النزوع الشعري في روايات ربيع جابر بوصفه سمة ملحمية

الباحث: أمجد محمد رضا عودة

أ.م.د. مشتاق فالح الفضلي

جامعة البصرة- كلية الآداب- قسم اللغة العربية

ملخص البحث:

في الوقت الذي نفهم فيه بأنّ الشعرية قد وضعت حداً فاصلاً بين التأويل والعلم في الدراسات الأدبية وتجلَّت بوصفها مجموعة قوانين تمكِّن القارئ من الوقوف على سمات النص الأدبي، جاء هذا البحث ليقف على السمات المشكِّلة لبعض النصوص الواردة في روايات ربيع جابر، إذ درس شعرية اللغة والمكان والوصف، بوصفها سمات ملحمية.

كلمات مفتاحية: ملحمة، رواية ، شعرية.

The Poetic tendency in Rabie Jaber's Novels as an Epic Feature

Lect. Asst: Amjad Mohammad Ridah Oudah
Asst. prof. Dr. Mushtaq Faleh Alfadly
Dept. of Arabic Language , College of Arts , University of Basra

Abstract:

At moment when we understand tha the poetics has put a separate between interpretation and the knowledge in literary studies and has manifested itself as a set of laws that enable the reader to stand on the features of the literary texts, this research came to stand on the problematic features of some of the texts contained in the novels of Rabie Jaber, as he studied Poetics of language, place and description.

Key words: Epic , Novel , Poetics .

النزوع الشعري

تعدّ الشعريَّة Poetics أحدى أهمّ المصطلحات الَّتي يتمُّ من خلالها الوقوف على السمات والخصائص المهمَّة والمشكِّلة للرّواية بشكلٍ عام، فالشعريَّة هي نظريَّة عامَّة للأعمال الأدبيَّة[١]، وتُعرّف بأنَّها ((**الوظيفة اللّغويّة الَّتي تجعل الرسالة message أثراً أدبيًا**))[٢]، فهي المجال الَّذي يُحاول صوغ مقولات تساعد على إدراك طبيعة الأنواع الأدبيَّة وتقلباتها في الآن معا[٣]، والشعريَّة الَّتي تعنى في ((**نقد الرّواية ليست تلك المختصة بالشعر، أو بالأسلوب الفني، بل بالنظريَّة النقدية في علم الأدب**))[٤]، ولهذا تصبح الشعريَّة بوصفها دراسة نسقيَّة للأدب كأدب بحسب تعريف هروشوفسكي[٥]، وقد ارتبطت الشعريَّة برومان جاكبسون بشكلٍ أساس.

لقد وضعت الشعريَّة حداً فاصلاً بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبيَّة، إذ ركَّزت بحثها في القوانين العاملة الَّتي شكّلت النوع الأدبي[٦]، فالعمل الأدبي لم يكن غاية الشعريَّة بشكلٍ أساس بل إنَّ الشعريَّة تستنطق خصائص ((**هذا الخطاب النوعي الَّذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلَّا تجلّياً لبنية محددّة وعامة**))[٧]، والشعريَّة بالمفهوم العام والمشهور منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر تعني قوانين العمل الأدبي، إلَّا أنَّ الشعريَّات الحديثة لم تقتصر على الأدب وحسب بل توسعت لتشمل الفنون الإبداعيَّة الأخرى[٨]، كما لا تعنى الشعريَّة في الشعر فحسب إذ تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وتعنىً بما هو خارج الشعر أيضا وتعطى الأولويَّة لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعريَّة[٩]، وبحسب هذا الفهم للشعريَّة سوف يتناول هذا البحث ثلاثة أقسام تدرس بحسب القوانين الخاصَّة بالشعريَّة للكشف عن وظائفها وهي: **شعريَّة: اللغة والوصف والمكان.**

أ- شعريَّة اللُّغة:

تشبه اللُّغة غالباً الكائن الحي حين ينمو ويتطور بحسب الظروف الَّتي يمرّ بها، إذ تأخذ شكلها الخاص بحسب كلّ نوع أدبي، ولهذا يصنع الأدب شروطاً خاصَّة في التعبير داخل اللُّغة تعتمد طبيعة النوع الأدبي[١٠]، فاللغة ((**بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء الَّتي هي بدورها محاكاة، فالكلمات محاكاة للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها والحروف الَّتي تتألف منها الكلمات هي أيضاً وسائل محاكاة**))[١١]، لقد أدّت اللُّغة في روايات ربيع جابر أدواراً مهمَّة مفعمة بالحياة، زاخرة بالإيحاء والعبارات الدَّالَّة على عبقريَّة العقليَّة الَّتي صنعت هذا التصور بطريقة ما، لخدمة موضوعاته الملحميَّة، ومِنْ ذلك ما يرد في رواية "دروز بلغراد" إذ يعتمد الرّوائي على اللُّغة بشكلٍ كبير من أجل رسم الحدث إذ يقول: ((**كانت رائحة البهارات تملأ أنفه وجاهد لئلا يعطس ويضاعف الألم. الصوت طلب منه أن يفتح فمه. كف كبيرة كالرفش انسلّت تحت رقبته ورفعت رأسه. القطرات سالت حلوه عطرة في زلعومه...من كتلة الدمدمة**

