

حمد العجمي و ناصر العجمي السرد في الرواية العربية

إعداد

الباحث/ سعود عبدالعزيز محمد
السنعوسي

2023-2022

مفهوم السرد

قال تعالى: "أَنْ اَعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ" سورة سبا (11)

شهدت الحركة الروائية في الكويت تزايد عدد الإبداعات الجديدة والأقلام الشابة التي اتسمت بتشرب قواعد القص الروائي من المحاربين القدامى واستكملوا مشوار الأمس برسم زوايا سردية جديدة في ظل التطور الأدبي على الصعيد السياسي والاجتماعي والنفسي.

وقد أصبح للباحثين أدبيات جديدة تسبح في فضاء القص ومادة علمية ممتلئة القوام تساندتهم في استيفاء دراسة أدبية رائعة.

وإننا إن أردنا الخوض في أغوار مفهوم السرد، فلا بد لنا أن نستوعب معناه في تراثنا الأدبي وذلك عن طريق معاجمنا اللغوية، التي كرسنا جهداً جهيدا في شرح مفردات اللغة وتصنيفها، ولعلنا نود الإشارة إلى لسان العرب الذي هو المعجم الزاخر بين المعاجم.

السرد في اللغة: "تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا كان جيد السياق له".¹

علمنا يقينا أن خطة البحث تتغير وتتطور بتسارع إدراك الباحث، فهي تمر بمراحل تغييرية وتطويرية وفقا لتسلسل منطقي يعكس أثر المصادر والمراجع المنتقاه للدراسة، إذن فالخطة الذهنية تتشكل من جديد، وفقا لمعطيات الدراسة والأصول التي تركز عليها النظرية المرجوة، ومعطياتها النقدية ونواحيها التطبيقية، وإن هذه المعطيات تسوق الفصول والأبواب سوفاً إلى ما تفرضه انطباعاتها وحسب ما تكشفه من قناع لتظهر وجهاً حقيقياً لصالح للدراسة. وما جننا هنا لتفصيل هذا الأمر في أي دراسة، ولكن اقتضى الأمر التوضيح.

ومفهوم السرد "هو علم دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. ويعد علم السرد أحد تفرعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي سترأوس، ثم تنامي هذا الحقل في أعمال دارسيين بنيويين آخرين، منهم: تزفيتان تودوروف، الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح ناراتولوجي (علم السرد) والفرنسي ألغردا جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس. وفي فترة تالية تعرض لتغيرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، إما تحت مظلة

¹ لسان العرب، ابن منظور الأفريقي المصري، المجلد الأول، مراجعة يونس البقاعي، إبراهيم شمس، نضال علي، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، ص1798.

ما بعد البنيوية، كما في أعمال الفرنسي رولان بارت، أو من خلال الماركسية التي تعرف أحيانا لما بعد الماركسية كما في أعمال الأمريكي فيدر ك جيمسون. لا يتوقف علم السرد عن النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة، مثل الإعلانات أو الدعايات وغير ذلك".²

أردنا من وراء هذا الكلام توضيح شيء أعمق سنتطرق له الآن، وقد يكون هذا التغيير في أية دراسة بشكل اعتيادي، فالأمر قائم ورتيب على الكثير من الدراسات، ولكننا سنوضح ما ننوي الإشارة إليه، وحتى لا نسهب في هذه النقطة وننتهم بعدم الموضوعية، هو مفهوم السرد الخاطئ لدى الكثير.

المفهوم الخاطئ

الأمر الذي رأيناه هو أن الكثير من الباحثين والمهتمين في مجال السرد يخلطون بين هذا المصطلح وتوابعه، فتفسير السرد عندهم لا يختلف عن القدماء الذين استخدموا عناصر الحكاية الأساسية، وعلى سبيل المثال وليس الحصر فالحبكة موجودة في الفنون القديمة ولكنها تختلف اختلافا نسبيا عن الحبكة التي يراها النقاد الحقيقيون في مجال السرد، فالدراسة تكون بشكل أعمق من ذي قبل، فلذلك نسأل أنفسنا هذا السؤال ما الفرق بين البنية السردية في الرواية المعاصرة؟ وبين البنية الفنية في الرواية المعاصرة؟ هذان سؤالان مهمان جدا لباحث في السرد. فإن الفرق يكون في فهم السرد الصحيح على أنه دراسة لمرحلة "ما قبل الكلام"، فالكلام غير مهم لنقاد النظرية ولمن أراد تطبيقه على السرديات، وهذا السؤال يجرنا إلى سؤال آخر. هل كل رواية صالحة لتطبيق نظرية السرد عليها؟ الإجابة: طبعاً لا؛ لأن الروايات التقليدية القديمة لا تستخدم تقنيات السرد، فهي خاوية من السرد.

بعد العلم بالفرق فإننا سنواجه مشكلة الخلط بينهما بشكل كبير إلى أن نواجه الكثير من الدراسات تتطرق إلى الاثنين معا دون إدراك وجه الاختلاف. وبعد الاطلاع، وجدنا أن السرد هو دراسة "ما قبل الكلام" وبمعنى تفصيلي؛ هو دراسة لتقنيات معينة ليس لها لا صلة بالحكاية ذاتها والرؤية التقليدية في ترتيب تراكيبها التي كانت تتناول في السابق، فالمسألة أعمق من ذلك.

لعل للسرد أضواء تنعكس خلال بؤرة العمل الأدبي، وهذه الأضواء تتشكل بمعرفة المؤلف في مرحلة ما قبل الكلام، حتى يتسنى على المؤلف إعطاء صورة جمالية بين الحين والآخر للعمل الأدبي بشكل عام وللرواية بشكل خاص.

ونستند على هذا القول: "إن الوعي في مستويات مرحلة ما قبل الكلام لا قالب له، ذلك لأن الوعي بطبيعته يوجد مستقلاً عن الفعل. ومعنى هذا باختصار أنه كان لابد أن تطرح الحبكة جانباً. وبالرغم من ذلك كان لابد أن يفرض على مواد الوعي المضطربة نوعاً ما من القالب. وقد اخترع الكتاب كل أنواع الوحدات

² ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (مصطلحات)، المركز الثقافي العربي، ص 174.

وذلك بدلا من الحبكة المحكمة الصنع. لقد تمسكوا أشد التمسك بالوحدات الكلاسيكية التي حققتها الرواية في كل زمان".³

وبالنسبة للتجريب "فقد انضمت رواية تيار الوعي إلى التيار الرئيسي للقصص، والنظر إلى الفترة التجريبية الماضية بارتياح، والتسليم النسبي بأن التجريب قد أنتج قسما أساسيا من أدب القرن العشرين لا يعني أن نعترف بالأهمية المطلقة لهذه الحركة. وعلى كل فإن النتيجة العظمى لذلك هي أساليب تيار الوعي أصبحت الآن أساليب تقليدية".⁴

وقد يتدخل علم النفس ونظريات فرويد الذي رسخ هذا المنهج الملازم بشكل كبير لكل السرديات تدخلا واضحا بين سطور العمل الأدبي، ولعلنا في القرن الحادي والعشرين ندرك أهمية العلوم البيئية وتداخلها في بعضها حتى أنتجت علوما أخرى؛ كعلم نفس الأدب مثلا، ونعتت هذه العلوم بالبيئية؛ لكونها وسيطا بين علم وآخر، فإن موقعها بين علم وعلم، فتدخلت علوم أخرى بالأدب كالتاريخ والاجتماع والفلسفة وغيرهم.

