في البحث عن الذات
دراسة في رواية سفينة وأميرة الظلال للكاتبة مها الفيصل

د.إبراهيم بن محمد الشتوي
جامعة محمد بن سعود الإسلامية الرياض.

سؤال الذات سؤال الوجود:

شغلت الذات الإنسانية بما فيها من غموض، وتنوع عدداً من المفكرين والفلاسفة منذ آراء سقراط الأولى، ومن تلاه من فلاسفة اليونان[i]، ومنذ تأملات حكماء الصين، والهند في القرون الأولى[ii]. وفي العصر الحديث لقيت هذه الكلمة اهتماماً موسعاً، و خضعت لكثير من البحث، والتفكير، كما تناولتها مذاهب كثيرة، وفلسفات متعددة، ففي أواخر القرن التاسع عشر وبعد ازدهار الكشوفات في علم النفس، تطورت البحوث ذات العناية بهذا الجانب المعرفي، وسعى الباحثون إلى دراسة الذات الإنسانية، ومحاولة إدراك كنهها، وتحديد مفهوم لها، فاختلفت الآراء في تعريفها، وتحديد وظيفتها، وأنواعها.

وقد جاءت على معنيين: أحدهما يعني اتجاهات الشخص ومشاعره عن نفسه، ويقصد بالآخر مجموعة العمليات السيكولوجية التي تحكم السلوك والتوافق [iii] ، فـ (جيمس James) يعد (الأنا) بمعنى الذات، ويفرق بين النفس التي تعني المظاهر الروحية والمادية والاجتماعية، وبين الميول، والقدرات الروحية التي تندرج تحت النفس الروحية [iv]، ويعرفها بأنها المجموع الكلي لكل ما يستطيع الإنسان أن يدعي أنه له"[v]. بينما لا يهتم (فرويد Freud) بمفهوم النفس، أو بصورتها، وإنما يرى أنها تقوم بدور وظيفي وتنفيذي تجاه الشخصية[vi] ، وعلى هذا فهو "يتألف من إدراكات خصائص الـ (أنا) بمعنى me or I وإدراكات علاقات الأنا بالآخرين وبجوانب الحياة المختلفة، وفي ارتباطها بالقيم المتعلقة بهذه الإدراكات"[vii]، أو "هو ذلك المفهوم الذي يكونه الفرد عن نفسه باعتباره كائناً بيولوجياً اجتماعياً أي باعتباره مصدراً للتأثير والتأثر بالنسبة للآخرين"[viii].

و يمكن القول مما سبق بعدم وجود مفهوم محدد للذات، أو أن الذات بصورة مجردة ليست محل بحث في علم النفس، وما هي إلا سلوكيات، وممارسات، ويبقى سؤال مفاده أننا حين نقول بأن الموقف من الذات أو صورتها تتحدد من خلال تعامل الآخرين، فهل هذا يعني أنه الموقف من الأفعال ومدى إيماننا، وإعجابنا بها، أو هو الموقف من الذات نفسها التي تنتج هذه الأفعال؟ وسواء كان هذا أو ذاك فإن هذا السؤال يعني أن الذات تختلف عن الممارسات والسلوكيات وإن كانت تدل عليها أو توحي بها.

ولكن التأمل في الذات، وظاهرة البحث عنها يسوقنا إلى أن السؤال عن الذات ليس في حقيقته سوى سؤال عن الوجود، لأن الإنسان في سعيه للبحث عن ذاته، وتحقيقها، هو في الوقت نفسه يسعى لتحقيق وجوده، ومن هنا جاءت رؤية مارتن هيدجر(Martin Heidegger) بأن الإنسان لا يمكن أن يحقق وجوده إلا حين يحقق ذاته "إن علي أن أكون موجوداً، وعلي أ ن أحقق ذاتي" ، وجعل تحقيق وجود الإنسان/الآنية عن طريق أدوات ثلاث تتحقق من خلالها ذاته:

1- الموقف: فالإنسان يشعر بوجوده، وموقعه المادي من خلال موقفه من الآخر.

2- الفهم: فعندما يفهم الإنسان الأشياء التي أمامه ويتمثلها داخله، فإنه يكشف عن وجوده داخل تلك الأشياء.

3- الكلام: والمقصود به القدرة على صنع المعنى وترتيب الأفكار، التي يتحول الإنسان من خلالها إلى مصدر للحياة كامل الوجود، مستقل عن غيره[ix].

هذه الفكرة في تحقيق الوجود مبنية على أن الوجود لديه ليس شيئا قائماً مستقلاً، إنما يتحقق من خلال الأشياء، كما أن الأشياء تتحقق به[x]، وهذا ما يؤكد الربط بين مفهوم الوجود ومفهوم الذات الآنف الذكر لدى علماء النفس. وحتى لا يفهم أنني أقول بأن الوجود هو الذات أسارع إلى القول بأنهما مختلفان، ولكنهما متكاملان.

ومن هنا يمكن أن ينظر إلى كل التجارب العلمية والنظرية التي تناولت الذات، أو انطلقت منها بأنها تبحث في حقيقة الوجود ونمطه، وتحاول أن تحققه، وهي دائرة تتسع وتضيق؛ تتسع لتصل إلى الأمة والجماعة كما في الاتجاهات القومية، وتضيق حتى تصل

الذات الإنسانية المفردة كما في المذهب الرومانسي. وبهذا يمكن أن نقول بأن البحث عن الذات/ الوجود هو الرابط بين هذه الرؤى على اختلاف جوانبها، وتباعد أفكارها، فلا يمكن أن نفصل بين النزعات القومية، الاستقلالية التي سادت أوربا في القرن الثامن عشر، والشعور بالذات ككائن مستقل عن الآخرين، تمخض عنه شعور الأمة التي تمثل الذات المفردة/الواحدة جزءاً مكوناً لها، شعور الأمة برغبتها بالاستقلال، والانفصال، ومن هنا يمكن القول بأن النزعة القومية التي سادت أوربا في تلك المرحلة هي صدى لارتفاع الحس الذاتي لدى أبناء تلك الأمم، وصورة من صور الاهتمام بالذات.

ويمكن أن يقال هذا الكلام عن الحركة الرومانسية التي نشأت بعدها من الناحية التاريخية بقليل، وتشكل فيها ذات الشاعر/الفنان الركيزة الأساس التي قام عليها المذهب في مقابل المذهب الكلاسيكي الذي يغيب الفرد/ذات الفنان لصالح قيم الجماعة، وسلامتها. ومراجعة الأيام الأولى لنشأة الرومانسية، والأسباب التي دفعتها إلى الظهور، وسبب التسمية يؤكد هذا المنحى، فالرومانسية – كما في بعض الآراء– جاءت من الكلمة التي كانت تطلق على اللهجات المحلية المنحدرة من اللغة اللاتينية في بعض دول أوربا[xi]، وهو ما يعني أنها صدى الرغبة في الانعتاق من سيطرة اللغة الأم اللاتينية، ومحاولة للانفراد عن الجماعة الأولى بما يميز الفرد/الدولة القومية عن طريق اللغة .

وقد تجلى أو كان سبباً له، أو انعكاسا عنه هذا الاهتمام بالذات المفردة إن على صعيد الجماعة أو على صعيد الفرد برؤية المذهب الرومانسي في الفن والحياة، فالمذهب الرومانسي يقدم العاطفة على العقل، والواجب، ويرى أن الجمال والقبح يعود إلى ذوق الإنسان، وليس إلى حكم منطقي عقلي ينتج عن شيء في الأثر نفسه، وأن الإنسان خير بطبعه، وأن هذه الشرور التي أصابته من تأثير المدنية، والحضارة، ومن هنا أصبحت الذات الإنسانية هي المصدر للمعرفة، كما أنها مصدر الخير، وأصبح البحث عن المعرفة، والبحث عن الصفاء والنقاء يتم بالعودة إلى الذات الإنسانية الأولى، والبحث عنها في مواطنها التي تكون بها متخلصة من تأثيرات المدنية، فكان البحث في الأرياف، والقرى، والطبيعة إلى

جانب التأمل فيهما وفي النفس الإنسانية بغية وجود الذوق الإنساني الأول الذي كان خيراً بطبعه، أو هو معدن الخير والجمال، والحق.

هـذا علـى صـعيد الجانـب النفسـي للفـرد أمـا علـى صـعيد الجماعـة، فقـد رأت الرومانسية أن المجتمع يغيب الفرد لصالح فئة معينة من الناس تملك المال والسلطة، وتضع القـوانين، والقـيم، الطبقـة الأرسـتقراطية الـتي كـان الأدب في مرحلـة ظهـور الرومانسـية في خـدمتها، ويعـبر عنهـا[xii]، ورأت أن في هـذا التمسـك بهـذه القـيم خضـوعاً لهـذه الفئـة المتحكمة التي تستخدم الدين، والعقل، والمعايير الأخلاقية لبسط نفوذها، وتغييب الفرد، والإنسان الذي تتكون منه سائر فئات المجتمع، ومن هنا رأت الدعوة إلى الخروج من سيطرة تلك الأدوات لتمكين نفسها، والاهتمام بالفئات الأخرى، فـ"الفرد يسمو عندهم بمقدار تحرره من آثار المجتمع وتقاليده، إذ يظل في صراع دائم مع القواعد المصطلح عليها في المجتمع الواقعي"[xiii]، ولذا فقد "ترفعوا عن الاندماج في الشعب، [و]تعالوا عن الاشتراك في شئونه إلا ثائرين أو معذورين" [xiv] ، "وليس أصدق من وصف الأدب الرومانتيكي بأنه أدب الثورة، فالثورة هي الموجهة به، والمسيطرة عليه" [xv].

ومـن هنـا يمكـن القـول بـأن ظهـور الاتجـاه الرومانسـي وطغيانـه علـى الاتجـاه الكلاسيكي هو لون من بروز الذات/المفرد وغلبتها على الجماعة، ولون من برم الذات بكل مفهوماتها بسيطرة الجماعة، وصورة من ارتفاع قيمة الذات المفردة، ومحاولة التركيز عليها في تنمية الجماعة.

