السيف والكلمة

دراسة في بنية السرد

أ.م.د.عمار أحمد عبد الباقي الصفار*

تاريخ التقديم: 2010/3/30 تاريخ القبول: 2010/5/26

الملخـــص

يعد التاريخ والواقع مكونين رئيسين من مكونات الاعمال السردية بعامة والروائية بخاصة وقد نجح الروائي د. عماد الدين خليل في توظيفهما توظيفا فنيا اذ لم يكن مؤرخا ولا باحثا اجتماعيا بل كان روائيا ذا رؤية واضحة للعالم استطاعت رواية السيف والكلمة ان تكون اضافة روائية على مستوى تعدد الاصوات (التكافؤ السردي) فضلا عن توظيفها لحدث تاريخي مهم هو سقوط بغداد.

فقد نجح الروائي في تشييد بغداد نصيا معتنيا عناية فائقة بتفاصيل حاراتها وبيوتها وما كانت تتأثث به في زمن السقوط.

كانت شخصيات الرواية اقرب الى النماذج المعبرة عن شرائح واسعة من المجتمع العربي الاسلامي انذاك من حيث مواقفها من الحدث ومن رد الفعل عليه مكتنزة بمنظومات فكرية متنوعة استطاعت ان تربط ذلك الماضي بالحاضر برؤية شمولية ناضجة.

قبل الدخول إلى عالم الرواية – على نحو عام – و (السيف والكلمة– على نحو خاص – بوصفه عالما موازيا للتاريخ، أو الواقع أو كليهما – لأنهما المرجعان الرئيسان للفن الروائي– أرى أن من المفيد القول، إن الرواية هي الفضاء النصي السردي الأقرب على الوصول إلى حقائق الأحداث والرؤى؛ لأنها ببساطة الفن الأدبي الأكثر أناة من الشعر، في ردة الفعل على الأحداث، فضلا

* قسم اللغة العربية/ كلية الاداب/ جامعة الموصل.

على اكتفائه بالمكتوب على الورق، على العكس من المسرحية التي تحتاج إلى مشخصين كما هو معلوم، والقصة القصيرة ذات اللغة المكثفة التي تحكي عن شخصية واحدة أو اثنتين، تتحركان في زمان ومكان محدودين، ولعل هذا ما حدا بالناقد والروائي الفرنسي ميشال بوتور إلى القول إن الرواية "أسمى بيئة تُبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها، ولهذا كانت الرواية مختبر القصة"[1] وهذه البيئة المختبر هي ميدان التفاعل، والصراع بمفهوميهما الفنيين، ولا تظهر إلى الوجود بوصفها منجزا أدبيا ذا خصوصية فنية إلا من خلال سرد. ولعل الرواية في واحد من أبرز مظاهرها الشكلية، أنها لعبة سردية بامتياز. هي لعبة سردية من حيث كون السرد ذلك الفضاء اللغوي النثري الحكائي الذي يتخذه الروائي ملعبا يتسع لعالمه النص – حكائي، الذي هو في حقيقة أمره شخصيات تتحرك بمكان ما، يرتبط ارتباط وجود بزمان. تنقل أفعال الشخصيات هذا الزمان من كونه قوة مجردة، وبعدا رابعا إلى وقائع معاشة تتموضع؛ لتكون حاضرا (الآن) أو ماضيا (الأمس) أو مستقبلا (غدا). من هذه المقدمة سينطلق البحث في تحليل رواية السيف والكلمة للروائي د. عماد الدين خليل وسيحاول أن يجد هيكلية تتلاءم وخصوصيات أدائها، فثمة بنى سردية ارتكازية فنية قامت عليها الرواية، وهي تتبنى سقوط بغداد في أيدي المغول سنة (656هـ) حدثا مركزيا لها؛ بنى منحتها خصوصية في الرواية العراقية، والعربية، ألا وهي (تعدد الرواة) وتنويع أنساق بناء السرد، فضلا عن بنى أخرى لازمة لتحويل السرد من كونه فضاء لغويا نثريا مجردا، إلى فضاء سردي حكائي؛ لأن السرد بعامة حاضر في الأجناس الأدبية جميعا[2] وأستطيع القول إنه حاضر في الأعمال الفنية جميعا بما فيها الموسيقا. قلنا سيحاول أن يجد هيكلية تتلاءم

(1) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، 7.

(2) ينظر النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ترجمة انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988، 89

وخصوصية أدائها على نحو يوضح خصوصية تمظهرها، ووظائفها الجمالية، والدلالية.

