University of Thi-Qar Journal of Humanties Science
Website: jedh.utq.edu.iq Email: utjedh@utq.edu.iq

التغييب النصيّ في روايات عبد الرحمن منيف

(Textual absence in the novels of Abdul Rahman Munif Single novels as a model)

أ. م. د. أحمد حيال جهاد أحمد كاظم سعدون
جامعة ذي قار/ كلية التربية للعلوم الإنسانية دراسات عليا – فرع الأدب
E-Mail: ahmedalkadhem@yahoo.com

Abstract

The research, entitled (textual absence in the novels of Abdul Rahman Munif Single novels as a model) deals with the concept of sociological absenteeism, which indicates the extinction of the existence of the thing (individual or community) as a result of certain external reasons that prevent his presence, and apply it to the text as a whole that the author arbitrarily on some parts and truncated and absent from the total body For a number of purposes and purposes are very important, and through what will be analyzed by the research samples of the fiction, we will reach that the textual absence of some of the fiction body is only related to the absence of the text, but in terms of significance, the issue is a completely opposite relationship, in terms of starting the meaning and expansion Imagine and prepare readers to fly in the process of building his own text.

الملخص

يتناول البحث الموسوم بـ(التغييب النصيّ في روايات عبد الرحمن منيف الروايات المفردة أنموذجاً) مفهوم التغييب السوسيولوجيّ الدالّ على انطفاء وجود الشيء (فرد أو مجتمع) نتيجةً لأسباب خارجيّة معيّنة تمنع حضوره، ويطبّقه على النصّ بوصفه كلّاً كاملاً يتعسّف المؤلف على بعض أجزاءه ويقوم باقتطاعها وتغييبها عن الجسد الكليّ لعدّة أغراض ومقاصد غاية في الأهميّة، ومن خلال ما سوف يحلّله البحث من العينات الروائيّة، سنصل إلى أنّ التغييب النصيّ لبعض من الجسد الروائيّ لا يكون متصلاً إلا بتغييبه من ناحية النصّ، أمّا من ناحية الدلالة فالمسألة على علاقة عكسيّة تماماً، من جهة انطلاق المعنى وتوسّع التخيّل وتهيؤ التحليق لدى القارئ في عمليّة بناء نصّه الخاص.

التغييب النصيّ

تُبنى الرواية عبر ميكانيزمات متعدّدة، تسير جميعها في خطّ كتابيّ أفقيّ يصل بنا عند تمامه إلى نصّ أدبيّ ما، وعمليّة إلصاق نصّها بلفظة الأدب ما هو إلا تبيانا لماهيّته وحقل اشتغاله لأن "مصطلح الأدب يتطابق مع مصطلح الرواية سواء في أصوله الزمنيّة أم في انغلاقه البنائيّ"[1]، فتكون الإضافة هنا – على الأغلب– للتدليل لا التبعيّة. تعتمد آليات السرد في بنائها الفنيّ للرواية على مجموعة من العناصر المتداخلة، والتي تشمل الشخصيّات والأحداث والأمكنة والأزمنة الممتزجة، وما تداخل بينها من العلاقات[2]، المؤدّية إلى تجانس سرديّ يقدّم العمل الروائيّ بديناميّة تسعى إلى قابليّة التفاعل في التلقي أولاً ثم إلى التوجه بسحريّة دافقة نحو نهاية الحكاية، فالحكاية "ما هي إلا متن مصاغ صوغاً سرديّاً، وهذا المتن إنما هو خلاصة تماهي العناصر الفنيّة الأساسيّة... بالوسائل السرديّة التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها"[3]، وصولاً إلى النصّ الروائيّ الكليّ القائم على "سرد مجموعة من الأحداث، ورصد لشخصيّات، ولعلاقات معيّنة تحكمها مجموعة من الروابط السرديّة التي تكوّن عالم الرواية، ولا يمكن الولوج إلى عالمها إلا من الرموز التي يشكلها السرد، وهذه الرموز ليست مفكّكة أو مبعثرة بل يحكمها نظام معيّن"[4]، إذ يعمد المؤلف ومن خلال طريقته – التي تميزه عن غيره– إلى خلق كلّ هذه العناصر الروائيّة ثم تشابكاتها الناتجة عن

تقاطع تلك المخلوقات، وفق نظام يحكمها ويحدّد عمليّة ولوج الظاهر منها بالرمزيّ "انطلاقا من القاعدة اللسانيّة القائلة بأن أهم خطوة إجرائيّة تحدّد فهمنا لأي نسق (بنية) كيفما كان نوعه وحجمه، تتمثّل في معرفتنا لكيفيّة تنظيم عناصره، وتحديد نوعيّة العلاقة القائمة فيما بينها، وبدون ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال تفكيكه واستخراج معناه"[5]، الذي يؤدّي نهايةً إلى اكتشاف الآليات المتبعة والأنساق السرديّة التي حملت المعنى على طول فترة جريانه من خلالها[6]، وليس ثمة نسق ثابت أو ميكانيزم معيّن متّبع، فالكاتب الروائيّ ينهج بلا تحديد في موضع مُخيّر متفتّح الإبداع، الابتكار أساسه والتلاعب فنّه، فيؤخر ما حقّه التقديم، يقدّم ويغير ويستبدل، وكأنّ اللغة بين يديه لعبة مخبوءة في فضاء سحريّ وعجائبيّ[7]، وهذا ما يجعل من السرد الروائيّ يعود "إلى نوع من الخيال أكثر حرفيّة، أو أكثر خياليّة، أعني بهذا أن يكون السرد أقل واقعيّة، وأكثر فنيّة، أكثر تناسقا، أكثر تحريكاً للعواطف، أكثر اهتماماً بالأفكار والمثاليات، وأقل اهتماماً بالأشياء"[8]، خيال عاصف مموّه وقائم على واقع حقيقيّ مشوّه، في ديباجة تسعى إلى الرقيّ عن طريق التعقيد، بل القسوة فيه، لأن الرواية لغة؛ لغةٌ منقوعة بالخيال اللامحدود، لذلك "ألفيناها معذبة مؤذاة؛ كأنّما يراد لها أن تمرق من جلدها اللغويّ الطبيعيّ؛ فتستحيل إلى كائن غريب، ممزق الإهاب، مضطرب البناء، ولكن كل ذلك يلاص بوعي فنيّ كامل"[9]، ذلك الوعي الدافع بلغته المُلاكة بالخيال والمنتهي إلى خلاص تامٍّ يعبّر عنه بالنصّ الأدبيّ الذي لا يكاد أن يكون قابلاً من ناحية التعريف، إلا إنه لا يكون سوى ثورة حركيّة هائلة[10]، فهو تلك الكائنات المكتوبة لغويّاً أو المنطوقة كلاميّاً بكلّ ما تحمله من أحلام وأحداث وأزمنة وأمكنة وأنظمة خاصة تؤهله ليكون جوهراً للمتعة وموضعاً للّذة ومكمناً لها[11]، ولا يقتصر وجوده لمجرّد كونه شاهداً مدوّناً لا تتعدّى فائدته التسجيل والاحتفاظ، إنما هو قوّة تأثيريّة هائلة على ما سيكون من قوانين وتشريعات سيتدخّل بتوجيهها كمصدر مهمّ من مصادر الإلهام[12].

