جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٧)، ع (١)، ص ص ٥٥-٨٦، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٤م/ ١٤٤٦هـ)
Journal of Arts, Vol. 37 (1), pp 55-86, © King Saud University, Riyadh (2024 /1446H.)

السرد المستحيل في الرواية السعودية المعاصرة: جبل حالية، وحين تحكي الروح، والأفق الأعلى أنموذجًا

منصور بن محمد البلوي

أستاذ الأدب والبلاغة المشارك ، قسم الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية والدراسات الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، السعودية.

(قدم للنشر في ٢٨/ ٢/ ١٤٤٦هـ، وقبل للنشر في ١٤/ ٤/ ١٤٤٦هـ)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-3

الكلمات المفتاحية: الرواية السعودية، ما بعد الحداثة، السرد المستحيل، السرد المعرفي، نقض المحاكاة.

ملخص البحث: تروم هذه الدراسة معالجة ظاهرة (السرد المستحيل) وتمظهرها في الرواية السعودية المعاصرة؛ بوصفها تقانةً ما بعد حداثية، تنضوي في لواء السرد غير الطبيعي الذي تبلور في الحقبة ما بعد الكلاسيكية، وهو سرد معرفيٌّ يقوِّض المحاكاة، ويتمحور حول العلاقة بين السرد والعقل. والمُحدِّق في أعمال الروائيين السعوديين والروائيات يجد أنهم قد ارتادوا آفاق التجريب وعوالم ما بعد الحداثة، ومنها ظاهرة السرد المستحيل التي استثمروها ووظّفوها في نصوصهم الروائية. بيد أنَّ هذه الظاهرة، بسبب ندْرة حضورها وقِلَّةِ مراجعها المترجَمة، لم تحظَ بدراسة علميَّةٍ مستقِلَّةٍ في المنجز الروائي السعودي؛ ومن هنا فإنَّ أهمية هذه الدراسة تتبدَّى في كونها الأولى – حسب علمي – التي تتناول تقانة السرد المستحيل في الرواية السعودية على مستوى الرصد والاستنطاق والتأويل. وقد جاءت الدراسة في ضوء السيميائية الموضوعاتية؛ للكشف عن أبرز الآليات والثيمات والبنى العميقة الثاوية وراء ذلك السرد المستحيل. أمَّا عيّنة الدراسة فقد تضمَّنت ثلاث رواياتٍ سعودية روعي في اختيارها التنوُّع الذي يحقق غايات البحث، والشمولية التي يُتوسَّل بها للإجابة عن عددٍ من الأسئلة، لعلَّ من أهمها: كيف تمظهر السرد المستحيل في الروايات السعودية؟ وما أبرز أشكاله وأنماطه؟ وما علاقته بمكوِّنات المعمار الروائي إنْ على مستوى العتبات النصيَّة أو المباني الحكائيَّة؟ وما الدلالات التشكيلية والرؤيوية التي نهض بها من خلال النصوص الروائية المدروسة؟ وبناءً على ذلك فقد قامت الدراسة على تمهيدٍ ومبحثين وخاتمة. قدَّمَ التمهيدُ نبذةً مقتضبةً عن ظاهرة (السرد المستحيل)، وتمظهرها في النقدين الغربي والعربي، ثم عَرَضَ التمهيدُ لتعريف السرد المستحيل، والكشف عن حدوده ووظائفه التي يضطلع بها. وتناول المبحث الأول تمثُّلات السرد المستحيل في العتبات النصيَّة، أمَّا المبحث الثاني فقد تناول تمثُّلات السرد المستحيل في المباني الحكائيَّة، وانتهت الدراسة بخاتمةٍ رصدتْ أبرز النتائج والتوصيات التي تُوُصِّلَ إليها.

Impossible Narration in Modern Saudi Novel: “Mountain of Halia”, “When Soul Talks” and “The Farthest Horizon” as examples

Mansour Mohammed Al Balawi

Associate Professor of Literature & Modern Criticism (Narrative Theory), Department of Literature and Rhetoric, College of Arabic Language and Human Studies, Islamic University of Madinah, Saudi Arabia.

(Received: 28/ 2/1446 H, Accepted for publication 14/ 4/1446 H)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-3

Keywords: Saudi Novel, Post-Modernism, Impossible Narration, Cognitive Narration, Lack of stimulation.

Abstract. This research aims to explore the concept of "impossible narration" and how it shows up in modern Saudi novels as a postmodern technique. This form of narration fits into the idea of unnatural narration, which came about after the classical period. It's a thinking-based narrative that goes against mimicry and focuses on how narration and reason connect. A deep look into Saudi novelists' works shows they've stepped into experimental areas and postmodern worlds. This includes the concept of impossible narration, which they've explored and used in their novels. Yet, this idea hasn't been studied on its own in Saudi literary achievements. This is because it's rare and there aren't many translated sources about it. That's why this study is important. As far as I know, it's the first to tackle the method of impossible narration in Saudi novels through observation, interrogation, and interpretation. The research uses a thematic semiotics approach to reveal the main mechanisms, themes, and underlying structures in this impossible narration. The sample contains three Saudi novels chosen for their variety, which helps the study's goals and makes sure the analysis is thorough to tackle key questions. Some of these questions include: How does impossible narration show up in Saudi novels? What are its main forms and patterns? How does it relate to the components of the narrative structure, whether at the level of textual thresholds or narrative constructions? What are the formative and visionary connotations emerging in the texts under study? To that end, the study is divided into an introduction, two chapters and a conclusion. The introduction gives an overview of the phenomenon of "impossible narration" and the ways it manifests in Western and Arab critics. It also delineates impossible narration and investigates its parameters and purposes. The first chapter explores how impossible narration is manifest in the textual thresholds, while the second chapter analyses its manifestations in how it is contained within a narrative. The examination ends with a recap .of the findings and some recommendations

المقدمة

لا تفتأ الرواية السعودية المعاصرة تجوس خلال التجريب، وترتاد آفاق الحداثة وما بعدها إنْ على مستوى الإستراتيجيات والتقانات، أو على مستوى الرؤى والثيمات، ولعلَّ ظاهرة (السرد المستحيل) التي توكَّأ عليها الروائيون السعوديون والروائيات، وأثَّثوا بها أعمالهم الروائية، تؤكِّد انزياح الرواية السعودية عن تقاليد الواقعية والمحاكاة والتقليد، وانخراطها في عوالم التجريب وما بعد الحداثة؛ ذلك أنَّ (السرد المستحيل) ضَرْبٌ من الحكي غير الطبيعي وغير المعقول؛ فهو حكيٌ يتولَّى زمامَ السَّرْد فيه الموتى والمُختلّون والبُكْم والأطفال والحيوانات، بل وحتى الآلات والجمادات؛ ومن هنا كان هذا النوع من السرود نقيضًا للمحاكاة والتصوُّرات العقلية؛ ذلك أنه ينطوي على ميكانزماتٍ وسيناريوهاتٍ مستحيلة ماديًّا ومنطقيًّا.

وتأسيسًا على ذلك فإنَّ هذه الدراسة تروم معالجة ظاهرة (السرد المستحيل) وتمظهرها في الرواية السعودية بوصفها تقانةً ما بعد حداثية تنضوي في لواء السرد غير الطبيعي الذي يقوِّض المحاكاة، ولواء السرد المعرفي الذي يتمحور حول العلاقة بين السرد والعقل. والمُحدِّق في أعمال الروائيين السعوديين والروائيات يجد أنهم قد استثمروا ظاهرة السرد المستحيل ووظّفوها في نصوصهم الروائية، بيد أنَّ هذه الظاهرة لم تحظَ بدراسة علميَّةٍ مستقِلَّةٍ في المنجز الروائي السعودي؛ ومن هنا فإنَّ أهمية هذه الدراسة تتبدَّى في كونها الأولى – حسب علمي – التي تتناول تقانة السرد المستحيل في الرواية السعودية رصدًا واستنطاقًا وتأويلًا. وقد جاءت الدراسة في ضوء السيميائية الموضوعاتية؛ لتزيح النقاب عن أبرز الإستراتيجيات والثيمات والبنى العميقة المختبئة خلف ذلك السرد المستحيل.

وقد تضمَّنت عيّنة الدراسة ثلاث رواياتٍ سعودية، هي: رواية (***جبل حالية***) لإبراهيم مضواح الألمعي، ورواية (***حين تحكي الروح***) لماهر الرحيلي، ورواية (***الأفق الأعلى***) لفاطمة عبد الحميد. وقد روعي في اختيارها التنوُّع الذي يسعى لتحقيق مقاصد البحث، والشمولية التي يُتوسَّل بها للإجابة عن عددٍ من الأسئلة، لعلَّ من أهمها: كيف تمظهر السرد المستحيل في الروايات السعودية؟ وما أبرز أشكاله وأنماطه؟ وما علاقته بمكوِّنات المعمار الروائي إنْ على مستوى العتبات النصيَّة أو المباني الحكائيَّة؟ وما الدلالات التشكيلية والرؤيوية التي نهض بها من خلال النصوص الروائية المدروسة؟

وتأسيسًا على ذلك فقد نهضت الدراسة بتمهيدٍ ومبحثين وخاتمة. قدَّمَ التمهيدُ نبذةً موجزةً عن ظاهرة السرد المستحيل: نشأةً ومفهومًا وحدودًا ووظيفة. وتناول المبحث الأول تمثُّلات السرد المستحيل في العتبات النصيَّة، أمَّا المبحث الثاني فقد تناول تمثُّلات السرد المستحيل في المباني الحكائيَّة، وانتهت الدراسة بخاتمةٍ رصدتْ أبرز النتائج والتوصيات التي تُوُصِّلَ إليها.

التمهيد

تُعدُّ ظاهرة (السرد المستحيل) من أبرز التقانات الفنيَّة في السرود غير الطبيعية وما بعد الحداثة، ولا يفتأ كُتَّاب الرواية التجريبية ما بعد الحداثية يحملوننا "على الإحساس بوجود انفكاك بين الرؤية والحقيقة، وبين العقل والجمال"[(١)]؛ فصلابة الرواية التجريبية ما بعد الحداثية وانزواء الشفافية عنها خلعا عليها قوةً نافذةً لا تسمح لها بالولوج فقط إلى "الأرجاء السطحية والعقيمة من إدراك القارئ، ولكن إلى تلك الأرجاء الخصبة اللانهائية والخفية التي لا تحميها الروح الحسية"[(٢)]. وقد اعتنى (ديفيد هيرمان) بمفهوم السرد غير

(١) ر. م. ألبريس، *تاريخ الرواية الحديثة*، ت. جورج سالم، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م)، ٤٤٤.

(٢) ناتالي ساروت، *عصر الشك: دراسات عن الرواية*، ت. *فتحي العشري*. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م)، ١٥.

الطبيعي، وكان من أوائل المنظِّرين له؛ إذ ركَّز في نظريته على دراسة السرد في الحقبة ما بعد الكلاسيكية، ولا سيما السرد المعرفي الذي يتمحور حول "العلاقة بين السرد والعقل"[٣]. ثم توالت الدراسات النقدية في السرود غير الطبيعية والمستحيلة على أيدي مجموعة من النقاد والباحثين الأمريكيين والألمان والصينين، أمثال: ديفيد هيرمان، وبراين ريتشاردسون، وهنريك نيلسون وجان ألبير، ومونيكا فلودرنك، وبيو شانغ وغيرهم.

فقد تحدَّث براين ريتشاردسون عمَّا يسمّيه نقض المحاكاة. فإذا كانت المحاكاة تعني تقديم الرواة والشخصيات والأحداث والأطر الزمكانية على نحوٍ يتساوق مع ما نراه في عالمنا الواقعي وتجربتنا اليومية فإنَّ نقض المحاكاة يعني نقضَ الواقعية، وتقديمَ أحداثٍ لا يمكن تصديقها أو تُعدُّ مستحيلةً في عالمنا الحقيقي؛ فهي أحداثٌ يُقدِّمها رواةٌ بأشكالٍ مختلفة، مثل: الجثث، والحيوانات وحتى الآلات، فالسرد الذي ينقض المحاكاة يمكنه أن يستغني عن وجود فردٍ متكلمٍ ومتجانسٍ يشبه الإنسان؛ وذلك بالاتكاء على أصواتٍ غير متجانسة أو غير إنسانية، أو مزيج بينهما، وقد يمثل كيانات مركبة متخيَّلة غير متناسقة أو وهمية، بدلًا من شخصيات بشريّة، وقد يسرد أحداثًا ليست جديرةً بأن تُروى، أو متناقضة أو يتعذر فهمها، وقد توضع الأحداث في فضاءٍ يتعذر التعرف عليه، وقد يفترض قارئًا للرواية يشابه بغرابته ساردها[٤].

أمَّا جان ألبير فيرى أنَّ السرد المستحيل يتحقق حين ينطق جزءٌ من الجسد أو تنطق شخصية وهي ميّتة، وقد ذكر أنَّ لإستراتيجيات السرد المستحيل خمس صور[٥]: تفسير بعض العناصر المستحيلة على أنها أحلام أو تعصب أو هلوسة – التغييرات المستحيلة في طبيعة الطقس والأثاث وما إلى ذلك من الجوامد والمتحركات غير المعقولة – توظيف الرموز التي تقرأ مجازيًّا عن العالم بوصفها بديلةً عن وجود أفراد ناطقين وعنها تنشأ سيناريوهات مستحيلة – السيناريوهات المستحيلة التي فيها يكون الراوي حيوانًا أو جثةً أو كائنًا غير حي – دمج النقاط السابقة فيما سماه ألبير (البرامج النصية) التي توسع أطرنا في فهم المستحيل وإعادة التفكير فيما هو ممكن.

في حين يشير الناقد الصيني (بيو شانغ) إلى العواطف غير الطبيعية التي تظهر على السارد وهو يقص أحداثًا مستحيلةً عن شخصيات غير بشريَّة، خالعًا عليها مشاعر إنسانية تحاكي مشاعر البشر من قبيل شعورها بالحب والكُره، والرضا والغضب، والخوف والازدراء وغيرها. ويجعل شانغ العواطف غير الطبيعية في ثلاثة أنواع[٦]:

أ- العواطف المستحيلة جسديًّا: وهي التي تتجاوز بها الشخصية الحدود بين العالم الحقيقي والعالم المُتخيَّل؛ بمعنى أن الشخصية تكون آدميةً، لكن تكتنفها مشاعر غير مألوفة تجاه أشياء مألوفة؛ كرجُلٍ يحب جبلًا إلى درجة أكله ومضغه، أو سباحة رجُلٍ على اليابسة.

ب- العواطف المستحيلة منطقيًّا: وهي التي تتعارض مع قواعد ومبادئ العالم الحقيقي؛ كرجُلٍ ميِّتٍ يحكي جريمة قتله ثم يسترجع قصة حياته، ناقلًا مشاعره بعد رحيله عن هذا العالم.

---

(٣) ديفيد هيرمان وآخرون، *نظرية السرد: مفاهيم أساسية ومناظرات نقدية*، ت. أحمد نضال المنصور (الرياض: دار جامعة الملك سعود للنشر، ٢٠٢٠م)، ١٩.

(٤) المرجع السابق: ٢٨-٣٣.

(٥) نادية هناوي، *السرد غير الطبيعي: علم السرد ما بعد الكلاسيكي*، ج١، (العراق: مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٢م)، ١٣٢-١٣٣.

(٦) هناوي، *السرد غير الطبيعي*: ٢٢٥-٢٣٣.

ج- العواطف المستحيلة بشريًّا: وهي التي يشعر بها أبطال القصص غير الآدميين، مثل: الحيوانات والبراغيث والقمل والفئران والذباب، أو الكائنات غير الحية، مثل: العملات المعدنية أو المعاطف أو الوسائد أو الساعات أو الأرائك أو المفاتيح؛ كحيوانٍ يُظهر مشاعر إنسانية.

وإذا كانت ظاهرة السرد المستحيل قد تخلّقت في رحم الدراسات الغربية تنظيرًا وتطبيقًا؛ فإنَّها لم تعدم الحضور في الدراسات النقدية العربية، وإنْ كان حضورًا ضئيلًا جدًّا. ولعلَّ الفضل في اجترار هذه الظاهرة من النقد الغربي إلى النقد العربي يعود إلى الدكتورة نادية هناوي التي اعتنت بمفهوم السرد المستحيل؛ إذ نقلت وترجمت آراء روَّاده الغربيين في كتابها المطبوع في ثلاثة أجزاء: علم السرد ما بعد الكلاسيكي: السرد غير الطبيعي – السرد غير الواقعي؛ إذ تنصّ على ذلك صراحةً بأنَّ كتابها هذا يُعدُّ الجزء الأول من مشروعها النقدي المتخصص في علم السرد ما بعد الكلاسيكي بشكلٍ عامٍّ، ونظرية السرد غير الطبيعي بشكلٍ خاص، وقد ذكرت أنَّ بداية مشروعها هذا كان مطلع العام ٢٠٢٠م؛ إذ كتبتْ سلسلةَ مقالاتٍ ودراساتٍ عرَّفت فيها بعلم السرد ما بعد الكلاسيكي ووقفت عند مؤسسه ديفيد هيرمان[٧]. ثم تبعها الدكتور حسن سرحان في كتابه *السرد المستحيل*، وهو كتاب يضم مقالاتٍ متفرِّقة من ضمنها مقالة واحدة عن السرد المستحيل الذي لا يبتعد في تعريفه عن تعريف روّاده الغربيين؛ إذ يرى سرحان أن السرد المستحيل تنتمي إليه "كل الحكايات التي يتولى سردها موتى أو مجانين أو مرضى عقليون أو مغمى عليهم أو فاقدو القدرة على النطق أو مصابون بالصمم أو أميون أو أطفال صغار بل وكل من يتعذر عليهم، لعلةٍ ما، الإتيان بمطلق السرد"[٨].

وينبغي الالتفات في مقام الحديث عن السرد المستحيل إلى ما يسمَّى بالسارد غير الموثوق به أو السارد غير الثقة. وهو مصطلح اعتنى به الناقد الأمريكي (وين بوث) في كتابه *بلاغة الفن القصصي*؛ إذ يرى أنَّ السارد يكون في موضع ثقة ومصداقية حين يتطابق حديثه مع مقاييس العمل التي هي في الأصل مقاييس المؤلف الضمني، ويكون هذا السارد غير ثقة حين لا يفعل ذلك. وفكرة الثقة تتبدَّى في كون الأفعال والأفكار تُقدَّم بشكلٍ موضوعيٍّ يتناغم ومعطيات العمل السردي، أمَّا إذا أراد المؤلِّف إرباك المتلقي فإنه يتعمّد الاتكاء على السارد غير الثقة[٩]. كما نجد أنَّ (وليم سبنسر) يعزو تصدُّعَ جدران الثقة بين القارئ والكاتب الجديد إلى افتقار صوت الراوي إلى السلطة التي تمكِّنه من التحكُّم بعناصر عمله؛ فكُلَّما ملكَ الراوي معلومات تفصيلية عن فضاء شخصياته استطاع أنْ يُعزِّزَ الثقة في نفس القارئ[١٠].