الراوي والمروي له:

الراوي:

حرص المؤلف الخارجي/ الروائي على تجنب الظهور في روايته، بوصفه ملقنا للشخصيات، ومتدخلا في طرائق تفكيرها، وهو في هذا السلوك التأليفي، يمنح شخصيات عالمه الروائي، فرصة التحرر من سطوة محرك الدمى التي عرفها أدبنا العربي بما يسمى خيال الظل، وشمولية علم الراوي العليم الذي لا شك بسلطته، وسعة اطلاعه المطلقتين[1] فقد وظف نسق التناوب في بناء السرد (سأتناوله، لأعرف بطبيعة الرواة، ومهامهم، ولكني سأتحدث عن الأنساق بشيء من التفصيل في مبحث الزمن) مانحا كل راو من الرواة فرصة تناول الحدث المركزي في الرواية من وجهة نظر خاصة، ووصف الأمكنة، واستبطان الشخصيات، منطلقا من تكوينه الثقافي، وحدسه، فضلا على منح كل منهم فرصة متكافئة في تقديم نفسه، والإفصاح عن نواياه، ما منح شخصيات الرواية، وأمكنتها، ظلالا جسمتها ووصلت بها إلى مستوى رفيع من مستويات الأداء الروائي الفني الإبداعي.

تبدأ الرواية بالوليد راويا، وهذا مقطع يمهد للصراع العنيف الذي يعيشه، بُعيد حدث الرواية الرئيس سقوط بغداد بيد المغول:

" وللحظات، عصر يوم اللعنة هذا، كان يفصلني عنها، عن أن أستجيب لإغراء المغامرة، والبقاء في بغداد لمجابهة المستحيل خيط رفيع. أن تترك أباك وأمك وأختك تحت رحمة المغول، ولا تندفع لكسر اليد التي تتحفز لمسهم بسوء،

(1) ينظر، عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أوئيليه، ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، 76

أمر فوق طاقة الإنسان. "[1] كذلك حنان في هذا المقطع الذي تصف جانبا من دجلة وقت العصر:

"ابتعد عنها خطوات باتجاه درابزين الشرفة المطلة على النهر. . . عصرا تكون الزوارق والمراكب الصغيرة، و السميريات قد غدت على استعداد لبدء رحيلها اليومي. . . . . "[2] يتبعها عبد العزيز، وهذا مقطع يبين تحليله لسوك الوليد:

"الوليد يستفزني هو الآخر. . الوحيد الذي احترمه. . من ثم فإن استفزازه يحاصرني وهو يدرك جيدا ما تشبثت به دائما، وجعلته الدافع، والمبرر، والهدف. . . . . . "[3]، وسليمان أبو كل من الوليد، وحنان وهو يمهد لتقديم طبيعته الثقافية، والروحية" أستأذن الزائرين، وأغلق الدكان، وأيمّم مشرّقا شطر جامع الشيخ عبد القادر الكيلاني. . . في رحابه أجد العزاء والسلوى"[4] ويتغير الترتيب عندما يأتي الدور للوليد من جديد، لأن حنان هي التي تليه، ويأتي بعدها عبد العزيز، فسليمان، ويطّرد هذا الترتيب حتى نهاية الرواية، وأحسب أن مجيء عبد العزيز، بعد سليمان أول مرة مباشرة فيه إشارة أولية للتقابل الذي ستقوم عليه علاقتهما في الرواية.

إن تعدد الرواة نجح تماما في تغييب سلطة الراوي العليم المركزية المطلقة، ووزع مسؤولية الأداء السردي على الشخصيات، والرواة جميعا كما هو ملاحظ، رووا بضمير المتكلم (أنا)، " وهو راو حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها، ويلفظ هذا السرد بضمير المتكلم"[5] والسرد بضمير الأنا " شكل ابتدع خصوصا في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، ثم عمم فاغتدى بعض

(1) السيف والكلمة، د. عماد الدين خليل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007، 7.

(2) م. ن: 12.

(3) السيف والكلمة: 44

(4) السيف والكلمة: 26.

(5) مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، 102

الروائيين يختارونه لما فيه من حميمية، وبساطة، وقدرة على تعرية النفس من داخلها، عبر خارجها، إذن هناك ضمير المخاطب الذي لعل أول من اصطنعه في الدفق السردي ميشال بيطور في روايته (التحوير)"[1] فضلا على أن هذا النوع من الرواة يستطيع أن ينقل القارئ من حياديته إلى المشاركة في الحدث، ويهيئ ذاكرته لتفتح أفقا على الماضي[2].

المروي له:

تنوع المروي له في النص من حيث كونه مخاطبا ظاهرا في النص، أو من حيث كونه ضميرا. وهذا الأخير جاء في الرواية بنوعين: ضمير الغائب (هو) وضمير المخاطب الـ (كاف). " ولكن قبل تناول أنواع المروي في السيف والكلمة، لا بد من تعريف موجز للمروي له، يكون مدخلا للوصف والتحليل. إن المروي له في أبسط تعريفاته، وأوضحها هو ذلك النمط المتخيل من المتلقين، الذي يقابل نمطا متخيلا آخر في النص هو الراوي بحسب جيرالد برنس[3] فهو بلا ملامح، ولا حضور، وليس ذا فعل قرائي. إن المروي له في النص ذهني مفترض وظيفته الإنصات التام، لا يعلق، لا ينفعل، لا يعترض، لا يوافق، ولكنه ضروري لدرجة أن لا وجود لنص سردي حكائي بدونه، وأزعم أن لا وجود لذلك الروائي الذي يشرع بكتابة روايته، أو أي نص سردي حكائي دون افتراض هذا المروي له. إنه المفترض الذي لا حقيقة لنص روائي بدونه!!

