تقنية الالتفات السردي

في قصص إدوارد الخراط

أ.د. صالح عطية صالح مطر

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة قناة السويس

ملخص:

يتخصص موضوع هذا البحث في دراسة ظاهرة الالتفات البلاغية في سرد إدوارد الخراط القصصي القصير؛ دراسة تجمع بين البلاغة والسرد في إطار المنهج البنيائي والأسلوبي؛ في محاولة لكشف طبيعة اللغة السردية عنده. وتتركز الدراسة حول مادة محددة في مجموعتي:(حيطان عالية) و(ساعات الكبرياء). ويدور البحث حول محورين رئيسين:

المحور الأول: تقنية الالتفات السردي في قصص إدوارد الخراط: ويتناول اتساق النص السردي في قصصه بطريق الالتفات البلاغي، وما طرأ عليها من تغير في إطار الحساسية الجديدة في قصص إدوارد الخراط في مجموعتيه (حيطان عالية–ساعات الكبرياء). ويمكن تمييز أربعة اتجاهات للالتفات النصي في البلاغة العربية:

الأول: هو الالتفات بين الضمائر والإحالة بينها، الثاني: الالتفات بين الأفعال: الماضي والمضارع والأمر، الثالث: الالتفات بين الأغراض والمعاني. الرابع: الالتفات العددي: وهو الرجوع من خطاب التثنية لخطاب الجمع ومن خطاب الجمع لخطاب الواحد.

المحور الثاني: خطاب الحكاية في قصص إدوارد الخراط: ويتناول البنية التواصلية التي تتحكم في مسير البناء السردي واللغة السردية وتشكل في النهاية التقنيات السردية في لغة السرد، وهي علاقة السارد والمسرود له.

الكلمات المفتاحية:

الالتفات ، السرد ، الحكاية ، الكبرياء ، الضمائر ، الإحالة ، الخطاب.

The Technique of *Iltifāt* (Apostrophe) in the Short Stories of Edward Al-Kharrat

Prof. Saleh Attieh Saleh Matar
Professor of Rhetoric and Literary Criticism, Faculty of Arts and Humanities Suez Canal University

Abstract:

The purpose of this study is to explore the technique of *iltifāt* (apostrophe) in the short stories of Edward Al-Kharrat. The study combines rhetoric and narrative in the framework of a structuralist and stylistic approach in an attempt to expose the nature of the narrative language in Al-Kharrat's short stories. The study focuses on two collections of short stories by Al-Kharrat: *Hitan Aliya* (High Walls) and *Saat al-kibriyaa* (Hours of Pride). The study is divided into two sections.

Section I. The Technique of *Iltifāt* (apostrophe) in the Short Stories of Edward Al-Kharrat:

This section deals with the consistency of the narrative text in Al-Kharrat's stories through *iltifāt* or apostrophe and its impact on Al-Kharrat's short stories in *Hitan Aliya* (High Walls) and *Saat al-kibriyaa* (Hours of Pride). Four types of *iltifāt* or apostrophe can be discerned in Arabic rhetoric: a) *al-Ihalah* (anaphora) and *al-Iltifāt* (apostrophe) or shifts of person; b) *iltifāt* or shifts of verbs: past, present, and imperative; c) *iltifāt* or shifts of purposes and meanings; and d) *iltifāt* or shifts of number, from *muthanna* (two) to *jam'* (plural) and from *jam'* (plural) to *mufrad* (one).

Section II. The narrative discourse in the Short Stories of Edward Al-Kharrat:

This section deals with the communicative structure that controls the narrative structure and narrative language and ultimately forms the narrative techniques in the language of narration, i.e. the relationship between the narrator and the narratee.

Keywords:
Al-iltifāt, narration, story, pride, pronouns, al-ihalah, discourse

مقدمة :

يمثل إدوارد الخراط قامة فكرية وقصصية كبيرة فيما تركه من روايات ومجموعات قصصية ومترجمات وكتب نقدية، من روايات:محطة السكة الحديد ١٩٨٥م ، ترابها زعفران ١٩٨٦م ، مخلوقات الأشواق الطائرة ١٩٩١م، اسكندريتي ١٩٩٤م ، حريق الأخيلة ١٩٩٤، رامة والتنين١٩٨٠م . ومن المجموعات القصصية : حيطان عالية١٩٥٩م ، ساعات الكبرياء١٩٧٢م، اختناقات العشق والصباح١٩٨٣م.

كما يمثل إدوارد الخراط فكر الحساسية الجديدة الذي تمخض بفعل الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧م، واحتلال سيناء، وتفشي القيم الاستهلاكية والطفيلية، واختفاء القيم الاجتماعية البناءة، وتضخم الغلاء الفاحش، وانهيار الطبقات الوسطى، وانهيار الدخول الثابتة وظهور الثروات المشبوهة..وهي مظاهر سيئة تفشت في المجتمع المصري، وتغيرت تماما بعد نصر أكتوبر ١٩٧٣م. ويمثل إدوارد الخراط رمزا واعيا من رموز الحساسية الجديدة في الجيل الذي تلا نجيب محفوظ في الستينات والسبعينات، والتي بلورت مجلة (جاليري ٦٨) معالمها، وقد مثلها هو ويحي الطاهر عبد الله، وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان..وسعت إلى تقنيات جديدة أوضحها في كتابه عن (الحساسية الجديدة)([1]).

وجاءت مجموعته القصصية (حيطان عالية) ممثلة لهذه الحساسية من حيث التشكيل اللغوي والفني والموقف من الوجود المعيش. وامتدت حتى تكاملت وبلغت الغاية الفنية في مجموعته القصصية(ساعات الكبرياء). خاصة

[1]- إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة بيروت دار الآداب ١٩٩٣م ط أولى ص١٢.

في لغة السرد. وفي إطار هذا جاء هذا البحث لدراسة التتابع السردي عنده خاصة من نواحي الالتفات للوصول إلى بلاغة جديدة تطرحها الحساسية الجديدة.

المحور الأول :تقنية الالتفات السردي في قصص إدوارد الخراط:

ويتناول اتساق النص السردي في قصصه بطريق الالتفات البلاغي، وما طرأ عليها من تغير في إطار الحساسية الجديدة في قصص إدوارد الخراط في مجموعتيه (حيطان عالية–ساعات الكبرياء).

عرف القزويني الالتفات، وأدخله في علم المعاني بقوله: (قال السكاكي: "هذا غير مختص بالمسند إليه، ولا بهذا القدر، بل بالتكلم والخطاب والغيبة مطلقا ينقل كل واحد منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني ، كقول ربيعة بن مقروم:

بانت سعاد فأمسى أخلفتك ابنة الحر المواعيدا

فالتفت كما ترى، ولم يقل وأخلفتني)([1]). ولقد تنبه البلاغيون إلى مكانته في البلاغة العربية، وما له من تأثير في أسلوب القرآن الكريم والشعر فتحدث السكاكي عنه وعن أهميته، وأنه يميز البليغ "وهذا النوع قد يختص مواقعه بلطائف معان قلما تتضح إلا لأفراد بلغائهم، أو للحذاق المهرة في هذا الفن، والعلماء النحارير، ومن اختص موقعه بشيء من ذلك، كساه فضل أبهة ورونقاً، وأورث السامع زيادة هزة ونشاط، ووجد عنده من القبول أرفع منزلة

[1] – القزويني: الخطيب القزويني ت٧٣٩هـ: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي– القاهرة مكتبة الكليات الأزهرية١٩٨٤ج١ص٨٥–٨٦

*السكاكي ت٦٢٦هـ: مفتاح العلوم٠ تحقيق نعيم زرزور٠ بيروت دار الكتب العلمية ١٩٨٣م ص١٩٩

