهذا سنعير هذه الفواتح في المدوّنة اهتمامنا لنتبيّن مصداقيّة ما ذهب اليه الباحثون. كما أنّ ما عابه ميخائيل ريفّتار على المدرسة الشّكلانيّة الفرنسيّة من اهمال الأسلوب في التّحليل النّصي للأدب ، حفزنا الى دراسة أسلوب السّردة المختلفين في مدوّنة حسين والكاتب من ورائهم علّنا نحد بين الأساليب اتّفاقا يكشف مدى خطإ النّظريّة القائلة بفرق ما بين السّارد والكاتب أو اختلافا يعزّز هذه النّظريّة ويثبّتها ، وهي الدّراسة التي تسمح في الآن

---

(1) Gérard Genette : Nouveau discours du récit. p I3.

ذاته يتبيّن مدى ديموقراطيّة السّارد بالمقارنة الى شخصيّاته . فاذا كان التّلفّظ بين حميع السّردة وجميع الشّخصيّات واحدا ، فانّ ذلك دليل على مدى حضور الكاتب وراءهم جميعا ، لا يريد أن يفلت من يده زمام ادارة العمليّة السّرديّة . كلّ ذلك ، سنعرض له في اطار ما يسمّيه تزفيتان تودوروف في كتابه " **الشّعريّة** " المظهر الدّلالي وسجلّات الكلام ، وهما العنصران الأوّل والثّاني من تحليله للنّص الأدبيّ (1).

وهذا العرض الموجز لهذه المفاهيم الاجرائيّة يتطلّب حتما مزيدا من التّدقيق والبسط نعرض لهما عندما نتناول كلّ مظهر منها على حدة فضلا عمّا سنعرض له من مناقشتها على ضوء ما تسمح به المدوّنة السّرديّة الحسينيّة .

---

(1) تزفيتان تودوروف : **الشّعريّة** . ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة . الدار البيضاء . دار توبقال . الطّبعة الأولى 1987 . ص ص 30 . 38

الفصل الثاني

فنّ السّرد

للفنّ في العادة ايحاء بالايجاب ، فكلّ عمل يعتبر من الفنّ اذا أدّاه صاحبه فأحسن التّأدية سواء كان منه العمل اليدوى أو الذّهنيّ ، القول أو الصّنعة. واذا ما أضيف "الفنّ" الى لفظ سواه كان ذلك مدعاة للتّساؤل عن مدى تحقيق المضاف اليه الوظيفةَ التّي أناطها الفنّ به. فالمركب "فنّ السّرد" يحتوى ضمنيّا على ايحاء ثنائي : موجب ، اذ العمل المتمثّل في السّرد يحتاج ـ كي يكون مقبولا مرضيّا عنه ـ الى أن يرقى الى درجة الفنّ ، وحكم آخر ارتيابيّ ، يُتَساءَل فيه عن مدى بلوغ السّرد كعمل درجةَ الفنّ المطلوبة.

ومثل هذا الايحاء الثّنائي يفترض بعدين ، بعدَ الوصف وبعدَ التّقويم. فالمطلوب تبيّنُ المظاهر الفنّية في سرد حسين للتّخلّص الى تقويمها سلبا أو ايجابا ، لكنّ المقاييس التّي بها ندخل على هذا السّرد فنقوّمه على أساسها قد تكون خاضعة لكثير من الاعتباط، وقد تتحوّل بالدّراسة الى أن تتّخذ بعدا جماليّا لا نرى أنفسنا قادرين على مجابهته، لذلك سنقصر الاهتمام على كشف الظّاهرة الفنّية، وبذلك تكون الدّراسة انشائيّة تكتفي بالوصف وتعزف عن التّقويم الّا متى تكرّرت الظّاهرة بشكل لافت للانتباه فكانت نوعا من العدول والانزياح كما في لغة الأسلوبيّين ، أو متى التزمت الظّاهرة بالقواعد الفنّية التّي تُوُورِثت، فكان عليها حسين مبقيا وبها راصيا.

وبلوغ هذا الهدف يمرّ عبر تحديد مفهوم اللّفظتين منفصلتين ومتّصلتين. فالنّص الفنّي ـ كما حدّده الكثير من الباحثين ـ هو ذاك

العَصِيّ على ترجمته الى لغة غير فنّية. يقول يوري لوتمان ، بعد توضيح الكيفيّة التّي بها يُحَوِّل النّص الفنّي كتلةَ الموادِّ المخلوطةِ الى نَسَق وحيد : " وبالفعل ، فانّ هذه الميزة هي تلك التّي نأخذها بعين الاعتبار عندما نتحدّث عن الاشتراك (تعدّد المعنى) في اللّفظ الأدبيّ ، وعن استحالة تحويل الشّعر نثرا ، وتحويل الأثر الفنّي الى لغة غير فنّية." ويزيد قائلا : " تنتمي الأحداث الملموسة بشكل مضاعف ، في الفنّ الى لا أقلّ من نسقين اثنين. ومن أعمق خصائص النّص الفنّي قدرة عنصر في نصّ على الدّخول في عديد البنى السّياقيّة وعلى التّقبّل بالمثل لدلالة مختلفة." (1)

وهذه الميزة هي التّي يوضّحها شكلوفسكي (Chklovski) في تعريفه الفنّ قائلا : " انّه تركيب اللانهائي مع النّهائي ، تجسيد المجرّد في أشكال حسّية." (2) ويتّفق فلوبير (Flaubert) أيّما اتّفاق معهما عندما يرى أنّ الفنّ يقوم على المبالغة ، أى أنّه يقوم على " تحويل شكل الواقع أكثر ، ومقابلته بأحرار المطامح والمطالب ، ممّا لا تلبّيه الحياة اليوميّة مطلقا." (3) وهو ما يطرح قضيّة العلاقة بالواقع المحاكى أى بالفرق بين ما يسمّيه ياكبوسون (Jakobson) الوظيفة الانشائيّة وما

---

(1) Youri Lotman : La structure du texte artistique . traduit du russe. Paris. Gallimard I970 p. I02.

(2) تزفيتان تودوروف : **نقد النّقد . رواية تعلم.** ترجمة : د . سامي سويدان مراجعة د . ليليان سويدان . بغداد . دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة . آفاق عربيّة الطّبعة الثّانية 1986 . ص 31

(3) الطّاهر لبيب : **سوسيولوجيا الغزل العربي** . الشّعر العذرى نموذجا . ترجمة مصطفى المسناوى . الدّار البيضاء . بيروت . عيون . دار الطّليعة . الطّبعة الأولى يونيو 1987 ص 35 .

يسمّيه الوظيفة المرجعيّة . يقول : " وفيما يخصّ الفنّ ، فانّ سيطرة الوظيفة الانشائيّة وهيمنتها على الوظيفة المرجعيّة الواقعيّة لا تعني زوال هذه الثّنائيّة وموتها ، كما أنّها لا تلغي نهائيّا الاشارة الى العالم الخارجي، وانّما تجعله يبدو غامضا ." (1) وهذا عين ما يسمّيه بارط المحتَمَل النّقدىّ ، محييا بذلك مصطلح المحتمل فى " **فنّ الشّعر** " الأرسطي . يقول : " انّ المحتمل لا يتطابق بكيفيّة حتميّة وما كان (فهذا مجاله التّاريخ) ولا وما ينبغي أن يكون (فهذا محاله العلم) ، وانّما يتطابق فقط وما يعتقده العموم ممكنا ، حتّى ولو كان مفارقا تماما للواقع التّاريخي أو للممكن العلمي ." (2)

فالفنّان ، اذن ، هو ذاك المحوِّل للعلامة من الاصطلاح العادىّ الى التّمثيل أى ذاك الّذى يعطي للعلامة شفرة ليست لها أصلا، ولا تتطابق بالضّرورة مع الواقع وانّما مع المحتمل . يقول لوتمان : " انّ المثال الّذى ضربنا عن التّمثّل الوظيفي لعلامة اصطلاحيّة في شكل علامة تمثيليّة مهمّ بالنّسبة الى الأدب . فقد ينبعث، انطلاقا من مادّة اللّسان الطّبيعيّ ــ من نسق العلامات الاصطلاحيّة التّي تفهمها مجموعة بشريّة ــ علامة ثانويّة من نمط التّمثيلي ، (وهو ما يحسن تقريبه من "الصّورة " في نظريّة الأدب التّقليديّة ." (3)

والفنّ بهذا المعنى لا يرى فيه الانشائيّون الّا المُنجَز ، أمّا النيّة من الفنّ فمن اختصاص التّحليل النّفسي اذ يرى فيه تنفيسا عمّا

---

(1) رومان ياكبسون : **مبادئ اللّسانيّات العامّة** ص 238 . ذكره : هاشم صالح في " البنيويّة والحداثة " مجلّة **مواقف** عدد 36 شتاء 1986 ص 91

(2) رولان بارط : " النّقد والحقيقة " ترجمة ابراهيم الخطيب . مراجعة محمّد برادة "**الكرمل**" عدد 11 1984 ص 14

(3) Youri Lotman . op. cit p : 98.

في ذات المبدع من مشاعر. وقد انتبه طه حسين الى هذا المعنى، عندما كرّره في محطّتين من انتاجه السّردىّ، في "**الحب الضّائع**" عندما قال على لسان السّاردة : " لم أتّخذ قطّ لنفسي دفترا أُسِرّ اليه أحاديث نفسي، وآمنه عليها، وأستعين به على ما قد يضيق به صدرى من الخواطر والهموم، أو على ما تفيض به نفسي أحيانا من ألوان الغبطة والابتهاج." (1)
وفي "**المعذّبون في الأرض**" عندما قال على لسان سارد "المعتزلة": " فأردت أن أتسلّى عن ذكراها بالتّحدّث عنها لعلّ هذا التّحدّث أن يخرجها من ضميري الخاصّ الى الضّمير العامّ، فيكون في ذلك تخفيف للعبء وتفريج للكرب، وشفاء لبعض ما في النّفس." (2)

وهذا التّنفيس الذّى تلتقي فيه ذاتُ المبدع، وهو يصعّد ضيقا وكبتا، وذاتُ المتقبّل وهو يتطهّر ويتسامى، هو ما حدّده أرسطو، منذ القديم، وظائف للشّعر بعد أن ضبط مسألتيه الرّئيسيّتين : المحاكاة والتّطهير. فاذا كان موضوع المحاكاة بالنّسبة اليه الخُلُقَ (الايثوس) ثمّ الانفعالَ (الباثوس) ثمّ الفعلَ، فانّ " التّطهير" (الكاثرسيس) يحقّق ـ في المأساة ـ عن طريق اثارتها للرّحمة والخوف الخلاصَ منها." (3)

أمّا السّرد فهو ثاني اثنين يكونان التّمثيل الأدبي أو ما يشتبه به

---

(1) طه حسين :" **الحبّ الضّائع**" ضمن الأعمال الكاملة. المجلّد 13. القصص والرّوايات 2 الطّبعة الثّانية. بيروت 1983 ص 8

(2) طه حسين : "**المعذّبون في الأرض**" بيروت. دار العلم للملايين. الطّبعة السّابعة عشرة 1989 ص 75.

(3) أرسطو طاليس : "**فنّ الشّعر**". ترجمه عن اليونانيّة وشرحه وحقّق نصوصه عبد الرحمن بدوى. بيروت. دار الثّقافة [د.ت] ص 49

وهو الحكاية [1]. فكلّ حكاية تحوى بالفعل نوعين من التّمثيل وان كانا يلتقيان حميميّا وبنسب متفاوتة، هما تمثيل الأفعال والأحداث، وهو ما يكوّن السّرد بالذّات من ناحية، وتمثيل الأشياء والشّخصيّات، وهو نتاج ما نسمّيه اليوم الوصف من ناحية ثانية.

وليس من اليسير أن يستقلّ السّرد في الحكاية خالصا من كلّ وصف، وان كان العكس ممكنا أى قد يتوفّر التّمثيل الأدبيّ على وصف

---

(1) جاء في **لسان العرب المحيط** حدّ للسّرد كالتّالي : السّرد في اللّغة : تقدمة شيء الى شيء تأتي به متّسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سَرَد الحديث ونحوه يسرده سردا اذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا اذا كان جيّد السّياق له (**لسان العرب المحيط** للعلاّمة ابن منظور. المجلّد الثّالث. بيروت. دار الجيل ودار لسان العرب 1988 ص 130.) وشبيه به ما استعرضه جينات في مقدّمة كتابه : **مجازات III** Figures III لمعاني الحكاية. فهو يرى أنّ لها معاني ثلاثة :

أ) الحكاية هي الملفوظ السّردى ،الخطاب الشّفوى أو المكتوب الذّى يروى حدثا أو سلسلة أحداث.

ب) الحكاية هي تتابع أحداث حقيقيّة أو تخييليّة ، هي موضوع هذا الخطاب، وعلاقاتها المتعدّدة من تسلسل وتقابل وتكرار.. الخ.

ج) الحكاية تعني أيضا حدثا لا ذاك الذّى يُروى ، بل ذاك المتمثّل في أنّ أحدهم يَروي شيئا. أى فعل السّرد في ذاته." انظر : Gérard Génette Figures III Paris. Editions du Seuil 1972 p 71.
وهكذا تمتزج الحكاية عموما بالسّرد وتتماهى معه.

خالص. وحتّى الفعل المفروضُ فيه التّعبير عن حدث لا يخلو من أثر وصفيّ بسبب ما يحقّقه من تدقيق لمشهد العمل. فبين ملفوظي "أخذ السّكين" و "لمس السّكين" مثلا، فرق، وان كان التّركيبان فعليين. على أنّ ظهور الوصف خالصا في الحكاية لا يعنى امكانيّة ظهوره متحرّرا باطلاق. في حين أنّ السّرد الذّى لا يتخلّص البتة من الوصف يتفوّق عليه من حيث لعِبُه الدّورَ الأوّلَ. والسّرد والوصف معا ينتميان الى ما يسمّيه تودوروف الحكاية من حيث هي خطاب. والحديث عن السّرد والحكاية يقتضي العودة الى التّصنيف الذّى عقده أفلاطون وأرسطو منذ القديم للأدب. فهو عندهما المحاكاة والمحاكاة القوليّة. وتندرج الحكاية، لدى أرسطو، ضمن المحاكاة القوليّة التّي هي احدى صيغتي المحاكاة الشّعريّة (mimésis) باعتبار أنّ الأخرى هي التّمثيل المباشر لأحداث يقوم بها ممثّلون يتكلّمون ويتحرّكون أمام الجمهور. أمّا أفلاطون فيقسم أساليب القول (Lexis) الى المحاكاة الخالصة (mimésis) والحكاية البسيطة (diégésis) ، ويقصد أفلاطون بالحكاية البسيطة هذه "ما يرويه الشّاعر متكلّما على لسانه الخاصّ، غيرَ محاول اقناعنا بأنّ شخصا غيره يتكلّم."

وهكذا يتّفق الاثنان على المهمّ، وهو التّقابل بين المسرحيّ والسّردىّ والتّطابق بين الجنس المسرحيّ وصيغة المحاكاة. ويختلفان بعض الشّيء اذ يماهي أرسطو بين الجنس الملحمّى وصيغة السّرد الخالص، في حين يقترح أفلاطون صفة "الاختلاط" للحكاية نظرا الى أنّها تحاكي بالتّناوب، وبنفس اللّهجة، مادّةً غير قوليّة، على الحكاية فعلا أن تمثّلها ما وسعها التّمثيل، ومادّةً أخرى قوليّةً تُمثَّل ذاتيّا وتكتفي الحكاية بمجرّد عرضها. وهكذا يتبيّن أنّ الصّيغة الوحيدة التّي عرفها الأدب باعتباره تمثيلا انّما هي الحكاية، فيها يروي السّارد أحداثا غير قوليّة ويمّحي من أجل عرض أحداث أخرى قوليّة.

وبهذا تشتمل الحكاية على ثالوث : حكاية الأقوال أو الحوار وحكاية الأحداث أو السّرد وحكاية الأحوال أو الوصف. فمتى اجتمعت هذه العناصر في نصّ كان الخطاب أدبيّا ، ومتى انتفى اجتماعها كان غير دلك. ولهـــذا استبعد أرسطو كلّ خطاب من دائرة الشّعر ، لا تتوفّر فيه صفة المحاكاة . فالشّعري لديه هو المحاكاتيّ (1) .

والحكاية بهذا المعنى هي " الأسطورة والخرافة والحكاية الشّعبيّـــة والأقصوصة والملحمة والقصّة والمأساة والمسرحيّة و الملهاة والايمائيّة واللّوحـــــة المرسومة والزّجاجيّة والسّينما والخبر التّافه والحديث . " (2)

وأيّا كان انطباق صفة الحكاية على هذه الأنواع جميعها ، فـــانّ انطباقها على الرّواية أصحّ ، باعتبار الرّواية جنسا أدبيّا مولّدا ، تسنّى له، بحكم لينه الأقصى امتصاص الأجناس الأخرى وتمثّلها . فالعناصر الأكـــثر تشتّتا كالوثائق الخام والخرافات والتّفكير الفلسفيّ والقواعد الأخلاقيّـــــة والانشاد الشّعرى والوصف ، وجدت في الرّواية امكانيّة انتظامها في نسق واحد نظرا الى قدرة الرّواية على تجاوز الأزمات وتوفير ما يحتاج اليه القارئ من عزلة وما تُيَسِّرُه من وسائل الخروج منها . يقول بورنـــــوف وأُوالأَيْ Bourneuf et Ouellet: " تخلق الرّواية اذن ، في ذات الحين، العزلةَ، وتُيَسِّرُ الخروجَ منها . فبإمكان القارئ أن يعيش الحَيَواتِ الممكنـةَ

---

(1) انظر لمزيد تفصيل : Gérard Génette : Frontières du récit in L'analyse Structurale du récit. Communications 8 I966 Paris.Points. Editions du Seuil I98I pp I58 . I65.

(2) Roland Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits in l'analyse structurale du récit. Communications 8 I966 Paris.Points.Editions du Seuil I98I p 7 .

التي يرفضها له ظرفُه الاجتماعي ، والفترةُ التي يعيش فيها ونواصُـــــه الشّخصيّةُ أو الصّدفةُ. " (1)

ومثل هذه الاشارة الى علاقة القارئ بالرّواية تقرّبنا من الوجه الثّاني للحكاية حسب تقسيم تودوروف، وهو الحكاية من حيث هـــي قصّة . فاذا كانت الحكاية " تمثيلا بواسطة اللّغة واللّغةِ المكتوبـــــةِ بالخصوص لِحَدَث أو سلسلةٍ من الأحداث الحقيقيّة أو التّخييليّة" (2)، فانّ جانب الخطاب فيها هو ما يتّصل بالتّمثيل في حين أنّ جانب القصّـــة فيها هو ما يتّصل بالأحداث .

والقصّة هي " ما يتناسب وما كان أرسطو يسمّيه خرافة " (3) ، تلك الـــتي يعتبرها " مع الأفعال الغاية في المأساة . والغاية في كلّ شيء أهمّ ما فيه. " (4)

والأثر الأدبيّ ، من حيث هو قصّة ، يقصد به " ما قد يُثـــيره من حقيقة معيّنة ، وأحداث قد تكون وقعت وشخصيّات قد تشتبه مـــن وجهة النّظر هذه، بأولئك الذّين يعيشون في الحياة الحقيقيّة. " (5)

---

(1) Roland Bourneuf et Réal Ouellet : L'Univers du roman Paris. P.U.F Ière édition I972. 4ème édition I985 p 20.

(2) Gérard Génette : Frontières du récit:op.cit p I62.

(3) Roland Bourneuf et Réal Ouellet. L'univers du roman op. cit p: 22.

(4) أرسطو طاليس : **فنّ الشّعر** م.م. ص 20

(5) Tzvétan Todorov : Les catégories du récit littéraire in L'analyse structurale du récit. Communications 8. I966 Paris.Points.Editions du Seuil I98I p : I32.

وتعتبر هذه القصّة أو الخرافة بمثابة "الترسيمة السّرديّة الخام، فيها يوجد بالقوّة العديد من الأحداث والحوادث الطّارئة المكوّنة لوحـــدات سرديّة تتفاوت حجما . ومن أصغرها ما يسمّى أحيانا موضوعا (motif)"(1) و "تحتاج هذه الخلايا المختلفة التّي عليها أن تكون مرتبطة بعضهـــا ببعض ــ من أجل انسجام الحكاية ــ الى مبدإ وحدة عامّ يضمن لهـــا نموّها أى حركتها ويعطيها وجهة وهو الفعل (action). وعلى الرّوائـــيّ ألّا يربط فقط بين الأحداث، وانّما عليه أن ينشّط شخصيّات، ويصف اطارها المكانيّ والزّمن الذّى فيه تحدث الحكاية، بل قد يغذّي هذه الحكايـــة بفلسفة ؛ وكلّ هذه العناصر تذوب في العمل . والرّوائي مطالب بترتيبهـا حسب نِسَبٍ متعادلة، أى أنّه مطالب بأن يصنع من المشتّت كلّا منسجما . والنّظم (composition)، باعتباره عنصرا بنيويّا، يلبّي هذا الانشغـــال الجمالي، شأنه في ذلك شأنُ الايقاع (rythme) الذّى يضمن لسير الحكاية ايقاع حركتها (tempo) المُمَيِّزَ التّابعَ بدوره للأثر الذّى يـــراد بعثه . " (2)

وهكذا يتظافر مظهرًا الحكايةِ، القصّةُ والخطابُ، على انتاج كـــلٍّ مؤتلِفٍ يشكّل فيه الخطابُ المادّة القصصيّة الخام بطريقة تجعل القـــارئ المتقبّل في علاقة مباشِرة بالسّارد . وعادة ما يتفنّن هذا السّارد فـــي عرض هذه المادّة مُوهِمًا ما وَسِعه بحقيقيّة الأحداث في الوقت الـــذى تكون فيه هذه الأحداث قد تحوّلت من المرجع / الواقع العيانيّ الـــى علامات لغويّة لها أثرها الخاصّ، كما قد تكون محض تخييل ووهم .

والحكاية، بهذا المعنى، في الأدب التّمثيلي، تتبدّى خاصّة فـــي الأقصوصة والرّواية . فالأقصوصة " تتشكّل عموما من مادّة محدودة كالنّـــادرة

---

(1) Bourneuf et Cuellet op. cit p 35

(2) نفس المرجع السّابق ص 36

العجيبة أو الرّهان أو اللقيا التّي لا متابعة لها ، أو مسوّدة ترجمة أو فاجعة صغيرة خفيّة وببساطة من لون الزّمن الذّى يخلق لدى الشّخصيّة تأثيرا فريدا ." (1) أمّا في الرّواية "فعلى الرّوائيّ أن يموضع ، ويحسم ويميّز بعض الأفعال التّي تبدو له مهمّة ، ويترك بعضها في الظلّ، وباختصار، عليه أن يركّب القصّة من أحل خلق أثر معيّن في القارئ للفت انتباهه والتّأثير فيه واثارة تفكيره . فهو ينظّم اذن المادّة الأوّليّة لقصّته من أحل أن يعطيها شكلا فنيّا ." (2)

ولقد انتبه طه حسين الى أن للفنّ قوانين ابتدعها الأدباء وسطرها النقاد منذ عهد بعيد ، ودور المبدعين المحدثين الالتزام بها وتطبيقها . ولئن أبدى رفضا لتنفيذ مثل هذه القوانين ، فانّه التزم بها عندما باشر عمليّة النّقد للمسرحيّات التّي تشتمل عليها "**صوت باريس**" فهو يقول : "وقد علّمنا النقاد منذ عهد بعيد أنّ هناك صلة متينة دقيقة بين أقوال النّاس وأعمالهم ، وبين البيئة التّي يحيشون فيها ويتأثّرون بدقائقها في حياتهم اليوميّة ." (3) ولذلك التزم بمطابقة كينونة الشّخصيّات في "**ما وراء النّهر**" مثلا لِبُدُوّهِمْ ، ليتراجع بعدئذ ، ويبدي رفضا لمثل هذه القوانين كما في قوله : "ولا أبقى معهم على الرّبوة استجابة لأصل من أصول الفنّ كما أراه أنا ، لا كما يراه النقاد ." (4)

غير أنّه في "**صوت باريس**" يقوّم مسرحيّة "**الغرباء**" للكاتب الفرنسي "هنرى بيك" فيلتزم تماما بما رسخته القيم النّقديّة الأدبيّة منذ

---

(1) Bourneuf et Ouellet: op. cit. p26

(2) نفس المرجع السّابق ص 25

(3) طه حسين : **ما وراء النّهر** . القاهرة . دار المعارف . الطّبعة الرّابعة 1986 ص 20 .

(4) نفس المصدر السّابق ص 60 .

القديم. فهو يقول : " أنا زعيمٌ لك بأنّك ستقرؤها فلا تجد فيها عنفا ولا شدّة، ولا عناية قليلة أو كثيرة بالتّأثير في نفسك والاستثارة لعواطفك، ومع دلك ستثور لأنّ القصّة طبيعيّة بريئة من التّكلّف. ولست أعرف شيئا أبلغ في اثارة العاطفة والتّأثير في النّفس من الطّبيعة الصّادقة يمثّلها الكاتب أو الشّاعر تمثيلا صادقا. والقصّة جيّدة في لفظها، فقد تقرؤها على طولها دون أن تجد فيها لفظا غريبا، بل دون أن تحسّ فيها أنّ الكاتب قد تخيّر ألفاظه أو تأنّق فيها، وانّما هو كلام يجري مجرى الطّبع ويسير مسير الأحاديث العاديّة بين أوساط النّاس، دون أن يكون فيه مع ذلك فساد أو ضعف أو اضطراب. " (1)

فالعناصر الثّلاثة التّي بها يرقى الانتاج الأدبيّ الى مستوى الفنّ في نظره، هي القصد والطّبيعة وجودة اللّفظ. وليس بالامكان تحقيق هذا المستوى الّا متى ألقى المبدع نفسَهُ على عواهنها وجعلها تتخيّل دونما قيد سواء تعلّق الأمر بما هو محتمل أو بما هو عجائبي. واطلاق النّفس بهذا الشّكل يمتّع صاحبَه الباثَّ كما يمتّع المتقبّلَ، خاصّة اذا ما أُفْسِح المجالُ للخيال كي يتصوّر ما يحلو له تصوُّرُه حتّى ولو تجاوز بذلك قوانين الطّبيعة. يقول حسين : " فقوانين الطّبيعة لا تستطيع أن تثبت أمام قوانين الفنّ، وقوانين الفنّ تبيح أن توحد الرّبى وتفنى، وأن تظهر وتخفى. " (2) لكن هده الحرية التي يمنحها طه حسين للفنّان تبقى منقوصة ما دام المتقبّل لا يساهم بقسطه في اكتمال العمل الفنّي وبلوغه مداه. فهو يقول : " فهذه القصّة لا تحتمل القراءة السّلبيّة، وانّما هي

---

(1) طه حسين : " **صوت باريس** " ضمن المجموعة الكاملة. المجلّد الثّالث عشر. القصص والرّوايات. القسم الأوّل. بيروت. دار الكتاب اللّبناني مكتبة المدرسة. الطّبعة II 1983 ص ص 572. 573

(2) طه حسين : " **ما وراء النّهر** " مصدر مذكور ص 22

تريد ، بل هي لا تقوم الّا على المشاركة الايجابيّة بين الكاتب حين يرسم الخطوط وبين القارئ حين يُتمّ الرّسمَ ويملأ ما بين الخطوط من فـــراغ لعلّه تُرِك عن ارادة وعمد ." (1) كما يقول : " وانّما الشّيء الـــذى ليس فيه شكّ أنّ القرّاء يشاركون في الخلق والانشاء ، ويسبغون من ذات أنفسهم على ما يجلو لهم الكتابُ من صور ألوانا لعلّ الكُتّاب أنفسهم لـــم يروها ." (2) فالمتخيّل السّردىّ المنجز علاماتٍ لغويّةً يقتضي لدى المتقبّل متخيّلا آخر يترجم ذاك المقروء الى صور مكتملة تنطبع في الذّهـــن فتحقّق لتلك العلامات تجسيدها بعد أن كان التّجسيد على الـــورق كلمات فقط.

وأن يكون لطه حسين مثل هذا التّصوّر للفنّ ، فذلك ما يدعـــو المباشر لنصوصه السّرديّة الى أن يقاربها على ضوء تصوّره هذا رغـــم محدوديّته ، آخذا بعين الاعتبار مفهومي الفنّ والسّرد فى حال الانفصال وبالخصوص في حال الاتّصال ، اذ هما يأخذان ، في هذه الحالـــة، مفهوما مخصوصا يقترب كثيرا ممّا اقترحه أرسطو، منذ القديم ، عندمـــا عنون كتابه : " **فنّ الشّعر** " Poétique فما عساه كان يقصد بمثـــل هذا العنوان ؟

قد لا يكون ميدحي ، وهو أحد دارسي كتاب أرسطو هذا ، تنكّـب الصّواب عندما علّق عليه فأجاد " التّفرقة بين الشّعر من ناحية وفـــنّ الشّعر من ناحية أخرى ... فالشّعر محاكاة أمّا فنّ الشّعر، فهو مجمـوع القوانين التّي تهيمن على التّأليف الشّعرى ." (3) وكذا شأننا مـــــع

---

(1) طه حسين : " **ما وراء النّهر** " مصدر مذكور ص 29.

(2) نفس المصدر السّابق ص 28

(3) أرسطو طاليس : فنّ الشّعر . ترجمه عن اليونانيّة وشرحه وحقّق نصوصه عبد الرحمن بدوى . بيروت . دار الثّقافة [د . ت] ص 16.

" فنّ السّرد "، فاهتمامنا بالفنّ وحده قد يجعل الدّراسة جماليّة، واهتمامنا بالسّرد وحده قد يغلّب جانب الانشاء على الوصف كما في تقسيم طه حسين للأدب، وبذلك يكون العمل نوعا من التّطريس [1] على السّرد الحسيني، وهو ليس من شأننا أيضا. وانّما همّنا، عند اضافة الفنّ الى السّرد، أن نتبيّن القوانين النّاظمة للظّاهرة الأدبيّة في ما كتبه طه حسين من سرد، فتكون الدّراسة بذلك انشائيّة، تتحاشى، ما وسعها، التّقويم الانطباعي، ولا تقف من نصٍّ موقفَ الاستحسان فتقبل عليه ومن آخر موقف الاستهجان فتعزف عنه.

---

(1) تعني اللّفظة الفرنسيّة (Palimpsestes) اعادة الكتابة لنصّ سابق. وقد اقترح الشّاعر والباحث محمّد بنيس ترجمتها بالتّطريس. وقد وجدنا فعلا أنّ لفظة "الطِّرس" في " **لسان العرب** "هي الصّحيفة. ويقال هي التي محيت ثمّ كتبت ويقول ابن سيدة : "الطِّرس" الكتاب الممحوّ الذي يستطاع أن تعاد عليه الكتابة، وفعلك به التّطريس. " ابن منظور : **لسان العرب المحيط**. بيروت. دار الجيل ودار لسان العرب 1988. الجزء الرّابع ص 581.

الفصـــل الثّـالث

مشكلـــيّـة المـدوّنـــة

انّ ضبط مدونة حسين السّرديّة مشكليّ محفوف بمخاطر عدّة، هي مخاطر ناتجة عن امكانيّة الاهمال لأثر من آثاره لأنّه لا يُرى خاضعا لأصول الفـــنّ السّردى كما ضَبطها النّقاد ؛ وهي ناتجة أيضا عن امكانيّة الخلط النّاتـــج عن حضور القصص في كلّ ما كتب حسين بما في ذلك أشدّ البحـــوث علميّة.

وقد لمسنا أنّ دور النّشر، شأنها شأن الباحثين الذّين يزوّدونهـا بما يتوصّلون اليه من نتائج ليست على اتّفاق حول نسبة هذا الأثر الـى هذا الجنس الأدبيّ أو ذاك. ولعلّ، ممّا يزيد المسألة تعقيدا، نحـــوَ طه حسين هذا النّحو عمدا في أعماله كلّها وأعماله السّرديّة بالخصـــوص، وهو ما يجعل الدّارسين في حيرة من أمرهم مادام صاحب النّص ذاته لم يفدهم بشيء يثلج صدورهم. ويبلغ الأمر أقصى اشكاله عندما يقبـــل حسين على الانتاج المشترك مع غيره من كتاب عصره ، فَيُتَسَاءَلُ ، آنذاك ، عـن مشروعيّة انتماء النّص المدروس الى حسين دون غيره ، وحتّى إن قُبِل بذلك، يبيت فرز نصّ حسين من نصّ سواه محيّرا بله عصيّا.

وما نزمع على اختياره من منهج لدراسة النّص الأدبيّ يقتضي منّـا تحديد هذا النّص مدار المعالجة حتّى يكون المنهج مستقى منـــه لا مسقطا عليه، وذلك في صورة استواء نصّ ونصّ آخر، اذ هما معا نتاج علاميّ ــ كما يُتَوَهَّم ــ خصوصيّةُ الخطاب فيه غيرُ ذات افادة. ولكنّ اقتناعنا بأنّ لهذا الخطاب السّردى مواصفاته الأساسيّة هو الذّى يحدونا الـــى

بذل الجهد لفرز النّصوص وتصنيفها. وممّا يساعد على تحقيق هذا الهدف وجود نوع من التّصنيف جاهز بعد. وهو ما يرجع في نسبة كبيرة منه الى طول المدّة التّي مضت على هذا الانتاج وعلى اقبال الدّارسين عليه، كما أنّ البحوث العلميّة تاريخيّة كانت أو سياسيّة تربويّة أو نقديّة أو متعلّقة بتاريخ الأدب يسيرٌ طرحُها لأنّ الخطاب المتوخّى فيها تميّزُه عن الخطاب الأدبيّ جليّ ، شأنها في ذلك شأن المترجمات جميعها.

غير أنّ النّص التّرحذاتي والنّص التّخييلي التّاريخيّ يشتبهان على الدّارس اذا ما قُورِنا بالنّص السّردىّ المحض، لما لحضور الأنا في النّص السّردى من شبه بالتّرحذاتي، ولما في الحكاية التّخييليّة من قرابة مع التّاريخ التّخييليّ.

ومع ذلك، فانّ النّاظر في السّرد الحسيني لا يمكن أن يغفل عن " **الأيّام** " وعن " **على هامش السّيرة** " رغم ما أُقِرّ من أنّ الأوّل ترجداتي ومن أنّ الثّاني تاريخيّ. لكن وجود مسحة حكائيّة أو سرديّة في الأثرين يستدعي على الأقلّ النّظر فيهما لتلمس مدى اختلاف السّرديّة فيهما عما عداهما من الآثار الأخرى.

أمّا الانتاج الأدبيّ الذى توخّى فيه طه حسين تحريب فنون محدودة الانتشار كالإبيغراما في كتابه " **جنّة الشّوك** " [1]، فانّ نصوص هذا الأثر، وان كانت فنية تخييليّة، شأنّ الخطاب السّردىّ عموما، ضيقُ حيزها وحِدّةُ لهجتها النّقديّة اللاذعة يخرجان بها عن الحكاية ذات المواصفات المحدّدة.

---

(1) انظر المقدّمة القيّمة التّي كتبها طه حسين لكتابه : " **جنّة الشّوك** ". القاهرة دار المعارف. الطّبعة الحادية عشرة. ص ص 5. 20

وهكذا ، تتّضح ، بعمليّة الاستبعاد هذه ، معالم المدوّنة السّرديّة الحسينيّة ، ولا يبقى منها محلّ تحبير سوى تلخيص المسرحيّات الفرنسيّة كما في " **صوت باريس** " ؛ هل هذا الأثر هو من قبيل الأدب الانشائي أم هل هو من قبيل الأدب الوصفيّ ؟ وهل يعتبر نوعا من التّطريس أم هل هو تدرّب على الكتابة تبدأ تلخيصا لأعمال الآخرين في انتظار القدرة على التّأليف الفردّى بعدئذ ؟ وانّ ممّا يزيد الأمر ارتباكا اختلاف الدّارسين بشأن هذا الكتاب ، فقد أهمله الدّكتور عبد الحميد ابراهيم ، في المقالة المشار اليها سابقا ، رغم معرفته به ، من المدونة التي خصّصها لما سمّاه " القصّة الفنّية الخالصة " ، اذ اقترحه موضوعا للفصل السّادس الذى عني فيه بالحديث عن " القصص المترجمة وعن طريقة عرض حسين لبعض هذه القصص " (1).

أمّا حابر صفور ، فانّه يرى فيه نصّا يجمع بين السّرد والنّقد ، شأنَ الكثير من حكايا حسين اذ " يتمزّق كثير من قصصه بين طرفين متعارضين يحاول كلّ منهما أن يسيطر على لغة القصّ وحركته ؛ فلا تفلح محاذبتهما الّا في أن تنتج (تشوشا) ملحوظا . " (2)

ومهما يكن من أمر ، فانّ للتّلخيص ، كما حلّله جيرار جينات مطوّلا في كتابه " **التّطريس** " Palimpsestes صيغةً سرديّةً أيّا كانت صيغة الأثر الأصليّة . فهو يقول : " تتّخذُ دوما صيغةُ التّلفّظ لتلخيص أثر تمثيلي ما (دراميّا كان أو سرديّا) صيغة السّرد . " (3) وقد استخرج ، مستندا في

---

(1) د . عبد الحميد ابراهيم : طه حسين والفنّ القصصيّ م.م.م ص 30

(2) حابر صفور : **المرايا المتجاورة** م.م.م ص 392

(3) Gérard Genette : Palimpsestes p 282

ذلك الى هارالد واينريخ Harald Weinrich الألماني نوعين من التّلخيص ، سمّى الأوّل التّلخيص التّعليمي أو الوصفيّ ، وهو الذّى تنتمي اليه كلّ فصول "صوت باريس" وسمّى الثّاني ملخّص الكتاب Reader's digest حيث لا يحال دوما على الأثر الأصلي الملخّص . و "التّلخيص الوصفيّ ، باعتباره أداة أو مساعدا للخطاب على الخطاب الأدبيّ لا يدّعي ، بديهيّا ، أنّه أثر أدبيّ . لكنّ ذلك لا ينفي البتة ، وصوله الى هذه المرتبة ، مهما كانت ضآلته ، اذا كان من حرّره كاتبا كبيرا بثّ فيه ، ارادياً أو لا ارادياً ، شيئا من قريحته ." (1) ويذهب الى أكثر من هذا ليقول في لهجة الحازم : "والدّليل ـ اذا كان واجبا تقديم دليل ـ أنّه لا اختصار البتة غير شفاف وغير ذى قيمة ، وغير برئ : قل لي كيف تلخّص أقل لك كيف تؤول !" (2)

وهذا يقرب كثيرا ممّا انتهى اليه جابر عصفور عندما قرن أنا الملخّص في نصّ "صوت باريس" بأنا السّارد وأنا النّاقد في ذات الحين .

فهذا السّارد / النّاقد يجمع بين النّقد الأدبيّ وتحليل الأعمال المسرحيّة التّي عليها اطّلع قراءة وتفرّجا . فهو وسيط بين قارئ كثيرا ما دعاه الى عدم الاكتفاء بما يسوق اليه من تلاخيص وصفيّة ، ونصّ مسرحيّ أعجب به أيّما اعجاب . وهذان القطبان يدعوانه الى الامحاء والذّوبان . لكنّه يصرّ على الحضور واثبات الذّات . فالنّص الذّى يحلّل هو نصّ ناقص (Hypotexte) ولا بدّ أن يترك القارئ / السّارد بصماته فيه لكى يصبح نصّا مفرطا (Hypertexte) (3) على حدّ تسمية جينات وكثيرا ما يسمح هذا السّارد لنفسه ،

---

(1) Gérard Genette : Palimpsestes p.: 283

(2) نفس المرجع السّابق ص 286

(3) انظر الفصل الأوّل من هذا الباب : في المنهج . ص : 32 .

في مفتتح كلّ فصل ، بالتّبسّط في التّحليل والعرض ، بل وفي الاستطراد بما يرضي نزعته في الشّعور بالتّفوّق على قارئه تمهيدا للدّخول في صلب الموضوع (1).

وقد يرد التّلخيص الوصفيّ بمناسبة سياسيّة أو احتماعيّة يتعرّض لها السّارد / القارئ بالاشارة والتّحليل شأنه مع "في ملاهي باريس" حيث يقول : "وهذه الحياة العاملة نفسها كئيبة في مصر منذ سنين قد أثقلتها الهموم وأفعمتها الأحزان"، (2) وهو ما يخرج بالنّصّ من تلخيص ونقد الى مقالة أو خاطرة. ومادام الهمّ الرّئيسيّ وراء هذه التّلاخيص هو النّقد الأدبيّ تحليلا وتقويما / بالسّلب أو الايجاب ، فانّ السّارد / القارئ يوليه من الأهمّية القسط الأوفر لا يوارب في ذلك ولا يجحف. فقد يبدى أحيانا حكما قاسيا بشأن كتّاب المسرح لأنّهم لم يعودوا حاذين كعهده بهم قبل الحرب الأولى. يقول : "فأنت تقرأ ما يكتبون الآن فلا تحسّ ما كنت تحسّ من قبل، بل أنت تنكر هؤلاء الكتّاب انكارا وان كان النّقاد قد مهّدوا لقصصهم بالفصول الطّوال ملؤها الثّناء والتّقريظ اللّذان لا حدّ لهما." (3)

ولكنّه في معظم الأحيان يبدى اعجابا بهذه المسرحيّة أو تلك مقدّما شخصيّاتها مركّزا على تحليل علاقة هذه الشّخصيّات بالبيئة التي

---

(1) انظر مزيد تفصيل في فصل "في ملاهي باريس" "صوت باريس" ضمن الأعمال الكاملة. المجلّد الثّالث عشر القصص والرّوايات. 10. القسم الثّاني. بيروت 1974. الجزء الأوّل ص 470.

(2) نفس المصدر السّابق ص 471

(3) نفس المصدر السّابق ص 623

اليها تنتمي . وشرط تفاعل القارئ مع الشّخصيّة وقربه منها عمق تعبيرها عن واقعها : " وأنت تعلم أنّ الشّرط الأساسيّ للاعجاب بقصّة تمثيليّة محزنة هو أن تستطيع فهم أشخاص هذه القصّة وتتمثّل نفسك فيهم وحياتك في حياتهم . " (1)

كلّ ذلك يجعل التّركيز في التّحليل على المحتوى السّردىّ أكثر من التّركيز على الخطاب ؛ وهو ما يعكس وجهة نظر نقديّة بالأساس تهتمّ بالمحتوى أو المضمون أكثر من اهتمامها بالصّياغة الفنّية في ذاتها ، وحتّى ان وقعت الاشارة الى هذه الصّياغة الفنّية لم تُبْدِ الذّاتُ القارئةُ ازاءها الّا انطباعا محبّذا أو كارها دون أن تقدّم الحجج المادّية على ذلك . وهذا ما يجعل النّص النّقدى أو التّلخيص الوصفيّ قريبا من الحكاية مادامت الذّات القارئة تنشئ نصّا مفرطا صلته بالنّص النّاقص حميمة . فكاتب هذه المسرحيّة أو تلك غير ذى أهمّية ، وانّما القصّة التى يحكي هي التّي تهمّ السّارد / القارئ . فهو يعيد سبكها بطريقته الخاصّة غير معير للمسار السّردىّ قيمة كبرى .

ومحرّد **الانتقال** من المحاكاة حيث التّمثيل والدراما الى المحاكاة القولبّة حيث السّرد والتّعليق ، يعطي النّص حنسا حديدا هو التّلخيص يحاور حنسا أصليّا هو المسرح . وهو ما فد نسمّيه تناصّا باعتبار أن لا وجود لنّص لا يتجاوز النّصوص السّابقة عليه . وعندما تقدّم فصول المسرحيّة فصلا فصلا يكون النّص المنشأ نوعا من سيناريو سيمائي يعج فيه ذكر

---

(1) طه حسين : " **صوت باريس** " : م . م ص 486

الوظائف بالمفهوم الذّى يعطيها اياه بارط [1]. وهو ما يتّفق أيضا مع ما يسمّى تصميما لكتاب Canevas d'un livre لا يفصّل فيه المبدع العمل، وانّما هو يعدّم خطوطا عريضة تتعلّق بالشّخصيّات والوظائف وتتبلور لاحقا في النّص المفرط. يقول حسين بهذا الشّأن : " هؤلاء هم أشخاص القصّة، اختصرت لك صورهم النّفسيّة اختصارا. فلننظر الآن الى القصّة نفسها. ولكنّي أنبّهك قبل كلّ شيء الى أنّي لم أستطيع أن أعطيك منها صورة صادقة ، ولا مقاربة ، لأنّها أدقّ وأعمق وأكثر تفصيلا من أن يؤدّيها تحليل موجز. " (2)

غير أنّ هذه التّلاخيص الوصفيّة ، وان بدت فيها الذّات المتلفّظة قارئة ساردة، لا يسعها أن تتجرّد من ماهيّتها لترقى الى درجة السّرد، فهي محكوم عليها بأنّها خطاب على الخطاب métadiscours ؛ كما أنّها، بتناولها القصّة متشكّلة في خطاب معيّن لا خاما تخرج عن أن تكون حكاية مهما ارتقت فنّيا . واحالة هذه التّلاخيص الوصفيّة ، باستمرار، على النّص الأصل ، يجعلها رهينة خطابات سابقة ، في حين أنّ ملخّص الكتاب (reader's digest) يقلّص كثيرا هذا الارتهان الى النّص النّاقص نظرا الى أنّه قد لا يحيل عليه الّا في البدء ؛ وهو ما يسمح للنّص

---

(1) يميّز بارط بين الوظائف الواسطة وهي تلك التّي وظيفيّتها تاريخيّة محضة اذ يكتفى فيها بتصوير ما يفصل بين مرحلتين من القصّة ، والوظائف الرّئيسيّة ، وهى التي وظيفيّتها منطقيّة تاريخيّة في آن : انظر : Roland Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits : Communications 8 . I966 in l'analyse structurale du récit. Paris. Points Editions du Seuil I96I p II6.

(2) طه حسين : " صوت باريس " م.م ص 499

المفرط بأن يكون حكاية لذاته. ولهذا ارتأينا استبعاد هذا النّص من المدوّنه السّرديّة سائرين في ذلك على نهج الدّكتور عبد الحميد ابراهيم، مؤكّدين انتماء "**صوت باريس**" الى النّقد كما في المدوّنة التّي تناولها د. جابر عصفور بالدّرس.

وهكذا، نصل الى تحديد المدوّنة السّرديّة الحسينيّة في كتب عشرة هي التّالية مبوّبة حسب تاريخ صدورها الأوّل: "**الأيام**" (1929. 1967) و "**على هامش السّيرة**" (1933. 1938) و "**أديب**" (1935) و "**القصر المسحور**" بالاشتراك مع توفيق الحكيم (1936) و "**دعاء الكروان**" (1941) و "**الحبّ الضّائع**" (1942) و "**أحلام شهرزاد**" (1943) و "**شجرة البؤس**" (1944) و "**المعذّبون في الأرض**" (1949) و "**ما وراء النّهر**" (1975). وهي مدوّنة، لئن صادرنا على انتمائها الى السّرد باعتبار الطّريقة الاستقرائيّة الاستنتاجيّة التّي توخّيناها مع المدوّنة الحسينيّة عموما، فانّها تحتاج ـ للتّأكّد من النّوع الأدبيّ الذّى اليه تنتمي ـ الى مزيد من التّحليل لكلّ أثر منها على حدة. وهذا ما يفرض خطّة لتناولها، في هذا الفصل وفي غيره من الفصول اللاحقة: أيكون التّعامل معها تعاملا تاريخيّا، ينظر في الآثار بحسب أسبقيّتها في الظّهور أم تعتبر الكتب ـ على اختلافها ـ عناصر في مدوّنة واحدة، بقطع النّظر عن تاريخ صدورها؛ وعندها يكون التّعامل معها حسب استجابتها لموضوعات محدّدة، مما قد يُبْدَأ به هذه المرّة قد يُؤَجّل الى مرتبة متأخّرة لاحقا. والمحدّد للتّرتيب في كلّ الحالات هو قوّة حضور الأثر للاجابة عن الموضوع المطروح مقارنة بما عداه من الآثار. وقد لا يلفت أثرٌ ما الانتباه بخصوص موضوع محدّد، فيُتَغَاضى آنذاك عنه مؤقّتا للاقبال عليه مع موضوع تال.

وبهذا يكون النّظر في المدوّنة شاملا غير متقطّع وان كان هذا الصّنيع لا يخلو من عيب اذ هو لا ينظر في كلّ أثر وحده فيستخرج

فصلا أو أقصوصة في " **المعذّبون في الأرض** " وثمانية فقط في " **الحبّ الضّائع** " .

ويبدو للوهلة الأولى أنّ هذه الأرقام اعتباطيّة ، لكنّ العدد الفردىّ في ستّة نصوص لافت للانتباه بسببٍ من تواتره ، وان كان عدد الفصول في هذا الأثر وفي ذاك لا يدلّ على اختيار مسبّق ، وانّما هو عالم القصّة (Diègèse) يفرض التوقّف عند هذا الرّقم دون ذاك . ويظهر أنّ للعدد الفردىّ ايحاءً بامكانيّة المتابعة حيث يبدو عالم القصّة منفتحا على كثير من التّأويلات ، للقارئ حقّ بل واجب تصوّرها .

أمّا الآثار الأربعة التّي تحوى عددا زوجيّا ، فهي تعتبر نصوصا نمطيّة تخرج إنْ بجنسها أو بحجمها أو بعدد فصولها أو بكيفيّة انشائها عن سائر المدوّنة السّرديّة . فورود " **الأيّام** " في أجزاء ثلاثة لكلّ جزء عشرون فصلا لا يقصي امكانيّة حصور العدد الفردىّ فيها . فالجزءان الأوّل والثّاني يحوى كلّ منهما تسعة عشر فصلا تختلف من حيث الضّمير المستعمل فيها عن الفصل الأخير . فقد ورد في هذين الفصلين الأخيرين ضمير المتكلّم المفرد يتوجّه الى مسرود له قصصىّ هو في الأوّل البنت وفي الثّاني الابن ، في حين كان الضّمير السّائد في سائر الفصول الأخرى ضمير الغائب المفرد . أمّا " **على هامش السّيرة** " فجزآه الثّاني والثّالث يحويان من الفصول تباعا خمسة وأحد عشر ، في حين يحوى الجزء الأوّل أربعة عشر ، والأثران الآخران " **الحبّ الضّائع** " و " **القصر المسحور** " عدد الفصول في الثّاني صعف عددها فى الأوّل . ومن اللّافت للانتباه أنّ النصّ الأوّل في " **الحبّ الضّائع** " وهو الذّى به عنونت المجموعة يشتبه أيّما اشتباه مع الرّواية لأنّه يبلغ من الطّول أكثر من نصف الكتاب ، ممّا يجعل المجموعة في نهاية الأمر خمس أقاصيص ورواية . وكذا الشّأن بالنّسبة الى " **القصر المسحور** " فهو فصول اشترك فى كتابتها توفيق الحكيم وطه حسين . ويتبيّن

عند استعراض الفصول أنّ للحكيم منها خمسة أو ستّة ، في حين أنّ لطه حسين عشرة أو أحد عشر فصلا.(1)

وهذا الحضور للعدد الفردّى ينتؤ من حين الى آخر في آثارٍ عددُ فصولها في الأصل زوجيّ ،انّما يدلّ على هيمنة العدد الفردّى في المدوّنة السّرديّة عموما ، بل هو يؤكّد أنّ الزّوجيّ ان هو الّا شذوذ يأتي ليعزّز القاعدة لا لينقضها . وبهذا يكون التّواتر غير اعتباطيّ ، وانّما هو ذ دلالة لعلّها الرّغبة الواعية أو غير الواعية في انفتاح النّصّ السّردّى الحسينى عموما على الآخر.

فهو يجعل للمتقبّل امكانيّة المساهمة مع الباثّ في عمليّة استكمال القصّة. يقول طه حسين في آخر ما صدر له وهو " **ما وراء النّهر**" ، وقد مات ولم يتمّه : " فقد لا يكون من الخير ولا من الذّوق ولا من حسن الرّعاية للقرّاء أن أستأثر وحدى بهذا الوصف... فهذا الوصف شركة دائما بين الأديب المنتج والقارئ المستهلك ... وانّما الشّيء الذّى ليس فيه شكّ أنّ القرّاء يشاركون في الخلق والانشاء... فهذه القصّة لا تحتمل القراءة السّلبيّة ، وانّما هي تريد ، بل هي لا تقوم الّا على المشاركة الايجابيّة بين الكاتب حين يرسم الخطوط ، وبين القارئ حين يتمّ الرّسم ويملأ ما بين الخطوط من فراغ لعلّه ترك عن ارادة وعمد . " (2) وهذا يعني أنّ " **ما وراء النّهر** " التي زيد عليها " قصّة لم تتمّ " هي في الحقيقة شبيهة بالمدوّنة السّرديّة ككلّ ، عمل لا يستكمل تبلوره الّا بمساهمة من القارئ المتقبّل .

---

(1) سيرد توضيح ذلك لاحقا في الفقرة 2 من هذا الفصل .

(2) طه حسين : " **ما وراء النّهر** " . القاهرة. دار المعارف . الطّبعة الرّابعة 1986 ص ص 28. 29

وسنرى ، لدى تحليل هذه المدوّنة ، مدى التزام طه حسين بهذه الخطّة في العمل أي مدى تلبيته لهذا الذّى عاهد عليه المتقبّل بطريقة لا واعيـــة .

وعندما نستحوب تاريخ نشوء هذه الآثار ، يتّضح أنّها نتاج للحظـــة معيّنة تكون بالنّسبة الى المنشئ بمثابة الحافز أو المنشّط . فقد كتب طـــه حسين " **القصر المسحور** " وهو في مصيف بمقاطعة ريفيّة في فرنسا هـــي ساڤوا العليا ، ترضية لتوفيق الحكيم بعد مغاضبته على اثر نقده اياه فـــي مقالتين ، الأولى بعنوان " شهرزاد " والثّانية بعنوان " الأديب الحائر " . ويبـدو أنّ دعوة حسين الحكيم باكثاره قراءة الفلسفة والعناية بلغته قد أغضبـــه فتخيّل طه حسين ردّا من الحكيم يتمثّل في دعوته الى تصحيح موقفـــه أمام النّاس والّا اضطرّ أن يتولّى ذلك بنفسه . فكان له معه هذا اللّقـاء في ساڤوا العليا ، يتناقشان ويتساحلان في هزل ودعابة .(1) أمّا " **الحبّ الضائـع** " و" **أحلام شهرزاد** " ، فقد كتبهما هما أيضا بوحي من الحـــرب العالميّة الثّانية ليؤطّر في الأوّل معظم الأقاصيص بالحـــرب العالميّة الأولى وما حرته من ويلات على عائلات فرنسيّة شتّـــى وليتهكّم في الثّاني من مشعلي الحروب وادّعائهم أنّهـــا لا تضرّ الّا المستهدفين منها . وقد كتب " **الأحـلام** " هـــذه على دفعتين بالقـدس في سبتمـبر 1942 وبالاسكندريّـــة في يناير سنة 1943 .

ولعلّ في مرور طه حسين ببعض الصّعوبات في حياته السّياسيّة أو العلميّة ، ما يحمله على الاقتصاص من مغاضبيه على طريقته الخاصّـــة ،

---

(1) انظر تفصيل ذلك في : طه حسين : " **فصول في الأدب والنّقد** " . ضمن المجموعة الكاملة . المجلّد الخامس . بيروت . دار الكتاب اللّبناني . مكتبة المدرســـة ص ص 440 . 450

وهي الاقبال على الكتابة تنفيسا وتصعيدا لمشاعر الغضب والانفعال لديه . فقد كتب الجزء الأوّل من " **الأيّام** " على اثر الهزّة الكبرى التي سبّبها له كتابه "**في الشّعر الجاهلي**" ذاك الذى صودر وحرّ بسببه الى المحاكمة، ولقي حملات قاسية في الصّحافة، وشتائم، وتهديدا بالموت اضطرّ معه الى تشديد الحراسة على مدخل بيته أمام باب الحديقة خلال عدّة أشهر. وقد كتبه في السّاقوا العليا، خلال تسعة أيّام (فقط) [1]. وكذا كان شأنه مع " **على هامش السّيرة** " ، في جزئه الأوّل اذ كتبه سنة 1933، خلال السّنوات الثّلاث العجاف التي عرفها على اثر طرده من الجامعة عام 1932 . وقد تحدّثت زوجته عن هذه السّنوات فقالت : " ثمّ وقعت المحنة من جديد في مارس 1932 ، ومرّة أخرى كان طه يدفع غاليا ثمن حريمته ... اذ لم يكتفوا بطرده من الكلّية .. وانّما أرادوا أيضا احراق كتبه ... وحاولوا أن يحرموه من كلّ وسيلة للعيش بمنعهم مثلا بيع الصّحيفة ... وبانذارهم البعثات الأجنبيّة في مصر بالكفّ عن أن تقدّم له عروضا للعمل ... وسيستمرّ الأمر على هذا النّحو ثلاث سنوات، أى حتّى نهاية عام 1934. " [2] وطلع على اثر هذه السّنوات بكتابه " **أديب** " الذّى التفت فيه الى ماضيه يستعديه على حاضره ويقتصّ به منه . فقد استرجع في هذا الكتاب ذكريات الشّباب مع الصّديق الذى خصّه ببطولة النّص .

وهذا ما يجعل هذه الكتب الثّلاثة والكتابين الأوّل والأخير بالذّات محلّ استفسار عن الجنس الأدبيّ الذى اليه ينتميان أهما ترجمة ذاتيّة أم

---

(1) انظر : سوزان طه حسين : " **معك** " ترجمة بدر الدّين عرودكي ومراجعة محمود أمين العالم القاهرة . دار المعارف . الطّبعة الثّانية 1982 . ص ص 78 . 79

(2) نفس المرجع السّابق ص 98

هما روايتان تخييليّتان ؟

واسترجاع الأحداث الماضية سواء تعلّقت بذات المبدع أو بسواه سمة شبه قارّة لدى طه حسين. فقد ألّف "**شجرة البؤس**" في بيت ميرى بلبنان حيث وجد صدرا رحبا يتجاوز به ضائقة مرّت به. وكثيرا ما لعب لبنان دور المهدّىء هذا. كذلك رأى حسين أنّه باهدائه الرّواية الى هذا البلد الكريم يؤدّي له دينه عليه ويعترف بما أهداه اليه من معروف وما أسدى اليه من يد. وتعتبر "**شجرة البؤس**" هذه آخر ما كتب حسين من روايات أتمّها لأنّ "**ما وراء النّهر**" رواية هي أيضا، ولكنّها لم تتمّ ؛ وقد بدأ ينشرها فصولا في مجلّته "**الكاتب المصرى**" التي أنشأها سنة 1945 من نوفمبر 1946 ثمّ توقّف نشر هذه الفصول فلم تكتمل "القصّة". وقد عثر على بعض فصولها صهرُه محمّد حسن الزيات فنشرها في طبعة أولى عام 1975 منقوصة لأنّه لم يعثر على بعض صفحات أخرى منها الّا عام 1976 نشرت في العدد الأوّل من مجلّة "**أكتوبر**" ؛ وهي التي بها اكتملت الطّبعة الثّانية وما جاء بعدها من طبعات (1). وشأن فصول "**ما وراء النّهر**" شأن فصول "**المعذّبون في الأرض**" نشرها طه حسين تباعا في مجلّته "**الكاتب المصرى**" بدءا من مارس 1946 (2).

ولكنّها لم تر النّور مجتمعة في كتاب في مصر نظرا الى "تهيّب السّلطات ممّا دعا اليه حسين فيها من ضرورة تكافؤ الفرص، لأنّ تطبيق هذا التّكافؤ قد يهدّد "بأن يدكّ أساس المجتمع المصرى." وهكذا طبع

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** م.م ص‌ص 16. 17 (المقدّمة)

(2) يقول حمدى السكوت ومارسدن جونز انّه بدأ ينشرها فى يناير 1946 وحتّى فبراير 1947. **أعلام الأدب المعاصر في مصر**. 1 . **طه حسين** .م.م ص 66.

" **المعذّبون في الأرض** " لأوّل مرّة في لبنان ." (1)*

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** . م . م ص 8 (المقدّمة)

(*) استعرضت علجيّة ارحيم في رسالتها لنيل شهادة الكفاءة في البحث من جامعة تونس للآداب والفنون والعلوم الانسانيّة مراحل نشر فصول " **المعذّبون في الأرض** " فقسمتها الى مراحل ثلاث ؛ تمّ في الأولى نشرها متفرّقة وعلى فترات متقطّعة في المجلات والصّحف . وكان ذلك في مجلّة **الكاتب المصرى** ـ كما ذكرنا ـ وفي صحيفتي " **النّداء** " (وهي أسبوعيّة صدرت سنة 1947 واحتجبت سنة 1949) و " **المصرى** " (و هي يوميّة صدرت سنة 1936 لمحمود أبي الفتح التّابعي وكريم ثابت ثمّ استقلّ بها محمود أبو الفتح وجعلها وفديّة ؛ واحتجبت سنة 1954) .

وقد نشرت الأقاصيص الستّ الأولى في مجلّة " **الكاتب المصرى** " وهي " صالح " في العدد 4. يناير 1946 و " قاسم " في العدد 6. مارس 1946 و " رفيق " في العدد 19 في ثلاثة فصول في أبريل 1947 و " خديجة " في العدد 20. مايو 1947 و " المعتزلة " في العدد 27. ديسمبر 1947 و " صفاء " في العدد 29. فبراير 1948.

أمّا " خطر " و " تضامن " فقد نشرتا بمجلّة " **الكاتب المصرى** " حسب سهير القلماوى ؛ و " ثقل الغنى " و " سخاء " نشرتا في صحيفة " **النّداء** " حسب حمدى السكوت ومارسدن جونز، اذ يذكران أنّ تاريخ نشر مقال " ثقل الغنى " تمّ في 1949/11/20 بمجلّة " **القصّة** " وهى مجلّة نصف شهريّة صدرت سنة 1949 واحتجبت سنة 1950. و " مصر المريضة " نشرت في صحيفة " **المصرى** " في أكتوبر سنة 1947.

أمّا المرحلة الثّانية فهي نشر هذه المجموعة في لبنان ، كما سبق أن أشرنا، وتتمثّل الثّالثة في اصدار دار المعارف بمصر هذا الكتاب فى سلسلة اقرأ العدد 118 في نوفمبر 1952.

انظر : علجية ارحيم " **المعذّبون في الأرض** " **لطه حسين ، دراسة تحليليّة نقديّة** بحث مرقون . مكتبة الرّسائل بكلّية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة . تونس 1984. 1985 ص ص 8 . 10

أمّا " **الحبّ الضّائع** " التي تشتمل على ثمانية نصوص ،فقد عرفت جميعها قبل نشرها في كتاب موحّد عام 1942 . فقد بثّ طه حسين " الحبّ الضّائع" في الرّاديو المصرى مسلسلة من 1937/10/16 الى 1937/12/25 ومن 1938/2/5 الى 1938/3/26 أسبوعيّا بانتظام ، ونشر " الحبّ اليائس " **بمجلّتي** في 1936/3/1 و " الحبّ المكره" **بمجلّتي** في 1935/11/15 و " بين الحبّ والاثم" **بمجلّتي** في 1935/6/12 و " نفس معلقة " **بمجلّتي** فى 1936/4/15 و " ثأر بيرينيس " **بمجلّتي** في 1936/12/15. أمّا "الخيال الطّارق" فقد نشرها **بالرّسالة** في 1934/5/14 و "طيف" نشرت هي أيضا **بمجلّتي** في 1936/1/15 (1) . ولقد نشر هذه الرّواية والأقاصيص الخمس في المجموعة على ذاك الترتيب متحاشيا ترتيبها بحسب تعاقب نشرها ، وذلك لاعطاء الأولويّة للرّواية على حساب الأقاصيص ، ولاعطاء المجموعة نكهتها المخصوصة انطلاقا من النّصّ الأوّل الذى اختاره لها .

وفي سعي طه حسين الى اعادة نشر أعماله مجتمعه بعد نشرها متفرّقة، حفاظ على هذه الآثار من التلف وتيسير على جمهور القرّاء الاطّلاع عليها دفعة واحدة؛ أمّا نشرها منجّمةً ففيه تيسير على المنشئ والنّاشر معا ،واختبار من المبدع لمدى الاقبال أو الاحجام عن نصوصه . ولعلّ كثرة مخاطبة القارئ/المتقبّل في النصين اللذين نشر حسين في " **الكاتب المصرى** " دليل ؛ولذلك نشهده يساجل ويماحك ربّما توقّيا من نقد يوجّه اليه أو ردّا على نقد وجّه اليه فعلا . وفي كلّ الأحوال تنشط الهمم الى قراءة نصّ دفعة واحدة أكثر من نشاطها الى قرائته على دفعات اذ قد تعوق ظروف ذاتيّة أو موضوعيّة عمليّة التواصل المستمرّ ،ليست مصادرةٌ عدد من أعداد محلّة أقلّها حصولا .

(2) <u>القصر المسحور وقضيّة الكاتب</u> :

انّ قضيّة الكتابة المشتركة تفرض نفسها على البحث نظرا الى وضعها مشروعيّة الانتماء محلّ سؤال . فهل من المشروعيّة نسبة " **القصر المسحور** " الى طه حسين دون توفيق الحكيم أو العكس ؟

---

(1) حمدى السّكوت ومارسدن جونز : **أعلام الأدب المعاصر في مصر** . طه حسين م.م ص 97 .

انّ تحرير هذه المشروعيّة يقتضي تحليل النصّ من الدّاخل وتبـــــين خصوصيّات الأسلوب الحسيني مقارنة لها بخصوصيّات أسلوب الحكيم .

والواقع أنّ الحسم بشأن التصنيف قد لا يوفّق اليه الدّارس تمـــام التّوفيق ، وانّما هو على أيّة حال سعي واجتهاد (1) ، خصوصا وأنّه قـــد

---

(1) سعت نايلة الرّاضوى السليني الى تصنيف الفصول السّتة عشر التي اشتمل عليهـــا " **القصر المسحور** " فذكرت أنّ طه حسين انفرد وحده بسرد تسعة فصول وهـــي (1) سمير شهرزاد ـ (3) من شهرزاد ـ (4) الى شهرزاد ـ (6) ثـــورة الأشباح ـ (7) محنة توفيق الحكيم ـ (9) القلق على توفيق الحكيم ـ (10) شكوى شهرزاد ـ (11) مؤاساة شهرزاد ـ (15) غضب شهرزاد .
واستأثر الحكيم بكتابة أربعة فصول هى : (2) سجين شهرزاد ـ (8) في حضـــرة شهرزاد . (12) في الحبس الاحتياطي ـ (14) الدّفاع . أمّا الثّلاثة المتبقّية ، فقد اشترك فيها الاثنان وهي (5) في الحمّام ـ (13) المحاكمة (16) حكم الزّمان .
انظر : نايلة الرّاضوى السليني : " **القصر المسحور** " **لطه حسين وتوفيق الحكيم فـــي علاقته بمسرحيّة الحكيم** : " **شهرزاد** " **دراسة تحليليّة نقديّة** بحث مرقون مكتبة الرسائل بكلّية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة . تونس 1984 . 1985 ص 52 .
أمّا خالد الكركى فقد صنّف هذه الفصول كالتالي : تسعة فصول لطه حسين وهـــي : (1) سمير شهرزاد ، (3) من شهرزاد ، (4) الى شهرزاد ، (7) محنة توفيـــق الحكيم ، (9) القلق على توفيق الحكيم ، (10) شكوى شهرزاد ، (11) مـــؤاساة شهرزاد ، (15) غضب شهرزاد ، (16) حكم الزّمان .
وسبعة فصول للحكيم هي : (2) سجين شهرزاد ، (5) فى الحمّام ، (6) ثـــورة الأشباح ، (8) فى حضرة شهرزاد ، (12) في الحبس الاحتياطىّ (13) المحاكمة ، (14) الدّفاع .
وقد صنّف الدّكتور خالد الكركي هذه الفصول حسب مقياسين :
(1) أسلوب كلّ من المؤلّفين ، (2) آراؤهما في شخصيّة شهرزاد .
انظر : د . خالد الكركي : **طه حسين روائيّا** : بيروت / عمان : دار الجيل مكتبـــة الرّائد العلميّة 1992 ص ص 175 . 176 .

يتبادل الكاتبان أحدهما أسلوب الآخر تمويها على المتقبّل وحملا له على مزيد من التدقيق والضبط . ويبدو أنّ نسبة بعض الفصول الى كلا الكاتبين معا ـ كما في تصنيف نايلة الرّاضوى السليني ـ تعكس بجلاء صعوبة التّمييز بين أسلوب كاتب وآخر. ولذلك سنسعى الى تبويب الحجج التي تخوّل لنا وضع هذا الفصل في هذا الحدول أو ذاك.

وأوّل ما يلفت الانتباه بهذا الخصوص هو ما تسعى اليه دار النّشر من محاولة الاقناع بانتماء هذا النّص الى طه حسين أكثر من انتمائه الى الحكيم . فدار الكتاب اللّبناني ـ في نطاق نشرها للأعمال الكاملة ـ جعلت أولويّة انتماء النّص الى طه حسين. فقد كتبت بالبنط الغليظ اسمه، في حين كتبت اسم الحكيم بحروف أرقّ ، وفي درجة ثانية. ويبدو أنّ هذا التّصنيع ليس بريئا ، وانّما هو خاضع لنوع من التّقويم قد يكون المنشئان نفساهما بادرا بفعله منذ الطّبعة الأولى لهذا النّص المشترك ؛ وقد يكون الدّارسون أوحوا ـ عن حقّ ـ بذلك. ولكنّ القارئ سرعان ما يخيب ظنّه في توقّعه الأوّل هذا، عندما يُكتَبُ اسما المُهْديين في الصّفحة الأولى من الكتاب، مرتّبين ترتيبا مغايرا ، وبنفس الحجم من الحروف. أفيعني ذلك تراجعا عمّا رغبت دار النّشر في تحمّله أم هو اقرار منها بأحقية الاثنين في نسبة النّص اليهما اذ لا شيء يمنع من أن يقدّم هذا مرّة ليؤخّر في اللّاحقة ؟

لأنّ تبرير النّاشر قد يكون غير هذا ، فهو يعتبر أنّ اعطاء الأولويّة في الغلاف لطه حسين على الحكيم تترجم حقيقة حضور حسين في النّص بكثافة أكثر ممّا حضر الحكيم نفسه . ودار النّشر، باختيارها تفويق حسين في الغلاف على الحكيم ، تخلق تأثيرا في المتقبّل لا تقدر الصّفحات الدّاخليّة على ممارسته ؛ ولذلك سيان لديها أرتبت اسمي المهديين ترتيب الغلاف أم نقيضه، اذ الهمّ الرّئيسيّ بالنّسبة اليها ليس موضوعيّة النقل ، فذاك أمر عسير، لأنّ خطّية اللّغة تحتّم أسبقيّة لمفردة على أخرى ولا سبيل اذن الى كتابة الاسمين في

في نفس المستوى ؛ كما أنّ الموضوعيّة نسبيّة ، فقد تكون في منح هذا المرتبةَ الأولى مرّة والمرتبةَ الثّانية أخرى ، كما قد تكون في اعطاء من كتب فصولا أكثر أحقية في التّرتيب الأوّل بالنّسبة الى رفيقه . ولعلّها ، لو اختارت الموضوعيّة في التّرتيب لمالت مثلا الى التّرتيب الالفبائي ، ممّا يعطي للحكيم أولويّة على حسين باعتبار أنّ المقياس هو أولويّة الاسم على اللّقب.

ومهما يكن من أمر ، فانّ الجمع بين الاسمين ترجمة موضوعيّة لاشتراك الاثنين في التّأليف ، وان كان التّرتيب يقرّ لحسين بكتابته فصولا أكثر ممّا كتب صديقه . والاطّلاع على النّص من الدّاخل يكشف أنّ الحكاية قد وضع لها تخطيط مسبّق مشترك بين الطّرفين ، وأوكل ـ كما يبدو ـ الى كليهما الفصول التي سيحرّر لا على ضوء التّخطيط الأوّلي فقط بل على ضوء الملاحظات الجانبيّة التي يبتدعها كلاهما .

فبقدر ما يبدو العمل صارم التّخطيط في البدء ، يبدو حرّا في وسطه أى أنّ للكاتب هامشا من حرّية التّصرف في طبع الفصل المنوط بعهدته بطابعه الخاصّ . كما أنّ ورود الاتّهامات التي يلقيها طه حسين مثلا في ملفوظ الحكيم دليل تبنّ ساخر لهده التّهم في انتظار التصدّى لها ونفيها لالقائتهم نقيضة على الخصم . واطّلاع هذا المنشئ على ما قاله المنشئ الآخر في الفصل السّابق محدّدٌ للنّهج الذى سيتّخذ الفصل لاحقا . فكأنّما العمل المشترك تنفيذ لسيناريو موّحد وضع سلفا بين الطّرفين ؛ وكأنّما التّنسيق في مستوى كتابة هذا النّص الحكائيّ يحيل مباشرة على التّنسيق الموجود في مستوى النّص المسرحيّ بين الكاتب والمخرج أو في مستوى النّص السينمائي حيث التّكامل ضرورىّ بين كاتب السّيناريو وكاتب القصّة والحوار والمخرج .

لكن الاقرار بالاشتراك فى كتابة الحكاية بكاملها لا ينفي استقلال

فصولها وتميّزها بعضِها عن بعض. ولعلّ ممّا يسهّل التّعرّف على الكاتب من هو؟ ميل كاتب هدا الفصل أو ذاك الى جعل البطل، سواء كان السّارد أم لا، ينتقم لنفسه أو يدافع عنها أو يوفّر لها وسطا للاقامة ملائما مريحا، كما هو الحال مع طه وشهرزاد اذ عادا بعد المحاكمة في قمّة الجبل الأبيض، الى القصر حيث الدّفء والبذخ والنعيم: "ولم تكد تلتفت الى غلامها الأسود حتّى تخيّر من حولنا كلّ شيء؛ واذا الخدم يسعون بين أيدينا بما يرد الينا القوّة والنّشاط. قالت شهرزاد: "والآن يا سيّدى وقد أتيح لك الأمن والدّفء والهدوء تستطيع، فيما أظنّ، أن تتحدّث اليّ برأيك." (1)

ومقاربة فصول هذه الحكاية عن كثب هي التي من شأنها أن توفّر حظوظ التعرّف بدقّة على انتماء النصّ الى هذا الطّرف أو ذاك؛ وضبط معالمَ واضحة تُستَقرأ من النصّ هو الذى يخوّل عند تسليطها عليه البتّ بشأن نسبة هذا النصّ أو ذاك الى هذا الكاتب الضمنيّ أو ذاك. فما الفصول التي كتب حسين وما الفصول التي كتب الحكيم؟

2 . 1 خصائص طه حسين :

1) الاملاء : انّ الاشارة الى الاملاء خصيصة حسينيّة. فكثيرا ما أشار حسين الى العلاقة بينه وبين كاتبِه الكاتبِ يملي عليه نصوصه وهو يسجّل أو يأمره بالقراءة فيمتعه تارة ويفسد عليه المتعة تارات للحن أو تلكّؤ في القراءة.

ومحرّد الاشارة في فصل بعينه الى الاملاء يدلّل على انتماء النصّ الى

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم: "**القصر المسحور**"، ضمن الأعمال الكاملة. المجلّد الرّابع عشر "القصص والرّوايات" 20 "القسم الأوّل الطّبعة الثّانية بيروت 1983

طه حسين : " ولمّا بلغت الفندق أكرهت صاحبي على أن يختار لنفسه أو اخترت له أنا غرفة في الطّابق الأعلى .. لأنّ غرفة صاحبي اذا كنّا في أوروبّا هي في الوقت نفسه الملجأ الذى ألجأ اليه اذا أردت القراءة أو الاملاء (1).

2) التّماهي بين السّارد والبطل : أمّا التّماهي بين الأنا السّاردة والأنا المسرودة، فهو كذلك خصيصة حسينيّة سننظر فيها عند الحديث عن تداخل التّرجذاتي مع الحكائي في أكثر من نصّ. وحضور الأنا سمة قارّة في الانتاج الحسيني عموما والسّردى منه على الخصوص. فالاعلان عن أنّ الأنا المسرودة عمياء تتطلّب صاحبا يقرأ لها يبدو بعيدا عن أن يكون صفة للحكيم. وذاك دعامة ثانية لحضور حسين في النصّ. يقول : " ولكنّ الشّخص يسأله عنّي ويدفع اليه كتابا يطلب منه أن يتلوه عليّ .. فيعود صاحبى الّي حيران دهشا، فهو يفضّ الكتاب ويقرأ علىّ هده الأسطر ... " (2)

3) الاعتداد بالنّفس : انّ من تعوّد على قراءةِ نصوص طه حسين، ومعاشرتِها عن كثب لا يمكن ألّا يعرف صورته في هذا الأثر أو ذاك، فهو ذاك المعتدّ بنفسه المقدِّر لذاته فوق اللّزوم، المتضخّمة أناه الى حدود النّرحسيّة. وظهور مثل هذه الصّفات فى البطل السّارد لفصل من الفصول يحيل مباشرة المتقبّل على طه حسين. يقول : " أكرهت صاحبى على أن يختار لنفسه أو اخترت له ... " ويقول : " قد كاد يدركه الاختلاط لولا أنّه تعوّد مثل هده المفاجآت منذ امتحنته الأحداث بصاحبتي. " (3)

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : " **القصر المسحور** " م . م ص 10 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 10.

(3) نفس المصدر السّابق ص 10.

4) استعمال ضمير المتكلّم : إذا كانت الأنا بمثل هذا التضخّم، فانّها لا تقدر على الحدّ من داتيّتها، وحتّى ان فعلت، كما هو الشّأن في "**الأيّام**" فانّ ضمير الغائب لا يغمر ضمير المتكلّم ويخفيه، بل، على العكس يبرزه ويضخّمه. ولهذا كثيرا ما نجد أنّ الأنا في الفصول التي يكتب حسين، تحضر، لا على أنّها محرّد شخصيّة بل على أنّها ضمير متكلّم يعتبر ذاته مركز العالم وقطب الرحى . ويكفي أن يظهر هذا الضّمير في هذا الفصل أو داك ليدلّ على طه ذاته، كما هو الحال في الفصول العديدة كالأوّل والسّابع والخامس عشر على سبيل المثال. ففي هذا الفصل، يتعدّد استعمال ضمير المتكلّم المنفصل والمتّصل أربع عشرة مرّة في الصّفحة الأولى منه فقط، للتّعبير عن البطل / السّارد لا عن غيره ممّن يتحاور باستعمال ضمير المتكلّم أيضا. (1)

5) التّناول العقلي : معظم آثار حسين الفكريّة التي بها حقّق شهرته الأولى روّجت لنوع من المعقوليّة في التّناول والعرض أحيى به تراث هذه المعقوليّة لدى العرب ولدى الفرنجة ممّن أخذ عنهم الشّك المنهجيّ والطّرق المنطقيّ للظّواهر. ونجد، لهذا الذى به اشتهر، صدى، في الفصول التي كتب، يتمثّل في الاحمال فالتّحليل المتدرّج. فهو يلقي حكما عامّا يعرف أنّ عليه تفصيله، ولذلك يأخذ هذا التّفصيلُ بعضُه برقاب بعض على أساس توسيعيّ، فيه تنازل أو تصاعد. ففي بداية الفصل الرّابع مثلا مثال نموذجيّ لهذه الصّيغة المنطقيّة في العرض. يقول : "فأنا صادق إن أنبأتك بأنّه ملأ قلبي بهجة وسرورا وأنا صادق ان أنبأتك بأنّه ملأ قلبي جزعا وفزعا، وأنا صادق كذلك ان أنبأتك بأنّه أثار في نفسي حزنا يسيرا. فأمّا البهجة والسّرور فلأنّي كنت أتحرّق شوقا الى لقاء شهرزاد.، وأمّا الحزع والفزع فلأنّي كنت أرتعد اشفاقا على "توفيق الحكيم".وأمّا الحزن اليسير فلموحدة أحسستها حين رأيت صديقا يكيد

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : "**القصر المسحور**" ص 121 .

لصديقه وأديبا يتحنّى على أديب ." (1)

6) الطّابع الحكائي : لعلّ خصيصة التميز بين كاتبي هذا النّص ، اقبال طه حسين على فنّ الحكاية أو المحاكاة القوليّة، في حين يقبل الحكيم على المحاكاة، واعتماد هذه الخصيصة على التّقابل هو الذى من شأنه أن ييسّر ابرازها . فأيّ فصل غلب فيه الطّابع السّردى أو الحكائي مؤشّر على أن منشئه هو طه حسين نفسه ؛ وان كان هدا الحكم ليس مطلقا وانّما هو نسبيّ اذ سنرى، لدى دراسة النّصوص التي أنشأ الحكيم ، أنّه يميل أيضا الى الحكاية . ولعلّ التّلخيص لأحداث فصل سبق في بداية فصل لاحق امّا في شكل محاكاة أو في شكل محاكاة قوليّة ، دليل على تحوّل في الكتابة من منشئ الى آخر نظرا الى انعدام مثل هذا التّلخيص في الفصول التي تتتابع ويكون منشئها واحدا . وهذا التحوّل من المحاكاة الى المحاكاة القوليّة دليل آخر على الاطّلاع المسبّق على الفصول في المسوّدة، قبل انجاز النّص في كليته، اذ على ضوء هذا الاطّلاع المسبّق يقع ردّ التّهم أو اتّهام الصّديق الخصم تهما نقيضة . ويبدو أنّ الاكتمال الفنّي للعمل حكائيّا كان أو مسرحيّا يقتضي انسحام عناصر بعضها مع البعض الآخر، فضلا عن أنّ ذلك يعني أنّ الأمر محرّد تخييل وتصوّر ورقيّ .

7) الأسلوب البانورامي : يميّز تودوروف بين نوعين من الصيغ السّرديّة يسمّيهما الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدى . فالأوّل يتميّز بالسّرد وبالتّبئير من من الدّرجة الصّفر، ويكون السّارد كلّي المعرفة كلّي الحضور في حين أنّ الثّاني

---

(1) طه حسين و توفيق الحكيم : " **القصر المسحور** " ص 40 .

يتميّز بالعرض والتّبئير الدّاخلي واستواء السّارد مع الشّخصيّة في المعرفة." (1)

ويتّضح من خلال تحليل فصول "**القصر المسحور**" أنّ هناك فعلا هذين الأسلوبين، يتميّز طه حسين بانتمائه الى الأوّل أى البانورامي في حين ينتمي الحكيم الى الأسلوب الثّاني أى المشهدى. ولعلّ في صورة الصّفحة بالذّات ما يؤشّر على انتماء هذا النّص الى هذا الأسلوب أو ذاك. فكلّما كانت الصّفحة أقلّ تهوئة كان النّص من انشاء طه حسين اذ تغلب فيه حكاية الأفعال وحكاية الأحوال أى السّرد والوصف على حكاية الأقوال أى الحوار.

ولذلك نجد أنّ الحوار، وهو غير منتف من النّص، يتّخذ له الطّريقة العربيّة الكلاسيكيّة في المحاكاة، وهي استعمال لفظ (القول) لافساح المجال للشخصيّة/ الفاعل كي تتلفّظ. وهذا ما يجعل الصّفحة ممتلئة في حينَ أنّ العلامات الطّباعيّة المستعملة في نقل الحوار، وهي المطّات، تسمح بنوع من السّعة تتوفّر عليه المقاطع الحواريّة (tirades).

8) الأسلوب: لطه حسين أسلوب متميّز، يعرفه المباشر لنصوصه المتعوّد على قراءتها. وهذا الأسلوب الذى سنخصّص له فصلا لاحقا باعتبار وظيفيّته فى الحكاية، قد طبع الفصول التي ألف حسين في هذا الكتاب، ولا يمكن الّا أن يفعل ذلك كما أنّه لا يمكن أن يلتبس بأسلوب الحكيم، لأنّ الأسلوب ــ كما يقال ــ هو الانسان، به يتفرّد وعن غيره يتميّز.

---

(1) Tzvetan Todorov : Les catégories du récit littéraire Communications 8.1966 in l'analyse structurale du récit Paris. Points. Editions du Seuil 1981 p : 152 .

وتمتاز الكتابة الحسينيّة بالجزالة والمتانة ، كما تمتاز بنوع من الايقاع في الجملة أو بين الجمل مخصوص ، فضلا عن تماثل دالي أو مدلولي يلذّ لأذن المملي وأذن الكاتب الكاتب أن تسمعه. ومن الأمثلة الدالّة قول حسين في بداية الفصل السّابع : " وقد غمرني في محضر " شهرزاد " **من الجمال والسّحر ومن الظّرف والعطف ، ومن رشاقة الحركة وعذوبة الحديث** ما أنساني صنيع هؤلاء الجواري الماكرات وكاد يردّني الى **الأمن والهدوء والى الدّعة واللذة...**" (1) *

وبناء الجملة على نوع من الازدواج والتّوازن خصيصة الأسلوب الحسيني أيضا ، فقد تكفي جملة وحيدة لتكون شاهدا على هذا التّوازن ، وعلى هذا التّرديد العلامي كما يسمّيه حان كوهين Jean Cohen (2). ومن ذلك قوله : " ولكنّ الطّرق يتّصل ويلتحم ، **ثمّ** يشتدّ شيئا ، **ثمّ يضطرّني** الى أن ألتفت ، **ويضطرّ** صاحبي الى أن يضع الكتاب ، ثمّ **يضطرّه** الى أن ينهض فيفتح الباب ليرى ما دونه." (3) **

9) بين المنثور والمنظوم : لم يُعْرَف طه حسين شاعرا ، وان كان قَرَض الشّعرَ في شبابه ، لكنّه الشّعرُ الذى لم يكن ليرضى عنه صاحِبُه (4). بيد أنّ تشبّعه بالبلاغة القديمة التي تفترض في صاحبها جمعا بين المنثور والمنظوم ، جعله في هذا النّص الهزليّ ، وقد كُتِبَ في جوّ من الاستجمام والرّاحة ، يحرّب الجمع بينهما فيعطي بذلك لأسلوبه الخاصّ نكهة ليست له دوما ،

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : " **القصر المسحور** " : م.م. ص 64

(*) التّشديد من عندنا

(2) سيرد تفصيل ذلك لاحقا . انظر فصل الأسلوب في الباب الثّالث . ص .

(3) طه حسين وتوفيق الحكيم : " **القصر المسحور** " . ص 64.

(**) التّشديد من عندنا

(4) انظر ما يقوله حسين عن ذلك في **الأيّام** الجزء الثّالث ص 427

ولكنّها تسمح بتفويقه في الكتابة مادام يسير على هدي من البلاغة القديمة، خصوصا وهو يتنافس مع الحكيم. ولعلّ في انتقاده لغةَ خصمه ودعوتِهِ ايّاه الى العناية بها ما يدلّ على اعجاب بقدراته اللّغويّة تشهد له بها تسميته بالدّكتور والعميد.

وقد ورد له شعر في الفصل السّابع وحد الحكيم لذّة في التّعريض به في الفصل اللاحق ساخرا متهكّما. والحقّ أنّ حسين لا يدّعي أنّه شاعر، وانّما هي روح الدّعابة شاءت أن ينظم أبياتا يزرى فيها بخصمه وصديقه في آن.

10) <u>فنّ التّراسل</u> : ومثلما طبع أسلوب حسين بطابع في الكتابة مخصوص سواء في مستوى الحملة أو في مستوى النّص، جاء التّداخل بين الفنون ليزيد هذا الأسلوب وضوحا.

ومثل هذه الملاحظة، تنطبق، كما رأينا، على المدوّنة السّرديّة بكاملها. وأهمّ ما يلفت الانتباه فى الفصول التي كتب حسين، توفّرُها على التّراسل تماما كتوفّرها على السّرد، وهي في ذلك شبيهة كلّ الشّبه بـ "**أديب**" حيث يجد البابّ في الرّسالة مجالا للافضاء قد لا يتسنّى له عند الحوار، اذ مهما طال المقطع الحوارى، لا يمكن أن يلبّي مطمح المتلفّظ في الابلاغ. وقد وُجِد تبادل للرّسائل في محطّتين من الكتاب في الفصلين الثّالث والرّابع، وفي الفصلين التّاسع والعاشر؛ ولئن اختلف المرسِل والمرسَل اليه، فانّ خصائص الأسلوب التي كتبت بها هذه الرّسائل واحدة، ممّا يدلّ على أنّ نيّة المبدع الايهام بحقيقيّة هذه الرّسائل، ولكنّها في الواقع محض تخييل.

وهكذا يتّضح أنّ مثل هذه المعالم، متى طبّقناها على النّص أمكننا فرز نصوص طه حسين من نصوص الحكيم. وبذلك نحصل على تصنيف يختلف عن تصنيف نايلة الرّاضوى السليبي، وان كان اختلافا طفيفا اذ نرى أنّ لحسين

في هذا الكتاب عشرة فصول هي الأوّل (سمير شهرزاد) والثّالث (من شهرزاد) والرّابع (الى شهرزاد) والسّابع (محنة توفيق الحكيم) والتّاسع (القلق على توفيق الحكيم) والعاشر (شكوى شهرزاد) والحادى عشر (مؤاساة شهرزاد) والثّاني عشر (في الحبس الاحتياطي) والخامس عشر (غضب شهرزاد) والسّادس عشر (حكم الزّمان) .

2 ـ 2 خصائص الحكيم :

1) المحاكاة : انّ الذى كُتِبَتْ من أجله مقالتا " شهرزاد " و " الأديب الحائر" المنشورتان في " **فصول في الأدب والنّقد** " هو توفيق الحكيم الذى أبدع عملا مسرحيّا هو الثّاني من نوعه بعد " **أهل الكهف**" ، ولذلك اشتهر هذا الرّجل كاتبا مسرحيّا ، وان كان انشاؤه السّردىّ يُحِلُّه هو أيضا محلّا ساميا . فـ " **عودة الرّوح** " و " **عصفور من الشّرق**" لهما ما للمسرحيّتين من صدى في الأوساط الأدبيّة المختلفة . وهذا يعني أنّ بامكان الحكيم فى الفصول التي كتب في " **القصر المسحور**" أن يتوخّى الطّابع الحكائي لا التّمثيلي ؛ ولكن رغبته في التميّز عن صديقه وخصمه في آن جعلته ينهج نهج المحاكاة بدل المحاكاة القوليّة دون أن يعني ذلك اهمالا للسّردىّ تماما . ولذلك فحيثما غلبت المحاكاةُ المحاكاةَ القوليّةَ ، وحيثما غلب الأسلوبُ المشهدي الأسلوبَ البانورامي ، وحيثما غلبت المطاتُ للدّلالة على الحوار عبارةَ (القول) ، كان ذلك دليلا على أنّ النّصّ للحكيم . ويكفي الانطباع الذّى تعطيه الصّفحة لأوّل وهلة للقارئ كى يتوقّع الكاتب ، وان كان ذلك التّبيّن الدّقيق مشروطا بالتّحليل والعكوف على النّصّ .

2) بناء النّصّ على لوحات : يقوم العمل المسرحي على فصول ومشاهد ينقسم اليها العمل ليوهم بأنّه يحاكي الواقع . والكاتب المسرحي ، عندما يتشبع بمثل هذه التّقنية في الكتابة يصبح انحازها فعليّا بالنّسبة اليه أمرا ميسورا ، بل يصبح استعمالها علامة دالّة على انتمائه الى المسرح . ولذلك نجد أنّ

بناء بعض الفصول في هذا الكتاب على لوحات تحاكي المشاهد في المسرحيّة، دالّا على أنّ صاحب هذه الفصول انّما هو الحكيم. ولنا في الفصل الخامس (في الحمّام) دليل على ذلك بليغ. فقد بناه صاحبه على لوحات أربع تبدأ بالسّرد ليأخذ الحوار بعدئذ حيّزا كبيرا فيها: "مشى الأسير بين الفتيات الثّلاث الى الحمام مطأطئ الرّأس ـ وفي ذلك الوقت كان "طه حسين" حالسا الى صاحبه "فريد" تحت شجرة الزّيزفون ـ وفي حلك الظّلام سار الاثنان محدّين حتّى بلغا أسوار القصر المسحور ـ ذهب "فريد" وابتعد..." (1)

3) الدّفاع عن النّفس: لظروف نشأة الكتاب تأثيرها في توجيهه. فمادام الحكيم في موقع المنقود، بل في موقع المُحْرَج من النّقد، فانّ من المنطقيّ أن يتّخذ قلمه وسيلة للدّفاع عن نفسه. واذا ما أخذنا بعين الاعتبار التّهديد الذى توجّه به في الرّسالة التّخييليّة التي بعث بها الى طه حسين في "الأديب الحائر" وهو يدعوه الى أن يصحّح موقفه أمام النّاس منه، تبيّنت لنا حقيقة التوجّه الذى سيتّخذه في عمله اللاحق أى عندما سيكتب فصول "**القصر المسحور**" فسوف يُضطَرّ الى أن يفنّد التّهم التي يلقيها عليه "طه" أو "شهرزاد" أو "القاضي" المكلّف بالتّحقيق معه. وهذا ما يفرض أيضا وضعه كمتّهم يُخْتَطَف لِيُحاكَم في أعلى الجبل الأبيض. وعندما يُرَى السّارد متواطئا مع الشّخصيّة مدافعا عنها ملطّفا من شأن الضّائقة التى هو فيها، يكون عادة لسانَ حال الكاتب الملموس (البطل في النّص). ودفاع السّارد في الفصل الثّالث عشر مثلا عن الشخصيّة دليل على أنّ المنشئ للفصل هو المتّهم ذاته أى الحكيم: "فقصف "الرّعد" وصفّرت "الزّوابع" وطارت في كلّ مكان ثمّ عادت تعلن أنّ بقيّة الشّهود وهم "السّاحر" و "زاهدة" قد هربا ولم يعثر لهما على أثر، وأنّ "شهرزاد" و "العبد"

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم "**القصر المسحور**" ص ص 48 ، 57 .

حاضران في الجلسة بين المشاهدين. وعندئذ قامت " شهرزاد " وأعلنت أمـــام القاضي والجموع نزولها عن كلّ حقّ لها." (1)

وقد لا يتكلّف السّارد المتماهي مع الكاتب الملموس دور الدّفاع، وانّما قد يوكله الى الشّخصيّة ذاتها شأنه مع " شهرزاد " في الفصل الثّاني عندما تعلـــن : "انّما ينبغي أن نقتنصه ونحبسه في هذا القصر المسحور لتزهر حياته ويبـــدو معدنه وتظهر قيمته." أو مع " العبد " اذ يقول : " ـ ومع ذلك ألا تذكريـــن قول ذلك الدّكتور؟

" شهرزاد ـ : ماذا قال ؟

العبد ـ : قال البارحة : انّ هذا الانسان لم يفهمك قطّ..."

وهكذا يكون البطل / السّارد باستبطانه تهم الغير وترديده ايّاها دالّا على الكاتب من هو. فمادام متّهما، لا يمكن أن يكون اذن غير الحكيم.

وهكذا يتّضح أنّ احصاء خصائص الكتابة لدى الحكيم يفيد أنّها أقـلّ من خصائص الكتابة لدى حسين. وذلك وحده مؤشّر على ما للحضور الحسيني من كثافة في النّصّ مقارنة بحضور الحكيم. كما أنّ عدد الفصول التي تتّضـــح فيها هذه المعالم أدنى عددا، فهي موجودة في الفصل الثاني (سحـــين شهرزاد) والخامس (في الحمام) والثّامن (في حضرة شهرزاد) والثّالث عشـــر (المحاكمة) والرّابع عشر (الدّفاع).

ولا يبقى من فصل محلّ شكّ وحيرة في نسبته الى أحد الكاتبين سـوى السّادس (ثورة الأشباح) ، فهو يبدو، لأوّل وهلة، نتيجة ما توهم به كثافـــة الكتابة في الصّفحة، أنّه من تحرير طه حسين ؛ كما أنّ نوع الحملة التي تميّز أسلوب طه حسين وهي القائمة على التّكرار كما في قوله : " أترى فقدت " شهرزاد " سلطانها على الرّجال ! أتراها قد هرمت وهي التي لا عمر لها ولا ينبغي لها أن تهرم ! أهو عجز وقصور منها حقّا أم هو حمق وتقصير !؟ ولكن أيمكن أن تتهم

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم " **القصر المسحور** " ص 115 .

بالحمق وقلّة التّقدير رحلا ؟ ... أهي التي كانت تدعى [...] أم هي التي كانت حديرة أن يدعوها الى زيارة هياكل الفكر الانساني الخالدة على الزّمان!" (1)

يساعد نوع الجملة هذا على نسبته الى حسين. فتكرار الاستفهام في مثل هذا المطلع من الفصل لا يمكن بحال أن يجعل الأمر موكولا الى الصّدفة. فأسلوب حسين واضح لا غبار عليه. الّا أنّ مواصلة القراءة تفجأ المسرود له بعكس الانطباع الذى حصل له أصلا ؛ من ذلك ورود العلامات الطّباعيّة الدالّة على الحوار، وهي ليست من اختصاص حسين ؛ لكنّ تواتر استعمال الاستفهام والتّعجّب والحوار والحوار الباطني تقوم به "شهرزاد" من شأنه أن يحيل على حسين بالذّات. فقد لمسنا شيئا شبيها بهذا في "**دعاء الكروان**" أو في "**أديب**" أو في "**الحبّ الضّائع**".

كما أنّ ذمّ الحكيم واتّهامه بالتّعقيد يعزّز امكانيّة كتابة حسين للفصل، لكنّ هناك معالم ترجح انتماء النّص الى الحكيم ؛ من ذلك أنّه عودنا تبنّيه تهم خصومه يستبطنها ليردّ عليها كما كان الأمر في الفصل الخامس. فأن يقال عنه : "لا تستطيع أن تفهم هذا الرّجل المعقّد إ" فذلك ليس دليلا على أنّ غيره هو المتلفّظ. وممّا يعزّز كونَه هو المتكلّمُ استعمالُه ضميرَ الغائب للحديث عن حسين : "لقد صدق صديقها الحميم." (2) ولو كان طه حسين هو المتكلّم لكان استعمل ضمير المتكلّم ، وهو بالأنا مغرم. كما أنّ استعمال العبارات العامّية **تُهَذَّبُ لا يليق في العادة بلغة حسين الحجزلة** : "**أرأيت يا مولاتي إ لقد صدق المثل العامّي** : "من خرج من داره قلّ مقداره." (3)

وهذه الحجج جميعها ترجح انتماء هذا الفصل الى الحكيم. لكنّ عدم الحسم بشأنه ذو افادة كبرى فيما يتعلّق بالعدد الفردى من فصول

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 58 .

(2) نفس المصدر السّابق ص ص 58. 59

(3) نفس المصدر السّابق ص 62.

المدوّنة . فقد بقي الاستثناءُ الوحيدُ بشأنها نصّ " **القصر المسحور** " حيث كتب حسين عشرة والحكيم ستّة. أمّا والحال هذه، فانّ خروج هذا الفصل السّادس عن الاجماع دالّ على ما للافراد من تقدير لا واع لدى حسين بضرورة الانفتاح على القارئ يستكمل العمل وينجزه.

3) <u>المدوّنة والأجناس الأدبيّة</u> :

انّ ضبط تاريخيّة المدوّنة وظروفِ نشأتِها لا يعني حسما في انتمائها الى جنس الرّواية أو الأقصوصة لأنّه لا يكفي أن نأخذ بالاصطلاحات التي قدّم بها طه حسين نصوصه وهي " الفصل " أو " الحديث " أو " القصّة " لنطمئنّ الى أنّ النصّ هو على تلك الشّاكلة فعلا ، فضلا عن أنّ اصطلاحات طه حسين لا تحلّ اشكالا ، بل تجعل الأمر ملتبسا نظرا الى ضبابيّتها . فهو يعطف مثلا " الأحاديث " على " القصص " كما في قوله : " حبّب اليه لونا من ألوان اللّهو هو الاستماع الى القصص والأحاديث " (1) . وقد يكون يقصد بذلك الأخبار كما في لسان العرب ، لكن ما الحديث عنده؟ انّه القصّة في معنى (Histoire) كما في قوله : " وكانوا (أي الرّواة) اذا انتهوا من حديث كيموا الى حيث انتهيت قالوا هذه الجملة التي تشبه ما تقوله العامّة حين تنسى أو حين يعييها التّفصيل : وما أسرع ما تقدّم السنّ بأبناء الأحاديث. " (2) ولفظ " الحديث " يستعمله حسين عادة توقّيا منه لذكر الجنس الأدبي الذي ينتمي اليه النصّ . فكلّ النّصوص أحاديث . يقول : " هذا الرّجل وهذان الفارسيّان اللّذان ذكرا في بعض هذا الحديث. " (3) وهو يعني لديه أيضا ، كلّ ملفوظ سواء تلفّظ به السّارد أو احدى

---

(1) طه حسين : " **الأيّام** " ضمن المجموعة الكاملة . المجلّد الأوّل . بيروت . دار الكتاب اللّبناني 1986 . الجزء الأوّل . ص 27

(2) طه حسين : " **على هامش السّيرة** " . ضمن المجموعة الكاملة . المجلّد الثّالث بيروت . دار الكتاب اللّبناني 1985 . الجزء الأوّل ص 98 .

(3) طه حسين : " **الأيّام** " م . م : الجزء الثّاني ص 205 .

الشّخصيّات/ الفواعل كما في قوله : " قصصت من حديثها ما قصصت " [1] أو في قوله : " منذ اندفع الفتى في حديثه هدا الحرىء العنيف الطّويل ." [2]

وليس لفظ " القصّة " لدى حسين أقلّ خلطا ، فهو يقدّمه في معنى الحكاية (Récit) كما في عناوين الفصول التي لخّص فيها مسرحيّات فرنسيّة في " **صوت باريس** " وفي " **من الأدب التّمثيلي اليونانيّ** " [3]. وهو عين ما نجده في " **ما وراء النّهر** " عندما يعرض لهدا اللّفظ بالشّرح فيقول : " ليست القصّة حكاية للأحداث وسردا للوقائع، وانّما القصّة فقه لحياة النّاس " [4]. فالقصّة هلهنا في معناها الاصطلاحي : الحكاية (Récit) في حين اتّخذت الحكاية معنى السّرد ذاته (narration) ولذلك هو عطف عليها " سرد الوقائع ".

والأحداث والوقائع هي ما يمكن أن يصطلح عليه بالقصّة أو الخرافة كما لدى بروپ Propp وأرسطو من قبله، وذلك كما في قوله : " الكتاب المحدثون الذين يريدون أن يظهروك لا على القصّة التي يحبّون أن يقصّوا عليك فحسب، بل على مذهبهم في القَصَص وطريقتهم في التّفكير أثناء القصص ." [5] فقد استعمل حسين في هذا الملفوظ مادّة ق ص ص في معان ثلاثة مختلفة : الأوّل هو الخرافة أو ما يسميه حنيات (Diégèse) وثانيها السّرد ، وقد ورد في فعل (قصّ) أمّا الأخير فهو الحكاية الفنّية. وقد ترد " القصّة " لديه في معنى " الفضيّة " كما في قوله : " حين أراد بعض الوفديّين أن يثير قصّة الشّعر الجاهلي مرّة

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " م . م ص 113

(2) طه حسين : " **ما وراء النّهر** " م . م ص 57

(3) انظر : " **صوت باريس** " بجزئيه و " **من الأدب التمثيلي اليوناني** " ضمن المجموعة الكاملة. المجلّد الخامس عشر. بيروت. دار الكتاب اللّبناني 1983 القسم الثّاني . قصص تمثيليّة.

(4) طه حسين : " **ما وراء النّهر** " م.م ص 30

(5) طه حسين : " **الحبّ الضّائع** " م. م ص 75

أخرى في المحلس ." (1)

ومثل هذا الاضطراب في استعمال المصطلح يعود الى رواح اللّفظة وتحلّلها من معنى مضبوط يصطلح عليه الأدباء والنقّاد لا يتجاوزونه . وليس الأمر خاصّا بحسين ، وانّما هو عامّ كما سبق أن أشرنا اليه في ضبط معنى الحكاية كما فعل حينات. واذا كان هذا شأن حسين مع المصطلح ، فكيف يسعنا الوثوق به والاطمئنان اليه؟ انّ علينا اذن أن نستنطق المدوّنة لمعرفة الجنس الأدبى الذى اليه تنتمي عناصرها العشرة، وبذلك نطمئنّ الى أنّها تستجيب لفنّ السّرد وللمنهج الذى سنتوخّى في دراستها على ضوئه.

فلا يكاد أثر من آثار المدوّنة العشرة ـ فيما عدا " **أحلام شهرزاد** " على الأرجح ـ يخلو من تداخل بين الأجناس الأدبيّة تحضر بقوّة وتتنافس على استئثارها بطبع النصّ بطابعها ؛ ممّا يجعل الدّارس محتارا بين نسبة هذا الأثر الى هذا الجنس الأدبيّ أو ذاك. ويبدو أنّ هذه الحيرة قد فرضها طه حسين نفسه على القارئ نظرا الى امتناعه عن الالتزام بما تفرضه قوانين الفنّ السّردىّ من ضرورات يسخر منها في أكثر من موضع من أعماله السّرديّة ، خاصّة في عملَيْه الأخيرَيْن " **المعذّبون في الأرض** " و " **ما وراء النّهر** " . وقد تكرّر منه التدخّل المباشر ككاتب في عالم القصّة الى حدّ أصبح معه الأمر شاغلا بل داعيا الى السّأم. وقد نبّه ـ رغم ذلك ـ الى أنّه ليس في هذا المجال رائدا من روّاد اقتحام الكاتب على السّارد عالمه القصصيّ ، وانّما هو في ذلك يحرى على غرار ديدرو في كتابه " **جاك الجبرى** " Jacques le Fataliste . يقول : " وقد يخطر للقارئ أن يسألني عن هذا الصبّي ما اسمه؟وما موطنه ؟

---

(1) طه حسين : " **الأيّام** " م.م الجزء الثّالث : ص 650

وما بيئته ؟ وما أسرته ؟ ومن عسى أن يكون ؟ ولكنّي أحيب القارئ ان خطرت له هذه الأسئلة كما كان الكاتب الفرنسيّ ديدرو يحيب قراءه حين يخيّل اليه أنّهم يسألونه أو يهمّون أن يسألوه عن بعض الأمر من قصصه ـ أحيب القارئ بأنّه يسرف على نفسه وعليّ بهذه الأسئلة التي قد يكون الردّ عليها مفيدا لتكون القصّة منسّقة حسنة البناء ملتئمة الأحزاء يأخذ بعضها برقاب بعض ، كما كان النقّاد القدماء يقولون . ولكنّي لا أحاول أن أضع قصّة فأخضعها لما ينبغي أن تخضع له القصّة من أصول الفنّ كما رسمها كبار النقّاد . " (1)

والرّغبة عن الانضباط لأصول الفنّ ، لئن آنس طه حسين في نفسه ميلا اليها ، ربّما كان فطريّا ، تتناسب مع النّزعة الرّومنطيقيّة في الفنّ عموما ، تلك التي كان همّها الرّئيسيُّ الثّورةَ على القيود التي كبّل بها الكلاسيكيّون الأدب ، والنّزعةَ الى التحدّد وارتياد العوالم التي لم يُسبَق اليها . وهذا ما ينسجم مع الدّعوة الى الحريّة التي بشّرت بها البورجوازيّة في الفنّ والسّياسة والاقتصاد ؛ وهي نفس الحرّية التي يتعشّقها طه حسين نفسه . يقول : " وما أحبّ أن يظنّ القارئ أنّي أتحكّم فيه أو أتجنّى عليه ، ولكنّي لا أحبّ أن يتحكّم القارئ فيّ ولا أن يتجنّى عليّ ولا أن يخضعني لذوقه . . . ويجب أن تكون الحريّة هي الأساس الصّحيح للصّلة بين القارئ وبيني حين أكتب أنا ويقرأ هو . " (2)

وبذلك تبدو رغبةُ الكاتب الشّخصيّةُ هي الدّاعي الى حيرة الدّارس الخاصّة ازاء الحنس الأدبي لأنّى أثر من آثار المدوّنة السّرديّة .

فالنّصوص حميعها حكايات تخييليّة سواء ابتدعها طه حسين من

---

(1) طه حسين : " **المعذّبون في الأرض** " بيروت . دار العلم للملايين . الطّبعة السّابعة عشرة 1989 ص 15 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 16

الذّهن أو استرجعها من الذّاكرة ، وسواء توخّى فيها فنّ التراسل والمذكّرات أو فنّ الحكاية والسّرد . غير أنّ صلتها بالفنّ السّردىّ ليست محضة. فالتّرجمة الذاتيّة حاضرة لا يكاد يخلو منها نصّ ، اللّهمّ الاّ " **أحلام شهرزاد** " و " **على هامش السّيرة** " .

وأكثر ما تلتبس الحكاية التّخييليّة بالتّرجمة الذاتيّة فى " **الأيّام** ". فرغم ما اصطلح عليه النقاد عموما من أنّ هذا النّص ترجمة ذاتيّة، فانّ كثيرين آخرين يقرّون بأنّ انتماء هذا النّص الى هذا الجنس الأدبي محلّ نظر، بل هو عصيّ على الانضواء ضمن نوع أدبيّ محدّد . وقد كان الدّكتور عبد الحميد ابراهيم موفّقا بين انتماء " **الأيّام** " الى التّرجمة الذاتيّة وبين انتمائها الى القالب القصصي ، فهو يقول : " وفصل رابع يتحدّث عن كتبه التي تترجم حياته وتعتمد على القالب القصصي كما في " **الأيّام** " (1)

والتباس الجنس الأدبيّ في هذا النّص هو الذى حدا بكثيرين الى ايجاد مبرّرات لنسبة النّص الى جنس الرّواية أو جنس التّرجمة الذاتيّة،

---

(1) عبد الحميد ابراهيم : طه حسين والفنّ القصصيّ . مجلّة " **الثّقافة** " القاهرة السّنة الثّانية العدد 14/نوفمبر 1974 . ص 30

ولكنّهم رغم ذلك لم يظفروا بالقول الفصل [1].

ولئن كان معظمهم يرى النّص مزيجا من جنس الرّواية التّخييليّة وجنس التّرجمة الذاتيّة، فان واحدا منهم فقط، هو الأستاذ فؤاد الفرڤوري، ينتهي الى أنّ "كتاب "**الأيّام**" لا جنس له، انّه قتل للجنس لأنّ قدره أنْ يكون بلا جنس" [2] ليقرّ بعدئذ أنّ "**الأيّام**" ترجمة ذاتيّة للحظة انتاجه

---

(1) نذكر من بينهم :

ـ يحيى ابراهيم عبد الدّائم : **الترجمة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث**. بيروت . دار احياء التّراث العربي 1975.

ـ عبد المحسن طه بدر : **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في مصر** (1870 . 1938) القاهرة دار المعارف 1983 ط 4.

ـ فؤاد الفرڤوري : مشكليّة الجنس الأدبي كما تتجلّى من كتاب "**الأيّام**" ضمن وثائق الملتقى القومي المنظّم بصفاقس في 8 و 9 أفريل 1988 : **قراءة النّص بين النظريّة والتّطبيق** . تونس . منشورات المعهد القومي لعلوم التّربية. 1990 ص ص 205 . 217

ـ محمّد القاضي : الظّاهر والباطن في كتاب "**الأيّام**" : بحث في التّبئير. ضمن وقائع الندوة الفكريّة التى انعقدت بمناسبة **مائويّة طه حسين** والتي نظمتها مؤسّسة بيت الحكمة يومي 26 و 27 جانفي 1990 بقرطاج. 1993. ص ص 207 . 232 .

ـ شكرى المبخوت : **سيرة الغائب سيرة الآتي : السّيرة الذاتيّة في كتاب "الأيّام"** لطه حسين . تونس . دار الجنوب للنّشر 1992 (الباب الثّالث: "**الأيّام**" وقضيّة الجنس الأدبي ص ص 32 . 44).

(2) **فؤاد الفرڤوري** . م . م ص 213 .

المتناقضة ، تلك التي " كانت أرحب وأعمق وأضخم وأدقّ وألطف من أن يحتويها الجنس أو يتّسع لها التّجانس . " (1) ، بل لينتهي الى القول بـــــأنّ " **الأيّام** " **حديث** * بصريح النصّ " (2) .

أمّا الأستاذ محمّد القاضي فقد أخضع هذا الأثر المطوّل للدّرس من الدّاخل علّه يظفر بأدلّة تساعده على الحسم بشأن انتمائه الى الجنس التّرجذاتي أو الجنس الحكائي السّردي . وقد تبيّن له أنّ ظاهر النصّ يجعله الى الحكاية التّخييليّة أقرب ، في حين أنّ باطنه يغلب الجانب التّرجذاتي فيه (3) . وقد أقرّ الأستاذ شكرى المبخوت في كتابه السّابق الذّكر الأستاذَ القاضي على تحليله الدّقيق مضيفا اليه أنّ استعمال طه حسين ضمير الغائب واهماله اسم العلم في نصّه بما قد يجعل تماهيا بين الكاتب والبطل ، لا يرجعان الى قلّة احتفال بالأجناس الأدبيّة لديه بقدر ما هو وعي منه بأنّه يحدث في باب الترجمة الذاتيّة احداثا على غير سابق مثال . (4)

ولعلّ طرافة بحث الأستاذ القاضي تقتضي شيئا من التّوقّف لتبيّن التّخريج الذى انتهى اليه ، اذ ثنائيّة النصّ بين ظاهر وباطن ـ كما اتّضحت له ـ لافتة للانتباه . فهو عندما أخضع النصّ لحدّ التّرجمة الذاتيّة كما

---

(1) فؤاد القرقورى . م . م ص 213

(2) نفس المرجع ص 214

(*) التّشديد من عندنا .

(3) محمّد القاضي . م . م ص ص 207 . 232

(4) شكرى المبخوت . م . م ص : 43

بلورها فيليب لوجون Philippe Lejeune (1)، تبيّن له أنّ " **الأيّام** " تشذّ عن غيرها من التراجم الذاتيّة نظرا الى انتفاء التّماهي فيها بين الكاتب المحيل اسمه على شخص واقعيّ والسّارد ، فضلا عن تماهي هذا السّارد مع الشّخصيّة الرّئيسيّة داخل النصّ .

ولئن كانت " **الأيّام** " حكاية استعاديّة R. rétrospectif نثريّة يروي فيها طه حسين وجوده الخاصّ مركّزا حديثه على حياته الذاتيّة وبوجه خاصّ على شخصيّته معتمدا في ذلك على الذّاكرة ، فانّ السّارد في هذا الأثر مغاير للقصّة (hétérodiégétique) فهو غير الصبيّ أو الفتى أو الغلام المتحدّث عنهم. وهو يسرد قصّة لم يشارك فيها . فكثيرا ما يرد في ملفوظه استعمال ضمير المتكلّم الجمع اشعارا للمتقبّل بأنّ المتلفّظين غير الشّخصيّة الرّئيسيّة. فهو يقول : " وكان سيّدنا قد أنبأ في الصّباح بأنّ صاحبنا سيختم القرآن في هذا اليوم ." (2) ويقول : " أصبح صبيّا شيخا وان لم يتجاوز التّاسعة . " (3)

---

(1) أقام فيليب لوجون تعريفه للتّرجمة الذاتيّة على عناصر أربعة :

أ) التّرجمة الذاتيّة حكاية نثرية .

ب) في التّرجمة الذاتيّة يتكلّم المرء عن حياته الذاتيّة أو تاريخ شخصيّته .

ج) التّماهي بين الكاتب والسّارد والشّخصيّة / الفاعل من ناحية وحفاظ السّارد في قصّه على المنظور الاستعاديّ (rétrospectif) من ناحية ثانية .

د) العقد التّرجذاتي ويتمثّل في تصريح الكاتب بأنّه لا ينشئ رواية وانّما يدوّن حياته : انظر Philippe lejeune : le pacte autobiographique.Paris collection poétique. Editions du Seuil I975 P . P : I4 et 26.

(2) طه حسين : " **الأيّام** " ضمن المجموعة الكاملة . المجلّد الأوّل . بيروت. دار الكتاب اللبنانيّ 1986 . الجزء الأوّل ص : 36 .

(3) نفس المصدر السّابق . ص 38

رؤيته بالمرّة مادام أعمى.

ولعلّ عدم اقتصار طه حسين على ما تسعفه به ذاكرته من معلومات لأنّها قد تخونه أحيانا ، يفرض عليه تجاوزها بافساح المجال لأحلام اليقظة يتبسّط فيها ويتوغّل في أثنائها الى الحدّ الذى ينقل النصّ تماما من الطّبيعي الى الفوطبيعيّ. وقد انتبه فعلا الى أنّ الذّاكرة ، وهي العمود الفقرىّ للترجمة الذاتيّة تتضخّم الى حدّ الالمام الكلّي وتضمر الى حدّ الاضمحلال كما في قوله : " انّ ذاكرة الانسان غريبة حين تحاول استعراض حوادث الطّفولة ؛ فهي تتمثّل بعض هذه الحوادث واضحا جليّا كأن لم يمض بينها وبينه من الوقت شيء ، ثمّ يمّحي منها بعضها الآخر كأن لم يكن بينها وبينه عهد." (1) ولذلك لا يبقى الكاتب سجين هذه الذّاكرة، وانّما هو، بما هو مبدع ، ينشىء عالما تخييليا لأنّ همّه ليس منصبا على الصّدق المحض ، وانّما على ما يتوهّمه صدقا ، وهو الصّدق الفنّي بالأساس أي ذاك المعتمد على المبالغة وعلى التّضخيم. فاذا ما وردت في النصّ عبارة (وأكبر الظّنّ) تبيّن أنّ السّارد لا يستخرج الفكرة من الذّاكرة ولا ممّا سمع فعلا ، وانّما هو يتخيّل الأمر تخيّلا ، خصوصا اذا تواتر هذا الاستعمال ، ممّا يدلّ على أنّ السّارد يملأ الثّغرات التي في الذّاكرة أو يورد تفسيرات لا أساس لها في الواقع. يقول : " وأكبر الظّنّ أنّ صاحبهم هذا قد عرفهم في بعض الدّروس." (2) أمّا افساح المجال للخيال كي يتصوّر، فذاك ما يُسْعَفُ به ذهنُ المبدع ، زمنَ الكتابة ، مما لم يكن له أصل زمنَ القصّة ، وان كان له أصل فمحدود. فالاسهاب في وصف زيارات أبى طرطور، ومختلف الكيفيّات التي بها يزور (3) ، يدخل النصّ في اطار الحكاية التّخييليّة.

---

(1) طه حسين : **الأيّام** : الجزء الأوّل ص 18

(2) طه حسين : **الأيّام** : الجزء الثّاني ص 234

(3) نفس المصدر السّابق : الجزء الثّاني ص ص 268. 269

وهكذا يتّضح من خلال ظاهر " الأيّام " أنّها رواية لا صلة بينهـــا وبين التّرجمة الذاتيّة. غير أنّ تطبيق مفهوم التّبئير كما بلورته ميك بـال Mieke Bal خارجة بذلك عن رأى جيرار جينات الذى ابتدع هـذا المفهوم، يسّهل الحصول على نتائج نقيضة من شأنها توكيد انتماء هـــذا النّص، " الأيّام "، الى التّرجمة الذاتيّة.

والنّقطتان الرّئيسيّتان اللّتان طوّرت بهما ميك بال المفهوم الجيناتي (نسبة الى جيرار جينات) للتّبئير هما :

أ ــ الفصل بين فعل التّبئير وفعل السّرد. فالمبئر لديها غـــــير السّارد دوما ؛

ب ــ تنويع البؤر وتعدادها. ففي حين كان التّبئير لدى جينات مخصّصـا للحكاية بكاملها أو لبعض مقاطعها ، أصبح لدى ميك بال مخصّصا للشّخصيّات(1) ممّا جعل جينات يرفض هدا المفهوم قائلا : " ليس عندى شخصيّة مبئّـــرة ولا مُبَأَّرة : فالمبأر لا يمكن أن ينطبق الّا على الحكاية ذاتها ، أمّـــــا المبئر ، فان انطبق على أحد ، فلا يمكن أن يكون الّا على من يبئـــــر الحكاية أى على السّارد ، أو ، اذا رمنا الخروج عن المواضعات التّخييليّـــة ، على الكاتب الذى يفوّض (أو لا يفوّض) للسّارد سلطته على التّبئـــــير أو عدمه. " (2)

---

(1) انظر : Mieke Bal : Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris. Editions Llincksieck I977 pp : I9 . 57 .

(2) Gérard Genette : Nouveau discours du récit . Paris. Editions du Seuil I983 pp : 48 . 49 .

ورغم تنبيه حينات الى مثل هذا العيب في تصوّر ميك بال، فقد استعمل الأستاذ محمّد القاضي هذا المفهوم الاحرائي ليلمس تماهيا كلّيا بين الصبيّ والكهل في مستوى التذكّر للأحداث التي مرّا بها. ومادام الكهل قادرا على تذكّر ما مرّ بالصبيّ من أحداث، فانّه يجسّم بذلك تطابقه معه الّا في ما يتعلّق بالسنّ وتغيّر الزّمن. وذلك كما في قوله: "..وعن يمينه هذه الحوانيت الصّغيرة التي طالما وقف عند بعضها حين تقدّمت به الأيّام فذاق من طيّباتها ما شاء اللّه له أن يذوق [...] كان يحد في ذوقها لذّة لا تقدّر ولو قدّمت اليه الآن لأشفق أن تحمل اليه العلّة أو تغرى به الموت." (1) فالمبئر، في حال الصبيّ الذّائق الملتذّ وحال الكهل النّافر المشمئزّ، واحد لم يتغيّر فيه الّا السنّ والذّوق والمنزلة الاجتماعيّة. أمّا تماهي الكاتب والسّارد في مستوى التّبئير فمتعذّر الحضور حسب الأستاذ القاضي (2). لكن الاستباقات الكثيرة في مطانّ النصّ لا يمكن أن يتوفّر عليها الّا حنس التّرحمة الذاتيّة، نظرا الى كون السّارد المكلّف بادارة العمليّة السّرديّة كلّي المعرفة، قد استكمل تفاصيل قصّته منذ البداية حتّى النّهاية ولم يبق لتقديم هذه التّفاصيل الّا تبويبها والتّخطيط لها. والتّبويب والتّخطيط هذان من مشمولات الكاتب. فاذا ما أحال في النصّ على حدث لاحق فى الزّمن ــ بالمقارنة الى زمن القصّة الأولى ــ تخيّل السّاردّ يقوم بذلك، ممّا يجعل بينهما تماهيا يعسر أن نحده في الحكاية التّخييليّة بمثل ذاك التّواتر. (3) كما أنّ انتفاء العقد التّرجذاتي وهو المتمثّل فى تصريح الكاتب بأنّه لا ينشئ رواية، وانّما يدوّن حياته

---

(1) طه حسين: "**الأيّام**" ج 2 ص ص 164 . 165

(2) انظر مزيد تفصيل لدى "محمّد القاضى: الظّاهر والباطن في كتاب "**الأيّام**" بحث في التّبئير . م . م ص 228

(3) سنعرض لها تفصيلا فيفصل التّبئير لاحقا.

كثيرة هي العناصر التي تقلّل من شأنه ، من ذلك تعداد الضّمائر النّحويّة وجعلها في بعض الأحيان دالّة على تعدّد في الهويّة.

كما أنّ هيمنةَ الحديث عن الذّكرى وهيمنةَ استعمال زمن التّعليق بدل الزّمن المروى [1] ، منذ البداية ، يؤكّدان انتماء النّص الى التّرجذاتيّ . فقول السّارد : " ثمّ يذكر أنّه لا يخرج ليلة الى موقفه من السّياج الّا وفي نفسه حسرة لاذعة لأنّه كان يقدر أن سيقطع عليه استماعه لنشيد الشّاعر حين تدعوه أخته الى الدّخول فيأبى ، فتخرج فتشدّه من ثوبه فيمتنع عليها فتحمله بين ذراعيها كأنّه الثّمامة ... " [2] لافت للانتباه . فهيمنه المضارع في هذه الفقرة ، وفي ما عداها يخرج بالنّص عن الحكائيّ ليكون نوعا من

---

(1) يرى هارالد واينريخ Harald Weinrich ، في دراسته لأزمنة الفرنسيّة أنّ هناك مجموعتين زمنيّتين كبريين . وبالامكان تعميم هذا الاستنتاج على سائر الألسنة :

1) ينتمي المضارع والماضي المركّب passé composé والمستقبل في الفرنسيّة الى المجموعة الأولى التي يصطلح على الزّمن فيها بزمن التّعليق temps commentatif

2) ينتمي الماضي البسيط (passé simple) والماضي الكامل (كان + المضارع) والماضي الأكمل (كان + الماضي) والمضارع مع قد الى المجموعة الثّانية التي يصطلح على الزّمن فيها بالزّمن المروى temps narratif .

انظر : Harald Weinrich : Le temps (traduit de l' Allemand) . Paris . Coll. Poétique. Editions du Seuil 1973 p 21 .

(2) طه حسين : **الأيّام** : الجزء الأوّل . ص 10

التّأمّل راهنا في ما عاش البطل ماضيا كما لو كان ذاك الماضي ممتـــــــدّا في الرّاهن مؤثّرا فيه متأثّرا به.

وفي انتفاء الحبكة أو العقدة (intrigue) التي تتطوّر اليهـــا الأحداث ، عبر النّص التّرحذاتي كلّه ما يؤكّد اختلاف هذا النّص عن الرّواية التّخييليّة الكلاسيكيّة الواقعيّة وروايات طه حسين الأخرى كـ " **الحبّ الضّائـع** " و " **دعاء الكروان** " و " **شجرة البؤس** " . فالنّص هو عبارة عن دكريات تتمحـور جميعها حول شخصيّة البطل صبيّا كان أو فتى أو غلاما . وقد يلتبس مثل هذا السّرد برواية الأجيال ، لكنّ حضور بطل أوحد لا تختلف هويّته وانّما يختلـف سنّه فقط، يجعل الشّبه برواية الأجيال لاغيا . فهو مقيم وغيره متحوّل ، فـي حين أنّ رواية الأجيال تتالى فيها الشّخصيّات يمّحي بعضها لتقوم شخصيّـات أخرى بديلا عنها .

وهكذا يتّضح أنّ هذا النّص ، لئن كان فيه تنازع بين السّـــــردىّ والتّرحداتيّ ، فانّ وجود تبئير موّحد بين السّارد والشخصيّة وبين السّارد والكاتب بتواتر أقلّ ، ييسّر امكانيّة نسبة هدا الأثر الى الترجمة الداتيّة ، وان كـان منشئه يراوغ ويداور بحيث يفرض الحيرة والتردّد على المتقبّل .

كما تلتبس الحكاية التّخييليّة بالتّرجمة الذاتيّة في " **أديب** " نظرا الى كون البطل في هذه الرّواية يحيل على شخصيّة حقيقيّة هى صديق لحســـين عرفته امرأته في فترة الخطوبة والزّواج شابّا ودودا لامعا . وقد أشار الـــى ذلك طه حسين ذاته في حواراته مع من استجوبه من المثقّفين من ذلـــك حديثه الى فؤاد دوارة. فقد جاء فيه : " وصاحبي فى الكتاب شخصيّة حقيقيّـة لن يفيدك ذكر اسمه بشيء ، ولا أنصح بنشره لأنّ أسرته مازالت موجودة. لقد كان زميلي في الجامعة ، ثمّ في السّربون . وكان في غاية الذّكاء والامتياز ، وقـــد انتهى نفس النّهاية التي صوّرتُها في الكتاب . فحنّ أوّلا . ومازال به مرضـــه

حتّى انتهى الى شلل عامّ ثمّ الوفاة. " (1)

لكن رغم اصرار حسين على عدم البوح باسم صاحبه، فانّه بلغ الى علم عبد العزيز الدّسوقي في حواره معه عندما ذكر هذا المحاور أنّ طه حسين " كتب سيرة " **أديب** " أو حلال شعيب " زميله في الجامعة الأهليّة وفي فرنسا " (2)

والحديث عن صديق وتصويره في كتاب لا يعنيان أنّ النّص ينتمي الى التّرجمة الذاتيّة بقدر ما يعنيان أنّه ينتمي الى جنس التّرجمة. فما وجه الخلط يا ترى؟ انّه يكمن أساسا في كثرة الحضور للأنا المسرودة تروى الأنا السّاردة قصّة علاقتها بهذا الصّديق. ولعلّ الرّسائل المتبادلة بين الطّرفين توهم بأنها حقيقيّة استخرجتها الأنا السّاردة من وثائقها الخاصّة لتملأ بها النّص. ومثل هذا الايهام يتوخّى عادة في الترجمة الذاتيّة اذ يلتبس الأمر على المتقبّل، فلا يدرى ما ادا كانت الوثائق حقيقيّة أم متوهّمة. ولهذا السّبب " أدرجت دار المعارف بمصر الى الثّمانينات رواية " **أديب** " هذه ضمن مؤلّفات طه حسين في " التّراجم والسّير " وهي تقدّمها كالتّالي : ذكريات طريفة للدّكتور طه حسين صوّر فيها نفسه على لسان أديب مولع بالتّثقيف الذاتيّ " (3).

---

(1) فؤاد دوارة : **عشرة أدباء يتحدّثون** . القاهرة 1965. كتاب الهلال. العدد 172 ص 21. ذكر ذلك ناجي نجيب في مقالته : صراع النّفس بين الموروث والجديد . قصّة طه حسين " **أديب** " مجلّة " **فكر وفنّ** " برن (سويسرا) السّنة الثّامنة عشرة. العدد 35 / 1981 ص 11.

(2) عبد العزيز الدّسوقي : حوار مع طه حسين : " **الرّسالة الجديدة** ". القاهرة ربيع 1971. ذكر ذلك حمدى السّكوت ومارسدن جونز : **أعلام الأدب المعاصر في مصر . 1 . طه حسين** . م. م ص 57.

(3) انظر الهامش 3 من مقالة ناجي نجيب . م .م ص 20

ومثل هذا التّصنيف هو الذى حدا بسوزان طه حسين الى أن تـردّ قائلة : " وقيل أيضا انّ " **أديب** " هي سيرة ذاتيّة ، وهذا غير صحيـــــح اطلاقا . " (1)

على أنّ هذا الحسم تُبادِرُ به سوزان طه حسين لا يمكن أن يصمد الّا متى عضده التّحليل الداخلي للنّص . فهناك الكثير من المؤشّرات المساعدة على اعتبار النّص ترجمة ذاتيّة مثلما هنالك الكثير ممّا ينفي هذا الاعتبـــار. فاخفاء الأسماء تقنية مألوفة في التّرجمة الذاتيّة مارسها السّارد عندما أشار الى من أخذ عنهم من شيوخ كهذا الشّيخ الأزهرى الذى أطرده الخديـــــو. يقول : " .. ولا سيّما هذا الشّيخ الذى كان الخديو قد نفاه من الأزهر نفيا وحظر عليه التّعليم فيه " (2) كما أنّ الخجل ممّا له علاقة بالحنس تتعامـــل معه الأنا السّاردة بشكل مداور، مظهر آخر من مظاهر التّرجمة الذاتيّـــة. فبدل تصريح السّارد بعشق الأنا المسرودة الفتاتين عزيزة وأمينة ، يـــــترك لأديب بطل القصّة البوح بمثل هذا الاعتراف اذ يقول : "على أنّـــــي لا أفهم كلفك بالاستماع لعزيزة وأمينة ، وافتتانك بأحاديثهما هذه التي يلتـــوى فيها لسانهما بلهجة أهل القاهرة في تأنّق وتكلّف وتعمّد للفتنة." (3)

ولجوء الأنا السّاردة الى وثائق عن ماضي الأنا المسرودة تقنيـة توهم بها أنّها صادقة ؛ لذلك كثيرا ما تلجأ اليها ، لكن عبر الرّسائـل التي يبعث بها البطل الى صديقه. يقول : " .. فأخرجني من الكتّـاب كما أخرج أبوك من أخرج من اخوتك ." (4) وعندما يعرف المتقبّـل أنّ

---

(1) سوزان طه حسين " **معك** " م.م : ص 294

(2) طه حسين " **أديب** " . القاهرة. دار المعارف بمصر. الطّبعة السّادســـــة 1968 ص 19.

(3) نفس المصدر السّابق ص 34.

(4) نفس المصدر السّابق ص 46 .

هذا الكلام ورد في رسالة تلقّتها الأنا المسرودة يخيّل اليه أنّ الأمـــر حقيقيّ ، ولا يتصوّر البتة أنّ ما يصوّر تخييلي ٠

والتّرجمة الذاتيّة ــ كما هو حدها ــ كتابة تمارسها الأنا السّاردة بمأخرة من الزّمن ، تلقي فيها الأضواء على ما عاشته الأنا المسرودة من أحـــداث وما عرفته من آمال وآلام ٠ ولهذا نجد الأنا السّاردة تلحّ على الاشارة الـــى اللّحظة الرّاهنة ، لحظة الكتابة والذّكرى ، تقوّم فيها شعور المسرودة ازاء الكُتّاب والنّخلتين في زمنين مختلفين ، زمن تلقّي الكِتاب وزمن قرائته ثانية في وقت فيه كبرت هذه الأنا وأصبحت ساردة : " فقد تلقّيت ما أنبأني به صديقـي من موت سيّدنا بشيء من الابتسام وهزّ الكتفين ٠ أمّا الآن فأراني مـــع صديقي متلمّسا أصل القناة باحثا عمّا ألفنا من الأحياء والأشياء ، حزينـــا ملتاعا بل يائسا قانطا ، أمّا الآن فانّي أقرأ هذا الكتاب فأسأل نفســي : أين ذهب الكُتّابُ والنّخلتان ؟ " (1)

وكثيرا ما يقع اللّعب على الفرق بين الأنا السّاردة والأنا المســرودة رغم الايهام بأنّهما أنا واحدة ٠ وقد أوضح ذلك تودوروف في قولـــــه : " فعمليّة التّعبير باللّفظ لا يمكن اختزالها ، والّا خلطنا بين " الأنا " والذّات المتلفّظة ذاتا للملفوظ حتّى تصير الذّات التي تتلفّظ ذاتا أخرى ٠ فالحديث عن النّفس يدلّ على أنّ النّفس ما عادت " هي هي " (2)

ولعلّ ممّا يجعل هدا النّص محسوبا على التّرجمة الذاتيّة بجـــلاء اتّفاقه فى كثير من المواطن مع " **الأيّام** " بأجزائه الثّلاثة حيث تتوفّـــــر

---

(1) طه حسين " **أديب** " ٠ القاهرة ٠ دار المعارف بمصر ٠ الطّبعة السّادســـــة 1968 ص 67٠

(2) ترفيتان تودوروف " **الشّعريّة** " م٠ م ص ص 56 ــ 57

معطيات مشتركة بينه وبينها ، من ذلك سفر "طه" بعد عام من بداية الحرب الى فرنسا واختلافه الى جامعة مونبلييه بالذّات. يقول صديقه : "اهنأ بهذا الأمن في مونبلييه وان كنت لا أفهم لم وجّهتكم الجامعة اليها وصرفتكم عن باريس..." (1)

على أنّ الوضوح في امكانيّة انتماء هذا النّص الى التّرحذاتي لا يتوفّر في غيره من النّصوص اللّهم الّا في "**شجرة البؤس**" حيث يميّز السّارد بين زمني الكتابة والقصّة في وقت يزعم فيه أنّه شهد القصّة في زمان ومكان محدّدين. وما توكيده في الاهداء نقلَ ما شاهد من صدره الى القرطاس الّا دليل على استعمال أداة التّرجمة الذاتيّة الرّئيسيّة وهي الذّاكرة. يقول : "هذه صورة للحياة في اقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضي وأوّل هذا القرن، نقلتها من صدري الى القرطاس أثناء الرّحلة في لبنان." (2)

الّا أنّ حضور السّارد في هذه القصّة، ليس باعتباره فاعلا وانّما باعتباره شاهد عيان فقط، يتنافى ومقوّمات التّرجمة الذّاتيّة ؛ لكن الاصرار على الايهام بحقيقيّة القصّة لا بمجرّد واقعيّتها ، يدخل النّص تحت طائلة التّرحذاتيّ. والواقع أنّ ليس من المطلوب مماثلة السّارد القصّة مماثلة كليّة وانّما يكفي فيه استعمال تقنيات التّرجمة الذاتيّة ليكون نصّه على هذا الشّكل. فمن العناصر القارّة في الترجمة الذاتيّة الاعترافات وهي التي بها سمّى القدّيس أغسطينوس Saint-Augustin وجان جاك روسّو Jean Jacques Rousseau نصّيهما التّرجذاتيّين. وقد توفّر على هذا العنصر كلّ من "**ما وراء النّهر**" و "**المعذّبون في الأرض**" ومن "**دعاء**

---

(1) طه حسين : "**أديب**" . مصدر مذكور : ص 164

(2) طه حسين : "**شجرة البؤس**" . ضمن الأعمال الكاملة. المجلّد الثّالث عشر القصص والرّوايات. 1 ـ الطّبعة الثّانية. بيروت 1983 ص 260

الكروان " ومن " **الحبّ الضّائع** " لكنّها اعترافات الشّخصيّات/ الفواعل لا السّردة. فقد سمح السّارد للشّيخ الشّاعر في " **ما وراء النّهر** " أن يسترجع ذكرياته قائلا : " ثمّ حعل يحدث نفسه : انّما أشفق أن تنقطع بيني وبينه الأسباب. لقد كنت في تلك الأيّام ـ لا ردّها اللّه ـ بائسا ممعنا في البؤس شقيّا مغرقا في الشّقاء.. " (1). ولا يكاد يفرغ من مخاطبة نفسه حتّى يأتي في ثماني صفحات على الفصل كلّه ، مبتهجا بما منحه السّارد من حرّية في الافضاء شبيهة بما يمنحه السّارد لنفسه عادة.

واذا كان لاستعمال ضمير الغائب دلالة على الفرز بين السّارد والفاعل ، فانّ استعمال ضمير المتكلّم يجعل الأمر ملتبسا ؛ اذ قد يكون السّارد المتكلّم شاهد عيان كما قد يكون فاعلا ، وفى هذه الحالة تميّز المسرودة عن السّاردة دون أن يعني ذلك أنّ النّص ترجذاتيّ ، بل قد تكون حكاية تخييليّة ، ساردها شاهد عيان فقط ، شأن أقصوصة " رفيق " في " **المعذّبون في الأرض** " . لكن زلّة لسان يقع فيها السّارد / المتكلّم تكشف طبيعة النّص فتحيله من التّخييلي الى التّرحذاتي . فبعد أن تحدّث السّارد عن فتى كلّفه سيّدنا باحفاظ الصبىّ القرآن ، يزلّ به لسانه فيوضّح أنّ الفتى المحفظ هو الأنا المسرودة ذاتها : " ... ولو قد سألت لكان من الممكن أن أصل الى هذا الأزهرى الذى كنت أحفظه القرآن أيّام الصّبى . " (2) وما كان بالامكان الانتباه الى التّماهي بين السّارد والكاتب لولا زلّة اللّسان هذه ، النّاتجةُ عن التّحوّل من استعمال ضمير الغائب الى استعمال ضمير المتكلّم . ومهما ابتعد النّص عن الصّبغة التّرحذاتيّة رغم استعمال ضمير المتكلّم ، فانّ حضور تقنيات محدّدة هو الذّى يَقْرُبُ بالنّص من النّوع التّرحذاتي سواء تعلّق الأمر بالاعتراف أو بتقويم الأنا السّاردة

---

(1) طه حسين : " **ما وراء النّهر** " م . م ص 78

(2) طه حسين : " **المعذّبون في الأرض** " رفيق م . م . ص 112

سلوكَ المسرودةِ في فترة لاحقة من حياتها. فالسّاردة، تُسْقِط، في "**دعاء الكروان**" رؤيتها الرّاهنة أي زمن الحكاية على ذاتها عندما تسترجع ذكريات ماضيها قائلة: "وانّي لأراني خارجة كالمنسلّة من دار المأمور ساعية كالهاربة التي تحرص على الاستخفاء، أدور حول الدّار..."(1). وتفعل ذلك أيضا عندما تقوّم سلوكها في أكثر من مرحلة من مراحل الحكاية: تقول: "والغريب أنّ هذه الخواطر المضطربة كلّها لم تفسد من أمري شيئا، ولم تغيّر من شكلي ولا من نظام حياتي الذي ألفه أهل الدّار قليلا ولا كثيرا." (2) وتشتدّ على نفسها عندما تعترف بتخلّيها عن الهدف الذي من أجله أزمعت على دخول بيت مهندس الرّي: "أأكذب نفسي أم أصدقها؟ أأصارحها بالحقّ أم أموّه عليها الأمر؟ لقد رضيتُ حياتنا الجديدة واطمأنّ اليها قلبي كلّ الاطمئنان." (3)

وشبيه بهذا ما يرد في "الحبّ الضائع" التي بها عُنْوِنَتِ المجموعة. فهي رواية مذكّرات تلتذّ فيها الأنا بتعرية النّفس في الوقت الذي هي فيه تتعرّى للآخرين، وهي بذلك تحاكي صنيعها ككاثوليكيّة عندما تعترف للقسّ بما ارتكبت من آثام بغية الرّحمة والمغفرة. فهي تقول في لهجة المصلية المتضرّعة: "واللّه يشهد ما أضعفت هذه الغاية من حبّي، ولا خفّفت من وجدي، ولا صرفت قلبي عن زوجي قليلا ولا كثيرا." (4)

---

(1) طه حسين: "**دعاء الكروان**" القاهرة. دار المعارف. الطّبعة العشرون 1986 ص 97.

(2) نفس المصدر السّابق ص 107

(3) نفس المصدر السّابق ص 155

(4) طه حسين: "**الحبّ الضّائع**" ضمن الأعمال الكاملة. المجلّد 13. القصص والرّوايات ـ 2 ـ الطّبعة الثّانية. بيروت 1983 ص 50.

وجريُ السّاردة وراء الصّدق وتوكيدُها ذلك لمتقبّلها دليلٌ على الفارق الزّمني بين فعل الأنا وتقويمها هذا الفعل من ناحية ممّا يعني اختلاف الأنوين بين زمن القصّة وزمن الحكاية : " وما تعوّدت أن أكذبك أيّها الدّفتر العزيز ، ولا أن أستحي منك . فلأقل الحقّ ، ولأسجّل مستخذية منك ومن نفسي ، أنّي رجعت مع مكسيم مستسلمة لحبّه مذعنة لسلطانه . " (1)

وعندما يكون للفاعل وجود حقيقيّ ، كما هي الحال بالنّسبة الى طه حسين وتوفيق الحكيم ـ في " **القصر المسحور** " ، ينتقل الحكم الذى يصدره أحد الفاعلين بشأن الآخر من التّخييلي الى الحقيقيّ خاصّة اذا تبنّى التّالي تقويم صديقه وخصمه ؛ وبذلك يصبح هذا الحكم عندما يعلنه متبنّيه بالذات نوعا من التّقويم الذاتي تلقيه الأنا السّاردة على الأنا المسرودة سواء آمنت بذاك التّقويم أم تكلّفت الايمانَ به . فهذا توفيق الحكيم في الفصل الثّاني من " **القصر المسحور** " يتحدّث عن نفسه بمثل حديث طه حسين عنه :

شهرزاد : وماذا فعلتم به؟
العبد : ألقيناه في حبّ القصر المسحور
شهرزاد (ضاحكة عن درّ منضد) : هذا السّاذج المعقّد ! (2)

وهذا الحكم القيمي هو عين ما سبق لطه أن حاور به شهرزاد اذ ذكر : " .. وادا هي تسألني : أهو من السّذاجة بحيث تصف لي؟ قلت : وما وصفت لك من سذاجته الّا أقلّها ! قالت : فانّ كتابه يصوّره معقّدا أشدّ التّعقيد ، قلت : هو كذلك معقّد أشدّ التّعقيد ... " (3)

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 61.
(2) طه حسين وتوفيق الحكيم : " **القصر المسحور** " م . م ص 20
(3) نفس المصدر السّابق ص 19

وهكذا يتّضح أنّ تداخل التّرجمة الذّاتيّة مع الحكاية التّخييليّة سنّة تكاد تكون قارّة في المدوّنة السّرديّة الحسينيّة .

واذا ما أضفنا اليها طغيان الأنا ، تسعى ، من حين الى آخر ، الى الطفوّ على سطح الأحداث ، تكشفت لنا خصوصيّة السّرد الحسيني مادام لا يقرّ بأحادية الحنس الأدبي .

واذا كانت الاشكاليّة التي تتمحور حولها هذه المجموعة من الآثار هي التّميز بين التّرجذاتي والتّخييلي ، فانّ لـ " **على هامش السّيرة** " اشكاليّة أخرى مغايرة هي اشكاليّة التّاريخي والتّخييلي . فالنّص ، منذ العنوان ، يحيل على نّص ناقص هو السّيرة كما بلورها كتّاب السّير والتّراجم والمؤرّخون ، فضلا عمّا ينطوى عليه هذا النّص من بعد تقديسي أصبح بحكم الزّمن ، أسطوريّا . وشأنُ القارئ لهذا النّص اليومَ فرزُ الحقيقي من الأسطورى في هذه المادّة الغزيرة التي توفّرت عليها كتب السّير والتّراحم لمحاولة نسج صورة أكثر ما تكون حقيقيّة عن محمّد النبيّ وبيئته . لكنّ اقبال القارئ على هذه المدوّنة الغزيرة إقبالَ المعجب بما فيها من عجائبيّ وغرائبيّ وخرافيّ عموما ، بل إقبالَ المروّج لهذا الحوّ الفوطبيعيّ فى نصوص يبدعها يجعل مطلبه غير المطلب التّاريخيّ الموضوعيّ الوضعاني (objectif et positiviste) .

وهو ما كان شأنَ طه حسين في مؤلّفه " **على هامش السّيرة** " . فهو لم يكن ليقصد البتة كتابة سيرة وانّما استلهام السّيرة ليفضى ، في حرّية مطلقة ، بما أوحت به اليه ، ممّا يجعل النّص فعلا ابداعيّا تخييليّا شأنُه في ذلك شأن غيره من النّصوص السّرديّة التي استبطن الكاتب أحداثها وتخمّرت في ذاكرته لتخرج على النّحو الذى أخرجها عليه . يقول حسين : " .. ورأيتني أقرأ السّيرة فتمتلئ بها نفسي ، ويفيض بها قلبي ، وينطق بها لساني .. "(1) وقد كان فعلا ، يستقي معلوماته من النّصوص ، لكنّه لا يحيل عليها في

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** م . م : الجزء الأوّل ص 10

" **طبقات** " ابن سعد أو " **سيرة** " ابن هشام أو " **تاريخ** " الطّبرى ، وانّما هو يقدّمها كما ترسبت في الذّاكرة وكما يحلو له الآن ، وقد أصبح كهلا ، أن يقدّمها عليه .

وهذا التخفّفُ من ضوابط البحث العلميّ ومناهجه ، تعطي للكاتب والقارئ نوعا من اللّذة فى التخيّل داخل ذاك العالم القصصيّ المنسوج من علامات لغويّة ليس الّا : " وأحبّ أن يعلم النّاس أيضا أنّي وسعت على نفسي في القصص ، ومنحتها من الحرّية في رواية الأخبار واختراع الحديث ما لم أجد به بأسا الّا حين تتّصل الأحاديث والأخبار بشخص النبيّ ، أو بنحو من أنحاء الدّين ، فانّي لم أبح لنفسي في ذلك حرّية ولا سعة . " (1)

ويتوازى مع هذا التّحلّل من المنهج العلمّى في البحث التّاريخيّ تخفّف من سلطان العقل الذى يحدّ من انطلاق الذّات المبدعة التي تروم أن تدخل عوالم يمنعها هذا العقل من ارتيادها . ولذلك نجد هذه العوالم مرتهنة بالأدب الخرافي أو العجائبي المبالغ فيه . ولكن طه حسين المعروف بمنهجه الدّيكارتيّ في الشكّ ، والوضعاني في البحث ، يتحلّل من هذا العقل ، بل يتهكّم من المتمسّكين به ليقول : " وفرق عظيم بين من يتحدّث بهذه الأخبار الى العقل على أنّها حقائق يقرّها العلم وتستقيم لها مناهج البحث ، ومن يقدّمها الى القلب والشّعور على أنّها مثيرة لعواطف الخير ، صارفة عن بواعث الشرّ ، معينة على انفاق الوقت واحتمال الحياة وتكاليف العيش . " (2) ولا يتهكّم طه حسين من هؤلاء المتمسّكين بعقلانيّة

---

(1) طه حسين " **على هامش السّيرة** " م . م : الجزء الأوّل ص 12

(2) نفس المصدر السّابق . ص 12 .

فحة فقط، بل هو يصرّ على أن يغذّي روح الأسطورة التي تلفّ معرفتنا بالسّيرة المحمّديّة. فما تردّد كثيرا في السّير المكتوبة والمرويّة عن النّور الذى خيّم على العالم ابّان نزول الوحى على محمّد أو حتّى ابّان ميلاده، يستغلّه طه حسين ليكون نهاية الجزء الثّاني من الكتاب ومفتتح الجزء الثّالث، كما لو كان لحدث الرّسالة هذا، فعلا، هذا البعدُ الفوطبيعيّ. فقد بنى الكاتب الفصل الأخير من هذا الجزء الثّاني على تقابل بين الظّلمة التي عمّت الكون والنّور السّاطع الذى ربط بين السّماء والأرض. وكأنّ هذا الفصل الأخير نوع من النّص المفرط لرؤيا خالد بن سعيد التي رواها ابن سعد في "**طبقاته**". وتتوازى هذه النّهاية للجزء الثّاني مع بدايته اذ بُني الفصل الأوّل على صراع بين مداجاة قيصر ومنافقته، وبين الاعلان عن رفضه والخروج عن طاعته. وهو ما يتناسب وصراعَ الظّلمة والنّور في الأخير.

كلّ هذا يدلّ على أنّ النّص الذى له أصل تاريخيّ، لم يشأ حسين أن يلتزم البحث الدّقيق فيه بقدر ما أراده حكاية للتّخييل فيها نصيب. ففضلا عن عدم احالته على نصّ تاريخيّ بعينه، هو يفسح المجال لنفسه كي يتخيّل وضعا قد لا يكون له أساس في المرجع التّاريخيّ. فهو يتحدّث عن عبد المطّلب قائلا: "وكانت هذه القوّة تصدر اليه أمرها في أشكال مختلفة: تدفعه الى العمل حينا وكأنّها ارادته الخاصّة قد ملكت عليه حسّه وشعوره، فهو لا يستطيع عنها انصرافا، ولا يملك لها خلافا، وتتمثّل له حينا آخر شخصا واضح المخايل...، وتنتهي اليه مرّة ثالثة صوتا رفيقا، ولكنّه ملح يملأ أذنيه يقظان ويملأ أذنيه نائما..." (1) كما أنّه يتحاشى ذلك الأسلوب التّربوى التّعليمي المطلوب في البحث العلمي، فيفحأ المتقبّل بتقديم فواعل لا معرفة له بهم ولا أثر لهم سابق في الرّواية، ممّا يجعل جانب الاثارة والتّشويق سمة قارّة في هذا

---

(1) طه حسين: **على هامش السّيرة** م. م الجزء الأوّل ص 14

النّص ، وهي بالطّبع سمة غير مطلوبة في البحث العلمي التّاريخيّ : " لقد سمعوا أنّ عبد المطّلب يريد أن يضحّي وأن بني هاشم قد حفلت لذلك فكرهت أميّة ألّا تفعل فعلهم وكرهت مخزوم أن تسبقها عبد مناف..." (1)

واذا ما توفّرت كتب التّراجم والسّير على حدث ما ، فانّ حسين لا يبقيه على علاته ، وانّما هو يتصرّف فيه شكلا ، وقد يتصرّف فيه بالطّبع محتوى ، ممّا يجعل نصّه " **على هامش السّيرة** " هذا على هامشها فعلا أنّ هو نوع من الحاشية على نصّ ناقص هو المتن . وأكثر ما يتبدّى ذلك في نقل النّص النّاقص من المحاكاة القوليّة الى المحاكاة أو على الأقلّ الى الحكاية كجنس مختلط على حدّ تقسيم أفلاطون لأساليب القول . فالحوار الذّى دار بين حليمة بنت أبي ذؤيب (من ديار بني سعد) وزوجها حول فشلهما في العثور على رضيع انّما هو من ابتداع الكاتب أو السّارد لسان حاله ، وليس ممّا روته النّصوص السّابقة : " وانّما صَدَدْتُ أنا عن رضيع صدّ عنه الأتراب من قبلى ... يتيم ليس له أب يرعاه أو يكلؤه . " (2)

وتوفُّرُ كلِّ هذه العناصر الفنيّة وغير الفنيّة يحمل على اعتبار هذا النّص تخييليّا ، حتّى ولو كان للمعلومات الواردة فيه أصل في كتب السّير والتّراجم . لكنّ تركيزَ السّارد على جوانب من التّاريخ أو ممّا يَتَوَهَّمُ أنّه التّاريخ ، واهمالَهُ جوانبَ أخرى قد يكون لها فى السّيرة المحمّديّة أثر مهمّ ، دليل على تصرّف السّارد في ما تمدّه به كتب التّاريخ وعلى توظيفه هذا التّراث التّاريخيّ على النحو الذى قد يلبّي دعوة راهنة . فصدورُ الجزء الثّاني سنة 1937 ، وهو الجزء الذى خصّصه حسين للحديث عن علاقة الرّوم بالعرب اد بثّ الرّومُ في الأصقاع أعوانَهم من الأحبار والرّهبان

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** م . م : الجزء الأوّل ص 19

(2) نفس المصدر السّابق ص ص 148 . 149

ينتظرون مشرق الشّمس بالايمان والدّين الحديد الذى بشّرت به كتبهم المقدّسة، يبدو أمرا غير اعتباطى خاصّة اذا وازنّا بين معاهدة استقلال مصر الذاتىّ سنة 1936 وبين رضا حسين عنها كلّ الرّضا . فكأنّه بهذا الجزء الثّاني يؤكّد تلك الدّعوة القديمة الحديدة لديه ، وهي الرّابط القوىّ بين أوروبّا والعرب ، وأوروبّا ودين العرب ، وهو القاسم المشترك بين عرب الجزيرة والمصريّين . و " **مستقبل الثّقافة في مصر** " الذى سيصدر في العام الموالي ، انّما هو تأكيد لهذه الفكرة بلورها في البداية تخييليّا وفي النّهاية فكريّا .

غير أنّ هذا النّص ، لا يخلو ، رغم ذلك ، من اشارات تاريخيّة واضحة ، لعلّ أهمّها هيمنة التّرجمي عليه . فالفصول المتتالية تكاد تكون تراجم الشّخصيّات / الفواعل التي تلعب أحيانا دورا في تطوير الأحداث والتّقدم بالفعل . ففي الجزء الأوّل ، عقد السّارد فصولا متتابعة يترجم فيها لتبع ولابنيه حسان وعمرو ثمّ لأبي الشّناتر أبي تماضر زوجة عمرو بن تبع . والاكثار من مثل هذه التّراجم يفرضه التّاريخ لا الفنّ السّردىّ لأنّ فهم الأحداث في تتابعها يقتضي من السّارد تبسطا ليس بامكانه أن يتجاوز فيه التّاريخ لأنّه قد لا تتّفق آنذاك النّهايات مع المقدّمات .

ويظهر تحكّم التّاريخ في تخيّل الكاتب العالَمَ القصصىّ عندما لا يسع السّاردَ اختلاقُ اسم علم كما اتّفق ، فيضطرّ الى العودة الى كتب التّاريخ كي يستقي منها المعلومات المحدّدة . فحسّان الذى أقبل على الحرب ، رغم نصيحة الحمرين " لم يحد من خاصّته وأصفيائه من يردّه عن دلك أو يخوّفه من شرّه الّا رحلا واحدا من الأذواء **يقال له ذو رعين** . " (1)* فهذه

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** م . م : الجزء الأوّل ص 78

(*) التّشديد من عندنا .

الصّيغة التي ورد عليها الاسم العلم ليست من المألوف في فنّ الحكاية بقدر ما هي من مشمولات التّاريخ الذى يُكْرِهُ راويه على استعمال الأسماء كما وردت لا يتصرّف فيها اختلاقا وتصريفا حسب الهوى أو الحاجة.

واقتناعُ المنشئ في وعيه الباطن بأنّه يكتب التّاريخ يجعل زلّة لسانه أمرا ممكنا بل متواترا. ففي قوله مثلا : " كان يحسنها الرّقيق بمكة في تلك الأيّام " (1) دليل على أنّ السّارد يعيش بمبعدة عن زمان القصّة ؛ وهو ما تتكرّر اشارته اليه عندما يبيّن أنّ عصره مختلف عن عصر الشّخصيّات المتحدّث عنها. يقول : " وأىّ شيء كان أيسر من التّفكير في الموت بالقياس الى أولئك المثقّفين المفلسفين من اليونان في ذلك العصر." (2) وهذا ما يجعل زمن السّرد عموما لاحقا بزمن القصّة، وبفارق كبير. فهيمنة الماضى والماضي الأكمل تجعل نوع الزّمن من النّوع المروىّ لا من نوع التّعليق على حدّ تقسيم ويلهالم واينريخ : " عاش تبع ، ومات تبع ... وكان قد أنفق حياته في صلاح ونسك ، وتفقه للتّوراة ونشر للدّين." (3)

كما يؤكّد الانتماء الى جنس التّاريخيّ الاستشهاد من حين الى آخر بأقوال القدامى ، يموّه السّارد تارة بجعل هذا القديم شخصا تخييليّا يسمّيه محدّثه ، ويصرح تارة أخرى باسمه اذ يحيل عليه كما فى قوله : " تحدّث ابن سعد باسناده أنّ نفيسة بنت منية قالت ..." (4). ومثل هذه الوثيقة تُعرّض في هذا النّص ، تعطيه لا محالة ، بعدا تطريسيّا من ناحية وتؤكّد انتماءه الى النّوع التّاريخيّ من ناحية أخرى .

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** م . م : الجزء الأوّل ص 43

(2) نفس المصدر السّابق : الجزء الثّاني ص 186

(3) نفس المصدر السّابق : الجزء الأوّل ص 75

(4) نفس المصدر السّابق : الجزء الثّاني ص 320 .

وهكذا يتّضح مدى التّنازع بين انتماءات هذا النّص المختلفة : التّخييلي والتّرحمّي والتّاريخيّ . ولئن كانت هذه الانتماءات متعادلة أو تكاد ، فانّها تمثّل سمة للسّرد الحسيني تميّزه عن غيره من السّرد الآخر، وتجعل المتقبّل حائرا بين الأجناس والأنواع شأنَه مع فصول " **المعذّبون في الأرض** " هل هي أقاصيص أم هل هي مقالات ، وذلك لتوفّر خصائص المقالة تماما كتوفّر خصائص الأقصوصة . فالفصل الأوّل: . "صالح" والثّاني "قاسم" أقصوصتان لأنّ السّارد فيهما قد اهتمّ بملمح معيّن من حياة هذا البطل أو ذاك.

فقد أخذ في "صالح" علاقة الصّداقة التي ربطته بأمين وما جرت له تلك العلاقة من عسف امرأة الأب . أمّا في "قاسم" فقد ركّز على حال الصيّاد عند مباكرته الصيد وما حرّته له تلك المباكرة من مسّ بالعِرض . غير أنّ الاستطراد الطّويل الذى خرج بالسّرد عن سياقه ، حوّل النّص من حكاية الى مقالة احتماعيّة . ولم تكن القصّة في نهاية الأمر الّا تعلّة واغراء بالقراءة فقط، أى أنّ غايتها تيسير التّواصل بين الباثّ والمتقبّل خصوصا اذا كان في وعي هذا الباثّ أن تلفظه لن يلقى آذانا صاغية . ولذلك كثيرا ما تخرج الحكاية عن السّرد الى فنّ المقالة بل الى فنّ السّجال والمماكحة. ولعلّ من أدلّة ذلك استعمال المحاكاة السّاخرة والتّواضع المبالغ فيه والغمز بكلّ الذين يتّهمون هذا الباثّ أو الكاتب بالشيوعيّة وبالوقوف الى صفّ الفقراء.

غير أنّ وعي المتقبّل بأنّ ذاك التّواضع مكذوب وبأنّ مقصد الباثّ نقيض ملفوظه يؤتي نتيجة مغايرة هي التي يرمي اليها الباثّ ذاته، وهي أولويّة الفكرة على الصّياغة . لذلك يتعمّد هذا الكاتب استعمال مصطلح "المقال" : "ومن أجل هذا كلّه اخترت أن أتحدّث الى القرّاء في هذا المقال عن أمّ تمّام وأسرتها المعتزلة" (1) وذلك للافادة بأنّ

---

(1) طه حسين : " **المعذّبون في الأرض** " م . م ص 84

بغيته ليست امتاعيّة وانّما هي تأثيريّة معرفيّة . ويزداد الأمر وضوحا عندما ينهي المقال بخاتمة يلخّص فيها رأيه ، ويستدعى فيها قارئه الى الاعتبار والاتّعاظ . يقول : " يقال انّ شؤون مصر قد تغيّرت ، وانّ حياة مصر قد صلحت فيما يقرب من نصف قرن . ولكن شؤون مصر التى تغيّرت، وحياة مصر التي صلحت ، لم تمنع الوباء من أن يجدّد عهده بزيارة مصر . " (1)

والتّواصل ، بمثل هذه المباشراتيّة بين سارد / كاتب ومسرود له / قارئ لن يكون ميسورا بلغة لازمة رامزة ، وانّما هو يفترض لغة متعدّية واقعيّة نظرا الى أنّ الكاتب هو من نوع كتاب الالتزام كما يسمّيهم بارط . ولذلك هم يحتاجون الى أن يتكلّموا ويطيلوا الكلام حتّى ترسخ الفكرة التي يبغون ايصالها الى المتقبّل ، ولا يكون هناك حوار أى اكتمال للفكرة عبر تصوّر وتصوّر آخر مضادّ ، وانّما هي الفكرة تكتمل في اتّجاه وحيد هو الباثّ ← المتقبّل . ولعلّ فى استعمال فنّ التّراسل بشكل مكثّف في معظم نصوص المدوّنة ما يسنح للمتلفّظ بالافضاء لا يحدّه في ذلك اعتراض ولا رقابة الّا ذاتيين .

وفنّ التّراسل ، كأدب المذكّرات تماما ، يسمح بمثل هذا الافضاء، ويخوّل للمتكلّم الارتياح الى أن لا أحد يضايقه بملاحظة أو يفرض عليه تعديل فكرة وتنسيق تصوّر . وما أكثر ما وردت الرّسائل في " **أديب** " وفي " **القصر المسحور** " وفي " **الحبّ الضّائع** " حيث تخاطب البطلة/ السّاردة في هذه الرّواية الأخيرة ، الدّفتر على أنّه مرسل اليه محدّد . وعندما يدور النّص حول نفسه فتكثر فيه الوقفة والتّحليل النّفسى كما هو الحال في

---

(1) طه حسين : " **المعذّبون في الأرض** " م . م ص 96

هذا الأثر بالذّات ، يهيمن الافضاء ويسود تلفّظ صوت وحيد هو صوت السّارد بالأساس . ولهذا السّبب لجأ طه حسين الى نحت مصطلح " الحديث " يستعمله في كلّ أثر تقريبا ليعني به المقالة والأقصوصة والرّواية والحوار والعبرة والتّلفّظ في آخر التّحليل . ولعلّه ينشىء هذا المصطلح ترحمة منه لصنيعه مع كاتبه الكاتب عندما يملي عليه ويكرّر الاملاء فيكون بذلك هذا الكاتب الكاتب أوّل المخاطبين أى أوّل المتقبّلين . واذا كانت القناة بين الكاتب و القارىء هي العين ترى الحروف مخطوطة في كتاب، فانّ القناة بين البّاث (طه حسين) والمتقبّل (كاتبه الكاتب) هي السّمع .

وكثيرا ما يكون هذا الكاتب الكاتب مقياسا لمدى وضوح الفكرة وبلوغها الى الأسماع والأذهان . ولذلك هو يفرض على صاحبه أحيانا تقليبا للمعنى على وجوهه المتعدّدة حتّى يبرز وينجلى ، خصوصا اذا كان هذا الصّاحب تطغى فيه شخصيّة المعلّم على شخصيّة السّارد . وهو ما تنتبه اليه سهير القلماوى في قولها : " شعوره بقارئه ورغبته في أن يعلّم ويعظ تدخّلا في فنّية مؤلّفاته الرّوائيّة الى حدّ بعيد . " (1)

وانّ تعدّد اختصاصات هذا الكاتب جعل حضور اهتماماته في كلّ آثاره واحدا بقطع النّظر عن خصوصيّتها الجنسيّة ( ) . فالنّقد الاجتماعي ، ان اقتضى رواية أو أقصوصة رامزتين ، فقد اقتضى أيضا مقالة اجتماعيّة سياسيّة مباشرة ؛ والنّقد الأدبيّ كذلك إنِ اُفْتُرِضَ فيه تحليلٌ وشرح ، لم يعدم حضورا للذّات تتذوّق وتشرك غيرها في الذّوق .

وقد يبدو النّصّ أحيانا أقرب ما يكون الى تاريخ الأدب، يستعرض

---

(1) سهير القلماوى : " **ذكرى طه حسين** " (اقرأ 388) . القاهرة . دار المعارف 1974 ص 159 .

فيه السّارد مثلا ، ظروف مأساة بيرينيس وتيتوس وتحليل كيفيّة توظيفهـــا كأسطورة في الفنّ المسرحي في القرن السّابع عشر [1] ؛ ممّا ينقل النـصّ من الابداع الى الكلام على الكلام ، فينطبق عليه حكم النّقد أو تاريـــخ الأدب . لكنّ حسنَ استغلال السّارد لهذه الأسطورة واستعمالَها عنصـرا في حكاية يخفّفان كثيرا من وطأة البعد عن التّخييلي ويساهمان بقســط وافر في اعطاء السّرد الحسيني طابعا مخصوصا . فالأجناس فيه تتلاقـــح ولا تستقرّ على حنس بعينه وانّما هي في عمليّة تحاور دائم مع بعضهـا البعض تقترب من الحكاية التّخييليّة لتبتعد عنها فتكون ترجمة ذاتيّة ، وتلامس فنّ المقالة في النّقد والسّياسة والاجتماع لتفرّ منه الى فنّ التّراسل تحاكي به دى لاكروا De lacroix في " **العلاقات الخطرة بين الجنسين** " ، وتتبسّـــط في تصوير الشّخصيّات وعرض الأحداث لتزورّ عنهما الى وضع تصميم كتـــاب أو سيناريو شريط سينمائيّ . والنّص ، رغم هذه المراوحة بين الأجناس ، صيغتـــه السّرديّة تعلو فوق كلّ الصّيغ الأخرى حتّى ولو مسّت من بعيد تاريخ الأدب والنّقد ، لأنّ خصوصيّة هذا النّص السّردىّ الأدبيّة تكمن في التّداخل بـــين الأجناس المتعدّدة ، خارقة بذلك الالتزام بفنّ وحيد ، محييةً الفنّ الرّومنطيقيّ بما هو حرّية مطلقة للمبدع يتحاوز بها التّضييقات والحدود ، ويعطي بهـــا للأنا المتضخّمة امكانيّة الانتعاش والتّوسّع .

وهكذا يتبيّن ، من خلال استنطاق عناصر المدوّنة السّرديّة الحسينيّـة ، أنّـها ليست على درجة واحدة من السّرديّة . فأن يكون كلّ أثر من هـــذه الآثار تمتزج فيه الحكاية التّخييليّة بالحكاية التّرجداتيّة أو التّاريخيّـــة ، وأن يكون معظم الآثار يختلط فيه فنّ التّراسل بفنّ المذكّرات ، وأن يكون الخطاب متراوحا بين الواقعيّ والخرافىّ والرّمزىّ والرّومنطيقيّ كما سنوضّح ذلك لاحقا ، وأن تكـون الرّوايات انشاء فرديّا أو انشاء مختلطا ، مكتملا أو ناقصا ، فانّ هذه الآثار جميعها تقترب من

---

(1) انظر : ثأربيرينيس . ضمن " **الحبّ الضّائع** " م . م ص ص 104 ــ 112

السّرد لتبتعد عنه ، ولكنّها لا تعدم التصاقا به وان تميّزت عن السّرد لدى غير حسين من الكتّاب . فالخلط العمد بين الأحناس والأنواع سمة السّرديّة الحسينيّة البارزة . غير أنّ التّسوية بين الآثار العشرة من حيث السّرديّة قد تكون استبطانا للخلط وتأييدا له . ولذلك ، فانّ تراتبيّةً في هذا المستوى تفرض نفسها .

فالآثار الثّمانية التي لا يعلق بسرديّتها غبار تبدو الآثارَ الأساسَ أي التي عليها مُعَوّلنا في التّحليل وهي : "**أديب**" و"**القصر المسحور**" و"**دعاء الكروان**" و"**الحبّ الضّائع**" و "**أحلام شهرزاد**" و "**شجرة البؤس**" و "**المعذّبون في الأرض**" و "**ما وراء النّهر**". أمّا "**الأيّام**" ، فان كان فيها جانب حكائي مؤكّد ، فانّ الطّابع التّرجداتي عليها هو الغالب ، فضلا عن أنّها أثرٌ رحِم تولّدت منها الآثار السّرديّة الأخرى (1) . وكذلك سنخصّها هي اذن بالدّرس ، ولكن في درجة تالية ، أي عندما يكون هدا النّص منحبا فعلا لنصوص أخرى ظاهرة *.ويبقى "**على هامش السّيرة**" الأثر السّردي الأخير نظرا الى هيمنة الطّابع التّاريخيّ عليه ، فضلا عن أنّه قد لقي من الدّرس ما لقي .

---

(1) يقول الأستاذ منجي الشّملي : "انّ "**أديب**" و "**في الصّيف**" و "**رحلة الرّبيع**" و "**دعاء الكروان**" و "**شجرة البؤس**" و "**الحبّ الضّائع**" و "**المعذبون في الأرض**" كتب كلّها ملحقات بـ"**الأيّام**" وأغلب الظّن أنّها ما كانت لتظهر لولا الضّجة الكبرى" . (منجي الشّملي : طه حسين : **حوليّات الجامعة التّونسيّة** . العدد العاشر سنة 1973 ص 15 .

(*) انظر الفصل الأوّل من هذا الباب ص : 31

الباب الثاني

الخطاب السردي

يقوم الأثر الأدبيّ على مكوّنين تربطهما ببعضهما علاقة عضويّة ، ولا يتحقّق للواحد منهما وحوده دون الآخر . فكأنّهما وجهان لعملة واحدة . وهذان المقوّمان هما القصّة والخطاب . فالقصّة هي مجموع الأحداث الخام التي تنطوى عليها الحكاية ؛ وهي بهذا المعنى ، قد تثير في الذّهن واقعا ما ، وأحداثا قد تكون وقعت ، وشخصيّات قد تختلط مع أشخاص لهم في الواقع وحود عيانيّ .

والخطاب هو الطّريقة التي بها ساق سارد هذه الأحداث . والكيفيّة التي بها تلقّى قارئ تلك الرّسالة الموجّهة اليه . وما يهمّ المحلّل ، في هذا المستوى ، انّما هو هذه الكيفيّة التي جعلت السّارد يبلّغ رسالته الى المسرود له . واذا كان الأمر كذلك ، فالقصّة خاما لاوجود لها البتة ، في ذاتها ، وانّما هي مواضعة اصطلح عليها المحلّلون لتيسير تناول القصص بالدّرس (1) . ولذلك تماهت في ذهن العرب القصّة خاما بالقصّة خطابا ، وأصبحوا يطلقون هذه على تلك ، دونما تمييز بين قصّة وحكاية سواء استعملوا القصّة في معنى الأحداث أو في معنى سردها . ولم يسلم من هذا الخلط طه حسين نفسه . فهو يتكلّم عن القصّة باعتبارها فنّا ، وعن القصّة باعتبارها حادثة (2) .

وقد شعر النقاد بالحاجة الى التّميز بين وحهي العملة هدين فاستعملوا لذلك مصطلح الخبر / الخطاب ، والقصّة / الحكي ، والحكاية / القصّة . وقد اخترنا أن نستعمل لذلك مصطلح القصّة / الحكاية رغم أنّ " **اللّسان** " لا يميّز

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى تزفيتان تودوروف Les catégories du récit littéraire, in l'analyse structurale du récit op.cit pp I32.I33.

(2) انظر : المدوّنة والأجناس الأدبيّة ص ص 84 . 85 ضمن هذا البحث.

تمييزا دقيقا بين القصّ والحكاية . فهو عندما يعرض للقصّة يقول : " انّهـــا معروفة " (1) . وعندما يعرض للحكاية لا يورد الّا مثالا ، يقول : " وحكيـــت عنه الكلام حكاية وحكوت لغة . " (2)

ولكن الذى يبيّن تطابق المفردتين دلالتهما الأصليّة و " قصصـــت الشيء اذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء ؛ ومنه قوله تعالى : وقالت لأختـــه قصّيه . " (3) " والحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلـت مثل قوله سواء لم أحاوزه . " (4) فتتبع الأثر والحكاية بهذا المعنى واحد . ولعلّ تطابقهما يعود الى كون القاصّ أو الحاكي ينقل الأحداث كما وقعـت متتبّعا سيرورتها الى حدّ المسك بها والسّيطرة عليها .

ولكنّ الدقّة العلميّة تقتضى لا ضبطا لتعريف المصطلح فقط ، وانّمـــا تشدّدا مع النّفس في الاستعمال بحيث يقع الالتزام بوحدة المصطلح علـى امتداد المبحث ليكون عقد التواصل بين البثّ والتّقبّل محترما .

---

(1) ابن منظور : **لسان العرب المحيط** : المجلّد الخامس . بيروت . دار الحيـــل . دار لسان العرب 1988 ص 102

(2) نفس المصدر السّابق : المجلّد الأوّل ص 690 .

(3) نفس المصدر السّابق : المجلّد الخامس ص 102 .

(4) نفس المصدر السّابق : المجلّد الأوّل ص 690 .

وما حعلنا نقبل " **بالقصّة** " مصطلحا على الأحداث و " **الحكاية** " مصطلحا على **السّرد** ما يثيره اللّفظان في الذّهن من ايحـــاء : Connatation فالقصّة ، ولئن غلب استعمالها للدّلالة على ما يُقْرأ من ســـــــــــــرد ، تستعمـــــــل للدّلالـــــــــــة على أحداث وقعت . وكذا أمرهـــا في السّينما عندما يميّز أهلُه بين قصّة من ناحية وسيناريو وحوار .مـــن ناحية ثانية . فالقصّة هي العالم الذى يحتوى الأقوال والأفعال والأحـــوال التي تكون عليها الشّخصيّات . أما الحكاية ، فتوحي بفعل الكلام وطريقته عن أحداث وقعت أكثر من ايحائها بالأحداث ذاتها .

وما حعلنا نتحاشى استعمال مصطلح حديد دأب كثير من النقّـاد مشرقا ومغربا على استعماله ، وهو الحكي ، عدم وروده كمصدر لفعل (حكى) اذ لا مصدر لهذا الفعل الّا الحكاية التي تدلّ على ما يصطلح عليـــه في الفرنسيّة بـ (récit) . وهو لفظ مضطرب الدّلالات هو أيضا كما قد وضّح ذلك جينات في مقدّمة " خطاب الحكاية " ؛ ولم نأخذ منه الّا بدلالة وحيدة هي : **الخطاب السّردىّ** ؛ وهو الدّلالة الأولى للحكاية وأكثرها سعـــةَ انتشار .

والالتزام بدراسة الخطاب السّردىّ يقتضي الانتباه الى علاقات معيّنة :

(أ) علاقة الحكاية بالقصّة :

انّ الخطاب السردىّ الذى يمثّل الوحه الآخر للحكاية لا يظهـــر وحده ، وانّما هو في علاقة حدليّة بالقصّة يتصرّف فيها بالتّقديم والتّأخـــير وبالتستّر والافشاء ، وبالسّرعة والابطاء وبالافراد والتّكرار والتّأليف .

(ب) الخطاب بين الأحادية والتعدّد :

هل الحكاية أحادية الخطاب لا يسمع فيها الّا صوت السّارد أم هل هي ثنائيّته أو متعدّدته؟ انّ وجود خطابات الشّخصيّات موازية لخطاب السّارد يعطي الحكاية بعدا مختلفا عنها لو اقتصرت على خطاب السّارد وحده . فقد اكتشف ميخائيل باختين لدى دراسته انشائيّة دوستويفسكي ، ولدى تطويره الدّراسات اللّسانيّة ، أنّ هناك مناحاتيّة وحواريّة بين الخطابات والنّصوص . فما يعتبره مؤشّرا على الحداثة هو تعدّد الأصوات وحواريّتها ؛ أمّا أحادية الصوت أو المناجاتيّة فهي من قبيل القدامة . ويضرب مثلا للأوّل دوستويفسكي ومثلا للثّاني تولستوى .

(ج) علاقة المنتَج التّخييلي بالواقعيّ :

انّ الخطاب السّردىّ ـ الى جانب ذلك ـ هو عنوان على شخصين واقعيّ وتخييليّ . فالسّارد الذى يدير العمليّة السّرديّة ينتحها تخييليّا ، في حين أنّ الكاتب المعنيّ المحال في النّص هو الذى ينتج هذه الحكاية فعليّا .

وهذه العناصر الثّلاثة التي يقوم عليها الخطاب السّردىّ ككلّ هي التي سنبحث عن تظهراتها في نصّ حسين السّردىّ ، بما يكفل لنا مزيد بلورة للدّلالة في نصوصه ، ومزيد تدقيق في فهم فنّ السّرد لديه .