جاء المروي له في أول ثلثين من الرواية تقريبا عند الرواة جميعا، ضمنيا لا أثر له، كما لاحظنا في النماذج المنتخبة سابقا، وهي تطّرد، باستثناء الوليد الذي افترض الشهباء مرويا لها، يبث من خلال مخاطبتها هواجسه، وأحزانه"

(1) في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، 1998، 3.

(2) ينظر البناء الفني في قصص محمود جنداري، عمار أحمد عبد الباقي، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الكومبيوتر، جامعة الموصل،كلية التربية، قسم اللغة العربية 1997، 30

(3) ينظر النص السردي وتفعيل القراءة حاتم عبد العظيم مجلة فصول، العدد 1 مجلد 16، 1997، 85

وحيدان يا شهباء في عرض الصحراء، ولقد سرت معك طويلا، وأعلم أنني تجاوزت بك حدود الاحتمال، فصفحك الجميل. . "[1]

وجاء المروي له (أنت) من خلال كاف المخاطب، وهذه الكاف لا تعود على طرف ثالث، بل تعود على الراوي نفسه، فكاف المخاطب هنا تعود لـ (أنا) لأن أنت في نوع مخاطبة كهذا قد لا تعني إلا الشخصية نفسها التي تنهض بالحدث أو تسهم في بنائه[2] والملاحظ أن الرواة جميعا يغيرون المروي له الضمني، فبعد أن كان غائبا، متخفيا، صار حاضرا، ظاهرا من خلال الكاف.

الوليد: : "ذهبتَ إلى الجوسقي لتلقي الإشارة. . فقال ابدأوا على بركة الله."[3]

حنان: " عتابكِ ليس لعبد العزيز. . عتابك للزمن المغولي الذي يحصد المحبة. . "[4]

عبد العزيز: " تكتسحكَ موجة من عدم الرضا، وأنت تتذكر الجوسقي، وسليمان، والوليد"

سليمان: " والجوع يعتصرك يا سليمان. . والعطش ييبس حلقك سترجع إلى البيت فماذا تقول لهم ؟[5]

هذا تلوين آخر تعتمد عليه الرواية، هادفة إلى إحكام نقل المتلقي إلى صلب واقع الرواية، وأحداثها، بعد أن سعت إلى نقله بضمير المتكلم، فضلا على كسر رتابة قد تؤدي إلى تعطيل استمرار تلقي الرواية بالدفق الذي بدأت به.

تنوع الأنساق السردية

(1) السيف والكلمة: 56
(2) ينظر، في نظرية الرواية، 243 مصدر سابق.
(3) السيف والكلمة: 237
(4) م. ن: 247
(5) م. ن: 263

لم تكتف رواية السيف والكلمة، بنسق واحد في بناء سردها، بل عمدت إلى توظيف أنساق سردية متعددة، تداخلت لتقدم بناء سرديا متعدد الأبعاد، ومتداخلا، تداخلا متآلفا.

لقد كان النسق الدائري الإطار الأساس الذي بنيت عليه، وهو يعني أن " الأحداث تبدأ من نقطة ما ثم تعود إلى النقطة نفسها التي بدأت منها، وقد تبدأ هذه الأحداث من نهايتها، لتعود إلى البداية، فيكون البناء الدائري عندئذ معكوسا"[1] فرواية السيف والكلمة تبدأ من نهايتها أو أنها تنتهي ببدايتها إذا جاز لي التعبير. تبدأ الرواية بمغادرة الوليد هاربا من المغول الذين شحذوا سيوفهم بعد وشاية من عبد العزيز الذي كان صديقه، وخطيب أخته، ولكنه فراره من سيوف المغول لم ينسه أن بين رقبة أبيه، وسيوف المغول مسافة قصيرة جدا فها هو الوليد يتملكه الإحساس بأن ما كان يحذره وقع، وهو على بعد من أبيه، ومن بغداد كلها، فيقول مخاطبا نفسه وهو يمتطي فرسه الشهباء ويصفها " وأنا أحدق في عينيها أشعر بمدى الحزن الذي يفيض منهما. . وحين ذاك أقول في نفسي لقد وقع المحذور يا شهباء"[2] وهذا الحدث هو الذي تنتهي به الرواية، عندما يسرد سليمان نفسه الأحداث " الكلاب المغولية تضيق الخناق عليك. . . . شيخك قاسى الأهوال. . . فلمَ تخف؟ ولمَ تحزن؟. . . . . تحس مسّا باردا كالثلج يمر على وريدك فيقطعه من الطول إلى الطول. . . . . وتنادي والوجد يتقاذفك: (زج بي في الأنوار!). . "[3]

ويأتي بعده نسق التناوب، الذي مررنا عليه عند الحديث عن تعدد الرواة، ولكن ثمة نسق آخر تداخل مع نسق التناوب هو نسق التضمين الذي يرى صاحبا

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، 43.

(2) السيف والكلمة: 10

(3) م. ن: 309

كتاب نظرية الأدب أنه صنعة يوظفها الروائي لملء فراغ من ناحية، وبحث عن التنويع من ناحية أخرى[1].

