الجامعة الاردنية
كلية الدراسات العليا
قسم الدراسات العليا للعلوم
الانسانية والاجتماعية

رسالة ماجستير

التجريبية في رواية (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف

اعداد الطالبة
نوره محمد ماجد آل سعد

١
٤٧١ح

اشراف
الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة
الماجستير في اللغة العربية وآدابها
في كلية الدراسات العليا
في الجامعة الاردنية

١٤١٢هـ - ١٩٩٢م

عميد كلية الدراسات العليا

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ١٦\٨\١٩٩٢ واجيزت

١- الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين المشرف

٢- الاستاذ الدكتور محمود السمرة عضوا

٣- الاستاذ الدكتور احسان عباس عضوا

بسم الله الرحمن الرحيم

"... واعف عنا واغفر لنا وارحمنا
أنت مولانا فانصرنا على القوم
الكافرين"

(البقرة : ٢٨٦)

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
- الملخص	
- مقدمة	
١ - التمهيد : حول مفهوم التجريبية	١
٢ - مدخل : الموقف الكرنفالي من العالم	٢٤
٣ - الفصل الأول : بنية الرواية	٣٦
- متغيرات السرد	٣٧
- أنواع الصياغة السردية	٤٤
- محاور السرد	٥٨
- التنميط اللغوي - الاسلوبي	٧٢
- التنميط الغرضي (الموتيفات)	٧٥
- الزمان (والمكان)	٨٨
- الشخصيات	١١١
- الدراما والصورة	١٢١
٤ - الفصل الثاني : لغة الرواية :	١٢٥
- لغة السارد	١٣٠
- اللغة في الحوار	١٣٣
- أنماط الكلمة النثرية	١٥١
٥ - الفصل الثالث : الدلالة (الاجتماعية والتاريخية)	٢٠٥
٦ - الخاتمة	٢٢٢
- تعقيب	٢٢٦
- ثبت المصادر والمراجع	٢٢٨
- الملخص باللغة الانجليزية	٢٤٣

الملخص

الملخص

عنوان الرسالة: التجريبية في رواية (مدن الملح)

لعبدالرحمن منيف

اعداد الطالبة: نوره محمد ماجد آل سعد

اشراف الاستاذ الدكتور / ابراهيم السعافين

يحاول هذا البحث، مقاربة رواية (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف، مقاربة شعرية - بنيوية، ذات طابع تحليلي - وصفي، بوصفها رواية تجريبية عربية تسعى لايجاد شكلها الفني الخاص، في غمار التجريب الروائي العربي، المتعدد الوجوه، منطلقة في اتجاهين مختلفين، باتجاه التراث (الشعبي والرسمي) من جهة، وباتجاه منجزات الحداثه الغربية من جهة اخرى، وقد بينا اعتماد بنائية الرواية على السرد الحكائي، واستناد معمارها الى عناصر قصصية بارزة في الموروث الشعبي والملحمي ، وأشرنا الى استلهامها للتراث بمعناه الواسع من جهة، ولجوؤها الى الاساليب الحديثة، والتقنيات الروائية المختلفة في الرواية الغربية الحديثة من جهة أخرى.

كما التفتنا الى التعدد اللغوي والاسلوبي في الرواية، بوصفه عنصرا اساسيا في القص التجريبي، وعملنا - كذلك - على استخلاص الوحدات البنائية والعناصر الرئيسة في العمل الادبي، محاولين تمييز وظائفها الفنية والاجتماعية، ادراكا منا بأن "ادبية" الادب لا تحملنا على انكار "اجتماعيته".

وفي هذا البحث حاولنا تمييز صورة من صور التجريب الروائي العربي، سعيا وراء الكشف عن جدارة حركة التجريب الروائي العربي واتجاهاته، ومدى استجابته للحاجات الفنية والتاريخية لمجتمعاته.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

ان الحمد لله، نحمده ونستعينه ونستغفره، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا، من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له، وأشهد أن لا اله الا الله وحده، لا شريك له، وأشهد أن محمدا عبده ورسوله.

اما بعد فان هذا البحث المعنون ب "التجريبية في رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف " سوف يتناول - أساسا - قضية الشكل في الرواية العربية، وهي قضية أدبية شائكة ومطروحة بالحاح في الوقت الحاضر .

ومسألة خلق شكل جديد خاص للرواية العربية؛ يتناول البناء القصصي والمضمون معا، من منظور الموروث الرسمي والشعبي، تعد طموحا تسعى الى تحقيقه، مختلف التيارات والاتجاهات العربية، منذ مطلع القرن، لا في مجال الابداع الروائي فحسب وانما في جميع الانشطة الأدبية والفنية والفكرية المختلفة.

وقد وقع اختيارنا على رواية (مدن الملح) لأنها من الأعمال الروائية المهمة التي ظهرت مؤخرا، بشهادة كثير من النقاد والأدباء العرب .

وتسعى هذه الرواية - بوصفها رواية جديدة - لصياغة "شكلها" الفني الخاص، منطلقة في اتجاهين مختلفين؛ اتجاه نحو التراث (بمعناه الواسع) وبمستوييه الرسمي والشعبي واتجاه نحو منجزات الحداثة الغربية.

وقد كانت العقبة الكأداء، التي واجهتنا في هذا البحث، تتصل بمنهجيةالدراسة نفسها، فقد قيدتنا قلة المراجع الحديثة، اضافة الى جدة المنهج الشعري - البنيوي وخلو المكتبة العربية تقريبا من الدراسات التطبيقية الروائية في المجالات البنيوية والشعرية والاسلوبية.

وسوف نحاول في هذه الدراسة - تمييز الخصائص النوعية للمادة الأدبية في رواية (مدن الملح) ويشكل ذلك طريقة للعمل أكثر منها منهجية جمالية متكاملية. وهذه "الطريقة" تعنى بالخصائص المكونة لفرادة العمل وشخصيته.انها بنية الخطاب الأدبي نفسه، التي نسعى الى رصدها، واستخراجها ودراسة حالاتها ووظائفها. غير مهملين الجانب التأويلي(الاجتماعي والنفسي)

فالعلاقة بينهما - دون شك - علاقة تكاملية.

أما التصنيف التكويني للعمل فانه"يفسر" الأصول ليس الا ولكن انشائية العمل الأدبي، هي التي تدخلنا الى"الاستعمال النوعي" للمادة الأدبية الملموسة ذاتها.

وفيما يتصل بخطة البحث فانها تتضمن أولا تمهيدا؛يدور حول مفهوم التجريبية ذاته، مناقشا الزعم بأن الرواية العربية الحديثة، شكل غربي لأن هذا التصور قائم على مفهوم خاطئ للشكل، فالشكل لا يستعار من بيئة غريبة، اضافة الى أن الرواية بوصفها جنسا أدبيا - لما تزل شكلا مرنا غير ناجز.

مدخل

ثم يتلو التمهيد مدخلا بعنوان (الموقف الكرنفالي من العالم) ويتناول الطابع الشعبي العميق الذي يغمر الرواية من أولها الى آخرها، ويحدد وضعية كل شيء فيها بدءا بمعمارها العام الى عناصرها البنائية الداخلية.

يتلو ذلك ثلاثة فصول، تشتمل على ثلاثة جوانب متعاضدة؛ البنيوية، واللغوية - الاسلوبية، وأخيرا الدلالية.

ففي الفصل الأول:(بنية الرواية) سأركز على تحليل مكونات الخطاب الروائي (الصيغ السردية - الزمن - الرؤية(وجهات النظر) - الأصوات (الشخصيات) وسوف ابين محاور السرد الرئيسة، والتنميطات اللغوية - الاسلوبية، والجزئيات القصصية (الموتيفات) وأتحدث عن الصورة والدراما في الرواية .

أما الفصل الثاني:(لغة الرواية) فسأتناول لغة السارد - المؤلف، ولغة الشخوص في الحوار وسأعمل وعلى تمييز أنماط الكلمة النثرية ومتغيراتها.

وسيكون الفصل الثالث:(الدلالة : الاجتماعية والتاريخية) مستكملا لجوانب النظر النقدي في هذا البحث.

وبعد حمد الله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، أشكر كل من أهدى الي عيبا من عيوبي أو أسدى الي نصحا. وأخص بالشكر والامتنان مشرف الرسالة الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين ؛ الذي لم يأل جهدا في سبيل ارشادي وتوجيهي ما وسعه ذلك فجزاه الله عني وأجزل مثوبته.

وأشكر الشكر الجزيل كلا من الاستاذ الدكتور احسان عباس، والاستاذ الدكتور محمود السمرة على تفضلهما بقبول مناقشة الرسالة فعسى الله أن يجزيهما عني كل خير، انه ولي ذلك والقادر عليه.

التمهيد

حول مفهوم التجريبية

-١-

لم يأخذ تاريخ القصة العربية الحديثة ، عبر سيرورته ، شكل الثورة الشاملة، فالاتجاه الرومانسي لم يتنكر للأشكال التقليدية ، وكذلك الواقعية لم تدع الى تدمير الشكل واستبداله لكن القص التجريبي فعل ذلك ، وذهب فيه بعيدا .

وقد وقعت القطيعة في القص العربي (القصة والقصة القصيرة والرواية) بين أشكاله التجريبية ، وتقاليده المنسوخة ، بعيد حدوثها في الشعر العربي المعاصر . اذ احتدمت حوله معركة الخمسينيات ، باسم الحداثة - اللاحداثة، ولم تتوان التجريبية في الرواية العربية ، منذ سنوات الستينيات ، من تفجير طاقاتها، وتحرير قدراتها الحبيسة، باتجاه التراث ، وباتجاه الحداثة الغربية .

وقد كانت في اندفاعها تزداد رسوخا، وفي تقلبها تنوس بين التحليق والطيران المنخفض . لقد ذهبت التجريبية في الرواية العربية ، في خلق اشكالها الفنية ، شرقا وغربا، باتجاه أصولها التراثية القصية وغير القصية ، وباتجاه الحداثة الغربية وأفادت من كافة المنجزات والتقنيات ، التي طورتها الرواية الغربية الحديثة ، واختارت من هذه الأساليب والطرائق الفنية ، ما استوعبه ايقاع تجريبها الخاص، الا أنها وقعت في " مبالغات " بسبب من الافراط تارة ، والتفريط تارة أخرى. لكنها استجابت - بصورة غريزية وقصدية معا - الى كنوزها التراثية الثرة ، والتصقت بظروفها التاريخية الخاصة .

ان الحداثة العربية modernism (وتتضمن قص الحداثة) تمثل حركة فكرية ثورية شاملة تبحث - أساسا - في اعادة انتاج صورة العالم في وعي الانسان العربي المستلب، من خلال اكتشافها، وبنينتها لمنظومة المفاهيم والنظم المعرفية الجوهرية ، في التاريخ العربي الاسلامي(١).

---

(١) انظر خالده سعيد (الملامح الفكرية للحداثة) فصول - مج٤ - ع٣ -١٩٨٤ص ٢٥-٢٦ .

وقد تفجرت حركة الحداثة ، حول الشعر العربي المعاصر في الخمسينيات ؛ وان كانت بوادرها قد بدأت قبل ذلك في صور الدعوة الى "التجديد" ، "والاحياء" و"النهوض" ، ولكن مفهوم الحداثة لم يستقر - بوصفه طرحا "ثوريا" للقضايا الفكرية الأساسية _ حتى أعوام الخمسينيات وما تلاها على يد روادها المعروفين (١).

أما قص الحداثة العربية ، فقد ظهرت ملامحه في الستينيات وترسخت أقدامه على ايدي من سموا بأدباء الحساسية الجديدة ؛ أدباء السبعينيات ٠

وما كانت الحداثة العربية يوما قبسا مستعارا أو "مستوردا" من بيئة مغايرة ، بل انبثقت من تربتها العربية صيرورة ووظيفة وتطورا . ولا يعني ذلك أن حداثة عربية (أو غير عربية) تستطيع أن توجد منفصلة وقائمة بذاتها٠ وانما نذهب الى أن التيارات والاتجاهات المختلفة، في الحياة الفكرية والثقافية العربية، قد سعت- مجتمعة وبنسب متفاوتة - في المراحل التاريخية، المتعاقبة نحو الحداثة من حيث هي حوارية مفتوحة ومستمرة ، مع الخصائص والظروف التاريخية في الحضارات المختلفة، ولا سيما الحضارة الاوروبية الناضجة والباذلة، الأمر الذي يجعلنا نصادف تشابها كبيرا بين الأفكار النظرية، لدى حركة الحداثة الغربية، وتلك التي رافقت جانبا من حركة الحداثة العربية ، مما يسهل رده الى أصله عند الغربيين (٢).

ان الحداثة - في المحصلة الأخيرة - ليست انجازا محددا ، يسهل تداوله وتقليده وتعميمه ، ومن ثم " تصديره" بوصفه سلعة معدة للاستهلاك الفوري . بل انه النقيض المباشر لكل تقليد أو تنميط أو نمذجة أو محاكاة . لقد سقطت اليوم نظرية المحاكاة الى الابد ، ولم يعد المبدع مطالبا بتجاوز "الواقعي "و " اليومي" و"المقنن" عند الاخرين فحسب وانما مدفوع - بصورة أكبر- الى تجاوز أعماله نفسها ، في كل مرة . لقد أصبح قانون الحداثة الوحيد؛ عدم الاعتراف بأي قانون .

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ٢٥ ٠

(٢) انظر د٠ ابراهيم السعافين (الاصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث)٠ مجلة جامعة الملك سعود - مج ٢ - الرياض ١٤١٠هجرية - ١٩٩٠ - ص ٦٢٣ ٠

وتحول كل "حديث" بعد وقت قصير الى أمر " تقليدي" . وهكذا فقد عبرت الحداثة الغربية عن آلهتها الجديدة في المغايرة والتجاوز والفوضى وتحطيم القواعد وفي التفكك وفقدان المنطق والبحث عن منطق بديل الخ(١).

وتبعا لذلك ، فقد تجلت خصائص الرواية الغربية (الرواية الجديدة على وجه التحديد) في بروز الدور الاساسي والفني للغة وفي تصدع السرد وتلاشي الشخصية وامحاء الزمن وانعدام المنطق واختفاء الحبكة وفي تشكل المحتوى الحكائي من البناء اللغوي ذاته ، وفي تكدس اللوحات الوصفية وانثيال التداعيات التي تستدعيها العلاقات بين الألفاظ والتراكيب اللغوية لا الحدث ولا الشخصية(٢).

واذا كان الحديث عن الحداثة الغربية ، يقودنا الى حركات ما بعد الواقعية (كالانطباعية والتعبيرية والداداثية والسريالية الخ) فان الحديث عن الحداثة العربية ، يعيدنا الى الواقعية (بمعناها الواسع) (٣).

لقد جاءت الحداثة العربية كسرا للشكل المتجانس ، وخروجا على التنميط ، واسقاطا للمعمار المحكم ، فكانت توكيدا لحرية الانسان وابداعه .لكنها عنت كذلك (القول بتاريخية الأشكال وتاريخية المضامين، وتوكيد مبدأ التطور . وأن المعايير ليست متعالية على الموجودات التي نقيسها بها . وهذا ما جعل موقف البحث ، سمة أساسية من سمات الحداثة)(٤).

---

(١) انظر المصدر السابق ، ص ٦٢٢ ٠

(٢) انظر جان ريكاردو - قضايا الرواية الحديثة - ترجمة وتعليق : صياح الجهيم - منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق - ١٩٧٧ - ص ٦٣-٧٣-١٢٣-١٦٨ ٠

(٣) انظر د٠ ابراهيم السعافين (الاصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث)٠ ص ٦٨٠ ٠

(٤) خالدة سعيد (الملامح الفكرية للحداثة) ص ٣٢ ٠

لا شك في أن الواقعية (بمفهومها الرحب) قد حققت انجازها التاريخي في ملاحقتها للاجتماعي وللمرحلي ، وسعيها - عن طريق معرفة الواقع - الى تغييره لكنها -بدورها- تحولت الى وثن معبود خالد ، فالرواية العربية الواقعية ، ما تزال تعيش في كنف البناء المحكم والسبك الجيد والقدر المعلوم من الوضوح ، وما تزال الرواية الواقعية ترتبط بالسياسي، ارتباطا مباشرا يتجلى في الثيمات والحدث والتشخيص والاسلوب ، وما تزال الرواية العربية الواقعية ، تمر على الاصطفائية ، ولا تجسر على خوض المغامرة الفنية بكليتها.(١)

ويغلب على النقد الاجتماعي للرواية العربية الحديثة ، النظرة الواقعية الاصطلاحية الضيقة ذاتها ، التي لا تني تربط بين وضعية اجتماعية محددة ، وبين الفن الأدبي الروائي والتي قد تشير الى الشكل على أنه "مستعار" وتتحسر على تخلف الوعي الفني عن "معادله "الايديولوجي.(٢) يقينا ان الحركة العربية الواقعية منذ الستينيات ، قد تجاوزت بداياتها التعليمية ، في رصدها للنموذجي والواقعي ، وبدأت تستكشف آفاق "الوثائقي " والمؤسطر والمتغير ، لتقدمه في " خصوصيته " البعيدة عن النمذجة والتنميط .

لقد قام العقل العربي بمراجعة مكوناته وسبل تفكيره وطرائق تعبيره ، في نزعة انتقادية تناولت بالتحليل أسباب الهزيمة ، الفكرية والسياسية والاجتماعية ،(وظهر نزوع أكثر وضوحا الى تفكيك البنيات السائدة وابراز متناقضاتها ومحاولة التوصل عن طريق التخيل الى بنيات موازية .... وصاحب هذه النزعة التفكيكية نزعة أخرى تبلورت حول البحث عن مكونات الهوية وتأكيدها)(٣).

---

(١) انظر د٠ ابراهيم السعافين (رواية الضحك بين المضمون الواقعي والتجريب) ابحاث اليرموك - مج ١ - ع١-٢ - ١٩٨٣- ص ١٥٩ ٠

(٢) انظر د٠ فيصل دراج (الوعي الفلسطيني في الرواية الفلسطينية) قضايا عربية - عدد ١ كانون الثاني -١٩٨٠ - ص ٢٦٨ ٠

(٣) اعتدال عثمان (الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب) علامات - ج١ - مج١ مايو ١٩٩١ - ص ١٢٢ ٠

واذن ففي البدء كان التراث ، وكانت علاقة الحداثات العربية المتعاقبة -تاريخيا- بالتراث: تفكيكا وتركيبا ، اقبالا وادبارا ، تواصلا وقطيعة، عبر ما دعته الاستاذة اعتدال عثمان - فيما يخص قمم الحداثة - "تفكيك البنيات السائدة " ومحاولة "تركيب بنيات بديلة موازية" وذلك بالسعي - أولا وقبل كل شيء - الى التراث (بمفهومه الواسع) والافادة من أشكال القمم التراثية على وجه الخصوص . انه بحث دوؤب عن مكونات الهوية وتكريسها.

أما حديث القطيعة مع التراث، فهي القطيعة مع الزائف وغير الحقيقي والتواصل مع الجوهري والديمقراطي "والتقدمي " في مفاصل التاريخ والتراث (١).

واذا انطوت الحداثة الغربية ، على نوع من الانقطاع التاريخي عن الماضي ، وانحاز حداثيوها الى التجارب الا نسانية التي تتناقض مع العادة والنظام وحتى مع العقل نفسه(٢) فتمخضت من جراء ذلك عن معاني العدمية والغربة واللانظام واليأس والفوضى (٣) فقد زعم أدونيس - لبعض الوقت - مزعم القطيعة الحاسمة مع التراث ، وفندت آراؤه المغالية ، من قبل تيار "تقدمي" آخر أيضا (٤) وما لبث أدونيس أن آب الى جادة الصواب (فلم تعد الحداثة ، تمثل انقطاعا معرفيا حاسما وانما بدت زمانية ولا زمانية في آن واحد) (٥).

أما فيما يخص الحداثة الغربية ، فقد ارتبط ظهورها وتطورها بتحولات حضارية هائلة (فلسفية واجتماعية وسياسية وتكنولوجية الخ) وتحولت الحياة في أوروبا ، الى مجموعة من النظم الميكانيكية ، التي أدارت ظهرها للانسان ومشكلاته الوجودية ، ولم تعد تقدم تفسيرا

---

(١) انظر حسين مروة - النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية - ط ٦ دار الفارابي - بيروت - ١٩٨٨ - ج١ ص ٦ ٠

(٢) انظر د٠ ابراهيم السعافين - (الاصالة والحداثة ٠٠٠٠) ص ٦٢١ ٠

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ٦٢٠ ٠

(٤) انظر رفعت سلام - بحثا عن التراث العربي - ط١ - الفارابي - ١٩٨٩ - ص ٢٩-٦٥ ٠

(٥) د٠ ابراهيم السعافين - (الاصالة والحداثة ٠٠٠) ص ٦٢٤ ٠

للاشياء ، الا عبر المنجزات العلمية التقنية . ولم يتشيأ عالم الواقع فحسب وانما تعرضت الذات للاستلاب الكامل والتهميش.

ومن هنا سعى قص الحداثة في الغرب الى تفريغ أشكاله من الصيغ الايديولوجية المهيمنة وحرص على الا يحل غيرها محلها ولذلك فقد تأطر قص الحداثة الغربية في اللاشكل ، وفي الدعوة الى اللارواية .. وقام بتحويل الفوضى واللامنطق الظاهريين الى نظام شديد التعقيد يشاكل النظام الخارجي بقطع النظر عن محتواه (١).

ان صلة الرواية والمسرحية العربية الحديثة بالتراث (٢) تثير جدلا واسعا - خلافا لصلة الشعر العربي المعاصر بالتراث، نظرا لمكانة الشعر الراسخة في تاريخ الثقافة العربية - فقد نشأت الرواية العربية الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ومنذ ظهورها ربطت فورا (المراحل التي اجتازتها الرواية العربية، بما يقابلها من مراحل فنية أو تاريخية في الرواية الغربية مع قدر من التحفظ)(٣) .

والامر الجوهري الآخر ، أن الرواية ذاتها - بوصفها نوعا أدبيا - تسعى حثيثا نحو العودة الى الأصول ، في رحلتها لاكتشاف صلات القرابة بينها وبين الأشكال القصية القديمة في التاريخ البشري، وهي - بوصفها جنسا أدبيا "أميبيا" - تنفتح على كل الأنواع الأدبية الأخرى ، متخلية عن الضوابط ، متأبية على كل تصنيف، ممثلة لدارسيها اشكالية حقيقية في عجزهم عن تحديدها اصطلاحيا .

---

(١) انظر د. نبيلة ابراهيم (قص الحداثة) فصول مج٦ -ع٤ - ١٩٨٦ - ص ٩٨-٩٩ .

(٢) انظر د. ابراهيم السعافين المسرحية العربية الحديثة والتراث - ط١ - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - ١٩٩٠ .

(٣) د. ابراهيم السعافين (نجيب محفوظ والتراث : جدلية الانا بالتراث) ص ١ (مقالة غير منشورة).

ففي الرواية تعتمل جميع الملابسات ؛ المرونة وعدم الاكتمال وقابلية التحول والتشكل والخاصية الانتقالية . ومن هنا تتفاعل الرواية مع كل التجارب والمغامرات الروائية تفاعلا حرا ومبدعا .

وقد كانت الرواية العربية الحديثة ايضا مندوبة الى السير في هذا السبيل وقد سلكت طريق العودة الى تراثها الاصيل، بمختلف فروعه دون ان تتنكب درب صلاتها الثقافية بالحداثات العالمية ولا سيما الحداثة الاوروبية. ان التراث من المكونات الأولية للحياة الثقافية العربية (لدى الوجدان الشعبي، وبطبيعة الحال في التكوين الثقافي للنخبة العربية) وقد أشير - بخصافة - الى أن (الملامح الرومانسية في (زينب) هيكل وفي (الأجنحة المتكسرة) لجبران تمتزج بملامح تراثية، من مثل فكرة الواجب ، وصور الحب العذري)(١).

وبذلك فان استلهام الأشكال التراثية الأصيلة _ دون تنحية المؤثرات العالمية الأخرى - يفرز صورا متكثرة من صور التجريب الروائي العربي ، يلجأ اليها الفنان حين يدعوه ايقاعه الخاص ، ليبدع شكله المعين (٢) وتعد - على سبيل التمثيل لا الحصر - بعض أعمال محفوظ وغسان كنفاني ويحيى الطاهر عبد الله وحبيبي والغيطاني والطاهر وطار وآخرين صورا من هذا التجريب الروائي النشط .

لقد تلمست الرواية العربية - منذ ظهورها الاصطلاحي الحديث - خيوط قضية (الشكل) بغموض دون أن تعي حدودها تماما ، وقيض لها أن تنحرف - في نشأتها الأولى - بثقلها كله تجاه الشكل الغربي، وأن تعده نموذجا ومعيارا مثاليا . وقد استغرقتها من جهة أخرى هموم " الواقعية " السياسية الاجتماعية الايدولوجية . لكن علاقتها الضاربة عميقا في قلب الأشكال القصية الموروثة لم تغب بتاتا عن ذاكرتها الثقافية الحية فالتراث ليس زيا يلبس ويخلع والرواية العربية - من الوجهة

---

(١) د. ابراهيم السعافين (قضية الشكل في الرواية العربية) - آفاق عربية السنة ١٥ - حزيران ١٩٩٠ - ص ١٠٣ .

(٢) انظر د. ابراهيم السعافين (نجيب محفوظ والتراث...) ص ٢١ .

النظرية ما كان لها أن تبدع في أشكال مستعارة كما توهمت ، وانما خلقت - عبر تاريخ ابداعها القصير - عالمها المخصوص وشكلت عناصره ؛ لغته وايقاعه وشخوصه وزمكانيته ومضامينه التي لا تفترق عن تشكيلاته بحال من الاحوال (١).

٤١٥٢٦١

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ٣ ٠

لقد نالت الأجناس الأدبية تعريفاتها الاصطلاحية فيما سمي - في تاريخ الأدب - "العصور الذهبية" أما الرواية - نظرا لظهورها المتأخر - فقد ولدت في مراحل الفوضى والتحول وانعدام اليقين ٠ وبرزت أهمية الجنس الروائي في كونه الأقدر على التعبير عن شمولية الحياة ٠ وقد أعيا دارسيها تقييد نشاتها وتعيين أصولها ، حتى غدت هذه المرونة والتعددية وهذا التفلت من كل تأبيد و تحديد ، من جمالياتها بالذات ٠

وقد قامت الرواية - بوصفها جنسا أدبيا - على المحاكاة الساخرة (Parody) للأصناف الروائية السائدة قبلها ، ولذلك وجدت الكتابة الجديدة في صيغة "حوارية" عامة ، تتفاعل فيها الأنواع المتعددة ٠ ويجري تفكيك الأشكال القديمة ، وتحرير طاقات القص ، من اسار التقاليد الزائلة ٠ فالرواية تشكل - بصفة أساسية - حركة جدلية بين الأضداد والتقابلات المختلفة ، حيث لا تبحث الرواية عن التناظر وانما تسعى للتمايز ٠

ان الرواية - باعتبارها نوعا أدبيا - تستطيع أن تتقمص أي رداء في حدود سرد مكتوب نثرا ،وهي - باعتبارها فنا أدبيا - تمثل تشكيلا يقيم علاقة صارمة بين "جوهر جديد" و"طرق جديدة"٠ لقد نمت الرواية وتطورت عبر المساحات الحرة المتروكة بين الأنواع الأدبية الأخرى ٠ وصارت - بمرور الزمن - تستمد أصالتها وقوانينها من هذه الخاصية التمددية الطفيلية ٠ ان الرواية نوع موجود في وسط الانواع الاخرى ، وقواعده هي القواعد نفسها التي ترفضها الأنواع الاخرى(١).

لقد بحث الدارسون عن أصول الرواية ، في رواية البيكارسيك (picaresque) ، وفي القصة الشرقية وفي الانواع القصصية الأقدام عهدا في التاريخ ٠ ويعود الناقد الفرنسي هويه

---

(١) انظر الادب والانواع الادبية - ترجمة طاهر حجار - ط١ - دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر - دمشق - ١٩٨٥ - ص ١٢٦ ٠

(Huet) [١] بأصل الرواية الى الشرقيين ، الذين عنى بهم : المصريين والعرب والفرس والهنود والسوريين ، وذلك في كتابه (مقال في أصل الرواية) الذي ظهر في فرنسا ، عام ١٧١٠ (وقد كتب قبلها بأربعين سنة)٠ ويدحض هذا الناقد ما انتشر وشاع في اوروبا ، وانتقل - بطبيعة الحال - الى الفكر العربي الحديث ، من أن أصل الحكاية (lafable) انما جاء من اليونان ، واستنبت في اوروبا، واقتبس في الشرق٠

وقد تابع العرب - في العصر الحديث - آراء المستشرقين وعلى رأسهم المستشرق جب ، الذي عزا، ما دعاه "بالفتور القصصي" عند العرب ، الى نقص المخيلة العربية ٠ وقد عد (زينب) هيكل أول رواية عربية حديثة ، وتبعه في ذلك منظرو الرواية العربية ودارسوها ٠ فقد احتفى يحيى حقي في (فجر القصة المصرية) "بزينب" وضرب صفحا عن (حديث عيسى بن هشام) ذات القرابة الوطيدة بفن المقامة القصصي العربي ووصف خطل الأخيرة ، في كونها لم "توفق" الى تبني المعيار الغربي ، في جماليات القص [٢].

لقد تطورت الرواية العربية الحديثة ، بسرعة قياسية ، ونضجت في أتون التحولات الاجتماعية والسياسية (في مصر وبلاد الشام) مما كان له الأثر الجلي في اتجاه الرواية العربية نحو " الواقعية"٠ وقد حثت الرواية العربية خطاها نحو تمثل القصة الغربية ، تمثلا كاملا ، متغافلة عن كنوزها القصية العربية الموروثة ٠ وربما كانت (حديث عيسى بن هشام) الحلقة الجمالية ، لتطور القص العربي، الموصول بجمالياته وآلياته الداخلية ٠ ولكن التجربة العربية بترت منذ ولادتها ، وزج بالرواية العربية نحو مفهوم تابع للحداثة، لا ينسجم مع الشروط الداخلية للانتاج الثقافي والأدبي في الحياة الفكرية العربية[٣].

---

(١) انظر تزفيتان تودروف - الشعرية - ترجمة - شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ط١ - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ١٩٨٧ - ص ٣٥ ٠

(٢) انظر أمينة رشيد (حول بعض قضايا نشأة الرواية) فصول - مج٦ - ع٤ - ١٩٨٦ ص ١٠٩ ٠

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١١٨ ٠

ولما كانت الرواية جنسا مزيجا مريجا ، تضم أصوله تصالبات الأشكال المتكثرة ، فان نقد الأنواع الأدبية ، وقف في أقصى طرفين (١):

١- اما اختيار أرومه معينة - الرومانس - البيكارسيك - الملاحم - الأساطير ، وهذا هو منهج غولدبرغ.

٢- واما اختراع تصنيف شامل ، وهذا هو منهج نورثروب فراي ، في تقسيمه التخييل الى أربعة أشكال رئيسة : الرواية - الاعتراف - التشريح - الرومانس.

وكذلك منهج كل من روبرت شولز وروبرت كيلوغ ، في كتابهما (طبيعة السرد القصصي)(٢) حيث وضعا شجرة عائلة للرواية .

ويذهب روبرت شولز (٣) الى ان الكثيرين يعجزون عن رؤية مصطلح "النوفل" (Novel) على حقيقته، فهو مصطلح فضفاض ، يضم أنماطا روائية عديدة . ويقول شولز أن هناك من يرى في رواية القرن التاسع عشر مقياسا له ، وهناك من يتخذ من الواقعية الاوروبية في القرن التاسع عشر ضالته . ويشير كذلك الى وجهة نظر تودوروف المهمة - في ضرورة ايجاد تقويم مقارن ، لنظرية الأنواع التقليدية، على أن تستند الى ركنين ، أحدهما استنتاجي والآخر استقرائي (فمن جهة ترجع الأعمال المتميزة في الأدب الى أنماط مثالية معينة، فيها يكمن جوهر كل نوع وقوته ، ومن جهة أخرى اقيمت فكرة الانماط على معطيات تم الحصول عليها تجريبيا)(٤).

---

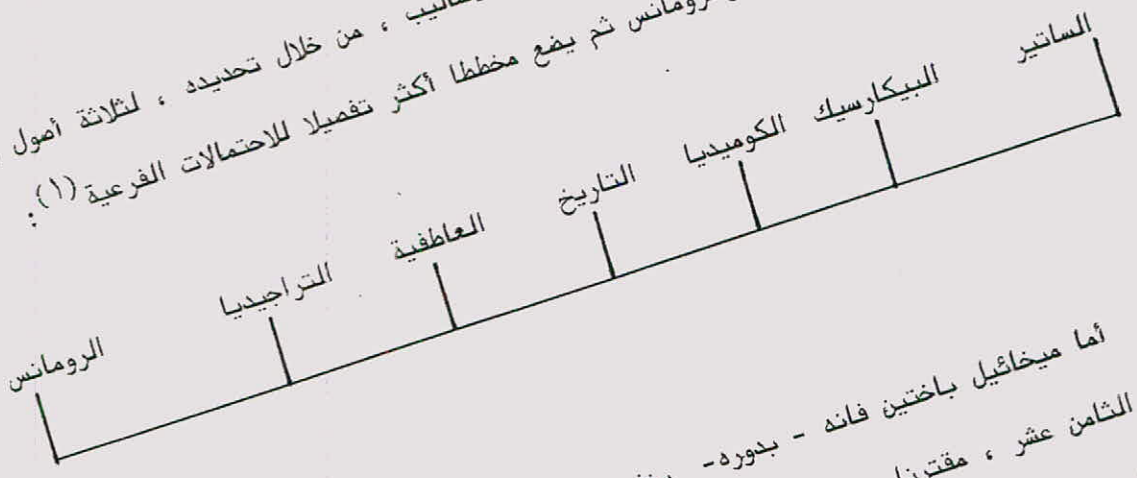
(١) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ترجمة : محيي الدين صبحي - منشورات وزار الثقافة والارشاد القومي - دمشق ١٩٨١- ص ١٦٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٦٩ .

(٣) انظر روبرت شولز - البنيوية في الادب . ترجمة : حنا عبود . منشورات اتحاد الكتاب العرب - ١٩٨٤ - ص ١٥٠ .

(٤) المصدر نفسه، ص ١٥٠ .

ثم يعرض شولز لما سماه "نظريته" في الأساليب ، من خلال تحديده ، لثلاثة أصول رئيسة للرواية : الهجاء والتاريخ والرومانس ثم يضع مخططا أكثر تفصيلا للاحتمالات الفرعية (١) :



أما ميخائيل باختين فانه - بدوره- ينفي ان تكون الرواية شكلا أدبيا جديدا ، نشأ في القرن الثامن عشر ، مقترنا بصعود البرجوازية ولا يعد هذه البداية بداية مطلقة ، ويقدم مبحثا جديدا في صلات القرابة بين الرواية والأشكال القصصية القديمة .

ويؤكد باختين أن للصنف الروائي ثلاثة جذور أساسية ؛ ملحمي (الملحمة) وبياني متكلف وخطابي (Rhetorical) وكرنفالي . ومن هذه الجذور، صيغت ثلاثة فروع في تطور الرواية الأوروبية : ملحمية، وبيانية متكلفة خطابية ، وكرنفالية ويضم كل فرع منها ، أشكالا ، ذات طابع انتقالي ، نحو الفرعين الآخرين(٢) .

ويرى باختين أن المحاكاة الساخرة (Parodie) تعد غريبة على الأصناف الأدبية النقية (الملحمة والتراجيديا) لكنها على العكس من ذلك ، ترتبط بالاصناف الأدبية ، ذات الطابع الكرنفالي ارتباطا عضويا (٣) ويمثل ذلك أساس نظرية باختين في موقع الرواية من الثقافة الشعبية (الكرنفالية).

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٥١-١٥٢ .

(٢) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ترجمة د. جميل نصيف التكريتي - مراجعة د. حياة شراره - ط١ - دار توبقال للنشر - الرباط - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦ - ص ١٥٨ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١٨٦ .

وربما كان أهم سبب في نضج الشكل الروائي وتطوره في اوروبا وتخلفه حينا من الدهر بين ظهرانينا، مرتبط ارتباطا جوهريا بتطور الفكر النقدي ونضجه ذلك أن من أهم سمات الرواية النقد والسخرية ٠ وهما شرطان أساسيان لتعدد الأصوات واللغات، حسب تعبير باختين ، الذي رأى أن تطوير "الزمكانية" قد صاحبه نضج الرواية، التي عدها محاكاة ساخرة للواقع ، وللاجناس الرسمية للادب في الوقت نفسه (١).

ومن الناحية العملية فان الفنان ليس مجبرا على معرفة كل تفرعات هذه التقاليد ٠ فالصنف الأدبي يمتلك منطقة العضوي الخاص الذي يجعله مفهوما في حدود معينة ، ويجعله قابلا للاستيعاب ابداعيا بوساطة عدد محدود من النماذج الصنفية ٠ ولكن منطق الصنف ليس منطقا تجريديا بل ان كل صيغة جديدة لهذا الصنف تغني هذا المنطق ، كما تساعد على تطوير لغته وتحسينها (٢).

ولذلك فان الاتجاهات الأدبية والطرق الابداعية الفردية ، تستطيع أن "تدرك" هذه التقاليد ، بصورة أو بأخرى، وتعيد انتاجها عبر محاكاة فنية ساخرة ، وأن تصوغها باسلوبها الخاص وبلغتها الجديدة ٠

ان الرواية ، النوع الأدبي الوحيد، الذي لم يزل في طور التكوين ٠وهو نوع يزاحم الأنواع الأخرى لكنه لا يذوب فيها ولا يتماهى معها، بل يذهب الى محاكاتها محاكاة ساخرة ، فاضحا تواطؤاتها٠ وأثناء هذه المهمة الساخرة تعمل الرواية على تجديد لغة الأدب باستعمال اللغات الشعبية والأشكال القصصية المتنوعة في الأصناف الأخرى ، وتعمد الى الحوارية والضحك والنقد والمحاكاة الساخرة ٠٠٠ الخ وهذه العناصر تدعم الرواية في تحقيق مهمتها الأساسية في نقد الواقع ونقد اللغة الأدبية معا (٣).

---

(١) انظر ميخائيل باختين - الملحمة والرواية - ترجمة - د٠ جمال شحيد - ط١ - معهد الانماء العربي - بيروت - الهيئة القومية للبحث العلمي - طرابلس ١٩٨٢ - ص ٢٢-٢٤ ٠

(٢) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي- ص ٢٣١ ٠

(٣) انظر ميخائيل باختين - الملحمة والرواية ص ١٩ ، ٢٠، ٢٢، ٤٢ ٠

وهكذا فاننا مجبرون على تعديل تصوراتنا وعلى تغييرها ، كلما مضينا قدما في دراسة الرواية بوصفها نوعا أدبيا من جهة ، وبوصفها فنا أدبيا من جهة أخرى.

وحري بنا أن نشير الى أن الرواية التجريبية - وحدها - سعت ولأول مرة في تاريخ الرواية، وبشكل غير معهود الى أن تصبح كلا بذاتها ضاربة بنظرية الانواع عرض الحائط متخطية كل السدود والعوائق ، مؤسسة في كل تجربة - على حدة - نوعها الباطني المخصوص ، من غير ما نموذج ولامثال محتذى . ويعود هذا الأمر - بصورة أولية - لسبب واضح؛ ليس للرواية هوية ثابتة (١) لذلك فان بوسعها ان تكون أي شيء.

ولأن الرواية تقف عند مفترق طرق التقاليد والأنواع الأدبية المختلفة ، فان كل ما يتوفر الآن لدراسيها ، هو نظرات نقد روائي ، أكثر منه نظرية في الرواية (٢).

لقد حققت الرواية التجريبية (Experimental) مرادها واكتشفت ذاتها ، عبر "الانتهاكات" اللغوية والاسلوبية والبنيوية ، واصبحت "هجرا" للأشكال الروائية ولم تعد "استمرارا" للتقاليد السابقة - على حد تعبير ت.س.اليوت (٣) .

عندما شدت الرواية التجريبية رحالها ، صوب أصولها القرابية فقد فعلت ذلك ، لكي تنقطع عن هذه الأصول وتفترق عنها.

- ٣ -

ذهبت كلارا ريف في سنة ١٧٨٥ الى أن (الرواية صورة عن الحياة الواقعية .. أما الرومانس المكتوبة بلغة رفيعة منمقة ، فتصف ما لم يحدث أبدا، وما لا يحتمل حدوثه أبدا)(٤).

---

(١) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ١٤٠ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٤٠ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١٦٢ .

(٤) رينيه ويليك - اوستن وارين - نظرية الأدب - ترجمة : محيي الدين صبحي مراجعة د. حسام الخطيب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٧ - ص ٢٢٥ .

ويربط ديفيد لودج - في قرننا الحالي - بين الواقعية (بمعناها الواسع) وبين الرواية بوصفها شكلا أدبيا ، ربطا عضويا (سياميا) فما دامت الرواية تقاوم الفناء فكذلك الواقعية أيضا، تبقى على قيد الحياة (١)

لقد نشأت الرواية واقعية ، من تحت معطف الأشكال السردية غير الخيالية ؛ من التاريخ والوثائق والمذكرات والرسائل واليوميات والسير والأخبار (٢) .

لقد أرادت الرواية ، في تمايزها عن الملحمة ، أن تهرب من الأساطير والمغامرات والعجائب ، فالقت بنفسها في أحضان القيم البرجوازية الناجزة ، وتغذت على مائدة "الطبيعي" و" الحقيقي" وعلى الوثائق وعلم الأجتماع وعلم النفس الاجتماعي . لقد انقادت وراء اغراء الكلي والشامل ووراء ملحمية من نوع آخر ؛ الملحمة البرجوازية ومن هنا ولد المذهب الواقعي .

لقد اعلن فلوبير ذاته - عراب المذهب الطبيعي ؛ الصورة المركزة للواقعية - عداءه السافر للواقعية المحضة ؛ واقعية المحاكاة المرآوية للعالم الخارجي . وكان مشغولا - حقا- بقضية الشكل في الرواية ، وداعية الى جعل الفن لا شخصيا كالعلم ، خلافا لواقعية فنان آخر كتولستوي الذي انحاز الى الواقع .

وقد تطورت الرواية الفرنسية (التي تأثرتها الرواية العربية) تطورا منطقيا من الواقعية البلزاكية ، الى الواقعية الوثائقية عند الطبيعيين (على رأسهم اميل زولا)،وبعدها حدثت الانتقالة الثورية على يد الرمزيين (٣).

أما الواقعية باعتبارها مصطلحا يشير الى الحركة الأدبية في القرن التاسع عشر ، فان لها سمات واضحة تطبع الاسلوب والشكل والموضوع في الرواية ؛ فالاسلوب (في الواقعية واضح

---

(١) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ٣٣٩ .

(٢) انظر ويليك - وارين - نظرية الأدب - ص ٢٢٦ .

(٣) انظر ر. م البيريس - تاريخ الرواية الحديثة - ترجمة : جورج سالم - ط١، منشورات عويدات - بيروت - ١٩٦٧ - ص ٣٥-٤٨ .

- مباشر ، عامي الى حد ما ، لا تعوقه أعراف الأنواع الاخرى ، مثقل بتفصيلات العالم الظواهري الشكل في الواقعية متحرر من توترات النظم الشعري وصنع النماذج الاسطورية ، يركز على الفرد بدلا من النموذج ... الحركة السردية ، تتبع توجيه السيرة أو التاريخ وتخضع لشروط المعقولية ، بدلا من شروط التشكيل والتماسك٠٠٠ الموضوع في الواقعية عادي والشخصيات مختلطة) (١).

أما الرواية ما بعد الواقعية ، والتي ظهرت عام ١٩٢١ في اهاب الرواية السيكولوجية ، فقد تحققت فيها مهارات وطرائق أدبية لا حصر لها ، ولكنها ظلت تعاني من سيطرة الروائي على مادته سيطرة كاملة(٢).

وقد تراجعت الرواية المحكمة البناء ، وحل محل " التلاحم والمنطقية " تنوع في المستويات (السيكولوجية والاجتماعية والسياسية الخ) (٣).

ومع المذهب الرمزي تشكلت الروايتان ؛ الشعرية والساخرة (من عام ١٨٩٠ حتى عام ١٩٣٠) وفيهما تحررت الرواية نهائيا من قيود السرد والعقدة والتشخيص الماهر (٤).

وسار أدباء ما بعد الرمزية على الدرب نفسه ، وصارت الرواية (من الرمزية حتى السريالية ومدرسة الرواية الجديدة) ترفض كل السنن الروائية التقليدية للقرن التاسع عشر ، ومنها الارث الواقعي٠

لقد تصدعت في هذه الزوبعة الفنية أهم القضايا الروائية ، وبدىء أولا بالسرد الروائي ذاته فقد كان السرد حتى ذلك الحين تفسيرا كاملا معطى للحياة - فكانت الرواية "المعيشة" (عند اندريه مالرو) ثم الرواية "المروية" واللتان يحدث فيهما كل شيء عل المستوى الواقعي للحياة ،

---

(١) جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ٣٥٤ ٠

(٢) انظر البيريس - تاريخ الرواية الحديثة - ص ٩١ -١٠٩ ٠

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١٤٥ ٠

(٤) انظر المصدر نفسه - ص ١٥١ ٠

لكنهما- برغم ذلك - لا تفسران شيئا ، ولا تقولان شيئا[١] لقد سعت الرواية الحديثة ، من خلال تدمير السرد وتفتيته ، الى أن تكون - لأول مرة " فنا"، قد يستعير أشكاله من الواقع ، لكن لا ليتخذها وسائل لنقد الواقع وانما ليستعملها لغاياته الخاصة[٢].

وكانت الواقعية هي القضية التالية ، فقد سقطت مسألة خلق النماذج ، والشخوص الواضحة المعالم (ماديا وسيكولوجيا واجتماعيا الخ) لقد أدخلت الى الرواية الحديثة أشكال متعددة من النسبية ، وتتابعت التصدعات تترى بعد السرد والتشخيص ، في الزمن والمكان ، ولم يعد هناك من يقين ولا تسليم بأي شيء ، كما كان الأمر عليه في الرواية الواقعية النقية .

عندما صارت الرواية فنا ، صار شغل الروائي الشاغل أن ينشىء بنيانا لغويا هندسيا، ولم تعد مهمته ، خلق النماذج الاجتماعية وبلورة المواقف الفلسفية والسيكولوجية ، ومشاكلة الواقع الخارجي [٣].

لكن المفارقة في هذه الرواية - المغامرة، انها كلما ابتعدت عن " التقاليد" الروائية الواقعية ، وجدت نفسها ، ملتزمة أكثر " بالرؤية " الواقعية . وهذه الرؤية هي التي تدين لها وخاصة في تطورها وتفوقها (فهي تنتمي في أصولها ونشأتها ، بل في تعريفها الى حضارة - من القرن السادس عشر الى القرن التاسع عشر - تهتم بما هو "صحيح" أكثر من اهتمامها "بالفن") [٤].

أما تلك الواقعية الاصطلاحية ، التي تتبناها المناهج النقدية الوضعية والاجتماعية والاشتراكية والمادية ، فانها تسعى - مبدئيا - لاثبات التماثل القائم بين مجتمع الرواية ومجتمع الحياة. وتدعو هذه المناهج النقدية الى الانفتاح الحذر على التقنيات والأساليب الفنية الحديثة، وتحض على تحريرها من أسسها الجمالية والابستمولوجية - بوصفها حاملة للايدولوجيا البرجوازية- وعلى معاملتها باعتبارها وسائل لا غايات في حد ذاتها.

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٤١ .

(٢) انظر جان ريكاردو - قضايا الرواية الحديثة - ص ٣١٥ .

(٣) انظر البيريس - تاريخ الرواية الحديثة - ص ١٦٥ - ١٨٨ .

(٤) المصدر نفسه - ص ٢٦٠ .

وقد نظر ف٠كوزنيوف [١] الى قضية الرواية المعاصرة ، على أنها أشكال متنوعة للهروبية (Escapism) من المجتمع، ذلك أنها تقود الى انهيار شخصية البطل ، وتفتقر الى القيم الملحمية ، وخص رواية تيار الوعي ، والرواية الجديدة بأنهما تقوضان ، أساس النوع الروائي نفسه فالرواية - عندئذ - تتوقف عن كونها ملحمة٠

والتعريف الهيجلي الشهير للرواية بأنها (ملحمة بورجوازية حديثة تعبر عن الصراع بين شعر القلب ونثر العلاقات الاجتماعية)[٢] لا يتعلق برواية القرن الثامن عشر فحسب ، وانما بنظرية الرواية ذاتها، حيث أصبح من أهم أهدافها " نزع الوهم " الذي هيمن عليها في الرومانس ، وفي القصص الشرقي (عند العرب والصينيين)٠"وبنزع الخداع" كما تم في الرواية البازاكية ٠ فقد دخلت الرواية التاريخ، واصبحت تعي أنها تعيش تاريخا ، فانصرفت الى قضايا الانسان والمجتمع[٣]٠

وقد عبر لوكاش في (نظرية الرواية) عام ١٩٢٠ [٤] عن الرؤية الواقعية ذاتها ، حين قرر بأن التحليل البنيوي هو في الاساس تحليل دلالي ٠ وأن "الشكل" هو شكل الشخصية ، التي تتكشف للقارىء عن "معنى"٠

لقد استندت الواقعية - بصفة عامة - الى العالم الخارجي ٠ ورأت أن مسوغ كل أثر أدبي وفني يتلخص في ترجمته للمعطيات الخارجية ؛ الحياة أو الذاتية ٠ ولكن الرواية الحديثة لم تعد تقصر الكتابة على الوظيفة التعبيرية المحضة ، ولم تعد تلتفت الى
"مفهوم العالم " الا لكي (تحصل على عالم خاضع لقوانين الكتابة .لنوعية) [٥] ٠

---

(١) انظر ف ٠ كوزينوف - الرواية ملحمة العصر الحديث - ترجمة - د جميل نصيف التكريتي - ط٢ - دار الشئون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - ١٩٨٦ - ص ١٦٨-١٧١ ٠

(٢) الادب والانواع الادبية - ترجمة : طاهر حجار - ص ١٢٨ ٠

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١٢٩ ٠ (٤) انظر المصدر نفسه - ص ١٤٠ ٠

(٥) جان ريكاردو - قضايا الرواية الحديثة - ص ٣٠-٣١ ٠

وترفض الرواية الحديثة الطابع الاجتماعي للغة ، الذي يفترض أنها أداة وظيفية اخبارية ، ووسيلة للتعبير عن العالم الخارجي ،فهي تعتقد بأن الأمر الجوهري هو اللغة في حد ذاتها،

وتسعى الرواية الحديثة الى طمس الشخصية تماما، وتعريتها من كل علامة فارقة ، والتعفية على آثارها ، وتسخر من الواقعية التي تجهد نفسها بالتشبث بالنماذج (١) ،

ولم تعد الرواية الحديثة تعرض لنا "الحياة" ، ولا تقدم لنا "رؤية للعالم" ولم تعد تقول شيئا معينا خارج ذاتها (٢) ،

وقد رفد الشكليون الروس - بدورهم - هذا التيار الحداثي ، حول صلة الواقع بالأدب ويذهب بوريس ايخنباوم الى انهم عدوا (الأدب مثل أي نسق خاص للأشياء ، لا يتاتى من حقائق تنتمي الى أنساق او أبنية أخرى وبالتالي لا يمكن اختزاله او تحويله الى هذه الحقائق ... كما أنه لا يمكن أن تقوم أية علاقة سببية بين النسق الأدبي وأية حقائق خارجية ولكن من الممكن فقط أن تقوم علاقات التناظر والتوافق والتفاعل والاعتماد المتبادل والشرطية) (٣).

بينما أشار أورباخ من ناحية أخرى الى تعدد اساليب الأدباء في تعاملهم مع صور الواقع حيث تبتكر لغة كل فنان " واقعا جديدا"(٤) وقد عبر روب غرييه عما سماه "الواقعية الجديدة" بأن (ما يشكل قدرة الروائي بالضبط : أنه يبتكر ، وأنه يبتكر بكل حرية، دونما نموذج) (٥).

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٢٠ -١٢٥ ،

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ٣١٥ ،

(٣) صبري حافظ (الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية) فصول - مج ٤ - ع١ ١٩٨٣ - ص ٧٩ ،

(٤) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ٣٥٢ ،

(٥) المصدر نفسه - ص ٣٢٩ ،

ان الواقعية لم تعد تعبيرا مباشرا عن " الحقيقة" - أيا كانت - ولم تعد ظاهرة تاريخية محددة فحسب وانما غدت - قبل كل شيء - تقنية ذات موقع تاريخي تضم مناهج متباينة لا منهجا وحيدا وتنطوي على عناصر "غير واقعية" بالاضافة الى عناصرها الواقعية ولا يمثل ذلك انحرافا بينا بقدر ما يشكل تحررا من القيود وتجديدا للدماء ، يمكن الواقعيةمن الاسهام في تفجير الطاقات التشكيلية في الرواية الحديثة ذلك أن (الابتكار الشكلي في الرواية بعيد كل البعد ، عن مناقضة الواقعية ، كما يتخيل ذلك ناقد قصير النظر وهو الشرط الذي لا غنى عنه لمزيد من الواقعية)(١) .

- ٤ -

ان تقصي ملامح قص الحداثة العربي وتجلياته المتعددة ، لن يكون الا عبر الاستقراء المتأني لحركة التجريب الروائي والقصصي والدرامي في الوطن العربي ، ليتسنى للباحثين تحديد مفاصله واتجاهاته ومظاهره، من واقع حركة الحداثة العربية ذاتها ، وليس بافتراض ، أو فرض مفاهيم وتصورات من خارجها.

ان المشهد البانورامي الصاخب للتجريبية في القصة العربية (القصة والقصة القصيرة والرواية القصيرة (النوفيلا) والرواية الطويلة) يكشف عن تيارات فنية وفكرية متصارعة حينا ومتناحرة حينا آخر لكنها تعيش معا، جنبا الى جنب في ظل حركة حداثة عريضة .. ومتشظية.

واذا سلمنا بأن الرواية العربية الحديثة - بمجملها - أخذت بنصيبها المعلوم من التجريب ، وأنها في كل ما تصنع تقدم عملا تجريبيا ، وفي كل اتجاه تستقبل ، تكتشف حدودها وتفجر طاقاتها ، فاننا يجب أن نعترف أن قبلتها كانت دائما باتجاه التراث عموما ، بتعدد روافده وطبقاته وحضاراته ؛اسلامية وفرعونية وبابلية الخ .

أما الرواية الاجتماعية فقد استحدثت سردا تسجيليا ، يخضع كل شيء للتصدع والتفكك (صنع الله ابراهيم - يوسف القعيد) أو سردا حكائيا استطراديا (نجيب محفوظ) وامتزجت

---

(١) ميشيل بوتور - بحوث في الرواية الحديدة - ترجمة فريد انطونيوس - ط١ - منشورات عويدات - بيروت ١٩٧١ - ص ٨ .

بالقص الشفوي في التراث (يحيي الطاهر عبد الله) واتخذت الأجواء العجائبية (ابراهيم عبد المجيد) وتقاطعت فيها الفانتازيا بالتناصية التراثية (جمال الغيطاني) ولكنها لم تنس نصيبها من الأساليب والتقنيات الفنية ، في الرواية الغربية الحديثة ٠

واما الرواية الشعرية (عند ادوار الخراط) فقد استعاضت عن الحدث بصورته التقليدية ، باللغة الشعرية (التراثية والصوفية والحسية) [١] وتلعب اللغة الدور الأساسي في هذا القص ، بوصفها (لغة اشارية في أعلى مستوياتها ... تخرج عن المألوف في أساليب الربط وتكوين العلاقات ... حقا ان عالم هذا القص عالم لغوي) [٢] فهو خال من العقدة والحدث الواضح المحدد .

وهكذا فان الرواية العربية الحديثة في مظهريها البارزين ، أو الأكثر بروزا فيها ؛ الرواية الاجتماعية والرواية الشعرية [٣] تعب من نبع التراث الأصيل ، في بحثها المضني عن ذاتها من خلال الآخر (وهذا الآخر ليس الا صورة للذات في تعددها وتوزعها في أزمنة وأمكنة تستقر فيها الذات أو لا تستقر تعيش فيها أو تتخيلها أو تحلم بها) [٤].

وهذا البحث المضني في مسالك التراث ودهاليزه ، بدأ منذ ظهور الرواية العربية الحديثة - مع محاولات المويلحي وجورجي زيدان وسواهما - فقد سعت الرواية باتجاه الأصول والكنوز التراثية بأنواعها ٠

لقد جاء على الرواية العربية حين من الدهر ، لم تظن خيرا في نفسها ، واستغرقت في التبعية الثقافية والفنية ، كما كانت تابعة اقتصاديا وسياسيا وتقنيا وفكريا الخ ٠ وقد عوقت النشأة التابعة للبرجوازية العربية - منذ البداية - امكانية التمحور حول الذات ٠

---

(١) انظر اعتدال عثمان - (الذاكرة الثقافية ٠٠٠) ص ١٢٧ ٠

(٢) نبيلة ابراهيم (قص الحداثة) ص ١٠٠ ٠

(٣) انظر اعتدال عثمان -٠ (الذاكرة الثقافية ٠٠) ص ١٢٣ ٠

(٤) المصدر نفسه - ص ١٢٨ ٠

واذا كان المبدأ الاساسي للرواية الحديثة ، هو مبدأ العودة الى الأصول فانه كذلك بوجه أكثر خصوصية ، للرواية العربية الحديثة المنبتةعن جذورها قسرا ٠

ان العودة الى الاصول ليست نظرة قاصرة على النموذج الجمالي القديم ، وليست لهاثا وراء وهم الشكل العربي الصرف ، وليست دعوة غامضة الى استلهام التراث جماليا شكلا وموضوعا ولكنها تقنين لحركة واقعية منصرفة بهمة الى الاتصال بالتراث (بالمعنى الكامل لهذه الكلمة) اتصالا مباشرا وغير مباشر، واعيا وغير واع ، سواء أكان تراثا عالميا أم عربيا محضا ٠

انها حركة تعلي من شأن التراث (بمعناه الحضاري الواسع) دون أن تغض الطرف عن التقنيات والتجارب الروائية في الشرق والغرب ٠ وهي تبحث - في المقام الأول - عن صيغة مقبولة - ليست وحيدة بحال من الاحوال - لأشكال روائية تتحقق فيها الوظائف الجديدة للسرد والتشخيص واللغة وحركة الزمان وفلسفة المكان والبناء القصصي ٠ كل ذلك من واقع الحاجات الفنية والموضوعية للتوجهات الفردية والجماعية (١).

---

(١) انظر د٠ ابراهيم السعافين (قضية الشكل في الرواية العربية) ص ١٠٢ ٠

المدخـل

الموقف الكرنفالي من العالم

تشكل رواية (مدن الملح) هجائية انتقادية كبيرة، خصبة بالتهكم والسخرية، والغروتسيك، والفكاهة، والضحك والمفارقات والهرطقة الدينية وتدنيس المقدسات وهتك المستور. انها رواية تصف بفخامة وقائع تافهة غير ذات شأن، وتتناول باستخفاف وتعريض الاحداث التاريخية العظيمة. وتقوم بسرد التفاصيل الصغيرة حول الترتيبات المنزلية وخلافها، في حين تمر سراعا عند عرض شئون الحرب والسياسة، وخلع السلاطين وتنصيبهم.

يجب الا يضللنا الاثر الايديولوجي المباشر للرواية، ويلفتنا عن ادراك جوهرها المعماري الفني المتميز. انها رواية جديدة تبني شكلها الخاص عبر التنافر والاختلاط والتعددية والتكثر وتحطيم الاشكال التقليدية المتجانسة.

ان "اشاعة الطابع الكرنفالي" هي الخاصية الاساسية، والثيمة الرئيسة لرواية مدن الملح، وهي خاصية تتغلغل في كل عناصر الرواية ومكوناتها وأساليبها، وتخضع كل شيء لوسمها المميز ونكهتها الخاصة، بدءا من مجريات الاحداث الى طبيعة الشخوص وعلائقها، الى معمارية الرواية وتركيبها السردي بظواهره اللفظية وخصائصه الاسلوبية.

انه موقف كرنفالي من العالم، يستند - اساسا - الى هجائية مرّة، تستثير الضحك والسخرية والاستهزاء والاشمئزاز، بوصفها جميعا تعبر عن موقف معارض ناتج عن القهر والتزلف والعجز.

