

## ثيمة الشك في الرواية الميتمة سردية رواية (حمام الدار: أحجية ابن أزرق) أنموذجاً

أحمد بن سعيد العدواني

أستاذ مشارك قسم الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى،

مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية

مستخلص. حاول البحث الوقوف على طبيعة الرواية الميتمة سردية وظروف نشأتها المرتبطة بمرحلة التفكير، والانشغال بما وراء المعارف والفنون (ميتمة)، ورصد سماتها المتمثلة في التساؤل والشك، والوعي الذاتي، وتأزم هوية السرد، وكسر الإيهام بالواقعية، وتداخل الإبداع بالنقد، ومشاركة المتلقي. وصولاً إلى تأكيد ثيمة (الشك) بوصفها الموضوع المشترك بين الروايات الميتمة سردية.

وقد ركز البحث اهتمامه على رواية (حمام الدار) للروائي الكويتي سعود السنعوسي، اعتماداً على المنهج الموضوعاتي والسردية. فقد كانت ثيمة (الشك) المحور الدلالي الأبرز في الرواية، وتمحورت حوله العديد من الدوائر الدلالية (الاشتباه والجهل والغموض والفقد والتساؤل والتذكر والصمت والخوف والحزن والحلم).

كما عكست اللازمة الدلالية (حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون) ثيمة الشك في ظل علاقة الإنسان بالمكان بين الحضور والغياب، وامتد ذلك التأرجح المولد للشك من خلال الثنائيات الضدية الطاغية في الرواية، على مستوى الشخصية المضطربة، والمكان بين الأمان والخوف، والزمن بين المذكرات (الماضي) والصباحات في حاضر الشخصية، والحدث بين فقد الحمائم وفقد الأهل، وتعارض الوعي (المؤلف) والتخييلي (شخصيات الرواية).

وقد رصد البحث دلالات الألوان وعلاقتها، فكانت هيمنة اللون الأزرق -بوصفه رمز الأب المتسلط- تُشكل الفضاء الدلالي للرواية، في مقابل نُدرة اللون الأخضر بوصفه أمان الشخصية (الابن) المفقود. كما انعكست طبيعة الرواية المولدة للشك في تعدد حكاياتها، واختلاف مواقع الرواة ووجهات نظرهم، وتدخل مستويات السرد، والنهاية المفتوحة؛ ما أوجد حاجة إلى أنماط ستة للخط، وتنويعات للعناوين من حيث مواقعها وخطوطها وأحجامها.

الكلمات المفتاحية: حمام الدار، ميتمة سرد، ثيمة الشك، سعود السنعوسي، الرواية المضادة.

### مدخل:

المعنى، على نحو ما قدمته الشكلانية الروسية والنقد الجديد. ثم جاءت البنيوية بمنطقها العلمي، فأحالت النص إلى بنية مغلقة، أعقبتها التفكيكية على النقيض، حين حلقت بالمدلول وأرجأت الدلالة، فتأسست على

ظهرت الاتجاهات النصية في تحليل النصوص الأدبية ردة فعل على تلك التصورات السياقية، فجعلت النص الأدبي بؤرة اهتمامها، وأصبح الشكل هو

نحو الأحداث، في لغة يغلب عليها التقرير، وسرد يهيمن عليه الراوي العليم. ثم الرواية الحديثة المنطلقة من رؤية وثوقية للعالم، تسعى إلى تجاوز الوعي السائد، ومواجهة الواقع وتغييره، بتغليب مبدأ السببية، وترابط العناصر، وتنوع المواقع السردية. أما الرواية الجديدة فقد انطلقت من رؤية لا يقينية للعالم، واعتمدت فلسفتها التمرد على التصنيف والوحدة والتماصك، حيث ينشطى السرد وتضمحل أدوار الشخصيات وتفتت الأزمنة والأمكنة، وتغيب الحبكة المترابطة<sup>(4)</sup>.

ويذهب سعيد يقطين إلى اجترار مصطلح (عمود السرد) للدلالة على استقرار الأعراف والبناء السردى المحكم، في ظل جيل تربى على قيم الوطنية والتحرر وبناء مجتمع وإنسان جديد، لكن ما بعد النكسة جعل اليقينيّات السابقة موضع تساؤل، فأصبحت الرواية لا تعكس عالماً مكتملاً، وإنما تتطور متعالية على أي معيار أو خطاطة سردية، ففي مقابل (السرد المحكم) أصبح (السرد المنقطع) الذي ألغى الخطية السردية، و(السرد المرسل) حيث لا توجد قصة محورية أصلاً<sup>(5)</sup>.

## 1. التأطير النظري:

### 1.1 مفهوم الميّا سرد

برزت النزعة الميّا سردية في الرواية بوصفها استجابة جمالية للتحوّلات في مفهوم الإبداع وعلاقاته في مرحلة ما بعد الحداثة، حيث التمحوّر حول الكتابة

رفض عملية النقد، والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحوّل إلى لا نهائية المعنى<sup>(1)</sup>.

وقد ظهرت الرواية الجديدة بوصفها رؤية جديدة لإنسان جديد؛ ذلك أنها بحث دائم وخروج على الأشكال النمطية، وإدراك للطبيعة التعااقبية في سياق التغيير. كما أنها تجربة ذاتية، لا تهتمش الإنسان ولكن ترصده من زاوية الرؤية والنظر تجاه الأشياء، فهي لا تتعمد الغموض والانفصال، ولكنها تمثل ذائقة جمالية مغايرة، لا تقدم معاني جاهزة. فالالتزام الوحيد بالنسبة للكاتب هو الأدب<sup>(2)</sup>.

ولم تكن الرواية العربية بمعزل عن تلك التحوّلات، خصوصاً بعد النكسة، وتصدع الوعي العربي، وشيوع قيم الاستهلاك، إلى درجة تشيأ معها الإنسان، حيث حلّ الشك محلّ اليقين، وسقطت كثير من القيم، بما فيها الجمالية، فظهرت في الرواية حساسية جديدة، لتغدو معها الكتابة "اختراقاً لا تقليداً، واستشكالياً لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضا عن الذات"<sup>(3)</sup>. ذلك أن الرواية العربية منذ نشأتها كانت استجابة جمالية لظروف المرحلة النهضوية؛ فكانت ثمرة (التغيير) القائمة على المساءلة موضوعها الرئيس.

لقد مرت الرواية العربية في سياق تطورها بمراحل ثلاث، ابتداء بالرواية التقليدية التي حرصت على إعادة إنتاج الوعي السائد، فركزت الأفكار، ووجهت اهتمامها

(4) شكري الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 8-16.

(5) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 139-163.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 10.

(2) آلان روب جربية، نحو رواية جديدة، ص 119-126.

(3) إدوار الخراط، الحساسيات الجديدة، ص 11.

لقد ظهرت في الرواية ملامح ميتمة سردية منذ أقدم الأعمال، مثل (دون كيشوت)، لكنها أصبحت بنية مهيمنة في بعض روايات النصف الثاني من القرن العشرين، لتشكل ظاهرة تسترعي الانتباه، فهي "ليست جنساً أدبياً جديداً، إنما هي تكريس لنزعة مغايرة في كتابة الإبداع السردية"<sup>(4)</sup>. كما تجاوزت أقلام النقاد الغربيين الإشارة إلى ظاهرة (الميتمة سرد) مع بداية القرن العشرين، لكنها ازدهرت منذ الستينيات تحت مسميات عدة من قبيل: رواية الرواية - ما وراء الرواية- الرواية في الرواية وغيرها. وقد يقترن الجزء الأول من المصطلح (ميتمة) بمسميات أخرى مثل (قص ورواية)، متضمناً الدلالة ذاتها غالباً.

أما في الأدب العربي فيمكن ملاحظة ذلك النمط من الكتابة نهاية عقد الستينيات، من خلال بعض الأعمال الروائية مثل (سداسية الأيام الستة) لإميل حبيبي، و(مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) لفاضل العزاوي<sup>(5)</sup>. ثم حفل عقدي السبعينيات والثمانينيات بعدد من الأعمال ذات الطابع الميتمة سردية، بوصفهما مرحلة ازدهار التجريب في الرواية العربية. وكانت بداية اهتمام النقاد العرب بها نهاية الثمانينيات الميلادية، حيث تُعدّ إسهامات صلاح الدين بوجاه وفاضل ثامر وسعيد يقطين ومحسن الموسوي وإدوار

ذاتها والانشغال بمساءلة قضايا الإبداع. ويمكن ملاحظة تجلياتها في كافة الأنواع الأدبية، بما في ذلك الشعر\* الذي تُعد لغته غاية في الخصوصية. لكن الملاحظ أن الرواية كانت أكثر الأنواع الأدبية تمثيلاً للظاهرة الميتمة سردية؛ نظراً لطبيعتها الحوارية، ومحاولتها التحرر من سلطة النموذج والمرجععية، فالرواية "لا تعبر عن امتلاء الكائن بالمعنى، بقدر ما تعبر عن طلبه المعنى ومساءلته إياه"<sup>(1)</sup>.

تعكس الرواية الميتمة سردية وعياً ذاتياً؛ كونها ناظرة ومنظورة إليه في الوقت ذاته، ففي مقابل الأسئلة المعرفية (إبستمولوجية) التي تتمحور حول تفسير العالم وحدود معرفته وموضوعه، وانتقالها من عارف إلى آخر، في الرواية التقليدية، تقوم الرواية الميتمة سردية على أسئلة (أنطولوجية) حول ماهية العالم، وأنواع العوالم المتوافرة، وكيفية اختراق الحواجز بين تلك العوالم<sup>(2)</sup>. لذلك فإن الرواية الميتمة سردية تصنف ضمن الروايات التجريبية التي أخذ الروائيون من خلالها في البحث عن طرائق جديدة تستوعب تلك الحالة، فالعالم "الذي نعيش فيه يتغير بسرعة كبيرة. والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد"<sup>(3)</sup>.

(2) أحمد خريس، العوالم الميتمة قصصية في الرواية العربية، ص 83-84.

(3) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 7.

(4) رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته، ص 11.

(5) خريس، أحمد، العوالم الميتمة قصصية في الرواية العربية، ص 121.

• انظر مثلاً: محمد العزي، وجوه النرجس.. مرايا الماء. وعبد العزيز الخراشي، ظاهرة حديث الشعر عن الشعر.  
(1) محمد القاضي، ضمن كتاب: الرواية السعودية: مقارنة في الشكل، ص 380-381.

## 1. 2. سمات الرواية الميتمية سردية

### 1. 2. 1. التساؤل والشك

لم تفلح النزعة العلمية التي اتسمت بها مرحلة الحداثة في الإجابة عن تساؤلات الإنسان، فانبتت ثورة التفكيك متمردة على منطق النظام وأوهام الموضوعية، بتعدد المعنى وإعادة التمرکز حول الذات، في محاولة للإجابة عن أسئلة معرفية كبرى يعيشها الإنسان، سواء في الأدب أو نُظم الحياة الأخرى، "فالعصر يتسم بعدم الاطمئنان وعدم الاستقرار والأمن والشك في كل شيء"<sup>(5)</sup>.

لقد كان الإطار الفلسفي الذي برزت فيه الكتابات الما وراثية (ميتما) محاولة لمراجعة يقينيات العلم الحديث، والفنون والآداب المختلفة، بل حتى الفلسفة نفسها، فقد عاد العلم الحديث-كما يرى ليوتار- "إلى ما بعد الخطاب من خلال الحكايات الكبرى المتحكمة بالعصر كجدل الروح، وتأويل المعنى، وتحرير الذات [لذلك فإن] ما بعد الحداثي هو التشكيك بإزاء الميتمية حكاية، وأبرز ما يناظر قديم جهاز إضفاء المشروعية الميتمية حكاية هو أزمة الفلسفة الميتمافيزيقية"<sup>(6)</sup>.

لقد عكست الرواية الميتمية سردية غياب اليقين وافتقاد المعنى، لتصبح الرواية "جنس فن وبحث ونحت وخلق باللغة وفي اللغة. فلم تعد هناك ضرورة للتخفي المخادع وأصبحت الرواية موضوعاً من مواضيع

الخراط أولى المحاولات النقدية في ذلك المجال<sup>(1)</sup>. لكن دراسة أحمد خريس (العوالم الميتمية قصية في الرواية العربية) عام 2001، حققت دوراً ريادياً، توالى بعدها العديد من الدراسات.

يورد قاموس (السرديات) في سياق عرضه مصطلح (ميتما سرد) أنه "ما يدور حول السرد؛ سرد واصف للسرد. إن سرداً يتضمن سرداً يشكل (جزءاً) من موضوعه (أو موضوعاته) هو ميتما سرد، ولا سيما السرد الذي يحيل إلى نفسه، وللعناصر التي يتشكل بواسطتها وينجز تواصلها؛ سرد يناقش نفسه وينعكس على ذاته"<sup>(2)</sup>.

كما يشير جيرار جنيت إلى شيء من ذلك تحت مسمى (الانصراف السردية)، الذي يتم فيه المرور من مستوى سردي إلى آخر، وإدخال معرفة وضع في وضع آخر بواسطة الخطاب. وهو بذلك ينطلق من فرضية أن خارج القصة ربما هو قصصي دائماً، وخصوصاً ما يتعلق بالسارد والمسرود له<sup>(3)</sup>. فهذا النمط ينقل اهتمامه من السرد إلى ما وراء السرد، ومن الوعي إلى الوعي بالوعي، في محاولة للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالسرد ذاته ضمن بنية الرواية. أما ديفيد لودج فيعرف الميتما قص بوصفه "قصة عن القصة: روايات وقصص تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها"<sup>(4)</sup>.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 245-247.

(4) ديفيد لودج، الفن الروائي، ص 232.

(5) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 173.

(6) رسول محمد، السرد المفتون بذاته، ص 45. نقلاً عن: جان

فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ص 23.

(1) انظر: رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته، ص 83-139.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 109. وانظر: (خطاب

على خطاب)، د. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات،

ص 176. و(ميتما خطاب)، دومينيك مانغونو، المصطلحات

المفتاح لتحليل الخطاب، ص 85.

ليست أزمة الهوية في الرواية إلا تمثيلاً لأزمة العالم الخارجي، بعد أن كان الأدباء طيلة عصور ممتدة يعتقدون أن الأدب لا يعكس ذاته، ولا يمكن أن يكون ناظراً ومنظوراً إليه في الوقت نفسه<sup>(5)</sup>. حيث خرقت الرواية الميتمة سردية ذلك الاعتقاد بمساءلتها ذاتها وبحثها عن هويتها، ذلك "أن المرء في معابته لما وراء القص يدرس ما الذي يعطي الرواية هويتها"<sup>(6)</sup>.

إذا كان البعض قد رأى في هذا النمط من الكتابة دليلاً على إفلاس الرواية وموتها، فإن كثيرين يذهبون إلى أن الميتمة سرد "أبلغ الكتابات المعبرة عن الإحساس بأزمة الكتابة"<sup>(7)</sup>، فهي ليست إنكاراً وقطيعة مع التراث الروائي السابق، بل تقوية للصلة به، وفق علاقة مخصوصة، لا تقوم على "الاستتساخ والخضوع لتقاليد الفنية، أو التجاوز الكامل، بل عن طريق محاورة النوع الأدبي، عبر وعي زائد"<sup>(8)</sup>.

### 1. 2. 3. الوعي الذاتي

عكست الرواية الميتمة سردية وعياً ذاتياً أضفى عليها درجة من الصدق بمواجهتها الواقع وهموم الكتابة، حيث يبرز فيه صوت الراوي متسائلاً عن الرواية دائراً في فلكها، في ظل "جدلية الاثبات والنفي أو الاستدراك أو الشك"<sup>(9)</sup>. وهو ما جعل مسمى (السرد النرجسي)، مقترناً بذلك النوع من الكتابة، مؤكداً افتتانه بالحديث عن نفسه. فكما أن النرجسية إحدى خيارات تحقق

الكتابة<sup>(1)</sup>. لذلك لم يكن غريباً أن يكون من أبرز سمات الخطاب الروائي في العقود المتأخرة "التشكيك في سلطة النص الإيهامية، ومن ثم تنسيب المركبات السردية في سياق فضح أسرار اللعبة الروائية"<sup>(2)</sup>.

إن مرحلة ازدهار الرواية الميتمة سردية مقترنة بالتحول من المعنى الواحد إلى المتعدد، ومن القصد إلى المصادفة؛ لذلك يمكن النظر إليها بوصفها موقفاً وجودياً يعكس سخط الكاتب على الواقع بمفهومه العام، وينعكس ذلك في الرواية موقفاً من السرد نفسه، من خلال التخفي "وراء قناع بلاغي يتوسل بالحجاج الصريح والخفي مناقضاً السرد الروائي وهادماً أنماطه المتفق عليه. إنه يروم التشكيك في قيمة السرد الروائي المتعارف عليه وإظهاره في صورة ساذجة"<sup>(3)</sup>.