الغامضة كانت تصل إليه أحياناً عبارة واضحة مثل خير ينفصل عن كنزة))[١٢]، يُلحظ في هذا النَّصّ أن الرَّاوي يعتمد وبشكلٍ كبير على إمكانية اللُّغة العالية في وصف حالة المروي عنه "حنا" شديدة الصعوبة، ثمَّ إنّ الرَّاوي ينتقل إلى التورية أو إخفاء الشخصيَّات الفاعلة، من مجموعة تعبيراتٍ شعريَّة "**الصوت طلب**" فالصوت يطلب لا الفاعل، وكف كالرفش تنسل لا صاحبها يمدّها، و"**قطرات تسيل**" لا يسيّلها أحدهم في زلعومه، يُرى أنَّ الرَّاوي يركّز على الأفعال الَّتي تستدعي التفكير لا الفاعلين، وكأنَّه يجزم بأنَّ الصورة واضحة فالكل دروز لا تمايز، أو تباين بينهم، الكل رهن القيود، فالأفعال هي الَّتي تشتغل لا الفاعلين. ثمَّ ينتقل بعد ذلك إلى صورة شعريَّة رائعة إذ وصف الأصوات الَّتي كانت تصل إلى أذنيه بالكتلة الكبيرة المجتمعة إذ اعتمد الاستعارة في هذا النَّصّ، ثمَّ فكك هذا الكتلة وسحب منها صوتاً وأحداً وشبهه كما لو أنّه خيط ينسلّ من كنزة إذ يُميّزه عن الكنزة، وهذه صورة شعريَّة بحد ذاتها، فاللُّغة الشعريَّة هي أحدى أهمّ الأعمدَّة الَّتي تبنى عليها الرّواية الملحميّة.

ويُلحظ في نصّ آخر أيضاً: **((في كبد السماء ابتسم قرص القمر الأبيض. حلقت فراشة صفراء أمام أنف أوفيد ثمَّ رفرفت فوق رأسه ومضت عبر الباب المفتوح إلى داخل الغرفة. التفت أوفيد وراقبها تختفي في عتمة الداخل. ورفيف اجنحتها ينساب في أذنيه – كخرير جدول في الليل))**[١٣]، برزت في هذا النَّصّ مجموعة من تعبيرات شعريَّة تحمل دلالة إيحائية، أي إنَّ الرَّاوي يعبّر بلغة استعاريَّة، عمَّا يريد قوله، لكن بطريقة غير مباشرة، مثلاً حين يقول "**ابتسم قرص القمر**" أو حين يصف تحليق الفراشة، يُلحظ أنَّه يصفها بطرية شعريَّة وكأنك تقرأ نصّاً قصيدة نثر، وفي اللَّحظة لتي لا يكاد يُلحظ أثر لتحليقها يُحاول أن يستحضر نظريَّة "**أثر الفراسة**" بشكلٍ غير ظاهرة، إذ يجعل رفيف اجنحتها ينساب سائلاً في أذنيه، وهنا يُشار إلى إنّ هذه التعبيرات وغيرها قد أسهمت وبشكلٍ كبير بأنَّ تجعل الجمل موحية، مكثّفة، شعريَّة، وتعني في باطنها أكثر مما تعنيه في ظاهرها.

أمّا في رواية "**رالف**" يقول الرَّاوي: **((كنت تعرف رالف جيداً؟... كنا نلتقي أحياناً... صمتنا مرةً أخرى كان حوارنا القصير لم يكن شيئاً. فقط ضجة عابرة برميل تسقطه كلاب شاردة في عتمة ليلة صامته كقبر. قرقعة لا تلبث أن تتلاشى))**[١٤]، يبدو النَّصّ للوهلة الأولى نصاً حواريّاً اعتياديّاً، بُني آخره اعتماداً على سؤال جاء في اوّله" **تعرف رالف جيداً؟**" وعندها يبدأ الطرف الآخر بالإجابة وبناء السرد بصيغة المتكلِّم " **كنا، صمتنا، حوارنا** ..." وهنا يأتي دور اللُّغة والأسلوب في نقل حالة شعوريَّة، فلو أنَّ النَّصّ نقل بواسطة الرَّاوي لكان "**بأنَّه أجاب كانا يلتقيان...**" وفي هذه الحالة لم يكن التعبير موحياً أو مؤثراً، لكن جاء الوصف على لسان الذات الَّتي يخصها الحدث، ثمَّ بعد ذلك يصف المتحدث حوارهما بطريقة شعريَّة تعتمد الوصف والتشبيه، كما لو أنَّه نصّ شعري، فالحوار لم يكن شيئاً، لكنَّه ضجة عابرة، ضجة لا تُفهم، ضجة واصوات متشابكة كما لو أنَّها برميل تسقطه كلاب شاردة في عتمة ليل صامت، وللقارئ أن يتخيل هذه الصورة الشعريَّة الَّتي يكوّنها الرَّوي في هذا النَّصّ، (ليل صامت ويكسِّر صمته برميل قادم من أعلى المدينة إذ لا

يسمع سوى خشخة ذلك البرميل)، أو أنَّ حوارهما يتحول أحياناً، إلى حوار غير مجد لا يمكن أن يحيي ما مات من الروح، كقبر ساكن في آخر المدينة، فيصبح فرقعة تتلاشى وتنتهي حالاً، وهذه التعبيرات الَّتي يستعملها الرَّاوي تعتمد التشبيه بشكلٍ كبير لتؤدي ما لا يستطيع أن يقوله الرَّاوي بطريقة مباشرة.

