التقنيات الروائية الحديثة في رسالة الغفران

أحمد طاهر عبد الحميد المنزلاوي
كاتب وناقد حر – مصر

قد يكون من المسلَّم به عند كثير من الدارسين مقولةُ التأثير الأدبي الغربي على الأدب العربي في ظهور الرواية العربية، ولئن تجاوزنا ذلك فإنه لا يلفتنا عن أصول الأدب العربي القديم؛ لأنه لم يكن عاجزًا في مساره التطوري أن ينتج الرواية إنتاجًا خالصًا دون الحاجة إلى الآداب الغربية، وفي ذلك يقول محمود تيمور: «إن نهضتنا الحديثة لو كانت خلت من عنصر القصة الغربية من باب الغرض والتخمين، لما عجزنا في انبعاثها الأدبي الجديد أن نخلق القصة من وحي الأدب العربي وحده، ومن تراثه في ميدان القصص والأساطير، ولكان هذا الأدب على وفرة مأثوراته القصصية خليقًا أن يشق لنا مجرًى لقصة عربية جديدة الطابع والطراز»[1].

وفي هذه الدراسة سنتناول واحدًا من تلك الإبداعات التراثية، وهو «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري (363هـ–449هـ)، فهو نص شديد الثراء، خصوصًا في شِق الرسالة الأول المتمثل في رحلة ابن القارح الأخروية، والتي اخترق بها المعري أدب الترسُّل منشئًا مقطوعة سردية تخيُّلية بديعة، عن وعي وقصد تجلى في تقسيمه الرسالة قسمين؛ القسم القصصي، والقسم الذي يردُّ فيه على رسالة ابن القارح؛ لذلك يصفها الدكتور طه حسين بـ«أول قصة خيالية عند العرب»[2]، وكذلك يصفها جرجي زيدان بأنها جاءت «على أسلوب روائي خيالي لم يسبقه إليه أحد»[3]، وكذلك أشار الأب حنا الفاخوري[4]، ويقول أحمد حسن الزيات عنها: «قصة خيالية في شكل رسالة ابتدعها الفيلسوف أبو العلاء المعري على غير مثال معلوم ولا قاعدة مرسومة»[5].

وحقيقة الأمر أن عناصر القصة والرواية في «رسالة الغفران» ظاهرة وكثيرة جدًّا، يستعصي على الباحث حصرها في ورقات هذه الدراسة، لكننا سنقف على بعض التقنيات الروائية الحديثة التي نستطيع رصدها في نسج رسالة الغفران.

أولًا: الراوي ووجهة النظر:

المادة القصصية في العمل السردي لا تقدَّم مجرَّدة أو في صورة موضوعية تقريرية، وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي تُرى من خلاله. ومصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم، إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه[6]، والمعنى مقارب في السرد؛ حيث إن الراوي داخل الحكاية يوجه وصفه وسرده نحو حدث محدَّد أو شخصية أو مكان... إلخ، فهو يجتذب قارئه تجاه نقطة محددة؛ لذلك أطلق جيرار جنيت مصطلح «التبئير»، دلالةً على تركيز الرؤية على شيء ما.

وقد شهد ذلك المكون السردي نعوتًا وتسميات مختلفة، مثل: وجهة النظر، وحصر المجال، والبؤرة، والرؤية، والتبئير، والمنظور. ولأننا لا نروم التأريخ له، فسنتجاوز عن تتبع التطور الذي اتصل بقضيته، لكن من المهم أن نقف على تأثير الباحث الفرنسي جان بويون Jean Pouillon في كتابه «الزمن والرواية» إذ خلص إلى استنتاج ثلاث رؤيات أو منظورات للراوي هي:

1– الرؤية مع. 2– الرؤية من الخلف. 3– الرؤية من الخارج[7].

وراوي «الغفران» يقص قصته مترددًا بين رؤيتين أو وجهتي نظر؛ فهو بين الرؤية من الخلف لكونه راويًا عليمًا، ورؤية مع الشخصية ليكون أكثر حيادًا، ولكونه يتتبع بطل الحكاية/ابن القارح.

يبدأ سرد الغفران عن طريق راوٍ خارجي، الذي تتعدد مصطلحاته بـ (العالِم بكل شيء/ كليّ المعرفة والحضور/ الناظم البرَّاني/ الراوي الموضوعي...إلخ)، ومعرفة هذا الراوي تكون أكبر من معرفة الشخصيات في الحكاية، وهو ما يعني أن مجال رؤيته سيكون «الرؤية من الخلف»، فحضوره في النص أسبق من حضور الشخصيات والأحداث، وأول ما يبدأ به هو وصف عالمه القصصي، عن طريق التمهيد في تصوير رسالة ابن القارح وهي تعرج إلى السماء، وغرْسها شجرةً في الجنة، ولا نكاد نفصل بين هذا الراوي والمؤلف في بداية النص، فالراوي هو أبو العلاء نفسه الذي أخبر بوصول الرسالة مفتتحًا نصه بتحية إخوانية يبث فيها مشاعره لابن القارح، وحينما يعجز المؤلف عن الاختفاء أو التنكر، فيظهر مجرَّدًا أو عاريًا ليتدخل في السرد مباشرةً دون أن يفصل بين شخصه وبين نائبه الراوي؛ فإن ذلك يُعَد مظهر ضعفٍ عند النقاد[8]. فمنشأ قضية وجهة النظر في الأساس كان بسبب الفصل بين المؤلف والراوي، حينما التفت هؤلاء النقاد والمبدعون –بدايةً من «جيمس»– إلى ضرورة كبح جماح المؤلف وتقييد حرية تصرفه في العمل، وتدرَّجَ البحث حتى وصل إلى الذروة حين أعلن «بارت» عن موت المؤلف[9].

ولا نريد أن ندخل في جدل طويل حول قبول ذلك الانفصال التام بين المؤلف والراوي أو رفضه، إننا نريد أن ننطلق من حقيقة واضحة وهي أن لكل أدب خصوصيته، ونص الغفران نص عربي قديم ينتمي إلى القرن الخامس الهجري، فمن الظلم أن يلج الباحث بقناعات وتصورات مسبقة يريد أن يتحقق من وجودها في التراث العربي؛ لأن هذه الأعمال التراثية أُنجزت في فترة تاريخية سابقة، فلا غرْوَ إذن أن يكون الكاتب هو الراوي. وما يلفت انتباهنا هنا ونريد أن نصفه بالامتياز الإبداعي للمؤلف، هو قدرته على الخروج من إطار الترسُّل إلى إطار القص، وقدرته أن يبتعد عن عالم الحكي متقنّعًا بقناع الراوي ثم يصنع مسافة بينه وبين الراوي رويدًا رويدًا، ويجعله ينوب عنه في الحكي، بل في محطات كثيرة سيتظاهر هذا الراوي بالحياد ويكتفي بدوره في نقل وتوصيل الحكاية كما تجري.

وبحضور الصورة الوصفية للجنة، نجد الراوي انفصل عن أبي العلاء وامتلك خيوط السرد، وسيطر على حركته وامتداده، برؤيته الكلية للعالم الذي يملك زمامه، فينطلق نحو وصف الأشجار واتساعها وضخامتها، والولدان المخلدين فيها، وأنهار الخمر وآنيتها وأباريقها، وأنهار العسل التي تفضُل عسل الأرض، وما تحويه تلك الأنهار من أسماك الحلوى العجيبة[10].