إلا أن رواية السيف والكلمة لم تكتف بوظيفتي ملء الفراغ، والتنويع بل تعدتهما إلى وظيفة كان لها أثرها في مستوى بناء شخصية عبد العزيز نفسه، لأنها هيأت المسار المنطقي لنمو شخصيته السلبية من ناحية، ووصول سليمان إلى موت ذي دلالة، بوصفه أنموذجا للروح الخالصة التي لم تستطع الاستمرار، مع أنها كانت ميتة مشرفة، ميتة بطل تراجيدي يعلم بحتمية موته، ولكنه يسعى إليه، ومن هنا يكون تضمين قصة حنان وعبد العزيز– وهي تمثل الجانب العاطفي في الرواية الذي يمنحه البعد الإسلامي فيها شرعيته من خلال ارتباطهما بعلاقة خطوبة شرعية– متسقا ومتداخلا تداخلا عضويا مع القصة الأساس، وهي قصة الوليد– بوصفه الأنموذج المتكامل، للعقل، والذكاء، والاندماج بالحياة العامة، والثقافة، والشروع بالمقاومة بعيد سقوط بغداد– ولم تأت القصة المضمنة على حساب القصة الرئيسة، فهي لم توقف سردها، ولم تعطل تنامي أحداثها، واستمرت حركة السردين متداخلة، ومتساوقة، أي أن السيف والكلمة أفادت من أخطاء تجارب التضمين في الرواية العراقية، والتضمين في رواية عرزال حمد السالم[2]، الذي جعل سرد القصة الرئيسة متوقفا على مدى فصول عدة، ما يزال حاضرا في الأذهان.

ثمة نسق رابع وظفته الرواية هو النسق الذي كان يرجع فيه الرواة إلى نقطة في الماضي لينطلقوا إلى الحاضر دائما، وهذا النسق حلزوني الشكل. إن أهم صفة من صفات هذا النسق هي أنه يقترب بالرواية من الأعمال الموسيقية

(1) ينظر، أوستن وارين،ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي،، مراجعة د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972، 290– 291

(2) رواية لعادل عبد الجبار منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد 1997.

السيمفونية[1] لقد تحدث كل من الرواة عن بغداد قبيل الغزو، وتحدث كل منهم عنها بعد الغزو. ولا مجال لانتخاب مقاطع، وهي واضحة تماما في الرواية.

إن إعادة سرد واقعة واحدة أكثر من مرة أسلوب حديث في القص، ويسمى بـ "التواتر"[2] إذ " يمكن أن يروى الحدث الواحد مرات عديدة، بتغيير الأسلوب، وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة، أو حتى باستبدال الراوي الأول. "[3] ولعل تعدد أصوات الرواة يجعل من رواية السيف والكلمة، أقرب الأعمال الروائية إلى الموسيقا السمفونية، فكلاهما يعتمد على التداخل والتآلف الصوتي (الهارموني). ويعد السرد الحلزوني " أرقى أشكال السرد وأكثرها حداثة ويقوم بناء هذا اللون من السرد على تكرار سرد بعض الأحداث في القصة لأكثر من مرة"[4].

إن السرد اللولبي، أو الحلزوني كما وصفه البحث، هو نسق يحتاج إلى روائي يتمتع باتساع رؤية، وشمول معرفة، وعمق ثقافة، وعظمة موهبة، وأرى أن التسمية الدقيقة التي تنطبق عليه استنادا إلى المواصفات سابقة الذكر التي يجب أن يتمتع بها الروائي هي (النسق الأوركسترالي) فمؤلفو الأوركسترا كذلك!

لقد كانت رواية السيف والكلمة بانوراما رواة وأنساق، تداخلت فيما بينها، لتقدم رواية تؤسس لنفسها.

المكان:

لقد كان للمكان أهمية كبيرة في رواية السيف والكلمة التي اتخذت من بغداد مسرحا، وهي تستعد لهول الغزو المغولي عام 656هـ، وهذا الاهتمام بالمكان يتأتى من فهم الدور الذي يؤديه في الرواية بوصفه أحد مرتكزات الفضاء الحكائي الذي يتماهى الزمن به، تماهيا يصل حد تكثف الأخير في الأول على وفق رأي غاستون باشلار القائل: " إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها

(1) ينظر، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، 120 مصدر سابق.
(2) مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، 81 مصدر سابق.
(3) م. ن: 83
(4) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، 120، مصدر سابق، والدكتور شجاع مسلم العاني يسميه النسق اللولبي

يحتوي على الزمن مكثفا هذه هي وظيفة المكان"[1]، ولأن القناعة تزداد بأهميته في النص السردي الحكائي ينحت أحد النقاد العرب له– من ارتباطه بالحكاية– اسما فيسميه (الفضاء الحكاني) ناحتا الاسم من الحكاية والمكان، مميزا إياه عن المكان مجردا من علاقاته النصية. [2] ولا يأتي المكان في أي نص سردي حكائي، قصة قصيرة، أو رواية، أو حكاية شعبية، حتى يعطي زمن السرد طغيانا على زمن القصة، فمع المكان يكون زمن القصة صفرا كما هو معلوم.