ومحل إن كان ممن يسمع ويعقل"([1]). والالتفات وسيلة من وسائل البلاغة القرآنية لما له من حلاوة تسري إلى سمع المستمع وفهمه، فذكر السكاكي أن القرآن الكريم اكتسى بحلاوته وطلاوته وثمرته، بل وأساليبه، وفي ذلك يؤكد "على أن كلام رب العزة وهو قرآنه الكريم وفرقانه العظيم، لم يكتس تلك الطلاوة، ولا استودع تلك الحلاوة، وما أغدقت أسافله، ولا أثمرت أعاليه، وما كان بحيث يعلو ولا يُعلى، إلا لانصبابه في تلك القواليب، ولوروده على تلك الأساليب".([2])

ويمكن تمييز ثلاثة اتجاهات للالتفات النصي في البلاغة العربية([3]):

<u>الأول: هو الالتفات بين الضمائر والإحالة بين الضمائر</u>، وهو ما أشار إليه البلاغيون المتقدمون كابن المعتز في كتابه البديع وعرفه بأنه: "هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك)([4])، وأدخله ابن قتيبة في باب (مخالفة ظاهر اللفظ معناه)، وقال: "ومنه أن تخاطب الشاهد بشئ، ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغائب كقوله –عز وجل–: (حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها) (يونس٢٢)([5]). وسار في هذا الاتجاه: الرازي وهو ممن وضع الالتفات في علم البيان في قوله: "الالتفات : قيل إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على

[1]) مفتاح العلوم ص٢٠٠- ٢٠١

[2]) مفتاح العلوم ص ٢٠٥.

[3]) أسلوب الالتفات في البلاغة العربية حسن طبل ص١٨ وما بعدها وقد أشار إلى هذا التقسيم

[4]) ابن المعتز: عبد الله بن المعتز: البديع. تحقيق: أغاطيوس كراتشقوفسكي بيروت دار المسيرة ١٩٨٢م ص٥٨

[5]) ابن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦ هـ): أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن ص٢٢٣

العكس"([1])، والزمخشري وهو ممن وضع الالتفات في علم البيان أيضا في قوله: "فإن قلت: لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب؟ قلت: هذا يسمى الالتفات في علم البيان قد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم، كقوله تعالى: {حتى إِذَا كُنتُمْ فِى الفلك وَجَرَيْنَ بِهِم}[يونس:٢٢]. وقوله تعالى: {والله الذى أَرْسَلَ الرياح فَتُثِيرُ سحابا فَسُقْنَاهُ} [فاطر:٩].

وذلك على عادة افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه ، ولأنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد .." ([2]) والسكاكي وتبعه القزويني اللذين أدخلا الالتفات في علم المعاني، وشراح التلخيص([3]).

<u>الثاني: الالتفات بين الأفعال:</u> الماضي والمضارع والأمر، كالرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي ..وكان أول من أشار إلى هذا النوع الرازي بقوله "في الالتفات .. وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة ، كانتقال من خطاب

[1]) الرازي: فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز ودراية الإعاز تحقيق وتقديم : إبراهيم السامرائي ومحمد بركات حمدي علي. عمان الأزدن د.ت ص١٤٦-

[2] – الزمخشري : جار الله محمود بن محمد الزمخشري (ت٥٣٨هـ) :تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل القاهرة مكتبة البابي الحلبي١٩٧٢م ج١ص٦٢-٦٦

[3]-أسلوب الالتفات في البلاغة العربية حسن طبل ص ٢٢

حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك"([1]).

الثالث: الالتفات بين الإغراض والمعاني : وهو ما أشار إليه ابن المعتز في النوع الثاني عنده "ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون في فيه إلى معنى آخر"([2])، ثم خصصه البلاغيون من بعده بأن هناك معان معترضة يلتفت إليها قبل اتمام الأغراض، كما قال أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ): "أن يكون الشاعر آخذا في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن رادا يرد قوله أو سائلا يسأله عن سببه فيعود راجعا إلى ما قدمه ..فإما أن يؤكده أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه"([3])، وقد سار على هذا الاتجاه: الحاتمي(٣٨٨هـ)، والثعالبي(٤٣٠هـ)،وأبوطاهر البغدادي(٥١٧هـ)وحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)([4])

الرابع:الالتفات العددي: وهو الرجوع من خطاب التثنية لخطاب الجمع ومن خطاب الجمع لخطاب الواحد.

أولا : الالتفات بين الضمائر أو الإحالة بين الضمائر:

قسم ابن الأثير الالتفات من هذا الجانب إلى نوعين هما:

١- الانتقال عن الغيبة إلى الخطاب

٢- وعن الخطاب إلى الغيبة

---

[1]- ابن الأثير : المثل السائر ج٢ ص ١٣٥

[2] -البديع ص ٥٨-٥٩

[3]- أبو هلال العسكري : الصناعتين ص٤٣٩

[4]-أسلوب الالتفات في البلاغة العربية حسن طبل ص ١٨

(اعلم أن عامة المنتمين إلى هذا الفن إذا سئلوا عن الانتقال عن الغيبة إلى الخطاب وعن الخطاب إلى الغيبة، قالوا: كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامها،وهذا القول هو عكاز العميان،كما يقال،ونحن إنما نسأل عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله. فإنا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه وسأوضح ذلك في ضرب من الأمثلة الآتي ذكرها. فأما الرجوع من الغيبة إلى الخطاب فكقوله تعالى في سورة الفاتحة: "الحمد لله رب العالمين. الرحمن الرحيم مالك يوم الدين. إياك نعبد وإياك نستعين اهدنا الصراط المستقيم.صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين" هذا رجوع من الغيبة إلى الخطاب)([1]).

وجاء أسلوب إدوارد الخراط اللغوي في قصة (أمام البحر) من مجموعة (حيطان عالية)([2])على طريقة هذا الالتفات؛ إذ جاءت عناصر الالتفات في:

*ذكر الضمير المبتدأ بها والمنتهى بها من أول القصة حنى آخرها على طريقة الالتفات في الإحالة، وكأن هذا البطل شخص مجهول الهوية ، في الاضطراب بين ما نسميه ضمير الغائب المستتر أو الظاهر ، فمن الغريب

[1] –ابن الأثير : المثل السائر ج٢ص ١٣٥–١٤٤

[2] – إدوارد الخراط : حيطان عالية بيروت دار الآدا ١٩٩٠م ص١٨–٢٥

بداية القصة بالضمير الغائب في قوله يدخل (في كل مرة يدخل فيها هذا البيت آتيا من البحر)، ويستتر استارة في أفعال: تتجاور– تصدمه..ثم يظهر الضمير بلفظ (هو) (ويصعد درجات السلم)..ويستمر هذا حتى نهاية القصة تنويع الضمير بين الإظهار والإضمار دون ذكر اسمه كعلم حيث تنتهي القصة " وأخته الميتة تهمس به، ليس الآن ، ليس بعد، في لحظات قلائل ، وتجره دون جهد إلى الساحل المنير بضوء القمر الذي يغرق في الأفق. إلى الرمل الجاف تحت سماء الليل البعيدة الرحيبة"([1]).

إن القصة في أسلوبها وفي الإحالة لا تبدأ بالإظهار وتنتهي بالإضمار.. بل على العكس تبدأ خلافا للمنطق اللغوي والتعويل عليه، تبدأ بالإضمار وتنتهي بالإظهار في ظهور البطل..بينما يحدث العكس مع شخوص القصة الآخرين الأساسيين والمهمشين: يبدأ الإظهار في البداية وتنتهي بالإضمار:"رائحة من حياة وطبيخهم ونومهم"(٩)، ومع الحديث عن كلبته نوسة التي تموت وتتحول إلى أخت له ...