كيف أغيبُ نصّاً في سياق رواية إذا؟ وعلى عدّ أن العمل الروائي قائمٌ على فنيّة عالية وتكنيكٍ منظم لا يشوبه نقص ما، فما الهدف من تغييب كهذا؟ إذ لا بدّ من عمليّة الاقتطاع النصيّ هذه من مبررات تعزّزها، ومتطلبات تدعو إليها بوصفها مغيّبة عن الظاهر النصيّ المنطقيّ، والدليل على هذا هو اختفائها دون كمّ هائل من الألفاظ الأخرى في جسد الرواية، ولنكن أكثر موضوعيةً فإنّ ما يهمنا هنا هو النصّ فقط، لا غاية لنا بإغفال الشخصيّة بقصد

أو بغير قصد وتغييبها لبعض الألفاظ أو المواقف عن شخصيّة أخرى لأغراض تضليليّة أو غيرها تمسّ العمل من جانبٍ حكائيّ، وكذلك ما يتعلّق بالزمان وأداته المتمثلة بالحذف اختصاراً لمسافات سرديّة كبيرة أو صغيرة عن طريق القفز عليها بتحديد أو بغير تحديد، ما يهمنا هو التغييب النصيّ، الواقع عليه بكونه تلك الألفاظ الدالة على المعنى بتسلسلها المنطقي أو اللامنطقي، المتسلسل من ناحية الترتيب أو غير المتسلسل، بصيغة أدق ما كان وجوده بوصفه نصّا يُكمِل الفهم القائم على معانٍ متسلسلة تكون بمثابة مبررات للفعل اللاحق، أو بدايات يعتمد عليها تحوّل دلاليّ ما، أو بعنونة مراوغة بلغتها، تغيّب ما جاء في كلمات الرواية فعلاً أو مالم يجئ، أو كنهايات كليّة للروايات، أو بعض ما تمّ تجاوزه فعليّاً من ألفاظ مقتطعة عوّض عنها بنقاط متتابعة أو أقواس فارغة داخل النصّ...إلخ.

في (الأشجار واغتيال مرزوق) يبدأ (عبد الرحمن منيف)(*) رحلته التغييبيّة على النصّ من العنوان نفسه، وبوصفه ركنا أساسيّا من (المناص) الذي حدّده (جيرار جينيت) في عتباته وجعله "نص ولكن نص يوازي النص الأصليّ، فلا يعرف إلا به ومن خلاله، وبهذا نكون قد جعلنا للنص أرجلا يمشي بها لجمهوره وقرائه قصْد محاورتهم والتفاعل معهم"[13]، وبحسب الطريقة التي اصطلحنا عليها بـ (التغييب بالتضليل)؛ والتي تعني استعمال مجموعة من الألفاظ التي عبّرت عنها الرواية بطريقة تشبيهيّة أو تقريبيّة لألفاظ أخرى في مواقف معيّنة، يعمد العنوان إلى تغييب المشبه بإظهار المشبه به المفارق عنه باللفظ والمتصل معه بالمعنى التشبيهيّ أو العكس، أو أنه يكتفي بلفظة مضلّلة لا تفسير داخل روائي لها في بعض الأحيان. فالأشجار في الموقف الذي جمع بين (إلياس) ووالده العجوز وهو يوصيه على أن لا يتخلّى عن أرضه وعن أشجاره لأنه قد غرسها بيده وأنها تمثله بعد موته وأن الأشجار مثل البشر، فلا بدّ من حمايتها والحفاظ عليها بوصفها بشرا، "كان أبي يقول ونحن نغرس الأشجار: يا إلياس هذه الأشجار مثل الأولاد، أغلى من الأولاد، ولا أظن أن في الدنيا إنساناً يقتل أولاده، فاحرص عليها إذا متّ، أنا أتركها أمانة في رقبتك، فإذا قطعت شجرة قبل أوانها فإن جسدي في القبر سوف ينتفض"[14]. أما (مرزوق) فهو الشخصيّة المبهمة التي قرأ بالصدفة عنها (منصور) عن طريق الجريدة بأنها قُتلت، حينما كان (منصور) هارباً من الملاحقة الحكوميّة ويعمل كمترجم مع فريقٍ أجنبيّ للتنقيب عن الآثار، إذ لم يصرّح عنها – أي عن شخصيّة مرزوق– طويلاً ولكن من ضمن ما كان من الكلمات الكبيرة التي أطلقت

عليها هي (الإنسان)، جاعلاً منه أيقونة تعبّر عن الإنسان وتتمثّل به "سوف لن تضيع يا مرزوق. إذا لم أستطع أن أثأر لك، فسوف أكتب عنك. لا أعرف أي شيء يمكن أن أكتبه، ولكن سأكتب عنك أنك الإنسان... ولا شيء غير ذلك. سوف أترك لهم كلمات البطولة... يكفيك أنت أن تكون إنسانا فقط! مرزوق ليس واحداً مرزوق كل الناس. مرزوق شجرة. مرزوق ينبوع، مرزوق هو إلياس نخلة الذي لا يموت"[15]، ليصبح العنوان بعد فكّ هذا التضليل عنه (البشر واغتيال الإنسان)، وهذا ما أخفاه النصّ الموازي ليتمّ اكتشافه لاحقاً من قبل القارئ بعد إكمال قراءة الرواية، وكأن الهدف كان إغراءه ليكتشف (هو) ما تمّ تغييبه في العنوان من دلالة مباشرة لمحتوى الرواية بأكملها.

في رواية (قصة حب مجوسية) أيضاً يُغيّب العنوان بالتضليل، ويبدأ بعدم التحريك النحويّ، معتمداً على أن القارئ في أول انطباعٍ له سيكتشف أن الرواية عبارة عن (رجل) قد أحبّ مجوسيّة ما، وأن الأحداث ستدور في هذا السياق المكتشَف من عنوانه، إلا أن الحقيقة المعنويّة – من المعنى– تُعرف بعد التشكيل النحويّ فتكون (قصةُ حبٍّ مجوسية) أي أنها المرأة التي لا علاقة لها بالمجوسية وإنما (قصة الحبّ) هذه هي المجوسيّة. التضليل الآخر هو لفظة (مجوسيّة) التي لم يكن لها أي توضيح أو تفسير في المتن الروائي، وكأن المعنى الرمزيّ المقصود هو النار المجوسيّة المقدّسة التي لا تنطفئ، هذا لو أحلنا الأمر إلى العلاقة بين نار الحب المتّقدة في قلب (البطل) وقدسيتها المفترضة وتلك الأخرى (الزرادشتيّة) المقدّسة، ليتمّ العنوان بتضليله وتلاعبه عمليّة التغييب التي توسّع الأفق وتدفع بالدلالة بمناصها الموازي للنصّ الروائي إلى أبعاد أوسع منها لو أنها كانت باردة صريحة.