إن بؤرة تركيزه ليست على الشخصيات ولا حتى البطل، إنه يركز بؤرته على المكان، ويوسع عدسته لاستيعاب مشمولاته، ويتفاعل بنفسه معها، فيستحضر ماضيه هو ومعرفته هو ويروي الشعر، ويوازن بينه وبين موصوفاته، في عملية تبادلية للتبئير بين أن يرى الأشياء ويَرى أو يُري نفسه، فهو المُبَئِّر والمُبَأَّر في الوقت ذاته، وفي وصفه هذا تظل رؤيته منصبَّة نحو الجنة وما فيها، رغم أننا سندرك أن ثمة شخصيات حاضرة في المشهد، من ضمنها ابن القارح الذي سيبئِّره بمنظوره فيما بعد، لكنه يتجاهله الآن، فهو يصف الولدان المخلدين تحت ظل الشجرة فيقول: «والولدان المخلّدون في ظلال تلك الشجر قيام وقعود، وبالمغفرة نيلت السُّعود؛ يقولون، والله القادر على كلِّ شيء عزيز، نحن وهذه الشجر صلة مِن الله لعليّ بن منصور، نخبَّأ له إلى نفخ الصُّور». فرغم أنه يعلمنا أن كل ذلك لعلي ابن منصور/ابن القارح، فمع ذلك لا يركز النظر إليه، مع أننا سنتبين أنه حاضر، لكنه يؤجل تبئيره إلى أن ينتهي من تبئير هذه الجنة ومشمولاتها، فينطلق

إلى وصف الأنهار: «وتجري في أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدُّها في كلّ أوانٍ، من شرب منها النُّغبة فلا موت، قد أمن هنالك الفوت، وسعد من اللبن متخرِّفات... »، ونراه يرصد الأشياء شيئًا شيئًا وكأنه كاميرا تركز عدستها نحو شيء بعينه، فإذا ما انتهت منه ركزت على غيره، حتى يصل الراوي بكاميرته تلك إلى مجلس الندامى: «وقد اصطفى له ندامى من أدباء الفردوس»[11]، ولا يزال منظور الراوي خارجيًّا، ينظر من بعيد إلى هذا المجلس فيستوعبه كله بمن حضر فيه: «كأخي ثمالة، وأخي دوسٍ، ويونس بن حبيب الضَّبّيّ، وابن مسعدة المُجَاشِعِيّ، فهم كما جاء في الكتاب العزيز: {وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِمْ مِنْ غِلٍّ إِخْوَانًا عَلَى سُرُرٍ مُتَقَابِلِينَ * لَا يَمَسُّهُمْ فِيهَا نَصَبٌ وَمَا هُمْ مِنْهَا بِمُخْرَجِينَ}، فصدْر أحمد بن يحيى هنالك قد غُسل من الحقد على محمد بن يزيد، فصارا يتصافيان ويتوافيان كأنهما ندمانا جذيمة: مالكٌ وعقيل، جمعهما مبيتٌ ومَقيل، وأبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه، قد رُحِضت سويداءُ قلبه من الضغن على عليّ بن حمزة الكسائي وأصحابه؛ لما فعلوا به في مجلس البرامكة. وأبو عبيدة صافي الطَّوِيَّة لعبد الملك بن قُرَيْب، قد ارتفعت خُلَّتهما عن الرَّيب، فهما كأَرْبَدَ ولَبِيدٍ أخوان، أو ابنَيْ نُوَيْرة فيما سبق من الأوان، أو صخرٍ ومعاوية: ولدي عمرو، وقد أخمدا من الإحَن كلّ جمر، والملائكة يدخلون عليهم من كل بابٍ، سلامٌ عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدّار... وأبو عبيدة يذاكرهم بوقائع العرب ومقاتل الفرسان، والأصمعيُّ يُنشدهم من الشعر ما أحسن قائله كلَّ الإحسان»[12].

إن مجال النظر مقصور في هذا المشهد على الشخصيات، والراوي كُليّ المعرفة يتردد بين نقل المشهد وتوضيح العلاقة الجديدة المتمثلة في الصفاء ونقاء الصدور، ولا يفوته أن يشير إلى العلاقات القديمة التي اتسمت بالخصومة والجفاء في الدنيا، يعلم ذلك لأنه يروي قصته من خارجها، وينظر إليها من الخلف، فعنده ماضيهم يستحضره وهو ينقل حاضرهم، ويَظهر بجلاء كيف يمارس الراوي وظائفه السردية[13]، خصوصًا وظيفته الأيديولوجية بتضمينه الآية وأبيات الأعشى، ولم يترك الراوي مجال رؤيته، وظل يتابع مشهد الندماء لينقل لنا حدثًا جديدًا يحدث في اللحظة الآنية وعليه أن ينقله كما يحدث، فيَستخدم صيغة المضارع، واعيًا ما يمثله من حضور لدى المتلقي «وتهشّ نفوسهم للّعب فيقذفون تلك الآنية في أنهار الرحيق، ويَصْفِقُها المَاذِيُّ المعترض أي تصفيق، وتقترع تلك الآنية فيُسمع لها أصوات تُبعث بمثلها الأموات. فيقول الشيخ، حسَّن الله الأيام بطول عمره: آه لمصرع الأعشى ميمون وكم أعمل من مطيَّةٍ أمون! ولقد وددت أنَّه ما صدّته قريش لمَّا توجَّه إلى النبي صلى الله عليه وسلم، وإنما ذكرْته الساعة لمَّا تقارعت هذه الآنية بقوله في الحائية... »، ويبدأ الراوي في تركيز بؤرته على ابن القارح، فلا تَرى عدستُه إلا هو، ولا يتدخل في قوله بشيء، بل ينقله كما قاله، ليتحول مجال الرؤية من كونه كان «من الخَلف» لتكون رؤيته «مع»، و«مع» هنا ستكون مع ابن القارح بطل القصة، بحيث يكون ابن القارح في موقع الراوي الذي يعرض مستويات الحكاية، ويصف الحدث والشخصيات من خلاله كنقطة رصدٍ ينطلق منها إلى عالم الحكاية، عندئذ يتحول ابن القارح إلى المُبئر للشخصيات والأحداث، وما على الراوي إلا أن يرصد تبئير ابن القارح، فابن القارح شخصية مبئِّرة للحكاية، والراوي مبئر لابن القارح، وهنا يخرج ابن القارح من كونه أحد شخصيات المنادمة إلى كونه بطل الحكاية، ويخفت صوت الراوي وتتلاشى معرفته الكلية، أو لنقل إنه يلعب لعبة سردية يوهم فيها المتلقي بالتخفي والحياد، وإن كانت كل خيوط اللعبة بيده، يمارس «وجودًا متميزًا في الخطاب السردي، فهو لا يستخدم الكلام للتواصل مع شخصيات الجنة، بل

ليحدثنا عنها وعن مغامراتها الماضية وتجربتها الحاضرة، وهو غائب عن مسرح الأحداث غيابًا مطلقًا... لا يستعمل ضمير المتكلّم أبدًا، ولا يتحاور مع الشخصيات أبدًا، ولا يقوم بالحدث أبدًا»[14].