وفي قصة (تحت الجامع)([2]) يبدأ السارد حديثه عن بطلة القصة وهي الابنة بالضمير المستتر (أنت) في (جاك) في جملة (–يوه جاك قرش لما يقرشك) ثم إظهاره في الضمير أنت في(هو أنت يا بت ما تشبعيش قروش؟)، ثم يستمر تذبذب بين استتار الضمير وظهوره عبر الثلاث صفحات حتى يكشف السارد عن الاسم الظاهر في الصفحة الثالثة في قول السارد: (ماجدة،

[1]– إدوارد الخراط :حيطان عالية ص ٢٥

[2] –إدوارد الخراط : ساعات الكبرياء بيروت ١٩٩٠م ٥–٢٣

يا بت يا ماجدة يا مدهولة على عينك، أنت مالك يا بت، وإلا على حنفية قروش؟)

*وينتقل السارد من الخطاب إلى التكلم من خطاب البنت لأمها: (أمه هاتي قرش)، إلى التكلم (هو أنا قاعدة لك على بنك يا بت؟) .ثم إلى الغيبة في قول السارد: (والبنت ثبتت عينيها وجه أمها)([1]). وفي حديث السارد عن شخصية الزوج يذكر الزوج بلفظ (الرجل)([2]) ثم التعقيب في ذكره يالضمير المستتر (الرجل يترك لها دنياها، وحدها مع البنت، ويمضي، ويمضي متوترا بالغضب)([3]) وحتى يختفي ذكر الرجل من سرد القصة (وهو فيه عينين تشوف غير الزفت اللي بيحرق في قلبه عمال على بطال ليلاتي على الله)([4]). أما شخصية الأم فلا نجد خلال كل القصة من أولها إلى آخر: الظاهر ثم الضمير من أول كلمة (أمه) وحتى آخر مقطع تذكر فيه: وسوف تعود لأمها بعد قليل) ([5]). والسارد في عرض شخصيتها ينتقل من من الخطاب في قوله (أمه هاتي قرش) ثم إلى التكلم في قوله :(يوه جاك قرش لما يقرشك) ثم إلى الغيبة في قوله: (والبنت ثبتت عينيها بوجه أمها) ، ويتكرر مثل هذا في خطاب البنت ثانية (أمه عايزة قرش) إلى تكلم الأم (يوه انت يابت الليل عليك اسمه قرش) ثم إلى الغيبة (عيناها تتبعان البنت، ثم تنهض، خفيفة)([6])، وبهذا

[1] –ساعات الكبرياء ص٥

[2] – ساعات الكبرياء ص ١٢

[3] ساعات الكبرياء ص ١٢

[4] –ساعات الكبرياء ص١٤

[5] – ساعات الكبرياء ص٢٣

[6] – ساعات الكبرياء ص٩–١٠

تتمدد حركة سرد السارد التفاتا من الخطاب إلى التكلم إلى الغيبة ؛ مما يكشف عن لغة خاصة عند إدوارد الخرط تجذب القارئ لتتبع قصصه حتى نهاياتها .

*وتكمن وظيفة الالتفات في هذا الجانب في التأثير على المسرود له من ناحية والمتلقي المضمن والقارئ في النهاية في ناحيتين: الأولى في جذب انتباه المسرود له، وإثارته ليتتبع بشكل جيد ما يروى له، والثانية في إمتاع المسرود له، لانقاله من الغيبة إلى الحضور بدلا مما يستوحيه منطق اللغة في الانتقال من الحضور إلى الغيبة ..كما يشير إلى ذلك الزمخشري بقوله عن الالتفات عموماً: "هو فن من الكلام فيه هز وتحريك من السامع، كما أنك إذا قلت لصاحبك حاكياً عن ثالث لكما: إن فلاناً من قصته كيت وكيت، فقصصت عليه ما فرِط منه، ثم عد لت بخطابك إلى الثالث فقلت يا فلان، من حقك أن تلزم الطريقة الحميدة في مجاري أمورك، وتستوي على جادة السداد في مصادرك ومواردك، نبهته بالتفاتك نحوه فضل تنبيه، واستدعيت إصغاءه.. وأوجدته بالالتفات من الغيبة إلى المواجهة، هازاً من طبعه ما لا يجده على لفظ الغيبة، وهكذا الافتنان في الحديث، والخروج منه من صنف إلى صنف يستفتح الآذان للاستماع، ويستهش الأنفس للقبول".([1])

ثانيا : الالتفات في الأفعال:

قسم ابن الأثير هذا النوع إلى:

١- الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر

٢- وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر

[1]- الكشاف : ج١ ، ص ٢٢٤.

كما يقول ابن الأثير: "في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر. وهذا القسم كالذي قبله في أنه ليس الانتقال فيه من صيغة إلى صيغة طلبا للتوسع في أساليب الكلام فقط، بل لأمر وراء ذلك وإنما يقصد إليه تعظيما لحال من أجري عليه الفعل المستقبل وتفخيما لأمره، وبالضد من ذلك فيمن أجري عليه فعل الأمر. فمما جاء منه قوله تعالى " }قَالُوا يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِي آَلِهَتِنَا عَنْ قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ (٥٣) إِنْ نَقُولُ إِلَّا اعْتَرَاكَ بَعْضُ آَلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللَّهَ وَاشْهَدُوا أَنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ(٥٤)" فإنه إنما قال: "أشهد الله واشهدوا" ولم يقل وأشهدكم ليكون موازنا له وبمعناه لأن إشهاده الله على البراءة من الشرك صحيح ثابت، وأما إشهادهم فما هو إلا تهاون بهم، ودلالة على قلة المبالاة بأمرهم، ولذلك عدل به لفظ الأول، لاختلاف ما بينهما، وجيء به على لفظ الأمر، كما يقول الرجل لمن يبس الثرى بينه وبينه: اشهد علي أني أحبك، تهكما به واستهانة بحاله. وكذلك يرجع عن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، إلا أنه ليس كالأول،بل إنما يفعل ذلك توكيدا لما أجري عليه فعل الأمر، لمكان العناية بتحقيقه، كقوله تعالى: "قل أمر ربي بالقسط وأقيموا وجوهكم عند كل مسجد وادعوه مخلصين له الدين" وكان تقدير الكلام أمر ربي بالقسط وبإقامة وجوهكم عند كل مسجد فعدل عن ذلك إلى فعل الأمر، للعناية بتوكيده في نفوسهم"([1]). **وذكر نوعين آخرين هما :**

٣- الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل،

[1] – ابن الأثير : ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٠ تحقيق أحمد الحوفي ،بدوي طبانة .القاهرة نهضة مصر ١٩٥٩م ج٢ ص١٤٤-١٤٥

٤- وعن المستقبل بالماضي.

كما يقول (القسم الثالث: في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي. فالأول الإخبار بالفعل المستقبل عن الماضي: اعلم أن الفعل المستقبل إذا أتي به في حالة الإخبار عن وجود الفعل كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي، وذاك لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها، ويستحضر تلك الصورة حتى كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي، وربما أدخل في هذا الموضع ما ليس منه جعلا بمكانه، فإنه ليس كل فعل مستقبل يعطف على ماض بجار هذا المجرى.. وأما الضرب الثاني الذي هو مستقبل فكقوله تعالى: "إن الذين كفروا ويصدون عن سبيل الله " فإنه إنما عطف المستقبل على الماضي لأن كفرهم كان ووجد، ولم يستجدوا بعده كفرا ثانيا، وصدهم متجدد على الأيام لم يمض كونه، وإنما هو مستمر يستأنف في كل حين،"([1]).