جاءت بغداد مسرحا عاما لأحداث الرواية، بجانبيها (الكرخ، والرصافة)، ولم تكتف بذكر بغداد بوصفها إطارا مكانيا يضم شبكة العلاقات، بل تعدت ذلك إلى تناول تفاصيل كان لها أثرها البالغ، على مستوى البناء الروائي من جهة، ومستوى التلقي من جهة أخرى. لقد حفلت الرواية، بأسماء الدروب، والمناطق السكنية، والمعالم الثقافية، العلمية، والدينية، والأكلات، والأزياء، ما جعلها تقدم مشاهد بانورامية متوزعة على امتداد الرواية، كان لها أثرها في تحقيق غاياتها.

لقد حفلت الرواية بأسماء الأمكنة دروبا، وأحياء، ومعالم، وأبوابا، أورد منها على سبيل التمثيل:

درب دينار، والخبازين، والعميد، والملاحين، وحي النصارى، والبدرية، والجعفرية، جامع الجيلاني، جامع القصر، مسجد الحظائر، مرقد السهروردي، باب الوسطاني، باب كلواذي، باب الطلسم، فضلا على أن الرواية حفلت بأسماء أعلام كانت لهم دلالة مكانية، وزمانية في الوقت نفسه، لأنهم أعلام بغداد في ذلك العصر: العاقولي، والجوسقي، والقرشي، ورزق الله، والبغدادي، والحصين، والموصلي، والأنصاري.

فضلا على المأوى العائلي (المنزل)، الذي لم يحفل به الوصف وبتفاصيله الدقيقة، ولعل مرد ذلك هو أن " سمات المأوى تبلغ حدا من البساطة، والتجذر

(1) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، يصدر عن مجلة الأقلام، دار الجاحظ،، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، 46.

(2) الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف د صالح إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003،7

العميق يجعلها تستعاد بمجرد [كذا] ذكرها أكثر مما تستعاد من الوصف الدقيق لها. "[1] وهنا يبدأ دور القراءة الخبيرة، أقول هذا الكلام منطلقا من فهم مفاده أن النص السردي في جانب منه " نسيج فضاءات بيضاء وثغرات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها ثغرات سوف تملأ. . . "[2]، وثمة وظيفة أداها عدم الاعتناء بتفاصيل منزل سليمان؛ لأن الطبيعة الزاهدة التي يتمتع بها تتقاطع مع اكتظاظ منزله بالأثاث، والإشارة إلى فقر تخل ببناء الشخصية، لأنها ليست كذلك في الرواية.

ولم يقتصر الاعتناء بالمكان على الأمكنة، سابقة الذكر، بل تعداها إلى مفردات يتأثث بها المكان بوصفه مكان حياة أشخاص مثل الأكلات التي كانت معروفة في بغداد آنذاك: السكباج واللوزينج، والحصرمية، والعصيدة، فضلا على الأزياء فهذه التفاصيل المكانية لها دور مهم وفاعل في ربط الشخصية بالمكان من ناحية لأن "للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه. . . . . إن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم، ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري. . "[3]؛ فهي مصادر ديمومة حيواتها، ومظاهر جمالياتها، وهي تحقق الإيهام بالواقع من ناحية أخرى.

لعل الاعتناء بالمكان، والإحاطة به، ومتابعة شبكة الطرق، والأحياء، والمعالم، في بغداد إبان الغزو المغولي، لعل لذلك كله هدفين رئيسين هما:

1- استعراض ثقافة الروائي نفسه، وتبيان حرصه على الإحاطة بالحدث (الغزو المغولي) ومعرفة تفاصيل الحياة مكانا، وأعلاما، وهذا ما يعزز جانب قبول المروي له الخارجي للرواية.
2- يعد هذا الاهتمام عناية بالمتلقي، لتلقي أكبر قدر ممكن من الإيهام، وكأن مرسل النص راو يعيش في بغداد إبان الغزو المغولي.

(1) م. ن: 50
(2) النص السردي وتفعيل القراءة، 87
(3) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، 55

الزمن:

ينقسم الزمن من حيث نوعه في الرواية قسمين، هما: زمن القصة، وزمن السرد.

زمن القصة:

إن زمن القصة هو الزمن الذي يرتبط بالحدث، حدث القصة[1] وهو العمود الفقري للمبنى الحكائي. الذي يمكن أن نلخص القصة من خلال إعادة ترتيبه.