فالراوي يعلم أن الأعشى في الجنة، لكونه المنظم للحكاية والعالِم بأحداثها، ومع ذلك يؤثر الصمت ولا يتدخل في النص أو يعترضه. كما فعل في تمني ابن القارح أن يكون الأعشى من أهل الجنة: «ولو أنَّه أسلم، لجاز أن يكون بيننا في هذا المجلس، فينشدنا غريب الأوزان، ممّا نظم في دار الأحزان، ويحدّثنا حديثه مع هَوْذَة بني عليّ، وعامر بن الطُّفيل، ويزيد بن مسهر، وعلقمة بن عُلَاثة، وسلامة بن ذي فائش، وغيرهم ممّن مدحه أو هجاه، وخافه في الزمن أو رجاه». لقد قرر الراوي أن يُظهر الحياد، ويترك الحكاية تعرض نفسها بنفسها، أو لنقل تُعرض من خلال ابن القارح لا من خلاله، ويتابع الراوي ابن القارح: «ثم إنه... يخطر له حديث شيءٍ كان يسمَّى النُّزهة في الدار الفانية، فيركب نجيبًا من نُجُب الجنّة خلق من ياقوتٍ ودرٍّ، في سجسجٍ بَعُد عن الحرّ والقرّ، ومعه إناء فَيْهَج [خمر]، فيسير في الجنة على غير منهج، ومعه شيءٌ من طعام الخلود، ذُخْر لوالد سعد أو مولود، فإذا رأى نجيبه يملع بين كثبان العنبر، وضَيْمُرَانَ وصل بصَعْبَرٍ، رفع صوته متمثِّلًا بقول البكريّ:

ليت شعري متى تَخِبُّ بنا النَّا ... قة نحو العُذَيْب فالصَّيْبونِ

مُحْقِبًا زَكْرَةً، وخُبز رُقاقٍ، ... وحِبَاقًا، وقطعةً من نُونِ

فيهتف هاتف: أتشعر أيها العبد المغفور له لمن هذا الشِّعر؟

فيقول الشيخ: نعم، هذا الشعر لميمون بن قيس.

فيقول الهاتف: أنا ذلك الرجل، منَّ الله عليَّ بعدما صرت من جهنم على شفير، ويئست من المغفرة والتّكفير»[15].

ففي النص السابق لا نكاد نجد حضورًا للراوي سوى نقل الحكاية كما تجري: «يقدم الأفعال، ويعرض الأحوال، وينقل الأقوال دون أن يكون طرفًا فيها أو معنيًا بها بصورة مباشرة»[16] ولا يتدخل إلا بتدخلات محايدة –كما يسميها د. ناصر الموافي– تتصل أساسًا بوظيفة تنسيق الحكاية وتنظيمها، وإرشاد القارئ وتعريفه بما يدور من أحداث لا بد من وجود وسيط ينقلها[17]: «خلق من ياقوتٍ ودرٍّ... في سجسجٍ بعُد عن... ذُخر لوالد سعد أو مولود...)، حتى إنه لحريص على ألا يصدر أحكامه على الحدث، فهو «شيء كان يسمَّى النُّزهة في الدار الفانية»، هكذا خطر ببال ابن القارح، فهل هو في الجنة يسمى أيضًا نُزهة؟ لم يحكم الراوي بذلك، وأخرج نفسه ومعارفه عن إبداء رأيه، بل يتركنا مع الهاتف كما حَدَثَ لابن القارح، صوتٌ يكلمه ولا يعرف لمن! كذلك أراد الراوي أن نعيشه بإدراك ابن القارح، فيهتف هاتف، ولا شك أن الراوي يعرف أن الهاتف هو الأعشى، لكن لا يخبرنا بذلك مؤثرًا الخروج من المشهد، فلا نعلم أنه الأعشى إلا في اللحظة التي يعلم فيها ابن القارح نفسه أن هذا هو الأعشى، ولا يحدُث ذلك إلا بتعريف الأعشى نفسه: «فيقول الهاتف: أنا ذلك الرَّجل، مَنَّ الله عليَّ بعدما صرت من جهنم على شفير، ويئست من المغفرة والتّكفير ...». إننا لا نزال مع صوت فقط، كما يسمعه ابن القارح، لن يرينا الراوي صورة الأعشى إلا حينما تكون في مجال رؤيته، ولن يحدث ذلك إلا إذا التفت إليه ابن القارح فرآه، لأن الراوي يرى معه: «فيلتفت إليه الشيخ هشًّا بشًّا مرتاحًا، فإذا هو بشاب غرانق غبر في النعيم المُفانِق، وقد صار عشاه حورًا معروفًا، وانحناء ظهره قوامًا موصوفًا...».

من هذا يتأكد «حرص الراوي على عدم سبق الأحداث في الكشف عن شخصية هذا الرجل، في حين أن التفاسير التي أوردها لبعض التصرفات في الجنة تبين أنّه قادر على ذلك، بل إنه قد سبق الأحداث في بعض الأحيان»[18].

إننا نسجل بشيء من الفخر إبداع أبي العلاء في هذا التحول لمجال النظر عند الراوي، الذي لم يعرفه الأدب الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، فبينما يمثِّل القص «من الخلف» القصَّ التقليدي، فإن القص الحديث يتميز بالمنظور «مع»، بل أصبح السمة المميزة للرواية الحديثة كما تقول د. سيزا قاسم[19].

لم يكن ذلك التفاتًا عن الأصل، وسيعود الراوي لما كان عليه، بل كان انسلاخًا سيستمر إلى نهاية الرحلة. ونجد الراوي المبئِّر يبسط وجهات النظر الموجَّهة دومًا في النص حتى عندما ينفتح على آراء مخالفة يسوقها في ظل احتواء تعارضها، لا يتدخل فيها بشيء كما في المجادلات اللغوية التي تنشأ في المجالس؛ كالجدل اللغوي الذي يحدث بين الأصمعي وأبي سعيد السيرافي، أو بين النابغة الجعدي والأعشى، لكنه لا شك يبسطها ويفرِّعها للوصول إلى تعديل وجهة نظر أو حتى تأكيدها وتغليبها على سواها، دون إشعارٍ بقوة الإقناع، بل عن طريق مواصلة عملية السرد، وعرض تفصيلات القضية وجزئياتها بسلبها وإيجابها، ووضعها في موضع النقد والتمحيص والتشريح، وبسط كامل لحيثياتها عمقًا وعرضًا، وفق منهج حواري منفتح، تنطلق منه تفريعات القضية وتكثيفات الآراء حول إثبات وجهة النظر التي يضعها في مواجهة الرأي الآخر، للوصول منطقيًا إلى وجهة النظر التي يبغي من خلالها التأثير في المتلقي والعدول به إلى وجهة نظر يتبناها هو، ولا سيما في تلك القضايا التي تمتلك حساسية عالية في الطرح مثل قضية تفضيل الأعشى والنابغة الجعدي[20].

وهذا ما يسميه الناقد الروسي بوريس أوسبنسكي «المنظور الإيديولوجي»، ويعرِّفه بأنه «منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيًا»[21]، ولا نريد أن نُنَظِّر له كثيرًا، لكننا نشير إلى ما نبهت إليه د. سيزا قاسم بأن هذه الأيديولوجية لا تظهر في الرواية الحديثة بشكل مباشر من خلال توجيهات الكاتب، حيث مع تخفِّي الكاتب وانخفاض صوته يلجأ إلى أساليب أكثر مهارة وخفية ليوحي بها فقط[22]، وهو ما فعله أبو العلاء هنا بالضبط.