ويحدث هذا الالتفات في الأفعال في قصة (أمام البحر) من مجموعة (حيطان عالية) ففي بداية قصته؛ إذ يبدأ بالفعل المضارع في أفعال (يدخل– يتجاوز – تصدم– تلمسته – تساقط طلاؤه – لا يكاد يستبين– وهو يصعد درجات السلم –يسمع مواقع – تدعو على الأولاد– لا يهدأون– تقرع وتشتم – وتلعق الأيام السود– إنه يصعد إلى غرفته الموحشة)...وهذا التفات بالمضارع عن الماضي الذي كان واجبا في البداية، إذ القص حدث سابق يحتاج إلى ضمير الماضي؛ فجاء بالمضارع بدلا منه تنويعا وتجديدا ...

[1] –المثل السائر ج٢ ص ١٤٥-١٤٩

وفجأة يدخل الراوي في الحديث بالفعل الماضي في (وقد ضجر بذلك كله – خفق قلبه – سمع نباح نوسه – شم البحر – سرى إليه – أخذ يداعبها – شعر بنوسة بانفعال سريعا – شرع فجأة – عبر الشارع – قفز من السور الحجري – هبط على الرمل الناعم– انتبه إلى نوسه –أبرقت في ذهنه فكرة فأمسك بها– اختفت نوسه). وهذا تعبير بالماضي بعد المضارع الذي كان من الواجب إتيان المضارع بعد المضارع، غير أنه التفت تنويعا وإثباتا للدلالة...

وفي كل مشهد علاقة بينه وبين نوسة ومداعبة وملاطفة يأتي الفعل المضارع ..ويعد هذا التفاتا في حد ذاته؛ إذ يتطلب المنطق اللغوي في القصة القصيرة البدء بالفعل الماضي باعتباره محدثا عن حدث مضى..ثم يلجأ للمضارع تثبيتا للأحداث ..

وفي قصة (قصة ميعاد) من مجموعة (حيطان عالية) يبدأ السارد سرد حكايته بالفعل المضارع بدلا من الماضي في أفعال: (يبتسم –تستبين – يترقرق –ترتفع –استهوته– يستشف – تفتأ –تأتي – تمتلئ) في وصف السارد لبداية قصته حيث يقول: "وهو يبتسم لنفسه ابتسامة لا تكاد تستبين، وقد استند بمرفقيه إلى سور الكورنيش، ونظرته معلقة بالموج الثقيل الذي يترقرق كثيفا في محبس ضيق ينتهي إليه من رحابة البحر الفسيح، تحت الأحجار العريضة التي ترتفع من سيف الرمل القليل. وقد سحرته هذه الخطوط المتسايلة اللزجة، يتمتع تحتها الضوء المنعكس عن مصابيح الكورنيش، في غبرة مساء قليل الوضوح"([1]). وتحمل هذه الأفعال صفة الحضور والتجديد والاستمرار مما لا يناسب الحكاية وطريقة السرد ذات الزمن الماضي.

[1] – حيطان عالية ص٢٦

غير أنه سرعان ما يلتفت باستخدام الماضي في أفعال (خفق– تسارعت – ظلتا – ابتسم – كان –في قول السارد: "وخفق قلبه، وتسارعت خفقاته، لكن قدميه ظلتا مسمرتين بالأرض، لا يريم. ابتسم لنفسه ابتسامة واهنة. عبيط بلا شك. والمشكلة قديمة لا تكاد تستسقظ في نفسه، ولا يكاد يستقر لها عزم. أيقطع أمره إذن، ويتركها الليلة تنتظر، فلا يذهب إليها، ويخلف ميعاده؟ "([1]). وهذا تماما التفات من المضارع إلى الماضي؛ اقتضته ضرورة التنويع في أسلوب السارد في زمن القصة القصيرة عند الخراط ....

ثالثا : الالتفات بين المعاني والأغراض :

حدده ابن المعتز في : (الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر) كما يقول عن باب الالتفات. (وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك من الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر. قال الله جل ثناؤه "*حَتَّىٰ إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ*"، وقال "إن يشأ يذهبكم ويأت بخلق جديد"، ثم قال "وبرزوا لله جميعاً")([2]).

أبو هلال العسكري (الالتفات في ضربين، فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به. أخبرنا أبو أحمد، قال: أخبرني محمد بن يحيى الصولي، قال قال الصمعي: أتعرف التفاتات جرير؟ قلت: لا، فما هي؟ قال:

[1] –حيطان عالية ص٢٧

[2] – البديع ص٥٨–٥٩

أتنسى إذ تودّعُنا سليمَى بعود بشامةٍ سقِى البشام

ألا تراه مقبلا على شعره. ثم التفت إلى البشام فدعا له. وقوله:

طربَ الحمام بذي الأرك لا زلتَ في علٍ وأيكٍ ناضرِ

فالتفت إلى الحمام فدعا له.

والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شكّ أو ظن أن راداً يردّ قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه، ومثاله قول المعطّل الهذلي:

تبين صلاةُ الحرب منّا إذا ما التقينا والمسالمُ بادِن

فقوله: والمسالم بادن رجوع من المعنى الذي قدّمه، حتى بيّن أن علامة صلاة الحرب من غيرهم أن المسالم بادن، والمحارب ضام) ([1])

وفي قصة (حيطان عالية) من مجموعة (حيطان عالية) يذكر السارد أنه خرج من مكان عمله ، ووقف على الباب الخارجي .. ثم وقف على الباب في الطريق الضيقة بين مخازن القطن متجها إلى محطة الترام الذاهب إلى بيته، يقطع هذا الحدث بحدث سابق ..إذ يذكر السارد أنه تذكر تحيته لزملائه قبل انصرافهم وأنه كان يتردد في ترك عمله ويهم بالعودة. حيث يقول:" وقف على الباب في الطريق الضيقة بين مخازن القطن. ومزقة من سماء الغروب الباهتة معلقة من فوقه، من بعيد.

[1] – العسكري: أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ): كتاب الصناعتين الكتابة والشعر تحقيق مفيد قميحة بيروت دار الكتب العلمية١٩٨١م ط١ ص٤٣٨-٤٣٩

كان قد حيى زملاءه الذين انصرفوا من قبل إلى شئوونهم .كأنه يتردد إذ يترك يومه الطويل الممل من الكتابة في دفاتر حسابات المخزن، ويهم بالعودة، وخطواته تنقله من حياة إلى حياة"([1]). ويعد هذا في السرديات استباقا وهو "مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يكن يحن وقته بعد والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم، ولاسيما في كتب السير والرحلات حيث الكاتب والراوي والبطل أدوار ثلاثة يمثلها مفرد واحد. وهذا الاختلاط يؤدي إلى تداخلها وبالتالي إلى تداخل زمانها"([2]). وفي قصة (تحت الجامع) أجد استباقا أو التفاتا في الموضوع آخر في قول السارد: "بالأمس أعطاها قرشا اشترت به "كراملة". بالأمس استيقظت في الليل في عالم مضطرب مهتز وأحست كيانه القوي المتين جنبها، بينها وبين أمها على سريرهم الحديدي الوحيد . وفي نوم ليس كاملا، بحركة كأنها الحلم، ابتعدت عن الحائط والتصقت بالظهر الشاهق ورمت بذراعها الواهية على الهيكل المتمكن في نومته يملأ دنيا حلمها تتردد في أنفاس منتظمة. وعادت إلى نوم مريح وقد سكن قلبها تبتسم من الأمان"([3]).