. . . . يسمح زمن السيف والكلمة بتلخيصه، لأن بناء الرواية بناء أسطوري. وقد يبدو هذا الكلام مفاجئا وبعيدا عن الدقة، إلا أنه في حقيقة أمره صحيح إذا ما نظرنا إلى الهيكلية الأسطورية من فهم؛ هو خضوع الرواية لهيكلية يمكن تحديدها، وتقول خالدة سعيد في هذا الصدد "أقصد بالهيكلية الأسطورية، البناء القصصي المتمثل في صورة، أو صيغة قابلة للتلخيص، لأنها تتكون من حركة شخصيات مفترضة، في مسار مفترض محدد، يخضع لقانوني السببية، والتعاقب الزمني في الدرجة الأولى، ويتم تحرك الشخصيات وفق[كذا] عناصر حكائية يحدث تعاقبها تغيرا في أحوال الشخصيات، أو انقلابا"[2] إن زمن القصة في السيف والكلمة لا يتجاوز ساعات، هي مدة إفلات الوليد من (الشحنة) وأفراد القتل الذين جاء بهم عبد العزيز، ومغادرة الوليد بغداد باتجاه الأردن، هي الساعات نفسها التي يتلقى فيها أبو الوليد سليمان، مصيره بثبات، عندما يجزون رقبته. وهو ما ربطه البنيويون بالمبنى الحكائي.

---

(1) عالم الرواية، 119

(2) الجبل الصغير وفن الكتابة القصة، دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس) مجموعة بحوث، 141

إن زمن القصة القصير هذا لا ينفي عن السيف والكلمة صفة رواية، وهو ليس بالأمر الغريب، لأن "القصة يمكن أن تمتد إلى صفحة، حتى وهي تعرض ليوم واحد في حياة البطل بسبب أن الكاتب يعمل على توسيع المادة المرتبطة بهذا اليوم"[1]

زمن السرد:

يتمظهر زمن السرد في الأعمال السردية الحكائية بعامة في عدد من الحركات، تكون مسؤولة عن تنوع إيقاع السرد، وتحديد طبيعة جريانه، وسرعته قياسا بزمن القصة[2] إن الحركات السردية هذه هي التي تكون مسؤولة تماما عن استعراض كل ماله علاقة، بالحكاية المضمنة، والتفاصيل الروائية التي تتأثث بها الحكاية الأصلية، التي قصدها نورمن فريدمن، والتي أسماها البنيويون المتن الحكائي. إن زمن السرد "يشير إلى الحدث الروائي ويكمله"[3] .

وكنا تحدثنا عرضا عن حركة التوقف في سياق الحديث عن المكان، وقلنا إن الزمن السردي يطغى فيها على زمن القصة، فهذه الحركة تعنى بالوصف. والوصف لا يقتصر على المكان كما هو معلوم، بل يتعداه إلى وصف الشخصيات من الخارج، والداخل أيضا، وماله علاقة بها، فضلا عن وصف الحدث الرئيس في الرواية نفسه. لقد وصف عبد العزيز الوليد، ووصف الوليد الشهباء، ووصفت حنان عبد العزيز، ووصف سليمان نفسه. ومن خلال كل من الرواة الأربعة تعرفنا على شخصيات ثانوية أخرى.

وكل هذه الأوصاف هي توقفات في زمن القصة لحساب زمن السرد. وتنضوي تحت هذه الحركة السردية حركة أخرى هي "الارتجاع الفني"[4] الذي هو

(1) ينظر تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960–1990، د. خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، 127 نقلا عن نورمن فريدمن.

(2) ينظر، البناء الفني في قصص محمود جنداري، 133 مصدر سابق.

(3) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة– بيروت، ط1 1981، 52

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، 1974، 172

إحالة على ما قبل زمن القصة، وانتخاب لأحداث معينة، تستحضر؛ لتستكمل البناء.

يرجع السرد في الرواية قيد الدراسة إلى المدة التي سبقت غزو المغول، بأيام عدة، وكما لاحظنا فإن الرواة بتناوبهم اعتمدوا الحركة الحلزونية في مساراتهم صوب نهاية القصة الأساس، إن المنحنى الحلزوني في مسار السرد اعتمد على حركة (الارتجاع). وتسمى أيضا اللواحق، واللاحقة " عملية سردية. . تتمثل بإيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد. . "[1]، وقد اعتمد السرد على هذه الحركة كثيرا، وبها استطاع نسج متن حكائي، ربط أوائل الرواية بأواخرها، وحقق قدرا كبيرا من الإيهام بواقع نصي قابل للتصديق، معززا دور السارد الذاتي في أداء وظائفه سابقة الذكر. وكانت استهلالات الرواة عادة ما تستند إلى هذه الحركة السردية الفنية. وسنأخذ على ذلك مثلا ارتجاع سليمان:

"سعيدة عذبة تلك الساعات التي ما كنت أحس بمرورها وأنا أعاين هذا الصنف من العشاق المدمنين على سوق الكتب وحوانيت الوراقين. . حلوة تلك الدقائق التي كانت تقطع علي جلساتي مع الزائرين. . كانت السماء القريبة بصفاء البلور، وكان وهج الروح يزيدها ألقا وبهاء. . "[2]. والحال ذاتها تتكرر مع الرواة الآخرين.

