

نقد النقد

قراءة في نقد د. محمد عبد المطلب للسرد

د. رشا ناصر العلي (*)

(١)

تعددت أشكال الخطاب النقديّ بين الغرب والشرق، لكنّ بعضها، بل غالبها، يقع في دائرة القوالب الجاهزة، مما يفقد الخطاب النقديّ دوراً أساسياً في القرب من عمق النصّ الروائيّ، بل يؤدي إلى انقطاع الصلة به، وبخاصة عندما يعتمد على إجراءات محفوظة.

وأمام هذا الركام من الخطابات النقدية المكرورة، استوقفتني تجربة الدكتور محمد عبد المطلب في قراءته للسرد الروائيّ، كونها نموذجاً استثنائياً يستحق التوقف عندها، وكونها قراءة لا تنفصل فيها مستويات التنظير عن المستويات الموازية للتطبيق، وتقوم على مساءلة الخطاب النقديّ الروائيّ الموجود، الذي يقوم - في غالبه - على إجراءات مكرورة، تصبّ فيما أسماه هو - بعد ذلك - في نسق أشبهه (بالسباكة)، إذ قام بعض النقاد الجدد بإعداد حقيبة نقدية، شبيهة بتلك التي يستعملها (عامل السباكة)، يجمع فيها أدوات محددة صالحة للتعامل

(*) جامعة البعث/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية.

مع كلّ النصوص، دون مراعاة للخصوصية التي تفرق نصّاً عن آخر: «فإذا كان بصدد نصّ روائيٍّ، فتح حقيقته على أدواته المحفوظة بدءاً من العنوان، ثمّ الزمن، والاستباق، والاسترجاع، والوقفه والحذف، والراوي الخارجي والداخليّ، والحوار المباشر وغير المباشر، إلى آخر هذه الأدوات التي يلصقها بكلّ نصّ، حتى أصبحت النصوص كلّها نصّاً واحداً، لا فرق بين هذا وذاك»^(١).

وقد تناسى هؤلاء النقاد - من وجهة نظره - أنّ النصّ يفرض على المتلقي طريقة الدخول إلى عالمه الجماليّ، فما يصلح لنصّ ربّما لا يصلح لآخر.

إنّ ما سبق دفع الدكتور عبد المطلب إلى مقارنة النصّ الروائيّ مقارنة جديدة، نابعة من خصوصية كلّ نصّ، وهي مقارنة تجمع بين السطوح والأعماق، وبين التركيب والتحليل، إذ يفحص المسارات كلّها داخل النصّ، ثمّ يفكّكها لبحث عن ركائزها الأولية، ثمّ يقدم رؤيته المحايدة بعيداً عن التلفيق، أو تحميل النصّ ما لا يحتمل، أو تقويله ما لا يقول، فالنصّ له حقوقه الشرعية التي تفرض على الناقد التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته، وبما فيه من خواص^(٢).

(٢)

لقد اخترت لبحثي هذا مدخلاً عن علاقة (نقد النقد) بما يقدمه الدكتور محمد عبد المطلب من جهود بحثية عن (السرد) وعلاقته بخبرته في الدرس البلاغيّ، الذي يقودنا - بدوره - إلى تساؤل: ما هي البلاغة المقصودة هنا؟ هل هي بلاغة الكلام أم بلاغة المتكلم؟

(١) مقال النقد الأدبي وحرفة السباكة. انظر: أخبار الأدب المصرية - العدد ٨٦٤ - يناير ١٩٩٩.

(٢) انظر بلاغة السرد - محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر - سبتمبر

إذا عدنا إلى المفهوم اللغويّ، وجدنا أنّه يربط البلاغة بالبلوغ إلى الشيء والوصول إليه^(٣)، وإذا عدنا إلى المفهوم الاصطلاحيّ وجدنا أنّ البلاغة هي: «مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته»^(٤).

ورجل بليغ: حسن الكلام وفصيحه، يبلغ بعبارة لسانه كنه ما في قلبه^(٥). ومن يفحص الإنتاج النقديّ للدكتور عبد المطلب، سواء ذلك الذي تسلط على قراءة الشعر أم على قراءة السرد، يدرك - تماماً - وجود هذه الملكة عنده على نحو لافت، فقراءته للنصوص كانت متأثرة بخبرته المهنيّة، وبمخزونه البلاغيّ الذي يتحرك معه في كلّ دراساته، التي يقدمها في إطار قابل للوصول إلى القارئ العام، بحيث يأخذ بيده إلى مكونات العمل الأدبيّ بكلّ محتوياته الصياغيّة والدلاليّة، وهو في ذلك يراعي (مقتضى الحال)، أي يقدم المعنى إلى متلقيه في أحسن صورة من اللفظ، ويحسن اختيار الكلام.

إنّ ما قلناه يحتاج إلى توثيق تطبيقيّ يعتمد على قراءة مؤلفاته بوصفها وثيقة معتمدة، ونقصد هنا ما ألفه في مجال السرد، أي (بلاغة السرد)، و (بلاغة السرد النسويّ)، وهنا نلاحظ تردد عبارة (بلاغة السرد) في المؤثرين الإعلاميين لكلا الكتابين، أو بمعنى آخر حضرت مفردة (البلاغة) في سياق (السرد) في كلّ من الكتابين المذكورين، وربّما يعود ذلك لما يراه الدكتور محمد عبد المطلب من أنّ:

«لكلّ جنس أدبيّ بلاغته النابعة من خصوصيّته، فللشعر بلاغته، وللخطابة

(٣) انظر: كتاب الصناعتين - أبو هلال العسكري - ت: مفيد قميحة - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٤: ١٥.

(٤) انظر: عروس الأفراح - بهاء الدين السبكي - ضمن شروح التلخيص - عيسى البابي - القاهرة - ١٩٣٣ ج ١: ١٢٦.

(٥) انظر: لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف - مصر - ١٩٧٩، مادة: بلغ.

بلاغتها، وللسرائل بلاغتها، وللسرد بلاغته...»^(٦)

وهذا يعني أننا أمام بلاغات متعددة، لكنّها بلاغات كامنة في الخطاب الأدبيّ لا تتكشف إلا بقراءة بليغة من ناقد يمتلك أدواته اللغويّة والبلاغيّة، وهذا ما ستحاول أن تكشف عنه هذه الدراسة، أي إنّنا بصدد دراسة بلاغة المتكلم التي يعتمد عليها فيما يقرؤه من كلام.

(٣)

لقد كان من الضرورة - أولاً - أن أرجع لكتابه الأول في هذا المضمار (بلاغة السرد)، ذلك أن الوقوف عنده يكشف عن تعدد مستوياته وأدواته، وكان المستوى الأول، هو مرحلة المساءلة لتكوين خطاب نقديّ روائيّ جديد، لا يستند إلى الإجراءات المحفوظة التي قدمها الخطاب النقديّ للرواية، لأنّها لا تنطلق من لغويّة النصّ، والنصّ - في رأيه - «خطاب لغويّ بالدرجة الأولى، ومن ثمّ فهو في حاجة إلى إجراءات تحليليّة تكشف عن لغويّته، ودور هذه اللغويّة في إنتاج النصيّة الروائيّة»^(٧).

والقراءة الصّحيحة عنده هي «التي تطلّ على النصّ من نافذة اللغة أولاً»^(٨)؛ لذلك رأى أن ممارسة الإجراءات اللغويّة على النصّ الروائيّ، ربّما تضيف إلى ما قدمه الخطاب النقديّ عن الرواية عموماً، ومن هنا أقدم على قراءة الرواية بأدوات الشعريّة وتقنيّاتها الجماليّة، مع مراعاة الخصوصيّة النوعيّة للرواية، ذلك

(٦) بلاغة السرد النسوي - د. محمد عبد المطلب - سلسلة دراسات نقدية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر - ط ١ - ٢٠٠٧: ١٥.