وفي رواية يوسف الإنجليزي يقول الرَّاوي: ((**خرج الصوت كصرخة من قعر بئر في أعماق مغارة عتيقة وباردة. هدر الصوت في جوانب العقد، تحطم على الحيطان السميكة، ارتطم بالسقف المقوس العالي وانهمر كشظايا خشب محترقة فوقهم. للحظة توقف العالم عن الحركة. ساد الصمت... لم يبقّ إلا صدى صرخة إبراهيم تتردد في جوانب العقد القائم هنا من منتصف القرن الثامن عشر... سقط وجه إبراهيم. لم يعد يرى نظرة الطفل لأنَّ غيمة أبحرت في عينيه. بقي الصوت يتكرر لوقتٍ ثمَّ تلاشى واضمحل هو أيضاً**))[١٥]، يشتغل هذا النَّصّ على مجموعة من الصيغ التعبيريَّة الموحية، الَّتي تتخذ أشكالاً متنوّعة بدأت بتشبيه لطيف، ويُرى أنَّ الصوت كما لو أنَّه صرخة في قعر بئر، أي إنَّ الصوت الَّذي أطلقه إبراهيم كان يشبه الصراخ، صوت لا ككل الأصوات، صوت يتفرع إلى عدّة أصوات صحبه صدى وتردد كما لو كان في بئر وهذا البئر في أعماق مغارة بعيدة، فانتشر الصوت من هناك، صوت تتبعه أصوات كان يتحطم على الحيطان، لقد جعل الرَّاوي للصوت قوام وحيَّز، فارتطم بالسقف ثمَّ انهمر فوقهم محتجاً مدمراً كالشظايا، الَّتي راحت تصيب اعداءه وهكذا تتوالى الصور والتشبيهات والاستعارات، ولا يكاد ينتهي من تعبير شعري، حتى يردفه بآخر إلى أنّ يجعل من وجه إبراهيم يسقط لا الذاكرة، (لا الحاضر والماضي) الَّذي يذكره بإبراهيم الطفل، وذلك الأمر يجعل غيمة تبحر في عيني ابراهيم، وهنا استعار الرّاَوي الإبحار للغيمة وشَبَّه العين بالبحر والغيمة كسفينة هائمة في ذلك البحر اللجي، وهذه صور بلاغية مثيرة، وتعبيرات شعريَّة، وهذه أحدى أهمَّ السمات الَّتي شكّلت لغة الملحمة، لذلك يستعير ربيع جابر هذه السمه الشعريَّة للغة الموحية من الملحمة ليطرز بها هذا النصَّ ونصوصاً كثيرة من رواياته، وأنَّ رواياته أجمعها تتميَّز بهذه السمة ولا يوجد عمل من أعماله يخلو من هذه اللُّغة الشعريَّة.

ب- شعريَّة الوصف

الوصف Description هو ((**تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانيًّا لا زمانيًا**))[١٦]، أي تعيين موقع الموصوف داخل المكان والزمان أو مقارنته بموصوفات أخرى[١٧]، ويُعدُّ الوصف شكلاً ((**من أشكال القول ينبئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره... ويشمل استعمال الكلمة الأشياء والناس والحيوانات والأمّاكن والمناظر والأمزجة النفسيّة والانطباعات**))[١٨]، فيعمل على استحضار الأشياء مفعمة بالحياة[١٩]، وينجز وظائف عدّة في الحكي، بدءاً من تجليات الفضاء الرّوائي، وتعريف محيط الشخصيَّات وصولاً إلى وظائف بنائية متعالقة مع مكونات الحكاية[٢٠]، لذا تكون مهمَّة الوصف في السّرد أنّ ((**يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة**

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٤(ب) - المجلد ٤٦ - كانون الأول لسنة ٢٠٢١

من الهيئات؛ فيحولها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي، إلى صور أدبية قوامها نسج اللُّغة، وجمالها تشكل الأسلوب))[٢١]، ولا يكاد يخلو عمل سردي من الوصف، لذا يُعدُّ أحد أهمّ التقنيات السّرديّة في روايات ربيع جابر، الَّتي جعلت من نصَّه متميزاً، إذ جاء بطريقة شعريَّة تعزز موضوعاته الملحميَّة وذلك واضح في هذا النَّصّ مثلاً: **((كان جدي يتَّسمع إلى كلمات جورجي، والبلدة نائمة والدخان يتصاعد من اللفائف ويخرج من بين أوراق التعريشة ويصعد متلاشياً نحو السماء. وبين حين وآخر كان الهواء يهب فتخشخش جدران الخيمة المصنوعة من الاغصان والقصب... قرب مدخلها كان ضوء القمر يرسم خطاً أبيضا رفيعا كأنه خيط حرير. والآن كان القمر وراء الخيمة ووجه جورجي غارق في الظل))**[٢٢]، يصف الرَّاوي في هذا النَّصّ ومِنْ الإطار العام، طريقة استماع جده لجورجي، إذ جعل عمليَّة الاستماع تمرّ بمشهد شاعري، أدخل المدينة حالة غير الَّتي كانت عليها قبل حديث جورجي، فالبلدة أصبحت ساكنة نتيجة ذلك الصوت، ونائمة لا أهلها نائمون، كما وصف والدخان المتصاعد من لفائف السكائر بطريقة تضج بالحيوية، إذ تتبع حركته ووصفه بطريقة تدلّل على الصمت المطبق في الارجاء، نتيجة الإصغاء لجورجي فانقطاع الأنفاس، فقد جعلا الدخان يمر دون أن يعترضه عارض، والراوي في مشهده الوصفي هذا لم يترك جزئيّة وأحدة من دون أن يمرَّ عليها، ثمَّ ينتقل إلى وصف الهواء وما يفعله بجدران الخيمة، ليدخل خيط قادم من ضوء القمر كما لو أنَّه خيط من حرير، وهذه تعبيرات شعريَّة دقيقة في وصف الحالة ولربما في هذه المرحلة يكون الوصف أكثر مقاومة من القصَّة لإعادة إجراءات الكتابة[٢٣] الشعريَّة، ثمَّ يختم الرَّوي المشهد بصورة أكثر شعريَّة حين جعل القمر يتجلّى وراء الخيمة ليغرق وجه جورجي في الظلام.

