تقنية التوظيف البلاغي للمنظور السّردي في قصة (رائحة السّينما) لنزار عبد السّتار

أ.م.د. آزاد حسّان حيدر شيخو

جامعة الموصل/ كلية التربية للعلوم الانسانية/ قسم اللغة العربية

تاريخ تسليم البحث : 2020/5/3 ؛ تاريخ قبول النشر : 2020/7/5

ملخص البحث:

يعدّ المنظور السّردي بؤرة السّرد التي تعبر عن نفسها بصيغ سّردية تشكلها معطيات البلاغة بوصفها مظهرًا للعبارة اللغوية في القصّة، تتجاوز سمة التزيين الى بلاغة سردية موسّعة تشترك مع مطلق الصّور في الحكي؛ لتتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي بثوابت حسية وعنصر خيالي، والقصّة بأشكالها السّردية ومكوناتها في الحكي تخضع لمقولات البلاغة بوصفها إجراءات يتم توظيفها بتقنية فنيّة في النّص المحكي، وقصة (رائحة السّينما) مثلت وضعاً سرديا تخييليا يدلف منه الكاتب ساردا عالمه القصصي بكل تفاصيله، مستصحبا معه ذهن المسرود له – المتلقي –، يستفزّ ذهنه ويحفزه بمتابعة الحكي، ومسايرته في إحداث مقاربة تخييلية بين واقع البطل التائه الغارق في وعي مزيف بوصف تهكمي يسرده لنا الرّاوي .

Rhetorical technique of narrative perspective in a story
(The smell of cinema) by Nizar Abdel-Sattar

Assistant Professor Dr Azad Haedar Shekao

Abstract:

The narrative perspective is the focus of the narration that expresses itself in narrative formulas, and rhetorical images as a narrative appearance in the linguistic term that transcends the attribute of embellishment to an enlarged narrative rhetoric that shares with the absolute images in the narration with sensory constants and a fictional element, located between the external reality and the mind of the recipient, and the story with its narrative forms and components in the narration Subject to the utterances of rhetoric and its procedure by employing and adopting it as an artistic technique in the spoken text, and the story (the smell of cinema) represented a fictional narrative situation from which the writer narrates his narrative world in all its details, accompanied with it the mind of the narrative for him - the recipient -, provokes his mind and stimulates him with death Seven storytelling and Msajrih in bringing about an approach Tejealah between the reality of the hero Drifter mired in false consciousness as a sardonic narrator Asrdh us.

السّرد والمنظور السّردي:

تتشكل عملية الإبداع في السّرد الروائي عندما يسرد علينا المؤلف ما لم يستطع اخبارنا به أي شخص آخر في الحياة الواقعية، إذ يكون فيها عرض للأحداث فنيا بطريقة تسرد نفسها من غير أن يشغل المؤلف القارئ بعمله القصصي، إنّ مثل هذه الانشغالات توضح لنا التقنية التي تذهب الى حدّ أبعد من الإيجاز الذي أتفق عليه بوجهة النظر[1]، فكل ما يعرضه المؤلف يكون في خدمة السّرد، لأن الفاصل بين العرض والسّرد فاصل عشوائي الى حدّ ما، وعلى الرّغم من قدرة المؤلف في معظم الأحيان اختيار أقنعته إلا أنّه لا يستطيع أن يضمن اختفاءه على مسرح العمل القصصي[2].

هناك صياغتان في نقل القصّة الى القارئ، واحدة تقدم الفن والشّكل معا: عرض ودراما وموضوعية، وأخرى لا شكل لها ولا معنى: سرد وذاتية ووعظ وخمول، في الصّياغة الأولى الحدث لا يعرض من وجهة نظر المؤلف بل يقدم ضمن نطاق الموقف والمنظر، فبهذه الوجهة تحقق فنية العمل القصصي، فالرّواية الجيدة على حدّ راي بعض النقاد: عمل فني بعيد عن النتائج الطوباوية، والهدف من الرّواية الجيدة هو أخذ القارئ وإغراقه في الأحداث الى درجة لا يعود يشعر فيها بشخصية المؤلف حتى يصل في النّهاية الى أن يقول لقد كنت هناك[3]، وادخال الكاتب نفسه بوصفه ساردا مشخصا ولو بشكل ضمني يعدّ (أنا) ثانية في العمل الأدبي غايتها الوصول الى الرؤية التي يكوّنها القارئ عن هذا العمل، وهي تتوقف على تقدير المسافات بين القارئ وهذا السّارد المشخص، وهي مسافات ليست فقط على مستوى فضائي وزماني ولا حتى على مستوى جمالي بنائي للحكاية، إنما هي أيضا بالدّرجة الأولى على مستوى فكري وأخلاقي تشكل المسافة وثقة القارئ في السّارد[4].

تقع الرّواية بين قطبين متعارضين يتمثل الأول: في السّرد الذي ليس فيه سوى الحكي، أي السّرد غير الشخصي المروي بواسطة ضمير المفرد الغائب حول أحداث متتابعة، ويتمثل الثاني: في الدّراما حيث لا حضور للكاتب وهي تحيا بالأحاديث المتبادلة فيما بينها وهذه الأخيرة لا تخلو من مداخلات الرّاوي[5]، فكل عمل أدبي وكل رواية تحكى من خلال مسيرة أحداثها

---

(1) ينظر: بلاغة الفن القصصي، البروفيسور وين بوث، ترجمة أ.د أحمد خليل عردات و د. علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامع الملك سعود، د.ط، 1415هـ: 9،3،8 .

(2) ينظر: المصدر نفسه: 23 .

(3) ينظر: المصدر نفسه:33 .

(4) ينظر: نظرية السّرد من وجهة النظر والتبئير، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،1989: 17.

(5) ينظر: الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، د.ط، 1996: 36 .

حكاية تأليفها الخاص ؛ لأن معنى العمل الأدبي قائم في الحديث عن نفسه وفي حديثه لنا عن وجوده الذاتي، وهدف الرّواية أن تستدرجنا الى ذاتها[1].

أمّا مظاهر السّرد فتتعلق بالكيفية التي يتم بها ادراك القصّة من طرف السّارد والكيفية التي يقدم السّارد القصّة لنا، وهناك نمطان من السّرد: التمثيل أو العرض والحكي، فهناك قصّة تاريخية وهناك قصّة دراما، الأولى: حكي خالص والمؤلف يسرد شاهد على نقل الوقائع ويخبر بها، فالشّخصية الرّوائية هنا لا تتكلم، والقواعد المتبعة هي قواعد الجنس الأدبي ويخبر بها، أمّا الثانية: قصّة الدراما فهي لا تنقل خبرا إنها تجري أمام أعيننا فليس هناك حكي، والسّرد يوجد متضمنا في ردود الشخصيات الرّوائية بعضها مع بعض[2]، فهناك أساليب سردية يوظفها السّارد في عملية السّرد – الحكي– للقصة ويأتي في مقدمة ذلك أسلوبان وصفهما بيرسي لوبوك بالبانورامي والمشهدي، فالسّرد البانورامي التصويري وهو الرؤية من الخلف، يكون فيها السّارد أعلم من الشخصيات، والسّرد المشهدي الدرامي ويمثل الرؤية المساوية أو الرؤية مع الشخصيات، وهناك أسلوب آخر على شكل اللوحات تتركز فيها الأحداث على ذهن الرّاوي أو على إحدى الشخصيات[3].

