منير طلال ومعايير النوع الأدبي

مقاربة عتبة التعيين الأجناسي في روايتَيْ «طريق البخور» و«طوفان الغضب»

■ د. صادق السلمي

تبدو مسألة الوعي بمفهوم النوع الأدبي مسألة مهمة، سواء على مستوى الممارسة الإبداعية، أو على مستوى التلقي، فعلى مستوى الممارسة الإبداعية يفرض الوعي بمفهوم النوع الأدبي على المبدع الأخذ بعين الاعتبار المعايير والشروط التي يتحقق بها النوع الأدبي الذي اختاره إطاراً لعمله الإبداعي. وهذا الوعي وإن كان يتحقق في مستواه الأدنى من تراكم معرفي، هو حصيلة قراءة الكاتب لنصوص سابقة في النوع المقصود، فإنه يشهد مستويات أخرى من الوعي، تتفاوت من كاتب لآخر، حسب العوامل المحددة لهذا التفاوت، كتخصص الكاتب، وقراءاته واطلاعه في المجال الذي يكتب فيه، والمرونة التي تتمتع بها بعض الأجناس الأدبية عن غيرها، ناهيك عن رغبة التجديد لدى بعض الكتاب، والتي تحتم عليهم الخروج عن معايير هذا النوع أو ذاك.

إلا أنه وبالرغم مما تبديه عتبة التعيين الأجناسي من سيطرة في توجيه أفق انتظار القارئ، وفي كيفية استقباله للعمل/الكتاب، فهذا لا يعني تقيد القارئ بهذا التوجيه، ذلك أن فضول بعض القراء سيدفعهم بعيداً عن ما تفرضه عليهم هذه العلامة التجنيسية من إرغامات في حقل التلقي، للبحث عن قراءة مغايرة، لا تحترم العقد المتفق عليه بين المؤلف والقارئ، سواء على مستوى مرجعية العمل الإبداعي، كما في حال التعارض الحاصل بين (ميثاق السيرة الذاتية) و(ميثاق التخييل). فإذا لم يكن التطابق مؤكداً بين المؤلف والشخصية والسارد = (ميثاق التخييل)، فإن القارئ يحاول عقد مشابهات ولو لم يرغب المؤلف في ذلك، أما إذا تأكد التطابق = (ميثاق السيرة الذاتية)؛ فسيميل القارئ إلى محاولة البحث عن الاختلافات(1). أو على مستوى الشكل وشروط النوع، كما في حالة اختيار عتبة تعيين أجناسي لا تراعي شروط النوع الأدبي الذي كتب به هذا العمل الإبداعي.

ومن المستوى الأخير يمكن الحديث عن عملين إبداعيين للأديب منير طلال، الأول: حمل عنواناً رئيسياً (طريق البخور) وعنواناً فرعياً تجنيسياً (رواية تاريخية عن الحملة الرومانية على اليمن)(2). والثاني: حمل عنواناً رئيسياً (طوفان الغضب) وعنواناً تجنيسياً (رواية تاريخية)(3). والملاحظ أن المؤلف اختار لنصيْه الإبداعيين عتبة تجنيسية، تحيل إلى عمل إبداعي يزاوج بين التخييل والمرجعية التاريخية، وليس في هذا من إشكالية، فالعملان يعرضان أحداثاً تاريخية بأسلوب إبداعي.

لكن ما نهدف إليه في مقاربتنا النقدية، هو البحث عن مدى الانسجام الدلالي بين ما تحيل إليه الإشارة التجنيسية (رواية) والعملين الأدبيين اللذين تتصدر غلافهما. وبمعنى آخر، هل كان الكاتب لدى ممارسته الإبداعية لهذين النصين الأدبيين على وعي بالشكل الروائي، أم أن إطلاقه الإشارة التجنيسية (رواية) غرضه استغلال عادات ثقافية تحث على نمط قرائي نوعي ومقولب؟ حسب تعبير برنار فاليط (4). وهو تساؤل أثارته قراءة قام بها الباحث للنصين، تبين له فيها أن ما كتبه منير طلال في (طريق البخور) و(طوفان الغضب) ينفلت من شروط النوع الأدبي الذي اختاره المؤلف في عتبته التجنيسية - وهو الرواية - لينحاز إلى نوع أدبي آخر، هو النوع المسرحي، وأن ما يمكن أن نصفه بالروائي في العملين الأدبيين، فبعضه مما يشترك فيه النوعان المسرحي والروائي، وبعضه حشوٌ يمكن الاستغناء عنه في حالة إلحاق هذين العملين الأدبيين بالنوع المسرحي، دون أدنى تغيير يمكن أن يخل بشروط هذا النوع الأدبي.

