الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــــــة تلمســـــــــان

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة العربية وآدابها

تخصص: النقد الأدبي العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه موسومة:

الخطاب السردي في رواية البوكر العربية

رواية "ساق البامبو"لسعود السنعوسي أنموذجا

إعداد الطالب:

بن سعدة هشام

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد عباس

السنة الجامعية : 1441 ه/ 2019م

الإهـــــــــــــــداء

إلى والديّ اعترافا و برا ...

إلى زوجتي تقديرا و امتنانا...

إلى إخوتي و أبنائي أنس و نسيم محبة و اعتزازا...

إلى خُلّص أحبتي و أصدقائي مودة و وفاء ...

هشام ...

الـــــــتـــــــشـــــــكـــــــــر

الشكر لله الذي وفقنا وأعاننا .

و الحمد لله الذي يسر لنا أمورنا .

سبحانه نعم المرشد والمعين .

إلى أستاذي المشرف الدكتور محمد عباس جزيل الشكر والامتنان على حسن التوجيه والنّصح والثّقة التي منحني إيّاها .

و أثني بالشكر على لجنة القراءة لما بذلته من جهد و وقت في سبيل تقييم هذا العمل و تقويمه, فلهم مني جميل الشكر و التقدير.

الباحث ...

مقدمة

شغلت الرواية العربية في العقود الأخيرة، حيّزا هاما في المشهد الثقافي العربي، حيث أصبحت تثير اهتمام الباحثين بمختلف تخصصاتهم العلمية والمنهجية، نتيجة ارتياد هذا الفن مناطق "جديدة" من الوعي والحساسية، بما يعمق الرؤية ويثير الأسئلة الكبرى. ولأن الرواية حسب الناقدة يمنى العيد " فنّ يسمح لمتخيله بقول غير المرئي، المختلف، أو بقول ما لا يسمح بقوله، فن يضيء ويستشرف ويمارس، ضمناً، النقد دون أن يكون نقداً، يفلسف الحياة دون أن يكون فلسفة، ويعيد النظر في التاريخ، تاريخنا، دون أن يكون تاريخا " .

وفق هذه الرؤى، أو نتيجة لها، سنشهد ميلاد وعي جديد، يؤسس لخصوصية جمالية وسمت النص الروائي العربي بميسم خاص، نقل الرواية العربية من التسجيل العفوي لمعطيات الفعل الإنساني في أبعاده الاجتماعية والذاتية، إلى إظهار خصوصية المضامين المستمدة من عمق المجتمع العربي وتحولاته . إن هذا الإنتقال لا يتجلّى في الجرأة على طرح السؤال الكاشف وتجاوز التقاليد الروائية الموروثة فحسب، بل هو حالة من الوعي الحضاري المفتوح على كافة القيم والتقاليد التي أفرزها راهن المجتمعات العربية، يضيف إليها الكاتب لمسته الفنية التي تجعل لغة النص متفرّدة بالحوارية والتعدد والثراء المتكامل.

إن الحديث عن التعدد البنائي والثيماتي واللغوي داخل المتون الروائية العربية، لا يحجب عنا صورة ذلك التراكم الكمي في عدد الروايات الصادرة عن دور النشر العربية، الأمر الذي يحفزنا أكثر في البحث عن مضامين تلك النصوص والقيمة الفنية التي تنشدها، وفي هذه النقطة بالتحديد، يشير الأديب والناقد سعيد بوطاجين في احدى اللقاءات الصحفية التي نظمتها جريدة الخبر الجزائرية بالقول " ليس الضامن في نجاح الرواية عدد الأحداث التي تتضمنها، ولا المسحة الدرامية التي تكتظ بها ساحة السرد، ولا الإثارة التي نجدها في بعض الأخبار العجيبة والغريبة أو الشاذة، ولا

الحديث عن اليومي العابر بلغة شفافة عارية .. وإنما الأدب وقيمته في ارتفاع بالخبر إلى مستوى القضية الإنسانية التي يصح للرواية حملها ومناقشتها بما يضمن للنص الروائي امتداده في عمر القراءة، وبقاءه في أيدي القراء".

انطلاقا من هذا التوصيف، يمكن أن نعاين بجلاء مصدر الإشكال في هذه الأطروحة و القائم على تحديد معنى الجدة والجديد في هذه الأعمال، كون توظيف مواضيع مثل الدين والسياسة والتاريخ في المتون الروائية، أصبح بتطور الوعي بفن الرواية يتجاوز حدود النصوص السابقة، لقد أضفت النصوص المعاصرة على تلك الثيمات أبعادا دلالية مختلفة عن تلك التي نجدها في روايات بلزاك وديكنز وتلستوي، مما خرق أفق انتظار القارئ نحو عوالم جديدة . وتأتي الجائزة العالمية للرواية العربية **البوكر**، كآلية من آليات الإقرار الأدبي، من أجل بعث حراك أدبي جديد، من شأنه اكتشاف الأعمال الإبداعية المتميزة، ورفع مستوى الإقبال على قراءة هذا الأدب عالميا.

ولما كان النقد لغة ثانية (Un second langage) أو كما يسميه Barthes " كلام فوق كلام آخر، أو لغة ثانية فوق اللغة (métalangage)" فإن مصدر الإشكال سالف الذكر في هذا البحث، يثير أسئلة أخرى جديرة بالتحليل والإستلهام، لأن التفسير والتحليل والاكتشاف والوصف، يضفي بعدًا تقويميا – أو قيميا– لا يمكن تجاوزه في هذه الدراسة، خصوصا أمام طبيعة الشكل الروائي وخصائصه اللغوية والتخييليّة من ناحية، ثم طريقة التحوير الناشئة على المراجع المحال عليها داخل المتن الروائي من ناحية أخرى.

إن البحث عن طبيعة المرجع الإحالي لا يتبدى إلا عبر نواة مركزية بها يتمظهر شكله، ثم تأتي عملية الإدراك من خلال أدوات الإستنباط و النظر، لتعمق

وعينا بماهية الحداثة النقدية، يقول عبدالسلام المسدي على ضوء المقاربة التي طرحها في كتابه **(النقد والحداثة)** تصوره الجديد لماهية العملية النقدية، التي تنهض على أربع دعائم أساسية: "الدلالة الأدبية، واللغة الأدبية والمقولات النقدية، والخطاب النقدي، ويذهب إلى أن توافر جميع أو معظم هذه الدعامات هو الذي يحقق الحداثة، حيث يلاحظ أن التحام هذه الأركان يخلق أعلى درجة من درجات الحداثة النقدية، حين تتجلى في هذه المرتبة كثافة الحداثة فتصبح مجمع الرؤى بحيث تتضافر عناصر المشروع الثقافي".

من هذا المنطلق تسعى هذه الأطروحة إلى مساءلة الرواية العربية المتوجة بجائزة **البوكر العربية**، من خلال النظر في الخطاب الإحالي لديها ومقاربة الخطاب السردي الذي تشتغل عليه، وللوصول إلى هذا المبتغى، وجب تحديد العينة المدروسة و المسلك المنهجي، الذي يسهل علينا فيما بعد، الإجابة عن مختلف الأسئلة التي نطرحها على "**الرواية**" كخطاب أدبي ينتج ضمن خطابات أخرى أدبية وغير أدبية . إن الكتابة في نظرنا هي مجال لتجليّ وعي الكاتب بوظيفة اللغة والشكل، وفي تحريك وتغيير المقاييس الجمالية التي تصنع التميز والتفوق، وبغض النظر عن حقيقة وصدق تلك القراءات المتعجلة المصاحبة لأي تتويج، أصبحت مداولات لجان التحكيم الخاصة بهذه الجائزة، هي الأخرى في دائرة المساءلة حول الكيفية والطريقة التي يتم من خلالها تتويج الأعمال الأدبية، وهو سياق آخر سنحاول اكتشافه ضمن مسار هذا البحث.

إنّ الاهتمام بالخارج في بحث رسم نفسه بالخطاب السردي، مُسوّغ بالحاجة إلى تحديد الأطر ورسم الحدود، من أجل اكتشاف القيم الفنية الكامنة وراء نجاح هذه النصوص، وبيان مدى جدتها ودلالاتها وتأصيلها، وهو مطمح طالما لازمني سنوات الدراسة الجامعية، فقد طرقت الباب نفسه في مذكرة الليسانس، حين اشتغلت على

إحدى أعمال عبقري الرواية العربية **الطيب صالح** عبر روايته "**موسم الهجرة إلى الشمال**" ، ثم انتقلت في مرحلة الدراسات لما بعد التدرج إلى الأدب الجزائري، حين قمت بدراسة بنية الخطاب السردي في رواية "**شعلة المايدة**" للكاتب **محمد مفلاح**، والآن أجد نفسي تتوق لاكتشاف أعمال روائية أخرى جديدة ، من خلال أنموذج من الرواية الخليجية هي رواية " **ساق البامبو** " للكاتب الكويتي **سعود السنعوسي**، و التي فاز بها **بالجائزة العالمية للرواية العربية** .

لقد استقرّ اختياري على رواية **ساق البامبو** مقارنة بروايات أخرى متوجة، لما طرحته الرواية من تساؤلات فلسفية عميقة حول مواضيع الهوية والمواطنة والإنفتاح على الآخر، وعن السطحية التي تطغى على الخطاب والممارسة الدينية في مجتمعاتنا العربية، وكل ذلك يشكل في مجموعه قيم المجتمع المدني التي ماتزال إلى اليوم جوهر التحدي الحضاري، إن الرواية محمّلة بالكثير من الأحداث البسيطة في شكلها والعميقة في بعدها الإنساني، هي إضافة نوعية في مسار الخطاب السردي العربي، وفرصة لاختبار قدرات النص الإبداعية التي مكّنته من القابلية للقراءة والتأويل.

لذا وضعت عنوانا لمست فيه إمكانية تلبية طموحي المنهجي، الذي سوف أحتكم إليه في أثناء قراءتي للرواية وتحليلها، والموسومة بـ: **الخطاب السردي في رواية البوكر العربية رواية "ساق البامبو" لـ "سعود السنعوسي" أنموذجا.** من خلال استحضار خطوتين إجرائيتين أساسيتين هما: الفهم (Compréhension) والتفسير (Explication) فالفهم حاولت فيه دراسة النص في كليته وفي إطار بنيته الداخلية المغلقة، بغية البحث في صياغاته الفنية لا غير. أما الشرح أو التفسير، فهي مقاربة النص من حيث هو نظام مفتوح على عالم الناس، وهذا ما يتيح لنا ممارسة قراءة منتجة أثناء مقاربة الخطاب السردي، وممتعة في تذوق جماليته، لأجل ذلك،

يتوسل هذا المقترح (السرديات البنيوية، الشعرية، نظرية التلفظ) ، ويمكننا القول أن تمثل طرائق التحليل لا يعني التأسيس على الأحادية المنهجية، فثمة دائما عدولات من شأنها إضافة قبس بالخروج عن المعيار المتواتر، خاصة عندما تقوم على خيارات جمالية منسجمة وواعية.

إن أي بحث ينشد الجديد، سيواجه بالتأكيد الكثير من العوائق والصعوبات، أمام خطاب إبداعي متميز، يعتمد في إنشاءاته السردية على إمكانات معرفية وفنية، تعيد صياغة السرد وفق واقعها المتحول، فما هي إذن ملامح الممارسة السردية على مستوى الرؤية السردية والصيغة والتكامل الناتج عن تفاعلهما على مستوى الخطاب؟ ومادام الخطاب هو المرادف لطريقة الحكي، فكيف تتطور الأحداث في القصة من خلال الخطاب الذي يقدمها ؟ هي كلها أسئلة وإن كانت قد رافقت زمن تكون الجنس السردي الروائي، إلا أن طرحها مع التحول السردي فيما عرف بالرواية الجديدة، يكشف عن نضج فني واحتشاد أدبي كبيرين، يحفز الخطاب النقدي لتجديد آليات اشتغاله بما يتلاءم والواقع الجديد.

لقد قمت بتحليل الخطاب الروائي لهذا المتن، في ضوء ثلاثة مقولات هي:

1- الزمن.

2- الصيغة.

3- الرؤية.

و هي مقولات مركزية يقوم عليها الخطاب من خلال طرفيه : الراوي والمروي له، وهو إجراء أساسي يفرضه علينا التحليل السردي، من أجل الوقوف على الطريقة التي يتم بها تقديم المادة الحكائية, وقبل تحليل هذه المكونات ورصد قواعد تشكلها داخل المتن، لابد من الإجابة على أسئلة فرعية أخرى، تتعلق بفلسفة

تقييم وتتويج هذه الأعمال، ثم قيمة تلك المراجع المتكلّمة أو المتكلّم عليها داخل المتن الروائي "**ساق البامبو**"، ويمكن أن نذكر بعض تلك التساؤلات، فيما يلي:

– ماهي المعايير التي تركز عليها اللجان في تقويمها للنصوص: هل هي المضامين (الموضوعات) أم تقنيات الكتابة الروائية وفنياتها؟

– هل استطاعت الرواية العربية عبر بناءها الفني الذي أداته السرد، أن ترصد حركة الواقع وتمثيله؟

– هل استطاعت رواية البوكر العربية ممثلة في رواية "**ساق البامبو**" للكاتب الكويتي **(سعود السنعوسي)** توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون في الرواية؟

– و ما أثر تلك العلاقة في قراءة النص الروائي، واكتشاف معانيه المضمرة ودلالاته المحتملة؟

– و ما دور هذه العلاقة في نقد العمل السردي الروائي وكشف أسرار اللعبة الفنية فيه، بما يترك الباب مفتوحا أمام التحليل والتأويل.

و حتى تتحقق غاية البحث المستند إلى علم السرديات الحديثة، أفادت الأطروحة من بعض المراجع الأجنبية التي اهتمت بتأطير الخطاب السردي نظريا وتطبيقيا، كالأبحاث التي قدمها "جيرار جينات" (Gérard.Genette) من خلال كتابيه " خطاب الحكاية, بحث في المنهج " و " حدود السرد "، وكذا مجهودات كل من "رولان بارت" من خلال مقاله " التحليل البنيوي للمحكي" و"جوليا كريستيفا" في كتابها "علم النص" و"السيميائية".

أما الأبحاث العربية المقدمة في مجال التنظير للخطاب السردي الحديث، فكانت لثلة من النقاد العرب الذين حاولوا قراءة التفكير السردي الغربي وصياغة ما يتناسب مع طبيعة النص العربي الجديد، ولعل أول إنجاز نقدي يذكر في مجال

التأصيل للمصطلح السردي في النقد العربي كتاب "في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)" لعبدالمالك مرتاض، بالإضافة إلى ما قدمه كل من محمد بوعزة في كتابه " تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم" ، وسعيد يقطين من خلال كتابه "تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)".

و حسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع، قسمت البحث إلى مقدمة وخمسة فصول ثم خاتمة، وملاحق، وبعدها قائمة المصادر والمراجع، والفهرس في الأخير, استعرضنا في المقدمة أهم العناصر التي تقوم عليها الأبحاث الأكاديمية من تنصيص على: الأطروحة، والموضوع، ودوافع البحث، ومنهج الدراسة، ومحتوى البحث، والصعوبات، والمراجع التي تم الاعتماد عليها .

عمدنا في الفصل الأول برصد مفاهيم حول مصطلح الخطاب ودلالاته ووظائفه عند النقاد الغربيين باختلاف تخصصاتهم وتعدد مجلاتهم مع التركيز على الخطاب السردي وكيف عرف تحولات صاغتها إنجازات فردية تمتح مضامينها من الدين والتاريخ والسياسة، بالإضافة إلى الكيفية التي يجيد بها صياغة تلك الدلالات صياغة أدبية، ثم استعرضت أهم الظروف المحيطة بالروائي العربي، وتحديد المرحلة التي شكلت النواة الأساسية في الإنتاج الإبداعي للروائي الكويتي **سعود السنعوسي** . ودور حركة النقد في تقويم النص الإبداعي من خلال الامتثال لمناهج النقد الحديثة التي اشتغلت على المتن الروائي العربي.

أما الفصل الثاني فكان " **الرواية العربية والقراءة المجيزة** " فقد اهتم بمتابعة المسار الذي قطعته الرواية العربية وأشكال التجريب فيها، لنرصد من خلال تلك النماذج، أهم المعايير التي تعتمدها لجان التحكيم في إجازة الأعمال الروائية المرشحة للتتويج بإحدى الجوائز الأدبية، وهنا قمنا بطرح مفهوم **القيمة** الذي أصبح يكتسي طابعً إشكالياً عويصاً، أملته مختلف التغيرات السوسيو ثقافية والعوامل السياسية

والاقتصادية التي شهدتها المنطقة العربية، من أجل، إثبات معرفة "**علمية**" أو إمساك بطاقة "**جمالية**" توشحت بها تلك الأعمال.

وعمدنا في الفصل الثالث بدراسة "**بنية الزمن في رواية ساق البامبو**" للبحث عن تقنيات الزمن في الخطاب الروائي بدءًا بتمهيد نظري يرصد أهم التصورات التي تقدم لمصطلح الزمن إلى أن يتقدم مسار البحث نحو التكامل الذي يوفق بين الدراسة النظرية والتحليلية، حيث قمت بدراسة " الترتيب الزمني" وعلاقته بتسلسل الأحداث، ثم كيفية اشتغال النسق الزمني وفق المحورين (الاستشراف والاستذكار)، لننتقل بعد ذلك لمعالجة إيقاع السرد من حيث درجة سرعة الأحداث أو بطئها، حتى نصل في آخر الفصل إلى دراسة علاقات التكرار بين القصة والخطاب.

ويأتي الفصل الرابع بعنوان "**صيغ الحكي وتعدد الأنساق في رواية ساق البامبو**"، ليبحث في صميم الوجود الروائي ذاته، حيث جاء في بداية الفصل تمهيد نظري حول مفهوم الصيغة كمكون أو كمقولة من مقولات الخطاب الأكثر استعصاء وابهاما، من خلال رصد إختصاصين هما الشعرية والسيميوطيقا الأدبية، لينفتح مسار البحث عل تحديد الطريقة التي يقدم لنا الراوي القصة أو يعرضها في رواية "ساق البامبو" وفق صيغتين أساسيتين هما العرض(Representation) والسرد (Narration)، لنبرز بعد ذلك أشكال اشتغال هذه الصيغ في مجرى الحكي، وكذا التبدلات الصيغية على المستوى الخاص من حيث ترابطهما وتكاملهما بما يسهم في تقديم الخطاب الروائي.

أما الفصل الخامس "**الرؤية السردية في رواية ساق البامبو**" فقد التزمت فيه التوجه المنهجي الذي رسمته في الفصل السابق، فجاء التأسيس لمفهوم الرؤية السردية كمهاد نظري، نرصد فيه أهم النظريات والتقنيات المتعلقة بالرؤية، عبر

مرحلتين أساسيتين الأولى مع النقد الأنجلو- أمريكي من خلال الأبحاث والدراسات التي وظفته، أما المرحلة الثانية مع بدايات السبعينات والذي توج بظهور" السرديات" كاختصاص متكامل.

لتنفتح الدراسة في جانبها التطبيقي حول الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد البطل "خوسيه"، عبر استحضار التقسيمات الثلاثية التي قدمها "بويون" في حديثه عن الرؤية السردية داخل المتن الروائي لساق البامبو، ثم محاولة الإجابة عن سؤال : من يتكلم في الحكي؟ بمعنى تحديد الموقع الذي منه يتكلم السارد ويروي القصة. لننتقل فيما بعد لعرض أهم تدخلات الراوي في الحكي.

وختاما، انتهى البحث إلى جمع أهم النتائج والملاحظات التي توصلت إليها الدراسة النظرية والتطبيقية، حتى يكتمل بناء الخطاب السردي في الرواية موضوع البحث، لتوضع بلطف في سياق الدراسات التي حاولت إعطاء النص الإبداعي العربي حقه من البحث النقدي. والإنفتاح أكثر نحو مجالات أخرى للممارسة النقدية الكاشفة عن خبايا ومكنونات النص الأدبي، وهو طموح متواضع لكل مجهود علمي.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بخالص الإمتنان و الفضل العميم إلى أستاذي المشرف على بحثي الأستاذ الدكتور "**محمد عباس**"، لما قدمه لي من توجيهات حثيثة بالقراءة و التّصحيح فجزاه الله عنّي أحسن الجزاء.

و الله من وراء القصد .

تلمسان في : 21 شوال 1441ه

25 جوان 2019 م

هشام بن سعدة

الفصل الأول:

قراءة في المنهج والمصطلح -التأسيس النظري-

1- الخطاب في مجال التواصل اللساني

1-1- ماهية الخطاب

1-2- أنماط الخطاب وشروطه

1-3- أدبية الخطاب ودلالاته

2- مظاهر الخطاب وآليات اشتغاله

2-1- الخطاب السردي ومقولاته

2-2- الخطاب التخييلي وخصوصية المرجع

2-2-1- الخطاب الروائي وتشكل المراجع

2-2-2- الخطاب الروائي وتحوير المراجع

3- الخطاب النقدي الرؤية والأداة

3-1- تماس الخطاب الروائي بالمنهج

3-2- الخطاب النقدي واستقراء القيمة

1- الخطاب في مجال التواصل اللساني:

1 – 1- ماهية الخطاب:

يقترن الحديث عن الخطاب في التعريفات المتداولة، بأنه ذلك النشاط التفاعلي الذي تساهم فيه أطراف متعددة، حيث الإستعمال الحقيقي للغة من قبل متكلّمين حقيقيين، و" الخطاب في صيغته الأركيولوجيّة لا يتسنّى حصره في حدود النّص، أو مصنّف، أو علم، أو حتّى في مجال مسيج من الموضوعات. وسيحدّد باعتباره فضاء تشتّت ملفوظات وتواصلها أو امّحائها "[1]، فهو – بذلك- مجموعة نصوص التي يربط بينها مجال معرفي، عالمه أوسع من عالم النص .

تبعا لهذا الجهاز المفهومي، أصبح " **الخطاب** " يشكل حقلاً علمياً خصباً، لما يقدمه النموذج اللساني الدوسوسيري من أساس فلسفي تهتم به مختلف العلوم الإنسانية المتنوعة، في مقابل ذلك أضحى النموذج نفسه الأساس الفلسفي أيضاً لكثير من الخطابات (الخطاب الأسطوري، الخطاب الإيديولوجي، الخطاب الفلسفي، الخطاب العلمي، ... إلخ) .

و تجدر الإشارة هنا إلى ما للعرب من بحوث مهمة حول مفهوم الخطاب، الذي يمتد حضوره إلى الشعر الجاهلي امتداد إلى آراء الأصوليين وإجراءاتهم التطبيقية في استنباط الحكم وترجيح الدلالة القصدية في النص الشرعي، حيث جاء التعريف اللغوي للخطاب عند "بعض المفسرين في قوله تعالى "و فصلَ الخطاب"[2] هو أنه الحكم بالبينة أو اليمين أو الفصل بين الحقّ والباطل، والتمييز بين الحكم وضده،

---

[1] – معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو– دومينيك منغنو،تر: عبد القادر المهيري– حمّادي صمّود،دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، سلسلة اللسان، ص 58

[2] – سورة ص، الآية: 20.

أو الفقه في القضاء"[1]. وفي أساس البلاغة نجد الخطاب، "هو المواجهة بالكلام، واختطب القوم فلاناً إذا توجهوا إليه بخطاب"[2]، وكلها معانٍ تشير إلى مراجعة الكلام والمواجهة بين الطرفين: أحدهما مخاطِب، وثانيهما مخاطَب، وقد يتحاوران فيفهم أحدهما الآخر عن طريق البينة وفصل الخطاب.

إن نظرتنا إلى مباحث التراث هو إعادة تشكيل أنساق اللغة، وإخراجها من موضع الثبات المعجمي تبعا لتجدد سياقاتها العامة التي توصف باللاتناهي واللاتجانس، وأهم عامل يشحذ هذا التجديد ويلّونه تلوينا خاصا، هو تلك القيم والأنساق الثقافية المتنوعة التي تفد من خلال تأثر كلّ من الباث والمتلقي بالظروف التي تتحكم في عملية التخاطب. يقول (د. مانقنو) (Maingneneau . D) في هذا التجديد الطارئ على بنية اللغة، معرفا في ذات الوقت مفهوم الخطاب، بأنه : " يدخل ضمن تواتر تقابلي: لغة/ خطاب . اللغة تقدّم على أنها مجموعة كاملة، نسبيا قارة العناصر، بينما يفهم الخطاب على أنه الموضع الذي تمارس فيه الإبداعية، موضع السياقية الطارئة التي تمنح قيما جديدة لوحدات اللغة "[3] .

يطرح هذا المشكل أسئلة بصدد التلفظ وشروط الإنتاج والتلقي. ولتحقيق هذه المقاربة النصية، يقترح ميشال فوكو(Faucaut . M) فكرة ربط الخطاب بالحيثيات السوسيو – الثقافية حيث تتم الممارسة الوظيفية للغة ضمن شروط تلفظية معينة، كونه أي الخطاب هو " مجموع المسطرات والقواعد التاريخي اللامسماة المحددة في

[1] – ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ت 711 هـ) لسان اللسان تهذيب لسان العـرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1413هـ – 1993 م، ص 38.

[2] – الزمخشري، جار الله أبي القاسم، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط 1، 1992، ص 176، 168

[3]-D. Maingneneau : nititation aux methodes de lanalyse des discours. Hachette universite. 1976.p 16.

الزمن، والتي عرفت في فترة تاريخية معطاة، داخل جوّ اجتماعي واقتصادي وجغرافي لغوي معين وحدّدت شروط الوظيفة البيانية أو التلفظية "[1].

أما الخطاب عند إميل بنفستEmile Benevesteه (1902-1973) هو: "الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[2]، والتلفظ "Enonciation" في نظر بنفست دائما هو "الحدث (Acte)، التكلّم نفسه أو النشاط المتحقق بواسطة الكلام أو إنتاج الكلام الملفوظ، أما الملفوظ فهو نتاج التلفظ، أي مجموع الأقوال المنجزة"[3] ذلك أن حيثيات إنتاج الكلام تجعل من أنساق لغوية معينة خطابا، بينما إذا استثنينا تلك الحيثيات كانت تلك الأنساق اللغوية دالة على معان اصطلاحية فقط.

أما على مستوى الممارسة النقدية يمثل الخطاب فعل النطق، حيث يحتكم إلى معيارية تعود بالأساس إلى تلك المستويات التي يتألف منها النص أو الملفوظ أثناء التحدث، وهو يعمل باعتباره نظام معرفي جعلت المشتغلين بتحليل الخطاب " يبحثون عن أيسر الطرق التي يمسكون بها على هذه القدرة التي تؤديها الكلمات في عملية التواصل دون أن يشعر بها الإنسان، واحتاروا أمام القدرة التمثيلية لها، وحاولوا أن يفهموا إلى أي مدى يستطيع النسق اللغوي أن يمثل الواقع والأشياء، وكان من أهم الآليات: توجيه العلامات اللغوية نحو المرجع، أي نحو الأشياء والوقائع "[4].

---

[1] – ميشال فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء– المغرب 1988، ص 42

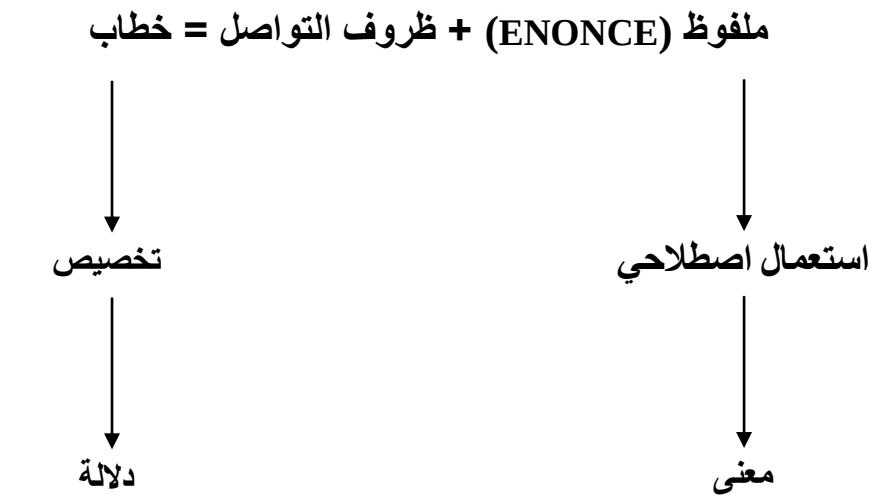
[2] – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط 1، 1988، ص 10.

[3] – محمد يحياتين، الأصالة في نظر رضا مالك، تحليل الخطاب من خلال نظرية الحديثة أو التلفظ، اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 14، ديسمبر 1998 م، ص 337.

[4] – د. آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 2003، ط1، ص 56

على هذا النحو، نلاحظ أهمية المرجع في إمدادنا بتلك الدلالات، والشروط التي يجب توفرها في الخطاب لكي ينتقل من الكتابة اللغوية إلى الأداء الكلامي، وهي مرحلة مهمة من عملية التلقي التي تتغير في كل زمان، فالخطاب قبل أن يدخل في حوار مع القارئ، يدخل في جدل مع الظروف المحيطة بالقارئ، وتتقاطع النصوص في الخطاب الواحد، لإنتاج خطاب النص " وما نعنيه عادة بقولنا إننا نفعل شيئا ما، متى صغنا عبارة معينة هو أننا نقوم بإنجاز فعل اجتماعي كأن نعد وعدا ما، ونطلب، وننصح وغير ذلك مما شاع وذاع أنه يطلق عليه أفعال الكلام، ويطلق عليه على نحو أخص قوة فعل الكلام"[1] .

مع هذا التحول الإبستيمولوجي الذي لحق وضع النص في ما بعد البنيوية، نخلص إلى استنتاج مهم، مفاده أن الخطاب يشتمل على شروط الإنتاج والتفسير الاجتماعيتين، والناقد هو من ينظر إلى اللغة بوصفها مجالا للممارسة الاجتماعية، فيقوم بتحليل العلاقة بين النصوص والتفاعلات السياقية. وقد ساهم (Maingneneau) في استقراء هذا التلازم بين أنساق اللغة وشروط إنتاج الخطاب[2] على النحو الآتي:



[1] – فان ديك، النص والسياق ايتقصاء البحثفي الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا شرق، 2000، ص 263

[2] –Maiqaneau: Initiation auyméthodes de l'analyse du discours-Hachette université-Paris-1976. P1

فيصبح الملفوظ عنده ما يتحدد خارج كل إطار كلامي، بينما دلالته ترجع إلى تخصيص هذا الملفوظ بما يتلاءم وظروف التخاطب. لذلك لا يمكن معرفة الدلالة إلا بالنظر في شروط إنتاج الخطاب ومعرفة السبب الذي جعل هذا الدال يرتبط بهذا المدلول، يقول عمار بلحسن "... وفي تحليل الخطاب يتعالق ويترابط مدلول منطوق ما بشكله وداله عبر شروط إنتاجه، كما أن استقلالية، ومادية اللغة في تشكيل الخطابات يحتم مقاربة لسانية محضة لعلاقات اللغة – الأيديولوجية والمجتمع"[1].

إن الخطاب استناد إلى هذه المفاهيم. ليس تشكيلا لمجموعة من الوحدات اللسانية فحسب، بل هو ممارسة تضم عبر نسيجها التعبيري حقول لغوية وغير لغوية، بشكل تصبح فيه المساحة المخصصة لكل حقل معدومة الأبعاد والحدود، إلى درجة يصبح فيها استحضار فرضيات إنتاج الخطاب أمرا ضروريا، ويقوم القارئ، ههنا، بعملية الإلحاق، وتحديد نقاط التقاطع المهمة، التي تشكل حلقات الربط بين النصوص المنتجة لنص الخطاب إن على مستوى البنية اللغوية، أو على مستوى البنية الدلالية.

1 – 2- أنماط الخطاب وشروطه :

لا ريب أن الخطاب كملفوظ تحدّده الكتابة، يحتكم في مجمله إلى المنظومة اللغوية في وظائفها الدلالية، حيث يغدو طرفا مجادلا لكثير من الأطراف المعرفية و الاجتماعية " ذلك أن اللغة بطبيعتها و جوهرها مجازية، و حين تعجز عن ان تصف الأشياء بطريقة مباشرة تجنح إلى وسائل من الوصف غير المباشر، أي تنحو نحو

[1] – عمار بلحسن، الخطاب – مادة القاموس العربي لعلم الاجتماع- عمل مرقون 90/4 وهران، الجزائـــر، ص 2.

مصطلحات غامضة مزدوجة المعنى "[1] وما دامت اللغة تجدّد من إمكاناتها التعبيرية، فإن التأسيس لنظامها العام يبقى نسبيا ذلك أن العالم الدلالي يظل خارج منظومة اللغة، ليشاكل التعدد الثقافي للمجتمعات المتتالية، والتي بدورها تطرح نظامها المعرفي المتناسق مع بنيتها الدلالية التي هي نتاج جدلها مع الواقع.

ليس غريبا أن يخضع الخطاب وفق هذه المتغيرات إلى تشكل نمطي، فيتحدد مستواه بناء على وعي "**الباث**" بخصوصية مستويات المتلقين، وبذلك يرتسم لكل خطاب منطقه الدلالي الخاص، الذي هو تجميع للبنيات الثقافية وأنماط التفكير الاجتماعية المتشعبة، بمعنى آخر يقدم الخطاب أدوات حوارية يشاكل بها آليات قرائية توفرها البنية المعرفية للعصر، وهي كذلك تجدّد آلياتها القرائية مع تغيّر الظرف والمقام.

و في تقديرنا أنّ الظاهرة الأدبية، وضمنياً النص الأدبي، هي ظاهرة اجتماعية وتاريخية مشروطة، وعلى الناقد أن يكتشف القوانين الجدلية الداخلية لسيرورة الظاهرة الأدبية حيث يرى الناقد محمد عابد الجابري أن " الكاتب يريد أن يقدم فكرة أو وجهة نظر معينة في موضوع معين، وهذا خطاب، والقاريء يتلقى هذه الفكرة أو الوجهة من النظر كما يستخلصها هو من النص وبالطريقة التي يختارها (بفعل العادة أو بوعي وإرادة) وهذا تأويل للخطاب أو قراءة له. هناك، إذن جانبان يكونان الخطاب: مايقوله الكاتب وما يقرأه القاريء "[2].

---

[1] – إرنست كاسيرر، فلسفة الحضارة الإنسانية، ترجمة: د. احسان عبّاس، مراجعة: د. محمد يوسف نجم، دار الآندلس – بيروت، 1961، ص 198.

[2] – محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)، مركزدراسات الوحدة العربية، ط5، بيروت، مارس 1994، ص 10

من هذا المنطلق سيتم توليف مجموعة من الخطابات، عند كل من الكاتب والقاريء، بحسب قيمة الحمولة المعرفية والمواقف التي لا تعرف الثبات حيالها، فالقارئ مثلا، ينهمك بحل رموز رسالة أو خطاب ما، وفي الوقت ذاته يحتكم إلى سلطات التاريخ والواقع والموروث والمؤسسة الثقافية وغيرها. أما الكاتب فهو بدوره أمام صناعة خطيرة، قد تتغير فكرته تجاه العالم، بحسب زاوية الرؤية التي وضع نفسه فيها، ولهذا فكل رسالة تقوم بتكوين شفرتها المتميزة، فتعدل الاستجابات أو تقوم بتنميتها أو الإجهاز على بعضها.

هذا الوعي بحركية اللغة الممتدّة من النظام إلى الخطاب، هو الذي أوحى للكاتب بوتي جان (1989) أن يضع توزيعاً من نماذج الخطابات[1] عبر ثلاث أنماط : " النمذجات التلفظية والنمذجات الإتصالية والنمذجات المقامية، فعندما ندرس نوعا خطابيا معيناً، فإننا نسخر هذه النمذجات الثلاث:

- النمذجات التلفظية : تعتمد على العلاقة بين الملفوظ ومقام تلفظه (مع أقطابه الثلاثة : المتخاطبون، زمان ومكان التلفظ).

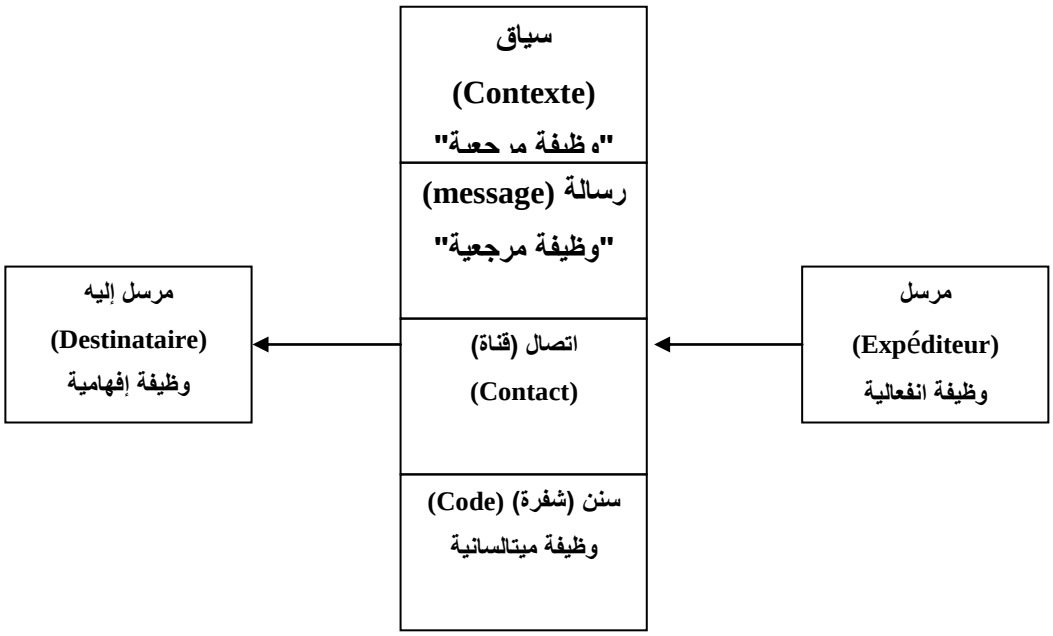
- النمذجات الاتصالية : تسعى إلى تصنيف الخطابات وفق النشاط الذي تزعم القيام به والقصد الإتصالي الذي يحدوها.

- النمذجات المقامية : تعتمد مجال النشاط الإجتماعي الذي يتحرك فيه الخطاب، حينئذ نجد نمذجات توزع الخطاب على مختلف قطاعات المجتمع (المدرسة، الأسرة، وسائل الإعلام، أوقات الفراغ، الخ) وو تنظر إلى مختلف أنواع

[1] - دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، الدار العربية للعلوم ناشرون،تر: محمد يحياتن، ط1، 2008، ص 133

الخطابات من حيث ارتباطها بمكان معين: الأنواع الصحفية، الأنواع السياسية، الخ، أما النمذجات الأخرى، فتأخذ في الحسبان منزلة المشاركين في الخطاب (الرفعة/ الوضاعة، السن، الانتماء أو لا انتماء إلى نفس الجماعة).

إذا ما اعترفنا بفاعلية هذه النماذج في تحديد أنماط الخطاب (الخطاب السجالي، الخطاب التعليمي، الخطاب الأدبي، ...)، فما هي شروط إنتاج الخطاب ومقاصده ؟ وما علاقة ذلك بالمتلقي، أمام تنامي الأنشطة الخطابية المتعددة للمتكلم بما فيها أنماطه الذاتية وسننه الظرفية. إن وصف طبيعة الشروط التي يجب توفرها في الكلام حتى يصبح دالا، تقوم بتبرير علاقة اللغة بالكون وتفسير أثر كل منهما في الآخر، ليجعل وظيفة الدلائل، تتجه نحو إبراز الرسالة ذاتها. وقد بلور "جاكبسون" هذه الوظيفة الذاتية للأدب وفق المخطط التالي[1]:



[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص90.

وفق هذه المسوّغات الشكلية والمعنوية، يقوم الخطاب كمفهوم نسقي على رسالة "message" يبعثها المرسل إلى المرسل إليه، من خلال وسيلة اتصال سمعية أو بصرية تجعل البنية السطحية للنسيج التعبيري تشكل بؤرة اهتمام محللي الخطاب في توفير أدوات الفهم الداخلية للنص عند المرسل، في حين يدخل المرسل إليه في التأسيس النهائي لبُنية الخطاب (الرسالة) حتى يقوم بتعديل مسار النسق في تحصيل الوظيفة الإفهامية المتمظهرة في تأويل مراد المخاطب، حيث يفترض وجود سياق أو مرجعية تتبلور في إطارها هذه الرسالة إلى شفرة "Code" مشتركة بين المرسل والمرسل إليه لتفكيك رسالته واخراجها من موضع الثبات المعجمي تبعا لتجدد سياقاتها العامة التي توصف باللاتناهي واللاتجانس، كما ينبغي الانتباه إلى الرابط النفسي بين الطرفين حتى يسمح بإقامة هذا التواصل ومن ثم تتحقق الوظيفة الإنشائية (الشعرية) المتمثلة في جوهر الرسالة التي يحملها الخطاب الأدبي.

من الذين ربطوا الخطاب بالحيثيات (السوسيو – ثقافية)، الكاتب الفرنسي (ميشال فوكو) حين ربطه بالممارسة الوظيفية للغة ضمن شروط تلفظية معينة. ويتعلق الأمر على صعيدين التزامن والتعاقبيّة " أمّا التزامن فيعني أنّ خصوصية تلفظّه تدرك كما لو كانت خرقا لنسيج خطابي موجود وأنه مرتبط بأوضاع تستثيره وبنتائج يستفزّها، أما التعاقبية فيعني لكونه حدثا فريد منذور للتكرار والتحوّل وإعادة التحريك، (...) وأنّه مرتبط في الوقت نفسه حسب وجه مختلف، بملفوظات تسبقه وملفوظات تليه"[1].

و دلالات الخطاب تشتغل وفق الرؤى التي يشتغل عليها نسق الخطاب ذاته، حتى تكتسب هذه الدلالات القيمة التي ترشحها لتستحق الدرس والتحليل، دون أن

[1] – معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو – دومينيك منغنو،تر: عبد القادر المهيري– حمّادي صمّود،دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، سلسلة اللسان، ص 58

ننسى مجموع المؤثرات السياقية السالفة، حين تتعاضد من خلالها تلك النصوص لتزيد من ترجيح الدلالة القصدية من الخطاب، ذلك أن الوقائع والأحداث في عالم المراجع تتحوّل إلى كيانات لغوية، تأخذ من النظام الخطابي بعض خصائصه وسماته التعبيرية والإحالية.

ومن ثّمة لم تعد تلك الوقائع والأحداث، مستقلة في عالم الدلالة، بل رافد إبستيمي مهم ذو سلطة نافذة في تلوين الخطاب بما يتناسب وسنن تصريف الدلالة في بيئة معينة. ودون ذلك تبقى الكتابة / النص نظاما مكتوبا سرعان ما يندثر معناه، ويغيب حضوره، ويتحول إلى ألفاظ من غير رابط لها أو يصير" تكديسا لجمل من غير وفاق، ولصار رواية من غير روائية (...) وبناء من غير تركيب"[1].

1-3- أدبية الخطاب و دلالاته :

و الملفت للنظر حقًا، أن جميع أنواع الخطاب – منطوقاً كان أو مكتوباً – يحتكم إلى تلك المستويات التي يتألف منها النص أو الملفوظ، حتّى مناجاة المرء لذاته، رغبة منه في إقناع نفسه بأمر من الأمور أو مكاشفتها لحسم موقف ما، هي كلها منافذ تشتبك فيها الدلالة بالبنية، والمعلن بالمغيب، ومادام مفهوم الخطاب على هذا النحو من الإتساع والشمول لجميع أنواع الكلام، فلا مناص إذن أن تستقر مقاربتنا البحثية ضمن حقل الدراسات الأدبية، من أجل إظهار عناصر التفعيل البنيوية أو السياقية في الخطاب الأدبي، والبحث في الكيفيات التي يقول هذا الأخير تلك الدلالات.

إن هذا الوعي بطبيعة الخطاب الأدبي، ليس سوى النتاج الطبيعي لحركة المدرسة الشكلانية الروسية التي حاولت أن تسلك سبيل العلماء الذين يتعاملون مع

[1] – منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص 11.

موادهم المختلفة تعاملا علميا دقيقا فدعت هذه المدرسة إلى علم جديد هو علم الأدب la poétique والذي سيهتم بأدبية الأدب، " ومع أنه من الصعب الإتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب فمن المؤكد أن هذا الإسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائما للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي. هناك إذن وعي باللغة في أساس الفعل الأدبي"[1].

إن تتبّع آليات تشكّل الخطاب الأدبي وطرائق صياغته وتلقّيه والبحث في وظائفه، كان يوازي بالدرجة ّذاتها الحراك الأدبي النقدي، في بحثه عن بلورة رؤى نقدية جديدة تشتغل على مختلف الأجناس الأدبية الحديثة كالرواية و القصة و المسرحية ...، ضمن منظور "**التذوق الفني**"، ومدى اللذة الجمالية التي يحس بها القارئ تجاه النص المقروء. لهذا وجدنا البنيوي تودوروف (Tzvetan Todorov) مثلاً قد نبّها في كتابه "**نقد النقد**" إلى القول إنّ النص الأدبي ليس مصنوعا من البُنى فقط وإنّما هو مصنوع أيضا من الأفكار والتاريخ .

و يقدم لنا تودوروف في هذا السياق أهم الجوانب التي يرى أنها تسع النص الأدبي بكامله، معطياً للجانب اللفظي المكانة الأساس، حيث يقتفي خطى اللسانيات المعاصرة، عبر التمييز بين نمطين من الأسئلة الدلالية : أسئلة شكلية وأخرى ماديّة[2] :

- السؤال الأول : ماهي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص؟ إن هذا السؤال يوجد في مركز اهتمامات الدلالية اللسانية، لكننا نجد مع ذلك المقاربة اللسانية

[1] – الشعرية، تزفيطان طودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 10.

[2] – الشعرية، تزيفيطان طودوروف ، ص 34.

تشكو من نقصين: فهي تكتفي من جهة بالدلالة وحدها بالمعنى الحصري للكلمة، تاركةً جانباً قضايا الإيحاء والاستعمال اللُّعبي للغة واعتماد الاستعارة، وهي من جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبداً. والجملة عندهم هي الوحدة اللسانية الأساسية. في حين أن هذين المظهرين من مظاهر الدلالية الشكلية، أي المعاني "الثانية" والإنتظام الدال "للخطاب"، مفيدان جداً في التحليل الأدبي.

- السؤال الثاني : ذلك الذي يحدد الدلالة الجوهرية، فهو، علام تدلّ ؟ و يمكننا أن نتساءل في البداية عن الكيفية التي يصف بها النَّص الأدبي العالم (مرجعه)، ونطرح في ذلك قضايا سجلات الكلام (الصدق والكذب)، (التاريخ والرواية).

بهذه المقاربة، حاول الناقد الفرنسي تودروف أن يكتشف المرجعية اللسانية، ويستقرئ المبادئ المتحكمة في أدبية النص. فلم يعد موضوع الشعرية هو المعنى، بل قوانين الأدبية، " وهي الشعرية بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الإجتماع ...الخ، تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه "[1].

ونحن نشعر اليوم، أمام رصد المتشابه والمختلف في السياق الإبداعي للرواية العربية المعاصرة، أننا بأمس الحاجة لتحليل المستويات الدلالية للخطاب الروائي العربي للوقوف على اللحظات الأساسية والمؤشرات المفصلية إن في الثبات أو التحول. التي تُلح على أن الأشكال الأدبية والثقافية تشكل أنساقا منظمة مثل نسق اللغة. إلا أن هذه الفرضية الإبستيمولوجية أثارت تساؤلات محرقة تبحث في كيفية اشتغال وصياغة تلك المراجع داخل النصوص الروائية، لذلك سنلتزم في هذه الدراسة

[1] – المرجع نفسه، ص23

بمقاربة متن روائي نجزم أنه حامل لسمات وخصائص يشهد لها بالجرأة في رصد توترات الواقع.

2– مظاهر الخطاب وآليات اشتغاله :

2–1– الخطاب السردي ومقولاته :

يجمع الباحثون على ريادة ز. هاريس (1952) في تخصص " تحليل الخطاب " حيث يعتبر أول لساني حاول توسيع حدود البحث اللساني من الجملة إلى الخطاب، غير أنّ منهجه في تحليل الخطاب اعترضته عدّة صعوبات، لعل أهمها تلك الضوابط التي تتحكم في بنية الخطاب كونها ليست ضوابط نحوية دائما وإنما قد تكون ضوابط أسلوبية لا يمكن تحليلها إلا من خلال المكون الدلالي[1].

انطلاقا من هذا التعريف وسعت لسانيات النص مجال موضوعها، وبلورت مصطلحاتها الإجرائية. لتواصل البحث في مدى انسجام النصوص من خلال عملية التلفظ، وبين ما قد تحيل عليه في الخارج ربطا مباشرا يطول العناصر القصصية المتنوعة التي تشكل الخطاب السردي عبر مسارات التخييل، و" هنا ليس للناقد أن يلتقط شيئاً من هنا أو يختار من هناك فإن ذلك هو عمل الروائي الذي أنجزه على هواه، بل إن الناقد يستخلص من الحياة ما كان مادة فنية من قبل "[2].

في تقديرنا الخاص أن العملية الأدبية، هي عملية إبداعية، أي عملية خلق فني، وعليه يظل العمل منتمياً إلى خالقه، أما الإعلان الذي تميل إليه بعض المقاربات البنيوية المعاصرة، خاصة تلك التي يمثلها ميشيل فوكو و رولان بارت عن **موت المؤلف** " ليست سوى مغالطة نقدية غير متماسكة أبداً. فالنص الأدبي هو ظاهرة

[1] – مازن الوعر، نظرية تحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي،العدد 370، السنة 2002،دمشق، سوريا، ص25

[2] – بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، عمان دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،ترجمة:عبد الستار المجدلاوي' ط 2، 2000، ص 29

معقدة مرهونة بمجموعة من العوامل السوسيولوجية والتاريخية والسيكولوجية والثقافية والسياقية التي لا يمكن اختزالها الى عامل واحد "[1]. ورغم اقتناعنا بأن الناقد يجب أن يحتكم إلى النص نفسه، فهو مطالب أيضا بالاحتكام إلى ما يحيل إليه الخطاب عادة في عالم الناس ومنها شخصية المبدع نفسه، وانفعالاته الوجدانية، وتصوراته الذهنية .

على هذا الأساس شهدت الساحة اللّسانية دعوات ومحاولات عديدة لزعزعة أهم ركيزة انبنت عليها الدّراسات اللّغوية منذ ما يزيد عن نصف قرن، ممثلة في مقولة **فردينان دي سوسير** القائمة على ضرورة دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها. لتفسح المجال إلى ظهور اتجاه جديد في البحث اللغوي يسمى لسانيات التلفظ، " لقد دحض إ. بنفنيست (بنفنيست 1966 و1974) هذين القولين المضيقين لمجال اللسانيّات (إلقاء القول والخطاب) وبيّن بشكل رائع حقيقة العلاقات التي تربط من ناحية بين البنية اللغوية وعملية القول و من ناحية أخرى علاقة اللسان بالخطاب "[2] والذي يقتضي دراسة اللغة في استعمالها الفعلي أي وهي تتداول بين المتكلمين بها .

لكن هذه اللغة تسعى إلى التحرر من كل القيود والضوابط لتنشيء آفاق جديدة خارج اللغة في كلام الناس. فما الذي يحدث عند اختبار هذا النمط من الخطاب وخصوصية الإحالة فيه داخل عالم القص الورقي ؟ إن الإحالة وفق هذا النمط لا يبحث عنها خارج النصّ أبدا لأنها من نتاج لغة القصّ ذاتها، وهي أداة يستعملها الوعي من أجل التقاط ما هو موجود في العالم الخارجي، بمعنى آخر، نحن ننمذج

[1] – فاضل ثامر، اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1994، ص 133

[2] – جاك موشلر– آن ريبول، القاموس الموسوعي التداولي، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين باشراف عز الدين المجدوب، مراجعة خالد ميلاد، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة تونس، ص86

الكون من خلال اللسان ولا نتعرف على ما هو موجود في العالم الخارجي إلا داخل الهيكل السردي العام للأثر التخييلي، لا من خارجه.

ولا بأس هنا أن أشير إلى الأعمال التي قدمها جيرار جينيت في مجال السرد (النقد الروائي)، حيث العنصر القصصي – مثل الشخصيات والزمن وفعل السرد... – يجد نفسه مشدودا إلى شبكة من العلاقات السياقيّة الداخليّة التي تعمل على شدّه إلى العنصر الذي يجاوره. و هي معرفة أساسية من أجل التعرف على النص فلا يمكن لأي باحث أن يجهل مكونات النص بما فيها النص الشعري، وظواهر أخرى نذكر على سبيل المثال الصورة التي تنتج معانيها استنادا إلى قوانين خاصة بها. إن النص السردي كذلك له قوانينه، التي يركز عليها السرديون بصفة عامة وسينطلق جيرار جينيت من التقسيم الذي اقترحه تزيفيتان طودروف، حيث يتم تقسيم الحكاية إلى ثلاث مقولات هي " مقولة الزمن التي يعبر عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومقولة الجهة أو الكيفية التي يدرك بها السارد القصة، ومقولة الصيغة أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد "[1].

إن كل مشتغل بالرواية، من منظور السرديات يعلن انتماءه إلى اختصاص علمي عام هو " البويطيقا" الذي يعنى ب" خصائص الخطاب الأدبي"، الذي يتحدد بين طرفيه الراوي والمروي له، دون الاهتمام بالمؤلّف ولا بالقارئ لأنّ همه الأساسي هو "**الشكل**" بمعناه الجمالي، لذلك نجد الموضوع السردي عند جنيت هو "الخطاب" في

[1] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 40.

علاقته بالقصة، و في ضوء هذا المعلم الإجرائي، نكتفي بصياغة المقولات الثلاث في تحليل الخطاب الروائي وما تتضمنه من عناصر ومكونات على النحو التالي:[1]

المقولات	العناصر	المكونات			
الزمن	الترتيب	الاستباق	الإرجاع	السعة	المدى
	المدة	التلخيص	الوقف	الحذف	المشهد
	التواتر	الانفرادي		التكراري	التكراري المتشابه
الصيغة	المسافة	خطاب الأفعال		خطاب الأقوال	
	المنظور	التبئير الصفر		التبئير الداخلي	التبئير الخارجي
الصوت	المقام السردي	خارج حكائي		داخل حكائي	ميتا حكائي
	زمن السرد	سابق	لاحق	متواقت	مختلط
	المستوى السردي	براني الحكي		جواني الحكي	ذاتي الحكي

إن الاتجاه الذي أسسنا عليه هذه المقاربة يأخذ أدواته من المعرفة البنيوية التي يمثلها جيرار جينت، حيث يعود إليه الفضل في فهم أشياء كثيرة عن الخطاب السردي كنا نجهلها، لقد كنا نتحدث عن نص غُفل نبحث عن معناه لكن في انفصال مكوناته، لا ننكر أهمية ذلك، لكن هذه المعرفة ساعدتنا على التفسير ولكن لم تمكنّا من

[1] – سعيد يقطين : السرديات والتحليل السردي (الشكل والدلالة)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012، الدار البيضاء، المغرب، ص 57.