وقد توالت الدراسات النقدية في إزاحة اللثام عن مصطلح السارد الثقة، وإنْ كانت تدور في فلك تعريف وين بوث وتتفيَّأ ظلاله؛ فهذا جيرالد برنس يُعرِّف السارد الثقة بأنه ساردٌ لا تتوافق سلوكياته وأعرافه مع المؤلف الضمني؛ إذ يتَّسم بفقدان الثقة التي تتكشَّف في فضاءات القصّ، أمَّا مونيكا فلودرنك فإنها تركِّز في تعريفها على الأثر الذي يُلحِقه السارد غير الثقة بالعمل السردي؛ إذ ترى أنَّ السارد يفقد مصداقيته لأنه يخرق القواعد السردية المقبولة بكلمة أو فعل؛

(٧) هناوي، *السرد غير الطبيعي*: ١٤.

(٨) حسن سرحان، *السرد المستحيل: دراسات في السرد العربي*. (عمّان، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م)، ٣٦.

(٩) وين بوث، *بلاغة الفن القصصي*، ت. أحمد عردات وعلي الغامدي، (الرياض: كلية الآداب مركز البحوث في جامعة الملك سعود، ١٩٩٤م)، ١٨٥-٤٣٥.

(١٠) وليم سبنسر، "*صوت السلطة*"، في تقنيات الكتابة: القصة القصيرة والرواية، ت. رعد عبد الجليل جواد. (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م)، ٢٠-٢١.

مما يفضي إلى إعطاء صورةٍ مشوَّهةٍ عن العالم المُتخيَّل[١١]. وتأسيسًا على ما سبق فإنَّ السارد الثقة لا يعدو أن يكونَ ساردًا مُؤهَّلًا لثقة القُرَّاء بما يقدِّمه من رؤًى وتقاناتٍ سرديَّةٍ تتناغم مع هواجس المُؤلِّف وتُفضي إلى جعْل العملِ السرديِّ قمينًا بالثقة. ولعلَّ الاختلاف بين السارد المستحيل والسارد غير الثقة يتبدَّى في كون الأول (السارد المستحيل) غيرَ ثقةٍ ومشكوكًا فيه بالضرورة، أمَّا السارد غير الثقة فإنه وإنْ كان كذلك فقد يكون ساردًا مُمكنًا وطبيعيًّا وواقعيًا وإنْ كان يقدِّم أفعالًا وأفكارًا ليست جديرةً بالثقة لانزياحها عن مقاييس العمل السردي التي تتواءم مع غايات المؤلِّف. ومن هنا يمكننا القول إنَّ كُلَّ سارِدٍ مستحيلٍ هو ساردٌ غيرُ ثقةٍ، وليس كُلُّ ساردٍ غيرِ ثقةٍ ساردًا مُستحيلًا.

وثمة أمر أخير ينبغي التأكيد عليه، وهو التعالق الكبير بين السرود المستحيلة والسرود الغرائبية والعجائبية؛ إذ إنها تشترك جميعًا في نزوعها نحو العوالم الخارقة واللامعقولة واللامنطقية، بيد أنَّ هناك فروقًا طفيفة يمكن أن نلمحها من خلال تعريف كل نوعٍ من هذه السرود. فتودوروف حين تحدَّثَ عن النزعة العجائبية فإنَّه ركَّزَ على لحظة التردُّد التي يُصاب بها القارئ حين يجد نفسه إزاء أحداثٍ ذات صبغةٍ فوق طبيعية؛ فإذا ما قرَّرَ أنَّ قوانين الواقع غير ممسوسةٍ وباقيةٍ على حالها، وأنها تسمح بتفسير الظواهر الموصوفة؛ فإنَّ الأثر يبقى في محيط الغريب، أمَّا إذا قرَّر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تُفسَّر الظواهر من خلالها فإنَّ الأثر حينئذٍ يبقى في دائرة العجيب[١٢]. فالعجائبي إذًا جنسٌ مؤقَّتٌ لحظيٌّ قابلٌ للانزواء والاختفاء؛ فهو في منطقة وسطى بين الغريب والعجيب.

ومن هنا فإنَّ الروايات المستحيلة والغرائبية والعجائبية تجنح جميعها لعوالمَ مُتخيَّلةٍ غير مألوفة تبعث في النفس "الحيرة والقلق المتولدين عن الأحداث فوق الطبيعية"[١٣]؛ فالروائيون الواقعيون، أو الذين يكتبون رواياتٍ مألوفةً يقولون: "هذا شيء يمكن أن يحدث في حياتكم. ويقول الخيال: هذا شيء قد لا يحدث"[١٤]. فالرواية المستحيلة وأخواتها من الروايات الغرائبية والعجائبية، هي في الأساس تقويضٌ لتقاليد الرواية التقليدية الواقعية، وفصمٌ لعُرى المحاكاة؛ ذلك أنَّ كاتب السرد فوق الطبيعي وغير المألوف "يستخف بنظام الأدب كي يظهر ولاءه المطلق لفوضى الحياة"[١٥]. وتأثيث السرد بعوالم مستحيلة "يخلّ بالعناصر الأساسية التقليدية المكوّنة للرواية أو القصة القصيرة، فيخرجها إلى جنس آخر"[١٦]، سواء أكان هذا الجنس نصًّا مستحيلًا يتمحور حول السارد، أم غرائبيًّا / عجائبيًّا يتمحور حول المسرود من الأحداث والوقائع فوق الطبيعية. وقد ينضوي في لواء الحكايات فوق الطبيعية حكايات الخلق الأولى، والمعجزات والكرامات،

(١١) جيرالد برنس، *المصطلح السردي*، ت. عابد خزندار. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م)، ٢٤٢. وانظر: مونيكا فلودرنك، *مدخل إلى علم السرد*، ت. باسم صالح حميد. (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٢م)، ٦١-٦٢.

(١٢) تزفتان تودوروف، *مدخل إلى الأدب العجائبي*، ت. الصديق بوعلام، (الرباط: دار الكلام، ١٩٩٣م)، ٥٣-٦٥.

(١٣) شعيب حليفي، *شعرية الرواية الفانتاستيكية*، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩م)، ٩٨.

(١٤) إ.م فورستر، *أركان الرواية*، ت. موسى عاصي، (طرابلس: جروس برس، ١٩٩٤م)، ٨٥.

(١٥) إيان واط، *نشوء الرواية*، ت. ثائر ديب. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م)، ٩٥.

(١٦) سناء شعلان، *السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن*، ط٢ (قطر: نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ٢٠٠٧م)، ٢٠.

وحكايات الأشباح، والحكايات التي تجري على ألسنة الحيوانات، والحكايات التي يشترك فيها الإنس والجن، تلك التي تحدث فيها الخوارق والأحداث اللامألوفة[١٧].

ولعلَّ الحديث عن التعالقات البنائية بين السرد المستحيل والسرود الغرائبية والعجائبية يستدعي الإشارة إلى بعض التعالقات الغائيَّة بينها. فإذا كانت السرود العجائبية والغرائبية تضطلع بغاية الإمتاع، وتؤكِّد على عنصر المفارقة وإبراز التناقض، وتخلِّف أثرًا خاصًّا في القارئ خوفًا أو فزعًا، وتحتفظ بالتوتر السردي، وتنظِّم الحبكة[١٨]. فإنَّ كُلَّ ذلك ينسحب إلى حدٍّ كبير على السرود المستحيلة. فضلًا عن أنَّ السرد المستحيل يُعدُّ وسيلةً فعَّالةً في وضع نقدٍ اجتماعيٍّ وأيديولوجي؛ إذ إنه يدعونا لتخيُّل سرديات بديلة للعالم الذي نعيش في كنفه، بالإضافة إلى أن السرد المستحيل (سرد نقض المحاكاة) يوفِّر منصةً لمساءلة عناصر السرد الرئيسة، ونقدًا للتقاليد الروائية البالية، وتحدِّيًا للروايات السائدة عمومًا، كما أنه يُشكِّل أداةً إبداعية للتمثيل الذاتي عند المقهورين والمهمّشين، فضلًا عن الوظيفة الجمالية التي يُلحُّ عليها ويضطلع بها[١٩].

غير أنَّ الفرق بين السرود المستحيلة والسرود الغرائبية والعجائبية من وجهة نظرنا ومن خلال تعريفاتِ المُنظِّرين لها، يتبدَّى في أنَّ السرد المستحيل يُعنى بالسارد تحديدًا، الذي قد يكون كائنًا ميِّتًا أو جثةً هامدة، أو مجنونًا أو مختلًّا أو أبكم، أو طفلًا غير قادر على الكلام، أو حيوانًا أو آلةً، بمعنى كُل من لا يستطيع منطقيًّا أن يمسك بزمام السرد في العالم الواقعي؛ فهو بالتالي ساردٌ مشكوكٌ فيه ولا يُوثق به، على أنَّ ذلك لا يعني بالضرورة أن يحكي أحداثًا لا معقولة أو غير مألوفة؛ فقد يكون السارد مستحيلًا والأحداث التي يسردها منطقية وواقعية وطبيعية. أمَّا في السرود الغرائبية والعجائبية فيكون التركيز على الأحداث والوقائع فوق الطبيعية، حتى وإنْ كان ساردها مألوفًا وغير مستحيل، وقد يجتمع الأمران: سارد مستحيل وأحداث عجائبية أو غرائبية.

المبحث الأول:
▪تمثُّلات السرد المستحيل في العتبات النصيَّة

لا تفتأ العتبات النصيَّة تُشكِّلُ أيقونةً قارَّةً في أفانين الأدب الحديث، ولا سيَّما في فنِّ السرديات بشكلٍ عامٍّ وفي الفن الروائي على وجه الخصوص. وقد حظيت هذه العتبات النصيَّة بعنايةٍ كبيرةٍ من لدن النقادِ والباحثين في جُلِّ دراساتهم ومؤلفاتهم النقديَّة الحديثة؛ ذلك أنَّ العتبات النصيَّة تُمثِّلُ أُسْكُفّاتٍ يلجُ القارئُ من خلالها عوالمَ النصِّ الإبداعيِّ بُغية إضاءة معالمه، وتفكيك شيفراته، والكشف عن دلالاته. ويُعدُّ جيرار جينيت من أبرز النقاد الذين اعتنوا بهذه العتبات أو المتعاليات النصيَّة، وذلك حين تحدَّث عن المناص مُقسِّمًا إياه إلى نصٍّ محيطٍ ونصٍّ فوقيّ؛ وهذا الأخير يُعنى بالخطابات المتموضعة خارج الكتاب، كالاستجوابات والتعليقات والمؤتمرات والندوات وما نسج على منوالها، أمَّا النص المحيط فيندرج فيه كل ما يؤطِّر النَّصَّ من صفحة الغلاف، واسم الكاتب والعنوانات الرئيسة والفرعية، والإهداءات والاستهلالات[٢٠]. وهذه النصوص المحيطة هي التي ستُعوِّل

(١٧) حسين علام، *العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد*. (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١٠م)، ٣٣. وانظر: عبد الفتاح كيليطو، *الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي*، ط٣ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٦م)، ٤٣.

(١٨) أرسطوطاليس، *فن الشعر*، ت. عبد الرحمن بدوي، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م)، ٦٩. وانظر: حليفي، *شعرية الرواية الفانتاستيكية*:٢٧. وانظر: تودوروف، *مدخل إلى الأدب العجائبي*: ١٢٢.

(١٩) هيرمان وآخرون، *نظرية السرد*: ٢٥٤-٢٥٥.

(٢٠) عبد الحق بلعابد، *عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص*، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م)، ٤٤-٤٩.

عليها الدراسة مشيحةً بوجهها عن صفحة الغلاف التي يتضاءل فيها الوعي بالدلالة لتواري مقاصد الكُتَّاب وراء تدخُّلات الناشرين.

▪عتبة العنوان

يُعدُّ العنوان الأُسْكُفَّة الأولى التي تصادف القارئ على صفحة الغلاف قبل الشروع الفعلي في قراءة النَّص؛ فهو "العتبة الأولى التي تشهد المفاوضات بين القارئ والنص"[٢١]، وهذا التموضع المركزي للعنوان نأى به عن أن يكون "نصًّا ثانويًّا أو ملحقًا بالنص"[٢٢]، فهو ليس كائنًا غريبًا أو خطابًا منبتًّا عن جسد النص، بل هو "النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص"[٢٣]. وقد حظي العنوان باهتمام لافتٍ ولا سيما في الدراسات اللسانية والسيميائية؛ فهو بحسب (ليو هوك) علامةٌ لسانية تتموضع في رأس النص للدلالة عليه وتعيينه، والإشارة إلى محتواه وجذب جمهوره المستهدف، أمَّا أمبرتو إيكو فيعرّفه من منظور التلقي والتأويل؛ إذ يرى أنَّ العنوان يُمثِّل مفتاحًا تأويليًّا ينهض على كفاءة المتلقي[٢٤].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ العنوان ينهض بعددٍ من الوظائف لخّصها جينيت في أربع: وظيفة تعيينية تحدد اسم الكتاب وتعرّف به القراء، ووظيفة إغرائية تسهم في الجذب والتشويق، ووظيفة وصفية تقول شيئًا عن النص، ووظيفة إيحائية تتعالق مع الوظيفة الوصفية إلا أنها تخلو من القصدية[٢٥]، وهذا يعني أنَّ الكاتب حين يختار العنوان إنما يكون اختياره وفقًا "لاعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارية"[٢٦]. على أنَّ اختيار العنوان وإنْ لم يأتِ على نحوٍ اعتباطيٍّ فإنَّ ذلك لا يعني انكشافه وتماهيه الكُليّ وتساوقه مع هواجس النصّ؛ فقد ينطوي على مفارقة "تكون خادعة ومضللة"[٢٧]. ومهما يكن فإنَّ التحديق في مدوَّنة الدراسة المُتمثِّلة في الروايات الثلاث، يمكِّننا من الإجابة عن سؤالين مهمَّين: هل عكست هذه العنوانات ظاهرة السرد المستحيل الثاوية في المباني الحكائية أم جاءت محوَّرةً مقلوبة الدلالة؟ وهل ثمة تواشجٌ علائقيٌّ في الصيغ الثيماتية بين العنوانات الثلاثة؟

إنَّ النَّظرة الأولى في عنوان رواية الألمعي (*جبل حالية*) يسِمُ القارئَ بميسم الحيرة والارتباك؛ إذ ينبجس من ذهنه تساؤلٌ مُسوَّغٌ مُؤدَّاه: ما علاقة هذا العنوان بمحكِّيِّ الموتى وفكرة السرد المستحيل؟ ألا يُجسِّد هذا العنوان فضاءً مكانيًّا (جبل) مضافًا إلى مفردة مؤنثة خفيَّة الدلالة ابتداءً (حالية)؟ بيد أنَّ القارئَ حين يشيح بمخيِّلته عن القراءة الحرفيَّة، ويلج المبنى الحكائي تتبدَّى له وشائجُ القرابة البنائية والتفسيرية بين هذا العنوان ومحكيّ الموت وثيمة السرد المستحيل؛ فالرواية تنبئ عن امرأتين تحمل كل منهما اسم (حالية). فحالية الأولى هي المقصودة وهي التي يشي بها العنوان الرئيس، وهي وإنْ لم يكن لها حضور فعليٌّ في حاضر السرد – كونها ميتة – إلا أنَّ

(٢١) خالد حسين، *في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية* (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠٠٧م)، ٨٧.

(٢٢) عبد المالك أشهبون، *العنوان في الرواية العربية*. (دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ١٥.

(٢٣) شعيب حليفي، *هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل*. (دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ١٤.

(٢٤) بلعابد، *عتبات جيرار جينيت*: ٦٧. وانظر: أمبرتو إيكو، *آليات الكتابة السردية*، ت. سعيد بنكراد، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م)، ٢٠.

(٢٥) بلعابد، *عتبات جيرار جينيت*: ٨٦-٨٨.

(٢٦) بسام قطوس، *سيمياء العنوان*، (عمّان: وزارة الثقافة، ٢٠٠١م)، ٣١.

(٢٧) عبد الله الغذّامي، *الخطيئة والتكفير*، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م)، ٢٦١.

مدار المحكيّ كان عليها باسترجاع قصتها (فلاش باك) استرجاعًا خارجيًّا وبصورةٍ متواترة، وهي في الآن نفسه عمة حالية الثانية (جدَّة) عمر السورجي الذي يمثّل الشخصية المحورية في الرواية ساردًا أحداثها وهو ميت في قبره.

يسأل عمر السورجي جدته لأبيه (حالية): لماذا سموا الجبل باسمها؟ فتجيبه: "لستُ أنا يا ولدي، إنها عمتي حالية، كانت تحتطب فتعثرت وسقطت في الجانب الشمالي الوعر من الجبل، وماتت، فسمّوا الجبل باسمها... لم تتوقع حالية أن سيتناهى إلى أذن عمر فيما بعد، أن عمتها ألقت بنفسها عندما خذلها الحبيب الذي منحته نفسها بلا ثمن. فرحل مخلفاً امرأةً لها بطن يتضخّم، فوارته عن عيون أهل السورجة وكلماتهم. نسبوا الجبل إليها؛ تخليداً لاسمها على طريقة العرب في تأجيل التكريم إلى ما بعد الموت، أو تخليداً لعارها"[٢٨]. فالجبل هو مكان الموت، وحالية هي المرأة التي انتحرت انتقامًا من نفسها حين خُدعت ودُنِّس شرفها وأصبحت حُبلى، وهي تذكّرنا - خارجًا عن النَّصِّ - بشخصيَّةٍ مركزيَّةٍ في رواية (*الفردوس اليباب*) لليلى الجهني، وهي شخصية (صبا) التي انتحرت أيضًا حين خدعها (عامر)؛ إذ وطئها من غير نكاح فحملت منه فرفض أن يتزوجها.

إنَّ المُضِيَّ في فضاءات الرواية، واستيعاب وحداتها السردية يكشف لنا عن مدى التماهي بين هذا العنوان وهواجس المبنى الحكائي المكتنز برائحة الموت والسارد المقبور (عمر السورجي). ومن جانب آخر، فإنَّ العنوان (جبل حالية) لم يتموضع في صفحة الغلاف فحسب، وإنما تسرَّب في أثناء الرواية بصورةٍ إيقاعيَّةٍ بنائيَّةٍ؛ بوصفه الهمَّ المُلِحّ، و"الجوهر المتكرر"[٢٩]؛ إذ تواتر على صفحات الرواية (٤٦) مرَّةً، فضلًا عن أنَّ هذا العنوان المكانيَّ (جبل حالية) قد شكَّلَ فضاءً ديستوبيًّا؛ إذ استحالَ مقبرةً كُبرى إليها تنتهي مصائر كثيرٍ من شخصياتِ الرواية، يقول عمر السورجي (السارد المستحيل) وهو في قبره: "ألا يشبع جبل حالية من ابتلاعنا، واحداً إثر واحدٍ؟ ... في كل مرة يرى عمر أحد السورجيين يُنقل على أكتاف الرجال إلى جبل حالية"[٣٠].