وإذا كان التعيين الأجناسي (رواية) يحيل إلى ميثاق القراءة بين المتلقي والنص، وتكمن وظيفته في تمكين القارئ من ممارسة قراءة واعية بشروط النوع الأدبي، وهو ما اصطلح عليه في سيميوطيقا القراءة بـ (الكفاءة الأدبية)، التي تتشكل من المعرفة المسبقة بشروط النوع الأدبي(5)، فهو من جهة أخرى، يُظهر وعي المؤلف التام بمعايير النوع الأدبي وشروط كتابته، ذلك أن الوعي بالكتابة عادة ما يكون مقترناً بحركة أخرى يمكن تسميتها بالوعي التنظيمي للعمل الأدبي، تتجلى بعض صوره في وضع علامة مميزة درءاً لكل التباس مع نصوص أخرى(6). وفي مساءلة المتن الأدبي ما يؤكد هذا الوعي أو ينفيه.

وعند محاولة البحث عن المسرحي والروائي في العملين الإبداعيين، نجد أن عنصر الحوار يحضر فيهما بشكل طاغ، حيث لم يترك أية فرصة لعناصر سردية أخرى في الظهور، فلا يكاد القارئ يفلت من حوار ليتلقفه حوار آخر، وهكذا دواليك حتى النهاية. وإذا كان الحوار أحد عناصر الرواية، فهو في المسرحية عنصر أساسي عليه يقوم بناؤها الفني، وهل المسرحية إلا حوار؟. وما يمكن أن يمثل سرداً في العملين الإبداعيين فلا يكاد يذكر، فجلُّه بضع جمل قصيرة – لا سيما في رواية طوفان الغضب – وبعضه بضع أسطر – كما في رواية طريق البخور - تشكل قنطرة تربط حواراً بآخر، وهو في مجمله سرد وصفي، يفتقر إلى إضاءة الأحداث، واستبطان الشخصيات، وفلسفة مواقفها، وسبر أغوارها، والكشف عن عقدها النفسية والاجتماعية، وهي الوظائف التي عادة ما يقوم بها الوصف في الأعمال الروائية. بل إن نظرة بسيطة للمقاطع السردية التي تفصل بين حوار وآخر – لا سيما في رواية طوفان الغضب - تكشف لنا عن سرد وصفي لا يختلف كثيراً عن ما يورده الكاتب المسرحي من وصف لمسرح الأحداث؛ والذي غالباً ما يكون بمثابة كتالوج مرجعي يستفيد منه المخرج في اختيار الديكور عند تحويل النص المكتوب إلى عمل تمثيلي على خشبة المسرح.

وهناك نوع آخر من السرد الوصفي هدفه الوصف الخارجي لحركة الشخصيات أثناء حواراتها، وردة أفعالها، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تُحصى، منها على سبيل المثال، في رواية (طريق البخور):

" وقف أحد التجار وانحنى للإمبراطور وقال:....."، " تنهد التاجر بألم وعاود الكلام: ....."، " ويؤكد ذلك تاجر آخر ملوحاً بيده: ....."، " ابتلع لعابه وواصل قائلاً: .....".، " يتدخل أحد التجار اليونانيين قائلاً : ..... " (7).... الخ.