في القسم الأول من رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) غيّب النصّ شخصيّة (السمين) الذي جلس مع (منصور) و (إلياس) في مقطورتهم، من جهة ماضيه وحياته قبل اللحظة هذه، فتعامل النصّ معه على أنه ولِد في اللحظة التي دخل بها المقطورة بعدما "يصفر القطار، يدخل رجل سمين. يدخل بضجة وهو يحمل حوائج عديدة بيديه الاثنتين:– السلام عليكم. ودون أن ينتظر جواباً يرتمي على المقعد وهو يلهث"[16]، فلا نعرف عنه تفاصيل مهمة أكثر من سمنته وتجارته للأقمشة، ثم أسئلته التي تغيض (منصور) وصولاً إلى لحظة اعتراضه على شرب الخمر من قبلهم، "كل المشروب زبالة! وبعصبية سأل: ألستم مسلمين"[17]، والتي جعلتنا نلصق به (تهمة) التدين كما فعل ذلك (منصور) حينما قدّم له سيجارة ولم يكن

مدخناً فأوّل في سرّه بأنه يصلّي ولا يشرب حينما ردّ عليه "شكرا لا أدخن والحمد لله. إذن لا يشرب، يصلي، يصوم، وربما يسرق!"[18]، تلك اللحظة كنا بحاجة لنعرف إشارة واحدة من الماضي دفعت السمين للنظر إلى الموجودين بفوقيّة، ولكن الذي بين أيدينا ليس قليلاً أيضا، فنحن نعرف أنه يصلي ويصوم ولا يفعل المحرمات، وأنه تاجر حين ردّ على سؤال (منصور) "ما هو عملك من فضلك؟. – تاجر!. – أي نوع من التجارة؟. – تجارة متنوعة: أقمشة، حبوب، سمن!"[19]، ذلك يعني أنه ميسور الحال وغير مطارد من قبل السلطة، وما يؤكده أكثر هو سمنته المفرطة التي تدعم استقرار حياته وخلوّها من الخمور الذي هو دليل على عدم حاجة للهروب بها عن شيء، وبما أنه مؤكد الحضور والاستقرار والتجارة والسمنة فهو بلا محال متديّن ومواظب على اجتناب كلّ فعل محرم، مع احتماليّة كذبه وتدليسه في الدين لغرض دنيويّ تجاريّ كما أكد (منصور) ذلك من خلال تكهناته (الخاصة) عن نوعية الشخصيّة التي يجالسها، "أنا أعرف هذا النوع من البشر. الدين عندهم مثل الستارة، دائما لها وجهان... انهم يسرقون، يخدعون، يكذبون، وبعد ذلك ركعة تمسح ما تقدّم من الذنوب وما تأخّر"[20]، والتي تدور على مستوى الحاضر أيضاً، ليتأكّد لنا أن وظيفة إيصال النصّ لتلك المعلومات المغيّبة نقبض عليها ونحدّدها من خلال العلاقات داخل نصيّة التي نكتشفها في نظامه[21] البنائيّ، وكأنّه يحاول أن يحدّد لنا السلالم الفكريّة التي نتصاعد بها حتى نصل إلى ما يريده حقا بلا أن يذكره، لنرتكز على أمرين في عمليّة البناء، فأما أن يكون متلاعباً وأمر دينه ما هو إلا خدعة يسوقها لغرض العيش والتجارة، أو أنه متدين حقيقيّ لا يشوبه غبار التدليس، ما يمدّ أمامنا سيلا من الرؤى القبْليّة الهادفة.

أما في الفترة الصعلوكيّة الطويلة التي قضاها (إلياس) على الجبل بعد هروبه من القرية نتيجة للهستيريّة التي تملكته عندما خسر أشجاره في القمار، ما دفعه إلى الهجوم ليلاً على جاره الرابح لأشجاره (زيدان) وذبح أغنامه ومثّل بجسده بعد تعريته، "سأذهب الآن، ولكن ستراني مرة أخرى. وبصقت عليه، وأخذت ملابسه واتجهت إلى الجبل!"[22]، غيب النصّ ما كان يدور في القرية على طول تلك الفترة ولم ينقل لنا أثر تصرفه عليهم وكيف كانوا يتعاملون مع والدته قبل موتها، وبقي مركّزا على الجبل والحيوانات حتى عودته أخيرا عند موت أمه، ليلتقي الناس ويحاول الحفاظ على الأرض فلم يقبلوا ثم افتتح فرناً فلم يشتروا، ما أدى إلى خسارته وهربه من القرية نحو المدينة، اكتفى النصّ بأن يجعله ملعونا عند أهل القرية، "قالوا:

إلياس هو الذي جلب لنا النحس وليس أمامنا إلا أن نقتله"[23]، وكأنّه حدّد لنا بهذه الكلمة، كلّ الكلمات التي قيلت على طول تلك الفترة والتي تصاعدت بثورتها ووتيرتها إلى هذا الحدّ الختاميّ بوصفه ملعونا، وبتجاوزه الجوانب القانونيّة والعرفيّة التي لا بدّ لها أن تحدث يوم هروبه للجبل، فجعل التغييب على موضع تركيزاً على موضع آخر هو أكثر أهميّة، ليتحرر النصّ من قبضة التفاصيل التي وإن قالها فهذا لا يوقف خروج (إلياس) عن القرية "وقلت لنفسي: سأترك الطيبة لأهلها وأرحل..."[24]، ليُثبت لنا النصّ واقعيّتينِ: "الأولى، تفكك (الواقع) (أي ذاك الذي يثبت نفسه ولكنه لا يُرى). والثانية، تقول (الواقع) (أي ذاك الذي يُرى ولكنه لا يثبت نفسه)"[25]، وهو ما حصل بالضبط، فما كان يحدث قبل عودته أصبح واقعاً موجوداً على الرغم من غيابه نصيّاً إلا أنه حاضر كنتيجة واضحة تدلّ عليه.

في موضع آخر حصل بعد وفاة (حنّة) زوجة (إلياس) مع الجنين الذي في بطنها إثر عارض صحيّ مفاجئ وما حدث من وقعٍ هائل على (إلياس) عند إخباره بذلك، انتهى مشهد الموت في صباح اليوم التالي برحيله عن القرية بما يحمل من مآسٍ وحرقة، وفي طريق رحيله كان الحمار (سلطان) يتبعه، وبلا مقدمات أخذ (إلياس) يتحسّسه ثم بادر إلى ذبحه مع استسلام الأول وعدم مقاومته للسكين "أخرجت السكين، بهدوء لا يملكه إلا الناس الملعونون، بدأت أمسح رأس سلطان وأنا أبكي، ثم تحدثت معه، وشممت وجهه ورقبته، ومسحت بيدي على جسده كله حتى حوافره، ولما أحسست أن قلبي يمتلئ بشيء أسود ويفيض إلى الخارج.. أدخلت نصل السكين الحاد في رقبته، وانتهى كلّ شيء!"[26]، غيب النصّ تفاصيل الأسباب التي أودت بحياة رفيق الدرب، فلم يكن سبباً في أي شيء قد حصل، ولم يحصل حوار أو سرد على مستوى النصّ يبين لنا ما الذنب أو الحاجة إلى ذبح صديق وفيّ، وحين نتأمل هذا التغييب نرى أن (سلطان) كان جزءاً من مشهد كان لا بدّ أن يكتمل بموت جميع الأحباب على حدّ سواء، فلم يعد الحمار هنا بمختلف عن (حنّة) أو عن الجنين المنتظَر، وكأن الثلاثة هم الرابط الذي يجعل (إلياس) على صلة بالسعادة وبالقرية، ولعلّ غياب النصّ قد فتح أبواباً لم ستكن تفتح بتركه مثلا أو بيعه، لأن بموته أصبح (إلياس) منسلخاً عن القرية التي لم يعد له أحد بها، وبهذا يكون موت الحمار هو المشهد الذي يعلن موت البقاء.