والسّارد يعدّ الذات الفاعلة لعملية التلفظ الذاتي، فتتبع الحكي يكون من خلال عين الرّاوي، وهو الذي ينظم عمليات الوصف ويرتب بعضها مع بعض أو يقدم ويؤخر، فضلا عن أنه يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعين الشخصيات أو بعينه، بهذه الوجهة من السّرد يبدو السّارد ليس حالة تعيش في عزلة بل صورة مصحوبة بصورة القارئ، وهاتان الصّورتان خاصتان لكل عمل أدبي تخييلي، تدفع بوعيينا الى قراءة رواية وليس وثيقة، إنّ هذا التوقف المتبادل للصّورتين يدلل بوضوح على مرسل ملفوظ (السّارد) ومتلق ما (المسرود له)، يظهران دائما معا[4]، ومهام السّارد مراعاة الوضع السّردي من جهتين: المسرود له، والسّارد نفسه، فتوجه السّارد بالاهتمام لإقامة صلة مع المسرود له، أو حوار معه حقيقي أو تخييلي للتأثير عليه وجلب انتباهه، تترافق مع وظيفة التواصل في المشاركة الانفعالية التي لا تقتصر على علاقة عاطفية بل تطال مشاركة فكرية وأخلاقية تتبلور في الوظيفة الآيدلوجية[5].

---

(1) ينظر: المصدر نفسه: 43.

(2) طرائق تحليل السّرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد وكتاب المغرب، المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1992: 61–62.

(3) ينظر: صنعة الرّواية، بيرسيل وبوك، ترجمة د. عبد السّتار، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، عمّان، الطبعة الثانية، 2000: 73 ؛ وينظر: طرائق تحليل السّرد الأدبي: 64 .

(4) ينظر: طرائق تحليل السّرد الأدبي: 65.

(5) ينظر: خطاب الحكاية – بحث في المنهج –، جيرار جينت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الرباط، الطبعة الثانية، 1992: 264 – 265.

إنّ وجهة النّظر التي تحدد المنظور السّردي تعدّ الأكثر أهمية لدراسة الرّواية ؛ لأنها تمثل مختلف الأوضاع والتقنيات السّردية فضلا عن أنّ الرؤية في الحكي تمثل أصوات الكاتب التي تعبر عن نفسها بالصيغ السّردية التي تُعنى بالتنظيم الداخلي للعمل القصصي وخصوصا علاقات السّارد بالشخصيات وعلاقة الشخصيات فيما بينها، وهي قبل كلّ شيء وسائل الكاتب بالتواصل مع القارئ، لكونها رؤية إدراكية للمادة القصصية، تقدّم رؤيتها من زاويتها الخاصة سواء أكانت فكرية أم أيدولوجية أم نفسية، فضلا عن كونها المنطلق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليحكي روايته[1]، فالصيغ السّردية تكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال الرّاوي إزاء الأحداث والشخصيات، بزاوية رؤيته هو لا كما تمثلها في الواقع، هذه الوجهة في الرؤية تسمح للسّارد أن يختار الوقائع والأحداث ليصوغها بطريقته، ويؤكد على دلالة الأحداث، ويتحكم في التشويق ويعمم ؛ ليؤثر على اعتقادات القارئ، ويدعم معاييره أو ينفيها، وغير ذلك[2].

إنّ الكاتب يمكن له أن يختار التّنكر في عرض حكايته ولكنّه لا يمكن ان يختفي أبدا، فحضوره بشكل ضمني بوصفه (أنا) ثانية في العمل القصصي تعكس الرؤية التي يكونها القارئ، وإن مديات هذا الانعكاس تتوقف على تقدير المسافات بين القارئ والكاتب الضمني – السّرد المشخص–، والمسافات هذه ليست متعلقة على مستوى فضائي وزماني ولا حتى مستوى جمالي بنائي، وإنما هي بالدرجة الأولى متعلقة على المستوى الفكري والأخلاقي[3].

إنّ المنظور السّردي هو بؤرة السّرد، فالسّارد إمّا شخصية حاضرة في الحدث، بطل يحكي حكايته، وإمّا غائب عن الشّخصية والحدث، عالم بكل شيء يحكي الحكاية . وهذا الأخير سارد غير محكي في القصّة، ويعدّ تبئيرًا بدرجة الصّفر، إذ يمرّ كل شيء عبر السّارد ولا يمكن مغادرة وجهة نظره، في حين أن السّارد الحاضر محكيا في القصّة يكون التبئير داخليا يشكله شخصية رئيسة محورية أو شخصيات متعددة[4]، والتبئير بشكليه الخارجي والداخلي ليس قارا وثابتا طيلة مدة محكي ما، فهو لا يلازم عملا أدبيا كاملا، بل يتخلله تعددا بمقاطع سردية متغايرة في المحكي[5].

(1) ينظر: بناء الرّواية، د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، القاهرة، د.ط، 2004: 181.

(2) ينظر: نظرية السّرد من وجهة النظر الى التبئير: 17– 18 .

(3) ينظر: المصدر نفسه: 17 .

(4) ينظر: المصدر نفسه: 57 – 60 .

(5) ينظر: المصدر نفسه: 62.

تقنية البلاغة في السّرد الرّوائي:

في حقيقة الأمر يوجد قطبان للوعي الإنساني للغة: الخطاب الشّفاف والخطاب الكثيف، الأول: يشف عن دلالته بلغة تنحصر فائدتها في حصول (التفاهم)، والثاني: الخطاب الكثيف المدعوم بزخم من الصّور التي لا تكشف عمّا وراءها ولا تميل الى لغة الحقيقة، فهي مكتفية بذاتها، وكل المنطوقات اللّسانية تسبح في الفضاء الفاصل بين هذين الخطابين في دنو من أحدهما أو بعد عن الآخر . والبلاغة بوصفها مظهرا لوعي الإنسان بلغته ترقى لمرتبة الصّفات المميزة للإنسانية ؛ لأنها تساوي وعي الإنسان بخطابه[1].

لقد تنامت البلاغة بوظيفتها واتسعت دائرتها الى آفاق أوسع بعدما كانت معهودة بمفهوم التواصل بوصف البلاغة تعبيرا جميلا غايته ((كل ما تبلغ به المعنى قلب السّامع فتمكنه في نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن)) [2]، تتمحور في وجهة نقدية بدراسة الظواهر الجمالية في نص تقتنص منه المعنى الجزئي أو صورة مفردة جزئية مراعية في التحليل تقسيمات بلاغة معيارية بمصطلحات منضبطة في المفاهيم . وتكمن الوظيفة المتنامية للبلاغة بقدرتها الكشف عن المظهر المدرَك للخطاب، لتنشئ وعيا لدى المتلقين بوجود خطاب تتشكل فيه صّورا بلاغية تحيله الى خطاب كثيف، فالخطاب الخالي من الصّور هو خطاب تام الشّفافية غير مرئي، والصّور البلاغية ترسم نقوشا على هذه الشفافية، وتتيح فهم الخطاب بذاته ويضطلع بمهام وظيفة شعرية فيجعله كثيفا كالثياب فوق جسم مرئي[3].