أمَّا في رواية الرحيلي (*حين تحكي الروح*) فيرتسم في أذهاننا منذ الوهلة الأولى الوشيجة القوية بين هذا العنوان وهواجس المبنى الحكائي؛ إذ إنَّ إعلان العنوان بأنَّ الروحَ تُشكِّل ذاتًا ساردةً يتواءم وظاهرة السرد المستحيل وحكْي اللامرئيّ؛ فالجامع الأوّليُّ بينهما هو النزوع إلى الاستحالة وغير الطبيعيّ وغير السائد والمألوف. وبما أنَّ العنوان من النصوص المحيطة فإنه يُشكِّل ميثاقًا قرائيًّا أوّليًّا يعين "القارئ على موضعة نفسه في منظور ملائم"[٣١]؛ ومن هنا فيُفترَض ويُتوقَّع أنْ يضعنا عنوان هذه الرواية إزاء مبنًى حكائيٍّ تنتظم متوالياته السردية حول روحٍ حاكيةٍ، روحٍ تتولى زمام سرد الأحداث، اللهم إلّا إذا خُرق هذا الميثاق القرائي، وانكسر أفق الانتظار؛ فإننا حينها نقع تحت سطوة المفارقة والتحوير وانقلاب الدِّلالة والتأويل.

وعند ولوج الرواية يتبدّى لنا بشكلٍ جليٍّ أنَّ عنوانها الرئيس لم يفصم عُرا الميثاق القرائي، ولم يقوِّض أفق انتظارنا؛ إذ أحالنا إلى مبنى حكائيٍّ تنهض سرديته الكُبرى على موضوعة الرُّوح وعالم الأموات، ومنظور السرد المستحيل،

(٢٨) إبراهيم الألمعي، *جبل حالية*. (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٩م)، ٢٣.

(٢٩) الجوهر المتكرر: هو الموضوع الكبير الذي يتعدد الإيقاع عليه في الرواية. انظر: محمد عزام، *المنهج الموضوعي في النقد الأدبي* (دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩م)، ١٢٨-١٢٩.

(٣٠) إبراهيم الألمعي، *جبل حالية*: ٧٨-١٣٤.

(٣١) فانسون جوف، *شعريَّة الرواية*، ت. لحسن أحمامة. (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١٢م)، ٢١.

فضلًا عن توسُّل الكاتب ببعض العنوانات الداخلية الفرعية التي تحيل بشكلٍ صريحٍ على ثيمة الرُّوح وعوالمها، من مثل: اسأل روحك - منازل الأرواح - توأم الروح - أرواح بلا أجنحة. أو التعويل على عنواناتٍ فرعيةٍ أخرى تنتمي في حقلها الدِّلالي إلى عوالم الأموات والأرواح، والعوالم اللامرئيَّة، ومن تلك العنوانات: الوصية - كفى بالموت واعظًا - ملك كريم - أطلال لم تمُت - أجساد ضيقة.

إنَّ رواية الرحيلي - على امتداد مساحتها النصيَّة - تضعنا أمام شخصية (فارس حازم الطاير)، تلك الشخصية التي تتمظهر في حالة المرض والاحتضار ولفظ الأنفاس الأخيرة؛ فتُوصي وتُوكِل مهمة السرد إلى (رُوحِها)، وتُعلن عن ذلك صراحةً عبر تساؤلٍ مسكونٍ بالتجريب والقلق وضيق الوقت لاقتراب الوفاة، تقول الشخصية الجسدية (فارس): "لِمَ لا أجرِّب شيئًا جديدًا بما أن الوقت ضيّق جدًّا، وأُعير قلمي للروح؟"[٣٢]. فكأننا إذًا إزاء وكالةٍ سرديةٍ أو تفويضٍ سرديٍّ من الشخصية (الجسد) إلى الشخصية (الروح)؛ لينسج الكاتب خطابه الروائي على نسق العوالم المستحيلة واللامرئية كما سنفصِّل لاحقًا عند الحديث عن الاستهلال والمبنى الحكائي. ومن هنا يتبدَّى لنا جليًّا أنَّ عنوان الرواية (*حين تحكي الروح*) لم يُشكِّل قطيعةً سرديَّةً مع مبناه الحكائي بقدر ما أضاء بنياته وهواجسه المُتَّكئة على جدليَّة الموت والحياة.

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل ضمَّن الكاتبُ في تصدير روايته جزءًا من حديثٍ نبويٍّ شريف: "والذي نفسي بيده ما أنتم بأسمعَ لما أقول منهم، لكن لا يستطيعون أن يجيبوا". وهو حديث يحيل، كما هو معروف، على قصة النبي صلى الله عليه وسلم مع الملأ من مشركي قريش حين قُتلوا في غزوة بدر ورُموا في القليب؛ إذ جاء في الحديث الذي رواه ابن عمر رضي الله عنه، قال: اطَّلع النبي صلى الله عليه وسلم على أهل القليب، فقال: وجدتم ما وعد ربكم حقًّا؟ فقيل له: تدعو أمواتًا؟ فقال: ما أنتم بأسمع منهم، ولكن لا يجيبون"[٣٣]. وبما أنَّ التصدير يُسهم في "إثراء السياق وإضاءته والتفاعل معه"[٣٤]، فإنَّ عتبة التصدير التي نحن إزاءها قد شكَّلت ضربًا من ضروب التناصّ الديني، وهي في الآن نفسه لم تأتِ منبتَّةً عن عتبة العنوان. ثم إنَّ هاتين العتبتين متضافرتان (العنوان – التصدير)، لم تأتيا أيضًا بمعزلٍ عن بؤرة المبنى الحكائي وثيمته المحورية؛ إذ نهضتا متآزرتَين بالتوقيع على إشكاليَّة الروح التي أضاءها النَّصّ. والروح وإنْ كانت تسمع ويصلها السلام والدعاء كما جاء في بعض الآثار[٣٥]، إلا أنها لا تجيب الأحياء ولا تمعن في سرد حكاياتهم؛ وتأسيسًا على ذلك فقد انضوت رواية (*حين تحكي الروح*) في لواء المتخيّل فوق الطبيعي الذي تتحقَّق معه موضوعة السرد المستحيل.

وفي رواية فاطمة عبد الحميد (*الأفق الأعلى*) نجدُ أننا إزاء عنوانٍ ذي صبغةٍ تناصيَّة؛ فهو عنوانٌ مأخوذٌ من الآية القرآنية السابعة من سورة النجم ﴿**وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَى**﴾؛ مما يؤكِّد أنَّ من العنوانات الروائية ما يُعدُّ "فضاءً نصياً يتحقق فيه نص غائب في نص حاضر"[٣٦]. وبما أنَّ التناص يُعدُّ "مفتاحًا لقراءة النص الأدبي وتفكيكه ومحاولة إعادة تركيبه"[٣٧]؛ فإنَّ هذا

(٣٢) ماهر الرحيلي، *حين تحكي الروح*، (الدمام: دار أثر للنشر والتوزيع، ١٤٤٣هـ)، ٨.

(٣٣) صحيح البخاري: ١٣٧٠.

(٣٤) حصة المفرّح، *عتبات النص الروائي في الجزيرة العربية*، ط٢ (الرياض: كرسي غازي القصيبي للدراسات التنموية والثقافية، ٢٠٢٢م)، ١٣٨.

(٣٥) ابن قيّم الجوزية، *الروح*، تح. محمد إسكندر يلدا. (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م)، ١٠-٢٠.

(٣٦) أشهبون، *العنوان في الرواية العربية*: ٨٦.

(٣٧) معجب العدواني، *الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية*، (بيروت: الانتشار العربي، ٢٠٠٩م)، ٣٩.

العنوان (الأفق الأعلى) الذي يُمثِّل تناصًّا بنائيًّا قرآنيًّا – لا ينفكّ يستفزُّ مخيِّلتنا بتساؤلٍ مُلِحٍّ مفاده: هل ثمة علاقة بين هذا العنوان وبين مضمون النَّصِّ، ولا سيما موضوعة الموت وثيمة السرد المستحيل؟ وانطلاقًا من أنَّ العنوان يتمظهر بوصفه علامةً، وهذه العلامة كما يرى أمبرتو إيكو هي "توجيه للتأويل وآلية تقود انطلاقاً من حافز أوليّ إلى جميع الاستنتاجات التأويلية الأبعد شأواً"(٣٨) – فإنَّ التصوُّرَ الأوَّلي الذي يُرسِّخه العنوان في أذهاننا أنَّنا سنقف في مواجهة نصٍّ ذي صبغةٍ دينيَّةٍ تاريخيَّة، ولا سيما أنَّ هذا العنوان ذا التركيب الوصفيَّ القرآنيَّ (الأفق الأعلى) يحيل على العالَمَ الآخر العلْويّ، عالم الملائكة وجبريل، كما يحيل على بعثة نبيِّنا محمدٍ صلى الله عليه وسلم، وحادثة الإسراء والمعراج.

بيد أنَّنا حين نستنطق بنية الرواية ونتفحّص معمارها السرديّ ندرك أنَّ هاجسها ليس التوقيع على هذه العوالم الجبرائيليَّة، ولا تقصِّي البعثة المحمَّديَّة لسرد التاريخ، وإنما توسَّلتْ بالعنوان القرآني (الأفق الأعلى) تحديدًا؛ لأنه كما نؤوِّله يمثِّل ترسيمةً وماثولًا يحيل بغنائه الدلاليّ على حقل السرد المستحيل وبنياته؛ فالرواية ينهض بمنظورها ساردٌ عليم هو (مَلَك الموت) الذي يحكي لنا قصة الشخصية المحورية (سليمان علي الريّس) وأهل بيته وعلاقاته الاجتماعية والعاطفية، فقد كان سليمان منسِّقًا فنيًّا ومسؤولًا عن اكتشاف مواهب الأطفال في برنامجٍ تلفزيونيّ، كما تخبر الرواية أنَّ سليمان كان واقعًا تحت سطوة أُمِّه حمدة التي زوّجته، وهو لم يتجاوز سن الثالثة عشرة، من ابنة خالها نبيلة التي كانت تكبره بأحد عشر عامًا، ثم إنَّ سليمان أحبَّ جارته (سمر) بعد أن توفيت زوجته، إلى أنْ قبض السارد العليم (مَلك الموت) روحه وهو في مباراة الاعتزال بعد أن سجَّلَ هدفًا، وقد كان عند احتضاره يتخيَّل حبيبته (سمر) وهو يمسك بها ويضمها إلى صدره "ولما تجمدت نظرته، وتراخت يداه، وتحررت سمر من حضنه ... نظر إليّ وهو يبتسم ... وقت الوفاة: (٢٠:١٦)"(٣٩).

ومهما يكن فإنَّ عنوان هذه الرواية وإنْ لم يُحِل بصورةٍ مباشرةٍ على قصة جبريل ونبينا محمدٍ عليهما السلام التي تفسِّرها الآية الآنفة الذكر فإنَّ ذلك لا يعني أنه جاء منبتًّا عن روحها وآفاقها؛ فالسارد العليم (مَلَك الموت) وجبريل (المعنيّ بالآية) كلاهما من جنس الملائكة الأشِدَّاء المُهيمنين، ومن هنا تمظهر العنوان متناغمًا مع ظاهرة السرد المستحيل أيضًا؛ إذ نهض منذ الوهلة الأولى بدلالةٍ تناصيَّةٍ كبرى هي الفضاء الملائكي الذي لا يفتأ ينبجسُ منه حقولٌ دلاليةٌ صغرى تحيل على عوالمَ فوقيَّة / غير طبيعية / لا مرئيَّة / طوباويَّة / مهيمنة. فضلًا عن أنَّ العنوان (الأفق الأعلى) بعُلوِّه وامتداده ينسجم والرؤية السردية التي تمثَّلت في السارد العليم (مَلَك الموت) الذي ينظر من عَلٍ ويهيمن على مجريات العملية السردية. ويبقى أن أشير إلى أنَّ الكاتبة، كما يبدو لي، لم تتوسَّل بتقانة السرد المستحيل، وتُعوِّل على السارد العليم (مَلك الموت) الذي لا ينفك يقبض أرواح الشخصيات حتى المحوريَّة منها، إلا لغايةٍ مفادها: أنَّ الموت هو الخلاص الوحيد من واقعٍ جائرٍ هشٍّ لا تزال ترزح تحت وطأته شخصياتٌ مُهمَّشةٌ مُقزَّمةٌ، شخصياتٌ إشكاليةٌ ولامنتمية، وكأنَّ هيمنة السارد العليم (مَلَك الموت) على شخصيَّات هذه الرواية (الكائنات الورقية) تُشكِّل معادلًا موضوعيًّا لهيمنة الأقوياء على الضعفاء في الواقع الخارجي والراهن المعاصر.

▪عتبة الاستهلال:

يُعدُّ الاستهلال السردي من العتبات النصيَّة الأكثر أهميَّةً في فهم النص وإدراك بنياته واختزال وحداته؛ إذ إنه يُجسِّد

(٣٨) أمبرتو إيكو، *السيميائية وفلسفة اللغة*، ت. أحمد الصمعي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥م)، ٦٩.

(٣٩) فاطمة عبد الحميد، *الأفق الأعلى*، ط٥ (تونس: منشورات ميسكلياني، ٢٠٢٣م)، ٢٠٣.

الشروع الفعلي في القراءة بوصفه تمهيدًا للهواجس والرؤى العامة التي تنهض بها سائر مفردات النص في كثيرٍ من الأحايين، ومن هنا فإنه "يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها"[٤٠]. على أنَّ الاستهلال السردي ليس سهلَ القياد، سواء على مستوى البناء أم التأطير. إنَّهُ من أصعب العتبات النصية وأعقدها؛ باستغراقه وقتًا وجهدًا في التفكير والتنفيذ، وتجسيده لحظة الاعتباط القصوى التي يخرج فيها النص من حيّز الإمكان إلى حيّز الإنجاز وفق نواميس ليست دائمًا قابلةً للفهم والإدراك[٤١].

وقد تباينت آراء النقاد والباحثين حول حدود الاستهلال انفتاحًا وانغلاقًا. فقد يجسِّد الجملة الأولى من النص، وقد يمتدّ ليشمل الفقرة الأولى أو الصفحة كاملةً، وربما امتدَّ في بعض الأعمال الروائية على نحوٍ بانوراميٍّ ليشمل الفصل الأول كاملًا[٤٢]. أمَّا دي لنجو فقد عرَّف الاستهلال بأنه خطابٌ نصيٌّ يبدأ من العتبة المفضية إلى المتخيّل وينتهي عند أول انكسار مُهمٍّ في مستوى النص؛ وتأسيسًا على ذلك فإنه قد توسَّل ببعض التحولات السردية والأيقونات السيميائية لتحديد نهاية الاستهلال، ومنها: التحوُّل من الخطاب إلى السرد أو العكس – تغيُّر مستوى الصوت السردي – التغيُّر في الحوار، وفي الزمكان السردي – وجود بعض العلامات الدالة على نهاية الاستهلال، مثل: نهاية الفصل أو الفقرة، ووجود فضاءات بيضاء، بالإضافة إلى تضمين بعض الكلمات والجمل، مثل: إذًا، وبعد هذه المقدمة، وبعد هذا الاستهلال، وغير ذلك[٤٣].

ويتراءى لنا أنَّهُ من المفيد، ولا سيما أنَّ دراستنا هذه تتوكَّأ على المقولات السيميائية والموضوعاتية، أن نشير إلى نمطٍ من أنماط الاستهلال السردي التي رصدها ياسين النصيّر، وهو الاستهلال محوريّ البنية (المطوَّل) الذي يعني تواتر فكرة أو محورٍ واحدٍ داخل الصفحات الأولى من النص، فتمتدّ هذه الفكرة لتغذي المبنى الحكائي وتؤثثه بتصوراتٍ كليةٍ لاحقة[٤٤]. كما ينبغي التأكيد على أنَّ النهاية / الخاتمة لا تقلُّ أهميةً عن الاستهلال / البداية وإنْ أغفلها جينيت في عتباته النصية؛ فثمة علاقة تفاعلية ديناميكية بين البداية والنهاية يمكن من خلالها فهم النص ومضاعفة تأويله، ومن هنا رأى كلود دوشيه أنَّ البداية "لا تأخذ معناها إلا في ضوء علاقتها بخاتمة النص"[٤٥].

ولعلَّنا حين نحدِّق في استهلالات الروايات السعودية المدروسة نستطيع مساءلتها عمَّا إذا كانت تُشكِّل جسورًا سرديَّةً آمنةً يمكن أنْ يُعبر من خلالها إلى فهم مرامي المباني الحكائية والإمساك بثيماتها المحورية، ولا سيما ثيمة الموت والسرد المستحيل، أم إنَّ هذه الاستهلالات جاءت مُلوَّنةً بالضبابيَّةِ ومُستشرِفةً أفق انتظارٍ مكسور؟ وانطلاقًا من هذه التساؤلات سأقتطع جزءًا من استهلال كل روايةٍ من هذه الروايات؛ بغية استنطاق تلك المقطوعات الاستهلالية على نحوٍ ينأى عن الإطالة، ويُفصح في الآن نفسه عمَّا نتغيَّا

(٤٠) صدوق نور الدين، *البداية في النص الروائي*. (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م)، ١٨.

(٤١) صبري حافظ، "البدايات ووظيفتها في النص القصصي"، *مجلة الكرمل*، ع٢١-٢٢، (١٩٨٦م)، ١٤١. وانظر: جليلة الطريطر، "في شعرية الفاتحة النصية"، *مجلة علامات في النقد*، مج٧-ج٢٩، جدة، النادي الثقافي الأدبي، (سبتمبر ١٩٩٨م)، ١٤٨.

(٤٢) أحمد العدواني، *بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكل الدلالة*، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠١١م)، ٣٩.

(٤٣) أندري دي لنجو، "في إنشائية الفواتح النصية"، ت. سعاد بن إدريس نبيّغ، *مجلة نوافذ*، ع١٠ (شعبان ١٤٢٠هـ)، ٣٢-٣٦.

(٤٤) ياسين النصيّر، *الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي* (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣م)، ١٣٥.

(٤٥) حميد لحمداني، "عتبات النص الأدبي"، جدة، النادي الثقافي الأدبي، *مجلة علامات في النقد*، مج١٢، ج٤٦ (ديسمبر ٢٠٠٢م)، ٢٧.