### 1. 2. 2. تأزم هوية السرد

كان سؤال الهوية أكثر الأسئلة ارتباطاً بالرواية العربية، ولم يقتصر ذلك على هوية الإنسان بل شمل هوية الجنس الروائي نفسه، فقد كانت "ملحمة البحث عن هوية الأبطال وهوية الأمة، تشتبك ورحلة البحث عن هوية النوع الأدبي الذي يجسد هذا البحث ويتجسد به"<sup>(4)</sup>. وقد كانت الرواية الميتمة سردية بتمحورها حول ذاتها ووعيتها بقضاياها أبرز تمثيلات ذلك الوعي الروائي.

(1) محمد العمامي، بحوث في السرد العربي، ص 207.

(2) أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص 7.

(3) محمد مشبال، ضمن كتاب: في الرواية المضادة، ص 120.

(4) جابر عصفور، زمن الرواية، ص 39.

(5) محمد الباردي، سحر الحكاية، ص 162.

(6) رسول محمد، السرد المقنون بذاته، ص 71.

(7) أحمد خريس، العوالم الميتمة قسوية في الرواية العربية، ص 102.

(8) أحمد خريس، العوالم الميتمة قسوية في الرواية العربية، ص 76.

(9) محمد مشبال، ضمن كتاب: في الرواية المضادة، ص 129.

فهى تنضوي "في إطار حركة عامة ثارت على مواضعات الرواية الواقعية. ومن أبرز تلك المصطلحات (الرواية- الضد) Anti- Novel الذي يعنى بصورة مبسطة، الثورة ضد مواضعات الشكل الروائي"<sup>(3)</sup>.

يؤكد النقاد أن فكرة الضد مرتبطة بتاريخ الرواية منذ نشأتها، لكن تحولاً حضارياً خطيراً كرس حضور الرواية المضادة منذ بداية القرن العشرين، وسعى إلى ترسيخ القطيعة مع رواية التمثيل والإيهام. فهى كتابة سردية تدرج ضمن الجنس الروائي لكنها تسير عكس تياره<sup>(4)</sup>. ولعل اللافت أن الموقف المضاد نفسه جعل تعريف هذا النوع من الصعوبة بمكان، حتى غدت مفهوماً تدرج تحته أشكال عدة.

توصف الرواية المضادة في صبغتها السردية أنها محاكاة ساخرة (باروديا)، ضمن علاقة النصوص الأدبية ببعضها، فهى نص ناسخ يحور موضوع النص السابق، ويعدها باختين شكلاً من أشكال الأسلبة للخطابات الأخرى، يهدف إلى تكسير نوايا الكاتب وتحريفها، وتحطيم موثوقيتها<sup>(5)</sup>. فهى إذ تستدعي نصاً آخر لا تسعى إلى مجاراة سننه وترسيخ أعرافه والإبداع ضمنه، بل "لتقويضه ومجاورته باستخدام طرائق القلب والمبالغة، فيغدو الثابت متحركاً، وما يثير التقدير والاحترام مثاراً للسخرية والضحك والنقد"<sup>(6)</sup>.

### 1. 2. 5. تداخل الإبداع بالنقد

الذات الإنسانية فإن الميتا سرد يعنى ذلك تماماً بالنسبة للنوع الروائي.

ويتأكد الوعي الذاتي من خلال اعتماد بعض الروايات الميتا سردية إقحام شخصيات مؤلفيها وظروف حياتهم ضمن بنيتها، مبرزة التقاطع بين الخاص والعام، في التأملات والتعليقات والتساؤلات بين الراوي وذاته<sup>(1)</sup>، وبين الراوي وبقية أعوان السرد. كذلك فإن موقع الراوي وصوته (التبئير) يعكس الوعي الذاتي، إذ "غالباً ما يوظف المؤلف ضمير المتكلم في سرده، فيجعل الرواية قريبة من السيرة الذاتية (الأوتوبوغرافيا)"<sup>(2)</sup>. حيث يبرز صوت الراوي في كثير من المواضع، معلقاً ومفسراً ومحاجاً عن تصويره الخاص للسرد.

إذا كانت حالة التساؤل والشك هي الفضاء العام الذي وجدت فيه الرواية الميتا سردية فليس غريباً أن ينعكس ذلك على مكونات السرد فيها، وخصوصاً الشخصية التي تمثل بؤرة الوعي، حيث تكون في الغالب واعية بدرجة مفرطة، تشعر بالاستلاب، وتبحث عن معنى لوجودها، وهو ما يجعلها في بؤرة البحث والتساؤل والشك، ويولد فيها مشاعر العجز والاعتراب والحزن.

### 1. 2. 4. كسر الإيهام بالواقعية

تُعد الرواية الميتا سردية واحدة من أشكال الرواية المضادة، سواء على مستوى رؤيتها أو طريقة تمثيلها،

(4) محد القاضي، ضمن كتاب: في الرواية المضادة، ص 63.

(5) محد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 375.

(6) محمد القاضي، ضمن كتاب: في الرواية المضادة، ص 68.

(1) أحمد خريس، العوالم الميتا قسبية في الرواية العربية، ص 120.

(2) فاضل ثامر، المبنى الميتا سردي في الرواية، ص 14.

(3) أحمد خريس، العوالم الميتا قسبية في الرواية العربية، ص 40.

يقوضوا مصداقية القصص الأكثر عن طريق المحاكاة الساخرة<sup>(4)</sup>.

انطلاقاً من الإقرار بوجود وعي مضاعف ينقل الكتاب من التفكير في الرواية إلى التفكير فيما رواء الرواية؛ فإن الملاحظ أن كثيراً من الذين تبناوا اتجاهاً ميئاً سردياً هم أولئك الذين يغلب عليهم "الاشتغال بالنقد، ومنهم من له أيضاً أو أساساً شغل ثقافي آخر، كالشعر أو الفلسفة أو الاجتماع، فضلاً عن أن كثيرين يشتغلون في الإطار الجامعي"<sup>(5)</sup>. ولعل ذلك يعكس بحث الرواية عما يحقق نوعيتها، عبر إنتاج وعي نقدي يتماشى مع مقومات الكتابة وتحولاتها، ويكسر التمييز القائم بين الإبداع والنقد<sup>(6)</sup>.

### 1. 2. 6. إدماج المتلقي في الممارسة السردية

مع تنامي الظاهرة الميمنة سردية تخلخت علاقة أطراف الخطاب السردية، حيث حرصت على كسر أفق توقع القارئ، والتخلص من السؤال التقليدي الذي يحكم علاقة القارئ بالرواية (وماذا بعد؟)، وتفجير الحكاية، وخلق قواعد جديدة للإحالة والتلقي، وعدم تجذير الرواية في حقل مرجعي معروف للقارئ، شأنه في ذلك شأن الزمن المتشظي<sup>(7)</sup>.

لقد تجاوزت الرواية الميمنة سردية حالة التخفي في مخاطبة القارئ لتقحمه في صلب تساؤلاتها، وتحريه من دور المتلقي السلبي إلى فاعل ومشارك في إنتاج المعنى، "فغاية دأبها إشاعة حالة من الشك والتساؤل

لم تعد لغة الأدب تتربع على قمة هرم الإبداع اللغوي، حيث يرى رولان بارت أن النقد نفسه يمكن أن يحل "محل لغة الطبقة الأولى، وذلك بفضل تلك المنطقة العمياء، منطقة الشك التي تدمر سلطة اللغة الشارحة"<sup>(1)</sup>. فلغة النقد تحاول أن تلفت النظر إلى نفسها بوصفها إبداعاً. وهكذا غدت العلاقة بين الإبداع والنقد أقرب من أي وقت مضى، وامتدت تلك التصورات إلى المبدعين أنفسهم بطريقة معكوسة.

لقد نجحت الرواية في احتواء الخطابات الأخرى وأقامت معها علاقة حوارية، إذ "ليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية"<sup>(2)</sup>. ولم يكن الخطاب النقدي بدعاً من ذلك، فقد استطاعت الرواية تقليص الحدود بين الإبداع والنقد ضمن بنيتها الميمنة سردية، ومن "خلال هذا الخطاب النقدي يظهر لنا كون التجربة الروائية الجديدة تعي دورها، وما تقوم به في نقض التجربة الروائية التقليدية، وما تسعى لإنجازه على مستوى الكتابة"<sup>(3)</sup>.

إن حضور الخطاب النقدي في الرواية الميمنة سردية يندرج ضمن هواجس الكتاب المشككة أصلاً في التفريق التقليدي بين خطابي النقد والإبداع، عبر إثارة العديد من التساؤلات حول الكتابة الروائية، لذلك يعتمد الكتاب إلى "إدراج النقد المحتمل في نصوصهم، وتحويله إلى خيال قصصي، وهم يحبون أيضاً أن

(1) عبد العزيز حمودة، المرآة المحدبة، ص358.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص71.

(3) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص273.

(4) ديفيد لودج، الفن الروائي، ص233.

(5) نبيل سليمان، فنتة النقد والسرد، ص42.

(6) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص173-174.

(7) عبد الملك أشبهون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية،

ص25-26.

كان سؤال المعنى حاضراً في مختلف الاتجاهات النقدية، حتى مع أكثرها تطرفاً في العناية بالشكل، حيث فرّع بعض البنيويين منهجاً نقدياً أطلقوا عليه (البنيوية الموضوعاتية)، بهدف إيجاد طريقة منهجية لدراسة الموضوع (Theme) في النص الأدبي، من خلال التقاط الموضوعات المهيمنة، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها، وهو ما يسمى (بنية دلالية كبرى)، أو ما يطلق عليه البعض (الدائرة الدلالية) التي تهيمن على النص لتشكل (بؤرة دلالية)<sup>(6)</sup>. فهو موضوعاتي لأنه يركز بحثه حول اكتشاف السجل الكامل للموضوعات في النص الأدبي، وبنيوي لأنه يحاول الكشف عن البنية التي تتشابه فيها الموضوعات<sup>(7)</sup>. حيث "يهتم في المقام الأول بالمضمون الفكري وأشكاله وتجلياته داخل المادة الإبداعية"<sup>(8)</sup>.

إن تحديد الموضوع يستند إلى مجموعة المفردات المنتمية إلى عائلة لغوية واحدة، وفق مبادئ الاشتقاق، والترادف، والقراءة المعنوية، حيث تتكرر مفرداتها (كماً ونوعاً) أكثر من بقية العائلات اللغوية، فتتحكم في توليد بقية موضوعات النص، لتتشكل شبكة العلاقات الموضوعاتية في شكل شجري يمثل الموضوع الرئيس جذعه والموضوعات الفرعية فروعه<sup>(9)</sup>.

لدى قارئها<sup>(1)</sup>. وهي بذلك تترك طبيعة قارئها المستهدف، في ظل تعدد أنماط القراء وفق نظرية التلقي، إذ "يفترض بقارئ النص الميتما سردي أن يمتلك كفاية سردية (...). لإدراك الطبيعة البنيوية الافتراضية لهذا النص السردي أو ذلك، وتجنب اللبس أو الإبهام"<sup>(2)</sup>.

هنالك علاقة طردية بين حضور الراوي والمروي له في النص السردي<sup>(3)</sup>، وبما أن الرواية الميتما سردية تتسم بوعي ذاتي مضاعف يتجلى فيه الراوي بكل وضوح، فإن حضور المروي له سيكون كذلك، وفق علاقة ملتبسة تسعى إلى إقحام المروي له (القارئ غالباً) في فضاء التساؤل والشك. ويتجلى ذلك في التعيين الصريح له بكلمات مباشرة مثل: (القارئ- المتلقي- المتابع- عزيزي- صديقي ... إلخ)، والضمائر المحيلة عليه، ومن خلال الأسئلة التي تصدر عن الراوي والشخصيات وتتطلب طرفاً مشاركاً<sup>(4)</sup>. فالعلاقة بين الراوي والمروي له يمكن أن تكشف عن ثيمة العمل الروائي، بوصفهما أهم أعوان السرد، ذلك أنه "غالباً ما يشير الموضوع على نحو مباشر إلى الموقف السردي"<sup>(5)</sup>. وبما أن الموقف بين الطرفين قائم على الريبة والشك فإن ثيمة الرواية الميتما سردية تكون كذلك.

### 1. 3. المنهج الموضوعاتي

(6) يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص152، 154، 165.  
(7) عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص32.  
(8) حميد لحداني، سحر الموضوع، ص48.  
(9) عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص32، 34، 39.

(1) أحمد خريس، العوالم الميتما قصية في الرواية العربية، ص103.  
(2) فاضل ثامر، المبنى الميتما سردي في الرواية، ص8-9.  
(3) مرسل العجمي، السرديات، ص77-78.  
(4) علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص59-64.  
(5) جيرالد برنس، مجلة فصول، مج12، ع2، ص88.



النص الأدبي، وإهمال "دراسة الجوانب التقنية والفنية للأعمال الروائية المدروسة. فليس هنالك وقوف على المكونات الحكائية المعروفة مثل: الرؤية السردية، الحوار، الزمن كتقنية، المكان، الشخصية"<sup>(5)</sup>. وهو ما انتهى إلى تمييز بعض النقاد الغربيين بين (الموضوعية المعجمية) عند غريمانس، و(الموضوعية الأدبية) عند ريشار<sup>(6)</sup>. فالمنهج الموضوعاتي يبقى عاجزاً بمفرده -وفق ما يؤكد حميد لحداني وفاضل ثامر ويوسف وغلبيسي- عن إبراز خصوصية النص الأدبي، أو الكشف عن مكونات الخطاب، حتى إنه قد يتساوى مع الدراسات المضمونية التقليدية<sup>(7)</sup>، فنعود بذلك إلى المربع الأول.

وفي سبيل تجاوز ذلك الإشكال فإنه يمكن النظر إلى ثيمة النص الأدبي في ظل علاقتها بالعنصر المهيمن في النص الأدبي، لتتجاوز مجالها الدلالي وتكون موجهة لبنيتها الجمالية ومؤثرة في بقية العناصر؛ ذلك أنها ذات طبيعة تجريدية تستجيب لمقولة (إن المضمون لا يتحقق إلا من خلال شكل فني)، كما يرى الشكلاونيون. فقد عرف ياكبسون العنصر المهيمن بأنه: "العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض

وقد ذهب النقاد العرب بعيداً في استقبال ذلك التوجه النقدي (الموضوعاتي)، حيث تجاوزت ترجمات مصطلح (Theme) خمسة عشر مقابلاً عربياً، أشهرها مصطلحا الموضوع الموضوعاتية<sup>(1)</sup>، وتعددت تطبيقاته بين النقاد، إلى درجة يمكن القول معها إنه ليس هنالك منهج نقدي موضوعاتي واحد، حتى إن أحد المعنيين بنقد النقد يرى "أن الموضوعاتية تمتلك رحابة صدر، وهي لذلك مستعدة دائماً لضم اتجاهات ونظريات كبرى في الأدب، إنها تيار نقدي حاضن لشتى التيارات المنهجية بامتياز"<sup>(2)</sup>. ولعل أهم ما يميز المنهج الموضوعاتي -في صورته التي يرتضيها البحث- طابعه الوصفي المحايد.

لقد جاءت البنيوية الموضوعاتية لتأكيد كلية النص وانسجامه، وقراءته قراءة نسقية من خلال المدخل اللغوي، واقترحت مصطلح (الثيمة) بوصفها بحثاً عن العصب الموضوعاتي الرئيس للنص الأدبي<sup>(3)</sup>. إذ ينطلق هذا المنهج في تعامله مع النص من فكرة "أن التحليل الموضوعاتي يهدف تلقائياً إلى أن يكتمل ويتحقق في تركيب بنوي؛ حيث تتجمع الموضوعات المختلفة في شبكات لاستخلاص كامل معناها من مكانها ووظيفتها في نسق العمل الأدبي"<sup>(4)</sup>.

وإذا كان المنهج الموضوعاتي يتقاطع مع علم الدلالة في نظرية الحقول الدلالية فإن أبرز إشكالاته تكمن في التطبيق الحرفي لها، ما يؤدي إلى إغفال شعرية

(1) يوسف وغلبيسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 156-157.

(2) حميد لحداني، سحر الموضوع، ص 35.

(3) أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 352، 353.

(4) المرجع السابق، ص 358.

(5) حميد لحداني، سحر الموضوع، ص 85.

(6) يوسف وغلبيسي، مجلة عالم المعرفة، ع 1، ص 32، ص 179.

(7) فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 164.

الموضوعة (الثيمة) عند جيرالد برنس في قاموس (السرديات) إلى فئة دلالية على مستوى البنية الكبرى يمكن استخراجها من عناصر نصية متميزة، تعبر عن كينونات أكثر عمومية وتجريداً يدور حولها النص. ويمكن التمييز بين موضوعة العمل وفكرته بوصفها إطاراً للفكرة، وكذلك التمييز بين موضوعة العمل وقضيته بوصفها لا تقدم من إجابة بقدر ما تثير الأسئلة، أي أنها تأملية وليست تقريرية<sup>(4)</sup>.

