الأدب و"كمال اللا تمام" بين التلقي والإبداع مدخل نظري ونماذج تطبيقية

محمود أحمد عبد الغفار

أستاذ الأدب الحديث والمقارن المساعد

قسم اللغة العربية– كلية الآداب– جامعة القاهرة

مستخلص البحث

في سياق تمييز الأدبي عن غير الأدبي وردت أوصاف عديدة لما يسم التراكيب الأدبية لغة وتشكلًا من قبيل: جمال الإضمار مقابل عادية التصريح، وروعة السكوت أو الصمت أمام مباشرة التصريح، وغيرها من السمات التي توقفت عندها هذه القراءة. لكن اللافت للنظر أن الغالب على تلك السمات كلها فكرة "النقصان أو عدم الاكتمال" المتعمد أو المراوغ عند التشكيل، والغوص وراء منحه الحضور "المكتمل" عند التلقي، بحيث لا يُحتَاج إلى تأكيد ما هو مؤكد عند دارسي الأدب وقرائه بشأن هذا الأمر باعتباره سمة غالبة على كل ما هو أدبي.

في هذا الإطار دارت هذه القراءة في مسارين: الأول تأمل نظري لاقتران الأدبية بمبدأ "اللا تمام أو النقصان" المقصود أو المتعمد عند الإنتاج، وكيفية السعي لإلباسه ثوب الاكتمال بفعل القراءة أو التلقي، مع توقف خاص أمام الإجراءات العملية المتعلقة بفعل التلقي وكيفية الاعتداد بها عند قراءة أو قياس استجابة القراء لعمل من الأعمال الأدبية. أما المسار الثاني فتوقف أمام نمطين أساسيين: الأول البنى المفتوحة والتشتيت المراوغ المقصود لأحادية الدلالة في نماذج شعرية، والثاني هو البنية السردية المفتوحة لعدد من الروايات تختتم بالتركيز على نموذج بالغ الدلالة في هذا السياق، وهو رواية "جبل الزمرد" لمنصورة عز الدين.

الكلمات المفتاحية: {اللاتمام– الإبداع– نظرية التلقي– استجابة القارئ– جبل الزمرد}

Literature and the "Perfection of Imperfection" between Reception and Creativity (Theoretical Introduction and Application Models)

Abstract

In the context of distinguishing the literary from the non-literary, many descriptions were given of what characterizes literary structures in terms of language and formation, such as: the beauty of the invisibility versus the normality of the statement, the splendor of silence versus the direct statement, and other features that this reading will discus, but it is remarkable that the majority of these features It is all the idea of intentional or elusive "decrease or incompleteness" when forming, and diving behind giving it a complete presence when receiving, so that I don't need to confirm what is certain for literature students and readers regarding this matter as it is a dominant feature of what we call it literary.

In this context, this reading revolved in two paths: the first contemplated theoretically the coupling of literature with the principle of "incompleteness or imperfection" that is intended or intentional in creation, and how to seek to dress it in the dress of completeness through reading or receiving. With a special pause before the practical procedures related to the act of receiving and how to count them when reading or measuring the response of readers to a work of literary works. As for the second path, it will stop in front of two basic patterns: the first is the open structures and the intended elusive distraction of the monolithic significance in poetic models, and the second is the open narrative structure of a number of novels that concludes with the novel "The Emerald Mountain" by Mansoura Ezz El-Din.

Keywords: (imperfection- creativity- reception theory- reader`s response- the diamond mountain)

تمهيد: موضوع البحث وتساؤلاته ومنهجيته

تلعب عناصر الاتصال دورًا بالغ الأهمية في تحديد الدلالة في لغة الحياة اليومية أو التواصل المباشر، وحتى مع هذه المباشرة، وتحديد مقاصد المتكلمين خلالها بوضوح، تظل لغة الحياة اليومية منقوصة وغير مكتملة إلى أن تبلغ بعض الاكتمال بإدراك ما صاحب التراكيب من نبر وتنغيم وحركات جسدية للمتحدث وغيرها من الأمور المعينة للمتلقي في إدراك المقصد، وإلا لما كان تنغيم "شكرًا" مثلا في بعض المواقف يستطيع أن يعني اللوم أو التوبيخ عن عدم إنجاز ما كان يُنتظر إنجازه. ويتزايد هذا النقصان ويلعب دورًا مقصودًا في إنتاج الدلالة في النصوص الإبداعية، وتزداد الصعوبة هنا لأن سياق الاتصال المباشر ولغة الجسد وطبيعة التنغيم ودرجات الصوت لا يكون لها أي حضور يذكر، فالموجود مجرد نص ورقي مطبوع بين يدي قارئ لا صلة مباشرة لحظة القراءة بينه وبين المبدع، ولهذا تحدث محمد عناني كثيرًا– في كتابه "الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق"– عن ضرورة إدراك النغمة في النصوص قبل الشروع في ترجمتها، وكذلك ضرورة التعرف على الإحالات أو الانزياحات النصية لكي يتمكن المترجم من نقل معناها إلى اللغة الأخرى، ولهذا سنجد في السير الذاتية لكبار المترجمين ما يؤكد الحرص على الاستعانة بأهل اللغة للتمكن من إدراك النغمة وكذلك الإحالات اللغوية والثقافية والرمزية المتعددة. سنجد مثلاً توجيه إدوارد وليم لين الشكر لعياد الطنطاوي لمساعدته في ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الإنجليزية، وسنجد أحاديث كثيرة عن رجوع دنيس جونسن ديفيز "عبد الودود" إلى نجيب محفوظ نفسه أثناء ترجمة أعماله إلى الإنجليزية.

وفي سياق تمييز الأدبي عن غير الأدبي وردت أوصاف عديدة لما يسم التراكيب الأدبية لغة وتشكلًا من قبيل: جمال الإضمار مقابل عادية التصريح، وروعة السكوت أو الصمت أمام مباشرة التصريح، وغيرها من السمات التي توقفت عندها هذه القراءة، لكن اللافت للنظر أن الغالب على تلك السمات كلها فكرة "النقصان أو عدم الاكتمال"

المتعمد أو المراوغ عند التشكيل، والغوص وراء منحه الحضور المكتمل عند التلقي، بحيث لا يُحتاج إلى تأكيد ما هو مؤكد عند دارسي الأدب وقرائه بشأن هذا الأمر باعتباره سمة غالبة على كل ما هو أدبي. لكن ما يستحق التأمل هو بناء العمل الأدبي على "موتيفة" أو "ثيمة" النقصان أو عدم الاكتمال التي تجلت بشكل واضح في "ألف ليلة وليلة" في التراث الشرقي والعربي ومن ثم العالمي بعد ذلك، بحيث ظلت معينًا لا ينضب أمام الكاتبات والكتاب المعاصرين في تأطير عوالم السرد اعتمادًا على تلك الموتيفة، على نحو ما سعت هذه الورقة أن تبيّن من خلال رواية "جبل الزمرد"، إلى جانب نماذج روائية أخرى ونماذج شعرية من ثقافات مختلفة قامت على أساسين من جمال اللاتمام والمفارقة.

فنظرية التلقي، على سبيل المثال، تُعلي من قيمة القراء وتهتم بتأمل استجاباتهم عند تلقي النصوص الإبداعية بشكل يمكن القول إنه لم يكن مسبوقًا قبلها. بل إن الإعلاء من قيمة المتلقي قد وصل إلى حدود قصوى بإعلان موت المؤلف لكي تصبح الدلالات النصية كلها مرتبطة في تشكلها الأخير بالمتلقي ولا أحد غيره– مع الوضع في الاعتبار أن النص نفسه يضمن ما يقود المتلقي إلى تأويلات محددة– بل وبمرور الوقت أعلن موت الناقد الأكاديمي لينفتح باب التلقي على مصراعيه أمام القراء العاديين على مواقع المكتبات الكبرى في العالم، وعلى صفحات الترويج للكتب سواء بعرض ملخصاتها أو لبيعها لتظهر مصطلحات جديدة كذلك مرتبطة بأحكام القيمة التي يسبغها هؤلاء المتلقون من قبيل "الأكثر مبيعًا"، والـ "الطبعة العشرون أو الثلاثون" لعمل أدبي خلال سنوات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة. في ضوء هذا التصور سعت هذه القراءة إلى الكشف عن أن "اللاتمام" أو بوصف آخر "عدم الاكتمال" يعد صفة محايثة في العمل الأدبي تسهم بشكل أو بآخر في منحه صفة الأدبية من ناحية، وتمنح المتلقي متعة التعرف على تلاعب المبدع باللغة والصور من ناحية ثانية، بحيث يمكن الادعاء أنه كلما ازداد حضور هذا "اللاتمام"، ازداد اكتمال العمل الفني والأدبي ليبلغ ذروة التشكل

الجمالي والإبداعي في الإنتاج والتلقي، وهو ما سعت هذه القراءة، نظريًّا، للكشف عنه بالتوقف أمام أهم الاتجاهات التي درست الظاهرة الأدبية في العصر الحديث؛ الاتجاهات الغربية تحديدًا، التي كان لها بالغ التأثير على دراسة الأدب العربي، لكن مدار الاهتمام هنا سيكون منصبًا على بيان واكتشاف كمال أو جمال اللاتمام الذي التفتت إليه أدبيات تلك الاتجاهات وهي تقدم تصوراتها وأدواتها الإجرائية وتصف الظاهرة الأدبية، أما على المستوى التطبيقي، فقد توقفت هذه القراءة أمام نمطين أساسيين: الأول البنى المفتوحة والتشتيت المراوغ المقصود لأحادية الدلالة في نماذج شعرية، والثاني هو البنية السردية المفتوحة لعدد من الروايات تختتم بنموذج ممثل بالغ الدلالة في هذا السياق وهو رواية "جبل الزمرد" لمنصورة عز الدين. وتعتمد هذه القراءة منهجيًّا في المدخل النظري على اتجاهات نقد النقد، وفي الجزء التطبيقي تعتمد على "محتوى الشكل" كما طبقه الراحل سيد البحراوي مستفيدًا من توجهات كثيرة في علم اجتماع النص الأدبي مع وضع الجوانب الأسلوبية وما يتعلق بعتبات النصوص عند جينيت في الاعتبار.

المبحث الأول: الأدب وكمال اللاتمام بين الإبداع والتلقي (مدخل نظري)

في جانب من جوانبه وصف الأدب بأنه "الكتابة التخيلية"، أي ما لا يعتمد على الصدق أو الحقائق الواقعية بشكل مطلق، أما في جانبٍ آخر، فقد عرّفه رومان ياكوبسون بأنه عنفٌ منظمٌ يُمارس على الحديث العادي، وبأنه تحويلٌ وتكثيفٌ لهذه اللغة في اتجاه آخر. وهنا يمكن استبدال مثال من رواية عربية بمثال قدمه تيري إيجلتون في هذه السياق على النحو التالي: فلو أنك اقتربت من أحدهم في محطة الباص ووجدته يتمتم قائلًا: "**في ظلمة الفجر العاشقة، في الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا** [١]"، لأدركت على الفور أنك في حضرة الأدبي. فنسيج الكلمات وإيقاعها؛ أو ما يسميه النحاة: عدم التناسب

بين الدال والمدلول، بحيث تلفت اللغة انتباهنا إليها متباهية بوجودها المادي المختلف، على النحو الذي تعجز عبارات من قبيل "الجوّ لطيفٌ اليوم" أن تفعل [٢]. إن عدم التناسب بين الدال والمدلول المشار إليه عند تيري إيجلتون يعني ببساطة التلاعب بعلاقات الإسناد، مما يؤدي إلى خلخلة التركيب أو الإسناد المألوف، ومن ثم تحويله من الثبات والاستقرار إلى النقصان وعدم الاكتمال ولو إلى حين، عندما يستطيع المتلقي إعادة تنضيد تلك العلاقات ليمنحها كمالها الجديد بشكل فردي وشخصي، بل وبشكل عام أحيانًا. إنه تشويش متعمد على التركيب المألوف ينتقص من حضوره الكامل ليمنح التشكيل الجديد المنقوص قدرة أعلى على التأثير، وجمالية أعلى عند التشكل.

بل إن منطق اختيار ما يتناوله المبدع في عمله يتطلب نوعًا من التمويه أو بعبارة أخرى إلحاق عدم الاكتمال ببنية المكتمل في الواقع زمانًا ومكانًا وأحداثًا. وهنا نتوقف أمام إشارة محمد مندور لمسألة الحكم على جودة العمل الأدبي بقياسه إلى حقائق الواقع ومدى قربه منها. وهو أمر غير دقيق بالمرة على نحو الذي طرحه مندور بتناول قصة للأديب الفرنسي "بيير لويس" تعالج مشكلة الإبداع الفني. فكأن إصرار الفنان على محاكاة الواقع كما هو، يعتبر حالة من التمام التي يجب التلاعب بها ليتحقق للعمل الأدبي خصوصيته وجماله. في تلك القصة المشار إليها يعرض "لويس" لفنان إغريقي قيل إنه أراد أن يرسم لوحة زيتية للإله "برومثيوس" الذي حكت الأساطير عن أنه سرق النار من جذوة الشمس وحملها إلى البشر مما أغضب "زيوس" كبير الآلهة فعاقبه بأن شدّه إلى صخرة وأرسل نسرًا كبيرًا جارحًا ينهش كبد "برومثيوس" نهارًا ثم يتركه ليلًا ليعود كبده إلى النمو من جديد، ليعاود النسر الكرة في النهار التالي وهكذا دواليك. فلم يجد الفنان الإغريقي سبيلًا لتصوير الألم على وجه "برومثيوس" إلا باستحضار عبدٍ وكيّه بالنار ثم رسم ما بدا على وجهه من ألم. ورغم أنّ اللوحة خرجت رائعة، فإن الجموع استنكرت موقف الفنان الإغريقي، كما استنكر النقاد والمفكرون

الفرنسيون موقف "بيير لويس" ولم يستسيغوا خاتمة قصته، وذلك لقناعتهم بفقر الخيال الذي يحتاج إلى توليد الألم بالفعل لكي يصوره. إنه من غير المعقول على أية حال أن يُطلب من الأدباء أن يعيشوا التجارب التي يصوغونها في أعمالهم وإلا لوجب أن نفترض أن شكسبير مثلًا أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين والأفاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم في مسرحياته أو قصصه(٣). ومن ثم تتعدل مفاهيم الواقع عند وضعها أمام النص الأدبي، بحيث لا يعني مثلًا الصدق الفني ما يعنيه الصدق بالمعنى الأخلاقي فيما هو خارج التشكيل الأدبي، ليصبح مع ذلك التكوين الجديد غير المكتمل أو متعمد النقصان جماع تحقق وتناغم الأدوات التشكيلية في تجسيدها للحالات النفسية والمعنوية والفكرية في العمل الأدبي، ولا تكون مرجعياته خارج العمل الفني أو الأدبي نفسه، بل ويمكن الادعاء أنها تتبدل أو تتغير من عمل أدبي إلى آخر، في حين يظل الصدق الأخلاقي خارج العمل الأدبي خاضعًا لمنظومة من قيم ومعتقدات تتأبى على التغير طالما ظل المجتمع بحالته السويّة.

يتسم "الأدبي" كذلك بالشعرية، التي تبلغ ذروتها مع الشعر على وجه خاص. والشعرية Poetics مصطلح تبلور بمعناه العام– الذي يحيل إلى قوانين الخطاب الأدبي وما يميزه عن غيره من أشكال الخطاب الأخرى– مع الشكلية الروسية، ثم اتسع مفهومها ليشمل فنونًا إبداعية أخرى كالفن التشكيلي والسينما، "كما اتسع المدى أكثر فأكثر ليصل إلى البحث في شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها غاستون باشلار في "جماليات المكان"(٤). في عام ١٩٣٤ أصدر "كارل بوهلر" كتابًا عنوانه "نظرية اللغة" اقترح فيه تقسيم الوظائف الدلالية للألفاظ تقسيمًا جديدًا، فرّق خلاله بين الوظيفة الرمزية (بمعنى الإحالة إلى أشياء أو أحوال)، والوظيفة العَرَضِيَّة (التي تتعلق بالمرسل وتعبر عن فكره وأحاسيسه، ومن ثم تعتبر عرضًا من أعراضه)، والوظيفة الإشارية (النابعة من إشارتها إلى المستقبِل أو السامع، ومدى تجاوبه معها، مثل إشارة المرور).

وقد رأى "أندريه بيترسن" إن تقسيمات رومان جاكوبسون لوظائف اللغة تعتبر تطويرًا لما ذكره بوهلر[٥]؛ حيث رأى جاكوبسون أن المتحدث يرسل رسالة إلى المخاطَب، وأن هذه الرسالة لا تنجح إلا في سياق يدركه ذلك المخاطَب، بشرط أن يكون ذا طابع لغوي أو يمكن إكسابه طابعًا لغويًّا، وفي وجود شفرة code مشتركة بصورة كاملة أو جزئية بين المتحدث والمخاطَب، وكذلك وجود صلة أو قناة مادية ورابطة نفسية بينهما، "تتيح لهما الاتصال ومواصلة التواصل (١٩٦٠– ص٣٥٣) ويزعم جاكوبسون أن كلا من هذه العناصر الستة يحدد مهمة مختلفة للغة، فالتوجه نحو السياق يأتي بالوظيفة الإحالية، أما الوظيفة العاطفية أو التعبيرية فهي مقصورة على المتحدث، بينما التركيز على الرسالة فيخرج لنا بالوظيفة الشعرية للغة[٦] poetic function".

مع هذه التوجهات، تطورت الدراسات اللغوية الحديثة بدرجة واضحة، واتجهت من خلال علم الأسلوب "للاقتراب إلى النص الأدبي من داخله وبعزله– مع تأثر واضح بالاتجاه البنيوي– عن السياقات الاجتماعية والنفسية المتعلقة بتلقيه واستقباله. ومن ثم رأت أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية. ويتدقق هذا التعريف ذو البعد اللساني شيئًا فشيئًا حتى يتخصص بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين التعبير ومدلول محتوى صياغته. فإذا كانت عملية الإخبار علة الحدث اللساني أساسًا فإن غنائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرًا ضاغطًا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالًا ما؟"[٧]، ولنتأمل هنا أحد أهم تعريفات "الأسلوب" باعتباره: "مفارقة" أو انحرافًا " عن أنموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه معيار وبالمقارنة بينهما يقع التمييز بين

"النص المفارق" و "النص- النمط". ويشترط لجواز المقارنة تماثل المقام بينهما [٨]. ويُلاحظ هنا فيما يتعلق بمفهوم "الانحراف أو المفارقة" أمران؛ الأول هو التعمد أو القصدية من جانب المبدع، والثاني هو التلاعب بكمال النموذج الأصلي واكتماله وتحويله إلى نموذج غير مباشر أو غير مكتمل يتطلب عملية وجدانية من المتلقي للتعرف عليه واستيعابه وهضمه. ومع كل ما وسمت به الأسلوبية من دقة ومنهجية، ظل القول بصعوبة تطبيقها عمليًا، نظرًا لصعوبة التوقف أمام هذا التلاعب المتعمد السابق الإشارة إليه، لعدم وجود درس لغوي وصفي كامل وشامل لأي لغة من لغات الأرض على مدار تاريخها كله، وهو ما يؤكده سعد مصلوح بقوله إن الأسلوب بما صدقاته المختلفة "لا يمكن تحليله تحليلًا شافيًا إلا في ضوء التحليل الشامل للغة المعنية، ذلك أن هذا التحليل الشامل هو بمثابة تحديد لخلفية الصورة "أو الأرضية " التي يبرز بالقياس إليها الشكل، فلابد من قياس المتنوع إلى المتجانس، والخاص إلى العام، يقول هاليداي إذا كان لعالم اللسان أن يأمل في الإسهام في تحليل الأدب الإنجليزي، فإن عليه أولًا أن ينجز وصفًا شاملًا لإنجليزية العصر على كل المستويات[٩]".