وفي رواية (طوفان الغضب):

" فقام بوستيد فزعاً وقال برعب: ....."، " فأجابه ضابط شرطة المكلا: ....."، "توقف ليسترد أنفاسه، ثم عاد ليقول والكولونيل بوستيد ينظر إليه ببلاهة: ....."، "هزَّ الكولونيل بوستيد رأسه، غير مصدق ما يسمع، ووقف وهو مرتدٍ ثياب النوم، وخاطب ضابط الشرطة بعيونٍ مذهلة: ....." ، " فيجيب ضابط الشرطة: ....."(8)... الخ.

وهكذا نرى كثيراً من هذه الروابط السردية التي تتخلل حوار الشخصيات في العملين الأدبيين، وهي روابط تعليقية عادة ما تتضمنها المسرحيات المكتوبة، وغايتها وصف حركة الشخصيات أثناء حواراتها، فهي بمثابة وصف للأفعال التي ينبغي أن تقوم بها الشخصيات أثناء التمثيل على المسرح. بل إن بعض الحوارات تفصح عن مرجعية الحكي، إذ تحيل النص الإبداعي إلى عالم المسرح، منها على سبيل المثال، ذلك الحوار الذي دار بين السجناء بعد فشل ثورتهم، والذي تحول إلى مشهد مسرحي، بل إن المؤلف وصفه كذلك في بداية الحوار(9).

ويبدو (طوفان الغضب) أقرب العملين الأدبيين إلى النوع المسرحي، فهو يفصح عن نوعه الأدبي من صفحته الأولى، التي تضمنت عتبة نصية، أَلِفها القارئ في الكتابات المسرحية، ولم يعتادها في الأعمال الروائية، فقد عنونت الصفحة الأولى بـ (الشخصيات) وتضمنت إلى جانب جزء يسير من الصفحة الثانية تعريفاً بشخصيات العمل الإبداعي، على نحو ما هو متداول في الكتابات المسرحية، التي عادة ما تبدأ بصفحة تعريف بشخصيات المسرحية (10). فضلا عن تقسيم العمل الإبداعي إلى فصول معنونة، كانت بمثابة المشاهد في الكتابات المسرحية. ناهيك عن أن هذا العمل الإبداعي (طوفان الغضب) اقتصر على حدث واحد، هو حدث انتفاضة المكلاً التي قام بها الشعب عام 1952م.

كما اقتصر مسرح هذا الحدث على القصر الملكي وفضاءاته التي لم تتجاوز مدينة المكلاً، وإن حضرت بعض الأماكن، فلا يتعدى حضورها الإشارة الخاطفة، التي تعكس مدى رغبة المؤلف في تغييب هذه الأماكن عن الأحداث، وهو إجراء فني يبدو مألوفاً في الكتابات المسرحية، لكنه غير منسجم مع النوع الروائي، المعروف بولهه با لتفا صيل ، وتعدد الفضاءات والأحداث والشخصيات.

وإذا كان ثمة من يُسلِّم بأن عمليْ منير طلال الإبداعيين (طريق البخور) و(طوفان الغضب) يجمعان في تجنيسهما بين النوعين، المسرحي والروائي، باعتبار أن الكتابة الإبداعية الجديدة فرضت طرائق جديدة في تشكيل النص الأدبي بعيداً عن إرغامات نظرية الأجناس الأدبية، فلاشك أن النصوص الموازية، هي الأخرى لم تكن بمعزل عن هذا التجديد، الذي مس عتبة (التعيين الأجناسي) في الكتابة الإبداعية الجديدة، والذي تجلّت بعض صوره، في خلو بعض المؤلفات من التحديد الأجناسي، واستبدال بعضها الآخر إشارات تجنيسية قائمة على تضييق الحدود بين الأجناس الأدبية، أو إلغائها، بتحديدات تجنيسية اكتسبت عرفاً أدبياً، وهو ما تشهده الساحة الأدبية من ظهور أعمال إبداعية قائمة على التهجين الأجناسي (قصائد - أقصودة - مسرواية - سيرة روائية)، وأخرى ترفض التجنيس من أساسه (نصوص - كتابات - أعمال).