وهذا الالتفات والاسترجاع داخلي ينتمي الحكاية ويجانس حدثا ماضيا يرتبط بشخصية الابنة، ويمثل الطمأنينة النفسية بوجودها بين الأب والأم وتحقيق ما تحب من شراء ما تحب، وتأكل ما تحب، وتجد حديثها في التعامل مع من حولها كما يتحدث الناقد عن حدث الاسترجاع الداخلي المكمل "الاسترجاع الداخلي المنتمي إلى الحكاية: يسميها البعض(جواني الحكي)،

[1] –إدوارد الخراط : حيطان عالية بيروت دار الآداب ١٩٩٠م ص ٧

[2] – معجم مصطلحات نقد الرواية ص١٥

[3] –ساعات الكبرياء ص ١٧

وهو ذاك الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية، كأن يتناول حدثا مرتبطا بحياة هذه الشخصيات وفاعلا في سلوها الحاضر، أو حدثا مؤثرا في الحدث الرئيسي، شرط أن يكون هذا الحدث واقعا ضمن زمن الحكاية ... وهو الذي يسد نقصا حاصلا في السرد"([1]).

الرابع : الالتفات العددي :

وهو الرجوع من خطاب التثنية لخطاب الجمع ومن خطاب الجمع لخطاب الواحد، وقد أشار إليه ابن الأثير في كتابه (الجامع الكبير) في قوله: الرجوع من خطاب التثنية إلى خطاب الجمع، ومن خطاب الجمع إلى خطاب الواحد ، فمن ذلك قوله تعالى:(**وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ وَأَخِيهِ أَن تَبَوَّآ لِقَوْمِكُمَا بِمِصْرَ بُيُوتًا وَاجْعَلُوا بُيُوتَكُمْ قِبْلَةً وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ ۗ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ**)(يونس ٨٧) فإنه نوع الخطاب، فثنى ثم جمع ثم وحد، فخاطب موسى وهارون –عليهما السلام– بالنبوة والاختيار، وذلك مما يفوض إلى الأنبياء، ثم ساق الخطاب لهما ولقومهما باتخاذ المساجد، وإقامة الصلاة، كل ذلك واجب على الجمهور، ثم خص موسى–صلوات الله عليه– بالبشارة التي هي الفرض، تعظيما لأمره، ولأنه الرسول على الحقيقة)([2])..ألا ترى إلى هذا المعنى والتوسع في الكلام([3])

[1] –معجم مصطلحات نقد الرواية ص٢٠

[2] –ابن الأثير الجزري ت٦٣٧هـ: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور. تحقيق: مصطفى حداد وجميل سعيد. بغداد المجمع العلمي العرقي ١٩٥٦م ص١٠١–١٠٢

[3] – ابن الأثير: الجامع الكبير ص١٠١– أسلوب الالتفات في البلاغة العربية حسن طبل ص٢٣

هناك نوع من ذكر الأعداد عند الخراط يقترب من هذا الالتفات في قصة (حيطان عالية) من مجموعة حيطان عالية وهو الانتقال من الحديث عن المفرد للحديث عن الجمع ثم العودة للمفرد ثم الجمع ثم المثنى ثم الجمع في وصف السارد لمنظر السارد وابنته التي انتقلت في خياله إلى مكان القهوة وعامل القهوة والناس وتفاصيل جسم البنت والتنقل بين الأعداد المختلفة في قول السارد: "والأمر على ذلك غريب لا يصدق، جنوني. لكنها هناك. ها هي ذي. ليس هناك تخييل ولا هذيان، وهو صاح كل الصحوة . وكل شئ حوله مجسم ملموس. وباب القهوة مفتوح على الشارع، مفتوح على النور والزحمة والضجة بالخارج، والترام مليئ بالناس. والمارة والركاب يستطيعون أن يروها على سريرها. والباعة والعساكر يروحون ويغدون، والبنت على فرشها، تحت الضوء القاسي، وبين ضبابات الدخان، بجسمها النحيل الضيق الطفلي، وقد التصقت خصلة من شعرها الخيف بجبهتها المدورة المنداة من العرق، وعيناها تتجهان إليه، من عريها التام،في حيرة من الألم والمرض، عارية منهوكة ملقاة، ذراعاها مددتان إلى جانبها، لا حياة فيهما، وساقاها الطفليتان الطويلتان لاشئ يغطيهما، وقد برزت ركبتاها في جفاف، وعضلات فخذيها فخذيها ضامرة نحيلة، وضلوعها وعظام جنبيها ناتئة واضحة من الهزال، تحت الجلد الباهت المشدود،وباب القهوة مفتوح مع ذلك على أنوار الشارع، والناس مشغولون بلعبهم وتخينهم وحديثهم، يلغطون ويتثاءبون من ملل قعدتهم الطويلة"([1])

إن السارد ينتقل من نفسه وابنته كمثنى إلى المفرد باب القهوة وهو مفرد إلى النوروالزحمة والضجة والمارة وهي جمع، ثم يعود لينتقل أي ليلتفت

[1] -حيطان عالية ص١٥-١٦

إلى الفتاة وهي مفرد ثم إلى ذراعيها وساقيها الطفليتين الطويلتين وهما مثنى ثم إلى عضلات فخذيها وضلوعها وعظام جنبيها وهو جمع ثم يعود للمفرد باب القهوة والجمع الناس ..إنها حركة التفاتية دائرية بين المفرد والمثنى والجمع تلم بمفردات القهوة والحارة والبيت؛ لتعبر عن تشابك واختلاط العوالم في عقل وذهن السارد..والذي يشير إلى حيرة الكاتب الضمني وبالتالي المؤلف لتخرج رؤية العالم المعبرة عن الحيرة في عالم اليوم .

المحور الثاني: خطاب الحكاية في قصص إدوارد الخراط:

ويتناول البنية التواصلية التي تتحكم في مسير البناء السردي واللغة السردية وتشكل في النهاية التقنيات السردية في لغة السرد، وهي علاقة السارد والمسرود له في قصص إدوارد الخراط في مجموعتيه (حيطان عالية – ساعات الكبرياء).

تطورت دلالة كلمة (خطاب Discourse) من المعنى القاموسي الدال على المحادثة بين الطرفين إلى التعبير عن معان عديدة؛ لعل منها: التعبير عن الأفكار بالكلام عند العالم اللغوي دي سوسيير، ومنها: تسمية مجالات كاملة من مجالات التعبير اللغوي: كالإبداع الأدبي، أو تاريخ الثقافة، أو علم اجتماع الثقافة عند المفكر الفرنسي ميشيل فوكو في كتابه المشهور (نظام الأشياء)، كما استخدم مفكرو مدرسة فرانكفورت الألمان المصطلح ذاته لتسمية المذاهب والمدارس الفكرية، فأصبح هناك: الخطاب الماركسي أو الوجودي أو الديني..([1]). وعندما دخلت كلمة (خطاب) في مجال الأدب تحول الأدب إلى

[1]– سامي خشبة: مصطلحات فكرية. القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٧م ص١٢٣–١٢٤

خطاب، تتوافر له في رأي هاليداي ثلاث وظائف هي: التصويرية والنصيية والتوصلية "الوظيفة التصويرية ينبغي أن تهتم بنقل نظرة إلى العالم، بناء تجربة؛ أما الخاصة بالعلاقة بين الأشخاص فتهتم بالتعامل الاتصالي، وإقامة علاقة الفرد والمجموعة والمحافظة عليها؛ وأما النصية فتهتم بإكمال الوحدة الاتصالية وصياغتها، النص أو التعبير، وضمن سياق موقفه . وفيما يتصل بالنص ندرك نحن أن القطعة من اللغة هي اتصال متقن الصياغة أكثر منها رطانة تفتقر إلى المنطق، أما فيما يتصل بالعلاقة بين الأشخاص، فندرك أنها موجهة من جانب محاورنا إلينا، أنها استفهام أو تأكيد إلخ، إنها تومئ إلى وضع محاورنا المتصل بنا، وهلم جرا ؛ وأما تصوريا، فندرك أن هذا الخطاب مجموعة افتراضات تنقل أحكاما مبنية حول موضوع أو موضوعات .وكل هذه الوظائف ترتبط ببعض المظاهر المحددة لبنية اللغة .)([1]) .