إنّ مفهوم البلاغة بوصفه اجراءً تقليديا يتموضع في النّص قد غادر شرنقته وأصبح سمة مميزة للخطاب البشري، وإن التوسلات البلاغية التي يوظفها الكاتب تمثل القدرة على فرض عالمه الخيالي على القارئ، كما أشار الناقد الإنكليزي واين بوث هي تقنية ((توازن بين البلاغة والسّخرية في رواية إمّا، والبلاغة التي تعلل وجود الإرباك في قطار الشرق السّريع، البلاغة التي جعلتني أؤمن بتاريخ بأن تأريخ تكيدا يدس هو تقرير عن حوادث حقيقية، البلاغة التي تجعلني أكره أو أن اخاف الدكتاتورية في 1984)) [4].

وحالة الانسجام والتفاعل لاستحداث التمازج مع عوالم الرّاوي الخيالية لا تحققها دراما صافية في سّرد روائي تعتمد العرض التقريري، فمعظم الحوادث الدرامية التي تسرد من قبل السّارد تحتاج الى المساعدة البلاغية – صور البلاغة ـ لعرضها على القارئ ؛ فتحيد بالقصّة

(1) ينظر: الأدب والدلالة: 100.

(2) الصّناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى، 1952: 13 .

(3) ينظر: الادب والدلالة: 100 .

(4) بلاغة الفن القصصي: 471.

عن كونها رواية صّامتة وتجانب العرض التقرير الصّحفي الذي يخلف تجاوبا لطيفا ولا مباليا من القراء، يقول بوث: إن وصفا دراميا لشكسبير يعرض فيه معاناة أحد شخصياته: (فاسمل عيني لير المسكين ولا أريد أن ارى شقيقتك المتوحشة وهي تغرس أنيابا كأنياب الخنزير في لحمه المطلي بالزيت)، تعمل على زيادة اشمئزاز جمهوره ضد الجلاوزة والجلادين، فضلا عن زيادة في مقدار التفاعل، مما يجعلنا نجفل من هذا المنظر على الرّغم أنّ حادثة سمل العيون كانت معهودة تاريخيا ولا تحمل عنصر المفاجأة للقارئ[1].

فوسائل البلاغة بوصفها صورا تشكل مظهرًا سرديًا بالعبارة اللغوية التي ندركها بذاتها فضلا عن كونها وسيطا عن دلالة: جزيئة أو كلية، وفي الحالتين تعد تعبيرا لغويا تخييليا وطاقة بلاغية تتجاوز سمة تزيينية ترتبط بالشعر الى بلاغة سردية موسعة تشترك مع مطلق الصّور في ثوابت حسية وعنصر خيالي، وهذا ما يفرد الصّورة البلاغية في الرّواية من كونها سياق لغوي لمعطيات الواقع فضلا عن كونها مظهرا عقليا بوظيفة تمثيلية تتمحور في حسّية تمثلها وجمالية تبرز محسّناتها البلاغية، فهي قبل كلّ ذلك حصيلة إفراز خيالي[2]، فلا تقتصر على إثارة ذهن المتلقي بصور حسية مجردة بل تعيد تشكيل قدرات ذهنية المتلقي في إدراك وتحفيز احساساته الممكنة التي يكونها نسيج الإدراك الإنساني ذاته .

وبهذه الإمكانات للصّورة البلاغية تذعن العبارة اللغوية في حالة الرّواية إلى شكل الحكي أو السّرد بمكونات النّص من: توتر وإيقاع وتكثيف وديناميةـ تدخل في وشيج النّص مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق وحوافز[3]، فالصّورة الرّوائية من هذه الوجهة إجراء لغوي وتقنية فنية، وليست تكوينا متحققا خارج النّص ومكوناته بما فيه البنية الذهنية، بل وجود ممتزج عضويا بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشّخصية والموضوع فضلا عن إثارة الانطباع الذهني والنفسي في المتلقي[4].

والقصّة أو الرّواية بأشكالها السّردية ومكوناتها في الحكي كان بالإمكان لمقولات البلاغة وإجرائها أن تتعامل معها بتطويعها واتخاذها تقنية فنية لدراسة أحوال الجملة في النّص المحكي والكشف عن مواقف الشّخصيات في الرّاوية بما يقتضي المقام الذي يطابق الكلام لمقتضى الحال لولا أن مقولات البلاغيين المعيارية كانت تقابل بالواقع الخارجي فمقولة (مقتضى الحال) يراد

(1) ينظر: بلاغة الفن القصصي: 130– 131.

(2) ينظر: صورة المغرب في الرّواية الإسبانية، د. محمد أنقار، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، المغرب، الطبعة الأولى، 1994: 15.

(3) ينظر: صورة المغرب في الرّواية الإسبانية: 16.

(4) ينظر: المصدر نفسه : 21.

منها تحقق معاينة أمر أو حدث خارجي، أمّا الرّواية فعادة تحيل الى واقعها الخاص المنغلق على نفسه[1] .

فالرّواية بحدّ ذاتها تشكل حالة من حالات التشبيه، لأنها تقيم في الرّواية وضعا من التداخل الجمالي بين واقعة الكتابة المتخيلة وواقعة الكتابة الفعلية الحقيقية لها، فتقتضي بلاغة تعي آليات النّص السّردي في العدول عن مألوف القول السّردي ومألوف الصّورة، لتفسح المجال للنّص الحكائي يملي أسئلته الخاصة[2]، فدراسة الاستعارة على سبيل المثال بوصفها مكونا أسلوبيا في الرّواية لذاتها أو الاكتفاء بتمثلها بالواقع يؤدي إلى دراسة جمالية صرفة محصورة قيمتها في الاستعارة نفسها، في حين أنّ للاستعارة في الرّواية وظيفة تحفيزية لا يمكن فهمها بمقارنتها بالواقع الخارجي بل بمقارنتها مع وسائل التحفيز * [3].

العنوان بوصفه سردا:

السّرد عنصر حيويّ لا يكون قارا في شكل الرّواية دون اختزاله الى مجموعة جمل، وقد يتشكل العنوان بجملة كبيرة أو يكون بطريقة ما جملة تقريرية، أو يتمثل بمشروع سرد صغير، فالجملة بوصفها سردا يمكن أن توصف لسانيا على وفق مستويات: صوتية، نحوية، وسياقية، تنظمها علاقة تراتبية تنتج المعنى مما يستتبع وصفا مستقلا[4].

والنّص الحكائي من هذه الوجهة وبالشّكل التراتبي يعدّ بناءً، فترصيف الكلمات وتنضيد الجمل واصطفاف البنيات اللّفظية عملية بناء، وكلّ العمليات تجعلنا نرى النّص بناء، ولا يمكن الانتقال من فضاءات النّص دون المرور من فضاء محيط شكلت عتباته، ومن لا يقف وينتبه الى طبيعة ونوعية العتبات لا يحسن التمييز بينها ولا يدرك وظائفها فضلا عن عدم فهمها، ويبقى خارج الفضاء النّصي للرواية[5]، ذلك الفضاء الذي تتحرك فيه عين القارئ، وهو الحيّز

---

(1) ينظر: اسلوبية الرّواية، حميد لحمداني، منشورات دراسات سال ن الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989: 12-13.