ذلك التنظيم الخاص للغة الذي استوقف المهتمين بالدراسات الأسلوبية في أحد أهم مساراتها المنهجية عند دراسة الأدب بمعزل عن سياقات إنتاجه وتلقيه، هو الذي يبرز في تأكيد تيري إيجلتون على أن الأدب "ليس عقيدة ولا إيديولوجيا، بل تنظيم خاص للغة بقوانين وبنيات وأدوات نوعية يجب أن تدرس في ذاتها. فالعمل الأدبي ليس مركبةً لنقل الأفكار، ولا انعكاسًا للواقع الاجتماعي، ولا تجسيدًا لحقيقة مفارقة متعالية (transcendental)، إنه حقيقة مادية، ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة. إنه مكون من كلمات وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما"[١٠]. وقد شكل هذا التصور منظورًا شكليًا له مداخله في تأمل الظاهرة الأدبية بمعزل عن مضمونها الذي يغري بالاتجاه نحو

مجالي علم الاجتماع وعلم النفس أو غيرهما من المجالات ذات التداخل المشترك مع مضمون النص الأدبي. بل وإمعانًا في تقديم الشكل على المضمون، اعتبر الشكليون المضمون مجرد حافز للشكل، مجرد مناسبة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي. ومن ثم فأي رواية عندهم ليست رواية عن شخصية معينة، " دون كيخوته" مثلًا ليست عن شخص ذلك كان اسمه، وإنما هي وسيلة أو فرصة للجمع بين أنواع مختلفة من التقنيات الروائية (١١). ويلاحظ في تقديم التقنيات الفنية والروائية على المضمون، تقديم الجمالي من حيث التركيب والتشكيل على الاجتماعي أو التاريخي أو النفسي... إلخ. بمعنى تقديم جماليات النقصان أو اللا تمام على كل ما هو مكتمل وتام بفعل الاتفاق الاجتماعي أو التاريخي أو النفسي عليه!

صحيح أنّ الشكليين بدأوا النظر إلى العمل الأدبي باعتباره تجميعًا اعتباطيًّا للأدوات التشكيلية "الجرس والمخيلة والإيقاع وبناء الجملة والوزن والقافية والتقنيات الروائية"، بدرجة أو بأخرى، لكنهم في وقت لاحق توصلوا إلى النظر إلى هذه الأدوات على أنها عناصر مترابطة فيما بينها أو وظائف ضمن نسق نصّي كليّ العامل المشترك بينها جميعًا هو تأثير "الإغراب" أو "نزع الألفة". **فالشيء النوعي بالنسبة للغة الأدبية، وما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى، أنها تشوّه اللغة العادية بطرق متنوعة، حيث تتكثف اللغة العادية، وتتركز وتُلوى وتنضغط وتتمدد وتنقلب على رأسها لتصبح في العمل الأدبي لغة غريبة** (١٢)، ومع هذا الإغراب، يصبح اليومي المألوف غريبًا ومدهشًا ومن ثم تتغير استجاباتنا تجاهه. هذا الإغراب أو نزع الالفة ليس إلا سكب "اللا تمام" على كل ما هو تام ومكتمل ومألوف في الواقع الخارجي المعاين، وقد رأى روبرت هولب أن التغريب Defamiliarization يعتبر هدفًا في حد ذاته لإطالة أمد التلقي، ومن ثم يصبح السعي لإكمال غير المكتمل سعيًّا جميلًا لرد فعل ينبغي أن يطول زمنه، فأداة الفن "هي أداة تغريب الأشياء، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها ولابد من إطالتها"(١٣). المهم

هنا الإشارة إلى أن الشكليين قد انتبهوا إلى أن هذه الألفة المنزوعة لن تبقى مع العمل الأدبي إلى الأبد وفي كل مكان– وهو أمر اهتمت به نظريات التلقي فيما بعد– فبمجرد تغير السياق اللغوي الذي أدى إلى هذه التشويه المتعمد، ستنتفي عن ذلك العمل سمة الإغراب، وربما يفقد أدبيته من هذه الناحية، لأنه سيفقد كل ما جعله ناقصًا أو غير كامل. وهو ما يحدث مع آلاف المجازات التي نستخدمها في حياتنا اليومية، تلك التي لم نعد ننظر إليها ولا نلتفت لها باعتبارها مجازات على الإطلاق مع مرور الزمن وبفعل ما حدث للغة من تغيرات، حتى قيل إنّ كل وأي لغة هي مجازات فقدت مجازيتها بالتدريج.

الأهم والأخطر عند الشكليين هو أن مسألة "أدبية الأدب" بما تتضمنه من تأكيد لجمال اللاتمام المتلاعب والمشوه ونازع الألفة عن اللغة العادية؛ تعتد كذلك بوجود هذه اللغة العادية المباشرة في سياق أدبي، بحيث يصبح ذلك السياق الأدبي نفسه– رواية أو قصيدة مثلًا– هو ما يمنحها اللا تمام الجميل المدهش، مع أن تراكيبها وإحالاتها لا إدهاش فيها على الإطلاق. وبتغيير المثال الذي ضربه "تيري إيجلتون" بمثال من رواية عربية يُطرح التساؤل ذاته: ماذا لو أنني سمعتُ شخصًا على المنضدة المجاورة بمكتبة الجامعة يقرأ[١٤] : "**هل تعرف ماذا يؤرقني طوال الوقت؟ أن أستيقظ ذات صباحٍ لأجد نفسي عجوزًا في أسمال، غير قادرة على شراء قطعة لحم، يساعدني شاب رقيق على صعود الترام، وأتوسل لبائع الخضروات القريب من منزلي أن يصبر عليّ حتى يأتي شيك الضمان الاجتماعي الهزيل**[١٥] . "، فهل هذه لغة أدبية؟ أم لغة مباشرة وواضحة لا شعرية فيها؟ إنها في الحقيقة– وكما يعتقد إيجلتون– لغة أدبية لأنها مأخوذة من رواية "أمريكانلي" للكاتب صنع الله إبراهيم، مع أنها لا تركز أي اهتمام خاص على ذاتها بوصفها أداءً لفظيًا. ويمكن القول هنا إن الشكليين قد ربطوا الأدبية بالشعر وحده تقريبًا، متجاهلين أنواعًا أخرى من الكتابة تتسم بالأدبية وتلفت

اللغة فيها النظر إلى نفسها على نحو خاص كما في النكات والأغاني وشعارات كرة القدم ومانشيتات الصحف والإعلانات، إلى أن جاءت توجهات النقد الثقافي لتضع كل ذلك موضع الاعتبار والدرس تمامًا كما تدرس القصيدة.

مع البنيويين ظهر تعبير "موت المؤلف" لتكون الفاعلية الأكبر والأعظم للناقد، الذي سيموت في مرحلة لاحقة لتكون الفاعلية للقارئ العادي الذي يستطيع الآن التعليق على أي عمل أدبي بالطريقة التي تحلو له من خلال مواقع الترويج للكتب وعروضها على شبكة الإنترنت. وكما انتقد البنييون بسخرية شديدة كل ما يربط العمل الأدبي بما هو خارجه إلى أن اعتبروا ذلك غير إنساني بالمرة، جاء جون بايلي John Bayley ليرى في نظرتهم إلى العمل الأدبي باعتباره تشكيلًا وتجميعًا لشذرات من نصوص سابقة نزعة لا إنسانية بالمرة(١٦)". وكما هو معروف، فقد اعتمدت البنيوية على أفكار دو سوسير عندما فرّق بين **اللغة** باعتبارها نسقًا سابقًا في وجوده على استخدام **الكلام** الذي هو الممارسة الفعلية أو التلفظ الفردي للغة، كما اتكأت على هذا التصور بشكل أساسي لاكتشاف النسق الكامن من القواعد المستخدمة في الأساطير والقصائد وغيرها؛ النسق الذي يستطيع الإنسان من خلاله أن ينتج عددًا لا نهائيًّا من الجمل المحكمات على حد تعبيره(١٧). ومع تطوير دو سوسير نسق علاقات الدال بالمدلول على مستوى اللغة فيما أطلق عليه "السيموطيقا أو السيمولوجيا أو علم العلامات، بحيث صار مدار الاهتمام بأنساق تلك العلامات لا بالعلامات ذاتها، ميّز الفيلسوف الأمريكي بيرس Prerce بين ثلاثة أنماط من العلامة: الأيقونة iconic؛ مثل العلامة التي تشير إلى طريق صاعد أو منحدر عند قيادة السيارة، و"المؤشر" indexical، كإشارة الدخان إلى النار والسحاب إلى نزول المطر، و"الرمز" symbolic، حيث العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية كما في اللغة. وقد استخدم رولان بارت مسألة النسق العلاماتي تلك في تحليله لنسق الأزياء عام ١٩٦٧م، معتبرًا كل أشكال الأداء الإنساني تستلزم نسقًا من علاقات الاختلاف، على النحو الذي يعمل به النسق اللغوي عند دو سوسير من

حيث ثنائية "اللغة" و"الكلام"؛ أي مجمل القواعد التي تشتمل عليها "اللغة"، والتحقق الفعلي لتلك القواعد عند الاستخدام "الكلام".

ويتساءل "رامان سلدن" عن القصد من دراسة الأدب في ضوء النموذج اللغوي عند دو سوسير؛ نموذج الثنائيات السابق ذكره، ليرى أنه من الخطأ التوحيد بين "اللغة" و"الأدب". صحيح أن الأدب يستخدم اللغة، ولكن ذلك لا يعني اتحادًا بين بنيتيهما لسبب بسيط وهو أن عناصر هاتين البنيتين مختلفتان. وإذا كان "تودروف Todorov" يطالب بنظرية أدبية جديدة تؤسس نسقًا عامًا للأدب، فإنه يطالب بنظرية تكشف عن القواعد الكامنة التي تحكم الممارسة الأدبية. بيد أنّ البنيويين يسلمون بوجود علاقة خاصة بين الأدب واللغة، فالأدب عندهم يلفت انتباهنا إلى طبيعة اللغة نفسها وخصائصها النوعية، ولذا فنظريتهم الأدبية وثيقة الصلة بالشكلية في هذا الجانب[١٨]. لكن الفارق بينهما في النوع الأدبي الذي شغلهم عند التطبيق بدرجة أكبر. فالشكلية نموذجها الأثير القصيدة، في حين أن النموذج الأبرز لدى البنيويين هو القص.

مع التفكيكية Deconstruction بمعنى: "فك الارتباط، أو حتى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجها، أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو أي ظاهرة موثوق فيها [١٩]"، لم يعد هناك ما يتوقف أمامه المتلقي مدعيًا أنه منسوب لمؤلف ما، لأن المعنى الذي يحصله ناتج عن تأويله هو لما كتبه المؤلف وليس لما قاله المؤلف بالفعل. بل ولم يعد هناك معنى متماسك لنص من النصوص. وتعتبر التفكيكية "أهم عنصر من عناصر ما بعد البنيوية، إن لم تكن مرادفًا كاملًا لما بعد البنيوية، ولا تزال فائدة هذه الفلسفة التي أرساها **دريدا** لنقاد الأدب ودارسيه موضع خلاف كبير، وإن كانت أهم عناصرها ذات فائدة مثل: **اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له، واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص، والتحرر من اعتبار النص كائنًا مغلقًا ومستقلًا بعالمه** [٢٠]". ومن ثم، فمع التفكيك بلغ "اللا تمام" أعلى درجاته كمًا وكيفًا مع النص الأدبي بغض النظر عن تقنياته أو تشكلاته النوعية

وقدرتها على بلوغ التأثير في المتلقي على المستوى الجمالي. فقد أصبح اللاتمام سمة لكل نص يقرأ لأن المعاني بالضرورة مرجأة ورهينة لكل قراءة جديدة ترتبط بخبرات جديدة اكتسبها المتلقي في حياته بشكل عام، وبما أنها مرتبطة بمتغير لا يتوقف عن التغير فهي في نهاية المطاف لا نهائية ولا يمكن بلوغها، الأمر الذي أربك الدارسين والنقاد وأدى إلى عزوف الطلاب عن دراسة الأدب في الجامعات الغربية قرابة عقدين من الزمان. فعلى الرغم من "الدقة الفكرية لفكر جاك دريدا وبول دي مان يجب الاعتراف بأن انتصار القراءات الاختزالية للتفكيك كان له تأثير سلبي في سمعة الأدب في المناهج الأكاديمية، التي كانت تعد حتى ذلك الحين (الآداب الجميلة) عنصرًا ضروريًّا في تعليم إنساني عام في مجالات الأخلاق والتعبير وعلم الجمال والمعرفة العامة... أحدث التفكيك فراغًا، منطقة قاحلة تجذرت فيها مقاربات مثل الدراسات الثقافية"(٢١). أما المبدأ الثاني المهم في فهم دريدا للغة، الذي انسحب على توجهات التفكيك بشكل عام فهو مبدأ الاختلاف.

واللغة عند **دريدا** لا تحيل إلى أي شيء خارجها، فهي ليست منزل الوجود، ولن تصبح أبدًا نافذة شفافة على العالم كما هو في حقيقته. وقد استند في ذلك على فكرة دو سوسير بشأن العلاقة الاعتباطية بين "الدال" و"المدلول"، التي تثبت أن اللغة لا تعتمد سوى على الاختلافات، فهي تعمل عن طريق التمييز والتفريق بحيث لا تبرز دلالة الكلمة إلا من خلال علاقتها بالكلمات الأخرى في اللغة كنظام مستقل بنفسه. ويضرب الدكتور محمد عناني أمثلة من العربية توضح الفكرة السابقة بقوله إننا مثلًا ندرك معنى صالح وسط ألفاظ مشابهة صوتيًّا مثل طالح ومالح وفالح، وينطبق الأمر نفسه على المدلولات(٢٢). ويؤكد دريدا أننا عندما نعجز عن الإتيان بفكرة فنحن نشير إليها بكلمة، ومن ثم فنحن نستخدم العلامات مؤقتا لحين نستطيع الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة هي حضور **مُرجأ** للأشياء والمعاني، ولا يمكن إذن افتراض حضورها في وجود اللغة، ولذلك ففي تصوره يعمل **الاختلاف والإرجاء** معًا

ويهبان اللغة قدرتها على الانتشار (dissemination) – كل عنصر لغوي مكتوب أو منطوق يحدث تأثيره من خلال الآثار التي تشاركها فيه أو تختلف معها فيه شتى العناصر الأخرى، والتي يرتبط بها داخل سلسلة ما أو نظام معين– حيث يشبه عمل اللغة الأمواج التي تنداح من المركز إلى الأطراف ومن الماضي إلى الحاضر[٢٣]. ويلاحظ دون حاجة إلى كبير توضيح أنّ الاختلاف أو الإرجاء تأكيد على فكرة النقصان أو اللاتمام الذي يتحقق أو يكتمل بسلسلة من العمليات العقلية يقوم بها المستقبل، وهي سلسلة تزداد تشابكًا وتعقيدًا وإمتاعًا في الوقت نفسه مع الاستقبال الأدبي على وجه الخصوص.

عندما نأتي إلى **نظريات القراءة (التلقي)**، يمكن القول إنها قد أعلت إلى أقصى حد ممكن من مكانة القارئ ووهبته دورًا فريدًا يتجاوز معه التلقي السلبي الساكن إلى نوع من الفاعلية التي يصح معها الادعاء أنه ينتج النص مع القراءة، بل وينتجه من جديد مع كل قراءة. إنه **يصنع ترابطات ضمنية، ويقوم بملء الفجوات، ويستخلص الاستنتاجات، ويختبر الأحاسيس الباطنية**، وعمل ذلك يعني السير على هدى معرفة ضمنية بالعالم عمومًا وبالأعراف الأدبية خصوصًا[٢٤]. والقارئ عند أصحاب نظرية التلقي هو الذي يهب العمل الأدبي وجوده الفعلي المتحقق متجاوزًا به مساحة الأوراق التي يشغلها عبر حروفه السوداء، وبدون هذه المشاركة الفعالة من جانبه لن يكون هناك عمل أدبي على الإطلاق. فالعمل الأدبي الذي أنتجه المبدع يظل ناقصًا وغير مكتمل يبحث عن التحقق والاكتمال مع الشخص الوحيد القادر على منحه ذلك؛ وهو القارئ. وكل عمل أدبي عند أصحاب التلقي أيضًا، متخم بالفجوات، ومفعم "بعدم التحديد"، بمعنى أنه يشتمل على العديد من العناصر التي يمكن تفسيرها بطرق مختلفة، ويكون لها تأثيرات مختلفة في الوقت نفسه. وهنا تحديدًا يتجلى أمران في غاية الأهمية: الأول يتعلق بأن النص الأدبي بفجواته وشفراته يظل منقوصًا حتى يكتمل مع ملء تلك الفجوات بفعل القراءة. الثاني يتعلق بمسألة محاولة الخروج بأدوات منهجية إجرائية

يمكن تطبيقها مع فعل القراءة. وهنا سنجد– في تصورنا المتواضع– أن الأمر قد يبدو بالغ الصعوبة إلى درجة الوصف بالاستحالة، لأن هذه الفجوات والشفرات يختلف إدراكها بين قارئ وآخر، بل ويختلف إدراكها لدى القارئ الواحد بعد كل قراءة. إنها فجوات بعضها ثقافي تاريخي، وبعضها شخصي بالغ الخصوصية يتعلق بالمبدع وبعوامل كثيرة وثيقة الصلة بتجاربه هو التي يستحيل على القارئ مهما بلغت قدراته أن يتعرف عليها دون تصريح واضح من المبدع. فجملة معينة في رواية أو قصيدة شعر كانت "لازمة" بين الشاعر وحبيبة في سياق خاص بهما، من المستحيل لقارئ عادي، ودون تصريح من المبدع بشأنها، أن يتعرّف على معناها ومغزاها في النص. إنها أحيانًا في القصيدة تكون نوعًا من الحنين أو التحية إلى هذه الحبيبة وحدها من بين آلاف أو ملايين القراء، لأنها وحدها هي التي ستبتسم عند قراءة هذه الجملة أو اللازمة المتكررة بينها وبين حبيبها/ المبدع، وبالتالي فمسألة وضع محددات لفجوات النص وشفراته لن تكون علمية بالمرة، ولن يمكن وضع عدد ثابت ومحدد لفجوات كل نص، ومن ثم قياس استجابة القراء تجاهه بشكل علمي. صحيح يمكن قياس استجابات تتعلق بالدهشة، أو الصدمة، أو الفرح، أو الحزن، أو الغضب من مواقف سردية أو عبارات معينة بالنص الأدبي لكن ما يتعلق بقياس الفجوات السابق الحديث عنها سيظل الأمر بالغ الصعوبة.

وعملية القراءة بالنسبة لأصحاب التلقي دائمًا دينامية؛ حركة مستمرة يبدو معها العمل الأدبي منظومة من التخطيطات أو التوجيهات العامة– على حد تعبير رومان إنجاردن– يجب أن يحققها القارئ. ولكي يفعل ذلك، فإنه سيجلب إلى العمل قناعات مسبقة معينة، "أي سياقًا غائمًا من المعتقدات والتوقعات التي سيتم في إطارها تقييم مختلف سمات العمل. إلا أنه مع تقدم عملية القراءة، سوف تتعدل هذه التوقعات نفسها بما نتعلمه، وتبدأ الحلقة التأويلية في الدوران– متحركة من الجزء إلى الكل ثم إلى الجزء مرة ثانية. وفي مجاهدته من أجل بناء معنى متماسك في النص، سيختار القارئ

أو القارئة وينظم عناصره في كليات متسقة، مستبعدًا بعضها ومبرزًا بعضها إلى الصدارة، ومضيفًا التعيين على عناصر معينة بطرق معينة [٢٥]".