إيضاحه وتأويله. يقول السارد العليم في مستهلِّ رواية (*جبل حالية*): "تمر به لحظات سكون لم يتذوقها من قبل، برودة التراب تلامس خده، يفتح عينيه، يحدِّق في الفضاء الذي يفصل وجهه عن الجدار الترابي أمامه، يستطيع عمر السورجي تحديد الاتجاهات بسهولة، لا تساعده رقبته على الالتفات، يدير عينيه فلا يرى إلا السواد... "[٤٦].

فمن يُنعم النظر في هذا الاستهلال يجد أنه قد تمثَّل في القسم الأول، تحت الرقم (١)، شاغلًا أربعَ صفحاتٍ من فضاء المساحة النصيَّة، ويمكن أن نعدَّه استهلالًا (مِحْوَرِيّ البنية)؛ إذ تمظهر بوصفه تمهيدًا واختزالًا للمبنى الحكائي، وذلك من خلال توقيعه على بعض الشخصيات والمواقف والثيمات التي تواترتْ لتحقن مفاصل الرواية بجرعاتٍ إدراكيَّة لاحقة، مُعزِّزةً في الآن نفسه موضوعة الموت وثيمة السرد المستحيل. فالرواية إذًا تُستهلُّ بعبارة: تمر به لحظات سكون لم يتذوقها من قبل. وهي عبارة تكشف ابتداءً عن أمرين مُهِمَّين، أولهما: أننا إزاء رؤيةٍ موضوعيَّةٍ بحسب (توماشفسكي) أو حكايةٍ صِفْريَّةٍ غيرِ مُبأَّرة بحسب (جينيت)، وهي رؤيةٌ مُتوسَّلٌ إليها بساردٍ عليمٍ يُمثِّل صوت السُّلْطة بحسب (سبنسر)، وقد توكَّأ هذا السارد العليم على ضمير الغائب. وهذه الرؤية السردية السلطوية التي فرضت سيادتها على الاستهلال تتناغم وأجواء الضَّعْف والتسليم والانقياد التي ألقت بظلالها على الشخصية المحورية الثاوية في قبرها، على أنَّ هيمنة هذه الرؤية السلطوية لم تطمس صوت الشخصية المحورية وبقية الشخصيات الأخرى، بل أطلّت الحواريَّة البوليفونية برأسها من خلال إفساح المجال لتلك الشخصيات بأنْ تحكي وتحاور، وإنْ كان ذلك بوساطة السارد العليم. وثانيهما: أنَّ هذه العبارة قد افتُتحت بجملةٍ فعليَّةٍ؛ ما يشي بأنَّ الشخصية المحكيّ عنها من لدن السارد العليم تعيش حالةً من اللاثبات واللاستقرار وإنْ تزيّت بزيّ السكون الذي هو في الحقيقة سكون المقابر والأموات.

وعند المضيِّ في دروب القراءة يمدُّنا الاستهلال بعددٍ من الوقائع والرغبات والحوافز التي تضيء المبنى الحكائي وشخصيته المحورية وأجوائه الزمكانية، فيُقدِّم لنا الاستهلالُ بطاقةً سرديَّةً للشخصية الرئيسة (عمر السورجي) الذي ماتت أمه وهي تلده. ولعله من المفيد لنا وللقارئ أن نعيد ترتيب بطاقة عمر السورجي الحكائية المتناثرة بياناتها في فضاء الاستهلال، على هذا النحو: "وُلد عمر السورجي أيام العدوان الثلاثي على مصر. ذهبت أيامه بين قيود الوظيفة، ورعاية الأطفال، والحزن على الأمس والخوف من الغد. نوبات الربو تعتاده منذ الصغر. خمسون سنة كافية لتجربة الحياة والاغتذاء من خيرها وشرها"[٤٧].

فنحن إذًا إزاءَ قلادةٍ استهلاليةٍ قد أحاطت بعنق المبنى الحكائي مضيئةً ثيمته الكبرى، وهي ثيمة السرد المستحيل التي تبلورت من خلال سرد الموتى؛ إذ يحكي لنا السارد العليم عن شخصية (عمر السورجي) وهي ثاويةٌ في قبرها وفي عالمها البرزخي في إيماءةٍ منه إلى أنها ستتولى مقاليد السرد في المبنى الحكائي كما سيأتي؛ فهي شخصيةٌ وإنْ كانت خارج الحياة فإنها تعيشها، كما أنها وإنْ كانت خارج حياة السرد الحاضر فإنها حاكيةٌ أحداثه وفاعلةٌ فيه. لقد أفصح الاستهلال عن شخصيةٍ رازحةٍ تحت سطوة الموت الذي لم يحكم قبضته عليها فحسب، وإنما أجلب بخيله ورجله على كثير من شخصيات الرواية كما ستخبرنا الشخصية المقبورة ذاتها في المبنى الحكائي؛ فمفردة الموت التي تسرّبت في الاستهلال (٦) مرّات سنراها تنمو وتزداد شيئًا فشيئًا لتشكِّلَ بؤرةً محوريَّةً ونسقًا مُلِحًّا يفرض إيقاعه على مجمل صفحات الرواية بواقع (٢٢٦) مرَّة، فكأنّ هذا الاستهلالَ سراجٌ يضيء فضاء المبنى

(٤٦) الألمعي، *جبل حالية*: ٥.

(٤٧) الألمعي، *جبل حالية*: ٥٨.

الحكائي المسكون بثيمة السرد المستحيل، والمشحون بلغة القبور والموتى والجنائز. فضلًا عن أنَّ توقيع الاستهلال على الرقم (٥٠) الذي يُمثِّل عُمُر الشخصية المحورية (عمر السورجي) نراه يتماهى مع عدد فصول الرواية البالغ (٥٠) فصلًا؛ ما يشي بالإمعانِ في إضاءة حياة الشخصية المحورية، وتأكيدِ الوشيجة العلائقية بين الاستهلال والمبنى الحكائي.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا الاستهلال الذي رسم معالم السردية الكبرى القارَّة في المبنى الحكائي والمتمثِّلة في موضوعة الموت وثيمة السرد المستحيل، لم يشح بوجهه عن بعض الموضوعات التي سيُلِحُّ عليها النص لاحقًا، فمنها موضوعات ذات طابعٍ سياسيٍّ كالإشارة إلى النزعة الناصرية وتأميم قناة السويس، ومنها موضوعات ذات طابعٍ اجتماعيٍّ كالإلماحة إلى ثنائية الذكورة والأنوثة؛ إذ يقول والد عمر السورجي حين ماتت زوجته وهي تلد ابنه عمر: "وأيّ حزنٍ أعمق من حزني على المرأة التي كانت عونًا لي على متاعب الحياة"[٤٨]. ففي هذا المقتبس نجد التأكيد على الوفاء للمرأة والاعتراف بفضلها ومكانتها التي طالما رزحت تحت وطأة الذكورية (البطريركية) في كثيرٍ من المجتمعات. ثم إنَّ الانتصار للمرأة في صفحة الاستهلال، وتقديمها بصورةٍ مشرقة لم يأتِ منبتًّا عن هواجس الرواية؛ إذ سيُلِحُّ المبنى الحكائيُّ لاحقًا على تلك الصورة الأنثوية المشرقة مقارنةً بصورة الرجل المعتمة.

كما لا يفوتنا أن نجسّ العلاقة بين عتبتَي الاستهلال والنهاية في هذه الرواية؛ إذ من المتواضع عليه أنهما تحتلَّان في النصوص "مواقع استراتيجية حيث يتمركز المعنى وحيث يبتدئ ويتمّ الأثر المُتوقَّع"[٤٩]. فالعلاقة بينهما إذًا علاقة تواصلية ديناميكية؛ فالاستهلال لا تُفهم مقاصده إلا في ضوء علاقته بالنهاية كما يرى كلود دوشيه. فإذا كان استهلال الرواية متمحورًا حول ثيمات الموت والمأساة والسرد المستحيل من خلال توقيعه على شخصية عمر السورجي الذي يسرد سيرة حياته وهو ميتٌ في قبره، فإنَّ نهاية الرواية لم تأتِ بمعزلٍ عن ذلك الاستهلال بل ألحَّت على الصورة الجنائزية والإطار التراجيدي الذي أحاط بعمر السورجي؛ ففي خاتمة الرواية يتحدث سعيد مع أخيه جمال عن ابن عمهما عمر السورجي، قائلًا: "وتعرف كيف كانت حياة عمر الذي تطرّف في هواجس الموت، والخوف من المستقبل، فلم يعش حياته، ولم ينج من الموت الذي عاش يهجس به"[٥٠]. ومن جانبٍ آخر فإنَّ اختتام الرواية بفعلين متتالين (عاش يهجس به) يتواءم مع حالة التذبذب واللاستقرار التي عاشها عمر السورجي في حياته وبعد مماته أيضًا حين أفصح عن حالته تلك وهو في قبره مُتسربِلًا بقميص السرد المستحيل.

وفي رواية (*حين تحكي الروح*) نجد أنَّ الاستهلال السرديّ قد تجسّد في الفصل الأول كاملًا، وهو فصلٌ عنونه الكاتب بـ (الوصية)، وقد شغل هذا الاستهلال ثلاث صفحات من المساحة النصيَّة للرواية، مُفصِحًا عن بنياتها وهواجسها المركزيَّة التي حطَّت رحالها في فضاء السرد المستحيل كما سنرى. والاستهلال السردي – بحسب فانسون جوف – يشكِّل عقدًا قرائيًّا، وأفقَ انتظارٍ يتأسس على خلفيته التواصل مع القارئ من خلال التحديق في ثلاث وظائف: وظيفة الإخبار: تكشف عن الشخصيات والزمكان،

(٤٨) المصدر السابق: ٧.

(٤٩) عبد الفتاح كيليطو، *المقامات: السرد والأنساق الثقافية*، ت. عبد الكبير الشرقاوي، ط٢ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠١م)، ١٩٦.

(٥٠) الألمعي، *جبل حالية*: ١٩٦.

ووظيفة الاستمالة والاهتمام: تستدرج القارئ وتثير فضوله وتدخله في شرك المحكي. ووظيفة العقد القرائي: وتُعنى بالكشف عن هوية النص المقروء[٥١]. وحين ننظر في الاستهلال الذي بين أيدينا يمكن أن نظفر بتلك الوظائف؛ فعلى مستوى الوظيفة الإخبارية يكشف لنا الاستهلال عن الشخصية الجسد، وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة (فارس الطاير أبو عمار)، كما يكشف الاستهلال أيضًا عن الفضاء المكاني المتمثِّل في (الصالون الكبير في البيت) وهو الصالون الذي فيه يُطبَّب فارس وفيه يحتضر، وهو المكان نفسه الذي فارق فيه والده الحياة.

أمَّا الزمن الخارجي الفيزيائي (الكرنولوجي) فقد كان مُتواريًا ومُغلَّفًا بالضبابية؛ إذ لم تُحدَّد هُويَّته صراحةً، ولكن يمكن القبض عليه من خلال بعض القرائن السردية والأيقونات اللغوية الدالَّة التي تشير إلى أنَّ زمن السرد / زمن المغامرة، كان في هذا العصر- الراهن، عصر- العلم والتكنولوجيا؛ إذ أشار الكاتب إلى بعض الأجهزة المتقدمة في الطب والاتصال، مثل: الأجهزة الطبية التي تراقب العلامات الحيوية، والهاتف الجوَّال المحتوي على برامج متقدِّمة يمكن من خلالها تحويل الصوت إلى نصٍ مكتوب، فضلًا عن إشارة الكاتب - في غير موضع - إلى مواقع التواصل الاجتماعي، بيد أننا لا نعدم وجود بعض القرائن التي تشي- بانحياز الاستهلال إلى الزمن النفسي الذاتي السيكولوجي، وهو ليس زمنًا خارجيًّا يُقاس بمعايير ثابتة كالساعة والشهر واليوم والسنة، وإنما هو زمنٌ داخليٌّ ذاتيٌّ يقاس بقيمٍ متغيِّرة كالانفعالات والأحاسيس والتجارب[٥٢]. ومن ذلك تصريح الشخصية الساردة (فارس / الجسد) بأنَّ وتيرة الزمن قد تباطأتْ حدّ الضيق والتجمُّد، يقول: "لِمَ لا أجرِّب شيئًا جديدًا بما أن الوقت ضيّق جدًّا، وأعير قلمي للروح؟"[٥٣]؛ فالوقت هُوَ هُوَ على المستوى الطبيعي الكرونولوجي، ولكنَّه فقدَ جريانه واتِّساعه نتيجةَ شعور الشخصية بالضِيق والضَّجَر، ولا سيما أنَّها شخصية ترزح تحت وطأة الحزن والمرض والاحتضار.

في حين نجد أنَّ وظيفة الاستمالة والاهتمام تتبدَّى في تشويق القارئ ورفْع وتيرة التساؤلات في ذهنه كي يتجاوز الاستهلال ويمضي في القراءة: لماذا أعارت الشخصية الجسد (فارس) القلم للروح؟ وما العلاقة بين الروح والجسد؟ وما الذي يريد فارس الإفصاح عنه من خلال روحه؟ أما على مستوى وظيفة العقد القرائي فقد أماط الاستهلالُ اللثامَ عن هُويَّة النص المقروء؛ وأفصحَ للقارئ أنه قُبالةَ روايةٍ ذات نزعةٍ فانتازيَّةٍ وسردٍ مستحيل يؤكِّده تولِّي (الرُّوح) قيادة العملية السردية كما سنفصِّل بعد قليل. ولعلِّي أكتفي باجتزاء فِقرةٍ من الاستهلال أرجو أن تفي بالغرض وتنأى عن الإطالة، يقول السارد الجسد (فارس) في مستهلّ الرواية:

"هل هذه النهاية إذن؟ أنفاسي تتثاقل شيئًا فشيئًا، لا بدّ أنهم قريبون، مع أنني لم أر أحدًا منهم حتى الآن، لكني أشعر بهم، وبسيدهم المهيب. الجفاف يتفاقم داخلي. أصوات الأجهزة الرتيبة حولي تفقدني صوابي. أرى أشياء غريبة من حولي، يتسمر حولي أحفادي مشدوهين من سكوني غير المعتاد."[٥٤].

وعند المضي في قراءة بقيَّة الاستهلال نجد أنَّ السارد الجسد (فارس حازم الطاير) قد أزاح النقاب عن المكان الذي لفظ أنفاسه الأخيرة فيه، ثم أبدى حزنه على فراق المُقرَّبين، وكذلك كشفَ عن حزنه لعدم تمكّنه من تسطير أحداث

(٥١) جوف، *شعريَّة الرواية*: ١٩-٣٩.

(٥٢) أ.أ. مندلاو، *الزمن والرواية*، ت. بكر عباس. (بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م)، ٧٧-١٣٧. وانظر: سعد عبد العزيز، *الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة* (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م)، ٣٦.

(٥٣) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٨.

(٥٤) المرجع السابق: ٧.

حياته؛ إذ افتقدَ القدرة على الكلام، وألقى الصمت القسريِّ عليه بظلاله؛ مما حدا به إلى إعارة قلمه الروحَ وتفويضها كي تكتب عنه، ومهما يكن من شيءٍ فإنَّ الناظر في الاستهلال السابق يلحظ أنه افتُتِحَ بجملةٍ إنشائيةٍ استفهاميةٍ، مؤطَّرةٍ برؤيةٍ ذاتيةٍ ينهض بها ساردٌ داخليٌّ مشارك من خلال ضمير المتكلم (هل هذه النهاية إذن؟)، فهي فاتحةٌ نصيَّةٌ عابقةٌ بأنفاس الحيرة والقلق، ومُلوَّنةٌ بصبغةٍ تراجيديةٍ تتناغم وأجواء المرض والاحتضار والموت التي أظلّت الشخصية المحورية في الاستهلال بشكلٍ خاصٍّ وفي المبنى الحكائي الآتي على وجه العموم.

ثم إنَّ المُحدِّق في هذه الجملة الافتتاحية يلفتُ انتباهه تموضع مفردة (النهاية) في فاتحة الاستهلال (البداية) وكأننا إزاء مفارقةٍ وقلْبٍ مكانيّ، وهي مفارقة لم تأتِ اعتباطًا أو بصورةٍ مجانيةٍ حسْب ما نرى، وإنما تؤسِّس لثنائية الجسد والروح، وجدليَّة الموت والحياة، وتتلاءم مع ما يمكن أن نسمّيه تبادل الأدوار السردية؛ إذ إنَّ مفردة النهاية المتموضعة في فاتحة الاستهلال تتناغم ونهاية الجسد السارد / فارس؛ ما يشي بانبجاس سرديَّةٍ مضمرة مفادها: الموت للجسد. ثم يعقب الجملة الافتتاحية المنطوية على مفردة النهاية استهلالٌ يتناغم وابتداء الروح بالإمساك بزمام السرد؛ ما يشي بوجود صوتٍ سرديٍّ خافتٍ يردد: الحياة للروح. وكل هذه الأجواء السردية الجنائزية من مرضٍ واحتضارٍ وموتٍ، وإيصاء الروح بتقلُّد زمام الحكْي عبْر توكيلٍ رسميٍّ متموضعٍ في الفضاء الاستهلالي يضطلع بتفويض الشخصية الجسد (فارس) أمْرَ الكتابة إلى الشخصية الروح (روح فارس)، كل تلك الأجواء – ولا سيما حكْي الروح – تُموضِع الاستهلال السردي ومن ورائه المبنى الحكائي في دائرة اللامعقول والسرد المستحيل.

ولعلَّه من المُهِمِّ أن نُدوِّنَ التفويض المشار إليه سابقًا؛ كي يلقى القارئ منه لَمْحًا باصِرًا، ولكي نحاولَ إكمالَ عقدِ التأويل الذي بدأناه في هذه العتبة الاستهلالية. يقول السارد الجسد (فارس):

احححم

بسم الله المحيي المميت

هذا تفويض مني وأنا بكامل قو...، ضعفي البشري، أنا فارس حازم الطاير، لروحي التي لازمتني طول العمر ولم تفارقني إلا وقت مناماتي، وتحمل اسمي وهويتي بالتأكيد على نحو ما.

أقرّ أن لها كامل الحرية في الكتابة عني وعنها وعمن حولنا وعما دار بالقرب.

ولها حق النشر بالطريقة المناسبة التي تراها، وإطلاع كل من يمتّ لي بصلة على التفاصيل.

هذا ما يمكن أن أفكر فيه الآن، وأظن هو الضروري ذكره، ولا شك أن الروح ستستدرك ما فات مني.

والختام سلام.

فارس الطاير أبو عمار[٥٥].