(٧) بلاغة السرد - مرجع سابق: ٩.

(٨) ذاكرة النقد الأدبي - د. محمد عبد المطلب - هيئة قصور الثقافة - مصر - ٢٠٠٣: ١٣٦.

أن: «كلّ خطاب يحتاج إلى مواجهة نقدية موازية لخواصه»^(٩). وهذا يعني أنّ علاقته بالنصّ الروائيّ - في هذا الكتاب - كانت علاقة تعارف، فقد استند إلى الإجراءات النقدية التي كان قد استعملها في قراءته للشعر، والتي شغلته زمناً طويلاً عن متابعة المنتج الروائيّ، أي إنّ قراءته للسرد الروائيّ اعتمدت على المادة اللغويةّ ببعديها الكميّ والكيفيّ، وجانبها الإفراديّ والتركيبيّ، وهذا يحتاج إلى صبر ومجاهدة لكي يتم كشف النظام الداخليّ للنصّ، وفتح النوافذ أمامه لكي يتكلم بحرية ودون إكراه، لكن تبقى اللغة إطلالة أوليّة، تلاحق عناوين النصوص، والصياغة التي تكشف عن أبعاد النصّ الزمانيّة والمكانيّة، ومدخله المختلفة.

(٤)

لقد قدّم الدكتور عبد المطلب في كتابه (بلاغة السرد) قراءات لاثني عشر نصّاً روائياً، وكان اختياره لها محكوماً بميل خاصّ، وقد صدرها بمقدمة نظرية وتطبيقية تحدد منهج القراءة وخطوطها الأساسية، من حيث هو منهج لغويّ لا يتعد عن الصياغة إلا بمقدار ما يعود إليها، كاشفاً عن مداخل النصوص ومتونها وهوامشها، وهو في ذلك كلّه يتعامل مع النصّ الروائيّ بأدوات لا تتنافر مع طبيعته، وتبرز خصوصيته في الوقت نفسه. ولكن إذا كان انتقاؤه للنصوص المدروسة لا يحتكم إلى منهجية صارمة، فإنّ هذه المنهجية تجلّت في تقديمه لمجمل الأدوات الإجرائية التي وظفها في قراءته لهذه النصوص، وهي إجراءات تستند إلى مخزونه البلاغيّ والثقافيّ إلى حدّ بعيد.

(٩) مناورات الشعرية - د. محمد عبد المطلب - دار الشروق - مصر - ١٩٩٦ : ٩.

وأولى الخطوات تركزت في قراءته لعنوان النصّ، وهنا استعمل ثقافته البلاغية في تقريب هذا المفهوم إلى ذهن المتلقي، ذلك أنّ العنوان هو الخطوة الأولى التي يقدّم بها الإبداع نفسه للمتلقي «فيتسلّط عليه تسلّطاً لا يستطيع الفكّ منه، بل إنّ العنوان يتحوّل إلى أداة مصاحبة تأخذ بيد القارئ حتى لا يضلّ في متاهات النصّ، فتقطع صلته به مع أنّه داخله»^(١٠)

ومن ثمّ شبّه العنوان بعتبة النصّ مستفيداً من مقولة (جيرار جينيت)، ذلك أنّه يتيح للقارئ دخولاً شرعياً إلى عالم النصّ. لكن كيف كان تصوّره لطبيعة العلاقة بين العنوان والنصّ؟

لقد نظر إلى هذه العلاقة على أنّها احتمالية، أي إنّها متحركة لا تعرف الثبات، وهي تشبه إلى حدّ ما علاقة الباب بالفتاح، ثمّ إنّ العنوان - من ناحية أخرى - شبيه بالمبتدأ لأنّه يتصدر النصّ، ولذلك فهو بحاجة إلى ما يتممه، وهذا المتمم - بتقديره - هو (الخبر) أي النصّ، وقد رأى أنّ علاقة العنوان بالنصّ شبيهة - كذلك - بعلاقة السؤال بالجواب، فالعنوان يثير في نفس المتلقي كمّاً هائلاً من التحفّز لمعرفة الجواب (المتن)، وقد يتحوّل العنوان في بعض النصوص - لا سيّما ذات الطابع الأسطوريّ - إلى ما يشبه (التعويذة) السحرية التي يجب أن يرددها القارئ بين يديّ النصّ حتى تنفتح مغاليقه.^(١١)

وهكذا تنالت تشبيهات العنوان في تصوّر الدكتور محمد عبد المطلب لعلاقة العنوان بالمتن الروائيّ، وهي تشبيهات بلاغية بالدرجة الأولى، أي تنبع من ثقافته المنحازة للبلاغة، فالعنوان تارة عتبة، وتارة أخرى مفتاح، وتارة ثالثة

(١٠) بلاغة السرد - المرجع السابق : ١٨ .

(١١) انظر السابق : ١٩ .

مبتدأ، وأحياناً تعويذة سحرية يرددها المتلقي بين يدي النص، وهنا يحضرننا ما ذكره السكاكي، من أن هناك ثلاثة أشخاص (خباز وحداد وصائغ)، خرجوا يمشون في الليل فطلع عليهم البدر، فأراد كل واحد منهم أن يشبهه، فشبهه الأول برغيف ساخن يخرج من الفرن، والثاني شبهه بالدرع، والثالث بسبيكة الذهب، وهذا يعني أن كل واحد منهم قد استعان بمخزونه الثقافي، وكذا الدكتور محمد، إذ كان نقده كله صدقاً لثقافته البلاغية، يتضح ذلك في الطريقة التي يطرحها لمقاربة العنوان تحليلياً، فالعنوان - من وجهة نظره - ليس مؤشراً بسيطاً، بل هو بنية معقدة بحاجة إلى تحليل.

لقد لاحظ خلال قراءته أن نظام العلاقة التركيبية المسيطرة على مفردات العنوان، يتركز في ثلاث علاقات وهي: الإضافة، والتبعية، وتنضم إليهما علاقة مزدوجة هي (الابتدائية والخبرية)، وهذا يعني أن العنوان يتعمد حذف بعض دواله، ومن ثم كانت مهمة المتلقي استحضار الغائب، وذلك يتطلب استحضار بنية العمق، أو متابعة تردد العنوان في المتن النصي، سواء أكان التردد كاملاً أو مفككاً، وهنا نأخذ مثلاً قراءته لعنوان (صخب البحيرة) لمحمد البساطي، فالعلاقة التي تجمع بين الدالين هي (الإضافة)، وعلاقة الإضافة لا تقدم إفادة مكتملة، لأن المضاف والمضاف إليه كالشيء الواحد، وهنا لا بد أن يتدخل المتلقي لتقدير الدوال (الغائبة)، والغائب هنا - على الأرجح - هو المبتدأ، ويكون استكمال العنوان (هذا صخب البحيرة)، وهنا يبارس اسم الإشارة فاعليته في تجسيد الواقع مرئياً أمام المتلقي، الذي يشير إلى الماء (الهادر)، أي إن (اسم الإشارة) يحول الإشارة الصوتية إلى صورة بصرية.

وربما طرح العنوان استكمالاً آخر، بأن يتحرك الدال الغائب من منطقة

(الابتداء) إلى منطقة (الإخبار)، فيكون التقدير حينئذ (صخب البحيرة يتردد)، وأهمية هذا التقدير أنه ينقل العنوان من حالة (الثبات) التي كان عليها في التقدير الأول، إلى حالة (الحركة والتجدد) بتأثير الفعل المضارع (يتردد)، وهذا له فاعليته الدلالية، ذلك أن الصّخب أصبح فاعليّة متتالية ومتجددة تتخلل السرد بكماله، بل يمكن القول: إن هذا الصّخب قد فارق (البحيرة) ليلحق بالواقع المحيط بها، من البشر وغير البشر، حتى إنه قد أحقهم بكيونتها المائية الهادرة^(١٢).