الفصـــل الأوّل

زمـــن الحكايـــة

يعتبر الزّمن المقولة الأولى للحكاية لدى تودوروف· ويعنى به العلاقـة بين زمن القصّة وزمن الخطاب · وما كانت هذه المقولة لتوجد لولا ملاحظـــة اللاتشابه بين زمني القصّة والخطاب ·. فزمن الخطاب هذا خطّي ، في حين أنّ زمن القصّة متعدّد الأبعاد · فقد تدور أحداث في القصّة في زمن واحـــد ، ولكن الخطاب لا يقدر أن يضعها الّا الواحد تلو الآخر · وهذا التّشويـه للزّمن هو وحده الذى رأى فيه الشّكلانيّون الرّوس علامة التّمايز بين القصّـــة والحكاية (الخطاب) ·

(1) النّظام :

تقتضي دراسة النّظام الزّمنيّ للحكاية المقارنة بين ترتيب الأحداث أو القِطع الزّمنيّة في الخطاب السّردىّ والتّرتيب المتتالي لهذه الأحداث أو القطع الزّمنيّة ذاتها في القصّة · وتنطلق الحكاية عادة من زمن أوّلي تتّضح للمسرود له شيئا فشيئا حدوده · وقد يرد من الحكاية بعدئذ ما يعود بالأحداث الى مـا قبل ذاك الزّمن الأوّلي ؛ وقد يرد ما ستؤول اليه الأحداث في زمن لاحق لـم يبلغه ذاك الزّمن الأوّلي بعد ، وانّما يُعَدّ المسرود له لمعرفته مسبّقا · ويسـمّى الصّنف الأوّل **الاسترجاع** ، في حين يسمّى الثّانى **الاستباق** · وكلاهما ينتمي الـى ما يسمّى المغالطة التّاريخيّة Anachronie · فكيف يتمظهر هذا التّشويه لزمن القصّة في خطاب حسين السّردىّ ؟

ولهذه المغالطة التّاريخيّة وجهان: المدى (portée) والسّعـــــــة

(أ) أنماط الاسترجاع :

* الاسترجاع الخارجي :

لقد حدّدت ساردة " **دعاء الكروان** " الحكاية الأوّليّة بما سمّتْـــــه " اللّيلة المهيبة الرّهيبة " (1). وهي اللّيلة التي شهدت مصرع الأخـــــت هنادى " في ذلك الفضاء العريض الذى لم يكن من سبيل الى أن يسمـع الصّوت فيه مهما يرتفع . " (2)

ومادام الاعلان عن هذا المصرع قد حاء في أوّل الرّواية، ومـادام لكلّ فعل أسباب تحتّمه فلابدّ من أن تلجأ السّاردة بعدئذ الـــــى كثير من الاسترجاعات تحدّ بها من الغموض الذى حفّ بهذا الاعـلان المفاجئ مصرع الأخت . وقد كان لها ذلك بعد أن أطالت مناجاتـهـــا نفسَها ، واستأذنت الكروانَ المسرودَ له القصصيّ في أن يفيد المتقبّـــل المسرود له في الملفوظ، بقصّة هذه الأخت المنكوبة . ولذلك تحوّلت مـــن استعمال **المضارع** : " أنا آخذ نفسي بالهدوء . أنا أنظر . لقد " رأيـــت " صورتي اليوم . أنا أنهض من مجلسي ـ أنا أفكّر غير طويل ـ أنا أمضي الـى هذه النّافذة " (3) الى **الماضي الكامل** لتطيل الوقوف عنده في اطـــــار استرجاع خارجيّ مادامت القصّة التي تروى سابقة عن الحكاية الأوّليّة التـي بها بدأ النّص : " لقد كانت آمنة ... كانت زهرة ... كانت زهرة . كانـــت أمنا ... وانّها لغي ما هي فيه من غيرة واشفاق وفزع دات ليلـــة

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص 10

(2) **نفس** المصدر السّابق ص 10 .

(3) نفس المصدر السّابق ص ص 11 . 13

اذ جاءها النّبأ بأنّ زوجها قد صرع ..." (1)

ولا يُبَرِّرُ هذا الاسترجاعُ بمباغتة المسرود له في الملفوظ بخبر القتل فقط وانّما يُبَرَّر بمدى المغالطة التّاريخيّة وهو ابتعاد الحكاية عن القصّة بما يناهز العشرين سنة . لذلك تستجمع السّاردة في الرّاهن ذكرياتها عمّا جرى لها ولأختها . تقول : " لا ألبث أن أرى صورتي منذ أكثر من عشرين عاما حين كنت صبيّة بائسة يائسة ." (2)

وقد يجد السّارد نفسه محرجا بين ضرورة الوضوح في علاقته بالمسرود له وبين الاستنكاف من عمليّة المراجعة للنّفس هذه ؛ فيحتال للخلاص من هذا المأزق بنسبة الأمر الى الأمانة في رواية التّاريخ ، شأنه مع أبي صالح وأمّه في فصل "صالح " من " **المعذّبون في الأرض** ". يقول : " انّ خديجة قد كانت شادّة الخلق .. وانّ أبا صالح لم يكن ظالما .. كان هذا الرّجل طيّب القلب ... " (3) كلّ ذلك ليفسّر دواعي بلوغ الفتى صالح تلك الحال الزّرية . وهو عين ما يلجأ اليه سارد " **شجرة البؤس** " التي تعتبر رواية أحيال . فقد كان الحيّز المحدود للحكاية ، وان تضخّم ، غير قادر على أن يلمّ بشتات الأزمنة المتعاقبة وبالشّخصيّات التي تستعصي على الحصر . فكان من نتائج دلك أن تعدّدت الاسترجاعات . ويبدو أنّ اعطاء الحرّية للذاكرة حتّى تستعيد ما فاتها هو الذى جعل الاسترجاعات تأتي عفو الخاطر ، ممّا يعطي للنّص صفة الشّجرة التي بها غُنْوِنَ . فكأنّ هذه الاسترجاعات فروع لأصل واحد هو هذه المدينة في الاقليم ، ومن

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص ص 13 . 15

(2) نفس المصدر السّابق ص : 13

(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص ص 30 . 31

على اتّصال بها من الشّخصيّات : " وكانت لأمّ خالد أمة سوداء قد أعتقهـــا القانون . " (1)

وقد تأتي الحاجة الى الاسترجاع ماسّة عندما يبني السّارد حكايتـــه على اغماض مثير في البدء تضطرّه علاقته بالمسرود له لاحقا الى أن يكشف له ما تكتّم به عليه آنيا شأنه في " الحبّ اليائس " من " **الحبّ الضّائع** " . فالحديث عن علاقة القسّ بالرّاهبة يوفّر امكانيّة الاسترجاع الخارجيّ بعدئـــذ، للحديث عن أسباب هذه العلاقة تفصيلا . وما كان الاسترجاع ليكون لو لـــم ترد الفاتحة على مثل ذاك الحوار بين الرّاهبة والقسّ . وقد طال الاسترجاع حتّى كاد يأتي على معظم الأقصوصة، كما لو كانت الفاتحة هي آخر مـــا وصلت اليه القصّة ؛ وكلّ ما عداها عود على بدء : " لم أحدّثك عن هـــذه الرّاهبة البائسة السّعيدة الّا لأنّ حديثها أعجبني ... كانت هذه الرّاهبـة في الوقت الذى بكت فيه بين يدى القسّيس ... قد بلغت الخمسين مـــن عمرها ... وكانت راهبتنا في أوّل عمرها صبيّة رائعة الجمال " . (2)

وقد يرد الاسترجاع الخارجي أيضا لتوضيح اشارات عابرة أو علامـات لا يتفطّن اليها بسرعة كصفة (المكره) التي نعت بها الحبّ في أقصوصـة " الحبّ المكره " . فالسّارد يأخذ في تقليب معنى الاكراه على وجوه عـــدّة في اطار مرحلة زمنيّة أسبق من زمان الحكاية الأوّليّ . يقول : " دعاهـــا فنفرت ، فألحّ في الدّعاء ، فاضطرّت الى أن تستجيب ، وأحبّ أن يداعبهـا فجمحت ، ولكنّه أغلظ الصّوت وحدّد اللّفظ ، فاضطرّت الى أن تسمع ... " (3)

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص ص 319 . 320

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص ص 76 . 77

(3) نفس المصدر السّابق ص 83

ومن مظاهر هذا الاكراه الوارد في اطار الاسترجاع الخارجي اعطاء السّارد الكلمة للشّاب كي يأمر عشيقته في صيغة المستقبل القريب ، وهو الأكثر صرامة من صيغة الأمر المباشر. يقول : " ستعودين الآن وسأصحبك الى الدّار . " (1) ومثل هذا الملفوظ يحيل مباشرة على معنى الاكراه الوارد في العنوان. وكأنّ هذا العنوان هو الرّحم الذى منه تتناسل المعانى المتّصلة به تناسلا .

وهكذا يرد الاسترجاع الخارجي لا ليوضّح غموضا في الفاتحة فحسب، وانّما ليساهم في بناء النّص السّردىّ بناء متكاملا منذ العنوان حتّى الخاتمة ، خاصّة اذا كان نوع البناء من قبيل العود على البدء flash-back . غير أنّ هذا البناء لا يقع في فاتحة الأقاصيص أو الرّوايات فقط، وانّما هو يقع أيضا في الفصول الدّاخليّة لرواية ما خاصّة اذا كانت فصولها ليست مترابطة ترابطا تاريخيّا تعاقبيّا ، بل ترابطا تاريخيّا تزامنيّا ؛ ونعني بها " على هامش السّيرة " ؛ ففي هذه الحالة يصبح لكلّ فصل أو لمجموعة من الفصول المتتالية قيمة الحكاية في الحكاية ، ينطبق عليها ما ينطبق على رواية متسلسلة الفصول أو أقصوصة متسلسلة المقاطع أو المتتاليات . فالمشهدان الأوّل والثّاني من الفصل الثّاني (راعي الغنم) من الجزء الثاني يُبنيَا معا على نفس طريقة العود على البدء أو الاسترجاع الخارجي ذى المدى القصير والسّعة الممتدّة .

فقد بدئ المشهد الأوّل بعودة القوافل من الشام ، ثمّ تراجعت الحكاية الى حين تعرّف خديجة الى محمّد واختيارها ايّاه راعيا لتجارتها الى الشام وامتدّ ذلك في المشهد الثاني خوفا على محمّد من أن يصيبه مكروه في رحلته حتّى عادت العير الى مكّة ؛ ورجعت الحكاية الى نقطة

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 84

الزّمن الأوّلي الذى منه انطلقت . أفيكون هذا الاختيار بسبب الرّغبة في طمأنة المسرود له في الملفوظ والمسرود له القصصي على حدّ سواء ، أم يكون ذلك بسبب من التّقليد للفنّ المسرحيّ حيث تلخّص المسرحيّة بكاملها في البداية ليقوم المتفرّج بعدئذ بتتبّع أحداثها واحدا واحدا ، أم يكون ذلك بسبب من الغيرة على الشّخصيّة ، وحبّ لها شديد ، ممّا يجعل السّارد باحثا عن كلّ وسيلة بها يضمن راحتها وطمأنتها؟ يبدو أنّ هذه الامكانات جميعها واردة . ولعلّ لاستعمال هذا التّرتيب الزّمني في الحكاية غاية هي خدمة التّدلال في النّص . فبدل أن يصرّح السّارد بشكل مباشراتيّ فجّ بحبّه الشّخصيّة ، يستخدم الزّمن وسيلة لابلاغ هذا الموقف .

* الاسترجاع الدّاخليّ :

تشعر البطلة/ السّاردة في " **دعاء الكروان** " بازدحام الذّكريات لديها نظرا الى كونها تروى قصّتها من الذّاكرة بعد عشرين عاما من بداية وقوعها ، وبعد أن حقّقت انتصارا ساحقا على خصميها الانسان والزّمان . فلا غرو أن تتنافس الوقائع على الظّهور ، وأن تضطرّ الأنا السّاردة الى نوع من العدل في اعطاء الفرصة لهذا الحدث أو لذاك بالبروز . وهو ما يضطرّها الى تعامل مع الزّمن معيّن . فاذا كانت الرّواية في معظمها استرجاعا خارجيّا ، المدى والسعة فيه متساويان ، فانّ تصرّف السّاردة سيكون داخل هذا المدى ؛ ممّا يعني أنّ الاسترجاع هو من قبيل الدّاخليّ ؛ اذ هو تدارك لما فات الأنا السّاردة قوله في اطار تلك السّعة التي تغطّي المغالطة التّاريخيّة المشار اليها .

وتمثّل " المرآة " وسيلة مرضيّة لاسترجاع الماضي وتذكّره ما بين نقطة

المدى ونقطة الحكاية الأوّليّة . تقول : " أأنا المالكة لهذا كلّه؟ أأنا صاحبة هذه الصّورة التي تردّها اليّ المرآة والتي كانت ترمقها العيون معجبة؟ ... لا ألبث أن أحسّ شيئا من الكبرياء الغريبة ، لأنّي لا ألبث أن أرى صورتي منذ أكثر من عشرين عاما حين كنت صبيّة بائسة يائسة قد شوّه البؤس واليأس شكلها . " (1)

وعندما تعرض السّاردة لرحيل الأسرة من البلدة ، تشير اليها عرضا ثمّ تعود الى تفصيل القول فيها وايضاحها : " ثمّ لم تكن تمضي أيّام حتّى أقبل ذات صباح مظلم الوجه قاسي اللّحظ جافي اللّفظ فأقنع أمّنا بوجوب الرّحيل . " (2)

ولئن لم يكن هدا النوع من الاسترجاع الدّاخليّ معلنا ، فانّ سارد **القصر المسحور** ، يتوقّف عمدا لافادة المسرود له بمعلومات تحاوزها في حينها ، ويعلن عن توقّفه هذا اعلانا . ولعلّ مروره سريعا على الفجوة التي منها نفذ طه حسين وفريد في سور القصر ، جعله ينتبه الى ضرورة مزيد تفصيل ؛ لذلك يعود الى هذه الواقعة في استرجاع داخلي مداه قصير . يقول : " ولا بدّ من أن **أعيد** عليك قصّة صديقنا الأسير **من بدئها** ، فانّك لم تعرف الّا آخرها . " (3)*

ويبدو أنّ لهذا الاسترجاع الدّاخليّ المعلن غاية هي ايقاف القصّة عند نقطة زمنها الأوّليّ لتتواصل الحكاية اصرارا على التشفّي من " الحكيم "

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص ص 12 . 13

(2) نفس المصدر السّابق ص 50

(3) طه حسين و **توفيق الحكيم** : **القصر المسحور** ص 66 .

(*) التّشديد من عندنا .

عندما يفح التّشهير به في كلّ لحظة من اللّحظات . ويبدو أنّ الحكمة المعروفة الداعية الى الاستتار عند العصيان هي التي حفزت السّارد الى أن يكشف المستور نكاية في الصّديق والخصم توفيق. وسبيل السّارد الى ذلك ، كما نرى ، اللّعب على المغالطة التّاريخيّة هذه. وقد يلجأ السّارد الى اعطاء الكلمة الى شخصيّة من الشّخصيّات كي تتكفّل هي نفسها بعمليّة الاسترجاع الدّاخليّ هذه. ويتمّ ذلك بالطّبع في اطار الحوار بين الشّخصيّة ومتقبّلها المسرود له القصصيّ : " ثمّ يطرق زيد بن عمرو اطراقا طويلا ، ثمّ يرفع رأسه الى صاحبه قائلا : " ولكنّني لم أتم لك الحديث . لقد ارتحلنا من مكّة ... " (1). وعندما يمارس السّارد ذلك يتوقّى حضوره الكلّيّ والدّائم ، فيصبح آنذاك لهذه المغالطة التّاريخيّة دور في تلطيف العلاقة بين البانّ والمتقبّل.

* الاسترجاع المزجي :

انّ بناء رواية " **دعاء الكروان** " على طريقة العود على البدء يسمح بتعدّد أنماط الاسترجاعات فيها. فمثلما توفّرت على الاسترجاعين الخارجيّ والدّاخليّ ، فقد حضر فيها الاسترجاع المزجيّ بقوّة . ويبرّر هذا الصّنيع طول المدى ، وتراوح السّعة بين الامتداد والتقلّص بحسب موقع القصّة من الحكاية الأوّليّة ؛ كما يبرّره تزاحم الذّكريات على الظّهور. فقد يرد الاسترجاع في شكل اشارة عابرة تحتاج تفصيلا ؛ ولكن محال الحديث عنه ضمن الاسترجاع الخارجيّ مازال لم يحلّ ؛ ممّا يجعله بمثابة الاستباق . فهو من حيث المدى سابق عن الحكاية الأوّليّة ، ومن حيث السّعة هو بها لاحق.

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** : الجزء الثّاني ص 282

وهذه المراوحة بين السّابق واللاحق من ناحية ، وبين الاسترجاع والاستباق من ناحية ثانية تعطي هذا الاسترجاع صفة المزجيّ . فقد ورد ذكر ما يمثّله بيت الشاب المهندس من قيمة في نظر الأنا المسرودة ، في اطار المنتظر والمرغوب فيه ، بل في اطار ما سيكون عليه الأمر حتما لاحقا ؛ وهو اللاحق الذى لا يتجاوز نقطة الزّمن الأوّليّ . فهو دونه بسنوات . تقول : " ولكنّ أختي ... لا تحنّ الى العرب ، وانّما تحنّ الى هذا الشرق الذى تركت قلبها فيه ؛ هنالك في ذلك البيت الجميل الذى تحيط به هذه الحديقة الواسعة ... ويعيش فيه ذلك الشاب المترف. "(1)

ومثل هذه المغالطة التّاريخيّة ، حيث يختلط الاسترجاع بالاستباق يؤكّد البعد النّفسيّ لـ " **دعاء الكروان** " . فكلّ الأزمنة تلتقي في زمان ومكان واحد هو النّفس زمن الحكاية الرّاهن . فهناك تتجمّع الذّكريات وتحلّل على ضوء النّتائج التي تحقّقت . ويبدو أنّ هذا النّمط من الاسترجاعات يحضر بقوّة في الرّواية النّفسيّة . و " **الحبّ الضّائع** " واحدة من هدا الصّنف . فقد تراوحت الاسترجاعات فيها بين الخارجيّ والدّاخليّ ؛ ويتعلّق الخارجيّ بزمن الحرب الأولى ، ويتعلّق الدّاخليّ بعلاقة السّاردة بالمسرود له القصصيّ وهو الدّفتر. ولذلك تراوحت صيغ الفعل بين الماضي الكامل والماضي البسيط : " فاذا أنا لا أكاد أبدأ الحديث اليك حتّى ينكأ الجرح وتثور العاصفة ، وحتّى يضطرب من حولي كلّ شيء ... ، وحتّى أغرق في هذا الحزن الشّامل . "(2) كما قد يتوفّر هدا النّمط من الاسترجاعات في رواية الأحيال . فالرّغبة في ايفاء المسرود له بالمعلومات التى تغطّي حيّزا زمنيّا كبيرا تضطرّ السّارد الى اللّعب على المغالطات التّاريخيّة وما

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 55

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 17

أكثرها إ · ففي "شجرة البؤس" يمتدّ مثل هذا الاسترجاع المزحيّ على محال كبير من الحكاية ، قد يستغرق الفصل كلّه كما هو الحال في الفصل العاشر حيث عرض السّارد لخالد بالتّقديم ، ولكلّ من له به اتّصال كالزّوجة وابن العمّ والأمّ ·

ويبدو أنّ الاسترجاع ، مهما كان صنفه ، يسهم في اضفاء جانب من الدّلالة على النصّ · فهو يساعد على ابراز نمط الرّواية · فتلك التي مدارها النّفس ، وتلك الممتدّة على حيّز زمنيّ كبير تقتضيان ، نتيجةَ طبيعة الخطاب الخطّية ، المغالطات التّاريخيّة · كما أنّ طبيعة البنية السّرديّة للنصّ ، تلعب هي أيضا دورا في تشويه الزّمن في الحكاية مقارنة له بالقصّة · ولعلّ أهمّ ما يلاحظ في بعض النّصوص السّرديّة احتواؤها على أنماط للاسترجاع متعدّدة ، ممّا يعني أنّ العمل الفنّي لا يقيم دوما على نفس النّسق ، وانّما هو تتعدّد أشكاله بتعدّد المقاطع التي يحتوى عليها ·

(ب) كيفيّة الاسترجاع وغائيّته :

لقد لاحظنا أن الاسترجاع قد يرد بشكل معلن ؛ وكثيرا ما يرد بشكل غير معلن ؛ ان هي الّا خاطرة ترد فتذكّر السّارد بوجوب التّبسّط فيها وتوضيحها · وهذا الشّكل الثّنائي الذى يقوم عليه الاسترجاع يقتضي مزيدا من تبيّن الكيفيّة التي يظهر عليها من حين الى آخر في النصّ السّردىّ الحسيني ، والغاية التي يرمي اليها ظهوره في المقطع السّردىّ المعيّن ؛ اذ ليس ظهور الاسترجاع ذا غاية واحدة ·

ولعلّ استعراض نماذج لهذه الكيفيّات المختلفة من شأنه توكيد اختلاف الغايات بين مقطع وآخر · فقد يرد الاسترجاع نتيجة ورود حادثة نشطت ذاكرة السّاردة الى تذكّر أحداث شبيهة لم يسبق له أن أشار

اليها . ويبدو أنّ هذه الكيفيّة هي الأكثر حصورا . يقول سارد " **الأيّام** " : " فكان اذن يرى الخير في أن يبقى في مكانه ويؤثر العافية ، ويـــردّد في نفسه تلك الحسرات اللاذعة التي كان يجدها ، وحسرات أخرى لم تكـــن أقلّ منها لذعا وايلاما ، حسرات الحنين الى منزله ذلك ، في قريته تلـــك من قرى الرّيف ، هنالك حين كان يعود من الكتّاب وقد أرضى حاجتـــه الى اللّعب . " (1)

وقد يرد الاسترجاع في الغالب الأعمّ لتوضيح ما ورد غامضـــا أو مجملا . فسارد " **الأيّام** " قد اضطرّ الى أن يسترجع ما كان يقول أبـــوه الشّيخ لابنه الأزهريّ بمناسبة حديثه عن الأستاذ الإمام : " وكان أبـــو الصبّي يسأل ابنه الأزهريّ كلّما عاد من القاهرة ، عن الشّيخ ودروســه وعدد طلّابه وكان ابنه الأزهريّ يحدّثه عن الشّيخ ومكانته في المحكمة العليا وحلقته التي تعدّ بالمئات . " (2)

كما قد يرد الاسترجاع بمناسبة . فذكر الدّولاب في " **الأيّام** " جرّ السّارد الى الحديث عن الصّندوق الذى عرف الصّبيّ في صغره : " فقد كان للشّيخ الفتى صندوق طويل عميق عرفه الصبّي في أثناء طفولتـــه حين كانت أمّه تحفظ فيه ثيابها ونفائس هذه الثّياب خاصّة . " (3)

وحضور الماضي بهذا الشّكل يعتبر من قبيل توارد الخواطـــر . فيكفي أن تظهر للبطل الذى يراقبه السّارد المبئر عن كثب خاطـــرة ليتذكّر ما كان قد وقع أمس ، وعادة ما يكون هٰهنا الأمر من قبيـــل

---

(1) طه حسين : **الأيّام** . الجزء الثّاني ص 192

(2) نفس المصدر السّابق : الجزء الأوّل ص 138

(3) نفس المصدر السّابق . الجزء الثّاني ص 263

الذّاكرة العفويّة . يقول : "كان هذا النّسيم الذى يترقرق في صحـــــن الأزهر... يتلقّى وجهه بالتّحيّة . وما كان يشبّه وقع هذا النّسيم على جبهته التي كانت تندى بالعرق... الّا بتلك القبلات التي كانت أمّه تضعهـــا على جبهته ." (1)

وعندما يرد الاسترجاع بهذا الشّكل العجئي وبطريقة غير معلنـــة، ينسجم مع طبيعة النّص التّرجذاتيّ حيث للذّاكرة شأن وأيّ شأن . فهـي تارة خؤون فارغة، وأخرى غاصّة بالذّكريات تحار أيّها تقدّم وأيّها تسقط.

ولعلّ لجوء السّارد، من حين الى آخر، الى هذه الاسترجاعـات، يعود الى رغبته في افادة المسرود له بما حصل لديه من معلومـــات؛ وكأنّه، بذلك، يريد أن ينسّب هذه المعرفة، اذ مهما يبلغ منهـا، لا يقدر أن يدّعي الالمام والشّمول . ومادام الأمر كذلك، فلا بأس مـــن أن يكون مع المسرود له في نفس الدّرجة المعرفيّة . وهذا ما يفسّـــر ورود الاسترجاع أحيانا مطوّلا يكاد يكون حكاية في الحكاية (métarécit) لها سارد هو نفس السّارد الأوّليّ ؛ ولكن لها قصّة وشخصيّات مغايـــرة للقصّة الأصل ؛ ممّا يجعل للاسترجاع دورا تأثيريّا معرفيّا .
ولنا في قصّة ابنة قاسم من "**المعذّبون في الأرض**" مع الحاج محمود زوج عمّتها ومغويها نموذج (2) . فقد عرف المسرود له أنّ الفتاة ارتكبت اثمـا مع زوج عمّتها ؛ لكن مزيدا من التّفاصيل بدت ضروريّة للسّارد، فاستطرد طويلا ليحدث المسرود له عن شخصيّة المذنب ذاك . وهو ما جعلنـــا نقول بأنّ الاسترجاع قد اتّخذ شكل الحكاية في الحكاية . ولنا كذلك في

---

(1) طه حسين : **الأيّام** . ص 168
(2) انظر : **المعذّبون في الأرض** ص ص 52 . 54

مقاطع استرجاعيّة من "**شجرة البؤس**" نماذج مشابهة . فسالم الذى اختير خطيبا لجلّنار ابنة خالد لا يعرف المسرود له شيئا عنه، فاصطرّ السّارد الى أن يوجز هذه المرّة في التّعريف به حتّى يكون للقارئ نفس ماله من المعرفة . يقول : " لم يكن يخرج من صباه حتّى فقد أمّه ... ثمّ لم يكد يعقل حتّى رأى نفسه يختلف الى حدّاء ... وكان يرى أبناء عمّه يختلفون الى الكتاب... فأنكر الفتى نفسه في منزله ... وأنكر نفسه عند معلّمه . " (1)

وهذا المثال الموجز للاسترجاع يلعب نفس دور السّابق وهو الاستشهاد والتّأثير والتّعليم . كلّ ذلك لتلطيف العلاقة بين طرفي البثّ والتقبّل .

واذا كان الاسترجاع يرد معلَنا عنه وغير معلَن، مسهَبا وموجَزا فانّه يرد أيضا حوارا ووصفا كما هو الحال في "**أديب**" . فقد استغلّ السّارد فرصة الاسترجاع ليحيط المسرود له علما بما كان من علاقة البطل بصديقه السّارد قبل التقائهما من جديد في القاهرة . وتوخّي الحوار وسيلة للتّعريف بهذه المرحلة التّاريخيّة السّابقة يقلّل من حضور السّارد المباشر الدّائم ، ويجعل لتعدّد الأصوات امكان حضور. فبدل أن يعرّف السّارد بالبطل في اتّجاه أحادىّ ، وفّر الامكانيّة للبطل كي يعرّف به . وبذلك تمّ التّعريف بشكل متبادل وجعل الصّوت مثنّى والعلاقة حواريّة . (2)

والاسترجاع المتّخذ للوصف نلمس أثره في "**ما وراء النّهر**" وفي "**الحبّ الضّائع**" . فقد جاء الوصف المطوّل للقرية بمثل الاستقصاء الذى

---

(1) طه حسين : "**شجرة البؤس**" ص 377 .

(2) انظر : "**أديب**" ص 27

ورد عليه نوعا من الوقفة وردت استرجاعا للكيفيّة التي بها ارتبط نعيم بخديجة الفتاة القرويّة . وقد بني الوصف على تقابل بين نعومة الفتاة وبؤس الدّار التي فيها تقيم وشقاء القرية التي فيها تعمل (1).

وقد يستغلّ السّارد الاسترجاع المتّخذ للوقفة ليحلّل النّفس ويصف المشاعر مثلما تفعل البطلة السّاردة في " **الحبّ الضّائع** " اذ أرادت أن تتثبّت من أسباب عزوف زوجها عنها . فهي تستعرض ، في استرجاع ذى مدى محدود ، أوضاعها مع هذا الزّوج . تقول : " وكان هو قبل مقدم هذا الصّبيّ يحبّني ... ولكنّه كان على كلّ حال يضطرب في الحياة ويعنى بأعراضها وأسبابها ويصرف عنّي بعض الشيء " (2). وممّا يؤكّد استغلال السّاردة هذا الاسترجاع للتّحليل ورود كلّ الأفعال المستعملة بعد (كان) في هذا المقطع ، من سحلّ واحد هو سحلّ النّفس ؛ وممّا يدلّ على أنّ المقطع استرجاع استعمال (كان) للدّلالة على الماضي الكامل السّابق عن الحكاية الأوّليّة . فالمقطع زمانيّا ماض ودلاليّا تحليلنفسيّ . على أنّ هناك مظهرا آخر احتوى عليه هذا المقطع وهو التّواتر المؤلّف fréquence itérative ، ذاك الذى يدلّ على حدث يؤدّى في الحكاية مرّة واحدة ، في حين أنّه كان في القصّة متعدّدا ؛ ممّا يعني أنّ الاسترجاع ليس يرد مغالطة تاريخيّة محضة ، وانّما هو قد يطول مظاهر أخرى لها علاقة بالزّمن كالحوار حيث المشهد ، والوصف حيث الوقفة والسّرد حيث التّلخيص ، فضلا عن ورود الاسترجاع مرتبطا بشكل أو بآخر بالتّواتر .

وادا كان هذا الفعل يمارسه السّارد عن وعي ، فقد تصدر عنه مواقف تؤكّد سهوه وافلات زمام المسار السّردىّ من يده ، خاصّة اذا كثرت

---

(1) انظر : **ما وراء النّهر** ص ص 67 . 68

(2) طه حسين : " **الحبّ الضّائع** " ص 49

المعطيات وطالت سعة المعالطة التّاريخيّة كما هو الحال في " **شجرة البؤس** " . فقد أوقف السّارد القصّة عند مفترق طرق ، وتواصلت الحكاية في شكل استرجاع خارجيّ وآخر داخليّ . وعندما عاد السّرد الى نقطة الحكاية الأوّليّة بدا أنّه تحاوزها وغفل عنها . وكأنّ السّارد قد نسي . ولعلّ ذلك يعود الى كون الكاتب **المعنيّ** المحالّ في النّص يعكس حال الكاتب الملموس الذى كان يملي ، ولم يكن باستطاعته أن يراجع ما أملى [1] . وقد فعل نفس الصّنيع عندما أخبر بوفاة علي منذ نهاية الفصل السّادس ، ولكنّه يبقى حاضرا على مستوى الحكاية حتّى أواخرها . ويبدو أنّ هذه الاشارة الى الموت استباقيّة ، ولكنّها من قبيل الاستباق غير المعيد ، اذ كلّ شخصيّة مائتة سواء في الحكاية أو خارجها . ولكنّ ذكر الموت والغفلة عنه لا يعودان الّا الى الطّابع الاملائي الذى يمارسه الكاتب الملموس والى عجزه عن أن يراجع نصّه بالدّقة اللازمة .

والاسترجاع ، بهذا الشّكل ، سواء في النّمط الذى يتّخذ ، أو في الكيفيّة التي عليها يظهر ، أو في الغاية التي اليها يرمي ، يشارك بقسط قد لا يكون ضئيلا في ابراز الدّلالة التي ينطوى عليها النّص . فقد تبيّن أنّ السّارد يتّخذ الاسترجاع وسيلة للنّكاية في الشّخصيّة والازراء بها كما في " **القصر المسحور** " ، ووسيلة لتلطيف العلاقة بالمسرود له عندما يجعل هدف الاسترجاع الرّئيسيّ تأثيرا واعلاما . ولكنّ الاسترجاع في الحالتين واجب على السّارد ممارسته اذا ما قدّم معلومة فيها بعض الغموض أو تستّر على واقعة دورها في الفهم مركزيّ . كما اتّضح عدم ظهور الاسترجاع خالصا من عناصر الزّمن الأخرى سواء منها المتعلّقة بالسّرعة أو بالتّواتر . وهو ما يبرهن على أنّ الزّمان ، ليس ديمومة خالصة . فمتى كان الاحساس

---

(1) انظر : " **شجرة البؤس** " ص ص 272 . 273

به هو الطّاغي انتقل من الدّيمومة الى المدّة ؛ وشرط دلك أن يكـــون ملآن نشاط أو مفرغا من أيّ نشاط ؛ فيكون ثقيلا طويلا ، شأنه في دلـك شأن المكان الذى لا يكون في الحكاية أقليديا بالمرّة .

(1) ـ (2) الاستباق :

الاستباق هو كلّ حيلة سرديّة تروى أو تثير مسبّقا حدثا لاحقا (1). ولهذا الاستباق أصناف تناظر أصناف الاسترجاع . فمثلما يوجد استرجـــاع خارجيّ سابق عن الزّمن الأوّليّ للقصّة ، يوجد كذلك استباق خارجيّ ؛ وهـو كلّ حادثة لاحقة بحدّ الحقل الزّمني للحكاية الأوّليّة غير الاستباقيّة ؛ ويستعمل غالبا خاتمة للرّواية (2). ونفس المثال ينطبق على الاستباق الدّاخلـــي . ويوجد ، ضمن هذا الصّنف من الاستباق ، **الاستباق التّكميلي** . وهو ذاك الذى يرد ليملأ مسبّقا ثغرة لاحقة ؛ **والاستباق التّكراريّ** الذى يضاعف مسبّقا ، دوما ، قطعة سرديّة لاحقة ؛ **والاستباق التّكميلي** يؤتى به أيضا لتحويض تستّـــر أو حذف قد يردان لاحقا (3).

ويضيف حيب لنتفالت Jaap Lintvelt الى هذه الأصناف نقـــلا عن لمّارت Lammert صنفين يسمّيهما التّسبيق المؤكّد anticipation certaine . وهو ما سيتحقّق فعلا في مستقبل الفواعل والتّسبيق غير المؤكّد كمشاريع الفواعل وتقديراتهم المشكوك في تحقّقها المستقبليّ (4).

---

(1) Gérard Genette : Figures III p 82

(2) نفس المرجع السّابق ص ص 106 . 107

(3) نفس المرجع السّابق ص ص 108 . 109

(4) Jaap Lintvelt : Essai de typologie narrative : " le point de vue". Paris. Librairie José Corti 2ème Edition 1989 . pp : 53 . 54.

وقد علّق حينات على هذا النّمط من المغالطات التّاريخيّة بأنّه نادر الوجود في التّقليد السّردىّ الغربيّ مقارنة له بالنّمط الضّديد وهو الاسترجاع ، رغم أنّ كلّا من الملاحم الثّلاث الكبرى القديمة " **الاليادة** " و " **الاوديسة** " و " **الانيادة** " يبدأ بنوع من التّلخيص المسبّق الذى بامكانه أن يبرّر الصّيغة التي نعت بها تودوروف الحكاية الهوميريّة وهي " عقدة القضاء " .

غير أنّ التّشويق السّردىّ الذى هو همّ التّصوّر الرّوائي الكلاسيكي والتّخييل التّقليدى لسارد يبدو أنّه يكتشف القصّة في ذات الوقت الذى فيه يرويها يتنافيان مع هذه الممارسة . ولذلك لم يتّسع لهذه المغالطة، من أنواع العنّ السّردىّ ، سوى التّرحذاتي أو الحكاية بـ " ضمير المتكلّم " نظرا الى طابعها الاستعادىّ المعلن . فهذا الطّابع يخوّل للسّارد أن يشير الى المستقبل ، وبالخصوص الى وضعه الرّاهن (1) .

وبما أنّ معظم الانتاج السّردىّ الحسيني ينضوى ضمن هذا الصّنف من الحكايات رغم اعتياض الكاتب أحيانا عن ضمير المتكلّم بضمير العائب كما في " **الأيّام** " ، فانّ لظهور الاستباق في هذه المدوّنة السّرديّة حظوظا وافرة . ف "**الأيّام**" و " **أديب** " و " **دعاء الكروان** " و " **شجرة البؤس** " وبعض أقاصيص " **الحبّ الضّائع** " و " **المعذّبون في الأرض** " ورد فيها هذا الصّنف من الحكاية متبلورا . فقد التبست روايتا " **الأيّام** " و " **أديب** " بالتّرجمة الذّاتيّة أيّما التباس ، وكذا الشّأن بالنّسبة الى روايتي " **دعاء الكروان** " و " **الحبّ الضّائع** " ، فقد وردتا على ضمير المتكلّم . ورغما عن طابعهما الرّوائي الصّرف ، فان قربهما من الحكاية المماثلة للقصّة أبرز من الرّوايتين السّابقتين .

---

(1) Gérard Genette : Figures III pp : 105. 106

أمّا " **شجرة البؤس** " فقد نقلها الكاتب من الصّدر الى القرطاس لأنّه عاش أحداثها كشاهد عاين أو سمع القصّة عن كثب . وقد تبيّن أنّ لبعض أقاصيص " **المعذّبون في الأرض** " صدى في " **الأيّام** " ؛ ممّا يعني أنّهما يمتحان من نفس المورد : صبى الكاتب وريفه . كلّ ذلك يجعل امكان الاستباق متوفّرا في هذه النّصوص .

(أ) الاستباق الخارجيّ :

اذا كان للفاتحة أن تعلن عن التوجّهات المتوقّعة للأحداث داخل النصّ ، فانّ للخاتمة أن تزكّي هذا الاعلان وأن تشعر المتقبّل بأنّ الزّمن الحكائي غير الاستباقيّ قد انتهى . وفي الحالتين ، حصور السّارد أكيد . فهو الذى يفتح العالم القصصيّ الذى سيدخله هو والمسرود له . وهو الذى يعلق هذا العالم عليه وعلى مسروده . غير أنّه قد يترك بعض المحال للمسرود له كي يتخيّل نتائج القصّة في اللاحق ، وان كان أحيانا أخرى يعلن فى اشارات سريعة عمّا يرتقب لفواعله من تطوّر . وقد كان هذا شأنه في " **دعاء الكروان** " ؛ فزواج سعاد من المهندس ، لئن لم يعلن عنه ، فانّه أكيد جدّا . يقول المهندس : " انّ أحدنا لن يستطيع أن يهتدي في هذا الضّوء الّا اذا قاده صاحبه : انّ العبء لأثقل من أن تحمليه وحدك ، وانّ العبء لأثقل من أحمله وحدى . فلنحتمل شقائنا معا حتّى يقضي اللّه أمرا كان مفعولا . " (1)

وبمثل هذا الملفوظ يخلق السّارد وظيفة نوويّة قوامها العلاقة خادم ≠ سيّد ليفتح علاقة نوويّة أخرى قوامها زوج ≠ زوجة . ويعتبر هذا الملفوظ بمثابة الاستباق الخارجيّ مادامت الرّواية قد انتهت وأطوار حياة هذين الزّوجين متروكة لخيال القارئ يرتّبها على النّحو الذى يحلو له .

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 160

أمّا " **أديب** " فخاتمته مغايرة ؛ اذ هي الى الالغاز أقرب . فقد غاب البطل ولكنّه ترك أثرا ماديّا هو حقيبة مغلفة . ولئن أفشى السّارد سرّ هذه الحقيبة فانّه لم يفشه كلّيا اذ أبقى المتقبّل على عطشه الى معرفة ما في النّصوص التي كتب البطل وغاب دون أن يُطْلِعَ أحدا على ما فيها الّا هذا السّارد الممائل للقصّة ، وان تمّ ذلك بحكم الصّدفة . وبهذا تنغلق الرّواية على أسرار ؛ وقد انفتحت على واحد . فالى جانب التّستّر على اسم البطل يأتي غيابه وحقيبته المملوءة أسرارا ليكثفا اللّغز. يقول السّارد : " ولكن هل تسمح ظروف الحياة الأدبيّة المصريّة باذاعة هذه الآثار يوما ما " (1)

ولئن لم ينه حسين رواية " **ما وراء النّهر** " ، فانّها تبدو ، من خلال الرّمز الذى حلّلناها على ضوئه قد استكملت شروطها بعد أن أعطت لرموزها محالات للتّأويل . فقد بقيت الرّغبة في المثاقفة قائمة رغم فشلها الآنيّ ان بسبب طغيان الغرب أو بسبب أنفة الشّرق. والصّورة التي انتهت عندها الرّواية تكشف عن الرّغبة في تدوين التّجربة الماضية الفاشلة حتما ، والمبشّرة بتجربة أخرى ممكنة . وهو ما يرد في شكل استباق خارجيّ ينتظر السّارد من المسرود له أن يتبيّنه على حقيقته . يقول : " وكفّ الشّاعر عن التّحدّث الى دفتره حينا ، ولكنّه لم يتحوّل عنه ولم يلق القلم من يده ، وانّما لبث مكانه واجما ... ثمّ ارتسمت على ثغره ابتسامة ... ثمّ ثاب اليه هدوؤه ولكنّه كان هدوءا مرّا ، انّ صوّر شيئا فانّما يصوّر حسرات كانت تمزّق قلبه تمزيقا . " (2)

فالتّحدّد في هذه الأحوال النّفسيّة يعكس الرّغبة في التّجاوز

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 183

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 111

وضرورة التأمّل في أسباب فشل التّجربة السّابقة · وهما سبيلا النّجاح في تحقيق التّثاقف المرجوّ (1).

وبما أنّ "**شجرة البؤس**" تعتبر رواية أجيال، فانّ من العسير عليها أن تختم اد الأحيال التي سبق الكلام عنها قد تركت آثارها في الجيل الرّاهن وهو الذى قد بدأ حياته في امتداد لها ويقطع معها في آن، وهو ما يجعل الخاتمة متعدّدة الوجوه كثيرة الامكانيّات · غير أنّ السّارد المنوط بعهدته ادارة العمليّة السّرديّة لا يمكن له أن يترك الحبل على الغارب، وانّما واجبه تأطير هذه الخواتم بما يبرهن على سيطرته على قصّته ؛ وهو ما فعل · يقول : "رأى الضّحى ذات يوم هؤلاء النّسوة محتمعات يبكين أو يتباكين، ولم تكن فيهنّ الّا أيّم أو مطلّقة ·" (2) فهذا الضّحى وهذا اليوم ليسا داخلين في زمان الحكاية الأوّليّة ؛ وانّما هما لاحقان بها · وهذا ما يجعل هذا الملفوظ من قبيل الاستباق الخارجيّ الذّى له قيمة الخاتمة ·

ولقد نهج السّارد في "الحبّ الضّائع" نهجا مغايرا لما سبق · فقد جاء الاستباق الخارجيّ، في هذه الرّواية، بمثابة التحوّل من سارد الى آخر · فالحكاية الواردة بضمير المتكلّم على امتداد النّص تحوّلت في الأخير الى ضمير الغائب : وكأنّ التحوّل في نوعيّة الضّمير اشعار بالخروج من زمان الحكاية الأوّليّة الى الزّمان الاستباقيّ : "وأصبح النّاس ذات يوم وقد قرأوا في صحف الاقليم نعي سيّدتين، أهدت كلّ واحدة منهما نفسها الى الموت ··· وجعل النّاس في المدينة اذا لقي بعضهم بعضا

---

(1) انظر مزيد تفصيل حول البعد الرّمزى في "**ما وراء النّهر**" : الباب الثّالث الفصل الثّاني من هذا البحث : تنوّع الخطاب الأدبي ص ص 560 · 568 ·

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 396

يلمّون بهذا النّبإ." (1)

ولعلّ هدا النّمط من الاستباق الخارجيّ المعلن بنية وصياغة نموذجيّ في مدوّنة حسين السّرديّة . فهو يفتح الحكاية على زمن لاحق ويختمهـــا في ذات الحين .

(ب) الاستباق الدّاخليّ :

تعدّدت أشكال هذا الاستباق في مدوّنة حسين ، شأنه في ذلـــك شأن كتّاب السّرد عموما ، وان كان له تميّزه الخاصّ عنهم ، كما كان ذلـــك ديدنه في الاستباق الخارجيّ . ولعلّ أهمّ مظهر من مظاهر هذا الاستباق لديه توخّيه طريقة الالغاز والايحاء في فاتحة المقاطع السّرديّة ، بما يمكـــن تسميته الاثارة . فهل تعني ممارسته هذه امتيازا عن المألوف في الاستبـاق الغربيّ أم هل هي ترتبط به بشكل أو بآخر؟

لقد أشار جينات الى أنّ الرّواية الكلاسيكيّة الغربيّة ، ويعني بهـــا رواية القرن التاسع عشر قد تخلّت عن "عقدة القضاء" المألوفة في الملاحم القديمة ، ولكنّها لم تعوّضها بشيء لأنّها تريد الحفاظ على التواقت بـــين رؤية السّارد وتلفظه ؛ وهو ما يجعل الاثارة دوما قائمة . غير أنّ حســـين قد اختار أن يكون وسطا بين عادة القدامى والمحدثين ، وكأنّه بذلك يريد أن يرسي دعامة لفنّ السّرد العربي الذى لا يقطع مع التّقليد الغربـــيّ المحدث ولامح المألوف في النّصوص الكلاسيكيّة ملحميّه كانت أو مسرحيّة .

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص : 73

ولعلّ اطّلاع حسين على عادة المسرحيّين في تلخيص المسرحيّة منذ بداية العرض، وعلى الملاحم المشهورة في الأدب العالميّ هو السّبب في التّقديم لنصوصه السّرديّة بما ينبئ بتطوّر الأحداث فيها في اللاحق ؛ وكأنّ الفواتح في هذه النّصوص مؤشّرات على ما سيرد لاحقا. الّا أنّ هذه الاثارة لا ترد دوما في المطالع، بل قد تأتي في درج النّص ؛ كما أنّها لا تتّخذ لها شكلا واحدا، وانّما هي تتعدّد. فهي اثارة تعمية وانذار وتخطيط لما سترد عليه الأحداث في اللاحق. وكأنّ اختيار هذه الأشكال المتعدّدة تعويض عن عادة الملحميين القدامى وتلبية لكتّاب التّراجم الذّاتيّة المحدثين، اذ يقبلون على كتابة تراجمهم، وهم عارفون بكلّ تفاصيلها.

(1) الاثارة :

انّ المقطع السّرديّ الأوّل من الفصل الأوّل من "**أديب**" حيث تعرض السّارد مطوّلا لهموم الأديب وهواجسه في كلام نظريّ، مشير للانتباه ومنذر بأنّ لهذا النظريّ علاقة بالتّطبيقيّ الذى سيرد لاحقا. وعندما تنتهي الرّواية في فقرتها الأخيرة بالعودة الى تطبيق الكلام النظريّ هذا يتّضح أنّها لم تكن البتّة محانية وانّما كانت غايتها تحفيزا للمتقبّل كي يقبل على القراءة ويكتشف سرّ هذا اللّغز. يقول السّارد : "واذا كان هذا كلّه صحيحا، وأكبر الظّن أنّه صحيح، فيجب أن يكون صاحبي الذى أريد أن أتحدّث اليك عنه أديبا". (1) وبهذا تلخّص صفحتان في الفاتحة النّص كلّه.

---

(1) طه حسين : "**أديب**" ص 9

ونفس هذه الممارسة نجدها في " **دعاء الكروان** " ولكن بشكل أكثر ايجازا عندما تخبر السّاردة المسرود له القصصيّ بفحوى القصّة المحكيّة كلّها. تقول : " لبّيك لبّيك أيها الطّائر العزيز، ادن منّي واسمع منّي وتحدّث اليّ، وهلمّ نذكر تلك المأساة التي شهدناها معا. " (1)

ولن يكون من المتقبّل سوى ردّ فعل وحيد ؛ وهو اللّهفة الى معرفة هذه المأساة التي تواصل السّاردة وصفها فتقول : " وعجزنا عن أن ندفعها أو نصرف شرّها عن تلك النفس الزكيّة التي أزهقت، وعن هذا الدّم البريء الذى سفك. " **أمّا** " **شجرة البؤس** " فانّ الاستباق فيها يبدأ من الهامش، منذ أن قال المُهدِي : " هذه صورة للحياة ". فاسم الاشارة الى القريب هدا يفترض أن يكون السّارد والمسرود له معا في حيّز واحد يريان نفس الشيء لأنّهما عنه يتخاطبان. غير أنّ المسرود له لا يستطيع الّا أن يفغر فاه دهشة من توريط السّارد اياه في هذه الشّهادة، وهو لم يعرفها. ولذلك هو يتعجّل القراءة ليزكي السّارد في زعمه أو يتخلّى عن ذلك مصرّا.

ويتّضح لدى التثبّت من الطّريقة التي بها يبقي السّارد على فضول المسرود له قائما أنّ لحسين وسيلة قارّة يلجأ اليها في أكثر من نصّ. وتتمثّل في تعجّب يعلن عنه السّارد ؛ ولكنّ مبرّره لا يرد الّا لاحقا، أو تقرير مهوّل لا يُعْرَف سببه الّا بعد لأي. يقول سارد " **الأيّام** " في خاتمة الفصل التّاسع : " وبينما كان صاحبنا يرشو ويرتشي ، وَيَخْدَع ويُخْدَع كان القرآن يمّحي من صدره آية آية ، وسورة سورة ، حتّى اليوم المحتوم... وياله من يوم ! ... " (2) ويقول سارد " **على هامش السّيرة** " : " فينظر

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص 10

(2) طه حسين : " **الأيّام** " الجزء الأوّل ص 55

فيرى ؛ ويا هول ما يرى ! يرى نفسه طريحا على الأرض ، في ظلّ خيمة غليظة خشنة . " [1] ويجب الانتقال الى الفصل اللاحق لمعرفة سبب هذا التّهويل لما حرى أو المقطع اللاحق لمعرفة سبب التّهويل لما رُئي . ويبدو أنّ هذه الطّريقة المتواترة في النّصوص جميعها تعود الى طبيعة الاملاء التي يمارس الكاتب الملموس نتيجة كونه في تواصله مع السّامع مختلفا عنه في تواصله مع الورقة ؛ فهو يرى آنذاك ما يكتب ، ويعرف أنّ هناك مرحلة وسطى بينه كباتّ وبين القارئ كمتقبّل : كتابة جمع سمع . وقد تقتضي هذه العلاقة ، كما هو الشّأن منذ القديم في تقبّل الشّعر، المنشدَ لفتَ انتباه السّامع دوما .

وقد يرد هذا التعجّب موهما بأنّه مجانيّ مادام مبرّره غير قريب المأخذ ، ولكن الاعتقاد الذى يدخل به القارئ على النّص بأن لا شيء يرد فيه اعتباطا ، يجعله شديد الانتباه . وبالفعل ، فانّ مبرّر التعجّب لا يعتم أن يأتي . تقول ساردة " **دعاء الكروان** " : " ولكن أيّ حياة يموت فيها العقل أو يأخذه شيء كالموت ! " [2] ولا يعرف المسرود له سبب هذه الملاحظة الّا لاحقا عندما يرد الحواب : " أين القراءة مع خديجة ، وأين القراءة منفردة؟ أين هده الكتب العربيّة وهذه الكتب الفرنسيّة التي كنت أنفق معها أكثر النّهار؟ " [3] . وهذا الاستفهام الانكاريّ هو الذى به تفسّر البطلة / السّاردة سبب حكمها على الحياة بالموت .

ومن التّقرير المهول قول سارد " **على هامش السّيرة** " : " ولكن يوما

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** الحزء الثّاني ص 272

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 121

(3) نفس المرجع السّابق ص 122

أقبل يحمل الى سمراء شرّا ليس فوقه شرّ، وألما ليس بعده ألم . أصبح هذا اليوم مظلما ، فما أمسى حتّى أظلمت له حياة سمراء كلّها ." (1)

ولا يتبيّن اظلام هذه الحياة الّا عندما يشار الى كون سمـــراء ثكلت في ابنها الحارث ونافستها ضرّة كانت أكثر شرفا منها وأكثر انجابـا . ويجب أن يتّسع الفصل الثّالث كلّه من الرّواية ليفسّر هذا الاستباق المثير.

وقد تتّخذ هذه الاثارة أيضا أسلوب التّرديد العلامي تعجّبـــا أو تقريرا لفتا للانتباه مضاعفا . وهو ما يؤكّد مرّة أخرى أنّ تواتر هدا النّـــوع من الاستباق يعود الى الطّابع الاملائيّ للنصّ . يقول سارد خديجة مـــن " **المعذّبون في الأرض** " "وهذه سيّدة خديجة قد أقبلت زائرة لها ... فترى وتسمع ويروعها ما ترى وما تسمع ." (2) ويصرّ السّارد على ابقاء هـــذا الرّائع معمّى حتّى تُكْتَشَفَ حثّة خديحة على شاطئ النّهر رفضا لزواج غيـر مرغوب فيه .

* التعمية :

يميل حسين الى شكل آخر من أشكال الاستباق في فواتح المقاطـــع السّرديّة فصولا كانت أو مشاهد ، وتتمثّل في التّعمية والاغماض . وقد تواتـــر استعماله هذا الشّكل في " **على هامش السّيرة** " . فمعظم الفصول تبـــدأ بطريقة لافتة للانتباه بما احتوت عليه من غموض . وقد تطول الملاحظة التـي يوحي فيها بأن أمرا جللا حدث ، ولكنّه لا يذكر هدا الأمر الّا بعد لأي

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** . الجزء الأوّل ص 31

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 72

وهو ما تختلف به التعمية عن الاثارة اذ التحبّب أو التّغرير اللذان يردان استباقا سرعان ما يرد تبيان فحواه • لكن الاستباق / التّعمية يطول على تلك الحال • فقد جاء في فاتحة المشهد الخامس عشر من الفصل الأوّل (الفيلسوف الحائر) من الجزء الثّاني قول السّارد : " بلى ! قد أنى للكتاب أن يبلغ أجله ، وأن يبلغه في وقت أقصر جدّا ممّا كان يقدّر هذا الكهل الرّومي الذى سمّي صبيحا ، " (1) ثمّ يفيض السّارد في استرجاع ماضي صبيح هذا ليعود السّرد من جديد توصيحا لمفهوم بلوغ الأجل هذا : " ومن كان يستطيع أن يتكّهن له بذلك أو ببعض ذلك " • وقد تكرّر استعمال هذا في النصّ مرّات أخرى منها قول السّارد : " أقبلت تسعى رويدا رويدا مثل ما يسعى النّسيم العليل • " (2)

استعمل السّارد في هذا الملفوظ ضميرا للدّلالة على الشخصيّة المؤنّثة • ولكن لا يُراع المسرود له الّا وهو يفاجأ بأنّها خواطر أقبلت على الشّيخ وهو مطرق ولم تكن شخصيّة عاقلة كما يوهم به الملفوظ• ويبقى المغلق على حاله لا يتبيّن والمعمّى لا يتّضح الّا لاحقا • ويبدو أنّ النيّة من وراء هدا ليست الاثارة والتّشويق فقط ، وانّما هي التماشي مع روح النصّ • فهو تجلية لما هو على هامش السّيرة • فهده معروفة ، أقدمت كتب كثيرة على عرضها وتحليلها ، ولكّن هامشها بقي غامضا •

وقد مارس السّارد هذا الصّنيع كثيرا في هذا النصّ السّردىّ شأنه مع مصعب بن عمير • يقول : " كان غضّ الشّباب ، معتدل الخَلْق ، ناضر الوجه مشرق الحبين • " ولو لم يكن هناك اسم علم عنوانا على الفصل

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الثّاني ص 272

(2) **نفس المصدر السّابق** • الجزء الثّالث ص 466 •

لما عرف المسرود له عمّن يتكلّم السّارد وقد أطال • فالحملة الأولى من الفصل المفروض فيها أن تكون ابتدائيّة ترد استئنافيّة ؛ وهو ما يثير فيه الانتباه ويحمل على تبيّن الأمر بعدئذ •

* الانذار :

يتّخذ الاستباق أحيانا صفة انذار شبيه بما يرد في الكتب الدّينيّة السّماويّة • وهو نوع من الملفوظ/ الاثارة يضطرّ المسرود له الى تبين الداعي اليه اذ تعلق به نفسه • وقد جاء مثل هذا الشّكل للاستباق في " **شجرة البؤس** " • يقول السّارد : " على أن للشّيطان في قلب كلّ انسان مكانا يصغر ويكبر ويتسع ويضيق بمقدار حظّه من الخير ونصيبه من رضا اللّه وبرّه به ، وبمقدار اجتهاده في الدين وحرصه على التّقوى ، وايثاره للخير والمعروف • " (1)

وكلّ ما ورد في هذا الملفوظ يحتاج تفصيل قول وتدليلا عليه، وهو ما يُتوقّع حصولُه في اللاّحق • وقد لا يرد الملفوظ على مثل هدا الانسحام وانّما قد يرد ملاحظات عابرة مشتّتة ؛ ومن مجموعها يتألّف المنتظر الذى وقع استباقه ؛ من ذلك اشارة السّارد في " **شجرة البؤس** " الى مدى الخساره التي كلفتها زيارة الشّيخ وأتباعه لعبد الرحمان ، يقول : " وقد نهض عبد الرّحمن بهذا الحق كأحسن ما ينهض به الرّجل الكريم " (2) ؛ ويقول : " انّ أتباع الشّيخ — وما كان أكثرهم — لم يتحمّلوا نفقة ما أقاموا في القاهرة •" وفي هاتين الجملتين انذار بما تكلّفه زيارة الشّيخ الى القاهرة من ارهاق مالي عظيم ، وهو ما لا يريد السّارد أن يبوح به الآن

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 282

(2) نفس المصدر السّابق ص 306

وانّما هو يحيل هذا البوح الى فترة لاحقة · وكذا شأنه مع الفتى والفتاة في "صفاء" من "**المعذّبون في الأرض**" ؛ فقد ورد الاستباق ممتدّا على حيّز كبير من النّص انذارا بما سيأتي دون أن يعرف المسرود له ما عساه يكون هذا الذى به أنذر أو عنه أعلم · فالمقطع التّحليني الطّويل الذى خصّصه السّارد لتبيّن رغبة كلّ من الفتى والفتاة في اللّقيا رغم العراقيل والسّدود يوحي بأنّ شيئا ما وارد الوقوع · يقول : "**ولو قد** صعد كلاهما الى سقف داره مخالسة لأتيح لهما اللّقاء والحديث ·" (1)

ول (لو) هذه ، في البلاغة ، دلالة هي الامتناع للامتناع ؛ فهي وحدها تنذر بأنّ مكروها ما آت مادام اللّقاء مستحيلا · وهو ما يعرفه المسرود له لاحقا عندما تدْخل الى دار مرجانة حنّة قد احتز القطار رأسها وتصبح " صفاء " مزوّحة كالمطلّقة ·

وقد لا يكون الايحاء في الاستباق دوما مباشرا ، وانّما يتّخذ قيمته الاستباقيّة من خلال الفقرة التي فيها يرد خاصّة اذا كانت هذه الفقرة متعلّقة بالوصف · كما هو الحال في أقصوصة " نفس معلّقة " · فقد ورد وصف المكان مثيرا للرّهبة والخوف · فهناك صخر وعر ومن تحته هوّة سحيقة · غير أنّ اشارة السّارد الى انكار الأصحاب عناد البطل ، وتفسيرهِمْ هذا العنادَ بخنزوانته التى تعرض له من حين الى حين فتفسد رأيه في الناس من شأنه التّخفيف من حدّة هده الرّهبة · ولكن عدم معرفة القارئ بما اذا كان هدا التّقويم قد قام به الأصحاب وهم في طريقهم يواصلون التّصعيد أم هو بعد أن تمّت المغامرة بسلام، يجعل خوفه دوما قائما · ولا يتأكّد من أنّ هدا الخطر ليس سوى أوهام تنتاب البطل ثمّ تمحي الّا في آخر الأقصوصة وآنداك يأخذ الاستباق الانذارىّ

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 144

هذا امكانيّة تفسيره الواصح ·

ونلمس نفس الدّور الاستباقي الذى يلعبه الوصف منذرا بما سيأتي لاحقا في " **دعاء الكروان** " · فالفرح والاضطراب الشّديدان اللّذان أخذت بهما زنّوبة نفسها ، وهي تعلن لآمنة خبر تشغيلها ، انّما هما تمهيد لما ستحظى به الأنا المسرودة من لذّة وسعادة ، وشعور زنّوبة ليس سوى اسقاط من المسرودة على صديقتها · فقد كانت في الواقع كثيرا ما تشير الى ما أصابها هي نفسها من لذّة الرّقص حتّى الدوار مع زنّوبة : " فقبلتني وأنهضتني **وراقصتني** ودارت بي حول الغرفة دورانا متّصلا سريعا حتّى انتهت بي وبنفسها الى السّقوط ·" (1) لكنّها تسعى الى التبرؤ من تهمة الاسقاط هده المنسوبة اليها بافاضتها في الكلام عن سبب فرحة زنوبة وهي تقاضيها أجرا على كلّ خادم تحلبها · ومادامت آمنة منقطعة النّظير في الحمال فانّ حظّ زنوبة من الرّبح وفير·

* التّخطيط :

يلعب الاستباق أحيانا دور التّخطيط لما ستجرى عليه الأحداث في اللاحق · ويبدو أنّ هدا الشّكل من الاستباق يتوفّر في الرّواية الذاتيّة القصّة autodiégétique بسبب من كون السّارد قد أعلن ممارسته التّجربة من أوّلها حتّى آخرها لا كشاهد عيان بل كبطل · وهذا من شأنه أن يخوّل له اطلاعا للمسرود له مسبّقا على كلّ ما سيكون من شأنه في اللاحق· ولنا في " **دعاء الكروان** " أكثر من شاهد يؤكّد هدا النّوع من الاستباق · تقول السّاردة : " وأنا أحسّ من ذلك أنّ يوما قريبا أو بعيدا

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 134

سيأتي ... لا تجذبني الدّار فيه الى النّافذة ... بل تجذبني الدّار الى نفسها لألج بابها وأعرف أصحابها وأتحدّث الى من فيها." (1)

فهذا الاحساس من جانب الأنا المسرودة تعلن عنه السّاردة، ليس سوى تمويه لأنّها به عارفة سلفا اذ قد تمّ انجاز ذلك، وهي الآن بصدد سرده. وتفعل السّاردة نفس الشيء لاحقا عندما يبدأ موعد تطبيق ما أحسّت به سابقا. فهي تخاطب طائرها مطمئنّة : انّي لأعلم حقّ العلم أنّي ساعية اذا كان الغد الى بيت هذا المهندس فمقيمة فيه حيث كانت أختي ... فمنتهية بعد الى شيء آخر غير الذى انتهت اليه أختي في ذلك الفضاء العريض." (2) وهو فعلا ما سيتحقّق اذ تصبح زوجا لهذا المهندس لا آثمة يقتلها خالها في الخلاء.

وهكذا يتظافر التّخطيط والانذار من ناحية والتعمية والاثارة من ناحية ثانية على خدمة الاستباق الداخليّ في النصّ السّردىّ الحسيني سواء في مطالع الرّوايات والأقاصيص أو في درجها، وسواء كان ذلك في المستوى القوليّ أو التّركيبىّ أو الدلاليّ للنصّ.

(2) الاعلان :

يشترك مع الاثارة في ابراز الاستباق ما يمكن تسميته بالاعلان. فاذا كانت الاثارة على اختلاف مظاهرها متعمّدة حافزة المتقبّل الى التأكّد ممّا أعلنت عنه، فانّ الاعلان أكثر تعقيدا، اذ المسرود له هو الذى يبادر بتسطير أفق انتظار معيّن على ضوء المعطيات التي يمدّه بها السّارد

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 96.

(2) نفس المصدر السّابق ص 139

بل ويأخذ على عاتقه عهدا ببلورتها . والواقع أنها قد تُلَبّى له أو قد يُخَيَّبُ ظَنُّه بشأنها . فالوصف المطوّل لبطل "**أديب**" لا يمكنه أن يأتي على كلّ صفاته ؛ ولذلك تعتبر بعض الاشارات الواردة فيه بمثابة الاستباق المعلن المطلوب من السّارد توكيده . ويظلّ المسرود له على تعطّشه الى الخبر اليقين حتّى ظهوره . يقول السّارد : "وكثيرا ما حمل ذلك [الصّوت الغليظ] النّاس عامّة وأصدقاءه خاصّة ، على أن يضيقوا به ويجتنبوه اذا لقوه في قهوة أو ناد أو ملعب من ملاعب التّمثيل ." (1)

وهذا الاجتناب هو الذى سيسبّب بالفعل انهيار البطل وعزلته وانطواءه على نفسه وورقه يبثّه أدبا . ولا ينفكّ السّارد في غضون الحكاية يزيد هذا الوضع توكيدا وتوضيحا . فهو بعد أن يلبّي أفقا للانتظار معيّنا يفتح أفقا آخر ليلبيه في اللاحق . وذلك انسجاما مع انتفاء المثال الوظائفي ، وخضوعا للبعد التّاريخيّ الترحميّ في هذا النّص . يقول البطل : "سأكون بطلا على كلّ حال ، سأكون بطلا لقصّة من القصص لتكن تمثيلا ولتكن قَصَصًا مرسلا ، ولكنّي سأكتب الصفحة الأولى منها قبل أن ينتصف النّهار غدا ." (2)

وهذا العزم الذى أعلن عنه البطل سيتحقّق فعلا ، وإلّا فما هي رواية "**أديب**" بكاملها ؟ أليست تجسيدا لهذا الذى أعلن ؟

وشأن هذا البطل شأن آمنة . ألم تعزم هي أيضا على أن تكون محطّ أنظار الناس ومركز اهتمامهم ؟ بلى ، لقد فعلت ونجحت . وما حكايتها

---

(1) طه حسين : "**أديب**" ص 12

(2) نفس المصدر السّابق ص 77

قِصَّتَهَا الّا دليل . تقول : " ولا أرد نفسي عن هذا الغرور الذى يثيره في المرأة اعجاب الناس بها وتهالكهم عليها . " (1) وقد كان النّص بكامله توكيدا لاعجاب آمنة بذاتها وفرضها على قارئها اعجابه بها مثلما فرضت ذلك على طائرها العزيز . ويبدو أنّ هذا الاستشراف ما كان ليكون لولا طبيعة النّص التّرحداتية أو الملتبسة بالترحداتيّ . ولذلك نجدُ هذا الشّكل من الاستباق واضحا في " **الأيّام** " مثل وضوحه في النّصين السّابقين . فما دام السارد المتماهي مع البطل قد قام بالتّجربة حتّى آخرها ، فبامكانه أن يعلن عن استباقات هي في معظم الأحيان من نوع المؤكّد على حدّ تسمية لنتڤالت . ولكنّها لا تتأكّد الّا عندما ترد في الحكاية واقعا ملموسا بعد أن كانت محرّد امكان . ويبقى المسرود له ، طيلة الحكاية مُطالِبا سارده بتحقيق ما وعده به أو ما تصوّر أنّه سيكون حتما .

وعندما يعلن سارد " **الأيّام** " عن الخطّة التي التزم بها البطل منذ صباه بمقاطعة الأكل مع الناس ، يبقى المسرود له متعطّشا الى رؤية ذلك متجسّدا في الحكاية ، خصوصا وقد اوضح ذلك السّارد في استباق معلن مؤكّد . يقول : " عندما استطاع أن يملك أمر نفسه اتّخذ هذه الخطّة له نظاما . بدأ بذلك حين **سافر** الى أوروبا لأوّل مرّة ... ثمّ وصل الى فرنسا فكانت قاعدته اذا نزل فى فندق أو فى أسرة أن يُحْمَل اليه الطّعام في غرفته ... ولم يترك هذه العادة الّا حين خطب قرينته فأخرجته من عادات كثيرة كان قد ألفها . " (2) وما كان بامكانه أن يذكر هذه المراحل القصيّة من العمر لو لم يكن النّص من قبيل الترجذاتيّ البطل فيه متماه مع السّارد . وتوفّر مثل هذه الاشارات الاستباقيّة بكثره في النّص يبرهن ، الى جانب عناصر أخرى ، على انتمائه الى الترحداتيّ .

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 12

(2) طه حسين : **الأيّام** الجزء الثّاني ص 25

وهو ما سبقت الاشارة اليه فى الفصل الثاني (الحنس الأدبي) من الباب الأوّل من هدا العمل (1).

والسّارد قد يعِدُ بالحديث تفصيلا عن بعض الاشارات العابرة ممّا يجعل الاستشراف لدى المسرود له مضمونا. يقول السّارد : "ولكنّ من الخير ألّا نتعجّل الحوادث وأن نبقى مع صاحبنا في سنته الأولى." (2) وذلك تلافيا للاستطراد الذى دخل فيه عند استعراضه دروس الفتى في الأزهر. والعدول عن الاستطراد بتصحيح الموقف هذا يدلّ على وثوق السّارد من المعلومات التي يملك ، وعلى حرّيته في التصرّف فيها على الشّكل الذى يحلو له بشرط تنفيذ ما به يعد مسروده في الابان.

وليست هذه الخطة محدودة التّواتر، بل هي توجد في أكثر من نصّ. ففي " **ما وراء النّهر** " نجد أثرا لمثل هذا الاستباق التّكميلي في ما يصرّح به السّارد قائلا : "وقد تعوّد صاحب القصر الذى سنعرفه بعد قليل أن يراه منحنيا يمشي على ثلاث." (3). وهو ما سيقوم به السّارد فعلا في لاحق النصّ.

ويبدو أنّ هذه الاستباقات معلنة كانت أو مؤكّدة أو تكميليّة ييسّرها السّرد اللاحق باعتبار أنّ للسّارد معرفة بتفاصيل القصّة ، وبامكانه أن يعلن عن أحداث فيها لم يئن وقتها في الحكاية. لكنّ السّرد المتواقت يجعل هذا الشّكل من المغالطات التاريخيّة نادر الوجود. ورغم ذلك، نعثر في

---

(1) انظر الجزء الثاني من " **الأيّام** " ص ص 215 . 236 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 296 .

(3) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 33

"**الحبّ الضّائع**" على شبيه به . فالبطلة / السّاردة ، وهي تناحي دفترهـــا المسرود له القصصيّ تعلن عمّا تعزم على فعله في المستقبل وهي تتعامل مع وضعها الرّاهن . تقول : "ما ينبغي لي أن أفكّر في الرّحلة ، بل مـــا ينبغي لي أن أفكّر في فراق هـذين الشيخين ... بل ما ينبغي لـي أن أضيق بشيء ... وانّما أيسر حقّهما عليّ ألّا يريا منّي الّا وجها مشرقا ..." (1) وليس هذا العزم من قبيل طمأنة النفس فقط، وانّما هو تبشير بما سيرد في النّص لاحقا . ومادام كذلك ، فهو يدخل في باب الاستباق الدّاخلـيّ التّكميلي أعلنت عنه السّاردة مسبّقا ، ولذلك تحمّلت الأعباء في سبيـــل الحفاظ على علاقتها بأبويها لا تسوء .

(3) التنبّـؤ :

ينسب فيليب هامون الى الشّخصيّات التي تتنبّأ أو تستشرف مستقبلا معيّنا لها أو لشخصيّات أخرى صفة " المكرّرة " . ومادامت كذلك ، فهـــي ترتبط عضويّا بالاستباق التنبّؤيّ . وقد لمسنا في نصوص حسين توفّر هـذا الصّنف من الشّخصيّات وهذا النّوع من الاستباقات سواء منها المعلنـــة أو الايحائيّة .

ففي "**دعاء الكروان**" تنسب السّاردة الاخبار الاستباقيّ الى العرّافة وهي بالغيب عارفة ، وللمستقبل قارئة . وما تتوقّعه هذه العرّافة ، تُوجِـــد السّاردة السّبل الى تنفيذه ؛ ممّا يجعل توقّعاتها من قبيل الاستشـــراف المحقّق . وممّا تعمد اليه السّاردة بخصوص هذه الشّخصيّة ، تقديمها علـــى تلك الصّفة حتّى يكون لأقوالها مفعول التنبؤ ، والاقناع . تقول : " كانـــت

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 27

عرّافة تقصّ ما كان وتصف ما هو كائن ، وتنبىء بما سيكون ." (1)

وعندما تغضّ نفيسة العرافةُ السّرّةَ ، وتنثر منها الودع على الأرض ، تقرأ فيها من أنباء الماضي والحاضر والمستقبل ما تصفه السّاردة بأعجب العجب . وكأنّها ، بذلك ، تقنع المسرود له بما سيكون عليه الأمر لاحقا . تقول العرافة لهنادى : "انّ أمرك يا ابنتي لعجيب ، انّي أراك بين اثنين ، أحدهما يحبّك وسيؤذيك ، والآخر آذاك وسيحبّك ." (2) والعرّافة تصرّح هذا التّصريح ، ولم يقع بعد للفتاة اغواؤها ولا فتلها ، ولكنّها مقبلة عليهما حتما . وهو ما يجعل المسرودة والمسرود له معها متلهّفين الى معرفة مصداق هذا التنبّؤ .

ولشخصيّة العرافة هده في " **على هامش السّيرة** " نظير بل نظراء بسبب توفّر البيئة الشّرقيّة زمن البعثة على الكثير ممّن عرف كتب الأحبار المنبئة بظهور نبيّ اسمه أحمد في أرض العرب . ولدلك تتكرّر الاستباقات المعلنة عن ظهور هذا الشيء الى حد امتدادها على الفصل كلّه ، كما هو الشّأن بالنّسبة الى الفصل الثّاني عشر من الجزء الأوّل (الحاضنة) . فقد بدأ بمثل ما انتهى توقّعاتٍ وانتظارا لليوم الموعود به : " وسيسعى اليك الملك رفيقا بك عطوفا عليك وسيقبض نفسك الكريمة الى حيث تسعد بحوار ابنك الكريم ." (3) ويبدو أنّ طبيعة النّص التّاريخيّة التّخييليّة هي التي يسّرت امكان حصول هذا الاستباق التنبؤي خصوصا وقد تضخّمت الأسطورة المتعلّقة بهذا الوضع ، وجعلت المحتمل واقعا بالفعل ، بل

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 43

(2) نفس المصدر السّابق ص ص 44 . 45

(3) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الأوّل ص 146

أضخم ممّا يُتوقّعُ له . وما دام الأمر كذلك ، فقد انطبق على هذا النّص ما ينطبق على غيره من النّصوص التّرحذاتيّة حيث يتوفّر الاستباق .

الّا أنّ طبيعة الخطاب هذه لا تمنع من اعتبار هذه المغالطة التّاريخيّة من قبيل الاستباق . فورودها في زمان الحكاية الأوّليّة ، وتعلقها بزمن خارج عنها يعطيها هذه الصّفة بالضّرورة . فليست طبيعة القصّة هي التي يعوّل عليها في محال الاستباق ، وانّما المعوّل عليه هو الخطاب . فالطّريقة التي بها تصاغ الحكاية هي التي تعطي للقارئ امكانيّة نِسْبتها الى المغالطة التّاريخيّة .

وقد يرد الاستباق دونما شعور من السّارد نفسه . فقد يقع في سبق لسان سرعان ما يتكشّف في لاحق الحكاية اثبات له . الّا أنّ هذا النّوع من الاستباق التنبؤيّ نادر الوجود . فلم نعثر له على شبيه الّا في "**دعاء الكروان**" حيث يطفو لا وعي البطلة / السّاردة على وعيها فتنبئ بسقوطها في غرام الشّاب المهندس ، وهي لم تصل ، في مستوى الحكاية ، الى الاعلان عن ذلك . تقول : " ... وحتّى يثور في قلبي شعور قويّ مختلط غريب شديد التّعقيد ، شعور فيه الخوف والرّغبة ، وفيه البغض ، وشيء يشبه الحبّ أو حبّ الاستطلاع على أقلّ تقدير ... " (1)

لكن اعتبار هذا النّوع من الملفوظات استباقا تنبؤيّا منوط بعهدة المتقبّل . فهو وحده الذى بامكانه أن يعطي للملفوظ صفة الاستباق . وهو ما ينسحم ، مرّة أخرى ، مع الدّور الذى يلعبه المسرود له في تقبّل النّص السّردىّ . فليس الاستباق الذى يعلن عنه السّارد وحده هو المعتبر

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 90

كذلك ، وانّما هو شأن المسرود له أيضا .

على أنّ هذه النّماذج للاستباقات التنبّؤية المعلنة قد يتحاشاها السّارد ليجعل ما ينبئ بامكانيّة وقوعها في اللاحق وصفا ايحائيّا أو حركة معبّرة . وللمسرود له في هذه الحالة امكان الانتباه الى ظاهرة الاستباق هذه والحكم لها أو عليها . وقد تكثّف الايحاء بالشرّ في " **دعاء الكروان** " ، تستعمل السّاردة لتوظيفه استباقا ، المرئيّ والمسموع . ومادام اللّيل لا يسمح بالرّؤية ، فمجال وصف المرئيّ محدود ، في حين يبقى المسموع هو الرّئيسيّ . وبما أنّ كلّ ما يُسْمَع سالب ، فذلك مؤشّر على ما ينتظر الشخصيّات من بلاء مستطير . وقد ركزت السّاردة في وصفها انتقال الأسرة بمعيّة الخال عبر الصّحراء ، على العارق بين المرئيّ والمسموع، انباءا منها مسبّقا بما سيحصل في داك الفضاء العريض من سفك للدّم البريء . تقول : " وقد نامت الحياة وخلت الحقول وسكن كلّ شيء وانقطعت الأصوات الّا ... هذه الأصوات اليسيرة الخفيفة المتّصلة التي تحيط بنا . وهي أصوات الحشرات والضّفادع المنبثة في الحقول وعلى شواطىء الأقنية . " (1)

فهذا السّكون الرّهيب هو الذى سيسمح للخال بأن يقترف حرمه دونما رقيب أو خوف من ضديد ؛ وليس بوسع هذه الحشرات أن تدافع عن البنت المسكينة . ولهذا جاء هذا المقطع السردىّ بمثابة المؤشّر على ما سيحدث عمّا قريب : وقد زادت السّاردة سوء المنقلب هذا وضوحا عندما بنت هدا المقطع الوصفيّ السردىّ على تقابل بين السّكون والحركة، السّكون الذى يلفّ به اللّيل الكون وحركة الحملين اللذين يخبان

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 63

بالأسرة الى مصيرها المحتوم . تقول : " والجملان يسعيان بنا سعيا فيه اسراع ولكنّه اسراع لا يكاد يحسّ ، وكأنّهما مثلنا يفرّان من بعض ما يكرهان . فهما يحدّان في السّعي ." (1)

وهذا البناء التّقابليّ يعبّر كأفضل ما يكون عن هدا السّقوط نحو الهوّة التي أعدها الخال . وككلّ حركة ، تزداد سرعتها قوّة طردا مع تقدّم الزّمن . ولعلّ مما يزيد هذا الأمر توكيدا المكان النّصّيّ الذى وردت فيه اشارتا السّكون والحركة . فقد جاء السّكون سابقا على الحركة . ومن الصّدفة أنّه قد ورد في الطّبعة التي نستعمل في أعلى الصّفحة ، في حين وردت الحركة في أسفلها .

وشبيه بهذا الوصف المنبئ بمقتل هنادى ، الوصف المنبئ بمقتل خديجة في " **ما وراء النّهر** " ، وكأنّ بين الوصفين تناصّا ، أو كأنّ الوصف الثّاني نصّ مفرط على نصّ ناقص هو الوصف الأوّل . غير أنّ التّركيز في " **دعاء الكروان** " قد انصبّ على الحوّ المحيط بالشّخصيّات ، في حين انصبّ في " **ما وراء النّهر** " على الشّخصيّة ذاتها ؛ ممّا يجعل وجوب تحقّق المنذر به أكثر ورودا . يقول السّارد : " ولكنّه لم ينس الّا شيئا واحدا وهو أنّ لهذه الفتاة أخا ... قد ملأ السّخط قلبه وملك الغيظ نفسه ، فرآه النّاس انسانا ... ، ورأته الطّبيعة شيطانا مريدا ينتظر أن تتاح له الفرصة ليملأ الأرض من حوله شرّا ونكرا ." (2)

ولا تلبث الحكاية أن تورد تجسيدا فعليّا لهدا التنبؤ بعيد

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 90

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 72

هدا الوصف مباشرة ، وكأنّ السّارد يتعجّل الرهنة على وظائفيّة الاستباق التّنبّؤيّ .

وتعدّد أشكال الاستباق من مثير ومعلن وايحائيّ يخدم، من جانبه الخاصّ ، الدّلالة . ودلك من خلال وضع السّارد آفاق انتظار للمسرود له في صلب الحكاية ، يسعى دوما الى تلبيتها له في الوقت الذى يفتح له آفاقا أخرى . وهده هي الغاية الرّئيسة للاستباق في النصّ السّرديّ ؛ فهي تترك المتقبّل دوما لا راغبا في الاستزادة فحسب ، بل مراوحا بين الطّمأنينة الى ما وقع تلبيته من آفاق انتظار، والقلق الى معرفة مآل القصّة في لاحق الحكاية . غير أنّ هدا لا ينفي ورود غاية أخرى استلهم طه حسين مظهرها من عادة الملحميين القدامى ؛ وهي ضبط مصير الشّخصيّات سلفا . ويبدو أنّ دلك مردّه ـ كما أوضحنا ـ الى طبيعة الخطاب التّرجداتيّ أو الشّبيه به في العموم ، والسّرد اللاحق في معظم الأحيان .

ولعلّ في تحليل الفاتحة ، كما سنفعل في الباب الثّالث من هذا البحث ، ما يتقاطع مع مفهوم الاستباق هدا ؛ اذ الفضاء النصّيّ الدى تتّخذه الفاتحة في النصّ السّرديّ ، يحكم ـ في العموم ـ ما ستصل اليه في لاحق الحكاية . ولعلّ تلك خصيصة في الفنّ السّرديّ ؛ اذ ما من اشارة في البدء الّا ويكون لها في درج الكلام مزيد توضيح .

على أنّ أهمّ ما به اختصّ حسين هو تلك الطّريقة في التّعبير المبنيّ على تعجّب أو تقرير تهويليّين يشدّ بهما نفس المسرود له، ولكنّه شدّ محدود في الزّمن ، ممّا قد يبتعد ، بهدا الشّكل ، عن مواصفات الاستباق التّقليديّة .

(2) بين المتن والمبنى :

نستعمل هدا المركب الاضافيّ للتّعبير عمّا يسمّيه جيرار جينات الدّيمومة ، وهي تلك التي يدرس ضمنها نسبة الزّمن الحكائيّ الى الزّمن القصصيّ . وهدان الزّمنان ، بالطّبع ، ليسا معلنين ، وانّما يُستفادان من المتن ويسمّيه الشّكلانيّون الرّوس الخرافة ، والمبنى ويسمّونه الموضوع .

فالمتن هو المادّة السّرديّة في صيغتها الوقائعيّة الخام (وهو أمر افتراضيّ منهجيّ) . والمبنى هو المادّة الوقائعيّة وقد صيغت وفق قواعد السّرد وأشكاله المختلفة (1) . فما يستغرقه الحدث للوقوع في مستوى القصّة من زمن هو الذى يصطلح عليه بزمن القصّة ، في حين أنّ ما تستغرقه قراءة النّص المعبّر عن تلك الواقعة بالذّات يسمّى زمن الحكاية أو الخطاب .

وعندما يبحث الدّارس عن نسبة زمن الحكاية الى زمن القصّة ، يعثر على امكانيّات منها تساوى الدّيمومة isochronie ولا تساويها Anisochronie زيادة أو نقصانا . وأفضل شكل لتساوي الدّيمومة هو الحوار وقد خلص من كلّ تدخّل من السّارد أو من أيّ حذف . فهو يعطي للمرء " نوعا من المساواة بين المقطع السّرديّ والمقطع التّخييلي " (2) كما يرى ذلك جان ريكاردو (Jean Ricardou) .

---

(1) انظر الهامش 42 من كتاب تزفيتان تودوروف : الشّعريّة . ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة . الدّار البيضاء . دار توبقال 1987 ص 47

(2) Jean Ricardou : Problèmes du nouveau roman . Paris. Seuil 1967 p 164 cité par :
Gérard Génette : Figures III op. cit p. 122.

والدقّة التي بها عبّر حان ريكاردو عن هذه المساواة دليل على طابعها غير الدّقيق نظرا الى أنّ أيّ مقطع سرديّ أو مسرحيّ مهما نَقَل، بأمانة ، المقولَ حقيقيّا كان أو تخييليّا دون أن يضيف اليه شيئا ، ليس بامكانه أن يعكس السّرعة التي بها وقع التلفّظ بالكلام أو لحظات الصّمت التي تخلّلت ذاك الكلام . ولذلك لا يمكن أن نرى في المقطع الحواريّ اعلانا عن زمن مضبوط يتساوى فيه زمن القصّة مع زمن الحكاية . ان هو الّا تساو للدّيمومة اصطلاحيّ . أمّا لا تساوى الدّيمومة فيظهر على شكلين :

(أ) تعوق زمن القصّة على الزّمن الاصطلاحي للحكاية ، ويظهر في التّلخيص والاضمار . فالمتن الذى يستغرق وقتا مديدا ، في حين يكون موضوعه أقصر منه بكثير يعتبر تلخيصا . وفي هذه الحالة ، يبلغ زمن المتن سنوات ، ولا يستغرق الموضوع الّا دقائق . أمّا ما يستغرق في المتن وقتا جدّ طويل ، في حين لا يستهلك من مساحة نصّية الّا كلمة أو اثنتين فيعتبر اضمارا . وفي هذه الحالة ، يبلغ زمن الحدث ما لا حدّ له ، في حين يكون في الحكاية منعدما أو يكاد .

(ب) تفوّق الزّمن الحكائيّ على الزّمن القصصيّ ، ويظهر في مستوى الوقفة حيث يكون زمن المتن صفرا أو يكاد في حين يكون الحيّز النّصي غير محدود ؛ وبالتّالي تستغرق قراءته وقتا هو أكثر بكثير من زمن القصّة الذى يكون عادة في مستوى الصّفر (1)

فكيف تتجلّى هذه العلاقة بين المتن والمبنى في نصوص حسين

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : Gérard Genette : Figures III op . cit pp I22. I29
ولدى : سيزا أحمد قاسم : **بناء الرّواية** : م . م ص ص 54 . 56

السّرديّة وما الغاية أو الغايات التي يرمي اليها سردته من وراء تساوى الدّيمومة أو لا تساويها؟ وأيّ العلاقتين أكثر حضورا من غيرها في هـذه النصوص؟ وما المبرّرات التي يمكن أن تنطوى عليها؟

(2) ـ (1) المشهـــد :

يرجع الاهتمام بالمشهد الى هنرى جيمس Henri James وبرسـي لوبّوك Percy Lubbock اللّذين ميّزا بين أسلوبين رئيسين في الحكاية : الأسلوب " **البانورامي** " والأسلوب " **المشهدى** " . والمشهدى يجمع بين مفهومـين : التّمثيل والرّؤية " مع " والبانورامي السّرد والرّؤية " من الخلف " (1)

فللمشهد اذن تمايز عن السرد من حيث غياب السّارد وحضـــور الشّخصيّة بشكل مباشر ؛ وهو ما يجعل النّص من قبيل المحاكاة، زمـــنُ الحكاية فيه مساو أو يكاد لزمن القصّة . مما يستغرقه الحوار من زمن فـي الواقع يساوى أو يكاد الدّيمومة التي تستغرقها قرائته في النّص . وهو ما نلمسه بوضوح كاف في المسرح حيث لا يظهر السّارد الّا لماما لوصـف حركة أو ملامح وجه أو طريقة تلفّظ أو للاعلان عن بدء فصل أو انتهائه. وقد تطوّرت هذه العمليّة الى حدّ الاعتياض شبه الكلّي عن حضور السّـارد . فهو يكتفي بعلامات طباعيّة هي نقطات تعلن كلّ مرّة منها عن متلفّـظ جديد ؛ ولا يقع اللّجوء الى ذكر الاسم الّا عندما يتغيّر المتحـاوران أو أحدهما .

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : Tzvétan Todorov : Les catégories du récit littéraire in : L'analyse structurale du récit op. cit p : I52.

* كيف يظهر الحوار ؟

لم يكن حسين ليلجأ الى الحوار في نصوصه عامّة الّا قليلا . واذا أراد نقل مشهد ما لجأ الى الأسلوب غير المباشر أو تجنّب ما أمكنه ايراد الحوار ليهيمن بدلهما الأسلوب البانورامّي حيث السرد والوصف . ففي " **الأيّام** " تتوالى الفصول وراء الفصول ، دون أن يظهر أى أثر للحوار كما لو كان السّارد هيابا من أن يفلت حبل السّرد من يده اذا ما أعطى غيره من الشّخصيّات حقّ التلفّظ وابداء الرّأى . واذا ما لجأ الى الحوار ـ وقليلا ما يفعل ـ يصرّ على استعمال الأدوات الدالّة على التلفّظ كفعلي القول والاجابة وما عداهما . أمّا اذا لجأ الى العلامات الطّباعيّة ، المطات ، فانّه لا يثق فيها كلّ الثّقة : " فاذا كان العصر وسأله أبوه : هل ذهبت الى المحكمة ؟ أجاب : نعم .

ـ وكم حفظت من بيت ؟

ـ أجاب : عشرين .

ـ من أىّ باب ؟

ـ من باب الاضافة ، أو من باب النعت ، أو من باب جمع التّكسير . "(1)

واضافة (أجاب) الى المطّة نموذجيّة في هذا المجال . فمن خلال جميع النّصوص السّرديّة لا نعثر على أثر لهذه المطات اللّهمّ الّا في " **القصر المسحور** " وفي " **الأيّام** " . وقد تبيّن الشكل الذى عليه ترد .

ويبدو أن اصرار حسين على الحفاظ على محلنات القول يعود الى رغبة لديه في تأصيل فنه السردىّ ؛ اذ العادة في استعمال هذه المعلنات تعود الى السّرد العربىّ القديم قرآنيّا كان أو غيره . ولم يكن

---

(1) طه حسين : **الأيّام** . ج 1 ص 76

لحسين رغبة في القطع مع هذا التقليد رغم اعجابه المفرط بالمسرح · وتلخيصه " قصصا تمثيلية " عدّة دليل على ذلك · ولعلّ ورود مثل هذه المطات في " **القصر المسحور** " يعود الى رغبة في مجانسة النّص الحكيمي أو معارضته بما يؤكّد طابع المحاكاة السّاخرة في الرّواية · الّا أنّ الميزة الرّئيسيّة للحوار في هذا النّص ، وفي غيره من النصوص طرّا ، هي الطّول ممّا يخرج بالحوار عن بعده المألوف في النّصوص المسرحيّة أو السّرديّة ليدخل تحت طائلة الافضاء الذى به عرف حسين في سرده أو وصفه·

والاشارة السّابقة الى رغبته عن افساح المجال لغيره ليتلفّظ تزداد تأكّدا · فكأنّ السّارد ، وهو يتنازل لشخصيّة ما عن حقّه في مواصلة الكلام ، يغتصب منها هدا الحقّ بطريقه أخرى مختلفة ، وهي حضوره وراءه كصوت مطلق التصرّف يتلفّظ بدله ، ويجعل من لغته هو الخاصّة لغة الشّخصيّة الخاصّة ، بحيث يعسر التّمييز بين تلفّظ السّارد وتلفّظ الشّخصيّة· فليس الحوار ليضمر حضوره أو لِيُنْقَلَ بأسلوب غير مباشر فقط، وانّما هو عند حضوره المحدود ، تهيمن عليه لغة الكاتب المخصوصة، الى الحدّ الذى يصبح معه بقاؤه وزواله سيّان · وقد ينتبه السّارد الى طول المقطع الحوارىّ(Tirade) فيعتذر للمسرود له ، ولكن لا ليتوب عن هذا الصّنيع بل ليواصله سردة آخرون في النّصوص اللاحقة جميعها · فقد ورد في " **أديب**" اشعار من الأنا السّاردة المتماهية بشكل أو بآخر مع الكاتب بالضّيق من طول تلفّظ البطل · تقول : " ولولا أنّي نهضت ···لما انقطع هدا السّيل المندفع عن التدفّق ، ولما كفّ هدا الغيث المنصبّ عن الانهمار ·" (1) وكأنّ اطالة المقاطع الحواريّة تعود الى عادة سيّئة في الشّخصيّة أكثر ممّا تعود الى رغبة داتيّة لدى السّارد ، ومن ورائه

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 69

الكاتب ، في تكريس هذه الممارسة · فقد تطول مثل هذه المقاطع، يتلفّظ بها فاعل واحد ، لتبلغ قرابة الصّفحة ، كما هو الحال في " **شجرة البؤس** " عندما يشكو عبد الرّحمان من تردّى تجارته بسبب الزّحف الامبريالى (1) .

وقد لا يكون للحوار بداية دقيقة، وانّما هو تطابق كلّي بين ملفوظ السّارد وملفوظ المسرود · ولا يدرى المسرود له ما اذا كان ذاك الملفوظ حوارا الّا عند فعله بعبارة واضحة ، شأن ما تفعله ساردة " **دعاء الكروان** " في ما بين الفصلين التّاسع والعاشر· تقول : " ويسلك حديثي هذا سبيله الى قلب أختي ." (2)

ويبدو أنّ عدم الفصل بين تلفّظ السّاردة وتلفّظ المسرودة يعود الى رغبة الأنا في الالتذاذ بتعذيبها نفسها ، وهي تحكي تجربتها ، كما تعذّبت وهي تعيشها ، أو الالتذاذ بانتصارها على الشابّ المهندس في الواقع وفي الحكاية على حدّ سواء ، كما لو لم يكن بين زمني القصّة والحكاية فرق ، وانّما هما متماهيان ، تعيش الأنا السّاردة حكايتها وقصّتها في ذات الحين· وما انطلاقها على هواها تصف وتحلّل وتعلّق وتتذكّر وتحلم ، وتغري وتهدئ ، مستعملة لذلك التّقرير والانشاء ، الّا دليل على هذه المماهاة بين زمن القصّة وزمن الحكاية ·

ولا تنى السّاردة تفتعل اللّبس · ففضلا عن عدم اعلانها عن بداية التلفّظ تستعمل لفظة البنت لمخاطبة أختها على غير العادة : " انظرى يا ابنتي واسمعي · " " انطرى يا ابنتي الكبيرة " وتناقض دلك بقولها : " ثمّ

---

(1) طه حسين :"**شجرة البؤس** " ص ص 296 · 297 ·

(2) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص 61

انظرى الى أمّنا وخالنا " (1).

وهذه التّسميات المختلفة هي التي تجعل اللبس واردا وأمر المفاجأة قائما.

وقد يُفْتَقَد ظهورُ الحوار في بعض النّصوص فلا يظهر الّا لماما ومتأخّرا. ففي " الحبّ الضّائع " لم يظهر حوار الّا بعد احدى وعشرين صفحة من بداية الرّواية أى في الفصل الثّامن. فقد كانت السّاردة وحدها هي التي تتلفّظ طيلة الفصول السّبعة الماضية. على أنّ ظهور الحوار بعد لأي لم يكن ليكون عاديّا، وانّما ورد أحاديّ الاتّجاه. فالأمّ وحدها هي التي تكلّمت. ولم تكن المسرودة بقادرة على احابتها؛ فما كان من السّاردة الّا أن اكتفت بتسجيل ملفوظ أمّها فقط إ: " انّك تسرفين في السّهر يا ابنتي، وأخشى أن يؤثر ذلك في صحّتك، بل أكاد ألمح آثاره فانّي أرى لونك حائلا ووجهك شاحبا، وأحسّ منك فتورا لم أتعوّده ولا أحبّ أن أحسّه : قالت لي أمّي ذلك..." (2)

ويبقى هكذا الكلام ينتظر الرّد حوالي صفحة أخرى تغتنمها السّاردة فرصة لوصف الأمّ؛ تقول السّاردة : " وأنا أقول لها في صوت حزين يتكلّف الفرح ويوجه عابس يتصنّع الابتسام : " هلمّ هلمّ يا أمّاه " (3). ويطول ردّ البنت ليمتدّ على ربع صفحة تقريبا.

واطالة هذه المقاطع الحواريّة على ندرتها تكسب المتلفّظ بعد الافضاء. وكأنّ السّاردة/ البطلة، تحاول، بهذه الاطالة أن توجد الفرصة

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص ص 59. 61.

(2) طه حسين : " **الحبّ الضّائع** " ص 28

(3) نفس المصدر السّابق ص 29

للانطلاق والانسياب على سحيتها عندما تتلفّظ هي أو الشّخصيّة دونما توقّف؛ وكأنّهما بذلك تعكسان رغبة الكاتب الملموس في التبسّط في الحديث والانطلاق فيه دونما قيود اذ يصبح للحديث لذّته الخاصّة . ولعلّ هذا سبب تردّد لفظة " **الحديث** " مرارا في أكثر من نصّ سردىّ .

وادا أريد للحوار أن يحضر، فانّ هده السّمة المتمثّلة في طول المقطع الحوارىّ ، تفرض على السّارد أن يجعل الحوار ذا بعد أحادىّ بحيث يزيد بُعْدَ الافضاء تكريسا ، وبُعْدَ الجدل وتقاسم الحقيقة استبعادا . فقد افتتحت أقصوصة " **الحبّ اليائس** " بالحوار، ولكنّه افضاء من الفسّ الى الرّاهبة ، وهو الى الارشاد والوعظ أقرب منه الى الحوير. يقول : " قال القسيس وهو يضحك ، للرّاهبة ، وهي تبكي : " على رسلك أيّتها الأخت العزيزة... " (1)

وهكذا يتّضح الحصور المكثّف للسّارد في النصوص ، إنْ في مستوى تلفّظه أو في مستوى قوده الشّخصيّة المتلفّظة الى ما يجب أن تقول وكيف يجب أن تقوله ، لا يكاد يخلو من دلك نصّ .

وقد تتّخذ هده الاطالة أحيانا صفة الحكاية في الحكاية ، وهو ما تواتر حضوره في " **على هامش السّيرة** " . فقد كان السّارد في هدا النصّ متقلّص الحضور، معطيا للشّخصيّات امكانيّة التلفّظ بشكل جعل الرّواية من قبيل المتعدّدة الأصوات . ولكن أىّ مداخلة من مداخلات الشّخصيّات لا تخرج عن سمة الطّول المشار اليها . فمقالة عبد المطّلب لابنه الذى لا نعرف اسمه، وان كنّا نفهم أنّه عبد اللّه من خلال الاشارة الى كونه ابنا له مُصَّهرا الى بني زهرة متزوّجا آمنة ، تعتبر في داتها حكاية في حكاية أخرى يروى فيها

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 74

السّارد قصّة قريش مع التجارة قديما ومستقبلا (1).

ويبدو أنّ هذا الطّول في الحوار يعود الى تأثّر بالحكايا الـــتي عرفها الأدب الشّعبيّ كحكايات " **ألف ليلة وليلة** " ، وكما هو أيضا عـــادة المسرح اليونانيّ والكلاسيكيّ الغربي من بعده. وشبيه بهذا ردّ الرّومي في المشهد الثّاني من الفصل الرّابع (صاحب الحان) من الجزء الثّاني. فقـــد امتدّ على نحو صفحة يروى فيها الفاعل قصّة هجرته الى بلاد العرب فـرارا بدينه من سيطرة قيصر (2).

ويحضر الحوار بشكل آخر مغاير لهذا الذى عرضنا له وهو التّراسل. فقد حضر هذا النّمط من الحوار في نصّين واقعيّ وخرافيّ " **أديـــب** " و " **القصر المسحور** ".

وحضور الحوار على هذه الشّاكلة يعطيه بعدى الطّول والافضـــاء دونما حدّ ولا رهبة من المقاطعة والاعتراض. فالمرسِل ينطلق في الكـــلام لا يتوقّف ، عاكسا بذلك عادة الكاتب الملموس في الأخذ في الحديث يهيمن به على سامعيه ويبهرهم. لكن للتّراسل قيمة أخرى ، وهي اعطاء الفرصـــة للمرسل كي يبلور أفكاره بطريقة تكسب ملفوظه طرافة ودقّة وتحفز المرسَل اليه الى التّعقيب والتّعليق على ذاك الملفوظ ؛ ويصبح للتّراسل قيمة الحـــوار المباشر الذى متى ما توقّف شعر المتحاوران بالضّيق والقلق ؛ وهو ما يعلن عنه سارد " **أديب** " قائلا : " وكان طويلا حقّا هذا الوقت الذى انقطعت عنّي فيه رسائل صاحبي. وقد كنت أقدّر أنّه سيتركني شهرا أو شهرين " (3).

---

(1) انظر " **على هامش السّيرة** " الجزء الأوّل ص ص 40 . 41

(2) نفس المصدر السابق الجزء الثّاني ص 350

(3) طه حسين : " **أديب** " ص 148

ولعلّ ورود الرّسائل في الفصول التي كتب حسين في "**القصر المسحور**" دليل على اختيار مغاير لاختيار الحكيم نمط حواره. فقد جاءت معظم فصول الحكيم مذكّرة بكتابته المسرحيّة في حين جاءت الرّسائل في فصول حسين لتذكر بطريقته المخصوصة في الحوار، وهي الافضاء والانسياب في الحديث.

على أنّ هذا لا ينفي ورود المقاطع الحواريّة موجزة، في بعض النّصوص، وان كان ذلك محدود البروز. ففي "**دعاء الكروان**" تفسح السّاردة للشّخصيّات المجال كي تتحاور. ويبدو أنّ النيّة من وراء ذلك توفير هامش من الحدل ييسّر بلورة للحقيقة بالاشتراك بين أطراف الحوار؛ وهو ما لا يظهر في النّصوص الّا نادرا. ولعلّ مشهد البنت آمنة، وهي تحادل أمّها لمعرفة الوجهة التي ستتّخذها الأختان والأمّ بعد أن أثمت هنادى اثمها المعروف، مظهرٌ لهذا الحوار القصير المراد منه تحقيق فهم وبلورة مسار للأحداث مشتركة (1). ولعلّ الحوار الذى طال بين البطل والأنا المسرودة في "**أديب**" حول قضيّة فكريّة عالية الأهمّية هي الاقبال على الشّرْبَوْعْي أو بدون وعي، مظهر آخر لكيفيه الوصول الى الحقيقة التي لا يملكها البطل ولا صديقه السارد. فالمنهج الحدلّي في التّحليل يقتضي منهما اطلاق أطروحة والردّ عليها بنقيضة على أن تكون التّأليفيّة لاحقا من شأن المسرود له يجمع بين الرّأيين جمع توفيق أو تلفيق أو ترجيح (2).

وهذه الظّاهرة الدالة على حوارية حقة ليست لتظهر الّا بشكل محدود جدّا في نصوص حسين؛ ممّا يجعل الملاحظة التي سبقت مؤكّدَةَ الصّحة، مرهِنَةً على مناحاتية النّص الحسيني لا على حواريته اللّهم الّا

---

(1) انظر "**دعاء الكروان**" ص ص 32 . 33

(2) انظر "**أديب**" ص ص 98 . 99

في نصّ "**أديب**" ونصّ "**على هامش السّيرة**" بالذّات. فقد يحصل أن يختفي السّارد كلية ليدع للشّخصيّات امكانيّة البروز والتّحاور مع المسرود له مباشرة كما لو كان بازاء محاكاة خالصة. والمشهد الرّابع من الفصل الأوّل (الفيلسوف الحائر) من الجزء الثّاني نموذج للحضور المتعدّد للشّخصيّات ولتعدّد الأصوات واختلاف الرّؤى. فالسّارد لا يظهر الّا ليعلن عن القائل: "قال كلكراتيس... قال أندروكليس... قال الرّاهب" وهلمّ جرّا. الّا أنّ المقاطع الحواريّة قد تطول أحيانا، ولكنّها لا تمنع بلورة الحقيقة بشكل مشترك.

واذا كان التّوفر النّادر لمثل هذه المقاطع في "**القصر المسحور**" تبرّره المحاكاة السّاخرة، فانّ توفّره في نصّ "**على هامش السّيرة**"، بمثل ذاك التعدّد في الشّخصيّات والآراء، يخدم الفكرة المحوريّة لهذا النصّ؛ وهي تحقيق تثاقف فعلي بين الغرب والشّرق على غرار النّماذج البشريّة التي بحث عنها الكاتب في ذاك العهد الاسلامي الأوّل.

* الغاية من الحوار:

انّ ندرةَ الحوار في نصوص حسين السّرديّة، وطولَ المقاطع التي يرد فيها، وأحاديةَ الاتّجاه الذى يتّخذه، وتَشَكُّلَه حكاية في الحكاية، مظهر **لهيمنة الأنا** السّاردة على غيرها من الشّخصيّات التّخييليّة في النّصوص السّرديّة. وهذه الهيمنة تعود الى رغبة السّردة، لسان حال الكاتب، في اعطاء نفسها الفرصةَ للاطناب في الحديث وابهار المتقبّل وتوكيد سيادة المرسِل على المرسَل اليه.

ويبدو أنّ لهذه الغاية الكلية حضورا مركزيّا في "**الأيّام**". فمادام هذا النّص تدوينا من الذّاكرة لمّا ترسّب فيها من تجارب مرّة، عرفها البطل منذ

الصّمى ، فما يرد فيه انّما هو منتخبات لهذه الذّاكرة ، اختزنت لا شعوريّا ما هى عنه راضية ، واستبعدت ما هي عنه غير راضية • ولذلك ، عندما نحـــد السّارد ينقل الواقعة التي حدثت للصمّي وأستاذه في شكلها الحوارىّ يفرّ في نفوسنا الاقتناع باعجاب الأنا السّاردة بداتها ، اذ هي تذكّرت بالحرف كلّ ما دار بين طرفي الحوار• واذا كان ما أورده السّارد من نســـــج خياله ، وهو بصدد الكتابة ، فدلك لا ينفي هذا الاعجاب بل يزيـــــده تأكّدا نظرا الى سعيه الى المماهاة بين زمان القصّة وزمان الحكاية ، وما فاته فعله أو دكره ابّان القصّة يتلافاه ابان الحكاية •

وحكايةُ السّارد قصّةَ الفتى مع الشّيخ الذى يفسّر قول تأبّط شـــــرّا :

" فأُبْتُ الى فهم وما كدت آئبا •• وكم مثلها فارقتها وهي تَصْفِرُ "

قد احتوت مشادة كلاميّة نقلها السّارد بحذافيرها حوارا بين الطّرفـــــين •

" قال الشّيخ ••• قال الغلام ••• " (1)

وما كان السّارد يصرّ على نقل هذه القصّة الى الحكاية لولا شعوره بأنّه قد تفوّق على أستاذه وبيّن سقطاته وضحك منه قديما مثلما يضحك منـــه راهنا وسيبقيه ضُحْكَةً مستعبلا • فالحوار قد جاء هنا ليخدم الدّلالة الرّئيسيّـــة في " **الأيّام** " وهي اعتداد السّارد المتماهي مع البطل والكاتب بذاتـــــــه انتقاما لنفسه من كلّ من عاداه •

وبهذا يكون الحوار، على ضآلته، برهانا على الاعجاب بالدات ، داك الذى برهن عليه أيصا انتفاء الحوار أو تقلّصُه •

وعندما يرد الحوار مقاطع قصيرة نسبيّا في بعض فصول " **أديب** " على

---

(1) انظر " **الأيّام** " الجزء الثّاني ص ص 323 • 324

نقيض العادة ، فذلك يعود الى توظيف السّارد لها خدمة للدّلالة في النّص . فاذا ما اقتضت اللّحظة جدلا بين البطل وصديقه السّارد ـ وكلاهما من المثقّفين الكثيرى النّقاش ـ أفرد السّارد للحوار حيّزا ، قد يطول ، على أن تكون مقاطعة قصيرة نسبيّا لأنّ ايراد الحجج والحجج المضادّة يقتضي مثلَ ذاك القِصَر ؛ وليس الأمر في بعض الأحيان شبيها بما يدور بين البطل وصديقه من تبادل للرّسائل ، ولا بما دار قديما بين الكندى ومكترى دوره من تبادل للرّقع . "قال وهو يضحك حزينا ... قلت ... قال ... قلت وقد اقشعرّ جلدى " (1) فالحوار يوظّف في الحكاية لا ليكون هناك تساو في الدّيمومة بقدر ما يراد له أن يخدم المعنى ، فيسهم على طريقته الخاصّة في ابراز التّدلال .

وقد يُؤْتَى بالحوار الذى يُنْظَر اليه على أساس العلاقة بين زمني القصّة والخطاب ، خادما لما هو من قبيل النّظام في زمن الحكاية ، ونعني به الاستباق والاسترجاع . فقد يرد في الحوار شيء من الاثارة للمسرود له القصصيّ ومن ورائه المسرود له فى الملفوظ ، عندما يُبَاغِتُ أحدُ المتحاوِرَيْن مُخَاطَبَهُ بمعلومة لم يسبق للحكاية أن أشارت اليها . وقد تتكرّر مثل هذه الالماعات الى ما سيأتي مرّات قبل أن تتّضح للمتقبّل وللشّخصيّة قبله . يقول نعيم وهو يخاطب الشّاعر في " **ما وراء النّهر** " : انّها المأساة يا سيّدى ، انّها المأساة ! وان شئت فقل انّه الجنون واختلاط العقل . قال الشّاعر أمفصح أنت لي آخر الأمر عمّا تريد ، ومعرض أنت عن هذه الألغاز؟ " غير أنّ الفتى نعيما لا يزيد الشّاعر الّا جهلا عندما يواصل فيقول : " فانّي لا أعلم أنّ الناس يتمازحون بالطّلاق ! " (2)

---

(1) انظر " **أديب** " ص ص 81 . 83

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص ص 49 . 50

فأيّ طلاق هدا الدى عنه يتحدّث نعيم؟ وأيّة مأساة هده التي اليها يشير؟ انّ معرفة دلك لن تكون ميسورة الّا في لاحق الحكاية . واختيار الحوار لاعلان الاستباق هدا يخفّف كثيرا من الحصور المكثّف للسّرد ويجعل تقدّم الحكاية مرتبطا بتعدّد الأصوات لا بأحاديتها .

ويلعب الاسترجاع هو أيضا نفس الدّور الاستباقي هدا عندما يأتي في مقطع حواريّ تفصيلٌ لما سبق للحكاية أن أعلنت عنه الماعا . والمعروف أنّ عودة الحكاية الى زمن سابق عن الزّمن الأوّليّ حيث توقّفت القصّة، قد ترد سردا كما ترد حوارا . ولكن اختفاء السّارد ليجعل الشّخصيّة ذاتها هي التي تقوم بهذا الصّنيع يعطي لكلامه أكثر مصداقيّة ، مادامت هي نفسها التي تعترف بما أتت من فعل . فقد جاء المقطع الحواريّ المطوّل الذى فيه يعترف الفتى نعيم بصنيعه الشّائن ازاء الفتاة خديجة، ليمثّل نوعا من الاسترجاع الدّاخلي كما سبق له هو نفسه أن قدّمه استباقا . يقول : انّي يا سيّدى لا أححد أنّي تجاوزت حدود الخلق والدّين وافترفت إثما من الحقّ عليّ أن أمحو آثاره ... " (1)

وهذا الاستخدام للحوار استباقا أو استرجاعا لا يرد في نصوص حسين السّرديّة بمثل ما ورد عليه في هذا النصّ . فالمألوف أن يلعب السّرد وحده دور المغالطة التّاريخيّة هذه عودة الى الماضي أو استشرافا للمستقبل . أمّا الحوار، فمهما أشار الى ما سبق أو الى ما سيلحق يتّخذ له دوما حضورا في سياق الحكاية الأوّليّة لا يعدوه . ولدلك يعتبر التّوظيف للحوار بهذا الشّكل امتيازا حسينيّا ، مثلما كانت محدوديّة الحوار وطول مقاطعه مظهرا آخر لهدا الامتياز. فقضيّة تساوى الدّيمومة التي يدلّ عليها الحوار

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص ص 54 . 55

تصبح في نصّ حسين السّردىّ غير ذات قيمة مادام حضور السّارد وراء الشّخصيّة المتلفّظة قويّا · فطول المقطع الحوارىّ الدى به تتلفّظ يخرج بملفوظها من مألوف الحوار الى نوع من السّرد · فعندما يستغرق حواب أو اعتراض أو اقتراح صفحة كاملة ، وأكثر من صفحة أحيانا كما هو الحال في " **أديب** " أو في " **على هامش السّبرة** " ؛ وهما اللّذان يقدّمان المثال النّقيض ، فذلك ليس من مألوف فنّ السّرد عموما ، وانّما هو الى الحوار في المسرح الكلاسيكيّ أقرب منه الى الحوار في نصّ سردىّ يكون للمحاكاة العوليّة فيه حضور أكثف ممّا للمحاكاة · ويبدو أنّ تأثّر حسين بالنّصوص الملحميّة والمسرحيّة الكلاسيكيّة جعله يميل الى هدا الصّنف من الحوار دون غيره · ومن يَنْظُرْ في مشاهد " **على هامش السّبرة** " يَرَ نموذجا للملاحم التي يتقاسم فيها السّارد والشّخصيّة معا الحضور في الحكاية · وهو ما لا نعثر له على أثر في غيره من النّصوص تقريبا ·

(2) ـ (2) التّلخيص :

انّ التّلخيص باعتباره سردا في فقرات أو في صفحات لفترة من الزمان طويلة نسبيّا دون تفصيل قول في الأفعال والأقوال ، يبدو أنّه قليل الحضور مقارنة له بالفصول الوصفيّة أو المشهديّة · وهده الظّاهرة صائبة لا في نصّ حسين السّردىّ فقط بل في المدوّنة السّرديّة عموما ، كما أكّد ذلك حينات مناقشا بورخس Borges الذى علّق على فصل من " **كيخوتة** " Quichotte بقوله : " تمثّل فصول كهدا ، غالبيّة الأدب العالميّ " · وقد ظلّ التّلخيص ، حتّى نهاية القرن التّاسع عشر ، حسب حينات دوما ، وسيلةَ الانتقال الأكثر طبيعيّة من مشهد الى آخر ، أي الخلفيّةَ التي عليها يبرز المشهدان ، وبالتّالي فقد ظلّ النّسيجَ الرّابطَ بامتياز للحكاية الرّوائية التي يُحَدَّدُ ايقاعُها الأساسيُّ

بالتّناوب بين التّلخيص والمشهد (1).

واذا كان هدا الاستنتاج مستقى من المدوّنة السّردية الغربيّة، فهل نعثر في سرد حسين على ما يلبّيه أم هل يمثّل هذا التّلخيص نموذجا آخر مغايرا ان في مستوى السّياق الذى فيه يرد أو في مستوىَ الغاية التي اليها يرمي ؟

* كيف يظهر التلخيص ؟

يرد التّلخيص عقب المشهد. وهذا النّوع لا يختلف فيه حسين عن غيره من كتاب السّرد. فقد تواتر هدا الاستعمال لديه في أكثر من نصّ. ففي " **على هامش السّيرة** " تبسّط السّارد في نقل قصّة كيمون مع صديقه نيكياس اد أوردها في شكل حوار مقاطعه وجيزة، وامتدّ المشهد على صفحات خمس. وعندما انقطعت أخبار الصّديقين عن الرّواة والمؤرّخين، ولم تعد كتب هؤلاء تفيد عنهما الّا بالقدر الضّئيل من الأخبار، مال السّارد الى التّلخيص. يقول : " وأقبلت عليه الشّيخوخة بما تحمل الى النّاس من هذه الهدايا البغيضة ... وكان قد كره المدينة والحياة فيها كرها شديدا، وكان قد سئم قصره وما فيه سأما ساء له خلقه حتّى أنكر نفسه. " (2)

وكان هدا التّلخيص بمثابة المرحلة الانتقاليّة بين المشهد السّابق والسّرد اللاحق. وقد فعل سارد " **شجرة البؤس** " نفس هذا الصّنيح عندما

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : Gérard Genette:Figures III op.cit I30. I3I.

(2) طه حسين : **على هامش السّيرة**. الجزء الأوّل ص 94

أنهى فصلا استغلّه للايعاء بمعلومات ضمن استرجاع خارجيّ قد طال نسبيّا. وقد رأى السّارد أنّ عليه البحث عن وسيلة بها يضع حدّا لهذا الاستطراد ويعود الى حيث أوقف القصّة، فكان التّلخيص أفضل الوسائل تيسيرا للعودة الى الحكاية الأوّليّة : " وكان عبد الرّحمان لا يسافر الى الأقاليم الّا بعد أن يقدّم بين يديه طائفة من السّفن ... حتّى اذا بَعُدَ عهدُه شيئا باقلاع هذه السّفن، وظنّ أنّها قد كادت تبلغ غايتها، سافر هو من القاهرة سفرا غير قاصد ... وهناك يتلقّى سفنه ويعمل في تجارته، فيبيع ويشتري، و يأخذ ويعطي ... " (1)

ويرد التّلخيص أيضا بعد الوقفة المعدّة للوصف كما فعل السّارد في " **شجرة البؤس** " عندما أنهى وقفة كان فيها يحلّل نفسيّة خالد : " فكان اذا أنكر شيئا أو أسخطه شيء قال ... وكان النّاس يحبّون خالدا في المدينة ويحبون به ويودّون لو أنّ أباه ترك له تجارته. " (2)

والملاحظ أنّ التّلخيص في كلّ هذه الشّواهد قد ورد على نسق معيّن دالّ بما فيه الكفاية عليه. ففي كلّ الحالات تقريبا يرد الفعل في زمن الماضي أو المضارع الدالين على العادة والالف، ممّا يعني أنّ الفعل المعبّر عنه تلخيصا قد تواتر القيام به ماضيا أو حاضرا ومستقبلا.

وللتّلخيص، بهذا المعنى، مواصفات محدّدة بالامكان استخلاصها. فهو المقطع السّرديّ الذى يمتدّ على فضاء نصّيّ محدود، ولكنّه يهمّ مرحلة زمنيّة طويلة : " وكان الاختلاف بين خالد وسليم قد اشتدّ وظهرت آثاره

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 264

(2) نفس المصدر السّابق ص 301.

واضحة كلّ الوضوح على مرّ الأيّام وتتابع السّنين ." (1) فالمسرود له يستغني بالملفوظ الوحيز عن كثير من السّرد . فللتّلخيص اذن وظيفة اقتصاديّة بـــلا منازع ، وانتاجيّته على مستوى القصّة جدّ مرتفعة .

ولعلّ أكثر النّصوص قابليّـة للتّلخيص هو ذاك الممتدّ على مساحة زمنيّة جدّ طويلة . و " **شجرة البؤس** " تعتبر النّص الأكثر قابليّة للتّوفّر على تلاخيـــص عديدة نظرا الى كون الحكاية تمسح ديمومة ممتدّة على أجيال ثلاثة ؛ وليـس بوسع النّص مهما اتّسع أن يأتي على تفاصيل كلّ هذا الزّمن . وهو ما يقتضـي من السّارد من حين الى آخر سرعة في نسق السّرد . فقد تكفي عشرة أسطـــر للايفاء بما دار في دورة عام كامل : " عاد علي وابنه من القاهرة بعـــــد أسابيع ، وفي نفس كلّ منهما بقيّة من حزن عميق لم تمحُها الأيّام ، ولكـــن نسجت عليها حجابا أخذ يزداد صفاقة وكثافة من يوم الى يوم ... وانّ العام لَيُتِمُّ دَوْرَتَه ، ويبحث علي عمّا بقي له من ربحه فلا يجد شيئا ." (2)

وعندما يعلن السّارد عن الفترة الفاصلة بين زمان القصّة الأوّلي وزمان الحكاية اللاحق يتماهى آنذاك التّلخيص مع الاضمار ، نظرا الى أنّهما معـــا يلعبان دورا موحّدا في تقليص الحكاية مقارنة لها بالقصّة . والتّلخيص يتّخـــــذ ، للاعلان عن نفسه ، صفة الملخّص الذى يختم به السّارد مقطعا معيّنا أو وظيفة نوويّة مّا لِيُعِدَّ السّردَ لِتَقَبُّل وظيفةٍ أخرى . وتُستعمَل لذلك ، بالطّبع ، مفردات أو عبارات محدّدة توحي للمتقبّل بورود هذا الملخّص . يقول السّارد : " وكذلـــك عملت حياة عليّ في ماله وتجارته ، وعملت في ماله وتجارته هذه الشّياطـــين التي انقضّت على المدينة كأنّها الجراد ، واذا احساسه بالضّيق يكثـــــــر

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 364

(2) نفس المصدر السّابق ص 292 .

ويشتدّ ... واذا هو يقصّر مع بعض عملائه في القاهرة ... واذا هو مضطرّ الى أن يتخفّف ..." (1) وبهذا الخطاب يلخّص السّارد مرحلة وحالة مستعملا لذلك ما يدلّ على أنّه يلخّص. فهناك "وكذلك" وهناك "اذا الفجائيّة" التي يردّدها مرارا للافادة بعمل متواتر مكرّر لا يدرى المسرود له كم مرّة حصل ولكن نتائجه وحدها هى التي عنها يبحث.

والوسائل الخطابيّة للاعلان عن التّلخيص متعدّدة. ففضلا عن الاشعار بالملخّص هدا يستعمل السّارد :

. التّواتر المؤلّف : وهو استخدام دوال مخصوصة بالزّمن مَعْرِفَةٍ، لغاية اثبات تواتر الفعل في حين أنّ دكره يرد مرّة واحدة : "فكان يعمل اليوم أو اليومين أو الأيّام العليلة ، ليظلّ بعد ذلك متعطّلا أيّاما أو أسابيع." (2) فاستعمال أداة التّعريف (ال) يدلّ على أنّ الزّمن المعنيّ غير محدّد ولكنّه ممتدّ . ومادام الأمر كذلك فالسّارد يدكر في أقلّ ما يمكن من المساحة النّصية ما يدور في فترة من القصّة طويلة .

. (ادا) الفجائيّة : يستعمل السّارد هذه الصّيغة في أكثر من مقطع للاشعار بأن لا حاجة تدعوه الى تفصيل قول ؛ وانّما يكفيه أن يعلن بالملفوظ الوجيز عما استغرق ديمومة ليست بالقصيرة . يقول : "وادا الفتى مشغول ، واذا الفتاة مشغولة ... واذا كلاهما مشغول ... واذا اللّقاء ... قد جعل يصبح شيئا تدبّر له الخطط ... واذا الحديث ... قد جعل يصبح مليئا وراءه كثير

---

(1) طه حسين : "**شجرة البؤس**" ص 295

(2) طه حسين : "**المعذّبون في الأرض**" ص 63

من الأشياء ، واذا الأسرتان تلحطان أنّ لهـذين الفتيين شأنا " (1)

• (كان) التامّة : يستعمل السّارد (كان) التّامّة يبدأ بها مركبات اسناديّة كطريقة منه في الخطاب ، يعلن بها عما دار ، في فترة زمنيّة طويلة ، مـن أحداث لم تستغلّ من الفضاء النّصّي الّا القليل • تقول ساردة " **دعـاء الكروان** " : " وكان العشاء الغليظ ، وكان السّمر المضطرب المختلط ثمّ كـان التّفرّق الى المضاجع • " (2) ويقول سارد " الحبّ المكره " من " **الحـبّ الضّائع** " : " حتّى تمّ تكوين الأسرة فكان **الولد** ، وكان **تنشئة** الولـد ، وكانت العناية بالتربية والتّعليم • " (3)

ولا يقتصر السّارد في هذا الشّاهد على استعمال (كان) التامّـة فحسب ، وانّما هو يردفها بعبارة تمّ هي أيضا على التّلخيص ، وهي الـى الأسلوب الخَطَابيّ أقرب منها الى سواه • يقول : " وها هي هذه اليـومَ تنبئني بأنّ ابنها قد نجح في الامتحان • " (4)

• الأزمنة : للأزمنة دور في ابراز التّلخيص • فالماضي هو زمن الرّوايـة في حين أنّ المضارع هو زمن التّعليق كما يوضّح ذلك ويلهالم وايزيـخ في كتابه " **الزّمن** " • ولكلا الزّمنين في التّلخيص حضور • فقد يرد الماضـي في بعض المقاطع لتكثيف الحدث في حيّز حكائيّ محدود رغم أنّ زمنه فـي القصّة ممتدّ ؛ أمّا المضارع ، فهو يرد ، بطبعه ، للتّعليق على أحداث ليسـت

---

(1) طه حسين : " **المعذّبون في الأرض** " ص 131

(2) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص 24

(3) طه حسين : " **الحبّ الضّائع** " ص 86

(4) نفس المصدر السّابق • ص 86 •

مضبوطة الامتداد الزّمني . ففي أقصوصة "صفاء" من "**المعذّبون في الأرض**" استعمل السّارد الماضي لابلاغ المسرود له بكثير من المعلومات في محـــال محدود سواء تعلّقت بالأفعال أو بالأحوال. يقول : " كانت دارا متواضعة... وكانت تقوم في أوّل الشّارع ... وكان المقدس ميخائيل صاحب تجارة يسيرة ... وكانت لحانوته شهرة ... وكان المقدس ميخائيل يفيد من تجارته ..." (1)

وقد عمدت الى نفس هذا الصّنيع ساردة "**دعاء الكروان**" . فقد كثّفت من استعمال الماضي الكامل (كان + المضارع) ؛ وهو الدالّ على الرّواية لنقل أحداث متعدّدة . ومن هذه الأحداث حديث الفول داته . فبالرّغم مـــن كونها تنقل ملفوظات ، فانّها لا تنقلها بشكل مباشر ، وانّما بأسلوب غـــير مباشر ؛ وهو ما يفرض عليها حتما التّلخيص . تقول : " وكان الخدم يفيضون في ذلك ... كانوا يفيضون في الحديث عن المغنّي والمغنّيه ... كانوا يفيضـون في هذا كلّه ... وكنت أنا أسمع لأحاديثهم فأفهمها ..." (2) أمّا المضـــارع فيتّخذ من حين الى آخر وسيلة للتّعبير عن العادة أو التّعليق خاصّـة اذا كانت أداة الرّبط بين الفعل والآخر هي (ثمّ) : " واذا الأسرتان تلحظان أنّ لهذين الفتيين شأنا ، فلا تنكران ولا تعرفان أوّل الأمر ، ثمّ تبتسم قلوب الشّيوخ ... ثمّ يتحدّث المقدس ميخائيل ... ويتحدّث المعلّم يونان ... ولا تقول احدى الأسرتين للأخرى شيئا ، وانّما تنتظر كلتاهما أن تكون الأخرى هـــي التي تبدأ الحديث ." (3)

وبما أنّ هذا الملفوظ ورد بعد آخر اشتمل على حمل مبـــدوءة بـ (اذا) الفجائيّة فانّ المقطع تجتمع فيه حمل اسميّة وأخرى فعليّة لتحقيـــق

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 122 .

(2) طه حسين : "**دعاء الكروان**" ص ص 103 . 104

(3) طه حسين : "**المعذّبون في الأرض**" ص 131

ورغم أنّ حيّز هدا المقطع يبدو طويلا نسبيّا ، فانّ زمن القصّة التي يترجم يقتضي حيّزا أكبر بكثير من هدا .

. اسم الاشارة : يستعمل السّارد ، الى جانب هذه الوسائل اسم الاشارة للقريب . وهو من الاشاريات deictiques التي تقتضي أن يكون حضور المتكلّم والمخاطب في فضاء واحد ممّا يجعل للاشارة امكان التحقّق الفعليّ . كما أنّ من مقتضياتها تقليص كمّ السّرد مادام موحيا . فاللّفظة لا يراد منها تعيينها بقدر ما يُطْلَب فيها ايحاؤها : " وهدا مريض سيّء الحال قد أدركه السلّ ... وهذه الرّاهبة تمرّضه وتقوم بأمره ... وهذا القسيس يعبل ، وهذه الرّاهبة تفتح له الباب . " (1)

. المصدر : يلعب المصدر الذى يعبّر عن الحدث الذى لا زمان له نفس الدّور التّلخيصيّ عندما يتواتر استعماله في بعض المقاطع . وعندما يرد مع ملفوظات عامّة وألفاظ غير محدّدة المعنى أو متعدّدة المعنى . وعندها يتأكّد التّلخيص لأحداث تتكرّر ولا سبيل الى التّأليف بينها الّا باستعمال هذه الأدوات الصّرفيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة . تقول ساردة " الحبّ الضّائع " : " وأظهرت لها ذلك ... في لحظات الطّرف ، وفي الابطاء حين كان يحسُن الاسراع ، وفي الاسراع حين كان يحسُن الابطاء ، وفي الفتور حين كان يحب النّشاط ، وفي النّشاط حين كانت تُسْتَحَبُّ الأناة ، وفى هذه الأشياء اليسيرة التي تُحَسُّ وتُلْحَظ . ولكنّها لا تكاد تثبت للتّصوير والتّعبير . " (2)

. الجمل غير الاسناديّة : لعلّ أكثر ما به توضّح هذه السّاردة التّلخيص استعمالها جملا غير اسناديّة ؛ وهي الجمل المختزلة اختزال حذف أو تقدير

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 78

(2) نفس المصدر السّابق ص 42

توردها لتحمل بها القول عن فترة من الزّمان طويلة . وعلى المسرود له أن يقدّر المحذوف مبتدأ كان أو خبرا ليتسنّى له التّواصل مع خطاب السّاردة . تقول : " رياضة في هذه البحيرة ، وتطويف بهذه الشّواطئ ، والمام ببعضها ثمّ تصعيد هادئ في هذه الربى ... ثمّ انحدار مرّة الى هذه الغابة عن يمين ، وانحراف مرّة أخرى الى هذه الغابة عن شمال واضطجاع هنا ... وتنافس هناك ... ثمّ نداء فحائيّ الى الاسراع بالعودة " (1).

ولم تكن هذه الفقرة لترد تفصيلا لكلام موجز ورد قبلها ، وانّما هي ممارسة في تلفّظ السّاردة تبتغي بها لفت الانتباه والحثّ على الزّيادة في المعرفة ؛ وبها تلعب لعبتين اثنتين : لعبة التستّر ولعبة الافشاء في ذات الحين .

ويبدو أنّ اتّخاذ التّلخيص هذه الأشكال المتنوّعة يعود الى رغبة السّردة في مدّ المسرود لهم بأكثر ما يكون من المعلومات وصولا الى اقناعهم برأى أو افادتهم بعبرة . ولعلّ ميل الكاتب الى المطابقة بين تقنيات الرّواية والأقصوصة بحيث تكون الأقصوصة محرّد تلخيص لما يمكن أن تشتمل عليه الرّوايه ، يعني تضحية من هدا الكاتب بالفنّ في سبيل تبليغ فكرة والاقناع بوجهة نظر، وان لم يكن ذلك، فتغليب جانب القصّة على جانب الحكاية. فليست أدبيّة النّص هي المطلوبة ، وانّما محتوى القصّة هو وحده الهدف. وهو ما لا يميّز نصوص حسين السّرديّة في عمومها ، وانّما تنطبق هذه الميزة على مقاطع في النّصوص ، تضمر في البعض وتتكثّف في البعض الآخر شأن " **شجرة البؤس** " و " **المعذّبون في الأرض** " و " **الحبّ الضّائع** " . غير أنّ

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 36

نصوصا كـ " **أديب** " أو " **على هامش السّيرة** "أو " **أحلام شهرزاد** " تتّضح العناية فيها بالحكاية أكثر بكثير من القصّة . ولذلك يصمر حضور التّلخيص فيها لتسود الوقفة أو الحوار أو تعدّد المقامات السّرديّة .

* ما الغاية من التلخيص ؟

لا يعني القول باحتفال الكاتب بالحكاية على حساب القصّة خلوّ النّصوص المشار اليها آنفا من التّلخيص . فقد يرد بنسق أضأل ، ولغاية مضبوطة منها توكيد تعدّد الأصوات . فمقتلُ حمزة وَفَرَقُ الرّسول عليه وتهديدُه بالأخذ بثأره والدّعوةُ الى البكاء عليه مادام حمزة لا بواكي له ، وردُّ القرآن على دلك قد عرضه اثنان : شيخ فى قصر الأمير يسمر مع حمع من الأصحاب (1) وشخصيّة / ساردة هي محمّد بن نصر يخاطب مسرودا له قصصيّا هو صاحبه عمير بن عبد اللّه (2).

وعرض هاتين الشّخصيّتين لهذه الواقعة مختلف رغم أنّ كليهما قد استعمل التّلخيص سبيلا الى رواية القصّة . ولكن اختلاف وجهات النّظر هو الذى جعل التّلخيص يغترق حجما وغاية . ويبدو أنّ لجوء الكاتب الى التّلخيص قد أعفاه من الاطناب وأفسح المجال لأصوات عدّة بأن تطفو على سطح النصّ . وما كان دلك بامكانها لو استأثر السّارد بالحكاية وهيمن حضوره على سائر الشّخصيّات الأخرى .

ولا يلجأ السّارد الى التّلخيص اعتباطا ، وانّما هو يميل الى التّقليص

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** : الجزء الثّالث ص 456 . 457

(2) نفس المصدر السّابق ص ص 514 . 515

في الحكاية تعبيرا منه عن عدم رضا عن بعض الظّواهر أو بعض الأحداث لا يريد أن يتبسّط في الحديث عنها كما لو كان في فعله ذاك اشارة لذكريات مؤلمة تقضّ مضجعه . فساردة " **دعاء الكروان** " تمرّ سريعا في الحكاية على بعض المراحل تقوّمها هي نفسها بأنّها غيرُ ذات افادة، شأنَها مع محون أبي المسرودة وصرعه . فالكلام عن الأب لم يستغرق من المساحة النّصية الّا أقلّ من الصّفحة . ولم تفرد له فقرات خاصّة به، وانّما هو ارتباط كلّي بغيره من الشّخصيّات . تقول : " ولكنّ أبانا لم يكن صاحب حشمة ووقار وسيرة حسنة ، انّما كان زير نساء يحبّ الدّعابة والمحون . " (1)

ويبدو أنّ الساردة تتعجّل السّرد ، وتتكلّم عن الأب بالقليل لأنّ ذلك كلّه أقلّ قيمة من " اللّيلة المهيبة الرّهيبة " تلك التي تعتبر المحور والهدف الذى اليه ترمي عمليّة السّرد ذاتها .

وقد يقع اللّجوء الى التّلخيص لعكس الحالة النّفسيّة التي تكون عليها الشّخصيّة . والملخّص أو التّلخيص ذَوَا غاية تعليميّة . فالبطل في " **أديب** " يلجأ الى هذه الممارسة أحيانا في رسائله لغاية التحلّل من كلّ عبء ثقيل، وبالذّات لغاية نفض اليد من المسؤوليّة التي أصبح بها شاعرا والنّدم الذى أصابه بسببها . فكأنّه ، وهو يورد هذه المعلومات ، سريعا ، ينزع عن نفسه آثامها ، شأنُه في ذلك شأنُ المعترف الذى متى حُلّت عقدة لسانه في البدء لم يتوقّف بعدئذ (2).

وتنتهي الفصول عادة بتلخيص يستكمل فيه السّارد بثّ ما عنده من

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 15

(2) انظر : " **أديب** " ص ص 125 . 127

المعلومات والأخبار كأنّه عَجِلٌ. وقد تواتر هدا الصّنيع في " **دعاء الكروان** " وفي " **أديب** " وفي " **شجرة البؤس** " . ومتى ما قارنّا، في هده الرّواية، بين بدايات الفصول ودرجها، حيث الوقفة للتّحليل أو للوصف أو للمفاجأة ونهاياتها حيث التّلخيص للتحلّل من عبء السّرد، تبيّن أنّ للسّارد شعورا قويّا بالمسؤوليّة ازاء المسرود له. فهو لا يريد أن يُلَام على تستّر مارسه عليه، وانّما هو يكشِفُ له، بتبسّط في البداية والوسط، ومتى بغي له من المعلومات نصيب لم يشأ أن يستأثر به دون سواه. وهو ما من شأنه أن يقوّى اللّحمة بين طرفي البثّ والتقبّل.

وقد يحصل أن يلمس المسرود له حرجا شديدا لدى السّارد عندما يلاحظ أنّه مضطرب بين رغبة في افشاء ورغبة فى تستّر. وكأنّه لا يريد أن يتّهم بالتّعالي على المسرود له ولا بالتدنّي الى مستواه. فهو يسعى ما أمكنه، الى تلبية هذه الرّغبة وتلك في آن. ولعلّ التلخيص هو السّبيل الوحيدة الى توفير هذه الفرصة. فساردة " **دعاء الكروان** " لجأت اليه عندما روت خبر غياب المسرودة عن بيت سيّدها حسما منها لتردّدها بين التّستّر والافشاء. فكأنّ التّلخيص توفيق. فليس هناك من التّفاصيل ما يدخل التّلفّظ تحت اطار الافشاء وليس فيه من الاهمال ما يدخل التلفّظ في اطار التستّر : " انّما هي حمل متقطّعة غارقة في الدّموع فيها ذكر للرّحيل. وفيها ذكر للقرية ... وفيها دكر لمصاب عظيم ... وفيها ضيق بحياة القرية ... ثمّ فيه ذكر العودة المنفردة ... ثمّ انهمار للدّموع وانكباب على سيّدتى . " (1)

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 84

والتّلخيص ، بكيفيّة وروده في النّصوص السّرديّة ، وبالغايات المباشرة التي اليها يرمي ، هو محال التّواصل بين السّارد والمسرود له . فاللّجوء اليه يعني تسلّطا من السّارد على متقبّله اذ هو الذى يختار بدَلَه تقليصَ الحكاية مرّة وتمطيطَها أخرى . لكنّ التّلخيص في ذات الوقت عنوان على تلطيف هذه العلاقة الى أقصى حدّ نظرا الى أنّ السّارد لا يريد أن يمنع أخبارا عن مسروده ، بل هو يتحلّل من عبئها في أواخر بعض الفصول أو في خواتم الرّوايات حتّى يضمن للمسرود له تساويا معه في المعرفة .

(2) ـ (3) : الاضمار :

يميّز حينات بين الاضمار الزمنيّ البحت والاضمار الذى يتمثّل في الحذف الحانيي ؛ وهو داك الذى يتعمّد فيه السّارد اخفاء معلومات لا يريد أن يبوح بها ، ويسمّيه التّستر Paralipse . ولا يدرس حينات في الديمومة الّا الاضمار الأوّل ، في حين يحيل دراسة التّستّر على المنظور أو التّبئير. وهو ما سنفعله نحن أيضا .

والاضمار Ellipse قد يكون معلنا أو ضمنيّا أو افتراضيّا . وسنهتمّ بالاضمار مثلما فعلنا مع الحوار والتّلخيص من حانبين : كيفيّة حضوره في النّص السّردىّ الحسيني والغاية من استعماله .

(أ) حضور الاضمار :

انّ النّصوص السّرديّة التي تواتر فيها استعمال التّلخيص هي نفسها تقريبا تلك التي تحوى اضمارا . وذلك نتيجة محدوديّة الرّواية كفضاء نصّي مقارنة لها بالزّمن الذى تستغرقه القصّة ، خاصّة اذا كانت تنسحب على

أحيال متلاحقة . و " **شجرة البؤس** " هي الأكثر قابليّة لهذا الحضور المكثّف للاضمار . فبين زمن الحدّين علي وعبد الرّحمان ، وزمن حُلّنا مَرْبَوْنْ شاسع . ولكنّ الحكاية قد كثّفت ذلك في أقلّ من عشرين صفحة (261 ـ 280) ؛ ممّا يعني أنّ السّارد قد تعمّد القفز على كثير من المراحل والمعلومات . وتختلف الاضمارات بين علنيّ وضمنيّ .

وأكثر ما ورد الاضمار العلني في " **أديب** " نظرا الى كون الرّواية استعادة من الذّاكرة لمراحل العلاقه بين الأنا المسرودة والبطل . فقد جاء في كلام السّارد قوله : " وانقضى العام الأوّل والثّاني والثّالث من حياتنا في الحامعة على هذا النّحو " (1)

ويتّضح الاضمار كأفضل ما يكون عند المقارنة بين الفضاء النّصي الذى فيه يرد والفضاء السّابق عليه . فبعد أن تبسّط سارد " **أديب** " في ذكر استحال صاحبه اياه للسّفر الى فرنسا ، لجأ الى الاضمار العلنيّ فذكر في عشر كلمات فقط خبر رحلة الصّديق الى باريس ضمن البعثة . يقول : " وما هي الا أسابيع حتّى تمّ لصاحبي ما كان يريد " (2) . ولعلّ تواريخ الرّسائل التي تتلقّى الأنا المسرودة من صديقها البطل تمثّل أفضل أشكال الاضمار العلني . فبمجرّد ما يفرغ المسرود له من الفصل الحادى عشر حيث يطلع على الرّسالة التي بعث بها البطل الى حميدة زوجته ، في شكل استرجاع ، يدخل الفصل الثّاني عشر وقد مرّ شهر أو انغلق شهر يونيو / حزيران . وما وحد في الفترة الفاصله بين الرسالة السّابقة وهده

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 41

(2) نفس المصدر السّابق ص 43

الرّسالة يتخفّى عليه السّارد كلية . وبالامكان تحديد زمان القصة فى هـــذه الرّواية بشكل دقيق باعتبار ما تقدّمه تواريخ الرّسائل من ضبط له . فـاذا كانت الرّسالة الأولى في يونيو، والثّانية في يوليو، والثّالثة في أغسطـــس فالرّابعة في أكتوبر . وهو ما يعني أنّ الرّسالة بقدر ما تسمح بالسّـــرد المتواقت الموازى للقصّة تلخّص الأحداث الفاصلة بين فترة وأخرى .

وقد يضيف السّارد الى تواريخ الرّسائل هذه اضمارات علنيّة مـــن قبيل : " وتنقضي السّنة الدّراسيّة كلّها لا يصل اليّ فيها من صاحبي كتاب ولا نبأ " (1)

وبهذا يصبح الاضمار برهانا على أهمّية القصّة بعد أن كانت شبه مهملة في معظم الرّواية اذ كانت الحكاية هي الهدف المركزى . واتّضـــاح المكان والزّمان في آخر الحكاية بعد أن كانا ضبابيّين له أهمّية فـــي مستوى الدّلالة التي تنطوى عليها " **أديب** " .

وقد يكون الاضمار أيضا سبيلا لانطلاق زمان القصّة بعد أن كـان يراوح طويلا في مكانه محقّقا ما نسمّيه تمكين الزّمان . ففي " **على هامـش السّيرة** " كان الزّمان بطيء المرور دائريّا ، ولكنّه في المشهد العاشر مـــن الفصل الأوّل (صريح الحسد) والمشهد الثّاني من الفصل الثّاني (سيّـــد الشّهداء) من الحزء الثّالث قد قفز قفزة كبرى " وقد مضى على مصـــرع هؤلاء الشّهداء أكثر من أربعين عاما " (2) . أفيعني ذلك تكريسا لمفهـــوم

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 152

(2) طه حسين : **على هامش السّيرة** : الحزء الثّالث ص 458

الهامشيّة . فالدّعوة المفروض فيها أن تستأثر بالنصّ لم تحظ الا بمشهد واحد في الفصل الأوّل من الجزء الثّالث ، في حين وقع التّركيز على ما قبل ظهورها وعلى ما بعدها ؟ وكأنّ لسان حال السّارد يقول : انّ الدّعوة قد تُكُلِّمَ عنها كثيرا ، وما على هامشها تُخُوضِيَ عنه . والواجب التّنبيه اليه والتّركيز عليه .

واذا كان الاضمار الضّمنيّ قليلا في " أديب " وفي " **على هامش السّيرة** " فانّه في " **القصر المسحور** " أوفر نسبيّا . فالسّارد يعمد اليه أحيانا شَأْنَه في الفصل العاشر الذى يبدو أنّ زمانه بعيد عن زمان الفصل السّابق . غير أنّ هذا الكمّ لم يضبطه السّارد بالقدر الكافى ، وانّما جعل المسرود له يكتشف ذلك من السّياق : " فأنا لا أفهم فيم طالت غيبتك؟ " (1) لكن الاضمار العلنيّ أو الضّمنيّ قد يضمر حضوره كليا في نصّ " **الأيّام** " نظرا الى أنّه ليس " حكاية " تخييليّة بقدر ما هو تسجيل لذكريات وخواطر . وان ظهر الاضمار فيه فبشكل محدود جدّا . يقول السّارد : " وأطردت حياته في ذلك العام متشابهة لا حديد فيها . " (2) واذا صرّح السّارد هٰهنا بفراغ القصّة ممّا يستحقّ ذكرا ، فانّ لجوءه الى الاضمار في الحكاية أحيانا يعكس به اضمارا في القصّة ان صحّ أن يكون فيها اضمار . فرواية " الحبّ الضّائع " تحوي قصّتين : قصّة الغرام الآثم العاشل ، وقصّة البطلة مع دفترها . وعندما تسكت البطلة عن ايفاء هذا الدّفتر بمذكّراتها ، فكأنّها تعلن عن توقّف القصّة ؛ وهو ما ينعكس اضمارا في الحكاية عَلَنِيّا : تقول : " فقد مضت أيّام طوال لم أبثّك فيها سرّى ، ولم أفض اليك فيها بحديث نفسي " (3)

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 90

(2) طه حسين : **الأيّام** : الجزء الثّاني ص 315

(3) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 35

(ب) الغاية من الاضمار :

مهما كان أمر الكيفيّة التي عليها يرد الاضمار، فانّ الغاية من وروده تختلف باختلاف الموقع الدى يأتي فيه مساهمة منه في اضفاء الدّلالة على النّص.

ولعلّ أبرز هذه الغايات تنبيه السّارد مسروده الى أنّه دوما حاضر فى ذهنه، ساع الى توفير الأجوبة عن الأسئلة التي يمكن أن تتبادر اليه. ولذلك هو لا يبخل عليه ببعض المعلومات يفشيها ويتبسّط في دكر بعضها الآخر؛ ممّا قد يبدو أحيانا غير ضرورىّ ؛ ولكنّ قول القليل أفضل من السّكوت عن الكثير : "وقد أنفقنا حزءا غير قليل من اللّيل في مثل ما أنفقنا فيه النّهار." (1) كذلك قالت ساردة "**دعاء الكروان**" .

ومادامت نيّة السّارد دوما ايفاء متقبّله بما لديه من الأخبار، فانّه قليلا ما يهتمّ بضبط الزّمن الدى فيه حدثت، وانّما همّه منصبّ رئيسيّا على فحوى ما يريد تبليغه اياه. فهو لا يهتمّ الّا بالنّتائج ؛ أمّا ظروفها فلا قيمة لها. ولدلك يتوخّى الاضمارَ سبيلا الى تحقيق هده الغاية.

وأكثر ما ترد هذه الممارسة في "**شجرة البؤس**". ففيها يطرد استعمال العبارات من قبيل "ثمّ أصبح ذات يوم" (2). "وقد خطر له ذات ليلة وهو قاصد الى غرفة أمّ خالد" (3). ويبدو أنّ لجوء السّارد الى

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 118

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 294

(3) نفس المصدر السّابق ص 296.

هذا الصّنيع مردّه طول زمن القصّة غير المحدود في مقابل زمن الحكاية المحدود فضلا عن هيمنة المحتوى على السّارد أكثر من هيمنة الشّكل الفنّي عليه . ويشترك في هذه الملاحظة كلّ من التّلخيص والاضمار. فكثيرة هي الأقاصيص أو الفصول التي يضحّي فيها الكاتب بالعرض الفنّي في سبيل ابراز الفكرة والاقناع بها . ولعلّ خضوع بعض الأقاصيص لنفس تقنيات الرّواية دليل على صحّة هذا الرّأى . فوجود الاضمار بشكل متواتر في فصول " **المعذّبون في الأرض**": " وادا هو يقترح على أبويه دات عام " (1)،"وانّما هو عام أو بعض عام ، ثمّ يتقدّم الطّالب الى الامتحان " (2)، وما هي الّا أن ينفق فيها الفتى عاما أو أقلّ من عام " (3) . كلّ دلك يجعل النّص أقرب الى الرّواية الملخّصة منه الى الأقصوصة رغم عدم التّنصيص على أنّ الْمُنْتَجَ أقصوصة .

وادا كان هذا الاضمار مرادا لداته ، فانّه أحيانا يبدو مفروضا على السّارد ؛ وما يدلّ على أنّه مفروض تصريح السّارد بدلك . فهو يقول : " وكان حوارنا طويلا شاقّا ملتويا فيه كثير من الاستطراد حتّى لقد انصرفنا من داره وقد **كاد** يسفر الصّبح ." (4)

ويبدو أنّ اضطرار السّارد الى هذا الاضمار يعود الى تعجّل الأنا المسرودة نفسها للعودة الى حيث أخوها ؛ وقد انعكس هدا التعجّل في القصّة في مستوى الحكاية ذاتها . ويبرّر السّارد أحيانا هذا الاضمار

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 125

(2) نفس المصدر السّابق ص 125

(3) نفس المصدر السّابق ص 125

(4) طه حسين : **أديب** ص 40

اذا كان راغبا في تهويلٍ أو حاملاً المسرودَ له على أن يتخيّل ما يفوق ما قد تُصَوِّرُهُ الكلمات . يقول : " وحَمِّلْ أنت هذه الكلمات ما تستطيع أن تحمّلها من المعنى ، فلن تؤدّى الّا بعض ما أريد أن أقول ، لأنّى مضطرّ الى أن أوجز ، راغب عن الاطالة كلّ الرّغبة ! " (1)

ولئن صرّح السّارد فى ملفوظه هذا بالايجاز والتّلخيص ، فان ما لم يقله انّما هو الاضمار عينه . ولعلّ الكاتب قد فعل ما فعل لا لأنّه يكتب أقصوصة ، بل لأنّه يريد أن يبلغ بالحكاية هدفا أخلاقيّا يسمو بالمسرود له سموّا . فالغفلة عن بعض الملفوظات تعكس منظور السّارد ازاء الشّخصيّة التي عنها يتكلّم أو ازاء المسرود له الذى اليه يوجّه الخطاب . فقد يبدى شفقة ورفقا ببعض الشّخصيّات ، فلا يطيل الحديث بشأن السّوء الذى أصابها ، وانّما هو يتعجّل الحكاية حتّى يمرّ على تلك المصيبة لا يتوقّف عندها . وكأنّه بذلك أيضا يرفق بمتقبله ، فلا يرغب فى أن يؤلمه . يقول : " وكانت طوالا ثقالا تلك الأيّام وتلك اللّيالي التي قضّاها آل عبد المطّلب ينتظرون أنباء المريض " (2).

والاضمار، بهذا الشّكل ، تتعدّد أوجه حضوره ، وتتنوّع غاياته ساعية الى بلورة الدلالة التي ينطوى عليها النص . ولكنّ توفّره في الأقاصيص بشكل لافت يجعل استخدامه نوعا من العيب الفنّي اذ يضحّي الكاتب ، في هذه النّصوص السّرديّة ، بالفنّ في سبيل تحقيق غاية الاعتبار والاقتناع وفرض التّسامي . غير أنّ ذلك لا ينفي خدمة الاضمار الدلالةَ بشكل

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضائع** ص 78

(2) طه حسين : **على هامش السّيرة** . الجزء الأوّل ص 62.

مباشر اذا كان التعجّل في الحكايه عكسا للتعجّل في القصّة أو التعجّل في الحكاية رغبة عن بعض سلبيات القصّة أو أحد شخوصها .

(2) ـ (4) الوقفـــة :

تتّخذ الوقفة عادة للوصف ؛ وهو ذاك الذى يتقاسم مع السّـــرد والحوار الحكاية . فالحوار تتساوى فيه الحكاية مع القصّة عموما في حـــين يتراوح السّرد بالنّسبة الى القصّة بين تقلّص الحكاية جزئيا أو كلّيا ، وبـين تساويهما .

أمّا الوصف فينحصر عندما تتوقّف القصّة لتتواصل الحكاية وتمتدّ .

ولتعريف الوصف هذا علاقةٌ بالزّمان والمكان في آن . فهو من حيـث احتلاله في النّص فضاءً محدّدا له تخومه المضبوطة ، ذو علاقة بالمكان ؛ ومن حيث ايقافه القصّة لتتواصل الحكاية وتستغرق قراءتها زمنا أطول ممّا تستغرقه القصّة ، ذو علاقة بالزّمان . وهذا المظهر الثنائي للوصف هو الذى جعـل دراسته ملتبسه والاهتمام به محدودا .

فحينات لم يعرض له الّا في باب الوقفة ، وبايجاز كبير؛ وان كان قد أفرد له دراسة ضمن تنظيره لحدود الحكاية [1] . وسيزا أحمد قاسـم نبّهت الى العلاقة بين الوصف والوقفة ، وأحلت النّظر في الوصف عمدا الى باب المكان . تقول : " فالوصف المستقلّ عند نحيب محفوظ لا يتحاوز الأسطـر

---

(1) Gérard Genette : Frontières du récit in : L'analyse structurale du récit op. cit pp I62 . I65.

القليلة وسنعرض له عند معالجتنا للمكان." [1]. أمّا حسن بحراوى، فقد عنون الفقرة الثّانية ممّا سمّاه "تعطيل السّرد" ب "الوقفة الوصفيّة" جامعا بين ما هو من قبيل الزّمان وما هو من قبيل المكان [2]، وان أبدى حرجا، عند التّطبيق، بسبب من امكانيّة تغليب أحد الطّرفين على الآخر. يقول: "وفي هذا السّياق اخترنا التّركيز على جملة من العناصر... رأينا أنّها ضروريّة... في اعداد المقطع الوصفيّ وتحقيق وجوده... وذلك دون أن تغرب عن بالنا، لحظة واحدة، القيمة الزّمنيّة للوصف باعتباره عنصر ابطاء وتعطيل للسّرد." [3]

ويبدو لنا هذا الاختيار وجيها اذ الوقفة باعتبارها اطالة للحكاية في وقت تكون فيه القصّة متوقّفة تصلح لوصف شيء أو عرض، من خلال منظور معيّن للسّارد أو للشّخصيّة أو لِنَقْلِ تأمّلات الشّخصيّة أو تحليل نفسيّتها في لحظة معيّنة من زمن السّرد. ولذلك يعتبر الوصف أو التّحليل النّفسي مقاطع تعطّل سير السّرد وتفرض على المتقبّل تمييزا دقيقا بين زمني القصّة والخطاب.

وفضلا عن ذلك، فانّ القول بأنّ الوصف يعتبر فضاء نصّيا، غير دقيق نظرا الى "استحالة ظهور الوصف مستقلّا عن السّرد رغم امكانيّة تصوّر ذلك نظريّا، ولكنّنا لا نجد عمليّا الوصف، البتة، في حالة استقلال؛ فالسّرد لا يمكنه أن يُوجَدَ بمعزل عن الوصف. ولكنّ تبعيّته له لا تمنعه

---

(1) سيزا أحمد قاسم: **بناء الرّواية** ص 64

(2) انظر: حسن بحراوى: **بنية الشّكل الرّوائي** . م . م ص 175 ص 180

(3) نفس المرجع السّابق ص 180 .

من أن يلعب دوما الدّور الأوّل " [1] وهذا التّمازج الحميمي ، وبنسب متفاوتة ، بين السّرد والوصف، يجعل ضبط حدود كلّ منهما أمرا عسيرا. وأيسر منه دراستهما على أساس العلاقة الزّمنيّة بين ما يستغرقانه من زمن للقراءة مقارنة بالزّمن الذى استغرقته القصّة خارج النّص.

ولقد سبقت الاشارة الى اعتبار الوصف من ضمن النّظام على أساس الارتباط العضوّى بين المكان والزّمان والشّخصيّات. فالشّخصيّات دائمة التحرّك، والمكان واضح الحمود والثّبات ؛ ولا قيمة له الّا اذا حصل فيه شيء. والوصف باعتباره متّصلا بالشّخصيّة ظاهرا وباطنا ، وبالمكان الذى فيه تتحرّك هو الى الحركة أقرب منه الى الحمود ، خاصّة اذا لم يُتَّخَذْ غايةً في ذاته وانّما وسيلةً لإيضاح الدّلالة . ولعلّ ما يزيد الوصف قربا الى معهوم الزّمن أكثر منه الى مفهوم الفضاء الفصصّى وظائف الوصف في التّقليد الأدبّي الكلاسيكّي ، في الغرب. فقد استنتج حينات أنّ هناك وظيفتين : الأولى يزخرف بها الخطاب ، والثّانية تفسيريّة رمزيّة ، ويقع الاهتمام فيها بالوصف الخَلْقّي وبالهندام وبالتّأثيث سعيا الى تبرير نفسيّة الشّخصيّات التي هي بالنّسبة الى العناصر الثّلاثة : العلامة والسّبب والنّتيجة [2].

فهل تلبّي الوقفة الوصفيّة في مدوّنة حسين السّرديّة هاتين الوظيفتين أم هل هي ذات نهج خاصّ ان بالكمّ أو الكيفيّة التي عليها تعود أو بالهدف الذى اليه ترمي ؟ وهل يمثّل الوصف في الوقفة غاية فى ذاته أم

---

(1) Gérard Genette . op . cit p I63.

(2) I bid.

هل هو يساهم من جانبه المخصوص في بلورة الدّلالة التى ينطوي عليهـا النّص؟

(أ) كمّ الوصف :

انّ ما يلفت الانتباه في نصوص حسين السّرديّة ، ورود الوقفات مطوّلة فيها ؛ فحيثما حلّت استغرقت حيّزا من النّص كبيرا . فقد تستغرق الوقفة الفصل كلّه كما هو الحال في الفصل الثّامن عشر من الجزء الأوّل من " **الأيّـام** " حيث يصف السّارد مرض الأخت ووفاتها وثكل الأمّ ، والفصل الثّاني مـن الجزء الثّاني حيث يصف البيئة المحيطة بالرّبع كمكان اقامة الصبيّ والطّريق بين الأزهر والبيت ، والفصل الأوّل من " **أديب** " حين عرض السّارد للوصف الخَلْقيّ والخُلُقيّ للبطل . واذا لم تَسْتَغِلّ الوقفةُ كلّ هذه الدّيمومة ، وكـلّ هذا الفضاء ، فانّ المقاطع التي يرد فيها وصف تمتدّ على حيّز نصّي كبير . ففي " **على هامش السّيرة** " ، حيث الوقفةُ محدودةُ التّواتر بسبب هيمنـة الطّابع التاريخي على الأحداث المروية ، ترد الوقفة لوصف الشّخصيّة مطوّلـة يستعرض فيها السّارد أو الرّاوى أخلاق الشّخصيّة وسلوكها على غير تخطيـط مضبوط أو يعرض فيها لوصف الحامد من الطّبيعة ، وقليلا ما يفعل : " أطبق على الفضاء العريض ليل عريض تكاثفت ظلماته ، وركب بعضها بعضا ، حتّـى لتوشك الأيدى أن تلمسها ... وكأن الأسباب قد قطعت فى هذا الـرّدح من الزّمان بين الأرض والسّماء . " (1)

ويبدو أنّ النيّة من وراء الوقفات المطوّلة ليست الاستراحة مـن

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الثّاني 362 .

السّرد فقط، وانّما هي مدّ المسرود له بالكافي من المعلومات المتعلّقة بالموصوف حتّى يكون في نفس درجة السّارد المعرفيّة تيسيرا عليه تخيّلَ ما يرسمه له الكاتب بالكلمات. ففي "**ما وراء النّهر**"، يتوقّف السّارد عند وصف النّهر وشاطئيه وسكّانه مطوّلا محاولا بذلك استكمال الصّورة الشّاملة للمكان الدى يبدو الى الرّمز أقرب منه الى موقع جغرافيّ محدّد.
ويبدو أنّ السّارد لم يتبسّط في الوصف بهدا الشّكل الّا لمّا اطمأنّ الى أنّ المسرود له قد وافقه على أنّ الأحداث لا تقع في مصر. فقد خصّص وقفة أخرى سابقة تكاد تمسح صفحة كاملة عدّد فيها الحجج التي تبرّر عدم حدوث القصّة في أرض مصر وبين أهلها (1).

فالوقفة لا ترد اذن لمجرّد الوصف، وانّما هي ترد عند تدخّل الكاتب في سير السّرد ليناقش فكرة أو يبدى رأيا. وفي هذه الحالة تتوقّف القصّة لتمتدّ الحكاية. وقد يشعر هو نفسه بطول الوقفة أو الاستطراد فيضطرّ الى الاعتذار لدى المسرود له؛ ممّا يؤكّد سيره على نهج الكتاب الواقعيّين أو الطّبيعانيين الدين لا يفرغون للقصّة الّا متى ألمّوا بكلّ الظّروف التي تتنزّل فيها. يقول: "وقد آن للحوادث أن تحدث، وللقصّة أن تأخد طريعها الى الوجود ان لم تكن قد أخدته من قبل." (2)

وقد يتوقّف السارد لِيُظْهِرَ باعَه المعرفيَّ ويستعرِضَ محفوظاتِه كما لو كان تفتّنُه في الابداع السّردىّ غير كاف للبرهنة على قدرته؛ ولذلك لا تبدأ القصّة في حكايته الّا بعد أن يستأثر الوصف الايحائيّ بالقسط الأوفر منها، شأنَه في أقصوصة "قاسم" من "**المعذّبون في الأرض**". فالقصّة

---

(1) انظر مزيد تفصيل في "**ما وراء النّهر**" ص 23 وص ص 35 . 37
(2) نفس المصدر السّابق ص 33 .

لم تبدأ فعليّا الّا بعد خمس صفحات من الحكاية خصصها لوصف الظّرف الذى خرج فيه قاسم ذات فجر ساكن مظلم ، ولوصف الشّخصيّة التي ستكون بؤرية (focal) . " في ذلك الصّباح خرج قاسم من المسجد بعد أن أدّى الصّلاة ". (1) وقد استعمل الكاتب في هذه الوقفة المطوّلة تشابيه ثمانية وردت في معظمها مفاعيل مطلقة لتدلّ على باع السّارد الواسع ، ولتميّز بينه وبين الشّخصيّة المحهولة الّا من كونها تخرج عند الفجر مبكّرا (2).

وقد يحد السارد لذّة في امتاع المتقبّل بما هو به متمتّع فيتبسّط في الوقوف عند تفاصيل حسم بضّ مغر، شأنُه في دلك شأنُ " المثّال البارع يتأنّق ويستأني بعمله فيخرج تمثاله آية في الرّوعة وفتنة للعيون والقلوب جميعا . " (3) وقد فعل السّارد ذلك بجسم خديجة بنت محبوبة وشعبان في أفصوصة " خديجة " ؛ وقد استعمل لذلك المرئيّ والمسموع ، متحوّلا من العام الى الخاصّ ومن البرّانيّ الى الجوّانيّ ، مكثرا من التّشابيه يوردها في شكل مفاعيل مطلقة ، مستعملا مفردات من سجلّات النّور والهدوء كالفجر والنّدى ، والشدوّ والحفيف ، والهفيف والهمس مستدعيا المخزون الثّقافي الأسطورى . فهو، وان لم يذكّر بأفروديت أوْفِينُوسْ أو عشتار أو بسعر التّكوين ، فقد أحال فى وصفه الفتاة على جمال الفطرة الأولى . وادا أضيف الى هذه العناصر كلّها طول الوقفة ، تبيّن ما يبغي السّارد تبليغه لمسروده . (4)

---

(1) طه حسين : **المعذبون في الأرض** ص ص 40 . 41

(2) انظر مزيد تفصيل في نفس المصدر ص ص 36 . 40

(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 60

(4) انظر مزيد تفصيل فى " **المعذّبون في الأرض** " ص ص 59 . 61

وورود هاتين الوقفتين الوصفيتين السّابقتين في فاتحة الأقصوصة يذكر بعادة كتاب السّرد الواقعيين او الطّبيعانيّين عندما لا يبدؤون القصّة الّا بعد استكمال وصف الفضاء الذى ستدور فيه لاحقا. ولقد تواتر صنيع الكاتب هدا في أكثر من نصّ، وبالخصوص في الأقاصيص. فقد اختار أن يصف شخصيّة الرّاهبه في "الحبّ اليائس" من "**الحبّ الضّائع**" في حيّز كبير نسبيّا بدأ به الأقصوصة، وغلب فيه جانب التّحليل النفسيّ ممّا جعل القصّة لا تتقدّم في حين أنّ الحكاية تتضخّم. وكدا الأمر في مفتتح فصول "**القصر المسحور**". فقد جاءت فاتحة الفصل السّادس عشر مثلا وقفة وصف فيها السّارد مجلس القضاء مستعملا لذلك الكلمات في شتّى مظاهرها وصولا بالمسرود له الى تخيّل المجلس.

على أنّ الوقفة لا ترد في بداية النّصوص دوما، وانّما ترد في المتن ليتبسّط فيها السّارد في وصف نشاط اجتماعيّ أوِاقتصاديّ ما أو ليحلّل نفسيّة أو لِتَسْتَرجِع شخصيّةٌ ذكرياتِها تحلّلها لتبني على ضوء تحليلها لها شكل تقدّمها اللاحق. وقد نهجت هدا النّهج ساردةُ "**دعاء الكروان**" عندما توقّفت لتصف نشاط القرية الاقتصاديّ الاجتماعيّ ما تعلّق منه بالزّراعة أو بالتجارة والخدمات من ناحية وما تعلّق منه بالفئات الفقيرة والأخرى الموسرة من ناحية ثانية (1). وفعل ذلك أيضا سارد "بين الحبّ والاثم" عندما تبسّط في وقفة يحلّل فيها نفسيّة البطلة في ارتباط بالحدث الوحيز الذى أدّته وهو التّحوال في الحديقة وقراءة الصّحيفة: فقد يكون الانسان سعيدا كأقصى ما يسعد النّاس وقد يكون شقيّا كأقصى ما يشقى النّاس. ولكن هدا لا يمنعه، وما ينبغى أن يمنعه من أن ينظر في الصّحف..." (2)

---

(1) طه حسين: **دعاء الكروان** ص ص 16 . 17.

(2) طه حسين: **الحبّ الضّائع** ص ص 90 . 91

ولئن كانت " **شجرة البؤس** " رواية أحيال ، يكثر فيها التّلخيص والاضمار فانّ تلك الصفة لم تمنع حضور وقفات من حين الى آخر، يسترجع فيها العاءل دكرياته ، فتتوقّف القصّة في شبه تحليل نفسيّ . وقد تطول هذه الوقفة فتستغرق حوالي الصّفحتين (1).

(ب) صورة الوصف :

انّ تواتر حضور الوقفة في نصّ حسين السّردىّ غير معبّر وحده، وانّما الكيفيّة التي عليها يرد هي التي بامكانها أن تكشف عن دلالات بعينها . فحضور حاسّة معيّنة أكثر من غيرها مؤشّر على طبيعة الوصف أموضوعيّ هو أم داتيّ . والاستفصاء أو الايحاء ينمّ على نوعيّة العلاقة الرّابطة بين السّارد ومسروده . والحركةُ أو الجمودُ دليلٌ على ما يبغي السّارد الاقناع أو التّباهي به . فعلى أىّ صورة ورد الوصف الحسينيّ وما السّمة التي سيطرت عليه ؟

* بين الحركة والجمود :

انّ أبرز ما يلفت الانتباه في وصف حسين تركيزه على الحركة لا على الطّبيعة الميتة . فوصفه يمتزج بالسّرد أيما امتزاج . وما من وقفة وصفيّة الّا ويكون نصيب الفعل فيها وافرا . ويستخدم لذلك السّارد في تلفّظه حملا قصيرة يعكس بها ، على مستوى الحكاية ، الحركة الموصوفة على مستوى القصّة . ففي " **الأيّام** " عمل السّارد ، عند وصفه مرضَ الأخت ، على عكس اضطرابها وتشنّجها في مستوى العبارة ، في مقطع ممتدّ نسبيّا ليرهن

---

(1) انظر : **شجرة البؤس** ص 299 . 300

بامتداد فضاء الوصف ، على مدى ما عانت الفتاة من آلام . يقول : " واذا الطّفلة تصيح صياحا منكرا ، فتدع أُمّها كلّ شيء وتسرع اليها ، والصّياح يتّصل ويزداد ، فتدَعُ أخواتُ الطّفلة كلّ شيء ويسرعن اليها ، والصّياح يتّصل ويشتدّ ، والطّفلة تتلوّى وتضطرب بين دراعي أمّها ، فيدع الشّيخ أصحابه ويسرع اليها والصّياح يتصل ويشتدّ ، والطّفلة ترتعد ارتعادا منكرا ويتقبّض وجهها ويتصبّب العرق عليه ، فينصرف الصّبيان والشبان عمّا هم فيه من لهو وحديث ويسرعون اليها . ولكن الصّياح لا يزداد الّا شدّة . واذا هذه الأسرة كلّها واجمة مبهوتة محيطة بالطّفلة لا تدرى مادا تصنع؟" (1)

ويفتتح السّارد الفصل الثالث من "**أديب**" بوقفة يصف فيها الحيّ الذى تعبره الأنا المسرودة مع البطل . وقد كانت الأفعال الكثيرة والأصوات العديدة مصغية على الوصف حركيّة ما كانت لتكون لو كانت الجمل اسميّة والأفعال أحوالا (2) . أمّا اذا وردت الأحوال أفعالا ، فانّ الجملة الاسميّة تفقد صفتها الجامدة والاطلاقيّة لتعكس الحركة . ففي وصف السّارد لعلاقة " توفيق " بالاماء الثّلاث السود ، في "**القصر المسحور**" ، سعى السّارد الى أن ينقل ، بالكلمات ، اضطراب الشخصيّة وردود فعلها . يقول : " فهنّ يقبلن عليه ويدنين منه ، ويبسمن له عن أنياب ... ويمددن اليه شفاههنّ البشعة ... ، وهو يلتمس معطفه ... وهو يهمّ أن ينهض ... واذا هو يتقيهن بالوسائد ... ولكن أيديهنّ الخشنة تعمل ... " (3)

فضلا عما للهيمنة الكلية للفعل ، في هذا الملفوظ ، من دور في توكيد اضطراب الشخصيّة ، فانّها تعكس اهتماما بوظيفة الفاعل أكثر من

---

(1) طه حسين : **الأيّام** الجزء الأوّل ص 119 .

(2) انظر "**أديب**" ص ص 16 . 17

(3) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 71 .

الاهتمام بكينونته ، وان كانت الوظيفة قد تتّفق مع الكينونة أحيانا . وحضور الحمل الفعليّة العصيرة بكثافة في النّصوص هو أفضل السّبل لعكس الحركة ونفي الجمود . فالسّارد لا يني يلجأ الى هذه الطّريقة في التّعبير كلّما أراد وصفا معبّرا ، شأنه مع اقتصاص أمونة من ابنتها سكينة . فقد استعمل في وقفة وصفيّة كمّا من الأفعال مرتفعا بلغ الأربعين فعلا بين بداية الاقتصاص ونهايته : " ولكن العود أخذ يقع ما بين كتفيها ... حتّى تخلّصت من ثقل أمّها واستوت جالسة . " (1)

ونسبة هذا الكمّ من الأفعال الى الحيّز النصّي الذى اتّخذه الوصف وهو لا يكاد يتجاوز صفحة دليل رغبة السّارد القويّة في ألّا يكون الوصف ذاتيّ الغاية ، وانّما هو يتجاوز ذاته الى التّفسير والتّحليل . والطّريف أنّ حسين يناوب بين الفعل والحال في بعض المقاطع الوصفيّة ممّا يجعل الموصوف حيّا حركيّا . فقد جاءت فاتحة الفصل الثّامن من " **شجرة البؤس** " وقفة وصفيّة استعمل لها السّارد أفعالا دالّة على الحركة أو أحوالا دالّة على ردود الفعل النفسيّة الآنية أو أفعالا هي في ذاتها أخبار ، ليعود من جديد الى الصفات أو الأحوال القارّة . واللجوء الى هذا التناوب بين الفعل والصفة يخبر بهما السّارد عن الموصوف يضفي على وصفه حركيّة في مستوى الحكاية تعكس حركيّة في مستوى القصّة ، فضلا عن أنّها تشعر بتوقّف الزّمان القصصي مقابل تواصل الزّمان الحكائيّ (2) .

ويستعمل السّارد وسيلة أخرى موازية لعكس الحركة الموجودة في مستوى القصّة . فقد اتّخذ للوقفة الوصفيّة التي خصّ بها الشّيخ وجماعته في

---

(1) انظر : **المعذّبون في الأرض** ص ص 48 . 49

(2) انظر مزيد تفصيل في " **شجرة البؤس** " ص 289

" **شجرة البؤس** " الفعلّ وحاسّتيّ النظر والسّمع أدواتٍ لعكس الحركة الدّائبة للدّاخلين على الشّيخ، والسّكون الشامل لمن لا يبدؤه الشّيخ بالكلام . وقد لعب السّارد على ما توحي به الوقفة الوصفيّة للاعلان عن الحركة والسّكون . **فالوقفة بطبعها سكون في القصّة ، حركة في الحكاية** . وهذه الثّنائيّة في الصّفة هي التى تظهر في مستوى العلاقة بالشّيخ : حركة فحمود . يقول السّارد : " وكان زوار الشّيح يقبلون لزيارته ، منهم من كان يقبل راكبا ... ومنهم من كان يأتي راكبا عربة ... وقليل منهم من كان يبدأ الشّيخ بالحديث ، وانّما كانوا جميعا يتخذون مجالسهم في صمت ويستقرون فيها لا يأتون حركة . " (1)

غير أنّ الوصف ، بما هو " أسلوب انشائيّ يتناول ذكر الأشياء في مظهرها ويقدمها للعين " (2) ، لا يعدم هو أيضا حضورا في نصّ حسين وان كان ذلك بنسق حدّ محدود ، ولغاية هى خدمة الدّلالة دوما . ويتّخذ السّارد لهذه الغاية الصّفات أحوالا أو أخبارا ، ويستعيص عن الحمل الفعليّة بالحمل الاسميّة . وكأنّ السّارد عندما يصف شخصيّة بمثل هذه الطّريقة يبغي من وراء دلك ترسيخ صورتها في الذّهن ؛ اذ هو يسعى الى الايهام بوافعيّتها بل بحقيقيّتها . ولعلّ انطباق هده الكيفيّة فى الوصف على شخص الصبيّ في " **الأيّام** " يزيد هده الفكرة وضوحا : " كان نحيفا شاحب اللّون ، مهمل الزيّ ، أقرب الى الفقر منه الى الغنى ، تقتحمه العين اقتحاما في عباءته القذرة وطاقته التي استحال بياضها الى سواد قاتم وفي هدا القميص الذى يَبِينُ من تحت عباءته وقد اتّخد ألوانا مختلفة من كثرة ما سقط عليه من الطّعام ، وفي نعليه الباليتين المرقّعتين . " (3)

---

(1) انظر مزيد تفصيل في " **شجرة البؤس** " ص 307

(2) سيزا أحمد قاسم : **بناء الرّواية** ص 79

(3) طه حسين : " **الأيام** " الجزء الأوّل ص 144

وقد تبيّن ، من خلال هدا الملفوظ ، ندرة الأفعال وغلبة الصفات، ممّا يعطي مثالا عن الوصف الجامد لا الحركي كما كان ذلك آنفا . والسّبيل الأخرى الى ابراز هدا الجمود في الوصف ، استغلال الفعل المضارع الدال على التعليق مقابل الماضي الدال على الرّواية ، واليه يلجأ حسين في أكثر من مقطع ، ولكن لا الى الحدّ الدى به يسيطر الوصف اللاحركيّ على الوصف الحركيّ ، ويتّخذه عادة عند وصف الجامد من الطّبيعة أو من المناظر عموما كمشهد القصر والقرية من تحته في " **ما وراء النّهر** " . يقول : " فمن أيسر الأشياء أن يهبط رجل من أهل القصر الى القرية ، ليس عليه في ذلك الّا أن يمضي أمامه حتّى يقرب من شاطئ النّهر ، ثمّ ينعطف الى يمين فيرى أمامه طريقين احداهما مُمَهَّدَة ... والأخرى مُمَهَّدَة ... ولكنّها أقصر وهي الطّريق التي يسلكها الرّاحلون ، وقد يُرَى فيها الفرسانُ الذين يمتطون الخيل ... " (1)

فايراد هذه الأفعال جميعها في زمن المضارع يجعل المكان ثابتا في حين أنّ الذى يمرّ به ليس شخصا معيّنا ، ولا في لحظة بذاتها ، وانّما هو أيّ شخص يحلو له المرور ، وفي أيّ فترة من ليل أو نهار . كما أنّ التّركيز على هذا الفعل المعتاد المألوف يدلّ على العلاقة الوطيدة بين القصر والقرية . ولا حديث عن صلةٍ ، ما لم يكن ذهاب وايّاب في الاتّجاهين . ولعلّ الوقفة النّموذجيّة المتخذة للوصف المطوّل الجامد هي ما ورد في فاتحة الفصل التّاسع عشر من " **دعاء الكروان** " ، فقد اتّخذت الوقفة حيّزا كبيرا نسبيّا من النّص ، وجاء الوصف جامدا لا حركيّا . فقد وقع الاهتمام بالبيت لا من الخارج بل من الدّاخل ، وبوصف الأشياء والأثاث بما يشي باستنكاف السّاردة منه ، وصفا ايحائيّا لا استقصائيّا وقع فيه التّركيز

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 31

على التّنظيم ؛ وهو ما له صلة بوجهة نظر السّاردة (1).

وهذا النّسق المحدود للحامد مقارنة له بالحركيّ لافت للانتباه داع الى ايجاد تأويل سنعرض له عندما نبحث عن الغاية من الوصف.