وبهذا نظر للأدب بوصفه خطابا مسئولا عن علاقة متكاملة وفعالة بالمجتمع ؛ تنظر إلى النص على أنه (عملية التفاعل الاتصالي للمتكلمين الضمنيين ومن ثم الوعي للجماعات .وهكذا نركز على تلك الملامح اللغوية – التقمع عادة في النقد– التي تشير إلى تفاعل صور الوعي، وإدراك المتكلم لصوت الآخر)([2]). واقتضى ذلك وجود الوظيفة التوصيلية التي افترضها الخطاب في الأدب في الخطاب الشفاهي بكل أنواعه ومستوياته، ومدوناته الخطية، ويشمل الخطاب الخطي الذي يتعير وسائل الخطاب الشفاه وغاياته

[1]– ك.م.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين.ترجمة: عيسى علي العاكوب القاهرة مكتبة عين١٩٩٦ ط١ ص١٣٣

[2]– نظرية الأدب في القرن العشرين ص١٣٦

،كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أي كل خطاب يتوجه به شخص إلى آخر معبرا عن نفسه بضمير المتكلم([1]).

واقتضت خطابية الأدب أن تقوم العملية الإبداعية على وجود: مبدع ومتلقي ونص أدبي ضمن واقع أي سياق (واقعي أو متخيل أو محتمل) ، وتفترض هذه العناصر الأربعة : المبدع والمتلقي والنص والسياق.."قراءة تنظر إلى هذه الأطراف الأربعة كل موحد متفاعل متناغم في تجسيد بنية النص من ناحية وفك كوده، وتأويله، واكتشاف فضائه، وشبكة علاقاته، وبنيته السطحية والعميقة من ناحية ثانية. قراءة تنفتح على النص ولا تلوي عنقه"([2]).

تبدأ الظاهرة الإبداعية أو خطابية الأدب بالمبدع؛ فهو الذي يبدأ "عملية الإبداع في حركتها بدءا من مرحلتها الأولى –نشوء البواعث الموضوعية والذاتية للإبداع وولادة الأفكار والصور وتبلورها، إلى مرحلتها الأخيرة التي يتجسد فيها الإبداع نصا أدبيا ناجزا"([3]). ومع بداية الإبداعية وحتى ظهورها نصا يستهدي المبدع "بنمط معين من المتلقين. وقد تختلف درجة استرشاده بالنمط المتخيل للمتلقي، عن درجة وعيه له، ولكن الاسترشاد نفسه موجود. وهناك براهين عديدة على وجوده.إن الوجود القبلي للمتلقي المتخيل، ومحاولة تخمين ردة فعله، عنصران هامان من عناصر العملية الإبداعية نفسها"([4]).

---

[1]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية. بيروت مكتبة لبنان٢٠٠٢م ط١ ص٨٨

[2]–نذير جعفر: رواية القارئ .القاهرة دار شرقيات ١٩٩٩م ط أولى ص ١٤

[3]– فؤاد المرعي : في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي .الكويت مجلة عالم الفكر المجلد ١٣ والعددان ١٣–١٤ سبتمبر –ديسمبر ١٩٩٤م ص٣٣٩

[4]– فؤاد المرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي .الكويت مجلة عالم الفكر، مج١٣ العددان١٣–١٤ ص٣٣٦

إن خطابية الأدب استدعت وجود العملية الإبداعية وعناصرها الأساسية: المبدع المحمل بقضايا واقعه المعيش، والقادر على إخراج هذه القضايا في أساليب لغوية وفنية ومعاني واقعية، إلى متلق، أي هو يخاطب بها متلقيا متخيلا أو واقعيا يخاطبه بنفس شفرة الواقع وتكويناته – قبل أن يخرج النص إلى الطباعة – ظنا منه أنه سيعثر على القارئ الحقيقي الذي لا يفهم معاني كلمات النص؛ بل يعيش الحياة المجسدة في النص، إي إن المبدع هو الذي يصطنع في نصه صورة المتلقي،..فإذا ما خرج النص للنور وجد هذا القارئ الذي ينفعل بالنص ويتجاوب معه. وفي الخطاب السردي يستدعي المبدع راويا ينوب عنه ضمن سرد الرواية أوالقصة، وكما يخاطب المتكلم والمبدع خارج النص مخاطبا أو قارئا أو ناقدا، يستدعي الأمر أن يخاطب الراوي مروي له، إذ الخطاب في المفهوم السردي فهو "القول الشفهي أو الخطي الذي يخبر عن حدث أو سلسلة أحداث. وهذا التعريف يقرب الخطاب من النص ويقربه من السرد، وهو وضع الحكاية في نص لنقلها إلى القارئ،ولكنه يبعده عن الحكاية، وهي مضمون النص" ([1]).

وللراوي وظائف عدة في سياق الرواية، فهو يقوم (بسرد الأحداث والمشاهد والصور الروائية، ويقوم بالتنظيم الداخلي للخطاب القصصي، من حيث التذكير بالأحداث أو السبق لها، أو التأليف بينها، وهو الذي يبلغ المتلقي بأبعاد القضية المسرودة في النص، وله وظيفة انتباهية تتمثل في في اختيار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه .. وله وظيفة استشهادية ..وله وظيفة أيولولوجية أو تعليقية ويعني بها النشاط التفسيري للراوي ... وله وظيفة إفهامية

[1]- معجم مصطلحات نقد الرواية ص٨٩

وتأتيرية وتتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية، ومحاولة إقناعه .. وللسارد– أيضا– وظيفة انطباعية أو تعبيرية ويعني بها تبوء السارد المكانة المركزية في النص، وتعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة)([1]).

وتتنوع أشكال السارد من حيث الظهور والخفاء، والموثوق به وغير الموثوق به، والعليم وغير العليم، والمشارك في الرواية وغير المشارك في الرواية، والراوي من الخارج والراوي من الداخل، والراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب، والراوي الذي يحدد مصادر معارفه والراوي الذي لا يحدد مصادر معارفه، والراوي المفرد والراوي والراوي المتعدد([2])..من قصة إلى إخرى في قصص إدوارد الخراط .. كما تقترب رؤيته من رؤية القارئ المثالي أو الضمني "وهو ذاك الذي بوسعه أن يفيد من كل إمكانات النص ويعرف خلفياته وأبعاده"([3]). وهو الذي يدرك رؤية العالم، وهي التي تعني رؤيا الإنسان للكون والطبيعة والمجتمع عند المبدع الفرد وعند الجماعات في مراحل تاريخية واجتماعية محددة .