وهي السمة نفسها التي يؤكدُها الروائي ميلان كونديرا حين يرى أن كل رواية تقوم على موضوع (ثيمة) هو أقرب إلى التساؤل منه إلى الإجابة، "هذا التساؤل هو في النهاية استنتاج لكلمات معينة -كلمات الموضوع-. وذلك يقودني لأؤكد أن الرواية مؤسسة بالدرجة الأولى على كلمات جوهرية معينة"<sup>(5)</sup>.

## 2. النموذج التطبيقي: ثيمة الشك في رواية (حمام الدار: أحجية ابن أزرق)<sup>(6)</sup>

تتكون الرواية من قسمين رئيسيين، عنوان الأول (العهد القديم) يعرض الجزء الأول منه حالة روائي يعجز عن إتمام روايته بعد أن استعصت عليه إحدى شخصياتها، "علي أعود إلى المخطوط المتعثر بعد ساعة وأنا أعرف شيئاً عن عززال بن أزرق.. أي شيء يعينني

التحولات الدلالية. فالعنصر المهيمن هو الذي يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها"<sup>(1)</sup>.

فثيمة النص الأدبي أشد ما تكون ارتباطاً بذلك العنصر المهيمن، وانعكاساً من خلاله، وبما أن عنصر الشخصية أشد عناصر السرد تمثيلاً للوعي فإن حضوره في الرواية الميتا سردية سيكون مهيمناً؛ نظراً لطبيعتها المرتكزة على الوعي المتجاوز (ميتا)، من خلال التساؤل والبحث والشك. والحال كذلك مع الراوي الذي يعكس موقعه وصوته (التبئير) تجليات ذلك الوعي.

إن ارتكاز كل نص على موضوع رئيس (ثيمة) يؤدي إلى توجيه بقية الأفكار والدوائر الدلالية الدلالية نحوه، وفق نظام تشكل يحقق الانسجام، "فالمادة المضمونية التي يتولد عنها النص لا تقنى ولا تُعدل، بل تتحول إلى قاعدة صارمة تقوم بمراقبة عملية بناء النظام السردية"<sup>(2)</sup>. فعناصر السرد (أحداث وشخصيات وزمان ومكان) تستجيب وتتطافر للدلالة على فكرته المحورية (الثيمة)؛ وعليه يمكن القول إن "المنهج الموضوعاتي منهج مركب بطبيعته من مرجعيات منهجية متعددة"<sup>(3)</sup>.

لقد اتخذت السرديات من الثيمة ركيزة في تعاملها مع النص، نظراً لطبيعة المنهجين (الموضوعاتي والسرديات) المتصلة بالبنوية، حيث يُحيل مصطلح

(6) سعود السنغوسي كاتب وروائي كويتي، من مواليد 1981، حاصل على جائزة الرواية العربية (البوكر) عام 2013، عن روايته (ساق البامبو)، وعلى جائزة الدولة التشجيعية عام 2012، عن الرواية نفسها، وجائزة ليلي العثمان عن روايته الأولى (سجين المرابا) عام 2010. يكتب في عدد من الصحف والمجلات الكويتية والخليجية.

(1) سيزا قاسم، مجلة فصول، ع86، ص105-106. وانظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص22.  
(2) سعيد بن كراد، النص السردية، ص97.  
(3) يوسف وغيلسي، مجلة عالم المعرفة، ع1، مج32، ص177.  
(4) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص199.  
(5) ميلان كونديرا، فن الرواية، ص81.

فالرواية تقدم حكايات خمس حول شخصية واحدة: حكاية كتابة الرواية (المؤلف)، وحكاية (الكهل) المنعزل في شقته، وحكاية غرق الابنين (زينة ورحال)، وحكاية عززال (التقمص الرمزي لطفولة المؤلف)، وحكاية منوال (الوجه الآخر لطفولة وشباب المؤلف). حيث تتداخل الحكايات وتشتبك، وفق علاقة جدلية، فتشكك كل منها في الأخرى.

إذا كانت الروايات الميتمة سردية تقوم على وعي مضاعف وحساسية شديدة تتجاوز الظواهر إلى ما وراءها، فإنها تعتمد على خلق "شخصية مركزية متوحدة، مستلبة، تغتقد الحب، مرتابة. وتجد هذه الشخصية نفسها ضحية نظام اجتماعي بارد وقامع لدرجة أنها تشعر بحياتها وكأنها تغتقد إلى المعنى"<sup>(3)</sup>. وهي تستشعر غموضاً وغربة وإحساساً بالفقد يفضي بها إلى الشك. فالشخصية مرتكز الوعي، وهي العنصر المهيمن في الرواية الميتمة سردية بوصفها وعياً بالوعي (ما وراء السرد).

ومن خلال رصد طبيعة الشخصية وظروفها (الماضي) يمكن الوقوف على سبب تلك الحالة من الاضطراب والشك استناداً إلى العلاقة الملتبسة مع أبيها (أزرق)، حيث تتضمن الرواية إشارات خفية جداً إلى سبب ذلك من خلال تشكك الأب في نسب ابنه. "كان غاضباً على أحدهم، لا أظنك تتذكره، طويل أشهل العينين أصلع أسمر"<sup>(4)</sup>. وهي السمة نفسها

على إنها قصته"<sup>(1)</sup>. ويعنون الجزء الثاني من القسم الأول باسم (مشروع رواية: نص لقيط)، يقدم فيه مخطوط الرواية الذي أنجزه المؤلف حول تلك الشخصية، ضمن صباحات خمسة، وفق تناوب سردي بين حاضرها وماضيها.

أما الجزء الثالث من القسم الأول فيعنون (أثناء ساعة تأمل)، وفيه تتحرر الشخصيتان الرئيستان (قطنة وعززال) من سلطة المؤلف لتتوليان تقديم حالتها السردية، حتى إن الأول ينجح في إقناع الثانية بزيف ما قدمه المؤلف عنه، ليصبح هو الكاتب، ويسلمها نصاً آخر. "أنا الكاتب الذي خط قصة كاتب عاجز عن إتمام نصه، منوال الجبان الذي أخفق في محاولة الانتحار، ثم شرع بكتابة فشل، يتكرر لكل ما يكرهه في صفاته ويلصقه بشخصية يكتبها"<sup>(2)</sup>. وهكذا تتبادل الأدوار ليصبح الراوي مروياً.

أما القسم الثاني (العهد الجديد)، فيقدم نصاً مغايراً أعطته الشخصية المتمردة (عززال) للشخصية الأخرى (قطنة)، حول شخصية المؤلف (منوال)، بحيث تتقاطع الشخصية الجديدة مع السابقة، لكن وفق منظور ورؤية مختلفة. من خلال صباحات، على غرار القسم الأول، لكن صباحاً سادساً يضيفه آخر الرواية ليكشف الحدث الرئيس المتعلق بشخصية (المؤلف/ منوال)، من خلال غرق الابنين (رحال وزينة)، بوصفه الدافع وراء الكتابة.

(3) فاضل ثامر، المبنى الميتمة سردي في الرواية، ص27.

(4) الرواية، ص170. "طرد والدي كل العبيد" ص25. "قبل أن تُطرد هي وكل العبيد لسببٍ أجهله" ص124.

(1) الرواية، ص15. "عيناى على أوراق بين مرفقي، فوق سطح مكتبي، تحمل مخطوط نص احترت في أمره" ص11.

(2) الرواية، ص109. "أخبريه بأنه مجرد شخصية مؤلف ورقية كتبها مؤلف آخر" ص110.

مجموعة منها إلى تشكيل دائرة دلالية، على نحو ما قدمته نظرية الحقول الدلالية، لكن رصدها في البحث يراعي السياق والتركييب اللغوي الذي يؤكد ارتباطها بالدائرة الدلالية، دون الاقتصار على الرصد المعجمي، فيتوسع بتلك العلاقات لتشمل الاشتقاقات المختلفة للكلمة والترادف والتقارب الدلالي والتضاد.

ومن خلال تتبع دلالات النص يتأكد إن ثيمة (الشك) هي الموضوع الرئيس والمحور الذي تتقاطع فيه بقية الدوائر الدلالية للنص وفق السجل الدلالي الآتي:

(أشهل) التي يعلق بها الأب، رداً على الأم، بعد أن أخذ بقية الأبناء وهجر البيت. "التفت إلي يشير بذقنه. لديك ولدك الأشهل، صغير لن يكبر أبداً. لم ألتفت إلى قول والدي، ولم يعد السؤال القديم يؤرقني؛ لماذا تركني؟"<sup>(1)</sup>.

## 2. 1. دلالة الشك في الرواية

### 2. 1. 1. السجل الدلالي للرواية

بما أن اللغة وسيلة لإدراك العالم والتعبير عنه فإن الكشف الدلالي عن الكلمات المهيمنة في الرواية يعكس طبيعة تلك الموضوعات، حيث يؤدي بروز

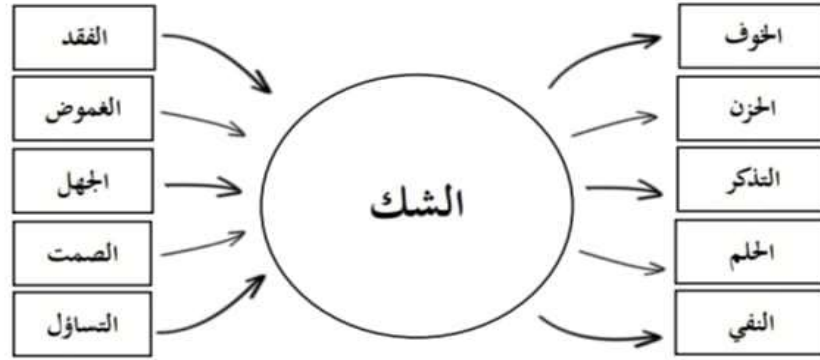
الدائرة	الدال	المفردات	التكرار
1-الاشتباه	شبهه	ما يشبهه: 23، لا يشبهه: 5، شبهه، يشبهه، تشبهه (نصفها مقترن بالميم، ولا النافية، ترد في سياق التضعيف والنفي)	54
	احتمال	احتمال، محتمل	9
	شك	شك، أشك، يشك، تشكيك، شكى، شكوكي	9
	وهم	وهم، تتوهم	7
	تأكيد	أكيد، مؤكّد، مؤكّد، متأكد، أكّد، تأكد، يؤكّد، تؤكد	9
	يقين	يقين، موقن، أتيقن، تيقن	10
	حقيقة	حقيقة، حقيقي، التحقق، يتحقق	31
2-الغموض	غموض	غامض، مغمض، أغمض، يغمض، تغمض	29
	وضوح	وضوح، واضح، يوضح، استوضح، يتوضح، توضح	11
3-الجهل	جهل	جهل، جاهل، مجهول، أجهل، يجهل، تجهل	13
	معرفة	أعرف: 31، يعرف: 18 (معظمها منفية أو في سياق التشكيك)، تعرّف: 22، تعرّف: 12، التعرف، متعرف، عارف، معروف، معرفة	84
	فهم	فهم، متفهم، مستفهم، فهم، أفهم، أفهم، تفهم، يفهم	42
	إدراك	إدراك، مدرك، أدرك، أدرك، يدرك، ندرك، تدرك	18
	بصيرة	اسم المرأة العجوز، يتضمن في دلالاته محاولة لتجاوز الجهل	65

(1) الرواية، ص149. "في عينيه الشهاولين" 68. "صورة والدي وإخوتي (... سألته أين أنا؟ لم يكثرث" ص147.

81	صمتت: 42، صامتت: 22، أصمتت، اصمتت، يصمتت،	صمتت	4-الصمت
8	سكّنت، سكّنت، أسكّنت، تسكّنت	سكوت	
41	كلمة: 21، كلمات: 12، كلام 8 (تغيب الأفعال تماماً: تكلم، أتكلم، يتكلم، تتكلم... إلخ)	كلام	
16	حديث: 10، تحدّث، تتحدّث، تُحدّث (أتحدّث: 3 يقل ورود الفعل تناسباً مع استلاب الشخصية)	حديث	
31	فقد، افتقاد، فاقد، مفقود، فقد، أفقد، أفنقد، يفتقد	فقد	5-الفقد
76	رحال: 53، رحيل: 12، رحلة، رحلت، رحلت، يرحلون، ترحلين	رحيل	
9	سفر، سافر، يسافر، مسافر	سفر	
96	يغيب: 28، غائب: 16، غاب: 15، مغيب، تغيب، الغيب	غياب	
64	بعيد: 47، مبتعد، ابتعد، أبعد، يبعد	بُعد	
18	موت: 16، مات، ميته	موت	
105	يعود: 38، عودة: 22، عاد: 16، عائد، موعد، يعيد	عودة	
12	إياب، أوبه، آب، يؤوب	إياب	
70	قريب: 20، يقترّب: 25 (المضارع بضمائره المختلفة) قُرب، اقتراب، قُرب، أقرب، يُقرب	قُرب	6-الخوف
36	خوف: 21، مخافة، مخيف، خاف، أخاف، تخاف، يُخيف، تُخيف	خوف	
24	جبان: 22، الجبناء، يجبن (لا ترد أي مفردة للشجاعة)	جُبن	
4	عجز، عاجز، عجز	عجز	
9	ضعف، ضعيف	ضعف	
28	طمأنينة، مطمئن، طمان، اطمئن، تطمئن	طمأنينة	
8	قدر، قادر (أغلب سياقاتها منفية)	قُدرة	
2	يستطيع، مستطاع	استطاعة	
9	قوة، القوي، قوي، يقوى	قوة	7-الحنن
23	حزن: 12، حزين: 10، حزن (لا ترد أي مفردة للفرح)	حزن	
25	غريب: 22، مُستغرب، أستغرب، يستغرب	غربة	
26	وحدة، وحيد، وحده، وحدك، وحدها	وحدة	
5	فراق، فارق	فراق	
3	سعادة، سعيد (لا يرد أي فعل للسعادة)	سعادة	
5	تجمّعنا، تجمّع، تجمّعنا، جمعتني	اجتماع	

	(ليس فيها صيغ الاسم الدالة على الثبات)		
19	اضطرب: 11، اضطراب، يضطرب، تضطرب (لا ترد أي مفردة للسكون)	اضطراب	
60	سؤال: 31، أسأل: 16، أسئلة: 8، تساؤل، متسائل، سأل، يسأل، تسأل	تساؤل	8-التساؤل
45	يُجيب: 22، إجابة: 12، جواب، أجب (أغلبها في سياق النفي والامتعاض والإهمال)	إجابة	
95	أتذكر: 26، مذكرات: 17، يتذكر: 15، نكرى: 9، ذاكرة، يُكره، أنكر، تتذكر	تذكر	9-التذكر
17	نسيان، منسية، أنسى، ننسى، نسي	نسيان	
10	حلم، أحلام، حلم، يحلم، نحلم	حلم	10-الحلم
11	منام، منامة	منام	
17	خيال، مخيلة، أتخيل، يُخيل، تخيل	خيال	
7	كابوس	كابوس	
3	يقظة، أيقظني، استيقظ	يقظة	
34	لعل (لا ترد صيغة التمني: ليت؛ لأن في التمني فيه احتمال ورجاء)	لعل	11-المقاربة والرجاء
15	كاد، ما كاد، بالكاد، أكاد، يكاد	كاد	
13	وشيك، أوشك، يوشك	أوشك	
10	رجاء، أرجو	رجاء	
544	لا: 346 (غالبها مقترنة بالفعل المضارع، وما يسبق الاسم منها لا يتجاوز 50 موضعاً)، لم: 156، لن: 42	نفي	12-النفي والتعجب والاستفهام
436	علامة التعجب (!)	تعجب	
210	علامة الاستفهام (?)	استفهام	

ومن خلال الوقوف على أبرز الدوائر الدلالية التي تتشكل منها الرواية فإنه يلاحظ أن دلالة الشك تتوسط تلك الدوائر، وتربطها ببعضها، فإما أن يكون الشك نتيجة لوجود بعضها أو يكون الشك موجداً لبعضها الآخر، وفق ما يمثله الشكل الآتي:



(حمام الدار لا يخون)، في أكثر من خمس وعشرين مرة، وقد يكون الموقف أشد ريبية فيأتي الأقل من ذلك. "احتمال لا مكان لتحقيقه إلا في أمل عبثي ابتدعته تسميه إيماناً يكرسه قول لا أساس له، حمام الدار لا.."<sup>(3)</sup> إضافة إلى ما يبدو من تعالق بين هذه اللازمة وعنوان الرواية، وبعض عناوين (مذكرات) الشخصية. وانطلاقاً من مبدأ الشك الذي طوق الشخصية، وكانت تحاول مقاومته بتكرار تلك اللازمة، فإنها ما تلبث أن تصطدم بتجارب مؤلمة، تجعلها تتخلى عن تلك القناعة، بعد أن توالى الفقد، وغيب الموت والرحيل من تحب، فتتقلب دلالة اللازمة من النفي (لا) إلى الاحتمال (قد)، ومن اليقين إلى الشك. "كان وقت غياب أُمي يبيثي إيماناً بعودة الغائب، وغاب هو الآخر حاملاً معه وعوداً كاذبة يوم رحيل قطنة. حمام الدار قد يغيب، وأفعى الدار قد تخون"<sup>(4)</sup>.