ويظهر ما أردناه جليا عند همفري في فقرة أخرى: "ومستوى ما قبل الكلام هو الذي يهتم به معظم الإنتاج الأدبي الذي تناقشه هذه الدراسة - لا يتضمن أية أسس تتعلق بالتوصيل كما هو الحال في مستوى "الكلام" سواء كان متكلما أو مكتوبا. وتلك هي صفته المميزة الظاهرة. وباختصار فإن مستويات ما "قبل الكلام" من الوعي لا تخضع للمراقبة، والسيطرة، والتنظيم على نحو منطقي. وإن فسأعني "بالوعي" كل منطقة العمليات العقلية بما فيها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص".⁵

ونعزز قولنا بأن مصطلح تيار الوعي أو الشعور ربما، استعمله لأول مرة وليم جيمس كمصطلح في علم النفس، وعرفه بأنه جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء، فهو لا يظهر متقطع الأسباب فحسب، ولذلك فإن كلمات مثل سلسلة أو قافلة لا تعبر عنه بشكل صحيح، إنما هي ممزقة تماما. ولذلك فكلمات مثل نهر أو تيار يمكن أن تكون استعارة ملائمة له، وقد استعاره ماي سينكلير عام 1918 في مجال النقد الأدبي لدى تعقيبها على روايات دوروثي ريتشاردسن مشيرة إلى أسلوبها الجديد في تصوير الشعور وفي استنطاق الشخصيات النفسية والغوص في أعماقهم في الرواية الحديثة، كما سعى روبرت همفري على أن رواية تيار الوعي تركز على الشخصية وحياتها الداخلية، فهو يرى أن روايات تيار الوعي تعتمد على العملية العقلية التي هي في مرحلة ما قبل الكلام.⁶

³ روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ٢٠٠٠، ص 193-194

⁴ روبرت همفري، ص 181-182.

⁵ روبرت همفري، ص 24

⁶ انظر محمود غنایم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجيل، بيروت، دار الهدى، القاهرة، ص 9-10.

وقد يتمثل السرد خير تمثيل في المسرح التجريبي الذي يخلو من الكلام ويعتمد على الإيماءات والإحياءات التي يطلقها الممثلون على خشبة المسرح، فالأدوار في المسرحية لا تنقضي على الكلام لوحده مطلقاً، وإنما قد يكفي المؤلف بتلك الحركات الإيمائية، ويعتمد على المعطيات المساعدة الموجودة على خشبة المسرح كالجملات المصاحبة للممثلين، والديكورات والأضواء كذلك.

وبخصوص تدخل علم النفس بالسرديات "إن التشريح النفسي هنا ليس مجرد تحليل.. إنه مليء بحساسية الانطباعيين للون والصوت".⁷

كما شكل الزمان جدلاً "بين التقليديين والتجريبيين في الرواية الحديثة هو إلى حد ما جدل حول الزمن. ويظهر التركيز الجديد على أهمية الزمن إما بالتعبير الصريح المباشر عنه، أو بتجريب أساليب وأعراف جديدة. وقد أصبح من الواضح بحيث بات العلامة المميزة للمدرسة كاملة في القصة تضم أهم الأسماء من الكتاب الحديثين".⁸

ومن هذا المنطلق فالحرص أمر ضروري لعدم الخلط في الدراسة والتوجه إلى الصواب من خلال اقتناء الصواب من الدراسات السابقة، ووجدنا أن روبرت همفري صاحب كتاب (تيار الوعي في الرواية الحديثة) قد أصاب القصد من وراء كلامنا هذا، حيث أنه قد ذكر في مواضع عديدة مصطلح "تيار الوعي" ولم يذكر كلمة السرد مطلقاً في كافة صفحات الكتاب، وقد كان قصده من خلال تلك الكلمتين السابقتين لسرد، ولكنه لم يذكر كلمة "سرد" واحدة في كتابه.

إننا حريصون أشد الحرص أن نقف الدراسة على أرض خصبة صلبة، فلن يكن تسليط الضوء على الحكاية وإنما سيكون بمرحلة "ما قبل الكلام" - كما ذكرنا - وهي العمليات العميقة في مفهوم السرد، لذلك قمنا بحذف كثير من الروايات التي كانت من ضمن القائمة المتوقعة تناولها في الدراسة، - خاصة بعد التمحيص- في عناصرنا الداخلية التي كانت بعيدة كل البعد عن مفهوم السرد الحقيقي وعن مصطلحاته وتقنياته، ووجدنا أن هذه الروايات وإن كانت تحمل شيئاً بسيطاً إلى أنها تفتقر إلى الكثير، وجاء هذا القرار دون رجعة فيه.

ودرءاً للوقوع بالفخ فقد اعتمدنا على أهل بيت السرد في ترسيخ فصول الدراسة على روبرت همفري في كتابه تيار الوعي وكذلك جيرالد برنس وكتابه المصطلح السرد، فبهما نرفع الحرج عن دراستنا أن تقع في فخ التعميم لإدراك مفهوم السرد الصحيح، ونجعل الدراسة تسلك مسارها السرد الذي صنعه بالتعاون مع نقاد النظرية وروادها، فقد جمع جيرالد برنس مصطلحات السرد في معجمه وقد ألزم كل مصطلح بتذييل يدل على ماهيته الأصلية. إننا في سعادة غامرة أن نوصل الدراسة إلى بر الأمان.

⁷ روبرت همفري، ص 45.

⁸ أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ت: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ص 20.

ماهية السرد

بعدما أدركنا أن السرد هو التقنيات والآليات التي يمكن أن تنسق وتنظم العملية السردية في الحكاية، وأن السرد هو مستويات ما قبل الكلام، فإننا يجب أن نغوص في المفهوم أكثر ونعي ونحدد ماهية السرد الحقيقية وإسهامات المناهج الأخرى في تكوينه الداخلي.

ومن خلال ما أضافه الرواة والقصاصون يمكننا أن ندرك بأنه "أسهم هؤلاء الكتب في فن القصص عموماً من حيث أنهم فتحوا لهذا الفن منطقة جديدة من الحياة... لقد أضافوا وظيفة عقلية، ووجوداً نفسياً، لمنطقة الدافع والفعل التي كانت موجودة بالفعل... لقد ألغوا قصصاً يعتمد على لب التجربة الإنسانية، وقد أثبتوا أن ذلك وإن لم يكن المجال العادي للقصص فإنه ليس غريباً عنه. وفعل أهم شيء فعله كتاب "تيار الوعي" بالنسبة للذهن فعلوه على نحو غير مباشر، فقد أثبتوا من خلال إنتاجهم أن الذهن الإنساني – وبخاصة ذهن الفنان – شديد التعقيد، ومستعص على الدخول في الأنماط التقليدية".⁹

ومن هذا المنطلق نستطيع القول بأن للسرد آليات وعناصر سردية وأطراف لخطابه وتقنيات سردية تأصل مفهومه الصحيح، البنية العميقة التي يجب أن تبني عليه السرديات حتى نطلق عليها هذا اللقب، فإنها يجب أن تكون حاملة للمكونات السرية.

