Information Sciences Letters
An International Journal

http://dx.doi.org/10.18576/isl/120404

Communication of Aesthetic Styles in the Novel: The Syrian Novel as a Model

N. A. Shebli and S. E. Kulaib*

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, Aleppo University, Aleppo, Syria

Received: 13 Oct. 2022, Revised: 17 Nov. 2022, Accepted: 12 Dec. 2022.
Published online: 1 Apr. 2023.

Abstract: This study aims at studying the communication of arts in the novel from an artistic aesthetic view. This emulation of the aesthetic styles of other arts in the novel included objective dramatic or lyrical styles. Having this in mind, we can look at the novel and the communication of arts from different perspectives taking some Syrian novels as examples for application. Therefore, this study has put some standards for its understanding of aesthetic styles, in which it has found that the three well-known compilation of aesthetic categories (dramatic, epic or narrative, lyrical) can be considered a measure of specific expressive styles for each aesthetic category which differs according to the source of its artistic expression, its relationship to the subject of its expression and the methods of its presentation. Furthermore, this study has found that when searching in the narrative aesthetic expressive style, this style is linked within the aesthetic and style classification to the narrator's position in a specific way while narrating which leads to the selection of different ways in the treatment of the novelistic subject matter, presentation and expression. This study has concluded that communicating this style with the aesthetic styles of other arts- such as theatre, cinema and poetry- affect the narrator's presence in the novel, forms of presence and kinds of focalization. This effect extends to the narrative novel, its relationship to its narration and the styles of its narration and treatment. As a result, this requires identifying the novelist's identity in the novel, presence, types of presence and relationship to the narration in order to identify the effect of communicating the novel with the other aesthetic styles of the narrative domain trying to set indicators for communicating the novel with each aesthetic style, so that they can be used in identifying and analyzing communication in other novelistic texts. Moreover, this study aims at setting specific description for communication in order to avoid abstract ideas and subjectivity, so that it can be used as a guide for identifying communication in novel along with other aesthetic styles.

Keywords: Communication of arts, dramatic, lyrical, narrative, novel, the aesthetic styles of the arts.

*Corresponding author e-mail: nooooour1987nooooour@gmail.com

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

تراسل الأساليب الجماليّة في الرواية: الرواية السوريّة نموذجاً

نور شبلي، سعد الدين كليب

قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة حلب، حلب، سوريّة.

ملخص الدراسة: يعمد هذا البحث إلى رصد تراسل الفنون في الرواية من زاوية فنّيّة جماليّة، وهي تمثُّل الرواية للأساليب الجماليّة للفنون الأخرى، من دراميّة موضوعيّة أو غنائيّة، والنظر من خلال ذلك إلى الرواية وإلى تراسل الفنون من منظار مختلف؛ متّخذاً من بعض الروايات السوريّة ميداناً تطبيقيّاً، ولذلك قام البحث بوضع محدّدات في رؤيته للأساليب الجماليّة، ورأى أنّ التصنيف الأجناسيّ الثلاثيّ المشهور للأشكال الجماليّة (دراميّ، ملحميّ أو سرديّ، غنائيّ)، يُقام قياساً إلى الأساليب التعبيريّة الخاصّة بكلّ شكل جماليّ، التي تختلف بالاستناد إلى مصدر التعبير الفنّيّ وعلاقته بموضوع تعبيره وطرائق عرضه، وألفى عند البحث في الأسلوب التعبيريّ الجماليّ السرديّ- الروائيّ أنّ هذا الأسلوب يرتبط ضمن الانتماء الجماليّ والأجناسيّ بتموقع السارد في موقع محدّد في إخباره السرديّ، ممّا يؤدّي إلى اختيار طرائق في معالجة المادة الروائيّة وأساليب تقديمها والتعبير عنها، وتوصّل إلى إنّ تراسل هذا الأسلوب مع الأساليب الجماليّة للفنون الأخرى من مسرح وسينما وشعر يؤثّر في حضور السارد في الرواية وأشكال حضوره وأنواع تبئيره، فيمتدّ تأثير ذلك على المسرود الروائيّ وعلاقته بمسروده وطرائق سرده ومعالجته، وهذا ما استوجب معاينة هويّة السارد في الرواية وموقعه وأشكال حضوره وعلاقته بالمسرود، ورصد تأثير تراسل الرواية مع الأساليب الجماليّة الأخرى على العالم الروائيّ، واتّجه البحث إلى تحديد مؤشّرات تدلّ على تراسل الرواية مع كلّ أسلوب جماليّ للفنّ الذي تراسلت معه الرواية، للتسلّح بها أثناء استقراء التراسل في النصوص الروائيّة، والاستناد إليها في تلمّسه، وقد هدف من ذلك إلى ضبط توصيف التراسل، تجنّباً من العوم في مستوى الذهنيّات وشططها أو الانزلاق في ذاتيّة الحكم، ولتكون دليلاً لإطلاق حكم التراسل على الرواية مع الأساليب الجماليّة الأخرى.

الكلمات المفتاحية: تراسل الفنون، دراميّة، غنائيّة، سرديّة، الرواية، الأساليب الجماليّة للفنون.

1. مقدمة:

مرّت العلاقات بين الفنون عبر تاريخها التنظيريّ الجماليّ الفنّيّ بمراحل مختلفة؛ من دعوة إلى الفصل بينها بقواعد وحدود، ثمّ الدعوة إلى الاتّصال وكسر تلك القواعد والحدود، وصولاً إلى مرحلة متوازنة أصبحت فيها العلاقات بين الفنون تفاعلاً فنّيّاً وتراسلاً جماليّاً كما عند سوريو [1]، وغدت الرواية بانفتاحها ومرونتها المعهودين من أوضح الميادين الفنّيّة تمثّلاً لهذا التراسل الفنّيّ. ويهدف هذا البحث إلى دراسة العلاقة بين الرواية والأساليب الجماليّة، وسيقوم لذلك بتقديم رؤيته للأساليب الجماليّة والمقارنة الجماليّة بينها، والإضاءة على الأسلوب السرديّ الروائيّ، وتحديد مؤشّرات لتراسل الرواية مع تلك الأساليب، ورصد تأثير هذا التراسل على الأسلوب السرديّ الروائيّ، وامتداد تأثيره على هويّة السارد وعلاقته بالمسرود وطرائق السرد ومعالجة المسرود، والوظائف التي يحقّقها، وقد اتّخذ من الرواية السوريّة ميداناً تطبيقيّاً. وتنبع أهمّيّة هذا البحث من أهدافه والنتائج التي سعى إلى التوصّل إليها في تناول علاقة من العلاقات بين المجال السرديّ والمجال الجماليّ، ورصد تراسل الفنون في الرواية من زاوية مختلفة بعيداً عن دراسته من حيث الموضوعات أو التقنيات المستلهمة. وضبط مؤشّرات لتراسلها مع الأساليب الجماليّة للفنون الأخرى، فيكشف بذلك عن تجلّيّات متنوّعة للعالم السرديّ الروائيّ بساردة ومسروده وطرائق عرضه، ويرصد التجريب والتجديد في سرد العوالم الروائيّة.

2. الإطار النظريّ والدراسات السابقة:

أوّلاً: مقاربة جماليّة بين الأساليب الجماليّة للفنون الزمانيّة- المتحرّكة:

تختلف الفنون الأدبيّة وغير الأدبيّة منها بحسب موقع الفنّان في فنّه وكيفيّات حضوره وتجلّياته، وعلاقته بالأثر الفنّيّ المنجز، وأساليب تعبيره، وطرائق صياغته وعرضه من فنّ إلى آخر، وذلك بحسب انتمائها الأجناسيّ؛ فمنها ما يحضر فيها الفنّان حضوراً ذاتيّاً مباشراً في الأثر الفنّيّ؛ يعبّر فيه تعبيراً ذاتيّاً مباشراً عن نفسه مثل الرقص أو الشعر، ومنها ما يكون حضوره حضوراً موضوعيّاً أو غير ذاتيّ، ويعبّر فيه عن موضوع ما غير ذاتيّ، يحاول فيه الفنّان الاختفاء خلف أثره الفنّيّ المنجز، والإيهام بأن أثره يجري لوحده، والتعبير عن موضوعه غير الذاتيّ بشكل غير مباشر؛ كما في المسرح والسينما مثلاً. ومن البدهي أنّ ذلك إيهام، فإنّ الفنّان هو المحرّك والصانع الأوّل لمنجزه، وفي النهاية كلّ الفنون تعبير عن الذاتيّة. ومن الفنون ما يزاوج بين الحضور الموضوعيّ والذاتيّ، يحضر فيها الفنّان والشخصيّات في آن حضوراً فنّيّاً تخييليّاً، ويعبّر عن موضوع غير ذاتيّ؛ كما في الفنون السرديّة، ولا سيّما الرواية، وهذا ما يقارب التصنيف الثلاثيّ المشهور للأجناس الفنّيّة؛ (الغنائيّ والملحميّ أو السرديّ والدراميّ)، الذي نُسِب إلى أرسطو، وقد نفى جيرار جينيت في كتابه (مدخل لجامع النصّ) انتماءه إليه، ونسبه إلى الرومانتيكيّين: 1. الشكل الغنائيّ: يقدّم الفنّان فيه صورته في علاقة مباشرة مع نفسه. 2. الشكل الملحميّ: يقدّم فيه صورته في علاقة وسطى بين نفسه والآخرين. 3. الشكل الدراميّ: يقدّم فيه صورته في علاقة مباشرة مع الآخرين [2] وقد صنّف أرسطو الأجناس الفنّيّة وفقاً لطريقة المحاكاة أو أسلوبها؛ وكما تحدّث أثناء ذلك هو وغيره من مثل أفلاطون عن صيغتين لعرض العوالم الفنّيّة (السرد والمحاكاة أو العرض)؛ حيث يوجد الفنّان في الأولى، ويغيب في الأخرى.

وعليه، وزّع أرسطو الأعمال الفنّيّة، على أساليب أو أشكال جماليّة ثلاثة؛ الغنائيّة والملحميّة- السرديّة والدراميّة؛ وهي أشكال تعبيريّة جماليّة كبرى تتوزّع عليها الفنون بتجاربها الجماليّة في الانتماء إليها: إذاً فإنّ التجربة الجماليّة- الفنّيّة عامّة تتوزّع على ثلاثة أشكال كبرى؛ وهي الغنائيّ والدراميّ والملحميّ، وكلّ تجربة منها تختلف عن الأخرى من حيث الطبيعة والموضوع والتأثير الجماليّ شدّة وسعة وكثافة، وتتوزّع أيضاً بحسب المادّة الفنّيّة إلى عدد من الأنماط بعدد من الفنون والأجناس الأدبيّة، وذلك على مستوى الإبداع أم على مستوى التلقّي[3]، ولذلك يندرج تحت كلّ شكلّ جماليّ تصنيفيّ عدد من الفنون، وتشترك الفنون المنضوية تحت شكل جماليّ معيّن باعتمادها أسلوبه التعبيريّ الجماليّ؛ وفق ناظمها الأجناسيّ المنتمية إليه؛ فإنّ لكلّ شكل جماليّ أسلوباً تعبيريّاً خاصّاً به؛ ينماز بمصدر التعبير الفنّيّ وعلاقته بموضوع تعبيره وطرائق عرضه. ولذا فإنّنا نرى التصنيف الأجناسيّ الثلاثيّ للأشكال الجماليّة، يُقام قياساً إلى الأساليب التعبيريّة الخاصّة بكلّ شكل جماليّ، التي تختلف كما أشرنا بالاستناد إلى مصدر التعبير الفنّيّ وعلاقته بموضوع تعبيره، وطرائق عرضه:

ففي **الغنائيّة** تعبير ذاتيّ مباشر للفنّان عن موضوع ذاتيّ، في حين تكون **الملحميّة- السرديّة** تعبيراً موضوعيّاً وذاتيّاً في آن؛ تعبيراً موضوعيّاً للفنّان وذاتيّاً للشخصيّات، وذلك عن موضوع غير ذاتيّ للفنّان، يعبّر فيه عن الشخصيّات وهي تفعل، وفقاً لرؤية سارد تخييليّ أوجده في العالم السرديّ، وأوكله مهمّة السرد إلى المتلقّي ضمن ميثاق روائيّ وفي لعب تخييليّ. فالسارد حاضر سرديّاً، ويهتمّ المتلقّي بحضوره وتجلّياته في النصّ السرديّ، فهو مركز انطلاق للعبور السرديّ، فمن خلاله يسرد القصّة ومجرياتها في العالم السرديّ، وما فعله الآخر فيه؛ أي ما فعلته الشخصيّات في زمن ما مضى تخييليّاً. أمّا الأسلوب

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

الدراميّ فهو تعبير موضوعيّ؛ يعبّر فيه الفنّان عن موضوع ما غير ذاتيّ من خلال الشخصيّات، فالشخصيّات هي التي تتحدّث وتفعل في الزمن الحاضر المسرحيّ؛ أمّا الفنّان يحاول الاختفاء اختفاء تامّاً وراء الشخصيّات، ويوهم بعدم وجوده في العمل المسرحيّ، كما أنّ وجوده لا يعني المتفرّج في شيء، ولا يهتمّ به.