لقد توسَّل المؤلف المنظور ومن خلفه السارد الجسد (فارس) في تقديم هذا التفويض بالاتكاء على تقانةٍ أشبه ما تكون بمقطوعةٍ كولاجيَّة أو وثيقةٍ رسميَّة، وقد تناغمت هذه التقانة (التفويض) مع الجملة الافتتاحية وسائر مفردات الاستهلال؛ ذلك أنَّ تفويض الروح بالحكي يُعدُّ حلًّا لعُقدة الصمت التي هيمنت على الجسد (فارس)، فنحن إذًا إزاء طرفين جنحَ لهما الكاتبُ بُغيةَ تسويغِ امتطائهِ صهوة السرد المستحيل، وهما: العِلَّة السرديَّة المُتمثِّلة في صمت فارس وعدم قدرته على الكلام، والحلّ / النتيجة المتمثِّلة في إعارة القلم الروح. وعلى المستوى البنائي نجد أنَّ هذا التفويض قد توشَّح ببعض المفردات التي تتساوق مع ثيمة السرد المستحيل وعوالم الأموات والأرواح، كالتوقيع في فاتحته النصيَّة على

(٥٥) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٨٩.

مفردَتي (المحيي – المميت)، بالإضافة إلى التعويل على تقانة الصمت (الحذف)، في قوله: وأنا بكامل قو ...، ضعفي البشري. وهو صمتٌ اختياريٌّ مقصود[٥٦] يتمثَّل في النقاط الثلاث التي لا نحتاج إلى كدٍّ ذهنٍ كي نملأها؛ إذ أراد السارد القول: (قواي) ثم عدل عنها إلى (ضعفي)؛ ما يشي بـ رياح الاضطراب واللاثبات والتلاشي التي عصفت بهذه الشخصية التي تنازع الموت. فضلًا عن أنَّ هذا الصمت الشكليّ (النقص الخطِّي) يُشكِّل انسجامًا مع صمت شخصية فارس المريض المُحتضر؛ حيث (النقص السيكولوجي والفسيولوجي في آن).

ويبقى أنْ نؤكِّد على العلاقة التفاعلية بين عتبتَي الاستهلال والنهاية، وهي علاقة مُلحَّةٌ وقارَّة ولا يمكن غضّ الطرف عنها؛ فهي علاقة ديناميكية يُعوِّل عليها القارئ للتأكد من مدى استجابة النَّصّ لأفق توقعاته، كما أنَّ التحديق في مدى تأثير الاستهلال وفاعليّته لا يمكن أن يُقيَّم بمعزلٍ عن مواجهته بتأثير عتبة النهاية[٥٧]. ومهما يكن؛ فإنَّ الناظر في رواية الرحيلي يجد أنَّ نهايتها تموضعت في فصلٍ بعنوان (نافذة) وقد توسَّلت هذه النهاية بتقانة الحوار (الديالوج)، الذي جرى بين الرُّوح والجسد؛ بُغية الكشف عن مرامي النَّصِّ، وربْط وحداته السردية اللاحقة بالسابقة، ولعلِّي أقتطع جزءًا من هذا الحوار الطويل كي تنجلي الفكرة. تقول الروح محاورةً الجسد وهو في قبره:

-ما بك سكتّ فجأة؟

-حسنًا لقد أثرتِ شجوني حين ذكرتِ الضيق.

-لماذا؟ يبدو أنني ذكّرتكَ بأمر ما.

-كيف أتذكره وهو لم يغب عن بالي أصلًا، طبعًا أنا أقصد الساعات الأولى بعد أن ابتعدوا جميعًا، وتركوني مع أول اختبار حقيقيّ! وأول ضمّة خانقة أشعر بها!

-يا إلهي، كيف كانت فارس؟ أخبرني.

-المهمّ أن تعرفي أن الأمر كان غريبًا فعلًا، لم نعتد عليه في الدنيا أبدًا. حين تجد ألمًا موجعًا حقيقيًّا مع إنصاف مريح لا يتجاهل أي حسنة لك، وقتها تستقبل العقاب راضيًا مرضيًّا مهما كان.

-أفهم منك أنك لا تشعر بالاختناق والضيق الآن؟

-في المرة القادمة سأحاول – إن استطعت – أن أريك النافذة التي فُتحت لي، هي باختصار نافذتي التي حفرت تفاصيلها في الدنيا بما قدمت. هذه المقبرة الصامتة، في جوفها أعداد مهولة من النوافذ، تتسلل منها مشاعر متباينة، إنها حياة، بل هي الحياة![٥٨].

وبعدُ، فحين نتأمل هذه النهاية بكافة تفاصيلها وبصورةٍ بانورامية – نلحظ أنَّنا أمام رواية تقترب إلى حدٍّ كبير من نمط البناء اللولبي الدائري الذي تكون فيه النهاية مرتدَّةً على البداية، مع شيءٍ من التباين بين هاتين العتبتين؛ فقد صوّرت البداية مشهدَ (فارس) وهو في منزله يغلِّفه المرض وتحفه سكرات الموت، فضلًا عن حزنه على فراق المقرّبين منه، وعجزه عن الكلام وتوكيل الروح بتلك المهمة. وكذلك النهاية فقد صوّرت مشهد (فارس)، وهو وإنْ كان هذه المرة ميتًا وثاويًا في قبره فإنَّ حواره مع روحه قد أفصح عن حزنه على فراق المقرّبين منه، ومن هنا فإنَّ غيمة الحزن قد أمطرت على أودية العتبتين؛ إذ تمكَّن منه الحزن في بداية الرواية (ما قبل

(٥٦) تحدث "فان دان هيفل" عن الصمت المقصود بوصفه استراتيجيةً نصيَّة؛ كالنقص الخطّي من قبيل العلامات الطباعية كالتنقيط والبياض وغيرها. انظر: علي عبيد، *مقاربات سردية*، (بيروت: الانتشار العربي، ٢٠١٤م)، ١٦٢.

(٥٧) محمد الداهي، *صورة الأنا والآخر في السرد*. (القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ٩٣. وانظر: عبد المالك أشهبون، *البداية والنهاية في الرواية العربية*، (القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ٢٣٢.

(٥٨) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٧٩.

القبر) وكذلك في نهايتها (وهو داخل القبر). أمّا الضِّيق الذي كان يشعر به (فارس) في بداية الرواية وهو على فراش الموت، فقد تلاشى وتوارى، وقد تبدّى ذلك في حواره مع روحه؛ إذ بدا مرتاح البال؛ لأنه في كنف العدالة الإلهية، ومما يعزز إيقاع هذه الراحة، ولا سيما على المستوى البنائي، انتصار مفردات التسليم والرجاء والأمن على مفردات الجزع والقنوط والخوف في المساحة النصية؛ إذ تضمّنت نهاية الرواية مفردات الفرح والرِّضا والتفاؤل وما ينضوي في حقلها الدلالي، وتكررت (١١) مرَّةً، مثل: فرحًا – أفرح – يفرحني – فألًا جميلًا – راضيًا – مرضيًّا – حياة – الحياة – الآخرة – الباقية – الخالدة. بينما لم تتجاوز مفردات الحزن والتشاؤم (٨) مرَّات، مثل: القلق – الضيق (تكرر٤ مرّات) – ألمًا – موجعًا – الاختناق. وكل ذلك يشي بانتصار الحياة الباقية على الحياة الفانية.

وفي رواية (*الأفق/الأعلى*) يمكن أيضًا أن نموضع استهلالها السردي في قالب الاستهلالات محوريَّة البنية؛ إذ نلحظ منذ الصفحات الأولى إلحاحًا لافتًا على ثيمة مركزيةٍ واحدةٍ، هي ثيمة الموت التي لم تتوقف عند حدود الاستهلال بل امتدَّت وتواترت في المبنى الحكائي (١٠٣) مرَّةً، مُشكِّلةً بؤرةً محوريةً لا تفتأ تُغذِّي مفاصل الخِطاب ووحداته السردية. ولعلِّي أُورِدُ مقطوعةً من الاستهلال مُحاوِلًا التخفف من الإطالة بما لا يمنع تبلور الرؤية والتأويل؛ فقد شغل استهلال الرواية ثلاث صفحاتٍ (٥٢ سطرًا) من المساحة النصيَّة إلى أن أُعلنت نهايته باتكاء الكاتبة على العلامات والأيقونات السيميائية (النجمات الثلاث). يقول السارد العليم (مَلَك الموت): "ها أنا وراءك تمامًا. وإن كنت أحدّثك مباشرةً بصوتك أنتَ، فلأنَّ صوتي لن يكون مستساغًا. ستتأكد من هذا حين نلتقي وجهًا لوجه، فنحن سنلتقي لا محالة. إنَّ الوجود هناك يختلف عن الوجود هنا. ووظيفتي الأزلية تتمثّل في نقلكم من هنا إلى هناك. لن تستطيع مني إفلاتًا."[٥٩].

فالمُحدِّق في المقطوعة الاستهلالية السابقة يلحظ أنَّ السرد قد افتُتِحَ بجملةٍ خبريَّة يُعوَّل فيها على رؤيةٍ موضوعيةٍ يتولَّى زمامَها ساردٌ كُلِّي العِلم (مَلك الموت) متوكِّئًا على ضمير المتكلم (ها أنا وراءك تمامًا)، فنجد أنَّ هذه الجملة قد صُدِّرت بـ (هاء التنبيه) التي يعقبها الضمير المنفصل (أنا) المُحيل على الذات الساردة، ثم اسم الإشارة (ذا) الدالّ على القُرْب، وكُلّ ذلك يتساوق مع موضوعة الموت، وهيمنة مَلَك الموت بوصفه ساردًا عليمًا، ومُتحكِّمًا في مآلات الأحداث ومصائر الشخصيات؛ فهو قريبٌ كُلّ القُرب من الشخصيات التي يروم قبض أرواحها، ومنها الشخصية المحورية في الرواية (سليمان الريّس) تلك الشخصية التي لا يفتأ السارد (ملك الموت) ينبِّهُها ويحاورها ويحدِّثها عن الموت الذي ستلقاه لا محالة، وقد جاء المحكيُّ بطريقةٍ لا تخلو من نزعةٍ تيَّاريَّةٍ مونولوجيةٍ تحقَّقت من خلال اندماج صوتَين سرديَّين: صوت الذات الساردة وصوت الذات المسرود لها؛ إذ يقول السارد مَلَك الموت كما تقدّم: (وإن كنت أحدّثك مباشرةً بصوتك أنتَ، فلأنَّ صوتي لن يكون مستساغًا)؛ مما يُعزِّز فكرة السرد المستحيل ومحكيّ الموتى؛ حيث تلوح في آفاق هذا الاستهلال العوالم الميتافيزيقة الماورائية واللامرئية.

لقد حمل الاستهلال على عاتقه إذًا مهمة الكشف عن الهواجس التي سيمعن النص في التوقيع عليها لاحقًا؛ فاستحال كسراجٍ يضيء بنية الرواية العامة ويُمهِّد للآتي من الأحداث على نحوٍ بانورامِيٍّ مُصغَّر؛ إذ أفصح عن السارد العليم (مَلَك الموت) ووعْده ووعيده، كما أفصح عن الشخصية المحورية (سليمان الريّس)، يقول السارد: "هذا هو قدري وقدركم، ولا أحد يستطيع اقتطاعي من سياق

(٥٩) عبد الحميد، *الأفق/الأعلى*: ٧٩.

حكايته، حتى في حالة سليمان علي الريَس، الذي سكن العمارة السابعة والثلاثين، فوق بقالة المسرّات في حي بدّار"[٦٠]. ومن هنا فإنَّ هذا الاستهلال قد مارسَ لعبة التحيين والتشويق؛ مُحقِّقًا مقروئية الخطاب، ورافعًا من وتيرة توقع القارئ الذي حتمًا سيرى نفسه مُقبلًا على عالمٍ سرديٍّ مأزومٍ ونهاياتٍ تراجيديةٍ، وهو ما حدث بالفعل في المبنى الحكائيّ الذي صُبغت فضاءاته بألوان الموت والفناء، وقد كان سليمان الريّس من الشخصيات التي غشيها الموت من لدن مَلك الموت كما هو متوقَّع. كما ينبغي التنبيه إلى أنَّ نهاية الرواية لم تكن بمعزلٍ عن استهلالها؛ فقد تمظهرت أقرب ما تكون على نسقٍ دائريٍّ لولبيّ؛ إذ بالرؤية السردية عينها والفاتحة التنبيهية نفسها يُعيد السارد كُلِّي العلم (مَلك الموت) ما حكاه في الاستهلال لسليمان الريّس من حتمية الموت ويقينية اللقاء؛ ما يؤكِّد العلاقة الديناميَّة والتواشج الثيماتيِّ بين استهلال الرواية ونهايتها، يقول السارد / مَلَك الموت: "ها إني أقول لك في لهجة مليئة بالاعتذار: ستجدني يومًا ما أنتظرك أمام الباب الخلفي، لأعيدك إلى باطن الأرض التي تمشي فوقها. فكل خطوة تخطوها، ستكون دائمًا باتجاهي، مهما بالغت في الحذر أو الخوف. كلانا ماضٍ إلى الوجهة ذاتها، ولا مفرّ من لقاءٍ سيجمعنا ذات يوم"[٦١].

المبحث الثاني:

▪تمثُّلات السرد المستحيل في المباني الحكائية

لعلَّنا حين ننعم النظر في الروايات الثلاث المدروسة نجد أنها قد أقامت سُرادقها على أوتاد السرد المستحيل الذي تمظهر بشكلٍ لافت؛ ما يؤكِّد فكرة التماهي بين المباني الحكائية والعتبات النصيَّة التي قاربناها في المبحث السابق. ففي رواية (جبل حالية) التي جرت أحداثها في قرية السورجة وسُردت في القبر يكشف لنا المبنى الحكائي عن حكاية الشخصية المحورية (عمر السورجي)، تلك الحكاية التي يتولى زمام سردها راوٍ كُلِّيّ العِلم مُفسحًا المجال في الآن نفسه لعُمر السورجي أن يتولى سرد سيرة حياته وعلاقته بأهل السورجة وهو ميتٌ في قبره. ويجدر بنا قبل خوض غمار موضوعة السرد المستحيل أن نزيح النقاب عن أبرز وقائع هذه الرواية كي يعيشَ القارئُ معنا في أجوائها الدِّلاليَّة وثيماتها المركزية. فمن هو عمر السورجي؟ وكيف كانت علاقته بأهل السورجة؟

وبعدُ، فإنَّ عمر السورجي يُمثِّلُ الشخصية المحورية والسارد العليم الميت الذي يعلو صوته السردي من داخل القبر. وتخبرنا الرواية أنه قد وُلد أيام العدوان الثلاثي على مصر، وأنَّ أمه قد ماتت وهي تلده؛ مما جعله يتربّى في كنف قابِلة القرية الجدة فضة التي لم تكن أمًّا لأبيه، بل جدّته لأبيه هي حالية التي كانت هي أيضًا طيِّبةً ورحيمةً به، ولا سيما أنه كان مُصابًا بالربو منذ ولادته. وقد تلقّى تعليمه الأول في السورجة ثم انتقل إلى المدينة طالبًا في المعهد الثانوي، ثم طالبًا في الكُليَّة التي تخرّج فيها وعُيِّن مُعلِّمًا للغة العربية في قرية السورجة. أمَّا السكن فقد عاش عُمر أثناء دراسته في المدينة في بيت عمِّه وزوجته وابنَيهما: جمال الذي يمثِّل المثقف الفيلسوف والراديكالي المتحرِّر. وسعيد الذي يمثِّل الهدوء والتسامح، والالتزام المُغلَّف بالسلبيَّة والانكفاء على الذات.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ جمالًا وسعيدًا لم يكونا ابنَي عمٍّ لعُمر فحسب بل كانا صديقَين له أيضًا مع صديقٍ رابعٍ لهم هو نافع ابن إمام وعمدة السورجة، وقد جسَّدَ نافعٌ بعد أنْ تخرّج وتعيَّنَ مديرًا لمدرسة السورجة أنموذجَ التديُّنِ المغلوط، والبراغماتية والطوباوية الزائفة بخلاف أبيه الذي جسَّد أنموذج التديُّن الصحيح. لقد كان والد نافعٍ إمام السورجة الذي اجتمعت فيه سمات الوسطيَّة الدينية والطِّيبة الاجتماعية إلّا أنه قد مات قهرًا على ابنته آسية التي ماتت منتحرةً؛ ذلك

(٦٠) المصدر السابق: ٩.

(٦١) عبد الحميد، *الأفق الأعلى*: ٢٢٨.

أنَّها أحبّت عُمرَ السورجي وأحبها، فلما عزم على خطبتها ظهرت شخصية سالم المهدي، التي جسّدت "مفارقة عدم اتساق الشخصية مع اسمها"[٦٢]؛ إذ خلا سالم المهدي من معاني السلامة والهداية، وامتلأت نفسه بالدكتاتورية والاستبداد؛ فقد خطب آسية فلمَّا رفض أبوها هذه الخطبة هدَّده سالم المهدي معتمدًا على نفوذه وعلاقته بمشعان المشعوذ؛ فخافتْ آسية أن يمسَّ حبيبَها عُمرَ ضررٌ من سالمٍ المهدي الذي لا يفتأ يستغل أهل القرية، ويحيك المؤامرات للظفر بالحسناوات؛ فقبْلَ ذلك تزوّجته تركية الأهدل مُكرهةً بعد أنْ مات حبيبها حسن الذيب الذي يُظنُّ أنَّ لسالمٍ المهديِّ يدًا في موته.

ومهما يكن فإنَّنا حين نُبحِرُ في هذه الرواية ونغوص في فضاءاتها السرديَّة نُدرِكُ أنَّنا في مواجهةِ أمواجٍ من السرد المستحيل لا تفتأ تضربُ أعماق المبنى الحكائي كما ضربتْ من قبلُ شواطِئَهُ السرديَّة / عتباته النصيَّة؛ ففي غير موضعٍ من النَّص نظفر بتساؤلاتٍ مونولوجيَّةٍ وحواراتٍ داخليَّةٍ للسارد الميت عُمر السورجي يتحدَّثُ عن نفسه وإليها وهو مُسجًى في قبره، على أنَّ هذه الحوارات الداخليَّة وإنْ جسّدت صيغة المعروض الذاتي إلّا أنها سُرِدَت بوساطة السارد العليم. ولعلِّي مُضطرٌّ لاقتطاع بعض الاقتباسات الطويلة مُدمجًا بعضَها ببعضٍ كي يتجلَّى الأمر: "يعتقد عمر أن آسية قد مرّت بالتجربة التي يمر بها الآن، لا بد أنها أفاقت، وتذكّرت عمر وفكرت فيه كثيراً. لا يعلم الآن أين انتهى به العمر، آخر ما يتذكره أنه كان جالساً مع زوجته وأطفاله في السورجة. ها هو على جنبه الأيمن وقد باشروا بخدّه التراب. يشعر ببرودة التراب في خده، فهل فعلوا بآسية كذلك؟ يشعر عمر في مرقده في جبل حالية بطمأنينة."[٦٣].