وحين يتحدث روبرت برنارد مارتن عن الملهاة والمأساة، فانه يصفهما بأنهما يقتسمان ميزة واحدة، وهي ميزة التعاطف مع الشرط الانساني، وتقبله، برغم نقصه وبعده عن كل كمال. أما

الموقف المعارض تماما له، فيشمل النفور وزوال الاقنعة وحتى الاشمئزاز.. وهذا ما يشكل الهجاء. ولأن الضحك يغلب على كليهما، فان الهجاء - عادة - يعامل على انه فرع من الملهاة، بينما تعد الملهاة النقيض المنطقي للمأساة. ويرى مارتن ان التمييز الصحيح يجب أن يكون بين الملهاة والمأساة من جهة، والهجاء من جهة أخرى . فالهجاء اسلوب من اساليب الرفض، بينما تعد المأساة والملهاة، كلتاهما من طرق القبول، والهجاء يعارض اثباتهما بالنفي(١).

أما باختين في كتابه (الرواية والملحمة) فيفصّل الامر بقوله ان الضحك يلغي المسافة الملحمية، ويلغي بصورة عامة كل علاقة تراتبية تجنح الى التفرد، فالضحك يزيل الخوف والتقديس للاشياء، وللعالم، والهجاء يجعل الكون مألوفا. أما اللغة الشعبية فهي مرحلة مهمة جدا وضرورية في سبيل الابداع الحر، المتعلق بالمعرفة العلمية(٢).

ويؤكد باختين كذلك في كتابه (شعرية دستويفسكي) على أن الكرنفال، يمثل موقفا شعبيا عاما من العالم، يقوم على التحرر من الخوف ومن التبجيل للمقدسات، عن طريق خرقه لكل مألوف، وكسره لكل قاعدة، وتحرره من كل تكلف. وهو بذلك لا ينتهج سبيل الفوضوية ولا الرعاعية، لكنه يتعارض - فحسب - مع الرسمية الجادة والقاتمة والاحادية الجانب، الناتجة عن الخوف والتعصبية، والمعادية للتغيير والتجديد، والساعية الى جعل الوضع القائم في النظام الاجتماعي والحياة اليومية، وضعا ثابتا، مطلقا(٣).

ويرى باختين ان مبدأ اشاعة الروح الكرنفالي، مبدأ يعاد استخدامه من قبل مختلف الاتجاهات والمدارس ويتم تطويعه عند كل اتجاه بحسب رؤيته الفنية الخاصة(٤).

---

(١) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ١١٤ .

(٢) انظر ميخائيل باختين - الرواية والملحمة - ص ٤٤-٤٥ .

(٣) انظر ميخائيل باختين - شعرية وستويفسكي - ص ٢٣٥ .

(٤) انظر المصدر نفسه - ص ٢٣٥ .

وهذا المبدأ يخلع طابع النسبية، على كل ما اعتبرناه في السابق راسخا وماكنا ومقدسا، ويخرق الكمال الملحمي والتراجيدي، فيما يخص الانسان ومصيره، ويخفف - أخيرا - من عنصر التكلف الخطابي Rhetorical الموجود في جميع اصناف ادب ما هو مضحك بجد(١).

ففي (جو النسبية المرحة للموقف الكرنفالي من العالم: يجري التخفيف من الجدية الخطابية المتكلفة الاحادية الجانب، ومن عقلانيتها، ومن احادية قيمتها الدلالية ومن يقينيتها الجامدة)(٢).

لقد فقد الموقف الكرنفالي من العالم، طابعه الشعبي السوقي الحقيقي، عندما جرى تفتيت (الكرنفال) وتبديده. فحتى منتصف القرن السابع عشر، كان الكرنفال نفسه، يشكل مصدرا مباشرا لاشاعة الروح الكرنفالي. أما اعتبارا من النصف الثاني للقرن السابع عشر فقد تنازل الكرنفال عن دوره الريادي للادب الذي تشبع بالروح الكرنفالي(٣).

ويمثل (الكرنفالي) احد اصول الرواية الثلاثة (الآخران هما الملحمي، والبياني المتكلف والخطابي (Rhetorical)) ويضم كل جذر اشكالا ذات طابع انتقالي نحو الجذرين الآخرين(٤).

وقد تحدث باختين عما سمي قطاع (ما هو مضحك بجد)، وهو النثر الفني، الذي تطورت تحت تأثيره الرواية الاوروبية. وقد نسب القدماء الى هذا القطاع، المشاهد الساخرة Mime، التي كان يقدمها سوفرون، وحوارات سقراط (بوصفها صنفا أدبيا خاصا) وأدب المآدب

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ٢٤٥ .

(٢) المصدر نفسه - ص ١٥٦ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١٩٢ .

(٤) انظر المصدر نفسه- ص ١٥٨ .

وأدب المذكرات المبكر والهجائية Lampoon والشعر الرعوي Bucolic والهجائية المينوبية. وقد وضع هذا القطاع في الطرف المقابل للاصناف الجادة مثل الملحمة والمأساة والتاريخ والبيان الكلاسيكي وغيرها(١).

ويميز باختين ثلاث خصائص، تتعلق بأصناف الادب المضحك بجد، تتمثل الخاصية الاولى في صلة هذه الاصناف المباشرة بالواقع، فهي تطرح مشاكل العصر الملحة، اما الخاصية الثانية فهي انها لا تعتمد على الموروثات و"لا تفسر نفسها بها"، بل تتجه بصورة عامدة نحو "الخبرة العملية" ونحو "التلفيق" و"الاختلاق". ان موقفها الاساسي من الموروثات، موقف انتقادي ورافض. أما الخاصية الثالثة فتتمثل في التنوع الاسلوبي، والتعدد في الاصوات(٢). فهي ترفض الاسلوبية الواحدة، في الملحمة وفي المأساة وفي الكتابة البيانية المنمقة والخطابية Rhetoric وفي الشعر الغنائي. وتتميز جميع تلك الاصناف بالاسلوب القصصي المتعدد النغمات، وبمزج السامي بالوضيع، والجاد والمضحك(٣).

واذا كانت الرواية باعتبارها نوعا ادبيا، تصطنع لنفسها التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والاصوات فان خطاب الكاتب وساردية الآخرين، ومختلف الاجناس التعبيرية المتخللة (او المضافة) وأقوال الشخوص، ما هي الا الوحدات التاليفية الرئيسة التي تسمح للتعدد اللساني بالدخول الى الرواية(٤).

ورواية (مدن الملح) تستخدم على نطاق واسع، الاصناف التعبيرية المتخللة (الرسائل، المذكرات، اليوميات، الخ) والكلمة الاجنبية ممثلة في الاقتباسات العديدة المختلفة، بالاضافة الى تعدد اللهجات، وتقليد الاساليب Ctylization والتضمين الحكائي (حكاية داخل حكاية) وتقوم بمزج الترانسنتدنتالي بالتجريبي في اللغة والموقف.

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٥٥ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٥٦-١٥٧ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١٥٧ .

(٤) انظر ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ترجمة: الدكتور محمد برادة - ط١ - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٨٧ - ص ٣٩ .

ويضم النسيج الموحد للرواية، عدة مكونات وأساليب وعناصر متآلفة برغم تنوعها، فنحن نجد أنفسنا أمام انماط متعددة للسرد (سرد ملحمي، سرد الاساليب الشخصية؛ الرسائل والمذكرات، سرد ذاتي؛ المونولوج الداخلي) وهكذا فنحن لا نلتقي بسارد واحد، بل بعشرات الساردين، سواء في الكلمة المكتوبة (الرسائل، اليوميات، المذكرات، الافتتاحيات الصحفية، كتابات المؤرخين الخ) أو الكلمة الشفوية (المونولوج الداخلي - الحوار الخارجي - القص الشفوي التشخيصي)٠ وكذلك فان السارد - المؤلف، يتنصل من مسئولية السرد، ويورد المعلومات والحكايات، منسوبة الى شخوص معروفة لنا أو مجهولة:

(فالذين يحبونه يقولون ٠٠٠ أما الذين يكرهونه فيقولون٠٠)(١).

(الذين عرفوا أو سمعوا ٠٠٠)(٢).

(واذا كان البعض قد عزا ٠٠٠ فان آخرين كانوا متأكدين ٠٠)(٣).

(وأكد هؤلاء ٠٠٠٠ ويبالغ بعض هؤلاء٠٠٠)(٤).

وينتقل السارد بين الشهادات والروايات والآراء المختلفة، للعديد من الشخوص، متذرعا بالجهل، زاعما أنه سارد موضوعي محايد، يتولى ادارة السرد، عبر المنظور العام للشخصيات، ومن خلال عيون الشخوص وكلامهم او عبر ذهن شخصية معينة وكلمتها الداخلية٠

وبالاضافة الى تعدد اللغات والاصوات (وجهات النظر)، فهناك التعدد اللساني - اللهجوي - (اللهجة البدوية، اللهجة المصرية، اللهجة الشامية، اللهجة المغاربية، العربية الركيكة (عند كل من آكوب الارمني وعلي اقبال الباكستاني))٠

كما نجد مواد غريبة عن بعضها البعض، تتآلف وتتمازج بطريقة عجيبة، فالمشاهد السوقية مع الآيات القرآنية الكريمة، والنكت والشتائم والسباب مع الاحاديث النبوية الشريفة، والاقتباسات

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣١٦ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الاخدود - ص ٢٤٩ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١١٧٠

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٠ ٠

التراثية ذات العبارة الفخمة، والاسلوب الرصين، تتجاور مع فقرات اسلوبية ذات لغة بروتوكولية جافة وباهتة٠

وهذا التواشج الفني لهذه القطع المتجاورات، على اختلاف ما بينها، نابع - اصلا - من الطابع الكرنفالي (الشعبي)٠ وهذا الطابع نفسه هو الذي يشكل القيمة الاستثنائية للخطاب المباشر في الرواية، والذي يتمثل في الكلام المروي للشخصيات (سواء في حوارها الخارجي او الداخلي بتنويعاته)٠ ان هذا "الكلام" يمثل التعبير الشعبي العفوي، الحر، المضاد للتدوين الرسمي، ولوجهة النظر السلطوية، لذلك فهو على هيئة تعليقات وابداء آراء وأصداء، لا تحتاج الى ردود او اجابات ولا تكتمل دائرتها في محاورات ايجابية كاملة، وانما تكون غالبا كلاما للشخصية مع نفسها، أو مع المحاور الصامت أو السلبي٠

ورواية (مدن الملح) تضم عددا كبيرا من الشخوص، لكنها لا تعالج مسألة الأنماط الاجتماعية السيكولوجية الواقعية، بل تطرح مسألة العلاقات الاجتماعية وعلاقة البشر بالزمان والمكان٠

وشخوص الرواية لا تني تتنابز بالالقاب، وتسخر من بعضها البعض، وتغتاب وتتهكم وتتندر على بعضها سرا وعلانية، مستخدمة شتى صنوف الشتائم والنعوت بالاضافة الى لجوئها الى الامثال الشعبية القادحة، والأبيات الشعرية التهكمية، الى جانب ممارستها للايماءات والحركات غير اللائقة٠

والعلاقات الاجتماعية بين الناس في رواية (مدن الملح) تتفاعل في زمن كرنفالي حيث (الاتصال الحر البعيد عن الكلفة، الذي يقوم بين الناس)(١) فالعلاقات تبدو متحررة من كل كلفة، ومن كل قيد، يستند الى التمايز القائم على (الطبقة والعمر والملكية)٠

ان المقدس يقترن بالمدنس، والسامي بالوضيع، واللائق بغير اللائق في كل تصرفات الانسان وفي كلمته٠ وتصبح التجديفات الكرنفالية نسقا كاملا من اشكال التحقير والتهكم والهجائية الانتقادية (المينيبية)، فنصادف في الرواية ألوانا من الالفاظ الصريحة، والعبارات المكشوفة، والسباب، والتشريح الكرنفالي (الذي يعمد الى السخرية من جسد الآخر عضوا عضوا) بالاضافة الى

---

(١) ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ١٧٩ ٠

الغمز واللمز والاشارات والتوريات والكنايات والحركات غير اللائقة باليد والشفاه، والضحك والصخب الجماعي، والمقالب والحيل، واطلاق الاشاعات والاخبار المكذوبة، والتسلية بالتخويف وبالاشعار المحرّفة الخ٠

ان الضحك يطال كل شيء في (مدن الملح) يضحك السارد - المؤلف من شخوصه، لا سيما حين يقوم بالتصوير الهزلي (أحيانا الكاريكاتوري) للشخوص السلطوية مثل حكاية الامير خالد والمنظار[1]٠ وتضحك الشخوص من نفسها، ومن بعضها البعض، وتطلق على الآخرين الالقاب التحقيرية، وتلفق النعوت والاوصاف، وتنسج الاخبار والنوادر، ويشتغل بعضها بالتهكم والتعريض في بعضها الآخر٠ انه ضحك شامل، يتأمل الاحداث والوقائع فلا يكاد يمر حدث أو تطلق الشائعة، دون ان تصدر اصداء ساخرة ومستهزئة من شخوص ذوي "كلمة نافذة" متهكمة وشتّامة، تثير الضحك من قبل الفئات الشعبية، على أخبار الفئات السلطوية والانتهازية وفضائحها٠

واذا نظرنا في عنصر الالقاب، فاننا سنجد ان الالقاب تكاد تطلق على كل شيء، وقد تكون للتحقير والسخرية، وللتمييز والتوضيح، وللدعابة والمرح، وعلى سبيل المثال: سمي عبّود (بالسالك) تارة، وتارة أخرى (بأبي الحدايد)، الحكيم لقب (بالأفندي)، نعيم المترجم لقب (النصيص) تارة و (الشعيرة) تارة اخرى، ومن ألقاب الامريكان: (الأكحل، البطين، الأفصع، أبي الحصين) الخ، اما هاملتون فقد لقب (بأبي لهب)، شعلان دعي (شعلان الامريكان) و (شعلان الشركة)، مزبان سمي (الجمل والحصان والحوت الكبير)، نائب الامير اطلق عليه (البرميل)، صالح الدباسي سمي (صالح المطوط) آكوب (مدبرها)، راجي (أبو عقلين)، نمر (الجريدة)، بدر (راديو)٠

سمير اطلق على الحكيم اسم (المعلم الرئيس) تشبيها له بابن سينا، بينما اطلق الحكيم على سمير تسمية (الخلد) وسمى مالك الفريح (مالك ابو كزلك)، اما السلطان خريبط فقد سمي القنصل الانجليزي (الأشيقر أبو رجل ونص) وسماه ايضا (الخرندعي) زيد الهريدي أطلق على هانز اورلخت اسم (عمي يا بياع الورد)، سعيد سمي مطيع (الاخنب)، نمر سمى الحكيم (المالطي)، وشمران سمى

---

(١) انظر مدن الملح - التيه - ص ٣٩٠-٣٩٩ ٠

الحكيم (الكرنيبة) نسوة القصر اطلقوا على أم حسني (الشامية)، اهل موران سموا المخبرين (البلابل) الخ.

ومن الاسماء التي اطلقت على الجمادات: الباخرة الامريكية سميت (باخرة الشيطان) و (باخرة النبي سليمان)، من اسماء القصور؛ قصر الحكيم الذي سماه (قصر الحير) وسماه شمران (قصر البعير) وأطلق عليه ايضا اسماء اخرى. اما السنة التي جرى فيها الاجتماع الكبير فقد سميت (سنة التحليل والتحريم)، السلطان خزعل دعى سياراته المختلفة (الخف، النعامة، الحصان)، الخمرة سميت (دواء الحصر) و (بول ابليس).

والسارد - المؤلف نفسه، تعمد اختيار اسماء شخوصه، بنية لا تخلو من التهكم _والاستهزاء، فاذا أمعنا النظر في اسماء الشخوص التالية ومعانيها: الحكيم (الدكتور صبحي المحملجي)(!!)، وابنه غزوان الذي غادر الى امريكا ثم عاد الى موران "غازيا"، السلطان "خريبط"(!!)، خزعل (وتعني الثعلب او الذئب)، عم السلطان "العم ضاري"، "مالك" الفريح "خازن" بيت المال (مالك خازن جهنم)، فنر (وهو اكثر اخوته استنارة وفهما)، دولة "الدواحس"، وحربها مع السلطنة الهديبية، مما يعود بنا الى (داحس والغبراء)، أما آل دحيمان ومشاغبتهم للسلطنة، فيذكرنا بآل جهيمان وأحداث الكعبة المشرفة الخ.

أما الاسماء التي يختارها السارد - المؤلف لاشخاصه الخيرين اجتماعيا فهي على سبيل المثال: "متعب" الهذال، الذي أتعب في حال وجوده وفي اختفائه معا، "شمران"العتيبي ولاسمه مقاطع موران نفسها، وبعض حروفها مما يمثل جناسا ناقصا، صالح الرشدان (الصلاح والرشد)، مفضي الجدعان (الجدع)، فواز الهذال (الفوز)، مفلح المطوع (الفلاح) ابن نفاع (النفع والمنفعة)، طالع العريفان (المطلّع العارف)٠٠ الخ.

ويلجأ المؤلف احيانا الى اختراع اسماء غريبة ومضحكة من مثل (مطشر الغصيب)، (طراد المجود)، (مجول العصيفير)، (مغامس الحصيني)، بالاضافة الى الاسماء الموسومة بالحرفة أو مسقط

الرأس او بعيب او صفة سائدة مثل ابراهيم الصفّار، يعقوب الحراني، شعلان الاعور، حمد البصير (الكفيف)، حمدان الراعي، آكوب الارمني، علي اقبال الباكستاني٠٠ الخ٠

أما المصائر الميلودرامية لأناس (مدن الملح) من مثل: جنون الأمير خالد، وغرق مزبان ومقتل مفضي الجدعان وانطفاء عيني خزنة الحسن حزنا، وفقدان وضحة الحمد للنطق، وظروف وفاة كل من نجمة المثقال وأم الخوش، واختفاء متعب الهذال وظهوره الحلمي المتكرر لابنيه شعلان وفواز٠٠الخ، فان هذه المصائر تكشف بدورها عن موقف كرنفالي عميق من الحياة(١) وتأتي التصرفات الخرقاء والفاضحة: كالتبول العلني والتقيؤ والحركات غير اللائقة والكلمات الصريحة٠٠الخ٠٠ مما هو غير معروف في الادب الملحمي الكلاسيكي، وغير مقبول في الاصناف الدرامية ذلك انها تخرق الكمال الملحمي والتراجيدي للعالم(٢) تأتي لتأكيد هذا الطابع، وبيان تغلغله في كل عناصر الرواية ومكوناتها، بالاضافة الى الايماءات والحركات الشعبية من مثل:

(وضرب ثلاث مرات على رأسه، دلالة الامتثال والسخرية)(٣)، (فتحت عن صدرها قليلا ورفعت يديها الى السماء)(٤)، (ويشير باصبعه لكن بهدوء شديد الى عينيه واحدة بعد الاخرى، دلالة المودة والتقدير)(٥)، (ويشير بيده الى الرقبة دلالة الذبح)(٦)، (دق شيوخهم بالايدي على الصدور)(٧)، (ضرب على ساقه وقال أمام الكثيرين: له له له)(٨)، (فقد سلمت عليها بأن ضربت على ركبتها وابتسمت)(٩).

وقد دخلت الى السرد نفسه، كلمات عامية فصيحة مثل: (قالت لها قبل ان تبدأ الردح والكلمات الكبيرة)(١٠)، (وبعد محاولات ٠٠ لقط غزوان)(١١) على الهاتف (ثلاث شهور من

---

(١) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٢١٥ ٠

(٢) المصدر نفسه - ص ١٧١ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٣٥ ٠ (٤)مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٩٧ ٠

(٥) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣١٠ ٠ (٦)مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٤٦ ٠

(٧) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٣٢ ٠ (٨)مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٢٣ ٠

(٩) مدن الملح - التيه - ص ٥٢٩ ٠ (١٠) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٥٠ ٠

(١١) مدن الملح - المنبت - ص ٨٢ ٠

السكينة والاحلام بعد الطريقة)[١]، (وصفت أم حسني لسعيد أن روحها طقت ووصلت الى حلقها)[٢]، (ويهم أن يتكلم، أن يبق" الحصوة)[٣]، (وهو الذي تربى وعاش في السوق)[٤]، (كان يلف شماغه على وجهه)[٥]، (كان يهد" عليه في الليل أو النهار)[٦]، (لكي يؤمن مبلغا من المال يكفي السياق)[٧]، (الذين وافاهم الحظ لكي يكونوا من الربع)[٨] الخ ٠

وفي (مدن الملح) تتجاور الجمل والكلمات العادية (البروتوكولية) ذات الصبغة الصحفية، مع جمل وكلمات ذات طابع لغوي فخم ورصين، فالجمل البروتوكولية من مثل:

(من اجل امتصاص غضبه وترضيته)[٩]، (وتأكدت المعرفة وتكرست)[١٠]، (اخذ الحكيم يعيد ترتيب أوراقه كما يقولون)[١١]، (الذين رأوها بهذا الشكل وبهذه الوضعية الجديدة، لم يهتموا كثيرا ولم ينشغلوا بها)[١٢]، تتجاور وتختلط مع جمل اخرى من مثل:

(بلغ مبلغ الرجال)[١٣]، (يغشى المجالس)[١٤]، (أجزل للامهات العطايا)[١٥]، (وبعث لهم أرزاقا ودراهم)[١٦]، (وغيرها الكثير من القرى والبلدات والدساكر، لها طرق تأتي منها القوافل والاخبار)[١٧].

---

(١) مدن الملح - المنبت" - ص ٢١٥ ٠
(٢) مدن الملح - الاخدود - ٢٨٣ ٠
(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ١٧٧ ٠
(٤) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨٢ ٠
(٥) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٨٥ ٠
(٦) مدن الملح - التيه - ص ٧٨ ٠
(٧) مدن الملح - التيه - ص ١٦٢ ٠
(٨) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٤٧ ٠
(٩) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٨٩ ٠
(١٠) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٥١ ٠
(١١) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٧٦ ٠
(١٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٧٧ ٠
(١٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٥١ ٠
(١٤) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٥٣ ٠
(١٥) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٥٠ ٠
(١٦) مدن الملح - التيه - ص ٢٨٩ ٠
(١٧) مدن الملح - التيه - ص ١٨٠ ٠

واذا كانت الرواية - بوصفها جنسا أدبيا - تتيح لجميع انواع الاجناس التعبيرية، الدخول الى كيانها المتوحد، سواء أكانت أدبية (مثل الأشعار - والحكايات - والقصائد - الخ) أو غير أدبية (مثل النصوص الدينية والبلاغية والعلمية ..الخ). ان اي جنس تعبيري يمكنه - عمليا - ان يدخل الى بنية الرواية، بل انه ليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يلحقه - كاتب او آخر بالرواية. وتحتفظ تلك الاجناس - غالبا - باصالتها اللسانية الاسلوبية ومرونتها واستقلالها(١).

وهذه السمة الكرنفالية الأصيلة، المتمثلة في دخول الاصناف الادبية المركبة الى الرواية، من شأنه أن يخلق التعددية في اسلوب الرواية ونغمتها، مما يكون موقفا جديدا تجاه الكلمة بوصفها مادة للأدب(٢).

وترتبط (مدن الملح) بتقاليد نوعية روائية متعددة من مثل: الرواية التاريخية، والرواية السيكولوجية والرواية العائلية والرواية السياسية، والرواية الايديولوجية والرواية التسجيلية.

وقد كان هذا الاقتران بين الاصناف الادبية المتعددة، في التصور السائد في القرن التاسع عشر، أمرا خارقا للتقاليد النوعية، وغير مسوغ بحسب النظرة الجمالية التقليدية للاصناف الادبية.(٣) لكنه من وجهة النظر الكرنفالية مقبول ومطلوب.

ان كل هذا التنوع في الشخوص، والتكثر في الأزمنة والتعددية في الامكنة، ومئات الوقائع الصغيرة والاحداث والحكايات، التي تتجاور دون ان تتعالق في صلات صراعية، ودون ان تتنافر او يمحو بعضها بعضا، تشكل نغمات مختلفة داخل لحن واحد فهي تكشف عن تنوع الحياة وكرنفاليتها وتعدديتها وتعقدها.

ان هذه التعددية والتنوع بجانب الروح الاجتماعية العامة (Publicity)، والطابع اليومي الحاد للمشاهد وللحوارات والوقائع العادية، والهجائية المشاعة في كل ذلك، تسبغ على الرواية طابعا كرنفاليا (شعبيا) غامرا.

---

(١) انظر ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ٨٩ .

(٢) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ١٧٢ .

(٣) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ١٥٣ .

الفصل الاول

بنية الرواية

- متغيرات السرد
- انواع الصياغة السردية
- محاور السرد
- التنميط اللغوي - الاسلوبي
- التنميط الغرضي - (الموتيفات)
- الزمان (والمكان)
- الشخصيات
- الصورة والدراما

يذهب كل من ويليك ووارين الى أننا في سبيلنا الى التعرف على الخصائص النوعية للعمل الأدبي - أمام منهجين للمعالجة (أحدهما أن نشرع بتحليل منهجي للنسق اللغوي للعمل الأدبي، وان نشرح ملامحه بحدود اغراضه الجمالية، ونأخذه على أنه "المعنى الاجمالي". وبذلك يظهر الاسلوب وكأنه نظام لغوي متفرد للعمل الأدبي. أولمجموعة من الأعمال. المنهج الآخر للمعالجة لايناقض سابقه، ويقوم على دراسة مجموع الخصائص الاسلوبية التي يختلف بها هذا النسق عن الانساق القابلة للمقارنة. هذا المنهج، منهج تعارض : فنحن نراقب الانحراف والازورار عن الاستعمال العادي، ونحاول أن نكتشف غرضهما الجمالي) (١) وسوف نأخذ في دراستنا من كلا المنهجين بطرف في معالجة نصية تكاملية تقوم على تحليل المادة اللغوية - الاسلوبية، ايديولوجيا وسيكولوجيا وتقنيا. ناظرين الى الاسلوب بحسب معناه الواسع، مصنفين تحت "الاسلوبيات" :المجازات التي توجد في كل اللغات (حتى أكثرها بدائية) وجميع الصور البلاغية وأنماط التراكيب اللغوية. (٢).

متغيرات السرد:

لأول وهلة، يبدو السرد ولغته للقارىء العجل، جافا وثقيلا وغير متجانس؛ ويبدو الايقاع الروائي مضطربا، يميل الى التسارع تارة والى البطء الشديد تارة أخرى، ويعمد مرة الى الاجمال، ويغلو مرة أخرى في التفاصيل الصغيرة. ويظهر الاسلوب غير مبال بالجملة اللغوية، ولا باختيار مفرداتها، فتأتي عادية باهتة مكرورة.

ولكن لن يفوت القارىء المتأمل، أن يلحظ أن السرد يتبع أنساقا منتظمة، موصولة في جميع أجزاء الرواية، وهي أنساق تعتمد على تنميط مطرد، قائم على علاقات وأشكال غير

---

(١) رينيه ويليك واوستن وارين - نظرية الأدب - ص ١٨٥ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٨٣ .

زمانية، وقد كان للتفكير البنيوي تأثير عميق في الرواية الحديثة، ومن مظاهر هذا التأثير اضمحلال الفردية الوظيفية للشخصية، وظهور التنميط، والمظهر الأهم هو سيادة البنية على الشخصية(١).

ان الخطاب الروائي يبدو - ظاهريا - وكأنه يتحرك بمرونة وحرية وبطريقة مستقلة، بينما يكون في داخله - منظما وخاضعا لأنساق منتظمة.(٢) وكما قال رومان جاكبسون ، مضمنا كلمته عبارات لبودلير أن ("الاطراد والتناظر يشكلان حاجة من الحاجات الاولية للذهن البشري" كما أن المنحنيات "المشوهة بلطف" التي تبرز على أرضية هذا الاطراد - و"اللامتوقع والفجاءة والذهول" تشكل بدورها "جزءا جوهريا" من المفعول الفني، أو بعبارة أخرى "التابل الضروري لكل جمال") (٣).

لقد تحدث جاكبسون عن المشابهات والمجاورات، داخل الابيات الشعرية، وعدها مجاورات قائمة داخل الزمان(٤). وأشار الى أن هناك انماطا من النثر الأدبي تتشكل تبعا للمبدأ نفسه، والذي دعاه "المبدأ المنسجم للتوازي" ، فاذا كان الوزن هو الذي يفرض بنية التوازي في الشعر، ففي النثر تنضّد "الوحدات الدلالية" البنيات المتوازية، على أساس من المشابهة أو المجاورة أو التباين، ويصب ذلك بتاثيره على السرد حبكة واسلوبا وثيمات(٥).

وهذا يعني أن العمل الانشائي poetique يعوض بالانتظام الداخلي، والتتابع الزمني الخاص، عن فقدان الوظيفة الخارجية(٦).

---

(١) انظر روبرت شولز - البنيوية في الأدب - ص ٢١٦ .

(٢) انظر تزفيتان تودوروف - نقد النقد - ترجمة : د. سامي سويدان - مراجعة : د. ليليان سويدان ط١ - منشورات مركز الانماء القومي - بيروت - ١٩٨٦ - ص ٢٩ .

(٣) رومان جاكبسون - قضايا الشعرية - ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون - ط١ - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ١٩٨٨ - ص ٨٣ .

(٤) انظر المصدر السابق، ص ١٠٦ .

(٥) انظر المصدر نفسه - ص ١٠٨ .

(٦) انظر تزفيتان تودروف - نقد النقد - ص ٢٩.

ان رواية (مدن الملح) تبدو - من وجهة النظر الخارجية - مادة خام، واسعة ومتنوعة ومتكثرة، ودون شكل ثابت. ويمتلك السارد - المؤلف حرية كبيرة ،ومرونة واسعة، في التحرك السريع في الزمان والمكان، وفي الانتقالات الفجائية بين الاحداث، وبين الشخوص (عبر عرض الروايات والشهادات ووجهات النظر وردود الافعال والشائعات والتخرصات) . انها رواية تضم كثافة عالية للوقائع والاحداث (غير المهمة أصلا) وللذوات العديدة (التي لا تمثل شخوصا بالمعنى التقليدي ولا تعدو أن تكون شبحية وباهتة في عرف الرواية التقليدية) وللتعدد اللغوي، داخل اللغة البروتوكولية الجافة والعملية للصياغة السردية (والتي تجعل من السارد - المؤلف شخصا موضوعيا حياديا، غير متورط بعملية القص ، بل مجرد ناقل فحسب لكلمة الاخرين ووعيهم بما يحيط بهم).

لم يعد السرد المحكم - اذن - ممكنا، حتى في الرواية الواقعية المعاصرة، ذلك أن تأليف حكاية متلاحمة ليس الا "حيلة مأساوية"(١) ومع ذلك فالسرد لم يتصدع نهائيا في رواية (مدن الملح) لكنه - بكل تأكيد - قد تقطعت أوصاله، وتخلخلت أركانه، لقد أصبح سردا يسخر من نفسه وغدا حكاية ليست حكاية.

انه سرد متحرك، يتنقل بين أنماط الاساليب المختلفة (الخطاب المباشر، الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر) وبين أنواع السرد المتعددة والتي يغلب عليها الاسلوب الاخباري البرتوكولي.

انه يتحرك ضمن انتقالات متلاحقة، لا تدع للقارىء مجالا للراحة، فمن الكلمة الغيرية الى الكلمة الاجنبية، ومن الحوار الداخلي الى الحوار الخارجي ومن قص الشخصية الشفوي، الى سرد السارد - المؤلف بلغته البرتوكولية المتنوعة - ومن السرد الحكائي الى المشاهد السينمائية المتحركة.

ان الانتقالات الحرة، الصاعدة والهابطة، المتصلة والمنفصلة، المجملة والمفصلة، والتي تجري بين الشخوص ، وبين الاساليب السردية، تمثل ايقاعا منتظما لحركة الصياغة السردية - الحكائية ،

---

(١) انظر ر.م. البيريس - تاريخ الرواية الحديثة - ص ٢٠٠ .

وتشكل نسقا كاملا بتواترها، واحتفاظها بانتظامها "الحر" ٠ أما تلك الفقرات السردية التقليدية الميتة في ذاتها، فان الحياة تتسرب اليها، باندغامها في البنية السردية، بوصفها كيانا واحدا٠

ان السرد الحكائي يعتمد على أحداث صغيرة تافهة تصبح مركزا للاقوال والروايات وردود الافعال، وتشابك العلاقات ٠ فعلى سبيل المثال: يدعو الامير خالد الوجهاءوالاعيان في حران لمشاهدة تشغيل المذياع،الذي يدخل حران لاول مرة٠ عن طريق التاجر الوافد حسن رضائي[١] فتغدو هذه الدعوة، هذا الحادث الصغير، منفذا رمزيا فنيا يكشف عن تصنيفات طبقية، ويفضح أحوالا اجتماعية، وأفكارا ايديولوجية عند الفئات المدعوة، والتي تتوافد على خيمة الامير: صالح الدباسي أولا (الارستقراطية الاقطاعية) ثم عبدالله السعد، ومحمد السيف معا (المركنتالية المحلية الصاعدة) ثم الذواوي وابن نفاع معا (بوصفهما ممثلي الاتجاه الديني) بالاضافة الى حضور حسن رضائي (المركنتالية الوافدة القوية)٠

ومهمة هذا الحدث البسيط، هي مهمة الحجر الصغير، أن يحدث دوامات من حوله، حتى بعد أن يختفي في القاع٠ وعلى سبيل المثال أيضا، حادثة وفاة ابن الراشد، فهي واقعة غير مهمة في ذاتها بقدر ما هي كذلك بسبب الردود التي اثارتها: فقد جرت على أثرها مناقشات في معسكر العمال [٢] وفي المقهى والسوق وبين النسوة في حران العرب، وما قاله الدباسي وابن نفاع حول ذلك [٣]٠ وكذلك واقعة مرض الامير خالد وما أثير حولها من تعليقات وتفسيرات من قبل ابن نفاع والدباسي والكثيرين [٤]٠ وأيضا بعد خروج مفضي الجدعان من السجن (كانت كل حركة مهما بدت بسيطة، تحصل في حوش ابن نفاع تنتقل أسرع من البرق٠ كان أهل حران كلهم يتحدثون عما فعله مفضي الجدعان ذلك اليوم ، حتى المرضى ٠٠ في مستشفى الشفاء ٠٠٠ خزنة ٠٠٠٠ صبحة العبدالله

---

(١) انظر مدن الملح - التيه - ص ٤١١ ٠

(٢) انظر مدن الملح - التيه - ص ٣٨٤ ٠

(٣) انظر مدن الملح - التيه - ص ٣٨٧-٣٨٨ ٠

(٤) انظر مدن الملح - التيه - ص ٣٩٦-٣٩٨ ٠

... التلال الشمالية لا تتوقف عن مراقبة كل ما يجري ... حتى الدكتور صبحي ....)[١].

وهكذا فاننا لا نفتأ نعرف الاحداث الجارية، من مصادرها؛ الشهود والرواة أنفسهم، كما يرون الوقائع وكما يروونها. ان الحادثة الواحدة، تتجمع أجزاؤها وتتكامل عبر شهادات الآخرين، كل فيما يخصه: (لا يدري احد ماذا فعل مفضي بين ضحى ذلك اليوم والظهر... كل انسان في حران، حتى من كان بعيدا، يؤكد انه رأى مفضي او سمع صوته او احس به يمر قريبا منه.. العمال في المحجر حين سئلوا.... ويؤكد ثلاثة من الصيادين ... اما العمال في المعسكر.. وفي السوق، في الشوارع الرئيسية والشوارع الصغيرة الضيقة اكد الكثيرون... اما في المقهى... والنسوة في البيوت...)[٢].

أما حقيقة ما حدث في الليلة التي سبقت وفاة آكوب الارمني فقد (ظلت هذه الليلة كبيرة، غير عادية. وعبدالله الزامل الذي... قال الكثيرون انهم .... وأكد ابو كامل ان... وعبده محمد الذي ... وابن نفاع الذي ... وغير هؤلاء كثيرون مروا، وغير هذه الاحداث اخرى كثيرة وقعت تلك الليلة لكن لم يعد احد يتذكر شيئا لأن ما جاء بعد ذلك، انسى الناس، او جعلهم لا يتذكرون)[٣].

اننا - دائما - نواجه بالشهادات والروايات والتفسيرات لما قد حدث وانقضى. ولا نعرف على وجه الدقة ما الذي حدث فعلا، فقد تتعدد الروايات والاخبار حول واقعة تافهة لا معنى لها، مثل تحديد سنة ولادة مقبل الهذال[٤] فحول هذه الفكرة يقودنا السارد - المؤلف، عبر عدة شهادات متناقضة، تثير عدة مواضيع: تسجيل المواليد من قبل الحكومة، التجنيد الالزامي، بطاقات التموين في سنوات القحط، لجنة حكومية جاءت الى (الحدرة) في تلك السنة، وصول القوافل ورحيلها، نضج فواز الهذال، والحاحه على السفر، الحرب العمومي (العالمية).

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥٢٤ - ٥٢٦ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٥٣١ - ٥٣٢ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٤٦٦ .

(٤) انظر مدن الملح - التيه - ص ٢٤ - ٢٦ .

ان تعدد الروايات، بجانب قيمته الفنية في حد ذاته يكشف عن ذاكرة زمنية للمكان، وللبشر الذين يعيشون فيه.

وتتشابك الحوادث والوقائع، برغم تنافرها الظاهري، فعندما يظهر مفضي الجدعان، الحكيم الشعبي، يتصادم منذ اللحظة الاولى مع القادم الجديد؛ الطبيب صبحي المحملجي. ثم يظهر جوهر، الذي يتعرض لحادث، ويعالجه مفضي ثم يتولى علاجه الدكتور المحملجي. ثم يجري انشاء الوحدة العسكرية في حران بقيادة جوهر. ثم ننتقل بعد هذا الحدث "بسنة او اكثر". حيث سجن مفضي على يد جوهر بتحريض من صبحي المحملجي بتهمة التشرد. ويتزامن حادث مقتل مفضي مع واقعة طرد بعض العمال من الشركة، ويقع الاضراب العمالي الذي يطالب بعودة العمال المطرودين الى العمل ومعرفة قاتل مفضي ومعاقبته ولم يكن قاتله الا جوهر الذي يتولى عملية التصدي للاضراب بالقوة.(١)

ان للبنية السردية، نسقها المنتظم، المحدد العناصر، برغم وفرة تلك العناصر وتنوعها، الا انها تملك بسبب هذا النسق "العجيب" بالذات مرونة في الانتقالات الانسيابية الحرة. فالسرد ينتقل بنا من حران المكان الى وصول البواخر الامريكية الى حران، الى العمال، الى دحام الى صويلح وفواز، ثم الى مزبان الخ(٢) هذه النقلات ليست تنقلات بين المواضيع فحسب، بل نقلات في زوايا السرد ايضا وأنماطه.

ان السرد في رواية (مدن الملح) فقد صرامته وتماسكه وآحاديته، التي الفناها في معمار الرواية التقليدية النقية. انه سرد يتكسر الى سياقات سردية متنوعة، والى تحوير (محاورات) غير هادف الا لذاته، والى تلاحمات بين السرد والحوار، والى حوادث ووقائع متلاحقة سريعة، حتى اننا لا نتمكن من التقاط انفاسنا، ولا نستطيع الحكم على الحوادث الكثيفة، التي لا نكاد نلمح ترابطاتها الزمنية والمنطقية الا بصعوبة.

---

(١) انظر مدن الملح - التيه - ص ٥٠٨ - ٥٦٧ .

(٢) انظر مدن الملح - التيه - ص ١٨٨ - ١٩٠ .

فالحادثة تنبثق حولها عدة حوادث، ووقائع صغيرة متشعبة ومتشابكة: فعندما تصل عائلة الحكيم (الدكتور صبحي المحملجي) الى موران، يبدأ السرد بتفاصيل الاستعدادات، والترتيبات المنزلية التي سبقت ذلك ثم ينتقل الى وداد الحايك (زوج الحكيم)، وانطباعها عن موران ثم زيارتها لنساء القصر ثم عودة الى ذكريات وداد، وعلاقاتها الغرامية في الشام ثم ننتقل الى ردود الافعال حول وصول عائلة الحكيم ثم نقلة الى مشاريع الحكيم وخططه الجديدة، وأثر ذلك على علاقته، بمساعده محمد عيد ثم نقلة جديدة مغايرة تماما الى الأمير خزعل(١).

وهذه الحوادث والوقائع كلها، "ينقلها" الينا السارد - المؤلف عبر منظور الشخوص وكلمتها بالذات: (فمحمد عيد الذي حدد اكثر من موعد لاحتمال وصول العائلة.. افاض كثيرا في الحديث عن كل فرد من افرادها: ذكر الاسماء والاعمار وحدد صفات كل فرد وشكله: واكد ان اثنين من الاولاد الثلاثة، بالذكاء والشبه اقرب الى الحكيم)(٢).

وفي مثال آخر: (والحكيم اذ كان حائرا منذ وقت طويل، لأنه يحب اولاده حبا متساويا، فان غزوان "هذا الملعون يسحره" ولذلك يحبه اكثر من الآخرين. كان يفسر الأمر في البداية أنه الولد البكر، وفي وقت لاحق بدا اقرب الى رأي اخته خيرية التي كانت تؤكد أن "غزوان مثل أبيه بكل شيء. فولة ومقسومة، بس واحد كبير وواحد صغير"... حتى الجوار: كما قيل للدكتور، ينظرون اليه "مثل رجل صغير"... قال الحكيم لنفسه "الولد سر أبيه")(٣).

---

(١) انظر - مدن الملح - الاخدود - ص ٢٩ - ٦٧ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٩ .

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٩ .

أنواع الصياغة السردية:

ان القصة العربية - بحق - ابنة شرعية لقرون من السرد القصي، لتراث ابداعي يضم كنوزا لا حصر لها من الانواع السردية، والاشكال الجادة والفكاهية، والاخبارية والحكائية، الرسمية والشعبية، مما لم يحظ بعد باهتمام كاف.

ان القص العربي، تراث موصول، تربت عليه الشعوب العربية وغذّته بكلمتها الشفوية؛ في اللهجات والثقافات الشعبية والفنون الشعبية.

وتتنوع الصياغة السردية في (مدن الملح) ما بين السرد الحكائي (Narratif)، والسرد التشخيصي (Representatif) - وسيرد توضيحه في الفصل الثاني - والسرد المشهدي (Scenic) وهو تارة ذو طابع موضوعي سينمائي، وتارة اخرى ذو صبغة درامية (حوارية)، بالاضافة الى الاسلبة السردية (Ctylization): مثل السرد التقريري الاخباري، والسرد البرقي الاختزالي - وسيرد توضيحه في الفصل الثاني -، والسرد عبر منظور الشخصية، واخيرا السرد الانشائي Poetique: ويتنوع - بدوره - الى السرد الوصفي والتأملي والمقالي.

والسرد الانشائي - على وجه الخصوص - اسلوب نقي (مجرد من كل تأثير مع خطاب الآخرين، ومن كل "نظرة" نحو خطاب يصدر عن آخر)(١). ومن أمثلته:

(مطالع القرن، العقود الاولى.

العالم، كل العالم، في ذلك الزمن الرجراج، المليء بالتوقع والاحتمالات، البطيء كسلحفاة، السريع المتغير كبرق السماء، يتلفت، يتساءل، يرهف السمع الى الدوي القادم، ويترقب بخوف، الغد الذي سيأتي...)(٢).

وأيضا: (الذاكرة.. لعنة الانسان المشتهاة ولعبته الخطرة، اذ بمقدار ما تتيح له سفرا دائما نحو الحرية، فانها تصبح سجنه...)(٣).

---

(١) ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ٥٨ .

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٩ .

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٦ .

ان هذه الفقرات التأملية، والتي تتصدر الجزء الروائي نفسه (كما يتضح من ارقام الصفحات أدناه) تمثل حاجزا زمنيا، بين ما كان، وما سيكون. انها توطئة لانتقالات، لقفزات زمنية، الى اجواء ومدارات اخرى.

أما السرد الحكائي (بتنوعاته) فهو ذو نغمات انفعالية وتقويمية مختلفة (هازئة، ساخرة، متعاطفة الخ) لكنها تتخفى وراء موضوعية السارد وبروتوكولية اللغة.

ولننظر في الامثلة التالية:

(كان يصلي مئات الركع كل يوم، وكان بين تسليم وصلاة جديدة يدير وجهه نحو موران ويبكي، كان يرفع الى السماء وجها متضرعا، مبللا بالدموع، طالبا من الله، أن ينزل ببني سحيم العذاب، ان يفني جمعهم، ويهلك ضرعهم، ويقطع نسلهم)(١).

(وعندما التحقت اليانور بمكتب الشركة العالمية للاستيراد والتصدير، كانت خارجة لتوها من تجربة حب مريرة: واحد من هؤلاء المجانين الذين يريدون ان يغيروا كل شيء في العالم، وكان يحلم اكثر مما يفعل الذين حوله، وأكثر مما يحتملون وحين عجز عن اقناع اليانور ان تجن وتحلم مثله، ألقى بنفسه من فوق جسر سان فرانسيكو، وغاب)(٢).

(مفضي الجدعان ليس فقط "الحكيم" لحران كلها، قبل وصول الدكتور صبحي المحملجي، بل وكان ايضا "ملبي الحاجات" كما يطلق عليه فحين لا يحتاج أحد الى طبه وعقاقيره كان ينقل الماء الى البيوت، ولما يتعب من هذه المهنة أو يضيق بها، يقوم بأعمال كثيرة، لا تدخل تحت أسماء معينة أو مهن محددة)(٣).

(وقد جاء راكان، وزعم ان استدعاء السلطان له كان بدافع الشوق، اكثر من اي دافع آخر، وأورد الكثير من التفاصيل حول محاولة الاغتيال، كيف جرت، وكيف اغلق الباب بنفسه ليمنع هرب المجرمين، ثم كيف أوعز لرجاله ان يحيطوا بالسلطان وقد وضع رأسه على ساعده طوال الفترة التي استغرقها اسعافه..)(٤).

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١١ .

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات- ص ٢٤٧ . (٣) مدن الملح - التيه - ص ٥٠٨ .

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٩٠ .

ويبدو السرد - في النظرة الاولى - تقليديا، في تتبعه لأفكار احدى الشخصيات، فنمضي مع ام حسني[١] ومع محمد عيد[٢] ومع شمران العتيبي[٣]، ومع أفكار الحكيم وذكرياته[٤] لكنه في واقع الامر - ليس سردا تقليديا، فهو بالاضافة الى تنوعاته (المشهد (الحواري) - المونولوج الداخلي - السرد عبر منظور الشخصية الخ) فانه يقدم هذه العناصر السردية بصورة مغايرة للتصور التقليدي لها٠

اننا نصادف المشاهد السينمائية الموضوعية، التي تعتمد على (زاوية الرؤية) في تصوير الحركة الفردية والجماعية، وعلى القطع (او المونتاج) في النقلات المكانية المتلاحقة في الوقت نفسه؛ من السوق الى المقهى الى معسكر العمال، الى حران العرب الخ[٥]، وعلى (عين الكاميرا) الموضوعية، التي تسجل الحركة والكلمة بدون تحليل سردي فيما يشبه (السيناريو والحوار)٠

ولنتابع بعين الكاميرا حركة محمد عيد، في المثال التالي: (٠٠تجول على شاطىء البحر٠ تمعن بالمياه طويلا٠ تطلع باهتمام الى الوجوه التي مرت به٠ وفجأة عنّ له ان يلقي نظرة اخيرة على "المحل"، قرب ساحة السلطان خزعل٠

لما وصل هناك كان المؤذن يذكر٠٠ ترك الساحة ومشى نحو الدكان التي سيستأجرها٠ وجد هناك صاحب البناء ومعه ثلاثة من الرجال٠ حياهم وابتسم٠٠٠ تركهم وانزلق الى الدكان، قاسها من جديد، كان يفتح ساقيه بخطوات كبيرة على مسافة يعتبرها مساوية للمتر٠ وقف في اكثر من زاوية وتمعن٠ خرج من الباب الآخر والقى نظرة واسعة٠ تراجع قليلا ووقف على الرصيف المقابل٠٠)[٦].

---

(١) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٣٢٥ - ٣٢٨ ٠

(٢) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ١٧٣ - ٢٠٤ ٠

(٣) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٣٧٥ - ٣٧٧، ٣٨١ - ٣٨٢ ٠

(٤) انظر مدن الملح - المنبت - ص ١٢٩ - ١٣٦ ٠

(٥) انظر مدن الملح - التيه - ص ٥٣١ - ٥٣٢ ٠

(٦) مدن الملح - الاخدود - ص ١٩٥ - ١٩٦ ٠

ومن المشاهد ذات الطابع السينمائي، والتي تزخر بها الرواية، المشاهد التالية، والتي تعتمد على (زاوية الرؤية) وعلى الحركة الموضوعية للشخوص:

(وهما ينزلقان الى الشقة، وبعد أن وضع اناء القهوة على النار، ذهب الى غرفة النوم، وبسرعة حاول ان يقلل من الفوضى، ان يرتب، دون دقة، ودون اهتمام، ما يمكن ان يعتبره فجا او نابيا... وفعل الشيء ذاته في الحمام، جمع ملابسه الداخلية والجوارب ودفعها كما دفع الاحذية الى الركن، تحت الغطاء الفاصل بين الدوش والمغسلة، لقد فعل ذلك بسرعة، وبطريقة آلية.... كان اناء القهوة حين انتهى من الترتيبات الضرورية، قد جف او كاد، ورغم ان صوت اليانور اندفع أكثر من مرة، تسأل أو تعرض المساعدة، فانه لم يستجب...)[١].

(بصمت ودراية سار، مشى الى نهاية الشارع وانحرف يمينا، تجاوز مجموعة المطاعم ثم انحرف يسارا وبعد ان سار بضع خطوات اخرى دخل محلا صغيرا، دخل بحزم وتصميم: مجموعات كبيرة من القبعات بأشكال والوان لا حصر لها... جرب عددا كبيرا من القبعات الى ان استقر على واحدة... تأكد انها تلائمه حين نظر الى نفسه في المرآة)[٢].

(توجه (جوهر) اول الامر الى السوق، مر في شارع الحارثي ثم قصد الراشدية فمعسكر العمال، ولم يتوقف في معسكر العمال لكن اعطى لسائقه أمرا بتخفيض سرعة سيارته الى اقصى حد وحين مر بمجموعات ثلاث من العمال.. نظر اليهم باحتقار ممزوج بالحقد لكن لم يتوقف ولم يسأل، وحين وصل الى معسكر الامريكان رأى تجمعا عند بوابة العمال فمر بالقرب من البوابة، لكنه لم يتوقف ايضا، اتجه الى بوابة المعسكر الرئيسية ودخل)[٣].

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٦٣ .

(٢) مدن الملح - المنبت - ص ١٥٨ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٥٤٢ .

وقد يعمد السارد - المؤلف الى عملية القطع السينمائية (المونتاج)، في تنفيذ النقلات السريعة المتلاحقة المتزامنة:

(قال رجل من الجمع: "سرقوا.." ولا بد أن تقطع يد السارق".. رد آخر: "ليقولوا اي شيء سرقوا".. قال ثالث: "العين بالعين، والسن بالسن".. قال آخر "لم أر في حياتي ابن آدم تقلع عينه".. قال آخر: "مساكين لا ذنب لهم"..... صرخ طفل في وسط الحلقة: "يوبه..يوبه: العلقمي" وأشار الى احد رجال الامير.. التفت العلقمي غاضبا، وضرب عصاه في الهواء فأزت..)[1].

وفي مثال آخر، تترى هذه النقلات المتزامنة، بعيد قمع الانتفاضة العمالية:

(- قال محمد عيد من وراء الباب، عندما ذهب بعض الناس لاستدعاء الطبيب: الحكيم مسافر ولن يرجع قبل اسبوع.

- أما الدباسي، الذي ارسل ابنه صالح الى معسكر الامريكان....

- وصالح الدباسي الذي اكد لنعيم ولواحد من الامريكيين.....

- فابن نفاع الذي اسعف في المسجد.....

- قال راجي.....

- لما سمع الامير خالد صوت الرصاص وكان يجرب التلفون.....

- أما نائب الأمير فقال لحسن رضائي والدباسي...)[2]

وكذلك تتبع النقلات في الزمان والمكان، اسلوب القطع (Cut المونتاج) السينمائي:

(* الصيف مقيم مستمر....

* وحران التي انشغلت....

* ففي السوق....

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ١٩٨ - ١٩٩ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٥٧٢ - ٥٧٥ .

* اما معسكر العمال٠٠٠٠

* البركسات ٠٠٠٠)[1]

ان الطابع السينمائي، الذي يغلب على بعض المشاهد في الرواية، يشكل محاولة اخرى - بالاضافة الى تقريرية الاسلوب وبروتوكوليته - للتحرر من عبودية التقاليد والطرق الواقعية المباشرة، التي تزعم رواية "الحقيقة" واحتكارها٠ أنها محاولة لدفع التحيز الرومانسي، وللتخفي وراء "واقعية" عين الكاميرا، وبالتالي التأكيد على حيادية المؤلف وموضوعيته٠

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٣٦١ - ٣٦٢ ٠

وقد تتخذ المشاهد (Scenes) في الرواية صبغة درامية (حوارية)٠ وغالبا ما يتعين الحوار، بزمان ومكان محددين: (الآن، وهو يقول هذه العبارة للأمير، وكانا جالسين على شرفة قصر الهازعي بالطريفة، وجانب من البحر يرى من هناك٠٠٠)[١] أما السرد المشهدي (Scenic) فانه يتحقق - في بعض المشاهد - بشروط أوفى من مجرد الزمان والمكان المحددين:

(لما دخل حسني، ووجد الاولاد، يتراكضون حول الغزال، والبلح في منتصف الباحة، ورأى أمه تصرخ وتطلب من الأولاد أن يهدأوا ٠٠٠ ورأى زوجته تجلس على الدرجة الاولى وقد بدا عليها السرور والشماتة في آن واحد، فقد صرخ بغضب:

- بس ٠٠٠ أنت وهو، كافي صياح٠

التفت الى امه التي كانت تمسك بحبل، وبدت مرتبكة، أقرب الى الخوف، وسألها:

- ها حجة (وكان يستعمل هذا التعبير لأول مرة) شو المسألة؟ ردت بسخرية٠٠٠

- اللي تشوفه عينك٠٠٠

وفي تلك الدقائق التي استغرقتها، أسئلة حسني، وبتلك الطريقة الساخرة، في مخاطبتها، وكأنها ليست أمه أو كأنها طفلة صغيرة مذنبة٠٠٠ تذكرت حياتها٠٠٠

جاءها صوت حسني:

- ما قلت لنا، يا حجة قصة هذا الغزال!

- قصة هذا الغزال؟

هكذا تساءلت بحزم اقرب الى الاحتقار ثم تابعت:

- ماله قصة يا ابني٠ غزال مثل كل الغزلان٠

- نزل من السماء؟

- لا يا ابني، الغزلان لا تنزل من السماء، من السماء تنزل الملائكة ورضا الامهات٠)[٢].

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٧ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٣٩ - ٣٤٣ ٠

ان هذا المشهد (الحواري) ملىء بالتوتر الدرامي، وقد شهدنا تحول موقف ام حسني من التخاذل الى الدفاع عن نفسها أمام ابنها حسني، وقد حظي الحوار بأسئلة مندفعة كالقذائف، وردود مليئة بالخوف والألم والمرارة كما دعم بتوجيهات السارد الموفقة فغدا مشهدا متكاملا٠

وفي المثال التالي، نصادف مشهدا دراميا متفجرا، يؤدي الى توأل متصاعد في الاحداث:

(الوقت بين العصر والغروب، الرجال في ظلال المسجد، سمعت أصوات الرصاص٠ كانت الأصوات بعيدة متقطعة وكانت تأتي من جهة المعسكر٠ قال سليمان الزامل:

- ابن الحرام، جوهر، سوّاها٠

رد ابن نفاع الذي كان يحدث عددا من الرجال:

- الله يستر٠٠

خلال ذلك تراكض بعض العمال، ليستطلعوا ما حصل٠٠ خلال دقائق قليلة، وصل ثلاثة من العمال٠٠ ومن الكلمات السريعة المتقطعة التي قالوها فهم الرجال ان اثنين من العمال قد جرحا٠٠٠ ان آخرين حوصروا ٠٠ قال أحد الرجال وهو يتناول قضيبا حديديا: اليوم يومكم يا نشامة٠

وركض وركض وراءه الكثيرون٠٠٠ فابن الزامل الذي صرخ يريد أن يوقف الناس، والذي شتم وأمسك ببعض الرجال، وجد أن صوته يضيع٠٠٠ ثم وجد نفسه فجأة يركض مع الراكضين بل وسبق الكثيرين)(١).

أما المشهد التالي، فهو مشهد درامي ساخر، يدور حول مرض الأمير خالد وجنونه، بعد قيام الانتفاضة العمالية في حران:

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥٦٧ - ٥٦٩ ٠

(انفتح الباب فجأة، وأطل الأمير، كان ثوبه مفتوحا فيظهر صدره عاريا، وكانت السماعة معلقة في رقبته وعيناه (حمراوين)(!!) والزبد على زاويتي الفم، حين رأى الرجال جالسين... تقدم نحوهم... قال...:

- الدنيا ما بها أمان. .....

واقترب خطوة أخرى، فاصبح يقف فوق رأس نائبه تقريبا. تراجع نائبه مذعورا. قال الأمير:

- أنت مريض يا أبو رشوان، قل لي الوجع وين مكانه؟...الخ)[1].

وأخيرا - وليس آخرا - نأتي الى السرد عبر منظور الشخصية. وتستند موضوعية السارد المؤلف الى اعتماده - في السرد - على "نقل" ما يراه الآخرون بعيونهم، او ما يفكرون به عبر منظورهم الخاص، وعلى حركتهم الموضوعية، وعلى كلامهم، الذي قد لا يشار اليه على انه يخصهم البته (باستثناء ما يوضع بين معقوفتين).

وفي كل ذلك يحقق المؤلف اهدافه الخاصة، حتى داخل سرد ذي وجهة نظر معارضة. ان فكرة المؤلف تتغلغل في كل انواع السرد، وانماط الاساليب، وهي التي تقوم بربط هذه المواد المختلفة وتوحيدها، وهي التي تفرض النبرة الايديولوجية الاحادية، على جميع عناصر العمل، دون أن يمثل ذلك تعبيرا مباشرا فظا عن شخص المؤلف أو عن مواقف الشخوص.

وفي المثال التالي، نتابع ما يجري من خلال عيون احدى الشخصيات؛ وداد الحايك:

(أطلت من نافذة الخيمة، فرأت زوجها يقف وسط مجموعة من الرجال ... عرفت بين الرجال سمير وراتب ولم تعرف ثلاثة آخرين. اهتمت بسلمى، عدلت لها ياقة فستانها.. فلما انتهت نظرت من النافذة مرة أخرى لاحظت ان عددا آخر من الضيوف وصل. عرفت منهم مطيع .. من هذه المسافة .. تلمح الحكيم بين لحظة وأخرى وهو يتحرك بين الضيوف، تحسن بقلقه دون أن ترى ملامحه بوضوح)[2].

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥٧٧ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٦١ .

وعندما يكون السرد عبر منظور الشخصية وحركتها المادية، فهو سرد يتعلق بالسرد الموضوعي؛ وبالرؤية من الخارج، مثلما يحدث عندما نتبع حركة العمال، فنرى ونسمع، ما يرونه ويسمعونه:

(فالرجال الذين يقضون وقتا طويلا في السوق ويذهبون٠٠ الى مقهى ابو اسعد٠٠ ويراقبون الابنية الجديدة٠٠٠ يرون ذلك كله ويسمعون ويسألون ويراقبون لكنهم لا يعرفون كيف يفسرون ما يجري ٠٠ فاذا عادوا الى بيوتهم، وحاولوا ان ينقلوا للنساء بعض ما رأوا وبعض ما سمعوا، وجدوا أنفسهم يتكلمون وحدهم)(١).

وهكذا نمضي في سرد ذي روح جمعية (Collectivisme) يحمل افكارا ومشاعر وأسئلة متوحدة، لفئة معينة، ويرصد حركتها الموضوعية الجماعية أيضا:

(كان الرجال يستعيدون الوجوه والوقائع، بانفعال ظاهر، ويحسون في أعماقهم ان مجموعة من المصائب تنتظر الجميع٠ ويحسون ايضا ان وصول باخرة الشيطان بما تحمله من غواية، بداية لفترة من الشدة، والا لماذا هرب الثلاثة في هذا الوقت بالذات؟ وهل كانوا مضطرين لسرقة الجمال؟ والهروب٠٠٠ لماذا هربوا؟)(٢).