وإذا أسقطنا الضوء على الفنون الزمانيّة التي سنتناولها وفقاً لتلك الأساليب التعبيريّة الجماليّة، فسنكون في الأسلوب الجماليّ الدراميّ أمام المسرح؛ المسرح أبو الفنون الدراميّة، وكذلك يمكننا أن ندرج السينما تحت الشكل الجماليّ الدراميّ؛ كونها تعتمد الأسلوب التعبيريّ الموضوعيّ، ومن البداهة أن الرواية بنت الشكل الجماليّ السرديّ الملحميّ، في حين يترأّس الشعر قائمة فنون الشكل الجماليّ الغنائيّ.

ثانياً: الأسلوب الجماليّ السرديّ في الفنّ الروائيّ:

تعدّ الرواية من الفنون ذات الانتماء إلى الشكل الجماليّ السرديّ- الملحميّ، ولذا- كما أسلفنا- فإنّها تمتلك أسلوباً تعبيريّاً سرديّاً يقوم في **مصدر التعبير الفنّيّ** على تعبير موضوعي للفنّان وذاتيّ للشخصيّات، فضمن الميثاق الروائيّ واللعبة السرديّة التخييليّة يُوكل الفنّان الروائيّ مهمة السرد إلى سارد تخييليّ حاضر سرديّاً في العالم الروائيّ، وإنّه شخصيّة منتجة لا وجود لها خارج الرواية [4]

وتقوم مهمته على سرد الحكاية بخطاب سرديّ بتخطيب زمنيّ يختاره، ووفق منظور يختاره إلى متلقٍّ مسرود له يتابعه ويهتمّ بحضوره، ويمرّ كل الخطاب السرديّ عبر هذا السارد، وقد يبتعد قليلاً ليفسح المجال لتعبير الشخصيّات، وما سبق كلّه استفاضت نظريّات السرد بالحديث عنه. أمّا عن **علاقته بموضوع تعبيره**، فهو يسرد الحكاية وما فعلته الشخصيّات في زمن ما مضى، وهو موضوع ما يتّسم بكونه غير ذاتيّ، سرداً عبر منظور يختاره.

وبناء عليه، لا يمكن الاستغناء عن وجود السارد في الأسلوب الجماليّ السرديّ، فالسرد يقوم على ثلاثيّة السارد والمسرود والمسرود إليه، وضرورة وجود السارد أكّدته نظريّات السرد ومنظّروها أمثال جينيت وتودروف وبارت وسواهم، فجيرار جينيت ولينتفلت مثلاً جعلا الوظيفة السرديّة وظيفة دائمة الوجود للسارد مهما كانت درجة حضوره، ومهما كان خطابه [5] فثمّة استحالة في وجود رواية من دون راو وهو المتلفّظ للسرد [6]، ولا يمكن للسرد- كما يرى بارت- أن يكون من غير راوٍ يروي مروياً إلى مرويّ له [7]

وإنّ عدم الاستغناء عن وجود السارد في الأسلوب التعبيريّ السرديّ للرواية يجعلنا نستحضر محطّات من تاريخ تجلّيّات حضور السارد، وأشكال حضوره، والتصوّرات النقديّة التي عاينته عبر التاريخين السرديّ والنقديّ، ولا سيما حضور السارد التقليديّ- السارد العليم؛ الضارب في وجوده منذ بدايات الفنّ السرديّ والممتدّ إلى حاضره؛ ومن أكثر الأشكال حضوراً، مع اختلافات طفيفة في أشكال وجوده تحويراً أو تغييراً، ويمتاز هذا السارد من حيث العلم: بالقدرة على علم الأحداث ومسارها من بدايتها ونهايتها والتحكّم بها، وسبر خارج الشخصيّات وداخلها، وتمرير هذه المعلومات عبر وعيه ولغته وأيديولوجيّته لا عبر وعي الشخصيّات ولغتها [8] أمّا من حيث الثقة التي يسدلها على نفسه، ومن حيث علاقته بالمتلقّي، فيحرص عموماً على أن يكون راوي ثقة، ويقدّم أحداثاً يهبها صفة الموثوقيّة، فيقدّم السرد مكتملاً حريصاً على أن يخلو من أي ثغرة أو فراغات في علمه، ويعطي إيهاماً بصحة ما يسرد، من خلال الانسجام في عوالمه السرديّة، فيقتنع المتلقّي بها ويتواطأ معه، فلا يُورّث بذلك قارئاً متسائلاً مشاركاً، بل مستمعاً عموماً.

وكان السارد العليم الثقة مدار الدراسات النقديّة، والمَثَل المطالب به نقديّاً، إلّا أنّ هذه السطوة الحضوريّة للسارد العليم فتحت الباب أمام درس نقديّ مغاير، افتتحه معارضون لذاك الحضور، وأكملته نظريّات سرديّة متنوّعة، ويمكننا استخلاص من تاريخ التنظير للأسلوب التعبيريّ الجماليّ السرديّ ثلاثة مواقف عبّرت عنها نظريّات تجاه هذا الحضور؛ لتكون هذه المواقف زاداً علميّاً نستخلص منه السمات التي تدلّ على تمثّل الرواية للأساليب الجماليّة التعبيريّة الأخرى:

أوّلاً: نظريات الموضوعيّة أو المسرحة: وهي مجموعة من النظريّات الرافضة لحضور السارد العليم التقليديّ، ولوضوح مظاهر تدخّله، والداعية إلى إقصاء وجود السارد وتهميشه من مسرح الأحداث، وإلى اعتماد الطريقة الموضوعيّة، في مسرحة الرواية سرديّاً، وجاءت ردّة فعل مناقض لتمجيد دور السارد العليم في العالم السرديّ. وقد تراوحت بين ثلاثة خطوط:

1. **التطرّف الإقصائيّ**، كما عند فلوبير وجيمس [9]، وتبعهما لوبوك [10] ورآوها الطريقة المثلى.

2. **الموازنة بين إخفاء السارد وظهوره:** وهي مجموعة من الآراء اتّجهت إلى عدم إمكانيّة التخلّص التامّ من وجود السارد، وفي الوقت نفسه تحدّثت عن مظاهر أخرى لإخفاء السارد ومسرحة السرد في إخفاء عدد من مظاهر وجوده، وحدّ بعض إمكانياته. منها رأي **فورستر** [11] **وشاتمان** [12] و**دوليزال** [13].

ثانياً: نظريّات التمسّك بحضور السارد: في مقابل الرأي المتطرّف السابق نلفي رأياً آخر؛ فإن كان الرأي السابق يُنحّي السارد، ويدعو إلى إخفائه ومسرحة الرواية، فإنّ هذه الآراء تتمسّك بالسارد وبحضور في العالم السرديّ؛ كونه خاصيّة أساسيّة من خصائص السرد الروائيّ، تميّزه عن غيره من الفنون، التي بدورها تمتلك خصائصها المميّزة لها والخاصّة بها أيضاً، ومنها الدراما أو المسرح: وإنّ هذين الرأيين المختلفين خلقا جدلاً في المدرسة الألمانيّة حول تدخّل المؤلّف، فقد شهدت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في ألمانيا جدل بين طرفين بين الدعوة إلى إخفاء ظهور المؤلّف، وهؤلاء هم أنصار الموضوعيّة والمسرحة، وآخرين أكّدوا أهميّة حضور الراوي بوصفه خاصيّة جوهرية للسرد الروائيّ في مقابل الدراما، وتواصل الاختلاف بينهما حتّى عام 1950. ومن أنصار الحفاظ على الوساطة السرديّة- الراوي فريدمان وهامبرغر وستانزل [14]

النظريّات التوصيفيّة: وهي مجموعة من النظريّات التي أكّدت وجود سارد، وعملت على تحديد موقعه ودرجات حضوره، منطلقة من تجارب النصوص السرديّة- الروائيّة، ولاسيّما ما قام به منظّرو السرديّات في إطار عمل الشعريّة، في أثناء قواعد تجعل من السرد علماً. وما يميّز عمل هذه النظريّات مقارنة بالنظريّات السابقة هو عملها التوصيفيّ لموقع السارد وحالات وجوده المتنوّعة، فهو ليس عملاً تحديديّاً إلغائيّاً أو إقصائيّاً متطرّفاً؛ يقوم على إعلاء شأن حضور أو غياب أو موقع أو تبئير على آخر؛ أو وسمه بكونه الطريقة المثلى، ولذا انطلقوا من التجارب السرديّة- الروائيّة، رصدوا التجلّيات والأشكال المتنوّعة التي يتموقع فيها السارد، من غير فرض قبليّ، ودرسوها ضمن منطلقاتهم الدرسيّة ومرجعياتهم في دراسة النصّ وعناصره، وغذّوها بأبعاد تصوريّة مختلفة، وعلى الرغم من تباينها إلّا أنّها تلتقي بمشترك رصد مواقع السارد وتجلّياته في الأسلوب التعبيريّ الجماليّ السرديّ- الروائيّ.

ولعملهم التوصيفيّ في تحديد موقع الراوي وأسلوبه السرديّ، تطرّقوا إلى أشكال متنوّعة لموقع السارد، وجعلوا الأسلوب المسرحيّ أو الموضوعيّ الدراميّ أو الكاميرا أسلوباً من الأساليب والمواقع التي من الممكن أن يتموقع الراوي فيها في الأسلوب التعبيريّ السرديّ- الروائيّ، متّخذاً موقع المسرحيّ أو موقع كاميرا المخرج في السينما. ومنهم نورمان فريدمان [15] ولينتفلت [16]

ثمّ تعدّدت النظريّات التوصيفيّة لموقع السارد ودرجات حضوره وأساليبه، ولكن على الرغم من هذا التعدّد والاختلاف فإنّها تتقاطع بما يمكننا من استلال قاسم

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

مشترك بينها؛ وهو العلاقة بين السارد وما يسرده، من حيث نوعيّة إدراكه أو كميّة هذا الإدراك، ثمّ أخذ كلّ تنظير منها بالتصنيف انطلاقاً من زاوية معيّنة، إضافة أو تعديلاً أو تحويراً على تصنيفات من سبقتها، ومن أشهر التصنيفات تصنيف **بويون** ثمّ **تودوروف** الناهض على تصنيف بويون [17]. بعد ذلك جاء تصنيف **جيرار جينيت**، وقد اقترح مصطلحاً مغايراً؛ وهو التبئير؛ مركّزاً على نوعيّة إدراك السارد لما يسرده، وتضييق في حقل الرؤية أي انتقاء المعلومات السرديّة، مقارنةً مع ما كانت تسميه التقاليد معرفة كلّيّة [18] ، ونتج عن ذلك ثلاثة أنواع: التبئير في درجة الصفر، التبئير الداخليّ، التبئير الخارجيّ [19]

وبالنظر إلى الدراسات العربيّة التي تتعلّق بموضوع تراسل الرواية مع الفنون الأخرى عامّة أدبيّة وغير أدبيّة، يمكننا تقسيم عمل هذه الدراسات إلى قسمين؛ قسم يختصّ بدراسة التراسل على مستوى الموضوعات، وتدرس فيه اتّخاذ الرواية الفنون الأخرى وعوالمها موضوعات لها، أو التناصّ معها، ومنها دراسة نسيمة كريبع [20]، والقسم الآخر درس التراسل على مستوى استلهام بعض التقنيات الفنّيّة من الفنون الأخرى إلى جانب دراسة التراسل على مستوى الموضوعات، ونمثّل لذلك بما قام به محمد تحريشي [21] وحسن لشكر [22]، ونذكر من المقالات في المجلات العلميّة ما قدّمته: آمال منصور [23] سميّة بيدي [24] ودليلة زغوديّ [25]. أمّا الدراسات التي تناولت تراسل الرواية مع الفنون الأدبيّة فقط تناصاً أو استلهاماً لبعض العناصر أو التقنيات، فنذكر ما قام به مهدي محفوظ وأسماء أونيس [26]، وكريمة غتيري [27]، وصبحة علقم [28]. ويتقاطع بحثنا مع الدراسات السابقة في الإضاءة على التفاعل بين الرواية والفنون الأخرى إلّا أنّه يتناول تراسل الرواية مع تلك الفنون من زاوية أخرى غير زاوية استلهام الموضوعات أو بعض التقنيات، بل من منظار تراسل الرواية مع الأساليب الجماليّة للفنون الأخرى، ورصد ما يتبع ذلك من تغيّرات وتحوّلات طارئة على العالم السرديّ وأساليب معالجته وطرائق عرضه، والوظائف الدلاليّة والجماليّة التي يغنيها.