في كتابه "فعل القراءة The Act of Reading" الصادر عام ١٩٧٨م، تناول "فولفجانج إيزر Wolfgang Iser"، إستراتيجيات عمل النصوص، والتيمات والإشارات المألوفة التي تحتويها. والقارئ عليه أن يألف التقنيات والأعراف الأدبية المتعلقة بالنوع الأدبي الذي يطالعه. عليه كذلك أن يلم جيدًا بشفرات ذلك النوع؛ والمقصود بالشفرات هنا القواعد التي تحكم بشكل منهجي ما ينتجه هذا النص أو ذاك من معانٍ. مؤكدًا وجود محددات لإدراك تلك الفجوات من خلال السياقين اللغوي وغير اللغوي الذي يقصد به خبرات القارئ ووضعه بالنسبة للنص الذي يقرأه. ويمثل تيري إيجلتون لذلك بعبارة مكتوبة على مدخل مترو لندن: "**يجب حمل الكلاب على السلم المتحرك**"، ليرى أن الراكب أو القارئ لا ينظر إليها باعتبارها عبارة لتسلية الركاب أو لتزيين المكان، بل يأخذها مأخذ الجد ويتعامل معها باعتبارها إحدى قواعد تنظيم سلوك الركاب داخل محطات المترو. الأبعد من ذلك أنه يدرك أن الذي وضع تلك اللافتة هو السلطات المسؤولة عن إدارة المكان والحفاظ على سلامة الناس فيه، وإنها قادرة على معاقبة المخالفين، وإنه واحد من ضمن الذين تتحدث إليهم العبارة وتلزمهم بضرورة اتباع ما ورد فيها. كل هذه الأشياء ليست واضحة تمامًا في تلك العبارة، وكل ما فعله القارئ أو الراكب هو أنه أدرك شفراتها وسياقها الاجتماعي وعلاقة كل ذلك بالمكان الذي هو فيه وفي اللحظة ذاتها لأنه مثلًا أدرك أن عليه حمل الكلب الآن– **لو كان معه أحد الكلاب طبعًا**– وعلى هذا السلم تحديدًا وليس السلم الموجود في بلد آخر. ومن ثم فتحديد "**هذا السلم المتحرك**"، في هذه اللحظة "**الآن**" وفي "**هذا المكان تحديدًا**" تعتبر تعيينات أضفاها الراكب أو القارئ بنفسه على الجملة عند قراءتها ولم تكن موجودة حرفيًّا بها [٢٦]. وربما هذا ما دعى **إيزر** السماح للقارئ بدرجة معقولة من الحرية، لكنها حرية مشروطة. فلكي يكون التفسير تفسيرًا لهذا النص وليس لنص آخر، لابد أن يكون

مقيدًا منطقيًّا بالنص نفسه على نحو ما. وبعبارة أخرى، يمارس العمل درجة من التحديد على استجابات القارئ له، وإلا سيبدو أن النقد يسقط في الفوضى الشاملة [٢٧]. هذا يعني أن ما نقرأه يكون بالضرورة ناقصًا وغير مكتمل، وأن الدلالة النهائية التي يستنتجها المتلقي تعتمد على السياقين اللغوي وغير اللغوي وعلى خبرات القارئ ووضعيته لحظة قراءة ما يقرأه وكذلك موقفه مما يقرأ، ومن ثم تغدو كل قراءة– وليس قراءة الأدب وحده– هي إكمال لا تمام ناقص يكشف عن عجز اللغة؛ كل وأي لغة، عن بلوغ التمام أو الكمال دون جهد عند الاستقبال أو التلقي.

في هذا السياق الخاص بنظرية التلقي دعا "**ياوس**" لكتابة جديدة لتاريخ الأدب لا تعتمد على سلسلة إنتاج الأعمال الأدبية ثم تمثلها، وإنما على تلقي تلك الأعمال والتأثير الناجم عن ذلك التلقي. وفي هذا الإطار طرح مفهومه الإجرائي المهم الذي سمّاه "**أفق الانتظار**" أو "**أفق التوقعات**"، ذلك المفهوم الذي بفضله يمكن التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها، وتلقيها عبر سلسلة التلقيات المتتابعة في الزمن وصولًا للوقت الحاضر. وقد صرح **ياوس** أن مصطلحه السابق هو إعادة سبك لصياغة الفيلسوف "كارل بوبير" "خيبة الانتظار". وكان "بوبير" يقصد بخيبة الانتظار تبيُّن خطأ الفرضيات والملاحظات وأنها خطوة من أهم الخطوات المعينة على التقدم في ميدان العلم وفي تجربة الحياة بشكل عام. فهي تشبه تجربة اصطدام شخص أعمى بحاجز يترتب عليها ضرورة معرفته بوجود ذلك الحاجز مستقبلًا [٢٨]. ويحدد "ياوس" أفق **الانتظار** بأنه "**النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعيًّا، والذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية لدى قرائه الأولين**. وعندما يتعلق الأمر بالتلقيات المتتالية لدى الأجيال اللاحقة، فإن أفق الانتظار يعني **(سياق التجربة الجمالية المسبقة المشتركة بين الذوات، والذي يتأسس عليه كل فهم فردي للنص وكل تأثير يمارسه هذا النص)**. وهكذا يكون الجمهور المتلقي مستعدًا منذ

البداية، بفضل أفق الانتظار المعهود لديه، لكيفية معينة من التلقي، وسوف يثير النص الأدبي بواسطة إشاراته اللسانية النصية مجموعة من الانتظارات والمعايير والقواعد التي عودته عليها النصوص الأدبية السابقة، والتي تكون قد استقرت بفضل شعرية الأجناس والأساليب في شكل تجربة أدبية قائمة بذاتها ويمكن التعرف عليها، ويثير لديه حالات انفعالية معينة، ولكن هذا الانتظار المثار الذي يبدأ القارئ في توقع البقية أو النهاية على ضوئه، يمكنه أن **يتأكد مع تقدم القراءة، أو يعدّل، أو يعاد توجيهه، أو يبطل نهائيًّا**. وهكذا **تظهر الأعمال الأدبية دائمًا باعتبارها تكريسًا، أو إعادة إنتاج، أو تحويلًا، أو تصحيحًا، أو خلقًا مستمرًا لآفاق الانتظار**[٢٩] ". وسنلاحظ في العبارتين الأخيرتين أمرين بالغي الأهمية: الأول يتعلق بجوهر التلقي وبالمتلقي ويرتبط بنقصان أفق الانتظار ولا تمامه بدليل أنه مع تقدم القراءة يتم تعديله أو يعاد توجيهه أو يبطل نهائيًّا، وكلها أفعال تثبت اللا تمام (التعديل ويعني شيئًا لا يمكن أن يكتمل على النحو الذي هو عليه، وإعادة التوجيه تحمل نفس المعنى السابق للتعديل، والبطلان التي تعني أن المعنى المرجح أو المنتظر لا يمكن أن يكتمل أو يتحقق ومن ثم يبطل نهائيًّا). الأمر الثاني يتعلق بالنص الأدبي ذاته وما يشوبه من نقصان يتطلب الإكمال مع التلقي. فهو بتعبير **ياوس** السابق إعادة إنتاج، أو تحويل، أو تصحيح، أو خلق مستمر لأفق التوقعات الذي لا يتوقف عن الديناميكية ومن ثم عدم الاكتمال.

وقد سلط **غادامر** الضوء على خاصية جوهرية متعلقة بعملية تأويل النص، معتبرًا ذلك التأويل بمثابة التطبيق الذي يضع النص ليكون مع الوضع الراهن للشارح أو المفسر. وهو تطبيق ناتج بالضرورة عن التفاعل بين أفق النص في السابق أو في الماضي أو في لحظته التاريخية وأفق المفسر الراهن. هذا التصور كان له قيمة كبيرة جدًّا عند **ياوس وإيزر**– وهما يجاهدان ضد مقولات الفن للفن التي كانت تقطع كل رابطة للفن بالواقع– للتأكيد على الدور الذي تمثله الأعمال الأدبية والفنية على واقع المتلقي ومن ثم قدرتها على تغيير مفاهيمه المسبقة وتصوراته عن نفسه وعن العالم

(٣٠). أما **ياوس** فقد كان يؤمن بوحدة الفهم، والتفسير/ التأويل، والتطبيق خلافًا للتصورات التأويلية التي ركزت على مسألتي التفسير والتأويل فحسب. ورأى **ياوس** أن التركيز على التأويل فقط قد ارتبط بالنصوص القديمة ومن ثم آن الأوان لأن يتم التعامل مع العمل الأدبي من منظور يتجاوز القصور السابق الإشارة إليه مع التأويل الخاص بالنصوص القديمة. "هذا القصور هو الذي فتح التنظير الأدبي في اتجاه جمالية التلقي الذي حاول رد الاعتبار إلى اللحظتين الأخريين: فالتفسير هو الشكل الظاهر للفهم، أي أنه يقوم في الأساس على الفهم، وكلاهما تطبيق للنص في الوضع الحاضر للشارح، بمعنى أنه ثمة دائمًا نوع من العودة بهذا النص القديم إلى الحاضر، ليس فقط لجعله مفهومًا، بل وكذلك لجعله معاصرًا كما يقال، ولتعليل صلاحيته غير المنتقصة، والقانونية بالتالي"(٣١).

ومع مسألة بلوغ المعنى بتأويل المفسر مع أفق توقعاته وملئه فجوات النص وغيرها من العمليات التي ركز عليها **ياوس وإيزر**، واضعين محددات داخل النص ومحددات سياقية حول النص والمفسر أو المتلقي تدعم مسألة اقتناص المعنى وبلوغه، لم يقف الأمر عند هذا الحد، بل كانت هناك توجهات تدعم نوعًا من الانفتاح المفرط لتأويل النص الأدبي. انفتاح تصل معه التأويلات المتعددة إلى التناقض أو الإقصاء بأن يلغي بعضها بعضًا، ومن ثم ظهر ما يطلق عليه "تأويلات مناسبة" للنص، وتأويلات أخرى "سيئة" وغير مناسبة، وهو ما استوقف **إمبرتو إيكو** Umberto Eco لتناوله. فقد اعتبر **إيكو** العمل الأدبي "المفتوح" بمثابة العمل الذي ينطوي على تأويلات هائلة، ويقترح سلسلة من القراءات المتغيرة بشكل مستمر، ويكون مبنيًّا على أساس مجموعة كبيرة من العناصر التي تتقبل مختلف العلاقات المتبادلة، والقارئ حُرّ في أن يتموضع بإرادته داخل شبكة العلاقات تلك، مختارًا توجهات مقاربته ونقاط توجيهه. ومن ثم فهذه الأعمال الأدبية المفتوحة لا تهدف إلى فرض تأويل محدد أو نهائي على المؤول، بل إنها "تميل إلى تفضيل الأفعال التي تمارسها (الحرية الواعية) لدى المؤول، وإلى جعله

مركز شبكة هائلة من العلاقات ينجز من خلالها شكله الخاص دون أن يكون مجبرًا أو محددًا في اختياره ولو من قبل تنظيم العمل الأدبي نفسه"[٣٢]. أخيرًا، يوضع في الاعتبار بالطبع أن ميل **إيكو** إلى انفتاح العمل الأدبي ولا نهائية إمكانيات تأويله من منظور توجهه الهرمنيوطيقي، لم يمنعه من وضع عدد من المعايير أو القواعد الحاكمة لفعل التأويل، وذلك من قبيل رد الفعل "على مقولات الفكر التفكيكي، والفكر البراغماتي المتأثر بالتفكيكية، والتي أصبحت تميل إلى منح المؤول الحرية الكاملة في تأويل النص، بل والأكثر من ذلك أنها ترى أن كل **تأويل ليس إلا انعكاسًا لأهداف المؤول ومقاصده وتوجهاته الخاصة**"[٣٣]. وبما أن التأويل مجرد انعكاس لأهداف المؤول، وحيث إن أهداف المؤول قد تتغير لأسباب عديدة ليس هذا سياق التوقف أمامها، فستكون عملية التأويل عند مؤول واحد منقوصة وغير مكتملة ومن ثم سيظل النص الخاضع للتأويل ناقصًا وغير مكتمل بشكل مستمر. وحيث إنّ عمليات الفهم والتفسير توجهها بنيات النص الأدبي نفسه، وهي بنى من المستحيل أن يتم السيطرة عليها بشكل كامل بما تتضمنه من عناصر من الغموض أو الإبهام أو الفجوات التي تغري القارئ بالتواصل مع النص وفي الوقت نفسه "تغريه بالمشاركة في كل من توليد مغزى العمل الفني وفهمه"[٣٤]. وهي عملية لا يمكن الحكم عليها بالتمام أو الكمال نظرًا للمتغيرات العديدة التي أشير إليها فيما سبق.

وقد كان **هانز روبرت ياوس** مدركًا لمشكلات التلقي وجمالياته وآلياته بعدما دار حولها من نقاشات عديدة، ولذا أفرد في كتابه "جماليات التلقي" فصلًا خاصًا فنّد فيه ثلاث إشكاليات محددة موردًا ردّه عليها: "إشكالية التلقي والتأثير (أو الوقع الذي يحدثه العمل في المتلقي)، وهي تعود بنا إلى المسألة التأويلية المتعلقة بمعرفة الدور الذي تؤديه ثنائية (السؤال– الجواب) في عملية الانتقال من تشكل أحاديّ البعد للمعنى إلى تشكّل جدلي له. إشكالية التقليد والانتقاء، ويتعلق الأمر بمعرفة الكيفية التي يتمفصل بها الترسب الثقافي اللاشعوري والتملك الناجم عن اختيار واعٍ، وذلك بحسب أفق التوقع

الذي يسمح لنا بتحليل تجربة جمالية معينة. إشكالية أفق التوقع ووظيفة التواصل، وقد صاغها **كلود تريجو** في هذا السؤال الذي يعتبره سؤالًا حاسمًا بحق: (كيف يمكن فهم الأدب في راهنيته الحالية وإدراكه بما هو إحدى القوى الصانعة للتاريخ؟)"[٣٥].

المبحث الثاني: الأدب وكمال اللا تمام في الإبداع؛ نماذج تطبيقية

تنبع أدبية الأدب وشعرية اللغة في الشعر والسرد من عدة أسس استعرضها المبحث النظري، من بينها "اللا مباشرة"، التي تعني باختصار غياب التصريح المباشر والاعتماد على طريقة من طرق المجاز تشير بها إلى ما تود قوله من طرف خفي. هذا الخفاء الذي يعني أن الكلام المقدم يتعمد أن يكون ناقصًا– عكس الكلام المباشر– وعليك أن تكمل هذا النقص باكتشاف المخفي وبفك شفرات المجاز. إنه خطاب اللا تمام بامتياز. بل وكلما تمكن المبدع من تضفير لا تمام نصه بنواقص مراوغة تنفتح على التأويل، كلما ارتفعت القيمة الجمالية لنصه لأنها قيمة مرتبطة بالفاعلية الممنوحة للقارئ لممارسة نشاط القراءة على أوسع نطاق، ولهذا تُستَهجن في الأدب والفنون المباشرة وتنزل الخطابة في الشعر مثلًا بقيمة القصيدة التشكيلية والجمالية، وهو أمر مبرر طبعًا في حالة النصوص التي تقدم نصحًا ووعظًا وتهدف للارتقاء بالقيم الإنسانية على نحو ما نجد في القصيدة الكلاسيكية العربية في مصر، التي أدى روادها هذا الدور بامتياز وكانت جهودهم عظيمة في دعم الوطن ضد الاحتلال الإنجليزي، وفي محاولة القضاء على الفقر والأمية وبث التعاليم الدينية الراقية بطريقة سلسلة من خلال قصائدهم. بعد ذلك بدأت اللغة الشعرية تأخذ طريقها نحو تشكلات مجازية أبعد مع ما أطلق عليه "تراسل الحواس" في الرومانسية وبخاصة مع جماعة أبوللو، ثم التفجير الأعلى لطاقات المجاز باستلهام الموروث العربي والإنساني، وإعمال الرمزية عملها، وتوظيف الأقنعة وغيرها من التقنيات التي وظفها شعراء التفعيلة أو الشعر الحر بامتياز.

اتُّفِق الآن على أنّ مراوغة الناقص في الأدب تعلي من قيمة النص الجمالية. وهنا يجد القارئ نفسه أمام عدة تشكيلات بنائية تنهض على فكرة "النقصان" نتوقف من بينها على شكلين أساسيين: **الأول** هو الاعتماد على شكل مألوف من حيث البداية والوسط والنهاية، بحيث تكون كل العناصر الشكلية موجودة، وبعد مرحلة البداية يغيب أحدها– يخفيه المبدع لغرض فني بالضرورة– وتتغير البنية الشكلية والدرامية– شعرًا ونثرًا– تأثرًا بغياب أو تغييب هذا العنصر بحيث تحقق وظائف عديدة منها إمتاع القارئ بمنحه فعالية البحث عن الغائب واكتشافه، كما تحقق تماسكًا نصيًّا يتأسس على عنصر التشويق ومراقبة الغائب وتوقع أو انتظار حضوره نصيًّا على الأقل عند مشارف النهاية. على نحو ما نجد سرديًّا في تغييب "عاشور الناجي" بعد الرواية الأولى من ملحمة الحرافيش كما ستكشف هذه القراءة، وعلى نحو ما غاب كليب بن ربيعة بعد المشهد الأول في قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل. فمع أنه استلهمها من سيرة شعبية هي سيرة الزير سالم، وهي سيرة معلومة النهاية بالطبع، ومع ذلك يظل قارئ القصيدة يتابع تفاصيل التصاعد الدرامي حتى مشهد النهاية ليكتشف تحقق العدل وأخذ ثأر كليب من عدمه، دون التزام بنهاية السيرة التي ربما قراء الجيل الجديدة من شباب الشعراء بكل أسف لا يعرفونها، لأن هناك فهمًا مغلوطًا ربط الحداثة بالتخلي عن التراث والتباهي بمجاوزته، مع أن المنطق يؤكد أنه لا حاضر دون أقدام راسخة في الماضي تتطلع بشموخ واعتداد نحو المستقبل. لدينا مع هذا الشكل أيضًا في الأدب العالمي رواية "المسخ" لكافكا. أما **الشكل الثاني** فهو بناء النص أساسًا على وحدة وظيفية غائبة من البداية، على نحو ما نجد في الحكايات الشعبية على سبيل المثال، حيث هناك مكان أو فعل يحظر على البطل دخوله أو القيام به لأنه قد يحدث له ما لا يحمد عقباه. دخول البطل هذا المكان– المخفي عمدًا– يعيد تشكيل المسار السردي للحكاية ويكسر نمطها الرتيب المألوف ليتصاعد بعناصر التشويق لأعلى مستوياتها. ولدينا نموذج دال في الأدب الحديث يتأسس على حكايات ألف ليلة وليلة وينبني على

موتيفة الغياب وهو رواية "جبل الزمرد" لمنصورة عز الدين، ولدينا كذلك قبلها رواية "الطريق" لنجيب محفوظ، وعدد من النصوص الشعرية النابعة من ثقافة شمال شرق آسيا يتأسس فيها الجمال في الفنون والعمارة بل والحياة بشكل عام على فكرة "العنصر الناقص"، فالدراما الكورية المعاصرة تستخدم كثيرًا وحدة وظيفية أساسية تتعلق بمعاناة الشخص المثالي الذي لا يرتكب الأخطاء ويصعب العثور على عيوب في شخصيته، هذا المثالي يصعب عليه أن يجد شريكة لحياته لأن أسرة الفتاة التي يريد الزواج بها ترفضه عادة، لا لعيب فيه، بل لكثرة ميزاته، أما منطقهم في ذلك فيرجع لقلقهم تجاه ما ستعانيه ابنتهم العادية، التي تخطئ وبها عيوب، لكي ترتفع إلى مستوى هذا الرجل المثالي وهو أمر شاق على النفس، ومن ثم يرفضون مثل هذه الزيجة! على مستوى الشعر توجد كتابات وقصائد ترتكز في الأساس على مبدأ كمال اللاتمام المتجذر في الفنون والإبداع الكوري منذ آلاف السنين عند شعراء معاصرين كبار مثل كوه أون، وكيم كوانج كيو، وكيم سنغ هي.

١- مسار القصائد المعتمدة على النهايات المراوغة بين الانغلاق والانفتاح:

أ- "تاريخ الشعر الكوري بدوني" للشاعرة الكورية الجنوبية كيم سنغ هي

معروف عن الشاعرة الكورية الجنوبية "كيم سنغ هي" انشغالها الفلسفي بفكرة حرية الإنسان بغض النظر عن كونه رجلًا أم امرأة. وقد اكتشفت خلال فترة أقامتها في أمريكا أن المجتمع الأمريكي لا ينظر إليها باعتبارها شخصًا اسمه "كيم سنغ هي"، وإنما باعتبارها نموذجًا لكل الكوريين. فوصلت إلى نتيجة مؤداها أن حرية الفرد الحقيقية موجودة في مكان مسيَّج بحدود خاصة اسمها "الوطن"، ولهذا نضطر لحمل جوازات سفرنا التي تدل على هويتنا وارتباطنا بذلك الوطن بمجرد أن نعبر حدوده [٣٦]. وقد جسدت قصيدة "تاريخ الأدب الكوري بدوني" هذا الاعتداد العالي جدًّا بالذات والاعتداد بالحريَّة وعدم الانصياع وراء أية قوى خارجية قد تفرض على المرء القيام بما لا يرغب حقيقة في القيام به. وقد اعتمدت القصيدة في ذلك على أمرين: الأول هو التشبيه

التمثيلي الذي يعتبر سمة أسلوبية في شعرها؛ حيث الشاعرة وهي في هيئة أو حالة معينة يتم تشبيهها بشيء مادي– جماد أو حيوان– في هيئة معينة كذلك، ووجه الشبه غالبًا يتصل بالألم والمعاناة. ومن أهم الوظائف الفنية للتشبيه التمثيلي أنه يطيل المدى الزمني للتلقي ليبقى القارئ في حالة انفعالية معينة يستهدفها الشاعر، لأنه يحتاج إلى عمليات ذهنية أكثر طولًا وأشد تعقيدًا من التي يتطلبها التشبيه المفرد، ولذلك هو أمتع عند التلقي [٣٧]. الأمر الثاني هو تأمل "عدم الاكتمال" أو الغياب أو النقصان وبناء القصيدة على أساس من ذلك. فالشاعرة وهي تعتد بنفسها كاتبة قوية ومتمكنة تتخيل تاريخ الأدب الكوري بدونها. تتخيل مجرد تخيل أنها **غير موجودة!** وتبحث عن أثر أو علامة تدل بعد رحيلها على وجودها المعاين في الواقع. وعبر التشبيه التمثيلي لمشهد البرغوث الذي سحقته فمات تاركًا بقعة دم على الحائط تجيب بشكل غير مباشر لا يغلق دوائر التأمل حول ذلك الموضوع، بأنه إذا كان البرغوث قليل الحيلة قد مات تاركًا بقعة دم تدل عليه وتبقى بعد موته، أفلن يكون لكل ما تكتبه صدى يبقيها بعد رحيلها؟! هذا التشويش المقصود على يقين بقائها في تاريخ الأدب الكوري بالتأكيد يطيل أمد التلقي ويحيل المسألة إلى أن يتأمل القارئ مصيره ويبحث عما يمكن أن يتركه من آثار تكفل له البقاء بعد رحيله، ولهذا فلو أنها امتدحت نفسها بأنها شاعرة عظيمة وواثقة من بقائها في تاريخ الأدب الكوري بعد موتها لما تحقق كل ذلك التأثير السابق ذكره على المتلقين:

في زمنِ الشِّعرِ "الخَالصِ [٣٨]، الذي لا معنى له، لم أكتبْ شعرًا "خالصًا".