## 2. 1. 2. دلالة اللازمة الروائية

تتكرر في الرواية لازمة دلالية تلخص علاقة الإنسان بالمكان وساكنيه، وهي المقولة التي سمعها الطفل من العجوز العمياء (بصيرة). "كل من عاش في الدار يصير من أهلها؛ حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون"<sup>(1)</sup>. فهذه المقولة تتكرر مكتملة خمس مرات، تحاول الشخصية التشبث بها بوصفها مصدر طمأنينة، فتعود إليها كلما اعتراها شك أو شعرت بغموض. "رحت أرفض هامساً. حمام الدار لا يغيب. حمام الدار لا يغيب"<sup>(2)</sup>.

إن أبرز دلالتين توطران علاقة الإنسان بالمكان وبالآخرين في تلك اللازمة هما (الغياب والخيانة)، وهما دالتان تدوران في فلك الدلالة الأكبر للرواية (الشك)، وتتعلقان بها، فالغياب يولد حالة شك بين (الرحيل والعودة)، والخيانة نتيجة شك بين (الولاء وعدمه). لكن تلك اللازمة لا تأتي مكتملة دائماً، فالغالب عليها أن ترد مقتصرة على الجزء الأول منها

(3) الرواية، ص 132. "ألسنت تقول إن حمام الدار لا..". ص 162.

(4) الرواية، ص 175. "حمام الدار يغيب" ص 79.

(1) الرواية، ص 25. "لا بأس. أمنا بصيرة تقول حمام الدار لا يغيب" ص 38.

(2) الرواية، ص 77. "أردد تعويذات حمام الدار وأفعاها. أرهف سمعي أتحرى هاتفاً مألوفاً" ص 174.

## 2.2. الثنائيات الضدية

تُشكل الثنائيات أحد القوانين التي تحكم الوجود وتكفل استقرار حياة الإنسان، لكن غياب توازنهما أو اضطراب الوعي بهما يفضي إلى وضع غير مستقر. حيث تعكس الثنائيات الضدية مبدأ الجدلية وحالة التأرجح المولد للشك، وهي حالة تتولد عن غياب اليقين وعدم قدرة الذات على ترجيح أحد الاحتمالين. وقد حفلت الرواية بالعديد من الثنائيات التي أفضت إلى حالة من الشك، يمكن الوقوف على أبرز تجلياتها من خلال الآتي:

**2.2.1. الشخصية وبنية التضاد (راوي/ مروي):** يبدو ذلك جلياً بين شخصيتي (عرزال) الذي يقدمه القسم الأول مروياً بمنظور (منوال)، والقسم الثاني الذي يُروى بمنظور (عرزال) لكشف حقيقة (منوال)، حيث ثنائية الوعي بالماضي بين الشخصيتين، واختلاف وجهات النظر، وتبادل الموقع بين الراوي والمروي، من خلال تضاد (العهد القديم/ العهد الجديد). حتى على مستوى دلالة الأسماء يبدو تعارضهما في ارتباط دلالة (منوال) بالتمطية والتكرار والخضوع، وفق ما ظهرت عليه شخصيته، في مقابل (عرزال) الذي يدل في اللغة على ما يتخذه الناظر من موقع مرتفع للمراقبة، ويقترن أحياناً بالأسد، وهو ما يتناسب مع شخصيته المتمرة.

كما يمكن ملاحظة التضاد بين (الابن/ الأب)، حيث وعي الابن الموافق للعجز (بصيرة) والوعي المفروض نتيجة التربية والسلطة. "حائراً بين الاثنين؛ أو من بما يقوله والدي وأرفضه، أكفر بما تقوله بصيره وأرغبه"<sup>(1)</sup>. وكذلك ضمن وعي الشخصية ذاتها، حين تتأرجح في مواقفها وعلاقاتها مع الآخرين بين منطق العقل (الصوت الخارجي) وحالة الحدس والاستشعار (الصوت الداخلي). "حائراً بين اثنين؛ مؤمن بفكرتي وأرفضها، كافر بحدسي وأرغبه"<sup>(2)</sup>.

ويبلغ تقابل المواقف ذروته في منتصف الرواية، حين تتحرر الشخصيات من سلطة المؤلف فتعكس مواقف متضادة. "نحن ندور في حلقة مفرغة. حديثنا يبدأ من حيث ينتهي!"<sup>(3)</sup>. فنتيجة لتمرد الشخصية الروائية (عرزال) على مؤلفها؛ كان من البدهي أن تتولد حالة من التوتر وتناقض المواقف بين الطرفين، حيث الشخصية (قطنة) التي كانت تستجيب لتوجيهات المؤلف و(عرزال) الذي يتمرد فينازع المؤلف سلطة الراوي فيجعله في موقع المروي. "أنا اخترت أن أكون أنا وفق ما أروم. كتبت نصاً يخالف النص اللقيط الذي تعرفين"<sup>(4)</sup>.

ويمكن ملاحظة تضاد الشخصيات بين (العهد القديم والجديد) في تسمية شخصيات الأول بمسميات رمزية حيوانية (حمائم وعنز)، ثم تكرار الأسماء نفسها لشخصيات بشرية في القسم الثاني، (الإخوة والأبناء).

(3) الرواية، ص33. "صحت به. بصيرة تقول.. صاح يقاطعني. بصيرة لا تقول" ص32.

(4) الرواية، ص109. "فليؤمن هو بأني سوف أكتب غدي إذا أمنت أنا بأنه كتب أمسي" ص104.

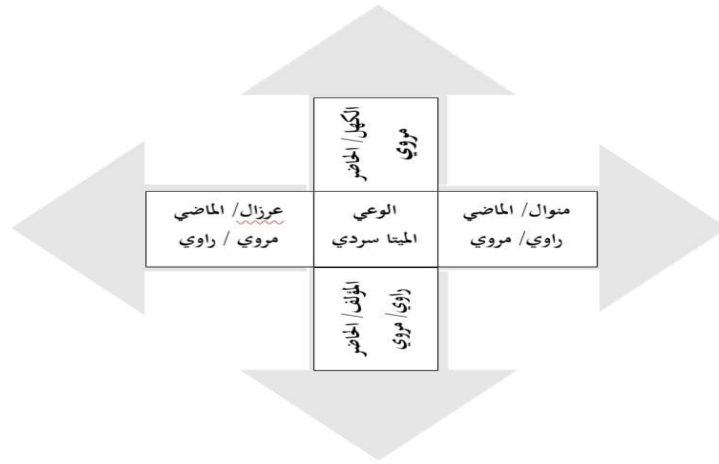
(1) الرواية، ص33. "صحت به. بصيرة تقول.. صاح يقاطعني. بصيرة لا تقول" ص32.

(2) الرواية، ص133. "أبي يسمي هذه الأشياء خرافات، أما أنا فأصدقها حيناً وأنكرها أحياناً" ص28.



يسألك مستنكراً ووجهه شطر ما وراء النافذة. هل  
تؤمنين بما تقولين قطنة؟! نحن حقيقيون! هو.. هو  
غير حقيقي" (2).

وبما أن الشخصيات الأربع في الرواية تجليات لوعي  
شخصية واحدة فإنه يمكن تمثيلها في الشكل الآتي،  
لإبراز تناقضها الناتج عن الوعي الميتمة سردي  
المتسائل والمتشكك، وفق موقعها الزمني، وجدلها بين  
ثنائيتي الراوي والمروي، اللذان يسعى كل منهما إلى  
التشكيك في رواية الآخر:



"غادي في عشرينه. رابحة وعود وسفار على ذلك  
الترتيب، كل يصغر الآخر بعامين" (1). والحال كذلك  
مع الحمامتين اللتين تفقدان طريق العودة في القسم  
الأول، ثم الطفلين (زينة ورحال) اللذين يغرقان.  
كما يلاحظ أن جميع أسماء الشخصيات في الرواية  
رمزية، لا تحيل إلى دلالات مرجعية واقعية، بل  
تتناسب مع الطابع التجريدي للفلسفي للرواية، في ظل  
محاولتها زعزعة الوعي السائد بالتساؤل والتشكيك  
والبحث. تقول شيئاً أزرق. أزرق كالحقيقة التي لا  
يجب أن أتحدث عنها لأنني، وفق قولها، لست حقيقياً!

الابنين (رحال وزينة) سبباً في استعادة الماضي  
(المذكرات)، وكتابة الرواية. "لا أفهم شيئاً. لماذا أنتظر  
رحال وزينة في المرسى وغيابهما ليس مثل غياب  
إخوتي، لم هذا الانتظار ما لم يكونا في سفر؟! أنا  
أدعن لإيماني، والإيمان لا يدعو كونه رغبة، والرغبة  
ليست أكيدة التحقق ولكن شيئاً أفضل من لا شيء" (3).

(3) الرواية، ص 133. "هل يعوض حضور البعض غياب بعض  
آخر؟" ص 43.

## 2. 2. 2. الحدث وبنية التضاد

يشكل حدث (الغياب/ الفقد) الحافز الأهم لتطور  
السرد، وهو الحدث الذي يولد حالة شك بين ثنائيتي  
عودة ذلك الغائب ورحيله الأبدي. ففي الحكاية  
(الكابوس) التي تتجزأ في بداية كل الصباحات الخمسة  
لتتكامل في آخر الرواية (الصباح السادس) يكون غرق

(1) الرواية، ص 139. "الحمامات الأربع؛ غادي ورابحة وسفار  
وعود، ثابتات ملتصقات ببعضها" ص 67.

(2) الرواية، ص 96. "فاطعتها واضعا سبابتي على شفيتها الداكنتين.  
الحقيقة أنه لا توجد حقيقة" ص 110.

أما حاضر الشخصية (الكهل/ المؤلف) فتتجاذبه ثنائيتا (الفعل / السكون)، حيث سادت حياته الرتبة في عزلته منذ غرق الصغيرين، حتى كان الحدث الذي كسر هشاشته باكتشافه وجود حمامة وصغيرها في نافذته، لتفضي به نحو الكتابة. "عشرين عاما خالية من أي أحداث، حتى فاجأته ذات يوم حمامة! (...)" رأى ذاته من خلالها، ودفعته للانصراف عن كل شيء ليكتب نصاً توصل به مهرباً<sup>(5)</sup>.

### 2. 2. 3. المكان وبنية التضاد

تعكس العلاقة بالمكان الفكرة المحورية للرواية، سواء أكان مادياً (البيت/ الوطن) أو معنوياً (البيت/ العائلة). وهو ما يلاحظ في عنوان الرواية (الدار)، وفي لزامتها الدلالية. ذلك أن علاقة الانتماء للمكان تتجاذبها حالتها غياب أهله وخيانة المنتسبين له، فتهيمن أفعال الرحيل والغياب والموت والفقْد؛ ويتولد الشك في الولاء له. "أنا أحب الحمام لأنه مخلص لعائلته، وفيّ لداره. لكن غياب زوج الحمامة الأم ومن ثم غياب صغارها بعد أيام، في رحلة بدت بلا عودة، نسف كل إيماني"<sup>(6)</sup>. وكذلك ما تعكسه علاقة العبدتين (بصيرة/ العجوز) و(قطنة/ الفتاة)، بوصفهما منتسبتين للمكان. "أصحيح ما يقوله والذي دائما عن معزة الدار؟ هل

وبموازاة غياب الابنين تتبني حكاية القسم الأول على ذكريات الابن (عرزال) مع حمائم والده الست التي أطلقها فعادت باستثناء الصغيرتين، اللتين يطلق عليهما الاسمين نفسهما (زينة ورحال). "وأنا، صغيراً، أتق بعودة زواج والدي. لا تعني لي الريح والمسافات شيئاً، ولا أحسب وقتا لعودتها، لأنها حتما وإن تأخرت تعود"<sup>(1)</sup>. لكن ذلك اليقين ما يلبث أن يتزعزع حين يكون رأي الأب، وصدمة الواقع مغايرة لذلك. "هز رأسه بأسف. لن يعود". كنت أعرف أنه يقصد زينة ورحال"<sup>(2)</sup>.

وفي القسم الثاني تكون الحكاية موازية تماماً للسابقة، من خلال ذكريات الابن (منوال) عن غياب الإخوة الأربعة مع والدهم، الذي هجر البيت وارتحل بهم، ليبقى الصغير وحده مع الأم، ويكون الموت مصيرها مثلما كان مصير الحمامة الأم سابقاً. "لن تعود أمك كما كانت إلا بعودة أخوتك. اغرورقت عيناى. وهل يعودون"<sup>(3)</sup>. حتى آخر أمل كان يبثه الطمأنينة (قطنة) ما تلبث أن ترحل عن البيت بسبب قسوة الأب، لكن غيابها هذه المرة يكاد أن يكون يقيناً بعدم العودة. "إيماني برحيلها لا يعني كفري بعودتها. رحلت كأنما أصلي، وأردد. حمام الدار لا يغيب. حمام الدار لا يغيب"<sup>(4)</sup>.

(4) الرواية، ص174. "الحمامات الأربع اللاتي لم يعدن منذ رحيلهن إلا عودات منقوصة" ص175.  
 (5) الرواية، ص109. "الحمامة دائما في الجوار فيما يشبه وجوداً أزلياً" ص21.  
 (6) الرواية، ص62. "كنت أحب في زوج الحمام حسن عشرته. لا يتخلى واحدهما عن الآخر" ص61.

(1) الرواية، ص25. "سوف يعودان في حياة أخرى، يربضان على دكة نافذته بعد سنوات طويلة" ص58.  
 (2) الرواية، ص30. "تفرخ طيوراً تغيب، وتعود بشرط غياب ص38.  
 (3) الرواية، ص77. "هاجر والدي بصحبة إخوتي الأربعة الكبار مخلقاً زوجةً وولداً في البيت القديم" ص123.

تولي صدرها شطر الجنوب وجهة الغياب والإياب، إلا أن أيا من الغائبين لم يعد"<sup>(3)</sup>.

والحال كذلك مع (حوش الغنم) الذي يمثل تعويضاً عن الوحدة والانغلاق (مكاناً بينياً)، في ظل انعدام علاقات الشخصية خارج حدود البيت (المغلق)، حيث تكون قطنة (العنز/ الفتاة) نافذته على الحياة والبوح. "لا مؤنس لوحدي مع أمي الواجمة، في بيت صامت، إلا كائنات حوش الغنم، في مكاني الأثير"<sup>(4)</sup>.

كما يمثل البحر مكاناً معادياً، بوصفه فضاء مفتوحاً، حيث كان غرق الصغيرين سبباً لاختيار العزلة في تلك الشقة (مغلق/ آمن)، بمواجهة البحر (مفتوح/ معادي)، والاكتفاء بمراقبة العالم الخارجي من خلال النافذة بوصفها موقعاً بينياً. لكن دكت النافذة ستكون مكاناً يتقاطع فيه العالمان (الداخلي/ المغلق والخارجي/ المفتوح)، حين يحتوي حدث التغيير (تفريخ الحمامة). "تعود حتماً إلى الدكة البارزة أسفل نافذة غرفته، في شقته الخرساء المطلة على البحر، والتي يسكنها منذ حوالي ثلاثين سنة"<sup>(5)</sup>.

وعلى نحو ما كان (حوش الغنم) محاولة لكسر انغلاق المكان (البيت) والتواصل مع العالم الخارجي في مرحلة الطفولة، يكون الشاطئ محاولة للاقترب من ذلك الفضاء المفتوح (البحر)، دون القدرة على اقتحامه. "وقفت في المكان ذاته على حافة خليج

تتوين ترك بيتنا، قطنة، لترحلي مع التيس الغريب؟!"<sup>(1)</sup>.

وإذا كانت الرواية تتمحور حول شخصية واحدة فترصد عالمها الداخلي وحالتها النفسية، فقد كانت طبيعة المكان متناسبة مع تلك الحال، فالأماكن التي تتمركز فيها الشخصية محدودة ومغلقة. حيث البيت في الماضي (مغلق/ أليف) تعبير عن الحاجة إلى الأمان (بصيرة/ الأم)، في مقابل المكان (المفتوح/ المعادي) الذي يقترن بالأب والمعاناة والألم، مرة إلى الصحراء لإطلاق الحمام التي لن يتمكن صغيرها من العودة، ومرة إلى البحر لتدريبه على السباحة، فيوشك على الغرق، ومرة إلى البرية لتعليم الصيد، بإطلاق النار على عنزته المفضلة (قطنة). "غاب بياض صدرها بحمرة الدم الذي تشربه شعرها وامتص التراب قليله. رفعت رأسي والدموع ملء وجهي"<sup>(2)</sup>.

ونتيجة لحالة التوتر بين ثنائيتي الانغلاق والانفتاح فقد أوجدت الشخصية أماكنها الخاصة، حيث يمثل سطح البيت موقعاً بينياً (الانغلاق/ الانفتاح) لمراقبة العالم الخارجي، وانتظار عودة الصغيرين (زينة ورحال)، وكسر مشاعر الوحدة بأصوات الحمام، وخصوصاً الحمامة الأم (فيروز) التي ما تلبث أن تموت كمداً. "وحدها الحمامة الأم تخطط الليل بالنهار هديلاً. رابضة

(4) الرواية، ص 123. "حب المعزة يا تيس؟! نينا كفني والذي كلما لمحني أتحدث معها في حوش الغنم" ص 52.