وتأتي الحركة المشهدية في المرتبة الثانية من حيث الأهمية في الرواية. وفي هذه الحركة يتساوى زمن الحدث مع زمن السرد، وهذا ما يقول به غير ناقد[3]. لقد أدت الحركة المشهدية في الرواية وظائف عدة منها:

1- حقق مواءمة بين شخصية أم الوليد، واهتمامها من حيث كونها أمّا بسيطة، كانت مشغولة بالجانب الاجتماعي في الرواية، مثل حوار الأم وابنتها حنان عن الخطوبة. [4] التحليل السياسي لطبيعة الأحداث المنتظر وقوعها

(1) مدخل إلى نظرية القصة تحليلا، وتطبيقا،، 76، مصدر سابق.
(2) السيف والكلمة: 74
(3) البناء الفني في قصص محمود جنداري، 134، مصدر سابق.
(4) السيف والكلمة 11

2- وصف الحدث الأكبر في الرواية الغزو المغولي، وكيفية إطباق الغزاة على بغداد[1].

3- أسهم إسهاما كبيرا بالتعريف ببناء الشخصيات من الداخل، من حيث طبيعة أفكارها، ونواياها.

تضاد الشخصيات:

لقد أسهمت علاقة الضدية بين الوليد، وعبد العزيز وكل منهما شخصية رئيسة، بتعزيز البناء الدرامي للرواية، وأضاء كل منهما الآخر بما يعزز دوره بوصفه خلاصة لشريحة كبيرة من الناس الذين يكون لهم دورهم في صناعة الأحداث، أو تغيير مسار واقع.

الوليد: يمكن عد شخصية الوليد شخصية نموذجية، فالوليد يتمتع بصفات تقربه من الكمال، لأنه: رمز المعرفة التي لم تكن لذاتها، بينما كان الوليد رمزا للمعرفة المجردة، فالوليد مع ثقافته، ومحبته للعلم مغرم بالألعاب، فهو إلى الإنسان العادي أقرب في هذا الاهتمام:

" سأرغمك على اصطحابي إلى سباق الخيل عند باب كلواذي. . "[2] ولكن الوليد لا رغبة له في ذلك لأنه يقول عن نفسه:

" أسمعتم عن إنسان يذوب وجدا في ساحة العلم؟ "[3]

من ناحية أخرى لا نجد أثرا لعبد العزيز المتآلف مع الآخرين كما هي الحال مع الوليد، فهو متآلف مع أهل بيته، ومع الأشياء جميعا وسنأخذ ألفته مع الشهباء (الفرس) أنموذجا:

"مسدت على عنق الشهباء بحنان، فصلت بصوت خفيض معربة عن امتنانها، انكببت حتى لامست شفتاي صفحة وجهها اليمنى لمحت دمعة تجول في عينيها. . . وحيدان يا شهباء في عرض الصحراء. . "[1]

(1) م. ن: 106
(2) م. ن: 23
(3) م. ن: 22

إلا أن السمة الأبرز التي يتمتع بها الوليد، هي قوته من ذاته، ومن سيفه، ومن إيمانه العميق بالله: " أستعيذ بالله، وأحصن روحي بكلماته، ليس ثمة إلّاك عندما يجتاحنا الخوف، أنت الفرح حينما يحاصرنا الحزن، والأمن حينما يتوعدنا الرعب. . . . "[2] بينما كان هولاكو هو ملاذ عبد العزيز الذي سيمنحه منصبا في المستنصرية!! فهو صاحب المعرفة التي باع من أجل سعادته الشخصية فيها، كل القيم، وخان من أجل أن يكون أستاذا ذلك الطموح الذي دفعه إلى أن يخون نفسه، وبغداد، وأهل زوجته، فكانت قوته من خيانته:

" يحيط به، ويمتد صف طويل من المغول الذين تتلامع حافات سيوفهم الزرقاء كما يلتمع البرق في الأفق المعتم. . كلهم ينتظر الإشارة لكي يوغل في الدم. . وأسمعه يقول لهم مشيرا إلى والدي: هذا يكفي. . الآن على الأقل"[3]

ولم يقتصر التضاد على الشخصيتين الرئيستين سابقتي الذكر، بل تعداهما إلى شخصيتين ثانويتين هما: الشيخ الصرصري، ونصير الدين الطوسي، فالصرصري شيخ رفض إعطاء الغزاة شرعية كانوا يسعون إليها، خاصة إذا جاءت من شيوخ لهم مريدوهم، ولهم سمعتهم العلمية والدينية التي لا يختلف عليها الناس، واختار الموت وهو الرجل الضرير:

"بعثوا إليه يطلبون من أن يتحول إلى إحدى الدور التي منحوها الأمان، فأبى، وقاتلهم بما وصلت إليه يداه. . الحجارة، والأشياء. . حتى خلصوا إليه، فقتلوه. . لعلك تتساءل من خلال قناعتك نفسها، لماذا لم ينتهز الفرصة، ويتحول إلى خط الأمان، مبررا فعلته بأنه يريد أن يشعل فتيل العرفان؟ كلا يا عبد العزيز لقد أدرك الصرصري تماما مغزى الذهاب إلى هناك إنه بشكل من الأشكال نوع من الانتماء للغالب. . . . الرضا بكلمته. . "[4] بينما كان موقف نصير الدين الطوسي معاكسا ". . إنهم يرتضون أن أدوات لتمرير الفتوى التي أصدرها نصير الدين،