وانطلاقًا من هذه الاقتباسات يمكن القول إنَّ ظاهرة الموت قد شكَّلت سرديَّةً كُبرى في هذه الرواية، بل تحوَّلت (بحسب ريشار) إلى ترسيمةٍ مهيمنةٍ؛ بانتشارها على امتداد النَّص[٦٤]. إنَّ أصابع الموت قد طُبعت على صفحات المبنى الحكائي مُنشبةً أظفارها في جُلِّ فضاءاته؛ فعلى مستوى الشخصيات يُفصح المبنى الحكائي عن موت (حالية)، تلك التي سُمِّي الجبل باسمها ونهضا معًا بعنوان الرواية. فقد حملت حالية سفاحًا من حبيبها الذي تخلّى عنها؛ مما جعلها تقدم على الانتحار "كنوع من العقاب لاسترداد الشرف الضائع ومسح العار"[٦٥]. كما طالت يد الموت الشخصية الرئيسة عمر السورجي (السارد الميت)، وحبيبته آسية التي ماتت منتحرةً كحالية. ولم تتوقَّف يد الموت عند هذا الحدّ بل امتدَّت لتُحكم قبضتها على عددٍ من الشخصيات الثانوية (والدة عمر – جدّه – جدّتيه حالية وفضة – أم نافع – حسن الذيب – تركية الأهدل).

ومن جانبٍ آخر فقد لاحت معالم الموت على نحوٍ مجازيٍّ معنويٍّ؛ ويتبدَّى ذلك من خلال موت الضمائر والمبادئ في أنفس بعض الشخصيات (سالم المهدي – مشعان المشعوذ – نافع)، فضلًا عن أنَّ المكان نفسه لم يسلم من براثن الموت؛ إذ استحالت قرية السورجة فضاءً ديستوبيًّا، وجثَّةً هامدةً بعد أن

(٦٢) تعني: انزياح الشخصية عن دلالة اسمها المعجمية داخل الرواية. بمعنى أن الشخصية لا تُعبِّر عن معنى الاسم الذي تحمله بل تأتي على النقيض منه تمامًا. انظر: منصور البلوي، *المفارقة في الرواية السعودية المعاصرة: مقاربة في البنية والدلالة*. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٩م)، ٣٠٧.

(٦٣) الألمعي، *جبل حالية*: ١٧-١٨٣.

(٦٤) الترسيمة (le motif) تعني العنصر الذي يتكرر ويرتبط ويتسجّل بطريقة متميزة. انظر: عبد الكريم حسن، *المنهج الموضوعي*، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م)، ٤٣.

(٦٥) أحمد الزعبي، *إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية*، ط٢(عمّان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ٣٨.

هجرها أهلُها؛ فلم يبقَ في كنفها سوى سالم المهدي الذي طالما استغلَّ أهلها واستحوذ على مزارعهم وبيوتهم، فهو، بحسب سيميائية بيرس العلاماتية الثانيانية، لا يعدو أن يكون علامةً رمزيةً عُرفيَّةً اصطلاحيَّةً[٦٦] تحيل إلى ألوان الاستبداد والظُّلم والنفعيَّة والانتهازية التي صُبغ بها؛ مما أفضى- إلى انفضاض أهل القرية من حوله بما فيهم ابنته سعدية؛ فكان مآل هذا المهديّ (غير المُنتظَر) الوحشة والوِحدة والانزواء والاكتهاف.

ومهما يكن فإنَّ ثيمة الموت التي أحكمت قبضتها على مفاصل المبنى الحكائي جاءت متساوقةً مع فكرة السرد المستحيل التي تبلورت من خلال سارد ميت يُمسك بزمام المحكيّ وهو ثاوٍ في قبره. أما على المستوى البنائي فقد تواترت مفردة الموت بصورة إيقاعية تراجيدية بلغت (٢٢٦) مرَّةً على امتداد صفحات الرواية؛ فبلغَ الموتُ أسباب السرد على نحوٍ يؤهِّله لحمل الرؤية التي يتغيَّا الإفصاح عنها. فضلًا عن تواتر مفرداتٍ أخرى تنتمي في حقلها المعجمي والدلالي إلى ثيمة الموت، كالتوقيع على مفردة القبر (٥١) مرَّةً، والتوقيع على مفردة الانتحار (٢٣) مرَّة. كما يتنامى الإلحاح على موضوعة الموت أيضًا حين يوقِّع السارد العليم ومن ورائه المؤلف المنظور على جملة جبل حالية (٤٦) مرَّةً، ولا يخفى أنَّ (جبل حالية) هو جبل الموت والمقبرة الكبرى لأهل السورجة. كما يتراءى لنا أنَّ هذا الجبل يعكس، بحسب نظرية التقاطبات المكانية ليوري لوتمان[٦٧]، بُعدًا أيديولوجيًّا (أخلاقيًّا) وهو بُعدٌ وإنْ تمظهر على نحوٍ مفارِقٍ إلا أنه مُسوَّغٌ بحسب ثنائية الذكورة والأنوثة التي يروم النَّص التوقيع عليها؛ فالجبل وإنْ كان مكانًا يحيل إلى الرفعة والسموّ إلَّا أنه أُضيف إلى (حالية) مع وضاعة صنيعها حين تساهلت بشرفها؛ ما يشي- بأنَّ هاجس النَّصّ هو تبرئة الأنثى بوصفها الضحيَّة، وإدانة الذَّكَر الذئب الغارق في أوحال الغدر والمكر والخداع.

ومما يُعزِّز هذا الهاجس انحياز المنظور الروائي للمرأة والانتصار لها بإظهارها بصورةٍ مشرقةٍ في غير موضع من الرواية كما أشرنا سابقًا في عتبة الاستهلال، ومن ذلك: حديث والد عمر السورجي عن زوجته (أم عمر) التي ماتت أثناء ولادة ابنها عُمر؛ إذ يقول: "وأي حزن أعمق من حزني على المرأة التي كانت عوناً لي على متاعب الحياة"[٦٨]. بل حتى زوجة الأب جاءت بصورةٍ مغايرةٍ لِما هو مُتواضَعٌ عليه ولِما هو قارٌّ في ذاكرة المجتمع من أنَّها غالبًا ما تحمل كراهيةً وقسوةً تجاه أبناء زوجها؛ فانظر إلى زوجة إمام السورجة وعمدتها كيف مزَّقت الصورة النمطيَّة، وخلخلت أركان السائد والمألوف؛ إنها "زوجة المطوّع المرأة الطيّبة التي كانت أمًّا لنافع وآسية"[٦٩]، فقد كانت طيِّبةً جدًّا ورحيمةً بأولاد زوجها (نافع وآسية) اللذين كانا من زوجةٍ أخرى؛ ما يؤكِّد إمعان النَّص في تبييض صورة الأنثى التي كثيرًا ما صُبغت بالسواد.

ولعلَّه من المفيد أن نشير إلى أنَّ هذه الرواية قد أُثِّثت بمصطلحاتٍ وثيماتٍ تناغمت وفكرة السرد المستحيل والعوالم الميتافيزيقية واللامعقولة التي نهضت عليها، إن على مستوى البنية أو الدلالة، ومن ذلك: توقيع الروائي (المؤلف

(٦٦) انظر: تشارلز بيرس، "تصنيف العلامات"، في *أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا*، ت. فريال جبوري غزول، تح. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. (القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٤م)، ١٧٦. وانظر: سعيد بنكراد، *السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس*. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م)، ١١٥-١١٦.

(٦٧) انظر: يوري لوتمان، "مشكلة المكان الفني"، في *جماليات المكان لمجموعة من الباحثين*، ت. سيزا قاسم (الدار البيضاء، مطبعة دار قرطبة، ١٩٨٨م)، ٦٨-٦٩.

(٦٨) الألمعي، *جبل حالية*: ٧.

(٦٩) المصدر السابق: ٤١.

المنظور) ومن ورائه السارد العليم على لفظة (المستحيل) تحديدًا، واجترارها في غير موضعٍ على صفحات المبنى الحكائي، كقوله على لسان الشخصية المحورية الميتة (عمر السورجي) وهو في قبره وعالمه البرزخيّ: "يتمنى لو يستلقي على ظهره، ولكن ذلك يبدو مستحيلاً، والمستحيل أيضاً أنه تأتيه وسادته الرمادية"(٧٠)، وقوله في موضعٍ آخر مشيرًا إلى هذه الأمنية نفسها: "يبدو تحقق ذلك مستحيلاً"(٧١). كذلك التوقيع على مصطلحاتٍ تحيل على العوالم الغرائبية والميتافيزيقية، وعوالم الجنِّ اللامرئية، والنزوع إلى الأساطير والفانتازيا؛ وكل ذلك يتناغم وفكرة السرد المستحيل وحكايات الموتى المتوشِّحة جلباب اللامعقول واللامألوف، كحديث السارد عن الجدَّة (فضّة) إذ يقول عنها: "كانت مزيجاً غريباً من المعقول وغير المعقول"(٧٢)، وكإخبارها عن مقتل أخيها من لدن الجن؛ إذ تقول مُخبرةً عمر السورجي: "قتله الجن يا ولدي"(٧٣)، بالإضافة إلى تضمين المبنى الحكائي بعض الأساطير كأسطورة أرتميس، فضلًا عن إقرار المؤلِّف المنظور نفسه ومن ورائه السارد العليم باستحالة تحدُّث الموتى، على الرغم من تبنِّيه هذه التقانة والتوسُّل بها للنفخ في روح السرد، ولعلّ في ذلك ما يشير إلى نزعةٍ ميتاسرديَّة من خلال نقض المحاكاة، وفضْح المُتخيَّل، وتقويض الإيهام بالواقعية، يقول السارد: "لكنّ الذين ماتوا ليس منهم من يستطيع أن يخبرنا عن تجربته مع الموت"(٧٤).

وفي رواية (*حين تحكي الروح*) نُلفي أنفسنا إزاء مبنًى حكائيٍّ مُشيَّدٍ على فضاءِ سرديٍّ عماده الرُّوح الحاكية؛ ومن هنا انبجست فكرة السرد المستحيل؛ إذ كيف للروح أن تتولى مهمّة السرد؟! وقمينٌ بنا قبل مقاربة موضوعة السرد المستحيل أن نحيط القارئ سردًا أنَّ هذه الرواية تتحدث عن حياة رجُلٍ يُدعى (فارس حازم الطاير)، يبلغ من العمر ثمانين عامًا، وكان مثقَّفًا وشاعرًا ومهتمًّا بالتاريخ والفلسفة، وحين ألزمه المرضُ الفراشَ، ودَنَتْ منيّته كتب تفويضًا رسميًّا يوصي فيه (رُوحه) أن تكتب عنه وعنها وعمّن حوله من الأقارب: الوالدين، الزوجة، الأبناء، الأحفاد؛ ومن هنا صُبغت الرواية بصبغةٍ أجياليَّةٍ على الرغم من قِصَرِها واندراجها في جنس النوفيلا. كما تجدر الإشارة إلى تنوّع أنماط المُخاطَبِين (المسرود لهم) من لدن الروح الساردة؛ فمرَّةً تُوجِّه خطابها للجسد الذي فارقته (يا فارس)، ومرَّةً للأجساد (أيتها الأجساد)، ومرَّةً لجميع البشر (أيها البشر)؛ ما يشي بالتركيز على رؤى الرواية وثيماتها لا التركيز على مُخاطَبِين مخصوصين. فضلًا عن أنَّ هذه الرواية لم تفقد لغتها الشعريَّة مع أنَّ زِمامَها في يدِ رُوحٍ مُعتكِفةٍ في محاريب النُّصح والإرشادِ والحكمةِ والرّوحانية.

ولعلَّنا حين نمضي في دروب الرواية نلفي خطابًا يُؤسِّسُ لإشكاليَّةِ سردٍ مستحيلٍ مُعوِّلًا على رؤيةٍ موضوعيَّةٍ من خلال (روحٍ) ساردةٍ بضمير المتكلم، واستحالة سرد (الرُّوح) يُعزِّزه أيضًا تموضع هذه الرُّوح في دائرة السارد المشكوك فيه أو غير الثقة بحسب وين بوث؛ إذ تُصرِّح قائلةً: "ما زلت لا أعرف الكثير عنا نحن الأرواح ... هي من قبيل التكهنات، أو لنقل الاجتهادات"(٧٥). كما أنَّ خلخلة التبئير الصِّفْرِيّ، وتنصُّل الرُّوح الساردة من الرؤية كُليَّة العِلم، ثم في الآن نفسه استدعاء الآية ﴿**قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي**﴾(٧٦)، كُلّ ذلك يشي

(٧٠) الألمعي، *جبل حالية*: ٢٦.

(٧١) المصدر السابق: ٦٠.

(٧٢) المصدر السابق: ٢٠.

(٧٣) المصدر السابق: ٢٥.

(٧٤) المصدر السابق: ١٠٩.

(٧٥) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ١٠.

(٧٦) سورة الإسراء، الآية: ٨٥. وقد اقتبسها الكاتب واستشهد بها في روايته: ١٠.

بعدم موثوقية السارد (الرُّوح)، فهي لا تستطيع الإجابة عن التساؤلات التي تدور حول عوالمها داخل النَّص؛ مما أفضى- إلى توكُّئها - ومِن خلْفها المؤلِّف المنظور - على عصا الحِجاج؛ بإيراد حُجَّةٍ قرآنيةٍ ذات سُلطةٍ لا يمكن دحْضها وإبطالها.

كما يبدو لمن يُحدِّق في الرواية أنَّ (روح فهد) وإنْ فرضت سيادتها على فضاء الخِطاب ومتوالياته السردية؛ بسبب ذلك التفويض وتلك الوكالة، إلا أننا لا نعدم وجود حواراتٍ يُفسَح فيها المجال للشخصية الجسد (فهد) أن تُدلي بصوتها، يقول الجسد (فارس) في حوارٍ مع روحه:

"هل تعلمين أن أسئلتك كثيرة؟

-نعم، لكن ربما كان ذلك مؤشّر سعادة عندي لأنك تستطيع التحدث إليّ الآن بعد صمت طويل"[٧٧]، وحين نمضي في قراءة هذا الحوار الجاري بين الروح والجسد نلحظ أنه يتمحور حول حُلمٍ رآه فهد في منامه، يتعلّق بوفاة والديه؛ فهو حُلمٌ عابقٌ بالحميمية والحُبِّ والاشتياق. كما نظفر بحوارٍ آخر يفسح فيه المجال (لفارس الجسد) بمناقشة العبارة الحميمية المتداولة (توأم الروح):

-فارس هل قلت هذا الوصف لمن ينطبق عليه في حياتك؟

-توأم الروح؟

-نعم، ما بك متفاجئًا؟

لست متفاجئًا ... ولكن لست في مزاج لفلسفاتك المتعمقة هذه الآن[٧٨].

ولعلَّنا حين ننظر في الحوارين السابقَينِ تامَّينِ مع استحضار الميثاق السردي الذي ينصُّ على تفويض الروح بتولِّي مقاليد السرد، ندرك أننا إزاء وكالةٍ سرديَّةٍ منفصمة العُرا، أو تفويضٍ سرديٍّ مع وقف التنفيذ؛ إذ أُذِنَ للجسد / فارس أن يتحدث متوشِّحًا صيغة الخطاب المعروض المباشر كي يُقدِّم منظوره الذاتي؛ فمَن يجوس خلال الحوارين السابقين اللذين انتهكا فحوى التفويض السردي، يدرك أنهما يدوران في فلك الحُبّ سواء أكان حُبًّا خاصًّا (حُبّ الوالدين)، أم حبًّا عامًّا تؤطِّره عبارة (توأم الروح). ولعلَّ إطلالة ثيمة الحُبِّ برأسها في هذين الحوارين تُسوِّغ حضور الشخصية الجسد (فهد) بصوتها السردي الذي كان متواريًا خلف صوت الرُّوح المُفوَّضة بالحكْي.

كما تجدر الإشارة إلى أننا حين نُحدِّقُ في اسم الشخصية الجسد (فارس حازم الطاير) نجد أنَّه ينحى منحًى مفارقًا لما تشفّ عنه معطيات الرواية؛ ذلك أن الجسد فارس شخصيةٌ قدّمها النَّص مقيَّدةً ضعيفةً مريضةً محتضرةً ومتشكِّلةً خارج أسوار الفعل والإنجاز، وكل ذلك مغايرٌ لما يحيل إليه اسمها كاملًا في دلالته المعجمية؛ إذ يحيل الاسم (فارس) إلى معاني الفروسية والشجاعة والإقدام والانتصار والبقاء، ويحيل الاسم (حازم) إلى معاني الحزم والقوة والضبط والثقة، ويحيل اللقب (الطاير) إلى الحرية والتحليق والعلوّ؛ ومن هنا فقد شكَّلت هذه المفارقة حافزًا بنيويًّا وعِلَّةً سرديَّةً تتَّسق وفكرة السرد المستحيل، وتُسوِّغ تسليم (الروح) الجامحة اللامرئية خِطام الحكْي والعملية السردية، ولا سيما أنَّ عالَمَ الأرواح نفسه يحيل إلى معاني الحُريَّة والعلوّ والتحليق بخلاف الأجساد الفانية البالية.

فكأنَّ الرواية إذًا تضعنا في مواجهة نفْسٍ متشظِّيةٍ منشطرةٍ؛ تعيش في صراعٍ سرمديٍّ بين جسدٍ متهالكٍ ورُوحٍ جامحة، وهو في الآن نفسه صراعٌ تنتصر فيه الروح على الجسد حتى على مستوى المساحة النصيَّة؛ إذ تُشكِّل الروح ترسيمةً محورية وهاجسًا ثيماتيًّا بتواترها إيقاعيًّا على امتداد صفحات الرواية نحْو (١٧١) مرَّةً، في حين لم يتجاوز حضور مفردة الجسد (٧٢) مرَّة. ومن هنا يمكننا القول باطمئنان إنَّ الرحيلي قد وقَّعَ على ثيمة السرد المستحيل لإحساسه العميق بسرمديَّة الرُّوح وهيمنتها، واضمحلال الجسد وهامشيّته،

(٧٧) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٥٤.

(٧٨) المصدر السابق: ٥٩.

وكل ذلك هيَّأ له طرْقَ أبوابِ عددٍ من الثيمات والثنائيات مُتَّقيًا سهامَ حساسيتها بِمِجَنٍّ الروح الحاكية، ومنها ثنائية الروح والجسد، والموت والحياة، تلك الثنائية التي شكَّلتْ ثيمةً إطاريَّةً تتناسل منها مجموعةٌ من الثنائيات، كثنائية الحرية والقيد، والمعرفة والجهل، والمعاملات والعبادات، والملائكة والشياطين، والنور والظلام، والخير والشر، والإيمان والشك.