لقد كانت الخطوة الأولى التي حددها الدكتور عبد المطلب في قراءة العنوان، هي تحليل البنية الصياغية له، بقراءة الأشكال النحوية الجمالية التي تتجاوز الدور التعديدي إلى الوظائف الدلالية، أما الخطوة الثانية، فتتمثل في المتابعة الإحصائية والكيفية للعنوان، أي ملاحظته حال تفككه في المتن الروائي، وملاحظة السياقات التي تحتضن مفرداته، وهنا يتضح منهجه الأسلوبية الذي ثابر عليه في قراءاته الشعرية.

والمتابعة الإحصائية عندما تنتقل من الكم إلى الكيف، تكشف دلالات مهمة داخل النص، ففي نصّ (البساطي) - مثلاً - كان تردد الدالّين كمياً تردداً غير متوازن، فقد علا التناسب الكميّ لصالح (البحيرة)، كما أن الدالين لم يجتمعا داخل النصّ على النحو الذي جاء عليه في العنوان، أي إن العلاقة بينهما لم تكن متلازمة، وهذا يشير إلى ناتج له أهميته، وهو أن النصّ يستهدف بسرده (عالم البحيرة) بمكوناته الثابتة أكثر من استهدافه للمواصفات الطارئة (كالصّخب)، وقد امتد هذا المستهدف إلى ما يحيط بعالم البحيرة من كائنات بشرية، بوصفها امتداداً للبحيرة من جهة، وقابلة لفاعلية (الصّخب) كالبحيرة

(١٢) انظر بلاغة السرد - المرجع السابق: ٢٤ - ٢٥.

من جهة أخرى، وهنا نلاحظ أنّ الخطوة الثانية من القراءة تقدّم دلالات وثيقة الصلة بفهمنا للنصّ وفضاءاته الداخليّة.

أمّا الخطوة الثالثة فتقتضي متابعة العناوين الداخليّة وصلتها بالعنوان الخارجيّ من ناحية، وصلتها بالمتن الروائيّ من ناحية أخرى، وفي نصّ (البساطي) نجد أربعة عناوين داخليّة هي: (صيّاد عجوز - نوءة - براري - رحلوا)، والعنوان الأول يستدعي المفردات البشريّة المنتمية لعالم البحيرة، والعنوان الثاني يستدعي بعض الظواهر الطبيعيّة المنتمية لهذا العالم، والثالث يستكمل الطبيعة التكوينيّة لعالم البحيرة بوصفه محتاجاً إلى مساحة من اليابسة ليحقق وجوده، أمّا العنوان الأخير فمع ابتعاده عن معجم البحيرة، فإنّه كان حاملاً لنذر نهايتها، على الأقل غياب ملاحظها في ذاكرة الإبداع، وهكذا وصلت القراءة الاستغراقيّة للعنوان - عند الدكتور عبد المطلب - إلى منتجات نصيّة مهمّة، وبخاصة في الرّبط بين العنوان الخارجيّ وتوابعه الداخليّة، ثمّ الرّبط بينه وبين مصدر الإنتاج، وهذه الفلسفة القرائيّة التي قدّمها لنا للعنوان، تصلح لأن تكون فعّالة في كلّ نصّ نقوم بتحليله، وهي فلسفة تعكس بلاغة صاحبها فيما وضعه من خطوات.

(٥)

قلنا إنّ الدكتور محمد عبد المطلب يتعامل مع الخطاب الروائيّ بأدوات لا تتنافر مع طبيعته، وهذا يعود إلى إيمانه بأنّ كلّ نصّ يفرض على الناقد التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته، لا بما يختزنه - الناقد - من إجراءات محفوظة، يقول: «ليس هناك مجموعة أدوات بعينها تصلح لكلّ مقام ولكلّ مقال، فلكلّ نصّ مداخله ومخارجه التي قد تتشابه أو تتخالف مع غيره من النصوص»^(١٣)

(١٣) بلاغة السرد - المرجع السابق: ٣١.

بل إنّه يرى أن للنصيّة حقوقاً شرعيّة يجب على الناقد أن يحترمها، وبموجبها يمكن للنصّ أن يكون منتجاً لذاته، وفي مقدّرتة أن يكتب نفسه، على معنى أن النصّ هو القائل، والمقول، والمقول فيه، والمقول له.^(١٤)

وهنا تتدخل فلسفته البلاغيّة في تحديد مدلولات هذه الحقوق، فالنصّ هو القائل، بمعنى أنّه لديه القدرة على التعبير عن مكنوناته الداخليّة ورؤيته الخارجيّة، والتعبير عن أحواله العامّة والخاصّة، وتحديد العوامل التي يطلّ عليها، وزاوية الإطلال.

والنصّ هو المقول: أي يمتلك لغته بكلّ تقنيّاتها وبلاغتها وجماليّاتها، كما يمتلك حقّ التحرك بين مستوياتها السّطحيّة والعميقة، دون حجر عليه بحال من الأحوال.

وهو المقول فيه: وكأنّه يتحدث عن كينونته وتحولاتها العامّة والخاصّة، في حركتها وسكونها، في أفعالها وأقوالها، في وحدتها وجماعيّتها.

وهو المقول له: أي إنّه هو المتلقي الأول الذي يستقبل مجموع الحقوق، سواء أكان الاستقبال على سبيل الرفض أم التقبّل.

إنّ حديث عبد المطلب السابق عن حقوق النصّيّة الشرعيّة، لا يعني أنّه انغلق في تحليلاته على لغويّة النصّ وحدها، لأنّ هذا يتنافى مع طبيعة النصّ الروائيّ، الذي يتصل ببعض الجوانب النفسيّة والاجتماعيّة أو التاريخيّة، كما أنّ الصياغة ترجعه لهذه المرجعيّات، التي لا تتدخل في بنية النصّ بوصفها مكوّناً أساسيّاً، ولكنها ضروريّة الحضور في الفضاء المحلّق حول النصّ، ذلك أنّ المعنى الداخليّ لا يمكن الكشف عنه - أحياناً - إلا بمثل هذه المرجعيّات

(١٤) انظر السابق: ٣١-٣٢.

الخارجية^(١٥)، بل إنّه تحوّل في كتابه (بلاغة السرد النسويّ) إلى قراءة هذه المرجعيّات داخل النصّ، وهنا صعد بالنصّ من الأدبيّة إلى الثقافيّة.

(٦)

لقد كان إيثار الدكتور عبد المطلب لمصطلح (النصيّة) في كتابه الأول (بلاغة السرد)، يتناسب مع ما حدث من انكسار النوعيّة والفواصل والحدود بين الأجناس الأدبيّة، في ظلّ العولمة، ذلك أنّ مصطلح (النصّ أو النصيّة) يستوعب مجموع هذه الكسور وما تبعها من تحولات، لا سيّما في المنتج الروائيّ الأخير، الذي ظهرت فيه تجليات تداخلية، من ذلك عبور الرواية إلى القصة، أو إلى السيرة، أو إلى المذكرات اليوميّة، أو عبورها إلى المسرحيّة أو الشّعريّة.

ومع ذوبان النوعيّة انكسر انغلاق النصّ على ذاته، وانفتح الباب على (تعدد القراءة)، وذلك تبعاً للمخزون الثقافيّ للقارئ، وزاوية نظره إلى النصّ، ومن ثمّ أصبحنا أمام قراءات متعددة للنصّ الواحد.