الـــتأويل. التفسير معناه التعرف على القوانين التي تضبط نصاً ما، أما البحث عن ما هو أبعد من ضبط القوانين فأعتقد أن هذا كان يحتاج إلى فتح جديد.

ونتيجة للاهتمام الكبير بالنص، كان من الضروري في نطاق هذه التحولات أن تنفتح السرديات على مجالات وقضايا وتصورات جديدة. فليس معرفة القوانين وحدها هي التي تضبط نص ما، بل كذلك طبيعة التلفظ داخل النص. وفي ذات المجال استحدث أوستين ضمن " محاضرات وليام جايمس" تمييزا جديدا يراعي تلك الاستثناءات، حين عمد إلى توجيه الفلسفة إلى دراسة اللغة بوصفها الوسيلة المثلى لوصف العالم، وينسجم هذا التوجه مع مقولة، إن كل ملفوظ يقابله إنجاز عمل لغوي واحد على الأقل، وبذلك تسنى له وضع ثلاث أنواع من الأعمال اللغوية:[1]

- العمل الأول هو العمل القولي، وهو العمل الذي يتحقق ما إن نتلفظ بشيء ما.
- الثاني هو العمل المتضمن في القول، وهو العمل الذي يتحقق بقولنا شيء ما.
- الثالث فهو التأثير بالقول وهو العمل الذي يتحقق نتيجة قولنا شيء ما.

ويتضح لنا مما تقدم أن كل ملفوظ يوافق على الأقل العملين الأوليين، وقد يضاف إليهما العمل الثالث، عند ظهور نتائج الفعل.

صحيح أننا لسنا في منأىً عن هموم البحث المنهجي على المستوى الكوني، ولكن الأسئلة الذاتية والموضوعية هي نفسها المحرك الأول والأساسي الذي حركهم ويحركنا، لقد " باتت الحاجة ماسة لضمان تأسيس مقاربة أو مجموعة من المقاربات الدلالية التي تهدف إلى ردم هذه الثُغرة والاتجاه صوب استنطاق المعنى والدلالة في

[1] – ينظر، آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر. سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني،المنظمة العربية للترجمة،بيروت، ص32

الخطاب الأدبي عموماً "[1]، وهو مسعى الذي واصل فيه **جون سيرل** أحد تلامذة استون حين منح للأعمال القولية مسوغات تجعلها قابلة أن تشمل في كليتها مجمل المكونات التي تأتينا عن طريق التلفظ بما فيها الخطاب التخييلي.

ولعل الدراسة التي قدمها الأكاديمي الجزائري البروفسور **مصطفى منصوري** في أشغال الملتقى الدولي الرابع في تحليل الخطاب بالجزائر من شأنها أن تقدم لنا أفاق غير محدودة في مقاربة الرواية العربية، خصوصا لما يتحدث عن الأفعال المتضمنة في الخطاب التخييلي، و قدرة تلك الأفعال على التأثير في المتلقي, حسب جهات اعتقاد المتكلم و توجيهاته، و في الوقت نفسه هي " دعوة للولوج لعالمه الخاص، فتصبح تلك الدعوة بمصطلحات الأفعال المتضمنة في القول من قبيل الطلب،الاقتراح.. لا تختلف عنها إلا في الدرجة. فجملة (كانت فتاة تعيش مع أمها في الغابة) المصاغة بهيئة إخبارية، تعني شيئا يشبه (تخيلوا معي فتاة كانت)، إن هذه الوضعية الأولية لفعل التخييل يمكن أن توصف بيسر بالمصطلحات نفسها التي اقترحها سيرل، أي أن السامع يطلب (ويطلب مطابقة واقع الخطاب) معلنا رغبته أن يتدخل السامع ليشاركه فعله. ومن ثم فالطلب وإن كان ضمينا أو صامتا فإن الاستجابة له مضمونة، مما يجعلها مطابقة مما سماه سيرل الإنشاء Déclaration"[2].

من هذا المنطلق، فإن ما نحرص عليه في هذه الدراسة هو استغلال مباحث السرديات التلفّظيّة في البحث عن قراءة جديدة تغني الخطاب الروائي وتضيف إليه. فما يميز السرد ليس كونه صيغة للتلفظ فحسب، ولكن بالأساس، طبيعته عبر اللسانية. إنه يمثل خطاب الذات إلى العالم، كفعل رمزي متضمن صيغ أفعال الكلام غير

[1] – فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، الدار البيضاء، ص 193

[2] – د. مصطفى منصوري، نظرية أفعال الكلام في الخطاب التخييلي بين سيرل وجينات، مجلة الأثر ، العدد الخاص بأشغال الملتقى الدولي الرابع في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ص 48

مباشرة، لأن " غلق الأبواب أمام أفعال التخييل بدعوى عدم نزاهتها يدخل الأدب في سؤال والغاية، فلا يهتم بها إلا مقترنة بالتسلية وقتل الوقت. وهذا أمر يثير سؤالا آخر عن جدوى أفعال الكلام إذا كانت مخصوصة لكلام دون غيره. "[1].

ولذا فإن منحى هذه المقاربة، يتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية، أمام تعاظم هاجس النص، مع بنياته وقيمه ومتخيله، من أجل توسيع السرديات التقليدية القائمة على مبدأ المحايثة والإنغلاق لتشمل لسانيات التلفظ كما صاغها بنفنيست " بفتحها على الذات متكلّمة ورائية ومناورة بعد أن كانت هذه الذات مجرّد شكل أجوف تصب فيه أدوار تقوم بها الشخصيّة فاعلة كما في سيميائية **غريماس** أو تناط بها أعمال للقول لا روح فيها كما في سرديات **جونات** التي وسمها بكونها مجرّد أصوات تتكلّم إذا كانت راوية أو متكلّمة في نطاق أنواع من القول مختلفة كالخطاب المباشر والخطاب غير المباشر إذا كانت قائلة. أما إذا كانت رائية فرؤيتها خالية من حرارة إدراك الأشياء ولا نعتبر فرؤيتها خالية من حرارة إدراك الأشياء ولا نعتبر في رؤيتها إلا النطاق الذي ترى من خلاله "[2] .

إن القراءة في جوهرها تفاعل ديناميكي بين النص والقارئ، " فالنص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق دون مساهمته أيضا"[3] لهذه الأسباب مجتمعة سيلاحظ القارئ أنني أفتتح كل عنصر من هذه الدراسة بسلسلة من الملاحظات الأولية التي تشكل في واقع الأمر مداخل ممكنة للنصوص الروائية، في ضوء التدوليات اللسانية وما تستثمره عبر الوظيفة المرجعّية للغة.

[1] – د. مصطفى منصوري، نظرية أفعال الكلام في الخطاب التخييلي بين سيرل وجينات، ص49

[2] – محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي، مكتبة الأدب المغربي، دار محمد علي للنشر، ط1، 2011، ص7

[3] – علي حرب، التأويل والحقيقة، ص9

وبهذا المعنى تصير الصياغة في الخطاب نظرا في العوائد الخارجية لأن الخطاب يُحيل على خارج اللغة، وفق إكراهات الضمائر النحوية ومرجعياتها الدلالية، لتشكل وفق هذه الرؤية سيرورة حدثية مشبعة بالعلاقات والوقائع والعوالم الدلالية. إن الأساس في تشكل المعنى هو تجليه، ليكشف لنا، من خلال مكوناته مرة أخرى، عن علاقات جديدة تعد إغناء للقيم المضمونية. ومن أجل إضهار تلك المعاني التي تحملها الملفوظات اشترط اللساني الفرنسي أزوالد ديكرو (oswaldducrot) " القيام أولا بوصف للجمل أي تحديد دلالاتها. وهذا ما سيجعل مسار تأويل ملفوظ ما يتم عبر مرحلتين :

الأولى: وتبدأ مسارها من الجملة نحو الدلالة بمعزل عن المقام.

الثانية: وتبدأ مسارها من الدلالة إلى المعنى بمساعدة المقام."[1]

إن المهم في السرد هو القدرة على بناء عالم ممكن يقوم بتهذيب نماذج كونية محققة إلى نماذج تستوطن الفكر و الوجدان .

فالمبدأ الأساس الذي ينطلق منه التمثيل السردي، هو رصد التحول الطارئ على الذات المتلفظة وتآلفها داخل الهيكل السرديّ العام للأثر التخييليّ، لا من خارجه، وهي النظرية التي بسط فيها جون سيرل (John r. Searle) عن التخييل من زاويتين اثنتين " زاوية الموضوعات التي يتحدث فيها التّخييل وحكمه، وزاوية تمثيل التخييل وحكمه "[2] فعند بناء عالم تخييلي ما. وجب محاورة المتن الروائي من عولم معرفية عدة، لا تقف عند حدود الأدبية، ولا تكتفي بوصف البنيات اللفظية فحسب، بل تستدعي ربط السرد بنماذج أخرى أكثر شمولية.

[1] – د. حسن بدوح، المحاورة: مقاربة تداولية، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2012، ط1، ص 178

[2] – جاك موشلر– آن ريبول، القاموس الموسوعي التداولي، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين باشراف عز الدين المجدوب، مراجعة خالد ميلاد، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة تونس، ص 462

أمام هذا المعطى نحن بحاجة إلى حوار نصي أكثر انفلاتا من قبضة الرصد الجزئي الذي يكون فيه هامش المغيب أكبر من هامش الحاضر. علينا أن ندرج القارئ من جديد ضمن عملية التأويل لأن الفهم ليس فهم لنص موجود هناك ولكن هو فهم لأنفسنا، كذلك يقول هيدجر أن الفهم لا نصل من خلاله إلى حقيقة موضوعية موضوعة أمامنا، ولكن علينا أن ننتزعه فيما يشبه القرصنة من الخفي والمتواري، فلكي نتعرف على المعنى الداخلي في النص علينا أن ندمر المعرفة المزيفة كما يسميها بول ريكور، فكل نص أدبي هو معرفة مزيفة، والتدمير بالأساس هو الإمساك بالرمزية فيه، لماذا الرمزية فيه؟ لأن في القول المباشر نرد القول إلى الأشياء باعتبارها مرجعية أو أصل المعنى.

2-2- الخطاب التخييلي وخصوصية المرجع :

إن الكاتب المبدع والحامل لهم ثقافي محصور عادة بين خيارين، إما أن ينقل الخطابات السائدة ويعيد تحيينها، وإما أن يثير تلك الخطابات بلبوس أدبي وصياغة فنية، تسمح له بإعادة تشكيل الواقع وتضاريسه، يقول سمر روحي الفيصل في كتابه **الإتجاه الواقعي في الرواية العربية السوريّة** رابطا بين التمثلات الأدبية والظروف الاقتصادية والاجتماعية " إنّ الغرض الرئيسي من الرواية هو تمثيل حقيقة الحياة. ولكي يتم هذا التمثيل لا بدّ من الصدق الفنّي الذي نصل إليه بواسطة المنهج الفنيّ أي إنّ المنهج الفنيّ أسلوب الوصول إلى الصدق الفنيّ الذي يوفر انعكاس حقيقة الحياة في الرواية، والمراد بحقيقة الحياة أو تمثيلها الكشف عن العام من خلا الخاصّ "[1].

و لما كانت مهمة الروائي ليست إثارة معطيات هذا الوقائع كما هو، لجأ إلى التخييل, كمكون جمالي ترتكز عليه الرواية في ربط العلاقات بينها وبين مراجعها

[1] – سمر روحي الفيصل: الإتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص27

"الخارجية" بإحالتها على الواقع أو جانبا من هذا الواقع الذي نشأت فيه. ويبقى أمر الربط هذا راجع إلى تأثير الإتجاه الواقعي وبمختلف النظريات الحافة به انطلاقا من الواقعية الغربية في القرن التاسع عشر إلى الواقعية الإشتراكية في الإتحاد السوفياتي سابقا ووصولا إلى الواقعية النقدية. وتتلخص كل هذه الإتجاهات في تعريف شهير للواقعية بما هو " نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الإنساني والبشري في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة للواقع الإجتماعي والإنساني بشكل نموذجيّ وفنيّ"[1].

ومن هنا، فإن انعكاس الواقع على الأثر أو تمثيله أو حتى الإيهام به يؤكد طبيعة وأهمية المراجع المحال عليها في النص القصصي عكس التوجه الذي عملت عليه الإنشائية البنيوية عند إغفالها لهذه المسألة والتفاتها إلى الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة، مقصية بذلك كل محال عليه خارجي. وبين هذا وذاك نجد النقد العربي بحاجة إلى تحديد الفوارق الرئيسية بين المرجع الماديّ الواقعيّ والمرجع النصيّ التخييليّ، بما يخدم جوهر الفعل الإحالي في الخطاب الروائي بما هو عمليّة خطابية لا تتجاوز أسوار النص .

2-2-1- الخطاب الروائي وتشكيل المراجع :

يستند الخطاب السردي على خلفية علمية محددة تستثمر في منجزات المشروع السردي الذي أسسه جيرار جنيت وهو تصور نظري وعلمي مفتوح على آفاق غير محدودة. عندما تمنح لهذه المقولات القدرة على توظيف مختلف المراجع المحال عليها (الاجتماعية والتاريخية) لتكتسب تلك العناصر السردية نظم تفكير البنية، وبذلك يمكن أن تتحول إلى تقنيات روائية معاصرة. ويبقى السؤال الملح الذي نريد

[1] -جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 21-22

الإجابة عنه في هذه الدراسة هو : لماذا البحث في المراجع داخل الرواية العربية المعاصرة ؟ وهل من مسوغات نبرّر بها اختيارنا لرواية **ساق البامبو** التي سنشتغل على فتح أفقها السردي، وماهي المشكلات الرئيسية للوجود الإنساني التي طالت هذا الشكل الأدبي، فغيرت منه ومن طبيعة التعامل معه وفهمه .

يلاحظ المتابع للمراجع داخل الرواية العربية المعاصرة أشكالا متعددة وطرق مختلفة من القول فيها، عبر ما نلمحه عن طبيعة المدركات في هذا العالم التخييليّ، نذكر منها خاصة التشكل الزمني الذي بات مغايرا لما هو عليه في القص الكلاسيكيّ بعد أن كثر التقديم والتأخير فيه، وطبيعة إدراك المدركات في هذا العالم التخييليّ من قبل الراوي والشخصية، وهي تحولات تطول المراجع التي ترد داخلها سواء أكانت المراجع المتكلّمة فيها أم المراجع المتكلّم عليها.

ليس غريبا إذن أن يتم توظيف بعض المراجع والأنساق الفلسفية داخل المتن الروائي، باعتبارها "مواقف فكرية" أو "رؤية خاصة إزاء العالم" لشحذ همة القارئ أو الناقد حتى يكتشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص، ليقف القارئ أمام تمثيل سردي لها، مع سيل من الدلالات المنضودة على الورق، تلك هي المواقف الأولى التي سنستند إليها في رصد ومساءلة تلك الخطابات من قبيل (المواطنة، العمالة الأجنبية، حرية التعبير،....) أو حتى بعض المراجع الكلاسيكية المتكاملة في بنيتها النسقية والمعقدة في شبكة الظروف المحيطة بها نذكر منها (التاريخ، الأسطورة، الدين، ...) لنستحضر عمق الذات المبدعة وهي تؤسس لمفهوم الاتساق والانسجام داخل المتن الروائي ثم رصد النظم البنائية والدلالية وهي ترسم مسارات المعرفة ضمن الخطاب السردي وعالمه المتخيل.

إن سعينا في خوض غمار هذه الإشكالات الجوهرية هو رغبتنا في تفكيك قضية ذات وجهين متكاملين، فمن جهة نجد أن هذه المراجع إذا تم تشكيلها ضمن الخطاب الروائي فهي تتحوّر فيه، وتنزاح عن واقعها الذي درجت فيه، وتنقطع صلاتها بالعالم الخارجي وعبر هذا التحول " يجب ألاّ نخلط بين مفهومي الإحالة والمرجع، فالإحالة هي خاصيّة العلامة اللسانية أو عبارة متمثلة في الإحالة على الواقع. أمّا المرجع فهو الواقع الذي أشارت إليه الإحالة "[1] وما يتهيأ لها من خصائص حتى تصبح مراجع ورقية لا تتجاوز الخطاب الذي يحويها.

2- 2- 2- الخطاب الروائي وتحوير المراجع :

يشكل الخطاب الروائي نسيج من عناصر متباينة، ومن علامات مختلفة، تحيل على أنساق رمزية وثقافية متعددة، وأحيانا متعارضة، يقودنا هذا المعطى في البحث عن كيفية استقدام الرواية لهذه المراجع أو الخطابات وقد التبست بالخطاب القصصي واستكانت إلى منطقه وعدلت عن منطق الأشياء خارجه. فنقرؤها عندئذ خطابا إحاليا، يستقدم فيه المرجع " الخارجي" من أنشطة أخرى تنفتح عليها الرواية لتحوّره تحويرا من خلال إعادة تشييده في عالم الحكاية ومنطقها التخييليّ. فكيف يمكن أن تستعير الرواية هذا المرجع أو الخطاب المختلف عنها؟ ثمّ كيف تُحوره عندما يحلّ فيها؟ وما هي شروط ذلك وحدوده ؟

إن لجوء الخطاب الروائي إلى التجديد وتجاوز الأشكال السائدة من التعبير، جاء استجابة طبيعية لوضع ثقافي مزدحم بالخصوصيات وبأقطاب الهيمنة كذلك. ذلك أن فضاءها الرحب جعلها ظاهرة ثقافية أدبية " متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدها من

[1] – معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو – دومينيك منغنو،تر: عبد القادر المهيري– حمّادي صمّود،دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، سلسلة اللسان، ص 474

وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جماليتها السردية "[1] وفي الوقت ذاته " يمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحولات الثقافية للمجتمعات "[2].

بل يمكن القول أن الرواية تعبر عن رغبة في القول، ولا وجود لسياق جاهز، يشتغل كمركز، ويحدد مسبقا التأويل الحقيقي والوحيد لمعنى النص، ما دام : " عدم انحصارها في إطار أجناسي مغلق يمثّل مصدر قوتها وسر بلاغتها. وهذا الوضع مخالف كل المخالفة لأجناس أخرى التي تحوم حولها الرواية من قبيل الملحمة والأسطورة والخرافة، وحتى الخبر والمقامة والرسالة والخطبة. ولعل هذه المدونة التي يتصف بها الجنس الروائيّ هي التي أتاحت له أن يربو ويفيض ويجتاح سائر الأجناس المجاورة له "[3].

و لذا يؤكد الكاتب الفرنسي ميشيل بوتور رائد تيار الرواية الجديدة، الذي تأمل كثيرا في علاقة الرواية بالفنون الحديثة وميلها الطبيعي إلى الإستفادة منها والتفاعل معها. أن العلاقة الرابطة بين الرواية والموسيقى باعتبارهما فنّان زمنيان يساهمان في صناعة العالم المتخيل الذي يريد الروائي أن يصنعه حيث" تكون فيه الموسيقى ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها وأن تُظهر لنا كيف أنّ الموسيقى يمكن أن تصير

[1] – عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 2003، ص75

[2] – المرجع نفسه، ص297

[3] – محمد القاضي: هل الرواية جنس امبريالي؟ كلية اللغة العربية – الرياض

العنوان الإلكتروني:

وجودية في حياة بعض الأشخاص وهم يستمعون إليها أو يؤلفونها أو يعزفونها ولو كان ذلك عن غير علم منهم "[1].

وليست الرواية العربية المعاصرة ببعيدة عن تأثيرات الفنون المختلفة في نسيجها، ولعلّنا لا نعدم الصواب إذا اعتبرنا الروّائي وهو يصف فنون العمارة على سبيل المثال لا الحصر يعيش إشكاليات فن العمارة، وقد اتّخذ الإبداع سبيلا إلى التنسيق بين جملة من المكونات والمواد المتوفرة في بيئته بحسب درجة حضورها، خاصة العمارة الفرعونية والعمارة الإسلامية في القاهرة القديمة، يقول جمال الغيطاني " ربما كانت العمارة الإسلامية أقرب الفنون إلى الرواية، من هنا جاء اهتمامي بها، خاصة العمارة الإسلامية العربية، التي نشأتُ في ظلال جدرانها وانطبعت تفاصيلها على الصفحات الأولى من ذاكرتي، كما أن العمارة من ألصق الفنون بحياة الإنسان، إذّ أنها الإطار الذي يقضي فيه حياته، سواء في بيئته أو عمله أو عند تأدية شعائره الدينية "[2].

من هذه الجهة يمكن أن نلحظ درجات متفاوتة من عمليّات التوجيه التي يعتمدها المتكلم كلّما أنجز عمليّة الإحالة على المكان المحمل بجموعة من المظاهر الفكرية والجمالية والتي تسعف الروائي في بسط فلسفته تجاه الأشياء. يقول **ماركو فيتروفيو** (Marcus Vitruvius) مهندس معماري وكاتب قواعد الهندسة المعمارية باللاتينية " **لكي تصبح معماريا، يجب أن تتطلع على المكون الفكري وإلى المكون الفني معا** "، فلا عجب إذن أن تحفل الرواية بصنوف هذه الأبعاد وفلسفتها الجمالية لتعيد تشكيله وفق خصائصها وطبيعة عناصرها " **التخييلية** ". إنّ الرواية بهذا المعنى

[1]–Michel Butor. Essais sur le roman . ed . Minuit. 1960.P 49-50

[2] – جمال الغيطاني: التراث العربي بين السابق واللاحق، مجلة الدوحة، إصدارات وزارة الإعلام بقطر، العدد: 119، تشرين الثاني، 1985، ص44.

تتقاطع وتتعارض وتتداخل فيه مختلف أبعاد النص بشكل يؤدي بالقارئ، من خلال مختلف العمليات التي يقوم بها، أن يؤسس وجهة نظره عبر ذلك التداخل المرجعي الهائل.

3– الخطاب النقدي (الرؤية و الأداة) :

يرتد مفهوم النقد في العرف اللغوي العام إلى تفحص الشيء والحكم عليه وتمييز الجيد من الرديء، والنقد كمشروع بحث مضني لا يعطي زمامه لدوي الرغبة الجامحة والمفرغة من محتواها المنهجي. لذلك نقرأ في كتاب لسان العرب لإبن منظور معنى النقد "الفرز والتمييز، وهذا العمل مشروط بالمعرفة والدربة"[1] وتشير كلمة "Critique المشتقة من Krimen الإغريقية إلى الحكم وتقييم جوهر الشيء أو أصالته"[2]، نتيجة لذلك، يحمل المعنى المعجمي دلالتين، سواء أكان في الأصل اللّغوي العربي، أم الإغريقي، فهو يشير إلى وجود مادة أصلية قابلة للفحص والتقييم، وإلى وجود الناقد المتميّز بالمعرفة الحقيقية لجوهر المادة وشكلها.

و لهذا فالخطاب النقدي منهج علمي، له قواعد وأسس ونظريات. إنه ممارسة تنظر في الإنتاج الفكري من حيث الجودة اللفظية، والسعة الدلالية، والدقة في التركيب، ولما كان النقد لغة ثانية (Un second langage) أو كما يسميه بارت " كلام فوق كلام آخر، أو لغة ثانية فوق اللغة (métalangage)"[3] فإن مهمة النقد إضافة إلى وظائفه الأخرى المتمثلة في التفسير والتحليل والاكتشاف والوصف، يضفي بعدًا تقويميا – أو قيميا– لا يمكن تجاوزه، إذ لا يمكن تجاهل منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها، والاقتصار على وصف القيم الجمالية الخالصة. لأن النص بقدر ما يفصح

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مجلد 3، ص 425.

[2] – Larousse P.283

[3] – رولان بارت، مقالات نقدية، ص 257.

عن مضمونه عبر انساقه التعبيرية، يفتح قراءة على نصوص أخرى، ليحصل عند القاريء ذلك التعاضد لأجل تقوية الدلالة الراجحة.

بهذه الرؤيا يحتاج النص العربي إلى قراءة نقدية خاصة مبنية على خصوصية النص العربي وقدرته على تبني المفاهيم والقيم الإنسانية، وفق تمظهرات سردية وتمفصلات تيمية (موضوعاتية) محايثة له، وهذا النص يحتاج إلى ناقد يتابع ويرصد هذه الحركة في مختلف تجلياتها السردية، ويضطلع بمهامه في تطوير قراءتنا ووعينا بالذات والموضوع في سياقاته الثابتة والمتحركة.

3-1- تماس الخطاب الروائي بالمنهج :

إن الخطاب الروائي الإبداعي، يحتاج إلى تقنيات علمية تساعد في فهم العلاقات المتشابكة في بنية متماسكة الأجزاء، وهذه البنية ينطبق عليها تعريف تودوروف في سياق حديثه عن موضوع الشعرية " فكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من انجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العالم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن "[1] بعبارة أخرى، يتعلق الأمر بالكشف عن الطريقة التي تنتظم وفقها المضامين المتجسدة في سياقات بعينها. وهو مايعني تحديد منهج علمي ، مرتكز على قدرة اللغة على التفكيك والتركيب لفهم التجربة الإنسانية والعوالم التي يتحرك داخلها النص.

بهذه الرؤية نجد أن النص الإبداعي، يتمتع بالديمومة والأبدية، مهما تغيّرت الأزمنة والأنماط الشكلية للعصور، وعلى الناقد الأدبي، الاهتمام بالقيمة الجمالية وجعلها في مقدمة اهتماماته حتى يتجنب الوقوع في أحكام استباقية، على الأثر الأدبي، و"النص الحداثي الذي قد يقوم على آخر تقليعة تقنية في الكتابة، لا يشفع له

[1] - تزيفيطان طودوروف، الشعرية، ص 23

ذلك وحده في دراسة تنهض من حوله غير ذات مسعى حداثي، ولا متخذة أدوات ملائمة لها، من حيث تقنياتها وتشكيلاتها وتواتراتها، فتظل نصا منغلقا وحقلا بورًا"[1]، وهذا ما استوعبته الكتابة الجديدة في استشرافها لبديل يؤسس لواقع آخر وأفق جديد .

إن الكتابة المعاصرة كتابة لا تؤمن بالحدود. إنها كتابة نشطة ضمن حراك ثقافي وفكري لا ينضب، حيث أصبح النص المعاصر نصا محيّرا وهادما لضوابط وأشكال اشتغال اللغة، تلتبس فيها مراجع العالم اللامتناهية بالصيغ السردية المختلفة للقص، فمن الطبيعي أن يتغير منهج الدّراسة بتغير النظرة إلى الموضوع، وبهذا الخصوص نسجل جهود ثلاثة من فلاسفة اللغة المنتمين إلى جامعة " **أكسفورد** " وهم : " أوستين (J .L. Austin) وسيرل (J.A. Searle) وجرايس (H.P.Grice). وقد كان هؤلاء الثلاثة من مدرسة اللغة الشكلية أو الصورية Formal Language التي يمثلها كارناب Garnap، وكانوا جميعا مهتمين بطريقة توصيل معنى اللغة الإنسانية الطبيعية من خلال إبلاغ مرسل رسالة إلى مستقبل يفسرها "[2] .

إن الإشارة الضمنية للمنهج التداولي في مقاربة النصوص الإبداعية في ضوء المعينات الإشارية، يأتي عند رغبة ثلة من اللسانيين في تجاوز مفهوم الجملة، باعتبارها الوحدة اللسانية الكبرى القابلة للوصف والتحليل، إلى وحدات أكبر، من قبيل الملفوظ والنص والخطاب ، وبذلك انفتحت اللسانيات على حقول معرفية متعددة، واستفادت من آلياتها وأدوات تحليلها، من قبيل النقد الأدبي وعلم الإجتماع اللّغوي، وعلم النفس اللّغوي. وكل واحد منها يدرس اللغة من زاوية خاصة (لسانيات النص، واللسانيات النفسية، ...)، ومن ثم تأتي المقاربة " التلفظية " على دراسة السياق ،

[1] – د . عبدالمالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص 20.

[2] – أحمد نحلة، محمود، أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2002، ص 9

وتحديد أطراف التواصل اللغوي، بالتركيز على ثلاث مبادئ منهجية هي: البنية، والدلالة، والوظيفة.

و يرى إميل بنيفيست (Emile Benveniste) في كتابه (قضايا اللسانيات العامة)، أن المعينات (وحدات التلفظ ومؤشراته) " تحدد اللحظة المكانية والزمانية الآنية أثناء لحظة التلفظ بضمير التكلم " [1]. عندما تظهر مع الحوار الداخلي (المنولوج) والحوار المباشر(الديالوج)، وتختفي مع الخطاب المنقول أو المحكي السردي. ويتواجه في شأن هذه الظاهرة تصوّران : أحدهما يرى في العائد ظاهرة نصّية والثاني يرى فيه ظاهرة عرفانيّة. أما الأول (التصور النصي) فيشرح العبارة العائدية باعتبارها " عبارة تأويلها المرجعيّ رهين عبارة أخرى واردة في النص تسمّى بصفة عامة مفسراً (كليبار 1993أ:22)"[2]، أما الثاني (التصور العرفاني) " فإنه يعتمد على معيار البروز المسبق فالمرجع معروف لدى المخاطب لأنه حاضر في الذاكرة المباشرة (كليبار 1993أ:25) "[3].

3–2– الخطاب النقدي واستقراء القيمة:

ينتمي الخطاب الروائي إلى الظواهر الجمالية، التي تعتمد على لغة التشخيص والتخصيص والتحديد، أي تحيل إلى المتخيل الذي يحاكي الواقع في إحدى مظاهره، لذلك كانت لغة الرواية حسية، تثير فينا الشعور الواهم بحقيقة الواقع المسرود، ولقد تأكد القول أنّ " الأدب يعبر عن طريقة ما في الإحساس بالكون والنظر إليه، ومن خلال فترات الممارسة الجماعية الكبيرة عندما تتوافر وحدة عضوية وحية بين

[1]- Émile Benveniste: Problèmes de linguistique générale 1، ED Gallimard، Paris، 1966، p.253.

[2] – معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو– دومينيك منغنو، ص 48

[3] – معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو– دومينيك منغنو، ص 49

المنظمات والطبقات الإجتماعية التي تمثلها "[1]. والرواية قادرة على تمثيل الواقع مع محاولة تقديم رؤية للحياة.

وعلى مستوى آخر لم يعد المتلقي المعاصر متلقيا أحادي البعد، أمام ثورة التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة التي فرضت نمطا جديد ومغايرا في الإحساس بالكون والنظر إليه، لقد أصبح القارئ ينشد نصوص متعدّدة الأبعاد، تكسر رتابة هذا الواقع، ومن ثمّ تتغير أشكال التعبير فيه. كما نذكر في المقام ذاته تصوّر روجر آلان (Alain Roger) الذي يقول متحدّثا عن الرواية العربيّة المعاصرة:" إنّنا نتوقّع من الرواية أن تلبي الدور الذي يمكنها تلبيته أكثر من أيّ نمط آخر ألا وهو أن تكون مرآة للمجتمع الذي تولد فيه "[2]و تفك بل تفتح أمامه آفاق وأعماق لم يسبر أغوارها من قبل.

وفق هذه الرؤى يشتغل الوعي النقدي في اتجاه البحث عن مظاهر التبدل في الحالة السردية، المسكونة بالهاجس الثقافي وتوابعه المتباينة على مستوى الواقع والإنسان، في ظل موازين قوة تحكمها العولمة ويؤججها الصراع وتؤطرها مكونّات القرية الكونية المتفاعلة مع بعضها البعض. ولا بد للباحث في ميدان متحرك كهذا أن يصطدم بإشكالية ابستيمولوجيا وسمت الرؤية النقدية الحداثية في مسارها الكرونولوجي هي أعقد بكثير من اشكالية الرؤيا الحداثية للأنواع الأدبية الأخرى. وهذا ما وقف عليه الأديب والبروفيسور سعيد علوش في قوله أن " الإبداع النقدي يدخل في إشكالية حادة أكثر من تلك التي يعاني منها الخلق الروائي "[3].

---

[1] – دريد يحيى الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص08.

[2] – روجر آلان: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997القاهرة، ص106.

[3] – سعيد علوش،الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة والنشر، بيروت 1981، ص119.

ويزداد الوعي لدى الناقد العربي بحاجات التغيير والتحديث التي يعرفها المتن الروائي، من خلال تحديث أدواته ورؤاه ومنهجه بما ينسجم ودرجات التطور والتغير التي يعرفها جسد المجتمع العربي عموماً والرؤيا النقدية تخصيصاً، ونحن هنا إزاء أهمية **البعد القيمي** في الرؤى النقدية وضرورة استحضارها لفحص مختلف (المرجعيات الثقافية، الاجتماعية، الفلسفية، التاريخية، الدينية، ...) التي يحملها النص الأدبي. إذ لا يمكن تجاهل منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها النص الأدبي والاقتصار على وصف القيم الجمالية الخالصة. بل إن رينيه ويليك يخلص إلى حكم مهم حين يقول: " ليست هناك حقيقة محايدة في الأدب، وليست هناك خصوصية لم تأت عن طريق حكم نقدي، كما أنه لا يوجد جزء في العمل الفني يمكن أن يحلل بوسائل وصفية خالصة، ذلك أن العمل الفني بناء من القيم، وينبغي أن تدرك القيمة بواسطة الناقد، وكل محاولة لطرح القيمة من الدراسة، أو جعل هذه الدراسة علماً يشبه علم النبات لابد أن تخفق"[1].

بهذا الشكل يتجه النقد العربي المعاصر نحو استخلاص أحكام القيمة في نسيج وخصوصية المتن الروائي، بدءاً من كليته وعمق دلالاته ورموزه وقدرته على تبني المفاهيم والقيم الإنسانية، وصولا إلى نظام تحولات بنيته الداخلية. وهنا تكمن إشكالية النقد العربي، وهو يعيد النظر في مدى كفاءة الأحكام القيمية بالمنظور النقدي الحداثي، تتصدرها مجموعة من التساؤلات الإشكالية من قبيل:

- ترى أين تكمن قيمة (جدارة) العمل الأدبي ؟
- هل القيمة موضوعية أم ذاتية ؟

[1] – رينيه ويليك، من مبادئ النقد، حاضر النقد الأدبي مقالات في طبيعة الأدب، تر: محمود الربيعي،ط1985،1 ، دار المعارف بمصر، ص 50–57

- أهي مجرد حاجة يثيرها النشاط الذهني في علاقته بداخل النص، أم أنها شيء خارجي مرتبط بالمرجع ؟
- ماهي المعايير والأدوات التي يتم اعتمادها لمعاينة واستقراء قيمة أي نص أدبي؟

لا شك أن كل عمل أدبي هو في الأصل نص تخييلي، ينشد ضمن مرجعياته المختلفة والمتعددة القيمة الفنية التي يتوشح بها عبر الصياغة اللغوية أو نمط البناء أو بنية الشخصية الروائية، كما في التعامل مع الزمن، وهي تجربة فنية تضيء الحياة والوجود وضرورية للنمو أي نص إبداعي، حيث يشير الفيلسوف مارتن هايدغر أن العمل الفني يقوم في ذاته " وقيامه في ذاته لا ينتمي إلى عالمه فحسب، بل إن هذا العالم موجود فيه، فالعمل الفني يفتح عالمه الخاص. والشيء لا يكون شيئا إلا هناك حيث ينتفي انتماؤه إلى بنية عالمه، لأن العالم الذي كان ينتمي إليه قد انهار "[1].

هذا الطرح الذي قدمه مارتن هايدغر سيليه طرح ثاني ضمن آراء فلاسفة كثر اشتغلوا بتحليل المفاهيم والتصورات الجمالية، التي تجمع أن العمل الفني تكمن قيمته في الإشكالات التي يطرحها ضمن قالب فني منسجم ومتناسق معا عناصره هو ذاته الإحساس بالجمال، ويعرف هربرت ريد الفن " بشكل عام وبصورة مبسطة بأنه ما يجلب المتعة "[2] كإحساس جمالي ثابت عند الإنسان تجاه الموجودات، أما المتغير فهو الفهم الذي يقيمه الإنسان تجاه انطباعاته الحسية وأنشطته العقلية .

أما نضج التجربة الفنية وجدارتها ضمن المتن الروائي، تكمن في الملامح والتفاصيل التي تحدد احداثيات التجربة الروائية العربية المعاصرة، حيث تمظهرات

[1] – مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003، ص 43

[2] – هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، مهجان القراءة للجميع 98، مكتبة الأسرة، ص 11

الخطاب الروائي يؤسس لهندسة فنية ومعمارية جمالية تنفتح على الخطاب، وتقاوم فكرة القالب التقني للنص، لتستهدف الترهين الدلالي الذي يقبل بتداولية المعنى، وإضاءة مجاهيل المتن وغموضه.

إن البحث في قيمة المادة الإبداعية يتجاوز بقليل تلك الثنائية الفلسفية (موضوعي – ذاتي)، لأن الطرح بهذا الشكل قد يكون مجحفا ويحيد بالباحث عن مكمن الحقيقة، فالإبداع نشاط عقلي منشأه الذات العالمة وهي تمارس نشاطها الطوعي، ولما كانت الرواية فن يضيء ويستشرف ويمارس، ضمناً، المرجعي عن طريق الإحالة، فإن الذات المبدعة توجهها رغبة قوية في استجلاء وإعادة إنتاج تلك المراجع في قالب فني، " إن الفعل التطوعي هو الشيء الذي مبدؤه في فاعله، وفاعله يعلم جزئياته التي فيها يكون الفعل، أي يعرف الظروف الخاصة المحيطة بالعمل"[1] .

وقد أمكن للباحثين السيكولوجيين اكتشاف أهم القدرات الإبداعية التي تتوفر لدى الأفراد بدرجات مختلفة، مما يساعد على القاء الضوء عليها والتنبؤ بها وتنميتها ورعايتها.

و تتوزع هذه القدرات على ثلاث عناصر أساسية للنشاط العقلي الإبداعي:[2]

أ- مظهر استقبالي: استقبال المنبهات المحيطة التي يتلقاها الفرد من حواسه وخبراته، وهنا نجد القدرة على الحساسية للمشكلات التي تتمثل في أن الموقف يتضمن عدداً من المشكلات تتطلب حلاً.

[1] – بول ريكور، الذات عينها كآخر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2005، ص 211

[2] – معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الأول (الإصطلاحات والمفاهيم)، معهد الإنماء العربي، ط1، 1968، ص15-16

ب- مظهر انتاجي: يتجلى في انتاجات ابداعية لها خصائصها معينة. وهنا نجد القدرات الثلاثة، الطلاقة، والمرونة، والأصالة.

ج- مظهر تقويمي: ويتمثل في القدرة على التقويم الذي هو عبارة عن وعي بإتفاق شيء معين أو موقف معين مع معيار أو محك للملائمة والجودة.

معنى هذا الكلام أن النص الروائي هو عبارة عن خصائص داخلية وأخرى خارجية، والعلاقة بينهما تتشكل نتيجة تفاعلات معقدة بين النص وسياقه الثقافي، وهو ما يجعل النص لا يخضع لمعايير الجودة الأدبية المرتكزة على الصفات الداخلية للنص فحسب، وإنما إلى معايير أخرى تحددها اللحظة الثقافية التي يتم فيها إنتاج هذا العمل الأدبي أو ذلك. ومن ثم تنبثق حركية الإبداع، فاللحظة الثقافية التي تنحاز نقدياً وإعلامياً وجماليا لنمط الكتابة الروائية على حساب نمط آخر(الثقافة الإنتاجية – الثقافة الإستهلاكية)، قد تخفت لتفسح المجال أمام نصوص أخرى مرتبطة بالواقع، وتسعى إلى تعزيز قيم الحرية والمساواة والمواطنة واحترام حقوق الإنسان وكرامته، للحفاظ على جودة المنتج الثقافي ونوعيته وأصالته، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون.

لهذا، تمتح اللغة الأدبية مضامينها من النسق النحوي والدلالي المتبادل في إطار المعجم الثقافي للمجتمعات الإنسانية، حينئذ يربط النص عبر نسيجه اللغوي علاقات حوارية مع حقول معرفية وفنية مختلفة. ولما يصل النص الأدبي إلى مستوى من الاستقلالية، تبدأ في الظهور درجات متفاوتة من التعقيد على مستوى التلقي، وأول هذه الدرجات الذوق الفني تجاه الأعمال الإبداعية " إنه الطبيعة المتأصلة فينا تجعلنا نتطلع دائما لأحكام مشتركة ومفاهيم مشتركة إزاء قيمة الأشياء، لأن هذا ما يتطلبه

العقل والحياة المعنوية، وهذه الرغبة في الإتفاق الجماعي والعقلاني تطبع إحساسنا بالجمال وانطباعاتنا عنه "[1].

إن العمل الإبداعي لما نسقطه في ميدان الجمال يحيلنا دوما إلى مفهوم "**الرؤية**" التي يقف عندها القارئ وهو يتلقى مختلف التجليات النصية داخل المتن الروائي، ويمكننا التأكد من ذلك عند التفكير في الطريقة المناسبة التي يمكننا الإجابة فيها عن الأسئلة المنطوية في ذات التجربة الفنية. فجدارة العمل الفني وأحكام القيمة التي نطلقها تبنى على أساس التفكير العقلاني الذي يجعل التفضيلات التي نشعر بها واعية ومقصودة، وفي كل عملية تذوق, توجد معايير للحكم كامنة في جهازنا الإدراكي غير قابلة للتنازل، لأن" ما نقدره في العمل هو فرديته الثمينة "[2] .

أما الحديث عن المادة الحكائية وطرق السرد فيها، فهذا جزء مهم تسعى إليه هذه الدراسة وهي ترصد تلك الحمولات المعرفية التي يتّكئ عليها الخطاب صراحة أو ضمنا على مستوى تقديم القصّة. وقد حسم الفيلسوف روجر سكروتون في الأمر، حين رأى أن الناقد لا يستطيع أن يؤدي عمله دون تحليل، فالعمل الجيد لابد له " أن يوضح ما الذي يسهم في قيمته من بين عناصره. وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسي، أو وضوح بنائه الشكلي. أو عمق الانفعال الذي يثيره. أو دقة الحقيقة التي يعبر عنها. ولا بد له أن يبحث في عناصر العمل فرادى، وكذلك في علاقتها بعضها ببعض "[3].

---

[1] – روجر سكروتون، الجمال، ترجمة وتقديم: بدر الدين مصطفى، المركز القومي للترجمة، العدد 1998، ط1، 2014، ص 161

[2] – جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ترجمة: فؤاد زكريا،ط1، 2006، ص 566

[3] – المرجع نفسه، ص 560

على هذا الأساس، فإن مبتغى سعينا في الفصل الثاني من هذه الدراسة، هو القدرة على تأمل الجمالي، الذي لا يعمل على تقطيع العمل، وإنما يدركه في كليته، عبر أنساقه الدلالية التي تعبر عن النتاج الفكري الذي يقوم على التواصل الشعوري أو التخييلي بين المرسل والمتلقي، من أجل تحقيق قانون الفائدة عن طريق العرض والاعتراض. " إنها استراتيجية تبحث عن حقيقة هي إرادة الفهم ... والحقيقة التي يكشف عنها الفهم هي مشاركة وليست امتلاكا، إنتاج الدلالة وبلورة المعنى، وليست إرادة السيطرة والهيمنة، إنارة السبيل وليست تعتيم منافذ الفهم "[1].

[1] – هانس جيورج غادمير، فلسفة التأويل: الأصول والمبادئ، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الإختلاف، 2002، الجزائر، ص 26

الفصل الثاني:

الرواية العربية والقراءة المجيزة

1- الرواية العربية والقراءة المجيزة

1- 1- الرواية العربية وأشكال التجريب

1-2- الرواية العربية وشرطي الإستحقاق والتميز

2- رواية "ساق البامبو " لسعود السنعوسي أنموذجا (الدوافع والدلالات)

2-1- دوافع اختيار الرواية

أ- المقتضى المنهجي

ب- المقتضى الموضوعي

ج- المقتضى الشخصي

2-2- العنوان ودلالته

3- تعدد المراجع وأشكال التمثيل في رواية " ساق البامبو"

3-1- الفعل السردي وتشكيل المراجع في رواية " ساق البامبو"

3-2- تحوير المراجع في رواية " ساق البامبو "

1- الرواية العربية والقراءة المجيزة :

1-1- الرواية العربية وأشكال التجريب:

عندما نتأمل مسار الرواية العربية وتطور أشكال التجريب فيها، لا شك أننا نلمح متغير جديد أخذ في التشكل، لا يخضع بالضرورة إلى حيز جغرافي محدد، ولكن يخضع في تشكيله لانعكاس الراهن واليومي خصوصاً أمام الطفرة الهائلة التي يعرفها عالم الاتصال، مما يجعل من الذات محفلا متعدداً، ذو مضمون جديد بالنظر إلى الظاهرة التي يسوقها، وذلك – فنيا- ، ولكن ما علة ذلك؟ وهل الطابع الحواري للرواية وما تختزنه من تصورات حول الذات والكون بكل أبعاده، كاف لتفسير هذه الظاهرة ؟ أم سؤال " كيف أقول " الذي يحيل على مرجعي خاص هو الذي جعلها تتفوق عن غيرها من الأجناس السائدة في قدرتها على التعبير عن التحوّلات الكبرى التي تعصف بهذا العالم الذي نعيش فيه ؟.

إن هذه الأسئلة وغيرها من المقولات الفلسفية التي أصبحت مؤشرات وإيقونات بانية لثقافة المجتمعات وآدابها وعلومها، يعود نسجها في المقام الأول إلى النص ذاته. وفي المقام الثاني إلى الناقد وأدواته الإجرائية التي ينشد من خلالها الطرق المؤدية إلى المعاني كلها أو بعضها داخل المتن الروائي، الذي يفترض كذلك قارئا حديثا يتلذذ بالكشف عن خبايا المعاني ويراودها عن نفسها، كون عملية القراءة " ليست عملية سكونية مغلقة، بل هي ديناميكية .. وكل قراءة لاحقة هي إضاءة للقراءات السابقة "[1] موضوعها العالم والذات والتجربة الإنسانية .

[1] – خالدة سعيد، حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت ، ط1، 1979، ص60 .

إن الوعي بمفاهيم الحداثة ذاتها، سوف يفرض على الناقد البنيوي، الذي تستهويه الدلالات المتجددة باستمرار، أن لا يكون وفيا لقوانين البنيوية الصورية، أمام شعرية عربية مفتوحة على أشكال مختلفة من القول " منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور، في التعريف والتصوّر والمفهوم "[1] من أجل صياغة فعل إبداعي يولد متعة لدى تلقي النص أو قراءته.

وفق هذا المنظور، اجتهدت في تحقيب المراحل التي مرت بها الرواية العربية من حيث الشكل والموضوع إلى أربع مستويات، أعتقد أنها فترات حبلى بالأحداث التاريخية التي شهدها العالم العربي وصكت الرواية العربية بميسمها، إن على مستوى تطور بنيات المجتمع ونمو بنياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية أو على مستوى الحراك السياسي وسياقه المحتدم بالصراع على السلطة. وهي معطيات فرضتها حدة ودموية التغيرات التي شهدتها الساحة العربية، بداية من هزيمة حزيران 1967 التي لم نشهدها نحن شباب اليوم إلا ما تم الإطلاع عليه في كتب التاريخ والنقد، إلى أحداث معاصرة خبرناها بالصوت والصورة وبقيت راسخة في الذاكرة الجماعية (إعدام الرئيس العراقي صدام حسين رحمه الله، حرب الخليج الأولى والثانية، هجمات نيويورك 11سبتمبر 2001، ثورات الربيع العربي أو الزمهرير العربي وما شهدته من فوضى القتل والتشريد ...) .

- **مرحلة التجريب وتشكيل النوع الروائي (التأسيس والتأصيل) :**

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها – دار توبقال المغرب، 1989، ص57.

إذا أردنا البدء من البداية، وبما هو أولى، يجب القول أن مرحلة التجريب في الرواية العربية بدأت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، بالسير على نهج القدماء في الشعر ثم في النثر فكتب " إبراهيم اليازجي " (مجمع البحرين) مقتديا بمقامات " بديع الزمان الهمداني " و" ليالي سطيح " ل (حافظ إبراهيم) و" حديث عيسى بن هشام " ل (محمد المويلحي) إن " مثل هذه النصوص هي التي كانت تؤكد ميلاد جنس الرواية ميلادا يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى، ويحقق له عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية "[1] .

غير أن هذه الكتابات لا تعد محاولات روائية بالمعنى الناضج بقدر ما كانت تجربة هجينة تجمع بين الفن القصصي والأدب التعليمي. ومثلما توجّه بعض الأدباء إلى فن المقامة ينسجون على منواله، توجّه آخرون إلى توظيف الشكل الروائي لأغراض تاريخية، من خلال سرد الأحداث بواسطة الراوي، أو ما يعرف بالدور التوزيعي للأحداث لا سيما استخدام عبارات شائعة في فن السيرة كعبارة : " فلنتركهما في طريقهما إلى مكة ولنعد إلى دمشق "[2]، " أما ما كان من أمر سلمى "[3] وكتب "معروف الأرناؤوط" (سيد قريش) " في فترة الإحتلال الفرنسي لسورية ليذكر أبناء وطنه بالماضي المجيد من جهة، وليرد عن الرسول صلى الله عليه وسلم وما لحق بشخصيته على أيدي المستشرقين من تشويه وتحريف" [4].

إن الغاية من تتبع بداية مسار الرواية العربية ليس تقديمها بوصفها مضامين تمت معالجتها روائياً فحسب، إنما الغاية هي اكتشاف الوعي الروائي وكيفية انبثاقه

[1] – محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ط1، 1996، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ص19

[2] – جرجي زيدان ، غادة كربلاء، بلا تاريخ، ط1، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 115

[3] – المصدر نفسه، ص 134

[4] – وتار محمد رياض ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص15

من عمليات التنصيص المتعددة والمتنوعة، وإظهار الخصائص السردية والدلالية للنصوص الريادية التي صاغت الملامح الأساسية للرواية العربية في نشأتها الأولى، حتى أصبحت لها القدرة في تحريض القارئ لإتخاذ المواقف وردود الفعل تجاه التحولات المجتمعية الكبرى. ولكن ميزة الرواية أنها لا تعتمد على انعكاس الواقع، وإنما تتوسل بالمتعة التي تعمل على تحريك وتشغيل " المخيّلة المنتجة " لدى القارئ، على حد تعبير بول ريكور، وهذا ما سنقف عليه في المرحلة الموالية .

- **مرحلة الواقعية والمرجع المتخيل (من صراع الخارج إلى صراع الداخل) :**

إن الاحتفاء بالعجائبي قد يكون أبرز رهانات الرواية العربية، ضمن المنحى التجريبي الهادف " إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة، والبحث عن طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية "[1] ، خاصة إذا علمنا أن الانزياح والخروج عن المألوف يسمح بتجاوز كل أشكال الرقابة واقتحام الطابوهات وقول ما لا يقال، ولكن هذا حسب تقديرنا لا يعني المساس أبدا بقيمنا وانتمائنا العربي الإسلامي الذي لا نفرط فيه. و بذلك يمكن للرواية العربية أن تبتعد عن دائرة الاجترار والتقليد، لتفتح أفق جديد للقول، ورؤية مغايرة للعالم والأشياء.

و يتجسد ذلك أكثر في روايات القرن العشرين، التي عالجت موضوعات روائية مختلفة نذكر منا فكرة القومية (" نجيب محفوظ "، " عبد الرحمن الشرقاوي " ، " نبيل سليمان " وغيرهم)، وأزمة الهويّة بطرح السؤال : من نحن[2] ؟ والصّراع

[1] – تودروف (تزفيتان) : مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص5

[2] – أنظر/ د. عبد الله بوصيف، " أزمة الذّات في الرواية العربية "، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، ع4، أفريل، يونيو 1996، المجلس الوطني للثّقافة والفنون، دولة الكويت، ص246.

بين الشرق والغرب[1] وهزيمة حزيران 1967[2] (" الطيب صالح "، و" عبد الرحمن منيف " وغيرهما)، أو التركيز على التّشهير بمبادئ تيار سياسي وإيديولوجي معيّن ومناصرته لصالح طبقة معينة[3] مثل: إميل حبيبي، جمال الغيطاني، الطاهر وطار، صبري موسى ... ، ويبدو أن هذه الموضوعات، المتنوعة والمختلفة في الظاهر، هي القاسم المشترك للروايات العربية ما بين 1960 – 1980، بالرغم من تباينها من كاتب إلى آخر، من حيث التحليل والتأويل.

على هذا النحو، سيجد الروائي العربي نفسه مجبر للبحث والتنقيب في أسباب ومآلات مختلف الأحداث التاريخية التي شهدتها الأمة العربية، حتى إذا اتضحت الصورة لديه، يفسح المجال فيما بعد للكتابة والصياغة الفنية لمختلف الإحداثيات المقصاة قصراً، وفق النمط الإيديولوجي الذي يؤمن به الكاتب، ولعل استحضار حرب التحرير الجزائرية ومآسيها في الأعمال الأدبية يشكل علامة فارقة في مضامين الكتابة الروائية العربية وتحولاتها، خصوصا عند توظيف تقنية الإسترجاع الذي يشد الزمن الروائي إلى الماضي كمرجعية نصية داخلية. إن الروائيين الجزائريين وجدوا معانات جمّة في مسيرتهم الخاصة وفي مسيرة بلدهم المتخم بالأحداث القاسية، التي وسمت العديد من الروايات، نذكر منها (اللاز) للطاهر وطار أو (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة أو غيرهما كثير، في فترة تاريخية يسميها عبد القادر جغلول ب " عصر الإرتباك "[4].

---

[1]– في الروايات : "سباق المسافات الطويلة" و"قصّة حب مجوسية" لعبد الرحمن منيف، ورواية: "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح .

[2] – في رواية: " حين تركنا الجسر" لعبد الرحمن منيف مثلا.

[3] – كما نجد ذلك في بعض روايات واسيني الأعرج والطّاهر وطار الأولى .

[4] – جغلول عبد القادر، تاريخ الجزائر الحديث، دراية سوسيولوجية، دار الحديث، بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 1983، ص143– 144 .

- **مرحلة التجريب والتجديد (من الواقع إلى الوعي بالذات) :**

مع مطلع الثمانينات بدأت موجة الخطاب الإشتراكي تنحسر أمام الأخبار الواردة من المعسكر الشرقي ونشاط منظمة (هلسنكي 86) التي تجاهر بالعداء نحو الشيوعية والإتحاد السوفيتي، هذه الحركة التي شكلت فيما بعد فتيل مشتعل لمعظم الحركات المنادية بالإستقلال وانهيار نظام عالمي برمته، ليفسح المجال إلى تحالف جديد بين الأعداء. هذا التحالف الذي زاد من تفاقم الأحداث وتأثيرها على الشأن العربي بعد "ادراكهم العميق والمؤسي والفاجع للتحالف الوثيق بين المحتل وأقوى قوة في هذا العصر، هي الولايات المتحدة، ثم زاد من هذا اليأس أو الفجيعة، ما آلت إليه نتائج كامب ديفيد والتشردم العربي بعد غزو لبنان 1982. والإمعان في تشتيت الفلسطينيين في المنافي العربية، ثم اكتملت دائرة الإختناق مع حرب الخليج الثانية، والسلوك الفلسطيني الصعب، أثناء هذه الحروب، وما بعدها فيما سمي بمفاوضات السلام"[1] .