ويمكن أن نحدد موقف الرومانسيين من الذات في جانبين:

1- أنها مصدر الجمال، والذوق/المعرفة.

2- أن الاهتمام بالمجتمع/الجماعة ينطلق من الاهتمام بالفرد الذي يكون الجماعة.

مشروع البحث عن الذات في رواية سفينة وأميرة الظلال:

سيتم البحث عن الذات في هذا النص عن طريق التساؤل عن مفهوم الذات، ونوعها: أهي ذات فردية، أم جمعية، أهي ذات نفسية، أم فكرية، أم هي ذات النسب؟

وعن الوسيلة التي يقترحها النص للحصول على هذه الذات، وتحقيقها؟ هو ما لا يتم إلا بعد تحديد الأدوات/المنهج الذي من خلاله يتم البحث عنها، وهو ما سنقدمه في السطور التالية.

منهج الدراسة:

قد يكون تقسيم النص إلى شكل ومضمون تقسيما قديماً، يعود في أساسه إلى قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ أو إلى أرسطو قبله، وقد لا يكون الفارق كبيراً بين التقسيم السابق، وتقسيم المفردة إلى دال ومدلول كما هو لدى سوسير، إلا أن هذا المفهوم في تركيبة المادة المدروسة، وطريقة النظر إليها يختلف في رؤية بارت الذي فصل الدال عن المدلول، وجعل الدال مستقلاً بنفسه عن مدلول محدد، وهو في حين يرفض ارتباطه بمدلول محدد، فإنه يعني في الوقت ذاته أنه مكتف بنفسه، قادر على الإيصال بعيداً عن كل مدلول أولي متفق عليه سلفاً كما هو حال اللغة التي تمثل المعاجم اللغوية مستودعاً لمعاني الألفاظ ومواقع استخدامها؛ وهو ما يعني أن الشكل مستقل بذاته، وأنه مجال كاف للدراسة والتأمل، قادر على بث المعنى المكتمل، وهو ما يعني في الوقت ذاته تلاحم الشكل والمضمون تحت أداة واحدة، وكل تغير في الشكل هو تغير بالمضمون، وليست هناك أشكال مختلفة تؤدي لمعنى واحد كما هو في البلاغة العربية لتي ترى أن البيان هو التعبير عن المعنى الواحد بأكثر من صورة.

وعلى الرغم من هذه التطورات في النظر إلى اللفظ، أو الدال المفرد، وعلاقته بما يستقر في ذهن المتلقي من أثر، فإن مسألة تقسيم النص إلى شكل ومضمون ظلت مؤثرة على عدد من الرؤى النقدية المختلفة في طريقة نظرها إلى النص بالرغم من عدم انطلاقها منها كما هو في رؤية قريماس (Greimas) الذي "استلهم مستويات نظامه الدراسي من همسليف (L.Hjelmslev) الذي عمد إلى تفريع ...الثنائية السوسيرية القائمة على الدال والمدلول" [(xvi)] إلا أن هذا الأثر ليس كبيراً، يكاد يقتصر على التسمية (الشكل) التي تكشف عن وجود شيء آخر مضمر غير مذكور هو المضمون ينحصر تأثيره في محاولات

الدارسين الابتعاد عنه كثنائي مقابل للشكل مستقل عنه، يقاسمه القيمة في العمل النصي، ومن هنا فقد اتجهت الدراسات النقدية إلى العناية بالشكل، والنظر إليه "كمضمون في ذاته" [xvii]، في أكثر من زاوية، وأكثر من مستوى ابتداءً بالصوت/الفونيم، وانتهاءً بالجنس الذي يكون حاملاً بذاته للأيديولوجيا كما يقول حميد لحمداني في حديثه عن الرواية:"الإيديولوجيا تقتحم النص باعتبارها مكوناته الأولية، لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة"[xviii]، ومروراً بمفردات تكوين النص التي تمثل الأيديولوجيا في نظر ماشري (Pierre Machery) "عناصر واقعية تدخل النص الروائي كمكونات للمحتوى أي كعناصر مؤسسة للبنية الفنية"[xix]. وهنا سنقول بأننا سنجيب على الأسئلة السابقة عن طريق عنصرين من عناصر الشكل، هما محتوى الشكل، والمتن الحكائي، يسعى أحدهما إلى الإجابة عن الشق الأول من الأسئلة، ويسعى الآخر إلى الإجابة عن الشق الثاني.

أولاً– مفهوم الذات:

محتوى الشكل:

بناء على ما سبق قوله عن الشكل، ومستوياته المتعددة، فإن هذه الدراسة تريد أن تقف عند مستوى من مستويات الشكل، ليس الشكل الخارجي للنص، ولا النمط الكتابي الذي اختاره النص، إنه ما يتمظهر للقارئ من تضافر عدد من عناصر الشكل في المتلقي، ليس وحدة مصطلحية خاصة تجتمع فيما بينها، وإنما عدد من المفردات التي تحيل إلى موقف اجتماعي/تاريخي محدد، وهو ما يعرفه د. سيد بحراوي بأنه" نتاج لعملية طويلة ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام (أو العلامات) وما تحمله من محتوى– أولي وجزئي– خارج العمل الفني، وبين ما يعطيه لها الفنان من محتوى حين يدخلها من نظامه وترتيبه، حسب رؤيته العامة التي يريد تحقيقها وتوصيلها".

ويصف الشكل الذي يريد أن يتناول:"يمكننا أن نستنتج أن المادة الخام تحمل بذاتها خصائص موضوعية (فيزيقية اجتماعية) وقيماً خاصة بها.غير أن هذه الخصائص والقيم من

الضآلة والغموض في حالة الجزئيات أو الوحدات لصغرى المنفردة، بحيث لا تكون نسقاً متكاملاً موجهاً من القيم ولا يتحقق هذا النسق القيمي إلا حين تدخل هذه الوحدات الصغرى المفردة أو المادة الخام في نسق منتظم أو يعاد تنظيمها قصداً لتحقيق غاية محددة موجهة. في هذه الحالة يكون لدينا نسق العلامات، أو بمصطلح آخر يكون لدينا الشكل، وفي هذه الحالة فإن نسق القيم المتضمن في نسق العلامات أو الشكل، يمكن أن يسمى محتوى الشكل"[xx].

يفترض البحث أن شكل الرواية التي سيتناول محتواه، هو شكل القص الشعب[xxi]ي، ومن هنا فإن البحث سيتجه أولاً لتحديد ملامح هذا الشكل ، ثم ملامحه في هذه الرواية، وسيعتمد في تحديده على دراسات نقدية سابقة سعت لدراسة الأدب الشعبي، وتحديد مفردات خطابه من خلال عنصرين:

1- بنية الحكاية الشعبية كما قدمها فلاديمير بروب (V. Propp)، وعبد الله إبراهيم.

2- ملامح خطاب الشكل الشعبي كما قدمه عبد الحميد إبراهيم.

1- بنية الحكاية الشعبية كما قدمها فلاديمير بروب، وعبد الله إبراهيم:

يعد كتاب فلاديمير بروب (مورفولجيا الحكاية الخرافية) من أوائل الكتب التي اتجهت إلى البحث في الحكاية الشعبية، وسعت لوضع قواعد لدراسة تلك الحكاية، ثم توصلت إلى أن هذه الحكاية على اختلافها، وتعدد ألوانها تحتفظ فيما بينها بخصائص جامعة توحد فيما بينها، وتمثل العناصر التي تتكون منها كل حكاية، فقبل دراسته لم نكن "نمتلك غير بعض الملاحظات عن بناء النص في الحكاية الشعبية"[xxii].

وبالرغم من أهمية الجهد الذي قام به بروب، والنتائج التي توصل إليها فإنها مقتصرة على بناء هذه الحكاية، ونمط تركيبها، وهو ما يعني أن هناك جوانب أخرى، لم تبحث فيها الدراسة تدخل ضمن فن الحكاية الشعبية. وسنبحث عن الدراسات التي تكمل ما بدأه بروب.

درس بروب الخرافة الشعبية، وهناك من يفرق بين الحكاية والخرافة، ويجعل لكل واحدة سماتها الخاصة[xxiii]، إلا إن المنهج الذي اتبعه بروب، والهدف الذي اتجه إليه، لا يتأثر بهذا التفريق، ومن هنا يمكن الاستفادة منه في دراسة أي نص نبحث فيه عن ملامح الحكاية الشعبية، على أن منهج بروب قد طور على يد قريماس (Greimas) [xxiv]، وصار منهجا لتحليل الخطابات الفكرية المختلفة، وهو ما يعني عدم أهمية تمييز الحكاية عن الخرافة في الاستفادة من منهجية بروب في دراسة الحكاية.

وحين نتحدث عن شكل الحكاية الشعبية فإن الخطاطة التي قدمها بروب لبناء الحكاية الخرافية صالحة لجعلها تمثل منهج الشكل في بناء الحكاية الشعبية، والتي تتمثل بوجود إحدى وثلاثين وظيفة في الحكاية الشعبية، "كل وظيفة تؤدي إلى التي تليها بالضرورة المنطقية والفنية .... ولا توجد وظيفة تستبعد الأخرى وأنها تقوم كلها على محور واحد وليس ، كما قيل، على عدة محاور"[xxv]، ومن هنا فإننا لا يمكن أن نستعيض عنها بخطاطة قريماس المطورة لأنها تفتقد خاصية النظر إلى الحكاية الشعبية من جهة، ولأنها تختزل الوظائف ذات الأهمية في نظر بروب، وتحول الخطاطة إلى عامة لكل حكاية، أو نص سردي، أو خطاب فكري.