في زمنِ شعرِ "الالتزام"، لم أكتبْ شعرَ "التزام"، لم أستطِعْ.

في الثمانينيات، وقتَ رواجِ الشِّعرِ الكوري؛ مرحلة الشِّعر التفكيكيّ،

لم أكتبْ قصائدَ تفكيكيةً، لم أستطِعْ كتابتَها.

في عصرِ الشِّعرِ الترويجيّ للحُبِّ، لم أكتبْ قصائدَ حُبٍّ، لم أستطِعْ كتابتها...

وبأسلوبِ التعبيرِ هذه الأيامِ؛ أنا جزءٌ من الجَمالياتِ التي بِيعَتْ عَن آخِرِهَا

تلك التي رسَّخَتها الأيديولوجيا الديكتاتوريةُ؛ القبـ..... (ح)
لا سمح الله! فأنا لم أعرفْ أبدًا، أنَّ جُرمي غريبٌ! لأنَّي اقترفتُ العديدَ من الآثامِ
فأنا كظَهرِ سلحفاةٍ؛ نموذجٌ محطمٌ منقوشٌ بالجروحِ والصديدِ.
قابضةٌ على حِملٍ مِن روحي المُحَطَّمةِ
ودائمًا، كما لو كانت آخر ليلةٍ قبيل موتي، أراهَنُ على اللغة برقبتي...
ذاتَ يومٍ بمعبدٍ في الجبالِ، رأيتُ برغوثًا دقيقًا، يزحفُ على ورقِ الحائطِ الأبيضِ
حين سَحَقْتُه بظفري، ترك بقعةً مِن الدَّمِ.
وفي الوسطِ غير المُحدَّدِ، كانتْ عيناي ناحيةَ اليمينِ عندما التفتُ يسارًا،
وكانت يسارًا، حين استدرتُ يمينًا.
أستكون هناك بقعةُ دمٍ لي، فيما قبلَ تاريخِ الأدبِ الكوريّ،
بنماذجهِ المُتنَاغِمةِ، كورقِ حائطٍ أنيق؟!
وأنا كبرغوثٍ؛ أنثى برغوث (والدَّمُ هنا مهمٌ جدًّا!)
حتى لو لم يكنْ هناك فداءٌ، لا يُمكنني أنْ أُوقِفَ
تأمينيَ! تأميناتي التي لا تتوقفُ! (٣٩)

ب– "قصيدة لم تكتمل" للشاعر الكوري الجنوبي "كو أون"

على حد تعبير **كو أون** نفسه: "إنني حقًّا أحب هذه القصيدة، غير المكتملة، إنها تهجر الجسد النيئ لقصيدة إلى ما هو أبعد مقارنة بالقصيدة المكتملة. التمام دائمًا موت، لقد أدركتُ ذلك للتو. فكل القصائد حلقات لـ"اللاتمام". وقنوط القصيدة غير المكتملة عندي بمثابة الارتياح"(٤٠). في سياق كتابة ديوان "أماكن خالدة" الذي هدف من ورائه إلى تعريف الأجيال الجديدة من شباب الكوريين وشاباته بتاريخهم وحثهم على تحقيق الوحدة مع الشطر الشمالي الذي انفصل عن الجنوب قبل قرابة ستة عقود من صدور الديوان مطبوعًا، مشى في كل طريق، وزار كل قرية ومدينة، وجمع حكايات الناس من هنا وهناك، في رحلة استغرقت ثلاث سنوات بشطري بلده انتهت بالديوان الذي اختتمه بقصيدة غير مكتملة أيضًا عنونها "خط الهدنة" متحدثًا عن الخط الذي

أقامته الأمم المتحدة بين الشمال والجنوب، حالمًا ومتمنيًا أن يتمدد هذا الخط ويتسع تدريجيًّا وبشكل تلقائي وطبيعي حتى يضم البلدين داخله في النهاية. بل إن **كو أون** نفسه عندما يموت لا يريد أن يموت شاعرًا وإنما قصيدة. "فالشاعر تكتمل حياته بموته، بينما القصيدة لا تموت، وبالتالي تظل غير مكتملة إلى الأبد"(٤١). وفي الفن الكوري التقليدي ميل واضح للحفاظ على الأشياء الطبيعية التي تستخدم كما هي دون أن تمتد إليها يد الصناع أو الحرفيين لتعديلها. في المعابد الكورية تظل الأعمدة الخشبية على حالتها دون أي تهذيب يذكر. هذا الميل نحو التلقائية والعفوية تجسيد واضح لفكرة الجمال المنقوص أو كمال اللاتمام التي تلقي بظلال واضحة على الفن والأدب الكوري بشكل عام. "لم تكن الأعمدة الخشبية هي التي استخدمت وحدها على هيئتها الطبيعية، بل إن قوائم المعبد ذاتها من جذوع كانت من جذوع أشجار طبيعية ملتوية دون تهذيب أو تعديل. لقد ذكرنا مرارًا أن الكوريين تجنبوا أي عمليات اصطناعية أو تهذيب لأدوات البناء الطبيعية، بحيث تم استخدام كل شيء على هيئته الأصلية. هذه النزعة متجسدة كذلك في معبد **سو نون** المشهور بعدم وجود ولو قائم واحد من قوائمه الخشبية مستقيم الشكل"(٤٢).

يستهل **كو أون** قصيدته بمشهد حول سرادق "بو بيوك نو" على نهر "ديه دونج"، فيما يشبه ساحة التنافس والتباري بين الكتاب والمبدعين في الثقافات الإنسانية المختلفة. الكل في السرادق يشدو شعرًا، الكل ينطق الشعر ويكتبه، فالكل هناك شعراء. يتوافدون من كل أنحاء البلاد للتنافس فيصير المكان مفعمًا بالقصائد التي ينشدها الناس أو بالمعلقة على لوحات الكتابة بالسرادق. بينما القصائد التي لم ترق لمنزلة التعليق تترك مهملة. بعد ذلك تنتقل القصيدة لرسم صورة لبطلها، وهو الشاعر الكوري "كيم هوانج وان" الذي عاش في عصر مملكة **كوريو** وكانت له مواقفه النبيلة في مساعدة الفقراء وإغاثة الضعفاء بينما يطوف بأرجاء المملكة منشدًا شعره. بلغ السرادق وراح يتطلع في النهر وينشد الشعر من المخطوطات المعلقة رغم أنها قد مزقت،

ويلاحظ أن سطري القصيدة اللذين تمزقا قد اتجها شمالًا وجنوبًا عندما كانت كوريا بلدًا متحدًا، هذا التمام الذي اعتراه نقصان انشطار كوريا إلى دولتين يوجه إليه الشاعر بشكل غير مباشر تلك الصورة لعل فيما تصنعه من أجواء تاريخية عن تلك الوحدة ما يلهم الأجيال الجديدة بضرورة إكمال اللاتمام الجغرافي الحادث:

رفع فرشاته، والجمعُ يمعن في الصمت،
آه، ذلك النهر الواسع، يتدفق بجانب قلعة بيونج يانج
والمدى البعيد خلف النهر نحو الشرق، موسوم بما يبدو كنقطٍ: جبل... جبل... جبل
عند هذا الحد كان يكتبُ بخرقٍ، ويرتجل
ولكن مرة غمس فرشاته في المحبرة! سكوتٌ،
ما كان للفرشاة أن تذهب أبعد، فالأفكار أوصدت، وعقله صار غفلًا
والعالم نفسه صار عقيمًا.
وحدها قطرة من مداد أسود تصعد صوب قمة فرشاته، وتسقط
الفرشاة توقفت، اليد القابضة على الفرشاة توقفت
جسد الشاعر سكن، كان عليه أن يصير صخرة!...
بينما حلّ المساء، تحرك، جسده كله يرتعد،
ثم كان عليه أن يندب، بصوتٍ عالٍ، محتضنًا عمودًا في الفسطاط
عويل بصوتٍ عالٍ، كان مضطرًا إلى الرحيل، يذهب إلى مكان ما...
معلقة على لوح الكتابة بعد حين،
كانت هذه القصيدة غير المكتملة من سطرين
طافية حول المدى الشمالي لإقليم هام كيونج
إلى الشطر الأكبر جنوبي إقليم جولا
وقد عادت إلى تعريشة يون كوانج.. عُلِقت دون صخب! (٤٣)

ج- قصيدة "حمامة بيضاء" للشاعر الكوري الجنوبي "كيم جوانغ كيو"

في انتقاده لنمط الحياة في ظل المجتمعات الرأسمالية التكنولوجية المعاصرة، طاف كيم جوانغ كيو بالعاصمة الكورية الجنوبية سيول، واستعرض العديد من مشاهدها وساكنيها ممن يعرفهم من زملاء الدراسة ومن الكتاب والمبدعين وغيرهم، وممن لم يعرفهم من النماذج العابرة التي ارتأى أن يتوقف أمامها ليجسد من خلالها رسالة ما إلى القراء. بدت قصائد الديوان تدور في دورات لا تنغلق دورة حتى تنفتح أخرى وهكذا من منظور فلسفي ومعرفي يدرك أن اللاتمام صنو الحياة ذاتها، ومن هنا كانت أهم السمات الأسلوبية المحايثة في قصائد الديوان هي الاعتماد على المفارقة باعتبارها آلية تشكيلية تضع من الصور المتقابلة ما تضعه لتجسيد مثل هذا اللاتمام، الذي يهيمن على كل شيء على وجه الأرض. في هذه القصيدة يقدم عبر المفارقة صورة لأزواج من الحمام تقطن قفصًا قديمًا باليًا، ولما جدده الشاعر ودهنه بطلاء جديد كف الحمام عن اللجوء إليه!

ليست لديّ أية رغبة في أنْ أربى الحمام، لكنْ في يومٍ مطير،
بدت أسرابُ الحمام مبلولة، إلى حدٍ دفعني لعمل قفص بأربع فتحات،
أحسنتُ دهانه، وثبّتُه في نافذة العليّة فحسب.
ورغم اهتمامي الإنساني، لم تأتِ حمامة واحدة طائرة باتجاهه
عشر سنواتٍ مرّت على المنوال ذاته، خلال تلك الفترة
نزعت الريحُ والأمطارُ طلاءَ القفص
تعفّن خشبه، وصار النظر إليه مخزيًا، ففكرتُ في إنزاله من مكانه.
منذ أيامٍ قليلة مضت، نظرتُ لأعلى، بينما كنتُ أكنسُ الفناء
لاحظتُ أنّ حمامتين بيضاوين قد تخفيتا بداخله،
يبدو أن قفص طيوري قد أسعد قلب الحمام، عندما صار قديمًا باليًا
استغرق الأمر عشر سنوات، كي أدرك أنّ بصدر الحمام،

سماء مختلقة، وأرضًا مختلفة،

فسائلٌ من نوعٍ آخر، يتدفق في عروقها الرقيقة، وريحٌ أخرى تهبُّ هناك (٤٤).

د- مقتطفات من رباعيات جلال الدين الرومي

عاش جلال الدين الرومي (١٢٠٧م- ١٢٧٣م) معظم حياته في "قونية" بتركيا، وقد كانت مركز التقاء العديد من الثقافات بالطرف الغربي لطريق الحرير الذي وصل بين الثقافات المسيحية والإسلامية والهندوسية والبوذية، وهي ثقافات تجلت بوضوح في رباعياته. وبالنسبة للرومي "فإن الشعر هو ما يؤديه في غضون ذلك، رقصٌ ونشيد، حتى وصول الوجود الأسي الذي يعشقه: انسيالُ دمع، هبة من العين، كي يتملى خلالها انحلال المشهد"(٤٥). وتضم تلك الرباعيات ١٦٥٩ رباعية بلغ عدد أبياتها ٣٣١٨ بيتًا. وقد آثر مترجمها إلى العربية أن يطلق على ترجمته "تأويلًا" لا "ترجمة"، في تأكيد واضح على ما يعتري بنية وجوهر هذه الأبيات من تشويش متعمد ونقصان يمعن في إبراز جماليات المبنى والمعنى، ويفتح أفق دلالاته بما يجعل من الصعب أن ينحاز إلا إلى فهمه هو الخاص لما يترجمه، لا ما قصده جلال الدين الرومي: "آثرنا أن نطلق على هذه الترجمة مسمى (تأويل)، نظرًا لما يحويه النص (المترجم) هنا من إشارات عرفانية صوفية لم تكن واضحة ... ولأن الترجمة نعتبرها (بين كثير، من المفترض) التي تختص هذا المترجم (دون غيره)، ويعود ذلك لخصائص من ثقافته وأسلوبه"(٤٦).

النومُ هذا العام ليس له سلطان

ربما الليلُ أيضًا يكفُّ عن البحث عنا

حين نكونُ على مثل هذا،

محجوبين، ما عدا في الفجر (٤٧).

***

خرجَ جوادٌ من مكانٍ غير معروف

حملنا حيثُ ذقنا هُنا العشقَ

وحتى لم نعد نحيا كذلك. هذا الطعمُ،

خمرٌ نستقيه على الدوام (٤٨).

*** * ***

هل الحياة لتفنى؟ يهب اللهُ أخرى

مَجّد المُطلَق. وسَلِّم بالمقيد.

العشق نبعٌ. فانغمر.

كلُّ قطرة تنفصل، عمرٌ مستجد (٤٩).

*** * ***

هذا فُتاتُ القوتِ لا يُؤكل،

ولا كسرةُ الحكمةِ هذه تُكشف بالنظر.

ثمةَ لبٌّ اللب في كل امرئ

حتى أنّ جبريل لا يعرفُ بالسعي للمعرفة (٥٠).

*** * ***

لا حبّ أفضل من حُبٍّ بدون حبيب،

ليس أصلح من عمل صالح دون غاية.

لو يُمكنك أن تتخلى عن السوء والحذق فيه،

فتلك هي الخُدعة الماكرة! (٥١)

*** * ***

واصِل التجوالَ رغم أنه لا مكان لكي تصل.

لا تجرّب أن تروِمَ مرامي الأبعاد.

ليس هذا لآدميٍ. فارحلْ إلى باطنك،

ولا تمِل لطريقٍ الخوفُ يُجريك تمضي عليه (٥٢).

* * *

أين هي القدمُ الجديرةُ بالتنزُّه في حديقة،
أو العين التي تستحقُّ التطلعَ في الشجر؟
أرِني رجلًا عازمًا
أن يُقذَفَ في النار (٥٣).

بغض النظر عن الرموز الصوفية في تلك الرباعيات وما قد يتعلق بكل رمز منها من دلالات ليس من انشغالات هذه القراءة التوقف أمامها، وكذلك الحضور الواضح للأفكار والمقولات البوذية والفلسفات المشرقية فيما يتعلق بعلاقة الذات بنفسها وبالكون وبالطبيعة والبشر فيه، فإنه يلاحظ وجود "ثيمة" أو "وحدة وظيفية" أساسية مشتركة بينها جميعًا، فإلى جانب الاعتماد على المفارقة باعتبارها عنصر تشكيل جمالي أساسي، هناك الليل المنقوص أو غير التام الذي يترك بعض الناس دون أن يبحث عنهم ومن ثم يسهرون حتى الفجر، والجواد الذي يخرج من مكان غير معلوم ليحمل الشاعر ومن معه إلى مكان ما يحيون فيه حياة غير تلك التي كانوا يحيونها من قبل؛ فهناك مكان معلوم لا تكتمل فيه الإقامة لينتقل الشاعر مع ذلك الجواد إلى مكان جديد، وهناك حياة سابقة لم تكتمل انتقل بعدها الشاعر لحياة جديدة. في المقطوعة الخامسة هناك حبٌّ غير متكامل الأركان، ومع ذلك فهو الحب الكامل التام. فالحب الذي يكون دون حبيب هو منتهى كمال الحب! والصلاح الذي يكون دون غاية هو منتهى تمام الصلاح وكماله، ومع كل ذلك هناك تسليم بأن عدم الكمال في الأفعال (الوقوع في السوء والفحشاء) هو جزء من الطبيعة الإنسانية التي قد يكون من المستحيل التغلب عليها! في المقطوعة التالية هناك أمر بمواصلة التجوال؛ ونلاحظ سمة أسلوبية أخرى في تلك الرباعيات وهي الحضور الواضح لصيغ الأمر والنهي. تجوال لا نهاية له ولا يكتمل أبدًا لأن السائر لا ينبغي له أن يعرف وجهاته وحدوده، وفي الوقت نفسه

سيكون أفضل تجوال هو التجوال الباطني لأن التجوال الخارجي لن يحقق لصاحبه ما يصبو إليه!

هـ- ناظم حكمت

بشكل مغاير عن التهويمات الصوفية وما يصحبها من تشويه مقصود للغة بالمعنى الذي يفتح أفق الدلالات على مصراعيه، يأتي شعر ناظم حكمت مفعمًا بالواقعية ومتشحًا بالسلاسة والصفاء. شعر يتطلب قراءات عديدة، وكأن كل قراءة هي بالضرورة ناقصة وغير مكتملة وغير قادرة على الإحاطة بمرامي الشاعر ومقاصده على حد وصف مقدم الديوان إلى العربية لغة ناظم بقوله إنها: "لغة تغري بالمزيد من القراءة، وتدفع إلى إعادة قراءة النص الشعري لنرى فيه ما يراه هو، وما غفلنا نحن عنه، ويكاد يحلق بنا وهو يرفعنا معه إلى الأفق الروحي ويدفعنا معه إلى الأسمى، ويطلعنا على سماء الإبداع الحقيقية التي تظلل النص وتمطره بفيض من الدلالات"(٥٤). في تشويش مقصود على الواقع المؤلم، وفي استشراف لمستقبل مشرق بتشكلات لغوية وتصويرية مختلفة، راح ناظم حكمت يحثُّ أبناء وطنه على العمل الجاد والنضال لأجل غدٍ أفضل:

إنّ أجمل البحار
هو ذلك الذي لم نذهب إليه بعد.
وأجمل الأطفال
مَن لم يكبر بعد.
وأجمل أيامنا
لم نعشها بعد.
وأجمل ما أودّ قوله لك
لم أقله بعد (٥٥).

نلاحظ فيما سبق تكرارات واضحة لظرف الزمان "بعد" في تركيب منفي يقطع بعدم وقوع الفعل حتى لحظة التكلم، لكنه لا يقطع بعدم حدوثه مستقبلًا، وهو تركيب: (لم.... بعد)، وتقوم الصورة على أن بلوغ الجمال بحده الأقصى والوصول إلى الكمال أمر لم يحدث بعد، لكنه سيحدث مستقبلًا؛ فهناك بحر جميل يمكن الذهاب إليه مستقبلًا، وأجمل الأطفال هم الذين سيكبرون فيما بعد، وأجمل وأكمل الأيام والعبارات تلك التي لم تُقَل بعد!