وهنا يحضرنا تساؤل، هو، لماذا لم يلجأ المؤلف إلى مؤشر تجنيسي هجين يجمع بين النوعين، عُرف بـ (مسرواية) ويعني (رواية ممسرحة) وهي الرواية التي يطغى فيها الحوار على بقية العناصر الأخرى؟. مع يقيني التام أن (طريق البخور) و(طوفان الغضب) نصّان مسرحيان بامتياز، لا يمتّان إلى النوع الروائي بصلة، وليس في ذلك ما يعيب المؤلف، أو يقلل من قيمتهما الفنية، بل إن محاولة إقحامهما في نوع أدبي تختلف شروط إنتاجه عن شروط إنتاجهما يحط من قيمتهما الفنية. نعم، قد يحدث التداخل بين الأنواع الأدبية، وهو أمر وارد في كثير من النصوص الإبداعية الجديدة، لكن مع ذلك كله تظل معايير النوع الأدبي علامة فارقة لتمييز نوع أدبي عن آخر، وعلامة مهمة لتكوين أفق انتظار القارئ في عملية التلقي. وبين استحالة الكتابة بعيداً عن معايير النوع الأدبي، وصعوبة الحديث عن حالة إبداع في ظل الالتزام الصارم بهذه المعايير، يظل التعيين الأجناسي المدون على أغلفة الأعمال الإبداعية، هو الفيصل في توجيه قراءة النصوص، والذي عادة ما يُراعى عند اختياره معايير النوع الأدبي وشروطه التي كتب بها العمل الإبداعي، المزمع تربع التعيين الأجناسي صفحة غلافه الأولى إلى جانب العنوان واسم المؤلف.

1- ينظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي، تر. عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص39.

2- صدر عن وزارة الثقافة والسياحة، بمناسبة صنعاء عاصمة الثقافة العربية 2004م.

3- صدر عن الهيئة العامة للكتاب، 2007م.

4- ينظر: برنار فاليط، النص الروائي - تقنيات ومناهج، تر. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص21.

5- ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ منشورات الاختلاف، الجزائر/ دار الآمان، الرباط، ط 1، 2010، ص 23.

6- ينظر: شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006، ص 171.

7- ينظر: طريق البخور، ص 5، 6.

8- ينظر: طوفان الغضب، ص 51، 52.

9- ينظر: طوفان الغضب، ص 72 – 78.

10- ينظر: طوفان الغضب، ص 5، 6.