في الفترة التي عمل بها (إلياس) دبّاغاً للجلود، والذي سكن به بيت العجوز المؤجِّرة لغرف بيتها، تعرّف على (المرأة) خادمة البيوت التي تسكن معهم، وبعد بعض التواصل

السطحيّ تزوجها وسكنا معاً في نفس البيت، وعلى الرغم من العذابات التي تجرّعها كلّ منهما من الطرف الآخر، إلا أنهم استمروا لثلاث سنين، وفي ذات صباح استيقظ من نومه فلم يجدها، إذ هربت مع ما استطاعت سرقته "وذات يوم أفقت مبكراً فلم أجدها، لقد سرقت كلّ شيء يمكن أن يسرق وهربت. وحتى الآن لا أعرف لماذا حصل ذلك كله"[27]، غيب النصّ الذي أعطانا بعض الإشارات على عدم انسجامهم الذي كان من طرف (المرأة) أكثر، ما كان للعجوز من دور في هذا الهروب المفاجئ، وما أكّد دورها كان سؤاله لها عن مكانها وردّها بعد أن اتهمها بالتسبب بذلك "أنتِ السبب أيّتها العجوز اللئيمة. وباستغراب أقرب إلى الذهول رددت لنفسها الكلمات، وكأنها تحاول أن تستوعبها: العجوز اللئيمة ها... ثم فجأة انفجرت وتغير فيها كلّ شيء"[28]، وهذا ما لم يرد في النصّ بتصريح أو تقدمة للحدث الكبير، عن وجود علاقة أو اجتماعات أو أي شيء، فبدأ النصّ هنا كحامل لوجهين كلاهما مقنع، في أن نركّز على ما ظهر من علاقتهم، أو أن نجعل ما غاب من اجتماعات سريّة بين الزوجة والعجوز هو السبب الأكثر واقعيّة في فشل العلاقة في الحث والتضليل والمشاركة لأسباب نجهل دافعها، "وبدأت تعاندني وتذهب إلى العجوز، وحتى عندما ينام الناس كنت أسمعهما تتحدثان"[29]، ليصبح النصّ أكثر فعالية وتحملاً للدلالات المتعدّدة الأخرى والمبتعدة عن الظاهر النصيّ المباشر.

في القسم الثاني من الرواية، خلط النصّ بين إشارات كثيرة تدلّ على (مرزوق)، مدرس الجغرافيا الذي تلقى (منصور) نبأ وفاته عن طريق الجريدة، تلك الإشارات لم تكن تكفي لان يكون إنسانا واقعيا أو حاضرا أو موجودا، "ومرزوق... مرزوق الضحكة الشفافة بالحزن. العيون المتعبة. القلب الوردي الذي يلمع في الليل، مرزوق لا يموت. خذوه، ضعوه تحت التراب، ولكن في لحظة سينتفض، يرمي التراب، وينهض"[30]، ويضيف أيضاً "مرزوق أنت لا تموت. هم الذين يموتون. أتسمعني يا مرزوق؟... أنت يا مرزوق فراشة. أنت عصفور لك ألف لون. هل تسمعني يا مرزوق؟"[31]، وكأنّه كان يتحدث عن شيء آخر عام يُعبّر عنه بشيء خاص جداً، فلا ضير أن يكون (مرزوق) شخصاً له مكانة خاصة، فهو المحدّد كلّ التحديد باسم أمه (هايلة) وأولاده الثلاثة وزوجته الحزينة وأوصافه الأخرى، إلا إنه من جانب آخر فهو خارجيّ بنعوته عن كونه شخصا معيّناً، فهو من لا يموت ولا يُقتل، هو الإنسان الذي بموته تموت أشياء فينا ونفتقدها، وهذا ما أبرع النصّ في تغييبه الذي لم يخلُ من

الرمزية الموجهة بلا مباشرة بالإخبار، فـ (مرزوق) هو الجهة الإنسانية للجسد، هو مَن إذا فارقنا كنّا بلا أمل للوقوف مرّة أخرى والعودة إلى الصواب، لأنها تعتمد على وجوده بصفته دليلا يقودنا نحو جهة النجاة التي نفتقدها تلك اللحظة، إنه الرمز الماديّ الدال على الإنسان بوصفه إنسانياً.

في رواية (شرق المتوسط) غيّب النصّ الأيام التي عاش بها (حامد) زوج (أنيسة) داخل السجن الذي احتواه نتيجة عدم رجوع (رجب) من رحلته العلاجيّة إلى خارج البلاد، ولأن (حامد) كان أحد المتكفّلين بعودته تمّ إلقاء القبض عليه بعد سلسلة من المراقبة والتعذيب النفسيّ والملاحقة، "قبضوا على حامد. أوقفوه أربعة أيام... حامد لم يفعل أكثر من أن يوقع على ورقة، قالوا أنها لا تعني شيئاً، ومجرد استكمال للشكليات"[32]، ولأهميّة هذا التغييب الذي حوّله من رجل لا علاقة له بالسياسة إلى متحامل على السلطة وشاتم لها وغير متقبّل لسياساتها، "فحامد الذي ظل صامتاً طوال خمس سنين، يتحول الآن إلى رجل أكاد لا أعرفه. بدأ يستعمل كلمات قبيحة أقرب إلى الشتائم، في حديثه العادي، وبدأ لا يتكلم مع الناس إلا في السياسة"[33]، لقد أخفى النصّ ما حصل له هناك لأسباب لا بدّ لها أن تحمل في طياتها انفتاحا للرؤية النصيّة الشاملة التي تقبع في هذا الجزء المغيّب الذي هو جزء من النصّ، إذ "يتصل بأداء النص وظيفته، أي تحليل خصائص إدراكيّة عامّة، تمكن من إنتاج معلومة نصيّة معقّدة وفهمها"[34]، وكأنّ النصّ يحاول البوح بما للسلطة من أهداف تتعدّى أن تكون سياسيا أو لم تكن، فالمسألة هنا أصبحت تشمل الجميع حتى (حامد) الذي يسير بخطّ مستقيم، ولهذا أبلغ النصّ على الرغم من عدم وجوده، أنه لا فرق بالتعذيب والاعتقال السلطويّ بين أحد وآخر مهما كان الفرق بينهما، ولهذا لما شمل (حامد) بنتيجة لم يكن لها سببا مباشراً، كان ردّ فعله أن يكون مختلفا عما كان عليه قبل السجن، ليتحرّر المعنى بتغييبه بتوجهين: الأول منهما أن السلطة لا تفرق بين أحد وآخر من ناحية شموليّة الاستهداف، والثاني يتموقع في الشخصيّة الإنسانيّة التي باستطاعتها التحرّر من فكرة تتبنّاها بعد أن تتعرّض لأحداث تبين أنها على خطأ، ليُبعد التغييب أن يكون النصّ موجها للعقل أو مقدما للرأي الصواب للمتلقي، الذي أصبح هنا هو صاحب القرار والتصويب النهائيّ.