وتنقسم رؤية العالم إلى ثلاث رؤى أساسية وهي: الرؤية الإشكالية والرؤية الثورية والرؤية المأساوية. وتتمثل الرؤية الإشكالية في وجود بطل يبحث عن "القيم الأصلية بصفة الإشكالية التي تعني اضطراب بين الرغبة في تغيير الواقع المتشئ وعدم القدرة على تجسيد تلك الرغبة عمليا لأسباب ذاتية ترتبط بمثالية الذات وحساسيتها المفرطة وأسباب موضوعية تتعلق بقدرة الواقع

[1]– شعبان عبد الحكيم و عمر شحاتة محمد: صوت السارد الأنثوي وتراكمات الوجع. قراءة في روايتي "دعوة مرفوضة وقتل زهرة" .مجلة الرواية قضايا وآفاق العدد١٧٠ لسنة٢٠١٦م ص١٥٠

[2] –عبدالرحيم الكردي: الروي والنص القصصي القاهرة دار النشر للجامعات١٩٩٦م ص٧٧–١٤٢

[3] –معجم نقد الرواية ص ١٣٢

على قهر محاولات الإصلاح المتدرج أو التحول الجذري". وتتمثل الرؤية الثورية –في نظر لوكاتش– في وجود بطل غير منفصم عن مجتمعه ثائر على المجتمع البرجوازي قادر على "تحطيم الطبقة الاجتماعية التي أرساها الفكر البرجوازي الغربي وتشكيل نظام جيد تسوده هيمنة الطبقة العاملة". وتتمثل الرؤية المأساوية – في نظرية لوسيان جولدمان –موقف بطل القصة الوجود من ثلاثية : الله والعالم والإنسان([1]).

ومن الرؤى الإشكالية في قصص إدوارد الخراط رؤية البطل كما يعرضها الراوي العليم، والمتلاحمة مغ خاصية الاضطراب في الإحالة في قصة (أمام البحر)؛ إذ تظهر شخصية الراوي بوضوح أكثر من شخوص القصة، يتحدث بضمير الغائب، ويبدو عليما ببواطن شخوصه وحياتهم، يعلم ماضيهم ومستقبلهم، يشاركهم في الأحداث، ويتناول عرضه من داخل القصة.. مما يضيف أبعادا إلى مضامين القصة، ويقترب بشكل كبير من رؤية المبدع الضمني والقارئ الضمني .. إذ يبدو ظهوره ومعرفته وثقته ومشاركته في أفعال كثيرة متناسبا مع ضمائر الالتفات: يدخل يتجاوز يصعد يسمع يستأنف ينقل يكلف ينهج ... كما يتحدث عما تفكر فيه الشخصية مستبطنا لها:(إنه يصعد إلى غرفته الموحشة على السطح إلى الجدران الصماء التي تحيط بأيامه، تحدق بوحدته، وتحدد فراغ حياته. حيث ولا زوجة ولا أم. وعليه أن يعد عشاءه بنفسه كل ليلة. وقد ضجر بذلك كله .نعم . لقد آن أن يترك ذلك كله ، وسوف يتركه من الغد، يتركه، لكي يجد يجده مرة أخرى، ويستأنف الحياة نفسها في

[1] –سيدي محمد بن مالك: اللغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي. مراكز البحث العلمي– جامعة قاصدي مرباح– ورقلة نوفمبر ٢٠١٦م ص ٢

غرفة أخرى على السطح، موحشة، في بلد آخر)([1]). وفي هذا المقطع يبدو بطل القصة عاجزا على المستوى الذاتي عن تغيير واقعه المأزوم يتطلع إلى سكن جديد وزوجة وحياة جديدة إلا أن هذا كله لا يتحقق؛ حيث يموت في النهاية غارقا في مياه البحر بعد فشله في التخلص مما يصله بالماضي المؤلم والطبقة المهمشة مرمزا في بيت سكنه وكلبته نوسا،كما يقول السارد "وارتفع الماء فوق رأسه فجأة، ارتفع حتى وصل إلى السماء،وهو نائم على رمل القاع، ملقى على أرض البحر تعلوه أمواج هادئة شاهقة ..واختفت نوسا لم تمر بذهنه قط . لم تكن قد وجدت في حياته كلها."([2])

ومن الرؤى الثورية في قصص إدوارد الخراط رؤية بطل قصة (قصة ميعاد) من مجموعة (حيطان عالية)؛ إذ البطل طالب في المدرسة وزميلته موظفة بالبنك وتدرس، تعارفا على بعضهما في قاعات الدرس، وتوثقت صداقتهما وكانا يخرجان معا من الدرس معا ويذهبان إلى محل عام أو يتمشيان على البحر، وكان يدعوها للسينما. تعاهدا على موعد في الكازينو، انتظرته صديقته إيفون نقاش ،وقد تأخر عن موعد اللقاء..بينما هو يجلس على سور الكورنيش يمرق الرمل تحت الماء، وأمواج البحر..وأخيرا التقيا؛ غير أن كلام الناس وحديثهم عنهما جعلهما يتفرقا، فذهب هو في طريق ،وذهبت هي في طريق ضعفا أمام التقاليد والمواضعات الاجتماعية.

إن السارد يرفض التقاليد الاجتماعية الصارمة التي تحد من حرية الأفراد والمجتمعات في دعوة للخروج عليها حيث يقول السارد في نهاية

[1]- حيطان عالية ص ١٨

[2] حيطان عالية ص٢٤

القصة: "وها هو الآن قد ارتد عليه الباب، وضوء الليل الباهت يغلف المكان بسحابة خفيفة من ضوء داكن ممتص.. وأحيط به بين الأنقاض، والجدران الضخمة مائلة عليه،وثقيلة رهيبة مكسرة الأطراف وهو في بحثه عن المخرج.. وفي نفسه صرخة محبوسة لا تنطلق، يريدها أن تنفجر في هذا العالم المهدوم، يريدها أن تدوي فتنسف هذه الأحجار وهذا الجدران الساقطة وتتطاير بها"([1]).

إن الاحجار التي تتساقط من بيت قديم متهالك إنما هي قيودالعادات والتقاليد الاجتماعية البالية التي ورثناها عبر قرون في كل أمور حياتنا: الزواج والحب والتقاليد الأدبية الجامدة كلها تتساقد وتنفجر في الحساسية الجديدة عند ادوارد الخراط .. ومن الرؤى المأساوية في قصص إدوارد الخراط بطل قصة حيطان عالية في مجموعة (حيطان عالية)، حيث يعاني بطل كاتب دفاتر حسابات مخازن القطن على ترعة الحمودية بالإسكندرية مرض ابنته الوحيدة المزمن، وقد بدا وجهها أسمر منحوفا مشتت الشعر ضئيلا ونشف ماء وجهها، وتتناول الدواء ولا شفاء، ومن امرأته الصامتة الصامتة الغريبة الأجنبية والتي لا تشاركه في شئ، فأحس بالعزلة والوحدة. وفي نظرة إلى العالم المحيط به وجدهم جميعهم غرباء مشتتون: هو وابنته وامرأته وجرسون القهوة وزائري القهوة والمارون بالقهوة والعساكر الذين يروحون ويغدون..كلهم معزولون وحيدون يدورن في عوالمهم فقط لا اهتمام ببعضهم البعض، كلهم يؤدي عمله فقط مثله تماما في عمله، وليس لهم اهتمام بابنته..إلا أن غريبا بالمقهى يشارك البطل همه في ابنته،يلاعبه الطاولة ويساجله وفي داخله إحساس بالعداوة والغربة والمقت، لكنه يسأله عن حال ابته كأنه يساتره أو يكايده ..

[1] – حيطان عالية ص٣٧–٣٨

إن كل مايراه البطل هو الإهمال والغربة والعزلة في عالم جامد لا يتفاعل أفراده في مواجهة مشاكلهم خاصة الطبقة البسيطة التي ينتمي إليها البطل. ومن هنا ينهي السارد قصته بهذا التجاهل بين الطبيعة البطل في قوله: "كان الليل هادئا هو يرجع إلى البيت ، والنجوم ترمقه من بين سطوح المنازل، والحيطان ترتفع على جانبيه، صامتة في كبر، والأنوار قد انطفأت في النوافذ، والأحجار مقفلة على الحيوات التي تنبض وتنعس وتمور خلفها، مسدودة، ومصمتة. والتعب يتفتر بجسمه، ولا هدنة هناك، وإنما هو الشوق ينزع به إلى الدفء يتلمسه من جسم امرأته في الليل"([1]).