ومن جانبٍ آخر، فإنَّ من يطيل النظر في نصِّ الرحيلي يجد أنَّ تقانة السرد المستحيل التي فرضت إيقاعها على المبنى الحكائي لم تعدم تواتر بعض الأيقونات البنيوية والمعنوية التي حقَّقت اتساقًا وانسجامًا مع ظاهرة سرد الموتى ونقض المحاكاة؛ فعلى امتداد المساحة النصيَّة تسرَّبت بعض المفردات والجمل التي تنتمي في مجملها إلى حقلٍ يحيل على فضاءات الخارق والمدهش واللامرئيِّ التي تتساوق والسرد المستحيل، ويمكن أن نرصد منها: موازينها عجيبة – لغتكم عجيبة – بشكل عجيب – جماعات من الجن والملائكة – الجسم الغريب – الموجودات الخارقة للطبيعة – الجن والشياطين – لعبة الويجي – عالم الغيبيات المخيف – عجائبية كبيرة – تناسخ الأرواح – المستحيل – قصص مرعبة – أساطير – العجب العجاب – الأمر المدهش.

كما يتعمَّق الشعور بتقانة السرد المستحيل حين نظفر بتقانة الميتاسرد أيضًا في النص ذاته؛ مما يُعزِّز العلاقة بين هاتين التقانتين؛ ولا سيما أنهما – السرد المستحيل والميتاسرد – يتقاطعان في تحطيم أسوار الواقعية، وإزاحة القناع عن وجه المتخيّل. ومن الملامح الميتاسردية الثاوية في نصِّ الرحيلي المستحيل: إشراك القارئ في المبنى الحكائي بمخاطبته بصورةٍ مباشرة "اسمح لي فارس أن أشرح للقارئ المحتمل لهذه السطور التي كلّفتني بها"[٧٩]. كما يمتطي الكاتب صهوة الميتاسرد حين يستحضر بعض الكتب ممارسًا عليها لعبته النقدية، ومن ذلك استحضاره كتاب (*الروح والجسد*) لمصطفى محمود، وإدراجه في نصّه الروائي وإبداء رأيه النقدي فيه؛ إذ يقول عنه: "كنت منزعجا من العنوان لأنه لا يطابق المضمون"[٨٠]. واستحضار كتاب (*الروح*) لابن قيِّم الجوزيَّة ومقاربته دون التصريح باسم الكتاب؛ تعويلًا على شهرته، وثقةً بمرجعيَّة القارئ وذخيرته؛ إذ تقول الروح الساردة مخاطبةً الجسد (فارس): "أتذكّر أن الكتاب مليء بالمسائل الغيبية والاجتهادات الافتراضية"[٨١]. ومهما يكن فإنَّ هذا التضمين بوصفه ممارسةً تناصيَّةً – لم يأتِ منفصلًا عن جسد المبنى الحكائي بل متناغمًا معه بنائيًّا ورؤيويًّا؛ فالرُّوح هي حجر الزاوية في الكتابَين المُضمَّنَين، وهي كذلك في الرواية بوصفها ذاتًا ساردةً ومسرودةً في الآن نفسه.

ولا تقف الملامح الميتاسرديَّة عند هذا الحدّ، بل نلفي الكاتب يستحضر الشِّعْرَ أيضًا ويضمّنه داخل نصّه، ويحقنه بجرعةٍ نقديةٍ مُغلَّفةٍ بالمحاكاة الساخرة (الباروديا)، كما فعل مع بيت المتنبي:

وَإِذَا كَانَت النُّفُوسُ كِبَارًا تَعِبَتْ فِي مُرَادِهَا الأَجْسَامُ

إذ تعلِّق الروح الساردة: "أظن البيت هنا مبنيًّا على تقدير محذوف، أي: الأجسام الكسلى، طبعًا المتنبي هنا أطلق علينا اسم النفس، والنفس والروح بينهما عموم وخصوص، لكنهما بالمعنى نفسه في البيت"[٨٢]. كما لا تفتأ نبرة الصوت الميتاسردي تعلو حين استثمر الكاتبُ الأغنيةَ مُعمِلًا فيها مبضع النقد على لسان الروح الساردة، وذلك حين تقول عن أغنية (اسأل روحك) إنها "أنموذج عالٍ لتكامل المعنى والإيقاع"[٨٣]. ومن

(٧٩) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٣٤.

(٨٠) المصدر السابق: ١٠.

(٨١) المصدر السابق: ١٩.

(٨٢) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٢٣.

(٨٣) المصدر السابق: ١٣.

هنا يتبدَّى لنا بصورةٍ جليَّةٍ أنَّ الرواية لا تنفك تُلِحُّ على مفردة الروح في معانيها ومبانيها، وأغانيها وحكاياتها المضمَّنة. لقد أسهمت هذه الروح الحاكية والمحكيَّة في تماسك حبكة النصّ بوصفها رؤيةً مركزيَّةً تدور في فلكها كُلّ الرؤى والتقانات.

أمَّا في رواية (*الأفق الأعلى*) فنجد أنَّ ثيمة السرد المستحيل قد جرت في شرايين المبنى الحكائي باستواء مَلَك الموت على صهوة السَّرد؛ فهو السارد العليم (اللامرئي) المُمسِك بِعنان المحكيّ، والمهيمن على مجريات الأحداث والشخصيات بسردٍ موضوعيٍّ وحكايةٍ غير مُبأَّرةٍ؛ إذ أومأ السارد إلى ما يسمّيه أوسبنسكي "نظرة عين الطائر"[٨٤]، ومما يعزِّز هذه الرؤية بعض مقولات السارد العليم / ملَك الموت في غير موضع من الرواية: "ثمة نظرة صبور ترصد بيت سليمان من علٍ. من هذا العلوّ، أرى البشر يسيرون كالعميان. أما أنا، فمن هنا، من موقعي هذا تحديدًا، أراكم مجرد نقاط صغيرة تتحرك ببطء. من مكاني الأعلى أراقب حياتكم"[٨٥]. وهذه الرؤية السردية السُّلطوية تتواءم وُقدرة هذا السارد (ملك الموت) على قبض أرواح الشخصيات (الكائنات الورقية) متى شاء وكيف شاء؛ إذ يصرِّح في غير موضع بسُلطته وهيمنته وسماته وقدراته الفائقة؛ يقول: "فأنا الأخير دائمًا. أنا من قبض روح الجنين. أنا أكثر الكائنات صمتًا، فعملي يستوجب الكتمان والسريّة التامة. انتقلتُ أنا أيضًا لتنفيذ مهمة مستعجلة. أنا أيضًا أحدّق في الجميع دائمًا. تدركون استحالة الإفلات مني. أنجزتُ مهمة خاطفة ثم عدت"[٨٦].

على أنَّ هذا السارد العليم لا يفتأ – في الآن نفسه – يُفسِح المجال للشخصيات الأخرى أن تتحدَّثَ وتتحاور وتُناقِش بصيغةٍ سرديَّةٍ مُتوسَّلٍ إليها بالخطابات المعروضة والمنقولة المباشرة منها وغير المباشرة، ومن ذلك ما جرى في غرفة العناية المركزة، يقول السارد العليم / ملك الموت: " كان يرقد هناك ينتظرني منذ أعوام، وحين شعر بدنوّ أجله، عانقني مبتسمًا، وهو يقول: لقد تأخرتَ كثيرًا"[٨٧]. فنلحظ من خلال هذا الاقتباس تراجع هيمنة السرد الموضوعي لحساب السرد الذاتي؛ إذ علا صوت الشخصية (الراقدة في العناية المركزة) ولكنه مع ذلك صوتٌ أُدير بوساطة السارد العليم (مَلَك الموت).

ومهما يكن فإنَّ هذه الشخصية المريضة قد نحت منحًى مفارقًا بانتظارها لحظة قبْض الروح، بل ومعانقة ملك الموت والتبسُّم له؛ ما يؤكِّد أننا إزاء مبنًى حكائيٍّ تعبق جدرانه برائحة الفناء والجنائز وهو أمرٌ يشي بسوداوية الحياة داخل الخطاب ومن ورائه العالم الخارجي. فضلًا عن أنَّ خطاب ملك الموت (السارد العليم) وهيمنته وعناق الشخصية له وتبسُّمها؛ كلّ ذلك يعزِّز فكرة اللامعقول واللاطبيعي، وهي فكرة تتناغم مع بنية الرواية المُؤسَّسة على فضاء السرد المستحيل؛ حيث يتكفَّل بالسرد ملك الموت (اللامرئي) الذي لم يهيمن على المنظور السردي فحسب، بل فرض سيادته على شخصيات الرواية خاصةً وبني آدم بشكلٍ عام، وذلك من خلال تعرية الجنس البشري والإمعان في نقده؛ إذ يقول عنهم: "يتعاملون مع الأحداث بطرق ساذجة. النسيان يأتي في المرتبة الثانية في الأفضلية عند البشر، بعد الجنس مباشرةً. الخوف الكامن في النفوس، ظل متواترًا بين البشر، ودافعًا

(٨٤) "هي نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً، ولأن مثل هذا الموقع المكاني يفترض في العادة وجود آفاق واسعة جداً، فيحق أن نسمّيه وجهة نظر عين الطائر. ولكي يتبنى المراقب وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه، تطلّ على المشهد بكامله، فلا بدّ له أن يتخذ موقعاً مشرفاً على الحدث". انظر: بوريس أوسبنسكي، *شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي*، ت. سعيد الغانمي وناصر حلاوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م)، ٧٥.

(٨٥) عبد الحميد، *الأفق الأعلى*: ٣٥-١٥٤-٢٠٧.

(٨٦) المصدر السابق: ٥٧-٦٥-١١٥-١٢٢-١٢٩-١٩١.

(٨٧) المصدر السابق: ٧٢-٧٣.

لتمرُّد الأبناء على آبائهم. الاختلاف في أدق التفاصيل، عادة قديمة تلازم البشر."[٨٨].

ومن جانبٍ آخر فقد تراءى لنا توقيع الكاتبة في خطابها الروائي على ثنائية الذكورة والأنوثة جاعلةً مقاليد الوصاية والهيمنة والتسلُّط في أيدي النساء اللواتي أصبحن بؤرة الخطاب بدلًا من الرجال الذين طالما فسّروا "العالم بمصطلحاتهم الخاصة وعرّفوا الأسئلة المهمة لكي يجعلوا من أنفسهم مركز الخطاب"[٨٩]. ومن ملامح الهيمنة النسائية في هذه الرواية، هيمنة السيدة حمدة (الأم) وتسلُّطها على ابنها سليمان علي الريّس (الشخصية المحورية) حتى في قرار زواجه؛ إذ "زوّجت ابنها الوحيد واليتيم في سن الثالثة عشرة من فتاة تكبره بأحد عشر عامًا"[٩٠]؛ مما أفضى- إلى تعزيز ثيمة التسلط وتوسيع دائرة الهيمنة؛ إذ وقع سليمان الريّس تحت هيمنة امرأةٍ أخرى، هي زوجته نبيلة، مديرة المدرسة، التي كانت تلقّنه ما يفعل وما لا يفعل بوصفها تكبره عمرًا وخبرةً، فضلًا عن أنَّ علاقة نبيلة بزوجها سليمان تشي بأننا إزاءَ علاقةٍ مُؤطَّرةٍ ببروازٍ أُوديبيٍّ على نحوٍ من الأنحاء؛ إذ كانت نبيلة (الزوجة) مشحونةً بعاطفةٍ أُموميَّةٍ تجاه زوجها سليمان / طفلها الصغير: "ظلت تحتفظ بقدرٍ من الأمومة في تعاملها معه ... هرع يبكي في حضنها، ماسحًا سوائل وجهه فوق ثيابها، وهي تربّت على رأسه، وتمسح شعره، وتُقبِّله بحنان"[٩١].

ولم يقتصر تسلُّط نبيلة على زوجها سليمان بل امتدَّ ليلقي بظلاله على أبنائها الذكور، ومنهم ابنها الأكبر باسم الذي لا يفتأ يتذكّر هيمنة أمه عليه، واستلابها شخصيته على نحوٍ بانورامي؛ إذ لا تترك حاجةً صغيرةً ولا كبيرةً إلا حدقت بها وتدخَّلت فيها، حتى إنها تتدخّل في أبسط الأشياء، كتدخُّلها في أثاث بيته "ذكّرته الحمّى بأمّه التي سطّرت له قدره، واختارت بدلاً منه كل شيء، حتى أثاث بيته"[٩٢]. أمَّا ابنها الأصغر (قصي) فقد وقع عليه التهميش والتقزيم من لدن زوجته (أسماء) الموظفة في المستشفى؛ إذ كانت مسكونةً بالتعالي والنزعة النرجسيَّة التي قادتها إلى إهمال زوجها وإلى عدم الاحتفال بمشاعره فكانت النتيجة أنْ طلقها، ولكنَّها ما لبثت أن ندمت حين جرَّبت رجالًا آخرين. كذلك من مظاهر تسلُّط الأمهات الذي بدا ساطع التمظهر في المبنى الحكائي تسلُّط (عواطف) صاحبة الفرقة الموسيقية (الدقّاقات) على ابنتها سمر؛ فقد كشف النَّص عن قسوة هذه الأُمّ ونزعتها (الكرونوسيَّة)، تقول سمر: "تقيأتُ في عرس أمي، ولكن على دفعات، حتى إنني لوّثت حذاء زوجها، وهذا ما لم تغفره لي قط"[٩٣].

ولعلَّنا حين نطيل التحديق في سلطوية الأنثى المطروحة على طاولة هذه الرواية نجد أنَّ الكاتبة قد قوَّضت رؤى السرديات الكلاسيكية والحداثية أيضًا التي طالما عالجت إشكالات الأنثى وحقوقها بتسريد ضعفها وبكائيَّاتها ومظلوميَّاتها، لتشيِّد خطابًا سرديًّا مُغايرًا ينهض على أسسٍ تفوح منها رائحة التجريب وسرديات ما بعد الحداثة؛ فالكاتبة لم تمارس لطم الورق وشقّ جيوب الكلمات والنياحة السردية على الأنثى الموؤودة اجتماعيًا وثقافيًّا بقدر ما حاولت أنْ تزحزحها عن شواطئ الضعف والمقاومة لتبحر بها في أعماق القسوة والهيمنة والاستبداد. على أنَّ هذه السلطة الأنثوية تفتقر إلى الفاعلية الحِجاجيَّة؛ إذ إنَّ انتفاضة المرأة ضد

(٨٨) عبد الحميد، *الأفق الأعلى*: ٢٢-٢٦-٣٠-٩٤.

(٨٩) غيردا ليرنر، *نشأة النظام الأبوي*، ت. أسامة إسبر. (لبنان: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٣م)، ٤٢٤.

(٩٠) عبد الحميد، *الأفق الأعلى*: ٩-١٠.

(٩١) المصدر السابق: ٢٧-٣١.

(٩٢) المصدر السابق: ١٢٧.

(٩٣) المصدر السابق: ٢١٩.

وصاية الرجل لا تُسوِّغ تأطيرها بهالةٍ من القسوة والاستبداد، ووضْعها في خانة الانتقام وتصفية الحسابات؛ وإلَّا فما الفرق إذًا بينها وبين الرجل المُستبدّ الذي انتقدته؟! ومهما يكن من تأويلٍ فإنَّ حقن النَّص بجرعاتٍ نسويةٍ استبداديَّةٍ قد يكون من باب إدانة المرأة للمرأة وتفكيك أنماط تفكيرها، وقد يكون تحيُّزًا جندريًّا أو أيقونةَ استخفافٍ وتوبيخٍ تُعلِّقها المرأة الكاتبة على صدر الرجل المسرود على سبيل ﴿**ذق إنَّكَ أنتَ العزيز الحكيم**﴾[٩٤].

ويبقى أن نؤكِّد أنَّ الكاتبة قد ضمَّنت الرواية بعض التراكيب البنائية والملامح الدلالية التي تتساوق مع موضوعة السرد المستحيل العابق بأنفاس اللامعقول واللامألوف، ويتبدَّى ذلك إمَّا بالتصريح بلفظة المستحيل في تضاعيف المبنى الحكائي، كقول السارد العليم / ملك الموت: "ألم تقولوا إنَّ دفْق الماء، حين يُفتح الصنبور، يستحيل أن يتراجع إلى الوراء؟ ها أنا وراءك تمامًا، فتحلَّ بالصبر، ولا تلتفت!"[٩٥]. وكقوله: "فهذا أمر مستحيل ... المهمة المستحيلة"[٩٦]. وإمَّا بالتوقيع على بعض المفردات التي تنتمي إلى حقل السرد المستحيل بانضوائها في لواء المسرود الفانتازي وغير الطبيعي، مثل: "البطل الخارق ... ليلة الأشباح ... كائن أسطوري ممسوخ"[٩٧].

كما أنَّ المُحدِّق في رواية (*الأفق الأعلى*) يجد أنَّ موضوعة السرد المستحيل وإنْ شكّلت بؤرةً محوريةً وثيمةً رئيسة بهيمنتها على بنية الرواية؛ فإنَّ القارئ لا يعدم انبجاس بعض الملامح البنائية التي وسمت الرواية بميسمٍ ميتاسرديّ ليشكِّل مع السرد المستحيل انسجامًا دلاليًّا عماده تمزيق رداء الواقعية، والاعتراف الصريح بلعبة التخييل؛ كأنْ يتوجه السارد العليم (ملك الموت) إلى مخاطبة القرَّاء مباشرةً "أيّنا المخادع حسب رأيكم؟ أؤكد لكم. فيسعني إخباركم. وأحدثكَ قليلًا عن الأرواح التي تشفّ بين يديّ، وهي صاعدة إلى السماء. ولكي أكون صادقًا معكم"[٩٨]. وكذلك تُلمَح معالم التقانة الميتاسردية حين تتمرّد بعض شخصيات الرواية وتعترض على صانعها (السارد العليم / ملك الموت)؛ كما فعل عامل المصنع الملحد، الذي بشرته زوجته بحمْلها بعد انتظارٍ دام إحدى عشرة سنة، وقد سجد لله على الرغم من إلحاده، وحين قبض ملك الموت روحه في لحظة السجود نفسها قال: "لا يُفترض بك فعل هذا الآن!"[٩٩]. فضلًا عن إمعان الكاتبة في التوقيع على بعض المصطلحات التي تحيل على مُعجم العالَم السرديّ وحقله النقديّ، مثل: استرجاع – إعادة ترتيب الأحداث – حسّ درامي – سرد التفاصيل – سرد أحداثًا – سرد قصة – دور البطولة.