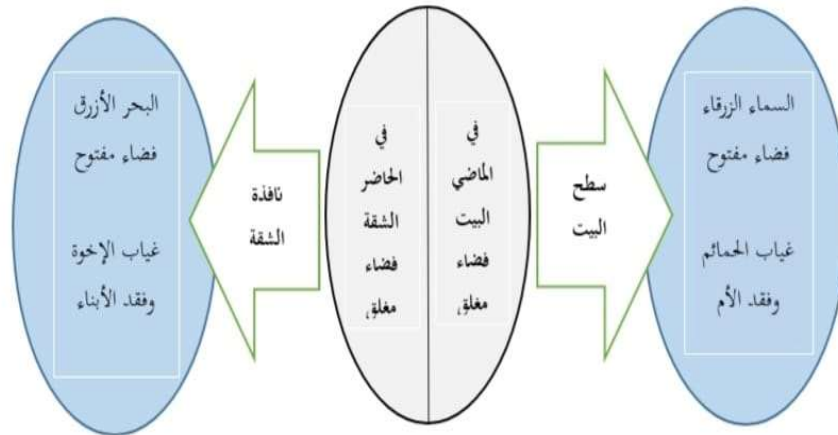
(5) الرواية، ص 21. "يحملق في امتداد الزرقة وراء النافذة. يمسح السماء بعينيه نزولا إلى البحر مضطرب الموج" ص 64.

(1) الرواية، ص 72. "أسألها عن عودة قطنة وتكذيب حكاية التيس الغريب" ص 80.

(2) الرواية، ص 74. "يدفعه أبوه بعيداً عنه يخيره بين أن يموت غرقاً أو أن يصير رجلاً" ص 41.

(3) الرواية، ص 62-63. "أحب أن تهدل الحمامة الأم أكثر من أي حمامة أخرى" ص 61.

على دكة النافذة تستعاد في مواضع عدة من الرواية دون حسم، ليبقى مصير الشخصية غامضاً مشكوكاً فيه، وتكون نهاية الرواية مفتوحة على ذلك المشهد. "نفخ صدره. باعد بين ذراعيه. ثنى ساقيه يهم بالقفز. / غروووغ. / ثم.. / سمع طرقات على باب شقته"<sup>(3)</sup>. ومن خلال ما سبق فإنه يمكن تمثيل علاقة الشخصية بالمكان الذي يهيمن عليه الانغلاق، تناسباً مع حالة الشك والتوجس من العالم الخارجي (المفتوح) وفق الشكل الآتي:



على استجابته واختياراته فيما بعد، وهو أثر تحاول الرواية أن تطرح أسئلة حوله، فتشكك في جدوى خضوع الإنسان لذلك النمط من المعرفة (الماضي)، في مقابل التمرد وتشكيل الوعي الخاص (الحاضر). "علمته المذكرات أن أزرق البغيض على حق دائماً،

(3) الرواية، ص182. والمشهد نفسه في نهاية الصباح الخامس من جزئي الرواية. انظر: ص81 و ص176.

المرسى حيث يبدأ الشاطئ، مُتخلياً عن ذكرى سادستي وأنا في الثلاثين، وقفْتُ هناك أقضمُ أظفاري"<sup>(1)</sup>. إن تكرار مفردة (النافذة) حوالي خمساً وتسعين مرة تأكيد على محورية ذلك المكان، بوصفها موقعاً بين الضدين، بل موقعاً بين الحياة والموت، حين تتأزم الحالة السردية بوقوف الشخصية فيها استعداداً للانتحار، دون إتمام ذلك. "مؤلفنا. احتار في أمرك في اليوم الخامس في النص، وقت طال وقوفك على دكة النافذة متردداً غير قادر على القفز؟ لماذا عززال؟ لماذا لم تقفز كما أراد لك؟!"<sup>(2)</sup>. فتلك الحالة البيئية

## 2. 2. 4. الزمن وبنية التضاد

يمكن تحليل الزمن بوصفه موضوعاً روائياً من خلال العلاقة الجدلية بين ثنائيتي (الماضي والحاضر)، حيث تركز الرواية على أثر تجارب الطفولة والتنشئة الأسرية والثقافية في تشكيل وعي الإنسان، والتأثير

(1) الرواية، ص140. "مقعباً على رصيف المرسى. يناوشني شك بعودة غائب، وإيمان بعودة غائب" ص122.

(2) الرواية، ص96. "إما أن تقفز من نافذتك هذه لتجعلنا نكمل النص من بعدك، أو أن تخبرني بمرادك" ص101.

مرة واحدة<sup>(4)</sup>. وكذلك التضاد الزمني بين المرحلتين الزمنيتين اللتين تقدم فيهما الرواية شخصيتها الرئيسية بين الطفولة والكهولة.

## 2. 2. 5. التخييل الروائي وبنية التضاد

يُنظر إلى علاقة الرواية بالحياة بوصفهما عالمين مستقلين بين الواقعي والتخييلي، سواء أكانت العلاقة تسجيلية أو انعكاسية أو موازية. وبما أن الرواية الميتمة سردية قد دأبت على تكسير الأعراف والتشكيك فيها؛ فقد كان تداخل العالم السردية بالواقعي ملمحاً بارزاً، ضمن مبدأ كسر الإيهام بالواقعية. فهي رواية تقوم على فكرة الرفض في رؤيتها، وتندرج ضمن الرواية المضادة.

تقع بداية النص الروائي على التخوم الفاصلة بين التخييل والواقع، وفيها توضع بذور النص التي ستنتامي بعد ذلك، كما تؤدي دوراً توجيهياً بالنسبة للقارئ بوصفها نقطة التماس المختبر لأفق التوقع، فهي "تبرمج تنمة النص، وعادة ما تتوافر على عناصر ستصبح نقاطاً مرجعية ومؤشرات تتم استعادتها باستمرار"<sup>(5)</sup>. وبمراجعة بداية الرواية نقرأ المقطع الآتي: "(إلى هنا يكفي هذا الهراء!)/ يكفي هذا العبث والإصرار على كتابة ما لن يُكتب. لا شيء يجبرني على مواصلة الكتابة. لا شيء. على الكاتب أن يتواضع أمام عجزه أحياناً، وأن يكف عن المحاولة"<sup>(6)</sup>.

وإن خالف كلامه ما يشتهي. تعلم ألا يثق ببصيرة التي أحب قراءتها وهي تبغ وهما مستحياً يطيب له تصديقه"<sup>(1)</sup>.

كما تتبدى الثنائية الضدية بين اليقظة والنوم في تلك الصباحات التي يُستفتح بها كل جزء من قسيمي الرواية، حيث تحاول الشخصية استعادة ذلك اللحم (الكابوس) الذي ترى فيها ماضيها، على سبيل التوهم والاحتمال والشك. " هذا الكابوس الأزرق يجيء بتفاصيل جديدة يوماً تلو آخر! طال مكوثه في السرير، مغمض العينين يسترجع صوراً ومضت في منامه، لعله يخدع نومه يستدرج كابوسه"<sup>(2)</sup>.

وبالرغم أن الصباح غالب في حاضر الشخصية - بوصفه موقِعاً زمنياً بين ثنائيتي (ليل/ نهار) - فإن حضوراً الغروب كان لافتاً أيضاً دون بقية مواقيت الزمن اليومي، حيث يتضمن هذان الزمان أحداثاً ودلالات نفسية ترتبط بالفقد، ويغلب عليهما الشك والغموض. "أوشكت الشمس على المغيب. السماء تشوبها حمرة كئيبة، وأنا لا أزال أنتظر فوق سحارتي"<sup>(3)</sup>. كما يمكن ملاحظة هاتين الثنائيتين (صباح/ مغيب) ضمن الوعي الميتمة سردية، في حوار قطنة وعرزال. "أنت لا تتذكر نفسك كيف أو متى تذهب إلى السرير كل ليلة، لأنه لم يكتبك تنام، بل إنك لم تر الغروب في حياتك ذات الأيام الخمسة عدا

(4) الرواية، ص99. "انصرفت عن كل شيء مساء أمس، وفي الفجر وضعت ورقة بيضاء صفيحة كغلاف" ص12.

(5) عبد الفتاح الحجري، التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ط1 (الدار البيضاء: المدارس، 2002) ص191.

(6) الرواية، ص13. "متربحاً على مقعدي وراء المكتب، صامتا مغمض العينين أتفكر بتفاصيل النص" ص15.

(1) الرواية، ص96. "لا أعرف شيئاً آخر عدا أن أذعن لفعل ما لا أحب من أجل من أحب" ص53.

(2) الرواية، ص49. كذلك: ص21، 37، 61، 121، 159، 169، 180.

(3) الرواية، ص37. "أوشكت الشمس على المغيب وقت لاخت في الأفق نقطة تقترب" ص126.

وضمن العنوان الثاني (أثناء ساعة تأمل) تبرز علاقة التضاد بين المؤلف بوصفه أحد مكونات العالم الواقعي والشخصيات بوصفها أهم مكونات العمل الروائي (التخييلي) الممثلة للوعي، حيث تعكس المواجهة بينهما حالة الاضطراب وعدم الثقة، لتعري حقيقة فعل الكتابة، ودوافع المؤلفين. "يقتل فائض وقته برسم أقدارنا. ينال مجداً وشهرة. ينال سمواً يليق ببهاء صنعه. مؤلفنا الحقيقي بكل مجد إن داهمه ملل، عسى ألا يداهمه، يتركنا حيارى في دائرة مفرغة، في جحيم الدرج السفلي"<sup>(2)</sup>.

كما تعرض الرواية لإحدى القضايا النقدية حول التجربة الإبداعية، من خلال انعكاس السيرة الذاتية للمؤلف (الواقعي) على شخصياته (تخييلي)، وهو ما ترفضه الشخصية الروائية بوصفه إسقاطاً ليست مستعدة لتحمل تبعاته، فتتمرد لتكون في موقع الضد، فيكتب (التخييلي) حكاية (الواقعي). "أنا الكاتب الذي خط قصة كاتب عاجز عن إتمام نصه (...). يتنكر لكل ما يكرهه في صفاته ويلصقه بشخصية يكتبها"<sup>(3)</sup>. وانطلاقاً من طبيعة الرواية الحوارية، واستيعابها كافة الخطابات، فقد وظفت الرواية التقرير الصحفي بوصفه خطاباً واقعياً ضمن بنية الخطاب الروائي التخيلي، حيث تورده الرواية قبيل النهاية، في سياق ما تداولته الصحف بعد غرق الطفلين. "بخلق في خبر احتل صدر الصفحة الأولى/ في ليلة البحث الثانية/

حيث يبدو الطابع التجريدي للبداية واضحاً من خلال انشغالها بما وراء الرواية (ميثا سرد)، والانصراف عن الحكاية إلى حكاية الحكاية، ومساءلة تجربة الكتابة نفسها، وما يعانیه المؤلفون من تعسر الكتابة، وتعديل يطرأ على مخطط الروايات، قد يصل درجة التغيير أو التوقف الكتابة. وانطلاقاً من الموقع الاستراتيجي للبداية، وما تضمنته من مساءلة وتشكيك في عملية الكتابة التي يمارسها المؤلف الحقيقي (الواقعي) في مفردات: (يكفي) - هراء - عبث - توقف - لن يكتب - عجز - يكف)؛ فليس غريباً أن تكون الرواية كلها في فلك ثيمة (الشك).

يتركز تقاطع التخيل بالواقع في الرواية تحت عنواني (قبل ساعة تأمل - أثناء ساعة تأمل)، حيث يقع الأول منهما في أول الرواية، ويقدم بعبء ميثا سردياً من خلال وعي المؤلف بطريقة وعيه لمكونات عالمه السردى، أي كيف يعي الحقيقي (المؤلف) ما هو تخيلي (السرد)، بما يشمل من مكان وزمان وشخصيات، ولحظات الشروع في الكتابة، بل حتى ما بعد النص (القارئ). "أنا لا أزعم ما يزعمه بعض الكتاب حول ما يشبه الماورائيات التي يتحدثون عنها، كأن يردون أصل كتاباتهم إلى وحي أو إلهام، متوسلين مزاعمهم أن تمنح نصوصهم الفارغة هالة زائفة تبهر قارئاً محتملاً"<sup>(1)</sup>.

(3) الرواية، ص109. "الروائيون مرضى، ينفسون عن معاناتهم ويستزيدون بالكتابة تعويضاً لنقص في نفوسهم" ص103.

(1) الرواية، ص11. "أنا أعرف القليل عن شخوص رواياتي قبل الشروع في كتابتها، ومن ثم أتعرفها أكثر" ص14.

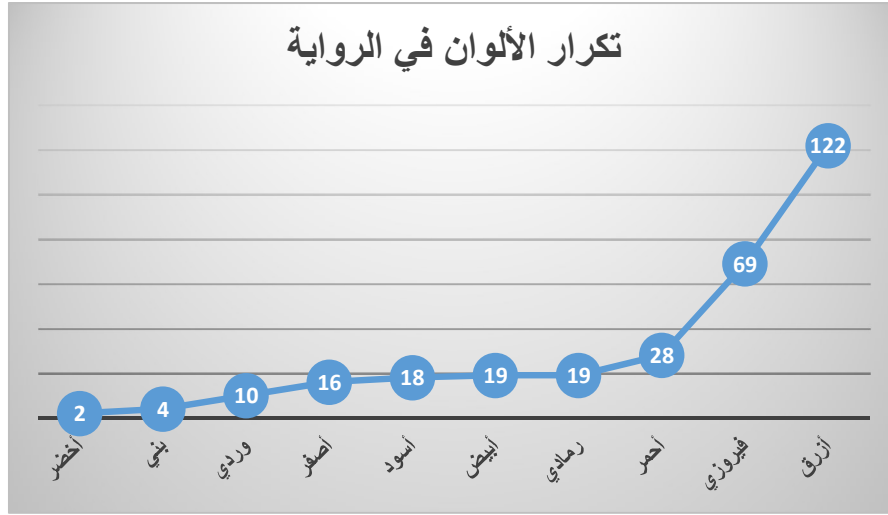
(2) الرواية، ص85. "أنصت إلى حوار هامس بين مؤلفنا والعجوز الباسمة الحزينة. مؤلفنا دام حرفه واتسع خياله" ص87.

في الرواية استناداً إلى شغف الشخصية بالرسم منذ صغرها، رغبة في التنفيس عن مكبوتاتها. "كنت أرسم ما أروم إليه بدافع أجهله. أرسم وألون من دون توقف"<sup>(3)</sup>. ثم أصبح الرسم محاولة استشفاء، بعد غرق الطفلين في البحر. "صرتُ أحمل كُرَّاسة الرسم والألوان إلى ساحلِ الفقدِ، أمضي أوقاتي أرسمُ ما يُشبهني وأرفع اللوحات أواجه البحر"<sup>(4)</sup>. كما يتأكد الوعي باللون من خلا تكرار مشتقات (رسم) إحدى وعشرين مرة، ومشتقات (لون) اثنتين وأربعين مرة. فضلاً عن تضمن الرواية إحدى عشرة لوحة، مع كل واحد من الصباحات، وفي صفحة الغلاف الخارجي. ومن خلال تتبع تكرار الألوان في الرواية يمكن رصدها وفق الآتي:

الإدارة العامة لخفر السواحل : العثور على الطفلة المفقودة"<sup>(1)</sup>. وكذلك ما تضمنته الرواية من نصوص الشعر الشعبي المرتبطة بالفقد وانتظار الغائب.

## 2.3. دلالات الألوان في الرواية

يدرك الإنسان الألوان ابتداء من خلال الحواس الأولية لإدراك الحياة، لكنه ما يلبث أن يكسبها دلالات ذهنية ونفسية من خلال تجربته الذاتية وتغذيته الثقافية، فتكون منظوراً لإدراك الوجود، فكما "أن للون القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان فإن لديه القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان"<sup>(2)</sup>. وبما أن الشخصية في الرواية تقع تحت وطأة تجارب الماضي فتعاني اضطراباً نفسياً، وتتشظى بين ذات عدة، فإن توظيف اللون سيكون ملمحاً بارزاً يرتبط بالدلالة المحورية للروية (الشك). وتتأكد أهمية اللون



(3) الرواية، ص55. " كم من لوحة خائته ألوانها بما لا يروم قوله رسماً" ص85.

(4) الرواية، ص153. "تربكه الألوان في ذاكرته منذ أصبح لكل لون حدث يلازمه" ص24.

(1) الرواية، ص181. "وذكر مدير الإدارة العامة لخفر السواحل العميد بحري عبد العزيز النميري...الخ" ص181.

(2) أحمد عمر، اللغة واللون، ص183.