ويمكننا ملاحظة أن مجال رؤية الراوي مرتكز على ابن القارح من جهة، ومرتكز على ما يراه من جهة أخرى، فإذا توجهت العدسة لنقل حوار يدور بين اثنين، فكأن الاثنين في مقابل عيني ابن القارح، وإذا تحرك ابن القارح فإن العدسة مسلطة عليه، فإذا وقف أو ثبت فإن العدسة تثبت على ما ينظر إليه، فطوال رحلته في الجنة يتنقل الراوي معه، يرينا ما يراه ويرينا إياه وهو يتفاعل في الأحداث: «فقد التزم الراوي باتباع ابن القارح وبالنظر إلى الأشياء من خلال ابن القارح نفسه، فروعي بذلك التدرج الحركي في الرحلة مراعاة كبيرة»[23]. أما عندما يطلع على النار، فهو ثابت طوال حديثه، وإن تعددت الشخصيات التي يحاورها؛ مما أدى إلى ثبات المنظور المشرف على النار كما يشرف ابن القارح، ونعدم التفاصيل في النار لانعدامها في عيني ابن القارح، وإن كانت د. عائشة عبد الرحمن تُرجع الاقتصاد في وصف الجحيم إلى طابع أبي العلاء الإنساني[24]، لكن لا يمكن إغفال تأثير منظور الراوي المتماهي بمنظور ابن القارح، الذي ينظر إلى النار من مطلع أو كُوَّة؛ فالرؤية عنده ليست واضحة وضوحًا تامًا، والكل متشابه في النار، فهو لم يدخل الجحيم بنفسه ليعاين العذاب ويشعر به ويكون على مقربة من المعذبين كما حدث في الجنة،

التي دخلها وباشر نعيمها بنفسه؛ وهو ما سمح للراوي الإفاضة في وصفها، فمنظور الراوي في الجنة غير منظوره في الجحيم.

والراوي في جُل النص بمنزلة المرايا التي تنعكس عليها أفعال ابن القارح في الجنة، إلا أنها مرايا لا تعكس إلا ما يقع لابن القارح أو لما يراه فيها، بل إن هذه المرايا لا تكشف إلا ما تريد هي[25]، فالراوي ممسك بالنص لم يترك زمامه، فالعمل الجنسي الذي قام به ابن القارح مع الحورية التي خرجت من الثمرة تجاوزه الراوي، مكتفيًا بأنه تخلل بها أهاضيب الفردوس ورمال الجِنان[26]، كما تجاوز مثله مع حمدونة وتوفيق السوداء واكتفى بأن ابن القارح خلا بهما[27].

ثانيًا: أساليب نقل الحوار:

إذا ما قررنا أن الحوار هو أقوال الشخصيات[28]، فلا يعني هذا أن الشخصيات أخذت استقلالها التام لتقول قولها. ولقد أبدى جيرار جنيت اعتراضه على فكرة العرض التام الخاصة بالمسرحية[29]، فلا شك أن الراوي «هو الذي يورد كلامها ويختار الأسلوب المناسب لنقله... إما مباشرة أو بصفة غير مباشرة»[30]. ويمكن تقسيم أساليب نقل الراوي الحوار إلى قسمين كبيرين هما:

أ- أساليب النقل المباشر:

ويتميز من الناحية التركيبية بقيام قطيعة بين الخطاب الناقل (سرد الراوي) والخطاب المنقول (كلام الشخصيات)، تجسدها أفعال القول وبعض العلامات الخطية كالنقطتين العموديتين والأقواس والشرطة.

ويحتفظ الخطاب المنقول في هذا الأسلوب بسمات تجعل استقلاله عن الخطاب الناقل كبيرًا، كضمير المتكلم المحيل على الشخصية المنقول كلامها، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان التي يتحدد معناها قياسًا إلى الشخصية وزمانها ومكانها، لا إلى الراوي وزمن سرده ومكانه، كما يحافظ على ذاتيته في مستوى اللغة وأحيانًا في مستوى الأداء[31].

ويرى جنيت أن الخطابات الأكثر محاكاة لخطاب الشخصية هي تلك المنقولة في الأساليب المباشرة، حيث يتظاهر الراوي بالنزول عن الحديث للشخصية[32] . فالراوي لا يتدخل في هذا الأسلوب إلا بتقديمه لكلام الشخصيات فقط، «ثم ينسحب برفق تاركًا المروي له وجهًا لوجه مع الشخصيات، يسمع حوارها فيما بينها، ويطلع على موقفها من خلال أقوالها، وكأن لا وسيط بينه وبينها»[33].

بمعنى أن يكون خطاب الشخصيات خطابًا منقولًا (Transposed discourse) ينقله الراوي كما تلفظت به الشخصية، تتقلص فيه المسافة بين القول ومرجعه تقلُّصًا كبيرًا، حتى كأن المروي له يشاهد عرضًا مسرحيًّا، يكون دور الراوي الإعلان عن القول والقائل عبر أفعال فاتحة أو ممهدة، تمتزج بأزمنة المحكي نحو: (قال، شرح... إلخ).

والأقوال المباشرة في «رسالة الغفران» كثيرة ومتنوعة، إلا أنها سريعة تظهر في السرد مثل ومضات لا تلبث أن تختفي، كقول الأعشى: «فصرخت في أيدي الزبانية: يا محمد أغثني فإن لي بك حُرمة! فقال: يا عليُّ، بادره فانظر ما حُرمته؟»[34]، هذه أقوال مباشرة تأتي خاطفة في السياق، وذلك لسلطة الراوي وهيمنته على النص، ومع كثافة حضور الراوي فإنها تمنع الشخصية من استقلالها، ففي بعض الأحيان تتحرر وتتكلم وتعبر عن ذاتها، فيتلاشى الراوي الذي كان على الدوام يمارس مهمة سردية مهيمنة فيعلم

عن الأحداث قبل وقوعها، لتحل محله الشخصية فتسمع إيقاعات صوتها مباشرة، ففي حكاية الأعشى ينقل الراوي بواسطة ضمير الغائب خطاب الهاتف (الأعشى): «فيهتف هاتف: أتشعر أيها العبد المغفور له لمن هذا الشعر»؟ لقد كانت مجرد شخصية، إلا أنها تحولت في لعبة الحوار إلى شخصية راوية استرجعت ماضيها بنفسها: «فيقول الهاتف: أنا ذلك الرجل، منَّ الله عليَّ بعدما صرت من جهنم على شفير، ويئست من المغفرة والتّكفير»[35]، فقد استعملت ضمير المتكلم في خطابها المنقول دلالةً على خطابها الذاتي المباشر. ومثل ذلك في حوار الخَيْتَعُور حينما يقول: «أنا الخيتعور أحد بني الشَّيْصَبان، ولسنا من ولد إبليس، ولكنَّا من الجن الذين كانوا يسكنون الأرض قبل ولد آدم صلّى الله عليه»[36]، وكالذي دار بين إبليس وابن القارح[37].

وقد ينقل الراوي خطاب الشخصية دون أن يلجأ «إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة، فلا يُضفي عليه أي صبغة أدبية أو فنية، وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به، فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي، وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهنية، وكلها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصة»[38].