على ضفاف الأمنيات

■ فيصل البريهي

وافيتُ مصراً تاركاً صنعاءَ
خلفي ...تنوش الحقد والبغضاءَ
من قلب صنعاء التي كانت وما
برحتْ لكل المكرمات لواءَ
وافيتُ قاهرة المعزّ تقلُّني
ريحٌ تجرُّ وراءها الأجواءَ
وأتيتُ من سبأٍ وتحت جوانحي
كلُّ الهداهد تحمل الأنباءَ
والحرف يبعثني سفيراً غامراً
قلبَ الكنانة نشوةً وبهاءَ
والشعر تكتبني تراجمهُ إلى
كلِّ اللغات قصيدةً عصماءَ
** ** **
هذا أنا مازلت أرفع للمنى
في كل عضو رايةً بيضاءَ
فظللتُ في المعنى سؤالاً حائراً
لا يقبل التوصيف والإطراءَ
فمتى ستقرأني الحقيقة قصةً
ماغادرتْ هنداً ولا أسماءَ؟
ومتى سيبنيني الهوى عشّاً على
أهدابهِ فأرى ثراهُ سماءَ؟
** ** **
مازلتُ في بُؤَرِ الشجون محاصراً
والشوقُ يفتح في حشايَ فضاءَ
أحيا بمهجة ظامئٍ متعطشٍ
وكأنَّ بين ضلوعيَ الصحراءَ
لا الغيث يعطيها الرذاذ ولا الصِّبا
يُلقي بها ظلاً ولا أنداء
يشتفُّ من كلِّ الشموس حرارةً
تشوي الفؤاد وتحرق الأحشاءَ
وعلى ضفاف الأمنيات يعيش لا
مُتنفَّساً يأوي ولا أفياءَ
يروي أساطيرَ الجمالِ ولم ينلْ
إلاّ لظى الحرمان والإعياءَ
كم تاه في فَلَكِ الجنون معانقاً
في كلِّ طيفٍ غادةً حسناءَ
للغيد أوقف عمرَهُ ،وحياتُهُ
تتضرع الأشواق والأهواءَ
لم يثنه حالٌ ألمَّ به فقد
أضنى الجراح وأنهك الأرزاءَ
** ** **
من لي بقلبٍ في مواجهة الهوى
يجثو بصدري صخرةً صماءَ؟
لكن قلبي مسرح الفتن التي
في وجهها ماأضعف الشعراءَ
وديان تهيامي بلا جهةٍ فكم
جغرفتُ فيها الطيف والأنواءَ
وولجت من كلِّ الجهات مُسَلِّطاً
كالبرق في تسليطه الأضواءَ
أجتاز ألفَ متاهةٍ في لحظةٍ
فيها أجوبُ بفكريَ الأنحاءَ
وأعود بالأمل الجريح مُحمَّلاً
ملئ الجوارح خيبةً وعناءَ
** ** **
بين الحقيقة والخيال أعيش في
وطنين ...أقضي الصِّحْو والإغماءَ
مازلت أحلم أنَّ لي وطناً وما
أشقى الفؤادَ الحالمَ الخطّاءَ
وطني الذي مكيجتُهُ بعواطفي
دهراً تبخّر كالسراب هباءَ
ألقى حقيقتهُ بجيب قصابةٍ
ملغومةٍ فتطايرتْ أشلاءَ
لم يزرعوا غير العداوة منذ أن
حصدوا الضِّعافَ محبَّةً وولاءَ
يتلذذون بجوعنا وبقهرنا
حتى نراهم قادةً عظماءَ
** ** **
غادرتُ صنعاء الجريحة قاصداً
مصراً فألفيتُ الصباح مساءَ
والنيل أسطور العذوبة لم نَعُدْ
نرتادُ صفْواً في رحاهُ الماءَ
قد شوَّهوا لغةَ الجمال وألبسوا
صُوَرَ الطبيعة موضةً شوهاءَ
صفةُ «المماليك» التي اتَّصفوا بها
ألقَتْ عليهم لعنةً سوداءَ
لم تُبقِ إنسانيةُ الإنسان من
صلةٍ بهم...موتى و لا أحياءَ
منهم تبرّأتِ المبادئُ وانطوتْ
خَجلاً وغارت عِفَّةً وحياءَ
وأتيتُ تونسَ والعراقَ وكلُّنا
عربٌ نعيش بأرضنا غرباءَ
والشام خاضعةٌ لحرب إبادةٍ
نشبت فأغرقتِ الترابَ دماءَ
وتقرَّبت بدمِ الجماهير التي
ثارت...وقدَّمت الشعوب فداءَ
وتلذَّذت بمجازرٍ وحشيةٍ
حصدتْ رجالاً عُزَّلاً ونساءَ
كل الشعوب بزادها وبشربها
شَرِقَتْ وغاصت في الوحول سواءَ
أهدتْ لقاتِلها الحياةَ وصفَّقتْ
برحى القلوب حفاوةً ووفاءَ
وأتى «الربيع» مراهقاً فتحوَّلت
في وجههِ كل الفصول شتاءَ
لم ينضج الإنسان في وطني وقد
عمَّتْ مواسمُ نضجهِ الأرجاءَ

2013/6/9م
16 شعبان 1434هـ- القاهرة

كَانَ البحْرُ بَينَ يَديكَ أُغْنِيَةً

أحمد ناجي أحمد

[الإهداء إلى روح الشاعر النبيل إسماعيل الوريث]