ولد ناظم حكمت لعائلة عريقة في تركيا عام ١٩٠٢م، درس علم الاجتماع في موسكو وبعد عودته وبسبب مواقفه السياسية المناهضة للبريطانيين عاش حياة مضطربة قضى بسببها ثلاثة عشر عامًا من الحبس المتصل. بين ١٩٢٨ و١٩٣٨ أصدر عشرة دواوين وثلاث مسرحيات والكثير من القصائد الساخرة، إلى جانب كتابات في الصحف تحت اسم مستعار هو "أورخان سليم". عاش حياته بشكل شريف وكان وفيًّا لآرائه وأفكاره فأحبه الناس كما أحبه أتاتورك وردد أشعاره. عام ١٩٣٨م حُكم عليه بالسجن بتهمة نشر مبادئ هدامة في صفوف الجيش وتم سجنه، وهناك واصل كتابة الشعر الذي ترددت أصداؤه واجتاحت بلاده كأمواج هادرة. كان يلهو مع المساجين ويعلمهم الرسم والغناء والتفكير ويكتب لهم شعرًا لأجل تسليتهم والترفيه عنهم، وكان يفاجئ بانتشار هذه الأشعار وترجمتها إلى لغات أخرى. "وباستثناء الشعر العامي، لم يبلغ الشعر التركي يومًا مثل هذا البساطة الأخاذة حيث يتصافح المثل الأعلى والحبيبة الحقيقية في براءة وألفة، وحيث تذوب العقيدة في التشابيه والرموز كما كانت تذوب أفكار الصوفيين الكبار في الأناشيد الغزلية، وحيث تبدو الثورة التي تعصف بالروح أكثر عمقًا وبمقدار ما يبدو عليها الكبح"(٥٦).

ويُلاحظ من الوصف السابق لحياة ناظم حكمت ثلاثة أمور بالغة الغرابة فيما يرتبط بمسألة "كمال اللا تمام": الأول يتعلق بكتاباته الساخرة تحت اسم مستعار. مما يعني أنه ينتقص من حضوره ويخفي هويته– بغض النظر عن السبب أو الهدف من ذلك–

لأجل إيصال رسالة معينة إلى قراء الصحف تبدو هي الأكثر أهمية مقارنة بمعرفتهم بهوية كاتبها. الثاني هو أنه عاش حياة شريفة بمبادئ واضحة لكنها لم تكتمل بمسارها المستحق فقضى أجمل سنوات عمره داخل السجن، ومع ذلك وفي مرحلة "نقصان" المسيرة المستحقة ذاع صيته وتردد شعره في كافة أنحاء تركيا. الثالث يتعلق بأشعاره التي كتبها للتسرية عن المساجين ولم يكن يهدف من ورائها لأبعد من ذلك، يعني لم يكن يضع في اعتباره قراءً مفترضين ينقلون هذه الأشعار إلى ما هو أبعد من السجن حيث "لا تمام" كل وأي شيء هناك، ومع ذلك خرجت تلك الأشعار غير المكتملة من مكانها غير المكتمل لتنتشر وتزهر وتترجم إلى لغات أخرى عديدة غير التركية. فكأن حياة ناظم حكمت نفسها ومنجزه الإبداعي مثال حي لمبدأ "كمال أو جمال اللاتمام"! متكئًا على المفارقة كما لاحظنا مع النصوص الشعرية في هذه القراءة، يسخر ناظم حكمت مما تجري به أحداث الحياة، ومن إصرارها على أخذ أقل القليل من فقير معدم، بحيث يكون المسكوت عنه هو تركها الأغنياء ينعمون بما نالوه ربما دون وجه حق، وتركها أصحاب السلطة ممن بلغوها دون وجه حق، وهكذا على هذه الشاكلة تمضي:

أنا لا أملكُ جوادًا مسرجًا بالفضة
ولا مداخيل تأتي من حيث لا أدري
أنا لا أملكُ مالًا ولا عقارًا
وليس معي غير قصعة من عسل
من عسل بلون اللهب
إن عسلي هو كل مالي
وإنني أحمي، من كل أنواع الحشرات،
مالي وعقاري
أعني قصعة العسل
صبرًا يا أخي

عندما يكون العسل في قصعتك

"يأتيك النحل من بغداد"(٥٧).

ويلاحظ في دواوين الشعراء الذين توقفت معهم هذه القراءة حضور واضح للأحلام. أحلام تكمل الناقص في الحياة وتحقق التمام المفقود لكل لاتمام حاضر ومهيمن في الواقع الجمعي السياسي والاجتماعي والاقتصادي، بل والواقع الشخصي أيضًا. فتحت عنوان "رسائل وقصائد"، وردًا على رسالة من زوجته تخشى فيها عليه من الموت بالإعدام في السجن، يقول ناظم لها إنه حفر اسمها بأظافره على السوار الذي يرتديه لأنه غير مسموح لهم بحمل أي آلات حادة، وإنه لا يهتم بمن يعيشون معه في البناية نفسها ولا ينشغل بمعرفة عددهم لأنه منشغل بنفسه وبالغناء إليها حتى صار يستنيم إلى صوته ويعشقه، إلى أن يقول لها ما يكشف عن أن الحلم هو المنقذ، لأنه السبيل الوحيد لبلوغ التمام الجميل أمام كل شيء قبيح ومنقوص في الواقع المعيش:

سأقول لك شيئًا، من الأهمية بمكان

فالإنسان تتغير طبيعته، عندما تتغير إقامته.

إنني، هنا، أحب النوم الذي يأتي كيدٍ صديقة ليفتح قفل بابي

وليقلب الجدران التي تحيط بي.

وكما في التشابيه المبتذلة، أنا أنزلق مع الغفو

كما ينزلق الشعاع على المياه الساجية،

وأحلامي آيات رائعات.

فأنا دائمًا في الخارج، حيث الكون مشوق، حيث الكون جميل

وحتى الآن، لم أجد نفسي سجينًا مرة واحدة في أحلامي.

ولم أقع من الجبل إلى الهاوية.

ستقولين: "إن أحلامك مرعبة". لا يا زوجتي.

إن لي من الشجاعة ما يسمح لي بأن أترك للحلم نصيبه من الحلم (٥٨).

٢- مسار النصوص الأدبية المبنية على "وحدة وظيفية" أساسية للغياب

يركز هذا المسار على السرد بشكل خاص، ومعه نجد نماذج عديدة جدًّا لعبت فيها "تيمة الغياب" مرتكزًا أساسيًّا شكّل ملامح السرد وهيمن على الشخصيات بوضوح وحدد لها طبيعة ما اتخذته من قرارات وما قامت به من أفعال. أ- في "**ملحمة الحرافيش**" لنجيب محفوظ، امتزجت الأحلام والهواجس والتساؤلات الميتافزيقية عن الحياة والموت والخلود والعدل بشخصية من لحم ودم مجهولة النسب لكنها تربت في بيئة صالحة "منزل الشيخ عفرة زيدان"، ومن ثم تغلبت البيئة الاجتماعية على الوراثة في هذه الحالة، وكبر عاشور الناجي اللقيط وحقق العدل وبسط القوة في الحارة/ الدنيا لأجل حماية الحرافيش/ الضعفاء. بموت عاشور يدور السرد دورات عديدة ويتقلب هنا وهناك وتسقط قيم العدل وتنهار معها كل أحلام الخلود بانحدار القيم الأخلاقية لنسل عاشور من الحلقة الأولى "عاشور الناجي" حتى الحلقة العاشرة والأخيرة "التوت والنبوت" مع "عاشور ربيع الناجي"، الذي لم شمل الحرافيش وعرفهم بموطن قوتهم وطمح في تحقيق العدل وأعاد بناء الكُتَّاب من جديد وتحقق له أعظم نصر على نحو ما وصفه السرد: "**وتم له أعظم نصر، وهو نصره على نفسه، وتزوج من بهية بنت عدلات الماشطة بعد مشاهدة واستقراء من جانبه. وعندما اقتلعت مئذنة جلال من جذورها أحيت الحارة ليلة رقص وطرب. وعقب منتصف الليل ذهب إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه في ضوء النجوم ورحاب الأناشيد**"(٥٩). بهذا الحدث يصبح عاشور ربيع الناجي هو عاشور الناجي الجد الأكبر نفسه في قوته الجسدية وصفاء روحه وتعلقه بالتكية وأناشيدها الساحرة. وكما بدأت الملحمة بالقرب من التكية تنتهي كذلك عندها بمشهد مفتوح على دلالات سحرية مقصودة يصبح حضور عاشور الناجي "الميت" معها حضورًا أشبه ببعثٍ جديدة. يهيمن الظلام حول عاشور ربيع الناجي وهو يستنيم لأناشيد التكية لتنتهي دورات السرد: "**وسبح في الظلام صرير، فرنا إلى الباب الضخم بذهول. رأى هيكله وهو يفتح بنعومة وثبات. ومنه قدم شبح درويش كقطعة متجسدة من أنفاس الليل. مال نحوه وهمس:**

استعدوا بالمزامير والطبول. غدًا سيخرج الشيخ من خلوته، ويشق الحارة بنوره، وسيهب كل فتى نبوتًا من الخيزران وثمرة من التوت، استعدوا بالمزامير والطبول.." (٦٠). تتكرر هذه الوحدات الوظيفية بشكل واضح في كتابات نجيب محفوظ، ونعني بها حمل الأفكار الفلسفية على شخصية أو شخصيات من لحم ودم يتم تغييبها، وبناء السرد على أساس دوائر تميل إلى الانفتاح والتكرار.

ب- الأمر نفسه مع رواية "**الطريق**" حيث مأساة صابر سيد الرحيمي الذي لم يعرف حقيقة أبيه إلا ليلة خروج أمه من السجن ثم موتها بعد ذلك لتبدأ رحلة بحث مرهقة في "طريق" طويل عن الحق والخير والجمال والكرامة، وكلها أفكار مجردة تتحقق بما تقوم به الشخصيات من أفعال وتتخذه من مواقف. يترك صابر الإسكندرية وينزل في بنسيون بالقاهرة ويتعلق قلبه بصحفية صادقة ونقية (إلهام) لكن جسده يتعلق بزوجة صاحب البنسيون (كريمة)، وتقع بينه وبينها علاقة غير شرعية يقرران معها التخلص من زوجها بقتله. تتغلب البيئة السيئة والتربية المتدنية على أي محاولات لغرس قيم نبيلة في شخصية صابر سيد الرحيمي بعكس عاشور الناجي. يقبض على صابر في النهاية ويتنظر مصيره بالإعدام أو المؤبد ويظل يتمنى في آخر مشهد بالرواية وهو يتحدث إلى المحامي أن أباه بما سمعه عنه من سطوة وقوة وغنى يستطيع أن يخرجه بحيلة ما مما هو فيه الآن! ليجيبه المحامي بأن ذلك يتطلب وقتًا طويلًا قد لا تمنحه المحكمة إياه قبل تنفيذ الحكم: "**الاتصال به إن لم يكن مستحيلًا فهو يستلزم وقتًا لن يتسع لك، ولا أملك وسيلة بحال، وسوف يتطلب منا الاتصال بجميع سفاراتنا في الخارج كخطوة أولى، ولا يبعد أن يتنقل في أثناء الاتصال إلى بلد لا تمثيل سياسي لنا فيه للأسباب التي تعرفها... آه.. الذكرى التي تموت وهي على طرف اللسان.. وتشكيلات السحب التي تعبث بها الرياح. وعصارة الألم المنصهرة وراء القضبان. والسؤال الأعمى والجواب الغشوم. وقال: – يبدو أنه لا جدوى من الاعتماد على الغير. فابتسم المحامي في**

تسامح وهو يقول: – بل هناك جدوى فيما هو معقول. فهز منكبيه قائلا: فليكن ما يكون"[٦١].

ج– في رواية "**النباتية**" للكاتبة الكورية الجنوبية **هان كانغ**، يدور السرد في دورات تكرر وصف المشهد بعين ساردة مختلفة كل مرة عبر ثلاثة أصوات: زوج الشخصية المحورية أو البطلة "يونغ هيه" أو النباتية، وزوج أختها، وأخيرًا أختها "إن هيه". وقد كان المنطلق فلسفيًّا كذلك: هل من حق المرء أن يمتلك جسده ويفعل به ما يشاء؟ سؤال أثير كثيرًا حتى من منظور العقائد الدينية عندما ظهرت مسألة "التبرع بالأعضاء" قبل ثلاثين سنة تقريبًا في بلادنا، ومن ثم انفتح باب الفتوى أمامها لأنها بدت ظاهرة جديدة حول أحقية الإنسان في جسدٍ لم يخلقه ولا يستطيع أن يعدل أي عطب يصيبه إلا بإذن الخالق وحده سبحانه وتعالى! تحلم البطلة **يونغ هيه** وتظل تتكرر أحلامها، وتفسر تلك الأحلام بأنّ شيئًا في الكون يغويها لتتخلص من كينونتها البشرية. تبدأ أولًا بالتخلي عن أكل اللحوم وكل ما يتعلق بالحيوانات من ألبان وأجبان، ثم بعد صراع عنيف مع أسرتها وبعد محاولات فاشلة في الانتحار توضع بمصحة للأمراض النفسية والعصبية، وهناك تتزايد رغبتها في التحول إلى نبات بالتوقف عن الطعام والوقوف على يديها ورأسها لأسفل باستمرار معللة بوعي شديد إصرارها في ذلك كله بأن الأشجار لا تأكل. يكفيها التعرض للشمس والهواء والماء فحسب! وتتجلي مراوغة السرد وتشويشه المتعمد لتحقيق النقصان أو اللا تمام في الإيهام بأن ما يحدث ربما كله مجرد حلم، لكن باعتراف البطلة ذاتها بأن كل أحلامها تصبح حقيقة، يزداد تعقد تلك الاحتمالية. ففي المشهد الأخير وهي ملقاة بسيارة الإسعاف وبجوارها أختها الكبرى تتحدث إن هيه إلى البطلة قائلة: "**قد يكون ذلك كله مجرد حلم... دنت من أذني يونغ هيه وراحت تحدثها مركزة على كل كلمة في غاية الهدوء والوضوح: في أحلامي، وكل الأشياء في الأحلام تبدو حقيقية، ولكن عندما نستيقظ نعرف أنها ليست كذلك.. ولهذا السبب علينا أن نستيقظ في لحظة ما... رفعت رأسها، بينما سيارة الإسعاف تدور حول**

آخر منعطف على الطريق مارة بجبل تشوك سونغ، لمحت طائرًا أسود يحلق نحو الغيوم الداكنة، وإذا بأشعة شمس الصيف تلفح عينيها فتؤلمها... بهدوء راحت تتنفس، والأشجار على جانب الطريق متوهجة باللون الأخضر، كجناح طائر هايل يتمايل. حدقت بقوة إلى الأشجار كما لو كانت تنتظر منها إجابة. لا، كانت نظرة عينيها داكنة ومفعمة بالإصرار كأنها تحتج على شيء ما!" (٦٢).

مثل هذا النقصان المتعمد أو التشويش المقصود على تحقق الاكتمال بانغلاق دوائر السرد يطيل بكل تأكيد من فعل التلقي ويشد القارئ نحو استجابات مدهشة وممتعة وفيها من التأمل ما فيها، حتى لكأن هذا اللاتمام أو اللا اكتمال يصنع بذاته ما يحتاج سرد طويل وحكايات لا حصر لها لصناعته في نصوص محددة الصفحات، ومكتوبة لا مروية مشافهة كما رأينا في النماذج الثلاثة السابقة. القاسم المشترك بين تلك النصوص هو الأفكار الفلسفية والأحلام والأمنيات والتطلعات، بل والهواجس النفسية التي تكتسي عبر الشخصيات ثيابًا من لحم ودم لكي يمكن تأملها من خلال وضعها في مواقف وأحداث تكشف عن جوهرها وتبين قيمتها وجدواها. ولأنها أفكار مجردة، ولن يكون موقف الحياة منها واضحًا وواحدًا باستمرار، فهي بذاتها تتسم بالنقصان وعدم الاكتمال، ومن ثم تكتسي التشكلات التكوينية للغة الشعر أو السرد بمثل هذا اللا تمام، وتؤدي إلى ما أشرنا إليه من استجابات خاصة عند القراءة. النموذج الأخير نموذج مراوغ؛ يلضم الحكي الشفاهي بالكتابة، والحضور بالغياب، ويعتمد على سرد موازٍ لشخصيات تعيش في عوالم بينها من الزمن ما يحسب بالقرون ومن الأماكن ما يستحيل تخيله، ألا وهي رواية "جبل الزمرد" للكاتبة المصرية منصورة عز الدين. ويُلاحظ في العناوين السابقة، بل وفي العناوين الأدبية بشكل عام أنها تصاغ بما يرسخ كمال اللا تمام لأنها تفتح آفاق القراءة على احتمالات لا حصر لها مرتكزة على تكوينها باعتبارها تراكيب "ناقصة" أو "غير مكتملة" نحويًا، وهو ما يؤكده **إيكو** بقوله

إن العنوان عليه أن يقوم بالتشويش على الأفكار لا أن يرسخها ويجعلها قوالب مسكوكة (٦٣).

د– في **"جبل الزمرد"** كل شيء يُنذر بالنقصان، بلاتمام يبحث عن الكمال أو الاكتمال: **زمانيًّا**، هناك ناجون من جبل قاف، تائهون يبحثون عمن يكمل الحكاية الناقصة ليعودوا إلى جنتهم التي سكنوها، وهناك في الحاضر "هدير" التي لا تعيش الواقع المضطرب سياسيًّا واجتماعيًّا عام ٢٠١١م، قدر ما فرض عليها القدر أن تعيش زمانين غاية في التباعد، الماضي الذي تجاوزته، والمستقبل المنتظر مع أسلافها من أهل قاف. **مكانيًّا**، كل بقعة لها وظيفة سردية غاية في الدقة ومع ذلك فهي غير مكتملة، فالأماكن نصف أمكنة لأنها ملبوسة بغواية تحقق المستقبل الموعود. الأماكن الواقعية مجرد صور أو أطياف لأماكن تقطنها شخصيات هناك في العالم الموازي بجبل الزمرد. فمكان هدير ليس منزل شيرويت في المنيل، وليس منزل بستان البحر في وسط البلد، وليس مع أبيها في الخليج العربي وليس مع أمها في كندا، إنه هناك حيث ينبغي أن تكون مع أهل قاف، ومن ثم كل الأماكن الواقعية منقوصة وغير مكتملة، أما الأماكن المأمولة حيث الجنة الموعودة فوجودها الحالي سراب لأنه رهين بإزالة التحريف عن قصة الأميرة زمردة وإكمال الحكاية لكي تعود تلك الأماكن إلى سابق عهدها من جديد، ومن ثم فهي أيضًا أماكن لا يليق بها وصف سوى "اللا تمام". **الشخصيات** في جبل الزمرد أيضًا غير مكتملة. فكل شخصية ينتقص من اكتمالها إما غياب ما يحقق لها هويتها الكاملة، أو بحثها المحموم عن شيء ضائع يكمل تلك الهوية. فهدير تبحث عن نفسها بالتعرف على طبيعة علاقتها بأمها وأبيها، وتبحث عن بلد جديد غير مصر لتعيش فيه، وبالتعرف على كريم خان صارت تبحث عن السلالة التي قيل إنها تنتمي إليها. كريم خان وبستان البحر كذلك تكتمل هوية كل منهما وترتهن بقدرة هدير على جمع شذرات الحكاية الناقصة وإكمالها. وفي العالم الموازي الجميع بلا استثناء شخصيات يعتريها النقصان. زمردة لا تهنأ بالعيش وتبحث

عن سبب رحيل أمها عن جبل قاف. ومروج التي أوهمت زوجها بموتها تتلصص على الأميرة وتخرق ناموس قاف بتعلم القراءة والكتابة بحثًا عن الكمال بإلحاق اللعنة بقاف لأجل إعادة خلقه من جديد مع سطوة وقوة لن يمتلكها أحد سواها. بل إن ملكة الحيات حارسة قاف هي نفسها وجود غير مكتمل، حيث ظلت تعاني وتتألم لأنها اعتصرت الملكة "نرسين" أم زمردة حسب طلبها، ولذلك استقبلت تعويذة الهلاك التي ألقتها عليها زمردة بنفس راضية. **اللغة** في جبل الزمرد يعتريها أيضًا جمال اللا تمام، فالمقتطفات في بداية كل فصل والتراكيب بالغة الشعرية تجعل السرد كما لو أنه قصيدة طويلة منثورة ومقسمة إلى مقاطع. رباعيات صوفية من طراز خاص وفي الوقت نفسه تنفي عن نفسها صفة الشعرية. لغة تنحاز للحكي وتنتصر للشفاهي تمامًا كما حدث في الحكاية الأساسية، مع أنها لغة كتابة في ثقافة كتابة وعصر الحروف والكلمات والرموز المرئية، وبالتالي فهي تمعن في نزع اكتمال الكتابة وقدرتها على الفعل والتحقيق بإرادة واعية منتصرة للمحكي والشفاهي، وتفصيل كل ذلك فيما يلي:

د١– طباعيًّا: يستهل السرد حضوره المنطلق من الاعتماد على الحكي الموازي والعوالم الموازية بين الخيال والواقع، الماضي والحاضر، والقيام على أساس قصدية انفتاح أفق الدلالات بما يسهم في أن يظل المسار السردي مفتوحًا وغير مكتمل حتى النهاية، يستهل السرد ذلك كله من الغلاف الطباعي الدال جدًّا الذي خرج في مربع على هيئة لوحة مقسمة إلى أربعة أجزاء. الجزء العلوي مستطيل الشكل ويأخذ نصف اللوحة تقريبًا بلون وتشكيل يشبه التشكيل الصخري لجبل، ومكتوب عليه بلون يشبه لون الأحجار الكريمة "جبل الزمرد"، مع احتفاظ الرواية بالعنوان الفرعي (أو الحكاية الناقصة من كتاب الليالي) إلى الصفحة الداخلية. في الجزء السفلي ثلاثة مستطيلات رأسية؛ في الوسط مستطيل أخضر يمثل غلافًا لمخطوط أو كتاب قديم، وعلى يمينه مستطيل بالألوان لفتاة حولها ورود وما يشبه الكثير من رؤوس البشر أو الأطياف، مما يرشح أنها زمردة في جبل قاف. المستطيل الأخير على اليسار هو صورة بالأبيض والأسود

للوحة زمردة نفسها، لكن مع اختفاء الألوان حدث إخفاء مقصود للأطياف البشرية التي كانت تظهر في جبل قاف مما يرشح– مع مسألة السرد الموازي– أنها هدير التي قُدِّر لها أن تبحث عن كيفية إكمال الحكاية الناقصة كما أرادت لها بستان البحر وأراد لها كريم خان، أو أنها "كاهنة الأبيض والأسود" التي ورد ذكرها في وصية زمردة قبل احتراقها.