(2) ينظر: بلاغة السّرد بين الرّواية والفيلم، أ. مرابطي صليحة: asjp.cerist.dz/en/article/1871

* وسائل التحفيز: من متطلبات تشكيل المبنى الحكائي – الحبكة الحكائية – يعمد القاص أو الروائي الى عرض القصّة بالمستوى الفني، منها عدم التقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة أو يعمد الى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد، ومن أنواع التحفيز: – التأليفي، والواقعي أو التخييلي، والتحفيز الجمالي ما يتعلق بالبناء الجمالي في الحكي . ينظر: بنية النّص السّردي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 1991: 22-23.

(3) ينظر: أسلوبية الرّواية: 13نقلا عن Bernard valette: ésthétique du roman moderne. Nathan (1985. P: 120

(4) ينظر: تحليل السّرد الأدبي: 12.

(5) ينظر: عتبات،ج. جنيت من النّص الى المناص، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، الجزائر الطبعة الاولى، 2004: 14.

الذي تشغله الكتابة بما في ذلك العنوان، ليبقى عنصرا جوهريا في تأسيس حركية النّص، كونه عتبة يمكن من خلاله أن نلج عوالمه[1] .

فالعنوان علامة سردية تحيل الى داخل النّص، مما يشكل تعالقا بطبيعة المعايشة مع النّص، وهذا التعالق والاشتغال بين العنوان والنّص يتكامل مع باقي العتبات النّصية التي بجملتها هي: مرفقات نصية محيطة تعدّ مفاتيح إجراءٍ يوظفها الكاتب لاستكشاف أغوار النّص قصد استنطاقها وتأويلها[2].

وفي قصة (رائحة السّينما) التي تحكي أحداثًا عن شخصية ازدواجية تعيش بين الحقيقة والخيال المؤمل في محيط اجتماعي بمناطق شعبية من الجانب الأيمن من مدينة الموصل في زمن الحصار على العراق بعد غزو الكويت، ذلك الجانب الأصيل من المدينة التي شكلت بنيتها الفكرية والثقافية مرجعيات عرفية تقليدية وتيارات عصرية فنية . فجاء العنوان (رائحة السّينما) عتبة للقصّة مثلت وضعاً سرديا تخييليا يدلف منه الكاتب ساردا عالمه القصصي بكل تفاصيله ما خفي منه وما ظهر، مستصحبا معه ذهن المسرود له وانتباهه الى ثيمة إيحائية يحملها العنوان بطاقته الإغرائية في غموضه وغرابته ، هل ثمة رائحة للسّينما ؟ يستفزّ ذهنية المتلقي ويحفزه بمتابعة الحكي ومسايرته في إحداث مقاربة تخييلية بين واقع البطل التائه الغارق في وعي مزيف والذي لم يسمّه الكاتب سوى بوصف تهكميّ يسرده لنا الرّاوي: (جنكيز خان مصطفى عبد الغني الخشاب) وبين بطل متخيل مأمول الغاية مفعم بالإبداع والإحساس بالجمال متحلٍ بالشّجاعة والنُّبل: (لا تحزن جنكيز خان، في يوم سيتذكرون أسمك الحقيقي) .

ويسرد الرّاوي رؤيته لمشاهد التناقض الذي اختزله العنوان بتكثيف ايحائي من صورة استعارية بإطار التضاد، أظهرت شكل التناقض بين الواقع المرير:

((لم يستطع جلال جميل معرفة سرّ رائحة الكاز التي ملأت القاعة معززة قناعة النّخبة التي شاهدت العرض بأن العالم سيحترق، كان يظن أنّ عمته صبرية ستعرفه من ظهره ومؤخرته التي تشبه خارطة استراليا)) [3].

وبين الخيال المزيف: ((عادت إليه رائحة السينما لتظهر في ملابسه، يقول لعمته أنه يرى الحياة بشكل مختلف ما إن بدأت عينه اليسرى تريه الجانب الآخر ...)) [4].

---

(1) العنوان وسيميو طيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري جزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1998 : 45)

(2) سيميائية العنوان في السّرد الروائي – الثيمة والبنية –، أ.د. نادية هناوي سعدون، www. alnaked – aliraqi- net) .

(3) رائحة السينما: 28.

(4) المصدر نفسه: 29.

إنه عرض مؤطر بمفهوم التّضاد الذي بدوره يحقق تقابلاً بين مفهومين : أحدهما تخييلي والآخر حسيّ ، فـ(رائحة السينما) عنوان لعالمه السّحري الغارق فيه، ولذّة متعته التي يدفع بها عالمه السّفلي برائحة الكاز بكل تداعياته المريرة .

تضاد صورة من : ((يعيش لذّة ذلك الوقت بكل تفاصيله المهيجة للفرح الروحي ... يملا صدره بتلك الرائحة العصية على ساحبات الهواء ويصغي طربا الى طقطقة الكراسي تحت الأشعة الفضية المتدفقة من ثقب المتعة السّري)) [1]، وبين صورة من يسعى: ((الى اكتساب المهارة في معاركه المفتعلة ... واسطوانة الغاز متخمة وعداد الهوى لا يدور ..ز فيعود الى عمته بزفة عظيمة تلطم لها عوانس العتبات والدّماء تنبع عن وجهه ... ثم يفقد وعيه على برودة الكاشي ...)) [2].

الوصف تقنية سردية:

قد ينحاز المتتبع لحالتي السّرد والوصف في القصّة إلى كون العلاقة بين المفهومين قائمة على شكل من التعارض في تراتب الحكي ؛ لكون السّرد حالة من التتابع المستمر بالحكي، في حين أنّ الوصف هو عملية استبطاء لذلك المسار التتابعي، وعلى الرّغم من هذا التعارض الشّكلي، فانه ثمة لزوم للوصف في السّرد، إذ لا بد من لكل عمل سردي من صور وحركات وأحداث فضلا عن أنه يشتمل الشخصيات وصورا من الأشياء الحادثة والمحيطة وهذا في يمثل حقيقة الوصف[3].

والوصف في (رائحة السّينما) شكل سرديته في بنية الحكي، إذ عمد المؤلف بعيني الرّاوي وصوته الى تسليط اسقاطاته المتناوبة على نصه السّردي في وصف مفعم بحيوية التناقضات بمعطيات أسلوب التهكم* بين وداعة البطل في سموه الرّوحي:

((لم يكن يجرؤ على النّظر إلى الشاشة وهي ببياضها العاري حتى لا يقل احترامه لنفسه، يحافظ بقدسية على حضور لحظة انطفاء الأضواء التي لا يتركها تفرّ ... يعشق السّواد الوقتي الذي يوقف البصر ويمرّن الحواس في هرس الأقدام ... يعيش لذّة ذلك الوقت بكل تفاصيله المبهجة للفرح الرّوحي)) [4].

---

(1) رائحة السينما: 26.

(2) المصدر نفسه: 25.

(3) في نظرية الرّواية، د. عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998: 249 .

* الخطاب بلفظ الجلال في موضع التحقير والمدح في موضع السّخرية، وهو خلاف خطاب الهزل الذي يكون ظاهره هزلا وباطنه جِدا . ينظر: معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي، 1983: 2/ 375-376 .

(4) رائحة السينما: 25-26 .