و في المسار نفسه استمرت الرواية العربية في ممارسة تأثيرها وسط معطى حاد (الصراع العربي – الإسرائيلي) وما أفرزه من تداعيات على المنطقة وعلى مستوى الوعي بالذات، حيث أصيب الكاتب العربي في وجدانه الجمعي بصدمة لم يكن يتوقعها فاضطر إلى مواكبتها وتسجيل آثارها. فلا يمكن أن نفهم فترة حكم السادات على سبيل المثال دون الرجوع إلى رواية المصريين وفي مقدمتهم (نجيب محفوظ) في روايته " أمام العرش" الصادرة سنة 1983، ولا يمكننا أن نفهم الحرب الأهلية في لبنان دون الرجوع إلى أعمال (إلياس خوري) التي نذكر منها رواية "رحلة غاندي الصغير" 1989، و"مملكة الغرباء" 1993 ، و"مجمع الأسرار"

[1] – د.عبد الله أبوهيف، أزمة الذات العربية في الرواية العربية، مجلة الفكر، المجلد 24. ع 4، أفريل / يونيو 1996، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، دولة الكويت، ص 265.

1994، كما شكلت أعمال الكاتب (عبد الرحمن منيف) وموضوع اكتشاف النفط، طفرة نوعية في الكتابة الروائية خصوصا خماسيته "مدن الملح" التي ترصد مرحلة الإنتقال إلى عصر النفط وتأثيراته على الحياة العربية.

هكذا، أصبح الروائي هو الحامل للمادة الأساسية في الحياة العربية، فلم يعد صوت الذات (الباحث/ العالم) يحتكم إلى أحادية الصوت الذي غالبا ما يكون استمرار للثقافة العربية التقليدية، بل أصبح يمثل أفقاً من أفاق التعددية في الكتابة الحداثية أمام الواقع العربي المستجد. " وتتخاصر جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي المحيط بالكاتب. وبالنسبة لهذا الأخير، فإن الموضوع هو نقطة ائتلاف أصوات مختلفة. داخلها يتحتّم أيضا أن يدوي صوتُه: فمن أجل صوته تخلق الأصوات الأخرى خلفيةً ضرورية بغيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قابلةً للإدراك ولا مرنة "[1]. لذا كان من الصعب على الحكاية الواحدة أن تستوعبه ضمن تسلسل حدثي واحد، إلا وفق مبدأ التحول بين نهاية العنصر السلبي وبداية العنصر الإيجابي.

و لما كان السرد هو دائما انزياح عن زمنية عادية من أجل تأسيس زمنية جديدة تهيىء لخصوصية التجربة، تبدو السمة المميّزة لهذه المرحلة "هي تجريب لطرائق سردية وكتابات متباينة غالبًا ما تحيلنا على نظائر لها في مجال الرواية العالمية، مع اختلاف في التماثل ودرجة الاستيعاب، وملائمة الشكل للمضمون، سنجد نصوصا تجرّب السرد متعدد الأصوات، وتقنية المونتاج، وتوظيف الوثائق الصحفية

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تجمة: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1987 ، ص 53

والشهادات، وإحياء عناصر من السرد التراثي واصطناع لغة المؤرخين القدامى ومعجم الصوفيين، والمزج بين الأجناس الأدبية في رحاب النص الروائي ..."[1].

إذن، هناك تدافع نصي داخل البنية النصية الواحدة، وهذا بلا شك يعطي تصور لمستوى الوعي الحاصل داخل المتن، فقد بات واضحا أن " العمل على تطوير الفكر، لا يعني بالضرورة رفض الماضي بل يعني أحيانا العودة إليه، لا لفهم ما سبق أن قيل فحسب، بل أيضا لمعرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على الأقل ما يمكن قوله الآن (وربما الآن فقط) من خلال إعادة قراءة ما قيل آنذاك"[2]، لتثمين الثراء الناتج عن تعدد أشكال الوعي، و من ثم يتحول إلى فن محبوك المعنى و الصنعة، حتى يتم بعد ذلك إخضاعه لمنطق النقد والتأويل.

- **مرحلة الإنزياح نحو العالمية (من المتماثل إلى المختلف) :**

لا يخرج مفهوم الإنزياح في دراستنا للرواية العربية عن طبيعته الفنية الصرفة وما يشتغل في دوائره الخلفية من قضايا متنوعة شككت في اليقين وفي أحادية الرؤية والمعاني الجاهزة. والذي يستحضر رائعة الطيب صالح عبر روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" وطبيعة الصراع المفتوح بين (الشرق / الغرب)، يدرك أن فعل الكتابة عند الروائيين العرب أخذ يطرق أسئلة أخرى محرقة، تحاول صياغة أسئلة جديدة، نذكر على سبيل المثال ذلك التحول من رؤية الأنا للآخر إلى رؤية الآخر للأنا وهو موضوع ليس جديد في الرواية العربية على الأقل، ولكنه يعطي للعمل بعدا إنسانياً هو أقرب للعالمية في مضامينه .

---

[1] – د. محمد برادة، الرواية العربي ورهان التجديد، دبي الثقافية، الإصدار 49، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، مايو 2011، ص 37

[2] – أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2005، ص112.

و اللافت للنظر فيما اطلعت عليه من النصوص الروائية العربية المعاصرة، يتسم – وإن كان عالما افتراضيا– بالكثير من المعقولية والإحتمال فهو قريب الشبه من العالم الواقعي، حيث " الرواية أعمق مدلولا وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية; إذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف والترفيه وتهذيب الطباع وترقيق العواطف وصقلها (دون أن تكون بالضرورة ما يندرج ضمن الأدب التعليمي) وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة في الغالب بالعمق والأصالة الفكرية. وكذلك نلفي الطابع الموسوعي هو الذي يسم كثيرا من الإبداعات الروائية الكبيرة كما هو الشأن لدى ميكائيل دي سرفانتيس (1547 - 1616) وجان جاك روسو وبالزاك، وسوائهم من الروائيين الأوائل إذ لم يقتصر الأمر لديهم على عكس الواقع الاجتماعي المعقد الفضفاض فحسب; وإنما جاوزه إلى تثقيف القارئ في مجال حقول المعرفة الإنسانية "[1].

من هنا أصبح العمل الروائي في نظر الروائيين العرب هو بحث دؤوب لاستكشاف آفاق بكر للكتابة كما للقراءة، يأخذ في كثير من الأحيان طابع السبق، في عالم متشظي تجردت فيه الأشياء والكائنات والأحداث من العلاقات المألوفة ... ولعل رواية "**ساق البامبو**" وموضوع "**البدون**" الذي أثاره الكاتب الكويتي سعود السنعوسي، إلا عينة من هذا النشاط المفرد والمتميز الذي أغنى خزانة الرواية العربية المعاصرة . لقد أصبحت الرواية الجديدة هي رواية الواقع الإنساني وتناقضاته " لا قواعد لها ولا وازع، مفتوحة على كل الممكنات، وغير محددة من جميع الجوانب، إذا صح القول، على خلاف الجنس الروائي التقليدي الذي يتصف بأنه من الإنتظام بحيث لا يخضع للأوامر والمحظورات فحسب، بل إنها هي التي تصنعه"[2] .

[1] – د. عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم الفكر، الكويت، ط1، 1998، ص 35.

[2] – مارت روبيز، رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، إتحاد الكتاب العرب 1987، ص 64

لقد عكف الأدب عموما، والرواية خصوصاً، على دراسة وتصوير مختلف العلاقات الموجودة بين الشخصية والبُنَى الإجتماعية الفاعلة، وما تحمله من تناقضات وعلاقات جائرة. نحاول في هذا الفصل وما يليه من فصول هذه الدراسة، تسليط الضوء على تلك المعارك التي تخوضها شخصية البطل "**عيسى**" في رواية " **ساق البامبو**" للكاتب الكويتي سعود السنعوسي، إن على مستوى الذات أو على مستوى الواقع، الذي ينفذ من خلاله السنعوسي إلى قضية " العمالة الأجنبية " وتأثيراتها على (الذات – الدين – الوطن)، يقول عيسى " تبا لدارون ونظريته السخيفة. كيف يكون أصل الإنسان قردا وأنا الذي فقدت إنسانيتي لديكم؟ تخلفت وأصبحت كائنا أدنى، قد ينجب أحفاده قرودا ليثبت للتاريخ نظرية دارون، ولكن، بشكل عكسي !" [1] .

إن هذا النمط من الكتابة الحوارية الموصول برؤية البطل ومنظوره، يمثل انعطاف نوعي نحو متخيل سردي متميز، ولذا فهو ينبّئ بظهور وعي ثقافي أخذ يتشكل على المستوى السيميائي والشكلي في الخطاب الروائي العربي، وإن كانت الإمتثالية غاية مثلى، والتطابق هو ما تصبو إليه الذات تركيباً ودلالة وصياغات لأوضاع هذا العالم المركب، غير أن الاختلاف أيضا هو أجمل من كل حالات التوحد، فهو أساس كل إبداع ينشد الجديدة.

إن خصوصية أي كتابة روائية، هو التموقع ضمن الروايات الطلائعية عبر مستويات التعدد البنائي والثيماتي واللغوي لديها، الأمر الذي يعيدنا إلى لب هذه الدراسة، من أجل البحث في المعايير الخاصة بتقييم مثل هذه الروايات، بما يحقق لها الرواج المستحق. والعنصر الموالي من هذا الفصل يتيح لنا إمكانية معاينة بعض النصوص الروائية, لمعرفة مدى التمثل الجوهري لمقاييس التميز والإستحقاق لديها.

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 387.

* - الملحق رقم 03

1-2- الرواية العربية وشرطي الإستحقاق والتميز:

إن الحديث عن شرطي الإستحقاق والتميز في تقييم الأعمال الروائية العربية، أصبح يكتسي في واقعنا المعاصر طابعً إشكالياً عويصاً، أملته مختلف التغيرات السوسيو ثقافية والعوامل السياسية والإقتصادية التي شهدتها المنطقة العربية، وهو الإنطباع الذي وقفت عليه أثناء متابعات لبعض الندوات واللقاءات الصحفية التي كان ينشطها أكاديميون عرب، وكذا بعض المحكمين الذين كان لهم شرف عضوية اللجنة المانحة لجائزة العالمية للرواية العربية* على سبيل المثال، وسواء أكانت تلك المواقف والأراء التي عبر عنها أصحابها، إثباتاً لمعرفة "**علمية**" أو إمساكاً بطاقة "**جمالية**" توشحت بها تلك الأعمال. فإن القراءة في حد ذاتها لا تمنح إحاطة كلية بالوقائع المسرودة داخل النص الروائي الذي يشتغل ضمن تراكمات أنتجها مخيال المبدع وأشكال تلفظه ووعيه بذاته والعالم من حوله .

لذلك أعتقد أن تلك القراءات هي فعل ظرفي متسرع، يعوزها الدقة والجدية في الطرح، أمام نصوص روائية جديدة, أصبحت تمتح مضامينها من مرجعيات ثقافية متنوعة، لها القدرة على تشفير العالم، لذا، وجب منّا فهم أكثر لطبيعة العلاقة الموجودة بين تمظهرات السرد من جهة, وبين المراجع المحال عليها من جهة ثانية. إنني في غمار هذه "**القراءة الأكاديمية**"، أستطيع القول أن النص روائي العربي مازال في حاجة إلى المرافقة والبحث, وضبط المعايير التي يتم من خلالها تتويج أي عمل فني، لأن مصير النص في الأخير هو التحرر من ضيق القوالب الجاهزة، " ومن التعلق بنموذجية النصوص المتحققة في سياقات زمنية سابقة"[1].

[1] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 108

و لعل أشهر عمل يحضرني من حيث التميز والإبتكار الفني، ما حققته رائعة " **موسم الهجرة إلى الشمال** " لعبقري الرواية العربية **الطيب صالح**, الصادرة عن دار العودة – بيروت – عام 1966، والتي تصنف ضمن الأعمال الرائدة في الرواية العربية, بما تحمله من تجربة جديدة في الكتابة الإبداعية, ومرجع مهم للكثير من الأقلام الروائية العربية، إن على مستوى تميز الشكل أو أصالة المضمون. لكن هذه **الرواية الأطروحة** ليست هي الوحيدة الآن من بين أخواتها في الرواية العربية المعاصرة، خصوصا أمام التحولات التي يعرفها هذا الجنس الأدبي، إن على مستوى استراتجية الكتابة وتفاعلها مع الحياة المجتمعية، أو على مستوى اللغة والشكل ونوعية التخييل، كل هذه التغيرات " تعود بالأساس إلى أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية (وبالتالي كونية) وإنما من طبيعة تاريخية وثقافية " [1].

بناء على ما سلف من قول، فإنّ عملنا في هذه الفصل يسعى إلى مناقشة أهم المعايير التي يتم اعتمادها في تقييم الأعمال الروائية، مستأنسين في ذلك ببعض الدراسات التي اشتغلت على مسائل التقييم والإقرار الأدبيين، وكذا بعض القراءات والتعاليق الصادرة عن أعضاء محكمين في جوائز أدبية عالمية، أعتقد أن تلك القراءات وحمولاتها النقدية جديرة بإضاءة جوانب مهمة من "**داخل السباق**"، حتى يتم التعرف أكثر عن كيفية عمل تلك اللجان، ثم تحديد مدى القرب الجمالي لتلك الأعمال من معايير الحداثة السردية، حيث ستكون الفصول اللاحقة من هذه الدراسة مسرحا لها، من أجل تكثيف الوعي وتعزيز الفهم لإدراك العلاقة المتشابكة بين عناصر النص الروائي .

[1] – تزيفيطان تودوروف : الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990، ص23.

و لكن البحث في موضوعية تلك المعايير وكفاءتها الإجرائية، يحتاج إلى تحديد زاوية الرؤيا التي يتم من خلالها معرفة الخصائص السردية والدلالية للنصوص الريادية، لذلك وقع اختيارنا في هذه الدراسة على الجائزة العالمية للرواية العربية (جائزة البوكر العربية) على سبيل المثال، من أجل البحث في آليات القراءة المجيزة وصياغة (الدلالات) الجديدة للحدود القيمية. وقد وقع اختيارنا على رواية " ساق البامبو " لسعود السنعوسي الفائزة بهذه الجائزة، لتعميق الطروحات الدلالية التي بوئتها لذلك التتويج، ومن ثم تكون المرصد الذي يعيننا على البحث والتنقيب في تقنيات السرد الروائي، لتقديم إجابات واضحة عن تلك العلاقات القائمة بين الرواية العربية والجائزة العالمية للرواية العربية، لعل أهمها:

– ما هي أهم المعايير المعتمدة لذى أعضاء لجنة التحكيم في تقييم الرواية العربية ؟

– وهل هناك علاقة بين تلك الجوائز الأدبية العربية, ومراكز الإقرار الأدبي عبر العالم ؟

– وما مدى تأثير ذلك التقارب إن وُجد, في توجيه تتويج نصوص معينة دون أخرى بالجائزة العالمية للرواية العربية (**البوكر**)؟

إن مسألة تحديد معايير خاصة بتقييم الأعمال الروائية العربية, عديدة ومتنوعة، بحسب مضامين التعبير التواصلي والفني لديها, نذكر منها :

المعيار الأول: (اللغة) إن اللغة بوصفها خطاب تمثيلي للواقع، تصبح في نظر الكاتب الروائي هي الصياغة والأسلوب المعبر عن قدراته الإبداعية وانفعالاته العاطفية، من أجل الوصول إلى جمالية تميزه عن غيره من الكتّاب. ذلك أن " الخطاب الأدبي خلق لغة من لغة، أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة أخرى وليدة

هي لغة الأثر الفني، ويعتبر هذا التعريف فكًا لإشكالية الوجود والعدم، فالحدث الأدبي (خلق) ولكن الخلق متعذر، إذ لا شيء يفنى، وكل موجود متحول، فالخطاب الأدبي تحويل لموجود" [1].

و من ثّمة يتجلى هذا التحول في النص الروائي عبر مستويات لغوية متعددة منها: مراعاة أحوال الشخصيات داخل العمل الإبداعي من حيث السن والمستوى الثقافي والمكانة الاجتماعية والدلالة الوظيفية والحيز الذي تشغله كل شخصية في النص، وتتجلى هذه المستويات أيضا في حركة الشخوص في المكان والزمان وفي علاقتها بالحدث. كل هذا مبنيٌّ على الوظيفة التي تؤديها تلك المستويات في التعبير عن موقف المتكلم إزاء إرساليته وفي قدرة هذه الإرسالية على ممارسة بعض التأثيرات على المتلقي. يقول حسين الواد في هذا الشأن : " اتفق الشكلانيون والهيكلانيون اللغويون، وهم يمعنون النظر في النصوص الأدبية، على أن الآثار الفذة هي تلك التي تتحمّل عددا لا يُحصى من التأويلات بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة "[2]. فذلك هو الطريق القويم – فيما نقدّر – إلى تبيين الملمح الفني للرواية، واستنطاق دلالاتها، ورصد التعدد الموضوعاتي المنتج للتكثيف السردي .

أما باختين فقد اعتبر تعدّد المواضيع من أهم مداخل التعدد اللغوي في الروّاية، قائلا: " توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دوراً بناءً جد هام داخل الروايات، بل إنها أحيانا، تحدد حتى بنية المجموع، خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي. تلك الأجناس هي الإعتراف، والمذكرات الخاصة، ومحكي الأسفار، والبيوغرافية، والرسائل، إلخ. إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية، بل هي أيضا تحد شكل الرواية برُمتها (رواية –

[1] – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت،ط1، 1983 ، ص57.

[2] – حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، الطبعة التونسية _ 1985، ص 65

اعتراف، رواية – مذكرات، رواية رسائل) وكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثُّل مختلف مظاهر الواقع"[1].

و بنفس الاهتمام نجد الكاتب المغربي محمد الأشعري الذي فازت روايته **(القوس والفراشة)** بجائزة البوكر العربية الدولية للرواية سنة2011، قد أدرك هذا المعيار بحسه الفني وهو الشاعر الذي لم تتراجع غريزته الشعرية لأنها جزء من جبلته، الأمر الذي أكسب المتن الروائي مضمونا عميقاً، بعد أن أوهمنا بأن روايته تشكل جزء لا يتجزأ من تحولات الواقع العربي المعاصر وتناقضاته. فالمهارة التي أبداها الكاتب في تحقيق ذلك تجعل أحداث الرواية (صادقة) صدقاً فنياً ومحتملة الوقوع، إذ أن ما حدث (فعلا) في ظروف سابقة يمكن أن يظهر بشكل من الأشكال في ظروف لاحقة. يقول السارد (يوسف الفرسيوي) الشخصية الرئيسية في الرواية، واصفاً ما حلّ به بعد قراءته للرسالة التي يبلغ عبر نصها بمقتل ولده الوحيد (ياسين الفرسيوي) في افغنستان نصرة لطالبان .

" عندما قرأت الرسالة بسطرها الوحيد، وخطها المرتبك اخترقتني قشعريرة باردة، ونأيت عن نفسي لحد لم أعد أعرف معه كيف أقطع الذهول الذي أصابني، وأعود إلى نفسي. وعندما عدت أخيرا بعد جهد قاهر، لم أجد شيئا. كنت قد أصبحت شخصا آخر يخطو لأول مرة في أرض خلاء. وفي هذه الأرض الجديدة بدأت أستقبل الأشياء بنوع من اللّاإحساس، يجعلها سواء بالنسبة لي. لم أعد أحس بأي أثر للألم أو للذة أو للجمال، لم تعد لي سوى رغبة واحدة هي أن تتحرك دواخلي لشيء ما، ولم يعد لي سوى عجز واحد هو أن أحصل على ذلك."[2]

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، القاهرة ، ص 89.

[2] – محمد الأشعري، القوس والفراشة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2011، ص9.

ضمن هذا المشهد، الذي يرد على لسان السارد البطل يوسف الفرسيوي (المناضل اليساري سابقا)، تتشكل لغة الشخصية الروائية التي تحكمها تجاذبات أيديولوجية متصارعة، يبدو فيها الأشعري قد بدل جهدا كبيرا في تطويع مختلف مستوياتها اللغوية بما ينسجم والأدوار الموكلة لكل شخصية والجيل الذي تنتمي إليه، بداية بجيل محمد الفرسيوي الأب (نواة العائلة والمحافظ على انتمائها الريفي الذي حقق ثروة طائلة ومد جسورا متباعدة بين أصوله المغربية وأصول زوجته الألمانية..)، وجيل يوسف الفرسيوي الإبن (المناظل اليساري في وقت سابق، والمحتفظ بمبادئه من خلال نضاله في مجال الصحافة ..)، ثم يأتي جيل ياسين الفرسيوي الحفيد (جيل الزمن المعاصر الذي تقوم أسرته بإرساله إلى فرنسا لإتمام دراسته، لكن سرعان ما يحتضنه الفكر المتشدد الذي يقوم بإرساله إلى أفغنستان ..)، عبر هذه المستويات من التخاطب نتعرف على مختلف التحولات القيمية والوجدانية العميقة التي تعبر عن الواقع العربي المعاصر.

و داخل هذه الدوائر ذاتها تحتل اللغة عند الأشعري موقعا مركزيا في الرواية، حيث يتم التعامل مع اللغة وفق الدلالات والإيحاءات التي تفرضها مضامين المتن وسياقاته المتعددة، " يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة، إلى المستوى الإنزياحي الذي يتيح له أن يسخر لغته لمعان جديدة كثيرة تُحيي مواتها، وتوسع دلالاتها"[1]. ضمن هذه الشبكة من الإحالات الدلالية التي تعبر عن مدى التفاوت المهول بين ملفوظات الفعل وملفوظات الحالة، يعلن السارد فقدان الإحساس بالحياة وتتعطل لديه كل قدراته في اللذة والألم والجمال. وحين يريد أن يستردها بعد جهد قاهر، يجدها قد استحالة إلى أرض خلاء، يذهله الإحساس بتقوض الأشياء داخلها،

[1] – د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص106.

لينكمش داخل شرنقته الداخلية الخاصة، وهو يدرك جيداً أنه هو الآخر عاجزاً عن تحريك دواخله التي أصابها التلاشي.

تكمن القيمة الفنية لأي واقعة أدبية في وظيفتها الشعرية، فكلما حققنا أكبر قدر من الإنزياح الموضعي عن اللغة العادية، اقتربت لغتنا من جوهر الإبداع. لذا نرى أن الموت الجزئي للأب (يوسف الفرسيوي) يشير إلى معنى انهيار الحياة وتوقفها، ليس بسبب صدمة موت الابن، بل لانهيار معنى الحياة برمتها. يجيب السارد البطل يوسف الفسيوي على سؤال الضابط أثناء التحقيق الذي أجراه معه عن مقتل ياسين " هل أنت حزين لما حدث ؟ قلت صادقاً : لا لست حزيناً "[1]. عدم الحزن هنا متأتٍ من " دائرة الانهيار الكلي لمعنى البنوة والنسل، لمعنى الحياة لأنّ النسل دلالة استمرار الحياة وإرادة لها، وذلك متفرع عن طبيعة نوعية في موت الابن تصل بينه وبين اجرام يعادي الحياة وعن حيرة وذهول في حسابات المسؤولية لما اقترفه الابن "[2].

وفق هذا التصور يمكننا القول بأن اللغة وانزياحاتها الدالة، تؤدي – حسب الناقد أبو ديب – " إلى كسر بنية التوقعات، ويذكر هذا بما يسميه ياكبسون (تابل الشعرية) ويضعه تحت تسميتي : (التوقع الخائب) و(الإنتظار المحبط)" [3]، الذي حتما تغذيه حاسة المبدع وما يختزنه من تجارب، تـــُعـــمـــِّقُ تجربته الفنية والمعرفية، وفي الوقت نفسه تتيح للنص أفق يتحدى الانغلاق والآنية. أما عن معيار البناء الفني فسنحاول، قدر المستطاع، أن نجلي بعض معالمه ونعرض آراء بعض

[1] – محمد الأشعري، القوس والفراشة ، ص 16

[2] – د، صالح زياد، الرواية العربية والتنوير(قراءة في نماذج مختارة)، دار الفاربي،ط1، بيروت 2012، ص 100.

[3] – حسن ناظم، مفاهيم شعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1، 1994، ص 125.

النقاد والمحكمين اللذين كان لهم شرف عضوية لجنة التحكيم، حتى نبين عطاءات وإمكانات هذا المعيار في قياس ملامح خصوصية تلك المتون المتوجة.

المعيار الثاني (الخبرة الفنية) : إن معيار الخبرة الفنية الذي نريد إثارته في هذه الرسالة، ينفذ إلى عمليّة الإبداع الأدبي والفنيّ عامّة، حتى نكتشف عبقرية الكاتب الروائي وما تنطوي عليه نصوصه المنجزة من قيم جمالية ودلالية لافتة للنظر، وهو الأمر الذي يستوجب من الكاتب متابعة متواصلة للإنتاج الروائي العربي والعالمي حتى يستطيع استخلاص مختلف الصيغ الفنية والتشكيلات اللغوية ثم استثمارها. فمن خلال طريقة السرد (الجملة السردية، التكثيف، دور الراوي، الشكل السردي، الموقف الخاص، ...) التي يتم رصدها في نصوص سابقة، يمكن للكاتب المتمرس صياغة تجربة فنية مغايرة للتجارب السائدة، بكيانها الخاص ونكهتها المتفردة، والتي حتما تأخذ مضامينها من فلسفة الكاتب واتجاهاته في الحياة.

في ضوء هذه المبادئ العامة، نحاول قراءة نص الكاتب الفلسطيني صنع الله ابراهيم " **حرب الكلب الثانية** " الفائزة بجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) سنة 2018. لنقف عند أهم التمثلات الكونية التي يثيرها الكاتب، من منظور ذلك الإنسان وعلاقته بالمستقبل، فهي تبدو تجربة جديدة كلّ الجدة في أسئلتها النوعية وقدرتها في إثارة أكثر المواضيع حساسية في واقعنا المعاصر، مثل سؤال الحرب، الحب، الجشع، الأنا والآخر، الماضي الإنساني والمستقبل. إن صنع الله ابراهيم يعبّر دونما جهد جهيد عن تجارب هؤلاء جميعاً، ويكشف عن وطأتها الشديدة على حياة الإنسان، بصرف النظر عمّا وسمها من تناقضات بمسوّغاتها المختلفة.

يقول صنع الله ابراهيم في أحد المقاطع من حرب الكلب الثانية : " رغم حداثة المكان فوجيء راشد بحال الحيطان، كانت تبدو عتيقة كما لو أن ثلاثين عامًا مرت

على بنائها، عفنة. وكما في كل سجن، بدت الخطوط المحفورة في الجدران مرهقة. بعضها يشير إلى الأيام، وبعضها إلى أسماء المساجين، أو مقاطع من قصائد وأقوال مأثورة، ورسوم لطيور محلّقة وأشجار، ولفت انتباهه تلك الجملة الغريبة: ستدخل شخصًا واحدًا وتخرج عشرينًا، فقُل سلامًا على القيد الذي جمعك والخارج الذي عدّدك. فحاذر أن تغيب عن بال نفسك !

همس راشد لنفسه: تتغيّر السجون ولا يتغيّر السجناء.

نظر إلى ساعته: 6:30 وحمد الله لأن رجلي الشرطة لم يحتفظا بها ."[1]

إن الشهادة التي تقدمها الشخصية البطلة (راشد) عن التعذيب والسجون هو جزء من مادة التخييل التي يشتغل عليها الكاتب، وقدرة المنجز في استحضار المستقبل من رحم الماضي وصراعاته أو من " مقدمات الحرب التي طحنتنا"[2]، العبارة المفتاحية التي وردت على لسان رفيق راشد وهو يدس في يده رقاقة صغيرة (شريط وثائقي)، ليدعوه من خلال مشاهدة الفيلم إلى استبطان أسباب الحروب وسبل النجاة من أي حرب قادمة. إن ابراهيم نصر الله هو سيّد التحوّلات العمرية التي يقف عندها الإنسان في هذا الواقع القاتم الذي تستشري فيه النزعة المادية، حين يدفع بالشخصيات إلى محاكاة هذا المخلوق، كل ذلك التحول نراه ماثلا أمامنا، حين يتسلم راشد عمله الجديد في مستشفى (الأمان)، وحينها يتعرف على السكرتيرة الماضي والحاضر والمستقبل التي أطلق عليها اسم مرام، هذا كل مايكفي إبراهيم نصر الله، من أجل استعادة البناء العام للنص الروائي.

[1] – ابراهيم نصر الله، حرب الكلب الثانية، ط1، 2016، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص282.

[2] – ابراهيم نصر الله، حرب الكلب الثانية، ط1، 2016، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص12.

إن مثل هذه الأعمال التي يتم تقديمها لنيل إحدى الجوائز الأدبية المهتمة بالرواية، هو ما تبحث عنه أعضاء اللجان المكلفة بالتحكيم، خصوصا حين تنسجم معا المعايير المحددة التي تدخل ضمن دائرة التذوق والخبرة. إن" التذوق عملية معقدة وتخضع لعوامل فكرية وفنية وأكاديمية وربما محلية إقليمية، وأيضا مهنية من حيث التجربة العملية في كتابة الرواية. فكتابة الرواية هي أيضا حرفة – بعكس ما يظن الكثيرون، خصوصا الكتاب الشباب "[1]، إنه بحث متواصل عن الموضوع المركزي وتفريعاته التي تهز القارئ وتدعوه إلى التأمل، وليس هناك في وسائل التمثيل أفضل من السرد للكشف عن هذه اللحظات.

يقول الراوي في أحد مقاطع هذا المتن : " كانت سلام في انتظاره، وإن ادّعت أنها سعيدة بمشاهدة الفيلم الذي تبثّه إحدى القنوات. كان الممثلون أمامها بأبعادهم الرباعية، يتدلّون من جهاز التلفزيون الأنبوبيّ الملتصق بالسقف، في مقدمة الصالون. نزول تلك التقنية إلى الأسواق فتن راشد قبل أن يفتنها، فقد كان الأمر كما لو أنّ المرء يشاهد مسرحًا، وكان باستطاعة المشاهد أن يدور حول الممثل أو الممثلة، ويراه/ يراها، من كل الجهات، ويحسّ بملمس الجسم، إذ كانت طبيعة الأشعة المنبعثة تحيل مقادير محدّدة من الأكسجين والنيتروجين وثاني أكسيد الكربون إلى مادة لدنة، تتلاشى فور وقف عمل التلفزيون"[2].

إن قبضة الكاتب صنع الله ابراهيم في مؤلفه، تكمن في الطاقة الإبداعية التي يمتلكها، والحرية التي يتمتع بها, بحيث تفيد القصة بشكل غير محدود من شأن الموضوع والتحولات حاصلة على مستوى المجتمع والواقع، وفي هذا الباب يذكر

[1] – سحر خليفة، صفحة االفايسبوك الخاصة بموقع مركز الرواية المغربية، الحلقة 1، البوكر1، 7 أوت 2017 https://www.facebook.com/centreduromanmarocain

[2] – ابراهيم نصر الله، حرب الكلب الثانية، ص 151.

الكاتب " إن أجمل ما في **حرب الكلب الثانية** – وهي أول عمل له كرواية خيال علمي– أنها أيقظت مناطق جديدة في عقلي وخيالي، وطرحت عليّ أسئلة لم أطرحها على نفسي من قبل، فكان علي أن أؤثث المستقبل باختراعات جديدة غير موجودة اليوم "[1]، وهي نفس الإستراتجية التمثيلية التي جنح إليها السرد في هذا المتن من أجل تشخيص مثل هذه الحالات .

إن القراءة السالفة لتلك النماذج المتوجة بالجائزة العالمية للرواية العربية تثير الكثير من الأسئلة التي لا تقف عند حدود المعايير المقدمة فحسب، ولكن تتجاوز ذلك السقف لتبحث عن حقيقة العلاقة الموجودة بين الجوائز الأدبية ومراكز الإقرار الأدبي، تلك المراكز التي تُعتبر موطن إنتاج الموضة كأسلوب مائز للحداثة، وهو " رهان للمنافسة بامتياز بما أن الحديث هو دوماً شيء جديد، أي لا يمكن تصنيفه باسم تعريفه. والأسلوب الوحيد في الحيز الأدبي للإتصاف بالحداثة هو الإعتراض على الحاضر بوصفه قديماً عن طريق حاضر أكثر حضوراً "[2].

ولهذا لا يمكن فهم النصوص دون معرفة اللغة والثقافة التي أنتجت ضمنها، والأمر يبدوا جلياً عند الحديث عن **باريس** التي تعد مكان الحاضر الأدبي وعاصمة الحداثة " وبفضل رصيدها الأدبي تجتذب باريس أيضاً كتاباً يأتون بحثاً في المركز عن المعرفة والمهارة في مجال الحداثة، وكذلك سعياً للقيام بثورة في الأحياز القومية التي نشأوا فيها"[3]. ولكن هل الأمر نفسه يحدث مع الروايات المتوجة بالجائزة العالمية

[1] – حرب الكلب الثانية " ... نزعة التوحش التي تبرر كل شيء"
http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2018/4/25

[2] – باسكال كازانوفا، الجمهورية العالمية للأداب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ترجمة: أمل الصبان، تقديم: محمد أبو العطا، 2002، ص 112.

[3] – المرجع نفسه، ص 117.

للرواية العربية (البوكر)؟ وأي معيار يمكننا من خلاله الكشف عن تلك العلاقة الموجودة بين الروايات المتوجة وهذا المركز أو غيره من المراكز الأخرى؟.

إن قراءة متأنية للأسماء الفائزة بهذه الجائزة التي تدار " بالشراكة مع مؤسسة جائزة (بوكر) في لندن وبدعم من دائرة الثقافة والسياحة، أبو ظبي في الإمارات العربية المتحدة."[1]، أعتقد أن ذلك يحيل إلى مركز آخر من مراكز الإقرار الأدبي دون العاصمة باريس، وهي بريطانيا " ومن المؤكد أن لندن هي العاصمة الأخرى للأدب ولا يرجع ذلك إلى رأسمالها الأدبي فحسب، ولكن أيضاً إلى ضخامة امبراطوريتها الإستعمارية القديمة. حيث يعد نطاق قوة الإعتراف الذي استطاعت لندن منحه (في ايرلندا، والهند، وأفريقيا، واستراليا) من أوسع النطاقات على المستوى العالمي، فلندن هي العاصمة الأدبية لكتاب جد مختلفين مثل : شو، وبيتس، وطاغور، وناريان Narayan وسوينكا، أي العاصمة الأدبية لمجمل الكتاب القادمين من أجزاء مختلفة من العالم تقع تحت الإستعمار الإنجليزي[2].

و يمكنني رصد تأثيرات مركز الإقرار الأدبي هذا, حين أقف على انتماءات الروائيين المتوجين بجائزة البوكر العربية بالمستعمرات الواقعة سابقاً تحت سيطرة هذا المركز (بريطانيا) المدرسية واللغوية والأدبية، والتي غالبا لا تجاوز إمبراطوريتها الاستعمارية القديمة، من خلال عملية إحصائية سريعة نبينها في الجدول التقريبي التالي:

العنوان	الكاتب	البلد	دار النشر	السنة
واحة الغروب	بهاء طاهر	مصر	دار الشروق	2008
عزازيل	يوسف زيدان	مصر	دار الشروق	2009
ترمي بشرر	عبده خال	السعودية	دار الجمل	2010

[1] – الملحق رقم 03 .

[2] - المرجع نفسه، ص 140.

القوس والفراشة	محمد الأشعري	المغرب	المركز الثقافي العربي	2011
طوق الحمامة	رجاء عالم	السعودية	المركز الثقافي العربي	2011
دروز بلغراد	ربيع جابر	لبنان	دار الآداب	2012
ساق البامبو	سعود السنعوسي	الكويت	الدار العربية للعلوم ناشرون	2013
فرانكشتاين في بغداد	أحمد سعداوي	العراق	مشورت الجمل في بيروت	2014
الطلياني	شكري المبخوت	تونس	دار التنوير	2015
مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة	ربعي المدهون	العراق	المؤسسة العربية للدراسات والنشر	2016
حرب الكلب الثانية	إبراهيم نصر الله	فلسطين	الدار العربية للعلوم ناشرون	2018

يلخص هذا الجدول عدد الأسماء الفائزة بجائزة البوكر وانتماءات كل اسم متوج والقطر العربي الذي ينحدر منه، حيث يوجد 12 فائز من مجموع 11 نسخة من الجائزة إلى غاية 2018، ونلفت الانتباه بوجود فائزين في نسخة الجائزة 2011 (رواية القوس والفراشة لمحمد الأشعري) من المغرب، و(رواية طوق الحمامة لرجاء عالم) من السعودية، لكن عند تقسيم هذه البلدان على مراكز الإقرار الأدبي (باريس، لندن) وفق المعيار السياسي (المستعمرات القديمة لهذه المراكز)، نلاحظ أن نسبة 25% تنتمي إلى المستعمرات الفرنسية (تونس، لبنان، المغرب)، أما النسبة المؤوية الأكبر75 % فهي خاصة بالمستعمرات البريطانية (فلسطين، السعودية، العراق، الكويت، مصر)، دون أن ننسى نسبة الفوز المتفاوتة للجوائز عند كل من المملكة العربية السعودية (03 نسخ) وجمهورية مصر العربية (02 نسخ) ضمن المجموعة الأخيرة.

إن هذه القراءة لا تشكك البتة في أمانة أعضاء لجنة التحكيم، خصوصا أمام العمل المضني الذي يسبق تحديد القائمة القصيرة للروايات المرشحة للفوز بهذه الجائزة، وكذا المزايا المحققة عند وصول تلك الأعمال إلى هذه المرحلة، حين توضع

بكيفية تلقائية في مستوى الروايات العالمية – التي تستحق الترجمة والرواج الواسع – . غير أننا نريد أن نلفت انتباه أعضاء لجنة التحكيم إلى مسألة تكريس بلد محدد في أكثر من نسخة، رغم أن القائمة القصيرة مكونة من ستة روايات تمنح لأعضاء لجنة التحكيم فرصة تفادي هذا التكرار، وفي الوقت نفسه تبديد كل الشكوك التي تمس بمصداقية الجائزة، ولعل التصريح الذي قدمته الروائية الفلسطينية **سحر خليفة** بصفتها عضو من أعضاء لجنة التحكيم في هذا الشأن، يكشف بطريقة غير مباشرة مدى الانتقادات والضغوط الممارسة على اختيارات لجنة التحكيم، حيث تقول:

" دعوني أعترف هنا أني من جيل تربى على الإيمان بقوميتنا العربية وحلم الوحدة العربية، وأن هذا الإيمان ظل معي، في أعماقي، رغم كل المصائب التي نمر بها والتفسخ الذي نعاني منه، وسيظل معي حتى القيامة. وهذا يعني، بخلفيتي الفكرية والعاطفية هذه، أن فلسطينيتي لا ولم ولن تؤثر على حكمي على أية رواية عربية. كما أؤكد أيضا أن أيا من أعضاء لجنتي، رغم أنهم أصغر سنا ولا ينتمون لأحلام وتطلعات جيلي، إلا أن ثقافتهم العربية ونزاهتهم الأكاديمية جعلت منظورهم لا يختلف عن منظوري بحيث لم يأخذ أي واحد منهم البعد الإقليمي بالحسبان. وعليه، فإن تقييمنا لأية رواية كان مدفوعا برغبتنا باختيار الأغنى والأقوى والأجمل من بين ما لدينا من روايات، بغض النظر عن الجنسية الإقليمية أو الانتماء السياسي"[1].

إن هذا التصريح يفسر الصعوبات التفاضلية التي يواجهها المحكمون من أجل بعث "**الثقة**" الدولية على هذه الأعمال، التي لم يأت بحثها في هذه الرسالة عبثاً، بل لأنها تشكّل خلفية من الضروري أن تُعرف، حتى تفهم في ضوئها التحوّلات الثقافية والأدبية اللاحقة. أما موضوع مراكز الإقرار الأدبي ودورها في بسط آليات التبادل

[1] – سحر خليفة، صفحة االفايسبوك الخاصة بموقع مركز الرواية المغربية، الحلقة 1، البوكر2، 7 أوت 2017 https://www.facebook.com/centreduromanmarocain

الثقافي والاتصال بمفهومه الواسع فأعتقد أن مفهوما " التأخر" و" الفقر " لا يعتبران مقياساً للدخول إلى الحيز الأدبي العالمي " فكل الكتاب المقيمين بعيداً عن المركز ليس محكوماً عليهم بالتأخر الأصلي، وكذلك فليس كل كتاب المراكز بالضرورة حديثين، فعلى العكس من ذلك، تتقابل داخل الأحياز القومية زمنيات، وبالتالي جماليات ونظريات أدبية مختلفة، تفرض تعايشاً داخل نفس الأمة ونفس اللغة ..."[1].

ويمكن أن نلاحظ الكثير من الأعمال الروائية العربية المتوجة, كشفت بالملموس عن وجود وعي جديد بالكتابة بدأ يتشكل، " فالرواية لا تعيش الثبات، وإنما تتغذى من منطق التحول، انسجاما مع علاقة الفرد بالمجتمع والواقع "[2]، ذلك التحول الذي يعتمد على مقومات سردية وحكائية ومشهدية متنوعة، وما رواية سعود السنعوسي التي نسعى لفتح أفقها السردي في هذه الدراسة إلا عينة من هذا المشهد، الذي يشكل لنا ميداناً خصباً للدراسة والتنقيب, وفق الخطة والمنهجية المتبعة التي سيكون الفصل الموالي أحد فصولها.

2- رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي* أنموذجا (الدوافع والدلالات):

2 -1- دوافع اختيار الرواية :

من قلب هذه السياقات تولد " الخصوصيات " والنص القوي هو النص الحاضر دوما في الذاكرة والوجدان. وهو الأمر الذي دفعني إلى اختيار رواية "ساق البامبو" كعينة للبحث و التنقيب, إضافة إلى أسباب أخرى يمكن إجمالها في ثلاث مقتضيات:

منهجية وموضوعية وشخصية.

[1] – باسكال كازانوفا، الجمهورية العالمية للأداب، ص 122.

[2] – د. زهور كرّام، السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، الأبحاث، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، محافظة مطروح 2008، ص 19.

أ- المقتضى المنهجي:

لقد عرفت الرواية الخليجية تطورا كبيرا منذ ثمانينيات القرن الماضي إلى اليوم، وهذا إن على مستوى اللغة والاشتغال عليها، أو على مستوى التجريب ومسالك التخييل التي يحاول الروائي أن يستغلّها للتفرد والخصوصية أيضا، وهو المستوى الذي يمثل عند جيرار جينيت (Gérard Genette) " النظرية العامة للأشكال الأدبية التي تطبع العمل الأدبي بخاصية الخلود واكتساب الخصائص النوعية التي تساعد [1]" في اعتلاء منصة التتويج والاعتراف الأدبي، و الأكيد أن الخطاب هو المسؤول في تجلي هذه الجماليات.

حينما نحاول تتبع اشتغال تلك المستويات في رواية **ساق البامبو**، نجد أنفسنا، لا محالة، بصدد إشكالية منهجية ملحة ومعقدة، فسعود السنعوسي، بدون شك، حاول استكشاف أفاق بكر للكتابة كما للقراءة، حينما سلط الضوء على موضوع العمالة الأجنبية داخل المجتمع الكويتي وتداعياته على مستوى الذات، ولكن هذا الموضوع المركزي يثير أسئلة أخرى من طبيعة فلسفية ترتبط بكينونة الإنسان ذاته، الذي يفرض عليا كباحث، مساءلة ذلك المتخيل وطبيعة المراجع المحال عليها ضمن الخطاب المسرود، وهنا يرتفع سقف الآليات التي يجب اعتمادها في مقاربة هذا المتن.

مما تقدم، يتضح أن هدفنا الأساس هو الإقتراب من روح الإبداع الروائي الخليجي بشكل عام ومن عبق النص الروائي الكويتي بشكل خاص، للوقوف على طبيعة المتخيل السردي وآليات اشتغاله، وفق منهج نقدي قادر على استنطاق الخطاب الروائي وقراءته بطريقة خلاقة، من أجل تجاوز بعض أنماط التلقي المريح، وخلق

[1] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية. بحث في المنهج، ص86.

*- الملحق رقم 02

حالة من الوعي. ولأنّ الرواية جنس أدبي تستدعيه اللحظة الراهنة، فهو يسمح بأن نقاربه من منظورات متعددة، أعتقد أن التقسيم الثنائي الذي حدده الدكتور عز الدين إسماعيل للمناهج إلى وصفية ومعيارية، يطرح حلاً من الحلول الممكنة لهذه لدراسة. خصوصاً أمام موضوعات إنسانية مركبة برعت يد **سعود السنعوسي** في تصريفها داخل المتن الروائي وفق بناء سردي محكم.

ب- المقتضى الموضوعي:

اعتمد سعود السنعوسي في روايته "ساق البامبو" الصادرة سنة 2012 على مرجعين هامين, وهما المرجع التاريخي والمرجع الثقافي، اللذين ينمان عن وعي بالمسار الثقافي للمجتمع الكويتي وعن مواقف الكاتب من القضايا التي تحركه في اتجاه أو آخر. من هذا المنطلق نسعى إلى مساءلة الأدب الخليجي عبر هذا المتن في علاقاته بالفضاء الثقافي والحضاري الذي ينتمي إليه وعن كيفية تمثيله لأبعاد الهوية ومكوّناتها في سياق العيش المشترك، حيث يطلعنا بشكل صريح على بلده، لكنه – وهو يفعل ذلك– يلمح إلى مشاعر الحنين والبعد والإقصاء المتولدة بداخله وهو يسعى " للتأكيد على الهوية "[1] .

مقابل هذه الهوية المعلن عنها في القسم الأكبر من رواية " **ساق البامبو** "، نلمس في مشاهد أخرى من هذا المتن, صور تبدو أكثر ارتباطا بالطبيعة, التي يأتي حضورها لدعم التوازن النفسي للشخصية البطلة، يقول خوسيه " ركضنا بين الصخور، إلى أكبر الكهوف لجأنا. فوق صخرة كبيرة، داخل الكهف، جلست وميرلا. فتحة الكهف أمامنا لا تكشف عن شيء سوى المطر المتساقط بغزارة، وخيال داكن الخضرة، كان المكان شديد الرطوبة في الداخل، ورائحة التربة المبتلة متحالفة مع

[1] – ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الاعلى للثقافة، الدار البيضاء، 1997، ص39.

فضلات الخفافيش أضفت على المكان شعورا غريبا... أن تستشعر المرأة أمانا في ظل رجل .. لا جديد، الجدّة تكمن عكس ذلك "[1]. فالذات من هذا المنطلق لا تعكس في كل الأحوال صورة، وبالتالي هوية صاحبها، بل هي شفافة ولعوبة في تفاعلها مع الآخر، وهو ما من شأنه أن يسموا بها إلى الذات الإنسانية الحقة من براثن القلق والخوف والضعف.

إن التركيز على مقاربة نص "سعود السنعوسي" وفق منجزات المدارس النقدية المعاصرة وما زوّدته به من أدوات لها فعاليتها في تطوير القراءة، يهدف إلى فحص التجربة السردية لهذا المبدع ضمن علاقتين:

أ- الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكي / القصة)

ب- الخطاب والسرد (الحكي / السرد)

و بتعاظم هاجس النص اهتمت الدراسة بمحاورة المتن الروائي من مداخل عدة، فلا يفهم النص باعتباره نظاما من العلامات مُغلقا، وإنما يُفهم من حيث هو نظام مفتوح على عالم الناس، لذلك كان ضرورياً أن يتم استغلال مباحث السرديات التلفظية من أجل إضافة جديدة. ولهذا السبب، جاء الحديث عن الخطاب الإحالي وخصائصه التخييليّة التي تأتي لصياغة عالم ذاتي، لأن التعبير عن الذات لا يمكن أن يتم خارج الإحالة على معطيات الثقافة والتاريخ والفلسفة.

ج- المقتضى الشخصي:

لقد كان حافز الأساس – منذ اهتمامي برصد النص الروائي العربي ودراسة ظواهره، ضمن مساري البحثي الأكاديمي, الذي اشتغلت فيه على نماذج متنوعة أذكر

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 116.

منها رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح، و" شعلة المايدة " لمحمد مفلاح، ثم رواية " ساق البامبو " لسعود السنعوسي – أنها أعمال أثارت في نفسي شهية الكتابة، وأملت عليّ طبيعتها أن أقول شيئا ما، خصوصا وهي تثير ضمن طبقات السرد مقولات فكرية أصبحت سائدة في ساحة الخطاب الثقافي العالمي، نذكر منها: الهوية ، التاريخ ، المواطنة ... الخ، وكلها تم تبنيها في تلك المتون من خلال ممارسة " التجريب كإستراتجية معرفية، لا ترتكز على الإفراط في ممارس التجاوز فحسب، بل وتشتغل في أفق معرفي، يطرح أسئلة جديدة، ويناقش قضايا بمختلف المرجعيات "[1].

لقد استطاعت رواية "**ساق البامبو**" للكاتب الكويتي الشاب **سعود السنعوسي** أن تقدّم لنا حقلا ميدانيا خصبا يمكن أن نستقرئ من خلاله مسيرة الأدب الخليجي، الذي أصبح يؤسس لمساءلات ثقافية واجتماعية واسعة، تسلط الضوء على جوانب مهمة في علاقتنا مع ذواتنا ومع الآخر، الذي نشاركه هذا الفضاء بمقتضى الإنسانية، ولعل إثارة موضوع العمالة الأجنبية في المجتمعات الخليجية وتداعياته على الأنا والآخر، ضمن مسارات التجريب، قد حقق قفزات نوعية باتجاه التجديد من حيث اللغة والبنية والرؤى. إن حساسية مثل هذه الطروحات وإثارتها نمطا وأسلوباً، يكشف عن وعي جديد أخذ في التشكل، أعتقد أنه يعود بالأساس إلى طبيعة خصائص الجيل الجديد. جيل فتح عينيه على تعدد الفضائيات والسوشيال ميديا، فلا غرابة في أن يخط لنفسه اتجاها جديدا صوب هوية منفتحة على الآخر، قد تكون بصمة مميزة تحقق لنا مقولة الكاتب والناقد الفرنسي **سانت دينيف** أن " الأسلوب هو الرجل "، فنتعرف إلى سعود من خلال حركة السرد وأشكال انتشاره .

[1] – أ. العباس عبدوش، أ. راوية يحياوي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد الرابع، جانفي 2009، ص 217.

2- 2 - العنوان ودلالاته:

أولت الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة، اهتماماً بالغاً بالعنوان، الذي يعد أحد أنماط عتبات النص para texte التي يلج القارئ من خلالها إلى المتن الروائي للبحث في طبيعة النص وخباياه الثقافية والنفسية، وتتفق هذه المقاربات أن العنوان يعد المحور الأساس " الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدّلالات، وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا"[1] وإنّما هناك علاقة جدلية متبادلة بين نصين : نص العنوان ونص المتن، حتى أننا يمكن أن نسم هذه العلاقة بالمنطقية وهي علاقة " تأخذ أشكالا وتجليات لا حصر لها، لأن لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق "[2] التي يحاول القارئ فك رموزها والدخول في حوار معها، من أجل معرفة مكوناتها ووظائفها المنفتحة على النص.

وعلى العموم، تنهض هذه الإحالة بوظائف جمالية متعددة تتجاوز دائرة الوظيفة التمهيدية أو التجارية إلى علاقة تضمينية تحقق نوعا من التجاور والتحاور بينها وبين بقية مكونات العمل الأدبي، يحددها جيرار جينات في أربعة وظائف: "وظيفة تعيينية تعطي الكتاب اسما يميزه بين الكتب، ووظيفة وصفية تتعلّق بمضمون الكتاب، أو بنوعه أو بهما معًا أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضًا، ووظيفة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية وتتعلّق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعيّن العنوان به الكتاب، ووظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب

[1] - خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 28 .

[2] - الطيب بودربالة: قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص 15-16 أفريل 2012، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 25.

أو قراءته"[1]، فالعنوان وفق هذا التحديد هو علامة بصرية تواجه المتلقي وتستوقفه، وتمارس فاعليتها في توجيه فهمه من خلال كثافة دلالتها المستوعبة لمضامين النص وأبعاده.

لذلك لا نستغرب أن يقدم العنوان **ساق البامبو*** جملة من التوقعات والفرضيات، التي تجسد عوالم النص الممكنة داخل المتن الروائي، حتى ننظر هل يثبت النص فرضيات العنوان أم يدحضها. وفي اعتقادي الخاص أن إحالة العنوان جاءت مزدوجة، الأولى رمزية مباشرة تحيل إلى شجرة البامبو – نوع من الأعشاب العملاقة ذات جذوع شبه خشبية – وما تثيره من علاقات الألفة والإرتباط بالأرض دون الحاجة إلى بذرة أو جذور تضرب بامتدادها في الأعماق، أما الثانية فهي إشكالية حين يصبح "**ساق البامبو**" هو المعادل الموضوعي لبطل الرواية **خوسيه** المسيج بمجموعة من الإكراهات التي سلبت إنسانيته في رحلة بحثه عن الذات والكينونة.

يقول خوسيه " لو كنت مثل شجرة البامبو.. لا انتماء لها.. نقتطع جزءاً من ساقها.. نغرسه، بلا جذور، في أي أرض.. لا يلبث الساق طويلاً حتى تنبت له جذور جديدة.. تنمو من جديد.. في أرض جديدة.. بلا ماضٍ.. بلا ذاكرة.. لا يلتفت إلى اختلاف الناس حول تسميته.. كاوايان في الفلبين.. خيزران في الكويت.. أو بامبو في أماكن أخر"[2]. وهذا ما أشرنا إليه في الإحالة الثانية، حيث يعيش البطل هذه الصراعات في جو إنساني يتساءل ويبحث ويجيب ويسمع ويحلل، ليمتد هذا الصراع الوجودي إلى الهوية ذاتها في جانبها الديني والمجتمعي.

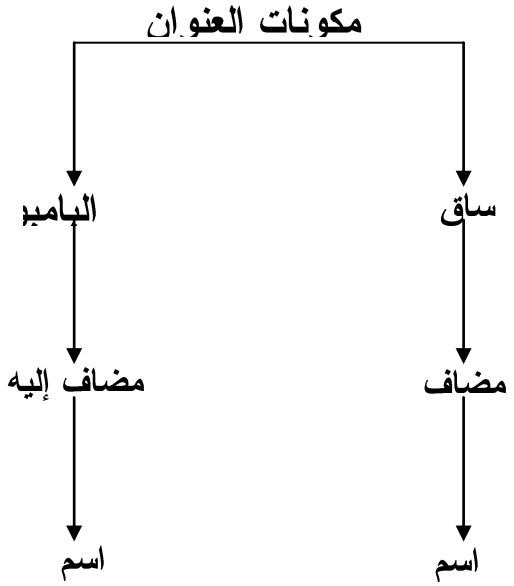
---

[1] – د . لطيف زيتوني: مُعجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط 1، 2002، لبنان، ص 126.