وفي إطار الدراسات العربيّة السابقة ومناقشتها نذكر دراسة الدكتور صلاح فضل في كتابه أساليب السرد في الرواية العربيّة، التي أشار فيها إلى وجود ثلاثة أساليب رئيسيّة في السرد العربيّ خاصّة؛ وهي الأسلوب الدراميّ والغنائيّ والسينمائيّ، أقامه كما أوضح على شكل توافق بين ثلاث مجموعات ثنائيّة من العناصر الروائيّة؛ الإيقاع والمادّة والرؤية، فرأى أنّ الأسلوب الدراميّ يغلب فيه الإيقاع بمستويّاته المتعدّدة من زمانيّة ومكانيّة، ثمّ يليه المنظور ثمّ المادّة، أمّا الأسلوب الغنائيّ يهيمن عليه المادّة المقدّمة في السرد التي تنتظم أجزاؤها في نمط أحاديّ، مجرّد من التوتّر الذي يولّده الصراع، في حين يسيطر المنظور في الأسلوب السينمائيّ، ثمّ الإيقاع والمادّة [29] يشترك بحثنا مع هذه الدراسة في دراسة العلاقة بين الرواية والأساليب الجماليّة، ولكن يختلف عنها في أمور عدّة؛ أوّلها المنطلق التنظيريّ فينطلق بحثنا من تأسيس مختلف ورؤية مغايرة للأساليب الجماليّة أوضحها أعلاه، تقوم على الفنّان وعلاقته بفنّه وطرائق عرضه، وفي الأسلوب السرديّ الروائيّ تنهض على علاقة السارد فيما يسرد وطرائق سرده، واختلاف المنطلق التنظيريّ التأسيسيّ بين بحثنا والدراسة أدّى إلى تباين في الميدان التطبيقيّ، والنقطة الأخرى، هي دراسة الأساليب الجماليّة من جهة تراسلها تراسلاً جماليّاً فنّيّاً في الرواية، وليس بكونها أساليب للرواية.

3. مناقشة الدراسات السابقة والنتيجة:

- لا يمكن إقصاء السارد في النصّ السرديّ إقصاء تامّاً؛ وهذا ما تنبّه إليه أصحاب النظريّات المعتدلة أمثال فورستر؛ كونه خصيصة أساسيّة وجوهريّ في الجنس الروائيّ، وإن أنصار الإقصاء أنفسهم أوموؤا إلى عدم التخلّص التامّ منه في العالم السردي مثل لوبوك [30]، وإنّ ما يمكن إقصاؤه هي التدخلات على لسانه من تعليق وإرشاد أو وعظ أو إعلانه عن حيازته العلم الكامل أو تعطيل بعض وظائفه من مثل التأويليّة أو التفسيرية، والاقتصار على الوظيفة السرديّة والتنسيق والمراقبة، وكما يمكن إخفاء حضوره فنّيّاً والإيهام الفنّيّ بذلك عبر أساليب متنوّعة، ومنها التراسل مع الأساليب التعبيريّة الجماليّة الأخرى، وموقعته في مواقع تواريه فنّياً.

- إنّ ما طالب به أصحاب نظريّات الموضوعيّة والمسرحيّة، ولا سيّما أصحاب النزعة المتطرّفة في إقصاء السارد هو عدم ظهور علامات على وجود السارد العليم المتدخّل تعليقاً أو إرشاداً أو وعظاً، فيزجّ تدخّله في عالم الرواية ويبدو متطفّلاً على عالمها، ويبدو أنّ ما قصدته هذه النظريّات من هذا الخروج إلى رفض تدخّل الروائيّ- المؤلّف الفعليّ خارج النصّ، الذي يتسلل صوته متدخّلاً عبر صوت السارد- الشخصيّة التخييليّة داخل النصّ الروائيّ؛ لذا فهي تستنكر حضور السارد المتدخّل ومن خلاله ترفض تدخّل الروائيّ- المؤلّف الفعليّ خارج النصّ؛ ولم تكن تفرّق بين السارد- الشخصيّة التخييليّة داخل النصّ الروائيّ، والروائيّ- المؤلّف الفعليّ خارج النصّ، وهذا ما ولّد خلطاً وتشويشاً في دعواتها، وهو ما تداركته النظريّات اللاحقة لها، ولا سيّما النظريّات التوصيفيّة والعمل الحثيث الذي بذلته الشعريّة أو علم السرديّات، وميّزت بين السارد داخل النصّ والروائيّ المؤلف الحقيقيّ خارجه واستفاضت في ذلك، وكانت أكثر توصيفاً ودقّة.

- يُحسب للتنظيرات الإقصائيّة المتطرّفة الجيميسيّة والفلوبيريّة وما بعدها أنّها كانت بداية مرحلة فنّيّة لموقع السارد، وكان لا بدّ لها في مستهل التأسيس التنظيريّ أن تأخذ نفساً تحديدياً لإخفاء الحضور الصارخ للسارد في مواجهة النفس التقليديّ السابق لموقع السارد العليم ومنه الروائيّ والمتدخّل، وجاءت دعواتها تناسباً مع حالة سائدة لتجارب روائيّة لها هذا النفس حينذاك، ولها الفضل في فتح الباب أمام تجارب روائيّة نوّعت في موقع السارد وجدّدت فيه، وكذلك أمام التنظيرات المتناولة لمواقع السارد والفاحصة لها وانتقالها إلى خطوات أكثر عمقاً في التنظير كلها وتوصيفاً لتفاصيلها وإضافة لأخرى. ومن المواقع التجريبيّة الحداثيّة التي تموقع فيها السارد موقع السينمائيّ- الكاميرا أو المسرحيّ وما إلى ذلك، ونشأت من خلال تراسل الرواية مع الأساليب التعبيريّة الجماليّة الأخرى.

- إنّ اختفاء السارد سرديّاً هو خيار من الخيارات أو موقع من المواقع التي يتخذها الراوي تبعاً للحاجة السرديّة، وليس هو الخيار أو الموقع الأمثل للسارد والدائم والمناسب لكلّ سرد، وليس هناك طريقة مثلى دائمة، وهذا مرهون بالحاجة السرديّة وخصوصيّة كلّ عمل من التجارب الروائيّة، والمطلوب هو هدف أو اختيار جماليّ تستدعيه الحاجة السرديّة لا فرض وإقرار بإلزام دائم من المنظّرين فيفقد وهجه الجماليّ؛ والشاهد على ذلك الروايات التي يأخذ السارد فيها دور السارد العليم ويتناسب مع الحاجة السرديّة، وندلل على ذلك أيضاً بالرواية العجائبيّة التي يأخذ السارد فيها موقع السارد العليم الثقة، وهو يسرد الحدث العجائبيّ إيهاماً بواقعيّة العجائبيّة، وتأكيداً لحدوثها فنياً، وبالتالي زيادة التردّد عند المتلقّي، وتحقيقاً للمقولة الرئيسة الركيزة لولادة العجائبيّة، كما يرى تودوروف في كتابه [31]

4. أهداف البحث وآليته:

انطلاقاً ممّا سبق وارتكازاً على النظريّات حول تاريخ حضور السارد أو إقصائه نعتمد على أنّ الأسلوب الجماليّ الدراميّ أو الموضوعيّ هو اتّجاه نحو تنحيّة السارد العليم المتدخّل بعلمه الكلّيّ وتعليقاته ومنه الروائيّ- المؤلّف الخارجيّ من الظهور في العالم الروائيّ أو اتّصال الموضوع به. فمرّة من خلال تصدير الشخصيّات بعلمها المحدود ساردة أو متحاورة، ومرّة من خلال السارد الغائب نفسه ولكن بحدّ علمه. وتأسيساً على كلّ ما سبق أيضاً، رأينا أنّ التصنيف الأجناسيّ الثلاثيّ للأشكال الجماليّة، يُقام قياساً إلى الأساليب التعبيريّة الخاصّة بكلّ شكل جماليّ، التي تختلف كما أشرنا بالاستناد إلى مصدر التعبير الفنّيّ وعلاقته بموضوع تعبيره، وطرائق عرضه، وألفينا عند بحثنا في الأسلوب التعبيريّ الجماليّ السرديّ- الروائيّ أنّ هذا الأسلوب يرتبط ضمن الانتماء الجماليّ والأجناسيّ بتموقع السارد في موقع محدّد في إخباره السرديّ، ممّا يؤدي إلى اختيار طرائق في معالجة المادة الروائيّة وأساليب تقديمها والتعبير

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

عنها.

ولذلك فإنّ هدف البحث في معاينة تراسل تمثّل الرواية الأساليب التعبيريّة الجماليّة للفنون الأخرى متّخذاً من عدد من الروايات السوريّة ميداناً تحليليّاً وتطبيقيّاً يستوجب معاينة هويّة السارد في الرواية وموقعه وتجلّيات حضوره وعلاقته بالمسرود، بما يتضمّن ذلك من **آلية** فاحصة تهدف إلى تحديد المؤشّرات على تراسل الرواية مع أحد الأساليب التعبيريّة الجماليّة للفنون الأخرى، وتتوزّع هذه الآلية على قسمين:

أولاً: دراسة مصدر التعبير الفنّيّ، وعلاقته بالأثر الفنّيّ المنجز؛ وهو دراسة مصدر الإخبار السرديّ، وموقعه وعلاقته بما يسرد: أكان حضوراً ذاتيّاً في علاقة ذاتيّة بسرده، أم حضوراً موضوعيّاً في علاقة بموضوع غير ذاتيّ. وهذا ما سيستتبع معاينة: 1.**الصوت:** هل هو متكلّم أو غائب أو تعدّد الرواة 2.**حضور السارد:** من حيث علاقته بالقصّة: متباين حكائيّاً أو ممثّل داخل الحكاية، والأخير بدوره يتفرّع إلى: أ.شاهد من غير مشاركة أو ب. مشارك [32]. 3.**المبئّر:**هل هو مبئّر أمّ أو فرعيّ 4.**المبأّر:** المادّة القصصيّة. 5. **نوع التبئير**: صفر أو داخليّ أو خارجيّ. ومظاهر حضوره تدخّلاً أو عدمه.

ثانياً: طرائق صياغة التعبير الفنّيّ؛ وهو دراسة طرائق السرد، والجانب التعبيريّ اللّغوي في السرد، وهو ما سيعرج على دراسة النقاط الآتية: 1.اللّغة: يعبّر عن التبئير باللّغة؛ لغة السارد أو الشخصيّة، وسنضيء على بعض ظواهر لغويّة أسلوبيّة في التراسل مع الأساليب الجماليّة **2. طرائق السرد:** هل هي طريقة المسرود أو المعروض **3.أنماط الخطاب:** مسرود أو منقول مباشر أو محوّل غير مباشر أو غير مباشر حرّ **4.الأيديولوجيا:** التي تعرضها الرواية من خلال السارد، كما نظر لها ميخائيل باختين [33]

5. تراسل الرواية السوريّة مع الأساليب التعبيريّة الجماليّة:

تراسلت الرواية السوريّة في أسلوبها التعبيريّ السرديّ مع الأساليب التعبيريّة الجماليّة الأخرى للأشكال الجماليّة الأخرى من غنائيّة ودراميّة، من خلال تراسلها مع أساليب الفنون المنضوية تحتها والمنتمية إلى شكلها الجماليّ، وهذا ما لحظناه جنوحاً تراسليّاً في الرواية عامّة، ومنها الرواية السوريّة.