وفي نصّ آخر ينقل الرَّاوي وصفاً شعريَّاً ملحميّاً لطائر يقال له طائر النار إذ: **((يُقال إن هذا الطائر لا يعيش إلَّا في جبل قاف الَّذي يحيط بالعالم. يحكون في قابس في افريقيا أن جماعة من أهل البادية عثرت على ((طائر نار)) يحتضر بين اعشاب واحة. كان في حجم الحمامة غريب اللَّون والصورة لم يروا قبل ذلك اليوم مثله في أرضهم. كان فيه من كلّ لون أجمله وهو أحمر المنقار طويل... حين حملوه في الصحراء تعافى الطائر من مرضه. كان منظره عجيبا. فحملوه إلى صاحب قابس، ابن وانمو الصنهاجي... يملك في قصره حديقة تضم عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. وثروته لا تعرف حدوداً ... يحمل الملح المعدني في قوافل الجمال ويمشي في رمال كالبحار...))**[٢٤]، يصف الرَّاوي في هذا النَّصّ طائراً الَّذي عَثَرَ عليه أهل البادية، كان يحتظر بين أعشاب الواحة، الطائر بحجم الحمامة غريب اللَّون والصورة أحمر المنقار، كان فيه من كلّ **لون أجمله**، والدهشة في النَّصّ متأتّية من كونهم "**لم يروا قبل ذلك اليوم مثله**" وبمثل هذا التعبيرات والتمثيلات الشعريَّة يُحاول الرَّاوي أن يرسم صورة عجائبية غير مألوفة للطائر، فهو أشبه ما يكون بطائر خرافي، ربما كان الطائر مألوفاً لغير هؤلاء القوم الذين عثروا وهذا للون العجائبي في السّرد يخدم موضوعاته الملحميَّة الَّتي يُحاول أن يسبغها على نصوصه، ولهذا فإنَّ الوصف والسرد في هذا النَّصّ يعمل كلّ منهما على تعليل الآخر على سبيل التواطؤ والتنازع على حد سواء[٢٥]، فيتجلّى النَّصّ بوصفه نصَّاً وصفياً شعريَّاً مغرقا في الغرائبية والعجائبية.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٤ (ب) - المجلد ٤٦ - كانون الأول لسنة ٢٠٢١

وفي مشهد وصفي آخر نرى كيف تتجلّى شعريَّة الوصف من اللغة الموحية، المكوّنة لبنية الحدث والصورة، إذ ينقل الرَّاوي حالة أحد الشخصيَّات (مرتا حداد) في وراية "أميركا"، حين تعرّضت لجرحٍ في خدها وأصيبت بأذى كبير نتيجة صراعها مع مجموعة من لصوص وبالرغم من ضعفها استطاعت التغلب عليهم، حيث يقول: ((**بينما تقفل الباب على نفسها رأت الممرضين يقفون يدخنون تبغاً أمام ((مستشفى الطوارئ)) المضاء... الكمامات تتدلى على صدورهم... يتمايلون كالسكارى... منهكين... شعرت بالرطوبة على خدها وخافت أن يكون الجرح انفتح من جديد. لم يكن الجرح. كانت الدموع تكرّ غزيرة وحدها، وظلت تكر وقتا طويلاً، ولم تتوقف حتى بعد أن رقدت في السرير... صباحا... اغتسلت ... فكّت الضمادة أمام المرآة ونظرت إلى الجرح. كان وجهها غريباً، شكله غريب ولونه غريب...**))[٢٦]، يتجلّى في النَّصّ هذا مشهدان وصفان، مشهد من داخل الزجاج، ومشهد من وراء الزجاج، **فالمشهد الأوّل:** هو صورة الممرضين الذين قاموا بتقطيب جرحها، غذ يقفون أمام باب الطوارئ المقابل لمحل عملها متعبين، والكمامات تتدلى على صدورهم نتيجة عملهم المتواصل لمحاربة الأنفلونزا الاسبانية الّتي يذكرها الرَّاوي في هذا العمل، فوصفوا بطريقة مؤثرة، أمّا **المشهد الثاني:** هو وصف مرتا وهي تطبق على نفسها واجهة "محلها" الزجاجية، ثمَّ يبدأ الرَّاوي الحديث عنها بـ"**شَعَرت**" وهو فعل نابع من داخل النفس، وكان الاحرى به أن يترك الحديث هنا للشخصيَّة لتعبّر عن نفسها لكن سلبها هذه الخصيصة، لكنَّه وصفها بطريقة عمودية شعريَّة مؤثرة إذا **شعرت، وخافت،** ولم يكن الجرح ينزف بل كانت الدموع "**تكر**" و"**تكر طويلا**" وفي هذا المفصل يجعل مشهد الوصف أكثر تأثيراً حين وصف وجهها بـ"**شكله غريب ولونه غريب**" فغرابة الوصف متأتيّة من غرابة وجهها. ويحاول الرَّاوي من الوصف، أيضاً أن يجيب على الأسئلة الّتي تدور في ذهن المتلقي، مقدما إيّاها بصورة شعريَّة، أو تقريرية، فينقلها بصوته هو لا صوت الشخصيَّة، مركّزاً بذلك على انتصار الشخصيَّة وتغلبها على الواقع وهذه السمة الّتي يبحث عنها الرّوائي في نصَّه، هي سمة ملحميَّة.