ونستطيع أن نجزم بأن "الحياة الذهنية المتصلة بمرحلة ما قبل الكلام قد استقرت باعتبارها قوالب في القرن العشرين وتوصل ألوان الوعي الخاصة أصبحت وسائل يستخدمها الكتاب بثقة. ويقبلها القراء دون ضجر. لكن تيار الوعي باعتباره وسيلة لتصوير الشخصية أمر تم التسليم به حديثاً. ولقد حاول الفن دائماً أن يعبر عن العمليات النشطة لحياتنا الداخلية ويجعل منها شيئاً موضوعياً. وبما أن الحياة الداخلية الآن واقع نعترف به على أنه في متناول كل وعي، وبما أن أنواع التكنيك والوسائل والقوالب قد رسيّت في تقديم هذا الواقع فإن الفن القصصي قد اقترب من بلوغ هدفه على نحو لم يسبق له مثيل. غير أن الشيء الذي يعنينا – والذي يبرز على الفور – هو قبول واقع الحياة الداخلية وقبول مرحلة ما قبل الكلام في الوعي باعتبارها موضوعاً مناسباً في القصص".¹⁰

ونضرب مثلاً لتلك التقنيات السيماء – وهي أحد تقنيات السرد – "فالمقاربة السيميائية التي اهتمت بالبنى النصية وكشف مضمونية النص دون الاهتمام بالملفوظ، والسبب في ذلك بتقديرنا يعود إلى شحة المعاني التي تعطيها التقنية، وهذا الاتجاه النادر، وذلك يعود لأننا في المعنى نفتقر إلى معيارية صارمة في رصد معاني النص، والسبب الثاني أن مقارنة النص تقوم على التدرج في كشف بناء المعنى وحركيته".¹¹

⁹ روبرت همفري، ص 55-56.

¹⁰ المرجع نفسه، ص 182.

¹¹ جاسم حميد جودة، جمالية العلامة الروائية، الطبعة الأولى، 2014، دار الروضات للنشر والتوزيع، عمان، ص 58.

إننا أمام منعطف هام يجب أن يدركه نقاد العصر الحديث بمفهوم السرد الأدبي، وهو أن السرد بآلياته وعناصره ومع أطراف الخطابه وتقنياته متكامل الرؤية وممتلئ القوام، ولكن لا يعني أننا إذا ما عالجت كل قسم على حدة أننا نعزل معطيات السرد بتقسيمها ونفض بينهم وكأننا نحبس كل عنصر حبسا انفراديا! بالطبع لا. والجواب: أن عناصر السرد تتداخل مع بعضها البعض، وقس على هذا أن آلية المنولوج الداخلي الذاتي لا يمكنها أن تنشأ لوحدها دون تدخل السارد أو الشخصية، وكذلك عنصر الشخصية لا تقوم على أرجلها من غير اللغة التي تغذي أحشائها وترسم لنا شكلها وطباعها الداخلية والخارجية. فالملاحظ أن المعالجة تتم بتداخل آليات السرد مع عناصره وتقنياته.

قد تشوبنا شائبة لبعض عناصر السرد التي تتداخل في بعضها البعض، فقد تكون - على سبيل المثال - آلية التناص متشابكة مع تقنية الأسطورة، فإن العنصر الذي نود معالجته يتواجد في الاثنين معا، والمنولوج الداخلي في آلية الحوار بلا شك أنه يتقاطع مع شخصية من شخصيات الرواية أو مع السارد نفسه، وهذه لازدواجية طبيعية في عالم السرد.

ونضمن كلامنا بما ذكره عبدالله الغزالي معلقا على كتاب من كتب التراث لابن ظفر (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) قائلا: "إن السرد في الكتاب جاء على مستويات متعددة، في خمس سلوانات/ حكايات إطنارية، تتناسل منها حكايات فرعية صغيرة، في كل سلوانة، أشبه ما تكون بالدوائر السردية، ضمن نسيج سردي متشابك، يحقق وحدة الكتاب/ الموضوع من ناحية، ويحقق وظائف السرد وغاياته التربوية والجمالية من ناحية ثانية... كما بدا جليا أيضا تدفق السرد وتناسله، من حكاية فرعية إلى أخرى، في السلوانة الواحدة، الأمر الذي قاد إلى خلق سارد ومسروود له جديدين".¹²

فالنقاد هنا عنون رسالته العلمية بـ "تناسل السرد ومستوياته"... إلخ، فالعنوان إشارة إلى أن عناصر السرد تتلاقى مع بعضها البعض، وتتشابك في مواضع عديدة؛ لأنه قد يكون عنصرا متما لعنصر آخر - كما ذكرنا آنفا-، لذلك فإن أجزاء السرد لا يستغني بعضها عن الآخر.

كما يمكننا التأكيد هنا على أن الناقد هو بمثابة المعالج الفطن لأي محتوى أدبي، سواء كان نثرًا أو شعريًا، كما أن المعاجم تشير إلى أن السرد آفة من سرد الشيء، من هذا المنطق نستطيع تخصيص مفهوم جديد وهو بكامل امتيازاته للناقد، حيث إن الإبداع بالتحليل يمكن من خلال إعطاء الناقد صلاحيات أكثر من أجل إعطائنا صورة غير متوقعة -أحيانًا- تتسم بصفات وملامح جديد للعمل الأدبي إما بإظهار إيجابيات ترفع مستوى العمل أو سلبات تخفض من مستواه.

كما أننا ندرك بأن الكاتب أو المؤلف يعي بمثالب بعض الأعمال السابقة له أو لغيره، فلا يمكنه الوقوع من جديد في تلك الحفر، بل سيدرك العمل بانتظام من أجل تجنب الناقد الأخير الذي سيقوم بواجبه بأكمل

¹² عبدالله محمد الغزالي، تناسل السرد ومستوياته في سلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلي المكي المتوفي سنة 565هـ، 1170م، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، الرسالة 253 - الحولية 27، 2006، الكويت، جامعة الكويت، ص95.

وجه ممكن، فإننا هنا نعمل في جهة رقابية ثالثة وهي المشاهد من جهة الجمهور الذي يحلل ويقف تارة من المؤلف في نقاط معينة وتارة أخرى مع الناقد في نقاط معينة أخرى.

رواد المنهج

إننا نعتقد جازمين بأن لكل نظرية رواد أسسوا قواعدهم، ورسخوا مبادئها لتخرج لنا بعد هذا الجهد نظرية كاملة جاهزة للنقد، ومنهجاً سامحاً في السير على سكته وفي ممراته الضيقة، ولعل رواد السرد الحقيقيين اعتمدوا على نظريات سابقة جعلت من نفسها عاملاً مساعداً في تكوين النظرية، بشكل مباشر أو غير مباشر.

كما أننا نعتمد في دراستنا هذه على كتاب جيرالد برنس المختص بالمصطلحات السردية، فالمعجم يضم مصطلحات السرد بصورة مفصلة، وذلك عن طريق تنزيل كل مصطلح سردي بشرح عن ماهيته، والأمثلة التي تضرب لتسهيل فهم المصطلح، وقد أجاد جيرالد برنس في كتابه الأخير الذي اختتم خبراته لنظرية السرد وصقلها فيه. كما أن برنس أدرك العمق التاريخي البشري لمفهوم السرد، وأي نظريات استبقت المفهوم، فإنه – في كتابه – يعيد تكرار المصطلحات النقدية بصورة مغايرة تحت إطار معاصر، باحثاً عن أطراف جديدة للمصطلح السردي، وكما ذكرنا فإن برنس قد أتبع كل مصطلح شرح مفصل لماهيته، فهو يتناول الجانب التجديدي المتغير في المصطلح ونعته بالسرد.