وبين سذاجة المتوهم: ((يمسك غصن صنوبر مسكة الجندي لسيفه، جاعلا من قبر رئيس البلدية زوج أمه الراكع للصلاة، أخذ يطلق كلماته الشكسبيرية مشنجاً عضلات وجهه وبطنه قائلاً إنها ليست الفرصة المناسبة للانتقام، وإنه لن يرسل القاتل إلى السماء وهو بلا ذنوب، صفق له شفاء العمري بإعجاب ...)) [1].

وقد توسل الرّاوي في تقليب ذهن القارئ بالمساحة التخيلية التي يحدثها الوصف بإطار بياني تحفيزي من صورة تشبيه أو استعارة، لا يمكن فهمها مقارنة للواقع الخارجي بل بمقارنتها مع وسائل التحفيز الموجودة ضمن نسق سّردي يسقط المؤلف رؤيته ووجهة نظره بالعرض المشوب بالسّخرية، فالسّخرية تعدّ ظاهرة تواصل بعلاقة حوارية تتطلب من المخاطب أن يتبع عملية نفي مزدوج، إذ يُبطل القصد الأصلي بالتعبير عن ضده[2]، إنّه شكل من التهكم يُعبر عن وظيفة مجازية قائمة على المفارقة في الوصف، فالوصف حين ينصرف الى الأحداث على أنها مشاهد يعلق مسار الزّمن ويفضي الى تعليقه ، وبهذا يتعارض السّرد مع الوصف ؛ بسبب حيوية السّرد وتأملية الوصف، وقد يتضايفان عندما يكون الوصف أكثر ضرورة للنّص السّردي فلا حكي من غير وصف[3]، والرّاوي عمد الى الوصف المفرط بنكهة السّخرية في نصه السّردي من قبيل التحكم بحركة إيقاع الأحداث بين كثافة الوصف أو خفتها، فهو يمعن بالوصف المفرط لما حدده في أول القصّة معبرا عن سذاجة البطل المتشائم في شخصيته المتناقضة بل المضحكة أحيانًا:

- ((منذ أن أضاع حظه فرصة السّفر مع كنعان وصفي وهو يحسد حسن فاشل ويغار من صبحي صبري ولا يتكلم مع غازي فيصل، يقضي أوقات انتظاره الصعبة في العلبة الخشبية التي حصنته من مخاوف الليلة الأولى في القبر، يحك الرّف كرشه، وتخطط مسامير الباب ظهره، وهو يزخ عرقه الدائمي تحت واطات الكلوب، وأصابعه تقص البطائق للداخلين إلى سينما أطلس)) [4].

- ((كان كلما نظر في الأشياء العاكسة إلى أنفه الباذنجاني، وحفريات الجدري، والشارب القنفذي، وضخامته التي تصعب على الأبواب)) [5].

---

(1) رائحة السينما: 30.

(2) ينظر: موسوعة البلاغة، توماس أ.سلوان، ترجمة نخبة، إعداد وإشراف جابر عصفور وعماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2016 : 327/2 .

(3) ينظر: نظرية الرّواية:250-251 .

(4) رائحة السينما: 23.

(5) المصدر نفسه: 24.

وقد يخفف الرّاوي من مبالغة الوصف ويكتفي بعرض سردي فيه تكثيف ايحائي في استعارة تهكمية بمشهد تمثيلي:

((تقول عمته وهي تحزق ملفعها مقمّطة رأسها المحمر: سأزوجك ولو من كلبة جرباء))[1]، ويمعن في السّخرية بتعاقب السّرد متوسلا الاستعارات نفسها يوالف بين التخييل والتضاد المعنوي في شكل صورة من الطباق الخفي: ((يحتار بخجله وهي تأخذ ملابسه المتسخة برائحة السينما وتمسح عينه اليسرى بالقطن المبلل بالشاي، ... عندما يصل الى الخمسين يكون بحاجة الى من يعاقبه على أفعاله الحمارية)) [2]، فالخمسين في العمر يقتضي رجاحة العقل والتصرف بحكمة ولكن في شخصية البطل هي: (أفعال حمارية) ؟

وقد ينصرف الوصف إلى الأماكن والأشياء لمجرد الوصف فيعمد من خلالها إلى تمطيط القصّة ويبطء حركة السّرد ليحول بوصلة التركيز من مجال التناقضات إلى مساحة التناسق والتناغم في سلوك الشخصيات وفي طبيعة الأشياء: فعمته صبرية تعمل حفافة: ((وامام مكوى الأندلس وقفت تقرأ المعوذات تحت ملابس الشتاء المعلقة فوق رأسه، وفي الجو رائحة رطبة تخربش الأنوف، أطلق عليها الأنبوب المطروح على الأرض البخار الأبيض الكثيف)) [3].

وقد طال هذا الشّكل من الوصف شخصية البطل المتذبذبة:

ـ ((جند عمال المطاعم على شريط الشرقي لشارع الدواسة، بدءًا من مطعم فلافل بدر وحتى لحم بعجين المدينة، واستخدم بائعي الباقلاء كنقاط مراقبة بدءّا من عمارة القدس وحتى سينما سمير أميس، ... وأمام تسجيلات(كلمة ونغم) استطاع الإمساك بشفاء العمري، دار الحديث ينهما حول شجون المرح الجاد ثم سارا باتجاه حديقة الشهداء وعلى رخامة خير الدين العمري وقف شفاء ليشاهده وهو يمسك غصن صنوبر مسكة الجندي لسيفه ... صفق له شفاء العمري بإعجاب وقال ... أنه بهذه الهيئة يشبه جنكيز خان تماما)) [4].

تقنية المخالفة (سّرد الكناية):

بناء الشّخصية في الحكي يتشكل من مجموع ما يقال عنها بالسّرد، فضلا عن ما تفعله الشّخصية وما تقوله في بنائها الحكائي، وإنّ مجموع المتن اللغوي الذي تأتلف عناصره في بناء الصّورة الكاملة للشخصية يتحول بدوره الى دليل أسمى بيد المؤلف القصصي للتعبير عن أفكاره الخاصة ووجهة نظره المتوخاة[5]، فتأتي الكناية وما تعتمده من طريقة في التعبير عن المعاني

(1) نظرية الرّواية: 23.

(2) المصدر نفسه: 24.

(3) المصدر نفسه: 27.

(4) رائحة السينما: 29–30 .

(5) ينظر: اسلوبية الرّواية: 58 .

الضّمنية (الخفية) لتلعب دورا حاسما في مقاصد المؤلف وما يرمي إليه ولاسيما في (رائحة السينما)، والتي تعد الشّخصية الرئيسة فيها موصوفة وليست مسماة صراحة، وقد عمد الى فضاء أسلوب الكناية في سرده الحكائي بوصفها من الأساليب المحايدة التي تتجه الى التفاعل الإسنادي في العبارة، فجريان دلالات الصّورة الكناية في السّرد محايدة، فهي تابعة للظروف الموصوفة أكثر من تبعية إرادة المؤلف في تشكيل الصورة الاستعارية التي يبدعها[1]، لأن المرجع في اقتناص دلالة الكناية الواقع الاجتماعي والبيئي والعرفي وليس الابتكار في التخييل، ومدار الكناية في التحقق في ذهن المتلقي بكونها لا تصرّح بالمعنى بل تلمح وتومئ إليه، وهذا التّلميح يحيل إلى الرّمز الذي يحتاج الى شكل من التّأويل لفهم المعنى المقصود في المكنى، ولا يمكن أن يدرك ذلك كلّه بمعزل عن القارئ بما له من خلفيات ثقافية ومدارك اجتماعية معاشة توجه فهمه وتأويله للدلالات والمقاصد، إذ يمكن للسّامع حملها على حقيقتها فيتحتم النّظر إليها عن طريق استعمالاتها وما تدل عليه من قبل مستعمليها[2].