ويُلحظ هذا النمط في نصّ آخر إذ يقول الرَّاوي: ((**أمام المطعم أسفل اللعازارية شمّ رائحة خبز مرقوق وشم رائحة شيش برك... العجين يغلي في اللبن رأى امرأة تلبس الأبيض وتقعد في واجهة المطعم. تعجن وتخبز على الصاج. ترمي العجينة في الهواء وتتلقاها على ذراع عارية متأملة العابرين خارج الزجاج. تشبه سمكة هذه المرأة**))[٢٧]، ينقل الرَّاوي مشهداً وصفياً ينقله من وجهة نظره هو لا وجهة نظر الشخصيَّة المروي عنها "**يارد سأمّان**" المهندس المعماري، وطريقة صياغته للنص، شعريَّة مؤثرة، تجعل الشخصيَّة تستدعي كلّ ذكرى تربطه بأمه والقرية، لحظة تفعيل حاسّة "الشم"، الّتي يردفها بالتذكر، وحين **شم خبزا، تذكر خبز امه**...ثمَّ يصف مشهد غليان العجين في اللبن، والمرأة الّتي تلبس الأبيض وتقعد في وجه المطعم، ترمي العجينة في الهواء، دوران العجينة في الهواء، أثار في نفسه ذكريات قديمة استحضرها بشكلٍ غريب، وعندما شبَّه الرَّاوي تلك المرأة بالسمكة يُلحظ أنَّه انتقل من ورواية الأحداث إلى وصفها بطريقة جعلت الوصف يستبد في الرّواية ويتجلّى في كلّ مكان[٢٨]، ويشكل نمطاً خاصَّاً يميَّز نصّ عن نصٍّ، وعمل عن عملٍ فلكلَّ نصّ شاعريّته الخاصَّة وقوانينه الّتي تشكّله.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٤(ب) - المجلد ٤٦ - كانون الأول لسنة ٢٠٢١

ج- شعريَّة المكان.

يشكِّل المكان بالنسبة للرواية تجربة شعريَّة متفرعة الأطراف ضاربة في التغلغل في أعماق الكائن الإنساني، إذ أنَّ التخيّلات والذاكرة والأحداث المهمَّة تتشكل وتستعاد خارج المكان في الغالب، فالمكان معطى مهم، وركن أساسي في التجربة الإنسانيَّة لذاك حظيَّ باهتمام كبير في السرديات، لأنَّه ((**دالة حركية ثقافية لها قوانينها المعرفية**))[٢٩]، فالمكان يمرّ اثناء سلسلة متواصلة من العلاقات السّرديّة، فهو الجغرافية الخلَّاقة في العمل الفني[٣٠]، لذلك يتألف ((**من أجزاء جامدة Solid ممتدة بيد أن هذه الأجزاء لابد أن تكون قابلة للانقسام**))[٣١] على أجزاء عدّة، وقد حظيت هذه الأجزاء الَّتي تشكِّل المكان بمساحة خاصَّة في الروايات وهذا المساحة تدلّ على ثقافة واعية لاستخدامها، إذ تصبح ثقافة ((**المكان في العمل الإبداعي تتجاوز حدود المكان الجغرافي إلى الزمني المتغير، عندما تمارس الثقافة فعلها الإيجابي على مستوى الحضور والتفاعل والتجدد**))[٣٢]، لتدلّل على أنَّ الأمكنة قادرة على تلخيص تأريخ الحالة[٣٣]، فالأمكنة عبارة عن محرك دراماتيكي، وركن أساس في حياة الكائن وبنية النَّصّ السَّردي، بل إنَّها مرجع راسخ في أعماق الذات الإنسانيَّة، وهي الفسحة الَّتي حملت عمليات التفاعل بين الأنا والمحيط[٣٤]، والمكان يختزل تجربة شعريَّة لا حدود لها تُلزم الأديب على تقاسم نوازع الواقع والخيال ويكون المكان ذا سلطة يتحكَّم في وجودها الأديب، ولذلك نلحظ حضور هذا اللَّون من السّرد في روايات ربيع جابر وبالرغم من أنّه يستحضر المكان بشكلٍ كبير في معظم نصوصه إلَّا أنَّنا نركّز على نصوص دون سواها لأنَّها تُمثّل تجربة شعريَّة تختلف عن غيرها، ففي رواية "دروز بلغراد"، ينقل الرَّاوي مشهداً مكانيَّاً يلقي بظلالة على نفس "**للشيخ غفار**" عندما ذهب ملتمّساً الباشا للإفراج عن أولاده المساجين: ((**كان الظلام هبط والقناديل اضيئت وعُلقت... في اللَّحظة الَّتي ولج فيه العمارة الحجر العملاقة اختفى طنين أذنيه. أدرك أن أولاده هنا، في قبو السراي... باس يد الباشا والخاتم بفص الياقوت. ((تفضل يا شيخ غفار)) قال إسماعيل باشا وأشار إلى الطراحات جنبه...مصابيح الزيت المعلقة أنارت القبب وانعكست على رخام الزوايا...**))[٣٥]، ينقل الرَّاوي في هذا النَّصّ صورة للمكان واثره في النفس، فالمكان دالة حركية مرتبطة بشكلٍ مباشر بالإنسان، ولا قيمة له إلا بوجود الإنسان، لذلك يعمل الرَّاوي على اضاءة هذا النقطة، إذ يُلقي بأثر المكان على الذات المارة في أرجائه، فالشيخ حين دخل العمارة الحجر العملاقة، بدا تأثره واضحاً لدرجة أن يختفى طنين أذنيه، وهنا تتجلّى شعريَّة المكان لأنَّه أدرك بأنَّ أولاده هنا، وكأنَّ المكان أوحى له بذلك، فتكسّرت الحجارة واختفت الحواجز وبدا المكان مألوفاً، بالرغم من ظلمة قبو السراي، وبعده عن الشيخ، ثمَّ ينتقل الرَّاوي بعد ذلك لتتمة المشهد ووصف البهو الرئيس، حيث مصابيح الزيت المشتعلة الَّتي أنارت القبب الَّتي لم تكن تعني للشيخ شيئاً، بقدر ما كان يرى أنَّ أولاده هم المصابيح الزيت، هم الذين أناروا هذا المكان القاتم، وهنا تتجلّى وظائف المكان النفيسة، إذ يذكر الشخصيَّة بمن تحب أو بما تكره[٣٦]، وبحسب ذلك يكون المكان قد اكتسب أهميته كبيرة نتيجة ارتباطه بالشخصيات، فيصبح اليفا بعدما كان معتماً معادياً.