وثمة أمر ينبغي التنبيه إليه، وهو أنَّ النقد الموضوعاتي وإنْ كان يُلِحُّ على رصد الثيمات المهيمنة واقتفاء أثرها في النص الإبداعي الواحد بتعويله على "قراءة مصغرة تستهدف الانتهاء إلى قراءة مكبرة"[١٠٠]، فإنه يُلِحُّ أيضًا على تخطِّي الرؤية الجزئية إلى رؤيةٍ كُليَّةٍ ذات نزعةٍ بانوراميَّة بـ "اكتشاف العلاقات بين الصيغ الثيماتية في أعمال أدبية متباينة"[١٠١]. وهذا ما وجدناه في الروايات الثلاث المدروسة ولا سيما في عنواناتها: جبل حالية – حين تحكي الروح – الأفق الأعلى؛ إذ تتموضع هذه العنوانات في وعاءٍ دلاليٍّ واحد، ويفوح منها شذا سيِّد الملائكة (جبريل) عليه السلام إنْ على مستوى

(٩٤) سورة الدخان، الآية: ٤٩.

(٩٥) عبد الحميد، الأفق الأعلى: ٨.

(٩٦) المصدر السابق: ٥١–١٧٣.

(٩٧) المصدر السابق: ٧٩–١٦٨.

(٩٨) المصدر السابق: ١٧–٢٧–٣٧.

(٩٩) المصدر السابق: ١٨٠.

(١٠٠) سعيد علوش، *النقد الموضوعاتي*. (الرباط: شركة بابل للنشر، ١٩٨٩م)، ١٠٨.

(١٠١) حميد لحمداني، *سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر*، ط٢ (فاس: مطبعة آنفو رانت، ٢٠١٤م)، ٦٠.

الصفات أو الفضاء أو الأحداث، وسواء كان ذلك بوعيٍ من الروائيين الثلاثة أم بلا وعي؛ فإنَّ هذه العنوانات الثلاثة تحيل، كما قلت آنفًا، إلى المَلَك جبريل عليه السلام، وكذلك تُذكِّر ببعثة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وحادثة الإسراء والمعراج.

فالعنوان (جبل حالية) ذو صبغةٍ مكانية، والجبل من الأمكنة التي تذكِّرنا بجبل النور وغار حراء الذي كان يتعبّد فيه نبيُّنا محمد عليه الصلاة والسلام قبل البعثة، وقد أتاه جبريل بالوحي هناك. كما أنَّ العنوان (حين تحكي الروح) يستدعي أيضًا جبريل عليه السلام الذي وُصف بالروح الأمين، في قول الله تعالى: ﴿**نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأَمِينُ**﴾[١٠٢]. وكذلك الأمر في رواية (*الأفق الأعلى*)؛ فقد أشرتُ سابقًا إلى أنَّ هذا العنوان يُعدُّ استحضارًا صريحًا للآية القرآنية: ﴿**وَهُوَ بِالأُفُقِ الأَعْلَى**﴾[١٠٣]. ومن المتواضع عليه أنَّ هذه الآية – وما قبلها وما بعدها من الآيات – تشير إلى قصة جبريل عليه السلام مع نبينا محمد صلى الله عليه وسلم؛ حين استوى جبريل عليه السلام بالأفق الأعلى ورآه النبي صلى الله عليه وسلم من حراءَ وقد سدّ الأفق. فأقول: إنَّ عنوانات الروايات الثلاث قد تقاطعت بنائيًّا وثيماتيًّا من خلال استدعاء سيِّد الملائكة (جبريل) عليه السلام، سواء أكان استدعاءً واعيًا أم غير واعٍ، مقصودًا أم غير مقصود، وهذا التناص الديني (الاستدعاء الملائكي) الذي يحيل على العالم الآخر العلْوي اللامرئي، إلَّا على سبيل المعجزة، ينسجم أيضًا وظاهرة السرد المستحيل المُؤطَّرة بما هو فوق طبيعي وغير مألوف.

الخاتمة

-تُعدُّ ظاهرة السرد المستحيل ضرْبًا من الحكي غير الطبيعي وغير المعقول؛ إذ يتولَّى زمامَ السَّرْد فيه الموتى والمُختلّون والبُكْم والأطفال والحيوانات، بل وحتى الآلات والجمادات؛ لذا كان هذا النوع من السرود نقيضًا للتقليد والتصوُّرات العقلية؛ ذلك أنه ينطوي على ميكانزماتٍ وسيناريوهاتٍ مستحيلة ماديًّا ومنطقيًّا.

-كشفتْ الدراسة عن وجود اختلافٍ دقيقٍ بين السارد المستحيل والسارد غير الثقة يتبدَّى في كون السارد المستحيل غيرَ ثقةٍ ومشكوكًا فيه بالضرورة لاستحالته منطقيًّا، أمَّا السارد غير الثقة فإنه وإنْ كان كذلك فقد يكون ساردًا مُمكنًا وطبيعيًّا وواقعيًا وإنْ كان يقدِّم أفعالًا وأفكارًا ليست جديرةً بالثقة لانزياحها عن مقاييس العمل السردي التي تتواءم مع غايات المؤلِّف. ومن هنا يمكننا القول إنَّ كُلَّ ساردٍ مستحيلٍ هو ساردٌ غيرُ ثقةٍ، وليس كُلُّ ساردٍ غيرِ ثقةٍ ساردًا مُستحيلًا.

-اضطلعت الدراسة بفكّ الالتباس بين السرد المستحيل والسرود الغرائبية والعجائبية؛ إذ رأينا أنَّ السرد المستحيل يُعنى بالسارد العاجز عن السرد تحديدًا، على أنَّ ذلك لا يعني بالضرورة أن يحكي أحداثًا لامعقولة أو غير مألوفة؛ فقد يكون السارد مستحيلًا والأحداث التي يسردها منطقية وواقعية وطبيعية. أمَّا في السرود الغرائبية والعجائبية فيكون التركيز على الأحداث والوقائع فوق الطبيعية، حتى وإنْ كان ساردها مألوفًا وغير مستحيل، وقد يجتمع الأمران: سارد مستحيل وأحداث عجائبية أو غرائبية.

-انطوت الرواية السعودية على ظاهرة السرد المستحيل التي توكَّأ عليها الروائيون السعوديون والروائيات، وأثَّثوا بها أعمالهم الروائية؛ ما يؤكِّد انزياح الرواية السعودية عن تقاليد الواقعية والمحاكاة والتقليد، وانخراطها في عوالم التجريب وما بعد الحداثة، وكان ذلك من خلال النماذج الثلاثة

(١٠٢) الشعراء، الآية: ١٩٣.

(١٠٣) النجم، الآية: ٧.

المدروسة؛ ففي رواية (جبل حالية) لإبراهيم مضواح الألمعي كان السارد ميتًا في قبره، وفي رواية (حين تحكي الروح) لماهر الرحيلي كانت الساردة هي الروح، أمَّا في رواية (الأفق الأعلى) لفاطمة عبد الحميد فقد كان السارد هو مَلَك الموت. وفي الروايات الثلاث هيمنت الرؤية الموضوعية (الرؤية من الخلف) أو الحكاية ذات التبئير الصفر بحسب جيرار جينيت؛ إذ علا في كل روايةٍ صوت السارد العليم، مع إفساح المجال لبعض الشخصيات أن تُدلي بأصواتها.

-لم تخلُ العتبات النصية في الروايات السعودية المدروسة من ملامح بنائية ورؤيويَّة تصِلها بظاهرة السرد المستحيل وهواجس المباني الحكائيَّة المسكونة بجدلية الموت والحياة. وقد جسَّدت العنوانات ضربًا من ضروب التناص، وتموضعت في حقلٍ دلاليٍّ واحدٍ يتساوق وفكرة السرد المستحيل؛ إذ أحالت على العالم الآخر العلوي اللامرئي سواء عالَم الملائكة أم عالَم الأرواح. أمَّا الاستهلالات فقد جاءت (محوريَّة البِنية) بوصفها تمهيدًا واختزالًا للمبنى الحكائي؛ إذ أزاحت النقاب عن بعض الشخصيات والأحداث والثيمات التي تواترتْ لتحقن مفاصل الرواية بجرعاتٍ إدراكيَّة لاحقة، مُعزِّزةً في الآن نفسه ثيمات الموت والسرد المستحيل التي أكّدتها العلاقات التفاعلية الديناميكية بين الاستهلالات والنهايات.

-حفلت فضاءات الروايات الثلاث المدروسة بمصطلحاتٍ وثيماتٍ تناغمت وفكرة السرد المستحيل والعوالم الميتافيزيقية واللامعقولة، كالتوقيع على لفظة (المستحيل) واجترارها في غير موضعٍ على صفحات النصوص، والتوقيع على عوالم الجنّ والأساطير. كما لم تعدم المباني الحكائية تواتر بعض الأيقونات البنيوية والمعنوية التي حقَّقت اتساقًا وانسجامًا مع ظاهرة سرد الموتى ونقض المحاكاة؛ فعلى امتداد الفضاءات النصيَّة تسرَّبت بعض المفردات والجمل التي تنتمي في مجملها إلى حقلٍ يحيل على فضاءات الخارق والمدهش واللامرئيِّ التي تتساوق والسرد المستحيل، وقد رصدنا منها: موازينها عجيبة – لغتكم عجيبة – بشكل عجيب – جماعات من الجن والملائكة – الجسم الغريب – الموجودات الخارقة للطبيعة – الجن والشياطين – لعبة الويجي – عالم الغيبيات المخيف – عجائبية كبيرة – تناسخ الأرواح – المستحيل – قصص مرعبة – أساطير – العجب العجاب – الأمر المدهش – البطل الخارق، ليلة الأشباح، كائن أسطوري ممسوخ.

-كشفت الدراسة عن العلاقة بين ظاهرتَي السرد والمستحيل والميتاسرد؛ إذ شكّلتا متآزرتَين انسجامًا دلاليًّا عماده تمزيق رداء الواقعية، والاعتراف الصريح بلعبة التخييل. وقد تعمّق الشعور بتقانة الميتاسرد في غير ملمح؛ كأنْ يتوجه السارد العليم إلى مخاطبة القرَّاء مباشرةً، أو حين تتمرّد بعض الشخصيات على صانعها، أو حين تُدرَج بعض الكتب والأبيات الشعرية في الروايات على سبيل النقد والمساءلة ولا سيما في رواية (حين تحكي الروح). فضلًا عن توقيع النصوص على بعض المصطلحات التي تحيل في دلالتها على مُعجم العالَم السرديّ وحقله النقديّ ولا سيما في رواية (الأفق الأعلى)، مثل: استرجاع – إعادة ترتيب الأحداث – حسّ درامي – سرد التفاصيل – سرد أحداثًا – سرد قصة – دور البطولة.

-شكَّلت ظاهرة الموت سرديَّةً كُبرى في الروايات الثلاث المدروسة، متساوقةً مع فكرة السرد المستحيل التي تبلورت بوجود سارِدٍ ميتٍ أو غير مرئي، وقد تناسلت من سردية الموت الكبرى بعض الظواهر والثنائيات التي ألحّت الروايات على مساءلتها وإدانتها، كالتديُّنِ المغلوط، والبراغماتية والطوباوية الزائفة، والدكتاتورية والاستبداد، وثنائية الحرية والعبودية، والذكورة والأنوثة.

-بدا لنا أنَّ توسُّلَ الروائيين السعوديين بالسرد المستحيل والسُّراد الميتين واللامرئيين يومئ إلى أنَّ الموت هو الخلاص

ولا سيما حين يرزح الإنسان الحيّ تحت سطوة الطبقية والمادة والآلة. وقد يُعوَّلُ على السارد الميت لإدانة الراهن وقضاياه بعيدًا عن قبضة المساءلة. كما أنَّ موت السارد واحتجابه ثم تولِّيه مهمة السرد، كل ذلك يمكِّنه من اختراق الحجب وإعادة تفسير الأمور من وجهة نظر محايدة لا تخشى الحياة ومصانعتها.

قائمة المصادر والمراجع

(أولًا) فهرس المصادر:

الألمعي، إبراهيم. *جبل حالية*. الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٩م.

الرحيلي، ماهر. *حين تحكي الروح*. الدمام، دار أثر للنشر والتوزيع، ١٤٤٣هـ.

عبد الحميد، فاطمة. *الأفق الأعلى*. ط٥، تونس، منشورات ميسكلياني، ٢٠٢٣م.

(ثانيًا) فهرس المراجع:

▪المراجع العربية:

ابن قيّم الجوزية، الإمام شمس الدين أبا عبد الله. *الروح*. تح: محمد إسكندر يلدا. بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.

أشهبون، عبد المالك. *البداية والنهاية في الرواية العربية*. القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م.

أشهبون، عبد المالك. *العنوان في الرواية العربية*. دمشق، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١م.

بلعابد، عبد الحق. *عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص*. بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م.

البلوي، منصور. *المفارقة في الرواية السعودية المعاصرة: مقاربة في البنية والدلالة*. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٩م.

بنكراد، سعيد. *السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس*. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م.

حافظ، صبري. "البدايات ووظيفتها في النص القصصي-" *مجلة الكرمل*، ع٢١-٢٢، (١٩٨٦م):١٤١.

حسن، عبد الكريم. *المنهج الموضوعي*. بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م.

حليفي، شعيب. *شعرية الرواية الفانتاستيكية*. الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩م.

حليفي، شعيب. *هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل*. دمشق، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٣م.

الداهي، محمد. *صورة الأنا والآخر في السرد*. القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م.

الزعبي، أحمد. *إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية*. ط٢، عمّان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

سرحان، حسن، *السرد المستحيل: دراسات في السرد العربي*. عمّان، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.

شعلان، سناء. *السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن*. ط٢، قطر، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ٢٠٠٧م.

الطريطر، جليلة. "في شعرية الفاتحة النصية" *مجلة علامات في النقد*، مج٧-ج٢٩، جدة، النادي الثقافي الأدبي (سبتمبر ١٩٩٨م): ١٤٨.

عبد العزيز، سعد. *الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة. القاهرة*، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م.

عبيد، علي. *مقاربات سردية*. بيروت، الانتشار العربي، ٢٠١٤م.

العدواني، أحمد. *بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكل الدلالة*. بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠١١م.

العدواني، معجب. *الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية*. بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩م.

عزام، محمد. *المنهج الموضوعي في النقد الأدبي*. دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩م.

علام، حسين. *العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد*. الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠١٠م.

علوش، سعيد. *النقد الموضوعاتي*. الرباط، شركة بابل للنشر، ١٩٨٩م.

الغذّامي، عبد الله. *الخطيئة والتكفير*. جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م.

قطوس، بسام. *سيمياء العنوان*. عمّان، وزارة الثقافة، ٢٠٠١م.

كيليطو، عبد الفتاح. *الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي*. ط٣، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٦م.

لحمداني، حميد. *سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر*. ط٢، فاس، مطبعة آنفو رانت، ٢٠١٤م.

لحمداني، حميد. "عتبات النص الأدبي" *مجلة علامات في النقد*، جدة، النادي الثقافي الأدبي، مج١٢، ج٤٦ (ديسمبر ٢٠٠٢م):٢٧.

المفرّح، حصة. *عتبات النص الروائي في الجزيرة العربية*. ط٢، الرياض، كرسي غازي القصيبي للدراسات التنموية والثقافية، ٢٠٢٢م.

النصيّر، ياسين. *الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي*. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣م.

نور الدين، صدوق. *البداية في النص الروائي*. اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م.

هناوي، نادية. *علم السرد ما بعد الكلاسيكي: السرد غير الطبيعي*. ج١، العراق، مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٢م.

المراجع الأجنبية المترجمة:

أ.أ. مندلاو. *الزمن والرواية*. ت. بكر عباس. بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م.

أرسطوطاليس. *فن الشعر*. ت. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

أندري دي لنجو. "في إنشائية الفواتح النصية" ت. سعاد بن إدريس نبيّغ. *مجلة نوافذ*، ع١٠(شعبان ١٤٢٠هـ.):٣٢-٣٦.

أوسبنسكي، بوريس. *شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي*. ت. سعيد الغانمي وناصر حلاوي. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م.

إيكو، أمبرتو. *السيميائية وفلسفة اللغة*. ت. أحمد الصمعي. بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥م.

إيكو، أمبرتو. *آليات الكتابة السردية*. ت. سعيد بنكراد. اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.

برنس، جيرالد. *المصطلح السردي: معجم مصطلحات*. ت. عابد خزندار. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.

بوث، وين. *بلاغة الفن القصصي*. ت. عردات، أحمد، وعلي الغامدي. الرياض، كلية الآداب: مركز البحوث، جامعة الملك سعود، ١٩٩٤م.

بيرس، تشارلز." تصنيف العلامات" في *أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا*. ت. فريال جبوري غزول، تح. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ١٧٦. القاهرة، دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٤م.

تـــودوروف، تزفتـــان. *مـــدخل إلى الأدب العجائـــب*. ت. الصديق بوعلام. الرباط، دار الكلام، ١٩٩٣م.

جوف، فانسون. *شعريَّة الرواية*. ت. لحسن أحمامـة. دمشـق، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١٢م.

ر. م. ألبيريس. *تاريخ الرواية الحديثة*. ت. جورج سالم. ط٢، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٨٢م.

ساروت، ناتالي. *عصر الشك: دراسات عن الرواية*. ت. فتحـي العشرـي. القـاهرة، المجلـس الأعـلى للثقافـة، ٢٠٠٢م.

سبنسر، وليم. "صوت السـلطة" في *تقنيـات الكتابـة: القصـة القصيرة والرواية*. ت. رعد عبد الجليل جواد، ٢٠-٢١. اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م.

فلودرنك، مونيكا. *مدخل إلى علم السرد*. ت. باسـم صـالح حميد. بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠١٢م.

فورستر، إ.م. *أركان الرواية*. ت. موسى عـاصي. طـرابلس، جروس برس، ١٩٩٤م.

كيليطو، عبد الفتاح. *المقامات: السرد والأنساق الثقافية*. ت. عبد الكبير الشرقاوي. ط٢، الـدار البيضـاء، دار توبقـال للنشر، ٢٠٠١م.

لوتمان، يوري. " مشـكلة المكـان الفنـي" في *جماليـات المكـان لمجموعة من الباحثين*، ت. سيزا قاسم، ٦٨-٦٩. الـدار البيضاء، مطبعة دار قرطبة، ١٩٨٨م.

ليرنر، غيردا. *نشأة النظام الأبوي*. ت. أسـامة إسـبر، لبنـان، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٣م.

هيرمان، ديفيـد وآخـرون. *نظريـة السرـد: مفـاهيم أساسـية ومناظرات نقدية*. ت. أحمد نضال المنصور، الرياض، دار جامعة الملك سعود للنشر، ٢٠٢٠م.

واط، إيـان. *نشـوء الروايـة*. ت. ثـائر ديـب. القـاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م.