وقد فعل الراوي ذلك حينما نقل قول عَدِيّ على لغة طَيِّئ اليمنية «فيقول عديّ بعباديته: يا مكبور، لقد رُزقت ما يكب أن يشغلك عن القريض» فقوله: يا مكبور، يريد: يا مجبور.. ويكب: في معنى يجب، كما شرح أبو العلاء[39].

ويأتي خطاب الشخصية المباشر في الغفران منسوبًا إلى قائله بفعل حكاية غالبًا ما يكون حياديًّا من نحو استعمال الفعل (قال/يقول) في الخطاب المنطوق في قوله: «قالت الزهراء عليها السلام: قد وهبنا لك هذه الجارية فخذها كي تخدمك في الجنان»[40].

واستخدام الأقوال المباشرة في رسالة الغفران بكثرة ليس زخرفًا ولا أمرًا مجانيًّا، بل جاء بسبب كثافة حجمه عنصرًا بنائيًّا، يخفِّف من وطأة الصوت الواحد، وفي الوقت ذاته يعمل على منع الشخصية من أن يكون لها حقّ الظهور العلني في النص.

ب- أساليب النقل غير المباشر:

وفي هذا الأسلوب يختلط كلام الراوي وكلام الشخصية، وإن كانت الضمائر لا تزال راجعة للراوي[41]، فيفقد «الخطاب المنقول استقلاليته التركيبية، فتتأثر بذلك كل مستويات ذاتية التلفظ»[42]، ونلاحظ أن هذا الأسلوب جاء في «الغفران» عن طريق ثلاثة أنواع، نذكرها فيما يأتي:

1- الخطاب المسرد أو المحكي أو المروي (*Narratized Discourse*):

وفيه لا يذكر الراوي ما قالته الشخصية، بل إنه ينقل قولها في سياق سردي، يلتبِس فيه قول الشخصية بقول الراوي ليصبح جزءًا من السرد[43]، أي يعتبره الراوي حدثًا من بين أحداث أخرى ويضطلع به هو نفسه بصفته[44]، لذلك تبعد المسافة بين الراوي والشخصية، ويكون الخطاب أكثر اختزالًا من النقل المباشر[45]، مثل قول الراوي: «ويعرض لهم لبيد بن ربيعة فيدعوهم إلى منزله بالقيسية، ويقسم عليهم ليذهبن معه»[46].

هكذا ضمَّن الراوي كلام لبيد في سرده، بدلًا من أن يقول: «ويعرض لهم لبيد بن ربيعة، فيقول: هلموا إلى منزلي بالقيسية.

– قسمًا بالله لتذهبُن معي».. أو نحو ذلك.

هذا النوع من طرائق نقل القول يجعل المنقول من الكلام كلامًا مسردًا، يخضع لعبارة الراوي وكيفيات إيراده للأقوال، فيتحول الصوت مشترِكًا بين الطرفين (الشخصية والراوي)، وهو أقرب إلى الراوي الذي يعيد إنتاج أقوال الشخصيات، بل يُخضعها لتأويلاته، فتبدو الحكاية منبسطة داخلةً في نسيج سرده دون نتوءات، مع أنَّها تتضمن أصواتًا مختلفة[47].

من ذلك أيضًا قول الراوي: «فإذا سمع [ابن القارح] ما يقول إبليس، أخذ في شتمه ولعنه وإظهار الشَّماتة به»[48]، فألفاظ الشتم واللعن لم ينقلها بحروفها، وإنما أعاد إنتاجها محكية مسردة.

2– الخطاب المنقول المحوَّر أو المخبَر عنه (*Reported discourse*):

وهو واحد من الطرائق المعتمدة في تمثيل ملفوظات الشخصية كما أفكارها، بشكل أقل أو أكثر من التقيد التام بالحرفية، كنقيض للخطاب المباشر، فالخطاب المحوَّر (أو المحوَّل بتعبير جيرار جنيت) لا يقدم للقارئ أي ضمان بالأمانة الحرفية للأقوال المصرَّح بها في الواقع، فحضور الراوي فيه أكثر تجليًا في تركيب الجملة بذاته من أن يَفرض الخطاب نفسه بالاستقلال التوثيقي، فيكثفها ويدمجها في خطابه الخاص وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص[49]، ويدخل في الخطاب عناصر من درجة وسيطة مكتوبة بأسلوب غير مباشر[50]، وقد ميزه النحاة عامة «شكليًا» بحالة ربط تبعية في صيغة بـ (أن)[51].

وهذا الأسلوب كثير الورود في محاورات الشخصيات وأقوالها في رسالة الغفران: «لا تتأدى إلى المتلقي كما وردت، سواء المنطوق منها أو غير المنطوق؛ إذ كثيرًا ما تكون عُرضة للتزيد والتصرف من قِبل «أنا خارجية» كيَّفت خطاب الشخصية الراوية حسب فهمها، فأولته انطلاقًا من ذاتها، أي: يكون المنقول من الكلام مروى محور قبليًا من قِبل الناقل، من حيث إنه يكون خاضعًا لأفعاله أكثر ما يكون ناطقًا بذاتية المتكلم الأصلي»[52] وهو ما ستوضحه تلك الأمثلة من الغفران:

«فيقول عبيدٌ: أُخبرك أنّي دخلت الهاوية، وكنت قلت في أيام الحياة... »[53].

«قال: أمسك يا عبد الله، فإن الله أنعم عليَّ ورفع عني البؤس، وذلك أني صادني صائد بمخلب...»[54].

«فيقول النابغة بذكاءٍ وفهم: لقد ظلمني من عاب عليَّ، ولو أنصف لعلم أنني احترزت أشد احترازٍ. وذلك أن النعمان كان مستهترًا بتلك المرأة، فأمرني أن أذكرها في شعري...»[55].

فما نُسب من أقوال إلى هذه الشخصيات لم يكن منسوبًا إليها على سبيل المباشرة، وإنما التبس بأقوال الراوي ينقلها بأسلوبه، وصياغته.

وقد ينقل الراوي الخطاب المباشر للشخصية، لكنه يتدخل فيه فيحوره رغم أنه يظهر الحياد وعدم التدخل، مثل ما نراه من حوار ابن القارح مع الحورية:

«فتقول: من أنت يا عبد الله؟

فيقول: أنا فلان ابن فلانٍ.

فتقول: إني أمنَّي بلقائك قبل أن يخلق الله الدُّنيا بأربعة آلاف سنة»[56].

فلا شك أنه لم يقل: أنا فلان بن فلان، بل قال: أنا علي بن منصور، ولكن تدخل الراوي في تصريف كلامه، كذلك فعل في حواره مع إبليس [57].

فالخطاب المنقول المحوَّر مجال واسع لتدخلات الراوي الذي أخذ ينظِم تصاريف الكلام على الوجهة المناسبة لخططه في الرواية.

3- الخطاب غير المباشر الحر (*Free indirect discourse*):

ويتميز بكونه غير مسبوق بفعل من أفعال القول، فلا يصرح الراوي بنقله لكلام الشخصية، بل يتكلم بلسان الشخصية، أو لنقل: إن الشخصية تتكلم بلسان الراوي، وبذلك يلتبس المقامان[58]؛ لأن الخطاب يشتمل على صوتين معًا: الراوي والشخصية. وعلى الرغم من أن هذا النوع من الكلام يجيء على لسان الراوي، فإنه يشتمل على الكثير من التراكيب المشبعة بذاتية الشخصية، كالتعجب، والاستفهام، كأنْ يقول: جاء عمرو يبحث عن رباب فلم يجدها، أين ذهبت؟ ما أصعب هذه اللحظات!