* بين المألوف والغريب :

اذا كانت الوقفات الوصفيّة ذات تواتر في الحضور في نصوص حسين ، فانّ ما يلفت الانتباه بشأنها هو تنوّع الأشكال التي عليها ترد ، والمواقع التي فيها تظهر. وقد سبق أن بيّنا غلبة حضور الوقفة في فواتح الفصول والأقاصيص و محدوديّته في درجها. ولكن الذى لم نشر اليه هو ورود الوقفة عفو الخاطر لغير ما داع يعرض نفسه في القصّة. فبعد أن استوفى السّارد في " **أديب** " أو كاد ، وصف المدينة بقناتها ومعمل السكر فيها ، عاد الى البيت ؛ وادا به يعود الى التّعليق على هذه المدينة من حديد. أهي لعبة الذّاكرة تحضر تارة وتغيب أخرى ، وحالما تسمح بالمزيد من المعلومات يغتنم صاحبها هذه الفرصة ليخطّ ما تمدّه به؟

وهذا الاضطراب في حضور الوقفة في بداية النّص تارة ، وفي درجه لغير سبب واضح تارة أخرى يعود أساسا الى كون " **أديب** " يماسّ التّرجمة الذاتيّة ؛ ومعوّل السّارد فيها ، عادة ، على الذّاكرة. لكنّ هدا السّارد قد لا يتكفّل بالوصف في الوقفة بنفسه ، وانّما يجعلها حوارا. وفي هذه الحالة يعطي المحاوران أو أحدهما لنفسه الفرصة للوصف أو للتّحليل والتّعليق على ما يسترجعه من ذكريات تتّصل بمكان بعينه مثلا. فكأنّ الوصف نوع

---

(1) انظر مزيد تفصيل لذلك في " **دعاء الكروان** " ص ص 120 . 121

من المهرب تلجأ اليه الحكاية لتطول وتبقى القصّة معلّقة الى حين .

وبالامكان اقتطاع هذه المقاطع الحواريّة وتقديمها مستقلّة على أنّها مقاطع وصفيّة دون أن يتغيّر منها شيء (1) .

وقد يبدو غريبا أن يعتبر الحوار الذى هو من قبيل المشهد حيث زمان القصّة يتساوى مع زمان الحكاية وقعة فيها تختلّ هذه المساواة لفائدة الحكاية على حساب القصّة . لكنّ طول المقاطع الحواريّة تجعل المتحاور بمثابة السّارد لحكاية في الحكاية ، يتخفّى وراءه السّارد حتّى لا يظهر في صفته المألوفة ، صفة الكلّي المعرفة ، الكلّي الحضور. كما أنّه من الغريب أن تكون " الرّسالة " وهي شكل من أشكال الحوار وقعة هي أيضا كما هو الحال في " **أديب** " . فقد تواتر تبادل الرّسائل بين البطل والأنا المسرودة . وكانت كلّ رسالة منها تقريبا نوعا من الحكاية داخل الحكاية . فهي تبدأ بالاعلان عن زمن الارسال (يونيو في ...) وتنتهي عندما يسلّم المرسِل على المرسَل اليه : " تقبل تحيّة صديقك اليائس" (2). وهذه الحدود البدئية والنّهائيّة هى من سمات الوصف تماما اذ هو مقاطع تتداول على النصّ مع المقاطع السّرديّة ؛ وعندما يفرغ السّارد من عرض الرّسالة يستأنف السّرد من حيث أوقف القصّة . فكأنّ الرّسالة قوس فتح ليغلق .

وقد لا تكون الرّسالة وحدها تلعب هذا الدّور ؛ وانّما قد يلعبه أيضا استطراد يلجأ اليه السّارد لتفسير أو تحليل . فقد جاءت رغبة

---

(1) انظر مزيد تفصيل لذلك في " **أديب** " ص ص 26 . 27

(2) انظر الفصل السّابع من " **أديب** "

البطلة/ السّاردة في " الحبّ الضّائع " في رحلة قصيرة لتفرض عليها الحديث عن العادة في الرّحلة والسّفر والعائلات التي تزار في الصّيف والشّتاء . ويبدأ الاستطراد باستفهام : " ولكن هل الى الرّحلة من سبيل؟ " لينتهي بجواب عنه : " لا ، ليس الى الرّحلة من سبيل " (1). وما بين الاستفهام والجواب استطراد تتوقّف عنده القصّة ، ولكنّ الحكاية تمتدّ . وقد تلتبس الوقفة، في هذه الحالة ، مع الاسترجاع . لكن الأمر ليس كذلك في هذا المجال . فالاسترجاع يتعلّق بشخصيّات القصّة ، في حين أنّه في هذه الوقفة الوصفيّة يخصّ الناس عامّة ، ممّا يجعله الى الشمول والعموم أقرب . وتنتهي الوقفة بمثل ما بدأت الطهور به في الحكاية تاركة المحال للسّرد كي يتواصل .

* بين المسموع والمرئيّ :

انّ الوصف ، باعتباره لونا من التّصوير، قد يوحي بأنّه يتعلّق بالمرئيّ أو بالملموس . لكنّه ، باعتباره نتاجا للغة ، قادر على تجاوز المرئيّ الى مختلف المظاهر المحسوسة كالأشكال والألوان والظّلال والأصوات والرّوائح؛ اذ اللّغة تسمح باستيحاء الأشياء المرئيّة وغير المرئيّة (2).

ولئن كان ادراك الوصف ، باعتباره فضاء نصّيا ، مرتهنا بالابصار، فانّ ما توفّره اللّغة من متصوّرات دهنيّة تسمح للمتقبّل ببناء عالم خيالي يستحضر فيه المرئيّ والمسموع والمشموم والملموس وحتّى المذوق . فأيّ هذه الحواسّ يطغى حضوره في نصّ حسين السّردي؟ وهل لحضور حاسّة دون أخرى لديه دلالة معيّنة؟

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 26

(2) انظر مزيد تفصيل لدى سيزا قاسم : **بناء الرّواية** ص ص 79 . 80

كثيرة هي المقاطع الوصفيّة التي يكون فيها لحاسّة النّظر حصور مكثّف . وما سواه قريبا من استقصاء في الوصف ، ينمّ على أثر الابصار فيه . غير أنّ تركيزا خاصّا على المسموع والمشموم في بعض الوقفات الوصفيّه لافت للانتباه ان بتواتره ، أو بما يمكن أن يعكسه من موقف السّارد المبئر . وقد سبق لكثير من الباحثين الاشاره الى هيمنة الأصوات في سرد حسين نتيجة عماه . ولكنّ استيقاءً للعلامات اللّغويّة من داخل النّص من شأنه البرهنة بدقة أكثر على هذا الاستنتاج . فضبابية الوصف وعموميّته قد تكونان دليلا على عمى الواصف ؛ اذ يكفي أن يحفظ الكثير من الرّواسم ليدكرها ويفلح في الوصف أيّما افلاح . وكثيرون هم العميان الذين يصفون فيبدعون دون أن يكونوا يوما قد رأوا الموصوف . ولكن الحفظ والتناصّ هما السّبيل الى تحقيق هذا الابداع . ولعلّ الوقفة الوصفيّة التّالية في " **أديب** " دليل على أنّ صاحبها أعمى . يقول : " لأملأ إِذَنْ عينيّ ممّا سأرى ، ولأملأ إِذَنْ أذنيّ ممّا سأسمع ... وانّي لأنظر فلا أكاد أرى الّا الابراهيميّة تمتدّ أمامي والّا هؤلاء النّاس يسعون متفرّقين ، منهم المقبل من العرب ... ومنهم الذّاهب الى الغرب ... بعضهم راحل ، وبعضهم راكب ، وقليل منهم يتحدّث الى رفيق ، وكثير منهم يغرق في الصّمت ... وقليل منهم يتغنّى ... وامرأة أو فتاة تأتي من حين الى حين ، فتغمس جرتها في الماء حتى اذا امتلأت رفعتها الى رأسها ونهضت تسعى بها رشيقة رائعة الحمال غامضة في هذا الصّمت . " (1)

أفليست هده الصّورة من التّقليديّة والكلاسيكيّة بحيث تكون أقرب الى استعراض المحفوظ منها الى ابتكار المبتدع؟ وليس توكيد الابصار في مفتتح هده الوقفة الوصفيّة الا نوع من التّعويض عن النقص والتّصليل

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 50

للمتقبّل .

وقد لا يكون انشاء الوصف بالنسبة الى تلاميذ الابتدائي الّا دليلا على امكان الوصف تخييلا ، يشترك في ذلك الرّائي ومن عداه . وليس هذا السّارد المبئر سوى لسان حال الكاتب المعروف بعماه . وهو يسعى الى اخفاء هذه العاهة ، عندما يبرّز في وصف المرئيّ ، وعندما يؤكّد رؤيته للموصوف . لكنّه لا يمتنع عن الاقرار بها عندما يلجأ الى وصف المرئيّ بالمسموع شأنه في " **الأيّام** " . يقول : " والغريب أنّه كان يحد للظّلمة صوتا يبلغ أذنيه ، صوتا متّصلا يشبه طنين البعوض لولا أنّه غليظ ممتلىء " (1) .

ويبدو أنّ الالحاح على حاسّة السّمع هنا راجع الى عجز الكاتب عن مواصلة التّضليل والتّمويه . ولذلك تجده متردّدا في النصّ السّرديّ الواحد بين الاقرار بالعاهة والانكار لها . ففي وصفه الطّريق العاصلة بين الرّبح والأزهر ، يوهم بأنّه يصف مرئيّا ، ولكنّ عناصر الوصف تكشف بما لا يدع مجالا للشكّ ، عن أنّ الوصف نتاج لما اختزنته الأنا السّاردة من معلومات تحفظها لتطبقها . تقول : " وهو يسعى حَسَنَ السّعي ما اعتدلت له الطّريق ويسعى متعثّرا في أذياله حين تعوجّ أو تضطرب حتّى يبلغ موضعا ينحرف فيه قليلا نحو الشّمال ، ثمّ يندفع في طريق ضيّقة أشدّ الضّيق ملتوية أشدّ الالتواء ، قذرة أشدّ القذارة ، قد استقرّ فيها هواء فاسد كلّ الفساد " (2)

وينتبه السّارد بعد ذلك مباشرة الى ما قد يكون وقع فيه من

---

(1) طه حسين : **الأيّام** . الجزء الثّاني ص 197

(2) نفس المصدر السّابق ص 163

* بين الاستقصاء والايحاء :

يستدعي الوصف في العادة أحد اختيارين ؛ امّا أن يلم السّارد بجميع حوانب الموصوف من حيث وضعه وصفاته وعناصره ، أو يكتفي بالالماع الى هذه الحوانب لما يكون في دلك من ايحاء . وتسمّى الحالة الأولى الاستقصاء ، وهي تقوم على تحليل الشّيء الموصوف الى أحزائه المكوّنة وتناولها في نظام قد يثبت وقد يتغيّر . وتسمّى الحالة الثّانية الايحاء ويقوم على الانتقاء لأكثر الأجزاء المكوّنة للموصوف اكتنازا دلاليّا (1). وقد عمد حسين الى هذين الاختيارين معا ، مركّزا على الحانب النّفعي منهما . فمتى كان الاستقصاء ضروريّا اختاره ، ومتى كان الايحاء كافيا مال اليه . وهو اذا لاحظ أنّ للموصوف اسما معبّرا امتنع عن مزيد تفصيل قول بشأنه اذ يكون لاسم الجنس من الاكتناز الدّلالي ما يغنيه عن الايضاح . فالقصر في " **ما وراء النّهر** " لم يوصف تفصيلا ، وانّما اكتفى السّارد بالاشارة الى فخامته وضخامته ، ولم يتوقّف في الوصف الّا عِنْدَ مَا يميّز قصرا عن قصر ؛ فذاك هو الذى شدّ انتباهه : " دلك أنّ هذا القصر ليس كغيره من قصور الأغنياء المترفين ، يزدان بفخامته وضخامته ، وامتلائه بالأثاث الفاخر الكثير . وقد نسّق على وحه يلائم الذّوق أو لا يلائمه ؛ ولكنّه يدلّ دائما على ضخامة الثّروة ، وكثرة المال ، وحب الانفاق ؛ وانّما هو قصر له فخامته وضخامته ، ولكنّه أشبه بالمتحف منه بالقصر " (2)

وهدا الوصف بالسّلب هو أفضل أشكال الوصف الايحائيّ . فالمطلوب ليس التبسّط فى تفاصيل الموصوف بل استدعاء الذّهن الى تخيّله بالقليل

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : سيزا أحمد قاسم : **بناء الرّواية** م . م ص ص 88 . 89

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص ص 75 . 76

من العلامات اللّغويّة الدالّة. ولذلك سرعان ما يعقب السّارد على هـــدا الوصف بتبيان الطّابع المتحفّي لهدا القصر، فينتقل من الايحاء الـــــى الاستقصاء. يقول : " فليس فيه الّا ما يروق النّفس، ويلذ العين، ويمـــلأ القلب رضا واعجابا، قد جمعت فيه آيات من الفنّ، على اختلاف هذا الفنّ في النّوع، وفي العصر والطّراز، ففيه القديم والحديث وما بين ذلك مـن آيات المثّالين والمصوّرين، ومن آيات العصور البعيدة التي يتحدّث عنهـــا التّاريخ القديم، وفيه من طرف الأثاث ضروب وألوان ..." (1)

ولمثل هدا الاختيار العمد شبيه في " **المعذّبون في الأرض** ".فالسّارد لا يتبسّط بشكل آليّ في الوصف الّا اذا رأى في ذلك افادة، بـــل اذا كان في الوصف طريف. وكلّ ما يشترك فيه الموصوف الدالّ عليه اسمه، مـع غيره من الموصوفات، يسكت عنه السّارد لئلّا يلحّ الّا على ما هو لافـــت للانتباه فيه. فاسم الحنس عادة كاف للايحاء بموقع المكان الموصـــــوف وهندسته وأثاثه والمقيمين فيه. ولدلك قليلا ما يلتفت اليه السّارد. ولكنّـــه يعتاض عن دلك، ادا ما تعرّض بالوصف للكتّاب، الى ذكر ما تسمعـــه الأذن لا لأنّ السّارد أعمى لا يرى، ولكن لأنّ ما يميّز الكتّاب عـــن غيره من البناءات في حيّزه الجغرافيّ انّما هو الهرج والمرج اللّـــذان يحدثهما الصّبيان مع "سيّدنا" والعريف. ولدلك يلحّ السّارد في الوصـــف على اختلاف نبرات الأصوات مميّزا بين صوت الصبيّة واليافعين والشبّـــان موازنا بين هذه الأصوات في احتماعها وبين لحن موسيقيّ نشازه واضح (2).

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** " ص ص 75 . 76

(2) انظر **المعذّبون في الأرض** ص 98

فالموصوف لذاته غير مرغوب فيه ، وانّما المطلوب هو ما عساه يوحي به ويثيره في ذهن المتقبّل . وليس طول الوقفة الوصفيّة بمعادل للاستقصاء في الوصف خصوصا اذا كان التّركيز على الحركة والفعل أغلب من التّركيز على الحالة والصّفة .

واللّجوء الى الاستقصاء في الوصف يعتضيه في بعض الأحيان لا الظرف الذى يتنزّل فيه ، وانّما وجهة نظر السارد أو الشخصيّة ازاء الموصوف . فاذا كانت الرّغبة في تبشيعه أو في تحسينه في نظر المتقبل استقصى السّارد صفاته شأنه مع كوخ قاسم في " **المعذّبون في الأرض** " فقد اتّبع الكاتب في وصف هذا البيت طريقة الاستقصاء ، وهي المتمثّلة في النّظر الى البيت من جميع الجوانب ، ومن زوايا مختلفة . فهو يرى عن بعد ، ثمّ كلّما قرب المبئر منه اتّضحت له معالمه أكثر : فتحديد موقعه الجغرافيّ قد يتمّ حسب تقاطع مفترض لخطوط الطّول مع خطوط العرض ؛ والمادّة التي بها بني ، هي الطّين ؛ وهذه المادة تقتضي تفصيل قول ؛ ولذلك تبسط السّارد المبئر في تحليلها . والبيت ليس جدرانا فحسب ، وانّما هو سقف وباب ؛ ولذلك توقّف السّارد عندهما ليفصّل القول في شأن المادّة التي منها صنعا (1).

ويفعل سارد " **ما وراء النّهر** " مع وصف المكان الخارجيّ ما يفعله سارد " قاسم " من " **المعذّبون في الأرض** " : " وفي أعماق هذا الزّقاق دار منخفضة ليست عظيمة السّعة ، ولكنّها على كلّ حال أوسع ممّا يجاورها من الدّور قد انخفض بابها فلا يستطيع الانسان أن يدخلها معتدل القامة الّا أن يكون قزما أو طفلا . " (2)

---

(1) انظر **المعذّبون في الأرض** ص 45

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 64

غير أنّ السّارد يتبسّط أكثر في تحليل العناصر الموجودة داخل البيت بادئا بوصف شخصيّة الاسكافيّ وعلاقته بالجلد والنّعال والأدوات مثنيا بتقديم صفاته الخلقيّة ، لينتهي الى المعاش وكيفيّة اعداده في غرفة ، ثمّ يصف الغرفة الأخرى ، ويفرغ الى وصف الأسرة كلّها : الأبوين ، والأبناء ، كلّ منهم على حدة بادئا بأكبرهم أحمد فأصغرهم عليّ فخديجة الوسطى (1) . وهذا الوصف الاستقصائيّ بمثل هذا الطّول وهذا الشّمول نادر في النّص السّردىّ الحسيني عموما ، نظرا الى ما سبقت الاشارة اليه من هيمنة الوصف الحركي ، وانتفاء الوصف الجامد الّا ما ندر. وفي " **شجرة البؤس** " نموذج شبيه بهذا ؛ ولكنّه متقلّص الحضور كثيرا في الرّواية ؛ ممّا قد يجعله نظير وحده . فوصف بيت أبي " سميحة " قد امتدّ على فضاء نصّيّ واسع واتّخذ له صفة مخصوصة . فقد اهتمّ السّارد فيه بالموصوف الرّئيسيّ وهو الدّار، وبالموصوفات الثّانويّة ، وهي الأشياء والسكان من بشر وحيوان . ولم يقطع حبل الوصف الّا لمّا أتى على ذكر النّشاط الممارس داخل البيت (2). وكأنّ السّارد ، بهذا الاستقصاء المحدود حضوره عموما ، يريد ألّا يقطع مع عادته في الوصف الحركيّ لا الجامد . فهو قد بدأ بوصف استقصائي ، فملخّص ، ثمّ وصف حركيّ . وبهذه الصّورة ، أكّد السّارد مرّة أخرى مفهوم النّفعيّة في اختيار شكل الوصف . فهو لا يسجن نفسه ضمن نمط بعينه كأن يكون شبيها ببلزاك المستقصي أو بستاندال وتولستوى الايحائيّين .

ولعلّ ما يدفع السّارد أحيانا الى الاستقصاء شعوره بالألفة مع الموصوف ، أو مسايرته الشّخصيّة في اللّذة التي بها تشعر ازاء مكان

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص ص 63 . 67

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص ص 368 . 369

أو مشهد ما . من ذلك أنّ البطلة / السّاردة في " الحبّ الضّائع " ، رغم تقدّمها في الحكاية ، لم تعرض لوصف غرفتها الّا بعد لأْي ، وكأنّها تعتذر عن هذا الحجود ازاء المكان الذى ألفته وتكفّر عن ذنبها بالاستقصاء في وصفه ؛ فجمعت بين المرئيّ والمحسوس ، وعرضت للموصوف الرّئيسيّ وهو الغرفة فالموضوعات الثّانوية وهي الأداة والأثاث . وما يدلّ على الألفة مع الموصوف الاكثار من استعمال أسماء الاشارة للقريب سبع مرّات وتفوق الموصوف على ما عداه من المواضيع الشّبيهة به (1).

وعندما يتابع سارد " **أحلام شهرزاد** " الملك شهريار، وهو يتنقّل في الحدائق متنعّما بالنّسيم العذب والضّوء المشرق والأصوات التي يتغنّى بها الفضاء العريض يبدو كأنّه متماه معه يلتذّ بنفس ما تلتذّ به الشّخصيّة . ولذلك يتبسّط في الوصف ليجد في اللّغة لذّته ، كما قد يجدها شهريار فى الحدائق (2). وبذلك يكون للانسياب وراء الوصف في مستوى الحكاية ، لذّة خاصّة تشعر بها ذات التلفّظ خاصّة عندما تفيض في الكلام وتفسح المجال للخيال كي يحنّح . ويشترك آنذاك الوصف والسّرد حيث الأسلوب البانوراميّ طاغ في تأكيد اعجاب الكاتب بقدرته على التلفّظ ، وهو ما يجعل حضور الأسلوب المشهديّ في نصوصه محدودا ، والحواريّة متقلّصة الّا في بعض النّصوص كـ " **أديب** " و " **على هامش السّيرة** " بالخصوص .

(ح) الغاية من الوصف :

انّ تواتر حضور الوقفة الوصفيّة ، وبكيفيّات متعدّدة ، يجعل

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص ص 44 . 45

(2) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص ص 532 . 533

الغاية منها مختلفة باختلاف العضاء النّصي الذى فيه ترد ، وباختلاف الظّرف الذى فيه تتنزّل ولكنّها رغم دلك لا تخرج عن احدى غايات ثلاث تتعلّق بعلاقة السّارد بالمسرود له ، وعلاقته بالشّخصيّة ، وعلاقته بذاته . ففيما يتّصل بعلاقة السّارد بالمسرود له ، يؤتى بالوقفة لخلق أفق انتظار للمسرود له أو لتعليمه والتّأثير عليه أو لايفائه بوعد قطعه السّارد على نفسه استباقا أو لاستدراج عطفه . وفيما يتّصل بعلاقة السّارد بالشّخصيّة يؤتى بالوقفة لعكس حالتها النّفسيّة أو للتّذكر أو لمشاطرتها احساسها . أمّا ما يتّصل بعلاقة السّارد بنفسه فتتمثّل في اللّذة التي يجدها عند الافضاء والاسترسال في الكلام والاهتمام بالخطاب على حساب القصّة . وفي كلّ هذه الحالات تطول الحكاية ، وتضمر القصّة الى حدّ الامّحاء .

* السّارد والمسرود له :

انّ من شأن السّارد ، دوما ، أن يوفّر محالات للتّواصل مع مسروده . ومن هذه المجالات اثارته وتعليق نفسه وحفزه الى معرفة المزيد . وعندما يلجأ الى وقفة يخصّصها للذّكرى أو للتّحليل النّفسيّ ، يفرض على متقبّله الاحساس بصعوبة الانتظار لمعرفة حلّ الاشكال ، شأنُه في ذلك شأنُ الشّخصيّة المرتبكة . وكأنّ السّارد بايراده الوقفة يوهم المسرود له – في مستوى زمن الحكاية – بعيشه نفس الضّيق الذى تعيشه الشّخصيّة . فتذكّرُ عبدِ المطّلب فقدَ ابنه عبدِ اللّه ، وانتظارُه القلقُ للمولود الذى تحمل به آمنةُ ، لا يمكن أن ينعكسا في النّص الّا وقفة تحلّق نفس القارئ ، وتضطرّه الى مواصلة القراءة لمعرفة الحلّ (1) .

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الأوّل ص 130

غير أنّ الوقفة التي من غاياتها الرّئيسيّة الاثارة والتّشويق ، قد تُسْتَغَلُّ أحيانا لهدف تعليميّ معرفيّ . فعندما يلمس السّارد جهلا لدى المسرود له بظاهرة معيّنة مضى زمانها ، يتوقّف ليتبسّط في التّعريف بها افادة لمتقبّله ومتابعة للتّواصل معه . وقد يستغرق منه ذلك حيّزا نصّيا وافرا . يقول : " هنا يسأل القارئ عن هذه الأختام ما هي؟ ولابدّ من أن أجيبهم ... " (1)

وهذه المباشراتيّة في علاقة السّارد بقارئه هي التي تمثّل في نصّ حسين السّردىّ وقفة ؛ اذ تتوقّف عندها القصّة وتتواصل الحكاية ولكن لا لغاية الوصف ، بل لمناقشة المكان والشّخصيّات والأسماء الأعلام أو لمناقشة آراء النّقاد (2) ؛ ممّا قد يخرج بالنصّ من الأدب الانشائيّ الى الأدب الوصفيّ اذ تذهب الحكاية الى قصّة القصّة أكثر ممّا تتّجه نحو سرد القصّة ؛ وكأنّ الكاتب بهذا الصّنيع يريد أن يؤسّس توجّها في الكتابة السّرديّة مخصوصا . غير أنّ ما ينفي هذا التوجّه هو توفّر نصوصه الكثيرة على تحاش لهذا التدخّل المباشر الذى يمثّل نوعا من ارهاق السّرد . وهو ما يشعر به في بعض الأحيان عندما يلوم نفسه بطريق غير مباشر على الاغراق في الاستطراد بما يوقف القصّة وتتواصل الحكاية . يقول : " مهما يكن من شيء ، فقد غدا الصبيّ الذى اتفقنا على أنّ اسمه أمين على كتّابه ... " (3).

وهذه العلاقة بالمسرود له مطلوب اليها أن تكون دوما سليمة .

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص ص 21 . 22

(2) انظر في ذلك : **المعذّبون في الأرض** ص 16 ، **وما وراء النّهر** ص 22 وص 44 وص 47

(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 20

وشرط ذلك أن يلبّي السّارد لمسروده ما وعده به سلفا ، وإلّا خسر مصداقيّته ولذلك هو يسعى الى الحفاظ عليها . فما قدّم السّارد به شخصيّة رؤوف في " **ما وراء النّهر** " دليل على حرصه على ألّا يسيء الى العلاقة التي تربطه بمتقبّله . فقد كان دقيقا في تقديمه ، اذ انطلق من هيئة الموصوف ليصل الى خلقه ، انطلاقا ممّا تشعّه عيناه من أحاسيس ، وانطلاقا ممّا يعرفه السّارد عن ماضيه ؛ اذ جمع عنه كلّ المعلومات المفيدة لتكتمل صورته في في ذهن المتقبّل كما اكتملت في ذهنه ، وانتهى في الأخير الى التعرض لتكوينه مؤكّدا هشاشته وتغليبه جانب العرور والأبّهة على ما عداه .(1)

وكأنّ التبسّط والتحليل والدقّة والضّبط تعويض عن التّأجيل الذى أخذ به منذ مدّة : " وقد تعوّد صاحب القصر الدى سنعرفه بعد قليل أن يراه منحنيا ." (2) وقد رأينا أنّ الألفة التي تحسّ بها الشّخصيّة والسّارد ازاء شيء ما هي التي تدعوهما الى التبسّط في وصفه . ولكنّ الغاية من وراء ذلك هي بالدّرجة الأولى كسب ودّ المسرود له الى جانبهما . فالشّخصيّة التي عنها يتحدّث السّارد تبغي هي أيضا مساندة؛ ولن تكون هده المساندة ميسوره الّا متى أفاض السّارد في الوصف والتحليل ، شأن ساردة " **دعاء الكروان** " عندما وصفت الأمّ والبنتين في الرّيف لا سند لهن ولا معين (3) . فهمّها الرّئيسيّ استدراج عطف المتقبّل حتّى لو ضايقته بوقفة قد تطول مدّتها .

* بين السّارد والشّخصيّة :

انّ تعلّق السّارد بالشّخصيّة التي يصف أو يتابع ينعكس في

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص ص 90 . 92

(2) نفس المصدر السّابق ص 33 .

(3) طه حسين : **دعاء الكروان** ص ص 15 . 16

مستوى الحكاية ابطاء ، أمّا نفوره منها فينعكس لا شعوريّا في التّغاضي عنها أو في الاسراع عند ذكرها . وكثيرا ما ترد الوقفة المعدّة أصلا للوصف لتنقل هذه العلاقة الى مستوى الحكاية . فتبسّط السّارد في الوصف ، وابطاؤه بالتّالي في الحكاية انّما هو محاكاة لوضع الشّخصيّة القلقة أو المتأمّلة أو الفرحة . فعبد المطّلب الدى فارق ابنه ، لا يمكن الّا أن يحزن لهذا الفراق ؛ وقد لا يكون محرّد الاعلان عن الحزن كافيا للاشعار به ، وانّما ايقاف القصّة لتطول الحكاية قد يكون السّبيل الأفضل لتحقيق هذه الغاية (1).

ودوران قصّة " **دعاء الكروان** " في حيّز النفس جعل الوقفات تكثر فيها ان للتّذكّر أو لاستدعاء الخواطر أو لمراجعة النفس . وتستخدم السّاردة لكلّ هذه الوقفات عبارات تكرّرها في الفضاء النّصّي الذى فيه ترد مرارا (2) . وكثيرا ما تلتبس المقاطع التي فيها وقفة بالمقاطع التي فيها استرجاع ، وكلاهما ايقاف للقصّة فى زمنها الأوّلي لتطول الحكاية امّا في شكل مغالطة تاريخيّة أو في شكل وصف مستفيض . وساردة " **دعاء الكروان** " تلعب على هذا اللّبس لتوكيد الطّابع النفسيّ للرّواية . وقد لا تكون هذه الرّواية الوحيدة التي تتميّز بهذه الصّفة ، وانّما هي قد تشترك مع غيرها من الرّوايات في اعطاء البعد النفسيّ حظا من الحضور مكثّفا . فالوصف الذى خصّت به ساردة " الحبّ الضّائع " الشّمس وقد طلعت ، والآكام والرّبى وقد أضيئت ، ليست الغاية منه ذاتيّة بقدر ما هي انعكاس للحالة النفسيّة التي عليها البطلة . ولذلك تواتر في هذه الوقفة الوصفيّة التّساؤل عن مدى الانسحام بين الطّبيعة والحالة النفسية للأسرة (3) . وكأنّ الابطاء في

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** . الجزء الأوّل ص ص 56 . 57

(2) انظر طه حسين : **دعاء الكروان** ص 21 وص 55 وص 82 .

(3) انظر طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص ص 19 . 20

الحكاية انعكاس مباشر في مستوى الملفوظ لما عليه حالة البطلة وأسرتها وقد تأزّمت . ونلمس شبيها بهذا في التلكّؤ الذى عمد اليه سارد " **الأيّام** " في تقديم القصّة عندما كان الفتى راغبا عن ملاقاة الأمير اذ لم يكن معه مال ولا ثياب تليق بمقامه . ولذلك استغرقت الوقفة التي خصّها السّارد بوصف نفسيّة البطل أكثر من الصّفحة ، والقصّة حامدة في مكانها لا تتحرّك (1) ، ولم تعد الحكاية اليها الّا عندما ألقى سكرتير الجامعة على الفتى النّبأ السّعيد : " وسيكون سفرك الى الاسكندريّة ورحوعك منها على نفقة الجامعة ... " (2) .

ونشهد الظّاهرة نفسها في اطالة الوقفة للحديث عن القصر وما فيه من الأثاث مناسبة للابطاء الذى حقّقه الشّيخ **الشّاعر** في الوصول الى رؤوف صاحبه . وفي ما سعى اليه السّارد من تقليب معنى التعجّل على وجوه شتّى مساهمة في الايهام بهذا الابطاء . فكأنّ طول الحكاية انعكاس للمدّة التي استغرقتها عمليّة الصّعود الى القصر (3) .

وقد يلجأ السّارد الى هذا الابطاء في الحكاية تصريحا لا ضمنا كما كان شأنه سابقا . يقول : " والشّاعر يستعين على الانتظار بالكتاب الذى ينظر فيه . فليستعن القرّاء على الانتظار بما سأسوق اليهم عن صاحب القصر من حديث " (4) .

فهذا التّداخل المباشر من الكاتب فى سير الحكاية ، انّما هو اطالة لها في وقت كانت فيه القصّة متوقّفة . وانتظار العودة الى القصّة

---

(1) طه حسين : **الأيّام** الجزء الثّالث ص ص 499 . 500

(2) نفس المصدر السّابق ص ص 499 . 500

(3) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص ص 76 . 77

(4) نفس المصدر السّابق ص 89 .

يشترك فيه البطل والقارئ معا .

* بين السّارد ونفسه :

ليس السّارد شخصيّة تخييليّة وحسب ، وانّما لهده الشّخصيّة الواصلة مشاعر وأحاسيس تنعكس في مستوى التلفّظ انسيابا أو ضيقا وتعقّدا . وقد لا يكون السّارد هو الذى يشعر بهذا الانطلاق أو بهذه العرقلة وانّما هو الكاتب الذى ابتدعه وكلّفه بادارة العمليّة السّرديّة تخييليّا . ولذلك نجده يتبسّط في الوقفات ليفضي بما في نفسه لا يحدّه حدّ . وينسحم افضاؤه مع ما يشعر به ازاء الموصوف شخصيّة كانت أو مكانا أو شيئا .

فالبطلة / السّاردة في " الحبّ الضّائع " قد توسّعت في وصف ابنها الصّغير في مطلع الفصل الثّاني عشر بما يحقّق لها نوعا من الرّاحة النّفسيّة مادامت تجد في التلفّظ نوعا من الانسياب . فما حرمت منه مسرودةً تعوّض عنه ساردةً . لذلك استعملت تماثلا دالّيا وآخر مدلوليّا وترديدا علاميّا في المقطع الوصفيّ المطوّل ، جامعة بين لذّة الخطاب وخطاب اللّذة (1) .

وقد مارست السّاردة في هدا النصّ هذا الصّنيع أكثر من مرّة . ولذلك بسبب الطّابع النفسيّ للرواية ودوران الشخصيّة حول ذاتها لا تبرحها . وهذه المراوحة في المكان تعني أنّ القصّة محدودة الأطوار ، بل منعدمتها ، وهو ما يجعل الاهتمام بالخطاب أوفر . وبذلك تلعب الوقفات المتكرّرة كأفضل ما يكون هذا الدّور (2) .

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص ص 48 . 49

(2) انظر نفس المصدر ص ص 56 . 57 وص 61

وهكذا يتّضح أنّ الوقفات الكثيرة في نصوص حسين السّرديّة يغلب عليها الطّابع الحركي أكثر من طابع الجمود الى الحدّ الذى يعسر معه أحيانا التمييز بين المقاطع السّرديّة والمقاطع الوصفيّة . وهذه الوقفات الوصفيّة يغلب فيها حضور حاسّة النّظر انسجاما مع المألوف في الوصف ، وكأنّ السّارد بذلك يريد أن يتميّز عن الكاتب الملموس الذى أبدع العالم القصصي حيث نزّله . على أنّ سبقا للسان أو صبابيّة في الوصف قد تكشف حقيقة الرّابض وراء السّارد متخفّيا فتؤكّد عماه . ولعلّ في التركيز أحيانا على حاسّة السّمع ما يشي بحالة هذا السّارد لسان حال الكاتب . كما أنّ كثرة الأشكال التي ترد عليها الوقفات تجعلها لا وقفا على الوصف كما هو المألوف في العادة وانّما هي صالحة للتّعليل والتّحليل والتذكّر . ولمادامت كذلك ، فهي فرصة بالنّسبة الى السّارد كي يفضي ويتبسّط في استعمال اللّغة بما يشي برغبة حامحة لديه في تحقيق اللذّة في مستوى الخطاب اذا كانت في غير ذاك المحال ميسورة .

(3) التّواتر :

يُدْرَس التّواترُ في العادة في نطاق اللّسانيّات في باب التماثل والتّكرار عندما يحصُل أن يتكرّر الحدث أو يعاد تصويره . ومثال دلك القول : " انّ الشّمس تشرق يوميّا ".لكنّ الواقع أنّ أىّ اشراق لا يكون مطابقا للاشراق السابق ؛ وهو ما انتبه اليه دى سوسير عندما تحدّث عن " أنّ قطار التّاسعة الّا الرّبع حنيف ــ باريس " ليس يتكرّر بنفس العدد من العربات تحرّها نفس القاطرة . وهذا مصداق المثل الصينّي المشهور : " لا يسبح المرء في نفس الماء مرّتين " . ف " التّكرار " ، ادن ، هو بناء فكرىّ تحريدى يستبعد من كلّ اعادة ما هو بها مخصوص لئلّا يحافظ فيها الّا على ما هو مشترك مع غيرها من نفس صنفها أو رتبتها .

ثمّ تحوّل درس هذه الظّاهرة من المحال اللّسانيّ الى المحال السّرديّ فأصبح هناك ما يسمّى بالتّواتر السّرديّ ؛ ويُقْصَدُ به ، نِسَبُ التواتـــر أو بالأحرى التّكرار ما بين الحكاية والقصّة .

فالملفوظ ليس يُنْتَجُ فقط، وانّما هو يُنْقَل ويُعَاد مرّة أو أكثر في نفس النصّ . الّا أنّ ما نسمّيه التّرديد العلامي ، وهو تكرار نفس المفردات لا يعني البتة تطابقا بين الملفوظ السّابق والملفوظ اللاحق . واذا مـــا أصررنا على اعتبار ذلك كذلك فمن قبيل التّحريد الذّهني ليس الّا (1).

ومن الملاحظ أنّ هذا الجانب لم ينل حظّه من الدّرس السّرديّ بما فيه الكفاية ؛ ولعلّ أكثر من عني به حينات في تحليله لـ " **البحـــث عن الزّمن الضّائع** " ، فقد استنتج أنّه " يتأسّس بين قدرة الأحداث المرويّـة (القصّة) على " التكرار " وبين الملفوظات السرديّة (الحكاية) نظام" للعلاقـات بالامكان حصره مبدئيّا في أصناف أربعة مفترضة تنتج عن الامكانيتـــين المتوفّرتين من هذه الجهة ومن تلك : حدث مكرّر أو غير مكرّر ، وملفـــوظ مكرّر أو غير مكرّر . وبالامكان القول ، بتبسيط كبير : انّ حكاية ، أيّا كـــانت، بمقدورها أن تروي مرّة ما حدث مرّة (IR/IH) ، و (ن) مرّة ما حدث (ن) مرّه (nR/nH) ، و(ن) مرّة ما حدث مرّة (nR/nH) ، ومرّة ما حدث (ن) مـــرّة (IR/nH) (2).

وهذه الامكانيّات الأربع هي التي أخذها حينات بالتفصيل والتّحليـل فسمى الصّنف الأوّل الحكاية المفردة ، وهي الصّيغة الأكثر استعمالا . والثّانـي الحكاية المفردة المكرّرة ؛ أمّا الثّالث فسمّاه الحكاية المكرّرة . والصّنف الأخـير

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : Gérard Genette : Figures III op. cit PP : I45 . I46

(2) I bid p : I46.

سمّاه الحكاية المؤلّفة . وهي ذاك النّمط من الحكاية الذى يعبّر مرّة واحدة عمّا تعدّد حصوله من أحداث متكرّرة (1). ويقترب هذا النّمط من الحكاية كثيرا من الوصف الذى يرتبط معه بصلات حميمة . فما مظاهر هذا التّواتر في نصّ حسين السّردىّ ؟ وهل هو يلتزم بهذه الأصناف الأربعة أم هل هو يتجاوزها ؟

انّ النّظر في نسَبِ التّواتر ما بين معاودة الحكاية والقصّة مبحث يطول السّرد كما يطول لغة الكاتب أو أسلوبه . لذلك سنعرض له آنيا في هذا الباب ، على أن نعود اليه بالتّفصيل في باب "الخصائص البلاغيّة في سرد حسين" عندما سننظر في ما اصطلحنا عليه بالتّرديد العلامي . وما يسمّيه الدّكتور محمّد الهادى الطّرابلسى "التّفاعل" يمكن أن يطول هو الآخر "التّواتر" . ويعني "التّفاعلُ" "تعميمَ الفاعليّة والمفعوليّة في مستوى الأحداث المرويّة والوضعيّات المقرّرة" . ومن الأمثلة التي أورد الدّكتور الطّرابلسي للبرهنة على ذلك : "مضت الحياة في طريقها هادئة مطمئنّة ، تعبث بالنّاس ويعبث النّاس بها" (**المعذّبون في الأرض**) و "اذا الأيّام تدنيه منها أو تدنيها منه" (**الأيّام** الجزء الثّالث) (2).

والاهتمام بالتّواتر في جانبه السّردىّ ، بالذّات ، غايته تبيّن الكيفيّة التي بها يعرضه حسين . وأكثر أشكال التّواتر حضورا هو المؤلّف . وهو تقريبا الأكثر حضورا في اللّغة والسّرد عامّة ؛ ممّا يجعل حسين لا يخرج في سرده عن مألوف الكتّاب الآخرين .

---

(1) Gérard Genette : Figures III p : I48.

(2) محمّد الهادى الطّرابلسي : حوامع الأسلوب في أدب طه حسين . ضمن وقائع النّدوة الفكريّة احتفاء بمائويّة طه حسين . 1993 ص 157.

* التّواتر المؤلّف :

تتعدّد في هذا التّواتر الأمثلة . من ذلك قول السّارد في "**المعذّبون في الأرض**" : "وما أكثر اللّيالى التي لم يكن قاسم يمهض فيها للصيد إ يقعد به الدّاء" (1) .

وقد يتوسّع السّارد في توكيد هدا البعد المؤلّف فيطيل الحكاية شأنه في مطلع الفصل الخامس من "**دعاء الكروان**" . يقول : "وارتفع الضحى من الغد فاذا ضوءه المتدفّق يغمر فتاتين معتنقتين قد أغرقتا في نوم عميق ، لا يوقظهما منه حرّ الشّمس المحرقة ولامسُّ الأرض الغليظة ، ولا اضطراب الدّواجن من حولهما وهنّ يزدحمن على ما ينشر لهنّ من حَبّ ، ويختصمن فيما يُصَبّ لهنّ فى الصّحاف من ماء ، ويخففن بأحنحتهنّ في الهواء مقبلات مدبرات ، واقعات طائرات ، ينادين ويتناحين ويتناغين ، وقد ملأهنّ اشراق الصّبح مرحا ، فملأن الحوّ حياة ونشاطا رحبا" (2) .

وقد عمدنا الى اطالة هذا الشّاهد لتوضيح الكيفيّة التي عليها يرد التّواتر المؤلّف ، فهو لا يتعلّق بالفتاتين وحدهما ، وانّما هو يتّصل أيضا بالدّجاج الذى تكرّر نشاطه عبر الأيّام بنفس النّسق تعريبا ؛ لكنّ الحكاية عنه لم ترد الاّ مرّة واحدة (3) .

وعادة ما يصرّح السّارد بنوع التّواتر الذى يقبل عليه عندما يستعمل عبارة "فما أكثر ما" أو "مرّة ومرّة" أو "مئات المرّات" أو "دائما" .

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 40

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 28

(3) انظر شبيها بذلك في "**دعاء الكروان**" أيضا:ص 30 : "وهذه المرأة التي لم تبلغ الشيخوخة ... " حتّى قولها .. وخداعا وغدرا" .

من ذلك قول ساردة "**دعاء الكروان**" : "ما أكثر ما قدّمت لهذا الشّاب من خدم ! وما أكثر ما تقاضت منه أحر ما قدّمت ! " (1) وقول ساردة "الحبّ الضّائع" "وأكبر الظنّ أنّها لاحظت الضوء ينبعث من نافذتي ، فصبرت على ذلك مرّة ومرّة . فلمّا تكرّرت الملاحظة وطال الأمر لم تطق على ذلك صبرا " (2) ، وقولها أيضا : " وأظهرتُ لها ذلك مئاتٍ من المرّات في نبرات الصّوت ، وفي حركات الجسم ، وفي لحظات الطّرف " ، وقول سارد "**شجرة البؤس**" : "وسمعتهما يلفيان اليها هذا الأمر دائما : قولي لهم يدفنوها معي فأنا اليها مشوق ؛ وعدتها بذلك قبل أن أموت ؛ أو قولي لهم يدفنوني معه ، فأنا اليه مشوقة ، وقد وعدني بذلك قبل أن يموت". (3)

ومثل هذا الملفوظ يُنْقَل في اطار السماع الدّائم ، يَغْلُبُ عليه جانب التواتر المؤلف على ما عداه . ولعلّ أوضح الوسائل التي بها يعبّر السّارد عن التّواتر المؤلّف استعماله المضارعَ في سياق التّعبير عن معاودة الحدث مرّات في حين أن حدث التلفّظ لم يحصل الّا مرّة واحدة . من ذلك قول ساردة "الحبّ الضّائع" : "وكذلك أنفق ساعات طوالا مع هذا الشاب أو داك من شباب القرية ، ومن شباب القرى المحاورة فأسمع منه وأتحدّث اليه وأبلو أخلاقه ، وأمتحن سيرته ، وأنصرف عنه راضية حينا وساخطة حينا آخر، حامدة مرّة وناقدة مرّة أخرى ." (4)

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 135.

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 32

(3) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 349

(4) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 25

* التّواتر المفرد المكرّر :

يعتبر هذا الصّنف من التّواتر أقلّ حضورا من السّابق وأكثر حضورا من سواه . وهو ذاك الذى تتساوى فيه تقريبا نسبة الحكاية الى القصّة . فبقدر ما تتكرّر القصّة تتكرّر معها الحكاية . ولعلّ أوضح مظهر لذلك مناجاة البطلة / السّاردة طائرها العزيز في الرّواية . فقد تكرّر ذلك مرارا مناسبا تكرار ظهوره في الواقع . تقول : " وأنت أيّها الطّائر العزيز تلقي في اللّيل العريض المظلم نداءك البعيد العذب " (1) وتقول : " انّ صوتك أيّها الطّائر العزيز قد أيقظني وأيقظ هذه الأمّ المحرمة التي سفكت دم ابنتها بيد أخيها . " (2)

ومعاودة حضور الكروان في النّص انعكاس لمعاودة حضوره في القصّة ووسيلة لتغذية التعلّق به مادام ملجأ تطمئنّ اليه البطلة / السّاردة . ويتّضح هدا الصّنف من التّواتر أيضا في " **شجرة البؤس** " حيث تمثّل اعادة الزّواج في القصّة تكرارا لها في الحكاية . فخالد قد زُوّجَ نفيسة الدّميمة دون رغبة منه مسبّقة ، وسالم زوّج حلنار الدّميمة أيضا دون استشارته المسبّقة : " ولم تشكّ الأسرتان منذ ذلك الوقت في أنّ سالما وحلّنار زوجان ، ولا سيّما حين سمع علي هدا النّبأ فأقرّ الخطبة وبارك الخطيبين ورفع الأمر الى الشّيخ فأقرّه ودعا للعروسين (3) .

وغاية السارد من اصراره على احاطة المسرود له علما بتكرار التّجربة

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 25

(2) نفس المصدر السّابق ص 66

(3) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 303

في القصّة التنبيه الى حالة الاستقرار التي عليها المحتمع وهو يعيد انتاج ماضيه في أحياله اللاحقة . فالتّواتر في الحكاية امعان في الكشف عن عدم رضا الكاتب عمّا يتردّد ، في رتابة . وقد تكون نيّة السّارد من وراء التّواتر المعرد المكرّر هدا الاعلانُ عن تقويم لسلوك سابق تكرّر في الواقع كما يتكرّر في الحكاية . تقول ساردة " الحبّ الضّائع " : وأظهرت لها دلك مئات من المرّات ... في الابطاء حين كان يحب النّشاط ، وفي النّشاط حين كانت تستحبّ الأناة " (1)

ولعلّ أفضل ما يترجم هذا التّناسب بين الحكاية والقصّة استعمال الكاتب أحيانا (اذا) الفجائيّة مرّات عدّة عكسا لاختلاف الفعل وتكرّره كمّا من المرّات لا ندرى عددها ، ولكن لا نعرف عنها الّا نتيجتها . يقول سارد " **شجرة البؤس** " : " واذا احساسه بالضّيق يكثر ويشتدّ ، وادا هو يقصّر مع بعض عملائه في القاهرة فلا يؤدّى اليهم حقوقهم في ابانها ، واذا هو مضطرّ الى أن يتخفّف من بعض ما اختزن من العروض يبيعها بثمن بخس ليؤدّى بعض ما عليه من دين " (2)

* التّواتر المكرّر :

قليلة هي الحالات التي يلجأ فيها حسين الى الحكاية المكرّرة . واذا ما فعل فليعكس حالةً من الحماس الفياض الآخذ بالسّارد ، وهو يروى القصّة وذلك شأنه مع سارد " قاسم " من " **المعذّبون في الأرض** " اذ يحدّد الاطار الزّماني لخروج البطل للصّيد مرّتين متتاليتين لحدث واحد . وما ذلك

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 42

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص ص 295 . 296

الآ للفت الانتباه الى ما عساه يحدث ابان هذا الخروج . فيصبح آنذاك التواتر دا خدمة مباشرة للدّلالة : " ولكنّ قاسما لم ير ضياء ولم يسمع غناء ، وقد أظلمت عيناه وسدّت أذناه ، ومضى أمامه كأنّه السّهم الكليل الفاتر تدفعه قوّة كليلة فاتره " (1). وهذا شأن ساردة " **دعاء الكروان** " وهي تروى لحظة تحوّلها نتيجة الكارثة التي حلّت بها . تقول في حكاية مكرّرة لحدث وحيد ، وهو خروجها من بيت السيد أبي خديجة : " أشعر أنّي قد أخذت من أهل الدّار فتاة فدفنتها ... ثمّ رددت عليهم فتاة أخرى لا يعرفونها . " (2) وتتكرّر هذه اللازمة في الحكاية عديد المرّات، خمسا للأخذ وخمسا أخرى للرّد . وهذا التبسّط في الحكاية بهذا الشّكل غايته حمل المسرود له على التعاطف مع البطلة والرّثاء لها على أقلّ تقدير .

وقد يلاحظ أنّ هذه الأنماط الثّلاثة من التّواتر تعني غيابا للنّمط الذى يسمّيه حينات الحكاية المفردة ، تلك التي تعتبر الأكثر استعمالا . ولكنّ ذلك غير صحيح باعتبار أنّ السّرد يقوم فى معظمه على هذا النّمط . وعندما ترد حكاية الأحوال أو حكاية الأقوال في الأعمّ من النّصوص السّرديّة ، فانّها تأتي على مثل هذا النّمط . ويكفي فتح رواية أيّا كانت للتّأكّد من ذلك .

ويبدو أنّ الحضور المكثّف للحكاية المفردة في نصّ حسين السّردىّ هو الذى جعل أمرها غير لافت للانتباه بالقدر الكافي ، في حين استدعت الأنماط الأخرى توقّفا عندها ولو وجيزا . غير أنّ للنّمط الخامس الذى لم

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 57

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص ص 85 . 87

يذكره حينات الّا على هامش تحليله لهذا الرّكن من أركان زمن الحكاية حضورا في نصوص حسين • ويبدو أنّ الذى اقتضاه هو بالأساس الأسلوب الحسيني أو اللّغة المخصوصة الحسينيّة • وهذا النّمط الذى ذكره حينات استقاه بشكل نظرىّ من خلال الامكانات المفترضة في علاقة نسب الحكاية الى القصّة • فاستواء هذه النّسب يعطي ما يسمّيه الحكاية المفردة المكرّرة • ولكن امكانيّة عدم التّساوى زيادة أو نقصا أمر وارد ، وان لم يكن عليه من شاهد • لذلك يطرح هذه الامكانيّة معطيا ايّاها كالأنماط الأربعة السّابقة رمزا يترجم به الحكاية المتعدّدة لمّا حدث مرّات متكرّرة حسب عدد مختلف (زائد أو ناقص) : (ن) حكاية مقابل (م) قصّة (nR/mH) • وقد وجدنا هذه الصّيغة في نصّ حسين السّردىّ ، وان لم يكن ذلك الّا بنسق محدود ، وفي اطار الحوار ؛ ممّا قد لا يلبّيها تمام التّلبية • فقد جاء في حوار مسعود مع علىّ في "**شجرة البؤس**" قولهما : "انّه ليذكرك في كلّ يوم ، وانّه يستحيي أن يدعوك • قال علىّ : يستحيي أن يدعوني وأستحيى أن أزوره ! وهو يذكرني في كلّ يوم وأنا أذكره في كلّ ساعة !" (1) • وهذا التّكرار الوارد في مستوى الملفوظ يعكس تكرارا في مستوى القصّة وان بتواتر مختلف ، فقد ذكر الاستحياء من الدّعوة والذِّكْر مرّتين في حين تعدّد وقوعهما في مستوى القصّة ، ولكن باختلاف بينهما ، في المحتوى وفي النّسق • الّا أنّ مثالا كهذا فريدا من نوعه لا يمكن أن يدلّل على ابتداع حسين نمطا في التّواتر مغايرا خصوصا وقد ورد في اطار الحوار • وفي الحوار ، يمكن التّكرار ، لأنّ من يتلفّظ به متعدّد • بيد أنّ ما سمحت به لعة حسين المخصوصة هي التي وفّرت هذه الامكانيّة التي لا يحسُن بالمرّة عدم تسجيلها •

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص ص 345 • 346

(4) بنى الحكايـــة :

لعلّ أهمّ ما نبّه الشّكلانيّين الرّوسَ الى ضرورة الاهتمام بالزّمـــن القصصي هو ملاحظتهم الفرقَ بين زمن الحكاية والقصّة . لذلك بحـــث الانشائيّون في المظاهر التي تفرض الخرق لعلاقة المساواة بين الزّمنـــين فانتبهوا الى النّظام والى السّرعة والى التّواتر كأشكال تحدّد الاختـــلاف بين الطّرفين . ولكنّ عنصرا آخر، له من الأهمّية ما له في ايضاح هـــذا الخرق الزّمني ، وهو بنية الحكاية نفسها ، لم يجد حوله الاجماع الـــلاّزم . فمثلما هنالك وقفة تحمل القصّة على المراوحة مكانها في حين تتواصـــل الحكاية وتمتدّ توجد حكاية على هامش الحكاية الأصليّة تطيل السّرد ، ولكنّ القصّة تبقى في مستواها الصّفر . وهذا ما حدا بانشائيّ كتودوروف الـــى دراسة بنى الحكاية ضمن الخطاب من ناحية وتشويه الزّمن من ناحيـــة ثانية . أمّا جينات ، فلم يحفل بما يسمّيه الحكاية في الحكاية mètarécit الاّ في عنصر " الصّوت " باعتبار اختلاف مستويات السّرد . وقد سمى هـــذا الصّنف من الحكايات الحكاية من الدّرجة الثّانية (1). وقد ذهب تودوروف الى ادراج الاهتمام بهذه القضيّة ضمن الزّمن القصصيّ بسبب تعقّـــد الحكاية الأدبيّة عموما واحتوائها أكثر من قصّة . وقد سعى الى ايجاد نوع من المعطيّات يستوعب مختلف مظاهر حضور الحكاية في الحكاية ، فانتهـــى الى أنماط ثلاثة هي التسلسل والتّناوب والتضمّن . فالتسلسل يتمثّل في رصف قصص مختلفة الواحدة حوار الأخرى . والتضمّن هو احتواء قصّة قصّة أخـــرى؛ وفي هذه الحالة يقتضي الأمر الانتباه الى الكيفيّة التي بها تتعالـــق القصّتان ، وقد رأى تودوروف أنّها احدى كيفيّتين : العطف والتّبعيّـــة .

---

(1) Gérard Genette : Figures III op. cit p 24I

والتّناوبُ يتمثّل في رواية قصّتين بشكل متواقت ، ودلك بمقاطعة سرد هـــده تارة وسرد تلك أخرى للعودة اليها عند المقاطعة التّالية (1).

وقد اخترنا ادراج الكلام عن بنية الحكاية روائيّة أو أقصوصيّة فـــي هذا الفصل نظرا الى ارتباط دلك بعلاقة زمن القصّة بزمن الحكايـــــة. فظهور حكاية على هامش القصّة الأصل في اطار الحكاية الأمّ تفـــــرض توقّفا للقصّة وامتدادا في الحكاية دون أن يعني ذلك بالضّرورة اختـــلافا في الصّوت. فقد يكون السّارد الأصلي هو الرّاوى للقصّة العرعيّة. وهـــو تقريبا ما يسود في مدوّنة حسين السّرديّة باعتبار ما انتهينا اليه مـــن استنتاجات مفادها هيمنة حصور الكاتب وراء سردته في مستوى التلفّـــظ وباعتبار غلبة السّرد والوصف على الحوار ممّا يجعل الأسلوب غير المباشر هو الأكثر طهورا. وحتّى ادا كان هناك تعدّد أصوات ، كما سنبيّن ذلك فـــي ابّانه ، فالبناء للرّواية قد يتحوّل من التضمّن الى التسلسل أو التجـــاور دون أن يخرق السّائد في سائر النصوص السّرديّة الأخرى. فعلى أيّ شاكلة وردت الحكاية في هده النصوص وهل اتبعت نسقا محدّدا دون سواه ، وان اتّبعت أنساقا مختلفة ، فأيّها كان المهيمن؟ وعندما نبحث في هـــــذه الأشكال المختلفة أو المتفقة للبنية الحكائيّة ، فان ذلك لا يعتبر غاية فـــي داته ، وانّما هو وسيلة الى تلمس الدّلالة في النصّ. على أنّ تصنيف هذه الرّواية أو تلك ضمن هدا الشّكل أو ذاك لا يعني اقصاء للشّكل الآخـــر فيها. فقد يتوفّر في نفس النصّ الرّوائى بناء التضمّن أو التسلســـــل أو التناوب. ولكنّ العبرة هي بنسبة هذا البناء الى ذاك ، داخل النصّ الواحـــد من ناحية وداخل المدوّنة ككلّ من ناحية ثانية. والعَمْدُ الى التصنيـــف

---

(1) انظر لمزيد تفصيل لدى : Tzvétan Todorov : Les Catégories du récit littéraire in L'analyse structurale du récit op. cit p : 146.

انّما هو من قبيل التناول المنهجيّ ومن قبيل تيسير البحث ليس الّا .

* بناء التضمّن :

يهيمن هذا الصّنف من البناء في نصوص حسين السّرديّة . وهو البناء الذى يذكّر بما هو مألوف في السّرد العربيّ الكلاسيكيّ ، وبالذّات في " **ألف ليلة وليلة** " ذاك الأثر الذى خصّص له تودوروف دراسة متكاملة(1) . وركّز عليه النقد الانشائي الغربي عموما وعرض له جينات فى " **خطاب جديد للحكاية** " في باب المستوى (2) بعد أن كان قد أفاض في استغلاله لبيان اختلاف مستويات السّرد في " **مجازات III** " (3)

وتعترض هذه البنية الدّارس في " **أحلام شهرزاد** " بشكل لافت ؛ ربّما لأنّها نصّ مفرط على نصّ ناقص هو " **ألف ليلة وليلة** " . ففيها تتداخل قصّتان : قصّة شهرزاد وشهريار ، وقصّة طهمان بن زهمان وابنته فاتنة . وتختلف شخصيّة شهريار في القصّتين ؛ فهو في الحكاية من الدّرجة الأولى فاعل؛ وهو في الحكاية من الدّرجة الثانية مسرود له قصصيّ . وعادة ما يفصل السّارد بين عالمي القصّتين بأن يجعل السّارد في الحكاية الأولى القوانين الطّبيعيّة ، وفي الحكاية الثّانية القوانين الفوطبيعيّة . كما أنّ حدود القصّتين يضبطها النوم واليقظة . فعندما يكون شهريار مفيقا قابلا للانصات

---

(1) انظر تزفيتان تودوروف : النّاس ـ الحكايات " **ألف ليلة وليلة** " كما ينظر اليها التّحليل البنيوى ترجمة موريس أبو ناصر . مجلّة **مواقف** عدد 16 ـ 1971 ص ص 137 . 151 .

(2) انظر : Gérard Genette : Nouveau discours du récit op. cit pp 56. 57.

(3) انظر الجدول الذى وضعه جينات للأصوات في : Gérard Genette : Figures III p : 256.

تورد شهرزاد قصّة طهمان ؛ وعندما يدخل شهريار عالم النّوم تنحبس قصّة طهمان لتعود قصّة شهريار وليتحوّل السارد من شهرزاد الى السّارد الخفيّ المحالّ في النّص . وما يصفي على بناء التضمن هذا صبغة الخرافيّ هو تناول قضايا السّياسة والاجتماع في ذات الحين : " وما أعرف يا مولاى غرورا كغرور الدين ينهضون بتدبير أمور الناس وهم لا يعرفون من دخائل هؤلاء الناس شيئا ، أو هم لا يعرفون منها الّا قليلها وأيسرها . " (1) وربّما يكون السّبب في هذا البناء المتوازى بين قصّتين تتضمّن احداهما الأخرى عائدا الى كون الشّخصيّات الرّئيسيّة في القصّتين ملكا وأميرة ، بنتا كانت أو زوجة؟ وتتمفصل القصّتان عموما ، كما أشرنا ، في النّوم حيثما اتّفق سواء في غرفة الملك أو على ضفّة الغدير أو في احدى غرف شهرزاد . وقد يكون ذلك في الزّورق في جوّ سحرىّ فاتن : " ويرى الملك نفسه مع شهرزاد في زورق من هذه الزّوارق الرّائعة ... ثمّ ينقطع الصّوت ويمدّ الملك عينه ويمدّ سمعه فيرى شهرزاد مغرقة في نوم هادئ ، ويسمعها تقول في صوتها الرّائع الحلو : " بلغنى أيّها الملك السّعيد ... " (2) . فما الغاية من اتخاذ النوم واسطة بين القصّتين ألبيان أنّ نقطة التماس بين عالمي البقظة والمنام قريبة وليس من اليسير وضع حدود صارمة بينهما أم لتيسير اللّقيا بين عالمي الانس والجنّ في الرّؤيا أى عندما تحلم شهرزاد؟ هكذا يزداد الأمر التباسا والمسرود له حيرة ، وهو ما يوفّر الايهام بالخرافيّ .

وشبيه بـ " **أحلام شهرزاد** " نصّ " **أديب** " . فالرّسائل العديدة فيه تعتبر حكايات متضمّنة في الحكاية الأمّ اذ هي عادة من تأليف منشىء

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص ص 552 ، 553 .

(2) نفس المصدر السّابق ص ص 559 ، 560 .

محدّد قد يكون البطل، وقد يكون الأنا السّاردة نفسها . ولذلك يتّخذ السّارد في الرّسالة / الحكاية من الدّرجة الثّانية صفة : المماثل للقصّة ليصبح السّارد الأوّلي من خارج الحكاية مغايرا للقصّة Extra-hétérodiégétique وهذا شأن البطل في معظم الأحيان اذ أغلب الرّسائل منه الى الأنا المسرودة . والغريب أنّ هده الرّواية التراسليّة أحاديّة الاتّجاه . فقليلا ما تكون الرّسائل من المسرودة الى البطل . والقارئ يفهم عرضا أنّ الرّسالة الواردة في الفصل السّادس عشر والمؤرّخة في ديسمبر (1) هي ردّ على رسالة تلقاها البطل من الأنا المسرودة : " فقد ذهبتَ فيما زعمتَ الى فندق جنيف حين انتهيت الى مرسيليا " (2). فلم يورد السّارد رسالته؟ وحتّى ان أشار الى رسالة ما، بعث بها الى والد البطل، فانّه يوردها ملخّصة تلخيصا . أهو الخوف من انكشاف الأمر عند المسرود له في الملفوظ اذ يلاحظ أوجه القرابة الأسلوبيّة بين تلفّظ كلا الصّديقين بحيث يقرّ في نفسه أنّ المنشئ للرّسالتين انّما هو واحد؟

وهكذا نلمس بوضوح مبرّر دراسة حينات الحكاية في الحكاية في باب الصّوت . فالدى يهمّه هو معرفة المتلفّظ في الحكاية الأصل والفرع وهو ما حرّنا اليه البناء في هده الرّواية فعلا .

وشأننا مع الرّسالة شأننا أيضا مع قصّة فهيمة الخطيبة الموعودة، فقد لاحظنا أنّها حكاية ما وراقصيّة Récit mètadiégétique فهي حكاية متضمّنة في الحكاية الأمّ ؛ وساردها الآن كان سابقا فيها بطلا . فهو سارد مماثل للقصّة من داخل الحكاية . لكنّ الأمر في الحالتين لا يعدو

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 163

(2) نفس المصدر السّابق ص 165

أن يكون اطالة للحكاية مقابل توقّف القصّة عند زمانها الأوّليّ .

وأبرز ما يلفت الانتباه في غير هذين النصّين هو انبناء الرّواية على مركز وهامش أو على قصّة أصل وقصص أخرى فرعيّة تصبّ فيها . وليس البناء في هده الحالة بناء تناوب ولا تسلسل . ويتّضح دلك في " **دعاء الكروان** " وفي " ثأر بيرينيس " من " **الحبّ الضّائع** " وخاصّة في " **على هامش السّيرة** " . ففي " **دعاء الكروان** " بنيت الحكاية على محورين هما " اللّيلة المهيبة الرّهيبة" في القسم الأوّل و " اليوم المحتوم " في القسم الثّاني . فتلك اللّيلة قد صهرت الشخصيّتين الرّئيسيّتين ، شخصيّتي البتّ والتقبّل صهرا . وهي اللّيلة التي أوحت بالحكاية تُرْوَى لِتُحْفَظَ ، وبشكل الرّواية المناحاتيّ أو التّراسليّ يُعَدُّ لِيُنَفَّذ . أمّا اليوم المحتوم فهو اليوم الدى تصطاد فيه آمنة المهندس الشاب لتقتصّ منه على طريقتها . تقول : " وظفرت من هدا الجدال وذلك الدّفاع بتأخير اليوم المحتوم أسابيع بل أشهرا " (1).

وقد كانت الفكرة المحور بمثابة الفكرة الرّحم التي يتوالد منها مجموع الأفكار الفرعيّة أو ما قد نسمّيه الحكايات الفرعيّة : الحادثة وأسبابها ونتائجها . وقد جاء ذكر الحادثة ليحدّد ظروف امتلاء هدا الرحم بما أصبح بعدُ الأخوين التوأم : السّاردة والمسرود له القصصيّ : " وهدا نداؤك أيّها الطّائر العزيز يبلغني من بعيد " (2)

ونجد لهذا البناء المتولّد عن فكرة رحم أثرا في ترديد قصّة مرتا وأمينة، وملزمة ، أولئك الثّلاث اللاتي قتلن (3) . وهذه الفكرة تتوزّعها

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 96.

(2) نفس المصدر السّابق ص 65 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 57 .

أيضا فكرة الظلال اذ لا يبقى من القتيلة سوى ظلّ، ولا يبقى من اللّيل البهيم سوى صوت الكروان ! تقول السّاردة : "نعم انّ لي بهذه الظّلال الحمراء ظلال مرتا وأمينة وملزمة تلك التي كانت تتراءى لنا فتملأ قلب أختي فرقا وهلعا وروعا ... انّ لي بهذه الظّلال لعهدا" (1). والغاية من ايراد حكاية هؤلاء الصبايا الثلاث استشهاديّة استشرافيّة. فما وقع لهنّ ليس مستبعدا أن يقع لهنادي مثله. ولهذه البنية شبيهتها في "**على هامش السّيرة**" وان كانت أكثر منها تعقيدا. فقد تعدّدت الحكايات ولكنّها جميعها تصبّ في الحكاية الأمّ التي يتولّى السّارد عرضها. والحكاية من الدّرجة الأولى هي التي تروي قصّة مكّةَ وظهورِ محمّدٍ النبيّ فيها؛ وكلّ ما عدا ذلك من الحكايا هي هوامش تعود ان سريعا أو بطيئا الى المركز. وقد تعيب في الظّاهر القصّة الأم لأنّ القصص الهامشيّة يتوالى حضورها بكثافة ولا يتبيّن المسرود له وظيفتها الّا بعد العودة الى الحكاية من الدّرجة الأولى. من ذلك أنّ تقديم قصّة كيمون بن اركيتاس بعد تقديم قصّة تبّع وابنيه حسان وعمرو وصهر هذا الأخير ذى الشّناتر في اليمن غايته تأطير الرّواية من بعيد. فاذا كان لمكّة حضور مكثّف في البدء، فانّ للأطراف بالنّسبة الى المركز الآن قيمة سواء كانت اليمن أو اليونان (2).

وبناء الرّواية بهذا الشّكل انعكاس للبناء الاسلامى في مستوى **المرجع**. فظهور محمّد في الكعبة توفّرت له ظروف حافّة في الأطراف. وتتمثّل هذه الظّروف في نشوء أديان حديدة وفي ردود فعل الناس ازاءها (اليهوديّة في اليمن) و (النصرانيّة فى بيزنطة أو بلاد يونان).

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 70

(2) انظر **على هامش السّيرة** الجزء الأوّل الفصول 6·7·8·9 ص ص 64 · 105

وقد يرى البعض في كثرة الحكايا نوعا من بناء التسلسل أو التجاور كما هو الأمر بالنسبة الى قصّة مكّة وأحيالها من قريش ، وقصّة تبع وحمير واليمن . فقد كانت همزة الوصل بين القصّتين تنبؤ الحبرين بمستقبل يثرب وبظهور النبيّ . غير أنّ هذا البناء الذى يبدو هامشيّا سرعان ما تتّضح صلته بالقصّة الأمّ ؛ تماما كما هو الحال مع تراجم الاعلام الدين تحتاج اليهم الحكاية . فكأنّ كلّ ترجمة حكاية على وحدها . ولكن مجموع الحكايا المتوازية تصبّ في الأخير في المركز وهو قصّة مكّة ومحمّد النبيّ .

وصحيح أنّ القصص لا يتوالد بعضها من بعض شأن بنية " **ألف ليلة وليلة** " . ولكنّ هذه القصص التي تبدو معزولة بعضها عن بعض ، ممّا يعطيها صفة التسلسل أو التّجاور بالأحرى تنتهى جميعها الى هدف موحّد . وهو ذاك الذى يتعهّده السّارد الأوّلىّ من أوّل النصّ الى آخره . وهذه الملحوظة بالذّات هي التي تنفي كون البناء في النص من قبيل التسلسل اذ الحكايات في هدا النمط من البناء لا تستهدف شيئا بعينه ، وانما همّها داتيّ ؛ وهو مجرد الحكاية والافضاء . والسّردة المتعدّدون المتكافئون في علاقتهم بالسّارد الأوّلىّ قد يوهمون بانقطاع بعضهم عن بعض ؛ ولكنّهم جميعا يساهمون في مدّ هذا السّارد الأوّلىّ الخفيّ بقسطهم في بناء القصّة ؛ ناهيك أنه كثيرا ما يتشكّك في دوره لأنّه يحيل على محدّثه ؛ ممّا يدلّ على أنّه مجرد واسطة بين المحدِّث والمتحدّث اليه وهو القارئ . ومادام هذا المحدّث غير معروف الهويّة فقد يكون السّاردُ من الدّرجة الثانية واحدا ممن يحدّثون هدا المحدّث .

وعندما تتّخذ الرواية هذا الشّكل المعقّد توضّح بكلّ دقّة الفرق بين القصّة الأصل والقصص الفروع ونسبة هده القصص اليها . وهو ما يؤكّد أنّ طول الحكاية ما كان ليكون لولا تعدّد هده القصص الفروع . ويبدو أنّ

لذلك دلالته في مستوى النصّ. فما عرّفت به كتب التراجم والتاريخ انّما كان منصبّا على المركز ؛ لكنّ الهامش لم يحظ فيها بالقدر الكافي من العناية. وتعدد الحكايا التي تصب في القصّة الأمّ عايته الرهنة على مساهمة الأطراف في نشوء الدعوة وتبلورها وانتشارها. واذا كان هذا الأمر المعقّد على هذه الشّاكلة قديما ، فاعادة بنائه اليوم بين الاسلام والنّصرانيّة لا يمكن أن يؤتي الّا خيرا عميما.

وما يصحّ قوله على بنية " **على هامش السّيرة** " يصحّ قوله بالنّسبة الى " **شجرة البؤس** ". فالرّواية تحسيد لما قالته زبيدة : " لقد غرست شجرة البؤس فنمت وآتت ثمرها بشعا خبيثا " (1). وشجرة البؤس ليست داخليّة متعلّقة ببيت علي وخالد فقط ، وانّما هي خارجيّة تخصّ هيمنة الامبرياليّة وتحارتها العصريّة على التّحارة الدّاخليّة التّقليديّة وانتشار الرّشوة والفساد في صفوف موظّفي الدّولة.

وقد وردت بعض مقاطع هذه الرّواية مبنية في قسمها الثّاني بناء تضمّن فالحكاية الأوّليّة تتضمّن قصّة سليم. وضمن هذه الحكاية ترد قصّة أمّ رضوان. والسّردة بهذا الشّكل المتراتب يحيل أحدهم دوره الى الآخر. الّا أنّ القسم الأوّل وردت فيه المقاطع مبنية بناء تسلسل نتيحة كون الأثر رواية أحيال مبنية على تحاور الحكايات. ولكلّ قصّة حكايتها التي تتّصل بها اتّصال الفروع بالأصل. ولعلّ الصّورة التي توحي بها " الشّحرة "، وهي تنمو أفقيّا وعموديّا ، تلبّي هذا البناء المزدوج. فهي تمتدّ أفقيّا وترتفع وتنغرس عموديّا. ويمثّل النموّ الأفقيّ بناءُ التّحاور. فعليّ وزوحاتُه الأربع وأبناؤه الكثيرون ، وبؤسُه بسبب كساد تحارته ، مظهر أوّل لهذا النموّ، وخالد وَهَيَمَانُه على وحهه مع الصوفيّة ، وزواحُه من نعيسة الشّمطاء وانحابُه حلّنار

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 333.

المتوازيتين لما تسنّى للأقصوصة أن تكون على هذا الحجم ولما كان لها من الدّلالة ما لها .

* بناء التسلسل أو التحاور :

يحضر هذا الصّنف من البناء في نصوص حسين السّرديّة ويكاد يتساوى مع بناء التضمّن . ولقد سبقت الاشارة الى ورود بعض المقاطع السّرديّة في احدى الرّوايات حيث يغلب بناء التضمّن ، مبنية بناء تسلسل؛ لكن ذاك البناء يندرج ضمن البناء الأوسع وهو التضمّن ؛ ممّا يعني وجود نوعين من البناء أو أكثر في النّص السّردي الواحد .

وعندما تنسب رواية الى بناء بعينه، فلهيمنته فيها على ما عداه.

وأكثر النّصوص استخداما لبنية التسلسل هو "الأيّام" . فلكلّ فصل من فصول الجزء الثّاني مثلا موضوع محدّد ؛ فهناك قصّة البيت والطّريق وقصّة الأزهر وقصّة الرّبع حيث لقاء الشّباب الأزهري وقصّة الحاج علي وعلاقته بهؤلاء الشّباب وقصّة الكهل المتزوّج المنجب . وكلّ هذه القصص حكايات تفقد النّص امكانيّة الحبكة لأنّ الحكاية تسترسل الى ما لا نهاية والى حدّ غير مضبوط .

وقد تبدو الحكايا المتعدّدة التي تميّزت بأنّها في معظمها وصفيّة ، بمثابة الفاتحة الطّويلة لرواية تُزْمَعُ كتابتُها . غير أنّ الأمر ليس كذلك .

ولعلّ لاستعمال السّارد لفظ "الحديث" بعض التّبرير لفكرة

الاستمرار هذه . ومفهوم الحديث يوهم بألّا ترتيب مسبّق ولا تخطيط معدّ سلفا ، ان هي الّا خواطر تلقى على عواهنها . يقول السّارد : "... ولكن ذكرى هاتين القصّتين الآن تعجل للحوادث دعا اليه الاستطـــراد ." (1) ولولا وجود شخصيّة مركزيّة تحوم حولها القصص لما كان للحكاية لحمتهـا . فالكلّ يتمحور حول هذه الشّخصيّة ، ولكن كلّ حكاية لها استقلالهـــا الذاتيّ ؛ وليس لها من علاقة بما عداها الّا في ماله صلة بالحكايـــة الأمّ . ولعلّ انهاء الفصل الثّامن من الجزء الثّاني بمثل ما انتهى بـــه الفصل السّابق : " انّا لله وانّا اليه راجعون " دليل على نوع مـــن المنوال أو المثال ليسوق عليه السّارد فصوله أو حكاياته . وبناء التـــوازي هذا لا يعني أنّ الحكايات يأخذ بعضها برقاب بعض ، وانّما هي تتتالى في النصّ وتتحاور في القصّة بحيث تعكس البعد التّرحداتيّ للنصّ ، ذاك الذى لا يبحث عن عقدة يمهّد لها ليحلّها ، وانّما هو يكتفي بتـــوارد الخواطر أو بسوق الذّكريات . ومثل هدا البناء يسهم بقسطه فى توكيـــد الجنس الأدبى الدى اليه تنتمي " **الأيّام** " .

ولئن كانت رواية " **دعاء الكروان** " قد وردت فيها بعض الحكايات المتضمّنة فى الحكاية الأمّ ولعبت وظيفة استشهاديّة أو استشرافيّة محضـــة، فانّ أبرز شكل للبناء فيها هو بناء التسلسل . وقد اتّضح ذلك ، علـــى وجه الخصوص ، في علاقة الفصول بعضها ببعض . فمعظمها يختتم بتلخيـــص تتخفّف فيه السّاردة من حِمْلِ معرفتها أو باستباق توحي فيه بما سيـــرد في الحكاية . وغالبا ما تعود السّاردة في مطلع الفصل اللاحق الى آخـــر ما قالته في الفصل السّابق ، كأنّها تريد بذلك توكيد التسلسل بمثـــل

---

(1) طه حسين : **الأيّام** الجزء الثّاني ص 251 .

هذه العقد التي توثق رباطها حول الحكايات (1).

والفصول التي لا تتواصل مع سابقها أو لاحقها يكون للكروان في العادة دور في القطيعة بينها. ويبدو أنّ سيادة هذا التسلسل في البناء تؤكّد طابع الحكاية الموحّد من ناحية وامتزاج السّاردة ومسرودها القصصي، الكروان، من ناحية ثانية.
فمنذ الليلة المهيبة الرّهيبة. لم يعد بامكانهما الافتراق. ولذلك تواصل الماضي في الحاضر بكلّ أبعاده سواء ما تعلّق منها بعلاقة السّاردة بمسرودها أو بعلاقتها بالأنا المسرودة تزكّي مواقفها وتتعاطف معها.

ولأقاصيص " **المعذّبون في الأرض** " بناء شبيه بهذا. فالحكايات في معظمها حلزونيّة الشّكل. ففيها يوجد مركز حوله تدور الأحداث متتابعة، ولكن لا لترجع الى نفس الموقع. ففي أقصوصة " قاسم " تبدأ الحكاية بالخروج من البيت، ثمّ تعود الى هذا الخروج ثانية عندما يقبل قاسم على النهر بعد أداء صلاة الفجر، وتعود اليها ثالثة لتبرز أثر هذا الخروج في الأسرة. وفي هذا التّكرار لوظيفة الخروج مرّات ثلاثا ايحاء بنوع من العبثيّة رغم النّشاط والجدّ. فقاسم، كَثَوْر الطّاحونة، يدور باستمرار، وهو في مكانه لا يريم: " أحسّتا قاسما، وهو ينهض متثاقلا يحرّ قدميه ويغلق الباب الضّئيل من ورائه. " (2)

والبناء الحلزونيّ يقتضي بالضّرورة تجاوزا لنقطة البدء، وإلّا كان البناء دائريّا. ولذلك نجد أنّ اعادة وصف مرحلة ما للايحاء بالرّتابة،

---

(1) لاحظ تطابق الخواتم والفواتح في الفصول : 8·9·10·12·13·14 .

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 46

تفرض بالضّرورة تنكبا للسّبيل المألوفة . من ذلك أنّ وصف خروج قاسم فجرا يعاد بحذافيره في حيّز من الحكاية جديد ، ولكن لا للذّهاب الى النّهر، كما كان الأمر سابقا ، وانّما لاتّخاذ وجهة أخرى . وهذا الانعطاف هو الذى يمثّل ارتقاء في الدّورة ليكون الخطّ حلزونيّا ، والّا كان دائريّا نقطة بدايته هي نقطة نهايته : " وقد تجاوز المسجدَ فى طريقه الى النّهر وأقبل أمامه من الشّرق ضوء الفجر ... ولكنّ قاسما لم ير ضياء ... ومضى أمامه كأنّه السّهم الكليل العاثر تدفعه قوّة كليلة فاترة . " (1)

وفي أقصوصة "صفاء" بناء مماثل . فلئن اتّخذت فيها الحكاية مظهرا من مظاهر البناء المتوازى في البدء ، فسرعان ما عادت الى مثل هذا البناء الحلزونيّ خصوصا وقد كانت هناك نقطة / مركز التقت عندها قصّتا الأسرتين ، وهي الحُبّ والخِطبة ، وهي النّقطة التي تفرض الاتّصال والانفصال في ذات الحين . فالأحداث تتراكم ولكن لا لتصيب هدفا بعينه تحقّقه ، وانّما هي تبقي المشكلّ على حاله لا توجد له أسباب حلّ : " وهذه مرحانة قد حيل بينها وبين الرّضا عن ابنها والاعجاب به منذ وقت طويل ، وهي ترى حارتها حنينة ترضى على ابنها نصيف كلّ الرّضا وتعجب به كلّ الاعجاب . " (2)

وهذا البناء للحكاية يخدم الدّلالة المراد ابرازها باعتبار أنّ النّماذج البشريّة التي صوّر السّارد تسعى دون طائل ؛ فهي كثيرة النّشاط دائبته ، ولكن تحصيلها محدود هيّن . ولعلّ ذلك ما يبرّر مفهوم العذاب في الأرض . فتحاور القصص أو تسلسلها بما يجعلها تسير فى خطّ

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 57 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 140 .

حلزونيّ هو خطّ الحكايات يختلف عن تحاور القصص فى " **شجرة البؤس** " . فقد اعتمد السّارد بناء التسلسل لايضاح مفهوم رواية الأحيال . فلكلّ جيل قصّته وحكايته . وممّا يدلّ على دلك اهتمام السّارد بفروع في العائلة متعدّدة . وليس من الضرورىّ أن تكون هذه الفروع متلاحقة بل قد تكون متحاورة . فعليّ أخ لمحمّد ؛ وخالد ابن عمّ لسليم ؛ وأمّ خالد سلفة لخديجة أمّ سليم . فهذه الفروع متحاورة زمنيّا ، ولكنّها في الحكاية متسلسلة متلاحقة اد يفرض الخطاب أن يكون الزّمن خطّيا . وعندما تجمّع القطع الزّمنيّة (segments temporels) الى بعضها يتألّف الحيل أو الأحيال ؛ غير أنّ المراحل المتحدّث عنها لا تأخذ نفس القدر من الاهتمام . فحيل الآباء والأحداد وقع المرور عليه سريعا ، وحيل الأحفاد مازال الحديث عنه غائما ، في حين وقع التوقّف مطوّلا عند الحيل الوسط ، حيل عبد الرّحمان وعلي والشّيخ من ناحية ، وحيل خالد وسليم وابراهيم الشّيخ الثّاني من ناحية ثانية .

وهذه العيّنات التي سقنا على أنّها نماذج تمثّل البناء التسلسلي في حكايا حسين ، تؤكّد عدم استقلال رواية بعينها بنمط للحكاية وحيد . فقد ترد الرّواية على اختلاف في البناء ،نظرا الى سعة الحيّز النّصّي الذى تتّخذ ولغاية بلورة الدّلالة على ضوء السّياق الذى فيه تتنزّل .

وادا كان كلّ من بناء التضمّن والتسلسل يحوم حول شخصيّة / محور أو موضوع / مركز ، فللفت الانتباه ، انطلاقا من بُنَى الحكايا ، الى ما يبغي السّارد تسليط الضّوء عليه . وادا كان مفهومَا البناء الأخطبوطي و البناء الحلزونيّ ينطبقان على كثير من نصوص حسين السّرديّة باعتبارهما مفهومين احرائيّين عمليّين ، فانّهما يلبيان مطلبين رئيسيّين لدى السّارد : اعطاءه الفرصة للافضاء والاسترسال في التلفّظ لا يحدّه حدّ من ناحية وتبليغه

الفكرة التي يريدها مبلورة الى طرف التقبّل من ناحية ثانية .

وهكذا جاء هذا الفصل بفروعه الثّلاثة ليبيّن خصائص قارّة في سرد حسين ، لعلّ أهمّها غلبةُ الاسترجاع الاستباقَ رغم وجود نصوص كثيرة لها بالتّرجمة الذاتيّة صلة قرابة شديدة وهيمنة الوقفة والتّلخيص على المشهد باعتبار جاجة السّردة المختلفين الى الحضور المكثّف . ومثل هذا الحضور لا يتسنّى عندما يكتفي السّارد بدور النّاقل لما يدور بين الشّخصيّات من حوار رغم وجود نصوص تراسليّة أو متعدّدة الأصوات . ولكنّ الظّاهرة العامّة هي هذه الرّغبة الشّديدة في الافصاء تلك التي تتسلّط على السّردة في معظم الرّوايات والأقاصيص ، وهيمنة التواتر المؤلّف على ما عداه من التّواتر مناسبة لهيمنة السّرد التّلخيص حيث يضطرّ السّارد الى أن يقلّص الحكاية مقارنة لها بنسب تواتر الحدث في القصّة .

الفصل الثّاني

صيغة الحكاية

عادة ما لا يكون السّرد اعتباطيّا ، وانّما هو يعكس موقفا . فالإخبار الذى يلجأ اليه السّارد ذو درجات مختلفة . فهو قد يعطي لقارئه تفاصيل كثيرة أو قليلة ؛ وهو قد يعلم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، ممّا يجعله على " مسافة " معيّنة ممّا يروي . كما أنّه قد ينتخب من المعلومات التي يقدم ما يراه أصْلَحَ ، مزكّيا موقفَ شخصيّة أو شخصيّات على حساب أخرى ، متبنّيا " وجهة نظرها " أو " منظورها " .

والمسافة والمنظور كلاهما يعتبران ممثّلين لما يسمّى صيغة الحكاية (mode du récit) (1).

ولعلّ أوّل من تناول قضيّة " **المسافة** " بالدّرس هو أفلاطون عندما حاول أن يصنّف صيغ السّرد . فقد أقام تقابلا بين ما يسمّيه " **الحكاية الخالصة** " حيث " يتكلّم الشّاعر باسمه الخاصّ غير ساع الى اقناعنا بأنّ شخصا آخر غيرَه هو الذى يتكلّم " وما يسمّيه " **المحاكاة** " حيث " يجهد الشّاعر نفسه للايهام بأنّه ليس هو المتكلّم " ، وانّما هو شخص ما ، ودلك عندما يتعلّق الأمر بكلام ملفوظ (2).

والثّنائيّة التي ينسب اليها أفلاطون صيغ السّرد وهي المحاكاة

---

(1) انظر مريد تفصيل لدى ... Gérard Genette : Figures III pp:183 I84.

(2) نفس المرجع السّابق ص 184 .

أو الخطاب المنقول والمحاكاة القوليّة أو الخطاب المسرود تقصي الحكاية باعتبارها تحوي نوعي الخطاب هذين معا . لذلك يتحتّم ايجاد " **جنس مختلط** " لتوفير الصّنف الـذى اليه تنتمي الحكاية رواية كانت أو أقصوصة . فكلّ حكاية هي عمومـا " **جنـس مختلط** " تتقابل فيها المحاكاة القوليّة حيث المظهر السّردىّ الخالـص والمحاكاة بالمعنى الافلاطونيّ حيث المظهر المسرحيّ أو الحوار .

ولكن هل من وظيفة محاكاتيّة للحكاية ؟ أليست الحكاية إخبارا؟ فهي، ككلّ شيء في الأدب ، فعل لغويّ . وهي ، ككلّ فعل قوليّ ، لا يمكنها الّا أن **تخبر** أى أن تنقل دلالات . فالحكاية لا تمثّل قصّة (حقيقيّة أو تخييليّـة) وانّما هي ترويها أي تصفي عليها دلالة بواسطة اللّغة في ماعدا **العناصر القوليّة** لهذه القصّة أى (الحوار والمناجاة) ، فهي لا تحاكيها لا لأنّهـا لا تقدر ، وانّما لأنّها ، بكلّ بساطة ، في غير حاجة الى ذلك ؛ اذ بمقدورها أن تعيد انتاجها مباشرة أو بالأحرى تعيد كتابتها (1) .

ولذلك يقترح جينات تقسيم الحكاية باعتبار التلفّظ الى حكايـة الأفعال وحكاية الأقوال . فحكاية الأفعال ايهام بالمحاكاة عن طريق اللّفظ لما هو غير لفظىّ . وهو ما يسمّيه رولان بارط الايهام بالواقع ؛ ويتكفّـل في هذا المستوى السّارد بانجاز الحكاية ؛ في حين أنّ حكاية الأقـوال تفترض بالضّرورة المحاكاة أو النّسخ ؛ وهو ما يظهر على لسان الفاعـل مباشرة في النّص . فبين حملة يتلفّظ بها في الواقع وورودها فـي النّص / الحكاية فرقٌ ما بين الشّفاهي والكتابيّ ليس الّا . والخطاب الـذى ينقل تلفّظ هذا الفاعل يُدْعَى خطابا منقولا Discours rapporté في حين يدعى خطاب السّارد ، وهو يوهم بأنّه يحاكي الأفعال ، خطابا مسرودا أو مرويّا (discours narrativisé) .

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : Gérard Genette : Nouveau discours du récit op. cit pp: 28 . 29.

وقد حدّ أرسطو من التعارض الموجود فى ثنائيّة أفلاطون محاكـاة / محاكاة قوليّة بادماجه الحكاية الخالصة والتّمثيل المباشر في المحاكاة باعتبارهما نوعين لها .

وقد اهتمّت الانشائيّة في الغرب حديثا منذ نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين بهذه الثّنائيّة فأعطتها نظريّة الرّواية فـــــي انجلترا وأمريكا مصطلحي " **العرض** " Showing و " **السّرد** " Telling محيية بذلك الثّنائيّة الأرسطيّة القديمة محاكاة/ محاكاة قوليّة أو أقوال /أفعال (1).

كما تعدّدت الدّراسات الانشائيّة لضبط أصناف داخل عنصري هذه الثّنائيّة وبالدات في مجال ما يسمّى حكاية الأقوال أو " المحاكاة " نظـــرا الى أنّ حصور السّارد في المحاكاة القوليّة لا يشكّ فيه . واذا كان هناك تميّز لأسلوبِ قول (Lexis) عن غيره فذلك لغايات لعلّها تعود الى :

(1) امّحاء المعام السّرديّ

(2) صعة التّفصيل في الحكاية وهو ما يتّصل بعمل السّرعة . فالتباطؤُ في السّرد والتّلخيصُ السّريعُ يعطيان القارئ انطباعا حول حصور السّارد مختلفا .

(3) الايهام بالواقع نتيجة الاهتمام بالتفاصيل التي تبدو غير ذات نفع(2).

وقد اتّصحت العناية بحكاية الأقوال من خلال الكتب العديدة التي

---

(1) انظر تفصيل ذلك لدى : Gérard Genette : Figures III pp I85.I92

(2) انظر مريد تفصيل لدى : Gérard Genette : Nouveau discours du récit pp : 3I . 32.

صُنّفت في هذا المحال وأشار اليها جينات في "**خطاب جديد للحكاية**" ان في اطار ثبت المراجع التي أحال عليها أو في اطار ردوده على من تعرّض لـ "خطاب الحكاية" في "**مجازات III**" بالنّقد . ولعلّ دوريت كون Dorrit Cohn وماك هايل Mc Hale أكثر من ناقشه في أطروحاته وقدّم عنها بديلا . ولقد حاول أن يبيّن أنّ الاختلاف في المطيّات بينهما وبينه يعود بالأساس الى التفصيل أو التقليص أكثر ممّا يعود الى تعارض في وجهات النّظر. فلماك هايل سبع درجات لايضاح التقابل التقليدى محاكاة / محاكاة قوليّة :

(1) الموجز القصصيّ ،
(2) الموجز القصصي غير الخالص ،
(3) المحاكاة غير المباشرة للمحتوى ،
(4) الخطاب غير المباشر المعمول المحاكي حرفيّا ،
(5) الخطاب غير المباشر الحرّ ،
(6) الخطاب المباشر ،
(7) الخطاب الحرّ المباشر (1).

أمّا دوريت كون فأصنافها أقلّ عددا ؛ ولكنّ مضامينها تختلف عمّا اقترحه جينات . فهي تعتبر أنّ "تمثيل الحياة النفسيّة" يستحقّ مكانة مخصوصة ، وبالتّالي تقنيات أساسيّة محدّدة . وهذه التّقنيات الثّلاث هي :

(1) الحكاية النفسيّة أو السّرد النّفسي ،

---

(1) انظر مزيدّ تفصيلٍ وضبطًا للمفاهيم لدى : Gérard Genette : Nouveau discours du récit op. cit p : 38.

(2) المناحاة المنقولة · والمناجاة الدّاحليّة ليست الّا تنويعا لهـــا أكثر استعلالا ،

(3) المناحاة المسرودة أو الخطاب غير المباشر الحرّ (1).

ولئن لم يرض حينات عن التعابل التقليدى محاكاة/ محاكاة قوليّـــة باعتباره يصّح على الملحمة وعلى المسرحيّة أكثر ممّا يصّح على الحكايـــة المختلطة ، فانّه لم يخرج في نمطيّاته عن هذه الثّنائيّة الأصليّة ، وان استفاد من النقود الموّجهة اليها ، ومن أساليب القول الحديدة التي أبدعها كُتّاب السّرد في العصر الحديث شأن فلوبير وغِي دِي موباسّان · ولعلّ اكتشـاف بالّي Bailly عام 1912 الأسلوب غير المباشر الحرّ في انشاء فلوبـــير واكتشافَ ادواردْ دُو جَرْدَانْ Edouard Dujardin عام 1931 المناحـاة الدّاخليّة من شأنهما مزيد التدقيق في أساليب القول وتوفير أصناف لـــم يكن التقليد الغربيّ ليعرفها · وقد جاءت نمطيات جينات التي سنعتمد في دراستنا لسرد حسين على مظاهر ثلاثة للخطاب :

1) الخطاب المسرود أو المروى :

وهو الخطاب الأكثر تسافيا والأكثر تقليصا · فالسّارد في هـــذا الخطاب هو الذى يتلفّظ ليعكس أفوال الشخصيّة أو آراءها مثلما يعكـس أفعالها · وهدا الصّنف من الخطاب ينسجم كلية مع مفهوم المحاكـــاة

---

(1) انظر مزيد تفصيل في نفس المرجع السّابق ص 39 ، ولدى حسن البنا : عـن اللّغة والتكنيك في القصّة والرّواية : نموذج تحليلي من يوسف ادريس · مجلّـــة فصول · القاهرة · المجلّد الخامس · العدد الأوّل أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984 (الأسلوبيّة) ص ص 135 · 140

القوليّة الأفلاطونيّة .

2) الخطاب المنقّل : وهو يتّخذ شكلين :

(أ) الأسلوب غير المباشر : لئن كان هدا الصّنف من الخطاب أكثر محاكاتيّة نسبيّا من الحطاب المسرود أو المروّى ، فانّه لا يمدّ القارىء البتة بأىّ ضمان ولا بأىّ شعور بالاخلاص لحرفية الكلام الذى وقع التلفّظ به حرفيّا . فحضور السّارد وسيطا بين قول الشّخصيّة والقارىء من شأنه الحدّ من استقلال الخطاب اد يدمج السّارد تلفظ الشخصيّة في تلفظه فيحوّره بالتكثيف ويفسّره بالتّالي على هواه .

(ب) الأسلوب غير المباشر الحرّ : يتميّز هذا النّوع من الخطاب بغياب معلنات القول ممّا يجعله متوفّرا على خلط مضاعف :

* بين الخطاب الملفوظ والخطاب الدّاخلىّ أى بين ترجمة الأقوال وترجمة الآراء .

* بين خطاب الشّخصيّة ملفوظا كان أو داخليّا وخطاب السّارد . فحيثما يعسر على المتقبّل نسبة الخطاب الى الشخصيّة أو الى السّارد يكمن الأسلوب غير المباشر الحرّ .

3) الخطاب المنقول : هو الشّكل الأكثر محاكاة . وهو يتّخذ له شكلين :

(أ) الاعلان عن القول والعائل .

(ب) الخطاب المباشر أو المناجاة الداخليّة حسب تسمية دُوجَرْدانْ وهو الخطاب الذى تحلّص دفعة واحدة من كلّ حماية سرديّة . ولقد ألـــحّ

دُو حَردانْ نفسُه كثيرا على مقياس أسلوبيّ يعتبر خصيصة المناحاة الدّاخليّة . يقول : " هو حطاب لا سامع له وغير ملفوظ ، به تعبّر شخصيّة عن آرائهـا الأكثر حميميّة والأكثر قربا من اللاوعي ، قبل أيّ تنظيم منطقيّ أي فـــي حالتها النّاشئة ، وذلك بواسطة جمل مباشرة مختزلة ، من شأنها أن تعطـي انطباعا بكلّ غاد ، أو بكلّ وارد ." (1)

والتأكّد من أنّ نمطيّات حينات لا تختلف عن نمطيّات ماك هايل يقتضي محرّد الموازنة بين أصناف هده وأصناف ذاك . ودلك كما في الجدول التّالي :

لدى حينـــات	لدى ماك هايـــل
(1) الخطاب المسرود	(1) الموجز القصصي الموجز القصصي غير الخالص
(2) الخطاب المنقّل	(2) المحاكاة غير المباشرة للمحتوى الخطاب غير المباشر المعمول المحاكي جزئيّا الخطاب غير المباشر الحرّ
(3) الخطاب المنقول	(3) الخطاب المباشر الخطاب الحرّ المباشر

وقد قام حينات نفسه بالموازنة بين نمطيّاته ونمطيّات دوّريت كـون

---

(1) انظر مريد تفصيل لهذه الأصناف لدى Gérard Genette : Figures III op. cit pp : I9I . I93.

كما في الجدول التالي :

لدى جينـــات	لدى دوربت كون
(1) الخطاب المسرود	(1) الحكاية النفسيّة أو السّرد النفسي
(2) الخطاب المنقول	(2) المناجاة السّرديّة
(3) الخطاب المنقول	(3) المناجاة المنقولة (1)

واهتمام الانشائيّة بقضيّة " **الصّيغة** " هذه حيث تحليل " **المسافة** " انّما يدلّ على السّعي الحثيث الى الالمام بالظّاهرة الأدبيّة لا في الآداب الغربيّة وحدها ، وانّما في الآداب العالميّة أيضا . ولعلّ انفتاح هذه الانشائيّة الغربيّة نفسها على آداب العرب وأمريكا اللاتينيّة والهند والصّين واليابان سواء في دراسة الشّعر أو في دراسة النثر من شأنه استيعاب الظّاهرة الأدبيّة وتدقيقها في آن (2). كما أنّ هذه النمطيّات تحتاج ، عند دراسة السّرد العربيّ والسّرد الحسيني بالذّات، الى التثبّت من مدى توفّرها أوّلا ، وممّا اذا كان استخدامها في النصوص السّرديّة ، متى توفّرت، مطابقا لما استنتجته الانشائيّة أم مختلفا .

(1) الخطاب المسرود :

لقد سبقت الاشارة في الفقرة الخاصّة بالحوار الى محدوديّة حضوره في النصّ السّرديّ الحسيني . واذا ما توفّر فانّه يخضع لمعلنات الفول كما

---

(1) Gérard Genette : Nouveau discours du récit p : 40.

(2) انظر مقدّمة " **الشّعر العربي الحديث . بنياته وابدالاتها** لمحمّد بنّيس . الدّار البيضاء . دار توبقال . الطّبعة الأولى 1989 . الجزء الأوّل ص ص 45 . 55

كان الأمر سائدا في النصوص السّرديّة العربيّة الكلاسيكيّه . ولعلّ القول بأنّ المحاكاة القوليّة في نصوص حسين السّرديّة تهيمن بشكل ساحق معارنة لها بمحدوديّة حصور المحاكاة ، لا يبدو مبالغا فيه . ولعلّ توفّر " **الأيّام** " على هذه الخصيصة هو الدى جعلها تسود في سائر النصوص الأخرى . فالسّارد دائم الحضور بتلفظه ، وكأنّه متى ما استأثر بالكلمة ، امتنع عن أن يحيلها الى غيره . وقد جاء في مقطع سردىّ من الجزء الثّاني من " **الأيّام** " مثال نمطيّ لحصور السّارد واستبعاده الشّخصيّات الأخرى لا يكاد يحيل عليها الّا بالايماء . وادا ما تسنّى لها في المرجع أن تتلفّظ ، فهو ينقل كلامها الى لغته الخاصّة أى من الخطاب المنقول الى الخطاب المسرود بل يمحو الكلام الملفوظ لئلّا يأخذ منه الّا بفعل التلفّظ . يقول : " فهم يستعيدون ما سمعوا من الشّيخ في درس الفجر ، وهم يستعيدون من الشّيخ ما سمعوا في درس الصّبح ، وهم يسخرون من هذا مرّة ومن داك أخرى ، وهم يعيدون اعتراض أحدهم على هذا الشّيح أو داك ، أو اعتراض غيرهم على هدا الشّيخ أو ذاك ، وهم يجادلون فى هذا الاعتراض يراه بعضهم قويّا مفحما ، ويراه بعضهم سخيفا لا يعني شيئا ، وقد أخذ أحدهم مكان الشّيخ المقرّر ، وأخد أحدهم مكان الطّالب المعترض ، وأقام سائرهم حكما في هذه المناطرة ، وربّما تدخّل الحكم في المناطرة بين حين وحين يرد أحد المتناطرين الى القصد ان جار عنه ، أو يؤيّد أحد المتناطرين بحجّة قد أهملها أو دليل قد ندّ عنه " (1).

وما يوضّح بُعْد المحاكاة القوليّة أو الخطاب المسرود في هدا المقطع السّردىّ توفّره على عديد المفردات الدالّة على أنّ هناك كلاما قيل ؛ ولكن المتقبّل لا يعرف من هذا الكلام سوى ما لخّصه له السّارد أو

---

(1) طه حسين : " **الأيّام** " الجزء الثّاني ص 185 .

ما قرأه السّارد فيه • ف (يستعيدون . سمعوا • يسحرون • يعيدون اعتراض • يحادلون • يراه قويّا مفحما • يراه سخيفا • مكان الشيخ المقرّر • مكان الطّالب المعترض • حكما • تدخّل • يرد • يؤيّد • بحجة • دليل) جميعها مفردات تؤكّد عمليّة النقل من مستوى فعل القول الذى مارسته الشّخصيّات ، ومحتوى هذا القول الى قراءة أحاديّة قام بها السّارد لهذا المحتوى القوليّ محنّبا القارئ مؤونة القراءة والتّأويل • وهذا المقطع السردىّ ليس سوى ايهام بمحاكاة ما دار أمام ناظرى السّارد من مشهد تمثيلي قام به طلبة الأزهر في ربعهم يوما ما • وهو شبيه أيّما شبه بتلك الترجمة التي قام بها أفلاطون لخطاب " أوليس " المنقول في " **الالياذة** " في شكل محاكاة قوليّة • فالسّارد قد سمع استعادة وسخرية ثمّ ترجم ذلك الى مفردات أخرى مغايرة هي تعبير باللّغة عمّا أوهم القارئ بأنّه وقع في المرجع •

وشأن السّارد **ههنا** شأنه في " صعاء " من " **المعذّبون في الأرض** " فقد قام وسيطا بين الشّخصيّة والمتقبّل يسمع وينقل ؛ ولكنّ ما يسمعه ليس ما ينقله • فعمليّة التقليص والتكثيف في الملفوظ تؤكّد تسافيه عن خطاب الشّخصيّة • يقول : " وقد بذلت حنينةُ جهدا غير قليل لتغري ابنتها بمثل ما أغراها به ابنها من الرّخاء والنّعيم ، وارتفاع المنزلة ، وامتياز الطّبقة وبما سيتاح لها من زينة وترف لم تكن لتظفر بهما لو اقترنت الى هذا الفتى المتواضع الفقير الذى لا يكسب موته الّا بالجهد والمشقّة وسعى أمّه لتعينه على تحصيل ما تحتاج الأسرة اليه • " (1)

ويبدو أنّ للسّارد من وراء هذا التكثيف غاية مبرّرة ، هي عدم الاطالة لأنّ المشهد قد يستغرق وقتا أكثر من التلخيص • والنّص الذى هو بصدده هو الى الأقصوصة أقرب منه الى الرّواية • ولذلك يبدو الاقتصاب ضرورة ، ولو

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 137

كان في ذلك تضحية بأصوات أخرى تُكبَتُ .

غير أنّ هدا التبرير قد لا يكون مقبولا في رواية كـ " **دعاء الكروان** " . فمجال التوسّع فيها وارد . ممّا يعني ضرورةً ، البحثَ عن دلالة أخرى للمحاكاة القوليّة السّائدة في مقاطع منها متعدّدة . تقول البطلة / السّاردة : " واذا نحن نتحدّث في هدوء وأمن واستقرار . فأمّا هو فقد استيقن اليأس وعجز عن احتماله ، وأمّا أنا فأهوّن عليه الأمر مخلصة صادقة وأزيّن له الانصراف عنّي الى من أَحَبَّ وما أَحَبَّ من الخليلات والخدم واللذّات . واذا نحن نتّفق على أن نفترق ... " (1) .

أليس يعني هدا النقل من الخطاب المسرود تحميعا من السّاردة لحسابها الخاصّ ما يقوله الآخرون ويتلفّظون به على أساس أنّها حقّقت انتصارا على خصومها ، ومنهم بالذّات حبيبها المهندس هدا ؟

وقد يُخفِّفُ السّارد ما أمكن من استئثاره بالكلمة في محاكاته القوليّة دون أن يعنيَ ذلك التفريطَ فيها ؛ فهو ينقل كلام الشّخصيّة في اطار تلفّظه ، ولكن دون أن يعطيها الكلمة ويمّحي لتظهر شأنَ ما تفعله ساردة " الحبّ الضّائع " اد تقول : " فتلتفت اليّ وتهمّ أن تتكلّم ، تريد من غير شكّ أن تحرّضني على الافطار ولكنّي أريحها من الكلام قائلة لقد صرفت نفسي عن الرّغبة في الطّعام والشّراب ... وستشهدين هدا كلّه وسترافقينني في هذه الرّياضة . " (2)

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص 146

(2) طه حسين : " **الحبّ الضّائع** " ص 30

فهذا المقطع السّردىّ يمكن أن يكون خطابا منقولا اذ ورد فيه ضمير الرّفع المتّصل للمخاطبة كما يمكن أن يكون خطابا مسرودا باعتبار أنّ السّاردة قد لخّصت الملفوظ واهتمّت بفعل القول أكثر من اهتمامها بمحتواه أو كيفيّته . واللّبس الذى ورد عليه هذا المقطع نمطيّ ؛ اذ هو يعكس رغبة السّاردة في عدم التفريط في الكلمة من ناحية ورغبتها عن أن تُتَّهَمَ بالاستئثار بالكلام في حين يتوجّب عليها منح غيرها فُرْصَتَه متى تسنّت .

(2) الخطاب المنقّل :

يتوفّر الخطاب المنقّل على الاهتمام بجانبين من التلفّظ، الجانب المسموع ويدعى الملفوظ ، وهو المتمثّل في تنقيل السّارد ملفوظَ الشّخصيّة الى تلفّظه هو الخاصّ . أمّا الجانب الثّاني فهو النفسي ، ويُدْعَى الدّاخليّ . وهو المتمثّل في تنقيل السّارد حديث الشّخصيّة الى نفسها بادئا بالعبارة المألوفة " قال لنفسه " . وقد تواتر استعمال حسين هذا الصنف من الخطاب في نصوصه السّرديّة بقدر تواتر الخطاب المسرود . فما هي الصّيح اللّغويّة التي يعمد اليها لتحسيد هدا النّوع من الخطاب؟

(2) . (1) الخطاب المنقّل الملفوظ :

لئن كان " **على هامش السّيرة** " نصّا يروى قصّة النشأة والبعثة المحمّديّتين ، فانّ محمّدا على امتداد النّص لا يتكلّم ؛ واذا ما تكلّم نقل السّارد أو احدى الشّخصيّات ملفوظه من الخطاب المنقول الى الخطاب المنقّل . ولقد تواتر هذا الاستعمال بشكل لافت جعل البحث عن دلالة ذلك في النّص أمرا مؤكّدا . ويبدو أنّ حسين في ذلك يزكّي تقليدا ما فتئ يترسّح في تناول السّيرة النبويّة على امتداد السّنين ؛ ناهيك أنّ

السّينما قد امتنح عليه تحسيم الصّورة المحمديّة في ممثّل بعينه ليتقمّص دوره ويتكلّم كلامه . ولذلك كثيرا ما نجد سارد الحكاية في الحكاية (métarécit) ينقل كلام النبيء الى ملفوظه هو الخاصّ . فهو، بدل ذكره السّؤال والجواب مباشرين ، يلجأ الى الأسلوب غير المباشر كما في قوله : " ولكنّي أدنو منه فأسأله : ألا يجد جهدا ؟ ألا يحسّ مشقّة ؟ ألا يحتاج الى شيء ؟ ولكنّه يجيبني في هدوء ورفق بأنّه على خير ما يحب ... " (1) . فحضور لفظتي " السّؤال " و " الجواب " المألوفتين في الخطاب المنقول لم يمنع الخطاب من أن يكون منقّلا . والدّليل على ذلك ضمير الغيبة المتواتر الاستعمال . فهو وحده الدالّ على التحوّل من صنف الى آخر في الخطاب . غير أنّ قول الشّخصيّة لا ينتفي فيه ، ولا تبقى الّا حرفيّتُهُ محلّ شكّ . ولذلك يَعْتبِر حيناً هذا الصّنف الأقربَ الى المحاكاة دون أن يطولها .

والغريب أنّ هذا السّارد الثّانوى يتعامل في حكايته مع الشّخصيّات تعاملا مختلفا . فهو مع " نسطور " يستعمل الخطاب المنقول " قال . قلت " (2) ولكنّه مع محمّد يتّخذ موقفا مغايرا . ويبدو أنّه لا يفعل ذلك رغبة منه في الاستئثار بالسّرد دون غيره ، وانّما هي المواقف الايديولوجيّة المسبّقة تحفز الى هذا الصّنيع . فمحمّد ينبغي ألّا يتكلّم مباشرة ، أى ينبغي ألّا يُقدَّم كشخصيّة / فاعل قبل الرّسالة أو بعدها . وليس الّا البعد التقديسي والاسطورى سببا في هذا التعامل المختلف .

ويبدو أنّ النية الرّئيسيّة من الخطاب **المنقّل** هي تحقيق الاختصار مادام المشهد الحوارىّ يتناسب فيه زمن القصّة مع زمن الحكاية . واذا كان

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** : الجزء الثّانى ص 309

(2) انظر : نفس المصدر ص ص 311 . 312 .

هذا المشهد طويلا في القصّة ، فانّه يستغرق من الحكاية حيّزا نصّيا ممتدّا ؛ ممّا قد لا يرضي السّارد / الكاتب التخييلي للنصّ . فهو ، بحكم تسييره للعمليّة السّرديّة ، سيّد الموقف ، ونقله الخطاب من المنقول الى المنقّل يحقّق له هذه السّيادة . فشهرزاد في " **الأحلام** " تأبى ، وهي تروي قصّة فاتنة وطهمان أبيها ، الّا أن تتصرّف في ملفوظهما على هواها وألّا تعطي منه الّا ما تراه بشهريار صالحا . تقول : " ثمّ أشارت بيدها اشارة خفيفة . فما أسرع ما فتحت الأبواب ، وأقبل الوزراء ورحال القصر فأعلنت الى أبيها بين أيديهم أنّها قد غيّرت من رأيها ، وعدلت عن سيرتها الأولى وفكّرت في أن تتّخذ لنفسها زوجا . " (1)

وغنيّ عن القول ان هذا الملفوظ الذى استغرقته الحكاية قد تطلّب في القصّة زمانا أطول ؛ وقد لا يكون التساوي في الدّيمومة بين القصّة والحكاية الّا مرهفا للسّامع مضجرا له . ويبدو أنّ نيّة شهرزاد ليست الإضجارَ البتة بل الاثارةُ ولفتُ الانتباه .

واذا لم يخل أىّ سلوك يقوم به السّارد من نيّة محدّدة ، فانّ ترجمته الخطاب المنقول الى خطاب منقّل قد يكون معبّرا عن برم بمن ينقّل ملفوظهُ وضيق به . فبطل " **أديب** " ، وهو يبلّغ صديقه السّارد في رسالة (يوليو . .) خبر سكرتير الجامعة ووعظِه المملِّ ايّاه ، أبَى الّا أن يحوّل الخطاب من المنقول الى المنقّل ؛ وكأنّه بذلك يتشفّى من هذا الذى أرهقه بكلام لم يكن مستعدّا لسماعه . فاخفاء ملفوظ الشّخصيّة ، لولّا يظهر الّا ملفوظ السّارد ، وهو ينقله ، يؤكّد بُعْد التسافي عنه . يقول : ثمّ لم يلبث أن أَلْفَى عليّ حديثه قصيرا متقطّعا سريعا كأنّه الصّواعق

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 528

يتلو بعضها بعضا ، وقد اتّخذ صورة الأستاذ ولهجته ، وصوت الواعظ الغالي في التأنيب " [1] ولم ينس السّارد الثّانوى عندما عاد الى الخطاب المسرود أن يقول : " ولست أخفي عليك أنّي ضقت بهذا الواعظ الثّرثار ." وبذلك يورد تفسيرَ إهمالِه الخطابَ المنقولَ وتشويهِه بالطّريقة التى يقتصّ فيها ممّن أساء اليه .

والاعلان عن الخطاب المنقّل يختلف عن معلنات القول في الخطاب المنقول ؛ فهو لا يشعر بأنّ السّارد قد تخلّى للشّخصيّة عن الكلمة إنْ باستعمال لفظ " القول " أو " الاجابة " أو " السّؤال " أو ما يشبهها ، وانّما هو يشير الى التحوّل من الخطاب المسرود الى الخطاب المنقّل رغم ابقائه على صيغة الجملة كما هي . فمفردات من قبيل " الزّعم " أو " الاشارة " أو " التّعبير " كافية لاحاطة المسرود له علما بالانتقال من صنف الى آخر من أصناف الخطاب . فالبطلة / السّاردة في " الحبّ الضّائع " وهي تنسج على منوال بطل " **أديب** " في ابداء قرفها من زوجها ، تعمد الى مثل هذه المفردات للاشعار بأنّها تنقّل خطابا قد تلفظت به هى . تقول : " فتلقّيتُه ساخطة صاخبة ألومهُ أعنف اللّوم ... ثمّ أزعم له أنّ الصبيّ قد انسلّ الى الى مكتبه .. وأنّه سيجد مشقّة فى ردّه الى ما يحبّ ويألف من النظام وهو خليق بهذه المشقّة . فلعلّها تعلّمه أن يأخذ مفتاح مكتبه معه منذ اليوم ." [2] والبطلة / السّاردة اذ تلخص كلامها الى زوجها تؤكّد خجلها من نفسها اذ خانت زوجها . فكأنّها ، وهى تبدى قرفها من هذا الزّوج ليست أقلّ لوما لنفسها عمّا أتته من صنيع . ويبدو أنّ التلخيص في هذا المجال مساعد الدّلالةَ على البروز بالشّكل الدّقيق . وهو ما يمكن أن نتبيّنه

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 127

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 55

أيضا في "**شجرة البؤس**" عندما نرى السّارد محجما عن ايفاء المتقبّل بما قالت أمّ خالد لزوجها رفضا لزواج ابنها من نفيسة . فقد اكتفى بالقول : "... ولا سيّما حين زعمتُ له أنّه لا يزوّج ابنَه طاعةً للشّيخ ولا اذعانا لارادة اللّه ، وانّما هو أمر دُبّر بليل ، هو لا يزوّج ابنَه من ابنة صاحبه ، وانّما هو يزوّج نفسه من ثروة صاحبه" (1) .

فهل يعود هذا الاحجام عن التصريح بحرفية الملفوظ الى نسيان ما كانت المرأة قالت يوما أم هل يعود الى خجله من سلوك امرأة تحاسب زوجها بصوت مرتفع حسابا عسيرا متّهمة اياّه بأبشع التّهم؟ فليس تحويل الخطاب الى المنقّل اذن بريئا ، وانّما هو متروك للمسرود له يبحث له عن الدّلالة التى يراها مناسبة فى الحيّز النصّيّ الذى فيه ترد .

وعادة ما يلجأ حسين ، وهو يغيّر الخطاب من منقول الى منقّل الى أدوات لغويّة يعتاض بها عن المفردات السّابقة الذّكر ، والتي تحيل على التّلخيص بشكل معلن . ومن هذه الأدوات حرف التفسير (أنْ) . وهو يقوم وسطا بين التلخيص المعلن والتلخيص الضّمنيّ . ولكنّ الأدوات جميعها تخدم الخطاب **المنقّل** ؛ وتلك هي غايتها الرّئيسيّة . ففي مقطع من "**أديب**" ورد الشّكلان قريبين من بعضهما ؛ ممّا من شأنه أن يوضّح الفرق . يقول : "ولم يكد يحد أخي حتّى أنبأه بأنّه سيصطحبني في بعض الزّيارات ... ولم يكد يسمع حديث صاحبي حتّى أحابه متعجّلا أنْ أخْرِجْه معك متى شئت وأعِدْهُ متى أحببت ." (2)

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص ص 270 . 271 .

(2) طه حسين : **أديب** ص 70

واستعمال (أن) حرفِ التفسير هدا متواتر فى المدوّنة السّرديّة الحسينيّة؛ وهو يذكّر بوروده في القرآن وفي غيره من النصوص الكلاسيكيّة. ويبدو أنّ هذا الحرف يحقّق غاية الخطاب المنقّل بأقلّ ما يمكن من الاقصاء أى بأكثر ما يمكن من الأمانة فى نقل الكلام. وشبيه به لفظ " القول " دون أن يكون اعلانا عن خطاب منقول ؛ وانّما هو الخطاب المسرود يتواصل حنبا الى حنب مع الخطاب المنقّل ، كما هو الحال في هذا الملفوظ. يعول السّارد : " فأبى علىّ أن أصطحب غلامي الأسود الصّغير ، وقال ارفق به ودعه يسترح ولعلّ أخاك أن يحتاج اليه." (1)

فالقول ههنا أخذ على أساس أنّه فعل أكثر ممّا أخذ على أنّه نصّ مقول القول. فالمسرود له ، في هذه الحالة ، يسمع السّارد يتكلّم ويعلم في الحين ذاته أنّ الشّخصيّة تتكلّم هي أيضا. وهو ما يختلف عن الخطاب المنقول حيث تتلفّظ الشّخصيّة ويسمعها في ذات الوقت السّاردُ والمسرود له معا. وهذه طريقة أخرى يلجأ اليها سردة حسين للتّخفيف من وطأة الحضور الكلّي للسّارد في الخطاب المسرود ، ولمنع الشّخصيّة من أن يكون لها حقّ الظّهور العلني في النصّ. ولكنّ اتّباع شكل أوحد للخطاب المنقّل قد يضحر المتقبّل ويدفعه الى ردّ الفعل بشكل صارم.

(2). (2) الخطاب المنقّل الدّاخلي :

يتطابق حضور الخطاب المنقّل الدّاخلى في السّرد التقليدى مع

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 74

حضور السّارد الكلّي المعرفة ؛ فهو لا يفوته تسجيل ما يرى وما لا يرى ، وما تعلن عنه الشّخصيّة وما تخفيه في سرّها . ومادام الخطاب المنقّل الدّاخلي يتعلّق بما تُحدِّثُ به النفس ذاتها ، فانّ وروده ملخّصا مؤشّر على مدى اقتحام السّارد نفوس الشّخصيّات ، وتنصّته عليها . وهو مؤشّر أيضا على أنّ هذا السّارد الكلّي المعرفة الكلّي الحضور حرّ في التصرّف فى ملفوظات هذه النفوس يلخّصها ان شاء ويفسّرها على هواه ان شاء أيضا . وقد سار حسين على آثار كتاب السّرد التقليديّين . فكان كلّما أراد تنقيل الخطاب الدّاخلي للشّخصيّة استعمل لفظة " القول للنّفس " أو " سؤال النّفس " أو ما شابههما . وقد يسعى الى الحدّ من غروره فلا يدّعي معرفة مقال النفس تمام المعرفة ؛ لذلك يلجأ الى التشبيه تخفيفا . يقول سارد " على **هامش السّيرة** " : " وكان كلّما فكّر في ذلك أحسّ خوفا مرّا تظهر آثاره على وجهه المشرق الوفور كأنّما كان يسأل نفسه : أفي الحقّ أن قد انتهى هذا الصّراع بيني وبين الموت ؟ . " (1)

وقد تقتضي السّاردَ رغبتُه في الأمانة والصّدق حفاظَه على تلفّظ الآخرين ، لذلك يشعر بأن عليه ألّا يستأثر وحده بحقّ قراءته وانّما هو يكتفي بمجرّد نقله من الخطاب المنقول الى الخطاب المنقّل أو من الأسلوب المباشر الى الأسلوب غير المباشر دون أن يعني ذلك حفاظا كلّيا على حرفية الملفوظ ، وانّما هو في دلك وسط بين الاهمال الكلّي لملفوظ الآخر ، وبين الحفاظ النسبيّ عليه . وتتكفّل علامات لغويّة بابراز الفرق بين الخطاب المنقول والخطاب المنقّل كضمير الغياب المتّصل في سياق ملفوظ السّارد نفسه . يقول في " **على هامش السّيرة** " : " وكان يسأل نفسه أماض هو في أثر الآلهة الذين ارتحلوا ليلحق بهم ويقيمَ معهم ، لأنّه لا يستطيع

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** . الجزء الأوّل ص 57 .

أن يعيش من دونهم أم ساع هو الى دار هذا الاله الحديد لعلّه يلقى من كهانه وقساوسته من يعلّمه أسرار دينه ." (1)

والغاية من مثل هذا الخطاب ابلاغ المسرود له بأكثر ما يمكن من المعلومات فى أقلّ ما يمكن من الحيّز النصّي ؛ ولذلك تبدو بعض المفردات ميسّرة تحقيقَ هذه البغية ولو كان في ذلك تضحية بالأمانة الكلية في نقل ملفوظات الآخرين . وهو ما نحد السّارد يسعى اليه في أكثر من نصّ شأنَهَ في " **شجرة البؤس** " . يقول : " ويسأل نفسه عن مكان امرأته الوفيّة من زوجه الطّارئة ... ثمّ يسأل نفسه عن نفسه وكيف يكون بين هاتين الزّوجتين ." (2) فما كيفيّة هذا السّؤال من حيث الصّياغة وهل محتواه مطابق لما تكفّل السّارد ههنا بذكره؟ انّ هذين السّؤالين يبقيان حتما دونما جواب لأنّ السّارد قد اختار ذلك . ولعلّ أهمّ مبرّر دعاه اليه رغبتُه في الايجاز والتكثيف . وهو ما نلمس له أثرا في " **أحلام شهرزاد** " أيضا . يقول السّارد : " ووطّن نفسه مسرورا محبورا على أنّ ساعة مع شهرزاد خير من كلّ أيّامه تلك التي كان يحياها منفردا أو كالمنفرد ". (3) فحاجة المسرود له الى أن يعرف كيف تمّ ذلك لشهريار يحتقرها السّارد مهوّنا من شأن هذه الرّغبة المحمومة في المعرفة لديه . ومادام بيده التبسّط والتقليص . فما على المسرود له الّا الانصياع .

(2) . (3) الأسلوب غير المباشر الحرّ :

اذا كان الخطاب المباشر خرقا لنسيج الخطاب المسرود ، ينتبه اليه

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** : الجزء الأوّل ص 96

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 284

(3) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص ص 539 . 540 .

المسرود له بيسر نتيجة التحوّل من ضمير الغياب أو التكلّم الى ضمير الخطاب ، فانّ الأسلوب غير المباشر الحرّ خرق هو أيضا لنسيج الخطاب المسرود ، لكن أمره ملتبس اذ لا يعرف المسرود له المتلفّظ الحقيقيّ به أهو السّارد أم الشّخصيّة؟ وعادة ما يفح لجوء حسين الى مثل هذا الأسلوب ، وقد أصبح تقليدا في السّرد الغربي مند فلوبير ، ليحقّق به ايهاما بالخرافيّ أو ايهاما بالواقع حسب السّياق الذى فيه يرد .

فعندما يتكاثر نسق استعمال هدا الأسلوب غير المباشر الحرّ في شكل استفسارات كما في " **القصر المسحور** " يبقى المسرود له محتارا بين الاقرار بأنّ السّارد هو المتلفّظ والاقرار بأنّ الشخصيّة هي التي تملي على السّارد قوله : " سمع " توفيق " هذا كلّه فخرّ على سرير القشّ لا يعي شيئا . أكان نائما؟ أكان مغشيّا عليه؟ " (1)

وما يجعل هذا الملفوظ من قبيل غير المباشر الحرّ انتفاء المبرّر الى السؤال . فهل هو موّجه الى المتقبّل ام هل هو موّجه الى السّارد؟ وفي هذه الحالة من هو الذى وجهه؟ أليست الشّخصيّه هي التي تلفظت به والتقط السّارد ملفوظها فاستبطنه وادّعاه لنفسه؟ ان أىّ جواب جازم يبدو متعذّرا . وهذا ما يجعل للخرافيّ القائم على الشكّ مبرّرَ وجود . واذا كانت سمة الخطاب المباشر الرّئيسيّة هي الالتفات أى تغيير الضّمير بشكل مفاجئ فانّ انتفاء مخاطب فعليّ قد يرسّخ في ذهن المتقبّل أنّ الملفوظ هو من **قبيل** المناجاة الدّاخليّة . لكن الابقاء على الضّمير كما هو، في وقت يتأكّد فيه انقطاع في سير الخطاب المسرود ، يصحّح الأمر فيجعله من قبيل الأسلوب غير المباشر الحرّ. وهو شكل آخر للالتباس لا

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 71 .

بين تلفّظ السّارد وتلفّظ الشخصيّة فقط ، بل بين الخطاب المباشر والأسلوب غير المباشر الحرّ. ويبدو أنّ لجوء سارد " **القصر المسحور** " الى مثل هذه الالتباسات في سير النصّ غايته الرّئيسيّة فرض الارتياب والشكّ على المتقبّل تحقيقا منه للايهام بالخرافيّ . فهو كثيرا ما يستعمل لهذه الغاية الاستفهام والتعجّب دون أن يحدّد مخاطبا بعينه يبغيه الجوابَ عن استفساره أو تلبيةَ تعجّبه . والواقع أنّه لا يطلب جوابا ولا تلبية ، وانّما هو افساح المجال لِلاَوْعِيِهِ كي يطفو على وعيه ، واقرار في ذات الحين بسيادة هذا اللاوعي ولو آنيا . وانزياح هذه الملفوظات عن سائر الخطاب المسرود حيث ترد يجعل تمييزها يسيرا ، وان كان التفريق فيها بين المناجاة الدّاخليّة والخطاب غير المباشر غيرَ سهل . يقول السّارد : " لكنّه يتبرّم دائما بالأمن والاطمئنان ويخلعهما عنه في صيق كما يخلع الرّداء الثّقيل في يوم قيظ شديد . ما الذى حمله على ترك جلسته الهادئة تحت الشّجرة ليقف هذه الوقفة في الظّلام يلتمس صوتا أو حركة فلا يسمع الّا أنفاسه المضطربة ! "(1)

انّ عدم تحويل ضمير الغياب الى ضمير التكلّم ، رغم تغيير صيغة الكلام من خبر الى انشاء ينفي أن يكون الخطاب من قبيل المباشر؛ وانّ عدم تنصيص السّارد بمعلنات للقول على متلفّظ بعينه يبدأ الكلام ، ينفي أن يكون الملفوظ من قبيل المنقول ؛ ولا يبقى آنئذ من حلّ سوى اللّبس عمل السّارد على فرضه مسايرة منه لطابع الرّواية الخرافيّ . فاذا كان اللّبس في هدا الأسلوب غير المباشر الحرّ قائما بين تلفّظ الشّخصيّة وتلفّظ السّارد في سياق تنتفي فيه معلنات القول ، فانّ ما يميّزه عن الخطاب المباشر انّما هو الضّمير الذى يبقى على حاله كما هو فى الخطاب المسرود لا يتغيّر. وقد يلعب السّارد على اللبس اذا كان متماهيا مع الشّخصيّة كما هو الحال

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 52 .

في التّرحذاتيّ أو في رواية ضمير المتكلّم اذ لا يدرى المسرود له آنذاك ما اذا كان التلفّظ قد تمّ راهنا زمن الحكاية أم ماضيا زمن القصّة . وهو ما تلحأ اليه ساردة " **دعاء الكروان** " في قولها : " انّما أعرفها فرحة مرحة ، تحبّ الضّحك ولا تحتاج الى أن تُدْفَع اليه ، وانّما تحتاج الى أن تُدْفَع عنه . أين هي ؟ ما بالها حامدة هامدة لا تسمع ولا تحسّ ؟ لعلّها قد أرسلت نفسها كما أرسلتُ نفسي تسبح في هذا اللّيل العريض ... " (1) ويبدو أنّ اللّجوء الى هذا الأسلوب غايته الايهام بالواقع اذ تسعى السّاردة الى البرهنة على التماهي الكلّي مع الشّخصيّة ؛ فهي التي عاشت التّجربة ماضيا ؛ وهي التي مازالت الى الآن تشاطرها الرّأى وتنسجم معها كلّ الانسجام . ومادام الأمر كذلك ، فليس بوسع المسرود له الّا الاقرار بالصّدق ، بل بالحقيقة . وعندما يتخلّى السّارد عن البروز ، كعهده دوما ، ليترك المجال للشّخصيّة تعلن عن ذاتها ، يحقّق بذلك تأكيدا لصدقه وبرهنة على حقيقيّة ما به يتلفّظ : " وأسرة خديجة تسمع أوّل الأمر ولا تصدق ثمّ تَقْبَلُ بعد تردّد ... وما يمنح هذه الأسرة البائسة أن تحد في هذه الخطبة رَوْحًا من اللّه ، سيتيح لها رخاء بعد شدّة ، وسعة بعد ضيق ، وما يمنعها أن ترى نفسها وبؤسها فتشفق من اصهارها لأسرة ذات سعة ويسار ؟ " (2)

قد يكون هذا الملفوظ نتاج السّارد عينه اذ استعماله اسم الاشارة (هذه) من شأنه بيان التسافي بينه كشخصيّة واصلة ، وبين الشّخصيّات المعنية بأمر الخطبة والزّواج ؛ لكنّ التحوّلَ من الخبر الى الانشاء ، ومواجهةَ مخاطَبٍ وهميّ باستفسار لن ينال امكان حواب ، هما اللّذان يؤكّدان اللّبس بخصوص المتلفّظ .

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 25

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 69

وتتعدّد ، في نصّ حسين السّردىّ ، أشكالُ هذا الخطاب غير المباشر الحرّ معلنة تارة عن اللبس مخفية اياه تارة أخرى . من ذلك أنّ استعمال التعجّب فى اطار الخطاب المسرود يبدو من مشمولات السّارد لا يداخل المسرودَ له شكّ في ذلك . غير أنّ المنطق يقتضي أن يكون ابداء الاعجاب أو النفور من شأن الشّخصيّة عينها . وادا ما ورد ضمن ملفوظ السّارد ، فذاك دليل على استبطانه اياه وعلى رغبته فى أن يجعل الملتبس قائما . يقول سارد "طيف" من "**الحبّ الضّائع**" : "ما كان أعذب هذا الصّوت الذى كان يبلغ أذنيها من بعيد ، من بعيد جدّا ... وما كان أجمل هذا الطّيف الضّئيل الذى كان يتراءى لها ثمّ لا يلبث أن يستخفي ... وما كان أغرب هذا الشّعور الذى كانت تحده في أثناء ذلك!" (1). فصيغة التعجّب هذه ، المتكرّرة مرّات ثلاثا لا تدع محالا للشكّ فى أنّها تعبير عن أحاسيس الشّخصيّة ؛ ولكنّ نقلها فى اطار الخطاب المسرود يجعل السّارد من قبيل الكلّىّ المعرفة الكلّىّ الحضور ، فى وقت هو فيه يعلن بطريقة غير مباشرة عن أنّ الاحساس ليس احساسه ؛ وهو ما يؤكّد انتماء هذا الملفوظ الى الخطاب غير المباشر الحرّ ، وينفي انتماءه الى الخطاب المباشر نظرا الى غياب ضمير المخاطب الضّرورىّ في مثل هذه الحالة . وقد يخفي السّارد انتماء الملفوظ تماما الى قائل بعينه خصوصا اذا تعلّق ذاك الملفوظ برأى عامّ ، فهو يسوقه على لسانه ؛ ولكنّ أمره يبقى ، رغم ذلك ، ملتبسا ؛ اد لا يدرى المسرود له ما اذا كانت الفكرة فكرة الرّأى العامّ أم فكرة السّارد ذاته . فقد جاء على لسان سارد "**شجرة البؤس**" قوله : "ومن المحقّق أنّ عليّا قد عني بتجارته عناية شديدة ، عناية لم تغن عنه شيئا ، **ولكن على المرء أن يسعى الى الخير جهدَه** ، وعني ببنيه وبناته وبنسائه ، وأحبّ داره حبّا شديدا . وأىّ غرابة في ذلك ، **فالمؤمن حقّا مكلّف أن يصل الرّحم ويحسن القيام على أهله**

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 120 .

وداره وبنيه " (1)*

انّ ورود مثل هذا الملفوظ المشدّد عليه يبدو اقحاما من السّارد لقواعد أخلاقيّة صارمة في ملفوظه ؛ وهي قواعد يؤمن بها مثلما يؤمن بها غيره من الشّخصيّات الأخرى . وورودها في ملفوظه قد يكون من قبيل الخطاب المسرود اذ استبطن السّارد هذه القواعد وصاغها صياغته الخاصّة . وقد يكون من قبيل الأسلوب غير المباشر الحرّ نتيجة صيغة الاطلاق التي وردت عليها . فهي تخصّه مثلما تخصّ غيره . وهذا اللّبس بين المقول والمفكّر فيه أو بين المعلن والمستبطن مظهر آخر من مظاهر هذا الأسلوب غير المباشر الحرّ.

وقد تبيّن مدى التنويع الذى يرد عليه في نصّ حسين السّردىّ ، وهو التّنويع الذى لا يخرج عن الغاية الرّئيسيّة منه وهي الايهام بالخرافيّ في محاله ، وبالواقعيّ في محاله الآخر . وهو بعد هذا وذاك يطمح الى أن يجعل للشّخصيّة امكانيّة الظّهور لا في شكل خطاب مباشر ، وانّما في شكل مشاطرتها للسّارد رأيه وتلفّظه . وقد ترد المقاطع التي فيها يأتى هذا الصّنف من الخطاب مطوّلة كما هو الحال في " **على هامش السّيرة** " حيث يحقّق بها السّارد تلوينا في الخطاب يتماشى ومفهوم الهامشيّة المركزىّ في هذه الرّواية : " والغريب من أمره أنّه كان يمضي أمامه دون أن يسأل نفسه : أماض هو في طريقه الى الدّير أم هائم هو في غير طريق ؟ وما شكّه في استقامة الطّريق له واعتدالها أمامه ، وهو قد سلكها أمس ، وهو لا يسلكها اليوم الّا مأمورا ! " (2).

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 327

(*) التّشديد من عندنا

(2) انظر : **على هامش السّيرة** : الجزء الثّاني ص ص 250 . 251 .

ففي هدا المقطع السّردىّ الوحيز استعمل السّارد خطابات ثلاثة مختلفة : مسرودا ومباشرا وغير مباشر حرّ . وهدا التلوين في أصناف الخطاب يبرز الطّابع " الهامشيّ " الذى حعلته هذه الرّواية هدفا مركزيّا تطمح الى بلوغه.

(3) الخطاب المنقول :

(3) . (1) الخطاب المنقول :

انّ هيمنة الخطاب المسرود والخطاب المنقّل لا تعني امحاء كلّيا للخطاب المنقول في تمظهره الحوارىّ . فالحوار، عندما يرد في سياقه العادى يبدو أمرا مألوفا، لكنّ وروده في اطار الاسترجاع لافت للانتباه . ولعلّ حضور هذا المظهر في " **على هامش السّيرة** " يقلّل من حانب الدّهشة نظرا الى الطّابع الحوارىّ السّائد في هذا النّص السردىّ، والذى يكاد يكون نسيج وحده في مدوّنة حسين السّرديّة، كما سنوضّح ذلك لاحقا . ومن المألوف، أن يكون الاسترجاع من تلفظ السّارد يورده لايضاح غامضٍ أو للافادةِ بمعلومةٍ منقوصة . أمّا أن تُعْطى فيه الفرصةُ للشّخصيّه كي تتلفّظ مباشرة، فذلك نادر لا فى السّرد الحسيني فقط، بل في السّرد عموما . غير أنّ عادة حسين في جعل المقطع الحوارىّ طويلا تفقد هذا الاستثناء نكهته المخصوصة اذ تعود بالحوار الى عادة الاقضاء العزيزة على الكاتب : " قال نكياس : " فاقصص عليّ ما رأيت أحدّثك بحديثي وانّه لعجيب . قال كيمون . . . " (1) ويأخذ كيمون في الكلام ليمتدّ تلفّظه على صفحات ثلاث (90 . 91 . 92) هى التي تعتبر بمثابة الاسترجاع .

ولئن كان هذا الصّنيع فى مدوّنة حسين السّرديّة محدودا، فانّه يكاد يكون خصيصة بعض الاسترجاعات . فقد يحلو للسّارد أن يلجأ الى مغالطة

---

(1) انظر : **على هامش السّيرة** : الجزء الأوّل ص 90

تاريخيّة يحقّق فيها للحكاية كلّ أركانها ، فينقل للمسرود له إخبارا ، حاجتُه اليه ماسّة في شكل خطاب منقول . من ذلك ما تفعله ساردة " **دعاء الكروان** " اذ تقول : " وذكرت كيف انتهينا الى هذه القرية محهودات مكدوداتٍ آخر النّهار... حتّى اذا طال علينا الصّمت قالت أمّنا : ما أظنّ أننا نستطيع أن ننفق اللّيل جالسات الى هذا الشّحر وما أرى أنّنا نستطيع أن نحد من يؤوينا أو يضيّفنا في هذه القرية التي لا نعرف من أهلها أحدا..." (1)

فما تذكرته الأنا السّاردة راهنا ، زمن الحكاية ، لم تشأ أن تترجمه الى ملفوظها الخاصّ ، وانّما هي أوردته على علاته خدمة منها للايهام بالواقع من ناحية ، ولتقليص هيمنتها على الشّخصيّات الأخرى من ناحية ثانية . وقد قام سارد " **أديب** " بنفس الممارسة عندما انتقل بشكل فجئيّ من الخطاب المسرود الى الخطاب المنقول . ولولا السّياق لما تيسّر فهم الانتقال . يقول : "ثمّ يهدأ بعض الشّيء ، وينبئني بأنّ الجامعة قد أعلنت في الصّحف أنّها سترسل طلابا الى أوروبّا ، وأنّه قد أقبل اليّ لألقى فلانا وفلانا وكلّهم من أعضاء مجلس الجامعة ... ومادمتَ يا سيّدى تعرف فلانا وفلانا وفلانا من أصحاب الحاه وأعضاء الجامعة ، فليس لك بدّ من أن تتحدّث اليهم " (2).

ولعلّ هذا الانتقال الفجئيّ يعكس الوضعيّة التي عليها الأحداث فى مسارها من القصّة . فالتعجّل فى العودة الى البيت سابقا ناسبه التّلخيص ، والتعجّل فى المشاركة فى الامتحان راهنا ناسبه التحوّل المفاجيء من خطاب مسرود الى خطاب منقول . وقد يلتبس هدا التحوّل الفجئي الى الخطاب المنقول مع الخطاب المباشر أو ما يسمّى المناجاة الدّاخليّة اذ

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 23

(2) طه حسين : **أديب** ص 43

تتكلّم الشّخصيّة في هذه الحالة دون اشعار مسبّق ، ولكنّ السّياق وحده هو الذى يوضّح انتفاء هدا الاشتباه . فالسّارد ، اذ أفسح المجال للخطاب المنقول كي يظهر، لم ير حاجة ماسّة الى معلن للقول ، وانّما باغت بملفوظ الشّخصيّة المتقبّل مثلما باغتت به الشّخصيّة في مستوى الواقع الأنا المسرودة يوما ، وذلك لغاية الايهام بالواقع يسعى السّارد الى تحقيقه بكلّ وسيلة .

وقد لا يجد السّارد ضيرا في التخلّي عن الكلمة لشخصيّة مّا خصوصا اذا كانت آراؤها تنسحم ووجهةَ نظره ؛ واذا كانت اطالتها التلفّظ تذكّر بطريقته في الافضاء ، فهو يرتاح اليها ويؤكّد قرب المسافة بينه وبينها . وهذه الظّاهرة تكاد تكون المميّزة للخطاب المنقول في نصوص حسين السّرديّة . ولعلّ في ما ورد عليه الخطاب المنقول هذا في " **أديب**" وفي " **أحلام شهرزاد** " ما يؤكّد هذا التصوّر، اذ الآراء التى تساق على لسان البطل في " **أديب** " أو على لسان طهمان أو فاتنة أو شهرزاد تكاد تكون آراء الكاتب الملموس من ورائهم ؛ ولذلك تطول المقاطع الحواريّة التي فيها يظهر تلفظهم . فالمقالة الطّويلة التى ساق فيها بطل " **أديب**" تقويم الشّعر الكلاسيكي جاهليّه واسلاميّه لا تعدو أن تكون انعكاسا لرأى الأنا السّاردة حول هذه القضيّة بالذّات (1) . ودفاعُ طهمان عن العدالة الاجتماعيّة وتقويمه التفاوتَ بين السّلطان والرعيّة على أنّه من فعل الحضارة لا من فعل الطّبيعة ودعوته الى الدّيموقراطيّة والمشاركيّة في خطاب منقول مطوّل ليس سوى انعكاس لما يؤمن به الكاتب ، ويتبنّى سيادته في مجتمع الناس قبل مجتمع الجنّ (2) .

وافساح المجال هذا ، للشّخصيّة كي تتلفّظ ، قد لا يرتاح اليه السّارد دوما ، لذلك تراه يضايق الشّخصيّة ويزاحمها في تلفّظها كاشفا ، من

---

(1) طه حسين : **أديب** ص ص 37 . 38

(2) انظر ذلك في : " **أحلام شهرزاد** " ص 547

حيث لا يدرى ولا يريد ، حرمه من حملها تتكلّم مباشرة ؛ فهو يقاسمها حقّها في التلفّظ متّخذا لذلك وسيلة هى استعمال المبني للمجهول . يقول : " فاذا ذُكِر لها أنّ الشّيخ هو الذى وحد هذا العمل واختار له خالدا أخذها غيظ شديد وقالت : انّ أتباع الشّيخ كثيرون ، منهم الشّباب والكهول والشّيوخ ، فما باله لم يختر الّا خالدا !؟ " (1)

ويبدو أنّ استعمال المبني للمجهول في هدا المقطع غايته تبرير الاستئثار بالكلام مادام أحد المتحاورين مجهول الهويّة . كما أنّ جعل الحوار بهذا الشّكل أحادىّ الاتّجاه ، الطّرفُ الثّاني فيه هو السّارد نفسه ، يكشف الطّابع المحدود للخطاب المنقول في مدوّنة حسين السّرديّة اذ ما من فرصة تُمْنَحُ للشّخصيّة كي تتلفّظ الّا وتُحَدُّ فيها حرّيتُها بسببٍ من مضايقة السّارد لها .

وهكذا يتأكّد أنّ الخطاب المنقول على محدوديّة حجمه في مدوّنة حسين السّرديّة ، لا يجد المجال متّسِعًا ليظهر على هواه ؛ فهو امّا يزاحمه الخطاب المسرود أو هو يتحوّل من مجرّد حوار محدود السّعة الى مقطع حوارىّ طويل يسترجع فيه السّارد الكلمة بطريقة مغايرة كما لو كان يكفّر عن ذنبه في تركه حبلَ السّرد يفلت منه .

(3) . (2) الخطاب المباشر :

يعتبر الخطاب المباشر تنويعا للخطاب المنقول ؛ ولكنّه يَرِدُّدُونَ مُعْلِناتِ القول ؛ ومن هنا جاءت تسميته مباشرا تلافيا للتسمية النفسيّة التي اشتهر بها

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 354 .

منذ دو حردان ؛ وهي المناجاة الدّاخليّة . وهذا الصّنف من الخطاب كثيف الحضور في نصّ حسين السّردي . ولعلّ ما يبرّر كثافة هذا الحضور غلبة الطّابع النفسي على بعض الرّوايات أو الأقاصيص . ولعلّ مناجاة الأنا المسرودة في " **دعاء الكروان** " طائرها العزيز أفضل الأشكال لهذا الخطاب المباشر . فهي تخاطب متقبّلها القصصي دونما استشارة للأنا السّاردة ودون تنصيص من هذه على بداية المسرودة تلفظها : " لبّيك لبّيك أيّها الطّائر العزيز ! مازلت ساهرة أرقب مقدمك وأنتظر ندائك ؛ وما كان ينبغي لي أن أنام حتّى أحسّ قربك وأسمع صوتك وأستجيب لدعائك . ألم أتعوّد هذا منذ أكثر من عشرين عاما؟ " (1)

وبقدر ما تتكرّر مناجاة الطّائر العزيز، تفرض الأنا المسرودة ذاتها على السّاردة تفتكّ منها حقّها في التلفّظ ، وتؤكد طابع الرّواية النفسيّ مادام هذا الخطاب المباشر لا يسمعه الكروان الطّائر العزيز ، وانّما هو حديث النفس تقوله الآن السّاردة في الحكاية بصوت مرتفع ، في حين كان في الأصل غير ملفوظ وبالتّالي غير مسموع .

وتتكرّر صورة هذه المناجاة الدّاخليّة بحذافيرها في " **الحبّ الضّائع** " . على أنّ المتقبّل في هذه المرّة هو الدّفتر لا الكروان . وأبرز ما يؤكّد الخطاب المباشر بداية الشّخصيّة التلفّظ دفعةً واحدةً لا تعتذر عن تدخّلها الفجّي في سير الحكاية ، ولا تنتظر من السّاردة إِذْنًا لها بالكلام : " لم تكن ليلتي سعيدة أمس .. فقد انصرفت فجأة عنك أيّها الدّفتر العزيز وحيل بيني وبين المضيّ فيما كنت أقصّ عليك من أنباء نفسي وأحاديث أسرتي ". (2) وعادة ما يتكرّر مثل هذا الخطاب في نفس النصّ مرّات انسجاما مع

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 10

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 17

الطّابع النفسيّ للنصّ السّردىّ ؛ على أنّ ذلك لا يمنع من تغيير المسرود له القصصيّ ، فاذا كان في هذه الرّواية ، فى البدء ، الدَّفْتَرَ ، فقد أصبح ، في ما بعد ، الزّوجَ تخاطبه البطلة/ السّاردة مباشرة دون أن يكون حاضرا أمامها تنتظر منه حوابا • وهذا ما يعطي لهذا الصّنف من الخطاب طابعه المباشر• فهو ليس حوارا ، وانّما هو حديث النفس بصوت عال • تقول السّاردة: " أنت اذن عاجز عن أن تبلغ بنفسك هذا الطّور، وأنت اذن تعرف من أمر نفسك ما لا تستطيع أن تباديها به لأنّه يُخْجِلها ..." (1)

وتعدّدُ المخاطبين عن بُعد في هذا النّص ، يؤكّد السّمة النفسيّة للرّواية برغم عدم التنصيص على دلك صراحة • فالخطاب ،على وحده ، كاف للاعلان عن طبيعته •

ويتميّز الخطاب المباشر، فضلا عن الفحيّه وانتفاء معلنات القول ، بعلامات لغويّة أو بلاغيّة مميّزة • ولعلّ الالتفات من أبرز هذه العلامات• فالخطاب المسرود بضمير الغائب أو بضمير المتكلّم يتوقّف بغتة ليعوّضه خطاب بضمير المخاطب • وهذا الاختلاف في الضّمائر لا يدع مجالا للشّك، لدى المتقبّل ، في أنّ طبيعة الخطاب قد تغيّرت ، وفي أنّ الشّخصية قد طفا لاوعيُها على السّطح ، فأصبحت تتكلّم كلامها النّاشئ ؛ وقد تكون الغايةُ من امّحاء السّارد فجأة وتخلّيه للشّخصيّة عن حقّ الكلمة عَكْسَ الحالة النفسيّة التي هي عليها ؛ فهي لم تشأ أن تستأذن لتتلفّظ، ولم يقدر السّارد على منعها من التّعبير عن أحاسيسها • وفي مقطع سرديّ من "**أديب**" مثال نموذجيّ لهذه الظّاهرة : " لقد كنتُ داهلا حين بلعت البيت فدققت الباب كما تعوّدت أن أفعل وانتظرت ... حتّى اذا كانت الطّرقة الثّالثة عاد

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 48

الصّوت الّي ... يقول لي إنّك لأحمق . فيم تطرق الباب وليس من ورائه من يسمح لك ولا من يسرع اليك؟ (1) ويطول هذا الخطاب المباشر الذى يبدو ظاهرا حوارا بين طرفين هما البطل والصّوت . لكنّ الصّوت ليس سوى تجسيد لتفكير الشّخصيّة بصوت مرتفع ؛ فما تفكّر فيه داخليّا ينكشف لها وللسّارد والمسرود له في ذات الوقت ؛ ولعلّ هذه الخصيصة الفنّية للخطاب المباشر من شأنها أن تحقّق اقتصادا فى التلفّظ وأن تجعل التساوى كلّيّا بين المقامين السّرديين والفاعل في آن . ويبدو أنّ النيّة من هذا الخطاب المباشر ليست عكسا للطّابع النفسي للرّواية أو للمقطع فحسب ، وانّما هي تفنّن في الكتابة السرديّة يتقلّص بسببها الحضورُ المباشر للسّارد ليكون له ما للمسرود له من علم ودراية .

وهكذا يبدو أنّ أصناف الخطاب المعمول به في السّرد عموما قد توفّر عليها نصّ حسين السّردى . وقد كان لها حيثما وردت مساهمة في ابراز الدلالة وتجليتها . واذا كانت هيمنة الخطاب المسرود والخطاب المنقّل علامة على فرضِ السّارد نفسَهُ على شخصيّاته وتحقيقِه لنفسه بغيتَها في الافضاء والانسياب في الكلام ، فانّ ذلك لم يمنع السّارد من اعطاء الفرصة للشّخصيّة كي تفرض عليه ذاتها أحيانا ، وتقاسمه أحيانا أخرى تلفظه. وقد اتّضح أنّ النيّة من وراء استعمال الخطاب المباشر توكيدُ البعد النّفسيّ للنصّ ، ومن وراء استعمال الأسلوب غير المباشر الحرّ الايهام امّا بالخرافيّ أو بالواقعيّ . واذا لعب الخطاب هدا الدّور ، فذلك دليل على نجاحه في تحقيقه جانبا من التدلال .

---

(1) طه حسين : **أديب** ص ص 92 . 93 .

(4) المحاكاة السّاخرة :

المحاكاة السّاخرة (Parodie) هي في الأصل جنس أدبيّ شأنها في ذلك شأن الملحمة والمأساة . واذا كانت هاتان في تقويم أرسطو نبيلتين موضوعا وأسلوبا ، فانّ المحاكاة السّاخرة نبيلة من حيث أسلوبها ، وضيعة من حيث موضوعها (1) . وعادة ما يقع التقابل داخل الأجناس الوضيعة في التقليد الاغريقيّ بين " **الرّابسودية** " والمحاكاة السّاخرة أو " **الفارودية** " . فـ " **الرابسوديّة** " مزيج من الأشعار المختلفة كان الشّعراء الحوالون في يونان (ويسمّون الرابسوديين) ينشدونه متنقّلين من قرية الى قرية أحيانا بمصاحبة القيثارة . وهم كانوا ينشدون من أشعارهم الخاصّة أو من أشعار غيرهم امّا ارتحالا أو من الذّاكرة " (2) أمّا " **الفارودية** " فهي " عمل أدبيّ يتّخذ موضوعه من بعض ملامح الشّخص المراد التهكّم به ويُبَالِغُ فيها ويبرزها على نحو يثير السّخرية منها " . (3) الّا أنّ المحاكاة السّاخرة لا تعني ضرورةً كونَ النّص بكامله خاضعا لهذا الموضوع لا يتحاوزه ، أى أنّها جنس أدبيّ ، وانّما هي قد تكون مقصورة على كيفيّة تناول الكاتب مقالة الآخر بالتّشويه والمبالغة ازراء به أو حفزا لهمّته . وقد أفرد ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine في كتابه عن " **شعريّة دوستويفسكي** " فصلا مطوّلا للحديث عن المحاكاة السّاخرة . فهو يرى أنّها يمكن أن تكون متنوّعة لدرجة كبيرة . فقد تُحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا ، وقد تحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجيّة على المستوى الاجتماعى أو شخصيّةً على المستوى

---

(1) Gérard Genette : Palimpsestes op. cit p 29

(2) انظر لمزيد تفصيل : تعليق الد . عبد الرّحمان بدوى عن هدا المصطلح في : أرسطو طاليس : **فنّ الشّعر** . بيروت . دار الثّقافة [د . ت] ص 7 .

(3) نفس المرجع السّابق ص 9 .

الفرديّ أو طريقةً في الرّؤية أو في التفكير أو في الكلام . وقد تكون المحاكاة السّاخرة هدفا بذاتها (عندما تكون جنسا أدبيّا) ، وقد تُسْتَخْدَم في تحقيق أهداف ايجابيّة أخرى . ويصرّ باختين على أنّ مجرد اعادة صياغة جزء صغير من تعبير محدّثنا ، يستتبع تغييرا حتميّا في النّغمة وذلك بحكم تناوب الأشخاص المتكلّمين . فكلمات الآخر تتردّد على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة علينا ، وغالبا ما يصحبها مزيد من النّبرة الهازئة ، والمتهكّمة والمبالغ فيها ، ومجرّد نقل التأكيد الغيري بصيغة الاستفهام يؤدّي الى تصادم ادراكين اثنين داخل الكلمة الواحدة (1).

ولهذا التوضيح من جانب باختين أهمّيته في مستوى تناولنا للمحاكاة السّاخرة في نصّ حسين السّرديّ . فاذا كانت "**القصر المسحور**" ينطبق عليها مفهوم " المحاكاة السّاخرة " بامتياز ، فانّ طريقة عرض السّارد آراء الآخرين أو تحاشيه التصادم معهم بشكل تهكّمي في غيرها من النصوص لا يدع مجالا للشكّ في اتباعه المحاكاة السّاخرة في غير ذاك النصّ وبغير تلك النية . فكيف تتعارض كلمة الكاتب في المحاكاة السّاخرة مع كلمة الغير وكيف تكون هذه الكلمة سلبيّة في يديه؟

(4) . (1) <u>المفهوم</u> :

لم يعرض حسين لمفهوم المحاكاة السّاخرة بالضبط ، وهذا ليس من شأنه ، وانما هو من شأن النقاد والانشائيين ؛ ولكنه عرض هذه المحاكاة

---

(1) ميخائيل باختين : **شعريّة دوستويفسكي** . ترجمة الدّكتور جميل نصيف التكريتي . مراجعة الدّكتورة حياه شرارة . الدّار البيضاء ـ بغداد . دار توبقال . دار الشؤون الثّقافيّة العامّة 1986 . ص ص 282 . 284 .

بشكل دقيق الى الحدّ الذى أصبحت معه ميسورة الفهم . فالاستهلال المطوّل الذى عقده في " **ما وراء النّهر** " لتحديد مكان وقوع القصّة ، يكشف بشكل دقيق هذا المفهوم ، فهو يقوم على عناصر تكاد تكون ثابتة كالحزم والصّرامة في الحلول المقترحة : " فأهل مصر كلّهم أخيار أبرار لا يحبّون شيئا كما يحبّون العدل ، ولا يبغضون شيئا كما يبغضون الجور ، ولا يؤثرون شيئا كما يؤثرون ذكاء القلب وصفاء النفس وطهارة الضّمير " (1) . ومن هذه العناصر استبعاد المشتبه فيه ؛ ممّا يجعله في نظر المتقبّل هو المعني بالذّات : " فلا يمكن اذن أن تحدث هذه القصّة فى مصر " (2) . ومنها أيضا المبالغة التي تخرج بالموصوف عن الطبيعيّ لتحقّق نوعا من الفوطبيعيّ ؛ وهو ما يدخل ضمن ما يسمّيه تودوروف العجائبي المبالغ فيه : " وأكبر الظّنّ أنّ حياة المصريين قد بلغت من الصفاء والنقاء على تقدم الزمن طورا ليس بينه وبين حياة الملائكة في السّماء الّا آماد قصار " (3) .

وكلّ هذا الذى قاله السّارد يجعل القارئ غير مصدّق ما يوهم به ظاهر النّص ؛ ويتّصل بهذه العناصر كذلك قلبُ الحقائق . فقد يحلو للسّارد عادة أن يبيّن تسافيه الكلّيّ مع رأى الآخرين وسلوكهم الحقير ؛ فهو يتبنّاه مزكّيا اياه مصرّا على الدّفاع عنه . يقول : " الأثرة ، يا سيّدى ، هي الأساس المتين الذى يقوم عليه نظامنا الاجتماعى البديع ، الذى نفتديه بأنفسنا ونحميه بما نملك وما لا نملك من جهد " ، (4) وقد يعلي هذا السّارد من شأن بعض القيم السّائدة في المجتمع ، تلك التى تزكّي التواكل والتوكّل

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 23 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 24 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 24 .

(4) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 80 .

لا العملَ ، والطّاعةَ والخضوعَ لا إعمالَ الرّأي . والمتقبّل ، في هذه الحالة ، لا يراوده شكّ في أنّ السّارد ، وهو يستبطن آراء الآخرين ، يلفظها مستنكرا ايّاها . يقول : " فقد كان يطلب دراهم ودنانير ، يؤدّى بها بعض دَيْنه ... ولكنّ اللّه كان يقبل صلواته ويسمع دعواته ويدّخر له بهنّ قصورا فى الجنّة على هذه الأنهار التي يجرى فيها ماء لذّةً للشّاربين ... فلم يزده ذلك الّا اجتهادا فى العبادة والطّاعة ... ولكنّه قصّر في التجارة وأهمل أمرها . " (1)

وهذه الأشكال الأربعة التي يتظافرها تؤلّف ملمحا بارزا من ملامح المحاكاة السّاخرة ، تتعلّق حميعُها بالخطاب المسرود . لكنّها قد تتعلّق بالخطاب المنقّل أو الخطاب المنقول ، فيكون للسّارد آنذاك معارضة لتلفّظ الشّخصيّة ونفي لها فى آن .

والحفاظ على ملفوظ الشّخصيّة ، والغمز فيه فى ذات الحين مكوّن آخر من مكوّنات المحاكاة السّاخرة . وقد يتّخذ السّارد لذلك الأسلوبَ الانشائيّ تعجّبا أو استفهاما برهنة أو دفاعا ، كقول سارد " **شجرة البؤس** " : " وكان يقول لهم في شيء من الغلظة : " ما تنقمون منّي ! ... ألسنا قد أمرنا بالزّواج وبأن نستكثر من النسل ما وسعنا ذلك لأنّ نبيّنا (ص) مباه بنا الأمم يوم القيامة ؟ " (2) أو كقوله : " فله الحقّ في زوجة رابعة وقد بحث عن زوج رابعة ، فما أسرع ما اهتدى اليها عند بعض عملائه من تجّار المدينة " . (3) فقد يكون لهدا الكلام طابعه الحدّيّ الصّارم ، ولكنّ اخراجه من سياقه العاديّ الى سياق آخر جديد يضفي عليه مسحة من

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 336 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 299 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 316 .

السخرية والتهكم . فاخراج الكلام عن سياقه أمر يعمد اليه السّارد عمـــــدا ليحقّق بغيته من تلفّظه . فما يعرفه القارئ عن الكاتب يجعل تغاضي هذا عن ملفوظ الشخصية الغريب، غَيْرَ مبرّر الّا على أساس أنّه ساخر متهكّم . فابقاء ملفوظ الآخر على علاته أو محاكاةُ أسلوبه في القول مع خروج عـــن السّياق يضفي على هدا الكلام ما يسمّى محاكاة ساخرة . فتكرار عبد الرّحمان في " **شجرة البؤس** " مرّاتٍ ستّا لفظ "الشّيطان" لتبرير تدهور تجارته ، ونسبتُه الفساد الى غضب اللّه هما من العوامل غير العقليّة ؛ ولا يقتنعان السّـــارد في شيء . ولكنّ حرصه على الأمانة في ابراز هذا الملفوظ في شكل خطاب منقول ، دون تعليق منه قد يكشف تسافيه عنه ، يثير الرّيبة في ذهن المتقبّل اذ عهده بالكاتب من وراء هذا السّارد عقلانيّا صارما . والحلّ الذى ينتهـي اليه المتقبّل هو فهم الكلام على غير ظاهره ، وهو ما يعني أنّ الكاتـــب قد حاكى قول الشّخصيّة محاكاة ساخرة . ومثل هذه الحالة تجعل المحاكـاة السّاخرة ضمنيّة لا علنيّة . وهو ما انتهى اليه جينات لدى مقارنته بـــين التّزوير الهزلي (le travestissement burlesque) والمحاكاة السّاخرة . فالأوّل يغيّر من الأسلوب دون تغيير للموضوع في حين أنّ المحاكاة السّاخـــرة تغيّر الموضوع ولا تغيّر الأسلوب . . " (1)

والمحاكاة السّاخرة ترد ، اذن ، على أحد الأصناف الخطابيّة الثّلاثـة : المسرود والمنقّل والمنقول . وقد ترد مطوّلة لتمسح نصّا بكامله ، وقد تـــرد مقطعا حواريّا وحيزا يخرج بالكلام عن سياقه : " فليس السّارد وحده هـــو المحاكي محاكاة ساخرة ؛ ولكن للفاعل أيضا أن يمارس ذلك . فنعيم فـــي " **ما وراء النّهر** " يقول : " فقد يحب أن يكون الأبناء حراصا على الأدب وحسن الذّوق ورعاية اللّياقة حين يتحدّثون عن الآباء ! " (2) . يقول ذلك ، وهو فـي

---

(1) Gérard Genette : Palimpsestes op. cit p : 29.

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 51 .

أشدّ الخصومة مع أبيه رؤوف · فانزياح الملفوظ عن السّياق المألوف هـــو الذى يعطي للملفوظ صفته ·

(4) · (2) الكيفيّـــة :

انّ الأشكال التي استعرضنا في الفقرة السّابقة على أنّها تؤلـــف الملامح العامّة للمحاكاة السّاخرة كما تتجلّى في نصّ حسين السّردىّ، ترد على كيفيات في هذا النصّ متعدّدة · ولعلّ أبرز ما يوضّح أنّ مقطعا سرديّاً مّـا ينتمي الى المحاكاة السّاخرة تُعارِضُ الفكرةَ التي لدى المتقبّل عن المتلفّـظ، والملفوظَ الذى يصدر عنه · فللمتقبّل الدّور الرّئيس في اضفاء طابع المحاكاة السّاخرة على المقطع حيت ترد · وأيّ حملة تقتطع من السّياق العامّ تفقـــد صفة المحاكاة السّاخرة هده، اذ يعود اليها طابعها الحدّي ؛ من ذلـــك أنّ سارد "المعتزلة" وهو يدّعي لنفسه كلّ السلب في حين هو يمتدح الحور والتفاوت الطّبقيّ المجحف واستغلال الأغنياء للفقراء، لا يمكن أن يكون كلامـه من قبيل الحدّ ؛ وانّما هو ضحك من المسرود له في الملفوظ اذا أصرّ على تصديق داك الكلام، وأخذه على علاته · يقول سارد "**المعذّبون في الأرض**" : "وسيرى القارئ أنّ صورة أمّ تمام ليست منّي في شيء، فيدلّه دلك مـن غير شكّ على أنّي لم أخترعها ولم أبتدعها، وعلى أنّ خيالي **الضّعيف الكليل** ليس له في حياة أسرتها أثر ما ·" (1)*

ويتماشى مع هذا التعارض بين المقول والمعروف عن القائل المبالغـةُ في وسم السّارد نفسَه بصفة معيّنة · وأكثرُ ما وراءه يتخفّى السّارد هـــو التواضع، وقد كان هذا التواضع في "**المعذّبون في الأرض**" ذا حضـــور

---

(1) طه حسين : "**المعذّبون في الأرض**" ص 85 ·

(*) التّشديد من عندنا ·

متواتر ، قد يستغرق أحيانا صفحة بكاملها . من ذلك قول سارد "المعتزلة": " فأنا رحل آثِر لا أحبّ الّا نفسي ولا أفكّر الّا فيها ، ولا أُعْنَى الّا بها . ولست أزدرى شيئا كما أزدرى القاء الدّروس في الأخلاق ، ولست أنفر من شيء كما أنفر من ترغيب الأغنياء في العطف على الفقراء ، ومن تشجيع الأشقياء على احتمال الشّقاء " (1).

وهذا التواضع الكاذب لا يمكن الّا أن يخفي تهكّما وازدراء شديدين من كلّ من يدّعي ضرورة التزام الكاتب بالبقاء في برجه العاجيّ لا يريم . وتعويلُ السّارد على فطنة المسرود له هو الكفيل بتحقيق المحاكاة السّاخرة هدفَها . فهي اذن ، كما يقول باختين ، ذات أهداف ايجابيّة هي حفز الهمم للتخلّص من السّلبيات أيّا كان نوعها . ويبدو أنّ توخّي السارد هذا الأسلوب يكون أبلغ في اصابة الهدف مما لو كان الخطاب حدّيّا محضا . فعندما يقول : " فكيف بمن كان مثلي قليل الحظّ من الذّكاء لا يفرّق بين السّعادة والشّقاء !" (2) لا يستطيع الّا أن يثير دهشة المتقبّل ، وهي الدّهشة الضّروريّة للانصات مليّا . وبهذا تكون المحاكاة السّاخرة ذات وظيفة تنبيهيّة تأثيريّه ، يحلو للسّارد من حين الى آخر اللّجوء اليها تشجيعا منه للآخرين على استيعاب ملفوظه .

ويقوم توكيد الحدّ الى جانب الكيفيّتين السّابقتين (التّعارض بين المقول والمرتقب وادّعاء التواضع) ، عاملا مهمّا لابراز المحاكاة السّاخرة . والواقع أنّ السّارد ، وهو يلجأ الى ذلك ، لا يزيد المتقبّل الّا اقتناعا بكذبه وبدعوته الى أخذِه كلامَهُ على نقيضه . فهذه الكيفيّة تبدو ذات صلة بالسّابقتين متينة ، بل هي محرّد تنويع عنهما ليس الّا ، ولكنّها وهي ترد

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 79 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 31 .

مصرّحا بها ، تحمل أكثر من غيرها على الاقناع بأنّها خاطئة . فما عَرَضَ له سارد " المعتزلة " في لهجة خَطابيّة صارمة ، من دفاع عن التفاوت الطبقي وضرورة بقائه على حاله ، لا يمكن أن يكون الّا ساخرا . وتتأكّد سخريته أكثر عندما يصرّح هذا السّارد بأنّه "يقول هذا كلّه جادّا لا عابثا " (1). فحملة بسيطة كهذه ، كفيلة ، وحدها ، بابراز نوعيّة الخطاب السّاخر ، مقارنة له بالخطاب الجدّي . ولو أخرج المقطع الطّويل من سياقه لما ارتاب أحد في أنّ الخطاب جدّ لا لبس فيه ؛ وهو ما يفرض أهمّية دراسة الأسلوب ونوع الخطاب في أيّ جنس أدبيّ ، اذ للأسلوب ونوع الخطاب هذين دورهما في اضفاء الدّلالة على النّص .

ولعلّ اقتحام الكاتب على السّارد عالمه القصصيّ من أبرز الملامح لتجسيد المحاكاة السّاخرة . فطالما السّارد منهمك في وظيفته الرّئيسيّة ، وهي السرد ، لا يداخل المسرودَ له شكّ بحديثه ورصانته في التلفّظ ، لكنّ قطع الكاتب عليه نشاطه الحثيث وتدخُّلَه بشكل مباشر في مخاطبة المتقبّل ، يفسدان على القارئ لذّة القراءة ويحملانه على تصفية حسابه مع هذا الكاتب الذي سرعان ما يختفي ليعيد للسّارد الكلمة من جديد .

وجدليّةُ خفاء الكاتب وتجلّيه هي في حدّ ذاتها مظهر من مظاهر التهكّم . ويزداد التهكّم اشتدادا عندما يستغلّ الكاتب تدخّله ليزري بالقارئ ويهوّن من تصوّراته . يقول سارد " صالح " من " **المعذّبون في الأرض** " : " وبعد فمن أنبأ القارئ بأنّ صالحا يتيم وبأنّ أمّه قد ماتت؟ الشّيء الذي لا أشكّ فيه ولا ينبغي أن يشكّ فيه القارئ هو أنّ صالحا لم يكن يتيما ، وأنّ أمّه لم تكن ميتة وانّما كانت حيّة أكثر ممّا ينبغي أن يحيا النّاس ان صحّ أن

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 81 .

تكثر الحياة وتقلّ . (1)

وتصل المحاكاة السّاخرة أوجّها عندما يتبجّح الكاتب بأنّه يعرف أكثر ممّا يعرف القارئ وبأنّه حرّ في "ما يجب أن يسوق الى القارئ من حديث، وبأنّ القارئ مضطرّ الى أن يتلقّى حديثه كما يسوقه اليه" (2). فهو وحده الذى يقرّر أنّ "أمّ صالح لم تترك الدّار لأنّها ماتت، وانّما تركت الدّار لأنّها طلّقت، وهو وحده الذى "يستطيع أن يصنع بأم صالح بعد هذا الطّلاق ما يشاء" (3).

وهذا التدخّل، اذ يطول فيمتدّ على أكثر من ثلاث صفحات، غايته افساد لذّة القراءة على المتقبّل؛ فهو لا يتعامل مع القصّة بشكل مسترسل، وانّما هو يصطرّ من حين الى آخر الى الانقطاع والتوقّف، ولكنّ الانقطاع والتوقّف هذين قد يساعدانه على جعل النفس أكثر قابليّة للاستيعاب والفهم !

ويتجسّد اقتحام الكاتب على السّارد عالمه فى تبيانه الكيفيّة التي بها ألّف نصّه كما لو كان ذلك ضروريّا فى تعامله مع ساردة والمسرود له من خلاله .

واذا ما أبدى الكاتب رفضا لتقنية في الكتابة معيّنة، في حين هو

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص ص 28 . 29 .

(2) نفس المصدر السّابق ص ص 29 . 30 .

(3) نفس المصدر السّابق ص ص 29 . 30 .

يمارسها بالفعل يؤكّد تهكّمه بشكل صاعف، من الكتّاب الذين ينسج على منوالهم، ومن القارئ الذى ينتظر تقنية في الكتابة بديلة مادام الكاتب غير راض عن التقنية السّائدة . ويتحلّى مثل هذا الصّنيع فى مطلع "الحبّ اليائس" من "**الحبّ الضّائع**" . يقول الكاتب : "ومن هنا ، ذهبتُ فى أوّلها مذهب الكتّاب المحدثين ومن يدرى؟ لعلّي لم أفعل دلك الّا تقليدا لهم ، واقتفاء لآثارهم وتكلّفا لبعض فنّهم الطّريف" (1) . وممارسةُ الكاتب الإلغازَ، واعترافُه بهذه الممارسة مظهران من مظاهر تهكّمه من القارئ ، اذ التخفّي والتحلّي بعد ذلك مباشرةً مثير للدّهشة . وهو ما يبغيه السّارد فعلا ؛ اذ هو يجعل سخريته أكثر نفاذا .

(4) . (3) <u>الموقف</u> :

انّ المحاكاة السّاخرة باعتبارها تتوفّر على خصائص بعينها ، وترد على كيفيّات مختلفة ، لابدّ أن يكون لها وظيفة فى سياق النّص ؛ وهو ما نقصد بـ "الموقف" وما سمّاه باختين بالأهداف الايحابيّة . فـ "**القصر المسحور**" قد بنى في شكل محاكاة ساخرة لتوفير الفرصة لحسين كي يتهكّم من صاحبه ويسخر منه أو يعرّض به على الأقلّ تعريضا سواء توفّرت الأدلّة على صحّة التّعريض أو لم تتوفّر ويحقّق هذا التّهكّم أو التعريض للباث نوعا من التنفيس نكاية في الصّديق / الخصم . يقول : "وأتمنّى له حياة متّصلة مملوءة بحركاته هذه المضطربة المتناقضة التي ترضي وتسخط وتسرّ وتسوء" (2)

ولئن لم يكن في التّراث العربيّ ما يحيل على الكرنفال ، فانّ

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 75 .

(2) طه حسين و توفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 40 .

تصوير المعرّى لابن القارح يوم الحشر أو في الجنّة فى صورة المتهكّم منه المُزْرَى به ، يمثّل نموذجا للأدب السّاخر في التّرات العربيّ . ولعلّ نكاية حسين بصديقه وخصمه تمثّل استجابة لنموذج المعرّى . تقول شهرزاد في رسالتها الى طه : " وحملوه اليّ ... أشْعَثَ أغبر ، مهملا ، قد اختلط أمره ، وهو يحسب أنّ الرّشد لم يعارقه ، وامتلأ قلبه روعا ورعبا ، وهو يظنّ أنّه أشجع النّاس ! " (1).

ويبدو أنّ النية من ورود النصّ على شكل محاكاة ساخرة ، توفير أكثر ما يمكن من الحظوظ للتحلّل من الصّرامة والجدّ اللّذين أخذ بهما كاتبا " **القصر المسحور** " نفسيهما . وهما بذلك يعيدان الى الأذهان ما اشتهر من الأنماط الأدبيّة الكبرى التي داخلها العنصر الكارنفالي . فقد " تغلغل الموقف الكارنفالي من العالم ، والضّحك الكارنفالي ورموز المشاهد الكارنفاليّة الخاصّةِ بالتّتويج ونزع التّاج ، وبعمليّاتِ التناوب ، وبتبديلِ الأزياء ، تَغَلْغَلَ بعمق في جميع أنماط الأدب الفنّي " (2).

ويبدو أنّ لكاتبي هذه الرّواية معا مصلحة في ورود النصّ على شكل محاكاة ساخرة ؛ فهي أكثر الأجناس الأدبيّة مناسبة لاقتصاص الشخصيّتين الرّئيسيّتين من بعضهما البعض . فالصّور التي يرسمان لبعضهما تحيل على " **الغفران** " وعلى ابن القارح بالذّات . ولعلّ أكثر الصّور حفزا للضّحك صورة حسين الوفور الرّصين ، وقد أمسكت بتلابيبه ثلاث فتيات يتحاذبنه ويصحن به . يقول السّارد : " وقالت الأولى وهي تقرصه قرصة مؤلمة ... وقالت الثّانية وهي تخزه بإبرة معها ... وقالت الثّالثة وهي تعضّ أذنه . " (3)

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 36 .

(2) ميخائيل باختين : **شعريّة دوستويفسكي** ص 190 .

(3) طه حسين و توفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 53 .

ولا شكّ أنّ هذا الايلام الخفيف لحسين هو الحدّ الذى تفاهم هو وصديقُه على عدم تجاوزه . وتقديمُ طه حسين على هذه الصّورة الكاريكاتوريّة يذكّر بما فعل حسين نفسه بالحكيم فى فصل سابق عندما قام العَسّسُ باختطافه وحمله الى القصر المسحور . وعندما يكون هناك رضا من الاثنين بمثل هذا التّطاول على شخصيهما ، فذاك دليل على صدق المودّة بينهما وعلى مدى الأريحيّة التي يقابِل بها بعضُهما الآخرَ . وهو دليل أيضا على حرّية التعبير في زمن شكا فيه أحدهما من الحدّ من حرّية التعبير هذه .

والمحاكاة السّاخرة على مستوى النّص الأدبيّ ليست معزولة عن المرجح الذى أثارها . فرغبة حسين في نقد " **شهرزاد** " وفي كشف بعض الهنات في لغتها تحيل عليها بعض المقاطع في نصّ " **القصر المسحور** " . فقول الحكيم على اثر سماعه بيتا من الشّعر يعبث فيه طه به : " انّه لطه حسين ... انّه ينبئني بأنّه لن يعبث بي ولن يتندّر عليّ كلّما هفوت في حركة أو حديث . " (1) احالة مباشرة على العلاقة العموديّة التي يفرض طه حسين النّاقدُ ، من خلالها ، نفسه سيّدا مهيبا على توفيق الحكيم . والدّليلُ هذه الشّكوى يجأر بها البطل .

والمحاكاةُ السّاخرة قد تكون أفضل الأحناس الأدبيّة لفرض وجهة نظر بعينها . فما يلجأ اليه سارد "صالح" من " **المعذّبون في الأرض** " من جدال يتوخّى فيه التهكّم بل المماحكة يبدو أفضل سبيل لتحقيق الاقناع . يقول : " فأيُّهما خير : أن ألفتك الى صالح هذا البائس المسكين الذى ملأ مصر نعمة وخيرا وملأت مصرُ حياتَه شقاءً وبؤسا أم أن أحدّثك عن أمين وموطنه وبيئته وأسرته لتستقيم القصّة وتستوى رائعة بارعة ملائمة لأصول الفنّ التي

---

(1) طه حسين و توفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 69 .