أمّا في نصّ آخر فيذكر الرَّاوي خصوصية مدينة بيروت ويربطها بشعرية العنوانات الدَّالَّة: ((**السوق العمومي كانت بلا لافتة، بلا لوحة تعلن عنها. اللوحات لم تكن كثيرة، ولا اللافتات. لكن حتى قبل زمن الأمير محمود نامي- عاشق باريز وصديق الطهطاوي ثمَّ عدوه اللدود- وُجدت ((لوحة خط)) في مدينتنا. لوحة كُتب عليها: ((أوتيل توماس كوك)). اللوحة المذكورة صادها صيادٌ بالشبكة بعد غرق سفينة مبحرة نحو القدس. هذه المعلومة يذكرها كرنيليوس فانديك...**))[٣٧]، وفي هذا النَّصّ يذكر الرَّاوي سوق بيروت القديمة الَّتي كانت من دون عنوان، والكل يعرف ذلك على حد وصفه، لذلك يُرى أنَّ هويّات المكان تبلغ من الكثرة المعرفة بقدر ما يوجد بين الناس[٣٨] وعي يتشكَّل نحوها، ففي هذا النَّص أُحضر الرَّاوي سوق بيروت القديمة لما يمثله هذا السوق والعنوان واللوحة الَّتي عثر عليها من أهمية بالغة بالنسبة لأولئك النَّاس الَّذي ينتمون إليه، إذ يُمثّل جزءاً من هويتهم الفردية والجمعية (طوائف وجماعات) اختلفوا أم اتفقوا، فمن ((**خلال هذه الحكايات، تضيء الرّواية جوانب كثيرة من حياة المدينة الاجتماعيّة والاقتصادية والسياسية**))[٣٩]، ففي الوقت الذي مثّلت فيه بيروت جزءاً من الهويَّة الجمعيَّة، جعلت الرّاوي يعمل على الاحتفاء به؛ لأنَّه يمثل جزءاً من تاريخه حتماً.

ويُلحظ أيضاً أنَّ الرَّاوي يصف المكان مصحوبا بأحداث مفصليَّة سواء أكانت هذه الأحداث، عامَّة أم خاصَّة، واقعيَّة حقيقيَّة، أم واقعة سرديَّة إذ يقول: ((**في أيلول 1840 قصف الاسطول الإنجليزي- النمساوي بيروت لطرد إبراهيم باشا منها. أصابت قنبلة السور الرملي فعلقت فيه. لكن بعضها سقط على بيوت المدينة وثقب سقوفها ودمَّر زواياها. تهدم جزء من البرج المسلّح (قلعة بيروت) في شمالي المدينة. وسقطت سبع قنابل فوق بيت محاسن القديم فحولته إلى ركام**))[٤٠]، وفي هذ النَّصّ استحضار لبيروت وقلعتها وسورها الرملي، والراوي في هذا النَّصّ يعمل على استحضار الخاص(بيت محاسن القديم) إلى جانب العام، ليبين أنَّ الناس وحيواتهم جزءاً مهمَّاً من هذه المدينة وما يقع عليها، وهذه الأجزاء المكانية من بيروت، جاءت في سياق خاص لوصف حالة القصف الَّتي طالت بيروت لطرد إبراهيم باشا، ويحقق هذا السياق حضوراً في الذاكرة الجماعية قبل السّرد، لذلك يتجلّى بوصفه حضوراً شعريَّاً مؤثراً في نفوس من ينتمون إليه افراداً وجماعات، وبيروت تُمثّل مكاناً مرجعياً للروائي والراوي والمتلقي وهذا يوحي أيضاً بأنَّ التركيز ((**على المكان المرجعي فيه، يكون على المكان ذي السمة المأساوية – في حال التراجع والخراب – مقارنة بوضعه في الماضي حيث الألفة والحياة**))[٤١]، وهذا الحضور المرجعي للمكان كان وما زال مؤثراً وفاعلاً وجزءاً مهمَّاً من تأريخ هذا البقعة المستعادة.