عاد النصّ ثانية وغيب ما حصل لـ (رجب) بعد عودته من السفر وإلقاء القبض عليه وسجنه لفترة من الزمن، "وغاب رجب، وحتى الآن لا أحد منا يعرف ماذا فعلوا به، ماذا سألوه؟ بقي

سجيناً ثلاثة أسابيع ثم جاء! أتذكر تلك اللحظة المجنونة"[35]، وكأن النصّ يحاول القول بأن الأمر الذي حصل هنا، هو الأمر الذي حصل هناك – أي في فترة سجنه الأولى– مع علمه بأن الموقف قد تغيّر الآن، ف (رجب) لم يعد ما كان عليه في السابق، لأنّه قد جاء هذه المرة للمواجهة والانفجار والتقابل، فكانت النتيجة أنّهم ألقوه خارج البيت بعد حين، ما أدّى إلى موته بين عائلته سريعا، وهذا دليل آخر يزيد من الحاجة إلى التركيز أكثر على الفترة المغيّبة، وعلى أنها لم تكن مثل الأولى لأنها أدّت إلى الموت مباشرة على عكس تلك، مما يفتح نافذة التخيّل لحجم المأساة والتعذيب الذي حصل في الاعتقال، والذي يدعونا للتفكير الطويل على المعنى المختبئ عن العين، ويدعونا أيضاً لأن نحدّد مصير المعترض على السلطة بالعذاب والسجن واحيانا بالموت، أما المواجه بكلّ ما يستطيع، فلا طريق أمامه غير الموت المحقق السريع، ليبيّن النصّ الغائب ما لا يقدر على تبيينه إن حضر، إلا بصورة تلقينيّة مسطّحة، ويكون في غيابه بمثابة "المدخل إلى الحقيقة يُتوسّل به لإثبات موقف أو مبدأ"[36] معيّن.

في رواية (النهايات) ركّز النصّ على الجانب القرويّ المحطم لأهل (الطيبة) جرّاء القحط وما يؤديه من فقر وعذاب وترقب، "إنه القحط. القحط.. مرة أخرى! وفي مواسم القحط تتغير الحياة والأشياء، وحتى البشر يتغيرون، وطباعهم تتغير... تتراكم الأحزان والمخاوف لتصبح شبحاً مرعباً تظهر آثاره على وجوه الصغار، وفي سهوم الرجال وشتائمهم، وفي الدموع الصغيرة التي تتساقط من عيون النسوة دون أسباب واضحة!"[37]، ولكنّه بتركيزه الدقيق هذا لم يتعرّض للجانب الحكوميّ المدينيّ المهمّ إلا عن طريق إشارات لا تتعدّى كونها تَعِد ببناء السدّ الحائل دونهم ودون الفقر والقحط، فعندما نراه يُفصّل في تجلّيات القحط على وجوه الناس وسريانه في كلّ مفاصل عذاباتهم، لم نرَ للحكومة المتمثلة بقرارات المدينة والتي تعدّ النصف السببيّ الآخر الذي يكتمل مع القحط، "كانوا يسمعون كلمات المدينة الكبيرة، ويسمعون عن السد الترابي الذي سينشأ قريباً من الطيبة... ولا يدرون أيكذبون أبناءهم أو أولئك الرجال الرابضين هناك في الأبنية الكبيرة المغلقة؟"[38]، ليكون النصّ قد لعب اللعبة من جهتين: الأولى تتمحور في القرية مركّزة على أحوالها ومآسيها التي نتجت عن الخوف وعدم المطالبة بالحقوق المشروعة، والثانية جعلت من الحكومة قحطا آخرا يفتك بالناس بلا رحمة ولا توقف، ما يجعل تجلّيها عند كونها غير عادلة وآبهة كمعادل موضوعيّ لتجلّي

القحط على وجوه الناس التي يحلّ عليها، ما يعطي للدلالة باباً واسعا من التأويلات التي ما كانت لتتوسّع إلا بتغييب نصف الجانب المسبّب وتفادي ذكره وتقريعه نصيّا.

في رواية (حين تركنا الجسر) وسردها الهستيريّ وحواراتها المأساويّة المضطربة بين (زكي) وكلبه، يلعب النصّ بحذرٍ خلال طريقته في التصاعد التقدميّ للنصّ، وخصوصاً ما فعله في تغييبه للرجل الشيخ الذي صادفه (زكي) أثناء الصيد، "رأيت وردان يندفع بقوة. نهضت. رأيت على البُعد رجلاً... وجه معجون بالزمن، فيه صلابة ورضى، عينان مرحتان صغيرتان، كأنهما تتحدثان دون توقف... صياد مرّ، محنك.. وإلا لماذا يضع البندقية على كتفه بهذا الشكل، كأنه لا يحس بها"[39]، فأخذ يحاوره حول كلّ شيء يخص (البطّ) كونه مهتما باصطياد ملكته التي رآها ذات مرّة ولم يستطع إصابتها ما جعله متعلقا بها وساعيا خلفها، فكلّ تلك الحوارات والنصائح والمعرفة لم يكن لها أي ماضٍ يخصّ الشيخ، فلم يتطرّق النصّ له إلا بعمره وتعلّمه الصيد مع والده منذ الصغر وأنه يبحث عن دجاج الأرض على الرغم من عدم بوح النصّ بشيء قد اصطاده منها، وعلى العموم لعلّ في تغييبه لماضٍ مهمّ يبنى عليه حاضر أهمّ، ما يوجبُ "معاينة النص لإبراز تعدّدية معانيه ومعاملته لا كموضوع لفقه اللغة، بل بكونه فضاء لغويا تبرز من خلاله مجموعة من القوانين المعرفيّة التي تعمل داخله"[40]، وعليه فإن الرجل الحكيم والساعي كلّ يوم بلا توقف، كان نكرة بالنسبة للقارئ والبطل، وكأنّ المسألة لا تتعلّق بشخص الشيخ، ولو دققنا قليلا لوجدنا أن الرجل منذ اثنين وخمسين عاما يبحث عن شيء وما زال كذلك، وهذا ما يربطه بـ (زكي) الذي بدوره يبحث عن ملكة البط يوميا بلا توقف، غياب النصّ عمّا للرجل من حياة أو ماض ما هو إلا لتمسكه واقتصاره على الحاضر الممتدّ من ماض يشبهه، وبلا تجدّد أو حصول على ما يطمح إليه، وهذا حال (زكي) أيضاً، فالنصّ يحاول أن يرينا بحاضره، المستقبل الذي ينتظر (زكي) في سعيه نحو اللاجدوى وعدم التحقق، ليكون الشيخ في الماضي هو (زكي) في الحاضر، والشيخ في الحاضر هو (زكي) في المستقبل، وهي معادلة أصرَّ النصّ بتغييبه أن يجعلها جزءا من البناء القرائيّ.