رسمها النقّاد؟ " (1)

انّ ابلاغ الكاتب رأيه في الدّفاع عن الفقراء قد لا يتحقّق بشكل مرضيّ الّا بالتخفّي وراء المحاكاة السّاخرة لفتا للانتباه. ولعلّ تعبير سارد "المعتزلة" عن رضاه على الحياة التي تحياها مصر واطمئنانِهِ اليها كلّ الاطمئنان واعجابِهِ بها كلّ الاعجاب تحسيدٌ لمفهوم المحاكاة الساخرة. فهو بدل أن يزرى بمن ينكر العدالة الاجتماعيّة وبمن يريد ابقاء الجهل متفشيا، فلا يكون التعليم ضروريّا كالماء والهواء سواء، يلجأ الى تزكية هؤلاء المعارضين واقرارهم على رأيهم. ولا يخفى ما في هذا السّلوك من سخرية. فكلام الآخرين باق على حاله. ولكنّ موضوعه قد تغيّر. يقول السّارد: "وأهل الصّعيد محافظون... لم تنحرف بهم المعرفة عن الطّريق القصد، ولم تعلّمهم الحضارة وما كثر فيها من البدع أنّ في الأرض حورا يجب أن يرتفع عنها." (2)

فاقرارُ الآخرين على رأيهم واصرارُ السّارد على نقل هذا الرّأى على علّاته ليبيّن تسافيه عنه ونبذَه له هما السّمة المميّزة للمحاكاة السّاخرة. ويبدو أنّ سبيل ابرازها لا يتمّ الّا عبر جعل كلامين يتنابذان ويتدافعان. فكلام السّارد المحبّذ للعدالة الاجتماعيّة لا يجد تبلوره الّا عندما يكون على طرفي نقيض مع كلام الآخر. ولقد توفّرت كثير من أقاصيص "**المعذّبون في الأرض**" على مثل هذه المحاكاة السّاخرة لتوكيد رفض الكاتب الايديولوجيا السّائدة وسعيه الى زعزعة القيم التى اليها تركن (3).

---

(1) طه حسين: **المعذّبون في الأرض** ص 19.

(2) **نفس المصدر** السّابق ص 84.

(3) انظر ذلك في أقصوصتي: "صالح" ص 18 و "المعتزلة" ص ص 76، 77.

وبهذا تمثّل المحاكاة السّاخرة وسيلة فضلى للحوار بين متلفّظين معلن وضمنيّ . وهذا الحوار لا يقوم الّا على أساس التنابذ والرّفض المتبادل . فاذا كان صوت الضّمنيّ موحيا فانّ صوت المعلن سالب والعكس بالعكس . واتّخاذُ هذه الوسيلة طريقة في التعامل بين صوتين غايته الرّئيسيّة استدراج المتقبّل الى أحد طرفي الخطاب المعلن منهما أو الضمنيّ . ويبدو أنّ هذه الوسيلة المتمثّلة في تضارب تصوّرين أو رأيين أو قولين من شأنها افساح المجال للآخر أى للمتقبل كي يُعْمِل الرّأى ، وينتصف لأحد الطّرفين ؛ وذلك يتماشى مع ما سبقت الاشارة اليه من هيمنة للعدد الفردىّ في مدوّنة حسين السّرديّة ، تلك التي استنتجنا منها دعوة ضمنيّة الى تبادل الرأى والتصرّف الحرّ في التّفكير .

الفصل الثالث

في التبئير

لم تحظ تقنية من تقنيات السّرد بما حظى به التبئير من اهتمام الانشائيّين منذ نهاية القرن التاسع عشر وان كان المصطلح الذى أُسْتُعْمِل هو " وجهة النظر " أو " المنظور " وليس " التبئير " . وقد كانت النتائج جدّ مثمرة . ويكفي ذِكْرُ الفصول التي كتب كلّ من بورسي لوبّوك Percy Lubbock عن بلزاك وفلوبير وتولستوى وجيمس ، وجورج بلانْ Georges Blin عن " تضييق الحقل " لدى ستاندال للتّأكّد من ذلك .

غير أنّ الخلط الذى وقع فيه الانشائيّون بين الرّائي والمتكلّم أو بين الصّيغة والصّوت هو الذى حدا بجينات الى ابتداع مصطلح " التّبئير " الذى أخذه من حقل الفيزياء (1) ليشغّله في حقل السّرديّات، وذلك تلافيا لما فى مصطلحات " الرّؤية " و " الحقل " و " وجهة النّظر " من مدلول بصرىّ محض . فلفظة " **التبئير** " تبدو أكثر تحريدا وتتجاوب كلّيا مع ما اقترحه بروكس و وارّن Brooks et Warren من مصطلح وهو " **بؤرة السّرد** " (2) .

---

(1) أصل استعمال كلمة " التّبئير " في الفيزياء . ومعناها " جعل حزمة ضوئيّة أو تيّار كهيربات تلتقى في نقطة معيّنة " . و " البؤرة " في الطّبيعيّات : نقطة تتلاقى أو تتفرّق عندها الأشعّة الضّوئيّة أو الحراريّة اذا لم يعترضها شيء . وبؤرة (العدسة) فى الطّب : ملتقى الأشعّة المتوازية أو امتدادها بعد نفودها من العدسة .

(2) Gérard Genette : Figures III op. cit pp : 203. 206

والتّصنيف الذى ذهب اليه معظم الانشائيّين ثلاثىّ سواء فى النّقد الانغلوساكسوني أو في النّقد الفرنسىّ . فما يسمّيه جينات **التّبئير من الدّرجة الصّفر أو الحكاية غير المبأرة** (1) يسمّيه النّقد الانعلوساكسوني الحكاية " ذات السّارد الكلّىّ المعرفة " وبويّون Pouillon " الرّؤية من خلف " وتودوروف " السّارد< الشّخصيّة " . وما يسمّيه **التّبئير الدّاخلي** (2) يسمّيه لوبوك " حكاية وجهة النّظر " وبلانْ الحكاية " ذات الحقل المضيّق " وبويّون " الرّؤية مع " وتودوروف " السّارد = الشّخصيّة " . وما يسمّيه جينات أخيرا **التّبئير الخارجيّ** (3) هو ما يسمّيه التقليد الانغلوساكسوني " الحكاية الموضوعيّة " وبويّون " الرّؤية من خارج " و تودوروف " السّارد< الشّخصيّة " .

---

(1) **التّبئير من الدّرجة الصّفر أو الحكاية غير المبأرة** : هى أن يعرف السّارد أكثر ممّا تعرف الشّخصيّة أو هى بأكثر تدقيقا أن يقول السّارد أكثر ممّا تعرف أىّ من الشّخصيّات . وقد عدّل جينات في " **خطاب جديد للحكاية** " هذا المصطلح فاقترح التّعبير عنه كالتّالي : التّبئير الصّفر أو التّبئير المتغيّر وأحيانا صفر .

(2) **التّبئير الدّاخلي** : هو ألّا يقول السّارد الّا ما تعرفه الشّخصيّة . والقولُ بأنّ قصّة ما تُرْوَى حسب تبئير داخلىّ يعني أنّ الشّخصيّات والأماكن والأحداث قد قدّمت من خلال وجهة نظر شخصيّة ما .

(3) **التّبئير الخارجيّ** : هو أن يقول السّارد أقلّ مما تعرفه الشّخصيّة . وهو الموجود فى الرّوايات التي يبدو فيها السّرد صادرا عن ملاحظ موضوعىّ يشاهد الأحداث المنقولة دون أن يأخذ أىّ موقف ودون أن يعلم بآراء الشّخصيّات التى يراها تفعل .

ولئن أصبح مصطلح التبئير مقبولا به على مدى واسع في مجـــال السّرديّات، فانّ منشئه حينات لم يبلوره بشكل صريح في "خطاب الحكاية"، وانّما اكتفى بالتنبيه الى ما توحي به المصطلحات المستعملة من مدلـــول بصريّ (1) فاعتاض عنها بهدا المصطلح الفيزيائيّ. وقد عاد الى هـــذه البلورة في "**خطاب جديد للحكاية**" قائلا: "انّ ما أعنيه بالتّبئير بالضّبط هو تضييق الحقل أى انتقاء المعلومة السّرديّة بالنّسبة الى ما كان التقليـــد يسمّيه كلية المعرفة ... ووسيلة هذا الانتقاء (المفترض) بؤرة ممومعة أى شكل لعنق زجاجة، لا يترك من المعلومات يتسرّب الّا ما يسمح له بـــــه موضعه" (2).

وقد سعت ميك بال Mieke Bal الى تحديد التبئير، فانطلقت ممّا يشرح به القاموس (روبير Robert) "وجهة النّظر". فهي ذات دلالتين:

(1) مجموعُ الأشياء، والعرضُ الذى عنده يتوقّف النّظر.
(2) الرّأى الخاصّ.

ولهاتين الدّلالتين صلة بالتّبئير، الأولى بالتّبئير الخارجيّ، والثّانيـة بالتّبئير الدّاخليّ. والجمع بين كلتيهما يوصل الى النتائج التّالية:

التّبئير هو مركز الاهتمام أى نتاج انتقاء محتوى الحكاية من بـــين

---

(1) انظر ما تقوله بهذا الخصوص ميك بال M. Bal في كتابها: "**السّرديّات**" Narratologie : Paris. Editions Klincksieck 1977 p : 28

(2) Gérard Genette : Nouveau discours du récit op. cit p:49

المواد الممكنة . وهو أيضا الرّؤية أو النّظرة في معناها المحرّد كقولنـــــا "اعتبر فلان الشّيء من زاوية معيّنة" . وهو أخيرا التّقديم . (1)

وقد ذهبت ميك بال الى حدّ الاعلان عن وجود مقام ســـــردىّ مختلف عن السّارد وعن الكاتب سمّته "**المبئر**" ؛ وهو ذاك الذى يُوكِل اليه السّاردُ مهمةَ الوساطة بينه وبين الشّخصيّة . وقد ضبطت في رسم بيانـــيّ المقامات التي تشتغل مراتبيا في كلّ حكاية :

السّارد ← المبئر ← الفاعل ..... لكل من المقامات نشاط ،وهو
السرد ← التبئير ← الفعل ..... ولكلّ منها موضوع هو
المسرود ← المبأر ← موضوع الفعل .

فكلّ مقام يحقّق التحوّل من مستوى الى آخر : فالفاعل ينجز القصّة ، وهو يستعمل الفعل مادّة ؛ والمبئّر ينجز حكايتها ، وهو ينتقي الأفعال ويختـــــار الزّاوية التي من خلالها يقدمها ؛ والسّارد يترجم الحكاية الى كلام ، منحـــزا بذلك النّصّ السّردىّ . وكل مقام يتوجّه نظريّا الى مرسَل اليه موجود في نفس المستوى . فالفاعل يتوجّه الى فاعل آخر ، والمبئّرُ الى "مشاهِد" وهو الموضـــوع غير المباشر للتّبئير . وتسمّيه المبأّر له ، والسّاردُ الى قارِئٍ مفتـــــــــرَض أو المسرودِ له . (2)

وقد أثار إنشاءُ بال هذا المقام السردىّ ، حينات ؛ فاضطرّ الى أن يرد عليها في "**خطاب جديد للحكاية**" معتبرا أنّ هدا الصّنيع من جانـــب

---

(1) انظر : Mieke Bal: Narratologie op. cit p : 37

(2) نفس المرجع السّابق ص ص 32 . 33 .

ميك بال هو من قبيل الارادة المتعسّفه ، خصوصا وهي تعتبر أنّ كلّ ملفوظ سرديّ يحوى شخصيّة مبئّرة وأخرى مبأّرة . وقال : " لا وجود عندى لشخصيّة مبئّرة أو مبأّرة . فالمبأّر لا يمكن أن ينطبق الّا على الحكاية داتها ، أمّا المبئّر ، فان انطبق على أحد فلا يمكن أن ينطبق الّا على ذاك الذى يبئّر الحكاية أى على السّارد أو ادا شئنا الخروج من مواضعات التخييل ، على الكاتب نفسه الدى يفوّض أو (لا يفوّض) الى السّارد سلطته في التّبئير أو عدمه " (1).

ولم يقتصر حينات على مجرّد التصنيف بل ضرب لكلّ من الأصناف الثّلاثة أمثلة معروفة في السّرد الغربيّ ، وبيّن الفويرقات داخل كلّ صنف؛ من ذلك أنّ للتبئير الدّاخليّ تفريعات ثلاثة . فمنه التبئير القارّ ؛ ومنه المتغيّر ، ومنه المتعدّد . كما أكّد أنّ القول بأنّ حكاية مّا تُرْوَى حسب تبئير داخليّ أو خارجيّ أو صفر لا يدلّ على انسحاب ذلك على العمل كله ، وانّما يدلّ على أنّ التبئير المعنيّ يتعلّق بمقاطع سرديّه محدّدة قد تكون حدّ قصيرة دون عيرها .

وتواصل الاهتمام بهده التقنية في علاقتها بالمقامات والمستويات السّردية(2) ،

---

(1) Gérard Genette : Nouveau discours du récit op. cit p 48

(2) انظر ما فعله * حيب لنتقالت في : Jaap Lintvelt : Essai de typologie narrative : "le point de vue" thèorie et analyse. Paris. Librairie José Corti I989.

* حيرار غورداس في : Gèrard Gordesse: Narration et focalisation Poétique N° 76 Novembre I988 pp : 487. 498.

* ميك بال في : Mieke Bal : Narratologie op.cit pp I9 . 58

وفي علاقتها بالأحناس الأدبيّة (1) ، وفي علاقتها أخيرا باللّسانيّات ونظريّة التلفظ (2) .

ولعلّ التعرّف على كيفيّة استخدام حسين التبئير في نصوصه السّرديّة كفيل بمزيد ايضاح مفاهيمه وميسّرٌ كشْفَ وظيفيّته في مستوى الدّلالة، اذ الاكتفاء باستخراج أصناف التبئير المختلفة وبوضعها في جداول متوازية متعارضة غير مجد اذا ما لم يكنْ له أثر في مستوى الدّلالة التى ينطوى عليها النّص أو النّصوص. وقد سبقت الاشارة الى أنّ الأستاذ محمّد القاضي قد استخدم التبئير حسب منظور ميك بال لبيان التّماهي بين البطل والسّارد والكاتب في "الأيّام" ، وهو التماهي الضّرورىّ لتوفير ما يسمّيه فيليب لوجون العقد المميّز للحنس التّرحذاتىّ عن حنس الرّوائيّ التخييلى . وقد لخّص القاضي فكرته هذه تعقيبا على حملة واردة في "الأيّام" يقوّم فيها السّاردُ ذاكرةَ الأطفال ، فقال : " ... وبالتّالى فانّ هذه الحملة تحيلنا على صعوبة الكتابة الناشئة عن صعوبة السّرد الناتحة عن صعوبة الرّؤية المتولّدة عن صعوبة التذكّر " (3).

---

(1) انظر * باسكال أ. ايفرى في : Pascal A. Ifri : focalisation et récits autobiographiques : L'exemple de Gide. Poétique N° 72 Novembre I987 pp 483 . 507.

* محمّد القاضي :الظّاهر والباطن فى كتاب "الأيّام" : بحث فى التبئير.م.م . ص ص 207 . 232 .

(2) انظر : * لوران دانون بوالو : في : Laurent-Danon Boileau : Produire le fictif. Paris . Klincksieck I982 pp 44 . 5I.

(3) انظر : محمّد القاضي : الظّاهر والباطن في كتاب "الأيّام" : بحث فى التبئير. م . م . ص ص 230 . 231 .

وعندما عرض القاضي للمبئر في "**الأيّام**" انتهى الى أنّه ثلاثـــيّ. فهو الشخصيّةُ والسّاردُ والكاتبُ معا وهو ما لا ينسـجم مع المفهوم الـــذى بلوره جينات باعتباره لا يرى الّا مبئّرا واحدا هو السّارد التخييلـــــي أو الكاتب الواقعيّ. وليس بامكان الشّخصيّة أن تكون مبئّرة. وهو مـــــا سنسعى الى ايضاحه لاحقا.

والملاحَظُ أنّ التّبئير في مدوّنة حسين السّرديّة يغلب عليه التبئير من الدّرجة الصّفر؛ وهو ما ينسجم عموما مع تقاليد السّرد المألوفة فـــي التّراث العربيّ أو التّراث الغربيّ حيث يكون السّاردُ من قبيل الكلّـــــي المعرفة الكلّي الحضور، غير أنّ السّعي الى الحدّ من هاتين الصّفتين فيه، يجعل للتبئير الدّاخليّ امكانيّة وجود، ولذلك يتنافس الاثنان في بعـــــض المقاطع السّرديّة على الظّهور. أمّا التبئير الخارجيّ فله هو أيضا حضور في النّص، ولكنّه الحضور المحدود نسبيّا بسببٍ من كون هذا النّمط من التّبئير نادرا في السّرد الغربيّ ذاته.

(1) <u>التّبئـير الصّفر</u> :

الرّوايات والأقاصيص بضمير المتكلّم كثيرة في المدوّنة السّرديّة الحسينيّة؛ وادا أضيف اليها كتاب "**الأيّام**" المستعمِلُ ضميرَ الغائب اخفاءً لحنســـــه التّرحذاتيّ، أصبح السّارد المماثل للقصّة Homodiégètique ـ البطـــلُ لا شاهدُ العيان فقط ـ كثيفَ الحضور؛ ومادام كذلك، فالتّبئير الذى يستعمل هو من قبيل الصفر اذ هو عارف بتفاصيل القصّة وبالنتائج التي انتهت اليهـــا. ولعلّ هذا هو أحد الأسباب الداعية الى هيمنة هذا النّمط من التّبئير. ففي "**دعاء الكروان**"، تبدو السّاردة على درجة عالية من المعرفة بتفاصيل حياتها وحياة أسرتها؛ لذلك هي كثيرا ما تتبسّط في ذكر معلومات دونما

حاجة منها الى ذكر مصادر معرفتها بها، تقول : " ولكنّ أبانا لم يكن صاحب حشمة ووقار وسيرة حسنة، انّما كان زير نساء يحبّ الدّعابة والمجون، ولا يتحرّج ممّا يتحرّج منه الرّجل المستقيم. وكانت له في القرية وفي القرى المجاورة خطوب كانت تخيف منه وتخيف عليه " (1).

وهذا الذى تراه السّاردة المبئّرة انّما هو من مخزونها المعرفيّ وليس ممّا تراه رأي العين ؛ وهو ما يسمح لها بالتفوّق المعرفيّ وبالدّرجة الصّفر من التبئير. غير أنّ استخراجها المعلومات من الذّاكرة لا يمنعها من التبسّط في الوصف بما يشي بسعة حقل النّظر وعمق الرّؤية. فهي تصف ارتفاع الضحى ودبيب النشاط في البيت مركّزة على الظّاهر والباطن معا. تقول : " وارتفع الضّحى من الغد فاذا ضوءه المتدفّق يغمر فتاتين معتنقتين قد أغرقتا في نوم عميق، لا يوقظهما منه حرّ الشّمس المحرقة ولا مسّ الأرض الغليظة، ولا اضطرابُ الدّواجن من حولهما، وهنّ يزدحمن على ما يُنْثَر لهنّ من حبّ ويختصمن فيما يُصَبّ لهنّ في الصّحاف من ماء، ويخفقن بأجنحتهنّ في الهواء مقبلات مدبرات، واقعات طائرات، ينادين ويتناجين ويتناغين، قد ملأهنّ اشراق الصّبح مرحا، فملأن الجوّ حياة ونشاطا وحبّا " (2).

انّ ورود هذا المقطع بضمير الغائب انزياح عمّا ورد في النصّ بكامله، وهذا الامّحاء للسّاردة/البطلة توكيد للتّبئير من الدّرجة الصّفر اذ قد يُتَصَوَّر أنّ استعمالها ضمير المتكلّم كعادتها يجعل للتّبئير الدّاخليّ امكانيّةَ مُنافَسَة. وكأنّ الكاتب الكلّي المعرفة أراد حسم الأمور، فافتكّ من ساردته خيط السّرد ليتكفّل به هو نفسه.

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 15.

(2) نفس المصدر السّابق ص 28.

وبروز هذا الكاتب المغاير للقصّة ، ومن خارج الحكاية بشكل فجئيّ مظهر حلّي من مظاهر التّبئير الصفر اد يرد ملفوظه في المستوى الأوّل من الحكاية وقد استبعد من استأثر بذلك منذ البدء .

وشأنُ بطلة " **دعاء الكروان**" شأنُ بطلة " الحبّ الضّائع " فهي أيضا ساردة مماثلة للقصّة ومن خارج الحكاية ، فهي تتلفّظ في مستوى السّرد الأوّل لتروى قصّتها وقد عاشتها أنا مسرودة بكلّ تفاصيلها . وهي ، اذ تروي ما مرّ بها تستقي معلوماتها من الذّاكرة أكثر ممّا تستقيها ممّا ترى ليصبح المرئيّ مستبطنا ويكون الرّائي والمتكلّم واحدا . ويتجسّد التبئير من الدّرجة الصّفر مع السّارد المغاير للقصّة أيضا عندما تكون عيناه على الشّخصيّات وأماكن حضورها المختلفة ونفسياتها المضطربة أو المطمئنّة ؛ كلّ ذلك يساق في المستوى الأوّل من السّرد ممّا يجعل الحكاية من قبيل غير المبأرة . ففي " المعتزلة " من " **المعذّبون في الأرض** " يتتبّع السّارد حركة أمّ تمام من مأتم الى مأتم لا يكاد يتخلّى عن متابعتها لحظة . وهو لا يكتفى بتصوير حركتها الظّاهرة وانّما هو يسعى الى فهم اللّغز الذى تنطوى عليه . ولذلك ينتقل من الخطاب المسرود الى الخطاب **المنقّل** في أسلوب غير مباشر حرّ ، ليكشف عمّا في نفسه فيتحوّل من التبئير الصّفر الى التبئير الدّاخلي ، وليعود الى الصّفر من حديد عندما يجزم بأنْ لا أحدَ " يستطيع أن يعرف من ذلك قليلا ولا كثيرا " (1) ، بمن في دلك هو نفسُهُ . واذا كان ممكنا له أن يعرف ما في نفسه ، فيكون بدلك مبئّرا داخليّا يتساوى في شخصه الرّائي والمتكلّم ، فانّ معرفته بكلّ تفاصيل أوصاع البطل ما خفي منها وما ظهر ، وما أنجز وما أقرّ العزم على انجازه دون أن يخبر به أحدا يجعل حكايته غير مبأرة . فهو يقول فى " صفاء " من " **المعذّبون في الأرض** " : " وقد

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 93 .

جعل هذا الخاطرُ يتردّد في ضمير الفتى يقظان ، ويتردّد في أحلامه نائما ، والفتى يملك أمره ويضبط نفسه ويمسك لسانه ، فلا يُظْهِر شيئا ولا يقول شيئا ولا يخلي بين النّاس وبين ما أخفى في ضميره من هذا السرّ المكتوم ." (1) فمن أين للسّارد بكلّ هذه المعلومات والشّخصيّةُ حريصةٌ كلّ الحرص على اخفائها عن كلّ أحد؟ أليس هدا من قبيل كلية المعرفة ؟ ومادام كذلك، فالتبئير صفر ؛ الّا أنّ السّارد، وهو يعمد الى خطاب منقّل في أسلوب غير مباشر حرّ قد يخفّف من التبئير الصّفر، لكنّه سرعان ما يعود اليه ليهتمّ بما في عمق الشّخصيّة ويترك جانبا ما هو ظاهر منها . ففي "طيف" من "**الحبّ الضّائع**" يفتتح السّارد الأقصوصة بتعجّبات ثلاثة يلتبس على المتقبّل معرفة مصدرها أهو السّارد أم الشّخصيّة ؛ لكنّ السّارد ، سرعان ما يعود الى الخطاب المسرود لينقذ المتقبّل من حيرته، فيعلن له في حكاية غير مبأرة، أنّه قد استفى تلك المشاعر من نفس البطلة . وما ذلك عليه بعزيز ! يقول : "فقد كانت تحسّ حزنا يشتدّ على قلبها حتّى يوشك أن يفطره ، ثمّ تجد نعمة وراحة تردان عنها هذا الحزن ردّا ثمّ تجد بشرا يغمر قلبها ونفسها وعقلها" (2).

وعندما تكون الحكاية في معظمها من قبيل النفسيّ يصف فيها السّارد المشاعر يتيسّر له ، آنداك ، استعمال التبئير من الدّرجة الصّفر. وقد تواتر مثل هذا الاستعمال في أقصوصة "طيف" هذه . فعبارات من قبيل " ولكن يخيّل اليها أنّ لها به عهدا ما " و " انّما كان يشغلها عن نفسها هذا الصّوت " و "كان أشدّ ما يؤثّر فى نفسها ممّا يحمل الصّوت " و "كان أشدّ ما يؤثّر في نفسها حين كانت ترى ذلك الطّيف" (3)

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 142 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 120 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 121 .

تبرهن على أنّ السّارد الخارج عن الحكاية المغاير للقصّة يقول أكثر ممّا تعرف الشّخصيّة . فكلّما كان ذا اطّلاع على ماضيها وحاضرها ، على ظاهرها وباطنها كان له امكان التبئير الصّفر . ويبدو أنّ هذه الظّاهرة تنسحب على كلّ الرّوايات والأقاصيص ما ذكرنا منها وما لم نذكر.

ومن المظاهر الأخرى لهذا الصّنف من التبئير الانتقال السّريح من الكلام عن شخصيّة الى الكلام عن أخرى ؛ ممّا يدلّ على حضور السّارد في كلّ مكان ، فما لا تستطيع الشخصيّة أن تراه الّا عن كثب يراه السّارد وينقله الى الحكاية ملفوظا . فقد وصف في " **شجرة البؤس** " ردّ فعل خالد ازاء زوجته الحديدة ، وردّ فعل أمّه في حيّز نصّي حدّ وحيز (1). وهذا التّقليص في المساحة النصّيّه يدلّ على مدى حضور السّارد في الحكاية. فهو لا تكاد تغيب عنه شاردة ولا واردة .

واذا استحضرنا غلبة التلخيص والاصمار في هذا النّص السّرديّ تأكّدت الملاحظة التي تفترض انسحاما بين التبئير الصّفر والحكاية البانوراميّة حيث يكثر السّرد والوصف والاسترجاع ليتقلّص المشهد أو يكاد . كلّ ذلك انسحاما مع الرّغبة الشّديدة في طغوّ السّارد على سطح الأحداث وهيمنته على من عداه .

ولعلّ تلك العادة التي يلجأ اليها حسين في الاستباق، وهي المتمثّلة في اثارة المتقبّل وحفزه الى معرفةِ اللاحقِ من الكلام، تكشف هي أيضا طابع التبئير الصّفر ؛ اذ السّارد يعرف احساس الشخصيّة الدّاخليّ ويفرض على المتقبّل انتظار ما سيفيده به بشأنها . يقول : " ولكنّه يحسّ،

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص ص 273 . 274 .

ويا شرّ ما يحسّ! يحسّ أنّه لا يكتسب علما ولا معرفة " (1). ففي مثل هدا الملفوظ ايضاح للتّبئير الصّفر مضاعف؛ ففيه توكيد لرؤية الباطن كرؤية الظّاهر. وفيه تستّر آنيّ يشي بتعالي السّارد وادلاله بمعرفته على المسرود له.

ويبدو أنّ هيمنة الحكاية غير المبأرة على ما عداها يتطابق كلّيا مع رغبة السّارد في الافضاء والحضور الدّائم على مستوى التلفّظ. وهو ما نلمسه في تقليص الحوار وفي هيمنة لغة السّارد المخصوصة على لغات غيره من الشّخصيّات لا يدع لها امكانيّة التّميّز والاستقلال.

واذا كان للتّبئير الصّفر امكانيّة تفسير، فيمكن ارجاعها الى الرّغبة عن الرّؤية الى استرجاع المحفوظ ونبش الذّاكرة حتّى لا يكون مطلوبا من السّارد الانتباه الى الصّغيرة والكبيرة؛ وهو ما قد يُعْجِزُهُ فعلُه. فالسّارد المبئر لا يبدو أعمى، بل على العكس مبصِرٌ نظرُه حديد، وذلك سواء في حكاية الأحوال أو حكاية الأفعال. غير أنّ لهيمنة الرّواية بضمير المتكلّم، وهيمنة الطّابع النفسي للرّوايات والأقاصيص، وهيمنة استدعاء المتذكّر من القصص كما في " **الأيّام** " و " **أديب** " و " **شجرة البؤس** " وبعض أقاصيص " **المعذّبون في الأرض** " دلالتَهُ المخصوصةَ على صفة هذا السّارد، لسان حال الكاتب. فهو، رغم سعيه الدّؤوب الى الاعلان عن أنّه يرى، يكشف بهذه الوسائل التي استعرضنا، عجزه عن اثبات دلك.

(2) <u>التّبئير الدّاخلي</u> :

انّ انتقال التلفّظ من المستوى الأوّل للسّرد الى مستوى ثان يعني

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 278.

التحوّل في علاقة المتلفّظ بالحكاية . فاذا كان السّارد في المستوى الأوّل من خارج الحكاية، فهو في المستوى الثّاني، من داخلها، شأنَ البطل في "**أديب**" . فعندما يتخلّى له السّارد عن الكلمة ليصف ما كان يشاهده قديما في بلده، ويكونَ بالتالي هو المتلفّظ، ينتقل التبئير من الدّرجة الصّفر الى الدّاخليّ . كما أنّ التساوى بين الأنا السّاردة والأنا المسرودة في المعرفة يجعل التبئير داخليّا . ويبدو ذلك عندما تُفَاجَأُ الشّخصيّةُ في ذات الوقت الذى يُفاجَأُ فيه السّارد بأمر ما . فاعلان بطل "**أديب**" للأنا المسرودة عن زواجه، فاجأ الشّخصيّة والسّارد في ذات الوقت . يقول : "فأنت تجهل اذاً أنّني زوج . وهنا ظهر عليّ دَهَش صادق بأنّي كنت أجهل أنّ لصاحبي زوجا وما كان يخطر لي أنّ امرأة تستطيع أن تحتمل الحياة معه" (1).

ومثلما يفعل سارد "**أديب**"، يفعل سارد "**على هامش السّيرة**". فرغبتُه عنِ الاستئثار بالكلمة، وافساحُه المجالَ لغيره كي يتلفّظ ويتحمّل بالتّالى تبعة السّرد، يخرجان بالتبئير من الصّفر الى الدّاخليّ خصوصا اذا كان المتلفّظ مماثلا للقصّة . فعندها تتساوى معرفة السّارد الأوّلي مع معرفة الشّخصيّة، السّارد الثّانوى (2).

وعادة ما يحمِل السّاردُ نَفْسَهُ على تلافي التبئير الصّفر عندما لا يتكلّم عن شيء الّا متى شاركه في ذلك الفاعل؛ واذا ما أشار عن طريق سبوِ لسانٍ الى موقف مّا، كفّ سريعا عن التلفّظ لئلّا يعود الى ذاك الموقف الّا بحضور الشخصيّة المعنيّة . من ذلك أنّه قد أشار الى حمال

---

(1) انظر حديث كيمون لنيكياس في الجزء الأوّل من "**على هامش السّيرة**" ص ص 90 . 92 .

(2) طه حسين : **أديب** ص 77 .

احدى فتاتي خالد في "**شجرة البؤس**" ولكنّه لم يتأكّد من التقويم الّا لمّا رآها رأي جدّها عبد الرّحمان لها. وكأنّ عودة السّارد الى ايضاح ما بدر منه عفوا اعتذار عن التبئير الصّفر حيث التبجّح بالمعرفة والادلال بها. يقول: "ثمّ غاب ساعة وعاد ومعه ابنتان احداهما آية في الحسن والأخرى آية في القبح." (1) فالسّارد يرى الفتاتين لأوّل مرّة، وحتّى ان أشار الى صفتيهما سابقا فمن قبيل السّماع والحكاية؛ وهو ما يحتاج التثبّتَ والتدقيقَ. وشأنُ السّارد مع هاتين الفتاتين شأنُه مع نعيم في "**ما وراء النّهر**"؛ فلئن أشار اليه سابقا، فهو لم يصفه الّا كما رآه الشّاعرُ صاحبُ أبيه. وهذا الامتزاجُ بالشّخصيّة وهذا الاشتراك معها في المعرفة هما سمة التبئير الدّاخليّ. يقول: "ويرفع الشّاعر رأسه فيرى ابن صاحب القصر قد قام عن يمينه جميلَ المنظر رائع الطّلعة معتدل القامة حادّ النّظرات..." (2) واذا ما أحال السّارد على مكانٍ ما اكتفى بمجرّد ذكره دون تفصيلِ قولٍ بشأنه في انتظار حلول الفرصة المناسبة. فبيت العمدة في "**دعاء الكروان**" ما كان ليوصف لولا الاقبالُ عليه: "ومضى الغلام ونحن نتبعه حتّى انتهى بنا الى دار الضّيافة، فادا بناءٌ متواضع قد انبسط أمامه فِناء عظيم." (3).

فهذا الوصفُ الايحائيّ غير المستقصي مظهر آخر من مظاهر التبئير الدّاخليّ. فالأنا السّاردة لم تصف الّا ما رأته الأنا المسرودة ولم تتوسّع الّا في حدود ما سمحت لها به اقامتها الوحيزة في الحيّز المحدود. ويبدو أنّ هذه الممارسة قارّة في أكثر من مقطع سرديّ يتلافى فيها السّارد، ما وسعه، استئثاره بالمعرفة والتلفّظ. ففي "**القصر المسحور**" لا يصف السّارد

---

(1) طه حسين: **شجرة البؤس** ص 290.

(2) طه حسين: **ما وراء النّهر** ص 44.

(3) طه حسين: **دعاء الكروان** ص 23.

سجن الحكيم الّا عندما تراه الشّخصيّة نفسها . يقول : " حتّى اذا تجاوز الباب **نظر** توفيق فاذا سرير عليه وسائد من القشّ قد هيئ له كأنّما يدعوه ليستريح " (1)* . غير أنّ مثل هذا المقطع نادر الوجود في الفصول التي كتب حسين من هذه الرّواية . ولذلك يلعب التبئير بسط وافر دورا في تحديد هويّة كاتب الفصول كما سبق أن بيّنّا . فالأسلوب المشهدىّ والمحاكاة والتبئير الدّاخلىّ جميعها تحيل على أنّ كاتب الفصل هو الحكيم في حين أنّ الأسلوب البانورامىّ والمحاكاة القوليّة والتبئير الصّفر علامات على أنّ حسين هو كاتب الفصل . غير أنّ هذا التّقويم لا يصحّ دوما ، والمثال الذى به استشهدنا يبيّن تعدّد أصناف التبئير في الفصل الذى يكتبه حسين ، فضلا عن وجود التّراسل بين شهرزاد وطه ، ممّا يجعل التلفّظ يتمّ في مستوى ثان ويتحوّل فيه السّارد من خارج الحكاية الى داخلها .

وللتّراسل في " **أديب** " نفس الدّور المعلِن عن التبئير الدّاخلىّ . ففي الوقت الذى فيه تصل رسالة البطل الى الأنا المسرودة لتحيطها علما بما هي به جاهلة ، تحصل الأنا السّاردة في ذات الوقت على المعرفة . وهذا التّواقتُ في العلم هو الذى يجعل التبئير من قبيل الدّاخلىّ لا الخارجىّ نظرا الى اختلاف ما بين الأنا السّاردة والأنا المسرودة . فان كان هناك جهل ، فهو جهلُ المسرودة لا السّاردة . وما لم تعرفه الأنا المسرودة من فحوى الرّسالة التي بعثها البطل الى زوجته ثمّ عرفته لاحقا ، لا يجعلها في مرتبة معرفيّة أكثر من الأنا السّاردة ، وانّما هي وايّاها في نفس الدّرجة (2) .

كما أنّ افشاء البطل سرَّ علاقته بحميدةَ زوجتِهِ في رسالته ، يجعل

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص ص 70 . 71 .

(*) التّشديد من عندنا .

(2) انظر : رسالة البطل الى زوجته في " **أديب** " ص ص 106 . 115 .

الأنا المسرودةَ والسّاردةَ في موقع معرفيّ واحد أى في تبئير داخلـــــيّ يقول البطلُ لصديقه : " لست طالما فحسب أيّها الصّديق ، ولكنّي كافـــــر للنّعمة منكر للجميل ، فلم تكن حميدة زوجي فحسب ، ولكنّها كانت مُنْعِمَةً عليّ منقذة لي . " (1)

وهكذا يقلّص التّراسلُ من هيمنة التبئير الصّفر ، لا لأنّ السّارد في المستوى الأوّل يعطي للسّارد في المستوى الثّاني الكلمة فقط ، ولكن لأنّـــه يجعل الشّخصيّة والسّاردَ في درجة معرفيّةٍ واحدة .

والسّارد ، في نصّ حسين السّردىّ ، يسعى عادة الى التخفيف مـــن التّبئير من الدّرجة الصّفر متّخذا لذلك وسائل عدّة ، منها تجنّبُهُ نسبـــــةَ الوصفِ اليه . يقول : " ثمّ فُتِحَ بابُها ونزل منها في هدوء رجلٌ قد حـــاوز الشّباب ولم يبلغ الشّيخوخة ، له سيماء لا تشقّ على البصر **كما يقول الشّاعـــر القديم** " (2) * . ومنها اعتذاره عن عدم المعرفة ، ممّا يجعل قوله من قبيـل المحتمل أكثر ممّا هو من قبيل الإخبار بالمتيقّن منه . يقول : " لست أدرى أرضي الشّاعر عن هدا الحجاب أم ضاق به " (3) .

فالسّارد في هدا الملفوظ ينتقل من المغاير للقصّة الى المماثـــل لها لأنّه هو المعنيّ بالدّراية أو عدمها . وهو ما يجعل التبئير من نـــوع الدّاخليّ . ومن هذه الوسائل أيضا توخّي السّارد الخطاب المباشر . فهـــو بتخلّيه للشّخصيّة عن الكلمة أو باقتحام هذه الشخصيّة عليه سرده ، ينتقـــل

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 122 .

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 80 .

(*) التّشديد من عندنا .

(3) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 78 .

السّرد من المستوى الأوّل الى المستوى الثّاني ؛ وآنداك يصبح السّـــارد مستمعا ، شأنُه في ذلك شأنُ المسرود له . فمناحاة البطلة / السّاردة نفسَهـا في " **دعاء الكروان** " انزياح عن السّرد الذى كانت بصدده سابقا . تقـول : " هذا بيت المهندس الشاب قد ظهرت فيه الحركة ؛ وكثر فيه الاضطـراب. فأثاثه يُنْقَلُ ... ويُؤْتَى اليه بأثاث لم يكن فيه . " (1).

وممّا يخلّص به السّارد تبئيره الصّفر اتّخاذه المرآة أداة للتوسّط بين السّارد والشّخصيّة ؛ وكأنّ هذه المرآة هي المبئّر الذى تتكلّم عنه ميك بـال وسيطا بين السّارد والشّخصيّة . واذ تقوم المرآة بنقل الصّورة على صفحتهـا الصّقيلة ، تتماهى في ذلك مع الشّخصيّة وتتساوى معها . تقول ساردة " **دعـاء الكروان** " : " وأنا أمدّ عيني الى المرآة أمامي وأثبّتها في أديمها الصّافـي الصّقيل حينا فتعود اليّ بصورة **الآ تكن رائعة بارعة ، فانّها لا تخلو من رواء ونضرة وحسن تنسيق** " (2)* .

فليس هذا الوصف من صنيع الأنا السّاردة للأنا المسرودة ، وانّما هو رؤية المرآة الأنا المسرودةَ وترجمةُ الأنا السّاردة تلك الرّؤيةَ كلاما . وبذلـك يصبح لهذه المرآة دور المُسَوّي بين الشّخصيّة والسّاردة . وذاك عين التبـئير الدّاخلي .

وورود هذا الصّنف من التبئير بنسق أقلّ ممّا يرد به التبئير الصّفر، يؤكّد الفرضيّة التي منها انطلقنا ؛ لكنّ سعي السّارد الى الحدّ من التبئـير

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 102 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 12 .

(*) التّشديد من عندنا .

الصّفر بوسائل متعدّدة في مقاطع معيّنة من المدوّنه السّرديّة يبرهن على أنّ النصّ الواحد لا ينطوي على صنف من التبئير موحّد ، فضلا عن البرهنه على أنّ وعي السّارد ليس أحاديّا على امتداد النصّ كله ، وانما هو يتنوّع بتنوّع السّياق أو الظّرف الدى فيه يرد . غير أنّ هده الاستثناءات داخل التبئير لا تنفي تلك الرّغبة القويّة في الهيمنة لدى السّارد على شخوصه وعلى عالمه القصصيّ بكامله .

(3) التّبئير الخارجيّ :

ليس التبئير الخارجيّ في مدوّنة حسين السّرديّة ليستأثر بنصّ وحده ، وانّما هو في ذلك تابع للتبئير الداخلي أو التبئير الصفر. وادا ما ورد في أحد المقاطع السّرديّة ، فليعبّر عن مفاجأة السّارد بما لم يكن له به علم. من ذلك أنّ فاتحة " **شجرة البؤس** " اكتفى فيها السّاردُ بالتبئير الدّاخليّ متابعا حركة الرّحلين في صلاتهما وتحوّلهما الى المصطبة وشربهما القهوة وتدخين أحدهما العليون لم يكد يتحاوز السّارد ذلك لأن ليس بمقدوره أن يقول ما لا علم له به . وحتّى ان أراد الوصف ، اكتفى بالتقدير : " وكان واضحا أنّ أحدهما ... لم يكن من أهل الاقليم ... قد جاء الى الاقليم زائرا لصاحبه أو زائرا وتاجرا معا " (1) . ولم يذكر السّارد اسمي الشّخصيتين الّا لمّا سمعهما من فمهما . وهو ما يؤكّد جهله بما تعرفه الشّخصيّتان المتقابلتان . وذاك أكثر مظاهر التبئير الخارجيّ تقليديّة : " قال له في أناة وصوت هادئ : ويحك أبا خالد ... قال أبو خالد : وما داك أبا صالح؟ " (2) وبقي السّارد على جهله بالفتى المتحدّث عنه ، وبالفتاة الى أن أفشت الشّخصيّة

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 261 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 261 .

سرّهما . فاذا به يعرف فى ذات الوقت مع المسرود له أنّ الفتاة بنتُ أبى صالح وأنّ الفتى هو خالد .

ومتى عرفنا هيمنةَ التبئير الصفر في مثل هذه الرّواية، تبيّن مدى محدوديّة التبئير الخارجيّ فيها . فهو التبئير الذى يقتضي امحاءً للسّارد كلّيا ؛ وهو ما يتعارض ورغبةَ السّارد فى الهيمنة على شخصيّاته ان في مستوى التلفّظ أو في مستوى التبئير. واذا ما ساهم التبئير الدّاخليّ في منافسة التبئير الصّفر، فذاك من قبيل الشّذوذ ؛ ولكنّه الشّذوذ الذى يتناسب وكثيرا من التطلّعات لدى السّردة في التخلّي بشكل محدود للشّخصيّات عن استئثارهم وحدهم بالكلمة . وقد يكون هدا التخلّي مفروضا عليهم فرضا . وقد وردت بالفعل مقاطع يتنافس فيها التبئيران . ففي الظّاهر يبدو التبئير صفرا . ولكنّ مزيدا من التأمّل يقنع المتقبّل بأنّ التبئير داخليّ . ولم يظهر البتة تنافس بين الخارجيّ وما عداه اللّهمّ الّا في المقطع الافتتاحي الذى ذكرنا من " **شجرة البؤس** " . فعبارات من قبيل "ثمّ جعل يحدّث نفسه" (1)، ومن قبيل " فليس على القرّاء بأس من أن ينتظروا كما انتظر [الشّاعر] " (2)، ومن قبيل " وقد نعم الصبيّ بهذه الحياة وقتا لا يذكر أطال أو قصر" (3) يتنافس فيها التبئيران الصفر والدّاخليّ ، ممّا يدلّ على تنافس فعليّ بين الرّغبة في اعطاء الآخر حقّ الرّؤية والكلمة ، والرّغبة عن دلك ، مادام فى الاعطاء تقليل من الهيمنة وفرض الذّات . ويبدو أنّ هدا الصّراع على مستوى التبئير يطبع النصّ السّرديّ الحسيني بطابعه المميّز. وهو في ذلك لا يختلف عن افساح المجال للشّخصيّات كى تتحاور ، ولكنّه الحوار الذى يزاحم

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 78 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 89 .

(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص ص 106 . 107 .

فيه السّارد شخصيّاته أو هو الحوار الذّى ينقلب نتيجة طول مقاطعه الـــى شكل آخر للسّرد .

(4) الافشاء والتستّر :

لقد انتبهت الانشائيّة حديثا الى أنّ ملفوظ السّارد لا يتناسب دوما والإخبارَ المفترضَ أداؤُه . فهو قد يتبسّط في ذكر معلومات يبدو القارئ فـي غنى عنها . وهو قد يقتضب في بعض المواطن التي من المفروض أن يتوسّـع فيها . وقد سمى جان بويّون هذا الصّنف الثّاني " الحذف الارادىّ " . وحينات، حريا على عادته في علمنة السّرد ، أعطى الصّنف الأوّل اسم " **الافشـــاء** Paralepse، والصّنف الثّاني اسم " **التستّر** " Paralipse .

وقد عرّف هـذين المصطلحين في " خطاب الحكاية " ضمن **مجازات III** وعاد اليهما بالتّدقيق في " **خطاب جديد للحكاية** " (1) . وقد أدرج تعامـل السّارد مع الإخبار هذا ، ضمن ما يسمّيه " **النّشاز** " Altération متّخـذا مصطلحه من المعجم الموسيقيّ والنحوىّ . فقد لاحظ أنّ للفظة " الصّيغة " في اللّسان الفرنسيّ معنى مصاغا . فهي تحيل في ذات الوقت على النّحو وعلـــى الموسيقى . فالتغيير المؤقّت ، في التّوليفة الكلاسيكيّة للنّغميّة ، أو حتّى التنافـر المتكرّر للأصوات ، يُحدّان بأنّهما تغيير في الصّوت أو نشاز . وهما لا يضـرّان بالنغميّة في عمومها . وكذا الأمر بالنّسبة الى المخالفات المعزولة للتّبئـير اذا ظلّ الانسحام العامّ باقيا على حاله (2).

---

(1) Gèrard Genette : Nouveau discours du récit : op.cit p50

(2) Gèrard Genette : Figures III op. cit pp : 2II . 2I2.

وقد عرّف حينات الصّنف الأوّل (الافشاء) فقال : " انّه قد يتمثّل في التدّخل في وعي الشّخصيّة في سياق حكاية تساق عموما في تبئير خارجيّ " (1). وهو نوع من المخالفة المتعمّدة أو غير المتعمّدة لسياق التبئير الرّاهن. أمّا الصّنف الثّاني (التستّر) فهو " المتمثّل في حذف حدث أو تفكير مهمّين باشرهما البطل البؤرىّ ، وليس باستطاعته ولا باستطاعة السّارد جهلهما. ولكنّ هذا السّارد يختار عمدا اخفاءهما عن القارئ " (2). فالتستّر اذن امتناع متعمّد عن مدّ القارئ بمعلومات ذات افادة. فكيف يتمظهر هذا النّشاز في سياق التبئير في نصّ حسين ، وقد سبقت الاشارة الى محدوديّة التبئير الخارجيّ في نصّه السردىّ وتنافُس التبئير الصّفر والتبئير الداخليّ على طبع النصّ بطابعهما ؟

قد لا يكون لمصطلحي (الافشاء) و (التستّر) اللّذين نقترح للتّعبير عن مفهوم النّشاز في التبئير ، وقعُهُمَا الدلاليّ المباشر ؛ فلهما في اللّسان العربيّ ايحاء مخصوص له صلة بالأخلاق حميمة. فهما يتعلّقان بالائتمان على الأسرار ؛ فمن أخلف ما اؤتمن عليه اعتبر مُفْشِيًا ، ومن رضي بالتكتّم اعْتُبِر مُتَسَتِّرًا ، وقد يطوله من هذا التستّر بعض العقوبة. كما أنّ اخراج هذين المصطلحين من السّياق الأخلاقىّ الى السّياق السّردىّ قد يرتطم بفكرة الاقتضاب أو الاطناب في التلقّط. وهما في العادة من شأن السّارد الخارج عن الحكاية المغاير أو المماثل للقصّة أى أنّهما متّصلان بالتبئير الصّفر. ففي هذا الصّنف من التّبئير قد يمتنع السّارد ارادياّ عن كشف بعض المعلومات ، وقد يطنب فى عرض بعضها الآخر دون أن يعتبر ذلك منه افشاء ولا تستّرا لأنّ هذين يتعلّقان بالتبئير الدّاخلىّ أو الخارجىّ فحسب. فقول سارد " **شجرة البؤس** " : " لسنا في حاجة الى أن نعرض لها ولا أن نصّ

---

(1) Gérard Genette: Figures III p: 2I3.

(2) Ibid p : 2I2

أنباءها " (1) يشتبه بالتستّر المتعمّد ، لكنّ وروده ضمن خطاب السّارد الخارج عن الحكاية المماثل للقصّة ينفى عنه صفة التستّر. كما أنّ تستّر سارد " **على هامش السّيرة** " طيلة الفصل الأوّل (صريح الحسد) من الجزء الثّالث على امتداد حوالي خمسين صفحة عن اسم أبى جهل لئلّا يعلن عنه الّا فجأة بقوله : " فعرف بين المسلمين بأبي جهل " (2) لا يعتبر هو أيضا تستّرا في معناه السّردىّ بقدر ما هو اثارة وتعمية فى ذات الوقت. ولعلّ الرّغبة في اعطاء النّص بعدا تخييليّا أكثر من بعده التّاريخىّ هي التي حفزت السّارد الى هذه التعمية لأنّ لاسم أبي جهل في العقل الاسلامي رنّة خاصّة.

وما انتهينا اليه سابقا من ضآلة حضور التبئير الخارجىّ يجعل امكانيّة مخالفته أمرا متعذّرا. وما أوحت به فاتحة " **شجرة البؤس** " من أنّها ستعرض حسب تبئير خارجىّ أبدى فيه السّارد معرفة أصأل ممّا أبدته الشّخصيّة أو الشّخصيّتان سرعان ما خرق اذ تدخّل السّارد بالتّعليق افشاء لبعض المعلومات المفروض فيه عدم معرفته بها. يقول : " وكان واضحا أنّ أحدهما ، وهو الذى حُمِلَ اليه الخليون لم يكن من أهل الاقليم ، وانّما كان من أهل القاهرة قد جاء الى الاقليم زائرا لصاحبه أو زائرا وتاجرا معا " (3). وما هذا النشاز الّا تمهيد للعودة الى التبئير الصّفر وهو الذى ساد الرّواية كلّها.

كما أنّ ما يُطمِعُ به السّاردُ المسرودَ له من أنّه يسوق حكايته حسب التبئير الخارجىّ سرعان ما يتكشّف عن أنّه محرّد وهم اد يخالف السّاردُ

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 370 .

(2) طه حسين : **على هامش السّيرة** . الجزء الثّالث . ص 435 .

(3) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 261 .

سُنَّتَهُ ايحاءً منه بأنّ ذاك التبئير الخارجيّ ما هو الّا مؤقّت . ففى أقصوصة "رفيق" من "المعذّبون في الأرض" يكتفى السّارد في أحد المقاطع بالسّرد الموضوعيّ قائلا : "وكان فى الكتّاب صبيّ لم ينطلق مع التلاميذ ليصيب غداءه" (1). وهو ما يعنى تبئيرا خارجيّا. غير أنّ السّارد سرعان ما يتخلّى عنه ليتحوّل الى نوع من السّرد الذاتيّ قائلا : "لأنّه كان من الذين يُحْمَلُ اليهم الغداءُ فى الكُتّاب". وضآلة هده المقاطع المبأرة تبئيرا خارجيّا تعود بالأساس الى أنّ هدا الصّنف من التبئير في التقليد السّردىّ الغربيّ محدود خاصّة اذا نظرنا الى الأدب الذى به تأثّر حسين، وهو المنتمي الى فترة زمنيّة سابقة .

غير أنّ التستّر كثيف الحضور نسبيّا نتيجة وجود التبئير الدّاخليّ في كثير من النصوص منافسا التبئير الصّفر. وادا كانت الرّواية بضمير المتكلّم يهيمن فيها التبئير الصّفر، فانّ ذاك لا يمنع من طفوّ التبئير الدّاخليّ على السّطح من حين الى آخر.

ولعلّ "الحبّ الضّائع" أفضل النّماذج للتّبئير الدّاخليّ نتيجة وجود ساردين اثنين لا يظهر الثّاني منهما أى السارِدُ الأوّلي الموجودُ في المستوى الأوّل من السّرد الا فى الأسطر الثّلاثة الأخيرة قبل النّهاية . وقد تترك هذا البطلةَ/ السّاردةَ الثّانويّةَ تروي قصّتها من البداية حتّى النّهاية ؛ ممّا يجعل خطابها من قبيل التبئير الدّاخليّ ، فهي مماثلة للقصّة ومن داخل الحكاية . فعندما تقول : "لعلّ الأخلاق تنكرها ، ولعلّ الحياء ـ حياء العذارى ـ يمنعني أن أسطرها أو أصوّرها" (2) انّما تتستّر متعمّدة عن بعض

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 102 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 24 .

المعلومات التي يبدو السّارد محتاجا اليها . وكذا شأنها عندما تقول : " ثمّ أمضيت معها الضحى كلّه أجاذبها أطراف الحديث في شؤون مختلفة متباينة "(1). فعزوفها عن تفصيل القول بموضوع هذه الأحاديث يخرج بالتبئير من الدّاخليّ الى الخارجيّ ، اذ الدّاخليّ يقتضي استواء في المعرفة بين الشّخصيّة والسّارد والمسرود له ، في حين أنّ هذا الملفوظ قد قلّص معلومات المسرود لـــــه . وتخفّى السّارد والشّخصيّة معا على بعض الأسرار لا يريدان أن يُطلعا عليها أحدا . وشأنُ البطلة/ السّاردة في " الحبّ الضّائع " شأنُ البطلة/ السّاردة فـي " **دعاء الكروان** " . فالتّبئير في هذه الرّواية من قبيل الصّفر. لكن مقاطـــع بعينها تخرج عن ذلك لتتّصل بالتبئير الدّاخليّ ، وهي تلك التي ترد فـي المضارع ، زمان التعليق ، حسب واينريخ . وورودُ نَشازٍ في مثل هذه المقاطع يعني وجود تستّر تتعمّده السّاردة خجلا أو رغبة عن فحواه . فوشايتهـــا بالشّاب المهندس المقبل على الزّواج من خديجة صديقتها دون تفصيل قـول في ذلك يدلّ على حرجها من **القيام** بمثل تلك الوشاية اذ قد يفهم منها استبقاؤها الشابّ لها ، أو رغبتُها في التنغيص على صديقتها الحميمة . وقـــد كان الاختيار الأوّل هو الدى تحقّق فى النّهاية . تقول : " لم أقبل لأسمـع شيئا ، وانّما أقبلت لأقول شيئا ، وقد قلته في صوت هادئ تبلّه هذه الدّموع المنحدرة المبهمرة " (2). فما هدا الحديث الذى قدمت لتقوله؟ أليـــس الوشايةَ بالمهندس؟ انّ المسرود له لا يقدر على البتّ في ذلك ، ولكنّـــه يرجّح صحّة ما ذهب اليه ليس الّا .

ويبدو أنّ ما سبق قوله من أنّ الرّسائل في " **القصر المسحـــور** "

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص ص 30 . 31 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 111 .

أو في "**أديب**" تعتبر من قبيل التبئير الدّاخليّ ، يساعد على تبيّن مدى وجود نشاز داخلها . فورود التلفّظ في هذه الرّسائل على لسان سارد ثانويّ ، يجعل السّارد الأوّليّ متساويا مع الشّخصيّة في المعرفة ؛ وما يقوله عنها تقوله هي عن نفسها في ذات الوقت . وقد يلجأ السّارد الثّانوي ، في هذه الحالة ، الى اخفاء بعض المعلومات عن المتقبّل . وقد يكون ذلك حتّى على السّارد الذي يَقْبَلُ ، خاضعا ، بتسجيل ما تقوله له الشّخصيّة . ولذلك يخرج التبئير من الدّاخليّ ليطول الخارجيّ ذاته . يقول بطل "**أديب**" : "وَحَدَثَتْ بعد ذلك أحداث ، واختلفت شؤون ، فلقيت من لقيت ، وتحدّثت الى من تحدّثت اليه" (1) . وقد يسعى البطلُ / المراسِلُ الى هذا التستّر متعمّدًا ان بسبب رفضه للآخر المتحدّث عنه أو بسبب رغبته عن اثارة الجرح الذي يؤلمه التذكير به .
والسّارد يكتفي ، في هذه الحالة ، بالتّسجيل فقط . يقول : "وعلمت ويا شرّ ما علمت ! علمت أنّ صاحب هذا الكِتَابِ صديق لي متّصل بي ، يتكلّف المودّة ويظهر النّصيحة والاخلاص ، ولكنّي علمت أنّك لست صاحب هذا الكتاب ولا مقترف هذه الوشاية" (2) .

وهكذا يتّضح أنّ زاوية الرّؤية لدى السّارد المتكلّم تضيق أحيانا الى الحدّ الذي تصبح معه تكتّما كلّيا يطول المتقبّل والسّارد أحيانا ، ولكنّ هذا الصّنيع جدّ محدود نظرا الى كون السّارد الأوّليّ هو الأكثر حضورا في نصّ حسين السّرديّ ؛ وهو الذي تنسحب معرفتُه على الشّخصيّات وعلى العالم القصصيّ من حولها بحيث لا يترك شاردةً ولا واردةً الّا ضمّها لحسابه . وان وجدت بعض مظاهر النّشاز في صنفيه التّبئير الثّاني والثّالث فلتعطي جانب الهيمنة المعرفيّة للسّارد امكانيّة حضور أقوى . فالافشاء في التبئير الدّاخليّ تحاكي فيه الشّخصيّة صنيعَ السّارد المُدِلّ عليها بمعرفته ، عندما تمارس ممارسته باتّفاق معه ، على حساب المسرود له أو ضدّهما معا ؛ وهذا ، كما سبق أن رأينا ، حدّ ضئيل .

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 115 .
(2) نفس المصدر السّابق ص 129 .

الفصـــل الرّابـــــع

فـي الصّـــوت

ما من قصّة تُحْكَى الّا ويكون وراءها فاعل هو الذى قام بالحكاية؛ وهو الذى أعطاها نَظْمَهَا المخصوص وضبط لها حدود عالمها. وهذا الفاعـل في مستوى البثّ يخاطب مرسَلاً اليه في مستوى التقبّل؛ وهو السّامع الـــذى ينصت أو القارئ الذى يتتبّع. والحكاية تحوي في ذات الوقت ملفوظ هـذا السّارد وملفوظ الشّخصيّات التي يتعامل معها. لكن من عساه يكون هـــذا الفاعل الباثّ وذلك الفاعل المتقبّل؟

انّ هذا السّؤال يلخّص قضيّةَ ما تسمّيه الانشائيّةُ "الصّوتَ" أى المتكلّم والسّامع داخل النّص الحكائيّ. وقد انكبّت الانشائيّة على تحديد معالم هذين المقامين السّرديّين (Instances narratives) : الباثّ والمتقبّـــل مسمّية الأوّل السّارد والثّاني المسرود له.

ولئن خُصِّصَتْ دراساتٌ كثيرة للحديث عن باثّ الرّسالة، فالاهتمـــام بمتقبّلها لم يحظ بالعناية بما فيه الكفاية؛ لذلك أبدى جيرالدبرانـــــــس Gérald Prince في دراسته الشّهيرة "مدخل لدراسة المسرود له" أسفـه لعدم اهتمام النقّاد بهذا المقام وخلطهم بينه وبين المفاهيم المجاورة لـــه كالمتقبّل والقارئ والقارئ الجامع (1) *. وبقيت الدّراسات حول المسرود له،

---

(1) Gérald Prince : Introduction à l'étude du narrataire : Poétique I4 . I973 pp : I78.

* انظر ما يقوله وولفغانغ كايزر عن القارئ في Wolfgang Kayser : Qui raconte le roman ? in Poétique du récit. Paris. Seuil I977 pp : 67 . 69.

رغم ذلك محدودة . ولم نظفر، على حدّ علمنا ، بدراسة عنه ضافية الّا بما كتبه جان روسّي في اطار ملتقى سريزى سنة 1982، وقد تناول هذا الملتقى القضايا الحاليّة للقراءة بالدّرس (1)، وبما كتبه شكرى المبخوت عن المتقبّل الضّمني في التّراث النقدىّ (2). أمّا الباث ، فقد وقعت العناية به في الدّراسات الانشائيّة بعامّة ؛ غير أنّها لم تتفق بشأن المقامات السّرديّة من حيث الدّور والعدد . وقد كان لِوُولْفْ غَانْغْ كَايْزِرْ Wolfgang Kayser السّبقُ في ابتداع مفهوم السّارد الرّوائيّ ، ذاك الذى يسمّيه بوث Booth الكاتب المعنيّ ** وجيب لنتقالت الكاتب المحرّد . وهو الواسطة بين الكاتب الملموس والسّارد التّخييلي . وقد سعى كايزر في دراسة له نشرها سنة 1958 الى تحديد هويّة سارد الرّواية من عساه يكون . وقد اعتمد في هذا السّعى على طريقة منطقيّة تتمثّل فى طرح الفرضيّة والرهنة عليها للخروج باستنتاج يؤيّدها أو ينفيها . وأوّل ما انتهى اليه تأكيدُهُ أنّ السّارد ليس الكاتب (الملموس) لأنّ هدا ليس سوى المبدع الحقيقيّ للأثر الفنّي . فهو، كالآباء والأمّهات ، عندما يتوجّب عليهم التخيّر أثناء روايتهم قصصا لأطفالهم .

---

(1) انظر Jean Rousset : La question du narrataire in Colloque de Cerisy : Problèmes actuels de la lecture . Paris. Editions clancier-guénaud 1982 . p : 23. 32.

(2) شكرى المبخوت : المتقبّل الضّمني في التّراث النقدىّ : **الحياة الثّقافيّة**. تونس. العدد 52. 1989 ص ص 48 . 57 .

** نبّه حينات الى الخطإ الدى وقعت فيه الترجمة الفرنسيّة لـ Implied author بـ auteur implicite ، واقترح بديلا عنه auteur impliqué . والترجمة الحرفيّة هي " الكاتب المورّط " . لكنّنا عدلنا عن هذا المصطلح الى " الكاتب المعنيّ " لما في " التورّط " من ايحاء بالسّلب . ولكن صفة " المعنيّ " ، على أيّة حال أدقّ مما هو مألوف في الدّراسات العربيّة من صفة " الضمنيّ " للكاتب .

فهم لا بدّ لهم من أن يتخلّوا عن موقف البالغين العقلانيّ ليتحوّلوا الى دوات تعتبر العالم الشّعريّ وعجائبه واقعا . فالسّارد يؤمن بصحّة ما يقول حتّى ولو كان يروي حكاية مليئة أكاذيب . وليس بامكانه أن يكذب اذا لم يكن مؤمنا بكذبه . أمّا الكاتب (الملموس) فلا قدرة له على الكذب ؛ وليس له من قدرة الّا على الكتابة الجيّدة أو الرّديئة ، لا غير . وعادة ما يخضع الأب أو الأمّ لنفس المسخ الذى يفرضه الكاتب على نفسه عندما يبدأ حكايته ؛ وهو ما يدلّ ، في فنّ السّرد ، على أنّ السّارد ليس البتّة المؤلّف المعروف أو المغمور ، وانّما هو دور اختلقه الكاتب وتبنّاه (1) . فالمؤلّف شخصيّة تاريخيّة . وهو يعيش حياته باستقلال عن النّصّ السّرديّ ؛ وليس بالامكان استنتاج رؤيته للعالم من خلال الأثر الأدبيّ الذى أبدع (2) .

واذا كان التعريف بالسّلب قد أفضى الى أنّ السّارد غير الكاتب ، فما التعريف بالايجاب؟ انّ صيغة اسم الفاعل الواردَ عليها اللّفظُ تدلّ على أنّه ينجز فعلا ؛ فالسّارد اذن عون ، وطيفته الرّئيسيّة السّرد . الّا أنّ هذا القائم بالسّرد ، لئن أعلن عن نفسه صراحة في روايات القرن الثّامن عشر ، فانّه سرعان ما اختفى بعد ذلك ؛ ممّا يعني أنّنا لم نعد في مواجهة سارد شخصيّ ؛ وانّما نحن بازاء سارد متكلّم قد أضاع ذاتيّته . غير أنّ ذلك لا يعني أننا في علاقة مباشرة بسماع الشّخصيّات تتكلّم واعمال الرّأى فيما تفكّر فيه ، والاحساس بما لديها من انطباعات ؛ وانّما هنالك فعلا وسيط يقول لنا

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : Wolfgang Kayser : Qui raconte le roman?: op. cit pp : 70. 7I.

(2) انظر : Jaap Lintvelt : Modèle discursif du récit encadré Rhètorique et idéologie dans les Illustres Françaises de Robert challe : Poétique 35 septembre I978 p : 352.

ما تفعله الشّخصيّة وما تفكّر فيه أو تحسّ به ؛ وحتّى ما لا تفكّر فيه ولا تحسّ به . وكلّ ذلك يؤكّد أنّنا لم نعد نمسك بالشّخصيّة / السّاردة فعلا (1). وهو ما يدعو بالحاح الى البحث عن هذا المتكلّم في النّص السّردىّ . وينتهي وولف غانغ كايزر الى الاقرار بأنّه ذاك الرّوح الكلّى المعرفة الكلّي الحضور الذى أبدع العالم القصصيّ . فهو يمثّل هذا العالم الحديد المفرد عندما يتشكّل ويأخذ في الكلام ، محيلا عليه بكلمته المبدعة . وهو الذى خلق هذا العالم ، وفيه أمكنه أن يكون كلّي المعرفة كلّي الحضور . فالسّارد الرّوائيّ ، اذن ، هو، في عبارة واضحة قياسيّة ، المبدع الاسطورىّ للعالم (2). وهو ذاك الذى يسمّيه حيرالد برانس " الذّات الأخرى " الرّوائيّة alter ego للكاتب (3)، ويسمّيه واين س . بوث Wayne C. Booth الكاتب المعنيّ الذى يخلق ، في ذات الوقت الذى فيه يبدع أثره، نسخةً مثلى منه (4).

وقد كان لِسبقِ كايزر أثرُهُ في الدّراسات الانشائيّة من بعده اذ ذهبت معظمها الى اقتراح نمطيّات ثلاث للمقام السّردىّ . وهي المقامات التي تفترض ــ في مستوى التقبّل ممثّلين لها . والكاتب الملموس هو الذى يبدع الأثر الأدبيّ ، فهو اذن خَارِجَهُ ، شأنُه في ذلك شأنُ القارئ الملموس؛ والكاتب المجرّد محالّ في الأثر الأدبيّ محالّةَ القارئ المجرّد فيه . وهذا الكاتب هو الذى يبدع العالم الرّوائيّ حيث يوحد السّارد التخييليّ ومقابِلَهُ القارئُ التخييليّ . وهدا السّارد التخييليّ هو الذى ينشئ العالم المسرود

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى Wolfgang Kayser : Qui racon le roman ? op . cit pp 72 . 73.

(2) نفس المرجع السّابق ص 80 .

(3) Gérald Prince : Introduction à l'étude du narrataire op. cit p : I78

(4) Wayne C. Booth : Distance et point de vue in Poétique du récit op. cit pp: 92 . 93.

حيث الشّخصيّات ؛ وضمنه العالم المذكور أى العالم الذى يحيل على خطاب الشّخصيّات الرّوائيّة . (1)

وقد استعرض حيرار جينات في "**خطاب جديد للحكاية**" هذه النمطيّات لينتقدها ، ويُبَيِّنَ انتفاء الضّرورة الى المقام الوسطيّ بين الكاتب الملموس والسّارد التخييليّ . فهو يرى أنّ واين س . بوث ، مبتدِعَ مفهوم الكاتب المعنيّ ـ لا الكاتب الضمنيّ كما ذهبت الى ذلك الترجمة الفرنسيّة لـ Implied author _ (2) يتماهى ، لديه ، هذا المفهوم حيّدا مع مفهوم السّارد ، بل يتّفق لبوث ، أحيانا ، أن يستعيض عنه بمفهوم السّارد المعنيّ . فلكلّ حكاية ، في الأصل ، مقامان : الكاتب الواقعيّ (الملموس) والكاتب المعنيّ أى صورة ذاك الكاتب كما يمكن للقارئ طبعا أن يشكّلها ، في ذهنه ، انطلاقا من النّص . ومند دلك الحين ، وقع التركيز على نشاط السّارد ، مما أنتج مقامات ثلاثة ، مادام مقام الكاتب المعنيّ محافظا عليه . وهى المقامات التي نحدها على تنويعات مختلفة لدى كلّ من شاتمان Chatman وبرونزوار Bronzwaer وشميد Shmid ولنڤالت Lintvelt وهوك Hoek :

[الكاتب الواقعيّ] ، [الكاتب المعنيّ] ، [السّارد] ، [المسرود له] ، [القارئ المعنيّ] ، [القارئ الواقعيّ] . وهو ما يفترض بشرا أكثر من اللاّزم لحكاية وحيدة ! (3) .

والسّؤال المطروح هو هل هدا الكاتب المعنيّ في المقامات الثّلاثة

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : Jaap Lintvelt : Modèle discursif du récit encadré . op. cit pp : 352 . 353.

(2) انظر : Gèrard Genette : Nouveau discours du récit op. cit p : 95.

(3) نفس المرجع السّابق ص ص 95 . 96 .

الأولى ضروريّ وحدودُه بين الكاتب الواقعيّ والسّارد؟ ينفي جينات هذه الضّرورة، في المستوى الفعليّ، اذ لا يرى الّا مقامين اثنين فحسب هما المنتِج التّخييلي أو السّارد والمنتِج الفعليّ أو الكاتب الواقعيّ؛ أمّا ما بينهما فلا أحد يعمل. ولا يُنْسَبُ أيّ شكل من أشكال نتائج النّص الباهرة الّا الى هذا أو الى ذاك. ولا مكان لنشاط ثالث؛ ولا مبرّر آنذاك لنزع المسؤوليّة (الايديولوجيّة والأسلوبيّة والتقنية وغيرها) عن الكاتب الواقعيّ، اللهمّ الّا اذا تحوّلنا من الشكلانيّة للوقوع في الملائكيّة (1).

أمّا في المستوى المثاليّ، فقد قَبِلَ جينات مبدئيّا أطروحات المدافعين عن اختلاف ما بين الكاتب الواقعيّ والكاتب المعنيّ لينفيها لاحقا. وهؤلاء المدافعون ينطلقون من مفهوم الصّورة التي يشكّلها القارئ عن الكاتب الواقعيّ كما تتراءى له في النّص ليحدّوا بها الكاتب المعنيّ.

غير أنّ تشكيل الصّورة لا يتمّ الّا متى كانت علاماتُها المميّزة مختلفة عن نمودجها أي متى كانت غير صادقة. لذلك يقتضي التصوّر الصّادق للكاتب الواقعيّ قارئا كفئا. فانتفاء الكفاءة لديه سيشوّه حتما صورة الكاتب. كما أنّ الكاتب لا يحقّق نجاحا باهرا الّا متى أعطى عن نفسه صورة غير صادقة. وسبيله الى ذلك أحد أمرين: امّا الكشفُ اللاإراديّ للشّخصيّة اللاواعية في المعنى الذى يعطيه التحليل النفسيّ لسبق اللّسان الكاشف، أو التصنّع الإراديّ من الكاتب الواقعيّ لشخصيّة مغايرة لشخصيّته الحقيقيّة أو للفكرة التي يحمل عن نفسه. ففى الحالة الأولى يستشهد أنصار القائلين بوجود الكاتب المعنيّ بشاهدين: الأوّل تصريح پروست: "إنّ كِتَابًا

---

(1) انظر Gérard Genette : Nouveau discours du récit op. cit p 96.

هو نتاج لذات أخرى غير تلك التي نُظْهِرُ في عاداتنا وفي المجتمع وفي عيوبنا ..." ، والآخر هو التحليل الماركسيّ الشّهير الذى بدأه زولا Zola منذ 1870 والذى مفاده أنّ بلزاك قد يكون صوّر دون ارادة منه ، في "**الكوميديا البشريّة**" آراء سياسيّة واجتماعيّة مصادّة لتلك التي كان بها يجاهر فى حياته . وعندما يشكل القارئ الكفء في ذهنه صورة للكاتب، فلن تكون الصّورة الّا أكثر صدفا من الفكرة التي يحملها هذا الكاتب عن نفسه ؛ ومادام پروست يتحدّث عن "ذات عميقة" ، فذاك يعني أنّها أكثر حقيقيّة من الذّات "السّطحيّة" الواعية . وفي هذه الحالة ، يصبح التساوى كليّا بين الكاتب الواقعيّ والكاتب المعنيّ . وبالنّسبة الى الفرضيّة الثّانية ، فانّ السّارد المماثل للقصّة لا يمكن بحال أن يلتبس بصورة الكاتب ، كما أنّ السّارد المغاير للقصّة يُبْرِزُ ساردا ـ كاتبا محهولا ، وبالتالي ضمنيّا ، ويمكن لشخصيّته فعليّا أن تكون متميّزة ان لم تكن ساخرة . ولنا ، في هذه الحالة ، مقامان ضمنيّان : واحد منهما هو السّارد الخارج عن الحكاية ، والآخر هو الصّورة التي يستخرجها القارئ من النّص بحلّ شفرة السّخرية . ولا داعي لأن تكون هذه الصّورة غير صادقة ! وفي هذه الحالة ، أيضا ، يتساوى الكاتب الواقعيّ مع الكاتب المعنيّ (1).

وينتهي حينات باستخلاص النتيجة التالية : "يبدو الكاتب المعنيّ اذن ، عموما ، مقاما شبحا متكوّنا من تمييزين يجهل بعضهما البعض الآخر : (1) الكاتب المعنيّ هو غير السّارد . (2) الكاتب المعنيّ هو غير الكاتب الواقعيّ ، دون أن يُنْتَبَهَ الى أنّ فى (1) يراد الكاتب الواقعيّ وفي

---

(1) انظر مزيد تفصيل Gérard Genette : Nouveau discours du récit op. cit pp 97. 100.

(2) السّاردُ . ولا سبيل في أيّ محال آخر، الى مقام ثالث ، قد لا يكـــون السّاردَ ولا الكاتبَ الواقعيّ " (1). ويصبح الرّسم البيانيّ الذى يجسّد المقامات السّرديّة كالتالي :

[الكاتب الواقعيّ] ـ [السّارد] ـــ [الحكاية] ـــ [المسرود له] ـــ [القارىء الواقعيّ] أو (القارىء المفترض) .

وهدا الحدّ من كمّ الفاعلين في النّص السّردىّ ليس صنيع جينات وحده ؛ فقد سبق لباختين ، منذ أن ألّف " **انشائيّة دوستويفسكي** " ، أن أشار الى العلاقة بين المؤلّف و " ساردِه " . فهدا ليس سوى نائب عن داك . ولـــم يفكّر قطّ في ايجاد مقام وسطيّ ثالث كما فعل واين س . بوث من بعـــده . يقول : " حقّا انّ ما يثير اهتمام المؤلّف في الرّواية ليس فقط أسلوبه النموذجيّ والفرديّ في التفكير، والمعاناة، والحديث ، بل بالدّرجة الأولى أسلوبه فـــي الرّؤية والتّصوير : هنا تكمن وظيفته المباشرة بوصفه **راوية** ينوب عن المؤلّف" (2)

وقد انتبه لورانْ دَانُونْ بوَالُو Laurent Danon-Boileau فـــي كتابه " **انتاج التخييلي** " الى ضرورة نقد أطروحة بوث ؛ من منظور نظريّـــة التلفّظ ، قبل جينات، اذ صدر كتابه عام 1982 ، سنةً واحدةً قبل صـــدور كتاب جينات " **خطاب حديد للحكاية** " . وقد سعى في هدا المؤلّف الى تحديد المتلفّظين في النّص التخييلي . فهم عنده سَرْدَةٌ وشخصيّات . فالسّردة صنفان : الأوّليّون والثّانويّون . ويعني بالأوّليّين من يأتي في المستوى الأوّلي للحكايـــة ، أولئك الذين يسمّيهم جينات من خارج الحكاية . وهم ينقسمون بدورهم الـــى

---

(1) Gérard Genette : Nouveau discours du récit op. cit p 100.

(2) ميخائيل باختين : **شعريّة دوستويفسكي** : م . م ص 278 .

قسمين : **السّارد المجهول** ، وهو الوارد في الرّوايات التي ليس فيها ضمير المتكلّم ؛ و**السّارد العلنيّ** ، وهو الوارد في روايات ضمير المتكلّم. أمّا الثّانويّون فهم أولئك الذين يسمّيهم " **السّردة المنقولين** " أو " **السّردة ـ الشّخصيّات** " ، أولئك الذين يظهرون في المستوى الثانوى من الحكاية . أمّا الشّخصيّات، فهي تلك التي يحيل عليها الاسم العلم أو ضمير الغائب ، ولكنّها ليست منتحة لخطاب ؛ وحالما تصبح منتحة ، تنتقل الى دور الشّخصيّة / السّاردة. ووراء هذه المقامات ، مقامان آخران ، طالما درستهما التحاليل الأدبيّة، وهما المؤلّف والكاتب . واذا كان المؤلّف (auteur) هو الانسان من لحم ودم ، فانّ علاقته بالنّصّ التخييليّ لا تهمّ المحلّل الأدبيّ ، بقدر ما تهمّ كتّاب التراجم. أمّا الكاتب (écrivain) فهو الذى يمثّل في نظر بوّالُو آلية الانتاج التي محصلها مجموعُ ملفوظاتِ كتابٍ . وفي هذا الصّدد ، لا يمكن أن يكون البتة " دعامةَ ملفوظٍ " (support d'énoncé) ولا أصلا لوضع علامة (origine de repérage). وهذا ما يميّزه عن غيره من أصناف السّردة وعن المؤلّفِ ذاته. كما أنّ هذا الكاتب غيرُ الكاتب المعنيّ الذى يشير اليه بوث ويسمّيه الذّات الأخرى (le second moi) . فوضع هذه الأنا الثّانية مختلط. فهي من ناحية جهاز انتاج في صفة مخرج ؛ وهي من ناحية أخرى ، ذات ميل الى أن تكون ساردة ، وبالتالي دعامة ملفوظ .

وبوّالُو لا يرى في الكاتب ، على النقيض من بوث ، سوى آلة تنتج النّصّ لغاية تحقيق تأثير ما . وهو منطقيّا ، سابقٌ عن منكل دعامات الملفوظ ، كما أنّه يتوفّر على المرجح ، وينظّم ملفوظات النّصّ المتتالية بطريقة غير خطيّة .

وأيُّ صنف من الملفوظات ، بصفة عامّة ، بامكانه أن يُنْسَبَ الى متلفّظ بعينه . غير أنّ تسلسل مختلف الملفوظات ، على النقيض من دلك ، يتحاوزها

جميعَها ، ولا يمكن أن يُنْسَبَ الّا الى مقام مُنْتِج . وهو ما يدعو الى تصحيح السّؤال الذى طرحه بوث وهو " من يسرد الرّواية ؟ . " بسؤال آخر هو " من يؤسّس الرّواية ؟ " (1)

ولئن لم يسقط بوّالُو من حسابه المقام الوسطيّ بين المؤلّف والسّارد ، وهو من يسمّيه " الكاتِبَ " ، فانّ حدّه ايّاه بأنّه آلية للانتاج يجعله أقرب ما يكون الى الكاتب الواقعيّ (الملموس) . وهو ما لا يتّفق تماما مع منظور باختين وجينات اللذين يستبعدان كلّيا هذا المقام الوسطيّ سواء سمّى ضمنيّا أو معنيّا أو ذاتا أخرى .

ولعلّ تشديد جينات على رفض هذا المقام يعود الى ما بالغت به جماعة (تال كال) (كما هو) في التركيز على هذا المقام الشّبح رَدّ فعلٍ ضِدّ النقد القديم ؛ وهو ما اعتبره جينات مبالغة غير مبرّرة . ومما زاده الحاحا على نفي هذا المقام قبول الكثير من دارسي الأدب بأطروحة واين س . بوث في دراساتهم . فحتّى دِيكْرُو وتودوروف اللذان ألفا " **المعجم الموسوعي لعلوم اللّغة** " قد قدّما ، هما أيضا ، عن المقامات السّرديّة ، ثلاثة ، مميّزَيْنِ ، في ذلك ، بين الكاتب (الضّمنيّ ؟) والكاتب الواقعيّ . يقولان : " كثيرا ما تنشطر صورة السّارد ؛ اذ بمجرّد أن تكون ذات التلفّظ هي عينها ملفوظا ، تنبعث وراءها ذاتٌ للتلفّظ حديدةٌ . وبعبارة أخرى ، فانّه حالما يُقَدِّمُ السّاردُ في النّص ، ينبغي علينا أن نصادر على وجود كاتب ضمنيّ للنّص . وهو من يكتب ، ومن ينبغي ألا نخلط بينه وبين الكاتب الانسان

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : Laurent Danon-Boileau : Produire le fictif op.cit pp: 37 . 44.

من لحم ودم ؛ فالأوّل ، وحده ، هو الموجود في الكتاب ذاته . والكاتب الضمنيّ هو الذى يرتّب النّص ؛ وهو المسؤول عن حضور هذا الجزء من القصّة أو ذاك أو غيابه ، وهو الذى مَحَالَهُ النقدُ النفسيّ مقامَهُ عندما ماهى بينه وبين الانسان . واذا ما لم يَمْثُلْ انسانٌ تمّا بين هذا الكاتب الذى لا يُتَحَاشَى والعالَم المُقَدَّم ، فانّ الكاتب الضمنيّ والسّارد يندمجان؛ غير أنّ للسّارد ، في معظم الأحيان ، دوره الذي لا يقبل الخَلْط " (1)

ولعلّ أهمّ ما انتهت اليه الانشائيّة ، بسبب هذا السّحال الذى عاشه النقد الأدبيّ مؤخّرا ، التفريقُ بين الكاتب المحالّ فى النّص والمتحسّم في السّارد ، والكاتب الملموس الذى دوره سابق عن النّص يخطّط له ويؤسّسه حسب منظوره الفنّي والايديولوجيّ وما عداهما ، على أنّ ما يتعلّق بالكاتب الانسان دون النّص الذى ألّف لا يهمّ الّا كتّابَ التراجم . ولا سبيل الى اسقاطه على النّص المعنيّ . ولعلّ ابتداع واين س . بوث مفهوم الكاتب المعنيّ لبلورة مفهوم الرّوح المبدع للعالم القصصيّ لدى وُولْفْ غَانْغْ كَايْزِرْ يعود الى ردّ فعل ضدّ النّقد النفسيّ والنّقد الاحتماعيّ اللّذين ماهيا بين الكاتب المعنيّ هذا والانسان ، كما ماهيا بين الشخصيّة والكاتب بمن في ذلك شخصيّة السّارد التخييليّة . الّا أنّ ابتداع هذا المفهوم بدا نوعا من المبالغة نظرا الى أنّه يعتبِرُ الكتابة عملا لا واعيا بالمرة أو هي عمل واع على أساس تقديم صورة عن الكاتب أكثر ما تكون غير صادقة . وهو ما لا ينسجم مع واقع الكتابة عموما ، فصلا عن التسوية بين الملفوظات وجعل الانسجام الدّاخليّ بينها محض صدفة أو منسوبا الى غير ما أحد بعينه . لكنّ هذا لا

---

(1) Oswald Ducrot-Tzvétan Todorrov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage . op. cit p : 4I2.

يعني اقرارا لأولئك الذين يرون الكتابة انعكاسا لذات المبدع ، أو تصويرا للذّات المحاوزة للفرد ، تلك التي تنقل الوعي الممكن للطّبقة التى اليها تنتمي . ولعلّ أبرز ما يؤكّد الفرق بين الكاتب الواقعيّ أو الملموس والنصّ السّرديّ ورود نصوص أدبيّة عديدة لا كاتب لها . و " **ألف ليلة وليلة** " نموذجيّ في هذا المجال . فاقصاء الكاتب نهائيّا عن عمله باعتبار أنّ النصّ يؤلف نفسه ذاتيّا ، واعتبار النصّ انعكاسا مباشرا لنفسية الكاتب أو لانتمائه الطبقيّ والايديولوجيّ غيرُ دقيقين بل هما يضرّان بالتحليل الأدبيّ أيّما ضرر ، اذ يصبح النصّ آنذاك مجرّد نسق منغلق لعلامات لغويّة لا علاقة لها بالمرجع تماما أو هو مرآة تنعكس على صفحتها حياة الكاتب الانسان أو يبرز وعي طبقته الممكن ليس الّا ؛ فضلا عن أنّ النصّ يصبح محرّد دلائل وبراهين على ما يعرف عن الكاتب الانسان أكثر مما يكون ذاتيّ الغاية ، كما هو الشّأن بالنسبة الى الخطاب الأدبيّ نثريّا كان أو شعريّا . فكيف يتجسّد حضور المتلفّظ في نصّ حسين السّردىّ ، وما الصّورة التي يبدو عليها هذا المتلفّظ مقابل مستمعه ؟

(1) المقام السّردىّ :

(1).(1) بين الكاتب والسّارد :

انّ من يُقْبِلُ على نصّ حسين السردىّ يدرسه ، يلاحظ أنّ الدقّة التي بها يصف السّاردُ وصعا لا يمكن أن تنطبق على أعمى لا يبصر ؛ ممّا يعني أنّ الكاتب الذى ابتدع شخصيّة السّارد الواصلة ، تخيّل ما ستقوله تخيّلا ، وترك لها امكانيّة الرّؤية (التبئير) والتعبير (التلفّظ) . ولعلّ ما فعله سارد " **شجرة البؤس** " في المقطع الذى تبيّنا تبئيره الخارجيّ سابقا يؤكّد

اختلاف ما بين الكاتب والسّارد . يقول : " وأقبل صاحب العليون على تدخينه ، وأخرج الآخر من حيبه عُلْبَةً بيضيّةَ الشّكل فأمالها عن بعض أصابعه ، ثمّ رفع أصابعه هذه الى أنفه وتنفّس تنفّسا عميقا ، ثمّ ردّ العُلْبَةَ الى حيبه وأطرق كأنّما ينتظر شيئا ، أو كأنّما يريد أن ينعم في تفكير عميق ، ولكنّ صاحبه القاهريّ لم يتح له ذلك . " (1)

فتتبّع حركات الشّخصيّتين بمثل هذه العناية لا يمكن أن يصدر الّا عن تخيّل من جانب الكاتب وعن رؤيةٍ فقولٍ من جانب السّارد . ومثل هذه الاشارة تجد لها في نصّ حسين الكثير من المراهين . يقول السّارد : " قال الشّيخ وعلى ثغره ابتسامةٌ تشرق عن مثل اللّؤلؤ ، وفي عينيه دموع تترقرق ولا تكاد تسهل . " (2)

وممّا يزيد أمر الاحتلاف بين السّارد والكاتب وضوحا قيام كلّ منهما بمهمّة تختلف عن مهمّة الآخر . فللكاتب التخيّل وللسّارد التلفّظ . ولعلّ "**على هامش السّيرة**" ، هذا النصّ التاريخيّ التخييليّ دليلٌ . فليس بامكان الكاتب المعاصر أن يكون متتبعا شخصيّات مضى عليها أربعة عشر قرنا أو تزيد ، في حين أنّ بامكان السّارد ذلك ؛ اذ يكفي أن يكلّفه كاتب بالقيام بهذه المهمّة ، كي ينحزها على أحسن وجه . فهو شخصيّة واصلة ابتدعها الكاتبُ الخارجُ عن الأثر الأدبيّ ، لتقود العمليّةَ السرديّةَ داخِلَهُ .

واذا كان السّارد يعتذر أحيانا عن عدم معرفته ويُدِلُّ أحيانا

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 261 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 324 .

انظر أيضا ما يقوله في " **القصر المسحور** " ص 10 : " ولم يكد صاحبي يفتح الباب حتّى رأى شخصا غريبا ، كان يُقَدِّرُ أن يرى كلّ انسان ، وأن يرى كلّ شيء دون أن يراه . . "

أخرى بسعة اطلاعه ، فانّه انّما يفعل ذلك تلبية لرغبة من الكاتب ازاءه . فهو ـ كما يقول حينات ـ لا يعرف شيئا ؛ وليس له أن يعرف ، وانّما هو موكّل بالقول ليس الّا ، لأنّ الذى يعرف هو الكاتب من ورائه ، والمسرود له الذى يركّم المعرفة طردا مع تقدّمه في القراءة . ولذلك يسمّي السّاردَ الكلّيَّ المعرفةِ الكلّيَّ الحُضُورِ السّاردَ / الكاتبَ . واذا وجدنا البطلة / السّاردة في " الحبّ الضّائع " تخاطب المسرود له القصصيّ ، الدّفترَ، بقولها : " أنت حافظ للسّرّ ، ولكنّك لا تستطيع له كتمانا " (1) ، فَهِمْنَا أنّ الكتابة هى ائتمان على السرّ ؛ وهي ، في ذات الحين افشاء لهذا السرّ . ومن بوسعه أن يقوم بهذا الصّنيع ان لم يكن الكاتب ذاتَه؟ انّ هذه العبارة ، لئن كانت موكولة الى شخصيّة تخييليّة هي الأنا السّاردة تخاطب مسرودها ، فانّها تلخّص موقفَ الكاتب من الكتابة . فهو الذى يكنز المعلومات ليشكّلها تخييليّا علامات لغويّة . وهذه العبارة تسمح هي أيضا بالتمييز بين السّارد والكاتب فهي قد وردت على لسان البطلة / السّاردة ؛ ولكنّها تحسّم كيفيّة تعامل الكاتب مع الكِتَابِ، وما يرمي اليه منه .

الّا أنّ التمييز بين السّارد والكاتب ليس دائما أمرا هيّنا خاصّة في نصّ حسين السّردىّ . فكثيرا ما يجد المسرودُ لهُ نفسَه محتارا بين نسبة التلفّظ الى الكاتب ونسبتِهِ الى السّارد ، وان كان دورُ الكاتب هو تأسيس النصّ السردىّ بما يعنيه التأسيسُ من بناءٍ للنصّ بناء مادّيا (الفصول ، الترقيم ، الكتابة ...) ، في حين أنّ دور السّارد هو التلفّظ في النصّ وتسيير العمليّة السّرديّة أي التحكّمُ فى العالم القصصىّ حيث هو محالّ . أمّا الكاتب فخارج عن هذا العالم القصصىّ ؛ ولا يبقى منه فيه الّا آثار يعكسها حجم النصّ وتقسيمه

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 14 .

الدّاخليّ ، ورؤيةُ العالم المبثوثةُ شذراتٍ في البنية وعلى لسان السّارد والشّخصيّات. غير أنّ اقتحام الكاتب على السّارد عالَمَهُ القصصيّ هذا ـ وهو أمر متواتـــر الحضور في النّص السردّى الحسينيّ ـ يجعل الارتياب في شخص المتلفّـــظ واردا دوما . وما المخاطبة المباشرة للقارئ المحالّ في النّص ، كما وردت فـي " **الحبّ الضّائع** " و " **المعذّبون في الأرض** " و " **ما وراء النّهر** " الّا دليل علـى اقتحام الكاتب عالَمَ السّارد القصصيّ وتبوّئِهِ مكانَةَ الصّدارة في التعامل مـع القارئ . يقول : " وأنا أظنّ أنّ القصّة التي أريد أن أقصّها عليك خليقـة أن أشوقك اليها وأنبّهك الى دقائقها . " (1) و " لم أفعل ذلك الّا تقليدا لهم (الكتّاب المحدثين) واقتفاء لآثارهم ، وتكلّفا لبعض فنّهم الطّريف " (2)

وتذكير المتلفّظ في " صالح " من " **المعذّبون في الأرض** " بديـــدرو ، الكاتب الفرنسيّ الذى يحيب قرّاءه حين يخيّل اليه أنّهم يسألونه " (3) ، لا يمكن أن يصدر الا عن الكاتب الذى افتكّ من السّارد خيط السّرد ليحلّ محلّه . ولكنّ حصوره المباشر في النّص قد يخلق بينه وبين السّارد الـذى من المعتاد أن يتوجّه هو نفسه بالخطاب الى القارئ ، لبسا ، اذ المفروض أن يكون الكاتب خارج العالم القصصيّ ، والسّاردُ داخِلَهُ ، غير أنّ الملفـــوظ وحده هو الذى من شأنه أن يسمح بتحديد هويّة المتلفّظ به . وبهـــذا يكون المتقبّل بين قدرة على التمييز بين السّارد والكاتب ، وعجز عن تحقيق ذلك . فملفوظ من قبيل " ولست أخفي على القارئ أنّي حائر أشدّ الحيرة في أمر هذا الفتى ، كما أنّي حائر أشدّ الحيرة فى أمر أهل الرّبـــوة

---

(1) طه حسين : " **الحبّ الضّائع** " ص 75 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 75 .

(3) طه حسين : " **المعذّبون في الأرض** " ص 15 .

حميعا " (1) ، ومن قبيل " وما ينبغي أن تسألني كيف يتصايحون وهم لم يُوحَدُوا بعد " (2) ملتبسٌ أمرُ نسبتِهِ الى السّارد أو الى الكاتب . فللسّارد حقّ التكلّم ولكنّ للكاتب حقَّ الحيرة وحقَّ الاستفسار . فمن عساه يكون هدا المتلفّظ ؟ انّ اقتحام الكاتب على السّارد عالمه القصصيّ يدلّ على تضخم الأنا لديه . فهو لا يرتاح الى جعل السّارد يدبّر شؤونه بنفسه ، وانّما يتدخّل من حين الى آخر ليدفع بالسّرد الى أمام أو ليوجّهه وِجْهَةً قد لا يكون السّارد قادرا عليها وحده .

وشبيه بالملفوظ الآنف الذّكر غيرُه من الملفوظات الأخرى الكثيرة في نصّ حسين السردىّ . فقول السّارد : " يظهر أنّى أنسيت أن أقدّمها اليك كما يقولون ، فلأصلح هذا الخطأ ، ولأستدرك هذا النسيان " (3) ملتبس هو أيضا ، وان كان الأمر في الظّاهر لا غبار عليه . فالمتلفّظ هو من يسمعه المسرود له مباشرة أى السّارد في هذه الحالة ، ولكنّ الاعتذار عن النسيان من مشمولات الكاتب اذ السّارد لا يعرف ولا ينسى شيئا ، وانّما هو موكّل بالتعبير عمّا يرى ويسمع ليس الّا . وحتّى ان عرف ونسي ، فليس هو القادر على أن يقوّم نفسه وحده ، وانّما أمر التقويم موكول الى غيره .

ويلتبس شأنُ هدا السّارد أكثر عندما يبدو في البداية فرنسيّا ، كما في " الحبّ المكره " ، يسرد قصّة مدام ليونتين ، ثمّ يتبيّن أنّه يحدق من الثّقافة العربيّة ، ومن الثّقافة العربيّة الكلاسيكيّة الكثير . فهل هو السّارد أم هل

---

(1) طه حسين : " **ما وراء النّهر** " ص 44 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 45 .

(3) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 80 .

هو الكاتب الرّابض وراءه يقوّله ما يريد قوله؟ : " فحرحت به عن لا ونعم كما يقول بشار " (1).

ويصنع السّارد بالقارئ نفس الصّنيع عندما يكثر من الاستشهاد بالشّعراء القدامى ، مما يكشف بوضوح الفارق بين المقامين السّرديّين . يقول في " **أحلام شهرزاد** " : " كأنّها قد شُدَّتْ الى السّماء بأمراس الكتّان كما يقول الشّاعر القديم . " (2) ويقول : " فهم يتداوون مها بها ، كما يقول الأعشى ، ويتّخذون دائها دواء ، كما يقول أبو نواس " (3).

واختيار هذه الشّواهد وحده كاف للدّلالة على اللّبس الذى يتعمده حسين في سرده ، بين الكاتب والسّارد . وتزداد التعمية وضوحا عندما يلجأ السّارد الى ضمير المتكلّم المثنى أو الجمع ؛ وهو الضّمير الذى لا يعبّر به السّارد عن تعظيمه ذَاتَهُ بقدر ما يتعمّد به ارباك المتقبّل فلا يدرى أيتعامل مع سارد أم مع كاتب أم معهما معا: يقول السّارد : " فى وقت أقصر حدّا مما كان يُقَدِّرُ هدا الكهلُ الرّوميُّ الذى ما نزال نحتفظ له باسمه الرّوهي القديم كلكراتيس " (4). فليس من عادة السّارد فى هدا النصّ السّردىّ استعمال ضمير المتكلّم المثّى أو الجمع . وادا ما استعمل ، فقد يكون ذلك لِيَعْنِيَ به نفسَه ومحدِّثَهُ . الّا أنّ الالتباس الوارد في ضمير النّحن المثّى أو الجمع هو الذى يجعل امكان تدخّل الكاتب والسّارد

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 84 .

(2) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 567 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 531 .

(4) طه حسين : **على هامش السيرة** : الجزء الثّاني ص 272 .

والمحدّث معا واردا ، وبالتالي يماهى كلّ من الكاتب والسّارد والمحدّث مع بعضهم البعض ويعسر التميزُ بينهم . وبهدا يتّضح أنّ اللبس يحصل أساسا بسبب استعمال ضمير المتكلّم ، الذى لا يتيسّر معه التمييز بين المقامين السّرديّين . غير أنّ اَلتّحوّلَ في مقطع من ضمير المتكلّم الى ضمير الغائب قد يخفّف من وطأة الاختلاط نظرا الى امكان نسبة ملفوظ " المتكلّم " الى الكاتب وملفوظ " الغائب " الى السّارد . وضمير الغائب ـ كما يؤكّد ذلك بنفنيست ـ هو علامة على اللاشخص ؛ وهو ما لا يتّفق مع الكاتب الذى هو شخص حقيقيّ ؛ لذلك يمكن نسبة الكلام الوارد بضمير الغائب الى لا شخص بعينه ؛ وهو ما يقبل به مقام السّارد . ومن أمثلة ذلك : " ويرفع الشّاعر رأسه فيرى ابنَ صاحب القصر قد قام " (1) . ويرد في الفقرة اللاحقة بهذا الملفوظ قوله : " ولست أحفي على القارئ أنّي حائر أشدّ الحيرة في أمر هذا الفتى " (2) . ويقول : " أوثر هدا البيت الحقير لأنّي أحبّ أن أجد فيه أمّونة وابنتها سكينة " (3) . ويقول بعدئذ : " مضى قاسم وأقامتا واشتملهما اللّيل ساكنتين " (4) . الاّ أنّ هذا الفصل الذى اليه نلجأ منهجيّ ليس الاّ ، وليس بامكانه أن يرفع اللبس تماما . ويبدو أنّ الغاية من وراءه تجاوزُ الكاتب إشكالَ عماه بتعويضه ما يُرَى بما يُتَخَيَّلُ وتكليفه السّاردَ بالحكاية عن المرئيّ في حين بتكفّل هو بالاعداد لما يُرَى ولما يُتَلَفَّظُ به . ولذلك نجد أحيانا تمايزا واضحا بين المقامين السّرديّين ونجد أخرى تماهيا كليّا .

ولهذا الالتباس بين الكاتب والسّارد ، يتّضح مرّةً ويَخْفَى أخرى ، غاياتٌ

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 44 .

(2) نفس المصدر السّابق .

(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** " ص ص 45 . 46 .

(4) نفس المصدر السّابق ص 46 .

لعلّ أبرزها :

(1) الأخذ بيد السّارد في توجيه القصّة الوجهةَ المناسبةَ :

يبقى الكاتب بمبعدة عن السّارد ، لا يقتحم عليه عالمه الّا عندما يراه في ورطة ، فيهرع ، آنذاك ، اليه ، لانقاذه منها . وعادة ما يكون ذلك عند الانتقال من وظيفة نوويّة الى وظيفة أخرى : " والقارئ يستطيع أن يلاحظ أنّنا قد انتهينا الى مفرق من مفارق الطّرق في هذا الحديث " (1)

واستطرادُ السّارد طويلا ينبئ بمن يربض وراءه، وهو الكاتب الذى حوّل الخطاب من المسرود الى المباشر ، لا في معنى المناحاة الداخليّة ، وانّما في معنى مباشراتيّة التخاطب مع القارئ . وينتهي الاستطراد باختيار تطوّرٍ للأحداث معيّنٍ هو الذى يَرْغَبُ فيه الكاتب ؛ وقد يكون السّاردُ نفسُهُ على غير استعداد لذكر ذلك ، وانّما هو مضطرّ الى أن يتقمّص شخصيّة الكاتب دونما خيار منه . وقد يستدعي هذا السّاردُ نفسُه الكاتبَ الى اعانته على تبيّن أفضل الطّرق للتقدّم عندما تختلط عليه السُّبُلُ ويرتبك ، ولكنّه يسعى الى عدم الظّهور بهذا المظهر الوضيع أمام المسرود له . يقول : " ومن حقّ القارئ بعد هدا كلّه أن يعرف حُنَيْنَةَ ونصيفا ، وأسرةَ حنينةَ ونصبفٍ وهدا الماضيَ القاتمَ الذى يكره الفتى أن يستبقي منه شيئا . " (2)

يبدو أمر المتلفّظ هنا ملتبسا أهو السّارد أم الكاتب؟ ولجوء السّارد

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 44 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 119 .

الى اللّبس غايتُهُ التخفيفُ من صيغه بعجزه ، اذ على الكاتب التدخّل لمساعدته وهو ما لا يرضاه دوما .

(2) الاعداد للّاحق من الأحداث :

قد لا يكون العاجزُ دوماً هو السّارد تعزّبُ عن ذهنه تفاصيل فيستنجد بالكاتب ، خالِقِهِ ، كي يُعينَهُ ، وانّما قد يطول هذا العجزُ الكاتبَ ذاتَه . فقد تنتاب عقلَه لوثةٌ مؤقّتة ؛ وقد ينتاب خيالَه حفافٌ نسبيّ ؛ واقتحامه على السّارد عالمَه القصصيّ قد يبدو أفضل السّبل لتغطية هذه الضّعوبة في التخيّل . فالانتاج الأدبيّ ، كغيره من مظاهر الانتاج الأخرى ، عسيرٌ لا فقط في التعامل مع اللّغة تستعصي تارة وتلين قناتها تارة أخرى ، وانّما في التخيّل وتصوّر اللّاحِقِ من الأحداث التي على القصّة أن تؤول اليها . فمادام الفنّ السرديّ هو محضُ تخييلٍ ، فانّ التخيّل ليس أمرا هيّنا دوما . وقد تعطّن حسين ، وهو يكتب " الترحمة الداتيّة " الى خيانة الذّاكرة التي تتلكّأ أحيانا باسعافه بما يبعي تسطيره ؛ ولكنّه لا يقدر على الاعتراف صراحة بخيانة الخيال صَاحِبَهُ كي يبلور تصوّرا مستقبليّا لأحداث الحكاية التي بدأها بعد . وتصبح المقاطع التي يظهر فيها الكاتب مباشرة في الحكاية محطّة يرتاح فيها من عناء التخيّل ويستجمع فيها ما سبق أن قصّه ساردُهُ عَلَّ بارقةً مّما تخطر بباله فتنقذه ممّا هو فيه من عسر . وما فعله حسين في مقطع من " قاسم " من " **المعذّبون في الأرض** " دليل واضح على هذا . على أنّ الكاتب يتحاشى ما وسعه الاقرارَ بوجود ثغرات في تخيّله ، فيضطرّ الى نوع من الاسقاط لما به على القارئ متهما ايّاه بمصايعة الكاتب وأخذِهِ عليه الطّريقَ . وهذا الصّنيعُ منه مراوغةٌ للتخلّص ممّا عساه يتّهم به من صعف الخيال . يقول : " وفي القارئ حبّ للاستطلاع أقلّ ما يوصف به أنّه يصايق

الكاتب ويأخذ عليه الطّريق، ويضطره الى الوقوف حين كان يؤثر المضيّ في كتابته، أو يضطرّه الى الاستطراد حين كان يفضّل ألّا يتجاوز الموضوع الذى يعرضه أو يقول فيه. والقارئ لا يكفيه ما أنبأتُهُ به من أنّ هذه الفتاة قد تغفّلت أمها وانتهزت غيبة أبيها وانسلّت من بيتها في ظلمة اللّيل، واعترفت لأمّها آخر الأمر وبعدما ذاقت من عذاب بأنّها خرجت لِغَيٍّ لا لِرُشْدٍ، وبأنّ قد كان بينها وبين زوج عمّتها اثم بغيض". (1)

انّ التلخيص الذى عمد اليه الكاتب واتهامَ القارئ بأبشع التهم هما سبيل المراوحة في المكان تأمّلا لاقتراح تطوّر للأحداث معيّن، ومحطّة يستجمع فيها الكاتب أنفاسَهُ قبل استئنافه العمل.

(3) ترضية الذّات :

انّ تدخّل الكاتب المباشرَ يدلّ على نوع الضّيق بتفريطه في السّرد اذ أحال الكلمةَ الى السّارد ينهض بها بدله. واستعادتُه ايّاها نوع من ترضية الذّات التي تأبى الّا أن تظهر بشكل علنيّ مباشر صريح. فليس ضمير المتكلّم في بعض المقاطع من بعض النّصوص السّرديّة هو عين ضمير المتكلّم في روايات من قبيل "**دعاء الكروان**" و "الحبّ الضّائع" و "**أديب**". فالأوّل اقحام من الكاتب نفسَه في العالم القصصيّ في حين هو في النصوص الثّانية علامة على الأنا السّاردة تروى قصّة الأنا المسرودة. والكاتب، في هذه الحالة، باق خارج العالم القصصيّ. وعندما يبدى تواضعا اذ يعتبر نفسه مجرّد ذات محاوزة للفرد sujet transindividuel يرسخ بذلك تميّزَهُ عن السّارد وضيقَه بتركه وحده يتصرّف في العمليّة السّرديّة.

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 50.

يقول : " بل أكاد أقطع بأنّي لم أختر، ولم أكن أستطيع أن أختار، أن أتّخذ هذه القصّة موضوعا لهذا الحديث ، وانّما هي التي اختارتني لتصل من طريقي الى القرّاء، ولست أستطيع ... أن أسأل القصّة عن السّبب الذى من أجله اختارت أن تذاع فى هذه الأيّام ، والذى من أجله اختارت أن تذاع من طريقي أنا ، ومن طريق هذه المجلّة التي أكتب فيها " (1). وغاية هذا الاقتحام من الكاتب على السّارد عالمَهُ اعادةُ الاعتبار للذّات . وهو ما لا يتيسّر الّا اذا خوطب المتقبّل مباشرة لِيُلْفَتَ انتباهُه خصوصا والقصّة نفسها لم تبدأ ، وان حُدِّدَ إطارُها الزّمكانيّ وفواعلها . ولعلّ أوضح ما به يعبّر الكاتب عن عبثه بالسّارد والمسرود له في آن جعلُ الأحداث تتّخذ شكلا للتطوّر مغايرا تماما لما يتوقّعه السّارد ولم يُسْعِفْهُ الكاتب بالتفطّن اليه. وقد فعل ذلك في أقصوصة " قاسم " من " **المعذّبون في الأرض** " ، فقد اقترح عديد الاقتراحات لتطوّر الأحداث ، ولكنّه لم يختر أيّا منها ، وانّما اختار غيرها مما لم يذكره . يقول : " فأنا أستطيع أن أذهب معه الى السّوق... أن أذهب معه الى هذه الدّور... أن أترك قاسما يشترى في السّوق ما يشاء ... أن أترك سيّدنا يطوف بالدّور... ، وأن أقيم فى الدّار لا أبرحها ، انّما أتّبع السّمكة ... وأشهد اقبال النساء على هذه السّمكة ... ولكنّي لن أقيم .. ، ولن أتبع قاسما ، ولن أتبع سيّدنا ، وانّما سأخرج من الدّار وسأنحرف الى الشّمال ... ثمّ أحد في أقصى هذه الحارة حجرة حقيرة ... " (2).

ومثل هذا التخيير من ناحية ، والامتناع عن القبول به من ناحية ثانية ، يدلّ بهما الكاتب على السّارد والمسرود له في آن . وهو ما يشير اليه عندما يقول : " فهم لا يستطيعون أن يدخلوا القصر، ولا أن ينطروا

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 120.

(2) نفس المصدر السابق ص 45 .

الى أبهائه الفخمة وأثاثه المترف الحميل، الّا اذا أتحت أنا لهم ذلك" (1)

وهكذا، يتحقّق للكاتب، باقتحامه على سارده عالَمَهُ القصصيّ، اعادةُ الاعتبار للذّات والادلالُ بقيمته على السّارد والمسرود له في آن، فضلا عن اللّذة التي يشعر بها عندما يلمس، لدى المتقبّل، ضيقا بانقطاع حبل السّرد، ولدى السّارد، بَرَمًا بافتكاك الكلمة منه عنوة للاستئثار بها دونه الى حين. وهذه السّادية، لدى الكاتب تنسحم وطغيانَ الأنا في أكثر من نصّ من نصوص حسين السّرديّة، حتّى ولو كانت هذه الأنا تتخفّى وراء ضمير الهو كما في "**الأيّام**". ولعلّ المقدّماتِ الطّوالَ التي يبدأ بها أقاصيص "**المعذّبون في الأرض**" وفصول "**ما وراء النّهر**" دليل واضح على الرّغبة في سيادة صوت الأنا بما يذكّر بديدرو، كاتب "**جاك الجبري**" من ناحية، وبالكاتب السياسيّ أو الاجتماعيّ الذى يخاطب مسروده بشكل مباشر.

ولعلّ الرّغبة في توكيد هذه الأنا التزامَها بقضايا المجتمع هي التي تحفزها عادة الى التدخّل المباشر، كما لو كان الفنّ السرديّ غيرَ كفيل بالاعلان عن ايديولوجيا الكاتب؛ وشرط تبيّن هذه الايديولوجيا وضوحُها الكلّي وعلانيّتُها. وهو ما يتوفّر فعلا في نصّ "**المعذّبون في الأرض**" و "**ما وراء النّهر**" و "**شجرة البؤس**". فبعد أن تكفّل السّارد في هذه الرّواية بالنّصيب الأوفر من الحضور، اقتحم عليه الكاتب عالمه وافتكّ منه الكلمة ليعلن بضمير المتكلّم طروف انشائه هدا النصّ. يقول: "والشّيء الذى أستطيع أن أقرّره وأنا صادق عند نفسي سواء أصدّقني القارئ أم لم يصدّقني، هو أنّي تتبعت حياة هذه الأسرة من قرب، وفى كثير من العناية والدّقة. فرأيت

---

(1) طه حسين: **ما وراء النّهر** ص 60.

كثيرا من الأحداث التي عرضت لها والخطوب التي ألمت بها خليقا أن تكتب فيه القصص وتُنْشَأَ فيه الكُتُبُ وتؤلّفَ فيه الأسفارُ الطِّوَالُ . وأكبر الظنّ أنّ هذا ليس مقصورا على هذه الأسرة ، وانّما هو شأن كثير من الأسر المصريّة في هذا العصر الخطير من حياة مصر، حين أخذ القرن الماضي ينتهي وأخذ القرن الحاضر يبتدئ " (1).

وهذا الشّاهد الذى نقلنا ، على طوله ، نموذجيّ للدّلالة على عدم اكتفاء الكاتب بنسبة تلفّظه الى سارد روايته لأنّ ثقته فيه محدودة ، وعلى تضحيته بفنّ السّرد مادام لا يعلن ـ حسبه ـ عن ايديولوجيا الكاتب بشكل كاف .

(1) . (2) السّارد :

تقتضي العناية بالسّارد النظر اليه من زوايا متعدّدة ؛ فالسّارد ، في علاقة بالقصّة تختلف من حكاية الى أخرى . فقد يكون محرّد ناقل للأحداث ، يراها عن بعد ، ولا صلة تربطه بها . وهذه الأحداث التي يسرد طوعُ ارادته اذ هو حاضر في كلّ مكان وكلّ زمان ، في داخل النفس وخارجها . وقد يكون ، على العكس من ذلك ، مساهما بقسط في القصّة حزئيّ أو كلّيّ . فهو قد يحصر فيها فاعلا أو قد يحضر شاهدَ عيانٍ . وهذا الجانب يمثّل ما يسمّى " **الموقع** " . فالسّارد ، في الحالة الأولى ، يكون مغايرا للقصّة hétérodiégétique ، وفي الحالة الثّانية مماثلا لها homodiégétique .

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 381 .

والسّارد ليس الشخصيّة الواصلة التي تظهر في المستوى الأوّلـــيّ للحكاية فقط، وانّما قد يكون الشخصيّة الثانوية التي يوكل اليها السّـــارد مهمّة العمليّة السرديّة · ويمثّل هذا الجانب ما يسمّى " **المستوى** " · وقد تتعدّد المستويات في الحكايا المبنيّة بناء تضمّن ، كما هو الشّأن في حكايـــــات " **ألف ليلة وليلة** " · فقد نجد ساردا خارجا عن الحكاية(extradiégétique) (أ) ينتج حكاية أوّليّة لها قصّتها التي تتوفّر على شخصيّة من داخـــل الحكاية (intradiégétique) (ب) بمقدورها أن تكون بدورها ســـاردة ، من داخل الحكاية دوما لحكاية في الحكاية حيث توجد شخصيّة أخـــرى (mètadiégétique) (ح) بمقدورها ، هي أيضا ، أن تكون ساردة ··· وهكذا دواليك [1] · فالسّارد ، الشّخصيّةُ الواصلةُ الموجودةُ في المستوى الأوّليّ للحكاية ، هو من خارج الحكاية · أمّا الشخصيّة الثانويّة ، أو الفاعل الـذى توكل اليه عمليّة السّرد ، فهو من داخلها · وبذلك يُحَدَّدُ السّاردُ عادة بتقاطع الموقع مع المستوى · وهو ما ينتج امكانيّات أربعا :

1) مغاير للقصّة من خارج الحكاية ·
2) مماثل للقصّة من خارج الحكاية ·
3) مغاير للقصّة من داخل الحكاية ·
4) مماثل للقصّة من داخل الحكاية · [2]

وقد ضبطت الانشائيّة الغربيّة منذ أن أعدّ فرانتز سطانـــــــزال Frantz Stanzel نمطيّاته سنة 1955 صفات السّارد اعتمادا على النّصـــوص

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى جيرار جينات في :
* Figures III p 227 Note I
* Nouveau discours du récit op cit p : 56.

(2) Gérard Genette : Figures III pp : 255 . 256.

السرديّة الغربيّة . ولم تهمل العودة الى " **ألف ليلة وليلة** " لكونها تمثّل نموذجا فذّا للسّارد المغاير للقصّة من داخل الحكاية . ويبدو أنّ كثيرا من التطبيقات العربيّة لهذه النمطيّات على الحكايا العربيّة قد خالطته الفوضى أو هو نوع من التوفيق بين منطلقات نظريّة مختلفة قد تشوّه الأصل أكثر ممّا تستفيد منه (1).

ويُحَدُّ المعامُ السردىُّ أيضا بزمان السّرد . فما يبدو بديهيّا، هو أنّ السّرد لا يتمّ الّا في زمن لاحق بالقصّة ؛ لكنّ واقع السّرد يكذّب هذه البديهيّة اذ ظهر منذ القديم ما سمّاه تودوروف " الحكاية التنبؤيّة" للتعبير عن كلّ نمط من الحكاية حيث السرد يسبق القصّة (2). ويضاف الى

---

(1) انظر يمنى العيد : **تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيوى** . بيروت . دار الفارابي 1990 ص ص 91 ـ 92 حيث يبدو أنّها ليست متمثّلة الدّاخل والخارج . فالمسألة لا تتعلّق باسقاط المسافة مع الأحداث أو ابقاء هذه المسافة بقدر ما تتعلّق بمستوى السّارد في الحكاية أهو في المستوى الأولىّ أم في المستوى الثّانوىّ .

وانظر كذلك : عبد اللّه ابراهيم : **المتخيّل السردىّ : مقاربات نقديّة في التناص والرّؤى والدلالة** : بيروت . الدّار البيضاء . المركز الثّقافيّ العربيّ . الطّبعة الأولى 1990 ص 169، حيث ينقل رأى سعيد يقطين الذى يدمج بين التبئير والموقع والمستوى ؛ وهو ما لم يذهب اليه لنتيالت نقلا عن سطا نزال، ولا حينات؛ فالأوّل جمع بين التبئير والموقع، في حين جمع الثّاني بين الموقع والمستوى . وعمليّة الدّمج هذه قد تسيء الى مستويات التحليل العديدة . فليس التبسيط دوما لِيَخْلُص من مَثَالِبَ .

(2) انظر مزيد تفصيل لدى حينات : 229 ـ 228

هذين الصنفين من السرد اللاحق والسّابق ، السّرد المتواقت حيث تتداخل القصّة مع الحكاية ؛ ولعلّ ذلك أكثر ما يكون ورودا في الرّوايات التراسليّة حيث تتحكّم رسالة ترد ، في تطوّر الأحداث بشكل لم يكن منتظرا ·

وتتظافر جميع هذه العناصر، الموقع والمستوى والزّمن ، في نحت معالم السّارد · غير أنّ هذا الجانب التقنيّ في الشخصيّة الواصلة يجب ألّا يغيّب صورتها كما تتبدّى في العلاقة التي تربطها بالمسرود له · ولعلّها ، في هذا المستوى ، أكثر ما تكون انطباعيّة ، اذ للمسرود له حرية تأويل تعامل السّارد معه، وهو ما سنسعى الى تبيّنه من خلال مدوّنة حسين السرديّة ·

(1) · (2) · (1) الموقع والمستوى :

السردة المماثلون للقصّة ، في مدوّنة حسين ، أكثر من المغايرين لها · ففي " **أديب** " و " **شجرة البؤس** " و " **دعاء الكروان** " و " **القصر المسحور** " السّارد مماثل للقصّة إن بحضوره شاهدَ عيانٍ كما في " **الشجرة** " أو بحضوره بطلا كما في الآثار الأخرى · وما تبقّى من النصوص الستة الأخرى ، لم يُصِرَّ السّاردُ على بقائه مغايرا للقصّة الّا في " **أحلام شهرزاد** " وفي " **المعذبون في الأرض** " · غير أنّ نصوصا من قبيل " **الأيّام** " و " **على هامش السّيرة** " و " **ما وراء النّهر** " و " **الحبّ الضّائع** " يتراوح فيها موقع السّارد بين المماثلة والمغايرة · ففي " **الأيّام** " يخرق الجزءُ الثّالثُ نسبيّا ما سار عليه السّارد في الجزئين الأوّلين اذ طهر فيهما مغايرا للقصّة ليصبح مماثلا لها في مستوى عناوين الفصول المشكّلة للجزء الثّالث هذا : " كيف سقطتُ في امتحان العالميّة " (ص 393) " أستادى يدعو عليّ بالشّقاء " (ص 437) " أساتدتي " (ص 451) " كيف تعلمتُ الفرنسيّة " (ص 465) الخ · وفي " **على هامش السيرة** " ، حيث الشخصيّات كثيرة، يعهد السّارد المعاير للقصّة الى الكثير منهم بالقيام بالسّرد ، لكن

على أساس وجودهم في المستوى الثّانوى من الحكاية أى أنّهم سردة ثانويّون. ولعلّ من أدلّة ذلك المشهد الثّاني من الفصل الرّابع (صاحب الحان) من الجزء الثّاني حيث روى صاحب الحان الرّومي على صفوانَ وصحبِه قصّةَ عسف فيصر من أجل فرض النصرانيّة. ولئن كان هذا المشهد، وغيره كثير، من قبيل الحوار، فانّ طول المقاطع الحواريّة ـ كما سبقت الاشارة ـ تعطي لتدخّل الشخصيّة صفة الحكاية فى الحكاية؛ وبالتالي، فانّ الرّومي الذى كان مجرّد شخصيّة يُتَكَلَّمُ عنها في خطاب مسرود، أصبح شخصيّة/ساردة تستعمل الخطاب المنقول (1)

ونلمس الظّاهرة عينها في "**ما وراءَ النّهر**"، فقد ورد الفصل العاشر خطابا منقولا على لسان الشّاعر السّارد / البطل: "ثمّ جعل يحدّث نفسه" (2).

صحيح أنّ العبارة (ثمّ جعل يحدّث نفسه) تحيل على سارد مغاير للقصّة كلّي المعرفة، لكنّ ورود فصل كامل على لسان الشخصيّة يجعل التنافس بين المماثلة للقصّة والمعايرة لها قائما فى مستوى النّص، مثلما هو قائم في مستوى المدوّنة كلّها. أمّا في "**الحبّ الضّائع**"، فمعظم الأقاصيص سردتها مماثلون للقصّة كـ "الحبّ اليائس" و "الحبّ المكره" و "نفس معلقة" و "ثأربيرينيس" و "الخيال الطّارق". وقد جاء السّارد في "الحبّ الضّائع" من قبيل المماثل للقصّة، حتّى الأسطر الثلاثة قبل الأخيرة ليتحوّل الى مغاير للقصّة. وهذا التحوّل لافت للانتباه وغنيّ بالدّلالات، خاصّة اذا ما تواتر استعماله في أكثر من نصّ. ففي "**دعاءُ الكروان**" حيث هيمنة ضمير المتكلّم أى حيث هيمنة السّارد المماثل للقصّة، يظهر السّارد المعاير للقصّة

---

(1) طه حسين: **على هامش السيرة** الجزء الثّاني ص ص 339 . 352 .

(2) طه حسين: **ما وراءَ النّهر** ص ص 78 . 86 .

فجأة ليمّحي سريعا ، وذلك في مطلع الفصل الخامس عشر. كقول السّـــارد : " وقد فكّرتْ سعادُ ، وما كانت في حاجة الى التفكير " وقولِهِ : " وتؤّجل الإذعان والإلقاء باليد الى أجل يقصر أو يطول ". (1)

وادا ما وّجهنا الاهتمام نحو المستوى السردّى الذى يحدّد هـــو أيضا هوية السارد ، تبيّن أن السردة في معظمهم من خارج الحكاية ؛ وقليلون هم الذين من داخلها. فسردة المستوى الأوّلي كلهم من خارج الحكايـــة ، يروون أحداثا توجد في مستوى أعلى. فسارد " **أحلام شهرزاد** " مثلا هـــو سارد من خارج الحكاية في حين أنّ شهرزاد ، وهي تروي لشهريار قصّـــة طهمان بن زهمان وفاتنة ابنته هي فى المستوى الثانوى . فهي ، اذن ، من داخل الحكاية . وقصّة شهرزاد توجد فى مستوى أعلى من مستوى حـــدث السرد المنتج للحكاية التي يسردها سارد / كاتب خفيّ . أمّا قصّة طهمان بن زهمان ، فتوجد في مستوى أعلى من حدث السرد المنتج للحكاية التي ترويها شهرزاد . وطهمان ، عندما يتلفّظ ، يعتبر ساردا من الدّرجة الثالثة ، شأنه فـي ذلك شأن فاتنة ابنته .

ولقد تعدّدت المرات التي فيها ظهر سردة ثانويّون كما في " **الحـبّ الضّائع** " و " **أديب** " و " **على هامش السيرة** " فصلا عن " **أحلام شهـــرزاد** " السّابقة الذكر. ففي " الحبّ الضّائع " ، تعتبر السّاردة من داخل الحكايـــة **مادام** قد اتضح السّارد / الكاتب الحفيّ في الأسطر الثلاثة قبل النهاية ؛ ممّا يعني أنّه أفسح المجال لهذه البطلة / السّاردة كي تخاطب المسرود لـــــه مباشرة . وكدا الأمر بالنسبة الى " الحبّ المكره " حيب اكتفى السّا رد المماثـــل

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص ص 151 . 152 .

للقصّة بدور الوسيط بين ليونتين ، الشخصيّة/ البطلة والقارئ . يقول : " وكانت مدام ليونتين وهي تلقى الىّ أحاديثها هذه..." (1). وفي " طيف " ، سرعان ما يتخلّى السّارد المماثل للقصّة من خارج الحكاية، عن الكلمة، لصاحبه البطل كي يصبح بدوره ساردا من داخل الحكاية . ويمتدّ تدخّله على مدى خمس **صفحات من سبع . ولا يخرج ساردُ.** " طيف " **المماثل للقصّة** عن صنيع السردة الآخرين ، فهو يترك للبنت الميتة أن تهتف الى أمّها على مدى نصف الأقصوصة تقريبا : " وكانت الفتاة ترسل الى أمّها في صوتها العذب وابتسامها الحلو أحاديث أخرى تقول فيها..." (2).

والرسائل التي يتبادلُها بطلُ " **أديب** " مع صديقه السّارد المماثل للقصّة تنقله من مستوى الشخصيّة الى مستوى السّارد الثانوى ، كما تنتقل شهرزاد في " **القصر المسحور** " من شخصيّة الى ساردة من المستوى الثانوى عندما تبعث برسائلها الى " طه حسين " . وينتقل معها السّارد المماثل للقصّة، عندما يبعث برسالة اليها ، من خارج الحكاية الى داخلها (3). وكيمون ونيكياس ، الشخصيّتان في " **على هامش السيرة** " ، شأنَ غيرهما من الشخصيّات الأخرى ، ينتقلان بمجرّد أن يأخذا في رواية معامراتهما ، مطوّلا ، صفة الشخصيّة/ السّاردة من داخل الحكاية (4) .

وعندما نقرن بين بعدى الموقع والمستوى ، يتّضح لنا ، أنّ السردة

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 87 .

(2) نفس المصدر السابق ص ص 122 . 123 .

(3) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** الفصل 3 و 4 و 12 .

(4) طه حسين : **على هامش السيرة** : الجزء الأوّل ص ص : 89 . 93 .

في مدوّنة حسين ينتمون الى خارج الحكاية كليّا أو جزئيّا ، والى المغاير للقصّة في الأغلب والمماثل لها في الأقلّ .

الموقع / المستوى	المماثل للقصّة	المغاير للقصّة
من داخل الحكاية	ساردة " الحبّ الضّائع " ليونتين في " الحبّ المكره " الصاحب في " الخيال الطّارق " البطل في " **أديب** " شهرزاد في " **القصر المسحور** "	شهرزاد في "**أحلام شهرزاد** "
من خارج الحكاية	ساردة "**دعاء الكروان** " سارد " **القصر المسحور** " سارد " **أديب** " سارد " الحبّ المكره " سارد " نفس معلقة " سارد " الخيال الطّارق " سارد " **شجرة البؤس** "	سارد " **على هامش السيرة** " سردة "**المعذّبون في الأرض** " سارد " الحبّ اليائس " سارد " بين الحبّ والاثم " سارد " طيف " سارد " **ما وراء النّهر** " سارد " **أحلام شهرزاد** " سارد " **الأيّام** " سارد " **دعاء الكروان** " سارد " الحبّ الضّائع "

جـدول السّـردة

انّ تركز معظم السردة في المغاير للقصّة من خارج الحكاية (انظر الجدول) يدلّ مرّة أخرى على رغبة السّارد في قود العمليّة السرديّة لا يريد أن يفرّط فيها لغيره ؛ وهو ما يتماشى مع هيمنة التبئير من الدّرجة الصّفـــر. فوجوده في المستوى الأوّلي للحكاية يعني أنّه في موقع يؤهّله لمعرفة الأحداث جميعها ، وللتعبير عنها بكلّ حرّية مادام لا يخاف أحدا يقاطعه . وحتّى ان كان السّاردُ ، كما في رِوَايَتَيْ ضمير المتكلّم " الحبّ الضّائع " و " **دعاء الكـــروان** " ، مماثلا للقصّة ، فانّ السّارد / الكاتب الخفيّ يضطرهما الى أن يبرحا مستوى الخارج للحلول في مستوى الدّاخل . وهذا التحويل الاجباريّ ، ولو بشكل جدّ وجـــيز (ثلاثة أسطر ، وصفحة ونيف) يعكس رغبة السّارد / الكاتب عن التفريط في خيـط السّرد ، أو عن الدّفع به خارج موقعه .

وجمعُ هذه الملاحظة الى ما سبقت الاشارة اليه من تقليص حجـــم الحوار من ناحية ، وهيمنة السّرد والوصف ، أى الخطاب المسرود ، من ناحيـة ثانية ، يعكس وجهة نظر السّارد غير العادر على الانصات الى الآخر ، والامّحاء لتظهر الشخصيّة / السّاردة المماثلة للقصّة ومن داخل الحكاية .

ولئن فعل السّاردُ ذلك مع ساردة " الحبّ الضّائع " ومع أبطـــال " الحبّ المكره " و " الخيال الطّارق " و " **القصر المسحور** " و " **أديب** " ، فلم يكن ذلك الّا بشكل محدود باعتبار أنّ هذه الشّخصيّات السّاردة قد فرضت نَفْسَهَا عليه فرضا ، ولذلك لم تظهر ساردةً الّا لماما ؛ واذا تكفّلت بالسّرد ، افتـكّ منها في الأحير هده الوظيفة ، ربّما انتقاما منها ورفضا لمنافستها ايّاه . ولعلّ أقصى ما قد يقبل به السّاردُ الحارجُ عن الحكاية المغايرُ أو المماثلُ للقصّة هو افساح المحال لشخصيّة / ساردة ثانويّة على أن تكون معايرة للقصّة كما هو حال " شهرزاد " في " **أحلام شهرزاد** " .

وادا استرجعنا صورة الكاتب ، وهو يقتحم على السّارد عالمه القصصيّ ، تبيّن أنّ هدا السّارد المستأثر بالكلمة أقلّ من أن يفنح الكاتب . وبذلـــك يتّضح أنّ بين المعامات السرديّة في نصّ حسين مراتبيّة . الفول الفصل للكاتب الذى قد يتخلّى للسّارد عن الكلمة على أن لا يفرّط فيها لمن هو دونه، وهو الشخصيّة . وحضور الكاتب علنا أو خفية ، مباشرة أو بواسطة يدلّ على أنّ ثقته في الآخر محدودة . وما يتوقّعه هدا الكاتب من أنّ الايديولوجيا لا تكـــون الّا معلنة ، يسفّهه تحليل النصوص السرديّة حيث يتبيّن تمسّك السّارد / الكاتـــب بحقّه دون غيره في الكلمة ؛ وهو ما سنتبيّنه بمزيد تفصيل في فقرة لاحقـــة عندما نتساءل عن مدى حضور الحواريّة في نصّ حسين السردىّ . ويكفـــي أن نذكّر بالتطابق الكلّي بين لغة السّاردة المماثلة للقصّة من خارج الحكاية فـي " **دعاء الكروان** " ولغة السّارد المغاير للقصّة من خارجها لنتبيّن أنّ السّاردة المماثله للقصّة ليس لها ما يميّزها البتّة عن هذا الكاتب . وبهذا يصبح اعطاء الكلمة لشخصيّات/ سردة من داخل الحكاية وعدم اعطائهم ايّاها سيان . فالسارد / الكاتب يستعمل الازدواج والتماثل الدالّي والتماثل المدلولّي والترديد العلامّي * كما تستعملها جميعها البطلة السّاردة . والأَوْلَى أن نقول هي تستعمل ما يستعمل . فهي الأصل ؛ وهي منه الفرع (1)

(*) سنعرض لهذه المصطلحات بمزيد تفصيل في فصل الأسلوب من الباب اللاحق .

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص ص 151 . 152 .

الازدواج : انّما هي مستصحبة هذا الشاب ان حضر ، ومستصحبة هذا الشابّ ان غاب .

التماثل الدّالي : عاجزة كلّ العجز .

التماثل المدلولّي : من أعسر الأشياء وأشقّها .

الترديد العلامّي : عاجزة كلّ العجز ... عاجزة كلّ العجز ... مستصحبة هذا ... ومستصحبة هذا . لا تمدّ ... ولا تمدّ .

وليس غريبا أن نحد للكاتب والسّارد حضورا ساحقا في النـــصّ السردىّ الحسينىّ فهما يضيّقان على الفاعل تلفّظه بأن يجعلا التطابق كلّيـا بين لغته ولغتهما ؛ وهما اذا ما تركاه يتلفّظ فرضًا عليه اطالةً في الكـلام تنبّهه الى أنّه ، ان أراد التلفّظ ، عليه لا القبولُ بلغتهما فحسب بل السّير على نهجهما في الافضاء واطالة التعبير. وقد بيّنّا أنّ السّارد ، بذلك يفتكّ بالشّمال ما يعطيه باليمين . ولئن كانت تدخّلاتُهُ وجيزةً حدّا ، فانّها دالّة على حصوره الدّائم وراء سارده يزكّيه متى ما رضي عنه ويخفّ لنجدته متى مـا رآه في مأزق ويفتكّ منه الكلمة عنوة متى ما رآه غير قادر على التعبير بدقّـة عن وجهة نظره .

(1) . (2) . (2) زمن السّرد :

انّ هيمنة حكاية الأفعال في نصّ حسين على ماعداها من حكايـة الأقوال والأحوال تمثّل خصيصة السرد الحسينىّ . وقد دشّن حسين هذا الصّنيع في " **الأيّام** " وسار عليه في بقيّة اثاره الأخرى . فالسّرد يعطي للسّـارد امكانيّة الافضاء والتفنّن في القول فنونا شتّى . ويبدو أنّ الاشارة الـى " **الأيّام** " ، باعتبارها نصّا رَحِمًا تولّدت منه النصوص الأخرى ، تحيل مباشـرة على استعادة السّارد فيها ما حلّ به في ماضيه حتّى لحظة الكتابـة الرّاهنة . وقد كان هذا الصّنيع ديدن السّارد في " **أديب** " وفي " **شجـرة البؤس** " وفي " **دعاء الكروان** " وفي بعض أقاصيص " **المعذّبون فـي الأرض** " و " **الحبّ الضّائع** " .

والقول بالاستعادة أو بالتذكر يعني أنّ زمان السرد بالنسبة الى القصّة لاحق ، وأنّ زمان الفعل ماض . وعلى السّارد ، ايهاما منه بالواقـح والصّدق ، أن يجسّد ذلك في خطابه . فكلّما حدّد موقعه من الأحـداث

بشكل دقيق أمكنه أن يكسب ثقة المسرود له مادام يروي له ما رسخ في ذاكرته ، ولا يدع فكرة تتسرّب الّا ويمحّصها سلفا لأنّ البعد الزّمني الـــذى يفصله عن الحدث كاف للتأمّل فيه . واستعمال السرد اللاحق هذا ، لئن كان التقليدَ في السّرد ، مند القديم ، فانّ الغاية ، من ورائه ، على الدّوام ، متجدّدة ؛ اذ غايته الرّئيسيّة الايهام بصحة الأحداث المروية ؛ والسّارد في ذلك شبيه كلّ الشبه بالمؤرّخ . وعندما يقول كاتب " **شجرة البؤس** " : " والشيء الذى أستطيع أن أقرّره وأنا صادق عند نفسي سواء أصدقني القارئ أم لم يصدّقني هو أنّني تتبّعت حياة هذه الأسرة من قرب وفي كثير من العناية والدقّة "(1) حوابا على ما أورده في الاهداء : " هذه صورة للحياة ... نقلتُها من صدرى الـى القرطاس " ، عندما يقول ذلك يسعى الى توكيد صدقه في النقل وتمحيصـــه المنقول . وهتان الصفتان ، الصّدقُ والتمحيصُ ، مطلوبتان . لذلك نجد أنّ السّردة في أغلب النصوص الحسينيّة قد مالوا الى هذا الصّنف من السّرد . غير أنّ ذلك لا يعني انتفاء أصناف أخرى من أزمنة السّرد ، كالمتواقت حيث يتمّ السّرد في نفس زمن الحدث ، أو المتناوب بين اللاحق والمتواقت . وتكاد هذه الأصنـاف الثّلاثة تكون ميزة السّرد الحسيني . الّا أنّ اللّجوء الى السّرد السّابق بشكل محدود له أهمّيته في مستوى الدّلالة ، خاصّة اذا تعلّق الأمر بالخطـــاب الخرافيّ .

(أ) السرد اللاحق :

يُقْبِلُ الكاتبُ على تأسيس النصّ السردىّ ، وهو مستوعب القصّةَ أو هكذا يُفْتَرَضُ فيه ، أى أنّ الأحداث التي يزمع روايتها قد أُنْجِزَتْ بعد . ولذلك يلجأ

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 402 .

في العادة، الى التميز بين لحظة الكتابة الرّاهنة ولحظة وقوع الحدث ماضيا · ولعلّ علاماتٍ من قبيل أسماء الاشارة، من شأنها توضيح هدا الفرق· فعندما يقول سارد "**الأيّام**" : "ولكنّه عاجز كلّ العجز عن أنْ يتذكّر كيف استحالت الحال وتغيّر وجه الأرض من طوره الأوّل الى هذا الطّور الحديد "(1)، يفهم المسرود له أنّ ما تُحُدِّثَ به اليه قد حصل ماضيا مقارنة له بـ "هذا الطّور" في الزّمن الرّاهن · فالمقارنة اذن وسيلةُ تبيُّنِ زمنِ السّردِ هذا، غير أنّ "الماضي" ليس كافيا وحده للدلالة على وقوع الحدث بعدُ · فهذا الزّمن في نظر وايرريخ، دالّ على الرّواية في حين أنّ المضارع حاضرا ومستقبلا دالّ على التعليق · وقد يستعمل الماضي للدّلالة على الحاضر، والمضارع للدّلالة على الماضي · فما ورد في الشّاهد السّابق من أفعال ماضية، لا يدلّ على المضيّ بقدر ما يدلّ على الرّاهنيّة· فـ"استحالت" و "تغيّر" صيغتهما ماضية ولكنّهما يفيدان الحاضر الّا أنّ هذا لا يعني انتفاء البعد الزمانيّ الماضي أو الحاضر أو المستقبل عن صيغ الفعل ؛ وانّما الغاية من هذه الاشارة التنبيه الى أنّ الصيغة وحدها قد لا تكون كافية · والتحوّل في المقطع السرديّ الواحد من الماضي الى الحاضر لا يدلّ على تغيّر في زمن السّرد، بقدر ما يدلّ على تغيّر في دلالة السرد · فللماضي الرّواية، وللحاضر التعليق· يقول سارد "**الأيّام**" : "الحقّ أنّه لا يتبيّن ذلك الّا في غموض وابهام · والحقّ أنّه لا يستطيع الآن أن يحكم في ذلك حكما صادقا "(2). والذى دلّ على الحاضر في هذا الشّاهد ليس زمان الفعل بقدر ما هو الحافّ بالفعل من مصدر فيه تعليق وتقويم (الحقّ) وظرفٍ للزّمان (الآن)· أمّا المضارع الوارد مرّتين، فليس ضروريّا تعبيره عن الحاضر، لأنّ بالامكان الدلالة على الماضي بابقاء الفعل على حاله، وان كان هناك فويرق في

---

(1) طه حسين : **الأيّام** الجزء الأوّل ص 19 ·

(2) نفس المصدر السّابق ص 20 ·

الدّلالة بين حصول الفعل فى الماضي وامكان حصوله في الماضي أو الحاضر أو المستقبل ·

وما يهمّنا من هذا كلّه تبيُّنُ موقع السّارد من الحدث المروىّ زمانا ورؤية · فقد يحلو للسّارد ، أحيانا ، استعمال عبارات يبرهن بها على مضيّ الحدث كقوله : " فانّي لمصغ ذات ليلة الى الأستاذ ·" (1) وقوله : " ويصبح خالد ذات يوم " (2) . ولعلّ الاضمار أكثر هذه الوسائل ايضاحا لمضيّ الحدث كقول السّارد : " وتمضي أمور الأسرة كما تستطيع " (3) أو قوله : " والأيام تمضي على ذلك وتتبعها اللّيالي " (4).

وهذه الشّواهد الأربعة دالّة بما فيه الكفاية على أنّ صيغة المضارع لا تدلّ على الرّاهن والمستقبل بقدر ما تدلّ على الماضي · وما جعل الماضي فيها واضحا انّما هو السّياق الذى ورد فيه الفعل بالأساس · واخراج هذه الملفوظات من سياقها يعطيها بالفعل امكانيّة الحدوث راهنا أو مستقبلا ؛ وهو ما يعزّز فكرة تعبير المضارع عن زمن التعليق المشار اليه سابقا · واذا أريد من الماضي الدّلالةُ على المضيّ اختير له أن يكون كاملا (كان + المضارع) أو أكمل (كان + الماضي) ؛ وعندها لا يرتاب المتقبّل في أنّ الحدث قد انتهى وفي أنّ السّرد لاحق : " وكانت كغيرها من الفتيات ··· تنظر الى الشباب ··· وكان الشّباب ينظرون اليها ··· ولعلّها كانت تنتظر " (5) . " وكانت تقوم

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 13 ·

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 351 ·

(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 34 ·

(4) نفس المصدر السّابق ص 144

(5) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 83 ·

في أوّل الشّارع ... وكان المقدس ميخائيل صاحب تحارة " (1)

ومادام المضارع لا يدلّ على الرّاهنيّة والماضي لا يدلّ على المضيّ بالضّرورة ، فانّ لجوء السّارد اليهما لا يخلو من دلالة ، من شأن الدّارس البحث عنها . ومعنى المضارع العامّ الذى انتبه اليه واينريخ ، وهو التعليق ، يقتضي ، هو أيضا ، كشفا عن مختلف تمظهراته في نصّ حسين ، مثلما يقتضي ذلك الماضي الدالّ على الرّواية . فالتعليق والرّواية في نهاية الأمر مجملان . وورودهما في النّصوص هو الذى يعطيهما الصّفة المخصوصة .

ولعلّ أبرز دلالات الماضي الابهام . فالسّارد يلجأ اليه عندما لا يكون راغبا في تحديد زمن الحدث بكلّ دقّة إنْ بسبب كونه متواتر الحصول أو لغاية التعمية على المتقبّل . يقول سارد " رفيق " من " **المعذّبون في الأرض** " : في هذه السّاعة من ساعات الضّحى ، وفي ساعة أخرى من ساعات النّهار حين كان المؤذّن يوشك أن يدعو الى صلاة العصر ، كانت حماسة الصبية والشباب من أهل الكتّاب تبلغ أقصاها " (2)

فالسّرد ، في هذا الملفوظ ، من قبيل اللاّحق ؛ ولكنّ زمن الحدوث ضبابيّ هلاميّ . واحجامُ السّارد عن الضّبط يعود الى انتقائه المعلومة التي يُسِرُّ بها الى المسرود له والى تقويمه هو الخاصّ لما يجب ذكره ويجب العدول عنه . وشأن السّارد ههنا شأنه في " **أديب** " . فالأحداث التي يشير اليها لا يدرى المتقبّل متى حدثت ؛ وانّما هى تنتمي الى ماض مبهم (aoriste) . ولذلك يُكْثِرُ من عبارة " وكثيرا ما ... " للدّلالة على أنّ الأمر

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 122 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 98 .

بالنسبة الى البطل عادةٌ تتكرّر، ولم يكن بامكانه حصرها . يقول : " وكثيرا ما كان يقول لأصحابه : " وكثيرا ما كان يحدّث أصدقاءه " . و " كثيرا ما كان يقرأ عليهم " . " وكان يتحدّث بأنّ ما يقدّم الى المطبعة من الآثار أشبه شيء بما كان يقدّمه الوثنيّون " (1).

وورود الماضي في سياق بعينه يجعل الانتباه الى دلالته أكثر امكانا ، عندما يُقارَنُ بما يحفّ به . فقد ورد الماضي في مقطع من " المعتزلة " محاذيا للمضارع . وهذه المحاذاة تكشف دلالته المتمثّلة في التخصيص مقابل التعميم الذى يفيده المضارع . يقول السّارد : " ومثال أم تمام في القرى يوسعن على أنفسهنّ ... يكسبن من هذا الحمل فضلا من خير يحملنه ... فيأكل الحائع ويكتسي العريان ويذوق المحروم ... ولكنّ أمّ تمام لم تحاول شيئا ولم تفكّر فيه ، وكأنّها قد حرّحت على ابنيها أن يحاولا ... ولم يكن الغلامان يشاركان في لعب ولا فى حدّ " (2).

انّ التقابل القائم بين قسمي الملفوظ يعكس بوضوح تباين زمني الرّواية والتعليق ، فادا كانت حال النسوة في القرى قديما وراهنا ومستقبلا على شاكلة بعينها ، فانّ حال أمّ تمام نشازٌ واستثناء . والماضي قد لعب دورا رئيسا في بيان هذا التقابل في مستوى الزّمن ومستوى الدّلالة معا .

وان من يقارن ، في فصل واحد من " **دعاء الكروان** " مثلا ، بين استعمال الساردة المضارع واستعمالها الماضي في اطار سردها اللّاحق لتجربتها المرّة ماضيا ، يتبيّن له أنّ للزّمنين دلالة محدّدة تتّفق مع التعليق

---

(1) طه حسين : **أديب** ص ص 9 . 10 .

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 90 .

مضارعا ومع الرّواية ماضيا • تقول : "سَتُخْطَبُ بنتُ المأمور ••• وستشهد المدينة أفراحا ••• وسيسمع أهل المدينة ••• مالم يتعودوا أن يسمعوا من قبل ؛ فلن يقرأ عليهم المولدَ هذا المُغَنّي ••• ولن يقرأ لهم المولدَ هذا المغنّي ••• ولن يقرأ لهم المولدَ الشّيخُ ••• لن يقرأ لهم المولدَ واحدٌ ••• ولكنّهم سيسمعون لِمُغَنٍّ يأتي من القاهرة ، قد يكون عبد الحيّ • وستأتي العوالمُ ••• وستأتي مغنّية مشهورة ، ••• وستقام الزينة وتولم الولائم ، وسيأتي المنظمون ••• وكان الخدم يفيضون في ذلك ، ويحرون في تفصيله ••• كانوا يفيضون في الحديث عن المغنّي والمغنّية ••• كانوا يفيضون في هذا كلّه ، ويحدون في الافاضة فيه لذّة " (1).

انّ المراوحة بين الماضي والحاضر ليست اعتباطيّة ، وانّما الغاية منها عكس الموقف من المسرود • فما هو ذو افادة للأنا المسرودة تَذْكُرُهُ السّاردةُ في زمن التعليق ؛ وما هو ذو افادة لغيرها تذكره في زمن الرّواية • فهي عندما تستعمل المضارع تتخيّل نفسَها في موقع العروس التي تُزَفُّ الى الشاب المهندس أو هكذا به تمنّي النفس ؛ وعندما تستعمل الماضي تعكس استنكافها من موقف الخدم السّذج • وهذا الموقف المثمّنُ المستهجنُ في آن ، هو الذى سيتبلور في لاحق الرّواية تحقيقا للاتّفاق بين الأنا المسرودة والمهندس.

وتتّضح هذه الثنائيّة أيضا ــ في اطار السّرد اللاحق دوما ــ في أحد مقاطع " الحبّ الضّائع " عندما توازن البطلة/ السّاردة بين وضعين موجبٍ وسالبٍ ؛ وذلك بمراوحتها بين الماضي والمضارع • فللماضي ، زمن الرّواية ،الموجبُ؛ وللمضارع ، زمن التعليق ، السّالبُ : " فقد كان أخواي يريدان أن يتركا فرنسا ••• وكان أصغر اخوتي يريد أن يلحق برفاق له ••• وكنت أتهيّأ لأذهب مع

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص ص 103 • 104 •

أبوّى ... ولكنّ جوّ أوروبّا يزدحم بالسّحب ثمّ تخفق فيه البروق ، وتقصف فيه الرّعود ، ثمّ تثور العاصفة فتحطّم ... وتُغَيِّر ... ويذهب أخواي ... الى حيث تريد توجيههما وزارةُ الحرب ... " (1)

فهذا الانتقال الفجئيّ من الماضي الكامل الى المضارع انعكاس لفجئية اندلاع الحرب . واسترسال السّاردة في الحكاية تذكّر بماضيها وماضي أسرتها ينسجم مع الماضي الكامل (كان + المضارع) الدالّ على امتداد الحدث وتواصله ، في حين يفيد المضارعُ الحالَ ؛ وهو ما ينسجم مع التعليق . ويبدو أنّ مِثَالَيْ " **دعاء الكروان** " و " **الحبّ الضّائع** " هذين متناقضان . ففي الأوّل المضارع للموجب والماضي للسّالب ؛ في حين هو في الثّاني النقيض تماما .

ولكنّ هذا التناقض ليس سوى ظاهر لأنّ الرئيسيّ هو الرّواية والتعليق . واختلاف وجهة نظر السّاردة هنا أو هناك هو الذى أدّى الى هذا التناقض، لا زَمَانَا الماضي والمضارع .

واللافت للانتباه تنكُّبُ ساردة " **دعاء الكروان** " تماما الماضي بأصنافه البسيط والكامل والأكمل لئلا تستعمل الّا المضارع في وقت هي فيه تسرد سردا لاحقا . ولعلّها تفعل ذلك ايهاما بأنّ زمن الحدث لم يمض بل هو بقي حامدا الى حين تسجيله في الحكاية راهنا ، عكسا منها لعمق ما حفرته في ذهنها الأحداث المروّعة . تقول : " ولكنّني أستقبل النّهار ذات يوم هادئة النفس ... ثمّ لا أكاد أتمثّل هذا كلّه حتّى أحتهد ما استطعت في أن أذود هذه الخواطر ... فأنا أذود هذه الخواطر عن نفسي ، وأستسلم لهذا الضّعف، وأودّ لو بعيت كما أنا هامدة ، ... ولكن هذه أمّي تدنو منّي ... ، وهي تقول لي في هذا الصّوت ... " (2) فاصرار السّاردة على استعمال المضارع

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 16 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 72 .

هـهنا يزكّي مفهوم التعليق السابق الذكر من ناحية وينسحم مع طبيعـــــة الرّواية النفسيّة التي تصبح الأحداث الماضية بالنسبة اليها موضوع تحليـــل وتعليق ·

وهكدا يتأكّد أن ليس للماضي والمضارع معنى وحيد ؛ وانّما الرّوايـة والتعليق كدليلين عنهما يبدوان قارّين باستمرار · ولهما معا اتّصال بالسّرد اللاّحق برغم ما تدلّ عليه لفظة " اللاحق " من أنّ الأحداث المسرودة قد ولّت ·

ب) السّرد المتواقت :

يبغي السّارد ، بتوخّيه السّرد اللاحق ، الاقناع بأنّ الرّواية التي هو بصددها ، معروفة بدايتها ونهايتها وتفاصيلها ؛ وهو ما قد يحلب له ثقـــة المسرود له في خطابه · غير أنّه عندما يلجأ الى السّرد المتواقت فـــي نصوص بعينها أو في مقاطع منها ، يرى نفسه مؤهّلا أكثر للاقناع بأنّ مـا يخبر به حديث الوقوع ، وبأنّ ذاكرته طازجة ، ومعلوماته موثوق منها · ولذلـك نجد في سرد حسين هذا الصّنف من السّرد ينافس السّرد اللاحق السّابـق الذّكر · والمقصود بالسّرد المتواقت أن يكون الفارق الزّمنيّ بين الحدث والاخبار عنه محدودا أو منعدما · فبمجرّد أن يقع الحدث يتأهّب السّارد للاعلان عنه ·

ولهذا الصّنف مظاهر في نصّ حسين السردىّ ، لعلّ أبرزها التراسـل والمذكرات · ففي " **أديب** " ، تبدو الرسائل المتلقّاة أو المبعوثة نتاحا للحظـة بثّها فبين زمن القصّة حيب ورود الرّسالة أو بعثها وزمن تسحيلها في الحكاية مدى محدود أو هكذا به توهم الحكاية · كما أنّ لتواقت زمن التراسل مع زمن الحكاية تأثيرا فى مستوى الأحداث التي قد تتغيّر بحكم ما يرد فى الرّسالـة

من حيثيّات حديدة • والأزمنة التي تنطوى عليها الرّسالة تتماهى مع زمان الحكاية • فما كان ماضيا فيها هو من قبيل الاسترجاع ؛ وما هو حاضر فيها هو من قبيل حاضر الحكاية ؛ وما هو مستقبل فيها هو من قبيل مستقبل القصّة والحكاية معا • يقول البطل فى احدى رسائله : " انّي **لأدنو** الآن من فرنسا خائفا ••• لا **أنتظر** خيرا ولا نجحا ، وانّما **أنتظر** شرّا كثيرا واخفاقا شنيعا • ولو **طاوعت** نفسي لما **استقررت** في مرسيليا الّا ريثما آخذ السّفينة التي تردّني الى مصر • ولكن ماذا **يقول** النّاس؟ وماذا **أقول** لنفسي ؟ " (1) * .

ففي هذا الملفوظ الوحيز تطافرت الأزمنة الثلاثة للدّلالة على أنّ السّرد يتمّ في ذات الوقت الذى فيه تتمّ القصّة • فليس بين المسرود له والفاعل تلك الشخصيّةُ الواصلةُ الكليةُ الحصور ؛ فدورها قد تقلّص الى حدّ الاكتفاء بدور تجسير العلاقة بين الطّرفين ايحاء منها بألّا تدخّل لها في الأحداث ولا تأثير لها على محرياتها • ولعلّ أبرز ما به تؤكّد الشخصيّة الواصلة هذه مواكبتها الحَدَثَ نقلها الرّسالة بحذافيرها وتتبّعها مراحل كتابتها ، كما لو كانت الرّسالة المنقولة توّا في الحكاية ، نقلا مباشرا لما تراه الشخصيّة أو تعيشه • يقول البطل في رسالة أخرى له : " وأكتب اليك وقد وضعت القرطاس على أحد هذين المقعدين المرتفعين وقمت أمامه أُحري يدى بما تلقيه هذه النفس الحزينة على هذا القلم الشقّي ••• نعم ، لن أرسل اليك هذا الكتاب حتّى أتمّه ••• وأكتب اليك الآن من قريتنا وقد بلغتها مع اللّيل . " (2)

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 130 •

(*) التشديد من عندنا •

(2) طه حسين : **أديب** ص 56 •

فتتبع الحكاية مراحل القصّة يعنى رغبة من السّارد في تـــــرك العلاقة بين الشخصيّة والمتقبّل مباشرة فضلا عن رغبته فى الاقناع بحقيقـــة ما يسرد مادام الخبر طازجا · والذّاكرة، في مثل هذه الحالة ، لا تخـــون ، خصوصا ، وهي مدعومة بالمكتوب ·

وما يقال عن امحاء السّارد فى "**أديب**" يقال عنه أيضا فـــي "**القصر المسحور**" ، فالرّسائل المتبادلة بين "شهرزاد" و "طه حسين" تحعـل السّرد من قبيل المتواقت ؛ وهو ما ينفي عن هذا النّص السردىّ الطّابـــع الترحذاتيّ ، اذ ، في هذه الحالة، تكون الأنا السّاردة بمبعدة عن زمن الحدث؛ وهو ما يخوّل لها أن تنظر الى الأنا المسرودة نظرة أكثر ما تكون موضوعيّة ، في حين أنّ تواقت زمن الحدث مع زمن تبليغه يجعل الطّابع الحكائـــيّ التخييليّ أقرب الى الصّواب والتأكّد · وهو ما يتّضح من خلال امّحاء السّـــارد تماما لترك المحال للشّخصيّة تخاطب مسرودها القصصيّ مباشرة كما هو الحـال في الفصل العاشر من "**القصر المسحور**" (شكوى شهرزاد) ؛ فقد اكتفى السّارد في هذا الفصل بمحرّد عنونته وفتح الظفرين ليخلقهما في آخر الرّسالة منبّها بذلك الى أن مستوى الخطاب قد تغيّر· فلم تعد الحكاية أولية ، وانّما هى ثانوية · وبهذا يبدو ما يشار اليه من الأحداث في هده الرّسالة متواقتا مع زمن بثّه وتقبّله ·

الا أنّ الرسالة ليست وحدها الدّالة على زمن الحكاية الرّاهـــن ، وانّما قد يواكب هذه الرّسائل مبعوثة أو متلقّاة تعليق من السّارد يشـــي بمحدوديّة الفارق الزمنيّ بين الحدث والكتابة عنه · يقول : "ولست أدرى كيف أصف لك أيّها القارئ العزيز ما أحدث هذا الكتاب في نفسى مـــن الأثر ··· ولست أنكر أنّي قد مكرت به شيئا حين أغريت بـــه

شهرزاد ." (1)

واذا تكفلت الرسالة وحدها بالاعلان عن أن السرد المقدّم راهن، فانّ للمذكرات أن تلعب هي أيضا نفس الدّور. وقد برز دلك في "الحبّ الضّائع" عندما انبنت الحكاية على قصّتين : قصّة "الحبّ الضّائع" وقصّة "مناحاة" الدّفتر. ومادامت أحداث الحبّ الضّائع لم تُنْجَز كاملة لتتمّ عمليّة السّرد، فقد كان هذا موازيا لها مقتفيا خطاها، وذلك منذ اللّحظة التي بدأت فيها معاتحة الدّفتر. وتواصل الأمر طيلة القصّة، يحاط الدّفتر علما بكلّ ما يطرأ. ومن شأن الساردة أن توهم دوما بأنّها على مستوى الحدث لا تترك فعلا يمرّ دون تسجيله ليلا في دفترها. تقول : "ثمّ افترقنا حين تقدم الليل وخلوت اليك أيها الدفتر العزيز" (2) وتقول : "فقد مضت أيّام طوال لم أبثك فيها سِرّي ولم أفض اليك فيها بحديث نفسي وكنت قد عاهدتك على أن أحدّد الخلوة اليك في اللّيل أو في النّهار" (3).

فالاضمار في الحكاية ينسحب على القصّتين معا اشعارا من البطلة/ السّاردة بصدق نقلها. فما "لا قيمة له" من الأحداث تمرّ عليه مرور الكرام ولا تتوقّف عنده ؛ ممّا يجعل حكايتها للدّفتر، المسرود له القصصيّ، مرتبطةً بالقصّة الأمّ أيّ ارتباط. وذاك مصداق السرد المتواقت. وعندما يشذ الفصلان الأخيران من حزئي "الأيّام" الأوّل والثّاني على مستوى ضمير الخطاب يشذان معه على مستوى السرد. فما كان سردا لاحقا في بقيّة

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 69 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 34 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 35 .

الفصول السّابقة ، أصبح سردا متواقتا في هذين الفصلين المعنيين . ولعلّ التحوّل من السّرد اللاّحق الى السّرد المتواقت بشكل مجئيّ يعكس التحوّل من المازوخية الى شكل من السادية . ففي استعراض مآسي الصبّي والفتى ماضيا نوع من اللّذة بعدابات الذّات ، في حين أنّ مخاطبة البنت والابن راهنا برهنة لكلّ العراقيل ، عاقلةً كانت أو غيرَ عاقلةٍ على القدرة على التحاوز واثبات الذّات . يقول السّارد المماثل للقصّة لابنته : " فان سألتني كيف انتهى الى حيث هو الآن ، وكيف أصبح شكله مقبولا لا تقتحمه العين ولا تزدريه ، وكيف استطاع أن يهيىء لك ولأخيك ما أنتما فيه من حياة راضية وكيف استطاع أن يثير في نفوس كثير من النّاس ما يثير من حسد وحقد وضغينة ، وأن يثير في نفوس ناس آخرين ما يثير من رضا عنه واكرام له وتشحيح ... فلست أستطيع أن أجيبك " (1).

كلّ هذا الاستفسار وكلّ هذا الجواب يتمّان حاضرا حضور السّرد وراهنيّته .

غير أنّ السّرد المتواقت ، كما اتضح من خلال هذه النصوص لا يستأثر بالرّواية كاملة وانّما هو ينافس في دلك السّرد اللاّحق المهيمن . فليست هذه النصوص رسائل كلّها ، ولا هي مذكرات كلها ، ولا هي مناجاة كلها . ان هي الاّ اشتراك بين السرد وبين غيره . وتُلْمَسُ الظاهرةُ نفسُها في " **دعاء الكروان** " حيث تَمْثُلُ قصّةُ البطلة وأختِها منذ عشرين سنة خلت موازية لمناحاة الطائر العزيز ، ولتقويم الأحداث الماضية سواء تعلّقت بالأخت أو بالأنا المسرودة . ولعلّ حضور زمانين في الرّواية هو الذى سمح للسّرد

---

(1) طه حسين : **الأيّام** الجزء الأوّل ص 147 .

المتواقت بأن يكون قائما منافسا السّرد اللاّحق • تقول البطلة / السّاردة : " وانّي لأراها في طريقها نحو الشرق ••• فيمتلئ قلبي رحمة لها واعجابا بها وخوفا عليها ••• وأى قلب لا يرحم فتاة غرّة لم تكد تتجاوز سنّ الصّبا ••• وأىّ قلب لا يعجب بهذه الفتاة الغرة ••• وأىّ قلب لا يخاف على فتاة غرّة لم تتجاوز الصّبا تسعى وحدها فى الطّريق العامّة الى غير غاية " (1).

فالتعجّب المتكرّر فى هذا الملفوظ، الى جانب المضارع ، تأكيد لطابع السّرد المتواقت مع الحدث • فما تقوله البطلة/السّاردة لنفسها راهنا تخطّه على الورق في ذات اللحظة ، خاصّة اذا تعلّق الأمر بتقويم وتعليق • ولعلّ اتخاذ اشاريات محدّدة هي سبيل السّارد الى توكيد صنف السرد المتواقت • فأسماء الاشارة الى القريب والى المكان والظّروفُ الزمانيّة الدالة على الراهنية علامات على نوعية هذا السّرد • فيكفي أن يستعمل السّارد "الهنا" و "الآن" كي يوهم بأنّ ما يذكر حاصل راهنا أو هو على أقصى تقدير قريب عهد بالحدوث ؛ كلّ ذلك ، لئلا يشكّ القارئ في صحّة ما يبثّه اياه • تقول ساردة "الحبّ الضّائع" : " الآن نستطيع أن نتحدّث فى يسر واسماح ، أيّها الصديق العزيز، فقد عدنا الى البيئة الهادئة الحلوة التي نشأت فيها مودتنا هادئة منذ أعوام " (2) • ويقول سارد "القصر المسحور" : " هنا يمتلئ فم صاحبنا بضحك عريض ••• وتنطلق ساقاه في الرّيح • لقد أيقظه هذا البيت ونبّهه • لقد عرف هذا الصّوت ؛ انّه صديقه "طه حسين" قد أقبل يخلّصه وينجيه " (3).

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص ص 76 • 77 •

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 44 •

(3) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 69 •

واذا أضيف الى هذه العلامات المضارع أو اسم الفاعل ضمن مركبات اسنادية بعد (اذا الفجائيّة) اتصحت بنية هذا السّرد التركيبيّة . يقول سارد " قاسم " من " **المعذّبون في الأرض** " فادا امرأة تساقط دموعها غزارا وهي جامدة هامدة ، واذا فتاة تنتحب ... ، واذا قاسم واجم أوّل الأمر ثمّ سائل بعد ذلك ثمّ مكرّر المسألة " (1).

واتّخاد هذه العلامات اللّغويّة من شأنه تيسير التمييز بين صنفي السّرد خاصّة اذا ما اجتمعا في نصّ واحد . ويكفي الانتباه الى مثل هذه العلامات لتحديد المقاطع المنتمية الى هذا الصّنف أو ذاك من السّرد .

ج) بين السّرد المتناوب والسّرد السّابق :

انّ القول بأنّ هناك صنفين يتنافسان يعني أنّ بعض النّصوص يحوى ما يسمّى السّرد المتناوب ، وذلك عندما يترك السّرد اللاحق المجال للسّرد المتواقت فترة ، كي يعود الى الحكاية من جديد . ويبدو أنّ السّارد، بمراوحته بين سرد لاحق وآخر متواقت ، يبغي الحمح بين اظهار نفسه في مستوى الكلّي المعرفة من ناحية ، وفي مستوى الواثق من صحّة ما تدلى به الشخصيّة ، مباشرة ، من معلومات من ناحية ثانية . فغاية السّارد الرّئيسيّة كسب ثقة المسرود له واقناعُه بشتّى الوسائل بأنّه صادق في ما ينقل ، دقيق في ما يثبت . غير أنّ السّرد المتناوب لا يعني قياما بتقسيم السرد بين لاحق ومتواقت فقط، بقدر ما يتميّز هو داته بخصائص مستقلّة، لعلّ أهمّها احتواؤه صفتي اللاحق والمتواقت في آن . فالتراسلُ يواقت زمن القصّة مع زمن الحكاية على أساس أنّ الرسالة تبت في دات الوقت الذى فيه

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 55 .

الأحداث تتقدّم . ولكنّ هذا لا ينفي وجود طابع استعاديّ للقصّة ، بحيث تصبح الرّسالة على وحدها سردا لأحداث مرّت ، يقول البطل في "**أديب**" : "في ذات يوم أصبحت ضيّق الصّدر كئيب النفس ، شديد الحرج ، ممتلئا بهذا العجز المؤلم عن رضاء هذين الشيخين" (1). فورود هذا الملفوظ ضمن الحكاية الأوّليّة يجعله من قبيل السرد المتواقت ، وورودة ضمن الحكاية الثانويّة يجعله من قبيل اللاحق . وبهذا يجتمع في نفس المقطع الاثنان معا . وقد تكرّر ما يفعله البطل في هذا المقطع مرّات . من ذلك قوله في احدى رسائله : "وانّي لأذكر الآن هاتين النخلتين فأمنحهما حبّا ومودّة" (2) . فالتذكّر الرّاهن متواقت مع الحكاية عنه ، وهو ، في ذات الحين ، متعلّق بحادثة مضت ، ذكرُهَا الآن هو من قبيل اللاحق . وبهذا ، تكون رواية "**أديب**" تحوى أزمنة ثلاثة : الحاضر ، وهو زمن الكتابة في وقت كبرت فيه الأنا المسرودة فأصبحت ساردة ، والماضي القريب ، وهو زمن العلاقة بين الطرفين في القاهرة وفي باريس ، والماضي البعيد ، وهو الزّمن الذى يتناوب على تذكّره الصديقان . وكذا الأمر بالنسبة الى "الحبّ الضّائع" . فالدّفتر المسرود له القصصيّ لا يظهر على سطح الحكاية الا عندما تنتقل الأنا المسرودة من شخصيّة الى ساردة في المستوى الثّانوى ، لذلك ، تعتبر مناحاتُها دفترَهَا من قبيل المتواقت في حين أن سردها قصّتَها هو من قبيل اللاحق . تقول : "وأرجع اليك أنت أيّها الدّفتر العزيز ، فأرى آخر عهدي بالتحدّث اليك ، فيصدق الاحصاء ، وأتبيّن أنّي قد أعرضت عنك ستّة أشهر كاملة ، لأنّي لم أكن فيها محتاجة اليك ." (3) والتناوب بين صنفي السرد هذين يعكس الحاحة الى التخفيف من وطأة السرد اللاحق المهيمن

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 47 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 63 .

(3) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 64 .

في سرد حسين بالمقارنة الى السرد المتواقت ·

ولئن تنافس هذان الصنفان من السّرد على الحضور في نصّ حسين تارة ، وتناوبا عليه تارة أخرى ، فلم يكونا الوحيدين المتوفرين في هذا النصّ · فقد شاركهما الحضورَ بنسب ضئيلة السرد السابق · وقد ظهر في اطار السرد اللاّحق أو المتواقت ، ولكنّه لم يستقلّ بحكاية وحده ، بحيث يتيسّر نسبةُ أثر من الآثار السرديّة الحسينيّة اليه · ففي " **دعاء الكروان** " ، حيث التناوب بين السّابق واللاّحق ، يتميّز السرد السابق بالحضور في مقاطع بعينها عندما تتحوّل المناجاة من التأمّل وتقويم المنصرم الى التنبّؤ بأحداث منتظرة يرتقب حصولها · وتلجأ البطلة / السّاردة لابراز هذا الصّنف من السرد الى علامات لغويّة تساعدها على لفت الانتباه الى تغيّر وجهة السرد كتوخّي الأسلوب الانشائيّ بدل الخبرى ·

وَلَعِبُ الساردة على أزمنة السرد المختلفة وسيلة لنفي الطابع الرّتيب على السرد اللاحق وتنبيه للمسرود له على أنّه دوما في ذهن السّاردة ، وعلى أن عليه الافاقة مما قد يميل اليه من كسل أو تراخ · تقول السّاردة : " وكيف الانسلال من الدار والأحراسُ عليها قيام ! وكيف الانسياب في الرّيف؟! ومادا تصنع فتاة وحيدة في ضوء النّهار فضلا عن ظلمة اللّيل ! وكيف لي بترك هاتين البائستين تحملان وحدهما ثقل الأحداث والخطوب " (1) .

وهذه الأسئلة تركّمها الساردة مُوَجّهَةً الى المسرود له المفترض فيه فطنةٌ وحيلةٌ تساعدان الساردة على تلمّس مستقبل الشخصيّة وعلى الرّاحة

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص 55 ·

المؤقّتة في انتظار استعادة السرد . وادا كان هذا التأمّل في المستقبل منتظرا فى نصّ روائيّ نفسيّ ك " **دعاء الكروان** " ، فانّ وروده في " **القصر المسحور** " يحمل دلالة لا محالة مغايرة ، لعلّها توكيد للبعد الخرافيّ ، وبعد المحاكاة السّاخرة في هذه الرّواية على حدّ السواء . ويكفي أن يرد مفطح في زمن المضارع ــ المستقبل القريب ــ كي ينبّه المسرود له الى أنّ الحدث المشار اليه واقع لا محالة في زمن يتحاوز حدود الحكاية الأوّليّة . وذكر هذا الحدث راهنا يدلّ على أنّ السّارد قد خرج بالشخصيّة من اطار المحتمل الطبيعيّ الى الفوطبيعيّ ، وأضفى عليه من الصفات ما يتصل بالعجائبيّ المبالغ فيه . يقول السّارد : " وما أظنّ الا أنّ هذه القصّة التي وقعت له في دهليز من دهاليز القصر المسحور ستملأ ما بقي من حياته الصوية ان شاء اللّه ضحكا وفرقا . سيضحك منها اذا لقي الناس ، وسيغرق منها اذا خلا الى نفسه " (1) .

للمضارع ، في هدا الملفوظ دلالته المألوفة المتصلة بحدوث الفعل في المستقبل ، وهو الزّمن الذى يخرج بالسّرد عن نطاق اللاحق والمتواقت ليمثل السرد السّابق . ولعلّ السّارد يبعي من وراء اللّجوء اليه الالماع الى ما تحقّق لابن القارح في اليوم الآخر من نعيم الجنّة بسبب من كلمته الطيّبة ، وهو ما يوفّر البعد التهكّمي والسّاخر من الشخصيّة . وهكذا يبدو أنّ للسّرد اللاّحق الحضور الأكثر كثافة في نصوص حسين السرديّة وان شاركه السرد المتواقت ، وبصفة أقلّ المتناوب والسّابق ، فللتخفيف من وطأته وللبرهنة على سيادة هذا السرد اللاحو على ماعداه . وهذه الملاحظة شبيهة بما سبق أن استنتجنا من وحود هيمنة ، في كلّ مستوى من مستويات الخطاب السردىّ ، لعنصر على عناصر أخرى . فقد هيمنت في التبئير

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : " **القصر المسحور** " ص 66 .

الدّرجة الصّفر على التبئير الدّاخلىّ والخارجىّ ، وهيمن الخطاب المسرود على الخطابين المنقّل والمنقول ، وهيمن السارد المعاير للقصّة ومن خارج الحكاية على السارد المماثل للقصّة ومن داخل الحكاية ·

كلّ دلك يجعل هذه السمات القارّة فى سرد حسين سمات سرد تقليدىّ متأثّر أيّما تأثّر بالسّرد الغربىّ في القرنين الثامن عشر والتّاسع عشر·

(1) · (2) · (3) صورة السّارد ووظائفه :

انّ ملامح السارد في نصّ حسين منبثة فى مطانه علامات قد يتوفّر بتجميعها تقديم صورة عنه أكثر ما تكون صدقا · ولكنّها الصّورة التي لا تخلو من انطباعيّة نتيجة اختلاف عملية التجميع للملامح بين باحث وآخر ونتيجة عدم التقويم الموحّد لهذه الملامح · فما قد يتراءى للبعض دا أهمّية يراه الآخرون غير ذى قيمة أو قد يغفلون عنه دونما وعي منهم · والزعم بتحديد ملامح شخصيّة السارد التخييليّة قد يبدو نوعا من المجازفة نظرا الى تعدّد المؤلّفات المكوّنة للمدوّنة والى التباين في صفات السردة بين نصّ وآخر· لكنّ الرّغبة في ضبط هذه الصّورة لا تعني أنّ الباحث استبعد الصّعوبات المنجرّة عن هدا الاختلاف ، ولكنّه يسعى على النقيض من ذلك الى تجميع المؤتلف والتنبيه في دات الحين الى المختلف آخذا بعين الاعتبار هيمنة حضور الظّاهرة مستبعدا النشاز أو الاستثناء ·

وأوّل ما يلفت انتباه المتقبّل اختلاف جنس السّارد بين ذكر وأنثى ، ولعلّ هدا الاختلاف يكون أوضح عند استعمال ضمير المتكلّم ، وأقلّ وضوحا عند استعمال ضمير الغائب ، اذ الهو ـ كما يقول بنفنيست ـ علامة على اللاشخص · غير أن الدى نستحضر عند سماع اللاشخص هذا ، بصفة

عامّة ، يتماهى كلّيا مع الذّكر . وهذا في صورة ما اذا أصرّ السّارد على التخفّي ، أمّا اذا أعلن عن نفسه بشكل أو بآخر ، فهو ، في العموم ، من جنس الذكر . وكأن عدم الرغبة في التنصيص على جنس السّارد يعني ، في ذهن البات وحوبا ، أنّه ذكر . ولذلك هو يصرّ في حالات الأنثى على التنبيه الى ذلك ، شأنه في " **دعاء الكروان** " وفي " **الحبّ الضّائع** " . ولعلّ بروز السّاردِ الخفيّ الذّكرِ في هدا النّص وفي ذاك بشكل محدود ومفاجئ دليل على أنّ المرّتين الوحيدتين اللتين يحقّ للأنثى فيها أن تكون ساردة ، يفتكّ منها الذكر هدا الحقّ ، ولو بشكل حزئيّ [1] ، فتصبحان آنذاك من داخل الحكاية بعد أن كانتا من خارجها ، شأنهما في ذلك شأن شهرزاد في " **الأحلام** " . فالسارد من خارج الحكاية ، ذاك الذى يظهر في المستوى الأوّليّ ، ذكر ، ولا يشذ أى من نصوص حسين عن ذلك . ولئن بدا أن في الحكم على هذا السارد بالذّكورة بعضَ المبالغة نظرا الى اصراره على التخفّى عن جنسه ، فانّ محرّد الامتناع عن استعمال صيغة اسم الفاعل مؤنثة ، فى ذهن المتقبّل والباثّ معا ، يحيل مباشرة على الذكورة ، اذ لا يمكن منطقا أن يكون لا أنثى ولا ذكرا . فكأن جنس السارد مفروض عليه فرضا من خارج أى من خلال ما يشكّله المتقبّل عنه في ذهنه .

واذا لم تكن الذّكورة لتعود الى جنس الكاتب الرّابض وراء السّارد بالضّرورة فهل بالامكان تصوّر أنثى تحلّ محلّه فى ادارة العمليّة السرديّة ؟ ان دلك يبدو أمرا متعذّرا ان بسبب الماقبليّ اللّغوىّ أو بسبب الايحاء الذى يحفّ بلفظ السّارد في ذهن السامع .

---

(1) انظر القسم الثاني : السارد من الفصل الرّابع : الصوت ضمن هذا العمل ص ص : 347 . 351 .

وتحديد سنّ السارد لا يقلّ صعوبة عن تحديد جنسه ، غير أنّ توخّي طريقة التعريف بالسلب قد تبدو أيسر السّبل للبتّ في هذه السنّ. فالسّارد لم يرد طفلا كما لم يرد يافعا ، وانّما هو ، في العموم ، شاب مكتهل أنثى كان أو ذكرا ، من خارج الحكاية أو من داخلها ، مماثلا للقصّة أو مغايرا لها . ولعلّ تأكيد السارد منذ بداية الأثر أنّه يروى قصّة عاشها سابقا أو كان شاهد عيان عليها يجعل بينه كأنا ساردة راهنا وأنا مسرودة ماضيا فرقا . غير أنّ الفارق الزمنيّ بين الأنوين قد لا يكون كبيرا كما هو الحال في " **القصر المسحور** " و " الحبّ الضائع " ، ولكنّه في ماعدا ذلك بعيد نسبيّا . ويكفي الرّجوع الى " **الأيّام** " ليتّضح هذا الفارق بين عيش الأنا المسرودة تجربتَها وحكايةِ الأنا الساردة عنها تلك التجربة . وقد يصرّ السّارد على التنبيه الى كبر سنّه ، أى الى زمن النضج ، كما هو الحال في قوله : " ...كما كان يقول لنا الذين يقصّون علينا الأحاديث في أثناء الصبا " (1).

وعندما يحيل الكاتبُ المتقبّلَ على صنيعه راهنا ، وهو يملي على كاتبه الكاتب أحاديثه ، يماهي بين صفته ككاتب خارج العالم القصصيّ وساردِهِ داخِلَه . وهو ما ييسّر تحديد سنّه . يقول : " وقد أخذت أعرفه الآن حين بدأت أملي هذا الحديث ، فانما أنا شهدت القصّة ، وادخرتها لأتحدّث بها الى قراء هذا السفر " (2). فالفرق الواضح بين الأنا المملية والأنا العائشة ليس فرقا في السنّ فقط ، بل هو فرق في ارتقاء درجة الوعي بينهما . وهو الوعي الذى ييسّر تسليط الأضواء على الماضي وتقويمه على داك الأساس . والاشارة الى التماهي بين الكاتب والسّارد لا تخلو من

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 106 .

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص ص 119 . 120 .