وَرَحَلْتَ حِينَ رَحَلْتَ كَانَ البحْرُ بَينَ يَديكَ أُغْنِيَةً
وَكَانَ الشْعرُ بينَ يَدَيْكَ يَصْدَحُ بِالأَمَانِي
يَبْتَنِي للناس للفُقَرَاءِ لِلْكَلِمَاتِ قَافِيَةَ الوَرِيث
يَا صَاحِبِي يَا سيِّدَ الشعراء مُذْ غَادرتَ هذا الصُّبح للملكوت
بَاغَتَنَا البُكَاء المُرُّ
حين غفوت بعض الوقت فوق النِّعش
كانَ الوقت منتصف النهار
وكانَ ضياؤك القُدْسِي يمنحنا اليقين بِأَنَّ
يَومًا سوف يبدأ منك للكلمات
والشِّعر المُقَفَّى مِن بَهَاءِ الوَقَت
لِلإِنْسَانِ
لِلْمَعْنَى النبيل

مآذن وأبراج

ضمن سلسلة كتبها الشهرية أصدرت مجلة دبي الثقافية كتاب «مآذن وأبراج» للباحث اليمني حمود نوفل وهو الكتاب الفائز بالمركز الأول في مسابقة دبي الثقافية للابداع .

ويقول المؤلف والباحث اليمني حمود نوفل في كتابه:" إن المآذن والأبراج تلك الرموز التي تخيف كل طرف من الآخر هما محطة الصلة بين أهل الأرض والسماء ،وإن نحن تأملنا مليا بعقولنا فسننكص على أعقابنا مقتنعين بأن تلك الفروق لم يصنعها سوانا،وأنا نحن من نعززها بأفكارنا يوماً تلو الآخر ،فالمشكاة التي خرج منها الإسلام هي ذاتها التي خرجت منها المسيحية، والأصل الإنساني الواحد الذي يجمعنا لا يزيدنا إلا تقارباً ،إذا ما نحن فكرنا بمنطق العقل وسمو الروح ".

وتقسم الكتاب على أربعة مباحث : المبحث الأول (مدخل إلى الدراسة) ،المبحث الثاني (نحو الحوار) ،المبحث الثالث (مشاكل في طريق الحوار)، المبحث الرابع (طرق الحوار مع الغرب) .

السوسيولوجيا السياسية المعاصرة

صدر حديثاً عن المنظمة العربية للترجمة ببيروت كتاب: "السوسيولوجيا السياسية المعاصرة: العولمة والسياسة والسلطة" تأليف كيت ناش، ترجمة حيدر حاج اسماعيل.

طالما تركزت السوسيولوجيا السياسية تقليدياً على العلاقة بين المجتمع والدولة، إلا أنّ التغيرات النظرية والإمبريقية تعني بأن الأمة-الدولة لم تعد محور النشاط السياسي. ويقدم الكتاب في هذا السياق نظرة عامة للتطورات والمستجدات فيما يختص بهذه التغيرات في ظل اهتمام متنام بتسييس الحياة الاجتماعية، ويمنح موجزاً نقدياً للسوسيولوجيا السياسية المعاصرة إلى الجيل الآتي من الطلبة والأساتذة والباحثين. وقد انكبت المؤلفة كيت ناش على الجدالات الرئيسية الراهنة في مراجعة لهذا الحقل المعرفي برؤية عميقة لتثبيت أهمية السوسيولوجيا السياسية المعاصرة كاستجابة للفعل السياسي ومصدر له. ويشير الكتاب إلى نقلة نموذجية بعيدة عن التركيز التقليدي على مواضيع السلطة والدولة القومية والحزب والسيطرة بل تشمل تركيزاً ثقافياً-سياسياً جديداً على القوة المنطقية.

• كيت ناش: محاضرة في السوسيولوجيا في كلية غولدسميث (Goldsmiths) في جامعة لندن. • حيدر حاج اسماعيل: أستاذ الفلسفة سابقاً في جامعة أوهايو في الولايات المتحدة الأميركية وفي جامعة بيروت العربية، وحالياً أستاذ الترجمة في الجامعة الأميركية للعلوم والتكنولوجيا.

يقع الكتاب في 509 صفحات.