*– الملحق رقم 01

[2] – ساق البامبو، سعود السنعوسي، ص 94

و على صعيد الوظيفة، لا تؤدي اللغة في الخطاب الأدبي دور الوسيط بين النص والمتلقي فحسب، بل تبلغ نفسها أيضا بوصفها تشكيلا جماليا لذاتها. حيث يشكل عنوان "ساق البامبو" ضمن تركيبه النحوي جملة مضاف ومضاف إليه متجهة صوب الاستمرارية والثبوت وبيان النوع، كون هذا التركيب أشدّ تمكنًا، وأخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية.



في هذا السياق نذكر أن اللغة، كأسلوب يتميز بجمالية معينة، ليس مجرد وسيلة أو أداة تبليغ فقط. وإنما يفسر لماذا صنع الأسلوب شهرة بعض الأعمال ولماذا يحرص كل كاتب على إنتاج نص متميز من هذا الجانب. وفي جوانب أخرى لهذا العنوان لا تقل أهمية عما سبق عرضه، يتكون العنوان من كلمتين كتبت بالبند العريض وبالخط العربي كي يتمكّن القارئ من تميزه بسهولة، يعلوها اسم المؤلف **سعود السنعوسي** بخط أقل من خط العنوان بما يجعل هذا الأخير ظاهراً بشكل لافت في غرة هذا الغلاف، ثم يأتي اسم دار النشر في أسفل الغلاف قليلا داخل إطار ابيض يتوسط سجاد مطرز بلون أخضر قشيب، لتوضع هذه التحفة الفنية بلطف وسط قبضة

من سيقان البامبو المتراصة فيما بينها، وفق مصمم الغلاف في هندسة اللوحة بما يشكل انسجاماً بين صنيع الإنسان (الكاتب) وصنيع الطبيعة (المبدع) .

و الرواية بهذا الغلاف، قد تكون إحالة لشيء ما، فالرموز ومن بينها الألوان ليست مسألة اعتباطية, أمام نصوص تنشد المتعة الفنية و تثير مختلف المعارف الإنسانية، فكلما كانت عناصر الجذب قوية ومثيرة كلما تيسرت عملية العبور من خارج النص إلى داخله، ونظن أن اللون الأخضر الذي يصر على الحضور داخل هذا الغلاف ذو المقاس (23 سم طولا و14سم عرضا) هو دلالة على الإرادة في الكتابة وكسر طابو المسكوت عنه وهو الإتجاه الذي اتخذه "سعود السنعوسي" كمسار في تجربته الروائية، " لهذا السبب، فإن العتبات عادة ما تكون، مزينة بمختلف أنواع العلامات (علامات الدار أو المعبد، زخارف، رسومات) وهذه العلامات تشير إلى دلالة الطريقة والاستقبال، إنها بمثابة شكل من أشكال الضيافة المصحوبة ببروتكول خاص "[1].

من المؤكد أن " الخطاب الروائي هو رسالة تندرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها وتحمل كل القيم, جمالية كانت أو اقتصادية أو دينية أو تراثية وما إلى ذلك مما يدخل في تركيبة عالم ثقافي معين"[2]، وقد وجد كاتبنا "سعود السنعوسي" ضالته المنشودة وهو يستلهم منها مادته الثرية لإنتاجه الروائي، بكل مضامينها المشرقة منها والحالكة، من أجل صياغة ردود أفعاله، وهي فرصة لمحاولة استصفاء بعض خصائص الإحالة داخل المتن، متجاوزين قدر المستطاع ما غُلّق من عناصر

[1] – د. عبد المالك أشهبون، عتبات الكتاب في الرواية العربية، ط1، 2009، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص 51.

[2] – ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، دار الأفاق، الجزائر، 1999، ص14.

آناء الدراسة البنيوية للنصوص الروائية، من أجل البحث في مراجع القول وكيفيات تشكلها داخل الخطاب الروائي .

3- تعدد المراجع وأشكال التمثيل في رواية " ساق البامبو" :

3- 1- الفعل السردي وتشكيل المراجع في رواية " ساق البامبو" :

استطاعت رواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسي أن تحقق تميزها اللافت، ضمن الروايات العربية التي تشتغل على موضوع الهوية أو تحقق الذات، خاصة في ظل هيمنة النمط العولمي، وطروحات ما بعد الحداثة التي ألهمت الكثير من الكتاب الروائيين الشباب، لأجل تحيين المتخيل والمرجعي على مستوى الخطاب الروائي، وهي فرصة لنا كباحثين للتعرف على نوعية هذه الخطابات وهي تنجز أفعالها سردياً في هذا الفضاء المتخيل، ولعل التجربة الفردية للبطل **خوسيه** هي نموذج للذات المدركة ضمن أقوالها الداخليّة والخارجيّة، ويتضمن هذا العمل القولي وفق ما يذكره أميشان كرونفليد (Amichai Kronfled) " نيّة المتكلّم الإحالة على مُحال عليه مخصوص، بقصد توضيحه والتنبيه عليه أو تدقيقه والتفصيل فيه للطرف المقابل له وفي مقام قول معيّن"[1].

و لوصف وتفسير نطاق هذا التواصل في سياقاته المذكورة. وجب التعرف على المراجع المحال عليها مع الطرف المقابل في فضاء التخييل، حتى نفهم تجربة الذات المدركة وهي تصوغ عوالمها الدلالية وفق ما تُدركه وتُحيل عليه. لذلك وقع اختيارنا على أنموذج المُحيل وصورة تشكله من خلال إحالاته، كونه ينسجم وطبيعة المراجع التي يتم إثارتها من داخل الرواية على مستويات مختلفة: مستوى يخصّ الذات المنجزة لتلك الأفعال التوجيهية، مثل الأفعال التي يقوم بها الراوي **خوسيه** فهو

[1]- Amichai Kronfled :Reference. And computation : an essay in applied philosophy of languag/

مشارك في الأحداث إمّا كشاهد أو كبطل، كما يمكنه التدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات، و مستوى يتصل باللغة التي يوظفها الراوي بنية التأثير في المرويّ له، و مستوى آخر يتعلق بطبيعة المدركات التي يصوغها، و المراجع المحال عليها أثناء إنجاز عملية القول.

كل هذا نحاول رصده على مستوى ملفوظات القول التي تقدمها شخصية **خوسيه** الذات المدركة والمحيلة، التي تتعتم هويتها وتلتبس، لأنها جاءت نتيجة **زواج مختلط**، وبيئة اجتماعية ترفض هذا النوع من الزيجات، مما جعل هذه الشخصية تفتقد لرابطة الأبوة، فتحاول البحث عنه في الطرف الآخر (الكويت)، هذا الطرف حتما لن يكون الجنة التي تنتظر خوسيه، ببنياتها الثقافية المعادية لهذا النوع من الزواج، يقول السارد " أنا أبحث عن إسم.. عن دين .. عن وطن.. وأيّ عذاب يعيشه هذا الذي لا يعرف لنفسه إسما.. ولا دينا.. ولا وطن..؟؟".

فكيف تحيل الذات المُدركة على تلك الأنساق التي نعتبرها مراجع متخفية في سياق الحكي، ثم تتفاعل معها إما بالقبول أو الرفض ؟، وأمام تعدد تلك المراجع " في تشكيل عالم متخيل، تحاك ضمنه استراتيجيات التمثيل "[1]، يأتي السؤال الثاني الذي مفاده، كيف تتشكل صورة المحيل من خلال إحالاته، التي تأتي مرة في سياق البحث عن الهوية؟ ومرة في سياق البحث عن الكينونة؟. وكلها أبنية اشتغل عليها الروائي **سعود السنعوسي** من منظور المثقف العضوي الذي يتطلع إلى اكتشاف أفاق بكر تتيح للرواية أن تفرض تميزها وتفوقها في الكتابة كما للقراءة.

إن أهم ما يلفت انتباهنا في رواية "ساق البامبو" هو صوت السارد المهيمن خوسيه الذي يأخذ موقع المركز من خلال الخطاب المسرود الذاتي، المعبر عن

[1] – محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الإختلاف، منشورات الإختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2014، ص16.

عوالمه الذاتية ورؤيته للآخر، حيث تتمدد الخطابات وتثار الأسئلة الحارقة التي " في الواقع إلا ذريعة وحيزا لاستثمار القيم ومكان آخر يفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل وذاته"[1] .

إن القارئ يجد نفسه على طول الرواية، ومنذ صفحاتها الأولى، أمام صراع مرير تعيشه شخصية **خوسيه**، لتقول ما تريد قوله، وبالطريقة التي تراها أكثر ملائمة ودلالة، في هذه الأثناء ينفتح سؤال الهوية بكل حمولاته الفلسفية على مستوى الخطاب، فنتعرف على موضوع **العمالة الأجنبية** وتبعات الزواج بالأجنبيات الذي يعتبر خوسيه أحد ضحاياه، ثم نكتشف بعد ذلك موضوع **البدون** في المجتمعات الخليجية وتبعاته على مجتمعاتنا العائلية، وهنا نتعرف على شخصية **غسان** أحد المصنفين ضمن هذه الفئة، والذي يلعب دور داعم للشخصية البطل **خوسيه**، في حين تتشكل صورة المحيل " **خوسيه** " شيئاً فشيئاً عبر إحالاتها، التي نسعى إلى تبيان بعضها من خلال تحليل الشواهد التاليّة:

م1: " لم أكن الوحيد في الفلبين الذي ولد من أب كويتي، فأبناء الفلبينيات من آباء كويتيين خليجيين وعرب وغيرهم كثر. أولئك الذين عملت أمهاتهم خادمات في بيوتكم (...) والثمن، في حالات كثيرة، أبناء بلا أباء." (ساق البامبو، ص 18).

م2: " لو أنهم اتفقا على شيء واحد .. شيء واحد فقط .. بدلا من أن يتركاني وحيدا أتخبط في طريق طويلة باحثا عن هوية واضحة الملامح .. اسم واحد التفت لمن يناديني به .. وطن واحد أولد له .. أحفظ نشيده (...) أي جنون هذا الذي يخلق من دقائق متعتهما بؤس حياتي بأكملها؟! " (ساق البامبو، ص63).

[1]– A . J. Greimes ,Du Sens, Essais Sémiotiques, Editions du Seuil , Paris,1983, P21

م3: " أبانا .. إني عائد إلى حيث وُلدت .. إلى بلاد أبي الذي لم أره .. إلى مصير أجهله ولا غيرك يعلمه .. تقول أمي أن حياة جميلة تنتظرني هناك .. ولكن، لا أحد يعرف ماذا ينتظرني سواك (...) من الأزل إلى الأبد .. أمين " (ساق البامبو، ص178).

م4: " ألححت بالأسئلة. حاصرته إلى أن عرفت عنه كل شيء، ومعرفتي بكل شيء لا تعني بالضرورة، فهمي لكل شيء. ذلك الحزن الذي على وجهه بسبب صفة لصيقة به لم يستطع أن يتخلص منها. هو بدون (...) أما أن يولد هو الآخر حيث وُلدا، لا يعرف أرضا سواها، يعمل في سلكها العسكري، ويدافع عنها زمن الإحتلال ..فهو .. بدون! (ساق البامبو، ص 193).

م5: " كان من الصعب عليّ أن آلف وطنا جديدا. حاولت أن أختزل وطني في أشخاص أحبهم فيه. ولكن الوطن في داخلهم خذلني. خذلني موت أبي (...) من أين لي أن أقترب من الوطن وهو يملك وجوها عدة .. كلما اقتربتُ من أحدها أشاح بنظره بعيدا." (ساق البامبو، ص 305).

م6: " يبدو أني قرأت مقول ريزال بشكل مغاير (...) حسبتُ الكويت مكانا جئت منه حين وُلدت فيه، ليكون وجهتي التي قررت الوصول إليها بعد غياب، ولكن .. حين نظرت ورائي لم أجد سوى الفلبين.. مانيلا..فالنسويللا.. أرض ميندوزا." (ساق البامبو، ص383).

إن المتمعن في المقاطع المذكور يقف عند مجموعة من المراجع الموصوفة التي يحيل إليها السارد **خوسيه**، فمن خلال تلك الملفوظات التي وردت على لسان شخصية البطل نتعرف على مراجع متعددة (**الزواج المختلط، البدون، أبناء بدون أباء، العمالة الأجنبية**، ...) وتبعات كل منها داخل المتن الروائي، إن على مستوى

الذات أو الواقع والمحصلة في الأخير هوية وهمية في مجابهة كل أشكال الإقصاء التي يفرضها الطرف الآخر الأكثر تطرفاً، حين يصبح هذا الأخير على حد قول ألان تورين: " مسكونا بهويته ولا يرى في الآخرين إلا ما يجعلهم مختلفين عنه (...) أما الآخر فيبدو بسهولة وكأنه يمثل تهديدا مطلقا: إما هو وإما أنا"[1]. إنها نقطة الجذب والنبذ التي تقوم عليها الرواية وتتشكل من خلالها صورة المحيل عبر أفعاله الروائية الوصفية منها والسردية.

ففي م1 يأتي وصف خوسيه لفئة الزواج المختلط أكثر تكثيفاً خصوصا عندما يحيل إلى النهاية المأساوية التي ينتهي إليها هذا الزواج، أبناء بدون أباء، والنتيجة تنسحب على شخصية **ميرلا** كعينة من هذه الفئة، ليبقى الفارق الوحيد بين الشخصيتين أن ميرلا لا تحكي قصتها فهي بدون فاعلية أما بالنسبة للسارد فهي داعم أساسي أمام الخطاب الإحالي القائم على الإدانة والرفض لمثل هذه العلاقات.

إن المتأمل في التعريفات التي يقدمها **خوسيه** يجد التزامه بقوانين المسرود من حيث الترابط والتتابع، حيث ينتقل من التنظير وعرض الحال إلى البحث والتفسير **للأنا** داخل المتن الروائي في حين يفتقد الآخر **ميرلا** لهذا العامل إلا ما ورد في مجموع الرسائل كقيمة توثيقية للعلاقة الجديدة التي ستكون في نهاية الرواية. لدى عندما يقرر خوسيه الزواج من ميرلا، نرى وكأن المُحيل يتحرك صوب قصتين، الأولى تلك التي جمعت بين (جوزافين وراشد) والنتيجة الحرمان والضياع، أما الثانية فهي التي جمعت بين (ميرلا وراشد) كأفق مفتوح لتصحيح مسار كل تلك العلاقات التي لا تمنح للإنسان كرامته.

[1]– ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص 93.

أما في م2 فالخطاب الإحالي من المنظور اللساني لا يخلو ممّا يوجد في الجملة التي يعتبرها (اندري مارتيني A.Martinet) أصغر مقطع ممثّل بصورة كلية وتامة للخطاب. وهو ما يتم رصده في بداية المقطع من خلال الأداة الشرطية " **لو**" التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط، حيث يشتغل هذا الملفوظ على ربط السرد دائما بحاجة الذات الفاعلة إلى الارتباط بموضوع ما، لكن تحقيق ذلك المرجع مؤجل تحصيله، فلا اسم ولا وطن ولا حتى نشيد يقوي ارتباط المحيل بوطنه والمحصلة في النهاية هي صورة لهوية مفقودة، لانتفاء الشرط أو الاتفاق المفضي إلى تغيير وضعية المحيل، وطبيعة ما يحيل إليه في تلك اللحظة السردية التي يوظف فيها تلك الأقوال.

بيد أن صورة المحيل في أقصى لحظات عزلته، لا تقف عند حدود الفردي والذاتي دائما، بل تتجاوز تلك الدائرة الضيقة، بما تحيل إليه من مراجع ذات أبعاد سياسية، وتاريخية، وعقائدية لها منطقها الداخلي في الصياغة والعرض والتوزيع، وهذا ما تؤكده صورة المحيل ورؤيته للقادم من الأحداث. وهنا تكمن قوة المضامين المنبثقة عن المرجع العقائدي الذي يحيل إليه خوسيه في م3، وتتشكل من خلاله صورة المحيل وهو يصيغ المواقف والوضعيات الإنسانية المعبر عنها.

يقول السارد البطل في هذا الموقف" أبانا الذي في السماء .. في يدي جوازي الأزرق .. وفي قلبي شيء من الإيمان أخشى ألا أحافظ عليه .. أعنّي على الإيمان بك .. وابق معي في سفري .. وارشدني إلى الخير وبدّد شكوكي "[1]، يمثل هذا الدعاء في مقامه التواصلي خطاب إحالي بقصد التخفيف من حدة القلق والشكوك التي يعيشها السارد تجاه المجهول القادم (سفره إلى الكويت). فالراوي يُنجز إحالاته وهو يتواصل مع المرويّ له، وفق صياغة فنّيّة موظّفة لأداء معاني قد تختلف حسب

[1]– ساق البامبو، سعود السنعوسي، ص 178.

مقامات التلقي، وهي بلا شك تساهم في تشكيل صورة المُحيل عبر الكشف عن دواخله وما يعتمل فيها.

و من جانب آخر طوع المُحيل جملة من الأفعال المختلفة في م4، م5، م6، كمدركات عقلية ونفسية تحيل إلى عدة مراجع في فضاء التخييل، يثيرها **خوسيه** ضمن سياق تواصلي مع الأعوان السرديين. فمن خلال توظيفه مضارع الحال (ألححت، سألت، حاصرت) في م4، التي تنطوي على معنى الاستمرارية الزمنية في اللحظة الراهنة، يفلح السارد خوسيه في أخذ الاعتراف من **غسان**، حين يكتشف في الأخير أنه من فئة **البدون**، لتبدأ استنتاجات المحيل في التوارد وفق مبدأ السببية، فالحزن الذي يظهر في ملامح غسان ما هو إلا بسبب تلك الصفة **(البدون)** اللصيقة به، إنها النقطة التي تتولد منها الموضوعات لتنشأ لنا عوالم جديدة مُحورة .

يقر الكاتب التونسي محمد نجيب العمامي بتلك الصلة الموجود بين فعل الإدراك ووجهة نظر الشخصية لأن هذا الأخير" يقيم، بفضل هذه العملية، علاقة بين الموضوع المدرك والذات المدركة. وهذا الفعل يسبق، في الغالب الأعم، الإدراك. ولكنّه قد يتأخر عليه "[1]، وهو الأمر نفسه الذي نرصده في م5، حين يتقدم خطاب السارد كاشفاً عن التفاوت المهول بين ملفوظات الفعل وملفوظات الحالة، فالأفعال الواردة (حاولت، اقتربت) التي يحيل عليها **خوسيه** إلى (**الوطن / المرجع**) الذي يبحث عنه، لا يتحقق وجوده ضمن الخطاب الإحالي، كون الأشخاص الذين أحبهم فيه قد خذلوه، فأشاح بنظره بعيداً، وهنا تتضح درجة التنافر حول الموضوع المبأر واختلاف وجهة النظر التي يتبنّاها كلّ من الراوي المحيل والشخصية في تعددها واتفاقها في الرفض (الجدة غنيمة، نورية).

[1] – محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي، (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمد علي للنشر، كلية الأداب والفنون والإنسانيات منّوبة، ط1، 2011، ص 41.

و تزداد مساحة الرفض ضمن الخطاب المسرود، لما يشكك خوسيه في صحة إحالته التاريخية في م6، وقراءته لمقولة **ريزال** بشكل مغاير، لقد صار هو ذاته مرجعا بعد أن لفظه المكان (الكويت)، وكشف لنا الخطاب المسرود عن وعي المتكلم تجاه إدراكه الزائف، يقول السارد " ضاقت الكويت فجأة .. أصبحت بحجم غرفة إبراهيم سلام.. ضاقت أكثر .. أصبحت بحجم علبة ثقاب .. لم أكن أحد أعوادها. تذكرت كلمتهم المتداولة .. الكويت صغيرة "[1]، وحينها التفت وراءه لم يجد سوى الفلبين بوجوهها المتآلفة (مانيلا، فالنسويللا، أرض ميندوزا)، ومما هو جدير بالاهتمام أن أغلب هذه المقاطع هي محاورات باطنية يواجه فيه خوسيه نفسه مستفسرا في أحايين كثيرة عمّا يعسر عليه فهمه أو تأويله أو تفسير معناه في ظل تعنت الآخر بهذا يتعاظم (المرجع/ الوطن/ الفلبين) الذي تحيل إليه الذات المدركة، وهي تسبغ تجربتها الإدراكية الخاصة على ما تُدركه وتُحيل عليه فتلونه بسماتها وماهو من ذاتها.

و بذلك تتضح لنا صورة المحيل, وهي تتشكل من خلال إحالاتها على تلك المراجع، حيث تمتلك القدرة على استيعاب وتمثيل عناصر تلك الصراعات والتناقضات التي يعيشها **خوسيه** وأمثاله في عالمنا اليوم، ولعل الحوار الذي دار بين نورية وخوسيه بحضور عواطف هو صورة تمثيلية لهذا القهر والإذلال " بهدوء مستفز هزّتا رأسيهما رفضا. اخترقتني نورية بنظرتها قبل أن تقول:

- أنت .. ابن زنا ..

تيار كهربائي مرّ بسرعة البرق عبر عمودي الفقري مستقرا في رأسي. عمتي عواطف أكدّت:

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 383.

- أنت مؤمن ..

دسست يدي في الحقيبة. أخرجت صورة لأبي. مددتها أمامهما بذراع يهزّها الغضب:

- أنا ابن هذا الرجل "[1]. إن مثل هذه المواقف تبرر لنا خيبة أمل المحيل تجاه الكثير من الشخصيات التي أصبحت تمثل فضاء معادياً له، معبرة عن ذروة أزمة العمالة في سياقها اجتماعي المضطرب، وفي الوقت نفسه يمكن أن تكون سبيلا لإغناء المعنى في السرد، حتى نتجاوز به المُحايثة المُبالغ فيها في الدراسات البنيويّة السرديّة.

إن المتخيل في الرواية العربية يتأسس على مراجع متعددة. وإن كانت تلك المراجع من طبيعة سردية في هواجسها وعوالمها، فإنه يمكن توسيع هذه الدائرة لتشمل مراجع أخرى من فنون أو خطابات غير السرد القصصيّ، لتشكل لنا بساطا فنيا مطرزاً بأبهى الصور، يثير مخيلتنا للبحث فيها وقد فقدت سيرتها الأولى وصارت إلى فن الرواية أقرب، ولعل قدرة الرواية الجديدة في استيعاب " منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار "[2]، يحفزنا أكثر للبحث عن قيمة تلك المراجع وقد تحوّرت داخل الرواية ولبست لبوسها الفني.

3 – 2 – تحوير المراجع في رواية " ساق البامبو ":

إن سعود السنعوسي كاتب ذكي، صنع مكانته الأدبية ضمن محفل البوكر، لأنه يعرف ما يحتاجه جمهور القراء في زمنه، ويعرف أيضا ما يحتاجه النقاد والدارسون، لذلك فهو يقدم لهم ما يحتاجونه، ويؤثث لهم داخل مخيلتهم الفضاء الذي يرغبون فيه، ويرغبون في قراءته وتوقعه، أمام متن روائي يطرح سؤال الدين والهوية من منظور مختلف، مستعينا بفنية التصوير التي يقدمها **السنعوسي** لإثارة

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 372.

[2] – إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعي، مقالا في ظاهرة القصيدة القصيرة ونصوص مختارة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1994، ص 11.

موضوع ما، قد يكون هذا الموضوع واقعيا أو متخيّلا، ليس ذلك إشكالا بحدّ ذاته وإنّما كيف لهذا الموضوع أن يخضع لصياغة تخرجه من إطاره الأول، ليكتسب إطارا جديداً. وحتى تتضح كيفية تحوير مثل هذه المراجع داخل المعمار الروائي وتخرج لنا في إهاب مختلف وجذاب، نحاول قراءة **فن المعمار** كأحد المراجع التي اشتغل عليها الكاتب داخل المعمار الروائي، لتحل فيها وتتحاور معها، بما يعضد من قيمة الأسئلة المطروحة.

و إذا أردنا أن نتقصّى هذا التقارب بين الرواية والمعمار في "ساق البامبو"، سيكون لزاما علينا التقاط اللحظة التي كان فيها **خوسيه** داخل الكاتدرائية التي تنبظ بالحياة والروح رابطا فيها بين البشر والمعمار بطريقة وطيدة لا انفصام فيها، يقول خوسيه " جلست ماما آيدا وخالي بيدرو وزوجته يتلون الصلوات، في حين بقيت في المنتصف، على سجادة حمراء طويلة، تنتشر الكراسي الطويلة الخشبية في صفّين عن يميني ويساري. شعور جديد لم آلفه قبل زيارتي تلك. هدوء مطبق، نقوش على سقف يستند إلى أعمدة رخامية ثمانية، علامات الصليب على الجدران بأحجامها الكبيرة، النوافذ بزجاجها الملون، أشعة الشمس تلقي بألوان النوافذ على أرض الكاتدرائية الرخامية، وتمثال السيّدة العذراء، بثوبها الأبيض وعباءتها الزرقاء، ينتصب أمامي في صحن الكاتدرائية، تحيطه باقات الزهور من كل جانب."[1].

يؤكد هذا المقطع تلك الرابطة الموجودة بين المتكلّم وبين المعمار الموصوف، حين اختار خوسيه أن يقف عند المنتصف وعلى المرصد الذي أقامه لنفسه وهو يصف هذا الصرح من الداخل، فرغم اعتراض **جوزافين** الأم على هذه الزيارة التي أصرت عليها ماما آيدا، اعتقادا منها إن " عاجلا أم آجلا .. سيتحول هوزيه إلى

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 104.

الإسلام في بلاد أبيه "[1]. إلا أن الكاتب يفضل هذا المعلم الديني الذي يشتغل على موضوع الهوية، كمرتكز نتعرف من خلاله على البيئة الأولى التي نشأ فيها **خوسيه**، والتعرف فيما بعد على مختلف التغيرات التي تطرأ على الشخصية وقدرتها في إدراك ما يحيط بها، سواء في الفلبين بلد الأم أو الكويت بلد الأب، ولعل الصُّور الواردة في المشهد (الزجاج الملون، النقوش على السقف، تمثال السيدة العذراء، ثوبها الأبيض، عباءتها الزرقاء) تقوم في مُجملها بتنشيط الذاكرة وتدعيم ذاتيّة موظّفها من جهات عدة، يقول السارد " أهو الإيمان الذي أنزل بي ذلك الشعور بالرهبة تجاه المكان، أم أن للشموع والتماثيل والأيقونات دورها في ذلك؟ "[2].

إن المُحال عليه وهو يتلوّن وفق وجهة نظر من يصفه، لا يكتفي بلجم المجرى السردي للأحداث فحسب، ولكنه يقوم بإنتاج المعرفة وإثارة كل الانفعالات المشكلة للهوية ومصائر الذوات الفاعلة داخل المتن الروائي. فالسارد خوسيه يحيل إلى المتشكل الجديد، الذي هو مزيج بين المرجع في ذاته كمعلم معماريّ، وتشكله الجديد داخل المتن من لغة وكلمات، يقول **خوسيه** أثناء زيارته لمعبد سينغ – غوان " يبدو مهيبا، لونه رمادي داكن، يعلوه القرميد بتصاميم تشبه البيوت الصينية، نقوش كثيرة بارزة على جدرانه.. هنا تمثال لتنين صيني.. وهناك تمثال لشيخ أصلع باسم الوجه له لحية طويلة. وفي أعلى البوابة المقوّسة تبرز لوحة تحمل حروفا صينية، وأسفل اللوحة، على الجزء المقوّس من البوابة كُتب اسم المعبد بالإنجليزية Seng Temple Guan. أحببت المكان، ونما بداخلي فضول لما يجري بداخله، ولكنني، رغم فضولي، لم أفكر في دخول المعبد"[3] .

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 103.

[2] – المصدر نفسه، ص 104.

[3] – المصدر نفسه، ص 136.

تعزز مثل هذه الشواهد من المحكي الذاتي وتقوي اختيارهُ، حيث يتحول السرد إلى دالّ له علاقة بالعالم الداخلي للشخصية، فرغبة **خوسيه** في اكتشاف المعبد من الداخل، انتفت بدخول أداة الجزم (لم) التي تسبق فعل (أفكر) مكتفياً بوصفه وجوداً ومرجعاً خارجياً، وهي بؤرة التي يمكن من خلالها فهم الإستراتجية السردية التي اعتمدها الكاتب لتعقب مثل هذه المراجع واكتشاف العين التي ترى وتفصل وتبئر، حيث تتعدى الإحالة الإيقونية للأشياء المحال إليها، إلى رموز Symbol بمفهوم بيرس السيميائي، فنتعرف أثناء الحكي على التنين الصيني الذي يحيل حسب ثقافة البلد (الفلبين) إلى رمز السلطة والقوة، مثلما يتحول الميزان كذلك إلى رمز للعدالة. إنه رصد للتحول الطارئ على الذات سواء في أمكنة الإقامة (أرض ميندوزا) أو أمكنة الإنتقال (مانيلا تشاينا تاون) حيث تتعدد الثقافات وتثار الأسئلة وكل الإنفعالات المشكلة لهوية الذات. إن إنتاج أي ملفوظ بهذا الشكل أو ذاك هو إعلان عن ميلاد الذات المدركة وطريقتها في صياغة الحقائق الموضوعية منها والمخيالية وفق قدراتها الذهنيّة والنفسيّة.

إن المحيل في مختلف إحالاته عمل على تحوير هذه الصروح (الكاتدرائية، المعبد، المسجد)، بوصفها مرجعاً معمارياً إشكالياً في الرواية، ومكانا أنموذجيا لتكثيف القرائن الذاتية، التي وفق في تسريدها باللغة والعبارات والتراكيب لا بالحجارة والزجاج والألوان، مما وفر للكاتب إمكانات كبيرة للتشخيص والتخييل وبلورة المعاني، يقول السارد " فور دخولي المسجد، داعب أقداميّ العاريتين، شعرت أني أخف من أي وقت مضى. كدت أطير أهذا هو المسجد؟! ، تساءلت في حيرة. الأرض مفروشة بالسجاد بالكامل، سجاد أخضر فاتح بخطوط أفقية خضراء داكنة، ثرية كبيرة تتدلى من السقف، ورغم أن المسجد كان مكيّفا بأجهزة التبريد، فإن المراوح تنتشر على الجدران. وقفت في منتصف المكان أنظر حولي، أمامي محراب

عبارة عن تجويف يشبه الباب المقوّس في صدر المسجد. تنتشر أعلاه نقوش وزخارف، لعلها حروف عربية "[1].

في هذا المشهد تحيلنا القرائن الطبوغرافية، على الوتيرة التي ينبني عليها المعمار الفني للمسجد، حيث الرؤية الهندسية متحكمة في رسم أبعاد المسجد وتعيين إحداثياتها، بل يتم استرجاع ما رسخ في ذاكرة المحيل من مراجع سالفة، مثلما استحضر الكاتدرائية والمعبد البوذي، ولكن بطريقة فنية تستدعي موضوع الحوار بين الديانات، وهي أدبيات يقوم السارد بتلوينها وفق وجهة نظره الخاصة، حين يقول " لا يتميز المسجد بتفاصيل كثيرة كالتي في الكاتدرائي أو المعبد البوذي، فقد كان بسيطاً إلى درجة لفتتني "[2].

لقد اجتهدت في إثبات بعض المسوّغات التي تسمح بوصل فنّ الرواية بالفن المعماري، وهذا التصور أعتقد أنه ينسحب على كل الأشكال التعبيرية الأخرى (الرسم، الموسيقى، النحت، ...) حين يُصر المحيل على تفعيل ذاكرته الذاتية أمامها، ويعيد صياغتها وفق رؤية فنية جديدة، هذه الرؤية هي حتماً ستدفع القارئ إلى اكتشاف الجديد، وهو الأمر الذي أشارت إليه منسقة الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) **كلور منتانارو** بالقول " موضوع الرواية هو أحد عوامل الرواية الأدبية الناجحة وطريقة المعالجة عامل آخر. لا يكفي أن يكون موضوعا مؤثرا أو سياسيا أو طرحه جديد، المهم هنا أيضا هو العملية الإبداعية وطريقة التعبير"[3] التي تمكننا أن ننفذ إلى قيمة العمل الفنيّ، واكتشاف عمق المأساة التي نواكبها من داخل الرواية إلى خارجها وبالعكس.

---

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص269.

[2] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص269.

[3] – *http://www.aljarida.com/articles/1491497705461180000007/*

و هو ما سنسعى إليه في الفصول اللاحقة, حين نقوم بفتح الأفق السردي لرواية **ساق البامبو**, من خلال تحليل مكونات الخطاب السردي (الزمن، الصيغة، الرؤية السردية)، وتقييم الطريقة التي تم بها تقديم المادة الحكائية. بعبارة أخرى نقول إن السعي في اكتشاف خصوصية المتن وإنتاجيته، يتجاوز نمطية التشخيص المباشر للعالم، إلى تفعيل دور الذات كموضوع للمتخيل الروائي, إن البحث في هذه المقولات، هو الوقوف عند المضامين التي تحقق القيمة الجمالية لهذا التضافر، وتحدد قيمة أي عمل فني مرشح لاعتلاء منصة التتويج.

الفصل الثالث:

بنية الزمن في رواية "ساق البامبو"

1- الزمن في الرواية

1-1 الترتيب الزمني

1-2 المفارقة الزمنية (الاسترجاع والاستباقات)

1-2-1 الاسترجاع /اشتغال الذاكرة

1-2-2- محكي الاستباقات

1-3- إيقاع السرد الزمن (الزمن من حيث البطء والسرعة).

1-3-1 تسريع السرد

1-3-2- تبطئ السرد

1-4- التواتر La Fréquence

1-4-1- المحكي التفردي

1-4-2 المحكي التفردي الترجيعي

1-4-3- المحكي التكراري

1-4-4- المحكي الترددي

1- الزمن في الرواية:

إن الحديث عن الزمن يدخل ضمن التفكير الجدلي للموجودات و حقيقة الكون و بداياته، فقد حظي باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء بما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بالكون والحياة والإنسان، فالسكون والحركة، والوجود والعدم، كلّها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان، وتأثيرات فعله فيما لا يحصى من الأحوال والأطوار والهيئات.

والزمن بما هو عنصر تجريدي، فمفهومه لم يكن بالشيء الهيّن لدى الفكر الإنساني بصفة عامة، بحيث تباينت حوله الرؤى واختلفت في توصيفه مختلف الميادين العلمية، لذا تصبح عملية تحديد معالمه، تتضح وفق مظهرين، المظهر الأول يتجلى بوضوح في علاقة تحليل زمن الفعل في اللغة, والذي أصبح أسير المطابقة الفيزيائية في ثلاث أبعاد: الماضي، الحاضر، المستقبل.

أمّا المظهر الثاني، فيأتي بشكل مختلف، حين يتم دراسة الزمن على مستوى الخطاب أو النص، و أولى هذه المراجع التي تدعو إلى التأمل, و تعميق النظر, في تراثنا العربي اللغوي " لسان العرب" الذي وقف على مادة " زمن" بأنه " اسم لقليل الوقت وكثيره" [1] ثم ينتقل إلى ذكر التفرعات الدلالية للمادة و أوجه الاختلاف بينها وبين " الدهر". أمّا "بطرس البستاني" فيجدُّ في التفريق بين " الزمن " و" الدهر" قائلا: " إذا كان الزمان يطلق على العصر وعلى قليل الوقت وكثيره، فإن الدّهر يعبر عن المدة الكثيرة فقط"[2], والمتصفح لبعض المؤلفات الخاصة بعلوم اللسان واللغة يجد الكثير من الحدود اللغوية المتفرقة الأخرى.

---

[1]- ابن منظور" لسان العرب"إعداد وتصنيف يوسف خياط، نديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت،لبنان،ج2،ص 49.

[2]- بطرس البستاني" دائرة المعارف"، دار المعرفة، بيروت، لبنان،مجلد؟، ص 244.

من هذا المنطلق شكّل الزمن أحد الركائز الأساسية التي تسهم في تشييد معمار النص فنّيا وجماليًا، حيث "يُؤْثَرْ عن الشكلانيين الروس أنّهم كانوا من الأوائل الّذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضًا من تحديداته على الأعمال السردية المُختلفة وقد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنّما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وترابط أجزائها"[1].

و عرض الأحداث في أي عمل أدبي، يتم من خلال التمييز بين مستويين, أطلق عليهما توماتشفسكي المتن الحكائي Fabula، والمبني الحكائي Sjucet " فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل".[2]

إن الوعي بهذه الإعتبارات يقدر لنا موضع الرجل قبل الخطو في بحث وسم موضوعه بالخطاب السردي في الرواية العربية، بعد أن أصبح هذا الشكل التعبيري وسيلة لرصد نبضات القلب العربي، وما يستجد عليه من تغير في السلوك والتفكير "ولما كانت الرواية عمل غير منجز وفي صيرورة مستمرة"[3] فقد رفض الكتاب المبدعون الأشكال الجاهزة في بناء رواياتهم و تتجه أقلامهم إلى التجريب والبحث عن قوالب جديدة، موضوعها الكيانات الاجتماعية التي تقع على أطراف الخريطة السياسية والجغرافية للمجتمعات العربية .

تأسيساً على مثل هذه الطروحات, يبدأ سعود سنعوسي منجزه الإبداعي "ساق البامبو" بكلمة للروائي إسماعيل فهد إسماعيل المؤسس الحقيقي لفن الرواية في

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، ط 2، 2009، ص 107.

[2] – المرجع نفسه، ص107

[3] – هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1982.

الكويت حيث يقول " علاقتك بالأشياء مرهونة بمدى فهمك لها"[1] و هي المقولة التي يتحدد من خلالها خط سير الكاتب ورؤيته للوجود والأشياء، فطرح قضايا كالوطن والدين والهوية تقتضى أن يصاحبها خطاب أدبي له قدرة على رسم المنحنيات التي تمر عبرها الذات وهي مبحرة في محيط الزمن.

و في محاولة للوصول إلى هذا الترهين الزمني سنحاول قدر المستطاع, أن نجلي معالمه, داخل بنية الخطاب و" لعل أو مشكل منهجي سيواجهنا فهو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد واختلاف في العلامات الدالة عليها، فهناك في الرواية حسب تودروف– Todrov– ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل، ثم زمن القراءة أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الفردي لقراءة النص"[2].

أمام تعدد المظاهر الزمنية في النص الواحد، خلصت اجتهادات النُقاد والباحثين الغربيين في مجال النقد الأدبي والروائي إلى ما توصّل إليه جيرار جينيت (Girart Jinet) في كتابة " خطاب الحكاية" (Discours durécit) والذي ميز بين نوعين من الزمن (زمن القصة وزمن الحكي) حيث يقول:" الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهنالك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية،"[3] ويربط هذين الزمنين بعلاقات ثلاث, تتمثل في الترتيب الزمني للأحداث والديمومة والتواتر.

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط4، 2013، ص05.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 114.

[3]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر:محمد معتصم، عبد الجليل،الأزدى، عمر حلى، منشورات الاختلاف ص 45.

يبين لنا جيرار جينيت(Girart Jinet) وفق هذا التمييز بأن هناك تنافرا أو مفارقة زمنية[1] تقع في النص، بتفاوت بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية فيطلق مصطلح القصة للتدليل على المضمون السردي، ومصطلح الحكاية على المنطوق أو الخطاب السردي.

انطلاقا من هذه المفارقة يكتشف (G.Gentte) موضوعات أكثر أهمية تصنف عبر ثلاث محاور تدرس العلاقة الممكنة بين زمن القصة وزمن الحكاية" فبلغة الترتيب (فالأحداث تقع بترتيب وتسرد بترتيب آخر)، والسرعة أو المدة (فالحكاية تكرس حيّزا لتجربة خاطفة ثم تقفز على عدد من السنوات أو تختصرها بسرعة) والتواتر(فالحكاية يمكنها أن تروى مرارا وتكرارا حدثا وقع مرة واحد فقط أو يمكنها أن تروى مرة واحدة ما حدث مرارا وتكرارا)" [2].

وفق هذه المحاور، يشتغل الفصل الثالث من هذه الدراسة, على أهم التمفصلات الزمنية الكبرى في رواية "ساق البامبو" التي تراهن على التحول من خلال سرد حكائي يعيد تشخيص المسكوت عنه في المجتمع الخليجي. وبمعرفتنا المسبقة بصعوبة المسلك في بدايته، أمام أسئلة فلسفية و وجودية يثيرها المتن, نجد الكاتب سعود السنعوسي قد اتكأ على مناطق غير مطروقة في السرد، حيث ينقلنا بطريقة مبتكرة من عالم سردي تقليدي في الرواية الكويتية إلى عالم آخر مغاير ومجدد يتخذ من فكرة الترجمة " ترجمة إبراهيم سلام" نقطة عبور بين نصين وثقافتين (الفلبين/الكويت)، ليجد القارئ نفسه في فضاء الرواية التخيلي، مسترسلا في متابعة كل وقائعها .

[1]– نحتفظ بمصطلح (المفارقة الزمنية) الذي هو مصطلح عام، للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين، نقلا عن كتاب–جيرارا جينين، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ص 51.

[2]– المرجع السابق،ص 27.

1-1 الترتيب الزمني:

إنّ دراسة ترتيب الأحداث في رواية "ساق البامبو" وتتابعها هي عملية تحتاج إلى تركيز عالٍ، قصد الوصول إلى نتيجة تقترب من نوعية النظام الذي صاغ به السنعوسي متنه الروائي، وأثر ذلك في إضفاء السمات الأدبية عليه، وكون الرواية تعرض واقع اجتماعي ثقافي بين بلدين(الفلبين/الكويت)، أثناء وبعد الغزو العراقي للكويت، سيكون موضوع هذا الفصل هو دراسة العلاقة "بين زمن القصة، وزمن الحكاية (الكاذب) طبقا لما يبدو لي تحديدات أساسية ثلاثة هي: الصِّلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية"[1].

هذه العلاقات هي التي ستكون موضوع هذا الفصل, حيث يوضحها الجدول الآتي:

[1]–جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر:محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة،ط 2، 1997،ص 46.

الزمن السردي(زمن الحكاية)	الصفحة	الزمن الطبيعي (زمن القصة)	الصفحة
المترجم 1- تنقل وأسرته إلى مانيلا بحثا عن فرصة أفضل للعيش. كلمة المترجم	09	المترجم 1- إبراهيم سلام، يعمل في حقل الترجمة. يعمل حاليا بوظيفة مترجم في سفارة جمهورية الفلبين لدى الكويت. كلمة المترجم ترجمتي لهذه الأوراق لا تعني بالضرورة موافقتي على كل ما جاء فيها 3- بعض الكلمات والأسماء في هذا العمل تشرح نفسها من خلال النص. 4- وأخيرا يستوجب أن أنوه هنا، بأن هذا النص مترجم حرفيا عن الأصل المعنون بـــ: **Amg tangkayan ng kawayan**	09 10 12

المشهد الأول

2- تواصل جوزافين سرد حكايتها لابنها خوسيه. 3- تشاؤم غنيمة من قدوم جوزافين يبرره راشد بقوله "وصلت إلى بيتنا، جوزافين، في الوقت الذي تعرض فيه الموكب الأميري لتفجير كاد أن يؤدي بحياة أمير البلاد لولا عناية الله". 4- يجلس خوسيه أمام والدته منصتا إليها، وهي تحكى عن والده" أحببته ولا أزال ولست أدري كيف ولماذا... 5- جوزافين تكشف لابنها خوسيه صورتين الأولى لوالده راشد أما الصورة الثانية فكانت لصديقه غسان ووليد.	27 30 31 47	هوزيه، خوسيه، جوزية أو عيسى: فيلبيني المنشأ من أب كويتي وأم فلبينية الوحيد الذي كان يملك ما يميزه عن مجهولي الآباء، بعد أن قطع والده وعدا لوالدته بأن يعيده إلى الوطن (الكويت) الذي أنجبه جوزافين والدة عيسى ساقتها ظروف عائلتها الصعبة لتترك موطنها وتنتقل للعمل كخادمة في الكويت. راشد الإبن البكر لغنيمة (جدة خوسية) يصبح بعد وفاة أبيه الرجل الوحيد في العائلة والوحيد الذي كان حنونا لينا مع جوزافين على الدوام	19

الزمن السردي (زمن الحكاية)	الصفحة	الزمن الطبيعي (زمن القصة)	

		- آيد الأخت الكبرى لجوزافين نالت أعلى المراتب وأدناها في عالم الليل.	21
		5- آيد تشيع خبر حملها لوالدها في وقت متأخر، بعد أن طردت من عملها.	21
		6- عائلة جوزافين تفقد أحد أفرادها (الجدة) بعد انقطاع العلاج، في الوقت الذي انضم للعائلة عضو جديد (ميرلا)	21
		7- تعمل جوزافين في بيت كبير، تسكنه أرملة في منتصف الخمسينات مع ولدها البكر وبناتها الثلاث.	29
		8- راشد يطلب يد جوزافين" لابد أنها سعدت بذلك لتوافق على هذا الزواج الذي لا يشبه الزواج"	38
		5-راشد يستخرج شهادة ميلاد باسم عيسى، ويطلب" حجز مقعد على أي طيران يقل جوزافين وولدها إلى مانيلا، شريطة ألا يكون ذلك عبر الخطوط الجوية الكويتية".	51

المشهد الثاني			
6-كانت عائلة جوزافين، قبل عودتها بفترة قصيرة قد تحسن وضعها المالي قليلا	56	10- من الكويت تسافر(جوزافين) وولدها (عيسى) إلى الفلبين، ليعيشوا في أرض ميندوزا.	55
7-تقول جوزافين لابنها هوزيه" حاولت بقدر الإمكان أن أتعايش مع جدك"	61	11- الجد(ميندوزا) عصبي المزاج لأنه كان عسكريا، انضم عام 1966 إلى صفوف الجيش الفلبيني المتحالف آنذاك مع كوريا الجنوبية، وتايلاند وأستراليا ونيوزيلاندا بقيادة الولايات المتحدة ضد فيتنام الشمالية في حرب فيتنام	61
8- يعود الجد (ميناوزا) إلى منزله في عام 1973 وهو لا يملك سوى ذكرى معاناة نجهلها وراتبا شهريا يقدر بـــ أربعة آلاف وخمسة بيزو.	61	12- جوزافين فور وصولها إلى الفلبين، تحمل خوسيه إلى كنيسة الحيّ، ليتم تغطيس خوسيه في الماء المقدس.	63
9- راشد يهمس بنداء صلاة المسلمين في الأذن اليمنى لعيسى، فور ما حملني بين يديه في المستشفى بعد مولدي.		13- تتزوج جوزافين برجل آخر، يدعى ألبيرتو كان يكبرها بحوالي عشر سنوات.	77
		14- راشد يبعث برسالة لجوزافين بعد سنتين من سفرهما راد على	

10- لم تتوقف جوزافين عن الحديث حول راشد والكويت، ولما تعلم خوسيه القراءة بالانجليزية ناولته أولى رسائل أبيه، كان قد أرسلها بعد تركهم للكويت، وهو في شهره الرابع آنذاك (رسالة راشد الكويت سبتمبر 1988)		طلبها الذي مفاده رغبتها في السفر للعمل في الخارج... كما أبلغها بقرب زواجه من إيمان	78
11- تسافر جوزافين إلى البحرين وتترك أدريان وخوسيه في رعاية الخالة آيدا، مدة ثلاث سنوات.		(رسالة راشد الكويت ماي 1990)	78
12- يستحضر الرجل صاحب الشركة أمام جوزافين فترة وجوده في الكويت أثناء الحرب... حيث كان ضمن مجموعة المقاومة وراشد كان أحد أفرادها.	63	15- انتهاء حرب الكويت في فبراير 1991 وانقطاع الرسائل التي كانت ترد من راشد.	81
13 – يضع إسماعيل يده على رزمة الأوراق الضخمة هي عبارة عن رواية تسجيلية لنشاط وأحداث أشهر الاحتلال السبعة.. التي شرع في كتابتها.	75	16-جوزافين تنجب أدريان من زوجها الثاني ألبيترو وتقرر الاستقرار في منزل زوجها.	81
14- مازالت جوزافين تبني آمالا على رجل فقد في الحرب منذ زمن.	101	17- إثر حادث غرق، يدخل أدريان في غيبوبة لأسابيع... استعاد وزنه وعافيته سوى ...عقله.	86
		18- جوزافين لا تحصل بعد لقائها بإسماعيل سوى خبر وقوع راشد في الأسر...	100
		19- خوسيه يبلغ سن الثانية عشر في عام 2000 ويزور الكنيسة لإجراء طقس التثبيت.	103
		20- تتوطد العلاقة بين خوسيه	

15- عبر الاسترجاعات التي يذكرها خوسيه أمام أمه، نتعرف على طلبه في الزواج من ميرلا وهو في سن السادسة في حين كانت ميرلا في العاشرة.	110 110 110	وميرلا التي كان يحبها ويغار عليها. 21- في أحد أيام 2002 أول رحلة لخوسيه مع ميرلا إلى بياك ــ نا ــ باتو.	110 112
16- يسترجع خوسيه بعض رحلاته مع ميرلا في شارع مانيلا وكهوف بياك ــ نا ــ باتوس.		22- في عام 2004 تظهر"ماريا" في حياة ميرلا وهي صديقة مقربة لها في حين يشعر خوسيه بانصراف ميرلا عنه.	126
المشهد الثالث			
17- في غمرة فرح خوسيه بين الشباب الكويتيين، نسي أن عزاء يقام في كنيسة الحي القريبة من أرض ميندوزا لم يشعر بحزن بفقدان جدّه.	161	23- يترك خوسيه المدرسة في سن السادسة عشر من أجل البحث عن عمل وتحرير نفسه من ذل منيدوزا.	131
18- قبل أسبوع تسلمت عائلة الطاروف رفاة راشد من إحدى المقابر الجماعية في جنوب العراق.	170	24- خوسيه يوقع عقد مع المركز الصيني للتدليك فور اجتيازه التدريب بنجاح.	142
19- بعد مرور أسبوع على دفن ميندوزا غادرنا الموت حاملا معه روح إينانغ تشولينغ .	173	25- بعد أن أتم خوسيه أسبوعه الأخير يلتحق بوظيفة جديدة في أحد منتجعات جزيرة بوراكاي في جنوب مانيلا.	148
20- بعد حوالي ستة شهور من		26- يتعرف خوسيه على خمسة	

الترتيبات، بعد مكالمة غسان الأولى، استلم خوسيه جواز السفر من سفارة الكويت في مانيلا.	178	شبان كويتيين في منتجعات جزيرة بوراكاي وفي ليلة من ليالي سمرهم، يخبرهم بأنه من الكويت واسمه الحقيقي عيسى.	159
		27- في الكنيسة تستقبل عائلة خوسيه المعزين بوفاة الجد ميندوزا.	166
		28- بعد وداع ميندوزا، اتصل غسان بجوزافين ووعدها بأن يتكفل بعودة عيسى للكويت.	172
المشهد الرابع			

21- بواسطة الاسترجاع، يستذكر عيسى بعض الأحداث التي تزامنت ووجود والدته في الكويت "وصول أمي وقعت تفجيرات الموكب الأميري في منتصف الثمانينات، ولادتي واختطاف الطائرة، سفرنا والإفراج عن ركابها.	189	29- يوم الأحد الخامس عشر من يناير 2006، تحط الطائرة التي كان يقلها عيسى في مطار الكويت الدولي.	185
22- يستحضر عيسى السنوات التي كان يشاهد فيها صور والده راشد التي كانت تحتفظ بها جوزافين.	197	30- عيسى يلتقي بغسان داخل المطار ويتعرف عليه من خلال الورقة التي كان يحملها بين يديه وتحمل اسمه العربي، أو الرقم الفلبيني" ISO".	187
23 - يتعرف عيسى أثناء حديثه مع غسان أنه بدون (غير كويتي).		31- في الكويت الأعلام منكسة.. مات أمير البلاد فجر اليوم.	188
25- تتجاوز فترة بقاء عيسى في استضافة غسان مدة شهر، حيث استعادت الكويت فرحها وفي نهاية يناير تولى الأمير الجديد مقاليد الحكم.	204	32- عيسى يطلب من غسان العزف في آلة العود، وأثناء الحديث يتعرف على دور العمل الغنائي الوطني أيام الاحتلال.	200
26- يتساءل عيسى كيف كانت أمه تتدبر شؤون منزل كبير كهذا لوحدها.	207	33- عيسى داخل سيارة غسان أمام بيت الجدة، يترقب خروج غسان.	206
27- يسترجع عيسى رؤيته للإسلام		34- خرج غسان من بيت الجدة، أطبق باب السيارة، ومن	207

عندما كان صغيرا، بشيء من الدهشة يخالطها احترام، إذا ما توقف عند هيبة لايو-لايو سلطان ماكتان الشهير الذي يعتبره الفلبينيون أحد أهم الأبطال القوميين.	208	دون أن يلتفت إلى عيسى قال:" لابأس... سوف نكرر المحاولة".	
28- بقي ذهن خوسيه عالقا في جزيرة ماكتان ولم يتجاوز زملائه في الفصل هذا الدرس إلى الدروس التي تليه، حتى صبيحة السابع والعشرين من أبريل 1512، عند خروج لايو-لايو يقود ألفا وخمسمئة محارب مسلحين...	208	35- أخبر غسان خوسيه أنه الوحيد، الذي بمقدوره أن يضمن استمرار لقب الطاروف.	210
29- تحدث غسان لخوسيه عن خولة كثيرا، هويحبها، وهي بالمثل، تعتبره بديلا لأبيها الذي لم تره.	213	36- ولدت خولة أخت خوسيه من الزوجة الثانية لراشد، في منتصف العام 1990.	212
30- عاشت الجدة (غنيمة) ليلة لقائها بغسان في حيرة، فحفيدها عيسى، اسم يجلب الشرف، ووجه يجلب العار.	214	37- خولة لها مشاكلها هي الأخرى، يتيمة الأب، ضحية الأم بعد أن تخلت عنها من أجل زوجها الجديد.	202 213
31- عبر الاسترجاعات التي تستحضرها الخادمة الفلبينية،	213	38- الجدة (غنيمة) ترضخ لتوسلات خولة، وتسمح لعيسى بزيارة البيت، والمكان قبولا مغتصبا.	215 242
		39- يقضى عيسى ثلاثة أشهر في منزل الجدة غنيمة.	
		40- في العشرين من يونيو 2006، غسان يهاتف عيسى	