في رواية (سباق المسافات الطويلة) غيّب النصّ الفترة التي قضاها (بيتر ماكدونالد) على شاطئ البحر مستمتعاً بإجازته القسريّة التي فُرضت عليه من قبل لندن عن طريق سفارتها التي تعرف ما كان يحصل في البلاد المضطربة التي لم يُحدّد اسمها، "فبعد أن سافر برود

هارست بثلاثة أيام جاءتني برقية مختصرة جداً: تمتع بإجازة، وأبق حيث أنت"[41]، وعلى الرغم من صعوبة المرحلة وعدم قبول (بيتر) بالإجازة إلا أن الأمر قد صدر، وعليه أن ينفذ لأنّهم (يدّخرونه) لموقع معيّن عند عودته، "اعذرني بيتر. أنت تعرف. نحن مجرد موظفين، ويجب أن نطيع!... ربما كانت لندن تهيئ لك عملاً مهماً، وما دمت قد قضيت وقتا طويلا في الجيش فأنت تعرف أن المهمات الخطيرة، المهمات الكبيرة، تظل غامضة، مؤجلة"[42]، وبما أن "الكِتاب بالأحرى يفرّق بين منحدريّ فعل الكتابة وفعل القراءة اللذان لا يتواصلان؛ القارئ غائب من الكتابة؛ والكاتب غائب من القراءة. وهكذا ينتج النص احتجابا مزدوجا للقارئ والكاتب"[43]، أخذ النصّ بفعل غياب الكاتب وحضور القارئ يبتعد إلى البحر وأحوال الناس وأشكالهم وطرق عملهم، وترك الأحداث الصعبة التي يعاني منها البريطانيون والتي تحدّد مصير بقاءهم، فعندما عاد (بيتر) ترك النصّ ما حصل طيلة الفترة معلنا لنا النتائج والخيبات التي ستحصل على أرض الواقع، "لندن تريد أن تبقى في القطار، لا أن تُرغم على مغادرته، ويبدو أن القطار بدأ رحلته، ولا أعرف إن كنا سندركه أم لا"[44]، ويبدو أن النصّ قد وضع القارئ بين شيئين مهمّين، الأول أن يجعلنا بتماس مع الشيء المهمّ (الناس) ويحيطنا علما بعيشهم وتصرفاتهم وأحوالهم اليوميّة، والآخر أن يترك لنا التأويل والتوليد في قراءتنا لما حصل فعلاً على ضوء ما شعرنا به وخمّنّاه وصولاً لتلك النقطة المقتطعة، على عدّ أنه "لا تتحدّد مهمّة القارئ في (تلقي) النص آليا والاحتفاظ به في ذخيرته، وإنما تتعدّى ذلك إلى (التقائه) عبر فاعلية القراءة الخلّاقة"[45]، ليبني ما ترك النصّ من فراغات ظاهريّة تصل به إلى الكمال البنائي والصورة الكبيرة الواقعة بين عملهم وسيطرتهم ثم إلى ما تمّ إخفاءه من أحداث سريعة أودت بكلّ شيء ثم إلى خوفهم واهتزازهم وفقدانهم الأمل.

في رواية (قصة حب مجوسية) تعامل النصّ مع (ليليان)؛ المرأة التي هام بحبها بطل الرواية مجهول الاسم، وكأنّها صورة خالية من كلّ أحداث وتعاملات أفقيّة وعموديّة مع الحياة الزوجيّة والأموميّة، فلم نقرأ عن علاقتها مع زوجها، أهي منتظمة محبّبة إلى قلبها، أهي سعيدة في حياتها راضية بها، فيقول بشكل يستنطق به جلوسهما معاً ليطلق سيلاً من التكهنات النابعة من جهته (كشخصية) لا من جهة النصّ، "أن لها عالماً خاصاً. وأن عالمها ليس بعيداً عن عالم زوجها فحسب، بل ومختلف عنه تماماً. كان يبدو مرتاح الوجه، ومليئاً

بالصحة والرضا. وكانت تبدو قلقة، متعبة، وفيها مقدار من الحزن يجعلك تقتنع به وتحبه"[46]، كلّ هذا قد غيّبه النصّ من خلال عرضه لـ (ليليان) التي يتوقّف عليها اكتمال الثنائيّ العاشق، وكأنّ النصّ قد رمى على عاتقنا التنبؤ بدلالة ردّها الأخير حينما التقيا في محطة القطار بالصدفة، بأن لا فائدة من علاقتنا، "أريد عنوانك يا ليليان، لأكتب لكِ، وقد أعود.. ودون أن تجيب هزت رأسها بأسف تعتذر. والكلمة الوحيدة التي قالتها: – لا فائدة!"[47]، وعلى عدّ "أن كلّ نصّ أدبيّ يمتلك شفرته الخاصة التي يمكن فكّ رموزها"[48]، يمكننا أن نتساءل إذا، أيكون عدم القبول هذا لأنه يعارض الديانة المسيحيّة – إن كانت كذلك على الأغلب– التي تمنع الخيانة من جهتها واشتهاء نساء الغير من جهته؟ أم أن الوقت قد فات على علاقة وجدت في غير وقتها بالنسبة لها وبالنسبة لحياتها؟ أم أن الرد مبنيّ على عدم الفائدة من شيء هي غير مقتنعة به وبحصوله بينهما لأسباب أخرى؟ وبالطريقة التي تحدثا بها ووقفا يتكلمان فيما بينهما، تؤكد (ليليان) بأنها تميل إليه ولم تنسه طيلة الفترة السابقة وأنها ترفض السير قدما بعلاقة معه لأسباب خارجة عن إرادتها واختياراتها الشخصيّة، لنتحول إلى صراع بنائيّ هائل كان سيقضى عليه بذكره جاهزا ومعيّنا في متن النصّ الروائي.

تُحدّد الرواية على ازدواجها السيميائيّ بوصفها حكاية (لسانيّة) من جهة، وخطاباً (أدب، رسالة موجهة) من جهة أخرى، مع مراعاة في سَبق حكائيّتها على انتمائها الأدبيّ[49]، بأنّها نتاج للكلام، وخطابها مرسل إلى متلقّ وهذا ما يميزها عن الحكاية اللسانيّة، بوصفها الأدبي غير المتعلق بانتهاء دفقها اللغوي، فنطلق من هنا تحديدا نحو ختام النصّ الروائي والذي قد يفتقر "في أحيان كثيرة إلى النهاية الصريحة، أو قد تكون نهايته غامضة أو خفيّة مفترضة. إن ذلك الغياب لا يزيد الاكتمال البنائيّ للنص إلا تأكيداً"[50]، لأنه بلا شكّ سيكون انفتاحاً نحو أفق أوسع، ويضيق بل ينتهي عند جعله منتهياً بصورة تُقحم المتلقي على الانطفاء لصراحته غير الداعية للتأمل ولو للحظة واحدة، إن الغموض والاختفاء الختاميّ هو بناء لا يتدخل الكاتب فيه بل يقترحه المتلقي بناء على مستوى النصّ ومواده الأوليّة وإشاراته المؤدّية للتعرف والاكتشاف الداخل نصيّ، فالنهاية هنا هي بناء حرّ يتخذ أشكالاً لا تحصى من النصوص المكتوبة بفعل القراءة، وكأنّ الرواية بسطحيّة نهايتها وتحديدها الدقيق تتقلّص وصولاً إلى كونها ما يشبه القصة أو الحكاية اللسانيّة غير الداعية للنصيّة وتحليقاتها المتحرّرة

لأن "إنهاء الرواية كحكاية يعدّ مشكلا بلاغياً يتمثل في استعادة الإيديولوجيم المغلق للدليل التي مكنتها من الإنتاج. أما إنهاء الرواية كفعل أدبي (إدراكها كخطاب أو دليل) فهو مشكل ممارسة اجتماعيّة ونصّ ثقافيّ يتمثّل في مواجهة الكلام (المنتوج، العمل الأدبي) مع موته، أي الكتابة الإنتاجيّة للنصّ"[51]، والتي لا تتوقف في تعدّدها وتصوراتها المختلفة، فالخاتمة ما هي إلا تصوّر للانتهاء المساريّ للقص من جهة الحكاية، أما الرواية فهي شيء آخر وإنما على العكس تماماً منها لأنها أبعد بكثير عن تلك الخاتمة[52].