[1]) حيطان عالية ص١٧

تعليق :

*لقد ثبت الآن أن لغة السرد عند إدوارد الخراط تحفل بظاهرة الالتفات على مستويات الخطاب المتنوعة من الخطاب للغيبة ومن الغيبة للخطاب وغيرها، ومستويات الالتفات بين الأفعال في التنقل من المضارع والمستقبل للماضي ومن الماضي للمضارع والمستقبل، ومستويات الانتقال من موضوع لموضوع ضمن بنية السرد فيما يسمى بالاسترجاع، وفي الانتقال بين الأعداد المفرد والمثنى والجمع. مما يبين مدى التقلب اللغوي في سرديات الخراط القصيرة.

* يستند هذا التغير والالتفات إلى سياق أسلوبي يبين هذا الانحراف العدولي يدركه قارئ النص الذي يبحث عن الوجه الغائب الذي يتطلب في قراءته وتأويله بصيرة نافذة، وحسا مرهفا، ويقظة مفرطة، وبذلك يمكن القول بأن الأسلوب العدولي ليس حيلة من حيل جذب انتباه المتلقي وتشويقه فحسب، لأن ما يحدث من انحراف للنسق ليس من قبيل التطرية والترويح عن المتلقي، وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، لا يلتفت إليه إلا متملق حاذق متمرس بأساليب اللغة وأنماط التعبير المختلفة، قادر على قراءة الوجه الغائب للنص من خلال وجهه الحاضر.([1])

* تكمن وظيفة الالتفات في النص السردي هنا عند إدوارد الخراط لإيجاد تنويع في لغة النص السردي تساعد المتلقي في قراءة النص، وتؤدي وظيفة أخرى وهي إعطاء حرية للسارد ممثل المؤلف في النص "(كسر الترتيب السردي الاطراد، فك العقيدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر،

[1]) عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات: مجلة المحيط الثقافي القاهرة المجلس الأعلى للثقافة ص٩٠٥،٩٠٤بتصرف.

تحطيم الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس، وتوسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة–إن لم تكن مداهمة– الشكل الاجتماعي، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي.)([1]). وهي حرية لطالما نادى بها إدوارد الخراط في كتابه (الحساسية الجديدة) وتكمن في الخروج على بنية اللغة التقليدية في المفردات والتراكيب والعبارات للتلاؤم مع دلالات الواقع الثقافي المعيش في وقت تغيرت فيه معطيات كثيرة ومنها الواقع الدلالي ..

*إن ظاهرة الالتفات تتناغم مع دور الراوي في عرض رؤية المؤلف للعالم خلال ثلاث مستويات: الأول: في الرؤية الإشكالية التي تتناول أزمة الفرد الذاتية في نقص متطلباته التي يحتاج إليها كالخروج من الواقع المأزوم والتطلع إلى سكن جديد وزوجة وحياة جديدة إلا أن هذا كله ينتهي.

الثاني: في الرؤية الثورية: في البحث عن التغيير لكل ما كان قديما باليا لا يتمشي مع معطيات عصرنا الحاضر في الزواج والحب والأدب والتقاليد الأدبية الجامدة كلها تتساقط وتنفجر في الحساسية الجديدة عند ادوارد الخراط. الثالث: في الرؤية المأساوية في البحث عن التعاون والتكافل بين كل طوائف المجتمع في مواجهة مشاكلهم خاصة الطبقة البسيطة التي تعاني.

[1]– إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة بيروت دار الآداب ١٩٩٣م ط أولى ص١٢

المصادر :

مؤلفات ادوار الخراط:

أولا : مجموعات قصصية :

-حيطان عالية، مجموعة قصص، على نفقة المؤلفه، القاهرة: ١٩٥٩.

-ساعات الكبرياء، مجموعة قصص. بيروت: دار الآداب، ١٩٧٢

-اختناقات العشق والصباح، مجموعة قصص، القاهرة: المستقبل،١٩٨٣.

ثانيا : روايات :

– محطة السكة الحديد، رواية.القاهرة: مختارات فصول،الهيئةالمصريةالعامة للكتاب١٩٨٥.

– ترابها زعفران، رواية. القاهرة: المستقبل العربي، ١٩٨٦.

– مخلوقات الأشواق الطائرة. رواية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.

– اسكندريتي، رواية. الاسكندرية: دار ومطابع المستقبل، ١٩٩٤.

– حريق الأخيلة. رواية. الأسكندرية: دار مطابع المستقبل،١٩٩٤.

– رامة والتنين، رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

ثالثا: دراسات:

*إدوارد الخراط : الحساسية الجديددة بيروت دار الآداب ١٩٩٣م ط أولى

*بدر الديب. "صوت صارخ.. (في الشوارع) ينادي باسمك" في مقدمة مجموعة "ساعات الكبرياء" لادوارد الخراط.

*حوار مع إدوارد الخراط حول القصة والفن والإبداع، قام به شاكر عبدالحميد ونشر في مجلة الأقلام العراقية، عدد كانون الثاني، ١٩٨٨م.

المراجع :

*ابن الأثير الجزري ت٦٣٧هـ :ضياء الدين بن الأثير :

*المثل السائر تحقيق:أحمد الحوفي،بدوي طبانة القاهرة نهضةمصر١٩٥٩م

*الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور. تحقيق: مصطفى حداد وجميل سعيد. بغداد المجمع العلمي العرقي ١٩٥٦م

* حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة العربية .

*الرازي: فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز ودراية الإعاز تحقيق وتقديم: إبراهيم السامرائي ومحمد بركات حمدي علي. عمان الأردن د.ت

*الزمخشري:جار الله محمود بن محمد الزمخشري(ت٥٣٨هـ: تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل القاهرة مكتبةالبابي الحلبي١٩٧٢م

سامي خشبة: مصطلحات فكرية. القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م

السكاكي ت٦٢٦هـ: مفتاح العلوم٠تحقيق نعيم زرزور٠ بيروت دار الكتب العلمية ١٩٨٣م

سيدي محمد بن مالك: اللغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي . مراكز البحث العلمي – جامعة قاصدي مرباح –ورقلة نوفمبر٢٠١٦م صوت السارد الأنثوي وتراكمات الوجع. قراءة في روايتي"دعوة مرفوضة"و"قتل زهرة"لشعبان

عبدالحكيم:أ.د/عمر شحاتة محمد مجلة الرواية قضايا وآفاق ع١٧٠السنة٢٠١٦م

*عز الدين إسماعيل:جماليات الالتفات: مجلة المحيط الثقافي القاهرة المجلس الأعلى للثقافة *العسكري: أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ): كتاب الصناعتين٠ الكتابة والشعر تحقيق مفيد قميحة بيروت دار الكتب العلمية١٩٨١م ط١

*فؤاد المرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي .الكويت مجلة عالم الفكر المجلد ١٣ رالعددان ١٣-١٤ سبتمبر –ديسمبر ١٩٩٤م

*ابن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ): أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن

*القزويني: الخطيب القزويني ت٧٣٩هـ: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي – القاهرة مكتبة الكليات الأزهرية ١٩٨٤ ٥ مجلدات

*ك.م.نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين .ترجمة : عيسى علي العاكوب القاهرة مكتبة عين ١٩٩٦م ط أولى

*لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية.بيروت مكتبة لبنان٢٠٠٢م ط١

*ابن المعتز: عبدالله بن المعتز:البديع. تحقيق:أغاطيوس كراتشقوفسكي بيروت دار المسيرة ١٩٨٢م

*نذير جعفر: رواية القارئ. القاهرة دار شرقيات ١٩٩٩م ط أولى.