ونادرًا ما يَستخدم الراوي الخطاب المباشر الحر في «الغفران»، وقد نرى ذلك في قوله:

«ويعرض له -أدام الله الجمال ببقائه- الشوقُ إلى نظرٍ سَحابٍ... فينشئ الله -تعالت آلاؤه- سحابةً كأحسن ما يكون من السُّحب، مَن نَظر إليها شهد أنَّه لم يرَ قطُّ شيئًا أحسن منها، مُحَلاّة بالبرق في وسطها وأطرافها، تمطر بماء ورد الجنَّة من طلٍّ وطشٍّ، وتنثر حصى الكافور كأنَّه صغار البَرَد، فعزَّ إلهنا القديم الذي لا يعجزه تصوير الأمانيّ وتكوين الهواجس من الظنون»[59].

فقول: «فعزَّ إلهنا القديم الذي لا يعجزه تصوير الأمانيّ وتكوين الهواجس من الظنون» جاء بصوت الراوي الذي ينطق بلسان الشخصية (ابن القارح)، فهو غير مسبوق بأفعال القول، الأمر الذي يجسد أهم ميزة في الخطاب غير المباشر الحر، ألا وهي «الازدواج الصوتي»، ولكن صوت الشخصية -أو لنقل: وعيها- حاضر أيضًا من خلال قرينة التعجب المحيلة إلى ذاتها، وهي شخصية ابن القارح دائم التعجب من تحقيق الأمنيات، وإلا فكم من عجيبة اعتاد الراوي نقلها من قَبل فلا حاجة لإظهار تعجبه، وإنما هو تعجب ابن القارح نفسه.

ثالثًا: تقنيات الحركة السردية:

يمكن قياس حركة السرد من حيث سرعتها أو بطئها من خلال معاينة التقنيات التي تقع في مستوى المدة من مستويات الزمن السردي، والتي يطلق عليها أيضًا حركات السرد؛ نظرًا لارتباطها بقياس السرعة، وهي أربع حركات سرديّة: اثنتان ترتبطان بتسريع السرد، وأخريان مرتبطتان بتبطيئه[60].

أ- تسريع السرد:

يعمد الراوي إلى تسريع السرد، وذلك بأن يقوم بتلخيص الأحداث السردية الطويلة في مدة زمنية محدودة، أو بحذفها والمرور عليها دون ذكرٍ، وبالتالي يستحيل -بهذا التسريع وفق التقنيتين: التلخيص، والحذف- زمن السرد أقصرَ من زمن الحكاية.

1- تقنية الحذف:

وفيه يعمِد الراوي إلى عدم ذكر أحداث يفترض أنها لا بد أن تقع بين الأحداث المذكورة، لكنه لا يشير إليها أو قد يشير إشارة عابرة لحدوثها، مثال ذلك حذف الراوي مجلس المنادمة بين ابن القارح وزهير بن أبي سُلمى مكتفيًا بالإشارة إليه قائلًا: «فيدعوه الشيخ إلى المنادمة؛ فيجده من ظراف الندماء، فيسأله عن أخبار القدماء»[61].

وكذلك في مجلس المنادمة بين ابن القارح والأعشى والنابغتين وعدي ومَن مَرَّ عليهم، وما سرده الراوي من أحداث ومشاهد فيه، نجد الراوي ينهيه بقوله: «ويفترق أهل ذلك المجلس، بعد أن أقاموا فيه كعمر الدنيا أضعافًا كثيرةً»[62]، فهناك حذف حدث لبقية المجلس الذي استغرق وقتًا كبيرًا كعمر الدنيا بل أضعافًا كثيرة.

كما حذف الراوي ما حدث من لقاء جنسيٍ بين ابن القارح والحوريتين (حمدونة وتوفيق السوداء) مشيرًا إليه بقوله: «ويخلو بحوريتين له من الحور العين، فإذا بهره ما يراه من الجمال قال:...»[63]، فهو هنا تجاوز ما حدث في الخلوة منتقلًا لما بعده.

والحذف قد يساعد في إحداث ثغرة في النص، تساعد على إنماء الحبكة بتأخير سدها وإظهار أحداثها المخفية، وذلك كما في الغفران في موقف ابن القارح في الحشر الذي حذفه الراوي في قصه الأحداث بداية، وصنع به ثغرة في النص منها شكل حبكتها، تلك التي تولَّى فيها بطل الغفران/ابن القارح مهمة السرد، وأخذ يسرد ما وقع له في المحشر.

2- تقنية التلخيص:

وهي الصياغة المُثلى التي يلجأ إليها الراوي عادةً لاختزال أحداث كثيرة في سطور قليلة، والتركيز على ما يعنيه منها بالتكثيف وإسراع الإيقاع الزمني، فدور «التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ»[64].

فمثلًا، لمّا أخذ ابن القارح يروي قصته في موقف الحشر، قال: «ولم أترك وزنًا مقيّدًا ولا مطلقًا يجوز أن يوسم بزفر إلا وسمته به، فما نجع ولا غيَّر»[65]. فهو لم يذكر أيّ بيت من تلك الأشعار، فهذا يعد تلخيصًا لها، عمد إليه حتى لا يطول السرد أولًا، وحتى يفتح باب التخيّل للمتلقي في فخامة الشعر الذي قاله وكثرته، ونجد «الزمن الذي يستغرقه هذا الحدث أطول بما لا يقاس من الزمن الذي استغرقه قصُّه، ولكن زمن الخطاب يتجاوز بكثير ديمومة الحكاية في مواطن متواترة يُطلق عليها اسم «الاستطراد»[66].

وكذلك في مشهد الجارية المتحولة من الإوز وهي تغني لهم في مجلس المنادمة، نجد يد الراوي تعمل على تلخيص غنائها الأشعارَ على الألحان والأوزان، فإذا طلب ابن القارح أن تغني الشعر ثقيلًا أول، فلا نسمع منها غناءً ولا لحنًا، بل يلخصه لنا الراوي قائلًا: «فتصنعه، فتجيء به مُطربًا، وفي أعضاء السامع متسربًّا...»[67]، ويكرر الراوي ذلك في المرات الأخرى.

ب- تبطيء السرد:

وعلى العكس من التسريع، يعمد الراوي إلى تبطيء السرد وامتداد أفق النص دون أن يستدعي ذلك امتدادًا في الأحداث، وفي الغفران حدث ذلك من خلال:

1- تقنية الوقفة:

يتوقف زمن الحكاية المروية بحيث يَشغَل الكاتب صفحات الرواية في الوصف والتعليق بالتأملات والخواطر والحكم والفلسفات، فإن ذلك ينتهي إلى استطالة زمن القول -المتمثل في عدد الصفحات المكتوبة- مع انعدام المقابلة من زمن الحكاية. وهذا عكس الحالة الأولى الخاصة بالحذف والتي يتمدد فيها زمن الحكاية مع انقطاع القول المعبر عنه، وتتمثل هذه الوقفات في الغفران في المقاطع الوصفية البحتة، «فتقع هذه المقاطع خارج الزمن القصصي حيث يترك الراوي الزمن... ويأخذ على عاتقه أن يصف المنظر لإخبار القارئ»[68].