ولكننا إن عدنا إلى الوراء فإننا سنجد أن السرد تأثر برواد قبل نضوجه الأخير، ولعل النظرية قد استسقت خطوطاً عريضة من هؤلاء النقاد، ونهلت من مناهل نظرياتهم الأدبية، وبهذا الأمر نعلم أن النظرية مرت بمراحل زمنية لتكوينها، فإنها وليدة جهد سابق.

وقد برزت عبر المنظر فلاديمير بروب والتي كانت تدور حول الحكايات الخرافية وتكون بوظائف الحكاية هي عناصر مشتركة في القص ولكن يتم تشكيلها بناءً على الشخصيات، وقد حدد إحدى وثلاثين وظيفة في الحكاية الخرافية، ويكون ترتيبها واحداً على الدوام. والثالثة: المساهمة البنيوية ونشوء السرديات ويعد رولان بارت أهم المنظرين للبنيوية ولعلها هي المرحلة التي تشكل الجزء الأهم من نظرية السرد المعاصرة.¹³

إذن فإننا نستنتج هنا التكوين الحقيقي للسرد، فهو عبارة عن خليط من المبادئ لنظرية سبقتها، ابتداءً من أفلاطون وفلسفته اليونانية العريقة والتي تعود بثلاثة قرون قبل الميلاد تقريباً، وأرسطو الذي تتلمذ على يد أفلاطون والذي يعد من أبرز علماء اليونان أيضاً فإن نظرية السرد لم تغفل عنهما، كذلك نرى أن السرد

¹³ انظر مرسل العجمي، السرديات- مقدمة نظرية، 2003 ص14-15-16-17-18-19.

انتقل بنا تاريخيا إلى عهد متأخر وهو القرن العشرين وبالأحرى عند هنري جيمس الذي اهتم بالسارد في العمل والذي لديه رؤى في الأدب الإنجليزي وتأسيس المدرسة الواقعية واهتم بطرف الخطاب السردى وهو (السارد)، كما تبين أن فراي أثرى للتخييل القصصي، ونرى أن الشكلائية الباختينية أسمت إسهاما واضحا في نظرية السرد عن طريق مفهوم الخرافة وتوظيفها على الشخصيات في العمل الأدبي، ونرى أنه تطرق إلى أكثر من ثلاثين نمطا للشخصية، وتأتي النظرية البنيوية بمساهمة أخرى عن طريق منظرها رولان بارت والذي اهتم بالشكل البنيوي للعمل الأدبي، والتي تمحورت حول اللغة وعلومها.

تطور الرواية الكويتية

مرت الرواية الكويتية بمراحل أقحمتها في عالم التغير والتطور فقد تصدت روايات كويتية في تأريخ مرحلة جديدة في أدب الرواية، فقد كان الاحتلال العراقي جزءا من هذا الأدب المقاوم للاحتلال عن طريق تطوير الأحداث ومعاناة الشخصيات في الرواية، وتمزيق لأحشاء اللغة المستخدمة فيها.

تناولت ليلي العثمان في رواية (الحواجر السوداء) هذه القضية الوطنية ورمزت للعنوان بتلك الحواجز التي وضعها الجنود في كل نفطة تفتيش في أرجاء الكويت، ولسليمان الخليفي رواية بعنوان (عزيزة) ناعتا الكويت بهذا اللقب وهي رواية تدور حول الاحتلال، ورواية (نعم كويتي) لمبارك الهاجري التي تدور حول موقف بطولي للشخصية الساردة ورواية (لهيب الجوار) لناشي القحطاني، تدور حول الشاب سالم الطائش قبل الاحتلال والمناضل أثناءه.¹⁴

وإسماعيل فهد إسماعيل في روايته (إحداثيات زمن العزلة) فالرواية "تكرس أكبر جزئياتها لشهر أغسطس ليكبر حجم السرد كما يعاصر الروائي من خلال صموده الاحتلال منذ اليوم الأول حتى فجر التحرير، كما توضح الرواية مجمل القرارات الدولية التي أدانت النظام العراقي".¹⁵

وجاءت مرحلة جديدة تشربت من خبرات الرواد وأنشؤوا مناهج براقة في أدب الرواية من تصويرات دقيقة لحال القضايا المهمة، والبعد كل البعد عن المجاملات المجتمعية، ليرسخوا أدبا حقيقيا جديدا ساهم في تطور الرواية الكويتية المعاصرة حتى أنهم قد عرضت أعمالهم للنقد الحاد في ظل تصويرهم لحالات شديدة البؤس في مجتمعهم، وكما أن قوة الوصف تسهم في إصابة الهدف.

وبدأت مرحلة التجريب الروائي عند إسماعيل "فتعتمد هذه الرواية على تجريب التقنيات السردية الغربية وتمثيلها فنيا وجماليًا، مثل بعض روايات إسماعيل فهد إسماعيل في السردية الجديدة".¹⁶

¹⁴ انظر سعود السنوسي، الموقف النفسي للأدب الكويتي في فترة الاحتلال التحرير-الشعر نموذجاً، الكويت 2010، الطبعة الأولى، مطابع الخط، ص38-39-40.

¹⁵ ذاكرة الكويت الثقافية تدوين الاحتلال (استطلاع)، مجلة الكويت، فبراير 2004، العدد 244، ص17.

¹⁶ جميل حمداي، بليوغرافيا الرواية بالكويت، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، العدد 137-السنة 36، إبريل 2010، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ص313.

لجأ الروائيون الجدد إلى الالتفات إلى النظرية الأخرى في عملية الكتابة فقد رسخوا المنهج النفسي في روايتهم، من خلال إسقاطات نفسية من شخصياتهم الفنية في الرواي، واللعب على لغة الحوار والمنولوج الداخلية كما هو في رواية (ساق البامبو) ففيها تجريد من المجاملات والمبالغات فهي تصور حالة تكون واقعية وحاصلة في المجتمع ولكن الرواية بطابع تخييلي، وكما استوعبت رواياتهم المنهج التاريخي وأضافت إليه الوصف والتخييل من خلال المؤلف كما هو واضح في رواية (الشرق الموحش) حيث يعود إلى التاريخ القديم وفترة تخلي الدولة العثمانية على هيمنتها في بداية القرن العشرين.

كما لجأ الكثير من الروائيين في رواياتهم المعاصرة إلى استخدام الآليات السردية والعناصر والتقنيات التي مهدت طريق روايتهم للنظرية السردية، فنستطيع نعت رواياتهم بالسرديات لأنهما عالجت جوانبه وألمت به في مواضع عديدة فلم يغفلوا عن آلية اللغة والمنولوج الداخلي وآلية الحوار في ضوء الشخصيات أو السارد بلون إيجازي أو تناس من نصوص قديمة أو التطرق إلى السرد المتكرر، وتناولوا الأحداث بإدراك للمعيار المكاني للرواية والتتابع الميقاتي للذين يؤديان وظيفة سردية هامة في تلك النظرية، شغلت الأسطورة جزءاً من أعمالهم عن طريق الرمز الذي تطرح تحته الأسطورة وعرفوا تقنية الاسترجاع السردية والسيناريو الذي يمثل الأحداث الكبيرة وعرفوا التفريق بينه وبين الأحداث الداخلية للرواية، والسميماة والشفرة التي تختبئ وراءها الإشارات الحقيقية لها.