إنّ مصطلح (النصيّة) يتوافق - كذلك - مع كثيرٍ من النصوص التي تعتمد التعدد الداخليّ، أو ما يسميه الدكتور عبد المطلب (النصّ التوليديّ)، الذي يولّد في متنه نصوصاً متعددة، ومن ثمّ فهو يعيش حالات ولادة مستمرة على حدّ تعبيره، ومثال ذلك نصّ (الشمعة والدهاليز) للطاهر وطار، فالمؤشر الخارجيّ يؤكّد التعدد في هذا النصّ، إذ إنّ (الشمعة) تقود السرد إلى مناطق الإضاءة الحقيقيّة أو التقديرية، و (الدهاليز) تقوده إلى مناطق العتمة الحقيقيّة أو

(١٥) نذكر هنا بدراسة الدكتور محمد لامرئ القيس أسلوبياً، وكيف أن طبيعة النصّ والدراسة فرضت عليه الرجوع إلى مرجعيّات نفسية وثقافية كان لها أكبر الأثر في تكوين شعريّة هذا الشاعر. انظر قراءة ثانية في شعر امرئ القيس - د. محمد عبد المطلب - دار الحرية بالقاهرة ١٩٨٦: ٩٦.

التقديرية أيضاً، ومع ارتفاع دال (الدهاليز) داخل المتن، تأتي غلبة الظلمة الدهليزية على النور الشمعي، وهذا يؤكد ثنائيتة الخطاب داخل النص، فهناك خطاب الدهلزة، وهو خطاب تدميري، يتابع الواقع العام والخاص الذي يسوده الضياع والظلمة، اللذان سيطرا على الأحداث والشخص، وهناك (خطاب الشمعة) الذي يتدخل بنواتجه الإشراقية، علّه يزيل بعض هذا الظلام الدهليزي، وهنا تتعدد الخيوط التصادمية داخل النص، لكنها تنتهي إلى توحد، إذ أخذت الشمعة في الانطفاء وأخذ النور في التلاشي.

(٧)

لم يكن حديث الدكتور عبد المطلب عن انكسار النوعية في الخطاب الروائي الأخير حديثاً مرسلأً، بل قدّم قراءاته لمجموعة من النصوص الروائية التي تداخلت مع غيرها من أجناس القول.

وقد أشار إلى أهمية دراسة الضمائر في تحديد النوعية، ذلك أنّ الروائية تميل إلى التعامل مع (ضمير الغائب)، الذي أطلق عليه السكاكي (ضمير الحكاية)، إلا أنّ هذا لا ينفي تعامل السرد مع ضميري (المتكلم) و (المخاطب)، مع التنبيه إلى أنّ الإيغال في التعامل معهما له دور في تعديل النوعية، إذ الملاحظ أنّ الشعرية تميل إلى ضمير المتكلم، على حين تميل المسرحية إلى ضمير المخاطب، فقد لاحظ - مثلاً - أنّ سيطرة ضمير المتكلم على رواية (الرهينة) لليميني (زيد مطيع دماج)، تشدّ النصّ إلى منطقة السيرة الذاتية، إذ تستولي (الأنا) على الحكاية، ومن ثمّ أصبح النصّ ترجمة ذاتية خالصة، على انتهائه إلى الروائية، وأكد ذلك ما مهد به الكاتب من توحد بين المؤلف والراوي، لكن (النصية) لم تنسّ انتماؤها الأول إلى الروائية، ومن ثمّ حافظت على تشكيل حدث مركزي

يتتابع - بكل تحولاته - على امتداد النصّ.

ولاحظ - أيضاً - أنّ الروائيّة تعبر إلى القصة، عندما تَعْمَد إلى تفتيت الروائيّة إلى مجموعة من القصص الداخليّة، لكن مع الالتزام بخط مركزيّ ممتد في مجموع القصص، كما هو في (حكايات المندش) لأحمد الشيخ، فقد احتضنت روايته ثلاث قصص طويلة تدور حول شخصية المندش في مكان معيّن هو (كفر عسكر)، والتحوّلات الصّاعدة والهابطة لهذا المكان، تبعاً للوضع السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ المتغيّر، وقد أدى (الراوي) - في هذا النصّ - دوراً مهمّاً في قيادة الأحداث، وسمح له (التداعي)، وهي تقنية أثيرة في السرد الروائيّ، بالتدخل في الوقت الذي يريد، ليوقف الحدث، وليشبع رغبته في الحكاية عن نفسه وأسرته، وهنا نتوقف عند أهم الركائز التي استعملها عبد المطلب في قراءته للسرد الروائيّ، ومنها الراوي كما ذكرنا.

(٨)

لعلّ أهمية كتاب (بلاغة السرد)، ترجع إلى أنّه كان نافذة لطرح منهج جديد لقراءة السرد، يعتمد على رصد مداخل الخطاب الروائيّ أولاً، ثمّ الولوج إلى أركانه الأساسيّة وهي: الراوي، السرد، الحدث والشخوص، اللغة ومستوياتها الإفراديّة والتركيبية، وفي رأينا أنّ هذا المنهج يمكن أن يكون وسيلةً فعّالةً في الكشف عن خصوصيّة الإبداع في الخطاب الروائيّ.

ويجب أن نشير - هنا - إلى أنّ دراسته لتقنيات السرد الروائيّ لم تكن شكلية، فهو حين درس الراوي، درسه لأنه يؤثّر تأثيراً بالغاً في تقنيات البناء الروائيّ من ناحية، وتقنيات السرد من ناحية أخرى. «من حيث كان هذا الراوي صاحب الحقّ الشرعيّ في نقل النصّ من المؤلف إلى المتلقي،

وصاحب الحقّ غير الشرعيّ في تشكيل النصّ على نحو يناسبه، ويوافق توجهاته العامّة والخاصّة»^(١٦).

ومن هنا انصبّ اهتمامه على دراسة مجموع المواقع التي يحتلها الراوي في النصّ، فهو إما أن يكون داخل النصّ، فيتحوّل إلى شخصية من الشخصيات المنتجة للأفعال، وإما أن يكون خارج النصّ، فتنحصر مهمته في إنتاج الأقوال، وقد يتنقل بين الداخل والخارج ليتحكم في أبنية السرد، وقد اكتشف الدكتور عبد المطلب مكاناً جديداً للراوي، عندما يحتل مكاناً فوقياً (الراوي الفوقي)، فيغوص السرد في توجهات أيديولوجية أو فلسفية يتعالى فيها على المتلقي، وهنا يؤدي الحوار - أحياناً - دوراً في الحدّ من سلطة الراوي، والخلاص من سيطرته على السرد.

أما السرد، فله مسارات ومستويات، فقد يأخذ مساره النصّي على نحو أفقيّ تنمو فيه الأحداث وتتطور، وتتحرّك فيه الشخصيات حركة أفقية، وقد يغيّر مساره ليأخذ شكلاً رأسياً فتتولّد الدرامية، كما لاحظ أنّ هناك خصيصة سردية تسربت من (ألف ليلة وليلة) إلى الخطاب الروائيّ، وهي ما يُسمى (بالسرد المركب). «حيث يتحرك السرد في مساره الأفقيّ المألوف، ثمّ يتوقف فجأة في منطقة بعينها، ليفسح المجال لسرد إضافيّ مؤقت، ثمّ يعود بعدها السرد إلى مساره الأول..»^(١٧).

وهنا يشير الدكتور عبد المطلب إلى خطورة السرد المركب - أحياناً - في

(١٦) بلاغة السرد - المرجع السابق: ٣٧.

(١٧) السابق: ١١٣.

دفع السرد إلى مسارات عشوائية تتداخل فيها الأحداث والأصوات، مما يهدد النصية بالعطل المؤقت أو البتر الفوري، وقد يهزّ كيان الروائية - أيضاً - غياب قانون السبب والمسبب، وسيطرة قانون التداخي، مما يحدث فجوات سردية قد تتسع - أحياناً - لا بين الأحداث المختلفة، بل عندما تحلّ كذلك في الحدث الواحد وتمزّقه، ومن ثمّ تصبح مهمة القارئ لَمَّ هذا الشتات، مما يتطلب التحرك بين السطح والعمق، لكي يتمكن من رؤية النصّ في كليته.