لقد أثرت صور الكناية تشكيل المبنى الحكائي في القصّة وعمقت الحبكة الحكائية في ترابطها بوصفها وسيلة لأدراك الحدث ولاسيما أنها توظف لتحديد ملامح الشخصية[3]، وفي القصة رسمت أبعاد شخصية البطل بعوالمها المتناقضة، والكنايات اللّونية كانت الأبرز في التشكيل، وما يطلق عليه في عرف البلاغيين (تدبيج الكناية) الذي يقصد منه ذكر الألوان كناية أو تورية من باب المديح أو الهجاء وغيره، ويسمى كذلك عند بعض البلاغيين بـ(المخالفة) [4].

وقد ضايف الرّاوي صور الكناية بمسلك الاستعارة المكنية تكثيفًا لازدواجية البطل الإشكالية ؛ لإظهار ما هو خفي غير المعلن: ((تركض خلفه هنا وهناك جامعة له أولاد أخواله من شوارع أزقة محلة النبي شيت لتنشر سواعدهم الموشومة برسوم انجازاتهم في بانكوك وموسكو بين رجال الزّقاق ومجلس شيوخ المختار))[5]، وقد أخفى الرّاوي الشّخصيات المعنية بنسبة أفعالهم الى بانكوك دلالة عن القوة وفنون القتال، وموسكو دلالة عن رسوخ قوة الفكر والمبدأ نسبة الى الفكر الشيوعي، وتتعمق المضايفة الصّورية بتمدد الاستعارة التمثيلية على مساحة واقعية الكناية، بوصف الاستعارة التمثيلية مكونا اسلوبيا فرديا يرجع الى ابتكار الكاتب بخياله، فضلا عن كونها أكثر إيحاءً ودلالة من الكناية نفسها، بوصف المشابهة في صورة الاستعارة التمثيلية

(1) ينظر: اسلوبية الرّواية: 57 .

(2) اجتماعية الكناية بين التخييل والتّأويل، د. مسعود بودوخة، الملتقى الأول حول اللّسانيات والرّواية، جامعة قاصد بن رباح: Manifest.univ-ouargla.dz .

(3) ينظر: الأدب والدلالة: 39.

(4) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب: 2/ 118- 119 .

(5) رائحة السينما: 25.

هي عنصر تشكيل الصّورة وأوجه الشبه فيها متعددة وغالبا ما تكون متعلقة بحادثة او موقف[1]، والرّاوي في مضمار مساره السّردي فعّل هذه التقنية محاولاً اظهار قدراته الأسلوبية في تشخيص صورة البطل المحكية بتناقضاتها الغريبة: ((كانت صبرية تستطيع رؤية الخلاف القائم بين أنفه وفمه، وما تفعله اليدّ اليمنى باليسرى، وذلك الشّذوذ السكري الطارئ على مثانته، وتلمح الضياع الاعمى على قدميه، تجد اليمنى تتقدم واليسرى تسير الى الخلف، ولذلك كان لا يعرف لماذا دخل الى المطبخ)) [2].

وصف سردي اندرجت صورة الكناية تحت مظلة الاستعارة التمثيلية، كثفت بمجموع دلالتها وايحاءاتها المساحة الإيحائية لشخصية البطل بكل اشكاليتها المزدوجة وتناقضاتها، برؤية أحادية الجانب من قبل الرّاوي معبرًا عن تأزم نفسية البطل وتأرجحه في قلق مستمر وصراعه المتجذر مع ذاته فضلا عن فظاظة سلوكه.

وكنايات الرّموز اللونية بدورها أخذت مساحتها في السّرد الحكائي، دلف من خلالها الرّاوي الى أبعاد اجتماعية في شكل من سّرد ذاتي، ذلك السّرد الذي يقوم على تتبع الحكي من خلال عيني الرّاوي بوصفه ساردًا يقدم الأحداث من وجهة نظره، فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به، وهو ما ينسجم مع شخصية البطل الإشكالي[3]، ولا سيما في شخصية تعيش تحت وطأة ازدواجية سلوكية متناقضة، فكل رواية تنسج واقعا خاصا وفق منظور هيئة مدركة وساردة للعالم الحكائي، ومهما اختلفت أشكال وضعيات هذه الهيئة في طبيعتها التخيلية فهي لا تكسر الرابط الذي ينشأ بينها وبين الأشياء والمرئيات، لأن استعمال الإنسان للغة تمكّن استبدال عالم الأشياء بعلامات يبني عليها تصوراته[4]. ومن بين هذه العلامات المتمثلة في السّرد الحكائي توظيف الألوان، لما لها من أثر على القيم الدلالية تصاحبها تحولات عاطفية وانفعالات متعددة، فضلا عن كون اللّون لا ينفصل عن مرجعياته المعرفية والثقافية التي تسهم في تكثيف المسار السّردي[5].

وقد وظف الرّاوي في مساره السّردي رمزية الألوان ولاسيما في إقامة ثنائية بين لوني: الأحمر والأسود، ثنائية قصدية عززت أبعاد الشّخصية في بنائها الإدراكي والسلوكي، وهي ثنائية

(1) ينظر: اسلوبية الرّواية: 59-62.

(2) رائحة السينما: 30.

(3) ينظر: بنية النّص السّردي، د. جميد لحمداني: 47.

(4) ينظر: سيمائية اللون واستراتيجية الدلالة في رواية (أهل البياض) واقية بن سعيد، journal.openedition.org/insaniyat،

(5) ينظر: سيمائية اللون واستراتيجية الدلالة في رواية (أهل البياض) واقية بن سعيد، journal.openedition.org/insaniyat،

مغايرة للمعهودة عند النّاس من اقتران بين اللونين: الأبيض والأسود، بوصفهما ثنائية تتعزز فكرة التوازن بين الفرح والتفاؤل والمسالمة وبين الحزن التشاؤم والموت، وهذا مالا يروم المؤلف إظهاره مبررا من تفعيل ثنائية: الأحمر والأسود في سرده الحكائي ؛ لتكثيف معطيات الشّر والشيطنة وهواجس التشاؤم ومظاهر الحزن والألم الذي يتبارى فيها لوني: الأحمر والأسود في رمزيهما[1]:

((يقول في نفسه أنّ عليه أن يقتل، ويضرب، ويسرق، ويقود عصابة ما دام المجرم في النهاية لا يستطيع الفرار من احتقار الشّرطي: أحب اللونين: الأحمر والأسود)) [2]، وقد يكتفي الرّاوي في احداث ثنائية معنوية بين اللّونين: ((ترفع عن عينيه النّظارة السّوداء، تبلل ملفعها بلعابها وتنظف ابتسامته من الدّم)) [3]، وهي ثنائية تخالفية في الأضداد تتشاركان فيما يرمزان اليه في بناء شخصية البطل الإشكالية .