ويبقى بعد هذا التحديد تحديد سمات البناء اللغوي للحكاية الشعبية، والمضمون التي تمتلئ به، فأسلوب الحكاية الشعبية خاصة ألف ليلة وليلة "يمزج حكاية بأخرى ثم يمزجهما معاً في حكاية ثالثة، وفي أسلوبها الذي يتوقف بالحكاية مرة ثم يصلها مرة أخرى"[xxvi]، وهي سمات وقف عندها بصورة أكثر تفصيلا الدكتور عبد الله إبراهيم، وحصر سماتها بعناصر هي[xxvii]:

1- الاعتماد على الراوي المفارق لمرويه، فالراوي يعتمد على نظام الإسناد، لا تربطه صلة مباشرة، إنما تفصله عنه سلسلة من الرواة، مما حول الحكاية إلى نسيج روايات.
2- توالد الحكاية باستمرار، وخروج بعضها من رحم بعض، الأمر الذي أدى إلى ضعف الفعل، وطغيان عنصر الإسناد والرواية.
3- شيوع أسلوب تكرار رواية الفعل عن طريق ما سماه الإضمار، والاستباق[xxviii].

2- ملامح خطاب الشكل الشعبي كما قدمه عبد الحميد إبراهيم:

يذهب عبد الحميد إبراهيم إلى التفريق بين مصطلحات ثلاثة هي: الأدب الشعبي، والرواية الشعبية، والشكل الشعبي، فالأدب الشعبي هو الأدب الذي ورثه العرب عن القرون القديمة كالأميرة ذات الهمة، وهو بهذا يناقش المادة نفسها التي تناولها بروب أو فردريش، ويستخرج منها قواعد عامة للأدب الشعبي، ولأنه يستخرجها من الليالي، فهي تنطبق على الحكاية الشعبية. ويمكن أن تكون قواعد لها، تتمثل باللغة، والخيال، وصورة المرأة، والغاية التعليمية، والرؤية الحضارية، والإبهار الفني، والتذكير بالموت والحس الديني[xxix].

وتعني والرواية الشعبية تلك الرواية التي تأخذ من الأدب الشعبي بعض سماته، ومن الرواية الأوربية بناء كتابتها، فتأخذ من الأدب الشعبي الغاية التعليمية، والرؤية الحضارية، والتذكير بالموت والحس الديني، وتلتزم ببناء الرواية البلزاكية، ويضرب له مثلا برواية نجيب محفوظ (ليالي ألف ليلة) [xxx].

ثم يأتي الشكل الشعبي الذي يستمد أصوله من الأدب الشعبي، وتأتي سماته على نوعين: سمات في المضمون، تتمثل بالحس الديني، وتجاور الشيئين مع تمايزهما، والحركة بين الشيئين، وضبط الحركة بين الشيئين (التوازن)، والتوكل، والسكينة [xxxi]، وسمات في الشكل، وتتمثل بالنغمة القدرية في الأشياء، والتنقل من الجد إلى الهزل ومن الحكمة إلى الغناء وتوظيف الشعر، وعدم الإيغال في الصراع أو الرمز أو التحليل [xxxii]، ويضرب له مثلاً برواية (أيام وليالي السندباد) للكاتب ألفريد فرج، وستعتمد الدراسة الشكل الشعبي بوصفه عنصراً مكوناً من مكونات محتوى الشكل، بمعنى أنها ستكون تطبيقاً له موازياً للنماذج التي اعتمدها، وليس تكراراً لما جاء فيها.

ومن هنا نخلص إلى أن ملامح الشكل الشعبي في القص يتمثل في جانبين:

الأول: في بناء شكل الحكاية الخرافية الذي توصل إليه (بروب) والذي جاء في إحدى وثلاثين وظيفة، والتي تمثل مراحل بناء الحكاية الشعبية، أو ما يمكن أن يدخل فيها، وهو ما سيفيدنا في دراسة مدى توافق مراحل بناء الحكاية الخرافية مع الرواية التي نحن بصدد الحديث عنها.

الثاني: ما قدمه عبد الحميد إبراهيم من جهد تنظيري في إقامة شكل شعبي ينطلق من الموروث الشعبي العربي، ومحاولة الكشف عن الرؤية الفلسفية التي يكمن وراءه، ولا يتناقض مع نتائج (بروب) لأنه يحاول أن يبحث في جانب آخر لم يتناول القضية نفسها لذي بحث فيها بروب، وهو علاقة أجزاء حدث الرواية بعضها ببعض.

على أننا ونحن بصدد الاستفادة من طرح عبد الحميد إبراهيم لن نحفل بما سماه الرواية الشعبية، لأنها خارجة عما نحن بصدده، كما لن نحفل بالفرق بين الأدب الشعبي، والشكل الشعبي، لأنه يستنبط الشكل الشعبي وقواعده مما يسميه الأدب الشعبي، ومن هنا فهو داخل فيه، ولا يتخلف عنه، ومجمل الفرق بينهما يعود لزمن كتابة النص.

محتوى الشكل:

1- بنية الحكاية الشعبية في رواية سفينة وأميرة الظلال:

في بداية الرواية السارد يقص، يقابل فتاة، يجذبه إليها حزن في وجهها ثم يسألها عن هذا الحزن فتجيبه بأنها تريد، فيخرج لأن يأتي بما تريد، وهنا تبدأ وظائف الحكاية، فتأتي على النحو التالي:

(1) الغياب: غياب مراد أميرة الظلال، ووالديها. (2) التحذير: قول الفتاة: اسأل عن هلباجة وخالفها) (3) مخالفة التحذير: لم يسأل عن هلباجة ولم يخالفها. (4) يحاول الشرير أن يخضع ضحيته ليختطفه: الخداع. حكاية القرط، والتحول إلى فتاة جميلة. ويطلب منه أن يأتي بالقرط الواقع في الأرض. (5) تستلم الضحية للخداع ومن ثم تساعد عدوها: الاستسلام يقبل السارد لأن يساعد البنت، وينزل في البئر ليأتي به. . (6) يتسبب الشرير في أذى أو ضرر أحد أفراد العائلة:الشر /يفتقد أحد أعضاء الأسرة شيئاً:الفقدان يقع في البئر فيصيبه الضرر (7) إعلان سوء الحظ أو الفقدان: التوسط. المعرفة بأنه سقط في مكر هلباجة. وتفويض الأمر لله. (8) يوافق الباحث أو يقرر القيام بعمل مضاد:بداية الفعل المضاد: يقول السارد: لا فائدة فلم يسمعني أحد، وحين يشعر بنسمة هواء يقوم للبحث عن مصدره. (9) يغادر البطل الوطن:المغادرة: يتبع مصدر الهواء ويحبو حتى يخرج من البئر

إلى الكهـف الـذي يجـد فيـه سـفينة. (10) يـتم اختيـار البطـل والتحقيـق معـه بـل والهجـوم عليه:الوظيفة الأولى: إلقاء التحية ثم طلب التمهل في الحديث مدة من الزمن، ثم معاودة الحديث مرة أخرى. (11) يتفاعل البطل مع أفعال من سيكون المانح:ردة فعل البطل: الاستماع لحكاية سفينة مع هوى وهلباجة.

(12) يحصل البطل على وسيط سحري:الحصول على وسيط سحري: هنا وسيطان الوسيط الأول مداد من دخان، والوسيط الثاني رسائل من هوى الذي مكنهما من الخروج من الجب. (13) يحول البطل أو يوصل أو يقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه:التحول المكاني بين مملكتين: .ينتقل البطل من الجب والخرج إلى القرية. (14) ينتهي سوء الطالع المبدئي:الحصول على طلبات أميرة الظلال الأربع. (15) يعود البطل: العودة. يعود سهل/البطل إلى أميرة الظلال. (16) تنتهي المهمة: الحل: يصل المدينة الأولى، ويسلم البطل الطلبات الأربع لأميرة الظلال. (17) يتزوج البطل ويعتلي العرش: زفاف/المكافأة: يدرك حقيقة خروجه، ويخلص مما به من خوف، ويعلم أن مدينة العلم داخله.

ومن هنا نجد الرواية تعتمد عدداً من وظائف بروب في بنائها، على الرغم مما نجده من اختلافات بين هذه الرواية، والحكاية الخرافية في حقيقتها، هذا الخلاف يتمثل في جانبين:

1- الاعتماد على بعض الوظائف في بناء الرواية دون بعض، فهي لا تترسم كل وظائف الحكاية الخرفية، وأجزائها البنائية، ومراحل تكوينها، أو الخطوات التي مر بها البطل. وإنما تكتفي ببعض الأجزاء دون بعض، في صورة واضحة تبتعد فيها عن جنس الحكاية الخرافية نفسها، وتنعزل تحت جنس أدبي مختلف هو فن الرواية.

وقد أشار بروب نفسه إلى أن الحكايات الخرافية قد لا تلتزم بكل الوظائف، وأن الالتزام مقصور على الترتيب[xxxiii]، وكأنها إشارة إلى أن قيمة الترتيب، وكل وظيفة على حدة لا يماثل قيمة ترتيبها في بناء الحكاية. إلا أن مقدار الاختلاف، والنقصان في هذه الرواية يبدو كبيراً إلى الحد الذي يمنع أن تتحول فيه الرواية إلى خرافة.

2- محاولة الربط بين بناء الحكاية الخرافية، والرواية الحديثة عن طريق تكرار بعض الوحدات القصصية (motifs)، في النص، المتماثلة في بنائها، وأثرها في بناء

الرواية الكلية، ودلالتها. هذا الحكم بالاتفاق والتكرار يقوم على إمكان الاكتفاء بواحدة منها عن الباقيات، وأنه لو تم ذلك لما تبدل في حكاية النص شيء، الأمر الذي أدى إلى تعميق النص، وتوسيع دائرة الحدث فيه.