أما دراسة لغة النصّ في مستوياتها الإفرادية والتركيبية، وعلاقتها التعليقية والتوزيعية، فتكشف النظام الصياغي، والبناء النصّي بكلّ محتوياته، ذلك أنّ الروائية عندما تستهدف التوثيق والتقرير، تميل إلى استعمال صيغ التأكيد والتكرار والصيغ الدالة على اليقين عموماً، وعندما تستهدف الانفعالية، تميل إلى استعمال الصيغة الإنشائية، وترتفع - أحياناً - إلى آفاق الشعرية، فتصبح اللغة مستهدفة لذاتها، وتبتعد عن (درجة الصفر)، التي ترتبط باللغة التداولية.

ومن ثمّ قام برصد خواص الشعرية داخل النصّ الروائي، من ذلك توظيف ضمير المتكلم وتوظيف المفارقة لاستيعاب المنتج الدلالي جزئياً وكلياً على مستوى الخارج والداخل، وتغييب حرف العطف، واعتماد الدفقة السردية على مجموعة تراكيب غير مرجعية، أي إنّ مفرداتها لا يمكن ردها إلى مرجعية، وتضيف الإيقاعية بعداً شعرياً للسرد، عندما تُعتمد بعض الظواهر الصوتية اللافتة التي تعتمد أحياناً العلاقة الحرفية بين الدوال، أي وجود حرف مشترك يجمع بينها أو باستدعاء بنية السجع التي تعتمد الموافقة في الحرف الأخير.^(١٨)

لقد قدم الدكتور عبد المطلب خطاباً نقدياً إبداعياً آخر بجانب الإبداع

(١٨) انظر بلاغة السرد - المرجع السابق: ٢٩٢.

الأصلي، ومن ثمّ كانت الممارسة النقدية عنده تقوم على التنظيم الدقيق والحدس الذكي، وكان نقده هذا متأثراً - كما رأينا - بثقافته اللغوية والبلاغية، لذلك اتسمت رؤيته النقدية للنصوص بأنّها (رؤية ثنائية)، إذ اعتمد على دراسة ثنائيات اللغة، وبخاصة أنّ هذه الثنائيات لا يخلو منها نصّ من النصوص الروائيّة (ثنائية الرجل والمرأة - الذكورة والأنوثة - الموت والحياة... إلخ)، كما اعتمد على دراسة المفارقة القائمة على التقابل، ذلك أنّ دراسة المفارقة داخل النصّ الروائي لها أهمية دلالية في رصد بؤر الدرامية في النصّ، وأطرافها المتصارعة بكلّ هوامشها الثقافية والاجتماعية، كما أنّ لها - كما ذكرنا - وظيفة شعرية، وهذا يعني أنّ مخزونه البلاغيّ دفعه لملاحظة خطاب المفارقة داخل النصوص، الذي يعتمد على الطباق والمقابلة، ويخصّب النصّ الروائيّ بخط دراميّ عميق تتصادم فيه الشخصوس والمواقف والأحداث.

(٩)

إنّ مجمل الأدوات التي طرحها الدكتور عبد المطلب في كتابه (بلاغة السرد) كانت صدّي لثقافته البلاغية واللغوية، لكنّه لم يقف عند هذا الحد، بل انتقل إلى آفاق أخرى من القراءة في كتابه الآخر في مجال دراسة السرد وهو (بلاغة السرد النسوي)، وارتكزت قراءته هنا على منجزات النقد الثقافي، وما طرحه من منهج جديد في قراءة النصوص، تكشف أنساقها وروابطها الحياتية، وهنا حدث تطوّر في الفكر النقديّ للدكتور عبد المطلب، إذ توجه إلى القراءة الثقافية لفتح النصّ على آفاه الثقافية، يقول:

«إنّ اعتماد القراءة على المادة اللغوية ببعديها: الكميّ والكيفي، وجانبيها الإفراديّ والتركيبيّ، يكاد يغلق النصّ على ذاته، وهذا ما أصابه اهتزاز كبير في

المرحلة الأخيرة، التي لم تعد تستريح للتعامل مع النصّ حال انغلاقه، ذلك أنّ المنجز النقديّ في زمن ما بعد الحداثة لا يعوّل كثيراً على مثل هذا الانغلاق، لأنّه ضدّ طبيعة النصيّة ذاتها. إذ لا يكاد يفلت نصّ روائيّ أو غير روائيّ من الانفتاح على سواه من النصوص القديمة والحديثة، ولا يكاد يفلت نصّ من امتصاص أنساق الثقافة المحليّة أو الإنسانيّة، فالزمن أصبح زمن انفتاح النصّ لا زمن انغلاقه»^(١٩)

وهنا تحوّلت قراءاته في الكتاب الثاني من قراءة الأنساق اللغويّة، إلى قراءة الأنساق الثقافيّة داخل النصّ، وهذا يتطلب كفاءة ثقافيّة إلى جانب الكفاءة اللغويّة، ذلك أنّ القراءة الأولى تمكّن القارئ من الوصول إلى المنتج الدلاليّ العام، على حين تردّ القراءة الثانية المنتج الدلاليّ إلى مرجعه الثقافيّ الذي ولد أنساقه داخل السرد.

إن كتاب (بلاغة السرد النسويّ) استكمال لقراءاته السردية في الكتاب الأول، إلا أنّه خصصه لقراءة السرد النسويّ فقط، بعد أن قدم في الكتاب الأول (بلاغة السرد ٢٠٠١) قراءاتٍ لواحد وعشرين نصّاً روائياً، اثنان منها نسويّان، الأول لميرال الطحاوي (الخباء) والآخر لهالة البدري (منتهى)، ولم يكن بعدد قد اتجه في دراسته لهذه النصوص إلى القراءة الثقافيّة، كما لم تكن النسويّة ظاهرة في تحليلاته، ومع إحساسه بأنّه لم يعط السرد النسويّ كفايته من العناية والاهتمام، ولأنّه لا يجب أن يشارك في ترسيخ ثنائيّة الهامش والمتن - على حدّ قوله - عزم على أن يؤلّف الكتاب الثاني، وفيه فرغ لقراءة اثنين وعشرين نصّاً نسويّاً.

وقد قدم في الجزء النظريّ نظرتّه الناقدة والفاحصة لمصطلح (نسويّ)، وما

(١٩) ذاكرة النقد الأدبي - المرجع السابق: ١٣٨ - ١٣٩.

يشوبه من إشكاليات معتمداً على فهمه لهذا المصطلح في بيئته التي وفد منها، ثم تابع انتقاله إلى ثقافتنا العربية، وبحث عن تأصيله لغوياً لدينا، كما ناقش في هذا الجزء من الكتاب بعض الأفكار الخاطئة السائدة في الواقع الثقافي من مثل ذكورية اللغة وذكورية الأدب، ثم أتبع ذلك تقديمه لمجموعة التقنيات التي استخلصها من النصوص المقروءة، والتي تمثل - من وجهة نظره - خصيصة في السرد النسوي. ثم أتبع ذلك القسم الثاني من الكتاب، فقدم فيه قراءات موسعة لسته نصوص نسوية، تركز في مجموعها على مفردة (نسوي)، وما نتج عنها من إجراءات إنتاجية كشفت الأبعاد اللغوية والفنية والثقافية لهذا السرد، وهذا يمثل إضافة مغايرة لما اتبعه في كتابه الأول إذ ارتكز على مفردة (السرد) غير مقيدة بقيود نوعية، وهذا يعني أننا أمام طرح جديد لقراءة السرد النسوي، يعتمد على إجراءات تناسب وطبيعة هذا السرد.