ان عيون العمال وكلمتهم، تصبح منفذا للسارد، ليروي كل شيء من خلاله، فنحن نعرف حكاية محمد عبده الفران مثلا من خلال ما يعرفونه وما يظنونه:

(٠٠ بعض الذين قالوا في بداية الامر ان عبده "كيف" وفي وكره لا يفعل شيئا، الا ان يعمّر رأسه فقد تأكدوا الآن أكثر من قبل، من صحة استنتاجاتهم أما الخصومات٠٠ بين ابن الراشد والدباسي، وطول لسان عبدالله الأبيض فقد ذهبت ببعض الناس الى تفسير العزلة، أن عبده بدأ يخاف أن يؤخذ بثأر قتلاه)(٣).

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٣٥٠ ٠

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٢١٨ ٠

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٢٣٦ ٠

ان العمال يصبحون كيانا متجانسا مخصوما، يروي السارد عبر منظورهم، معظم الحوادث والوقائع:

(وينظر الرجال الى هاجم، انهم لا يعرفونه لفرط ما تغير، حتى الذين مدوا ايديهم لكي يصافحوه، ورأوه يتطلع اليهم ولا يراهم، أمسكوا باليد دون ان يعدها، هزوها، سألوا: "عساك طيب، عساك بخير يا هاجم؟" ... شعر الرجال بالحزن ... أما عبدالله الزامل... يقول الكثيرون أنهم رأوا عينيه حمراوين ويؤكد آخرون انهم سمعوا صوت بكائه وهو يدفن رأسه في صدر هاجم)(١).

وهكذا فان (عيون اهل حران وعيون العمال تتابع كل خطوة)(٢) ونحن لا نتابع حركة وعي العمال وأفكارهم فحسب بل وحركتهم المادية ايضا:

(عند العصر، حين عاد العمال الى المعسكر، كان عدد الذين جرت مقابلتهم خمسة عشر... كان الدوي الداخلي يدفع الكثيرين لأن يتصرفوا بخشونة، لأن يصرخوا دون سبب واضح، ولم يتردد بعضهم في ان يذهب الى النوم مباشرة)(٣).

وكذلك في المثال التالي:

(حين كانت الجموع تمر تحت النافذة، بدت الوجوه لجوهر متشابهة الى اقصى حد.. وكان وقع الاقدام الثقيلة، اشبه ما يكون بضربات ايد ماهرة في عجين لين، اما الاصوات فكانت كثيفة منغمة وهي تردد وراء سلمان الزامل)(٤).

ولا يمثل العمال وحدهم كيانا واحدا، بل كذلك هم اهل حران، واهل موران، والامريكان، والآباء، والامهات والرجال والنساء:

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٣١٩ - ٣٢٠ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٢٦٣ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٣٦ .

(٤) مدن الملح - التيه - ص ٥٥٠ .

(وأهل حران الذين سمعوا من الدباسي، وهزوا رؤوسهم ثم سمعوا ما نقل اليهم عن ابن الراشد، عاشوا في حيرة مريرة، فهم لا يعرفون هل يبيعون ام لا يبيعون...)(١).

(ولا يعرف الرجال كيف عرفوا الدكاكين، التي اودعوا فيها حاجاتهم وكيف حملوها عائدين الى البيوت... النساء اللواتي تعبن في هذا اليوم.. قلن ان التعب، بسبب حزن الرجال... الرجال حين عادوا قبل العصر بقليل، اكلوا، او على الأقل شربوا ماء لأنهم وصلوا في حالة لا يستطيعون معها الاتزان او القدرة على التصرف)(٢).

(ومثلما جن الاميركيون اثناء تعميق البحر.. فهم الآن كذلك.. انهم هذه المرة في الصحراء... مثل الحيوانات المحاصرة بالنيران. كانوا يتراكضون في كل الاتجاهات ويصرخون ويتعاركون فيما بينهم ومع الآخرين(٣).

وقد يتبع السرد ذاكرة احدى الشخصيات:

(كان مفضي يتذكر جوهر، يتذكره يوم وصل مع الامير خالد ويتذكر يوم مرض وكواه، ولما مرض مرة اخرى وفصده، ويتذكر حين عالج الجرح في ساقه.. يتذكر كل هذا ويتذكر بعد ذلك لما أصبح جوهر يلبس الملابس العسكرية ويحمل عصا. كان أول الأمر يتكلم مع الناس، يجلس في المقهى أو في بعض الدكاكين. كان يبتسم للصبية وهم يتطلعون باعجاب الى ملابسه العسكرية... لكن جوهر تغير "غيّرته بنت الكلب البذلة")(٤).

(تذكرت (أم حسني) حياتها، منذ ان كانت طفلة صغيرة، تذكرت لعبة القماش الزرقاء التي صنعتها ولم تصنع غيرها. ثم انتزعت هي ولعبتها ورميت في حضن ذلك الرجل المسن، أبو حسني... أما عندما مات... تزوجت مرة اخرى وظنت أن الآلام التي تحملتها في يتمها وزواجها الاول تكفيها ويمكن ان تعيش الآن مثلما يعيش الناس الآخرون... تركها ومشى،

---

(١) مدن الملح - التيه - ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٠٧ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٤٧١ .

(٤) مدن الملح - التيه - ص ٥١٨ - ٥١٩ .

طلقها وغاب)[١].

وقد يتلون سياق السرد بايقاع صوت الشخصية وكلمتها بالذات:

(فالحكيم يرى في غزوان شبابه وظيفته، ويريده أن يبقى قريبا منه، لكي يكشف كل تجاربه في هذه الحياة ويطلعه عليها، وكان يريده ايضا ان يبقى قريبا من الاجواء الكبيرة والرجال العظام، لأن ذلك سيفتح له طريق المستقبل، ويساعده على الوصول بسرعة أكبر)[٢].

وكما في المثال التالي ايضا:

(وتمثلت له (لفنر) صورة خزعل... ما ذنبه اذا كان ضعيفا هكذا؟ انه لم يختر هذا الجسد، لقد ورثه كله، فاذا كان خزعل قد ورث جسده من أبيه وجزءا من أخواله فليس ذنبه أن يرث جسده هو من أخواله وحدهم، انهم اقرب الى الضمور)[٣].

وكذلك في هذا المثال:

(الآن تتكشف امامه الحلول المناسبة: يطلب من غزوان المجيء... يفهم منه رأي الدوائر المسؤولة، يتفق معه على... هذه المرة يجب أن يكون الشخص الاساسي، كل شيء، في المفاوضات، في الاتفاقات ... أحس بالراحة والانتعاش)[٤].

وفي المثال السابق رأينا، كيف يتقاطع سرد الراوي مع منظور الشخصية، تقاطعا ساخرا.

وقد يكون السرد عبر منظور الشخصية ولكن بملفوظ السارد:

(كانت الايام والاسابيع التي يقضيها الى جانبها تشعرها بالرضا لكن تحس أنها بحاجة الى

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٤١ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ١٤٩ .

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٥٨ .

(٤) مدن الملح - المنبت" - ص ٧٧ .

أكثر من ذلك، فالمال الذي يشير اليه اشارات سريعة وغير مباشرة، لا يمكن ان يكون مالا حقيقيا، اذا لم تتلمسه بيديها...)(١).

وفي حالات أخرى يستعين السرد عبر منظور الشخصية بكلمتها المسيّجة داخل معقوفتين:

(كان يتعمد (الحكيم) تأجيل اتخاذ القرار الى اليوم التالي، لأن فلسفته في الحياة أن "لا يتخذ قرارا تحت تأثير الغضب او الانفعال" ولذلك ما يكاد "العارض" كما يسمي السبب الذي ادى الى غضبه.. يزول حتى يهدأ ويبدأ يفكر "بعقل بارد"...)(٢).

(لم يقتصر الامر على ذلك "سمير أفندي عنفص" "مش ممكن يا سعادة البيه، احط اسود على ابيض قبل الاتفاق على شيئين: المكافأة... والشيء الثاني: عشر جلسات عمل مع السلطان..." والحكيم الذي بذل جهدا استثنائيا ليحمل سمير على أن يتخلى عن الشرطين او ان لا يصر عليهما "الأن المكافأة اذا تحددت الآن ما هي من مصلحتك يا استاذ سمير.."(٣).

كما يمثل الذهن المعروض، الذي يتم تقديم السرد من خلاله سردا عبر منظور الشخصية ايضا، عن طريق (الرؤية مع) احدى الشخصيات:

(لقد تأكدت ام الخوش بعد رحيل الاجانب، انهم ما جاءوا الا ليبلغو الوادي امرا متعلقا بالخوش....

هل قتلوه وجاءوا لكي يصالحوا على دمه؟ واذا كان هناك من يصالح بعد رحيل عبدالله المكتوم (زوجها) فليس غيرها لكن لم يسألها أحد، لم يتكلم معها احد.... في مضافة ابن الراشد، كان السحيمي والمعيوف.. لم يتحرك أحد منهم حين حاولت أن تسأل الأجانب الثلاثة، تركوا ابن الراشد يطردها كما تطرد الكلاب. نسوا الكلمات التي كانوا يقولونها لها ...

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٠ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٤٨٥ .

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٢١ .

لا... انهم لم ينسوا شيئا لكن الشياطين الثلاثة جاءوا ليقولوا لهم أن الخوش مات..)[١].

وهذا المثال يمثل تقديما لوعي ام الخوش، اكثر منه وصفا لحالتها التي كانت عليها.

محاور السرد:

ان السرد في تأثره بالاسلوب العربي التراثي، في كتب الادب والتاريخ، يمزج الاخبار بالسرد الحكائي، وتتحكم فيه ثلاثة عناصر اسلوبية تراثية؛ الأول: التداعي (من واقعة الى اخرى، ومن شخصية الى سواها)، والثاني: الروايات المتعددة (حول حدث واحد، او واقعة معينة او شخصية بعينها)، والثالث: الاستطرادات (التي قد تكون حكاية داخل حكاية، او عودة في الزمن او ظهور شخصية جديدة، او حوار تعقيبي على ما قد حدث، او فقرة انشائية (تأملية، وصفية).

وتتواشج هذه العناصر، في وحدة لا تتجزأ، فالنقلات المتلاحقة بين الشخوص، تتم عبر تداع لفكرة معينة أو رابطة خاصة، فنستمع الى روايات متعددة لكل شخص، ونقع على استطرادات تقطع الزمن الروائي عدة مرات، لكننا في كل مرة نعود لاستكمال ملابسات الواقعة نفسها.

في الجزء المعنون (تقاسيم الليل والنهار) يخبرنا السارد - المؤلف بوصول فنر وموضي الى قصر الروض في الصفحة رقم (٣٦) ثم يستطرد في الحديث عن شئون القصر وأحوال سكانه العجيبة ثم يعود بنا في الصفحة رقم (٤٥) الى اللحظة نفسها؛ وصول فنر وموضي الى قصر الروض.

وفي الجزء المعنون (بادية الظلمات) نقع على محاورة بين هاملتون والأمير فنر من الصفحة (٦) الى الصفحة (٩)، حول تأثير كل من البحر والصحراء على البشر. ثم ننطلق عبر ذاكرة هاملتون، التي تستعيد حديثا جرى له مع أبيه وعمته مس مارغو. ثم ننتقل الى سرد عبر منظور هاملتون، ينطلق من (المشاغل الكبيرة والصغيرة في العوالي) الى (أوقات الفراغ) ومن ثم الى (الخمرة) يتلو ذلك حوار هاملتون مع السلطان خريبط حول تناول الاول لذلك (الدواء). ثم نقله الى هاملتون عندما يكون في لندن، ويتعاطى الخمرة بحرية، وكيف أنه عرضها على فنر، ذات مرة فتردد

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٦٢ - ٦٣ .

هذا الاخير، بعدها نعود مرة اخرى الى حوار آخر حول الموضوع نفسه؛ (البحر والصحراء) وتستكمل المحاورة الاولى من حيث انتهت(١).

وفي (الاخدود)، يخبرنا السارد بعودة الامير فنر الى موران في الصفحة رقم (٤٥٥) ثم يستطرد في حديث حول بناء القصور في موران، وما طرأ عليها من تغيرات جديدة، ثم رجعة الى فنر وعودته المفاجئة في الصفحة رقم (٤٦٢).

وفي (بادية الظلمات) نعلم في الصفحة رقم (١٤٤) بقيام محاولة لاغتيال السلطان خريبط، يعقبها استطرادات متفرقة ثم نعود في الصفحة رقم (١٦٣) للحادثة نفسها وما تلاها من ردود افعال، وما نسج حولها من روايات وتخرصات.

ويغدو سرد الراوي - المؤلف، منسوبا الى الآخرين، منقولا عنهم بموضوعية. وتتعدد روايات الناس في (مدن الملح) فهناك أولا: الشهادات (وهي اقوال قصيرة، وقص شفوي، وسرد مكتوب)؛ أما الاقوال فهي تخص - في الغالب - الفئات الشعبية الدنيا، أي الخدم كالخادمة تهاني والقابلة وريدة، والاماء والعبيد مثل (العبدة) روفة والعبيد؛ سرور وفطين وجوبير الخ، وهم الشهود الداخليون المطلعون على اسرار القصر. ويليهم موظفو القصر؛ مثل زيد الهريدي وابن العليان ومالك الفريح وحماد المطوع الخ. وهؤلاء تحمل اقوالهم - عادة - شماتة وتشف.

اما القص الشفوي، فهو سرد تشخيصي باللهجة العامية على لسان الشخصية - الراوية، ويستند الى تحديد زماني ومكاني، ويقوم على سرد الشخصية التمثيلي المعتمد على الحركات والايماءات(٢) وسيرد توضيحه في الفصل الثاني، اما السرد المكتوب فهو متنوع؛ منه كتابات المؤرخين الرسميين، وغير الرسميين:

(فحول هذه النقطة الثانوية جدا، مثلا، احدى عشرة رواية، كما دونها احد الباحثين)(٣).

(احد الذين كتبوا سيرة السلطان، وقد جرى ذلك: بعد حملة العوالي، بسبع سنوات،

---

(١) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٩ - ١٤ .

(٢) انظر نظرية المنهج الشكلي - ترجمة: ابراهيم الخطيب - ط١ - الشركة المغربية للناشرين المتحدين - مؤسسة الابحاث العربية - ١٩٨٢ - ص ١٥٤ .

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٤٧ .

كتب ما يلي:...)[١].

(وفي وقت متأخر، كتب مؤرخ محايد، حول تلك الوقعة...)[٢].

ومنه كذلك الرسائل الشخصية، مثل رسالة غزوان الى أهله[٣] ورسالة حماد المطوع الى مطيع شخاشيرو[٤]، ومن حماد الى نظيره سفير الهديبية في بون[٥] ورسالة من احد الشبان الى احد أصدقائه[٦]. ومنه المذكرات واليوميات؛ (كتب هاملتون في مذكراته:...)[٧]، (كتب يونس شاهين في يومياته عن تلك الفترة...)[٨]، وكتب رأفت شيخ الصاغة (في مذكراته الصحيحة ما يلي:...)[٩]، (كتب روبرت يونغ في يومياته)[١٠]، (وكتب هاملتون في يومياته ما يلي:...)[١١] الخ.

ثانيا: الآراء الشخصية: فالشخوص جميعا، تحمل رأيا وحكما أخلاقيا على بعضها البعض، وهناك آراء معلنة، واخرى سرية كما تتبادل الشخوص الآراء حول الشخص الثالث الغائب على سبيل الوشاية والغيبة أو التهكم والسخرية:

(ولما حاول الحكيم ان يذكره برأيه فيه، أول وصوله الى موران، رد راتب بنزق: الله يخليك يا حكيم،وأنت سيد العارفين، سبحان الذي لا يتغير.

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٤٩ .

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٥١ .

(٣) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ١٦٣ - ١٦٤ .

(٤) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٢١٤ - ٢١٨ .

(٥) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٢٥ - ٤٢٧ .

(٦) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٠٨ .

(٧) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٦٩ .

(٨) انظر مدن الملح - المنبت - ص ٢١٩ .

(٩) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٧٣ - ٣٧٤ .

(١٠) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٣٧ - ٣٣٨ .

(١١) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٩٩ .

وزفر بحرقة ثم أضاف: المال يا حكيم يفتل الرأس، والمنصب يغير، وشايف لك ان سمير تغير، أما شو اللي غيّره فعلمي علمك!)[١].

أما عبدالله البخيت فيحدث السلطان خريبط عن خصومه، معرّضا بهم:

(- ٠٠ وابن مياح، يا طويل العمر، دوغري، تشيذي يقول اهل مصر، يعني عدل، بس عقله صغيّر مثل عصفور، أعند من حمار الشيخ عند العقبة٠٠٠٠

- وشنهو رايك بابن مشعان يا عبدالله؟

- ابن مشعان، طال عمرك، بعد ما سمع طرب اهل العوالي، وشم وذاق طيب نساهم، وبعد ما عرف الحرير والظلال، صار ينظر لفوق، وظني انه حاير٠٠٠٠

- زين وعمير يا عبدالله؟

- هذا طال عمرك، تسأل عنه فهمي الزوني٠

- فهمي الزوني؟ بيطري الخيل؟

- ولو كان عندك، يا طويل العمر، بيطري، تكرم، للحمير والكلاب، يمكن يعرف أحسن!)[٢].

ونجد ان الآراء العدائية بين الشخوص، غير معلنة، وتمثل النقيض تماما للآراء المعلنة، مثل رأيي أم حسني في الشيخة (امي زهوة) المعلن وغير المعلن في الصفحة نفسها[٣]، ورأي سمير قيصر غير المعلن في "فلسفة" الحكيم[٤]، ورأي حماد غير المعلن في الحكيم[٥]. أما آراء "اصدقاء" الحكيم فيه، والمصرح بها لطرف ثالث، بغرض الوشاية والدس فهي كالتالي:

(٠٠ لكن "اصدقاء الحكيم وأقرباءه، لا يسهون ولا ينسون"، فما يكاد يمر يوم الا وواحد منهم في وجه حماد: "يا سعادة البيه، دا راجل مجنون، مجنون خالص، بفكر باختراع

---

(١) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٤١٣ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٤٩ - ٣٥١ ٠

(٣) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٣٠٧ ٠

(٤) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٤٢٢ - ٤٢٥ ٠

(٥) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٤٣٩ ٠

نظرية جديدة للعالم، نظرية المربع، سمعت حاجة زي كدا يا بيد؟" ويصمت سمير ٠٠٠٠ ويأتي مطيع "٠٠٠ الحكيم صاير رجل لا يطاق، لا يهمه الا نفسه٠٠" وراتب يتكلم٠٠٠ "٠٠٠٠ حاط عقله بعقل هذا اللي اسمه سمير ٠٠ قال راح يطلع كتاب ٠٠")[١].

اما الحكيم فله رأي في فنر: (٠٠ لم يتأخر عن زيارة الامير فنر ٠٠ خرج بنتيجة هذه الزيارة: "الرجل عادي، واقرب الى الامية، لأنه لا يحسن أية لغة اجنبية، ولا يحس بالنكتة الذكية اللماحة٠٠٠")[٢].

أما علاقة الحكيم بسعيد ورأي كل منهما في صاحبه، فذات مستويين (معلن ومبطن):

(كان الحكيم يرى في سعيد شعلة من الذكاء والنشاط والحركة "فاذا فهمناه وساعدناه، و يستفيد ونستفيد، هكذا كان يقول وهو يهز رأسه٠ أما اذا خلا لنفسه فانه يراه بشكل مختلف: "حربوق، ابن حرام، يسرق الكحل من العين٠٠٠")[٣].

و (رأي سعيد بالحكيم لا يختلف كثيرا، فاذا كان يتحدث عنه امام الآخرين فانه يقول: الحكيم بالطب علم، وما بحاجة الى شهادة أحد٠ والحكيم بالدين صاحب دين وكثير الافضال٠٠ اما رأيه الحقيقي كما يلخصه لنفسه٠٠٠ "٠٠٠ نصاب ومحتال كبير، له حاسة شم مثل الكلاب، يعرف، حتى بالنسبة للمريض، وين حاط فلوسه،وهو يعاينه٠٠٠")[٤].

اضافة الى راي هاملتون في عويد المشعان والعكس[٥]، ورأي رجال السلطان خريبط في هاملتون[٦]، ورأي السلطان نفسه في عويد[٧]، ورأي العم دحيم في عويد[٨]، ورأي العم دحيم في الانجليز[٩] الخ٠

---

(١) مدن الملح-الاخدود - ص ٤٤٥ - ٤٤٦ (٢)مدن الملح - الاخدود - ص ٥١٠ ٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ١٢٥ ٠ (٤) مدن الملح - الاخدود - ص ١٢٦ ٠

(٥) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٠٤ - ١٠٥ ٠

(٦) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٦٩ ٠

(٧) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٠٦ ٠

(٨) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٠٧ ٠

(٩) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٣٥ ٠

ثالثا:

وجهات النظر، وردود الافعال (الكلامية وغير الكلامية) والكلمة النافذة.

أما وجهات النظر المختلفة حول مسألة تزويج فنر فهي كالتالي:

(.. أمي زهوة.. سألت أكثر من واحدة عن عمره .. ولا تتذكر مرة اخرى الا اثناء زواج السلطان او خزعل أو اثناء زواج الاعمام والاخوال، تتذكر وجهه لكنها تنسى السنوات ويطوي الموضوع!

تهاني أكثر من الشيخة قناعة أن فنر لا يزال صغيرا ... موضي مع الشيخة وتهاني ... لولوه اسرت لعدد من نساء القصر ان لسيدتها اختا.. ستكون زوجة لفنر...

الخالة مزنة اكثر الناس حديثا عن الزواج .. اما عمير.. فانه يقول بعصبية:.. فنر صغير وكل شيء بوقته زين...

السلطان ... وجد نفسه حائرا. فنر لا يزال صغيرا...)[1].

وحول مصاهرة السلطان خزعل للحكيم، انطلقت ردود الافعال التالية:

(واذ انشغل القصر بهذا الزواج.. فان بعض نساء موران.. يؤكدن ان الزواج الجديد سيكون الرابع والثلاثين.. اما عثمان الدميري الذي عقد للسلطان على معظم زوجاته.. فقد أكد.. السلطان ذاته كان شديد الاحتفاء بهذا الزواج.. عدلة... حاولت أن تستعيد في ذاكرتها صورة سلمى... فان كثيرين وكثيرات انشغلوا ايضا: في شراء الهدايا... وأمي زهوة التي بدت امرأة ذاهلة.. والامراء الذين سمعوا ضحكوا وهزوا رؤوسهم .. وموران الاخرى انشغلت ايضا.. فشمران العتيبي .. صالح الرشدان.. الزوجات في البيوت.. اولاد المدارس وموظفوا الحكومة. أما التجار في السوق.. حتى سمير .. حماد .. حتى عبدالمولى... حتى بدري المدلل... اما سلمى... فقد احست وكأنها في حلم)[2].

أما ردود الافعال، حول تسمية الاميرة ثروت ملكة، فقد:

(سقطت دمعتان ثقيلتان، من عيني فريزة خانم... واذا كان الرجال قد سمعوا، واستغربوا ثم

---

(١) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٢٤ - ١٢٦ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٧٥ - ٥٨٣ .

هزوا اكتافهم، فان ٠٠ النساء خاصة بنات التجار والجميلات وبنات الشيوخ٠٠٠

وفي القصور السلطانية٠٠٠ نساء خريبط٠٠٠ فضة٠٠٠ اكثر نساء القصر هياجا٠٠ لا تصدق٠٠ أما عمير٠٠٠٠

قالت العنود٠٠٠ : وي ٠٠ وي، الحايك اذا غني سمي بنته ملكة وهذا العوج فنر٠٠٠ سمى مريته ملكة!)(١).

أما الكلمة النافذة، فقد تكون كلمة مفردة، او داخل حوار يعقب الحادثة، بغرض التندر والسخرية، وتتمثل في نبؤات نجمة المثقال، ونذير متعب الهذال، وتحذيرات مفضي الجدعان وابن نفاع وسخرية شمران العتيبي وصالح الرشدان وعمير وسند، وحواريات ناهي وطالع، والبخيت وابن العليان، وهذه "الكلمة" ليست محددة، ولا تخص شخوصا بعينهم دون غيرهم، بل تخص أهل موران (فقد عادوا الى تلك الهواية التي لا يملونها ابدا: الانتظار، لكن مع الانتظار، هذه المرة، النكت اللاذعة، والسخرية)(٢).

رابعا:

الشائعات والاخبار المكذوبة:

على سبيل المثال، ما اثير من اقاويل وأخبار حول تسمية فنر وليا للعهد(٣)، والتزيدات حول الخصومة التي وقعت بين العجرمي وابن شاهين(٤)، والشائعات والتخرصات حول مصدر تحصيل الاموال التي جمعها ابن العليان(٥) والاخبار التي نسجت حول العجرمي وابنته نجمة(٦).

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٦٦ - ٣٧١ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٩٦ ٠

(٣) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٩٦ ٠

(٤) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٦٤ ٠

(٥) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٢٤ - ٢٢٧ ٠

(٦) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٣٩ ٠

ما سبق كان حديثا عن الروايات المتعددة، اما بالنسبة للتداعي (النقلات بين الشخوص والوقائع)، فانه وراء عدم التجانس، ومسبب للانقلابات الزمنية في الوقت نفسه. وتتخذ هذه النقلات طابعين؛ التزامنية الصرف، أو المنطقية في مستوييها السطحي والمعقد.

ونحن نجد شمران العتيبي، "يتحسر" على جهلة بانواع السيارات، وعلى تولي عهد الابل، التي كان عليما بأنسابها، ثم ننتقل الى فقرة تبدأ كالآتي: (أما الحسرة التي اكلت قلبه، حين استولى الحكيم على ارضه) وننتقل الى موضوع شراء الاراضي لحساب الامراء، ولحساب الحكيم. ثم نقلة تبدأ كالآتي: (ومثلما كان سوق الحلال ملجأ وحصنا لشمران..) ولا يكمل السارد جملته، بل يستطرد في الحديث عن مقهى زيدان ونكمل نحن العبارة الناقصة: اصبح المقهى حصنه الحالي ثم نقلة الى فقرة جديدة: (وبقدر ما كان مقهى زيدان قريبا من المكان، الذي كان فيه سوق الحلال، كان بعيدا عن قصر الروض ثم عن قصر الغدير) ثم يستهل فقرة جديدة بقوله: (في الطرف الآخر، غير بعيد عن قصر الغدير، قرب دائرة الجوازات، اتخذ نمر مكانا له) وهكذا ننتقل من شمران وخصومته للحكيم، الى ابنه نمر، وخصومته لمطيع شخاشيرو(١).

وفي مثال آخر: (بدا الحكيم راضيا واثقا، ومما زاد في تأكيده هذه الحالة ان الاراضي التي اشتراها... ومما زاد في تأكيد هذه الحالة ايضا،ان زيارات راتب الى موران اخذت تتكرر .. ومما كان يزيد في سرور الحكيم، التغيير الذي كان يحدثه راتب في البيت خلال زياراته، فالهدايا الكثيرة التي يحملها... اما حين تبدأ وداد مثل طفلة صغيرة تقفز وتضحك وهي تضع معظم الملابس على صدرها..

ويخيم الرضا على الجميع، يصبح الحكيم أكثر تفاؤلا...)(٢).

وفي مثال آخر: (.. عاد فنر الى الجناح الغربي .. هاملتون لم يعد ... الوحيد الذي ظل غائبا، وطال غيابه خزعل...)(٣).

---

(١) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨١ - ٣٨٣ .

(٢) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ١٤٤ - ١٤٥ .

(٣) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٧٠ .

وقد يحدث التداعي في السرد المتتبع لافكار الشخصية ووعيها، كما في المثال التالي:

(وتتحول المسألة في ذهن الحكيم الى تحد ... "يجب أن ياتي (يعني غزوان)، ومهما كانت اشغاله..." ... وزيد لا يتركه، لا يسهو عنه... لكن نزلاء الفندق اصبحوا هما مستمرا.. فاذا لم يأت هانس اورلخت فلا بد ان يتصل تلفونيا... تتبع المشاكل الصغيرة: كتابة مذكرات لوزارة الداخلية ... تأمين المؤونة .... اذا انتهت هذه المشاكل ... فلا بد ان تكون الاخبار الواصلة من موران ... سببا لمزيد من المشاحنات)(١).

وقد يكون التداعي من شخصية الى اخرى، في سرد الراوي - المؤلف، الذي يستبطن وعي الشخوص، ويستعير كلمتها حول نفسها وحول الآخر. وفي المثال التالي، ننتقل من وداد الى الحكيم الى راتب الى سمير بانسيابة:

(بغريزها احست ان سمير، الشخص الوحيد، الذي يجعلها تستعيد راتب، ولذلك ودون تردد، ودون ان تنتظر بدأت لعبتها. فبعد ان انتهت الحفلات.. اقترحت نظاما للتزاور.. كان راتب اساسيا فيها وكان سمير ايضا. وهذا النظام .. ما كان ليروق للحكيم لولا المقدمات التي سبقته. فسمير الذي ابدى تلك الشهامة .. لم يرتفع بنظر الحكيم فحسب وانما اصبح شخصا لا يمكن الاستغناء عنه ...

أما راتب الذي ظن أن وداد .. ملك يديه .. بدأ يكتشف ان الاوزة تبتعد وأنها.. تسخر منه.. تعرف كيف تعامل سمير أمامه ... وراتب يتظاهر أن اللعبة لا تعنيه.. الوحيد الذي دخل اللعبة، نتيجة حسابات... هو سمير، فموران وسلطانها وحكيمها، وكل ما حملت أرضها او اظلت سماؤها، لم تكن تعني له اكثر من: الاقامة الجبرية في منفى..)(٢).

وقد يكون التداعي على هيئة نقلات بانورامية، تشكل لوحة واحدة، كأن تتوالى الفقرات بهذه الاستهلالات:

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٨٥ - ٨٨ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٠٨ - ٤١٢ .

(- خريبط الذي يعرف رجاله، ويعرف اعداءه ...

- أما ان يكون هاملتون هناك، عند ابن ماضي بالذات ...

- والعم دحيم الذي فهم ولم يفهم ...

- فضة خلافا لمرات سابقة لم تشعر احدا انها سترافق السلطان ...

- خزعل تردد كثيرا على قصر الروض ...

- موضي مثل أغلب المرات كانت بين الصحة والمرض ...

- طالع العريفان ... قال لنا هي: ...

- وكل شيء آخر في موران يحتدم ويتغير...)[١].

أما النقلات الداخلية المتلاحقة، من وعي شخصية الى وعي أخرى فقد تكون بين وعيين:

(.. حين نهض من فراشه، فعل ذلك بحيوية.. اغتسل .. سألها بشكل مفاجيء: ما رأيك بهذي اللحية يا سلمى؟

ومسد على لحيته. كانت عيناه تحومان، وكأنه يفكر بشيء آخر... هل هي الحمى عاودته من جديد، ولذلك يتكلم حول موضوع لم يخطر ببالها؟ وشكله الآن هل يزعجه الى هذا الدرجة؟ تجاوزت الامر وسألته ان تحسن وكيف هو الآن)[٢]، وكذلك في المثال التالي:

(أما الاشياء التي يفضلها، أما الاشخاص الذين يحبهم، فقد اصبحوا جزءا من حياتها واهتمامها. لا تعرف النوم قبل ان يعود..

لقد علّمه هاملتون، أو بالأحرى أوحى له، وبطريقة غير مباشرة، أن جزءا من محبة الشعوب لملوكها وامرائها، هو احساس هذه الشعوب أن امراءها مختلفون وأنهم متفوقون.)[٣].

وقد تكون على هيئة بانوراما، لوعي عدة اشخاص، حول مثير واحد، مثل بكاء سلمى عند توديع غزوان:

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٣٩ - ١٤٧ .

(٢) مدن الملح - المنبت" - ص ١٥٦ .

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٦٨ .

(قال الحكيم في نفسه "لو أن وداد فعلت بعض ما فعلته هذه الطفلة الصغيرة لما سافر" وقالت وداد "صغيرة ووحيدة ولا تعرف ماذا يفرحها وماذا يبكيها٠٠ لكن بكرة تنسى"٠

أما نادية التي احتضنت سلمى ومسّدت على شعرها، فقد اعتبرت ان سفر اخوتها الواحد بعد الآخر هو السبب٠٠ وهكذا فكر راتب وحماد ٠٠ وسمير ايضا٠)(١)

وقد نتتبع وعي واحد، عبر عدة نقلات:

(٠٠ لم يسمع شيئا عن الامير فنر، وربما اختفى من جديد ٠٠٠ الامر الآخر٠٠٠٠ المودة الظاهرة والفياضة التي بدرت من السلطان ٠٠٠ حز في نفسه ايضا انه يحارب وحيدا وأن الآخرين، حتى الابناء رغم التضحيات التي يبذلها من اجلهم ٠٠٠ والا كيف يفسر تأخر غزوان، وكيف يفسر تأخر سمير؟

حتى راتب الذي بدرت منه بعض "الاخطاء" أو كما سماها الحكيم "جهل"٠٠٠ أما مطيع الذي استهوته الصحافة كثيرا ٠٠٠ فقد اقلق هذا الحكيم فاضطر لأن يلفت نظره٠٠٠)(٢)

وقد نتتبع وعيا واحدا خلال يوم كامل، كما حدث في حالة محمد عيد(٣)، او نتتبع وعيا واحدا، عبر فترة زمنية محدودة كما حدث مع أم حسني في المدينة(٤).

أما النقلات الخارجية، من شخص الى آخر، فتتضح في المثال التالي:

(وداد اقترحت منتصف حزيران، تاريخيا لبداية الاجازة واقترحت ٠٠٠ لاسكندرية "لأننا زهقنا من بيروت والجبل، ولازم الاولاد يغيروا جو"٠ اما الحكيم فكان يطمح ان يقضي الصيف في صنهور الشوير "لأن الهواء البارد يفتح خلايا الذهن٠٠ ولأن الفيلا اذا لم تسكن٠٠٠ فلا بد ان يفكر اهل الضيعة ان اصحابها ماتوا٠٠٠ واولاد الحرام كتار" ٠٠٠٠ كان تدخل سمير ذا نتائج حاسمة٠٠٠ "لأن الاسكندرية ليست فقط البحر، الاسكندرية مقاهي الشاطىء، الاستراحات، الهواء البحري المنعش")(٥).

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٨٣ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٥١٤ - ٥١٦ ٠

(٣) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ١٩٤ - ٢٠٤ ٠

(٤) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٣٢٧ - ٣٣٠ ٠

(٥) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٨٤ - ٤٨٥ ٠

وقد تعتمد التداعيات على ترابطات ذهنية عبر كلمة أو فكرة، كما سنصادف في المثالين التاليين:

- عندما يتوقع (هديب) المطر ثم تطرأ فكرة الزواج وتعم حالة الرضى وادى العيون، ويهدأ بال أم الخوش ،ويزور ابن الراشد، متعب الهذال بعد قطيعة، ثم تفسد حالة الرضى بوصول اربعة من الأجانب، ومعهم عدد من رجال الامير(١).

- ننتقل من قلق متعب الهذال من وجود الاجانب في (الحدرة) الى توقع المطر، وبناء غرفة جديدة لشعلان، وتهيئة الارض للزراعة، وخلال هذه التداعي يختل الزمن، ويذهب عميقا في حياة البشر وتاريخ المكان(٢).

وقد تظهر النقلات عشوائية، غير متجانسة، كما في المثال التالي:

(* مجلي لم يعد يظهر في القصر ..

* هانس الذي تردد في اختيار القصر الجديد للسلطان، توصل .. الى القصر المناسب.

* السحيمي الذي قلق لمرض الخيول ... ما لبث ان وقع مريضا..)(٣).

بينما تتخذ في حالات أخرى،نسقا منطقيا واضحا كالتقسيم.

١- (تحديان اثنان يواجهان الحكيم، ويثقلان عليه: الأمير فنر ووداد)(٤) ويتحدث السارد عبر منظور الحكيم عن وداد من الصفحة (٤٧) حتى الصفحة (٥٤) ثم (ينصرف الحكيم

---

(١) انظر مدن الملح - التيه - ص ٦٦-٦٩ .

(٢) انظر مدن الملح - التيه ص ٤٩ - ٥١ .

(٣) مدن الملح - المنبت - ص ٢٥٤ .

(٤) مدن الملح - المنبت - ص ٤٧ .

الى الخصم الآخر)[١].

٢- (فقبل أن ينقضي الشهر على اقامة السلطان، وقعت أحداث عديدة: جاء صاحب القصر، وجاء مندوب عن بلدية بادن - بادن ، وجاء أيضا عدد من الشرطة، اضافة الى حصول مظاهرة أمام القصر) [٢] ثم يفصل السارد الحديث في كل حادثة، على التوالي.

٣- (والسلطان منذ وقت مبكر، لم يسقط من اهتمامه الاصدقاء - الاعداء) [٣] ثم يعددهم السارد مع بعض التفاصيل، وهم مفلح الحريشي، شبل الغامدي، بندر الرفيفان.

٤- (قيل ان راكان اصطدم أول ما اصطدم بعثمان العليان ... طالع العريفان كان الضحية، خلال الاسابيع الاولى... كان المال الحائط الذي اصطدم به راكان... العنود التي عادة ..)[٤] واصطدمت ايضا في معركة مع راكان.

٥- (قال له روبرت من موقع قوة:...

والامير راكان ... قال له بدعابة ...

قال له السلطان : حنا يا غزوان ...

قال له روبرت في احدى الليالي :.....)[٥].

---

(١) مدن الملح - المنبت - ص ٥٤ .

(٢) مدن الملح - المنبت - ص ٦٥ .

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٤ .

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٣٦-١٤١ .

(٥) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

وهكذا فان هذه المحاور الثلاثة (التداعيات والاستطرادات والروايات المتعددة)، تحكم انشائية الرواية، وتخدم التعددية واللا تجانس في البنية السردية. أما الزمن فاند يمثل الهيكل الرئيسي لمبنى النص الروائي. ولا تخضع الحوادث والوقائع في داخل الصياغة السردية لمبدأ زمني واحد، فحينا يتخذ التداعي تتابعا منطقيا مباشرا (من فكرة الى فكرة شبيهة، ومن كلمة الى كلمة مرادفة) وأحيانا تترى الحوادث في مسار تزامني (في الفترة نفسها حدث كذا) وفي أحيان أخرى يخترم الاستطراد الزمن الروائي فتختلط الأزمنة.

التنميط اللغوي - الاسلوبي

تخضع البنية السردية - الحكائية في الرواية لتنميط لغوي - اسلوبي مطرد٠ فالجملة الاسمية (وجزئيا شبه الجملة) هي الجملة الظاهرة، التي يطغى وجودها على السرد،وتعمل على تخفيف وطأة الطابع السردي - الحكائي للرواية ومن غلظة السرد التقرير واملاله٠ وغالبا ماتبدأ الجملة باسم الشخصية أواسم المكان او بتحديد الزمان٠ فالراوي يعبر عن النقلات بواسطة ذكر اسم الشخصية في أول الفقرة، مثلا (أما زيد الهريدي) ، (السلطان خزعل) (حتى الحكيم) الخ ٠٠ ويحتاج تركيب الجمل (في حالتي الاستطراد والتداعي) الى أدوات ربط لغوية معينة، وغالبا ما تكون أدوات عطف، الواو، ثم، حتى٠ وكذلك يستعين السارد - المؤلف ، للعودة من الاستطرادات، بالادوات التالية : (لأن، وهكذا، واذن ، والمهم، وكل ذلك ، فاذا كان ٠٠ فان ، والآن) التي تجمع الافكار المتناثرة، وتعيدنا الى زمن روائي مفترض بالاضافة الى انها تمنح السرد طابعا حكائيا، اخباريا، تفصيليا، والى حد ما وثائقيا٠

ويجدر بنا ان نشير الى صورة بلاغية مكرورة في الرواية وهي التشبيه : (أجسامهم تشبه الخراف المذبوحة ٠٠ كان يرتجف مثل سعفة)(١) ، (عقله تماما كما تعقل الابل، حدده كما تحدد الخيل)(٢) (كان ضامرا شديدا مثل خيزرانة وقويا كحبل مبلول ٠٠ وهي مسرعة كالبرق، ويزحف مثل قرادة)(٣)، (وهي تحوم كالفراشة)(٤)، (أن ينزرع كالنخلة)(٥)، (فنر مثل النبتة الغضة)(٦)(وبدا مشوها أوكالغنم المقصوصةفي بداية الربيع)(٧) (كانت تمشي كالبطة)(٨) ٠٠الخ٠

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٦٩ ٠ (٢) مدن الملح - التيه - ص ١٤٨ ٠

(٣) مدن الملح - التيه - ص ١١٨ ٠ (٤) مدن الملح -الاخدود - ص ١٧٣ ٠

(٥) مدن الملح - الاخدود - ص ١٧٤ ٠

(٦) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٥٤ ٠

(٧) مدن الملح - المنبت - ص ١٦٦ ٠

(٨) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٦٤ ٠

ان التشبيه لا يختار صوره من البيئة المحيطة فحسب، وانما صورته البسيطة، المباشرة، غير اللائقة أيضا من .مثل (زفر السلطان مثل خنزير)[١] ، (تنفست فريزة خانم مثل بقرة)[٢]، بالاضافة الى صفة المبالغة أصلا في التشبيه، كل ذلك يجذر الطابع الكرنفالي الهجائي في العمل كله٠

ونألف في الرواية جملا استهلالية من مثل:

- هذه الحادثة وما تخللها ثم ما تلاها٠٠٠
- صحيح أن ٠٠٠
- في تلك الفترة ٠٠٠
- اكثر من ذلك ٠٠٠
- اما أسباب ذلك ٠٠٠
- ليس هذا فقط ٠٠٠
- ترافق ذلك مع ٠٠٠
- المرات التي ٠٠٠
- ولأول مرة منذ ٠٠٠
- لم يكن متأكدا ٠٠٠
- كان ذلك يجري دون اتفاق ، أو تدبير سابق٠٠٠

ان هذا التنميط اللغوي المسيطر، على اسلوب الرواية، يؤكد حضور الراوي ونسبية المروي ٠ فهذه الجمل تشير الى حوادث مضت وانقضت لكن ما تزال تحوم حولها الشبهات وتنسج حولها الروايات المتناقضة٠ ويأتي استعمال النفي الحاسم، والفعل المبني للمجهول من مثل:(لا يعرف من أشار على راكان)[٣]، (الشيخة التي ابلغت بكل هذه التفاصيل)[٤]، (فقد قيل ان الاموال التي كانت

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣١٢ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٩١ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٤٢ ٠

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٣٥ ٠

مودعة عند الامير قد سحبت(١)، يأتي ذلك متعاضدا مع الروايات المتعددة، في تأكيد (النسبية التشكيكية) في التاريخ الرسمي، وفيما نعرفه وما نعيشه، وما يصل الى علمنا٠

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٣٧٤ ٠

التنميط الغرضي (الموتيفات)

ويعرّف (الموتيف Motif) بأنه نمط من الحادثة او الصورة التي تتكرر بانتظام في الاعمال الادبية وقد يشكل (الموتيف) حوادث رئيسة متكررة كما في الروايات الكلاسيكية، مثل: الغائب الذي يعود بعد أن ظن أنه ميت، او المحسن الغامض الذي يتضح بأنه مجرم تائب الخ(١).

وفيما يخص مصطلح (Motif) فاننا نميل الى تخصيصه بأنه (الجزئي القصصي) بدلا من (الحافز) وجمعها الجزئيات القصصية(٢). وقد عرّف الكسندر فسلوفسكي الجزئي القصصي Motif بأنه: (الوحدة السردية الابسط، التي تستجيب، بطريقة تصويرية الى مختلف تساؤلات الذهنية البدائية او التساؤلات المتعلقة بالحفاظ على التقاليد)(٣).

وسوف نتناول فيما يلي، بعض الجزئيات القصصية (الموتيفات) والتي تشكل نوعا من التنميط الوظيفي والغرضي The'matique والذي نعتقد انه يعود الى اصول قصيّة في الموروث العربي.

الحكاية داخل الحكاية

تنسب نبيلة ابراهيم، خاصية توليد الحكاية من حكاية، الى اسلوب الاضافات Additive في التعبير الشعبي(٤) وربما كان هذا الأصل الشعبي بالذات، وراء استقرار الحكاية برغم الزوابع الحداثية المحيطة، وبقاء السرد مع تفككه.

---

(١) انظر ويليك ووارين - نظرية الادب - ص ٢٨٨ .

(٢) انظر فلاديمير بروب - مورفولوجيا الحكاية الخرافية - ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر واحمد عبدالرحيم نصر- ط١ - النادي الادبي الثقافي بجدة - ١٩٨٩-١٤٠٩- ص ١٤ .

(٣) تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٦٥ - ٦٦ .

(٤) انظر د. نبيلة ابراهيم - (خصوصيات الابداع الشعبي) - فصول - مج ١٠ - ع٣-٤ القاهرة- يناير ١٩٩٢ - ص ٧٣ .

ان الحكاية Re'cit موجودة بشكل عميق في القص العربي، ومن اشكالها: الحكاية الشعبية، والاسطورة، والسيرة (الملحمة الشعبية)، وحكايات الجن والخوارق، وحكايات الالغاز المسائل والنوادر والقصص الفكاهي، بالاضافة الى حكاية الشطار في كتاب الف ليلة وليلة، والحكاية المرحة (كالنوادر) والحكاية الاجتماعية (حكايات اصحاب الحرف والمهن) وحكاية الحيوان(١).

ان السيرة الشعبية - على وجد الخصوص - لا يعود فيها (الطول الى نمو عضوي، في الشخوص والاحداث، بقدر ما يعود الى تجميع حشد كبير من الاخبار والروايات وضمها - بعضا الى بعض - ومحاولة اضفاء مظهر الوحدة عليها، ولذلك فهي تنقسم الى اجزاء كبيرة، تتشعب بدورها الى حلقات... وهناك حلقة مباشرة بين هذا النمط من الحكايات الشعبية، وبين الواقع التاريخي.)(٢)

لقد عمل كل من اليوت في (يبابه) وجويس في (عوليسه) على التغلغل عبر الحكاية الاسطورية والملحمية، وقدّما - عبر نظام معين - عالما يفتقر الى اي نظام. وقد ملأ اليوت (الارض اليباب) بالاستحضارات والموازنات التراثية، واعاد جويس تمثل مخطط رمزي لملحمة هوميروس في روايته(٣).

وقد عمل العنصر الحكائي - دائما - على التخفيف من جفاف الافكار ومباشرتها، واعطى الحوادث والشخوص، بعدا انسانيا و "واقعيا"(٤).

ويقول رولان بارت عن الحكاية، ان (حكايات العالم، لا حصر لها، فهي اولا تعدد مذهل من الانواع، التي توزع.. نفسها بين مواد مختلفة، وكأن كل مادة كانت صالحة لأن يودعها الانسان حكاياه: الحكاية يمكن ان تكون محمولة باللغة المفصلة شفاهية او مكتوبة، بالصورة

---

(١) انظر د. عبدالحميد يونس - الحكاية الشعبية - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - المؤسسة العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ص ١٣-٢٩-٦٧-٨٤-٩٥ .

(٢) المصدر نفسه - ص ٦٠ .

(٣) انظر روبرت لانغبوم - شعر التجربة (المونولوج الدرامي) - ترجمة: علي كنعان وعبدالكريم ناصيف- منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي- دمشق-١٩٨٣-ص ١٢ .

(٤) انظر د. ابراهيم السعافين - المسرحية الحديثة والتراث - ط١ - دار الشئون الثقافية العامة- بغداد - ١٩٩٠ - ص ٤٥ .

الثابتة او المتحركة بالاشارة او بالخليط المنظم لكل هذه المواد، انها حاضرة في الخرافة، الاسطورة، المثل، الحديث، القصة، الملحمة، التاريخ، المأساة، الفاجعة، الملهاة، التمثيل الصامت، اللوحة المصورة... السينما، المضحكات، الانباء المتفرقة، المحادثة... الحكاية حاضرة في كل الازمان، في كل الامكنة... الحكاية تبدأ مع تاريخ الانسانية ذاته.)(١)

منذ اول جملة في الرواية، يصير السرد حكائيا، متخذا سمت (كان يا ما كان)، ويمسك الراوي - المؤلف بطرف القص من اول لحظة، ومن المكان يبدأ: (انه وادي العيون)(٢).

وتتكون الرواية - أساسا - من مئات الحكايات المتوسطة والقصيرة والقصيرة جدا، وهي حكايات تمتلك بداية ونهاية مفترضتين، ومعظم ابطالها يمنون بمصائر ميلو درامية حادة، كالموت قهرا (أم حسني وآكوب الارمني وام الخوش وابن الراشد) او الموت قتلا (مفضي الجدعان والسلطان فنر وصالح الهلالي وناهي الفرحان) او الجنون (الامير خالد والحكيم وهاجم) والهرب (محمد عيد) والانتحار (مطشر الغصيب) والغرق (مزبان) والاختفاء (متعب الهذال) والاعدام (خميس بطي) وقطع اليد (صالح الرشدان) والاعتقال والسجن (عمير وابنه، وابناء شمران الثلاثة)، ويكمن في اساس هذه المصائر - كما سبقت الاشارة - موقف كرنفالي عميق من الحياة.

ومن اهم الحكايات المنضّدة في الرواية:

١- حكاية أم حسني(٣).

٢- حكاية راجي ابو عقلين وآكوب الارمني(٤).

٣- حكاية مفضي الجدعان(٥).

٤- حكاية أم الخوش(٦).

---

(١) دراسات في القصة العربية(ندوة) ط١-مؤسسة الابحاث العربية - بيروت - ١٩٨٦- ص ٨٩ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٧ .

(٣) انظر - الاخدود - ص ٢٧٨ - ٣٥١ .

(٤) انظر مدن الملح - التيه - ص ٤٣٠ - ٤٧٠ .

(٥) انظر مدن الملح - التيه - ص ٥٠٨ - ٥٣٤ .

(٦) انظر مدن الملح - التيه - ص ٥٤ - ٦٥، ١١٠ - ١١٦ .

٥- قصة هاجم وخالد[١].

٦- قصة ما جرى لمحمد عيد[٢].

٧- قصة غافل السويد[٣].

٨- قصة مالح الرشدان في موران[٤].

٩- قصة الاضراب العمالي[٥].

١٠- قصة باخرة الشيطان[٦].

١١- قصة زواج فنر من ثروت[٧].

١٢- قصة مالك الفريج[٨].

١٣- حادث اختفاء الطائرة الخامة[٩]. ١٤- حادث اغتيال السلطان فنر[١٠].

١٥- خبر مقتل ناهي الفرحان[١١]. ١٦- خبر عمر الطريفي[١٢].

١٧- أخبار الحاشية السلطانية في بادن - بادن[١٣].

---

(١) انظر مدن الملح - التيه - ص ٣١٨ - ٣٤٨ .

(٢) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ١٧٣ - ٢٠٤ .

(٣) انظر مدن الملح - التيه - ص ٢٥٤ - ٢٥٦ .

(٤) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨٨ - ٣٩٥ .

(٥) انظر مدن الملح - التيه - ص ٥٤٠ - ٥٨٢ .

(٦) انظر مدن الملح - التيه - ص ٢٠٢ - ٢١٥ .

(٧) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٦ - ٦١ .

(٨) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٥٠٤ - ٥٠٩ .

(٩) انظر مدن الملح - المنبت" - ص ٢٢٩ - ٢٣٢ .

(١٠) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٧٦ - ٥٨٣ .

(١١) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٧٨ - ١٨١ .

(١٢) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢١٢ - ٢١٣ .

(١٣) انظر مدن الملح - المنبت" - ص ٢٠٦ - ٢١٢ .

١٨- خبر زواج الدباسي بحرّانية[١].

١٩- خبر سرقة الجمال[٢].

٢٠- مقالب مجلي السرحان[٣].

٢١- خبر البخيت والمحظية يمامة[٤].

وتمثل الحكايات داخل الرواية، وحدات بنيوية صغرى، لا ترتبط ببعضها ارتباطا دراميا مباشرا٠ لكنها تتعالق عبر روابط زمنية ومكانية معقدة٠ وهذه الحكايات ليست مادة اجنبية مضافة، وانما هي عناصر بنائية و (مداميك) أساسية، تمتّ بالقربى الى المقامات العربية وكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة٠ فهي تشكل وقائع زمنية متجاورة، فلما تتداخل او تتزامن، لكنها بالاحرى تتتابع٠

ان الرواية الحديثة ذاتها، اصبحت تتمثل في شبكة معقدة من الحكايات المتقاطعة والمتداخلة والمتدابرة، وليس في "نص موحد تركيبي" وقد اشارت جوليا كرستيف الى ملاءمة "فكرة التنسيق" بين النصوص، من اجل دراسة الرواية[٥].

الجزيئات القصصية (الموتيفات)

وفي هذه الحكايات نصادف (موتيفات) متعددة، تعود في اصولها ومظاهرها الى موروثنا القصصّ العريق من مثل:

- الازدواجية في التشخيص؛ كالاخوين المتنافرين (فنر وخزعل، حسني وسعيد) او الزميلين المختلفين (راجي وآكوب، العجرمي وابن شاهين) او الرفيقين - العدوين (مفضي وابن نفاع، البخيت وابن العليان، هاملتون وفنر،ام حسني وامي زموة)٠

---

(١) انظر مدن الملح - التيه - ص ٢٤٨ - ٢٥٣ ٠

(٢) انظر مدن الملح - التيه - ص ٢١٦ - ٢١٨ ٠

(٣) انظر مدن الملح - التيه - ص ٤٧٣ - ٤٧٤ ٠

(٤) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٥٢ - ٢٥٤ ٠

(٥) انظر الادب والانواع الادبية - ترجمة: طاهر حجار - ص ٢٠٧ ٠

- كما نتبين العنصر الوراثي، فأبناء الاخيار، اخيار. مثل: (العتوم وأبناؤهم وأحفادهم: الهذال الجد والابن والحفيد، متعب العتيبي وأبناؤه فواز وشعلان ومقبل، كذلك شمران العتيبي وأبناؤه الثلاثة؛ نمر وبدر ونجم) بينما أبناء (اللقامين)، لقامون. مثل (الحكيم وابنيه؛ غزوان وكمال) ونسل السلاطين، سلاطين أمثالهم (السلطان خريبط وذريته).

- صورة البذخ والترف في الولائم والاحتفالات، والمشاهد الاحتفالية التي تحيط بالسلطان او الامير في طه وترحاله. مثل نزول السلطان خزعل من السماء بطائرة مروحية في وليمة المليحة[١] ومثل لقاء السلطان خريبط مع (بتلر) فوق دماء الاضاحي[٢] الخ.

- اعتناء السلاطين والحكام، بتعليم ابنائهم، ولا سيما، برواية القصص والحكايات أمامهم، للاعتبار بحكمتها ودروسها[٣] وقد (كانت تلك طريقة السلطان خريبط في تعليم ابنائه، وقد اوعز "للمعلمين" ان يفعلوا مثلما يفعل..)[٤] وكذلك التعليم بالوصايا، خاصة من الاب لابنه من مثل:

(قال لابنه فنر في الليلة الاخيرة، قبل ان تتحرك الحملة:

- .. اعلمك بجماعتنا: ترى اذا رخيت مدوا، واذا شديت خافوا وارتدوا.. لا تقول لا أبد، ولا تقول نعم، خل سرك بصدرك، ولا احد غيرك يعرفك... الخ)[٥].

ونلاحظ ان الجمل في الوصية، موجزة ومسجوعة، ويحمل مضمونها معان تقليدية محمودة كالحرص والصبر والشدة والحزم.

وكذلك هناك وصايا الام لابنتها، وتتمثل في محاورات فريزة خانم مع ابنتها

---

(١) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٥٦٢ .

(٢) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .

(٣) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٥ .

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٠ .

(٥) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٦٦ .

ثروت[١].

- أما سيرة فنر الموجزة، حيث جرى الحديث عن ولادته ويتمه وصباه عند جديه في (عين فضة)، وكذلك عن أمارات النباهة والذكاء التي تجلت في طباعه وميزته عن أقرانه، مما جعل الانظار تتبعه في ذهابه وايابه[٢] وهذا يعود بنا الى البطل في السير (الملاحم الشعبية)، حيث يولد في ظروف غير عادية، ويتعرض لليتم والتشرد قبل ان يصبح له مستقبل عظيم.

- كذلك المصائر السهلة الوافرة (كالقتل والجنون والغرق وفقدان الحواس؛ البصر والنطق، والاختفاء) والموت الفجائي الذي يصادف نجمة المثقال والعم دحيم وناهي الفرحان وآخرين: (فزينة التي اعتلت.. وهكذا غادرت هذا العالم)[٣]، (توفي احد اولاد ابن شاهين. مات فجأة)[٤]، (حين بلغ فنر خبر وفاته (اي هاملتون))[٥] (أما ابن نفاع ذاته، فقد مات)[٦] الخ.

ومعظم الشخوص المهمة - كما اسلفنا - حصدها الموت (مثل خريبط وخزعل وفنر، مفلح المطوع. آكوب وابن الراشد وأم حسني وام الخوش ومزبان ومفضي الجدعان الخ). بل ان مطشر الغصيب يظهر ويموت في الصفحة نفسها[٧]، وعمر الطريفي يموت في الصفحة التالية لظهوره لأول مرة[٨].

- والشخوص في الرواية، شخوص حكائية، موسومة بوظيفتها ورمزيتها: السلطان - الحكيم - مفتي السلطنة - شاه بندر التجار - مغني العوالي - اهل حران - اهل موران - الآباء - الامهات - المنجمون - البدو - العمال - الامريكان - الامراء -

---

(١) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٦٥ - ٦٧، وايضا ٩١ - ٩٧ .

(٢) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٠- ٣٥ .

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢١٨ .

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٦٥ .

(٥) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٢٣ .

(٦) مدن الملح - الاخدود - ص ١٨٤ .

(٧) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٠٧ .

(٨) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢١٢ - ٢١٣ .

الاميرات - الصيادين - الفلاحون - الحرس - الخدم - بائع البسط - حائك حسني - الوزراء - الموظفون - الزوجات - الكنّات - الاولاد - البنات - الأبناء الخ.

صويلح (مطرب الحي)، فطين (صبّاب القهوة)، ابو كامل (اللحام)، محمد عبده (الفران)، بدري (الحلاق)، شمران (دلاّل)، شداد (تاجر خيل)، محمد عيد (ممرض)، ابن نفاع (امام مسجد)، نصّار (حارس)، عثمان الاعمى (تاجر الرز)، جويبر الضويحي (منادي السوق)، هانس اورلخت (سمسار)، وريدة (القابلة)، تهاني (الخادمة)، روفة (العبدة)، راكان (امير)، راجي ابو عقلين (سائق)، زيد الهريدي (موظف كبير بالقصر) الخ.

- الانهماك في التفاصيل الصغيرة من جهة، وتجنب المواقف الدرامية الحاسمة من جهة أخرى، مما ينقلنا الى آليات القص في كتاب الف ليلة وليلة.(١)

- أما التشويقية فانها تضفي على البنية السردية الحكائية اصالة ممدودة الحبال، بحكايات الف ليلة وليلة وبالقصص الشعبي كله. وهي ذات طابعين ليسا بغريبين على ذلك التراث القصي":

- أولا:

الارهاص لما سيأتي من احاديث، والتوطئة لها، ببعض النذر. ومن امثلة ذلك:

(الا أن الاحداث التي وقعت بعد ذلك، جعلت الحميع...)(٢)، (لولا الحادثة التي وقعت)(٣)، (كان يمكن للعرس أن ينتهي بالطواف في السوق.. لكن شيطانا.. أو ربما حصل كل شيء نتيجة الصدفة)(٤).

(وخلال هذا الاسبوع حصلت أشياء كثيرة، لا يمكن أن تحصل في اسبوع غيره)(٥).

---

(١) انظر د. محسن جاسم الموسوي - الرواية العربية: النشأة والتحول - ط١ - منشورات مكتبة التحرير - بغداد - ١٩٨٦ - ص ١٥ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٢٧٨ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٢٧٩ .

(٤) مدن الملح - التيه - ص ٣٨١ .

(٥) مدن الملح - التيه - ص ٥٢٣ .

(كان يمكن لهذه الحرب الغامضة أن تنتهي بشكل عنيف ذات يوم.. وكان يمكن.. كان يمكن.. لكن الامور حصلت بشكل آخر تماما)[١].

- ثانيا:

اعطاء النتيجة مسبقا، وقطع دابر التوقعات، مما يمثل تشويقا معكوسا، كما في الامثلة التالية:

(لم تحدث جريمة قتل في تلك الليلة، او في الليالي القليلة التي تلتها..)[٢].