وإلى الملمح الأخير يمكن أن نرجع كل ما نراه في النص الروائي من اختلافات بينها وبين خطاطة بروب، أو بين غيرها من جوانب الحكاية الخرافة كالذي يذكره الدكتور عبد الله إبراهيم من اتسام الخرافة بمفارقة الراوي للمروي بينما نجد في هذا النص اتحاد الراوي بالمروي، فهو يقص أحداثاً واقعها.

وفيما يلي رسم يبين الوحدات الثلاث (motifs) المتماثلة، ولعناصر التماثل في بنائها، ومواضع التكرار:

الوحدات	المغادرة	اختيار البطل	ردة فعل البطل	الوسيط السحري	التحول
الأولى	يتبع مصدر الهواء ويحبو حتى يخرج من البئر إلى الكهف الذي يجد فيه سفينة.	إلقاء التحية ثم طلب التمهل في الحديث مدة من الزمن، ثم معاودة الحديث مرة أخرى.	الاستماع لحكاية سفينة مع هوى وهلباجة، وحسن الأدب في الحديث.	وسيطان:الأول مداد من دخان، والثاني: رسائل من هوى.	.ينتقل البطل من الجب والخرج إلى القرية.
الثانية	يغادر البطل للبحث عن أم الرمال بعد ما أخبره الغول بخبرها.	يقابل البطل أم الرمال وتلقي عليه أسئلة عن مجيئه وسببه.	يجب على الأسئلة، ويحسن الحوار معها.	الحصول على طوق الرمال الذي يبحث عنه	يتحول البطل من مكان أم الرمال إلى مدينة أخرى.
الثالثة	يغادر البطل للبحث عن قصور الماء.	يقابل فتاة صغيرة تحكي له قصة وتسأله أن يبحث عن درة العرفان.	يستجيب البطل فيسمع الحكاية، و يحاول ألا يستجيب لسؤالها، فلا يجد سبيلا للحصول إلى مطلوبه دون البحث عنها.	بعد البحث، والتأمل الحصول على درة العرفان.	يتحول البطل عن المكان الذي هو فيه متجها إلى المدينة التي فيها أميرة الظلال.

وإضافة إلى اتفاقها مع الخرافة الشعبية في بنية الحكاية، فإن هناك اتفاقاً مع سمات أسلوب الخرافة كما يحددها الدكتور عبد الله إبراهيم، فالحكايات تتوالد فيها، يخرج بعضها من رحم بعض، وكل شخصية في الرواية يحكي حكايته للآخر، ومقولة تدوروف T. Todorov "أن ظهور شخصية ما يفضي إلى ظهور حكاية جديدة"[xxxiv] تنطبق هنا بصورة كبيرة، وتقنية التكرار بالإضمار، أو الاستباق تظهر في النص في مواضع مختلفة، والوصف بأنها" نسيج روايات أكثر مما هي تكوين أفعال"[xxxv] وصف ليس بعيداً.

2- ملامح خطاب الشكل الشعبي في الرواية:

من خلال ما سبق عرضه في رؤية عبد الحميد إبراهيم تبين أن سمات الأدب الشعبي، والشكل الشعبي يتحدد بسبعة عناصر، سنبدأ في هذه الفقرات برصدها في رواية (سفينة وأميرة الظلال).

1- اللغة:

تتسم لغة الأدب الشعبي بأنها تستمد من الحياة اليومية، وبإضافة الصنعة إلى ذلك من خلال الاستشهاد بالقرآن الكريم، والأشعار، والأمثال، وقد جاءت لغة الرواية على خلاف لغة الأدب الشعبي، فلغتها لا ترتبط بالحياة اليومية كثيراً، في ألفاظها، وتراكيبها، وإنما هي لغة منتقاة، بعيدة عن البيئة التي كتبت فيها، لكنها ليست بعيدة عن البيئة التي تحكيها، لأنها بيئة فاقدة الملامح، وقد جاءت اللغة مجردة من أن تشي بملامح هذه البيئة، يمكن القول بأن ألفاظ اللغة، وتراكيبها تميل إلى التقعر، ومحاولة استخدام أساليب قديمة، في الجاهلية، أو ما بعدها بقليل.

لكن إلى هذه السمة نجد أن الرواية تعتمد على السمة الأخرى من سمات لغة الأدب الشعبي، وهي الاستشهاد بالقرآن الكريم، والشعر، والأقوال المأثورة، وقد أحصيت منها ما يزيد عن عشرين موضعاً، جاءت فيها شواهد ممتزجة مع موضعها في النص تأكد حديث الشخصية، أو تكشف معنى من المعاني و أحيانا تكون أداة لتطور السرد، وسبيلا لتوجيهه تستشهد به على ما سبق، أو تتخذه مستنداً على ما فيها من أفكار، وقد أضافت

الكاتبة إلى ذلك أن أدخلت عدداً من مقاطع الشعر إلى النص السردي، وجعلته أداة فاعلة لتطور السرد.

2- الخيال:

تعتمد رواية (سفينة وأميرة الظلال) نوعاً من الخيال الموجود في الأدب الشعبي، ففيها السلحفاة تتكلم، وتبدي رأيها، والغول يبكي، والحية(زخرف) تأتي لسفينة وسهل بالطعام، بل تمدهم بالأداة الأولى التي تمكنه من كسر طوق العزلة، وتقدم لهم طريقة الخروج، وفي كل أجزاء النص ينمو الحدث، وتتحول أجزاؤه عن طريق الخيال الخرافي، فعندما أحكم على سفينة وسهل الجب، يخرجون عن طريق العطر الذي تحمله لهم الحية، وقبل ذلك الجب الذي لا يسمع من في خارجه ما يدور فيه، ثم بعد، وبحر السعير، الذي يخرج من قدح حجر، وسوق العقول، وهي كلها مفردات لا تنتمي إلى عالم الحقيقة، وهي في تتابعها، وعفويتها ينطبق عليها وصف عبد الحميد إبراهيم لعالم الخيال في الليالي"الفنان يحلق بها إلى عالم من صنعه، موازيا للعالم الواقعي"[xxxvi]، وتتمظهر واقعية العالم النصي الموجود في الرواية حين تتجادل شخصيات الرواية حول إمكانية تصديق ما يحدث، ومدى مطابقته للواقع، وكأنها تفرض غطاء شرعياً لهذا العالم الغرائبي، ووعي الشخصيات باستحالته:

"سألت حسونة مستنكرة:

- يا سهل هل يعقل أن تخلق طفلة صغيرة، بحراً مستعراً يخيفك؟

قلت:

نعم، إنها فعلت! وأسألك بالله يا حسونة، هل يعقل أن أحادث سلحفاة مثلك؟"[xxxvii]

لكن هذا الإيهام بالواقع غير كاف لتغطيه هذا العالم الغرائبي الذي لا ينتمي إلى الواقع، أو تقريبه منه، ومن هنا فإن هذا النص باستخدامه الخيال بهذه الصورة، يوضح منذ البداية للمتلقي بأن الواقع، والمنطق،ومطابقة الحياة، أو إنشاء عالم تخييلي موازٍ للعالم

الواقعي، ليس هو ما يمكن أن تجده هنا، ولا هو ما ينشده هذا النص، بمقدار ما يمكن أن تجد شيئاً آخر أكثر أهمية، هو ما ينشده النص ويسعى لتحقيقه.

1- صورة المرأة:

في العناصر السابقة يذكر عبد الحميد إبراهيم أن الليالي تقد صورا متعددة للمرأة، المرأة التي تمثل جانب الخير، التي تواجه جانب الشر، وهو عين ما نجده في هذا النص، فالرواية تقدم أميرة الظلال التي تسعى إلى الخير، وإقراره، في مقابل هلباجة، التي مثل الشر والحسد، وتقدم (هوى) الفتاة الحسناء التي تحفظ حبها، وحبيبها، مقابل (سلمى) حبيبة (سفينة) التي خانت حب حبيبها أولاً حين أنكرت حبه، وتزوجت عمه، ثم سعت لخيانة زوجها ثانياً، وحاولت الإيقاع بينهما ثالثاً وسرقة مال عمه.

2- الغاية التعليمية:

تبدو الغاية التعليمية في هذه الرواية من خلال النص، أو من خلال فكرته الكلية، فهو يحمل فكرة تعليم سهل، أين يجد مدينة العلم، وقد لقيها في النهاية، كما يبدو من خلال الكثير من الإشارات نحو قيمة العلم، والإشارات التربوية التي فيها. من مثل احتراق كنز سفينة، وتحوله إلى رماد.

3- الرؤية الحضارية:

يذكر عبد الحميد إبراهيم إن الرؤية الحضارية في الليالي، تتمثل في اشتمال النص على رؤية وجود قوة فاعلة مسيطرة خارج الإطار، قادرة على كل شيء، وعالمة بكل شيء، وهي تسبب الأسباب، وتتدخل بأشكال مختلفة، وشخصيات النص، ومتلقيه يستجيبون لهذه لقوة الفاعلة، الخفية، ويؤمنون بسلطتها، إنها قوة الله، هذه القوة وهذا الإيمان يتمثل الرواية بالقدر خيره وشره، وبتجاور الشيئين مع تناقضهما دون أن يطغى أحدهما على الآخر أو يؤثر فيه.

وقد جاءت هذه الرواية مشتملة على هذه الرؤية الحضارية، فقبول الشخصية وجود مفردات الخيال الشعبي؟ الخرافي هو لون من التسليم المطلق لقدرة الله، ورضا (سهل) وقبوله عندما وقع في الجب، هو لون من الإيمان بالقدر، والرضا بالنصيب، كما أن حصول

(سهل) على مطلبين من مطالب أميرة الظلال من داخل الجب هو لون من التجاوب لهذه الرؤية الحضارية التي تفترض أن الإنسان لا يعلم نتيجة ما يحدث له، فقد يبدو شراً ثم يتحول إلى خير كما في هذه الحادثة، فعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم، ولقاء سهل الفتاة الصغيرة التي أوقدت بحر السعير أمامه، هو الذي أوصله لحقيقة ما ينتج عنه، ومن هنا فكل الأزمات التي في هذا النص تنتهي على شكل غير منطقي، ولا متوقع مما يفضي في ناهية الأمر إلى هذا المعنى." لقد بعثك الله بك إلى هنا لسبب"[xxxviii] "كنت قد خرجت أبحث عن مدينة العلم، وشاء القدر أن أخطئ دربي وأدخل مدينة عظيمة ظننت أنها مدينة العلم"[xxxix].