في رواية (الشرق المتوسط) غيّب النصّ ختام الرواية التي انتهت حكايتها بقرار (أنيسة) في نشر تلك الكتابات التي ورثتها عن (رجب) والتي أعلنت من خلال تتابع كلماتها بأنّها قد فعلت كلّ ما كان خاطئاً، فلمَ تتوقف الآن، "هل أخطئ إذا تركتها تسافر خارج الحدود لتنشر؟ لو ظل رجب حياً لغضب، أنا متأكدة من ذلك، فقد طلب مني أن أحرقها... لكن كما قلت لكم.. أنا امرأة خاطئة.. وأريد أن أتبع طريقة رجب ذاتها: أن أدفع بالأمور إلى نهاياتها... لعل شيئاً بعد ذلك يقع"[53]، ولعلّها خاتمة فيها الكثير من التحدّي والإصرار والسعي للمواصلة، ولكن الأمر لا يقتصر على وجود (أنيسة) وقراراتها الشخصيّة، فالمتن الروائي قد أورد إشارات كثيرة عن طبيعة السلطة وعيونها المنتشرة في كلّ مكان، وكما قد أورد التخبّطات الكثيرة في تصرفاتها السابقة مع (رجب) وكلامها غير المنضبط، كلّ هذا يجعلنا نفكر بخاتمة أخرى تختلف عن تلك الورديّة التي تنطفئ في أوربا التي ستتعهّد بالنشر والتوزيع لما كتبه (رجب)، ولعلّ الكثير من النهايات التي تتقافز في مخيّلاتنا، أبسطها أن يتمّ القبض سريعا على (أنيسة) أو على أوراقها وهي في طريق الخروج عبر الحدود وينتهي كلّ شيء.

كذلك في رواية (النهايات) فقد ترك النصّ نهايته معلّقة على كاهل المتلقي، فبموت (عساف) ومعرفة الجميع من الشيوخ والشباب بأنّه على حقّ وكان عليهم عدم معاملته بوصفه غريبا للأطوار لأنّه الوحيد الذي اكتشف الحقيقة وساعد الناس وحذرهم طويلاً وأمرهم بالاقتصاد لأيام كهذه، وبأن (الكلب) كان أكثر وفاءا منهم لأنه منع النسور من تشويه وجه (عساف) بدفاعه عنه حتى موته، ثم التفافهم حول المختار وتوجههم نحو المدينة لأجل جلب الحقوق، كلّ هذا كان انتهاء لحلقة الحكاية، أما الختام الذي تُرك منفتحا على مصراعيه، فلن تنتهي التنبؤات في تخيّله، "أما المختار، فقد ظل صامتاً طوال الوقت، فقد

سمعه الذي يجلس إلى جانبه يقول: لن أعود إلى الطيبة مرة أخرى إلا لأحمل بندقية وأبقى في الجبل... أما إذا وافقوا على بناء السدّ فسوف أعود على ظهر بلدوزر لكي يبدأ العمل... ولم يكن يُسمع سوى دوي السيارات على الطريق الأسفلتيّ وهي تتجه إلى المدينة"[54]، ماذا سيكون حالهم عندما يدخلون المدينة غير المرحّبة بهم، هل سيسمحون لهم بدخول المقرات والغرف المغلقة للمطالبة بحقوقهم، إلى ماذا سيتوصلون ومتى سيتمّ التنفيذ، ماذا لو أنّ الحكومة رفضت أن تبني لهم السدّ؟ لنصبح بعدها أمام أعداد كبيرة من التوقعات التي يرتكز كل منها على بعض من الإشارات والكلمات المهمّة التي علقت في الذهن، ليتحوّل التغييب النصيّ من نهاية إلى نهايات متعدّدة توسع التفاعل وتزيد مساحة الأفق المنطلق عن النصّ الروائيّ.

من خلال ما تمّ تطبيقه على النصوص الروائية، يتبين لنا أن التغييب النصيّ لبعض المواضع المهمّة، التي من واجبها الربط بين موضعين نصيّين ظاهريّن، أو بين موضع ونهايته اللسانيّة التي لا تعدّ خاتمة للعمل الروائيّ بل تكون بمثابة قاعدة إشاريّة لبناءات مختلفة ستُبنى متعدّدة الخواتيم وفقاً لجهود كلّ قارئ، أو بين ندّين متقابلين يظهر المغيب منهما على ما للظاهر من تلميحات لوجوده وتأثيرات على تحركاته الموازية لحضور الغائب بنصّه والحاضر بتفاعله على الساحة الروائيّة، أو بتلاعب لفظيّ تضليليّ يشدّ من أزر القارئ وتشوّقه بحثا عن التفسيرات التي سيكتشفها عبر خوضه في معترك البحث والبناء والتوليد النصيّ، أو بين نتائج ظاهرة تقوم على أدوار وبناءات مغيّبة تفسّر حيرتها عبر إشارات متعدّدة تكون كسلّم توجيهيّ خفيّ يحدّد المسير ويوجه المسعى نحو الوصول إلى تبريرات منطقيّة أو مقبولة للتكهن بها، لكون النصّ متعدّد الوظائف بوصفه حدثا كلاميا[55]، ينتفي دون بزوغ وظيفته التواصليّة[56]، فما هو إلا إظهار بوتيرة أعلى من كونه أهدافاً ومنطلقات يحملها النصّ بين طيّاته الحاضرة علناً، وكأنّه بتغييبه لبعض من كلّ يحاول أن يوصل للقارئ نفاسة الجزء المتواري وأهمّيته في عمليّة البناء التي لا تتمّ إلا عن طريقه المفعم بالأسرار والتعقيدات والتعدّدات الاستكشافيّة من قبله، فالنصّ في مواضع ليست بالقليلة يتلاعب وكأنّه سارد ثانويّ يفصل فيما يغيّبه من ألفاظ وتراكيب لم يجرؤ السارد الأصليّ – السرديّ– على إقحام نفسه بها، فيتفجّر إنتاجيّة ثانويّة من حقّها أن تكون مدويّة في ذهن المتلقّ الباحث عن خطاب بصيغة نهائيّة كاملة وانفتاحيّة، وحاضرة بأبعاد متكرّرة يعجز السرد عن الإتيان بمثلها

أو بمقاربتها حتى، وهذا كلّه مسحوب على ما تبقّى من عناصر السرد الأخرى من جهة أصليّتها – الافتراضية أيضاً– العاجزة في بعض المواضع وثانويّة النصّ المتلاعب بأدواته السحرية التي ليس آخرها التغييب، لننتهي إلى أن التغييب النصيّ ما هو إلا اكتمال للنصّ وانطلاق لما ظهر منه وانفجار لما تحدّد بظاهريّته الموجّهة وحريّة لتعدّد المسالك والاتجاهات.