ويُلحظ في نصّ آخر أيضاً: ((**في طرف السجن الَّذي كان من قبل حصناً ينتصب برج حجري ضيق أستخدم على التوالي وعبر أربعة قرون منارة للمراقبة والحراسة، ومخزنا للذخيرة، وزريبة للماشية الَّتي تنتظر الذبح، وقبواً يلجأ إليه أحط الجنود لممارسة الفحشاء مع البهائم، وقنّاً للدواجن، وخربة للتبوّل وقضاء الحاجة ... عندما جمعوا الدروز فيه كان خالياً يفوح برائحة التبن الرطب والبصل المعطوب. البرج**

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٤(ب) - المجلد ٤٦ - كانون الأول لسنة ٢٠٢١

طبقتان مع درج حجر داخل في الحائط وكوى عميقة للبوارید والقنص... نقلوهم إلى هنا في فصل الربيع))[٤٢]، يكشف هذا النَّصّ عن دلالات عدّة يزخر بها المكان وكلّ مرحلة من مراحل تحوّله تعني شيئاً ما، فمن برج مراقبة ثمَّ مخزن، ثمَّ زريبة للماشية **الَّتي تنتظر الذبح**، وهذه دلالة مهمَّة تشير إلى مصائر المحتجزين فيه، فمن هذه المُقدّمة الطويلة يتّضح أنَّ هذا المكان خربة فكيف تجمع فيه فئة معيَّنة؟، سواء أقصد الرَّاوي تلك الدلالة أم لا، لكن من الواضح جداً أنَّ الأمر مقصود تماماً ليدلل على مصير الدروز المعتقلين فالمكان يكشف عن دلالته الفعل اللّاحق، والحجز في هذا المكان النتن الضيق وهو نوع من التنكيل بالدروز المُهجَّرين قسراً إلى بلغراد وعليهم أن يعرفوا تأريخ هذا المكان قبل أن يصلوا إليه لكن الرَّاوي كان عليماً يمتلك تفصيلاً كاملاً عن هويته لذلك نجد بأنَّ **((القراءة السايكولوجية للمكان- في نصوص المكان تتمثل في فعل التذكّر إلى جانب الرصد))**[٤٣]، ولو بعد استعادة تلك الذاكرة المقصودة، من وراء استعماله أوّلاً، واستعادته ثانياً.

الخاتمة

برهن هذا البحث على تجلي النزوع الشعري في نصوص الروائي ربيع جابر وكيف يشتغل هذا النزوع على تعويم سمات ملحمية مثل: اللغة والمكان والوصف، إذ ناقش شعريَّة اللُّغة بوصفها أحد أهمّ السمات الَّتي شكّلت لغة الملحمة، وقد برهن على ان لغة النصوص الواردة، لغة متفوقة قادمة من النص الملحمي، ثمَّ انتقل للكشف عن شعريَّة الوصف، إذ كانت الاوصاف متميزة ومؤثرة وشعرية وتوحي بتفوقها على الواقع، كما كشف البحث عن شعريَّة المكان، إذ بيّن بأنَّ كلّ الأمكنة الَّتي يتناولها الرَّاوي تحمل دلالات هامّة ولم تكن مجرد أمكنة عابرة يؤثث بها الرّوائي السّرد، وهذا السمات مجتمعة جعلت من نص الروائي يقارب الملحمية.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٤(ب) - المجلد ٤٦ - كانون الأول لسنة ٢٠٢١

الهوامش:

(١) ينظر: **د.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥: ١٢٧

(٢) **لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢: ١١٥.

(٣) ينظر: **فانسون جوف، شعريّة الرّواية**، تر: لحسن أحمامة، التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٢: ٧.

(٤) **لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية**، (مذكور)، ١١٥.

(٥) ينظر: **فانسون جوف، شعريّة الرّواية**، تر: لحسن أحمامة، التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٢: ٧.

(٦) ينظر: **تزفيطان طودوروف، الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠: ٢٣.

(٧) المصدر نفسه: ٢٣.

(٨) ينظر: **حسن ناظم، مفاهيم الشعرية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤: ٤.

(٩) ينظر: **رومان جاكبسون، قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال الدار البيضاء ط١، ١٩٨٨: ٢٦٨.

(١٠) ينظر: **رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد**، تر: حسن بحراوي واخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢: ١٢.

(١١) **محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٦، ٢٠٠٥: ٣٠-٣١.

(١٢) **ربيع جابر، دروز بلغراد حكاية حنا يعقوب**، المركز الثقافي العربي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠١١: ٣٥.

(١٣) **ربيع جابر، كنتُ أميراً**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧: ١٢.

(١٤) **ربيع جابر، رالف رزق الله في المرآة**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٥٥.

(١٥) **ربيع جابر، يوسف الإنجليزي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩: ١٨.

(١٦) **د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية** (مذكور)، ١٧١.

(١٧) ينظر: المصدر نفسه: ١٧١.

(١٨) **إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦:٤٠٦.

(١٩) ينظر: **المصدر نفسه:** ٤٠٧

(٢٠)ينظر: **الدكتور مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥: ٦٤.

(٢١) **د.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، ١٩٩٨: ٢٤٥.

(٢٢) **ربيع جابر، الفراشة الزرقاء**، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠١٣: ١٢٣.

(٢٣) ينظر: **فيليب هامون، في الوصفي**، تر: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون الفنون وبيت الحكمة، تونس، ط١، ٢٠٠٣: ٣٨.

(٢٤) **ربيع جابر، رحلة الغرناطي**، التنوير، بيروت، ط٢، ٢٠١٣: ٩٥.