ولما كان الاهتمام بالأدب النسوي أحد منتجات النقد الثقافي، فقد استعان الدكتور عبد المطلب ببعض أدوات هذا النقد، نظراً لقدرته على كشف منظور المبدعات والسياقات الاجتماعية والثقافية المضمرة التي شكلت ذلك المنظور، أي إن النقد الثقافي - في الكتاب الثاني - كان أداة مساعدة لوضع النص في سياقه الثقافي الذي أنتجه، وذلك على اعتبار أن النص علامة ثقافية في الشأن الأول، قبل أن يكون قيمة جمالية.^(٢٠)

وهذا يعني أن الاعتماد على أدوات النقد الثقافي كان حاجة منهجية لإعادة فتح النص على آفاه الثقافية بعد أن أغلقت المناهج اللغوية، كالبنوية والأسلوبية

(٢٠) انظر : دليل الناقد الأدبي - د. سعد البازعي وآخرون - المركز الثقافي العربي - بيروت -

والتفكيكية وعزلته عن أنساقه الثقافية، وهذا يعني كذلك أنّ الفكر النقديّ للدكتور عبد المطلب ليس جامداً، بل متحركاً، ومنفتحاً على الخطابات الأخرى، ومن ثمّ تحولت قراءته للسرد في الكتاب الثاني، لا بوصفه تقنية قائمة على صياغة لغوية معينة تحمل بصمة صاحبها، بل بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات الثقافة، أي إنّ له روابط غير ظاهرة بالمنتج الثقافي، وتحول النصّ - بمجمله - إلى واقعة ثقافية ذات منظومة متكاملة، يجب أن تُقرأ بعجاليّاتها وقبحيّاتها، وبأنساقها الظاهرة والمضمرة، ومن ثمّ كان همه الكشف عن المخبوء، بوصف النصّ حاملاً لأنساق مضمرة مرتبطة بدلالات تمتد إلى خارجه.

(١٠)

أما الإجراءات التحليلية فاختلفت عن الكتاب الأول، فقد تحوّل العنوان من كونه مدخلاً شرعياً لدخول النصّ، إلى مدخل ثقافيّ يشعّ بدلالاته على النصّ كله، وهذا يتطلب مهارة ثقافية، أي القدرة على قراءة الأنساق الثقافية التي تتصل بالنصّ المدروس، ونأخذ مثلاً على ذلك، قراءة الدكتور عبد المطلب لنصّ (الفخ للمصرية نوال مصطفى)، فالعنوان (الفخ) - من وجهة نظره - كان مدخلاً ثقافياً يضم الذكورة والأنوثة مع تقاسمهما للدلالة، فإذا كانت الذكورة هي (الفخ)، فإنّ الأنوثة سوف تكون هي (الفريسة) أو (الصيد) الذي سوف يسقط في هذا الفخ، وهذا ما حققه السرد - فعلاً - عندما استحضرت مجموعة من النساء، وحددت وظائفهنّ في الانجذاب إلى فخ بعينه هو (مدحت)، ومع التفاوت الثقافي والاجتماعي، فقد وقعت كلّ النساء في الفخ المنسوب لهن سلفاً، واللافت أنّهن كنّ واعيات بهذا الفخ، لكنّ الثقافة المركوزة في اللاوعي وفي الوعي، قادتهنّ إلى هذا الوقوع تحقيقاً لقيمة ثقافية، هي أنّ

الذكورة هي الأصل والأنوثة هي الفرع، ومن طبيعة الفرع أن يعمل على اللحاق بالأصل والخضوع له^(٢١). ومن ثمَّ حولت الثقافة الأنثى إلى باحث عن الذكر بحثاً أعمى لأنه لا يرى ما أمامه من فخاخ.

لقد لاحظ الدكتور عبد المطلب من متابعته للسرد النسويّ، أنّ الثقافة المركوزة في لاوعي الأنثى أنتجت أنماطاً أربعة للأنثى داخل السرد وهي^(٢٢):

* الأنثى المتمردة: التي تتمرد على السلطة الذكورية بكل عمقها الزمنيّ، سواء أكان التمرد قولياً أم فعلياً، وهي تستهدف تعديل كفتي الثنائية (الذكر والأنثى)، بل تعمل - أحياناً - على الميل إلى جانب الأنثى بوصفها الطرف الإيجابي في الثنائية، فهي المصدر الوحيد لاستمرار الإنتاج البشريّ.

* الأنثى البيولوجية: وهي أنثى محايدة، ذلك أنّ آلة الأنوثة لا تمثل نقصاً، وآلة الذكورة لا تمثل تفوقاً، وأهمية هذا المسار هي في اتكائه على الجسد الأنثويّ وإعطائه استقلالاً كاملاً، وأنّه في غير حاجة إلى الآخر، ويرى الدكتور محمد أنّ هذا الاتكاء له خطورته، لأنّه يختزل الأنثى في الجسد، وهو اختزال يتحفّظ عليه، لأنّ حصر الأنوثة في الجسد يحوِّله إلى سلعة تحكمها قوانين السوق في العرض والطلب.

* الأنثى الثقافية: وهنا توغل النصية في تجلية ظواهر التفاضل التي تنحاز إلى الذكورة، وتستمد من الثقافة عناصر الانحياز، ومن ثمَّ تصبح الأنثى عرضة للإقصاء والتهميش.

* الأنثى المتلقية، وهي ثلاثة أنواع، متلقية نموذجية تملك حرية اختيار ما

(٢١) انظر: بلاغة السرد النسوي - ٦٢.

(٢٢) انظر بلاغة السرد النسوي - المرجع السابق: ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤٢.

تقرأ، وحرية إبداء الرأي فيما تقرأه، كما تمتلك القدرة على إصدار أحكام القيمة بالرفض أو القبول، وهناك المتلقية الأسيرة، وهي أسيرة القيود التي فرضتها على نفسها اختيارياً، أو التي خضعت لها قهراً، فهي لا تقرأ إلا ما تسمح به القيود الثقافية، وهي صاحبة الغلبة، وهناك المتلقية الراضة التي تمتلك الشجاعة على إظهار هذا الرفض وتقديم مبرراته، وقد لاحظ أن الرفض يتجه - غالباً - إلى (البناء الأنثوي) الذي شيده الذكور، ويسعى إلى تقديم البديل بوصفه مثلاً في البناء الأنثوي كما شيده الإناث المتحررات، هذا البناء الذي يقدم الجسد متحرراً من قيوده البيولوجية والثقافية والاجتماعية، ويقدم الجسد بوصفه مكوناً واحداً من مكونات الأنثى، يضم عمقها النفسي والعاطفي والعقلي.

لقد كانت هذه الأنماط الأربعة للأنثى ركائز أساسية في قراءة الدكتور محمد للسرد النسوي، وهي امتداد لثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه النص.

(١١)

إن قراءة الأنساق الثقافية كانت علامة التمييز الفارقة في كتاب (بلاغة السرد النسوي)، إلا أن ذلك لم يمنع الدكتور عبد المطلب من متابعة التقنيات الخاصة بهذا السرد، التي يمكن أن تشكل بصمة خاصة له، وهنا نلاحظ أن مجمل التقنيات التي استخرجها لا تخرج عن كونها تقنيات ثقافية يحكمها الفعل ورد الفعل، أي إنهما لم تعد تقنيات فنية كما في الكتاب الأول، إذ تحولت إلى منتجات لأنساق ثقافية.

١- أولى هذه التقنيات الانحياز للصوت الأنثوي، وتمثل ذلك في إعطائه أكبر مساحة نصية، سواء احتل هذا الصوت منطقة الراوي، أو منطقة الشخصيات الفاعلة أو المنفصلة، وفي ذلك أثر من (ألف ليلة وليلة)، التي أخذت

فيها شخصية شهرزاد مركزية إنتاج ما يُحكى، كما أنّ كم الشخصوس النسوية في الروايات النسوية يزيد على كم الشخصوس الذكورية، وأحياناً تُستبعد الشخصوس الذكورية تماماً، كما في قراءة الدكتور عبد المطلب لنصّ (الطوطم لنورة فرج)، الذي حصر نفسه في الشخصوس الأنثوية، إشارةً إلى الاستغناء عن الذكورة على نحو كامل.