كما إننا نعهد الرواية الكويتية في تطور رؤوب على مر السنوات، فإنها قائمة على التكيف الخارجي لتطورات الروايات العالمية في أدبياتها ومشاربها المختلفة، فالرواية الكويتية واكبت تلك التطورات المختلفة لاسيما الأحداث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تطرأ على المجتمع ويكون الشعور فيها جمعياً.

ولن نسهب في هذا المجال وفي الإطراء على الروايات؛ لأنها جل دراستنا، فإننا سنتناول التفاصيل لاحقاً وأردنا هنا الإشارة البسيطة لها؛ لأنها تشكل مرحلة مهمة من مراحل نشأة فن حقل في فن الرواية وتطورها في منظور الأدب الكويتي المعاصر.

آلية اللغة

فاللغة آليات ومنها استخدام الضمائر أو السياق في تحديد لغة الخطاب السردية، وقد يكون استخدام ضمائر الغائب أو المخاطب أو المتكلم سمة بارزة في عمل روائي عكف على هذه الترانيم اللغوية في سرده الروائي، ليضيف جوا اختاره لشخصياته.

إذن فالرواية تتشكل من اللغة التي يتناولها المؤلف؛ لأنه يقوم بتنظيم كلماتها المنتقاه في جمل تقود إلى دلالة أسس بنيتها هذا الإنسان، ولترسيخ معان متشابكة، فالمؤلف يعيد ترتيب السياق لصقل روايته، وخلق حوارات شخصياته، ومنولوجاتهم الداخلية سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة في ظل استخداماته لضمائر المخاطب والغائب، ولا نغفل عن أزمنة الأفعال التي يلجأ إليها لتفعيل وقت الأحداث التي تدور في الرواية.

كلمة "الهونيك" باللهجة الشامية استخدمتها ليلى العثمان في رواية (المحاكمة)

ينطبق ما أوردنا على رواية (الشرق الموحش) فهي رواية تاريخية بطابع خيالي من صنع المؤلف، وتناولت حقبة في زمن الكويت القديمة، وقامت الحوارات على استخدام اللهجات العامية.

وكذلك للهجة العامية دوراً كبيراً في ترسيخ مبادئ محددة في العمل الأدبي الفني؛ فهي تضيف لوناً جديداً النص المكتوب من معاني مخصصة لفئة معينة من البلدان أو من مجتمع معين، وقد تكون هذه اللفظة

ليس لها مرادف في لغة أخرى أو لهجة أخرى بالمعنى الدقيق التي تصل إليه دلالتها، وإن الأمثلة عديدة لما نحاول قوله والاستدلال به.

فعنوان الشرق الموحش عنوان قد يتكرر ويترجم إلى لغات مختلفة، ولم يكن هذا ما أردنا قصده في قولنا ومن السهل إيجاد أمثلة تكنهي الفارق أو الفاصل لتلك المعاني التي تحددها لغة معينة أو لهجة خاصة بأبناء قبيلة أو قوم.

الأحداث في الحكاية الكويتية

بزغت أضواء الرواية الكويتية بشكل مبدئي عن طريق بواكير صغيرة، ومحاولات جادة لترسيخ مفهوم الرواية في الكويت، نرى أن أدب الرواية جاء بعد أعمال قصصية كثيرة، فأدب الرواية جاء بعد أدب القصة في الكويت، كما هو حال تاريخ العاملين الأدبيين، وإن كانت قد أسهمت إسهاما في تكوين الرواية لأنها الرحم الذي ولدت منه الرواية، وقد يكون للفن القصصي في الكويت تاريخه الخاص، ولكننا لن نتطرق له حتى لا نقع في التشتت الموضوعي.

وقد "نشر الشيخ عبدالعزيز الرشيد -في مجلته- قصة خالد الفرج (منيرة) في العام 1929م، أطلق عليها اسم رواية غير أن الدارسين والنقاد الذين كتبوا عن تلك القصة، وتناولوها بالتحليل مثل د.إبراهيم عبدالله غلوم ود.سليمان الشطي، والأستاذ خالد سعود الزيد عدوها قصة قصيرة... وتأتي رواية (الحرمان) أول رواية نشرت في كتاب... ضم مقدمة كتبها الناقد الدكتور محمد زكي العشماوي".¹⁷

فكانت رواية (مدرسة في المرقاب) 1962 للأديب عبدالله خلف من بواكير الريادة، وكذلك الأديب الروائي إسماعيل فهد إسماعيل "فإنتاجه معروف على مستوى الوطن العربي، فهو يعتبر من العلامات المميزة للرواية والقصة في العصر الحديث، من قصصه (البقعة الداكنة) صدرت عام 1965، ثم أعقبها من العديد من الروايات، بدأ برواية (كانت السماء زرقاء) عالم 1970 ثم رواية طويلة من سبعة أجزاء صدرت 1996 ترصد وتوثق بأسلوب روائي أحداث الاحتلال إلى التحرير بعنوان (إحداثيات زمن العزلة)، ورواية (سماء نائية) عام 2000، ورواية (الظل الكائن) عام 2001، ورواية (المسك) 2010.¹⁸

الأحداث تتقارب في منتصف القرن العشرين، فبيئة العمل والمواطنة محددة وواحدة وبالإمكان التفريق بين بعض الرتوش البسيطة التي تضعها عائلة أو حي كويتي قديم فقد اشتهرت بعض الأحياء بكلمات مختلفة عن الحي الآخر، وإن كانت هذه الكلمات والعادات قريبة كل القرب مع مع يتطلب من

¹⁷ خليفة الوقيان، الثقافة في الكويت -بواكير اتجاهات-، ريادات-، الكويت، الطبعة السادسة، أكتوبر 2014، ص365-366-367.

¹⁸ ليلى محمد صالح، المكان السرد في القصص النسوي الكويتي -دراسة في علاقة المكان بالزمان، الكويت، 2010، ص29.

المجتمع ككل، فكانت المعطيات محددة كمثل المدارس التقليدية التي تصف حال التعليم آنذاك الزمان، والبيوت والأحياء (الفرجان) في اللهجة الكويتية.

ويوجد خلاف حول رواية "آلام صديق" لفرحان راشد الفرحان عام 1948م، فهل هي رواية أم قصة، فاختار الكثير تسميتها قصة وليست رواية؛ لأنها لم تحمل تقنيات الرواية ولكنها طويلة في فصولها، وأما القسم الثاني فصنفها على أنها رواية، واستدل على ذلك بأنها رواية كتبت بعناية وأن عدد صفحاتها تتناسب مع عدد صفحات الرواية.

وبقي هذا الخلاف ملاحظاً من خلال البحث في الكتب التي تناولت بدايات الرواية في الكويت، فيذكر محمد حسن عبدالله في كتابه الحركة الأدبية والفكرية في الكويت على أنها قصة ويصنفها في فصل القصص، ويتناولها جميل حمداوي في دراسته ببلوغرافيا الرواية في الكويت على أنها رواية صدرت عام 1948¹⁹.

ومن هذين المرجعين يظهر الخلاف جلياً عند المؤلفين، فالأول اعتبرها قصة قصيرة، والآخر اعتبرها رواية، وكل منها له وجهة نظره الخاصة، ولم نخرج برأي منفصل وإنما ابتغينا الحياد منهاجاً لنا، فأردنا تبين وجه الخلاف.