اشكال نظرا الى ما يدخل به المتقبّل على النّص الحسينيّ ، وفي ذهنه أن كاتبه أعمى . ومادام المطلوب البحث عن صورة السارد ، فقد تبدو الاشارة الى العمى غير ذات موضوع . الّا أنّ حضور هذه الصفة في السّارد بشكل علنيّ أحيانا وضمنيّ أحيانا أخرى يجعل التغافل عنها أمرا غير يسير ، ولعلّها تكون أوضح عندما تصدر عن السارد عفوا . وشأن المتقبّل البحث عن مثل زلات اللسان هذه ، تلك التي تبدر من لاوعي الشخصيّة الواصلة ، لأنّها قد تكون الأكثر صدقا . وقد تعرّض السّارد لمثل هذه الزلّات في "**أديب**" ، عندما جعل التحية تُسْمَع ولا تُرى . يقول : "وما أشكّ في أنّهم قد أنكروني لأنّى لم أسمع منهم ، ولم أردّ عليهم تحيّتهم" (1).

وما اضطرت الأنا الساردة الى الدّفاع عن المسرودة بهذا الشكل الّا لأنّها ناقمة على أولئك الذين استهانوا بعاهتها وعاملوها معاملة المبصر . وقد فعلت الأنا الساردة هدا الفعل عندما وصفت الأحياء التي عبرتها يوما مع البطل صديقها . ولعلّ تركيزها على المسموع في الوصف هو الذى يكشف هذه العاهة التي منها تعاني رغم رغبتها فى اثبات تجاوز العاهة بالتركيز على المُبْصَر أوّلا . تقول : "وانّي لأمدّ سمعي فلا أسمع الّا هذه الأصوات المختلفة التي تأتيني من هذه الحركات كلّها." (2)

ويبدو أن الاعتياض عن هذه العاهة بايصاخ السمع وارهاف حاسّته هو الذى يحقّق للسّارد بعض التّوازن . فعندما يسمع "توفيق" في "**القصر المسحور**" غناء عربيّا فصيحا يملأ عليه الحوّ من حوله ويدعوه ... ويلحّ عليه في الدّعاء والاغراء" (3) لا يستطيع السارد الا أن يشارك

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 48 .

(2) طه حسين : نفس المصدر السّابق ص 50 .

(3) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 68 .

توفيقا هذه المتعة ، خصوصا اذا كان أعمى ، ويشرك معهما فيها المتقبّل ، لذلك يلحّ على حاسّة السمع دون سواها . غير أنّ السارد ، يسعى ، ما وسعه ، الى التنكّر لهذه العاهة ، ويفرض على نفسه تحاوزها . وقد يحلو له أحيانا التبسّط في الوصف بما يشي بوجود سارد مبصر ، لا يداخل المتقبّل في ابصاره شكّ . فساردة " **دعاء الكروان** " ، لئن كانت مختلفة عن السّارد الأوّلي الذّكر الأعمى ، فانّها لا تخلو ، وهي شخصيّة ساردة ، من تأثّر بهذا السّارد . والحاحها على توكيد الابصار هو منها دعم للسّارد المغاير للقصّة ومن خارج الحكاية . تقول : " وكانت خضرة تحمل الفتيات النواهد فتنة لا تشبهها فتنة بهذه المناديل الملوّنة التي كانت تجلبها لهنّ والتي كن يفتنّ في ادارتها حول رؤوسهنّ وفي اتخاذها سحوفا فتانة خلابة لشعورهنّ الثقال " (1) . فهذا التأنّق في الوصف ، وهذا التدقيق في الحركة ، لا يمكن أن يصدرا عن **أعمى** حتّى ولو نقل له أحدهم ذلك ، واذا ما أفلح ، وهو ينقل ، فانّ المتقبّل يعجز عن تمييز وصف الأعمى عن وصف المبصر . وقد ينتبه السّارد الى أنّ عمده الى الوصف بمثل تلك الدقّة قد يكتشف من ورائه ناقل ، لذلك يلحّ أحيانا على أنّه يصف ما يرى لا ما يذكر له . يقول عن سكينة في " قاسم " من " **المعذّبون في الأرض** " : " وعلى وجهها مسحة من جمال توشك أن تروق الناظرين ، وفي جسمها تناسق وفي قدّها اعتدال يظهران للنّاظر دون أن يتكلّف التماسهما " (2) .

فتركيز السّارد مرّتين على " النّظر " ليس سوى تأكيد لتحاوزه عماه . والانكار يخفي وراءه بالضّرورة اعترافا ولو ضمنيّا بهذه العاهة التي مهما عمل

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 42 .

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 46 .

على اخفائها تبدر من حين الى آخر حتّى لا شعوريّا ·

وهذا السّارد مثقف واسع الاطّلاع والمعرفة لا من حيث ما يتعلّق بالعالم القصصيّ ، بل من حيث ما يتعلّق بما وراءه · وهو ما يجعله في هذا المضمار متماهيا كلّيّا مع الكاتب · فهو عندما يقول : " لا أريد تلك الفرقة الاسلاميّة المعروفة من فرق المتكلّمين ، وانّما أريد أسرة مصريّة بائسة كنت أنسيت أمرها " (1) يشير الى ثقافته العربيّة الواسعة والى مماثلته القصّة مادام قد كان شاهد عيان على أحداثها ماضيا · ورغم ما قد يبدو من تماه كلّيّ بين السّارد والكاتب هنا ، فانّ طبيعته كمماثل للقصّة تؤكّد بعد السّارد فيه أكثر من تأكيد بعد الكاتب ·

وشعور السّارد بأنّه مثقف يحضّه أحيانا على اعلان ذلك دون مواربة ولا خجل · يقول في "صالح" من "**المعذّبون في الأرض**" : " واذا أسرف الشّيء في الوجود ، فهو غير موجود سواء أرضيت الفلسفة عن هذا الكلام أم لم ترض " (2) · ومثل هذه التعليقات ، ترد أحيانا عفو الخاطر، تعكس مدى ما رسخ في ذهن السّارد من المعارف بعد اذ نسي منها ما نسي · وتلك هي سمة المثقّف بالأساس · ولقد يركَبُ السّارِدَ ، أحيانا ، الزّهوُ، فيعلن عن رفضه القواعد الجاهزة في الفنّ ، وعن انكاره الامتثاليّة للمناهج التي تفرضها المدارس الأدبيّة فرضا · يقول : " لا أصح قصّة فأخضعها لأصول الفنّ ··· ولا أعترف بأنّ للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لي القواعد والقوانين مهما تكن " (3) · ويبدو أنّ وراء هذا السّارد يختفي الكاتب الذى يربأ بنفسه عن أن يفتكّ منه الكلمة · وهو ما يدخل في اطار اللّبس بين الكاتب

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 75 ·

(2) نفس المصدر السّابق ص 18·

(3) نفس المصدر السّابق ص 15 ·

والسّارد . وورود المقطع بلسان المتكلّم يسمح باعتبار المتلفّظ هو السّارد .

ولهذا السّارد صفات أخلاقيّة لا يحيد عنها ، لعلّ أهمّها الحياءُ والتّقوى . فعندما تقرّ الأنا السّاردةُ الأنا المسرودةَ على موقفها الأخلاقيّ في " **أديب** " اذ تثور عندما تسمع أحدهم يتحدّث فى جرأة وفحة عن الخطايا والآثام والتهيّؤ للانغماس فيها ، تعلن ، في صراحة ، عن موقفها الأخلاقّى الحيّ . ولعلّ ثورة الأنا المسرودة قديما على البطل يعلن عن اقباله على المعصية مستبشرا بها راضيا عنها نموذج دقيق لهذا الحياء الذى يبدو في السّارد طبعا وثقافة في آن . يقول : " وانّما كانت طبيعتي كلها تثور لهذه الجرأة الوقحة ، التي كان يقدم عليها صاحبي في غير تكلّف " (1) . ويبدو أن هدا الحياء هو السبب وراء صمت السارد عن مراودة الأنا المسرودة الفتاتين الأختين في الرّيف عن نفسيهما . ولولا البطل ، لبقي صنيع الأنا مع الفتاتين سرّا لا يكشف . ولعلّ تغاضي الأنا الساردة عن كشف البطل السرّ يعود الى تحسيم بعد الحياء فيها اذ هي لم تنكر ما حصل ، واستغلّت الاعلان عنه تطهّرا وتساميا . ولذلك يلذّ لها دوما أن تؤكّد أخلاقية سلوكها . فهي تقول : " ولم أكن أعلّله بالأماني ولا أقول له غير الحقّ " (2) . وايراد الأنا الساردة في هذا الملفوظ ما فعلته مسرودة ، هو منها اقرار للمسرودة على صنيعها .

والسّارد ، بالاصافة الى أخلاقيته ، متديّن تقيّ ورع . فهو لا يتورّط في الحكم على النوايا . وادا ما حكم اعتذر واستغفر . وقد تعدّد مثل هذا السّلوك لديه مرارا . فقد جاء فى " **شجرة البؤس** " قوله : " ... ولكن هذا

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 86 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 149 .

ظنّ نستغفر اللّه منه ، فانّ بعض الظنّ اثم " (1) ، وقوله : " ولكن اللّه قد أراد ، وارادة اللّه نافذة ، والحقّ على المؤمنين الصادقين أن يقبلوا نعمة اللّه شاكرين " (2).

وبهدا تجتمع في هذا السّارد صفات مادية وأخرى معنويّة تعطيه صورة السّارد الذكر ، الشاب المكتهل ، الأعمى ، المثقف ، الحيّي الورع . وتبدو هذه الصّورة خارجيّة نسبيّا . أما صورته الداخليّة ، فهي تلك التي تربطه بالمسرود له ، بشكل أكثر مباشراتيّة . فهو يبدو كلّي المعرفة كلّي الحضور . ومادام كذلك ، فبامكانه أن يخبر عمّا لا يقدر أحد على الانتباه اليه . وهذه السمة في الشخصيّة الواصلة تبدو قارّة فيها ، كما أسلفنا . فقول الطّيف في " **أحلام شهرزاد** " : " وأكبر الظنّ أنّ شهريار لم يسمع هذه الكلمات الأخيرة وانّما أغرق في نوم هادئ " (3) قد سمعه السارد بدلا عن شهريار ، ممّا يجعله أقرب الى الشخصيّة الفوطبيعيّة منه الى الشخصيّة الطبيعيّة . وهو ، في ذلك ، شبيه به في " **على هامش السيرة** " عندما يتتبّع الشخصيّة في حلها وترحالها ، في نومها ويقظتها . يقول السارد عن عبد المطلب : ثمّ يقبل اللّيل ويأوى الفتى الى مضجعه ... ها هو ذا مغرق في نوم هادئ مطمئن ، وقد هدأ من حوله كلّ شيء " (4).

فهذا الانتقال في الزمان الى حيث عبد المطلب ، والانتقال في المكان الى حيث شهريار يعطيان للسّارد صفة هي أقرب الى الألوهية منها

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 326 .

(2) نفس المصدر السابق ص 280 .

(3) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 548 .

(4) طه حسين : **على هامش السيرة** الجزء الأوّل ص 15 .

الى الانسانيّة . فالدى بامكانه أن يتخطّى الحجب ويخرق الأزمنة ، لا يمكن أن يكون بشرا سويّا ، وانّما هو الى المثال أقرب . غير أنّ السّارد ، الحاحا منه على بشريته ، كثيرا ما يعتدر عن نسيانه ويؤكّد تواضعه ، وهو ما يجعل التعامل معه أيسر ، مادام له من صفات الناس مالهم . فكثيرا ما كان يستعمل عبارة " وأكبر الظنّ " للرهنة على أنّه ليس كما أظهر نفسه كلّيّ المعرفة ، وانّما هو مجتهد قد يخطئ وقد يصيب [1] . واذا ما رغب أحيانا في الحزم ، ساق دلك في اطار الاجتهاد راغبا في كسب تأييد المسرود له في موقفه دون أن يشعره بأنّه حاسم أمره ، لا يداخله ريب ولا شكّ : يقول سارد " **على هامش السيرة** " : " وليس من شكّ في أنّ هذا النسيم العليل الذى كان يهبّ عليهم من الشمال رفيقا رطبا ، قد أعانهم على هضم ما ازدردوا " [2] . وأوضح أشكال التواضع لديه نفيه عن نفسه المعرفة ، واحالته اياها على المتقبّل . يقول : " ولست أدرى فيم كان الصديقان يتحدّثان " [3] . وصدور مثل هذا الافرار من السارد يدلّ على أنّه قد يسهو بالرغم من أنّه مطالب بأن يرابط حذو الشخصيّات يلتقط أنفاسها التقاطا . ومادام كذلك ، فهو ليس ، كما تصوّره المتقبّل ، الها كالآلهة . كما أنّ نسيانه أحيانا ما هو مفترض فيه تذكّرُهُ وحرصُهُ عليه يدلّ على أنّه انسان كسائر البشر . فسارد " **شجرة البؤس** " قد أوقف القصّة عند نقطة كان من المفروض أن يعود اليها ؛ ولكنّه نسي أن يفعل ذلك . ولئن لم تعد الحكاية الى نقطة البدء ، فانّها ، من حيث زمن القصّة ، قد تحاوزت هذه النفطة بالذات [4] . ويبدو أن ذلك لا يعود الى اهمال السارد بعدر ما يعود الى من ألف بين أحزاء الرّواية فأورد استرجاعا

---

(1) انظر طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 99 . **شجرة البؤس** ص 350 .

(2) طه حسين : **على هامش السيرة** : الجزء الثاني ص 324 .

(3) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 106 .

(4) انظر : **شجرة البؤس** ص 277 .

السادية ازاء المهندس الشاب الذى لم يحن بعد وقت التعامل معه ايحابيا • وتعذيبها الشخصيّة بالكلمات انعكاس لتعذيبها اياها بالتمتّع وبالفرجة عليها ، والشَّبَقُ يتأكّلها تأكّلا • تقول : " ثم يعود فيدعوني الى ما كان يدعوني اليه في هذا الالحاح المتّصل ، المضحك المحزن ، الذى يفسد على الرّجل أمره ويظهره قويّا كأنّه الليث وضعيفا كأنّه الفأر ، عزيزا كأنّه السيّد وذليلا كأنّه العبد " (1).

وقد يبدو هذا السلوك معيبا ؛ لكنّ السارد لا يتفصّى من المسؤوليّة ولا يخفي وعيه بهذه السلبية ، وانّما هو يصرّ على اثباتها بل على الاستشهاد بما به يقنع المتقبّل بصحّة ما ذهب اليه • ولجوء السارد أحيانا عديدة الى المرهنة على أنّ ما يقوله مُوقَنٌ به يدلّ على وعيه بأنّه يخاطب هو أيضا متقبّلا واعيا مثقفا • وهذا الوعي بصفة المسرود له هو الذى جعله يستشهد على ما يقول بما عرفه في ماضيه ، ايهاما منه بالواقع وبصدقه في نقل الوقائع • ولعلّ كثرة حضور هذه الاحالات على ماضي الأنا الساردة هي التي نبّهتنا الى البعد الترحذاتيّ في أكثر من نصّ من نصوص المدوّنة السرديّة الحسينيّة • يقول سارد " **أديب** " : " فقد عرفته في القاهرة قبل أن يذهب الى باريس ، ثمّ أدركته في باريس بعد أن سبقني اليها " (2).

وعندما يتماهى فى ذهن المتقبّل أنّ السارد المماثل للقصّة هو الكاتب الذى عرف بدراسته في القاهرة وفي باريس ، يرتاح الى أنّ ما يقوله له السّارد هنا صحيح أو هكذا به يوهم • واذا ما تعمّد السّارد الامتناع

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 143 •

(2) طه حسين : **أديب** ص 13 •

عن مواصلة الحكاية تخيّلا ، فارضا على نفسه ألا يقول الا ما شاهد أو عرف قديما فرض على متقبّله احترامه الصدق والأمانة ، فضلا عن اقناعه بما يوهمه بأنّه الواقع . يقول : " لن أحدّثك من أمرهما بشيء لأنّي لم أعرف من أمرهما شيئا ، وانّما حدّثتك بما وقف عنده علمي ، فقد ارتحلت عن القرية قبل أن تبلغني أنباء الحنين وأمّه البلهاء " (1) . ومتى وثق المسرود له بمثل هذا الملفوظ تحقّقت للسّارد الطمأنينة بأنّ ما يقوله محتمل القبول . وتلك هي غايته الرئيسيّة من العلاقة التي يبنيها مع المسرود له ، اذ هو مطالب بوظيفة أساسيّة هي السّرد أي الكلام ؛ وكلّما انقطعت قنوات التواصل امتنح الكلام خصوصا اذا كان السارد يبغي تعليما وايضاحا . فهمّه الرّئيسيّ اذن ، الابقاء على الجسور قائمة بينه وبين متقبّله . ولذلك هو يسعى الى أن يفهم متقبّليه ، متخذا لذلك كلّ وسائل الايضاح ، محرّضا اياهم على الجدّ والمثابرة ، شأنه في دلك شأن المعلّم مع تلاميده . يقول : " وأنا أعترف بأنّي لا أحدّثك عن هده الرّاهبة التي كانت تبكي بين يدى القسيس ، والتي كان القسيس يصحك لها ليردها الى الأمن والطمأنينة ، فأساءت به الظنّ وقدرت أنّه يضحك منها ويهزأ بها . فانصرفت عنه كئيبة محزونة الفؤاد يكاد يملأ نفسها اليأس " (2) .

واذا لم يكن السارد بمثل هده المباشراتيّة ، عمد الى التعليق عما يرويه علّ الاستفادة منه تكون أكبر . وهو ، اذ يفعل دلك ، يأخد بيد متقبّله ويوجّهه الوجهة التي يراها أنجع . فهو يقدم سلوك الشخصيّة ويلفي أحكاما قيميّة ، ساعيا الى أن يكون موضوعيّا ، متجنّبا ، ما وسعه ،

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 96 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص ص 75 . 76 .

الذاتيّة (1).

وهكذا يمكننا ، آخر الأمر، أن نقف على صفات السارد في نصّ حسين . فهو ذكر، شاب مكتهل ، أعمى يسعى الى تجاوز عاهته ، مثقّف واسع الاطلاع، حيّ ورع ، ينفي عن نفسه صفة الألوهيّة التي يلصقها به النقاد مؤكّدا أنّه بشر يسهو وينسى ... يحبّ ويكره . ومادامت وظيفته الرئيسيّة هي السرد ، فهو يسعى جاهدا الى الاقناع بصحّة ما يروى آخذا بيد المتقبّل ميسّرا عليه الحكم للشخصيّة أو عليها .

(1) . (2) . (4) بين الحواريّة والمناجاتية :

يعود اكتشاف هذين المفهومين الى ميخائيل باختين ، في اطار دراسته لانشائيّة دوستويفسكي . وقد أصبح هذان المفهومان ، منذئذ ، علامة فارقة في نظريّة الرّواية يعود اليهما الباحث كلّما عنّ له تحديد علاقة السّارد بشخصيّاته من ناحية ، وبالمسرود له من ناحية ثانية . وقد تبيّن لباختين أنّ "دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعدّدة الأصوات" (2) ، هذه الرّواية التي لم يكن "بامكانها أن تتحقّق الّا في العصر الرّأسماليّ ، وبالذات في روسيا ، حيث ظهرت الرأسمالية بطريقة معجلة تقريبا" (3). ورؤية دوستويفسكي الأشياء على أنّها متعايشة متحاورة متزامنة هي التي قادته الى اسباغ "الطّابع الدراميّ في المكان حتّى على التناقضات الداخليّة وعلى

---

(1) انظر : **أديب** ص 11 . **القصر المسحور** ص 9 . **أحلام شهرزاد** ص 539 .وانظر: **على هامش السيرة** الجزء الثاني ص 185 و **دعاء الكروان** ص 50 .

(2) ميخائيل باختين : **شعرية دوستويفسكي** : م . م ص 11 .

(3) نفس المرجع السّابق ص 29 .

المراحل الداخليّة لتطوّر انسان واحد ، حاملا أبطاله على أن يحروا مناقشة مع أشباههم وصنوانهم " [1] . وذاك هو لبّ الحواريّة ، لذلك ، فقد اشتملت " رواية دوستويفسكي المتعدّدة الأصوات على تباين لغوّى أى على أساليب لغويّة متنوّعة ولهجات احتماعيّة وافليميّة ورطانات مهنيّة " [2] . وتوحد على النقيض من الحواريّة هذه ، المناحاتيّة ؛ وهي تلك التي يمثلها في روسيا ليف تولستوى الذى لم يكن " ليتحادل مع أبطاله وليتفق معهم . انّما هو يتحدّث عنهم ، لا معهم . والكلمة الأخيرة هي من نصيبه هو " [3] . ولعلّ تولستوى في ذلك يسير على نهج الرّواية المناحاتيّة في الغرب ، فقد رسّخ الاتّحاهُ العقليُّ الأوروبيُّ المبدأَ المناجاتيَّ هدا وقوّاه وغلغله في كلّ محالات الحياة الايديولوحيّة في العصر الحديث ، خصوصا في عصر التنوير [4] . ولم يسلم الاتّحاه الاشتراكيّ الطوباوّى من الخضوع لهذا المبدإ المناحاتيّ نظرا الى ايمانه بالسلطان المطلق للعقيدة . فالوعي الواحد ، ووجهة النظر الواحدة ، هما ، في كلّ مكان ، الناطق بلسان أى وحدة متصوّرة [5] . فهل تنسحم رؤية طه حسين للعالم من خلال سرده مع هذا الاتّحاه المناحاتيّ أم هل هو يماسّ الاتحاه الحوارّى دون أن يطوله ؟

انّ الجواب عن هدا السّؤال يقتضي تبيّن مظاهر كلا الاتحاهين في نصّه السردّى . وداك هو وحده الكفيل باستخلاص النتائج بأكثر ما يمكن من

---

(1) ميخائيل باختين : **شعريّة دوستويفسكي** : م . م ص 41 .

(2) نفس المرحع السابق ص 265 .

(3) نفس المرحع السابق ص 101 .

(4) نفس المرحع السابق ص 116 .

(5) نفس المرحع السابق ص 116 .

الموضوعيّة ·

أ) المناحاتيّة أو أحادية الصوت :

لقد سبق الالماع الى أنّ هناك نصوصا حسينيّة يتعاون على انحازها السارد من خارج الحكاية والشخصيّة / الساردة من داخلها كما في الرّوايات المتعدّدة المستويات سواء بنيت بناء تضمّن (**أحلام شهرزاد**) أو احتوت رسائل تتبادل (**أديب**) و (**القصر المسحور**) · غير أنّ لغة السردة أوّليّين أو ثانويين ، في مختلف النصوص ، واحدة لا تكاد تتميّز فيها واحدة عن أخرى ؛ ممّا يعني أنّ وراء هؤلاء السردة جميعا كاتبا واحدا هو حسين · ومن اليسير على من عاشر نصّه السردي أن يتبيّن لغته الخاصّة التي يتوفّر عليها السردة والشخصيّات معا · وهيمنة السارد على سائر شخوصه ، في مستوى التلفّظ ، تؤكّد الطّابع المناحاتيّ لتعامله معهم · ويكفي للبرهنة على دلك عقد مقارنة بين تلفّظ كلّ من الشخصيّة والسّارد · فزنّوبة في " **دعاء الكروان** " أمّيّة · ولكن خطابها لا يختلف البتّة عن لغة الساردة الخاصّة · ففيه تماثل دالّي وآخر مدلولي وترديد علاميّ ، تماما كما في لغة الساردة في غير المقطع الذى ورد فيه خطاب زنوبة · تقول : " **أخرجتِ** سارقة ؟ أم **خرجتِ** لسوء العشرة ؟ أم **خرجتِ** للكذب ؟ أم **خرجتِ** لكثرة الصّياح ؟ **أأفضبتِ** سيّدك ؟ أم **أفضبتِ** سيّدتك ؟ أم **أفضبتِ** بنت المأمور ؟ أم **أفضبتِهم** جميعا ؟ ... وأنت تخرجين في الوقت الذى يستعدّ فيه البيت **للأفراح** والليالي **الملاح** ، وتنزلين عمّا كان يحقّ لك أن تطمعي فيه من العطايا والهبات " (1) * ·

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 116 ·

(*) التّشديد من عندنا ·

وتلفّظ زنوبة بمثل هذا الكلام لا يقلّ غرابة عن تلفّظ البطلة/ السّاردة آمنةَ وهي تروي تاريخ الاقليم وتطوّر العمران البشرّى فيه (1). أبلغت هذه المرأة من المعرفة ــ وهى العصاميّة ــ ما يؤهلها للتّعبير بمثل تلك الدقّة عن معارف تتطلّب تخصّصا؟ انّ تعذّر ذلك لا يعني صرورةً حصورَ الكاتب وراءها يتصرّف في مقالها، شأنَهُ مع غيرها من السّردة الآخرين. ولعلّ ما يؤكّد حضور هدا الكاتب وراء سردته وقوع الحميح في نفس الخطإ اللّغوّى، وهو ايراد (أن)، الموصول الحرفيّ، بعد أداة التمنّي (لعلّ) في حين أن ذلك مرغوب عنه ان لم يكن عديم الجدوى تماما. قال سارد " **على هامش السيرة** " : " قال رحل من أصحابه : " ... ولعلّ مصرعه أن يكون أشدّ من مصرع صاحبه ترويعا للنّفس وتمزيقا للقلب " " (2).

واتفاق السارد مع الشخصيّة في " الكلام " بالمعنى السوسيرى للكلمة، يعتبر بالنسبة اليه اختيارا لا محيد عنه. فالشخصيّة، اذا ما تكلّمت، ليس لها أن تتكلّم الّا في لغة السارد الخاصّة، حتّى ولو اقتضى ذلك ترجمة للملفوظ من العامية الى الفصحى، مثلما فعل سارد " **الأيّام** " عندما نقل ملفوظ الشّيخ وهو يشتم ويلعن. ولم يكن هدا النقل ليسلم من عيوب لعلّ أبرزها افقاد الملفوظ حرارته وتذويب كلّ ما فيه من لهجة مخصوصة. يقول : " واذا الشّيخ قد ثار وفار، وأرغى وأَزْبَدَ، وصاح بملء صوته : " يا بني الكلاب ! لعن اللّه آباءكم وآباء آبائكم وآباء آبائكم الى آدم ! أتريدون أن تخربوا بيت الرّحل !" (3). فنقل هذا الملفوظ من العاميّة الى الفصحى، وفرضُ التقعّر

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 14.

(2) طه حسين : **على هامش السيرة** الجزء الثالث ص 505.

(3) طه حسين : **الأيّام** الجزء الأوّل ص 91.

على خطاب الشيخ أفقدا الخطاب ميزته ومنعاه من أن يؤدّى دوره في ابـراز الغضب من ناحية البائ والضحك من ناحية السامع ٠

كلّ هدا يجعل من وعي السارد الوحيد ، ومن لغته الأحاديـــة ، ميسما للنصّ السردىّ كلّه أيّا كان نوع الخطاب الذى يتحلّى فيه ٠

ب) الحواريّة أو تعدّد الأصوات :

انّ هيمنة السارد على سائر شخوصه عن طريق توحيد لغتهم مـع لغته لا تنفي حضور وعي مناقض في النصّ السردىّ فليس بالامكان تصـــوّر وحدة في الرّأى مطلقة بين الشخصيّات من ناحية ، وبينها وبين السّارد من ناحية ثانية ٠ فهل يعير السارد هذا الوعي المختلف قيمة أم هل هـــو يمتصّه لينسحم مع وعيه الانسحام الكلّي ؟

انّ أحادية اللّغة هي سمة الخطاب السردىّ الحسيني سواء كان خطابا مسرودا أو منقلا أو منقولا ٠ والحفاظ على هده الأحادية اللّغويّة جعل السّـارد يصحّي باختلاف اللّهجات واختلاف الوعي المحمول فى اللّغة ، الّا أنّه لم يكن ليقدر على طمس الآراء المخالفة التي تعبّر عن نفسها بشكل صارم ؛ فهـــو يدع لها امكانيّة الظّهور على شرط وحيد أساسيّ هو أن تلتزم بأحاديـــة اللّغة السّابقة الذّكر ٠ فللشّخصيّة الفكرة وللسّارد التعبير ، تماما كما كان الأمـــر بين الأستاذ الامام محمّد عبده والشّيخ جمال الدّين الأفغانيّ في بنـــــاء " **العروة الوثقى** " ٠ فللأوّل العبارة ، وللثّاني الفكرة ، وان كانت اللّسانيّـــات اليوم تستبعد كلّيّا هدا التفريق باعتبار أنّ الفكرة وجه والعبارة قفا ٠ والسّارد ، يبدو ، بصنيعه ذاك ، مقايضا الشخصيّة تعبيرها عن وجهة نظرها ٠ والأمثلـــة على هذا كثيرة في النصّ السردىّ الحسينى ٠ ففى " **أديب** " ، أفسح السارد

المجال لصديقه البطل كي يتبجّح في صوت مرتفع ، بوفاحته ، في وقت أعلن فيه هذا السّارد أنّ "طبيعته كلّها تثور للجرأة الوقحة التي كان يقدم عليها صاحبه في غير تكلّف" (1) . يقول البطل : "فانّى ، يا سيّدى ، خليع ماجن ، ما أرى في ذلك عيبا وما أشكّ في أنّي عظيم الحظّ منه ... فقل انّي وقح في السرّ ، وقل انّي رجل لا حظّ له من حياء ، فأنت ان قلت ذلك لم تعد الحقّ ولم تؤذني" (2) .

وشبيه بهذه الخلاعة يُعْلَنُ عنها صراحة ، دعوةُ الشخصيّة الى معاقرة الخمرة دونما تدخّل من السّارد باللّوم أو التقريح ، لا لأنّه واع بأنّ الشخصيّة مسيحيّة يحقّ لها شرب الخمر ، وانّما اقتناعا بحقّها في الاعلان عن رغبتها مهما ضادّت هذه الرّغبة المألوف الأخلاقيّ دينيّا كان أو احتماعيّا . ومجرّد السّكوت عن الشخصيّة تعلي من شأن "السلبي" مظهر من مظاهر الحواريّة . يقول كلكراتيس مخاطبا حاكم المدينة : "والآن فادع اماءك ان شئت ، ولنعبد دينوزوس على ما بيننا من اختلاف الرّأى" (3) . ففي هذا الملفوظ يتقدّم به كلكراتيس في آخر المشهد الأوّل من الفصل الأوّل (الفيلسوف الحائر) يتأكّد مفهوم تعدّد الأصوات وتعايشها لا تضاربها واقصاء بعضها بعضا . فالسّارد لا يرى حرجا في ترك الشخصيّة تقول ما تقول ، والشخصيّةُ تُقْبِلُ على الخمر دون أن تكون عنها راضية .

واحجام السّارد عن التنديد بمن يعاقر الخمرة ويدعو الى شربها هو منه اقتناع بحقّها الشخصيّ . كما أنّ اعطاءه الكلمة لمن يريد أن

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 86 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 100 .

(3) طه حسين : **على هامش السيرة** الجزء الثاني ص 183 .

يعلي من شأن الالحاد ، ويعلن عنه صراحة ، تقدير منه خاصّ لمن يرى رأيا مخالفا . ولعلّ ورود مثل هدا الموقف فى " **على هامش السيرة** " ينسحم مع البعد العام لهذه الرّواية حيث الدّعوة الى القبول بالآخر وتحسير العلائق معه : " قال أندروكليس : هذا كلام يقال ، وما أستطيع أن أومن لهذه القوّة حتّى أراها . وما أستطيع أن أذعن لها حتّى أرى أثرا من آثارها أو مظهرا من مظاهرها " (1).

واكتفاء السارد بمجرّد النقل لحوار الشخصيّات وامتناعه عن التدخّل فيه الّا من حيث اعطاء الكلمة لهذه أو لتلك ، مظهر يعزّز فكرة الحواريّة من حيث هي قبول بالرّأى المخالف وتسحيل له من أحل تفنيده أو تزكيته. يقول السّارد عن رؤوف فى " **ما وراء النّهر** " : " قال رؤوف : نعم ! ماتت خديجة ، قتلها أخوها انتقاما لشرفه فيما يظهر ، كأنّ لأمثال هؤلاء النّاس شرفا تُراق في سبيله الدّماء ... لقد تغيّرت الدّنيا ، وفسد الناس ، وهبت على هؤلاء البائسين ... ريح ... علمتهم أنّ لهم شرفا ، وأنّهم يستطيعون أن يغضبوا لهذا الشّرف ، وأن يسفكوا في سبيله الدّم ، ويتعرّضوا في سبيله للموت ." (2). فهدا التهكّم من الفقراء وامتهان كرامتهم يعرضهما السارد دونما تعليق. وهو ، اذ يفعل ذلك ، لا يشاطر رؤوفا الرّأى ، وانّما هو يثبت أنّ مثل هذا الاقتناع لدى الأثرياء المترفين موجود . ويدعم اعطاءُ الكلمة للشّخصيّة موقفَ الحياد الذى يتّخذه السّاردُ ازاء آرائها في ترسيح مفهوم الحواريّة . فاحترام السّارد منظورَ الشخصيّة وهي تروى قصّة هو منه اعتراف بحقّها في الاختلاف عنه ، حتّى ولو كانت اللّغة التي تستعمل هي عين لغته . غير أنّ هذا

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** الجزء الثاني ص 178 .

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 100 .

الاحترام لرؤية الآخر محدود حضوره ، ولذلك هو يلفت الانتباه . ففي "**أديب**" ، يمثّل استعراض السّارد رسائل صديقه البطل شكلا من توفير الظّروف لتعدّد في الأصوات جلّي ؛ وكذا الأمر في "**على هامش السيرة**" حيث لم يشأ السّارد أن يستأثر برواية كثير من القصص الوارد ذكرها في التّراث ، وانّما هو أحال الكلمة فيها لشخصيّات سردة ترويها حسب منظورها الخاصّ . فنبأ وضع محمّد " قد أذاعه رجل من أهل الظّواهر ، شغل به النّاس ، وتناقلوه . وكان هذا الرّجل طلبة أهل المسجد " (1) . واعطاء السّارد الكلمة لشخصيّة مغمورة كهذه تروى خبرا طريفا كوضع محمّد ، يدلّ على رغبته الذاتيّة في الامحاء لاعطاء الغير فرصته في التلفّظ ، وان لم يعط أحد بعينه الكلمة تمّ التحاور بين السّارد والمحدّثِ لبيان أنّه لا يقدّم رأيا الّا متى استشار فيه غيره : " قلت لمحدّثي : ان هذا النّبأ لعجيب ! فمن لهذا الشيخ العامرى بما كان يعلم من أمر ابراهيم وموسى وعيسى وغيرهم من الأنبياء؟ " (2) .

واذا لم يكن هناك تعدّد في وجهات النّظر أو اختلاف في الآراء وتضارب فيها ، فان من مظاهر الحواريّة افساح المجال للأطروحة ونقيضها على أن لا يتدخّل السارد بالتّأليف بينهما ، وانّما هو يترك للمسرود له امكانيّة البتّ في المسألة . ففي "**أحلام شهرزاد**" ، دافعت فاتنة عن حرّهأ الرعيّة الى الحرب ، وحمّلتها مسؤوليّة خنوعها للملوك والسلاطين . وهي ، اذ تفعل ذلك ، لا تنسى أن تعبّر عن شقائها بتعذيب الرعيّة وتحميلها تبعات نزوات لا ربح لها منها . ولعلّ ايراد السّاردة الثانويّة " شهرزاد " حوير فاتنة وأبيها " طهمان " بمثل تلك السعة دليل على اغتنامها الفرصة للتأمّل في قضيّة الحرب

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** : الجزء الأوّل ص 134 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 157 .

وآثارها على الحكام والرعيّة • ولعلّها بذلك تعزّز فكرة انتماء النّص الى الخرافيّ حيث تُتَناول قضايا شائكة بالدّرس ، لا يتيسّر تناولها في الخطاب الواقعيّ ، كما أثبت ذلك تودوروف (1) .

ولهذا الصّراع بين فاتنة تصرّ على الحرب وطهمان أبيها يدعوها الى الرفق بالرعيّة ، شبيه في " **شجرة البؤس** " اذ روى السّارد الصراع الدّائر بين خالد وسليم • وهو صراع مصغّر لما يدور في المجتمع بين المقبلين على التجديد والمحافظين على القديم • وعدم تدخّل السارد بالتّأييد أو التنديد يدلّ على أنّه عمد الى تقديم صوتين يتناحران يتمسّك كلّ منهما بأحقيته في سيادة رأيه (2) .

الّا أنّ ورود هذا النّوع من الصّراع في خطاب مسرود دليل على عجز السّارد عن التفريط في الكلمة لغيره ؛ واذا ما فرّط فبشكل محدود ؛ وهو ما يجعل للمناجاتية حضورها القوّي في النّص السردّي الحسيني •

ومظاهر الحواريّة التي سقنا ، رغم تعدّدها النسبّي ، حسابيّا ، لبست تمثّل من المدوّنة الّا القليل • فالمهيمن هو أحادية الصوت ، على مستوى التلفّظ ، وأحادية الوعي ، على مستوى رؤية العالم • ولعلّ مباشراتية الخطاب التي يلجأ اليها السارد في بعض النصوص دليل على الرّغبة الشديدة في تسويد وجهة نظره على أساس أنّها السبيل الوحيدة الموصلة الى الأفضل • ويبدو أنّ هذا التوجّه المناجاتيّ لدى حسين يعود الى سيطرة التوجّه العقلانيّ لديه ؛ وهو التوجّه الذى فرض في الغرب انتفاء الاعتراف بالآراء

---

(1) طه حسين : " **أحلام شهرزاد** " ص ص 543 • 547 •

(2) طه حسين : " **شجرة البؤس** " ص ص 366 • 367 •

الأخرى وما تعرّض له العقل الأوروبّي منذ نهاية القرن الماضي من انتقادات نيتشة Nietzsche وكلود ليڤي شتراوس Claude Lévi-Strauss وميشيل فوكو Michel Foucault وهابرماس Habermas دليل على مأزق التصوّر الأحادي أو المناحاتي ؛ ولعلّ الفضل يرجع في ايضاح هذا البعد الايديولوجي في الفنّ السردي الى باختين ، انطلاقا من مقارنته تجربتي تولستوى ودوستويفسكى ·

(1) · (2) · (5) المنظور الايديولوجي :

انّ ما انتهينا اليه من هيمنة المناجاتية على المحاكاتية في النصّ السردي الحسيني بعامّة يحملنا مطمئنّين الى القول بوجود منظور ايديولوجي سائد في المدوّنة ، محالّ فيها ، منبثّ في مظانّها · وهذا المنظور يتعلّق أساسا برؤية السارد للعالم لا برؤية الشخصيّات ، باعتبارها ذات استقلال عن الشخصيّة الواصلة ؛ فهي قد لا ترى ما لا تراه · واذا ما اكتفى السارد بنقل آراء الشخصيّات دون تعليق عليها أكّد حياده وايمانه بامكانية وجود رأى مخالف ؛ ولا يعني ذلك النّقل بالضّرورة تأييدا للآراء أو رفضا لها : ومن الانشائيّين الذين ركّزوا على تبيّن المنظور الايديولوجي للسّارد في النصّ الرّوائي بوريس أوسبنسكي (B. Uspenski) في كتابه : " **انشائيّة النظم : بنية النصّ الفني ونمطيات الشكل الفني** " وقد تناول المنظور الايديولوجي بالدّرس في اطار المنظور الرّوائي بعامّة ، وهو الذى يوزعه ، الى مستويات أربعة : المستوى الايديولوجي ، والمستوى النفسي ، ومستوى الزّمان والمكان ، والمستوى التعبيرى [1] · لذلك ، فانّ تبيّن منظور السارد من النصّ الرّوائي يتمّ من خلال بنية النصّ نفسه ، ومن خلال خطاب السارد وتعليقاته المباشرة ·

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : سيزا أحمد قاسم : **بناء الرّواية** : م · م · ص 130 ص 134 ص 164 ·

ومادامت المدوّنة كبيرة والمواقف متعدّدة ، فان الظفر برؤية موحّدة للعالم يبدو عسيرا • لذلك سنسعى الى تلمس هذا المنظور الايديولوجيّ في الخطاب السردىّ الحسيني من خلال مجموعة من المواقف تكثّف حضورها في المدوّنة وسنتبيّن الكيفيّة التي عرض بها السارد هذه المواقف المختلفة • ويبدو أنّ الكيفيّة ليست معزولة عن الموقف بل هي قد تشكله تشكيلا خاصّا ، وتضفي عليه دلالة لا تكون له اذا ما قدّم على كيفيّة أخرى ، اذ المباشراتية في عرض الموقف ليست دوما متوفّرة • وتحليل الكيفيّة قد يوصل ، وحده ، الى تبيّن موقف السّارد من قضية عرض لها • وهذا ما يجعل الدراسة ذات مستويات ، أوّلها الموقف خاما ، وهو ذاك المستوى الذى يُشْعِرُ فيه الساردُ متقبّلَهُ بأنّه يدرس قضيّة محدّدة ، وثانيها الاعلان المباشر عن الموقف تأييدا أو رفضا ، استحسانا أو استهجانا تعديلا أو تجريحا • وآخرها فرض استخلاص الموقف على المتقبّل ذاته ، وهو الطّرح غير المباشر لوجهة النّظر • وللكيفيّة ، في هذا المستوى الدّور المركزىّ في تبيّن الموقف • ولعلّ أعسر المستويات الثلاثة ، هذا المستوى الأخير ، اذ قد يصعب على المتقبّل البتّ في شأن بعض القضايا خاصّة اذا ما نطقت بالرأى المفرد شخصيّة لا يكون السارد بالضرورة مشاطرا اياها فيه •

أ) الموقف خاما :

من القضايا التي يتناولها السارد بالدّرس ، قضيّة التعامل مع النصّ الأدبيّ الذى ينتج تخييليّا ، ومن ورائه الكاتب الذى ينتجه فعليّا • ولقد تعرّض قاضى الحكيم في " **القصر المسحور** " لدور الأديب هدا محاكيا ما قد يراه السارد نفسه • يقول : " نقرّر أنّ من حقّ الأديب أن ينشئ أشخاصه كما يريد هو ، لا كما يريدون هم ، بل انّ من الحقّ على الأديب أن يتلقّى أشخاصه كما يؤديه اليه فنّه لا يغيّر من صورهم التي تلقاهم عليها ولا

يبدّل " (1).

والرّفع من شأن حرية السارد في تصوير عالمه القصصيّ ينسجم مع تأكيدات الكاتب ـ وهو يقتحم على ساردِه عالمه ـ رفضَه الامتثال لقوانين الفنّ . الّا أنّ هذه الدّعوة المباشرة يكذبها الموقف من الجنون . فقد جاء في أكثر من نصّ من نصوص حسين استهجان للجنون وتقويم له بالسّلب ، ممّا يعني عدم التماهي ـ في نظره ـ بين الابداع والجنون ، في حين أنّ الرومنطيقيّة قد ثمنت الجنون واعتبرته شكلا من أشكال الابداع الذى هو الانزياح والخروج عن المعتاد . ويبدو أنّ هذا التقويم يعود الى كون حسين ـ رغم تصريحه برفض القوانين التي سطر النقاد ـ امتثاليّ في سرده . ولعلّ هذه الامتثاليّة تعود الى تثمين حسين للعقل ولو قد تطاول عليه أحيانا كما في النّصين الخرافيّين " **أحلام شهرزاد** " و " **القصر المسحور** " والنّص الأسطوريّ " **على هامش السّيرة** " . تقول ساردة " **دعاء الكروان** " : " وقد لقيت فيها من الشرّ كلّ ما لقيت ، وقد واجهت فيها الموت ، وقد عانيت فيها المرض ، وقد تعرضت فيها للجنون أو لمثل الجنون " (2) . ومادام العقل هو الرّفيع ، فكلّ ما يتعارض معه مسيء اليه . ويكفي أن تصدّق الشخصياتُ السداجاتِ والترّهاتِ كي تنفعل الساردة وتنحى على الشخصيّات باللائمة . تقول : " وكانت لها صلة قويّة بالجنّ والشياطين ، تسعى بالرّسائل بينهم وبين النساء وتستخدمهم في كثير ممّا يشغل حياة المرأة الجاهلة الساذجة التى لا تزال تؤمن بأن سلطان الجنّ على الناس لا حدّ له " (3).

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 131 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 85 .

(3) نفس المصدر السابق ص 43 .

وبذلك ، يتّضح البون بين ما يعلن عنه السارد من مواقف وبين ما يمارسه فعليّا . وهذا ما يؤكّد صعوبة ايجاد الصورة المتكاملة عن منظور السّارد الايديولوجيّ . فهل يُصَدَّقُ في ما يقول أم هل يُحاسَب على ما ينجز؟ وما السّبيل الى تبيّن وجهة نظره اذا لم يعلنها صراحة واذا كانت الشخصيّات هي التي تعلنها بدلا عنه ؟

اذ امعان السارد في ترك المجال للشخصيّة تعبّر في حماس عن اعجابها أو استنكافها من قضيّة ما قد يكون مؤشّرا على تزكيته اياها فيه. ولعلّ في ما فعله ازاء القاهرة ، باعتبارها نقيض الرّيف ، وازاء فرنسا ، باعتبارها نقيض مصر، ما يعكس وجهة نظره ازاء المدينة والغرب . فساردة " **دعاء الكروان** " تقرّ الأنا المسرودةَ على اعجابها بلغة أهل القاهرة وتقليدها ايّاهم فيها : " وكنت أقلّد في نفسي لغة خديجة فأحسنها وأجيدها ، ولكنّي حاولت غير مرّة أن أجهر بهذا التقليد فردعت عن ذلك ردعا عنيفا " (1).

ولعلّ هذا الرّدع يعود الى ما يحمله أهل الرّيف من استهجان للقاهرة وأهلها ، وان كان الاستهجانَ المشوبَ برغبة حميمة في النسج على المنوال . يقول البطل في " **أديب** " : " هذه المدينة التي يتكلّم أهلها كما نتكلّم ، ولا يعيش أهلها كما نعيش ، والتي يملؤها الفساد **ويملؤها الصّلاح** في وقت واحد " (2)* .

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 19 .

(2) طه حسين : **أديب** ص 45 .

(*) التشديد من عندنا .

وهذا الاعجاب بالقاهرة ناتج عن شعور بالنقص ازاءها، تماما كما هو الحال ازاء الغرب. فترك السارد الشخصيّة تتبسّط في الاعلاء من شأن هذا الغرب، في مواقع متعدّدة من "**أديب**" لا يمكن الّا أن يعكس وجهة نظر مزكية لما يقوله البطل (1). الّا أن صورة فرنسا الغازية لمصر لا يمكن أن تمّحي بيسر من الذهن لذلك نجد السارد في "**شجرة البؤس**" يقرّ عليّا على كرهه الشديد للترك ولكنّه يحدّ من كرهه الفرنسيّين. فلهم، رغم سلبياتهم، ايجابيات. يقول: "وكان علي يكره الترك كرها شديدا، لا يتصوّر التركيّ الّا ظالما غاشما... وكان يكره الفرنسيّين كرها شديدا... **ولكنّه كان يحبّ الدنانير الفرنسيّة**" (2)*. ولعلّ هذا الحدّ من كره الفرنسيّين يعود الى كون السارد ظلّ دوما تحت تأثير الانبهار بالغرب وبفرنسا بالذات، تلك التي لم تشوّهْ صورتُها كما شُوِّهَت صورةُ انجلترا. ويكفي أن نجد بطل "**أديب**" يدافع عن فرنسا المنكوبة بسبب الحرب كي نكتشف وراءه السارد يقرّه على هذا الموقف؛ يقول: "... لأنّك لم تر فرنسا الفرحة المبتهجة الآمنة لتقيس اليها فرنسا المحزونة المكتئبة الخائفة" (3).

ورفض الحرب ديدنُ السارد، فقد ترك المجال لشهرزاد، في "**الأحلام**" كي تعلن رفضها اياها لما تحرّه من ويلات على المواطنين، وللأنا المسرودة في "الحبّ الضائع" وللبطلة في "الحبّ المكره" كي تصبّا حام غضبهما على الحربين العالميتين الأولى والثّانية. وافساح المجال هذا

---

(1) انظر في "**أديب**" الصفحات: 47 · 133 · 138 · 164 ·

(2) طه حسين: **شجرة البؤس** ص 265 ·

(*) التشديد من عندنا ·

(3) طه حسين: **أديب** ص 165 ·

ليس الّا اختيارا من السارد مجانيّا ، خصوصا وقد تواتر النظر الى الحرب على أنّها عنوان الحرمان والاقصاء والسلب المحض . غير أنّ اعلان الرّفض للحرب لا يتّخذ دوما صفة الاطلاق . فلا مقاومة للحرب الّا بالحرب . ولعلّ في وقوف " شهرزاد " مع فاتنة وطهمان ضدّ ملوك الحنّ الغزاة ، وفي وقوف بطل " **أديب** " مع فرنسا ضدّ ألمانيا الغازية ما يعكس القبول بالحرب ، على مضض، على أن يكون دلك سبيلا الى محوها .

وبهذا تتّضح ايديولوجيا السّارد الأدبيّة الفنية الاحتماعيّة السياسيّة . أمّا موقفه الأخلاقيّ ، فيبدو في وئام مع ما سطّره المحتمع من قواعد يسير على هديها . وأكثر ما يبرز ذلك في الموقف من الحنس . فما من مرّة عرض له فيها الّا عبّر عنه بما يشى بخحله منه واستهحانه ايّاه ، ناهيك أنّه يستعمل لفظة " **الاثم** " للدّلالة عليه . وهذا ينسجم مع الامتثالية في الفنّ حيب القبولُ بالسائد وعدم التطاول عليه . وأيّ اتصال للذكر بالأنثى لا يمكن أن يلقى من السارد الا التنديد والتشنيع . ولعلّ استعمال " بين الحبّ والاثم " عنوانا لأقصوصة من " **الحبّ الضائع** " كاف وحده للدّلالة على موقف السارد المحافظ ازاء الحنس . فقد جاء في هذه الأقصوصة قوله : " كانت هذه المواعيد آثمة لا يقرّها الخلق ، ولا يرضاها الدّين ، ولا تطمئنّ اليها أوضاع النّاس فيما ألفوا من سنّة وتقليد " (1) . وأيّ ممارسة للجنس في غير وحه شرعيّ أو قانونيّ لا يسميها السارد الا خيانة واثما : " فقدّم نفسه الآثمة النادمة الى اللّه تائبة نائبة مستخزية " (2) . والشّعور بالنّدم لدى الفاعل " الآثم " أى الممارس للحنس في غير وجه شرعيّ صفة قارّة في النّص السرديّ

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضائع** ص 88 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 93 .

الحسينيّ . فبطل " **أديب** " لم ينفكّ يتألّم مما سيفبل عليه من خيانة لزوجته ضروريّة عندما يصل الى أوروبّا . يقول : " وكلّ هدا ينبئني بأنّي لن أقاوم الحياة الأوروبّية وآثارها في نفسي كما ينبغي للرّجل الوفيّ لزوجه أن يقاومها . " (1) وما اصراره على التطليق قبل السّفر الا انسحام مبح روح التقاليد التي يأبى السارد نفسُه التطاولَ عليها . ومن هذه التقاليد الخجل من ذكر الجنس ذاته . ولذلك كثيرا ما نجد السارد يتحاشى الكلام عنه بصريح العبارة شأنه في " **شجرة البؤس** " عندما رغب في دكر الماخور . يقول : " وقد تنازعه نفسه الى أماكن كانت تذكر له أحيانا من تلك الأفواه الغاوية " (2) . وكلّما عنّ للسّارد الحديث عن الجنس توخّى طريقة المجاز في التّعبير والايحاء بالفكرة علّ المسرود له يستكملها في سرّه . يقول : " ولكنّه رأى ابنة هذا الرّجل فتاة كاعبا . . . فلم يرقّ لبؤسها ولم يرحم شقاءها . وانّما اشتهى جمالها وطمع فى محاسنها ، وابتغى اليها الوسائل . . . " (3)

غير أنّ هذا التكتّمَ عن الجنس واستعمالَ معجم خاصّ به هو الاثم والغيّ والخطيئة والخيانة ، لا ينفي وجود نقيض له في النّص السردّى الحسينيّ ؛ ولكنّه النقيض الذى لا يرقى الى درجة ضرب المألوف نهائيّا . فقد تحدّث سارد " **الأيّام** " عن " الاحتلام " الذى يسبّب لطلبة الأزهر صعوبات أهمّها التطهّر للاقبال على الدّرس في الغد . ولئن أسهب في الحديث عنه ، فهو لم يسمّه صراحة بقدر ما كنّى عنه " بأبي طرطور " متخفّيا وراء ما يعبّر به الطّلبة عنه (4) . أمّا المراودة عن النّفس ، فتكاد تمّحي فى المدوّنة على

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 83 .

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 279 .

(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 52 .

(4) انظر " **الأيّام** " الجزء الثّاني ص ص 268 . 269 .

ضخامتها ، ولم يحرؤ السارد على نسبة هذا الصنيح الى احدى شخصيّاته الّا في " **على هامش السيرة** " زمن الفترة أو في " **أحلام شهرزاد** " في لا زمان بعينه • يقول عن فاطمة الخثعمية : " فاذا فاطمة وحدها قائمة أمامه (عبد اللّه) ، ترسل اليه من عينيها الحادّتين نارا محرقة عذبة ، فيها حبّ لا حدّ له ، ورغبة لا حدّ لها ، وحنان لا حدّ له أيضا " (1) .

ويبدو أنّ الخجل من الجنس يعود الى عمق الرّواسب الثقافيّة التقليديّة في تكوين هذا السّارد رغم صفته التخييليّة ؛ كما يبدو أنّ ظاهرة الاستثناء قد تواتر حضورها في أكثر من مستوى للدّلالة على وقوف السارد في موقعين متناقضين : موقع الرّاغب فى التغيير ، الساعي اليه بصريح اللّفظ ، وموقع الرّاغب عنه المساهم ، بطريقة غير مباشرة ، في تسويد السّائد •

ولعلّ خرق ما انتهينا اليه من استنتاج بشأن البحث في " **على هامش السيرة** " على ما هو هامشيّ ، أى على ذاك الذى لم يحط لدى المؤرّخين وكتاب التراجم بالعناية الكافية ، دليل • فقد أبى السارد في هذه الرّواية أن يذكر " أُحُدا " ولكنّه ردّد ذكر " بدر " مرّات عدّة : " قال لسياس : " يذكرون هزيمتهم (قريش) حين لقوا صاحبهم لأوّل مرّة ، فعمل بهم الأفاعيل " (2) . وتحاشى السارد ذِكْرَ أُحُد دليل على أنّه يمارس الانتقاء في ما يأخذ من السيرة ، ويساهم في تكثيف الأسطورة التي حفّت بمحمّد وصنيعه ، فليس له من فعل الّا ايجابيّ ، واذا ما أخطأ فسرعان ما يردّه ربّه الى الحادّة شأنه لمّا مات حمزة فبكاه ؛ وبذلك تصبح النيّة من وراء

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** الجزء الأوّل ص 46 •

(2) نفس المصدر السّابق : الجزء الثالث ص 502 •

الهامشيّة محدودة الفاعليّة ، مادامت تزكية لروح الأسطورة التي غذّتها كتب السّيرة قديما ·

ب) الرّأى المباشر :

يعتبر ما وقع الانتهاء اليه من تبيّن موقف السارد من قضايا الفنّ والسّياسة والأخلاق ، نماذج لما ساد المدوّنة السرديّة من منظور ايديولوجيّ ، على اعتبار أنّ مختلف المواقف تعبّر عن رؤية السارد للعالم ؛ وهي الرّؤية التي لا تقطع مع رواسب الماضي ولا تنخرط كليا في المستقبليّ · وقد يحلو للسّارد ، رغبة منه في تقديم هذه الرّؤية جاهزة للمتقبّل ، أن يصرّح بها بشكل مباشر · ولعلّ الموقف من المرأة هو الذى حظي بالنصيب الأوفر من هذه المباشراتيّة في العرض · فالزّواج بالاكراه هو الذى أثمر شجرة البؤس التي نمت وترعرعت · وما كان ذلك ليكون لو اختار خالد زوجته ولو لم يضطرّ الى الزّواج عليها بضرّة · كما أنّ اساءة معاملة المرأة هي التي حفزت السّارد الى شحب سلوك الرّجال صراحة · يقول في " **شجرة البؤس** " متهكّما : " يكفي أن يدعوها فتبطئ في الجواب واذا هو ثائر فائر يلقي في وجهها كلمة الطّلاق " (1) · ويقول : " وهل خلق النّساء ، في هذه الحياة الّا لطاعة الأزواج والاذعان للقضاء المكتوب ! " (2) ·

ولعلّ التهكّم في لغة السارد دليل مشاطرة علنيّة منه للنّساء المغلوبات على أمرهنّ · كما أنّ لجوؤه الى المباشراتيّة فى التعبير دليل على

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 294 ·

(2) نفس المصدر السّابق ص 356 ·

أنّ الاكتفاء بالايحاء لا يرضيه ؛ ممّا قد يخرج به أحيانا الى فنّ المقالة ويبعد به كلّيا عن فنّ السرد . وتتّخذُ هذه المباشراتيّة أحيانا صيغة الاطلاق بما يجعلها شبيهة بالقواعد التي يجب الالتزام بها ؛ من ذلك قول سارد " قاسم " : " وما أكثر وسائل الاغراء للدين يهضهم الشقاء ! " (1) وقوله أيضا : " ومهما يثقل عليهم البؤس ، فانّ في فطرتهم شيئا من كرامة " (2) . وقد يرد التعبير عن وجهة النّظر في شكل تدخّل مباشر من الكاتب يغتصب من السارد كلمته ويخلق بالتالي بلبلة في ذهن المتقبّل اذ لا يدرى هل السّارد هو المتكلّم أم هل هو الكاتب؟ يقول : " ومتى كان عمال الدّولة وموظفوها أحرارا في اختيار المكاتب التي يعملون فيها ؟ " (3) .

وهذه المباشراتيّة ، تؤكّد أنّ الأدب ، في منظور حسين ، ليس ذاتيّ الغاية بل هو ذو غاية اعتباريّة ، وحسب ياكبسون تأثيريّة اقناعية .

ح) الرّأى غير المباشر :

ان ما سبق ذكره لا ينفي ورود هذا المنظور معبّرا عنه بطريقة غير مباشرة تعتبر الى الغمز أقرب . فالتصوّر الذى يحمله السارد عن الأغنياء والفقراء مانوىّ . فالفقراء ذوو كرامة واباء وكبرياء وشرف فى حين أنّ الأغنياء ذوو أثرة وخلاعة ، واستغلال . لذلك كثيرا ما يبدى السارد تعاطفا مع المستضعفين ، وازراء بالمستغلّين مغتنما أىّ فرصة تسنح للتّحريض بهم . يقول

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 52 .

(2) نفس المصدر السابق ص 54 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 126 .

سارد "خديجة" من "**المعذّبون في الأرض**" : "وكانت كثيرا ما تدعو محبوبة الى الدّار وتكلفها بعض العمل اليسير ... تأحرها على ذلك ... بالثوب تهديه اليها من **ثيابها هي الخليعة**" (1)* ويقول سارد "**ما وراء النّهر**" : "فلولا أهل القرية البائسون ما ارتفعت الأشحار في السماء ، ولا انبسطت الأزهار فويق الأرض ... ولا أتيحت لأهل الربوة **هذه الصغائر التوافه اليوميّة** ... فالقرية اذن هي الأصل ... ولكن واقع الأمر الاجتماعيّ غير هذا كلّه" (2)**.

ومثل هذا التقويم قد يبدو مباشرا ؛ ولكنّ مباشراتيّته جاءته من كونه تلخيصا لما حلّله السارد عن علاقة الأغنياء بالفقراء ، وهي العلاقة التي لم يطق السارد عليها صبرا ولم يستطع التعامل معها بلطف ، فكان ردّ فعله هذا المباشر .

ويقف السارد أيضا من التقاليد غير المرغوب فيها موقفَ الرّفض غير المعلن ، خاصّة اذا كان في البوح ما يُعْتَبَرُ تطاولا على الأخلاق والقيم الدينيّة . فتعدّد الزوجات الذى يسمح به القرآن ويسيء الناس استعماله يثير السّارد فيردّ الفعل صدّه غمزا ؛ من ذلك قوله في "**شجرة البؤس**" : "واستباح ما رخّص اللّه فيه للمسلمين من تعدّد الزوجات" (3)*** . واغتنام الناس ما في الدّين من ثغرات ليحقّقوا من خلالها مصالحهم الشخصيّة ، ولتصبح ممارساتهم

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 65 .

(*) التشديد من عندنا .

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 62 .

(**) التشديد من عندنا .

(3) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 276 .

(***) التشديد من عندنا .

تقليدا تسير عليه الأحيال اللاحقة هو الذى يستفزّ السارد فيقف طوعا أو كرها الى حوار المستصعفين ، أولئك الذين يسيء اليهم المستفيدون من الدّين شأن الطرقيّين والرجال عامّة . وما يفسحه السارد من محال للنساء كي يناقشن الشيح في " **شجرة البؤس** " أو يرفضن أوامره دليل على تواطؤ منه معهنّ وتأييد ضمنيّ لهنّ . فزبيدة قد رفضت تزويج خالد ثانية بمنى ، وأمّ منى رفضت اخراج خالد من مدينة الى مدينة . أهو الوعي الممكن الذى يطمح اليه السارد ، رفضا لاستكانة المرأة للرّحل في غير تمرّد ولا خلاعة ؟ تقول أمّ منى : " خلوا بيني وبين الشيخ ، فلئن لقيته لأغيرين من رأيه ، فان لم أستطع فسأعصي أمره مجاهرة له بالعصيان " (1) .

ولجوء السارد الى عرض الموقف خاما ، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة يؤكّد تصوّره للفنّ السردى الذى لا يُبْغَى لذاته ، وانما هو مطيّة لتبليغ رأى والاقناع به . ولعلّ تكثيف السارد الاشارات الموهِمَةَ بواقعيّة القِصَصِ التي يحكي ، وتحليلَه الظواهرَ المتعدّدةَ تحليلا طبيعانيّا ، يحيلان على تصوّر فكرىّ يعتبر أن فهم الواقع وتشريحه من شأنهما تسهيل عمليّة تغييره . واذا اقتضى التغيير تلميحا ، كان ، وان اقتضى تصريحا ، كان أيضا . والتصريح هو الأغلب الأعمّ ، اذ يستدعي السارد أحيانا الكاتب كي يُجْمِلَ الرّأي بشأن موقف بعينه فنّيا كان أو اجتماعيّا سياسيّا أو أخلاقيّا . وأبرز سمة في منظور السارد الايديولوجيّ أحاديته رغم اختلاف المواقف وتعدّدها . فهي جميعها تنتهي الى أصل واحد هو ذاك الساعي الى التغيير الحذِرُ فيه في آن . ولعلّ ضبط السارد حدود التغيير لا يتجاوزها يعود الى هيمنة التصوّر العقلانيّ لديه ؛ وهو التصوّر الذى يبرّر سيادة المناحاتية على الحواريّة كما لدى الغربيّين في القرنين الثامن عشر والتّاسع عشر .

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 354 .

(1) · (2) · (6) غائية الأدب :

انّ رغبة السارد في التوجيه والافهام هي التى تجعل امكانيـــــة المناجاتية في النّص السردىّ الحسينّي أوفر حظّا من الحواريّة ، لا فقط بسبب حصور السّارد المكثّف ومحدوديّة الحوار بين الشخصيّات ، بل بسبب التصوّر الدى يعدّه السّارد عن المسرود له سلفا · فهو ذاك الذى يحتاج الى توعية ومساعدة · ومادام الأمر كذلك ، فالواجب اعتبار الأدب لا ذاتّي الغاية بل وسيلة للتّثقيف ·

وليس أفضل من أن يختفي السارد تماما ليترك الشخصيّات تتحاور حول قضيّة ، تبدى كلّ منها برأيها فيها ، مثلما فعل السارد في " **أحلام شهرزاد** " فقد ترك الشخصيّات تتحاور مطوّلا حول قضيّة الحرب ودوافعها وآثارها علـــى المواطنين ، بادئا بملك الجنّ ، فوزيره ، فرعيّته · والسّارد يدير عمليّة الحوار عن بعد ليكون الموقف في النهاية موقف فاتنة تقنع به أباها وسائر رعيتها اذ تقدّم الدّليل على الكيفيّة التي بها يسود العدل والحرية عندما يطاح بالملك الظالـم الذى لا يشرك رعيّته في القرارات المهمّة · وهذا الموقف السياسّي تعلى مـــن شأنه شهرزاد اذ تزكّي فى صمت سلوك فاتنة ، يناسبه الموقف الثقافـــــي الاجتماعي الذى يرفض التزمّت ولا يقبل التجديد في غير ما لياقة ولا حفـــاظ على الأخلاق والقيم · ولعلّ في انتقاد الأنا المسرودة في " **أديب** " تزمّـــتَ شباب الأزهر من المشائخ وَبَطَالَةَ شبابِ الجامعة من المطربشين ، أولئك ينافقون وهؤلاء يكشفون معصيتهم ، ما يدلّ على أنّ خير الأمور الوسط · وهو مـــا يسعى السارد الى الاقناع به مادام يزكّي راهنا رأى الأنا المسرودة [1] · ولعلّ السّمة المميّزة لطلبة الأزهر وطلبة الجامعة هي التي جعلت سارد " رفيق " من

---

(1) طه حسين : **أديب** ص ص 101 · 102 ·

" **المعذّبون في الأرض** " يختار أن يكون الصبيّ الأعمى الموهوب للأزهر على اليمين وأن يكون أخوه الصبيّ العفريت الموهوب للمدارس ، ومن بعدها للجامعة على الشمال عكسا منه لوجهة نظر الناس عن أبناء الأزهر وأبناء المدارس ، أولئك يحافظون على التقاليد وهؤلاء عنوان التغريب والانفتاح على الآخر. ولعلّ الذى جمع بين الاثنين هو الأنا المسرودة فى " **أديب** " والصبيّ والغلام والفتى في " **الأيّام** " . وهم بالتالي قدوة لمن يريد أن يقتدى .

ومادامت النيّة من وراء مثل هذا التصوير اعطاءَ المسرود له العِبَرَ، فقد يضحّي السارد أحيانا بالفنّ في سبيل القضيّة التي يناضل من أجلها . ولعلّ فصول " **المعذّبون في الأرض** " أفضل الأمثلة للبرهنة على هذه الفكرة . فقد صرّح السارد في أقصوصة "صالح" بأنّ شخص الصبيّين لا يعنيه ، وانّما الأحداث التي حصلت لهما هى وحدها التي تهمّه [1] . وهذا يعني أنّ الشخصيّة ليست سوى وسيلة لهدف يتجاوزها هو تجسيد قضيّة معيّنة قد تكون بالأساس اجتماعيّة . وعمد السارد الى ايراد خاتمة لنصّه ، يلخّص فيها رؤيته للمسألة التي هو بصددها ، يدلّ على أنّ جانب الفنّ لديه ثانويّ مقارنة بجانب المحتوى الذى يبغي تمريره . يقول في " قاسم " : " ولكنّ الغريب أنّ الأحياء من النّاس ... يمضُون حياتهم كما يمضي اللّيل والنّهار الى غايتهما ، لا يحفلون بأمونة ولا بسكينة ولا بقاسم ، شغلتهم أنفُسُهم عن كلّ شيء وعن كلّ انسان " [2] . وقد يتوقّف السارد ليقدّم عبرة ممّا روى حاهزة لمتقبّله : يقول : " فانظر الى الأبناء كيف يجحدون حقوق الآباء ، وانظر الى الشباب كيف يكفرون بنعمة الشّيوخ " [3] .

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 17 .

(2) نفس المصدر السابق ص 58 .

(3) نفس المصدر السابق ص 127 .

وبحث السارد حدّيا عن الدّرس يلقّنه مسرودَه يحمله على أن يغيّر أشكال تواصله معه • فادا كان السّرد غير كفيل بتحقيق المراد ، والدّعوة المباشرة غير ميّسرة بلوغ المقصود ، فلعلّ في اتّخاذ أعلام المسلمين الأوائل قدوة يهتدى بها المحدثون ما يسّهل عمليّة الاقناع بضرورة التضامن الاجتماعيّ (1). واذا لم يكن أيّ من هذه الوسائل مقنعا ، فانّ على السّارد أن يعلن عن الغاية من نصّه السرديّ سلفا ، مثلما فعلت ساردة " **دعاء الكروان** " وهي تناجي طائرها العزيز• تقول : أفتدعني أقصّ أطرافا منه على النّاس لعلّهم أن يحدوا فيه عظة تعصم النفوس الزكيّة من أن تزهق ، والدّماء البريئة من أن تراق ! " (2).

كلّ ذلك يزيد دعما لفكرة المناحاتيّة الأحاديّة الاتّجاه ؛ وهي تلك التي تؤمن بأنّ لدى السارد العولَ الفصلَ ؛ وهو القول الدى متى ما وقع العمل به حقّق الآخر نموّه وسعادته • ويتماشى هدا التصوّر الأحاديّ ، في سرد حسين كلّيّا مع العقلانيّة التي بها يؤمن ولها يخضع • ولم تكن الأصوات لتتعدّد الّا نادرا بما يعزّز القاعدة لا بما ينفيها • وكأنّ الاستثناء ضروريّ وجوده لابراز خصيصة في السارد هي تموقعه المزدوج بين فكرين تقليديّ متزمّت وتغريبيّ متنكّر للتّراث مدير طهره له •

(1) • (3) المسرود له :

يعتبر المسرود له مفاما سرديّا ، له ما للسّارد ، في الحكايا ، من الأهمّية والحضور • فبمجرّد أن تعلن ذات التلفّظ عن نفسها في النصّ

---

(1) انظر الفصول " تضامن " " ثقل الغنى " " سخاء " من " **المعذّبون في الأرض** " •

(2) طه حسين : " **دعاء الكروان** " ص 11 •

السردّي ، ومنذ الصّفحة الأولى ، تنبعث في نفس الحين ذات أخرى مقابلهـــا هي المسرود له • وحضور هذا المقام ضروريّ في النّص السردّي التخييلـــيّ نظرا الى كون هذا النّص يعتبر رسالة من المفروض أن يكون لها بـــاث هو المرسِل ومتقبّل هو المرسَل اليـه • وقد عنيت الانشائيّة حديثا بتحليـــل خصائص هدا المتقبّل الذى سمّته المسرود له • وكانت الاشارة اليه محتشمة في البداية ثمّ وقعت العناية به أكثر فأكثر • الّا أنّ ذلك لا يعنى أنّ النظريّة المتعلّقة به قد استكملت نموّها واستقرّت ، وانّما هي دوما رهنُ التطويـــــر والتّعديل • ولعلّ في متابعة تطوّر هدا المفهوم في الدّراسات السيميائيّة فـــي فرنسا ما يفيد أنّ هناك اهتماما بهذه القضيّة وسعيا الى التّنقيح والبلـورة • فمنذ أن أشار تودوروف في " مقولات الحكاية الأدبيّة " الى صورة هدا المســرود له [1] ، تكثفت الجهود لتحديد معالم هدا المقام السردّي ؛ وقد توقّف عندهـا حينات في " خطاب الحكاية " قليلا ؛ واعترف في " **خطاب جديد للحكاية** " بأنّـه كان فعلا سريعا حدّا في تناول هدا المفهوم بالدّرس ، لكنّه سعد بـــأنّ جيرالد برانس Gérald Prince قد وفّق سريعا الى استكمال ما شـــرع فيه [2] ، وكان حديثه في هذا الكتاب تعقيبا على مقال برانس وتنبيها الى احترازاته الثلاث عليه [3] • على أنّ ما زاده حينات ايضاحا في كتابـــه المشار اليه لم يعدم ردود فعل • فالمقال الذى نشر فرانك شواروانغـــنْ Franc Schuereweger ملاحظات حول المسرود له " يؤكّد عدم الرّضـا بما انتهى اليه حينات في خصوص المماهاة بين المسرود له والقـــارئ

---

(1) Tzvétan Todorov : Les Catégories du récit littéraire op. cit p I53.

(2) Gérald Prince : Introduction à l'étude du narrataire : Poétique I973 N° I4 pp : I78 . I96.

(3) Gérard Genette : Nouveau discours du récit op.cit p : 90

المفترض [1]. ولقد سعى جان روسّي في مداخلته "قضيّة المسرود له" الى أن ينحت مصطلحات دقيقة يبلور بها المفاهيم التي جاء بها جينات وجيرالد برانس [2].

وأهمّ ما اتّفق حوله هؤلاء الانشائيّون جميعهم التفريق بين القارئ والمسرود له ؛ فالقارئ حقيقيّ في حين أنّ المسرود له تخييليّ ؛ ولئن اتفقوا حول انتماء السارد والمسرود له الى نفس المستوى السرديّ ، فقد اختلفوا في بعض التفاصيل . من ذلك التماهي بين المسرود له والقارئ المفترض . فاذا كان الاتفاق كليّا حول التناظر بين المقامين السرديين اذا كانا من داخل الحكاية ، فقد كان الاختلاف شديدا لا حول التناظر بل حول التماهي بين المسرود له من خارج الحكاية والقارئ المفترض أو القارئ المثالّي أو القارئ الممكن . فحينات ، سيرا على عادته في رفض المقام الوسطيّ بين السّارد والكاتب الحقيقيّ ، رفض الفصل بين المسرود له والقارئ المفترض اذ قال : " انّ السّارد من خارج الحكاية ـ على نقيض الذى من داخلها ـ لا يمكن أن يستهدف الّا مسرودا له من خارج الحكاية ، وهو ذاك الذى يتطابق مع القارئ المفترض ، والذى بامكان أى قارئ حقيقيّ أن يتماهى معه " [3]. الا أن كلّا من جيرالد برانس وفرانك شواروغن ، من منطلقات مختلفة ، رفضا هذا التماهي بين القارئ المفترض والمسرود له من خارج

---

(1) Franc Schuerewegen : Reflexions sur la narrataire : quidam et quilibet : Poétique 70 Avril 1987 pp : 247 . 254.

(2) Jean Rousset : La question du narrataire in Colloque de Cerisy : Problèmes actuels de la lecture op.cit pp: 23.32.

(3) Gérard Genette : Figures III p : 266.

الحكاية ، يقول جيرالد برانس : "يجب عدم الخلط بين المسرود له والقـــارئ المفترض " (1) . أمّا شوارْ واغنْ فقد نبّه الى " امكانيّة " الاختلاف بين الاثنين مستندا في ذلك الى تفريق نظريّة التلفّظ بين المخاطَب والمستمِع . فالمخاطَب هو الشّخص الذى يعلن المخاطِب أنّه يوجّه اليه الكلام فى حين أنّ السّامع يعني المرسَل اليه غيرَ المتوقّع ولا المرغوب فيه . فالمسرود له هو المخاطـب ، وهو المعنيّ بالنّداء الذى يوجّهه السارد في حين أنّ القارئ المفترض قد يقبل بأن يكون المخاطب ، وقد يرفض ذلك ويظلّ متنصّتا في شيء من الفضول ، لما يبثّه السارد للمسرود له (2).

ولهذا المقام السردىّ تصنيف مميّز يعتمد ثنائيّات كبرى . فهنـــاك المسرود له **من الدّرجة الصفر** والمسرود له **الخصوصيّ** . فللأوّل معرفة باللّسـان وبلغة أو لغات السردة ، وقدرة على البرهنة كنتاج منطقيّ لمعرفته اللّغويّة . فهو لا يستطيع أن يتتبّع الحكاية الّا فى اتجاه محدّد ؛ وهو مضطرّ الى أن يركّـم المعرفة بالأحداث طوال قرائته النصّ من أوّله الى آخره . غير أنّه لا يملـك أىّ شخصيّة ، ولا أىّ خصيصة اجتماعيّة ، فهو ليس طيّبا ولا شريرا ، لا متشائمـا ولا متفائلا ، لا ثوريّا ولا محافظا ؛ وطبعه وموقعه الاجتماعيّ لا يتدخّلان البتّـة في تلوين فهمه للحوادث التي توصف له . وهو ، الى جانب ذلك كلّه ، عاجـز عن تقدير قيمة حدث وضبط امتداداته دون اسعاف السّارد له ، ودون ما يمدّه به من ارشادات وتفسيرات (3) . أمّا السّارد الخصوصيّ ، فهو ذاك الذى جاء

---

(1) Gèrald Prince : Introduction à l'étude du narrataire op. cit p / I80.

(2) Franc Schuerewegen : Reflexions sur le narrataire op. cit pp : 249 . 25I.

(3) انظر مزيد تفصيل لدى جيرالد برانس : م . م ص ص 179 . 182 .

النّص ليبيّن انحرافه عن القواعد التي تميّز المسرود له من الدرجة الصّغـــر. ومجموع العلامات التي يبلورها السرد عن المسرود له ، هي التي بامكانها أن تشكّل صورة طريفة أصيلة لهذا المقام السرديّ . فقد يرد في النّص تعيين السّارد مخاطبه بمفردات محدّدة أو بضمير الخطاب الموجّه الى لا أجد فـــي النّص بعينه . كما قد يرد وصف هذا المسرود له من خلال أسئلة يوجّهها اليه السّارد أو من خلال نفيه لبعض التصوّرات ، أو من خلال تفسيرات يشـرح له فيها المغلق من المفردات أو المعلومات ، أو من خلال اعتذاره عن الاطالة والاستطراد (1).

ويدخل ضمن هذا التصنيف الكبير تصنيفات أخرى دقّقها جان روسّـــي في مداخلته المسار اليها . فقد وزّع المسرود له الى صنفين رئيسيّين : " **المسرود له في الملفوظ** " ، وهو الذى يسمّيه برانس " **الرّئيسيّ** " و " **المسرود له القصصيّ** " وهو الذى يسمّيه برانس " **الثّانويّ** " .

فمن العلامات الدالّة على المسرود له فى الملفوظ مناداة القـــارئ أو الاشارة اليه أو استعمال ضمير دالّ عليه أو استدعاء ذاكرته أو ذكائـــه لانقاذ السّارد ممّا يوهم به من نسيان وعجز . كما قد تدلّ على هذا المسرود له علامات مخلّفة كشرح السّارد له بعض المغلقات أو فرضه عليه ملء الاضمارات(2). أمّا المسرود له القصصيّ ، فهو ذاك المقدّم كشخصيّة من شخصيّات الحكاية مقابل شخصيّة/ساردة تخاطبه . فالسّارد ، المتلفّظ ، يروى ؛ والمسرود له ، المستمـــع ، ينصت . وينقسم هذا الصّنف من المسرود له بدوره الى قسمين حسب طبيعة

---

(1) انظر مزيد تفصيل في المرجع السّابق ص ص 182 . 185 .

(2) انظر مزيد تفصيل لدى : Jean Rousset: la question du narrataire op. cit pp: 24 - 28

النّص شفويّا كان أو مكتوبا · ففي الشّفوى يقابل الرّاويَ سامعٌ ، وهو ما يسمّى نظام " **ألف ليلة وليلة** " ، وفي المكتوب يقابل المنشئَ قارئٌ ، وهو ما يسمّى نطام " **العلاقات الخطرة بين الجنسين** " · وهناك حالة وسطى هي عندما يقرأ سارد بصوت عال حكاية مكتوبة على محموعة من المستمعين (1) .

وتتأسّس ، في العادة بين السّارد والمسرود له ، علاقات ؛ لعلّ أبرزها :

* العلاقة السّاكنة : وهي التي تمثّل باثّا قارّا ومتقبّلين قارّين · ونموذج هذه العلاقة البارز " **ألف ليلة وليلة** " · فشهريار يمثّل بالنّسبة الى شهرزاد مسرودها الأساسيّ غير القابل للتّبديل ، لأنّه بمجرّد أن يمتنع عن الانصات الى راويته يصيبها مكروه ·

* العلاقة المتحرّكة : حيث تُتَبادَلُ الأدوار باستمرار · ولعلّ أفضل النّصوص التي تظهر فيها هذه العلاقة ، الرواياتُ التراسليّة · فالمرسِل يتحوّل من باثّ الى متقبّل بمجرّد أن يتلقّى رسالة من غيره ·

ويُصَنَّفُ هذا المسرودُ له القصصيّ أيضا من حيث العدد الى وحيد وجماعيّ ، في حين لا يكون السّارد الّا مفردا · وهو الذي به يتميّز هذا المسرود له ، في العموم ، عن سارده (2) .

واذا ما نظرنا الى وظائف المسرود له ، تبيّن لنا أنّه يلعب

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى حان روسّي : م · م ص 31 ·

(2) نفس المرجع السّابق ص ص 31 · 32 ·

دور الوسيط بين السارد والقارئ ؛ فهو يعين على تحديد اطار السّـــرد ، ويساعد على ضبط ملامح السّارد ، كما يعطى لبعض الموضوعات محلّ الصّـدارة ، ويسهّل تطوير الحبكة ، فضلا عن كونه لسان حال الأخلاق في الأثر (1) .

واذا كان هذا شأن المسرود له في المجال النظرىّ ، فكيف يتبـدّى في نصّ حسـين السردىّ ، وهل يلعب دورا مركزيّا فى تحسين معرفتنا بالجنس السردىّ تخصيصا وبفعل التواصل تعميما ، كما اقترح دلك جيرالد برانس فـي خاتمة " مدخله الى دراسـة المسرود له " ؟

أ) المسرود له بين القصصىّ وفي الملفوظ :

يفرض السّارد على المسرود له أن يكون معه فى علاقة تبعيّة دائمة . فهو متى كان من خارج الحكاية ماثله المسرودُ له . وقد جاء السردة فـــــي مدوّنة حسين عموما من خارج الحكاية ، وهو ما يجعل مسروديهم يناظرونهـــم في المستوى السردىّ . لذلك هم يصنّفون ضمن المسرود له في الملفوظ . فمـا من أثر من الآثار السرديّة العشرة لا يتوجّه فيه السّارد الى مسرود له من خارج الحكاية يعلمه فيها بوجوده . وهدا المسـرود له يتماهى كلّية مع القـارئ المفترض ، داك الذى بامكان أىّ قارئ حقيقىّ أن يرى صورته فيه . الّا أنّ ذلك لا ينفي وجود مسرود له قصصىّ في الحكاية من الدّرجة الثّانية كما هو الحـال خاصّة في " **على هامش السّيرة** " عندما يكون السّارد مماثلا للقصّة ومن داخـــــل الحكاية كراهب الاسكندريّة يروي لأهل الدّير ، حيب استقرّ راهبا حدبـــــــدا ، قصّتهُ . يقول السّارد : " أقبل أهل الدّير على راهبهم يحدثونه ويسمعون منـه ...

---

(1) Gérald prince: op. cit p: 196

ثمّ أطرق غير طويل كأنّه يفكّر ويستحضر أوّل قصّته ثمّ قال : " ... " (1) . وكذا الأمر في " **دعاء الكروان** " ، حيث يفترق المسرود له القصصيّ عن المسرود له في الملفوظ منذ الصّفحة الأولى من الحكاية ؛ وذلك عندما تغيّر السّاردة المماثلة للقصّة من داخل الحكاية متقبّلها من **عامّ** : "لم يكن يقدّر أنّي سألقاه قائمة باسمة حين أقبل اليّ في ظلمة اللّيل يسعى " (2) الى **مخصوص** : " لبيك لبيك أيّها الطّائر العزيز ! " (3).

وشأن البطلة/ السّاردة في " **دعاء الكروان** " شأن البطلة / السّاردة في " **الحبّ الضّائع** " ، فقد تحوّلت سريعا عن مسرود له في الملفوظ الى مسرود له قصصيّ هو الدّفتر . تقول : " ويحك أيّها الدّفتر العزيز ! ويحي منك ! " (4).

ويماثل هذا التحوّل السريع عن المسرود له في الملفوظ الى المسرود له القصصيّ ما ورد في " **أحلام شهرزاد** " ، فلم يلبث المسرود له خارج الحكاية الّا في الفصل الأوّل ليظهر شهريار المسرود له القصصيّ سريعا يستمع الى شهرزاد . تقول : " بلغني أيها الملك السّعيد أن طهمان بن زهمان ... له فتاة حسناء رائعة الحسن بارعة الجمال ... " (5). ويظلّ المسرود له يتراوح بين القصصيّ وفي الملفوظ بحسب غياب شهرزاد وحضورها . وأبرز ما يلفت الانتباه في نصّ " **الأيّام** " التحوّل المفاجئ في الفصلين الأخيرين من الجزئين الأوّل والثّاني من

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** : الجزء الأوّل : ص ص 106 . 107 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 9 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 10 .

(4) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 12 .

(5) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 516 .

سارد مغاير للقصّة الى آخر مماثل لها يحدّد مسروده المباشر ، فاذا هو البنت في الحزء الأوّل ، والابن في الحزء الثّاني • وهذان يعتبران مسرودين قصصيّين •

أمّا " **أديب** " و " **القصر المسحور** " فتتميّزان بكون الشخصيّة الواصلة فيهما ، تتحوّل ، في اطار تقبّلها رسائل ، الى مسرود له قصصيّ يخاطبه سارد هو " البطل " أو ساردة هى " شهرزاد " • وفقدان هذا الصنف من المسرود له في نصوص ثلاثة هي : " **شجرة البؤس** " و " **المعذّبون في الأرض** " و " **ما وراء النّهر** " يعود الى هيمنة السّارد الكلّي المعرفة الكلّي الحضور من خارج الحكاية • فهو يعرف دخائل النفوس وسرائرها • وحتّى ان مكّن من ظهور مسرود له قصصيّ لم يشأه الّا أن يكون النّفس • يقول : " ثمّ جعل يحدّث نفسه : " انّما أشفق أن تنقطع بيني وبينه الأسباب " (1).

ولعلّ سيطرة المسرود له فى الملفوظ على ما عداه ينسجم تماما مع رغبة السّارد في الحضور الدّائم بشتّى الأشكال ، كما سبق ايضاح ذلك • وظهور مسرود له قصصيّ في أكثر من نصّ يعتبر وسيلة لربط الصّلة بين السّارد والقارئ المفترض ، مادام التماهي ، في هذه الحالة ، متعذّرا •

ب) صورة المسرود له :

بالامكان تحديد معالم شخصيّة المسرود له انطلاقا من العلامات التي ترد عنه في النصّ السردىّ • وأبرز هذه العلامات جنسُه وعددُه وعلاقتُه • فهو في الغالب ذكر مفرد قارّ • وهو الذى يحيل عليه السّردة في أكثر من نصّ

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 78 •

خصوصا اذا أعلنوا عنه بالاسم كما في "**المعذّبون في الأرض**" و "**القصر المسحور**". يقول سارد "صالح" من "**المعذّبون في الأرض**" : "وقد يخطر للقارئ أن يسألني عن هذا الصبيّ ما اسمه ؟... ولكنّي أحيب القارئ ان خطرت له هـــذه الأسئلة" (1). فهذا "القارئ" المسرود له في الملفوظ، واحد. وبامكان كلّ قارئ حقيقيّ أن يتماهى معه أى أنّه يتطابق مع القارئ المفترض والقارئ الممكن والقارئ المثاليّ معا. وقد يخاطبه السّارد بضمير "**الأنت**" ممّا يجعله بالفعـــل مذكّرا مفردا. يقول سارد "**شجرة البؤس**" : "وأظنّك في حاجة قبل أن يتقدّم هذا الحديث الى أن تعرف شيئا من أمر هذين الرّحلين" (2). غير أنّـــه قد يبدو مسرودا له مؤنّثا مذكّرا في آن، خصوصا اذا كان السّارد محرجـا، كما هو الحال في "الحبّ اليائس" من "**الحبّ الضّائع**". يقول : "وانّما أنـت قارئ أو قارئة ــ أستغفر اللّه ــ قارئة أو قارئ" (3). وقليلا ما يظهر هذا المسرود له متعدّدا. ففي "**أديب**" استعمل السارد ضمير المخاطب ليعـــني به مستمعيْن اثنين مختلفين. فهو في : "الاهداء" يقول : "أخي العزيـــز، وددت لو أسمّيك، ولكنّك تعلم لماذا لا أسمّيك" (4). ويتحوّل عنه بعدئذ الى مخاطب مذكّر هو أيضا، ولكنّه مختلف عن الأوّل. يقول : "فيجب أن يكـــون صاحبي الذى أريد أن أتحدّث البك عنه أديبا" (5). ولئن استعمل ضمـــير المخاطب في الحالتين. فالمعنيّان مختلفان أحدهما مسرود له وموضوع للخطـــاب في آن، في حين أنّ الآخر مسرود له فقط.

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 15.

(2) طه حسين : **شجرة البؤس**، ص 262.

(3) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 74.

(4) طه حسين : **أديب** ص 5.

(5) نفس المصدر السّابق ص 9.

وشأن هدا المسرود له الثنائيّ ، شأن الطّائر العزيز في " **دعـــاء الكروان** " ، فهو قصصيّ عندما توجّهُ اليه الأنا السّاردةُ الخطاب ، وفي الملفوظ عندما تتكلّم عنه بضمير الغائب كما في قولها : " ولم يحتج طائرى العزيز الـــى أن يوقظني بندائه " (1) . فقد تحوّل الطّائر من مقام سرديّ الى شخصيّة ؛ وفي هذه الحالة يتحوّل المسرود له من " قصصيّ " الى " فى الملفوظ " . كما قـد يجيء المسرود له جمعا ، مثلما هو الحال في " **ما وراء النّهر** " اذ يقـــول السّارد : " القرّاء بالطّبع ينتظرون أن أرقى وأن يرقوا معي في صحبة الشّاعـر الى القصر " (2) . الّا أنّ هذا المسرود له الجمع لا يختلف عن المفـرد ؛ والدّليل أنّ السّارد سرعان ما يتحوّل عنه اليه . يقول : " قد كنت خليقـا أن أمضي معك فى الحديث " (3) .

وتغيّر المسرود له ، في هدا النّص ، يتطابق مع تداخل الأجنـاس الأدبيّة فيه . فهو حكاية تخييليّة وأدب مذكّرات وترجمة ذاتيّة ؛ كما يتطابـق مع تعدّد أنماط التبئير ، ففيه التبئير من الدّرجة الصّفر والتبئير الدّاخلـيّ ، ويتطابق مع تنافس الكاتب والسّارد على الحضور وتبادلهما المواقع من حـين الى آخر . كلّ ذلك يكسب النّص نفس الدّلالة ؛ وهي اعلاء شأن التثاقـف والتلاقح بين الحضارات انطلاقا من نموذج مصغّر هو تقنيات السّرد فـى هذه الحكاية .

وممّا يقلّل من شأن المسرود له القصصيّ ، وقد رأينا أنّه قد يتخلّـى

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 53 .
(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 60 .
(3) نفس المصدر السّابق ص 96 .

عن دوره ليصبح محرّد شخصيّة ، صفته الرئيسيّة ، وهي أنّه غير عاقل • فهو في " **دعاء الكروان** " الطّائر العزيز ، وهو في " الحبّ الضّائع " الدّفتر • ومهما سعت السّاردتان الى تحميل صورة مسروديهما ، فاستحالة الحواب عليهما تجعلهما غير ذَوَيْ قيمة ، مقارنة لهما بالمسرود له في الملفوظ ، ذاك الذى بطهر في مرحلة ما من تطوّر الروايتين • ولعلّ غياب " الطّائر العزيز " من القصّة كان شبه تامّ منذ بداية الفصل التّاسع حتّى أواخر النّص • وهذا من شأنه التدليلُ على ثانويّة هدا المسرود له من داخل الحكاية مقابلَ المسرود له من خارجها ، مثلما كان السّارد المماثل للقصّة ومن داخل الحكاية في نصّ حسين السّردىّ ثانويّا بالمقارنة الى المغاير للقصّة ومن خارج الحكاية •

وللمسرود له صفات تختلف وضوحا من نصّ الى آخر ، لكنّها ، بتظافرها ، قد توفّر صورة شاملة عنه تكون متناظرة مع صورة السّارد • فالمسرود له يملك من الصّفات ما يجعل السّارد حَذِرا في تعامله معه ، اذ هو ذو ذكاء وفطنة يفرضان على مخاطِبِه معاملَتَهُ معاملةَ النّدّ • فلا يتبسّط في التّحليل المملّ ، وانّما يكتفى بالاشارة والايماءة : " وما أرى الّا أنّك تعرفه كما أعرفه " (1). وقد يصرّح السّارد بما عليه مسرودُه من ميزات ليبرّر بذلك طريقته في التّعامل معه • تقول ساردة " الحبّ الضّائع " : " ولكنّك قويّ الذّاكرة ، لا تنسى شيئا ، شديد الأمانة لا تضيّع شيئا " (2) • ومادام المسرود له كذلك فيحسب أن يقرأ له حساب أىّ حساب اذ هو يناقش ويخاصم ويبدى رأيه في كلّ كبيرة وصغيرة • وهو ما يفعله معه سارد " صالح " من " **المعذّبون في الأرض** " اذ يستشيره قائلا : " فأيّهما خير : أن ألفتك الى صالح ••• أم أن أحدّثك عن

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** : الجزء الثّالث ص 514 •

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 40 •

أمين وموطنه وبيئته وأسرته ؟ " [1] وبذلك يكون المسرود له دوما نصب عيني السّارد يعامله بالتقدير والاحترام اللازمين شأنه عندما يقول في " قاسم " من " **المعذّبون في الأرض** " : " ولكن من حقّ القارئ أيضا أن يفهم في وضوح وجلاء ما يقدّم اليه من المقالات والفصول " [2].

ووجود المقام السردّي هدا على هده الصّفات يفرض على السّارد أن يكسب ودّه . ووسائله الى ذلك متعدّدة ؛ منها وصفه بالعزيز سواء كان مسرودا له في الملفوظ أو قصصيّا [3] ، ومنها امتداح حدّه ومثابرته . يقول سارد " الحبّ اليائس " : " وانّما أنت قارئ أو قارئة ،... يُعْرَضُ عليه الفصل ، فان استقبله فاهما لأوّله مضى حتّى يبلغ آخره ، وان أعياه أوّل ما يستقبل منه تجلّد ان كان من أولي العزم ومضى في القراءة " [4]. ومَنْ مِنّ المسرود لهم في الملفوظ لا يرغب في أن يكون مرضيّا عنه حتّى ولو كلّفه هدا الرّضى جهدا ومثابرة ؟

وتأكيد الصّداقة بين المعامين السرديّين مظهر آخر من هذه الوسائل . فالدّفتر في " الحبّ الضّائع " صديق ، ومحلّ ثقة السّاردة تبثه آلامها وتخفيها عن أبويها رغم افرارها بأنّه لا يرقى الى درجتهما [5] . واذا آمن السّارد بأنّ الصّداقة تقتضي المعاملة بالمثل ، سعى الى أن يحدّ من أثرته بمدّ المسرود له

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 19 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 50 .

(3) انظر : " **القصر المسحور** " ص 11 و " **دعاء الكروان** " ص 25 و " **الحبّ الضّائع** " ص 12 . ص 99 .

(4) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 74 .

(5) انظر : **الحبّ الضّائع** ص ص 42 . 43 .

بما يلذّ له ويمتعه . يقول سارد " **القصر المسحور** " : " ثمّ نسمع صوتا لا أستطيع أن أشبهه الا بخرير الماء حين يساقط هادئا نحيلا في حوض المرمر " (1). فتقريب صوت شهرزاد من ذهن المتقبّل يقتضي مثل هذا التّشبيه ؛ وهو السّبيل الوحيدة الى امتاعه بما تمتّعت به الأنا المسرودة سابقا . كما أنّ من مقتضيات الصّداقة والنّدية تواضعَ المسرود له وتحاشيَهُ فرضَ رأيه على سامعه واكتفاءَهُ باقتراح فهم أو تأويل . يقول سارد " **أديب** " : " وأكبر الظنّ أنّه لم يكن يرى التحيّة والردّ عليها الّا لونا من تنبيه القادم الى مقدمه " (2). فالتمهيد للحكم بعبارة " أكبر الظنّ " اثبات من السّارد تواضُعَهُ وتقديمُه حلّا قد يرضى عنه المسرود له فيتبنّاه وقد ينكره فيعزف عنه . وكثيرا ما يلجأ سارد " **شجرة البؤس** " الى مشورة المسرود له في الملفوظ على أساس الاستئناس برأيه وتخفيف العبء عليه . فهو غالبا ما يعمد الى عبارة " وليس من شكّ في ... " (3) أو يلجأ الى ترجيح رأى دون الجزم به . يقول : " والواقع من الأمر أنّ ابنها يسمع لها معرضا عن أكثر ما كانت تقول " (4) . واذا ما أبدى جهلا بمسألة ما ، حمّل مسؤوليّة المعرفة مباشرة الى مسروده وتخلّى له آنيا عن دور الرّيادة والمعرفة . يقول سارد " بين الحبّ والاثم " : " ولست أدرى أقضت في مجلسها هذا ساعة أم ساعات " (5) . فمن بامكانه الدراية ان لم يكن المسرود له ؟ وقد يتعمّد السّارد الالغاز تاركا للمسرود له حلّ الشّفرة ، تماشيا مع ايمانه بقدرة هذا المتقبّل على حلّ الصّعب وتجاوزه بيسر . يقول : " وحمّل أنت هذه

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 14 .

(2) طه حسين : **أديب** ص 68 .

(3) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 264 . ص 270 .

(4) نفس المصدر السّابق ص 272 .

(5) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 91 .

الكلمات ما تستطيع أن تحمّلها من المعنى " (1).

كلّ ذلك مؤشّرات على حسن العلاقة بين السّارد والمسرود له، فضلا عن أنّها دلائل على تقدير خاصّ من السّارد لمسروده، فكأنّه، وهو يحدّد ملامحه، يسقط ما بنفسه عليه، ويظهره في الصّورة المثلى التي يريد أن يكون هو عليها كقارئ. وهذا ما يجعل المسرود له في الأخير مثاليّا. لكنّ شوائب كثيرة ترد، في النّص، لتشوّه هذه الصّورة وتدخل عليها تشويشا. ولعلّها هي التي تعكس حقيقة السّارد الذى عمل على تلميع صورته ما وسعه ذلك. وأبرز ما يلفت الانتباه سرعة تحوّل ساردة " الحبّ الضّائع " عن موقفها ازاء مسرودها القصصيّ، الدفتر. فقد بالغت في امتداحه، ولكنّها المبالغة التي تخفي شيئا من البرم والضّيق. وقد يكون مردّ برمها داك أنّ مسرودها لا يحير جوابا، وانّما هو سلبيّ مغلوب على أمره. تقول: " كلّا لم تحدّث نفسك بشيء لأنّك لم تحسّ شيئا، وأين أنت من النّفس والحسّ؟ (2) ومثل هذه الحدّة في التّعامل مع المسرود له القصصيّ لا يمكن أن تدلّ الّا على تنكّر من السّاردة لما أفاضته على مسرودها من نعوت وصفات ايجابيّة، بل على تنكّر منها لنفسها اذ امتدحت من ليس محلّ امتداح؛ وكأنّها قد ندمت على ما فرط منها باختيار هذا النّوع من المسرود لهم بالذّات. فهي قد اختارته مكرهة لأنّها لا تجد من تبثّه شكواها من الناس، ولأنّها مضطرّة الى أن تبثّ فى من تبثّه شكواها من روحها روحا. تقول: " وانّما أنا التى تحدّث نفسها بهذا كلّه، ... فهي تلقيه اليك بعد أن تفيض عليك من الحياة ما يخيّل اليها أنّك شخص مثلها تسمع وتعقل، وتستطيع أن تمنحها السلوّ والعزاء. وأىّ سلوّ

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 78.

(2) نفس المصدر السّابق ص 65.

وأيّ عزاء ؟ " (1).

ولئن وَجَدَ التنكّرُ لهذا المقام السردىّ مبرّرا ، وهو كون المسرود له غير عاقل ، فانّ التنكّر للصّفات التي أبرزنا عن القارئ العاقل ، لا يمكن أن تدلّ الّا على تأرجح لدى السّارد بين الهيمنة والاعتراف بسيادة الآخر. فقد جاء في "صالح" من "**المعذّبون في الأرض**" رفض الكاتب / السّارد المغاير للقصّة ومن خارج الحكاية أيّ حريّة للقارئ في التّأثير عليه وتوجيهه . يقول : " ولا أقبل من القارئ ، مهما ترتفع منزلته ، أن يدخل بيني وبين ما أحبّ أن أسوق من الحديث " (2). ومثل هذا الاعلان عن الرّفض لا يدلّ الّا على اعتداد السّارد بنفسه ونبذه أن تكون علاقته بمسروده أفقيّة كما نبذ أن تكون علاقته بشخصيّاته أفقيّة أيضا . وهو صدى ما انتهينا اليه من هيمنة المناحاتيّة في النّص السردىّ الحسينيّ . وتتأكّد هذه العلاقة العموديّة بين الطّرفين عندما يُصَوِّرُ المسرودُ له ماكرا مخادعا كما في "المعتزلة" من "**المعذّبون في الأرض**" ، فقد أبدى السّارد رفضا لأن يعط في آخر الحديث على غرار الكتّاب البارعين في الفنّ ، الجاعلين من أنفسهم أساتذة في الأخلاق ، مصلحين لنظم الاجتماع . ويعود رفضُ السّارد النّسح على منوال الكتاب البارعين الى عدم جهله ـ مثلهم ـ "بأن القارئ أشدّ منهم مكرا وأبلغ منهم دهاء" (3). لكنّ الكاتب / السّارد قد بادر الى تقديم العظة والعبرة في بداية الحديث . أفليس يعتبر أكثر دهاء من المسرود له ؟ أو ليس قد حقّق هيمنته على المسرود له والكتّاب "البارعين" في ذات الحين ؟ انّ ممارسة

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 65 .

(2) طه حسين : **المعذبون في الأرض** ص ص 15 . 16 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 83 .

السّارد هذه لا يمكن أن تعكس الّا سوء ظنّ بالمسرود له ، ذاك الذى لم ينفكّ يمتدح فيه ذكاءه ودهاءه . ولكن كلّما وجد الفرصة للايقاع به أو للتكلّم عنه ما فرّط فيها شأنَهُ عندما يمتنع علانية عن ايفاء المسرود له بمعلومات يحتاجها مثلما يحتاجها هو نفسه . يقول سارد "**القصر المسحور**" : "ولست في حاجة الى أن أتمّ لك بقيّة ما كان بينها وبيني من حديث، فما أظنّ أنّ ذلك يعنيك وانّما هو يعنيني أنا ويعني شهرزاد ." (1).

وهذا التعالي ، يعلن عنه السّارد ، في غير مواربة ، يكشف عن حقيقة العلاقة التي يريد أن يرسيها بينه وبين مسروده . وقد يجرؤ ، أحيانا ، على الاستهانة بالمسرود له ، فلا يعيره أيّة أهمّية تذكر . يقول سارد "**شجرة البؤس**" : "وقال له فيما قال" (2) . وهذا التكتّم عن المسرود له واخفاء بعض المعلومات عنه يدلّان على استصغار السّارد مسروده وعدم حظونه لديه الّا بالتّافه من الأمور .

ولئن بدا كمّ الصفات الايجابيّة فى المسرود له أوفر من كمّ الصّفات السلبيّة ، فانّ ذلك لا يعني قبول السّارد بالأولى على حساب الأخرى ؛ بل يبدو العكس هو الصّحيح ، لأنّ ما من شائبة تدخل على الحسن الّا أفسدته بل وبالغت في افساده . كما أنّها ـ على قلّتها ـ تعكس حقيقة نفسيّة السّارد ازاء مسروده مثلما تبيّنت نفسيّته ازاء شخوصه . فهو لا يطيق منافسة ولا ندّيّة ، وان كان ذلك ضروريّا فليحقّق حسن انصات وانتباه الى ما يعرضه . حتّى اذا حقّق بغيته عاد الى

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 19 .

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 304 .

طبيعته الهيمنيّة . ولعلّ تردّد ساردة " **دعاء الكروان** " بين مسرود لهم ثلاثة هم الطّائر والأخت العزيزان ، والنّاس يدلّ على الرّغبة الشديدة لديها في كسب ودّ الكلّ للتألّب على الشّابّ المغوى ، وعلى الخال السّفّاح . تقول : " ومن أجل هذا فارقتني أيّتها الأخت العزيزة ، وفارقتني معك هذه الظّلال الحمراء " (1) . لكنّ افتكاك السّارد المغاير للقصّة ومن خارج الحكاية الكلمة منها في بداية الفصل الخامس والعشرين دليل على أنّها مهما بلغت من قيمة ـ وهي السّاردة الثانويّة ، ومهما حصلت عليه من تأييد ـ ليست الا أدنى من السّارد / الكاتب الكلّي المعرفة الكلّيّ الحضور .

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 142 .

الباب الثالث

أدبيّة النّص السّردى الحسيني

يعتبر نصّ ما أدبيّا اذا ما توفّر على علامات ، حانبُ الايحاء فيها أوفرُ حظًّا من حانب التعيين . وتتعلّق هذه العلامات لا بالمستوى المعجميّ فحسب، وانّما بمستويات اللّغة المتعددة صوتيةً كانت أو صرفيّةً أو نحويّـــةً أو دلاليّة . وكلّما غلب حانبُ الترميز في نص كانت اللّغة لازمة غير متعدية، ذاتية الغاية .

واذا كان الشّعر هو المجال الذى تلتقي فيه مثل هذه العلامات بيسر أكبر، فانّ للنّثر أن يبلغ هذا المدى متى ما قدّ صاحبُهُ من اللّفـظ ما يتناسب والمعنى ، فَوُفِّقَ الى لفت الانتباه اليه وشدّ الاهتمام به . وأكثـــر ما يتبدّى هذا اللّفتُ للانتباه في مستوى الخطاب يتشكّل على ضوء الجنس الأدبيّ وعلى ضوء الموضوع . فالحكاية تقتضي نوعا من الخطاب مغايرا للمعمول به في البحث العلميّ . وكذا الأمرُ بالنسبة الى العاتحة فيها ، غايتُها غـــير الغاية التي يروم بلوغَها كاتبُ مقالة صحافيّة ، همّه أن يقنع منذ البـــــدء قارئه بأهمّ الأفكار التي يبلورها عبر نصّه . أمّا الرّوائيّ فاهتماماته أخـــرى ؛ انّه يسـعى ، بحكم نوع الرّسالة التي يتواصل بها مع المتقبّل ، الى خلـــق عالم تخييلي أكثر ما يكون محتملا أى قابلا للكون في الواقع . ولذلك هـــو يمهّد لهذا العالم بفاتحة يغلقه على اثرها في الخاتمة . وهو بين الفاتحـة والخاتمة يلحأ الى خطاب محدّد يتبلور في أسلوب معيّن . فكيف تتشكّل هذه العناصر في الخطاب السّردىّ الحسيني ، وكيف يتسنّى لها أن تحقّق أدبيّـــة النّص الأدبيّ فيه ؟

الفصـــل الأوّل

الفاتحـــة

يشير صبرى حافظ الى أنّ دراسة الفاتحة في النصوص السّرديّـــة أو ما يسمّيه البدايات مازالت نتائجُ البحوث بشأنها لم تتبلور بعد ، وان كان " النّاقد والباحث الفرنسيّ المرموق حيرار حينات ـ على حدّ قوله ـ مشغـــولا بدراسة موضوع البداية ... في اطار حلقة البحث التي ينظمها في مدرسة الدّراسات العليا للعلوم الاجتماعيّة بباريس . وكان موضوعها عام 1985 هـــو البداية بشكل عامّ وبداية النّص القصصيّ بشكل خاصّ . " (1)

غير أنّ الباحث الفلسطيني ادوار سعيد " قد خصّص لقضايا الفاتحة الحيويّة كتابا ضافيا سماه " **البدايات** " Beginings (2) لم يدرس فيـــه البدايات وحدها ، وانّما تناول بالدّرجة الأولى (المصادرات) بكلّ ما تتضمّنـــه من " مسلّمات " و " بديهيّات " و " نقط انطلاق " تنطوى عليها كلّ بدايـــة ودورها الفعّال في تحديد طبيعة هذه البداية وفي التحكّم في نوعيّـــة الاستهلال في صياغة مختلف جزئيّات الرّؤية والمعالجة . " (3)

وقد اعتمد صبرى حافظ هدا الكتابّ لدراسة مجموعة من فواتـــح الرّوايات والأقاصيص بيّن من خلالها مدى اتفاق الفاتحة السّرديّه بوجه خـاصّ

---

(1) صبرى حافظ : البدايات ووظيفتها في النّص القصصيّ : **الكرمل** عدد 21 ، 1986 ، 22 الهامش عدد 43/ ص 177 .

(2) Edward Said : Beginings : Intention and Method (New york. Columbia University Press.)

(3) صبرى حافظ : نفس المرجع السّابق . الهامش 1 ص 175 .

مع البدايات ـ المنطلقات المنهجيّة التي يتحدّث عنها ادوار سعيد . فقد لاحظ أنّ تحديد البدايات بهذا المعنى لا سبيل اليه الّا متى أشرف القارئ على نهاية العمل . فقد يصادر هذا القارئ على منطلقات بعينها، ولكنّه لا يظفر بالحلّ النّهائي الا عند انهاء النّص . فتثبّتُهُ من هذه البدايات/ المنطلقات يتناسب طردا مع تقدمه في القراءة .

والبداية، بهذا المعنى، وجودها افتراضيّ غائبٌ لا وجودٌ فعليٌّ ملموسٌ . أمّا في الأقاصيص والرّوايات، فالفواتح تتّفق مع هذا المبدإ العامّ للبداية وتختلف عنه في آن . فاختلافُها يتمثّل في أنّها أمر ملموس هو الجملة أو الجمل التي تشكل بداية العمل بِرُمَّتِهِ، واتفاقُها يتمثّل في أنّ معرفتنا بمنطلقات هدا العمل الأدبيّ أو ذاك لا تتمّ دون قراءة العمل كلّه " فالبداية السّرديّة، من هذه النّاحية، من أكثر البدايات مكرا ومراوغة، لأنّها تفترض معرفة حميمة بالنّص، ولكن عليها في الوقت نفسه أن تمارس فعاليّتها في غياب أيّ دراية به ." (1) .

والنّص السّرديّ، ينفتح ـ لطبيعته المحالّة فيه ـ على نصوص أخرى سابقة عنه يتحاوزها وعلى الواقع يحاكيه أو يوازيه . ولذلك، فانّ الاقبال على قراءة هذا النّص يتضمّن صعوبة مزدوجة هي تبيّن مدى قطعه مع النّصوص السّابقة عنه، ومدى تكراره لها من ناحية، وتبيّن مدى فهمنا للواقع الذى يحيل عليه هذا النّص بالذّات من ناحية ثانية . ففهم الواقع " عمليّة تناصّيّة في المحلّ الأوّل، لأنّنا لا نفهم العالم بعقل غفل لا شيء فيه وانّما نفهمه عبر مرشح معارفنا وخبراتنا ورؤانا، ولكن أيضا لأنّ أيّ حديث عن الواقع يتحوّل بمجرّد انصبابه في قالب الكلمات الى قراءةٍ مّا لهدا " الواقع"

---

(1) انظر مزيد تفصيل في نفس المرجع السّابق ص ص 142 . 143 .

الذى يحتمل العديد من القراءات ." (1) والكفيلُ بتبيان ذلك، منذ بدء النّص، انّما هو الفاتحة . وهدا يعني أنّ لها في النّص السّردىّ قيمة مضاعفة : الإحالةَ على ما في النّص وضبطَ أُفُقِ انتظارٍ للمتقبّل قد يلبّيه له السّارد وقد لا يلبّيه من ناحية ، وألْحَفْزَ على تبيّن رؤية العالم كما يبلورها النّص من جهته أو كما تتراءى للمتقبّل في عمليّة تواصله مع النّص من ناحية أخرى . ومتى تمّ للفاتحة أن تلعب هذا الدّور المزدوج تسنّى لها أن تكون متعدّية لا لازمة على حدّ تقسيم إدوار سعيد . فهو يفرّق في " محال العمل الفنّي أو انشاء المعرفة بين البداية " اللازمة " أو " الخالصة " والبداية " المتعدّية " الاشكاليّة الموجّهة للمشروع المعرفيّ .. وتفترض الرّؤيةُ المتعدّيةُ وجودَ عقلٍ فرديّ يطمح الى التدخّل في أحد مجالات النّشاط العقليّ ." (2) ولذلك تكون الفاتحة ، اذا بلغت هدا الشّأوَ ، مكثفة موحية ابداعيّة في آن . فهي " تفرض على القارئ الدّخول في خرائط توليد المعاني الحديدة وتأسيس العلاقات الحديدة أو تردّه الى عالم المكرورات القديمة والرّؤى الثّابتة والمستهلكة ." (3)

ولكن هل من فرق بين فاتحة الأقصوصة وفاتحة الرّواية ؟ يجيب صبرى حافظ فيؤكّد أنّ " البداية الأقصوصيّة لها طبيعة حاكمة من حيث أنها بداية واحدة مسيطرة لها علاقتها العضويّة بالعمل ككلّ ، ولديها وسائلها الخاصّة في التغلغل في ثنايا نسيجه الدّقيق . أمّا البداية الرّوائيّة فلها وظائف مزدوجة ، لأنّها بداية العمل الرّوائيّ ككلّ ، ووظائفها من هذه النّاحية مماثلة

---

(1) صبرى حافظ : البدايات ووظيفتها في النّص القصصي ص 144 .

(2) إدوار سعيد : البدايات . ص 50 نقلا عن صبرى حافظ . م . م ص 145 .

(3) نفس المرجع السّابق ص 146 .

لوظائف البداية الأقصوصيّة، وهي في الوقت نفسه بداية من بدايات متعدّدة هي الفصول المختلفة في العمل الرّوائي." (1)

فكيف توحي الفواتح، في روايات حسين وأقاصيصه، بما ستؤول اليه الأحداث، وهل تتجاوب مع نهايات النّصوص، عبر سيرورة للقصّة معيّنة؟

انّ تبيّن تمظهرات الفاتحة في النّص السّردي الحسيني يقتضي منذ البدء اختيارا منهجيّا واضحا يفصل ما بين الرّواية والأقصوصة، وما بين الرّواية المرقّمةِ فصولُها والرّوايةِ المعنونةِ فصولُها. والرّواية المفردة والرّواية المتعدّدة الأجزاء. وذلك لأنّ فواتح الفصول اللاحقة في نصّ روائيّ انّما هي تنويعات على الفصل الأوّل؛ وان طرأ عليها شيء من اختلاف، فهو من مقتضيات المسار السّردي أكثر ممّا هو استشراف لمراحل القصّة اللاّحقة. أمّا عنونة الفصول فتعني أنّ هناك عاملا حديدا قد طرأ على المسار السّردي يقتضي أخذه بعين الاعتبار، وهو في ذلك شبيه بعض الشّيء بأقصوصة حديدة في مجموعة أقصوصيّة، وشبيه في الوقت ذاته بجزء جديد لنصّ قد يكون للفارق الزّمني بين نشأة السّابق واللاحق فيه أثر ما في دلالته، كما قد تكون للتّنويع الأسلوبيّ أو المضمونيّ فيه قيمة مخصوصة لابدّ من التوقّف عندها.

(1) الاشارة :

انّ أبرز ما يلفت الانتباه بشأن هذه الفواتح في أيّ من هذه

---

(1) إدوار سعيد : **البدايات**. ص 50 نقلا عن صبرى حافظ. م. م ص 146.

النصوص السّرديّة توفّرها على سمة قارّة لا يكاد يخلو منها نصّ روائـــــيّ أو أقصوصي هي الاثارة • ولا يمكن لأيّ عمل هدفه التّواصل مع الآخر، أن يخلو من اثارة وشدّ للانتباه • واذا ما لم تلعب الفاتحة في الحكايـــــة هذا الدّور كمـا يلعبه الاستهلال في الشّعر، فلا سبيل الى كسب آذان السّامعين أو اهتمام القرّاء • وقد تختلف هده الاثارة شكلا لكنّها تحافـظ على وظيفتها قارّة في أيّ من النصوص التي تبرز فيها • وقد تظهر هذه الفاتحة منذ العنوان أو من المقدّمة أو من الاهداء ؛ ولكنّها أكثر مـــا تظهر في الجملة الأولى من الفصل الأوّل • ويحسن تفكيك الفواتح ليقـــع، بعدئذ ، استنتاج المؤتلف والمختلف بينها ، وان كان في عمليّة التفكيك هذه، بعضُ الاطناب، فقد اضْطَرَّ اليه التنوّعُ والتعدّدُ في الفواتح •

أ) الفضاء في " **ما وراء النّهر** " :

يتّصل العنوان في " **ما وراء النّهر** " بالمكان • فالوراء هو من الاشاريّات (Déictiques) التي تحدّد المكان بالنسبة الى موقع معيّن • ويبـدو أنّ هذا الموقع الذى منه يُنْظَرُ الى (ما وراء) واحد بالنسبة الى البانّ والـى المتقبّل على حدّ سواء • وهذا المكان المعلن عنه مثير لكثرة ما يوحي به • ولذلك بدأ النّص بالتعبير عن عدم الدّراية يُصرّح به السّارد في نوع مـن التواضع الكبير • غير أنّ عدم الدّراية متّصل بمكان القصّة ، وهو ما يجعـــل هذا المكان غير " ما وراء النّهر " • فليس الاشكال في ما اذا كان هـــذا الموضع قاهريّا أم لا ، وانّما الاشكال هو في المكان الذى شهدته هـــذه الأحداث • وسعي السّارد الى التثبّت من هذا الموقع في القاهرة علـــى النيل هو نوع من التعمية يتّضح لأوّل وهلة يُسْرُ تبديدها ، ممّا يجعـــل العلاقة بينه وبين المسرود له علاقة ريبة • ولكنّها ريبة يسيرٌ تلافيهـا أي أنّ ما يحاول به السّارد الضّحك على القارئ يكشفه القارئ سريعا قبـل

أن يتمّ له ما هو ساع نحوه . لكن هدا لا ينفي المجهود الذى يقدّره القارئ للسّارد عندما يراه محتهدا فى التفهّم والافهام .

ويؤكّد تكرارُ النفي في الفقرة الثّانية هدا المحهود المبذول ، والذى لا يسح المتقبل الّا أن يقرّ به للسّارد وأن يشكره عليه . يبدأ النّص ب : " لست أدرى أين وقعت أحداث هذه القصّة ، ولكنّي أقطع بأنها لم تقع في مدينة القاهرة ، فقد تتبعت شاطئ النيل كلّه في هذه المدينة ، فلم أجد ربوة شديدة الارتفاع والاتساع ، يقوم عليها قصر فخم ضخم ... " ليتواصل في الفقرة الثّانية : " لم أحد على شاطئ النيل في القاهرة هذه الرّبوة ولا شيئا يشبهها . " (1) فما تخلّل تكرارّ النفي هذا (لست أدرى ،لم أحد) من وصف للمكان سريح ، يدلّ على أنّه مكان موحود فعلا . وما على القارئ الّا تصوّره خياليّا كما تصوّره الكاتب نفسه تخييليّا .

ب) " **دعاء الكروان** " ومطاولة الشّعر :

يحمل العنوان في " دعاء الكروان " ، هذا المركّب الاسمّي ، معنيين مختلفين ، معنى الفاعليّة ومعنى المفعوليّة في آن . فقد يكون الدّاعي هو الكروان ؛ وقد يكون هو المدعوّ . وهذه الثّنائيّة في البعد تعطي لهذا المركب الاسمّي أفق انتظار من نوع خاصّ . فاذا كان الكروان مدعوّا كان له ذلك ، واذا كان داعيا كان له ذلك أيضا . أمّا الكروان (2) ، فهو

---

(1) طه حسين : " **ما وراء النّهر** " ص 19 .

(2) الدّعاء : من دعا فلانا : صاح به وناداه . واللّهّ : رحا منه الخير . وفلانا رغب اليه وابتهل . (**الوسيط** : الجزء الأوّل ص 286 .)
والكروان : طائر طويل الرّجلين أغبر ، نحو الحمامة ، له صوت حسن . ج كِرْوان وكراوين (**الوسيط** . الجزء الثّاني ص 791) .

الطّائر المعروف دو الصّوت الشجيّ . ويبدو أنّ هيئة هذا الطّائر غير مطلوبة بالمرّة لأنّ في الدّعاء بمعنييه توكيدَ الصّوت ان بدعائه (ل) أو (على) أو بدعوته (الى) . وهو ما يحيل مباشرة على نوع من السّارد حاسّة السّمع بالنّسبة اليه هي الأساس .

وهذا الدّعاء يُصْدِرُهُ الكروانُ ، ما عسى أن تكون علاقته بالموصوف بالحية أو اللّص . انّ بين العنوان والجملة الأولى من النّص امكانَ الاتّفاق وامكانَ التقابل في آن ، وهو ما يحمل المتقبّل على التساؤل عمّن هو ذاك الشّبيه بالحيّة والشبيه باللّص : " لم يكن يقدّر أنّي سألقاه قائمة باسمة حين أقبل اليّ في ظلمة اللّيل يسعى كأنّه الحيّة أو كأنّه اللّص . " (1)

ولا يسع المتقبّلَ أن يعرف هدا المعنيَّ الّا عندما تتقدّم الحكاية ليثبت لديه أنّ الكروان ، وهو يدعو أو يُدْعى ، يشاركه غيره هذه المهمّة . ولكن من عساه يكون ؟ انّه نقيض الكروان . تقول البطلة / السّاردة في آخر الفصل الثّالث والعشرين ـ وهي تناجي أختها والظّلال الحمراء ـ : " ليت شعري ! أكنتنّ ترفقن بي ، وتشفقن عليّ ، وتنصرفن عنّي وتخلين بيني وبين النّوم ، لو أنّي خالفت عن أمركنّ واستجبت أو أظهرت الاستجابة لذلك **الدّعاء البغيض*** الذى كان يرسله اليّ سيّدى بالعين واليد واللّسان ؟! " (2) فالدّعاء ، اذن ، ليس أحاديّ الاتّجاه ، وانّما هو ثنائيّه : السّيد يدعو في حين أن الكروان يَدْعُو أو يُدْعَى . ودعوة السيد سلب في حين أن دعاء الكروان ايجاب ، والدّعاء بصريّ حركيّ قوليّ لدى السيّد ، في حين هو سمعيّ

---

(1) طه حسين : " **دعاء الكروان** " . ص 9 .

(*) التّشديد من عندنا .

(2) نفس المصدر السّابق ص 142 .

لدى الكروان • وهو نداء باللّفظ المتكلّف يُمَجُّ وبالترنيم الحميل يُسْتَعْذَبُ.

وانبناء الدّعاء على هذا الشّكل الثّنائيّ مدعاة للاستفهام عن مدلوله : أيقصد السّاردُ رغبةً في القول المطبوع يُلْقَى على السليقة أم يقصد تزغيبا عن السّلوك اللاأخلاقيّ يتشكّل في عديد الصّور؟

وانّ حيرة المتقبّل تزداد حدّة عندما يفجؤه الباثّ بذكر شخصيّتين أدبيّتين شهيرتين هما العقّاد ومطران، لهما في الشّعر باع طويل، يُهْدِي الى الأوّل النصّ ويستأذن الثّانيَ في أن ينشر على القرّاء مدحيته في روايته هذه • فما عسى يرغب فيه المُهْدِي من وراء صنيعه هذا؟ أهو يوحي بمطاولة هذه الرّواية الشّعرَ الذى ان لم تلتزم بقوانينه الخارجيّة الصّارمة كالبحر والعَروض والقافية، فقد التزمت أو تزمع أن تلتزم بشعريّة تُبَثُّ في مظانّها بثّا أو تأمل أن ترقى الى درجة الشّعر ان لم تكن قد حقّقت ما عزمت عليه أم هو التواضع يلمس في مناداة العقاد "بسيدى الأستاذ" وفي كره الاستئثار بالشعر الرّفيع دون من يحبّونه أم هو التّواضع المكذوب الذى أقرّ الكاتبُ نفسُهُ به عندما لم يقدر على اخفاء فرحه الشديد بقصيدة مدحية يقولها فيه شاعر مشهور هو خليل مطران؟

ج) **أحلام شهرزاد وتحاوز الموروث :**

يستدعي العنوان في "**أحلام شهرزاد**"، منذ البدء، المتقبّل، الى استحضار كلّ ما حفظ من مأثورات الأدب الشّعبيّ، ومن "**ألف ليلة وليلة**" بالذّات • ففي زاد القارئ المعرفيّ ما يتناسب وانتظارَ شهرزاد تَحَقُّقَ أملها في الخلاص من نزق شهريار ورغبتِهِ الشّديدة في إراقة الدّماء، وهو

ما تحقّق لها فعلا في ما جائنا من نصوص. فما الدّاعي الى تحوّل الحلم الى أحلام؟ أهي أحلام من جنس آخر أم هي تكرار للحلم السّابق تعيش على ذكراه شهرزاد وتُشَكِّلُهُ ألوانا؟

انّ بداية النّص بفاء الاستئناف ليست أقلّ اثارة للمتقبّل. فبهذه العلامة النحويّة، يعتبر النّص امتدادا لنّص سابق ودعوة الى استحضار هذا النّص منذ البدء. كما أنّ بداية الحملة بمركب اضافيّ ظرفيّ يتقدّم على رأس التّركيب (أفاق شهريار) يعطي للظّرف الزّماني أو للفضلة ـ كما يقول النحاة ـ قيمة أعلى ممّا يعطي للفعل والفاعل أو النّواة وهي ـ في الجملة الفعليّة ـ بالتقديم أولى. واحتواء هذا المركّب الاضافيّ على اشارة الى اللّيلة التّاسعة بعد الألف: "فلمّا كانت اللّيلة التّاسعة بعد الألف أفاق "شهريار" من نومه مذعورا،" (1) يعني أنّ هناك اضمارا يمتدّ على ثماني ليال على المتقبّل أن يتصوّر ما عسى قد حلّ فيها بشهريار وشهرزاد ليكون لهذا التواصل بدءا من الليلة التاسعة بعد الألف مبرّرُ وجود. لكنّ السّارد لا يبطئ بتلبية أفق انتظار المسرود له المحالّ في النّص عندما يجيبه آنيا على الأقلّ بأنّ اللّيالي الثّماني تسببت لشهريار في الذّعر، ممّا يدعو هذا السّارد الى بيان سبيل هذا الملك الى الخلاص من ذعره عبر النّص.

وهكذا تكون الآية قد انقلبت منذ السّطر الأوّل بين شهرزاد وشهريار. فمن كان مذعورا أصلا أصبح مُهَدِّئًا في حين انقلب الارهابيّ مذعورا خائفا. أهو الاقتصاص أم هو النّدم؟

---

(1) طه حسين "**أحلام شهرزاد**" . ص 513.

د) "**أديب**" والحيرة بين الأجناس :

لا تقلّ رواية "**أديب**" عن الرّوايات السّابقة تحييرا • فسمة الضّبابيّة والعموميّة والتعمية الغالبة على الفصل الأوّل كلّه لا على بدايته فحسب مدعاة الى التساؤل عن الغاية المرجوّة منها • فلا أثر لتحديد المكان وتحديد الزّمان • ان هي الّا مقدّمة نظريّة نقديّة عن علاقة الأديب بالوسط • أيكون ذلك رغبة في الخلط في مستوى الأجناس الأدبيّة تمتزج وتتداخل أم يكون تلهية للمتقبّل عن تحديد هويّة الفاعلَيْن الرّئيسيّين ، البطل والأنا السّاردة ؟

وقد جاء الاهداء اصرارا على التعمية والتستّر : "أخي العزيز، وددت لو أسمّيك ، ولكنّك تعلم لماذا لا أسمّيك ، وحسب الذين ينظرون في هدا الكتاب أن يعلموا أنّك كنت أوّل المعزّين لي حين أخرجني الْجَوْرُ من الجامعة ، وأوّل المهنّئين لي حين ردّني العدل اليها • " (1) وبدايةُ النّص بوصف السّارد بَطَلَهُ خَلْقيّا وخُلُقيّا انّما هو شكل من أشكال عقد التواصل بين السّارد والمسرود له ، اذ الوصفُ يعطي الفعلَ في الرّواية نوعا من الجمود أو المراوحة في المكان •

فالحكاية تمتدّ على مدى واسع، في حين تبقى القصّة في مكانها لا تريم ؛ لكنّها لا تعدم اعلاما تقدّمه للمسرود له حتّى يكون على بيّنة بما سيرد من أحداث •

وبذلك تلعب الفاتحة دورا في ترك المجال واسعا للتخيّل وبناء العالم القصصيّ في الذّهن سلفا حتّى اذا ما حان الوقت تبيّن صدق المنتظر من زيفه • وهدا عين ما لفت اليه السّاردُ الانتباهَ منذ الكلمة الأولى عندما أورد الملفوظ التالي : "زعموا أنّ من أظهر خصائص الأديب حرصَه على أن

---

(1) طه حسين : **أديب** • ص 5 •

يصل بين نفسه وبين الناس . " [1] فالزّعم لا يعني رفضا كما لا يعني قبولا [2] ؛ والمتقبّل ، في علاقته بالنّص قد يوفق الى تحقيق ما انتظره وقد يعجز عن ذلك عجزا .

هـ) "**شجرة البؤس**" والغبطة بالتجاوز :

أمّا " **شجرة البؤس** " فلا تعدم هي أيضا اثارة للتّساؤل وحملا على التفهّم خصوصا وقد ورد فيها اهداء شبيه بما كان في " **أديب** " . والشّبهة ليس في وجود الاهداء أو عدمه ، بل في الظّرف الذى حدا بالكاتب الى أن يبسط هذا الاهداء بالذّات [3] . يقول : " هذه صورة للحياة في اقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضي وأوّل هذا القرن ، نقلتها من صدرى الى القرطاس أثناء الرّحلة في لبنان .

فمن الطبيعيّ أن أهديها الى هذا البلد الكريم ، اعترافا بما أهدى اليّ من معروف وما أسدى اليّ من يد . " [4] فاستعمال اسم الاشارة (هذه) يعني أنّ النّص رسالة بين باثّ هو المتلفّظ ومرسَل اليه (متقبّل) هو القارئ . واستعمال التنكير مرّتين (صورة) للتبعيض و (اقليم من أقاليم) للنمذجة ، غايته اثبات الموضوعيّة في النّقل من ناحية

---

(1) طه حسين : " **أديب** " ص 7 .

(2) جاء في **لسان العرب** : المجلّد الثّالث ص 26 : " قال اللّيث : سمعت أهل العربيّة يقولون اذا قيل ذكر فلان كذا وكذا فانّما يقال ذلك لأمر يستيقن أنّه حقّ ، واذا شكّ فيه فلم يدر لعلّه كذب أو باطل قيل زعم فلان . "

(3) انظر ظروف نشأة هاتين الرّوايتين في فصل : " مشكلية المدونة " ص ص 97 . 101 .

(4) طه حسين : " **شجرة البؤس** " ص 260 .

والايهام بالواقع في ذات الحين . وما ذكر المكان والزّمان الّا على أساس أنّهما عنصران يكوّنان العالم الذى تدور فيه القصّة، الصّورةُ المثلى للحياة .

وتحديدُ الكاتب زمنَ الكتابة المختلف عن زمن القصّة انّما هو اصرار منه على الايهام بالواقع، بل هو اصرار منه على توكيد حقيقيّة القصّة مادام للأنا السّاردة حضور فيها على الأقلّ كشاهد عيان .

والاشارةُ الى الصّدر الذى منه تُنْقَلُ القصّة الى القرطاس، ثنائيّة البعد، فهي تشكّك من ناحية في مصداقيّة ما ينقل نظرا الى أنّ الذّاكرة المسماة هنا "صدرا" هي مصدر المعرفة، والذّاكرة خؤون ؛ وهي تؤكّد، من ناحية ثانية، حقيقيّة القصّة اذ قد انطبعت لا في الذّاكرة فحسب، بل في فؤاد الكاتب الملموس، فكأنها فيه محفورة . واستعمال "الفاء" الدالة على الاستنتاج، وربطها بالطّبيعيّ، فضلا عن ايراد المفعول لأحله لاحقا (اعترافا)، كلّ ذلك غايتُه اثباتُ الكاتب حسنَ أدائه الدّور ازاء اثنين هما لبنان والمتقبّل، لبنانُ لأنّه أسدى جميلا والمتقبّلُ لأنّه يجب أن يُصْدَق .

والالحاحُ على الصّدق الفنّي بل على الصّدق في معناه الأخلاقيّ داع الى التساؤل لا عن الغاية بل عن مشروعيّة مثل هذا السّلوك نظرا الى أنّ للمتقبّل حساسيّة خاصّة ازاء كلّ من يُغْلِظُ له الأيمان بأنّه صادق . فهو يرتاب في هدا الذى يؤكّد صدقه قائلا بأنّه ان كان فعلا كذلك لا حاجة به الى توكيد الصّدق، وان فعل، فلغايةٍ مّا يجب البحث عنها . فهل يكون ذلك مردّه توفّر النّص على اضمار كثير يلجأ اليه السّارد، وعلى تلاخيص يضطرّ اليها مادام يرغب في احاطة المسرود له علما بما حدث في مدّة زمنيّة طويلة، اذ لا يسمح الحيّز المحدود الذى توفّره الحكاية بالتبسّط ؟

واذا ما أضفنا الى هذا الاهداء العنوانَ " **شجرة البؤس** " تصوّرنا امكان نموّ هذا العطاء خيرا للطّرفين ، لبنانَ والمتقبّلِ ، لأنّ من ايحاءات " الشّحرة " الأخذ والعطاء ، فهي تأخذ ريّا وتسميدا لتدرّ ثمرا وخضرة وهواء نقيّا . فكأنّ الكاتب باهدائه النصّ يريده كالشّحرة اثمارا مقابل عطاء لبنانيّ ، وعطاء مقابل استفادة لبنانيّة . على أنّ مفهوم البؤس الذى ينمو ويتفرّع باعتباره مضافا الى الشّحرة ، يعني أنّ الخير الذى يُهْدَى لا يمكن أن يكون بؤسا ، وانّما البؤس هو الذى حدا بهذه الشّحرة الى أن تستوعب فتحسن العطاء . وهي ان كانت تعني نموّا وازدهارا للبؤس ، فانّ الزّمن الذى فيه غُرِسَتْ ونمت قد ولّى ، وبالتّالي ، فانّ اثمارها خيرا قد حلّ ، أو هو على الأقلّ يراد له أن يحلّ .

وهكذا ينفتح النصّ الرّوائيّ هذا على تحديد أوّليّ لما يراد من الأدب : تذكير بما كان للغبطة بما أصبح . ولا سبيل الى تقويم بالايجاب لما هو راهن الّا بعرضه على ما كان . واذا كان هدا التقويم مَصْدَرُه الباثُّ ، فشأن المتقبّل التثبت منه ، ولن يكون ذلك الّا متى عَبَرَ النّصّ حتّى آخره لتتبيّن له المصادرات التي منها انطلق الباثّ لاصداره حكمه ذاك .

و) <u>" الأيّام " والمراوغة :</u>

ان كان حكم كهذا يسيرا اصدارُه عقب الانتهاء من قراءة رواية مرقّمةٍ فصولُها غيرُ مُعَنْوَنَتِها ، فانّ اصدار مثل هذا الحكم قد يصعب عندما تتعدّد الأحزاء كما هو الشّأن في " **الأيّام** " مثلا ، فلكلّ من الأحزاء الثّلاثة فاتحة مخصوصة قد تتّفق أو تفترق مع غيرها . فعد بدأ الكتاب في حزئه الأوّل بنفي التذكّر " لا أذكر " ليعقبه بعدئذ ترحيح " وأكر الظّنّ "

ولينتهي آخر الأمر الى التذكّر الخالص. فهذه المناورة يبدأ بها النصّ تحيل على الذّاكرة التي قد تخون، ولكن دون أن يطول ذلك مسؤوليّةَ الباثّ. فهو يجتهد ويثابر، ولكنّه لا يضمن صدقا خالصا وأمانة كليـــة. والاحالة على عالم الذكرى تعني أنّ للنصّ انتماء جنسيّا محدّدا هـــو التّرحذاتيّ؛ ولكن هذا التّرحداتيّ مراوغ أيضا لأنّ الضمير المستعمل ليس المتكلّم بل الغائب، وكأن المتحدّثَ عنه غير المتحدّث. وهو ما يجعل قضيّة الأجناس الأدبيّة محلّ نظر منذ الفاتحة. فهل النصّ ترحذاتيّ أم هل هو سردىّ تخييليّ؟ ومثلما احتار السّارد بين انتفاء التذكر، فالترجيح، فالتذكّر، احتار المسرود له أيضا بين التصديق والتكذيب، وبين نسبة النصّ الى هذا الجنس ونسبته الى ذاك. ويفرض النصّ هذه الحيرة على المتقبّل لا الى حدّ انهاء الجزء الأوّل بل الى حدّ انهاء الأجزاء الثّلاثة. وهو ما سبـــق الالماع اليه في فصل مشكليّة المدوّنة.

على أنّ ما يتميّز به الجزء الثّاني، منذ فاتحته، انّما هو تنكّب سبيل الجزء الأوّل عندما يستعمل من الأزمنة الماضي الدالّ على الزّمن المروىّ لا علـى زمن التعليق، فيكون بذلك مؤشّرا على الامتداد والتواصل من ناحية والقطـع من ناحية ثانية. ويتمثّل التواصل في تكرار ذكر الاقامة بالقاهرة قصد الدّرس في الأزهر، في حين يتمثّل القطع في ايراد الأطوار الثّلاثة معمّمة؛ ممّـــا يستوجب انفتاح النصّ لاحقا عليها لتفصيل القول بشأنها: "لا يعرف مـــن أمره الّا أنّه يقضي يومه في أحد هذه الأطوار الثّلاثة التي يتخيّلهـــا ولا يحقّقها..." (1) والغايةُ من الاحمال يُفَصَّلُ لاحقا خلقُ شعور لـــدى المتقبّل برتابة الحياة التي تُقْبِلُ عليها الأنا المسرودة. وهذه الأطوار هـــي البيت والسلّم المؤدّي اليه والطّريق بين البيت والأزهر، ثمّ الأزهر، وهو آخر الأطوار. ففي حين بدأ الجزء الأوّل بنفي التذكّر والسعي الى استحضـــار

---

(1) طه حسين: "**الأيّام**" الجزء الثّاني ص 151.

الماضي كان الجزء الثّاني على غاية من المنهجيّة الواضحة اذ نبّه في البدء الى العناصر الثّلاثة التي سيأخذها بالتحليل لاحقا. وتلك منهجيّة تعليميّة أو تربويّة واضحة همّها التّلقين، في حين كان الحزء الأوّل همّه البلبلة والتحيير. ويأتي الحزء الثّالث ليدعم الثّاني بهذه الحملة الطّويلة التي فيها يلخّص السّارد وضعه في "الأزهر"، ممّا يوحي بالرّتابة التي يؤكّدها التشبيه: "قد طالت عليه من جميع أقطاره كأنّها اللّيل المظلم، قد تراكمت فيه السّحب القاتمة الثّقال، فلم تدع للنّور اليه منفذا." كما تؤكّدها الحمل التلخيصيّة: "حياة مطردة متشابهة لا يحدّ فيها جديد منذ يبدأ العام الدّراسيّ الى أن ينقضي." والغريب أنّ هذه الحمل التلخيصيّة تأتي في مفتتح النّص، في حين أنّه من المفروض أن تكون في آخره: "درس التوحيد بعد أن تصلّى الفجر، ودرس الفقه بعد أن تشرق الشمس، ودرس في النّحو بعد أن يرتفع الضّحى ..." (1).

وهذه الرّتابة التي توحي بها فاتحتا الحزئين الثّاني والثّالث تدخل بالنّص في التّرحذاتيّ اذ تشعر بمدى تلهّف الأنا المسرودة الى حرق المراحل للوصول الى حيث الأنا السّاردة قيمة وسنّا ومركزا. لكنّ الوصول الى هذا الاستنتاج لم يتمّ دون اقبال القارئ على قراءة النّص بكامله. وعلى الأقلّ لجزئين منه هما الأوّل والثّاني. وهكذا يحمل تبيّن العاتحة في الرّواية ذات الأحزاء على عدم الاكتفاء بالبداية تقرأ وتحلّل، وانّما يقتضي ذلك تتبّع التطوّر الحاصل في بداية كلّ حزء من الأحزاء.

ز) "**على هامش السّيرة**" والعدول:

"**على هامش السّيرة**" رواية تمتدّ على أحزاء ثلاثة كبيرة، الفارق

---

(1) طه حسين: "**الأيّام**" الجزء الثّالث ص 385.

الزّمنيّ بين جزء منها وآخر سنوات أربع فخمس على التوالي بين الأوّل والثّاني، والثّاني والثّالث ، اذ صدر الأوّل سنة 1933 ، ليعقبه الثّاني سنة 1937 ولينهي حسين تأليف الجزء الثّالث منه في 1942(؟)

ولهذا الفرق في زمن النشأة فرق في مستوى الفاتحة . على أنّ ما يجمع بين الأجزاء الثّلاثة انّما هو العنوان . وتسمية النّص "**على هامش السيرة**" يعني أنّه نوع من المعارضة لنصّ قديم كتبه ، كما قال الكاتب في المقدّمة ، كلّ من ابن هشام وابن سعد والطّبري . فهو اذن نصّ مفرط على نصّ ناقص هو النّص القديم . ولكنّ القول بأنّه على الهامش ، فيه تواضع كبير ، واعتذار أوّلي على ما قد يكون بين السّيرة القديمة والسّيرة الحديدة من اختلاف ان في مستوى خطّية الأحداث أو في مستوى الوقائع والأحداث ذاتها . وقد اعترف طه حسين نفسُه بأنّه اقتبس هدا العنوانَ من كتاب فرنسيّ لحول لومتر Jules Lemaître هو "**على هامش الكتب القديمة**" "En marge des vieux livres"(1). على أنّ الاقرار بكون العنوان مقتبسا أو مبتدعا لا يغيّر من الأمر شيئا . فأهمّيته تكمن في عزم حسين على تحاوز نصّ قديم يراه أهلا للاستلهام . ولذلك نراه يتوخّى هذه الهامشيّة في مستوى تقديم الشّخصيّات / الفواعل . فقد بدأت الحكاية بوصفٍ مطوّل لعبد المطلب يُقَدَّم بشكل مفاجئ تقديما حاهزا ، كما لو كان للمتقبّل به سابق عهد ، ويبدو أيضا في مستوى التحرّر من أوامر الفنّ ونواهيه سواء ما تعلّق منها بتقديم الشّخصيّة أو ما تعلّق منها بطريقة

---

(1) T. Hussein : " Tendances religieuses de la littérature égyptienne d'aujourd'hui : Cahiers du Sud (Marseille) 1947 (L'Islam et l'Occident) p : 240.

نقلا عن : عمر الحمني : **طه حسين مؤرّخا** : م . م الجزء الأوّل ص 358 .

السّرد . كما تكمن ، في الحزء الثّاني على الخصوص ، في الخروج عن النصّ الناقص الذى حدّده السّارد سَلَفاً لنصّه المفرط اذ تحدّث عن الرّومان واليونان وعن نصوص سقراط وأفلاطون وكتب الرّهبان والأحبار ، بل وتحدّث عن نماذج منهم خصّ بها الحزء الثّاني بكامله . وعندما يبدأ الفصل الأوّل بهيمنة للحوار على السّرد والوصف أو للحكاية المشهديّة على الحكايَة البانوراميّة ، وعندما تكون البيئة المتحدّث عنها غير البيئة العربيّة المكّية أو المدنيّة ، فذلك مظهر حلّي من مظاهر الهامشيّة ان في مستوى السّرد أو في مستوى القصّة .

وورود فاتحة الحزء الثّاني مشهدية في الغالب ، على نقيض ما عوّد به حسين متقبليه ـ اذ كانت الحكاية البانوراميّة هي السّائدة في كلّ النّصوص السّرديّة الأخرى تقريبا ـ مثير للانتباه ؛ لكنّها الاثارة التي لا تجد لها تفسيرا الّا متى أتى القارئ على كامل النصّ ، فكان للتّاريخ الموضوع في أسفل الحزء الثّاني قيمة المفتاح للمغلق من شفرات النصّ .

ح) <u>" القصر المسحور " والتردّد بين الفاعليّة والمفعوليّة :</u>

انّ شأن المتقبّل مع النّصوص السّرديّة السّابقة يُحَلِّلُ فواتحَها شأنُهُ مع فصول " **القصر المسحور** " الواردة معنونة غير مرقّمة . فهي من هذه الوجهة بالذّات مثار انتباه المتقبّل الذى عليه أن يتعامل معها تعاملا مختلفا اذ ينبغي أن يتوقّف عند كلّ فصل على حدة ، خصوصا وأنّ في الفصول اشكالا من حيث منشئها . كما أنّ للاهداء إشكالَه الخاصّ ؛ فهو من ناحية يحيب عن سؤال من الكاتب ؟ ، ومن ناحية أخرى يلقي بظلال الحيرة على هذا العالم القصصي المزمّع الدّخولُ فيه . فهناك قصر وتشييع

وتلق وسخرية ورحمة ، وهي كلّها عناصر لها في النّص أثر أيّ أثر : " الى التي كانت تشيع ذهابنا الى القصر المسحور، وتتلقّى عودتنا منه بنظـــرات حائرة وبسمات ساخرة ، ولكن فيها مع ذلك الرّحمة والاشفاق والتشجيع ، لأنّها تعرف كيف تحيي زهرات الأدب وتبعث نشاط الأدباء .. الى مدام طـــه حسين نرفع حديث القصر المسحور توفيق الحكيم وطه حسين " (1).

وبهذا يفاجأ المتقبّل بحيرة شديدة منذ الغلاف عن منشئي النصوص وغاية كلّ منهما من وراء هدا الانشاء وعن هدا الحوّ الخرافيّ الـــذى دخلت فيه المَهْدِيّ اليها والمهديان معا ، ومن وراء الكلّ هذا المبعوث اليه المحالّ في النّص ، وهو المسرود له المطالب بحلّ شفرات الفصول واحـــدا اثر آخر .

فالفصل الأوّل "سمير شهرزاد " يبدأ بِمَثَلٍ سائر "من مأمنه يـؤتـى الحذر " كذلك قالت حكمة القدماء . وأبت الظّروف الّا أن أكون أنا الدّليل النّاصح على صدق ما قالت حكمة القدماء ." (2) فالتقريران الواردان فـــي الجملتين الفعليّتين " قالت " و " أبت " يجعلان النّص على مستوى التلفّـــظ مطمئنّا وعلى مستوى الملفوظ مثيرا محيّرا . فمن عساه يكون هدا الحَـــذِرُ حتّى ولو استعمل ضمير المتكلّم المفرد . أيكون السّارد / البطل أم الكاتـــب؟ ومن عساه يكون هذا السّارد / البطل المذكّر ، أهو الواردةُ صِفَتُه في العنوان على أنّه سمير لشهرزاد أم هو غيره ؟

تبدأ الاثارة منذ العنوان اذ يحار المرء بخصوص " السّمير " أهـو

---

(1) طه حسين و توفيق الحكيم : **القصر المسحور** . ص 7.

(2) نفس المصدر السّابق ص 9 .

صفة مشبهة باسم الفاعل أم هو صفة مشبهة باسم المفعول . ولا تتبدّد هذه الحيرة الّا عند الصّفحة السّادسةَ عشرةَ عندما يحسم أمر الصّفة بتغليب حانب الفاعليّة فيها على حانب المفعوليّة : " ستتّخذين لك سميرا " . ويتأكّد هذا التبديد للحيرة عندما تستغرب شهرزادُ دعوةَ توفيق ايّاها الى مسامرته تقول : " بديع ! اختطفتك وجئت بك الى هنا كي أسامرك . أنا ؟ " (1)

وحلُّ إشكالِ الفاعليّة والمفعوليّة قد لا ييسّر حلّ إشكال ثان ، هو وقوع فعل المسامرة على شهرزاد التي كانت في التّراث الحكائيّ الشّعبيّ المسامِرَةَ لشهريار طيلة ألف ليلة وليلة . فكيف انقلبت المفاهيم بهذا اليسر ؟ لا سبيل الى الجواب عن هذا التساؤل الّا بالاقدام على قراءة النّص لفهم هذا التحوّل .

وقد انبنى العنوان في الفصل الثّاني على مثل ما انبنى عليه الفصل الأوّل : مركّب اسميّ يحتوى على عنصرين قارّين ، الأوّل صفة مشبهة ، والثّاني مضاف اليه . وهذا المضاف اليه في الحالتين هو شهرزاد . واذا ما كانت الصّفة في الفصل الأوّل ملتبسة اذ لا يُدْرَى ما اذا كانت باسم الفاعل أم باسم المفعول ، فانّها في الفصل الثّاني واضحة : صفة مشبهة باسم المفعول (مسحون) . واعتياض السّارد عن اسم المفعول بالصفة المشبهة يعني أنّ الحالة دائمة غير مؤقّتة ولا ظرفيّة . ومادام الأمر كذلك ، فانّ العنوانين يوحيان باستمرار الحالة الموصوفة : السّمر والسّحن ، وكأنّ شرط السّمر لا يتحقّق الّا بالسّحن . لذلك كان الفصل الأوّل بحثا عن مسامر . وعندما أصبح هذا المسامِرُ متوفّرا اقتضى استمرارُهُ في العمل سِجْنَه .

---

(1) طه حسين **وتوفيق الحكيم : القصر المسحور** ص 33 .

ولا يطلع الفصل الخامس في "الحمام" حتّى تستقرّ الأمور وتثبت : "مشى الأسير بين الفتيات الثّلاث الى الحمام مطأطئ الرّأس ، يخفي عنهنّ وجهه بمعطفة ، وهو يردّد في نفسه قانطا ." (1) فقد استعمل السّارد في هذه الفاتحة الماضي وصفاتٍ للبطل (الأسير) أربعا هي أحوال ؛ ممّا يوحي بأنّ الفعل محدود ، في حين أنّ الوصف سيستأثر بنصيب أوفر . وترجح محدوديّة الأفعال الى استقرار الفواعل في المكان لا يريمون .

والاشارة الى المكان في العنوان تعني هدوءا في حين كانت الصّفة المشبهة في الفصلين الأوّلين تعني فعلا وبحثا وحيرة . وبين الأوّلين وهذا الخامس استعمال أداتي الحرّ (من) شهرزاد و (الى) شهرزاد الدّالتين على المصدر والموئل . وهو ما يدلّ على الجمع بين الفعل والمكان . فالاشارة الى الحركة (من والى) توحي بأنّ استقرارا بصدد الحصول كما لو كان البحث عن سمير يسجن لا يتحقّق الّا بالرّسالتين المبعوثة والمتلقّاة لتستقرّ الأمور في مكان بعينه هو الحمّام مؤقّتا . غير أنّ هذا الهدوء سرعان ما يتشوّش في مطلع الفصل اللاحق عندما ينطوي العنوان والحملة الأولى منه على تقابل حلّي . فبين " ثورة الأشباح " من ناحية واستلقت " شهرزاد " على فراشها وغاصت بين دمقس وسائدها ،" (2) تناقض يشعر إمّا بغلبة أحدِ الطّرفين الآخرَ أو بقيام صراع بينهما لا تُعْرَفُ نتائجُه سلفا . ولعلّ هذا الحلّ الثّاني هو المطلوب ، اذ المرغوب فيه شدُّ أعصاب المتقبّل وجعلُه محتارا بين هدا الموقف وداك .

وقد يكون هدا التناقض متناسبا مع الحرج الذى يشهده القارئ

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 48 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 58 .

لهذا الفصل بين نسبة النصّ الى الحكيم ونسبته الى حسين (1) .. وانتهاءُ الفصل ، والقارئ يكاد يثبت انتماءه الى الحكيم ، يتناسب مع الفاتحة التي فيها تناقض بين الحملة الأولى والعنوان ، حيث كان لهذا التناقض دلالة رئيسيّة هي اثارة المتقبّل وجعله مبهورا مُحْرَجًا . وكذا الشّأنُ بين شهرزاد وطه عندما انتهى الفصل والحكيم فارّ لا يُعْثَر له على أثر .

وعندما نمرّ الى الفصل الحادى عشر نجد تطابقا بين الفصلين الأوّلين وهذا الفصل تبدو فيه شهرزاد في مقام المفعول به سواء كان ما يسبق المضافَ اليه صفةً مشبهةً أو مصدرا " مؤاساة " . وهذه الصّيغة التركيبيّة تحيل على الرّواية ككلّ ، وهي قلق شهرزاد وحاجتها الى من يساعدها ويأخذ بيدها .

ويبدو أنّ البطل / السّارد هو الذى كلّف نفسه بأداء هذه المهمّة . فالاختبار الترشيحىّ ، العقدُ فيه من قبيل الترخيصيّ لا الاجبارىّ ولا الائتمانيّ ،(2) وان كان تكليف توفيق الحكيم بهذه المهمّة هو من قبيل الاجبارى بالأساس ، والدّليل خطفه وسحنه وفرض المسامره عليه . وعندما يبدأ هذا الفصل ب : " سيّدتي : بعض هذا الفزع والجزع ، وبعض هذا اليأس والقنوط ، فقد روّعني كتابك حقّا ، وأذهلني عمّا كنت أضطرب فيه من شؤون الحياة (3) ". تثير صياغةُ الحملة المتقبّلَ لأنّها مختزلة اختزال حذف على غرار بيت امرئ القيس في معلّقته " أفاطم مهلا بعض هذا التدلّل " ، ولأنّ حملتين

---

(1) انظر :"مشكليّة المدوّنة " ضمن الباب الأوّل . ص ص 83 . 84 .

(2) انظر دلالات هذه الاصطلاحات لدى سمير المرزوقي وجميل شاكر : **مدخل الى نظريّة القصّة** . تونس . الجزائر . الدّار التّونسيّة للنّشر . ديوان المطبوعات الجامعيّة [د . ت] ص ص 55 . 56 .

(3) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** م . م ص 94 .

فعليّتين تفسيريّتين معطوفتين على بعضهما البعض تعقبانها. وهذه الصّيغة طلبيّة التماسيّة من ناحية، مؤاسية مهدّئة من ناحية ثانية. وبذلك يكون بين العنوان الذى به يبدأ الفصل والجملة الأولى منه تكامل اذ يفسّر ثانيهما أوّلهما. وهدا التكامل في البدء قد يوحي بما أخذ السّارد على عاتقه من واجب الحفاظ على شهرزاد والتخفيف عنها. وتكمن المؤاساة في ايحاد السّارد الفرصة للبانّ سانحة ليحلّل ويتعمّق في التحليل. فكأنّ محال اللّذة هو في فكّ عقال العقل، وفي مناحاة النّفس العارفةِ ذاتها.

ويحيل ظرف المكان "في الحبس الاحتياطي" في الفصل الثّاني عشر، على النّص بكامله اذ يحدّد مكان وقوع الحدث على غرار ما يفعل في المسرح. فكأنّ الفصل مشهد من مشاهد المسرحيّات. ولعلّ هذا الايهام بالطّابع المسرحيّ في الكتابة نوع من توكيد القدرة على مناوأة طه حسين الحكيم في عقر داره أى في النّمط الأدبيّ الذى هو به مختصّ. على أنّ الحملة الأولى: "أمر "الزّمن" بتوفيق الحكيم فحبس في بُرْج ساعةٍ كبيرةٍ فى رأسِ كنيسةِ "كومبلو" على ارتفاع ألف متر عن سطح البحر" (1) ترد تقريريّةً باهتة لتوضّح السّبيل الى الحلول بمثل هذا المكان. كما أنّ الدقّة في ضبط ملامح هذا المكان غايتُها تدقيقُ العنوان العامّ الذى قُدِّمَ به الفصل: فالجملة من حيث نوعها وصيغتها جاءت لتدقّق المحمل. ولعلّ من مظاهر هذه الدقّة احتباس الحدث في المكان الواحد ذاته لا يبرحه. ففيه تُبْعَث الرّسائل واليه تردّ؛ فكأنّ العالم كلّه بين الماضي والحاضر والشّرق والغرب قد تجمّع فيه.

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم: **القصر المسحور** ص 99.

ط) "**الحبّ الضّائع**" بين التّسامي والتّهافت :

عادة ما تعطي الأقصوصة الأولى للمجموعة التي تضمها نُكْهَتَهَا المخصوصة ، وهذا ما يبرّر اتفاقها معها في مستوى العنوان . فـ "**الحبّ الضّائع**" المجموعة قد امتزج أيّما امتزاج بـ "الحبّ الضّائع" الرّواية/الأقصوصة ، ممّا يجعل الأقاصيص الأخرى تنويعات عليها وبلورة لها . فعنونة هذا النصّ بالحبّ الضّائع تشي بالموضوع وبالمصير المتّصل به . فالقول بضياع الحبّ يعني فشلا مرتقبا ، ولكنّه الفشل الذى لولا الذات الفاعلة لما كان كذلك .

ولعلّ بداية الرّواية / الأقصوصة هذه بالتقويم دليل : "ما أكثر ما أعجب من نفسي ، وما أسرع ما يستحيل هذا العجب الى سخرية منها أوّل الأمر ، ثمّ الى رثاء لها وعطف عليها . لا يعرض لي شيء غريب أو مألوف الّا حاولت أن أتبيّن أصله وأردّه الى علّته . وقد أبلغ من ذلك ما أريد فأرضى ، وهذا نادر ، وقد أعجز عن التعليل والتأويل فأسخط ، وهذا كثير . وأنا على كلّ حال ساخرة من نفسي لهذا المرض الذى لا أحد منه برءا ، مرض التماس العلّة والانتهاء الى المصادر والأسباب ." (1).

فقد ورد في هذه الفقرة/ الفاتحة تعجّب (ما أكثر ! ما أسرع !) فتفصيل وتوضيح فملخّص واستخلاص (على كلّ حال) . ويبدو أنّ هذه العناصر الثّلاثة التي تبدأ بها الرّواية تؤثر على اللاّحق منها ، فهي تبدأ بنوع من الفرضيّة هي هنا عبارة عن هذا التعجّب ثمّ يعقب هذه الفرضيّة التحليل والبرهنة ليتمّ في الأخير استخلاص النتيجة اقرارا للفرضيّة أو نفيا لها . وعندما يكون البدء بمثل هذا التعجّب ، فذلك يعني سبقا الى القاء الحكم للشّخصيّة

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** : ص 7 .

أو عليها دون أن يفسح المجال للمسرود له كي يبدى رأيه . وهدا ما يدعوه الى الاستفسار عن حرمانه من هدا الحقّ واستئثار السّاردة دونه بالتقويم سلبا أو ايجابا ، ممّا يحمله بالضّرورة على تتبّع سير النصّ علّه يظفر بجواب ما . غير أنّ الأقصوصة التّالية " الحبّ اليائس " تفرض عليه نوعا من التوّجه في التّقويم اذ تظهر في فاتحة النصّ نزعة تعليميّة ، المعلّمُ فيها صارم شديد مع متعلّمه ، والسّارد فيها قاس مع المسرود له : " قال القسيس ، وهو يضحك للرّاهبة وهي تبكي :" على رسلك أيّتها الأخت العزيزة ، فانّ اللّه يكره الاسراف لعباده حتّى في حبّه والانابة اليه ، واحذرى أن يكون اغراقك في هذا النّدم والحاحُك في هذا الحزن الذى يوشك أن ينتهي بك الى اليأس من رَوْح اللّه الذى لا ييأس منه المؤمنون ، اِحذَرِي أن يكون هذا مظنّة للرّيبة ، وثقي ــ وأنت واثقة طبعا ــ بأنّ اللّه يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصّدور ، فاجتهدى في ألّا يظهر اللّه منك على سرّ تكرهين أن يظهر عليه . " (1) فالقسّ يأمر ويحذّر وَيَنْهَى والسّاردُ يلتذّ بِجعل المسرود له الغَمْرِ يتواصلُ جهلُه بمن عساه يكون هذا القسُّ وهذه الرّاهبة . غير أنّ المسرودَ له قد يتبادر الى ذهنه شيء من التبرير لمثل هذه القسوة اذ تَجَاوُزُ اليأسِ الذى يحيل عليه العنوانُ " الحبّ اليائس " يفترضها . فمادام الحبّ هو المنعوت في هذا المركّب النعتيّ ، ومادام للحبّ ايحاء موجِبٌ فينبغي آنذاك الحفاظ عليه والسّهر على عدم اتلافه . واذا ربطت هذه الفاتحة بالنصّ السّابق ، كانت الصّرامة مبرّرة لأنّ اضاعة الحبّ بِسَبَبٍ من الاهمال أو التّساهل تفترض الحدّ والانتباه والحفاظ على هذه العاطفة الشّريفة الواجبِ رعايتُها وصونُها من كلّ ما عساه أن يكدّرها . وهدا نفس ما توحي به فاتحة الأقصوصة الموالية : " الحبّ المكره " : " كانت تلم بالبيت ساعات في كلّ يوم فتملؤه بصوتها العذب ، ووجهها المشرق . ونشاطها العجيب ، غناء وحمالا

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 74 .

وحياة " [1] فقد بدأت الأقصوصة بجملة استئنافية لا ابتدائيّة ، اذ الضّمير الوارد فيها يعود على غير معروف ، ولن يعرف الّا لاحقا . وهذا بالطّبع مثير للمسرود له من ناحية ومؤشّر على نوع من التستّر يتكلّفه السّارد للوهلة الأولى لعلّه بذلك لا يريد أن يكشف سرّا قد يكون في كشفه ضرر ما ، خاصّة اذا ربطنا بين العنوان " الحبّ المكره " والجملة الأولى . فكأنّ من الخجل أن يُكْرِهَ أحدُهُم على أن يحبّ ، في حين أنّ الاكراه يمكن أن يكون على ما عدا ذلك تماما كالكره مثلا . أمّا الحبّ ، فلا يحسن أن يُكْرَهَ عليه ، وان كان ، فالواجب سَتْرُهُ عملا بالأمر المعروف : " واذا عصيتم فاستتروا " .

والحفاظ على الحبّ يقتضي دوما تجنّب الاثم حتّى لا يطوله بتكدير . ولذلك اختير لأقصوصة " بين الحبّ والاثم " تقابل في مستوى الفاتحة بين الاصباح والكون : " أصبحتْ مبتهجةَ القلب ، راضيةَ النفس ، ناعمةَ البال ، مبتسمةً للنّهار المشرق كما كان يبتسم لها النّهار المشرق ، وكانت مع ذلك تخفي شيئا طالما تعوّدت اخفاءه من اضطراب النفس وقلق الضّمير . " [2] فهذا التقابل في المستوى الزّمني يوازي التقابل الموجود على مستوى العنوان بين الحبّ والاثم . ففي الحبّ ايحاب ، وفي الاثم سلب . على أنّ البينيّة في الظّرف (بين) تجعل امكانيّة التردّد بين الايحاب والسّلب أكثر من قائمة . وهو ما يجعل التقابل بين الكون والاصباح محدودا كذلك بلفظة (مع ذلك) أى انّ الاصباح ليس كلّيّا كما أنّ الكون ليس كلّيّا !

وهكذا يتّضح ، من خلال هذه الأقاصيص الأربع المختلفة موضوعا ، أنّها ، بانتمائها الى مجموعة واحدة ، تلتقي ، في فواتحها ، الرّؤية الشّاملة

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 80 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 88 .

للقضيّة المدروسة . فرغم استقلالها الشكلي يخضعها الكاتب لنوع من الوحدة الموضوعاتيّة الصّارمة يكون للرّواية / الفاتحة دور في تحديد معالمها . فهل تتجسّد مثل هذه الفرضيّة في مجموعة أقصوصيّة أخرى ؟

ى) " **المعذّبون في الأرض** " بين الجبر والاختيار :

نهج حسين في هذه المجموعة نهجه في غيرها عندما أصرّ على اهدائها ، ولكن لا الى شخص بعينه كما فعل في " **أديب** " و " **دعاء الكروان** " و " **القصر المسحور** " و " **شجرة البؤس** " مثلا ، وانّما هو ساق حديثه " الى الذين يحرقهم الشّوق الى العدل والى الذين يؤرقهم الخوف من العدل [...] والى الدين يحدون ما لا ينفقون والى الذين لا يجدون ما ينفقون . " (1)

وأوّل ما يفجأ به الكاتب متقبّله أنّه لم يُهْدِ حديثَه مرّةً واحدة بل مرّتين اثنتين ، وفي كلّ مرّة حوت صيغة الاهداء ثنائيّة هي تقابل بين عنصرين : الأثرياء والفقراء . ويفجؤه ثانية بسبب محتوى الاهدائين . فالمفروض أن يسبق وضحُ الشّخص وَعْيَهُ . ولكن تقديم طه حسين الوعي وهو الشّوق أو الخوف من العدل على الوضح وهو الفقر والغنى ، ليس اعتباطيّا ، وانّما هو يبغي من وراء دلك تنبيهنا الى أنّ القضيّة ارادية . فلبس الفقر الدى هو معطى جبرى ، بزائل ، الّا متى أريد له الزّوال ، وبباق الّا متى أريد له البقاء . وهو ما يبغي حسين المُهْدِي الإشعارَ به . كما أنّ الفرق المتعمّد بين الفعلين في الجملتين المبنى للمعلوم في الأولى (أسوق) والمبني للمجهول

---

(1) طه حسين : " **المعذّبون في الأرض** " . ص 5 .

في الثّانية (يُساق) مثير هو أيضا . فهل هو توكيد للبعد الارادىّ السّابق الذّكر ؟ (يسوق) أى يفعل بشكل ارادىّ مادام يملك الوعي ولا يسوق ، وانّما (يُدْفَعُ به الى سَوْق) حديث مادام الأمر بيد قوى غيبيّة هي التي أرادت أن يكون الفقير فقيرا والغنيّ غنيّا ! وانّ ترتيبَ الاهدائين واختلافَ الفعلين نوعا رغم اتفاقهما زمانا (المضارع) يؤكّد أنّ لطه حسين ، الكاتب ، ميلا الى اعتبار أنّ ما قدّمته الطّبيعة وأحرز الانسان على الخضوع له قابل لأن يُعَدَّل اذا توفّر الوعي وتوفّرت الارادة . على أنّ ترتيب الأغنياء والفقراء ترتيبا مقلوبا بين الاهدائين (البدء بالفقراء في الأوّل والنّهاية بهم في الثّاني) مدعاة الى التساؤل : أهو لترضية هؤلاء وأولئك ـ لكلّ منهما الأولويّة على صاحبه مرّة ، أم هو لغاية رفض الامتثاليّة ونبذ المنطق الذى يفرض تنطيما معينا لا يحيد عنه ؟ يبدو أنّ الاختيار الثّاني يتماشى مع الرّغبة في سيادة الوعي والارادىّة على التسليم والامتثاليّة . واذا أضفنا الى هذا ، البنيةَ الصّوتيّةَ والصّرفيّةَ والتركيبيّةَ والمعجميّةَ التي لها ميزة خاصّة كالترديد العلامي والتماثل الدّالي والتماثل المدلولي [1] ، فضلا عن تقديم الفضلة على العمدة ، واللّعب على الألفاظ بالتقديم والتأخير تبيّن أنّ كلّ ذلك غايته ترسيخ الفكرة في الذّهن وتعميق الاحساس بصرورة ترقية الوعي وفرض التغيير . فهل لهذه الارادىّة صدى في الأقاصيص ؟ انّ الوقفة الطّويلة في " قاسم " الممتدّة على أكثر من صفحتين (36 . 38) لا يفهم منها المسرود له سوى أنّ شخصا ما باكر الخروج من بيته ، ومازال اللّيل مخوفا ، وأنّ السّارد واسع الثّقافة طويل الباع . فيتساءل آنذاك عن الغاية من هذه الفاتحة التي تذكر بفواتح الرّوايات الواقعيّة الشّهيرة . أهي جاءت لتوضّح أم جاءت لتعمّي ؛ كأنّ السّارد يبغي من ورائها اختبار فطنة المسرود له ، وقد

---

(1) سيرد تفصيل ذلك في الفصل الثّالث من الباب الثّالث ص ص 614 . 628 .

أدلّ عليه بمعرفته الواسعة وبأدبه الجمّ ، أم هي في الأخير وسيلة لاستبطان الخوف الذى تشعر به الشّخصيّة/ الفاعل في هذا اللّيل المهيم؛ لذلك ابتهجت لدى سماعها صوت المؤذّن ولدى رؤيتها النّور يمزغ ؟ فمحرّد فرض السّارد هذه الأسئلة على المسرود له يحمله على ايجاد الجواب المقنع لها ان هو أراد ولم يبخل. على أنّ المجهود الذى يبذل ليس دومًا ذا مردود ايجابيّ فقد يشتدّ الجهد ولكن في غير طائل . ولذلك نجد في " رفيق " أنّ استغراق الفاتحة وقتا طويلا لوصف زمن القصّة وتحليل أبعاده غايته عكس أهمّية هذا الزّمن/ الدّيمومة بالنّسبة الى الشّخصيّات : " كان ذلك في ساعة من ساعات الضّحى حين كان النّهار يجب أن يبطئ في سعيه ليحبس الصبية والشّباب من أهل الكتّاب ، ويمسكهم في حياتهم تلك التي كانت تخضعهم لعنف سيّدنا ومكر العريف ، ويؤخّر عنهم هذه اللّحظة السّعيدة التي يؤذن لهم فيها بالانطلاق ليصيبوا حاجاتهم الى الطّعام ، بل ليرضوا حاجاتهم الى الحرّية واللّعب . وكان الصبية والشّباب من أهل الكتاب يستبطئون ارتفاع الضّحى وزوال الشّمس . ويخدعون أنفسهم عن هذا الانتظار الشاق البغيض بنشاط غريب مفاجئ وترتفع فيه الأصوات بالقراءة وتكثر فيه حركة الأيدى التي تمسح الألواح ... " (1). فهذا الزّمن من حيث كونه توقيتا طبيعيّا ميسورُ القياس لكنّه ، من حيث هو توقيت نفسي أو مدّة ، عسير القياس . لذلك تردّد في هذا المقطع السردىّ الافتتاحي ذكر المفردات التي هي من سجلّ الزّمن " كالسّاعة " و " الضّحى والنّهار " و " يبطئ سعيه " و " يؤخر " و " اللّحظة " و " يستبطئون " و " ارتفاع الضّحى " و " زوال الشّمس " .

والحديث عن الزّمن بوصفه مدّة مقارنة بالزّمن بوصفه ديمومة ، لئن كان هنا متعلّقا بالصبية ، فهو يعكس وضعا متنافرا بين الموجود والمنشود

---

(1) طه حسين : " **المعذّبون في الأرض** " . ص ص 97 . 98 .

(يستبطئون • يخدعون أنفسهم) ، ممّا يتماشى عموما وروح هذه المجموعة الأقصوصيّة • وهو الدّوران في فراغ أو هدا الخطّ الحلزونيّ يخطّه أبطال المجموعة برغم سعيهم الدّائب ، اذ يحدون أنفسهم حذو نقطة الانطلاق أو فوقها بقليل ولكن لا يتحاوزونها أفقيّا •

وهذه الاثارة التي يوظفها السّارد في فواتح أقاصيصه قصد دفع المتقبّل الى القراءة تتماشى والغاية من هذه المجموعة ، وهي ارادة الفعل وتحقيقه • ولذلك نحد أنّ السّارد يحد كلّ الوسائل ناجعة لفرض هذه الاثارة على المتقبّل • فقد بدأ فصل "صفاء" بحوار دون سابق اشعار، ودون لاحق تعليق ، وانّما هو مقطع حواريّ يلقى القاء : "كان ذلك ممكنا في تلك الأيّام السّود ، فأمّا الآن فقد يسّر اللّه الأمور ، وأتاح لنا أن نخرج من ظلمة البؤس والشّقاء ، الى نور النعيم والرّخاء فلست أحبّ أن أخوض ولا أن تخوضي في هذا الحديث • " (1) فما عسى يبغي السّارد بنقله في أسلوب مباشر هذا الملفوظ؟ أليس يدعو الى أنّ في النصّ عمرة يحب العثور عليها؟ أو ليس يقتضي ذلك اراديّة بها تتحاوز الصّعوبات؟ وهي ليست اراديّة خاصّة بالمتقبّل بقدر ما هي تخصّ البانّ نفسه • فَبَغْضُهُ القاءَ الدّروس والمواعظ ــ كما في فاتحة "خطر" ــ من ناحية ، واضطرارُهُ اليه من ناحية ثانية يدلّ على تأرحح في الموقف من الأدب ، هل تكمن أدبيّة النصّ الأدبيّ فيه أم هل هي خارحة عنه فائضة على ما عداه ؟ "لست أبغض شيئا كما أبغض القاء الدّروس في الوعظ والارشاد وتنبيه الغافلين وايقاظ النّائمين وتحذير الذين لا يغني فيهم التحدير ولا النذير ، وأنا مع ذلك **مضطرّ الى هذا أشدّ الاضطرار** * ، أراه واحبا تفرضه الوطنيّة الصّادقة ، وتفرضه الكرامة الانسانيّة

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** • ص 117 •

(*) التّشديد من عندنا •

ويفرضه الحرص على ألّا تتعرّض مصر للأخطار العنيفة قبل ابانها." (1)

فان أريد من الأدب خدمة المجتمع كان الحلُّ البحثَ عن كلّ ما من شأنه أن ييسّر هذه الخدمة من حيث الموضوعات المختارة ومن حيث الدّعوات المباشرة كذلك. أمّا اذا كان الأدب داتيّ الغاية فتصبح كلّ الموضوعات متساوية شرط أن يُحْسَنَ التصرّفُ فيها. وحيرةُ السّارد واضطرابه انّما هما صورة لحيرة المتقبّل واضطرابه، وحيرةِ الشّخصيّةِ واضطرابِها. فهي تريد وتفعل، ولكنّها لا توفّق الّا لماما. على أنّ ذلك يجب ألّا يمنعها من مواصلة الفعل تماما كما يفعل السّارد اذ لا ينتظر جوابا عن حيرته، وانّما هو ينجز. فقد طالت فاتحة هذه الأقصوصة "خطر" وان أخذت بعدا آخر لتخرج بالنّص عن الفنّ السّردىّ الى فنّ المقالة حيث تسود الأحكام والتعليقات.

وهكذا يتّضح من خلال هاتين المجموعتين الأخيرتين أنّ روح المجموعة ترين على العناصر التفصيليّة داخلها، تماما كما هو الشّأن بالنّسبة الى الرّواية المعنونة أو المجزّأة، فهي جميعها تخضع لتصوّر موحّد قبليّ، ممّا يدلّ على أنّ الكاتب عندما ينشئ عمله يخططه سلفا حتّى ولو بدا بين أجزاء عمله فارق زمنيّ، فانّ الرّؤية عادة ما تكون واحدة. وقد قادنا التثبّت من هذا الاستنتاج الى نوع من التبسّط مع هذه الفواتح اذ أخذنا كلّ واحدة منها على حدة، وذلك رغم اتفاقها على طابع رئيسيّ موحّد هو الاثارة. غير أنّ موضوع كلّ منها مستقلّ عن الآخر مغاير له لا بحكم طريقة التناول فحسب، بل بحكم الانسجام المفروض بين بنية النّص ودلالته.

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** . ص 147.

فقد كان لفضاء الأحداث في " **ما وراء النّهر** " الأهمّية الكبرى، لا لأنّ للمكان قيمة في داته، وانّما لما ينطوى عليه من رمز وتورية كَشْفُهُمَا يسير على المتقبّل. وكان لعدم التقدير في فاتحة " **دعاء الكروان** " وللرّغبة في في مطاولة الشّعر ايحاء بما سيؤول اليه أمر آمنة مع المهندس وأمر النصّ مع الشّعر. وكان التعامل مع التراث في " **أحلام شهرزاد** " بمثابة القطع والتواصل في آن. أمّا في " **أديب** " فقد كان الحنس الأدبيّ ونوع الخطاب مثار الانتباه ومحلّ التحيير. وجاءت " **شجرة البؤس** " لتعزّز الحيرة ازاء الصّدق والوفاء أخلاقيّا وفنّيا.

واختلاف هذه الفواتح يدلّ على أنّ حسين قد تجاوز نفسه في كلّ نصّ من نصوصه السّرديّة، فالفواتح هي فعلا قطع وليست تكرارا، وعمل بالمثل ازاء نصوص غيره. ويبقى التأكّد من الانسجام في الرّؤية بين بداية النصّ ونهايته مشروطا بالتوقّف عند سائر هذه النّصوص لمعرفة مدى الاتّصال أو الانفصال بين الفاتحة وتطوّر القصّة فيها.

(2) علاقة الفاتحة بما يليها :

لئن لم تحظ الفواتح أو ما يسمّيه صبرى حافظ وادوار سعيد "البداية" بالدّرس لتبيّن كيفيّة ارهاصها بالعمل الفنّي الذى تبدؤه، فقد وقع الانكباب في الدّراسات الانشائيّة منذ الشكلانيّين الرّوس على الرّبط بين البداية والنّهاية. فقد "نقل توماشفسكي Tomachevski عن تشيخوف (Tchekhov) أنّه اذا تحدّثنا في بداية أقصوصة عن مسمار في حائط، فانّ على البطل، في النّهاية أن يشنق نفسه عليه." (1) وهذا يعني أنّ

---

(1) Tomachevski : "Thématique" in Théorie de la littérature p282
Gérard Genette : Nouveau discours du récit : Note نقلا عن : 3 p : 33.

للبداية بالضّرورة صدى في صلب النصّ السّردىّ ، كما أنّ العلاقات داخل هذا النصّ ليست فوضويّة وانّما هي مبنية على انسحام وتكامل دون أن يعني ذلك تشابها في انسحام العلاقة بين عنصر وآخر . فهذا متروك لصنعة الفنّان يعرف متى وكيف يسوى هذا التكامل . وقد عرض رولان بارط أيضا لهذه القضيّة و "استخرج منهجا بنيويّا لتحليل الرّواية من خلال تقريبه المنظم للبداية مع النّهاية : "يجب وضع المجموعتين التخوميتين الافتتاحيّة والنّهائيّة أوّلا ثمّ الكشف عن اتفاق الثّانية مع الأولى أو اختلافها عنها بحسب أيّ طريق وعبر أيّ تغيير ومن خلال أيّ تعبئة . ويجب عموما تحديد التحوّل من توازن الى آخر وعبور العلبة السّوداء ." (1)

واذا طبقنا مثل هذه المنهجيّة على جانب من انتاج حسين السّردىّ تبيّن لنا أنّ النصّ الرّوائيّ لديه تتكامل بدايته ونهايته تماما كما هو الشّأن بالنسبة الى الرّوايات ذات الفصول المعنونة أو المجموعات الأقصوصيّة اذ لدى تتبّع تطوّر المسار السّردىّ فيها ، تبيّن أنّ العنوان وفاتحة الفصل يكمّلان العنوان الكبير أو الاهداء أو فاتحة الفصل الأوّل .