ولا يخفى أن حضور هذه التقنية على نحو موسع في السرد النسوي، يعكس ردّ الفعل الأنثوي على مرحلة التهميش الطويلة للأنثى، وما كان يُمارس عليها من قهر، وهنا تحضر التقنية الثانية.

٢- القهر الذكوري للأنثى: إذ تعمّد السرد استحضار رغبة الذكر العلنية والخفية في قهر الأنثى، وفرض هيمنته عليها، بوصفها طبيعة فطرية في الرجل، مدفوعاً إلى ذلك بحفريات في الذاكرة تتعلق ببعض الوقائع الموغلة في القدم، من مثل (وَأد الأنثى) و (إغواء حواء لآدم)، و (كفر زوجة نوح ولوط)... إلخ وقد قدم - هنا - الدكتور عبد المطلب قراءته لمجموعة من القصص التي تظهر أنّ قهر الأنثى بات تقليداً ثقافياً واجتماعياً له صورته المختلفة، ففي قصة (بيضة الديك) من مجموعة ابن النجوم لأسماء شهاب الدين، تجلى قهر الأنثى في عقاب الزوج لزوجته، وهجرها شهرين كاملين، لأنّها أهانت ذكورته بإصرارها على إنجاب الإناث، وفي مجموعة (وجهها وطن) للكويتية فاطمة يوسف العلي، يتجلى قهر الأنثى على نحو موسّع، لا سيّما بعد الزواج، إذ تتلاشى شخصية الأنثى عندما يسعى الزوج لإلغاء شخصية الزوجة جزئياً أو كلياً، كما في قصة (سقط سهواً)، إذ تتبدى رغبة الزوج في السيطرة على زوجته وإبعادها عن عملها، والسيطرة على عمله وعملها معاً بوصفها طبيين، وردّها إلى مسكن

الحريم، وقد قابلت الأنثى هذا القهر بالمواجهة، وهنا نقع على التقنية الثالثة.

٣- مواجهة القهر الذكوري: وتكاد تكون ردّ فعل للتقنية السابقة، فالمواجهة تتسع - غالباً - لتتحول إلى نوع من التمرد على أعراف المجتمع وتقاليده، وبخاصة تلك الأعراف التي تحاصر الأنثى وتحرمها من كثير من الحقوق التي يتمتع بها الذكر، وتتبدى مواجهة الأنثى للسلطة الذكورية في تقديم صورة سائئة لصاحب هذه السلطة، أيًا كانت قرابته لها: الأب - الأخ - الجد - الزوج. وكانت أول أشكال التمرد: الاهتمام بالجسد النسويّ وخواصه الفارقة داخل السرد، بعد أن كان الحديث عن الجسد الأنثويّ من محرمات الثقافة.

٤- أبجدية الجسد: تهتم هذه التقنية بالجسد النسويّ وخواصه الفارقة بوصفها خواصّ تعلو به وتعلن تميزه، لكنّ الثقافة تحاصر هذه العناية، وتدفعها إلى الجسدية المشتركة، ففي رواية (إنه جسدي) لليمنية نبيلة الزبير، تابع السرد الجسدية في أعضائها المشتركة، ذلك أنّ مجتمع اليمن لا يسمح إلا بهذا المشترك الإنسانيّ. أما في قصة (بكاره تتخلى عن حقوق ملكيتها) لمنى وفيق، فيميل السرد إلى مقابلة العضو الأنثويّ بآخر ذكوريّ، ثم يميل إلى إعلاء الأول على الثاني إعلاء قد يصل إلى مقاربة القداسة، فقد ارتفع النصّ بعضو الأنوثة (غشاء البكاره) إلى مدارج القداسة عندما جعلته مستحقاً للتسجيل والاعتراف بملكيتته لصاحبه، وأنها الوحيدة التي تمتلك حقّ التنازل عن هذه الملكية.

٥- السلطة الاجتماعية: لعلّ كلّ التقنيات السابقة كانت محاصرة بالسلطة الاجتماعية، التي تلاحق الأنثى في جميع مراحل تطورها العمريّ، وتزداد بظهور ملامح نموّها الجسديّ، وهو ما يعجّل بالرغبة في سترها بالزواج لتكون في ظلّ رجل.

٦- كثافة الاسترجاع: إنَّ السُّلطة السابقة التي تحاصر الأثني تأتي بركائزها من الماضي، لذلك سيطر الاسترجاع على الاستباق، وكان من توابعه كثرة الأحاديث النفسية أو الحوار الداخلي.

٧- اعتماد الحلم والخرافة: إنَّ هذه التقنية تتيح للراوية الحركة الحرة في كلِّ الاتجاهات، وتشكيل وقائع تعلقو على الواقع ذاته، وقد لاحظ الدكتور محمد أنَّ السُّرد النسويَّ اعتمد كثيراً على الغيبات وتوابعها من الخرافة والسحر والشعوذة، ولكنَّه في هذا الاعتماد يترك وقائعه في دائرة الاحتمال، أي احتمال فاعلية هذه الغيبات، أو إخفاقتها في تشكيل الوقائع والأحداث، وهو ما يتيح للمتلقّي مساحة لرفضها أو قبولها.

ينضاف إلى التقنيات السابقة تقنيتان فنيتان، أولاهما شعريّة السُّرد التي أصبحت من أهم تقنيات السُّرد الروائيِّ عموماً، وثانيهما مطّ السُّرد، وهي تقنية لها حضور لافت في السُّرد عموماً، والسُّرد النسويِّ خصوصاً، وهي تكاد تنافي المقولة الثقافية (الوصول للهدف من أقصر الطرق)، وهنا يستحضر الدكتور محمد مخزونه البلاغيّ باستحضار مقولة ابن الأثير في تحديده لهذه التقنية، عندما تحدّث عن الإيجاز والإطناب والتطويل^(٢٣).

فالإيجاز هو دلالة اللفظ على المعنى دون زيادة، والإطناب هو الزيادة اللفظية المفيدة، والتطويل هو الزيادة اللفظية غير المفيدة، إلا أنَّ السُّرد النسويِّ يعتمد إلى مجموعة من الإجراءات تجعل طريقه طويلاً، من ذلك الإيغال في الوصف الذي يلاحق الشخوص والمكان والزمان، أو الحوار الذي يعمل على تثبيت السُّرد عند موقف بعينه تثبتاً مؤقتاً، أو فتح الذاكرة على أحداث ووقائع

(٢٣) انظر بلاغة السرد النسوي - المرجع السابق: ١٢٩ - ١٣٠.

موغلة في القدم، واستحضار شخوص دخيلة، أو أحداث طارئة تعطل مسار الحدث الأصلي، وكل ذلك يعطي مساحة ممتدة للراوي الخارجي والداخلي، ليمارس فيها إضافته السردية التي تطيل الطريق.

(١٢)

لكن كيف استطاع الدكتور عبد المطلب أن يصل إلى هذا العمق في دراساته السردية؟

لا بد أنه قرأ السرد قراءة معايشة، أي إنه استغرق فيه وحل بنصومه معاشاً للأحداث والشخوص، ونراه بذلك متأثراً بنصيحة أستاذه له (الدكتور مصطفى ناصف رحمه الله) في بداية حياته العلمية، عندما كان يعدّ رسالته للدكتوراه، إذ استعصى عليه نصّ من النصوص فذهب لأستاذه وقرأه له، فقال له الأول: «لقد استعصى عليك النصّ بسبب هذه القراءة التي تشبه قراءتك لصحيفة من الصحف أو مجلة للتسلية، لكي يبوح لك النصّ بمكنونه، عليك أن تقرأ بمودة، وأن تطيل معاشرته، عندها سوف تفتح المغاليق، وقد كان»^(٢٤).

وتعلم حينها أنّ محبة النصّ هي فريضة القراءة الصحيحة، وأنّ «ناقد الحداثة الحقّ لا يبدأ دراسته إلا بعد التحامه بالنصّ التحاماً حميماً»^(٢٥).