يتعرف على التهمة التي ألصقتها السيدة الكبيرة بالعجوز الهندي، قبل سنوات طويلة بأنه هو المتسبب بعمل جوزافين.	214	ويطلب منه مرافقته لحضور تأبينية الوداع الأخير للشاعر أبا فارس* الذي سيدفن رفاته في الكويت بعد أن عثر عليها في مقبرة جماعية بالقرب من كربلاء في العراق.	251
32- عبر الاسترجاعات، يستحضر عيسى زمن طفولته وكيف تعلم الكثير من ميرلا، حيث كان يعزو ذلك للسنوات الأربع التي تكبره بها.	257	41- بعد الانتهاء من مراسم الدفن، يقوم عيسى بزيارة قبر أبيه.	251
33- يصعق عيسى عند قراءة خبر، وفاة مصطفى العقاد، قبل مجيئة إلى الكويت حوالي شهرين وتوفي مع ابنته في أحد فنادق عمال اثر عملية تفجير نفذتها إحدى الجماعات الإسلامية!	273	42- في الرابع والعشرين من سبتمبر 2006، يبدأ شهر رمضان، ويتعرف عيسى على الفضاء المعمومي المصاحب لهذه الشعيرة.	261
34- ينتهي شهر رمضان ويأتي عيد الفطر، وعيسى يستقبل أولى أيامه خلف الستار ويقول:" أتلصص على زوّار عائلتي المتورطة بي".	274	43- يتعرف عيسى على الإسلام من خلال مشاهدة لفيلم" الرسالة" والذي أهداه له الشاب الفلبيني إبراهيم.	272
35- عبر الاسترجاعات تستحضر خولة قول والدها في روايته التي لم يفرغ من كتابتها" إننا كويتيون وقت		44- يترك عيسى جهاز اللابتوب على الطاولة متجها إلى سريره والحيرة في رأسه،	

الضرورة وحسب....يصبح الإنسان من كويتيا وقت الأزمات ..ثم سرعان ما يعود للتصنيفات البغيظة.	277	أيهما الإسلام؟ أهو الذي شاهده في " الرسالة" أم الذي قضى على حياة مخرج فيلم الرسالة؟.	273
36- يكتشف عيسى العلاقة المبهمة التي نشأت فيما مضى بين غسان وعمته هند والتي أفضت إلى علاقة حب سرعان ما صطدمت برفض الجدة غنيمة لفكرة الزواج كون غسان"بدون".	289	45- عبر البريد الالكتروني يتلقى عيسى اتصالا من ميرلا تتحدث فيه عما يختلج في نفسها من مشاعر وأحاسيس مختلفة.	282
		46- يستقبل عيسى عيد الأضحى، بعدما يربو على الشهرين من عيد الفطر، ويحقق رغبته في تقبيل جبين جدته مثلما رأى أبناء عمته يفعلون في عيد الفطر.	286
		47- تتوتر العلاقة بين عيسى وعائلة الطاروف عندما تقدمت أم جابر، صاحبة البيت الملاصق لبيت الجدة غنيمة لطلب خدمات يقدمها الفلبيني عيسى لضيوفها بسبب اشتغال الطباخ	286
المشهد الخامس			

37- يتذكر عيسى الرسالة التي بعث بها والده لأمه والتي قالت فيها:" أن زوجته، الجديدة آنذاك، لا مشكلة لديها إن أنا عدت إلى الكويت".	293	48- إيمان تزور بيت الطاروف، بعد غياب طويل لتهنيء الجدة غنيمة بمناسبة عيد الأضحى وتأذن لها بأخذ خولة لتعيش معها..	293
38- عيسى لا يلوم هند، فهي كما كان أبي، وكما قالت أمه ذات يوم:" ليس بيده القرار لأن مجتمعا كاملا يقف وراءه."	295	49- يقرر عيسى مغادرة بيت الطاروف لأول مرة.	295
39- عبر الاسترجاعات يذكر عيسى أن ميرلا تمثل بالنسبة إليه أجمل ما في الفلبين، فقد هرب من الفلبين، عبر دراجته الهوائية، إلى خولة، حيث الكويت في أجمل صورها.	323	50- في أحد شوارع الجابرية قامت الشرطة بمسك عيسى بسبب عدم حيازته بطاقة الإقامة.	317
40- أشعل غسان سيجارته، وهيأ عيسى نفسه لسماع شيء مهم، سحب نفسا طويلا لفظ كلماته من أعماقه مع الدخان:" عانيت، على مدى سنوات طويلة، أنواع الظلم .. لم أعاتب".	338	51- في اليوم الأول بعد عطلة نهاية الأسبوع، يتم إخلاء سبيل عيسى، بعدما أخبرت خولة غسان بالحادث، ويحضر الأخير الأوراق الثبوتية.	319
		52- تقترح خولة على عيسى فكرة الكتابة عن الكويت عن الكويت، ولما أخبرها بعدم جدوى فكرة كهذه أجابته:" لو فكر خوسيه ريزال كما تفكر أنت.. لما طرد الاسبان من بلادكم ".	327

41- مشعل هو أحد الشباب المجانين الذين التقاهم عيسى بالكويت، بعد ما يقارب السنتين من لقاءهم الأول.	346	53- في أبريل 2008 استحالت الكويت إلى ساحة إعلانية ضخمة تسبق الانتخابات البرلمانية.	339
42- بعد أيام من لقاء مشعل، يدخل عيسى ديوانية تركي، أين يلتقي ببقية الشباب هناك " جابر، عبد الله، مهدي" وكم كانت فرحتهم كبيرة بلقاء عيسى...	355	54- عيسى يجري اتصالا هاتفيا بإبراهيم يخبره فيها بلقاء ثاني سيجمعه بشباب بوراكاي .	347
43- عيسى يحس بالخطأ حين لم يطلب من جابر الاحتفاظ بالأمر سرا كما أرادت عائلة الطاروف.	366	55- صُدم جابر لما علِم من عيسى أن هند المرشحة للانتخابات هي عمته.	366
44- يتساءل عيسى ويقصد راشد " جوزافين" – أين أنتما من هذا الذي أنا فيه؟ هل تملكان الحق في إنجابي وتركي على هذا النحو؟	367	56- ما سمعه جابر من عيسى انتقل إلى أمه ومن أمه إلى البيوت المحيطة....	366
45- عرف الشباب بحكاية عيسى كاملة، تركي يقول:" لست ملاما يا عيسى بكل ما جرى"	368	57- تقوم نورية بصحبة عواطف بزيارة شقة عيسى، وتطلب منه مغادرت الكويت فوراً.	369
46- جابر الذي يعرف هند عن كتب، كان يحدث عيسى عنها وعن		58- عيسى يتحدى نورية بوثيقة تثبت زوجا عرفيا بين راشد وجوزافين، لتنفجر بعدها بالوعيد والتهديد أما عواطف تنصرف طالبة السماح.	374
		59- في 17 مايو 2008 جرت	

برنامجها الانتخابي ورؤيتها المستقبلية للكويت وشهرتها في الانحياز دائما إلى حقوق الإنسان.	375	الانتخابات وخسارة هند الطاروف.	379
47- دبّت الخلافات في بيت الطاروف، العمة هند والعمة عواطف على خلاف شديد مع نورية التي كانت وراء فصله من العمل.	380	60- هند تنفذ تهديدها، والجدة غنيمة توقف صرف راتب عيسى، فجأة يجد نفسه لا يملك سوى ما يتقاضاه من عمله في المطعم.	379
48- لم يمضى أسبوع واحد على انتقال عيسى إلى غرفة إبراهيم حتى أبلغه رئيس الوردية في المطعم أن يتدبر أموره باعتبار أن هذا آخر أسبوع في العمل هنا...	380	61- عيسى يستأجر مساحة نوم في غرفة إبراهيم سلام لقاء ثلاثين ديناراً.	380
49- تضيق الكويت فجأة في نظر عيسى.. أصبحت بحجم علبة ثقاب، لم يكن أحد أعوادها.	383	62- خولة تهاتف عيسى وتسأله عن حقيقة فصله من العمل ولما جاء رده إيجابا، قالت قبل أن تنهي المكالمة" تبا فعلتها عمتي نورية".	380
50- عيسى يواصل بعث رسائله إلى ميرلا، يوم تلو الأخر، تتحول الإشارة" يزداد يقيني بأنها في مكان ما تقرأ بوحي"	384	63- عيسى يشعر أن ميرلا لا تقرأ رسائله لا تلبث الرسالة في بريدها أكثر من ساعات قليلة حتى تتحول الإشارة من اللون الأصفر إلى الأبيض.	380
51- مجانين بوراكاي يطوفون	385	64- إبراهيم منهمك في ترجمة	384

العالم ينثرون جنونهم لعلهم أصبحوا، في ذلك الصيف، مجانين إسبانيا، مجانين لندن.		بعض الأخبار الصحفية لإرسالها إلى الصحف الفلبينية. 65- خولة في عطلتها الصيفية، تقرأ رواية أبيها الناقصة للمرة المليون.... 66- عيسى يقرر الكتابة بالفلبينية، ويعرض على إبراهيم مساعدته في ترجمة النص إلى الإنجليزية.	385 388

أخيرا			
52- عيسى يتفق مع إبراهيم على إرسال كل فصل ما إن يفرغ من كتابته، عبر البريد الإلكتروني من الفلبين.	393	67- عيسى يفرغ من كتابة الفصل الأول من الرواية، ويسلم نسخة ورقية إلى إبراهيم في آخر يم له في الكويت.	393
53- عيسى يترك الكويت من أغسطس 2008 أي قبل حوالي ثلاث سنوات من اليوم..	394	68- عند بوابة المغادرة يلتف حول عيسى الشباب الذين أحبهم ومن بينهم بابا غسان، إبراهيم سلام وعند النداء الأخير على المسافرين.." فسح الأصدقاء مجالا لمرور خولة التي عانقته بشدة، لتتسع الحلقة أكثر لمرور العمة هند التي تفاجأ عيسى بحضورها.	
54- بعد وصول المنتخب الكويتي بوقت قصير تعرضت مانيلا لزلزال بلغت درجته 6 درجات بمقياس ريختر.	394	69- يوم الخميس ،الثامن والعشرون من يوليو 2011 تنطلق مباراة منتخب الفلبين ومنتخب الكويت، ضمت تصفيات كأس العالم 2014 البرازيل.	394
55- عيسى يقرر بعث فصل من الرواية إلى إبراهيم سلام ورقيّا، عن طريق مجانين بوراكاي، ليسلمها بدوره بعد ترجمتها إلى خولة، علّها بعد مشاهدة الجزء الأخير تتشجع على إتمام رواية أبيها.	394		
56- ميرلا تريد تسميته مولودها من خوسيه Juan وعيسى يعتذر لميرلا، لأن اسمه من قبل مولده ...راشد.	395	70- مجانين بوراكاي يجلسون الآن في مدرجات ستاد ريزال ميمو ريال يساندون منتخبهم بعد ما	394

57- على هامش الصفحة تتعرف على النتيجة النهائية للمباراة لصالح منتخب الكويت الوطني بهدف ثاني سجله اللاعب الدولي علي في الدقيقة الـــ 84.		استقبلهم عيسى في مطار نينوى أكينو . 71- يجلس عيسى أمام التلفاز في بيته (أرض ميندوزا) والورقة الأخيرة بين يديه بينما الجميع يتابعون خروج اللاعبين إلى أرض الملعب بحماس. 72- ينفجر راشد الصغير باكيا بسبب الصراخ الذي انطلق فجأة في غرفة الجلوس لركلة سددها اللاعب الفلبيني ستيفان شروك استقرت في مرمى المنتخب الكويتي. 73- بداية الشوط الثاني وفي الدقيقة الـــ 61 يسجل يوسف ناصر هدفا لصالح منتخب الكويت. 74- في الصفحة الأخيرة من الرواية نجد لافتة شبيهة بعنوان رسالة إبراهيم محمد سلام (صفحة بدون ترقيم).	394 395 396

في ضوء هذا الجدول، وبعد رصد مختلف التنافرات الموجودة بين الزمنين، يمكننا القول أن المتن الروائي **لساق البامبو** ينتظم على وفق تتابع متونه في الزمان " بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءاً بعد آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزمن"[1]

والتي سنذكرها كما جاءت بحسب تسلسلها الزمني:

الجزء الأول(عيسى... قبل الميلاد):

يتعرف القارئ على شخصية خوسيه (عيسى) بطلا وسارداً، الذي ما كاد يبلغ العاشرة من عمره حتى بدأت والدته (جوزافين) تخبره بتلك الحكايات التي مضت قبل مولده، وجمعتها براشد (والد خوسيه), هذا الأخير يكشف لجوزافين عن قصة العمل الروائي الذي كلما شرع في كتابته، تأتي الأحداث السياسية لتزج به في معتركها، حيث كان من الكتاب القلائل المعارضين لسياسة بلاده في دعم أحد الطرفين المتنازعين في حرب الخليج الأولى.

الجزء الثاني(عيسى.. بعد الميلاد):

يبدأ الراوي حديثه, بداية من عودة (جوزافين) مع ولدها (عيسى) نحو الفلبين، ليعيشوا في أرض الجد ميندوزا, حيث ينسب (هوزيه) إلى الجد, ويصبح اسمه (هوزيه ميندوزا)، كل هذا يحدث بعد رفض الجدة غنيمة استقبال ولدها راشد في البيت العائلي, حيث تأمر بقذف زوجته (جوزافين) وابنها (عيسى) خارجا، غير أن الكاتب يبقي الصوت السارد (عيسى) داخل الرواية متحكما في سرد الأحداث عندما يطالعنا بخبر انتهاء حرب الكويت في فبراير 1991 وانقطاع الرسائل التي كانت ترد من راشد.

[1]– عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، حزيران 1990، ط1، ص 108

الجزء الثالث(عيسى..التيه الأول):

يواصل السارد البطل (عيسى) في سرد الأحداث حيث نتعرف على قراره بترك المدرسة وهو في سن السادسة عشر من أجل البحث عن عمل، وتحرير نفسه من ذل ميندوزا، و أثناء رحلة البحث تلك، يتعرف (عيسى) على (تشانغ) و من خلاله تعاليم بوذا التي تفتح لديه أسئلة تتعلق بالتدين والاعتقاد (الكنيسة/المعبد) ووفق الترتيب الزمن المنطقي والواقعي في سرد الأحداث يطالعنا الراوي خبر استلام عائلة الطاروف رفاة راشد من إحدى المقابر الجماعية في جنوب العراق.

الجزء الرابع(عيسى..التيه الثاني):

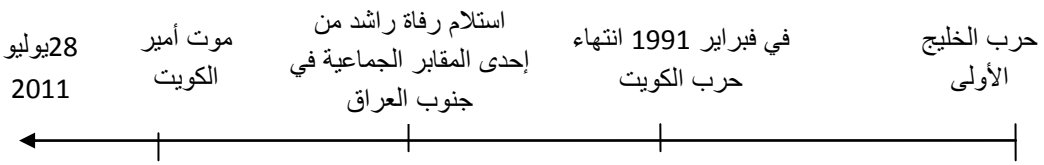
يستهل السارد هذا المشهد بحدث وصول عيسى إلى مطار الكويت الدولي، حيث يتزامن وصوله وموت أمير البلاد, ليتواصل مسار الحكي عبر عدة محطات مهمة، نذكر منها دخول عيسى الى بيت عائلة الطاروف (بيت الجدة غنيمة) بمرافقة (غسان)، و عبر مسار الحكي يتعرف خوسيه على الإسلام (المسجد) عن طريق (إبراهيم)، حتى نصل إلى المحطة التي تتوتر فيها العلاقة بين عيسى وعائلة الطاروف.

الجزء الخامس(عيسى.. على هامش الوطن):

يقرر السارد البطل (عيسى) مغادرة بيت الطاروف بعد أن أصبح شخصا غير مرغوب فيه، وقبل أن يترك الكويت في أغسطس 2008 يظهر رغبة في الكتابة (نص الرواية) بإيعاز من خولة ومساعدة (إبراهيم سلام) الذي يتكفل بعملية الترجمة.

لقد سجلنا من خلال هذه المشاهد، تأكيد الحكم السابق و الذي مفاده أن الرواية تعتمد في نظام صوغها على التتابع الزمني الرتيب، غير أننا لا نعدم وجود صوغ آخر منح للرواية إمكانية أكبر للتعبير عن أحداثها عرف بنظام التوازي.

حيث يتوازى محوران أساسيان " وهما المادة الحكائية المتخيلة التي ترتبط بالشخصيات الرئيسية في الرواية وأفعالها وإلى جوارها المادة التوثيقية"[1] مثلما نلمحه في الأحداث التاريخية التي كانت تحكيها جوزافين لابنها عيسى، و تأتي هذه الأحداث متسلسلة عبر زمن الحكي مثلها مثل الأحداث التي يرويها السارد، حيث يرتبط جزء منها بالتاريخ الوطني لدولة الكويت, ، ولنا أن نوجز ما ذكرناه في شكل يلخص أهم محطات القصة بمحدداتها زمنية:



1-2 المفارقة الزمنية (الاسترجاع والاستباقات) (prolepses / amlepses)

نعني بالمفارقة الزمنية (L'amachsonie) انحراف زمن السرد، حيث يعرفها الناقد الفرنسي" جيرار جينات"(Girart Jinet)، بتوقف الصوت السارد في سرده المتنامي, ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد، حسب ما تقتضيه رؤية الكاتب الفكرية والعاطفية. و في "ساق البامبو" نجد السرد مزامن للحدث، والاسترجاعات والاستباقات في المبنى الحكائي لا تتعلق بحياة الشخصيات فقط ولكن تضيف مجموعة من الأخبار والوقائع المتعلقة بماضي الوطن وسؤال

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 111

الهوية الذي ينطلق من السؤال الجوهري الآتي " ماذا يعني أن تكون إنساناً في وضع معين؟" و هو الأمر الذي سنحاول تداركه في هذا الفصل .

1-2-1 الاسترجاع /اشتغال الذاكرة:

إن الحديث عن هذه التقنية الحكائية، يمثل أحد المصادر الأساسية في الكتابة الروائية, فالقصة، لكي تروى، لابد و أن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، وفي هذا النوع من السرد يحدث تداخل في نظام الأحداث حيث يعود الكاتب من خلاله إلى أحداث سابقة على مستوى القص الآني أو مستوى القص الأول كما يسميه (جينيت).

و في معرض الحديث عن الاسترجاع في رواية "**ساق البامبو**" يلفت انتباهنا، الجانب الإشكالي الآخر لشخصية " عيسى" وحياته الخاصة داخل زمن الحكاية، حين نتعرف على ذلك الوثاق العاطفي الذي يجمعه بابنة خالته" ميرلا"، يقول السارد " كنا ذلك اليوم، في بياك ــ نا ــ باتو، في أحد أيام 2002، في ذلك المكان الرهيب، حيث يلتقي العمالقة، الأشجار التي تخترق السماء، بطولها والجبال الصخرية التي تجثم على صدر المكان بعظمتها، كانت أول رحلة لي مع ميرلا بعيدا عن منطقتنا... "[1] .

إن الزمن الماضي المستعاذ من قبل الذات الساردة يحيلنا على أحداث سابقة على زمن الحاضر أو زمن الكتابة، لكنه يتموقع داخل الزمن المحكي في الرواية، حيث تعتمد الذات الساردة إلى إحيائه عبر الحكي، بما يصلح لإطلاع القارئ على ما كانت عليه حياة " خوسيه" بعد الميلاد.

[1]– سعد السنعوسي، ساق البامبو، 112

و لو ركزنا كذلك على الاسترجاع الداخلي من زواية الوظيفة المؤداة، نجد أن الكاتب سعود السنعوسي لم يتوان في استثمار تقنية التعاضد التي ساعدته في بناء عالمه الروائي, حيث نجد " ميرلا " تتناوب على المحكي لإضاءة بعض الجوانب التاريخية, في حين يصبح السارد "**عيسى**" تابعا منصتا لشرحها, حيث تقول" استقر أبطال المقاومة، قبل سنوات طويلة، في هذه الكهوف الصخرية، يرسمون خططهم للثورة بعيدا عن أعين المحتل الإسباني"[1].

إن هذا الأسلوب الاستذكاري، مثلما يوضحه الخطاب الخطي للرواية، يتوفر على سعة المعلومة الذي لا تخطئه العين، حيث تغوص الشخصية في ذاكرة المكان, يقول السارد" كانت تتحدث كثيرا عن تاريخ المكان"[2] ليتواصل الاستذكار عبر مساحة هامة من زمن السرد ليغطي ثمانية صفحات من ص 110 إلى 117 دون احتساب التدخلات والوقفات العابرة ضمن النص الروائي, وكل هذا يقدم فائدة في فهم القصة عبر إطلاعنا على عناصر ومعطيات حكائية تحفظ تماسك النص الروائي .

نعاين من خلال السرد أن السنعوسي قد وظف الكثير من الاسترجاعات الخارجية التي تبقى في جميع الأحوال وكيفما كان مداها خارج النطاق الزمني للمحكي الأول أي " تعود إلى ما قبل بداية الرواية "[3], حيث توظف عادة لتزويد القارئ بمعلومات تكميلية, تفسر الغموض المرتبط بالأحداث والطبيعة السيكولوجية لبعض الشخصيات " لتنظيم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلا أو كثيرا، وفقا لمنطق سردي مستقل جزئياً عن مُضي الزمن"[4].

---

[1]– المرجع نفسه، ص 112.

[2]– المرجع نفسه،ص 112.

[3]– سيزا قاسم، بناءالرواية، ص 40.

[4]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 62.

و حول هذه النقطة نسجل أن شخصية الجد **ميندوزا** الذي تقدمه رواية ساق البامبو عبر مسار الحكي، يعتبر نموذج للتفتت النفسي والإضطراب الذي يعانيه الإنسان جراء الحروب وانعكاساتها على المدى البعيد، ومن جهة ثانية يساعد في إزالة الغموض الذي ينتاب ردود أفعال الشخصية تجاه ما يحيط بها. تقول جوزافين عن والدها ميندوزا " في جبال فينتام، سلب الثوار الموالين للشمال إنسانية أبي، لم يخبرنا بما رأى قط، ولكن لا بد أنه مر بما لا يمكن وصفه، ليعود قبل انتهاء الحرب بهذه الصورة التي تراه عليها"[1].

إن الزمن الماضي المستعاد في هذه المقطوعة الاستذكارية يقع في نقطة مداها يتجاوز بكثير نقطة انطلاق السرد الأصلي، يقول السارد" في عام 1966 انضم جدّي إلى صفوف الجيش الفلبيني المتحالف آنذاك مع كوريا الجنوبية ..." [2] و أعتقد أن غاية الكاتب من هذا الاسترجاع مزدوجة : حيث يصور أثر الزمن على شخصية **ميندوزا**، وكيف سلبت حرب الفلبين بقسوتها وآلامها إنسانية الجد و التي ظهرت بعض أعراضها المرضية في النوم غير المستقر المصحوب بأحلام مزعجة، تأخذ صفة الكوابيس و كأن الشخصية مازالت تعيش وقائع الحرب.

ومن جهة أخرى تُظهر هذه المقطوعة الاستذكارية " **تيمة** " جديدة تم توظيفها في الرواية ممثلة في "**عصاب الحرب**"، وهي حالة مرضية تحجز شخصية الجد ميندوزا ضمن حاجز نفسي، تظهر بعض تأثيراتها، في ردود أفعاله تجاه الشخصيات المحيطة به، يقول السارد " لم يجد أحد التعامل مع جدي سوى أمي، فالتعامل مع ميندوزا يعني أن تتعامل مع رجال عدة.. "[3] .

---

[1]– سعد السنعوسي، ساق البامبو، ص 61.

[2]– المرجع نفسه، ص 61.

[3]– المرجع نفسه، ص 60.

لقد وقفنا من خلال النماذج المعروضة عند أهم المؤشرات اللسانية الدالة على السرد الاسترجاعي ممثلة في صيغة الأفعال الدالة على الزمن الماضي" كنا، كنت...." والمقاصد الحكائية في مثل هذه المقاطع تعمل على ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، و يمكن توضيح ذلك عبر الجدول التالي :

المفارقة الزمنية	موضوع الاسترجاع	وظيفته	مؤشرات
السرد الاسترجاعي	-مرحلة طفولة البطل "خوسيه"ورحلاته مع ابنة خالته ميرلا. - فترة انضمام الجد ميندوزا في صفوف الجيش الفلبيني في عام 1966.	- إعطاء معلومات حول شخصية "ريزال" (البطل القومي الفلبيني) والوقوف على طبوغرافيا المكان (بياك . نا . باتو). - إعطاء معلومات حول ظروف الحرب والآثار النفسية التي تركتها في نفسية الجد ميندوزا	الزمن الماضي: كنا، كانت في عام 1966

1-2-2- محكي الاستباقات :

يعتمد السرد في " **ساق البامبو**" على تقنية الاسترجاع حيث يعود الراوي بنا إلى الوراء لاسترجاع حادثة أو واقعة ما، لسد ثغرات الحكي. أما النوع الثاني من المفارقات الزمنية فهي **الاستباقات**, و هي" كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما"[1] حيث يتخلل الحكي بعض المشاريع و الإفتراضات الخاصة بالشخصيات على مستوى التمفصلات الزمنية الصغرى، و في سياق آخر نتعرف على المصير المرتقب لتلك المشاريع و نتائجها على مستوى بناء الحدث ذاته.

استنادا إلى هذه المعطيات الأولية، يُحدد الفعل السردي في " ساق البامبو" بؤر انتشاره الأولى وممكنات حركته الحدثية المقبلة، على الأقل عبر طريقتان أو شكلان يتفنن السرد في الاشتغال عليهما بحسب طبيعة المهمة المسندة إليه في النص وهما:

أ- الاستباق كتمهيد.

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 51.

ب- الاستباق كإعلان.

أ- الاستباق بوصفه تمهيد:

من المعروف أن الاستباقات التمهيدية إذا تجسدت في أي عمل سردي، ستجعل العمل الفني مفتوحا لعدم الإكتمال و التحقق، حيث تكون الحركة السردية " مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العامل المحكي"[1]، ومن ذلك قول السارد البطل" ضاقت الكويت فجـــأة .. أصبحت بحجم غرفة إبراهيم سلام.. ضاقت أكثر .. أصبحت بحجم علبة ثقاب.. لم أكن أحد أعوادها تذكرت كلمتهم المتداولة .. الكويت صغيرة "[2] .

نستشعر من هذا الاستباق أن البطل "**خوسيه**" لم يجد ضالته في هذا الوضع الجديد، أمام تقوض الأشياء على مستوى التشكل المكاني، ففي المقطع السابق يضيق المكان بشكل تهمين فيه وحدة خوسيه و عزلته أمام سلسلة من الأفعال و الردود المتواصلة التي تدلل على عملية التقوض، يقول السارد " دبّت الخلافات في بيت الطاروف، عمتي هند وعمتي عواطف على خلاف شديد مع نورية التي كانت وراء فصلي من العمل.."[3] ، ولكن "**خوسيه**" عندما يحسب بعجزه عن مقاومة عجلة الرفض هذه، يعلن استسلامه النهائي" لا شيء يحفزني على البقاء في بلاد أبي مدة أطول.."[4].

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 133.

[2]– سعد السنعوسي، ساق البامبو،ص 383.

[3]– المرجع نفسه، ص 380.

[4]– المرجع نفسه، ص 385.

وعلى بعد اثنتي عشرة صفحة من مكان هذا الاستباق نتعرف عبر لسان الصوت السارد خبر مغادرة خوسيه أرض الكويت " تركت الكويت في أغسطس 2008، أي قبل حوالي ثلاث سنوات من اليوم، تاركا فيها كل شيء ما عدا قنينة زجاجية تحمل تراب أبي"[1]. هكذا ينسحب خوسيه بعد استحالة إيجاد أصالة الذات في عالم مختلف، وبهذا يكون الاستباق الزمني قد حقق غايته في التمهيد الذي يستطلع الآتي عبر الانتقال التدريجي من فضاء معادي رافض للآخر إلى فضاء يراه خوسيه أرحب منسجم مع الذات.

ب- الاستباق بوصفه إعلان:

يتجلى هذا النوع من الإستباق، من خلال تلك المقاطع التي تعمل على خلق حالة من الانتظار في ذهن القارئ، حيث يخبرنا الكاتب صراحة عن سلسلة الأحداث التي سنشهدها في وقت لاحق، وفي هذا السياق يحذرنا جنيت من الخلط بين الإعلان والتمهيد فإذا كان " الأول يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلا فالثاني يشكل بذره غير دالة germe insignifiant لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعية تطالعنا " ساق البامبو" على نماذج استباقية تقوم بوظيفة إعلان، يقول الراوي " في أبريل 2008 استحالت الكويت إلى مساحة إعلانية ضخمة .. عرفت لاحقا أن مهرجان اللافتات الإعلانية في الشوارع هذا يسبق الانتخابات البرلمانية لديهم"[2].

إن الإعلان عن الانتخابات البرلمانية في الكويت يتحول من خلال " الأنا " الساردة إلى بؤرة لطرح الأسئلة الفلسفية التي تبحث عن الذات وسط عالم يبدو

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 394.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

معاديا، مما يدفع البطل إلى اطلاق سؤال الهوية على نفسه _ عبر نسق حواري _ " لديهم؟! لماذا لديهم بدلا من لدينا ــ هممت أمسح الكلمة أو أقوم بتعديلها، ولكنها ستبدوا نشازا إن أنا فعلت، سأتركها كما هي .. لديهم"[1].

يشكل هذا التقابل بين (الأنا / نحن) و(هم) ضابطاً مهما يتحكم في بناء الرواية وصياغة عوالمها الدلالية، فالكاتب يقدم لنا خوسيه (الشخصية البطلة في الرواية) من موقعه في اللغة و السرد، فضمير "**أنا**" يذوب في الضمير الكلي" **نحن** " إذ يقع على عاتق هذا الضمير حمل الهم الثقافي في كل أبعاده كونه صاحب الفعل، ثم يستقر السارد إلى ضمير الغائب "**هم**" لتحقيق الانسجام النصي" سأتركها كما هي...لديهم"[2] .

و على بعد واحد و أربعون صفحة من مكان الاستباق يطالعنا الراوي بالقول " في 17 مايو 2008 جرت الانتخابات.. خسارة عمتي هند لم تكن مفاجأة خصوصا بعدما تداولت بعض الصحف تصريحها في الندوة إياها، إحدى الصحف المشهورة صدّرت أولى صفحاتها بخط عريض:

مشككة في ولاء المواطنين.

هند الطاروف: الكويتيون لا يستحقون حمل الجنسية الكويتية! "[3] .

من هذا الإعلان يتابع البطل سرد أحداث المادة الحكائية وبخلاف هذا النوع الأخير من الإعلانات ذات المدى القصير، لم يعط السنعوسي اهتمامه البالغ للإعلانات ذات المدى البعيد، التي تتصف" باتساع المسافة بين موضوع الإعلان

[1]– سعد السنعوسي، ساق البامبو،ص 339.

[2]– المرجع نفسه، ص 339.

[3]– المرجع نفسه، ص 378.

ومكان تحقق ما يشير إليه بالفعل"[1]، لأن مسار الشخصية البطلة "**خوسيه**" يبدو أنه وليد الميل Vocation، أي وليد برنامج حيوي و وليد "**أنا**" يقوم بممارسة الضغط على ظروفه في حيز مكاني خاص، من أجل الوصول إلى إنسان له خياله و رغبته، حيث تتجلى قدرة الوعي الفردي لديه في مغالبة المقصد الجماعي الذي يتسلح ببلاغة الطمس، لذلك يحاول الخطاب تقديم عينة من هذا الحراك الاجتماعي وتناقضاته مع " **الذات والآخر**"، في صورة الندوة التي نشطتها "**نورية**" و ما أثاره السؤال الموجه إليها من طرف سيدة من داخل قاعة المؤتمرات، و الذي مفاده " **وهل كل البدون يستحقون الجنسية الكويتية؟** "[2] .

المفارقة الزمنية	موضوع الاستباق	وظيفته	مؤشرات
السرد الاستباقي	– ينتاب خوسيه شعور بالوحدة حين أوصدت الكويت أبوابها الأخيرة، وأدرك بعدها أنه كان مخطأ حين اعتقد أن ساق البامبو يضرب بجذوره في كل مكان . – في أبريل 2008 تم الإعلان عن تاريخ إجراء الانتخابات	– التطلع إلى مكان أرحب بعد عجز الذات في إيجاد أصالتها في بلد الكويت _ هذا الإعلان يساهم في تنظيم السرد و تحديد المواقف و علاقة كل طرف	_ تركت الكويت في أغسطس 2008 _ في 17 مايو 2008 جرت الانتخابات البرلمانية

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 139.

[2]– سعود السنعوسي،ساق البامبو،ص 78.

	البرلمانية في الكويت .	بالآخر .	

1-3- إيقاع السرد (الزمن من حيث البطء والسرعة).

يعتمد الروائي سعود السنعوسي على مظهرين أساسين في الحركة الزمنية المتصلة بنظام الأحداث، حيث تعتمد رواية " **ساق البامبو**" على استراتيجية معينة في إيقاع السرد بما يوفر للروائي فسحة للتعامل مع الأحداث والشخصيات، وهذا ما يحفزنا للبحث و التقصي أكثر لمعرفة وتيرة سرعة الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها داخل المتن الروائي.

يطالعنا جينيت على أربعة أنماط من الحركة السردية " ويوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أما الطرفان النقيضات فهما الحذف والوقفة، الأول يكون منعدما أو يكاد، بينما السرد ذو اتساع كبير، أمّا الطرفان الوسيطان فهما المشهد ويكون في غالب الأحيان (حواريا) وقد عرفنا بأنه يحقق اصطلاحا، نوعًا من المساواة الزمني بين السرد والقصة، ثم الخلاصة وهي آتية في التسمية الإنجليزية (Sammay) أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة"[1] .

انطلاقا من هذا المعطى، نحاول تتبع تلك الأنماط وطريقة اشتغالها في "ساق البامبو" بدءا بدراسة الخلاصة والحذف على مستوى تسريع السرد ثم إلى مستوى تعطيل السرد عبر تقنيتي المشهد والوقفة.

1-3-1 تسريع السرد:

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 144.

أ- **الخلاصة :** تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد الأحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر، واختزالها في مجموعة صفحات أو بضعة أسطر " دون التعرض للتفاصيل"[1] غير المهمة.

و بالعودة إلى رواية " ساق البامبو" وامتدادها الزمني، نرى التلخيص يرد بشكل واضح عند استرجاع الأحداث الماضية، حيث يشير **بيريسي لوبوك** أوّل من أشار إلى العلاقة التي تجمع بين الخلاصة واستذكار الماضي, بأن " الراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصاً قصيرًا عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة ارجاعية"[2] .

و سنحاول في الفقرة التالية أن نستدل بإحدى النصوص التي تشهد بحضور هذه التقنية داخل المتن الروائي في **ساق البامبو**، يقول السارد البطل **خوسيه** متحدثاً عن أمه **جوزافين** " لم تستقر أمي طويلا مع تزايد احتياجاتنا، حتى شرعت في التفكير بالسفر من جديد، وبعد أن بلغ أدريان شهره السادس سافرت أمي للعمل في البحرين، لتتركني وأخي الصغير في رعاية خالتي آيدا لثلاث سنوات"[3] .

إن الرواية تختزل لنا، في الشاهد الوارد أعلاه، فترة طويلة من طفولة البطل السارد قاربت الثلاث سنوات قضاها مع أخيه الصغير أدريان، حين اختارت الأم السفر تاركة ولديها عند خالتهم آيدا، وفي الوقت نفسه تقدم هذه الفترة نظرة إجمالية للوضع الوجدوي المتدهور الذي تحاول فيه جوزافين، على طول الرواية، أن تتجاوزه .

---

[1]– د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 76.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 146.

[3]– سعود السنعوسي،ساق البامبو،ص 82.

ب- الحذف :

يلجأ الروائي في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها مكتفيا بإخبارنا أنّ عدة سنوات أو شهور، أو أيام قد مرّت من عمر شخصياته دون التفصيل في أحداثها، فالزمن على مستوى الوقائع طويل يقاس بالشهور، ولكنه على مستوى القول يساوي صفر.

و يلزمنا، في البداية، الادلاء بملاحظتين خرجنا بهما من التأمل الأولي لهذه التقنية، وفق ما يشير إليه جينيت، حيث يميز من الوجهة الشكلية " بين الحذف المعلن وهو الاسقاط الزمني الصريح أي المصحوب بإشارة محددة أو غير محددة للفترة التي يقفز عليها، وبين الحذف الضمني الذي لا يكشف عن نفسه في النص وإنما يُستدل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد، ثم يضيف شكلا ثالثا هو الحذف الافتراضي. Ellipse hypothétique ويقترب عنده من الحذف لاستحالة تحديد موضعه في النص"[1] .

إن اتباع هذا التمييز المبدئي بين الحذف المحدد و غير المحدد (الضمني) و الافتراضي في رواية "ساق البامبو"، يوصلنا إلى نتيجة مفادها أن الرواية لا تحتفل كثيرا بهذه التقنية الزمنية في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته أمام خطاب الأنا " البطل السارد" المهيمن باعتباره قطب الرحى الذي تتصادم فيه العوالم الداخلية للشخصيات بالعوالم الخارجية الاجتماعية وقد صادفنا من حالة الأولى على قلّتها الملفوظ السردي الآتي:

يقول السارد: " بعد حوالي ستة شهور من الترتيبات، و بعد مكالمة غسان الأولى، استلمت جواز السفر من سفارة الكويت في مانيلا ومن السفارة إلى كاتدرائية مانيلا "

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 159.

توجهت على الفور. الإرتباك، بعد أن أصبح سفري أمرًا محتوما، متحالفًا مع الخوف من المجهول" [1] .

إن السارد في هذه المقطوعة يضعنا مباشرة، أمام تقنية الحذف المعتمدة على التلخيص الارتدادي، حيث قام بتعليق سريع على مضمون الفترة الزمنية _ ستة أشهر_ دون أن يتجاوز ذلك إلى سرد تفاصيل أكثر لأحداثها.

إن هذا الملفوظ يمكن أن يضيف إلى الإشارة الزمنية الخالصة، ما حققه غسان حين لبَّى رغبة راشد الأب في عودة ابنه عيسى إلى الكويت " هذه رغبة راشد، منذ خمسة عشر عاما..."[2] وبفضل هذه الإشارة تصبح لدينا فكرة عن محتواها الحكائي.

أما تقنية النقط المتتابعة فلا تكاد تخلوا صفحة من صفحات الرواية من هذه التقنية، حيث يقع الحذف أحيانا بنقطتين و أحيانا أخرى بثلاث نقط يقول السارد :" أنا عيسى راشد الطاروف.. أنا عيسى راشد الطاروف.. شئتم أم أبيتم .. هذا ما ورثته من أبي" [3] فهذه النقاط تسرع حركة السرد من جهة وتفتح باب التأويل أمام القارئ من جهة أخرى، واللافت أن الحذف بواسطة النقط المتتابعة التي تنحصر في نقطتين هو العلامة المميّزة في الرواية .

و في المحصلة النهائية يحقق الحذف في الرواية المعاصرة مظهر السرعة في عرض الوقائع والغاء التفاصيل الجزئية، وهو بذلك يقيم الدليل على أهميته كتقنية زمنية وكعنصر بنائي لا غنى عنه في كل عمل روائي.

1-3-2- تبطيء السرد:

[1] سعود السنعوسي،ساق البامبو،ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص 171.

[3] المصدر نفسه، ص 287.

أ-**المشهد:** نقصد بتقنية المشهد ذلك المقطع الحواري، حين يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات دون واسطة، حيث يجسد الحوار اللحظة الجوهرية " التي تكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[1] لينعكس ذلك على سيرورة السرد وحركاته .

ولتمثيل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن القصة بزمن الحكاية، نتوقف عند أحد المشاهد المأساوية التي ترصد التحول الطارئ على الذات(خوسيه/ جوزافين) ومحيطهما، و لتكن البداية حين تفقد الأم الوضعية الطبيعية لطفلها (أدريان) يقول السارد " اللعاب يسيل بغزارة من فم أدريان المفتوح، أمي تكمم فمها بكفيها تجلس بين أخويها.

خالتي آيدا تشرح... تتلعثم.. يتدخل خالي بيدرو... يوضح..أمي جامدة الملامح وكأنها اختزلت مشاعرها في حاجبيها المضطربين، انفجرت باكية ذهبت لـــ أدريان تضمه إلى صدرها، ولكنه دفعها إلى خالتي آيدا ذهبت والشر يتطاير من عينيها، تشتمها باكية:

حقيرة.. حقيرة

ترفع كفها عالية وتنهال على خالتي تصفعها..

أي مستقبل ينتظر ولدي بسببك..." [2]

عبر هذا المشهد نرصد رد فعل الأم "جوزافين" التي فجعت باصابة ابنها "**أدريان**" الذي فقد عقله في حادثة السيول الجارفة, إن هذا الفقد يسبب انكسارا داخليا غير منتظر، قد يؤدي إلى انمحاء الإحساس بالذات, ولكن الرواية تعلمنا كيف نجعل من

[1] – د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78.

[2] – سعود السنعوسي،ساق البامبو،ص 88.

الكتابة لعبة للنسيان، ورفع الألم ومعالجة النقص " توقفت عن صفع أختها لتحتضنها بقوة، انفجرت الأخيرة باكية"[1] .

لم يقتصر السنعوسي في روايته على وصف المشهد الحواري في مأساويته فحسب، بل أخذ من المرأة "**جوزافين**" الخلفية اللاواعية التي تقف وراء انجذاب "**راشد**" إلى الورقة البيضاء وممارسته فعل الكتابة، يقول السارد على لسان جوزافين التي تستحضر الماضي الذي جمعها براشد " قلت له بعد أن وضعت فنجان القهوة أمامه: سيدي أحب أن أراك تكتب..

- ألا تستطعين مناداتي بغير سيدي؟

- ما انفرجت شفتاي عن كلمة، لم أتخيل في يوم أن أناديه باسمه، راشد، هكذا، كما تناديه أمه... أخواته.

- ثم ألا تحبين شيئا أخر غير رؤيتي وأنا أكتب؟.. "[2].

لاشك أن هذا الحوار يمكن الكاتب أثناء نقله لوقائع اللقاء، في إتاحة الفرصة للمتحاورين ليتبادلوا الكلام والإيماءات حفاظا منه على حرارة الموقف وتجسيدا لتلقائيته، وعلى المستوى الزمني الصرف يتباطأ السرد نتيجة لذلك فيحدث نوع من التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب ويتساوى المقطع التخيلي من المقطع السردي في عين للقارئ.

ب- الوقفة الوصفية:

إلى جانب المشهد الذي يحتل موقعاً متميزاً ضمن الحركة الزمنية للرواية بفضل وظيفته الدرامية و قدرته على تكسير رتابة الحكي، تشغل الوقفة الوصفية على تعطيل

[1] - المصدر نفسه، ص 88.

[2] - المصدر نفسه، ص 36.

زمنية السرد وهي تتعقب جزئيات الشيء الموصوف، لهذا نشعر عند مقاربتنا للأعمال السردية المتخمة بالوصف، بنوع من البطء والثقل الذي يطال عملية القراءة، وهذا ما يؤكده الدكتور عبد المالك مرتاض بالقوله : " أن السرد كثيرا ما كان يغيب ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر" [1].

في حين يقدم الباحث الأكاديمي **حسن بحراوي** رأيه حول كيفية اشتغال الوقفة الوصفية في النصوص الروائية ودورها التنظيمي داخل السرد، فيميز بين نوعين، بداية من " الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرض Spectacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجية عن زمن القصة والتي تشبه إلى حدّ ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه"[2].

لقد استثمر سعود السنعوسي في روايته ساق البامبو هذه التقنية بطريقة مكشوفة، أمام خطاب روائي يعتمد على الذات كإستراتيجية خطابية أساسية في التمثيل، وهي تعيد صياغة هويتها عبر تأكيد اختلافاتها مع صور الآخر, ومن ذلك تمثيلا، هذه المقطوعة من الرواية .

-يقول السارد البطل في أثناء زيارته للكنيسة " في صدر الكنيسة الصغيرة، كان تابوت جدي، المفتوح، محمولا على طاولة مغطاة بقماش حريري أبيض، تحيطه أزهار بيضاء، في آنيات فضية، تابوت أبيض بنقوش أرجوانية، له مقابض ذهبية على جوانبه الأربعة..."[3].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 50

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 175.

[3]- سعود السنعوسي،ساق البامبو،ص 167.

في هذا المقطع ينقل لنا السارد عبر زاوية الرؤيا التي وضع فيها نفسه، لوحة تشكيلية تتقاطع فيه الخطوط والألوان لتنسجم فيما بينها معبرة عن أهم المدركات البصرية الخارجية للتابوت الذي وضع فيه جثمان **الجد ميندوزا**، لكن هذه الزاوية العينية لا تحدد فقط مساحة الرؤيا، لكنها أيضا تعبر عن حالات القلق والتمزق التي يستشعرها السارد البطل "**خوسيه**" وهو يعيد صياغة حدود انتماءاته الحضارية، " وبسبابتي وإبهامي انتزعت الشريطة التي تحمل اسمي من بين أسماء أفراد عائلتي"[1].

إن استعمال الرؤية هو من أهم القرائن الدالة على الوصف البصري، و لذلك نجد المقطع الوصفي يأخذ سبعة وثلاثون سطرا كاملا من الخطاب، ليستوقفنا أمام هيكل التابوت، " كصورة متخيلة حاول السارد تقديمها للقارئ وكأنها صورة حقيقية، دون أن يغلق الباب على الدلالات التي تربط النص برؤيته إلى العالم لينفتح على تأويلات أخرى محتملة لدى القارئ "[2].

1-4- التواتر La Fréquence :

و يسمى أيضا علاقات التكرار بين القصة والخطاب، وأهم دراسة نظرية أشارت إلى هذا العنصر هي دراسة جيرار جينيت حيث أطلق عليه اسم " أحداث متطابقة " أو " اجترار الحدث الواحد" وضمن هذه العلاقة نلحظ الصيغ السردية الآتية:

- **المحكي التفردي:** أن يروي واحدة ما وقع مرة واحدة .
- **المحكي التفردي الترجيعي:** أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية .
- **المحكي التكراري:** أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية .

[1] - المصدر نفسه، ص 168

[2] - هشام بن سعدة, بنية الخطاب السردي في رواية" شعلة المايدة" لمحمد مفلاح, بحث مقدم لنيل درجة الماجستير, جامعة تلمسان, 2013-2014, ص 100.

- **المحكي الترددي:** أن يروى مرات واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية[1].

1-4-1- المحكي التفردي:

في هذا المحكي يتم السرد بالتساوي بين القصة والخطاب، ويكثر هذا النوع من التواتر خاصة عند السرد الخطي لأحداث القصة، والشاهد على ذلك ما ورد على لسان السارد " في شوارع المنطقة كنت أتسكع، الساعة حوالي الثامنة مساء، البرد شديد، أمام أحد البيوت توقفت، ساحته الأمامية خضراء يحيطها سور مشجر، التفت حولي قبل أن أقتطع ثلاث أو أربع وريقات خضراء، لا أحد ينتبه أحكمت قبضتي عليها مفتتا إياها بين أصابعي..."[2].

من خلال هذا المقطع السردي نتعرف على حياة البطل السارد "خوسيه" وهو يتجول في شوارع الكويت محاولا تبديد ذلك الإغتراب الذي بداخله، وبحركات متتابعة (أتسكع، توقفت، التفت، أقتطع، أحكمت، أغمضتُ،...) من السارد البطل، نتعرف على أحداث وقعت مرة واحدة في الواقع ثم نقلت مرة واحدة في الخطاب، بما يتوافق وتفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود.

1-4-2 المحكي التفردي الترجيعي:

يصنف هذا النوع من السرد، ضمن حالات السرد المفرد، لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، " ويكون بأن نسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة, أو نسرد عدة مرات ما حدث عدة مرات "[3]، والشاهد على ذلك، تلك اللمسات النفسية التي وسم بها الكاتب شخصيته "**ميندوزا**"، إنها حالات الانتكاسة

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 129.

[2]- سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 305.

[3] - عمر عيلان, الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي, ص 276 .

والصراع والتشرذم التي ترهق الذات بعد (صدمة الحرب)، حيث نجد أنفسنا أمام حدث وقع أكثر من مرة و ورد ذكره أكثر من مرة، وفي هذا الصدد، ندرج ما رواه السارد من أقوال:

" تقول أمي: حاولت بقدر الإمكان أن أتعايش مع جدّك، كما كانت جدّتك تفعل, فهو عصبي المزاج لأنه كان عسكري..."[1] .

" لم يجد أحد التعامل مع جدي سوى أمي، فالتعامل مع ميندوزا يعني أن تتعامل مع رجال عدة، لكل منهم أسلوبه وذوقه بل وحتى تفكيره.."[2] .

" في عام 1966 انضم جدي إلى صفوف الجيش الفلبيني المتحالف، آنذاك مع كوريا الجنوبية وتايلاند ... سلب الثوار الموالين للشمال إنسانية أبي"[3] .

" عاد جدي إلى منزله في عام 1973 وهو لا يملك سوى ذكرى معاناة نجهلها.."[4] .

الذي نلاحظه في هذه النماذج, أن السارد يحدد مجموعة من الأحكام والتبريرات، التي استمدت مضامينها الأساس من تجربة فعلية عاشها "**ميندوزا**" أثناء حرب الفلبين، نذكر منها: (عصبي، عسكري، قسوته، انضم إلى الجيش الفلبيني, سلب الثوار إنسانيته، معاناة....). إن تكرار هذه المقاطع أو الحالات النفسية يرتبط بالأساس, بأحداث وقعت أكثر من مرة على مستوى القصة، لذلك جاء ذكرها على مستوى الخطاب متكررا, وهي وتيرة فنية استخدمها السارد بكثرة .

1-4-3- المحكي التكراري:

[1] - سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 60.

[2] - المصدر نفسه، ص 60.

[3] - المصدر نفسه، ص 61.

[4] - المصدر نفسه،61.

مقابل المحكي التفردي الترجيعي، مثلما أوضحنا بعض ملامحه، يوجد المحكي التكراري الذي يتحمل مقطع نصّي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الخطاب, "و يكون بأن نسرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة "[1]، حيث تعوض التواجدات المكثفة لنفس الحدث, بصيغة تعبيرية أخرى يتفادى فيها السارد التكرار، ويختزله في جملة واحدة مع إشارة تدل على تواتر الفعل، يقول السارد البطل (عيسى) " أصبحت الديوانية محطتي اليومية، أو شبه اليومية، يعتمد ذلك على تركي الذي يبادر بالاتصال كلما اجتمع لديه الأصدقاء. لحسن الحظ أن بيتتركي في العديلية, و هي ليست بعيدة عن الجابرية... "[2].

واضح هنا، من خلال هذا المقطع أن تواجد عيسى في ديوانية تركي كان متكررا بصفة مستمرة في القصة و مذكورا في الوقت نفسه مرة واحدة في الخطاب، و الرواية غنية بهذا النوع من التكرار الذي تعتمد فيه على الحذف واستعمال بعض الألفاظ التي تبين التكرار كما يوضحه مقطع آخر من الجزء الخامس للرواية يقول السارد:" يخرج غسان كل صباح إلى العمل، في حين أبقى أنا في الشقة باحثا عن شيء أقتل بواسطته الوقت..."[3].

تستثمر الرواية المحكي التكراري بشكل ملحوظ، كونها تعتمد الكثير من التفاصيل، وهذا ما يكرس وضعية المفارقة التي يتورط فيه السارد، حيث يروي وفي نفس الوقت يفكك ما يرويه، وسيكون هذا الخطاب بالنسبة لنا الممر الضروري لإدراك واستيعاب وضعية البطل " عيسى" في عالمه الجديد وهو ينتقل على مستوى السرد في الزمان والمكان.

[1] - عمر عيلان, الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي, ص 276 .
[2] - المصدر نفسه، ص 354.
[3] - المصدر نفسه، ص 195.

1-4-4- المحكي الترددي:

يصنف هذا النوع من السرد ضمن النمط " الذي يتولى فيه بث سردي وحيد عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد (أي – مرة أخرى – عدة أحداث منظورا إليها من حيث تماثلها وحده), سنسميه حكاية ترددية"[1] يمكن ملاحظة ذلك جليا فيما ورد على لسان السارد البطل في هذا المقطع " على مدى أسبوع، لم توقف والدتي أسئلتها لأبي عما دار في المطبخ في ذلك اليوم: " لماذا كانت تشير نحو أخواتك الثلاث؟". " كانت تتكلم عن الكتب، ماذا كانت تقول؟".. " ماذا كنت تقول عندما ارتفع صوتك في وجه السيدة الكبيرة ؟ "

تقول: " كان يعيد تمثيل المشهد أمامي مترجما ما دار به من حوار كي أفهم بكيت.. بكيت على والدك كثيرا يا هوزيه"[2] .

من خلال هذا المقطع السردي نكتشف رغبة (جوزافين) في معرفة موقف الجدة (غنيمة) من زواج ابنها (راشد) الذي لم يتمكن من مواجهة أمه بحقيقة زواجه, كما نكتشف الوظيفة الكلاسيكية للمحكي الترددي الذي يقترب إلى حد ما من وظيفة الوصف لتقديم وجهة نظر الطرفين المتحاورين وإعلان كل منهما لمواقفه . بهذه الطريقة الإجرائية وظف سعود السنعوسي هذا النوع من التكرار الذي ورد مرة

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 132.

[2]- سعود السنعوسي،ساق البامبو،ص44.

واحدة على مستوى الخطاب، في حين احتوى على العديد من الأحداث المتشابهة التي تتكرر بالنمط نفسه على مدى أسبوع .

و يمكن الإستخلاص أخيراً بأن العناصر و المبادئ التي أتينا على ذكرها في هذا الفصل، تشكل عوامل مساعدة في فهم و تملك البنية الزمنية التي يثيرها المتن الروائي ساق البامبو, لأن الزمن فيها لا يقدم الأحداث وفق كرونولوجيا سيرها فحسب، بل يسهم في تكسير رتابة الحكي و تغليب الحركة و التلقاية في السرد عبر بث هواجس الشخصيات و همومها (خوسيه، جوزافين، غسان، ميرلا، ...) . إنه هنا محاولة للخروج عن زمن الخطاب، و خلخلة زمن القصة معطياً إياها نبضاً خاص، يسهم في ابراز خصوصية زمن الخطاب و تميزه في آن معاً .

الفصل الرابع

صيغ الحكي وتعدد الأنساق في رواية " ساق البامبو "

1- مفهوم الصيغة

2- أنواع الصيغ

3- تعدد صيغ الحكي

3-1 – كلام الراوي

3-1-1- خطاب إيديولوجي

3-1-2 – خطاب فلسفي

3-1-3 –خطاب ثقافي

3-2- كلام الشخصيات

3-2-1- الخطاب المنقول

3-2-2 –الخطاب المحول

3-2-3- الخطاب المسرود

3-3- صيغة الوصف

3-3-1 –وظائف الوصف

- الوظيفة الجمالية.
- الوظيفة الرمزية التفسيرية.

1- مفهوم الصيغة:

إنّ عالم اللّغة في الرّواية عالم حواري تترابط فيه البنى والعناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرّواية، ولا يمكن تصوّر أنّ هذه الآليات هي مجرد أشكال خطابية فقط فلا شيء متروك للصدّفة. " فالسّرد ليس مجرّد شكل خطابي محايد يمكن أن يُستخدم أوّلا لتقديم الأحداث الحقيقية كما تبدو باعتبارها عملية تطوّرية، ولكنّه يحمل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمينات متميّزة إيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة "[1]. وكلها خطابات تعبر عن نظرة معينة للحقائق وصياغة معرفية لها حتى تعرض للقارئ في لبوس فني جمالي.