فالتشابك الذى في "**دعاء الكروان**" مثلا بين العنوان والاهداء والمدح وحملة النصّ الأولى ، والتباين في معنى الدّعاء بين دعاء السيد ودعاء الكروان قد فرضا على المتقبّل أفق انتظار محدّدا هو الاضطراب والتحوّل . وقد جاءت الرّواية لتؤكّد هذا البعد ، فتظهر آمنة البطلة/ السّاردة على شيء كبير من التردّد ، فبعد العزم على القصاص من المهندس تعشقه لتصبح له زوجا عنيفة في البدء رئيفة في النّهاية .

وتعلّق الكاتب بالشّعر يذكر له ممثّلين مهمّين هما العقّاد ومطران

---

(1) Roland Barthes : Par où commencer ? Poétique I.1970. p:4
نقلا عن : Roland Bourneuf et Réal Ouellet : L'Univers du roman p : 49.

انّما يشي بمطاولة الشّعر والرّغبة في محاراته . وقد جاء في نقد علي الرّاعي لهذه الرّواية اقرار بهذه الشّعريّة ، وان كان اقرار الانطباعيّ لا العلميّ . فهو يقول : "علينا اذن أن نقرّر منذ البداية أنّ " **دعاء الكروان** " رواية شاعريّة رومانتيّة وليست واقعيّة نثريّة . وانّها تميل ميلا خاصّا الى الخطابة وأحاديث النفس الطّويلة الرنانة ، وانّها تعتمد اعتمادا ظاهرا على موسيقى اللّفظ وتستند الى التشكيل الموسيقيّ في فقرات منها ." (1)

وقد سعى عبد اللّه صولة الى تبيّن هذه الشّعريّة poéticité في دراسة له أسلوبيّة خصّصها لهذه الرّواية ، استنتج من خلالها "أن في " **دعاء الكروان** " تلتقي الشّفرات المابعديّة جميعا عند نقطة دلاليّة واحدة يسمّيها بعض علماء الأسلوب العلامة المميّزة التي يكون عمل الكلام دائما في اتجاهها ومن أجل ابرازها سواء في ذلك تركيبه ونغمه وايقاعه ودلالته ، ممّا يحدث شبكات أسلوبيّة هي الأسلوب الذى فيه تتجلّى رؤية الكاتب للعالم وتحدث في النّص قطيعة مع غيرها ممّا أسميناه باللّسان * من كلام طه حسين حيث يقتصر دور هذا الكلام على الرّبط بين المراحل والمواقف والمقاطع والفقرات . (2)

---

(1) علي الرّاعي : **دراسات في الرّواية المصريّة** : القاهرة : الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1979 . فصل : " **دعاء الكروان** " بين الفنّ والشّعر والخطابة (ص ص 135-152) ص 137 .

(*) عدلنا في المصطلحات بما ينسجم وما اخترنا في بحثنا هذا .

(2) عبد اللّه صولة : مدخل الى دراسة أسلوب طه حسين من مقولة : " الأسلوب هو الانسان " الى مقولة " الانسان هو الأسلوب " ضمن : النّدوة الفكريّة التي نظمتها مؤسّسة بيت الحكمة بقرطاج بمناسبة مائويّة طه حسين . جانفي 1990 . ص ص 201 . 202 .

ومثل هذا الاقرار لحسين بالشّعريّة في نصّه هدا يستنتجها ناقدان يعزّز فكرة مطاولة الشّعر التي بشّر بها الاهداء منذ البدء، وجاء النصّ في اللاّحق لاثباتها، ولم يكن هذا التبشير اعلانا صريحا أو ادّعاء متحدّيا، وانّما كان الماعا وايحاء. وهذا هو، عامّة، شأن الفواتح في الأعمال الأدبيّة والسّرديّة منها بالذّات.

فالهامشيّة التي يعلن عنها عنوان "**على هامش السّيرة**" مثلا تستدعي المتقبّل الى تحديد تمظهراتها المختلفة والدّلالة التي تنطوى عليها عبر النصّ بكامله. فخروجُ السّارد عن مألوف السّيرة كما ضبطها المؤرّخون وكتّاب التّراجم وتخصيصُهُ جزءا بكامله للرّوم ينتظرون مقدم محمّد كما بشّرتهم بذلك كتب الأحبار والرّهبان مظهران بارزان لهذه الهامشيّة. وعندما يلحظ المرء أنّ الحزء المخصّص للرّوم لم يكن الأوّل ولا الأخير، وانّما كان الأوسط، يُفْرَضُ عليه البحثُ عن دلالة ذلك، وهي الدّلالة التي تتّصل بشكل أو بآخر بمعهوم الهامشيّة. فايلاء أهمّية لهؤلاء الرّهبان الذين قد لا تكون النصوص النّاقصة التي استلهمها الكاتب تكلمت عنهم الاّ عرضا، مظهر بارز من مظاهر الهامشيّة، أي تنكّبُ السّبيل المألوفة، وهي التي اذا حكت عن الرّوم لم تنظر اليهم الاّ على أنّهم عجم حتّى ولو كان في قلوبهم ايمان شبيه بايمان العرب المسلمين. ووضحُ الكلام عن هؤلاء الرّهبان موضعا وسطيّا يعطيه بعدا دلاليّا مخصوصا ألا وهو تحسير العلاقة بين الحزئين الأوّل والأخير. فهل يكون من معاني هذه الهامشيّة وهذا التحسير للعلاقة الدّعوة الضّمنيّة الى مدّ الحسور بين ثقافتي البحر المتوسّط ثقافة الشّرق وثقافة الغرب؟

لقد دعا حسين الى تحسير العلاقة هدا صراحة في "**مستقبل الثّقافة في مصر**". ويبدو أنّه يرمز اليه هنا رمزا. ولعلّ من الأدلّة على ذلك تحديد زمن انهاء الحزء الثّاني من "**على هامش السّيرة**" بسنة 1937 أى بعد سنة واحدة من معاهدة الاستقلال الذّاتي لمصر عام 1936 وقبل سنة واحدة

أيضا من صدور كتاب " **مستقبل الثّقافة في مصر** " . غير أنّ هدا التحسير للعلاقة بين الشّرق والغرب لا يمكن أن يتحقّق ضرورة الّا على هامش الرّغبة الرّسميّة المتمثّلة في المحافظة والانغلاق على الذّات . وقد يكون هذا التحسير سببا في اثارة النقمة والغضب ، لكنّها اثارة ضروريّة من أجل تحقيق الهدف الأسمى وهو التثاقف والتلاقح بين الحضارات . وادا كانت حجّة التلاقح في " **مستقبل الثّقافة** " انتماء مصر الى العقل الأوروبّي ، فانّها في " **على هامش السّيرة** " انتماء العرب المسلمين والرّوم المسيحيّين معا الى ايمان بإله واحد هو اللّه . وما سعي حسين الى اثبات يد المصريّين القدامى في بناء الكعبة وترميمها وفي دور راهب الاسكندريّة في التبشير بمجيء محمّد النبيّ ، وفي هروب الأحبار الواحد تلو الآخر من حور قيصر وفرضه الدّخول في المسيحيّة قسرا على الرّوم ، الّا مؤشرات على هذه الصّلة الحميمة بين الاسلام والمسيحيّة في منشئهما ، وهو ما يسّهل اتفاقهما في الرّاهن .

على أنّ هذا التأويل نقدّمه لـ " **على هامش السّيرة** " قد يراه البعض نوعا من المبالغة ، وقد لا تكون الأدلّة عليه شافية كافية ، ولكن ايحابيّة الفاتحة في الاشعار بما سيرد في النّص لاحقا تكمن في أنّها ليست صريحة بحيث تفرض معنى وحيدا ، وانّما هي ، لكونها الماعا وايحاء متعدّدة المعنى . وهذا التعدّد فيها هو الذى يجعلها ـ كما يقول ادوار سعيد ـ متعدّبة لا لازمة ، كما هو شأنها عادة في النصوص الخبريّة والعلميّة يُضْبَطُ لها المعنى المرادُ سلفا . غير أنّ هذا التعدّد في المعنى لا يعني تحلّلا من النّص ، والّا كان وجوده لاغيا ، لكنّ مؤشّرات (indices) محدّدة هى التي تسمح بهذا التأويل دون ذاك . ولا سبيل الى التأكّد من هذا التأويل بمجرّد الاكتفاء بالفاتحة ، وانّما قراءة النّص بكامله ضروريّة للتثبت ممّا ادا لم يكن النّص قد تنكّب بدايته ، وخرج عنها .

واذا أخذنا بعض النصوص عينة نحري عليها هذا الاختبار تبيّن لنا مدى التطابق بين البداية والنّهاية . فالفصل الثّامن من " **القصر المسحور** " تتطابق المؤشّرات الافتتاحيّة اللّغويّة فيه مع تطوّر الأحداث في الفصل : " ألقى " توفيق الحكيم " على المكان نظرة ذاهلة حيرى ، واذا عيناه تفعان على " شهرزاد " الحميلة بين وسائدها الحريريّة الموشاة بالذّهب والفضّة كأنّها الشّمس بين النّجوم ، وقد مثل بين يديها " الدّكتور طه حسين " يتأنق في ثوبه المزركش ووجهه الوضاء كأنّه القمر . " (1) . فقد وردت ، في هذه البداية حملتان فعليّة واسميّة مبدوءة باذا الفجائيّة مستأنِفةً الكلامَ استئنافا ، وحاوية جملة حالية ، ممّا جعلها طويلة نسبيّا . والتفاوت ، من حيث التّطول ، بين الجملة الفعليّة الأولى والحملة الاستئنافيّة الثّانية ، قد يشعر بالتبسّط في ذكر الأحوال وتقليص الاشارة الى الحركة والفعل . وكذا كان الأمر في الفصل اذ هيمن الحوار وقلّت الحركة بل انعدمت . فقد استأثر النقاش بين الشّخوص الثّلاثة ، بالنصيب الأوفر من النّص . وحصل الأمر عينه في الفصل قبل الأخير (غضب شهرزاد) . فقد فوجئ المتقبّل بطهور شهرزاد فاعلة في حين كانت في البدء مفعولا بها سواء مضافة الى صفة مشبهة أو الى مصدر .

وهذا التحوّل المفاجئ في فاتحة الفصل الخامس عشر قد عقب استفرارا في المكان لعلّه هو الذى سمح بمثل هذا التحوّل من الهدوء واللّين (الاستقرار) الى الغضب والعنف (الحركة) . وقد جاء الحوار مفاجئا أيضا اذ بدئ به الفصل على غير العادة في الفصول التي ينشئ حسين . وقد كان العهد به أنّه يجعل الفعل محدودا في حين يستغرق الوصف لديه حيزا من المساحة كبيرا : " قلت : ـ وقد اتجهت الى القاضي واثقا

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** . ص 76 .

بأنّه سَيَرْضَى ما أقول : فأنا أكفله ان أذنت يا سيّدى ." (1)

وهدا الانزياح في المستوى الفنّي يعضده انزياح في خُلُـــــقِ "شهرزاد" يتّضح في آخر الفصل عندما يُحْكَم عليها بالأسر، فَتَأْسَر، بسببِ ذلك، صديقَها طهَ في قصرِها . وقد كان عهد المتقبّل بها اللّين وهدوء الأعصاب .

وهكدا تبدأ الرّواية و "شهرزاد" فيها مفعول بها لتنتهـــــي وقد انقلبت فاعلا . وهذا التحوّل لم تبلوره الرّواية في حبكتها فقط، وانّما كان للعناوين التفصيليّة وفواتح الفصول تطوّر مماثل . لكن هل تعتبر هذه النّهاية خرقا للفاتحة؟ كلّا ، فقد أنبأت الفاتحة منذ الفصل الأوّل بترقّب حدوث هذا التقلّب . فما أبداه البطل/السّارد من ندم في قوله : "من مأمنه يؤتى الحذر" وما أكّده من أنّه كان "الدّليل النّاصح على صدق ما قالت حكمة العدماء" (2) يؤكّد هذه النّهاية . فمادام قد رغب في الايقـاع بخصمه وصديقه "توفيق الحكيم" ، ومادام قد استعدى عليه "شهـــــرزاد" وأحياها من ماضيها الغابر فعليه تحمّل تبعة هذا التحوّل غير المنتظـــر . وهو التحوّل الذى طال شهرزاد نفسها . فبعد أن كانت مدعية على الحكيم أصبحت مُدَّعًى عليها بل حوكمت بالأسر ثمّ وقع العفو عنها . وما أريـــــد للحكيم من حكم الزّمان عليه تبدّد اذ بُرِئَتْ ساحتُه ، وان كان قد أصابـــه، في نزهته ، ما كدّر صفوه وصدق عليه بالتّالي المثل : "من مأمنه يوتى الحذر" . فقد سبق له أن قال في محاورته "شهرزاد" : "أرأيت يامولاتي ! لقد صـــدق

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 121 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 9 .

المثل العامّي "من خرج من داره قلّ مقداره" (1).

وهكذا يكون التحوّل مفاجئا في الظّاهر، ولكنّ تحليله على ضـــوء الفاتحة يكشف مدى التزامها بالايحاء به بل والانتهاء اليه.

وما يقال عن "**القصر المسحور**"، وهو انتاج مشترك، يقال براحة أكبر عن "**الأيّام**". فقد جاء المتن في هذا النّص متطابقا مع الفاتحـــة الأولى والفاتحتين المواليتين. ففاتحة الجزء الثّاني بلورت حالة الرّتابة الـتي تبنّتها فاتحة الجزء الثّالث وواصلتها؛ وكأنّ الغاية تعجّل الأنا المسرودة بلوغَ شأو الأنا السّاردة، وقد كبرت سنّا وارتفعت قدرا. وحتّى "**أحلام شهـــرزاد**" التي هي خرق لما ألفناه عن استبعاد "شهرزاد" بحكاياتها موتّها، جاءت الفاتحة فيها منسجمة تماما مع ما انتهى اليه: ضيقا لشهريار ينزعج لصـوت يزوره ليلا، وأرقا لبقاء ذاك الصّوت متردّدا في سمعه يظنّ أنّه يعرفه ومـا هو بعارفه من ناحية، وايهاما بالخرافيّ يجعل من التخييلي حقيقيّا: "قال الملك دهشا في صوت كأنّه يأتي من بعيد: "يا عجبا كأنّما أسمع حديـث فاتنة." قالت "شهرزاد" ذاهلة: "فاتنة! فاتنة! ليس هذا الاسم علـــيّ غريبا وأحسب أنّ لي به عهدا قريبا." (2) و "**ما وراء النّهر**" التي هـي رواية لم تتمّ، لم تشذ عن غيرها. فالفاتحة فيها تتطابق مع النّهايـــة تردّدا وعجزا عن الحسم. فمثلما أبدى السّارد حيرة بخصوص المكان الـذى يحب أن تقع فيه القصّة، أبدى البطل الشّاعر في مذكّراته تردّدا بـــين ضرورة صدق السّيّد ومجاراته في الوهم. فالنّار التي تُرَى وما تُرَى رمـــز

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم: **القصر المسحور**. ص 62.

(2) طه حسين: **أحلام شهرزاد** ص 598.

شأنها شأن الرّبوة وراء النّهر حيث تدور الأحداث . فالنّص يبدأ ملغـــــزا لينتهي ملغزا . وآخر ما تقوله الرّواية : " ثمّ ثاب اليه هدوؤه ولكنّه كـــان هدوءا مرّا ، ان صوّر شيئا ، فانّما يصوّر حسرات كانت تمزّق قلبه تمزيقا . " (1) أتكون هذه النّهاية الملغزة بسبب من عدم اكتمال النّص أم هي مبنية منذ البدء ، على هذه الشّاكلة اثارة واستفزازا؟

ولعلّ الانسحام بين الفاتحة وصلب النّص يعود بالأساس الى هيمنة الفكرىّ على الكاتب . فمهما كان من رغبة لديه في ارتياد عوالم خرافيّـــة ، فانّ الانسحام الدّاخليّ يفرضه عليه المنطق والمعقوليّة . ولذلك ، تتعـــــدّد موضوعات الآثار السّرديّة وتختلف بنى فواتحها ، لكنّ هذه الفواتح تبقـــــى مشدودة الى الخواتم تبلورها وتزيدها ايضاحا . وليس أدلّ على ذلك مـــن ايحاء هذه الفواتح باشكاليّة الحنس الأدبيّ تلمح اليها في البدء لتتأكّـــد فيما بعد . فقراءة " **الأيّام** " بأجزائها الثّلاثة لا تُطَمْئِنُ المسرودَ له الى أنّها ترحذاتيّة أو سرديّة . وهذا اللّبس يتّضح منذ الصّفحة الأولى من النّص . وَقِسْ على هذا المثال كتبا ك " **أديب** " وك " **القصر المسحور** " وك " **المعذّبون في الأرض** " . فالاعجاز عن تحديد حنس النّص أو كاتبه أو نوعه تبلوره الفاتحة في كلّ مـــن هذه الكتب . ويكفي أن ينتبه المتقبّل الى هذا الاعجاز حتّى يسعى الـــى حلّ شفرات النّص علّه يظفر بما يثلج صدره .

ولجوء حسين الى هذا الانسحام بشكل واع أو لا واع **انّما** يعود الـــى رؤية للعالم ترتاح الى المعقوليّة والمنطق . فحتّى النّص الذى أبدعه بالاشتراك مـــــع الحكيم كان تخطيطهما الصّارم له ينسحم وهذه الرّؤية للعالم لا يتعدّاها . على أنّ هذه الرّؤية لا تتنافى ومفهوم الانفتاح الذى تبلور من خلال العدد الفردىّ فـــي معظم النصوص السّرديّة . فاشراك المتقبّل في الرّأى لا يتعارض والنسق الفكـــــرىّ الواحد . والحرّية في التعامل مطلوبة ولكن على أساس الانضباط .

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 111 .

الفصل الثاني

تنوّع الخطاب الأدبي

تفترض سعة المدوّنة السّرديّة الحسينيّة لذاتها انتباها الى امكانيّة اشتمالها على أنواع من الخطابات الأدبيّة متعدّدة . ولعلّ ما أوحت به الفواتح في كلّ الآثار السّرديّة من تجاوز حسين نفسّه وتجاوزِه بالتّالي نصوصَ غيره ، رغما عن اتفاق رؤية العالم لدى الكاتب في أيّ من هذه النّصوص ، لعلّه يحفزنا الى التثبّت من صلاح هذه الفرضيّة .

والاشارة الى تجاوز الذّات وتجاوز الآخر في ذات الحين تحيل على النّصوص السّرديّة التي قرأ حسين وبها تأثّر سواء ما تعلّق منها بالانتاج العربيّ أو بالانتاج الغربيّ . وادا كان في سيرة حسين وفي ابداعه ما يشير الى تشبّعه بالأدب الغربيّ القديم والأدب الغربيّ الحديث على حدّ السّواء ، فان تلمّس خصائص الخطاب الأدبيّ الحديث في نصوصه يفرض ذاته خصوصا وقد تعدّدت المدارس الأدبيّة منذ الكلاسيكيّة (الاتباعيّة) ، فكانت الرّومنطيقيّة (الابداعيّة) والرّمزيّة والواقعيّة والفوّاقعيّة والحديثة . فهل نلمس فعلا لهذه المدارس الأدبيّة أثرا في انتاج حسين السّردي ؛ وان كان، فأيّ هذه المدارس حظي منه بالاهتمام الأكبر؟

انّ الحديث عن الخطاب ، رغم كونه مصطلحا قديما ، قد اكتسى ، في الدّراسات اللّسانيّة والنقديّة الأدبيّة اليوم ، مفهوما مخصوصا ، اذ وقع التميزُ ، في هذه الدّراسات بينه وبين اللّسان ، والمماهاةُ بينه وبين الكلام . يقول بنفنيست : " انّ اللّسان بنية اجتماعيّة ، يستخدمها الكلام لغايات ذاتيّة بَيْشَخْصِيَّةٍ ، مضيفا بذلك الى اللّسان رسما جديدا شخصيّا محضا . فاللّسان

نسق مشترك بين الجميع في حين أنّ الخطاب هو في الآن ذاته حاملُ رسالةٍ ووسيلةُ عملٍ ." (1)

والخطاب بهذا المعنى هو ما يتلفّظ به المرء من مفردات يستقيها من اللّسان ، القاسم المشترك بينه وبين غيره من أبناء جلدته ، يصوغها في جملة أو حمل ، غير أنّ استعماله لهذه المفردات يتمّ حسب نسق مخصوص هو نسقه الذاتيّ ، ولكنّه ليس النسقَ الخارجَ عن ناموس اللّسان ، وإلّا انتفت امكانيّة تواصل هذا المرء مع غيره ، اذ الحاجة الى اللّسان انّما هي التواصل .

والمماهاة بين الخطاب والكلام انّما تعود الى أنّ "الخطاب يقع انتاجه كلّما تكلّمنا " . والكلام هو التلفّظ وهو " تشغيل اللّسان بفعل استعمال فرديّ أى هو " فعل انتاج الملفوظ ذاته لا نصّ الملفوظ ." (2) أمّا الملفوظ فهو الحملة أو الجمل التي بها نتكلّم . واختلاف متكلّم عن آخر بشأن تركيب هذه الحمل جعل بعض اللّسانيّين يستبعدون الجملة من اطار اهتمامهم ويلحقها بعضهم الآخر بالكلام ، فيقصر بالتالي موضوع اللّسانيّات عليها وعلى مكوناتها المباشرة .

و " اذا امتنعت الجملة ، بالفعل ، وهي نظام لا سلسلة ، عن أن تُحَدَّ بمجموع المفردات التي تكوّنها ، وأنشأت بالتالي وحدة طريفة ، فانّ الملفوظ على العكس ، ليس شيئا آخر سوى تتالي الحمل التي تكوّنه . فمن وجهة

---

(1) Emile Benveniste : Problèmes de linguistique générale. Paris. Gallimard. 1966. Tome I p: 78.

(2) نفس المرجع السّابق ص 80 .

نظر اللّسانيّات ، لا شيء في الخطاب لا يوجد في الجملة ... ومن البديهيّ ، رغم ذلك ، أنّ الخطاب ذاته (باعتباره مجموع جمل) منظّم. ويبدو، بتنظيمه ذاك ، رسالة لسان آخر أرفع من لسان اللّسانيّين: فللخطاب وحداته وقواعده و " نحوه " ... وينبغي على هذا الخطاب، طبيعيّا ، وهو أبعد من الجملة رغم كونه مكوّنا من جمل لا غير، أن يكون موضوع لسانيّات ثانية ." (1) الّا أنّ لسانيّات الخطاب هذه لم تتطوّر بعد ، وان صادر عليها اللّسانيّون أنفسهم شأن بنفنيست وهاريس Z.S.Harris وروفي N.Ruwet . وقد اقترح بارط فرضيّة عمل لتحليل الخطابات انطلق فيها من مصادرة على علاقة تشابه بين الجملة والخطاب ، كما اقترح أن يكون من مشمولات لسانيّات الخطاب هذه وضع تصنيف للخطابات اعترف فيه مؤقّتا ، بوجود أصناف ثلاثة كبرى للخطاب هي الخطاب الكنائيّ (في الحكاية) والاستعاريّ (في الشّعر الغنائيّ وخطاب الحكمة) والقياسيّ (في الخِطابيّ الذّهنيّ) (2) . ويعود الاختلاف بين الأصناف الثّلاثة الى هيمنة مقوّم يميّز بعضها عن بعضها الآخر . فالخطاب الأدبيّ ، مثلا ، تنبع أدبيّته من تغلّب الوظيفة الشّعريّة فيه على بقيّة الوظائف التواصليّة في اللّغة . ويختلف هذا الخطاب ذاته بين الشّعر والنّثر اذ يكثر في الشّعر المحاز والاستعارة، في حين تكثر في النّثر الكناية . ولكنّهما معا " رسالة تركّبت في ذاتها ولذاتها ، ومعناه أنّ الكلام الانشائيّ يقوم ببنيته اللّغويّة رقيبا على نفسه اذ ليس منطلقُهُ ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعيّ أو التحربة

---

(1) Roland Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits in L'analyse structurale du récit. Paris. Editions du Seuil Collection Points I98I p : 9.

(2) انظر مزيد تفصيل في المرجع السّابق ص ص 9 ، 10 .

المعيشة فعلا ." [1] كما يختلف هذا الخطاب الكنائيّ أو الاستعاريّ من حيث تركيزه على الذّات أو انشغاله عنها للاهتمام بقضايا المجموعة والانصهار فيها نقدا وتقويما . وحيثما كانت الذات هي المصدر والموئل كان الخطاب الأدبيّ رومنطيقيّا (ابداعيّا) وحيثما كانت المجموعة مركز اهتمام المحلّل الباسط كان الخطاب الأدبيّ واقعيّا طبيعانيّا . وإذا ما كان التصوير موحيا غير مباشراتيّ كان الخطاب الأدبيّ من النّوع الرّمزيّ . أمّا اذا ترك الخطاب القارئ محتارا بين تصديق وتكذيب متردّدا بين الحقيقة والوهم ، فالخطاب الأدبيّ من النّوع الخرافيّ (Fantastique) . وهذه الخطابات هي التي اصطلح تاريخُ الأدب الوضعانيّ على تصنيفها مدارس ، هي الرّومنطيقيّة والواقعيّة والطّبيعانيّة والرّمزيّة والخرافيّ . فهل انفتح طه حسين على مختلف هذه المدارس ، وان فعل فكيف تعامل معها في سرده ؟

لقد سبق لنا أن أشرنا الى تداخل الأحناس الأدبيّة في نصوص حسين السّرديّة ، وحتّى في النّص الواحد لديه . وليس غريبا أن نرى حسين يمزج بين هذه الأحناس لأنّه لا يؤمن بها شأنُه في ذلك شأنُ الكثير. فقد كتب موريس بلونشو Maurice Blanchot منذ الستينات من هذا القرن يقول : " المهمّ هو الكتاب ، كما هو ، بعيدا عن الأحناس ، وخارج عناوين النّثر والشّعر والرّواية والشّهادة ، تلك العناوين التي يرفض أن ينضوى تحتها ، وينكر سلطتها على أن تَضْبِط له مكانَه وتُحدِّدَ شكلَه . لن ينتمي كتابٌ الى جنس بعينه . وكلّ كتاب انّما يتعلّق بالأدب وحده كما لو كان الأدب يملك سلفا الأسرار والقواعد التي تمكّن وحدها ، في عموميّتها ، من اعطاء ما يُكْتَبُ حقيقةَ

---

(1) عبد السّلام المسدّى : **النقد والحداثة** . بيروت . دار الطّليعة للطباعة والنّشر . الطّبعة الأولى . كانون الأوّل 1983 ص 39 .

كونِهِ كتابا ." (1)

على أنّ هذه الاشارة ، وهي ، في حدّ ذاتها ، جزء من الجواب ، لا تمنح من اخضاع الخطاب في سرد حسين للتّحليل والدّراسة حتّى ولو كان ذلك لغاية منهجيّة بحتة ؛ اذ بمثل هدا التحليل للخطاب الأدبيّ لديه تتبيّن خصائصه من حيب اتصالها أو انفصالها مع هذه المدارس الأدبيّة المعروفة .

وتتميّز الخطابات بعضها عن بعض بمظاهر ثلاثة لا بدّ من عرض الأثر الأدبيّ لتبيّنها . وهده المظاهر الثّلاثة هي المظهر القوليّ والمظهر النّحوى والمظهر الدّلاليّ . وتتبدّى هذه المظاهر في علاقة تبادليّة مركّبة ولا يعثر عليها معزولة الّا عند التحليل (2).

واذا طبقنا مثل هده الفرضيّة على نصوص حسين السّرديّة ، تبين أنّ بين بعضها البعض اختلافا يعود الى كيفيّة القول أو التلفّظ ومحتوى القول أو الملفوظ . وتصحّ هذه الملاحظة من نصّ الى آخر ، وداخل النصّ الواحد ذاته . وممّا يلفت الانتباه لأوّل وهلة في نصّ ك " **دعاء الكروان** " ، مقارنة له بـ " **أحلام شهرزاد** " مثلا ، أنّ الخطاب بين النصّين مختلف . فاذا ما كانت الأحداث في " **دعاء الكروان** " واقعيّة محتملة في مكان وزمان طبيعيّين ، فهي في " **أحلام شهرزاد** " تخرج عن الواقع لتطول عالما ، المكانُ والزّمانُ فيه فوطبيعيّان . وهو ما يدعو المحلّل الى البحث عن الحنس الذى تنضوى

---

(1) نقلا عن : Tzvétan Todorov : Introduction à la littérature fantastique. Paris. Editions du Seuil I970 p : I2.

(2) انظر مزيد تفصيل في المرجع السّابق ص ص 24 . 25 .

تحته مثل هذه النّصوص مادام ادراجها ضمن الواقعيّ أمرا عصيّا ·

(1) الخرافيّ :

تصدّت الانشائيّة الحديثة الى دراسة هدا النّوع من الأدب ، وذلك في اطار سعيها الى تصنيف الخطابات والأجناس الأدبيّة ، معتمدة المنهجيّة التي بلورها ـ كما سبقت الاشارة الى ذلك ـ تزفيتان تودوروف عندما تحدّث عن المظاهر الثّلاثة القوليّة والنحويّة والدّلاليّة · فاصطلحت على المظهر القوليّ بالتلفّظ (وهو صيغة السّرد المختارة) وعلى المظهر الدّلاليّ بالملفوظ (وهو " الأسلوب " في معناه الضيّق) وعلى المظهر النّحويّ بـ " تركيب " النّصّ أى بنيته المخصوصة ، في المعنى الهندسيّ المعماريّ للفظ أو بـ " نحوه " أيضا نظرا الى أنّ المقصود هو العلاقات التي تربط بين مختلف أجزاء الأثر. (1)

وعندما أُخْضِعَتِ النصوص الخرافيّة للبحث على ضوء هذه الميادين الثّلاثة ، تبيّن أنّ للخطاب الخرافيّ خصائص مهمّة جدّا :

أولاها تردّد المرء الذى لا يعرف الّا القوانين الطّبيعيّة عندما يواجه حدثا في الظّاهر فوطبيعيّا · كما أنّ قدرته على تفسير ظاهرة غريبة صادفته ، باحدى طريقتين طبيعيّة وفوطبيعيّة من شأنها أن تخلق من تردّده ايهاما بالخرافيّ · ولا يكفي " الخرافيّ " أن يشتمِلَ على حدث عجيب يخلق لدى القارئ والبطل تردّدا ، ولكنّه يتطلّب طريقة في القراءة يمكن آنيا حدّها بالسّلب · فهي يجب ألّا تكون شعريّة ولا مرموزيّة ، وبهذا يَفْتَرِضُ الخرافيُّ

---

(1) Claude Puzin : Le fantastique. textes, commentaires et guides d'analyse. Paris. Fernand Nathan 1988 p :150.

تَوَفُّرَ شروط ثلاثة :

1) يجب على النّص بادئ ذى بدء ، أن يجعل القارئ معتبرا عالم الشّخصيّات عالم أناس يعيشون من ناحية ، وأن يجعله متردّدا بين تفسير طبيعيّ وآخر فوطبيعيّ للأحداث المعلن عنها من ناحية أخرى .

2) يمكن لشخصيّة ما ، أن تحسّ ، فيما بعد ، بهذا التردّد . وبذلك ينيط القارئ دوره بعهدة شخصيّة ـ اذا صحّ التعبير ـ ليصبح التردّد في الآن ذاته مصوّرا أىّ موضوعة من موضوعات الأثر .

3) وينبغي أخيرا أن يتبنّى القارئ موقفا معيّنا ازاء النّص رافضا في ذات الحين التفسير " المرموزىّ " و " التفسير الشّعرىّ " .

فالشّرط الأوّل يحيل على المظهر القوليّ للنّص ، اذ الخرافيّ حالة خاصّة لمقولة أعمّ هي " النظرة الملتبسة " والشّرط الثّاني أكثر تعقيدا . فهو يرتبط من ناحية بالمظهر النحويّ نظرا الى أنّه يفرض وجود نمط شكلىّ لوحدات تحيل على ما تقدّمه الشّخصيّاتُ من ملاحظات متّصلة بأحداث الحكاية . وبالامكان تسمية هذه الوحدات " ردود الأفعال " مقابل " الأفعال " التي تشكّل عادة لحمة القصّة . وهو يحيل ، من ناحية ثانية ، على المظهر " الدّلاليّ " مادام الأمر متعلّقا بموضوع يُصَوَّر ، هو موضوع الادراك وتوسيمُه اذ يقتضي هذا الادراكُ اقتفاءَ أثرِ النّص منذ البداية حتّى النّهاية . أمّا الشّرط الثّالث ، فله خصيصة أعمّ ، وهو يتجاوز التقسيم الى مظاهر : فالأمر يتعلّق فيه باختيار بين الصّيغ (أو المستويات) المتعدّدة للقراءة .

الخاصّية الثّانية : اذا اختار القارئ عند فراغه من القصّة ، تغليب الأسباب

الطّبيعيّة على الأسباب الفوطبيعية أو العكس خرج بذلك من الخرافـــيّ ، فاتّصل عندئذ بأحد الجنسين المجاورين امّا الغرائبي (l'étrange) أو العجائبيّ (le merveilleux). فاذا قرّر المرء أن تظلّ قوانين الواقـع سليمة قادرة على تفسير الظّواهر الموصوفة ، كان الأثر المشتمل عليها آنـذاك من قبيل الغرائبيّ ، أمّا اذا قرّر أنّ بالامكان قبول قوانين أخرى للطّبيعة ، بها يمكن تفسير الظّاهرة ، دخلنا آنذاك جنس العجائبيّ . فالخرافيّ يبقـى قائما كلّما عجز القارئ عن البتّ . وهو يترك مكانه لأحد الجنســـين الفوطبيعيّين الآخرين عندما يلجأ القارئ الى تفسيره بأحد التفسيريـــن العقلي أو اللاعقليّ .

الخاصّية الثّالثة : مادام الخرافيّ حالة ، في حين أنّ الغرائبيّ تفســير ، فالزّمن الخاصّ بهذا الثّالوث مختلف . فهو المستقبل بالنّسبة الى العجائـبي اذ هو يتعلّق بظاهرة غير معروفة لأن لا أحد رآها . فهي اذن قادمـة . وهو الماضي بالنّسبة الى الغرائبيّ لأنّ بامكان القارئ أن يعيد ما هـــو غير قابل للتفسير الى أحداث معروفة وتجربة سابقة . وهو الحاضر بالنّسبـة الى الخرافيّ لأنّ التردّد الذى يميّزه لا يمكن أن يكون الّا حاضرا (1).

وَسِمَةُ الخطاب الخرافيّ الرّئيسيّة في الملفوظ هي صيغ التفضيـــل والمبالغة والتعبير المجازيّ الذى على القارئ أن يأخذه على علاته. أمّـــا اذا رأى فيه شعريّة أو مرموزة ، فانّ هذا الخطاب يمتنع عن خلق الايهام بالخرافيّ . كما أنّ شرط توفّر هذا الايهام هو قيام السّارد الطّبيعـــيّ بتقديم أحداث فوطبيعيّة . فهذا السّارد ييسّر التماهي الضّرورى للقارئ مـع الشّخصيّات لأنّه لا يمكن أن يداخل خطابه شكّ في حين أنّ خطاب شخصيّة

---

(1) انظر : Tzvétan Todorov : op. cit pp : 29 . 47.

ما قابل للتّساؤل حوله . (1)

وآخر هذه الخصائص توفّر "الخرافيّ" على وظائف :

(أ) يحدث "الخرافيّ" أثرا خاصّا في القارئ .
(ب) يخدم "الخرافيّ" السّرد ويحافظ على الاثارة .
(ج) يبدو أنّ "للخرافيّ" ، للوهلة الأولى ، وظيفة هي من تحصيل الحاصل ، وهي سماحه بوصف عالم خرافيّ ، لكنّ هذا العالم لا حقيقة له خارج اللّغة . فالوصف والموصوف ليسا من طبيعة مختلفة . (2)

كلّ ذلك يجعل لطريقة التلفّظ أو للمظهر القوليّ أهمّية أكبر ممّا لمادّة القول أو للمظهر الدّلاليّ أو الموضوعاتيّ (Thématique) . "فليس هناك طبعا ، تعارض مطلق . فالبواعث تثير أحلام اليقظة والخوف والتردّد . لكنّ هذه البواعث لا توجد ولا تفعل الّا في النّص وبه ، والشّيطان والأشباح ومصّاصو الدّماء لا حقيقة لهم الّا في الألفاظ . فاللّغة وحدها هي التي تسمح بتصوّر غير الموجود أو ما هو دائم الغياب : الغوطبيعيّ ." (3)

ولقد عرف الأدب العربيّ هذا النّوع منذ القديم ، وان لم يقع تصنيفه بمثل الدقّة التي عرفتها الانشائيّة الحديثة اليوم .

وأكثر ما اشتهر ، في الأدب العربيّ من هذا الخرافيّ ، العجائبيّ .

---

(1) انظر : Tzvétan Todorov : op. cit pp : 87.90.
(2) نفس المرجع السّابق ص 98 .
(3) انظر : Claude Puzin : op. cit p : I52.

وهو الذى تردّد كثيرا في النصّ القرآنيّ (1) وفي " **ألف ليلة وليلة** " وفي حكايات " السّندباد البحرى " على الخصوص . كما عرف الأدب الشّعبيّ كالأسطورة الهلاليّة ، وقصّة عنترة وقصّة سيف بن ذى يزن وقصّة الظّاهر بيبرس وحكايات الشطار والعيارين نماذج من هدا الخرافيّ قد لا تكون حظيت بالدّرس الكافي على ضوء منتحات البحث الانشائي الحديث .

وقد مارس حسين هذا النّوع من الفنّ في أكثر من نصّ من نصوصه السّرديّة لعلّ أكثرها بروزا " **أحلام شهرزاد** " و " **القصر المسحور** " . لكنّ النّصوص السّرديّة الأخرى توفّرت هي أيضا على عناصر من هذا النّوع . ممّا يعني أنّه يكاد لا يخلو نصّ من هذه النّصوص من خرافيّ أو عجائبي أو غرائبي بدءا من " **الأيّام** " ووصولا الى " **دعاء الكروان** " . ويبدو أنّه قد تظافرت عوامل ثقافيّة عربيّة غربيّة على ممارسة حسين مثل هذه الكتابة . فقد كان شغوفا ، منذ الصّبى ، بسماع القَصَص الشّعبيّ وتلخيص نماذج منه كما فعل مع قصّة الحسن البصرىّ ، احدى قصص " **ألف ليلة وليلة** " (2) . وشغف ، كبيرا ، بمطالعة النصوص الرّوائيّة الغربيّة ، ممّا وفّر له مجالا للمعرفة واسعا . وقد أبى الّا أن يَخْبِرَ قُدرتَهُ على محاكاة هذا الفنّ ، وأن يبرهن ، من خلال تجربته الخاصّة ، على ما للعربيّة من قدرة على تمثل الأجناس والابداع فيها . وقد أشار في مقدّمة " **جنّة الشّوك** " ـ وهو بصدد الحديث عن فنّ الايبيغراما ـ الى هذا قائلا : " فلنجرّب اذا ، ولنمتحن أنفسنا ، ولنمتحن لغتنا ، ولنمتحن ذوق القرّاء ، وقد حربت وأذعت مقطوعات قليلة . " (3)

---

(1) انظر مقالة : حمادى المسعودى : العجيب في النّصوص الدّينيّة : مجلّة " **العرب والفكر العالمي** " العددان الثّالث عشر والرّابع عشر . ربيع 1991 ص ص 87 . 101 .

(2) طه حسين : " **الأيّام** " الجزء الأوّل . ص 100 .

(3) طه حسين : " **جنّة الشّوك** " . القاهرة . دار المعارف . الطّبعة الحادية عشرة 1986 ص 20 .

ولئن عرف حسين العحائبيّ في القصص الشّعبيّ ، وفي أخبار الصّوفيّة ، فقد حدا به الى تحريب هذا النوع ، تَمَثُّلُهُ الفنّ الرّوائيّ والأقصوصيّ الغربيّ . فقد ساد هدا النوع الخرافيّ منذ القرن الثّامن عشر ، وفي الأدب الفرنسيّ بالذّات . وقد كان "حاك كازوط Jacques Cazotte (1719 . 1792) الرّائد الحقيقيّ للحكاية الخرافيّة المعاصرة ، اذ فتح بعمله الرّائع "**الشّيطان العاشق**" (1772) نوعا مختلطا خرافيّا ـ بأدقّ معنى الكلمة ـ يسير فيه التفسير العقليّ الانسانيّ جنبا لجنب ، وبلا انقطاع مع التفسير الفوطبيعيّ ." (1) ولعلّ لشهرة موبسان Maupassant الأقصوصيّ الفرنسيّ لدى كتّاب السّرد العرب في أوّل هدا القرن دورا كبيرا في ترويج نوع الخرافيّ هذا ، اذ اشتهر موبسان ، في أكثر من أقصوصة بنزعته الخرافيّة . ولعلّ أقصوصته (الهورلا Le Horla) حيث الدّمج بين اَلْهُنَا وَاَلْهُنَاكَ (là و hors) وحيث "الخلط سائد اذ القارئ يعجز عن معرفة ما اذا كان يتعامل مع تمظهرات فوطبيعيّة أم مع زيغ ناتج عن الخوف والجنون " (2) هي التي أثارت ، من بين أعمال فنّية غربية أخرى حسين كي يكتب في مثل هدا النّوع الأدبيّ . كما أنّ طبيعة بعض الموضوعات التي ارتأى تحليلها تتماشى والخرافيّ أو ما يوهم به ، شأنه في "**أحلام شهرزاد**" أو في "**القصر المسحور**" ، فلهما معا صلة بشهرزاد بطلة "**ألف ليلة وليلة**" ، تلك التي أصبحت بمثابة الموضوعة thème اذ أخرجها الفنانون عن الاطار الذى وردت فيه ، وهو دفعُ موتِهَا بِقَصِّهَا ليصوّروها كما يحلو لهم . وفي ما اقترحه هنرى دى ريننييه ، عندما كتب "**ترمل شهرزاد**" سنة 1926 نوع من الحافز لتصوّر حسين شهرزاد تصوّرهُ

---

(1) Claude Puzin op . cit p : 38

(2) idem p : 6I.

المخصوص (1) . فهي دالّ ،للمبدعين أن يكسوه مداليل مختلفة ، ممّا يجعل " شهرزاد " ايحائيّة ترميزيّة أكثر ممّا هي تعيينيّة . وورود " شهرزاد في حكايات " **ألف ليلة وليلة** " ، تلك التي توفّرت على عجائبي كثير ، سهلت مهمّة طه حسين للتفنّن في اخراج " شهرزاد " من عالم الطّبيعيّ الى عالم الفوطبيعيّ مائلا بها تارة الى الخرافيّ وأخرى الى العجائبيّ أو الغرائبيّ .

ويبدو أنّ ميل حسين الى استعمال مثل هذا الجنس الأدبيّ يرجع الى كونه يرى فيه نوعا من العذوبة تتماشى مع ما عرفه العرب منذ القديم . ففي الخرافيّ يوفّر السّارد لنفسه الفرصة كي يحيّر المسرود له ويجعله متردّدا بين تصديق وتكذيب ، مما يخلق حوّا من الرّهبة المستعذبة (2) .

وترويح مثل هذا الحوّ هو في حدّ ذاته تجاوز للعقل الصّارم الذي عوّد به حسين قرّاءه . فقد كان في منهجه في البحث العلميّ التاريخيّ أو الأدبيّ دقيقا ؛ وكان في شكّه المنهجيّ ديكارتيا صارما الى حدّ الصّدام . فهل كان لجوؤه الى هذا النّمط من الكتابة تحللا من عقال العقل ، يتخلّص منه الى حين ، أم هل كان ذلك تدليلا على قصور العقل اذ يعجزه الامتاع

---

(1) انظر : نايلة الراضوي السليمي : " **القصر المسحور** " **لطه حسين وتوفيق الحكيم في علاقته بمسرحيّة الحكيم " شهرزاد " : دراسة تحليليّة نقديّة** . بحث مرقون . مكتبة الرّسائل بكلّية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة (تونس) ص 7 .

(2) جاء في **لسان العرب** : الخرافة : الحديث المستملح من الكذب . قالوا : حديث خرافة ، ذكر ابن الكلبيّ في قولهم حديث خرافة أن خرافة من بني عذرة أو من جهينة ، اختطفته الجنّ ثمّ رجع الى قومه فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها النّاس فكذبوه فجرى على ألسن الناس . " **لسان العرب المحيط** " للعلامة ابن منظور المجلّد II بيروت . دار الجيل / دار لسان العرب 1988 . ص 818 .

والتّسلية اذا رغب فيهما ؟

يبدو أنّ هذين السببين معا يصلحان تبريرا لاقبال طه حسين على مثل هذا الجنس الأدبيّ يبدع فيه . فقد سمح لنفسه في مقدمة " **على هامش السيرة** " أن يتهكّم ممّن يلذّ لهم رفض ما يعزم على سوقه من أخبار تتنافى وميزانَ العقل ، اذ همّه ، في هذا النّص ، لا التاريخ الممحّص الموثوق منه ، وانّما هو التخييل الذى يكون للتاريخ حضور فيه . يقول : " وأحبّ أن يعلم هؤلاء أنّ العقل لبس كلّ شيء ، وأنّ للناس ملكات أخرى ليست أقلّ حاجة الى الغذاء والرّضا من العقل . " (1)

كما أنّ سكوت السّارد عن الشخصيّة تعلي من شأن الجنون : " ربّ جنون خير من العقل " (2) يعبّر في ذاته عن صوت مخصوص قد لا يكون الآخرون يشاطرونه ، ولكنّ الكاتب الملموس ، وهو ينهج مثل هذا النّهج في ابداعه الأدبيّ ، يبدو مؤيّدا له .

وموقف حسين هذا ، هو الذى يفسّر هيمنة حضور هذا الجنس في الكتابة السرديّة لديه . فهو (أى الجنس) محدود في "**الأيّام** " ولكنّه في النّصوص السرديّة اللاحقة أوسع انتشارا وأكثر تبلورا . وهو موجود في " **أحلام شهرزاد** " وفي " **القصر المسحور** " وفى " **دعاء الكروان** " وفي " **شجرة البؤس** " وفي " **على هامش السّيرة** " وفي " **الحبّ الضّائع** " بطريقة تختلف من نصّ الى آخر ، وبكثافة تقلّ أو تكثر بين النّصوص مما يجعل الحكم على

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** : الجزء الأوّل ص 11 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** : ص 114 .

" الخرافيّ " في بعضها مثيرا للدّهشة والاستغراب * . وقد نبّه تودوروف الى أنّ " الخرافي " قد لا يمتدّ على النّص كلّه ، وانّما قد يرد في مقاطع من نصّ بعينه فقط مستشهدا على ذلك بنماذج من روايات كلاراريفس Clara Reeves

---

(*) دأب الكثير من الدارسين على اعتبار " **أحلام شهرزاد** " و " **القصر المسحور** " روايتين أسطوريتين . فقد قدمت الدّكتورة سمعان " **أحلام شهرزاد** " قائلة : " انّها " تعتمد على الرّمز والأسطورة والحوار الفلسفيّ لتقدّم لنا رؤيا ديموقراطيّة لعلاقة الحاكم بالشّعب ، وواجبات الملك وحقوق الرعيّة وللحرية والحرب ، وذلك في حالة للوعي هي ما بين الحلم واليقظة ، وفي قصّة يلفّها الحوّ الرومانسيّ الشّاعريّ لفّا من بدايتها الى نهايتها . " (م.م ص 42) ؛ ويضع الد . خالد الكركيّ هذين الأثرين ضمن ما يسمّيه " القصّة الأسطوريّة " ، وذلك لكونهما يعتمدان " أسطورة شهرزاد المعروفة ، التي احتلّت مكانة بارزة في آثار عدد من الكتّاب العالميين والعرب ، ذلك أنّ "**ألف ليلة وليلة**" تشكّلت منه رموز كثيرة ، جعلت كثيرا من المؤلّفين يأخذون بعضها ، ليسقطوا عليه أفكارهم وتطلّعاتهم بثوب عصريّ . " (م.م ص 174) . والى ذلك أيضا يذهب الد . يوسف نوفل (انظر الهامش 1 ص 560 داخل هذا الباب) .

ولئن انتبهت الد . سمعان الى حالة التردّد بين الحلم واليقظة ، فانّها لم تقدر على الوصول بالملاحظة الى مداها الأقصى ، واكتفت بنسبة النّص الى الأسطوريّ نتيجة كونه ينطلق من " شهرزاد " الأسطورة ، شأنها في ذلك شأن الد . الكركيّ . لكنّ الأسطوريّ والخرافيّ مختلفان ، اذ يتعلّق الأسطوريّ بالمضمون ، في حين يتعلّق الخرافيّ بالخطابيّ le discursif . فقد يُتحدّثُ عن الأسطورة بطريقة واقعيّة أو رمزيّة . وأكثر من أحيى الأساطير الرومنطيقيون والرمزيون ، دون أن يكون ابداعهم خرافيّا ، أي دون أن يركّزوا على حالة الريبة والشكّ بين التّصديق والتّكذيب أو بين الطبيعيّ والفوطبيعيّ .

انظر مزيدا من التوضيح للفرق بين الخرافيّ والأسطوريّ : الباب الثّالث من هذا العمل الفصل الثّاني ص ص 515 . 516 .

وآن رادكليف Ann Radcliffe ، اذ رأى أنّ الايهام بالخرافيّ يتمّ بشكل حيّد ، لدى آن رادكليف ، ولكن في مرحلة من القراءة فقط. ولذلك استنتج أن "لا شيء يمنعنا من اعتبار الخرافيّ بالتّدقيق جنسا دائم التلاشي ." (1)

(1) . (1) الخرافيّ في الملفوظ :

(أ) التماهي بين الشخصيّة والقارئ :

ينبع الايهام بالخرافيّ عادة من فرص السّارد الحيرة على المسرود له . ولهذه الحيرة مظهران . فقد تقتصر على الشخصيّة ، وقد تكون سمةً من سمات السّارد نفسه . فعندما تحار "شهرزاد" بشأن اطلاع "شهريار" على أحلامها تشرك في حيرتها تلك ، المتقبّل الذي يحيطه السّارد علما بما اطلع عليه "شهريار" . يقول : "وهمّ شهريار حين انقطع حديث النائمة أن يفكّر فيما سمع ." (2) . فالخرافيّ يتمثّل في هذه القدرة الحارقة التي لشهريار في الاطلاع على حلم نائمة ، وفي معرفة السّارد الواقعيّ بهذا الاطلاع . واذا ما احتار البطل واختلطت عليه السّبل ، فلا يدري أهو نائم أم مفيق ، أهو في الواقع أم في الوهم، يفرض على المتقبّل حيره مماثلة . فانبعاث الغناء عربيّا فصيحا دون سابق اشعار في "**القصر المسحور**" يثير دهشة الشّخصيّة ومعها المتقبّل ، بل يفرض عليها الاكتفاء بالتعليق والتّصديق لما تسمع : "لبّيك لبّيك ، هأندا آمن من الخوف ، فاحملني الى "سالنس" الى فندق "مون حولي" فقد

---

(1) Tzvétan Todorov : Introduction à la littérature fantastique op. cit p : 47.

(2) طه حسين : **أحلام شهرزاد** . ص 548 .

بعدت عنه وقد اشتقت اليه " [1] . وعندما تروى " شهرزاد " قصّة طهمان ابن زهمان يزلّ بها اللّسان فتقول : " ... وفي قلوبنا نحن الرّجال قسوة ، وفي أكبادنا غلظ ، وفي طبائعنا شدّة وعنف . ولكنّ قلوب النّساء رحيمة ، وأكبادهنّ رقيقة وطباعهنّ ليّنة صافية . " [2] فهل للجنّ رجال ونساء؟ نعم لهم ذكور واناث ولكن ليسوا نساء ولا رجالا ، فهؤلاء من جنس الانس لا الجنّ .

ويبدو أنّ الاصرار على الخلط غايته ارباك المتقبّل ، وحمله على الحيرة بين قراءة نصّ يتعلّق بعالم الانس أو نصّ يتعلّق بعالم الجنّ ؛ لكنّ هذا الخلط يظهر على امتداد النّص بأشكال مختلفة ممّا يجعله نوعا من اللازمة غايتها فرض حالة التردّد على المتقبّل . يقول طهمان : " ويظهر يا ابنتي أنّ الشيخوخة تدنينا من العقل ، أو تدنينا من الجنون أو تدنينا منهما جميعا . " [3] فبأيّ مقياس أو معيار يقيس الملك طهمان العقل والجنون أبمعيار البشر أم بمعيار الجنّ ؟

واذا سعت الشخصيّة ـ بمالها من حذق ومهارة ـ الى ايجاد جواب يقنعها ، ولكنّها ، رغم ذلك ، تعجز ، فانّ حيرتها تنتقل بشكل مباشر الى المسرود له فيتماهى معها كلّيا . ولعلّ تعجّب طهمان بن زهمان ملك الجنّ من تفوّق ابنته فاتنة على أترابها في السّحر ، مثار لدهشة القارئ ، اذ هو أبعد ما يكون عن عالم السّحر والسّحرة . يقول : " فمن أين لك يا ابنتي هذا العلم ؟ وكيف انتهيت من السّحر الى هذه المنزلة

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** . ص 68 .

(2) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 542 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 543 .

التي لم يبلغها قطّ أحد من فتياننا ولا من فتياتنا ؟ [...] ولكنّي أريد أن أعرف كيف انتهيت الى هذه المنزلة من العلم بالسّحر والنّفوذ الى أسرار الكون . " (1) فهذا الاصرار على المعرفة ، وهذا التكرار لنفس اللّفظ انّما هما تحسيد لهذه الحيرة التي لا بدّ أن يكون للمسرود له شبيه بها .

ولا يسع هذا القارئ الا أن يفغر فاه استغرابا عندما يجعل السّارد ما هو عصيّ يسيرا بقدرة قادر . فقد وصف القصر المسحور وصفا يشي بصلابته واستعصائه على كلّ دخيل اذ هو بمثابة الحصن الذى لا أبواب له ولا سبيل الى ولوجه ؛ ولكنّ طه حسين و " فريدا " صديقه يدخلانه بيسر في لمح البصر ويغرقان في دهاليزه دون أيّة صعوبة تذكر . وان كانت هناك صعوبة ما فهي تكمن في المتاهة التي وقعا فيها فقط : " آه ! وقعنا . من ذا الذى يستطيع أن يخرجنا من هذه الدّهاليز التي يضلّ فيها الخاطر ؟ " (2) .

(ب) الرّعب ووسائله :

انّ الرّعب الذى تحسّ به الشخصيّة ، يقاسمها القارئ ايّاه اذ يُعْمِلُ ذكاءَه فى البحث لها عن مخرج كما لو كانت المتاهة التي وقعت فيها حقيقيّة فعليّة . وأكثر ما يجعل السارد هذا الخوف ملموسا في الاحيائيّة animisme والتّجسيم anthropomorphisme .

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 526 .

(2) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 52 .

(ج) الاحيائيّة :

تتمثّل الاحيائيّة في بثّ الرّوح في الميت أو في الجماد لتعود اليهما الحياة فيتحرّكان ويتكلّمان شأن آمنة مع الأشباح في " **دعاء الكروان** " فقد استدعتها من حيث لا تريد اذ كانت بصدد مناجاة طيف أختها العزيزة البائسة " هنادى " وتذكر ما كانت تهابه هي وأختها من أشباح حمراء . لكن ادامة التذكّر حوّلت العصيّة من محرّد ذكر أو مجرّد فكرة الى تلميس تلك الفكرة وتجسيدها . فاذا الأشباح / الفكرة أشباح حقيقيّة . وهذا التحوّل، رغم فحئيته ، يقنع المسرود له بأنّ أسباب الانتقال منطقيّة ، لذلك تهاب كما تهاب الأنا المسرودة : " وها أنتنّ أولاء تطفن بي وتضطرين من حولي وتستبقن الى أذنيّ تردن أن تلقين فيهما ألوان الحديث . وها أنا ذى أنهض خائفة مولهة . " (1)

وشأن آمنة مع الأشباح شأن البطل / السّارد في أقصوصة " الخيال الطّارق " من " **الحبّ الضّائع** " ، فقد اكتشفت صديفته في الفتاة الجميلة التي قامت من حوله فجأة لم يدر كيف ، فأخذت تكالمه في صوت رفيق فتطيل الكلام . تقول : " نعم يا سيّدى قد ذكرتك وألححت في ذكرك ، وكلفت من يقرأ تحيّتي عليك . ولولا الحياء لكلفت من يدعوك لزيارتي قبل أن أموت ولكنّي لم أفعل ... وما كنت لأترائى لك الآن لولا أنّك أغرقت في ذكر الخيال واستحضار الحيالات... ولست أخفي عليك أنّني كنت أريد حين ترائيت لك أن أداعبك بعض الشّيء ، فلا تظنّ أنّ الدّعابة مقصورة على الأحياء : فقد يأخذ الموتى من الدّعابة بنصيب أيضا . " (2) فللأموات اذن حلول في

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 137 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص ص 116 . 117 .

عالم الأحياء ، وهو الحلول الذى مهما أنس اليه الفاعل ، لابدّ أن يثير فزع القارئ وحيرته . فللفاعل أن يؤكّد ما شاء له التأكيد عدم روعه من قيام الفتاة الحميلة هذه من حوله ، ولكنّ المسرود له لا يصدّق بيسر ممّا يجعل خوفه أشدّ من خوف الشّخصيّة ذاتها . وحتّى اذا أوجدت الشخصيّة تفسيرا لظهورها وهو اكثار البطل / السّارد من استحضار الخيالات ، فانّ تصديق المسرود له بذلك أمر عسير ، شأنه مع الصّاحب في أقصوصة " نفس معلّقة " من " **الحبّ الضّائع** " . فرغم توكيد السّارد أنّ صاحبه معافى ، لم تلمّ به كالعادة خنزوانته ، فانّ المسرود له لا يصدّق أن يسمع هذا الصّاحبُ صوتا من دون غيره من رفاقه في الرّحلة : " وقد أقسم لي صاحبي ما أثقله حهد ولا قيّده اعياء ولا ألمت به خنزوانته ، ولكنّه صوت تردّد في الغابة [...] ، واذا هو يُعْنَى بهذا الصّوت ويلتفت اليه فيزداد تأثّره به ... واذا هو يتبيّن مصدر هذا الصّوت ويسأل أصحابه : أيسمعون ؟ ومادا يسمعون ؟ فلا يحد منهم الّا اهمالا وفتورا . " (1)

وقد يسعى السّارد الى تبنّي موقف المسرود له فيناقش الشخصيّة في تصوّراتها والأوهام التي تراودها ، مخضعا ايّاها لقانون الطبيعيّ ، رغبة منه فى التّخفيف من الخرافيّ . الّا أنّه ، من حيث يريد الأخذ بيد المتقبّل ، يغرقه في مزيد من الخرافيّ ، مادام يرضى في الأخير بموقف الشخصيّة ، وهو ما يُبْقي المسرود له فعلا فى حيرة من أمره ، فهو (أى المسرود له) يرضى عن سلوك السّارد تارة ويزوّر عنه تارة أخرى : " وأغرب من هذا أنّه لم يفكّر في أنّ هذه النّفس ، ان كانت هناك نفس ، يمكن أن تكون نفسا انسانيّة ما لم يعرفها ولم تعرفه من قبل . " (2) ومناقشة البطل / السّارد

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 98 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 100 .

شخصيّة الصّاحب هذا النّقاش العقليّ نموذج لحالة الارباك التي يبغي السّارد في النّص الخرافيّ ابقاء المسرود له عليها .

على أنّ السّارد الذى يؤكّد صدق صاحبه ، لا يفتأ أن ينتابه هو أيضا شكّ فيعبّر عنه بالسّلب قائلا : " ولا تضحك أيّها القارئ العزيز من صاحبي . " (1) وهذا من شأنه أن يُبْقِيَ على الايهام بالخرافيّ قائما وذلك بسبب فرض الحيرة على المتقبّل أيصدّق أم لا يصدّق . وريبة القارئ ازاء الصّوت أو انبعاث الموتى أحياء تكون أشدّ عندما يكون له بالشّخصيّة المعنيّة علم أو بعض علم . فله بشهرزاد معرفة استقاها من القصص الشعبيّ ، وله عنها فكرة هي أنّها شخصيّة تخييليّة في كتاب ، أمّا أن يراها رأى العين ويسمعها تناقش شخصيّة من القرن العشرين ، وفي مكان ليس من دأبها الحلول فيه ، فذلك مثار للرّيبة شديد بل للخوف . وعندما تصرّ على أنّها معروفة ، قد رآها الحكيم من قبل لا يزداد القارئ الّا حيرة : " شهرزاد : ألا تصدّق ؟ آه لو عرفت حقيقتي لصدّقتني من ساعتك ، ولكنّك نائم كاليقظان ويقظان كالنّائم . تمرّ بك الحقائق كأنّها أشباح ، وترى الأشباح كأنّها حقائق . أنت واثق بأنّك لم ترني من قبل ؟ " (2)

غير أنّ تمويها كهذا تصطنعه شهرزاد قد يقبل منها ، أمّا أن تتبنّى شخصيّة شهريار القامع المتعسّف ، فذاك ما يدفع القارئ الى اصرار على عدم التّصديق ، وان كان السّارد يساعده على ذلك بجعل شهرزاد ترحم وترفق : " ومع أنّي كنت ضيّقة به ساخطة عليه حين قرأت كتابه ، فقد أدركتني

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 99 .

(2) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 27 .

الرّحمة له والرّفق به ، حين رأيت هؤلاء النّاس ، بل حين رأيت هذه الأشباح كلّها تريد أن تشرب دمه وتأكل لحمه وتعرق عظمه عرقا . " (1) .

فهذا المأزق الذى تورّط فيه الحكيم / الشخصيّة لا يمكن الا أن يثير اشفاق المتقبّل وسهره على أن ينفذه من أيدى الأشباح ومن غضب شهرزاد عليه .

(د) التّحسيم :

يُشْبِهُ وقوعُ المسرود له في الحيرة والخوف بسبب الاحيائيّة ما يحصل له بسبب التحسيم ـ وهو اضفاء صفات البشر على ما عداهم ـ الأمر الذى به يوهم السّارد بالخرافيّ .

فالشّجرة فى " **شجرة البؤس** " هي من النّوع الفوطبيعيّ . فقد هابتها الشّخصيّة فهابها معها المسرود له . وقد تحوّلت من محرّد الايحاء الى التّحسيم الفعليّ فنمت وتوالدت . يقول الشّيخ : " لقد والله غرستها ، فثبتت أصولها في الأرض وارتفعت أغصانها في السّماء ، وأخذت تؤتي ثمرها خبيثا مرّا . " (2) وسبيل تحقّق الخوف لدى القارئ هو أخذ هذا التّصوير المحازيّ على علاّته وعدم البحث له عن تفسير ما .

وأكثر الشّخصيّات تحسيما في نصوص حسين السرديّة الشّيطان نظرا الى ماله في ذهن البشر من ايحاء بالخوف والاشمئزاز ونظرا الى أنّه عنوان الزّيغ والحمل على المكروه فضلا عن أنّه في العادة الدّافع الى كلّ

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 39 .

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 350 .

صنيع مرفوض ·

وَسَعْيُ حسين الى تحسيم الشّيطان غايته فرض حالة من الخـــــوف والرّهبة يعسر تجاوزها نظرا الى هلامية مفهوم الشّيطان هذا واستعصائه على الضّبط · فهو موح بما سبق ذكره ؛ وهو في الحين داته ، مالا يمكن أن ينسب الى شيء ملموس بعينه · فللشّيطان مدلولان : هو النّوازع وهو مفتاح تفســـير العجائبيّ أى السرّ الغريب · ومادام للشيطان هذه السّمة الثنائيّة المطمئنـة المزعجة في آن ، فانّ الغاية من ذكره الايهام بالخرافيّ · فهو يحضر عندما يسيء المرء فعله، وهو يحضر عندما يعجز عن ايجاد تفسير لما أتى مـــن صنيع ·

ولذلك يعمد السّارد ، وهو يتبنّى موقف الشخصيّة ، الى تصوير هـــذا الشّيطان الحاضر بفعله العائب بجسمه · وثنائيّة الغياب والحضور هذه هـــي التي تخلق الايهام بالخرافيّ : "والشّيطان خبيث بغيض يندسّ الى القلـــوب الطّاهرة والى النّفوس الزكيّة فيلقي فيها شيئا من فساد ، الا أن يعصم اللّه هذه النّفوس وتلك القلوب من نزغات الشيطان ·· ولكنّ الشّيطان وقح لا يعـــرف الحياء ، ملحّ لا يكره أن يثقل على النّاس بما يوسوس في صدورهم من الشـــرّ الذى يغري بالاثم ويورّط في سوء الظنّ ·" (1) ولهذا التّصوير شبيه بمـــا ورد في "الحبّ الضّائع " اذ تقول البطلة/ السّاردة : "أفّ للشّيطان ! انّـــه لقريب من الانسان دائما ، وانّه لنافذ البصيرة قوىّ الحجّة ، بالغ الأثر فـي النّفوس · ها هو ذا يدنو منّي خفيفا متلطّفا ، قبيح المنظر مع دلك سمـــج المحصر " (2)

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص ص 327 · 328 ·

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص ص 62 · 63 ·

وهده الصّورة المزدوحة اللّطيفة طاهرا ، الخبيثة باطنا أكثر ازعاجا من الصّورة السلبيّة المحضة . والوعي بأنّ الشيطان مفهوم يستعصي على الضّبط جعل السّارد في "**على هامش السّيرة**" يجسّم هدا المفهوم ويعطيه بعدا ملموسا فوطبيعيّا يستقي له من الصّفات ما يتناسب والبشر . فقد خصّص فصلا بكامله لنادي الشّباطين يتحاورون فيه مع قائدهم ابليس : "فالوا تكبّرت أن نشير عليك ، وانما منك الأمر وعلينا الطّاعة ." ومثل هدا التجسيم لابليس ليس أمرا بكرا ، فقد سبق اليه القرآن ومؤلّفات سرديّة أخرى ليست "**رسالة الغفران**" للمعرّى الا واحدة من بينها ، كما كان حاضرا بكثافة في الأدب الخرافيّ العالمي لفتت اليه انتباه الدارسين الذين رأى بعضهم فيه رمزا للمرأة موضوع الرغبة (1).

ولعلّ في ورود الحديث عن الحنية يتزوّجها أبو عثمان في رواية واقعيّة هي "**شجرة البؤس**" ما يتناسب ومفهوم الشيطان / المرأة . فللحنّ عالمهم المخصوص المختلف عن الشّيطان ، ولكن حدر الانسان من الحنّ ، وعياذه بالله منهم شبيه بحذره من الشيطان وعياده بالله منه ، وهدا يخلو / بشيء من التبسيط الشّديد ، نوعا من التماهي بين الحنية والشّيطان . تقول أمّ رضوان : "... ولكن ما راعنا الّا أن رأيناها تقذف نفسها في التنّور ، فلا نرى لها أثرا ولا نسمع لها حسّا . كانت حنية تمثلت لأبي عثمان امرأة فتزوجها وولدت له ابنه عثمان ." (2).

وقد يتبادر الى دهن المتقبّل أنّ مثل هدا الملفوظ ينمّ على سداجة في

---

(1) يذهب تودوروف الى أنّ الشيطان هو الطّاقة الحنسيّة ، هو المرأة باعتبارها موضوع رغبة :
انظر Claude Puzin : op. cit p : I2

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 361 .

تفكير الشخصيّة ، ولكنّ نقل السّارد هدا الملفوظ دونما تعليق يُذْكَرُ، من شأنه الابقاء على الايهام بالخرافيّ قائما . وبهدا يتأكّد أنّ الخرافيّ انّما هو في اللّغة وبها ، وليس له مرجعيّة في الواقع المعيس .

(هـ) المكان والزمان :

ادا كانت موضوعة الخرافيّ الأساسيّة ابقاء المتقبّل في الحيرة بفرض تماهيه مع الشخصيّة ، فانّ للمكان والزمان مساهمة في استبقاء هذا الجوّ قائما : ومن مظاهر ذلك تنوّع المكان وتعدّده في زمان وحيز جدّا ، وبغير سابق انذار : " ... ولكنّه أفاق بعد لحظة فاذا هو في مكان مظلم ينفذ اليه نور ضئيل شاحب . " (1) وهذه الفجائيّة في الانتقال من شأنها بثّ الرّعب في نفس الشخصيّة وفي نفس المتقبّل معا . فهو لا يستطيع أن يرتاح الا الى التّقويم الطبيعيّ يتعامل معه ؛ أمّا اذا رأى خرقا للعاديّ ارتعد ، شأنُه في دلك شأنُ الشخصيّة التي معها يتواصل . فهذه شهرزاد تهدئ من روع حسين وقد أفزعه انتقاله الى قصرها فتقول : " نعم ، لقد قرأتُ كتابَهُ، وعرفتُ أن لى قصرا في بغداد ، فوددت لو استطعتَ أن تطير الى هدا القصر وأن تلقاني وتسمع منّي وتتحدّث اليّ ، فما يروعك وقد تحقّقتْ أمنيتُك ؟" (2) وتوقّع " حسين " أنّه في بغداد فعلا ، لكن " شهرزاد " تصحّح رأيه قائلة : " كلّا ، أنت في فرنسا ، قريب من قمة من قمم الألب " (3) . فهذا الخطأ الذى وقعت فيه الشخصيّة ليس الا خطأ المتقبّل ، واندهاس الشخصيّة من انتقالها من مصر الى قصر في بغداد فقصر على الألب انّما هو اندهاش

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 71 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 14 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 15 .

القارئ نفسه . وتزداد هذه الدّهشة شده عندما تختلط عليه السبل فلا يدرى أالفاعل في عالم اليقظة أم في عالم النّوم ، أهو في هذا المكان أم في داك خصوصا اذا كان هذا الانتقال جدّ سريع كما هو الحال بين قصر شهريار حيث سريرُهُ والنهرِ حيث زورقُهُ : " واذا الملك يسعى خطوات قصارا كما تسعى شهرزاد خطوات قصارا واذا العاشقان يلتقيان فيتعانقان فيغيبان في قبلة عرفا أولها ولم يعرفا آخرها ، ثمّ يفيقان واذا الزّورق ينساب بهما في نهر ضيّق هادئ . " (1)

فكيف تمّ هذا التحوّل من السّرير الى الزورق ؟ أيكون طول القبلة هو الذى سمح بتقليص المسافات وخرق الحدود أم يكون ذلك دليل سهو من السّارد عن المسك ، بدقّة ، بالمسار السردىّ؟ انّ المسرود له لا يلجأ الى هذه الأسئلة الّا لأنّه يتماهى مع الشخصيّة فيزن الأمور بميزان الطبيعيّ . غير أنّ السّارد يصرّ على الحفاظ على الفوطبيعيّ لابقاء المتقبّل في حيرته لا يتخطاها . فمجرّد رفضه أن يتصوّر هرم شهرزاد يعني ابقاءه على هذا الحوّ الخرافيّ مستديما اذ هو يراها فوق الزمان وفوق المكان : " أتراها قد هرمت وهي التي لا عمر لها ولا ينبغي لها أن تهرم ؟ " (2).

غير أنّ شكّ المتقبّل في ذلك ، رغم توكيدات الباثّ ، هو الذى يخلق الايهام بالخرافيّ . ومن شأن اللّغة أن تزيد هذا الايهام ثبوتا خاصّة اذا اختير من الزمن مثلا ما يخلط بين المغرق في القدم والمغرق في الحداثة شأن أقصوصة " ثأر بيرينيس " . فالزّمان فيها يمتدّ بين فترة تيتوس الفيصر

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 570 .

(2) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 58 .

الامراطور وصاحبته بيرينيس ملكة فلسطين وزمن نزول ادوار النامن عن ملـــك انجلترا (ــ وهم من عالم الأموات ــ) وزمنِ السّارد الموجود في الدّنيا (وهـــو من عالم الأحياء) . فهذا الخلط في الأزمنة لا يمكن أن يتيسّر له الّا وضع فوطبيعيّ ليقبل به . كما أنّ هدا الوضع وحده هو الدى يسمح بأن يكـون السّحاب وسيلة نقل سريعة مضمونة ، فقد نقل السحاب الحكيم الى حيـــث سيحاكم في أعلى "الحبل الأبيض" : "..فهذه سحابة تسعى في وقـــار وأناة كأنّما تنزلق على الحبل ، حتّى ادا حازت هدا المكان الذى كنّا نقيم فيه لم تقف ولم تتمهّل ، وانّما مضت في طريقها منحدرة ، ولكنّها تنحسر فـي لطف وظرف عن شخص نجده ماثلا أمامنا ، فاذا تبيناه عرفناه وادا هـــو المتّهم عليه معطفه وفي يده عصاه . " (1).

ومادام العقل لا يقبل الّا أن يكون للزّمن محور يسير عليه ، فمـــا قطعه من مراحل تعتبر ماضية وما لم يقطع تعتبر مستقبلة ، فاختلاط زمـــن الماضي بزمن الحاضر والمستقبل لا يمكن أن يكون الّا من قبيل الفوطبيعـــيّ . وعودة الشخصيّات/ الأشباح للاقتصاص من مبدعها قد تكون محازا جميلا ، لكـنّ انبعاثها في زمن غير زمانها وحلول الرّوح فيها يجعلانها خرافيّة ، بسبب مـا تفرضه من اضطراب في دهن المتقبّل بين الوجود والامتناع .

(1) . (2) <u>الخرافيّ والتلفّظ</u> :

يتعلّق التلفّظ في الخرافيّ بالسّارد يسعى بالعول الى ابقاء المتقبّـل على تعطشه الى الحسم بشأن الملفوظ أهو من قبيل الحقيقة أم من قبيـل

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 128 .

الوهم . وتختلف طرق السّارد في تحقيق هدا الهدف في المستوى الدلالـيّ وفي المستوى التركيبيّ على حدّ سواء .

(أ) المستوى الدّلاليّ :

انّ رغبة السّارد في اثارة المسرود له تحمله على أن يظهر أمامـه بمظهر الصّادق ؛ وقد سبقت الاشارة الى أن تلفّظ السّارد لا يداحله لـدى متقبّله شكّ أى انّ ما يقوله يقبل به المسرود له طواعية خصوصا ادا استوحى المتقبّل هذا الصّدق من الملفوظ، ولم يكن الأمر ادعاء أو تطاولا . وهـدا التّصديق هو الذى يرتاح اليه السّارد أيما ارتياح اد به يحقّق بغيته فـي الايهام بالحرافيّ . ومن أمثلة ذلك محافظته في " **على هامش السيرة** " على ما ورد في أسطورة حرب أبرهة للكعبة بحذافيره وعدم **تشكيكه** في تفاصيلها . (1) كما يتّخد كسبُ ثقة المتقبّل صورةً مخصوصة تتمثّل ـ كما سبقت الاشارة الـى ذلك ـ في منافسة آراء الشخصيّة وتبديد أوهامها كما في " **الحبّ الضّائع** " . واذا ما أبدى السّارد نفسُه ريبًا بشأن شخصيّة محسمة كالشيطان مثلا حقّق بذلـك تماهيا مع المتقبّل اذ يلذّ لهدا عادةً التشفّي من الشيطان وتشويـهُ صورته : " كذب الشيطان ، وصدق وحي الضّمير . " (2)

وهذا التّقرير ، تصوغه السّاردة بمثل هدا الحسم ، يلى مباشره تصديقا للشّيطان بعين الحسم السّابق، ولبس بينه وبين اللاحق الا أسطر قليلـة حدّا ، تقول : " ثمّ ينصرف الشيطان خفيفا متلطّفا وقد ترك أمامي في الهـواء

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** . الجزء الأوّل ص 125 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 63 .

صورة لورنس يشيح في وجهها ابتسام غريب ." (1).

وهذا التردّد الذى تبديه الساردة تحقّق به تقريبا للمتقبّل منها ، رغم بقائه محتارا أيصدّقها في الموقف الأوّل أم يصدّقها في الموقف الثّاني النّقيض . وأقصى ما به يحصل السّارد على رضا المتقبّل عندما يبسط له سلفا تبرير وجود الخرافيّ . فهو يبدو ، عند التبرير ، ثقة ، ولكنّ ذلك ، في الواقع ، منه ، خبب ومراوغة . ففي "**الأيّام**" وقع تبرير الخرافيّ باطلاع الصبيّ على السّحر والطلسمات . يقول : "على أن صبينا لم يلبث أن أضاف الى هذه الألوان من العلم لونا آخر جديدا ، وهو علم السّحر والطلاسم ." (2). فما هنالك من خرافيّ يوجد له سلفا تفسير عقليّ يطمئن المسرود له . لكن الفعل العمليّ لا يلبث أن يبدّد هذه الطمأنينة ، مما يحمل السّارد على ترسيخ التبرير كما في قوله : "أليس الصوفيّ يزعم لنفسه وللنّاس أنه يخترق حجب الغيب وينبئ بما كان وما سيكون ، كما أنّه يتعدّى حدود القوانين الطبيعيّة ، ويأتي بضروب الخوارق والكرامات ؟ والسّاحر مادا يصنع ؟أليس يزعم لنفسه القدرة على الاخبار بالغيب وتجاوز حدود القوانين الطبيعيّة أيضا والاتصال بعالم الأرواح ؟ " (3) . فلم هذه الحجج تساق في أسلوب انشائيّ وباستفهامات تفيد الاثبات ان لم تكن لتبرير ما تأتيه الشخصيّة من خوارق الأفعال مهما كانت محدودة ؟ .

وهذا يعني أنّ كسب ثقة المسرود له ، لئن كان في الخرافيّ من تحصيل الحاصل ، فانّ غايته اطلاق السّارد لنفسه العنان كي يورد ما به يشدّ

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 63 .

(2) طه حسين : **الأيّام** . الجزء الأوّل ص 96 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 98 .

انتباه المسرود له ويبعيه مرتابا محتارا . وهو يفرض عليه بالتالي طرح أسئلة كثيرة كتلك التي تتعلّق بالشخصيّة أواقعيّة هي أم وهميّة : فطه حسين الانسان يختلف بالضرورة عن طه حسين الشخصيّة الفنية في " **القصر المسحور** " . ولكن محاولة الايهام بأنّ الوصف واقعيّ ، في حين أنّه ليس كذلك ، غايتها جعل الصّورة تنطلي على المتقبّل ، ذاك الذى تشتدّ حيرته عندما يصوّر له السّارد الشخصيّة نفسها مرتابة محتارة . يقول نيكياس : "ما أعجب ما أتبيّن حماعة من الفرسان كأحمل وأروع وأحهر ما رأيت قد علوا صهوات حياد عربيّة .. حتّى اذا بلح الحماعة شاطئ البحر ، وكادت حوافر حيادهم تطأ الأرض وقفوا . وقد تبيّنت أشخاصهم فاذا هم أربعة ... أكنت يقظان حين رأيت ! أكنت يقظان حين سمعت ! " (1) .

وافساح السارد المحال للشخصيّة كي تتلقّط بما تريده دونما تدخّل منه يكسب به شيئين : الثقة فيه والشكّ في ملفوظ الشخصيّة ، وتلك هي غايته الفعليّة . وعندما يأخذ بعدا كافيا عن الشخصيّة ليجعلها وحها لوحه مع المتقبّل يفرض عليه مساءلتها عن مدى صدقها . فهذا كيمون يعطي الكلمة لأربعة وهو لا يدرى ما اذا كان رآهم أم لا . فالمسرود له في هذه الحالة أمام أمرين ، امّا تصديق كيمون أو اتهامه بالحنون اذ كيف يعطي الكلمة لمن لا يرى ؟ " سمعت أشبههم بأبلون يقول .. قالت أشبه هؤلاء بأتنا .. قالت شبيهة أرتميس .. قال شبيه أبلون وهكذا دواليك " . (2)

على أنّ ضمان ثقة المسرود له ليس بالأمر المطلق ، فالسّارد لا ينفكّ يذكّر بضرورة توفّر هذه الثّقة كلّما بدا من متقبّله شكّ ما . ولذلك ، فهو يسعى

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** . الجزء الأوّل ص 90 .

(2) نفس المصدر السّابق ص ص 91 . 92 .

دوما الى اثبات أنّ شهرزاد في "**القصر المسحور**" مثلا هي عين شهرزاد التي عرفها التراث رغم الصّورة المناقضة لما عهده القارئ عنها في أمهات الكتب القديمة . يقول توفيق : "أنت هي شهرزاد بلا مراء ، كما بدت في مرآة فكرى لأوّل مرّة ، أتأذنين لي في لثم يدك طويلا ؟ (1) وليس لهذا من غاية سوى الابقاء على الايهام بالخرافيّ قائما من أجل تمرير السّارد الأفكار التي يبغي تمريرها كالاقناع بانتفاء التفاوت بين الأزمنة والاقناع بانتفاء الاختلاف بين عالم النّوم وعالم اليقظة . فمما يقبله المسرود له أن تكون شهرزاد شخصيّة تخييليّة أمّا أن يكون لها معرفة بأفلاطون وأرسطاطاليس فذلك مدعاة للعجب اذ بذلك تخرج شهرزاد عن حدود الزّمان والمكان ؛ كما أنّ حفاظ السّارد على العالم السّحرىّ الذى تقدمه قصّة شهريار في "**أحلام شهرزاد**" غايته تعزيز الايهام بالخرافيّ اذ اختلاط النّوم باليقظة ، والحاضر (طه حسين الكاتب الملموس) بالماضي ("**ألف ليلة وليلة**") ، والوهم بالخيال ، والسّحر بعالم النّاس ، كلّ ذلك يشيع جوّا من الشكّ لدى القارئ . ولكنّه الشكّ الذى لا يطول السارد اذ هو محلّ الصّدى ومصدر الثّقة .

(ب) المستوى التركيبيّ :

يلجأ السّارد الى علامات معيّنة يستعملها من أجل الحفاظ على الايهام بالخرافيّ قائما . وهذه العلامات تتنوّع بحسب الظّروف كأن تكون محرّد ايقاع تارة وبناء منطقيّا تارة أخرى . فمن أجل تحيير المتقبّل يلجأ السّارد في "**شجرة البؤس**" الى نوع من الترديد العلامي يتمثّل في تكرار لفظ (الشيطان) مرّات ستّا فى ستّة أسطر يحيل بها على المعنيين المختلفين للفظ (الشيطان):

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 29 .

معنى السلب ومعنى العجز عن ايجاد تفسير . يقول : " ... لأنّ الفاهرة امتلأت بهذه الشياطين ... قال عبد الرحمن : ولست أدرى ما الذى سلط علينا هذه الشياطين ... شياطين يأتوننا من يونان ، وشياطين يأتوننا من ايطاليا ، وشياطين يأتوننا من فرنسا ، وشياطين يأتوننا من بلاد الانجليز." (1).

وهذا التكرار المعمد غايته ترسيخ الفكرة في الذّهن اذ يجعل السّارد ، من خلال ملفوظ الشخصيّة ، التماثلَ قائما بين امريكيين هيمنوا ببضاعتهم على السّوق وناس عجزة عن أن يردّوا الفعل ضدّهم . وبذلك يحقّق التجسيم الغاية منه وهي جعل المتقبّل في رهبة وحيرة معا يخاف هؤلاء الشياطين ويشك في أنّ للامريكيّين مثل هذه الصّفة . وازدواج الموقف هذا هو الذى به يتحقّق الايهام بالخرافيّ . وممّا يصل به السّارد الى هذا الهدف جمعه بين مظاهر متناقضة أشدّ التناقض في حيّز سرديّ واحد ، لغاية فرض القلق على المتقبّل من التنافر الذى يقلق الشخصيّة . يقول سارد " **القصر المسحور** " : " سمع الأشباح هذا الحديث الحلو من ذلك الصّوت العذب ، فانصرفوا في أناة وهدوء ." (2) ففي هذا الملفوظ رصف بالكلمات لعناصر متنافرة أشدّ التنافر . وهذا التنافر هو الذى يبقي المسرود له مشدوها محتارا بين تصديق وتكذيب ، فكيف للأشباح ، وهي ما هي ايحاء ، أنّ تنضبط لصوت شهرزاد الرّفيق ، وكيف لهذا الصّوت أن يكون له من السحر ما يحقّق به المستحيل . وحيرةُ هذا المسرود له تشتدّ أكثر ما تشتدّ عندما يصعه السّارد في موضع برهان الاحراج (dilemme) فارضا عليه الوقوف الى جانب الشخصيّة لتحقيق خلاصها ، خصوصا وهو يعرض الأمور عرضا منطقيّا في مستوى التلقّط ،

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص ص 296 . 297 .

(2) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 74 .

لكنّها في مستوى الملفوظ تحرح وتؤلم : " وانّما لبثنا فيما كنّا فيه من دهس وحيرة وذهول ننتظر أحد الخطرين : فامّا أن يتحقّق ما أنبأنا به الكتاب، واذن فالله وحده يعلم ما وراء ذلك ، وامّا أن يتكشف الأمر عن لا شيء ، فينتصف اللّيل وكأنّنا لم نتسلّم كتابا ولم نتلق دعوة ولم نتعرّض لخطر ولم نحسّ خوفا ؛ واذن فهو الشرّ الذى ليس بعده شرّ . " (1) فوجود الصّغرى والكبرى فالنتيجة ، يجعل الملفوظ منطقيّا في سيرورته وفي النتيجة التى يحقّق؛ غير أنّ وضع الشخصيّة أمام خيارين أحلاهما مرّ يربك المتقبّل اذ يرى الملفوظ منطقيّا ، ولكن النتيجتين المرتقبتين منه سلبيتان . وهذا التناقض بين التلفّظ والمنتظر منه في مستوى الملفوظ هو الذى يخلق الايهام بالخرافيّ . وهو ما يؤكّده سارد " **شجرة البؤس** " في قوله : " وألححن في ذلك، وفي نفوسهنّ ثقة بأنّ أمّ رضوان لم تر شيئا ، ولكنّه التّوق الى القصص والرّغبة في الشّعور بالخوف وهده اللّذة الغريبة التي يحدثها في اثارة الغزع في نفوسهنّ . " (2)

فاللّغه وحدها هي التي تؤكّد هذا الخرافيّ وتدعمه أى ان طريقة العرض ذاتها هي التي تثير في المتقبّل الفزع أو الدّهشة . وبلوغ هذا الهدف مشروط بتصديق الملفوظ وأخذه على علاته . تقول شهرزاد : " ولو قد آمنتَ بالقصص كما تؤمن به شهرزاد لما رأيت فيما تشهد الآن سحرا ولا فتنة . " (3) وهو ما يعني دخول المتقبّل على النّص وهو أكثر ما يكون تعة في ملفوظ السّارد يأحده على أنّه حقيقيّ لا محازيّ . فعندما يصرح

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 12 .

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 361 .

(3) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 558 .

توفيق في "**القصر المسحور**" : " آه تنتقمين اذن ! ولكنّك قد أسرفت وغلوت . فأنت قد خطفتني وحبستي في الوافع والحقيقة " (1) ، يلتبس الأمر على المتقبّل كما التبس على الشخصيّة . فالواقع والحقيقة بالنسبة الى توفيق قد لا يكونان كذلك بالنسبة الى شهرزاد ولا بالنسبة الى المتقبّل لأنّه لا يُقْبَل عقلا أن تقوم شهرزاد ، وهي تخيبليّه من القرون الخوالي بمثل هذا الصّنيع مع الحكيم . غير أنّ تأكّد المتقبّل من أنّه يقرأ ذلك فعلا يجعل الحقيقة ذات تحسيد عبانيّ . فقد يشكّك في حصول الأمور وافعيّا ولكنّه لا يمكن أن يشكّك في أن ذلك قد قيل . وهذا الارتباك بين تحكيمه العقل وتحكيمه العين هو الذى من خلاله يحقّق السّارد تأثيره في المسرود له . وكثيرا ما يلذّ للسّارد وضع المتقبّل في مثل هده الحيرة وذلك عندما يصوّر الشخصيّة مضطربة هي أيضا بين توقّع أنّها تتوهّم وايمان بأنّها ترى الأمور رأى العين . يقول البطل / السّارد في "**القصر المسحور**" : " فخيّل الى صاحبى والّي أنّ كثرة الحديث في الأدب وفي أبطال توفيق الحكيم قد سحرت عقولنا " .. ولكن الكتاب كان بين يدى صاحبي ؛ يمسه بيديه ويراه بعينيه ، ويقرأ عليّ ما فيه من الكلام . " (2) .

والحاح السارد في مستوى التلفّظ على وافعيّة الفعل وهو يقلّب المعنى على أوجهه المختلفة يجعل التصديق أمرا واردا بله حتميّا . ولكن اختلاط الأمور من شأنه فرض الخلط على المتقبّل .

ويتحسّد هدا الاصرار على الخلط عندما يبني السّارد نصّا بناء يخرج به عن المألوف فى اللّسان فيحقّق بكلامه نوعا من الانزياح ، وفى عرضه نوعا من

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 29 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 12 .

السّذوذ · من ذلك بدايته الفصل الأوّل والثّاني من "**أحلام شهرزاد**" بأداتي استئناف هما على التوالي الفاء والواو · وحصور هدا الاستئناف لا الابتداء كما يَفْتَرِضُ ذلك منطوقُ النّص والأحداث غايته التنبيه الى خروج هدا النّص عن المألوف إنْ بسبب كونه امتدادا لحكايات "**ألف ليلة وليلة**" أو بسبب كونه يدور في فضاء فوطبيعيّ · وممّا يلتبس على المتقبّل فهمُه انقلابُ المفاهيم تمام الانقلاب · فالمفروض في العادة عند التشبيه جعل المشبه به مألوفا لتقريب صورة المشبّه من الأذهان، لكنّ الاثارة والايهام بالخرافيّ تلحفان السّارد الى توخّي العكس شأنه مع قصر شهرزاد المسحور في قمة من قمم الألب · يقول : "وبلغت الفتيات أخيرا مكانا رحبا مضيئا ، في صدره باب جميل النقوش كأبواب قصر من قصور "**ألف ليلة وليلة**" (1) · وهذا التبعيد في الصّورة مظهر أمثل من مظاهر الخرافيّ يحقّقها السّارد في مستوى تلفظه بتركيزه على شكل في التعبير مخصوص ·

غير أنّ السّارد قد يلطّف أحيانا من هدا الخرافيّ عندما يعمد الى استعمال فعل من أفعال الشروع يترك به المتقبّل على أهبة انتظار تحوّل مفاجئ ، وان كان ذلك لا ينفي أثر الدّهشة والمفاجأة · فاستعمال "ما كاد ... حتّى" مرارا يجعل التحوّل في زمان قصير ملحوظا مبرّرا في آن : "ولم تكد تلتفت الى غلامها الأسود حتّى تغيّر من حولنا كلّ شيء ." (2).

ومثل هدا الاستعمال يدلّ على وعي البانّ بأنّه يعاني هو أيضا حيرة ازاء تفسير الظواهر يرى من واجبه أن يبلغ المسرود له ايّاها تشريكا له في

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 54 ·

(2) نفس المصدر السّابق ص 122 ·

ضيقه · وبدلك يبلغ من تحيير المتقبّل ما به يُعْجِزُهُ عن البتّ بشأن الطواهر التي تعترضه ·

ومن الوسائل التي يتّخذ السارد من أجل بلوغ هدا الهدف بناءُ النّص ذاتُه · ففي " **أحلام شهرزاد** " بنيت الحكاية على تناظر بين قصّتين : قصّة الأميرة فاتنة وملك الحنّ طهمان من ناحية ، وقصّة شهرزاد مع شهريار من ناحية ثانية · وادا أقر الملك طهمان لابنته فاتنة بالقدرة الفائقة في معرفة الغيب والأسرار فانّ لشهرزاد مثل هذه القدرة الفائقة لأنّها تعرف ما يأتيه شهريار من فعل سرّا ، مما يجعله مشدوها تماما كالمتقبّل الذى يحار في تصوّر مثل هذه المعرفة الكلية للشخصيّة وعهدُهُ بالمعرفة الكلية من اختصاص السّارد في الحكايات غير المبأرة : " ثمّ تضمه اليها وهي تقول : حدثني الآن كيف انتهيت الى هدا المكان ! أم تريد أن أحدثك أنا بهذا الحديث ؟ " قال شهريار : " وانّك لتعلمين كيف انتهيت الى هذا المكان ؟ " (1) وبهذا يكون العجب قائما في الرواية كلها لا في احدى قصتيها أى في مستوى كلّ قصّة على حدة من ناحية وفي مستوى التمفصل بين كلتي القصّتين من ناحية ثانية ·

ويتّخذ السّارد نفس هدا البناء المزدوج عندما يبني النّص على ثنائيّة الوهم والحقيقة · فشهرزاد في " **القصر المسحور** " شخصيّة خياليّة بل وهميّة ، في حين أنّ الحكيم وطه حسين وصاحبه ، لئن كانوا شخصيات فنّية كالأخرى تماما ، فانّ لهم ايحاء بكونهم حقيقيّين · والجمع بين الوهميّ والحقيقيّ في حيّز واحد لا غاية له سوى توكيد الوهم وترسيخ الخلط· ومهما سعى السّارد الى الحدّ

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** · ص 537 ·

من هدا الخلط، فانّه غير قادر على تبديده . بل العكس هو الصّحيح، خصوصا اذا جمع في نفس الملفوظ بين أشياء وأشخاص من أزمنة مختلفة وأمكنة متعدّدة في فضاء واحد . يقول : " و " شهرزاد " تلقانا باسمة ، مبتهجة ، مشرقة الوجه ، طلقة الأسارير . ولكنّها لا تتحرّك من مكانها ، وانّما تشير الى صاحبي اشارة خفيفة أن ادنوا فندنو واذا هي مستلقية على هدا الأثاث الذى يسمّونه " الكرسيّ الطّويل " . قد كثرت من حولها الوسائد ووضعت قريبا منها مائدة صغيرة قد أثقلتها الكتب والصّحف والمجلّات " . (1)

فالجوّ شرقيّ قروسطيّ وغربيّ معاصر وملوكي بذخ وشعبي مثقف . وهذا التّصوير الممزوج من كلّ عالم طرفا يخلق أوّل ما يخلق شعورا بالشّك والرّيبة ان لم يكن بالضّيق والحيرة .

(1) . (3) لم الخرافيّ ؟

لقد سبقت الاشارة الى أنّ السارد قد يتّخذ موقف المسرود له من الشّخصيّة فيناقشها في تصوّراتها وأوهامها ، وقد يتّخذ موقفه من مسألة الشّخصيّة عن الأسباب التي دعتها الى الاقامة على الخرافيّ لا تريم . وغايته في الحالتين طمأنة المسرود له الى أنّه يحب مثله عمّا يثلج صدره فيعرف هل هو مع عجائبيّ أم هل هو مع غرائبي . ولكنّه في الحالتين كذلك يزيد المتقبّل في الاغراق في الحيرة بدل انقاذه منها .

على أنّ هده الغاية التي تبدو في ذات الوقت سببا تختلف عن النيّة

---

(1) طه حسين و توفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 13 .

من وراء ميل السّارد الى جعل المتقبّل في حالة من الاضطراب شديـــــدة. أيكون ذلك هدفا لذاته أم هو تقنية يتوخّاها السّارد للتّضليل وابعـــــاد الشّبهات ؟ ويبدو من خلال " **أحلام شهرزاد** " أنّ الخرافيّ الذى تنطوى عنيه انّما هو من قبيل العجائبي العلميّ(le merveilleux scientifique) . وهو يتمثّل هنا في تصوّر عالم خيّر أو مدينة فاضلة يسود فيها العدل وينتهي الشّر. يقول الملك ، متحدّثا عن المثل الأعلى الذى طالما سما اليه : " أيمكـــن يا ابنتي أن تبلغيه وأنا حاضر أشهد فوز الخير على الشرّ وانتصار الرّحمـــة على القسوة ؟ " (1) وهذا الحلم الذى يراود فاتنة وأباها في عالم الحـــنّ شبيه أيّما شبه بما يدور في عالم الانس. ومادام الأمر كذلك ، فانّ الحاجـــة ماسّة الى تطافر جهود الطّرفين ، الجنّ والانس ، الى درء المفاسد والشّـــرور. ولعلّ هذه الحاجة هي التى تفسّر بناء الرّواية بناء تناظر اذ شهرزاد تريد أن تمحو من شهريار كلّ بقايا السّلب فيه ، وفاتنة تريد أن تمحو من عالـم الجنّ كلّ عدوان . ولعلّ في ما اقترحته شهرزاد من استفادة الانسان مـــن استخدام الجنّ الارواحَ في التواصل ما يحيل على هذا العجائبي العلمـــيّ الذى فيه جمع بين عالمى الجنّ والانس. تقول : " لعلّ الناس فيما يستقبـــل من الأيّام أن يتعلموا من الجنّ وسائلهم هذه في استخدام الأرواح يتواصلون بها على بعد الشقة وتنائي الآماد. " (2) والغاية من الجمع بين هـــذيـــن العالمين ، فضلا عن خلقها ايهاما بالخرافيّ ، اذ متى تسنّى مثل هذا الوفاق بين العالمين ان لم يكن في اللّغة فقط ؟ ، بيان أنّ للنّصّ بعدا رمزيّـــا لا بدّ من الحفر للعثور عليه . وهو ما يعني أن أولى غايات الخرافيّ توقّـــي المباشراتيّة في الطّرح وتغليف الفكرة بغلاف من رمز أو أسطورة تُسْتَبْعَدُ معه الشّبهات . والخرافيّ في هذا شبيه كلّ الشّبه بالأسطوريّ اذ يتوفّر على " سلطة

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 581.

(2) نفس المصدر السّابق ص 560.

استكشافيّة تسمح باختراق حرّ لمختلف مستويات الواقع الواضح منها والمستتر... وسلطة تمويهيّة تنقل الى الوعي مضامين ايديولوحيّة تقمعها الرّقابة ، سياسيّة كانت أو أخلاقيّة ." (1)

واذا ما عرفنا أنّ لزمن الكتابة حضورا في النّص مؤثّرا ، وأنّ الرّكون الى هذا الحنس الخرافيّ خروج عن مألوف حسين الأدبيّ ، تسنّى توكيد البعد الرّمزيّ لهذا النّص ، وهو البعد الذى يجد في خارج النّص تأييدا له ؛ من ذلك الحرب الكونيّة الثّانية وما جرّته على البشريّة من ويلات ، ومشاركة مصر في هذه الحرب دون أن يكون لها من ورائها غنم سوى الخراب واستنزاف القدرات . (2)

وقد يمّهد السّارد ، في صلب النّص الى تقديم الخرافيّ على أنّه نتيجة طبيعيّة لوضع ما : وقد سبقت الاشارة الى أن تذكّر الأشباح طويلا يحوّلهم من محرّد متصوّر ذهنيّ الى التجسيم الفعليّ يتحرّكون ويؤثّرون . وقد يكون هذا بالنسبة الى الشخصيّة أمرا ممكنا ، أمّا بالنسبة الى السّارد ، فانّ عليه أن يعدّ الفضاء المناسب لادارة قصّته ان كان يبغي تمرير الخرافيّ وتيسير التقبّل به . ولعلّ ذلك ما دعاه الى اختيار الجوّ الدينيّ ليطغى على " **شجرة البؤس** " وليسمح بالتّالي بحضور شخصيّات عجائبيّة كالشّيطان تعاشرها الشخصيّات البشريّة فتفزع اليها عندما تريد الاساءة وتفزع منها عندما تُسلّط عليها عذاباتٌ ما ؛ كما يسمح هذا الجوّ الدينيّ بحضور الطرقيين والصّوفيّة

---

(1) رشيد بن حدو : لعبة الواقع والأسطورة في " **حرودة** " مجلّة **الكرمل** العدد 25 . 1987 ص 168 .

(2) انظر مزيد تفصيل لدى : رشيد القرقوري : الحرب والسياسة في **أحلام شهرزاد** لطه حسين . مجلّة "**الحياة الثقافيّة**" (تونس) العدد 61/ 1991 ص ص 49 . 54 .

بكراماتهم ووساطاتهم بين العبد وربّه أوبين المحكوم وحاكمه ممّا ييسّر خلق جـــوّ من الرّهبة وهالة من الاحترام المفضي الى الخوف والفزع منهم • وهذا مـــن شأنه جعل الخرافيّ ميسورَ الظّهور بل واجب الظّهور خصوصا اذا تعامـــل السّارد مع هذه الشخصيّات ومع الشّيطان بالذّات تعامله مع شخصيّة واقعيّـــة طبيعيّة لا فوطبيعيّة •

وبذلك يحقّق الخرافيّ وظيفة فنّية أو نحوية كما يسمّيها تودوروف اذ يتدّخل في تطوير الحكاية • فالايحاءات المختلفة للشّيطان في هذا النّص هي التي ساعدت على ايهام المتقبّل بالخرافيّ ، وان كان ذلك قد تمّ في مستوى اللّغة ليس الّا •

على أنّ هناك وظيفة ثالثة لهذا الخرافيّ اشتمل عليها بالأساس نـصّ "**القصر المسحور**" • وهذه الوظيفة دلالية محضة اذ يتحقّق للفوطبيعيّ تمظهره الذاتيّ فيها • فمتقبّل هدا النّص يعمي ، منذ الوهلة الأولى ، أنّ الخرافـــيّ ليس له من غاية سوى الترويح عن النّفس بما فى عالم السّحر من عجائـبيّ • فالخرافيّ يفقد سمته المميّزة اذا أعلن منذ العنوان أو الاهداء أنّ لـــــه تفسيرا عقليّا ؛ وهو ما يجعل القارئ مطمئنّا الى ما سيلقى مهما تعقّـــدت السّبل بالشخصيّة ، ومهما اعترض سبيلها من عراقيل •

ولعلّ في بناء الاهداء على تفرّع ثنائيّ dichotomie ما ييسّر هـــذا الشّعور بالاطمئنان الى أنّ الخرافيّ محض هزل • فحيرة المُهْدَى اليها وسخريتها متناقضتان ، وكدا الشّأن بالنسبة الى رحمتها واشفاقها بالمهديين من ناحيـة وتشحيعها لهما من ناحية ثانية • فحيرتها تبشير بحيرة المتقبّل لكنّ سخريتها واشفاقها وتشجيعها تدلّ على أنّ الأمر بالنسبة اليها والى المتقبّل معـــا هزل ودعابة •

(1) • (4) العجائبي :

يترك الخرافيّ المجال للعجائبي عندما ينقطع المتقبّل عن التردّد ويطمئنّ الى تفسير فوطبيعيّ للظّواهر التي تعرض له • فهو لا ينكر خروج الظّاهرة عن قوانين الطّبيعة والعقل ، ولكنّه يُوجِدُ لها من التّفسير ما يجعلها في محالهـــا الفوطبيعيّ مقبولة على ما هي عليه • وأكثر ما يعرض هذا العجائبيّ في نصـــوص حسين السرديّة في محال الوصف • غير أنّ أبرز ما يلفت الانتباه بخصوصهـــا اقرار السّارد بوجود العجائبي ، مما ينفي عن المتقبّل الشّعور بالحيرة والارتياب، ذينك اللذين يقرّ السّارد المسرودَ له عليهما في باب الخرافيّ • فهو يقول في " **أحلام شهرزاد** " : " ونظر الملك من حوله فرأى **عجبا** • " (1)* .

ومثل هذه المفردة تحيل على نوع من الفوطبيعيّ يقرّ به السّارد نفسه والشخصيّة معا اذ تقول شهرزاد في نفس الصّفحة ، مباشرة بعد قليل : " فقد قصصت عليك العجب من أنباء الماضي ، فأنا أقصّ عليك العجب من أنبـــاء المستقبل • " والعجب في " **اللّسان** " النّظر الى شيء غير مألوف ولا معتـــاد • والحكم عليه بهذا الخروج عن المألوف يتّفق بشأنه كلّ من السّارد والفاعـــل والمسرود له في آن • غير أنّ هذا العجائبيّ ، متى ما داخل طرفا مـــن الأطراف شكٌّ بشأنه خرج عن أن يلعب وظيفته أفضل لعب • ولذلك نجـد الشخصيّة تسعى الى الاقناع أحيانا بصرورة القبول بالفوطبيعيّ كما هو، متألّمـة لعدم تصديقها فيما تذهب اليه، مقرّة، في ذات **الحين** ، بصعوبة قبول اللاعقليّ هذا • يقول : ميسرة مولى خدجة في " **على هامش السيرة** " ، وقد رأى مع مولاتـه مـــا لا

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 558 •

(*) التّشديد من عندنا •

يصدّقه : " هدا أوّل مرّة أقصّ فيها هدا النّبأ فلا أسمع ضحكا ولا استهزاء، ولا أرى آيات السخرية وعلامات الاعراض ." (1) وما كان الاستهزاء ليحدث لولا خروج الظّاهرة عن مألوف البشر وتقويماتهم العقليّة والطبيعيّة .

غير أنّ تحاوز الشخصيّة والمتقبّل معها الحيرة أمام الظّواهر الفوطبيعيّة الطارئة فجأة لتفسيرها التفسير المناسب يحيل الخرافيّ الى العجائبي، ممّا يجعل الخرافيّ مرحلة لابدّ من المرور بها للاطمئنان الى تفسير بعينه. فسرعة التحوّل من وضع الى آخر، متى ما وُجِدَ لها تفسيرٌ ضعف أثر الخرافيّ فيها لتكون عجائبيّة كما هو الشّأن في أقصوصة "الخيال الطّارق" من "**الحبّ الضّائع**" اذ تبدر للسّارد / البطل بادرة لم يكن يرتقبها، ولكنّه سرعان ما يقبل بها . يقول : " وانّى لفي ذلك واذا أنا أحسّ كأنّ الأرض تدور تحت قدميّ، وكأنّ كلّ شيء يضطرب من حولي، ولا أكاد ألتفت الى ذلك وأفكّر فيه حتّى يهدأ من حولي كلّ شيء، وادا شخص حميل قد قام منّي غير بعيد، وهو ينظر اليّ نظرة عطف ." (2). وهده الفجئية في حصول الظّاهرة تذكر بذاك العجائبي المبالغ فيه في حكايات "**ألف ليلة وليلة**" عندما يغمض السّندباد البحرى مثلا عينيه ليفتحهما فيرى عجبا . ومثلما تبدأ الأقصوصة بهذا العجب تنتهي به . فقد رأى البطل / السّارد الفتاة الحميلة تبرز بمثل السّرعة التي بها اختفت، مما يجعله مرتاحا الى هذه الحركة المفاجئة حسب مفاييس الطبيعيّ، والمقبولة حسب مفاييس الفوطبيعيّ : " ثمّ رفعت رأسي بعد ذلك فنظرت فلم أر شيئا ." (3)

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** . الجزء الثّاني ص 307 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** . ص 115 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 118.

ومتى قبل المسرود له خرق معايير الزمان والمكان انتفت كلّ مظاهر الحيرة والاضطراب لديه • وانتفاء الحيرة والاضطراب هذا، مثلما يخصّه يخصّ الشّخصيّة والسّارد أيضا، اذ يتنكب سبيل الاحراج المألوف في الخرافيّ • وما فعله السّارد فى " **الأيّام** " عندما بحث عن مبرّرات اقبال الصبيّ على الخرافيّ، ووجدها في قراءاته " كُتُبَ السحر ومناقبِ الصالحين وكراماتِ الأولياء " من ناحية وقصص " **ألف ليلة وليلة** " من ناحية ثانية يُطَمْئِنُ المسرود له الى أنّ ما عساه يظهر من خرافيّ في سلوك البطل / الصبيّ لا يعدو أن يكون عجائبيّا لأنّ أصله معروف •

واعجاب الصبيّ بالعجب، وترديد السّارد هذا الاعجاب يجعلان الفوطبيعيّ مقبولا اذ لا تردُّدَ في القبول به • ولذلك يلحّ السّارد في مستوى التلفّظ على القبول بالظّاهرة، مهما بدت عجيبة، بيسر ولين • يقول : " وهم **بالطّبع** من الجنّ أقوياء خفاف، يطيرون ويعدون، ويحملون الأثقال، ويقتلعون الجبال، ويأتون من عجيب الأمر ما لا حدّ له • " (1)* •

فاستعمال عبارة " بالطّبع " يدلّ على القبول بالفوطبيعيّ كما هو، وعلى أنّ ايراده لا يُرادُ منه ارباكٌ أو تحييرٌ • وهذا التعامل بيسر مع العجائبيّ يُلْمَسُ أكثر ما يُلْمَسُ في الوصف • فلا ضير أن يصف السّارد القاضي في " **القصر المسحور** " بما لا يتّفق والمألوف العقليّ بالمرّة، مادام الاطار الحاضن لهذا الوصف قابلا بالعجائبيّ • يقول : " واعتلى " القاضي " القمّة في هيبة ووقار، وهو كائن طويل مديد، لا ظهر له، ولا يبدو عليه عمر، له وجهان : أحدهما

---

(1) طه حسين : **الأيّام** الجزء الأوّل ص 100•

(*) التشديد من عندنا •

أسود والثّاني أبيض . وقد اتّخذ له من " قوس القزح " وساما يزيّن صدره الذى كساه الجليد . " (1) فأين هذا القاضي من القضاة المألوفين الذين كان للحكيم/الانسان في فترة ما من عمره اتّصال بهم يوم كان نائبا في الأرياف ؟ غير أنّ ما يجعل هذا العحائبيّ مقبولا على علاّته محاولةُ التّجسيد لما للفظ " القاضي " من ايحاء connotation بتحقيق العدل شرط أن يؤخذ هذا التحسيد لا باعتباره مرموزيّا أو محازيّا ، وانّما باعتباره حفيقيّا . واذا تعارضت هذه الصّورة مع العقل في " **القصر المسحور** " بسبب الحاجة الى الخرافيّ داتها ، فان تعارضها في " **على هامش السيرة** " يأخذ بعدا أسطوريّا ضروريّا نظرا الى ما حفّ بالسّيرة النبويّة من أساطير لعب الخيال دورا في تضخيمها . ولمّا وردت فى كتب التاريخ والتراجم لم تكن لِتُنَقّى من شوائب الأسطورة العالقة ، بل على العكس تماما . ولذلك تبدو كلّ المظاهر الفوطبيعيّة مقبولة مرضيّا عنها : " وانّهم لفي أنديتهم حول البيت ذات يوم واذا الحيّة قد خرجت من مخبئها ، وجعلت تزحف كدأبها . وادا عُقَابٌ تهوي من السّماء فتأخذ الحيّة من ذنبها ثمّ ترتفع بها فى السّماء وهم ينظرون ويعجبون . " (2)

وتعليق المتلفّظ هذا التّعليق يورده في شكل مركّب حرفيّ : حال يدلّ على أنّه يخفّف من دهشة المتقبّل وحيرته مادام ييسّر له الأمر ويجعل له الفوطبيعيّ طبيعيّا ؛ وأوضح مظهر للطّبيعيّة ايراده ذلك في ملفوظه أى تجسيده في الواقع بالكلمات .

وتردّد هذه الظّواهر كثيرا في " **على هامش السيرة** " نبّه اليه السّارد

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم **القصر المسحور** ص 107 .

(2) طه حسين : **على هامش السيرة** الجزء الثّاني ص 334 .

منذ المقدّمة متهكّما ممّن لا تخوّل لهم أنفسهم القبول الاّ بما هو عقلانـــيّ ، منسجما مع حوّ السيرة التي تغذّي الأسطورة وتطوّرها على أساس أنّ لها صلة بالمعجزة النبويّة • والمعجزة في الأصل ، خرق للمألوف الطبيعيّ للايمـان بالفوطبيعيّ ايمانَ التسليم والرّضا • لذلك ، لا ينفكّ السّارد يبدّد كلّ مظاهـر التردّد لدى الشخصيّة أو المتقبّل بنسبة الأمور مباشرة الى العجائبي مستعملا لذلك لفظ " العجب " • يقول : " فما أسرع ما يأخذه عجب لا ينقضي حـــين يرى شارفه حافلة تمنحه من اللّبن ما يريد وما تريد امرأته ، وفوق ما يريـــد وما تريد امرأته • " (1)

والاقتصار على هذه الأمثلة من " **على هامش السيرة** " ، رغم تواتـــر حضورها في النّص بشكل مكثّف انّما يعود الى أنّها كافية للدلالة على الجـوّ الأسطوريّ الذى حفل به هدا النّص السرديّ التاريخيّ • وما اقبال حســين بشغف على الحفاظ على هذا الجوّ لا يُعَدِّلُه ، الاّ دليل على أنّ العجائـبي في النّص مراد لذاته ، ممّا يجعل وظيفته بالأساس دلالية •

(1) • (5) الغرائبي :

يتمثّل الغرائبي فى ايحاد المسرود له تفسيرا عقليّا للظّاهرة الفوطبيعيّة التي تعترض سبيله بحيث تؤول كلّ الطواهر غير المألوفة الى ما يجعلهـــا مقبولة عقلا • والغرائبي ، بهذا المعنى ، يخفف من صائفة المسرود له وحيرتـــه ويجعله مرتاحا الى تفسير مطمئن •

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** • الجزء الأوّل ص 151 •

وأكثر ما راج الغرائبي في العصر الحديث نتيجة تطوّر علم النفس وعلم التحليل النفسي اذ وفرا من المعرفة الاحرائيّة ما به أصبح يسيرا اعادةُ ظاهرة ما الى ما يبرّرها صحّيّا • ووجود هذا الجنس بوفرة في نصوص حسين السرديّة يقتضي الكشف عنه في البدء لِيُرَى ما اذا كان له دلالة معيّنة تستوجب الابراز•

والسّعي الى تلطيف الخرافيّ حيث تردُّد الشخصيّة والمتقبّل معها ، بايحاد السّارد تفسيرا عقليّا مقنعا ينقل النّص الى جنس الغرائبي • فبامكان نفوس المتقبّلين ، مُحَالِّينَ فى النّص أو ملموسين ، أن تقتنع بأنّ خيالات مّا مثلا ، تردَّدَ ذكرُها ، نقلت الشخصيّة من عالم طبيعيّ الى آخر فوطبيعيّ : " وقد خيّل الينا لحظة أنّ خيالا من هذه الخيالات التي تملأ الضمائر وتنكرها نفوسنا الشّاعرة قد عبثت بنا وأنّ الذى أثار هذا الخيال هو حضور الأستاذ " توفيق الحكيم " الى قريتنا منذ يومين • " (1)

فعدم الاقتصار في هذا الملفوظ على تفسير وحيد ومحاولة الحفر في الأسباب التى ولّدت الظاهرة مباشِرَةً وغير مباشِرَةٍ ، دليل على رغبة السّارد في التخفيف من توتّر المتقبّل يساعده في ذلك توفّر التراث العربي الاسلامي على مثل هذه المعتقدات في ظهور الخيالات ومخاطبتها من يعنيها أمرها ، وتقديم علم النفس ما به يفسّر توهُّمَ ظهور هذه الخيالات من خلال ادامة التّفكير فيها ، بحيث تتحوّل من مجرّد تصوّر الى واقع ملموس رغم عدم وجود هذه الخيالات العيانيّ • وبهذا يحقّق السّارد / البطل طمأنة نفسه وطمأنة المسرود له في آن • وكثيرا ما يرد لفظ " الجنون " بما له من تدلال تفسيرا لاندهاش

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 11 •

الشخصيّة والمسرود له وحيرتهما . وقد لا يكون الجنون وحده كافيا ، وانّما قد تشاركه أعراض عضويّة كالحمّى لتفسير ما يعترض سبيل الشخصيّة/ الفاعل من خروج عن المألوف وذلك بسبب ما تخلقه الحمّى لدى المرء من هذيان يتصوّره البعض تلفّظا للحنى فيه : " وخيّل اليهم أنّى أتهيّأ لعلّة من العلل أو للون من ألوان الحمّى ، ولست أخفي عليك أنّي احتهدت كما احتهد صاحبي في أن نخفي هده القصّة على من حولنا ، مخافة أن يُظَنّ بنا الجنونُ ، وأن نُدْخِلَ الرَّوْعَ على قوم آمنين ." (1)

واختيار السارد عبارتي "خيّل اليهم" و "يظنّ بنا الجنون" يهدئان منذ اقامة علاقة التواصل المباشرة مع المتقبّل ، من روعه ، اذ يعرف أنّ ذلك محرّد تخيّل وظنّ ، وبالتالي ، فحتى ما قد تثيره اللّغة من ايهام بالخرافيّ ، يضعف أثره منذ البداية . غير أنّ لفظ "الجنون" قد يسمح للسّارد بالدّخول في عوالم فوطبيعيّة ليس بالامكان ارتيادها لو كان العقل والوعي متوفّرين وبالمرصاد لكلّ تنكّب . ولذلك فانّ ارتياد عوالم تنتفى فيها التخوم بين العقل واللاعقل تحد لها مبرّرها سلفا ، ولا يحد المتقبّل في مباشرتها خوفا أو انزعاحا .

ولعلّ الشّحنة الدلاليّة التي يتوفّر عليها "الجنون" هي التي سمحت للسّارد فى أكثر من نصّ بتناول هذا المفهوم وبلورته في قصّة ما . فحضور الموتى فى المنام لمحادثة الأحياء مظهر من مظاهر الخرافيّ . وهو ما يسعى السّارد في "**شجرة البؤس**" الى الايهام به عندما ينقل الخوف الدى أصاب زبيدة وهي تستمع الى كلام نفيسة : "قالت زبيدة ، وقد أخذ شيء من الخوف الخفيّ يتسرّب الى قلبها فتسري له فى حسمها رعدة خفيفه ..." (2) الّا أنّ

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 12 .

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 348 .

ملفوظ زبيدة الوارد في شكل تعليق منطقيّ وفى صيغة استفهام استنكارى من شأنه التّحفيف من أثر التردّد الذى يخلقه الخرافيّ لِتُوجِدَ تفسيراتٍ منطقيّةً للظّواهر : " قالت زبيدة : أفتصدقين الأحلام وتكذّبين مقالة الشّيخ ؟ انّ الأحلام كثيرا ما تكذبنا ، ولكنّ الشّيخ لا يقول الّا الحقّ . " (1).

ومثل هذا التفسير ، توردُه زبيدةُ ، يشاطرها الشيخ الرّأيَ فيه . فقد استشاره علىّ وابنه بشأن العُصّاب الذى حلّ بنفيسة اذ تزورها جنّية البيت وتوشوش في أذنها بما يخيفها . فكان ردّه : " انّما هو طائف من الشيطان قد أولع بها فصرفها عن الحياة وصرف عنها الحياة . " (2)

وهذا المظهر الفوطبيعيّ الموجود فعلا وغير المرئيّ ، من شأنه خلق الشّعور بالرهبة لدى الشخصيّة والمتقبّل معا . لكنّ التفسير العقلىّ الذى يقدّمه الأب وابنه والشّيخ ابراهيم يخفّف من حدّة الخرافيّ ليجعله غرائبيّا أى قابلا للتحليل العقلىّ ومهدئا من روع المتقبّل . ومثل هذا الصّنيع يلجأ اليه السّارد عادة عندما يسعى الى تقليص أثر الغلو لدى المسرود له . فهو يفسح المجال لاحدى الشخصيّات كي تبدّد تصوّرا : وتنفي وهما كأن تستعمل الاستفهام الانكارى لتسبق المتقبّل الى رفض فكرة تتوهمها الشخصيّة / الفاعل : " ومتى رأيت الأشباح تتقسم بين أحسام الأحياء ؟ " (3)

والغاية من مثل هذا الاستفهام طمأنة المتقبّل بتطبيق قوانين الطبيعة

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 348 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 350 .

(3) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 41 .

أمامه على الظّاهرة ليتبيّن خطلها ، فيفهم المسرود له آنذاك أنّ الأمر ليس سوى وهم . واذا ما رَفِقَ السّاردُ بمتقبّله ، سعى جاهدا الى تبديد خوفه بترديده أنّ الأمر، مهما تعقّد بالنسبة الى الشخصيّة ، ليس سوى هزل ودعابة: " والأمور كلّها تحري في هذا القصر المسحور على نحو من هذه الدّعابة الحرّة التي تظهر قاسية بعض القسوة ، ولكنّها لينة كلّ اللّين ." (1)

وفي مثل هذا الملفوظ توكيد للفكرة التي مفادها أنّ الخرافيّ ليس قارّا في كلّ النصّ ، وانّما قد يتوفّر في مقاطع لينتفي في مقاطع أخرى ، وهو ما يعزّز فكرة الجنس المتلاشي التي بلورها تودوروف في تحليله للأدب الخرافيّ . ولعلّ في انتهاء الرواية بحضور القوانين الطبيعيّة أو المنسوجة على منوالها كاقامة محاكمة للحكيم يتوفّر فيها الشّهود والمحامون والقاضي الذى يصدر حكمه " باسقاط دعوى المدّعين وتبرئة المتّهم ممّا وجّه اليه ،" (2) ما يؤكّد انتهاء الخرافيّ الى الغرائبي لاثبات الوظيفة الدلاليّة السّابقة الذّكر.

وهذا التلاشى للخرافيّ في رواية " **القصر المسحور** " شبيه كلّ الشبه بما ورد في أقصوصة " الخيال الطّارق " من " **الحبّ الضّائع** " عندما تؤكّد الفتاة التي تراءت للبطل / السّارد أنّها مجرّد طيف . تقول : " ثمّ رأيتك تذكر الخيال وتستحضر الأطياف فتراءيت لك . وهل أنا الّا خيال أو طيف ؟ " (3)
وما الغاية من توكيد البعد الغرائبي هذا ان لم يكن التخفيف من توتّر المتقبّل وحيرته ، اد تماهيه مع الشخصيّة يجعله خائفا قلقا مثلها تماما .

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 70 .
(2) نفس المصدر السّابق ص 131 .
(3) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 117 .

وتبدّدُ خوفه يُسْعِفُه بِتقبُّل الظّواهر الفوطبيعيّة واحالتها باستمرار على قوانين الطّبيعة تفسرها ، مما يجعله مطمئنّا الى قناعاته الأصليّة التي تعزّز دور العقل وقدرته على ايجاد التفاسير اللازمة للظّواهر الطّارئة .

وشأن هذين النصّين السرديين شأن " **أديب** " ؛ فرغم كون هذه الرواية تنتمي بوضوح الى الواقعيّة ـ كما سنبيّن ذلك لاحقا ـ فانّ الرّبط فيها بين المشاهدة والتعليق عند الوصف ، يخرج بالنصّ عن طابعه الأصليّ ليدخل في الخرافيّ اذ يغرق البطل في الوصف ، وهو في زمن راهن ـ زمن الكتابة ـ لما كان قد شاهد في زمن سابق دون أن ينبّه الى ذلك ، وانّما هو،على العكس، يوهم المتقبّل بأنّ الأمر تمّ ماضيا . وعندما يوجد السارد تفسيرا عقليّا لهذا الاستطراد الطّويل أو هذا التخييل من جانب البطل ، يعود بالمتقبّل من الخرافيّ حيث التردّدُ والحيرةُ (حيرة السّارد والمسرود له) الى الغرائبيّ ، اذ تُفَسَّرُ الأمورُ تفسيرا منطقيّا وبقوانين طبيعيّة . يقول : " وهو يقول هذا كلّه في لهجة جدّ واقتناع ويقين حتى ينسيني مكاني منه ومكانه منّي ، ومكاننا من القاهرة . " (1)

وتتعدّد هذه الاستطرادات في صلب الرّواية كما لو كانت تبشيرا بالحنون الذى سيصيب البطل في آخرها . والاستطراد ، متى ما تجاوز الحدّ ، يخرج بالمتكلّم من عالمه الواقعيّ العيانيّ للتّهويم في عوالم أخرى قد يكون للذّاكرة دور فى استحضارها . ولذلك نجد السّارد يقول : " فلما استجمع من ذلك كلّه ما كان يريد قال في صوت هادئ عميق : أين أنا ؟ ماذا كنت أقول ؟ ثمّ أرسل ضحكته العريضة المخيفة ، ونهض قائما . " (2) .

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 30 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 36 .

فالتّداخل بين عالم الواقع وعالم الذّكرى دونما تحديد لتخومهما ينقل النّص من الواقعيّ الى الخرافيّ، لكنّه، في ذات الحين، يسعى الى تغليب جانب الوعي على اللاوعي وجانب اليقظة على النّوم. وعندها يصبح لأيّ خروج عن المألوف تفسيره العقليّ الضّامن لطمأنينة الشخصيّة والمتقبّل معا.

ولـ " **أحلام شهرزاد** "، حيث يتناوب على القصّة الخرافيّ والعجائبيّ والغرائبي، نهاية لا تختلف كثيرا عن خواتم النصوص السرديّة السّابقة. فقد حافت الحكاية، في مظان النّص، لتعزّز الايحاء بالخرافيّ منذ الفاتحة؛ لكنّها تغلب جانب الغرائبي على ماعداه، اذ يفسّر السّارد الوضع باحالته على قوانين الطّبيعة والمنطق، فلا يدع آنذاك للقارئ تلك الحيرة التي كانت تربكه وانّما هو يعي أنّه في عالم غريب من عوالم القصص قَدَرُهُ أن يكون مختلطا ملتبسا. تقول شهرزاد لشهريار: " أفق يا مولاى من نومك ان كنت نائما، ومن يقظتك ان كنت مستيقظا، فلست في عالم اللّيل والنّهار، ولست في عالم النّوم واليقظة، ولست فى عالم الحلم والعلم، وانّما أنت في عالم يختلط فيه هذا كلّه، ويشتبه فيه هذا كلّه. " (1)

ومثل هذا التصريح تقوم به شهرزاد يلخص أفضل تلخيص مفهوم الغرائبيّ؛ فهو اقرار بأنّ العقل قادر على تفسير الظواهر الملتبسة مهما استعصت على الحلّ، على الأقلّ بردّها الى عالم الاختلاط وتحارب التخوم.

وانّ فى وجود علامات متعدّدة تحيل على الغرائبيّ وتخفّف من الخرافيّ كما في النصوص الأربعة السّابقة، ما يسمح بالحكم على انتاج حسين

---

(1) طه حسين: " **أحلام شهرزاد** " ص 589.

السردىّ الخرافىّ بأنّه لا يحافظ على الارباك وان كان النّص في الأصل يقوم عليه . فما عسى تكون عليه الغاية من هذا الخرافىّ لدى حسين ؟

اذا كان "للخرافىّ عموما وظيفةٌ نفعيّة ، اذ الفوطبيعىّ يؤثّر ويزعج أو يبقى القارئ بكلّ بساطة مُعَلَّقا ، ووظيفةٌ أخرى دلاليّةٌ ، اذ الفوطبيعىّ يُكَوِّنُ تمظْهرَه الذاتىَّ أو تعيينَه الذاتىَّ " ، (1) ، فانّ وظيفة الخرافىّ لدى حسين ، في هذه النصوص السرديّة بالذّات ، ترفيهيّة ؛ اذ فيها طلاق لصرامة العقل وتحلّل من أوامره ونواهيه . ولذلك لا يبدأ النّص خرافيّا لينتهي كذلك ، وانّما هو ينتهي في معظم الأحيان غرائبيّا دلالةً على أنّ القبول بالخرافىّ ليس الّا آنيا أى لوقت ترتاح فيه النفس من ضغوط العقل ، لكن على أن تعود اليه صاغرة لاحقا . كما أنّ لهذا الخرافىّ دلالةً أخرى تتمثّل في العلاقة بين السّارد والمسرود له ؛ فهى العلاقة التي لا يراد لها أن تكون سادية محضة ، وانّما هي علاقة فيها دعابةٌ مرّةٌ أحيانا ، ولكنّها في كلّ الأحوال دعابةٌ ، أى لا تنتهي الى ابقاء المتقبّل متردّدا كما بدأ مع النّص . وهذا التلطّفُ بالمسرود له يخضع هو بدوره لضرورة توفّر العقل وان وقع التحلّل منه آنيا ، اذ ليست النيّة من الخرافىّ السخرية ، وانّما هي التعامل مع الظّاهرة بما يتجاوز المألوف الطبيعىّ .

ولعلّ وجود تداخل كبير بين الأجناس في مثل هذه النصوص بين الواقعىّ والخرافىّ ، والخرافىّ والأسطورىّ ، والخرافىّ والغرائبىّ ما يؤكّد عدم الاصرار لدى السّارد في هذه النّصوص على اثارة المتقبّل وابقائه على حيرته

---

(1) Tzévatan Todorov : Introduction à la littérature fantastique Paris . Editions du Seuil 1970 p : 170.

وتردّده عند الفراغ من تقبّل رسالته . فربّما يكون هذا شأنَه طيلةَ الحكايـــة ، لكنّه يخفّف من الضّائقة عند النّهاية .

فاختيار أعلام في "**القصر المسحور**" من قبيل طه حسين وتوفيق الحكيم وشهرزاد يلتقون في حيّز واحد مثار للدّهشة ، خصوصا وأنّ الأوّلَيْنِ ينتميـــان الى الواقع الملموس ، في حين تمثّل الثالثة الخياليّ أو الوهميّ . كما أنّ كلام طه حسين والحكيم الكاتبين الملموسين عن طه وتوفيق الشخصيّتين الفنّيتين يجعل التماهي بين الطرفين ممكنا ، ولكنّه في ذات الوقت مُحَقِّق لنوع من التسافي بين الشّخص والشخصيّة . وكذلك الشأن بالنسبة الى تحديد أماكـــن بعينها وأشياء لها بها اتّصال ككنيسة "كومبلو" مثلا ،فهو يحقّق ايهاما بالواقعيّ وايهاما بالخرافيّ في ذات الحين . فبالامكان التأكّد من موقع هذه الكنيسة لكن ليس بالامكان القبولُ عقلا بسجن الحكيم في أعلاها : "أمر "الزّمـــن" بتوفيق الحكيم فحبس في بُرْجِ ساعةٍ كبيرةٍ في رأس كنيسةِ "كومبلو" على ارتفاع ألف متر عن سطح البحر ." (1).

فهذا الخلط بين عالم الوهم وعالم الحقيقة هو الذى يخلق الايهـــام بالخرافيّ ويتسبّب ، في ذات الحين ، في تلاشيه . وهي تقنية توخّاها حسين في سرده الخرافيّ للتلطّف بالمتقبّل ، شأنُه في ذلك شأنُه مع الأسطوريّ فـي علاقته بالخرافيّ . فهو يسعى الى الحفاظ على الطّابع الأسطوريّ لبعض القصص كما هو . وغايتُهُ من ذلك استيحاءُ ما في الأسطورة من شحنات دلاليّة لاصفاء طابع حمالّي مخصوص على نصّه ؛ وان كان واعيا بأنّ بين الخرافيّ والأسطوريّ اختلافا . فادا كان الخرافيّ يخرق المألوف الطبيعيّ من مكانيّ وزمانيّ ، فانّ

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 99 .

الأسطوريّ يفعل ذلك، ولكنّه يرتبط بحدث واقعيّ كان له في الأصل . وللأسطورة امكانيّة التضخم انطلاقا من نشأتها ، أمّا الخرافة فلا تحديد لها في الزمان . وللأسطورة غاية اذ يفسّر بها الانسان الرى ظواهر ليس له من الأدوات المعرفيّة ما يخوّله تفسيرها . أمّا الخرافة فلا علاقة لها بالتفسير، بل هي على النقيض من ذلك ، حاجتها الى الخلط والتعمية علّةُ وجودها .

وأكثر ما نجد للأسطوريّ حضورا لدى حسين، في "**على هامش السيرة**" اذ فيه منه عناصر كثيرة تجعل أمر العجائبي مقبولا مادامت الأسطورة قد غذته . وهو ما يجعل السّارد حفيّا بالعناصر العجائبيّة الأسطوريّة قبل المسرود له عينه . ومادام كذلك ، فهو يقنع أكثر ممّا يوهم ، وبالتالي يُجِدُّ من أمر الخرافيّ ليعوّضه بالأسطوريّ . وقد فعل السارد ذلك الصّنيع نفسه في "ثأر بيرينيس" من "**الحبّ الضّائع**" عندما اختلط الزمان فلم يُدْرَ ما اذا كان قديما أم حديثا ؛ واختلط المكان فلم يُدْرَ ما اذا كان في دار الموتى أم في الدّنيا . غير أنّ استعمال السّارد لفظ "الزّعم" يحدّ من هذا الخرافيّ ويجعل للاسطوريّ امكانيّة الحضور . يقول : "كان ذلك في الصّباح أو في المساء، وفي أي لحظة من لحظات النّهار أو من لحظات اللّيل، فقد زعموا أنّ ليس في دار الموتى ليل ولا نهار ." (1)

ومثل هذا التداخل بين الأجناس، اذا أضيف اليه الغرائبيّ الذي كثيرا ما تنتهي اليه الحكايات ، يصبح دالاّ على رغبة الكاتب الضمنيّ في تحقيق لذّة عند الانشاء وتوفير نفس اللّذة عند التقبّل . ولذلك ، يدع لسَارده امكانيّة التهويم في عوالم قصيّة على أن لا ينهي حكاياته الاّ وهو يؤكّد خضوع

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 104 .

أحداثها لتفسير العقل . وهو يفسح المجال لهذا السّارد كي يتلفّظ بما يلذّ ويمتع أكثر مما يخيف .

(2) الواقعيّ :

لئن قدمنا الكلام عن الخطاب الخرافيّ وريبيبه العجائبي والغرائبي في نصوص حسين السرديّة ، فما ذلك الا لوجود هذا النمط من الخطاب مهيمنا في نصّين هما " **أحلام شهرزاد** " و " **القصر المسحور** " ومبثوثا نتفا في النصوص السرديّة الباقية حيث حضور الواقعيّ لافت . على أنّ في اختفاء هذا الواقعيّ من النصّين الخرافيّين بامتياز ليهيمن في النصوص السرديّة الأخرى ما يبرهن على صدق نظريّة التلاشي للخطاب الخرافيّ خصوصا اذا حاوز نمطا آخر من الخطاب كالواقعيّ ينافسه السيادة .

لكنّ توزّعَ الخطابين الخرافيّ والواقعيّ نصوصَ حسين السرديّة لا ينفي حصور أنماط أخرى للخطاب كالرومنطيقيّ والرّمزيّ ، الا أنّ هذين النمطين محدُودَا الحصور متقلّصَا التأثير .

ولذلك فانّ السبب الرئيسيّ في ترتيب هذه الأنماط من الخطاب هذا الترتيبَ يعود الى كثافة الحضور في النصوص السرديّة ، وان كان ذلك لا يعني انتماء حسين الى الأدب الخرافيّ اذ سبقت الاشارة الى أنّ هذا النّمط من الكتابة السرديّة تحكمه وظيفتان رئيستان رمزيّة وترفيهيّة . فاذا كانت " **الأحلام** " تنديدا بالحرب ومشعليها ، فانّ " **القصر المسحور** " على حدّ تعبير محسن حاسم الموسوى " احالة على نسخة عن الأصل ، هي مسرحيّة الحكيم " **شهرزاد** " ،

ومحاكاة ساخرة تستنطق الأصل مادة وأسلوبا ." (1)

وفي كلّ الأحوال، فتصنيف الخطابات في نصوص حسين السرديّة هذا التصنيفَ انّما هو من مقتضيات البحث والتحليل، وليس التزاما مسبقا من حسين للكتابة حسب قواعدِ هذا الخطاب أو ذاك . وليس يزيد حسين فخرا ولا ينقص من قدره شيئا عندما ننسب انتاجه الى هدا النمط في الكتابة أو ذاك . كما أنّ تشكل الخرافيّ أو الواقعيّ لديه ليس بالضّرورة استنساخا لهذين الخطابين في الغرب، وانّما هو اجتهاد من حسين في تمثلهما وصوغهما على النحو الذى يحلو له . وما توكيد النهايات الغرائبيّة للنّصين الخرافيّين بامتياز الّا دليل على ما للعقل من حضور في تصريف العمليّة السرديّة على النّحو الذى يجعله دوما مفيقا حذرا . وهو ما قد يمتاز به حسين دون غيره من الكتاب في هذا المحال . فهل كان هدا شأنَه أيضا في الواقعيّ ؟

(2) . (1) ما الواقعيّ ؟

هو أسلوب في الكتابة . و " من أهمّ خصائصه ما يحصل للقارئ من انطباع لدى القراءة بأنّه على صلة بخطاب قاعدتُه الوحيدةُ النقلُ الدقيقُ للواقع وجعلُ الانسان على اتصال مباشر بالعالم كما هو . " (2)

---

(1) محسن جاسم الموسوى : " ثارات شهرزاد في ألف ليلة : استراتيجيات السرد عند نجيب محفوظ . مجلّة **الفكر العربي المعاصر** . مركز الانماء القومي (بيروت . باريس) عدد 94 . 95 حانفي فيفرى 1992 ص 70 .

(2) Tzévatan Todorov in Littérature et réalité . Paris. Editions du Seuil . Coll.Points 1982 p : 7.

وتحديد الواقعيّ بهذا الشكل يجعله هو أيضا مرتبطا ، كالخرافيّ ، بأثـــره في القارئ . ولهذا يبدو أنّ الواقعيّ ليس خطابا جاهزا يُقْبَلُ على علاته ، وانّما هو يستكمل كينونته باستقبال المتقبّل ايّاه على النحو الذى يحقّق به جانـــب الايهام بالواقع ، وهو ما سمّى به بارط ، على صواب ، هذه النزعة . غير أنّ هذا الخطاب الذى يخضعه الانشائيّون اليوم للدّرس ، شأنهم معه شأنهم مع أىّ خطاب آخر ، قد كان له فى القرن التاسع عشر في أروبا وفى القرن العشرين لدينـــا ، قيمة المذهب .

وقد اُستُعْمِلَ " مصطلح " الواقعيّة " ، كتسمية فنّية ، لأوّل مرّة ، كما يبـدو ، سنة 1835 للاشارة الى "حقيقة رامراندت Rambrandt البشريّة " فى تقابـل مع " المثاليّة الشعريّة " في الرّسم الكلاسيكيّ الحديد . واتّخذ هذا المصطلح ، بعد ذلك ، دلالة أدبيّة محصة عندما أنشئت " **ريـاليسم** " Réalisme ، المجلّـــة التي نشر دورانتي Duranty سنة 1856 . " (1)

ولقد نشأت هذه النزعة في موازاة مع تنامي ايديولوجيا الفرد ، تلـــك الايديولوحيا التى انتقدت الشموليّة وأعطت للتجربة الفرديّة ، ولتحديد المكـــان والزّمان ما كان التقليد الأدبيّ السّابق لا يعيره أهمّية اذ كان يستعمل قصصا لا زمنيّة على أنّها مرآة لحقائق أخلاقيّة لا متغيّرة .

وبهذا تتميّز الواقعيّة ، كنزعة أدبيّة عن سابقاتها بالسماح بمحاكاة التجربة الفرديّة المأخوذة فى محيطها الزمكانيّ بطريقة أكثر مباشراتيّة من غيرها مـــن

---

(1) Ian Watt : Réalisme et forme romanesque in "Littérature et réalité" op. cit p : I3.

الأشكال الأدبيّة الأخرى . (1)

الّا أن تتبع التحارب الفرديّة هدا ، قد يصيب العمل الأدبيّ بنوع من الفوضى والتشرذم ، ولهذا أوجدت الواقعيّة وسيلة لنبذ الشموليّ والمشوّش في آن ؛ ففي مواجهة اللانظام والتشتّت الاجتماعيين رأت أنّ عليها انشاء تصوّر كلّيّ يجعل العناصر منسجمة مفهومة . ولعلّ هدا ما دعا واقعيّي القرن التّاسع عشر الى نوع من تعميم الأحكام استنتاجا انطلاقا من استقرائها لدى مجموعة من الأفراد تمثّل شريحة احتماعيّة بعينها . لكنّ هذا الخطاب الواقعيّ ، وهو يلحّ على الغوص في الواقع وتعريته ، " يسعى الى اخفاء كلّ قاعدة لديه في تحقيق هذا الهدف ، والى اعطائنا انطباعا ، بأنّه خطاب شفاف بله منعدم . فكأنّنا بازاء معيش خام ، " قطعة من حياة " (2).

ولكن هل حقّا ينقل الكاتب الواقعيّ واقع الأشياء الى النّص ؟ يؤكّد ريفتار أنّ الاعتقاد الساذج بوجود اتّصال أو علاقة مباشرة بين الكلمات والمرجع وهم . ويعطي لذلك تفسيرين : الأوّل عامّ صالح لكلّ الأحداث اللّغويّة ، والآخر خاصّ بالأدب . فالمفردات ، باعتبارها أشكالا فيزيائيّة لا علاقة لها طبيعيّة البتة بمراجعها اذ يقف المدلول وهو المتصوّر الذهنيّ بين المفردة ومرجعها . أمّا في الأدب ، فالوحدة الدلاليّة هي النّص ذاته . فما يتلفّظ به المرء من مفردات يسوقه متسلسلا آخذا بعضه برقاب بعض ، مؤثرا بعضه في البعض الآخر بحكم هذا النّظام الذى تأخذه المفردات في سياق النّص . وعندها تتحوّل العلاقة العموديّة الى علاقة أفقيّة ، تنحو ، وهي تتكوّن في سياق النّص المكتوب ، الى محو

---

(1) Ian, Watt : op.cit pp : 28. 42.

(2) Tzvétan Todorov : op. cit pp : 8. 9

الدلالة الفرديّة التي يمكن للمفردات أن تأخذها في القاموس. وأيّ محاولة من القارئ للبحث عن مرجعيّة الألفاظ تبوء بفشل اذ لا يحصل على معنى الاّ داخل اطار حديد يكون النّص مبعثه. وهذا المعنى الجديد هو الذى نصطلح عليه بالتدلال. فدلالة الألفاظ التي كانت لها، منفردة، تتحوّل، في سياق النّص، الى تدلال، وهو ما يعني حصولها على تحوير في نطاق النّص لم يكن لها في الأصل. فحتّى اذا كانت محاكاة للواقع العيانيّ، فانّها في السّياق الذى تأخذه في النّص تتّخذ أبعادا حديدة تحيلها آنذاك لا على المرجع بل على نسخة علاميّة منه هي المفردات معزولة في القاموس (1).

وحسم ريفتار بخصوص التباين بين المفردة ومرجعها في اللّغة، والمفردة ودلالتها في الأدب جعل من "الواقعيّة" مشكليّة بالامكان صَوْغُها كالتالي: "أيمكننا أن ننقل بواسطة العلامات مظاهر حياتيّة غير علاميّة ؟"

وقد أدّت هذه الصياغة للمشكليّة الى أنّ ليس بامكان اللّغة أن تحاكي في الواقع الاّ اللّغة (منطوقة أو مكتوبة)، وبالتالي، فانّ ملفوظا لسانيّا لا يستطيع أن "يعيد ـ الاّ ـ انتاج" ملفوظ أو حزء من ملفوظ لسانيّ مماثل قد سبق له أن قاله هو بعد. (فالتكرار والحشو والاعادة هي، اذن، الأشكال النمطيّة لاعادة الانتاج هذه) أو سبق لملفوظ لساني آخر أن قاله بعد. (ويمثّل الكلام على الكلام، والاستشهاد، واعادة النّسخ، والمحاكاة السّاخرة والمعارضة... أشكالها النمطيّة). وهدا ما يصطلح عليه فيليب هامون **بالواقعيّة النصية** مقابلا ايّاه بما يسمّيه **الواقعيّة الرمزيّة**. وهي تلك التي تشتمل على ما يُحاكي كِتابةً أو كلاما

---

(1) Michael Riffaterre : L'Illusion référentielle in : Littérature et réalité op. cit pp : 93 . 94.

خطّيًا بعض عناصر الواقع (كالصّخب أو الحركات أو الخطوط) . وهي مزدوجة التقطيع (كمحاكاة الأصوات وآثار الرّسوم البيانيّة أو التخطيطيّة) . (1)

كلّ ذلك جعل الانشائيّين اليوم لا يبقون من الهالة التي أضفتها الواقعيّة على نفسها الاّ النزر القليل ، عندما نفوا امكان محاكاة الواقع ونسخه حرفيًا مؤكّدين أنّ الذى يقود المبدع انّما هو المحتمل الفنّي . ويضرب رولان بارط لذلك مثلا ، وَصْفَ فلوبيرFlaubert لروان Rouen وهو مرجع حقيقيّ ، ما في ذلك شكّ. فقد أدخل فلوبير على هذا المقطع الوصفيّ تنقيحات في الانشاءات الستّة المتلاحقة لمدام بوفارى .

وما قاد فلوبير في وصفه ليس تغيّر روان ، وانّما هو تغيّر تصوّره للمحتمل الفنّي . ويوضّح فيليب هامون هذا المثال عندما يعرض لوصف غي دى موبسّان Guyde Maupassant لروان ذاتها قائلا : " فموبسان ، في عديد أوصافه لبانوراما (رُوَانْ) أينسَخُ الواقعَ أم ينسَخُ نفسَه أم ينسّخ وصفَ فلوبير في (مدام بوفارى) وقد كان ينسّخ شفرة رسم ؟ ألخ ." (2) وهو ما يعني أنّ الواقعيّ هو منظور معيّن وليس معطى عيانيًا جاهزا .

على أنّ هذا الحدّ من ادّعاء " الواقعيّة " الالتزامَ بنقل الحقيقة كما هي ، وتوكيدَ أنّ هذا النقل انّما هو اعادةُ انتاج لِنُسّخ من كلام سابق ، لم ينف توفّر هذا الخطاب الواقعيّ على ما يميّزه عن غيره من الخطابات . فهو الخطاب

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى: Philippe Hamon : Le discours contraint in Littérature et réalité . op. cit pp : I24. I25.

(2) نفس المرجع السّابق ص 129 .

الذى تمتزج فيه الى أقصى حدّ ، بنى التلفّظ الدلاليّة ببنى الملفوظ الدلاليّة . وهو الذى يكشف مماثلة الواقع للمعرفة التي لنا عن المواضيع التي نصف . فبقدر ما قد نعرف ، قد نكون واقعيّين . ولذلك ، فانّ الكاتب الواقعيّ قارئ نهم للموسوعات يجري دوما وراء "آخر حالات" المعرفة العلميّة (1).

لكن هل تعني هتان الصفتان الرئيسيتان في الخطاب الواقعيّ أنّ له شكلا أحاديّا ان خرج عنه انتفت صفته المميّزة ؟ يجيب لوكاتش Luckacs عن ذلك بالايجاب في حين يخالفه بريخت Brecht . فلوكاتس يربط عضويّا الأدب بالتحوّلات الاجتماعيّة دون أن يعير لتحوّلات الأدب الداخلية ما تستحقّه من عناية . ولهذا لا يأخذ من الواقعيّة الاّ مظهرها البورجوازيّ حيث سيادة الانسان والتقدّم . وتولستوى وبلزاك فى نظره هما المرجع القويم لكلّ كاتب واقعيّ . أمّا جويس وبروست وكافكا فمظهر من مظاهر انحطاط الواقعيّة ، وانعكاس صاف لانحطاط المجتمع البورجوازيّ . وبريخت يرى عكس ذلك تماما اذ يربط بين شكل الكتابة والتحوّلات الاجتماعيّة منطلقا من أنّ قانون الحياة هو "التحوّل" . ولذلك ، على الكتابة أن تصون حياتها برفضها لكلّ قانون ثابت لا يواكب الحياة . فقانون الكتابة الوحيدُ هو غياب كلّ قانون . والواقعيّ هو الرّافض لكلّ الأشكال الجاهزة (2) . وأىّ كاتب ، في القرن العشرين ، ينسج على منوال بلزاك وتولستوى ، ليس واقعيّا بالمرّة ، وانّما هو شكليّ . ولهذا رأى غولدمان في ألان روب غرييه Alain Robbe Grillet نموذجا لواقعيّة القرن العشرين رغم اختلاف كتابته الفنّية عن كتابة بلزاك .

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى: Philippe Hamon: op. cit p.I29.

(2) انظر مزيد تفصيل لدى : فيصل درّاج : الواقعيّة أم الواقع . مجلة **الكرمل** عدد 5 . 1982 . ص ص 100 . 104 .

(2) · (2) الواقعيّة في سرد حسين :

لم يدّع حسين انتماءه الى مذهب بعينه ، وإنْ أحدٌ يَنسِبُه الى هـــذا الاتّجاه أو ذاك ، فانّما هو النّاقد أو الباحث ، وذلك تماشيا مع رغبة النقـــاد في التصنيف وتسهيلا لهم مهمّة التناول والدّرس · غير أنّ تحليل الخطـــاب السردّي الحسينيّ قد يكشف عن جوانب يكون من المتعذر الوصول اليها انْ وقع الاكتفاء بمجرّد نسبة النّص الى مذهب بعينه · فقد يكون التصنيف الذى يلجـــأ اليه النقاد عامل سلب ، اذ قد يمنع الركونُ الساذَجُ الى نتائج بحوثهم مـــن الكشف عن جوانب جديدة وقد يطمس معالم النّص ، في حين أنّ مزيد الانصـات اليه قد يكون مساعدا على تبيّن مظاهر فيه لم تتّضح سابقا · وانّ في وضـــع الانشائيّين " الواقعيّة " كمذهب في الفنّ والأدب على محك الدّرس ما يـــدلّ على ذلك · فقد تبيّن ، لدى الكشف عن حقيقة هذا المذهب ، أنّه ليس ، كما يدّعي ، محاكاة للواقع دقيقة ، وانّما هو خطاب كغيره من الخطابات ، له مميّزات مخصوصة ، من أهمّها تباهيه وتفاخره بالمعرفة يكشف عنها عندما يسوقها فـــي حكاية مثلا ، مُرْفِقًا اياها بكلّ العلامات الدالّة بجلاء على سلطته المتفوّقة · وهذا يعني أنّ التحليل النّصّيّ هو الذى كشف المفارقة بين ما تدعيه الواقعيّة مـــن نقل للواقع ، وما هي عليه حقيقة اذ هي ايهام وخداع ·

(أ) الواقعيّة بين الادّعاء والايهام :

لقد أكّد حسين في أكثر من نصّ صدقه في نقل الواقع كما هو ، من ذلك ما ورد في اهداء " **شجرة البؤس** " : " هذه صورة للحياة في اقليم من أقالـــيم مصر آخر القرن الماضي وأول هذا القرن ، نقلتها من صدرى الى القرطاس أثنـاء

الرّحلة في لبنان ." (1) فاستعمالُ اسم الاشارة (هذه) وهو دليل على قرب الصّلة بين الباثّ والمتقبّل ، وعلى اتفاقهما على شفرة واحدة ، وتسميةُ النصّ "صورةً للحياة" اشارة من الباثّ الى أنّه ناقل حرفيّ لوقائع القصّة ، ورغم ذلك ، فليس يمكن أن يكون هذا النصّ السرديّ واقعيّا محضا اذ سبقت الاشارة الى وجود عناصر خرافية فيه ، وان لم تكن وحدها ، فضلا عن أنّ الخطاب الذى يغلف القصّة يكشف عن منظور السّارد ومن ورائه الكاتب أكثر ممّا يكشف الواقع على علاته . ومحاولة الاقناع بأنّ السارد لا يتزيّد في نقل الوقائع خصيصة النصّ السرديّ الحسيني ، فقد جاء في "الحبّ اليائس" من "**الحبّ الضّائع**" توكيد لمثل هذه النزعة ، يصرّح به السّارد في نوع من اجتذاب ثقة المسرود له وتمتين الصّلة بينه وبينه . يقول : "فلو كان الأمر خيالا لأنبأتك بذلك ، ولكنّه حديث كلّه حقّ وصدق ، ولا لك من أن تقبل منّي ذلك ، لا لشيء ، الّا لأنّي أنبئك به والأصل في الكاتب أنّه صديق القارىء . ينصح له ولا ينبئه الا بالحقّ . أليس كذلك ." (2).

ومثل هذا التوكيد ينم على الخوف من تهمة الاختلاق والابتكار التخييليّين اذ ذانك يبعدان النصّ عن أن يكون واقعيّا ؛ غير أنّ التوكيد من شأنه حلب الشكّ الى نفوس القرّاء أكثر من حلب ثقتهم ورضاهم ، فيصبح توكيد الواقعيّة مدعاة الى الشكّ فيها بل الى نفيها .

وحتّى اذا سعت السّاردة المماثلة للقصّة Homodiégétique (3) الى الاقناع بأنّها تتكلّم عن نفسها ــ ومادامت كذلك فهي لا تختلق ولا تتخيّل ــ

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** م . م . ص 260 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 76 .

(3) انظر الباب الثّاني الفصل الرّابع : في الصّوت .

فانّ دراسة هذا النّوع من الملفوظات أثبت أنّ بين الأنا السّاردة والأنا المسرودة فرقا ليس أقلّه بروزا اختلاف التجربة بين الأنوين وامكانيّة نسيان الأنا السّاردة ما حدث لها فعلا ، بوصفها أنا مسرودة . وحتّى اذا عنّ لها تقويم تجربتها الماضية ، فهي تفعل ذلك انطلاقا من حاضرها . وقد تكون في تقويمها ذاك واهمة غير دقيقة . تقول : " فانّ نفوسنا ـ نحن الفتيات حين نبلغ من حياتنا هذا الطّور الذى أنا فيه ـ معقّدة أشدّ التعقيد ، ملتوية أعظم الالتواء . " (1)

ولا يكتفي السارد بمثل هذه المحاولات في الاقناع ، بل يسعى الى الخلط العمد بين التخييلي والتاريخيّ نظرا الى ما يحظى به التاريخ من ثقة في صحّته لدى المتقبّل ، في حين أنّ التخييليّ مهما بلغ من الحقيقة يبقى دوما دون تصديقه . وتوكيد السارد الطاهرة التاريخيّة ازاء المتقبّل يجعل المسرود له أكثر خضوعا لما يبثّه السارد ايّاه من المرسلات ، ولذلك هو يلعب على هذا الوتر بالذّات ليقنع . يقول : " ... لأنّي على حربتي فى أن أصنع بها (أمّ صالح) ما أشاء ، أوثر الأمانة في رواية التاريخ . " (2)

وهذه الأمثلة ، التي سقنا ، على قلتها ، كافية للدّلالة على أنّ الخطاب، مهما ادّعى من الواقعيّة ، قابل للتّشكيك فيه أو اثبات نقيضه . لكن ذلك لا يمنع من وجود ظواهر واقعيّة فعلا يتوفّر عليها السرد الحسيني في نصوص ثمانية من العشرة التي خصصنا بها المدوّنة . فكيف يتجسّد هذا الواقعيّ في النّصّ ؟

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 21 .

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 30 .

(ب) الاستقصاء في التحليل والالمام بالظّاهرة :

انّ النصّ الواقعيّ هو ذاك الممتلئ معرفة والمشبع تفاصيل ، وقد جاءت نصوص حسين السرديّة لتستجيب لهذه الخصيصة الرئيسيّة في الخطاب الواقعيّ سواء كان ذلك في الرّواية أو في الأقصوصة . وتتمثّل هذه الخصيصة في **الاستقصاء** في التحليل واستعراض الأسباب والنتائج المتحصّل عليها كما لو كانت العلاقة بين هذه وتلك آلية حتميّة . ففي محال العلاقة بين الشخصيّة وبيئتها يستدعي السّاردُ ، في " **ما وراء النّهر** " المتقبّلَ ليشاركه في تصوّر العلاقة الآلية بين عيش الشخصيّة والمحيط الذى نمت فيه . يقول : " وقد علّمنا النقادُ منذ عهد بعيد أنّ هناك صلة متينة دقيقة بين أقوال النّاس وأعمالهم ، وبين البيئة التي يعيشون فيها ويتأثّرون بدقائقها في حياتهم اليوميّة . " (1)

فالسّارد ، بهذا الصّنيع ، يفرض على المتقبّل ارتهانه واياه بمذهب معيّن لا يتجاوزانه ، وهو ذلك الذى يفرض حتميّة في علاقة المعطيات ببعضها . ويبدو أنّ هذا المذهب الذى صاغ النقاد معالمه انطلاقا مما أبدع الأدباء ، يقبل به السّارد بل ويحضع له في مجال نحت معالم الشخصيّة . ناهيك أنّه يقدّ هذه الملامح على ضوء النظريّة العلميّة التي ترى بين الوعي والوجود علاقة حتميّة مباشرة لا سبيل للمرء اذا ما توفّرت لديه الشروط اللازمة الّا الخضوع لها والقبول بها . ولذلك ، يعيد السّارد الفكرة مبلورا اياها في نفس الصّفحة قائلا : " كلّ أولئك قد فرض على أهل القصر لونا أو ألوانا من الحياة لم يكونوا يستطيعون الا أن يخضعوا له ويسلكوا في سيرتهم ما يلائمه ،

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 20 .

وكلّ أولئك قد أغرى هذا الشخص أو ذاك من أشخاص القصّة بهذا العمل أو ذاك من أعماله ، وبهذا القول أو ذاك من أقواله . " (1)

والمذهب الذى تنتمي اليه هذه النّزعة في ارجاع النتائج الى أسباب مباشرة هو، في الأدب ، الطبيعانيّة Naturalisme ، تلك التي بلور معالمها أدباء القرن التاسع عشر متأثّرين بتقدّم العلوم الطبيعيّة ومنهجيّة درسها كما كان على يد كلود بارنار Claude Bernard ، وتبلْور الوضعانيّة Positivisme كمنهاج في التفكير البشرى يتجاوز النزعتين الأسطوريّة والميتافيزيقيّة في تفسير الظّواهر الانسانيّة كما قننها أوغست كونت Auguste C. والالتزام بالطبيعانيّة كمذهب في الأدب والفنّ يعطي للواقعيّة تبلْوُرَهَا الأقصى اذ تشريح نسيج المجتمع على ضوء تشريح نسيج الحسم البشرى مع التّركيز على كلّ الحوانب المهمّة والتافهة في آن ، يوهم بأنّ الواقع قد نُقِلَ بالحرف الى الورق . ويكفي المرءَ الرّجوعُ الى النّصوص ليفهم واقع العصر بكلّ دقّة. وشرط تحقيق هذا الهدف ايغال السارد في التحليل والتشريح سواء كان ذلك في رواية أو في أقصوصة . ولعلّ ميل حسين الى هذه الافادة الحمة للمتقبّل حعله يغرق فى التفاصيل ، فى الأقاصيص ، اغراقَهُ في الرّواية بل أكثر. فنسبة التوقّف للتحليل في أقصوصة ، كبيرة بالمقارنة الى حجم الأقصوصة ذاتها ، لكن رغبة حسين ، ككاتب ، في الاقناع ، تحعله غير مبال بهذا الاختلال الشكلّي . لذلك حمل السّارد في أقصوصة "صالح" من "**المعذّبون في الأرض**" على التبسّط في ذكر الأسباب التي جعلته على تلك الحال : " وقد حدّثني التاريخ بأنّ خديحة أمّ صالح قد كانت شاذّة الخلو سيئة العشرة ، وبأنّ الحاح عليّا أبا صالح لم يكن ظالما ولا حائرا حين طلقها بعد أن ولدت له صالحا بعام

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 20 .

أو عامين . فقد كان هذا الرّحل طيّب القلب سلم النّفس ، لا يحبّ شيئا كما يحبّ الدّعة والهدوء . وكانت امرأته خديحة أمّ صالح منكرة الخلق ، بغيضة العشـــرة كثيرة الكلام شديدة الصّياح ، لا ترضى بشيء ولا ترضى عن شيء ، فاضطرّ هـــذا الرّحل البائس الى فراقها ، واستبقى ابنه صالحا فى كنفه . وحاول أن يفرغ لـــه ويقوم على تربيته ، فلم يستطع لأنّ خطوب الحياة تكلّف أمثاله أن يعملوا ليعيشوا . ولم يكن من الممكن أن يعمل الرّحل لكسب القوت وأن يفرغ لتربية ابنه . وهـو بعد ذلك رحل من الناس لا يستطيع الا أن يعيش كما يعيس النّاس ، فاضطـرّ اذن أن يتّخذ لنفسه امرأة تربّي له صالحا وتمنحه غيره من الولد . . . " (1)

فالاكثار من فاءات الاستئناف الدالّة على الاستنتاج ، واستعمال مركّبـــات حرفـيّة أحوالا واتخاذ مفردات بعينها ك (الاضطرار) أكثر من مرّة فضلا عن بنـاء المقطع على تقابل بين الزّوج وزوجته تجعل هذا الملفوظ نوعا من قرار ختم البحث لمتّهم يحال على المحاكمة أو تقريرٍ يعدّه محام للدّفاع عن الحاني وطلـــب التخفيف عليه .

ولعلّ أهمّ سمة لهذا الخطاب هى هيمنة السّارد بمعرفته العزيـــرة بظروف الشخصيّة / الفاعل ، مما يجعل امكانيّة نقاش المسرود له ، له ، عصية .

وأكثر ما يكون هذا المسرود له اقتناعا عندما يسوق له السّارد السّبـــب والنتيجة متلاحقين متقاربين ، شأنَهُ معه في أقصوصة " قاسم " من " **المعذّبون فـي الأرض** " . فقد جعل الرّبح المحدود سببا في بؤس هذه الشخصيّة ، اذا مـــا أضيف اليه الحظّ العاثر كان الوضع أنكى . يقول : " وما أكثر اللّيالي التى لم

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 30 .

يكن قاسم ينهض فيها للصّيد ! يقعد به الدّاء [...] وربّما كلف نفسه فوق ما تطيق ، وحمّل نفسه أكثر مما يحتمل ... وبلح النّهر فوحده كريما بالقياس الى غيره من النّاس ، يخيلا بالقياس اليه فعاد الى بيته مكدودا .." (1).

وهذا التّصوير الموجز لعناء الشخصيّة فيه جمع بين السبب والنتيجة التي تصبح هي بدورها سببا لنتيجة لاحقة . ومثل هذا التسلسل لعلائق البؤس يجعل الرّأفة بالشخصيّة / الفاعل أكثر تحققا اذ يلمس المسرود له عيانا كيفيّة تطوّر البؤس وتناميه وقد أفلح السّارد في ربطه النتائج بالأسباب ربطا منطقيّا متماسكا .

واذا كانت الظّاهرة سائدة ، فانّ ما يلجأ اليه السّارد هو استقراؤه ايّاها لدى عديد الشخصيّات / الفواعل ليصل ، في طمأنينة ، الى الاستنتاج بهيمنة الظّاهرة . ومثل هذا الصّنيع تطبيق لمنهج البحث العلميّ الطّبيعيّ الذي لا يسمح لنفسه بالقاء حكم عام الا متى رآه منطبقا على عديد العناصر التي لها قواسم مشتركة .

وتوخّي منهجيّة الاستقراء فالاستنتاج هذه ، يجعل المتقبّل راضيا عن النتائج المتوصّل اليها محدّدا ثقته في البات . وبذلك يحقّق السّارد ، بهيمنته المعرفيّة من ناحية ، ودقّة منهجيّته وصواب نتائجه من ناحية ثانية ، سلطته على المسرود له اذ لا يقدر الا أن يقرّ له بهذه السّيادة عليه ، وبأنّ النزعة الأدبيّة التي هو بصددها واقعيّة فعلا .

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 40 .

ومن النّماذج الدّقيقة في منهج الاستقراء والاستنتاج أقصوصة (صفاء) من " **المعذّبون في الأرض** " ، ففيها عرض لوضع أسرتين قبطيتين من الرّيف المصرّى تشتركان في البؤس . وبناء الأقصوصة على هذه الثنائيّة غايته انبات السّارد أنّه اذا استنتج شيئا ، فانّ له عليه أكثر من شاهد . وبذلك يكسب ثقة المسرود له وتصديقه . غير أنّ تحميل أقصوصة واحدة هذه المهمّة قد يبدو عصيّ الاحتمال . ورغم ذلك ، لم يبال السّارد بتحقيقه عمليّا . فهو عندما يعرض للمهنة الهزيلة التي بها تُعَالُ الأسرتان ، يلجأ الى اختيارها موّحدة ، فهي البيع المتجوّل يمارسه المقدس ميخائيل تادرس اذ يبيع سقط المتاع وما يحتاجه الصبية والنّساء في القرى ، وتمارسه مرحانة زوج المعلم بونان اذ تبيع الجبن والزبد ... "

وبناء الأقصوصة على هذا التناظر في الأسباب : أسرتان قبطيتان كثيرتا العيال صيفتا ذات اليد هزيلتا الرّبح لا يمكن الا أن يكون له في مستوى النتائج الا نوع من التطابق والانصهار . وهو فعلا ما تنتهي اليه الأقصوصة عندما " تقول حنينه في نحيبها : " يا ليتنا لم نعرف المال ! " وتقول مرجانة في نحيبها : " يا ليتنا لم نعرف الحب " ويقول المعلم يونان في صوته الهادئ المتقطّع : " قد عرفنا الموت الذى هو أقوى قوّة من المال والحبّ جميعا . " (1)

فالنّهاية المأوساوية للأسرتين ، وقد مرّت بهما أفراح وأتراح ، تجعل السارد في راحة بال مادام حكمه ليس معزولا ولا منفردا ، فضلا عن كونه مُقَرًّا له بالصواب والدقّة .

وثقة المسرود له في السارد مأتاها لا الدقة في ربط المعطيات ببعضها

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 146 .

فقط بل سبقه اياه الى الاندهاش من أنّ أسبابا مّا لا تؤتي نتائجها المنطقيّة الآلية • والسّبب فى هذه الثقة يخصّ بها المسرودُ له ساردَه انضواؤه وايّاه فى نظريّة واحدة تؤمن بالانعكاس المباشر لأوضاع ما على مرآة الأحداث وقد تكرّر من السّارد مثل هذا الاندهاش من عدم حصول النتائج المنتظرة لأحداث معيّنة في أكثر من نصّ • فقد تعجّب في "خديجة" من "**المعذّبون في الأرض**" من عدم شبه الفتاة أباها ، وقد مال الى تشريك الآخرين له هذا التعجّب حتى يؤكّده ويخفّف منه في آن : "ولم يكن أحد يعرف من أين جاءت بهذا الوجه السمح الطّلق المشرق النقيّ • فقد كان وجه أبيها جهما غليظا قد احتفرت فيه الأخاديد •" (1) وفَعّلَ الساردُ الشيءَ عينَه في "**ما وراء النّهر**" عندما أبدى استغرابا من عدم تطابق النتائج والأسباب منطلقا في ذلك من الرّؤية الميكانيكيّة للطبيعانيّة والوضعانيّة • يقول : "لقد كان كلّ شيء في صبى رؤوف يؤذن بأنّه سيكون فتى ضائعا مضيعا ، لا يغني عن أسرته شيئا ، واذا هو يعود اليها فتى رشيدا الى حدّ ما ، قادرا على النّهوض بالأعباء ، نافذا حين يتصرّف في الشّؤون ، بعيد الحيلة حين يحتاج الى بعد الحيلة •" (2)

وقد يوقف السارد الحكاية ليتبسّط في عرض فكرة أو تحليل ظاهرة لا علاقة لهما بوصف الشخصيّة ولا بوصف الأشياء ولا بالأحداث ، وانّما هو تضخم في المعرفة يربأ السّارد بنفسه عن أن يستأثر به دون المسرود له • غير أنّ ذلك لا ينفي أهمّية مثل هذه المقاطع في جعل المعطيات لدى المتقبّل يسيره الفهم مقبولة • وشرط تحقّق الفهم والقبول كون السارد والمسرود له فى عين

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 59 •

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 93 •

الدّرجة من المعرفة • لكنّ هذا التساوى الحاصل بعد القراءة هو نوع من التفاخر لدى السارد بطول باعه فى المعرفة يُدلّ به على المسرود له، والدّليل أنّه في ذلك عالة عليه • وهذا ما يميّز ، بدقّة ، الخطابَ الواقعيَّ اذ فيه سعة في الاطلاع وتبسّط في العرض • وقد يبدو مثل هذا الفعل مبرّرا في رواية ، لكنّه أكثر ما يتّضح لدى حسين فى الأقاصيص • وربّما كان وضوحه فيها ناتجا عن الحيّز الذى يأخذه في الحكاية ، اذ السّارد يتعمّد لفت الانتباه الى هذه المقاطع خصوصا اذا كانت نيّتُهُ تبليغَ المسرود له أكثر ما يمكن من المعلومات ليحابه بها تعقُّد الاشكاليات ، وليقترح لها حلولا بديلة ، أو على الأقلّ ليستعدّ لقبول الحلّ الذى يختاره السّارد للقصّة • وهذا التضخُّمُ فى المعلومات هو الذى دعا فيليب هامون الى نعت الحطاب الواقعيّ بأنّه متعجّل أو متسرّع، اذ يقصد الهدف مباشرة لا يوارب ولا يثير • وقد جاء في "الحبّ المكره" من "**الحبّ الضّائع**" مثال دقيق لهذا النّوع من المقاطع في الخطاب الواقعيّ • يقول السّارد : "وما أكثر البيوت التي تحتاج الى هؤلاء الخادمات تحد في استخدامهنّ اقتصادا في النفقة وتوفيرا لما يحتحن اليه من طعام ومسكن إنْ لَزِمْنَ البيتَ أو قصرن خدمتهنّ عليه • وهنّ يجدن في هذه الخدمة الموزّعة على البيوت لذاتٍ مختلفةً ويجنين منها منافع شتّى هي أربح لهنّ وأجدى عليهنّ ، يكسبن منها في الأسبوع ما يكسبنه في الشهر من الخدمة المقصورة على بيت واحد ، ويجدن فى تنويع هذه البيوت لذّة التنقّل ، واختلاف العمل ، واختلاف الحديث، واختلاف النّاس الذين يكون اليهم الحديث ، واختلاف البوّابات التي تكون الخدمة فى ببوتهنّ • واختلاف الشوارع والأحياء التى تقوم فيها البيوت أحيانا،ولهنّ بعد ذلك حرّية يحرصن عليها أشدّ الحرص فيما يحتحن اليه من طعام وما يتخذن من سيرة فى الحياة، ولهنّ اللّيل بعد ذلك ينفقنه مع أزواجهنّ وأبنائهنّ أو مع أخلائهنّ ان لم يكن لهنّ أزواج ولا أبناء • " (1)

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 81 •

ويتواصل العرض على هذه الشّاكلة حيث هيمنة المصادر الدالّة على حدث دونما زمن ، والمضارع الدالّ على التعليق لا على الرّواية ليخرج المقطع عن طابع السرد الى طابع البحث والتحليل . وهو ما ينتبه اليه السّارد اذ يعلق في آخر الفقرة بقوله : " ويكّون على هذا النّحو طبقة خاصّة من النساء ما أرى الاّ أنّها تصلح موضوعا لبحث اجتماعيّ نفسر ." (1). وبالفعل فلا فرق بين صنيع السّارد في هذا المقطع وصنيع الباحث الاجتماعيّ . فحتّى الأسلوب المتوخّى في العرض لا يخرج عن اللّغة المستعملة في التقارير يعدها الباحثون الاجتماعيّون أو غيرهم . ومادام الأمر كذلك ، فانتماء النّصّ الوارد فيه مثلُ هذه المقاطع الى الواقعيّة لا يداخله شكّ . لكّن الايهام بالواقع لا يحقّق بغيته لمجرّد اتخاذه أسلوبا تعميميّا ، وانّما قد يفلح نفسّ الافلاح اذا توخّى طريقة تحليل الذات وتقويم سلوكها كما هو الشأن في رواية " الحبّ الضائع " . فتحليل الساردة مشاعرها ، وتبيّنُهَا أسبابَها ومظاهرَها بمثل التأنّي الذي اعتمدت يجعلان المقطع حيث وردا ، أقرب الى صنيع عالم النفس أو المحلّل النفسانيّ . وقربُ الخطاب الحكائيّ حيث الكناية ، من مثل هذه الخطابات التي يسميها بارط ذهنيّة حيث القياس الاضماريّ يؤكد انتماءه الى الواقعيّ . تقول البطلة/ الساردة : " انّي لأحد مشقّة شديدة في تحليل هذا الشعور الذي يغمر نفسي ، ويملأ قلبي منذ استكشفت سرّ أبويّ دون أن أصل الى كنهه ، أو أتبيّن حليته . فأنا سعيدة من غير شكّ ... وأنا ثائرة أشدّ الثورة ... وأنا مشفقة من عواقب استئثارهما بهذا الأمر وانفرادهما بالتفكير فيه ... ثمّ أنا بعد هذا وذاك حائرة ، يكاد حبّي للمعرفة يقهر كلّ عاطفة أخرى في نفسي ... " (2)

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 81 .

(2) **نفس** المرجع السّابق ص ص 23 . 24 .

على أنّ حضور مثل هذه المقاطع فى النصوص الأقصوصيّة بكثافة لا يمنع حضورها في النّصوص الرّوائيّة . ولعلّ " **شجرة البؤس** " التي أرادها حسين صورة للحياة في صعيد مصر تتوفّر أكثر من غيرها على مثل هذه اللّحظات يترك السّاردُ فيها العنان لنفسه ليوحد التفسير الاجتماعيّ أو النفسانيّ أو الحيوىّ لأيّ ظاهرة من الظواهر التى لها يعرض شأنه مع محمّد ونفيسة، فهو يقول : " والآخر محمّد ، وقد وحهه أبوه وحها مدنيّا ، فلم يحصل علما ولم يمل الى تجارة وانّما كان فتى متعطّلا ، كان ضحيّة من هذه الضحايا التي تكثر في أوقات التطوّر والتجديد ، حين تلتقي حضارة قديمة مستقرّة بحضارة حديدة طارئة . " ويقول : " فنشأت الفتاة وفي أخلاقها شىء كثير من التعقيد . تحبّ التّرف وتكلف به لأنّها نشئت عليه ، فأصبح لها طبيعة وأسلوبا في الحياة . "(1)

وهكذا تتأكّد تلك النزعة المعروفة فى الطبيعانيّة ، حيث توكيد العلاقة بين الأثر والسّبب لأىّ ظاهرة وتوطيدها ، وحيث التبحح بدقّة المعرفة وسعة الاطّلاع .

(*) الاسم العلم وايحاءاته :

قد لا يكون لاسم العلم من حيب البنية الصوتيّة أو الصرفيّة ايحاءا يساهم في احلاء التدلال الذى للنّص عامّة . ولكنّ هذا الايحاء ليس دوما يسير الابراز فضلا عن أنّه من قبيل التأويل ، مما يجعله أمرا احتهاديّا لا تستقيم له القصّة دوما ومختلَفاً بشأنه بين مؤوّل وآخر . غير أنّ توفير محال لتحلية المعنى وابراز التدلال مطلوب لذاته مادام يحقّق هدف الباحث الأسمى ،

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 263 .

خاصّة اذا خدم هذا الايحاءُ الأبعادَ المتعدّدةَ للنصّ من قولية ونحويّة ودلاليّة. وهذه الأبعاد، كما سبق القول، هي التي بها يُميَّزُ خطاب عن آخر.

ولعلّ "**ما وراء النّهر**"، وهى رواية لم تتمّ، أكثر الآثار السرديّة احراجا للمتقبّل نتيجة العسر في تحديد جنس الخطاب الذى اليه تنتمي. فالأسماء الأعلام التي احتوت عليها مألوفة للقارئ العربيّ لأنّها أسماء متداولة مشهورة؛ غير أنّ محاولة الحفر في ما عسى أن تشتمل عليه من ايحاءات قد ينقلها من الواقعيّ الى الرّمزيّ. وما يخفّف من حدّة هذا الاحراج اعتبار بيرس Peirce في دراسته العلاميّةَ، اللّسانَ، منقسما الى رموز ومؤشّرات وأيقونات. والمفرداتُ / العلاماتُ، في معظمها، هي الرموز لديه. وهذا ما يجعل الرمزيّ والواقعيّ يلتقيان.

واذا عسُر ضبط جنس الخطاب في هذه الرّواية، فانّ تقاسُم الواقعيّ والرّمزيّ ايّاها أمر ممكن ميسور نظرا الى أنّ الرمزيّ يتعلّق بالنصّ فى مجمله، وليست كلّ عناصره التفصيليّة بخاضعة لنفس التأويل الذى يخضع له النصّ في كلّيته.