طباعيًّا كذلك، تستهل الكاتبة منصورة عز الدين الرواية باقتباسين: الأول من تفسير القرطبي عن جبل قاف المحيط بالأرض وعليه طرفا السماء والذي تساقط بعضٌ من زمرده على أهل الأرض فعرفوا بفضل ذلك ماذا يكون الزمرد. والثاني من حكاية "حاسب كريم الدين من ألف ليلة وليلة، وهو اقتباس على لسان بلوقيا الذي كان يسأل الملك عن جبل قاف فأجابه بأنه جبل من الثلج والبرد لولاه لاحترقت الدنيا من حر نيران جهنم. بهذين الاقتباسين على مستويي التاريخ الرسمي والشعبي ترسخ الكاتبة فكرة الوقوع الحقيقي لأحداث جبل قاف على نحو ما سيأتي تفصيلًا من السرد الروائي في حيلة فنية تسكب نوعًا من الإكمال لتفاصيل ناقصة وغير معروفة لتنتقل بها إلى التمام أو الكمال. وقد خرجت الرواية في سبعة عشر فصلًا يظل كل منها مفتوحًا على مسار من المسارين الأساسيين؛ وهما مسار "هدير" في القاهرة وفي العالم الواقعي المعاصر، و"زمردة" في العالم الخيالي في الماضي هناك بجبل قاف: (غبار الطريق ومغناطيس الأجساد "عن بستان البحر"، و"حدها في مدينة صاخبة" عن هدير، وأخيرًا، "مطر من زمرد" عن آخر ما آل إليه حال الناجين من قاف مع موقف هدير من ضياع خاتم أمها الزمردي عندما كانت طفلة، حيث يعود السرد في نهاية المطاف ليجمع العالمين المتباعدين زمانًا ومكانًا، اللذين ظلا متباعدين على مدار الرواية من بدايتها. ولا تنهض هذه الرواية على ثيمة واحدة، "بل ثمة عدد من الثيمات الفرعية المتشابكة تشكّل كلها نسقًا ثقافيًّا مضمرًا، مثل ثيمة الرغبة في كشف المخبوء والمتوارِي، أو تعرية السرّ المكنون، أو اللُهَاث وراء المعرفة، أو الهوس حدّ الجنون

بفكرة الخلود التي هي فكرة ملعونة تُفضي بصاحبها غالبًا إلى الموت. لكن تبقى ثيمة "المعرفة" وحدها، هنا، هي الهاجس المحوري الذي يسكن شخصيات الرواية جميعها، بدرجات مختلفة، رغم تعدّد مشارب هذه الشخصيات، وتنوّع ثقافاتها، وتباين أعراقها وأجناسها، وتمايز مصادر تكوينها النفسي والاجتماعي والتاريخي"(٦٤).

د٢– السرد: انطلقت منصورة عز الدين من الحكاية الناقصة من كتاب "ألف ليلة وليلة"، وهي المفضّلة عند "شهرزاد"، حكاية وقع عليها الكثير من التحريف والتحوير، ومع مرور الزمن حُذفت تمامًا من الكتاب الأصلي، عن أميرة اسمها "زمردة"، "عاشت ذات يوم في جبل قاف السحري، حياة تلاشت ولم تخلّف وراءها سوى حكاية خضعت لتحريف مستمر، وتنتظر من يخلّصها مما علق بها من آثار التشويه ويحيي ما مات من أجزائها، أو أغرق في ضباب النسيان". تشبك الكاتبة الحكاية القديمة التي تعود إلى زمان "ألف ليلة وليلة" مع حكاية حديثة تجري في القاهرة ٢٠١١"(٦٥). وتتولى رواية أحداث هذه الرواية "بستان البحر" أو "كاهنة الأبيض والأسود"، المولودة قرب قلعة **آلموت** في إيران، وابنة أحد النسّاك السبعة المنحدرين أو الناجين من جبل قاف بعد أن حلت عليه اللعنة بسبب قيام "مروج" بارتكاب محظورين في قاف؛ الأول هو أن تتعلم امرأة القراءة والكتابة، والثاني هو أن تكتب تفاصيل حياة الأميرة زمردة. لا هدف لبستان البحر سوى إعادة ترميم حكاية زمردة وتنقيتها من التشويه والتحريف وكتابتها بصدق لأجل أن تعود زمردة من رمادٍ احتراقها لحظة أن قرأت عليها مروج تعويذة اللعنات في قصر الملك بجبل قاف قبيل أن تحل عليه اللعنات هو أيضًا. تسافر بستان البحر وتجمع المخطوطات وتتعرف بكريم خان وتظل تبحث حتى تعثر على "هدير" ابنة "نادية" التي تعيش في كندا مع زوجها الجديد بعد طلاقها من والد هدير، التي عادت لتعيش في القاهرة مع جدتها المسنة "شيرويت" في منيل الروضة بالقاهرة. كريم خان أيضًا هو ابن أحد النساك السبعة الباقين من الناجين من جبل قاف. يقابل كريم خان "هدير" في المكسيك بعد أن أرسلتها جدتها في رحلة قصيرة

للترفيه والتسلية بعد فشلها في الانتقال للعيش في أوروبا، ويتقرب إليها ويطلب منها البحث عن بستان البحر في القاهرة. وهنا يجد القارئ نفسه أمام شخصيات تتكرر وأحداث تقع بشكل متوازٍ بين ما كان يقع في جبل قاف منذ سنوات يصعب عدها، وما يحدث مع هدير في القاهرة في العقد الثاني من الألفية الجديدة.

ويتعمد **السرد** يتعمد التشويه وانتقاص لا تمام الأحداث بالتمويه والتعمية النابعة من مزج الواقع بالخيال والحقيقة بالسحر بشكل متماسك تمامًا. تذهب بستان البحر إلى أحد البيوت القديمة التي يجب عليها أن تدخلها وتمكث في إحدى غرفه ليلة كاملة دون خروج، مع صيام عن الكلام بحثًا عن أجوبة تكمل بها الناقص من حكاية زمردة. داخل الغرفة وفي تلك الليلة بدأت تستمع إلى أصوات وترى أشياء مدهشة. "**وحده اسمي كنت أميزه، يُنطق (بوستان دَريا)، مرة (وباغ دَريا) مرات. مع حلول المساء، أنيرت الشمعات الست من تلقاء نفسها. لم أشعر بالجوع والعطش، كما لم أعد في حاجة للتدخين. مرت حياتي أمامي كشريط سينمائي يتكرر ببطء وبلا نهاية. ذاكرتي باتت حاضرة ومحتفظة بأدق تفاصيل ماضيّ، مع التركيز على لحظات إخفاق تُستعاد في ذهني، لكنها على عكس توقعي لم تخلف بداخلي ندمًا. كنت كالواقعة تحت تأثير مخدر ما جعل ردود أفعالي بطيئة، وأزال أي توتر أو خوف أو عاطفة**"(٦٦). وفي الصباح كأن شيئًا لم يكن. كانت مرتدية ملابسها بالكامل، ولم يكن هناك أثر لذلك الشمعدان، "**ولا الكتب القديمة بجواره، المنضدة الخشبية نفسها لم تكن موجودة. خمنت أن هناك من نقلني إلى غرفة أخرى. اعتدلت في جلستي وأنا أتساءل عن مصدر الألم الخافت في جسدي**"(٦٧).

وعن التحريف المتعمد الذي وقع على حكاية الأميرة زمردة، يلضم السرد الواقع بالخيال على لسان بستان البحر، "**آخرون زعموا أن التحريف المتعمد جاء طلبًا لسكينة روح الأميرة زمردة، ابنة ياقوت ملك الجبال والأحجار الكريمة المقيم في قاف. ادعى هؤلاء أن كل ذكر للحكاية كما جرت وقائعها، خنجر يطعن الفتاة التي كانت كعادة أميرات (الليالي) جميلة كالبدر لا يرتوي منها البصر، من ينظر إليها نظرة، تورثه ألف حسرة**"(٦٨). ولرتق

الهوة الواسعة بين الواقع والخيال، الحقيقي والسحري، تلاعبت الكاتبة بخيوط السرد لصناعة تهويمات أو تشويشات عديدة، فعلي سبيل المثال تبدأ شيرويت الحديث عن نفسها في أول الرواية وعن أسلافها النازحين من قاف منذ قرون، بينما يتحدث كرم خان إلى هدير بأنه ابن أحد النساك السبعة الناجين من قاف! تشويش جعل المتلقي غير متأكد هل الأحلام التي رأتها الشخصيات في الرواية حقيقية أم أنها **بتأثير المخدرات** التي تناولها مع السجائر أو من خلال البخور؟ هل الأطياف على قاف حقيقية أم أنها نوع من الكائنات التي يمكن أن تُرى وتُلمس؟ هذا إلى جانب ظهور الأشياء واختفائها بشكل مفاجئ باستمرار. فعندما بلغت زمردة مع بلوقيا جبل المغناطيس، رأت حقلًا وفيه مزارعون يحصدون لا يرفع أحدهم رأسه أبدًا، يكومون ما يحصدونه، وبمجرد الانتهاء من كومة ينتقلون لعمل كومة أخرى معاودين الحصاد. "**أملت أن يرشدوها إلى الأحجار الفضية، غير أنهم ذابوا ما إن داست داخل الحقل. بات فارغًا إلا من ثماره المكومة. التفتت حولها فلم تبصر أثرًا للحاصدين. التهمت بضع ثمار وحملت بعضًا منها عائدة إلى حيث تركت بلوقيا نائمًا. حكت له بينما تأكل عما رأته، بشّرته بوجود أناس على مقربة، وطلبت منه مرافقتها إلى هناك... قطعا الطريق نفسه، ومع ذلك لم يقابلا أشجارًا ولا أيًا من معالم كانت زمردة سجلتها في ذاكرتها. حين وصلا إلى حيث من المفترض أن يجدا الحقل وفيه الحاصدين، فوجئا بقصرٍ باذخ من الرخام الوردي تعلوه قبة فيروزية تخطف النظر**"(٦٩).

مع صناعة عوالم موازية زمانًا ومكانًا، لعب السرد دورًا مهمًا في إقناع المتلقي بحقيقة السحر وواقعية المتخيل والغرائبي، ومع كل عالم شخصية واقعية ظهرت شخصية موازية لها في العالم الآخر. فعلى سبيل المثال وكما تلصصت شيرويت على حفيدتها لتعلم ماذا تفعل وكيف تريد أن تعيش ولأجل أن تقترب منها، تلصصت مروج في جبل قاف على الأميرة زمردة ودونت تفاصيل حياتها لأجل أن تنال السطوة والقوة التي قرأت عنها في مخطوطات جدها الحكيم. هناك أيضًا المشرد الذي ينام في الميدان

أمام العمارة التي سكنتها شيرويت وهدير، وقد كان يتحدث عدة لغات ويبدو من طريقته في تناول الطعام أنه من طبقة راقية جار عليها الزمان. يوازيه بلوقيا الذي خرج من مدينته بعد أن عاش طفولة قاسية كان يعيّر فيها بعدم معرفة أبيه، ومع ذلك كان صاحب بنيان مخيف للجميع عندما صار شابًا، وتعلم صناعة الحلي والجواهر وبفضل رغبته في المعرفة كان هو الآدمي الوحيد الذي تمكن من بلوغ جبل قاف حيًّا.

ولربط العالم الواقعي بالعالم السحري أو الخيالي، تمددت الموازاة السردية لتمارس هيمنة على الأقوال والأفعال وصفات الشخصيات حتى لكأن القارئ أمام مرآة بالأبيض والأسود لعالم مفعم بحيوية الألوان الطبيعية على جبل الزمرد، تمامًا على نحو ما جاءت لوحة غلاف الرواية. وللتمثيل هنا نكتفي بقيام شخصيتين بفعل واحد وباستخدام الطريقة نفسها لتحقيق الهدف نفسه أيضًا. فبستان البحر تلقي تعويذة على هدير لأجل أن تجمع شذرات الحكاية الناقصة حتى يلتم شمل كل ما تبعثر على جبل الزمرد ويعاود سيرته الأولى من جديد. ومروج تلقي تعويذة تحرق الأميرة زمردة لأن ذلك كان الوسيلة الوحيدة للبداية من جديد بعد ما حدث من خرق لنواميس جبل الزمرد. تقول بستان البحر: "**تغافلتْ عن وجودي أنا وكريم، وضاعت بين السطور، بدوري فتحتُ كتابًا آخر بعد تيقني من أن الفرصة مواتية تمامًا مع غوص هدير في القراءة، بصوت خافت بدأتُ في ترتيل تعاويذي وعيناي مثبتتان على الشابة الجالسة أمامي، ابتهلتُ بأقصى ما أملك من إيمان. مع آخر جملة قرأتها هدير، شعرتْ بأنها تطير. تطفو فوق العالم بتفاصيله التافهة، بمشكلاته الجادة، بأسئلته غير القابلة للإجابة. كانت خفيفة منسجمة مع نفسها ومع الكون من حولها. شعور رائع بالصفاء والتناغم مع الذات هيمن عليها**"(٧٠). يلاحظ في السرد السابق كيف أن العالم المعيش غير مكتمل ومنقوص بدليل وصفه "بالتافه"، وكيف أنه أيضًا لا يعرف الاكتمال لأن مشكلاته الجادة لا حلّ لها! أما عن مشهد تعويذة مروج، فيتم سرده على النحو التالي: "**حين أخذت المرأة تسرد تفاصيل دقيقة، اندفعت زمردة نحوها لمنعها من فضح المزيد من أسرارها. ما إن اقتربت منها حتى راحت**

مروج تلقي تعاويذ بلغة غريبة وبصوت مرتفع كأنه صراخ، وهي تشير بسبابتها اليمنى صوب ابنة ياقوت التي تجمدت للحظات في مكانها قبل أن يتحول جسدها إلى كتلة مشتعلة... صاحت بينما تحترق: (التذكر هو الطريق الوحيد لانبعاثي من رمادي. عليكم تدوين حكايتي وترديدها بلا كلل). ثم أضافت بصوت ملتاع: (الحكاية ستعيدني. وكاهنة الأبيض والأسود ستجمع شظاياي!"(٧١). كان هدف مروج من حرق الأميرة هو هدف كاهنة الأبيض والأسود من إلقاء التعويذة على هدير. وكانت بستان البحر في الواقع هي الكاهنة المأمولة التي ذكرتها الأميرة فيما يشبه الوصية بضرورة جمع الشظايا وسرد الحكاية حتى تعود إلى الحياة من جديد. فعندما سألها الملك أثناء المحاكمة عن سبب تعلمها الكتابة وتدوينها حياة الأميرة وهي تعرف أن ذلك كله ممنوع، أجابت مروج: "– **من يحرق الأميرة يتمكن وحده من استعادتها، من يزلزل الجبل يقدر دون غيره على بعث أميرته مرة أخرى**"(٧٢). وبالعودة إلى التعويذة التي ألقيت على هدير فجعلتها تطفو على العالم الواقعي وتستشرف جبل الزمرد وترى كل ما وقع فيه في لحظاته الأخيرة بداية من لحظة محاكمة مروج ومرورًا باحتراق زمردة وزلزلة الجبل وتحطمه. لكن اللافت للنظر هنا هو أنها في طفوها رأت صورتها على ماء النهر بجبل الزمرد وبدت لنفسها بما لا يدع مجالًا للشك أنها مرة أمها– مع أن ملامحها كانت مختلفة كثيرًا عن أمها– ومرة أخرى رأت نفسها الأميرة زمردة: "**حدقت في الماء مطولًا تتأمل عينين واسعتين، وأنفًا دقيقًا، وشعرًا طويلًا يمنحها فتنة مضاعفة. كانت تحمل وجه زمردة كما رأتها في رحلة صعودها. انتبهت إلى أن أميرة قاف تشبه أمها نادية كثيرًا. لو غيّرنا او العينين إلى العسلي بدلًا من الأخضر، والشعر إلى البني الضارب للشقرة وقصصناه حتى الكتفين، وتقدمنا بها في العمر قرابة عقدين ونصف العقد لأصبحت نسخة من نادية. لم تندهش هدير لامتلاكها المفاجئ لوجه الأميرة الغائبة، لأنها من رحلة صعودها بدأت تحمل الكثير من ذكريات الأخيرة، لدرجة شعرت معها أنها هي، وإن لم تفهم سرّ التطابق الغريب بين زمردة وأمها. نهضت من جلستها لتكتشف أن جسمها صار أثر انسيابية وأنوثة**"(٧٣).

د٣- **الحلم** تقنية سردية بالغة الخصوصية في جبل الزمرد لأنه وحده القادر على ملء الفجوات المنقوصة في خيال الشخصيات الواقعية (هدير) وإلحاقها بصور وخيالات عن العالم السحري هناك بجبل قاف حيث أسلافها الراحلون. لقد لجأ السرد إلى استخدام حيل عديدة بعضها من التراث الخاص بألف ليلة وليلة مثل الأطياف الموجودة على جبل قاف، وبعضها من تأثير واضح لتناول المخدرات على العقل البشري، ويلضم ذلك مع الأحلام أحيانًا ليقلل الهوة الواسعة جدًا زمانًا ومكانًا بعد ما بين السماء والأرض؛ أقصد الهوة بين عالم الواقع وعالم السحر والخيال، عالم هدير كمال وعالم الأميرة زمردة. ففي أثناء رحلتها إلى المكسيك وبعد أن تناولت العشاء مع كريم وعادت إلى حجرتها في الفندق لتنام، إذ بها تشعر بوجود أبخرة بروائح عطرية تتكاثف حتى غابت عن الوعي مبتعدة تدريجيًّا عن حياتها وذكرياتها السابقة، بل وعن العالم الذي تعرفه "**وتقترب من هلام غامض لجماع ذكريات لا تخصها. رأت: قصرًا باذخًا من الزمرد المزين بالياقوت والماس، صالاته كل منها مصنوع من حجر كريم مختلف وإيوانه من الذهب. أبصرت أميرة طاغية الحسن تركض في ممرات حديقة على هيئة متاهة، وطيور رخ محلقة، وعفاريت سابحة في السماء، ومسافرًا تقبض على ثيابه مخالب طائر عملاق، ومدينة من النحاس، وممالك من البحار الغامضة**"(٧٤). فكيف تمكنت هدير من رؤية قصر ملك قاف؟ كيف استطاعت أن ترى زمردة وهي تجوب أرجاء حديقتها الغناء؟ لم يكن ذلك ليحدث مع بعد الأماكن والأزمنة دون اللجوء لتقنية الحلم أساسًا مهمًا من أساسات البناء السردي لهذه الرواية.