هذا الوضع من المتفاعلات النصية قد يبدوا ضروريا أمام الكاتب الروائي حين يأخذ موضع له خلف الراوي، فيُظهر ذهنية هذا المتحدث كنوع من أنواع الفعل، حيث تتناوب فيه ضمائر المتكلمين أو المخاطَبين التي تعمل على التصريح بالأشياء، دون الإعلان عن نفسها. وتبعا لذلك، أفردنا فصل خاص بصيغ الخطاب وتعدد الأنساق داخل المتن الروائي، بعد فصلين سابقين لكل من الزمن والرؤية، حتى نستجيب للمسلك الذي ظل موضع احترام لفترة طويلة، والذي ينطلق من السرديات البنيوية كما يجسده الاتجاه البويطيقي الذي عمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر، لنحاول إلقاء المزيد من الضوء على فهم المخيال الإنساني بوصفه فاعلا، في رحلته الممتدة طويلا في عمق الزمن.

كان هذا التمهيد ضرورياً من أجل الإنتقال إلى المتن الروائي، وهو انتقال مؤسس على وعي بعوالم سردية بديلة قد تشبه أو لا تشبه عالمنا، والنص القادر على فعل ذلك هو حتما نص مكتنز بالمعرفة. والقارئ المعاصر قارئ خصب الذاكرة، في

[1]- مجلة فصول، العدد الأول، الجزء 2، ص 206-207

حاجة إلى نصوص متعدّدة الأبعاد والمعارف، حين يقرؤها تجمع شتاته، وتلم شظاياه، من خلال أفعال ليست مجرد أداء أو مجرد نشاط، بل هي أعمق من ذلك، هي أفعال إنتاجية تقوم بها الذات، إزاء ذاتها، وإزاء الموضوع، بما تتضمنه من الفكر والانفعال الطاغي Passion في آن واحد .

2- أنواع الصيغ:

يتميز السرد بقدرته على امتلاك التجربة الإنسانية وتصريفها من خلال جزئيات الحياة المنتشرة في كل شيء، في المواقف والأوصاف و ردود الفعل والأحكام البسيطة، ومن حيث الصياغة وموقف الذات الساردة من مادة سردها، وهي عناصر يجب النظر إليها بجدية كافية، فعندما نشير إلى الصيغ بالقول" أن الكاتب يعرض (montrer) لنا الأشياء أو أن آخر يقولها (Dire)، إن الصيغتين الأساسيتين تبعاً لهذا هما العرض (Représentation) والسرد(Narration)، وأنهما معا ترتبطان بالقصة والخطاب"[1].

و بما أن همنا في هذا الفصل هو دراسة صيغ الحكي و تعدد الأنساق في رواية **ساق البامبو** لسعود السنعوسي, فإننا سنعمد إلى تحديد موقع المتكلم ومنظور كلامه، أي " الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا" [2] ، لكي نصل إلى تكوين فكرة متكاملة عن صيغة الخطاب السردي الذي نحلله, و الوقوف عند خصائصه، و طرائق اشتغاله، والجدير بالذكر أن " تودوروف" يميز عادة بين نوعين رئيسين من أنواع الصيغة: العرض (أو التمثيل) (représentation)، والحكي (narration) .

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 172.

[2]- تزيفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد صفاء ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص 61.

– **العرض:** هو سير الأحداث، حيث القصة تجري أمام أعيننا مشخصة، وفيها تهيمن أقوال الشخصيات، وقوتها تقترب من قوة الدراما حيث لا يعود هناك إحساس بتدخل القاص.

– **الحكي:** هو سرد خالص" يفترض وجود شخص يحكي، وشخصٍ يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول، يدعى" راوياً " أو سارداً (Narrateur) ُطرفا ثان يدعى مرويًا له أو قارئًا (Narrataire)"[1] والكاتب مجرد شاهد يقدم الأحداث، والشخصيات لا تتكلم.

ومع ذلك، وفي هاتين الصيغتين (العرض/الحكي) يعيد "جينيت" صياغة تمييز آخر لصيغ الحكي، حيث يشير أن " فكرة العرض بالذات، كفكرة التقليد أو التمثيل السردي، وهمية تماما: فعلى عكس التمثيل المسرحي، لا يمكن أيّ حكاية أن " تعرض" أو " تقلّد " القصة التي ترويها، إنها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة حية، فتعطي بذلك إلى حدٍّ ما إيهاما بمحاكاة هي المحاكاة السردية الوحيدة، لسبب وحيد وكاف هو أن السرد الشفوي أو المكتوب، واقعة لغوية، وأن اللغة تدل دون أن تقلّد"[2].

وتبعا لذلك، يصل جينيت إلى أن المحاكاة بالكلمة لا يمكنها أن تكون إلا محاكاة للكلمة، ولذلك يميز بين محكي الأحداث (السرد) ومحكي الأقوال (العرض) على النحو التالي:

– **محكي الأحداث:** récit d'événements = الحكي (أخبار عن أحداث ووقائع).

---

[1]– د، حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 45 J.L Dumortier et fr Plazaner : pour lire lerécite، Ed Duclot 1980، p.،90-89 نقلا عن كتاب

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف ص 179.

- **محكي الأقوال:** récit de Paroles = العرض (نقل كلام الشخصيات).

واضح أن الحكي والعرض، صيغتان كلاسيكيتان، تتصل اتصالاً وثيقاً "بالتمييز الأرسطي بين الدراما (نص الشخصيات)، والتاريخ (نص الراوي)"[1] لكن السرد المعاصر لم يعد يلتزم بهذا التمييز والفصل بين الحكي والعرض، بين محكي الأحداث، ومحكي الأقوال. بل إن السرد المعاصر في صياغة عوالمه الدلالية، أبدع أشكال روائية تتداخل فيها الأصوات، والرؤى والإحالات الزمانية والفضائية، فلم يعد مجديا الفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات.

وهذا ما يبدوا في العديد من" الروايات التي نجد فيها الراوي شخصية يتحدث مع باقي الشخصيات وعديدة هي النصوص التي نجد فيها الشخصيات يمارسون السرد، فهل نعتبر الراوي وهو يتحدث مع الشخصيات شخصية، وندخل خطابه ضمن " حكي الأقوال" أم "حكي الأحداث" ؟ ونفس الشيء يمكننا أن نطرحه بصدد الشخصيات"[2].

من هذه الزاوية، يمكن اعتبار رواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسي إحدى منجزات الراوية العربية التي تتوغل في دواخل الوجدان، وترتاد الفضاءات الحرجة، مما أكسبها سعة الأفق، وجعلها تحتفي بتنوع صيغها السردية وانصهار هذه الصيغ ضمن بناء متكامل وشامل، تلك هي الرواية التي أتوق إلى تفحص شكلها، وأكتشف في نهاية التحليل عن مدى وعي الروائي بأدواته.

3- تعدد صيغ الحكي:

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 195.

[2]- بيرنار فاليط، النص الروائي، ترجمة: د، رشيد بن جدو، سليكي اخوان، ط1، 1998،ص 35

رأينا في بداية الفصل، الصعوبات التي تثيرها محاولة التمييز والفصل بين الحكي والعرض، بين محكي الأحداث ومحكي الأقوال. وأملاً في تحديد الأطر ورسم الحدود قبل استكشاف توجهات الخطاب ضمن المتن الروائي قيد الدراسة، سنميز بين أربعة مستويات:

- حين يسرد الروائي،
- وحين يصف،
- وحين ينتج خطابا،
- وحين ينطق شخصيات،

3-1- كلام الراوي:

يستأثر كلام الراوي على مستوى الصيغ الكبرى لـــ " **ساق البامبو**" حيزاً هاماً من صيغ الحكي، حين يسرد أحداث ويخبر عن وقائع، يقول الراوي العليم (خوسيه) "عملت والدتي في بيت كبير، تسكنه أرملة في منتصف الخمسينات مع ولدها البكر، وبناتها الثلاث، هذه الأرملة أصبحت جدتي في ما بعد، كانت جدتي، غنيمة، أو السيدة الكبيرة كما تناديها والدتي، حازمة، عصبية المزاج في غالب الأحيان".[1]

إن النص في " ساق البامبو" عبر هذه المقطوعة، يحيل إلى محكي الأحداث الذي يقدم بنية اجتماعية هرمية تحتل فيها الجدة " غنيمة " موقع " الفعل", يقول السارد " كانت تنظر إلى أي شيء يحدث، مهما بدا بسيطا، على أنه إشارة لا يجب الاستهانة بها"[2], وفق هذه الصيغة تتشكل أمامنا, حالات "العصبية" و"الشك" التي نعتبرها الدافع

[1]- سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 29.

[2]- المرجع نفسه، ص 29

الرئيسي إلى السرد، والذي لا يعني حضورها المهيمن, إلا لغياب الأب "**راشد الطاروف**" بعد طرد الأم "**جوزافين**" مع وليدها الصغير "**خوسيه**" ، ليتحول هذا الأخير عبر مسار الحكي, إلى سارد يكتب أحداث غياب الأب وفقدانه.

لقد نجح السارد في إدخال القارئ إلى عالم مقلق، تتوزع فيه الأحداث على خمسة مشاهد، وضعت لها عناوين فرعية، تجمع بين سمتى التكثيف والشاعرية، وتنطوي على وحدات موضوعية متلاحمة في دلالتها وتأملات السارد تجاه تلك المشاهد، يقول في شأنها ذات يوم في المشهد الثاني" **عيسى.. بعد الميلاد**".

" لو كنت مثل شجرة البامبو، لا انتماء لها، نقتطع جزءا من ساقها.. نغرسه، بلا جذور .. في أرض جديدة .. بلا ماض.. بلا ذاكرة .. لا يلتفت إلى اختلاف الناس حول تسميته .. كاوايان في الفلبين .. خيزران في الكويت.. أو بامبو في أماكن أخرى"[1]

إن القدرة على الحكي من موقع السارد المهيمن المتحكم في مجال الخطاب، يقوم بدور حاسم في تحرير الكلام، متجاوزا سرد الوقائع على مستوى محكي الأحداث، ليتجه نحو إنتاج خطاب تمتزج فيه الأفاق، أفق الذات وأفق الآخر، وتحيل في الوقت ذاته، إلى الأفكار المتحققة أو المكتوبة عبر محكي الأقوال، إنه تجسيد لما يسميه بيرسي لوبوك (العنصر الدرامي) "حين يتجه الكاتب الروائي نحو الدراما فيأخذ له موضعاً وراء المحدّث فيبرز ذهن هذا المتحدث على حقيقته نوعاً من أنواع الفعل، انه بعمله هذا لن يخسر أيّاً من حرياته الخاصة وكما دعوتها من قبل بالقدرة على صنع الصورة التي يمتلكها كقاص"[2].

[1]– المرجع السابق، ص 94.

[2]– بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2000، ص 138.

وهذا ما يؤكده نمط حضور البطل "خوسيه" في رواية "**ساق البامبو**"، فهو كيان "**مجهول**" اسم بلا لقب ولا ماضي ولا ومحطات مخصوصة في حياته، انه طليق تماما في رؤيته للعالم ومحيل للأحداث ومحرك لها، إن السنعوسي لا يسرد قصة خوسيه بل يجعله يخبر عن نفسه ويُمسْرِحُهُ كما أنه يتحدث شخصيًا.

من هذا المنظور يتدخل السارد في الحكي لصياغة الرؤى والتعبير عن مجمل القيم الدلالية التي تثيرها المواقف والوضعيات الإنسانية المعبر عنها من خلال أشكال متعددة من الخطابات نذكر منها:

3-1-1- الخطاب الايديولوجي:

لا تخلو كل كتابة من إيديولوجية، ولا تخلو كل إيديولوجية من موقع وتموقع، ولا يمكن أن نختزل مفهوم السرد في الوظيفة الأدبية فحسب، فالكاتب حين تضمينه الفكري في العمل الأدبي، يسعى إلى ذلك عبر عملية واسعة من البحث والانتقاء في الأشكال الأدبية، والقيم الاجتماعية، ليعيد صياغة العناصر التي يلتقطها، في صورة فنية متكاملة، يعبر فيها عن " موقف الفنان من العالم وعن تعاطفاته وأحقاده .. فعلاقة الانسان بالفن معقدة "[1].

والمتتبع للنشاط الإبداعي الأدبي، يقف على خطاب إيديولوجي، لا يختلف كثيرا عن بقية الخطابات، التي يمكن أن يتضمنها السياق السردي، ولأن الرسالة التعبيرية لذات الخطاب تتشكل في مجازات السرد، فإن تعاملنا مع العمل الأدبي، يقوم على فهم اشتغال العناصر الإيديولوجية المبثوثة في ثنايا النص الروائي، ويبقى المعيار الأساسي لتحديد هوية هذه الوحدات، هو معيار التناقض، فاعتمادا عليه يمكن تحسس

[1]- بوري لوكين، الايديولوجية والفن، ترجمة رضا الطاهر، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط1 1985، ص 76 .

الإيديولوجي المتقاطعة والمتضادة والمبنية على تصور شامل أو جزئي لعالمها الذي تعيش فيه.

إن أهم نسق إيديولوجي نلمحه في " ساق البامبو" هو مسألة الاعتراف بإنسانية الإنسان في ظل التفاوت الطبقي، الذي يقف فيه " خوسيه " كقطب رحى بين أنساق فكرية متضادة في الطرح، تظهر بعض ملامحها في إجابة السارد" خوسيه" ردا على سؤال ورد إليه من " خولة"

" نظرت إلى وجهي باهتمام: حدثني عن الكويت... عيسى.

الكويت... حلم قديم.. لم أتمكن من تحقيقه رغم وصولي إليها وسيري على أرضها. الكويت بالنسبة لي، حقيقة مزيفة .. أو زيف حقيقي .. لست أدري، ولكن للكويت وجوه عدة .. هي أبي الذي أحببت.. عائلتي التي تتناقض مشاعري تجاهها.. غربتي التي أكره، انتمائي الذي أشعر به إذا ما أساء أحدهم إلى أبنائها بصفتي واحدا منهم.. الكويت هي خذلان أبنائها لي بنظرتهم الدونية.. الكويت هي غرفتي في ملحق بيت الطاروف.. مقدار كثير من المال.. وقليل من الحب لا يصلح لبناء علاقة حقيقية.."[1] .

في هذا المشهد يكشف لنا السرد على لسان "خوسيه"، ايديولوجيا الأقليات الإثنية، داخل هوامش المتجمعات (الفقراء، والبدون*، والعمالة الأجنبية) الساخطة على واقعها، حيث يشغل "**خوسيه**" جزء من رقعتها في وطن خذله، حين منحه حقائق

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 234.

* البدون: هي شريحة اجتماعية كبيرة داخل المجتمع الكويتي, محرومة من الجنسية الكويتية, حيث تعطل استحقاقها لهذه الجنسية منذ خمسة عقود, الأمر الذي أسفر عن تأثير سلبي في ملف حقوق الإنسان في الكويت، إشكالية البدون عالجها العديد من الروائيين الكويتيين, لعل أبرزهم إسماعيل فهد إسماعيل في رواية " الغول والعنقاء والخل الوفي ", وفوزية شويش سالم في رواية " سلالم النهار", وبثينة العيسى في رواية " ارتطام لم يسمع له دّوي" .

مزيفة، وهو الذي كان يمني نفسه بالحلم الرحب والجنة الموعودة (الكويت)، ليتحول النص إلى بؤرة لإبداء المواقف وإصدار الأحكام, يقول السارد " الكويت هي خذلان أبنائها لي بنظرتهم الدونية "، لذلك عنون الكاتب فصول الرواية "**عيسى.. على هامش الوطن**" وقبله "**عيسى.. التيه الأول..**" و"**عيسى .. التيه الثاني**" ليحمّلها بدلالات وجودية: التيه الأول قبل الميلاد، والتيه الثاني بعد الميلاد.

في مشهد آخر نسجل حضور الإيديولوجيا داخل المتن الروائي، والذي تظهر بوادره الأولى في طبيعة الأسئلة التي وقف "خوسيه" عاجزا عن الإجابة عنها، خصوصا بعد مشاهدته لفيلم "**الرسالة**" وتعرفه على شخصية " **مصطفى العقاد** " المخرج السوري العالمي، الذي اغتيل في تفجيرات عمان، يقول السارد البطل (خوسيه) معلقا على الحدث:

" تركت جهاز اللابتوب على الطاولة متجها إلى سريري والحيرة في رأسي، أيهما الإسلام؟ أهو الذي شاهدته في الرسالة، أم الذي قضى على حياة مُخرج فيلم الرسالة؟ أهو إسلام لايو-لايو سلطان جزيرة ما كتان؟ أم اسلام جماعة أبوسيّاف في مندناو؟ الحيرة .: الخوف والشك يملأونني، تُرى، هل استوطن الشيطان عقلي في الوقت الذي كنتُ أهيء فيه قلبي بيتا لله؟"[1].

يستعيد هذا المشهد حالة الخوف والشك الذي ينتاب "خوسيه" عندما يتعرف على الوجه الآخر للإسلام المشوه من طرف الجماعات المتشددة، وتزداد الذات انكماشا على نفسها أمام حادثة اغتيال مصطفى العقاد، مما يدخل "خوسيه" في دوامة من الأسئلة المستفزة، إن الأمر هنا يتعلق بالازدواجية التي لجأ إليها الكاتب بين (السماع/ الإبصار)، مشاهدة فيلم الرسالة تؤدي حركة عمودية متوازية، حركة حاسة السمع

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 273.

باتجاه حوار الصحابة منع النجاشي ملك الحبشة، ثم حركة البصر باتجاه صورة مصطفى العقاد على أحد المواقع الإلكترونية، فالحركتان تصنعان خطين متوازيين يلتقيان في ذاكرة الكاتب وفي شعوره، فالحدث يتحول من خارج الرواية إلى داخلها ومن خارج الذات إلى عمقها.

يصح القول أن الشخصية إذا كانت المعلم البارز في العمل الروائي, ومصدر الخطاب الإيديولوجي على لسانها, فإن على الكاتب أن يجعل منها شخصية قادرة على اقناع القارئ بدورها حتى لا تكون فاشلة، فكلما كانت الإيديولوجية خفية باطنية داخل المتن الروائي, كلما كان النص أنجح، وكانت الجمالية أبين، من خلال تمديد الطاقة السردية وتعميقها وتكسير رتابة السرد الكلاسيكي القائم على الترتيب الزمني.

3-1-2- الخطاب الفلسفي:

رغم تعد الأشكال السردية / التعبيرية لكل من الأدب والفلسفة، إلا أن كلامها واحد, ولا يمكن أبدا الزعم، بصفة نهائية، أن الفلسفة، أو جميع الأنساق الفلسفية، ليست في أصلها "**سرديات**" والأمر نفسه لا يمكن النفي بأي شكل من الأشكال، أن الأدب، في أصله علوم إنسانية تضم الدين، والاجتماع، والاقتصاد، والسياسة، والأخلاق، إلى غير ذلك من القضايا الإنسانية العامة بجميع أشكالها، منظور إليها من زاوية فكرية خالصة.

إن الحياة هي المادة المشتركة التي يشتغل عليها كل من الخطابين، الفلسفي والروائي، يقول محمد فتحي الشنيطي: "الفلسفة في حيويتها تتمثل في الدهشة والشك والقلق"[1] وهذه الموضوعات هي نفسها التي يثيرها الكاتب **سعود السنعوسي** ، وبالنظر إلى الطابع المأساوي للخطاب الروائي، سأحاول الإشتغال على موضوع

[1]- كارل ياسبرز، مدخل إلى الفلسفة، ترجمة وتقديم فتحي شنيطي، مكتبة القاهرة الحديثة، 1967،ص 4.

"**القلق**" كظاهرة وجودية وسمت شخصية السارد البطل بميسمها، حيث تجعله يستغرق في دوّامة من الأسئلة التي تقتضي أجوبة وتستدعيها، ضمن خطاب فلسفي يسعى إلى التعبير عنها وإلى تحويلها من خلال لغة وشكل نوعيين إلى موضوع جمالي ودلالي.

يقول السارد البطل " العزلة زاوية صغيرة يقف فيها المرء أمام عقله، حيث لا مفرّ من المواجهة، وعقلي كاد يضمر مثل عضلة مهملة لولا إفراطي في استخدامه أثناء عزلتي.. لم أنوِ استخدامه قط، فأنا لا أثق فيه وهو مصدر شكي وريبتي في كل شيء، لعله هو من فعل من تلقاء نفسه، شعر بالإهمال فانتفض، من أين للهواجس هذه القدرة على صرفنا عن كل شيء عداها؟ تمر الساعات من دون أن أنتبه لفراغ معدتي أو حاجتي للنوم، لعلها التخمة في رأسي أفقدتني الشهية"[1] .

هنا في هذه الاعترافات يكشف لنا "خوسيه" عن حالة العزلة التي يعيشها في واقعه المأزوم الذي تسوده الوحشة الوجودية المقلقة، حيث العزلة عزلتين، عزلة خوسيه في الفلبين، يملك العائلة ويفتقد لكل شيء، أما عزلته في الكويت فهي العكس تماما يملك كل شيء سوى العائلة، وحيث لا مفر من المواجهة، وأمام هذه الثنائية الفلسفية يقف "خوسيه" في وسطها، في مواجهة مع عقله، مصدر الشك والريبة في كل شيء ليأخذ خطابه سلوكا فلسفيا عبر المساءلة وإبداء الفرضيات، عساهُ يدرك حقيقة هذه الهواجس ومصدر قوتها حتى تصرفنا عن كل شيء عداها.

تزداد عبثية الحياة حدّة في ذهن "خوسيه"، والشعور بعبثية الوجود مرده اشتداد الغربة بداخله، غربة الذات والفراغ والصمت، حين يفقد تواصله مع ابنة خالته "ميرلا " التي أحبها، وفي هذه المقطوعة يعبر السارد عن ألم الفقد والغربة بهذا الوصف:

[1]– ساق البامبو، سعود السنعوسي، ص 303.

" الغياب شكل من أشكال الحضور، يغيب البعض، وهم حاضرون في أذهاننا أكثر من وقت حضورهم في حياتنا، غياب ميرلا لم يكن سوى حضور دائم، تزورني في أحلامي تقول لي أشياء وأقول لها.

أستيقظ .. أتمم حواراتنا في يقظتي ..أنام.. أتجاوز القول بالفعل، الموت ذاته يقف عاجزا أمام الأمل في اللقاء، وإن كان لقاء من نوع آخر، في عالم آخر، ليس وفاؤنا للأموات سوى أمل في لقائهم، وإيمانا بأنهم، في مكان ما، ينظرون إلينا و.. ينتظرون"[1].

يأتي السرد في هذه المقطوعة على لسان السارد البطل "خوسية"، الذي يستبطن تجربة حب, حاضر في القلب وغائب في المكان، هي قصة ابنت خالته "ميرلا" الفاتنة التي أحبها، وخاف عليها من الضياع مثله, ليغدو " الغياب تحطيما لعادة الحضور، وتحريكا لنوازع الشوق"[2]، يقرأ "خوسيه" رسائلها الصادرة دون أن يلتقي بها، مما يملأ فراغاً في بؤرة الحزن المتَّسعة في الرواية، في حين يغني الذاكرة ويقرب الماضي كشكل من أشكال الحضور الذي لم يكن إلا حضورا دائم، حتى في أحلامه.

ولكن "خوسيه" يرفض هذا الأمر الواقع، عندما يتكئ على فلسفة الموت الميتافيزيقية والوجودية، التي تبقى أمله في لقاء من يحب، حتى وإن كان في العالم الآخر، فالموت بداية حياة جديدة للأرواح، إذا استحال الجسد إلى تراب، والسارد في هذه المقطوعة وقبلها لا ينقل أحداث ذات سياق زمني ولا يخبر عن وقائع وإنما يعيد صياغتها في شكل خطاب فلسفي، الذي يقوم على مبدأ أن أفعال الإنسان هي التي تحدّد وجوده وتكونّه.

---

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 330.

[2]– عبد القادر الرباعي: جماليا المعنى الشعري "التشكيل والتأويل" المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت ط1، 1998، ص 26.

3-1-3- الخطاب الثقافي:

يأتي الخطاب الثقافي في رواية "ساق البامبو" ليغوص في أكثر الزوايا خصوصية وحميمية، إذ يمتلك قدرة فائقة على إظهار الهوية الثقافية للمجتمعات (الكويت، الفلبين) التي يرصدها في كلام السارد، فنياً وفكرياً، ولا أقصد هنا النص التاريخي، أو الذي يحكي التاريخ، بل هو النص المعاصر اليومي، المتشكل بالراهن، والمشدود بتلابيب تراثنا الضارب في الأعماق.

يقول السارد في لازمة دالة: " كنتُ في طريقي إلى المطبخ، مررتُ أمام الباب الزجاجي، كان مواربا، شاهدت من خلاله جدّتي بوضع غريب. اقتربت من الباب أسترق النظر كان التلفاز أمامها يبثُ أغنية من النوع إياه، يظهر في الشاشة رجلُ عجوز* يجلس مقرفصا على أرض مفروشة بقطع من السجاد الأحمر، وجهه أملس ناعم، يرتدي غطاء الرأس الأبيض مثبّتا إياه بحلقة سوداء دقيقة مع جاكيت أزرق فاقع فوق الثوب الأبيض التقليدي، يحمل بين يديه آلة العود.. كانت مما غنيمة مستسلمة تماما للأغنية، تمسك شالها الأسود، تغطي نصف وجهها الأسفل تتمايل بجزئها العلوي على إيقاع الأغنية بشكل منسجم في حين بقي جزئها السفلي ثابتا، ساقاها ممدودتان إلى الطاولة الصغيرة كما هما دائما، رأسها يميل إلى الأمام بحركة متناغمة مع كتفيها، والشال لا يزال أمام وجهها، تثبت طرفه بين أصبعيها، تميل بجذعها جانبا، ثم تعود بحركة بطيئة تميل إلى الجانب الآخر، مستسلمة تماما للأغنية..." [1]

* محمود عبد الرزاق النقي 1982-1904، فنان شعبي شهير، معروف باسم محمود الكويتي، من أشهر أغانيه (البوشية) و(العيد هلّ هلاله).

[1]- سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 255.

حيثما هناك مجهول تكشفه الرواية، سيبقى ثمة رواية، وهو ما يمكن أن تُحيل إليه شخصية "ماما غنيمة" هذه الشخصية التي تحمل صفة إضافية تخرجها من الإطار النمطي، " المرأة الجبارة الصارمة التي لا تعرف الابتسامة طريقا إلى شفتيها" إلى مرأة مختلفة، تتفاعل وتنسجم مع أغنية شعبية من الشعر النبطي لتشكل لنا بنية (ثقافية / اجتماعية) من الفلكلور القديم الذي تعرفه الجزيرة العربية.

من هذا المنظور يتميز السرد في "ساق البامبو" بقدرته على امتلاك التجربة الإنسانية وتصريفها من خلال المواقف والأوصاف وردود الفعل التي تصدر عن شخصية الجدة "غنيمة" إنها تقود، تبعاً لذلك، إلى التقاط الجانب الإنساني فيما هو جزئي ومحلي ومخصوص، فبناء عالم تخييلي، كما يفعل ذلك السرد، ينقل ما ينتمي إلى " وقائع الحياة " إلى مصاف القيم الثابتة التي يتكفل الوجدان الجمعي بتخليصها من سمات الخاص والمفرد والمؤقت، ويضعها للتداول باعتبارها قيمة (إنسانية، ثقافية) عامة تضاف إلى التراث الحضاري للأمة بكل أبعاده.

وليست هذه الإحالة المذكورة بمفردها هي التي تؤكد استدعاء النص للمكونات الثقافية، بل هناك العديد من العلامات الدالة، التي نلمح بعض صورها في الحوار الذي جرى بين السارد "خوسيه" وأخته "خولة"، يقول السارد "سألتني أختي عن الناس في بلاد أمي، أجبتها بدوري عن التنوع هناك، عائلات الــ مستيزو المنحدرة من أصول إسبانية أو أوروبية، عائلات منحدرة من أصول صينية، قبائل الشمال من الــ إيفوغا والــ إيتا، وغيرهم من أطياف كثيرة، استوقفها حديثي عن القبائل: " هل لديكم قبائل أيضا؟"، سألتني باهتمام،" لدينا الكثير"، أجبتها. أردفت:

لدينا قبيلة الــ إيفوغاو مثلا، مشهورة، منذ القدم، بزراعة الأرز"[1] .

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص278.

للسرد هنا إيقاع خاص، إن مادته لا تتشكل من أفعال إنسانية ضمن محيط إنساني فحسب، نحن هنا أمام مستوى آخر تتجلى فيه الأمكنة كفضاء طبيعي وسوسيو ثقافي، يحاصر فيه، "خوسيه" أخته "خولة" بمعارف جديدة تشكل التركيبية الاجتماعية لدولة الفلبين (عائلات الـــ مستيزو، قبائل الـــ إيفوغا والـــ إيتا) وهذه الأخيرة بالذات يحيل إليها المترجم في هامش الصفحة بأنها قبيلة شمالية منتشرة في أنحاء الفلبين، يتميز أفرادها عن بقية الناس، إلى جانب ثقافتهم، بالبشرة الداكنة جدا والشعر الخشن، بما يوحي يتنوع النسيج الثقافي لهذا البلد.

تلك هي المرجعية التي نستند إليها من أجل تلمس العمق الثقافي الذي يتحكم في آليات السرد والوصف، وهي التي تحدد أشكال تحيين القيم وتداولها وتلقيها على لسان السارد.

3-2- كلام الشخصيات:

يتصل كلام الشخصيات بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بتقديم السرد أو الاخبار السردي ودرجاته، فكل كلام هو "ملفوظ énoncé وتلفظ énonciation في ذات الوقت، ومن حيث إنه ملفوظ، فهو ينتسب إلى ذات الملفوظ، ومن ثم يبقى موضوعياً وينتسب من حيث هو تلفظ، إلى ذات التلفظ فيحتفظ بمظهر ذاتي لأنه يمثل، في كل حالة فعلا تنجزه الذات" [1] .

استناداً إلى هذه الثنائية، الملفوظ كموضوع، والتلفظ كمظهر ذاتي، يضيف تزفيطان تودروف أن " لقص الكلام أنواعا متعددة، لأن الكلام يمكن أن يُقحم بضبط

[1]– تزيفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد صفاء ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992،ص 63.

متفاوت الأهمية "[1]، وهنا تأتي مسألة " المسافة "، درجة بعد أو قرب الحكي عن الشيءالذي يحكيه (حكي الأقوال، حكي الأحداث)، كاستعمال الأسلوب غير المباشر، عند إدخال عناصر وسيطية، مثلما يصف السارد باسمه الخاص مشاعر شخصية أخرى.

يميز جيرار جينيت بين ثلاث أنواع من الخطاب[2] رابطين إياها بالموضوع الذي نحن بصدده، والذي هو المسافة السردية:

1- الخطاب المنقول rapporté (الأسلوب المباشر)، وهنا لا تطرأ على الخطاب أي تعديلات، حين يترك السارد الكلام للشخصية مباشرة وينقله بشكل حرفي " قلت لأمي: يجب أن أتزوج من ألبرتين"

2- الخطاب المحول transposé (الأسلوب غير المباشر): حيث نحافظ على مضمون .. الإجابة التي يفترض أن الشخصية تلفظت به، ولكن بإدماجه نحوياً في قصة السارد، فغالبًا ما تكون التغيرات غير نحوية كأن نختصر أو نحذف الانطباعات العاطفية: قلت لأمي بأنني سأتزوج حتما من ألبرتين.

ويوجد نوع وسط بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، وهو ما يسمى بالفرنسية" الأسلوب غير المباشر الحرّ" تبنى في الصيغ النحوية للأسلوب غير المباشر، ولكن يحتفظ باللوينات الدلالية للرّد الأصلي، لا سيما كل الإشارات المتعلقة بالذات المتلفظة، فلا وجود لفعل ناقل يستهل الجملة المحكية ويسميها.

---

[1]- تزيفيطان تودوروف: الشعرية: ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، 1990، ص 46

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد المجيد الأزدي، عمر حلي، ط2، 1997، المجلس الأعلى للثقافة، ص 185-186،تم الاعتماد على مرجع ثاني توضيحي (تزيفيطان تودوروف: الشعرية، ص 46).

3- الخطاب المسرود Narrativisé (أو المروي): إذ يكتفي فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يُحتفظ بأي عنصر منه، لنتصور هذه الجملة: أخبرت أمي بأنني قرّرت الزواج بألبرتين هذه الجملة تدلنا على وقوع فعل شفوي وتدلنا على فحواه كذلك، لكننا نجهل كل ما يتعلق بالكلمات التي نطق بها فعليا (أي التخيّل).

انطلاقا من هذه التحديد، سنبحث في "ساق البامبو" عن الأساليب التي اعتمدت لنقل كلام الشخصيات، ويبقى المعيار المعتمد في التمييز بين هذه الأساليب هو" درجة الدقة التي يستحضر بها هذا الخطاب مرجعهُ، والدرجة القصوى نجدها في الخطاب المباشر، ونجد الدرجة الدنيا في حالة قصّ وقائع غير لفظية ودرجاتٍ وسطى في الحالات الأخرى"[1] .

3-2-1- الخطاب المنقول (le Discours rapporté):

حين يفتح السارد المجال للشخصيات الروائية مباشرة، لتمارس وظيفة التلفظ بينما يكتفي هو بنقل الكلام بشكل حرفي، وذلك بتناوب الوظيفة السرية التي يقوم بها السارد، مع الوظيفة التمثيلية التي تؤديها الشخصيات ويتميز هذا الخطاب " من الناحية التركيبية، بقيام قطيعة بين الخطاب الناقل والخطاب المنقول بسمات تجعل استقلاله عن الخطاب الناقل كبيراً"[2] .

ومن مؤشرات هذه الصيغة حضور الأفعال المرتبطة بزمن التلفظ (المضارعة)، إضافة إلى حضور بعض القرائن الشكلية كالمطة والأقواس، والتي تفصل خطاب

[1]- تزيفيطان تودوروف: الشعرية، ص 47

[2]- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع: تونس ط1، 2001، ص39.

الراوي عن خطاب الشخصيات، ويندرج ضمن هذه الصيغة صيغتان فرعيتان وهما: الخطاب المنقول المباشر والخطاب المنقول غير مباشر.

والخطاب المنقول المباشر قليل الحضور في رواية "ساق البامبو"، إذ لا يخلو مقطع حكائي من تدخل الراوي سواء بالتعليق أو الوصف، ومن نماذجه القليلة في الرواية، الحوار الذي دار بين ماما آيدا وأخيها بيدرو عندما أرادت أن تبلغ هذا الأخير خبر وفاة أبيها " ميندوز" :

" لم أجرؤ على الاقتراب من منزل أبي وأنا لم أدخله منذ سنوات طويلة، أخذت أجري إلى منزل بيدرو من دون أنظر إلى منزل إينا نغ تشولينغ، طرقت الباب بكلتا يدي سألتني بيدرو عما دهاني". مات أبوك بيدرو.. مات أبوك على سريره"، قلت له، سألني، وهو على يقين بأنني لم أدخل بيت أبي :" من أخبرك بذلك آيدا؟"، أشرت نحو الساحة أمام بيت أبي: " وايتي والديوك !" [1] .

وهي الحالة التي يجد فيها القارئ نفسه أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله السارد "خوسيه" غير الشخصية المتكلمة الأصل (ماما آيدا)، وهو بنقله كما هو يحيلنا على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، حيث يشكل التابوت الذي يحمل جثمان ميندوزا بالنسبة لـــ ماما آيدا حالة انتكاسة ترهق الذات التي تتحرك في الزمان لكنها ثابتة في المكان، ومن الناحية الشكلية احتفظ هذا المقطع الحواري بجميع قرائنه الشكلية، كالأقواس ("،") وعلامات التعجب (!) والاستفهام(؟)، لترصد لنا التحول المفجع الذي تعيشه ماما آيدا زكآبة محيطها.

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 165 .

أما النوع الثاني المتمثل في الخطاب المنقول غير المباشر، والذي يظهر فيه السارد خوسيه بين الفينة والأخرى بين المقاطع الحوارية، فهو حاضر بقوة في الرواية، ونجد في سياق البامبو مثالا مناسبا لهذا النمط من الخطاب:

" بعد أن ألقت عمتي كلمتها بدأت تتلقى الأسئلة من الجمهور، كل شيء كان على ما يرام واثقة كانت، سريعة البديهة، تملك لكل سؤال جواباً، السؤال الأخير، أو الذي أصبح أخيرا، جاء من سيدة كبيرة بدت متحمسة: " لم نسمح بك من قبل سوى فيما يتعلق بما تسمينه حقوق البدون.. كانت قضيتهم من أولوياتك "، أجابت عمتي على الفور:" ولا تزال"، سألتها السيدة: "وهل كل البدون يستحقون الجنسية الكويتية؟".

أجابت عمتي، أو اندفعت كما يقولون بإجابتها: " كلا بالطبع.. شأنهم في ذلك شأن المواطنين".

حملت السيدة حقيبة يدها تاركة كرسيها، هزَّت رأسها بأسف قبل أن تترك القاعة " الله يرحم عيسى الطاروف"، دون القاعة بالتصفيق ما إن ذكرت السيّدة اسم جدّي، انسحبت، تبعها الكثير من الحضور لتنتهي الندوة قبل أن توضح عمتي ما رمت إليه"[1].

يلاحظ هنا، أن السارد خوسيه يضطلع بخطاب الشخصيات، أو الحوار الذي دار بين السيدة العجوز والعمة هند في ندوة خاصة بالحملة الانتخابية، بل نجد الشخصيات تتحدث بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان، ففي النموذج الأول الخطاب المباشر يتلاشى خطاب السارد خوسيه فتحل الشخصية محلُه، أما الخطاب الأخير غير المباشر، نجد السارد خوسيه يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود، ويظهر حضور السارد من خلال ما يحيل إليه ضمير المتكلم في (أجابت)،

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 378.

ووصف حركته وهيئته أثناء الكلام، إضافة إلى الحضور الأفعال المضارعة (بدأت، تملك، يستحقون، يقولون، تترك) وكأن الحوار يجري في الزمن الحاضر .

3-2-2- الخطاب المحول:

يعد هذا النوع من الخطاب الأكثر شيوعا في الرواية المعاصرة بسبب طبيعته المرنة التي تسمح بالدمج بين محكي السارد ومحكي الشخصية، ومن أجل ذلك، يتم حذف المزدوجتين والخطوط الصغيرة المؤشرة على الشخصيات المتحاورة حيث ترى فيها الناقدة يمنى العيد ملمحا فنيا " يكسب الكلام طابع الشفوية، بحرارته، كما يحفظ له عفويته ببساطة "[1] وينقسم بدوره إلى صيغتين أساسيتين هما:

- صيغة الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر Discours transposés au style indirect

- صيغة الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر الحر Discours transposés au style

أ- صيغة الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر:

في "ساق البامبو" يتم معاينة هذه الصيغة في المشهد الرابع من الرواية، حيث السارد "خوسيه" يحتفظ بمضمون الكلام الذي تم التلفظ به، من طرف إحدى شخصيات الرواية "جوزافين" ولكن بإدماجه نحويا في قصة السارد، يقول خوسيه: " أمور كثيرة لم تخبرني بها أمي عن الجنة التي وعدتُ بها، حدثتني كثيرا عن تحقيق الأحلام وضمان مستقبل آمن وفرص كثيرة لا تتوفر لأي شخص في بلادها"[2].

يندرج هذا الخطاب ضمن الحكي التام، حيث تقل فيه التفاصيل، وتأتي الأحداث فيه بشكل مكثف ومختصر، فالسارد خوسيه لم يحافظ على كلام جوزافين بصورة

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص167.

[2]- ساق البامبو، سعود السنعوسي، ص 224.

حرفية كما ورد في الحوارات السالفة التي دارت بينهما، بل التف حول هذه المواضيع عن طريق الاسترجاع، (تحقيق الأحلام، ضمان المستقبل، فرص كثيرة) ثم أُقْحمها ضمن صياغته الخاصة، اننا نعتبر هذا النوع من الحكي أبعد مسافة من المحاكاة، كون الأخير تتميز بكثرة التفاصيل بينما المقطوعة تقول الأقل على مستوى الإخبار.

وبموازاة مع الخطاب المصرّح به كوحدة تندرج ضمن الخطاب المحول، هناك خطاب داخلي يتخذ أحيانا شكل حكي عفوي يستمد السارد مضامينه الأساس من تجربة فردية عاشتها إحدى شخصيات الرواية وفق تسلسل كرنولوجي. وكمثال على ذلك هذه الإحالة على التجربة العاطفية التي جمعت بين غسان وهند، حيث السارد خوسيه أكثر تجليا في تركيب الصياغة النهائية .

"بعد زواج عمتي عواطف ونورية شعر غسان بالاطمئنان لوجود أحد يرعى شؤون العائلة، انسحبت تدريجيا، ولكن، في تلك الأثناء كانت علاقة مبهمة قد نشأت بينه وبين عمتي هند كانت هي الوحيدة التي تسأل عنه في فترة غيابه، لأنها، بغيابه، كانت تشعر بغياب أخيها راشد كما كانت تقول".[1]

تلك بؤرة أخرى يمكن من خلالها فهم الاستراتيجية السردية التي تقود إلى صياغة الخطاب السردي، فالمسافة التي يقيمها المحكي بين نفسه وبين التجربة الممثلة سردياً هي ذاتها التي نستعيد من خلالها ذلك التقابل القائم بين حياة " غسان" (البدون) وبما تحمله الكلمة من أحكام وتصنيفات، وبين علاقته العاطفية مع هند التي أحبها وأحبته، وأفصح السارد عنها عبر خطاب داخلي يستبطن خلجات النفس، لكن ذلك لا يقدم للقارئ أي ضمانة بالأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها.

[1]– المرجع السابق، ص 289.

ب- صيغة الخطاب للأقوال المحول غير المباشر الحر:

نحن هنا أمام نمط آخر من الأنماط الخطابية التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود واستيعاب التعدد الصوتي "خطاب الشخصية (المصرّح به أو الداخلي) وخطاب السارد"[1]، داخل خطاب واحد، وفوق هذه الإشارة يشير بيرسي لوبوك في كتابه (صُنعة الرواية) أن المؤلف يعتبر " اكثر العمليات التوءاً تنتج تأثيراً أكثر استقامة إلى القارئ، وهذا ما يفسّر كون الأشياء الأخرى متساوية ذلك أن أكثر الأساليب درامية هو أفضل من أقلّها".[2]

و هذا ما تقدمه الراوية بتوسيع أكبر للخطاب، يشكل بداية للتحرر، بالرغم من التحويلات الزمنية التي في أغلبها حالات استذكار لمحكي الأقوال، يقول السارد خوسيه في إحدى المقاطع من المشهد الأول "تقول والدتي إنها صعقت فور فراغها من قراءة الرسالة حين قرأتها أول مرة، ليس بسبب الطلاق، فهو النهاية المتوقعة لهذه العلاقة كما كانت تقول، فالقرار: لم يكن في يد أبيك، لأن مجتمعا بأكمله يقف وراءه، ولكن سبب خوفها ذلك الوعد، لم تكن تتصور أن بإمكانها التخلي عني لوالدي مهما كان السبب، كان هذا في البداية، ولكن حين فكرت في الأمر جيدا، بعيدا عن عواطفها، وجدت أنه حلم الإنسان هناك، أن يعيش في الخارج، في بلد يضمن له الاستقرار والعيش الكريم"[3] .

إن "خوسيه" السارد بوصفه شخصية داخل عالم الأحداث في الرواية، هو راوي بضمير المتكلم، يتبنى " الصيغ النحوية للأسلوب غير المباشر، ولكن يحتفظ باللوينات

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 186.

[2]- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص 139

[3]- سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 77.

الدلالية للسرد الأصلي، لاسيما كل الإشارات المتعلقة بالذات المتلفظة"[1]، ليصوغ لنا خطابا يرصد أبعاد التوتر الإنساني الذي تعيشه "جوزافين"، التي ستكون وحدها القادرة على اكتشاف العمق التشخيصي لهذا التوتر واجراء الموازنات، حين تتخلى عن رغبتها في بقاء ابنها خوسيه من أجل العيش في بلد يضمن له الاستقرار والعيش الكريم.

وتتخذ الصيغة النحوية السالفة شكلا يظهر استراتيجية السنعوسي في تنظيم المضامين وترتيبها، حيث يمكن للكلام المنسوب إلى جوزافين والمحول على لسان السارد خوسيه (وجدت أنه حلم الإنسان هناك، أن يعيش في الخارج..)، أن يترجم أفكار الخطاب الداخلي ونتائجه على قرارات جوزافين، حيث يأتي الخطاب غير المباشر الحر مندمجا في خطاب السارد، ان هذا الخطاب على قلته في المتن الروائي غني من حيث كمية الأخبار وسرعة إيقاع سردها مع الدقة في نقل الأفكار والأحاسيس.

3-2-3- الخطاب المسرود Narrativisé:

وهو النمط الأخير من تغيير كلام الشخصية، إذ يكتفي "بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه"[2]، وهو الأبعد مسافة مما يقوله وأكثر الأساليب اختزالا، وبالمقابل يشتغل خطاب آخر موازي للخطاب المسرود، حين ترتد الذات الساردة نحو نفسها، وهو النمط الذي نطلق عليه "صيغة المسرود الذاتي"، "أي هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، وهي التي تقابل عند جينيت (transposé)، ويمكن أن ندخل فيها التذكر، وما يتصل بالاسترجاعات الماضية"[3].

---

[1]- تزيفيطان تودوروف: الشعرية، ص 47.

[2]- تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص 47.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

أ- الخطاب المسرود:

يتم تفعيل هذه الصيغة بشكل ملحوظ في ساق البامبو، فهي توسط لغوي بين الذات والمعطى الخارجي الذي تؤثثه الأمكنة بمحدداتها الثقافية والاجتماعية (الكويت والفلبين)، يقول السارد "**خوسيه**" : " لو لم يخبرني غسان أن من يظهر على الشاشة هو الأمير الراحل لحسبته رمزا دينيا كبيرا، بساطته وتواضعه، والتفاف الناس من حوله، مشاهد تشي بعلاقة حميمية تربط الناس بأميرهم بشكل مغاير يظهر على الشاشة، مترجلا من سيارة مرسيدس سوداء، بعباءة باللون ذاته، يصافح رجالا كبارا في السن، الفرحة، على وجوههم، في لقطة أخرى، قال غسان انها تصوّر عودته إلى الكويت بعد تحرير بلاده، يظهر فيها بعباءة بنية اللون، على سلم الطائرة، رافعا كفيه كما يفعل المصلون في صلاة الجمعة .."[1].

إن هذا المقطع يحدد جملة المواقف والتوجيهات التي تتخذها هذه الذات تجاه ما تحيل إليه وتُدركه. لقد رُكب الكلام في هذه المقطوعة بطريقة تكشف عن الاعتبارات الذاتيّة للمتكلم، من قبيل تعليقاته العابرة والبسيطة عبر مختلف المدركات البصرية التي تحيل إلى فترة حكم أمير الكويت (يظهر، يصافح، رافعا، ..)، ثم تظهر لنا أهمية "الأنا" التي تخبر عن "الحدث" والموقع الذي تحتله ضمن ما تعرض له، فالتواجد في مركز القصة وليس في محيطها يعد تحديدا مسبقا لطبيعة الخطاب المسرود الذي يتكفل السارد خوسيه بتقديمه، من خلال رصد الفضاء والفعل الذي يواكب حدث رحيل أمير الكويت جابر أحمد الصباح، وهي عوالم تناوب في سردها شخصية "غسان" لتعضيد السرد وتثمين الوصف تسلسل حدثي تؤطره مشاهد تواكب الحدث .

[1]- سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 190.

في هذا الإطار أجدني أعاين بجلاء تحديد آخر، من الخطابات – **الرسالة** – التي تندرج ضمن الخطاب المسرود حيث تتميز بطولها من جهة ومن جهة ثانية تشكل قوة ضاربة في مجال التواصل والإقناع والسيطرة على المناطق الأكثر انفعالية داخل الذات الإنسانية، بناء على هذا سنعمل الآن على رصد هذه الخطابات التي يضمها الخطاب السردي لساق البامبو وطريقة حضور أهم التحويلات السياقية الصادرة عن الشخصيات على شاكلة (راشد / جوزافين)، (جوزافين / ماما آيدا) (خوسيه / ميرلا) وهذه الخطابات كالآتي:

المشاهد	الرسائل (المرسل والمرسل إليه)	السارد	الخطاب المسرود
المشهد الأول	1- من راشد إلى جوزافين 2- من راشد إلى جوزافين 3- من جوزافين إلى آيدا	خوسيه	-من الصفحة 71 إلى الصفحة 75 - من الصحة 78 -من الصفحة 82 إلى الصفحة 83
المشهد الرابع	1- من ميرلا إلى خوسيه	خوسيه	-من الصفحة281إلى الصفحة 282
المشهد الخامس	1- من ميرلا إلى خوسيه 2- من خوسيه إلى ميرلا	خوسيه	-من الصفحة 320إلى الصفحة 322 -من الصفحة 328 إلى الصفحة 329

إن كل هذه الخطابات تظهر لنا بجلاء وجود السارد خوسيه باعتباره الشخصية البطلة (مرسل الخطاب المسرود) ووجود متلقي (يتلقى الخطاب المسرود)، صحيح نجد اختلافات بين هذه الخطابات على مستوى كمية الإخبار ونوعيته، لكنني أجد صيغة الخطاب المسرود هو المهيمن، إنها رواية رحبة المدى تمتد إلى آفاق عريضة ولسنوات عديدة، إنها لا تقول أي شيء في واقع الأمر سوى محاولة وضع المتلقي عند بعض اللحظات السردية الكبرى في الرواية .

إن " ساق البامبو" في نهاية الأمر هي قصة راشد وجوزافين وقصة خوسيه وميرلا وخولا وغسان والآخرين في الكويت والفلبين، فهؤلاء جميعهم معنيون بقضايا البدون والعمالة الأجنبية والاستغلال الجنسي واليتم (غياب الأب)، وهذا ما قد يفسر في جزء من هذه الخطابات تلهف الشخصيات لمعرفة الحقيقة وأسباب الغياب.

يقول السارد" خوسيه" كنت قد تعلمت القراءة بالإنكليزية، ناولتني أمّي ذات يوم أولى رسائل أبي إليها، كان قد أرسلها بعد تركنا للكويت، كنت في شهري الرابع آنذاك يقول والدي في رسالته:

العزيزة جوزافين، ،

ها قد مر على رحيلك ثلاثة أشهر، ولم تسألي، حتى الآن، عن سبب تركي لكما، أنتِ وعيسى، على هذا النحو من الغموض.

قلت لأمي متأففا بعد أن مددت لها كفّي بالرسالة:

- أكره اسم عيسى..

قطبت حاجبيها معاتبة، قالت:

- ولكن اسم عيسى جميل، هو اسم اليسوع بالعربية.

ربّتت على رأسي:

– إن كنت ستختار دين أمك فإن عيسى هو ابن الرب، وإن كنت ستختار دين أبيك فإنه نبي مرسل من عند الله.. في الحالتين يجب أن نعتز باسمك

لم أرد، ابتسمت أمي تحثني على القراءة:

- واصل القراءة يا هوزيه.

واصلت بعد أن دفعني "هوزيه" اسمي الذي أحببت لمواصلة القراءة:

و أعرف أنكِ لن تسألي، وأنتِ التي كنتِ دائمة القول: كل شيء يحدث بسبب ولسبب ولست ممن يبحثن عن تفسيرات.

- نعرف، بل نعترف، أنا وأنت، أن زواجنا وما ترتب عليه من فعل ارتكبناه، في ليلتنا المجنونة على ذلك المركب، كان تصرفا أرعن"[1]

يحيل هذا المقطع من الرسالة على لحظة لها وقع الزمن وحرقته، فالفعل المرتكب على سطح ذلك المركب هو بداية خاصة لمسار سردي سريع يراكم أحداث، ويفرز مواقف إنسانية مركبة برعت يد السارد في تصريفها، والأمر يتعلق هنا بإحالة صريحة على حيرة راشد ومعاناته نتيجة تصرف أرعن ارتكبه، كلفه المضي قسرا إلى الأمام لإنهاء إجراءات الطلاق، واستحالة العودة إلى الوراء بسبب موقف الجدة غنيمة الرافض للزواج وما نتج عنه.

و حالة "الغموض" الذي خلفه راشد وراءهُ بعد مرور ثلاثة أشهر من رحيله، تقابله رغبة قوية من السارد (هوزيه) لاستعادة فترة تائهة على صفحة زمن لا يرى

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو،ص 72.

إلا بين سطور الرسالة، تلك الرسالة التي ناولته إياها جوزافين حاثة إياه على مواصلة القراءة (واصل القراءة يا هوزيه)، لهذا السبب، يشكل" الغموض" الذي تخلفه الشخصية حالة نقص تعد ضمن آليات الفعل السردي، انزياحا عن سيرورة زمنية "**عادية**" للاحتفاء بما يمكن أن يشكل "**حدثا** " أي ما يمكن أن يصنف باعتباره وقائع جديرة بأن تسرد.

ب-الخطاب المسرود الذاتي:

يحتل محكي الذات مكانة مميزة في رواية "ساق البامبو" حيث يميل بالخطاب الروائي جهة الرواية الوجودية التي ظهرت معالمها بعد نهاية الحربين وما خلفتاه من دمار في العمران والانسان، و هنا يبدأ طرح السؤال المقلق حول حقيقة الإنسان في ظل التقدم الصناعي و القوة العسكرية، ليرتفع سقف هذه الأسئلة في الرواية المعاصرة ليأخذ منحى تصاعدي، حين يتم طرح قضايا حقوق الانسان وحقوق المواطنة لفئة " البدُون" الذي يولدون بدون هوية ويقذفون هكذا في مواجهة مصيرهم المجهول، إنه سرد إشكالي يقوم باقحام "الذات" في الكتابة كونها مركز الوجود و المعيار الوحيد للمعرفة .

ينهض السرد في "ساق البامبو" في عمومه عبر ثلاث مستويات من المحكي، حيث يتصل مباشرة برصد التحول الطارئ على الذات ومحيطها، وهي:

"**الوعي بالذات**" إن "ساق البامبو" نص موزع بين الرصد والاستبطان والبوح، و كأن السارد "خوسيه" يريد أن يؤكد لنا أن ذاته هي ذات فاعلة وليست مجرد كيان آلي يستقبل ما يرسل إليه، وتحتل المقطوعة السردية حجر الأساس لوعي الذات الساردة التي تتحرك في الزمان لكنها ثابتة في المكان.

يقول السارد "خوسيه" كان من الصعب عليّ، أن آلف وطنا جديدا، حاولت أن أختزل وطني في أشخاص أحبهم فيه. ولكن الوطن في داخلهم خذلني. خذلني موت أبي ... خذلني خيانة غسان.. جدّتي وحبها القاصر ..ضعف عمتي عواطف.. رفض نورية .. صمت عمتي هند واستسلام أختي.. من أين لي أن أقترب من الوطن وهو يملك وجوها عدة.. كلما اقتربتُ من أحدهما أشاح بنظره بعيدا"[1] .