4- الإبهار الفني:

يصف عبد الحميد إبراهيم الإبهار الفني بأنه مجموعة الألفاظ والجمل التي توحي بهذا الإبهار من مثل: "ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة، والأسطر المطربة الغريبة" و "ما أحلى حديثك وأطيبه, أعذبه"، و"أين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة".

وقد ظهرت هذه السمة واضحة في هذه الرواية، فنجد في مواضع عدة جملاً تصف الأثر الذي تتركه أحداث النص في شخصية الرواية، أو الذي تطمح في أن تتركه، ويتحدد في الإغراب، أو الإثارة الوجدانية المفرطة، أو التعجب،مما يظهر في المقاطع التالية:

"حدثت سفينة بقصتها وبما تريد فتعجب وقال" "قلت في نفسي: ما أغرب هذه الرسائل . هو يكتب على ورق الشجر، وهي تبعث الرد في قوارير" "سبحان الله كنز وسر، سفينة على حق" "سبحان الله أو يظلم عم" "يا سفينة لقد ألفت نفسي العجائب: أميرة تطلب بالمستحيل، وأسد صار مطية لقرد، وغول طروب"[xl].

8- التذكير بالموت والحس الديني:

يمثل التذكير بالموت نوعاً من الوعظ كما في قوله صلى الله عليه وسلم:" كفى بالموت واعظاً" ، ومن هنا فإن الإيمان بالموت والفناء، والحديث عن النهاية هي لون من

الوعظ، كما أن الوعظ هو الدائرة الكبرى التي يدخل فيها التذكير بالموت، وهي كلها تدخل في إطار الحس الديني الذي يؤمن بالخالق، ومسبب الأسباب.

وفي النص الروائي مواضع كثيرة تكشف عن هذا الحس الديني، المتضمن الإيمان بالله عز وجل، وتشير إلى أن الدنيا دار ممر، وأن الإنسان يعمل لآخرته، وحكاية مسجد (كأني أكلت) التي نجد فيها شخصية توفر قوتها لتتمكن من بناء مسجد تجد أجره يوم القيامة تؤكد هذا المعنى، كما أن العبارات التي تمتلئ بها الرواية من مثل :"سبحان الله، إنا لله وإنا إليه راجعون، الحمد لله، رحم الله سهلاً، قراءة الفتاة للآيات من سورة القصص، وقوله تعالى: "كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام"[xli]، وفي الأبيات التي في آخر الرواية على لسان أميرة الظلال موعظة لكل كاتب.والنص بمجمله يمتلئ بالمواعظ، وهو يتحمل رسالة البعد عن ظاهر الأشياء ومحاولة الاستفادة من بواطنها مما هو في مجمله نوع من الوعظ الديني.

مفهوم الذات في رواية سفينة وأميرة الظلال:

ننطلق في الكشف عن دلالة محتوى الشكل من محورين الأول: ما سبق وأن قدمنا من تحول الشكل إلى مضمون، واعتبار العمل الفني (شكل دال)، يكون الشكل فيه هو الجوهر[xlii]، الأمر الثاني: ما نراه من وعي لدى بعض الكتاب بدلالة الشكل، نصوا عليه في أحاديثهم، مما يعني أنهم يتقصدون هذا الشكل دون غيره كعنصر دلالي دقيق من أمثال جمال الغيطاني الذي يختار شكلاً روائيا جديداً منطلقاً من التراث، ويؤكد أنه يختار هذا الشكل لأنه يعبر عن معنى محدد في نفسه:" الشكل الذي أريد أن أعبر به عن مضمون اللحظة وأن أقاوم به هذا الفناء وهذا الزوال المستمر، لا بد أن يكون نابعاً من ظروفي، من تراثي، من تراث لغتي...أنا أريد أن أعبر عن مضمون فإن لم يكن الشكل نابعاً من الداخل أيضاً، لن يستطيع هذا الشكل أن يقدم المضمون تقديماً جيداً وسليما"[xliii] ، ومن هنا فإن الشكل الخارجي للنص هو عمل مقصود، وهو عنصر دال، وهو ما يعكس الدعوة

وإذا كان من المتفق عليه عند الدارسين أن جنس الرواية فن غربي، فإن فعل القص لم يكن بعيداً عن الثقافة العربية، وهناك نماذج في هذا الحقل قديمة[xliv] تناولها الدارسون بالبحث، ولذا فإن البحث عن شكل جديد تقدم من خلاله الرواية يعد لونا من الخروج عن هذا التقليد، وهو خروج في الوقت نفسه عن التقليد الأوربي، وحين يكون الشكل ذا قيمة دلالية محددة في الانتماء القومي، فإنه بحسب ما يكون الشكل تكون الدلالة، ويكون الخروج عن هذا الشكل لوناً من الرغبة في الخروج من الانتماء إلى منتجي هذا الشكل، والسعي إلى فئة أخرى يرغب الكاتب بالانتماء إليهم.

وبما أن تاريخ الأدب العربي حافل بعدد من فعل القص، ومن أشكال القص أيضاً، فإن الارتباط بهذه الأشكال يعد لونا من الارتباط بالموروث الثقافي، والفكري لهذه الأمة، ويعد لوناً من الارتباط بها، وهو ما يعني أن النص يحاول أن يختط من خلال هذا الشكل طريقاً للبحث عن الذات، وأداة لتحقيقها من خلال الانعزال عن الآخر، والاتصال بالقيم الحضارية التي ترتبط بالأنا، ومن هنا نصل إلى أن الذات التي يبحث عنها النص هي ذات جماعية، تتصل بالذات العربية الإسلامية، وليست ذاتاً فردية تناقش قضايا النفس ومشاكل الفرد.

ثانيا– مكمن الذات:

تناول البحث في القسم الأول مفهوم الذات في النص، من خلال تحليل محتوى الشكل، ويبقى السؤال عن مكمن هذه الذات، أين يمكن أن نجد هذه الذات، وما الطريقة التي نسلكها في الحصول عليها، وتحقيقها؟ وهو ما يسعى القسم الثاني للإجابة عليه من خلال البحث في متن النص الحكائي الذي يمثل قسيم المبنى الحكائي في المنهج الشكلي لدراسة الرواية، ويقصد به "مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل...في مقابل المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا" [xlv]. وسنقف عند عناصر المتن الحكائي، وننظر كيف تضافرت فيما بينها لتقديم رؤية محددة، ثم إعادة النظر

في العناصر نفسها لتقديم رؤية جديدة عن دلالة الحكاية من خلال إعادة النظر في عناصر المتن الحكائي.

متن الرواية الحكائي:

تحكي الرواية حكاية شخصية تدعى (سهل) تخرج من بيتها تبحث عن مدينة العلم، فتواجه فتاة حزينة، تسألها عن سبب حزنها، فتخبرها الفتاة بأن سبب الحزن هو الرغبة في الحصول على طلبات ثلاث، وأنها ستموت إذا لم تدرك هذه الطلبات، وأن جميع الذين عرضت عليهم الطلبات اعتذروا عن الحمل خوف المصير المحتوم/ الموت.

تأخذ الشخصية الطلبات الثلاث وتنطلق بحثاً عنها علها تسلم من الموت، فتقع في المرحلة الأول في بئر، تتعرف فيه على سفينة الذي يظل معه طوال الرواية، يتمكن في البئر من الحصول على مطلبين من مطالب أميرة الظلال، ويتمكنان أيضاً من الخروج معاً من البئر، وينطلقان للبحث عن المطلبين الآخرين.

ينام (سهل) ويحلم بأنه يجلس في مكان ناء، فيقابل فتاة يحاورها عن بعض ما يقع أمامه، فتحذره من غول سيأتيه إذا لم يغادر مكانه، يأتي الغول قبل أن يتمكن من الفرار فيحادثه إلى أن يخبره بنبأ أبيه الذي مكث سنين طويلة يبحث عن خاتم، وحين يسأله عن حقيقة الخاتم يقولون إنه خاتم أم الرمال التي هي أم (سفينة)، يستيقظ (سهل) ويقص الحلم على (سفينة) فينطلقان معاً إلى (أم الرمال) بحثاً عن المطلب الثالث الذي قيل لهما إنه عنده، وحين يذهبان إليها يأخذان منها ما يريدان فلا يبقى سوى المطلب الرابع.

يخرج سائراً فيمر بقرية صغيرة، يدخل يصلي الظهر في مسجدها، ويلتقي بإمامها الذي يدله على طريق الحصول على المطلب لرابع، ينطلق بعدها، فيلتقي بفتاة تقدح له بحرا من سعير، فلا يستطيع أن يصل إلى المطلب الرابع إلا إذا اجتازه، وهو لن يقدر على اجتيازه إلا بالحصول على كلمة السر التي تمكنه من تجاوز حارسه، وبعد التفكير والتأمل يصل إلى معرفة كلمة السر، والحصول على ما يريد، ثم يسير هو و(سفينة) معاً ويدخلان

مدينة فيها سوق للعقول، فيمران برجل يخبرهما عن سر (سفينة)، ثم ينطلق (سهل) إلى الأميرة يعطيها مطالبها.