2- تقنية المشهد:

المشهد هو المنطقة الوسط بين إسراع السرد وإبطائه، حيث يتعادل فيه الزمنان: زمن الخطاب وزمن القصة[69]،«ويعطي المشهد للقارئ إحساسًا بالمشاركة الحادة في الفعل؛ إذ إنه يسمع عنه معاصرًا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت [الراوي] في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائمًا ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد»[70].

ويتميز المشهد بتزامن الحدث والنص؛ حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك، وتمشي، وتتكلم، وتتصارع، وتفكر، وتحلم[71]. وقصة الغفران مبنية على مشاهد قصصية متتابعة[72]، وهذا ما أغرى بنت الشاطئ لتُخرج الغفران في قالب مسرحي[73]؛ «لأن المشهد يقوم أساسًا على الحوار المعبَّر عنه لغويًّا والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية»[74]. وهذه الدرامية التي تطورت بها الرواية في صقل المشهد دفعت «هنري جيمس» إلى القول بأن الرواية يجب أن تقوم على التمثيل Showing لا على القص Telling[75]. وأغلب أحداث الغفران مشهدية، فالتلخيص والحذف فيها محدودان.

رابعًا: امتزاج الوصف بالسرد:

لقد اقترن الوصف في المدرسة الواقعية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي، وتقديمها في صور أمينة، تعكس المشهد، وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل. وقد ارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي، أي التصوير الفوتوغرافي[76].

وقد جاء أصحاب مدرسة تيار الوعي أو الرواية الجديدة كردّ فعلٍ على أسلوب الواقعيين، فوجدوا في الأشياء الموصوفة «مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقي وتلوينها بمزاجه الخاص»[77]، فطبيعة عالم الرواية التخيلي والصنعة الخاصة التي يتطلبها تشكيل هذا العالم لها تأثير في وصفه. وهنا يتضح الفرق بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدًا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري الذي يتناول وقْع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه. أما الأول فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاذ، في حين يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح، كما تقول د. سيزا قاسم، ولذلك نجد في النصوص الواقعية مقاطع وصفية مستقلة يمكن استخراجها من النص تمثل وحدات متكاملة متماسكة. أما بالنسبة إلى روايات تيار الوعي فلا نجد شيئًا من ذلك، فالوصف يأتي ملتحمًا بالسرد في وحدات متضافرة[78].

وبشكل عام نستطيع أن نقول: إن الوصف في الغفران أشبه ما يكون بروايات تيار الوعي في التحامه بالسرد، فالراوي يستعين به لبناء مشهدية الأحداث مضفِّرًا بسرده، وبذلك تتكون الصورة السردية والعرض والتشخيص، فالمعري يخالف نظرة الأدباء والنقاد الأوائل الذين كانوا «ينظرون إلى الوصف على أنه أسلوب مستقل بذاته، وأن وظيفته زخرفية كاللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية»[79].

والنظر إلى الوصف على أنه زخرف من الزخارف أخلّ بقيمته؛ حيث إن الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء[80]، «ذلك أن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس إلخ... تُذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية، وتشير إلى مزاجها وطبعها، وأصبح الوصف عنصرًا له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة. ويؤكد فلوبير أن الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل، وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضًا لتقديم الصورة المجسمة»[81].

وللوصف وظيفة إيهامية؛ إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعًا بالحقيقة أو تأثيرًا مباشرًا بالواقع[82].

لذلك نجد أبا العلاء يدمج الوصف في سرده لخلق هذا الإيهام بالواقعية في تخييله للعالم القصصي، فمثلًا نجد الراوي وهو يقص نزهة ابن القارح يقول: «ثم إنه –أدام الله تمكينه– يخطر له حديث شيءٍ كان يسمَّى النُّزهة في الدار الفانية، فيركب نجيبًا من نُجُب الجنة خُلق من ياقوتٍ ودرٍّ، في سجسجٍ بعُد عن الحرّ والقرّ، ومعه إناء فَيْهَج، فيسير في الجنَّة على غير منهج، ومعه شيءٌ من طعام الخلود، ذخرٌ لوالد سعد أو مولود، فإذا رأى نجيبه يُملِعُ بين كثبان العنبر، وضَيْمُرانٍ وُصِلَ بصَعبرٍ، رفع صوته متمثِّلًا بقول البكريّ...»[83]. فهنا نجد الوصف خادمًا للسرد، فالوصف اتخذ وظيفة سردية محدِثًا نوعًا «من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية، وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة [أي مع سريان الزمن]، أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها»[84].

فهناك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة. فإن نص الغفران يتذبذب بين هذين القطبين، وما ذلك إلا للإيهام بواقعية الأحداث، فنجد في حديث ابن القارح مع زهير «يدعوه الشيخ إلى المنادمة؛ فيجده من ظراف النُّدماء، فيسأله عن أخبار القدماء. ومع المنصف [الخادم] باطيةٌ [إناء خمر] من الزُّمرُّد، فيها من الرَّحيق المختوم شيءٌ يُمزج بزنجبيل، والماء أُخذ من سلسبيل...»[85]. فالانتقال إلى وصف الخادم والإناء من الزمرد وما فيه من الرحيق المختوم كل ذلك للإيهام بواقعية الأحداث، لا مجرد افتراض أو خيال.

خامسًا: الحاضر الروائي:

درج القص التقليدي على اتباع خط مستقيم في تسلسل الزمن الرئيسي في قص الحكاية؛ حيث إن الكاتب يلتزم التسلسل الزمني، ويضع الحوادث الواحدة تلو الأخرى على خط مستقيم، يتقدم فيه الزمن إلى الأمام: ماضٍ حاضر مستقبل. فالراوي يحكي أحداثًا انقضت، فيستخدم الفعل الماضي في قصِّه كما نرى في المقامات، والسير الشعبية، وألف ليلة وليلة، وحي بن يقظان، وكليلة ودمنة، والاستدلال عليه كثير، ونكتفي باستهلال تلك الحكايات بعبارات من نحو: (كان يا ما كان، وكان في قديم الزمان، ويُحكى أنه في بلاد،

وزعموا، وحدثنا، وحدثني، وأخبر، وبلغني، وقال الراوي، وكانت دولة الفرس) وغيرها، وعلى ذلك سار الروائيون الواقعيون في بناء الرواية، وهو ما يُطلق عليه جيرار جنيت مستوى القص الأوليّ[86].

ومع تطور الرواية الحديثة ازدادت أهمية الحاضر بالنسبة للروائي، وأدى البحث عن تجسيده إلى تطور واضح في طريقة معالجة الزمن في الرواية، وإلى محاولات ابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عنه، وتثبيت هذا الحاضر ومده، فترك بعض كتاب الرواية الجديدة الفرنسيون مختلف صيغ الماضي ولجؤوا إلى استخدام الفعل المضارع[87]، وتُرجع د. سيزا قاسم هذا الاهتمام بالحاضر في الرواية الجديدة إلى تأثير السينما، حيث لا تعرف السينما إلا زمنًا واحدًا وهو الحاضر[88].