وقد ينفرط عقد الثنائية بدلالات يُغير بها الرّاوي مساره السّردي في معطيات يبرز من خلالها رمزية لونية معينة كان اللّون الأسود طاغيا على غيره حتى على الأحمر، ليشكل من دلالته الرمزية كنايات ذات بُعد اجتماعي أظهرت مجموعة القيم المجتمعية والدينية تمثل عمق المجتمع وحضارته، فانعكست على شخصية البطل سلبًا أو ايجابًا:

((يحافظ بقدسية على حضور لحظة انطفاء الأضواء ... يعشق السّود الوقتي الذي يوقف البصر ويمرن الحواس في هرس الأقدام وتلمس الاكتاف ... يعيش لذّة ذلك الوقت)) [4]، كناية عن الظلام الذي تسكن نفسه اليه.

وقد يمنحه بالسّواد مظهر القوة والشّدة: ((أعطته النظّارة السّوداء مظهرا لم يجد معه صعوبة في ابتكارات العداوات وإحداث التوتر الذي لا ينظر الى أحد ... وعمته لا تجرؤ على أن تطلب منه خلع نظارته السّوداء كبي لا تخسر حسنات أن تنجيه بصوتها هفوات خطواته))[5].
خطواته))[5].

أمّا الكنايات اللّونية: الأبيض والأزرق والأخضر والأصفر والأحمر، شكلت معادلا موضوعيا وازن من خلالها الرّاوي لمنظوره السّردي بين المضي في أحادية رمزية في شخصية اشكالية تخالفية: فبدلالة الأبيض تارة لرمزية البراءة والجمال وتارة كناية عن الخمر: ((لم يكن يجرؤ على النّظر الى الشاشة وهي ببياضها العاري حتى لا يقل احترامه لنفسه ... كانت تعثر

(1) ينظر: اللغة واللّون، د. أحمد خطاب عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997: 201،205،212.

(2) رائحة السينما: 24.

(3) المصدر نفسه: 37.

(4) المصدر نفسه: 26.

(5) المصدر نفسه: 35-36.

عليه في ليله القاسي وقد أنهكه ماء بعشيقة الأبيض)) [1]، وبدلالة الازرق عن التميز في العلم والحضارة: ((بدا في سلوكه الجديد أكثر تصميمًا على الظهور بأقسى وأعنف وأبشع ما يستطيع متعايشًا مع حقده على الحضارة والحبر الأزرق)) [2]، أو بدلالة الأصفر حين يجيب مخبرأ عمته بالتلفون: ((لا أرى اية سيارة تقف أمام مرطبات العصفورة، ولكنني استطيع اخبارك انّ قدح الشّربت الذي في يدك أصفر)) [3]، لرمزية اللون الأصفر في المدح والتحفز والنّشاط [4].

وقد يتجه مساره السّردي لعرض واقع مجتمعي بعمقه الحضاري في بعض الشخصيات السّوية: ((وعلق اسماعيل النعلبند على فرنه فتوى الشيخ محمد ياسين التي اجازت استبدال طحين الحصة التموينية بالصّمون الأبيض ودفع الفرق نقدا)) [5]، كناية عن زمن الحصار على العراق، أو بدلالة لون الأخضر للكناية عن النضارة والخصب والرّزق : ((أخذته صبرية من يده وذهبت الى بيت عدلية الحكيمة التي فحصت عينه ببركة أولياء رأس الجادة، ثم كسرت بيضة كبيرة أخذت منها بياضها وخلطته مع ملعقة شاي من الدهن الحرّ، وضعت المزيج في منديل أخضر اللون طرّزته اسماء الله الحسنى)) [6].

تقنية الحوار – مفارقة الصّورة :

يعدّ الحوار السّردي من التقنيات الفنية التي يوظفها الرّاوي لإظهار عوالم داخلية: إدراكية ونفسية للشخصيات فضلا عن الأبعاد الثقافية في المعتقد والأفكار والرؤى، والحوار في قصة رائحة السينما كان حوارا خالصا بمقاطع سردية بين شخصيتين رئيستين هيمنت على غيرها من أشكال الحوار . فالحوار الخالص يقوم على حوار الشخصيات المباشر في الحكي، وهذا الشّكل من الحوار غايته إظهار التعددية لأشكال الوعي المتصارعة بلغة معبرة ؛ ولذلك فإنّ كلام الرّاوي لا يمكن أن يشكل اسلوبا واحدا يعبر به عن فردية فكرية لكنه خليط من الأساليب[7]، فشكل الحوار الذي يظهره الرّاوي مع الأصوات المتحاورة يعزز موقفه الخاص أو يضاده ؛ لأنه يتداخل مع الأساليب التي تنظم المواجهة في تشكيل الرؤى والمفاهيم المتولدة عنها، وهذا يغاير توجه

(1) رائحة السينما: 25–27.

(2) المصدر نفسه: 31 .

(3) المصدر نفسه: 33 .

(4) ينظر: اللغة واللون : 217–229.

(5) رائحة السينما: 34.

(6) المصدر نفسه: 23؛ وينظر: اللغة واللون: 213 .

(7) اسلوبية الرّواية: 84 .

النقد البلاغي التقليدي الذي يتعامل مع الرّواية بوصفها وحدة اسلوبية يمكن اسنادها الى المؤلف بما له وعي مُفرّد[1].

وإطار الحوار بالخطاب الإنشائي كان لافتا في القصّة، واستغرق معظم مقاطع الحوار: العمّة صبرية والبطل، بين طرفين تمثل إحداها بشخصية طبيعية في سلوكها، أحادية الرؤية بمنطلق العرف وتقاليد المحلة القديمة فضلا عن بساطة العيش، كانت (صبرية) عمّة البطل عالمه المملوء بالفطرة الصافية، كانت مرآته التي تحاكي شخصيته الفذة الكامنة وراء بطولاته المسرحية الفارغة، إنه الطّرف الآخر من الحوار: شخصية إشكالية خارجة عن إطار المألوف، مزدوج الرؤية متناقض مع واقعه المرير .

وحدّد الرّاوي أبعاد إطار الحوار بتقنيتين تتجاذبان صورتين: الحقيقة والمتخيل، في الحكي: بصيغة الاستفهام المضمر على طلب الحقيقة بالسّؤال عنه، وبصّورة المجاز في أسلوب الاستعارة التمثيلية .

تسأله – صبرية–: هل رأيت شفاء العمري*، يتكرر هذا الشّكل من التساؤل في خمسة مقاطع في حوار مقتضب وقصير، وخالف في مقطعين بصيغة (ماذا): لماذا لم تمثل على المسرح ؟ ، ماذا جرى لعينيك ؟

فأسلوب الاستفهام بصيغة (هل): يفيد بالسّؤال عن التصديق بالنسبة الى وقوع الشيء أي بحدوثه أو عدم حدوثه بخلاف السّؤال بالهمزة التي تفيد التصديق والتصور لماهية الشيء[2]، فمبتغى سؤال عمته صبرية عن حدوث اللقاء بين البطل والمسرحي دون الالتفات الى ماهية هذا الشيء أو تفاصيله حقيقته، فهي غير معنية عن شخصية شفاء العمري وحقيقة كونه مسرحيا يدلف البطل حالما تحت عباءته الفنية . ليأتي الجواب بعد عرض وصفي يخلخل زمن الإجابة ويقطع سرد الحوار ، ويعمق الهوة بين جهتي الاتصال في الحوار، فهو حوار الطرشان:

((يردّ عليها بعد أن ينسف نصف الماعون .