تعتمد الرواية الزمن الطولي، والأحداث تتابع في الزمن السردي، اعتماداً على زمن الوقوع المتخيل، ومن هنا وبناء عليه فإن الشخصية الرئيسة في النص قد خرجت من أهلها بحثاً عن مدينة العلم التي يعد الإنسان نفسه فيها من السعداء، وقد أخذ (سهل) على نفسه وعداً أ، يجد هذه المدينة. ومن هنا فإن بداية النص توحي بأن الشخصية الرئيسة خرج باحثاً عن مدينة العلم، وأن هذا البحث قد تعثر

من خلال قراءة الشكل السابقة، والوقوف عند عناصره المختلفة، نجد أن النص لا يوارب في رسالته، ولا يتخذ وسائل معقدة لتقديم هذه الرسالة، فهي واضحة سطحية، تبدو هذه الرسالة كما هي في النص من غير تبديل، والتي يمكن أن نلخصها بالتالي: تبدأ الرواية بالشخصية الرئيسة وهي تخرج من بيتها بحثاً عن مدينة العلم، ثم تلتقي بأميرة الظلال، فتعقد العزم على أن تبحث عن مطالب الأميرة ولو كان ثمن العجز حياته، مما يوحي بان الشخصية الرئيسة تتخلى عن الأمر الذي خرجت لأجله، وهو ما يرد على لسان الشخصية في أكثر من موضع (ما الذي أوردني هذا الطريق)، تحصل الشخصية الرئيسة على مطالب الأميرة واحداً تلو الآخر، وفي غمار سعيه للحصول على المطلب الأخير يجد عرضاً الأمر الذي خرج للبحث عنه، فينطلق في آخر النص إلى أميرة الظلال ليعطيها مطالبها ويتخلص من الموت المحتوم، فتعلن أن غايتها من هذه المطالب بالحصول عليها دون الاستفادة منها، وهو ما يجعلها تدفعها إليه ليحتفظ ببعضها، ويعطي بعضها صديقه (سفينة)، وهنا يبدو أن النص لا فكرة من ورائه سوى الحكي، وكأنها "نسيج روايات أكثر مما هي تكوين أفعال".

وبناء على هذا الوضوح، وعدم تحدد النص يمكن القول بأن للنص رسالة لا تكمن في بنائه، وأحداثه، قد نجدها في النصوص المتناثرة في جنباته، وفي بعض مقاطع حوار الشخصيات، وهو ما يعني الوقوف على النصوص، والمقاطع وتحديد دلالتها.

وعند الوقوف عند هذه النصوص نجد في بعضها إشارات ترتبط معظمها في المقام الذي ظهرت فيها، أو تريد أن توصل رسالة تساهم في تنمية خطاب السرد، وأما مقاطع حوار الشخصيات فنجد في بعضها إشارات إلى دلالات مختلفة، يمكن أن يؤخذ منها دلالة معينة، لكن هذه المقاطع الدالة ليست كثيرة لحد أنها تتضافر لتوجيه دلالة النص نحو وجهة محددة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنها وردت في مواضع لتساهم في حل الأزمة التي بلغتها الشخصية الروائية، بمعنى أنها جزء سردي من حبكة النص، لتساهم في سير الحدث نحو نهايته بعد العقدة، ومن هنا فهي ليست مبثوثة في مواضع متعددة، وليست عطلاً من الوظيفة الدلالية.

ومن هنا يمكن القول بأن هذه النصوص، والمقاطع لا تتضافر فيما بينها لمنح دلالة مختلفة أخرى غير الدلالة الذي يمنحهاا لمتن الحكائي كما في القراءة السابقة ، وهنا يأتي السؤال: أين البحث عن الذات في متن الرواية الحكائي؟ هل كانت النص يكتفي بمحتوى الشكل عن سائر عناصر الشكل في تحمل الرسالة؟

حين نقرأ الرواية، ونصل خاتمتها نجد (أميرة الظلال) حين أعطاها (سهل) الأدوات التي طلبتها لا تحفل بها كثيراً، وإنما تعيدها إليه وتطلب منه أن يحتفظ ببعضها، وأن يعطي بعضها صديقه (سفينة) ليحتفظ بها، وهو ما يعني أن هذه الأدوات لم تكن ذات قيمة حقيقة بالنسبة (لأميرة الظلال)، فهي تريدها لأنها لو نطقت بها ولم تحصل عليها فستموت، ولو لم تنطق بها فلن تموت، وهو ما يعني أنها سواء نطقت به أم لم تنطق فليس لها قيمة بالنسبة لها، إذ لن تعود بقيمة عليها، وهو ما يعني أنها ذكرت مطالبها تلبية لطلبه، وإشباعاً لفضوله، ذلك الفضول الذي دفعه للبحث عن مدينة العلم، وقد استحق في نظره إشباع هذا الفضول أن ينال الموت لو لم يتمكن من تحقيقه كما في السير الشعبية، ولكن الناظر لنهاية الرواية جد أن المهدد بالموت إذا لم تتحقق المطالب هي الأميرة، بالرغم من عدم استفادتها من المطالب نفسها، ويجد أن المستفيد الوحيد من المطالب هو (سهل)، لأنه يشبع فضوله أولاً، ولأنه وجد مدينة العلم، ومن هنا حين نعيد النظر في النص نجد أنه يقوم على حبكتين، لكل حبكة أدواتها المختلفة، ويؤدي إلى فكرة مستقلة عن الأخرى:

1- الحبكة الأولى وهي الظاهرة، والتي يظهر فيها الشخصية خارجاً من بلدته، ويبحث عن مدينة العلم، ويلتقي في طريقه أميرة الظلال يترك لأجلها هدفه، وينطلق في هدف جديد، ولأن فضوله دعاه لسؤال الأميرة عما تريد، فقد انطلق للبحث عن مرادها، وترك مراده، وفي خضم بحثه عن هدف الأميرة يتحقق ما يريد، لكنه ليس هو الهدف من رحلته الطويلة، فهو يصيبه عرضاً، وعنوان الفصل الأخير من الرواية: (الخلاص) بمعنى خلاصه من مهمته، ومن الموت الذي كان يظنه لو لم يجب الأميرة إلى ما تريد، إذ اشترطت عليه أن يأتي بمطالبها أو سيموت.

2- الحبكة الأخرى: وتبدو بعد قراءة الرواية وضم أجزائها إلى بعض، تظهر فيها رحلة الشخصية للبحث عن مطلب الأميرة بحث عن مطلبه هو، وتأتي فيه الأميرة بمثابة الحافز (motive) [xlvi] له ليجد في الحصول على مراده، ومن هنا حين حصل على ما كانت الأميرة تريد، كان ذلك بمثابة أن يجد ما كان يبحث عنه، وعنوان الفصل الأخير في إحدى مفاهيمه يعني أنه وصل إلى الخلاص فيما يبحث عنه وهو مدينة العلم، وزهد الأميرة فيما نقله سهل، يعني أنها لم تكن تريد هذه الأشياء، بمقدار ما كانت تريده أن يجد في طلبها.

وانطلاقاً من الحبكة الثانية، فإننا نستطيع أن نتحدث عن شكل آخر يوازي الشكل الأول الذي عرضناه فيما سبق، يأتي فيه (سهل) المرسل، والبطل، ويكون (مدينة العلم) هي المفقودة التي خرج يبحث عنها، وأميرة الظلال هي المانح، وسفينة المساعد، وكل العقبات التي اعترضت طريقه هي الشرير الذي كان يحاول أن يدفعه عن مراده، وحين يتغلب عليها يأخذ ما يريد بحصوله على مدينة العلم، وبهذا تصبح الرواية تعطي رسالة أخرى متماسكة مع عناصر النص البنائية، ومحددة الدلالة.

لقاء الذات بالذات:

من خلال العرض السابق في الدراسة كانت الرواية تعتمد على الشكل الشعبي في تقنية السرد، وهو ما يعني أنها تنحاز عن الشكل الغربي، وتحاول أن تبحث عن ذاتها

بالاتجاه إلى الموروث الفكري لتجد ذاتها، وهو ما يعني أنها تتجه إلى ذاتها لتجد ذاتها وهو ما أكد عليه الركن الآخر من أركان الدراسة، فالبحث عن مدينة العلم لا يتم عن طريق مقابلة العلماء، ولا عن طريق الهجرة، ولكن عن طريق العودة إلى الذات، إلى داخل النفس الإنسانية، ومحاولة تصفيتها للكشف عن معدن الحقيقة.

هذه الفكرة تجاه الحقيقة والمعرفة هي فكرة الرومانسية، التي سبقت الإشارة إليها من قبل، والتي تؤكد على وجوب صفاء النفس للحصول على المعرفة، كما تؤكد أيضاً على أن النفس الإنسانية وطبيعتها الفطرية هي مصدر الجمال والخير، ومن هنا فإن هذا النص يتفق مع المدرسة في الرؤية إلى البحث عن الذات.

وهنا يرد السؤال هل النص ينتمي إلى المذهب الرومانسي، وإلى رؤيته في الذات الإنسانية، وفي المعرفة، أم ينتمي إلى مذهب آخر،وإذا قلنا بهذا ألا يعد هذا خللاً في الرؤية العامة التي يسعى النص لإيصالها، إذ إن الرومانسية مذهب غربي، والانتماء إلى هذا المذهب في الرؤية يناقض الرسالة الكلية التي تبثها دلالة القسم الأول من عناصر الدراسة؟

قد يكون هذا السؤال جيداً، والحكم الذي يتخلله منطقياً، لو كانت هذه الآراء هي وليدة رؤية المذهب الرومانسي وحده، ول لم نجد في الفكر العربي ما يؤيد هذا المذهب، ذلك أننا نجد في تاريخ الفكر العربي ما يتفق مع هذه الرؤية، فالمتصوفة العرب الأوائل، تناولوا فكرة المعرفة، ومصدرها، وصلتها بالذات، وظهرت لديهم آراء حول فكرة الكشف، فأبو حامد الغزالي يرى "أن القلب مستعد لأن تنجلي فيه حقيقة الحق في الأشياء كلها، وإنما حيل بينه وبينها بالأسباب الخمسة...فهي كالحجاب المسدل الحائل بين مرآة القلب وبين اللوح المحفوظ الذي هو منقوش بجميع ما قضى الله به إلى يوم القيامة"[xlvii]، وعلوم المتصوفة في رأيه "تأتي من داخل القلب من الباب المنفتح إلى عالم الملكوت"[xlviii].