(٢٥) ينظر: **فيليب هامون، في الوصفي**، تر: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون الفنون وبيت الحكمة، تونس، ط١، ٢٠٠٣.: ٣٣٢.

(٢٦) **ربيع جابر، أميركا**، دار الآداب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠١٠: ٣١٠ – ٣١١.

(٢٧) **ربيع جابر، تقرير ميليس**، المركز الثقافي العربي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٥: ٦٤- ٦٥.

(٢٨) ينظر: **محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي بين النّظرية والاجراء**، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠: ٦٣.

(٢٩) **د. فارس عبد الله بدر الرحاوي، ثقافة المكان واثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) إنموذجاً**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ١١،ع٢، ٢٠١١: ٢٦٣.

(٣٠) ينظر: **ياسين النصير، الرواية والمكان** ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٦: ١٨.

(٣١) **دكتور محمد توفيق الضوي، مفهوم الزمان والمكان في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقا برادلي**، منشأة المعارف بالإسكندرية، ٢٠٠٣: ٤٨.

(٣٢) **د. فارس عبد الله بدر الرحاوي، ثقافة المكان واثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) إنموذجاً**، (مذكور): ٢٦٤.

(٣٣) يُنظر: **ياسين النصير، الرواية والمكان**، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٦: ٢٣.

(٣٤) ينظر: **مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب/وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١: ٢٦.

(٣٥) **ربيع جابر، دروز بلغراد حكاية حنا يعقوب**، (مذكور): ١٧.

(٣٦) يُنظر: **د. إشراق سامي عبد النبي، ومجموعة من الباحثين: حكايات عراقية في السرد العراقي المعاصر**، منشورات سكولار، البصرة، ط١، ٢٠٢٠: ١٧٢.

(٣٧) **ربيع جابر، بيروت مدينة العالم**، (مذكور): ج٢/ ٢٢١.

(٣٨) يُنظر: **إدوارد رلف، المكان واللامكان**، ترجمة: محمد منصور البابور، دار الكتب الوطنية، بنغازي ٢٠٠٨: ٩٩.

(٣٩) **سليمان زين الدين، حين يروي شهريار: قراءة في ٥٠ رواية عربية**، ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٠: ١٢١.

(٤٠) **ربيع جابر، يوسف الإنجليزي**، (مذكور): ١٩٥.

(٤١) **حكايات عراقية في السرد العراقي المعاصر**، (مذكور): ١٤٨.

(٤٢) **ربيع جابر، دروز بلغراد حكاية حنا يعقوب**، (مذكور): ١٢٥.

(٤٣) **حكايات عراقية في السرد العراقي المعاصر**، (مذكور): ١٤٧.

العدد ٤(ب) - المجلد ٤٦ - كانون الأول لسنة ٢٠٢١
مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية

العدد ٤٦(ب) - المجلد الأول لسنة ٢٠٢١ - كانون الأول

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية

المصادر:

١- **(أحمد) الدكتور مرشد**، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

١-**(بارت) رولان**، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي واخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢.

٢-**(جاكبسون) رومان**، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

٣-**(جابر) ربيع، اميركا**، دار الآداب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠١٠.

- **بيروت مدينة العالم/ج٢**، المركز الثقافي العربي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- **تقرير ميليس**، المركز الثقافي العربي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- **دروز بلغراد حكاية حنا يعقوب**، المركز الثقافي العربي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠١١.
- **رالف رزق الله في المرآة**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- **رحلة الغرناطي**، التنوير، بيروت، ط٢، ٢٠١٣.
- **الفراشة الزرقاء**، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠١٣.
- **كنتُ أميراً**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧.
- **يوسف الإنجليزي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩.

٤-**(جوف) فانسون**، شعريّة الرّواية، تر: لحسن أحمامة، التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٢.

٥-**(الرحاوي) د. فارس عبد الله بدر**، ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) إنموذجاً، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ١١، ع٢، ٢٠١١.

٦-**(رلف) إدوارد**، المكان واللامكان، ترجمة: محمد منصور البابور، دار الكتب الوطنية، بنغازي ٢٠٠٨.

٧-**(زيتوني) د. لطيف**، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

٨-**(زين الدين) سليمان**، حين يروي شهريار: قراءة في ٥٠ رواية عربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٠.

٩- **(الضوي) دكتور محمد توفيق**، مفهوم الزمان والمكان في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقا برادلي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ٢٠٠٣.

١٠-**(طودوروف) تزفيطان**، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.

١١-(**عبيدي**) **مهدي**، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب/وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١.

١٢- (**عبد النبي**) **د. إشراق سامي ، ومجموعة من الباحثين: حكايات عراقية في السرد العراقي المعاصر**، منشورات سكولار، البصرة، ط١، ٢٠٢٠

١٣-(**علوش**) **سعيد**، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥.

١٤-(**العمامي**) **محمد نجيب**، الوصف في النص السردي بين النّظرية والاجراء، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠.

١٥-(**فتحي**) **إبراهيم**، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦.

١٦-(**مرتاض**) **عبد المالك**، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، ١٩٩٨.

١٧-(**ناظم**) **حسن**، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

١٨-(**النصير**) **ياسين**، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٦.

١٩-(**هامون**) **فيليب**، في الوصفي، تر: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون الفنون وبيت الحكمة، تونس، ط١، ٢٠٠٣.

٢٠-(**هلال**) **محمد غنيمي**، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٦، ٢٠٠٥.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٤(ب) - المجلد ٤٦ - كانون الأول لسنة ٢٠٢١

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٤(ب) - المجلد ٤٦ - كانون الأول لسنة ٢٠٢١