ـ يقولون أنه ذهب ليخرج مسرحية أخوات زوجتي على مسرح دو ريدو فيرت في مدينة مونتريال)) [3].

---

(1) اسلوبية الرّواية:92 .

* عميد المسرح الموصلي من مواليد مدينة الموصل – العراق سنة 1939م أسس فرقة مسرح الفن وله مؤلفات مسرحية عديدة في الموصل توفي سنة 2013 م عن عمر ناهز 75 عاما .https//egcinema.com

(2) ينظر: الإيضاح، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.2، 2010: 108.

(3) رائحة السينما: 23.

إنّه جواب التباين بين عالمين: الحقيقة ببساطة تساؤلات عمته صبرية، والخيال المترامي الذي يسبح به البطل متماهيا، بين الحقيقة المزرية بكل تناقضات البطل في صولاته الفارغة والواقع المرير، وبين حلم اعتلاء خشبة المسرح متخطيًا ابداعات فناني الموصل الى الرّيادة .

فعمته صبرية لم تسمع عن مسرحية (أخوات زوجتي)، ولم ترى مسرح (دو ريدو فيرت) ولم تعرف أن هناك مدينة اسمها (مونتريال) فهي لا تعرف أصلاً دولة (كندا) على وجه الأرض، إنه جواب المفارقة بامتياز، مفارقة مؤطرة باستعارة تمثيلية، بوصفها مكونًا سرديًا تخييلي يعبر المؤلف عن فرديته الأسلوبية في الحكي[1]، كثفت بمجموع دلالتها وايحاءاتها الخيالية البعد الآخر لشخصية البطل بكل اشكاليتها المزدوجة وتناقضاتها .

ويتكرر باستمرار بمقاطع الحوار السّردي المتعددة ببنيته الاستفهامية من جهة عمته صبرية :

ـ هل رأيت شفاء العمري ؟ / ـ هِيْ رأيت شفاء العمري ؟

ويتنوع المقطع الوصفي في سرد الحوار، ليعمد اليها الرّاوي في تنشيط وظيفة الوصف التفسيرية بما يخدم شخصية البطل كاشفة عن حياتها النّفسية وطبيعتها المزاجية[2]، ليقدم الوصف في القصّة شخصية البطل المتناقضة بصورة من التهكم:

((– يرد وهو يحاول باستلقائه القيصري على قنبة الحوش ادخال الهواء الى لباسه الداخلي ...

ـ ردّ لاهثًا وهو يرفع بنطلونه الكاوبوي ...

ـ يردّ وهو في الفراغ ...

ـ يرد عليها من المطبخ وهو بلا يقين مثل فنار بلا بحر ...

ـ يرد وهو بلا ضوء ...)) [3].

ليأتي الجواب على غرار صورمن التخييل باستعارات تمثيلية باعدت بغلو نقطة التواصل بين أطراف الحوار الى أقصى مدى، إذ لا وجود لأية مساحة ثقافية مشتركة البتة أو حضور للوعي المتبادل بين صبرية والبطل[4]:

ـ يقولون أنه سافر الى فرنسا ليرأس لجنة التحكيم في مهرجان كان ...

ـ كيف لم أمثل ؟ أنا يا عمتي كنت أحرك المرآة رقم واحد ...

ـ يقولون أنه ذهب ليعمل خبير متفجرات في فلم وداعًا بونابرت ...

---

(1) ينظر: اسلوبية: 62.

(2) ينظر: بناء الرّواية: 115.

(3) رائحة السينما: 26، 28، 31، 34، 38.

(4) ينظر: رائحة السّينما: 26، 29، 31، 34، 36.

ـ يقولون أنه ذهب الى أمريكا ليعمل خبير ديكورات بحرية في فلم تايتنك ...

ـ يقولون أنه ذهب الى دمشق ليسير في جنازة سعد الله ونوس.

فالكاتب / الرّاوي عمد الى هذا الشّكل من الحوار لإظهار التعددية لأشكال الوعي المتخالفة بلغة تعددية معبرة تضايفت مع وسائله السّردية في البناء الحكائي للقصة بتقنيات بلاغية متعددة في صور من التشبيه والمجاز وشكل من التضاد والكناية الرامزة، مفردة تارة ومركبة تارة أخرى، محققا تداعيات منظوره السّردي بأساليب سخرية تهكمية حاكيًا من خلالها عن شخصية اشكالية متأزمة متناقضة مع نفسها فضلا عن واقعها المرير أو سابحة في عالمها السحري المفترض بنكهة السينما .

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب

1- الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف، ترجمة د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، د.ط، 1996 .

2- اسلوبية الرّواية، حميد لحمداني، منشورات دراسات سال ن الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989.

3- الإيضاح، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.2، 2010 .

4- بلاغة الفن القصصي، البروفيسور وين بوث، ترجمة أ.د أحمد خليل عردات و د. علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامع الملك سعود، د.ط، 1415هـ .

5- بناء الرّواية، د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، القاهرة،(د . ط)، 2004 .

6- بنية النّص السّردي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

7- خطاب الحكاية – بحث في المنهج –، جيرار جينت، ترجمة محمد معتصم وآخرون،الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الرباط، الطبعة الثانية، 1992 .

8- رائحة السينما – قصص–، نزار عبد الستار، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2008.

9- الصّناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد ابو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى، 1952 .

10- صنعة الرّواية، بيرسيل وبوك، ترجمة د. عبد السّتار، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، عمّان، الطبعة الثانية، 2000: 73 ؛ وينظر: طرائق تحليل السّرد الأدبي .

11- صورة المغرب في الرّواية الإسبانية، د. محمد أنقار، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، المغرب، الطبعة الأولى، 1994 .

12- طرائق تحليل السّرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1992 .

13- عتبات ،ج. جنيت من النّص الى المناص، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، الجزائر الطبعة الاولى، 2004 .

14- العنوان وسيميو طيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري جزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، (د.ط)، 1998 .

15- في نظرية الرّواية، د. عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998 .
16- اللغة واللّون، د. أحمد خطاب عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997
17- معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي، 1983 .
18- موسوعة البلاغة، توماس أ.سلوان، ترجمة نخبة، إعداد وإشراف جابر عصفور وعماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة ، الطبعة الأولى، القاهرة، 2016 .
19- نظرية السّرد من وجهة النظر والتبئير، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،1989 .

ثانياً: شبكة الانترنت

1- اجتماعية الكناية بين التخييل والتّأويل، د. مسعود بودوخة، الملتقى الأول حول اللّسانيات والرّواية ،جامعة قاصد بن رباح: Manifest.univ-ouargla.dz .
2- بلاغة السّرد بين الرّواية والفيلم، أ. مرابطي صليحة:
asjp.cerist.dz/en/article/18713
3- سيميائية العنوان في السّرد الروائي – الثيمة والبنية –، أ.د. نادية هناوي سعدون، www. (alnaked – aliraqi- net) .
4- سعد الله ونوس .ar.m.wikipedia.org
5- سيمائية اللون واستراتيجية الدلالة في رواية (أهل البياض)، واقية بن سعيد، journal.openedition.org/insaniyat. ،
6- عميد المسرح الموصلي شفاء العمري، www.baytalmosul.com .