ويقول ابن عربي:"ثم ارق إلى مرتبة أعلى من هذه، وهي: بأن تنتبه لأن مدرَكَكَ غير خارج عن ذاتك، لأن المدرَك محاط بالمدرِك من حيث أنه مدرَك. والمدرِك محيط بالمدرَك. ولا شك أن هذه الإحاطة إحاطة علمية والعلم غير منفك عن ذات العالم.

فجميع معلوماتك محاطاً بذاتك محيط به. فإذا كل ما أدركته فهو في ذاتك ظرفية ومعنوية.فإن ذاتك من عالم المعاني"[xlix] .

وسواء أكان القلب هو مصدر العلم والمعرفة أصلاً أو عن طريق الاتصال باللوح المحفوظ فإنه يعني أنه طريق المعرفة، ولا طريق سواه، وهو ما يعني أيضاً أن هذه المعرفة تأتي، ويتم الحصول عليها عن طريق الذات، وليس عن طريق خارجي آخر، وما أقوال المتصوفة عن بالكشف إلا محاولة ربط بين الإيمان بالله ، وما يتفق مع العقل المنطقي، وما يذهبون إليه في طريق المعرفة.

والوصول إلى هذه المعرفة عند المتصوفة يتم عن طريق "انقطاع علائق الدنيا بالكلية، وتفريغ القلب منها ويقطع الهمة عن الأهل والمال والولد والوطن وعن العلم والولاية والجاه بل يصير قلبه إلى حالة يستوي فيها وجود كل شيء وعدمه، ثم يخلو بنفسه في زاوية مع الاقتصار على الفرائض والرواتب، ويجلس فارغ القلب مجموع الهم، ولا يفرق فكره بقراءة قرآن ولا بالتأمل في تفسير ولا بكتب حديث ولا غيره، بل يجتهد أن لا يخطر بباله شيء سوى الله تعالى"[l]. وهو المعنى الذي يؤكده ابن عربي بقوله:"فاستعمل المجاهدة عساك تلتذ بالمشاهدة"[li].

حين نعود إلى النص الروائي نجد أن اللغة التي يتعاطاها النص في مواضع كثيرة منها تتجاوز اللغة السردية النثرية إلى لغة مكثفة رامزة، تتسم بقصر العبارة، واعتمادها على أساليب الإنشاء، والصورة الفنية مما هي سمات النص الشعري الحديث، وذلك من مثل:

"سأتركك حتى تتمكن من الدخول إلى المدينة فأنت طالب للمعرفة...أما أنا ...فعاشق

الذي أطلبه أوسع"[lii] .

"ولا يزول الخيال إلا بالتحقيق...العجز ما أنا فيه يا صاح فقد علقت بشيء أنا دونه ولا سبيل لرفع الهمم، واستشراف المنتهى.." [liii] .

لا يفرح بذلك أحد وليس لأحد أن يجزع.إن كان محباً فليحسب نفسه من الغرباء لا الأشقياء، إنما الشقي من لم يعرف الحب يا سهل"[liv] .

"الحب سر لا يفتضح بالإفشاء، وحياة قد يضيق عنها ثوب العمر" "القلب دليل العقل إلى ما نسي، والعقل ترجمان ما نعرف"[lv].

"فكأن كل كلمة نطقها قطرة من دموع الرحمة، وكأن الليل كله ملئ بأنفاس الملائكة"[lvi].

ففي الشواهد السابقة نجد تماساً مع الخطاب الصوفي في جانبين:

الأول: آليات ذلك الخطاب، أو في أسسه، فقد اختار لنفسه لغة الشعر، الذي يتسم "بنزع دلالة الكلمة، وإعادة شحنها بدلالات جديدة"[lvii]، ونقلها إلى مجال دلالي آخر، الأمر الذي أنتج الغموض، وعدم الاكتفاء بالظاهر، وعزز الاعتماد على التأويل "الجهاز الفعال الذي اصطنعه المتصوفة في الحكم على النص"[lviii]. وقد انعكست شعرية اللغة في النص الصوفي، على الشعر الحديث، فبدت علاقة كبيرة بينه وبين الشعر الحديث منذ عصر الإحياء إلى يومنا هذا، كما كشفت عن علاقة بين التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية في بعض الجوانب[lix].

الثاني: أسس الخطاب الصوفي ومفهوماته، ويتجلى ذلك في الموقف من مصدر المعرفة، ومنهج طلب العلم، وفي تقدير الحب/العشق. ففي النص الروائي مقاطع عدة تكشف عن تلاقي بين الرؤيتين توحي أحيانا بالمحاكاة المتعمدة لمثيلتها في أقوال المتصوفة، وآرائهم. يقول سفينة لسهل: " لا يبحث المرء إلا عما يعرف"[lx]، ويقول الغزالي في الموانع التي تمنع الكشف: "الجهل بالجهة التي يقع منها العثور على المطلوب فإن طالب العلم ليس يمكنه أن يحصل العلم بالمجهول"[lxi]، ويرد في موضع آخر "أيقنت أن القلب إن صدق هو أوسع مدائن العلم"[lxii] يقول الغزالي: "علومهم تأتى من داخل القلب"[lxiii].

كما نجد في الشواهد السابقة التمييز في الدرجة بين العشق، وطلب المعرفة، وهو ما نجده لدى الصوفية في التفريق بين العلم والمعرفة، مع الاختلاف في مدلول الألفاظ، ففي نص الرواية، المعرفة هي العلم، والعشق حالة لا يحرمها إلا الأشقياء ليس وراءها إلا الشوق والأمل في حالة ليس بعدها إلا الكمال[lxiv] ، فالحب/العشق هو المعرفة الكاملة التي تتم، وعند المتصوفة العلم "يتعلق بالشرع الظاهر، أما المعرفة فهي تتعلق بالطريقة أي الجانب الباطن. إن حدود العالم تقف عند الإفتاء بالحلال والحرام، الأمر والنهي، لا تتعدى ذلك؛

أما العارف فيخبر عن حق الله. وبهذه التفرقة ...يكون العارف أعلى قدراً من العالم: فالعلم بعد، والمعرفة قرب، العلم حجاب، والمعرفة خطاب"[lxv]، و"المعرفة والمحبة شيء واحد"[lxvi]، ولعل ابتعاد المتصوفة عن لفظة الحب واعتياضهم بالمعرفة بالرغم أنه يقصدونها منطلق من مقولة الحلاج :"المحبة لذة،والحق لا يلتذ به"[lxvii].

لكن النص لا يتجاوز ذلك لأن يتحول إلى نص صوفي، إذ يظل له مقصديته الخاصة التي يستقل بها، ومن هنا رسالة مختلفة عن التجربة الصوفية، وقد جاء الاختلاف في سائر أجزاء النص، ورؤيته الكلية التي يقدمها عن علاقة العبد بربه، التي هي مدار الاهتمام الصوفي، بينما لا تحظى هنا ببعد كبير، فبينما يسعى النص الصوفي إلى تحقيق مسألة إزالة الحجب بين العبد وربه، ودمجهما في موقف واحد[lxviii] كما أثر عن الحلاج (يا من هو أنا وأنا هو) [lxix] ، أو قوله:

حويت بكلي كل كلك يا قدسي تكاشفني حتى كأنك في نفسي
أقلب قلبي في سواك فلا أرى سوى وحشتي منه وأنت به أنسي[lxx]

وقوله:

أنا أنت بلا شك فسبحانك سبحاني
وتوحيدك توحيدي وعصيانك عصياني
وإسخاطك إسخاطي وعصيانك عصياني[lxxi]

فهذا النص لا يتجاوز رؤية أهل السنة في النظر إلى تلك العلاقة، مما يدخل فيما سمته آمنة بلعلى "بالتصوف السني الذي لا يختلف كثيراً عن الزهد"[lxxii].

ومن هنا فإن كل ما نجده من ملامح للخطاب الصوفي هي نوع من الإحالة[lxxiii] إلى نص آخر من خلال استخدام مفردات ذلك الخطاب، ومصطلحاته، وهو ما يعني أن هذا النص يرغب في الانتساب إلى جنس من النصوص، أو إلى فئة/طائفة من النصوص، أو الفضاء النصي /أو إلى جهة من الفضاء النصي من خلال تعاطي آليات خطابهم، و الانطلاق من أسسهم/ الفلسفي دون أن يتداخل معهم في تفصيلات الرؤية، ولكنه يريد أن يوجد له نسباً وجذوراً في ذلك الخطاب. وهو ما يعني في الوقت نفسه أنه يتجافى عن

خطاب آخر، ومرجعية أخرى له آلياته، ومفرداته، وإذا ربطنا هذا بما سبق وأن قلناه عن الرومانسية أدركنا أنه يبتعد عن الاتصال بخطاب من خارج الذات/غربي ، مما تنافي مع رسالة النص الكلية، والهدف الذي يسعى إليه.

سؤال الذات/الوجود سؤال الهوية:

وإذا بدا لنا من العرض السابق أن النص يسعى للبحث عن شكل محدد لرواية جديدة، هذا الشكل يجد جذوره في التراث العربي القصصي، وأنه يتوسل مفهومات عربية قديمة لتقديم سرود حديثة، ورؤى فكرية معاصرة، أدركنا أن النص في هذا الفعل يعلن انحيازه إلى الثقافة العربية، وتجافيه عن الآخر الغربي ممثلاً بشكله الروائي الأثير، وبآرائه الفلسفية حيال ظاهرة واحدة، رغبة في الإعلان عن حضور الذات وتحقيقها، وهو ما يعني في الوقت نفسه، أن هذه الذات التي يعلن النص عن حضورها، ويسعى لتحقيقها هي ذات جماعية ثقافية تتصل بتراث الجماعة وثقافتها الخاصة، وهو ما يكشف عن حقيقة أن الذات الباحثة الممثلة في هذا النص هي ذات الجماعة، جماعة بصيغة المفرد، انطلاقا من القضية التي يطرحها النص، ويسعى لاتخاذ موقف منها، فهي قضية جماعية وليست ذاتية.