(لم يذهب مفضي الجدعان الى المحجر، ولم يغادر حران أبدا)[٣].

وتصبح التشويقية عنصرا ضروريا، في غمرة الاسلبة الاخبارية البروتوكولية، والصياغة السردية الموضوعية. فالرواي لا يفتأ يؤكد على سيطرة الغموض والاختلاف والخصوصية على مجريات الاحداث: (على غير انتظار وتوقع، وصل هديب وشعلان مع احدى القوافل)[٤]. (كانت الحيرة في هذا الجو المضطرب الغامض هي السيد)[٥]، (ان شيئا في اهل موران يستعصي على الفهم او المنطق)[٦]، (ان الغموض الشديد يحيط بكل خطوة، بكل تصرف، وبكل دقيقة منذ ان غاب عن ناظر الفتاة الصغيرة)[٧].

وعندما يتحدث السارد عن العادات والتقاليد، في صورة المشاهد النموذجية للحياة البدوية، وشبه الحضرية (في وادي العيون والظهرة) فانه ينتقل من الاسلوب الجاف البروتوكولي الى السرد الحكائي

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤٤٢ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٧٤ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٣٢٥ .

(٤) مدن الملح - التيه - ص ٣٩ .

(٥) مدن الملح - التيه - ص ٨٠ .

(٦) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٢٢ .

(٧) مدن الملح - التيه - ص ٥٣١ .

عبر التشويقية: (ان ارتباطا غامضا حدث، ما بين حالة مثل هذه، ونوع من البلاء، حل بوادي العيون بعد ذلك، حتى ليصعب على الانسان ان يفسر الامر)(١).

أما الاسئلة البلاغية والاستفهامية، المتناثرة في السياق السردي فانها تقطع رتابة الاسلوب وجفافه، فصيغة السؤال بما يتضمنه من استفهام او تعجب او استنكار الخ، تمثل نغمات انفعالية وتقويمية، مرتفعة ومنخفضة. وهذا التنويع يشكل تشويقا ايضا، بالمعنى العام لهذا المفهوم الفني.

ومن امثلة ذلك: (اي عصر يبدأ الآن، وماذا ينتظر حران في الايام القادمة؟ وماذا يستطيع الرجال ان يتحملوا والى متى يمكن ان يصبروا؟)(٢).

(فأي حزن يتولد في القلب، وأي حيرة، تملأ النفس، نتيجة ذلك كله؟ ولماذا يكون المشهد ساخرا ومعقدا بهذا المقدار؟ هكذا سأل كل واحد نفسه)(٣).

(هل كان يغني فراقه الابدي لأماكن لن يراها، ولأشخاص لن تتاح له الفرصة مرة اخرى لأن يلتقي بهم؟)(٤).

- وهذا يقودنا الى فاعلية "الراوي" الفنية، وصورته في القص الشعبي، فهو راو حاضر بالرغم من أنه "ينقل" سرده عن الآخرين، وعبر شهاداتهم ووعيهم، الا انه يرسل كلمته في أفق الشخصية ومنظورها.

- نصادف في حكايات الرواية، صورا متعددة، تشكل (موتيفات) مهمة، مأخوذة من التراث القصي" العربي مثل صورة الأم المنكوبة بغياب ابنها المسافر، ممثلة في أم الخوش،التي لا تني (تنتحب، وقد تتكلم بطريقة شديدة الانفعال وتختار كلمات بعينها، وبعض الاحيان تردد ابياتا من الشعر وقد تغنيها.. وفي أحيان أخرى تخاطب الدجاج والماعز، وتتحدث اليها ساعات متواصلة وكأنها تروي قصة بلا نهاية)(٥).

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥٩ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٢١٠ - ٢١١ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ١٢٦ .

(٤) مدن الملح - التيه - ص ١٦٧ .

(٥) مدن الملح - التيه - ص ٥٧ .

كذلك صورة البطل الملحمي الذي يختفي ثم يظهر ليثير الرعب وينتقم من اعدائه ويختفي من جديد، ويغدو اسطورة في وعي الناس وقصصهم مثل متعب الهذال.

وصورة التاجر الوافد الذي يحمل معه معارف جديدة عن العالم الواسع، ويقدم هداياه العجيبة الى الحاكم أو الامير. مثل التاجر حسن رضائي الذي اهدى الى الامير خالد المنظار اولا ثم المذياع قائلا له: (هذه الهدية التي حملتها اليك من مكان بعيد يا صاحب السمو، سوف تنقل اليك العالم، وسوف تنقلك الى العالم...)[١].

وصورة العاشق المجنون (محمد عبده الفران) وصورة الشيخ المسالم (الشيخ عوض) الذي كان (يحب النمل والقطط والخراف الصغيرة ويحنو عليها... كما أحب الأطفال وأحبه الاطفال)[٢].

وصورة الأخت الكبرى المحبة (موضي) التي شغفت بأخيها فنر: وشعرت أنه اصيب في المعركة في ذراعه، قبل ان تأتي الأنباء بذلك[٣].

صورة المسن الحكيم (خال هاجم وغازي السلطان ومفلح المطوع) وصورة الشاطر، صاحب المقالب والنوادر (مجلي السرحان) وصورة الجارية الماكرة اللعوب (يمامة)، وصورة السلطان الذي يجرّ وراءه جيشا من الحريم، فالسلطان خزعل عقد على أكثر من اثنتين واربعين زوجة، والسلطان خريبط كان له - بعد محاولة اغتياله الفاشلة - عروس بكر كل ليلة مثل نظيره شهريار.

وكذلك صورة مرافق السلطان أو مضحّكه، المتعدد المواهب السليط اللسان، صاحب الاخلاق النواسية (عبدالله البخيت)[٤].

وصورة المرأة العجوز ذات السطوة والحزم (الشيخة أمي زهوة) ولننظر في هذا الوصف الغرائبي لها: (امرأة لكن ليس مثل اي من النساء: تتحرك مثل شبح.. كثيرة الصمت لكن اذا تكلمت لاذعة... لونها بلون الارض الرطبة أو مثل عتمة أول المساء. عيناها كعيني بقرة:

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤٠٢ .

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ٣١ .

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٥٦ .

(٤) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٤٧ - ٢٥١ .

كبيرتان، جاحظتان، وتضيئان في الليل كالقناديل.. لا تعتبر قصيرة رغم انحنائها.. يداها طويلتان مثل يدي قرد، وقدماها عريضتان كخفي بعير.)[١].

- تناقل الاخبار واطلاق الشائعات واختلاق القصص بقصد التهكم والتندر الشعبي: (ملأت قصر الروض الاشاعات)[٢]، (وبين سوق الحلال ومروان، تنتقل القصص والنكات والاشاعات)[٣]. ويشير هذا العنصر الى قوة الذاكرة الجمعية الحافظة، والناقلة للاخبار والحكايات جيلا بعد جيل: (طبيعي لم يسلّم احد باختفائه. لكن الرجال الذين نقلوا تلك الاخبار، كانوا من الثقات المعروفين، ثم التواتر الذي حمل بعد ذلك من قبل آخرين..)[٤].

(.. وفي نفس اليوم وصلت القصة الى حران، وصلت عن طريق هذين السائقين ووصلت عن طريق الآخرين، وكما هي العادة دائما لم يبق احد في حران الا وتحدث في هذه القضية)[٥].

ان هذه الذاكرة الشفوية المتواترة، تتصادم بحدة، مع التدوين الرسمي، مع وجهة نظر الوثائق وكتابات مؤرخي السلطة، مع افتتاحيات الصحف، ومع مزاعم الدوائر الرسمية.

- وتصادف في الرواية الأجواء العجائبية من السحر وقصص القتل والاختطاف، والحيل والمكر النسوي بخاصة، واستخدام العبيد والاماء في الخصومات بين السادة، وانزال أقسى العقوبات بهم، اضافة الى الوشايات والتصفيات والحوادث الدموية التي تجري من وراء أسوار القصور.

(جمع (السلطان خريبط) ثمانية من الخصيان وخمسة من الخدم وتسعة من العبيد، وفي

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٧٢.

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٩٦.

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٧٠.

(٤) مدن الملح - التيه - ص ٥٥.

(٥) مدن الملح - التيه - ص ٤٥٧.

يوم واحد امر بقتلهم ... ودفنوا جميعا في حفرة واحدة)[١].

(أما النساء فغالبا ما يكون قتلهن بواسطة السم أو أثناء الولادة)[٢].

- وكذلك أنسنة الحيوان والجمادات.

فعندما مات مفضي الجدعان، مات في اليوم نفسه، الغزال الذي كان في حوش ابن نفاع بعد ان اقترب منه وتشممه، وكذلك صدر عن كلب حمدان الراعي - الذي عالجه مفضي ذات مرة - عواء مرير حزين[٣] كما تحرك نعش مفضي واضطرب عندما مر به حاملوه أمام عيادة المحملجي[٤] ومرض كلب آكوب عندما مرض آكوب، وتعطلت سيارته عندما حانت منيته[٥] ومات حصان السلطان خزعل غصن البان في يوم وفاة السلطان نفسه[٦].

- اضافة الى الطقوس المختلفة والعادات والفنون الشعبية وكذلك طول الامراض الغريبة والنقم والقحط او نزول الغيث، وحركة الاسواق العامة، وحركة القوافل. وايضا النبوءات والرؤى الحلمية، ودور الشعر وأهميته فلا غنى عن التمثل به والتغني به أو التحاور بالشعر او التراسل به وانشاده امام المهموم لاستدراجه الى الحديث عن مكنون صدره.

ان هذه التعددية الكرنفالية وخلط السامي بالسوقي والجد بالهزل، وهذا التجاور بين الاعتيادي والمتسامي، يكرّس النزعة الهجائية الانتقادية في الرواية بصورة عميقة.

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٢٦ .

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٤٠ .

(٣) انظر مدن الملح - التيه - ص ٥٣٣ .

(٤) انظر مدن الملح - التيه - ص ٥٣٤ .

(٥) انظر مدن الملح - التيه - ص ٤٥٨ .

(٦) انظر مدن الملح - المنبت" - ص ٢٥٨ .

الزمان (والمكان)

يقدم توما شفسكي نمطين رئيسين لترتيب العناصر الغرضيةthe'matique (فاما أن تخضع لمبدأ السببية باندراجها ضمن نظام زمني معين ، واما أن تعرض دون اعتبار زمني ، كأن يكون ذلك في تعاقب لا اعتبار فيه لأية سببية داخلية)(١) ويسمى تودوروف النمط الأول نظاما منطقيا وزمنيا، ويدعو الآخر بالنمط السلبي ويسميه مكانيا(٢).

ان كلا النظامين ، يضم بعضا من الاخر في أعطافه، وتخضع العناصر والوحدات الأساسية في (مدن الملح) للنمط الأول ؛ النمط المنطقي الزمني، الا انها لا تكشف عن مبدأ سببي مباشر وصريح فقد دخلت تعديلات جادة على صور السببية القديمة، وعندما خضع الأدب الحديث للسببية فقد أجرى عليها تغييرات كثيرة ٠ لقد توجه الأدب مع فلوبير وجويس نحو ما هو يومي ونحو ما لا معنى له ، حتى اصبحت سببيته هجاء للسببية ٠ واذا كنا هنا في مجال السببية المضادة ، فانها تعد أيضا مجالا للسببية (٣) .

يصبح الزمن في (مدن الملح) زمنا داخليا، وتغدوالاحداث قبلية وبعدية ، منتظمة في خيط زمني باهت : (في الاسبوع التالي لوصول باخرة الشيطان ، ولهرب الثلاثة بدأ تشييد حران العرب) (٤)، (بعد سفر الأمير بأيام وصل الى حران محمدالسيف وعبدالله السعد) (٥).

---

(١) تزفيتان تودروف - الشعرية - ص ٥٩ ٠

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ٥٩ ٠

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ٦٣ ٠

(٤) مدن الملح - التيه - ص ٢٢٦

(٥) مدن الملح - التيه - ص ٢٨٩

(قال جميع الناس أن عصرا جديدا بدأ ... منذ ان جاءت باخرة الشيطان ، قبل أكثر من أربع سنوات) [١] ، (هكذا بدأت الأيام التالية لغياب هاجم وخالد) [٢] .

وتستند حركة السرد الى زمن متحول نام ، مرتبط بالمكان الذي يتغير بسرعة مذهلة ، فيندثر مثل وادي العيون ، أو يتحول الى مكان آخر تماما مثل حران وموران . والبشر عالقون في الوسط ، في حيرة من أمرهم ، ينتقلون ، مع حركة السرد من وادي العيون الى الحدرة مرورا بعجرة ثم الى حران ومنها الى موران وجزئيا الى العوالي ، أو الى مكان أجنبي (لندن - استنابول - بادن - بادن - أمريكا) . وهذه الانتقالات المكانية ، تمثل _ أساسا - نقلات في الزمن ، وتؤدي الى تغيرات جمة في العلاقات الاجتماعية بين البشر بوصفهم فئات اجتماعية وطبقية . فالبشر يصبحون "زمانيين" والانتقالات المكانية تغدو زمانية (زمن وادي العيون ينهار ، ويحل محله زمن حران وزمن موران) ولكن الزمن لايظهر في خط أفقي تراكمي ، بل تبدو الأحداث والوقائع والحكايات متموضعة في

ذاتها ، مستقلة بنفسها، مختلطة، وبلا وجهة معينة ، لكنها تتعاضد جميعا في بانوراما كرنفالية غير متجانسة ، وتتآلف دون أن تفقد استقلاليتها وكمالها الداخلي ، وتتلاقى دون أن تتداخل أو تتعالق بصورة مباشرة .

ان الذوات تخرج من اسار حكاياتها ، وتغدو رموزا طيعة ، تتفاعل مع الحوادث الطارئة ، والوقائع المستجدة بظهورها المفاجيء المتمثل في أقوال وتعليقات لاذعة وهجائية . وهذه الحكايات المتكثرة ، والتي تتفرق شذر مذر تصب جميعا في مبدأ واحد ؛ تصوير مجتمع في طور التحول من النظام العشائري الى نظام الدولة السياسية (شبه الرأسمالية).

ان حركة التداعيات في السرد ، تتبع هذا الخيط ، ولا تفقد عفويتها وانسيابيتها ، لكنها في المحصلة الأخيرة ، تبدو متعمدة ومرهونة، بالتحولات الزمانية لمدن الملح ؛ حران وموران والعوالي .

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤٥٥ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٣٥١ .

وبالرغم من تواتر التغيرات والتحولات المادية في المكان ، فان البشر منفصلون عنها وينظرون اليها عن بعد ، ولا يملكون سوى التعليق عليها ، في كلمة نافذة، تخرج لتحذر وتنذر وتتنبأ ، فتتعامل مع الحاضر بوصفه ماضيا ومع المستقبل على أنه الحاضر٠

واذا كانت سيرورة الزمن وتحولاته مرئية وملحوظة وقابلة للقياس ، سواء للغرباء الوافدين ، أو للغائبين العائدين أو للمقيمين، الذين لا ينفكون يتناقلون أخبار القصر السلطاني ، وأنباء السوق ، و(سوالف) شمران وصالح في المقاهي ، فانها - أيضا - تغيرات متدفقة ومتسارعة ومتلاحقة .... وقابلة للنسيان (لا شيء في حران ينتظر ، ويبقى ثابتا ، لا يتغير ... فالناس الذين انشغلوا أياما بهاجم ... لم تلبث الحياة بتدفقها الذي لا يتوقف أن أنستهم الرجل ... وقبله عبده محمد ... حتى ابن الراشد الذي شغل الناس فترة طويلة ... البواخر تحمل رجالا يزيد عددهم كل يوم .... حران العرب .. لم تستطع ان تقاوم طويلا .. كانت الدكاكين الجديدة تقوم كل يوم ... ومثلما جاء عبدالله السعد ومحمد السيف.. جاء..محيي الدين النقيب ..(و)٠٠٠ حسن رضائي)[١].

ان السرد - كما أسلفنا لا يمضي خطيا ، بل تقطعه الوقائع الفجائية والانقلابات الزمنية ، التي تضيف اليه تشعبات وروافد جديدة تتمثل - غالبا- في ظهور شخصيات جديدة أو معاودة شخصيات معروفة للظهور من جديد على سبيل المثال : يظهر لأول مرة هانس اورلخت فجأة ، قاطعا سير الحوادث ، وموجها السرد الى صعيد آخر [٢] كذلك يصل الأمير محجم فجأة [٣] ويصل - بشكل مفاجيء- خمسة من أبناء السلطان خزعل مع عدلة [٤] فينقلب مجرى الاحداث ثم يظهر لأول مرة صفاء الشلبي[٥] وهكذا٠ فالزمن في تدفقه ، يتعرض للاختلال ويعاني من التفكك ، بتأثير العوامل الثلاثة

---

(١) انظر مدن الملح - التيه - ص ٣٦٧ - ٣٦٩ ٠

(٢) انظر مدن الملح - المنبت ص ٥٧ ٠

(٣) انظر مدن الملح - المنبت - ص ٨٩ ٠

(٤) انظر مدن الملح - المنبت - ص ١٠٠ ٠

(٥) انظر مدن الملح - المنبت - ص ١١٩ ٠

(التي اضطررنا الى تحديدها وفصلها قسريا) :

التداعي والاستطراد والروايات المتعددة.

والاستطراد بنية تخترق البنية الزمنية للسرد ، وتخل من نظامها ، فيتعرض الزمن الروائي للتطويل والتفكك ، وبذلك ينتهك الزمن ، ويفقد حدوده التاريخية الحاسمة وينوس بين الماضي والحاضر بكيفية أشد تعقيدا من "الاسقاط" أو الانعكاس السطحي.

أما الروايات المتعددة ، فقد تكون في الزمن نفسه ، وحول مثير واحد، على سبيل المثال وصول (باخرة الشيطان)(١) وما أثاره من ردود أفعال مختلفة ،في هذه الحالة يتم ايقاف مجرى الزمن لنتابع الآثار المترتبة على ذلك الحادث ، وفي حالة أخرى تتم النقلات بين الشخوص وردود أفعالها في زمن متحرك نام ، كما حدث عندما انتقلنا من منظور خال هاجم الذي أمر نائب الأمير بحبسه مع ابن أخته، الى منظور رجال الأمير ، الذين احتاروا في أمر حبس الرجلين وليس في حران كلها مكان واحد ولهذا الغرض (٢).

التداعي نفسه ، يتخذ صورا زمنية:

(وفي فترةمقاربة ، يوم وصول مجلي ، أو بعد وصوله ببضعة أيام ، وبالتأكيد قبل مقتل الكحلة ربما باسبوعين كاملين ، غابت الشيخة فجأة)(٣) .

وأحيانا تكون العلاقة تزامنية :

(وفي هذه الفترة أيضا ، قيل ان صالح الدباسي ، سوف يتزوج أخت محمد السيف)(٤).

(في الفترة التي عاد خلالها عثمان العليان ... عاد أيضا وبعد غياب دام ستة شهور، هاملتون)(٥).

---

(١) انظر مدن الملح - المنبت - ص ٢٠٢ - ٢١١ .

(٢) انظر مدن الملح - التيه - ص ٣٢٣ - ٣٢٤ .

(٣) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٣٤ .

(٤) انظر مدن الملح - التيه - ص ٣١٨ .

(٥) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٢٤ .

أو تكون تعاقبية :

(بعد أن تحركت الحملات ، وهدأت ضجة الاحتفالات ...) (١) .

(من جملة الامور التي أعقبت الزيارتين اللتين قام بهما الأميران ... <وصول> .. كوكبة من الخيول العربية ..) (٢).

أو استرجاعية :

(الشهور والأسابيع الأخيرة ، التي سبقت استيلاء فنر حل السلطة كانت ...) (٣) .

(وقبل أسابيع قليلة من سفر عائلة الحكيم ...) (٤).

وهكذا، فان اطار المكان ، وفيزيائية الزمن الصارمة ، تمنع انفجار العناصر المتكثرة، وتشظيها في كل سبيل وواد ، فالمادة المتنوعة ، تنتظم داخل فكرة واحدة ، وقانون واحد ؛ قانون السيرورة التاريخية : (نمو المدن وظهور الفئات الاجتماعية المتصارعة وتشابك العلاقات الاجتماعية وتقاطعها) .

اننا نتفق - مبدئيا - مع تودوروف في أن (التتابع المنطقي هو في نظر القارىء ، علاقة أمتن بكثير من التتابع الزمني ، واذا تلازما ، فهو لا يرى منهما الا الأول) (٥) ولكن في الأدب الحديث ، لم تعد السببية الصريحة ، مطروقة الجانب ، ولم تعد هناك من أهمية للاحداث المسرودة في ذاتها ، وتصدعت الحكاية (بمعنى النظام الوقتي والسببي للاحداث) (٦) . واختفت الحبكة المحكمة السبك بمعنى (الطريقة التي نظمت بها <تلك الاحداث> أو ادخلت في العمل) (٧).

---

(١) انظر مدن الملك - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٧١ .

(٢) انظر مدن الملح - المنبت - ص ٢٣٣ .

(٣) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٢٤ .

(٤) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ١٥٢ .

(٥) تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٦٠ .

(٦) نظرية المنهج الشكلي (نصوص) ترجمة - ابراهيم الخطيب - ص ١٨٠ .

(٧) المصدر نفسه - ص ١٨٠ .

ومن جهة أخرى ، يقرر توما شفسكي بأنه كلما كان الرابط السببي ضعيفا ، ازدادت أهمية الرابطة الزمنية فالحبكة غير المتماسكة ، تجعل من الرواية ذات المبنى ، عبارة عن مجموعة من الوقائع chronique ٠ أي أنها تغدو وصفا بحسب الزمن [١]٠ وهذا ما يحدث في رواية تصور تاريخ حياة ، كرواية دافيد كوبر فيلد لديكنز مثلا ، فالزمن يصبح سلسلة أفقية تتبع ولادة البطل وصباه وشبابه حتى وفاته٠

أما رواية (مدن الملح) فهي مجموعة من الوقائع والحوادث ، المرتبطة بزمنها الخاص ، والمتشبثة بزمنية فيزيائية محددة ، لا تخلو من الغموض : (في تلك الليلة ، في الاسبوع الأول في أوائل الخريف ، في تلك الجمعة الأخيرة من رمضان ، في تلك الأيام ، في الفترة نفسها ، بعد العصر وقبل الغروب في اليوم العاشر ، في تلك الساعة ، في المساء نفسه الخ)٠

بل ان الزمن يتخذ طابعا داخليا :

(بعد اكتشاف تنظيم داخل الجيش) [٢]، (بموت السلطان خريبط انتهت وانطوت صفحة كاملة في تاريخ الصحراء) [٣].

(قبل أن يقف جويبر الضويحي منادي موران ... ويبلغ الخارجين من الملاة أن سوق الحلال سينتقل الى العوالي .. وقعت أمور عديدة ..) [٤].

لكن صورة الزمن الشرطية - التاريخية ، هي المتحكمة في ايقاع الرواية ونستطيع رصدها ، من خلال الحكايات نفسها :

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٨٠ ٠

(٢) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٣٩ ٠

(٣) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٠٥ ٠

(٤) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٣٦٥ ٠

ففي (التيه) نجد حكايات معينة : (مثل حكاية متعب الهذال البدوي المناوىء لقدوم الاجانب، وحكاية ابن الراشد مقاول الأنفار ، الذي بنى الاسواق التجارية من عرق العمال ، وحكاية فواز وصويلح ورحيلهما للالتحاق بعمل في الشركة وحكاية الاخوين هاجم ومزبان ، وهما أيضا من عمال الشركة في حران ، حكاية عبده محمد ، فران حران ، وصالح الدباسي التاجر التقليدي، ومحمد السيف وعبد الله السعد ، تاجران صاعدان ، واكوب وراجي ، سائقان على الطريق المعبد الجديد بين عجرة وحران ، ومفضي الجدعان الحكيم الشعبي والأمير خالد ونائبه وحكاية الاضراب العمالي في حران)

بينما تصادفناحكايات مغايرة في (الاخدود)مثل

(وقائع العلاقات الغرامية لوداد الحايك ، حكاية أم حسني مع القمر ، حكاية حماد المطوع مدير المخابرات ، حكاية الحكيم ، الذي ارتقى به المقام من طبيب السلطان خزعل ونديمه الى مستشارة ثم صهره ، حكاية اللقامين الانتهازيين (راتب وسمير ومطيع وحسني) ، حكاية غزوانالرأسمالي الذي عاد من أمريكا بتصورات حول واقع المنطقة ومستقبلها ، حكاية صالح الرشدان ، الذي تشرد بعد اغلاق سوق الحلال ، وحكاية شمران العتيبي ولسانه الطويل وسخريته اللاذعة ومشاغبته للسلطة عاداته التي أورثها أبناءه الثلاثة ؛ نمر وبدر ونجم ؛ الذين آل أمرهم الى السجن)

وفي (تقاسم الليل والنهار) نعرف (حكاية الأمير فنر ولقاءه بها ملتون ، وسفره الى لندن وحكاية الوقائع الحربية التي خاضها خربيط ، ليؤسس ملكه ، ويقضي على خصومه ومنافسيه : ابن مياح وعمير ومشعان ، وحكاية معارك القمر الداخلية ، وحكاية العجرمي وابن البخيت وابن العليان الخ)

أما في (المنبت) فيتناول السارد بصورة أساسية أحوال خزعل المخلوع في بادن - بادن بينما تدور (بادية الظلمات) - خاصة في جزئها الثاني -حول فنر سلطانا في موران في الفترة ذاتها .

واذا كان الزمن الفعلي للرواية ، يقع ما بين أواخر القرن التاسع عشر ، حتى منتصف القرن العشرين فاننا لا نحس - حقا بهذه الحقبة الطويلة، فالشخوص تتزامن في أجزاء الرواية فالسلطان خريبط يبرز - بوصفه مؤسسا للسلطنة الهديبية - في (تقاسيم الليل والنهار)

أي في الجزء الثالث ، ويكون حاضرا في (بادية الظلمات) آخر أجزاء الرواية .متعب الهذال مثلا يختفي في أول الأجزاء (التيه) والتي تتناول عهد البداوة ، وأول ظهور النفط، لكن طيفه لا يغيب في الأجزاء الأخرى ٠ الحكيم ؛ صبحي المحملجي ، يظهر في (التيه) ، ويجن في آخر (بادية الظلمات) ٠ مفلح المطوع والشيخة أمي زهوة ، نعرفهما منذ أول لحظة معمرين ويعاصران العهود المتقلبة (خريبط - خزعل - فنر)٠

التحولات والتغيرات ذاتها ، تتخذ ايقاعا سريعا ، وغير واقعي على الصعيد المادي اضافة الى

مئات الوقائع والحوادث الصغيرة ، التي تترى دون توقف ، ولا يمكن رصدها حسب سيرورة زمنية تراتبية صارمة ٠الا انها تبرز - باستمرار - بوصفها وقائع زمنية محددة:

(.. وبعد العصر وقبل الغروب تجولت السيارات الثماني .. في ذلك المساء، في المقهى والسوق والمسجد وفي حران العرب ومعسكر العمال، قال جميع الناس ، أن عصرا جديدا بدأ.. منذ أن جاءت باخرة الشيطان ، قبل أكثر من أربع سنوات) (١).

اذن ، نحن نواجه زمنيتين؛ الزمن الحقيقي والزمن الروائي، أو كما دعاه تودوروف، زمنية العالم المقدّم، وزمنية الخطاب المقدّم له (٢) أو كما دعاه ميرسترنبرغ، الزمن الممثل والزمن التمثيلي (٣) .

وهذان الزمنان لا يتطابقان تماما، مما يؤدي الى التداخل الزمني الذي نميز فيه - عمليا - بين نوعين رئيسين: الاسترجاعات (أو العود الى الوراء) والاستقبالات (أو الاستباقات) (٤).

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤٥٤-٤٥٥ ٠

(٢) انظر تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٤٧ ٠

(٣) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ٧٤ ٠

(٤) انظر تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٤٨ ٠

أما حالة التوافق التام بين الزمنين ، فلا يمكن أن تتحقق الا عبر الاسلوب المباشر في المشهد (scene)٠ وهناك "حالتان وسطيان" - كما يدعوهما تودوروف - عندما يكون زمن الخطاب أطول من زمن التخيل (في الوصف أو الاسترجاع)، أو عندما يكون أقصر من زمن التخيل (في التلخيص) (١) ٠

ويهيىء شكل الخطاب السردي للراوي(تلخيصا) لسير الاحداث وتكثرها وتشعبها ، ويقابل (التلخيص)، الميل الى الوصف والتفصيل في المعلومات الصغيرة ، أو النزوع الى الاسترجاع عبر الاستطراد٠

ويلجأ الكاتب الى التلخيص عندما يكون مضطرا الى ضغط فترة روائية طويلة في مساحة محددة وحينئذ يجنح الى تلخيص السمات الثابتة أو الى المعاونة للشخوص أو الحوادث أو المواقف(٢)وقد يقابل مفهوم التلخيص ما يسميه هنري جيمس بالتقصير (Fore shortening)(٣)٠ وقد أشار اليه ، على أنه أداة (اقتصادية) فنية مهمة في العمل الروائي٠

أما عندما ينتقل الكلام من الخطاب المباشر ، الى مجال الخطاب غير المباشر فان كلمة الشخصية تحتفظ - حينئذ - لا بمستواها المعنوي فحسب بل وببنائها اللسني أيضا ، دون أن تتبدد أو تمتزج بالسياق السردي (٤) وفي هذه الحالة ، يتحقق التطابق بين الزمنين؛ الزمن الحقيقي والزمن الروائي ٠ ولننظر في هذا المثال:

---

(١) انظر المصدر نفسه - ص ٤٩ ٠

(٢) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ٨٠ ٠

(٣) See Philip Stevick, ed, The Theory of the Novel (New York: Free Press 1967) , PP. 166 .

(٤) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ترجمة - محمد البكري - ويمنى العيد - ط١ دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ١٩٨٦- ص ١٧٣ ٠

(قال لغزوان بلهجة حنونة، لكن لا تخلو من حزم انه يريد منه المجيء الى بادن - بادن ، وان يكون ذلك اليوم ، قبل الغد قال هذه الكلمات ، وشعر أن غزوان في الطرف الآخر قد ارتبك، اذ تنحنح أكثر من مرة وطال الصمت الفاصل بين كلمة وأخرى ٠ وحين أكد عليه من جديد أن الأمر يتجاوز الاشتياق والرغبة في اللقاء ، الى أمور أخرى ، وان السلطان يريد أن يراه أيضا فقد رد غزوان باعتذار حانق ان لديه مجموعة هامة جدا من المواعيد، خلال الأيام القادمة،ولا يستطيع بأي

شكل من الأشكال الغاؤها ، أو تأجيلها ، ولما سأل من جديد متى يستطيع أن يأتي ، ومتى تنتهي مواعيده ، رد بأنه لا يستطيع اعطاء أي جواب الان ، لكنه سيبقى على اتصال)[١] ٠

أما اسلوب التفصيل ، فانه غالبا ما يأتي من خلال سرد عبر عيون الشخصية وكلامها

(تمنت أم حسني لو أنها لم تلح ٠٠ على الشيخة، أو لو أنها أجلت الزيارة الى وقت آخر٠٠٠ انصرفت بهمة كبيرةللعمل : أعادت تنجيد المخدات والفراش وأعادت ترتيب البيت ٠٠ حتى الملابس في الخزانة ٠٠٠"لا يعرف البني آدم ، يمكن جاء على بالها أن تفتح الخزانه، ان تتفرج ٠٠٠" وتم أيضا ترتيب المقاعد والخزائن في غرفة الضيوف والغرف الداخلية ٠ وقامت أم حسني بتعسيف السقف والجدران ونفض السجاد والشطف ٠ قامت بذلك بنفسها لأنها لم تطمئن "صغار ويمكن أن يستعجلوا أو ينسوا " ورشت زوايا البيت بماء الزهر و٠٠٠ أما سعيد الذي انشغل بهذه الزيارة ٠٠٠ فقد جلب ٠٠عددا من قطع الزرع ، واشترى خروفا وأحضر كمية كبيرة من اللوز والبندق ٠٠ كما أبدى آراء بشأن نظافة البيت وترتيبه أخذ الاولاد ٠٠ الى الحلاق واشترى للبنتين الصغيرتين فساتين جديدة ٠٠ الخ) ٠[٢]

وهذا التفصيل يقابله ايجاز في سرد الأحداث التاريخية المهمة، فالمعارك الحربية ،

---

(١) انظر مدن الملح - المنبت - ص ٧٩ - ٨٠ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٣١٠ - ٣١٣ ٠

ما ان تندلع حتى تخمد، وحادث مهم كخلع السلطان خزعل ، نخبر به في الصفحات الأخيرة من (الاخدود)، واغتيال فنر يجري بسرعة وبصورة فجائية في الصفحات الأخيرة من (بادية الظلمات)٠ أما حرب السلطنة مع الدواحس فلا نكاد نعرف عنها شيئا، فالسرد يعالج الأحداث والوقائع ، التي تدور عل هامش الحرب ، مثل صفقات الأسلحة ،والعقود الأخرى ، ونشاط غزوان المحملجي وشركائه الأجانب ، وشريكه المووراني (الأمير راكان)، ومنافستهم للتجار المورانيين ٠ ومثل معارضة سند المحدودة للحرب ، واجتماعات السلطان فنر باخوته الامراء للتباحث والتشاور حول شئون السلطنة وأحوال الناس ومطالبتهم بالدستور ٠

وتمثل الحرب "حالة" أو "جوا" عاما ، يحرك الحوادث والعلاقات عن بعد٠ (ومثلما بدأت الحرب مفاجئة ، انتهت دون أن يحس بها أغلب الناس) (١).

ويظهر تلخيص الاحداث واختزال الزمن في الأمثلة التالية:

(قضى الحكيم سنوات في حران ، بعيدا عن زوجته وأولاده ٠٠) (٢)

(استمر هكذا ثلاثة أيام ٠ في اليوم الرابع جاءه صوت غزوان)(٣).

(ظلت الامور هكذا طوال فصل الشتاء ، وفي الأيام المبكرة من فصل الربيع ٠٠ لم تمض أيام حتى اعلنت وفاة السلطان خريبط) (٤).

(طوال السنوات الأربع ، التي اعقبت حملة وادي الفيض) (٥).

كما يجري (التلخيص) في سيرورة نمو المدن وعمرانها:

(المدينة الجديدة ، الواقعة بين حران العرب وحران الامريكان، ٠٠٠ بدأت بثلاث بركسات كبيرة

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٦٥ -

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٩ ٠

(٣) مدن الملح - المبنت - ص ١٦٧ ٠

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٠٣ ٠

(٥) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١١٥ ٠

بنيت على عجل ٠٠٠وأكد دحام ونعيم وهما يشرفان على انتقال العمال وتوزيعهم على البركسات "انها مؤقتة٠٠") (١)٠٠

ويشير تودوروف الى ميزة أساسية في العلاقة بين زمن الخطاب ، وزمن التخيل ، يدعوها "بالتواتر " ويضعنا تودوروف أمام ثلاث امكانيات نظرية : القص المفرد ، والقص المكرر ، والخطاب المؤلف (٢) .

أما القص المفرد ،فهو خطاب حول حدث معين ، وهذا مالا نكاد نجده في (مدن الملح) ٠حيث ان الحدث الواحد ، مهما يكن قليل الشأن ، تستحضره عدة ذوات ، وتشترك في روايته ، كل شخصية بحسب منظورها ٠ أما القص المكرر ، فيتمثل في تناول عدة خطابات لحدث واحد بعينه ، وهذا ما يشيع في الرواية كلها ، فلا نكاد نقع على حدث أو واقعة أو شائعة ، الا ونجدها مسروردة ، عبر منظور الآخرين وكلمتهم ٠ على سبيل المثال ، خطاب السلطان فنر ووعده بالدستور : (نظر الناس الى وجوه بعض وابتسموا ساخرين ٠٠٠ كتب طالب يعد اطروحة جامعية :"٠٠٠" أهل العوالي كانوا أكثر مكرا ٠٠ (اذ) ٠٠ بدأت الدعوة الى كتابة مضبطة ٠٠٠ لتأييد مشروع سن الدستور ٠٠٠ عمر زيدان الذي رفض التوقيع على المضبطة قال ٠٠٠:٠٠٠وفي أوساط الأسرة وبين الاخوة ومع المستشارين ٠٠٠ راكان لم يخف استياءه من وعد الدستور ٠٠ قال يونس شاهين أيضا في الافتتاحيات العديدة ٠٠)(٣)٠ وهذه الخطابات تمثل وجوها تكاملية ، للحدث نفسه، لكنها - في الوقت نفسه - متناقضة ومتعارضة ، فهي تقدم وجهات نظر متعددة ، وكل خطاب منها يمثل رؤية خاصة للحدث ، تكشف عن موقع أو موقف طبقي معين بالاضافة الى ان تناقض الخطابات يؤدي الى تشكيكنا في المحتوى الحقيقي للحدث الواحد٠

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٢٧١ ٠

(٢) مدن الملح - انظر تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٤٩ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥١٤ - ٥١٧ ٠

أما الخطاب المؤلف ، الذي يستحضر فيه الخطاب الواحد ، عددا من الاحداث المتشابهة ، فانه ليس سوى خطاب السارد - المؤلف نفسه ، الذي يتداعى به السرد من فكرة الى أخرى مشابهة أو مقابلة٠ وهو أيضا خطاب الشخصية ، عندما يشير الى أحداث مكرورة -مما يعد مألوفا في الأدب الكلاسيكي - [١]من مثل قوله :

(هكذا كان يجيب حين يسأل عن عمله ٠٠) [٢].

(حين كانوا يقولون له ٠٠ ان القصر يطلبه لكي يحدثي الخيول هناك، كان يرد ٠٠) [٣].

وفي هذه الحالة يصبح زمن الاحداث معلقا٠ [٤] .

وللزمن طابع (كرنفالي) واضح ، فهو متواجد بصورة قاهرة ، وفي الوقت نفسه ، يبرز بصورة غامضة ، بسبب كثافته وتنوعه :(ذات مرة ، بالامس، بعد العصر، في ليلتين متتابعتين، قبل سفر الأمير، بعد رحيل الباخرة ، بعد وفاة ابن الراشد، قبل اسابيع، في الفترة نفسها، بعد سنوات، في الايام المبكرة من فصل الربيع الخ)

ولا تكاد تخلو واقعة، او حدث، أو ظهور احدى الشخصيات ، وانطفائها من تحديد زمني حاسم ولا يقتصر تحديد الزمن على لحظة التحول من العرض الى المشهد فحسب [٥] بل نجده جليا في داخل السرد الحكائي:

---

(١) انظر تزفيتان تودروف - الشعرية - ص ٥٠ ٠

(٢) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٣٥٧ ٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٥٧ ٠

(٤) انظر تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٥٠ ٠

(٥) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ٨٦ ٠

(لم تمض أيام على مغادرة حسني الدار مرضت أمه٠٠٠ وفي الظهيرة والمساء حاول سعيد ان يخفف عنها ٠٠٠ وتنقضي الليلة ٠٠٠ في الصباح ٠٠ كانت أم حسني قد استعدت ٠٠ أيام بلياليها والصحة والمرض يتناوبان ٠٠٠ في اليوم الخامس وفي فجر اليوم التالي ٠٠فاضت روح أم حسني) (١).

يقينا ،ان الادب فن زمني " والعرض " مشكلة زمنية " أساسا(٢) ولقد أكد فورستر على أنه من المستحيل أن ينكر الروائي وجود الزمن ، وهو ينسج روايته (٣) ولكنه نعى على المدرسة الطبيعية أنها (كانت تقطع شرائحها دائما في نفس الاتجاه، ودائما بالطول اتجاه الزمن)(٤)

ان الرواية - بصورة خاصة - ذات طبيعة خطية ونهرية، - كما أكد كل من ليفي ستراوس ودوميزيل - الا ان هذه الخطية، قد لا تكون كذلك، الا مقارنة مع الطبيعة النظامية الصارمة للتراجيديا والملحمة وكذلك الاسطورة ٠ (٥) ٠ وتعبير "الرواية - النهر "، هو تعبير يتصل بتكوين القصة الرومانسية أصلا ٠ فالرواية تبرز بوصفها"جريان" بينما تتموضع الاسطورة والملحمة داخل "النظام " والقواعد المحددة (٦).

أما الرواية العربية الحديثة ، فقد ارتبطت بفكرة الزمن ، ودارت حول جدلية التغير والثبات حتى اصبحت تلك العلاقة، " فكرتها الكلية " التي حلت محل "العلاقة البطولية" فيها(٧).

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٤٥-٣٥١ ٠

(٢) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ٩٧ ٠

(٣) انظر ا ٠م ٠ فورستر - أركان القصة - ترجمة : كمال عياد جاد ، مراجعة حسن محمود دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع - القاهرة - ١٩٦٠ - ص ٣٨ ٠

(٤) المصدر نفسه - ص ١٢٣ ٠

(٥) انظر الادب والانواع الادبية - ترجمة طاهر حجار - ص ١٩٨ ٠

(٦) انظر المصدر نفسه - ص ١٢٦ ٠

(٧) انظر د٠ ابراهيم السعافين - في الرواية الاردنية - الاقلام - السنة ١٨-ع٢ - شباط ١٩٨٣- ص ٦١ ٠

وبرغم حرية السرد ومرونته في رواية (مدن الملح) فان الاحساس (بالزمانية) طاغ وعميق ٠٠ ودائم ٠ انه احساس قلق بالزمن، بالفضاءالزمني التاريخي الواسع وهو زمن يتعلق بالذاكرة وآلياتها فهي ذاكرة (تعكس ترتيبا ديناميكيا ، غير مطرد للاحداث ٠٠٠(فان) ٠٠ الوقائع المتذكرة ، هي في تعديل مستمر ، يعاد تفسيرها ، وتعاش من جديد في ضوء مقتضيات الحاضر ومخاوف الماضي وآمال المستقبل) (١) ٠

ان هاملتون يتذكر ، اثناء محاورته مع الامير فنر ، حول موضوع "البحر والصحراء " (كلمات عمته مس ماركو ٠ منذ سنوات طويلة ، قالت كلمات ٠٠) ويستطرد في ذكرياته (استعاد هاملتون مع عمته ذلك الحديث بعد سنوات طويلة ، ابتسمت واضافت العمة في المرة الثانية) لقد (تذكر هاملتون هذه القصة وهو يتدفق ٠٠ قال لفنر ٠٠) ثم تنتهي المحاورة التي جرت بين الاثنين (في بداية اقامتهما في العوالي)٠ أما (الآن (فان هاملتون) يقف في مواجهة التحدي ٠٠) ثم يقطع الحاضر الروائي لنعود الى الوراء ،عندما قال (للسلطان منذ الايام الأولى لاقامته :) ثم ننتقل الى زمن آخر (في المرات التي سافر (فيها) الى لندن أو الى أماكن أخرى ٠٠) ثم نعود الى نقطة البداية (ذات ليلة ٠٠ عاد مرة أخرى الى البحر :) ويستكمل الاثنان هاملتون وفنر، حديثهما الأول ، عن البحر والصحراء(٢)٠

ان الازمنة اذن تتعايش داخل الرواية ، وهذا "التركيب الغريب " يستدعي معالجة رمزية ، لا تنتظم فيها حالات الزمن الثلاث (الماضي والحاضر والمستقبل) بصورة أفقية أو تراتبية أو مطردة ، بل تترابط وتتمازج ببعضها البعض، عبر علاقات متشابكة وديناميكية ٠

ان الأدب الحديث قد تبنى ، طريقة معقدة متداخلة ، يطلق عليها في بعض الاحيان فكرة "تداعي

---

(١) هانز ميرهوف - الزمن في الأدب - ترجمة : أسعد رزوق ، مراجعة : العوض الوكيل - مؤسسة سجل العرب - القاهرة - مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - نيويورك - اكتوبر ١٩٧٢ - ص ٢٨ ٠

(٢) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٩-١٢ ٠

الأفكار والمعاني والصور" Free association استنادا الى مصطلح التحليل النفسي الذي يختلف عنه - بدوره - في "اكمال بناء الصور المنطقية" (١) .

اننا نلتقي في (بادية الظلمات) وهي الجزء الخامس من الرواية ،بالسلطان خريبط المتوفى في (الاخدود) ، وكذلك بالسلاطين الذين خلفوه على العرش : خزعل وفنر ومانع، وكذلك نصادف في هذا الجزء ، الفرسان الثلاثة : عمير وابن مياح وابن مشعان الذين خرجوا على حكم السلطان خريبط، وانتهى أمرهم في (تقاسيم الليل والنهار) . بل اننا نلتقي في (بادية الظلمات) بعبد الله البخيت وابن العليان والعجرمي وهاملتون وحسن رضائي وحماد وشداد ومفلح المطوع والحكيم وغزوان ووداد الحايك وشمران وصالح الرشدان الخ وبعضهم قد برز منذ (التيه) أي الجزءالأول من الرواية ، وبرغم التفاوت الزمني الشاسع بينهم ،فهم موجودون معا تقريبا . أما الزمن فانه يتدفق - بشكل عام - نحو الامام ، برغم هذا الخلط وتلك الاختراقات الزمنية ، فنحن نسير حثيثا من عهد خريبط الى عهد فنر مرورا بعهد خزعل ونعي - بيسر - حالات النكوص والخلط والقفزات ، التي تقع بصورة انتقائية .

ففي (بادية الظلمات) يختتم الجزء المعنون ب (ذاكرة الأمس البعيد) بوفاة السلطان خريبط(٢) ليبدأ الجزء التالي المعنون ب (ذاكرة الأمس القريب) بعهد فنر مباشرة ، قفزا على عهد خزعل الذي أشار اليه السارد اشارة خاطفة بقوله:(واذا كانت العواصف التي هبت على هذه الصحراء قد أخذت خزعل وقسما كبيرا من رجاله ، وحملت تلك العاصفة فنر فأصبح سلطانا ..) (٣) لكننا ما نلبث أن نقع على استرجاع في الزمن ، الى عهد خزعل وواقعة طرده لهاملتون من السلطنة(٤) وبعد قليل نواجه عودة أخرى الى ما حدث في (الشهور والاسابيع الأخيرة ، التي سبقت

---

(١) انظر هانز ميرهوف - الزمن في الادب - ص ٣٠ .

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٠٣ .

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٠٥ .

(٤) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢١٥ .

استيلاء فنر على السلطة) [١] ثم نكوص آخر الى عهد خزعل ورجاله [٢] .

وفي (الاخدود) يتوفى السلطان خريبط في الصفحات الأولى ، ويتولى السلطان خزعل الحكم، لكننا نفاجأ بعدها بالعبارة التالية: (لم يكن الأمير خزعل، الابن الأكبر أو الأول للسلطان خريبط..) [٣] وهكذا نعود الى زمن السلطان خريبط،وسعي الأمير خزعل وقتئذ،الى نيل ولاية العرش.

بينما يتطابق الزمنان تقريبا،في (المنبت) وفي الجزء الثاني من (بادية الظلمات)،ففي الأول نجد خزعل مخلوعا في بادن - بادن وفي الثاني نجد فنر سلطانا في موران.

وفي (المنبت) ذاته،نمضي مع الحاضر الروائي،حيث تصل عدلة زوج السلطان المخلوع خزعل،وتدبر أمر تطليق سلمى المحملجي من السلطان،ونرحل سلمى ووالدها الحكيم،ويقيمان زمنا في أحد الفنادق ثم ينتقلان للاقامة في أحد القصور. وعندما تنتحر سلمى،ينقطع زمن السرد،ونعود الى حيث تركنا السلطان وعدلة وزيد الهريدي والحاشية المورانية،بعد رحيل سلمى وأبيها مباشرة وتفصل بين الزمنين فقرة انشائية: (المنفى..المكان البارد الموحش الذي يشعرك دائما أنك غريب) [٤].

وتمثل (تقاسيم الليل والنهار) كلها - بمعنى من المعاني - استرجاعا في الزمن،حيث نعود القهقرى،لنعرف كيف حاز السلطان الأول؛السلطان خريبط ملكه بالقوة .ولنعرف حكاية فنر؛صباه وشبابه وتلقيه الدروس السياسية على يد هاملتون،وسفره الى لندن.ويسرد علينا السارد أخبار المعارك التي خاضها خريبط ضد خصومه ومنافسيه،قبل أن يستطيع تأسيس السلطة الهديبية.

---

(١)مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٢٤ .

(٢)انظرمدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٦٨ .

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٦٧ .

(٤) مدن الملح - المنبت - ص ٢٠٣ .

أما عندما يتخذ الزمن تسلسلا حكائيا - ميكانيكيا،فان ذلك يعطي الاحداث،نكهة ساخرة ومضحكة: (حتى ظهر اليوم التالي،انشغل السفير ورجال السفارة باعادة ترتيب اقامة الحاشية والمرافقين٠٠ في فترة بعد الظهر،أثناء قيلولة السلطان،وصل من بون السكرتير الأول للسفارة: بعد العصر،كان مزاج السلطان رائقا وجليلا:٠٠)(١).

وسخرية الموقف تتبدى،في كون السكرتير الأول،كان يحمل عند وصوله خبر الانقلاب وخلع السلطان،بينما كان السلطان آخر من يعلم في بادن - بادن ٠

(كان الزائر،الأمير مجحم،وصل والسفير٠٠٠بعد ذلك .. انسحب السلطان وأخوه الى غرفة مجاورة ٠٠ انشغل (الحكيم)مع السفير باحاديث جانبية ٠٠٠ في اليوم التالي تعمد الحكيم النزول مبكرا٠ خلال فترة بعد الظهر،خرج السلطان وأخوه في جولة٠٠ ما كاد الموكب يعود ٠٠ حتى بدأ اجتماع حضره معهما اثنان من مرافقي الأمير٠٠ انتظر (الحكيم)٠٠كان يتوقع ٠٠ أن تنفتح الأبواب ويهرع اليه أكثر من واحد معتذرا ٠٠٠٠ توجه الى جناحه)(٢).

وكذلك هذا المثال:

(في نهاية الاسبوع الثالث،وصل بدري المدلل،أبو مصباح،الاخ الشقيق لمحمد عيد،الى موران٠٠ وانتظر بدري المدلل أربعة وثلاثين يوما،وكاد يحزم حقيبته أكثر من مرة ٠٠ ويعود من حيث أتى ٠٠ في ليلتين متابعتين،التقى الحكيم ببدري المدلل ومحمد عيد٠٠ وفي الليلة الثالثة،استدعي بدري المدلل الى القصر٠)(٣) .

وتمثل الاستباقات - كما عرفها جيرار جنيت -اعلانا مسبقا،عن حدث سيرد ذكره لاحقا

---

(١) مدن الملح - المنبت - ص ٩-١١ ٠

(٢) مدن الملح - المنبت - ص ٩٠-٩٣ ٠

(٣) مدن الملح - الاخدود -- ص ٩١-٩٣ ٠

بالتفصيل [١] ومن أمثلة ذلك:اعتلاء الأمير خزعل العرش السلطاني في (الاخدود) وجاءت تفاصيل ذلك في (تقاسيم الليل والنهار)،كما وقع الانقلاب الذي أودى بخزعل وجاء بفنر في آخر (الاخدود) ووردت تفاصيل المؤامرة التي حاكها فنر مع اخوته في (بادية الظلمات)٠

كذلك نصادف هذا الاعلان - الافتتاحي:

(هل يمكن لمدينة أن تعادي انسانا مثلما فعلت موران مع صالح الرشدان٠٠) [٢] ثم يسرد علينا الرواية - المؤلف ، حكاية صالح مع مدينته وأهلها وزمنها الجديد٠

وفي موضع آخر يبدأ السارد بقوله:(كيف يمكن لبضع صفحات أن تغيرانسانا بهذاالمقدار؟) [٣] ثم يسرد علينا حكاية فنر وشغفه بكتاب"الأمير" الذي وصل الى يده عن طريق هاملتون٠ أما الذاكرة فتعد استرجاعا واضحا في الزمن:

(تذكرت حياتها منذ أن كانت طفلة صغيرة٠٠) [٤]

(بعد سنين طويلة،كانت فريزة خانم تشعر باللذة حين تتذكر تلك الساعة٠٠) [٥]

(كان مفضي يتذكر جوهر ٠٠٠) [٦].

---

(١) انظر سعيد يقطين - تحليل الخطاب الروائي - ط١ - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ١٩٨٩ ص ٩٦ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨٨ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٤ ٠

(٤) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٤١ ٠

(٥) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٧١ ٠

(٦) مدن الملح - التيه - ص ٥٠٨ ٠

(تتذكر (موضي) كلام خالها عمير ٠٠٠)[١]

كما تغدو الفقرات الوصفية والتأملية - كما أسلفنا- فواصل زمنية - مكانية:

(في مواجهة الرياح الشرقية،التي تهب من جهة الصحراء،كانت رياح البحر تهب من الجهة الأخرى ٠٠٠ حتى اذا تغلبت ريح على ريح ٠٠٠ واصلت رياح البحر طريقها ٠٠فان أمزجة الناس الذين تصلهم ٠٠٠تكتسب صفات جديدة ٠٠٠ ثروت الرفيفان التي بدت خائفة ٠٠ في موران، لم تلبث أن شعرت بالثقة والقوة وهي تصل الى العوالي وتواجه البحر٠)[٢].

ان الاحداث والوقائع والشخصيات،تسير كمياه النهر،تدفع بعضها بعضا،فالاحداث لا تنمو،والحكايات لاتتعالق،والشخوص لا تتصارع. انها تتجاوروتتعايش،وتمضي معا،متدفقة باتجاه واحد،زمن(الحاضر الأبدي)٠ انه اتجاه "مستمر" تتخلله التعرجات،وتعتوره الاستطالات، والاسترجاعات السردية ويتحرك ذهابا وجيئة،بين أسفار ورجوع،وجولات وأوبات،ومعارك وانتصارات،وتسارع وتباطؤ٠

ويتخذ الزمن - ان جاز التعبير - مظهرا لا زمانيا،وتغدو كل الاحداث (في الماضي والحاضر والمستقبل) متعاصرةco-present ويتجلى السيلان المستمر للزمن وديمومته وامتداده، في دائريته حينا، وفي جدليته حينا آخر ٠ ان زمن القص يتداخل مع بعضه الآخر،فالحكايات تنفتح جزئيا على غيرها،وتتمفصل عبر الشخوص المشتركة والزمن المشترك٠

ان الرواية تتناول وضعا تاريخيا معينا،الا ان ذلك الماضي يظهر بوصفه حاضرا ماثلا أمامنا،فالاحداث لا تعرض بوصفها تاريخا،والزمن لا يقدم في صيغة الماضي،بل يعيش القارئ مع الحاضر القصصي،بصيغه وأفعاله،وسيرأحداثه في الحاضر والمستقبل[٣] .

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٦٢ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٩١ ٠

(٣) See A.A. Mendilow, Time and the Novel (New York : Humanities Press, 1965) , P.P. 94 .

ومن وسائل ايهام القارىء بالحاضر الروائي،ثلاثة أساليب،يستخدمها الروائي الحديث : المنهج الدرامي والاسراف في استخدام المحادثة ووجهة النظر المحددة (١) .

أما المنهج الدرامي فيتجلى في المشهد scene ،أما المحادثة فتشمل الحوار الخارجي،والحوار الداخلي،الذي يعطي القارىء شعورا بالحاضر (الآن،هنا)،وأما وجهة النظر فيعبر عنها،تقديم السردمن خلال ذهن احدى الشخصيات الروائية،ويؤكد باختين على(ان التحديث الفعلي،محوحدود الزمن،واكتشاف الحاضر الابدي في الماضي،هي خصائص مميزة للرواية التاريخية)(٢).

ان الدراما تبدأ،عندما يلتقي الزمان المحدد بالمكان المحدد،حتى داخل وعي ما،يقول (ستيفن ديدالوس)لنفسه في رواية (عوليس) لجيمس جويس:(تمسك بالآن ،،والهنا،اللذين عبرهما يستحيل كل مستقبل الى ماض)(٣) ،أما ت،س، اليوت فيقول ان (التاريخ يعني الآن ويعني انكلترا)(٤).

أما الرواية الجديدة في فرنسا،فانها (انطلاقا من مفهوم "هنا والآن"،ستأخذ ثلاث طرق رئيسية،فستبين ناتالي ساروت في (صورة مجهول)و(الانتحاءات) أن سلوكنا وأفعالنا ليست سوى "اقترابات"،وسيطبق بيكيت في (مالوي) أو (مالون يموت) مبدأ لعدم التحديد الجذري (انهاكانت تمطر،انهالم تكن تمطر-نهاية مالوي)، وروب غرييه، سيبني عمله الروائي على "محيط"الأشياء و"مواقعها"و"نسبها" هذه الأشياء التي ليست في الحقيقة الا "هنا" فالخيال لا يستطيع تحويلها،)(٥) .

---

(١) انظر المصدر نفسه - ص ١١٠

(٢) ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ١٢٥ .

(٣) الادب والانواع الادبية - ترجمة - طاهر حجار - ص ١٩٦ .

(٤) هاري ليفن - انكسارات - ترجمة - عبدالكريم محفوظ - منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق - ١٩٨٠ - ص ٤٤٤ .

(٥) الادب والانواع الادبية - ترجمة : طاهر حجار - ص ١٩٦ .

وفي (مدن الملح)تجبهنا هذه الكلمة الاستهلالية المتكررة :(الآن)بضرب من (الحاضرالابدي)٠ وعندما نتوهم اننا نعيش حاضرا،سرعان ما نجد أنفسنا أمام حاضر آخر وتقفز الكلمة (الآن) من جديد على السطح٠ وهكذا ننتقل من واقعة الى أخرى،ومن شخص الى سواه،عبر مجرى التداعي والاسترسال،القائم على التشابه والتقارب والمقابلة الخ،دون اغفال العامل الزمني (السببي)تماما٠

ولننظر في الأمثلة التالية:

(فانهم الآن،هنا،مثل الحيوانات المحاصرة بالنيران٠٠أماالاجازات التي يحصلون عليها٠٠٠٠ كانوا يرجعون الى حران ليقضوا هناك شهرا كاملا)(١) .

(الآن وهو يحاول تجديد العلاقة مع معارفه القدامى٠٠٠يستغرب كل شيء٠٠ كتب بعد اسبوعين بمذكراته الشخصية٠٠) (٢)

(الآن، المرة الثالثة،التي ينزل فيها مفضي السجن ٠٠٠ لانه "مشرد" هكذا وصفه الدكتور صبحي المحملجي أثناء الحديث الذي جرى بينه وبين الأمير حينما كان الأخير يفتتح جناحا جديدا في "مستشفى الشفاء") (٣) .

(الآن،والحكيم يصل الى موران - يشعر ان واجباته ومسئولياته تزداد وتكبر٠٠ أما بعد أن وصلت زوجته وأولاده ٠٠قال لمطيع في احدى الليالي وهما في المنطقة الوسطى،يرافقان السلطان في احدى جولاته:٠٠)(٤) .

(الان، في بادن - بادن فقد زيد قدرته على التصرف)(٥) .

(الآن، وهو يخطو أولى خطواته في سويسرا٠٠٠٠)(٦) .

(الآن، وقد هجمت هذا السنه،العكرة القاسية٠٠٠)(٧).

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤٧١ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٨٢ - ٢٨٣ ٠

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٥٢١ ٠ (٤) مدن الملح - الاخدود - ص ٩٧ ٠

(٥) مدن الملح - المنبت - ص ١٣٣ ٠

(٦) مدن الملح - المنبت - ص ١٥٠ ٠

(٧) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٧٧ ٠

وهناك فجوة زمانية واضحة، بين الحدث وتسجيله[١] فالشخوص تكتب بعد سنوات، وتروي بعد مضي سنوات وتتذكر بعد عدة سنوات، وهذا يعني ان المذكرات واليوميات الشخصية، والروايات او تدوين التاريخ، ليس لأي منها تأثير مباشر على مجرى الاحداث، فالتسجيل والنشر يحدث لاحقا٠ ما عدا الرسائل الشخصية، التي تعقب الاحداث مباشرة، بوصفها شهادات "حية"، وتصل الى الطرف الآخر بسرعة، مثل رسالة الشاب الذي كتب لأحد اصدقائه حول حادث الاعدام[٢].

ولكن المذكرات والرسائل والروايات الشفوية والكتابات التاريخية، تعد جميعا - في المحصلة الاخيرة - مادة تسجيلية، لذلك فان بينها وبين الحدث، مسافة زمنية قائمة، مما يجعلها تبطّىء من حركة السرد وايقاعه، وتمنحه طابعا دائريا نوعا ما، كما انها تجعل من الاستبصار المستقبلي اداتها، للكشف عن "غموض" الحاضر وتناقضاته٠

ان الحياة تتدفق باستمرار، عبر السرد بصيغة الحاضر، والماضي يتوقف عن كونه موضوعا، وانما يغدو "عملية" تجري بأكملها لتلبية الاحتياجات والقضايا الراهنة، في الحاضر السردي اي في حاضر القارىء و (بهذا المفهوم للزمان "لا يحدث" شيء ابدا بالمعنى البسيط الصافي، لأن الماضي يظل "حادثا" فلا ينتهي ابدا ولا يصبح وراءنا٠)[٣].