محايدين، لا يندرجان ضمن قائمة الألوان، بل يقعان في طرفي الدلالة اللونية، بين ثنائيتي الوجود والعدم. وبدلالة محايدة أيضاً -ناتجة عن مزج الأبيض والأسود- يتكرر الرمادي بالنسبة نفسها، بوصفه انعكاساً لشخص "غير متحمس لتحمل دور ما، ويعزل نفسه من أي مسؤولية مباشرة. وحتى لو أخذ دوراً فإنه يمارسه عن بعد"<sup>(5)</sup>. وهو ما تمثله الشخصية باستسلامها وعجزها ونعوتها المتكرر بالجبن، بل حتى في وعيها المباشر بدلالة ذلك اللون. "وحده الرمادي يشبهه، لون لا لون له ولا ذاكرة. يشبه تمثالا صاره بإرادته، لون النهايات، لون الدخان والرماد وحطام البيوت والوفاة، لون العدم"<sup>(6)</sup>.

وترتبط دلالة اللون الأحمر بالحالة النفسية التي تبديت في ملامح الشخصية الخارجية، خصوصاً العينين اللتين تعكسان مشاعر القلق والاضطراب، فالأحمر "كثيراً ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية"<sup>(7)</sup>. وكذلك كانت دلالة اللون الأصفر في ارتباطها بالبعد الشعوري المتناسب مع حالة الحزن والمعاناة. فالأصفر يدل على توق الشخص نحو السعادة مع وجود الصراع، والرغبة القوية في التخلص منه والهروب من الصعوبات<sup>(8)</sup>.

سيعمد البحث إلى تحليل دلالات الألوان وفق أشهر اختبارات التحليل النفسي المنسوب إلى (Max Luscher)<sup>(1)</sup>. حيث يقترن الأخضر بالثقة والإحساس بالقيمة الذاتية والامتلاء العاطفي والتأثير في الآخرين، أما البني فإنه يتجه إلى أن يكون أكثر أمناً<sup>(2)</sup>، وبما أن الشخصية تقتقد هذه المشاعر فقد كان من البدهي أن يندر ورود هذين اللونين في الرواية. وكذلك اللون الوردي الذي يرد في سياق استدعاء الذكريات الجميلة ومشاعر الألفة، وهي قليلة في حياة الشخصية، لذلك يقل تكراره في الرواية.

ويعد الأسود أكثر الألوان دلالة على الفقد، فهو "رمز الحزن والألم والموت. كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم. ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والغناء"<sup>(3)</sup>. حيث يرد في كثير من الأحيان مقترناً بالفقد (الأنثى/ الأم وبصيرة وقطنة والأخت)، وفي سياق رؤية البعيد غير الواضح (الشك). وكذلك الأبيض الذي كثيراً ما يرتبط في الرواية بالأنثى، بوصفه توقاً إلى الوضوح والأمان، فهو "رمز الطهارة والنقاء والصدق. وهو يمثل (نعم) في مقابل (لا) الموجودة في الأسود"<sup>(4)</sup>. ولعل في تعادل تكرار لوني الأبيض والأسود ما يتناسب مع حالة التآرجح والاضطراب والشك، بوصفهما لونين

(1) Max Luscher: The Luscher Colour Test نقلاً عن أحمد عمر، اللغة واللون، 186-196.  
(2) أحمد عمر، اللغة واللون، ص191، 194.  
(3) أحمد عمر، اللغة واللون، ص186.  
(4) أحمد عمر، اللغة واللون، ص185-186.

(5) أحمد عمر، اللغة واللون، ص189.  
(6) الرواية، ص24. "وجهه كان رمادياً مثل منامته" ص34  
(7) أحمد عمر، اللغة واللون، ص192.  
(8) أحمد عمر، اللغة واللون، ص193.



فإنه يبرز تفاقماً لحالة القلق وتفكك العلاقة مع الآخرين، وقد يضطر الشخص إلى مغادرة المكان، أو الهروب إلى نشاط تعويضي<sup>(3)</sup>. وبما أن علاقات الشخصية لم تكن سوية مع والدها فإن دلالة اللون الأزرق تتحول من الهدوء والانسجام إلى النقيض تماماً، وهو الأمر الذي يمكن ربطه بالفقد والتشكيك حتى في دلالة الأزرق بإعطائها دلالة مناقضة.

إن تحليل علاقات الألوان من أهم مداخل تحليل الرواية، فالأزرق يسترعي الانتباه منذ العنوان، ويدخل في علاقة ببقية الألوان، حيث يكون تكراره الأعلى (122 مرة)، بفارق كبير عن بقية الألوان، يليه الفيروزي (69 مرة)، وفق علاقة عكسية (تضاد)، ذلك أن الأزرق لون أساسي يرتبط بدلالة الأب (ذكورة/ عقلانية/ قوة/ شك)، بخلاف الفيروزي الذي يعد لوناً مشتقاً ويقترن بدلالة الأم (أنوثة/ عاطفة/ لين/ طمأنينة). فنسبة الفيروزي إلى الأزرق تبلغ النصف، وتبعيته له تجعله مشتقاً منه، وهو ما يحيل إلى دلالات ثقافية جمعية بين قطبي الحياة (ذكر - آدم/ أنثى - حواء)، ويرسخ تبعية الثاني للأول في الثقافة السائدة. لكن الشخصية تحاول خلق حالة من الاتزان بين ذينك القطبين (نكر/ أنثى) بتعادل تكار الاسمين (أزرق 61- فيروز 62)، وهي الحالة المثالية التي تتوق الشخصية أن تكون قد عاشتها.

وبما أن الفيروزي تدرج لوني بين الأزرق والأخضر فإنه يمكن ملاحظة ذلك في وقوعه ضمن منحني

كما يحضر اللون الفيروزي فيتكرر بشكل ملحوظ (69 مرة) بوصفه لوناً مشتقاً غير واضح، يرتبط بدلالة الاشتباه والشك، ويقترن بالحمامة التي تحمل دلالتين متناقضتين، فهي مصدر طمأنينة في ماضي الشخصية، ومثير للمعاناة في حاضرها. وهي مقترنة بدلالة الأم والأسرة والاحتواء.

أما اللون (الأزرق) فإن يشكل الفضاء الدلالي للرواية، حيث يكون تكراره مهيمناً في الرواية فيرد (122 مرة)، مقترناً بسلطة الأبوة، ومغيباً للشخصية التي تكتسب هويتها من انتسابها إليه (ابن أزرق)، وليشكل إطاراً للعلاقة الملتبسة بين الطرفين. "هو يمقت الأزرق. يمقته بحراً، يمقته سماء، ويمقته أباً"<sup>(1)</sup>. فقد اقترن الأزرق بكل غياب وفقد (حقيقياً أو معنوياً)، وأصبح مصدراً للشك والخوف، سواء في السماء التي غيبت الحمامتين الصغيرتين، وصدت إليها روح الأم والعجوز بصيرة، أو البحر الذي ارتحل فيه الإخوة وغرق فيه الطفلين. فضلاً عن حضور اللون الأزرق في عنوان الرواية الرئيس وعناوينها الداخلية، حتى غدا رؤية تغلف نظر الشخصية إلى الحياة، لتصبح "كل الألوان أزرق"<sup>(2)</sup>.

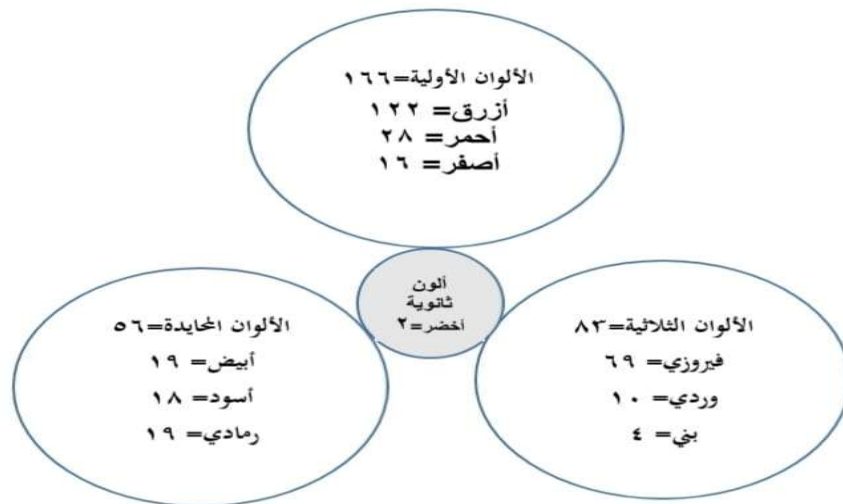
يؤكد اختبار التحليل النفسي للألوان أن اختيار الأزرق عند أي شخص ضمن أول قائمة الألوان يعكس حاجة إلى الهدوء العاطفي والأمان والانسجام، والبحث عن بيئة خالية من الاضطراب، تحكمها علاقات سوية مع الآخرين. أما أولئك الذين يجعلونه في المواقع المتأخرة

(2) الرواية، ص55. كذلك: ص153.  
(3) أحمد عمر، اللغة واللون، ص190.

(1) الرواية، ص24. "الأزرق، منذ الأزل، هو لون الغياب والفقد" ص64. "يمضي وراءهما في التيه الأزرق" ص71.

واضحاً يبدو في علاقة النقيض بين (الأزرق/ الفقد/ الشك) (الأخضر/ الأمان/ الثقة)، ذلك أن الأول يندرج ضمن الألوان الأساسية ويقترن في الرواية بالأب (السلطة/ تقاليد)، في حين أن الأخضر مندرج ضمن الألوان الثانوية ومقترن في الرواية بالابن (تابع/ استلاب).

واستناداً إلى تراتب الألوان من حيث الأصل والاشتقاق فإنه يمكن تمثيل توزيعها لتعكس وقوع اللون الأخضر المقترن بأمان الشخصية المفقود وحيداً، وفقاً للشكل الآتي:



و(الشُّهْلَة) أن يكون سواد العينين بين الحمرة والسواد، وقيل هي أن لا يخلص سوادها، و(عين شهلاء) إذا كان بياضها غير خالص، فيه كُدرة<sup>(١)</sup>. فهو صفة لونية أكثر منه لونا، يمثل مصدر اضطراب العلاقة بين الأب والابن نظراً، وتشكك الأب في نسبة ذلك الابن، مثلما كان تشكك المؤلف في نصه (لقيط). وقد تكرر

التكرار (الأزرق/ الأخضر)، حيث تمثل الأم الرابط الأسرية (وسطاً) بين الطرفين، في ظل علاقة أسرية مضطربة يسودها الشك ويفتقد فيها الابن إلى الطمأنينة (الأزرق- الأب- المهيم- 122/ الفيروزي- الأم- الاحتواء- 69/ الأخضر- الابن- الاستلاب-2).

كذلك فإن وقوع الألوان المحايدة (أبيض أسود رمادي) في منتصف معدلات التكرار، يتناسب مع الحالة الطبيعية التي يفترض أن يكون عليها العلاقة بين مجمل الألوان، بوصفها حالة استقرار. لكن تفاوتاً

لكن في مقابل وضوح انتماء جميع الألوان السابقة إلى دوائر محددة فإن لونا مغايراً لا يمكن تصنيفه، فضلاً عن التشكك في أن يكون لونا أصلاً، ذلك هو (الأشهل)، الذي يُعد غامضاً حتى في دلالاته المعجمية. (فالشُّهْلَة) أن يشوب سواد العينين زرقة، و(الشُّهْلَة) أقل من الزرق في الحدقة، وهو أحسن منه،

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج11، ط1 (بيروت: دار صادر، 1990) مادة (ش. ه. ل).

وليس من آخره كالمعتاد)، حتى يصل أربعة أسطر ونصف في مفتح الصباح الخامس. "صفر وجهه وهو ينظر إلى غيابهما الوشيك، أراد أن يمضي وراءهما في التيه الأزرق (...) ثم أطبق أسنانه على طرف ثوبه وراح يركض كالمجنون!"<sup>(2)</sup>.

وإذا كان سرد الطفولة (المحبر) متغيراً بين جزئي الرواية باختلاف الراوي (منوال/ عززال) فإن السرد الجزئي (الحلم) لحادثة الغرق يتكرر نفسه في مفتح الصباحت الخمسة من القسم الثاني للرواية، حتى تتكامل تفاصيل حكاية الغرق (الكابوس) في الصباح السادس. حيث يتنامى النص الافتتاحي للصباحت السابقة بشكل كبير (صفحتين تقريباً)، في الاتجاه العكسي نفسه، قبل نهاية الرواية بصفحة واحدة.

وفي النمط الثاني من الخط يكون الحجم العادي دون تحبير، ويقدم حاضر الشخصية، اعتماداً على راو خارجي، لا يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، ويتقاطع سرده باستمرار مع سرد الماضي (المذكرات). وإذا كان سرد الماضي المحبر يختلف بين القسمين بسبب اختلاف كاتب المذكرات (عززال/ منوال)، فإن سرد الحاضر (الكهل) منقو عليه في القسمين، بحيث يتكرر نفسه، لذلك لم يرد منه إلا أجزاء قصيرة في القسم الثاني من الرواية. وقد علقت (قطنة) التي أخذت المذكرات على ذلك في الهامش بقولها: "لم ألاحظ تغييراً في أحداث الصباحت الخمسة إلا اسم الشخصية المحورية، فارتأيت الاكتفاء بإعادة قراءة بضعة

ذلك اللون ست مرات، مقترناً بالشخصية أربع مرات، وبالعبء مرة واحدة، وبالطفلين مرة واحدة أيضاً. "ينظران إليّ بعيونهما الشهلأوين"<sup>(1)</sup>.

## 2. 4. الفضاء الطباعي وبنية السرد

بما أن الرواية الميتمة سردية تنزع نحو خلخلة البناء السردية والتشكيك في أعراف الكتابة؛ فإن الرواية قد عكست ذلك المنزع من خلال تقاطع الحكايات، وتداخل الأزمنة، وتعدد الرواة؛ وهو ما يفرضي بها درجة من الغموض تستوجب معها التمييز باستخدام أكثر من نمط للخط.

حيث يلاحظ وجود أنماط ستة لتدوين المروي، الأول: خط مجبر (ثقيل) يقدم ماضي الشخصية البعيد (الطفولة)، يضطلع به راو مشارك عليم، معتمداً على ضمير المتكلم، بوصف النص منقولاً عن مذكرات شخصية. حيث يكون مهوراً بتوقيع كاتبها (عززال) في القسم الأول، و(منوال) في القسم الثاني. كما يندرج تحت عناوين فرعية، ويتفاوت طول مقاطعه بين أقل من صفحة وبضع صفحات.

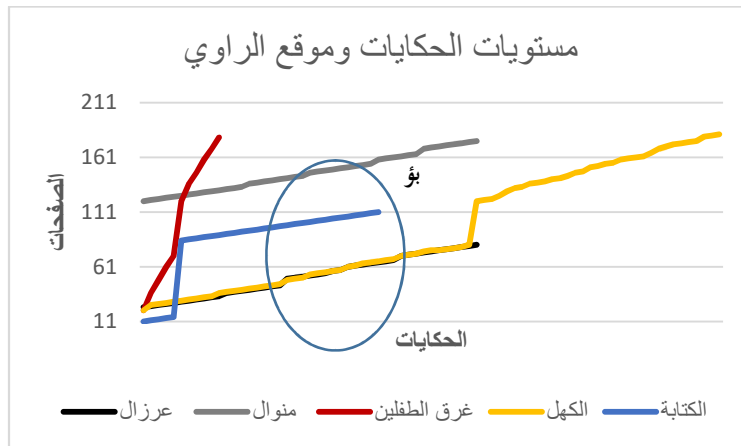
وبالخط المحبر نفسه (ثقيل) تقدم الرواية ماضي الشخصية في الثلاثين من العمر، على هيئة حلم (كابوس)، يسرد (غرق الطفلين)، من خلال راو خارجي عليم، بضمير الغائب. لكن سرد هذه الحكاية يأتي مجزئاً في مفتح كل واحد من الصباحت الخمسة، ويتنامى بين كل صباح والتالي بمعدل لا يتجاوز السطر، وبشكل عكسي (ينمو النص من أوله

(2) الرواية، ص 71. ويتكرر النص نفسه: ص 169، ص 180.

(1) الرواية، ص 55. كذلك: ص 141. كذلك: ص 34، 68، 149، 165، 170.

الراوي في كافة أقسام الرواية وأزمنتها، ويطغى هذا النوع في الجزء المعنون (أثناء ساعة تأمل)، حيث يهيمن البناء الميتا سردي، فتتداخل الأصوات، ويتنازع الرواة السلطة، بين المؤلف والشخصيات، ويبدو فيه التعارض جلياً بين الراوي والمروي له. "مبقية على صمتك تترقبينه. هاتي دليلاً واحداً على وجوده! سوف يشير إلى رأسه مردفاً. خارج هذا الرأس! حاذري أن يضعفك سؤاله الخبيث. أشيري بسبابتك نحو صدره. سوف أفعل إن جئتني بدليل" (2). في حين يكون النمط السادس خاصاً بنص تقرير الخبر الصحفي الوارد في نهاية الرواية.

ويمكن رصد مستويات الحكايات المؤلفة للرواية، وطبيعة الراوي (حكاية عرزال، وحكاية منوال، وحكاية غرق الطفلين، حكاية الكهل، وحكاية الكتابة)، وفق الرسم البياني الآتي.