ولعلّ الاسم العلم من بين أكثر العناصر في الحكاية قبولا للتأويل الواقعيّ والتأويل الرمزيّ فى آن. ولهذا لا خوف من اعتبار الايحاء الذى يتوفّر عليه اسم ما منقصا من أثر الواقعيّ في النصّ، بل على العكس تماما. فمن خصائص هذا الخطاب امتصاصه الخطابات الأخرى في اطار امتصاصه لألوان المعرفة المتعدّدة. ولعلّ البحث عن بنية الاسم العلم الصوتيّة والصرفيّة من شأنه أن يقرب صورة الواقع بأكثر جلاء مما يسعى الخطاب المباشر الى تحقيقه؛ وذلك بسبب من كون الصياغة الصوتيّة أو الصرفيّة ليست بالأمر الواعي، وانّما

قد يلعب لا وعي السّارد أحيانا دورا في تشكليلها ، ف " راغب " في " **مـــا وراء النّهر** " اسم فاعل ، في حين أنّ " نعيم " صفة مشبهة باسم المفعـــــــول ، و " راغب " في المعجم من لم يحقّق ما يبغي ، وهو مازال في طور الرّغبـــة الدّائمة اذ اسم الفاعل ليس له البعدُ الزّمنيُّ المحدودُ ، وانّما هو مطلـــق الحضور . أمّا " نعيم " فقد تحقّق له ما يبغيه بعدُ ، والزّمان الذى يدلّ عليـه مطلق أيضا اذ هو دوما على نفس الحالة . واذا كان لهذين الاسمـــــين العلمين مثل هذه الايحاءات ، فذلك ما يتماشى مع ما أشير اليه بعدُ مـــن صفات الشخصيّتين / الفاعلين ، فقد كان الشّاعر يسائل النّهر والنّجوم والقمر ؛ أمّا الفتى فقد استعمل قيمته ومركزه الاجتماعيّ ، ليزداد نعيما بل ليخلق مشاكـل وخطوبا . وسيعرّف نعـيم نفسه بقوله لاحقا : " فتى فارغ مترف قد أقبل ينفـــق أشهرا بين أهله . " (1) وهو ما ينطبق كلّ الانطباق على مفهوم اسم العلـم نعيم . وكأنّ السّاردَ قد قدّ الاسم على قدر المسمّى وان كان يهوّن عادة مـن هذا الشّأن كما ورد ذلك في قوله : " فَهُمْ (الشخوص) لا يتجاوزون الانصاف حين يطالبونني أن أسمّيهم بأسمائهم ، ولكن مادا أصنع وأنا أشدّ النّـــــاس ضيقا بابتكار الأسماء ، لا يطاوعني عقلى الضّئيل ، ولا خيالي الكليل على هـــذا النّحو من العبث ؛ ثمّ أنا من جهة أخرى أكره أن أختار الأسماء . " (2)

على أنّ هذا التّهوين ، يصرّح به السّارد ، يبدو نقيض العطي الملمـوس . فللاسم العلم دور مهمّ ؛ من ذلك أنّ اختيار اسمي محمود ومحبوبة كعلمين قـد يوحى بما لهذين الاسمين من أبعاد ؛ فمحمود ــ كما يدلّ عليه اسمه ــ يَحْمَـدُ سلوكَه زبائنُه وأسرتُه ، فهو المنهمك فى عمله ، الحادّ فيه ، غيرُ الغـــاشّ ولا

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 53 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 45 .

المتزيّد . أما محبوبة ، فهي ، كزوجها ، مرغوب فيها لما لها من لطف وطيبة أو هكذا به يوحي اسمها . وهو ما يدلّ على أنّ اختيار الاسم قد يوافق فيه الباطن الظّاهر أو البدّو الكينونة . وقد لا يكون له دلالة ما أو ايحاء بعينه كأحمد وعليّ وخديجة اللهمّ الّا الايحاء بالانتماء العرقيّ أو الدينيّ . غير أنّ أسماء أخرى قد تكون لها دلالة واضحة اذ تأتلف مع المسمّى أو تختلف عنه كما هو الحال مع رؤوف . فهو عمليّا قاسٍ شديدُ القسوة . وقد سبق للمسرود له أن وعى ذلك منذ بداية الحكاية : " وتقرأ فيهما (في العينين) أنّ لصاحبهما ضميرا مرنا أشدّ المرونة ، يسيرا أعظم اليسر ، يوثر نفسه بكلّ شيء ، ويرى أنّ الحياة لم تخلق الا له ولم تُوقَفْ الاّ عليه ، وأنّه انّما يحتمل مشاركة النّاس له فيها احتمالا ، ويطيقها عن تفضّل وتطوّل . " (1) وكما هو الحال مع آمنة البطلة / الساردة في " **دعاء الكروان** " . فهي تستعمل لفظة " **آمنة** " على أنّها وصف : " أكنت خائفة ؟ أكنت آمنة ؟ " (2) . وهذه التورية ، تعمد اليها السّاردة لبيان شكّها في مدى صحّة انطباق الاسم العلم عليها ، وكأنّ الاسم من أسماء الأضداد . فهي آمنة اسما خائفة صفة وحالة .

ويبدو أنّ سبيل ابراز ايحائية الاسم العلم انّما هو التقبّل عينه . فقد لا يكون للسّارد اهتمام واع بصياغة الاسم صوتيّا وصرفيّا ، لكنّ المسرود له وهو يعاين هذا الاسم ويحلّل بنيته قد يكشف من الدلالات ما لا قبل للسّارد بالتفكير فيه سلفا مُوهِمًا بأنّه يكتفي بمحاكاة الواقع . واذا ورد الاسم على شاكلة ما فلأنّ الغاية هي التسمية في ذاتها ليس الا . يقول السّارد متوجّها بخطابه الى المسرود له القصصيّ : " وما أظنّك تنكر أنّ الشخص الوحيد الذي

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص ص 89 . 90 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 80 .

استطعت أن تتصوّره من أشخاص هذه القصّة الذين مرّوا بك الى الآن انّما هو شخص البستانيّ الذى سمّيتُه عثمان ، ولو لم أسمه لما تبيّنتَهُ . " (1) . فالتسمية اذن ضرورة نظرا الى وجود مثل هذه التسمية في الواقع العيانيّ للبشر، بها يميّزون بعضهم بعضا .

ومحاكاة الواقع تقتضي مثل هذه التسمية . والتسمية اعتباطيّة أو هكذا يريد السّارد الايهام به تماما كما هي اعتباطيّة في الواقع الملموس اذ يسمّي الانسانَ لدى الولادة غيرُهُ دون أن تنطبق الصّفة التي يوحي بها الاسم بالضّرورة على المسمّى عينه .

لكنّ الاسم العلم يساهم فعلا ، بوروده في النصّ ، في توكيد الواقعيّة وترسيخها . من ذلك أنّ اسم شخصيّة ، يرد في سياق حقيقيّ لا مجازيّ ، من شأنه أن يؤكّد بُعْدَ النصّ الواقعيّ ويوهم في ذات الحين بحقيقة الأحداث اذ يساهم ، من موقعه الخاصّ ، في الاقناع بأنّ القصّة ، في مجموعها حقيقيّة وفي استعراض السارد أسماء لشيوخ دوى شهرة في عالم التربية والفكر من شأنه حمل المسرود له على استحضار معرفته التاريخيّة بهؤلاء الشيوخ وطروف عيشهم في زمن محدّد ، شأن ما فعله البطل / السّارد في " **الأيّام** " يقول : " فقد كانوا يفخرون بتلمذتهم للأستاذ الامام وللشّيخ بخيت وللشيخ أبي خطوة وللشّيخ راصي . " (2)

وهذه الأسماء ، سواء وردت في ترجمة ذاتيّة أو في رواية تخييليّة ، تلعب نفس دور الموهم بالواقع اذ تَحُدُّ زمن الأحداث ومكانها بالاطار الذى

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 45 .

(2) طه حسين : **الأيّام** . الجزء الثّاني ص 232 .

عاشت فيه هذه الأسماء يوما .

ولا تتعلّق الأسماء الأعلام بالأشخاص فقط بل بالمؤسّسات وبالمدن أيضا . ولكلّ من تلك الأسماء ايحاءاتها . ولعلّها تكون أوضح عندما تبنى بناء مقارنة تحعل كلّا من المتلفّظ والسّامع على استعداد لاختزان ما تحويه تلك الأسماء من تدلال : " أحاول أن أتمثّل السربون فلا أرى الاّ **جامعتكم المصريّة** ، وأحاول أن أتمثّل رفاقي من **الفرنسيّين** فلا أرى غيرك وغير أصحابك **الشّيوخ** ، ثمّ أحاول أن أتمثّل جمال **باريس** فلا أرى الاّ **القاهرة** وأحاول آخر الأمر أن أضلّل نفسي وأعلّلها وأمنّيها الأماني الآثمة ، أحاول أن أتمثّل **المرأة الباريسيّة** فلا أرى الا **حميدة** قائمة أمامي كهيئتها يوم كانت تستعدّ للرّحيل في بكاء متّصل وصمت عميق . " (1)*.

وأيّا ما كانت درجة التخييل حاضرة في هذا المقطع ، فانّ الأسماء الأعلام تشدّه الى واقع قد لا يكون الواقعَ العيانيّ . وهو فعلا ، ليس الواقع العيانيّ ، وانّما هو واقع نسجته الكلمات وأعطته في مستوى الورقة كيانا خاصّا . وهو يحد له في ذهن المتقبّل تصوّرا معيّنا ، ليس بالضّرورىّ أن يكون نفس التصوّر لدى القارئ الحمع ، وانّما المشترك هو ما تتوفّر عليه التسميات من ايحاء . فعندما يعمد السّارد الى ايراد أسماء لأطعمة ، فانّه يحيل متقبّله مباشرة على بيئة بعينها اشتهرت بتلك الأطعمة . ولهذا المتقبّل امكانيّة التثبّت من ذلك ان أراد . فكأنّ الاسم الذى لا تكون له من وطيفة سوى الاحالة على الانتماء العرقيّ أو الدينيّ ، يشبه أيّما شبه اسم الأكلة التي اختصّت

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 121 .

(*) **التّشديد من عندنا .**

بها مجموعة بشريّة دون سواها . وحصور مثل هذه الأطعمة يجعل النّص الذى احتواها واقعيّا أو بالأحرى موهما بالواقع اذ الاحالة على ما يتّصل بالاسم من مرجع خارج النّص غير متأكّدة . فالثريد ، مثلا ، ذاك الذى دقّق السّارد وصفه في أقصوصة "صالح" من "**المعذّبون في الأرض**" لا يحيل على الثّريد الواقعيّ ، وانّما قد يحيل على ذاته فقط ؛ أى أنّ العناية من وصفه أدبيّة وليست مرجعيّة . يقول السّارد : "وكان الثريد ... قد هيّئ ، ولكن تهيئته لم تتمّ بعد ، فقد فُتّ الخبزُ في طبق كبير ، وأعدّ وتمّ اعداد الأرزّ وقطع الثّوم قطعا توشك أن تشبه الذرات . ولكن اعداد هذا الصّنف يجب ألّا يتمّ الّا في اللّحظة الأخيرة حتّى لا يشرب الخبزُ كلّ المرق ولا يذهبَ ريح النّوم والخلّ في الحوّ ، ولا يبرد الأرزّ فيفسد ما ألقي عليه من السّمن ." (1)

فهذا الترتيب الذى جاءت عليه مراحل الوصف هو الذى يجعل الثّريد المشار اليه محيلا لا على ما في الواقع الملموس ، بل على النّص ذاته اذ هناك تصرّف وخدمة فنّيّة يكذّبان كلّ ادعاء بتصوير الواقع .

والأمر نفسه يشاهد عند ذكر الفالوذج كتحلية يرغب فيها الشّيخ لدى زيارته أحد بيوت الكبراء : "وُفّقَتْ بالفالوذج فلم تتركه سائلا تفيض به الملاعق كأنّه الحساء ، ولم تجعله جامدا تقطعه الملاعق قطعا ، ولم تهمل تحريكه حتّى تتخلّله تلك العُقَدُ البغيضة التي لا تجعله سائغا ولا يسيرا ، وانّما صَنَعَتْهُ سواءً سهلا لا يبلح الأفواه حتّى تدعوه الحلوق ، وهو فيما بين ذلك خفيف حلو المذاق ." (2)

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 8 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 14 .

ولعلّ مصطلح **الفالوذج** هدا ، لا يحيل فعلا على حلوى يسمّيهـــا النّاس في واقعهم اليوميّ هذه التسمية ، وانّما اجتهادُ السّارد في نقل المفردة العامية الى الفصحى هو الذى لعب دورا تأكيديّا في هذا الذى سميناه ايحاء ذاتيّا لا مرجعية له عيانيّة • ومحرّدُ اختيار مصطلح فصيح معرّب لحلوى معروفة يؤكّد تدخّل الذات الموهمة بالواقع فى تعديل هدا الواقع والنظر اليه من زاوية معيّنة • وهو ما يجعل الواقع عصيّا على النّقل أو المحاكاة •

وشأنُ المسرود له مع مثل هذه الأطعمة الموحية بالفقر أو بالغـــنى شأنُه مع أطعمة الأزهريّين • فالوثيقة التي يقدّمها له السّارد بالامكان التثبّت منها ، ولكن ليس بالامكان أن يجدها متطابقة والواقعَ نظرا الى أنّ تجميـــع عناصر هذا الواقع في لوحة بعينها قد لا يتّفق فيه اثنان ، فما بالك بأكثـر من اثنين • والسّاردُ نفسُهُ في " **الأيّام** " قد اختلف منظوره الى مأكولات الأزهريين بين ما كان يمارسه هو فعلا وما يقدره زمن الكتابة وقد كبُرتْ به الســـنّ وارتقى لديه الوعي • يقول : " فلما فكّر فيه بعد أن تقدّمت به السّن وحـــد لذكراه حنانا واعجابا • " (1) ويردف هدا التعليق بوصف يتبت به تدخّلـــه الشخصيّ في تقدير الواقع موهما في ذات الوقت بأنّ كلامه نسخة طبق الأصـل مما كان في المرجع : " وانّما هما لونان ••• فامّا البطاطس في خليط من اللّحم والطّماطم والبصل ، وامّا القرع في خليط من اللّحم والطّماطم والبصل وشـــيء من الحمص • " (2)

فالاحالة على هدا اللّون من الطعام ممكن التحقّق من صوابهـــا اذ

---

(1) طه حسين : **الأيّام** • الجزء الثاني ص 212 •

(2) نفس المصدر السّابق ص 212 •

يلفيها السّارد في شكل وثيقة تاريخيّة ؛ والدّليل على ذلك صياغة الملفوظ على نوع من قياس الاحراج ؛ غير أنّ التعليق السّابق أو اللاحق هو الذى يكشف البعد الاصطناعيّ لهذه الحقيقة الواقعة .

(*) المكان والزّمان :

أبرز ما اختصّ به الخطاب الواقعيّ تنكّب التعميم في الزمكان وجعل الظاهرة المعنية محدّدة . وذلك تمييزا له عن المذهب الكلاسيكيّ الانسيّ في الأدب ، ذاك الذى يعوّم الظاهرة ويجعلها قابلة للنّشوء فى أيّ مكان وأيّ زمان . والبحث عن تمظهرات ذينك الركنين في نصّ حسين السردىّ قد يتداخل مع ما نعزم على تخصيص دراسة له مفردة ؛ ولكنّ ضرورة ابراز ميزة هذا الخطاب الواقعيّ هي التي حدت بنا الى الوقوف قليلا عند هذه الظّاهرة. والغاية من ضبط المكان استدعاء ذهن المتقبّل الى الحلول فيه كي يكمل خياليّا ما وصفه له السارد تخييليّا ؛ وبذلك يكون الاثنان في نفس الدّرجة من المعرفة، فضلا عن أنّ الاسهاب الذى يقدّمه السّارد لمسروده غايته التعجيل بالدّلالة يبلّغها اياه .

وشرط تحقّق هذه الدلاليّة التنفيذ الدّقيق لعقد التواصل بين الطرفين. ولهذا يبدو السّارد فى هذا الحنس من الخطاب غير بخيل بالمعرفة بل مفرطا في التكرّم بها على المسرود له . وهو ما يفعله عندما يستعرض أسماءً لمساجد لها في ذهن المتقبّل حضور مخصوص . فبمجرّد أن يذكرها يتمّ التفاهم بين طرفي البثّ والتقبّل بيسر . يقول السّارد : " وقد خطر للفتى هذا الخاطر العجيب، وهو أن يختم القرآن في طائفة من هذه المساجد الكبرى ، فختمه في مسجد سيدنا الحسين ، ومسجد السيدة زينب ، ومسجد الامام الشافعىّ ، ومسجد الامام

اللّيث . " [1] فهذه الأماكن معروفة مألوفة ، وبالامكان الاتصال بها والوثـــوق آنذاك من صدق النقل عنها . وكذا الشّأن مع المحطّات التي يلم بها بطـــل " **أديب** " في طريقه الى بيته . فهو يذكر في رسالته الى الصّديق / السّـــارد ، هذه المحطّات واحدة واحدة لغاية استدعاء ذهن المسرود له القصصيّ (أى المرسل اليه) والمسرود له في الملفوظ (أى **المتقبّـــــل**) الى تخيّل هـذه الأماكن والعيش مع البطل يتنقل بينها . ولعلّه ، اذ يذكر هذه المراحـــل بالتفصيل ، يعكس بذلك فلقه النفسي وضيقَهُ العاطفيّ نتيجة فقدان صديقـــه . يقول : " ... ولكنّي قطعت درب الجماميز حتى انتهيت الى السيدة دون أن ألقاكما ، ثمّ مضيت نحو جامع ابن طولون ، فلم ألقكما ... " [2]

وبهذا ، يكون للاسم ، لا تحديدٌ للمكان فحسب ، بل ايحاء بما يمكـن أن يشتمل عليه من دلالات ، واثارةٌ لما في النفس عنه من أحاسيس . وهو مظهـر من تشريك البانّ المتقبّل في الخطاب الواقعيّ عندما يساعده على تذكّر ماضيه الخاصّ ، وما قد يكون لأماكن معيّنة فيه من تأثير في حياته مخصوص .

واذا كان السّارد لم يكلّف نفسه ذكر الاسم ، وانما اكتفى بالاحالة على المكان تحقّق له الهدف الذى يبغي ، وهو الاقناع والتواصل . فهو يقـــول : " حتّى اذا وصلت الى سمعه أصوات النساء يعدن الى بيوتهنّ ، وقد ملأن حرارهنّ من القناة ... " [3] فليس للقناة اسم ، ولكن استعمـــال (ال) التاحية لتسميتها كاف للاحالة على قناة بعينها لا امكان للبس بينها وبـــين غيرها . ويكفي أن يتلفّظ السّارد بمثل هذا المصطلح حتى يذهب ذهـــن

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 272 .

(2) طه حسين : **أديب** ص 92 .

(3) طه حسين : **الأيّام** الجزء الأوّل ص 13 .

المتقبّل مباشرة الى تلك القناة . غير أنّ انعدام الاسم يخلق اللّبس بالضّرورة ، ولذلك تصبح العادة المتمثّلة في الرواح والعدوّ على العنوات لملء الحرار هي الحافز لتبيّن مظهر هذه القناة حتّى ولو لم تكن هي التي يعنيها السّارد بالذّات .

وهكذا يلتصق المكان الواقعيّ بالزّمان . فقد يؤول أمر هذه القناة الى التغيير أو التعديل ، وبذلك ينتفي وجودها بالمرة أو يعسُرُ التثبُّتُ منها في زمان لاحق ، مما يفلح به هذا الخطاب في الايهام بالواقع ، وهو الاقناع بأنّه يتكلّم عن مكان بعينه في زمان بعينه . وبالامكان مراجعة الوثائق الجغرافيّة ، مثلا ، للتأكّد من صحّة ما يدعيه السارد . ويبدو أنّ لهذا الخطاب المشحون بالمعرفة غاية هي حمل السارد المسرود له على أن يكون له من الصّبر ما به يتأكّد من صحّة ما يُلْفِي اليه . فهذا الخطاب ، اذن ، ثنائيّ البعد ، ليس للبنّ وحده حضور فيه كثيف ، وانّما على التقبّل أن ينشىء بالمثل ما استدعي الى انشائه .

وأى ظاهرة ، في الواقع ، لا يمكن الفصل فيها بين المكان والزّمان ، فحضورهما فيها حضور أنطولوجيّ يتعلّق بصميم الظّاهرة لا يعدوها . ولذلك نلمس من السّارد أحيانا تدقيقا مبالغا فيه في ذكر الزمان ، يبغي من ورائه اقناع المسرود له بأنّه لا يتكلّم من خيال ، وانّما هو موثّق دقيق : "... كان هذا اليوم يوم الحادى والعشرين من أغسطس من سنة 1902 . وكان الصّيف منكرا في هذه السّنة . وكان وباء الكوليرا قد هبط مصر ففتك بأهلها فتكا ذريعا ، ودمّر مدنا وقرى ، ومحا أسرا كاملة . " (1) . وقد لا يرى السّارد ،

---

(1) طه حسين : **الأيّام** ص 123 .

رغم ذلك، هده الدقّة كافية ، فيضيف : " يا لها من ساعة منكرة هده السّاعة الثّالثة من الخميس 21 أغسطس سنة 1902 . " (1)

وكلّما زاد السّارد ضبطا للزّمن وجّه ذهن المتقبّل الى تفهّم ما يبغي عرضه عليه . فكأنّ الخطاب الواقعيّ بهدا التدقيق المكانيّ والزمانيّ يوجّه نظر المسرود له وجهه أحادية . ولعلّه بذلك يكون نوعا من الهيمنة يمارسها السّارد في هدا الخطاب الواقعيّ على متقبّله .

(2) . (3) الوصف :

انّ الوصف هو الحيّز الذى تكشف به الحكاية عن مظهرها الواقعيّ ، اذ أكثر ما يتحلّى هذا المظهر في الاستفصاء والالمام بشتّى مظاهر الموصوف. وقد يكون التعرّض للوصف ، في هذا السّياق ، تكرارا لما تبسّطنا فيه في فصل سابق من هذا العمل . غير أنّ الرّغبة في استيفاء ملامح الخطاب الواقعيّ هي التي جعلت التوقّف عند هذا المظهر حتميّا من ناحية موجزا من ناحية ثانية .

والوصف الذى يعيره الروائيّون عادة حيّزا من آثارهم قد يكبر وقد يصغر يتقاسم مع السرد والحوار الحكاية . ولدلك يسمّونه حكاية أحوال . والاشارة الى الحيّز الذى يأخذه الوصف في الحكاية دليل كاف على طابعه الواقعيّ اذ هو يلفت انتباه المتقبّل بحدوده البدئيّة والنهائيّة ممّا يجعله أمرا ملموسا . فهو ، من حيث شكله ، كاف للدّلالة على واقعيّة النّص . أمّا ادا أضيف اليه محتوى

---

(1) طه حسين : الأيّام الجزء الأوّل ص 128 .

مكاتب الرق على سبيل التحربة والتمرين ، ويؤجر في أثناء ذلك ثلاثة جنيهات في الشّهر، لا تحسب له حملة، وانّما تحسب له مياومة أثناء التمرين ، عشرة قروش في اليوم لا تزيد ، ولم يكن حامل الدبلوم حرّا في اختيار مكتب البرق الذى يعمل فيه . " (1) والملاحص أنّ صياغة هذه الفقرة نموذج لما سنوضّحه بعدئذ من خصائص الخطاب الواقعيّ حيث الالمام بكلّ شاردة وواردة، وحيث الحياد في الوصف كما لو كان المتلفّظ غير السّارد .

وقد يكشف الوصف بذاته عن مفهوم الايهام عندما يقع التأمّل الدّقيق في الكيفيّة التي بها يقع . فتركيز السّارد مثلا على حاسّة السّمع دون سواها مؤشر على ما لفت انتباهه ، وعلى ما هو مستعدّ لتقبّله في حين أنّ ذاك الموصوف نفسه قد يركّز عليه آخر من وجهة نظر بصريّة لا سمعيّة أو ذوقيّة. ففي مقطع من " **أديب** " يتلفّظ السّارد بما يحيل على شخصيّة عمياء ترى بأذنيها وتحسّ بأنفها . يقول : " ... وكانت الحركات والأصوات من حولي لا تخلو من شدّة وعنف ، ولكن فيها ظرفا وتأنّقا ، حتى اذا بلغنا شارع محمّد على ضاقت الطّريق ، واشتدّ أمامنا الزّحام، وكثر من حولنا الصّياح ، وأخذت أصوات الأطفال ونساء الشعب تختلط بأصوات الرّجال من العمّال وسائقي عربات النّقل ، وانتشرت في الجوّ روائح ثقيلة تمتاز منها روائح البصل والثّوم ، وقد أخذت تحمل فيهما النّار . " (2) . ففي هذا الوصف تدقيق ، ولكن فيه أيضا كشفا لذات المتلفّظ مما يحيل الواقعيّ على الموهم بالواقع . وهذه العادة المتوخّاة في " **أديب** " نجد لها صدى متكرّرا في " **دعاء الكروان** " حيث توقف البطلة/ السّاردة السّرد لتتبسّط في تقديم تفاصيل عن وافح بعينه كذكر تاريخ للقرية التي منها زهرة

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 126 .

(2) طه حسين : **أديب** ص 16 .

أمّ آمنة وأختها هنادى ، وموقعها ، وظروف تسميتها ، وعيس أهلها ، وتطوّرها العمرانيّ [1] ؛ والسّارده بهدا الصّنيع تخرج عن حدود القصّة التي هي بصدد حكايتها لتلعب دور المؤرخ والجغرافيّ والاناسيّ . ويبدو أنّ تعدّد هذه المهام ، يتحملها السّارد ، هو الدّليل على ما للخطاب الواقعيّ من سعة وشمول .

(2) . (4) الموضوعيّة وطرائق صياغتها :

تمثّل الموضوعيّة ، بعد الاستقصاء والالمام بالظّاهرة ، وبعد تجسيد هذا الاستقصاء والالمام في والوصف، أهمّ ما يوهم به الخطاب من واقعيّة. والايهام بالموضوعيّة بالنسبة الى هدا الخطاب شرط لازم كاف لتحفيز نفاذه الى المتقبّل ؛ ولذلك هو يلوّن صياغته بما يجعل الموضوعيّة أمرا متأكّدا لا يداخل المتقبّلَ بشأنها شكّ ، وان كانت الموضوعيّة ، كما يقول بارط، خرافةً ، اذ يعزّ توفّرها . وقد سعى حسين ، في سرده ، الى توخّي هذا السّلوك مستعملا لذلك طرائق عدّة هي التي نحلّلها في التالي :

(1) الجانب اللّغوي : يستعمل السّارد وسائل لغويّة يسعى بها الى التّعبير عن حياده الكلّي . وهو، اذ يفعل دلك ، يجعل المسرود له مقتنعا بأنّ الظاهرة المتحدّث عنها يشترك فيها أي متكلّم مهما كان . وهو ما يعزّز ثقته في سارده اد كلامه صادق لا يداخله بشأنه شكّ . وهذه الوسائل هي :

(أ) المضارع : يستعمل السّارد عادة زمن المضارع الدال على التعليق حتّى تظهر الحادثة المسار اليها على حالتها الطبيعيّة . وهي طريقة يتواتر

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى: طه حسين : **دعاء الكروان** ص 14 .

حضورها كلّما عنّ للسّارد أن يتخفّى ويترك القصّة تدور أحداثها مباشرة أمام المتقبّل • يقول في " **المعذّبون في الأرض** " : " ••• ثمّ تضطر المدرسة الى فصله لكثرة ما أخفق • فيلحق بالمدرسة القبطيّة الكبرى التي كانت في ذلك الوقت تتلقّى من تفصلهم المدارس الحكوميّة من الشّباب المخفقين ، أو من تحول السنّ بينهم وبين الالتحاق بالمدارس الحكوميّة ، أو من تقصر أيدى آبائهم ، فيأبون الا أن يتعلّم أبناؤهم حتّى يبلغوا الشهادة الثانويّة ، لعلهم أن يجدوا لأنفسهم مكانا في مدرسة من المدارس العالية ، أو عملا في ديوان من الدّواوين • " (1)

فهده الفقرة تكاد تكون وثيقة يشترك في كتابتها عالم الاجتماع والمحقّق القضائي • وهو ما يجعلها قابلة لأن ترد في نصّ من النصوص فتكسبه بذلك صفة الواقعيّة • ولقد تكرّر استعمال مثل هذه الوسيلة في مواطن أخرى من " **المعذّبون** " (2) أو من غيره من النصوص •

(ب) <u>المبني للمجهول</u> : يلجأ السّارد الى استعمال هذه الصّيغة الصرفيّة لبيان عدم تدخّله المباشر في الأحداث بالمرة ، وانما دوره يقتصر على النقل الأمين فحسب • وهي وسيلة يلجأ اليها كثيرا • فعندما يبغي وصف ظاهرة ينسب الفعل الى غير المعلوم لا عجزا عن معرفة الفاعل ولا كرها للاشارة اليه وانّما رغبة في تعميم الظاهرة • يقول السّارد واصفا كيفيّة بناء الأكواخ في القرى : " تراب يُجمَع ويُصَبّ عليه الماء ، ويخلط به بعض الهشيم ، ثمّ تسوّى منه قطع متلائمة أو غير متلائمة يضاف بعضها الى بعض • " (3)

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 124 •

(2) انظر ص 91 من نفس المصدر السّابق •

(3) نفس المصدر السّابق ص 63 •

(ج) صيغة افتعل : تقول كتب اللّغة ان من معاني "افتعل" وقوعَ الفعل على الفاعل ؛ واستعمالُ السارد أحيانا مثل هذه الصيغة يجعله مجرّد ناقل لما تفعله الشخصيّة أو لما يقع عليها من فعل ، وهو بمنأى عن أن يؤثّر سلبا أو ايجابا . يقول السّارد مواصلا وصفَ الأكواخ السّابقَ : " ... لتمتدّ في الفضاء وترتفع في الجوّ ، وتدور أو تستطيل حول رقعة ضيقة من الأرض ، حتّى اذا ارتفعت فبلغت العامة أو أقلّ من القامة مدّ عليها شيء من سعف النّخل ، فاستقام منها بيت أو حجرة ." (1)

(د) اللاّزم : قد لا يتحكّم السارد في تسرب أفعال ليست مبنية للمجهول ولا على وزن "افتعل" لكنّها لا تخرج عن أداء الوظيفة الرئيسيّة : الايهام بالواقع . ومن هذه الأفعال ، اللاّزم ، فقد ورد في المقطع السردىّ المستشهد به سابقا عدد من هذه الأفعال لتوكيد البعد العام للمقطع حيث الايهام بالغياب الكلّي للذات المبدعة ، والمتصرّفة في تلفظها الخاصّ . فأفعال من قبيل "تدور" أو "تستطيل" ، وهي ليست على وزن "افتعل" ، تنسجم كلّيا مع روح الحياد الذى يبغي الخطاب الواقعيّ ترسيخه .

(هـ) الاشاريات وهيئات التلفظ :

انّ استعمال المضارع كزمن دالّ على التعليق يزداد وضوحا عندما يعدمه السّارد أو الساردة في سياق تتصدّره اشاريات وهيئات للتلفّظ تحيل على الواقع العيانيّ المباشر كما لو كان الفصل بين العلامة ومرجعها منعدما وكما لو كان زمن الحكاية وزمن القصّة متواقتين . والواقع أنّ ذلك محض وهم .

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 63 .

فالسّاردة في " **دعاء الكروان** " تلجأ الى مثل هدا الصّنيع لتخلق انطباعا لـــدى المتقبّل بأنّه يرى الأحداث ، وهي أمامه، تُنْحَزُ . تقول : " وها أنا هذه أبلغ باب الحديقة فلا أتردّد في ولوحه، وأمضي أمامي مصممة كأنّما أعود الى الدّار بعد ليلة من تلك اللّيالي ... وانّي لأمضي كما تعوّدت ... وانّي لأصعد في السلم.. ، وانّي لأبلغ غرفة خديجة ... " (1).

(و) الرواسم المألوفة :

يسعى السّارد الى استبعاد كلّ ملاحظة من شأنها انتباه المسرود له الى أنّه يخدعه أو يغرّر به ؛ لذلك يعمد في أكثر من مناسبة الى استعمال رواسم أو كليشيهات مألوفة يعقب بها على خطابه أو تصوّره داعما بذلك تلفّظه، مما قد يوهم بأنّ محال الخبر ، عنصر الخطإ فيه أقلّ بكثير من عنصر الصّواب . يقول السّارد في " **أديب** " : " اذا كان هذا كلّه صحيحا ، **وأكبر الظّنّ أنّه صحيح*** ، فيجب أن يكون صاحبي الذى أريد أن أتحدّث اليك عنه أديبا . " (2) ومثل هذه الرواسم كثيرة التواتر في نصوص حسين السرديّة ترد في "**الأيّام**" كما ترد في " **على هامش السيرة** " وهي محاولة من السّارد باقناع المسرود له أنّه حريص أكثر منه على ألا يقول له الا الحقّ .

(2) الجانب القولي :

يتحكّم السارد بتلفّظه في العمليّة السرديّة . فهو يزين للمتقبّل ما يريده

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 83 .

(*) التشديد من عندنا لابراز مفهوم **الرّوسم** .

(2) طه حسين : **أديب** ص 9 .

أن يُقْبِلَ عليه ، ويقبّح له ما يريد أن ينفره منه . ومثل هذا العمل يتّضح بجلاء في المستوى القولي من الملفوظ .

(أ) المقارنة : لعلّ من أبرز ما يسعى به السارد الى الايهام بالواقع ترصيفَه الموصوفَ ترصيفا يجعل الفروق أو الاتفاقات أنصع ما تكون عندما يضع في نفس الحيّز من الحكاية مفترقين أو متفقين . وأسلوب المقارنة هذا هو مبدئيّا من صنع العلماء انسانيين كانوا أو طبيعيّين وبالتالي فانّ وقوف المسرود له على عناصر مقارنة كهذه تجعله متيقنا من صوابها مادام يرى أمامه بالذّات، عمليّة المقارنة تتمّ . فالسّاردة في " **دعاء الكروان** " ، وهي تصف بيئتي الرّيف والمدينة في ذات الحين غايتها الهيمنة بمعرفتها الحمة على المسرود له من ناحية ، وايهامه بأنّها لا تتزيّد ولا تتكلّف ، وانّما الأمور التي تصف ، هي على ما هي عليه فعلا . تقول : " هؤلاء التحار لا يأكلون على الأرض وانّما يأكلون على الموائد ، لا يأكلون الذرة ، وانّما يأكلون خمز الحنطة ، لا يأكلون في أطباق النّحاس ، وانّما يأكلون في أطباق من الخزف ، لا يسمحون لنسائهم أن يخرجن متبذّلات، وانّما يخرجن ملففات في هذه الثياب ... " (1)

فهذه الاثنينية في الوصف غايتها لا الاقناع بصواب ما يقال فحسب، وانّما الايهام بأنّ ذلك عين الحقيقة .

(ب) التناص : ليس المقصود بالتناص حضور نصّ غائب في نصّ حاضر هو نصّ حسين ، وانّما المقصود بذلك تداخل نصّي في نصّ حسين داته . والغاية من هذا التناصّ ، خاصّة اذا تواتر ، الايهامُ بأنّ النصوص وهي تعارض بعضها

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 17 .

بعضا ، تمتح جميعها من معين واحد هو معين الواقع . فوصف البيوت/ الأكواخ في أقاصيص " **المعذّبون في الأرض** " على اختلافها ، يكاد يكون متطابقا . وهـــذا التطابق في الوصف ليس دليلا على جفاف الخيال لدى الكاتـــب الـــذى يبتدع تلك الدّور ويكلف السردة بسوقها تخييليّا ، وانّما على العكس تماما هو دليل على أنّ الموصوف واحد مهما تعدّدت الأسماء التي له بها صلة كفاســـم أو شعبان أو صالح أو أمّ تمام . وهي أسماء أعلام غير موحية الا بأنّها فقـــيرة ريفيّة . يقول السّارد واصفا أحد هذه الأكواخ : " قد أقيم من الطّين السّاذج الذى يخلطه الفلاّحون بشيء من التبن والقشّ ويسوونه تسوية مقاربة ويسمونه في مصـــر الوسطى " بالطوف " ثم يجمعون بعض هذه الأطواف الى بعض حول قطعة مـــن الأرض ، يرفعونها في الجوّ شيئا ، ويمدّونها في الفضاء شيئا ، ويُلْقُون عليهـــا طائفة من سعف النخيل أو من قصب الدرّة ، ويتّخذون لها بابا من خشـــب رقيق ، فتصبح بيتا يأوون اليه ويتقون فيه برد الشتاء وحرّ الصيف ومطـــر السّماء . " (1) . فأىّ فرق بين هذا الكوخ وذاك الذى سبقت اليه الاشـــارة عند الحديث عن استعمال المضارع أو صيغة افتعل أو المبني للمجهول ؟

(ج) بين الكتابة والنطق : يعي السّارد جيّدا أنّ دوره فى الايهـــام بالواقع يحتّم عليه كسب ثقة المسرود له أيّما كسب ، ولذلك هو لا يدع فرصـــة للقرب من المسرود له الا اهتبلها . ومن العناصر التى يلجأ اليها التنبيـــه الى أنّ الاسم العلم يُنْطَق شفويّا بطريقة تختلف عن الكتابة . والغاية من مثـــل هذا التنبيه الايهام بواقعيّة هذا المسمّى ، امرأة كان أو رجلا . يقول السّارد : " وواضح أنّ هذا الاسم لم يكن ينطق على هذا النّحو الفصيح ، وانّما كـــان ينطق به مقصور الألف لا ممدودها . " (2)

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 86 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 123 .

(د) التبسط في الوصف: سبقت الاشارة الى أنّ الوصف هو أكثر الحكايات الثلاث (حكاية الأحوال والأقوال والأفعال) حصورا في الخطاب الواقعيّ. ولكنّ التوقّف عند الأحكام التي يطلقها السّارد مستحسنا سلوكا ما يصفه أو حدثا ما يعلن عنه أو مستهجنا اياهما، هو الذى كان مدار الاهتمام. غير أنّ السّارد، يمتنع، في مثل هدا الخطاب، عن أداء هدا الدّور، ويكتفي بالعرض دونما تدخّل منه؛ غايته من ذلك تدعيم ثقة المسرود له فيه.

وقد لا ينتبه هذا المسرود له الى موضوعيّة السارد في النقل لو لم تعرضه حالات مشابهة من الوصف يكون للسّارد فيها تدخّل بالقبول أو بالرّفض. يقول السّارد واصفا تحارة أحد الفواعل: "وكان المقدس ميخاويل صاحبَ تحارة يسيرة هينة، قد اتخذ له حانوتا يبعد عن داره بعض البعد، يبيع فيه سقط المتاع من هذا الخرز الذى يتّخذ الفقراءُ منه عقودا يتحلّى بها النساء والفتيات، ومن هدا الزجاج الملوّن الذى يتّخذُ النساءُ منه أساورَ أو دوائرَ مفرغة يدخلن فيها سواعدهنّ، أو يدخلنها في سواعدهنّ، ويسهرن أنفسهنّ كما يسهرن الرجال بألوانها الزاهية ورنينها الحلو، وشيئا من الأقمشة الرّخيصة التي يتّخذ منها نساءُ الرّيف ثيابَهنّ حين يتفضلن، وزينتَهنّ حين يتبرجن." (1)

ويكفي أن نقارن هدا المقطع الوصفيّ بما ورد في "**شجرة البؤس**" أو "**دعاء الكروان**" ليتّضح الفرق بين الداتيّة والموضوعيّة في العرض. فقد سبق للسّارد والسّاردة في هذين النصّين أن استعملا عبارة "السّخافات" للدّلالة على ما يقتنيه النسوة والصّبيه من هؤلاء الباعة الجوّالين، ولكنّه ههنا قد عدل عن ذلك تماما.

---

(1) طه حسين: **المعذّبون في الأرض** ص 122.

(هـ) التعميم في الحكم : يقوم المنهج العلمي على الاستقراء فالاستنتاج. فما صحّ بالنسبة الى أغلبيّه من العناصر التي عليها تجرى التجربة صحّ بالنسبة الى كلّ عناصر الفصيلة أو الرتبة أو الجنس . وهذا المنهج هو الذى يتوخّاه المتلفّظ في الخطاب الواقعيّ . فهو يسعى الى أن يجمع ما يصحّ بالنسبة الى عدّة عناصر في عنصر واحد بعينه ، وذلك توكيدا للايهام بالواقع. فقد جاء في " **دعاء الكروان** " ما يؤكّد ذلك . تقول الساردة : " وانتهى النبأ الى خديجة كما تنتهي هذه الأنباء الى الفتيات من بنات الطبقات الوسطى ، ظاهرا خفيّا، وواضحا غامضا ، يُلْقَى اليها وَيُسْتَر عنها ، وتُنبَأُ به وتُردّ عنه . " (1)

ومن الوسائل الأخرى للتعبير عن هذا التعميم ، اطلاق الحكم بصيغة الجمع على شريحة اجتماعيّة بعينها حتى يكون لها قيمة القاعدة. يقول السّارد في " **المعذّبون في الأرض** " : " والنساء في قرى مصر لا يُحْبِبْنَ الصمت ولا يملن اليه ... " (2) ويقول : " والأطفال في القرى ومدن الأقاليم معرّضون لهذا النّوع من الاهمال ، ولا سيما اذا كانت الأسرة كثيرة العدد ، وربّة البيت كثيرة العمل . " (3) وهذا التعميم في الصياغة مفردا في شكل حماعيّ أو جمعا يناسبهما شكل آخر هو الملخّص كما لو كان السّارد أو السّاردة بصدد القاء درس ، ويقتضي الواجب البيداغوجيّ تلخيص ما وقع الانتهاء اليه من تحليل . فبعد أن أسهبت ساردة " **دعاء الكروان** " في وصف غنّي ريفيّ عقبت قائلة : " هي الحياة السهلة اليسيرة الغنيّة همّت أن تتحضّر وأن تترف ، فأخذت من الحضارة والترف بحظّ ، ثمّ لم تستطع أن تتقدّم فاكتفت بما أخذت ، ووقفت عند حدّ من الحدود لا تعدوه . " (4)

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 108 .

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 28 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 118 .

(4) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 121 .

وهكذا، تسعى ذات التلفّظ، حيثما كانت، الى أن تكسب ودّ المسرود له عندما توهمه بأنّ ما تصرّح به هو عين الحقيقة متوخية لذلك سبلا شتّى.

ولعلّ، فى تعدّد الوسائل هذه، ما من شأنه أن يبعد الشبهات عن السّارد ويعطيه كلّ مرّة فرصة للتخلّص مما قد يتهمه به المتقبّل.

(2) . (5) التداخل بين الواقعيّ وغير الواقعيّ :

انّ للخطاب الواقعيّ خصيصة رئيسيّة تتمثّل بالأساس في امتصاص الخطابات الأخرى والسّيطرة عليها. ولكنّنا لاحظنا أنّه اذا خالط الواقعيّ الخرافيّ استحال، آنذاك، تمييز أحدهما عن الآخر، بل ربّما أكّد الخرافيّ هيمنته. كما أنّ التاريخيّ التخييليّ اذا حاور الواقعيّ جعل الايهام بالواقع محلّ نظر، وربّما غيّبه نظرا الى أنّ في ذهن المتقبّل ما يرسخ الحقيقة بدل الوهم باعتبار أنّ التخييل مرتكز على وثائق تاريخيّة لا شكّ فيها. كما أنّ مفهوم الواقع المطّاط، يجعل امكان وجوده قائما في أيّ زمان، مما يجعل التاريخيّ التخييليّ أولى الخطابات بسمة الواقعيّ مادام موثّقا. على أنّ ما يحدّ من أثر التاريخيّ، ليقترب من الواقعيّ، انّما هي صيغ التلفّظ وهيئاته. فرغم أنّ " **على هامش السيرة** " رواية تاريخيّة، لها أصل في كتب التراجم والسّير، فانّ سوق المعلومات فيها على نحو يغلّب جانب التخييل على جانب الحقيقة، يجعل المعلومة أقرب ما تكون الى الايهام بالواقع. وذلك بسبب من عدم الاحالة على مرجع بعينه وتضمين السارد كلامَ الآخرين كلامَه كما لو كان المتلفّظ الأصلُ السّاردَ عينَه :

" **فلمّا بلغ مكّة، أسرع الى هالة بنت وهيب، فقضى عندها أولى لياليه وأوّل أيّامه... ثمّ أصبح فانتقل الى نتيلة فأقام عندها يوما وليلة، ثمّ أصبح فانتقل الى فاطمة فأقام عندها يوما وليلة، وما أرى الاّ أنّه سيقبل بعد حين فيلمّ بهذه الدّار إلمامةً**

قصيرة . " (1)

ورغم أنّ المتلفّظ في هذا المقطع ليس السّارد نفسه بل احدى شخصياته، وهي سمراء زوج عبد المطّلب، فبالامكان نسبة ملفوظها الى الواقعيّ نظرا الى أنّها تسوق الكلام في اطار شكواها زوجَها، وقد تكرّر منه التخلّي عنها الى غيرها من الضّرائر. ورغم أنّ هذا الفعل لم يحدث بعد، فانّ استعمال الماضي للتعبير عنه هو الذى يعطيه بُعْدَ الايهام بالواقع. فكأنّه من قبيل تحصيل الحاصل، ووقوعه حتميّ ان لم يكن ذلك عاجلا فآجلا.

واذا كانت الظاهرة التاريخيّة مألوفة في كتب التاريخ، فانّ الاعلان عنها في رواية تاريخيّة تخييليّة بطريقة معيّنة تفقدها سمتها التاريخيّة لتجعلها واقعيّة كما لو كانت هذه الرواية تتفرد بالاعلان عنها. وهو ما نقصده بامتصاص الواقعيّ التاريخيّ : " وقد أقبلوا، كدأب أهل البادية الى مكّة، يلتمسون الرضعاء أبناء السّادة المترفين من قريش، ويبتغون بذلك فضلا من مال، ونافلة من نعيم، وحظّا من هدا البرّ الذى يطمع فيه المراضع عند أهل الرضعاء." (2) فكأنّ السّارد، وهو يعلق على الظّاهرة يريد أن يكفى المسرود له مؤونة البحث والتحليل ضامنا بذلك استبعاد أن يكون نافلا بَلْهَ سارفا أدبيّا.

ومن عادة الخطاب الواقعيّ التمويه. فالسّارد يُظهِرُ نفسه للمتقبّل بمظهر الموضوعيّ غير المتدخّل باستحسان سلوك أو استهجانه؛ وهو اذا رام تجسيد هدا الصّنيع، نسب وجهة نظره الى شخصيّة بعينها أو عدّد الأصوات تعدادا،

---

(1) طه حسين : على هامش السيرة. الجزء الأوّل ص 35.

(2) نفس المصدر السّابق ص 147.

بحيث يبلغ بعيته في الايهام دون أن يطوله من ذلك سوء أو تصيين . وادا أراد السّارد الافادة بمعلومة تاريخيّة ، لم يسعها على نحو المؤرّخين فى أسلوب تقريرىّ قد يؤكّده ، وانّما هو يعلنها على لسان احدى الشحصيّات / الفواعل من قبيل ما يصرّح به الشيح موّحها الخطاب الى **عمرو بن** هشام أبي جهل : " ما أبغض يا عمرو شيئا كما أبغض الحانات التي يقيمها الرّوم في أعطاف مكّة التي يغرى فتيان قريس بما فيها من هده اللداب الآثمة التي تقتل الرّحولة . " (1)

فالاشارة في هذا الملفوظ الى دور الرّوم في اقامة الحانات ، ومكان اقامة هذه الحانات ، ومن يتردّد عليها من سكان مكّة ، تحعل هده المعلومات التي قد تكون كتب التاريخ أفادت بها ، من قبيل التخييلىّ أو الموهم بالواقع .

كلّ ذلك يحعل " الموصوعيّة " تحقّق هدفها مستعيدة من المظهر القولي والمطهر اللّغوى ومتطافرة مع عناصر أحرى هي الاستقصاء فى التحليل والاسم العلم والوصف . ويتمثّل هدا الهدف في الاعلان عن لون الخطاب الذى يطبع النّص بطابعه . والموصوعيّة وغيرها من العناصر ، اذ تسيطر في مقاطع أو في نصوص تحعل الخطاب الواقعيّ موهما بالواقع ، ولكنّها لا تحقّق هدا الهدف الاّ مقاسمة بين البانّ والمتقبّل ، مما يحعل هذا الحطاب المتعّحل المشبع معرفة لا يستكمل بغيته الا عندما يكون المتقبّل راضيا بأداء دوره مصدقا ما به أوهمه البانّ . وحتّى ان داخل هدا الخطابَ الواقعيّ أنماطٌ أخرى من الخطاب **كالخرافيّ** أو التاريخيّ تسنّى له التكيّف معها وفاسمها الوحود امّا في شكل مقاطع مستقلّة أو في شكل إلماعات وإيحاءات .

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** . الحزء الثّاني ص 384 .

وبذلك يكون الانتاج السردّي الحسيني في معظمه واقعيّا ، وان راود أنماطا أخرى للخطاب فعلى سبيل التجريب والادلاء بدلوه فيها . وكأنّ حسين، بذلك يبغي اثبات قدرته على تناول الخطابات المختلفة بحيث يحقّق صدق عمادته للأدب.

(3) الرمزيّ :

وقع التنبيه سابقا الى أنّ رواية " **ما وراء النّهر** " تحرح الباحث بسبب العسر في نسبتها الى خطاب أدبيّ بعينه . ففيها الرمزيّ ، وفيها الواقعيّ تماما كما في " **على هامش السيرة** " حيث التداخل بين الواقعيّ والتاريخيّ التخييلي بل وحتّى الرمزيّ . ويذهب الدّكتور يوسف نوفل الى وضع " **أحلام شهرزاد** " و "**القصر المسحور** " ضمن ما يسمّيه التيار الأسطوريّ لينسبهما بعدئد مع " **جنّة الشوك**" و " **دعاء الكروان** " الى الخطاب الرمزيّ (1).

وهدا التداخل بين أنماط الخطاب يرجع لا الى طبيعة الآثار السرديّة الحسينيّة فحسب ، وانّما الى ضبابيّة المفهوم الذى اليه تنسب . ولعلّ أوّل ما به حفّعنا من هدا الاضطراب هو القول بأنّ الخطاب الرمزيّ يهمّ الأثر بكامله . فقد يشترك مع الخطاب الواقعيّ في المظهرين القوليّ والنحويّ ولكنّه يختلف عنه في المظهر الدلاليّ مما يعني غلبة الكناية في الخطاب الرمزيّ أكثر من غلبتها فى الخطاب الواقعيّ ، ولعلّها تترك مكانها للاستعارة المهيمنة في الشّعر أكثر من هيمنتها في النثر . وهو ما يجعل الخطاب الرمزيّ مشبعا بالايحاءات لا بالمعارف والمعلومات كما هو شأن الخطاب الواقعيّ *.

---

(1) د . يوسف نوفل : **الفنّ القصصيّ بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ** . القاهرة الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1988 ص 141 . 145 . 161 .

(*) انظر لمزيد تفصيل في شأن اللّغة الرمزيّة Encyclopædia Universalis.

Corpus I2 Article mythe p : 886 Encyclopædia Universalis France. S.A. I985.

ولقد جاءت الرمزيّة فعلا ثورة على الواقعيّة اد تنطلق من مبدإ مفاده أنّ " الحقيقة البشريّة باطنة مستترة وأن ما يبدو من مظاهر في الواقع ما هو الّا تمويه وزيف وسراب ، وأنّ الانسان في حاجة الى الفطنة والتأمّل والاستبطان ، وبحث ما وراء الشّعور حيث تتشابك الانفعالات وتتعقّد . " (1)

وقد أطلق اسم الرمزيّ أوّل ما أطلق في الرّسم اذ يَسْتَخْدِم الرّسّامُ شكل الأجسام ومجموعات الألوان في نقل أفكاره وآرائه وانفعالاته ، ولكنّه لا يرسمها بطريقة واقعيّة ، وانّما هو يلجأ الى الرّموز يعبّر بها عن هذه الأفكار والآراء . ثمّ انتقلت الى الخطاب الأدبيّ ، فكان لها ، بالمثل ، تركيز على ما للمفردات من ايحاء أكثر مما لها من التعيين ، وما تكسبه من تدلال في سياقها أكثر من الدّلالة التي لها معزولة في المعجم .

على أنّ استعمال النّصّ الواحد على بُعْدٍ رمزيّ معيّن لا يعني صرورةً خضوع كلّ الرّموز فيه لهذا البعد العامّ فقد تشذّ بعضها ، ولكن شذوذها يعزّز القاعدة ولا ينفيها . وأكثر النصوص الحسينيّة تقبّلا لهذا النّوع من الخطاب " **ما وراء النّهر** " . وسبق أن بيّنّا في الباب الأوّل أنّ " **على هامش السيرة** " رغم رغم كونها رواية تاريخيّة لا تخلو من بعد رمزيّ يلعب زمنُ الكتابة للجزء الثّاني خاصّة دورا في تجسيده ، وهو البرهنة على ما للعلاقة بين الاسلام والمسيحيّة من وشائج قربى . وغاية اثبات هذه العلاقة تعزيز فكرة التلاقي بين مصر وأوروبّا حديثا لما يجمعهما من سمة للعقل مشتركة خصوصا وقد تمّ تجاوز روح البغضاء بعد أن نالت مصر استقلالها الداتيّ (2).

---

(1) د . يوسف نوفل : **الفنّ القصصيّ بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ** . ص 161 .

(2) انظر ما قلناه بهذا الصّدد في هذا الباب . فصل I (2) علاقة الفاتحة بما يليها ص ص 455 . 463 .

غير أنّ هذا البعد الرمزيّ قد لا يكون من الوضوح والشفافيّة بِحَيْثُ يغلب البعد التاريخيّ ، وان كان اختيار التاريخ محالا للقصّة لا يمنح بل قد يدفع الى تصوّر بُعْدٍ رمزيّ وراءه . وقد يكون لزمن الكتابة ذاته دورٌ في ابراز ذلك .

ولهذا سنقصر الاهتمام على رواية " **ما وراء النّهر** " دون سواها ، وان كان بعض الدارسين يرون أنّ " **دعاء الكروان** " لا تخلو هي أيضا من بعد رمزيّ ،ويرون في صوت الكروان صوت الماضي الغابر (1) . وذاك شكل من أشكال التناول لديهم ، اذ يقع الحكم على الرواية بأنّها رمزيّة لمجرّد خضوع عنصر واحد لمثل هذا التأويل . لكنّنا سنحاول ألاّ نقف عند المحاور التي دعا الأستاذ محمّد حسن الزيات الى ايجاد تأويل لها في رواية " **ما وراء النّهر** " هذه . فهو يقول : " وهناك رموز لم يُلْقَ عليها الضّوءُ لأنّ القصّة لم تكتمل ، فبقيت معمّاة ، تحتمل الكثير من التفسيرات أو لا تحد أيّ تفسير ، ما صلة الناس بمنبع النّهر وبمصبّه ؟ ولماذا تمتلئ نفوسهم هولا ورعبا اذا فكروا في عبور شاطئه الشرقيّ الى الشّاطئ الغربيّ ؟ وما سرّ الحبال الشاهقة التي ترتفع في السّماء فيما وراء النّهر؟ وما بال الذين يعبرون لا يعودون ؟ وما سرّ النار التي اشتعلت في قمّة من قمم الحبال عندما بدأت أحداث هذه القصّة في الوقوع ، وما الصّلة بين هذا اللّهب وبين مصرع الفتاة ، والصلةُ بين الفتاة نفسها ، وقد صرعت ، وبين ما وراء النّهر؟ ولماذا تراود رؤوف صاحبَ القصر فكرة العبور الى ضفّته الأخرى؟ بل ما هي الخطوب التي أنذر الكاتب بأنّها ستقع لأهل القصر ... هذه كلّها أسئلة لم يعد من الممكن أن يجيب عنها الكاتب فلعلّ من القرّاء من يحاول الاجابة عنها أو عن بعضها . " (2)

---

(1) انظر : د . يوسف نوفل : **الفنّ القصصيّ بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ** م .م ص 162 .

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** المقدّمة بقلم محمّد حسن الزيات . ص 15 .

فطرح مثل هذه الأسئلة يعكس بالضرورة تصوّرا محدّدا لمفهوم الرمزيّة هو أقرب الى التصوّر الفقهلغوىّ للأدب اذ يعتبر أنّ هناك مفهوما أحاديّا ، يجب بلوغه ، لكن القول بالرمز يفرض ، على النقيض من ذلك ، تعدّد المعاربات، وبالتالي تعدّد المعنى • وضبط محاور بعينها يراد ايجاد جواب عنها مُفْتِح ، يعكس نقيض التصوّر الذى اليه أشرنا سابقا ، وهو أنّ الخطاب الرمزىّ ينسحب على النّص في مجموعة لا على تفاصيل فيه • وان صحّ على المجموع ما يصحّ على التفصيل ، فذاك ايحابيّ ، لكنّ شذوذ أحد العناصر أو كثير منها عن الكلّ لا يمثل اشكالا • كما أنّ طرح مثل هذه الأسئلة يقرّ في ذات الوقت انتماء الرّواية أو بعضِ مقاطعها الى الخطاب الرمزىّ ، وان كان الأستاذ الزيات قد اقترح قراءة لهذه الرّواية واقعيّة عندما قال : " هي أيضا صرخة ضدّ الظّلم الاحتماعيّ للاصلاح ودعوة الاصلاح • " (1) ويؤكّد هذه القراءة باصراره على " أنّ المكان الذى تدور فيه أحداث القصّة هو مصر لا يخدعنا الكاتب عن ذلك بالحاحه في انكاره والادّعاء بأن أحداثها لم تقع وما كان يمكن أن تقع في أرض مصر • " (2)

غير أنّ التأرجح بين تقديم قراءة لهذه الرّواية واقعيّة ، واقتراح محاور رمزيّة للكشف عنها لا يعنى تناقضا بقدر ما يقرّ مراوحة النّص بين أنماط من الخطاب مختلفة • فقد يكون للنّص مقاربة رمزيّة في بنيته العميقة وأخرى واقعيّة في بنيته السطحيّة — ان صحّ لنا استعمال هذين المصطلحين اللسانيين — ، وان كان بين البنيتين علاقة حدليّة لا تنفصم • فالعلاماتُ التي تُخْتار مؤشّرا على القراءة الرمزيّة قد يكون لها ، هى أيضا ، نفس الحصور في القراءة الواقعيّة ؛ ولكن التدلال ، في الحالتين ، هو المختلف • كما أنّ وقوف الأستاذ الزيات عند هذه العلامات دون

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** • المقدّمة بقلم محمّد حسن الزيات • ص 10 •

(2) نفس المصدر السّابق ص 10 •

سواها يتماشى مع قراءته الخاصّة للرّواية • ولذلك تظهر علامات فيها ، أكثر افـــادة (plus pertinentes) من علامات أخرى لم تلفت انتباهه ، أو لم تكن من التعقيد بحيث تستوقف الدارس • وهذا يؤكّد دور التقبّل فى الخطاب الرمـــزىّ اذ القراءة أو زمنها محدّدان لاعطاء النّص مداليل قد لا يعطاها فى قراءة وزمـــان آخرين • ولعلّ الوقوف عند بعض العلامات المثيرة هو الذى يحفز المتقبّل الـــى تقديم قراءة هي بمثابة الفرضيّة أو أفق الانتظار تأتي العلامات اللاحقة لترهـــن عليها امّا بتوكيدها أو نفيها •

ولعلّ اصرار السّارد على أنّ النّهر "عجيب بين الأنهار، لا يعرف الناس له منبعا ولا مصبّا ، وانّما يرونه يسعى من الشّرق الى الغرب " (1) يؤكّد اختلافه عن النيل الذى يسعى من الجنوب الى الشمال • كما أنّ وجود مدن وقرى وصحـارى حول هذا النّهر يجعل احتمال تأويله بالنّيل متعذّرا ، وان كان غير منتف ، لأنّ لمصر حضورا بهذه الصحارى لا يخفى • فما عسى يقصد السارد بهذا النّهـــــر ؟ أليس يعني به البحر الأبيض المتوسّط الذى تمثّل ضفته الشماليّة التقدّم في حـين تمثّل ضفته الجنوبيّة التأخّر التاريخىّ ، ومصر من بين بلدان الجنوب هذه ؟

انّ مثل هذا التأويل يقتضي حتما تثبتا منه على امتداد الرواية • ويبـــدو أنّ الرّموز التى تحتوى عليها تلبّيه في الأغلب • لكنّ مناقشة السّارد امكانيّة وقـوع الأحداث فى اسبانيا تجعل للنّهر الشرقيّ الغربيّ امكان وجود • فنهر "تاجـة" المشهور فى تاريخ الأندلس الاسلامّة ، فاصلا بين المسلمين والنصارى يلعـــــب تقريبا دور المتوسّط، الا أنّه لا يلبّي شروط المكان كلّها ؛ اذ أيّة صحراء تحيط بهذا النّهر في اسبانيا الأوروبّية ؟

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** • ص 35 •

غير أنّ ما يعطي لتأويل النّهر بالبحر الأبيض المتوسّط امكان ثبوت هو الاكثار من استعمال مصطلحي الشّرق والغرب بما لهما في ذهن السّارد والمسرود له من شحنات دلاليّة ومن ايحاء بوجود حضارتين مختلفتين نقاط الاختلاف بينهما ليست أقلّ من نقاط الائتلاف . ومحاورة الشّاعر النّهر عندما يخلو اليه ، يسمع منه ، ويقول له ، هي نوع من الدّعوة الى الحوار بين حضارتي المتوسّط وتحقيق التثاقف بين سكّان هذه الضفّة وتلك . غير أنّ الاقبال على مثل هذا الصّنيع عسير اذ يتهيّب الكثير عبور "النّهر" في حين يقبل عليه الآخرون . وهؤلاء الذين يقبلون عليه هم "أهل الرّبوة التي أشرفت على النّهر وكادت تسعى اليه سعيا . فقد كانوا لا يخافون النّهر ولا يرهبونه ولا يكادون يحفلون به ، امّا لأنّهم كانوا من عنصر ممتاز لا يعرف الخوف ولا الرهب ولا يحفل بما يحفل به الناس ، واما لأنّهم كانوا مشغولين عنه بحياتهم الناعمة وعيشهم الغضّ . " (1) ولعلّ هؤلاء رمز لسكّان أوروبا في حين أنّ الذين يكرهون ، حتّى أن تبلغ أبصارهم شاطئ النّهر الذى يليهم ، فهم سكّان الضفّة الجنوبيّة قد قعد بهم الخوف والتأخر التاريخيّ عن اكتشاف "النّهر" وشاطئه الشّمالي .

وعندما يتكلّم الفتى في عنجهيّة قائلا : "وانتهى الأمر بنا الى غايته من الاثم ، لم أتحرّج أنا ، ومتى تحرّج السيّد من اللّهو باحدى امائه ! ولم تتحفّظ هي ! ومتى تحفّظت الأَمَةُ فلم تستحب لأحد سادتها ! " يذكّر بتلك العلاقة اللاّمتكافئة بين أهل القصر وأهل القرية ، أولئك الذين يرمزون الى المستعمِر والمستعمَر . لكنّ العلاقة بين هذين الطّرفين ليست شرّا دائما . يقول نعيم : "انّما كنت عاشقا خليلا وكانت عاشقة خليلة . وأنت شاعر يا سيّدى تعرف

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 36 .

أنّ الحبّ يغيّر الأوضاع بين المحبّين . فيجعل السّيّد عبدا والعبد سيّدا . "(1)

انّ هذا الاعتراف باقتراف الاغتصاب ، والاقرارَ بالحبّ المتبادل يؤكّد البعد الحضاريّ شمال / جنوب ، وينفي أن تكون العلاقة محض استغلال وضيم ، بل قد يكون فيها تكامل وتثاقف ؛ وهو ما يسعى نعيم الى الاقناع به . ومخاطبته الشّاعر " راغبا " بالذّات ينمّ على ما ينتظره منه ، وهو المثقّف، من فهم له وتيسير لتحسير العلاقة بين الطّرفين ، طرف القصر وطرف القرية ، يقنع الأب بقبول كَنّتِه، ويقنع القرية بقبول الزواج من فتى القصر . ويبدو أنّ الشّاعر قد تحاوز عقبة التثاقف هذه لكنّه يدرك جيّدا مدى الصّعوبة في أن يمارس الآخرون صنيعه . يقول : " وأصبت في صحبته هذه الحياة الراضية التى كنت أتحدّث عنها في شعرى على أنّها من هذه المثل العليا التي يتّصل بها الأمل ويرقى اليها الخيال ولا يبلغها من الناس الا الأقلّون . " (2) أليست هذه الملاحظة دلالة على المثاقفة التي يبغي طه حسين / الكاتب الملموس تحقيقها بين الغرب والشّرق ، بين ضفتي المتوسّط ؟

وما ينكره بعض سكّان القصر من أفعال شائنة يمارسها ذووهم ازاء أبناء القرية ، انّما يدلّ على أنّ الوعي لديهم مفيق ، وعلى أنّ فيهم روحَ الايثار قائمة . والغربُ في علاقته بالشّرق يعيش تناقضا شبيها بتناقض ساكن الرّبوة المطلّة من عل على القرية . فالكثير من الغربيّين يستنكرون باسم حقوق الانسان ، وحقّ الاختلاف ، هيمنة دولهم على دول الجنوب الفقيرة . ولعلّ هدا ما يفسّر صراع نعيم الحادّ مع أبيه ، بل عزمه على قتله تمسّكا منه بحقّه في الزّواج من خديجة حتى برغم أنف أهله ، وعزمَ رؤوف ، بالمقابل ، على استبعاد ابنه وتسفيره الى

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 55 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 83 .

خارج البلد . فحدّيّةُ الصّراع هذه تعكس نوع العلاقة داخل الغرب ذاته. ولكن خديجة العشيقة يقتلها أخوها "انتقاما لشرفه فيما يظهر ." (1) فكيف السبيل آنذاك الى تحسير العلاقة والواسطةُ الضروريّة قد انتفت؟ انّ في هذا الموت، وفي هذا الغضب للشّرف، وفي سفك الدّم في سبيله ما يدلّ على صعوبة اللقيا بين ضفّتي البحر المتوسّط خاصّة اذا كانت هذه اللقيا لا متكافئة، فيها إدلالٌ من القويّ بقوّته على الضّعيف. وسبيلُ تحقيق لقيا مثمرة هو أن يشعر الطّرفان بالندّيّة. ولذلك أحسّ الشّاعر باشمئزاز عندما لاحظ أنّ "رؤوفا" ابتهج اذ تأكّد لديه استحالة زواج ابنه من خديحة. يقول مخاطبا اياه: "فقد يخيّل اليك أنّك تريد أن تحدث من حولك فراغا، وأن تعرض أمامك لوحة بيضاء كما يقال." (2)

والشّاعر بقوله ذاك، انّما يؤكّد النتيجة الحتميّة لكلّ تقوقع وتسلّط فوقيّ من الثقافة المهيمنة على الثقافة التي تريد أن تسود.

والتّأويلُ الذى اليه ذهبنا، يبدو مقبولا في آخر الرّواية عند ظهور النّار الملتهبة. فهذه النّار عنوان على الرّغبة الدائمة المتأجّجة في تحقيق بغية مّا. ومادامت المثاقفة وارتباط الضفّتين الجنوبيّة والشماليّة هما موضوع الرّغبة، فللنّار آنئذ رمز تأكيد هذه الرّغبة.

ولئن كانت هذه النّار لا يراها الا رؤوف، والآخرون يسايرونه خوفا من بطشه، فان ذلك لا يخلّ بمفهوم الرّغبة الحامحة في اللقيا بين حضارتين على

---

(1) طه حسين: **ما وراء النّهر** ص 100.

(2) نفس المصدر السّابق ص 104.

ضفّتي "النّهر" . وقد يداخلنا بعض الشكّ بخصوص هذا المفهوم عندما نلاحظ أنّ رؤوفا يعترف بأنّ "هذه الفتاة قد وقعت من نفسه موقعا غريبا قبل أن يفتن بها نعيم" (1). فهل تعني هذه النّار رغبةَ رؤوف الحامحةَ في استئثاره باغتصاب الفتاة دون ابنه ، وان لم يتمّ ذلك واقعا ، فله أن يتمّ وهما؟ لكنّ هذا التأويل عسير القبول نظرا الى ظهور هذه النّار بشكل مفاجئ في آخر الرّواية ، ولم يكن لها حضور في بدايتها . ولعلّ هذا التنافُسَ بين الأب وابنه اشارة الى استحالة تحقّق المثاقفة الا بالتضحية بجيل أو أحيال ليتحقّق الهدف السّامي ، وتكون بذلك ضفتا المتوسّط متآلفتين متعاونتين تعاونا نزيها ، وهو الحلم الذى راود حسين / الكاتب الملموس طويلا ، سواء فى "**مستقبل الثقافة في مصر**" أو في "**على هامش السّيرة**" في جزئه الثّاني أو فى هذه الرواية التى لم يتمّ كتابتها !

على أنّ هذه القراءة ، وهي تقرّ برمزيّة الرّواية ، لا يمكن أن تكون الوحيدة المفردة . فقد تكون هناك عناصر في النّص لا تأتلف مع هذا التأويل العامّ وبالتالي قد تخلّ به . ولكنّ سعينا الى ايجاد ائتلاف بين العناصر التى اعتمدنا قد يعطي لهذا التأويل ترجيحا يطمئننا . وهذا ما يؤكّد ، مرّة أخرى ، دور التقبّل في اضفاء التدلال على النّص .

(4) <u>الرومنطيقيّ</u> :

عرف طه حسين الرومنطيقيّة كما عرف غيرها من الخطابات الأدبيّة الأخرى ، وأخرج معظم انتاجه في وقت كان فيه هذا النّمط من الخطاب سائدا في

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 108 .

الشّعر والنّثر على حدّ سواء . (1) غير أنّه لم يكن ليتوقّف عنده كثيرا نظرا الى ايلائه الخطاب الواقعيّ أهمّية أكبر ، خصوصا وهو يعرف نقاط الضّعف التي تؤاخذ بها الواقعيّة الرومنطيقيّة . لكن هذا لم يمنح حضور الخطاب الرومنطيقيّ ولو بشكل محدود فى نصوصه السرديّة . وانّ في شهادة علي الرّاعي بخصوص " **دعاء الكروان** " ما يؤكّد توفّر بعض نصوص حسين على هذا النّمط من الخطاب بالذّات . فهو يقول : " علينا اذن أن نقرّر منذ البداية أنّ " **دعاء الكروان** " رواية شاعريّة رومانتية ، وليست واقعيّة نثريّة " (2) . ومثل هذا الحكم يؤكّد دور التقبّل ، مرّة أخرى ، في ما له صلة بالخطاب الأدبيّ ، اذ ليس للباثّ وحده أن يحدّد نمط خطابه ، وانّما هو مرتهن بمدى تزكية المتقبّل له . كما أنّ هدا الخطاب في نصّ حسين لم يكن ليلمّ بجميع الموضوعات المعروفة في الرومنطيقيّة ، وانّما كان يخضعها لحاجة الواقعيّ . ولعلّ ذلك يبرز بوضوح في " **أديب** " حيث نلمس الرومنطبقيّة لا في الخطاب ، بل في العالم القصصيّ ، وبالذّات في شخصيّة البطل اذ يجد فى مناحاة طيف الفتاتين عزيزة وأمينة — وهو يسقط ما بنفسه على شخص السّارد صديقه — ما ينسيه عالمه . وهو ، اذ يفعل دلك ، يجد ، في مستوى التلفّظ ، نوعا من العيش الاستيهامي اذ يلتذّ في مستوى الملفوظ بما لم يتحقّق له في الواقع . يقول : " وأخذتَ تتخيّل ما أحسستَ به من حركة ، وأخذتَ تتعمّق هذا كلّه وتستخرج منه صورا ومعاني وعواطف وخواطر ، لا تحصى ولا تستقصى ،

---

(1) انظر بالنسبة الى الشّعر : فؤاد القرقورى : " **أهمّ مظاهر الرومنطيقيّة في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبيّة فيها** . " تونس الدّار العربيّة للكتاب 1988 .
وبالنسبة الى النّثر : د . يوسف نوفل : " **الفنّ القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ** . القاهرة . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1988 . الفصل السّابع . المذهب الأدبي بين الرومانسيّة والواقعيّة ص ص 233 . 249 .

(2) علي الرّاعي : **دراسات في الرواية المصريّة** : القاهرة . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1979 ص 137 .

ولكنّها تنسيك نفسك وأهلك ودارك وتنتهي بك الى عالم غريب . " (1)

والحبّ ، وهو يتحوّل الى استيهامات ، مظهر من موضوع رومنطيقيّ مألوف هو الحبّ بوصفه قوّة غيبيّة مقدّسة تحقّق السّعادة ، تماما كما يحقّقها التلذّذ بالطّبيعة ، مثلما يبدو ذلك فى كتابات دى فينيي De Vigny وهوغو Hugo ولامارتين Lamartine (2) . فكثيرا ما يورد البطل في رسائله الى السّارد صديقه مقاطع يلتذّ فيها بوصف مباهج الرّيف وخضرته . يقول : " وانّك لتعلم أنّي كثيرا ما حدّثتك عن كلفي بالخروج الى الرّيف ، والتروّض في الحقول أثناء هذا الفصل من العام ، حين يكون الحصاد ، وحين يشتدّ النشاط ، وحين تنتشر في ريفنا هؤلاء الفتيات الفقيرات الحسان متبذلات بحكم الفقر . " (3)

والسّعادة التي يحدها البطل في الحبّ أو في الطّبيعة انّما هي ناتجة عن شعور بالانتصار على ضيقه وبرمه بالوجود وقلقه النفسيّ . وهذه المشاعر تنتاب البطل الرومنطيقيّ تماما كما عرفت في الأدب الغربيّ اذ اشتهر ما يسمّى مرض العصر حيث الكآبة والشّعور بالغربة والوحدة واليأس . يقول البطل : فخرجت أهيم فى الرّيف ألتمس راحة النّفس فى تعب الجسم ، ولست أزعم أنّي خرجت أريد وجهة بعينها أو أسعى الى غاية معروفة ، وانّما هو المشي ، والابعاد فيه ، والخلوة الى النّفس . " (4) فالطّبيعة هي اذن بمثابة الملجإ والمهرب يجد فيها البطل الرّومنطيقيّ انسجاما ينعدم حصوله مع النّاس من حوله ، ولذلك هو يلحّ ، في مستوى التلفّظ ، على المقابلة بين السّعادة في أحضان الطّبيعة والضّيق الشّديد مع النّاس.

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 33 .

(2) انظر فؤاد القرفورى . م . م ص 164 .

(3) طه حسين : **أديب** ص 48 .

(4) نفس المصدر السّابق ص 48 .

يقول مواصلا : " ... والفرار من لوم اللائمين ، وعذل العاذلين ، والحـــــــاح الملّحين . " (1) وان هذا البناء التقابلي وهذا التماثل الدالّي والمدلولّي في آن يبلوران مفهوم مرض العصر ، هذا الغرض الأليف في الأدب الرومنطيقّي عربيّا كـــان أو غربيّا .

وأشدّ ما يكون هذا الموضوع وضوحا في مناجاة البطل زوجته حميدة قائـلا : " ما أذكر أنّي تحدّثت اليك في الحبّ ... كنت أرى أنّك لن تفهمي عنّي اذا تحدّثت اليك بما أجد . وكان الحياء يمنعك من أن تتحدّثي الّي ببعض ما تحدين . " (2) فهذه القطيعة بين الزوج وزوجته وفي موضوع سام كالحبّ تدلّ على أنّ البطـل نموذج للفنّان الرومنطيقّي الذى لا يحد من النّاس من يفهمه . لذلك ينغـــلق على نفسه ويمتنع عن البوح .

والرومنطيقّي ، متى ما استحال عليه الانسجام مع النّاس ، عاش في عالم خيالّي ، مصّعدا فيه كلّ نوازعه ، ملتذّا بما ينسجه من عوالم مثاليّة ، مطلقـــا الأحكام حزافا على كلّ ما يتراءى له جميلا . واذا ما تعلّق الأمر بالمرأة ، فانّ الصّورة التي ينسجها لها في خياله مرأة من كلّ الآثام والأدران والمـــادة . يقول البطل عن النساء العاملات في الحقول : " وانّي لأجد لذّة حارّة حـــادّة في الاستمتاع بهذا الجمال الطّبيعّي الذى تسبغه الحياة العاملة الحادّة علـــى أهل الرّيف حين يخرجون من أطوار الخمود والجمود . " (3) . وهكذا تنتفـــي بقدرة قادر كلّ مظاهر السلب عن الرّيف الفقير المتخلّف لتصبح صورته نقيّـــة طاهرة .

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 48 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 109 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 48 .

والوقوف عند المظهر الدلالي من جنس الخطاب الرومنطيقي هذا، يعود الى محدودية حضوره في النص السردي الحسيني. لكن هذا لم يمنع حضوره بقوة في المستوى التركيبي أي فيما له صلة ببُنَى النص. فاشتمال معظم النصوص السردية الحسينية على تداخل بين الأجناس والخطابات مظهر مهم من مظاهر الفن الرومنطيقي، ذاك الذي يرفض الالتزام بالتخوم ويخرج عن قوانين الفن الكلاسيكي وقواعده. (1) ولعل في الاشارة التي سبقت بخصوص معظم الآثار و "**الأيام**" بالذات ما يبرهن على اللذة التي يجدها الباث في الاستهانة بقوانين الأجناس وبالانضباط الى جنس بعينه في أثر بعينه.

وهكذا يبدو غنى النص السردي الحسيني اذ هو يتوفر على أنماط للخطاب متعددة مردها أولا سعةُ المدونة وحاجة الكاتب ثانيا الى التغيير والتنويع.

واذا كان لهذه الأنماط حضور أبرز في أثر أو أثرين، كالخرافي في "**أحلام شهرزاد**" وفي "**القصر المسحور**"، والواقعي في "**المعذبون في الأرض**" و "**شجرة البؤس**" و "**دعاء الكروان**"، والرمزي في "**ما وراء النهر**" والرومنطيقي في "**أديب**"، فان ذلك لا ينفي التداخل بين الخطابات في الأثر الواحد، كما لا ينفي حضور نمط للخطاب في أثر يُسْتَغْرب، لأول وهلة، حضوره فيه، كبروز الخرافي في بعض أقاصيص "**الحب الضائع**". وأكثر الخطابات لفتا للانتباه الواقعيُّ سواء ورد مستقلا أو ممزوجا. ويبدو أن هذا الحضور المكثف يعكس وجهة نظر الكاتب اذ يرى ضرورة تصدي الأدب والفن السردي بالدات لدراسة قضايا تهم المجتمع عن كثب. وحتى اذا ما مال الى الخرافي، فانه كثيرا ما ينتهي الى الغرائبي مقرا بهيمنة العقل القادر على ايجاد تفاسير لكل ظاهرة

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : فؤاد الفرقوري : م.م : ص 92.

مهما أغرقت في الفوطبيعيّة .

وحضور العقل هذا ، هو الذى جعل الكاتب يركّز على الواقعـــيّ، وحتّى اذا وجد لذّة في الخطاب الخرافيّ يتسلّى به ، وفي الرّمزيّ يعمّي به ، وفي الرومنطيقيّ يعيش عليه بطلُهُ فترةً ، فانّه لا يتخلّى عن اعطاء الأدب فرصـة تحقيقه وظيفته ، وهي اعلاء شأن العقل وتحقيق المتعة فى آن .

الفصل الثالث

الخصائص البلاغيّة في سرد حسين

لاحظنا في الفصلين السابقين أنّ للأدبيّة في سرد حسين تمظهرا مخصوصا. فالفواتح في الآثار المختلفة قد لعبت دورا في ابراز التدلال ؛ ممّا يفترض أنّ النصّ السردىّ الحسينى خاضع لتخطيط بنيوىّ دقيق تتماسك فيه الفواتح مع الخواتم. وهذه النّتيجة قد لا تكون خاصّة بطه حسين دون سواه ، اذ بالامكان اثبات أنّ النصّ السرديّ عموما تتكامل فيه البداية مع النّهاية. كما لاحظنا أنّ الخطابات تتعدّد في المدوّنة السرديّة الحسينيّة ؛ ممّا يعني أنّ لحسين قدرة على الادلاء بدلوه فيها بحذق ومهارة ، قاصرا آثاره حينا على نمط من الخطاب بعينه ، مزواحا تارة أخرى بين أنماط الخطاب المتعدّدة. وقد لا تكون هذه السّمة ، هى أيضا ، خاصّة به دون سواه. لكنّ الأسلوب الذى به ألّف حسين هذه الآثار السرديّة جميعها لا يمكن الاّ أن يكون علامة عليه هو وحده يختصّ بها ويتميّز عن سواه. ومقولة " الأسلوب هو الانسان " قد تكون برهانا على ما ينفرد به أحدهم في الكتابة دون غيره.

وقد يكون الاهتمام بأسلوب النصّ على هامش قضيّة الفنّ السردىّ اذ قد يتساءل بعضهم : ما العلاقة بين العدول (Ecart) الذى يتميّز به أسلوب كاتبٍ ما بالنسبة الى المألوف في اللّسان (Langue) ، بل الى المألوف من لغته هو الخاصّة (idiolecte) وبين طريقة السّرد اذ يتعلّق العدول أو الانزياح بما له صلة متينة باللّسانيّات بدءا من الصواتم phonèmes ، مرورا باللفاظم morphèmes والمعاجم lexèmes والمعانم sèmes ، ووصولا الى الجمل ، في حين أنّ

السّرد يتعلّق بما له صلة بترتيب العلائق بين القصّة والحكاية نظاما زمنيّا وسرعة وتواترا وصيغة وصوتا ؟

وما به يحاب عن مثل هذا التساؤل هو أنّ كلاّ من الأسلوب والسّرد يتعلّق بالخطاب . فالحكاية التي تروي قصّة حدثت في مكان وزمان معيّنين لفواعل بأعينهم تصاغ بالمفردات التى تتوزّع بالتفكيك الى صواتم ، وبالتركيب الى جمل محقّقة بذلك ما يصطلح عليه ريفّتار بالتدلال ، وهو ما تأخذه تلك المفردات التي لها دلالاتها في المعجم دلالة أخرى في السّياق .

والأسلوبيّة والسرديّات كَعِلْمَيْن يسعيان الى التبلور، يركّزان في بحثهما على نفس المادّة وان كانت الأسلوبيّة لا تفرق بين شعر ونثر في حين أنّ السرديّات همّها منصبّ على النّثر بالذّات . وان استبعدت اللّسانيّات الأسلوبيّة باعتبارها متغيّرة ، وهي تدرس القارّ، فانّ لسانيّات الخطاب تولى اهتماما بما يتحاوز الحملة الى الملفوظ ، وبهيئات التلفّظ .

وهذه الاختلافات تجعل القرب من الأسلوبيّة ممكنا بل ضرورة . وارتباط السردىّ بالخِطابِيّ هو الذى أملى علينا النّظر في أسلوب الكتابة الأدبيّة الحسينيّة لا على أساس الافاضة والالمام بشتّى جوانب الظّاهرة ، وانّما على أساس ما يخدم به الخِطابُ السردىّ ؛ وذلك أخذا بعين الاعتبار النقد الذى وجّهه ريفتار للشكلانيّين الفرنسيّين . فقد آخذهم على اهمالهم النّظر في الأسلوب (1) لما له ، فى نظره ، من أهمّية فى حلّ سفرة النّص ، وان كان قد أكبر فيهم اتقانهم البحث عن الايديولوجيّات المشفورة فى النّص وعن التعدّد في

---

(1) انظر الفصل الأوّل من الباب الأوّل ، وبالذات ص : 29 .

دلالاته وبناه .

ودراسة أسلوب حسين أمر أَلِفَهُ النقاد والباحثون ، وأدلوا بشأنه بتأويلات شتّى أشار اليها الأستاذ عبد اللّه صولة فى مداخلة له قيمة بمناسبة الاحتفاء بمائويّة طه حسين في تونس ، اذ استعرض محمل الأطروحات وعلّق عليها بما بيّن تركيزها جميعا على مقولة "الأسلوب هو الانسان" في حين هو يرى أنّ "الانسان هو الأسلوب" (1). ويعني بذلك أنّ الأسلوب لبس قارّا لدى كاتب بعينه ، وانّما هو يتغيّر من أثر الى آخر ، ومن موضوع الى آخر، بل هو يتغيّر حتّى في صلب الأثر الواحد . وقد ضرب لذلك مثالا **"دعاء الكروان"** حيث استخرج مختلف الظّواهر الأسلوبيّة الدالّة على تفاوت درجة الشعريّة من فصل الى آخر ، ومن مقطع الى آخر ، وانتهى الى أنّ ضمور الشعريّة يعنى هيمنة العقل لدى الكاتب في حين بعني اشعاعها هيمنة الخيال والفنّ . غير أنّ الأستاذ عبد اللّه صولة ، وقد قدّم لنظريّته باستعراض الأطروحات الأخرى وتفنيدها جميعا سواء منها الطّريفة الانطباعيّة المحض أو الأقرب الى الانطباعيّة أو العلميّة (2) ، لم تنسجم فاتحة بحثه مع امتداداتها داخل النصّ . فلئن أكّد أنّ الأسلوب يختلف من أثر الى آخر، ومن جنس الى آخر، فانّه لم يقدّم على ذلك الدّليل ، بل اكتفى باستعراض نتائج بحث له سابق عن **"دعاء الكروان"** (3). ويبدو أنّ هذا الاقتصار على أثر واحد ، لئن دعّم

---

(1) انظر : عبد اللّه صولة : مدخل الى دراسة أسلوب طه حسين : من مقولة "الأسلوب هو الانسان" الى مقولة "الانسان هو الأسلوب" ضمن وقائع النّدوة العلميّة التي انعقدت بمناسبة **مائويّة طه حسين** ببيت الحكمة . قرطاج حانفى 1990 . 1993 . ص ص 169 . 205 .

(2) انظر المرجع السّابق ص ص 173 . 183 .

(3) عبد اللّه صولة : **خصائص أسلوب طه حسين من خلال "دعاء الكروان"** بحث مرقون كلّية الآداب والعلوم الانسانيّة . تونس 1980 .

به مقولة الانسان هو الأسلوب ، فقد أبقى المتقبّل على تعطّشه الى معرفة مزيد من الأدلّة والبراهين ، اذ لا تكفي المصادرة على الاختلاف في الأسلوب بل تحب عليها البرهنة بالدّليل • وقد نسح الأستاذ عبد اللّه صولة أطروحته على مثال ثنائيّة دى سوسّير De Saussure المعروفة لسان ≠ كلام وبالّي Bailly قيمة عقليّة ≠ قيمة عاطفيّة للكلام وحان كوهين Jean Cohen نثر ≠ شعر ليقترح ثنائيّة لغة idiolecte مقابل أسلوب style • فحيثما كان هناك استواء لنسق الكلام كانت اللّغة ، وحيثما ارتفع نسق الكلام باطناب redondance وترجيع صوتيّ recurrence كان الأسلوب • وقد حوّر بدلك مفهوم العدول لدى ريفّتار اذ كان هذا الباحث يركّز على العنصر الأسلوبيّ الذى يخرج بشكل مفاجئ عن السّياق •

على أنّ اختلاف درجة الشعريّة من نصّ الى آخر ، قد لا تكون له ضوابط لسانيّة دقيقة تفرز نصّا من آخر ؛ أى أنّ الحكم بارتفاع درجة الشعريّة أو انخفاضها قد يكون انطباعا أكثر ممّا هو علميّ دقيق • أفليست طريقة الدّكتور سعد مصلوح التي انتقدها الأستاذ عبد اللّه صولة ـ وسمّاها علميّة رغم ذلك ـ أكثر دقّة اذ يرى أنّ التعبير نوعان : تعبير بالحدث أو بالفعل ، وهو يكثر في كلام الانسان المنفعل ، وفي النّمط الشّفوى وعند الصّغار ، وتعبير بالوصف، وهو يكثر في الخطاب العلميّ القائم على الموضوعيّة والعقلانيّة ويحري على ألسنة الكهول • وفي النّمط الكتابيّ خاصّة ؟ (1)

واضافةً الى هذا كلّه ، فانّ أطروحة صولة تبدو توفيقا بين عديد التصوّرات البنيوية والبنيوية التوليديّة اذ جمع الى حوار دى سوسّير وبالّى وكوهين وريفّتار ،

---

(1) انظر : مدخل الى دراسة أسلوب طه حسين : م • م ص ص 177 • 178 •

غولدمان الذى اشتهر بمفهوم الذّات المحاوزة للفرد ، اذ المتكلّم في رواية ، حسبه ، ليس الكاتب بذاته ، وانّما هو لسان حال طبقة بعينها يحمل رؤيتها للعالم .

وعندما يحوّر الأستاذ صولة هذا المفهوم الى الذات المتلفّظة ، أليس يعيد الى الأذهان الثنائيّة المألوفة لدى دى سوسّير ؛ وهي ثنائيّة اللّسان والكلام ، تلك التى تتعلّق بكلّ الناطقين بلسان واحد بله بكلّ البشر في اطار ألسنتهم الخاصّة ؟ وبهذا يكون الأسلوب في نهاية الأمر متوفّرا في ملفوظ كلّ النّاس سواء كان كلامهم ساميا أو عاديّا . وهو تقريبا ما يتنافى وتصوّر الأسلوب ، اذ هو خصيصة الكتاب والمبدعين وليس المتكلّمين أيّا كانت صفتهم .

ولعلّ البحث الذى خصّصه الدّكتور محمّد الهادى الطرابلسى : حوامع الأسلوب فى أدب طه حسين " (1) يأتي على نقيض أطروحة عبد اللّه صولة اذ يرى أنّ لأسلوب حسين سمة قارّة تتجاوز النّص الواحد الى النّصوص المتعدّدة بقطع النّظر عن الجنس الذى اليه ينتمي النّص أهو بحث علميّ تربوىّ أم رواية تخييليّة أم ترجمة ذاتيّة أم دراسة نقديّة . ويأخذ أمثلته من " **مستقبل الثّقافة في مصر** " و " **دعاء الكروان** " و " **الأيّام** " و " **حافظ وشوقي** " . وهو ، اذ يفعل ذلك ، يريد البرهنة من خلال نصوص متعدّدة على أنّ حسين قد طوّع أدبه لوحدة التنفّس العادية . فمهما طالت الوحدة الكلاميّة في أدبه أو قصرت ، فانّها لا تخرج عن مدى الوحدة الكلاميّة في الشّعر العربيّ . " ومن المعلوم أنّ هذه الوحدة تصل الى ثلاثين مقطعا فى أقصر حدّ لها . " (2) . وقد أورد الدّكتور

---

(1) محمّد الهادى الطّرابلسى : جَوَامِعُ الأسلوب في أدب طه حسين ، ضمن وقائع الندوة الفكريّة التى نظمتها مؤسّسة بيت الحكمة بقرطاج بمناسبة **مائويّة طه حسين** . جانفي 1990 . 1993 ص ص 135 . 164 .

(2) نفس المرجع السّابق ص 154 .

الطّرابلسي أمثلة لوحدات كلاميّة تتراوح فيها المقاطع بين أربعة في الأدنى وأربعة وعشرين في الأقصى . واستنتاجه ذاك يتناسب وطبيعة الاملاء لدى حسين من ناحية ، واللّذة التي يجدها عندما يتلفّظ بكلام يريده أن يكون شعرا رغم نثريّته . وهو ما يوازى عارف كرخي أبو خضيرى بينه وبين أسلوب الجاحظ اذ أملى هذا " **البيان والتبيين** " وهو مفلوج كما أملى حسين نصوصه جميعها وهو أعمى . وقد استشهد أبو خضيرى للرهنة على هذا التوازى بما يقول حسين نفسه : " فنحن عندما نقرأ نثرا كنثر الجاحظ لا نحسّ عسرا في فهمه ، بل نجد يسرا ومرونة ، وفوق هذه المرونة واليسر كسب النّثر خصلة أخرى هي الموسيقى . فالنّثر ، أيّام الجاحظ ، لا يلذ العقل وحده ولا الشّعور وحده ، ولكنّه يلذّ العقل والشّعور والأذن أيضا ، لأنّه نظّم تنظيما موسيقيّا وأُلّف تأليفا خاصّا له نِسَبٌ خاصّة . " (1)

والاكتفاء بنصّ واحد لأديب تُستخرَج منه الخصائص الأسلوبيّة أثار الدّكتور البدراوى زهران فتساءل عمّا اذا استطاع دارس أن يستشفّ خصائص أسلوب كاتب من خلال كتاب واحد له فأجاب : " والحقيقة أنّ الدّراسة الأسلوبيّة تكتفى بقطعة ولو يسيرة من نصّ ما لصاحب الأسلوب لتكشف بها عن تطابق الأسلوب والعبقريّة (كذا !) " (2)

على أنّ ما يعنينا من دراسة الأسلوب لدى حسين ليس الدّلالة التي ينطوي عليها والتي ركّز عليها الباحثون ، كلّ حسب الزّاوية التي نظر اليه منها .

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى : عارف كرخي أبو خضيرى : ظاهرة التكرار عند طه حسين كما ظهرت في كتاب " **الأيّام** " . مجلّة " **القاهرة** " عدد 66 / 14 ربيع الثّاني 1407 هـ / 15 ديسمبر 1986 ص 11 .

(2) الدّكتور البدراوى زهران : **أسلوب طه حسين في ضوء الدّرس اللّغوى الحديث** . القاهرة . دار المعارف . 1982 . ص 105 .

وقد استعرض الأستاذ عبد اللّه صولة هذه الدلالات فوجد أنّ منها الدّلالة الخُلُقيّة والدلالة الثقافيّة والدّلالة الأدبيّة والدّلالة اللّغويّة [1]. ولكن ما يعنينا هو مدى خدمة الأسلوب التدلالَ ، اذ الخصائص الأسلوبيّة ليست ذاتيّة الغاية ، وانّما هي ذات غاية متعدّية . ولذلك سنقصر الاهتمام على ما كان منها مساهما في ابراز المعنى وخدمة التدلال . وهذا ما يجعل الدّراسة الأسلوبيّة وسيلة لا غاية في حدّ ذاتها ومحدودة انتقائيّة لا شاملة مستقصية . غير أنّ ذلك لا يعني نفيا لاستعمال أدوات احرائيّة بها نحابه النصّ السردّى الحسينيّ أسلوبيّا . ومن هذه الأدوات ما أنشأه جان كوهين لدراسة الشّعر من مفاهيم [2] هي التماثل الدالّي والتماثل المدلوليّ والترديد العلامي ، وما استعملة محمّد الهادى الطرابلسي في " جوامع الأسلوب " من مفاهيم كالتوقيع والتفاعل ، وما اتخذه عبد اللّه صولة في مداخلته من اصطلاحات كالإتّباع والعطف والتركيب . وسنوزّع الكلام بشأن الخصائص البلاغيّة في السّرد الحسيني الى محاور أربعة تتناسب ومستويات الدّرس اللّسانيّ مركّزين على اللفظم ، أصغر وحدات اللّغة الدالّة ، ناظرين اليه من حيث الصّرف والمعجم والتركيب والبلاغة .

(1) المستوى الصرفيّ :

يلفت السّارد في أكثر من نصّ الانتباه اد يستعمل لفظ " النّفس " جمعا في وقت هو يصف فيه اننين . وحاولنا التعرّف على ما ادا كان هدا الاستعمال

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى عبد اللّه صولة . م . م . ص ص 179 . 182 .

(2) انظر تفصيل ذلك لدى : محمّد الهادى الطرابلسي : النصّ الأدبى وقضاياه عند ميشال ريفّتار من خلال كتابه " **صناعة النّص** " وجان كوهين من خلال كتابه " **الكلام السّامي** " . مجلّة " **فصول** " . القاهرة . المجلّد الخامس . العدد الأوّل . أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984 [الاسلوبيّة] ص ص 125 . 126 .

ممكنا في العربيّة فراجعنا "**الوسيط**" و "**اللّسان**" ولم نعثر على مثل هذه الصّيغة. ويبدو أنّ سعة اطلاع حسين على الأدب واللّسان العربيّين تربأ به عن أن يخطىء خصوصا ، وقد تواتر ذلك الاستعمال في "**الحبّ الضّائع**" وفي "**على هامش السّيرة**" . تقول السّاردة في الأوّل : "وحسبي أنّ هذين الأبوين الكريمين يهيئان لأنفسهما هذه الوحدة ، ويعدان لأنفسهما هذه العزلة . " (1). ويقول السّارد في الثّاني : " .. وانّما كانا رجلين قد باعا أنفسهما من اللّه وتطوّعا في الجهاد . " (2) ولكنّ السّارد يستعمل في نفس الصّفحة اللّفظة في صيغة المثنى متحدّثا عن هذين الرّجلين بالذّات . يقول : "كأنّ ما دفعهما الى الهجرة من أوطانهما قد جمع بين نفسيهما في الجهد والبأس ، كما جمع بين نفسيهما في الرّخاء واللّين . " (3) فهل يعني هذا الاستخدام المختلف للفظ (النّفس) في حال المتنى جمعا تارة ، مثنى تارة أخرى سهوا ؟ ليس هذا ممكنا ، اذ يبدو أنّ لحسين رغبة خاصّة في استعمال الجمع مثنى . فقد أورد في الشّاهد السّابق بالذّات لفظ "أوطانهما" في الوقت الذى كان بامكانه القول : "وطنيهما" أو "وطنهما" ان كانا من نفس البلد .

وهو ، اذ يفعل ذلك ، يبدو أنّه يرغب في لفت انتباه المتقبّل كاتبا كاتبا في البدء ، أو **متقبّلا** في اللاّحق . ويبدو أنّ هذا الصّنيع ليس الوحيد اذ يُسْتَعْمَلُ لفظ "الصديق" على أنّه جمع . فقد ورد في أكثر من أثر . وقد جاء في "**ما وراء النّهر**" قول الشّاعر يحدّث نفسه : "وكان همّي حين أغدو على تلك الحال أن أتعرض لمن كنت أعرف من الصّديق لعلّي أحد عند أحدهم من الرقة لي والرّفق بي والعطف عليّ ما يردّ عنّي ألم الجوع . " (4). ويُستعْمَلُ على أنّه

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 27 .

(2) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الثّالث ص 511 .

(3) نفس المصدر السّابق ص 511 .

(4) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 79 .

مؤنّث . ففد جاء على لسان السّاردة في الحبّ الضّائع قولها : " ... وعمّا يمكن أن يُحْدِثَ من أثر في نفس هذه الصّديق البائسه " (1) .

والاشاريّات Déictiques المستعمَلةُ ههنا هي المؤنّث على صيغة الجمع وصيغة المؤنّث . فهناك الضّمير المتّصل (هم) وهناك اسم الاشارة للمؤنّث (هذه) والصّفة المؤنّثة (البائسة) . فما يعني هذا ، أهو تصرّف من السّردة في اللّغة ؟ يجيب **لسان العرب** بالسّلب ، اذ ورد فيه : " فَعِيل وفعُول يستوي فيهما المذكّر والمؤنّث ، والواحد والجمع مثل عدو وصديق " (2) . ورغم ذلك يبقى السّؤال مطروحا : أليس لصديق جمع هو أصدقاء ومؤنّث هي صديقة ؟

انّ احجام سردة حسين عن استعمال هتين المفردتين انّما يدلّ على رغبة في اثارة انتباه السّامع لا الى حذق اللّسان والتصرّف فيه ، وانّما الى محرّد التنبيه واللّفت . ويبدو أنّ المستهدَف من وراء هدا كلّه انّما هو المسرود له ، يريده السّارد أن يكون دوما في غاية الانتباه والفطنة . ويتّخذ لفظ " الضّيف " ، يَرِدُ جمعا ، نفسَ الدّور في الاثارة اذ المألوف أن يكون على صيغة " ضيوف " ، ولكنّ سارد أقصوصة " صالح " من " **المعذّبون في الأرض** " يصرّ على العكس : " فعد ألم بها ضيف لهم خطر ومكانة في الاقليم ، وهم لم يقبلوا أصفار الأيدى . " (3)

فالانزياح عن المألوف في اللّسان يصرّ حسين على استعماله على ألسنة سردته ليس له من غاية سوى فرض الذّات والاقناع بأنّ السّردة ، مهما اختلفوا عن مبدعهم ، هم دوما رهن اشارته ، اذ بصمات الكاتب ظاهرة جليّة وراء كلّ

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 72 .

(2) ابن منظور : **لسان العرب المحيط** المجلّد الثّاني ص 1166 .

(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 8 .

واحد منهم . ولعلّ في فكّ الادغام على غير المعهود في الفعل المضعف ما يجلب الانتباه أيضا . فقد استعمل طهمان بن زهمان – وهو يخاطب فاتنة ابنته – فعل " أحبّ " على وزن " أَحْبَبَ " . يقول : " يا ابنتي انّك تعلمين أنّ أبًا من الآباء لم يُحْبِبْ قطّ ابنته كما أحببتك ، كما أنّي أعلم أنّ فتاة من الفتيات لم تحبب قطّ أباها كما أحببتني . " (1) واستعمال مثل هذه الصّيغة مقبول في الأمر اذ للمتكلّم الخيار بين فكّ الادغام والابقاء عليه . لكن ذلك لم يرد في كلام غير حسين من الأدباء سواء على لسان السّردة أو على لسان احدى الشخصيّات بمثل الاطراد الذى ورد عليه في نصوصه .

وقد لا يكون لطهمان بن زهمان لغة مخصوصة تميّزه عن لغة السّاردة الثّانويّة شهرزاد أو عن لغة السّارد الأوّلي لسان حال حسين الكاتب ، لكي يتصرّف هذا التصرّف في صيغة المضعّف ، ولكنّها الرّغبة في الاختلاف والعدول !

ولعلّ تفليص المدى المتمثّل في التصعيف لينتج عنه تعداد صوتم " الباء " مرّتين اذ تفصل بينهما الكسرة غايته التأنّي في التلفّظ بهذه المعردة لما قد يكون في نطقها من لذّة تحاكي لذّة الشّعور بالحبّ . ويبدو أنّ الكاتب المترصّد لكلّ من يصحّف اللّغة ويحرّفها قد لام على لسان أناه السّاردة ما قالته الأنا المسرودة يوما : " فاذا راق هدا الافتراح لمجلس الادارة ، فأنا أرحو أن يتفضّل فيقررني (كدا) مدرسا لهذه المادّة في الجامعة " (2) .

فهدا التنبيه الذى تصحّح به الأنا السّاردة وقد كرت سنّا وتجربة وقدرا ما كانت أخطأت فيه الأنا المسرودة ، وهي بعدُ في مستوى التدرس بالجامعة ،

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 518 .

(2) طه حسين : **الأيّام** . الجزء الثّالث ص 518 .

يدلّ على أنّ الأسلوب في الأصل خطأ ، ولكنّه الخطأ الذى يزكّيه الاستعمال بعدئذ عندما يعمّ وينتشر . فما انتبهت اليه الأنا السّارده من عدول عن المألـــــوف – يقرّني – عندما راجعت وثائقها القديمة هو عين ما ينتبه اليه المتقبّل عندمـــا يرى فكّا للادغام كما في " أحبب " . لكنّ الابقاء على الخطإ كما هو ، يدلّ علـى رضا عنه ولو نسبيّ ، وبذلك يدخل الاستعمالَ ، ويصبح مألوفا .

وقد يلجأ السّارد أحيانا الى تعداد المشتقّات من جذر لغويّ واحـــــد محقّقا بذلك نوعا من الترديد العلاميّ ، وهو تكرار المفردة في الجملة حرفيّـــا مرّات عديدة ، شأنه في أقصوصة "صفاء" من "**المعذّبون في الأرض**" . فقـــد تكرّر استعمال الجذر (زىد) مرّات ستّا في أسطر ستّة متنوّعَ النصريف ، مبنيّـــا للمجهول ، ومبنيّا للمعلوم ماضيا ، ومضارعا مجزوما ، وذلك لعاية محاكاة الفعل فـي الواقع . فبقدر ما يزداد استعمال المادة (زى د) يزداد مرتّب الفتى أو ينقـص مرتّب الأبوين . وهذا ما يدلّ على أنّ توخّي هدا الأسلوب ليس محانيّا بقـــدر ما هو خادم للتدلال ، خاصّة ادا كان المعنى قريبا . ولعلّ المحاكاة هي الأقرب من المعاني . يقول السّارد : " ولكنّ مرتّبه قد زيد على كلّ حال ، الاّ أنّه لـــم يزد وحده ، وانّما زادت معه نفقات الفتى وتكاليف حياته بعد أن أصبـــــح موظّفا مثبتا ، زاد مرتّب الفتى ، ولكنّ نصيب أبويه من هدا المرتّب لم يزد وانّمـــا ظلّ كما كان . " (1)

ولعلّ فى ما سعناه من الأمثلة المتعلّقة بصيغ المفردة من حيث العـــــدد (الافراد والتثنية والجمع) ومن حيث المدى (فكّ الادغام أو ابقاؤه) ما يكفـــي للدّلالة على أنّ لحسين رغبة خاصّة في المخالفة والخروج عن المألوف . وســـــواء

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 132 .

اتّصل الأمر بالأصوات أو بالصّرف أى بمورفولوجيا المفردة ، فانّ رفض الالتزام بما اعتيد في اللّسان يتناسب وتلك الظّاهرة المتمثّلة في حرق الأحناس وتداخل الخطابات الأدبيّة داخل النّص الواحد .

(2) المستوى المعجمي :

يستوقف السّاردُ بتلفّظه المسرود له عندما يلفت انتباهه باستعمال مخصوص للمفردات ذوات الدلالة المعروفة، أو بالاكثار من المفردات الغريبة القليلة الاستعمال . ويفرض هذا السّارد على المسرود له التساؤل عمّا اذا كان هو بالفعل وراء تلفّظ الشخصيّة أم هو ينقل عن الشخصيّة حرفيّا ما به تتلفّظ. واذا ما اتّسق تلفّظ السّردة المختلفين لنصوص تنتمي الى كاتب واحد ، فانّ التساؤل آنذاك يتجاوز الشخصيّة الى السّارد ذاتِهِ أهو الذى يتلفّظ أم هو لسان حال كاتب يملي عليه ما يقول ؛ وذاك هو المجال الذى يصبح فيه حضور البثّ محالاً في النّص . والمفردات التي لها دلالة محدّدة في المعاجم تتّخذ ـ كما أكّد ذلك ريفّتار ـ في السّياق ، تدلالا خاصّا قد يأتلف أو يختلف مع معانيها الأصليّة .

ومتى عُرِفَ أنّ الذى يسيّر عمليّة التلفّظ داخل النّص انّما هو الكاتب، تبيّن أنّ التصرّف في معنى المفردة انّما هو من صنيعه . واذا ما تلفّظ الفاعل بما يختلف عن صوت السّارد كان ذلك دليلا على استقلاله ، وعلى أنّ السّارد محرّد ناقل أمين في حين أنّ التطابق الكلّي بين تلفّظ السّارد وتلفّظ الفاعل يعني أنّ صوت هذا الأخير قد ذاب في صوت الأوّل . ولهذا محاله في هذا البحث ، قد عرضنا له في فصل "الصوت". وما يهمّنا من هذه الاشارة هنا هو التعرّف على سحلاّت القول لدى الكاتب ، خاصّة منها تلك التي تخرج عن مألوف لغته

الخاصّة ، ولغة الناطقين معه بنفس اللّسان ، وهو ما يميّز أسلوبه. هذا اذا جاءت المفردات في ملفوظ السّارد ، أمّا اذا جاءت فى ملفوظ الفاعل ، فـــانّ لذلك دلالته المخصوصة .

ومثل هذه الاشارة تدلّ على أنّ النّظر في سجلّات القول لدى كاتـــب بعينه تطول في ذات الوقت بعدين : بُعْدَ المحاكاة القوليّة حيث للسّـــارد حضوره وبعدَ المحاكاة حيث للفاعل حضوره المتميّز اذ تقتضي المحاكاة الفعليّـة عدمَ التصرّف في ملفوظ الفاعل ونقلَه على علاته . ففيما يتعلّق بملفوظ السّـــارد ، يلفت استعمالُ حروف الجرّ لمعنى غير مألوف في العادة انتباه المتقبّل .

فلحرف الجرّ (في) دلالة على الفضاء الذى بامكانه أن يحوي الدّاخل أمّا جعلُ الدّخول في النّياب فليس من المأنوس به في اللّسان العربـــيّ ، اللهمّ الا لغاية دلاليّة محدّدة . فقد ورد فى أقصوصة "صالح" مـــن "**المعذّبون في الأرض**" وصف للأطمار البالية التى كان الفتى صالح يلبسهـا . وبمجرّد أن أهدى اليه ثوب جديد تأهّب لِلُبْسِهِ بما يتلاءم ومقامه . يقـــول السّارد : "وانغمر في القناة كأحسن ما تعلم أن ينغمر ، وعام في القنـــاة كأحسن ما تعود أن يعوم ... ثمّ دخل في ثوبه الحديد ." (1)

فاستعمال حرف الجرّ هذا يُخْرِجُ المفردة عن معناها الأصليّ ، وهو الفضاء ليتّخذ بعدا حديدا يدلّ على نوع من الحميميّة حرم منها صالح طويـــلا مادام قد فقد الأمّ . فالحصول على ثوب جديد هو بمثابة الرّحم الذى يعـــود اليه الطّفل فيدخل فيه ويجد آنذاك سعادته المفتقدة . ويبدو أنّ الاعـــداد

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 27 .

للدّخول في هذا الثّوب طقسيّ شبيه بالتطهّر والغسل للدّخول على المرأة . ولعلّ الفوز على الأقران في السباحة في القناة يعطي للبطل صالح حقّ تمحيده تماما كما هو حال الشبان يؤهّلون للدّخول على عرائسهم والدّخول فيهنّ بعدئذ . وهذا البعد الجنسيّ للفظ الدّخول ما كان ليكون لولا استعمال حرف الجرّ في غير محلّه المألوف .

ويبرز نفس العدول لدى استعمال حرف جرّ بدل آخر . فالمعهود أنّ لـ " خَدَم " مرادفا هو " قام على الخدمة " . أمّا تغيير (على) بـ (من) فمن قبيل التضمين على حدّ تسمية البيانيّين القدامى . وقد جاء هدا في قول السّارد من نفس الأقصوصة : " وأبت أخت الصبيّ أن تشارك الأسرة في عشائها وآثرت أن تقوم من خدمة هذين الرفيقين ؛ حتّى اذا فرغا من طعامهما مضى صالح موفورا وعاد الصبيّ الى أمّه راضيا . " (1) أليس في هذا العدول دلالة جديدة تتمثّل في الايثار والحبّ أكثر ممّا للعبارة (قام على خدمته) حيث الشّعور بالصّغار والذلّ ؟ فالأخت ، وهي تسهر على الطّفلين يأكلان ، تشعر بالسّعادة تغمرها ، وقد امتنعت عن الأكل رضا منها ورغبة .

وهكذا يتّضح أنّ خرق الدّلالة المعجميّة للمفردة لا يمكن أن يحصل الا داخل السّياق .

والمتلفّظ في هتين الحالتين هو السّارد ، وهو الذي يترجم ملفوظ الفاعل الى لغته الخاصّة عندما يُنْطِقُهُ بتصرّف في حروف الجرّ لا يقدر عليه الاّ

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 13 .

الحاذقُ للسان العارفُ به • تقول الأمّ لابنها الفتى : " ••• فأراد (صالح) أن يصيب منه شيئا • واتّخذ أزهاره هده تعلّة يلمّ بها في الدّار ليقدّمها اليك ••• اذا خرجت من الكتاب غدا فأحمله على أن يصحبك • " (1) فأصاب (من) ، وألم (ب) وحمل (على) هي من العبارات التي قد يتوفّر عليها اللّسان ولكن اطراد استعمال أفعال تتعدّى بحرف الجرّ بمثل هذه الوتيرة دليل على رغبة من السّارد في اتّخاذ لعة به خاصّة تطبع نصّه بطابع مميّز•

ومن مظاهر هذه اللّغة لجوء السّارد الى استعمال رواسم أو (كليشيهات) مألوفة تتفاوت علاقةُ السّارد بها بين الرّضا عنها والاستنكاف منها • فهو يضمّن **الرّوسم** ملفوظه ، وهو واع بأنّه من قبيل الأشياء المأثورة • لكنّ **الرّوسم** ، رغم ذلك ، لا يفقد على مرّ الزّمن تأثيره ، بل هو على النّقيض تماما ، ينال من الحظوة ما هو مضاعف نتيجة خروجه من سياقه الأصليّ للدّخول فى سياق حديد • وبذلك " يحصل التّوحيه الأسلوبيّ من الاختلاف **بين** مستوى **الرّوسم** ومستوى سياقه الحديد • فاذا كان أصله أدبيّا رفع من قدر الأسلوب الذى أصبح الآن جزءا لا يتجزّأ منه وادا كان أصله شعبيّا أضاف اليه مسحة واقعيّة • " (2)

وقد تكرّر استعمال مثل هذه الرّواسم في أكثر من نصّ سرديّ لحسين سواء جاء ذلك على لسان السّردة أو على لسان الفواعل :

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 13 •

(2) انظر مريد تفصيل لدى : Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. présentation et traduction de Daniel Delas. Paris.flammarion 1971 pp 162 - 180

* " حتّى اذا ضرب اللّيل سرادقه المظلم الكثيف على الكون أوت بـه الى غرفة من غرفاتها . " (1)

* " تقع من نفسى هذه الجملة موقع الصّاعقة . " (2)

* " لولا أنّ اسراع الخطو لا يليق بالشّيوخ ، الذين أفناهم مـرّ الغداة وكرّ العشيّ . " (3)

* " والتقى الرّجلان حين نشرت الشّمس ردائها الرّقيق الرّقراق علـى الأرض وألبست منه المدينة حللا رائعة مشرقة . " (4)

* " فلمّا توفّي الشّيخ فترت همّته عن النفير . وها هو ذا يسمع ابـن الشّيخ يستأنف حديث الحجّ ، فلا تسل عمّا ملأ قلبه من رضا وما شاع في نفسه من حبور . " (5)

فهذه الأمثلة وغيرها كثير ، ذات وظيفة واحدة اذ الكاتب يسوقهـا على أنّها عنصر من مكوّنات أسلوبه . فالرّوسم الذى من هذا النّمط يعتـبره ريفّتار من قبيل " المقدّم " présenté أو " المنقول " rapporté في حـين

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 541 .
(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 152 .
(3) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 74 .
(4) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 266 .
(5) نفس المصدر السّابق ص 314 .

أنّ الرّوسم الذى يعلن الكاتب عن المصدر الذى منه استقاه معجبا بـــــه، فيكون من قبيل " الممثّل " représenté ، وعزوف حسين عن ذكر مصادر هذه الرّواسم يدلّ على أنّه يريدها جزءا لا يتجزّأ من تلفّظه • فهو بها حفيّ ، وفـــي الاستزادة منها راغب • أمّا اذا أشار الى مصادره ، وقليلا ما يفعل ، فلغاية بيان استنكافه وعدم رضاه • بقول السّارد في " **شجرة البؤس** " : " وكان الأمر في الـدّار قائما على قدم وساق كما يقال . " (1)

فاضافة (كما يقال) هذه فيها اشعار بنوع من الضّيق يحسّ به المتلفّـظ وهو ينضبط لأوامر اللّسان الذى اليه ينتمي والى لغة الأقدمين الذين قـــد لا يكونون دوما ذوي تقديرٍ منه خاصٍّ •

وقد يستدعي السّردة رواسم من التّراث الغربي يضمنونها كلامهم؛ وهم اذ يعلنون عن أصل البعض منها ، ويتستّرون على أصل البعض الآخر، يحيلون علـــى الكاتب الذى يفبح وراءهم ، وقد حفظ هذه الرّواسم وتمثّلها • وقد لا يكونـــون هم أنفسُهم **المتلفّظين** ، وانّما هم يكتفون بنقل ملفوظ احدى الشخصيّات محافظـين عليه الحفاظ كلّه • فقد تكلّمت احدى النّساء في " **دعاء الكروان** " قائلـــة : " أتسمعين ؟ تحقيق ••• أنا مكلّفة أن أخضعك له . " (2) فعبارة (أخضعـــه للتّحقيق) هي من قبيل تعريب الأساليب ، صاغها الكاتب على لسان الشّخصيّة كما لو كانت من لغته الخاصّة • ولكنّه في " **الحبّ الضّائع** " يجعل السّاردة ، وهي تخاطب متقبّلها الدّفترّ، المسرودّ له الفصصيّ ، تعلن عن أصل العبارة الـــتي ضمنتها ملفوظها • تقول : " أريد أن أحطّم ما بيننا من الثّلج كما نقول فـــي

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 388 •

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 37 •

أحاديننا اليوميّة . " (1)

وهذا التنبيه يلعب نفس الدّور الذي لعبه ذاك المتعلّق برواسم التّـــراث العربيّ . فاللّغة في نظر حسين مراتب ، منها الفصيح ومنها العامّيّ سواء تعلّق ذلك باللّسان العربيّ أو غيره من الألسن .

وتغليب جانب التضمين لكلام القدامى والغربيّين دونما ذكر للمصـــدر يدلّ على مدى اللذة التي يجدها الباثّ في طبع لغته بطابع مميّز . فهو عندما يعود الى عيون التّراث عربيّا وغربيّا ويتمثّل العبارات الواردة فيها يخصب لغتـــه ويؤصّلها في ذات الحين .

غير أنّ الباثّ لا يبغي ، من وراء هذا الصّنيع ، مجرّد اللّذة الفنّية يحقّقها في اللّغة ، وانّما هو يطمح الى استخلاص ما قد يحتوي عليه الرّوسم من دلالـــة يسبغها على نصّه فيحصل على تدلال لم يكن للرّوسم في سياقه الأصليّ . من ذلك أنّ للشّمس في العادة ايحاء بالايجاب اذ النّور الذي تضفيه على العالم يزيـده بهجة ، وبه تدْفَعُ ظلمةَ اللّيل ، ولكن تصوير دخول الشّمس الى الغرفة في حيـــاء فانتشارها في وفاحةٍ قد يكون عادة في التعبير أصيلةً ، ولكن استغلال بعـــدى الحياء والوقاحة هذين في السّياق يعطى للرّوسم بعدا لم يكن له في الأصل ، اذ يتناسب والحالةَ النفسيّةَ التي عليها الفاعل خالد وهو يعاني مما ألمّ بامرأتـه من مسّ جعل نومه ، طيلة اللّيل ، مستحيلا . يقول السّارد : " وقد أقام مكانـــه حتّى رأى الشّمس تسعى الى الغرفة في استحياء ، ثمّ يزول عنها الحياء قليـلا واذا هي تغمر الغرفة في جرأة أشبه شيء بالوقاحة . " (2)

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 11 .

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 286 .

فكأن سعي خالد الى التخفيف من أثر الحنون الذى أصاب امرأتـــه؛ وهو منه خجل، حاءت الشّمس لتبدّده وتعلن للعالم كلّه أنّ بنعيسة الرّوحـــةِ مسّا • وآنذاك يعجز خالد عن اخفاء ما سعى الى اخفائه • وتتخذ الشّمس في بزوغها المألوف بعدا غير مألوف ، وما حقّقَ هذا التباينَ انّما هو اللّغـــة، والتصرّفُ في الرّوْسَم التقليدىّ بطريقة تجعله حيّا على الدّوام •

وللحوشي في لغة حسين المخصوصة حضور لافت ، رغم عدم هيمنتـــه في النّص السردىّ بحيث يقتضي من المتقبّل شرحا دائما ، وانّما خروج هـــذا الحوشي عن السّائد من المفردات المأنوسة في النّص هو الذى جعل أمـــره مهمّا • وأكثر ما سيطر هذا الحوشيّ من اللّفظ في "**على هامش السّيرة**" ، وكأنّ السّارد ، بذلك يريد أن يقدّ ألفاظه من البيئة العربيّة قبيل ظهور الاسـلام وابّانه ، وهي البيئة التي ظهر أثرها في الشّعر الجاهلىّ والاسلامىّ في مستـوى اللّغة صلدة عصيّة على الفهم ، وبذلك تصبح لغة البانّ عنصرا رئيسيّا مـــن عناصر العالم القصصىّ الذى تبلوره الحكاية في مجموعها ، كما تكون تكريســـا لمفهوم الايهام بالوافع عندما تُنَزَّلُ لغةُ الفواعل والسّارد معهم تنزيلا تاريخيّـــا يتماشى وزمان القصّة • فمن المفردات التي تعتبر من قبيل الحوشيّ تلك الـتى لها صلة متينة بالبيئة الصّحراويّة قديما ، أى تلك التي تتعلّق بِالدّوّابّ وصفاتها مما لم تعد البيئة راهنا تعرفه •

فهذا الأعرابىّ زوج حليمة بنت أبى ذؤيب يقول : " وانّي واللّه يا ابنة أبي ذؤيب ما أدرى أتُبْلِغُنَا أتانُنَا وشارِفُنَا دبارَ بني سعد ، وانّك لتعلمين أنّ أتانَنَا منهوكة مكدودة ، وأنّ شارفنا ما تَبَضُّ قطرةً من لبن • " (1)

---

(1) طه حسين : **على هامش السيرة** الجزء الأوّل ص 148 •

فلفظتا "الشّارف" و "بض" تنتميان الى سجلّ الابل المألوفة في بيئة الصّحراء العربيّة . ولذلك تكثر المفردات التي لها صلة به . من ذلك :

* "وانّ للابل من حولهم **لأطيطا** ملؤه الرّصا والغبطة أيضا . " (1)
* "فلمّا **فصلت العير** صحبها عبد المطلب في عشرين من بني عبد مناف . "(2)*

وهذه البيئة الصّحراويّة التي لها صلة بدواب معيّنة كالابل مثلا مفروض أن تتوفّر على مفردات بها تعبّر عن حاجاتها وتتميّز عن غيرها من البيئات الأخرى . فمادامت بيئة العرب صحراويّة ، فللماء فيها شأن . ولذلك يمثّل ظهوره الفجئيّ حدثا ذا بال : "وقالوا لقد بررت بقومك يا شيبة **وأنبطت** لهم هذا الماء يستقون منه . " (3)*

وشأن العرب مع الماء شأنهم مع الاتجار والقمار، يوفّرون لهما من المفردات ما هو بهما صالح : "لئن وجدوه قد ظفر بكنز وعثر على غنيمة، **لَيَغْبُنَنَّهُ** عليها **وَلَيُعْطَنَّهُ** منها نصيب رجل من قريش . " (4)*

كلّ هذه المفردات تؤكّد انتماء النّص الى بيئة العرب في الجاهليّة وفجر

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة الجزء الأوّل** ص 30 .
(2) نفس المصدر السّابق ص 28 .
(*) التشديد من عندنا .
(3) نفس المصدر السّابق ص 27 .
(*) التشديد من عندنا .
(4) نفس المصدر السّابق .
(*) التشديد من عندنا .

الاسلام ، ذاك الذى تتميّز به الحكاية . ومتى تبيّنت صلة العبارة بالبيئة التي اليها تنتمي ، خفّ أثر الشّعور بالحوشيّ اذ يحد المسرود له نفسه بين التهيّب من اللّفظ الغريب يستبعده ، وبين التهوين من الحوشيّ يجد له المبرّرات والأعذار . وهو ما يلعب عليه البات دوما وينحح فى الوصول الى مبتغاه اذا كانت تلك نيّته .

الّا أنّ الحوشيّ ليس يتّخذ دوما لغاية وطيفيّة مباشرة ، وانّما قد يلجأ اليه السّارد ليكون له ، مثل **الرّوسم** ، مساهمة فى طبع أسلوبه بطابع متميّز . ولعلّ تمثّل حسين لنصوص الماضين ممن تواتر استعمالهم لرواسم بعينها في أدبهم ، شبيه كلّ الشبه بما تمثّله من مفردات حوشية ، يوردها في نصّه الأدبيّ .

والقول بالحوشيّ ، كما سبقت الاشارة ، نسبيّ ؛ **فالقارئ** الذى يجعله السّارد نصب عينيه وهو ينشئ النّص ، هو الذى يحدّد ما اذا كان اللّفظ حوشيا أم لا . فاعتبار تكوين هذا **القارئ** ، واعتبار البيئة التي فيها يعيش ، زمانية ومكانيّة ، هما اللذان يتحكمان في تلقّط السّارد . فما تماشى وهذا الاعتبار كان اللّغة ، وما فاقه كان الأسلوب . ولذلك يحد المسرود له ، في ما يستعمله السّارد من مفردات غير مألوفة نوعا من العدول عن نسق اتخذه الكاتب سمة لانتاجه ، وذاك ما يطبع أسلوبه بطابع مخصوص . ولعلّ من غايات ذلك اقرار المسرود له للسّارد بعمو الثقافة والتكوين اللّغوىّ . وهي رغبة ، لئن كانت غير معلنة ، قارّة فى ابداع المبدعين مهما أبدوا من تواضع . فاستعمال السّارد مفردات من قبيل " الندىّ " و " دارت كؤوس الويسكي على الندىّ " و " صفرت " " وما هي الّا لحظة حتى صفرت الأقداح الا قدحا واحدا ،" (1) ليس له من غاية سوى الرهنة

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 81 .

على وضعه المفردة في محلّها لا يخطئها وبذلك يصبح اللّجوء الى الحوشيّ لا مبرّرا **فقط** بل حاجة ماسّة اذ الكاتب الذى يبغي الوصول بالكلمات الى الهدف المعلن أو الخفيّ دأبه عدم الاجترار بوضع المفردة موضعها مهما صعب فهمها على المتقبّل . ولعلّ أكثر ما يحتاج الى مثل هذه المفردات الأدب الواقعيّ حيث يفرض المتلقّط على نفسه ألا يسمّي الأشياء الا بأسمائها سواء أغرقت في التجريد أو أوغلت فى المحسوس ، وسواء كانت من اختصاص المختصّين أو ممّا تجاوزته الأحداث والسّنون . فمن قبيل الاختصاص استعمال حسين لفظ " الخنزوانة " . يقول السّارد : " ... وانّما هي خنزوانته التي تعرض له من حين الى حين فتفسد رأيه في النّاس . " (1) ولفظ " النّشر " : فضت به الى نشر من الأرض قريب" (2) ولفظ " الطّنف " : " ورأيت بابها الى الطّنف مفتوحا . " (3)

أمّا ما كان من قبيل المتقادم فلفظ " الفتى " وهو ما له في التراث من ايحاء بذلك الحاوى لخصال النسب والحسب والجهاد . وابقاء السّارد على ما لهذا اللّفظ من ايحاء يخرج بالنّص عن زمني الكتابة والقراءة ليعزّز الفكرة التي سبقت الاشارة اليها بخصوص رمزيّة الخطاب في " **ما وراء النّهر** " : " وكان هذا خليقا أن يلقى فى روع الذين يعرفونه من قريب أنّه الفتى كلّ الفتى ، وقد جمع من أخلاق الرّجال ما ينأى به عمّا يعيب ... " (4)

وبهذا تشترك المفردات والحوشيّ منها بالذّات في خدمة التدلال الذى

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 97 .

(2) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 534 والنشر ما علا وارتفع من الأرض .

(3) نفس المصدر السّابق ص 538 . والطنف : السقيفة تشرع وتبنى فوق باب الدّار ونحوها للوقاية من المطر .

(4) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 93 .

يتوفّر عليه النصّ فى مجموعه . فرمزيّة الخطاب في "**ما وراء النّهر**" تقتضي انتفاء للمكان أو تعقيدا له وانتفاء للزّمان ، وكذا الأمر بالنسبة الى الملفوظ. فليس لـــه أن يتحدّد بزمان معيّن ، وانّما امتداده على أزمنة متعدّدة هو الذى يضفي عليـه طابع الرّمز، رغم أنّ لفظ "الفتى" في ذاته قد لا يكون له أىّ بعد رمـــزىّ ، وانّما هـو تعيينيّ لا أكثر ولا أقلّ .

واذا لفت الحوشيّ الانتباه فمن باب أولى أن يلفته الدّخيل أو المعـرّب. وفي مدوّنة حسين السرديّة كثيرة هي المفردات التي أدخلها العرب لسانهم فـــي القديم أو في الحديث . وقد استخرج الأستاذ عبد اللّه صولة فى "**دعاء الكروان**" نماذج من هذا الدّخيل كالعزبة والجنيه والكوليرا وبواخركوك [1] ؛ لكنّ الـــذى يعنينا ليس استخراج هذه المفردات ووضعها في جداول احصائيّة ، وانّما الغايـة من ذلك تبيّن مدى قبول الباثّ بهذا الدّخيل أو المعرّب اذ ذلك مؤشّر علـــى مدى صفويته اللّغويّة . وهى الصفويّة التي لها تأثيرها في مستوى التقبّل اذ يقدّم السّارد نفسَهُ للمسرود له على أنّه محلّ ثقة لا في مستوى السرد فحسب، بـــل في مستوى التلفّظ أيضا . فمصطلح "العالوذج" الذى أورده سارد أقصوصـــة "صالح" من "**المعذّبون في الأرض**" دونما علامة طباعيّة معيّنة يدلّ علـــى قبول به كلّي ؛ وان كان لا يدرى ما اذا كان المصطلح مطابقا للحلوى الـــتي عرف الفرس وسموها بذاك الاسم . وهذا دليل على أنّ السّارد لا يريد من الأشياء أن تستعصي مسمياتها عليه فتمثل اشكالا فى مستوى الابداع ، وانّما هو يهرع الـى اللّفظة يسوقها ناسبت المسمّى أو لم تناسبه . غير أنّه ، وهو يضع مفردة ما بـين طفرين ، يعبّر عن استنكافه من استعمالها ، اذ ألجأته الضّرورة الى مثل هـــذا الاستعمال لجوء المكره لا البطل .

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى عبد اللّه صولة : م . م ص ص 203 . 204 .

وعادة ما يكون هذا الدّخيل من العامّية لا من لسان آخر كما لو كـــان للمفردات مراتبيّة • فما كرّسه الرسميّون وما تناقلته الكتب منها مقبول ، ولكن مـــا يفرضه الاستعمال اليومي من مفردات على الكاتب يعتبر طعنا في صفويّة أسلوبـه • واذا ما اضطرّ الى استعمال مفردة معيّنة ، لجأ الى كلّ الوسائل الطباعيّة لبيـان أنّ اللّفظ فرض عليه ولم ينتخبه • فقد جاء لفظ " الاجازة " بين قوسين فـــي " **أحلام شهرزاد** " : " فمن الخير أن ينعم الانسان (باجازة) يستريح فيها • "(1) ولفظ " قارحة " بين ظفرين في " **دعاء الكروان** " : " ألم أقل لكما انّها " قارحة " ليس في عينيها ملح • " (2)

وهذا التباين في موقف السّارد من المفردات غايته توكيد هذه المراتبيـــة بين لغة سامية وأخرى عادية • وهو ، اذ يصنّف المفردات هذا التصنيفَ ، يفـــرض على المتقبّل مستوى من التحامل اللّغوى لا ينزل دونه • وعندما يفعل السّـــردة ذلك ، يكشفون عن الكاتب الذى هو وراءهم جميعا ، وهو ذاك الذى يعطي عن الكاتب الملموس صورة مثلى ان على المستوى اللّغوى أو على المستوى الأخلاقيّ • فما من مرّة يتعرّض فيها السّارد الى الجنس الا أبدى حرجا شديدا واستعمل لفظة " الاثم " مداريا بها خجله الذاتيّ ومعبّرا بها عن نقمته على الفاعل ومستدعيا بها مخزونه الأخلاقيّ القديم : " وقد يمنعه خلقه ودينه من اقتراف الاثم • "(3) وان وجد في لفظ " الاثم " مباشراتيّة استعمل من العبارة ما يوحي به حتّى كـــأنّ اللّفظ لا يكفي للتّعبير عن الاقصاء والاستنكاف : يقول : " وقد تنازعه نفسه الـــى أماكن كانت تذكر له أحيانا من تلك الأفواه الغاوية " •(4) أو يقول : " ••• وهي

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 541 •

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 37 •

(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 149 •

(4) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 279 •

بلهاء لا تفرق بين الغول والرجل ولا بين الملك والشّيطان . " (1)

ووجود مثل هذا السجلّ الدينيّ فيما يتّصل بالحنس يعكس لا محالة منظور السّارد الايديولوجيّ ، ومن ورائه منظور الكاتب . أمّا المعجم ، في عمومه ، فيعكس تعلّقا بالتّرات وتصرّفا في اللّسان وصفوية في التعامل مع المفردات، ممّا يجعل البانّ مضطرّا متقبّله الى التعامل معه على مستوى بعينه لا يسعه التنازل عنه .

(3) المستوى التركيبي :

انّ احتفاء حسين بالتركيب أمر أثار انتباه كلّ من درسوا أسلوبه فأفاضوا في الحديث عنه ، واتّخذ كلّ دارس وجهة له معيّنة في الدّرس بحسب منطلقاته وأهدافه . فتحدّث الدّكتور البدراوى زهران عن " التراكيب المتراصّة أو الحمل المتوازية " (2) ؛ وتحدّث الدّكتور محمّد الهادى الطرابلسي في " التوقيع " و"التفاعل " ، وفصل القول في التوقيع فاهتمّ بـ " ازدواج الوقف " أو " ازدواج الفاصلة " و " الترجيع الصّوتيّ " و " البنيوى " (3) ؛ وتحدّث الأستاذ عبد اللّه صولة عن " الاتباع " و " العطف " في الكلمة ثمّ في التركيب " (4).

وهمّنا ليس استقصاء هذه الخصائص البلاغيّة في السّرد الحسينى ، وانّما هو

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 95 .

(2) الدّكتور البدراوى : **أسلوب طه حسين في ضوء الدّرس اللّغوى الحديث** م . م ص 101.

(3) الد . محمّد الهادى الطرابلسى : حوامع الأسلوب في أدب طه حسين م . م ص ص 149 . 157 .

(4) عبد اللّه صولة : مدخل الى دراسة أسلوب طه حسين . م . م ص ص 187. 198 .

البحث عمّا يخدم التدلال من التركيب في مستوى النّص . وما رأيناه في المستوى الصّرفيّ والمستوى المعجميّ من الدّرس الأسلوبيّ هو الذى سننحو نحوه في هذا المستوى التركيبيّ أيضا . ونعني البحث عن الغاية أو الغايات من وراء استعمال نمط للتركيب معيّن ، والتساؤل ، في ذات الحين ، عن مبرّرات استعمال بعينه . ويعني الاهتمام بالتركيب العناية بالحملة ، وما تخرج به في بنيتها عن المألوف في اللّسان العربيّ وعن المألوف في لغة حسين ذاتها .

(أ) الطّول :

لعلّ أولى سمات هذه الجملة طولها . فالسّارد يتوخّى لها من الموصولات الحرفيّة المعطوفة والنعوت الواردة مركباتٍ اسناديّةً معطوفةً أيضًا ما به يضمن لها الطّول . يقول البطل لصديقه السّارد في "**أديب**" : "وكنت أرى أنّي سأجد في هذه الرّحلة القصيرة الى الرّيف آلاما يحسن أن أتجنّبها وأن أستقبل الحياة الجديدة بنفس مشرقة وقلب لا يحد حزنا ، ولا يحسّ لوعة ولا يأسى على شيء ." (1) فقد جاءت هذه الحملة على توقيع (2) توحّد فيه الرّأس وتفرّع الذّيل تفرّعا ثلاثيّا ، كما جاءت مبنيه بناء عطف سواء في عناصرها الأولى حيث جاء العطف ثنائيّا ، أو عناصرها الأخيرة حيث جاء ثلاثيّا . وهذا عين ما جاء في ملفوظ السّارد في "الحبّ اليائس" اذ قال : "ولكنّه لم يستطع أن يغيّر من معالمه ، ولا أن يمحو مظاهره على ما كانت تحرص عليه هذه الرّاهبة من أن تردّ نفسها الى شرّ ما تستطيع امرأة أن تبلغه من سوء الحال ." (3) فورود هذه الحملة على مثل

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 44 .

(2) التوقيع هو أن تتميّز الحملة بكونها موحّدة الرّأس مفرعة الذّيل .

(3) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 76 .

هدا الطّول ما كان ليستطاع لولا هدا الموصول الحرفيّ الدى تكرّر مرّات أربعـــا (أَنْ) . فالعلاقة النسقية relation syntagmatique داخل الحملة هـــي التي سمحت بل اضطرّت الى استخدام الموصول الحرفيّ بمثل هدا التواتر. " فاستطاع" تقتضي (أنْ) الموصول الحرفيّ للتعدية ، و " من " التبعيضيّة افتضاها الضّمـــير المتّصل (ه) في (عليه) . وهي افتضت بدورها (أَنْ) المصدريّة مادام اختيـــار المصدر منتفيا . كلّ دلك فرض طولا ، على الحملة أن تلبّيه .

على أنّ هذا الطّول قد يكون غير اصطراريّ ، وانّما هو تركيم للمفردات بـــه تنسحم هذه الجملة مع السّمة العامّة لحملة حسين : توقيح يحمل عطفا لا اتباعـــا . يقول السّارد في " **على هامش السّيرة** " : " فهي لم تكن مؤتمنة على الفتى ، ولا كافلة له ، ولا مُوكَلَةً بحمايته ، ولا حياطته والقيام دونه . " (1)

وقد يلجأ السّارد ، لتوكيد طول الحملة الى تعداد المفاعيل بحيث لا يـتمّ لها استقلالها الصناعيّ الا بها . فقد جاء في أقصوصة " بين الحبّ والاثم " قـــول السّارد : " وتمثلت حبّهم لها وثقتهم بها واطمئنانهم اليها ، وانصرافَ هذا الـــزّوج الى ما ينصرف اليه من عمل ، واحتمالَه ما يحتمل من جهد ، واقبالَ هؤلاء الأبنـاء على ما يقبلون عليه من درس في نشاط حلو يحبّب الحياة الى الأحياء . " (2) فقـد وردت المفاعيل السته في هذه الجملة في سكل مركبات طالت في تناسب طرديّ مع تقدّم الحملة . فقد كان رأسها أحاديّا ، لكنّ ذيلها تشعّب بحكم توفّره على مركّبـــات شبه اسناديّة متعدّدة . وقد لعب المصدر في كلّ منها دور المشتق القائم مقـــام الفعل أو النواة لتيسير مثل هدا الطّول .

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الثّاني ص 300 .

(2) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 89 .

ويتحقّق **هذا** الطّول أيضا عند عطف الفواعل، في تركيب جزئي، مـــرارا، وبطريقة لافتة للانتباه، اذ تكثر ساردة "**دعاء الكروان**" على سبيل المثال، مـــن استعمال أسماء الاشارة للقريب معبّرة بذلك عن تواطؤ كلّي مع البطلة اذ تخفيان عن المسرود له ما ينتظر الأنا المسرودة وأختها من مصاب جلل. فكأنّ اطالة الحملة نوع من الرّاحة المؤقّتة استعدادا للانقلاب الذى سيدخل على حياة الأسرة. تقول: "والطّريق تمضي بنا مستقيمة جميلة يُحَبِّبُهَا الى النفوس هذا النّورُ القـويُّ الذى يزداد قوّة وصراحة والحاحا كلّما تقدّم النّهار، وهذه الحقولُ الخصبةُ يملؤهـا هذا النّشاط الخصب وهذا الغناء الحلو يرتفع في الجوّ." [1] فقد ورد التركيب الجزئيّ على عطف ثنائيّ، ومثلّه، ورد جزؤه الثّاني المركب الاسناديّ الحاليّ. ولكن المشترك هو حضور الفاعل في الحالتين على نفس النّسق. ولو تسنّى لنا وضـع رسم بيانيّ لهذه الحملة لصورناه في شكل تموّجيّ يرتفع ثمّ ينخفض كلّما جـــاء الحال تركيبا اسناديّا.

وهذا التوقيع القائم على العطف يناسبه توقيع آخر قائم على الاتباع [2]، وذلك كما يقول في قول البطلة/السّاردة في "**الحبّ الضائع**": "ولأسجّل مستخذية منـك ومن نفسي أنّي رجعت مع مكسيم، مستسلمة لحبّه؛ مذعنة لسلطانه، عائدة الـــى

---

(1) طه حسين: **دعاء الكروان** ص 62.

(2) أورد الأستاذ عبد اللّه صولة نقلا عن ابن فارس والسيوطّي تعريفا للاتباع يقـــول فيه: "يكون الاتباع بين كلمتين أو أكثر تكونان على صيغة صرفيّة واحـــــدة أو على صيغتين مختلفتين، بروىّ واحد أو برويين مختلفين، بمعنى واحـــد أو بمعنيين مختلفين. انظر: مدخل الى دراسة أسلوب طه حســـــين م.م ص 187.

طاعته ، متحافية على خيانته . " (1) فقد وردت الأحوال الأربعة أسماء فاعل مكوّنة مركبات شبه اسناديّة متماثلة. وهي نمودج للتوفيح ذى الذّيل الرباعيّ الذى يوضّحه لا الصيغة الصرفيه وحدها ، وانما بنية التركيب نفسها .

فطول الحمل هدا يعكس نوعا من ارتياح المتلفّظ الى المفردات يسوقها في أطراد معبّرا بها عن رغبته في الافضاء ، وهو ما قد لا تيسّره الحمل القصار التي تفضى على النّفَس بالانقطاع عند كلّ فكرة . فما الذى سيستعيض به السّارد عن الحملة الطّويلة اذا لم تتوفّر؟

(ب) التعدّد :

انّ المقطع الذى يحوى حملا قصارا متعدّدة مستقلة صناعيّا هو الذى به يعتاض السّارد عن الحملة الطّويلة . ولكنّ أيّ حمله قصيرة وحدها غير كفيلة بأداء المعنى . لذلك يلجأ السّارد مثلا الى أدوات استئناف لتمثّل رتابة في نسق الحملة يعكس بها السّارد وضع الفاعل النفسيّ . فقد جاء في " **دعاء الكروان** " قول السّاردة / البطلة آمنة : " يا للهول ! ان الروع ليملأ قلبي ، وانّ الصّياح ليتفجّر من فمي ، فيملأ الجوّ من حولي كما ينفجر الدّم من الينبوع فيصبغ الأرض بحمرته وان أهل الدّار ليقبلون عليّ ، منهم الجزع ومنهم المطمئنّ ، وهم يرفعون بي ويعطفون عليّ . " (2)

انّ هده الجمل المتعدّدة تأتي متدفقة سريعة حينا متباطئة حينا آخر اذ تطول بعض الشيء . ولعلّ الغاية من التفاوت فى السرعة عكس حالة الهلع

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 61 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 71 .

التي أصابت البطلة/ السّاردة ، وحاله الموازاة بين المرئيّ والمتصوّر لديها ؛ وهو ما يتطلّب نوعا من التّؤدة • ولعلّ الحملتين الواردتين أكثر طولا تحملان هدا البعد الدالّ على الاتئاد والتريّث : الصياح يتفجّر ≠ ينفحر الدّم • منهم الحزع ≠ منهم المطمئنّ •

وبناء الجمل على مثل هدا النسق يبدو أنّ له وظيفة مركزيّة هي الدلالة على المعنى وخلق حوّ من الانسجام بين البنية الكلاميّة والبنية المعنويّة في ذات الحين • ولعلّ في ما تقوله البطلة/ السّاردة بعدئذ ما يبرهن أكثر على هذه الفكرة • فقد بنت في مقطع ما من " **دعاء الكروان** " ملفوظها على نوع من التوازي بين المدينة والبيت • تقول : " فالمدينة اذن هي غايتي من كلّ هذا السّعي ، فيها ألتمس الأمن ، وبين أهلها ألتمس الحياة الوادعة • وبيتُ المأمور هو غايتي من المدينة ، اليه ألجأ ، والى من فيه أفزع ، وبمن فيه أستعين ، في طله أريد أن أعيش ، وعند أهله أريد أن أودع قلبي ، وعند خديجة من أهله خاصّة أريد أن ألتمس الرّاحة لهذه النفس المعدبة والشفاءَ لهذا القلب المريض • " (1)

فبناء هده الحمل العشر القصار على تواز فيه يُقَدَّم ، في الأغلب ، المركّبُ الحرفيّ على النواة ، وهي العمده ، غايته عكس الطمأنينة التى تحسّ بها البطلة/ السّاردة في الوافع على صعيد الحكاية • ولعلّ في اطالة الحملة طردا كلّما تقدّمت الحكاية ، واطالةِ الحمله الأخيرة منها بالذات ما يعكس الاستعدادَ للراحة وتنفيدَها في الآخر • مما يعني أنّ لتعداد الحمل واطالتِها غايةً وطيفيّة مباشرة • فقد جاء في وصف السّارد تَسَلُّلَ الشبح من البيت في أصوصه " فاسم "

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 81 •

من " **المعذّبون في الأرض** " مثلا ، ما يتناسب والطريقة التي بها يمارس الفاعل التسلّل خفية اد وردت الحمل الستّ التي بها وُصِفَ مقدم اللّيل والحملُ السّبح التي بها وقع تصوير الانسلال (1) لتعكس بالبطء في الحكاية البطء في القصّة . فكأنّنا بازاء مشهد لا تلخيص ، خصوصا وأنّ المقطع بكامله يتّصل بوطيفة وحيدة ، هي قبول قاسم ، في صمت ، بانتهاك عِرْضِهِ وابتلاعه خِزْيَهُ على مضض .

وبهذا يصبح لطول المقطع وطول الحملة دور حلّي في ابراز المعنى ، يزيده الايقاع الذى تحدثه الحمل ترسيخا ، كما لو كانت الحمل القصيرة غير كافية لنقل المعنى ؛ فلا بدّ لها من أن تتعدّد وتتراكب حتى توفّر بموسيقاها ما به تعكس واقع الفاعل في لحظة ما من القصّة . وما سبقت الاشارة اليه من الرّغبة في الاطمئنان لدى البطلة/الساردة في " **دعاء الكروان** " حاء نسق الحمل يعكسه . فكأنّ هدا النّسق انعكاس لخفقان القلب أو اللّهاث الذى تحسّ به البطلة/ السّاردة وهي تيمم شطر البيت . وكأنّ التعدّد في الجمل المكونة مقطعا هو الوحدة الدنيا في الوظائف السرديّة الحسينيّة . فالحملة الواحدة ـ مهما طالت ـ قد تقصر عن تبليغ المعنى ، ولذلك لا بدّ من تقليب هدا المعنى على أوجه عدّة ليبلغ السارد من نفس المسرود له ما يريحه الى أنّه قد بلّغ . تقول البطلة/ الساردة فى " **دعاء الكروان** " : " ثمّ عادت الرعشة السريعة فهزت جسمها هزّا ثمّ انهمرت دموعها انهمارا ، ثمّ احتبس صوتها فادا هي تضطرب اضطرابا عنيفا وتسفح دمعا غزيرا ، وترسل أنفاسا عنيفة متقطّعة وأنا أجثو الى جانبها أو أضمّها اليّ وأقبّلها ، وأحاول أن أرد اليها الهدوء والأمن وسكون النفس ما وسعني دلك ، حتّى ادا مضى وقت غير قصير سكن جسمها بعد اضطراب ، وانطلقت أنفاسها بعد احتباس ومصت دموعها تنهمر وأوت الى ذراعي كأنّها الطفل قد

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 56 .

استسلم الى أمّه الرّؤوم ، واطمأنّ رأسها الى كتفى ، وغضت كذلك لحظة ما نسيت ولن أنسى عذوبتها ." (1)

فهذا المقطع المكوّن من خمس عشرة حملة قصيرة ، بالامكان تلخيصه في ثلاث : " اضطربت فهدّأتُها فاطمأنّت ." ولكنّ هذه الحمل على تعبيريتها تبدو قاصرة عن أن تبلغ المعنى الذى يلعب التعدُّدُ في الجمل والايقاعُ الموسيقيّ الذى يحدثه ، دورا رئيسا في البلوغ به أقصى مداه . وهو ما يجعل موسيقى النّص ذاتيّة الغاية في تراكيب حسين .

وممّا يؤكّد رغبة الكاتب عن الجملة الى الحمل المتسلسلة اكثاره من (اذا) الفجائيّة التي تجعل الحملة مستقلّة صناعيّا ولكنّها تسمح بتغليب المعنى على وجوه عديدة في وقت يكون فيه الارتباط بالأصل قائما .

وأكثر ما يظهر ذلك في محالات التلخيص (2) اذ يوفّر السّارد لنفسه حيّزا محدودا لنقل وطيفة ما في القصّة نووية أو مساعدة . ففي مقطع من " **دعاء الكروان** " تعدّدت (اذا) الفجائيّة مرات تسعا في أسطر عشرة (3) ، وفي مقطع من " **أديب** " تعدّدت سبع مرّات في سبعة أسطر (4) فقط . وهذا النّسق الذى ترد عليه (اذا) الفجائيّة غايته توكيد استحالة بلوغ التدلال من خلال حملة وحيدة طويلة ، وانّما الحمل بتعدّدها تخلق لدى المتقبّل نوعا من الاطمئنان الى المتلقّط ، وهو يغصي ، في رتابه ، بما يريده أن يغر في النفس . فكأنّ الحاجة

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 26 .

(2) **انظر التلخيص ضمن الباب الثّاني من هذا العمل** ص ص 175 . 187.

(3) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 117 .

(4) طه حسين : **أديب** ص 132 .

الى هذا التعدد في الحمل من متعلقات المتقبّل، وليست ممّا يفرضه عليه البانّ ذاته . لكنّ هدا البانّ لا يهمل دوره الهيمنيّ بجعله نفسَهُ محطّ اهتمام المسرود له يستفسره عن أشياء تغيب عنه . ولذلك يتعمّد البانّ الاغلاقَ ليجد الفرصة للافصاء بعدئذ، فترد جمله مبنيه على احمال متفصيل . وهو ما يجعل المقطع الذى يبلور فكرة واحدة مشتملا على حمل متعدّدة ؛ من ذلك قول البطل في " **أديب** " : " وخرجت من الحامعة راصيا ساخطا ومسرورا محزونا . راضيا لأنّ البعثة لم تفلت منّي وراصيا لأنّك أنتَ لستَ الواشي بي ، وساخطا لما انطوت عليه جنوب الناس من المكر والخداع ، ومن الكذب والنفاق ، ومن الحسد الذى يفسد عليهم كلّ شيء . " (1)

وبداية التركيب بـ (راضيا) أو (ساخطا) يقتضي ضرورة اعادة (خرجت) المقدّرة تقديرا . وهو ما يجعل الاحمال بالضرورة مفصّلا . والأمر عينه نلمسه في قول السّاردة في " **دعاء الكروان** " : " ثمّ كان التفرق في المضاجع ، فمنا من آثر الهواء الطلق فاتخذ مضجعه على سطح الدّار أو في فنائها ، ومنّا من أشفق من ذلك فأوى الى الغرفات والحجرات . " (2)

وأبرز ما يوضّح مفهوم التفصيل هدا استعمال حرف الشّرط (أمّا) كما ورد دلك في " **الأيّام** " . يعول السّارد : " وكان لكلّ عدّيّة أحر : فأمّا العدّيّة الصغرى فأحرها قطعة من السكر أو الحلوى ، وأمّا العدّيّة الوسطى فأحرها خمسة مليمات وأمّا العدّيّة الكبرى فأحرها عشره . " (3) .

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 129 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 24 .

(3) طه حسين : **الأيّام** الحزء الأوّل ص 105 .

ومثل هدا البناء للحملة سمة مميّزة لأسلوب حسين ، اد هو يعكس رؤيته للعالم حيب لا يرى الأمور الا من زاوية عقليّة . فما صحت مقدماته صحّت نتائحه ، وما اصطبغت مفدمته بصبغه ما ، كانت لنتائحه اللاحقة نفس الصّبغة . وهي تعكس في ذات الحين اللذة التي تشعر بها دات التلفّظ وهي تأسر المتقبّل وتجعله متعطّسا الى ما توفره له من معلومات تصرّفها في أناة .

(ج) الخرق :

انّ طول الحملة ، وتعدّد الحمل القصيرة في الوظيفة الواحدة سمتان ميّزتا التركيب في النّص السردّى الحسيني عمّا هو مألوف لدى غيره من الكتاب . وفد قدّمنا نموذجا لهدا التمايز عندما نظرنا في فصل **"القصر المسحور"** وقضيّة الكاتب الى **خصائص الكتابة لدى حسين وخصائصها لدى الحكيم**[1] ، فتبيّن لنا يسر التميز بينهما بحكم معاشرة النّصين معاشرة حميمة . وعندما خَصَصْنَا ظواهر الأسلوب صرفية أو معجميّة أو تركيبيّه بالدرس ، اتّضح لنا أنّها ليست محانية ، وانّما هي تلعب دورا في التدلال . ومن هذه الطواهر حرق قواعد اللّسان العربيّ . ففيم يظهر هدا الخرق وما دلالاته ؟

انّ من المعهود ألا يتقدّم الضمير على العائد عليه . وادا كان هناك تقديم فلغاية لفت الانتباه اليه . وكذا كان الأمر في اهداء " **القصر المسحور** " ، فقد تقدم ضمير المتكلّم المثنى أو الجمع على العائد عليه ولا أحد يعرف أيّ الضميرين يقصد المتلفّظ الا بعد أن يفرغ من الاهداء فيفهم أنّ المعنيّ اثنان لا أكثر ، وهما كاتبا النصّ : " الى التي كانت تشيّع دهابنا الى العصر " (2) .

---

(1) انظر **الفصل الثّالث من الباب الأوّل** ص ص 69 . 72 .

(2) طه حسين **وتوفيق الحكيم : القصر المسحور** ص 7 .

ومن المعروف أنّ المتكلّم والمخاطب يلعبان في اللّعة نفس الدّور الـذى يفترض أن يكون كلّ من البانّ والمتقبّل على علم به مسبق • وهدا من شأنـه التخفيف من حدة المفاجأة لدى استعمال ضمير المتكلّم الجمع أو المثنّى هـذا • لكنّ اصرار السارديين على المفاجأة يتماشى والجوّ الخرافيّ المرادَ وضعُ المسرود له فيه • فمنذ العباره الأولى في النصّ ، بعد العنوان ، يلمس المتقبّل أنّه لـن يتعامل مع النصّ تعاملا عاديّا مألوفا ، وانّما هو مضطرّ الى التأقلم مع جـوّ فوطبيعيّ • ولا يقلب القارئ الصفحة الا ليفجأه السارد من جديد بخرق للمألوف في اللّسان بشكل ليس يداخله لبس ، اذ الضمير هذه المرّة غائب : " من مأمنـه يؤتى الحذر " (1).

وربّما يخفّف تبيان المعود عليه من طاهرة الخرق هذه ، لكنّه لا ينفيهـا • فقد ورد " الحدر " الذى يعود عليه الضمير السابق ، سريعا ؛ ولكن دون أن يخلّف أترا في نفس المتقبّل ، وهو مازال تحت تأثير التساؤل عمّن يكون هدا المعـود عليه • وشأن السّارد مع الضمير شأنه مع بداية الكلام • فالمعهود في اللّسـان العربيّ أنّ الجمل التي تكوّن النصّ ثلاثية ابتدائيّة واعتراضيّة واستئنافيّـة • واذا كان معظم النصّ جملا استئنافيّة ، فانّ النادر القليل منه اعتراضيّة ، ولا تحطـى الجمله الابتدائيّة بالحضور الا في فواتح النصّ • واذا ما غمطها السّارد حقّهـا هذا ، فداك منه خرق يبغي من ورائه دلالة محدّدة • فما من فصل من فصول " **أحلام شهرزاد** " الا بدأت الجملة الأولى فيه بأداة استئناف : الأوّل والثّالـث بالفاء والثّاني والرّابع بالواو وهلم جرّا •

واذا ما وجدنا للاستئناف مبرّرا في غير الفصل الأوّل ، فليس مقبولا أن يبدأ الأوّل بهذه الفاء تعقبها (لمّا) الطرفيّة • ونصوص حسين الأخرى تلـتزم

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 9•

بهدا النسق في بناء الفصول كـ " **دعاء الكروان** " و " **ما وراء النّهر** " و " **الأيّام** " وغيرها . وهو ما يدعم فكرة انتماء " **أحلام شهرزاد** " و " **القصر المسحور** " الى غير الحطاب الواقعيّ اذ يتناسَبُ الخَرقُ في مستوى التركيب كلّيا مع الجوّ الفوطبيعيّ الذى تدور فيه القصّتان .

واذا نظرنا في الحكايات الشعبيّة بعامّة، وجدنا أنّها تُفتَتَحُ بجملة ابتدائيّة هي نفسها اشعار بالفتح : " كان ياما كان ، في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان " .

فالعدول ، اذن ، ليس غاية في حدّ داته ، وانّما هو وسيلة ، من حملة وسائل أخرى ، لابراز التدلال في النصّ . لكّن هذا الخرق قد لا يكون له من غاية سوى تقديم الكاتب بصماته الخاصّة في الكتابة ، مما يجعل الأسلوب المعنيّ خطأ عفويّا في البدء ، متعمّدا في ما بعد ، غاية المتلقّط من ورائه اثبات وجوده وتحدّيه من يطعن عليه استعمالَه . وله ، في ذلك استعمال (أن) الموصول الحرفيّ في مالا حاجة اليه البتة ، وانّما هي الرغبة الشخصيّة المحصة التي تقف وراء ذاك الاستعمال : " وكاد السّرور أن يدفعه الى شيء من الغرور . "(1) و " لعلّهم أن يحدوا فيه عطة تعصم النفوس الزكيّة من أن تزهق . "(2) (فأن) في الحالتين ليس لها أيّ مبرّر وجود ، ولكن ما من مرّة يستعمل فيها حسين أداة التمنّي (لعلّ) أو فعلا من أفعال الشروع والمقاربة (كاد) الا أردفهما بالموصول الحرفيّ . ورغم انتقاد بعضهم حسين على هذا الاستعمال ، فقد أقام عليه لا يبرحه ، كما لو كان للخطإ قيمة العلامة على المتكلّم .

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 27 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 11 .

(د) التقليد :

يلذّ للسردة في نصوص حسين أن يقلّدوا أساليب معروفة في التراث وفي القرآن بالذات يستدعيها الكاتب الملموس مما حفظه وانطبع في ذهنه، ويتخيّل سردة يجرونها على ألسنتهم . وتعتبر هذه الأنواع من التراكيب أساليب لأنّها تعدِل عن المألوف في اللّسان وتنأى عنه فتحلب بذلك النظر، من ذلك استعماله التركيب التالي في الأيّام : " انْ كان في ذلك الوقت لَصَبِيٌّ حِدٍّ وعملٍ ."(1) ومثل هذا الاستعمال نادر في لغة حسين ولغة المستعملين للضاد في عمومهم ، الأمر الذى دعا الناشر الى شرحه أسفل الصفحة والاستشهاد عليه بآية من القرآن : " ان كادوا ليفتنونك عن الذى أوحينا اليك ."

وميل حسين الى تقليد القرآن بالذات يدلّ على ماله في نفسه من أثر ايحابيّ ، ويوضّح صعوبته المشار اليها سابقا عندما يقبل بعبارة عرّبت منذ القديم ويرفض عبارة حرت على ألسنة العامّة .

أمّا المظهر الآخر من مظاهر التقليد فيعمد اليه السّارد عندما يعتاض عن الأسلوب المباشر بالأسلوب غير المباشر وهو استعماله (أن) الموصول الحرفيّ لربط الاعلان عن التلفّظ بالملفوظ :

* " فأشار اليه أن أفم ، وأشار الى صاحبه أن أقيما ."(2)
* " ولكنّ الفتاة أشارت اليه أن أقم ."(3)

---

(1) طه حسين : **الأيّام** الجزء الأوّل ص 144 .
(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 291 .
(3) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 42 .

* " والعمدة يدعو بعض رجاله ويشير اليهم أن احملوا هذه الأثقال وأريحوا هذين الحملين " (1)

وهذه النماذج الثلاثة وردت على نسق واحد : اشارة فأمر، وهو من التراكيب المعهودة في القرآن ينسج على منوالها الكاتب .

وهكذا يتّضح أنّ هذه السمات الأربع : الطّولَ والتعدّدَ والخرقَ والتقليدَ تطبع أسلوب حسين السردىّ بطابعها في مستوى التركيب ، لا يختصّ بها نصّ دون آخر . وما انتخبناه من الشواهد من آثار سرديّة مختلفة مؤشر على ذلك. وهو ما يجعلنا نقر الدكتور محمّد الهادى الطرابلسي على استنتاجه المتعلّق بظاهرة التوقيح اذ يرى أنّها ليست خصيصة " **دعاء الكروان** " كما ذهب الى ذلك الأستاذ عبد اللّه صولة ، وانّما هي تطول كلّ أدب حسين . (2)

ومثل هذا الاستنتاج يجعلنا نقرّ بوجود كاتب واحد وراء السردة المختلفين سواء كانوا ذكورا أو اناثا ، مماثلين للقصّة أو مغايرين لها . فالسّارد ، المدير للعمليّة السرديّة ، لئن كان متميّزا عن **الكاتب** و من باب أولى وأحرى ، فانّ تميّزه يبقى ، في مستوى الملفوظ ، منعدما اذ لغته هي لغه الكاتب ؛ وهو ليس سوى ناطق باسمه . أمّا ما يتّصل بصوت الشخصيّة / الفاعل داخل النصّ فمحاله فصل " الصّوت " وعلاقة السّارد بفواعله ؛ وقد سبق لنا أن عرضنا له في الباب **الثّاني** .

وممّا يدعم فبوع هدا الكاتب وراء سردته استدعاؤه محفوظاته اللّغويّة ،

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص ص 51 . 52 .

(2) محمّد الهادى الطرابلسى : حوامح الأسلوب في أدب طه حسين . م . م ص 149 .

واصراره على استعمالات بعينها لا يتخلّى عنها . كما أنّ تميّز الخطاب السرديّ بهذه الخصائص البلاغيّة المحدّدة يؤكّد مرّة أخرى الغاية النفعيّة وراءها . فلم يكن تواتر حضور هذه الأساليب القارّة في النّصوص المتعدّدة لتهضم حقّ التدلال في كلّ نصّ . ورغم تطابق الأساليب بين نصّ وآخر، فلها ، في سياقها الخاصّ ، دلالة متميّزه ؛ من ذلك توفّر الخرق بشكل لافت في النّصّين الخرافيين ، مقارنة بغيرهما من النّصوص وتوفّر الطّول في الجملة عكسا لحالة الطمأنينة كما في " **دعاء الكروان** " أو حالة التستّر كما في أقصوصة " قاسم " ، ذلك فضلا عمّا يجعل فرز أسلوب حسين من بين عديد الأساليب أمرا ميسورا ، اذ تكفي المعاشرة الحميمة لهذا النّصّ لتجعل تمييزه عن غيره ممكنا .

(4) المستوى البلاغي :

عندما يعاشر القارئ نصّ حسين بشكل دائم ، يكتشف لازمة في أسلوبه لها صلة بالايقاع . ويتّصل هذا الايقاع بالجملة اتصاله بالحمل المترابطة المتسلسلة وهو يتمثّل بشكل رئيسيّ في التكرار . والتكرار قد يتّصل بأصوات المفردة فيعتبر جناسا أو تماثلا دالّيا ؛ وقد يتّصل بالدلالة فيعتبر مرادفا أو تماثلا مدلوليّا ؛ وقد يتّصل بالمفردة في ذاتها فيعتبر ترديدا علاميّا . واذا ما تعلّق بما يفوق الجملة كان نوعا من الترجيع الصوتيّ مبنيّا على الازدواج والتّوازن .

وهيمنة هذا الايقاع الموسيقيّ في نصوص حسين السرديّة جعلت الكثير من الباحثين يجدون لها تفسيرا ، له صلة بعمى الكاتب . فهو يسعى الى التعويض عن نقص حاسّة البصر بتمتيع حاسّة السّمع بأكثر من المعهود ، فكأنّ الكاتب الملموس ، وهو يملي على "صاحبه" ، يبغي تحقيق لذّة سمعيّة ليس بالامكان تحقيقها الا متى التزم في تلفّظه بما تلتزم به الألحان الموسيقيّة من ترديد وتوفيع وترجيع . كما أنّ عدم متابعته ما يخطّ على الورق تفرض اعادة الجملة أكثر من

مرّة علّ الكاتب الكاتب يعي ما يُمْلَى عليه . لكنّ الموسيقى الخفيّة لا تتّخذ نسقا رتيبا في كلّ النّصوص وكلّ المفاطع ، وانّما هي تهيمن في نصوص لتضعف في أخرى ، ولعلّها أبرز مظاهر الأدبية في نصوص حسين . فبقدر ما يتوفّر النصّ على موسيقى تزداد مقروئيته .

ولعلّ في اقبال الباحثين على " **الأيّام** " و " **دعاء الكروان** " [1] بالذات يستخرجون منهما الخصائص الأسلوبيّة لكتابة حسين ما يدلّ على أنّ الاختيار لم يكن اعتباطيّا ولا عفويّا ، وانّما هو الاكتناز الموسيقيّ الذي حدا بهم الى التركيز على هذين النّصّين دون غيرهما . ويبدو أنّ أدبيّة النصّ تعظم كلّما كانت غايته منها غير مباشرة ، أي كلّما كان للكناية أو للاستعارة حضور أبرز . لكنّ الارتياح الى أن اقبال الدارسين على نصّ دون غيره هو الذي يعطيه صفة الأدبيّة يبدو غير وجيه ، اذ كثيرة هي النّصوص الأخرى التي تتوفّر على هذه الأدبيّة دون أن تحظى بالدّرس الكافي . ولعلّ " **أديب** " و " **على هامش السّيرة** " نموذج لهذه النّصوص الأدبيّة التي تجلب الانتباه بكثافة الأدبيّة فيها ، اذ لا يلمس المتقبّل لها من غائية سوى اللّغة تنساب في سكينة وطمأنينة . غير أنّ النصوص التي تكون ذات غاية فكريّة مباشرة ، فانّ حظّها من هذه الموسيقى أضأل . ولعلّ " **شجرة البؤس** " و " **الأيّام** " في جزئه الثالث نموذج لها . فالفكرة هي التي تقود الباثّ أكثر ممّا يقوده البعد الفنّي . ولعلّ استخراج جانب من هذه الخصائص البلاغيّة المتّصلة بالايقاع من شأنه أن يسمح بتبيّن مدى خدمة هذه الخصائص السّرد ومدى اضفائه التدلال على الوحدات السرديّة أو الوظائف .

---

(1) ركّز الدّكتور البدراوي زهران دراسته على " **الأيّام** " وركزها عبد اللّه صولة على " **دعاء الكروان** " .

(أ) بين التماثل الدالي والتماثل المدلولي والترديد العلامي :

قليلا ما ينفصل التماثل الداليّ عن التماثل المدلوليّ ، ودلك لورودهما في الحملة المبنيّة على ازدواج أو توازن ، قد يصطرّ السّارد أحيانا الى ايراد نوع من الحشو لتحفيعه كما في " **دعاء الكروان** " : " ولكنّ هناك نفوسا لا ترتاح وانّما هي مضطربة دائما ، وأبصارا لا تستقرّ ، وانّما هي زائغة دائما ... " (1) فالحملتان المقصورتان لا تضيفان معنى حديدا ، ولكنّ قيمتهما تكمن أساسا في الايقاع والتوكيد . ويتّخذ هدا التماثل الدّالّي صفة الاتباع :

* " في تلك اللّيلة المهيبة الرّهيبة " (2)
* " .. حين كنت صبية بائسة يائسة . " (3)
* " ونحن نسعى وحلات خجلات . " (4)

وقد يتّخذ صفة العطف كما في قول البطلة / السّاردة في " **دعاء الكروان** " : " حتّى اذا استدارت الجماعة حول الجفان قلّ الكلام وقرّت الأحسام . " (5)

وهذا السّجع الذى يرد على لسان السارده انّما هو من محفوظات الكاتب الملموس ، غايته ايقاعيّة ، يلقاها المملي ، ويلقاها المتقبّل معا .

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 59 .
(2) نفس المصدر السّابق ص 10 .
(3) نفس المصدر السّابق ص 13 .
(4) نفس المصدر السّابق ص 35 .
(5) نفس المصدر السّابق ص 35 .

ويلعب المفعول المطلق بما يرد عليه من تنوين بشكل متواتر دورا في اعطاء التماثل الدّاليّ حصورا مكثّفا . وقد يكون ايراد المفعول المطلق لغير ما حاجة ماسّة دلاليّا ، ولكن اللذّة الموسيقيّة لذاتها مرغوب فيها . يقول السّارد في " **شجرة البؤس** " : " والقوم يسربون القهوة حسوا خفيفا ، والشّيخ يصطرب في مجلسه اضطرابا خفيفا . " ليقول بعدئذ : " ويفكّر في مستقبل أمره تفكيراً قصيرا . "(1) وقد يلجأ أحيانا أخرى الى استعمال لام الأمر ونون التوكيد الخفيفة ليعطي نفس الايقاع الموسيقي الذى يحدثه التّنوين : " فليصلحَنْ أمره وليحسنَنْ تدبير ماله وليحجَّنْ مع الشيخ في العام المقبل . فالدالّ الواحد لا يرد في آخر الحملة أو المركّب ، وانّما هو يرد في أوّلها ليكون له قيمة اللافت للانتباه .

وقد يجتمع المفعول المطلق والحال ذوا التنوين المنصوب ليعطيا للايقاع رتابة كقول الساردة في " **دعاء الكروان** " : " مكثت أيّاما وأسابيع أحهلها (النافذة) حهلن وأهملها اهمالن ثم حطرت لي فجأتن ، وفرض عليّ مكانها فرضن ، فاذا أنا أدنو منها وحِلْتَنْ وأفتحها حَزِعَتَنْ محزونَتَنْ ، أريد أن أقف اليها لأتمثل فيها صورة " هنادى " داهِبَتَنْ " حائِيَتَنْ متغنّيَتَنْ بما كانت تتغنّى به . " (2)*

ولعلّ استعمال هذا التنوين بشكل متواتر غايته محاكاة الخفّة التي انتابت البطلة وهي تعزم على اعادة تحربة أختها . أمّا اذا ما نطق التنوين فتحة طويلة ، فانّ ترديدها يحيل على نوع من الندب لعلّه يتماشى وحال الحزن الذى عليه آمنة وهي تتذكّر أختها " هنادى " .

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 292 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 93 .

(*) الكتابة العروصيّة من عندنا عمدنا اليها لتوكيد بُعْد التنوين .

فالايقاع الموسيقيّ ، مهما كان الوجه الذى يتّخذ ، يساهم في اضفـــاء دلالة خاصّة على المقطع . وكذا الشّأن مع التماثل المدلوليّ ، يخدم بتواتـــره الدّلالة دون أن يصيف الى المعنى جديدا . فقول البطل في " **أديب** " : " ثـمّ يفرغان من الالتهام والعضم ، ومن الازدراد والخصم " (1) لا يزيد المعنى جلاء ، وانّما هو يعكس بمثل هذا الترجيع الصوتيّ رتابة حركة الفم وسرعة الأكل لـدى المتكلّم عنهما . فكأن في التساوى بين اللّفظ والمعنى نوعا من الاخلال يحســن معه التكرار لترسيخ فكرة وبلورة مفهوم .

وهذا الشّاهد يبيّن مدى اتصال التماثل على صعيد الدال والتماثـل على صعيد المدلول في نصّ حسين الأدبيّ . فالالتهام والعضم والازدراد والخضم جميعها من نفس الحقل الدلالي . ولكنّ اضافة الدال الى المدلول يصفي نوعـــا من الايقاع الموسيقيّ يلذّ للمملي والكاتب/ الكاتب والقارئ الانصات اليه .

غير أنّ هذا لا ينفي ورود التماثل المدلوليّ مفردا ، وأكثر ما يكون ذلك في العطف اذ تتوفّر للسّارد امكانيّة اطالة الحملة أو تعداد الحمل بحيـــث يتسنّى له تحقيق التوازن المطلوب . فقد جاء في كلام البطل الى صديقه السارد في " **أديب** " قوله : " ... ما لفيت في حزن لادع وألم ممضّ ويأس لا صـبر معه ولا احتمال له . " (2) . فقد ورد العطف الأوّل والعطف الثّاني ثنائيـين . وقد يجمع السّردة ، وهم يتلفّظون ، بين التماثل الدالّيّ والتماثل المدلولـــيّ والترديد العلاميّ فى ذات الحين . ويبدو أنّ العايه من الظّاهرة هي الـــتي تحدّد كيفيّة تمظهرها في المقطع السردىّ .

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 102 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 45 .

فلئن كانت الظّاهرة الأسلوبيّة واحدة، فانّ دلالاتها مختلفة . من ذلك أنّه قد ترد نواة المرجع النّصي hypogramme (1) ، في مقطع متغيّرة الاشتقاق محقّقة دلالة معيّنة كما هو الحال في قول الأنا السّاردة في " **دعاء الكروان** " : " لا ألبث أن أرى صورتي منذ أكثر من عشرين عاما حين كنت صبيّة بائسة يائسة ، قد شوّه البؤس واليأس شكلها وألقيا على وجهها غشاء كئيبا من الدّمامة والقبح . " (2) فلحوؤها الى المرجع النّصي وهو (بائسة) (يائسة) (بؤس) (يأس) (دمامة) (قبح) والى نواة المرجع النّصي المتمثّلة في البؤس والدّمامة غايتها من ورائه بيان البون الشّاسع بين الماضي والحاضر. فكأنّ العلامات في النّص أى المفردات التي تعبّر عن المرجع انعكاس له مباشر. فبالمفردات تعيد السّاردة على المسرود له ما كان حلّ بها ، وما أقامت عليه طويلا فأثّر في نفسها الى حدّ زمن الحكاية الرّاهن. غير أنّ الاشارة الى الفارق الزّمنيّ تطمئن المسرود له الى أنّ حال الأنا السّاردة غير حال الأنا المسرودة . فقد أصبح بامكانها التعبير عن تلك الحال بفنّ ودقّة .

فتقليب مادتي (الباء والهمزة والسّين) و (الياء والهمزة والسّين) على وجهين مختلفين ، وايراد هتين المادّتين لما بينهما من تماثل دالّي ، ومفردتي ،

---

(1) نواة المرجع النّصي تنحصر عند دى سوسير في كلمة واحدة يعاد اكتشافها متفرّقة في مواطن مختلفة من النّص ، وموزّعة على طول الحملة . أمّا المرجع النّصي paragramme ، فهو يكمن ــ حسب ريفّتار ــ في التحويلات المعجميّة التي تطرأ على معطى دلاليّ ما . انظر لمزيد تفصيل محمّد الهادى الطرابلسي : النّص الأدبيّ وقضاياه عند ميشال ريفّتار وجان كوهين . مقال مذكور مجلّة " **فصول** ": القاهرة. المجلّد الخامس العدد الأوّل . أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984 (الأسلوبيّة) ص 124 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 13 .

(القبح) و (الدّمامة) لما بينهما من تماثل مدلوليّ يجعلان المقطع السردّى هذا على قصره محقّقا لذّة سمعيّة وفاتحا مجالا للتخيّل واسعا • وكذا الأمر مع الترديد العلاميّ في المقطع التّالي من نفس النّص • تقول السّاردة : " فما أسمع الاّ هـذه الدقّات المنتظمة تصدر عن السّاعة غير بعيد ، وهذه الدقّات المصطربة المختلفـة تصدر عن هدا القلب الحزين • " (1)

فتكرار لفظي (الدقات) و (تصدر) والتناظر بين نوعين من الدقات يمثلان مرجعا نصّيّا لعب فيه الترديد العلاميّ دور البرهنة على أنّ هناك تنصّتـــا دقيقا في الفراغ البهيم بعد أن بعد صوت الكروان ، وعاد اللّيل الى سكونه الهادىء الثّقيل • فخوف البطلة انعكس دقّات حوانيه وبرانيه رتيبة تصيـــخ السّمع اليها •

وادا سبقت الاشارة الى أنّ الغاية من المعقول المطلق تحقيق ترديـد موسيقي قد يكون أحيانا محّانا ، فانّ هذا لا ينفي أن يكون لذلك الاستعمـال غائية فعليّة • فقد بني الفصل العاشر من " **دعاء الكروان** " على تنائيّة السّلـب والايجاب • وحيثما جاء في مقطع السّلبُ ، انتفى الايجابُ والعكس صحيح • تقـول السّاردة : " وما هي الا ساعة أو نحو ساعة حتى كان الحملان قد دفعا بنـا دفعا الى الطّريق العامّة ، وقد أسدل اللّيل أستاره من حولنا اسدالا • " (2) فالغاية ، في هدا المقطع ، من تكرار العلامة (دفع دفعا وأسدل اسـدالا) نفي أي امكانيّة لانتظار الايجاب من رحيل الحملين بمن عليهما • فكأنّ الترديد العلاميّ انتظار لمكروه بحلّ عما قريب • ويأتي مثل هذا الترديد كما لو كان

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 11 •

(2) **نفس** المصدر السّابق ص 63 •

لازمة موسيقيّه في لحن يعود اليها من حين الى آخر . فالسّاردة تلجأ اليه لتعكس به ندبَها أختَها وتشنيعَها بخالها السّفّاح . فهي تكرر استهانته بفعلته علّها تستعدى عليه المتقبّل ، مستعملة عبارة " دهب الى الواحات فيمن ذهب" في نصف صفحة مرّات ستّا لتعقبها عبارة بها سبيهة : " وسيعود من الواحات فيمن يعود " (1) . وقد فعلت السّاردة نفس الشيء عندما وازنت بين آمنة قبل مقتل أختها وبعده . فقد تكرّر استعمالها لجملة : " أخذت من أهل الدّار آمنة " مرّات أربعا نسجا على منوال المرّة الأولى التى فيها استعملت جملة " أخذت من أهل الدّار فتاة . " وأعقبتها بجملة : " رددت عليهم آمنة " ، وقد تكرّرت هي بدورها مرّات أربعا (2) .

وورود هاتين الجملتين بحذافيرهما ، بمثل هذا التواتر في هذا الحيّز النصّي الوحيز غايته بيان الحماس الذى أخذ مأخذه بالأنا الساردة وهي تستجمع ذكرياتها الماضية في اطار مخاطبتها المسرود له في الملفوظ والمسرود له القصصيّ (الكروان) فى ذات الوقت .

وعندما رغب البطل في اطلاع صديقه السّارد فى " **أديب** " على غضب أمّه عندما علمت بعزم ابنها على السّفر الى أوروبّا قال : " فأمّي ثائرة اذا أصبحت، ثائرة اذا أصحت ، ثائرة اذا أقبل المساء ، ثائرة اذا حنها اللّيل ، ثائرة حتّى امتلأ البيت حزنا وسخطا وبكاء . " (3) فهذا الترديد العلاميّ للفظ " ثائرة " ،وهو يتمطّط طولا بشكل طردىّ ، وهذا الطّول فى المركب الاضافىّ أو المركب الحرفىّ ، واحدا واحدا ثمّ اثنين اثنين ثمّ استرخاء بعد حتّى ، الغاية منهما عكس الامتداد

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص ص 74 . 75 .

(2) نفس المصدر السّابق ص ص 85 . 87 .

(3) طه حسين : **أديب** ص ص 46 . 47 .