ويزداد اسم الرواية الكويتية بريقاً إذا ما صوحت باسم إسماعيل فهد إسماعيل. فيبدو لنا أن إسماعيل فهد إسماعيل يعد أول من أسس بواكير الرواية الكويتية الحقيقة الذي لفت أنظار النقاد حوله، ووضع أسسها، فأسلوبه الفني الذي يستخدمه في سرد رواياته أسلوب مميز، ولقد أبدع إسماعيل في أول رواية له التي كانت هي من تقديم الشاعر صلاح عبدالصبور والتي قد ذكر فيها تفاجؤه من هذا العمل الروائي، كأنها رواية القرن العشرين القادمة من الشرق.

ونضيف أن "رواياته الأولى بوجه خاص برأينا أنها تمتد إلى مساحة شاسعة بحثاً عن أرض الحرية الإنسانية في عالمنا العربي (كانت السماء زرقاء، المستنقعات الضوئية، الجبل)، كما أن أغلب رواياته التالية تولع بالاتجاه العربي الواعي وتكرس له، وهو اتجاه يهتم بالأرض العربية بشكل عام على اعتبار أن الأرض الكويتية هي الأرض العربية، فعلى حين تذكر روايته (ملف الحادثة) 1967 أسماء أحياء من مدينة الكويت، فإن الوجود الحقيقي للجغرافيا يدور في الفكر القومي بصورته أيولوجية عبر (خطابه) الروائي الشامل. وعلى هذا النحو، فإن البقية من رواياته تتحدد حول الاتجاه العربي بشكل شمولي (لامحلي)، وإن بدت الجغرافيا فضاءً فنياً لا نهائياً في تلك الأعمال، ولما كانت هذه الأعمال تتوزع في ثنايا هذه الدراسة – عبر أكثر من فصل – فسوف نستعير عن التفصيل، كما سنرى، بالإجماع المفيد. يولي إسماعيل فهد إسماعيل قضية لبنان عناية كبيرة في عمله الروائي (الشيخ)، كذلك يولي القضية الفلسطينية عناية أكبر في عمله الروائي الآخر (الحادثة)، وهو –أيضاً– يتعامل مع التاريخ المصري الحديث بجدية تامة في ثلاثيته

¹⁹ انظر محمد حسن عبدالله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، الطبعة الثانية، 2014، رابطة الأدباء، ص444. وانظر جميل حمداوي، ببلوغرافيا الرواية بالكويت، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، العدد 137-السنة 36، إبريل 2010، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ص313.

(النيل/ البدايات، النيل/ النواظير، النيل/ الطعم والرائحة) وهو في الجزء الثالث خاصة يهبط إلى أحياء مصر المعاصرة حيث الزمن العربي في السبعينيات: كامب ديفيد والانفتاح واهتزاز العروبة".²⁰

كذلك إنه "قدم لمكتبة الرواية العربية المعاصرة هذا الرف الكبير والمهم والمتعدد الرؤى الفنية والمشاكل الواقعية من القصص والروايات... كما أنه يريد أن يجعل نصه متوافقاً مع آراء نقدية يؤمن بها كما يبدو من كتاباته التنظيرية بقدر ما يريد أن يتواصل مع السر الكوني لهذه الحيات التي نمارسها، بصدق وبإخلاص وبعيدا عن مشاغل الكتابة بصفتها إبداعاً منجزاً أصلاً".²¹

تمثلت روايات بالشعور باللوعة وبالحب، وبتقديم شخصياته المضطهدة في المجتمع بالرغم من أنها تساهم فيه، ومحبته لأبنائه، هكذا هو الفن برأي الكاتب إسماعيل فهد، وذلك عن طريق تقديم الممرارة بشكلها الحقيقي وبتيار أكثر واقعية، حيث إنه في رواية (في حضرة العنقاء والخل الوفي) يلقي الضوء على أحداث مهزوزة لا يراها المجتمع أنها ذات قيمة ويفرض عليها أبجدياته، وهي طبقة (الغير محددية الجنسية) فهي طبقة -كما يراها الروائي- طبقة مساهمة في المجتمع وحاضرة معه بالسراء والضراء، ولكنها مضطهدة اجتماعياً وطبقياً.²²

دور الحب في كل عمل أدبي دوراً أساسياً، فلا يخلو أي عمل من هذا العنصر الذي يشكل نقاط أساسية في العمل الأدبي الفني، فلكل عمل عناصر لا تتجزأ منه مثل الشخصيات الرئيسية وعنصر المكان وعنصر الزمان والحبكة ولحظة التنوير الرموز التي تلون العمل بأجزاء أساسية له، فالرمز يكون يكون كفتيل الشعلة التي تنبثق منه الأنوار.

وقد لعبت الروائية ليلي العثمان دوراً بارزاً في نشأة الأدب النسوي، وتمثلت الانطلاقة الروائية النسوية على يد الأدبية ليلي العثمان في أعمال كثيرة، والتي ترسخت بنظرة المجتمع للنساء والحقوق المسلوبة من قبل هؤلاء الرجال، فاعتبرت الأعمال الروائية إنما هي أسلحة مدافعة عن بنات جنسها، فهي ترسخ المفهوم المعتاد للمرأة أنها الأم والأخت والزوجة، وتلزم العنونة في أعمالها بإشارة مباشرة أو غير مباشرة للمرأة مثل رواية (المرأة والقطة) و(وسمية تخرج من البحر) و(فتحية تختار موتها). كما أن العثمان تصور في أعمالها شخصية الأنثى المضطهدة في المجتمع وإن وقع الخطأ بين الجنسين من أجل الحب، فإن مفهوم الخطأ عند المجتمع مضاعف على المرأة دون الرجل وإن كانوا في الجرم سواء.

ونلاحظ أننا يجب أن ننتبه إلى أن حركة القصة النسائية الكويتية ما تزال في أوج عطائها، فلا تزال المحاولات الشبابية القادمة تسليحت بمفاهيم جديدة لأدب الرواية الكويتية المعاصرة، إثر قراءتها لكتابات ليلي العثمان وتشربها لفكرها في السرد.

²⁰ مصطفى عبدالغني، الاتجاه القومي في الرواية، 1994، عالم المعرفة، الكويت، ص 65.

²¹ سعدية مفرح، شهوة السرد- هوامش على حافة التأويل، الطبعة الأولى، 2010، الكويت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ص 138.

²² انظر إسماعيل فهد إسماعيل، في حضرة العنقاء والخل الوفي (رواية)، الطبعة الثانية، الكويت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2014.

وقد لمعت ليلي العثمان في فن الرواية "في منتصف الثمانينيات تصدر ليلي العثمان رواياتها (المرأة والقطعة) و(وسمية تخرج من البحر)، على اعتبار أن قضية المرأة لازمة لتطور المجتمع العربي، والملاحظ أنها تركز على اعتبار أن القضية الإنسان رجل أو امرأة. على اعتبار أن الإنسان العربي يظل وقوداً للتخلف مدام غير منتبه للآثار التي يفرزها المجتمع الجامد. إننا في الروائيتين أمام الكويت، المدينة القديمة الجديدة في آن واحد، إن الكاتبة تؤكد في اختيار (المكان) "23.

وقد "استطاعت المرأة فيما خاضت من معارك تستهدف وجودها والحصول على حقوقها، أن تخوض معركة الخطاب المكتوب بعد حقبة متتالية اختصرت فيها علاقتها بهذا الخطاب على الحكي، الأمر الذي يعني أن الرجل لم يعد هو المتكلم وحده، عنه وعنهما ولم يعد القلم مذكراً أو أداة ذكورية، بل أصبح هناك قلم مؤنث تكتب به الأتني عن عالمها وتقنم به اللغة، لتفك شفراتها وتدافع به عن حقوقها الإنسانية المسلوبة"24.