ان الرواية بالذات، تتعلق بالقارىء، وبزمنه الحقيقي؛ اي بحاضره ومستقبله، ومهمتها الاساسية، هي اعادة النظر المستمرة في القيم، وطرح المسائل الجديدة للواقع٠ حقا، ان اي موضوع يتعهده الفن بالتصوير، يفقد صفته الثابتة المنجزة، التي تحققت له، ذات مرة، في عالم الماضي المطلق "الملحمي"٠ ان ارتباط الموضوع بالحاضر الراهن (هنا والآن)، يجعله مرتبطا "بقضية مصير العالم غير المكتملة"، ويكسبه بالتالي صفة عدم الاكتمال[٤].

---

(١) See A.A.Mendilow, Time and the Novel, P.P. 93 .

(٢) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٠٨ ٠

(٣) جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ١٩٧ ٠

(٤) انظر ميخائيل باختين - الرواية والملحمة - ص ٥٤ ٠

الشخصيات في الرواية

ان الشخوص التي يقدمها السارد - المؤلف، بوصفها شخوصا غيرية، مستقلة، وذات ايديولوجية مغايرة، لا تني تتعايش، في ظل البغض والسخرية والهجاء، والتعليقات السافرة والتعليقات المستترة. بعضها يملك وعيا حصيفا بالظروف المرحلية المعيشة، وبامكانه ان يتنبأ وينذر عن بصيرة وأن يطلق احكاما صائبة، عبر "كلمته النافذة".

وبالرغم من ان هذه الشخوص، ليس بوسعها - من الناحية الواقعية - التعبير بهذاالقدر من المعرفة والوعي، الا اننا لا نحس بأن كلامها، مجرد صدى لملفوظ المؤلف ووعيه، بل نشعر - بقوة - انه صادر عن خصوصية هذه الشخوص بعينها، خصوصية تنبع من رمزيتها وتمثيلها لواقعها، وللطبقات الاجتماعية التي تنتمي اليها(١).

وليس معنى هذا، ان الشخوص تتحدث بالايديولوجيا، قارعة الحجة بالحجة، وتخوض احداثا درامية مصيرية. كلا، ان "كلمتها" لا تخرج عن اطار الموروث الشعبي (الامثال الشعبية، التمثل بالشعر، التمثل بالحكاية، الاستدلال بالقرآن الكريم والحديث الشريف، استخدام النكتة والتورية والشتيمة،النزوع الى السجع والتقسيم - خاصة في نبوءات العرافين واستخدام الاقتباسات من كتب التراث، في محاورات المتعلمين)، وتنطلق هذه الكلمة بعفوية، بوصفها ردة فعل، او وجهة نظر، حول الوقائع والأخبار المتناقلة في موران او غيرها.

والشخوص اقرب ما تكون الى الذوات، فنحن لا نعرف لها مظاهر خارجية، ولا نستطيع تحديدها، في نماذج اجتماعية او سيكولوجية صارمة، ولا نعلم شيئا عن نشأتها وماضيها. فهي لا تتشكل امامنا تدريجيا، ولا تتطور دراميا في اطار عالم موضوعي محدد الجوانب. وتترى الشخصيات في ظهورها، لأول مرة، تباعا، وبكثافة غير معهودة، وبلا مقدمات. وتأخذ مكانها - بسرعة - في وعي الذوات الاخرى. ففي (الاخدود) يظهر مطيع شخاشيرو في الصفحة (١٢)، عائلة الحكيم ص

---

(١) انظر جورج لوكاش - بلزاك والواقعية الفرنسية - ترجمة: محمد علي اليوسفي - ط١ - المؤسسة العربية للناشرين المتحدين - تونس - ١٩٨٥ - ص ٦٢ .

(٢٩)، امي زهوة (٧٢)، بدري المدلل (٩٠)، حماد المطوع (١٠٥)، حسني كركر وسعيد الاسطه ص (١٠٧)، شمران العتيبي ص (١٧٠)، شداد المطوع ص (٢٠٧)، أم حسني ص (٢٧٨)، سمير قيصر ص (٢٧١)، مالك الفريح ص (٣٤٥)، صالح الرشدان ص (٣٥٧)، الامير فنر ص (٤٥٥) وهكذا٠

وفي (المنبت") يظهر لأول مرة شايع السحيمي في الصفحة (٧)، وناصر السحيمان ص (٨)، زيد الهريدي ص (٨)، مناور المزعل ص (٥٤)، هانس اورلخت ص (٥٧)، الامير محجم ص (٨٩)، روفة ص (١٠٦)، مجلي ص (١٠٨)، صفاء الشلبي ص (١١٩)، اليانور ص (١٢٣)، المرزوقي ص (١٩٦)، نعيمة ص (٢٠٠)، مبارك المويتع ص (٢٠٥)، صالح الهلالي (٢٠٥) وهكذا٠

وهذه الشخوص كلها، توجد أمامنا، منذ أول لحظة، كما هي، بوصفها ذوات متكلمة، ذات خطاب معين، تظهر وتختفي، دون ان تتقيد بشروط موضوعية٠ عندما تختفي تتبدد، دون اثر، وعندما تظهر فجأة، عبر "كلمة" معينة: (شهادة، رواية، قولا قادحا)، فاننا لا نعرف اين كانت مختبئة، ولا من اين برزت فجأة٠

ويبدو ان الشخصيات تستدعي بعضها بعضا، عبر العلاقات القرابية، فالحكيم يرسل في طلب عائلته (وداد الحايك وأبنائها غزوان وكمال وسلمى٠٠ اضافة الى نادية قريبتهم)، ويستدعي مساعده؛ محمد عيد، الذي يحضر - بدوره - أخاه بدري المدلل٠ حماد المطوع يقودنا الى عائلة المطوع؛ (أبيه وعمه شداد وجده مفلح)٠ عن طريق شمران يظهر صاحبه صالح الرشدان، وأبناؤه الثلاثة٠ حسني كركر واخوه سعيد يستدعيان امهما؛ ام حسني، وزوجتيهما وأولادهما، السلطان خريبط يقودنا الى ابنائه وزوجاته٠ غزوان يرشدنا الى اليانور ودافيد شاوات وروبرت يونغ، الاولى زوجه، والآخران شريكاه٠

وتبرز الشخصيات لأول مرة بطريقة فجائية، وفي الوقت نفسه، بصورة طبيعية:

(قبل نهاية هذا الصيف، وصلت الى موران ام حسني)[١]٠ (ظلت شخصية عويد المشعان، محيرة وتثير عواطف متناقضة٠٠)[٢]٠ (في هذه السنة الصعبة، رجع الى موران عثمان العليان٠٠)[٣]٠

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٧٨ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٠٣ ٠

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٢٢ ٠

(مفضي الجدعان ليس فقط "الحكيم" لحران كلها٠٠)[١].

(أكد ابراهيم الشرابي، ان الوفاة حصلت أثناء نقله٠٠٠)[٢].

(٠٠ واستعان باثنين من رجاله المقربين: عنان بسيوني ورأفت شيخ الماغة٠٠)[٣].

(تعمد السلطان ان يكون عبدالله البخيت، ضمن الوفد الذي يسافر مع قنر)[٤].

وهي "ذوات" تعيش - باستمرار - حالة من الوعي بذاتها، وبالآخرين وعبر السرد المترصد لوعي الذات وكلمتها، ننتقل خلل الاحداث والذوات الاخرى٠ وتخلق هذه الذوات كينونتها وشخصيتها من خلال موقعها في السرد ووظيفتها الفنية على وجه الخصوص٠

ان هذه الشخوص، تمثل في الرواية، ذوات غير تامة، ولا نعني بذلك انها شخوص آحادية او ناقصة فنيا، وانما نعني انها غير نمطية (اجتماعيا وسيكولوجيا)، كما انها ليست رموزا سطحية او شفافة٠ ان التكثر في شخوص الرواية يوازي التكثر في الوقائع والحوادث والحكايات٠ اننا ننتقل - دون راحة - من شخص الى آخر، عبر الوقائع المتعددة، وتقودنا الاحداث الى بعضها الآخر (عبر التداعيات والاستطرادات والروايات المتعددة)، ويسلمنا الشخوص الى بعضهم البعض، عبر النقلات الخارجية، والنقلات الداخلية (من وعي الى آخر، ومن كلمة تحيلنا الى أختها أو غريمتها)٠

وتتصادم هذه الشخوص مع بعضها البعض، عبر "كلمتها" المعلنة او غير المصرح بها، واذ ذاك، فانها تفضح بعضها بعضا، وتغتاب بعضها بعضا٠ (ان الاشخاص، كما هي الحال عند فرجينيا وولف، لا وجود لهم في ذاتهم، الا بمقدار ما "ينعكس بعضهم في بعض")[٥].

ان الذوات تتجابه باستمرار، فالنقلات تتوالى، من ذات الىأخرى ومن تثمين ضد تثمين، الى منظور يقابل منظورا٠ ان الحوادث نفسها، صغيرها وكبيرها، لا يتبدى لنا سوى من خلال عيون الآخرين،

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥٠٨ ٠

(٢) مدن الملح - المنبت" - ص ٢٤٥ ٠

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١١٧ ٠

(٤) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٤٦ ٠

(٥) ر٠م٠ البيريس - تاريخ الرواية الحديثة - ص ٢٢٩ ٠

وردود أفعالهم ("الكلامية" على وجه الخصوص)٠ وتتساوى شهادات الذوات ورواياتها، سواء أكانت لزيد الهريدي (الموظف الكبير في القصر) ام لفرحان المدلول، الذي يصب القهوة في القصر، ولكن لكل منهما "كلمته" الخاصة المميزة٠

ان الذات - اذن - لا توجد خارج التعبير اللساني، لا من اجل ذاتها، ولا من اجل الآخرين٠ ولا نستطيع أن نقترب منها، اذا لم يكن بحوزتنا مادة موضوعية؛ كلامها بالذات الذي يعبّر عن تثمينات واحكام ووجهات نظر٠

ان كلمة الذات، هي التي تضيء حياتها الداخلية، ووعيها الايديولوجي، وهي التي تخلقهما وتميزهما وليس العكس(١)٠

وتعبّر الحياة الباطنية للشخوص البرجوازية، عن سيكولوجية هذه الفئة الانتهازية الخفاشية (من مثل الحكيم ووداد الحايك وراتب وسمير وسعيد الاسطه ومطيع شخاشيرو الخ) والتي يدخل بعضها في وعي بعضها الآخر، من خلال الكلمة الساخرة التجريحية، دون ان تتصادم في الواقع، أو تدمر عرى علائقها المتشابكة٠ وهي في انشغالها الدائم بالآخرين، لا تبحث فعلا عن حقيقتها وحقيقة الآخرين، بل تحاول دائما فرض وجهة نظرها، ورؤيتها للعالم على غيرها٠ انها لا تبالي - حقا - سوى بجانبها من المسألة، سوى بمصلحتها الشخصية، ولا تكاد تعلم بما يقال عنها، من خلف ظهرها ولا تأبه لذلك، الا بمقدار ما يعرض ذلك مكتسباتها للخطر٠

بينما تأتي الحياة الموضوعية للشخصيات الشعبية تبعا لطبيعتها ووظيفتها الملحمية، فنحن مع الشخوص الشعبية (من مثل متعب الهذال، شمران العتيبي، صالح الرشدان، ابن نفاع، مفضي الجدعان٠٠الخ) نتحرك على السطح من وعيهم، لكننا نتغلغل في "كلمتهم" النافذة المستبصرة٠

ومع الشخصيات الاعتبارية (العمال، أهل موران، أهل حران، الناس، الآباء، الامهات، البدو، الحراس٠٠الخ) نمضي - ايضا - في سرد يرصد الحركة المادية الجماعية، ويتضمن مشاعر وأسئلة متوحدة لهذه الفئة أو تلك٠

---

(١) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ٢٠٦ ٠

ونصادف في الرواية، شخوصا رئيسة، بارزة (وان لم تكن هناك شخصية بطولية او شخصيات بطولية، كما ألفناها في الرواية التقليدية)، ولكنها ليست فاعلة، فلا يصدر عنها سوى "ردود افعال" ازاء الحوادث التي تقع من حولها والتي تصلها - غالبا - بوصفها اخبارا واشاعات، لماقد تم وانقضى ولكن تعالج آثاره من خلال "كلام" الشخوص وآرائهم البعدية.

ان هذه الشخصيات قلما تفعل شيئا، لكنها تتكلم طوال الوقت بحرية تارة، وبتورية تارة أخرى.

وتبرز شخصية الدكتور صبحي المحملجي، بروزا مخيفا، طاغيا، في (الاخدود) و(المنبت")، حتى انها ما ان تظهر حتى تستحوذ على اهتمام السارد، وتصبح محورا لكل الاحداث والعلائق والمواقف. وحتى عندما تظل برأسها جزئيا في الثلث الاخير من (التيه) و(بادية الظلمات) فانها لا تفتأ تلفت الانظار اليها.

وبرغم ذلك، فان صبحي المحملجي (او الحكيم)، ليس شخصية رئيسة - كما عهدنا في الرواية التقليدية - فنحن لا نعيش معها - بأي معنى من المعاني - مصيرا بشريا، او قصة حياة، أو مأساة انسانية، او صراعا داخليا سيكولوجيا. ان الحكيم، يصبح منفذا للسرد، نطل من خلاله على الذوات الاخرى، وعلى تشابك علاقاتها ومصالحها وصراعاتها المستترة. ان وعيه الذاتي لا يستهدف الكشف عن وعيه الشخصي فحسب، بل ان أفكاره تنطلق حول الآخرين، وترتبط بهم تماما. وتعد محاوراته مع زوجه؛ وداد الحايك، حوارات شيقة بديعة، لا تنطوي على معان محددة، غير انها تشي بانحلال هذه الطبقة وخوائها وتفاهتها.

والموقف الايجابي للشخصية الشعبية، يتبدى انما في ضديتها، للروح السلطوية الرسمية المتكلفة، فهي تناوىء الرموز الطفيلية، الرسمية جميعا (مثل خصومة شمران ومفضي وابن نفاع، للحكيم، وخصومة نمر لمطيع شخاشيرو، وخصومة متعب الهذال لابن الراشد، وللامير، وللاجانب، وخصومة

العمال مع الشركة الخ) وتتخذ هذه الخصومات طابعا كرنفاليا، فهي تتجلى في اطلاق النكات والاشاعات والشتائم، وفي البصق والتقيؤ والتبول العلني، وفي تأليف الاغاني والاهازيج، وفي تدبير المقالب واطلاق الالقاب المخزية، وفي كل آيات السخرية والتشنيع والقدح والفضح:

(حماد٠٠ (مدير الاستخبارات)٠٠ يأتي من يقول له ان شمران لا يفعل شيئا، سوى شتم الحكومة)[١].

(هل يوجد انسان غير صالح الرشدان، قادر على ان يوزع هذا المقدار الهائل من الشتائم، على مدينة بأسرها)[٢].

(٠٠٠ ان ابن نفاع صرخ وشتم وبصق، في وجوه سواق الآلات)[٣].

اننا نقترب من الذوات، من طريقين؛ حسبما ترى الذات نفسها، وحسبما يراها الآخرون٠ فالحكيم مشغول بنظريته التي سماها "نظرية المربع" و(رغم زحمة المشاكل ٠٠ فان قضايا الفكر وفلسفة الكون لا ينساها، لأنه "منذور لشأن اكبر من موران وابعد من الايام التي يقضيها الانسان على وجه البسيطة")[٤].

أما زوجه؛ وداد، فانها (اضافة الى انها لا تفهم معنى الكلمات التي يدونها، فانها تعتبرها مضيعة للوقت، ولا تليق بانسان مثله ٠٠٠ وكثيرا ما اضطرتها الى مغادرة الغرفة، لتأوي الى فراشها تاركة اياه الى "صفنات الشياطين ومخاطبة الأرواح")[٥].

وبالنسبة لسمير، فقد (أدرك ٠٠ منذ الاسابيع الاولى، الميل الفلسفي لدى الحكيم، لكن اعتبره ضربا من اللغو الفارغ لأنه لا يستند الى اساس ولا يدل على ألمعية من اي نوع)[٦].

هاملتون، على سبيل المثال، (يعتبر نفسه من كبار الحمقى، لأنه جاء الى هذه الصحراء الملعونة، وفي اللحظة التالية يتصور نفسه نبيا لموران وما حولها، لأنه يبشر بدين الغرب)[٧].

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨٠ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨٨ ٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ١٨٤ ٠

(٤) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٢٠ ٠

(٥) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٢٠ - ٤٢١ ٠

(٦) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٢٢ ٠

(٧) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٦٣ ٠

أما عمته، مس مارغو فترى أن (-مشكلة هاملتون... انه نصفان: نصف شاعر ونصف مفكر... وربما الاصح أن أستبدل كلمة شاعر بكلمة مغامر)(١). عويد المشعان يقول عن هاملتون بتوجس ("وهذا جاي من تلفات الدنيا ويريد يصير مسلم؟ ما ندري نصدق من ولا" من ...)(٢).

رجال السلطان خريبط يرون فيه (الغريب الطارئ... صمته يثير الارتياب، اكثر من كلامه ونظراته تجول في الوجوه فتترك في القلوب تساؤلا مرا: لماذا جاء وماذا يريد)(٣).

واذا كنا لا نعرف لهذه الذوات حركة مادية، ضمن بيئة وظروف محددة فاننا نعرف "كلمتها" حول كل ما يقع في محيطها، من أحداث لافتة أو أحداث هامشية. ان الواقع الخارجي بعناصره الجوهرية والانتقائية والزمانية (غير المطلقة)، يصبح مثار ردود افعال "كلامية" واسعة، بل اننا لا نعرف حقيقة ما يحدث بالفعل. كل ما نعرفه هو "كلمتها" بالذات حوله ووعيها به. اما السارد - المؤلف، فانه يتذرع بالجهل التام، وبالموضوعية الكاملة، ولذلك فهو يقذفنا في مجرى تفكير الذات، مستخدما - في سرده الموضوعي - وعيها وكلمتها بصفة خاصة.

كما اننا لا نجد في المونولوج الداخلي للذات - في هذه الرواية - شكل البوح الرومانسي التقليدي، والذي يعبّر عنه - عادة - من خلال ضمير المتكلم ذي الطابع الاعترافي المغلق. لقد اتخذ السرد - في هذه الحالة - نمط الخطاب غير المباشر الحر، الذي يستخدم ضمير الغائب، لكنه يستبطن وعي الشخصية. ويدرس كلمة السارد جنبا الى جنب مع كلمة الشخصية. لقد اصبح عندنا في الرواية صوتان في لغة مشتركة هجينة، لا تتوجه نحو نفسها فحسب، بل نحو الآخر (الشخصية الاخرى) ونحو الشخص الثالث، ممثلا في القارئ نفسه (مما سنفصل فيه القول، في الفصل الثاني).

ويدور كلام الشخصية الداخلي، حول الذات (ثيمة اعترافية) لكنه يتوجه بصورة اخص نحو الآخرين (ثيمة تبريرية). ان الذات البرجوازية (والتي هي اصلا ذات متبرجزة، منسلخة عن طبقتها الفقيرة) تصبح المحور لكل ما يجري من حولها، لذلك فان وعيها بالاخرين، وعي ناقص

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٩ .

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١١٨ - ١١٩ .

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٦٩ .

في أساسه، انه يتماس مع الاخرين، ليكشف فحسب عن مشاعرها الخاصة (مداهنة، خوف، ترقب، حذر، شهوة، سوء ظن، حسد الخ)٠

وتختلط الثيمتان معا وتتكاملان ٠ كما في هذا المثال التالي:

(وجوهر ٠٠٠ لم يستطع أن ينام٠٠٠ كان يتصور العمال يتقدمون نحو المعسكر وتراءى له رجاله ٠٠٠ يصطدمون مع المتظاهرين فتسيل الدماء ٠٠٠ن الأمر الاكبر من أن يتركه يفلت من بين يديه واذا كان قد وافق أن يبقى في تلك الغرفة الصغيرة وان يسمع الشتائم والتحديات ويرى هؤلاء الذين كان يضربهم يصرخ في وجوههم فيتفرقون قد أصبحوا هكذا الان فانه لايستطيع ان يحتمل ٠٠٠ الامريكان لا يعرفون هؤلاء البدو ٠٠٠ أما الأمير فانه مشغول بأمور لا يعرف ماهي٠٠٠ اذا استطاع ان ينجح في القبض على هؤلاء الذين كانوا وراء هذه الفوضى سوف يشكره الجميع)[١]٠

ان السارد هنا، يتحدث عبر منظور الذات (جوهر) وكلمتها ويدرج تثمينها الادراكي والانفعالي في سياق سرده ويبدو وكأنه قد تضامن معها وتماهى مع صوتها، الا انه في الواقع - يهتك سترها، ويفضح تشوهاتها الداخلية بموضوعية وحيدة، عبر وعيها ،وعلى لسانها بالذات٠

ونستبين الثيمة الاعترافية، واضحة في كلمة وداد الحايك التالية:

(الان تشعر انها فقدته، تشعر ان هذه الفتاة الصغيرة، ابنة التسعة عشر عاما، سرقته منها، وتحاول ان تفلت٠ هل يمكن ان توافق أو أن تسلم في مواجهة هذه الفتاة الغريرة ؟ هل تنسحب وترضى بذلك الدور الكئيب : دور الحماة؟ وراتب ٠٠ هل يقتنع بهذه الدجاجة الخائفة المرتبكة وينساها؟)[٢]٠

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥٥٧-٥٥٨ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٠٥ ٠

بينما تغلب الثيمة التبريرية على كلمة سمير قيصر التالية:

(يعرف لماذا جاء الى موران وماذا يريد : "الصدفة خلقت هذه الثروة، والصدفة هي التي دفعتني الى هنا ٠٠" وحين ينظر حواليه يقول لنفسه بحزن "لا يمكن للانسان ان يتفاهم مع هؤلاء البدو، مهما قدم من تنازلات، انهم حيوانات صحراوية ٠٠ ومن الجنون أن أفكر بالتكيف معهم ٠٠ نبقى عالمين ")(١).

ونلحظ ان الكلمة التي تسيطر عليها الثيمة الاعترافية، تكتسب بفضل هذه الثيمة سمات خارجية (نحوية واسلوبية) معينة، فالثيمة الاعترافية تفرز كلمة متعددة النغمات (تعلو وتنخفض بحسب توقعات الرجاء واليأس ، والرضى والسخط) وهي كلمة مغلقة على ذاتها، لا تستدعي كلمة غيرية واحدة، بل تراوح مكانها في التعبير عن مشاعرها المرفوضة والخائبة ٠ ان وداد الحايك في كلمتها الآنفة، تعيد تثمينها نفسه، للموقف بأشكال لفظية مختلفة، فهي لا تفتأ تصف زوج راتب بأنها (الفتاة الصغيرة) ، (ابنة التسعة عشر عاما) (الفتاة الغريرة) (الدجاجة الخائفة) وكلها مترادفات لمعنى واحد: زوج راتب أصغر مني لكنني أكثر خبرة منها٠

ان هذه الذوات المتبرجزة، ذوات انتهازية طفيلية، لا تعاني أية هموم فكرية أو اخلاقية، لذلك فانها لا تعرف تأنيب الضمير أو مراجعة النفس، ولا تسترشد بكلمة الاخرين٠ انها لا تبرح تمضغ كلامها الداخلي، الذي يخلو من الانكسارات فهو يسير باتجاه واحد، نحو هدفه، أما الاخرون فلا يمثلون الا العقبة الكأداء، أو جسر العبور الى المكاسب ٠

وذلك على النقيض من الذوات الشعبية، التي تنطلق كلمتها - دائما - في الهواء، شفوية قوية، صريحة، وشاهدة على الوقائع التي يتجاهلها، أو يزيفها التاريخ الرسمي المدون٠

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٢٥ - ٤٢٦ ٠

والشخوص لم تتحول الى رموز تجريدية، بل كانت ضد النمذجة والتنميط، فالعجرمي مثلا - لا يمثل (عالم الدين) فهناك بجانبه ابن شاهين وابن نفاع والذواوي وهؤلاء جميعا اقوالهم لا تتشابه، وشخصياتها لا تتطابق، ولكل منهم كلمته الخاصة. شمران العيتبي ليس قرينا بديلا عن متعب الهذال بوصفه مشاغبا للسلطة، وصالح الرشدان ليس الوجه الاخر لمفضي الجدعان. وسعيد وراتب ومطيع وسمير ليسوا أشباها. حتى الامراء؛ راكان وميزر وسند ومساعد ومجلي ومحجم ومانع .. الخ، لكل منهم دوره واستقلاليته عن الآخر.

وهناك العديد من الشخوص، الذين لا نكاد نعرف عنهم شيئا، مثل (ناهي الفرحان وطالع العريفان، ونجمة المثقال، ومس مارغو، وزيد الهريدي، والشيخ عوض ويونس شاهين..الخ.

بعضهم يلقي عناية أكبر قليلا من السارد مثل (الحكيم ووداد وأم حسني وفريزة خانم، وخريبط وخزعل ومتعب الهذال ..الخ).

وهناك العشرات ممن ترد اسماؤهم لمرة أو مرتين فقط مثل (النويعري الدوسري، عماد فوزي، أمين الورداني، مطشر الغصيب، عمر الطريفي، وجدي الحايك ، تركي المهيب ، جاويد ابراهيم العون ..الخ).

وليست صورة الانسان ذاتها، هي المميزة للجنس الروائي، وانما صورة لغته، التي يجب ان تصبح كلاما في الافواه، وأن تتطابق مع الانسان المتكلم(١)

اننا نقع - في السرد عبر منظور الشخصية - على فلسفة هاملتون الاستعمارية الزائفة، وعلى أوهام الحكيم الفلسفية وكلا الكلمتين تنبع بشكل طبيعي من شخصيتيهما.

أما محاورات البخيت وابن العليان، وناهي وطالع، وراجي وأكوب الخ فانها تمثل صورة اللغة، التي تتطابق نموذجيا مع صورة المتكلم بها. بل انها تصبح - عمليا - وسيلتنا الوحيدة للاقتراب من هذه الشخوص التي لا تكاد نعرف عنها شيئاآخر، سوى كلمتها ذات الخصائص المميزة.

ان هذه الاصوات تقيم فيما بينها علائق متشابكة معقدة، توفر - بدون شك - مادة كافية، تسمح ببناء الرواية كلها، اعتمادا على هذه الأصوات وحدها(٢).

---

(١) انظر ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ١٠٤ .

(٢) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٣١٤ .

الدراما والصورة

ان السارد المؤلف يحاول - تحديدا - الاجابة عن هذا السؤال :(كيف يمكن اعادة جمع الحياة وتنظيمها بعد أن تفرقت وتبددت هكذا؟ والصداقات والعلاقات ٠ أي جنون اصابها، بحيث أصبحت غير مفهومه- غير مستقرة،وعرضة لاحتمالات لا حدود لها؟)(١).

ان تلك الشخوص، من رجال ونساء، الذين تزخر بهم الحكايات والوقائع العديدة في (مدن الملح) هم - في حقيقة الامر - شخصيات عادية، تمثل ذلك العالم الذي ننتمي اليه، ابلغ تمثيل وتشارك -جميعا - في نسج رواية سردية تصويرية، تقوم على وصف ذاتي، يقوم به السارد والشخصيات معا، وتدور حول فكرة درامية، فكرة الزمن ٠

ويذهب لوبوك الى (أن الموضوع الشامل، المنساب، والمتعدد الجوانب، باختصار: الموضوع الممتد في الزمان والمكان، والملىء بالحشود والتحولات، انما هو موضوع تصويري، ولا يمكن أن يكون غير ذلك)(٢) لأن الدراما بوصفها عرضا موضوعيا للحدث تتعارض مع الاستطراد والشمولية، وتحول دون التغطية البانورامية لمساحات واسعة من الزمن والاحداث والمعلومات الاستعراضية، التي لو قدمت في مشاهد درامية، لاستدعى ذلك مجلدات ضخمة فان (سعة الحياة التي تشملها القصة هي أكبر بكثير من امكانية عرضها على القارىء في سلسلة من المشاهد الدرامية الخالصة)(٣).

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٢٣ ٠

(٢) بيرسي لوبوك - صنعة الرواية - ترجمة : عبدالستار جواد - منشورات وزارة الثقافة والاعلام - دار الرشيد للنشر - بغداد - ١٩٨١، ص ١٧١ - ١٧٢ ٠

(٣) المصدر نفسه - ص ١٧١ ٠

ولكن الامر ليس بهذه البساطة، فالدراما والصورة - على حد تعبير هنري جيمس [١] متداخلان برغم تناقضهما الظاهري فنحن نقع على (الفعل الدرامي الذي عولج بشكل تصويري والوصف التصويري الذي يعرض دراميا)[٢].

وهكذا فان الوصف التصويري لأذهان الشخصيات، ووجهات نظرها يمسرح دراميا، فنحن لا نستمع الى الشخص وهو يتحدث مع نفسه ويسرد روايته للاحداث بل (نراه الان في عملية الحكم على الاشياء وتصويرها)[٣] فالسارد يلجأ الى الصيغة الدرامية في سرده عبر منظور الشخصية (وجهة النظر المحددة) وفي هذه الحالة فانه لا يقص علينا أفكار الشخصية، ولا يزودنا حولها بلحظات كشفية وتنويرية خارجية للاذهان، ان السارد هنا يعتمد على ما سماه جيمس "المركز" أو "البؤرة" التي ينطلق منها السرد القصصي [٤].

ومؤلف رواية (مدن الملح) لا يقدم لنا - في روايته - وعيا في طور النمو والتشكل، بل ينقل الينا، وجهة نظر جاهزة، واذا كان جيمس يؤكد على أن الدراما - في هذه الحالة- هي (دراما هذا الوعي بالذات) [٥] فانها - بلا شك - دراما ساكنة ، ومن هنا كانت الحاجة ملحة (للارتفاع بمستواه الوصفي التصويري، عن طريق استخدام فنون الدراما) [٦].

ولذلك دأب المؤلف على الانتقال بنا من الدراما الهادئة لتأملات الشخوص وأفكارهم (وجهات النظر) الى المشاهد Scenes مرورا بالحواريات التي تحتل مساحة كبيرة في الرواية،

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ٨٤ ،

(٢) المصدر نفسه - ص ٨٤ ،

(٣) المصدر نفسه - ص ١٣٤ ،

(٤) See Philip Stevick,ed, The Theory of the Novel , P.P. 112

(٥) ليون ايدل، القصة السيكولوجية - ترجمة - د، محمود السمرة - المكتبة الأهلية - بيروت - ١٩٥٩ - ص ٧٨ ،

(٦) بيرسي لوبوك - صنعة الرواية - ص ١٦٤ ،

والدراما لا تتعلق بالاحداث والوقائع التافهة والمتلاحقة وانما العبرة بما يخلفه الحدث من دوامات، وبما يثيره من ردود أفعال وأصداء. فالحدث لا يترتب عليه حدث آخر، ولا يؤدي الى تصاعد في الحدث نفسه، بل يثير تصادمات وتلاسنات، تصطبغ بنوع من الدرامية الانتقائية العميقة، والنافذة الى ما وراء الفعل؛ الى العلاقات الاجتماعية والانسانية.

أما الدراما الذهنية، بوصفها تعرية ذاتية مستمرة للنفس، تصور أفعال الشخصية وتجاربها(١) فانها غير موجودة في (مدن الملح) ذلك أنها رواية تهتم - اساسا - بوجهات النظر التي توجد على سطح الوعي، ولذلك فليس فيها شيء من سمات تيار الوعي الذي يعتمد على اسس التداعي الحر، والافكار المضطربة، المختلطة(٢).

والسارد لم يقدم وجهات النظر المتعددة، بوصفها صورة كلية متجانسة لتجربة واحدة، ولعالم واحد، وانما جعل كل وجهة نظر، تمثل في - ذاتها - كلا متفردا، مكتفيا بنفسه معاديا للآخر و (كما في آثار بروست او فرجينيا وولف او فوكنر، فان دلالة الرواية ترتكز على عدم التخاطبية وعلى عدم تبادل الوعي)(٣).

وقد اشار البيريس الى ما تمنحه خاصية التعدد من ايحاء بسعة الحياة وكثافتها ومثل لذلك برواية دوس باسوس الثلاثية "الولايات المتحدة الامريكية"(٤).

لقد لجأ روائي (مدن الملح)، لكي يقدم الينا شخصياته، الى كل الوسائل الممكنة؛ الرؤية من الداخل، والرؤية من الخارج والتقاطع مع رؤية الشخصيات الاخرى(٥).

ولم يقدم لنا تحليلا نفسيا، كما في الرواية السيكولوجية، ولا حياة نفسية داخلية، تلقائية

---

(١) انظر ليون ايدل - القصة السيكولوجية - ص ١٣١ .

(٢) انظر روبرت همفري - تيار الوعي في الرواية الحديثة - ترجمة: الدكتور محمود الربيعي - دار المعارف بمصر - القاهرة - ص ٥٧ - ٥٨ .

(٣) الادب والانواع الادبية - ترجمة: طاهر حجار - ص ١٩٠ .

(٤) انظر ر.م. البيريس - تاريخ الرواية الحديثة - ص ١٩٢ .

(٥) انظر المصدر السابق - ص ١٠٣ - ١٠٤ .

وغير واعية، كما في رواية تيار الوعي، بل نسج رواية شعرية Poetique ذات خطاطة لغوية - نفسية. لا تنزع الى الايهام بل الى الكشف، فكلمة المؤلف - السارد، لا تستخفي ولا تتمازج بكلمة الشخوص بل تتصارع معها على الحلبة نفسها، ويناط بالقارىء، ان يدرك تنافر هذين الصوتين، ويفك اشتباكهما في الخطاب الواحد.

لقد توصلت الرواية الحديثة، الى امكانية "اللعب" بوجهات النظر، وبصيغ الزمن النسبية، وحاولت تقديم "حقيقتها" المعقدة، والمركبة من حقائق متناقضة(١). وقد قدمت رواية (مدن الملح) - بدورها - ذوات غير تامة (غير نموذجية)، متشابكة ومجزأة في الوقت نفسه، وحكايات متجاورة ومتقاطعة، عن مصائر فردية وجماعية، وأزمان متعاقبة ومتداخلة.

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٨٨ .

الفصل الثاني

لغة الروايـــة

- لغة السارد
- اللغة في الحوار
- انماط الكلمة النثرية

السارد - المؤلف:

ان الراوي - المؤلف، في رواية (مدن الملح) سارد واضح جلي، ذو ظهور معين؛ غير مبطن وغير مقحم في الوقت نفسه. فالراوي يعرف حدوده تماما، ويسوّغ - دائما - معرفته بالوقائع والاحداث باسناده الخبر الى مصدره الاصلي (او مصادره المتعددة). فهو لا يزعم بأنه راو شاهد معاصر للوقائع، وهو ليس شخصية رئيسة ذات تفعيل روائي، ولا يملك - بمعزل عن شخوص الرواية - أية آثار نستدل بها عليه. انه راو خفي، انه راو ضروري.. ولا تتناقض المقالتان، فهو ضروري في البنية السردية، لأنه من يسمح لنا بالمرور الى الشخوص والحوادث، لكنه - حين يفعل ذلك - لا يعبّر عن هذه الشخوص بل "ينقل" الينا فحسب وجهة نظرها.

وبالنظر الى علاقة "صوت" الراوي "بصوت" الشخصية، فاننا نصادف انماطا ثلاثة مهمة: الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر والخطاب غير المباشر الحر (مما سنأتي على تفصيله في: أنماط الكلمة النثرية).

ويقوم الراوي - المؤلف، بتقديم السرد، فلا يوجد قص بدون سارد (مع ما ينطوي عليه السرد من انقلابات زمنية (تلخيص ومشاهد) ومن وقائع وحكايات، وشخوص تدور شهاداتهم حول حوادث بعينها) ويمثل السارد - في روايتنا - وعيا مساويا تماما لشخوصه. انه لا يطغى على شخوصه، ولا يسطو على كلامها ووعيها، لكن صوته يتشابك او يتناشز مع صوت الشخصية.

وتناط بالقارىء مسألة تمييز نغمة السارد (الساخرة والهازئة والتحليلية والمتعاطفة الخ).

كما يتحكم الراوي - المؤلف في الانتقالات المتتابعة في السرد من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب، وبين أنماط الأساليب المختلفة.

ويدور التمييز الكلاسيكي للراوي حول حالتين رئيستين:

ما "يقدم" الينا (اي المشهد)، وما "يقال" لنا (اي السرد) وبعبارة أخرى الراوي المختفي في الحالة الاولى، والراوي الشاهد في الثانية(١).

---

(١) انظر يمنى العيد -تقنيات السرد الروائي -ط١ - الفارابي -بيروت -١٩٩٠-ص ١٧٢ .

ونحن هنا، في رواية (مدن الملح) امام راو حاضر - خفي، لا نلمحه بأعيينا، لكننا نشعر به، يقف خلف شخوصه، ويجعلها تتحدث بلسانها وادراكها (في الحوار الداخلي والخارجي) موهما ايانا بأننا شهود، لما يحدث أمامنا مباشرة٠

ان الراوي لم يعد مصدر ثقة لما يروى، لذلك فان الشخصيات تقدم حقيقتها بنفسها؛ بصوتها (وجهة نظرها)، وبرطانتها الخاصة٠ الامر الذي يستدعي تنويعا في الصياغة وفي موقع الرؤية، كما في زمن القص ومكانه(١)٠

ولا يحتكر الراوي - المؤلف، عملية السرد - وحده - في (مدن الملح) بل يشرك - في سرده - السارد - الشخصية٠ وفي الرواية التاريخية، على وجه الخصوص، يكون السارد معاصرا للاحداث كأن يكون كاتبا مفترضا لمذكرات(٢) او يوميات او رسائل شخصية، يقف خلفه الراوي العليم، ذو الرؤية العصرية٠

وقد يتعمد السرد الملحمي للمؤلف، الخروج عن خطه التقليدي، (في اطار تهكمي) فيعمد الى تضخيم مقصود في دور الراوي وبذلك ينتهك الوهم القائم بين الحياة والفن في الرواية(٣)٠

ان السارد في (مدن الملح) يتنقل بين حركتين؛

أولا:

مراقبة الاحداث من الخارج، ويكون بذلك ساردا حاضرا، ولكنه حضور "مهذب"٠ فهو يروي ولا يحلل، بل"ينقل" الينا سرده بوساطة الآخرين، لذلك فهو يجتهد في اصطناع الوسائل التي تخوله رواية ما يروي، مثل (المذكرات، واليوميات، والرسائل، وكتابات المؤرخين، وروايات شهود العيان الخ)٠

وهو فوق ذلك، "ناقل" موضوعي لخطابات شخوصه، فهو يحافظ على تمظهراتها اللسنية، ومكوناتها الدلالية (ويتجلى ذلك في كلا الخطابين؛ الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر)٠

---

(١) انظر دراسات في القصة العربية - ط١ - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت - ١٩٨٦ - ص ٣٠ ٠

(٢) See A.A.Mendilow, Time and the Novel, P.P. 95 .

(٣) انظر ويليك ووارين - نظريةالادب - ص ٢٣٣ ٠

ثانيا:

تحليل الاحداث من الداخل، وهو بذلك سارد مختف. وبرغم انه يعرف اكثر من الشخصية، الا انه يحرص على مطابقة علمه بعلمها، وعلى نقل ما تعرفه الشخصية فحسب ويكتفي بدس بعض الملاحظات، وبتقاطع نغمة صوته الساخرة مع صوتها. وهذا ما دعي - في الفرنسية - بالخطاب غير المباشر الحر. ويمكّننا هذا النمط الاسلوبي من رؤية الشخصية من الداخل، وهذا ما يدعوه تودوروف "بالتبئير الداخلي"(١). مع رؤيتها من الخارج في الوقت ذاته، بوساطة السارد العليم.

ان سارد (مدن الملح) يؤكد على دوره المحايد حينا، وعلى جهله التام حينا آخر:

(هل كانت هذه الاخبار تصل لابن الراشد؟ هل نقلها اليه أحد...؟ لا احد يستطيع ان يزعم ذلك او ان ينفيه..)(٢). وهو سارد موضوعي - في معظم الاحوال - فهو يحرص على استخدام (عيون وافكار ومستويات شخص آخر) غيره(٣) ويتراجع قليلا الى الوراء، ليدعنا نتعامل مباشرة مع الشخوص ذاتها. الا ان حضوره فعلي في كل عملية البناء الروائي (فالسارد هو الذي يجسد المبادىء التي ينطلق منها، اطلاق الاحكام التقويمية، وهو الذي يخفي افكار، الشخصيات او يجلوها.. وهو الذي يختار الخطاب المباشر او الخطاب المحكي (اي المروي - الباحثة) ويختار التتالي الزمني، او الانقلابات الزمنية)(٤).

انه سارد يدفع الينا، بالروايات المتناقضة، للوعي الفردي والجمعي، وحين يعرض علينا "النسبي"، فهو لا ينحاز الى "النسبية" بقدر ما يفندها، ويعزلها عما هو موضوعي. وحتى عندما يتخذ صفة السارد المراقب، الوسيط، فانه لا يفتأ يمسك بجميع الخيوط في قبضته.

يقينا انه ليس ساردا حتميا، ذا صوت جهوري سلطوي. بل هو سارد "ساخر" مستخف وراء "موضوعيته"، يحرص على الا يدعنا نراه واقفا (مع) شخصيته، جنبا الى جنب، مازجا

---

(١) انظر تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٥٤ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٣٥٤ .

(٣) بيرسي لوبوك - صنعة الرواية - ص ٧٠ .

(٤) تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٥٦ .

الذاتي بالموضوعي، خالطا وجهة النظر النسبية، بما قد ندعوه واقعا ثابتا، جاعلا الرواية تدور، لا حول وصف السارد غير الشخصي للوقائع، وانما حول وصفه انطباع شخص آخر عن الوقائع ذاتها(١).

وهو سارد يتحكم في تماسك السرد وانتظامه، دون ان نحس للسرد نظاما هادفا صارما. وهو سارد يجعلنا نقف على السطح، من العالم الاجتماعي الخارجي، برغم تحسسنا للعوالم الداخلية، ولوجهات النظر الشخصية. لذلك فانه لا يصل بنا - في سرده - الى حد الجمود والاملال، ولا نتوه منه، في دهاليز الحياة الباطنية، السرية، لشخوصه. وهو - اخيرا - يراوح بنا بين ملحمية "المطلق" ، ودرامية "هنا... والآن".

---

(١) انظر ديمين كرانت - الواقعية - ترجمة: الدكتور عبدالواحد لؤلؤة - منشورات وزارة الثقافة والاعلام - دار الرشيد - بغداد - ١٩٨٠ - ص ٦٨ .

لغة السارد

اما لغة السارد - المؤلف، في رواية (مدن الملح) فهي - اجمالا - لغة جافة وموضوعية وعملية،او بالاحرى "لغة بروتوكولية"، غير ان هذا البروتوكول بأكمله، يعد - في وظيفته الاساسية - بروتوكولا "استفزازيا، وهاتكا للأقنعة"(١).

الأسلبة السردية Ctylization

ويستدعي خطاب السارد، في (مدن الملح)، "خصائص خطابية" متعددة، أدبية غير أدبية (من الصحافة، ومن كتب الادب والتاريخ الكلاسيكية)٠ مما يجعل منه - بحق - "خطابا متعدد القيم"(٢) وبامكاننا ان ندعوه كذلك، خطابا حواريا٠

ولا يخلو هذا الخطاب المؤسلب، من صبغة ساخرة، بسبب توجهه الى اشكال لغوية متكلفة، لمعالجة مواضيع عصريه، اعتيادية، كما في الامثلة التالية:

- **السرد التقريري الاخباري:**

(هذه المعلومات والتقديرات لا بد ان تنقل على عجل الى المراكز الخلفية٠٠ والعادة ان تنقل بطريق غير مباشر٠٠ عن طريق هؤلاء تقدم معلومات أولية، ويعطى تقدير لما قيل ولما جرى، يتحدد على ضوئها، ما اذا كان الامر يتطلب مستوى أعلى من الاستشارة٠٠٠ هدف الاختبارات والخدمات والمعارك ان يتحدد وضع القادم الجديد٠)(٣).

(وترافق هذا مع عداوة صامتة تزيد وتترسخ بين العمال والامريكان، فالرقابة الشديدة التي فرضت ٠٠٠ وضرورة ابلاغ مفرزة الحراسة عن اي غرباء او عابرين، قابلها العمال بالصمت والتجاهل ثم في وقت لاحق بالشتائم والمعارك، حتى ان كثيرين اعربوا عن رغبتهم بترك العمل٠٠٠ مما اضطر

---

(١) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص٣٣٠ ٠

(٢) انظر تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٤٢ ٠

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٨ ٠

الاميركيين الى تخفيف الاجراءات التي فرضت، والاستعاضة عنها بوسائل جديدة)[١].

(وكانت وريدة، تبلغ الشيخة بكثير من المعلومات الخاصة، عن نساء السلطان وتهاني تحاول ان تكون الوسيلة المباشرة، او ربما الوحيدة لهذه المعلومات، ولم تستطع المرأتان ان تتوصلا الى صيغة..)[٢].

(ولأن ابن العليان يستجيب لأول مرة، ويتظاهر بالغباء والنسيان في مرات اخرى اضافة الى الادعاء بعدم وجود المال المطلوب، فقد لجأ راكان الى اساليب جديدة، لتحصيل الاموال التي يريدها..)[٣].

- **السرد البرقي - الاختزالي:**

(الحرب بين السلطنة والدواحس، لا تقتصر على القنابل العمياء، اشتركت معها كلمات من نفس النوع... الناس يسمعون يصمتون، السجون تمتلىء، تحمل الزائرين سيارات ثم تختفي.. الجوائز التي ستدفع للذين يبلغون عن بعض الهاربين تزداد، ثم تتضاعف مرة واثنتين)[٤].

(كاد ينقضي الخريف ويبدأ الشتاء. الحرب تراوح مكانها، الغارات تتكثف اسبوعا وتتراجع في الثاني. البدو تأخروا كثيرا رغم مضاعفة الرواتب، وزيادة الارزاق والملابس. قصر السعد في حركة لم يستطع احد ان يقدر احتمالاتها.. الامراء الكبار ينتقلون من مكان الى آخر سرا)[٥].

وقد تستحضر صيغة نوعية تماما، تتمثل في اللجوء الى "اللغة المشتركة"، التي يستخدمها وسط اجتماعي معين. فيتعامل معها الكاتب، وكأنها الرأي العام، أو الموقف اللغوي المستقر

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤٧٨ .

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٢٧ .

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١١٤ .

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٠٤ .

(٥) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٠٦ .

المألوف لكنه ينفصل عنها، ويضفي عليها الموضوعية، ويحرف عنها نيّته، بوصفها تمثل غالبا رايا مصطنعا ومتزلفا(١).

(الزيارة الثالثة التي قام بها الدكتور صبحي الى موران، يتذكرها الكثيرون.. فخلالها تشرف وحظى بمقابلة السلطان، وتغدى على مائدته، وتبادل معه اطراف الحديث، وفي هذه الزيارة تحدد بشكل كامل ونهائي، وضع مطيع شخاشيرو... وقد بدا.. في منتهى الرضا والثقة بالنفس، وقام بدوره على احسن وجه كما كان السلطان خزعل يقول ويؤكد، حين يجرى الحديث عن كفاءة الاستاذ مطيع)(٢) ان السارد هنا يبالغ في ايراد اللغة الجارية "الرسمية"، كاشفا بذلك - بجلاء - عن عدم ملاءمة تلك اللغة لموضوعه. ان العبارات التي وضعنا تحتها خطا، تمثل "الموقف اللفظي لذلك الوسط الاجتماعي المعين" الذي يستخدم السارد لغته المعيارية نفسها، دون ان يتضامن معه في كل أجزائها، اذ يحرف مقاصده تماما عن تلك الطبقة، ومن ثم يصورها - اسلوبيا - بشكل هزلي.

وقد يكون الخطاب السردي المؤسلب، مسترشدا بخصائص خطابية من كتب التاريخ الكلاسيكية، من مثل:

(فخريبط، دخل الطريفة في اليوم التالي لرحيل المعز، آخر امراء آل ماضي في العوالي، بعد ان عقد له النصر، وكان معه فنر، وقد أدى الملاة في جامعها الكبير وأولم لوجهاء المدينة.. وقال انه.. مستعد لأن يمتثل وينفذ ما يتفق عليه المسلمون)(٣). (.. فلما وصلت هذا الهدايا الى رجال الدين، وأئمة المساجد، وتأكدوا من قيمتها، وقرأوا الرسائل المرفقة بها،كانوا في أحسن حالات الرضا والسرور.)(٤). (".. ان السلطان امر" على احضاره، فأحضر محمولا على نقالة من سعف النخيل الى السلطان، في خيمة أعدت له، وكان الجريح في حالة خطرة أعجزته عن الكلام. وأبصر السلطان بعينيه تلك الحال التي آل اليها أحد قادة جيوشه الأكفاء فتألم ولزم الصمت.)(٥).

---

(١) انظر ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ٧٤ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ١٣-١٤ .

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٦٢ - ١٦٣ .

(٤) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٦٣ .

(٥) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٩٤ .

- **اللغة في الحوار:**

ان اللغة في البناء الروائي، هي المشكلة الاكثر الحاحا، وأصالة في عملية الخلق الفني. وبامكاننا أن نحدد المسألة المحورية لأسلوبية الرواية، على انها اشكالية "التشخيص الادبي للغة"(١).

لقد بدأ التجريب الروائي، من موضوعة اللغة نفسها، ولجأ الروائيون الى عدة طرق، مبنية على تصوراتهم حول مسألة اللغة وعلاقاتها السردية الداخلية، ولا سيما العلاقة الاساسية بين السرد والحوار. ومن هنا لجأ أكثر الروائيين العرب الى اللغتين؛ الفصحى للسرد والعامية للحوار، ولجأ بعضهم الى لغة موحدة؛ اللغة المحكية (المفصّحة) كما في تجربة الروائي يوسف ادريس، ومن بعده الروائي يحيى الطاهر عبدالله او الى اللغة الواحدة "الشعرية"؛ التي تلغي الحواجز بين العناصر السردية، في البناء القصصي، كما في روايتي ادوار الخراط (رامة والتنين، والزمن الآخر).

لقد التفتت الرواية العربية الى المسألة اللغوية، باهتمام بالغ، وسعت الى ابراز القدرات التشكيلية والرمزية للغة العربية وللهجات الاقليمية الشعبية.

اما الموضوعة الرئيسة، التي تخصص الجنس الروائي وتميز ملامحه الاسلوبية، فهي الانسان الذي يتكلم - من حيث هو متكلم - وكلامه(٢)، فهما موضوعا التشخيص اللفظي والادبي.

وخطاب المتكلم في الرواية، ليس خطابا معادا او منقولا فحسب،وانما هو خطاب مشخّص بطريقة فنية، وخلافا للدراما، فهو مشخّص بوساطة الخطاب نفسه(٣).

والمتكلم في الرواية، فرد اجتماعي و "منتج ايديولوجي" ذو وجهة نظر اجتماعية خاصة، حول نفسه، وحول العالم، وخطابه يمثل "عينة ايديولوجية" ذات دلالة اجتماعية(٤).

---

(١) انظر ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ١٠٤ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٠١ .

(٣) انظر المصدر السابق - ص ١٠٢ .

(٤) انظر المصدر نفسه - ص ١٠٢ .

أما لغة الشخصيات، فانها تضم لهجات متعددة، ورطانات اجتماعية ومهنية مختلفة. والحوار يعد عنصرا تركيبيا، تتحقق داخله، تعددية اللغات، وملموسية الشخصيات الاجتماعية، ذات الخطاب الايديولوجي. ويشكل حوار (مدن الملح) - في معظمه - هدفا بذاته، لا وسيلة لغيره فهو لا يمثل مدخلا الى حدث ما، بل يغدو هو نفسه الحدث(١)، وهو ليس حوارا ذا صبغة درامية، فلا يترتب عليه تحول او تصاعد في الاحداث التالية، وهو نفسه غير ناتج عن تطور في الاحداث السابقة (وعندما ينتهي الحوار، ينتهي كل شيء)(٢) ذلك ان كل شيء في الرواية وسيلة اما الحوار فهدف - في حد ذاته - فنيا ودلاليا(٣).

انه حوار خاص بالجنس الروائي ذاته، حوار منجز داخل تكوينات لها مظهر مونولوجي. ان مثل هذا الحوار يعد امتيازا خاصا بالنثر الروائي وحده، وليس متاحا أمام الاجناس الدرامية أو الشعرية الخالصة(٤).

وبالنظر الى الشكل اللسني والبلاغي للكلمة الحوارية، فان (اللجوء نفسه، الى الاشكال البلاغية، له دلالة كشفية كبيرة)(٥). ويميل التعبير الشعبي - في عمومه - الى استخدام الاسلوب الترابطي، عن طريق اسلوب الاضافات (Additive) اكثر من استخدامه للاسلوب التفريعي (Subordinative)(٦) وتشير الدكتورة نبيلة ابراهيم الى ميل الجمل الى استخدام حرف الواو في ترابطها، والى جنوح التعبير الشعبي الى اسلوب التكرار بوصفه وسيلة جمالية تعبيرية(٧).

ويعتمد الابداع الشعبي على روافد خيالية، تتمثل في الطبيعة، والميل الى التجسيد، واخيرا العالم الغيبي، ولا سيما في تشكيلاته اللغوية التالية: الالغاز والنكت والشتائم

---

(١) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٣٦٥ .

(٢) المصدر نفسه - ص ٣٦٥ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ٣٦٦ .

(٤) انظر ميخائيل باختين -الخطاب الروائي - ص ٨٨ .

(٥) المصدر السابق - ص ٤٣ .

(٦) انظر الدكتورة نبيلة ابراهيم - (خصوصيات الابداع الشعبي) - ص ٧٣ .

(٧) انظر المصدر نفسه - ص ٧٤ .

والامثال[١]، ولا يعني ذلك انعزاله عن الواقع المعيش، فعالم الابداع الشعبي لصيق بالواقع، لكنه لا يعكس الواقع، على نحو مباشر[٢] وبالاضافة الى الصورة الفنية التشكيلية للغة الشعبية، فانها - ايضا - لغة مشبعة ايديولوجيا واجتماعيا٠

ان الروح الكرنفالية تسبغ طابعها تماما على الكلمة الحوارية في (مدن الملح)، فنلمس فيها الهجائية والسخرية والاضحاك والتجديف والتصويرية والزخارف اللغوية، اضافة الى خصائصها الوظيفية العملية٠ بل ان الكلمة في الحوار، لم تخل - قط - من لون من الألوان البلاغية الزخرفية٠ سواء استخدام الامثال الشعبية على نطاق واسع، والاستشهاد بالحكاية: (- وانتم تعرفون ذيك السالفة؛ لولا الجرادة ما وقع العصفور)[٣]٠ والاقتباس من كتب الادب والتاريخ، والاستشهاد بالآيات القرآنية وبالأحايث الشريفة، والتمثل بالشعر، واستخدام الشتائم والتعيير والتنابز٠٠الخ٠

ان الكلمة في الحوار، كلمة دائرية (محمّلة بالجدل والسفسطة والحوار الداخلي)، انها - باختصار - كلمة مطعمّة بكل تابل لفظي ومعنوي معروف على وجه الارض٠

وتستند الكلمة الحوارية - بشكل رئيس - الى المثل الشعبي، وتسترشد برمزيته، وتغتني بصوره وأخيلته، وبقيمته الصوتية (الوزن والسجع والتقسيم والتقابل بين الجمل) التي تشكل - وحدها - قيمة فنية عالية٠ وتتنوع الامثال الشعبية، ما بين بدوية (من شبه الجزيرة العربية) وشامية ومصرية وعراقية٠

ولا يحتفي الحوار بالامثال الشعبية، كما هي، فحسب (وردت ثمانية امثال شعبية دفعة واحدة، في حوار واحد قصير[٤]) وانما يقوم بتحريفها والتلاعب بها، ودسها مرة اخرى في مادة كلام الشخوص٠ كما انه في احيان اخرى، يحاكيها ويتشاكل معها، في تركيبها النحوي والبلاغي

---

(١) انظر المصدر نفسه - ص ٧٦ - ٧٩ ٠

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ٧٢ ٠

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٣٨٥ ٠

(٤) انظر مدن الملح - التيه - ٧٩ ٠

والايقاعي (النحوي: من حيث انها جمل اسمية، والبلاغي: كونها تحوي تشبيهات واستعارات تمثيلية تتخذ طابع الحكاية مثل "قالوا لشريم انفخ، قال ما من براطم"، والايقاعي: الوزن والتكرار والجمل المتساوية في الطول الخ)٠

وعلى سبيل المثال، ابتدع المؤلف هذه التراكيب:

(- ما دام القصر مثل المقبرة: لا علم ولا خبر)[١].

(- ما تهز شعرة، ولا تشيل بعرة)[٢].

(- اما الجماعة هناك، فأكلوا التمرة والنواة، وما خلوا لغيرهم شيء)[٣].

وتزخر الرواية بالحوارات الطويلة والقصيرة (وبالأقوال ايضا)٠ وتتعاقب هذه المحاورات في نقلات متلاحقة ومفاجئة:

(- قال(هاملتون) كأنه يحدث نفسه: ومع ذلك فان العادات والتقاليد في الشرق تختلف عن اوروبا٠٠٠٠

تساءل فنر بمكر لا يخفى:

- صحيح ان التقاليد تختلف٠٠٠٠

- قال خزعل وهو يستأذن أباه في السفر٠٠٠

- وتعرف البدوان يا طويل العمر٠٠٠٠

رد السلطان بمرح: ٠٠٠

_ وقال خزعل لزيد الهريدي: ويلزمك تتذكر كل اللي صار٠٠٠)[٤].

وقد تترى تسع نقلات، من المحاورات المتتابعة[٥] بل اننا نصادف سبع عشرة نقلة من حوار

او

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٩٠ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨٥ ٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨٦ ٠

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٨٩ - ٩٠ ٠

(٥) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٧٦ - ٣٨٦ ٠

قول الى آخر، وبصورة مباشرة، دون ان يتخلل ذلك، فقرات سردية استعراضية او تمهيدية، مما يعبّر عن صورة بانورامية شاملة لموران كلها من اقصاها الى اقصاها:

(- لم تمض شهور على تسلم فنر للسلطة، حتى قالت فريزة خانم لابنتها بتحذير اقرب الى اللوم:.....

- قال فنر لثروت في الليل المتأخر: .....
- قال راكان (لحماد): .....
- قال حماد لغزوان..: .....
- قال ابن البخيت للعجرمي: ....
- قال شداد المطوع: ....
- قال زيدان في المقهى: ...
- قال صالح النذير: ....
- قالت فضة لأصغر أبنائها....: ....
- قالت فضة توصي راكان.....: ....
- قال راكان لاخوته الاربعة الكبار ...: ....
- قالت قطمة، خادمة موضي، للعنود: ....
- قالت سعدة، زوجة السلطان لابنها وهي تهديه حصانا: ....
- قال جازي الهداوي لسعدة: ....
- قالت فريزة خانم : ....
- وقالت صفية الحلواني، الخادمة الجديدة لفضة: ...
- قالت نعوّم : .....)[١].

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٩٠ - ٣٠١ .

أولا: الحوار الخارجي:

لا يتخذ الحوار الخارجي - بصورة عامة - طابع الجدل، ولا يؤدي الى كشوفات، او انعطافات درامية، بل يتمحور - غالبا - حول الوقائع المسرودة، بوصفه تعليقا او تعقيبا ساخرا بعديا عليها.

ا- وقد يكون "حوارا" مع محاور صامت تقريبا، فيتحول الى "خطبة" طويلة متكلفة. كما يتضح في هذا المثال:

(بعد العصر كان مزاج السلطان رائقا وجليلا:

-" وأول رجعتنا يا زيد، بالخير والسلامة، يلزم تذكرني: العجيزة، الشيخة، لا بد ونزورها ونحب راسها... الخ)(١).

ويمتد كلام السلطان خزعل، مع محاوره الصامت زيد الهريدي من الصفحة (١١) حتى الصفحة (١٦) حيث يسأل السلطان حينئذ زيدا، سؤالا مباشرا فيرد عليه الاخير.