على مستوى المدلول وطول الاقامة على الثّورة • فالترجيع الصوتّى يسعى به البطل الى أن يوقر في نفس متقبّله المرسل اليه الشّعور داته • وهو ما يدلّ على أنّ الأسلوب لذاته مساهم فى كشف المعنى وابراز التدلال •

ولعلّ فى ما استعمله البطل فى رسالة أخرى لصديقه يَأْسَى فيهاعلى زوال القناة ما يمثل نوعا من الندب والتعديد على مفقود عزيز • فقد استعمل المتلفّظ مركّبات اضافيّة وحرفيّة واسناديّة ، وندبا على مدى أسطر عسى المرسل اليه يعيش نفس الألم الذى أحسّ به المرسِل • يقول : " فكلّ هذا الجهد (1) ، وكلّ هذا العناء (2) ، وكلّ هذه الحياة (3) ، وكلّ هذه الذّكرى (4) ، وكلّ ما كان على شاطئ القناة وحول معمل السكّر (5) من جدّ وهزل (1) ، ومن لذّة وألم (2) ، ومن حبّ وبغض (3) ، ومن أمل ويأس (4) ، ومن مكر ونصح (5) ، ومن خداع واخلاص (6) ؛ كلّ هذا يذهب في أعوام قصار لا تكاد تبلغ عدد أصابع اليد الواحدة ، كأن شيئا من هذا لم يكن (1) ، وكأن نفسا لم تتأثّر بما أثارته الحياة فى هذه الأرض من العواطف (2) ، وكأن شفة لم تبتسم لما أنبتته هذه الأرض من مناظر الجمال (3) ، وكأن عينا لم تبك لما شهدته هذه الأرض من أسباب الحزن والأسى (4) • يا للحزن اللاذع ! (1) ويا للألم الممض ! (2) ويا لليأس المهلك للنّفوس ! (3) • لقد ماتت قناتنا أيّها الصّديق • " (1)*

ولقد تعمّدنا ايراد هذا الشّاهد ، على طوله ، لنبيّن أنّ المقطع السردّى أو المرجع النّصّى Paragramme يحوى نواة واحدة هي موت القناة انبثت عمره وتلونت تلاوين شتّى ؛ وكان حضور الترديد العلامّي والتماثل المدلولّي وسيلة

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 54 •

(*) الترقيم من عندنا عمدنا اليه كي نبيّن تواتر التكرار وتنوّعه •

هذه النّواة لانشاء المرجع النصّي (1) .

وقد يتلازم الثالوث التماثلان الدالي والمدلولي والترديد العلامي كما في " **دعاء الكروان** " لتحقّق به السّاردة نوعا من النّشوة على مستوى الايقاع الموسيقي لفظا عكسا للنّشوة التي حصلت لها في المرحح عندما انتصرت على عدوّها وحقّقت لنفسها المحد ورضا الآخرين عليها . تقول : " لم أجد في شيء من هذا كبير مشقّة ، ولم أحتمل في شيء من هذا عظيم عناء ، وانّما هو الابتسام المطمع المغري ، والاحتشام الذى يفلّ العزم ويثبط الهمم ويبسط سلطان الحياء على النفس ، فاذا هي **ترتدّ** بعد امتدادها ، وعلى الوجه فاذا هو يظلم بعد اشراقه . " (2)

غير أنّ هذا الترجيع الصوتي قد يرد لغير ما غاية دلاليّة محدّدة ، وانّما هو يبدو نتاجا لعمى الكاتب الملموس ، اذ هو يملي ولا يعود على نصوصه بالتحقيق العيانيّ ، وانّما هو يترك أمرها لكاتبه الكاتب أو لصاحبه كما يحلو له دوما أن يسمّيه . لذلك هو يلجأ الى تكرار الجملة بحذافيرها امّا لتذكير المملَى عليه أو لتنشيط ذاكرة المملي ذاته . وقد يصل أمر التكرار الى الحدّ الذى يخيّل فيه الى المتقبّل أنّ هناك خطأ مطبعيّا لولا بعض التّحوير كما هو الحال في أقصوصة " بين الحبّ والاثم " : " ولكنّها لا تستطيع أن تخطو خطوة الى أمام كأنّما أخذت رجلاها بقيد ثقيل . " وتعاد هذه الجملة بعد

---

(1) انظر على سبيل المثال مثل هذا الندب فى " **دعاء الكروان** " ص 104 حيث يتكرّر ترديد لفظ (خدبحة) مرارا وفي " **المعذّبون في الأرض** " ص 56 حيث تكرّرت عبارة " لم ير الحيران مرارا " عكسا لحالة الحزن التي عليها أسرة قاسم .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 141 .

برهة وجيزة : " ولكنّها لا تستطيع أن تخطو خطوة الى وراء كأنّما أخذت بقيد عنيف تقيل . " (1)

ونفس الظاهرة تُلْمَسُ في " **أديب** " . يقول السّارد : " وانّى لجالس في بيتي لم أذهب الى الأزهر .. " ليعود فيقول : " وانّى لجالس ذات يوم الى خادمي الأسود .. " (2) فهذا التكرار للحمل هو بمثابة الترديد العلاميّ ، ولكنّه يبدو ، رغم ذلك محانيًا أى أنّه قد لا يضيف الى المعنى معنى ، وانّما هو يكتفي بتنشيط الذّاكرة ليس الاّ . (3)

وقد يعترف السّارد نفسه بأنّ حبل تفكيره قد انقطع ، وبأنّه نسي أوّل الكلام . فيضطرّ آنذاك الى استئناف التلقّط من حديد ، وبنفس العبارة أحيانا . يقول البطل لصديقه السّارد : " أين أنا ؟ وماذا كنت أريد أن أقول لك حين بدأت هذا الكتاب ؟ لقد أنسيت مكاني وأنسيت بدء الحديث . " (4)

(ب) <u>الشّعريّة</u> :

انّ استعمال الترجيع الصوتيّ للاغاية محدّدة يبدو نوعا من الشّدود . فالغالب على النصّ توفّقه الى استعمال التماثل الدالّي والتماثل المدلولي والتردبد العلامّي لغاية عمليّة وظيفيّة ، لعلّ أدناها تمتيع الأذن لدى الاملاء بالنسبة الى **الكاتب** وصاحبه ، وبالنسبة الى المتقبّل لدى القراءة بعدهما .

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 93 .

(2) طه حسين : **أديب** ص 42 .

(3) انظر شبيها بهذا الترديد العلامي المحاني في "**القصر المسحور**" ص 72 : " قال توفيق وهو يتبع صاحب الشرطة والغلام يتبعه ... " و " مضى صاحب الشرطة أمامه يتبعه توفيق والغلام يتبعهما . "

(4) طه حسين : **أديب** ص 161 .

لكنّ هذه الغاية ، رغم بساطتها ، تأثيريّه اذ تحفز همم القرّاء الى الاقبال على مثل هذه النّصوص السرديّة وغير السرديّة . وادا ما كانت الغاية شعريّة poétique ، فانّ أثرها في المتقبّل أوقع . ولذلك نلمس من السّردة جريا وراء تكثيف الشعريّة poéticité في أكثر من مقطع ، وفى أكثر من نصّ ، ايمانا بأنّ الأدبيّة تكمن بالأساس في البعد عن المباشراتيّة . وفي تكثيف الرّمز والمجاز بعامّة .

وأوّل ما يلفت الانتباه في نصوص حسين السرديّة التصرّف في التشبيه على غير عادة معهودة خروجا وانزياحا . فكثيرا ما يرد المسموع أو المجرّد منعوتا بالمرئيّ كما في " **دعاء الكروان** " حيث تقول السّاردة : " ... ثمّ قال فى صوت أبيض حعل يأخذ لونه الطّبيعيّ قليلا فليلا . " (1) ، أو كما في أقصوصة " خديحة " من " **المعذّبون في الأرض** " حيث يقول السّارد : " ثمّ تنطلق الزغاريد كأنّها سهام من فضّة تشق ظلمة اللّيل الحالكة . " (2) أو كما هو الحال في " **أحلام شهرزاد** " حيث يقول السّارد : " على أنّه كاد لا يلمّ بهذا الخاطر الأحمر ، أو كان هدا الخاطر الأحمر لا يكاد يلمّ به . " (3)

وهذه النّماذج ، على قلّتها ورغم توفّرها في النّصوص المتعدّدة ، تناقض تلك العادة التي أشار اليها الكثير من النقاد عندما تكلموا عن هيمنة الصّوت لدى حسين كما في " **الأيّام** " مثلا . فقد ورد فى الجزء الثّانى تشخيص للصّوت بما هو خروج عن العادة . وهو ما يدلّ على استعداد البطل لتقبّل كلّ ما له صلة بحاسّة السّمع : " ويد هدا الصّوت تفرع الباب وعصاه تفرع

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 140 .

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 71 .

(3) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 522 .

الأرض . " [1] فجعلُ المسموع مرئيّا ليس تعويضا ادن عن نقص البصر فقط بقدر ما هو تحدّ للعمى وخروج عن مألوف النّاس في وصف المسموع بما يتناسب والسّمع. والأسلوب ، بما هو انزياح ، يظهر في مستوى الاستعارة التي يخرج بها حسين عمّا حفظه في الموروث الثّقافي . فقد سبق أن أشرنا في " الخرافيّ " الى التحسيم. وبيّنّا كيف يقدّم الشّيطان في صورة انسان كما في " **على هامش السّيرة** " . لكنّ قلب التشبيه بجعل الانسان شيطانا من شأنه التبعيد لا التقريب ، وهو المراد عادة في التشبيه . تقول السّاردة في " **دعاء الكروان** " : " فأنظر فأرى أعرابيّا كأنّه الشّيطان " [2] . فهذا التشبيه لا يدلّ على أنّ المتلفّظة عارفة بالشيطان ، مقيمة على علاقة به وطيدة ، وانّما هي الرّغبة في العدول التي فادتها الى مثل هذا الصّنيع . فقيمة التشبيه كنائية ، همّها استثارة ذهن المتقبّل وازعاجه مادام للشّيطان ايحاءات بالسلب كثيرة . وكذا الأمر في نسبة الصّفة الى غير المعنيّ بها لفتا للانتباه وحفزا للهمة . تقول امرأة عبد المطلب لزوجها : " أراك مؤرق اللّيل ، قلق النّهار ، قليل الحديث ، طويل التفكير . " [3] فاللّيل والنّهار ليس من شيمهما الأرق والقلق ، وانّما هما اللذان يفرضانهما .

ومتى رضي السّارد بتشبيه يستعمله من الموروث الثقافي نبّه اليه صراحة أو ضمنا اذا كان المنسوج على منواله مشهورا . أفلا يذكّر هذا التشبيه في " **الأيّام** " بوصف اللّيل لدى امرئ القيس ؟ يقول السّارد واصفا أربعة الأعوام التي قضاها في الأزهر : " قد طالت عليه من حميم أقطاره كأنّها اللّيل المظلم ، قد تراكمت فيه السّحب القاتمة الثقال . " [4]

---

(1) طه حسين : **الأيّام** الجزء الثّاني ص 204 .

(2) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 49 .

(3) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الأوّل ص 18 .

(4) طه حسين : **الأيّام** الجزء الثّالث ص 385 .

وقد يبدى السّارد نوعا من التواضع بنسبة الاستعارة التي أورد في ملفوظه الى قائل لها أصلىّ : " وقع الفتى من نفس فاطمة موقع قطرة النّدى من الزّهرة الغضّة عند اشراق الصّبح ، فأحبته وتمنته ، وكلفت به وحرصت عليه . " (1) . فهذه الاستعارة التي يتفنّن السّارد فى صياغتها قديمة . لكنّ صوغها بشكل معاير للمألوف يعطيها نكهة مخصوصة . غير أنّه يستدرك مباشرة ليقول : " ولست أنا الذى شبّه موقع الفتى من نفسها موقع قطرة الندى من الزّهرة ، انّما هى (فاطمة) صاحبة هذا التشبيه . "

والغاية من هذه الانزياحات اعطاء النصّ بعدا شعريّا ، اذ الاستعارة والمجاز مكثفان في الشعر في حين يخفّ حضورهما في النّثر ، ولكنّ رغبة حسين في رفع درجة الأدبية فى نصوص حمله على تكثيف الشعريّة فيها . وهو ما نبّه اليه كثير من دارسي " **دعاء الكروان** " . ولكنّ " **على هامش السّيرة** " أيضا نموذج آخر لهيمنة الشّعريّة فيه . فليس النعم الخارجى وحده مطهرا للشعريّة ، وانّما ينافسه فيها استحضار التراث الشعرى القديم في ماله صلة بوصف الطّبيعة وبالغزل ، وفي ما له صلة بالأساطير اليونانيّة والعربيّة . واستلهام الأسطورة ، ومعارضة الأساليب الشعريّة التراثيّة يكسبان النصّ بعدا شعريّا منثورا .

وفي هذا الاستهلال للفصل التاسع (البشير) من الجزء الأوّل لـ " **على هامش السّيرة** " استحضار لكلّ الماضى الشعرى والاسطورىّ : " أقبلن مع ضوء النّهار يسعين سعي النّسيم يسبقهن عرف المسك ونثر القرنفل ، ويحملن من ندى الأزهار ، وشهيّ الثّمار ، ومن رطب الأغصان وحنى الريحان ما يصوّر الطّبيعة ، وقد أيقظها برد السّحر ومسّ النّدى وغناء الطّير ، فحرت فيه رعدة الحياة ، ثمّ استقبلت ضوء

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الأوّل ص 44 .

الصّبح باسمة له مقدمة عليه ، ثمّ منغمسة فيه تريد أن تعبر ما بين ساحليه من مطلع الشّمس الى مغيبها • وكنّ قاصرات الطّرف فاترات اللحظ ساحرات العيون ، وكنّ واضحات الحياة قاتمات الشّعور ، وكنّ مشرفات الوجوه باسمات الثّغور ، وكنّ أسيلات الخدود حميلات القدود نحيلات الخصور ، وكنّ عذاب الأصوات ملاح الألفاظ فاتنات الألحان ، وكنّ يتغنّين في يونانيتهنّ الحلوة أغنية الصّباح ، تلك التي تعودن أن يحملن بها تحيّة النّهار الى سيّدهنّ الشاب الفتى المترف كيمون بن أركيتاس • " (1)

وهذا المقطع الذى أوردنا كاملا ليس سوى استهلال لفصل كامل ، لا غاية له سوى التأثير في نفس المتقبّل وحضّه على مواصلة القراءة ؛ اذ يصبح للمفردات في ترتيبها حسب علاقات نسقية وحدوليّة معيّنة قيمة الاطراب • ومتى تحقّقت لها هذه الغاية فعلا ، كان ذلك دافعا الى مزيد القراءة • **وعين ما فعله السّارد في هذا المطلع فعله في مستهلّ الفصل الثّالث من الجزء الثّالث (ذو الجناحين) • فقد جاء الملفوظ** شعرا منثورا : " أقبلت تسعى رويدا رويدا مثل ما يسعى النسيم العليل ، لا يمسّ الأرضَ وقعُ خطاها ، فهي كالرّوح سرى في الفضاء • نشر اللّيل عليها جناحا • فهي سرّ في ضمير الظّلام ، وهبت للرّوض بعض شذاها ، فحازاها بناء جعبل ، ومضى بنشر منه عبيرا مستثيرا كامنات الشجون • فادا الجدول نشوان يبدى من هواه ما طواه الزّمان • ردّت الذّكرى عليه أساه ، ودعا الشّوق اليه الحنين • فهو طورا شاحب قد براه من قديم الوجد مثل الهزال • صحب الأيّام يشكو اليها بثّه لو أسعدته الشكاة • وهو طورا صاخب قد عراه من طريق الحبّ مثل الجنون • جاش حتّى أضحك الأرض منه عن رياض بهجة للعيون ، ونفوسُ العاشقين كرات يعبث

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الأوّل ص 86 •

اليأس بها والرّجاء، كحياة الدّهر تأتي عليها ظلمة اللّيل وضوء النّهار." (1)

وبالامكان تقطيع الجملة الأولى تقطيعا عروضيّا للتأكّد من أنّ لهذا المقطع شعريّة داخليّة وأخرى خارجيّة . فسيتّضح أنّ البحر هو الرّمل : فاعلاتن فاعلاتن فعولن . وجملة " ردت الذكرى عليه أساه ودعا الشّوق البه والحنين " هي أيضا على نفس البحر الرّمل وان داخلها من الزحاف أكثر مما داخل الأولى : فاعلاتن فاعلات فعول . كما أنّ ضعف الدّلالة التي أضفاها هذا المقطع على الفصل بخاصّة والنّص بعامّة من شأنه التدليل أيضا على الاحتفاء باللّفظ دون المعنى . فما أضفاه المقطع من نشوة حقّقتها الكلمات أضعاف ما يرد في مقاطع أخرى دلالتها مباشرة . فاللّفظ ههنا مطلوب لذاته ، وليس عيب ضعف المعنى ليضيره .

وهكذا يتبيّن أنّ لحسين خصائص بلاغيّة تميزه عن سواه وتسمه بسمة محدّدة ، اذ تتمثّل في الرّغبة الشّديدة لديه في الخروج عن المألوف في مستويات الصّرف والمعجم والنّحو، والرّغبة الشّديدة في تمتيع الأذن بموسيقى تتحقّق في التّوقيع والاتباع والعطف . وقد تصل به هذه الرّغبة الى جعل الترجيع الصّوتيّ والاطناب عنصرين قارّين في نصوصه .

والقول بأنّ الأسلوب هو الانسان لا يعني بالضّرورة جمود الأسلوب على نمط وحيد في كلّ النّصوص ، وأيّا كان الحنس الذى اليه ينتمي ، ولكنّ ذلك يعني أنّ بمقدور المتقبّل ، متى ما عاشر نصوص حسين بكثرة ، أن يحدّد بيسر انتماء نصّ ، يُعْرَضُ عليه ، الى حسين أو الى سواه . وليس المهمّ أن يعلن الأسلوب عن شخصيّة منشئه كما هو الحال في الدّراسات التى ركّزت على عمى

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة الجزء الثّالث** ص 466.

حسين أو على ثقافته التراثيّة أو ثقافته المزدوجة ، ولكنّ المهمّ هو " مبالغـــــة الأسلوب والحاحه للفت انتباه القارئ وتوجيهه وضمان حلّ للشفرة أمين تعويضـا عن عوامل اللّغة العاطفيّة ، تلك التي لا تحافظ عليها الترقنة (النبرة على سبيل المثال) . " (1)

ولذلك لم نركز على تبيّن شخصيّة حسين من خلال هذه الخصائص الأسلوبيّة باطلاق ، وانّما ربطنا ذلك بمدى خدمة الأسلوب التدلال في الحكاية . فليـــس الدرس الأسلوبيّ بحثا "عن المبدع بل عن الطّريقة التي فرض بها هذا المبـدع نفسَهُ على الغير، والتي تغلّب بها على نقائص اللّسان . " (2) وقد تبيّن لنا ، فعلا ، أنّ الترجيع الصوتيّ والاطناب لم يكن لهما دوما وظيفة نفعيّة مباشرة ، وهو مـا يجعلنا نقتنع بأهمّية الموسيقى والصّوت لدى حسين .

---

(1) Michael Riffaterre : Essais de stylistique structurale op. cit p : I39.

(2) نفس المرجع السّابق .

الفصـــل الرّابـــــع

التنـــاصّ أو التّطريـــــس

لقد أصبح للتناصّ في النّقد الحديث قيمة الاجراء العمليّ لدى ممارسة النّصوص قراءة وتحليلا • والتناص مفهوم لم ين يتبلور منذ أنّ "صاغته حوليـــــا كريستيفا Julia Kristeva في عدّة أبحاث لها كتبت بين 1966 و 1967، وصدرت في مجلّتي "**تال كال**" "Tel Quel" و "**كريتيك**" "Critique" وأعيد نشرها في كتابيها "**السيميوطيقا**" "Semiotiké" و "**نصّ الرّواية**" le texte du roman وفي مقدّمة كتاب "**دوستيوفسكي**" لباختين "Bakhtine" (1).

ولئن كانت كريستيفا هي التي أطلقت مصطلح التناص، فانّ لباحتين، كما يُجْمع على ذلك الباحثون، فضلَ السبق في تحليل الظّاهرة دون أن يستعمل لها المصطلح نفسه ولا أيّة كلمة روسيّة تقابله." (2) وما انتهت اليه كريستيفا مـــن مفاهيم نظريّة أساسيّة يتضمنها تعريفها للتناصّ كالممارسات الدالّة والانتاجيّة والتدلال والنصّ الظّاهر والنصّ المنجب والتناص بنى عليه الباحثون من بعدها دراساتهم (3).

---

(1) مارك أنجينو Marc Anginot : مفهوم التناصّ في الخطاب النقدى الحديـد ترجمة أحمد المديني ضمن "**في أصول الخطاب النقدى الجديد**" • الدّار البيضـاء بغداد • عيون المقالات ودار الشّؤون الثقافيّة العامّة الطّبعة الثّانية 1989 ص 101.

(2) بافرجاسم محمّد : التناصّ : المفهوم والآفاق • مجلّة **الآداب** العدد 7 • 8 • 9 تموز • آب • أيلول 1990 السّنة 38 ص 65 •

(3) رولان بارط : نظريّة النصّ • ترجمة منجى الشملي وعبد اللّه صولة ومحمّد الفاسي • **حوليّات الجامعة التونسيّة** العدد 27/ 1988 ص 76 •

فكان أن كتب بارط "**من الأثر الى النّص**" و "**نظريّة النّص**" ، وبورى لوتمـــان Youri Lotman "**بنية النّص الفنّي**" ، وجيرار جينات "**التطريـــس**" "Palimpsestes" فضلا عن عديد المقالات الأخرى التي عرفت بمفهوم التناص .

ويبدو أن تعرض العديد من الباحثين الى هذا المفهوم بالدّرس والتحقيق يعود ، كما قال مارك أنجينو Marc Angenot ، الى ما لقيته عبارة (التناص) Intertextualité و (تناص) Intertexte من النّجاح ، ومن غمـــوض الأصل ومن كونها أداة مفهوميّة وعلامة في ذات الحين . (1) ولذلك رأى أنّ من واجبه الحدّ من الغموض الذى لفّ هذا المفهوم . فقد بيّن أنّ ابتداع كريستيفا مصطلح التناّص جاء في سياق تعريفها بمفهوم آخر هو "ايديولوجـــــم" Idéologème (2) ؛ وهي ، اذ تستعمل هذا المصطلح ،تعيد الاعتبـار الى باختين 1928 أى باختين الذى كان يحمل اسما مستعارا هو مدفديـــف Medvedev وباختين 1929 أى باختين بالاشتراك (؟) مع فولوشينـــوف Volochinov اذ استعمل في كتابه : "**الماركسيّة وفلسفة اللّغة**" (3) مصطلـح "تداخل" (كعامل حاسم في شكل العلامة) في أنساق مختلفة : "تداخـــل

---

(1) مارك أنجينو : م.م ص 100 .

(2) كذلك عربها الأساتذة مترجمو مقال رولان بارط "نظريّة النّص" م . م ص 89 . وقـد أوردوا تعريف كريستيفا "لايد بولوجم" : "هو تلك الوطيفة التناصيّة التى بامكاننا أن نقرأها مجسّدة في المستويات المختلفة لبنية كلّ نصّ ، والتى تمتدّ على طول مساره ، وتمنحه ملامحه التاريخيّة والاجتماعيّة ."

(3) ترجمه الى العربيّة محمّد البكرى ويمنى العيد . الدّار البيضاء . دار توبقال . الطّبعة الأولى 1986 .

السّياقات) و (التداخل السيميائيّ) و (التداخل الاجتماعي اللّفظي) . وهذا النسق الأخير هو ما يأخذ عند كريستيفا موقع " التناص " . وهو عندها : " حملة المعارف التي تجعل من الممكن للنّصوص أن تكون ذات معنى . وما أن نفكّر في معنى النّص باعتباره معتمدا على النّصوص التي استوعبها وتمثّلها ، فانّنا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناصّ . " (1) وقد حرها تعريفها للتناصّ هذا الى التمييز بينه وبين ما يشتبه به وهو دراسة المؤثرات والمصادر وعلاقات التأثّر والتأثير بين نصوص وآثار أدبيّة . فنبهت الى أنّ ذلك من قبيل الأدب المقارن لا من قبيل التناصّ اذ يشمل التناص كلّ الممارسات المتراكمة وغير المتراكمة وغير المعروفة والأنظمة العلاميّة والشفرات الأدبيّة والمواضعات التي فقدت أصولها . والتناصّ ، بما هو ترسب لا واع لنصوص سبقت ولد مفهوم المحال التناصّي حيث يتصارع لدى مباشرة أحدهم الكتابة ، نصّه الحديد والنصوص السّابقة . ولذلك تحدّد كريستيفا هذا المحال التناصّي فتقول : " انّه مهما كانت طبيعة المعنى في نصّ ما ، ومهما كانت ظروفه كممارسة علاميّة ، فانّه يفترض وجود كتابات أخرى . وهذا يعني أنّ كلّ نصّ يقع من البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه كونا أو عالما بعينه . " (2) فالنصّ الشعريّ ـ حسبها ـ " ينشأ في حركة معقّدة من تأكيد النّصوص الأخرى ونفيها في آن واحد . " (3) . على أنّ فضل كريستيفا في السّبْق لابتداع مفهوم التناصّ وبلورته

---

(1) Julia Kristeva : Semiotiké. Paris. Seuil I969 p : I46.
نقلا عن صبرى حافظ : التناصّ واستراتيجيات العمل الأدبيّ **عيون المقالات** عدد 1986/2 ص 93 .

(2) Julia Kristeva :La Revolution du langage poétique.Paris Seuil I974 pp : 388. 389.
نقلا عن صبرى حافظ . م . م ص 94

(3) Julia Kristeva : Semiotiké. op. cit. p : 257.
نقلا عن صبرى حافظ م . م ص 95 .

لم يمنعها من مواصلة النظر فيه في اطار الحوار مع الباحثين الآخرين، أولئك الذين زادوا المفهوم توسيعا لأفقه وتوضيحا لمعالمه. فقد استعمل ريفّتار هذا المفهوم للتّعبير عن مرجعيّة الأعمال الأدبيّة وطبيعتها أى المرجعيّة الخاصّة. فالاحالات التي ينطوى عليها النّص، والتي تبدو للوهلة الأولى، وكأنّها احالات على أشياء أو موجودات واقعيّة، ليست الا الماحات الى نصوص أخرى والى أنظمة وصفيّة داخل ثقافة ما ناتجة عن تكراريّة العلاقات **والتداعيات** في النصوص.(1) أمّا بارط، فقد اهتمّ بالنّظر في النّص لا في التناصّ. والنّص، بالنسبة اليه، مجال منهجيّ لا يعرف النّهايات ولا تحدّه التقسيمات ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرميّة. فهو علامة مفتوحة على عدد لا نهائيّ من المعاني والدلالات لأنّه بناء بلا اطار ولا مركز يتميّز بالحركيّة والفاعليّة المستمرّة، وينطوى على تعددية المعنى الذى لا يمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات لأنّ له طبيعة انفجاريّة. كما أنّه يتفاعل مع غيره من النّصوص وينتمي الى مجال تناصّي، ولكنّه يطيح في نفس الوقت بخرافة الأصول والمصادر، ولا يعترف بمفهوم الأبوّة لأنّ مفهوم التناصّ يقضي عليه. وهو يربط عمليّة الكتابة بعمليّة القراءة الخلاقة والفعّالة التي تتعامل معه من منطلق المتعة والمشاركة فى تحقيق يوتوبياه الاجتماعيّة واللّغويّة الخاصّة (2).

ولعلّ رفض بارط مفهوم التناص، واعتياضه عنه بنظريّة النّص يعود الى كونه يصل جذريّا بين الأثر الأدبيّ والنّص: فالنّص انتاجية فى حين أنّ الأثر منْتَج. انّ النّص بما هو عمل "يهدم لغة التّواصل أو التمثيل أو التعبير ويعيد بناء لغة أخرى جسيمة لا قاع لها ولا سطح." (3)

---

(1) انظر لمزيد تفصيل: صبرى حافظ م.م ص 93.

(2) نفس المرجع السّابق ص ص 82. 86.

(3) رولان بارط: نظريّة النّص: م.م. ص 77.

والنّص محال منهجيّ ، أمّا الأثر الأدبيّ فجسم ماديّ محسوس كالكتاب الذى يرى بالعين ويلمس باليد . والفرق بين الأثر والنّص كالفرق الذى يقترحه جاك لاكان Jacques Lacan بين الواقع والواقعيّ . أولهما معروض مبذول للعيان ، أمّا الآخر فيحتاج الى البرهنة عليه وتبينه . فالأثر يمكن رؤيته وعرضه في المكتبات ، أمّا النّص فانّه يبلور نفسه وفقا لمجموعة معيّنة من القواعد . انّه لا يوجد الا في اللّغة ؛ فهو كتابة ونشاط وانتاج (1) . وقد برّر بارط رفضه المفهوم قائلا : " انّ التناّص الذى يدخل فيه كلّ نصّ ، لا يمكن أبدا أن يعتبر أصلا للنّص . انّ البحث عن أصول الأثر والمؤثّرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار . أمّا الاقتباسات التي يتكون منها النّص فهي مجهولة الاسم ولا بمكن ردّها الى أصولها . " (2)

ورفض بارط التناص جعله يتحدّث عن النّص بوصفه جيولوجيا كتابات ويتحدث عن التسرّب (بما لهذه المفردة من معنى في علم سبر الأحواف الأرضيّة) ، لكنّه قبل أخيرا بمصطلح التناص فى آخر ما كتب ، وهو " **لذة النص** " 1973 (3) وفي سياق قراءة لا تُلزَم بشيء : " هذا هو التناّص ، اذن ، استحاله العيش خارج النّص اللانهائيّ . وسواء كان هذا النّص بروست (Proust) أو الصّحيفة اليوميّة أو الشّاشة التلفزيونيّة ، فانّ الكتاب يصنع المعنى ، والمعنى يصنع الحياة . " (4)

---

(1) صبرى حافظ : م . م : ص 83 .

(2) رولان بارط : **درس السيميولوجيا** : ترجمة عبد السلام بن عبد العالي . الدار البيضاء . دار توبقال 1986 ص 62 نقلا عن : باقر حاسم محمّد . م . م . ص 66 .

(3) ترجمه الى العربيّة فؤاد صفا والحسين سبحان ضمن سلسلة المعرفة الأدبيّة . الدّار البيضاء . دار توبقال . الطّبعة الأولى 1988 .

(4) مارك أنحينو : مفهوم التناّص في الخطاب النقدى الجديد : م . م . ص 106 .

وقد جاء تحليل بوري لوتمان للنّص مستفيدا من تحليل بارط مجاوزا ايّاه ، اذ النّص لا يوجد فى عالم مليء بالنّصوص فقط، وانّما هو يعيش في عالم فيه موجودات أخرى أيضا لها آلياتها وحركيتها المختلفة ـ على حدّ قول ادوار سعيد ـ فالنّص الأدبيّ ، اذ يتمثّل النّصوص السّابقة عليه ، يتمثّل معها ما هو خارج النّص من بنى غير نصّيّة كالمجتمع من البشر يأخذ منه شخصيّة، أو كالمجموعة من الأنساق أو النّغمات الموسيقيّة أو العروضيّة يأخذ منها بحرا أو تفعيلة أو نغمة .

ولوتمان لا يفرق بين الأثر والنّص كبارط . والنّص ، حسبه، نظام أو نسق يتوفّر على عناصر نسقيّة وأخرى غير نسقية . لكنّ القارئ ، وهو يقارب النّص ، يحلّ شفرته بما يتوفّر عليه هو نفسه من النّصوص . وهو ما قد يضفي على العناصر غير النسقيّة نسقيةً من نوع خاصّ . فالقارئ في هذه الحالة يسهم بقسط وافر في انشاء النّص ويطبع عمليّة التقبّل بالحركيّة والحيويّة . وتوفُّرُ النّص على عناصر نصيّة داخليّة Intratextuels وأخرى خارجيّة Extratextuels ، ودخول هذه العناصر في شبكة من العلاقات معقّدة ، وخضوعُ النّص كي يحقّق هويته كنظام ، يعطي كلّ ذلك مقاربة لوتمان للنّص بعدا توليديّا ، ويحوّر النّظر في التناص من مستوى الانشاء كما هو لدى كريستيفا ، الى مستوى التقبّل . وعندما يركّز لوتمان على جدليّة العلاقة بين العناصر النّصيّة الداخليّه والعناصر النّصيّة الخارجيّة يعطى لمفهوم التناصّ فاعليّة . فالتناصّ هو الذى يعطي للنّص قيمته ومعناه لا لأنّه يضعه ضمن سياق يمكّن المتقبّل من فتح مغالق نظامه العلامّي ، ولكن لأنّه يسمح له بأن يكون له أفق انتظار قد يلبّيه له ، فضلا عمّا يزوّد به التناصّ هدا المتقبّل من تقاليد ومواضعات ومسلمات تفيد فى فهم النّص . وان أيّ كتابة جادّة منطوية على قدر ملحوظ من التناصّ ، تفترض قدرا من المعرفة الواعية الضمنيّة بما سبقها من نصوص أى أنّها تفترض سياقا . والسّياق أكثر تحديدا من الاطار المرجعيّ . فداخل اطار الأدب المرجعيّ هناك مجموعة كبيرة من السياقات . وتعدُّدُ السّياقات فى النّص

الأدبيّ ، وتعارضُها أحيانا ، سمة فيه بارزة . فالنّص ينطوى على مستويات حفريّـــه مختلفة أى على عصور ترسبت فيه تناصّيا الواحد عقب الآخر دون وعي منه أو من مؤلّفه ، وأصبح الكثير من هذه الترسبات مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبيّة ليس من اليسير ارجاعها الى أصل محدّد . وشأن التناصّ والنّص شأن اللّسان والكلام في ثنائية سوسير المشهورة . فما ينطوي عليه اللّسان أصله الكلام ، ولكنّ اللّســـان هو الذى جعل الكلام ممكنا . وكذا الأمر بالنسبة الى التناصّ قد يكشف عـــن أصل النّص ذى الخصوصيّة ، لكنّ النّص الأصل يعتمد شفرة سابقة ؛ ممّا يجعـــل مفهوم الأصل غائما . ولذلك يلعب التناصّ دورا مزدوجا ، فهو يلفت الانتباه الـــى النّصوص الغائبة ، وينبّه الى التخلّي عن أغلوطة استقلاليّة النّص (1) .

وهذا التنبيه هو الذى بنى عليه جيرار جينات نظريّته في التناصّ ناحتـا له مصطلحا جديدا هو التطريس Palimpsestes على اعتبار أنّ النّص هو اعـادة كتابة لنصوص سابقة محيت . وهو نفس المفهوم الذى بلورته كريستيفا في حديثهـــا عن المحال التناصّي ، وانتهى اليه يورى لوتمان أيضا . لكنّ جينات ، في اطـار ولعه الانشائيّ بضبط أنماط الخطاب وأنواع الأجناس ، خصّ " التناصّ " كمفهـــوم بنمط وحيد مما يسميه " التجاوز النّصي " Transtextualité . وهـــو ذاك المتعلّق بالشّواهد . فما يستشهد به أحدهم من كلام الغير يعتبر تناصّا . والنّمط الكبير الذى بامكانه احتواء الأنماط الأدنى هو الذى يسميه " النّص المفـــرط " hypertexte . يقول : ما من أثر أدبيّ في أى درجة كان ، وحســـب أى قراءة [بها تُتَوَوِّل] ، لا يذكّر بآخر . وبهذا المعنى ، فكلّ الآثار نصـــــوص مفرطة . " (2) أمّا الأنماط الثّلاثة الأخرى فهى " النّص الهامش " Paratexte

---

(1) انظر مزيد تفصيل لدى صبرى حافظ : م . م ص ص 86 . 93 .

(2) Gérard Genette : Palimpsestes : Paris. Seuil I982 p:I0.

وهو المتّصل بمسودة الأثر وما داخلها من تحويرات وتعديلات ، و " **ما وراء النّص** " Métatextualité ويعني به التّعليق على النّص الأصل ، والعلاقة النقديّة التي تربط نصّا بآخر . ويضرب على ذلك مثال " **فنّ الشّعر** " لأرسطو حيث الحديث عن " **الملك أوديب** " لسوفوكليس . وآخر هذه الأنماط هو " **النّص الجامع** " Architextualité . وقد خصّه وحده بكتاب (1) . ولعلّ مفهوم النّص المفرط في علاقته بما يسمّيه جينات " **النّص النّاقص** " Hypotexte ، مفهوم احرائيّ بتجاوز به المعنى الغائم الذى بقي عليه مفهوم التناص طويلا خصوصا عندما يُفرّق بين الأثر الأدبيّ والنّص كما لدى بارط ؛ كما أنّه ييسّر عمليّة التواصل بين النّصوص ان بالكتابة أو بالمعارضة أو بالتوسّع أو بالتلخيص أو بالمحاكاة . ولقد أولى جينات عناية خاصّة بالمفاهيم التي عرفتها البلاغة منذ القديم ، وأدرجها ضمن نمطيّاته الخماسية السّابقة الذكر . فقد عرض للمعارضة والمحاكاة السّاخرة والتزوير والتلخيص والاقتباس والنقل والخفض والبتر والتشذيب والاختصار والتوسع والتضخيم (2) وانتهى الى الموازنة بين النّص المفرط والترميق قائلا : " يتعلّق النّص المفرط بطريقته الخاصّة بالترميق . فلفنّ "صنع الجديد بالقديم" فضل انتاج أشياء أعقد وألذّ من المنتجات "المصنوعة عمدا" . فهناك وظيفة حديدة تتطابق وتتشابك مع بنية قديمة . وتنافر الأصوات بين هذين العنصرين المتواحدين هو الذى يعطي للمحموع نكهته . " (3)

ويزيد معهومَ النّص المفرط ايضاحا عندما يقارن بين نوعين من البنيويّة . يقول : " هناك بنيويتان ، احداهما تتصل بتسييج النّص وحلّ بناه الداخليّة . ومثال

---

(1) سماه Introduction à l'architexte وترجمه عبد الرحمن أيوب تحت عنوان :
مدخل لجامع النّص . الدّار البيضاء . دار توبقال . الطبعة الثّانية 1986 .

(2) انظر التعريفات في مظانها من كتاب Palimpsestes م . م .

(3) نفس المرجع السّابق ص 451 .

ذلك التحليل المشهور الذى قام به ياكبسون ولفي شتراوس لقصيدة " القطـط " .
أمّا ثانيتهما ، فهي مثلا " الميثولوجيات " حيث نلاحظ كيف يمكن لنصّ (أسطورة) " أن يقرأ آخر " (1)

ويبدو أنّ ما انتهى اليه جينات بشأن التناص قد استفاد فيه من تطوّر هذا المفهوم في أمريكا ، وعلى يدى ربعّتار بالذّات ، اذ نظم هذا منتدى دوليّا للانشائيّة في نيويورك سنة 1979 تمّ من خلاله تبنّي عديد من الباحثين هـدا المفهوم .

وممّا يدلّ على رسوخ مفهوم التناّص هذا دعوةُ فريدريك جامســـون Jameson منذ سنة 1975 الى مقاربة تناصيّة للأجناس بدت له مطلوبة مـن أجل نقد ماركسيّ لنورثروب فراي Northrop Frye وغريماس Greimas (2) .
كما استفاد جينات من احتلاف منطلقات الباحثين لدى تناولهم هدا المفهـــوم بالدّرس والتحليل وان كان هدا الاختلاف قد قضى باستبعاد أى اجماع حـول مفهوم التناّص . فهناك من يجعله يندرج في اطار الانشائيّة التوليديّة كلوتمان ؛ وهناك من يضعه ضمن جماليّات التقبّل كروبير يوس Robert Jauss ؛وهنـاك من يضعه ضمن التّأويل الفرويدى أو على هامشه (3) .

ولعلّ أهمّ ما قدمه جينات من خدمة هو اعادة الاعتبار للتصوّرات البلاغيّة القديمة في تعرّضها ، على غير علم منها ، الى فضيّة التناّص . وهو تقريبا ما فعلـــه الدّارسون من العرب عندما سعوا الى البحث عن هدا المفهوم في التّراث النقدىّ

---

(1) Gérard Genette :Palimpsestes P 452.

(2) انظر مزيد تفصيل لدى مارك أنجينو م.م . ص 110 .

(3) نفس المرجع السّابق ص 110 .

العربيّ . وقد استخرج صبرى حافظ من البديع العربي تسعة عشر مفهوما (1) . غير أنّ الباب الكبير الذى فيه أدخل العرب مفهوم التناص هو باب السّرقات . فقد قسموا الشّعر الى قسمين : ما كان فيه قوّة ابتكار وخلق على غير ما أصل سابق عَدُّوهُ مقياس الابداع ، وما كان فيه أخذ من السّابقين فهو على النقيض من الأوّل " سرقة " أو " مختلس " . ويقصدون بالمختلس " ما حازه المبتدي فملكه وأحياه السّابق فاقتطعه فصار المعتدي عليه مختلسا سارقا والمشارك له محتذيا تابعا . " (2) وغاية ما وصلوا اليه أنّهم أباحوا للشّاعر أن يتأثّر بسواه من السابقين ، وبما هو معروف من معانيهم شرط " أن يبرزها في أحسن من الكسوة التي هو عليها " ؛ فان فعل ذلك " لم يُعَبْ بل وجب له فضل لطفه واحسانه فيه . " (3)

وهذا الموقف الأخلاقيّ في التعرّض لقضيّة التناص يعود الى نظام الأنظمة المعرفيّة السائد في العصر الوسيط . غير أنّ ذلك لم يمنع واحدا كالآمدىّ من التصريح بأنّ السرقات باب "ما تعرّى منه متقدّم ولا متأخّر . " (4) ؛

---

(1) هي الافتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وائتلاف المعنى مع المعنى والتّلميح والعنوان والتوليد والنوادر والايداع أو التضمين والمعارضة والحذف والاستخدام والمواربة والتورية والاشارة والاستتباع والادماج والتتبع . انظر تعريفات هذه المفاهيم في مقال صبرى حافظ . م . م ص ص 96 . 100 .

(2) القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز: "**الوساطة بين المتنبّي وخصومه** " . القاهرة 1966 نقلا عن باقر جاسم محمّد : التناص : المفهوم والآفاق . مجلّة **الآداب** عدد 7 . 8 . 9 . 1990 السّنة 38 ص 67 .

(3) ابن طباطبا : " **عيار الشّعر** " القاهرة 1965 ص 76 نقلا عن باقر جاسم محمّد نفس المرجع السّابق ص 67 .

(4) الآمدى : **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى** . مصر 1961 ص 291 . نقلا عن باقر جاسم محمّد : نفس المرجع السّابق .

وهو ما يخفّف من حدّة هدا الموقف .

والآن ، وقد أصبح مفهوم التناص هدا متعدّد الوجوه ، متعدّد المنطلقات ضاربا بسهم في البلاغة القديمة ، محتكّا بأكثر نظريّات القراءة حداثة ، كيف السّبيل الى التعامل معه في دراسة سرد حسين؟ أسنخضعه للدّرس على ضوء الانشائيّة التوليديّة أم على ضوء جماليات التقبّل أم على ضوء التأويل الفرويدى ؟ ليس ذلك من انشغالنا لأنّ ذلك يتطلّب وحده دراسة مستفيضة تبحث عن النّصوص المترسبة في قاع النّص الحسيني ، وانّما همّنا أن نتبيّن كيف يتداخل نصّ حسين مع نصوص عليه سابقة عربيّة كانت أو أجنبيّة ، وكيف تتداخل نصوصه ذاتُها مع بعضها مع تبيّن الغايات من وراء هده العمليّة . كما أنّ اهتمامنا سينصبّ لا على الصّياغة فقط ، وانّما على الصّور والأوصاف أيضا . فالمطلوب هو اذن تبيّن كيفيّة استفادة نصّ حسين السّردىّ من النّصوص السّابقة عليه وكيفيّة استحالة عناصر هذه النّصوص وخصائصِها داخِلَه ممّا جعله نصّا جديدا ذا جماليّة مخصوصة .

(1) التناصّ مع التّرات العربي :

انّ أمر اكتشاف النصّ الغائب في النّص الحاضر لا يعود الى المتقبّل وحده ، وانّما هو يعود الى البانّ ينبّه المتقبّل الى مصادر نقله . وهو ما يجعل التناص صنفين ضمنيّا وعلنيّا . وأكثر ما يرد التناصّ العلنيّ في نصوص حسين السردبّة ، عندما يحيل على نصوص سابقة عربيّة أو افرنجيّة ؛ ولكن هذا التناص يبقى ضمنيّا عندما تغيب الاحالة على مصادره . وهو ما يبرز بين نصوص حسين داتها . فما يبدو أحيانا تكرارًا لصورة في كتاب وردت في كتاب آخر ، هو من قبيل التناص الضمنيّ ؛ وكأن حسين بدلك يقف من النّصوص موقفين : ما هو ملك لغيره يعترف به ، وما هو ملكه الخاصّ ، هو حرّ في التصرّف فيه بالتكرار أو بالتعديل بين نصّ

وآخر . غير أنّ هذا الصّنيع ليس ثابتا دوما ؛ اذ كثيرة هي النّصوص القديمة الحاضرة بكثافة في نصّ حسين رغم عدم احالته عليها ، فكأنّها أصحت من ممتلكاته مادام تشرّبها وتمثّلها ، فاستحال على أيّ كان أن يطعن في أحقيته بملكيتها . وهذا ما يؤكّد نظريّة حينات الذى يرى أن لا نصّ لم يتجاوز غيره .

وأغلب ما يحيل عليه حسين في نصوصه القرآن والشّعر العربي الكلاسيكي . وقد كان الاستشهاد بالقرآن في " **شجرة البؤس** " لافتا للانتباه؛ اذ كثيرة هي المرّات التي يقع فيها الجواب عن ظاهرة ما بالقرآن ايهاما من السّارد بالواقع اذ يسعى الى أن يعكس بذلك ثقافة الفواعل الدينيّة وتعاملهم دوما على مستوى ما تسمح به ثقافتهم تلك : " ثمّ تلا الآية الكريمة : " إنّا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أى يحملنها وأشفقن منها وحملها الانسان . انّه كان ظلوما جهولا . " (1)

وتكرّر الاستشهادات بالقرآن آية أو آيات احدى عشرة مرّة ترد على لسان أحد الفواعل ، وقد يتكرّر البعض من هذه الآيات أكثر من مرّة .

ومثل هذا الاستشهاد بالقرآن لا يوهم بالواقع فقط، وانّما هو يؤشّر على مدى اعجاب الكاتب بهذا النصّ . ولعلّه يكون أكثر اثباتا لولعه عندما يقتبس منه اقتباسا دونما الماح الى ذلك .

على أنّ هذا التناصّ مع القرآن قد يكون فى مستوى الانشاء بالذّات نظرا الى ما يكتنفه من ولع السّارد أو الكاتب به . لكنّ ايراده لعاية

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 266 . وهي الآية 72 **مدنيّة من سورة الأحزاب رقم 33** .

خدمة التواصل مع المتقبّل ليست منفيّة أيضا . يقول سارد "تضامن" من "**المعذّبون في الأرض**" : "هذه دروس في التضامن الاجتماعي الذى لا يقوم على الاشتراكيّة ولا على الشيوعيّة ، وانّما يقوم على قول اللّه عزّ وجلّ : "انّ اللّه يأمر بالعدل والاحسان وايتاء ذى القربى ، وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغي ، يعظكم لعلّكم تذكرون ." (1)

أمّا الشعر الكلاسيكي ، فله حضور مكثّف في النصوص السرديّة ، يفرض به الكاتب ذاته على سارده أو على أحد الفواعل : فهذا البطل في "**أديب**" يعلن عن اعجابه ببيت من الشّعر قائلا : "هذا الحسن الذى تحدث عنه المتنبّي . أتذكر بيته ؟ انّه مشهور :

"حسن الحضارة مجلوب بتطريبة ∴ وفي البداوة حسن غير محلوب ." (2)

والغاية من ايراد البيت توكيد الايهام بالواقع ، اذ الفاعل الذى هو من اختلاق الكاتب يبدو كما لو كان حقيقيّا حافظا الشّعر العربيّ الملموس الذى يعرفه هو والكاتب والقارئ معا . وقد فعل السّارد ذلك عينه عندما جعل الشّاعر في "**ما وراء النّهر**" يتغنّى بالشّعر المعروف . يقول : "فكان كلّما رآه أنشد متضاحكا ساخرا قول حرير :

"وتقول بوزع قد دببت على العصا ∴ هلاّ هزئت بغيرنا يا بوزع ." (3)

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 162 . وهي الآية 90 مكّية من سورة النّحل 16 .
(2) طه حسين : **أديب** ص 35 .
(3) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 33 .

وقد يورد السّارد البيت الشعرىّ المعروف نثرا محقّفا تطريسا فعليّا : " وأنت تدكر بالطّبع أنّ أبا العلاء تمنّى غير مرّة لو أنّ حوّاء ماتت قبل أن تمنح زوجها الولد أو لو أنّها ماتت عقب ولادتها لابنها الأوّل . وأنت تذكر كذلك أنّ أبا العلاء ، ومن قبله فلاسفة كثيرون ، كان يرى النسل حناية لا ينبغي أن يجنيها الرّحل العاقل الحازم ." (1) ويسمّى هذا التناصّ العلنيّ تطريسا ، لأنّ فيه محوا لنصّ المعرّى الأصليّ واعادة كتابة له في آن بطريقة هي أقرب الى ما وراء النصّ منها الى الاستشهاد أو التناصّ حسب نمطيّات حينات . واذا ما أورد السّارد شاهدا هو به معجب ، شعر بأنّ مسؤوليّته تقتضي منه اعادة المقتطف الى ذويه كما لو كان فى تبنّيه ايّاه نوع من السّرقة الأدبيّة يبرأ بنفسه عن أن يتّهم بها . يقول : " ولكن لحديث هذا الدّرس ساعة (من الدّهر ما حانت ولا حان حينها) كما تقول بثينة في سلوها عن جميل ." (2) أو يقول : " وليس من حدال في أنّي لو ملكت يدى ونفسي – كما يقول الفرزدق – لتخلفت عن مرافقته ." (3)*

والكاتب يحصر وراء استشهاد السّارد بهدين النصين ، ووراء نسبته اياهما الى قائليهما بما حفظ من مأثورات ترسبت في أعماقه ، وكلّما احتاج اليها استخرجها من مظانها .

والمأثور من قول القدامى ليس القرآن والشّعر فحسب ، بل هو الأمثال

---

(1) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 47 .

(2) طه حسين : **الأيّام** الجزء الثّاني ص 329 .

(3) طه حسين : **أديب** ص 73 .

(*) انظر قوله مثلا : " مثل حسو الطير ماء النماد " كما يقول شاعرك القديم ." نفس المصدر السّابق ص 141 .

أيضا • وقد يحيل عليها السّارد علنا كما في قوله : "المثل القديم لم يَعْدُ الحقّ حين قال : "لابدّ مما ليس منه بدّ" "(1) • ولئن كان قائل المثل عادة منسوكا فيه ، حتّى ولو روى الميداني أصل القصّة التي فيها ضرب المثل ، فانّ الغاية منه كامنة في متنه ، واستشهاد السّارد به معلنا عن كونه مثلا ، فيه تحقيق لغايتين في آن واحد : تطعيم ملفوظه بالمأثور من القديم وابداء التواضع ازاءه اذ مهما ارتفع شأنُ تلفّظه ، لا يمكن أن يستقلّ عمّا أورده الأقدمون •

وهؤلاء الأقدمون حكماء أيضا ؛ وقد لا يُعْرَفُ الذى تلفّظ منهم الأوّلَ بالمأثور من القول ، لكنّ العادة المتمثّلة في نسبة الأقوال المهمّة الى الحكماء تجعل القائل المجهول معروفا ، اذ هو ينتمي الى صفّ الحكماء ، ويكفيه ذاك فخرا • كما أنّ استشهاد اللاحقين بأقوال السّابقين يجعل عملهم ذاك من قبيل التناصّ • والمهمّ ليس معرفة القائل بقدر ما تكمن الأهمّية في المتن ، دون أن يعني ذلك استهانة بالسّند ، وهو ما يحافظ عليه سارد حكايا حسين • يقول : "فقد تحدّث الحكماء مند الزمن الأوّل بأنّ الرّجل الحازم خليق ألا ينظر الى الذين يتفوقون عليه ••• وأن ينظر الى من دونه من النّاس •" (2) • وفي مثل هذه النّصوص يتصرّف المتلفّظ اللاحق في ما استوعبه من نصوص السّابقين ؛ اذ هو ، رغم احالته عمّن أخذ ، يعطى لنفسه الحقّ في أن يتعامل مع المتن تعاملا شخصيّا •

وقد يلجأ السّارد الى ايراد بيت من الشّعر في فاتحة فصل على غرار ما يفعل الكتّاب الفرنجة • والسّارد ، اذ يفعل ذلك ، يحيل على كاتبه الذى استفاد من هذا التناصّ شيئين : فقد بيّن رضاه عن مثل هذا السّلوك

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 80 •

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 76 •

لدى الافرنج، وقد أصبح بعد هذا السّلوك تقليدا، كما بيّن أنّ المحفـــوظ يحتاج اليه من حين الى آخر. غير أنّ هذا الصّنيع محدود التواتر فـــي نصوص حسين . فقد يذكر البيت من الشّعر دون قائل :

" والنّفس راغبة اذا رغبتها ∴ واذا تردّ الى قليل تقنع " (1)
" واذا لم يكن الا الأسنة مركبا ∴ فلا أرى للمضطرّ الا ركوبها " (2)

غير أنّ عدم التنصيص على القائل لا يغيّر من أمر الاستشهاد شيئـا، اذ الغاية من ايراد الشّعر امّا الايحاء بما في الفصل كما في الشّاهـــد الأوّل أو هو التلفّظ الخاصّ للفاعل يصوغ فكرته شعرا كما يكون بامكانـــه أن يصوغها نثرا .

والغاية من مثل هدا الاستعراض للكيفيّة التي بها ترد النّصوص التراثيّة العربيّة في نصّ حسين السردىّ، هي توكيد الرّغبة لدى الكاتب في تأصيـل خطابه وجعله نَفْسَهُ امتدادا للماضين يعرّف بانتاجهم مثلما تَعَرَّفَ هو علـــى انتاجهم . غير أنّ التناصّ العلنيّ مع القرآن أو الشّعر الكلاسيكيّ أضأل حظّـا من التناصّ الصمنيّ ؛ وهو التناصّ الذى لا يمكن أن ينتبه اليه المتقبّـل الاّ متى كان هو نفسه حافظا لمثل المأثورات التي يُضَمِّن الكاتب ملفوظَـــهُ : " وهذه اللّيلة الثّانية قد انقضى أكثرها، وكادت توالي نجمها تتغـوّر " (3) على أنّ ذلك لا يعني ضرورةً، معرفةَ المتقبّل بقائلها لأنّه ربّما يكون فيها غير الأصل ؛ ولكنّ شهرة العبارة، كما هو الحال بالنسبة الى عجز البيت هـــذا،

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الثّاني ص 265 .
(2) طه حسين : **أديب** ص 68 .
(3) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 142 .

كافية للدّلالة على أنّها ليست لحسين . وكذا الأمر بالنسبة الى القرآن ، ترد آياته دون التنصيص على أنّها منه : "وأنت واثقة طبعا بأنّ اللّه يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصّدور ." (1) أو "اذا آثروا أن يخلص بعضهم لبعض نجيّا ." (2). كما يظهر الفرآن لا بالحرف بل بالصّورة يُنْسَجُ على منوالها . فقصّة فاطمة الخثعمية في "**على هامش السّيرة**" أشبه ما تكون بقصّة امرأة العزيز مع يوسف ؛ وعرضُها نفسَها عليه شبيه حدّا يقول الأخرى ليوسف : هيت لك." تقول : "**هلمّ**، فقد خلت لنا الدّار، ونأى عنّا الرّقيب ، وقد وهبتُ لكَ نفسي، فهب لي نفسك، ولنقضِه يوما حلوا سعيدا !" (3).

وشأن كيمون يشاهد ذلك الفضاء الرحب فيحسّ "راحة لم يحسسها قطّ" شأن ابراهيم كما وصفه القرآن وهو يسعى الى البرهنة على أنّ له خالقا . يقول السّارد : "... وقد استيقن أنّه قد وحد في هده الطّبيعة المطلقة الحرّة التي لا تحصر ولا تحدّ آية أرشدته الى اله ليس كما تعود أن يرى الآلهة ." (4) ولا يمكن للقارئ يطالع الوصف الذى عقدته شهرزاد للعاصفة في مملكة طهمان بن زهمان الا أن يقفز الى ذهنه وصف القرآن للقارعة بل حُصُورُهُ حتّى في مستوى الملفوظ . تقول : "... وقد زلزلت الأرض زلزالها ، ولبست السماء أبشع ثوب رآه سكان الأرض والجوّ. فالظلام يتكاثف ، والسّحاب يتراكم ويتدافع ، والبرق يغمر المدينة بضوء مخيف... والرّعد يتجاوب في الجوّ بأصوات متهدحة كأنّها أصوات الجبال ، والبحر من

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 74 . انظر الآية 19 مكية من سورة غافر 40 .
(2) نفس المصدر السّابق ص 84 . انظر الآية 80 مكية من سورة يوسف 12 .
(3) طه حسين : **على هامش السّيرة** الجزء الأوّل ص 49 .
(4) نفس المصدر السّابق ص 97 .

بعيد هائج مائج ..." (1) وادا لم تكن صورة الحشر قد حضرت في القرآن بمثل هدا التركيز فانّها حاءت فيه منبثة بين كثير من السور والآيات، ولكنّها في العموم لا تختلف كثيرا عن هدا الذى استوعبه الكاتب الملموس فصاغه على هذه الصّورة .

وهذا المحفوظ الذى ترسب في أعماق الكاتب الملموس ، فأصبح بسببه مثقفا على اعتبار أنّ الثقافة هي ما يبقى لدى المرء بعد أن ينسى ، انّما يتشكّل نصّا فريدا يستدعي النصوص السّابقة ، كذاك المخزون الأسطورىّ الذى عجت به كتب القدامى . وعندما يستدعي الكاتب ذلك في ما يمليه على ساردە ، يسوقه في نوع من المحاكاة السّاخرة Parodie على أساس التصرّف النسبيّ فيه . يقول سارد " خديجة " من " **المعذّبون في الأرض** " : " ولم تخرج من النّهر كما كان العذارى الحسان من بنات الماء يخرجن في الزمان القديم من الجداول والأنهار ، ومن العيون والينابيع ." (2)

وقد يستدعي السّارد النصوص القديمة ليحاورها أو ليعارضها مكونا بذلك نصّا مفرطا على نصّ ناقص ، نَسْأَنَهُ في هذا المقطع : " وقد وصف الشّاعر القديم بعض الممدوحين بأنّه لم يقل "لا" قط الا في تشهّده ، وبأن لاءه كانت خليقة أن تكون "نعم" لولا تشهده ، وايمانه باللّه . ويمكننا أن نقول : انّ صاحبنا هدا لم يسمع "لا" قطّ في صباه ولا في شبابه الا حين كان يتعرّض لما كان يمكن أن يسوءه أو يؤذبه ." (3)

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 566 .

(2) طه حسين : **المعذبون في الأرض** ص 59 .

(3) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 91 .

وهكذا يكون النّص المترسب في الأعماق متحفّزا دوما الى الطفوّ على السّطح وفرضِهِ نفسَهُ على المتلفّظ ان لم يَقْبَلْ به بحذافيره حاوره وعدّل فيه بما يخدم غرضه .

وحضور النّص القرآنيّ ، والنّص الشعريّ الكلاسيكيّ ، ونصّ المعري منه بالذّات دليل على مدى الحفاوة التي يحظى بها التراث العربيّ لدى الكاتب. وكأنّه ، وهو يحيل على هذه النّصوص ، يُدِلُّ بثقافته على القارئ مثلما كان شأنه معه ، وهو يخرق المألوف اللّغوي صرفا ومعجما وتركيبا . واذا حضر الموروث القرآني والشعري والمثليّ بمثل هدا النسق تناصّا ضمنيّا وعلنيّا ، فانّ النّصوص النثريّة الكلاسيكيّة تحضر بكثرة في مستوى الملفوظ أو القصّة أو الحكاية . ولعلّ أكثر هذه النّصوص حضورا نصّ " **الغفران** " ، وهو ما يرفد حضور نصّ المعرّي الشعريّ . لكنّ ذلك لم يمنع منافسة نصّ أبي الفرج أو الجاحظ ايّاه . فتكرار لفظ " القول " على عادة الرّواة في نصوص هذين الأديبين نجد له أثرا في " **أديب** " ، فقد تكرّر استعمال البطل لفظة " قلت" مرّات ثلاثا في مقطع سرديّ وحيز منشطا به الذاكرة مؤكّدا أنّ ذاك القول قد حصل زمن القصّة .

والأنا الساردة ، اد تورد ذلك الآن بالحرف ، تسعى الى الايهام بصدق النقل والأمانة فيه . يقول : " قلت وقد أثر في نفسي حديثه وصوته ولهجته وما أثار من الذّكرى ... قلت فستلقاني اذا في طريقك جالسا ... قلت فستلقاني جالسا على أحد هذين الصندوقين . " (1)

---

(1) طه حسين : **أديب** ص ص 25 . 26 .

وبناء المقطع على مثل هذا الطّول تتكرّر فيه لفظة "القول" مرّات شبيه أيّما شبه بأخبار "**البخلاء**" أو بحكايا أبى الفرج في "**أغانيه**" مه.

وعادة ما يتحرّى السّارد متلَهّمًا أيضا في النقل عندما يرغب في أن يكون نزيها في فعله متفصّيا من مسؤوليّة التزبّد أو الكذب: "زعم العريف أن زوجَهُ تركية خالصة لا تتكلّم العربيّة الا في مشقة... وزعم العريف أن لهذين الصبيين أختين قد بلغتا طور النّباب." (1)

أمّا "**غفران**" المعرّى فحاضرة في نصّي "**أحلام شهرزاد**" و "**القصر المسحور**" حضورا لافتا. وليس من الغريب أن تحضر في مثل هذين النصّين، وقد وجدنا من خلال التحليل السّابق أنّهما في معظم الأحيان متواجدان متحاوران بسبب من انتمائهما وحدهما الى نفس الخطاب الخرافيّ مقارنة بغيرهما من النّصوص، كما أنّ ما يحتوى عليه نصّ المعرّى من العجائبي يفسح المجال أمام الكاتب لاستيحائه والنسج على منواله.

ولعلّ هدا الحضور لنصّ المعرّى لا يكمن فى المضمون فقط، وانّما هو يتضح بجلاء حتى في مستوى العبارة. فالمضارع الذى افتتح به المعرّى رسالته: "وفي قدرة ربنا ـ جلت عظمته ـ أن يجعل كلّ حرف منها شبح نور." (2) ينسج على منواله منشئ "**القصر المسحور**": "وما أظنّ الا أنّ هذه القصّة... ستملأ ما بقي من حياته الطّويلة ان شاء اللّه ضحكا وفرقا." (3)

---

(1) طه حسين: "**المعذّبون في الأرض**" ص 102.

(2) أبو العلاء المعرّى: **رسالة الغفران**. تحقيق عائشة بنت الشاطئ. القاهرة. دار المعارف. الطّبعة السادسة 1977 ص 140.

(3) طه حسين **وتوفيق الحكيم: القصر المسحور** ص 66.

وما يقوله السّارد في مطلع الفصل السّابع : " وكنت قد نسيت " توفيق الحكيم " وشُغِلْتُ عنه بما لقيت من شدة أوّل الأمر،" (1) هو عين ما قاله البطل / السّارد في " **الغفران** " بالحرف : " وشُغِلْتُ بخطابهم والنّظر في حويرهم ، فسقط منّي الكتاب الذى فيه ذكر التوبة ." (2)

والفاعل الرئيسيّ ، في هذا النّص ، وهو توفيق الحكيم ، لا شيء يميّزه عن صورة ابن القارح في المحشر والجنة . ومثلما عبث المعرّى ببطل قصّته ، فعل كذلك طه حسين بالحكيم . فقد صوره بين اللّذة والألم ، وأعاد بذلك الى الأذهان صورة ابن القارح بين المحشر والجنّة أو بين الحاجة الى صكّ التوبة وضياعه منه . يقول السّارد : " .. حتّى اذا تحاوز الباب نظر توفيق فاذا سرير عليه وسائد من القشّ قد هيىء له كأنّما يدعوه ليستريح ." (3) ليقول بعدئذ : " .. فقد استطاع أن يتبيّن بفضل هذا النور وجوه ثلاث من الاماء السّود كأقبح ما خلق اللّه ... وهنّ يداعبنه بأصوات منكرة ويمسحن وجهه وعنقه بأيد خشنة ." (4) . فالمراوحة بين تهدئة روع البطل وازعاجه لا يمكن ألا تحمل المتقبّل على الموازنة بينها وبين ما حفظه من " **رسالة الغفران** " . ولعلّ استعمال عبارة " ما كاد ... حتّى " تعكس بوضوح الجدب والارخاء في تعامل السّارد مع الشخصيّة / الفاعل : " وما كاد يفرغ من طعامه وشرابه ويستردّ حظّا من رشده وصوابه ... حتّى يرى رئيس السّرطة مقبلا عليه ." (5)

---

(1) طه حسين **وتوفيق الحكيم : القصر المسحور** ص 65.

(2) أبو العلاء المعرّى : **رسالة الغفران** ص 256 .

(3) طه حسين **وتوفيق الحكيم : القصر المسحور** ص 71.

(4) نفس المصدر السّابق ص 71 .

(5) نفس المصدر السّابق ص 72 .

ولئن لم يعلن السّارد ولا الكاتب عن مصدر تلفظهما ، فانّ فطنةَ القارى وانتباهَه يسعفانه بتبيّن هدا الأصل في هدا الأثر التراثي .

وهذه الثنائيّة في تصوير البطل : راحة آنية ، وانزعاج متواصل تذكر هي أيضا بصورة ابن القارح أو احدى شخصيّات " **الغفران** " ممن كان ابن القارح البطل / السّارد شاهد عيان على ما حلّ بهم . فمنظر أبي على الفارسيّ " وقد امترس به قوم يطالبونه ، ويقولون : تأوّلتَ علينا وظلمتنا ، " (1) شبيه كلّ الشبه بمنظر توفيق الحكيم ، وقد عزم أشخاصه الذين خلقهم في مسرحيّته " **شهرزاد** " على الاقتصاص منه . تقول شهرزاد : " كلهم يريد أن يخاصمه ، وكلّهم يريد أن يقتصّ منه ، لأنّه صورهم على غير ما يحبّون ، وأنطقهم بما لا يرضون ، وأجرى على أيديهم من الأعمال وأدار في رؤوسهم من الخواطر ما لم يخطر لأحد منهم ببال . " (2) . لكنّ صورة النعيم التي قدّم عليها المعرّى ابن القارح لا تعدم هي أيضا حضورا في " **القصر المسحور** " و " **أحلام شهرزاد** " أيضا : فقد جاء في وصف أبي العلاء بطله ، وهو مقبل على نعيم الفردوس قوله : " وتناديه الثمرات من كلّ أوب وهو مستلق على الظهر : هل لك يا أبا الحسن ؟ هل لك ؟ فادا أراد عنقودا من العنب أو غيره ، انغضب من الشجرة بمشيئة اللّه ، وحملته الغدرة الى فيه . " (3) . وكدا أمر شهرزاد وشهريار ، يكفي أن تصفّى الملكة بيديها ليأتيها الطّعام حاهزا . يقول السّارد : " ثمّ تضرب احدى يديها بالأخرى مرّة ومرّة ، وادا الخدم يسعون وهم يحملون الى الملك والملكة ما يحتاجان اليه من طعام وشراب . " (4) . أمّا توفير الحور العين

---

(1) أبو العلاء المعرّى : **رسالة الغفران** م . م ص 254 .

(2) طه حسين **وتوفيق الحكيم : القصر المسحور** ص 38 .

(3) أبو العلاء المعرّى : **رسالة الغفران** ص 379 .

(4) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 539 .

ليخدمن ابن القارح ويقمن على شؤونه في الجنّة ، فشبيه بأولئك الفتيات الحسان الثلاث اللاتي قمن على تنظيف "توفيق" واخراجه في أحسن مظهر. تقول "شهرزاد" محيية "توفيقا" عن شأن الفتيات الثلاث معه : "يصلحن من أمرك ويزلن عنك ما ركبك من الغبار وما علاك من شعث ، يجرين المشط والمقصّ على رأسك ، وينزهن الموسى في لحيتك هذه ، ويأخذن من أظافرك ، ويبدلنك من ثياب المدينة هذه ثياب القصر ، ثمّ يرددنك الىّ سمحا طلقا." (1)

وحضور هذا النصّ النثرى الناقص في نصّ حسين السردىّ المفرط يعود بالأساس الى الجوّ الخرافيّ الذى نَزَّل فيه المعرّى وحسين نصّيهما . ولعلّ السخريّة في تقديم الفواعل ، والتلفُّظ ، والجوّ الفوطبيعيّ علاماتٌ بارزة لهذا النصّ الغائب في النصّ الحاضر تمثّلها الكاتب وأحالها نصّا حديدا فريدا . ولعلّ النيّة من وراء الاضحاك من ابن القارح الشّاعر المنقود هي عين النيّة من وراء تقديم توفيق الحكيم شخصيّة تخييليّة ينقدها طه حسين الشخصيّة التخييليّة أيضا ، ولكنْ كلتا الشخصيّتين يسعى السّارد الى الايهام بحقيقيتهما .

ومثلما تحضر النصوص التراثيّة دينيّة وأدبيّة ، يظهر الأدب الشعبي التراثي حاضرا هو أيضا في نصّ حسين السردىّ . وأشهر هذه النّصوص حكايات "**ألف ليلة وليلة**" ؛ فما عمد اليه حسين من احياء شخصيّتي "شهريار" و "شهرزاد" في نصّيه "**أحلام شهرزاد**" و "**القصر المسحور**" يكشف بنوع من التناصّ العلنيّ عن الأثر الوارد ذكرهما فيه . غير أنّ الصّورة التي قدمها عنهما مغايرة كلّ المغايرة لما عهدناهما عليه في الحكايات . وعندما يحاور

---

(1) طه حسين **وتوفيق الحكيم : القصر المسحور** ص 35 .

السّارد / البطل نفسه في "**القصر المسحور**" ويسألها عمّا اذا كان ممكنا أن تهرم "شهرزاد" وهي التي لا عمر لها ولا ينبغي لها أن تهرم ! (1) وأن يخـــط الشيب فوديها فيصبح بامكانها بل من واجبها أن ترضّى الرّجال، انّما هـــو يتعامل مع النّص النّاقص تعاملا مزدوجا ، فما يدعو اليه هذا النّص هو أخذ شهرزاد على أنّها دوما شابّة ، في حين أنّ المنطق والتّاريخ يفضيان بشيبها ما دام قد مضى عليها حين من الدّهر طويل • ولذلك يصبح النّص المفرط من قبيل المحاكاة السّاخرة Parodie لا من قبيل المعارضة Pastiche • ويتّضـــح الأمر ذاته منذ البداية عندما تبدو "شهرزاد" في حاجة الى "سمير" يؤانسهـــا ، وقد كانت في الحكايات قديما سميرا "لشهريار" • فانقلاب المفاهيم هـــذا يؤكّد بعد المحاكاة السّاخرة ، ويعطي للتحاوز النّصّي transtextualité بعدا مغايرا للتناصّ Intertextualité • وبذلك يتأكّد التطريس بالنسبـــة الى نصّ كهذا • فليس حسين يكرّر صورة شهريار وشهرزاد ، وانّما هو يتصـــرّف فيها بما يتناسب وحاجته الفنّية • وقد اعترفت شهرزاد بأنّها مغايرة لصورتهـــا الأصل : تقول : "وليست في الدّنيا شهرزاد أخرى تستطيع أن تذود عنّي هـذا الضّبق وتسليني عن هذا الحرج ••• كما كنت أفعل أنا مع شهريار فـــي سالف الأزمان •" (2) غير أنّ ذلك لم يمنع تقديم صورة عنها شبيهه بمـــا عُرِفَتْ به • فقد كانت في الأسطورة لغزا اذ لم يعرف شهريار كيف تسنّى لها أن تمنعه من قتلها كما قتل غيرها من الفتيات • وهي في "**القصر المسحور**" لغز أيضا • تقول مخاطبة "طه" : "لأنّه كشهريار لم يفهمني وما أظنّـــه سيفهمني •" (3) وهي ، اذ تقول ذلك ، تذكّر بما كتب عنها الحكيم في مسرحيّته ، وتحيل أيضا على ما سيكتبه عنها طه حسين بعد سنوات اذ سيبقيها على الغازها

---

(1) طه حسين **وتوفيو الحكيم : القصر المسحور** ص 58•

(2) نفس المصدر السّابق ص 16 •

(3) نفس المصدر السّابق ص 15 •

ذاك . لكنّ هدا لم يمنح في العموم من ظهورها بشكل مغاير لما كانت عليه في السّالف . وكذا شأن شهريار في "**الأحلام**" . فهو غير داك السفّاح ، وانّما هو الأَرِقُ القَلِقُ : يقول عنه السّارد : "ولكنّ شهريار لا يحيسها وانّما تنحدر من عينيه دمعتان هادئتان تمسحهما شهرزاد في رفق ." (1)

واستدعاء هذا النّص التّراثيّ الشعبيّ ، لا يظهر في مستوى المضمون فحسب، وانّما يظهر أيضا في مستوى بناء الحكاية بناء تضمّن . واذا كان هذا النّمط من البناء له ، فى الحكايات وظيفة نفعيّة هي استبعاد شهرزاد مقتلها ، فانّه في "**أحلام شهرزاد**" ذو وظيفة تعليميّة اذ هو مراوحة بين حكم شهريار لمملكته وحكم طهمان وابنته فاتنة لمملكتها . وكأنّ الغاية من ذلك تقديم عبرة لشهريار الملك اذ يحسن ملوك الحنّ التصرّف في شؤون مملكتهم . وهو ما يعزّز فكرة البعد الرّمزيّ السّابقة الذّكر في نصّ "**الأحلام**" .

غير أنّ الأدب الشعبيّ ، لا يتيسّر دوما تحديده بأثر بعينه، وانّما هو ذاك النّتاح الحكائيّ النّقوى المجهول الهويّة والأصل . وهو الذى أشار اليه سارد "**الأيّام**" عندما حكى عن رغبة الصبيّ الشّديدة في الاستماع الى القصص يرويه بعضهم ، مما يجعله يترسّب في قعر الذّاكرة ، ليطفو متى دعت الحاجة اليه . ففكرة اهداء كبير من الكراء صيدا ضخما فكرة رائجة وردت في هدا القصص الشعبيّ ، ولكنّ استغلالها ليهدي قاسم الى العمدة صيده الثّمين هو نوع من التطريس اذ فيه تطوير للصّورة الأصليّة وابقاء عليها في ذات الحين : "وينتظر أن يمرّ به بعض الأصحاء من شباب المدينة فيحمل له هذا الصّيد الى بيت العمدة ." (2) كما أنّ غاية هذا القصص الأولى

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 534 .

(2) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 41 .

منذ القديم، اعتبارية ، يتحشّم القصاص في سبيلها تعبا لافادة المستمعين بما ورد فيها • وهو عين ما يفعله السّارد عندما يختم حكايته بما يعيد الى الذّاكرة تلك الخواتم المألوفة في الحكايا الشعبيّة : " ••• هؤلاء النّاس يمضون حياتهم كما يمضي اللّيل والنّهار الى غايتهما ، لا يحفلون بأمونة ولا بسكينة ولا بقاسم ، شغلتهم أنفسهم عن كلّ شيء وعن كلّ انسان • " (1)

وهذه الخاتمة المباشرة أفضل وسيلة للتعبير عن حضور النّص الناقص الذى منه يبدع حسين نصّه المفرط•

(2) التناصّ مع التراث الغربيّ :

انّ القول بجيولوجيا الكتابات ، كما يحلو لبارط أن يسمي علاقة النصوص ببعضها ، يجعل امكان حضور الثقافة الغربيّة فى نصّ حسين أمرا واردا بل ضروريّا • وما " **صوت باريس** " و " **الأدب التمثيلي** " الذى امتدّ على المجلد الخامس عشر من الأعمال الكاملة الا دليل على هذا الاتّصال بثقافة الغرب • وما ورد في هذين النصين من تلاخيص لـ " قصص تمثيليّة " لكتّاب فرنسيّين أو غير فرنسيّين مظهر من مظاهر التحاوز النصّي يدخل فى باب الانتقال من صيغة المسرحيّ الى صيغة السرديّ •

وأكثر أشكال التعامل مع الموروث الثقافي الغربيّ ترد تناصّا علنيّا • فقد أشار الكاتب ، وهو يقتحم على سارده عالمه القصصيّ ، الى مبرّرات مخاطبته قراءه مباشرة ، مؤكّدا أنّه ليس الأوّل فى هذا الصّنيع ، وانّما قد

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 58 •

سبقه الى ذلك ديدرو Diderot الفرنسيّ . يقول : " وهنا يسأل القارئ – وما أكثر ما يسألني القرّاء كما كانوا يسألون الكاتب الفرنسيّ الذى ذكرته آنفا " (1).

فهذا التكرار لذكر ديدرو أكثر من مرّة ، وفى أكثر من نصّ يدلّ على نوع من الاعجاب به من ناحية ، وعلى رغبة في النسج على منواله في ارساء قواعد الفنّ السرديّ لدى العرب مثلما أرسى ديدرو هذه القواعد في الغرب. كما يحضر كفكا Kafka الذى خصّه طه حسين بفصل في " ألوان "(2) في " **ما وراء النّهر** " اذ يورد اسمه في اطار المقارنة التي يعقدها حول القرية الملقاة على السهل والربوة المشرفة على النّهر بين ما ورد في نصّه ونصّ كفكا . وهو نوع من " التناص" و " ما وراء النصّ " في ذات الحين ، اذ هو نقد واحالة على نصّ آخر صريحة . يقول : " وهذه الصّلة قريبة كلّ القرب ... ليست بعيدة ولا عسيرة كالصّلة بين القصر وقريته فى قصّة الكاتب المعروف كفكا Kafka "(3)

وحضور كفكا بروايته " **القصر** " الذى فسّره سارد " **ما وراء النهر** " بأنّه العالم العلوىّ ، الى جانب المفكّرين ، الشّاعرِ والموشّح والأديبِ الشّاعرِ صاحب " **العقد الفريد** " والنابغة الدبياني فى نصّ " **ما وراء النّهر** " مظهر من مظاهر عمق الثّقافة لدى الكاتب ، المدلّ بها على المتقبّل . أمّا الفريد دى موسّيه Alfred de Musset فحاضر أيضا ، مذكّر بسعة اطلاع هذا الكاتب المحالّ في النص ، وقد استوعب النصوص القديمة وتمثّلها . يقول البطل لصديقه السّارد :

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 21.

(2) طه حسين : " **ألوان** " ص ص 251. 270 .

(3) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 30 .

" لقد صدق " موسيه " حين شبّه قلب الرّجل النقيّ بالاناء العميق . " (1)

وهذا الاستشهاد بكاتب/ شاعر غربيّ محدث، تماما كما هو الشّأن مع كفكا ، يدلّ على مدى حضور النّص الغربيّ في نّص حسين ، وكأن الكاتب بذلك يرغب في الجمع بين ثقافتين كلاسيكيّة عربيّة وأوروبّية حديثة جمعا بين اثنين وانصهارا لهما في واحد : على أنّ هدا التناصّ العلني لا ينفي وجود بصمات للأدب الغربيّ في نّص حسين السردّي . ولعلّ الربوةَ التي يعلوها القصر في " **ما وراء النّهر** " ، والسّهلَ الذى أقيمت فوقه الدّورُ المبنيةُ من طين يذكّران برواية لمكسيم غوركي هي " **القاع** " ، وقد حلّلها ميخائيل نعيمة في " **الغربال الجديد** " . فقد صور فيها التفاوت الطّبقيّ الحادّ بين فئة نهمة الى الرّبح وفئات مسحوقة تلجأ مضطرّة الى الفئة الأولى لتمدّها بسكن هو أقرب الى مبيت/ زريبة منه الى سكن مقبول . (2)

والقول بالشّبه بين نّص حسين ونّص غوركي لا يعني البتة اطلاع حسين على نّص سلفه ، ولا تقليده اياه ، وانّما هو التدليل على أنّ التناصّ هو من مشمولات المتقبّل مثلما هو من مشمولات البانّ .

ونفس الظّاهرة يكتشفها المتقبّل الدّاخل على " **شجرة البؤس** " بما احتواه من النّصوص ، فهو لا يستطيع أن يهمل العلاقة بين تحوّل التّجارة في هذا النّص وتحولها في رواية إميل زولا Emile Zola : " **في سعادة النّساء** " Au Bonheur des Dames ، فما صوّره زولا من التهام المغازة لدكاكين

---

(1) طه حسين : **أديب** ص 166 .

(2) ميخائيل نعيمة : في **الغربال الجديد** . المجموعة الكاملة . المجلّد السّابع . بيروت . دار العلم للملايين الطّبعة الأولى 1973 . الطّبعة الثّالثة . آذار/ مارس 1987 ص ص 428 . 437 .

بيع القماش من حولها وامتدادها على شارعين وعلى أدوار عدّة ، شبيه كلّ الشّبه بما يصف به السّارد في " **شجرة البؤس** " التحوّل في التجارة • يقول : " ثمّ ينظرون ، فاذا عمارة فخمة ضخمة قد ارتفعت شاهقة في السّماء ممتدّة في الفضاء ، وقد أقبل عليها قوم غرباء جاؤوا من القاهرة فملأوها بضائع وعروضا • " (1)

ومحدوديّة هذه الفقرة المتعلّقة بالتناصّ مع الموروث الغربيّ لا تعود الى ضعف الحضور النّصي الغربيّ فى نصّ حسين بقدر ما هو افلات هذا النّصّ من ذهن المتقبّل • فبقدر ما يكون المتقبّل ذا اطلاع على النّصوص يكون ذا قدرة على التميز بين الأصيل منها والوافد ، خصوصا اذا انعدم التناصّ العلنيّ ، وترك السّارد المسرود له يفطن وحده الى ما عساه يوجد أو لا يوجد من بصمات خارجيّة في نصّ لكاتب بعينه •

(3) التناصّ الدّاخليّ :

انّ ما نقصده بالتجاوز النّصّى الدّاخليّ هو ما يكون له فى نصوص حسين السرديّة صدى في بعض نصوصه الأخرى سواء لحقت أو سبقت • واذا كان للموروث العربيّ أو الغربيّ قيمة في مستوى الانشاء ، تعبّر عن مدى الاعجاب والافتتان ، فانّ التجاوز النّصّى داخل مدوّنة حسين السرديّة له ، فى مستوى الانشاء أيضا ، قيمة مغايرة • فهو يعكس نوعا من النسيان شبيها بذاك الذى به فسّرنا الترديد العلاميّ وتواتره داخل مقطع بعينه ، ويعكس ، في ذات الحين ، نوعا من فرض النّصوص ذاتها على مبدعها ورفضها التخلّص منها مرّة واحدة • فهي لا تني تذكّر بنفسها وتطفو على السّطح • وقد يؤكّد هذا

---

(1) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 295 •

التجاوز النّصّي مفهوم التناصّ الذى عبّر عنه جينات عندما قال انّ أىّ نـــصّ لا يمكن أن يخلو من بصمة نصّ آخر، ومن باب أولى نصّ آخر لنفس المؤلّف.

ولعلّ في ما سنعرضه من مظاهر التجاوز النّصّي ما يؤكّد هـــذه الظّاهرة . فمهما اختلف هذا **المؤلّف** عن سردته المتعدّدين، فانّ حضوره كذات مبدعة قائم دوما لا يستطيع أن يتخلّى بيسر عن دوره في قيادة " واعيـة " للعمليّة السرديّة، يبتدع سردة ليؤدّوها بدلا عنه .

ويتّضح هذا التداخل بين نصّ وآخر في مستويات عدّة لعلّ أهمّهـا الصّورة والموقف .

(أ) الصّورة :

تبدو صورة البيت واحدة سواء جاءت في " **المعذّبون في الأرض** " أو في " **ما وراء النّهر** " : " فقد كان هذا البيت أشبه شيء بالبقعة القذرة .. كـان ضيقا في الفضاء أشدّ الضّيق منخفضا الى الأرض أشدّ الانخفاض قد أقيم مـــن الطّين السّاذج الذى يخلطه الفلاحون بشيء من التبن والقشّ ويسوّونة تسويـة مقاربة ." (1) . " وفي أعماق هذا الزّقاق دار منخفضة ليست عظيمة السّعة .. قد انخفض بابها فلا يستطيع الانسان أن يدخلها معتدل القامة الا أن يكون قزما أو طفلا ." (2) . وسواء كان هذا البيت بيت أمّ تمام أو قاسم الصّائـد أو شعبان، فانّ وصفه يكاد يتكرّر بالحرف . وشأن البيت شأن الطّريق، فقـــد

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 86 .

(2) طه حسين : **ما وراء النّهر** ص 64 .

حائت صورته في "**الأيّام**" وفي "**أديب**" واحدة أو تكاد. وليس ذلك غريبا لأنّ الموصوف هو نفس المكان أو شبيهه. فما جاء في الفصل الثّالث من "**أديب**" يلخصه السّارد في "**الأيّام**" فيقول: "وهو يمضي مع صاحبه في هذه الطّريق الضّيقة المظلمة الملتوية، يصعد قليلا لينحدر قليلا، ويمضي أمامه لبعطف عن يمينه ثمّ يمضي أمامه ليعطف عن شماله." (1)

وقد ورد ذكر القناة بنوع من الالحاح في نصوص ثلاثة هي "**الأيّام**" و"**المعذّبون في الأرض**" و"**أديب**". وليس يخفى ما بين هذه النّصوص الثّلاثة من حضور للأنا المسرودة بشكل خفيّ. فليس في أيّ من هذه النّصوص اشارة الى الترجمة الذاتيّة، وانّما تواتر حضور الموصوف بين النّصوص العديدة يجعل امكان انتمائها الى جنس واحد، هو الترجداتيّ واردا.

ففي "**الأيّام**" يحيل السّارد على القناة قائلا: "..فقد كانت تنتهي الى قناة عرفها حين تقدّمت به السّن. وكان لها في حياته ـ أو قل في خياله ـ تأثير عظيم." (2) وهذه القناة هي التي يلفت اليها البطل نظر السّارد في "**أديب**" مرارا عندما يُباغَتُ بزوالها، وقد كان عهده بها قائمة في مكانها. فهو لا ينى يكرّر اسمها في نوع من الترديد العلاميّ الذى يعكس شيئا من الندب لفقدانه ايّاها؛ يذكرها بالاسم تارة، وبالضمير تارة أخرى؛ ويتحدّث عنها في أسلوب خَبَرِيّ تارة (ماتت القناة) وفى أسلوب انشائيّ تارة أخرى (أين القناة؟). وقد أعاد اللّفظ ستّ عشرة مرّة بين بداية الحديث عنها ونهايته (3). وما يدلّ على أنّها عين القناة المتحدّث عنها فى النّصوص الثّلاثة اسمها:

---

(1) طه حسين: **الأيّام** الجزء الثاني ص 164.

(2) نفس المصدر السّابق. الجزء **الأوّل** ص 8.

(3) طه حسين "**أديب**" ص ص 52. 55.

" وأنا أمضي أمامي ملتمسا مخرج القناة من الابراهيميّة • " ورغم تردّد ذكر القناة في " **المعذّبون في الأرض** " ، فلم يرد اسمها الا في أقصوصة " المعتزلة " حيث يقول السّارد : " •• قد رأوا أم تمام تغرق نفسها وابنتها في القناة الابراهيمية ، فأسرعوا الى استنقاذهما • " (1)

وهذا الحضور المشترك للقناة **الواحدة** في نصوص ثلاثة مختلفة يخرج بالنّص من مفهومه الضيّق الى مفهوم أوسع هو الحياة في شمولها • فالموقع الواحد ، وقد ترسبت صورته في أعماق الكاتب الملموس ، يطفو من حين الى آخر في نصوصه ؛ وهو ما يدلّ على أنّ المرجع العيانيّ المعود عليه قد فقد طبيعته الماديّة ليصبح محرّد دالّ يحيل على متصور ذهنيّ أو مدلول • ومادام كذلك ، فانّه يصبح له امكانيّة البروز كلما كان هناك منشّط يثيره ، لا على أساس المرجع الأصل ، وانّما على أساس الصّورة التي أخذت عنه لأوّل وهلة مع ما قد يداخلها من التّعديل بحكم مرور الزمن • وهكذا تصبح النّصوص تستدعي النّصوص فتأتلف معها حينا وتختلف معها حينا آخر •

ولصورة الكتّاب والصبية وسيدنا والعريف، مظهر قارّ بين " **الأيّام** " و" **أديب** " و " **شجرة البؤس** " و " **المعذّبون في الأرض** " • وكثيرة هي المواطن التى فيها بلور الكاتب صورة الكتّاب ومن فيه فى " **المعذّبون في الأرض** " • وكلّ هذه الصّور انبثقت من نصّ رحم هو " **الأيّام** " ثمّ تناسلت في نصوص أخرى لاحقة : " •• وان كان يذكر من حياته فى الكتّاب مواقف كثيرة ، منها ما يضحكه الآن ومنها ما يحزنه • " (2) ولعلّ أقصوصتى "صالح " و " رفيق " تحسيد لهذا الذى يذكره

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 94 •

(2) طه حسين : **الأيّام** الجزء الأوّل ص 30 •

الآن فيضحكه أو يحزنه • وعندما يلّح السّارد فى "صالح" على الايجاز في تقديم صورة سيّدنا والعريف للمسرود له ، انّما يعبّر عن ذوقه بأنّ ما تكفّل به السّردة السّابقون يكفيه مؤونة التفصيل • يقول : "ولست أدرى أيعرف القارئ أو لا يعرف أنّ العريف في الكتّاب قد كان رمز الرّشوة والفساد ، كما أنّ سيّدنا قد كان رمز السّذاجة والقسوة • " (1) وحضور سيّدنا والعريف وصبية الكتاب في فصل "رفيق" يؤكّد مرّة أخرى حضور "**الأيّام**" كنص غائب في عموم النّصوص السرديّة الحاضرة • ولعلّ هذا الحضور المتطابق يعود الى الأثر النفسيّ الذى خلقه الكتّاب وما فيه في أعماق الكاتب فانطبع في ذهنه ، وأصبح ظهورهُ من حين الى آخر مسألة حيويّة ان للالتذاذ في نوع من السادية بمن في الكتّاب أو في نوع من المازوخيّة بما سبّبه للصبّى من آلام •

وتكاد الصّورة المقدّمة عن رحال الطّرق أو الشّيوخ تتطابق بين نصوص هي "**الأيّام**" و "**شجرة البؤس**" و "**المعذّبون في الأرض**" ؛ فهم أولئك الذين يعتمدون على احترام النّاس لهم ، وتقديرهم ايّاهم ليعيشوا عالة عليهم في القرى والأرياف • وكثيرا ما كانت العائلات التي تستقبلهم تعاني من كثرة الانفاق عليهم • فقد جاء في "**الأيّام**" وصف السّارد لهم بقوله : "كانت زيارة هذا الشّيخ وأصحابه شيئا ترغب فيه الأسرة رغبة شديدة لأنّه يمكنها من الفخر ورفع الرّأس ، ومناوأة الاشباه والنظائر ، وتكرهه كرها شديدا لأنّه يكلّفها ما يكلّفها من المال والمشقّة • " (2) ويتبسّط سارد "صالح" من "**المعذّبون في الأرض**" في وصف المآكل التى تقدّم للضّيف فيقول : "فقد كانت أصناف الطّعام مهيّأة تنتظر أن تُحْمَلَ الى المائدة حين يفرغ الضّيف من صلاتهم مع

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 22 •

(2) طه حسين : **الأيّام** • الجزء الأوّل ص 92 •

الشّيخ ... " (1) ونفس هذا النّص يتكرّر في " **شجرة البؤس** " كما في قول السّارد : " ومشى الى المائدة ومشى معه الضّبف جميعا . وقام عبد الرّحمن كأنّه الجنّي يشرف على طعامهم داخل الدّار، وعلى عشاء هذه الجماعات المتكاتفة خارج الدّار . " (2) .

وتقديم هذا المظهر بمثل هذه الرّتابة في النّصوص الثّلاثة يزيد فكرة النّص الرّحم توكيدا . فكأنّ جميع المظاهر المتعلّقة بالطرقيين وغيرهم نسل ذاك النّص الأصل " **الأيّام** " حيث وردت الاشارة اليها امّا تفصيلا أو الماعا . ولعلّ تكثف هذه المظاهر في " **الأيّام** " يجعلها بمثابة نواة المرجع النّصّي — ان صحّ لنا استعمال هذا المصطلح السّوسيري — تلك التي تنبث عبر **النّصوص السرديّة الأخرى الممثلة مرجعا نصّيا على حدّ تسمية ريفّتار . وتتخذ آنذاك المدوّنةُ صفة النّص الشامل والآثارُ المستقلّةُ صفةَ الفصول الفرعيّة فيه . وما نلحظه بشأن هذه الظّواهر يُشَارُ اليها حينا وتُبَلْوَرُ حينا آخر شبيه بما نلمسه في الشّخصيّات/ الفواعل التي يتستّر عليها السّارد في نصّ ليفشي سارد آخر سرها في نصّ آخر . وكأنّ الكاتب لم يكن ليرضى عن صنيع بعض سردته، فيضطرّ أن يوحي الى بعضهم الآخر بضرورة الاعلان عن الاسم تلافيا لخطإ في التعامل سابق . من ذلك أنّ سارد "أديب" قد تستّر على شخصيّة البطل ولم يبح باسمه ، ولكنّ الاحالة عليه من حين الى آخر بمثل تلك الدقّة في الوصف تجعل أمر التكتّم على الاسم هيّنا اذ بامكان الصّفات أن تعوّض عنه . يقول السّارد في " **الأيّام** " : " فهذا رفيق مصرّي من رفاقه في الدّرس وصديق من أصدقائه قبل البعثة وبعدها قد ألمّ به مرض عصبي خطير وليس له في باريس من يرعاه أو يهتمّ لشأنه . " (3) والشّيخ**

---

(1) طه حسين : **المعذّبون في الأرض** ص 8 .

(2) طه حسين : **شجرة البؤس** ص 308 .

(3) طه حسين : **الأيّام** الجزء الثّالث ص 636 .

الذى تستّر السّارد على ذكر اسمه في "**أديب**" هو والخديوى الذى أطرده ، يعلن سارد "**الأيّام**" عن اسمه قائلا : "خرج الأستاذ الامام من الأزهر في تلك القصّة المعروفة ؛ وبعد تلك الخطبة المشهورة التي ألقاها الخديوى على بعض العلماء ." (1) ويصحّ آنذاك القول بأن لا فائدة من التستّر مادام يعقب التستّر الافشاء . غير أنّ هذين السّلوكين لا يتفقان في ما بين النّصوص ، وانّما هما يردان في النّص السّردىّ الواحد ، ليعكسا منظور السّارد الايديولوجيّ من ناحية وطريقة تعامله مع المسرود له من ناحية ثانية اذ هو يُدِلّ عليه بمعرفته ويستفزّه بتصرّفه في المعلومات يعطيه اياها متى شاء ويبخل عليه بها متى شاء أيضا ، والرّفيق الذى خصّه حسين بأقصوصة "رفيق" في "**المعذّبون في الأرض**" نجد له أثرا في الجزء الثّالث من "**الأيّام**" عندما لقيه الفتى في الجامعة . يقول عنه السّارد : "فقد كان هذا الفتى ابن ملاحظ الطّريق الزراعيّة في مدينته ، وكان يختلف مع أخيه الى الكتّاب الذى حفظ الفتى فيه القرآن ." (2) . ذاك ما يقوله السّارد في زمن متقدّم ، ولكنّه في ما سبق يلمح الى هذا الفتى في اطار ما يدعوه سيّدنا الى فعله في الكتّاب . يقول : "ويطلب اليه أن يقرئ القرآن بعض الصبيان ." (3)

وهكذا نلمس هذه المراوحة بين النّصوص وانفتاحها على بعضها البعض تُفَسِّرُ مغلقا أو ترجئ الحلّ الى نصّ لاحق ؛ وكأنّ الآثار المتعدّدة نصّ واحد واسع . وهذه السّعة تبلبل ذهن المتقبّل مثلما يتبلبل ذهن البائث فهو لا يدرى ما اذا كان قد بلّغ معلومة بعد أم لا . والمتقبّل لا يدرى في أىّ من النّصوص شاهد هذه الصّورة أو تلك لأنّها بتواترها تفرض

---

(1) طه حسين : **الأيّام** . الجزء الثّاني ص 333 .

(2) نفس المصدر السّابق . الجزء الثّالث ص 472 .

(3) نفس المصدر السّابق . الجزء الأوّل ص 53 .

الاضطراب عليه . فما ذكر عن قدوم الصبيّ في أقصوصة " رفيق " الى بيت الزّميلين المترفين ، ومحاورته احدى الآنستين شبيه جدّا بما ورد في " **دعاء الكروان** " بل في " **أديب** " اذ قد مازح البطل الأديب صديقه السّارد عندما استفزّه بأنّ له ميلا نحو الفتاتين . وهذا الالتباس الذى يجد فيه المسرود له نفسه راحح فعلا الى كون النّص الحسيني كلّ لا يتجزّأ ، قد تختلف الآثار موضوعا وطريقةَ صياغة ، ولكنّها تصبّ جميعها في سياق واحد . وشخصيّة " **الصّاحب** " في أقاصيص " **الحبّ الضّائع** " الثلاث " نفس معلّقة " و " ثأر بيرينيس " و " الخيال الطّارق " مشار للحيرة . أهو نفس الصّاحب الذى أشير اليه في " **القصر المسحور** " وكذلك في " **أديب** " حيث لعب ذاك الصّاحب الخادم الأسود دورا أىّ دور؟

ليس الصّاحب نفس الصّاحب لأنّه ان كان كاتبا كاتبا في " **القصر المسحور** " خادما في " **أديب** " فهو في هذه الأقاصيص الثلاثة صديق زميل ، له من الثّقافة والمعرفة ما له ، شأنَه في حكاية " ثأر بيرينيس " ، وله من حبّ الاطلاع والرّغبة في التجوال والمغامرة ما له شأنَه في " نفس معلقة " . ولعلّ مردّ الحيرة اصرار السّارد هنا وهناك على تسميته نفس التسمية برغم الفارق في الدّلالة . فكأنّما بين النّصوص جميعا نوع من التماثل الدالي ، ليس الا.

وقد لا يقتصر التحاوز النّصّيّ على الأثر الواحد . فقد تبدو اشارة في البداية وأخرى في الوسط أو في النّهاية لا صلة لها عضويّة بما عداها . ولكنّ مزيدا من الانتباه والتركيز قد يسمح بكشف هذه العلاقة الخفيّة . فما ورد ، مثلا ، في اهداء " **القصر المسحور** " من استقبال مدام طه حسين للصّديقين الخصمين الكاتبين ، يبدو أثره في آخر النّص عندما يقول السّارد / البطل في الفصل التاسع : " وأبلغ الفندق بعد لحظات ، فاذا أنا أستقبل في

كثير من التهجّم وغير قليل من السّخط والاعراض " [1] . فكأنّ مدام طه حسين في البداية والآن ، وهي تستقبل " طه " نفس الشخصيّة في حين أنّها في الاهداء حقيقيّة ، والآن هي شخصية تخييليّة ورقيّة . ولعلّ هذا الترابط بين ما ورد في البداية وما ورد في هذا الفصل التّاسع انضباط الى ما كان توما شيفسكي قد نقله عن تشيخوف عندما قال : " اذا قيل في بداية أقصوصة ان هناك مسمارا في الحائط، فلابدّ للبطل في النّهاية من أن يشنق نفسه عليه . " [2] ولذلك لم تكن الاشارة في الاهداء مجانية ، وان كان ارتباطها بما ورد في الفصل التّاسع طفوّا للاوعي الكاتب أى طفوّا للنّصوص من حين الى آخر حتّى برغم مؤلّفها . وبهذا يصبح التجاوز النّصّي كائنا داخل الأثر الأدبيّ الواحد ، وداخل المدوّنة بكاملها دونما حاجة به بالضّرورة الى نصوص سبقت .

(ب) الموقف :

يتّصل الموقف بمنظور السّردة المتعدّدين في مدوّنة تنتمي الى كاتب واحد أيكرّر بعضهم بعضا أم تتضارب منظوراتهم وتتقابل ؟ انّ الذى نلمسه لدى استخراج معظم المواقف في الآثار السرديّة المختلفة هو اتفاقها كلّيا لا فقط في مستوى الصّورة بل حتّى في مستوى العبارة . وقد يكون تبرير ذلك الانتماء الى كاتب واحد ؛ وقد يكون للنصوص تجاوز واختراق دائم لبعضها البعض . فالحرب التي خصّها حسين برواية " **أحلام شهرزاد** " للتنديد بها ، وكان ذلك عام 1943 ، قد سبق الى الكشف عن سلبياتها منذ " **أديب** " أى

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 87 .

(2) نقلا عن Gérard Genette : Nouveau discours du récit. Paris Editions du Seuil 1983 p : 33.

عام 1935 مرورا بـ " **الحبّ الضّائع** " و " **الأيّام** " في جزئه الثّالث . ولعلّ تأطير معظم أقاصيص " **الحبّ الضّائع** " زمنيّا في الحرب العالميّة الأولى هو نوع من التجاوز النّصّي مع ما عاش الفتى في الجزء الثّالث من " **الأيّام** " ، وهو يروى قصّته مع نفس الحرب . يقول عنها : " واذا الحرب تردّه عن ذلك ردّا " (1) . ويوضّح اسم الاشارة (ذلك) في قولة له سابقة : " ... ولم ينس الحرب التي تحول بينه وبين باريس . وكيف السّبيل الى نسيان الحرب وأنباؤها المروعة تصبحه وتمسيه في كلّ يوم ؟ " (2) ولقد أفسح السّارد المجال للبطل في " **أديب** " ليفضي بما في قلبه دونما انقطاع عمّا ألحقت الحرب بالنّاس من ويلات . يقول : " ... ولكنّ الذى لا أشكّ فيه هو أنّ النّاس سيقضون أيّام الحرب والأعوام التي تلتها متأثّرين بالغرائز أكثر ممّا يتأثّرون بأىّ شيء آخر، مهدرين لما عرفوا من قيم الأشياء اهدارا . " (3) وهذه الرؤية المتشائمة بسبب ويلات الحرب نجد لها صدى في " **الحبّ الضّائع** " اذ تقول البطلة/ السّاردة : " ولكنّي مع ذلك لم أذق الحرب ، ولم أَبْلُ مرارتها ، ولم أحسّ لذعها الذى يحرق القلب ويغرق العين ، الا بعد أن تقدّمت الحرب وبلغت من عمرها البشع ستّة أشهر . " (4)

وقد يقول قائل انّ المعقوليّة التي بها يؤمن الكاتب لا يمكن أن تدعه يقع في تناقض بين موقف من الحرب وآخر . ولكنّ هذا غير وجيه اذ الرّواية المتعدّدة الأصوات تشتمل على نوع من الفروق غير القابلة للالتقاء دون أن يمسّ ذلك من انسجامها الدّاخلي . ولكنّ اصرار السّردة والشخصيّات

---

(1) طه حسين : **الأيّام** الجزء الثّالث ص 547 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 520 .

(3) طه حسين : **أديب** ص 160 .

(4) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص ص 16 . 17 .

على نفس الموقف يعطي للرّواية المناحاتيّة حضورا أكثر كثافة ·

والرّوح الطّاغية على نصوص حسين السرديّة، هي روح الحزن والكآبة قليلا ما يتجاوزها · وهذه المسحة من الحزن تبدأ بـ"**الأيّام**" لتتناسل في غيرها من النّصوص اللاحقة لا نكاد نستثني منها الا "**القصر المسحور**" وان كانت المحاكاة السّاخرة التي وردت عليها هذه الرّواية لا تخلو هي أيضا من مرارة · ولعلّ لآفة العمى التي حكى عنها السّارد في "**الأيّام**" والتي قربت بين البطل/الصبيّ وأبي العلاء على حدّ قول السّارد، دورا في اذكاء هذه الرّوح على امتداد النّصوص · ولعلّ بؤس الرّيف الذى عرفه الصبيّ في "**الأيّام**" موجود منبثا هو أيضا في أكثر من نصّ · وسجلات القول في أكثر من مقطع تمتح من معجم الحزن وما أكره ! تقول السّاردة/البطلة في "**الحبّ الضّائع**" : "وتجمعنا المائدة، فيا له من اجتماع كئيب كلّه حيرة وكلّه ألم ·" (1) وتقول : "وهذه الأمّ البائسة ذات القلب الكسير والبال الكاسف والحياة التي أظلمت من جميع جوانبها" (2) · ولهذا الحزن أسباب متعدّدة، ولكنّها تصبّ جميعُها في مصبّ واحد، هو هذا الألم والضّيق · فقد يكون ذلك بسبب من طلاق دون مبرّر، شأن حميدة الزّوجة في "**أديب**"، وشأن امرأة خالد في "**شجرة البؤس**"؛ وقد يكون بسبب ضرّة كما هو الشّأن بالنسبة الى سمراء في "**على هامش السّيرة**" أو المرأة التي تزوّج عليها زوجها الضّابط التركيّ في "**المعذّبون في الأرض**"؛ وقد يكون بسبب القتل حفاظا على "العرض" أو هكذا يقول القاتل كما في "**دعاء الكروان**" وفي "**ما وراء النّهر**" ·

ويبدو أنّ فكرة الحزن هذه ــ ولم نورد عنها الا بعض الأمثلة على

---

(1) طه حسين : **الحبّ الضّائع** ص 21 ·

(2) نفس المصدر السّابق ص 26 ·

سبيل الذّكر لا الحصر ـ انعكاس لوضعيّة التحوّل أو النقلة التي تتمحور حولها معظم الآثار السرديّة الحسينيّة . وما من نقلة أو تحوّل أو وضع لا يداخله ألم وتعب ودماء وأوجاع . فالصبيّ والفتى في " **الأيّام** " عاشا هذا التحوّل العاصف من بيئة الرّيف حيث الطيبة الى بيئة المدينة حيث المناورات والتلاعب ، و " **أديب** " عاش بطله التحوّل ، وهو مقبل على غرب بقيم ومثل لا تسمح له رواسبه الثقافيّة بتبنيها ، وشخصيّات " **شجرة البؤس** " ـ كما يصرّح بذلك السّارد ـ يعيشون فترة انتقاليّة هي فترة زوال المجتمع التقليديّ وقيام المجتمع العصريّ بما للامبرياليّة فيه من حضور مكثّف ؛ وفتاتا " **دعاء الكروان** " تنتقلان من حياة الرّيف الخشنة الى حياة الحضر وخفض العيش . ولذلك ما له من الصّعوبة . تقول البطلة / السّاردة عن أختها : " فأخذت تعرف الحضارة وتألفها وتبلو من طيباتها ما رقق لها العيش وقد كان غليظا ، وحبّب اليها الدّهر وقد كان بغيضا . " (1) لكنّ حزاء هذا الخفض العار والقتل ؛ وكأنّه مقضيّ عليها بأن تبقى حيث كانت حتّى لا يكون ألم ولا ضيق . وأوضح ما يكون هذا الانتقال في " **على هامش السّيرة** " حيث التحوّل من مجتمع الاشراك والايمان الفسريّ بالنصرانيّة الى الايمان الفطريّ ونبذ المعتقدات السّالفة ؛ وليس الخروج عن المألوف بالأمر الميسور .

وهكذا يتأكّد مرّة أخرى حضور " **الأيّام** " في سائر النّصوص اللاحقة به ان من حيث الصّورة أو من حيث الموقف . فلا تكاد تعرض فكرة الا ويكون لـ " **الأيّام** " فيها نصيب . من ذلك الاحتشام الشّديد لدى السّارد في الحديث عن الجنس . فما من مرّة يشار فيها الى الجنس الا ويسبق لفظ الاثم سواه كما هو الشّأن في " **المعذّبون في الأرض** " أو في " **دعاء الكروان** " أو في

---

(1) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 90 .

"**شجرة البؤس**" أو في "**ما وراء النّهر**" أو غيرها . وان سمح السّارد لنفسه بخرق مألوفه ، ففي نصّ خرافيّ هو "**أحلام شهرزاد**" ؛ وهو نصّ يذكر بسابق ، للطاقة الحنسيّة فيه حضور مركّز . يقول السّارد : "قال وقد أدار ذراعه حول خصرها اللّطيف الرخص" (1) ويقول : "فيغيبان في قبلة عرفا أولها ولم يعرفا آخرها ." (2) أفتكون هذه الجسارة ، في الحديث عن القبلة واللّمس لا عن الجنس ، ميسورة في "**الأحلام**" لأنّ شهرزاد تتوفّر على قوّة اغراء يمتنع حتّى على السّارد التخلّص منها أم تكون دليلا على اختراق لا وعي الكاتب وعيه في نصّ ينتمي الى جوّ خرافيّ مما يخفّف من حدّة الانتقاد لو كان؟

ومثلما يسمح هذا الجوّ الخرافيّ بالحديث "العاري" عن الجنس ، يسمح أيضا بالتخلّي عن المعقوليّة التي لا يقبل الكاتب بما عداها . وكأنّه يفسح لنفسه المجال كي يتخلّص من عقال العقل ولو مؤقّتا . ففي مثل هذا الجوّ يكون للأشباح حديث ، ولابليس حوار مع صحبه ؛ ويكون لـ "**الأيّام**" أيضا حضور في هذا المجال لا تتأخّر عنه . فهذه البطلة السّاردة في "**دعاء الكروان**" تناجي نفسها قائلة : "ألم تفكّري في هذه الأقاصيص التي كان يمتلئ بها صباك والتي كانت تسلّي نهارك وتروع ليلك ، والتي كانت تمتلئ بأحاديث الأغوال ؟" (3) أليس يذكر هذا بما يقع للصبيّ من خوف شديد من العفاريت ان هو "كشف وجهه أثناء اللّيل أو أخرج أحد أطرافه من اللّحاف فلا بدّ أن يعبث به عفريت من العفاريت الكثيرة التي كانت تعمر أقطار البيت ." (4)؟ وابليس ، عندما يتحاور مع صحبه ومع آلهة العرب (هبل

---

(1) طه حسين : **أحلام شهرزاد** ص 551 .

(2) نفس المصدر السّابق ص 570 .

(3) طه حسين : **دعاء الكروان** ص 77 .

(4) طه حسين : **الأيّام** . الجزء الأوّل ص 11 .

والعزى) يذكر كثيرا بالعجائبي المبالغ فيه في "**أحلام شهرزاد**" حيث جـــوّ الحروب بين طهمان بن زهمان وفاتنة ابنته من ناحية وملوك الحنّ المتنافسين على قلبها من ناحية ثانية . (1)

والتجاوز النّصّي لا يكون بين النّصوص السرديّة وحدها ، وانّما هو قد يتعداها الى النصوص النقديّة ؛ وهي التي من قبيل "ما وراء النّـــــص" Métatextualité . فـ "**القصر المسحور**" الذى هو بمثابة النقد الأدبـــي لـ "**شهرزاد**" توفيق الحكيم ، والذى يسبقّ في محاكاة ساخرة ، كثيرة هـــي المقاطع الواردة فيه ، والمتجاوزة لما جاء في "**فصول في الأدب والنقد**" حيث عرض حسين لنقد الحكيم بطريقة أخرى مغايرة . فالفصل العاشر "شكوى شهرزاد" يذكر أيّما تذكير بـ "الأديب الحائر" (2) حيث تصوّر حسين الحكيم يكتب قصّة تمثيليّة يعكس فيها علاقته به شاكرا له فضل التعريف به وتشجيعه . وقـــد أحال السّارد في آخر الفصل السّابع على هذه "القصّة التمثيليّة" التي لـــم تكتب بعد . يقول : "ومن يدرى لعلّه يقصّ عليك سيرته معهنّ أو سيرتهـــنّ معه حين يكتب مذكّراته في يوم من الأيّام" (3)

وهكذا ترتبط النصوص المكتوبة في حيز زمنيّ واحد أو متقارب ببعضها بحيث يعسر على الكاتب التمييز بين حنس أدبيّ وآخر. وقد ترد جملـــة بالحرف أو بما هو قريب منه في النصّين معا كقوله : "أؤكّد لها أنّ الزّمان

---

(1) طه حسين : **على هامش السّيرة** . الجزء الثّاني ص 366 .

(2) طه حسين : **فصول في الأدب والنقد** : المجموعة الكاملة لمؤلّفات الدّكتور طه حسين . بيروت . دار الكتاب اللّبنانيّ ومكتبة المدرسة 1985 ص ص 443 . 452 .

(3) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 75.

قاض عدل حازم ." (1)

وبهذا يتّضح في التجاوز النّصي Transtextualité الحضور المركزيّ للكاتب . فسردته هم الذين يتلفظون ، ولكنّهم يتكلّمون بلسانه . ويتميّز حضور هذا الكاتب بارتباطه بالنصوص المتعدّدة يَبُثُّها في حيّز زمنيّ واحد أو ممتدّ آراءه ناسيا حينا أنّه قالها في مكان ما مصرّا حينا آخر على تكرارها في غير سياقها الأصليّ . ولذلك لمسنا أنّ لـ " **الأيّام** " اتصالا بكثير من النصوص الأخرى في أكثر من " نواة للمرجع النّصي " ، مما يجعل هذا الأثر بمثابة الرّحم تتناسل منه النصوص الأخرى . كما رأينا أنّ للتراث العربي القديم ، والغربي الحديث تنافسا على الحضور في نصّ هذا الكاتب ، مما يجعله نموذجا تجسيديّا للدّعوة التي طالما نادى بها ، وهي التثاقف . وتلاقح الحضارات . وبروزُ هذا الغائب في الحاضر دليل على ما للنّصوص من قدرة على الترسب في أعماق الذات القارئة تنتظر الفرصة للطفوّ أمام الذّات الكاتبة ، مما يجعلها بمثابة الحمة Virus التي ما ان تجد من الجسم ضعفا ، حتّى تبرز وتؤثّر في الصّحّة أيّما تأثير ./.

---

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : **القصر المسحور** ص 74.

خاتمة

انّ الاقبال على دراسة مدوّنة سرديّة بعينها لا يعني تزكية لفكرة مسبقة يدخل بها الدّارسُ عليها، بقدر ما يعني حضّا على التأمّل والتثبّت علّ المدوّنةَ تتكشف عمّا لم يكن منتظرا منها. وخطرُ الاسقاط يتهدّد الباحث اذا كان المنهج الذى يتوخّاه في الدّرس معدّا سلفا، اذ يكفيه، في هذه الحالة، اخضاع المدوّنة لمفاهيم المنهج الاجرائيّة والخروجُ من البحث بنتائج مفادها توفّرُ النصّ على هدا المفهوم الاجرائيّ أو ذاك. والاكتفاءُ باسقاط آراء من خارج النصّ، وبالبحث عمّا في صلبه يزكّي تلك الآراءَ، أو الاكتفاءُ بتسليط مفاهيم صحّت بالنسبة الى بعض ألوان السّرد على النصّ المدروس يهدّدان البحثَ بأن يكون تزكية للجاهز والنصّ بأن يكون وثيقةَ دعمٍ وتأييد. أمّا اعتبار النصّ موضوعا يُستَنْطَقُ فذاك هو السبيل الفضلى للتخلّص من هذين العيبين معا. وللمفاهيم الاجرائيّة أهمّيتُها القصوى في الكشف عمّا في باطن النصّ على أن لا يكون ذلك غايةً في حدّ ذاته. فاستغلال الباحث ما يتمخّض عنه استعمالُه من هذه الأدوات الاجرائيّة يحقّق تجنّبه هذا العيب المزدوج. فهو يستنتج ما ينطوى عليه النصّ من دلالة، وله على ذلك براهين قد لا يكون البالّث نواها ولا فكّر فيها أصلا. لذلك، تنكبنا سبيل البحث عمّا بين تصوّر حسين النّظرىّ للفنّ السردىّ وما بين تطبيقه له؛ كما تنكّبنا سبيل محاسبة حسين على ما صرّح به، وانّما حاسبناه على أساس ما سكت عنه ونفّذه دونما شعور منه. فليرفع حسينُ ما شاء له راية الحرّيّة للكاتب والقارئ معا؛ ولكنّه لا يستطيع انكار حدّه من حرّيّة الآخر في سبيل حرّيّة ذات التلفّظ سواء كان هذا الآخر شخصيّة/ فاعلة أو شخصيّة / مسرودا لها. وهذه الثّغرة في علاقة حسين الكاتب بشخصيّته الواصلة (السّارد) وبشخصيّات سرده وبقارئه

المفترض ، ما كان بالامكان الانتباه اليها لولا توخّي هذه الأدوات الاجرائيّة ، ولولا عدمُ الاقتصار عليها باسقاطها من خارج النّص عليه . فهي تيسّر الكشف ولكنّها لا تعلن عن لون بعينه يتبدّى عليه الكاتب / السّارد .

ولعلّ الفكرة المحوريّة التي بلورها البحث هي هذا التردّد في النّص السردىّ الحسيني بين رغبة في التغيير وسعي اليه من ناحية ورغبة عنه وحذر منه من ناحية ثانية . وبروزُ هذه الفكرة في النّص السردىّ يبدو أكثر صدقا من بروزها في نصّ ذى لغة مباشراتيّة كالنّص النقدىّ أو المقالة فكريّة كانت أو أدبيّة . فالنّص السردىّ ، باعتباره أدبا ذاتيّ الغاية ، دلالتُهُ محالّة فيه غير معلنة ولا مصرّح بها . ويبدو أنّ تحليل الخطاب الأدبيّ هو وحده الذى يسّهل عمليّة الكشف عن المسكوت عنه لأنّ الظاهر المعلَنَ يسيرٌ ابرازُهُ . ويكفي استرجاع ما تبسّطنا في تحليله داخل هذا البحث ليتكشّف هذا التنازع القائم بين الرّغبة في تحسيد مفهوم الحرّية للأنا والآخر والعزوف عن ذلك باعتبار أنّ في منح الآخر الحرّية تهديدا لها بالامّحاء ، مادام المجتمع لم ينضج بما فيه الكفاية لنيل هذه النّعمة ! والقارئُ المفترَضُ في ذهن السّارد ، يتماهى ـ كما أوضحنا ـ مع المسرود له من خارج الحكاية ؛ وهو ذاك الذّى بامكان كلّ قارئ حقيقيّ أن يرى صورته فيه ، تماما كما هو الحال بالنسبة الى السّارد من خارج الحكاية ، ذاك الذى يتماهى مع الكاتب الحقيقيّ الملتزم فنّيّا وايديولوجيّا بما ورد على لسان سارده . وبذلك يكون الباثّ السّاردُ أو الكاتبُ ، هو وحده الذى يحقّ له التمتّع بالحرّية ، في حين أنّ المتقبّل المسرود له أو القارئ ، تمتّعُهُ بهذه النّعمة مشروط .

وممّا يقبل السّاردُ بتشريكه المسرودَ له فيه حفزُهُ هِمَّتَهُ للادلاء بدلوه في الكشف عن الدلالة ؛ لذلك بنى نصوصه السرديّة في معظمها على عدد

مفرد للفصول التي اشتملت عليها • وحتّى ما كان من نصوص زوجيّة العدد ، لم ترد الا لاثبات القاعدة لا لنفيها • ويبدو أنّ الغاية الرئيسة من مثل هـــذا الصّنيع جعلُ النصّ مفتوحا على الآخر مادام الافرادُ يقتضي بالطبيعة استكمـالا لذاته حتّى يكوّن الزوج المؤتلف • وعندما يكون السّارد غير جازم في ما يقترحه من بناء ، يُشْعِرُ المسرودَ له بأنّه يصغي الى كلمته ، ويقدّرها حقّ قدرها • كما أنّ " ممّا يغذّي به السّارد روح التواصل النِدّيّ بينه وبين المسرود له ، مجازفتَـهُ بخرق المألوف في الكتابة السرديّة اذ يعطي بذلك السّارد مسرودَه المثالَ علـى تجنّب تكريس السّائد والعمل على بلورة غير المعهود واقتحام عوالم لمّا يقـعْ ارتيادها • وأبرز مثال على هذا الصّنيع امتناع السّارد عن الالتزام بجنـــس أدبيّ واحد في نصّه ؛ وانّما هو يصرّ على التداخل بين الأجناس ، الـى الحدّ الذى يعسُر معه على متقبّله نسبةُ الأثر من آثاره الى هذا الجنـس أو ذاك • ومثال " الأيّام " نموذج • فقد كتب الكثيرون يبحثون عن مدى انتمائه الى الجنس الترجذاتيّ خصوصا وأنّ مؤلّفه قد اعتذر أكثر من مرّة لدى مستجوِبِيهِ، عن عدم رضاه عن الفصل بين ما هو ذاتيّ وما هو تخييليّ ، ولم تكن المقدّمـة التي كتبها لرفاقه في العمى ونشرتها مؤخّرا دار الأهرام لِتُثْلِجَ صدور الباحثين وتطمئنهم الى أنّ النصّ ينتمي الى الجنس الترجذاتيّ أو الجنس الرّوائـيّ التخييليّ • والتداخل بين الأجناس لم يكن ليقتصر على الترجذاتيّ والتخييلـيّ ، وانّما تعداهما الى الرّواية التراسلية والمقالة الأدبيّة فضلا عن الاشتراك فـي التأليف ، مما يجعل اللّبس ، في هذه الحالة ، في مستوى آخر ، هو التعرّف على هويّة الكاتب لا على هويّة النصّ المكتوب • وما يسمّيه حسين القرائة الايحابيّة ، استهجانا منه للقرائة السلبيّة ، هو الذى يعطي للحريّة المشتركة بين طرفـي البثّ والتقبّل امكانيّة حضور فضلا عن البرهنة للمتقبّل على حسن استعداد السارد للانصات اليه والأخذ برأيه •

وما من شكّ في أنّ الصّراع المكشوف أحيانا ، والخفيّ أحيانا أخرى ، بين الكاتب والسّارد ، بوصفهما مقامين سرديين ، يسعى كلّ منهما الى اثبات وجوده وفرض استئثاره بالكلمة ما يدلّ على قبول من الكاتب بالتميّز عن ساردهِ. فليس السّارد دوما لسان حال الكاتب ، وانّما هو قد يرى غير رأيه وقد يبدى نوعا من اللّيونة في التعامل مع الشخصيّات لا يرضاه له مبتدعه . ومجرّد الاعتراف للآخر بِحَقّ الاختلاف هو شكل من أشكال الاقرار بالحرّيّة للذّات وللآخر في آن . لكنّ انكار حقّ الاختلاف هذا هو الذى يطمس هويّة الآخر ويجعله متماهيا مع الأنا منصهرا فيها .

وكثيرا ما يلتبس بالفعل على القارئ التفريق بين هويّة المتلفّظيْن في النّص أهو الكاتب أم السّارد ، لا لكون السّارد لسان حال الكاتب يتماهى معه ويعبّر عن منظوره ولكن لأنّ اختلاف مستوى التلفّظ يفرض التميز دون أن يكون ذلك على المتقبّل ميسورا . وفي وجود متلفّظيْن من خارج الحكاية ، وفي مستوى الخطاب المسرود ، أحيانا ، اقرار بوجود صوتين مختلفين يغيب أحدهما في الغالب ليترك للآخر حقّ التعبير عن وجهة النّظر التي يقرّها عليه بصمته ، ويظهر لماما ليعبّر للسّارد عن أنّه دائمُ الحضور مُحْصٍ عليه أنفاسَه غيرُ مفرّط في حقّه في التعبير عن وجهة نظره بنفسه ، اذا ما لم يرض عمّا يفعله السّارد معه . فالتنازل للآخر عن الكلمة لا يعني بالضّرورة تفريطا في الحقّ الشخصيّ في التعبير رغبةً في الظّهور بمظهر الديموقراطيّ ؛ اذ الديموقراطيّة التي من هذا القبيل تعتبر الى الشعبويّة أقرب .

وافساحُ المجال للشخصيّة كي تعبّر عن وجهة نظرها ــ وان كان ذلك بشكل جدّ محدود ــ مظهر آخر من مظاهر الحواريّة في النّص السردىّ الحسيني ؛ فقد تبيّن أنّ " **على هامش السّيرة** " و " **أديب** " و " **القصر المسحور** " ، حيث تعدّد

مستويات السّرد وتبادُلُهَا ، تُحَسِّمُ جميعُها روحَ التعدّد والاختلاف تلك • ومـــا عمد السّارد الى تجسيد حقّ الآخر في التكلّم الا ايمانا منه ــ ولو محدودا ــ بتعدّد الأصوات وتلاقحها بل وتضاربها أحيانا • وقد يمّحي تماما ليترك الشخصيّة تعبّر عن ازرائها بغيرها وتحقيرها من لا ترضى عنه دون أن يتدّخل بالتّأييـد أو الرّفض ، وانّما هو يكتفي بدور الملاحظ المسّجل ليس الاّ • وصنيعُ السّارد ذاك اقرار منه مرّة أخرى للآخر بحقّه في الكلمة سواء ضادّت منظوره أو ساندته •

ورغبة السّارد في التنازل طوعا للشخصيّة عن الكلمة ، وفي الاقـــرار للمسرود له بحقّه في اختيار الدّلالة المناسبة اذا ما أعطاه عنها وجوها متعدّدة ، لا تنفي حقّه في تجريب أنماط من الكتابة مختلفة خصوصا اذا كان ديدنُـــهُ رفضَ الانضباط الى جنس أدبيّ بعينه ورفضَ الالتزام بسيطرة العقل يوّجه دوما ويحدّد التخوم • وما لوحظ من قبول بما عملت الرومنطيقيّة على فرضه وهو تجاوز الحدود بين الأجناس والخطابات الأدبيّة هو الذى حدا بالسّارد الى الجمـع بين أنواع من الخطاب الأدبيّ تتراوح بين الخرافيّ والواقعيّ والرمزيّ والرومنطيقيّ • ولئن كان في هذا الاختيار تعزيز لسلطة الذّات المنتجة للنّص الأدبيّ ، فـــان ذلك لا يمنع من تبيّن المسرود له اقرارا بحقّه في التخلّص من عقال العقـل وفي رؤية للعالم لا ترى من الحتميّ سيطرة العقلانيّ على ما عداه • وما تجريب طه حسين ــ في أكثر من نصّ ــ النّوعَ الخرافيّ ، وما اصراره على الاعلاء مـــن شأن اللاعقل في مقدّمة " **على هامش السّيرة** " الا رغبة منه في اقصاء العقـــل ــ الى حين ــ واعطاء النفس مطلق الحرّيّة في التصوّر والتخيّل • ولئن كان في ذلك فرضُ الذّات المنتجة اختيارَها على ذات التقبّل مما يحدّ من مفهـــوم الحرّيّة للطّرفين معا ، فانّ ابقاء المسرود له متردّدا بين تصديق وتكذيـــب ، محتارا بين طبيعيّ وفوطبيعيّ هو الذى يقحم المسرود له في عالم الحرّيـــة المشترك هذا • فالمتعة التي يجدها السّارد وهو يورّط الشخصيّة والمسرود لـه

في الحيرة والتردّد ، لا تمنح المسرود له من شعوره هو أيضا باللذّة وهو يضحك من نفسه اذ انطلت عليه حيلة السّارد ولم يتفطّن الى كونها حيلةً الا بعد الفراغ من قراءة النصّ . وأيّا كانت لحظة المتعة ، سابقة على النصّ أو لاحقة به ، فانّ تحقّقها الفعليّ مؤكّد . ولا يكون ، عندها ، المسرود له ، الا راضيا بتقاسم المتعة بينه وبين البانّ مادام كلاهما باحثا عنها محقّقا ايّاها .

وحضور المسرود له من خارج الحكاية ، كمقام سرديّ في مواجهة السّارد ، في النصّ ، يعني أنّ القارئ المتماهي معه لا يدخل على النصّ غمرا من كلّ معرفة ، وانّما هو يقاربه بما ترسّب لديه من نصوص أخرى ، شأنُه في ذلك شأنُ السّارد من خارج الحكاية ، الذى لا يُقْبِلُ على التلفّظ ، الا وهو متمثّل نصوصا أخرى عديدة تراثيّة عربيّة وأخرى غربيّة . وادا لم يكن السّارد ليعلن عن النصّ النّاقص الذى يبني عليه نصّه المفرط ، فانّ من شأن المسرود له أن يبذل الجهد ليعرف التجاوز النصّيّ الذى هو بصدده ؛ وبذلك تتحقّق له مرّة أخرى مساهمتُهُ الايجابيّةُ في انجاز النصّ . ومجرّدُ الانتباه الى أنّ النصّ الحاضر ما هو الا نسيج من نصوص أخرى غائبة طارفة وتالدة ، هو في حدّ ذاته تأييد لمفهوم تعدّد الأصوات وترسّبها في أعماق الذّات المنتجة . وتصدُرُ هذه النّصوص ، لدى التلفّظ ، عن هذه الذّات ، متبلورة تبلوُرَهَا المخصوص الذي يجعل منها سمة لأسلوبِ كاتبٍ دون كاتبٍ آخر . ولعلّ الرّغبة في التميّز بأسلوب معيّن لا تتضارب في شيء مع مفهوم التعدّد والاختلاف لأنّ التميّز ليس سوى اثبات للاختلاف لا بين كاتب وآخر فقط ، بل بين نصّ وآخر لكاتب بعينه ، وان لم نعثر على تأييد لذلك في النصّ السّرديّ الحسيني .

على أنّ هذه المظاهر المتعدّدة للقبول بالآخر صنوا وندّا لا تعدم في نصّ حسين السرديّ تفنيدا لها بل طرحا كلّيّا . فكثيرا ما كان البانّ يعلن

سيادته على المتقبّل ويُدِلُّ بمعرفته عليه ، ناهيك أنّه يتعمّد قَوْدَ العمليّة السرديّة على هواه ، وما على الآخر الا القبول . ولعلّ ما انتهينا اليه من وجود الظّاهرة ونقيضها في كلّ مستوى من مستويات الدّرس دليلٌ على وجود تنازع لدى السّارد بين الاعلان عن اكتفائه بذاته والقبول بالآخر شريكا كامل الحقوق . الا أنّ وجود المظهر الموجب في العلاقة بالآخر ليس الا تأييدا للقاعدة التي مفادها هيمنة السّارد على من عداه ، اذ هو الاستثناء الذى يثبت القاعدة ولا ينفيها . فمحدوديّةُ الحوار في النّص السردّى الحسينّي تعكس رغبة السّارد الشديدةَ في الافضاء أى في اعطاء نفسه الفرصة السّانحة للكلام والاغراقِ فيه لا يعرقله تدخّل من أىّ طرف ، وحتّى اذا أفسح السّاردُ المجالَ للشخصيّة كي تتلفّظ ، تدخّلَ في لغتها الخاصّة فجعلها نسخة طبق الأصل من لغته وتركها تطيل التدخّل الى الحدّ الذى يتحوّل معه كلامُهَا من حوير الى سرد . وبذلك يعيد الى نفسه ما كان قد فرّط فيه بمنحه الشخصيّة فرصة التلفّظ ؛ وكأنّ السّارد ، لا يريد للخطاب الا أن يكون مسرودا وعلى الأقلّ منقّلا . أمّا الخطاب المنقول ، فندرتُهُ وتشويهُهُ ، يجعلانه كما لو كان غير موجود . ولذلك تستاء الشخصيات في بعض الأحيان فتستعمل الخطاب المباشر أو المناحاة الداخليّة دون استئذان من السّارد تعبيرا منها عن رغبتها في أن يكون لها هي أيضا حقّ الكلام تفتكّه عنوة ان لم يُعْطَهَا لينا . وقد تَقْبَلُ أحيانا بنوع من التقاسم للخطاب عندما تستعمل الأسلوب غير المباشر الحرّ حيث تلتبس على المسرود له معرفة هويّة المتلفّظ أهو السّارد أم الشخصيّة / الفاعل .

ويتبدّى هذا الاستئثار بالكلمة في مستوى حكاية الأفعال وحكاية الأحوال . ولعلّ افتتان السّارد بالوصف هو الذى يحمله على الاطالة والاطناب ، وهو ذاته الذى يحول دون تركه الآخر يتكلّم . لذلك نجد الوقفة فيما يتّصل بنسبة زمن الحكاية الى زمن القصّة مهيمنة على ما عداها من أوجُهِ تساوي الديمومة

ولا تساويها . فالمشهد محدود ؛ أمّا التلخيص والاضمار والوقفة ، حيث الخطاب المسرود ، فمتوفّرة بنسق أكبر .

وعندما يظهر السّارد في حيّز نصّي واسع ، يحقّق لذاته رغبتها في الهيمنة والادلال على المتقبّل بمعرفته ؛ اذ العلاقة التي تربطه بالمسرود له ، مباشرة ، وليست مجرّد وساطة بين الشخصيّة والقارئ المفترض . وقد تصل الرّغبة بالكاتب في الحضور الى الحدّ الذى لا يكتفي فيه باناطة السّرد بعهدة شخصيّة واصلة يبتدعها ويكلفها بهذه المهمّة ، وانّما هو يقتحم عليها عالمها القصصيّ ، في شيء من الخلظة ، لأنّه يراها أضعف من أن تعبّر بوضوح عن منظوره الايديولوجيّ أو الفنّي . وقد يحدّ من هذا السّلوك بأن يبرهن على أن اقتحامه عالم السّارد القصصيّ انّما هو من قبيل الاعانة والأخذ باليد . فقد تختلط السّبل على السّارد عندما يجد نفسه في مفترق طرق بين غلق وظيفة نوويّة وفتح أخرى . ولا يستطيع تبيّن خطّ التطوّر الا بمساعدة طرف خارجيّ . وليس أفضل ، في هذه الحالة ، من الكاتب ذاته . وهذا التدّخل المباشر من الكاتب المغاير للقصّة ومن خارج الحكاية ، انّما يدلّ على عدم ثقة في الآخر يؤدّى الفكرة بطريقته الخاصّة ؛ وهي الطريقة التي لا تتطابق ضرورة مع الكيفيّة التي بها يباشر الكاتب نفسُه الفكرةَ .

كلّ ذلك يبرهن على وجود مراتبية بين المقامات السرديّة في النصّ الحسينيّ ؛ للشخصيّة المركز الأدنى ؛ وللكاتب المقام المُعَلّى . ومادام السّارد قادرا على انجاز وظيفة السّرد وما يتّصل بها من الوظائف الأخرى الوصفيّة الزخرفيّة والايديولوجيّة التأثيريّة ، والفنّيّة الاستشهاديّة ، فله حقّ التكلّم باسم الكاتب . أمّا اذا أخلّ بهذا الدّور ، فليس له الا الانسحاب مؤقّتا حتّى يعيد الكاتب الأمور الى نصابها . وهو ما يعطي السّاردَ المركزَ الوسطيّ . وهذه

المراتبيّةُ بين المقامات السرديّة ليست الا وجها من وجوه المراتبيّة في ماعداها من التقنيات السرديّة الأخرى • ففي النّظام ، يحضر الاسترجاع بكثافة أكثر ممّـا يحضر الاستباق بالرغم من وحود كثير من النصوص لها بالترجذاتيّ علاقة وطيدة• وفي التبئير، تتغلّب الحكاية غير المبأرة على ماعداها من أصناف التبئير الأخرى الدّاخليّ والخارجيّ • ومحاولاتُ السّارد ألاّ يَذْكُرَ الا ما تراه الشخصيّة أو تسمعه، كثيرا ما تخيب أمام رغبته الشديدة في أن يبرهن للشخصيّة وللمسرود له على كلّية معرفته وكلية حضوره • وحتّى النشاز الذى ألمعنا اليه في باب التستّر والافشاء لم يكن الا ضئيلا محدودا يبرهن هو أيضا على أنّه الاستثناء الذى يؤكّد القاعدة • كلّ ذلك دلائل على كثافة البعد المناجاتيّ في روايات حسين وأقاصيصه برغم المحاولات المحدودة في اعطاء تعدّد الأصوات في " **على هامش السّيرة** " و " **أديب**" و " **القصر المسحور** " امكانيّة وجود • ولكن سيطرةَ التوجيهِ والاقناع ومباشراتيّةَ الموقفِ الايديولوجيّ المناصر للعدل والحرّية تأتيان لتعزّزا مفهوم المناجاتيّة حيث شعور البائ بأنّ موقفه هو الأسلم ، وبأن على الآخر القبولَ به وتنفيذَه تحقيقا لوضع أفضل •

ويبدو أنّ خضوع حسين لهذا النّهج في التفكير يعود الى العقلانيّة التي بها آمن وعنها دافع طويلا • وهي تلك العقلانيّة التي رغب في ارسائها لدى العرب بعد أن تبيّن له فعلها الايجابيّ في الغرب • غير أنّ بناء هذه العقلانيّة على ثنائيّة النظام والحرية هو الذى حال دون ايمانها بامكانيّة وجود الرّأى الضديد وبوجوب الانصات اليه والتفاعل معه • ولم يصبح ذلك ميسورا الاّ في روسيا التي شهدت نشوء الرأسماليّة بعنف وبسرعة في القرن التاسع عشر، في وقت تبلور فيه مفهوم النسبيّة في المعرفة ؛ ممّا خوّل وجود مصالح متضاربة حدّيّة ، واقرارا بضرورة تلاقُح الآراء وتصارُعِها في سبيل بلورة الحقيقة النسبيّة•

الاّ أنّ بروز العقل الغربيّ في وقت حقّقت فيه البورجوازيّة نجاحات علميّة وسياسيّة باهرة وتناميا للقوّة الاقتصاديّة المنقطعة النظير جعله لا يرى قصوره الا متأخرا . ولعلّ محاولات نيتشة وماركس وفرويد في انتقاد هذا العقل الأوروبّي هي التي كانت مقدّمة للطعون العديدة التي تَوَجَّهَ بها الغربيّون الى عقلهم . وما اقرار الانشائيّة بلا جدوى العلموية التي رفعت لواءها طويلا للمناداة بالحواريّة ـ كما في " **نقد النقد** " لتودوروف ـ الا دليل على نسبية المعرفة وعلى ضرورة الانصات الى الآخر ، تماما مثلما فعل دوستويفسكي في رواياته وباختين في دراساته .

وما كان بامكان حسين أن يكون في رواياته حواريّا لأنّ العقلانيّة الغربيّة التي سعى الى ارسائها لم تكن قد انتبهت بعد الى نقائصها ولأنّ البيئة العربيّة التي فيها يُنْتِجُ لم تحقّق ذاك التطوّر الرّأسمالي اللازم بسبب من ضرب قوى الاستعمار كلّ محاولة لنشوء رأسماليّة وطنيّة فيها . ولذلك سادت، في سرد حسين ، ثنائيّة الحرية والنظام ، الحرّية للمنتج والنظام للآخر .

ولعلّ في بروز معقوليّة واضحة في علاقة فواتح النّصوص السرديّة بامتداداتها داخل النّص ما يؤكّد صدورَ حسين عن توجّه نظرىّ رئيسيّ هو ضرورة الانسجام والتناسق داخل أىّ انحاز؛ وهو ما يقتضيه " العقل " و " المنطق " . وحتّى النّص المشترك الكتابة ـ **القصر المسحور** ـ تبيّن أنّه لم يعدم انسجاما داخليّا . فرغم حرّيّة المنشئين في التصرّف داخل النّص ، لم يُصِب التخطيطَ المسبّقَ اهتراء ولا اهتزاز كما لو كان المنشئان حُرّيْن في اطار حتمىّ ، وهو الاطار الذى اتفقا عليه سلفا أو هكذا بدا للقارئ / المتقبّل . ولم يُصِبْ هذه المعقوليّةَ التي يصدر عنها السّارد في أكثر من نصّ ضرر بسبب دعوته المعلنة في مقدّمة " **على هامش السّيرة** " الى التخلّص من عقال العقل واعطاء الفرصة للتخيّل ولارتياد عوالم

عجائبيّة تتخلّص بها النفس من الخضوع للصّرامة العقليّة . وما اقبال حسين علـى الخرافيّ وايهامُه به في أكثر من نصّ وبالذّات في " **على هامش السّيرة** " و " **القصر المسحور** " و " **أحلام شهرزاد** " الا دليل على رغبة وطيدة لديه في خرق قوانـين العقل والازراء بكلّ المتمسّكين بها المتعصّبين لها ؛ ويبدو هذا التطاول مناقضا لما سبقت الاشارة اليه من صدور السّارد ، في نصوصه ، عن تصوّر عقلانـيّ موحّد . الاّ أنّ رغبته عن ابقاء النصّ الخرافيّ معلّقا كما بدأ ، واختيارَهُ النّـوعَ العجائبيّ أو الغرائبيّ خاتمةً له يدلاّن على ضرورة توفّر الانسجام الدّاخلي في بنية النصّ ، كما يدلاّن على أنّ السّارد لا يبغي أن تكون الحيرة التي يُبْقِـي عليها الشخصيّةَ والمسرودَ له الا مؤقّتة ؛ ومن الواجب ، بعدئذ ، ايجاد التفسـير للظاهرة انْ بقوانين العقل ، فتكون آنذاك غرائبيّة أو بقوانين اللاّعقل ، فتكـون عجائبيّة .

وميل السّارد في معظم الأحوال الى الغرائبيّ في خاتمة الخرافـيّ دليل على ضرورة الانضباط ، لديه ، لقوانين العقل وعلى أنّه لم يتّخذ الخرافيّ الا للترفيه والتسلية . فبالامكان اقصاء قوانين العقل ولكن الى حين ، ولا سبيل الى التغاضي عنها مطلقا . وهذا الاعلاءُ من شأن العقل ، يتّضح في مستـوى بنية النصّ ، ينفي كلّ تصريح من السّارد مضادّ . ويبدو أنّه لم يلجأ الـى التصريح بنبذ العقل الا لأنّه ـ كخصومه ـ يولي المقولَ الأهمّيةَ القصوى ويهمـل المسكوت عنه . فالعبرة ليست بالقول بقدر ما تمثّل الممارسةُ المحكَّ الحقيقـيّ . فما لمسناه في مناداةِ السّارد بالحرّية ورفعِها شعارا مركزيّا ، اتضح أنّهـا الحرّية التي يقصرها على نفسه ، وما لمسناه في ازرائه بالعقل ودعوته الـى اللاعقل تبيّن أنّه لم يكن سوى قول يفنّده الفعل ليبرز السّارد عقلانيّا صارما ، تمنعه عقلانيّته من أن يكون حواريّا .

ومن مظاهر هذا الانسجام الواجب توفّره في النّصوص أيضا ، أحاديـــة اللّغة الموجودة على مستوى الخطاب المسرود والخطاب المنقّل والخطاب المنقول . فما من شخصيّة أميّةً كانت أو متعلّمةً ، ريفيّةً كانت أو حضريّةً ، صغيرةً كانـــت أو كبيرةً ، الا وتتكلّم نفس لغة السّارد . كما أنّ السّارد مغايرا للقصّة كـــان أو مماثلا لها ، من خارج الحكاية أو من داخلها يتماهى كلّيّا مع الكاتـب ذى اللّغة الخاصّة المتميّزة عن لغة سواه من الكتّاب . وقد يكون في هـــذا الانسحام ما ييسّر الكشف عن هويّة الكاتب وما يسمح بالخروج من المدوّنـة بتصوّر عنها موحّد ، الا أنّه يكشف عن مدى حضور هذا الكاتب الـــذى لا يقبل بلغة غير لغته حتّى ولو أدّت به الرّغبة في الأحادية والانسجام الى حدّ تشويه ملفوظ الآخر وافقاده خصوصيته . فالرئيسيّ ، بالنسبة اليه ، خضـــوع جميع الملفوظات للسّمة التي تميّز أسلوبه عن أساليب غيره من الكتاب . ومـا انتهينا اليه من احتفاء بالتماثلين الدّالي والمدلولي وبالترديد العلامي ، تتوفّر عليه لغاتُ ٱلسَّرْدَةِ والشخصيّات جميعا ، دليل على رغبة الكاتب في الاعلان عن أنّه يراقب سارده ــ وهو بصدد ادارة العمليّة السرديّة ــ عن كثب . وكـــأنّ الكاتب ، بذلك ، يبغي الاعلان أيضا عن أنّه مهما تناصّ خطابُهُ مع نصـــوص ناقصة عربيّة وغربيّة ، له سمته المميزة التي لا يستطيع انكارها منكر .

ولعلّ أفضل ما به يبرز الانسجام في مستوى المدوّنة فضلا عن وجـود مناحاتيّة وأحاديّة لغويّة وعقلانيّة صارمة ، صدورُ الآثار الأدبيّة جلّيها من رحـــم واحد هو " **الأيّام** " . فهو الأثر الذى خطّ لسائر الآثار بَعْدَهُ نهجَها فـي الاحتفاء باللّغة والتقنيات السرديّة والموضوعات الفنّيّة . وقد لمسنا من خـــلال تفكيك المدوّنة أنّ كثيرا من العناصر الوارد ذِكْرُها في " **الأيّام** " قد توفّرت في نصوص أخرى سواء على مستوى الشكل الفنّي أو على مستوى المضامين ؛ ممّـــا يجعل التحاوز النّصّي أبرز ما يكون داخل المدوّنة السرديّة الحسينيّة لا بينها وبين غيرها من النّصوص العربيّة والغربيّة .

ووجود توجّهين متناقضين يتنازعان طبع النّص السردّى الحسينّي بطابع خاصّ ــ رغم الغلبة النسبيّة لجانب المناجاتيّة في العلاقة بالشخصيّة وبالمسرود له ــ ينمّ على انبناء هذا النّص على تفرّع ثنائيّ لم يقدر فيه طرف على ازاحة ضديده ؛ وانّما هو اضطرّ الى البقاء متعايشا معه ؛ وهذا يتّضح داخل المدوّنة وداخل كلّ عنصر من عناصرها على حدة • فالرغبةُ في التغيير والسّعيُ اليه من ناحية ، والرّغبةُ عنه والحذرُ فيه من ناحية ثانية سمة هذه المدوّنة السرديّة الرّئيسة • فلم يكن بمقدور السّارد انكار رياح التغيير التي هبّت من الغرب على كلّ مجال من مجالات الحياة، ولكنّه لم يكن ليقدر على محو رواسب الماضي وادارة ظهره للتّراث الذى مازال مؤثّرا تأثيرا كلّيّا في جميع هذه المجالات • لذلك، لم يكن بوسعه الا القبول بالتغيير ، وبالمحافظة في آن • وما رأيناه في أكثر من نصّ من ذمّ للفكر المحافظ والفكر المتهوّر معا كما في " **أديب** " ، وللفكر الأسطورّى والفكر المبالغ في العقلانيّة كما في " **شجرة البؤس** " و " **على هامش السّيرة** " الا دليل على ضرورة التوسّط بين هذين الفكرين •

وفكرة التوسّط هذه هي التي تقرّ للذّات بحقّها في الابقاء على هويّتها وللآخر في أن يقدّم عنه نموذجا أمثل يُقْتَدَى به • والذّاتُ هي مصر والآخر هو الغرب • ولهذه وذاك في ذهن البائّ حضور دائم يشير اليهما صراحة حينا ويكنّي عنهما حينا آخر• وما السّعي الى تجسير العلاقة بين الذّات والآخر كما في النصين " **ما وراء النّهر** " و " **على هامش السّيرة** " الا دليل على هوس السّارد / الكاتب بضرورة قيام علاقة وطيدة بين ضفّتي المتوسّط يفيد فيها الشّمالُ الجنوبَ بتجربته ويبثّ فيها الجنوبُ الشمالَ شيئًا من روحه •

والدّعوة الى التثاقف وتلاقح الحضارات هي وحدها السّبيل الى تجاوز ذاك التفرّع الثنائيّ العسير تلطيفه، وان كان ذلك ليس بالأمر الهيّن ،ويكفي الكاتبَ/ السّاردَ فضلا أنّه نبّه اليه فنّيا كما نبّه اليه فكريّا في مؤلّفه الشّهير " **مستقبل الثقافة في مصر** " •/•

المصـــادر و المـــراجـــع

أوّلا : ثبت المصادر (مبوبة حسب تاريخ صدورها الأوّل)

* حسين ، طه : **" حديث الاربعاء "** (1925 ، 1945) القاهرة ، دار المعارف 1962
* حسين ، طه : **"الأيّام"** (1929 ، 1967) ضمن المجموعة الكاملة ، المجلّد الأوّل ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة 1986 ،
* حسين ،طه : **" على هامش السيرة "** (1933 ، 1938) ضمن المجموعة الكاملة المجلّد الثالث، بيروت ، دار الكتاب اللبناني 1985 ،
* حسين ،طه : **" أديب "** القاهرة ، دار المعارف بمصر ، الطّبعة السّادسة 1968 ،
* حسين ، طه : **" الأدب التمثيلي "** (1935) ضمن المجموعة الكاملة ، المجلّد الخامس عشر ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، القسم الثّاني : قصص تمثيليّة 1983 ،
* حسين ،طه بالاشتراك مع الحكيم ، توفيق : **" القصر المسحور "** (1936) ضمن المجموعة الكاملة ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، المجلّد الرّابع عشر ، القصص والرّوايات 2، القسم الأوّل ، الطبعة الثّانية 1983 ،
* حسين ، طه : **" مستقبل الثقافة في مصر "** (1938) ضمن المجموعة الكاملة علم التربية بيروت ، دار الكتاب اللّبنانيّ ومكتبة المدرسة 1982 ،
* حسين ، طه : **" مع أبي العلاء في سجنه "** (1939) القاهرة ، مطبعة المعارف ومكتبتها 1939 ،
* حسين ، طه : **" دعاء الكروان "** (1941) ، القاهرة ، دار المعارف ، الطّبعة العشرون 1986 ،

* حسين ، طه : " **الحبّ الضّائع** " (1942) : ضمن المجموعة الكاملة • بيروت • دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة • المجلّد الثّالث عشر • القصص والرّوايات 1 • الطّبعة الثّانية 1983 •

* حسين ، طه : " **أحلام شهرزاد** " (1943) : ضمن المجموعة الكاملة • بيروت • دار الكتاب اللّبناني ومكتبة المدرسة • المجلّد الرّابع عشر • القصص والروايات 2 ـ القسم الثّاني • الطّبعة الثّانية 1983 •

* حسين ، طه : " **صوت باريس** " (1943) : ضمن المجموعة الكاملة • بيروت • دار الكتاب اللّبناني ومكتبة المدرسة • المجلّد الخامس عشر • القصص والرّوايات 1 ـ القسم الثّاني • الطّبعة الثّانية 1983 •

* حسين ، طه : " **شجرة البؤس** " (1944) : ضمن المجموعة الكاملة • بيروت • دار الكتاب اللّبناني ومكتبة المدرسة • المجلّد الثّالث عشر • القصص والرّوايات 1 ـ الطّبعة الثّانية 1983 •

* حسين ، طه : " **جنّة الشّوك** " (1945) القاهرة • دار المعارف • الطّبعة الحادية عشرة 1986 •

* حسين ، طه : " **فصول في الأدب والنّقد** " (1945) : ضمن المجموعة الكاملة بيروت • دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة • المجلّد الخامس : الأدب والنّقد 1 ـ الطّبعة الثّانية 1983 •

* حسين ، طه : " **المعذّبون في الأرض** " (1949) بيروت • دار العلم للملايين الطّبعة السّابعة عشرة • 1989 •

* حسين ، طه : " **ألوان** " (1952) القاهرة • دار المعارف • الطّبعة السّادسة 1981 •

* حسين ، طه : " **ما وراء النّهر** " (1975) القاهرة • دار المعارف الطّبعة الرّابعة 1986 •

ثانيـا : ثبت المراجع (مبوّبة حسب الترتيب الالفبائي)

I باللّسان العربي :

(أ) الكتب :

* ابراهيم ، عبد الدّائم ، يحيى : " **الترجمة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث** " . بيروت دار احياء التراث العربي 1975.
* ابراهيم ، عبد اللّه : " **المتخيّل السردي** " : مقاربات نقديّة في التناصّ والـــــرؤى والدلالة . بيروت/ الدّار البيضاء . المركز الثقافي العربي . الطبعة الأولى . 1990 .
* ابن طباطبا : " **عيار الشّعر** " : القاهرة 1966 .
* ابن منظور : " **لسان العرب المحيط** " . بيروت. دار الجيل ودار لسان العرب 1988.
* الابيارى ، ابراهيم وغيره : " **طه حسين كما يعرفه كتاب عصره** " القاهرة . دار الهـــلال [د . ت] .
* أحمد قاسم ، سيزا : " **بناء الرّواية** ــ دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ " . القاهـــرة . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1984 .
* ارحيم ، علحيّة : " **المعذّبون في الأرض** " **لطه حسين : دراسة تحليليّة نقديّة** . بحـــث مرقون (مكتبة الرّسائل بكلية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة) تونـــس 1984 . 1985 .
* أرسطو طاليس : " **فنّ الشّعر** " ترجمه عن اليونانيّة وشرحه وحقّق نصوصه عبد الرحمـــن بدوى . بيروت. دار الثقافة [د . ت] .
* الآمدى : " **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى** " مصر 1961 .

* أنجينو، مارك : " **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد** " . الدار البيضاء/ بغداد عيون المقالات ودار الشؤون الثقافية العامة . الطبعة الثانية 1989 .
* الأنصاري، محمد جابر : " **تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي** " (1930-1970) الكويت . سلسلة عالم المعرفة . 1980 .
* أنيس، عبد العظيم وأمين العالم، محمود : " **في الثقافة المصرية** " . القاهرة 1955.
* باختين، ميخائيل : " **شعرية دوستويفسكي** " : ترجمة الد . حميل نصيف التكريتي . مراجعة الد . حياة شرارة . الدار البيضاء/ بغداد . دار توبقال . دار الشؤون الثقافية العامة 1986 .
* باختين، ميخائيل : " **الماركسية وفلسفة اللغة** " : ترجمة محمد البكري ويمنى العيد . الدار البيضاء . دار توبقال للنشر . الطبعة الأولى 1986 .
* بارط، رولان : " **درس السيميولوجيا** " ترجمة عبد السلام بن عبد العالي . الدار البيضاء . دار توبقال . 1986 .
* بارط، رولان : " **لذة النص** " ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان . الدار البيضاء . دار توبقال . الطبعة الأولى 1988 .
* بحراوي، حسن : " **بنية الشكل الروائي** " . بيروت . المركز الثقافي العربي 1990.
* بطرس سمعان، أنجيل : " **دراسات في الرواية العربية** " . القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1987 .
* بنيس، محمد : " **الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها** " : الدار البيضاء . دار توبقال . الطبعة الأولى 1989 .
* تودوروف، تزفيتان : " **نقد النقد، رواية تعلم** " ترجمة سامي سويدان، مراجعة د . ليليان سويدان . بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة . آفاق عربية . الطبعة الثانية 1986 .
* تودوروف، تزفيتان : " **الشعرية** " : ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . الدار البيضاء . دار توبقال للنشر . الطبعة الأولى . 1987 .

* الجرجاني ، علي بن عبد العزيز (القاضي) : " **الوساطة بين المتنبّي وخصومه** " . القاهرة . 1966 .
* الجمني ، عمر : " **طه حسين مؤرّخا** " (تحت الطبع) (مكتبة الرسائل بكلّية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة) تونس 1988 . 1989 .
* جينات، حيرار : " **مدخل لجامع النّص** " ترجمة عبد الرحمن أيّوب . الدّار البيضاء . دار توبقال . الطّبعة الثّانية 1986 .
* حامد شوكت ، محمّد : " **مقوّمات القصّة العربيّة الحديثة في مصر** " القاهرة . 1947 .
* حامد شوكت ، محمّد : " **الفنّ القصصيّ في الأدب المصري الحديث** " القاهرة 1956 .
* حوراني ، ألبرت : " **الفكر العربي في عصر النّهضة 1798 . 1939** " ترجمة عبد الكريم عزقول . بيروت . دار النّهار للنّشر . الطّبعة الثّالثة 1977 .
* دوارة ، فؤاد : " **عشرة أدباء يتحدّثون** " . القاهرة . كتاب الهلال . عدد 172 . 1965 .
* الرّاضوى السليني ، نايلة : " **القصر المسحور" لطه حسين وتوفيق الحكيم في علاقته بمسرحيّة الحكيم " شهرزاد** " : دراسة تحليليّة نقديّة بحث مرقون (مكتبة الرّسائل بكلّية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة) تونس 1984 . 1985 .
* الرّاعي ، علي : " **دراسات في الرّواية المصريّة** " القاهرة 1964 .
* زهران ، البدراوى : " **أسلوب طه حسين في ضوء الدّرس اللّغوى الحديث** " . القاهرة دار المعارف . 1982 .
* السكوت، حمدى وجونز، مارسدن : " **أعلام الأدب المعاصر في مصر . 1 طه حسين** " بيروت . دار الكتاب اللّبناني . الطّبعة الأولى 1975 . الطّبعة الثّانية 1982 .
* شكرى عياد ، محمّد : " **القصّة القصيرة في مصر** " . القاهرة 1967 .
* صولة ، عبد اللّه : " **خصائص أسلوب طه حسين من خلال " دعاء الكروان** " بحث مرقون (مكتبة الرّسائل بكلية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة) تونس 1979 . 1980 .

* صولة ، عبد اللّه : " مدخل الى دراسة أسلوب طه حسين من مقولة " الأسلوب هو الانسان " الى مقولة " الانسان هو الأسلوب " ضمن وقائع النّدوة الفكريّة التي انعقدت بمناسبة **مائويّة طه حسين** ، والتي نظمتها بيت الحكمة يومي 26 و 27 جانفي 1990 بقرطاج 1993 .

* طاهر ، بهاء : " صورة الغرب في أدب طه حسين " ضمن الكتاب الثقافي الدوري ـ 1 ـ **طه حسين : العقلانيّة ـ الديموقراطيّة ـ الحداثة** . قبرص نيقوسيا . مؤسّسة عيبال للدّراسات والنّشر [د . ت] .

* الطرابلسي ، محمّد الهادي : " جوامع الأسلوب في أدب طه حسين " ضمن وقائع الندوة الفكريّة التي انعقدت بمناسبة **مائويّة طه حسين** والتي نظمتها بيت الحكمة يومي 26 و 27 جانفي 1990 بقرطاج . 1993 .

* طه بدر ، عبد المحسن : " **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في مصر** " (1870 . 1938) القاهرة . دار المعارف 1983 .

* طه حسين ، سوزان : " **معك** " ترجمة بدر الدّين عرودكي ، ومراجعة محمود أمين العالم . القاهرة . دار المعارف . الطّبعة الثّانية . 1982 .

* عصفور ، جابر : " **المرايا المتجاورة** " . القاهرة . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1983 .

* العيد ، يمنى : " **في معرفة النّص** " . بيروت . دار الآفاق الجديدة . الطّبعة الثّالثة 1985 .

* العيد ، يمنى : " **الرّاوي : الموقع والشّكل** " بحث في السّرد الروائي " بيروت مؤسّسة الأبحاث العربيّة . الطّبعة الأولى 1986 .

* العيد ، يمنى : " **تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي** " . بيروت دار الفارابي 1990 .

* فؤاد عبد الباقي ، محمّد : " **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم** " اسطنبول . دار الدّعوة . 1986 .

* القاضي ، محمّد : " الظاهر والباطن في كتاب " **الأيّام** " : بحث في التبئير ضمن : وقائع الندوة الفكريّة التي انعقدت بمناسبة **مائويّة طه حسين** ، والتي نظمتها بيت الحكمة يومي 26 و 27 جانفي 1990 بقرطاج 1993 .

* القرقوري ، رشيد : " **التفكير السياسي " عند طه حسين** " بحث مرقون (مكتبة الرّسائل بكلية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة) تونس 1990 . 1991 .

* القرقوري ، فؤاد : **أهمّ مظاهر الرومنطيقيّة في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبيّة فيها** . تونس الدّار العربيّة للكتاب 1988 .

* القرقوري ، فؤاد : مشكليّة الجنس الأدبي كما تتجلّى من كتاب " **الأيّام** " ضمن " **قراءة النّص بين النظريّة والتطبيق** " . تونس . منشورات المعهد القومي لعلوم التربية . 1990 .

* القسنطيني ، نجوى : **المضامين والأساليب الفنّية في " أحلام شهرزاد** " بحث مرقون (مكتبة الرّسائل بكلية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة) تونس 1987 . 1988 .

* القلماوي ، سهير : " **ذكرى طه حسين** " سلسلة (اقرأ 388) . القاهرة . دار المعارف 1974 .

* كحولي ، زهرة : " **على هامش السّيرة** " **لطه حسين : دراسة تحليليّة نقديّة** . بحث مرقون (مكتبة الرسائل بكلية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة) تونس 1984 . 1985 .

* الكركي ، خالد : " **طه حسين روائيّا** " . بيروت/ عمان : دار الجيل . مكتبة الرّائد العلميّة . الطّبعة الأولى 1992 .

* الكيالي ، سامي : " **مع طه حسين** " سلسلة (اقرأ 112) . القاهرة دار المعارف 1952 .

* لبيب ، الطّاهر : " **سوسيولوجيا الغزل العربي** " الشعر العذري نموذجا : ترجمة مصطفى المسناوي . الدّار البيضاء / بيروت . عيون / دار الطليعة . الطبعة الأولى يونيو 1987 .

* لحمداني ، حميد : " **بنية النّص السردي** " : بيروت/ الدّار البيضاء . المركز الثقافي العربي للطّباعة والنشر والتوزيع . آب 1991 .

* المبخوت، شكرى : **" سيرة الغائب، سيرة الأتي "** : السّيرة الذّاتيّة في كتاب **" الأيّام "** لطه حسين • تونس • دار الجنوب للنّشر 1992 •
* المرزوقي ، سمير وشاكر ، جميل : **" مدخل الى نظريّة القصّة "** • تونس / الجزائر • الدّار التونسيّة للنشر ودِيوان المطبوعات الجامعيّة [د • ت] •
* المسدّى ، عبد السّلام : **" النّقد والحداثة "** • بيروت • دار الطّليعة للطّباعة والنشر • الطّبعة الأولى • كانون الأوّل 1983 •
* المعرّى ، أبو العلاء : **" رسالة الغفران "** : تحقيق عائشة بنت الشّاطئ • القاهرة • دار المعارف • الطّبعة السّادسة 1977 •
* مندور ، محمّد : **" في الميزان الجديد "** القاهرة 1944 •
* نعيمة ، ميخائيل : **" في الغربال الجديد "** ضمن المجموعة الكاملة • المجلّد السّابع • بيروت • دار العلم للملايين • الطّبعة الأولى 1973 • الطّبعة الثّالثة 1987 •
* نوفل ، يوسف : **" الفنّ القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ "** • القاهرة • الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1988 •
* الواد ، حسين : **" المتنبّي والتجربة الجماليّة عند العرب "** بيروت/ تونس • المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر ودار سحنون للنّشر والتوزيع • 1991 •

(ب) الدّوريّات :

* ابراهيم ، عبد الحميد : " طه حسين والفنّ القصصي " مجلّة **" الثّقافة "** • القاهرة • السّنة الثّانية • عدد 14 • نوفمبر 1974 •
* بارط ، رولان : " نظريّة النصّ " ترجمة منجي الشملي وعبد اللّه صولة ومحمّد القاضي : **" حوليّات الجامعة التونسيّة "** • تونس العدد 27/ 1988 •

* بارط، رولان : " النّقد والحقيقة " : ترجمة ابراهيم الخطيب • مراجعة محمّد بـرادة • " **الكرمل** " عدد 11 • 1984 •
* بن حدّو، رشيد : " لعبة الواقع والأسطورة "في **"حرودة"** " • مجلّة " **الكرمل** " العدد 25 • 1987 •
* البنا ، حسن : " اللّغة والتكنيك في القصّة والرّواية : نموذج تحليلي من يوسف ادريس " مجلّة : " **فصول** " • القاهرة • المجلّد الخامس • العدد الأوّل : أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1984 [الأسلوبيّة] •
* بيكار، ريمون : " نقد حديد أم تدحيل جديد " : ترجمة ابراهيم الخطيب مجلّة " **الكرمل** " عدد 11 •
* تودوروف، تزفيتان : " النّاس ـ الحكايات : **" ألف ليلة وليلة "** كما ينظر اليها التحليل البنيوى • ترجمة موريس أبو ناضر • مجلّة " **مواقف** " عدد 16• 1971 •
* جاسم محمّد ، باقر : " التناصّ : المفهوم والآفاق " مجلّة " **الآداب** " العدد 7•8•9 تموز / آب / أيلول 1990 •
* حافظ، صبرى : " البدايات ووظيفتها في النّص القصصّي " : " **الكرمل** " عدد 21 • 22 • 1986 •
* حافظ، صبرى : " التناص واشاريات العمل الأدبي " : مجلّة " **عيون المقالات** " عدد 2/ 1986 •
* درّاج، فيصل : الواقعيّة أم الواقع : مجلّة " **الكرمل** " عدد 5/1982 •
* الشّملي ، منجي : طه حسين : مجلّة " **حوليّات الجامعة التّونسيّة** : العدد العاشر• سنة 1973 •
* الشّملي ، منجي : محادثة بين محمّد حسن الزيات ومنجي الشّملي : **الحياة الثّقافيّة**• تونس عدد 57• 1990•
* صالح ، هاشم : " البنيويّة والحداثة " مجلّة **"مواقف"** عدد 36 شتاء 1986•

* الطّرابلسي ، محمّد الهادى : النّص الأدبيّ وقضاياه عند ميشال ريفّتار من خلال كتابه " صناعة النّص " وجان كوهين من خلال كتابه " **الكلام السّامي** " . مجلّة **فصول** . القاهرة . المجلّد الخامس . العدد الأوّل : أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1984 [الأسلوبيّة] .
* عبد المطلب، محمّد : " مفهوم الأسلوب في التّراث" مجلّة "**فصول** " . القاهرة . المجلّد السّابع . العددان الثّالث والرّابع . أبريل / سبتمبر 1987.
* القرقورى ، رشيد : " الحرب والسّياسة في "**أحلام شهرزاد** " لطه حسين " . مجلّة " **الحياة الثّقافيّة** " . تونس . العدد 61/ 1991.
* كرخي أبو خضيرى ، عارف : " ظاهرة التكرار عند طه حسين كما ظهرت في كتاب " **الأيّام** " مجلّة " **القاهرة** " عدد 66 . 14 ربيع الثّاني 1407 هـ / 15 ديسمبر 1986 م .
* كليطو، عبد الفتّاح : " قواعد اللّعبة السّرديّة " مجلّة " **الآداب** " . العددان الثّاني والثّالث شباط / آذار 1980 السّنة 28.
* المبخوت، شكرى : المتقبّل الضّمني في التّراث النقدىّ : " **الحياة الثّقافيّة** " . تونس العدد 52 . 1989 .
* المراكشي ، محمّد الصّالح : " محاولة قراءة سوسيولوجيّة لرواية "**دعاء الكروان** " لطه حسين . " مجلّة " **الفكر** " تونس . السّنة 23 عدد 10 جويلية 1978.
* المسعودى ، حمادى : " العجيب في النّصوص الدّينيّة " . مجلّة " **العرب والفكر العالمي** " العددان الثّالث عشر والرّابع عشر . ربيع 1991.
* الموسوى ، محسن جاسم : ثارات شهرزاد في " **ألف ليلة وليلة** " : استراتيجيات السّرد عند نحيب محفوظ . مجلّة " **الفكر العربي المعاصر** " . مركز الانماء القومي بيروت / باريس عدد 94 . 95 جانفي / فيفرى 1992.
* نجيب، ناجي : " صراع النفس بين الموروث والجديد" قصّة طه حسين " **أديب** " مجلّة " **فكر وفنّ** " برن (سويسرا) السّنة الثّامنة عشرة عدد 35 / 1981.

* النقاش ، رجاء : " طه حسين في قفص الاتهام " مجلّة " الهلال " القاهرة . السّنـــة 85 مايو 1977.

II باللّسان الفرنسي :

(أ) الكتب :

* Bakhtine Mikhail : Esthétique et théorie du roman. Traduit du russe par Daria Olivier ; Préface de Michel Aucouturier. Paris. Gallimard 1978.

* Bal, Mieke : Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes : Paris. Editions Klincksieck 1977.

* Barthes, Roland : L'effet de réel in : "Littérature et réalité". Paris. Editions du seuil 1982.

* Barthes Roland : Introduction à l'analyse structurale des récits in Communications 8 : L'analyse structurale du récit. Paris. Editions du Seuil 1981.

* Benjamin, Walter : Essais de 1935 - 1940. Traduit de l'Allemand par Maurice de Condillac. Paris. Bibliothèque médiations. Denoël-Gonthier 1971 - 1983.

* Benveniste, Emile : Problèmes de linguistique générale. Paris . Gallimard. Tome I. 1966 Tome 2 1974.

* Booth, Wayne C. : Distance et point de vue in Poétique du récit. Paris. Seuil 1977.

* Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal : L'Univers du roman. Paris. P.U.F. Ière édition I972. 4ème édition I985.
* Butor, Michel : Essais sur le roman. Paris. Gallimard I972.
* Cervoni, Jean : L'énonciation. Paris. P.U.F. I987.
* Cohen, Jean : Structure du langage poétique. Paris. Flammarion I966.
* Courtès, Joseph : Introduction à la sémiotique narrative et discursive : méthodologie et application. Paris. Classiques Hachette I976.
* Danon-Boileau, Laurent : Produire le fictif : Paris. klincksieck I982.
* Diderot; Jacques le fataliste. Paris. Gallimard et Librairie Générale Française. Collection : Livre de poche I959.
* Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvétan : Dictionnaire des sciences du langage . Paris. Collection "Points". Editions du Seuil I972.
* Encyclopcedia Universalis. S.A. I985.
* Escarpit Robert : L'humour. Paris. P.U.F. Collection : Que sais-je . 8ème édition I987.
* Francis, Raymond : Taha Hussein. Cairo I945
* Genette, Gérard : Figures III. Paris. Editions du Seuil I972.
* Genette, Gérard : Frontières du récit in : Communications 8 : l'analyse structurale du récit. Paris. Editions du Seuil. collection :"Points" I98I.

* Genette, Gérard : Nouveau discours du récit : Paris. Editions du Seuil I983.

* Genette, Gérard : Palimpsestes. Paris. Editions du Seuil I982.

* Hamon, Philippe : Un discours contraint in Littérature et réalité. Paris. Editions du Seuil I982.

* Hamon, Philippe : Texte et idéologie. Paris. P.U.F. Ecriture I984.

* Kayser, Wolfgang : Qui raconte le roman ? in Poétique du récit. Paris. Seuil I977.

* Kristeva, Julia : La révolution du langage poétique . Paris. Seuil. I974.

* Kristeva, Julia : Sémiotiké. Paris. Seuil I969.

* Lejeune, Philippe : Le pacte autobiographique : Paris. Editions du Seuil. Collection Poétique I975.

* Lejeune, Philippe : Je est un autre : L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris. Editions du Seuil I980.

* Lintvelt, Jaap : Essai de typologie narrative : Le"point de vue". Théorie et analyse . Paris. Librairie José Corti. 2ème édition I989.

* Lotman, Iouri : La structure du texte artistique. Traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise. Eve Malleret et Joëlle Yong sous la direction d'Henri Meschonnic Préface d'Enri Meschonnic. Paris. Gallimard I973.

* Puzin, Claude : Le fantastique : Textes, Commentaires et guides d'analyse. Paris. Fernand Nathan I988.

* Ricardou, Jean : Problèmes du nouveau roman. Paris. Seuil I967.

* Riffaterre, Michael : Essais de stylistique structurale : Présentation et traductions de Daniel Delas. Paris. Flammarion I97I.

* Riffaterre, Michael : L'Illusion référentielle in " Littérature et réalité. Paris. Editions du seuil. Collections Points I982.

* Rousset, Jean : La question du narrataire in Colloque de Cerisy : Problèmes actuels de la lecture. Paris. Editions Clancier - guénaud Ier trimestre I982.

* Todorov, Tzvétan : Introduction à la littérature fantastique. Paris. Editions du seuil I970.

* Todorov, Tzvétan : Les Catégories du récit littéraire in Communications 8 : L'analyse structurale du récit. Paris. Editions du seuil. Collection "Points" I98I.

* Watt, Ian : Réalisme et forme romanesque in "Littérature et réalité" Paris. Editions du Seuil. Collection "Points" I982.

* Weinrich, Harald : Le temps. Traduit de l'Allemand. Paris Editions du Seuil. Collection "Poétique" I973.

(ب) الدّوريّات :

* Gordesse, Gérard : Narration et focalisation. Poétique N°76 Novembre I988.
* Ifri, Pascal A : Focalisation et récits autobiographiques : L'exemple de Gide : Poétique N°72. Novembre I987.
* Lintvelt Jaap : Modèle discursif du récit encadré. Rhétorique et idéologie dans les Illustres Françaises de Robert Challe. Poétique 35. Septembre I978.
* Prince, Gérald : Introduction à l'étude du narrataire : Poétique I4. I973.
* Schuerewegen, Franc, Réflexions sur le narrataire : Quidam et Quilibet. Poétique 70. Avril I987.

فهـــرس الموضوعـــــات

الموضـــوع	الصّفحـــة
الاهداء	2
مقدّمة	4
الباب الأوّل : في التعامل مع المدوّنة	19
الفصل الأوّل : في المنهج	26
الفصل الثّاني : فنّ السّرد	41
الفصل الثّالث : مشكليّة المدوّنة	54
(1) وصف المدوّنة	62
(2) القصر المسحور وقضيّة الكاتب	69
(2)·(1) خصائص طه حسين	73
(2)·(2) خصائص الحكيم	80
(3) المدوّنة والأجناس الأدبيّة	84
الباب الثّاني : الخطاب السّردى	116
الفصل الأوّل : زمن الحكاية	121
(1) النّظام	121
(1)·(1) الاسترجاع	122
أ) أنماط الاسترجاع	123
ب) كيفيّة الاسترجاع وغائيته	131
(1)·(2) الاستباق	137
أ) الاستباق الخارجي	139
ب) الاستباق الدّاخلي	142
1 ـ الاثارة	143

الموضوع	الصفحة
2 ـ الاعلان	151
3 ـ التنبّؤ	155
(2) بين المتن والمبنى	161
(2)·(1) المشهد	163
* كيف يظهر الحوار	164
* الغاية من الحوار	171
(2)·(2) التّلخيص	175
* كيف يظهر التّلخيص	176
* ما الغاية من التّلخيص	185
(2)·(3) الاضمار	188
أ) حضور الاضمار	188
ب) الغاية من الاضمار	192
(2)·(4) الوقفة	195
أ) كم الوصف	198
ب) صورة الوصف	202
ج) الغاية من الوصف	217
(3) التّواتر	224
* التواتر المؤلف	227
* التواتر المفرد المكرّر	229
* التواتر المكرّر	230
(4) بنى الحكاية	233
* بناء التضمّن	235
* بناء التسلسل أو التجاور	243

الموضوع	الصّفحة

الفصل الثّاني : صيغة الحكاية	249
(1) الخطاب المسرود	256
(2) الخطاب المنقل	260
(3) الخطاب المنقول	273
(4) المحاكاة السّاخرة	280
الفصل الثّالث : في التّبئير	294
(1) التّبئير الصّفر	300
(2) التبئير الدّاخليّ	305
(3) التّبئير الخارجيّ	311
(4) الافشاء والتستّر	313
الفصل الرّابع : في الصّوت	319
(1) المقام السّردى	330
(1)·(1) بين الكاتب والسّا رد	330
(1)·(2) السّارد	342
(1)·(2)·(1) الموقع والمستوى	345
(1)·(2)·(2) زمن السّرد	352
(1)·(2)·(3) صورة السّارد ووظائفه	370
(1)·(2)·(4) بين الحوارقيّة والمناجاتيّة	382
(1)·(2)·(5) المنظور الايد يولوجيّ	391
(1)·(2)·(6) غائية الأدب	403
(1)·(3) المسرود له	305
أ) المسرود له بين القصصيّ وفي الملفوظ	411
ب) صورة المسرود له	413

الموضوع	الصفحة

الباب الثّالث : أدبيّة النّص السّردى الحسيني	423
الفصل الأوّل : الفاتحة	425
(1) الاثارة	428
(2) علاقة الفاتحة بما يليها	455
الفصل الثّاني : تنوّع الخطاب الأدبي	464
(1) الخرافيّ	469
(1)·(1) الخرافيّ في الملفوظ	478
(1)·(2) الخرافيّ والتلفّظ	489
(1)·(3) لم الخرافيّ	499
(1)·(4) العجائبي	503
(1)·(5) الغرائبي	507
(2) الواقعي	517
(2)·(1) ما الواقعيّ	518
(2)·(2) الواقعيّة في سرد حسين	524
(2)·(3) الوصف	546
(2)·(4) الموضوعيّة وطوائق صياغتها	549
(2)·(5) التّداخل بين الواقعيّ وغير الواقعيّ	557
(3) الرّمزى	560
(4) الرّومنطيقيّ	568
الفصل الثّالث : الخصائص البلاغيّة في سرد حسين	574
(1) المستوى الصّرفي	580
(2) المستوى المعجمي	585
(3) المستوى التركيبي	598

الموضوع	الصفحة
(4) المستوى البلاغي	612
الفصل الرّابع : التناص أو التّطريس	629
(1) التناص مع التّراث العربي	639
(2) التناص مع التّراث الغربي	654
(3) التناص الدّاخليّ	657
خاتمة	672
المصادر والمراجع	685
فهرس الاعلام	700
فهرس المصطلحات الفنّية	709
فهرس الموضوعات	719