قامت الأحلام في الرواية أيضًا بثلاثة أدوار أساسية: الأول هو التمويه بين الحقيقة والخيال، السحر والواقع، وتقريب الهوة البعيدة بينهما. والثاني هو كشف المستور عن جوانب الحكاية الغامضة بتفاصيلها الكثيرة المحرفة أو الناقصة. والثالث هو تعميق الصلة بين شخصيات العالم الواقعي وشخصيات العالم الموازي بجبل قاف، بحيث تكون شخصيات العالم الواقعي أطياف أو ظلال حقيقية على الأرض لبشر أشبه

بالملائكة كانوا في جبل أقرب للجنة من دنيا الناس. وفجأة كما اعتاد السرد أن يفعل، وبينما كانت هدير تتناول وجبة سمك مع جدتها شيرويت، خطر لها حلم ليلة أمس الذي كانت قد نسيته تمامًا. "**كانت مع كريم! جاءها بينما تجلس في حديقة بيت جدها لأمها، تمامًا حيث أضاعت خاتم الزمرد قبل سنوات. كانا كأن لا حدود ولا مسافات تفصل بينهما، كأنهما يواصلان شيئًا ممتدًا في الزمن. سحبته من يده وأخبرته أن الحديقة مكشوفة للمتطفلين. صعدت معه إلى السطح في جو ضبابي، كانت نائمة بجواره على أرضية السطح، احتضنته فيما بدأ يقبلها فاعترتها موجة لذيذة مدوخة، ارتجف لها جسمها كله. اعتدل قليلًا وأخبرها أنه مضطر للسفر بصحبة زوجته مفترضة إلى لندن، انقبض قلبها، ولدهشتها بدا أمرًا مقبولًا في عالم الحلم أن تكون له زوجة وأن تتقبل هي وجودها ببساطة. أكد أنه سيعود فورًا ثم اختفى، فيما ظهرت أمها ومعها زوجها**"(٧٥). ويلاحظ من الجمل الموضوع خط أسفلها ربط الماضي بالحاضر من خلال الأحلام، وربط الشخصيات المتباعدة في المكان والزمان حول الهدف نفسه الذي تبحث عنه كل الشخصيات الأساسية. وكيف أن الأشخاص يظهرون ويختفون فجأة. كما يلاحظ أيضًا حرص اللغة على تعميق الاشتباك بين العوالم المختلفة من خلال تكرار كلمة "الضباب" في كل المرات التي ضفرت فيها الكاتبة الماضي بالحاضر والعجائبي بالواقعي، وكذلك تكرار "كأن" التي تعمق من مسألة التمويه زمانًا ومكانًا.

د٤– اللغة: تتماهي مع الشعر، وفي الوقت نفسه تمعن في تأكيد أنّ الفعالية دائمًا للحكي والمشافهة لا الكتابة. فهناك اشتباك واضح بين الكتابة والحكي؛ الرواية رغم أنها مكتوبة ومطبوعة تنتصر للمحكي، ترى في الصوت وفي نبرته وفي حركة الجسم وأداء التنغيم وتعبيرات الوجه، ترى فيها الحياة الحقيقية. فرحلة السرد وكل هذا التيه هو تنقية الحكاية من التحريف الذي لحق بها بسبب الكتابة. فالكتابة نوع من التزييف مقابل الحكي الذي هو حضور وحياة. هذا الاشتباك الخطير المراوغ هو انتصار لقيمة

أبعد من فكرة الكتابة والمشافهة، انتصار لفكرة الوضوح والتحقق بغض النظر عن كونهما في الكتابة أو في غيرها.

فضلًا عن ذلك، تستطيع **اللغة** في الرواية تستطيع أن تنتقل من سحرية العوالم الغرائبية الموزعة بشكل متوازٍ على سبعة عشر فصلا، نتصور لو كان هناك إمكانية طباعية لأن تقسم الصفحة نصفين بحيث يوضع في النصف الأيمن ما يتعلق بهدير في القرن الحادي والعشرين، وفي النصف الأيسر ما يتعلق برحلة جبل القاف وأهل قاف وسيرة قاف على نحو ما تناولتها السير الشعبية والحكايات المختلفة. الفصول موزعة بشكل تدريجي، والانتقالات أو الربط بين تطور الأحداث هنا وتطور الأحداث هناك بديع وسحري حتى أن القارئ إذا بدأ مطالعة الرواية لا يستطيع أن يكف عن البحث، أو أنه يريد أن يستبق الزمن ليصل إلى اللحظة الأخيرة ليعرف المصير الذي آل إليه قاف وساكنوه. رغم ذلك لم تقف الرواية عاجزة عن رسم صورة للقاهرة وأحداثها في ألفين وأحد عشر، وفيما يتعلق بثورة يناير تحديدًا؛ حيث الحراك والصخب والضجيج الذي وصفته الرواية بالقول: "**القاهرة تلك المدينة التي تمارس هوايتها باحتراف: اختراع الضجيج**"(٧٦)، جمل تلعب فيها المفارقة دورًا حاسما في إنتاج المعنى. إيمان واعتداد منصورة عز الدين بالمفارقة يكاد يسيطر على علاقتها باللغة بشكل عام، فهي تتحدث عن الكتابة باعتبارها موت الحروف، رغم أنها تنطق وتعبر وتكتب، ويُكتَب لما تكتبه الخلود من خلال هذه الحروف.

في وصف الكاتبة لهيئة شيرويت العجوز جدة هدير نجد ما يشبه اللوحة التي تضع تفاصيل من لحم ودم لمعنى مجرد اسمه الشيخوخة بحيث يبدو الإنسان على هذه الأرض كيانًا ممثلًا لعدم التمام بامتياز، فجسده يتجه بمرور الزمن من القوة إلى الوهن، وعمره يتجه منذ يوم ميلاده للنقصان حتى كمال حياته بالموت: "**لطالما اعتبرت أن الزمن شيء هلامي يصعب تحديده أو قياسه. قضت عمرها كله في زمن سائل فضفاض**

يصعب القبض عليه. قاتلت طوال حياتها، عبثًا، من أجل تقسيمه، والإحساس بالفواصل بين مراحله. عاشت حتى الأربعين بإحساس الصبية التي كانتها، بعدها أراحت تمسك بالزمن فقط عبر آثاره على وجهها وجسدها، تجعيدة هنا، بقعة داكنة هناك، كيلو جرامات زائدة شرعت تغزو جسدها بداية من الخمسين، قبل أن تهل الأمراض على استحياء. تواءمت مع كل هذا لأنها شعرت بجسدها كتلة واحدة متناغمة، لكن ما إن بدأت الساق اليمنى تنشز عن إيقاع الجسد حتى أصبح لشيخوختها قوام"(٧٧).

من نواميس قاف اختلال طبيعته إن وطأته قدما غريب، وهو ما حدث بالفعل عندما وصله "بلوقيا" إلى أن تم القبض عليه. وهنا تنتقل لغة السرد من المباشرة إلى ما يشبه المشاهد الشعرية لقصائد النثر : "**بالقبض على بلوقيا عاد القمر لدورته المعتادة، وواصلت الطيور تغريدها، وتوقفت الورود عن السقوط ذابلة عن أغصانها، لكنّ الأميرة لم تعد للكلام. استمرت في صمتها وتحديقها نصف الواعي، كأنما تنظر إلى الواقع من حولها دون أن تراه. اعتادت في تلك الفترة السير بلا انقطاع. كانت تخطو، طوال الوقت، في أروقة وطرقات القصر وحدائقه الممتدة، ترهف السعف إلى ما لا يدركه سواها، وتواصل تجوالًا لا نهائيًّا دؤوبًا، ثم امتد تسكعها خارج حدود القصر... خلال مشاويرها المرهقة، يتحاشى الآخرون اعتراض طريقها، أو حتى المرور بجوارها: يغلق التجار أبواب دكاكينهم مختبئين داخلها إلى أن تمر، ويقف الباعة الجوالون كأنهم طوبة في جدار إذا فاجأتهم في طريقها إلى لا مكان**"(٧٨).

ولأنّ "جبل الزمرد" مرويّة ثقافية معرفيّة مهمومةُ في الأساس "بتشييد مملكة عريضة من التمثيلات الفنية والجمالية للإنسان المعاصر الباحث عن الحقيقة والمعرفة والتوّاق إلى نسمات الحرية في زمن انتشرت فيه الأباطيل، وعمّ فيه الجهل، وتفشّت فيه أشكال لانهائية من القمع ووأد الحريات؛ فإنها تشكّل تفصيلات عوالمها الداخلية من عدد كبير من الاستعارات والتمثيلات السرديّة الكبرى (كاستعارة التّيه الذي يشبه تيه بني إسرائيل، واستعارة المغناطيس وجبل قاف، واستعارة اللعنة، واستعارة المهديّ

المنتظر،...)، والرموز (مثل رمزية الألوان، ورمزية الجبال السبعة، ورمزية الكهف والجبل، ورمزية قلعة آلموت،..)، وتراوح مستويات السرد بين الغرائبي والواقعي (مثل تعدّد الرواة، وتباين مستويات الحلم، وتناسل الحكايات،..)، وتكاثر مستويات التناصّ (ما بين القرآن، والتوراة، ومتن الليالي، وحضور أنفاس بعض المتصوّفة كالنفّري والتوحيدي وفريد الدين العطّار، وغير ذلك..) (٧٩).

تواصل اللغة الشعرية المكتوبة حضورها المفعم بالانتصار للحكي، وكأنها لا تدرك ما الذي تفعله. ويعاود السرد ربط كلماته بمقاطع شعرية فيما يشبه قصائد منثورة هنا وهناك. لقد كانت الكتابة عند حكماء قاف هي السمّ والترياق. كانوا يكرهونها لكنهم يدركون أهميتها جيدًا. قسموا أنفسهم إلى مجموعات وعكفوا على التدوين على الرقوق والجلود. "**صمتت الكلمات. كانت باردة. ماتت وحُنطت بين دفتي مخطوطات محفوظة ككنوز باردة. كانت الكتابة سمًّا زعافًا على حكماء جبل الزمرد ونُساكه القدامى ارتشافه حتى الثمالة. وحدها حكايات ملوكهم رفضوا تدنيسها بالتدوين. منعوا تسجيل أي حرف عن الأميرة وأبيها الملك وآبائه من الحكام السابقين، أرادوا أن يظل كل ما يخصهم حيًّا في قلوب الرعية وعلى ألسنتها، كما حرّموا التدوين على النساء، باستثناء زمردة. علمها كبير الحكماء الكتابة منذ كانت طفلة صامتة يظنها الجميع بكماء، غير أنها مثل الآخرين منعت من تدوين أي حرف يخصها أو يتعلق بوالدها وأجدادها**"(٨٠). ويلاحظ هنا كيف أن الأميرة بالغة الجمال والسحر، التي تمثل لب الحكاية ومكنون أسرارها، كانت غير مكتملة في طفولتها لأنها كانت لا تستطيع الكلام. وعندما كبرت ونطقت راحت تتخلى عن كل هناء العيش وجماله وتبحث عن الجزء الناقص أو غير المكتمل في حياتها، ألا وهو سر اختفاء أمها. وبالبحث عن ذلك السرّ كانت هي نفسها السبب في حلول اللعنة على الجبل المكتمل ليصير مكانًا غير مكتمل إلى الأبد!

د- <u>الزمكان، وفجوات الوطن الغائب</u>؛ وهل يعني الغياب غير النقصان وعدم الاكتمال؟! تتحدث بستان البحر عن أبيها، وعن اصطحابها لها طفلة صغيرة لزيارة

قبر عمر الخيام، وتجوالها بمدن شيراز وأصفهان ونيسابور وتأكيده على أن هذه المدن لا يجب أن تُنسيها وطنها الأصلي المشتهى. يقول لها ذلك "**ثم يغمض عينيه ويغرق داخل ذاته، فيخطر لي أن الوطن المحلوم به ليس سوى فكرة. (محال أن أنال صحبتك، لهذا أصاحب غبار طريقك)! اعتاد أن يكرر قول فريد الدين العطار، فأعرف أنها رسالة موجهة إليّ. أحدس أني من سيصاحب غبار الطريق، وحياتي برمتها ستضيع على طريق المستحيل إلى وطن يسكن الكلمات**"(٨١).

أهم الأماكن التي دار حولها السرد سواء الواقعي مع هدير وبستان البحر أو مع زمردة وأهل قاف هو جبل قاف. ومع أن الحكي يجعله مكانًا محايثًا وموجودًا تُنسج حواليه عشرات ومئات الحكايات، ومع ذلك حرص على تشتيت هذا الحضور المستقر والإمعان في الانتقاص من كينونته والإيهام باستحالة وجوده على لسان الملكة نورسين أم الأميرة زمردة: "**في الطريق المستحيل إليه، يمكن لأي شيء أن يحدث! كم من سفن ضاعت وكم من أساطيل تاهت، وكم من رحالة فقدوا البوصلة والدليل، وهم يحلمون بالطود الأخضر المحيط بالدنيا والمُحدِد لخط الأفق، ولا يفصله عن السماء سوى ٨٠ فرسخًا. قاف هو الحرف القابض على سر وجودنا والمُلم به كمحارة تحتضن لؤلؤة**"(٨٢). جزء من نقصان الأمكنة في الرواية يتعلق بكبر سن الشخصيات الأساسية مثل شيرويت وبستان البحر. فالتقدم في العمر الذي يسير بالجسد نحو النقصان يجعل الأماكن تتضاءل وتتناقص ويعتريها لا تمام الأمكنة باختصار: "**لم تتوقع هدير أن تصحبها جدتها إلى خارج حدود المناطق التي تألفها، لذا فوجئت حين سمعتها تقول للسائق: مصر الجديدة لو سمحت! صحيح أن مصر الجديدة حي عريق مثل الأحياء التي تفضلها الجدة، إلا أنه بعيد عن المنيل، كما أن شيرويت، مع التقدم في السن، اختزلت حياتها إلى أقل عدد ممكن من الأماكن والأفعال، اختصرتها إلى ما هو جوهري، مخلفة وراءها مجبرة المرأة الهادرة التي كانتها يومًا**"(٨٣).

زمانيًّا، وعلى مستوى الفجوات وبُعد المسافة بين ما جرى على قاف وما يجري على الواقع، سعت منصورة عز الدين لإتمام ذلك الناقص بلضم الزمنين حتى يكاد القارئ لا يشعر بأن المسافة الزمنية أو الفاصل الزمني بين الفتاة التي أضاعت خاتم الزمرد "هدير" في نهاية القرن العشرين، وبين رحلة التيه والبحث عن العودة وإحياء القصة الناقصة من جديد لتكتمل وتعود الأميرة زمردة التي باحتراقها حلت اللعنة على جبل قاف منذ قرون، وكأن ذلك كله قد حدث بالتوازي فيما لا يزيد عن عقد من الزمان. "**وعلى الرغم من هذا الزخم التناصّي والامتلاء الثقافي والارتواء الدلالي والسيميولوجي، لا تخلو مرويّة "جبل الزمرد" من مناوشة الثورة المصرية التي جعلت منها الراوية –ومن ورائها "المؤلّفة المضمرة" بالطبع– إطارًا موازيًا أو معادلًا موضوعيًا لإطار بستان البحر التي جمعت بين ملامح الواقعي والغرائبي باقتدار. "جبل الزمرد" مرويّةُ ثقافيةٌ مضادةٌ لـ"ألف ليلة وليلة" في ظاهرها، نقضٌ لتداعيات الثورة المصرية ٢٠١١م وملابساتها في باطنها، تشريحٌ لجوهر الإنسان الباحث عن أسرار الوجود ومسالك الخلود ودروب المعرفة الخلّاقة التي تضع حياته على حافّة الجنون أو التّيه أو الموت**"(٨٤).

د٦–**الشخصيات تكوينات وأطياف يعتريها النقصان.** مثال وصف بستان البحر التي كأنها تروي الرواية لنفسها وكأنها تلقي تعويذة استعادة زمردة: "**اسمي بستان! من يعرفونني جيدًا، وهم قلة، يسمونني (كاهنة الأبيض والأسود)! الآخرون يرونني غريبة الأطوار. لو قدر لكاتب أن يكتبني لوصفني بالمرأة الحوراء، أو ذات الشعر الفاحم والملابس السوداء، إلى أخر هذه الأوصاف المحدودة بالظاهر، غير القادرة على التقاط ما يتأجج بداخلي. لن يتمكن أحد من اكتناه ما أخبئه ولا ما أقدر عليه، كما لن يكون على علم بخفايا الوقائع التي جرت قبل قرون، ولها نذرت حياتي، لذا علي أن أكون الكاتبة، أو بالأحرى الحكاءة المنوط بها ملء ثغرات الحكاية وضم أجزائها معًا، حكاية لستُ بطلتها، لكنها لن تكون من دوني**"(٨٥). العبارة الأخيرة تحديدًا كاشفة جدًّا عن عدم اكتمال بستان

بعيدًا عن الحكاية، وعدم اكتمال الحكاية بدون بستان، في ترسيخ واضح ومقصود لأعلى تجليات النقصان أو اللاتمام.

بل إن وصف الشخصيات أيضًا يرتبط بتناول جذورها والتعريف بتاريخها الذي يكشف المستور الكثير بالسرد. فهكذا وُصِف كريم خان وهو يتحدث عن نفسه إلى هدير: **"اسمي الأصلي كريم خان. أنحدر من المجموعة التي استوطنت جبل دماوند في إيران بعد النزوح من قاف. والدي هو ناسك دماوند، وبحوزتي إرثه كاملًا، أنتظر ظهورك منذ مدة لكنك أخذت وقتًا أطول مما توقعت، كي تعثري عليّ، المعلومات المسربة إليك عني وعن وجود (النزوح إلى العالم) معي لم تكن مجرد مصادفة. ما إن وصلتني رسالتك الإليكترونية، حتى أدركت أن اللحظة المناسبة حانت. ننتمي للأصل نفسه، ونسعى خلف الهدف ذاته. تقول النبوءات التي معي إن امرأة هي التي ستتمكن من استعادة زمردة"**[٨٦].

الخاتمة وأهم النتائج

على نحو ما يرى د. سي. ميويك، فإن "كيان المرء ليس من نوع يجعله يستجيب إلى نفس الحدث بالطريقة نفسها دائمًا، أو بنفس الطريقة لمدة ذات طول معين"[٨٧]، وهو ما سعت جدًّا توجهات نظرية التلقي في تفسيره، عندما نهضت على مبدأين أساسيين هما "أفق التوقعات"، و"التلقي بملء الفجوات" عند كل من فولفجانج إيزر وهانز روبرت ياوس. وإذا أخذنا نموذجًا وحيدًا دالًا على مسألة انفتاح التفسير في النصوص الإبداعية، لن نجد أفضل من وصف ميويك للمفارقة عندما قال إنها قصدية في الكتابة تعمد إلى أن تترك سؤالًا قائمًا حول المعنى الحرّ فيما هو مكتوب بغرض أو بقصد معين. فمعها ثمة تأجيل للمغزى. وإذا كان التعريف القديم لها قد اعتبرها مجرد قول شيء والإيحاء بنقيضه، قد تجاوزته مفهومات أخرى رأتها "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرًا واحدًا، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيِّرة"[٨٨].