وهذا الخطاب الطويل المتكلف الاسلوب، يبدو اقرب الى الخطبة منه الى المحاورة، لكنه خطاب مبني داخليا على شكل مناقشة مع مناقش غائب، مما يسبغ عليه، حوارية داخلية(٢) فالسلطان - في حديثه - يستدرك ويضيف ويرد على اسئلة لم تطرح: ("ويلزم يا زيد ان الواحد يقول اللي له واللي عليه. وموران اليوم ما هي مثل أمس... وحماد الله يصلحه ما عنده الا سالفة: احذر وتوق..." وتغيرت اللهجة... "لكن من رجعتنا يا زيد نقول لهم: اتركونا ....الخ")(٣).

وفي مثال آخر:

(قال السلطان فنر (لحماد) في اجتماع ضمهما وحدهما، وقبل تسميته وزيرا للداخلية:

- .. وما يحتاج ان احد يوصيك يا حماد ... اقطع راس تموّت خبر ....

تنحنح فخرج صوته حادا:

- وأنت تعرف: اهل موران ما عندهم غير السوالف ...

---

(١) مدن الملح - المنبت" - ص ١١ .

(٢) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ١٧٤ .

(٣) مدن الملح - المنبت" - ص ١٢ - ١٣ .

وعاد الى لهجته الاولى:

- فأريدك يا حماد تقطع دابر كل واحد من هذول ٠٠٠٠

تطلع فنر مليا الى حماد وابتسم ثم قال ٠٠٠:

- ولأنا نثق بك يا حماد ٠٠٠٠٠٠ الخ)[١].

وهكذا فان حمادا لم ينطق بكلمة واحدة، بينما استرسل السلطان فنر في خطبة تحليلية سياسية، حول الاوضاع الجديدة في موران٠

وهناك امثلة عديدة، في هذا السياق، من مثل محاورة السلطان مع ابن مشعان[٢]، ومحاورة مس مارغو مع فنر وهاملتون[٣] الخ٠

وقد يكون كلام المحاور الآخر، محذوفا، بمسوّغ منطقي، كما حدث في محادثة الحكيم الهاتفية مع ابنه غزوان:

(- مالك حق يا ابني، وانا زعلان منك ومن الخانم امك كثير٠

وبعد ان يستمع الى شرح غزوان ٠٠٠

- يا حبيبي، يا عيني، كان لازم من اي مكان انت فيه تتصل ٠٠٠

- وبعد قليل وقد عاد لصوته شيء من الغضب:

- تخسر شيء لو فتحت تلفون وقلت كلمة، كلمتين؟

وبعد ان يطيب غزوان خاطره ٠٠

- وامك يا غزوان كيف صحتها وأحوالها؟)[٤].

وقد يكون الطرف الثاني في المحاورة، غير ملزم بالمشاركة فيها، لأن المحاور الرئيس، يحدثه، لكنه يوجه الكلام - اساسا - الى مستمعيه الحاضرين، ساخرا متهكما:

(قال الامير، لما جاءه دحام، لأول مرة، يعرض عليه وضع قضبان حديدية على نوافذ الطابق

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٣٨ ٠

(٢) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٦٧ - ١٦٨ ٠

(٣) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٠٤ - ٢٠٧ ٠

(٤) مدن الملح - المنبت" - ص ٨٢ - ٨٣ ٠

السفلي من بيت الامارة، وكان لديه نائبه والدباسي واثنان آخران:

- ها٠٠ يا وليدي تريد تدفنّا وحنا بعدنا ما متنا؟

فلما ظهر الارتباك على وجه دحام، ولم يستطع ان يجيب بكلمة، أضاف الامير وهو يضحك:

- قل لجماعتك الحديد يوفرونه ٠٠ لغيرنا ٠٠

وأضاف ٠٠٠

- وقل لابن الراشد غيباته طالت ولازم نشوفه٠)[١]

وقد يمتنع الطرف الآخر، عن الدخول في المحاورة، بسبب خوفه من التصريح برأيه المخالف:

(- اسمع يا عثمان،واريد غيرك يسمع: الناس فسدت، ما هو بس كذا، وفسقت ٠٠٠٠ تنفس بعمق ٠٠٠٠

- وحنا يا عثمان اللي نقول ٠٠٠ والناس يا عثمان مع مصالحها، مع اللي يفيدها، وتزعل وتنتفخ اذا قلت هذا ما يصير ٠٠٠٠

تنفس بحزن ٠٠٠ وسأل:

- فهمت شنو هي السالفة يا عثمان؟

عثمان العليان فهم الامور بشكل آخر، لكنه لا يروق له النقاش بعض الاحيان قال بطريقة مسالمة:

- الصحيح اللي تقوله يا شيخنا!)[٢]

وقد لا يكون المحاور الاخر، المعني بالحديث، سوى القارىء نفسه الا انه يكنى عنه باشخاص غير محددين:

(قال عمر زيدان لبعض الاقربين، وكان يتذكر:

- قبل سنوات طويلة، التقيت بمغني تركي، جاء على سفينة٠٠ وهز راسه بحزن ثم اضاف:

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٣٥٦ - ٣٥٧ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٤٨ - ١٤٩ ٠

- وبعد ما صار بيني وبينه خبز وملح، قال لي: اركب معي فاذا وصلت استانبول تشوف العجب. قلت له: لا بالله، ما أترك ديرتي ...

خيم الصمت ثقيلا ... قال:

- أتذكر اني حضّرت لموران هذي الابيات:.....

بعد ما انتهى من الغناء .... أضاف .... :

- قال لي ذلك التركي لا تغن ابدا الا لمن تحبهم.... الخ)[١].

ان السبب وراء ظاهرة احتكار الشخصية للحديث، هو ان فعالية الشخصية اصلا، لا تتجلى في "فعل" آخر، سوى الكلام، فنحن لا نعرف عنها شيئا، ولا نعرف عن محيطها شيئا، سوى "كلمتها" عن نفسها، وعن الآخرين، وعن العالم من حولها.

ب- اما عندما يكون الحوار بين اكثر من شخصين فانه يتحول الى (مناقشة)، ويتجلى ذلك في الاجتماعات على وجه الخصوص: (اجتماع غرفة العمليات: الأميرخالد وقائد الشرطة جوهر وممثلين اجانب عن الشركة[٢]، اجتماع الأمير بالوفد المكون من متعب الهذال وابن الراشد وآخرين[٣]، اجتماع السلطان خريبط بجماعته؛ وقبلان الضاري وطراد المجول والعجرمي وآخرين[٤]، اجتماع السلطان فنر باخوته الامراء[٥].

وفي هذه الاجتماعات نصادف اسماء محددة، لشخوص متعددة، ذات مواقف متباينة، وان لم تكن بالضرورة شديدة التمايز، وبعضها له ملامح لهجوية واضحة. وغالبا ما يكون "الكلام" في الاجتماعات مباشرا ونفعيا، يبين مواقف الفئات المتصارعة ومصالحها المتناقضة من جهة، كما يبين تحالف الفئات المتماثلة وتشابك مصالحها من جهة أخرى.

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٠٢ - ١٠٣ .

(٢) انظر مدن الملح - التيه - ص ٥٦٤ - ٥٦٥ .

(٣) انظر مدن الملح - التيه - ص ٨٥ - ٩١ .

(٤) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٥٩ - ٣٦٧ .

(٥) انظر مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥١٨ - ٥٢٤ .

ج- وأما المحاور - التوأم، فيكون في المحاورة التي لا تحمل جدلا، ولا تعاضلا، ويشترك طرفاها - بانسجام - في التعليق على الاحداث، بعد انقضائها، ويجتهدان في تركيب الصور التهكمية، واستخراج العيوب واستعراض النعوت المضحكة. ويستكمل احدهما كلمة الاخر (فالمحاورة تجري بين جاهل وعارف، او مخبر ومعلّق). وهذه المحاورة انسب شكل للمحاورة الساخرة، التي تتعلق بطرف ثالث، يتعرض للاغتياب والتحقير والتشريح الكرنفالي الهجائي، من قبل الطرفين المتناغمين.

(اما عندما تساءلتا (كنّتا ام حسني) عنها (أي امي زهوة) فقد كانت الاسئلة اقرب الى الهزء "عيونها واحدة نازلة وواحدة طالعة... او انا غلطانة؟" "لا.. وانا لاحظت" "وطقها رخو كأن عندها فالج او بتمها لقمة" "ونظرتها.. مثل نظرات الحرامية، تتطلع على الداخل والخارج وكأنها خايفة"..."وعيونها، تدمع، لاحظت؟" "ظني ان عينها اليمين حولد ..." "وعرجا" .... "وسودا مثل الفحمة، ولي" "كل شيء فيها بقرف" الخ)[1].

(قال ابن العليان لمالك الفريح ...:

- الواحد يبني قصر حتى يسكنه، يبني مسجد حتى يتعبد ربه واذا فسق يبنى تياترو.. اما ان الواحد يبني مدينة .. فهذا اما مجنون او ابن حرام.
- والله يا ابو عزيز، الاثنين جميع.
- وشنهو راح يسمونها، يا ابو صفوق؟
- مدينة العفاريت والجان.
- ومنين راح يلقون لها أوادم.
- من ارم ذات العماد .
- هذي الله سخطها، وخلصوا رجالها.
- الخويا يدورون لهم بشر، ويستأجرونهم.)[2]

(قال طالع لنائبه ناهي الفرحان ....:

---

(١) انظر مدن الملح - الاخدود - ص ٣١٥ - ٣١٦ .

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٨٣ - ٣٨٥ .

- لولا انه جمل ما حمل هالمحامل يا ناهي!

ولما ظل ناهي صامتا اضاف:

- ما يشبعن ولا يرتاحن ولا يظن احد يرتاح!

ورغم ان ناهي يعرف عمن يتحدث وعن اي شيء يجري الحديث، فقد تساءل ببلاهة:

- كلامك مثل صلاة البدو يا ابو جازي ركوع وتسليم وما يندرى ويش تريد تقول!

- لكن الحريمات لا يتعبن ولا يسكتن يا ابن الحلال

- خلهن يدوخن صاحب الامر والنهي،)[١]

وبامكاننا التمييز بين عدة "نبرات" للحوار الخارجي في الرواية:

- **الحوار الاستهزائي - القادح:**

وهو حوار يتناول بالسخرية والاغتياب، الشخص الثالث الغائب، ويعد عبدالله البخيت، صاحب السبق في هذا المجال، فهو - بحق - (فولستاف)، الرواية، ان محاوراته مع الآخرين، تزخر بالتوريات والتمثل بالشعر المكشوف، والاقتباسات التي تشكل مفارقة ساخرة مع الموقف المعيش، وبالنعوت الهازئة والشتائم المقذعة[٢]

ويسأل ابن العليان، ابن البخيت عن عروس السلطان:

(- حنا سألناك يا ابن الحلال، البنت مزيونة؟ تسوى التعب وشلعان القلب او شيء ثاني؟

- شي ثاني،

- يعني طويل العمر الليلة، تزوج سخلة؟

- لا بالله تزوج تيس!)[٣]

عنان بسيوني يحدث ابن البخيت عن العجرمي:

(- حتى في الأزهر، الجماعة، يعرفوا يبتسموا،يقولوا نكتة، دا راجل حقنة، فالله يساعدك يا ابو بادي انك تحملته كل الفترة دي،

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢١ - ٢٢ ،

(٢) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٨٦ - ٢٩٤ ،

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٩٤ ،

- بالنسبة لي، يا بك، كلها كم يوم، وبعدها في أمان الله، لكن السؤال: شلون أهله تحملوه؟)[١]

وقال الحكيم للدكتور وصفي:

(- الجماعة، يا اخي، بدو، حمير، اذا قلت لهم: ثور، يقولون: احلبه!

وعاد الى لهجته الأولى:

- حتى الاغنياء منهم حمير، الدباسي أكبر حمار ٠٠٠٠٠٠

- والحكومة؟ كيف تسمح الحكومة بهذه الخزعبلات؟

- مائة مرة قلنا، حكينا، لكن، يا اخي، كلهم حمير من فوق لتحت٠)[١]

وقال شمران العتيبي لمن حوله في سوق الحلال:

(- العجرمي ٠٠ اذا احد سأله عن اسم ابوه يصفن واذا سأله نوبة ثانية، يقول خلني أتفطن؛ راح يوم وجا يوم ثاني صار مفتي السلطان ٠٠٠)[٢]

- **الحوار الفكاهي:**

واذا كان التحوير (المحاورات) - بصورة عامة - يعمل على استرعاء انتباهنا، ويصدنا عن الاحساس بصرامة السرد التقريري الاخباري من جهة، وكثافة السرد الحكائي من جهة اخرى، فان الحوار الفكاهي - بصورة خاصة - يخفف من وطأة اللغة البروتوكولية ببراعة، كما سنرى في المثال التالي:

(٠٠٠ فقد تم الاتفاق مع فليحان الزوبعي ان يتولى ادارة شركة المواد التموينية، بعد ان انسحب منها سعيد الاسطة وعبدالعزيز الغامدي٠ وقد وافق الحكيم وراتب ان يتخليا للزوبعي عن خمسين في المائة مقابل اسمه ومقابل العمل ٠٠٠٠٠٠ سأل الحكيم وداد في احدى الليالي، مستوضحا عن زوجة راتب:

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٠١ ٠

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٥٢٧ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٧٩ ٠

- ما قلت لي يا وداد ... كيف العلاقة بين راتب وزوجته؟

- راتب وزوجته؟

سألت بصوت عصبي مرتجف ...

- قصدي ... كيف متفاهمين؟ حابين بعضهم؟

- فولة ومقسومة

- يعني متفاهمين؟

- كثير ... يا سيدي

قالت ذلك بسخرية...

- العمى ما حلّهم يختلفوا ... ما عرفوا بعضهم

- لأ .. يا ابو غزوان، ما فهمت قصدي ...)[١]

وفي جو الحزن والذهول الذي سيطر على اهل القصر في بادن - بادن، بعد خلع السلطان خزعل ومنعه من العودة الى موران، ينطلق هذا الحوار المضحك:

(- خير .. خير يا ام غزوان؟

- لا تسوي حالك ما بتعرف.

رد بحدة وكأنه يدافع عن نفسه:

- فهمينا اولا ليش لابسة وجهك على المقلوب، وشو اللي صار في الدنيا؟

- مية مرة قلت لك: هالجيزة ما بتناسبنا وما هي الناء لكن حضرتك اذن من طين واذن من عجين ولازم تصاهر الملوك والسلاطين.)[٢]

(قال فنر لعنان بسيوني ذات مرة:

- وبروحتك لمصر، أريدك الله يسلمك تجيب لي ما كتبه القالي والشاوي، وحعهم النجار والاسكافي)[٣].

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٧٠ - ٤٧١ .

(٢) مدن الملح - المنبت" - ص ٤٩ .

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٦ .

ويغدو الحوار فكاهيا كريكاتوريا في المثال التالي:

(قال (بتلر) مخاطبا السلطان ٠٠٠٠٠ :

- اسمع ٠٠ ويجب ان تسمع ذلك جيدا يا صاحب الجلالة:

انني اذا اخذت منك في هذا المكان فانماأعطيك هنا٠ وأشر" بالقلم الاحمر ٠٠٠

تطلع السلطان الى الدائرة ٠٠٠ وقال بطريقة مسرحية:

- اسمع يا الصاحب٠

ابتسم بحزن وكانت بقايا الدموع في عينيه وعلى لحيته:

- والله وبالله وتالله لولا معزتكم ولولا أن الواحد يريد يخلص ما كنت أقبل، لكن ما يخالف ٠٠٠)[١]

- **الحوار (السردي):**

وفي هذا المقام، تحل المحاورات، محل السرد وظيفيا، فهي التي تمدنا بالمادة الحكائية والاستعراضية، كما يتضح في الامثلة التالية:

(قالت قطمة، خادمة موضي، للعنود:

- وستي قالت لسيدي: يلزمك تعرف، طال عمرك، فضة وأولادها، ما يتأمنون ٠٠٠٠

سألتها العنود:

- وشنهو كان جوابه؟

- قال: أنا شوري من راسي وما اريد احد يشور علي ٠٠

- وموضي؟

- قالت ستي : الواحد يشاور اللي اكبر منه واللي اصغر منه٠٠ وضحكت قطمة وهي تضيف:

- وقالت له: ويلزمك تعرف اني اكبر منك وابوي كان يشاورني)[٢]

اما عبدالله البخيت فيسرد قصته، بنفسه، للسلطان خريبط:

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٣٧ - ٢٣٨ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٠٠ ٠

(- الحقيقة، يا طويل العمر ٠٠٠ رحت بنية أرجع مع رعية غنم ٠٠ رحت متسبب لكن اللي يصل مصر، ما هو مثل اللي يطلع منها٠ سنة بعد سنة أسوّف بالرجعة٠٠٠ ومرت السنين، والله سبحانه وتعالى سادّها بوجهي، والجماعة هناك يقولون٠٠٠ الخ)(١)

(قال السلطان (خزعل) بصوت عميق:

يا جماعة الخير ما تركنا احد منهم الا ونشدناه: شلون تشوف الاحوال يا فلان؟ ٠٠ وكلهم يحمدون ويشكرون٠٠ حتى فنر لما نشدناه، وفتح حلقه، قال "الامور بخير، والدنيا بخير، وحنا شاكرين٠٠" وانا بكل نية طيبة اسأل:

أخاف تكونون محتاجين شي يا جماعة الخير؟٠٠٠٠٠ يقولون "سلامتك يا طويل العمر٠٠" وراح يوم وجا الثاني ويا غافل لك ربك، أثاريهم من وراء ظهري يدبرون ويتآمرون٠٠)(٢)

وقال السلطان خريبط لهاملتون، ساردا:

(- وبغيبتك الله يسلمك حصلت أمور كثيرة ٠٠٠

- وأنتم تعرفون انكم ورطونا، قلتم سيروا، وحنا معاكم وقلتم حنا نأمن لكم كل شيء: السلاح، المال، الرجال٠٠٠ مديتم لنا بساط له أول وما له تالي وبعد ما تورطنا، صرتم تفرضون شروطكم: يصير وما يصير ٠٠٠ بدأ جماعتكم يحركون علينا باسم الدين، بالفلوس، بالسلاح٠٠٠)(٣)

- **الحوار - التعليمي:**

وهو حوار ذو نزعة بلاغية تعليمية مباشرة٠ وتختص به محاورات ثنائية معينة: (محاورات هاملتون وخريبط، ومحاورات هاملتون وفنر، ومحاورات الحكيم وخزعل، ومحاولات فريزة خانم وثروت)٠

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٤٩ ٠

(٢) مدن الملح - المنبت" - ص ١٠٥ - ١٠٦ ٠

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٩٩ - ٢٠١ ٠

وعلى سبيل المثال: قال هاملتون للسلطان خريبط:

(- من جملة الاسباب والعوامل التي تساعد على رسوخ الدولة واستمرارها، وانهاء اطماع الاخرين ... ان تزول الاسماء القديمة، والصيغ القديمة...

- أرى يا طويل العمر ان يطلق على الدولة الجديدة اسم يشمل موران والعوالي والحويزة معا، وأن تعلنوا انكم سلطان هذه الدولة.)(١)

وتعمل كل من السخرية والضحك، اللتين تشوبان الحوار التعليمي، على التخفيف من صرامته ومباشرته: قال هاملتون لفنر:

(- الوصايا التي عبر عنها "الامير "ليست لليوم والغد، انها للحياة كلها.. ومثلما يتعلم الطبيب أعراض الامراض وكيفية علاجها فيجب على الحاكم ان يتعلم ما جاء في هذا الكتاب .....

بدا الامر لفنر مثيرا وطريفا في آن واحد، تساءل:

- وهذا صاحبكم اللي سوى هذي العلوم كلها حي او ميت؟

تطلع اليه هاملتون وابتسم ....

- لقد مات هذا الرجل يا صاحب السمو ... لكن تعليماته لا تموت ...

تخوف فنر قليلا ...

- خاف يكون واحد منا الأنبياء، وخاف تريدني أصير نصراني؟)(٢)

وفي مثال آخر : قال الحكيم للسلطان خزعل

(- اللي كنا ننتظره يا طويل العمر، صار باليد

وصهل السلطان ...

- استرح .. يا ابو غزوان وخلنا نسالك اول شي عن صحتك ..

خجل الحكيم ...

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٥ - ٤٦ .

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٣ - ٢٤ .

- وصحة جلالتكم يا طويل العمر؟

- ما دمت انت طبيبنا يا ابو غزوان وتدز لنا من القواطي الزرق والحمر وما دام الله رايد، كل شيء بخير

- مخدومكم ٠٠ غزوان يا طويل العمر بعدما ماكلفتوه بموضوع تسليح الجيش، سافر وهذا الموضوع هو الموضوع الوحيد اللي في راسه ٠٠٠٠ جاءتني امس فقط، رسالة الموافقة والجماعة سوف يحضرون ٠٠٠

وتغيرت لهجته:

- ورأيي يا صاحب الجلالة ان تستقبلهم قبل اليوم الاخير من زيارتهم، استقبال مجاملة، لتعبر لهم عن العلاقات ومدى قوتها بين سلطنة موران والولايات المتحدة٠٠٠

- وتريدني أخطب وأتكلم؟

- أبدا ٠٠٠ يا صاحب الجلالة ٠٠٠)[1]

وفي موضع آخر يقول الحكيم للسلطان خزعل، حول انشاء جهاز للأمن الداخلي في السلطنة:

(- ٠٠ يا صاحب الجلالة، يقول المثل: الباب الذي يأتيك منه الريح، سدّه واستريح٠ ونحن الآن في عالم يموج حولنا بالاضطرابات والفوضى ٠٠٠٠

ان السلطنة بما انعم الله عليها اصبحت هدفا للأطماع من قبل الفقراء المحيطين بها٠٠

يجب أن تكون يا صاحب الجلالة، على معرفة تامة بما يدور بين اي اثنين ويجب ان تسمع حتى دبيب النملة، خاصة وان الافكار الهدامة والحركات المتطرفة حولنا تنتشر انتشار النار في الهشيم ٠٠٠٠)[2]

اما فريزة خانم، فان خطابها التعليمي لابنتها، يختلف قليلا:

(- ٠٠ قد يكون الطقس في هذا البلاد قاسيا، لكن القسوة خارج القصر ٠٠٠

تنهدت وبان عليها الحزن وهي تتذكر:

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٢٦ - ٥٢٩ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ١٠١ - ١٠٢ ٠

- ورجال موران بمقدار ما يبدون قساة، ولا يعرفون الضحك او كيف يفرحون الا انهم في لحظات كثيرة، يصبحون كالاطفال ..

غيّرت فريزة خانم جلستها ...

- والمرأة الذكية تستطيع ان تفعل كل شيء. المهم ان تعرف ماذا يجب ان تفعل ومتى وهذا يتطلب بالدرجة الاولى أن تعرف زوجها: ما يحب وما يكره، كيف يفكر وماذا يريد...)[١]

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٦٥ - ٦٦ .

الحوار - التحليلي

ويتناول هذا الحوار وضعا معينا،بالتحليل والشرح من وجهة نظر المتكلم، ومن زاوية مصلحته الخاصة كما نرى في محادثة،راكان مع أخوته الامراء:

(- فنر بدونا ما يقدر يسوي شي،وحنا بدون فنر ماكنا قادرين نسوي شي وفنر يفهم الدنيا والناس. وتعرفون انه مريض اذا عاش اليوم يموت ثاني يموت فيلزم منا أن نستعد .....

ابتسم .....ثم تابع:

- والدنيا اليوم غير الأمس.والناس اليوم غير الناس قبل.... وتعرفون ان اللي ما عنده قرش ما يسوى قرش.

.....

- والله يرحمه دبر الأمور لأن الناس كانوا قنوعين. هالحين اذا ما كنا قاعدين على تل من ذهب،لا أحد يناظرنا أو يقول مرحبا....)[١] .

السلطان فنر - بدوره - ينظر الى الأمر نظرة مقننة أكثر. قال للصحفي الرسمي يونس شاهين:

(- ما اكتمك وضعنا ما هو سهل وظروفنا خاصة هذي الأيام غير شكل لان كل الناس طمعوا بنا هنا بالسلطنة وخارجها .. تنفس بعمق ... ثم أضاف -

-الناس...اذا ما حسوا انهم محسودين وأن أرواحهم وأرزاقهم مطلوبة تراهم يظلون نايمين فاريد منكم بالجرايد، بالتوجيه بصلاة الجمعة ..تعلمون الناس،تقولون لهم:روسكم مطلوبة ..الخ)[٢]

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٩٨ .

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٤٦-٣٤٧ .

الحوار - التعقيبي

ويتلو هذا الحوار حدثا معينا،أو خبرا مشاعا،بغرض التعليق عليه. وتختص محاورات طالع وناهي بهذا النوع بالذات. وتأتي محاورتهما في سياق التهكم والتندر على ما قد تناهى الى سمعهما أو الى علمهما.

(ناهي الفرحان جاء راكضا لطالع بعد أن سمع الأخبار ورأى بنفسه أشياء كثيرة،قال وهو لا يخفي قلقه:

- الله ستر ياابو جازي، حناماحطينا أرواحنا بهذي الطلايب ...

- حنا ما علينا ما قلنا ولا سمعنا !

.....

- الحق اللي تقوله يا ناهي ومن قبل قالوا:ان تكلمت بالليل فاخفت وان تكلمت بالنهار فالتفت...) (١)

(طالع العريفان --قال لناهي الفرحان وقد بلغته الأخبار والشائعات :

- أهل فضة،يا ناهي، ما ينعطون وجه، وسالفتهم مثل سالفة الي تردفة وراك، ما ان يركب حتى يمد يده بالخرج...

- أخاف تكون سالفة مثل سوالف كثيرة قبلها..

- ما علينا يا ناهي ومن قبل قالوا:اللي يتجوز أمنا،عمنا!

-خلنا ياابو جازي نناظر ونشوف توالي السالفة) (٢)

(قال ناهي الفرحان لطالع:

- ترى يا ابو جازي سفرة طويل العمر..ما تعجب والناس يسولفون.

- الناس يا ناهي ما عندها غير السوالف.

- لكنهم هذه المرة غير شكل .

---

(١) مدن الملح - تاقسيم الليل والنهار - ص ٢٨-٢٩ .

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٧ .

-أنت بس راقب: اذا ابن البخيت والعجرمي بخير الدنيا بخير٠٠

-اذا على هذول تبني آمالك،فالعجرمي بعده بعين دامة،وابن البخيت يفتر بالسوق ولسانه ما يفوت حلقه٠٠٠٠٠٠) (١)

(هاملتون الذي ظل يتابع اجتماعات موران عن بعد ٠٠٠وبعد أن عرف أغلب التفاصيل، قال لفنر ذات ليلة :

- دعني أعترف بشيء أساسي،ياصاحب السمو٠٠٠

وفتح فنر عينيه ليسمع الاعتراف ٠٠٠

- أنا متأكد ان صاحب الجلالة السلطان لا يعرف،ولم يطلع على ما جاء في "الأمير"لكنه استطاع أن يصل الى الكثير من القوانين الجوهرية التي وصل اليها صاحب "الأمير"٠٠٠٠٠)(٢)

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٢٨-١٢٩ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٧٤ ٠

وتأخذ الكلمة الحوارية زخرفها، وتتزين بألوان شتى من صنوف البلاغة، والبيان العربي، كما سيأتي ذكره مع التمثيل :

* استخدام الأمثال الشعبية .

(-اذاكان هذا طلبهم،مايخالف،وأنت تعرف:الضيف أسير المعزب٠) (١) .

(- ما هو بس كذا،ياعم،يلزم،تأديب الولد حتى لو زعلت أمه٠٠) (٢).

(- تذكر شنهواللي يقولونه بمصر؟يقولون:أسمع كلامك يعجبني،أشوف أفعالك أتعجب!) (٣).

* كما تلجأ الكلمة في الحوار الى معين القرآن الكريم،والأحاديث النبوية الشريفة:

يسأل عنان بسيوني،ابن البخيت،عن العجرمي:

(- وشلون راح يتحمله ابو منصور؟

- وما من دابة في الأرض الا على الله رزقها) (٤).

(قال السلطان وهويقهقه:

- هذي هي الجنة التي وعد الله بها المتقين) (٥)

(قال غزوان بفخامة:

- يردد أبي حديثا للرسول،وأنا أحفظ معناه منذ سنوات طويلة لكثرة ما سمعته: تهادوا فان الهدية تخلق المودة وتقرب بين الناس) (٦) (!!)

---

(١) مدن الملح - المنبت - ص ٢٢٢ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٤ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٦٣ ٠

(٤) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٠١ ٠

(٥) مدن الملح - المنبت - ص ٨ ٠

(٦) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٥٣ ٠

* كما يطعم الحوار بالشعر،في مواضع عديدة،ولأغراض مختلفة،وغني عن القول،ان الشعر(بالفصحى وبالعامية) من أخص"توابل"الكلام عند العرب،لما يضمه من سحر وتقريب للمعاني وتنفيس للهموم :

(كان أول الفناجين فنجان الشيخة :

- قل لمن يحمل هما ان هما لا يدوم

قالت هذا البيت من الشعر ... ونظرت الىالشيخة بطرف عينها فلماوجدتهاتصغى باهتمام، اضافت :

- لا يكتم السر الا كل ذي ثقة والسر عند خيار الناس مكتوم

السر عندي في بيت له غلق ضاعت مفاتيحه والباب مختوم)(١).

(وبأسى كاو يخفض صوته وهو يردد:

- وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند)(٢)

(قال <ابن البخيت > وهو يترنم:

- لا تنكحن عجوزا ان دعوك لها وان حبوك على تزويجها الذهبا)(٣)

(ولم يتوقف الا قليلا،ليضيف بنبرة ساخرة وهي يعني راكان:

- له هدة ما قيل أبازيدهدها ولا عنتر المشهور ما قيل نالها

وعيب على مثلي ان هد ينثني ان شاف نيران الحرب كبار

وقال ناهي وهو يضحك

- ياما ذكرته ان كثرت نوايبي والكبد كنه على كير يهاج بها) (٤) .

* التمثل بالحكايات

(- السلاطين والامراء ما يتأمنون ... فخاف يصير بك ،مثل ما صار بالغراب والأرنب ،عندما قسم

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٠٠ .

(٢) مدن الملح - المنبت - ص ٨١ .

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٨٧ .

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات -. ص ١٣٩ .

بينهم القرد) (١).

(قال <روبرت يونغ> في نهاية أحد الاجتماعات :

- صحيح انني قرأت في أحد كتب الشرق، أن صبيا مر على شيخ يزرع ٠٠٠الخ) (٢).

* الاشارات التاريخية

(- وهالحين بعد ما جربت سلاحكم ورجالكم ٠٠٠ تريدونا نجيب راس كليب ؟) (٣).

(- أين الفراعنة والأكاسرة؟ أين الملوك والأباطرة؟) (٤).

* ونصادف كذلك الأغنية الشعبية:

(- لا خبر،لاخبر،لا تشفيه،لا حامض حلو،لا شربت،لاخبر) (٥)٠

* والنكتة

وقال زيدان،صاحب المقهى يوصي صديقا له مسافرا الى اليابان بشراء مذياع:

(-بس بشرط٠٠٠

وتابع بتآمر أكثر:

- الشرط انه ما يجيب موران!) (٦) .

* وتعد(اللازمة) اللفظية،في خطاب الشخصية، لونا من الوان الزخرف القولي:

وتتكرر كلمة (ياول) في كلام شداد المطوع لابن أخيه حماد:

(- اسمع وسمع،ياول يا حماد :تراكم كسرتم أعراضنا ونكستم عقلنا) (٧).

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٦٣ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٢٠ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٣٣٠

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٠٨٠

(٥) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٤٣٠

(٦) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٤١٠

(٧) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٧٣٠

(- يا ول يا حماد ٠٠ بيع أبيع،للمشاور أو لغيره٠٠)(١)

(- يا ول يا حماد شنهو اللي دهاك؟) (٢).

وتتكرر كلمة (ياحجة) في كلام سعيد لأمه:

(- أبوس رجلك ياحجة!) (٣).

(- أنا غلطان ياحجة في الكلام)(٤).

(- اسمعي ياحجة٠٠)(٥)

(- على العين والراس،ياحجة،ياأمي)(٦).

وتتكرر كلمة مولانا"في كلام جمعة عبد الباري،أثناء حديثه مع عمر زيدان:

(- مولانا؛أضاعوني وأي فتى أضاعوا٠٠

٠٠٠

قال جمعة بغضب:

- حاشاك مولانا٠٠٠٠٠٠٠٠

قاطعه جمعة :

- يا مولانا٠٠٠٠)(٧).

* وهي أيضا كلمة يومية اعتيادية،لا تخلو من الرطانة الخاصة بكل شخصية٠ تقول وداد الحايك لابنها غزوان الذي جاءها زائرا مع زوجه الامريكية الينور:

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٠٧ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٢٣ ٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٨٠ ٠

(٤) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٨٨ ٠

(٥) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٩١ ٠

(٦) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٤٧ ٠

(٧) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٠٤ ٠

(- يقطع أهلنا اللي ما علمونا ٠لو الواحد تعلم،وعرف يدير لسانه بكلمتين انكليزي و فرنساوي،، كان تفاهمنا مع هذي المخلوقة؛ كان سألناها عن حالها وأهلها٠٠لكن مثل ما شايفني:

خرسا وما طالع بيدي شي!

قال غزوان بفخامة:

- والله التعب اللي تعبتيه يا ماما،ما حدا تعبه،كنت مثل الشمعة،حرقت نفسك حتى تضوي على الناس)(١).

ان"رطانتها"الخاصة تتبدى في ازدواجيتها؛في انطوائهاعلى معنيين؛معنى تظنه الشخصية باخلاص٠٠وغفلة، ومعنى آخر، يفطن اليه القارىء المطلع، أكثر من الشخصية ذاتها٠ وهذا ما يحدث حين نسمع وصف غزوان لأمه؛وداد الحايك،بتلك العبارة ذات الوجهين (حرقت نفسك،حتى تضوي على الناس)٠

ونحن نميز في النسق الحواري الممطوط، كما في المثال التالي، نكهة شعبية خاصة

(- أنا مشغول،ودور على غيري ياحكيم٠

- وراءك شي؟

- اي نعم ٠

- شو عندك

- مسافر٠٠يا حكيم

- مسافر؟

- اي نعم

- كبر عقلك با ابني

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٧٧ ٠

- قررت وخلص٠٠ياحكيم)(١)

وفي مثال آخر:

(قالت أديبة لسائق القصر،الذي جاء بعد ثلاثة أيام مبعوثا من الشيخة،يسأل عن أم حسني ٠٠٠

- قل للشيخة انها راحت

- ومتى ترجع؟

- لن ترجع

- سافرت؟

- أعطتك عمرها٠

- شنهو؟

- ماتت٠

- ماتت؟

-اي نعم ماتت٠

-الله يرحمها ويرحمنا٠)(٢).

ان هذا التفصيل في نبأ وفاة أم حسني،يجعل موتها أكثر مأساوية،ويجعلنا ندرك كم كان مفاجئا وفاجعا٠

وللحوار الشعبي تراكيبه الخاصة،التي قد تحتوي على عنصر التكرار:

(- ٠٠٠٠٠٠أنت نسيت الرحيبة وما عدت تذكرين الا الجمرة٠ صحيح؟

فلما هزت رأسها دلالة الايجاب أضاف:

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ١٨٠-١٨١ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٥٠-٣٥١

- وبين الرحيبة والجمرة ثلاث سنوات أو تزيد.. صحيح؟

وهزت رأسها مرة أخرى.

- وقلت ان الجمرة ما كانت لو ان الرحيبة ما صارت . صحيح؟)(١)

أو تتضمن الكلمة الحوارية الشعبية تعبيرات معينة:

(- علي الطلاق بالثلاثة انه اذا مرت الأربعين...

لا أحد على وجه الارض يربطني بهذه الديرة الزفت.....

- طول بالك يا ابو مصباح..الحكيم قال لي ان كل شي خلص..

- خلص ما خلص هذا هو،خلي سلطانكم يدور على حلاق غيري.

.....

- والله ياسيدي عيشة الفي والمي اللي كنت عايشها أحسن من كل مورانكم وحرانكم.)(٢)

وفي مثال آخر:

(- خير..انشاء الله؟

هكذا سأل سعيد باستغراب ..رد حسني :

- الله يجعلك بخير.

وبعد قليل:

- انا من يوم ما الله خلقني مع الحكومة مالي خلطة.....

- اي نعم ياسيدي، بدون لف أو دوران،كل شغلك تتحكك بالحكومة،وتدفش الحجة على القصر)(٣).

* وتنهض الكلمة الحوارية أساسا على قاعدة عريضة من التهكم والاستهزاء والضحك. من مظاهر ذلك التهكم على الاسماء:

(- والنعم يا صالح، أهلك سموك صالح وما هم غلطانين وهالحين اذا ما تنصلح مثل الاوادم

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٨١ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٩٢ .

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٢١ .

دور على غيري وخليه يتعب بك)(١)

(- والله لو ان الجماعة اللي سموا هذي العين، عين نبات، يعرفون ان شيخنا راح يمرح هنا،لكان سموها عين هباب أو عين غراب)(٢)

(- الله لا يعليك يا ابن العليان،تريد تخرب بيوتنا٠٠) (٣).

(- من يوم ما وصل ٠٠ مجلي، بعده عدلة، الله لا يعدلها)(٤)

(- وسمعت ابن العليان،يا عبد الله،دايخ مع هذا البلوان)(٥)

(والكلمة الأخيرة تحريف لاسم غزوان)

- والمظهر الآخر هو التشريح الكرنفالي،حيث تقوم الشخصية،بالاستهزاء من خصمها، بتشريحه عضوا،عضوا:

(وضحك ابن البخيت بصخب وبعد قليل أضاف:

-ناظر العجرمي : أسود مزنجر،طوله شبر،وحلقه فتر،أنفه قبة، وعينه ميله شارع اليهود، ومثل قطاة ما لاقت ماي ،والأم -الله يرحمها-ماشفناها،لكن خلفت،وقالت:في أمان الله)(٦)

(٠٠لدى راجي دائما ما يقوله عن آكوب:"طوله طول الشبر،طول الفتر،الدركسيون أطول منه،مساكين الركاب،يمكن في كل لحظه يقتلهم٠٠٠قصيروأعمى ٠٠٠٠ صحيح ان الطول والنظر

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٩٢ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٩٩ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٨٠ ٠

(٤) مدن الملح - المنبت - ص ٢٤٤ ٠

(٥) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٣٧ ٠

(٦) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٩٤ ٠

من الله ..لكن المصيبة انه لا يعرف السواقة..)[١]

(فاذا أراد سعيد أن يسخر أكثر،ان يقول رأيه بالحكيم.. "معلوف مثل الخنزير،ملمع مثل البزاقة،صحته عال العال لا فتاق ولا فقر دم،بالعكس الدم يتفزر من خدوده، لكن عند الفلوس تذبحه،ما تنزل منه قطرة دم....) [٢]

* أما عن الجوانب البلاغية، في الكلمة الحوارية فتتجلى في:

- التكلف والتفخيم اللفظي،والسجع:

(قال <الحكيم> لجلالته في الأيام الأولى..:

- اسمح لي يا جلالة السلطان .. أنت سلطان السلاطين وأنت هبة الله للعالمين.. موران كانت نسبا منسيا، كانت مكانا قصيا،لا يأتيها الا ضال هارب، ولا يبقى فيها الا قوي محارب، اما بعد أن جئت وجاء الخير، وبعد أن أمسكت بالرمل ،فتحول الى ذهب...) [٣]

- الاتباع :

(-اذا الكفار شافونا فارعات دارعات، فأهل دينا أولى)[٤]

(- من كثرة الطوشة واللوشة،يا ابو نمر،تراها ضاعت علينا..) [٥]

- أما التجنيس فيأتي في صور بديعة:

(-عيبها- طال عمرك - انهاما تحمل غير راعيها، وما تحمل برد هذي الديرة) [٦]

(- والله لو سألني،طويل العمر،عن وزير للمالية غيرك، لقلت له :مالك يا طويل العمر الا مالك[٧] .

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤٤٠-٤٤١ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ١٢٧ .

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٨ .

(٤) مدن الملح - المنبت - ص ٢٢٤ .

(٥) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٧١ .

(٦) مدن الملح - المنبت - ص ٢٣٦ .

(٧) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٢٦ .

ويعني بمالك الثانية،اسم مخاطبه؛ مالك الفريح.

(- مالك زعل الناس كلهم ياحماد،وهالحين ما يرضى الناس الا برضائي)(١)

ويعني بكلامه التاجر حسن رضائي.

(- وكل الله يا ابو حبيب،لأن الظهر،ظهر) (٢).

- والتقسيم :

(- قلت لي أربع لا يشبعن من أربعة.. ماهوكذا!) (٣).

- العبارات المتناسقة،الموزونة في حديث العراقين: مثل قول نجمة المثقال،عرافةالحدرة،

وما جاورها:

("من وادي الجناح حتى الضالع، ومن السارحة حتى المطالق، كل يوم من الايام التالية،بسنة من هذه الايام. أولها خير يعم البلاد،وآخرهاالعبادتلهم الجراد،أولها أمطار وسيول وآخرها حاكم جهول ...) (٤)

وكذلك في القول الدعائي - التعاويذي:

(- يا مالك الجان،بحق النبي سليمان،تربط العمدان وتقوي الحيطان)(٥).

وفي المحادثات الاعتيادية:

(-موران مامثلها،هذي الأيام:بالعلالي،نخروزمر،غناورقص وبينهم دق قهوة، وشمة هيل)(٦)

(- الشداد راحت،ياعم،وهالحين كلها سوالف، ودق قهوة، وطراد وقنص واذا حزت ولزت، تمشيط لحى وهزة عصا،واذا سلم العود،الحال تعود (٧).

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٢٦ .

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٦٨ .

(٣) مدن الملح - المنبت - ص ٧ .

(٤) مدن الملح - التيه - ص ١٥٨ .

(٥) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١١١ .

(٦) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٠٠ .

(٧) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٤ .

- واخيرا الاستعارة التمثيلية :

(- موران مثل حمال الملح،بس يريد يخلص من حمله،حتى لو غرق بالماء) (١).

(- ٠٠ وسالفتهم مثل سالفة اللي تردفه وراك،ما أن يركب حتى يمد يده بالخرج)(٢)

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٠١ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٧ ٠

ثانيا: الحوار الداخلي

ينتسب أسلوب (مناجاة النفس) - في الأصل - الى صنف أدبي اغريقي صغير يدعى(soliloquy) أي مناجاة النفس أو المناقشة مع النفس ذاتها،اذ يتميز صنف السوليلوكوي،بموقفه الحواري من نفسه بالذات، و(اقتراب المرء حواريا من نفسه ذاتها،من شأنه أن يكسر الأغلفة الخارجية لصورة نفسه ذاتها،هذه الأغلفة الموجودة في نظر الناس الآخرين،والتي تحدد القيمة الخارجية للانسان(في أعين الآخرين) والتي تعكر صفاء الوعي الداخلي) (١)

وقد تمارس "الذات" في (مدن الملح)وعيها الداخلي،بنوع من التقصد والتلذذ فهي تستعيد أفكارها مرة تلو الأخرى،وتجترها،فيمايشبه الزهو:

(هكذا يقول<هاملتون> لنفسه في لحظات معينة ....."....."ذلك هو الامتحان الأصعب...وقلماستطاع اجتيازه الا الأقوياء المنذورون لاعادة صناعة التاريخ،ولا بد أن يدفعوا ثمنا وثمنا كبيرا، من أجل أداء هذه المهمة، وربماعدم الوصول أيضا!")(٢).

وقد تكون "الذات" أسيرة لمشاعر الحقد والحسرة والمرارة، بسبب خيانات"الأصدقاء" فنراها تقيم بينها وبين أولئك حوارا،يستند الى أسلوب القذف والى مشاعر السخرية والتباكي على مافات:

(يقول<الحكيم> في نفسه:" ابن الزانية من نكرة لا يعرفه أحد،الى وزير داخلية عدو،من مجرد صعلوك ورجل ليل... الى انسان خلقناه وناسبناه.. أي والله الحق معك يا حماد والله يكثر خيرك... وأنا من طيبة قلبي، من ثقتي بالناس، شغلتني أمور ثانية لكن بسيطة) (٣)

---

(١) ميخائيل باختين - شعرية دستوفسكي - ص ١٧٥ .

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٦٤-٦٥ .

(٣) مدن الملح - المنبت - ص ٤٢-٤٣ .

ونلحظ أن الكلمة الداخلية،ليست غريبة على متكلمها٠لقدفكر فيها مرارا وتكرارا، لذلك فهي، تأتي في صورة نحوية وأسلوبية تامة؛ لا تعاني اضطرابا، ولا نجد فيها النقط والفراغات والكلام المتقطع (الفراغات في الأمثلة السابقة من عندنا)٠ لقد أدمن صاحبها التفكير بها فجاءت منقحة وملخصة،كما في كلمة سعيد الداخلية التالية:

(أما رأيه الحقيقي،كما يلخصه لنفسه فانه بسيط وواضح "ليس هناك قوة على وجه الأرض تقنعني ان الرجل بريء أو نظيف ٠٠٠٠" يضيف محدثا نفسه:"وأنا لهفته علي لسواد عيوني؟ أخي حسني أقرب له مني،لكن لا يطيقه٠٠٠قال لنفسه نضحك عليه بكلمتين يتزحلق٠ فشر٠أزحلقه وأزحلق أجداد أجداده") (١).

بل اننا نلمس - عمليا - سخرية السارد وتهكمه، في تقديمه لوعي الذات:

(لا يقول هاملتون ذلك بصوت عال،أو أمام الآخرين،لانه ليس متأكدا من سلامة أو قوة الأفكار التي في رأسه وتعبر خياله٠انها تراوده وتتجاذبه بغموض) (٢)

وأيضا في عرضه لأفكار الحكيم وأوهامه ٠

(٠٠والله،والله لا صير معهم أقسى من الحجاج مع أهل العراق، لأجعلهم عبرة للاحياء والأموات،بس من الأول لازم أركب،اذاركبت،الله كريم ونشوف) (٣)

وقد تتخذ مناجاة النفس،مادعاه دوجاردي،اسلوب المونولوج غير المباشر٠

وهو اسلوب يعمد الى ضمير الغائب،بدلا من ضمير المتكلم،ويدس السارد في وعي الشخصية،مادة لم تصدر عنها أصلا،لكنها تبدو،وكأنها تابعة مباشرة من منظور الشخصية ذاتها،لأنها تتقمص لغتها وطريقة تفكيرها.(٤)

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ١٢٦ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٦٦ ٠

(٣) مدن الملح - المنبت - ص ٤٢-٤٣

(٤) انظر روبرت همفري - تيار الوعي في الرواية الحديثة - ص ٤٩-٥٠ ٠

وهذا النمط الاسلوبي،قد يتخذ صورة (الخطاب غير المباشر الحر) كما في المثال التالي:

(لن يقع اليوم في أشراك الآخرين،يجب ان ينصرف الى كتاباته الخاصة، لديه ما يقوله قبل أن يغادر هذه الدنيا،لديه الكثير، حتى المناقشات التي كان يجريها مع مطيع وحماد ... كانت على حسابه وعلى حساب قضايا كبرى...

أين مطيع الآن؟ لقد تذرع بعشرات الأسباب لكي لا يأتي ...

من هو مطيع لو لم يسنده ويحمه؟وفي النهاية تخلى عنه) (١)

اننا نقع-بقليل من الفطنة - على خطاب الذات المباشر،مخبأ في السياق السردي للمؤلف،ان النعوت والأحكام والأسئلة تخص الحكيم بالذات،لكنها في الوقت نفسه تتقاطع مع خطاب السارد ذي النغمة الهازئة الشامتة(٢).

ولننظر في وعي جوهر وكلمته الداخلية، في هذا الخطاب غير المباشر الحر:(هل يقول للأمير أن الاجراء الذي اتخذه الاميركيون، بصرف العمال لا يعرف ماذا سموه،أو كيف وصفوه،وانه مثل الاجراءات الاخرى؟ وهولاء البدو الذين لم يكونوا يجدون كسرة خبز ولا يعرف من أين أتوا، قد أصبحوا الآن بعد أن عملوا في الشركة،يلعبون بالفلوس، وبعد ذلك،اذا استراحوا،اذا قالوا لهم استريحوا يعربدون؟) (٣).

لقد نظرت الرواية الرومانسية الى الوعي على أنه وعي المؤلف فحسب أما البطل في الرواية، فقد جعلته قرين المؤلف،وصورته المنعكسة وحامل أفكاره وصوته (٤) أما الرواية الواقعية الجديدة فقد انصرفت الى تبني اسلوب الخطاب غير المباشرالحر - الاسلوب الاكثر شيوعا في السرد الروائي الحديث - فهو نمط هجين تشتبك فيه كلمتان وصوتان؛صوت الراوي وصوت الشخصية،في شكل لغوي مشترك، يوهم بغياب المؤلف وانحلال سيطرته على المادة اللغوية.

---

(١) مدن املح - المنبت - ص ١٩٨ .

(٢) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٨٢ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٥٤٣ .

(٤) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ١٩ .

اذن، هناك ذهنان وراء تلك العين، ذهن الشخصية،وذهن المؤلف الذي يتبنى موقف صنيعته،وفي الوقت نفسه يضيف الى فطنتها[١] فلو أننا تركنا مع ضمير المتكلم في مناجاة النفس التقليدية،لما استطاعت الشخصية أن تخبرنا الا بما تعتقده وتعرفه فحسب،ولضاعت منا طاقة درامية عظيمة،يحققها المؤلف ،بمعرفته الأوسع والأشمل٠

ان هناك "حدودا قلقة"بين السرد وكلمة الشخصية الداخلية،وعندما يلتحم السرد بالحوار الداخلي،فان كلمة "الذات"تظهر بكل قوتها،وبنغمتها المميزة الواضحة:

(بطريقة بطيئة متخاذلة،مليئة بالحزن أجابها،خافت،أحست أن لومها يتحول الى حالة عصبية أقرب الى الغضب ٠فحماد الذي لا تعرف ماذا يعمل بشكل دقيق،تحس أن عمله مليء بالمرارة والقسوة٠٠٠نصف الساعة التي قضاها مع الحكيم،كانت حافلة،لا بد أنه حدثه عن راتب وربما عن سمير ٠لا عن راتب ٠٠٠"لكن راتب قريبنا٠٠٠" ثم ماذا يهمه أن يكون أولا يكون،هي التي تقرر واذا كان لانسان أن يحتج فزوجها وحده) [٢].

ولا يقتصر الأمر على العبارة التي وضعت بين معقوفتين،فاننا نجد أنفسنا،داخل كلمة وداد الداخلية،من الجملة الأولى :

(فحماد الذي لا تعرف ماذا يعمل الخ) ونصادف في كلمتها (ردود الحوار) التي تستبق الأسئلة، التي لم تطرح بعد:(لكن راتب قريبنا٠٠ ثم ماذا يهمه٠٠ واذا كان لانسان أن يحتج٠٠الخ)

ان كلمة وداد في تلفت مستمر الى الكلمة الغيرية الغائبة٠

وفي الحوار الداخلي لصويلح الهديب،نجد صورة أخرى من التلفت المتوتر نحو الكلمة الغيرية "المستدعاة"

(٠٠ انه مثلهم،أقوى منهم،حتى العين التي قال عنها ابن الراشد انها كريمة،يرى فيها أكثر من

---

(١) انظر بيرسي لوبوك - صنعة الرواية - ص ٢٣١ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٧١-٥٧٢ ٠

الأخرى، يرى كل شيء،أما هذه النقطة البيضاء في وسطها، فكانت نجمة المثقال ذاتها تؤكد أنها، "نقطة حسد ولا بد أن تغيب مع الأيام" ثم ماذا يفيد ابن الراشد أو غيره ان تكون هذه النقطة أو لا تكون؟ ٠٠٠ابن الراشد يقول له ان لا عمل له في الشركة لأنه كريم العين،ذبحه تماما بهذه الكلمة)(١)

ان كلمة صويلح في تلفت مستمر،نحو كلمة الغير،وهي تستدعي الكلمة(الطيبة)لترد بها على الكلمة(الشريرة)٠ان صويلح يستعيد كلمة ابن الراشد،ويرد عليها، تعويضا عن سكوته السابق،حين قيلت تلك الكلمات في حقه وفي هذا الجدل الخفي(التبريري)،يطرح صويلح عدة جوانب للمسألة (انه مثلهم،أقوى منهم) حتى عينه الكريمة (يرى فيها اكثر من الاخرى)ثم(ماذايفيد ابن الراشد) أو يضره من عينه،انه يعمل بيده٠ ان صويلح يحتج - مكابرا- بكلمة نجمة المثقال:(انها نقطة حسد)ستزول،لكنه يعترف في النهاية بأن ابن الراشد،عندما منعه من العمل بسبب عينه (ذبحه تماما بهذه الكلمة)٠

وقد تتم استعادة الكلمة الغيرية،بنغمة ساخرة،ثم تقوم الشخصية بالرد عليها: كما يفعل سعيدمع "كلمة"الحكيم المستدعاة:

("يا ابو شكيب،أنت أخونا وأنت حبيبنا، وقبل ما تصل الى حران، كنت أصلي بالليل والنهار،وأدعي لربي أن يبعث لي واحدا مثلك" كذاب أشر٠ لا صلاة يصلي ولا بحاجة الى واحد مثلي،بحاجة الى الفلوس،بده المال٠٠)(٢)

وفي مثال آخر:

(٠٠وبعدين هذا جزاك يا ابو غزوان؟"خلال أربع وعشرين ساعة يجب أن تغادر مران" صارت موران مورانه وطلعنا نحن الغرباء،أي والله الحق معك يا حماد٠٠) (٣)

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ١٥١ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ١٢٦ ٠

(٣) مدن الملح - المنبت - ص ٤٢ ٠

وقد تتوقع الشخصية،كلمة غيرية معينة،لم تطرح بعد،لكنها تستحضرها وترد عليها:

(أمااذا قال له الحكيم أن نادية لا تزال صغيرة٠٠ سيؤكد للحكيم أن نادية أصبحت كبيرة تماما وأن البنات في موران يتزوجن قبل هذا السن٠٠فاذاأصر الحكيم على رأيه اذا عاند٠٠"وأنت حكيم ٠٠عندما تزوجت أم غزوان كم كان عمرها؟"٠٠أما اذا قال :لابد من سؤال أمها وأبيها فالجواب جاهز :"أنت أبوها،وأمها أم غزوان٠٠") (١)

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ١٧٦ ٠

ثالثا: الكلمة النافذة

يشير اليها السارد- المؤلف بقوله(وحين التفتوا الى السماء يستطلعونها،والى الرياح يتنشقون فيها رائحة المطر،لم يجدوا،لذلك لجأوا الى الكلمة اللاذعة،الى النكتة،يصوغونها في اللحظة،فتخرج قوية نافذة) (١)

ويصف باختين هذه "الكلمةالقابلة للنفاذ" بأنها كلمة بلا تلفت ولا مداهنة ولا جدل داخلي، انها كلمة مونولوجية،غير موجودة الا في حوار فعلي مع الآخر(٢) وليس هذا الآخر سوى القارىء ذاته، (..بدأ<ابن نفاع> يصرخ بغضب..:

- ابن الراشد شرق وغرب، جمع الناس من كل مكان وساقهم للاميركان . ساق الغنم للذيب، وعلى كل ذبيحة،على كل راس..الامريكان يعطونه ويقولون: هل من مزيد؟.....

- الاميركان هم العلة وهم السبب)(٣)

ان كلمات ابن نفاع(التي تثير الضحك،لا تلبث أن ترتد كالزوابع لتخلق التساؤل والخوف،فتتابع التعليقات والهمسات والنظرات).(٤)

واذا كانت كلمة ابن نفاع النافذة تمثل تطيلا مستبصرا،لما كان يجري في حران، في تلك الأيام فان كلمة شمران العتيبي تعد تحذيرا ونبؤة لما سيتلو من أخطار ومصائب:

(قال شمران العتيبي،وقد سمع هذه الضجة من بعيد،ثم جاء من يخبره<بافتتاح معرض رضائي للسيارات >:

- تذكروا هذا اليوم زين،يا أهل السوق، لأن له ما بعده، تذكروه ولا تنسوه، لأن بعد هذا اليوم،ما لكم خبز بخيلكم وأباعركم!)(٥).

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٩٣ .

(٢) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٣٦٢ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٣٤٥-٣٤٦ .

(٤) مدن الملح - التيه - ص ٣٤٦-٣٤٧ .

(٥) مدن الملح - الاخدود - ص ١٧٠.

وفي موضع آخر:

(قال شمران العتيبي وكان حوله الكثيرون:

-٠٠ وهذي موران بالها طويل،تحمل وتحبل،لكنها أبدا ما تنسى٠

٠٠ فاذا كانت اليوم بهذا الشكل ، ما احد يدرى شنهو اللي يصير باكر أو اللي عقبه٠٠

وهز رأسه وأضاف ٠٠:

- والدم يا جماعة،يجر الدم،وتشوفون!) (١)

ووقد تصدر الكلمة النافذة،عن عرافة شهيرة،كنجمة المثقال:

(- الدنيا دالوب،يوم فوق والثاني تحت!

٠٠٠روت:

- لو دامت لغيرهم ما وصلت لهم٠) (٢)

أما صالح الرشدان،والملقب بصالح النذير،والذي لم يعرف في حياته حرفة غير"حذو الحمير"،فانه(يتزوبع يوما بعد يوم، تصبح كلماته نذيرا بعد أن كانت تحذيرا:

- الحقوا حالكم يا أهل موران، الدنيا مصبحة مسية،اذا ما قامت القيامة اليوم،تقوم ثاني يوم٠٠ المال ما ينفع،والدنيافانية) (٣)

ومفضي الجدعان،"حكيم"حران الشعبي،"وملبي الحاجات"فيها،(لا يعرف كيف ترتفع البيوت،وتشترى الأراضي وتمتلىء الجيوب بهذه السرعة٠ يحس - دون دليل واضح - ان الكثيرين لا يعملون شيئا سوى السرقة٠) (٤)

لذلك تنطلق"كلمته" النافذة:

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنها ر- ص ٤٠٢ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٤ ٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٧٠ ٠

(٤) مدن الملح - التيه - ص ٥١٤ ٠

("يا أهل حران،الفلوس خربت قبلكم كثيرين،خربت دول وممالك ٠الفلوس اذا انعبدت استعبدت وسا أسعدت، وبعيونكم تشوفون٠ ناظروا دحام وابن دعيج وابن فرحان،ناظروا النقيب وابن سيف والسلامي، الواحد ياكل ابوه ويقتل أمه وأخوه٠٠") (١)

ان"الكلمة النافذة" ليست صوتا خفيا للسارد - المؤلف وانماهي صوت الوعي الشعبي الجمعي،الذي يدرك - بفطرته ودهائه - أن الحذر انما يكون من "الأجنبي"،ومن أعوانه في الداخل؛"اللقامين"٠ وأن السخرية والضحك، سلاح تحريضي مجرب، وأن الكلمة أول الفعل٠ يقول صالح النذير:

("والله ياأهل موران،حميركم أحسن منكم،ويوم ما كان عندكم غير الحمير،كنتم بشر وأوادم،أما الحين فأنتم زق") (٢)

رابعا: أما الأقوال،التي ترسلها الشخوص (الشعبية والبرجوازية معا)،والتي تتلو الحوادث والوقائع المختلفة،وتعلق عليها،فليس لها من مستمع، سوى القارىء نفسه٠ وهذا الاسلوب في ايراد الأقوال،يعود بنا الى كتب التراث العربية (التي اقتبست فن الأقوال من كتب الحكمة الهندية والفارسية) والتي نألف فيها هذه العبارات:قالت العرب، قالت أم لابنتها،قال فلان،أخبر فلان الخ

وفي المثال التالي،نقع على جملة من الأقوال المتتابعة المكثفة:

(قال المسنون: آخر الزمان٠

وقالت النسوة: لا بد أن يأتي المهدي، ومعه الخضر٠

وقال المعتوهون: المطر والماء والسماء٠

وقال العقلاء : اصبروا،فالصبر مفتاح الفرج٠

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥١٤

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨٩ ٠

وقال الفتيان: كانت موران جنة ولا بد أن تعود٠

وقال راكان : اعتقلوا،واقتلوا، ثم حققوا٠

الخ) (١)

وفي مثالين آخرين:

(قال هاملتون بعد أسابيع من سفر السلطان:

- وذكرت للسلطان اكثر من مرة،أن اتخاذ الاحتياطات ضروري،خاصة،في بلد تعود الناس ألا يشعروا بفرق بينهم وبين الحاكم٠٠)(٢)

(بعد سنين،قال فنر بنشوة،وهو يتذكر:

- لو صبرنا عليه،سنة ثانية،كان خرب الأول والتالي وكان صرنا أثر بعد عين٠٠) (٣)

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٧٤ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٦٠ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٣١ ٠

خامسا:- القص الشفوي:

و القص الشفوي تحديدا - (سرد تشخيصي) باللهجة الشعبية، على لسان احدى الشخصيات وميزته تكمن في كونه يمثل صوتا غيريا ، محددا اجتماعيا، يحمل عددا من وجهات النظر والأحكام، التي تعد مهمة جدا ، بالنسبة للمؤلف ذاته،

وذلك الراوي الذي يحمل معه الكلام الشفوي ، هو انسان غير مثقف وينتمي - غالبا - الى الطبقات الاجتماعية الدنيا (١).