والمتتبع لرحلة ابن القارح يرى عن كثب أن الرحلة تمضي في مراحل متتالية، تسلمك كل مرحلة فيها إلى الأخرى، وأحداثها تمر في أزمنة متتابعة مليئة بالحركة والتجديد، فلم يعرف ابن القارح دقيقة انقطاع عن الحركة فتفصل بينه وبين الأحداث، ولا شك أن الأسلوب الذي يُعبِّر بأمان عن مضامين ذلك هو السرد المعتمد على الجمل الفعلية، فالفعل وحده هو الكفيل بأن يصور وبصدق الظلال المعنوية والزمنية لتنقلات ابن القارح في الآخرة، وليس أي فعل، إنه الفعل المضارع الذي اختاره الراوي بعناية ليعبر عن تلك الحركة الدائبة التي أرادت الطاقة الخيالية للمعري أن تنفخها في نسيج حكايته: (يركب – يذهب – يمر – يطلع – يرى...)، معنى ذلك أن زمنية التلفظ تطابق زمنية الحدث، فالأحداث تروى لنا في زمنية وقوعها الحاضر، «فلا الأفعال تسبق الرواية ولا الرواية تسبق الأفعال، والقارئ يعيش بالمشاهدة... فكل ما يقع أمامه يقع لأول مرة والمستقبل الحدثي مجهول»[89]، كأن أبا العلاء أراد أن يجعلنا نسير مع ابن القارح خطوة خطوة، فنحيا وإياه تلك المغامرات، ونشعر بما يشعر به في اللحظة نفسها، فقليلًا ما كان الراوي يكتفي بإخبارنا بما قام به ابن القارح أو غيره من شخصيات الرحلة، بل كان يأبى إلا أن نكون شركاء له ولهم، ورفقاء في جولات الجنة والنار، إننا نشعر ونحن نقرأ الرحلة، وكأننا أمام شاشة عرض نعيش مع مشاهدها لحظة بلحظة، مشهدًا فالثاني فالثالث، بل نعيش داخل كل مشهد أحداثًا وتنقلات لا تأتي إلا بتعاقب الزمن، الشيء الذي جعل الجمل والتراكيب الفعلية المضارعة تسود قسم الرحلة عمومًا.

إننا نكاد نجزم بأن أبا العلاء سبق الروائيين الفرنسيين بالسرد عن طريق المضارع، وهو كذلك تميز عن القص العربي التقليدي المعتمد على الحكاية المنصرمة، سواء في عصره أو قبله.

إن المعري في عمله الإبداعي القديم سلك سلوك المحدثين، وإن لم يسمِّ الأشياء بمصطلحاتها الحديثة، فهو عمليًّا كان يقوم بذلك كله في استخدامه تلك التقنيات.

الهوامش والمراجع:

(1) محمود تيمور: محاضرات في الفن القصصي، معهد الدراسات العربية – القاهرة، 1958م، ص 25.
(2) د. طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف – القاهرة، الطبعة السادسة 1963م، ص 239.
(3) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، راجعها وعلق عليها: د. شوقي ضيف، دار الهلال، د.ت. 265/2.
(4) حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، دار التقوى للطبع والنشر والتوزيع 2019م، ص 789.
(5) د. أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب، محاضرات ومقالات في الأدب العربي، مطبعة الرسالة – مصر، الطبعة الثالثة 1372هـ=1952م، ص 370.
(6) د. سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، إصدارات مكتبة الأسرة 2004م، ص 181.
(7) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الرابعة 2005م، ص 288.

(8) د. ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية.. عصر الإبداع، دار النشر للجامعات – مصر، الطبعة الثالثة 1997م=1417هـ، ص105.
(9) رولان بارت: موت المؤلف، ترجمة: منذر عياشي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد مايو 1991، ص56.
(10) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران (ومعها نص محقق من رسالة ابن القارح)، تحقيق وشرح: د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف – مصر، الطبعة العاشرة، 1977م، ص167–168.
(11) السابق، ص169.
(12) السابق، ص171–172.
(13) صنّفها جيرار جنيت في خمسِ وظائف: 1– الوظيفة السردية. 2– وظيفة الإدارة. 3– وظيفة التواصل. 4– الوظيفة الانفعالية. 5– الوظيفة الإيديولوجية. انظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 264–265.
(14) عبد الوهاب الرقيق، وهند بن صالح: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي – تونس، الطبعة الأولى 1999م، ص 39.
(15) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص 176–177.
(16) عبد الوهاب الرقيق، وهند بن صالح: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ص 39.
(17) د. ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية.. عصر الإبداع، ص106.
(18) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة 1988م، ص 70–71.
(19) انظر: د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 187.
(20) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص229.
(21) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 189.
(22) السابق، نفسه.
(23) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، ص 70.
(24) د. عائشة عبد الرحمن: الغفران دراسة نقدية، دار المعارف – مصر، الطبعة الرابعة 1999م، ص134.
(25) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، ص 71.
(26) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص372.
(27) السابق، ص284.
(28) انظر: محمد القاضي، وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، الطبعة الأولى 2010م، ص 159.
(29) جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة – الطبعة الثانية 1997م، ص 179.
(30) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر– رواية الثمانينيات بتونس، دار محمد علي الحامي –صفاقس، الطبعة الأولى 2001م، ص39.
(31) السابق، نفسه.
(32) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 187.
(33) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص40.
(34) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص178.
(35) السابق، ص 176–177.
(36) السابق، ص291.
(37) انظر: رسالة الغفران، ص309–310.
(38) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي– بيروت/الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1990م، ص 166.
(39) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص 200، 201.
(40) السابق، ص261.
(41) د. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب– القاهرة، الطبعة الأولى 2006م، ص54.
(42) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص61.
(43) لينا علي حسن: أقوال الشخصيات في رسالة الغفران، مجلة دراسات – العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد: 38، العدد: 3، سنة 2011م، عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية، ص953.
(44) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 185.
(45) السابق، نفسه.
(46) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص267.
(47) عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، الطبعة الأولى 1999م، ص31– 32.
(48) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص350.

(49) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 186.
(50) السابق، ص 185.
(51) آن بانفليد: الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ترجمة: بشير القمري، ضمن كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبي»، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة – الرباط، الطبعة الأولى 1992م، ص125.
(52) لينا علي حسن: أقوال الشخصيات في رسالة الغفران، ص956.
(53) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص 186.
(54) السابق، ص198.
(55) السابق، ص205.
(56) السابق، ص288.
(57) السابق، ص309.
(58) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص188.
(59) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص275–276.
(60) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع – سوريا، الطبعة الأولى 1997م، ص82.
(61) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص 184.
(62) السابق، ص237.
(63) السابق، ص284.
(64) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص82.
(65) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص251.
(66) عبد الوهاب الرقيق، وهند بن صالح: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ص37.
(67) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص213.
(68) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص92.
(69) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2003، ص204.
(70) P. Bentley, «Some Observations on the Art of Narrative», in The Theory of the Novel. P. 53.
نقلًا عن: د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 94–95.
(71) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص95.
(72) ألفت كمال الروبي: تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 13، العدد 3، خريف 1994م، ص87.
(73) انظر: د. عائشة عبد الرحمن: الغفران دراسة نقدية، ص95، وملحق المسرحية آخر الكتاب.
(74) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.
(75) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص94.
(76) السابق، ص111.
(77) السابق، ص113.
(78) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص113.
(79) السابق، ص114.
(80) السابق، نفسه.
(81) السابق، ص114–115.
(82) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص115.
(83) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص175–176.
(84) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص117.
(85) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص185.
(86) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص240.
(87) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص40–41.
(88) السابق، ص41.
(89) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، ص59.