أولاً: تراسل الرواية مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ الدراميّ:

1.الأسلوب المسرحيّ:

أشرنا سابقاً إلى أنّ المسرح من الفنون ذات الأسلوب التعبيريّ الجماليّ **الدراميّ**، الذي يقوم على التعبير الموضوعيّ؛ يعبّر فيه الفنّان عن موضوع ما تعبيراً غير ذاتيّ من خلال الشخصيّات، فالشخصيّات هي التي تتحدّث وتفعل في الزمن الحاضر المسرحيّ؛ أمّا الفنّان- المسرحيّ المخرج أو الكاتب فيحاول الاختفاء اختفاء تامّاً وراء الشخصيّات، ويوهم بعدم وجوده في العمل المسرحيّ، كما أنّ وجوده لا يعني المتفرّج في شيء، ولا يهتمّ به. وهو في ذلك مغاير للأسلوب التعبيريّ السرديّ الذي ينهض بشكل أساسيّ على وجود سارد ظاهر يسرد الرواية، وهو المالك الرئيسيّ للحديث في الرواية ومؤسّس السرد، والمسيّطر بسرده غالباً. وبناء عليه يمكننا القول عن تراسل الرواية مع الأسلوب الدراميّ المسرحيّ عندما يوهم السارد بتنحيّة نفسه وإخفاء ظهوره، وإعطاء الفرصة للشخصيّات لتتحدّث وتسرد العوالم الروائيّة، وتتراجع الوساطة السرديّة- السارد فتبدو الرواية وكأنّها تعرض نفسها بنفسها أمام المتلقّي. ومن المواضع التي يبرز فيها تراسل الرواية مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ- الموضوعيّ المسرحيّ اعتماد السارد تقنية:

1.تعدّد الأصوات الساردة: يمكن أن نعدّ تعدّد الأصوات الساردة من أشهر مواضع تراسل الأسلوب السرديّ مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ الموضوعيّ المسرحيّ؛ كون السارد يعمل فيه على إخفاء وجوده، ليصدّر الشخصيّات على مسرح الرواية، ويوهم المتلقّي بعدم وجوده صوتاً ولا حضوراً، وإيلاء الشخصيّات الدور والصوت للتحدّث بصوتها ولغتها وأسلوبها، وعدم إعلاء صوت على آخر، وعدم وجود دلائل على حضوره تعليقا أو إرشاداً.

وتتّسم العلاقة بين الشخصيّات الساردة المتعدّدة الأصوات بكونها علاقة اختلاف وتناقض لا علاقة توافق واكتمال أو إتمام بين أصواتها؛ فأصواتها متناقضة ومتصارعة والصوت الواحد منها يخالف الصوت الآخر ويتعارض معه، ولا يعني هذا عدم انسجامها وتناغمها في متن الرواية؛ فالأصوات متناقضة في أفكارها وآرائها وتوجهاتها ومستوياتها الاجتماعيّة والفكريّة والثقافيّة إلّا أنّها على المستوى السرديّ تكون متناغمة ومنسجمة بما يبرز اختلاف هذه الأصوات وتناقضها إبرازاً فنّيّاً. فنكون أمام السارد الممسرح الذي يتكلم كما تحدّث عنها بوث أو الشخصيات الساردة الممسرحة، التي تمتلك الحريّة والاستقلال عن السارد لترفع صوتها، وتعلن عن رأيها ووجهات نظرها المتناقضة والمتصارعة بأيديولوجيّها، ممّا يولّد صراعاً على غرار الصراع المسرحيّ. وهذا الصراع خلق صراعاً بين القيم الجماليّة ومنه ولد صراعاً بين الأنساق الثقافيّة التي تحملها، فلا يسعى إلى تعزيز إيديولوجيا وترسيخها على غرار الرواية التقليديّة. وهاهنا يتحقّق نموذج فعليّ لتعدّد الأصوات الساردة أو غير الساردة.

وقد لفت اختفاء السارد انتباه منظّري الرواية، وربطوا بين اختفاء السارد واعتماد تعدّد الأصوات الساردة الفعليّ لا الشكليّ: وكلّما كان الساردون متعدّدين تعدّداً فعليّاً لا شكليّاً، كان ذلك أدعى إلى ابتعاد هيمنة السارد وتخفّيه، وإلى تنوّع الأصوات وأنماط الخطاب واللّغات والأيديولوجيّات، فيُقضى بذلك على أحاديتهم، ونكون أمام رواية بوليفونيّة متعدّدة الأصوات، لا مونولوغيّة الصوت يسيطر فيها صوت الراوي [34]

ونرى أنّ الرواية تتمسرح وتتراسل مع الأسلوب التعبيريّ الموضوعي المسرحيّ من خلال تراجع السارد وسلطته عن الظهور، وإعطاء الحريّة للشخصيّات بالظهور، وتفعيل تعدد الأصوات المتناقضة، التي تتصارع وتتحدّث بمعزل عنه، وكلّما فعّلت الرواية تعدّد الأصوات بصوت الشخصيّات الساردة المختلفة في آرائها وتوجهاتها كان ذلك سبباً في مدّ الرواية بنسغ من الصراع، وكان ذلك أيضاً أدعى إلى تفعيل تراسلها مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ المسرحيّ. ولذلك نرى أن تعدّد الأصوات الساردة المختلفة والمتصارعة في آرائها من نماذج التمثّل المثلى للتراسل مع الأسلوب المسرحيّ، في تقليصها دور السارد، وإتاحة المجال للشخصيّات لأن تسرد وتعبّر عن وجهات نظرها المختلفة.

وتعدّ رواية **ملكوت البسطاء** من بواكير روايات الأصوات الساردة المتعدّدة في الرواية السوريّة، وكذلك من بواكير أعمال الروائيّ خيري الذهبيّ، فلقد تخفّى السارد وتوارى عن الأعين المتلقّية لهذه الرواية، وصيّر الشخصيّات المتعدّدة ذات الآراء المتناقضة والتوجّهات المتصارعة شخصيّات ساردة تسرد عن نفسها وتتحدّث عن أفكارها ورؤيتها من خلال سردها الفنّيّ للأحداث التي مرّت بها، وفيها تشابكت في علاقات مع الشخصيّات الأخرى، واصطرعت في ميدان الرواية، وأزاحت السارد العليم، لتتولى مهمّة السرد والحديث بنفسها كما في الأسلوب الجماليّ المسرحيّ.

خلقت من خلال شبكة العلاقات بين الشخصيّات المتعدّدة الأصوات الساردة نموذجاً مؤسّساً بتقديمها لأصوات متناقضة ومختلفة فعليّاً في وجهات نظرها، وخلقها لصراع حقيقيّ من خلال هذا التناقض بين أصواتها. والشخصيّات الساردة ذات الأصوات المتعدّدة في الرواية، هي حسب ظهورها في الرواية على التوالي: يونس، حبيبة، الأمّ بهيّة، سعيد. وقد قُسّمت الرواية إلى أربعة فصول، وعنونت كلّ فصل باسم شخصيّة ساردة من تلك الشخصيّات، وأتاحت الفرصة لكلّ لشخصيّة في الفصل المخصّص لها بإعلاء صوتها، وسرد الأحداث من وجهة نظرها من خلال استخدام ضمير المتكلّم؛ ففي الفصل الأوّل المعنون باسم يونس: يسمعنا صوته وحوارته مع الأصوات الأخرى، ليحدّثنا عن طفولته وتضحية أمّه وتفانيها من أجل تربية أولادها بعد ووفاة زوجها، وعن زواجه من

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

خطيبة أخيه سعيد الأخ الأكبر الجلف الذي يسيء معاملته، وذلك بعد أن سافر سعيد، وفقدوا أي خبر عنه، وكما تحدّث عن سوقه إلى حرب سفربرلك. أمّا الفصل الثاني الموسوم باسم حبيبة؛ فيأتي لينقض عدداً من المعلومات التي جاء بها يونس في فصله الأوّل، فيونس ليس الزوج المحبّب لحبيبة، وسعيد هو الحبيب الأوّل والمنتظر، والمستحوذ على قسم كبير من ذكرياتها. وفي الفصل الثالث؛ تسمعنا الأمّ بهيّة أو أمّ سعيد وجهة نظرها بكونها المرأة المضحيّة بنفسها لتربية أولادها بعد وفاة زوجها، إلّا أنّ هذا الفصل ضمّ نفياً لوجهة نظرها، ونقضاً لما جاء في الفصلين السابقين، فأوجد مساحة لأصوات الشخصيّات الأخرى ضمنه؛ فوجدنا فيه وقفات متنوّعة مع الشخصيات الأخرى، وقد كشفت عن تفكيرها المضمر ووجهات نظرها بصراحة تجاه أمّ سعيد، فاتّسمت نظرة الشخصيّات تجاه أمّ سعيد بالنظرة السلبيّة، فهي تتّصف بالأنانيّة والغيرة وحبّ التملّك، وذلك لأنّها بشطط تربيتها أفسدت شخصيّة ابنها يونس، وولّدت صراعاً بين الأخوين يونس وسعيد، وعمّقته من خلال تزويجها لابنة أختها حبيبة لابنها يونس المسلوب الشخصيّة، وهذا ما سبّب نقمة حبيبة عليها، لتكشف حبيبة عن رفضها ليونس وحبّها لسعيد، وعن تزويجها قسراً من يونس، وتدبير أمّ سعيد وأمّها حيلة لاغتصابها في محاولة لتأكيد رجولة يونس. ويختتم الأخ الأكبر سعيد الفصل الأخير ليسرد عودة يونس من الحرب، ورؤيته لزوجته زوجةً لأخيه، بعد انتشار شائعة مقتله، ويعرض وجهة نظر مختلفة للعلاقة بين الأخوين سعيد ويونس؛ تتّسم بالتفاهم لا التصارع، وعن نظرة سعيد الإيجابيّة لأخيه يونس في احترام يونس حبّ حبيبة لأخيه سعيد، وعودة يونس إلى قريته، بعد التحاقه بالجيوش المقاتلة للوجود الفرنسيّ في سوريّة، وتزوّجه ومشاركة أخيه في مكان عمله، وقدّم الفصل بذلك وجهة نظر سعيد لأخيه يونس، وهي نظرة مضادة للنظرة التي قدّمها يونس في فصله الأوّل، ولتكون هذه النظرة نقطة التحوّل في مسار الأحداث، ونقلها من حالة الصراع إلى حالة الوئام. وإن كان اختتام الرواية بنهاية سعيدة طريقة تقليديّة في الرواية، أخمد نار الصراع الذي أفرزته الأصوات المتعدّدة الساردة، إلّا أنّها الرواية خلقت من خلال شبكة العلاقات بين الشخصيّات المتعدّدة الأصوات الساردة نموذجاً مؤسّساً بتقديمها لأصوات متناقضة ومختلفة فعليّاً في وجهات نظرها، وخلقها صراعاً حقيقيّاً من خلال هذا التناقض بين أصواتها.