إن " ساق البامبو" تسجل نموها الداخلي على مستوى هذه النماذج من المقطوعات حين يتم وضع "الذات" في سياقات سريعة الحركة، ومعادية في كثير من الأحيان، مثلما يوضحه الخطاب المسرود الذاتي لخوسيه، و هو يواجه سياق اجتماعي غير متوازن (خيانة غسان، ضعف عواطف، رفض نورية، استسلام الأخت،...) ليكتشف أن ذاته مشروطة بالخارج الذاتي المختلف، ولأن هذا الخارج هو كل الأشخاص الذين أحبهم خوسيه وخذلوه . يأتي المعادل الموضوعي لهؤلاء الأشخاص في الوطن ونتاج تلك السياقات التي تفاعلت فيه ومعه، فتاريخ الذات غير محدود بتاريخ الولادة، بل هو أبعد بكثير وأعمق من ذلك، لأنه مرتبط بالموروث الفكري والثقافي الذي تتحرك فيه الذات وتتحدد هويتها بداخله.

من هنا تتولد الأسئلة القلقة من الذات الساردة حين تواجه هذا الموروث المخيب لأحلامها و الذي لم تستطع التكيف معه و الاندماج في صيرورته المزيفة، عبر مستوى آخر من الحكي ممثلاً في "**مساءلة الذات**"، و هي مرحلة البحث عن جوهر وجودها في عالم تصنعه الكلمات لا لتلد من خلاله على معنى إنما لتثير هاجسا وتحرك ساكنا، وهو ما يتبناه سعود السنعوسي في كثير من المسارات السردية، حيث تلعب فيها الأهواء كالرغبة والنفور، الأمل والخوف، الحب والكراهية، دورا مؤسسا للتشاكل العاطفي على مستوى الخطاب السردي، ولعل حديث السارد خوسيه عن الأم

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 305.

جوزافين بمختلف استبدالاته الدالة ينقل لنا بوضوح شدّة احتقان الراوي الشخصية في هذا العالم المتخيّل الذي يروي فيه خطاباً جديداً، يُكْسب الرواية ثراء شعرياً مدهشاً، وهذا مقطع منه:

" لماذا كان جلوسي تحت الشجرة يزعج أمي؟ أتراها كانت تخشى أن تنبت لي جذور تضرب في عمق الأرض ما يجعل عودتي إلى بلاد أبي أمر مستحيلا ؟.. ربما، ولكن حتى الجذور لا تعني شيئا أحيانا لو كنت مثل شجرة البامبو، لا انتماء لها، نقتطع جزءا من ساقها ... نغرسه، بلا جذور، في أي أرض لا يلبث الساق طويلا حتى تنبت له جذور جديدة.. تنمو من جديد .. في أرض جديدة.. بلا ماض.. بلا ذاكرة.. لا يلتفت إلى اختلاف الناس حول تسميته.. كاوايان في الفلبين.. خيزران في الكويت.. أو بامبو في أماكن أخرى".[1]

يولد السؤال في رواية "ساق البامبو" عند وقوع الذات "عيسى" أو "خوسيه" كما تسميه والدته في قبضة الشك، هذا الأخير ينتظم عبر خطاب مسرود ذاتي، يؤطره سُؤال اختباري للذات، لماذا كان جلوسي تحت الشجرة يزعج أمي؟، فاسحا المجال لنقل الأفكار الداخلية للشخصية البطلة، فالمقطوعة تتألف من الاستفهام والاستدراك والنفي، وهي كلها جمل صُبغت بطابع فلسفي يبحث في علاقة الذات بالمكان عبر قراءة جديدة في صياغة جديدة، الأمر الذي لا يتاح إلاّ لمن يمكن وصفه السارد/الباحث.

إضافة إلى ذلك، يأتي المستوى الثالث الذي تشتغل عليه رواية ساق البامبو و هو " **كتابة الذات**" حين يقرر "خوسيه" بتحفيز من أخته "خولة" على مواصلة الكتابة، كتابة رواية الأب "راشد" التي لم تكتمل بسبب ظروف الحرب، يقول السارد : "

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 94.

عرفت، مما ترجمته لي خولة، أن أبي كان يعيش غربة من نوع ما في وطنه هو الآخر. وجدتني حين أنهيت المكالمة أطلب ورقة و قلما من إبراهيم. شرعت بالإنجليزية أكتب :

(أنا رغم اختلافي عنكم، و ربما تخلفي أيضا، في الكثير من الأشياء، و رغم شكلي الذي يبدوا غريبا بينكم، و رغم لهجتي و طرقتي في لفظ الكلمات و الحروف .. رغم كل تلك الأشياء، فأنا أحمل تلك الأوراق التي تحملون، و لي حقوق و علي واجبات مثل حقوقكم و واجباتكم تماما، كما أنني، رغم كل شيء، لم أكن أحمل لهذا المكان سوى الحب, و لكنكم، و لسبب أجهله، حلتم بيني و بين أن أحب المكان الذي وُلدت فيه، و الذي مات أبي من أجله. منعتموني من القيام بواجباتي، و حرمتموني من أبسط حقوقي ...)"[1] .

إن الكتابة هنا، تصبح تجربة ذاتية معيشة، يكتب فيها السارد البطل بضمير المتكلم حكايته و مأساته و تجربته مع الآخر، و كل ما يثيره ذلك التحيز لتلك التمثيلات في تهميش تمثيلات أخرى، إن الأمر هنا يعصف بأي محاولة لاحتواء النص في نسق واحد. و لما كانت رغبة (الكاتب/ السارد) قوية لاحتواء هذه المفارقة و التنفيس عن النص الروائي الأصلي، فلم يجد غير رواية الأب (راشد) لاستكمالها، كونه هو الآخر كان يعيش اغتراب من نوع خاص، قصد صياغة جديدة لها القدرة على احترام غيريّة الآخر دون محاولة اختزاله في هوية الشبيه، إنها إضافة نوعية لتقويض منطق الحكي على المستوى الابستيمولوجي، و انتهاك آخر للحدود بين الواقعي و التخييلي .

يمكن القول في ضوء هذا البحث، أن صيغ الخطاب عبر النماذج المنتقات من الرواية، تحيل في مجملها إلى الخطاب المسرود و هو الغالب في " ساق البامبو"،

[1] - سعود السنعوسي, ساق البامبو , ص 386.

ومن خلال هذه الصيغة المهيمنة أو (الطريقة التي بواسطتها يتم تقديم القصة في الخطاب)، نتعرف على كمية الأخبار التي تتعلق بشخصية "جوزافين" و"راشد" ومختلف التبدلات الصيغية التي تساعد في تقديم السرد وإضاءته، دون أن يخرج ذلك عن الصيغة الأصل.

و يستتبع هيمنة الخطاب المسرود في ساق البامبو، حضور ملمح سردي آخر هو **المسرود الذاتي**، حيث تتداعى بموجبه الأفكار والأقوال على لسان السارد (خوسيه)، منتح الخطاب السردي الذي يتحكم في مسار السرد وفي انتاج المعنى وفي تحديد مقصدية القول السردي، غير خاضع للتعاقب الزمني الموضوعي، بل خاضع لقوة أثر الأحداث في الذات، وبحجم حضورها في الذاكرة، وهنا تتضح المسافة التي تفصل بين الذات والمعطى الخارجي.

3-3- صيغة الوصف:

إن الرواية، باعتبارها تُقدم أحداثا وأفعالا، فإنها بالضرورة تقدم سردا روائياً، ومن ثمة فإن الرنين الوصفي المحايث للفعل أو الحدث يبدو حاملا للقيمة المؤهلة للاكتشاف الدلالة الدقيقة للعوالم الموصوفة (جغرافي، مكاني، شيئي، مظهري، فيزيونومي...إلخ) سواء كان يحيل على الداخل أم على الخارج، وهي العناصر التي تشكل الفاعلية المحركة لديمومة السرد الروائي.

في هذا المستوى يمكن التعبير عن الحدث بواسطة مجموعة من الأفعال التي تناسبه، لأن اختيار فعل بعينه هو انتقاء لحالة وصفية تحدد نوعية الحدث أو نوعية الوعي به أو التفاعل معه. " فالوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة، إن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف،

غير أن هذه التبعية، لا تمنعه من أن يقوم باستمرار، بالدور الأول فليس الوصف في واقع الحال، سوى خديم لازم للسرد"[1] .

لو نعود إلى رواية "**ساق البامبو**" لسعود السنعوسي، سنجد أن السارد قّل ما يترك شخصياته تتكلم لإبراز صوتها الخاص، وهذا ينعكس على المسار السايكولوجي للشخصيات، بحيث نلاحظ في أغلب الأحيان بأن السارد خوسيه يتكلم على لسان الآخرين، لأنه من طبيعة برانية، ولتوضيح ذلك سأقوم بقراءة مقطع سردي مأخوذ من المشهد الخامس للرواية، حين يقرر"خوسيه" الكتابة بالإنجليزية فهو وحده القادر على ولوج فتحات الطاروف من دون أن يعلق في خيوطه الشفافة، وهذا ما ذكرته خولة على مسامع أخيها" خوسيه" تحثه فيها على فعل الكتابة.

" حاولت أن أخترق الحواجز والسدود المنيعة التي ارتفعت بيننا، ولكنني، وفي كل مرة، كنت أُطرد ما إن أتجاوز حدودي. انكم تختلفون في أشياء كثيرة، ولكنكم تتفقون على رفضي، وكأنني حبة لقاح أو ذرّة غبار حملتها الريح إليكم بعد تيه، ما إن تسللت إليكم عبر أنفاسكم حتى استفزت لها أنفوكم، لتلفظها أجسادكم عطسا .. تعود هي للتيه من جديد، وتهمسون أنتم: "الحمد لله".. يرد بعضكم: "يرحمكم الله".. تجاوبون: "يهدينا ويهديكم الله"، وهكذا، لله الحمد، ولكم الرحمة والهداية، أما أنا فليس لي سوى .. اللعنة والضياع ! "[2] .

نلمح في هذا المقطع عدد كبير من الأفعال المشكلة للمحفزات الأساسية لفقرات و وحدات السرد، و أولها المحفز الحكائي (حاولت)، من الواضح أنه بإمكان الكاتب تعويضه بأفعال أخرى يمكنها تأدية نفس المعنى السردي مثل (أردت، رجوت،

[1]– جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائف تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص 76.

[2]– سعود السنعوسي، ساق البامبو،ص 387.

ابتغيت،..، أن أخترق)، إلا أنه فضل اختيار فعل (حاولت) من بين بقية الأفعال: ليعطي للحدث وصفا، يترجم الإحساس الداخلي للشخصية المحققة للفعل، إن ما يميز الفعل هو أن مصدره (المحاولة) مشحون ضمينا بدلالتين، الأولى عقلية (حل مشكلة)، والثانية مادية (التخطي أو التجاوز) لإنجاز مهمة ما، من هنا يتضح أن فعل (حاولت) يشكل في نفس الوقت عرضا و وصفا للحدث، هذا الأخير يعتبر محفز أو نواة لتناظر لاحق تجسده الوحدات السردية الصغرى (ما إن تسلسلت إليكم عبر أنفاسكم حتى استفزت لها أنوفكم لتلفظها أجسادكم عطسا..).

من يتأمل هذه الزاوية من الوحدات السردية الصغرى يلاحظ أن شخصية خوسيه تهدف إلى تغيير وضعية ما، لتصبح أكثر توافقا مع بيئتها الجديدة و متطلبات دوافعها، لكن مصير هذه (المحاولة) داخل هذا الحيز الجغرافي، ننظر إليها من زاويتين: الزاوية الأولى من حيث هي عملية (اكتشاف) و هذا ما وُفق فيه السارد البطل، أما الزاوية الثانية من حيث هي إنجاز (نتيجة)، و هو الذي أخفق فيه خوسيه نظرا للنسق الإقصائي الذي تعتمده مجتمعاتنا على الآخر الذي لا يشبهنا، مما جعل القيم الدينية التي ينتهجها هذا المجتمع مشوشة في نظر خوسيه، حيث لم يتمكن الفتى (الفلبيني/الكويتي) من تفسير التناقض الحاصل ما بين الخطاب و الممارسة في مجتمعاتنا العربية، وهذا كفيل بإحداث شرخ ثقافي على مستوى الشخصية بما يعمق من أزمتها الوجودية.

3-3-1- وظائف الوصف:

تتحدد وظائف الوصف، بشكل عام، في وظيفتين أساسيتين:

- **الوظيفة الجمالية :**

يشد الوصف انتباه المتلقي باعتباره عنصراً دلالياً داخل المتن الروائي، حيث يكمن مقصدها في ذاتها و"الوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني حيث يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي"[1] لكنه يتمتع بعلاقة حقيقية وحميمية إزاء العالم الخارجي، وهذا ما يبدو من خلال اللغة كفاصل قطعي بين الذات والمعطى الخارجي، غير أن الوصف ليس فعلا كليا، بل طبقات تشير إلى تفاوت في الرؤية و التحديد، فبالإمكان رصد الفعل الواحد أو الإحساس الواحد من خلال تسميات متعددة، كما أن الخلفية الثقافية المرتبطة بسلطة الذات الساردة تقوم بتهذيب و شذب كل ما يأتي عبر الحواس.

وضمن هذه العوالم الحسية التي تتسرب عبر اللغة، يروي السارد البطل خوسيه ما تراه عينه وتتلمسه حواسه الأخرى بشكل واع، يقول السارد البطل " ركضنا بين الصخور، إلى أكبر الكهوف لجأنا، فوق صخرة كبيرة، داخل الكهف، جلست وميرلا. فتحة الكهف أمامنا لا تكشف عن شيء سوى المطر المتساقط بغزارة، وخيال داكن الخضرة. كان المكان شديد الرطوبة في الداخل، ورائحة التربة المبتلة متحالفة مع فضلات الخفافيش أضفت على المكان شعورا غريبا. أضاءت ميرلا مصباحها اليدوي، ممررة الضوء على الصخور في الأعلى. عشرات الخفافيش تتدلى من الصخور، رؤوسها للأسفل.

كنت ملتصقا بميرلا. ساقي لصق ساقها المبتلة المكشوفة، مشاعر مختلفة انتابتني ليس الخوف أحدها، فلا خوف في حضرة ميرلا وإن كنا بمواجهة الموت"[2].

[1]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 79.

[2]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 116.

تقدم هذه الانزياحات الخطابية والسردية على صعيد الوصف، لحظات من التجربة الإنسانية المحتفى بها في النص، حين يجتمع "**خوسيه**" مع ابنة خالته "**ميرلا**"، ليفسح المجال أمام الذات الساردة وهي تصوغ خطابها، في غمرة توحدها بعناصر الحياة الأولية (الماء، الهواء، التراب) في فضائها المحلي.

إن الوصف في " **ساق البامبو**" ليس مقصورا على أماكن الحركة (بياك ــ نا – باتو، أرض ميندوزا، شوارع الكويت...) أو المظاهر الجسدية أو الخارجية للشخصيات، بل يحضر الوصف مرافقا للسرد والحوار ومندمجا معها، بفضل صور التي يبثها، والدلالة التي تغور في عمق الأشياء، وتتلألأ بكثافة، حيث تنتقل الذات الساردة من حلمها المجهض إلى عوالم تمنحها أكثر طمأنينة و ألفة .

- الوظيفة الرمزية التفسيرية:

أما النوع الثاني والأخير من الوظائف التي فرضت نفسها على تقاليد الجنس الروائي، فيتمثل في الوظيفة الرمزية، " التي تقضي بـــأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصراً أساسياً في العرض، أي أن يكون في نفس الوقت سبباً ونتيجة "[1] حيث تصبح الصور الجسدية وأثاث الأمكنة و" الديكور" علامات تتحدد وفق موضوعها الذاتي، أي أنها تفسر أو تؤول في ضوء هذه الصور، وهو ما يمنح لمحكي الوصف القدرة على إنتاج المعنى وفهم القصة .

وإذا نظرنا إلى المتن الروائي موضوع الدراسة من زاوية المقاطع الوصفية، فإنني أجد نفسي إزاء تحدد وتنوع لا نظير له من الأوصاف الخاصة بالشخصيات

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط 2، 2009، المركز الثقافي العربي ،ص 176.
نقلا عن كتاب : . Genette frontiéres du récit.in communication. n 8 . 1966.p 157

الروائية (ميندوزا، ميرلا، غسان، الجدة غنيمة،....) أو بالفضاء العمومي (معبد سينغ –غوان، جبال بياك– نا – باتو، الكنيسة، المطار، ...) وسنختار حسماً للتعميم، لحظة وصول "خوسيه" إلى مطار الكويت، للوقوف أمام عملية خلق فني موازٍ لمختلف التفصيلات المظهرية التي تلتقطها زاوية الرؤيا عند "خوسيه" :

" كان الطقس باردا في الخارج، ليس كما صوّرته لي أمي في أحاديثها عن الكويت. كنت أراقب الشوارع بعد خروجنا من المطار، كانت مزروعة بشكل جميل، وإن تناقص اللون الأخضر شيئا فشيئا كلما ابتعدنا عن المطار. ليحل مكانه اللون الأصفر. بعد خروجنا من مطار الكويت الدولي، وقبل أن نجتاز دوّارا مزروعا بشكل جميل، تنتشر فوقه الأزهار بعناية. سألت غسان في حين كنت أنظر إلى الشوارع وراء زجاج النافذة:

- طريقتنا مختلفة في رفع الأعلام عن طريقتكم.

أشرت باتجاه الأعلام المثبتة إلى منتصف الساريات. واصلت:

– في الفلبين، يكون العلم في أعلى السارية.

هزّ غسان رأسه وبإنكليزية غريبة اللهجة قال :

- وفي الكويت كذلك، وفي كل مكان، ولكن الدولة في حالة حداد"[1] .

يتضح لنا مما تقدم أن مطار الكويت ليس مجرد تفصيلات مظهرية مجردة بل هو حقل للدلالة والترميز: حيث يصرَحُ "خوسيه" ببصره فيما حوله ويرمي بنظره من داخل المطار إلى خارجه عبر شوارع الكويت، ومن جهة أخرى هو حقل دال

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص187 .

وإنساني، بفضل التعارضات التي تمنحها صورة العلم. إنّه هو الآخر "يتأنسن" بعدما أصبح المعادل الموضوعي لحالة الحداد .

الفصل الخامس:

الرؤية السردية في رواية "ساق البامبو"

1- مفهوم السرد

2 - زاوية رؤية الراوي

3 - زاوية رؤية الراوي في " ساق البامبو "

3-1- الرؤية من الخلف (vision par derriere)

3-2- الرؤية مع (vision avec)

3-3- الرؤية من الخارج (vision de dehors)

4- مظاهر حضور الراوي (السارد) في الحكي

4-1- وضعيات الراوي

4-2- تدخلات الراوي في سياق السرد

4-3- تعدد الرواة

1- مفهوم السرد :

إذا كانت السرديات، كما عرفها البنيويون، هي الدراسة المنهجية للحكي، " فما هو الحكي إذن؟ " و" هل الحكي هو الشكل الجوهري للمعرفة (أي يمنح معرفة للعالم من خلال فهمه) " أم " هو بنية بلاغية تقوم بتشويه الحقائق بقدر ما تظهرها؟ " . إن طبيعة هذه الأسئلة تمثل تحدياً حقيقياً على مثقفي عصر ما بعد الحداثة، لاستكشاف السياسات الخطابية المضمرة التي تحرك السرد العربي في بناء صوره وتمثيلاته للذات والآخر .

وفي سياق تشخيص هذا السرد المتنامي، يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين[1] :

أولهما : أن يحتوي على قصة مَّا، تَضُمُّ أحداثا معينة .

ثانيهما : أن يُعَيَّن الطَّريقة التي تُحْكَى بها تلك القصة . وتسمى هذه الطريقة **سرداً**، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمدُ عليه في تمييز أنماط الحَكْي بشكل أساسي.

فالسرد – إذن – ليس مجرد تقنية في الكتابة، بل هو الكتابة ذاتها. وعلى هذا الأساس، شكل السرد لازمة أساسية في فهم كل من الفن القصصي والروائي، باعتباره حامل شفرات كليهما. إنه من الطبيعي أن نتصور وجود شخص يحكي و شخص يحكى له بين (القصة – الرواية) من ناحية و (القارئ) من ناحية أخرى، أي وجود واصل بين الطرفين، يدعى " **السارد** " Narrateur، حيث يتحدد دور التمثيل السردي في هذه الثنائية، التي يتم بها تقديم القصة (الأحداث – التجارب) من خلال تصويرها وتشكيلها فنياً وأدبياً .

[1] - د.حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص 45.

لقد ميّز البنيويون الفرنسيون – معتمدين على الشكلانية – بين القصة Story والخطاب Discours " فالقصة في نظرهم تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها. وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية. أما الخطاب (Discours) فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي. وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة، هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)"[1].

ولما كانت السرديات مجالاً خصبًا من مجالات "**البويطيقا**" كما حددناها في المدخل وكان موضوع "البويطيقا" هو الخطاب الأدبي، فإن السرديات تأتي في هذا الفصل لتموقع موضوعها ضمن إحداثيات (الخطاب السردي) الذي يتحدد بين الراوي والمروي له، دون الاهتمام بالمؤلّف ولا بالقارئ لأنّ همه الأساسي هو " الشكل" بمعناه الجمالي، لذلك نجد الموضوع السردي عند جنيت هو " الخطاب " في علاقته بالقصة، فهو لا يهتم بالقصة لذاتها وإنما من خلال تحققها بواسطة الخطاب .

2- زاوية رؤية الراوي:

تعد الرواية تقريراً هادفاً لمختلف الخبرات البشرية التي تمتد من الواقعية المحلية إلى واقعية أخرى أكثر عمقاً، وهذه المسافة ذاتها تدل على عمق التطور في فكرة التجربة الإبداعية الواقعية وهي تصنع لغة ساردة تعبر عن رؤيا للعالم.

لقد تعددت الأبحاث والدراسات حول موضوع "الرؤية السردية" في مطلع القرن العشرين خصوصاً مع الناقد والروائي "هنري جيمس"(Henary-james) وهي تعيد

[1] - سعيد يقطين, تحليل الخطاب الروائي, المركز الثقافي العربي، ط3، 1997،ص 30.

صياغة لغتها الساردة وفقاً لرؤيتها للعالم " ولعل مفهوم (وجهة النظر) هو الأكثر ذيوعاً وبالأخص في الكتابات الأنجلو- أمريكية ...الذي يركز على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضاً- في علاقته بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو (يراها) لهذا السبب نستعمل " الرؤية " ونضيف " السردية " لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب"[1].

و في محاولة لضبط هذه العلاقات والمظاهر المتعددة لطبيعة النص، أعتقد أن الدراسة الموسومة بـــ(الزمن والرواية) لـــ " جان بويون" تعتبر بالنسبة لي" أهم معلم نظري لمست فيه إمكانية تلبية طموحي المنهجي الذي سوف أحتكم إليه في أثناء قراءتي للرواية، خصوصا أن "جان بويون" يعتمد في دراسته على علم النفس كمنطلق أساس يستحضر فيه الدراسات العلمية التي تبحث في فهم سلوك الإنسان وتفسيره، وتأكيد ذلك الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس.

وبهدف تحديد أكثر دقة لمفهوم" التبئير" يحيل جينيت على نمذجات [2] المنظور التي بلورها كل من بويون وتودروف على النحو الآتي:

جينيت	بويون	تودروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص284.

[2]- جان إيرمان، نظرية السرد، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص115

التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية

يتضح من القراءة الأولى لهذه النمذجات أن زاوية الرؤية عند الراوي، متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة. حيث تكشف لنا هذه الطريقة، قدرة الكاتب في التأثير على المروي له أو القارئ بصفة عامة، حيث يشير بويون في هذا السياق إلى أهمية تحديد وضعية فاعل الإدراك sujet de la perception وموضوعه، الذي قد يتطابق فيه السارد مع الشخصية في وجهة نظرها، كما يمكن أن يتراجع السارد خلف الشخصية ويدرك معها وبنفس الدرجة، وهو ما يعبر عنه بالترتيب " الرؤية من الخلف" و" الرؤية مع ".

و نعتقد أن مقاربة جيرار جينيت، الخاصة ب " التبئير الداخلي" تتدرج ضمن المفهوم الذي يعترف بفاعلية التبئير وموضوعه في الخطاب الروائي، حيث يضيف جينيت في هذا السياق " أن التبئير يسمى داخليا لأن المأوى البؤري يوجد داخل عالم الحكاية، ويمكن أن يسمى داخليا، من جهة أخرى، حينما يكون الموضوع مدركا من الداخل "[1]، أما في حالة " التبئير الخارجي" ينظر إليه في مظهره الخارجي، أي من الخارج . وتبقى الأشكال السردية التي توظف الرؤية من الخارج محدودة، بسبب طابعها الحسي الخارجي الذي لم يظهر إلا في القرن العشرين، أو ما يعرف بالرواية الجديدة أو الرواية الشيئية .

و يمكن أن نستدرك هنا، أن التقسيم الثلاثي الذي بلوره جينيت، يرتكز تماما، على تقسيم بويون، ولو ضمنيا على المقياس الثنائي: الموضوع وفاعل الإدراك، وبإمكاننا أن ندفع بهذه الثنائية إلى مداها الأقصى، حين نستحضر التقسيمات الثلاثية

[1]– جان إيرمان، نظرية السرد، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص117 .

التي قدمها "بويون " في حديثه عن الرؤية السردية، لفحص الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد " خوسيه " داخل المتن الروائي لساق البامبو.

3- زاوية رؤية الراوي في " ساق البامبو ".

إن إشكالية تموقع الراوي، تمثل منعطفا حاسما في معرفة التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، و فرز المواقف الإنسانية المركبة التي برعت يد السنعُوسي في تصريفها على لسان السارد "خوسيه"، وفق ما يقتضيه البناء السردي القائم على تفكيك الأنساق المضمرة و المتحكمة في الثقافات المهيمنة، و هي بالنسبة لي فرصة لتوضيح آليات اشتغال تلك الأنساق ضمن الخطاب السردي، و تفسير أهم الرهانات الثقافية والاجتماعية التي تحرك دوافعها .

3-1- الرؤية من الخلف (vision par derriere):

و هي الصيغة التي يستخدمها السرد الكلاسيكي غالباً حيث " السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية " عالم بكل شيء ومدرك بما يدور في ذوات الشخصيات وتقلباتها، و لا يتردد في هتك أسرارها، و يتجلى تفوقه أكثر في معرفته لأفكار شخصياته ودوافعها تجاه كل ما يحيط بها.

يقول السارد البطل خوسيه " بات جدّي يكرهني. لم يعد يتجشم عناء مداراة مشاعره تجاهي بعد انقطاع حوالات أبي المالية. " ستستقرين يوما ما في بيت ألبيرتو، لا أريد لهذا الصبي أن يبقى هنا "، يقول لأمي، ولكن الرد يأتي على لسان آيدا : " سأعتني، أنا به ". يصمت جدّي.

كان لانقطاع أموال أبي أثرا كبيرا على ميندوزا، وعلى ذلك، كان يحدوه أمل صغير في أن تنتهي الحرب سريعا، ليعاود أبي ارسال المال لنا كل شهر، ولكن أمله هذا لم يكن سوى أمنية يخالطها الشك في أعماقه.

- أتمنى ألا يُفقد في الحرب..

- يقول مخاطبا لا أحد. في حين تنقر والدتي خشب الأريكة، حيث تجلس، بمفاصل أصابعها. يردف جدّي:

- أو أن تُفقده الحرب عقله ..

- اعتراف ضمني من ميندوزا، صاحب التجربة الحربية، يشي باضطراب عقله هو الآخر.

- هكذا هي الحرب ..

- يتحدث من دون أن يوجه كلامه لأحد. عيناه ثابتتان على شيء ما، وكأنه يشاهد صورا في أعماقه:

- ليست الحرب هي القتال في ساحة المعركة، بل تلك التي تشتعل في نفوس أطرافها. تنتهي الأولى، والثانية تدوم."[1]

يستعمل السارد في هذا المقطع السردي الرؤية من الخلف، وأول مؤشر دال هو استعماله ضمير الغائب "**هو**" ويقصد به الجد "**ميندوزا**"، حيث يأتي اختيار هذا الضمير لأنه في الأصل أداة نحوية منظمة للخطاب ومحددة لمصادره، فوجهة النظر التي يكشف عنها السارد " خوسيه " ليس مجرد كشف عن الصوت الذي يحكي أو العين التي ترى وتفصل وتبئر, وإنما هو اختيار لموقف من وضعية ما وطريقة في صياغتها، خصوصا بعد انقطاع الحوالات المالية التي كان يرسلها الأب " راشد " لابنه " خوسيه " إلى الفلبين .

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 80

و يمكن أن نلاحظ أنّ الممكنات السردية المرتبطة بالرؤية من الخلف محدودة جدا في "ساق البامبو"، حيث لا تتجاوز المقطع السابق الذي يعبر بطريقة غير مباشرة عن تجربة الحرب القاسية التي عاشتها شخصية " ميندوزا " في حرب الفيتنام. ومن خلال هذه الإعترافات، يأتي إنتاج الملفوظ السردي ليعلن عن ميلاد الذات الفاعلة التي ترسم حدود هذا الخطاب و حيز الحركة بداخله .

إن هذا المشهد هو نموذج لما يمكن أن تكون عليه الرؤية من الخلف، حيث لا نرى أي تواجد نوعي يذكر لهذه الرؤية ضمن البناء السردي لرواية " **ساق البامبو**"، كون السارد هو الشخصية البطلة التي يعمد إليها الكاتب في سرد الأحداث. و عليه فشخصية " **خوسيه** " تقوم بتدوين روايتها، حيث تكون مرسلا و ذات في نفس الوقت.

3-2- الرؤية مع (vision avec):

يتسم نص" ساق البامبو" لسعود السنعوسي بفرادة لافتة للنظر، حيث تأتي معلومات الراوي على قدر معرفة الشخصية لها وفق المظهر الثاني الذي يحدده بويون بـــ"**الرؤية مع**" و هنا " يمكن القيام بتمييزات كثيرة، فمن جانب يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد (الشيء الذي يبرر هذه الطريقة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية الروائية معرفة) أو بضمير الغائب، ولكن، دائما، بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث"[1].

يقدم لنا السارد عبر تقنية – **الرؤية مع** – لحظة دخول (عيسى) إلى بيت الجدة (غنيمة) " دخلت من الباب الجانبي، الباب الذي طردنا منه أنا وأبي قبل سنوات، باب يفضي إلى ملحق المنزل، كانت خولة تنظرني هناك، طلبت مني أن أتبعها توقفت

[1]– مجموعة من الباحثين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 1992، الرباط، ص 59.

أمام باب ألمنيوم، أشارت نحو الباب تقول: (كانت هذه ديوانية أبي.. يجتمع فيها مع المقربين من أصدقائه) فتحت باب الديوانية: (تفضل... هذه غرفتك)" [1].

في هذا المقطع السردي يقوم بطل رواية " **ساق البامبو**" بسرد الأحداث باستخدام ضمير المتكلم، حيث نتعرف من خلاله على باقي الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية، إن البطل "عيسى" يقوم بعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي، إنه (شخصية – سارد) في نفس الوقت، يسرد بلسانه قصته (دخلت، طلبت، توقفت، فتحت....)، مما يؤكد هيمنة الحكي الداخلي في رواية ساق البامبو باعتباره يمثل البؤرة السردية الأساسية من بداية الخطاب إلى نهايته.

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
– سارد حاضر مشارك في القصة	الرؤية مع	المؤشر اللساني: إستعمال ضمير المتكلم مظاهرها : الشخصية تروي ما حدث وما تعرفه لأنها شخصية و سارد نفس الوقت. (السارد= الشخصية).

في رواية "ساق البامبو" وبعد كلمة المترجم " إبراهيم سلام " يحيل السارد المهيمن المجال للضمير الغائب في بعض المقاطع، يقول السارد "مهدي حريص على الصلاة أيضا ولكنه يصلي بطريقة مغايرة بعض الشيء، من بمقدوره ملاحظة ذلك

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 213.

سواي أنا الذي أفقد التركيز أحياناً لأنصرف عن صلاتي مراقبا أصدقائي؟ أمعن النظر في أقدامهم إذا ما انحنينا بأجسادنا، مثبتين أكفنا على الرُكب، أصابع قدميّ تركي تبدو صغيرة جداً ومتلاصقة، قدما مهدي بيضاء ضخمة يكسو أصابعها شعر كثيف..."[1].

في هذا المقطع، السارد غائب على الرغم من أنه يروي بضمير الغائب عوالم شخصياته فيما هو مشترك، والمشترك في الفينومينولوجيا هو السقف الديني بجميع مقوماته العقائدية والتعبدية والأخلاقية، إنه يروي بنفس الرؤية التي يكونها البطل المتكلم "عيسى" عن محيطه و واقعه الجديد ، ولذلك ينتهي هذا السرد بالتطابق بين الراوي الغائب والبطل **(من بمقدوره ملاحظة ذلك سواي أنا)** فالرؤية واحدة رغم اختلاف الضمائر (حريص، يصلي، يستعين/ أفقد، أمعن، ننحني) وبالتالي فالسرد يستخدم في هذه الرؤية، ضميري المتكلّم والغائب مع المحافظة على تساوي المعرفة بين الراوي و الشخصية .

3-3- الرؤية من الخارج (vision de dehors) :

في مقابل (الرؤية مع) التي تجسد مظهراً من مظاهر الحكي في رواية "ساق البامبو"، نقف عند تقنية خطابية محايثة وداخلية، تقوم بتوسيع وتفريغ القصة المركزية حيث " الراوي هنا يعتمد كثيراً على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف اطلاقاً ما يدور بخلد الأبطال"[2].

ومن أبرز المشاهد التي تخرج عن تسلسل الأحداث و بناءها، تلك النتوء السردية التي تشكل علامة مميزة للسارد البطل الذي يحترف التأمل والتفكير عبر

[1]- سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 356.

[2]- د. حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص48.

الوصف الخارجي، يقول السارد في المشهد الثالث من الرواية " من نافذة غرفة تشانغ وأثناء نوم صديقي، كنت أراقب معبد سينغ- غوان في الليل يبدو مهيبا لونه رمادي داكن، يعلوه القرميد بتصاميم تشبه البيوت الصينية، نقوش كثيرة بارزة على جدرانه...هنا تمثال لتنين صيني... وهناك تمثال لشيخ أصلع باسم الوجه له لحية طويلة، و في أعلى البوابة المقوسة من البوابة كتب إسم المعبد بالإنجليزية seng cuen Temple أحببت المكان ونما بداخلي فضول لما يجري بداخله..."[1].

يعتمد السارد في هذا المشهد على الوصف الخارجي لمعبد سينغ- غوان (النوافذ، المعبد، القرميد، الجدران، التماثيل، البوابة)، الذي يشبه البيوت الصينية (الألوان، النقوش، الأقواس) وحيث الحركة الوصفية تحكي أفقيا (النص السردي) وعمودياً (الأسطورة)، خصوصا حين يعرفنا السارد قبل هذا المشهد على أسطورة "بيينا"، حيث الوصف الخارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم وهو ما يعبر عنه بـــــــــ (الرؤية من الخارج).

إن وصف الأماكن في المشهد الأخير، لا يختلف كثيراً عن وصف الشخصيات حيث يعتمد كذلك على الوصف الخارجي المحايد، يقول السارد في تصويره لشخصية الجدة " أعلى السلم، ظهرت امرأة عجوز، تسند مرفقها إلى ذراع خولة، تمسك في يدها الأخرى خشب الدرابزين، لابد أنها جدّتي غنيمة لم تكن تنظر إلينا في غرفة الجلوس، كانت عيناها موجهتين نحو درجات السلم أسفل قدميها تثني قدميها بصعوبة، تنزل ببطء، كانت تغطي شعرها بشال أسود خفيف بشكل غير محكم بطريقة تختلف عن حجاب خولة، أجزاء من شعرها، تظهر من تحت الشال.."[2].

[1]- سعود السنعوسي، المرجع السابق، ص 136

[2]- سعود السنعوسي، المرجع السابق، ص 218.

إن القارئ حسب هذا الوصف الخارجي المحايد لا يدرك مشاعر شخصية "الجدة" وما يدور في خلجات نفسها وهي تنزل درجات السلم، فالسارد إذن شاهد لا يعرف شيئاً عن مشاعر وأفكار هذه الشخصية تجاه الوافد الجديد "خوسيه" ، لكن عند تتبع المسار السردي لشخصية "الجدة غنيمة", نجد أنها تمتلك معرفة شاملة أكثر من السارد البطل، خصوصاً وضعية كل طرف بالطرف الآخر (خوسيه/غسان)، (خوسيه/ خولة)، (الجدة /خوسيه).

و ها ما يحيلنا إلى استنتاج مفاده أن زاوية رؤية الراوي في "ساق البامبو" يتحكم فيه مظهرين أساسين، الأول هو (الرؤية مع) حيث الراوي (السارد البطل) يكون مصاحباً للشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، من بداية أحداث الرواية إلى نهايتها، و يتخلل هذا المظهر المهيمن، مظهر ثاني هو (الرؤية من الخارج) الذي يأتي في سياق خلق عوالم منفصلة من حيث الرؤية السردية في صياغة الحدث ونشر المعرفة.

إن زاوية الرؤية (الرؤية مع) التي تصوغها شخصية "خوسيه" المركزية تأخذ بعداً ذاتياً، حيث يعرض فيها العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي، وذلك باعتبار أن شخصية "خوسيه" تمثل البؤرة السردية الأساسية من بداية الخطاب إلى نهايته، وهي لا تقدم لنا منظورها من الداخل فحسب، ولكن من خلال تمركزها على ذاتها أيضا، فكانت بذلك موضوع التبئير (la focalisation) والسرد معاً.

4- مظاهر حضور الراوي (السارد) في الحكي:

إن دراسة مظاهر حضور الراوي (السارد) في الحكي، يقتضي الإجابة عن السؤال، من يتكلم في الحكي؟ ثم الإشارة إلى تدخلات الراوي في الحكي.

4-1- وضعيات الراوي:

إن دراسة وضعيات الراوي (السارد) في الحكي تعني رصد السارد في الحكي " فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، يتنقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإمّا أن يكون شخصية رئيسية في القصة"[1].

و إذا سلمنا أن الخطاب الروائي لـــ"ساق البامبو" تتحكم فيه رؤيتان سرديتان "**الرؤية مع**"، و "**الرؤية من الخارج** "، فينتج عن ذلك نوعين من الخطاب السردي: داخلي للأول وخارجي للثاني، يتجاوران ويتناوبان ويتدخلان، كون شخصية (عيسى/خوسيه) المركزية تمارس التبئير والسرد معاً وهما المحور الأساس للقصة، فهي تمارس الكتابة، وبالأساس الرواية، ومن خلالها نتعرف على جوانب مهمة من قصة حياتها، سواء عندما تركزّ على ذاتها أو على محيطها، وهي ليست ذاتا منغلقة في أعماق "**حدودها**" بل هي راصدة لما حولها كذلك.

يقول السارد البطل "سأسلم هذا الفصل من الرواية إلى إبراهيم سلام ورقيا، كما فعلت في الفصل الأول، سيحمل المجانين أوراقي هذه إليه، ليسلمها بدوره، بعد ترجمتها، إلى خولة، علها بعد مشاهدة الجزء الأخير مكتوباً بخط يدي، وإن بلغة تجهلها، تتشجع على اتمام رواية أبي"[2].

---

[1]– د.حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص49.

نقلا عن كتاب:Wayne.G.booth.Distance et point de vue. In-poétique du récit seuil .1997.p94.95

[2]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 394.

على هذا النحو، يروي السارد "عيسى" الكيفية التي سيسلم بها فصل من الرواية إلى "خولة" فهو إذا راءٍ ممثِّلُ داخل الحكي homo diègétique وفي الوقت نفسه يعتبر شخصية رئيسية عالمة بكل شيء، هكذا تبدو العلاقة الترابطة بين الراوي وشخصياته، يقول السارد في المقطع الأخير من الرواية "سأترك ورقتي الأخيرة هذه لأتفرغ لمشاهدة وجه صغيري المطمئن في نومه بين ذراعيّ أمه... أو في الغوص في عينيّ أدريان الغارقتين في...الفراغ "[1].

لقد أسهم هذا التعدد في الرؤيات و الأصوات السردية إلى حد كبير في جعل الحكي يقدّم لنا من الداخل عبر نشاط لفظي يتماهى فيه السارد (عيسى) مع أفراد عائلته الصغيرة (راشد/الأم ميرلا/أدريان) حيث الأحاسيس والمشاعر متباينة، سواء في جهة طفله (راشد) وهو بين ذراعيّ أمه (ميرلا)، أو جهة الأخ الصغير(أدريان) الغارقة عيناه في الفراغ. و نشير في هذا السياق أن هذه المقطوعة وتفاصيل العلاقة السابقة بين (راشد / ميرلا) تشكل قصة مستقلة أو رواية داخل رواية نتيجة الطابع التضميني الذي احتل حيزاً نصياً معتبراً.

4-2- تدخلات الراوي في سياق السرد:

إن القارئ الفاحص لرواية "**ساق البامبو**" يدرك – من البداية – أنها تتخذ من الأنا الساردة "خوسيه" مركزاً لها، حيث يكشف لنا عن عقيدته وقيمه الخاصة داخل النسق السردي, تلك القيم التي تخضع بدورها للقصدية في الكتابة الروائية على أساس أنه القناة الواعية التي تتسرب من خلالها الأحداث وتحرك الشخوص وتؤثث الفضاءات. إن تدخلات السارد " تكون ظاهرة وملموسة إذا كان الراوي شاهداً لأنها

[1]– سعود السنعوسي، نفس المرجع، ص394

تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون مضمرةً ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلاً"[1].

هكذا يتشكل المتخيل في الرواية من المحكي الإطار cadre الخاص بخوسيه باعتباره شخصية ساردة محورية، و يلتحم بالخطاب الثقافي العام، الذي نتعرف عليه من خلال محكي الأفكار التي ترد على لسان الراوي البطل و هو ينسج التأويلات ويقدم التعليقات، عبر مقاطع سردية متنوعة قمت بانتقاء كل واحد منها، من الأجزاء الخمسة للرواية موضوع الدراسة.

1- المقطع الأول (الجزء الأول):

يقول الراوي البطل (خوسيه) " أصبحت آيدا شيئا، مثل أي شيء يباع ويشتري بثمن ... ثمن بخس في الغالب في ما ندر، يتفاوت ثمنها نظرا لنوع الخدمة التي تقدمها، عملت صامتة حزينة، كارهة للمال و الرجال، ليس المؤلم أن يكون للإنسان ثمن بخس، بل الألم، كل الألم، أن يكون للإنسان ثمن"[2].

هذه المتوالية السردية تبين المتخيل المختلف الذي عبرت عنه شخصية "ميرلا" وتمثل بالنسبة للراوي البطل "خوسيه" قناة يبث من خلالها تعليقاته، (ليس المؤلم أن يكون للإنسان ثمن بخس بل الألم، أن يكون للإنسان ثمن)، من أجل النهوض بالعالم الروائي المتخيل الذي يروم الكاتب " سعود السنعوسي" تشكيله لغايات جمالية أولا، و لأهداف تخص طبيعة تكوين شخصية " ميرلا " ثانياً، تلك الإنسانة المتهورة والمغتربة التي لا تملك غير مؤهلاتها الطبيعية، فتستثمرها بحسب وعيها وإرادتها وما تتيحه لها الشروط والظروف المحيطة بها.

[1]– د.حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص49.

[2]– سعود السنعوسي، المرجع السابق، ص20.

2- المقطع الثاني (الجزء الثاني):

يقول الراوي البطل (خوسيه) " أفكر أحيانا في تلك الدقائق التي استغرقها الاثنان معا، راشد وجوزافين على ذلك المركب، قبل أن يصبحا أبي وأمي، أي جنون هذا الذي يخلق من دقائق متعتهما بؤس حياتي بأكملها؟"[1].

يشكل هذا "**المونولوج**" " نبوءة إرصادية تشي بما سيكون عليه المتن"[2] الروائي لساق البامبو، حيث يتم اقحام القارئ في عملية البحث والإكتشاف وإعادة بناء أفكاره الناجمة عن "التوقع" الخاطيء للوضعية الأولى، إنها رواية لا تعدم وجود صوغ آخر، يمنح للرواية إمكانية أكبر للتعبير والبوح على لسان الشخصية البطلة، عرف بنظام التوازي، زمن الكويت الذي جمع (راشد / جوزافين) على ظهر ذلك المركب، و زمن الفيلبين (خوسيه) الباحث عن هويته الضائعة، ثم محصلة هاذين الزمنين التي تأتي على لسان السارد بالقول: أي جنون الذي يخلق من دقائق متعتهما (راشد/جوازافين) بؤس حياتي بأكملها.

3- المقطع الثالث (الجزء الثالث) :

يقول السارد البطل (خوسيه) "بعد شهر أمضيته في بيع الموز في مانيلا تشاياناتاون، وشهر آخر في عملي لدى المركز الصيني، قررت زيارة بيتنا في

[1]- سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 63.

[2]- عبد الله إبراهيم،المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي ، ط1، حزيران 1990، ص 108

فالنسويللا، حاملا بداخلي شوقا للمكان، ومظروفين من المال في حقيبة ظهري، أحدهما لـــ ماما آيدا والآخر لأمي وأدريان"[1].

اللافت للنظر أن الخطاب الروائي عبر هذه المقطوعة، يشتغل على وظيفة أساسية في السرد، تتمثل في بناء محكيات متناغمة ومتضافرة مع الحكاية الإطار، التي تحيل إليها التعليقات المضمرة للسارد العليم (خوسيه) حيث تتجسد على أرضيته و ضمن أبعاده صورة المتخيل الروائي، يقول (خوسيه) " قررت زيارة بيتنا في فالنسويللا، حاملا، بداخلي شوقا للمكان" هكذا يتواصل السرد المتنامي عبر ترادف المحكيات دون أن يمنع تسرب التضمينات التي يبثها "خوسيه" لإثراء المعرفة السردية التي تشكل في نهاية "الرواية" قصة وخطاباً.

4- المقطع الرابع (الجزء الرابع):

يقول السارد البطل (خوسيه) " كان الطقس باردا في الخارج، ليس كما صوّرته لي أمي في أحاديثها عن الكويت، كنت أراقب الشوارع بعد خروجنا من المطار، كانت مزروعة بشكل جميل، وإن تناقص اللون الأخضر شيئا فشيئاً كلما ابتعدنا عن المطار، ليحل مكانه اللون الأصفر، بعد خروجنا من مطار الكويت الدولي، وقبل أن نجتاز دوّارا مزروعا بشكل جميل، تنتشر فوقه الأزهار بعناية، سألت غسان في حين كنت أنظر إلى الشوارع وراء زجاج النافذة..."[2].

إن الخطاب في هذا المقطع لا يكتفي بالتعبير عن معنى أو قيمة موجودة بشكل قبلي، إنه يقوم بشيء آخر، إنه يعدل، من خلال أشكال التحقق التي يقف أمامها الراوي العليم (خوسيه) وهو يجري عملية المقارنة بين الكويت كما صورتها أحاديث

[1]– سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 143

[2]– سعود السنعوسي، المرجع السابق، ص 187

أمه جوزافين القبلية، والكويت التي يراها هو (خوسيه) أمامه بعد دخوله مطار الكويت، إنها علاقة جديدة تغني القيم والمضامين لدى المروى أو القُرَّاء بشكل عام.

إن القصة حسب قول كيزر (wdfgong.kayser) " لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضاً بالشكل أو الطريقة التي يقدّم بها ذلك المضمون"[1] بكل تفريعاته الممكنة وما ينتجه من معرفة تخص الإنسان وتخصّ العوالم التي يتحرك داخلها، أمّا إعادة بناء هذا الكون وفق حدوده المعروفة سلفاً، فهذا لا يضيف تحققه أي شيء.

5- المقطع الخامس(الجزء الخامس):

يقول السارد العليم (خوسيه) " إبراهيم شاب طيب وبسيط جدّا، وجدتُ فيه صديقاً مخلصا لم أطلبه شيئاً قط إلا وهبَّ لمساعدتي، هو يناديني بـــ أخي، وحين سألته عن السبب أجاب: (المسلم أخو المسلم)، كنت ممتنا لشعوره تجاهي، لم أقل له أنني لست متأكدا من كوني مسلما بعد، فأنا لا أزال أتلمس طريقي، ولكنه حتما، إن أنا دخلت في الإسلام، سوف يكون هو أحد الأسباب في ذلك، ثلاثة أشياء تعرفت إليها من خلال إبراهيم حببتني بالإسلام وعرفتني إليه أكثر...فيلم (الرسالة)، كتاب "الرحيق المختوم" والمعاملة الطيبة والإهتمام الذي يبديه إبراهيم تجاهي"[2].

على الرغم من الكثافة التناصية المبثوثة في كنف نص السنعوسي، خصوصاً في هذا المقطع، فإنه حسب اعتقادي من الممكن أن نمحور نص "ساق البامبو" الذي بين أيدينا، ضمن موروث ثقافي تناصي وايديولوجي عميق جداً، تظهر بعض ملامحه في الإنطباعات التي يثيرها الراوي العليم (خوسيه) و التي وسمت بصبغة عقدية

[1]– د. حميد لحمداني، المرجع السابق، ص46

[2]– سعود السنعوسي، المرجع السابق، ص 312.

(التدين) حين بدأ يتلمس طريقه نحو الإسلام، ولعل لشخصية (إبراهيم سلام) الدور الأساس، من خلال عملية الاستقطاب والاحتواء التي كان طرفا فيها.

لقد قدمت رواية "**ساق البامبو**" خطاب الراوي وتدخلاته عبر سياق السرد، بشكل يقود إلى بناء وجدان انساني (محلي/كوني)، باعتباره إرثا مشتركا، وسط واقع مختل ومختلف، وُفق السنعوسي إلى حد بعيد في تمثيله, عبر تجاوز لغة الخشب التقريرية، والإستثمار الجيد لأدواته الفنية, ليكتب لنا بحسه النقدي و وعيه الأدبي "**رواية**" هي خطاب و سرد، يصهر في بوتقتها كل أنواع الكتابة من أجل إنجاز قصة تروم المتعة الفنية و المعرفة الثقافية، و تفكك في الوقت نفسه واقع البطل (عيسى) الذي وجد نفسه بين ثقافتين (الفلبين/الكويت) ، ليتم تقديمه للقارئ في صورة أيسر للفهم والتلقي.

4-3- تعدد الرواة :

ينهض السرد في رواية "**ساق البامبو**" للكاتب سعود السنعوسي على محكيات عديدة، لكنها محكيات صغرى مرتبطة ارتباطاً شديداً بالشخصية البطلة (خوسيه) إذ تنتظم جميعها في حكاية كبرى تسمى الحكاية الإطار.

هذه الحكاية الإطار هي الحكاية التي تتفرع عنها المحكيات الصغرى المرتبطة بدورها بالشخصيات الحافة للشخصية البطلة نذكر أهمها (جوزافين، راشد، خولة)، حيث وفق السنعوسي إلى حد بعيد في توظيف تقنيتين وسمت النص الروائي "ساق البامبو" وهما **(الرسالة/القراءة)** و**(السؤال/المعرفة)** عند شخصية البطل خوسيه، وهي كلها طرق ابتكرها الروائي ليس لملء فراغ النص السردي، وإنما لتحويل الراوي إلى باحث عن مصير ذلك الآخر المنفي "راشد" الأب, ومن خلاله قصة البحث هاته يحاول التعرف على ذاته.

إن القصة كمادة للخطاب الروائي الحديث تقوم بدورها لما تتموقع داخل تلك "المحكيات" ذات الامتدادات في داخل النص "وليس من الضروري أن تكون الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدد الرواة فبإمكان راوٍ واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكاية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولد الرّاوي الواحد زوايا متعددة للرؤية"[1]. وهو الأمر نفسه الذي حدث مع الراوي البطل "خوسيه" الذي يشكل الحلقة المركزية التي تنسج حولها كل مداخل القصة ومخارجها، فعلى أساسه تعقد العلاقات، وتصاغ حدود الحكايات التي ستأتي.

يقول الراوي البطل " قلت لأمي متأنقا بعد أن مددت لها كفّي بالرسالة :

- أكره اسم عيسى..

قطبت حاجبيها معاتبة، قالت:

- ولكن اسم عيسى جميل، هو اسم اليسوع بالعربية...

ربّتت على رأسي:

- ان كنت ستختار دين أمك فإن عيسى هو ابن الرب... وإن كنت ستختار دين أبيك فإنه نبّي مرسل من عند الله ... في الحالتين يجب أن تعتز باسمك.

لم أرد ابتسمت أمي تحثني على القراءة:

- واصل القراءة يا هوزّيه....

واصلت، بعد أن دفعني "هوزيه" اسمي الذي أحببت لمواصلة القراءة:

و أعرف أنك لن تسألي، وأنت التي كنت دائمة القول: كل شيء يحدث بسبب ولسبب، ولست ممن يبحثن عن تفسيرات.

[1]– د.حميد لحمداني، المرجع السابق، ص49 .

نعرف، بل نعترف، أنا وأنت، أن زواجنا وما ترتب عليه من فعل ارتكبناه، في ليلتنا المجنونة على ذلك المركب، كان تصرفاً أرعن..."[1].

لقد أظهر الكاتب السنعوسي سيطرته على زمام الحكي، من خلال تعدد الرواة الذين نوردهم بالترتيب حسب المقطع السردي: خوسيه (الشخصية البطلة)، جوازافين (زوجة راشد) وهي شخصية رئيسية لها قسط وافر في بناء محكي موازي لمحكي (خوسيه) .

وعن طريق الحوار الذي جرى بين راشد وأمه (جوزافين)، نتعرف على مدى الرفض والكره الذي يكنه السارد البطل بتسميته باسم (عيسى) بدون اعطاء أي سبب لهذا الموقف، عكس الأم (جوازافين) التي تمنح الخطاب السردي من خلال الحوار، حمولة دينية تجلت مضامينها في دعوة عيسى إلى تخطي الحواجز الدينية والعرقية (دين الأم ← عيسى هو ابن الرب/ دين الأب← عيسى نبيّ مرسل من الله) ليعتز باسمه في الحالتين، مما يفسح المجال للسارد "خوسيه" للدخول في عملية تفاوض شاقة مع خطاب القوة الذي يفرضه الفضاء العام للرواية.

إن الكاتب سعود السنعوسي, يسعى من خلال هذا النسق السردي, إلى بعث منطق الارتياب، الذي يساعده في إرساء مسافة استيطيقية بينه (بصفته ذاتاً مرجعية) وبين حكايات شخصياته التخييلية، بما يرسخ استقلالية هذه الشخصيات ويضمن لها حرية الكلام والتعبير عن تجربتها الأصيلة، خارج سلطة " **المؤلف** "، إذ تشتغل الرواية على وظيفتين متزامنتين، هما المشاركة الفاعلة في تطوير أحداث القصة وهذا ما سبق الحديث عنه آنفا، ومسار سرد بعض الوقائع والمعلومات التي كانت ناقصة

[1]– سعود السنعوسي، المرجع السابق، ص 72.

عند الساردين الآخرين، لذلك نجد شخصية "خوسيه" تقوم بدور " البطل" وتقوم أيضاً بدور "السّارد" عندما تطلب منه جوزافين مواصلة قراءة "الرسالة".