(1) السيف والكلمة: 56
(2) م. ن: 14
(3) م. ن: 34
(4) م. ن: 226

وأنت تعلم –كذلك– أن المغزى الأخير لفتواه هذه هو رفض المقاومة، والاستسلام للسيف القاهر. . . الكلمة التي تبحث عن تبريرها فيما هو مناقض لبداهات التاريخ والعقيدة. . . . تغدو هي الأخرى سيفا يحز رؤوس الأهل والعشيرة، أداة طيعة يحصد بها الغالب عقول المغلوبين، وأرواحهم. . "[1]. لقد نجحت الرواية في بناء هذه العلاقة المتضادة في أمرين اثنين:

1- قدمت الشخصيات على نحو تلقائي، فكل من الشخصيات المتضادة كانت مصدر إضاءة شديد على الأخرى.

2- ألغت أية فرصة لتبرير الخيانة، فالذي رفض، وقاوم كان ضعيفا بكل المقاييس المادية، شيخ، ضرير، عاجز يقاوم حتى الموت ويموت ميتة بطل تراجيدي بامتياز؛ من حيث كون البطل التراجيدي هو الذي يموت في حومة معركة ميتة يختارها هو فمصيره هويته، وهويته هي مصيره[2].

النهايات المفتوحة:

تعد النهايات المفتوحة لحركة الشخصيات في الرواية سمة بارزة، فكل شخصية من شخصيات الرواية، لم تنته نهاية واضحة محددة، حتى نهاية سليمان أبي الوليد، لم تكن مفتوحة مع أنها كانت الموت. لقد جاءت نهاية الشخصيات متلائمة تماما مع طبيعة بنائها الفكري، والنفسي، والروحي. فالوليد غادر إلى الأردن، واقترب من فلسطين، وهذه إشارة لا أظنها تحتاج إلى تعليق، وانفتحت أمامه الدنيا وهو يقول: " وللحظات تعكرك مرارات الأيام. . . يحاول عبد العزيز أن يسحبك كرّة أخرى إلى الدائرة المعتمة، لكنك ترفض متأبيا على الهواجس

(1) م. ن: 225

(2) ينظر غسان كنفاني رعشة المأساة، يوسف سامي اليوسف، عمان– الأردن، دار منارات للنشر، ط 1، 1985، 8

والمخاوف، والأحزان متشبثا –بكل ما تستطيع من قوة– بضوء الفجر الذي يزداد تكشفا وانبلاجا. . بلحظة الفرح التي منحك إياها نداء الأرض، وصهيل الشهباء. "[1]

أما عبد العزيز فظل تائها، منعدم الرؤية، مغتما، وضاع:

" يذوب الفاصل بين الرؤيا والواقع. . يذوب تماما وتتداخل المرئيات. . وتضيع أنت فلا تعرف موقعك في الزمان والمكان. . ولا أين ستصبر في جغرافيا الليل والنهار "[2]

أما حنان فصارت منقطعة بفعل خيانة عبد العزيز، وهو صدمتها به، وموت أبيها، ومغادرة أخيها الوليد لاستكمال المهمة:

" منبتة أنت عبر طريق موحش طويل لا يكاد يسمعك في أحد. . "[3]

ومع أن الموت كان نهاية سليمان، وهي إشارة إلى أن إغناء الروح وحدها لا يكفي لإكمال الطريق في مثل ظرف بغداد آنذاك إلا أنه موت مشرف يفتح على حياة دائمة:

" البوابة الكبرى تلوح لك في الأقاصي. . . فلو أنه قدر لها أن تفتح. . لو أن قدرت على اجتيازها إلى الملكوت لرأيت هناك شيخك بالانتظار. . حينذاك ستجد اليد التي تأخذك بحنان إلى الحي القيوم تطهرك من رذاذ الحزن المترسب في روحك على الأهل والولد. . وكل الذين احتزت رؤوسهم سيوف المغول في بغداد. "[4]

إن القيمة الدلالية لمثل هذه النهايات المفتوحة، تكمن في التأكيد على استمرار حيوات هذه النماذج وعدم انتهائها، وفي هذا ربط للماضي بالحاضر، الذي ثبتته اللغة الشعرية الحديثة التي تحتاج إلى بحث مستقل لاستيفاء خصوصياتها، لغة،

(1) السيف والكلمة: 282
(2) م. ن: 290
(3) م. ن: 283
(4) السيف والكلمة: 309

وصورا فنية، التي جعلت الراوي – مع كل علمه ببغداد وتفاصيل حياتها اليومية وكأنه من أهلها آنذاك– جعلته ابن الحاضر، وليس أدل على قصد الروائي هذا من الجملة التي استهل بها الرواية للفيلسوف الإيطالي بنديتو كروتشه: "التاريخ كله معاصر. "

The Novel "The Sword and the word" astudy of the Narratire structure

Amar A.safaar, Ph.D

Abstract

History and reality are considered as the basic aspects of the narrative works Emaduddin Khalil done well in employing artistically not as historian or as social researcher but he was a novelist of obvious vision of the world in his novel Al-seif Al-kalima that has been evaluated to be additional novel.

These characters were samples of real people in Islamic society.