ومن خلال الشكل السابق يمكن ملاحظة الآتي:

(2) الرواية، ص100. "تستوضحينه. يجيبك السافل. تقولين إنه بمنحني فرصة أن أفعل؟" ص105.

(1) الرواية، هامش: ص121.

6- يتوسط منحى حكاية الكتابة (ميتر سرد) بقية المنحنيات الأربعة بوصفه الوعي الإبداعي الموجه لبقية الحكايات.

7- البؤرة التي تتقارب فيها أربعة من المنحنيات الخمسة هي الفجوة التي تقع بين نهاية منحى الكتابة (الميتر سردية) ونقطة تحول منحى الكهل، بوصفها مرحلة خلخلة للوعي، عنونته الرواية (أثناء ساعة تأمل)، حيث يلاحظ توقف اثنتين من الحكايات على حدود تلك البؤرة. فهي أشبه ما تكون بالدوامة التي تتوسط حالة الاضطراب وتعيد توجيه المسار.

من خلال ما سبق يُلاحظ مدى تعقيد النص وتداخله إلى درجة تستثير القارئ وتجعله في حالة من الشك، مما تستوجب معه العودة باستمرار إلى الصفحات السابقة أثناء القراءة للمقارنة، وتتبع مسار الأحداث والشخصيات، والبحث عن نصوص وعبارات يتشكك القارئ أنها مرت به من قبل. حتى إنه يمكن القول إن القارئ لا ينجح في استيعاب الرواية من القراءة الأولى، بل ربما يشك بوجود خلل في بنيتها.

فبنية السرد لولبية تكرارية، ينغلق الجزء الأول ليبدأ من جديد في الجزء الثاني. كما أن المقطع الأخير في الصباح الخامس من الجزء الثاني عودة إلى بداية الرواية، حين قضى المؤلف ليلة كاملة في كتابة ذلك النص. "وضع فوق المخطوط الناقص ورقة بيضاء صقيلة، وراح يخط في زاويتها: نص لقيط"<sup>(1)</sup>. وكذلك العبارة التي تبدأ بها الرواية (إلى هنا يكفي هذا الهراء)، تتكرر نفسها في نهاية الفصل الخامس، ما يعني أن

1- المنحى الخاص بحكاية غرق الطفلين (الكابوس) أكثرها حدة في الصعود، بوصفه الأكثر تأثيراً في حياة الشخصية، ذلك أنه يتقاطع مع ثلاث من الحكايات الأربع، ويتقارب بدرجة كبيرة جداً مع الرابعة (الكتابة). فهي الحكاية المفصلية الدافعة لبقية الحكايات كما يبدو من موقعها الرأسي خلف البقية.

2- يتوازي المنحى الخاص بحكاية (عرزال) مع منحى حكاية (منوال) بوصفهما وجهين لعملة شخصية واحدة، تختلفان في الرؤية وطريقة التعبير السردية.

3- يتطابق منحى حكاية (الكل) مع منحى حكاية (عرزال) حتى المنتصف، ثم يتوسط المنحى بين عرزال ومنوال ليوحد بينهما، ويكمل اتجاهه نحو النهاية، بوصفه حاضر الشخصية.

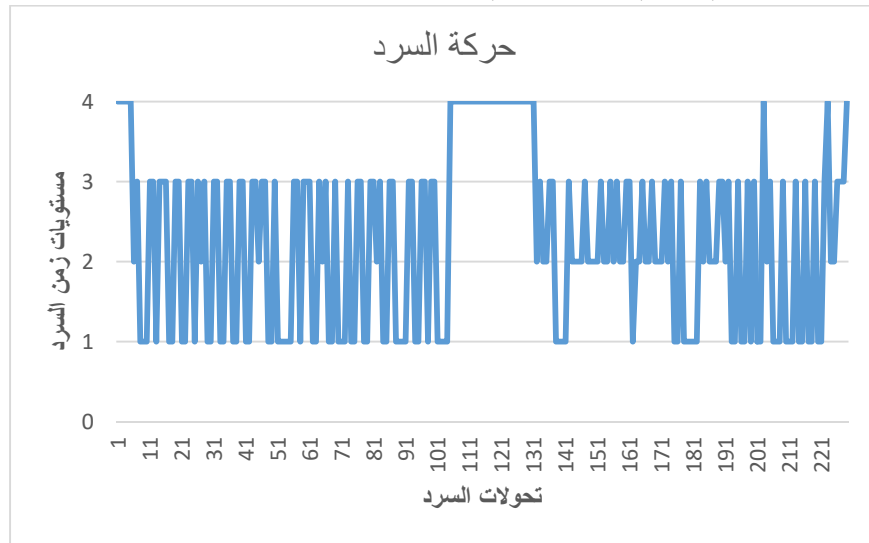
4- المنحى الأكثر حدة وقوة مرتبط بحكاية الكتابة (ميتر سردية)، بوصفه محور شك وتساؤل (وعي) وتكسير للأعراف. مع ملاحظة أن ذلك المنحى يبدأ من نقطة أعمق من بقية الحكايات (11).

5- يمتد منحى الكتابة (الميتر سرد) ومنحى الكهل (المؤلف) خلال النصف الثاني منه، في المستوى نفسه، بوصفهما حاضر الشخصية، وقد كان ذلك التحول في منحى الكهل نتيجة ترمد الشخصيات (فعل ميتر سردية) التي أعادت توجيه المسار، بتغيير الوعي وتقديم رؤية مختلفة، من خلال حكاية منوال (الأعلى)، بعد أن فصل الكهل عن طفولته الرمزية المتطابقة مع منحى (عرزال).

(1) الرواية، ص 176. قارن مع: "وضعت ورقة بيضاء صقيلة (...). أخط عنواناً مؤقتاً في الأسفل: نص لقيط" ص 12.

الشخصية المفرط بالزمن، ووجود مستويين للماضي، في مقابل مستويين للحاضر، فهناك الماضي البعيد (1/ الطفولة) الذي يبدأ استرجاعه من سن الرابعة إلى الرابعة عشرة، والماضي المتوسط (2/ الشباب) الذي يقترن استرجاعه بسن الثلاثين، والحاضر القريب (3/ الكهولة) الذي تبلغ فيه الشخصية سن الخمسين، ثم حاضر السرد (4/ المؤلف) الذي يشرع فيه بكتابة الرواية<sup>(2)</sup>.

حيث تتقاطع تلك المستويات الأربعة باستمرار، حتى إنها قد تصل إلى ثلاثة في الصفحة الواحدة. ولعل أقرب تمثيل لشكل حركة السرد في الرواية يحيل إلى مخطط نبضات القلب في حالته غير المستقرة، وما يقترن به من لحظات مصيرية، يبقى معها الاحتمال والشك قائماً، على نحو ما يمثله الشكل الآتي:



السرد يدور في حلقة لولبية لا يفضي إلى نهاية مستقرة، حيث يجد القارئ نفسه قبيل نهاية الرواية وقد عاد إلى بدايتها. إضافة إلى النهاية المفتوحة التي تكرر مشهد الوقوف في النافذة ومحاولة الانتحار للمرة الثالثة. ووصول حمامة جديدة للتفريخ في دكة النافذة، وفق ما دل عليه التصدير بنص ابن المقفع للقسم الثاني حول تكرار الفعل نفسه. واستعادة نص التصدير المنقول عن باتريك زوسكيند مضمناً داخل بنية النص الروائي، دون أي حصر أو تحديد، على لسان عززال، مدعياً أنه له. "أنا كتبتة على هذا النحو، مؤلف بالكاد بلغ الخمسين من عمره، عاش منها عشرين عاماً خالية من أي أحداث، حتى فاجأته ذات يوم حمامة!"<sup>(1)</sup>. لا يتحرك السرد وفق نمط مطرد، بل تتداخل مستوياته بين الحلم والحاضر والماضي، في ظل وعي

(2) الرواية، انظر على التوالي: الطفولة/ الرابعة: ص24، الشباب/ الثلاثين: ص121، الكهولة/ الخمسين: ص91، المؤلف/ الكتابة: ص11.

(1) الرواية، ص109. قارن مع: ص7.

6- بلغ انتشار مستويات الزمن على الصفحات حوالي 226، نظراً لامتداد بعض المقاطع السردية بين صفتين، واقتصار بعضها على جزء من صفحة. لكن الملاحظ أن هنالك تعادلاً إجمالياً بين عدد صفحات الماضي (114)، صفحات الحاضر (112). بل يمتد التناسب ليكون بين كل اثنين من الأربعة، وفق الآتي: 77 ماضياً/ طفولة+ 37 ماضياً/ شباباً+ 77 حاضراً/ كهولة+ 35 حاضر/ كتابة= 226.

## 2. 5. دلالات العناوين والتصدير

يحيل عنوان الرواية (حمام الدار) إلى طبيعة العلاقة بالمكان من خلال التركيب الإضافي الذي يجعل النكرة (حمام) معرفة ومنتمية بإضافتها إلى المكان (الدار)، وهو ما يؤكد أن سؤال الهوية والانتماء ضمن فلك المسألة والشك الذي تقوم عليه الرواية. لكن هذا العنوان لم يكن مكتفياً بذاته فجاء العنوان الفرعي (أحجية ابن أزرق) ليرسخ حالة الغموض والشك في تلك العلاقة. كما أن اسم الشخصية ليس محدداً إلا بعلاقة النسب مع (الأب)، الذي يمثل التقاليد والسلطة المستلبة للذات. وهو ما يجعل الرواية تقدم ذواتاً عدة للشخصية نفسها (عرزال/ منوال/ الكهل/ المؤلف)، على نحو ما يبدو في صورة الغلاف الخارجي التي تجسد الشخصية برأسين اثنين (عرزال/ منوال). فضلاً عما تحيل إليه كلمة (أحجية) من ترسيخ لدلالة الغموض والشك، وما يعترى علاقة الأب (أزرق)

ومن خلال تحليل الرسم البياني السابق يمكن استنتاج الآتي:

1- يبلغ عدد نقاط تحول السرد بين الأزمنة الأربعة 113 مرة، في عدد صفحات الرواية البالغ -وفق صفحات السرد الفعلي- 134 صفحة، وهو عدد كبير جداً، يعادل نسبة صفحة وربيع لكل مستوى.

2- يكون اطراد زمن السرد مقترناً بزمن حاضر الكتابة، في حوالي 27 صفحة. حيث يتركز الوعي الميتمة سردي في وسط الرواية، ويبدو أثره واضحاً في حركة السرد من خلال الجزء التالي له، وذلك بانحساره بين المستويين الثاني (الشباب) والثالث (الكهولة).

3- يؤكد التذبذب الشديد للسرد اضطراب الشخصية، ويتناسب مع دلالة الشك التي تنعكس على حركة السرد، بوصف الرواية ذات طابع ميتمة سردي متشكك في الأعراف السردية، وخارق لها.

4- يشكل حاضر الكتابة (الميتمة سرد) تأطيراً للسرد بافتتاحه وانغلاقه به، ضمن المستوى الرابع. وهو ما يؤكد طبيعة الرواية الميتمة سردية، وهيمنتها على مكونات السرد.

5- بلغ عدد المقاطع السردية -استناداً إلى مستويات الزمن السردية- (113) مقطعاً، نتيجة لوعي الشخصية الحاد بالزمن، وأثر تجربة الماضي في الحاضر، حتى إن مجمل عدد مقاطع الزمنين متقارب جداً (55 للماضي/ 58 للحاضر).

غالباً- على النفي والتضاد بين جزئيهما، وبمجمل دلالة قائمة على الاحتمال المولد للشك، مثل: (انتظار ما يعود وما لا يعود- صوت ما ليس له صوت- انتظار أوبة الثلث- مناوشة شك ليقين- منحه العقل ومحنته- فاقد الشيء قد يعطيه- تحالف الأضداد ضد قليل حيلة- اتكاء رجاء على صدفة- إمداد الوهم ذخيرة اليأس- لوعة بهية- الغناء زاد الروح في الأيام الحزينة- فتق في ثوب حقيقية ورقعة كذب- ويصير الصمت جواباً- طلقة في صدر قطنة- صمت على صمت- ضجيج الصمت).

كما يعكس التصدير الذي يلي عنوان كل قسم من قسمي الرواية إحالة إلى دلالات مفعمة بالشك والبحث عن المعنى وسؤال الحياة، ففي الأول يتصدر نص منقول عن رواية (الحمامة) • لباتريك زوسكيند: (تعدى الخمسين من عمره، عاش منها عشرين عاما خالية من أي أحداث، حتى فاجأته ذات يوم حمامة). حيث تبني الرواية شخصيتها (المؤلف/ الكهل) وفق هذا النص المنقول، سواء في عمره أو دافع كتابته، أو اعتماد الرواية على الشخصية الواحدة، بعد أن ابتنت الحمامة عشها في نافذته، وكسرت رتابة حياته، فأصبحت مصدراً لقلقه، وأعدت له ذكريات الفقد. "ذاكرته التي يشك بها، وزمنه المبتور الذي يجهل آلية

بالابن من توتر، يكون سبباً في عجز ذلك الابن - بعد أن يصبح أباً- عن إنقاذ طفليه. " كانا ينظران إلي لعلني أفعل شيئاً إزاء أزرق يُداهمهما وأزرق يدهمني، ولكنني لم. أوشكت أن، ولكن شبح والدي أفلح في صدي"<sup>(1)</sup>.

إن أبرز ما يلفت الانتباه تكرار العناوين الداخلية بين قسمي الرواية المتوازيين بعلاقة عكسية، (العهد القديم: صباحات عززال بن أزرق/ العهد الجديد: صباحات منوال بن أزرق)، بوصف الثاني تقويضاً للأول، وكذلك بين عنواني (مشروع رواية: نص لقيط/ مشروع رواية: نص نسيب)، حيث يقدم كل منهما رؤية مختلفة لشخصية مؤلف، الذي حاول أن يُقنّع الذات في القسم الأول خلف دلالات رمزية من خلال المقابلة بين (الحمام/ الأم والإخوة). "قالت زوجتك عن جدليتها وهي تمسك بالمقص. هذه لغادي ورايحة، وهذه ل عواد وسفّار"<sup>(2)</sup>. وكذلك (العنز/ الفتاة قطنة). وهو ما يسهم في توليد حالة من الغموض واللبس المولد للشك. "أنا لست معزة بربرية بيضاء كما يزعم عززال، هذا ما يزوره الكهل في مذكراته، وهذا ما يعرقل سير النص"<sup>(3)</sup>.

وقد توالفت ضمن الصباحات عناوين المذكرات نفسها، بين قسمي الرواية، في علاقة لغوية تركيبية تقوم -

• باتريك زوسكيند، رواية الحمامة، ص7. تتناول حياة كهل عانى الفقد والهجران، فيقرر الهجرة والاعتزال، لتتحول حياته إلى الانطوائية والرتابة مدة ثلاثين سنة، حتى حطت أمام غرفته حمامة، رأى فيها وحشاً أخل بتوازنه النفسي، بوصفها تجسيدا لمخاوفه من التغيير، ما يضعه في مواجهة ذاتية ووجودية تصل به إلى التفكير في الانتحار.

(1) الرواية، ص140. "أترقب عودة ستة من أفراد عائلتي غيبهم الأزرق البغيض" ص122.  
(2) الرواية، ص150. "حلق غادي أولاً، تبعه أشقاؤه سفّار ثم عواد ورايحة بسرعة" ص39.  
(3) الرواية، ص88. "السبب ما كتبك في مذكراته معزة بربرية" ص88.



من الإقامة في مكانها حتى تؤخذ هي فتذبح)\*. وهو ما يرسخ فكرة الرواية حول مساءلة التجربة الإنسانية المفعمة بالرحيل والفقد المستمر، وإصرار الإنسان على معايشتها برتابة واستسلام. فمقتضى الحرية الإنسانية -والإبداع الأدبي- يحتم التمرد والتشكيك في المسلمات، على نحو ما تفعله الرواية الميتمة سردية بوصفها رواية تجريبية. وقد انعكس ذلك من خلال العلاقة المتوترة بين الشخصية والحمامة، حين ينعته بالجانبة، وهي تعلق مبتعدة عند اقتراب الخطر من صغيرها. "حمامة غبية! هي لا تعرف ما في داخل البيضتين، لو أنها تدري لصفعت كفي إذا ما مددتها نحوها عوضاً عن الهرب!"<sup>(3)</sup>.

ونظراً لخلو أقسام الرواية من الترقيم والتسلسل والتسمية (فصل)، في ظل طبيعتها الميتمة سردية المتمردة على الأعراف السردية، برزت الحاجة إلى تمييز أنواع خطوط العناوين وأحجامها ومواقعها، وهو ما يؤكد حالة اللبس والغموض في الرواية. حيث يلاحظ في عنوان الرواية الخارجي، وعنواني قسمي الرواية الرئيسيين، وعناوين الأجزاء التي تضمنت الحكايتين، تكونها من جزئين، الأول بحجم كبير، والثاني بحجم أصغر، شارح له في سطر تال.