وبامكاننا القول بأن السارد في (مدن الملح) ، قد لجأ الى هذا الشكل الشفوي للسرد من أجل (الكلمة الغيرية اجتماعيا ، ومن أجل العقيدة الغيرية اجتماعيا ، وأخيرا من أجل الحكاية الشفاهية بصورة مضاعفة) (٢).

لقد اعتنى السارد بالكلمة الشعبية، وأولاها اهتماما كبيرا، في المحاورة مع الآخر، وفي القص الشفوي ، وحتى في السياق السردي ، اعتمد - بصورة رئيسة - على الكلمة الغيرية الشعبية:

(.. "فالصايع " أو "المنفاخ" كما كان يطلق على سعيد الاسطة، رجل مظاهر وصوت عال .. انه "آخذ الدنيا زعبرة" ومع ذلك لا يسمع في موران الا الحديث عن الاخوين) (٣).

---

(١) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٢٨٠

(٢) المصدر نفسه - ص ٢٨٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ١١٦

(٠٠ لم يستطع أن يفسر ما حدث٠ كان بعيدا عن تلك "البلية"٠٠) (١).

(٠٠ وحي السفان والاحياء المجاورة ، لا تجد حديثا أمتع من الحديث عن "الشوام")(٢).

(٠٠ وأبدى الجميع رغبة في أن يسمعوا منه مباشرة ٠٠٠ عن "هذه الاميركا")(٣)

والكلمة الشعبية، بالاضافة الى كونها تعبر اجتماعيا، عن وجهة نظر معينة، فانها كلمة تحمل ظواهر لغوية؛ نحوية ونبرية وبلاغية، ذات نكهة خاصة٠

وتتميز الكلمة الشعبية، في القص الشفوي التشخيصي في رواية (مدن الملح) بسمات حكائية معينة:

* ان الذات - الراوية ، تمثل راويا شاهدا، أو مشاركا - أو فاعلا للواقعة المسرودة على لسانه، كما تشخص وجهة نظره فيما حدث٠
* ان الكلمة - في القص الشفوي - كلمة حادثية، لذلك فانها تتخذ سمات حكائية داخلية:

أ- تشكل - في ذاتها - قصا زمنيا أفقيا، منزه عن الاستطرادات والزوائد٠ وبعض تلك الروايات، يعد مادة تسجيلية، تروى بعد الحدث بعدة سنوات٠

ب - تمثل سردا تشخيصيا (تمثيليا)، بالامكان تأديته بالأفعال، ويستلزم من الراوي حركات وايماءات مساندة، لتوصيل المعنى٠

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ١٩٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٦٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٢١٩

* للكلمة الشعبية في القص الشفوي، طابع كرنفالي عميق، يتبدى في السخرية والتصريح بما لا يليق التصريح به والنزوع نحو المزري والقبيح.

وفي (مدن الملح) تسع روايات شفوية - تشخيصية، هي:

١- (قال راجي، عصر اليوم التالي ((خفت كثيرا، لم أعرف ما أعمل. فتحت قربة الماء وصببتها على وجه آكوب ..... تركت آكوب وركضت الى الحكيم. الافندي بعد ساعة قام من النوم ... قال لي: تعال أنت وهو بكرة الصبح. قلت له: الرجل لا يحتمل. يمكن يموت. قال: لا تخف وكاد يغلق الباب ويدخل. قلت له: حكيم تفضل معي بسرعة ورفعت المناويل، خاف، صار وجهه مثل الليمون ...الخ) (١)

٢- (أما نائب الامير فقال لحسن رضائي والدباسي ... "خلال اليومين الماضيين، أبو مسفر، ما يعجب ... أمس بعدما راح أبو صادق قال "الوجع هنا وهنا" ...
قلت له "تعب يا ابو مسفر" قال "ما أظنه تعب، شي يتلوى ولا ينزل ..." قلت له "وكل الله.. الخ) (٢)

٣ - (زوجة الحكيم تروي القصة ... "زهقتني المخلوقه، طلعت روحي، كل يوم والثاني وهي مزروعة بخلقتي : دخلك يا أم غزوان ، انت وزوجك ناس أكابر ... وأنا بنفسي زيارة القصر والتعرف على الحريم ...الخ) (٣).

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤٦٧-٤٦٨ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٥٧٥ -٥٧٦ .

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٨٤ .

٤- (أم حسني ٠٠ روتها بطريقة مختلفة للغاية :"بعد ما كملت الاسبوع في موران، حتى جاءت زوجة الحكيم، نسيت اسمها البنت الطرابلسية، واذا الله ماكذبني يمكن اسمها وداد ٠٠٠الخ)(١).

٥- (قال مهيوب، رئيس الحرس الخاص للسلطان، بعد سنين طويلة، يتذكر تلك الغزوة :"كانت سنة خير٠٠٠الخ)(٢).

٦- (قال الذين استيقظوا على أصوات البكاء والنحيب في قصر الروض : "انه قبل ان يصبح الصباح، والناس نيام بسابع نوم، والا ذاك الصوت اللي يفزع اللي ما يفزع ٠٠٠الخ)(٣).

٧- (قالت (المحظية يمامه) ٠٠ : "كنت نايمه يا سيدي، كنت بسابع نومه ٠٠٠الخ)(٤).

٨- (قال عرفان الهجرس، بعد سنين عديدة:

- قبل صلاة الفجر بساعة أو اكثر، كنت غرقان بالنوم، ما أشوف الا وهو فوق راسي: قم يا عرفان ٠ والله فزت ، قمت، قال تعال، مشى ومشيت وراه ٠٠الخ)(٥).

٩- (قال رضائي ٠٠٠ : "٠٠٠ دفعت الباب ٠ قلت يا الله ٠ انفتح الباب ٠ الحديقة كبيرة ، أشجار وأزهار قلت لروحي :امش يا رجل ٠ مشيت ٠ ناديت: يا أهل الدار لكن لا جواب ٠ تلفت ناحية الصوت : الحكيم تحت شجرة كبيرة راكب على حصان خشبي ويهز ٠٠٠ ما صدقت تنحنحت وقلت : يالله - لما شافني توقف ٠٠قال : الله يعطيك قلت له : أنا صاحبك يا

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٨٥-٢٨٧ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٥٥ ٠

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٥٦ ٠

(٤) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٢٥٣ ٠

(٥) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٢٦-٣٢٧ ٠

ابو غزوان قال : نعم ؟ ومطها وكأنه يضحك علي ..الخ)[١].

وهناك رواية "سردية" شفوية (غير تشخيصية) لهاملتون[٢] وقد اغفلناها، لا لأنها باللغة الفصحى (فقد استخدمت الفصحى بجانب اللغة المحكية واللغة الشعبية في الروايات الآنفة) وانما لأنها أقرب الى الكلمة المكتوبة، في بنائها التركيبي وفي نبرتها برغم الاستهلال المموه : (قال هاملتون...).

ويصف باختين، الكلمة الغيرية في القص الشفوي أو كما يدعوها (قصة الراوية) ، بأنها (شأنها في ذلك، شأن الكلمة في تقليد الاساليب (Ctylization) وفي المحاكاة الساخرة (Parody) كلمة "سلبية" تماما في يد المؤلف، الذي يضمنها موقفه الادراكي الخاص، ويجعلها مطية لخدمة أهدافه الجديدة. وذلك على النقيض من الكلمة الغيرية في الجدل الخفي وفي الحوار، والتي تجبر المؤلف على الاستجابة لتأثيرها، والتوافق معها[٣].

ومعنى ذلك ان كلمة رضائي السابقة، على سبيل المثال، تصير أداة في يد المؤلف يحقق بها مآربه الخاصة(الفضح والقدح، والتشفي والشماتة في شخص الحكيم) وأن الصوتين، صوت المؤلف وصوت الراوية، يمتزجان تماما في الكلمة نفسها، التي لا تنحرف عن طريقها المباشر، وانما تتشبث بنغمتها ونبرتها الخاصة. واذ تتغلغل فكرة المؤلف في كلمة الشخصية، وتستقر فيها فانها لا تصل الى حالة التصادم معها، وانما تقتفي آثارها في الاتجاه نفسه، غير أنها تضفي على ذلك الاتجاه، طابعا نسبيا فكأنما يتحدث المؤلف عبر كلمة الشخصية الراوية، دون أن يحرف مظهرها اللساني الأصلي[٤].

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٤٧-٥٤٨ .

(٢) انظر مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٧٦ .

(٣) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٢٨٨ .

(٤) انظر المصدر نفسه - ص ٢٨٢ .

ان القص الشفوي - في المحصلة الاخيرة - صورة من صور السرد الحكائي وان تميز عنه، بسمات تلحقه، من جهة أنه شفوي شعبي لا مكتوب فصيح. انه قص ينقلنا الى "حديث الجدات" وحكايات القصص الشعبي. بل انه يقذفنا في قلب الكلام الشعبي اليومي الذي ينطلق من قاعدة الزمان والمكان، ويفصل في (قال لي وقلت له) والذي ينمنم الكلام فيصير ماتعا، وينزع الى المبالغة فيه، فيغدو مشوقا. ثم انه يختم كلامه باظهار مراميه في النهاية، وهكذا فاننا نقع في خاتمة كل رواية شفوية على مقصد الراوي : (موت أكوب، جنون الحكيم، اكذوبة يمامه ..الخ).

سادسا: الكلمة المكتوبة

ان الشخصية، أحد أشكال المتكلم في الرواية بل انها الشكل الأكثر أهمية فيه، ولكنها ليست الشكل الوحيد. فان التعدد اللساني يدخل الى الرواية، عن طريق أشكال أخرى أيضا من مثل الأسلبات البارودية (الساخرة) ، وغير البارودية، وكذلك في شكل الكتاب المفترضين، وشكل المحكي المباشر(١).

وقد تناولنا بالحديث، لغة المتكلم، في الشكل المحكي المباشر في الحوار (الخارجي والداخلي) وفي الكلمة النافذة، وفي الأقوال. كما أشرنا الى كلمة المتكلم، في ثنايا السياق السردي (بوصفها خطابا غير مباشر، وخطابا غير مباشر حرا) ثم تحدثنا عن قصة الراوية الشفوية.

وفيما يلي، سنتناول الكلمة المقابلة لها، وهي الكلمة المكتوبة، في شكل الأسلبات Ctylizations في الأجناس التعبيرية المتظلة أو المضافة، ومفردها الجنس المتخلل Genre Intercalaire والتي تدخل الى الرواية؛ سواء أكانت أدبية (قصص ، أشعار ، الخ) أو غير أدبية (نصوص أخرى).

ان هذه الوحدات الاسلوبية غير المتجانسة، تتمازج في النهاية - داخل كيان الرواية وتخضع لوحدة أسلوبية كلية.

وتعد الرسائل والمذكرات واليوميات ، من الأجناس التعبيرية الخاصة، التي تدخل الى الرواية، بوصفها "عناصر تكوين أساسية" وقد تحدد شكل الرواية وتكوينها، فتصبح (رواية - مذكرات، رواية - رسائل)(٢).

---

(١) انظر ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ١٠٤

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ٨٩ .

أ- الكلمة الغيرية

وفي (مدن الملح) نصادف الكلمة الغيرية، ممثلة في الأجناس التعبيرية الخاصة (المذكرات واليوميات والرسائل) بالاضافة الى الأجناس التعبيرية غير الأدبية الأخرى (الافتتاحيات الصحفية، الاطروحات الجامعية، البلاغات الحكومية والتقارير الدبلوماسية، وتدوين التاريخ، كلمة في حفل، عريضة شكوى)٠

أما الأجناس التعبيرية، ذات الطابع الاعترافي أصلا، كالرسائل والمذكرات واليوميات، فانها تصبح في هذه الرواية، وسائل غير ذاتية، وعلى العكس تماما، فهي موجهة نحو التعقيب والتعليق على الحوادث الخارجية والوقائع الجارية٠

كتب غزوان الى أبيه ("واسمح لي يا والدي العزيز أن اعبر عن قضية شديدة الحساسية، وهي أن الادارة السابقة لموران انتهت ٠٠ فالمهم الان أن تقيم علاقات جديدة لكي نزيل من أذهان البعض أننا محسوبون على الادارة السابقة٠٠")(١).

وكتب حماد المطوع سفير الهديبية في اليابان ، الى نظيره في بون: ("الجماعة، وتعرف معنى هذا الكلمة يختلفون عن الذين كانوا قبلهم٠ صاحبنا يريد من كل الذين حوله أن ينفذوا الأوامر وليس لأحد حق الاعتراض ٠٠٠")(٢).

وكتب أحد الشبان الى أحد أصدقائه، بعد أن شهد تنفيذ حكم الاعدام ("لم أعد قادرا على التحمل، بعد أن رأيت تلك المشاهد في ساحة جامع السلطان فنر ٠٠")(٣).

---

(١) مدن الملح - المنبت - ص ١٢١ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٢٦ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٤٠٨ ٠

وكتب هاملتون في مذكراته ("لفت النظر مرارا في "مؤتمر الشرق" الى ضرورة أن تكون بريطانيا حاضرة للمساعدة، في اكتشاف ثروات موران ...")(١)

وكتب في يومياته :(تسمية الأمير خزعل، وليا للعهد، تعني مرحلة جديدة وشاقة...)(٢).

أما رأفت شيخ الصاغة فقد سجل في مذكراته الصحية :("وسوء التغذية علامة بارزة، ويظهر في الهزال وصفرة الوجوه، فيما عدا عدد محدود من الذين شاركوا في الاجتماعات ...")(٣)

وكتب يونس شاهين في يومياته : (... ولم ينس عظمة السلطان رغم كثرة مشاغله، تقصي أدق التفاصيل المتعلقة بأخيه المعزول كان يتصل بالسفارة ببون يوميا، ويتحدث مطولا مع السفير والملحق العسكري ...")(٤).

ويجدر بنا أن نشير الى أن هاملتون ويونس شاهين ورأفت شيخ الصاغة، وحماد المطوع، وغزوان المحملجي ومن لف لفهم، ليسوا أشخاصا عاديين، يكتبون مذكرات ويوميات ورسائل شخصية جدا، انهم موظفون ودبلوماسيون، معنيون بالاحداث السياسية ومطلعون على أدق أسرارها، ويطمح بعضهم الى نشر ما سجّل في الوقت المناسب. وحتى ذلك الشاب الذي كاتب صديقه، هو أحد شباب موران الواعدين، فقد كان يعد اطروحة دكتوراه حول (أثر النفط في التنمية).

وتتخذ الكلمة الغيرية، في الأجناس التعبيرية الادبية وغير الادبية، شكل الأسلبة ذات الطابع البارودي(الساخر) ففي الكلمة التي ألقاها الحكيم في حفل تدشين خط الأنابيب:

("سوف تذكر حران، بعد عشرات السنين، مئات السنين، هذا اليوم الأغر المحجل من

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٥٥ .

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٨١ .

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٧٣ .

(٤) مدن الملح - المبنت - ص ٢١٩ .

أيامها، يوم زارها ابن اعظم السلاطين، مولاي الأمير خزعل،ويوم تكرمت يداه، ففتحت انابيب الخير والبركة على هذا الشعب ٠٠ وبدات الحياة الهنيئة"(١)

نحس - بحق - في كلمة الحكيم، اتجاها دلاليا استنكاريا للمؤلف، يتعارض مع النزعة الغيرية المتملقة للحكيم٠

وفي البلاغ الرسمي القصير، الصادر عن دار الامارة:

(بعد التحقيق الذي اجرته، دار الامارة، بخصوص مقتل البدوي المدعو مفضي الجدعان، المهنة متسبب، تبين ان للمذكور اعداء كثيرين من خارج حران وبعد التدقيق والتمحيص لم تثبت التهمة على أحد، وقد أمر صاحب السمو الامير بغلق القضية واعتبار القاتل مجهولا)(٢).

فاذا كنا نعلم من قتل مفضي، وما دور دار الامارة في مقتله، فاننا سنقرأ البلاغ ، متجاوزين قوالبه اللغوية المحفوظة: "وبعد التدقيق والتمحيص" "للمذكور اعداء من خارج حران " "لم تثبت التهمة" " اعتبار القاتل مجهولا" الى محتوى هازئ وممرور معا٠

وفي مقال صحفي ليونس شاهين، كتب فيه :("والدوله بعد أن اتسعت، واعترفت بها الدول الاخرى، وبعد أن أقامت نظاما لم تشهد مثله هذه الصحراء٠٠ لا بد أن تكتسب وضعا جديدا واسما جديدا٠ واننا ندعو صاحب الجلالة، السلطان لأن يبادر، وأن يقدم الصيغة الملائمة للمرحلة ")(٣).

وبالرغم من ان الصحافة - على الصعيد الواقعي - لم تكن لها تلك الفاعلية حقا في توطيد "المراحل السياسية في تلك البلاد، الا أن هذا - بالضبط - ما يطرحه المؤلف بصورة معكوسة٠

اما تدوين التاريخ، من قبل المؤرخين "الرسميين والمحايدين" ، حول وقائع بعينها، فان الصورة لا تتضح، سوى بمقارنة "حقائقهم" ومضاهاتها، بعضها ببعض :

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥٠٦ ٠

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٥٤٠ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٠-٥١ ٠

(أحد الذين كتبوا سيرة السلطان ٠٠٠٠ كتب مايلي :"٠٠٠ وحين وصلت الأخبار الى صاحب الجلالة السلطان، استشاط غضبا٠٠٠ وقد شاهده الكثيرون يبكي ٠٠٠ وبعث ابنه فنر على عجل لكي يضع حدا للمجازر والاساءات التي ارتكبها ابن مياح") (١)

بينما (كتب مؤرخ محايد،حول تلك الوقعة " وقد استولى جند موران على خزين الذخائر العسكرية في السمحة، واستبيحت لمدة ثلاثة أيام ٠٠") (٢).

أما هاملتون - بوصفه شاهد عيان - (فكتب عن موقعة السمحة، بعد سنوات، مايلي، وقد اعتمد على اليوميات :"فلم يلق جيش موران مقاومة تذكر ٠٠٠") (٣).

ان الروايات المتناقضة للوقعة ذاتها، تفضح المصالح المتعددة، التي تقف وراء زوايا الرؤية، وتثير - من جانبنا - بواعث الضحك ومشاعر المرارة، خاصة، بسبب تجاورها وتواليها المباشر٠

وتتنوع الأسلبة البارودية، الى حد كبير في الرواية ، ويمكننا أن نقع على محاكاة ساخرة لأسلوب الغير، بوصفة أسلوبا(٤) في قيام نمر العتيبي بمحاكاة عرائض الشكوى محاكاة ساخرة، فقد كتب عريضة باسم صالح الرشدان (بروح ساخرة تقطر احتقارا :"عظمة السلطان وولي أمر العباد٠ السلام عليكم ٠٠٠ أنا صالح الرشدان، من موران أبا عن جد، بعدما أمر جلالتكم بنقل سوق الحلال من مكانه تدربت المصايب فوق رؤوس الخلق وأنا واحد منهم، قلت الأشغال وانسدت الابواب ٠٠٠ فأطلب منكم التعيين في القصر ٠٠٠ مراجعتي في قهوة زيدان ") (٥).

---

(١) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٤٩-١٥٠ ٠

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٥١ ٠

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٥١ ٠

(٤) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي ص ٢٨٢ ٠

(٥) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨٩-٣٩٠ ٠

وكذلك في رسالة ابن البخيت للعجرمي، حيث قام بأسلبة ساخرة للشكل الرسائلي - التراثي:

("٠٠٠ ولذلك لابد أن نبلغك يا أبا مشعل أن مولانا السلطان سمى حرمه المصون، ملكة للسلطنة، وقد تاتي بعده، بعد عمر طويل، لتكون حاكمة البشر، وقائدة البر والبحر ، ولتصنع ماعجز عنه الرجال، وتأبى على الأبطال ٠٠٠")(١).

وهذه اللغة المؤسلبة، تنتج عنها مفارقة ذات طابع هجائي عندما تدرج ضمن مواقف جديدة، محالة بالنسبة اليها٠

ويمكننا أن نقع على محاكاة ساخرة لطريقة في الرؤية والتفكير وفي الكلام أيضا (٢) في تقرير السفير الامريكي في موران:

(" ان الملاحظة التي ذكرت لي، في وقت مبكر، حول صفات البدو، من حيث النزق والتقلب٠٠٠ هذه الملاحظة كانت تبدو لي أقرب الى المبالغة أو الكاريكاتير، لكن الان اكتشف مدى صحتها ٠٠٠ خاصة بالنسبة للسلطان")(٣).

وأيضا كتب هاملتون في مذكراته (" ٠٠ وضمن أمور أخرى، لا يمكن أن يحكم الانسان بسهولة على تفكير هؤلاء الناس أو طريقة تعاملهم ٠٠٠ لأن البدو بمقدار ما يبدون ودودين، فانهم يحسنون الى حد كبير اخفاء عواطفهم وردود أفعالهم")(٤).

ان الطابع الساخر، اذا لم يتعلق بالاسلوب مباشرة، فانه يتغلغل في الناحية الثيماتية للكلمة الغيرية٠

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ٣٦٩-٣٧٠ ٠

(٢) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٢٨٣ ٠

(٣) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٥٧-٥٥٨ ٠

(٤) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٣٦٩ ٠

والمؤلف اذ يستثمر هذه الكلمة الغيرية في صورها المتعددة، لتحقيق أهدافه الوظيفية والجمالية، فانه يظل متمسكا بوضعه الحيادي ازاءها. ان المؤلف - يقينا - لا يضع ملفوظه الخاص على ألسنة شخوصه لكنه - بلا شك - يتحدث من خلالهم، ويتحدث معهم.

ب- الكلمة الاجنبية (الاقتباسات)

ومثلما نصادف الكلمة الغيرية (كلمة الشخوص) في الأجناس التعبيرية المضافة، فاننا نجد كذلك الكلمة الاجنبية، ممثلة في النصوص الدينية والتاريخيةوالأدبية٠

فالاقتباسات متعددة، ما بين آيات قرآنية كريمة، وأحاديث نبوية شريفة، وأبيات شعرية (بالفصحى والعامية) اضافة الى الاقتباسات النثرية المختلفة؛ طرائف، قصص، أخبار ،تاريخ ٠

وتتسم هذه الاقتباسات بطولها (١) وبتعدد ثيماتها، وبتنوع مصادرها (٢) وبظهورها لا في السياق السردي للمؤلف وانما في داخل الحوار ذاته، حيث تقرأ الشخصية من كتاب أمامها أو تتلو ما تحفظه استظهارا (!!) من كتب التراث الادبية والتاريخية٠ اضافة الى الاستشهادات العديدة بالأبيات

الشعرية، وايراد الايات القرآنية الكريمة الاحاديث الشريفة (والتي - خلافا للنصوص الأخرى - لم يعرها المؤلف بالا ، فجاء منها، ما لم يصح (!!))٠

ان احتكار المحاورات للكلمة الاجنبية، يبين أهمية دور الشخصية بوصفها عامل تنضيد للغة الرواية، ولادخال تعدد الأصوات اليها(٣).

وفيما يلي بعض الأمثلة:

---

(١) انظر مدن الملح - بادية الظلمات ص ١٥-٢٠ وأيضا ص ٢٦-٣٢ ٠

(٢) وقد لجأ المؤلف الى الاقتباس من عدة مصادر، ذكر بعضها تحديدا، واغفل بعضها الاخر، ومما ذكره لطف التدبير للاسكافي، وعيون الاخبار لابن قتيبة ورسائل الجاحظ، ومنامات الوهراني، ومقاماته ورسائله، البصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي، بدائع الزهور، لابن اياس ، وكتاب السلوك لمعرفة دول الملوك٠

(٣) انظر ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ٨٨ ٠

(وضحك (ابن البخيت) وهو يتذكر:

-اللي سويته لخريبط، ما يسويه أخ لاخوه ٠٠ ومن قبل قالوا :"ينبغي لمن ساير خليفة ان يكون بالموضع الذي اذا أراد الخليفة أن يسأله عن شيء لم يحتج أن يلتفت : ويكون من ناحية اذا التفت، لم تستقبله الشمس ٠٠الخ")(١)

وفي موضع آخر:

(وضرب (ابن البخيت) على الغلاف، ثم بل اصبعه بشفته وفتح الكتاب وقال:

-٠٠٠٠ "وكان السلطان أيضا يلعب مع العوام ٠٠٠ فيظل نهاره مع الغلمان والعبيد٠٠ ويحضر في الليل عبد على العواد ويأخذ عنه الضرب بالعود ويتجاهر بما لا يحمد٠٠٠")(٢).

وفي مكان آخر، تنبعث الكلمة من مذياع الأمير:

(" واذا مات الملك في بلاد سرنديب، مر على عجلة قريبة من الأرض ٠٠٠ وامرأة بيدها مكنسة، تحث التراب على رأسه وتنادي : أيها الناس هذا ملككم بالأمس ٠٠٠ فلا تغتروا بالحياة من بعده٠٠٠")(٣).

اننا، في مادة هذه الكلمة الاجنبية، نقع على ترجمة ايديولوجية لنوايا الذات المتكلمة، ونكتشف أن "اجنبية" تلك اللغة ليست في الحقيقة - سوى عرضية وخارجية، وأن حدود "تاريخيتها" تختفي، وأن ملفوظها "الفخم" لا يتنافر مع لغة الحوار الشعبية٠

وفي مثال آخر:

(اضاف (فنر) بلجهة أبوية:

- قبل سنين قرأت في كتاب - ويلزم كل واحد منكم يقرأه ويحرص عليه، واسمه : كتاب الأمير،

---

(١) مد الملح - بايدة الظلمات - ص ٢٠٩ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٢٧٥-٢٧٦ ٠

(٣) مدن الملح - بادية التيه - ص ٤٠٣ ٠

قرأت :"على الأمير ... أن يقلد الثعلب والأسد معا، اذ أن الأسد لا يستطيع حماية نفسه من الأشراك، والثعلب لا يتمكن من الدفاع عن نفسه أمام الذئاب ...")(١).

ان الشخصية هنا، تسعى الى دعم خطابها، بالكلمة الاجنبية "الغريبة" عنها، والتي تتكلم من خلالها. أما المؤلف فانه يتخذ من هذا "الوضع" ذريعة للتهكم والادانة معا:

(فنر الذي ظل في تلك الحالة من الحيرة، قرر أن يطلب من أحمد محمود الجمال، أن يكتب له ، تلك الوصايا بخطه الجميل، وأن يضعها في غرفة نومه)(٢).

ان خطاب المؤلف، وخطاب الشخصيات المحكي المباشر ورطانة الأجناس المضافة، المدرجة بوصفها فقرات، أو المرصعة بوصفها أبيات شعرية أو آيات قرآنية أو أحاديث شريفة، تمثل جميعا، الوحدات الأسلوبية التأليفية الرئيسة في (مدن الملح) وهي التي تشكل بالذات نسيج الرواية الداخلي، وتمنحه تعدده اللساني والصوتي (وجهات النظر).

ان الرواية (بوصفها جنسا أدبيا) تشكل هجينا لغويا واعيا ومنظما... وأدبيا بصورة خاصة. موضوعه الأساسي "التشخيص الأدبي للغة" ان الاسلوبية التقليدية، لم تعرف قبل الرواية هذا النوع من التأليف بين اللغات والأساليب، والذي يكوّن وحدة عليا(٣).

---

(١) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٢٠.

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٣٣.

(٣) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٣٩.

- **أنماط الكلمة النثرية:**

لقد ميز جيرار جينت، بين ثلاثة اساليب، ما دعاه: الاسلوب المباشر: (الخطاب المنقول)، والاسلوب غير المباشر: (ما يسمى بالفرنسية؛ الاسلوب غير المباشر الحر)، والخطاب المروي: ويكتفي بتسجيل مضمون الكلام فحسب(١) كما في المثال التالي:

(قالت (موضي) لفنر أن أباها شفي وأنه ينوي ان يتزوج من جديد ٠٠ كما اشارت الى ان أباها لا يكف عن ذكره وامتداحه)(٢).

بينما اختلف مؤلفون عدة، في تسمية ظاهرة (الخطاب غير المباشر الحر) وتعريفها٠ ولكننا سوف نمضي في الصفحات التالية مع باختين وتحديده لأنماط الاساليب الثلاثة:

- الخطاب المباشر (المحكي) ومثاله: احتج وصرخ: والدي يكرهك٠
- الخطاب غير المباشر ومثاله: احتج وصرخ أن والده كان يكرهها٠
- الخطاب غير المباشر الحر ومثاله: احتج "والده، صرخ، كان يكرهها"(٣).

أولا- الخطاب غير المباشر ومتغيراته:

يشكل خطاب الغير (او القول المباشر) عنصرا بنيويا، في الخطاب السردي، وقد ميزه باختين بأنه تحدث مستقل، يقوم على بناء ذاتي كامل، ويقع منفصلا عن السياق السردي٠(٤) اما اذا ما تم نقل التحدث المحكي المباشر، الى الخطاب غير المباشر، فان ذلك معناه انتقاله، من مجال البناء اللسني الى الصعيد الثيماتي (الغرضي)٠ وليس معنى ذلك ان يذوب الكلام المباشر، ويتبدد تماما في السرد، فان المحتوى الدلالي، لا يستقر وحده - نسبيا - وانما بنية القول المباشر اللسنية، تظل مستقرة كذلك(٥) كما في المثالين التاليين:

---

(١) انظر تزفيتان تودوروف - الشعرية- ص ٤٦-٤٧، وانظر كذلك سعيد يقطين - تحليل الخطاب الروائي - ص ١٧٨ - ١٧٩ ٠

(٢) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ١٦٢ ٠

(٣) ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٨٩ ٠

(٤) انظر المصدر نفسه - ١٥٦ ٠ (٥) انظر المصدر نفسه - ص ١٥٦ ٠

(وأفاض غزوان في شرح كيفية توظيف هذا المبلغ، وكيف ان البنوك في State تساعد المستثمرين، وتجد لهم فرصا جديدة من أجل اعادة الاستثمار وأنه نقل المبلغ، مرة بعد مرة، من استثمار الى آخر)(١)

(وسأل (الامير) ما اذا كان الامريكان مثل العرب، يطلقون الاسماء على الآلات التي يستعملونها للركوب، فالعرب مثلا يطلقون على كل حصان اسما، وحين اكد له هندرسين ان لهذه السيارة اسما، وهو "فورد"، بدا شديد السرور)(٢).

ويعد الخطاب غير المباشر، درجة في اضعاف الخطاب المباشر الفردي، والسير به - عميقا - نحو ادراك جماعي (او جمعي) لخطاب الغير، بوصفه وعيا قابلا للاستيعاب، من قبل وعي اكبر منه (اثباتا او نفيا)٠

ان السياق السردي (ممثلا، هنا، في الخطاب غير المباشر) يقوم بدك حصون الخطاب المباشر، وحل بنيته، ومهاجمة انغلاقيته على نفسه٠ لكنه لا يعمل على تبديده، وانما يمحو الحدود، بينه وبين الخطاب غير المباشر، ويخضعه للعب وللتلوين النغمي، ويوظفه لغير اغراضه الاصلية (مثلا للسخرية، والتهكم، والهزء ٠٠ الخ) كما يلحق به "أجوبته"، ويدس فيه "تعليقاته"، والتي تشكل نزعة تحليلية، لخطاب الغير، المباشر(٣).

ولننظر الى هذا المثال:

(أما بعد أن وصل محمد عيد، وما نقله عن الطبيب٠٠٠ كيف أنقذ العشرات من موت محقق، وكيف كان يواصل الليل بالنهار، لمراقبة المرضى والعناية بهم، ما ان سمع ابن نفاع هذه التفاصيل ٠٠ حتى تغير بشكل واضح٠ قال امام الكثيرين ان ابن جدعان مخطىء، ولا يريد خير المسلمين، لأنه يحاول قطع رزق واحد من الرجال الصالحين٠ قال ٠٠ ان حران التي

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٥٣٤ ٠

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٤٢٤ ٠

(٣) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٦٢ - ١٦٤، ١٧٣ ٠

احتملت عددا من التجار يزيد يوما بعد يوم، لا يضيرها لو وجد أكثر من طبيب٠)[١] ،

ان كلمتي محمد عيد وابن نفاع، تنتقلان من شكل الخطاب المباشر الى الخطاب غير المباشر، دون أن تذوب أحداهما فيه تماما٠ فنحن نستطيع أن نميز كلمة، كل منهما، في السياق السردي لكنها أصبحتا في هذا السياق الجديد، لا تخصان محمد عيد، وابن نفاع، وحدهما، وانما اختلطتا "بالملكة الادراكية للكلام" فان هجوم السياق السردي للمؤلف، على خطاب الغير، المحكي، يحمل علامة المثالية، أو النزعة الجماعية Collectivisme ، الخفية[٢].

وفي مثال آخر:

(وحين يسأل، لا يجيب اجابات واضحة تماما٠ يقول ان جده كان خزندارا عند الوالي التركي في الأناضول وقد رافق الوالي عدة مرات في محمل الحج ٠٠ أما أبوه فكان كاتم اسرار والي ولاية بيروت الكبرى٠ كان الحكيم يقول ذلك بسرعة، وبعبارات غامضة ثم يضيف وهو يبتسم لينهي اية اسئلة٠٠٠ "ان الفتى من يقول هاأنذا وليس٠٠)[٣].

ونلحظ هنا أن "تعليق" المؤلف وتحفظاته، الملحقة بخطاب الغير، تلوّن الخطاب غير المباشر، بنبرة هازئة، موجهة ضد (الحكيم) وهذه التحفظات تتمثل، في النزعة التحليلية لخطاب الحكيم (لا يجيب اجابات واضحة، يقول ذلك بسرعة وبعبارات غامضة، يبتسم لينهي أية اسئلة) ثم ذلك العبور الى الخطاب المباشر ("ان الفتى من يقول هاأنذا٠٠٠")، ان التحليل - بلا شك - هو روح الخطاب غير المباشر[٤]، فادراك غرض الكلام، يستكمل بادراك حالة المتكلم نفسه (مزاجه، حالته النفسية) والتي تظهرها اشكال الخطاب المختلفة[٥] من فراغات مملوءة نقطا، فترات صمت،

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤٩٦ ٠

(٢) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٦٣ ٠

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٤٨٦ ٠

(٤) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٧١ ٠

(٥) انظر المصدر نفسه - ص ١٧٢ ٠

كلام غير متزن، اخفاق في التعبير، اسئلة واستفهام بلاغي، بالاضافة الى ملاحظات المؤلف الخارجية. ولذلك نجد ان كل انواع الاختصار والحذف وغيرها، التي تطال عناصر انفعالية وعاطفية، في الخطاب المباشر، ليست مقبولة بتاتا، في الخطاب غير المباشر، بسبب النزعة التحليلية، لهذا الاخير(١).

اما العبور من الخطاب غير المباشر، الى الخطاب المباشر او العكس، والذي يفرز خطابا محكيا، بين معقوفتين، اي خطابا محافظا على صيغته الأصلية، النقية دون تحريف، فان ذلك يفترض مستوى عاليا من تفرد الحديث المحكي في الوعي اللساني، الأمر الذي يتناقض مع ادراك خطاب الغير، ادراكا تحكميا أو سلطويا(٢).

ان المثال السابق، يمثل الخطاب غير المباشر (اللفظي - التحليلي) الذي لا يمحو عناصر الخطاب المباشر نهائيا، وانما يحافظ - بصورة كبيرة - على مظهرها اللفظي الاصلي، وعلى محتواها الدلالي كذلك. وبالرغم من ذلك، فان المؤلف يتمكن من دس أجوبته، وبثّها في ثنايا كلمة الغير، وكانها جزء منها، وهذا ما يدعوه باختين "بالاسلوب العجيب"(٣).

أما في المثال التالي:

(في هذا الاجتماع .. تكلم السلطان عكس المرة السابقة. تحدث عن الزمان وخياناته؛ عن الاصحاب وتخليهم، عن الاخوة وكيف تغيروا.. وتحدث عن الناس. قال انهم يقفون مع القوي الذي يخافونه، ومع مصالحهم)(٤).

فان كلمة الغير، هنا، فقدت معناها الموضوعي، وقام المؤلف باحلال المعنى المراد عنده محلها، ناسبا اياه الى حديث الشخصية. ان موقف السلطان يدور حول صدمته لحادث الانقلاب في موران وخلعه عن العرش، من قبل أخيه، فنر، ولكن المؤلف يستخدم كلمته في سياق تهكمي ومتشف، ويلونها بمقاصده، مما اضعف محتواها الدلالي الاصلي(٥).

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٧١ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٧٦ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١٦٢ .

(٤) مدن الملح - المنبت" - ص ٧٥ .

(٥) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٦٢ .

وفي المثال التالي نقع على اسلوب مختلف:

(وابن نفاع الذي أمّ المصلين ٠٠ قال ان هذه هي ايام حران كما كانت للعرب ايام في الجاهلية والاسلام، واكد انه اذا كانت الصلاة فرضا على المسلم، فان مقاومة الظلم فرض٠ وقال ان في الاتحاد قوة، وانه لا تغلب فئة متآخية٠٠)[١].

انه الاسلوب السطري "لبث خطاب الغير، فقد استقرت كلمة ابن نفاع، كما هي، في الخطاب غير المباشر، وحميت من التسرب وصينت أصالتها وتماميتها، وحتى دون وضع الكلمات بين معقوفتين فان تركيبتها النحوية، تقيم حولها، حاجزا حصينا[٢] ذلك انها تمثل خطابا ايديولوجيا مباشرا، ومباشرته وصرامته ذاتها، هي وجهه الفني المقصود٠

وهذا الاسلوب السطري ذاته، نجده في الامثلة التالية:

(قال له، ان موران بحاجة الى الحلال والارزاق، اكثر مما هي بحاجة الى القراطيس، وان البخاري وابن حزم، يكفيان موران ولا يريدان معهما احد٠ وقال له ان المصيبة بنمر وبدر تكفي ويمكن ان يساعده في رعية أغنام او جمال ٠٠٠)[٣].

(اعترف الامير ان الفتاة دخلت قلبه، وأنه يجدها المرأة الوحيدة التي تناسبه، ولا يعرف كيف يتصرف او ماذا يفعل٠ هل يواصل المهمة التي كلفه بها أبوه؟)[٤].

(استأذن الحكيم بكثير من التواضع والخجل ان يوافق صاحب الجلالة على ان تقوم حرمه بزيارة خاصة للماجدة زوجة السلطان لتقدم احترامها ولتكون في الخدمة)[٥].

(٠٠ أوضح لها أن السلطان رجل بسيط، لا يلاحظ ولا يدقق، ثم انه سيكون وحده، أو مع عدد من الرجال ٠٠ واقترح عليها اخيرا ان تنام ساعة او ساعتين٠٠)[٦].

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥٦٠ ٠

(٢) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٦٢ ٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٧٥ ٠

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات - ص ٥٨ ٠

(٥) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٢ ٠

(٦) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٨٧ ٠

وتنتقل الى صياغة انطباعية (لا تحليلية) للخطاب غير المباشر، كما في المثال التالي:

(ظل الحكيم حائرا مترددا: هل يكتب جوابا لرسالة غزوان أم لا٠

٠٠٠ وغزوان لماذا يبدي هذه التحفظات المخاوف٠٠٠ ووداد اذا ذهبت الى موران متى تعود، وماذا تستطيع ان تفعل هناك) (١).

ان بعض هذه الكلمات، يصدر عن وعي الحكيم، بوصفه كلمة داخلية، لكن دون أن يبدو ذلك واضحا أو مميزا، لأن نبرة السارد السلطوية تقوم بتلخيص المعنى الموضوعي لكلمة الشخصية وتنظيمها٠ ويصف باختين الصياغة الانطباعية للخطاب غير المباشر بأنها تتناول خطاب الغير (غالبا افكارالشخصية وخطابها الداخلي) بحرية كبيرة، فتختصره، ولا تشير الا الى افكاره الرئيسة، المهيمنة ولذلك سميت بالانطباعية(٢).

ولا يعني ذلك سطحية هذا الاسلوب او جفافه، فاننا نراه، في المثال التالي، ذا كفاءة عالية في استبطان وعي الشخصية:

(وفكر محمد عيد ان يبدأ عملا جديدا، فكر أول الأمر بأطباء حران انه ليس مجرد باحث عن عمل، أو شخص بلا مواهب، لقد عمل في الطب، فترة اطول من جميع هؤلاء الأطباء ولولا انه ولد فقيرا٠٠ لأصبح طبيبا قبل الكثيرين٠٠) (٣).

ويصف باختين هذه المتغيرة الاخيرة، بأنها وقعت في منتصف المسافة بين المتغيرة الموضوعية - التحليلية من جهة، والمتغيرة اللفظية - التحليلية من جهة أخرى٠ فالأولى تتعلق بادراك غرض الخطاب ادراكا موضوعيا، وهذا متأت - فحسب - في السياقات المعرفية البلاغية(٤) ونادرا ما يتحصل في التعبير الادبي٠ والثانية هي التي نجدها متحققة في الادب، وتتصل بادراك خطاب الغير وتحليله، من حيث هو تعبير عن كلام ذي غرض، ومتكلم ذي مزاج معين(٥).

---

(١) مدن الملح - المنبت" - ص ٤٢ ٠

(٢) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٧٧ ٠

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ١٨٦ ٠

(٤) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٧٨ ٠

(٥) انظر المصدر نفسه - ص ١٧٢ ٠

ثانيا: الخطاب المباشر:

سوف يدور حديثنا، فيما يلي، حول العلاقة الوثيقة بين السياق السردي للمؤلف، والخطاب المباشر للشخصية من خلال المتغيرة، التي جرى تسميتها بالخطاب المباشر الجاهز[١] والتي تكشف عن تسرب عميق لنغمة الكاتب في الخطاب المباشر، مما يعني - من جهة أخرى- ضآلة موضوعية السياق السردي ذاته. ولننظر في المثال التالي:

(لأنه يعتبر ان مجرد التفكير، رياضة هامة، وله تأثير يطال الجسد ايضا. لماذا يحب الانسان ولماذا يكره؟ والحب والكراهية هل هما امران نفسيان وغير عقليين ام انهما اكثر تعقيدا وتشابكا من ذلك؟ وما يقال عن اللحظة الاولى والنظرة الاولى. هل هما حقيقة ثابتة وكلية؟ هكذا يتساءل ..)[٢].

ان هذا الخطاب، خطاب الحكيم بالذات؛ كلامه وطريقة تفكيره، مؤدى بوساطة المؤلف، ضمن ، سياقه السردي، فهو في نصفه ادراك السارد، وفي نصفه الآخر، ادراك البطل نفسه، وفي مثال آخر ايضا:

(لم يعرف رجال الامير الى أين يجب ان يأخذوا الرجلين، فحران لا تعرف السجون، ولا يوجد فيها سجن، والامر كله لا يستوجب هذه القسوة في المعاملة، خاصة .... وهم .. يرون هاجم: بقايا انسان، زائغ النظر .. حتى لو كان في حران سجن. هل يمكن ان يحبس رجل مثل هذا؟)[٣].

وهكذا، فان الخطاب السردي، ينظّم هجوما على الخطاب المباشر للشخصية، مسبغا عليه تنغيماته الخاصة[٤]. وفي حالات اخرى، يتشتت الكلام المنقول، ويتوزع في السياق السردي، كما في المثال التالي:

(تمنى في تلك اللحظة، لو انه دعا اهل حران جميعا.. "لو كانوا جميعا موجودين،

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٧٩ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ٢٣٢ .

(٣) مدن الملح - التيه - ص ٣٢٣ .

(٤) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٧٨ .

لرأينا العجب"، لكن هذه الفكرة ما لبثت ان تلاشت "لأن الأسرار يجب ان تبقى بين الكبار الذين يفهمون ويقدرون"٠٠)(١).

وفي المثال التالي، تتخذ الكلمة الداخلية للشخصية، صورة سردية تماما ولا يتم الاشارة الى الشخصية في اول الفقرة، ولا تستخدم الأقواس:

(وبناء دولة ليس بالأمر الهين، يجب ان يمتلك الانسان قوة خارقة، وذكاء غير محدود، وأن يكون تحت امرته منفذون جيدون: أكفاء ومخلصون٠٠٠ وحين يستعرض الحكيم ما انجزه٠٠ يشعر بالغبطة٠ فاختيار حماد موفق للغاية فقد استفاد هذا الرجل من كل الوسائل٠٠ المال٠٠٠ الصداقات٠٠٠ و٠٠ التخويف ايضا)(٢).

لكنها - ومع ذلك - تصطبغ بتنغيمات المؤلف، المتهكمة والهازئة٠ وهذا يقودنا الى ظاهرة تداخلات الخطاب، حيث يشكل الخطاب غير المباشر الحر، الحالة النموذجية، لتداخل خطابين، مختلفين في توجههما النغمي، على أرضية واحدة(٣).

ومن متغيرات الخطاب المباشر المهمة، متغيرة الخطاب المباشر البلاغي والتي تتصل بالاسلوب السطري من جهة، وبظاهرة السؤال والتعجب البلاغي، من جهة اخرى(٤).

(الان وهذا الشاب ٠٠ يطلب مساعدته، فهل يستجيب له أم يتخلى عنه؟ هل يصم اذنيه ويفقده مرة اخرى، كما فقده، خلال سنواته العشر الأولى؟)(٥)

ان هذه الاسئلة، تقع على حدود قلقة بين الخطاب السردي للمؤلف والقول المباشر (غالبا الخطاب الداخلي) للشخصية٠ وتتخذ وضعا متذبذبا، في انتمائها، لكليهما معا، في الوقت نفسه(٦).

(كان (شمران) يرى وجوها، لم يرها من قبل، ويسمع كلاما، لم يسمعه من قبل

---

(١) مدن الملح - التيه - ص ٤١٤ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٢٣٨ ٠

(٣) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٨٣ ٠

(٤) انظر المصدر نفسه - ص١٨٤ ٠

(٥) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٧٥ ٠

(٦) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٨٤ - ١٨٥ ٠

السيارات؛ انواعها، اسعارها.. ولا يعرف هل يسأل، هل يشارك أم يبقى مستمعا؟ حتى هؤلاء البدو... تغيروا الآن. أين ابلهم واغنامهم؟ ولماذا اصبحوا هكذا؟)[١].

وفي مثال آخر، نمضي مع اسئلة خال هاجم:

(ألم يدرك الامير ما حصل، او لم يسمع به؟ والقصة.. وقعت هنا في حران و.. سمعها الكثيرون... الا يعرفها الامير؟ وهاجم.. الا يكفي دليلا على .. شناعة ما فعله ابن الراشد؟..)[٢].

اننا نصادف هنا تعاضدا بين المؤلف والشخصية، في سياق سردي مبني بلاغيا. فصوتاهما يمتزجان معا، في خطاب واحد، يكاد يكون خطابا غير مباشر حرا، لولا أنه ينقصه التداخل. ان المثال السابق، مثال نموذجي، بسبب التوجه النغمي الواضح فيه، فالانفعال يتصاعد، مع توالي الاسئلة الاستفهامية والبلاغية (الاستنكارية والتهكمية) الصادرة عن وعي خال هاجم، الرجل المسن، الذي جاء الامير، مطالبا بثأرين؛ ثأر لقتيل ميت، وثأر لميت حي. ونحس ان المؤلف قد انبرى، منتصرا للشخصية، وأخذ يتحدث باسمها، متماهيا معها، في توجه نغمي مماثل[٣].

وفي مثال آخر ايضا:

(وزيد الهريدي.. من هو بالنسبة له؟ انه مجرد مرافق، خادم، شخص عادي، وبالصدفة، او لسبب ثانوي، اصبح قريبا من السلطان، ولأنه يعرف كيف يكون مخلصا لسيده، مطيعا، وناقلا للأخبار والوشايات.)[٤].

ان هذا السؤال (من هو بالنسبة له؟) سؤال المؤلف، وسؤال الشخصية (الحكيم) في الوقت نفسه، لذلك لم يوضع السؤال بين معقوفتين، وصار ملكا مشتركا، للاثنين معا. اما الاجابة (انه مجرد مرافق، خادم، الخ) فانها تخص الشخصية، الموتورة بالذات، لكن المؤلف، يستبدل نفسه بالشخصية، ويتحدث باسمها، في نغمة مماثلة لنغمة صوتها الشتّامة، الحقود.

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٨١ .

(٢) مدن الملح - التيه - ص ٣٢٣ .

(٣) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٨٥ .

(٤) مدن الملح - المنبت" - ص ١٣٣ .

وهو بذلك لا يستبطن دواخل (الحكيم) فحسب، وانما يعرّي أمامنا شخصية زيد الهريدي ايضاً، دون ان يكون تقريريا او متحاملا، فهو يستخفي وراء الكلمة التي نطقت بها شخصيةالحكيم، او قد تنطق بها.

ثالثا: الخطاب غير المباشر الحر:

يصفه باختين بأنه الدرجة النهائية لضعف حدود الخطاب المباشر(١). وقد كان توبلر (Tobler) اول من لفت الانظار، الى ظاهرة الخطاب غير المباشر الحر، في سنة ١٨٨٧، معرّفا اياها، بأنها "مزيج" من الخطاب المباشر، وغير المباشر. فهي تستعير من الاول، النغمة ونظام الكلمات وترتيبها،ومن الثاني، الأزمنة وضمائر الأفعال. وقد تحفظ باختين - بدوره - على هذا التعريف الوصفي، وحذّر من اعتبار هذه الظاهرة، مزيجا بسيطا آليا، لشكلين لغويين، ولفت الانتباه الى العلاقة التفاعلية، بين الخطاب السردي، والخطاب المحكي(٢).

وجاء بعد توبلر، كالبكي، الذي درس الخطاب غير المباشر الحر ايضا، في عام ١٨٩٩، وعدّه شكلا مستقلا بذاته، يستخدم لنقل خطاب الغير. وعرّفه بانه الخطاب المخفي او المحجوب. وذهب الى أن دلالته اللسانية، تكمن في عملية التكهن، بمن له الكلام.

وفنّد باختين هذا الرأي، مؤكدا على أن ما يجعل منه، شكلا خاصا،هو اننا نسمع صوتين مختلفين (للمؤلف وللشخصية) معا في حدود الخطاب اللساني الواحد(٣).

وفي عام ١٩١٢،أعلن بالي، موقفه من هذه الظاهرة، معتبرا الخطاب غير المباشر الحر، متغيرة جديدة ومتأخرة، من الشكل الكلاسيكي للخطاب غير المباشر(٤).

أما (اوجن لرش) فقد عرّف الخطاب غير المباشر الحر، في عام ١٩١٤، بأنه "خطاب بوصفه واقعة"(٥) حيث ان خطاب الغير، يعاد انتاجه، في هذا الشكل، اذ كان مضمونه،

---

(١) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٦٤ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٩٠ - ١٩١ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١٩٣ .

(٤) انظر المصدر نفسه - ص ١٩٤ .

(٥) انظر المصدر نفسه - ص ١٩٨ .

واقعة مسرودة، من قبل المؤلف نفسه. ويرى لرش في الخطاب غير المباشر الحر، خطابا اقرب الى الواقع، ويعدّه افضل - اسلوبيا - لما يخلفه من "اثر حي وملموس".

بينما في عام ١٩٢١، طبع (لورك) أبحاثا حول الخطاب غير المباشر الحر، معرّفا اياه بأنه "خطاب معيش"، على النقيض من الخطاب المباشر. وحدده بأنه شكل مباشر في "تقديم الأثر الحي" الناتج عن ادراك خطاب الغير. ولذلك لا يعد هذا الشكل ملائما لاستخدامه في المحادثة الاعتيادية، ويقتصر ظهوره في التشخيصات الادبية(١).

ويعود الاصل التاريخي لهذا الشكل اللغوي - الاسلوبي، الى الراوي الذي لم يكن (يعرف فصل تمثلات مخيلته، عن "أناه" الشخصية، فكان يساهم من الداخل في أعمال أبطاله وفي كلامهم. ويطرح نفسه وكيلا ومدافعا عنهم. لم يكن بعد قد تعلم، نقل خطاب الغير في شكله الخارجي، حرفيا، بعيدا عن اي تدخل شخصي)(٢).

ان الكلمة في الخطاب غير المباشر الحر، كلمة مزدوجة الصوت، والمؤلف لا يعرضها علينا، بوصفها كلمة موضوعية خالصة للشخصية، وانما يوظفها من الداخل، لتخدم اغراضه الجديدة، وفي الوقت نفسه،يحافظ على المسافة القائمة بينه وبين تلك الكلمة الغيرية(٣).

انها كلمة محيرة، تنتمي في الظاهر الى خطاب موضوعي، ولكننا لا نستطيع التكهن: هل تفكر بها الشخصية ام يقولها السارد(٤) ويشير حذف فعل الاستهلال (قال، فكر، تساءل الخ) الى تماثل الراوي بالشخصية، ويمكّن استعمال صيغة الماضي المستمر (مقابل استعمال صيغة الحاضر في الخطاب غير المباشر) من محافظة السارد على استقلاليته، دون ان يتماهى تماما مع الشخصية(٥).

ان فكرة الخطاب غير المباشر الحر، الاساسية، هي ان كلمة المؤلف تتصارع مع كلمة الشخصية في الملفوظ نفسه، وتتمكن من التفوق عليها والانفصال عنها، وبرغم ذلك، فالمؤلف

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٩٩ . (٢) المصدر نفسه - ص ٢٠٢ .

(٣) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٢٧٨ .

(٤) انظر تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٤٤ .

(٥) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ٢٠٤ .

قادر حتى في هذه الحالة على التماثل مع "الكريه والمنفر"٠ وكما يسمح الخطاب غير المباشر الحر، للمؤلف، بان يتماثل مع شخوصه، محافظا - في الوقت نفسه - على استقلاليته، فان هذا الخطاب يساعده ايضا - الى ابعد الحدود - على التعبير عن ذلك الحب الكراهية لشخوصه(١)٠

وهذا الخلط الفني المتعمد، بين الخطاب السردي للمؤلف، والخطاب المحكي للشخصية، يتفتق عن شكل الخطاب غير المباشر الحر، والذي نستطيع أن نميز فيه النبرتين المتقاطعتين (نبرة المؤلف ونبرة الشخصية) عبر القرائن النحوية والتركيبية والنبرية٠

(٠٠٠ فسمير الذي ابدى تلك الشهامة، وبقي في موران، ذلك الصيف، واعطى للحكيم جل وقته وخلاصة افكاره٠٠ اصبح شخصا لا يمكن الاستغناء عنه ٠٠ حين وجد أن سمير يغير الجو بمرحه وشبابه ٠٠٠ وان وداد لم تعد تنزعج من المناقشات التي تجري بينهما، فقد اعتبر نفسه محظوظا ٠٠٠ و ٠٠٠ قدر لوداد هذا "النبل" واعتبر ان تضحياتها ونكرانها لذاتها لا يمكن ان تنسى)(٢)٠

ان معرفتنا بخيانة وداد لزوجها الحكيم مع سمير، يجعلنا نتلمس - بيسر - القرائن اللفظية، التي يوردها المؤلف: (أبدى تلك الشهامة٠٠ أعطى الحكيم جل وقته٠٠ اصبح لا يمكن الاستغناء عنه٠٠ يغير الجو٠٠) وكذلك الاشارة الى (نبل وداد وتضحياتها وعدم انزعاجها من المناقشات التي كانت تجري بين سمير والحكيم)٠ اننا نتعرف على النغمة الهازئة للمؤلف، تتقاطع مع خطاب الحكيم، المخلص، الذي ليس له علاقة بالسخرية٠

وفي مثال آخر:

(كان فكره يملي عليه "ان نأخذ الناس على قدر عقولهم" فما دام ابن مشعان لا يثق ولا يرتاح لهاملتون، اذن لا حاجة لصداقة مباشرة بين الاثنين ٠٠ لأنهما اذا اصبحا سوية، ربما تسول لابن مشعان نفسه ويطمع او قد يرى فيه هاملتون بديلا٠٠٠ المهم ايضا ان تحشد كل القوى، لكي نحارب معركتنا الاخيرة٠)(٣)٠

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ٢٠٤ - ٢٠٥ ٠

(٢) مدن الملح - الاخدود - ٢٣٨ ٠

(٣) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١١٧ - ١١٨ ٠

ان هذا العبور المستمر من أفق المؤلف الى منظور الشخصية، يجعلنا نعيش وعيين وتنغيمين في آن واحد. ان المؤلف يسقطنا عنوة في وعي السلطان، في داخل سياقه السردي نفسه، وبفضل حذف الفعل الاستهلالي (قال السلطان)، يقدم لنا المؤلف مادته وكأنها لا تختص "بكلام"، وانما "بسرد موضوعي"، حول وقائع معينة، وهذا الامر - كما يقول اوجن لرش - ("ليس ممكنا الا اذا اتحد الكاتب بكل حساسيته، مع نتائج مخيلته الخاصة")(١).

وفي مثال آخر:

(يعتبر نفسه من كبار الحمقى، لأنه جاء الى هذه الصحراء الملعونه.في اللحظة التالية، يتصور نفسه نبيا لموران... لأنه يبشر بدين الغرب.. في الليل يمتلىء قناعة أن قومه أرسلوه الى هنا لكي يتخلصوا منه. وفي النهار يتأكد ان القوة الخارقة التي انتدبته للمجيء.. تملي عليه ان ينقل.. للغرب كله، الاديان القديمة)(٢).

ان هذه النعوت (كبار الحمقى، نبيا لموران، القوة الخارقة، الصحراء الملعونة) تصدر عن وعي هاملتون بالذات، وعن طريقةتفكيره الغربي، بالشرق، وبالوظيفة الايديولوجية للاديان.. الخ.

ان المؤلف "يتضامن" جزئيا مع الشخصية، حين "يستعمل" كلمتها مما يجعلنا أمام سياق ملتبس تتصارع على حلبته وجهتا نظر، خطابان مستقلان، يتقاطعان على ارضية لغة مشتركة. الا ان المؤلف باتخاذه قرائن لغوية معينة (يعتبر نفسه، يتصور نفسه، انتدبته، تملي عليه) يفضح "تحالفه" المزعوم، مع وجهة نظر هاملتون، ويجلو نبرته الجديدة (المتهكمة، الساخرة) التي يسبغها على المكون الدلالي الاصلي لكلمة الشخصية.

وفي مثال آخر:

(يحس ان حياته ذهبت دون معنى. حتى غزوان وهو يحصل على المال يعرف كيف يتصرف به. اما هو فقد جمد كل طموحاته وحياته في مساحة من الارض. وحتى هذه الارض تبدو بعيدة ومستحيلة.. لقد أخرجوه، طردوه مثل كلب، لم يمهلوه سوى عشرين ساعة.)(٣).

وفي العبارات التي وضعنا تحتها خطا، نتعرف على هوية الكلام المباشر للحكيم وذلك

---

(١) ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ٢٠٢ .

(٢) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ٦٣ .

(٣) مدن الملح - المنبت" - ص ١٢٧ .

ليس بفضل معناه المحدد فحسب وانما، وقبل كل شيء، بسبب نطق الشخصية، بنبراتها ونغماتها الخاصة، وبسبب التوجه التثميني للخطاب نفسه. ولقد تشابكت هذه النبرات، بنبرات المؤلف وصوته برغم عدم تماثلهما(١). وكذلك الامر في المثال التالي:

(ويعزو الحكيم التطور الذى حصل فى حياة راتب وسلوكه الى الجهد الذى بذله شخصيا في ذلك، فالمناقشات التي جرت ... والتي تتخللها القصص، وكلها بهدف اعطاء النموذج والمثل او تلخيص الحكمة وتكثيفها. هذه الامور.. ساهمت في التحول الكبير. فهذا الشاب الطائش .. اصبح انسانا آخر)(٢). ان الخطاب غير المباشر الحر، هذا الشكل الهجين، يلائم عضويا بين المونولوج الداخلي للشخصية، والسياق السردي للمؤلف وميزته تتجلى في كونه يتجاوز بنا مجرى الحوار الداخلي غير المنتظم - ويظل - في الوقت نفسه - محتفظا للخطاب الداخلي ببنيته التعبيرية "وطابعه الناقص المتحرك" مع السماح لنبرة المؤلف (الساخرة، الهازئة، المتعاطفة) بالدخول الى الخطاب نفسه(٣) ولننظر في المثال التالي:

(... في كل مرة يعود بأفكار جديدة، كلها تؤكد شكوكه السابقة.. انهم يقضون النهار كله، في حركة دائمة، يذهبون الى اماكن لا أحد يفكر بالذهاب اليها. يجمعون أشياء لا تخطر على بال. معهم قطع حديدية لا يعرف الانسان ما هى أو ماذا يفعلون بها حتى اذا رجعوا عند المساء... كسروا الاغصان بطريقة عجيبة ... كتبوا عليها اشياء غريبة..)(٤).