وفي هذا كلّه كان حضور السارد الخارجيّ العليم ومنه الروائيّ حضوراً موضوعيّاً، وفي موضوع غير ذاتيّ؛ لذا فقد تراجع ليفسح المجال أمام أصوات الشخصيّات، لتتبوّأ السرد وتتولّى التحدّث باستخدام ضمير المتكلّم، وليبدو حضورها ذاتيّاً في علاقة ذاتيّة بموضوعها؛ كونها ممثّلة داخل الحكاية ومشاركة فيها، كما في المسرح، فغدت بذلك مبئّراً لنفسها وللشخصيّات الأخرى، وقد اعتمدت الرواية في أسلوب بنائها السرديّ على التبئير الداخليّ المتعدّد كما أشار إليه جينيت، الذي ينتقل فيه التبئير حول الحدث الواحد من شخصيّة إلى أخرى [35] وذلك في ارتكازها على الأصوات المتعدّدة الساردة، والانتقال من شخصيّة ساردة إلى أخرى لتسليمها منبر السرد والتحدّث، واستند صوت كلّ شخصيّة ساردة بمفرده على تبئير مزدوج؛ التبئير الداخليّ والخارجيّ؛ التبئير الداخليّ لسرد ما يجول داخل نفسها من آراء وأفكار في أثناء سرد مجريات الأحداث التي مرّت بها، والتبئير الخارجيّ لترصد شبكة علاقاتها مع الآخرين وتضيء عليها من خلال تقديم الحوار معهم. ولم يأت التبئير الداخليّ هنا توطئة للغوص في مجال الغنائيّة أو الذاتيّة المغرقة في المشاعر والاعتمالات الداخليّة، بل غدا منطلقاً من أفكار الشخصيّة وآرائها والأحداث التي مرّت بها، والأفعال التي قامت بها، تمهيداً للانتقال إلى شبكة علاقاتها مع الشخصيّات الأخرى، من خلال التبئير الخارجيّ. وزاوجت الرواية بين الخطابين المسرود في صوت الشخصيّة والمعروض في تناولها لعلاقات الشخصيّات إلّا أن المعروض كان المتصدّر، مع نمط الخطاب المنقول من خلال الحوار بين الشخصيّات، فكانت محاولة بذلك أن تغدو أقرب إلى لسان الشخصيّات وصوتها، كما في الأسلوب المسرحيّ. وكانت الأيديولوجيّات في الرواية متنوّعة ومتصارعة كذلك، ومنها الجميل في تربيّة الأبناء، كما رأته أمّ سعيد، غدا قبيحاً في عين الأبناء؛ كونها ولّدت رجلاً مسلوب الشخصيّة وورّثت خلافاً بين الأخيين، والقيم الجماليّة في الرواية كان لها أبعادها الثقافيّة في الكشف عن أنساق مضمرة من عادات وتقاليد ومفاهيم بالية في المجتمع، ومنها مفهوم الذكورة أو الرجولة، وثنائيّة الذكر والأنثى.

وإنّ تعدّد الأصوات المتناقضة خطوة نحو تعميق درس العلاقات بين الشخصيّات في الرواية، وله دور في إبرازها، بزيادة خصوبتها؛ كون تعدّد الأصوات بيئة حاضنة مناسبة، ومن الممكن أن تبرز أنواع العلاقات بين الشخصيّات كلّها في الرواية المتعدّدة الأصوات، إلّا أنّه تتقدّمها علاقة الصراع، وهو ما تسعى إليه رواية الأصوات المتعدّدة في جانب من جوانبها الأساسيّة.

2.المشاهد الحواريّة:

تعدّ المشاهد الحواريّة من المواضع التي تتراجع فيها سطوة وجود السارد وينزاح عن الظهور، لتظهر فيه الشخصيّات متحاورة بحريّة تعبيريّة، بصوتها ورؤيتها ولغتها أمام المتلقّي مباشرة من غير واسطته، وتتقلّص المساحة بين المتلقّي والشخصيّات والحدث، كما في المسرح، ويبدو المشهد وكأنّه يعرض نفسه بنفسه: وإنّ المشهد هو المكان الوحيد في الرواية الذي تأخذ فيه الشخصيّات حريّتها في التعبير والحديث من خلال الأسلوب المباشر. وفي المشهد يتساوى زمن القصّة وزمن السرد، ممّا يُجري القصّة أمام عيني القارئ، ويخلق وهم التمثيل المباشر لما يحصل من أحداث وقد ربط الدراسون بين المشاهد الحواريّة في الرواية واستلهامها من الدراما المسرحيّة، فيقوم المشهد كما هو مألوف في النصوص الدراميّة على الحوار المعبّر عنه لغويّاً، والموزّع إلى ردود متناوبة.[36]

من المعلوم وجود الحوار في متن الرواية عموماً، كونها ذات انتساب إلى الأسلوب الجماليّ السرديّ الذي يزاوج بين الموضوعيّ والذاتيّ؛ أي خطاب السارد ويفسح مكاناً لخطاب الشخصيّات من خلال الحوار، إلّا أنّه يختلف حضور المشاهد الحواريّة من خلال التراسل مع الأسلوب الجماليّ التعبيريّ المسرحيّ الموضوعيّ، فيكون ثمّة طغيان للمشاهد الحواريّة في المتن الروائيّ، حتّى تنازع السرد في وجوده وسطوته، ويغدو التمثّل الأمثل لهذا التراسل عندما لا يتخلل الحوار سرد، أو أيّ مظهر من مظاهر تدخّل السارد تعليقاً أو توضيحاً، وكلّما اقتربت الرواية من هذا التمثّل كان هذا أدعى إلى تعميق تراسلها مع الأسلوب الجماليّ المسرحيّ:

بالعودة إلى رواية **ملكوت البسطاء** نلفي ارتفاع نسبة وجود المشاهد الحواريّة فيها، حتّى ننسى وجود السارد، ويكون المتلقّي في مواجهة الشخصيّات المتحدّثة المتحاورة، وأصبحت المشاهد الحواريّة دليلاً على اختفاء السارد، وعملت رديفاً للموضع الآخر في اختفاء السارد الخارجيّ العليم، وتسليمه مهمّة السرد إلى الأصوات المتعدّدة، فلا تفوت الرواية حدثاً إلّا وقدّمته من خلال المشاهد الحواريّة، فشغلت المشاهد الحواريّة حيزاً كبيراً من الفضاء الطباعيّ للرواية، وبالمقارنة بين حضور السرد والحوار في الرواية نصل إلى تجاذب الرواية بين الحوار والسرد، وبالإضاءة على تجلّي الحوار فيها نجده يميل إلى أن يكون خلوّاً من المقاطع السرديّة، ويوجد بعض المشاهد الحواريّة التي اختفى فيها أي مظهر لتدخّل السارد تعقيباً أو توصيفاً وتوضيحاً، إلى جانب عدم ذكر أسماء المتحاورين، ووضع علامة الشرطة دليلاً على تجاذب الحوار وتبادله بين المتحاورين، وهذا ما عزّز تراسل الرواية في أسلوبها مع الأسلوب المسرحيّ في الحضور الموضوعيّ للسارد وتواريه من مسرح الأحداث، وبروز الشخصيّات عليه متحاورة. ونأخذ على سبيل المثال جزءاً من مشهد حواريّ بين يونس وأمّه بعد سماع نداء السلطان لسوق الشباب إلى حرب سفربرلك:

"- أمّي.

- يونس. هل سمعت النداء؟

- نعم يا أمّي سمعته. أين كنت حتّى الآن؟

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

- كنت عند خالك حمدان. لعنة الله عليهم. أما كفاهم أخذ أبيك حتى يأخذوك أيضاً.

- أمّي. طولي بالك. انتظري حتّى نرى القوائم.

- أيّة قوائم يا مجنون؟ إنّه الجهاد. أنا أعرفه. لقد حدثتني أمّي عنه. إنّه سحب الرجال كلّهم. إنّه إفراغ البلاد من شبابها. كانت أمّي تحدثني دائماً عن شوارع القرية الخالية، عن بساتينها الملهملة. إلّا من بضعة عجائز وصبية لم يدركهم السنّ فيأخذوهم.

- أمّي طولي بالك ولا تفائلي علي. لعلّ اسمي لا يردّ في قائمة المطلوبين فأنا دافع بدلاً.

- يونس لا تكن ساذجاً. أي بدل يصمد أمام حالة الجهاد هذه؟" [37]

فهنا ينزاح السارد العليم ومنه الخارجيّ عن الظهور، ويعتمد على حضور موضوعيّ وبعلاقة موضوعيّة مع ما يسرده، لتأخذ شخصيّة يونس الممثّلة داخل الحكاية بصوتها السارد بضمير المتكلّم دور التوطئة للحوارات بينها وبين الشخصيّات الأخرى، وهنا شخصيّة الأمّ، فيبنّر الحوار بينه وبين أمّه حول سوقه إلى حرب سفر برلك تبئيراً داخليّاً وخارجيّاً في الآن نفسه، معتمداً تقنية زمنيّة؛ وهي تقنية المشهد الحواريّ، ونمط الخطاب المنقول، من غير ذكر أسماء المتحاورين، على غرار الأسلوب المسرحيّ، ونلاحظ محاولة الرواية التناسب بين الشخصيّة ولغتها، من خلال استخدام لغة فصيحة قريبة من العاميّة أو العاميّة المفصّحة، وطعّمت اللّغة الفصيحة بتراكيب بلهجة عاميّة من مثل: (طولي بالك ولا تفائلي علي)، وغلب الاستفهام على الجمل الحواريّة؛ تفعيلاً للأخذ والردّ في الحوار وتعميقاً له، وهذا وذاك كان له دور في الإيهام باختفاء السارد، وتأكيد الحضور الموضوعيّ له، وإيكال أمر التحدّث للشخصيّات ممّا يُؤشّر إلى تراسل الرواية مع الأسلوب الجماليّ المسرحيّ.

2.الأسلوب الموضوعيّ السينمائيّ:

أدرجنا فنّ السينما تحت الشكل الجماليّ الدراميّ؛ كونه يعتمد الأسلوب التعبيريّ الموضوعيّ، يحضر فيه السينمائيّ حضوراً موضوعيّاً، وهذا ما يكون في علاقته بما يعرض من أحداث، فيوهم بالاختفاء، ويتوارى خلف الكاميرا، ويقدّم عبرها عرضاً سينمائيّاً، ينقل فيه مجريات العالم المصوّر نقلاً خارجيّاً بأساليب وتقنيات تصويريّة.

ولذا يتراسل الأسلوب التعبيريّ الروائيّ مع الأسلوب التعبيريّ الموضوعيّ السينمائيّ، عندما يحضر السارد فيه حضوراً موضوعيّاً، ولذا تكون علاقته بما يسرد موضوعيّة، ويوهم بعدم وجوده، ويخفي مظاهر تدخّله، ويعتمد أسلوب العرض، فيبدو عارضاً فقط من خلال أسلوب الكاميرا التي تلتقط مجريات الأحداث، وتلتقطها من الخارج فقط، ويتراجع علمه عن الظهور، وتُحجّم ثقته، فيظهر الوسيط السرديّ- السارد الظاهر بمظهر الوسيط المختفّي والموهم بموضوعيّته في علاقته بما يسرد، كما يظهر في الكينونة التجنيسيّة للفنّ السينمائيّ.

بالعودة إلى آراء النقّاد أصحاب النظريّات التوصيفيّة نلفي انتباههم إلى تموقع السارد موقع الكاميرا واختيار أسلوبها في علاقته الموضوعيّة بالمسرود الذي يقدّمه وطرائق تقديمه: وذلك كما رأينا عند روسم كيون الذي أضاف إلى تصنيف **نورمان فريدمان** شكلاً ثامناً، وهو الكاميرا: وتتميّز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الناس دون اختيار أو تنظيم.[38] وكذلك جعل **لينتفلت** تبئير الكاميرا مهيمناً على نمط من الأنماط السرديّة الخمس، التي نظر لها من حيث موقع السارد والفاعل ومركز توجّيه القارئ؛ وهو النمط السرديّ المحايد: ويكون فيه الإدراك إدراكاً خارجيّاً محدوداً، ويستحيل فيه الإدراك الداخليّ [39]. وبالنظر في آراء الناقدين لاستخلاص سمات السارد الكاميرا، نجده سارداً محايداً؛ أي لا يتدخّل، ينقل شريحة من حياة شخصيّات العالم الروائيّ، ويكون إدراكه أو معرفته محدودة، تقتصر على الرصد الخارجيّ، ولا تطال الداخليّ. ومن الملاحظ أن الاهتمام بتبئير الكاميرا جاء في مرحلة حديثة من تاريخ التنظير النقديّ لحضور السارد الذي عرضنا لمحطّاته الرئيسة، وذلك في النظريّات التوصيفيّة؛ وهذا ما يدلّ على حداثة حضوره في المنجز السرديّ الروائيّ، وربّما مردّ هذا إلى كون السينما- المتراسل معها في هذا الأسلوب- فنّاً حديثاً نسبيّاً مقارنةً بالفنون الأخرى.