مروره، وأحلامه الليلية التي عجز خياله عن تفسيرها، ومناكفته لتلك الحمامة التي لا يعرف سبباً لمحبتها ومقته لها في آن واحد<sup>(1)</sup>. فضلاً عما تتقاطع به شخصيتا الروائيتين (المؤلف/ جوناثان نويل) من الإحساس بالقمع والقهر والفقد المفضي إلى الشك في منظومة القيم والوجود، وإثارة سؤال الحرية الإنسانية بين الجبر والاختيار.

ويمكن ملاحظة ذلك في أوضح تجلياتها من خلال أسئلة وجودية في الفصل المعنون (أثناء ساعة تأمل)، حين تتحرر الشخصيتان، فتكون المواجهة بين (قطنة) الخانعة و(عرزال) الذي تمرد وقرر أن يكتب نص الخاص. "يبقى على قيد حياتي لا يعرف لها معنى! يريد أن يدرك فهما لكل أسئلته. مسكين عرزال، لزام عليه أن يهرب من فرضية الكاتب والمكتوب هذه وإن كان إيمانه بها غافيا في داخله"<sup>(2)</sup>. إضافة إلى الدلالات الدينية المعبرة عن رحلة الإنسان من الشك إلى اليقين، كما تدل عليه مسميات قسمي (العهد القديم/ العهد الجديد)، ورمزية (القلم) في الإسلام، وجدلية الكاتب والمكتوب (الجبر والاختيار والحرية). أما تصدير القسم الثاني فيتضمن نصاً منقولاً عن كتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع: (كمثل الحمامة التي يؤخذ فرخاها فيذبحان، وترى ذلك في وكرها، ولا يمنعها

ولا يكون مثله كمثل الحمامة التي يؤخذ فرخاها فيذبحان... الخ".

(3) الرواية، ص40. كذلك: ص31، 38، 41، 42، 43، 45، 54، 55، 139، 144.

(1) الرواية، ص97. "شخصية كهل مضطرب مريب ممل منصرف عن كل شيء إلا بضعة اهتمامات تافهة" ص14.  
(2) الرواية، ص101. "أي سلطة تمنحه أن يكتبنا وفق مزاجه؟ تنتهدين قبل أن نفصي صارخة. القلم!" ص103.

• عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، ص50. "وينبغي له مع ذلك أن يحذر ما يصيب غيره من الضرر؛ حتى يسلم أن يأتيه مثله،

الحكاية الأولى (العهد القديم)، وتولتا مساءلة نص المؤلف (نص لقيط) والتشكيك فيه، لتعيد تشكيل الرواية في جزئها الثاني (العهد الجديد). ولعل الأمر الأكثر طرافة أن تكون الكتلة النصية السابقة لذلك الجزء مساوية تقريباً للكتلة النصية التالية له (76/71).

ويمكن تمثيل مواقع العناوين في الصفحة، مع المحافظة على نمط الخط، وفق الشكل الآتي:



الروائية بشخصياتها التخيلية مقارنة بالوعي السائد في عالم الواقع المعاش، وهم ما يمكن رصده أيضاً من خلال بنية التضاد في التركيب اللغوي بين عنواني (قطننة- عززال) بوصفه مفرداً ومعرفة (مكتف بذاته) في مقابل بقية العناوين المركبة (محتاجة لغيرها).

أما المنتصف فقد جاء فيه العنوانان الرئيسان دون غيرهما، بوصفهما وعيين مختلفين للشخصية نفسها، حيث شكلت الكتلة النصية الأكبر في الرواية، ومساحة العبور من النمطي إلى المتجاوز. كما تميزا في حجمهما المتضخم وامتدادهما الأطول بقية العناوين،

أما مواقع تدوين العناوين الداخلية فقد اختلفت بين منتصف الصفحة تماماً لعناوين المستوى الأول، والجزء الأيسر في أسفل الصفحة للمستوى الثاني، ومنتصف الصفحة من أسفلها لعناوين المستوى الثالث (الصباحات). لكن الموقع الأكثر تميزاً جاء في أعلى الصفحة من المنتصف، حيث تكرر في موضعين فقط (قطننة- عززال)، وجاء في منتصف الرواية (ص85 - ص111)، مقترناً بالشخصيتين اللتين خرجتا من

حيث تبدو بنية التضاد في مواقع العناوين من خلال التقابل بين ذينك العناوين المتربعين في أعلى الصفحة (رأس المثلث)، مقترنين بتحرر الشخصية (الوعي/ عززال)، ووعيتها المخترق والمتجاوز، في مقابل نمطية الوعي السائد الذي قدمته الرواية في شخصية الابن الضحية (منوال/ نمطي)، وانعكس في موقع الخنوع والاستسلام أسفل الصفحة (قاعدة المثلث)، ومعه الكثير من العناوين.

إضافة إلى ما يوحي به موقع العناوين من العلو والتقدم بحثاً عن وعي متجاوز تتضمنه الأعمال

5- عكست اللازمة الدلالية (حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون) حالة التآرجح والشك في علاقة الإنسان بالمكان، بتكرارها الذي يصل إلى ثلاثين مرة، بين الجزئي والكلي.

6- حفلت الرواية بالعديد من الثنائيات الضدية نتيجة لحالة الاضطراب والشك، وقد تجلى ذلك من خلال الشخصية بوصفها بؤرة الوعي، حيث تشظت إلى أربع شخصيات (عرزال/ منوال/ الكهل/ المؤلف)، وتآرجحت في موقعها (التبئير) بين الراوي تارة والمروي أخرى.

7- كانت ثنائية الحدث بين فقد الماضي (الحمام/ العائلة) وفقد الحاضر (الأبناء/ العائلة) مفضية إلى هيمنة المكان المغلق (البيت/ الشقة)، والاضطراب والشك في العلاقة بالعالم الخارجي (السماء/ البحر).

8- تعكس الرواية جدلية الماضي والحاضر بوصفهما تجربتين في زمنين متغايرين، حيث الطفولة خضوع لسلطة أب قانع، كانت علاقة الشخصية به قائمة على شك الأب في انتسابه إليه؛ ما أفضى إلى شخصية مضطربة عاجزة عن المواجهة.

9- تبدو طبيعة الرواية الميتمة سردية في جدل ثنائيتي الواقع والتخييل، من خلال التباس علاقة المؤلف بكائناته السردية، وتمردها للاضطلاع بدور الراوي. فضلاً عن معالجة الرواية قضايا تعسر الكتابة، وانعكاس سيرة المؤلف على شخصياته، وتضمين الرواية الخطابات الأخرى للحياة.

مما يؤكد محوريتيها وأحقيتهما بموقع المركز والوسط دون غيرهما.

### خلاصة البحث ونتائجه

1- اقترن ازدهار الرواية الميتمة سردية بمرحلة التفكير والتساؤل والشك، في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد بدأ اهتمام النقاد العرب بها منذ نهاية الثمانينات الميلادية، لكن دراسة أحمد خريس (2001) اضطلعت بدور ريادي في ذلك المجال.

2- تنتمي الرواية الميتمة سردية إلى الرواية المضادة، بمواجهتها الواقع وكسر مبدأ الإيهام، والتشكيك في أعراف الكتابة الروائية. وقد عكست أزمة هوية السرد، في ظل تحولات الرواية المستمرة، ومساءلتها ذاتها، وتمحورها حول قضاياها (سرد نرجسي)، ووعيها بعلاقتها مع النقد.

3- يشكل حضور المتلقي ملمحاً بارزاً في الرواية الميتمة سردية، بوصفه مشاركاً في إنتاج المعنى، ويكون ذلك غالباً من خلال المروري له، الذي يتناسب حضوره طردياً مع الحضور الطاعني للراوي، بوصفه بؤرة الوعي.

4- كانت ثيمة الشك المحور الدلالي الذي تحلقت حوله العديد من الدوائر الدلالية في رواية (حمام الدار)، وفق علاقة السبب والمسبب، وذلك من خلال دوائر: (الاشتباه والفقْد والغموض والجهل والصمت والخوف والحزن والتساؤل والتذكر والحلم). وهو ما انعكس في بروز أساليب النفي والاستفهام والتعجب والمقاربة.

إلى ثلاثة أزمنة في الصفحة الواحدة. إضافة إلى النهاية المفتوحة التي تستعيد المشهد نفسه للمرة الثالثة، وهو ما يعكس حالة الاضطراب والشك، في ظل الوعي المفرط بالزمن.

15- يبلغ عدد المقاطع وفقاً لانكسارات زمن السرد حوالي (113 مقطعاً)، وهو عدد كبير جداً يفضي إلى تشكك القارئ في استيعابه للرواية. كما يقترن أطول تلك المقاطع بزمن الكتابة (الميتا سرد)، بوصفه ارتكازاً للوعي، ويقع في منتصف الرواية.

16- تنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين، يشكك الثاني منها في الأول. ويخلو تقسيم الرواية من التسميات والترقيم المعهود، ترسيخاً لمبدأ كسر الأعراف الروائية، وتناسباً مع ثيمة الغموض والشك. لكن الفضاء الطباعي لمواقع العناوين وأحجامها ونوع الخط وتركيبها اللغوي يرتبط بدلالة الوعي الميتا سردي المتجاوز.

### المصادر والمراجع

أحمد خريس، العوالم الميتا قسوية في الرواية العربية، ط1 (عمان: دار أزمنة، 2001)  
أحمد عمر، اللغة واللون، ط2 (القاهرة: عالم الكتب، 1997)  
أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي: مقارنة لرواية "لعبة النسيان"، ط1 (الرباط: دار الأمان، 1998م)  
أحمد يوسف، القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، ط1 (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2007)

10- شكل اللون الأزرق الفضاء الدلالي للرواية، مقترناً بقسوة الأب، ودلالة الفقد، في السماء الزرقاء والبحر الأزرق، وقد كان تكراره مهيمناً في الرواية (122)، في حين كان الأخضر مقترناً بأمان الشخصية المفقود، فجاء تكراره (2) الأقل بين بقية الألوان. أما الفيروزي فقد جاء وسطاً بينهما في معدل التكرار (69). حيث يشكل مزيجاً بين الزرقة والخضرة، وجاء اقترانه بدلالة الأمومة.

11- في مقابل وضوح انتماء عشرة ألوان في الرواية، جاء (الأشهل) صفة لونية مثيرة للشك، نتيجة عدم وضوح دلالتها المعجمية والعرفية. فاقترنت بالشخصية، وشكلت مصدراً لشك الأب في نسبة ذلك الابن.

12- تضمنت الرواية ستة أنماط للخط، نظراً لتعدد مستويات السرد، واختلاف مواقع الرواة وأصواتهم (التبثير). وهو ما يؤكد غموض الرواية وتعدد وجهات النظر فيها، وفقاً لطبيعة الرواية الميتا سردية القائمة على التجريب، والتداخل المولد للشك.

13- احتوت الرواية خمس حكايات، تتداخل فيما بينهما بشكل كبير، حيث شكلت حكاية غرق الطفلين الأكثر تأثيراً في حياة الشخصية. في حين مثلت حكاية الكتابة الأكثر عمقاً وتوجيهاً لبقية الحكايات، بوصفها انعكاساً للوعي الميتا سردي، وتمثيلاً لحالة التساؤل والشك.

14- كانت حركة السرد لولبية تكرارية، تتداخل فيها مستويات أربعة للزمن، حتى إن ذلك التداخل قد يصل

سعود السنعوسي، حمام الدار: أحجية ابن أزرق، ط5 (بيروت: الدار العربية للعلوم، 2018)

سعيد بن كراد، النص السردية: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ط1 (الرباط: دار الأمان، 1996)

سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط1 (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1985)

سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، ط1 (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2010)

سيزا قاسم، مجلة فصول، "المفارقة في القص العربي المعاصر"، القاهرة: ع86 (شتاء/ ربيع 2006)

شكري الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة 355 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة، 2008)

عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة: 232 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة، 1998)

عبد الفتاح الحجمري، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية: التركيب السردية، ط1 (الدار البيضاء: المدارس، 2002)

عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، ط1 (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، 1983)

عبد الله بن المقفع، كلية ودمنة، تح: عبد الوهاب عزام وطه حسين، ط. د (القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2012)

إدوار الخراط، الحساسيات الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، ط1 (بيروت: دار الآداب، 1993)

آلان روب جريية، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، ط1 (القاهرة: دار المعارف، ت. د)

جيرار جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخزان، ط3 (الرباط: دار الأمان، 1987)

جيرالد برنس، "مقدمة لدراسة المروي عليه"، تر: علي عفيفي، مجلة فصول، القاهرة: مج12، ع2 (صيف 1993)

جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1 (القاهرة: ميريت للنشر، 2003)

حميد لحداني بنية النص السردية: من منظور النقد الأدبي، ط3 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000)

حميد لحداني، سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، ط2 (فاس: مطبعة أنفو- برانت، 2014)

دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1 (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008)

ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، ط1 (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002) ص232.

رسول محمد، السرد المفتون بذاته: من الكينونة إلى الوجود، كتاب العربية 182 (الرياض: المجلة العربية، 1436)

- عبد الملك أشبهون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ط1 (الرباط: دار الأمان، 2010)
- عصفور، د. جابر، زمن الرواية، ط1 (دمشق: دار المدى، 1999)
- علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ط1 (صفاقس: دار محمد علي، 2003)
- فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1994)
- فاضل ثامر، المبنى الميتا سردي في الرواية، ط1 (دمشق: دار المدى، 2013)
- محمد الباردي، سحر الحكاية: المروي والراوي والميتا روائي في أعمال إلياس خوري، ط1 (تونس: مركز الرواية العربية، 2004)
- محمد العمامي، بحوث في السرد العربي، ط1 (صفاقس: دار نهى، 2005)
- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3 (القاهرة: الشركة المصرية العالمية، 2003)
- محد القاضي، "الرواية الضدية"، ضمن كتاب: الرواية المضادة، تحرير: بسمة عروس، ط1 (بيروت: الانتشار العربي، 2018)
- محمد القاضي، "هل الرواية جنس إمبريالي"، ضمن كتاب الرواية السعودية: مقارنة في الشكل، ط1 (الباحة: النادي الأدبي، 1430)
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1 (تونس: دار محمد علي، 2010)
- محمد مشبال، "عن الاستراتيجيات الخطابية السردية المضادة"، ضمن كتاب: الرواية المضادة، تحرير: بسمة عروس، ط1 (بيروت: الانتشار العربي، 2018)
- مرسل العجمي، السرديات: مقدمة نظرية، حوليات الآداب، الحولية: 24، الرسالة: 206، جامعة الكويت (2003)
- ابن منظور، لسان العرب، مج11، ط1 (بيروت: دار صادر، 1990)
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ط2 (الرباط: دار الأمان، 1987)
- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ، تر: فريد أنطونيوس، ط1 (بيروت: دار عويدات، 1971)
- ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: أحمد شاهين، ط1 (القاهرة: دار شرقيات، 1999)
- نبيل سليمان، فتنة النقد والسرد، ط2 (اللاذقية، دار الحوار، 2000)
- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1 (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008)
- يوسف وغليسي، "الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي"، مجلة عالم المعرفة، ع1، مج 32، (يوليو/ سبتمبر 2003)

## Theme of Doubt in metafiction Novel of (Pigeons of the house; the enigma of ibn Al-Azrag) as a model

aladwani ahmad saeed

*Associate professor*

*Department of literature -Arabic collleg-  
Umm alqura university- Makkah- Saudi Arabia*

**asadwani@uqu.edu.sa**

**Abstract.** the research presents the nature of the metafiction and the conditions of its emergence associated with the phase of deconstruction, and the preoccupation with what is beyond knowledge and arts (meta). It also traces its features of questioning, doubt, self-awareness, the crisis of the identity of the narration, breaking the illusion of realism, the interference of creativity with criticism, and the participation of the recipient. The purpose is to the confirmation of the theme Doubt as a common theme among meta-narrative novels.

The research focuses its attention on the novel (The pigeons of the House) by the Kuwaiti novelist Saud Al-Sanousi, based on the thematic and narrative approach. The theme of doubt was the most prominent semantic axis in the novel. Many semantic circles centered on it (suspicion, ignorance, ambiguity, loss, questioning, remembering, silence, fear, sadness and dreaming).

The semantic imperative 'the pigeons of the house does not absent, and the snake of the house does not betray' reflects the theme of doubt in light of the presence and absence human in its relation with the place. This suspicious-generating fluctuation extends through the opposite dualities in the novel, for examples, the turbulent character, the place between safety and fear, the time between memoirs (the past) and mornings in the character's present, the action between the loss of pigeons and the loss of parents, and the conflict between the real (the author) and the imaginary (the characters of the novel).

The research traces the connotations of colors and their relationships. It observes that the dominance of the blue color, as a symbol of the authoritarian father, constitutes the semantic space of the novel, in contrast to the scarcity of the green color as the safety of the missing (son) character. The suspicious nature of the novel was also reflected in the multiplicity of its stories, the locations and types of the narrators, the overlapping of narration levels, and the open ending, which created the need for six styles of font, and variations of titles in terms of their locations, fonts, and sizes.

**Key words:** Pigeons of the house, metafiction, theme of doubt, Saud Al-Sanousi, anti- novel.