ان المؤلف يتوجه الى القارىء، الى مخيلته، على وجه الدقة، ويسعى الى ايقاظ "تمثلات حية" في نفس القارىء. ان الخطاب غير المباشر الحر، من وجهة نظر العقل المحلل، يصدر - بالضرورة - عن المؤلف ذاته، اما بالنسبة للمخيلة، فانها ترى في المتكلم الشخصية نفسها. ان المخيلة - بلا شك - هي ام هذا الشكل(٥).

---

(١) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ٢٠٩ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ١٤٥ .

(٣) انظر ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ٨٧ .

(٤) مدن الملح - التيه - ص ٣٥ .

(٥) انظر ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ص ١٩٩

الفصل الثالث

الدلالة (الاجتماعية والتاريخية)

ان الروائي العربي، عندما ينشيء رواية "جديدة" تصف "الواقع" بطريقة مختلفة، لا يفعل ذلك لأنه يسعى نحو الشكلية ، وتأصيلها، وانما لأنه يدرك - بحساسيته - ان البنية الاجتماعية قد تغيرت كثيرا وانقلبت رأسا على عقب، وأن النظرة الى العالم، وموقف الانسان منه قد تغير - بدوره - وتبدل.

ان صورة التجريبية العربية، في رواية (مدن الملح) ، لا تشكل مجموعة من التجارب الشكلية، بل انها بحث في "الواقع"، بصورة مختلفة، عما هو جوهري ورئيس .

لقد سعينا لقراءة الرواية، قراءة شعرية، أي قراءة تبحث عن المبادىء العامة، التي تتجلى في العمل، والتي تنبع منه بالذات. ولذلك فاننا - في حديثنا عن الجانب الدلالي في الرواية - سوف نتنكب طريقة (الدلالة الكلية)، والتي تنظر في علاقة العمل الادبي المعين بمؤلفه من جهة، وبأدب المؤلف من جهة أخرى.

وسوف نراوح - باذن الله - في معالجتنا لهذا الجانب، بين الدلالة الصريحة Backgrounding ، والدلالة الضمنية Foregrounding، اللتين تتلازمان - غالبا - في الاعمال الابداعية.

واذا كانت الدلالة الصريحة، تتصف بالجوهرية والتحديد ويندر أن يختلف عليها اثنان، فان الدلالة الضمنية تعني ان للنص وجوها ابداعية متعددة، وأن لكل قارىء أن يكتشف ما تدله عليه فطنته. ذلك أن طبيعة الدلالة الضمنية تتسم بالشمولية وتتجه نحو الكليات. انها تشكل فعالية فنية، مغروسة من قبل الكاتب في انتظار القارىء المدرب، لكي يستخرجها ويجلوها. ولا يجوز حرمان النص منها، لأن ذلك يعد تجريدا له من قيمته الابداعية الحقيقية (١).

---

(١) انظر د. عبدالله الغذامي - الخطيئة والتفكير - ط١ - النادي الادبي الثقافي - بجدة - ١٤٠٥-١٩٨٥هجري- ص ١٢٥ ، ١٢٨ .

ان (مدن الملح) رواية "جديده"، لا تقبل التصنيف الضيق، انها رواية تنفتح على الاصناف الروائية الاخرى وعلى شتى الأساليب والتقنيات الروائية (الفنية والسيكولوجية) وتستخدم كافة أنواع السرد ومتغيراته (الذاتية والموضوعية)٠

وقد تعالج (مدن الملح) الفكرة الرئيسة، للرواية التاريخية الكلاسيكية؛ فكرة التحول التاريخي من النظام العشائري، الى النظام الرأسمالي (أو شبه الرأسمالي)(١)٠ لكنها لا تتناول حوادث انتقالية كبرى ولا تتعرض الا لماما، وبشكل عارض الى الأحداث التاريخية المهمة٠ كما أنها لا تتعامل مع انماط او نماذج تاريخية أو سيكولوجية أو اجتماعية محددة٠

ان المؤلف في هذه الرواية لا يقوم "بتحديث" التاريخ، ولا اخضاع وقائعه "لتفسير" جديد ولا يطرح المشكلات الواقعية المعاصرة في أقنعة تاريخية٠ انه لا يفسر شيئا في التاريخ، ولا يعيد رواية ما حدث، حسب ترجمته الخاصة وانما يقوم باستخدام "التاريخي" ليقدم الينا، صورة فنية جديدة ، قائمة على تلفيقاته الخاصة، وابتداعاته غير التاريخية٠

انه يقدم لنا عالما واسعا منوعا شائها٠٠٠ ومضحكا ٠ انه عالم روائي ، ينطلق من اللحظة الراهنة، شخوصه هم الأحياء المحيطون بنا ، و"بطولتهم" نثرية، روائية، منقوصة٠

انه عالم تجري حوادثه في زمن نسبي، قائم على قيم نسبية ويسرد وقائع تجري في واقع "منحط" غير سام٠ ويستخدم اللهجات العامة في أقبح صورها؛ صورة الشتائم والتنابز، والهمز واللمز، والعبارات القادحة، الجارحة، ويصور مستوى الواقع في أحط اشكاله؛ التفاصيل اليومية التافهة٠

---

(١) انظر جورج لوكاش - الرواية التاريخية - ترجمة : د٠ صالح جواد الكاظم - ط٢ دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - ١٩٨٦ - ص ٩٥ ٠

وهي رواية سياسية، بقدر ما يبرز فيها الطابع السياسي المباشر، وهي رواية تسجيلية، بالنظر الى ما تقدمه من مشاهد ولوحات تصويرية، لمجتمع عربي قبلي، فيما قبل النفط وبعده. وقد راى بعضهم أن مضمون الرواية وبناءها ينتسبان الى الرواية النفسية ، وكذلك الى الرواية الواقعية السحرية، والى اللارواية (!!)[١].

وهي رواية أيديولوجية، اذ ان القصة الايديولوجية، لا تقيم علائق مباشرة بين الوحدات، التي تتكون منها، ولكن هذه الوحدات - بدورها - تبدو لأعيننا تجليات صادقة لفكرة واحدة وقانون واحد [٢] هو قانون التحول التاريخي من نظام زائل الى نظام جديد. انها رواية ايديولوجية لأن الفكرة الأساسية المتحكمة فيها، ليست الفكرة المتعلقة بالانماط Types (الاجتماعية والسيكولوجية) وانما هي فكرة التشخيص الفني للذوات، من حيث ان وجهة نظر الشخصية التي تحدد نظرتها الى العالم، تصبح هي الفكرة الأساسية لتصوير الواقع من حولها. فالمؤلف - حينئذ - لا يقدم وصفا لحياة الذات بل وصفا لحياة الفكرة فيها[٣].

وبالرغم من أن الرواية الايديولوجية ، شكل أدبي مشروع بل انها أحد الأشكال الأكثر صعوبة ومخاطرة في الجنس الروائي[٤] فان هذا المصطلح، لا يبدو ملائما لاطلاقه على رواية (مدن الملح) فهي لم تصور الفكرة الكاملة، بشكلها التجريدي، في وعي واحد أو أكثر. وانما عالجت - أساسا "العلاقات" المتبادلة، بين وجهات النظر، الناقصة، المتشكلة، والمتعايشة جنبا الى جنب، ولم تبحث في الأفكار ذاتها.

هل ندعو رواية (مدن الملح)، رواية حديثة متباينة الوجوه - كما عبر الان وارن فردمان -

---

(١) انظر شاكر الأنباري (مدن الملح : رواية متعددة المحاور) - الناقد - السنة ٤ - ع ٤٢ ديسمبر ١٩٩١م - ص ٣٤ .

(٢) انظر تزفيتان تودوروف - الشعرية - ص ٦١ .

(٣) انظر ميخائيل باختين - شعرية دستويفسكي - ص ٣٣ -٣٤ .

(٤) انظر ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ١٩٠ .

اي الرواية ذات الاجزاء المتعددة، ولا سيما تلك التي تتكون من أكثر من أربعة أجزاء وتسودها بنية الرواية العائلية Roman Fleuve [١]، وقد يغلب على بعض أجزائها "جو" معين لكنها جميعا تتشاكل بنيويا ومعنويا[٢] وهي بذلك تمثل صوتا واحدا، من الناحية الاخلاقية والبنيوية، لكنها تثير قضايا متعددة حول مسألتي الشكل والصوت[٣].

هل هي الرواية الشمولية القديمة (الاجتماعية الوثائقية) وقد عادت بشكل أكثر "فنية"[٤]؟ هل هي رواية ايديولوجية، سيكولوجية اجتماعية ، تاريخية، معا؟

يقينا، انها رواية تحمل في أعطافها، بعضا من كل ذلك ٠ وفوق ذلك، فانها تمد جذورها بقوة نحو السير (الملاحم الشعبية) - وكلنا يعلم الصلة العضوية بين الشعر الشعبي الملحمي وبين التاريخ - ونحو القصص الشعبي، والحكاية الشعبية وفن الخبر والمحادثة الشفوية، بكل ما تضمه هذه الانواع من اطنابات وزخارف وهجاء وتلفيقات وضحك٠

انه تقليد واع لأساليب شعبية في القص والحديث والاخبار، انه تغلغل في عادات الشعب (وفولكلوره) ونضاله الوطني٠ انها رواية ذات طابع ملحمي جديد٠

---

(١) انظر جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ١٨٤ ٠

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٨٠ ٠

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ٢٠٠ ٠

(٤) انظر ر ٠ م البيريس - تاريخ الرواية الحديثة - ص ١٢٧ - ١٣٣ ٠

بداية، ان رواية (مدن الملح)، رواية تسعى - بمقدرة فنية - الى طرح مسائل الحاضر الراهن،عبر شكلها الخاص. فالمؤلف يحاول خلق تاريخ موازٍ،للتاريخ الرسمي المدون، فاضحا - أثناء ذلك - المضمون الزائف،للتاريخ "الشرعي". ويسعى المؤلف الى تصوير الصراعات التاريخية، عن طريق شخوص يمثلون في سيكولوجيتهم، وعلاقاتهم الاجتماعية ومصائرهم،الاتجاهات والقوى الاجتماعية الرئيسة. ان المؤلف يدرك أن المسألة المهمة في الرواية التاريخية،لا تتبدى في اعادة سرد الوقائع التاريخية الكبيرة،وانمافي (الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث،وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى،الدوافع الاجتماعية والانسانية التي أدت بهم الى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا) (١).

وفي سبيل الكشف عن تلك الدوافع،فان الأحداث غي المهمة ظاهريا،تغدو أكثر ملاءمة،من سلسلة الأحداث التاريخية الكبرى(٢).

واذا كان الحدث - في الملحمةالكلاسيكية - يحجب الشخصية الانسانية بسبب من ضخامته وأهميته وجلاله(٣) فان الانسان هو موضوع الأدب والحدث موضوع التاريخ (٤). وفي الرواية التاريخية المعاصرة يغلب العنصر النفسي - الأخلاقي،على الدوافع التاريخية - السياسية (٥) وللفنان أن يضيف ويغير بل ويبتدع ما يشاء(ففي العمل الفني يجب المحافظة على الحقيقة الفنية، لا التاريخية)(٦).

---

(١) جورج لوكاش - الرواية التاريخية - ص ٤٦ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ٤٦ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ٣٦ .

(٤) انظر و . اوسكوسكي (حدود الخيال وحدود الوثيقة في الرواية التاريخية) ترجمة: مرتضى حسن - الاقلام - السنة ١٨ ع٢ - شباط ١٩٨٣ - ص ١١٦ .

(٥) انظر جورج لوكاش - الرواية التاريخية - ص ٣٢٩-٣٣٠ .

(٦) و . اوسكوسكي - (حدود الخيال ... الخ) ص ١١٧ .

فالوثيقة تمثل حقيقة جامدة ومحدودة،بينما يقدم الفن حقائق أوسع وأشمل،وأكثر انتقائية٠

و(عدن الملح) تنشىء أساسها الثيماتي، على الموضوع الأهم في الرواية التاريخية الكلاسيكية؛وهوتصوير السقوط المأساوي للنظام العشائري لصالح المجتمع الرأسمالي التابع٠

وفكرة الرواية التاريخية - أو كما يدعوها البيريس - الرواية الكلية(أو الاجمالية أو الشمولية)(١) تعود في ظهورها الى الروائي؛ والتر سكوت، الذي قال عنه بلزاك (" كان يجمع في الرواية في آن واحد،الفاجعة والحوار والصور والمشهد والوصف٠ وكان يدخل فيها المدهش والحقيقي،كما كان يقرن الشعر بالاشياء المألوفة،في اللغة الوضيعة")(٢)

وقد كان النموذج البلزاكي للرواية الاجمالية الغربية، يستحضر السيكولوجيا والتاريخ معا(٣) ٠ ويؤكد البيريس على أن النفحة الملحمية الجديدة ستعبر عن نفسها،في هذا الشكل الروائي بالذات(٤) حيث لن يصادف القارىء فيها عقدة ولا مصيرا فرديا،وانما تأليف متعدد الأصوات،ومادة شديدة الكثافة، ومصائر فردية مختلطة ومتقاطعة، نستشف من خلالها المأساة التاريخية الجماعية(٥)

بينما يذهب الفرد دوبلن الى أن العمل الملحمي الجديد،يسعى الى النموذجية في المادة، كما في الطريقة، اذ يجب على المؤلف الملحمي،أن يسبر الواقع،ليميزمنه "الأوضاع الأساسية والأولية" والشخصيات النموذجية ،بالاضافة الى تلك المتفردة،استنادا الى مبدأ اجتماعية الفرد، واجتماعية الواقع٠

كما يؤكد على أن استعادة الموقف الملحمي،تتحصل عبر استبطان صوت الآخرين(أو الجمهور الذي يمثل اجماع عصر الفنان) دون أن يختفي _ في الوقت نفسه_ الصوت الفردي للفنان(٦)

---

(١) انظر ر م البيريس - تاريخ الرواية الحديثة - ص ٤٣ ، ١٢٨، ١٢٩ ٠

(٢) المصدر نفسه - ص ٤٤ ٠

(٣) المصدر نفسه - ص ٤٨ ٠

(٤) المصدر نفسه - ص ١٢٩ ٠

(٥) المصدر نفسه - ص ١٣٢ ٠

(٦) انظر تزفيتان دوروف - نقد النقد - ترجمة : د٠ سامي سويدان ، مراجعة د٠ ليليان سويدان - ط١، منشورات مركز الانماء القومي - بيروت - ١٩٨٦م - ص ٤١-٤٢ ٠

ويقول دوبلن بأن الملحمة الجديدة،هي أول من أطلق صوتين متزامنين: صوت الشاعر،وصوت الاخرين المستبطن• فهي تمثل حوارا داخليا بين هذا المؤلف الذي لم يعد فردا منعزلا، وبين تلك الأصوات المتعددة،التي"ينقلها"الينا، بشكل متزامن مع صوته • انه حوار واع بين هذا المؤلف وذلك "الاجماع الجماعي" -كما يدعوه دوبلن - ذلك أنه من الوهم أن نسعى،الى الامتزاج كلية مع صوت المجتمع•

وتتبدى - كذلك - خصوصية الملحمة الجديدة،في موقفها من اللغة ذاتها حيث تضحي اللغة بالنسبة للمؤلف، مجالا لتفاعل الأصوات المتعددة والمميزة لمجتمع ما،مما يحيي الانتماءات الاقليمية والاجتماعية والرطانات المختلفة(١).

وتستند جماليات المسرح الملحمي الجديد،الى مصطلح التغريب أو التخارج ostranenie الذي أدخله-أصلا-الشكلاني الروسي شكلوفسكي (٢) ثم تأثره برتولد بريخت في مسرحه الملحمي(٣).

ومن الوسائل الفنية الفعالة-ضمن مفهوم التغريب - أن تلبس فكرة وضيعة،أشكالا لغوية فخمة،أو العكس أن يعالج موضوع سام بلغة سوقية (على سبيل المثال: استخدام اللهجة العامية في المناقشات السياسية)•ويحدث التغريب أيضا بالانتقالات المفاجئة بين الأزمنة،وكذلك الانتقال بين الضمائر(ضميري المتكلم والغائب)•

كذلك بادراج ثنائية الصوتين المتزامنين (غير المتضامنين) في البنية السردية• وأيضا في الأساليب البارودية(الساخرة) التي تحتفظ ببعض العناصر الأصلية، وتقوم بتغيير العناصر

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ٤٢-٤٣ •

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ٤٥ •

(٣) انظر برتولد بريخت - نظرية المسرح الملحمي - ترجمة :د• جميل نصيف التكريتي عالم المعرفة - بيروت - ص ١٢٤، ١٣٠، ١٣٣ •

الاخرى[١].

ان الملحمية الجديدة،لا تنتج"الكليات"،بل تسعى الى عدم التجانس حيث تحل التعددية محل الوحدة[٢] (فالتعدد الصوتي،والتعدد اللساني، يدخلان الى الرواية، وينتظمان فيها، ضمن نسق أدبي منسجم. وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي، هذا التفرد يتطلب اسلوبية ملائمة، لا يمكن أن تكون الا اسلوبية سوسيولوجية) [٣]

وتشدد الملحمية الجديدة على وجود الراوي،وحضوره المجسد على مسرح الاحداث، وتعايشه مع الشخوص،دون أن يحجب أحدهما الاخر[٤] وبذلك فان (لهؤلاءالرواة حق ادعاء الصلة بالحكواتية في التراث الشفوي، الذين يلعب تفاعلهم مع جمهور الحضور دورا هاما في السرد، وكذلك لهم صلة بالقصاص الحديث،الواعي لذاته) [٥].

ويقوم المسرح الملحمي الجديد،على مبدأ رئيس هام، استعاره كل من بريخت ودوبلن من شيللر؛مبدأ استقلال المشاهد وتجاورها،عبر علاقة"التوليف"،وهذا الأمر الأخير يصب في فكرة عدم التجانس ذاتها[٦].

يقول بريخت("يقطع المؤلف مسرحية ما الى قطع صغيرة مستقلة، بشكل يجعل سير الأحداث يتقدم عبر قفزات وهو يرفض الانزلاق غير المحسوس للمشهد الواحد داخل الآخر")[٧].

---

(١) انظر تزفيتان تودوروف - نقد النقد - ص ٤٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ٤٨ .

(٣) ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ٦٨ .

(٤) انظر تزفيتان تودوروف - نقد النقد - ص ٤٧ .

(٥) جون هالبرين - نظرية الرواية - ص ١٩٥ .

(٦) انظر تزفيتان تودوروف - نقد النقد - ص ٤٧ .

(٧) المصدر نفسه - ص ٤٨ .

ونحن نجد في (مدن الملح) امتداد الوحدات الحكائية، وتعاقبها شبه الزمني، وتجاورها، الأمر الذي يؤلف الطابع الجوهري للفن الملحمي(١).

لقد مزج المؤلف في (مدن الملح) ما بين الروح الشعبية والشكل التاريخي، فأنتج ملحمة عصرية شعبية، اختلطت فيها الروايات والشائعات والاختلاقات، بالاحداث والوقائع التاريخية غير المكذوبة. لقد تبدت ملحمية هذه العمل - فعلا - في تقديمه للحياة الشعبية، وفي تحجيمه للاحداث الكبيرة وللشخصيات التاريخية.ان الكاتب لم يتمسك بالعديد من الأحداث التاريخية الهامة، وأشار الى بعضها اشارة خاطفة، وأورد بعضها الآخر بصورة تقريبية مبهمة، مما نقّى الرواية من هيمنة الطابع الملحمي الرومانسي.

لقد عبر المؤلف عن مظاهر التغيرات المادية والاجتماعية، من خلال عناصر الحياة اليومية، وتفاصيلها الاعتيادية، وبترميز فني هادىء. مؤكدا على الحياة الشعبية باعتبارها الأساس الفعلي للوقائع والأحداث الجارية. وصوّر التحولات في العلاقات الاجتماعية، عبر السيكولوجيا البرجوازية من جهة، ومن خلال المصائر الانسانية الشعبية من جهة أخرى.

لقد أصبحت السيارة مثلا شعار المرحلة الجديدة، وكذلك عنت هدايا حسن رضائي للأمير خالد(المنظار والمذياع). أما الامريكان فقد جلبوا التغيرات معهم،فقد وصلت"الآلات العجيبة" (آلات الحفر والتنقيب وضخ النفط) عن طريقهم، كما جلبوا الديناميت والبواخر والطائرات والسيارات الخ. وقد بنى المؤلف حول واقعة وصول أول باخرة الى حران وقائع وردود أفعال متعددة (٢).

كما جعل من تشغيل المذياع لأول مرة في حران، حدثا عظيما ذا أصداء واسعة. أما التجار فقد كانوا يعرفون هذا المخترع الجديد، وأما المتدينون فرأوا فيه شرا قد عم، وفسادا استطار. وللحدث أصداؤه عند أهل حران،ولا سيما رواد مقهى أبي أسعد، الذين سمعوا"الأصوات" من بعيد.

---

(١) انظر جورج لوكاش - الرواية التاريخية - ص ٤٣.

(٢) انظر مدن الملح - التيه - ص ٢٠٢-٢١٥.

وكذلك عند نساء الأمير ذاته، وعند سكان التلال الغربية. لقد اختلطت الأقوال بالآراء بالتخرصات، وانطلقت ضروب التندر الشعبي، لتنال من الأمير، حيث اشيع أنه ينام وبندقيته بجانبه، خوفا ممن بداخل المذياع، وانه شوهد منبطحا على ظهره وينظر - بالمنظار- الى أسفل المذياع الخ (١)

وتمضي وتيرة التغيرات بسرعة كبيرة في المدن، فنحن نشهد في (التيه)، انحسار وادي العيون، وانتقال الناس للاقامة في الحضر والمدن الكبيرة نسبيا. ونلحظ أن حران تكبر وتنمو بسرعة قياسية فتعبد الطرق، وتبنى البيوت، وتقام الأسواق والمحال التجارية ويفد اليها الوافدون من كل مكان.

وكذلك في (الاخدود)، تبرز موران بوصفها حاضرة السلطنة، وتنتقل اليها العناصر الانتهازية النشطة، من حران (مثل الدكتور صبحي المحملجي ومساعده، وحسن رضائي) ويفد اليها الطفيليون ومقتنصو الفرص(من مثل سمير قيصر وراتب الفتال وسعيد الاسطة ومطيع شخا شيرو وبدري المدلل).

وتحاول هذه العناصر- جاهدة - أن تتحدث " المورانية" أمام الآخرين، وتتباهى بذلك في تصنع وتزلف واضحين :

(.. يضيف < سعيد الاسطة> - ولولا مشاغلكم الكثيرة يا حكيم، كان بين يوم والثاني ثقلنا دمنا ومرينا، وشربنا القهوة جميع.

ويستعمل كلمة"جميع" المورانية ليدلل للحكيم أنه بدأ يتقن اللهجة) (٢)

وفي موضع آخر:

(قال سعيد بسخرية :

- اترك السالفة يا رجال، جماعة السوق تقول: حرام ان الواحد يحط فلوسه في الرمل!

قال ذلك بلهجة مورانية فخمة..) (٣)

وحتى هاملتون يقول (بدعابة : الأصلح يا طويل العمر أن أتأخر عنكم ..لان نجمي ونجم ضيفكم ما توالموا..) (٤).

---

(١) انظر مدن الملح - التيه - ٤٠٦ - ٤٢٣ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ١٢٨ . (٣) مدن الملح - الاخدود - ص ١٣١ .

(٤) مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - ص ١٩٢ .

اما فريزة خانم التركية وابنتها ثروت، فتتحولان الى اللهجة المورانية، في الصفحة<٢٩٠> من (بادية الظلمات) بعد ظهورهما لأول مرة في الصفحة<٦٥> من الجزء نفسه، وكانتا تتحدثان من خلال اللغة الفصحى.

وحتى مطيع شخا شيرو أجاد المورانية("أنا وياك أصحاب يا أبو راشد والا لا حكيت ولا شكيت: الحكيم صاير رجل لا يطاق لا يهمه الا نفسه...")(١)

الحكيم ذاته، ارتدى الملابس العربية في موران(والتي أخذت في هذا الطور نسقا أكثر انتظاما، وبدت أكثر ملاءمة له، ثم ذلك التشذيب، وتلك العناية، اللذين أدخلهما على لحيته، فأصبحت قصيرة، مقصوصة، فاحمة السواد في وجه شديد البياض والحمرة) (٢).

لكنه لم يستطع ابدا - برغم محاولاته- ان يتحدث المورانية، فأقلع عن ذلك، عندما أصبح مثارا لسخرية خصومه، وظلت (- المشكلة الوحيدة - يا عيدو - اننا يجب أن نتعود على ملابس هؤلاء البجم!)(٣)

وتتوالى التغيرات الحادة في المجتمع الموراني (التغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية) من انشاء جهاز الامن الى انشاء الشركات المتعددة، مرورا باصدار الصحف. وتقام القصور، وتطلق التسميات على الشوارع والمباني العامة، ويتنافس الأمراء على شراء الأراضي، ويتشابك التجار الوافدون في علائق تجارية مع المركنتالية المورانية الطفيلية(الغامدي والحصان والحميدي).

ونستطيع رصد حجم التحولات، من خلال عيون محمد عيد، العائد الى حران بعد بضع سنوات من الغياب (كانت حران مدينة الصيادين والمسافرين العائدين، أما الآن فلم تعد مدينة لأحد أصبح

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٤٥ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ١١ .

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٢١ .

الناس فيها بلا ملامح، انهم كل الأجناس ولا جنس لهم.. اللغات الى جانب اللهجات والألوان، والديانات... هكذا رآها محمد عيد وهو ينظر اليها من جديد)(١)

ولقد أدرك الكاتب - برؤية واضحة، انتصار الجديد "وتقدميته"، وحتمية قيامه، على أنقاض مجتمع أبوي متخلف، لكنه أفضل انسانيا وأخلاقيا، وأكثر ارتباطا بمصالح الناس، ولذلك أبرز - المؤلف - ذلك السقوط البطولي الملحمي الشعبي للنظام العشائري القبلي:

فاذا كان متعب الهذال، لم يستطع التعايش مع الزمن الجديد، فاختفى، فان الرشدان وقف في تحد رومانسي في وجه"الجديد"، وعندما قال له عبيد الطويل(- يا صالح يا ابن الأوادم، السالفة اللي براسك شيلها، وموران اللي تخبرها راحت، ماتت، هالحين حنا بموران ثانية..)(٢) لم يستطع صالح أن يفهم أو يقبل ما حدث، ومضى يجوب الشوارع بحثا عن حمار "ليحذوه" ..في زمن السيارات أما شمران العتيبي فقد أدرك التغيرات بمرارة و(حاول أن يتذكر كيف كان <الأمر>بالنسبة لأبيه وجده..التجارة؟ والشوارع ؟وأخلاق الناس؟وعلاقاتهم؟ كل شيء تغير) (٣).

لقد تغيرت الحياة، وتغير وجه المدينة، وتغير الناس، وأصبح قانون العلاقات - كما عبر الحكيم - (الشاطر وذراعه، لا أخلاق ولا شرف) (٤). أما مفضي الجدعان، فانه لم يقلع عن الشتائم، حتى تمت تصفيته.

ان المادة التاريخية والسياسية، في شكلها المباشر، مادة غزيرة وتجريدية وواسعة.. وجامدة كذلك .لذلك لا يمكن تحويلها الى أدب الا بوسيلة ملحمية(٥).

---

(١) مدن الملح - الاخدود - ص ١٨٢ .

(٢) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٩٣ .

(٣) مدن الملح - الاخدود - ص ٣٧٧ .

(٤) مدن الملح - الاخدود - ص ٤٧٧ .

(٥) انظر جورج لوكاش - الرواية التاريخية - ص ١٩١ .

وفي (مدن الملح) مادة سياسية غزيرة، تتجلى في اجتماعات السلاطين فيما سمي " مجلس الحل والربط" وفي افتتاحيات الصحافة المورانية، وفي مقالات الصحفيين الغربيين وفي المذكرات واليوميات والرسائل المختلفة، وكذلك في محاورات هاملتون مع السلطان خريبط، ومع الأمير فنر وفي محاورات الحكيم مع السلطان خزعل.

ومهمة تصوير مجتمع كامل، في حالة حراك اجتماعي لا تتطلب استنساخا مباشرا، بل على العكس، يترتب على الرواية في هذه الحالة أن تمنح الأولوية لكل ما هو نموذجي، سواء الشخوص أو الاحداث أو المشاهد (١) . ان وفرة العناصر وكثافتها، حينئذ، يجب أن تتمحور حول عامل رئيس؛ العلاقات بين القوى الرئيسة المتصادمة.

وهي علاقات عدائية - في مجملها - وتسير نحو التناقض والصدام. علاقات صراعية بين الفئات البرجوازية من جهة، والفئات الشعبية من جهة أخرى، وفي داخل علاقات الفئات البرجوازية ذاتها.

ان الفئات الانتهازية تتنافس بشدة على"القمة القمر"، ولا يتحقق الظفر الا لأقواها. واذا كان حسن رضائي قد تخطى الرقاب بسبب معرفته بالعالم الخارجي، وسعة اطلاعه، وحسن تصرفه في حضرة الأمراء والسلاطين، وغدا رجل الزمن الجديد، وطغى نشاطه على التجار التقليديين، فان غزوان المحملجي جاء مع شركائه المتعددين (اليهودي ليفي شاوات، والامريكي روبرت يونغ والموراني الأمير راكان) ليحتكر السوق، ويفوز بأهم العقود وأكبرها، لا سيما، أثناء الحرب بين السلطنة ودولة الدواحس.

---

(١) انظر المصدر السابق ، ص ١٩٧ .

ويؤكد لوكاش على أن علاقة الفريد بالنموذجي، تعالج في الرواية بصورة "أبطأ وأكثر تفككا" منها في الدراما، حيث يترتب على الشخصية الدرامية أن تكون نموذجية على نحو "مباشر وفوري"، دون أن تفقد - في الوقت نفسه شخصيتها (١) ويحذر هيغل من التطرف في خلق الشخصيات الدرامية، فمن جهة هناك خطر التجريدية، ومن الجهة الاخرى السيكولوجية الصرف (٢).

ويعد "تقزيم" الشخصيات التاريخية الرئيسة، الى شخوص ثانوية من القوانين الداخلية للرواية التاريخية (٣) .فالرواية التاريخية - أساسا - لا تعتني بتصوير شخصيات مهمة، بل ان سحرها الروائي يبرز بالذات (في التضاد بين الطابع اليومي الصغير للحياة وهذه الأهمية الداخلية الصرفةللشخص، أي في اللاتناسب بين الشخص والحدث، بين الداخلي والخارجي) (٤)

وتكمن أهمية الرواية "وفنيتها" في ادخالها هذه القوى الاجتماعية المتصارعة في علاقات انسانية متشابكة، في اطار الصياغة السردية الساخرة، وضمن موقف كرنفالي (شعبي)من العالم. ولان وجهة النظر الفردية ، وجهة نظر ناقصة ولا تسمح("بفهم السيرورات الحاسمة في زمننا") (٥) فاننا نجابه بفيض من وجهات النظر التي لا تقدم آراء شخصية - فحسب - وانما تمثل الاتجاهات والقوى المتنافرة ومصالحها.

ان التحولات التدريجية التي تشكل سمة واضحة للرواية التاريخية، تجعل الواقع الاجتماعي الذي تطرحه أقرب الى عالم الملحمة، منه الى عالم الرواية. انه عالم من المصائر الفردية، التي تمثل مصائر طبقات بأكملها،وصراعات متعددة وعلائق اجتماعية متشابكة، وبيئات

---

(١) انظر المصدر السابق - ص ١٩٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٩٣ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ٢٤٠ .

(٤) المصدر نفسه - ص ١٧٦ .

(٥) تزفيتان تودوروف - نقد النقد - ص ٤٩ .

مختلفة، وأزمنة متحولة ٠٠ واجمالي هذا التنوع، هو التعبير عن "الضرورة" التي تحكم السيرورة التاريخية للمجتمعات، وهي ضرورة فقدت طابعها الصرف فهي (أقل صراحة ومباشرة، الى حد كبير، وشيء أكثر تعقيدا مما في الملاحم القديمة) (١).

أما "كلية الأهداف" التي أشار اليها هيغل، في تعريفه للملحمة الكلاسيكية فهي - كما يقول لوكاش - "كلية" مرحلة من التطور التاريخي، في مجتمع ما، لا يمكن تمثيلها، ما لم يتم تحديد الأسس الرئيسة، التي يقوم عليها؛ أي عناصره الأولية التي تؤلف نشاطه٠(٢)

أما الرواية فانها تستطيع أن تصور "كلية الأشياء" عندما تجلو التفاصيل الصغيرة، للحياة اليومية، وللاحداث المألوفة في المكان المعين، والزمان الملموس(٣).

واللغة ذاتها، ليست- بالضرورة- لغة"تاريخية" متكلفة، انها بالاحرى لغة روائية؛ لغة السارد والقارىء اللذين يعيشان في الحاضر٠ والتحليل الاسلوبي للرواية، لا يستطاع بمنأى عن استيعاب التعدد اللغوي في عصر ما، اذ(انه من الضروري النفاذ بعمق الى المعنى الاجتماعي - الايدولوجي لكل لغة، ومعرفة التوزيع الاجتماعي، لجميع الأصوات الايديولوجية، لعصرما، معرفة دقيقة) (٤)

ليس هناك من أحداث درامية متفجرة في (مدن الملح)، بالرغم من أن الفترات المرصودة فيها، فترات درامية شائكة٠ والعلاقات الاجتماعية بين القوى الرئيسة، لا تتخذ صبغة درامية، فالقوى الاجتماعية، لا تصل الى نقاط تماس متأججة في تناقضاتها٠ ان التفاعلات - غالبا - ما تكون داخلية صرف (نفسية وأخلاقية)، تعبر عنها المونولوجات الداخلية الغنائية، أو تكون بلاغية، معبر عنها في الأقوال النافذة الساخرة، التي تصدر عن الفئات الشعبية٠

---

(١) انظر لوكاش - الرواية التاريخية - ص ٢١٠ ٠

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٢٣-١٢٤ ٠

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ٢١٣ ٠

(٤) ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ص ١٦٤ ٠

والحوادث المهمة نسبيا،تروى بوصفها ماضيا منتهيا، يطلعنا السارد على ما نسج حوله، من ردود أفعال وروايات وشهادات أما الحوار فانه لم يجر - بشكل مباشر - بين تلك القوى المتعادية، سوى مرات معدودة فحسب (محاورة ابن الهذال مع الأمير، ومحاورة شمران مع حماد وزير الداخلية) لذلك فانها لا تأخذ شكل المجابهة الدرامية(فان هذا النمط الخاص من التصوير الدرامي الزائف، مرتبط بالنظام الاقطاعي المحتضر)(١)

وربما كان الاضراب العمالي(في التيه) سيؤول الى حدث شمولي وتجريدي لقوة اجتماعية ناشئة، لولا أنه عولج معالجة ملحمية ولم يصور تصويرا دراميا عنيفا.

انما تتجلى الدرامية الحقيقية، في (مدن الملح)، في عمق العلاقات "الغنائية" بين شخوص الرواية، وفي الاحداث الاعتيادية غير الدرامية، والتي قد تنبىء بسقوط عصر وميلاد عصر جديد (على سبيل المثال: افتتاح متجر حسن رضائي للسيارات، لاول مرة في موران) وكذلك في المحاورات البلاغية التعليمية، وفي المحاورات الساخرة، وفي التحولات الكشفية للوقائع الكثيفة، وفي ظهور الشخصيات الطارئة التي تخلقها الزمكانية المتحركة في الرواية.

لقد أكد كل من غوته وشيللر، التأثير المتبادل بين الملحمة والدراما، بوصفه السمة الأساسية للأدب الحديث. بينما أبرز سكوت "الدرامي"، باعتباره العلاقة الجوهرية المميزة للنمط الجديد من الرواية، خلافا، للانماط السابقة(٢)

حقا ان التصوير الدرامي يجعل من الانسان - بوصفه كائنا اجتماعيا - مركزا لكل شيء آخر على النقيض من الملحمة كما أن الدراما لا تعتني الا بما هو قابل للتحوير فهي تقدم الشخصية والحدث بوساطة الحوار. لكن السرد الملحمي الوصفي، يقوم بدوره كذلك، في تأكيد وجود الناس المادي، من جانب الأشياء التي تؤلف بيئتهم.(٣)

---

(١) جورج لوكاش - الرواية التاريخية - ص ١٤٨ .

(٢) انظر المصدر نفسه - ص ١٧١ .

(٣) انظر المصدر نفسه - ص ١٨٤ .

الخاتمة

الخاتمة

ان الرواية العربية الحديثة - فيما يختص بقضية الشكل - تنوس بين وهمين؛ وهم البحث عما يسمى " بالشكل العربي الأصيل" من جهة، ووهم الافادة من المنجزات التقنية الحديثة في الرواية الغربية، بوصفها عناصر شكلية، وأدوات مفرغة من مضمونها الفلسفي والفكري.

أما سبيلها الوحيد للخروج من هذا المأزق الايدولوجي فهو أن تعي "نفسها" ضمن اطار العالم؛ أي أن تستلهم الأشكال التراثية الأصيلة، صورا من التجريب، لا صورة وحيدة ناجزة تامة. وفي الوقت نفسه تختار من المنجزات التقنية والاسلوبية الحديثة في الرواية الغربية ما يلائم ايقاعها ويؤصل خبراتها ويدعم تماسكها وتطورها.

وقد انتهجت رواية (مدن الملح) هذا السبيل، وسعت عن طريق المزج بين هذين الاتجاهين، أن توجد"شكلها" الفني الخاص؛ فاتخذت من الموروث(بمستوييه الرسمي والشعبي) نقطة ارتكازها، التي انطلقت منها نحو الأفق الآخر.

وقد كان العنصر السردي - الحكائي، من أبرز عناصر القص الموضوعية التي وظفت فنيا في سياق معاصر في (مدن الملح). فالحكاية ما تزال موضع اعتبار في الرواية العربية برغم التيارات الحداثية، والسرد باق برغم التحولات التي طرأت عليه، فهو ينتسب الى تاريخ عريق ممتد في السرد القصصي الموروث.

واعتمدت رواية (مدن الملح) في معمارها العام على ثلاثة محاور رئيسة: (التداعيات،والاستطرادات والروايات المتعددة) وهذه المحاور متفصلة ومتقاطعة مع بعضها البعض، تترابط عبر علاقات زمكانية معقدة، قائمة على أنماط شتى من التوليف والتكرار والمجاورة والتتابعية.

والمسألة الزمانية في (مدن الملح) كانت - كذلك - عنصرا حكائيا، فقد كان للزمن في تقلباته، وداخل مظهره "اللازماني" فاعلية أساسية في بناء هذه الرواية وفي التحام عناصرها ووحداتها غير المتجانسة، في كلية ملحمية.

وصادفنا في الرواية، نوعا من عدم التوازن بين الشخصية والفعل، مما ينقلنا الى حكايات

ألف ليلة وليلة التي عرفها الدارسون بأنها روايات حوادث أو مواقف، لا روايات شخصيات، يعرض المؤلف خصائصها ودخائلها.

كما نقع في الرواية، على وحدات ملحمية متجاورة - بوصفها حكايات أو وقائع أو روايات) ترتبط ببعضها البعض في سياق تتابعي معقد، مما يذكرنا بالوحدات المستقلة في المقامات العربية، وبالوحدات" الشهرزادية الحكائية" المتقاطعة والمتداخلة، في ألف ليلة وليلة.

ان استلهام واقعنا الشعبي "الحي " المعيش، كما قامت به الرواية، يشكل موقفا كرنفاليا من العالم، هذا الموقف يسبغ على كامل الرواية طابعا شعبيا عميقا، متغلغلا في جميع عناصرها(الشكلية والثيماتية) ويسم كل شيء بروح السخرية والضحك.

وقد رسمت المستويات الأسلوبية المتعددة في الرواية ، تصورا أبعد من الاطار التقليدي، في الرواية التقليدية، فالعالم الذي يقودنا اليه المؤلف، يقوم فنيا من أجل ذاته؛ فهو عالم خاص، لاينتج شخوصا نموذجية، ولا بيئةموضوعية، ولا أحداثا مترابطة، داخل حبكة محكمة. وانما تخضع الرواية لجملة من الوقائع والحوادث المتلاحقة، المترابطة داخليا، وان كانت تبدو لنا دون ارتباط مرئي. وتشتمل على عدد غير محدود من الرواة والشخوص، وتقدم أكثر من مستوى، وتعالج وقائع وأحداثا غير مهمة.

أما اللغة فقد صارت أكثر من لغة وظيفية (تعبيرية وانفعالية) لقد التفتت رواية(مدن الملح) الى اللغة، بوصفها عنصرا أساسيا؛ بالاضافة الى سيطرته على الشكل الخارجي للرواية فانه ينهض - كذلك - بالبنية الداخلية لها.

وقد أدخلت الرواية اليها، التعددية اللغوية والاسلوبية وجاء تنوع اللغات في المجتمع ، عن طريق خطابات الذوات المباشرة في المحاورات، وعن طريق الأقوال، وعن طريق نشر الكلام المنقول عن الآخرين، في ثنايا السياق السردي(سواء أكان مستترا أم بين معقوفتين) وتحقق تعدد الأساليب، بسبب الحاق الأجناس التعبيرية المختلفة(الأدبية وغير الأدبية) بخطاب الرواية، وبسبب التعويل على وثائق تاريخية وتقارير سياسية، وكتابات فعلية ومحرفة.

وقد أفاد المؤلف في لغة الرواية من اللهجات الاقليمية الشعبية، بما تتضمنه من صور وأخيلة وتشكيلات فنية، في الأمثال الشعبية والأغاني الفولكلورية والسباب والنكت الخ. اضافة الى الدوال الشعبية المحلية، المبعثرة في السياق السردي، والتعبيرات العامية، المستخدمة لا في الحوار

فحسب بل منثورة في السرد أيضا٠

وكذلك أفاد المؤلف من الأساليب البيانية، ولا سيما التشبيه البلاغي، واستخدم - بوفرة - التضمينات الثقافية الدينية (من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة)

وقد لجأ المؤلف الى الأساليب الحديثة، والتقنيات الروائية في الرواية الغربية الحديثة، مثل السرد عبر ذهن الشخصية ومنظورها(وجهة النظر كما عبر عنها هنري جيمس) وقد تناوب الاعتماد على السرد بتنوعاته تارة، وعلى الخيال البصري ممثلا في الأساليب السينمائية،تارة أخرى فالسرد التقليدي حل محله، اسلوب المخرج السينمائي وآليات الارتداد السريع، والقطع المكاني والزماني (المونتاج) والمشهد الحركي وزاوية الرؤية والأجواء وعين الكاميرا٠

وقامت بنائية الرواية على الأساليب السردية الحديثة كالوثائق التاريخية، والمذكرات واليوميات والمقالات الصحفية والرسائل٠ وجاء تأثير المسرح في البنية الدرامية للمشاهد، وفي الاعتماد الرئيس على المحاورة، ازاء اضمحلال الحدث الروائي، وتواري دور البطل - الفرد المتميز٠

ووجدنا - كذلك - تأثير الرواية الغربية الحديثة وتحولاتها في (مدن الملح) وبخاصة الرواية الفرنسية الجديدة لا سيما في توخيها الموضوعية، ومعالجتها لحوادث وتجارب انسانية بالغة التفاهة وكذلك رواية تيار الوعي والرواية النفسية، التي تأثرت - بدورها - الدراسات النفسية الحديثة(التي مكنت من ادخال القارىء الى وعي الشخصية مباشرة، بوساطة آليات المونولوج الداخلي) بالاضافة الى الرواية السريالية في تقصيها للتقنيات السينمائية٠

لقد انتفعت (مدن الملح) - بلاشك - من الأساليب المتنوعة والتيارات المختلفة في الشعر والموسيقى وخصائص الفنون التشكيلية٠ ورواية (مدن الملح) رواية غنية بتكوينها التصنيفي المتعدد، فهي على النقيض من الرواية التقليدية، تنفتح على الأصناف الروائية الأخرى(الرواية السياسية والرواية التسجيلية والرواية التاريخية والرواية النفسية والرواية الايدولوجي) مما يجعلها عصية على التأطير والنمذجة، بعيدة عن متناول التقاليد الروائية الحديدية٠

تعقيب

تعقيب

لقد انطوت هذه الرواية - موضوع الدراسة - على هرطقة دينية وتجديف بين، وعلى افتراءات عظيمة من أهمها: الاستهزاء بتحكيم شرع الله وحدوده، والسخرية والتحقير لمن ليس عنده الا" قال الله وقال الرسول" (!!) (صلى الله عليه وسلم) وكذلك تخصيص علماء الدين بالوصف بأقذع النعوت والتصوير المجافي لكل لياقة وأدب، وطرح الافتراءات التي تفضح جهلا واضحا بالشريعة الاسلامية السمحاء.

"ولئن سألتهم ليقولن انما كنا نخوض ونلعب. قل ابا لله وأياته ورسوله كنم تستهزؤن. لا تعتذروا قد كفرتم بعد ايمانكم ان نعف عن طائفة منكم نعذب طائفة بأنهم كانوا مجرمين"

(٦٥ - ٦٦ - التوبة)

ثبت المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١- رواية (مدن الملح) - عبدالرحمن منيف٠

أ- التيه - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٣م٠

ب- الاخدود - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٥م٠

ج- تقاسيم الليل والنهار - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٩م٠

د- المنبت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٩م٠

هـ- بادية الظلمات- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٩م٠

ثانيا: المراجع العربية:

١ - ابراهيم (د٠ نبيله)

أ- أشكال التعبير في الأدب الشعبي

دار المعارف - القاهرة - ط٣ - ١٩٨١م ٠

ب- نقد الرواية

النادي الأدبي بجدة -١٤٠٠- ١٩٨٠

٢ - اسماعيل (د٠عز الدين)

- المكونات الأولى للثقافة العربية - مديرية الثقافة العامة - وزارة الاعلام - بغداد - ١٩٧٢

٣ - البيريس (ر٠م) - تاريخ الرواية الحديثة - ترجمة: جورج سالم منشورات عويدات - بيروت - ط١ - ١٩٦٧

٤ - ايخنباوم(بوريس) وآخرون - نظرية المنهج الشكلي - ترجمة : ابراهيم الخطيب - الشركة المغربية للناشرين المتحدين - مؤسسة الابحاث العربية - ط١ - ١٩٨٢

٥ - ايدل (ليون) - القصة السيكولوجية - ترجمة: د٠ محمود السمرة المكتبة الأهلية - بيروت - مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر - نيويورك -١٩٥٩

٦ باختين (ميخائيل) أ- الخطاب الروائي - ترجمة د٠ محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة ط١ - ١٩٨٧

ب - شعرية دستويفسكي - ترجمة :د٠ جميل نصيف
التكريتي - مراجعة: د٠ حياة شرارة - دار توبقال
للنشر - الدار البيضاء - دار الشئون الثقافية العامة
بغداد - ط١ - ١٩٨٦

ج - الماركسية وفلسفة اللغة - ترجمة : محمد البكري
ود٠ يمني العيد - دار توبقال للنشر - الدار
البيضاء - ط١ - ١٩٨٦

د - الملحمة والرواية - ترجمة: د٠ جمال شحيد
معهد الانماء العربي - بيروت - الهيئة القومية
للبحث العلمي - طرابلس - بيروت - ط١ - ١٩٨٢

٧ - برادة (د٠محمد) وآخرون
أ - الرواية العربية : واقع وآفاق
دار ابن رشد للطباعة والنشر- ط١ - ١٩٨١

ب - دراسات في القصة العربية - مؤسسة
الابحاث العربية - بيروت - ط١ - ١٩٨٦

٨ - بروب (فلاديمير) - مورفولوجيا الحكاية الخرافية - ترجمة وتقديم
ابو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر-
النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط١ - ١٤٠٩- ١٩٨٩

٩ - بريخت (برتولد) - نظرية المسرح الملحمي - ترجمة:د٠ جميل نصيف
عالم المعرفة - بيروت٠

١٠ - بوتور(ميشال) - بحوث في الرواية الجديدة - ترجمة:فريد انطونيوس - منشورات عويدات - بيروت ط١ - ١٩٧١

١١ - بورنوف(رولان، وريال اوئيليه) - عالم الرواية - ترجمة:نهاد التكرلي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد -ط١ ١٩٩١

١٢ - تودوروف(تزفيتان) أ - الشعرية - ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ط١ ١٩٨٧

ب - في أصول الخطاب النقدي الجديد - ترجمة:أحمد المديني - دار الشئون الثقافية العامة- بغداد ط١ - ١٩٨٧

ج - نقد النقد - ترجمة د٠ سامي سويدان مراجعة: د ٠ليليان سويدان - منشورات مركز الانماء القومي -بيروت - ط١- ١٩٨٦

١٣ - جاكبسون(رومان) - قضايا الشعرية - ترجمة:محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٨

١٤ - دوتور(جان) وآخرون - نظرات في مستقبل الرواية - تعريب وتقديم: د٠ حسين جمعة - منشورات رابطة الكتاب الأردنيين - عمان - ط١ - ١٩٨١

١٥ - ريكاردو (جان) - قضايا الرواية الحديثة - ترجمها وعلق عليها: صياح الجهيم - منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق - ١٩٧٧

١٦ - زيرافا (ميشيل) وآخرون - الأدب والأنواع الأدبية - ترجمة: طاهر حجار، قدم له: د٠ محمود الربداوي - دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر - دمشق ط١ - ١٩٨٥

١٧ - السعافين (د٠ ابراهيم) أ- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام- دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت ط٢ - ١٩٨٧

ب - المسرحية العربية الحديثة والتراث - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط١ - ١٩٩٠

١٨ - سلام (رفعت) - بحثا عن التراث العربي - الفارابي - بيروت ط١ ١٩٨٩

١٩ - شولز (روبرت) - البنيوية في الأدب ترجمة : حنا عبود - منشورات اتحاد الكتاب العرب - ١٩٨٤ ٠

٢٠ - عياد (د٠شكري محمد) - تجارب في الأدب والنقد - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧

٢١ - العيد (د٠يمنى) - تقنيات السرد الروائي - الفارابي - بيروت ط١ ١٩٩٠

٢٢ - الغذامي (د٠ عبد الله محمد) - الخطيئة والتكفير - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط١ - ١٤٠٥ - ١٩٨٥ ٠

٢٣ - غرييه(الآن روب) - نحو رواية جديدة- ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى - تقديم: د٠لويس عوض دار المعارف بمصر٠

٢٤ - فورستر(أ٠م) - أركان القصة - ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود - دار الكرنك للنشر والطبع - والتوزيع - القاهرة -١٩٦٠

٢٥ - كرانت (ديمين) - الواقعية - ترجمة:د٠عبد الواحد لؤلؤة دار الرشيد - بغداد - ١٩٨٠ ٠

٢٦ - كوزينوف (ف) - الرواية ملحمة العصر الحديث - ترجمة: د٠ جميل نصيف التكريتي - دار الشئون العامة - بغداد - ط٢ - ١٩٨٦

٢٧ - لا نغبوم(روبرت) - شعر التجربة - ترجمة: علي كنعان - عبد الكريم ناصيف - منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق - ١٩٨٣

٢٨ - لوبوك(بيرسي) - صنعة الرواية- ترجمة: عبد الستار جواد دار الرشيدالنشر - منشورات وزارة الثقافة والاعلام - ١٩٨١

٢٩ - لوكاش (جورج) أ- بلزاك والواقعية الفرنسية -ترجمة: محمد
علي اليوسفي - المؤسسة العربية للناشرين
المتحدين - تونس - ط١ -١٩٨٥

ب - الرواية التاريخية - ترجمة: د٠ صالح جواد
الكاظم - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد
ط٢ - ١٩٨٦

٣٠ - ليفن(هاري) - انكسارات - ترجمة: عبد الكريم محفوض
منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي
دمشق - ١٩٨٠ ٠

٣١ - مروة(حسين) - النزعات المادية في الفلسفة العربية
الاسلامية - ج١ - دار الفارابي - بيروت
ط٦ - ١٩٨٨

٣٢ - الموسوي (د٠ - الرواية العربية: النشأة والتحول
محسن جاسم) منشورات مكتبة التحرير- بغداد - ط١ ١٩٨٦

٣٣ - موير (ادوين) - بناء الرواية -ترجمة: ابراهيم الصيرفي
المؤسسة المصرية - القاهرة - ١٩٦٥

٣٤ - ميرهوف (هانز) - الزمن في الأدب - ترجمة: أسعد رزوق - مراجعة
العوضي الوكيل - مؤسسة سجل العرب - مؤسسة فرانكلين
للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك - ١٩٧٢

٣٥ - النساج(د٠ - بانوراما الرواية العربية الحديثة - المركز
سيد حامد) العربي للثقافة والعلوم - بيروت - ط١- ١٩٨٢

٣٦ - نن (أناييس) - رواية المستقبل - ترجمة: محمود منتقد الهاشمي
وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق
١٩٨٣ .

٣٧ - هالبرين(جون) - نظرية الرواية - ترجمة: محيي الدين صبحي -
منشورات وزارة الثقافة والارشاد دمشق - ١٩٨١

٣٨ - همفري (روبرت) - تيار الوعي في الرواية الحديثة - ترجمة:
د. محمود الربيعي - دار المعارف بمصر.

٣٩ - وولف(فرجينيا) وآخرون - نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ترجمة وتقديم: د. انجيل بطرس سمعان - مراجعة: د. رشاد رشدي - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١

٤٠ - ويست(بول) - الرواية الحديثة - ترجمة: عبد الواحد محمد
دار الرشيد - بغداد - ١٩٨٠

٤١ - ويليك (رينيه واوستن وارين) - نظرية الأدب - ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٨٧

٤٢ - يقطين (سعيد) - تحليل الخطاب الروائي - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٩

٤٣ - يونس (د٠عبد - الحميد الحكاية الشعبية - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة٠

ثالثا: المراجع الاجنبية

Mendilow, A.A. Time and the Novel, Humanities Press, NewYork, 1965.

Stevick, Philip (ed) The Theory of the Novel, The Free Press, New York, 1967.

رابعا: الدوريات

١- أبحاث اليرموك - (رواية الضحك بين المضمون والواقعي والتجريب)
د٠ ابراهيم السعافين - جامعة اليرموك - مج١
ع ١-٢ - ١٤٠٣ - ١٩٨٣ - ص ١٢٣ - ١٦٠ ٠

٢ - الآداب أ - (ثلاثة نماذج روائية) د٠ محمد برادة - ص ٤٥ -٥١ ٠

ب - (التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية)- محمود
أمين العالم - ص ١٥ - ٢٨ ٠
السنة ٢٨ - ع ٢-٣ - ١٩٨٠ ٠

٣ - آفاق عربية - (قضية الشكل في الرواية العربية) - د٠ ابراهيم السعافين
- السنة ١٥ - حزيران ١٩٩٠ -ص ٩٧-١٠٥ ٠

٤ - الأقلام أ - (في الرواية الأردنية) - د٠ ابراهيم السعافين السنة
١٨ - ع٢ - شباط ١٩٨٣ - ص ٥٠ - ٧١ ٠

ب - (لغة السفينة) - د٠ ابراهيم السعافين
السنة ٢٤ - ع٢ - شباط ١٩٨٩ - ص ٧٣ -٩٢

ج - (البدايات الأولى للتأليف القصصي) د٠ نبيلة ابراهيم
السنة ١٢-ع٨ - آيار ١٩٧٧ - ص ٣٩ -٤٧ ٠

د - (حدود الخيال وحدود الوشيقة في الرواية التاريخية)
و٠اوسكوسكي ترجمة: مرتضى الشيخ حسين - السنة
٨١ - ع٢ - شباط ١٩٨٣ ص - ١١٤ - ١٢٠

٥ - جامعة الملك سعود - (الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث) د٠ ابراهيم
السعافين - جامعة الملك سعود - مج٢ - الآداب (٢)
١٤١٠- ١٩٩٠- ص ٦١٩- ٦٥١٠

٦ - الطريق - (رحلة الفرد المغترب في رواية نجيب محفوظ) د٠ فيصل دراج السنة ٤٩ - ع٣ - يونيو ١٩٩٠- ص ١٠٩ - ١٢٩

٧ - علامات في النقد الادبي - (الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب) اعتدال عثمان - النادي الادبي الثقافي بجدة ج١ - مج١ - ١٤١١ - ١٩٩١ - ص ١٢١ - ١٣٢ ٠

٨ - فصول أ - (حول بعض قضايا نشأة الرواية) - أمينة رشيد مج٦ - ع٤ - علم ١٩٨٦ - ص ١٠٨ - ٠١٢٢

ب - (الملامح الفكرية للحداثة) - خالدة سعيد مج٤ - ع٣ - عام ١٩٨٤ - ص ٢٥ - ٣٣ ٠

ج - (قص الحداثة) د٠ نبيلة ابراهيم مج٦ - ع٤ - عام ١٩٨٦ - ص ٩٥ - ١٠٧

د - (خصوصيات الابداع الشعبي) - د٠ نبيلة ابراهيم ج٢ - مج ١٠ - ع٣-٤ - يناير ١٩٩٢ -ص ٦٧- ٠٨٢

٩ - قضايا عربية - (الوعي الفلسطيني في الرواية الفلسطينية) د٠ فيصل دراج ع١ - كانون الثاني ١٩٨٠ - ص ٢٧٩ - ٣٠٥ ٠

١٠ - كلمات - (عن القصة التجريبية) - محمد عبد الملك ع٣ - ١٩٨٤ - ص ١٤٦ - ١٥٢

١١ - مواقف - (بيان الحداثة)- ادونيس - ع٣٦ - شتاء ١٩٨٠ ص ١٣٥ - ١٥٨

١٢ - الناقد - (مدن الملح : رواية متعددة المحاور) - شاكر الأنباري
السنة ٤ - ع٤٢ - ديسمبر ١٩٩١ - ص ٣٣ - ٣٥

١٣ - (غير منشورة) - (نجيب محفوظ والتراث : جدلية الأنا بالتراث)
د٠ ابراهيم السعافين - بإذن من صاحبها-

خامسا : الرسائل الجامعية

- رسائل ماجستير

١ - جمال الغيطاني والتراث

اعداد / مأمون عبد القادر الصمادي - اشراف الاستاذ

الدكتور/ ابراهيم السعافين - جامعة اليرموك - تموز ١٩٩١.

٤١٥٢٦١

٢ - عبد الرحمن منيف روائيا

اعداد / عيسى نوري علي قويدر - اشراف الاستاذ

الدكتور / ابراهيم السعافين - جامعة اليرموك - ١٩٨٤

انتهت الرسالة

بحمد الله

وفضله

الملخص
باللغة الانجليزية

Abstract

Thesis title : Experimentalism in the novel ; " Cities of salt" for Abdul Ruhman Munief.
Prepared by student : Nurah Mohm'd Aal Sa'ad
Presented to : Dr Ibrahim Al Sa'afien

This thesis attempts to find a work counterparts the novel of Abdul Ruhman Munief " Cities of salts" in a poetic structure analogy and in a descriptive - analytic form being an experimental Arab novel attempting to have its special technical form among the various Arab narrational experiments, and operating in two different directions; The public and official heritage direction in one hand, and in the other hand, in the Western modernization achievements . I pointed out that the novel's structure is built up on a narrational manner, and its form on narrational tales well known in the passage of public stories heritage, I also referred that, the novel invests the national heritage in its wide meaningful context, at the same time, it employs modern manners and various narrational techniques applied in the western modern literature.

I, also revealed the variety of linguistic and methodology forms which represent an essential element in the experimental narration in addition to an endeavour to abstract the structural units and main elements of the literary work in order to highlight its technical and social functions with a full awareness that the mere terminology of "literature " does not compel us to deny its " Socialism ".

In this research, I , seeked to present a form of the Arab narrational experiments as to show the integrity of the movement of the Arab narrational experimentation along with its trends and how responsive it is to the historical and technical needs of the Arab societies .