ويلاحظ في هذين المبدأين– اللذين كان لهما دور بالغ الأهمية بعد ذلك في آليات التحليل والتفسير سواء في منظور التلقي أو عند التفكيكيين من قبلهم؛ أن مبدأ "المعنى

المرجأ" عند التفكيكيين استند بشكل أساسي على منطق "أفق التوقعات" الذي يمكن تبسيطه بأنه المخزون المعرفي المتعلق بالنوع الأدبي محل التأويل والتفسير، وهو مخزون يتسع ويتمدد كل يوم مع تنوع القراءات المختلفة ومع اكتساب خبرات حياتية مختلفة، ومن ثم ستتغير الحصيلة النهائية للمعنى المقروء مع كل قراءة جديدة حتى وإن كان الفاصل الزمني بين القراءة السابقة والقراءة الجديدة يومًا واحدًا. وبالتالي فإرجاء المعاني والتسليم بلانهائيتها عند التفكيكيين، وتنامي حصيلة "أفق التوقعات" ودورها في إنتاج المعنى بما يجعل أو يؤكد أن المعنى الأدبي غير مكتمل بالضرورة، بل ولا يمكن الجزم أبدًا باكتماله، وربما هنا يمكن سر تأثير الأدب على المتلقين عبر الزمن، وسر خلود بعض الأعمال الأدبية في مواطنها، بل وعلى المستوى العالمي أيضًا. ودون شك تعتبر نظرية التلقي بالنسبة لنا مدخلًا مهمًا لتفسير آليات القراءة وفعل استجابة القراء وكيفية إنتاج المعنى، لكنها تظل– في تصوري– مقولات نظرية مفسرة دون بلوغ أو إنتاج أدوات إجرائية ملموسة يمكن الاعتداد بها عند تقييم العمل الأدبي. فعلى سبيل المثال: كيف تتحدد شفرات النص المقروء وفجواته؟ بأي معيار مضموني أو شكلي تتحدد تلك الشفرات؟ ومن الذي يمكنه أن يحددها؟ وهل هي فجوات ثابتة ومحددة في كل عمل أدبي؟ بمعنى: هل يمكن القول إن هذه القصيدة تحتوي على عشرين فجوة يمكن للقراء أن يتوقفوا عندها ويتوصلوا إلى ما يكملها؟! المشكلة لا تكمن في أنه لا يمكن بحال من الأحوال الاتفاق على فجوات نص أدبي واحد بين عدد من القراء، بل وعند قارئ واحد خلال فترات قراءة متباعدة، لأن ذلك المنطق لن يستقيم مع فكرة "أفق التوقعات" الذي يتمدد ويتنامى بمزيد من القراءة والخبرات الحياتية المكتسبة في العموم، أو تجاه النوع الأدبي محل القراءة، ولهذا قلنا إنها مقولات نظرية تفسر فعل استجابة القراء عند التلقي دون أن تتحول إلى أدوات إجرائية تنتج إحصاءات دقيقة يمكن الاعتداد بها عند الحكم على هذا العمل الأدبي أو ذاك. وإن كانت تلك المقولات تفيد مثلًا في تصميم استبانات تقيس استجابات القراء من منظور إمبريقي،

مما يدعم فكرة التعرف على شهرة بعض الأعمال الأدبية وبعض الكتاب في فترة زمنية معينة دون غيرهم، أو استمرار شهرة أعمال أدبية رغم مرور العقود، بل والقرون على إنتاجها.

وقد بينت هذه القراءة كيف أنّ الشكليين الروس، ومع تجاوزهم الوقوف على عناصر المضمون الأدبي قد ركزوا على العناصر الشكلية والبنائية، والتفتوا إلى ما أطلق عليه "أدبية الأدب"، بحيث وضعت العناصر التي تجعل من الأدب أدبًا موضع تأمل ونقاش بشكل غير مسبوق. وكان أبرز تلك العناصر هو ما يمكن تسميته بالوحدات الوظيفية البنائية "الموتيفات"، وبالعناصر البنائية الثنائية المتجادلة مثل ثنائية الحضور مقابل الغياب، فالعناصر التي تدعم أدبية الأدب، أو عبر التراكيب التي تنزع الألفة عن اللغة الاعتيادية على نحو ما يسميه الأسلوبيون "الانزياح"، ومن ثمّ فبنية النص الأدبي في الأساس كما ارتأت هذه القراءة، ومهما تعددت المناظير ترتكز في أدبيتها على اللاتمام بما يؤسس لخلق فجوات تجعل من التلقي عملية إنتاج حقيقية وجادة للمعنى، وهكذا تكون لغة الأدب في الأساس؛ لغة لا تقدم معلومات بالمعنى المعهود في خطاب الحياة اليومية أو في العلوم والمعارف الإنسانية، ومن ثم تكمن قيمة الأعمال الأدبية ومتعتها عند التلقي في البحث عما لم يبح به النص، مما يعني الانطلاق من مبدأ "اللاتمام" أو "عدم الاكتمال" المقصود لغة وتصويرًا وتشكيلًا وبنيةً بما يجسد رؤية الكاتب أو المبدع عمومًا. بل إن اللغة غير المباشرة في الأدب تجسيد حيّ لفكرة اللاتمام. بمعنى عدم تقديم المعنى كاملًا فيما يقال، بحيث يقوم القارئ ببذل الجهد لاكتشاف الناقص وإدراك المعنى المقصود؛ بعبارة أخرى عدم تقديم المعنى كاملًا فيما يقال، ليقوم القارئ ببذل الجهد لاكتشاف الناقص وإدراك المعنى المقصود. باختصار، سعت هذه القراءة إلى الكشف عن أن "اللاتمام" أو بوصف آخر "عدم الاكتمال" يعد صفة محايثة في العمل الأدبي تسهم بشكل أو بآخر في منحه صفة الأدبية من ناحية، وتمنح المبدع متعة التعرف على تلاعب المبدع باللغة والصور من

ناحية ثانية، بحيث يمكن تصور أنه كلما ازداد حضور هذا "اللاتمام"، ازداد اكتمال العمل الفني والأدبي ليبلغ ذروة التشكل الجمالي والإبداعي في الإنتاج والتلقي، بل إنّ وحدة "اللاتمام الوظيفية" الأساسية– إن جاز لنا قول ذلك– تعتبر الوحدة المركزية لكل وأيّ عمل أدبي من خلال تقنيات وتنويعات عديدة توظفها النصوص الأدبية شعرًا وسردًا، وهذا ما حاولت هذه القراءة تناوله نظريًّا، من خلال التعرف على مفهوم الأدب، وبعض التوجهات العالمية الحديثة التي تأثرت بها دراسات الأدب في العالم العربي، وتطبيقيًّا، من خلال التوقف أمام نماذج شعرية وسردية متنوعة، مُختَتَمة بعدد من الملحوظات أو النتائج يمكن إيراد أهمها فيما يلي، ونبدأها بما يتعلق بالشعر:

- وجود تكرار في بعض التراكيب سواء على مستوى المفردات أو الجمل بما يخدم الصياغة المنفتحة التي يطمح الشاعر إلى إنتاجها.
- الاعتماد كذلك على المفارقة عنصرًا فاعلًا في تشكيل الصورة وتحقيق استجابة بالغة الإدهاش عند التلقي.
- الحضور الواضح لمركز الصورة ومبدأها ومنتهاها؛ ألا وهو عنصر اللا تمام أو عدم الاكتمال الذي قد يستهل به الشاعر عنوان القصيدة بالأساس "تاريخ الشعر الكوري بدوني عند كيم سنغ هي، وقصيدة لم تكتمل عند كو أون مثلًا".
- هناك حلم يُطَارد، ليس حلمًا شعريًّا، بل حلمًا ونضالًا لأجل قيم الحق والخير والجمال في الحياة، يدفع ثمنها الشعراء وأصحاب الكلمة الصادقة، وهذا ما نجده واضحًا في سيرة حياة كو أون وناظم حكمت على سبيل المثال. مع حضور نصيّ واضح للأحلام والأمنيات بالقصائد التي تناولتها القراءة.

أما على مستوى السرد فهناك ما يلي:

- التشويش المتعمد على لغة السرد المباشرة والواضحة بتطعيمها بلغة سحرية بالغة الشعرية لا يصعب التعرف عليها من القراءة الأولى مع الروايات المشار إليها، حتى

لكأن القارئ مع بعض المقاطع السردية أمام قصائد شعرية منثورة على مستوى اللغة والتشكيل الجمالي.

- وجود تقنية "الحلم" باعتبارها مرتكزًا أساسيًا لبناء حركة السرد وتشكيل الأحداث والكشف عن العوالم النفسية للشخصيات وما يدور داخلها وما يتعلق بآمالها وأحلامها وما يكشف عن سبب شقائها ومعاناتها. فضلًا عن أنها كانت حلًا سحريًّا للضم الواقع بالسحر والحقيقة بالخيال والماضي السحيق بالواقع المعاصر والمستقبل المنشود.
- وجود السرد الموازي الذي يجعل حركة الأحداث تدور في خطوط أو دوائره متقاطعة أحيانًا ومتجاورة أحيانًا أخرى.
- وجود شخصيات مأزومة تبحث عن قيم ميتافيزيقية تؤرق حياتها وتقض مضجعها في رحلة لا تتوقف فيها عن الحركة الخارجية وكذلك الداخلية النفسية بما يجعلها تعيش عالمين طوال الوقت؛ عالم الواقع، وعالم الذاكرة والخيال والآمال المعقودة.
- مع صناعة عوالم موازية زمانًا ومكانًا، نضدت منصورة عز الدين شخصيات روايتها بحيث ظهرت في كل عالم شخصية موازية لشخصية أخرى في العالم الآخر.
- الرواية تشتبك اشتباكات حقيقية مع النصوص التراثية، تشتبك مع الزمن، تشتبك مع ظلال الشخصيات بين الواقع والمتخيل في الحكايات الشعبية، تشتبك مع اللغة نفسها.
- الرواية تشتبك مع الحاضر بقوة، فرحلة التيه ليست رحلة أهل قاف إنها رحلتنا نحن، الذين تاهوا ليسوا سكان قاف بحكمائهم الذين تمزقوا وتفرقوا في الجبال شيعًا في انتظار العودة، ليسوا سكان قاف وحدهم، بل هذا الإنسان في هذا الزمن، بل يمكن القول إن المواطن أو الإنسان العربي الذي توزع وتفرق على الجبال بعد ثورات ما أطلق عليه حينها الربيع العربي.
- الاشتباك في عالم الكتابة بين المذكر والمؤنث، لعنة قاف الطريفة جدًا التي زلزل بها الجبل وحرم كل من فيه وخرجوا في رحلة تيه إجبارية، هذه الرحلة كانت بسبب اللعنة

التي أصابت الجبل لأن المرأة خرقت الناموس وتعلمت الكتابة وسجلت أو دونت الأحداث.

- لرتق الهوة الواسعة بين الواقع والخيال، الحقيقي والسحري، تلاعبت الكاتبة بخيوط السرد لصناعة تهويمات أو تشويشات عديدة، فعلي سبيل المثال تبدأ شيرويت الحديث عن نفسها في أول الرواية وعن أسلافها النازحين من قاف منذ قرون، بينما يتحدث كرم خان إلى هدير بأنه ابن أحد النساك السبعة الناجين من قاف! تشويش جعل المتلقي غير متأكد هل الأحلام التي رأتها الشخصيات في الرواية حقيقية أم أنها بتأثير المخدرات التي تناولها مع السجائر أو من خلال البخور؟ هل الأطياف على قاف حقيقية أم أنها نوع من الكائنات التي يمكن أن تُرى وتُلمس؟ هذا إلى جانب ظهور الأشياء واختفائها بشكل مفاجئ باستمرار.

الهوامش:

[١] – نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٥.

[٢] – تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١م، ص١٢، ١٣.

[٣] – راجع، محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر، ط٦، ٢٠٠٦م، ص١٠~ ١٢.

[٤] . حسن ناظم: مفاهيم الشعرية؛ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط١٩٩٤م، بيروت/ الدار البيضاء، ص٥.

[٥] . محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٣٦.

[٦] . المرجع السابق، ص٣٦.

[٧]– انظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتب، القاهرة، ص٣٤~٣٦.

[٨]– انظر، المرجع السابق، ص ٣٦.

[٩]– انظر، سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ١٩٩١م، ص٢٩~٣٢.

[١٠]– تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، ص١٣.

[١١]– انظر، المرجع السابق، ص١٤.

[١٢]– تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، ص١٤.

[١٣]– روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩٧م، ص٥٤ .

[١٤]– انظر، تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، ص١٦.

[١٥]– صنع الله إبراهيم: أمريكانلي (أمري كان لي)، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط٣، ٢٠١٣م، ص٢٤٧.

[١٦]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩١م، ص٩٢.

[١٧]– انظر، المرجع السابق، ص٩٣.

[١٨]– انظر، المرجع نفسه، ص٩٩،١٠٠.

[١٩]– محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٣١.

[٢٠]– المرجع السابق، ص١٥.

[٢١]– سيزر دومينغيز، هاون سوسي، داريو فيلانويفا، تقديم الأدب المقارن، اتجاهات وتطبيقات جديدة، ترجمة فؤاد عبد المطلب. عالم المعرفة، الكويت، أغسطس ٢٠١٧، ص٤٤، ٤٥.

[٢٢]– محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، ص١٣٤،١٣٥.

[٢٣]– انظر، المرجع السابق، ص١٣٨،١٣٩.

[٢٤]– راجع، تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، ص ٩٨.

[٢٥]– المرجع السابق، ص ٩٨.

[٢٦]– المرجع نفسه، ص ١٠٠، ١٠١.

[٢٧]– المرجع نفسه، ص ١٠٧.

[٢٨]– راجع، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم– ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧م، ص١٦٢ وما بعدها.

[٢٩]– المرجع السابق، ص١٦٥.

[٣٠]– راجع، المرجع نفسه، ص٢٢.

[٣١]– المرجع نفسه، ص٢٢، ٢٣.

[٣٢]– المرجع نفسه، ص٥٦.

[٣٣]– المرجع نفسه، ص٥٦.

[٣٤]– فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٣٠.

[٣٥]– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٢٣.

(٣٦) كيم سنغ هي، الحياة داخل بيضة، ترجمة محمود عبد الغفار، دار كلمة للنشر، الإسكندرية، ٢٠١٧م، ص٢١.

(٣٧) انظر، الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٦.

[٣٨] – نعتقد أن المقصود هنا هو ما ينتمي أدبيًا وإبداعيًا إلى ما يُعرف عالميًا بحركة الفن للفن. والق صيدة تشير إلى مراحل تطور الشعر الكوري وعلاقته بالحركات الكبرى في الآداب العالمية من "الا

نعكاس" والالتزام" عند الواقعيين، ثم الحداثة وما بعدها كالتفكيكية.. إلخ.

(٣٩) كيم سنغ هي، الحياة داخل بيضة، ترجمة محمود عبد الغفار، ص٦٨ ~٧١.

(٤٠) كو أون، أماكن خالدة، ترجمة محمود عبد الغفار وموسى كيم جونغ دو، المركز القومي للترجمة بالقاهرة، ٢٠١١م، ص١٥٨.

(٤١) محمود عبد الغفار، شعريات مقارنة؛ السرد والموروث والوطن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٣م، ص١٩٧.

(٤٢) تشوي جون شيك، قصة كوريا؛ فهم الكوريين وثقافتهم، ترجمة محمود عبد الغفار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٢٣م، ص٧٦،٧٧.

(٤٣) كو أون، أماكن خالدة، ترجمة محمود عبد الغفار وموسى كيم جونغ دو، ص١٦٢، ١٦٥.

(٤٤) كيم جوانغ كيو، رحلة إلى سيول، ترجمة محمود عبد الغفار وجو هي صن، دار كلمة للنشر، الإسكندرية، ٢٠١٣م، ص١٠٤، ١٠٥.

(٤٥) رباعيات مولانا، جلال الدين الرومي، تأويل محمد عيد إبراهيم، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص٦.

(٤٦) المصدر السابق، ص٨.

(٤٧) المصدر نفسه، ص١١.

(٤٨) المصدر نفسه، ص١٢.

(٤٩) المصدر نفسه، ص١٧.

(٥٠) المصدر نفسه، ص١٨.

(٥١) المصدر نفسه، ص٢١.

(٥٢) المصدر نفسه، ١٩٩٨، ص٢٨.

(٥٣) المصدر نفسه، ص٤٨.

(٥٤) ناظم حكمت، من شعر ناظم حكمت، قدمه ونقله إلى العربية علي سعد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤م، ص١١.

(٥٥) المصدر السابق، ص١١.

(٥٦) المصدر نفسه، ص١٨١.

(٥٧) المصدر نفسه، ص٥٢.والعبارة الأخيرة مثل شعبي تركي.

(٥٨) المصدر نفسه، ص١٢٤، ١٢٥.

(٥٩) نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص٥٦٢.

(٦٠) المصدر السابق، ص٥٦٣.

(٦١) نجيب محفوظ، الطريق، دار الشروق، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٨م، ص١٦٧.

(٦٢) هان كانغ، النباتية، ترجمة محمود عبد الغفار، دار التنوير للنشر، القاهرة، ٢٠١٨م، ص٢٢٣.

(٦٣) انظر، إمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٩م، ص٢٢.

(٦٤) محمد الشحات، الأنساق الثقافية المُضْمَرة: تأمّلات نقديّة في كتابة منصورة عزّ الدين، https://alketaba.com.

(٦٥) فايز علام، شهرزاد وهي تروي حكاية معاصرة، https://raseef٢٢.net/article/١٦٢٨٣.

(٦٦) منصورة عز الدين، جبل الزمرد، التنوير للطباع والنشر، القاهرة، ٢٠١٤م، ص١٤.

(٦٧) المصدر السابق، ص١٥.

(٦٨) المصدر نفسه، ص١٦.

(٦٩) المصدر نفسه، ص١٥٨، ١٥٩.

(٧٠) المصدر نفسه، ص٢١٣.

(٧١) المصدر نفسه، ص٢١٨.

(٧٢) المصدر نفسه، ص٢١٧.

(٧٣) المصدر نفسه، ص٢١٦.

(٧٤) المصدر نفسه، ص٨٥.

(٧٥) المصدر نفسه، ص١٩٣.

(٧٦) المصدر نفسه، ص١٠٧.

(٧٧) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٧٨) المصدر نفسه، ص٩٩.

(٧٩) محمد الشحات، الأنساق الثقافية المُضْمَرة: تأمّلات نقديّة في كتابة منصورة عزّ الدين، https://alketaba.com.

(٨٠) منصورة عز الدين، جبل الزمرد، ص٢٠٤.

(٨١) المصدر السابق، ص١١.

(٨٢) المصدر نفسه، ص٢٦.

(٨٣) المصدر نفسه، ص٥٠، ٥١.

(٨٤) محمد الشحات، الأنساق الثقافية المُضْمَرة: تأمّلات نقديّة في كتابة منصورة عزّ الدين، https://alketaba.com.

(٨٥) منصورة عز الدين، جبل الزمرد، ص٧.

(٨٦) المصدر السابق، ص١٢٧.

(٨٧) د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ١٩٩٣م، المجلد الرابع، ص٥٢.

(٨٨) المرجع السابق، ص١٦١.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

١- جلال الدين الرومي، رباعيات مولانا، تأويل محمد عيد إبراهيم، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، ١٩٩٨

٢- صنع الله إبراهيم: أمريكانلي (أمري كان لي)، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط٣، ٢٠١٣م

٣- كو أون، أماكن خالدة، ترجمة محمود عبد الغفار وموسى كيم جونغ دو، المركز القومي للترجمة بالقاهرة، ٢٠١١م

٤- كيم سنغ هي، الحياة داخل بيضة، ترجمة محمود عبد الغفار، دار كلمة للنشر، الإسكندرية، ٢٠١٧م

٥- كيم جوانغ كيو، رحلة إلى سيول، ترجمة محمود عبد الغفار وجو هي صن، دار كلمة للنشر، الإسكندرية، ٢٠١٣م

٦- منصورة عز الدين، جبل الزمرد، التنوير للطباع والنشر، القاهرة، ٢٠١٤م

٧- نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م

٨- ، الطريق، دار الشروق، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٨م

٩- ناظم حكمت، من شعر ناظم حكمت، قدمه ونقله إلى العربية علي سعد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤م

١٠- هان كانغ، النباتية، ترجمة محمود عبد الغفار، دار التنوير للنشر، القاهرة، ٢٠١٨م

ثانيًا المراجع:

١- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢م

٢- إمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٩م

٣- تشوي جون شيك، قصة كوريا؛ فهم الكوريين وثقافتهم، ترجمة محمود عبد الغفار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٢٣م

٤- تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١م

٥- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية؛ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط١٩٩٤م، بيروت/ الدار البيضاء

٦- د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ١٩٩٣م

٧- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩١م

٨- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩٧م

٩- سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ١٩٩١م

١٠- سيزر دومينغيز، هاون سوسي، داريو فيلانويفا، تقديم الأدب المقارن، اتجاهات وتطبيقات جديدة، ترجمة فؤاد عبد المطلب. عالم المعرفة، الكويت، أغسطس ٢٠١٧

١١- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتب، القاهرة

١٢- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧م

١٣- فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م

١٤- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م

١٥- محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر، ط٦، ٢٠٠٦م

١٦- محمود عبد الغفار، شعريات مقارنة؛ السرد والموروث والوطن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٣م

١٧- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م

ثالثًا: المواقع الإليكترونية:

١- فايز علام، شهرزاد وهي تروي حكاية معاصرة، https://raseef٢٢.net/article/١٦٢٨٣

٢- محمد الشحات، الأنساق الثقافية المُضْمَرة: تأمّلات نقديّة في كتابة منصورة عزّ الدين، https://alketaba.com