وقد عبّر الدكتور عبد المطلب عن هذه العلاقة الحميمة مع النصّ، التي تحولت من تعارف في الكتاب الأول إلى صداقة في الكتاب الثاني، وخاصة بعد عرضه لبعض النصوص على ما لديه من سير أصحابها، وقد وجد تطابقاً باهراً

(٢٤) الأعلام الذهبية - د. محمد عبد المطلب - بحث «مصطفى ناصف عاشق النص» - دار الكتب والوثائق المصرية ٢٠١٣ - ص ٢٣٧.

(٢٥) النصّ المشكل - د. محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر - ١٩٩٩ : ٢٤.

بين ما قرأه وما يعرفه، يقول في (بلاغة السرد): «لا شك أن معرفتي الخاصة مليئة بالفجوات والفراغات التي تحمّل النص مهمة ملئها، وعندها تحولت علاقتي بالنص، من علاقة قارئ ومدوّق إلى علاقة صداقة قربتني منه في حميمية بالغة، لأنّه كان يحدثني عن بعض ما أعرفه، ويكمل لي بعض ما لا أعرفه، دون أن يكون لشيء من هذا الاقتراب أثرٌ في القراءة النقدية...»^(٢٦).

ويُضاف إلى هذا الالتحام الاستغراق في قراءة النص، لا سيّما عندما يوغل النص في مغامراته التجريبية، وهذا يقتضي ملازمته أياماً طويلة، يعيد فيها الناقد القراءة والتأمل حتى تفتح مغاليت النص، ويوح بما يختزنه من خواصّ جمالية^(٢٧). لقد ظهر استغراق الناقد بنصه وحلولة فيه، في قراءته لرواية (يقين العطش)، ذلك أن ملازمته الطويلة لهذا النص جعلته يعيش داخله بكلّ شخوصه وأحداثه، حتى إنّه استحضر ما يوازي مقولة الكسائي: (أموت وفي نفسي شيء من حتى)، ليقول: أتوقف قائلاً: في نفسي شيء من يقين العطش^(٢٨).

(١٣)

كنا قد ذكرنا أنّ الدكتور عبد المطلب كان يؤثر مصطلح النصية على النوعية المحددة للجنس السردّي، لأنّ ذلك يتوافق مع العبور النوعي لبعض النصوص، لا سيّما في كتابه الأول (بلاغة السرد)، كما أنّه يؤثر مصطلح القراءة على النقد، فمن يقرأ كتبه يلاحظ الحضور اللافت لمصطلح (القراءة)، لا سيّما في كتابيه المذكورين، إذ ارتفع تردد هذا المصطلح في مقدمة الكتاب الأول إلى

(٢٦) بلاغة السرد - المرجع السابق: ٩٢.

(٢٧) انظر النص المشكل - المرجع السابق: ٢٣.

(٢٨) انظر بلاغة السرد - المرجع السابق: ٢٧٣.

(١٥) تردداً في مساحة ست صفحات، على حين ترددت مفردة (النقد) خمس مرات، وفي كتابه (بلاغة السرد النسوي) استعمل مصطلح قراءة (٢٤ مرة) في صفتين ونصف، على حين استعمل (النقد) مرة واحدة. فضلاً عن أنه لم يخل كتاب من كتبه من ترديد هذه المفردة على نحو لافت، بل إنَّ العناوين الرئيسيّة لبعضها قد حافظ على هذه المفردة، فهناك قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث، وامرئ القيس قراءة أخرى، والبلاغة العربيّة قراءة أخرى.

وقد كان لهذا الإيثار مبرراته العامّة والخاصّة نستخلصها من كلامه، من ذلك أن «القراءة بطبعها لا تقدم اليقين، وإنّما تتيح قدراً واسعاً من الاحتمال... وليس الاحتمال إلا تعدد الناتج الدلاليّ مرة بعد أخرى»^(٢٩)

وهذا يعني أن استعماله لمصطلح القراءة كان استجابة لوعيه بأهمية الانفتاح والتعدد، فالقراءة تحقق انفتاحاً فكريّاً وثقافياً بعيداً عن التسلط والحسم. تتضح وجهة نظره هذه في تفسيره لانتشار المفردة نفسها في خطاب جابر عصفور، يقول: «ويبدو أن الحضور اللافت لهذه المفردة كان استجابة واعية لرؤية العالم القريب والبعيد في تحولاته الصّاعدة والهابطة، وقد سبق أن أوضحنا أن هذه المفردة تعتمد تعدد الأطراف وتعدد الآراء، واتساع مساحة الرأي والرأي الآخر، وهذا يعني أن هذه المفردة ليس من طبيعتها الوصول إلى الحسم أو بالحكم بالغلبة لطرف على آخر»^(٣٠).

ويبدو أن الوعي بقيمة (القراءة) قد تحوّل إلى لازمة تعبيرية لا في الخطاب

(٢٩) مجلة النقد الأدبي - ملف النص والقارئ - مقال النص المفتوح والنص المغلق - العدد ٢ - ٤٧ / ٢٠٠٥.

(٣٠) كتاب تكريمي للدكتور جابر عصفور - بحث كتبه الدكتور محمد عبد المطلب بعنوان (بلاغة جابر عصفور) - المجلس الأعلى للثقافة - مصر ٢٠١١ - ص: ١٥٥.

النقديّ للدكتور عبد المطلب فقط، بل في الخطاب النقديّ عموماً، لأنّها تفتح النصّ على آفاق متعددة من القراءة، دون إصدار حكم، والنقد معني بإصدار الأحكام.

لقد خلصت الصّفحات السابقة لقراءة المنجز النقديّ للدكتور محمد عبد المطلب في مجال السرد، انطلاقاً من بلاغته في قراءة السرد، وبلاغته في توصيل خطابه إلى المتلقي، وإذا كانت البلاغة ترتبط - في أصل المواضعة - بالوصول والانتهاء، فهذا ما التزم به الدكتور عبد المطلب في خطابه النقديّ - عموماً - فهو عندما يبدأ من نقطة معيّنة، يعرف أنّ نَمّة نقطة يجب الوصول إليها من أقرب الطرق وأسلكها، وبذلك تحول النقد عنده - كما البلاغة - إلى علاقة اتصاليّة لها بداية ولها نهاية. ■

* * *

المصادر والمراجع

- الأعلام الذهبية - د. محمد عبد المطلب - دار الكتب والوثائق المصرية ٢٠١٣.
- بلاغة السرد - د. محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر ٢٠٠١.
- بلاغة السرد النسوي - د. محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر ٢٠٠٧.
- جريدة أخبار الأدب - العدد ٨٦٤ - يناير ١٩٩٩.

- دليل الناقد الأدبي - سعد البازعي وآخرون - المركز الثقافي العربي - بيروت ٢٠٠٢.
- ذاكرة النقد الأدبي - د. محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر ٢٠٠٣.
- عروس الأفراح - بهاء الدين السبكي - ضمن شروح التلخيص - مكتبة عيسى الحلبي - القاهرة ١٩٣٣.
- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس - د. محمد عبد المطلب - مكتبة الحرية - القاهرة ١٩٨٦.
- كتاب تكريمي للدكتور جابر عصفور - مجموعة من الباحثين - المجلس الأعلى للثقافة - مصر ٢٠١١.
- كتاب الصناعتين - أبو هلال العسكري - تح. مفيد قميحة - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٤.
- لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف - مصر ١٩٧٩.
- مجلة النقد الأدبي - ملف النص والقارئ - مقال النص المفتوح والنص المغلق - العدد ٢ - ٢٠٠٥.
- مناورات الشعرية - د. محمد عبد المطلب - دار الشروق - مصر ١٩٩٦.
- النص المشكل - د. محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر ١٩٩٩.