إن الكاتبة الشهيرة ليلي العثمان اتسمت بالإبراز دور المرأة في أعمالها، وقد أشارت إلى أعمالها وأظهرت العنصر الأنثوي بصورة مشرفة فهي المجتهدة وهي الصابرة المتحملة لأعباء الأسرة والمجتمع، وقد لعبت المرأة بدور الضحية في كثير من أعمالها؛ خاصة في وسمية تخرج من البحر، فقد خلقت التعاطف مع هذه المخلوقة الضعيفة التي ضحت بحياتها من أجل سمعتها، بأحداث متسارعة.

جاءت مرحلة أخرى في نشأة الرواية، وهي مرحلة أدباء جدد على مستوى الرواية، وهي تتمثل في الثمانينيات على يد الروائي سليمان الشطي و وليد الرقيب وحمد الحمد وسليمان الخلفي وطالب الرفاعي وهيثم بودي وغيرهم.

جاء الأديب وليد الرقيب برواية (بدرية) عام 1989، كما له روايات (موستيك) و(اليوم التالي للأمس) و(أما بعد) ورواية (ليتوال) و(مافيسو الشر) كما لحمد الحمد رواية (مساحات الصمت) و(زمن البوح) و(الأرجوحة) و(مساعات وردية). ولطالب الرفاعي رواية (رائحة البحر) و(سمر الكلمات) و(الثوب) و(ظل الشمس). ولهيثم بودي رواية (الطريق إلى كراتشي) ولسليمان الشطي رواية (صمت يتمدد).

آلية النسيج الحواري

يقدم الحوار آلية مغايرة بين نص روائي وآخر، حيث يشكل طريقة سرد الحوار وآليات المنولوجات الداخلية للشخصيات، وسبل السرد المختلفة في إدارة الحوار من قبل السارد أو الشخصيات الرئيسية أو الثانوية التي يلعب بها المؤلف لتوضيح مشهد أو تصوير حالة.

23 مصطفى عبدالغني، الاتجاه القومي في الرواية، 1994، عالم المعرفة، الكويت، ص66-67.

24 فاطمة يوسف العلي، النص المؤنث وحالات الساردة-دراسة تحليلية لخطاب المرأة في الرواية العربية- مكتبة آفاق، ص13.

إن الشخصيات هو التي تخلق آلية الحوار بتدخل المؤلف أو من خلال غرائزها المكبوتة، من خلال إطلاق منولوجات داخلية وعن طريق استخدام ضمائر اللغة المختلفة ومنها المتكلم والمخاطب والغائب، لسرد أحاسيس دفيئة ورسم ملامح الشخصية النفسية من خلال حوارها مع نفسها أو مع الآخرين.

ولعل المنولوج الداخلي في الروايات يبرز مكنونات الشخصية والطباع الغائرة في ذاتها، حيث يكشف المنولوج عن كثير من المشاعر الحبيسة في الشخصية من حزن أو ألم أو دوافع أخرى من خلال مناجاة للنفس وترسيخ للمبادئ التي تسردها الشخصية من خلال الحوار.

إن فكرة الطرح الروائي تختص بالمنولوج الداخلي في كافة الحقول الأدبية من قصة قصيرة ورواية ومسرح ومقالة، فقد تعتمد كل تلك الأدبيات على المنولوج الداخلي الذي يعتبر جزءاً لا يتجزأ في هيكلها الداخلية.

وكذلك فإن ضمير الهو ضمير له تأثير عجيب في نفس القارئ الأخير لأن السارد يخرج من كونه متحكماً بصورة مباشر في أحداث الرواية ومخرجات اللغة، بحيث أنه قد يختار اللغة والمفردات الشخصية ويلجأ إلى المعجم اللغوي الذي حدده له عقله من خلال خبرته، ولكن بضمير الهو فهو مختبئ خلف السطور لا يظهر بشخصه مباشراً.

وجدنا أن الصوت المنولوجي يرتفع في كثير من الروايات الكوتية المعاصرة فإما أن اختار المؤلف السارد ليؤدي هذا الدور، أو على لسان شخصية من شخصيات الرواية.

وبعض المخرجين حاولوا ان يعالجوا هذه الورطة بعدم تثبيت الكاميرا، فالمنولوج الذي يرد على لسان البطل يأتي دوماً والكاميرا في حالة حركة مستمرة، وكذلك تكون الحال بالنسبة للشخصية التي تؤدي المنولوج.

ويرى مؤلف المعجم مصطلحات السرد أن المنولوج لا يخلو من أي عمل أدبي رائع فيجب أن يحتوي على مناجاة الشخصية لنفسها وتأكيد لمشاعر داخلية في النفس البشرية واحتواء المنولوج أدوات أخرى تسبح في فضاء الأدب.

إضافة إلى الكثير من النقاد الذين كرسوا جهدهم لتوالد الأفكار في تلك النظرية وبناءً على نظريات سابقة جعلت الأرض خصبةً للمنولوج وفكرة سيادة في أدبية المنولوج، إنهم قد ركزوا على آليته بشكل متواضع وشكلوا أنواعه بشكل منطقي مألوف عرفوا من خلاله كيفية النوع الضمني للمنولوج الداخلي، ولعل همفري أسهب في الكتابة عن المنولوج وفصل معطياته الحية بأمثلة من الروايات المعاصرة عند قيام الربيعي بترجمة الكتاب المؤلف إلى العربية.

آلية التناص

إن التناص هو محاكاة لنص في تقديم جملة أو كلمة، ويقتبسها الآخر في سبيل توظيف فكرة معينة وقد تكون مشابهة للتي هي في النص القديم، وللتناص آلية محددة وهي تحديد وجه الشبه في النص المقتبس، وتحديد وجه الاختلاف في الدلالة المطلوبة.

وفي رواية (فئران أمي حصة). سعود سليمان السنعوسي، فئران أمي حصة. تمثل التناص في جملة "الفئران آتية احموا الناس من الطاعون" هي جملة استعيرت من مسلسل كويتي وهو (على الدنيا السلام) من تأليف طارق عثمان، (عرض على تلفزيون الكويت)، 1987. فالشخصية التي كانت تردد هذه العبارة شخصية مضطربة نفسيا ترقد في مستشفى للأمراض العقلية اسمها فؤادة تضع مصيدة للفئران في أروقة المشفى و تردد هذه العبارة كثيرا لغرض مرضي في نفسها. وجاءت هذه المقولة في رواية (فئران أمي حصة) للتعبير عن الطائفية التي ستمخر في أحشاء المجتمع في المستقبل وكأن الرواي لديها رؤية مستقبلية في توقع الأحداث والسيناريو القادم، من خلال المشاهدات.

إن الروائي وليد الرقيب في رواية (مانفيسو الشر) يمثل تناسبا من الآداب الإنجليزية؛ فترجمة مانفيسو التناص (الزمن الموحش) لحيدر حيدر و(الشرق الموحش) فالروايتين في نفس العام 2014

ونرى التناص يبدو واضحا في رواية (كالولو) التي اشتملت على الاقتباس لأغنية كانت تعرض من قبل برامج الأطفال وهي "أسنانهم تلمع كاللؤلؤ".