تراسلت الرواية السوريّة مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ الموضوعيّ السينمائيّ، فتموضع السارد في موقع السينمائيّ تموضعاً موضوعيّاً، معتمداً أسلوب الكاميرا التصويريّة، ورصد الأحداث في العالم الروائيّ عبر كاميرته الروائيّة رصداً خارجيّاً. وثمّة حضوران للسارد وهو متراسل مع الأسلوب السينمائيّ، وحامل لكاميرته الروائيّة في الرواية السوريّة، فقد يكون السارد متبايناً حكائيّاً أو ممثّلاً داخل الحكاية، وهذا ما دفع البحث إلى تقسيم دراسة تراسل الرواية السوريّة مع الأسلوب الجماليّ الموضوعيّ السينمائيّ إلى قسمين:

1.كاميرا السارد المتباين حكائيّاً: وفيها يمسك السارد المتباين حكائيّاً بالكاميرا، ويتوارى خلفها ليعرض لنا الأحداث عبر رؤيتها. وقد اتّخذ السارد في الرواية السوريّة موقع الكاميرا مستلهماً أسلوبها التعبيريّ الجماليّ الموضوعيّ، ونمثّل بموقع السارد الموضوعيّ- الكاميرا في رواية **فقهاء الظلام**، وهو موقع من المواقع التي اتّخذها السارد في هذه الرواية، ويطالعنا به السارد منذ بدايات الرواية بمشهد ولادة طفل لعائلة الملّا بيناف، نقتطف منه المقاطع الآتية:

"كان الصبيّ وقد أطلّ بنصف جذعه الأعلى من الباب تاركاً قدميه خارجاً حتّى لا يطأ طرف البساط، فاضطر إلى خلع حذائه، بعد أن دقّ بكعبيه طويلاً على العتبة حتّى تنسلّ قدماه. ربّما كانت فردتا الحذاء البلاستيكيّتان ضيّقتين. ثمّ دخل في خفر. قرفص قرب والده، وتمتم بكلام في أذنه من وراء الحطّة البيضاء المنسدلة على أذنيه ورقبته. نظر بيناف إلى الصبيّ في ريبة، ثمّ محا الريبة عن وجهه بابتسامة بليدة، ناظراً إلى الجالسين، لكنّهم كانوا في حديث ما، فلم يلمحوا انقلابات وجهه. أشار على الصبيّ بالانصراف فانصرف. بقي شبه ذاهل لدقيقتين قبل أن ينهض، ويخرج لاحقاً بالصبيّ."[40] ، ..."جثا [الملا بيناف] على ركبتيه قرب الفراش، شادّاً طرفي عباءته السميكة على فخذيّه. (كيف حالك) سألها، فظلّت محدّقة فيه بالعياء ذاته، لكن شفتها السفلى ارتجفت على دفعتين، فأشاح بنظره عنها متفرّساً في الغطاء الذي يلاصقها. مدّ يده في هدوء إلى قمّة الغطاء. سحبه فظهر شعر كثيف أسود. سحبه أكثر فباء جبين ورديّ، فتغضن قليلا. حدقتا الملّا تتّسعان ويده ترتجف. ضيّق ما بين جفنيه، وتمتم بكلام غير مسموع، ثمّ سحب الغطاء عن الوجه بأكمله." [41]

تراسلت الرواية مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ الموضوعيّ السينمائيّ، فيتموقع السارد خلف الكاميرا ليوهم بحضور موضوعيّ، لموضوع غير ذاتيّ، فكان السارد هو المبنّر الأمّ بصوته بضمير الغائب، وبحضوره المتباين حكائيّاً، وعبر رؤيته من خلال كامياره أو آلته التصويريّة يتحرّك في زوايا تصويريّة مختلفة يرصد لنا المبأر؛ وهو مشهد ولادة طفل للملا بيناف، وأحداث ملغزة حول هذه الولادة، لتوطّئ الرواية من خلال هذا المشهد الملغز لعجائبيّة الطفل المولود في تسارع مراحله العمريّة، فإنّه ينمو في الساعة الواحدة ما يُقارب ثلاث سنوات.

ولم تبدُ أي مظاهر لتدخّل الرواي تعليقاً أو شرحاً أو تفسيراً لسبب هذا التخبّط الذي تعيشه عائلة الملّا بيناف جراء ولادة الطفل، واعتمد التبئير الخارجيّ، فرصد الحيرة التي تعيشها العائلة من حدث الولادة لسبب مجهول، وذلك من خلال نقله الجانب الخارجيّ فقط، البادي على سلوكها وهيئاتها، فكانت معرفته بالأحداث أقلّ من معرفة الشخصيّات؛ فالشخصيّات وهي العائلة تعرف سبب التخبّط وحيرتها أمّا السارد ومنه المتلقّي فيعيشان غموضاً مجهولاً سببه. ولذا فإن كانت لغة السارد هي المهيمنة على السرد إلّا أنّها ليست لغة معرفة للأحداث، بل لغة تقلّص المعرفة وتزرع الحيرة وتبثّ الغموض، فهي لغة راصدة لا

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

عارفة، وهي ما يتلاءم مع التبئير الخارجيّ، ومنه مع موقع الكاميرا في الأسلوب التعبيريّ الجماليّ السينمائيّ. ونستدلّ ببعض الأمثلة: (ربّما كانت فردتا الحذاء) لغة تقريبيّة تخمينيّة، (الصبيّ...) ولم يذكر اسمه وتعرّف الرواية باسمه فيما بعد في درج الرواية، (تمتم بكلام في أذنه...، تمتم بكلام غير مسموع...) فالمفردات؛ (تمتم، في أذنه، غير مسموع) يدلّ على قصور معرفة السارد في تبئيره الخارجيّ، واعتماده أسلوب الكاميرا، فتتمّ على علاقته الموضوعيّة بموضوعه. وقد استخدم المشهد المفصّل لسرد هذا الحدث ورصد تفاصيله عبر الكاميرا الروائيّة، فأطال نَفَس الغموض، وخلق التشويق، وبثّ التردّد مع بعض الجمل من الخطاب المنقول على لسان الشخصيّات، فبدا المشهد أمام المتلقّي وجهاً لوجه، مع تراجع السارد خلف الكاميرا. وقد هيّئت الرواية بذلك الأجواء لولادة طفل عجائبيّ بطوليّ (بيكاس) المنتظر ليبدّد قباحة الواقع في التشرذم والتشرّد، ويحقّق الجمال في تحقيق الحلم في إقامة وطن يجمعهم.

2.كاميرا السارد الممثّل داخل الحكاية- شاهد من غير مشاركة: وفيه تكون الكاميرا محمولة على كتف السارد الشخصيّة، مراقباً راصداً، وعلى الرغم من أنّ السارد شخصيّة في السرد حاضر فيه، إلّا أنّه يتموضع تموضعاً موضوعيّاً خارجيّاً، وكما تكون علاقته بما يسرد موضوعيّة أيضاً، كونه غير مشارك في الأحداث التي يسردها، يأخذ عبر كاميراه دور المراقب المجرّد من الوعي المفسّر أو التدخّل بتعليق أو تفسير عليم.

ففي مفتتح رواية **الريش** للروائيّ سليم بركات يطالعنا السارد الشخصيّة (مم) بمواقع عدّة، وكان التراسل مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ الموضوعيّ السينمائيّ أحد المواقع التي يعتمدها في تبئيره لجاريه النزيلين بجانب بيته في جزيرة قبرص، وقد راقبهما أثناء انتظاره للقاء الرجل الكبير:

"أقفاص كثيرة. أصوات طيور لا يمكن التأكّد من أنواعها. رجال خرس في معاطف ثقيلة وملاءات على الرؤوس كملاءات النساء المحتشمات، ودواب بدت غريبة تحت الضوء البرتقاليّ، ولكنّها خليط من الثيران والحمير البلقاء العالية. ولمّا انتهى هؤلاء من إنزال حمولتهم دفعوا الدواب إلى الساحة الخلفيّة لذلك البيت، التي كانت مرآباً لمركبة آليّة ومستودعاً لأغراض ما، ذا سقف مُرْتَجَل من حصير وحبال معدنيّة، ثمّ غابوا جميعاً واحداً إثر الآخر، دالفين إلى المنزل الذي لم أرَ ضوءاً فيه." [42] وقد رصد (مم) النزلاء من خلال رؤيته لهم عبر النافذة: "أزحت الستارة لأرى أوضح، ثمّ فتحتُ الدّفّة الزجاجيّة، فهبّت عليّ نسمة عابقة بخليط من التراب والورد والهمس الذي تُحدثه حركة أجساد الرجال لا أفواههم" [43]

اعتمد السارد الشخصيّة (مم) موقعاً موضوعيّاً سينمائيّاً، ووضع كاميرا رؤيته على كتفه، وعلى الرغم من كون السارد هو سارد شخصيّة ممثّلاً داخل الحكاية، وكان صوته فيها بضمير المتكلّم، إلّا أنّ الموضوعيّة كانت سمة لعلاقته بما يسرد، فكان هو المبئّر الأمّ للمبأّر؛ وهم النزلاء الذين نزلوا بجوار بيته في جزيرة قبرص، وبدت منهم تحرّكات غريبة أفرزت عنده غموضاً، ولم يمتلك المعرفة لما يحصل معهم، فبأرهم من خلال كاميرته الروائيّة راصداً مراقباً، وأخفى مظاهر تدخّله؛ فلم يقدّم تعليقاً أو تفسيراً عليماً لكشف حالة النزلاء المريبة، فغدا تبئيره خارجيّاً، وفي هذا السياق من الملاحظ استناد الرواية على متكآت تقنية تبئيريّة؛ ترى عبرها وتسرد من خلالها، وتحجّم الرؤية والمعرفة عند السارد؛ فاتكأ السارد على السرد من خلال النافذة؛ وهي تقنية تبئيريّة دلّت على قصور معرفته وحدّ رؤيته، وكانت متناغمة وتبئير الكاميرا من قبل السارد الشخصيّة (مم)، فبدا راصداً مراقباً محايداً للنزلاء المجاورين له، وهذا ما انسحب على الصعيد اللّغوي الأسلوبيّ، ونمثّل لذلك بالتراكيب: (لا يمكن التأكّد من نوعها) و(لأغراض ما)، وبالفعل: (بدت)، ولذلك فعلى الرغم من سيطرة لغة السارد والخطاب المسرود إلّا أنّها سيطرة واهمة؛ كونها لغة مراقبة محدودة المعرفة، ولّدت نسبيّة في الرؤية، وتناسبت وحال السارد الشخصيّة (مم) المعذّب المتخبّط في شباك انتظاره اللقاءَ بالرجل الكبير، بعدما أرسله أبوه إلى جزيرة قبرص؛ للقاء به هناك، بغية توحيد جهود القادة الكرد، لتحقيق مأربهم في إقامة وطن منشود، ولكنّ (مم) بقي يتجرّع مرارة الانتظار للقاء بالرجل الكبير، في إشارة إلى ضياع كلّ جهد إلى توحيد جهود القادة لنيل مطلبهم المبتغى، والنزلاء هم نموذج لمن يعملون للوصول إلى هذا المطلب ولكن من غير جدوى، كما أنّ الغموض الذي يلفح أجواء البيت الذي يقطنه النزيلان وتحرّكاتهم، ورصده بأسلوب الكاميرا الموضوعيّ بتبئير خارجيّ وُظّف إعداداً لحدث فوق طبيعيّ وتشويقاً له؛ وهو امتلاك أحد النزيلين يداً ريشيّة.