الخاتمة:

نصل أخيراً في ختام دراستنا إلى أهمّ النتائج التي تمخض عنها البحث، والتي سنوجزها بما يلي:

- أن النصّ على اختلاف النظريات التي حاولت تحديد تعريف نهائيّ له، يسعى بقوّة إلى توليد نصّ آخر ينتجه – القارئ– عند القراءة – التي هي بمعنى الكتابة–، وبالتالي فهو يحتاج إلى منصات خاصّة ينطلق عبرها إلى ذلك الوليد، لذلك فقد أثبت البحث بتحليله لما تمّ تغييبه من جسد النصّ، أنّه – أي التغييب– من أهمّ الركائز الأساسيّة – على مستوى النصّ– التي يُبنى عليه ذلك النصّ الآخر، إذ يكون بمثابة الباب الجانبيّ المغلق والمهمّ في ممرّ حاضر السرد الروائيّ، ما يدعو القارئ إلى تخيّل أو توليد ما هو مقتطع، وفقاً لكمّ المعلومات والإشارات التي جمعها على طول طريقه النصيّ السابق، وربّما اللاحق.
- أن الروائيّ بتغييبه لبعض أشلاء النصّ يتحوّل إلى ما يُمكن أن نصطلح عليه بـ(السارد الصامت) ولعلّ من أهمّ وأوضح أسباب صمته؛ أنه خارج اللعبة الروائيّة السرديّة وخارج نطاق كائناتها الورقيّة، فهو لا يسرد وإنّما ينصّ على ما تمّ سرده من قبل السارد الحكائيّ – الداخل/روائيّ–، هو لعبة المؤلف مع تحفته الكليّة التي تارة لا تتولّد إلا بصمته – تغييبه– عن بعض الكلمات أو الجمل أو المقاطع أو حتّى الحكايات الجانبيّة المسرودة التي يراها مناسِبة لذلك، وتارة أخرى يكون

الصمت نتيجة عجز السارد الحكائيّ عن تفصيل معيّن عصيّ على البوح لا التخيّل في حال تمّ إدراجه من بين ما سيتمّ تكميمه نصيّاً.

- أن لغة النصّ بقدراتها ومكامنها الخلّاقة تتقمّص مفهوم التغييب الاجتماعيّ، فتُصبح بمحايثتها مع عناصر السرد من راوٍ وشخصيّة وفضاء وحدث مغيّبةً في ذاتها، وكأن فعلها اللغويّ يعانق الفعل الاجتماعيّ بين دفّتيّ الرواية.

References

(1) علم النص: جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م ، 39.

(2) ينظر: المتخيل السردي "مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة"، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990م: 115.

(3) المصدر نفسه: 105.

(4) فضاء المتخيل "مقاربات في الرواية"، حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م: 155.

(5) مستويات دراسة النص الروائي "مقاربة نظرية"، عبد العالي بوطيب، مطبعة الأمنية، دمشق، ط1، 1999م: 6.

(6) ينظر: فضاء المتخيل "مقاربات في الرواية"، حسين خمري: 189.

(7) ينظر: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة(عدد240)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998م: 214.

(8) الرواية اليوم، مالكوم براديري، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م: 7.

(9) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض: 48.

(10) ينظر: فعل القراءة (نظرية جمال التجارب في الأدب)، فولفغانغ إيزر، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، د.ط، 1994م: 11.

(11) ينظر: رحلة البحث عن النص في الدراسات اللسانية الغربية، بشير إبرير، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009م: 217.

(12) ينظر: الهرمينوطيقا والتأويل، قراءة النص، حسن حنفي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2، 1993م: 12.

(*) روائيّ وكاتب سياسيّ، ولد عام 1933م في عمّان، لأب سعوديّ وأم عراقيّة، أكمل دراسته الجامعيّة في بغداد ثمّ أُبعد إلى القاهرة ومن هناك حصل على الدكتوراه في اقتصاد النفط من يوغسلافيا. ينظر: عبد الرحمن منيف ورواية الالتزام، فيصل درّاج، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2012م: 9–10.

(13) عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، عبد الخالق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008م: 28.

(14) الأشجار واغتيال مرزوق: عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط13، 2008م، 47.

(15) المصدر نفسه: 346–347.

(16) الأشجار واغتيال مرزوق: عبد الرحمن منيف، 13.

(17) المصدر نفسه، 31.

(18) المصدر نفسه، 15.

(19) المصدر نفسه، 17.

(20) الأشجار واغتيال مرزوق، عبد الرحمن منيف: 35.

(21) ينظر: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال: حسين خمري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، 67.

(22) الأشجار واغتيال مرزوق، عبد الرحمن منيف: 51.

(23) المصدر نفسه، 58.

(24) الأشجار واغتيال مرزوق، عبد الرحمن منيف: 59.

(25) لذة النص (الأعمال الكاملة 1): رولان بارت، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1992م، 83.

(26) الأشجار واغتيال مرزوق، عبد الرحمن منيف: 87–88.

(27) الأشجار واغتيال مرزوق، عبد الرحمن منيف: 107.

(28) المصدر نفسه: 109.

(29) المصدر نفسه: 107.

(30) المصدر نفسه: 369.

(31) الأشجار واغتيال مرزوق، عبد الرحمن منيف: 353.

(32) شرق المتوسط، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المكتبة العالمية، بيروت، بغداد، ط6، 1986م: 130.

(33) المصدر نفسه: 132.

(34) علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات): توان أ. فان دايك، تر: سعيد حسن بحري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001م، 36.

(35) شرق المتوسط، عبد الرحمن منيف: 173.

(36) نسيج النص (في ما يكون به الملفوظ نصّا)، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993م: 13.

(37) النهايات، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط14، 2016م: 7–8.

(38) المصدر نفسه: 57–58.

(39) حين تركنا الجسر، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 1987م: 84–85.

(40) ترويض النص (دراسة للتحليل النصّي في النقد المعاصر: إجراءات.. ومنهجيات)، حاتم الصكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط ، 1998م: 31.

(41) سباق المسافات الطويلة: عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 1990م، 326.

(42) سباق المسافات الطويلة، عبد الرحمن منيف: 327.

(43) من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل"، بول ريكور، تر: محمد برادة–حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001م: 106.

(44) سباق المسافات الطويلة، عبد الرحمن منيف: 362.

(45) ترويض النص "دراسة للتحليل النصّي في النقد المعاصر: إجراءات.. ومنهجيات"، حاتم الصكر: 51.

(46) قصة حب مجوسية، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 1990م: 12–13.

(47) المصدر نفسه: 124.

(48) ينظر: اللغة الثانية "في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م: 70.

(49) ينظر: علم النص، جوليا كريستيفا: 40.

(50) علم النص، جوليا كريستيفا: 39.

(51) المصدر نفسه: 40.

(52) ينظر: المصدر نفسه: 40.

(53) شرق المتوسط، عبد الرحمن منيف: 176.

(54) النهايات، عبد الرحمن منيف: 212–213.

(55) ينظر: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992م: 120.

(56) ينظر: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص: زتسيسلاف واورزنياك، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، 39.