السيمياء

للسيمياء ضرورة قصوى في تقنيات السرديات المعاصرة، فالتطرق لها أصبح فرضا لا نافلة، تختص بسماتها الداخلية التي تختزل معاني أخرى غير التي تظهرها، فهي شفرة يجب فك لغزها عن طريق القارئ الثقف الذي يوللسيمياء خاصية مميزة في فك مفهوم فك الشفرة من الدال والمدلول، وعلى المؤلف تضمين هذا المفهوم بين السطور بصورة شبه مباشرة أو غير مباشرة للتعبير عن الغرض المطلوب من خلال السارد أو شخصياته، ونجاح سيميائية الشفرة في التمتع عن الظهور بحقيقية شكلها لفترة محدودة، وإعطاء متعة التلقي من وراء هذا التخفي، كم ينبغي على القارئ كشف الوجه الحقيقي والمقصد المتخفي وراء الشفرة باسم السيمياء يامتياز بنباهته وحنكته.

وقد نرى اختلاف في تسمية المصطلح، فمن النقاد يستخدم "السيماء" ومنهم من يستخدم "السيمياء"، وبعد البحث التحري وجدنا السيماء في وردت في القرآن الكريم ست مرات بلفظة "سيماهم" والمعنى العلامة، وقد وردت "السيمياء" في لسان العرب وعرفها بنفس المعنى، لذلك نجد اللفظتين عند النقاد وكلاهما صحيح.

ولعنا نكشف السيمياء من جملة كاملة تكون حاملة لتلك الشفرات الخفية التي غرستها المؤلف بصورة خفية، ولكنها تحمل أبعادا أكثر من وجهها الحقيقي.

إن مفهومنا للضرورة بأنها الشفرة أو المعنى الخفي لكلمة أو جملة أو عبارة، ونعتت بالضرورة لأنها تلزم الشيء معنا مناسباً في سياقه في النص، وتتموضع موضعاً مختلفة في نصوص أخرى، فالضرورة تتشكل مع الدلالة الكاملة ولا تتخذ لنفسها وجها واحداً.

وإتماماً على ما ورد فإننا نعلم يقيناً أن اللوازم أو البدائل من أدوات السيميائية وتخضع لها الكثير من الأنواع الأدبية المتنوعة، ولكننا نسجل انفراداً بنقطة معينة –ألا وهي- أن اللوازم أو البدائل لا تأتي عن طريق السارد فقط لوحدة، وإنما تأتي عن طريق الأشخاص أيضاً عن طريق المنولوجات.

إن السيميائية تقنية تجميل النص الروائي وكأنها مساحيق التجميل للنص، فالنص الإبداعي الروائي الحقيقي المعاصر يكره المباشرة في التقديم، ويعشق التمتع من الكشف عن هويته للقارئ بسرعة حتى تتحقق مفاهيم المتعة في السرديات، فالقارئ عليه مهمة التنقيب والبحث والكشف للوصول إلى نتيجة مرضية.

ولأن الأديب في صراع دائم مع السلطة، تظهر السيميائية، ففي الأدب العربي القديم في كتاب ابن المقفع "كلیلة ودمنة"، فكان الكتاب مشفراً بالكامل عندما اختار المؤلف الأول ذلك، من خلال جعل السرد على لسان الحيوان، فكانت الفكرة قائمة على هذا المنوال فهمي ثمرة اعتقادهم للتخفي واقحوانية نتائجهم.

وبالنسبة لسيميائية التشخيص فإنها تلعب دور مهيمناً على اللغة التعبيرية في مقاعد بلاغية كثيرة، إذا أنها تشكل الشفرة في بنيتها وأنها تغذي المعنى المراد الإشارة له بتقنية سردية جميلة صاغت شخصيات الرواية على لسانها.

كما أن رواية (فئران أمة حصاة) لها سيميائية خاصة تمثلت قضية حزبية عاشتها الكويت ولا زالت تعيشها، وهي الطائفية التي تفتك في المجتمع الكويتي بين الطائفة السنية والطائفة الشيعية حيث أشارت الرواية إلى أحداث ما قبل الاحتلال العراقي على الكويت في عام 1990 ومروراً باجتياح العراق عام 2003، وإلى زمن افتراضي وهو عام 2020. فالفئران وواين كانت صغيرة الحجم إلا أنها قادرة على التدمير وهي مجتمعة إن لم تقاوم منذ بدايتها.

كما جاءت جملة "لا يُخْلَف الهدم إلا حجارة لا تصلح للبناء". لسعود سليمان السنعوسي، فئران أمة حصاة، ص. إننا نرى أن للجملة السابقة معنا مباشراً وهو كما ظاهر لنا بحدود لغته، وهي أن الحجارة الناتجة عن الهدم لا تصلح لاستخدامها مرة ثانية في عملية البناء، أما الشفرة السيميائية الخفية فهي ما قد يخلفه الدمار الناتج عن الطائفية والمشاحنات التي تتكون في النفوس بين أطراف المجتمع والأحقاد والذكريات المريرة التي تراها كل طائفة على الأخرى لا يمكن أن تتمحي أن تنسى بسهولة.

وإننا بصدد معالجة هذا الكلام على رواية (الشرق الموحش) فإن الرواية عولجت من منظور تاريخي، وحدث تاريخي حقيقي في تاريخ الكويت الحديث، ولكن الشخصيات والحوارات القائمة من وحي خيال المؤلف، فقد قام بإحكام شخصياته الخيالية في هذا الزمان والمكان الحقيقي وألزمهم بتقاليد وعادات المنطقة الجافة، وألزم الموصوف وهو الشرق بصفة الموحش وبنى دلالة مزدوجة جديدة في تصور المتلقي الأخير وهو الوحشة في تلك لبقعة الجغرافية. ونذكر .

تكمن السيميائية في رواية (كاللؤلؤ) إشارات بعيدة المدى، فلا تظهر مع عنوان الرواية بشكل أولي؛ لأن العنوان له دلالة عامة غير موحدة الرؤية، ويتضح بين السطور أن الإشارة تكن في وصف

لأسنان الأطفال اللبنية وبينت المؤلفة هذا في استهلال الرواية، وأغفت عمدا إظهاره من العنوان حتى تنشط مركز عضو التأويل في مخيلة القارئ. فهي تصف أسنان أطفال الثمانينات التي كانت تراها بعينها فهي جيلها، وأترابها في مرحلة لطفولة. واستبقت لفظة اللولو بحرف الكاف للتشبية، وألزمت العنوان صبغة كويتية؛ لأنها ألغت الهمزتين من فوق الواوين لتحول الكلمة من اللؤلؤ إلى اللولو ومن الفحصى إلى العامية.

كذلك إن الكاتبة تشير بدلالة أخرى وهي اسم البطلة الطفلة "لولو" في الرواية، وكأنها تتفرع في العنوان إلى إشارتين؛ فالأولى قد ذكرناها؛ والثانية اسم للطفلة "لولو" في الرواية، فاللوازم حاضرة بصورة مزدوجة في العنوان، والاكتشاف يكون من خلال السرد في نص الرواية.

وتذكر الروائية بأن "العمل التجريبي يمكن أن يأتي بسبب قيود أو بمعنى أصح عليك أن تفرض على نفسك قيودا نبيلة، وهذا هو التجريب بالمصطلح نحو الإبداع". حياة الياقوت، رسالة النص الأدبي، 2016، (دورة علمية)، أكاديمية الأدب، رابطة الأدباء، العديلية ، الكويت.