ثانياً: تراسل الرواية مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ الغنائيّ:

الأسلوب الشعريّ:

يقوم الجنس الشعريّ في أسلوبه التعبيريّ الجماليّ الغنائيّ على التعبير الذاتيّ والعلاقة الذاتيّة بموضوع ذاتيّ، يُعبَّر فيه عن مشاعر الفنّان الذاتيّة وانفعالاته وتأمّلاته وتجاربه ورؤاه عن نفسه وعن العالم من حوله. وهذا ما أكّدته الدراسات النقديّة في تنظيرها للغنائيّة في الشعر، وعندما تحدّثت عن أسس تُقيم الغنائيّة في الشعر وتميّزها عن باقي الأنواع، تركزت هذه الأسس على الذاتيّة عند الفنّان وموضوعه وعلاقته بموضوعه: فالذاتيّة هي المبدأ الأساسيّ الذي يرتكز إليه الشعر الغنائيّ على خلاف الشعر الملحميّ، وإنّ الشعر الغنائيّ جاء نتيجة الحاجة إلى التعبير عن الذات وإدراكها عبر الحياة الداخليّة لروح الفرد [44]، ومن أحد الأسباب الأساسيّة لإبداع الأثر الشعريّ هو وجود الذاتيّة الفرديّة للشاعر والفنّان الخلّاق.[45] ولذلك فإنّ شخصيّة الشاعر الغنائيّ تكون موضع اهتمام، ويكون حضورها معلناً ومكثّفاً في القصيدة [46] فلا تتوارى ذاتيّة الفنّان الغنائيّ بل تظهر بوضوح، وإنّ مكمن الغنائيّة يتمركز في تلك الذاتيّة البارزة فيها، على خلاف الفنون الأخرى التي تتمركز في تنحية ظهور الفنّان في موضوعه.

أمّا عن موضوع الفنّان الغنائيّ وعلاقته به، فموضوعه الاهتمامات الروحيّة وما يتّصل بها من أحاسيس ومشاعر، يعبّر الشاعر من خلالها عن ذاته تعبيراً مباشراً وجليّاً، وبذلك يتميّز عن غيره من أنواع فنّيّة: فيتميّز الشعر الغنائيّ عن غيره من الأجناس الشعريّة بميزة واحدة: وهي موضوعه الخاصّ. فيختصّ الشعر الغنائيّ بالأحاسيس، وهي مادّته وموضوعه الأساسيّ، في حين تكون الأفعال موضوع باقي الأجناس الشعريّة [47] فمضمونه هو الذاتيّ أي العالم الداخليّ، المليء بالمشاعر والعواطف، وهدفه التعبير عن الذات [48] وعليه فإنّ مضمون التصوّر الشعريّ هو الاهتمامات الروحيّة، ولئن خرج إلى الحدس والإدراك فإنّه يستعين بهما، وهو محتفظ بطابعه الروحيّ، ولا تدخل الموضوعات الخارجيّة في دائرة الشعر إلّا عندما يكون لها صلة بداخليّة الوعي ومحفّزة لنشاط الروح [49] ويعبّر عن هذا المضمون بعناصر متنوّعة من صورة شعريّة وموسيقا وعناصر أخرى.

وسبقت الإشارة إلى إنّ الأسلوب الجماليّ السرديّ للرواية في أصله الجماليّ يموضع السارد داخل السرد، ليكون إزاء عالم خارج ذاته ومنفصل عنه، يسرد مجريات أحداثه وحركة شخصيّاته، وموضوعه حيوات الآخرين لا ذاته، لذا يكون الموضوع غير ذاتيّ بالنسبة له، وذاتيّ بالنسبة إلى الشخصيّة؛ لذلك فإنّ الأسلوب الجماليّ السرديّ هو تعبير موضوعيّ للسارد كونه يعرض عالماً خارج ذاته، وإن كان برؤيته أو وعيه، وذاتيّ كون الشخصيّات تعبّر عن ذاتها وتقوم بأفعال.

وعندما تتراسل الرواية في أسلوبها السرديّ الملحميّ مع الأسلوب الغنائيّ الشعريّ فإنّ السارد يميل إلى اتّخاذ موقع يقحم فيه ذاته؛ ويعلو فيه صوته المتكلّم؛ ليعرض ذاته بوصفها عالماً روائيّاً، وحتّى الشخصيّات الأخرى ومجريات الأحداث تمرّ من منظار هذه الذاتيّة ووعي السارد الذاتيّ ورؤيته وتأمّلاته، ولذا نلفي تغنّياً بالذات الساردة في الرواية، وتعبيراً ذاتيّاً عن موضوع ذاتيّ، ممّا يؤدّي إلى علوّ نبرة الشاعريّة في السرد، مع كثافة شعوريّة وعمق انفعاليّ.

وقد تنبّه منظرو السرد إلى هذا الحضور الذاتيّ الغنائيّ الطارئ على السارد، الذي يتموقع فيه من خلال التراسل مع الأسلوب الجماليّ الغنائيّ؛ ومنهم فريدمان الذي تحدّث عن نمطين لموقع السارد يغدو فيهما متراسلاً مع الجنس الغنائيّ في أسلوبه الجماليّ: وهما نمطان مرتبطان بالقصّ من داخل الحكاية: النمط السرديّ الناظم: ويغلب عليه منظور الراوي الشخص، وله إدراكان داخليّ وخارجيّ واسعا الأبعاد، ويكون أقرب إلى الجنس الغنائيّ. والآخر النمط

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

السرديّ الشخصيّ: ويسيطر عليه منظور الشخص- الفاعل، ويكون له إدراكان داخليّ وخارجيّ محدودان، ويجمع بين الجنس الملحميّ والجنس الغنائيّ. [50]

جنحت الرواية السوريّة إلى التراسل مع الأسلوب الجماليّ الغنائيّ- الشعريّ، وموقعت السارد في موقع تبرز فيه ذاتيته، وقد جعل من ذاته موضوعاً سرديّاً، كاشفاً عمّا يجول في داخله من اعتمالات داخليّة من مشاعر وأحاسيس.

ففي الفصل الأوّل من رواية **الريش** لـ سليم بركات، تتراسل الرواية مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ الغنائيّ الشعريّ؛ فنسمع صوت السارد- الشخصيّة (مم)، يجلو ما في نفسه من اعتمالات وخلجات ببوح شعريّ وإيحائيّ؛ فنفسه مثقله بالانتظار منذ ستّ سنوات في جزيرة قبرص؛ لرؤية الرجل الكبير الذي أرسله أبوه إليه؛ ليكون طرفاً يتعاضد معه؛ للوصول إلى غايتهم جميعاً في تحقيق حلمهم المنشود، إلّا أنّ تشرذم القادة، والتوطؤات المدبّرة ضد تحقيق الحلم حال دون ذلك؛ وعبثيّة هذا الواقع دفعت (مم) إلى الانتحار والتهيؤ له، غائصاً في داخليّته، مقدّماً لنا موضوع الانتحار بغنائيّة شعريّة حتّى بتنا أمام شعريّة الانتحار:

"لا لست مزمعاً على القيام بأيّ ترتيب يُضفي جمالاً على انتحاري، بل سأقدّمه كما هو، انتحاراً محضّاً، عنيفاً بما فيه من شهوة إلى الكمال الأخرس الذي يلي الجسد بشبرين اثنين، أو الكمال الذي يستيقظ، في الجسد، إذا هدأت ثرثرة الدم. سأنثر دمّي على كلّ ركن في البيت، ولن أنسى ثيابي النائمة في الحقيبة. سألطخها ثوباً ثوباً حتّى تكون تركتي ثقيلة يحوجها غسل قويّ أو إتلاف. سأنتقل بنزفي من غرفة النوم إلى المطبخ، إلى غرفة الجلوس، إلى ردهة البيت، إلى أصص النبات قليلة ، ولن أنسى الحيطان. سألقي بيدي حفنات عليها، كلّما امتلأت راحتي بالدم." [51] "ريشة. ريشة واحدة مثل انتحاري المزعوم. أينتحر الإنسان مرّتين؟ يحاول مرّتين، لكنّه لا ينتحر مرتين. إذا حاول قد ينجو، وإذا انتحر مات. ومات يعني أنّه مات. لا معنى ثانٍ أو ثالث للخبر. وأنا قررت الانتحار قبل فتح تلك الحقيبة التي علت الريشة الرماديّة في قاعها المعتم."[52] فـ مم أراد تحرير دمه من عبء الانتظار اللامجدي، وعبث السعي إلى توحيد جهود القادة للوصول إلى مكان يجمع شملهم، وسوء التواطؤات التي تُحاك للحيلولة من مبتغاهم. ونسوق عدداً من المقاطع الأخرى تعزيزاً لنهج السارد هذا الأسلوب الغنائيّ: "كان عراء مهتوكاً بجسارة حريّته، وأنا أريده هندسيّاً، حرّاً في عبوديّته. وإذ أقول (أنا) فإنّما أعني نفسي المنسوجة من انتظار فادح، في عاصمة هذه الجزيرة التي تتكلّم اليونانيّة، ولا أعرف منها غير ألفاظ تبعث على الضحك بعد ستّ سنين."[53] ، "أزداد صغراً، ويكبر الكلام. اللّغة، وحدها، تنمو في الصمت. السنوات تنمو. واليقين مروحة في يد عبد ما. ولأنّني حرّ، كأسير، فأنا ازداد يأساً أيضاً، كأنّما يتمّم اليأس الحكمة، وأغدو- بنفسي- مشرفاً على انتظاري كالحكم المشرف على لعبة."[54]

نلاحظ تراسل الرواية مع الأسلوب الجماليّ الغنائيّ- الشعريّ، ومن دلائله؛ حضور السارد- الشخصيّة (مم) حضوراً ذاتيّاً؛ كونه المبئّر الأمّ الممثّل داخل الحكاية من حيث علاقته بالقصّة؛ فهو شخصيّة رئيسة من شخصيّات الرواية، وهو مبئّر ومبأّر في آن واحد؛ كونه تخيّر ذاته الفرديّة واعتمالاتها موضوعاً لسرده وتبئيره، ولذا بأّر نفسه تبئيراً داخليّاً من خلال ضمير المتكلّم، وكان هذا التبئير نقطة انطلاق في داخليته؛ ليكشف لنا عن أفكاره ورؤياه من خلال تأمّلاته الشعريّة المهتاجة انفعاليّاً، وتساؤلاته الفلسفيّة عن الحياة من حوله، والنظر إليها من خلال منظار ذاتيّته، برؤيا ومواقف شعريّة، وما حفّز ذلك هو تفكيره بالإقدام على الانتحار، ولا سيّما بعد خيباته المتكرّرة في لقاء الرجل الكبير في جزيرة قبرص، وإخفاق كلّ محاولة في توحيد الجهود لتحقيق الحلم الكرديّ في إقامة كيان خاصّ به، مستخدماً الأسلوب المسرود غالباً، ليجلو عالمه الداخليّ، واتّكأ لذلك على لغة شعريّة، ولغة مكتنزة الإيحاءات ومرمزة الدلالات، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن مدى التناسب بين اللّغة والشخصيّة الساردة ومستواها الفكريّ والثقافيّ، وعن مدى امتطاء الروائيّ- المؤلّف الخارجيّ للسارد لضمير المتكلم للتخفّي وراءه، والتسلّل عبر اللّغة التي ينسبها للشخصيّة الساردة بذلك الضمير، طارحاً عبرها الأيديولوجيا المسيطرة على معظم الرواية، وهي ألم الإنسان في سعيه نحو وجوده. إلى جانب ذلك ثمّة ظواهر أسلوبيّة ملحوظة، ومنها الاستفهام: (أينتحر الإنسان مرتين؟) ، وتكرار المفردات غير مرّة: (ثوباً، مرتين، حرف الجرّ: إلى)، وانسحبت على علامات الترقيم، وفي تقطيع الجمل وتوزيعها بين الطول والقصر الذي قد يقتصر على كلمة واحدة: (ريشة)، وكانت متناغمة مع الموقف الشعريّ بكثافته الشعوريّة وهياجه الانفعاليّ المضطرب من عبثيّة واقعه.