الخلاصة

وأنا أقف عند خاتمة البحث لتقييم المسار الذي قطعته، يجدر بي الاعتراف، أن خاتمة هذا البحث ليس هي نهايته. إنما تبقى أسئلته الكثيرة مفتوحة للبحث والتحري، وما وصلت إليه، إلا حلقة في سلسلة البحوث الأدبية التي تهتم بدراسة الخطاب السردي، مع بنياته وقيمه ومتخيله، وقبل هذا، لإثارة موضوع التتويج والمقاييس المُسعفة على التمييز والتصنيف, ، الذي يضع الرواية بكيفية تلقائية في مستوى الروايات العالمية التي تستحق الرواج الواسع.

لقد سعينا في هذا البحث إلى دراسة الخطاب السردي بدءاً من استخلاص المعايير والأدوات التي يمكن استخدامها لمعاينة واستقراء قيمة النص الأدبي، وصولا إلى استقراء المادة الحكائية وطرق السرد فيها، وهو الجزء المهم الذي تسعى إليه هذه الأطروحة لرصد تلك الحمولات المعرفية التي يتّكئ عليها الخطاب صراحة أو ضمنا على مستوى تقديم القصّة. ثم القيام بتحليل مكونات الخطاب السردي (الزمن، الصيغة، الرؤية السردية)، لتقييم الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في رواية **ساق البامبو**، واكتشاف خصوصية المتن وإنتاجيته، وهو يُصيغ متخيل مختلف يتجاوز نمطية التشخيص المباشر للعالم.

وفي سبيل ذلك وظّفنا جملة من الآليات والأدوات الإجرائية من المنظور البويطيقي ضمن إحداثيات (الخطاب السردي) الذي يتحدد بين الراوي والمروي له، دون الاهتمام بالمؤلّف ولا بالقارئ لأنّ همه الأساسي هو "الشكل" بمعناه الجمالي. واستقينا كذلك من السرديات التلفظية بعض خصائص المنحى التداولي في دراسة المتن الروائي، من أجل قراءة جديدة تغني الخطاب الروائي وتضيف إليه، لتواصل البحث في مدى انسجام النصوص من خلال عملية التلفظ، وبين ما قد تحيل عليه في الخارج ربطا مباشرا يطال العناصر القصصية المتنوعة التي تشكل الخطاب السردي عبر مسارات التخييل.

و قد تعلّقت همتنا في بداية بحثنا بمحاولة استخلاص أحكام القيمة في نسيج المتن الروائي، بدءاً من كليته وعمق دلالاته ورموزه وقدرته على تبني المفاهيم والقيم الإنسانية، وصولا إلى نظام تحولات بنيته الداخلية. وهنا تكمن إحدى إشكاليات هذه الدراسة، التي تغري بالنظر في مدى كفاءة الأحكام القيمية الخاصة بالرواية من منظور النقد الأدبي المعاصر، إن النقد باعتباره إنتاجاً لمعرفة وإمساكاً بطاقة جمالية، أصبح يؤسس لتقاليد جديدة في الكتابة الروائية، تقاوم فكرة القالب التقني للنص، لتستهدف مرونته وقدرته على المجاوزة والتجدّد.

تمثل رواية "ساق البامبو" للروائي الكويتي (سعود السنعوسي) عينة من هذا الحراك الأدبي، الذي حاولت فيه إكتشاف آليات اشتغال السرد، من خلال الوقوف عند أهم العناصر المكونة للخطاب الروائي، التي بدا أنها تتضافر لتُشكل بنية خطاب تخييلي بالدّرجة الأولى، ثم وصف وتفسير نطاق تواصل الأعوان السرديين في سياقات معينة، حتى نفهم تجربة الذات المدركة وهي تصوغ عوالمها الدلالية وفق ما تُدركه وتُحيل عليه، لذلك وقع اختيارنا على أنموذج المُحيل وصورة تشكله من خلال إحالاته، لننتقل بعد ذلك إلى الكيفية التي يتم بها تحوير تلك المراجع داخل المعمار الروائي، فتحل فيها وتتحاور معها، لتخرج إلينا في إهاب مختلف وجذاب .

و حسب هذا التصور انبثقت فصول البحث وتخصص كل منها بإشكاليات البحث المطروحة، ألا وهي: المهاد النظري (قراءة في المنهج والمصطلح)، الرواية العربية والقراءة المجيزة، الزمن في رواية ساق البامبو، صيغ الحكي وتعدد الانساق في رواية ساق البامبو، الرؤية السردية في رواية ساق البامبو)، مما أفرز ثلة من النتائج والملاحظات المفصلة بحسب توالي فصول الدراسة وهذه أهمها:

1- إن مردودية مختلف المفاهيم والرؤى المتعلقة بالسرد تتحدد بالقياس إلى مدى إثرائها للنص الروائي، كون السرد لا يبحث في تقنيات الكتابة فقط وإنما هو الكتابة ذاتها، باعتبارها تشكل لازمة أساسية في فهم الفن الروائي.

2- يتجه منحى هذه المقاربة، بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية، أمام تعاظم هاجس النص، مع بنياته وقيمه ومتخيله، من أجل توسيع السرديات التقليدية القائمة على مبدأ المحايثة والإنغلاق لتشمل السرديات التلفظية التي تغني الخطاب الروائي وتضيف إليه .

3- يزداد الوعي لدى الناقد العربي بحاجات التغيير والتحديث التي يعرفها المتن الروائي، من خلال تحديث أدواته ورؤاه ومنهجه بما ينسجم ودرجات التطور والتغير التي يعرفها جسد المجتمع العربي عموماً والرؤيا النقدية خصوصاً، ونحن هنا إزاء أهمية **البعد القيمي** في الرؤيا النقدية وضرورة استحضارها لفحص مختلف (المرجعيات الثقافية، الاجتماعية، الفلسفية، التاريخية، الدينية، ...) التي يحملها النص الأدبي. حيث لا يمكن تجاهل منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها النص الأدبي والاقتصار على وصف القيم الجمالية الخالصة.

4- إن البحث في قيمة المادة الإبداعية يتجاوز بقليل تلك الثنائية الفلسفية (موضوعي – ذاتي)، لأن الطرح بهذا الشكل قد يكون مجحفا ويحيد بالباحث عن مكمن الحقيقة، فالإبداع نشاط عقلي منشأه الذات العالمة وهي تمارس نشاطها الطوعي، ولما كانت الرواية فن يضيء ويستشرف ويمارس، ضمناً، المرجعي عن طريق الإحالة، فإن الذات المبدعة توجهها رغبة قوية في استجلاء وإعادة إنتاج تلك المراجع في قالب فني.

5- إن الحديث عن شرطي الإستحقاق والتميز في تقييم الأعمال الروائية العربية، أصبح يكتسي في واقعنا المعاصر طابعً إشكالياً عويصاً، أملته مختلف التغيرات السوسيو ثقافية والعوامل السياسية والإقتصادية التي شهدتها المنطقة العربية، وهو الإنطباع الذي وقفت عليه أثناء متابعات لبعض المؤتمرات واللقاءات الصحفية التي كان ينشطها أكاديميون عرب، وكذا بعض المحكمين الذين كان لهم شرف عضوية اللجنة المانحة لجائزة البوكر للرواية العربية، وسواء أكانت تلك المواقف والأراء التي عبر عنها أصحابها، إثباتاً لمعرفة "**علمية**" أو إمساكاً بطاقة "**جمالية**"، فإن القراءة في حد ذاتها لا تمنح إحاطة كلية بالوقائع المسرودة داخل المتن الروائي المتوج الذي يشتغل ضمن تراكمات أنتجها مخيال المبدع وأشكال تلفظه ووعيه بذاته والعالم من حوله.

6- إن الرواية المعاصرة هي بنية فنية دالة، والبناء فيها يحيل في عرف التحليل العلمي، إلى صياغة جديدة لقيم معروفة، تقوم بتخصيب نظام الرواية بأشكال جديدة من الوعي والرؤى. هذه الصياغة الفنية تشكل إحدى المعايير التي تعتمدها لجان التحكيم في تحديد قيمة أي عمل فني مرشح لنيل إحدى الجوائز الأدبية، من هنا يتجه المنظور الفني عند الروائيين العرب المتقدمين لهذا الإستحقاق، نحو أشكال روائية مختلفة من حيث البناء ومتميزة في تجلياتها الفكرية والفنية.

7- إن معيار الخبرة الفنية الذي تم إثارته في هذه الرسالة، ينفذ إلى عمليّة الإبداع الأدبي والفنيّ عامّة، حتى نستطيع اكتشاف عبقرية الكاتب الروائي وما تنطوي عليه نصوصه المنجزة من قيم جمالية ودلالية لافتة للنظر، وهو الأمر الذي يستوجب من الكاتب متابعة متواصلة للإنتاج الروائي العربي والعالمي, حتى يستطيع استخلاص مختلف الصيغ الفنية والتشكيلات اللغوية ثم استثمارها. فمن خلال طريقة السرد (الجملة السردية، التكثيف، دور الراوي، الشكل السردي، الموقف الخاص،

...) التي يتم رصدها من نصوص سابقة، يمكن للكاتب المتمرس صياغة تجربة فنية مغايرة للتجارب السائدة، بكيانها الخاص ونكهتها المتفردة، والتي حتما تأخذ مضامينها من فلسفة الكاتب واتجاهاته في الحياة .

8- لقد وفقت رواية "**ساق البامبو**" لسعود السنعوسي أن تحقق تميزها اللافت، ضمن الروايات العربية التي تشتغل على موضوع الهوية أو تحقق الذات، في ظل هيمنة النمط العولمي، وطروحات ما بعد الحداثة التي ألهمت الكثير من الكتاب الروائيين الشباب، لأجل تحيين المتخيل والمرجعي على مستوى الخطاب الروائي، لتشكل لنا كباحثين فرصة للتعرف على نوعية هذه الخطابات وهي تنجز أفعالها سردياً في فضائها المتخيل، ولعل التجربة الفردية للبطل "**خوسيه**" داخل هذا المتن هي نموذج للذات المدركة ضمن أقوالها الداخليّة والخارجيّة .

9- و ممّا توصلنا إليه في الفصل الثاني, أن المحيل في مختلف إحالاته, عمل على تحوير مختلف الصروح الهندسية (الكاتدرائية، المعبد، المسجد)، بوصفها مرجعاً معمارياً إشكالياً في الرواية، ومكانا أنموذجيا لتكثيف القرائن الذاتية، التي وفق في تسريدها البطل باللغة والعبارات والتراكيب، لا بالحجارة والزجاج والألوان، مما وفر للكاتب إمكانات كبيرة للتشخيص والتخييل وبلورة المعاني.

10- إن المُحال عليه وهو يتلوّن وفق وجهة نظر من يصفه، لا يكتفي بلجم المجرى السردي للأحداث فحسب، ولكنه يقوم بإنتاج المعرفة وإثارة كل الانفعالات المشكلة للهوية ومصائر الذوات الفاعلة داخل المتن الروائي. فالسارد **خوسيه** يحيل إلى المتشكل الجديد، الذي هو مزيج بين المرجع في ذاته كمعلم معماريّ، وتشكله الجديد داخل المتن من لغة وكلمات.

11- في الفصل الثالث الخاص بدراسة الزمن، وبعد رصد مختلف التنافرات الموجودة بين الزمنين، كشف الاستقراء الأولي أن المتن الروائي لساق البامبو ينتظم وفق تتابع متونه في الزمان.

12- استثمر السنعوسي في روايته **ساق البامبو** تقنية الوصف بطريقة مكشوفة، أمام خطاب روائي يعتمد إستراتيجية خطابية أساسية بالنسبة للذات في التمثيل، وهي تعيد صياغة هويتها عبر تأكيد اختلافاتها مع صورة الآخر. كما وقفنا كذلك على مجموعة من الأحكام والتبريرات، التي استمدت مضامينها الأساس من تجارب فعلية عاشتها شخصيات الرواية, نذكر منها الجد "**ميندوزا**" ومعاناته أثناء حرب الفلبين، حيث ورد على لسان السارد أنه:(عصبي، عسكري، قاس، انضم إلى الجيش الفلبيني، سلب الثوار إنسانيته، معاناته....) فكلها مواقف ارتبطت بأحداث وقعت أكثر من مرة على مستوى القصة، لذلك جاء ذكرها على مستوى الخطاب متكررا .

13- لقد تبين لنا أنّ رواية "**ساق البامبو**" **لسعود السنعوسي** هي إحدى منجزات الراوية العربية التي تتوغل في دواخل الوجدان، وترتاد الفضاءات الحرجة، مما أكسبها سعة الأفق، وجعلها تحتفي بتنوع صيغها السردية وانصهار هذه الصيغ ضمن بناء متكامل وشامل.

14- ومن النتائج التي توصلنا إليها في الفصل الرابع المخصص لصيغ الحكي وتعدد الأنساق, أن النص في " ساق البامبو" يحيل إلى محكي الأحداث, حين يقدم بنية اجتماعية هرمية تحتل فيها الجدة " غنيمة " موقع "**الفعل**"، لقد كانت تنظر إلى أي شيء يحدث، مهما بدا بسيطا، على أنه إشارة لا يجب الاستهانة بها, وبذلك تشكل لنا حالات "العصبية" و"الشك" داخل المتن, الدافع الرئيسي للسرد. إن حضور مثل هذه

النوبات النفسية إلا نتيجة لغياب الأب "راشد الطاروف" الذي لم يتعرف عليه "خوسيه" الإبن، فيتحول الإبن إلى سارد يكتب أحداث غياب الأب وفقدانه.

15- إن القدرة على الحكي من موقع السارد المهيمن المتحكم في مجال الخطاب، يقوم بدور حاسم في تحرير الكلام، حيث يتجاوز سرد الوقائع على مستوى محكي الأحداث، ليتجه نحو إنتاج خطاب يمتزج فيه أفق الذات وأفق الآخر، وتحيل في الوقت ذاته، إلى الأفكار المتحققة أو المكتوبة عبر محكي الأقوال.

16- إن سعود السنعوسي لا يكتفي بسرد قصة خوسيه فحسب, بل يجعل منها شخصية إشكالية تشعرنا بقوة وجودها، إن على مستوى التجربة التي تحيل عليها الحكاية, أو على مستوى التخييل السردي الذي يبحث فيه عن هويته الضائعة، من هذا المنظور يأتي الحكي لصياغة الرؤى والتعبير عن مجمل القيم الدلالية التي تثيرها المواقف والوضعيات الإنسانية المعبر عنها، وفق أشكال متعددة من الخطابات.

17- توضح لنا رواية "ساق البامبو" على لسان السارد البطل "خوسيه"، أيديولوجيا الأقليات الإثنية، داخل هوامش المتجمعات (البدون، العمالة الأجنبية، والتحرش الجنسي ..) الساخطة على واقعها، حيث يشغل "خوسيه" جزء من هذا الوطن، الذي منحه حقائق مزيفة، وهو الذي كان يمني نفسه بالحلم الرحب والجنة الموعودة (الكويت)، ليتحول النص إلى بؤرة لإبداء المواقف وإصدار الأحكام، " الكويت هي خذلان أبنائها لي بنظرتهم الدونية "، لذلك عنون الكاتب فصول الرواية "**عيسى.. على هامش الوطن**" وقبله "**عيسى.. التيه الأول**" و"**عيسى .. التيه الثاني**" حيث حمّلها دلالات وجودية: التيه الأول قبل الميلاد، والتيه الثاني بعد الميلاد.

18- يكشف لنا "خوسيه" عن حالة العزلة التي يعيشها في واقعه المأزوم الذي تسوده الوحشة الوجودية المقلقة، حيث العزلة عزلتين، عزلة خوسيه في الفلبين، يملك العائلة

ويفتقد لكل شيء، أما عزلته في الكويت فهي العكس تماما يملك كل شيء سوى العائلة، وحيث لا مفر من المواجهة، وأمام هذه الثنائية الفلسفية يقف "خوسيه" في وسطها، في مواجهة مع عقله، مصدر الشك والريبة في كل شيء ليأخذ خطابه سلوكا فلسفيا عبر المساءلة وإبداء الفرضيات، عساهُ يدرك حقيقة هذه الهواجس ومصدر قوتها حتى تصرفنا عن كل شيء عداها.

19- يأتي الخطاب الثقافي في رواية "ساق البامبو" ليغوص في أكثر الزوايا خصوصية وحميمية، إذ يمتلك قدرة فائقة على إظهار الهوية الثقافية للمجتمعات (الكويت، الفلبين) التي يرصدها في كلام السارد، فنياً وفكرياً، ولا أقصد هنا النص التاريخي، أو الذي يحكي التاريخ، بل هو النص المعاصر اليومي، المتشكل بالراهن، والمشدود بتلابيب تراثنا الضارب في الأعماق.

20- تمتلك "ساق البامبو" التجربة الإنسانية و تقوم بتصريفها من خلال المواقف والأوصاف وردود الفعل التي تصدر عن شخصية الجدة "غنيمة" إنها تقود، تبعاً لذلك، إلى التقاط الجانب الإنساني فيما هو جزئي ومحلي ومخصوص، فبناء عالم تخييلي، كما يفعل ذلك السرد، ينقل ما ينتمي إلى " وقائع الحياة " إلى مصاف القيم الثابتة التي يتكفل الوجدان الجمعي بتخليصها من سمات الخاص والمفرد والمؤقت، ويضعها للتداول باعتبارها قيمة (إنسانية، ثقافية) عامة تضاف إلى التراث الحضاري للأمة بكل أبعاده.

21- يطلع السارد خوسيه بخطاب الشخصيات، مثل الحوار الذي دار بين السيدة العجوز والعمة هند في ندوة خاصة بالحملة الانتخابية، بل نجد الشخصيات تتحدث بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان، ففي النموذج الأول الخطاب المباشر يتلاشى خطاب السارد خوسيه فتحل الشخصية محلُه، أما الخطاب الأخير غير

المباشر، نجد السارد خوسيه يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود، ويظهر حضور السارد من خلال ما يحيل إليه ضمير المتكلم في (أجابت)، ووصف حركته وهيئته أثناء الكلام، إضافة إلى الحضور الأفعال المضارعة (بدأت، تملك، يستحقون، يقولون، تترك) وكأن الحوار يجري في الزمن الحاضر .

22- إن "خوسيه" السارد بوصفه شخصية داخل عالم الأحداث في الرواية، هو راوي بضمير المتكلم، يصوغ لنا خطابا يرصد فيه أبعاد التوتر الإنساني الذي تعيشه "جوزافين"، و التي ستكون وحدها القادرة على اكتشاف العمق التشخيصي لهذا التوتر واجراء الموازنات، حين تتخلى عن رغبتها في بقاء ابنها خوسيه في الفلبين و تقرر بعثه إلى الخارج (الكويت) في بلد يضمن له الاستقرار والعيش الكريم.

23- إن أغلب الخطابات تظهر لنا بجلاء وجود السارد خوسيه باعتباره الشخصية البطلة (مرسل الخطاب المسرود) ووجود متلقي (يتلقى الخطاب المسرود)، صحيح نجد اختلافات بين هذه الخطابات على مستوى كمية الإخبار ونوعيته، لكنني أجد صيغة الخطاب المسرود هي المهيمنة، إنها رواية رحبة المدى تمتد إلى آفاق عريضة ولسنوات عديدة، إنها لا تقول أي شيء في واقع الأمر سوى محاولة وضع المتلقي عند بعض اللحظات السردية الكبرى في الرواية .

24- يكشف لنا الصوت السردي في رواية "**ساق البامبو**"، أن السارد قّل ما يترك شخصياته تتكلم لإظهار صوتها الخاص، وهذا ينعكس على المسار السايكولوجي للشخصيات، حيث نلاحظ في أغلب الأحيان بأن السارد خوسيه يتكلم على لسان الآخرين، لأنه من طبيعة برانية، و لا أدل على ذلك المقطع سردي المأخوذ من المشهد الخامس للرواية، حين يقرر"خوسيه" الكتابة بالإنجليزية فهو وحده

القادر على ولوج فتحات الطاروف من دون أن يعلق في خيوطه الشفافة، وهذا ما ذكرته خولة على مسامع أخيها "خوسيه" تحثه فيها على فعل الكتابة.

25- إن الوصف في " ساق البامبو" ليس مقصورا على أماكن الحركة (بياك ــ نا - باتو، أرض ميندوزا، شوارع الكويت...) أو المظاهر الجسدية أو الخارجية للشخصيات، بل يحضر الوصف مرافقا للسرد والحوار ومندمجا معها، بفضل صور التي يبثها، والدلالة التي تغور في عمق الأشياء، وتتلألأ بكثرة، خصوصاً لما تنتقل الذات الساردة من حلمها المجهض إلى عوالم تمنحها الطمأنينة والألفة.

26- لقد وسعنا دائرة بحثنا في مسألة الرؤية السردية داخل الخطاب السردي، حيث وقفنا عند بعض التقنيات منها الرؤية من الخلف، وأول مؤشر دال هو استعماله ضمير الغائب " هو" ويقصد به الجد " ميندوزا "، حيث يأتي اختيار هذا الضمير لأنه في الأصل أداة نحوية منظمة للخطاب ومحددة لمصادره، فوجهة النظر التي يكشف عنها السارد " خوسيه " ليس مجرد كشف عن الصوت الذي يحكي أو العين التي ترى وتفصل وتبئر. وإنما هو اختيار لموقف من وضعية ما وطريقة في صياغتها، خصوصا بعد انقطاع الحوالات المالية التي كان يرسلها الأب " راشد " لابنه " خوسيه " إلى الفلبين.

27- يتسم نص" ساق البامبو" لسعود السنعوسي بفرادة لافتة للنظر، حيث تأتي معلومات الراوي على قدر معرفة الشخصية لها وفق المظهر الثاني الذي يحدده بويون بـــ" الرؤية مع".

28- نلاحظ أن تحديد زاوية رؤية الراوي في رواية "ساق البامبو" يتحكم فيه مظهرين أساسين، الأول هو (الرؤية مع) حيث الراوي (السارد البطل) يكون مصاحباً للشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع من بداية أحداث الرواية إلى نهايتها،

أما المظهر الثاني هو (الرؤية من الخارج) والذي يأتي في سياق خلق عوالم منفصلة من حيث الرؤية السردية في صياغة الحدث ونشر المعرفة.

29- إن زاوية الرؤية (الرؤية مع) التي تصوغها شخصية "خوسيه" المركزية تأخذ بعداً ذاتياً، حيث يعرض فيها العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي، وذلك باعتبار أن شخصية "خوسيه" تمثل البؤرة السردية الأساسية من بداية الخطاب إلى نهايته، وهي لا تقدم لنا منظورها من الداخل فحسب، ولكن من خلال تمركزها على ذاتها أيضا، فكانت بذلك موضوع التبئير (la focalisation) والسرد معاً.

30- في الخطاب الروائي لـــ"ساق البامبو" أنتجت الرؤيتان السرديتان "الرؤية مع"، "الرؤية من الخارج"، نوعين من الخطاب السردي: داخلي للأولى وخارجي للثانية، يتجاوران ويتناوبان ويتدخلان لكون شخصية (عيسى/خوسيه) المركزية، تمارس التبئير والسرد معاً وهما المحور الأساس للقصة، فهي تمارس الكتابة، وبالأساس الرواية، ومن خلالها نتعرف على جوانب مهمة من قصة حياتها، سواء عندما تركزّ على ذاتها أو على محيطها، وهي ليست ذاتا منغلقة على أعماقها "حدودها" بل هي راصدة لما حولها.

31- لقد أسهم التعدد في الرؤى و الأصوات السردية, إلى حد كبير, في جعل الحكي يقدّم لنا من الداخل عبر نشاط لفظي يتماهى فيه السارد (عيسى) مع أفراد عائلته الصغيرة (راشد/الأم/أدريان) حيث الأحاسيس والمشاعر متباينة من جهة طفله (راشد) بين ذراعيّ أمه(ميرلا)، والأخ الصغير(أدريان) الغارقة عيناه في الفراغ. كما تشير المقطوعة وتفاصيل العلاقة السابقة بين (راشد / ميرلا) قصة مستقلة أو رواية داخل رواية نتيجة الطابع التضميني الذي احتل حيزاً نصياً معتبراً.

32- إن الخطاب السردي في رواية "ساق البامبو" لا يكتفي بالتعبير عن معنى أو قيمة موجودة بشكل قبلي، بل يقوم بشيء آخر، إنه يعدل، من خلال أشكال التحقق التي يقف أمامها الراوي العليم (خوسيه) وهو يجري عملية المقارنة بين الكويت كما صورتها أحاديث أمه جوزافين القبلية، والكويت التي يراها (خوسيه) أمامه بعد دخوله مطار الكويت، إنها علاقة جديدة تغني القيم المضمونية لدى المروي أو القُرَّاء بشكل عام.

33- لقد قدمت رواية "ساق البامبو" خطاب الراوي وتدخلاته عبر سياق السرد، بشكل يقود إلى بناء وجدان انساني (محلي/كوني)، باعتباره إرثا مشتركا، وسط واقع مختل ومختلف، وُفق السنعوسي إلى حد بعيد في تجاوزه، كونه يعي بحسه النقدي ووعيه الأدبي الإبداعي أنه يكتب "رواية" وهي خطاب و سرد، و يصهر في بوتقتها كل أنواع الكتابة حتى ينجز لنا قصة منسوجة باحكام، تفكك واقع البطل (عيسى) الذي وجد نفسه بين ثقافتين (الفلبين/الكويت), حتى يتم تقديمه للقارئ في صورة أيسر للفهم.

34- لقد أظهر الكاتب السنعوسي سيطرته على زمام الحكي، من خلال تعدد الرواة: خوسيه (الشخصية البطلة)، جوازافين (زوجة راشد) وهي شخصية رئيسية لها قسط وافر في بناء محكي موازي لمحكي (خوسيه)، أما محكي راشد (والد خوسيه) فنتعرف عليه عن طريق الحوار الذي جرى بينه و بين الأم جوزافين، حيث نتعرف على رفض وكره الأول لتسميته باسم (عيسى) بدون اعطاء أي سبب لهذا الموقف، عكس الأم (جوازافين) التي تمنح الخطاب السردي من خلال الحوار، حمولة دينية تجلت مضامينها في دعوة ابنها عيسى (خوسيه) إلى تخطي الحواجز الدينية والعرقية (دين الأم ← عيسى هو ابن الرب/ دين الأب←عيسى نبيّ مرسل من الله) ليعتز باسمه في الحالتين، لكن هذا لا يمنع من دخول البطل في عملية تفاوض شاقة

مع خطاب القوة في الفضاء العام. حيث يتموضع كل ذلك على مستوى الخطاب، ليقدم في النهاية نص "**الرواية**" قصة وخطابا.

كانت هذه أهم النتائج التي تم رصدها في هذا البحث, و آمل صادقا أن يفتح عملي هذا أعين الباحثين نحو أفاق بكر للكتابة كما للقراءة أيضا, كي نجيب عن باقي الأسئلة الأخرى التي أصبح يفرضها علينا واقعنا الثقافي المتميز, خصوصا بعد دخول الجوائز الأدبية كفاعل مهم في "**صناعة الثقافة**" عربياً. و هنا تستوقفني بعض الأسئلة, التي تشكل أفقاً رحباً في مجال البحث الأكاديمي, لتوضع بلطف ضمن **توصيات** هذا العمل المتواضع, وفق الطروحات الآتية :

1- كيف يتم قياس "**جودة**" الإنتاج الأدبي و ما هي المعايير التي يركز عليها التَّوجُه النقدي المعاصر في تقويمه للنصوص، من أجل تبديد كل الشكوك التي تمس بمصداقية هذه الجوائز ؟

2- هل يعجز النص الأدبي الجزائري عن المنافسة عربيا؟ وهل يعود هذا الغياب إلى غيابنا عن عضوية لجان التحكيم؟ أم أن اهتمامات هذه النصوص ومضامينها لا تتقاطع مع اهتمامات الجهات الراعية للجائزة ولجان التحكيم ؟

و جملة القول في هذا الختام, أن النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة، لم تجب عن كل الأسئلة التي طرحتها, ولكنها قد تكون بداية الإنطلاقة لدراسات أخرى، تعيد مساءلة الرواية من جديد، لنستكشف البنى الأخرى لهذا الخطاب بأدوات معرفية أكثر جرأة وقدرة مما في هذا البحث.

الملاحـــــق

الملحق رقم 01: صورة الغلاف الخارجي لرواية " ساق البامبو "

- الواجهة الأمامية :

- الواجهة الخلفية :

الملحق رقم 02: السيرة الذاتية

سعود السنعوسي هو كاتب روائي كويتي وُلد عام 1981، عضو رابطة الأدباء في الكويت وجمعية الصحفيين الكويتيين، تميزت رواياته بأسلوبه السردي المتميز و الجرأة في طرح القضايا التي تناقشها. يعمل السنعوسي في شركة أغذية، وإلى جانب كتابة الرواية يكتب السنعوسي بجريدة القبس الكويتية وصحف عربية أخرى نال العديد من الجوائز عن أعماله، سنتعرف في هذا الملحق على حياة السنعوسي الأدبية وبداياته في كتابة الرواية.

دخول السنعوسي عالم الأدب:

– بدأ السنعوسي كتاباته بقصيدة تصف حالة عائلته النفسية وقلقهم عند دخول العراقيين إلى الكويت عام 1990.

– كتب العديد من الخواطر في سن المراهقة، وكتب مقالات إلكترونية، حتى وصل إلى كتابة الرواية.

– يلجأ السنعوسي إلى الكتابة عندما يشعر بالألم والحزن.

أعمال سعود السنعوسي :

– رواية سجن المرايا : أول رواية ينشرها السنعوسي، يعتبرها تجربة هامة في التعلم من الأخطاء، فقد كانت روايته توصف بالضعف، لكنه استطاع لاحقا أن يوظف النقد

الذي تلقته الرواية في إنتاج رواية استطاعت أن تفتح له أبواب الشهرة في عالم الأدب.

– قصة البونساي والرجل العجوز : حازت على المركز الأول في مسابقة القصص القصيرة التي تقيمها مجلة العربي الكويتية .

– رواية ساق البامبو : هي الرواية موضوع الدراسة استطاع من خلالها السنعوسي أن يدخل عالم الأدب من أوسع أبوابه. طرح فيها أوضاع العمالة الوافدة في الكويت بجرأة غير مسبوقة، وتحدث عن الطبقية في بلاده، استوحى السنعوسي فكرة روايته من قصة حقيقية، حازت الرواية على جائزة البوكر للرواية العربية، وكما لاقت الرواية هذا النجاح الباهر لاقت أيضاً هجوماً شرساً بسبب حساسية الموضوع الذي تطرحه .

– فئران أمي حصة : تناولت موضوع الطائفية في الكويت، ومُنعت الرواية لاحقاً في كويت من قبل الجهاز الرقابي.

الجوائز التي حصل عليها سعود السنعوسي :

– جائزة الروائية ليلى العثمان للإبداع الشبابي في القصة والرواية في دورتها الرابعة عن روايته سجن المرايا.

– المركز الأول في مسابقة قصص على الهواء التي تنظمها مجلة العربي مع إذاعة بي بي سي العربية، عن قصته البونساي والرجل العجوز.

– جائزة الدولة التشجيعية في مجال الآداب، عن روايته ساق البامبو.

– حاز على لقب شخصية العالم الثقافي ، جائزة محمد البنكي، في مملكة البحرين عام 2016.

الملحق رقم 03: الجائزة العالمية للرواية العربية

الجائزة العالمية للرواية العربية
INTERNATIONAL PRIZE FOR ARABIC FICTION

تهدف الجائزة إلى مكافأة التميّز الذي تحفل به الأعمال الروائية العربية المعاصر، ورفع مستوى الإقبال على قراءة هذا الأدب عالمياً من خلال ترجمة الروايات الفائزة. بالإضافة الى الجائزة السنوية، تدعم "الجائزة العالمية للرواية العربية" مبادرات ثقافية أخرى، حيث أُطلقت عام 2009 ندوتها الأولى (ورشة الكتّاب) لمجموعة من الكتّاب العرب الشباب الواعدين.

تدار الجائزة بالشراكة مع مؤسسة جائزة "**بوكر**" في **لندن**، و بدعم من دائرة **الثقافة** والسياحة، أبو ظبي في الإمارات العربية المتحدة. وبالرغم من أن كثيراً ما يتم الإشارة إلى الجائزة العالمية للرواية العربية بوصفها "جائزة البوكر العربية" (Arabic Booker) إلا أن هذا ليس بتشجيع أو تأييد من الجائزة العالمية للرواية العربية أو من مؤسسة جائزة البوكر لأنهما مؤسستان منفصلتان ومستقلتان تماماً. والجائزة العالمية للرواية العربية ليست لها أي علاقة بجائزة مان بوكر.

أُطلقت الجائزة في أبوظبي في نيسان (أبريل) 2007. وقد ولدت فكرة الجائزة باقتراح لتأسيس جائزة مشابهة لجائزة " **المان بوكر** " التي حقّقت نجاحاً بالغاً، مما قد يشجّع تقدير الرواية العربية المتميّزة ومكافأة الكتّاب العرب. يقوم **مجلس الأمناء** سنوياً بتعيين لجنة تحكيم تتألف من خمسة أشخاص وهم نقّاد وروائيون وأكاديميون من العالم العربي وخارجه. وللتأكيد على البعد الدولي للجائزة يكون أحد أعضاء التحكيم شخصا غير عربي لكنه يتقن اللغة العربية لدرجة تسمح (له أو لها) التحدث بطلاقة و القراءة العميقة.

يُفتح باب الترشيح فى 01 أبريل من كل عام وينبغي أن يتم استلام الترشيحات قبل 30 يونيو. حيث يحق لكل ناشر أن يتقدم بثلاث روايات قام بنشرها خلال العام السابق الذى ينتهى فى 30 يونيو.

يقرأ أعضاء لجنة التحكيم كل الروايات المرشّحة عبر ثلاث محطات، مرة أولى لاختيار القائمة الطويلة المكونة من ست عشرة رواية، ثم مرة ثانية لاختيار القائمة القصيرة المكونة من ستة أعمال و أخيراً لاختيار الرواية الفائزة. لا ينظر أعضاء لجنة التحكيم إلى التأثيرات و الآراء الخارجية، كما لا تأخذ اللجنة في الاعتبار مسائل الجنسية أو الديانة أو السياسة أو النوع أو العمر. ما أن يتم تعيين أعضاء لجنة التحكيم فهم أحرار فى اتخاذ قراراتهم فى أي من الروايات يعتبرونها الأفضل. ولهذه الاستقلالية والنزاهة في عملية التحكيم أهمية كبيرة بالنسبة للجائزة.

يتمّ إعلان الرواية الفائزة في حفل توزيع الجوائز في احدى الدول العربية و يحصل كل من المرشّحين الستّة النهائيين على 10,000 دولار، أمّا الفائز بالمرتبة الأولى فيفوز بـــ 50,000 دولار إضافية فضلا عن تأمين ترجمة الكتاب الفائز إلى اللغة الإنجليزية، كما تشجع الجائزة ترجمة أعمال الكتّاب المرشّحين في القائمة

القصيرة إلى لغات أخرى. لذلك فإن الروايات التي تقترن بالجائزة تحصد زيادةً على المبيعات إمكانية الوصول إلى جمهور أوسع من القرّاء في العالمين العربي و العالمي خلال عملية الترجمة (بالتصرف) .

للمزيد من المعلومات يرجى العودة إلى الموقع الإلكتروني:

https://www.arabicfiction.org/ar

ملحق رقم 04: مقابلات

- لقاء الطالب الباحث مع الروائي الكويتي سعود السنعوسي, على هامش المهرجان الدولي للأدب وكتاب الشباب في طبعته الثامنة يوم 29 جويلية 2015 , المنظم بالعاصمة الجزائرية, على الساعة الثالثة والنصف مساء .

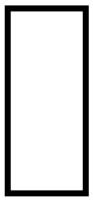
- أسئلتي التي تم طرحها على الكاتب سعود السنعوسي، ضمن فعاليات هذا اللقاء الأدبي.

السؤال الأول: ماهي أهم الكتب (الروايات) العربية والأجنبية التي تأثرت بها وصقلت تجربتك الروائية (البناء السردي) خصوصا قبل صدور رواية ساق البامبو ؟

الإجابة عن السؤال من طرف الكاتب سعود السنعوسي : من الصعب جداً أن أضع يدي على مجموعة من الكتب والإشارة لها بشكل مباشر، إنما أنا مؤمن تماماً بأن كل كتاب في مكتبتي كان بمنزلة لبنة في بناء شخصيتي وامتلاكي لأدواتي الكتابية. ولكن لو توقفت عند كتاب واحد من قراءاتي المبكرة والتي أثارت فيّ التساؤلات حول النفس البشرية وسلوكها وأنماط تفكيرها، سوف يكون الكتاب هو رواية " **البؤساء**" لفيكتور هوغو. كانت " البؤساء" هي الرواية الأولى التي قرأتها مراهقاً، واستوقفتني في تلك المساحة الرمادية الشاسعة بين ثنائية الخير والشر التي اعتدنا عليها في موروثنا القصصي, في "**البؤساء**" أثارتني تلك المساحة التي تراوح بين المشاعر الإنسانية المتناقضة في النفس الإنسانية الواحدة، إذ لا خير مطلق ولا شر مطلق. "**جان فالجان**" هذا الكل في شخص، الطيب الشرير، الظالم المظلوم، اللص النبيل، الفقير الغني .. الأمر نفسه ينطبق على شخصية " **فانتين**" في الرواية، المرأة الضحية اللعوب، فتاة الليل الأم المضحية، وفي شخصية "**جافيير**" الشرطي الذي حسبناه شريراً ولكنه لم يكن يفعل شيئاً أكثر من تطبيق القانون بملاحقة "جان فالجان". لعل رواية البؤساء هي التي دفعتني لأولي تلك العناية برسم شخصيات روايتي التي قد تتعاطف معها في صفحة, ثم تنقلب عليها في الصفحة التي تليها.

السؤال الثاني : فلسفتك في الكتابة لها عمق خاص, ماهي المدرسة الفلسفية التي تنتمي إليها وتوجه طريقة حكمك على الأشياء (الإنسان, المادة, الموضوع)؟

الإجابة عن السؤال الثاني : يقضي الإنسان الباحث عن إجابات، سنوات طويلة وبشكل تراكمي، حتى يؤسس فلسفته الخاصة لفهم الأشياء، وسوف أبتعد عن الحقيقة لو قلت لك أنني كونت فلسفتي الخاصة، أتصور أنه لا يزال الوقت مبكراً، وقد أمضي العمر كله وأنا أبحث عن منهجي في الحياة، لا أبالغ إن قلت لك أنني بحق لا أدري، أنا أمارس حياتي باحثا عن معنى لكل شيء، ولعل القارئ وحده يستطيع من خلال قرائتي أن يتعرف على فلسفتي في الحياة، تلك التي لا أعرفها.



قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم – رواية ورش عن الإمام نافع .

أ _ المصادر:

1- سعيد السنعوسي،"ساق البامبو"،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012م

ب – المراجع :

2-ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، دار الأفاق، الجزائر، 1999.

3-ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، 1988.

4- ابراهيم نصر الله، حرب الكلب الثانية، ط1، 2016، الدار العربية للعلوم ناشرون.

5- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ت 711هـ) لسان تهذيب لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ-1993م

6- أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق وتقديم، المهدي البوعبدلي، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، سلسلة التراث1.

7-أحمد نحلة، محمود، أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2002.

8-إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعي، مقالا في ظاهرة القصيدة القصيرة ونصوص مختارة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1994.

9- الإمام محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق، مصطفى ديب البُغا، دار الهدى، ط1

10- الباردي محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة -دراسة- إتحاد الكتاب العرب، 2000.

11- باسكال كازانوفا، الجمهورية العالمية للأداب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ترجمة: أمل الصبان، تقديم: محمد أبو العطا، 2002.

12- بويجرة محمد البشير، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، منشورات دار الأديب، ج1-2، ط 2008.

13- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، دمشق، 1997.

14- جرجي زيدان ، غادة كربلاء، بلا تاريخ، ط1، دار مكتبة الحياة، بيروت.

15- جغلول عبد القادر، تاريخ الجزائر الحديث، دراية سوسيولوجية، دار الحديث، بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 1983 .

16- جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، د،ت.

17- حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2009م.

18- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

19- حسن ناظم، مفاهيم شعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1، 1994.

20- حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، الطبعة التونسية – 1985.

21- حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

22- حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

23- خالدة سعيد، حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت ، ط1، 1979.

24- خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .

25- خليل موسى، قراءات في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

26- د . لطيف زيتوني: مُعجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط 1، 2002، لبنان .

27- د. آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 2003، ط1.

28- د. حسن بدوح، المحاورة: مقاربة تداولية، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2012، ط1.

29- د. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – دولة الكويت، عالم المعرفة، سبتمبر 2008.

30- د. عبد المالك أشهبون، عتبات الكتاب في الرواية العربية، ط1، 2009، دار الحوار للنشر والتوزيع.

31- د. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دبي الثقافية، الإصدار 49، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، مايو 2011.

32- د، صالح زياد، الرواية العربية والتنوير(قراءة في نماذج مختارة)، دار الفاربي،ط1، بيروت 2012.

33- دريد يحيى الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

34- الزمخشري، جار الله أبي القاسم، أساس البلاغة، دار صادر، ط$_1$، 1992.

35- سعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط$_2$، 2005.

36- سعيد علوش،الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة والنشر، بيروت 1981.

37- سعيد مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر.

38- سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط3،2006.

39- سعيد يقطين، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009.

40- سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي (الشكل والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.

41- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

42- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997.

43- سمر روحي الفيصل: الإتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.

44- سيزا قاسم، بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.

45- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

46- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت،ط1، 1983.

47- عبد الفتاح كليطو "الأدب والغرابة"، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983.

48- عبد القادر الرباعي: جماليا المعنى الشعري "التشكيل والتأويل" المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت ط1، 1998.

49- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2003.

50- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، حزيران 1990، ط1.

51- عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

52- عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب للنشر، وهران، د ط، 2003.

53- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1995.

54- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 1985.

55- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

56- عثمان حوافي، في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنثر العربي القديم، دار المعارف الجامعية، ج1.

57- فاضل تامر، اللّغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

58- فضل صالح، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.

59- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1999.

60- قاسم عبدة قاسم، إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، أكتوبر 1986.

61- كلود عدّاس، ابن عربي سيرته وفكره، ترجم: د. أحمد الصادقي، مراجعة وتقديم: د. سعاد الحكيم، دار المدار الإسلامي، ط1، أيلول/سبتمبر 2014.

62- لطيف زيتون، "معجم مصطلحات نقد الرواية" دار النهار للنشر، ط1، 2002.

63- محمد الأشعري، القوس والفراشة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2011.

64- محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ط1، 1996، شركة الرابطة، الدار البيضاء.

65- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها – دار توبقال المغرب، 1989.

66- محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الإختلاف، منشورات الإختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2014.

67- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية- دراسة-منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.

68- محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)، مركزدراسات الوحدة العربية، ط5، بيروت، مارس 1994.

69- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983.

70- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، بيروت-الدار البيضاء، 1985.

71- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع: تونس ط1، 2001.

72- محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي، (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمد علي للنشر، كلية الأداب والفنون والإنسانيات منّوبة، ط1، 2011.

73- محمد يحياتين، الأصالة في نظر رضا مالك، تحليل الخطاب من خلال نظرية الحديثة أو التلفظ، اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 14، ديسمبر 1998 م.

74- مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن وبداية قرن- دراسة- المكتبة الوطنية الجزائرية، 2011.

75- مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005.

76- مصطفى مويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر، ط1، 2001.

77- المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية في القاهرة، دار الإحياء التراث العربي، بيروت، لبنان

78- معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو- دومينيك منغنو،تر: عبد القادر المهيري- حمّادي صمّود،دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، سلسلة اللسان.

79- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الأول (الإصطلاحات والمفاهيم)، معهد الإنماء العربي، ط1، 1968.

80- منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998.

81- منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998 .

82- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003.

83- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، 2010.

84- يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي) مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986.

85- يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

المراجع المترجمة:

86-ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الاعلى للثقافة، الدار البيضاء، 1997.

87- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2005.

88- آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر. سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني،المنظمة العربية للترجمة،بيروت.

89- بوري لوكين، الايديولوجية والفن، ترجمة رضا الطاهر، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط1 1985.

90- بوريس أوسبنكي، شعرية التأليف، تر: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، 1999.

91- بول ريكور، الذات عينها كآخر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2005.

92- بول ريكور، الزمان والسرد: الزمان المروي،ج3، تر: سعيد الغانمي راجعه إلى الفرنسية الدكتور جورج زيناتي، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، 2006.

93- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، عمان دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ترجمة:عبد الستار المجدلاوي، ط 2، 2000.

94-تزيفيتان تودروف: الشعرية، تر: شكري مخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

95-تزيفيتان تودروف، مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

96- تودروف (تزفيتان) : مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.

97-ج. هيوسلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ف2002/1.

98-جاك موشلر- آن ريبول، القاموس الموسوعي التداولي، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين باشراف عز الدين المجدوب، مراجعة خالد ميلاد، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة تونس.

99- جان إيرمان، نظرية السرد، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989 .

100-جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبرى، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1985.

101-جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

102-جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

103-جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر المغرب، ط2، 1997.

104-جيرار جينيت - خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر السحلي، منشورات الإختلاف.

105-جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

106-جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ترجمة: فؤاد زكريا،ط1، 2006.

107-دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، الدار العربية للعلوم ناشرون، تر: محمد يحياتن، ط1، 2008.

108-روجر آلان: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997القاهرة.

109-روجر سكروتون، الجمال، ترجمة وتقديم: بدر الدين مصطفى، المركز القومي للترجمة، العدد 1998، ط1، 2014.

110-رينيه ويليك، من مبادئ النقد، حاضر النقد الأدبي مقالات في طبيعة الأدب، تر: محمود الربيعي،ط1985،1 ، دار المعارف بمصر.

111-غاستون باشلار:جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

112-فان ديك، النص والسياق ايتقصاء البحثفي الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا شرق، 2000.

113-فرديناد دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: د يويل يوسف عزيز، ومراجعة : د . مالك يوسف المطلبي، دار الآفاق العربية الأعظمية، بغداد، ط3.

114-فكتور إيرنيخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، 2000.

115-فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، الرباط، 1990.

116-كارل ياسبرز، مدخل إلى الفلسفة، ترجمة وتقديم فتحي شنيطي، مكتبة القاهرة الحديثة، 1967.

117-مارت روبيرز، رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، إتحاد الكتاب العرب، 1987.

118-مارت روبيز، رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، إتحاد الكتاب العرب 1987.

119-مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003.

120-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تجمة: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1987 .

121-ميشال فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء- المغرب 1988.

122-هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة.

123-هانس جيورج غادمير، فلسفة التأويل: الأصول والمبادئ، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الإختلاف، 2002، الجزائر.

124-هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، مهجان القراءة للجميع 98، مكتبة الأسرة.

المراجع الأجنبية:

125- Dicionario de la lunguer exponu Madrid. 1992 II.

126- Genette (Gérard): Figure III، Paris، seriel. 1972.

127- J. Picoche ، Dictionnaire: Etymologique du français، le Robert، Paris ; 1994.

128- Jean. Piaget : le structuralisme، 6eme éd. PUF، Paris، 1974.

129- Maiqaneau: Initiation au méthodes de l'analyse de discours -Mac ette université -Paris، 1976.

130- A . J. Greimes ,Du Sens, Essais Sémiotiques, Editions du Seuil , Paris,1983

المجلات والجرائد:

المجـــــــلات:

131- مجلة الثقافة الإسلامية، إصدارات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، العدد 06، 2010.

132- أعمال الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة.، 15-16 أفريل 2012.

133- مجلة الجسرة الثقافية، ع1، قطر، 1999.

134- أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، الأدبي والإيديولوجي، في رواية التسعينات رواية الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجًا، المركز الجامعي بسعيدة، 15-16 أفريل 2008.

135- مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، عدد 429، 2007.

136- مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد1، ماي 2006.

137- السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، الأبحاث، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، محافظة مطروح 2008.

138-مجلة عالم الفكر، المجلد 24، ع4، أفريل، يونيو 1996، المجلس الوطني للثّقافة والفنون، دولة الكويت.

139-مجلة الموقف الأدبي، العدد 370، السنة 2002،دمشق، سوريا.

140- مجلة الأثر، العدد الخاص بأشغال الملتقى الدولي الرابع في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر.

141- مجلة الدوحة، إصدارات وزارة الإعلام بقطر، العدد: 119، تشرين الثاني، 1985.

الجـــــــرائـــــد :

الرسائل الجامعية:

142-حفيظة مخلوف، البعد الإيديولوجي في نقد الرواية الجزائرية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران (2009، 2010)

143-رقية قندوز، مراسيم الدنوش ورمزيته في إيالة الجزائر خلال العهد العثماني، جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية- قسنطينة- كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم التاريخ، السنة الجامعية، (2005، 2006).

144- هشام بن سعدة, بنية الخطاب السردي في رواية " شعلة المايدة " لمحمد مفلاح, رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير, جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان, 2013-2014

المواقع الإلكترونية:

145- *http://www.Jozoor.net/main/medules.php?name:New & Fille:Prind &sid 786.*

146- *http://thakafamag.comindex.php?option*

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: قراءة في المنهج والمصطلح -التأسيس النظري- 10

1- الخطاب في مجال التواصل اللساني: 2

1 – 1- مفهوم الخطاب: 2

1 – 2- أنماط الخطاب وشروطه : 6

1-3- أدبية الخطاب ودلالاته : 11

2- مظاهر الخطاب وآليات اشتغاله : 14

2-1- الخطاب السردي ومقولاته: 14

2-2- الخطاب التخييلي وخصوصية المرجع : 22

2-2-1- الخطاب الروائي وتشكيل المراجع : 23

2- 2- 2- الخطاب الروائي وتحوير المراجع : 25

3- الخطاب النقدي الرؤية والأداة : 28

3-1- تماس الخطاب الروائي بالمنهج : 29

3-2- الخطاب النقدي واستقراء القيمة: 31

الفصل الثاني: الرواية العربية والقراءة المجيزة 39

1- الرواية العربية والقراءة المجيزة : 40

1-1- الرواية العربية وأشكال التجريب: 40

1-2- الرواية العربية وشرطي الإستحقاق والتميز:..... 50

2- رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي أنموذجا (الدوافع والدلالات):..... 64

2 -1- دوافع اختيار الرواية :..... 64

2- 2 - العنوان ودلالاته:..... 69

3- تعدد المراجع وأشكال التمثيل في رواية " ساق البامبو" :..... 73

3- 1- الفعل السردي وتشكيل المراجع في رواية " ساق البامبو" :..... 73

3 - 2 - تحوير المراجع في رواية " ساق البامبو ":..... 81

الفصل الثالث: بنية الزمن في رواية ساق البامبو..... 87

1- الزمن في الرواية: 88

1-1 الترتيب الزمني: 92

1-2 المفارقة الزمنية (الاسترجاع والاستباقات)..... 112

1-2-1 الاسترجاع /اشتغال الذاكرة: 113

1-2-2- محكي الاستباقات : 116

1-3- إيقاع السرد الزمن (الزمن من حيث البطء والسرعة)..... 121

1-3-1 تسريع السرد:..... 121

1-3-2- تبطئ السرد: 124

1-4- التواتر La Fréquence :..... 128

1-4-1- المحكي التفردي: 129

1-4-2 المحكي التفردي الترجيعي: 129

1-4-3- المحكي التكراري: 130

1-4-4- المحكي الترددي: 132

الفصل الرابع: صيغ الحكي وتعدد الأنساق في رواية "ساق البامبو" 134

1- مفهوم الصيغة: 135

2- أنواع الصيغ: 136

3- تعدد صيغ الحكي: 138

3-1- كلام الراوي: 139

3-1-1- الخطاب الايديولوجي: 141

3-1-2- الخطاب الفلسفي: 144

3-1-3- الخطاب الثقافي: 147

3-2- كلام الشخصيات: 149

3-2-1- الخطاب المنقول (le Discours rapporté): 151

3-2-2- الخطاب المحول: 154

3-2-3- الخطاب المسرود Narrativisé: 157

3-3- صيغة الوصف: 166

3-3-1- وظائف الوصف: 168

الفصل الخامس: الرؤية السردية في رواية "ساق البامبو" 173

1- مفهوم السرد : 174

2- زاوية رؤية الراوي: 175

3- زاوية رؤية الراوي في " ساق البامبو ". 178

3-2- الرؤية مع (vision avec): 180

3-3- الرؤية من الخارج (vision de dehors) : 182

4- مظاهر حضور الراوي (السارد) في الحكي: 184

4-1- وضعيات الراوي: 185

4-2- تدخلات الراوي في سياق السرد: 196

4-3- تعدد الرواة : 191

الخاتمة 195

الملاحـق 209

قائمة المصادروالمراجع 218

الفهرس..... Erreur ! Signet non défini.

انتهى

الملخص:

تطمح هذه الدراسة إلى تحليل "الخطاب السردي" في رواية "ساق البامبو" للروائي الكويتي– سعود السنعوسي– لتعميق الطروحات الدلالية التي بوئتها لذلك التتويج، وتقييم الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية، من خلال المقولات التالية: الزمن، الصيغة، الرؤية.

يتجاوز هذا البحث في بعض محطاته، المحايثة الصارمة التي فرضتها السرديات البنيوية، لينفتح أكثر على نظريات التلفظ، والتمكن من إثبات الوجه المرجعي للقصة، وفهم تجربة الذات المدركة وهي تصوغ عوالمها الدلالية وفق ما تُدركه وتُحيل عليه.

الكلمات المتاحية: السرد، الرواية، البوكر، ساق البامبو، سعود السنعوسي.

Résumé:

Cette étude aspire à analyser le "discours narratif" du roman "Sak el bambou" du romancier koweïtien Saoud Al-Sanousi, afin d'approfondir les hypothèses sémantiques destinées à ce couronnement et d'évaluer la manière dont le matériel est présenté à travers: le temps, la formule et la vision.

Dans certaines de ses stations, cette recherche va au-delà de la stricte neutralité imposée par les récits structurels pour s'ouvrir davantage aux théories de la prononciation, afin de prouver le visage de référence du récit, de comprendre l'expérience du soi perceptif et de formuler ses mondes sémantiques tels qu'ils le perçoivent et le transmettent.

Mots-clés: discours, narration, roman, poker, Sak El de bambou, Saud al-Sanusi.

Abstract:

This study aims to analyze the "narrative discourse" of the novel "Sak el bambou" by the Kuwaiti novelist Saoud Al-Sanousi, in order to deepen the semantic hypotheses for this coronation and to evaluate the way in which the material is presented through: the time, the formula and the vision.

In some of his stations, this research goes beyond the strict neutrality imposed by structural narratives to open up more to the theories of pronunciation, in order to prove the reference face of the narrative, to understand the experience of the perceptive self. And to formulate its semantic worlds as they perceive and transmit it.

Keywords: narrative, novel, Poker, Sak El bamboo, Saoud al-Sanusi.