6. نتائج البحث:

- تمّ وضع مؤشّرات على تراسل الرواية في أسلوبها التعبيريّ الجماليّ السرديّ مع الأساليب التعبيريّة الجماليّة الأخرى، فعندما يغدو السارد موضوعيّاً وتتّسم علاقته موضوعيّة بالمسرود، ويوهم بالاختفاء ممّا يسرده، فلا يبدو أي مظهر من مظاهر تدخّله ومنه تدخّل الروائيّ- المؤلّف الخارجيّ، فيؤشّر ذلك على التراسل مع الأسلوب التعبيريّ الجماليّ **الدراميّ**، وقد يتّجه في ذلك إلى فنّيّ المسرح والسينما حسب المميّزات الأجناسيّة الأخرى لكلّ فنّ منها.
- مؤشّر تراسل الرواية مع الأسلوب الجماليّ **المسرحيّ**؛ يكون بتراجع السارد العليم ومنه الروائيّ- المؤلّف الخارجيّ وتحجيم عمله وتواريه؛ ليظهر صوت الشخصيّات سرداً بضمير المتكلّم أو حواراً بينها.
- مؤشّر تراسل الرواية مع الأسلوب الجماليّ **السينمائيّ** يكون بتراجع السارد العليم وانعدام معرفته الكلّيّة وثقته الفائقة التي لا ريب فيها، ويتحوّل دوره إلى سارد راصد مراقب للأحداث الروائيّة والشخصيّات، ونتابعها معه من كاميرته ذات العلم المحدود، وتفوقه الشخصيّات المصوّرة في كاميرته الروائيّة معرفة وعلماً بمجريّات الأحداث.
- مؤشّر تراسل الرواية مع الأسلوب الغنائيّ **الشعريّ**، تراجع السارد العليم ومنه الروائيّ- المؤلّف الخارجيّ، ويتموقع السارد بموقع ذاتيّ، وتكون ذاته هي مدار ما يسرده، فينتج سرداً أشبه بالبوح الشعريّ المفعم بالمشاعر والأحاسيس ومرمز الدلالات ومجنّح بالأخيلة.
- ثمّة تبئير غالب في التراسل مع أسلوب جماليّ محدّد؛ فالتبئير الداخليّ أو التبئير الداخليّ المتغيّر هو الأكثر اعتماداً في الأسلوب الجماليّ المسرحيّ، وكذلك في الأسلوب الغنائيّ الشعريّ، أمّا التبئير الخارجيّ فهو الغالب في الأسلوب السينمائيّ.
- ليس هناك تبئير دائم يدلّ على التراسل مع أسلوب جماليّ محدّد، ويربط بينهما؛ وحضوره يدل على حضور الآخر، بل يكون من ممكنات التراسل، ولكن لا بد من تقصّي حضور دلائل أخرى تشير إلى الأسلوب المتراسل معه، متمثّلة عدداً من أسسه الجوهريّة للفنّ.
- ليس كلّ تبئير تراسليّ مع أسلوب جماليّ يفرز نتائج جماليّة بالضرورة، ويتوقّف ذلك على الحاجة السرديّة حسن توظيفه وعرضه، ونلفي دعوات بترشيد التراسل مع الأساليب الجماليّة ومنها الدراميّة حسب الحاجة عند دعاتها أنفسهم، وهذا ما طالب به لوبوك وبوث في سياق المطالبة بالتراسل مع الأساليب الجماليّة.
- ينسدل التراسل مع أحد الأساليب الجمالية وكذلك اعتماد تبئير محدّد على الضمير المعتمد ونوع السارد واللّغة والاختيارات الأسلوبيّة، فتعلو نسبة

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

المفردات التي ترصد دواخل الشخصيّات وأفكارها ورؤياها، كما يغلب اتّخاذ ضمير المتكلّم على لسان السارد الشخصيّة أو الشخصيّة في الأسلوبين المسرحيّ والغنائيّ الشعريّ، فنغدو أمام وعي الشخصيّة ورؤيتها ولغتها، في حين ترتفع نسبة المفردات الدالة على تقليص المعرفة، والرصد والمراقبة الخارجيّة في الأسلوب السينمائيّ، وتعتمد على ضمير الغائب على لسان السارد الغائب، ولكن يتّسم بكون وعيه وعياً محدوداً، واللغة بكونها مراقبة قاصرة العلم، أو المتكلّم على لسان الشخصيّة الساردة، ويكون عبر وعيها ولغتها.

- الضمير الغالب هو من الممكنات للقول بوجود تراسل للرواية مع الأساليب الجماليّة، وليس موجباً للقول بوجود هذا التراسل إلّا بتلمّس جملة من العلامات الأخرى التي تتضافر لتدلّ عليه.
- تراسل الرواية بساردها مع الأساليب الجماليّة للفنون الأخرى هو حدّ للكفاءات والميزات التي يتمتّع بها السارد العليم الثقة الذي يسيطر بعلمه ورؤيته ووعيه ولغته، ويمرّر كلّ ما في العالم الروائيّ عبر هذا الوعي وتلك اللّغة، ممّا يؤدّي التخلّص من النزعة التقريريّة والوعظيّة والأخلاقيّة.
- الميل بالمتلقّي إلى خوض غمار تجارب روائيّة مختلفة، تقصّر المسافة الفاصلة بينه وبين العالم الروائيّ، وتشعره بحيوية من خلال المشاركة الفعّالة والفعليّة التي تمنحه إيّاها، فالتراسل هو انتقال السارد والمتلقّي من الأحاديّة إلى التعدّديّة والحريّة.
- ليس من الملزم للرواية اعتماد الأسلوب الجماليّ المتراسل معه في مجمل النصّ الروائيّ، فقد يتمّ التراسل مع أسلوب جماليّ ثمّ العودة إلى الأسلوب الجماليّ السرديّ، فالاحتمالات مفتوحة تبعاً لما ترفده التجارب الروائيّة.
- يعدّ تراسل الرواية مع الأساليب التعبيريّة الجماليّة نوعاً من الأساليب **التجريبيّة الحديثة** في الرواية عامّة ومنها السوريّة، وخطوة في سبيل تطوير الأساليب الفنّيّة في عرض الرواية، وبلورة التجربة الروائيّة وتحقيق وظائفها الجماليّة.
- لم يأتِ التجريب التراسليّ مع الأساليب الجماليّة مجانيّاً ولا مؤشّر نقص أو ضعف في الرواية بل تحقيقاً لحاجة جماليّة دلاليّة في الإنتاج والتلقّي، وإفرازاً وتناغماً مع انفتاحيّة العصر بسياقه الاجتماعيّ والثقافيّ والاقتصاديّ والتكنولوجيّ.

قائمة المصادر والمراجع:

[1] سوريو، إيتيان: تقابل الفنون، ترجمة: بدر الدين القاسم الرفاعيّ- منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقديّة 20، سوريّة، 1993.

[2] جينيت، جيرار: مدخل لجامع النصّ، ترجمة: عبد الرحمن أيّوب- دار الشؤون الثقافيّة العامّة ودار توبقال، بغداد، ط1. 15، 16، 1985.

[3] كليب، سعد الدين: المدخل إلى التجربة الجماليّة- منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 122، 2011.

[4] باترون، سيلفي: الراوي- مدخل إلى النظريّة السرديّة، ترجمة: محمّد القاضي وآخرون- دار سيناترا، تونس، ط1، 23، 2017.

[5] القاضي، محمّد وآخرون: معجم السرديّات- الرابطة الدوليّة للناشرين المستقلّين، تونس، ط1، 473، 2010.

[6] باترون، سيلفي: المرجع السابق، 19.

[7] بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيويّ للقصّة، ترجمة: منذر عيّاشيّ- مركز الإنماء الحضاريّ للدراسات والترجمة والنشر، سوريّة، ط1، 70 1993.

[8] فورستر، ا.م: أركان القصّة، ترجمة: كمال عياد جاد، راجعه: حسن محمود- دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 103، 1960.

[9] بوث، وين: بلاغة الفنّ القصصي، ترجمة: أحمد خليل عردات وعليّ بن أحمد الغامديّ- مطابع جامعة الملك سعود، 25، 26، 1994.

[10] لوبوك، بيرسي: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستّار جواد- دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 2000.

[11] فورستر، ا.م: المرجع السابق، 103.

[12] باترون، سيلفي: المرجع السابق، 87.

[13] بوث، وين: المرجع السابق، 79.

[14] باترون، سيلفي: المرجع السابق، 26، 28، 29.

[15] لوبوك، بيرسي: المرجع السابق، 103.

[16] القاضي، محمّد وآخرون: المرجع السابق، 466، 467.

[17] جينيت، جيرار وآخرون: نظريّة السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ترجمة: ناجي مصطفى- منشورات الحوار الأكاديميّ والجامعيّ، المغرب، ط1، 59، 1989.

[18] المرجع نفسه، 115.

[19] جينيت، جيرار: مدخل لجامع النصّ، ترجمة: عبد الرحمن أيّوب- دار الشؤون الثقافيّة العامّة ودار توبقال، بغداد، ط1، 201، 202، 1985.

[20] كريبع، نسيمة: توظيف الفنون في ثلاثيّة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد/ فوضى الحواس/ عابر سرير)، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، 2015.

[21] تحريشي، محمّد: تداخل الأجناس وتراسل الفنون في الرواية- دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2021.

[22] لشكر، حسن: الرواية العربيّة والفنون السمعيّة البصريّة- سلسلة كتاب المجلة العربيّة، الرياض، 2009- 1431هـ.

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

[23] منصور، آمال: جماليّات التداخل في التجربة السرديّة عند أحلام مستغانميّ، مجلة مدارات في اللّغة والأدب، المجلد 2، العدد 1، 2021.

[24] بيدي، سميّة: توظيف الفنون في رواية (رماد الشرق) لـ واسيني الأعرج، مجلة جيل للدراسات الأدبيّة والفكريّة، العام الخامس، العدد 45، أكتوبر، 2018.

[25] زغودي، دليلة: تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائيّة، مجلة مقاليد، العدد 11، ديسمبر، 2016.

[26] محفوظ، مهدي، أونيس، أسماء: تداخل الأجناس الأدبيّة في رواية المنتهى لـ واسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة العربيّ بن مهيدي أم البواقي، كلّيّة الآداب واللّغات، الجزائر، 2022.

[27] غيتري، كريمة: تداخل الأنواع الأدبيّة في الرواية العربيّة المعاصرة، رسالة دكتوراه، تلمسان، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، 2016- 2017.

[28] علقم، صبحة: تداخل الأجناس الأدبيّة في الرواية العربيّة- الرواية الدراميّة أنموذجاً، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.

[29] فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربيّة- دار المدى للثقافة والنشر، سوريّة وبيروت، 8، 10، 2003.

[30] لوبوك، بيرسي: المرجع السابق، 70.

[31] تودوروف، تزفتان: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة: الصديّق بو علّام- دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.

[32] جينيت، جيرار وآخرون: نظريّة السرد من وجهة النظر إلى التبئير، 102، 103.

[33] بختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلّاق- منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.

[34] المرجع نفسه.

[35] الذهبيّ، خيريّ: ملكوت البسطاء- اتحاد الكتّاب العرب- سلسلة الكتاب الشهريّ (كتاب الجيب) رقم 38، دمشق، 201، 2010.

[36] بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائيّ- الفضاء الزمن الشخصيّة- المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت والمغرب، ط1، 166، 169، 202، 1990.

[37] الذهبيّ، خيريّ: المرجع السابق، 17، 18.

[38] يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائيّ- الزمن السرد التبئير- المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت والدار البيضاء، ط3، 286، 287، 1993.

[39] القاضي، محمّد وآخرون: المرجع السابق، 467.

[40] بركات، سليم: فقهاء الظلام. كتاب الكرمل2، 12، 1985.

[41] المرجع نفسه، 12، 13.

[42] بركات، سليم: البراهين التي نسيها مم آزاد في نزهته المضحكة إلى هناك، أو الريش- مؤسّسة بيسان للصحافة والنشر، 24، 1990.

[43] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[44] بسطاويسيّ، رمضان: جماليّات الفنون- الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 402، 1998.

[45] المرجع نفسه، 389.

[46] المرجع نفسه، 404.

[47] جينيت، جيرار: مدخل لجامع النصّ، 44.

[48] هيغل: فنّ الشعر، ترجمة: جورج طرابيشيّ- دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 111، 1981.

[49] المرجع نفسه، 22.

[50] القاضي، محمّد وآخرون: المرجع السابق، 466، 467.

[51] بركات، سليم: البراهين التي نسيها مم آزاد في نزهته المضحكة إلى هناك، أو الريش، 23.

[52] المرجع نفسه، 9، 10.

[53] المرجع نفسه، 18.

[54] المرجع نفسه، 19.

© 2023 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.