وحين نتأمل هذه المحصلة النهائية لمفهوم الذات في هذا النص، نجدها لا تعني سوى الهوية، ، فالهوية هي الحالة النهائية التي ترغب الذات في أن تكون عليها، أو هي مجموعة مفردات تريد أن تظهر الذات فيها، وأن تتميز بها عن غيرها، ومن هنا لا يمكن أن نبني هوية، أو أن نحدد مكوناتها/ مفرداتها دون أن نحدد انتماءات تلك الذات وملامحها، والقبيلة الإنسانية والمعرفية التي تنتمي إليها، وعلى هذا فالسؤال عن الذات هو سؤال بالضرورة عن الهوية.

لكن الحديث عن الهوية من زاوية أخرى لا يمكن أن يتم بمعزل عن الحديث عن الدولة، والجماعة، سواء القائمة أو التي يراد إقامتها، فالهوية من زاوية أخرى هي الجينة الوراثية التي تقوم الجماعة عليها، أو تتكون منها، أو هو الذي يربط الجماعة بعضها ببعض، ومن هنا فكما أنها أصل ومكون ثقافي، فهي في الوقت نفسه أداة تستخدم "لربط

أناس بعضهم ببعض ضمن نطاق إطار عمل لمنطقة من الأرض محدودة من أجل كسب السطوة للدولة أو توسيع نطاق سطوتها"[lxxiv]. وهو ما يعني أنها يمكن أن تكون وسيلة قومية لتجميع الناس، وحشدهم لتحقيق هدف واحد، وهو ما يدفعنا إلى طرح السؤال من جديد عن حقيقة الهوية؛ هل الهوية معطى ثابت أم متغير، وإذا تغير فما الذي يمكن أن يتغير فيه، وكيف تتكون الهوية؟ هل الهوية شيء من تكويننا؟ جزء منا أم هي شيء يخلقه الإنسان، ويفزع إليه حين يشعر بالضعف لأجل أن يحتمي بها، ووسيلة يحارب بها، أو أداة يصنعها لأجل أن يقرب/ ينشئ بها الجماعة، أو يوحدها ويقوي بنيانها؟ هل الهوية وهم كما قال المفكر الفرنسي جان فرانسوا بايار ، أم أنها حقيقة لها كيانها الحضاري، أو على الرغم من أن ليس لها كيانها المحسوس فهي الحقيقة الوحيدة في الحياة التي يلتف الناس عليها وبها تتكون/تتمايز الجماعات، ومن خلال التمايز يكون التكون؟ هل الهوية أداة سياسية تحاول أن تسيطر بها فئة على فئة أخرى، هل هي من صنع الإنسان، كما كان يفعل الإنسان الجاهلي يصنع تمثالاً من تمر يعبده، وإذا جاع أكله؟

إن طرح سؤال الهوية ، في هذا المرحلة، ومحاولة الإجابة عليه بهذه الصورة الواضحة التي جاءت في النص، يعني الوعي بالمشكلات المتعلقة بالهوية، وقضاياها، والسعي إلى طرح رؤية محددة، في هذا الجدل الدائر، تتصل بالأصل الذي تعود إليه وترتبط به. تقوم على العودة إلى الثقافة العربية الأصيلة، والارتباط به في تكوين شخصيتنا الثقافية المعاصرة في مواجهة الدعوة إلى تذويب الهوية القومية لصالح قيم العولمة، ومفهوم نهاية التاريخ.

الإحالات

([i]) انظـر: ميشـيل فوكـو، الانهمـام بالـذات، ترجمـة جـورج أبي صـالح، د.ط، (بـيروت، مركـز الإنمـاء العـربي، 1992م)، ص32 وما بعدها.

([ii]) انظر: والاس د.لابين، وبيرت جرين، مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية، ترجمة فوزي بهلول، د.ط، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1979م)، ص8.

([iii]) د.عبد الفتاح دويدار، سيكولوجية العلاقة بين مفهوم الذات والاتجاهات، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، 1992)، ص32.

([iv]) والاس د.لابين، وبيرت جرين، مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية،ص8.

([v]) د.عبد الفتاح دويدار، سيكولوجية العلاقة بين مفهوم الذات والاتجاهات، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، 1992)، ص31.

([vi])والاس د.لابين، وبيرت جرين، مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية،ص10.

([vii])د.عبد الفتاح دويدار، ص35.

([viii])المصدر السابق، ص39.

([ix]) انظر: د.عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، الطبعة الأولى، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984م)، ج2، ص602، 603.

([x]) انظر: المصدر السابق، ج2،ص600.

([xi]) انظر: د.محمد مندور، الأدب ومذاهبه، د.ط، (القاهر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت)، ص54.

([xii]) انظر: المصدر السابق، ص48.

([xiii]) د.محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، د.ط، (بيروت، دار العودة، 1973م)، ص127.

([xiv]) المصدر السابق، ص130.

([xv]) د.محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص142.

([xvi]) محمـد الناصـر العجيمـي، في الخطـاب السـردي نظريـة قريمـاس، .د.ط، (تـونس، الـدار العربيـة للكتـاب، 1993م)، ص31.

([xvii]) بوريس أيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص41.

([xviii]) النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي، الطبعة الأولى، (بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م)، ص26.

([xix]) المصدر السابق، ص28 .

([xx]) محتوى الشكل في الرواية العربية النصوص المصرية الأولى، د.ط، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م)، ص23.

([xxi]) يرى بعض الدارسين أن هناك أنماطاً عدة للقصة، ويذكرون فيها الشكل الشعبي، انظر: د.مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار المعارف، 1991م).

(xxii) د.غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، الطبعة الأولى، (لبنان، مكتبة لبنان، 1997م)، ص79.

(xxiii) انظر في التفريق بين الحكاية، والخرافة الشعبية: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها.مناهج دراستها.فنيتها)، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، د.ط، (القاهرة، مكتبة غريب، 1987م)، ص140 وما بعدها.

(xxiv)انظر للتفصيل في نظرية قريماس، وجوانبها المختلفة، وتطبيقاتها المتعددة: محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي نظرية قريماس، مرجع سابق.

(xxv) فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أبو بكر باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، الطبعة الأولى، (جدة النادي الأدبي الثقافي، 1409هـ/1989م)، ص136 .

(xxvi) الحكاية الخرافية (نشأتها.مناهج دراستها.فنيتها)، ص216.

(xxvii) السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، الطبعة الثانية، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000)، ص113،118،126،130،136،137.

(xxviii)يقصد عبد الله إبراهيم بالإضمار قول الراوي في الخرافة عند تكرار الحكاية: فأخبره بجميع ما جرى له من الأول إلى الآخر، ويقصد بالاستباق الإشارة إلى فعل ما لم يحدث بعد ثم يصار فيما بعد إلى تحققه بوصفه جزءاً من الحكاية.

([xxix]) انظر: الوسطية العربية مذهب وتطبيق نحو رواية عربية، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار المعارف، 1416هـ/1995م)، ص442-452.

([xxx]) انظر: المصدر السابق، ص461.

([xxxi]) انظر: المصدر السابق، ص487.

([xxxii]) انظر: المصدر السابق، ص499.

(xxxiii) مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص78.

(xxxiv)الدكتور عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص113 .

(xxxv) المصدر السابق، ص118 .

(xxxvi) الوسطية العربية مذهب وتطبيق الكتاب الرابع نحو رواية عربية، ص442.

(xxxvii) مها محمد الفيصل، سفينة وأميرة الظلال، الطبعة الأولى، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م)، ص106.

(xxxviii) سفينة وأميرة الظلال، ص40 .

(xxxix) المصدر السابق، ص38 .

(xl) المصـدر السـابق، ص40،50،56،59،75 والشـواهد منقولـة مـن المصـدر بـالتوالي، ؛وانظـر: ص64،72،73،75.

(xli) انظر:المصدر السابق، ص71،96 .

(xlii) في معرفة كيف يصبح الشكل جوهراً راجع : غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة د.نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، د.ط، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990)، ص28.

(xliii) مجموعة من الكتاب، الإبداع الروائي اليوم، الطبعة الأولى، (سوريا، دار الحوار، 1994م)، ص96 .

(xliv) انظر: قصص العشاق العرب، د. عبد الحميد إبراهيم، يتناول فيها الدارس قصص العشاق العرب بالدراسة، والبحث.

(xlv) توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص180.

(xlvi) يختلف مصطلح (motive) عن (motif)، فالأول من منتجات المنهج الشكلي، وتعني الحافز أو الغرض في النص، سواء كان مقطعاً، أو جملة، أو رغبة في نفس الشخصية، بينما الآخر من منتجات علم الاجتماع ويعني "الجزئي القصصي" أو المقطع المتكامل الدلالة,راجع: أبو بكر باقدر، مقدمة مورفولو جيا الحكاية الخرافية، ص14؛ وجيرال برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، ص137،138 .

(xlvii) إحياء علوم الدين، تحقيق سيد إبراهيم، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار الحديث، 1412هـ/1992م)، ج3، ص30 .

(xlviii) المصدر السابق، ص35 .

(xlix) رسائل ابن عربي، تحقيق وتقديم سعيد عبد الفتاح، (بيروت، دار الانتشار العربي،2001)، ج1،ص151.

(l) إحياء علوم الدين،ج3، ص31.

(li) رسائل ابن عربي، ج1، ص315.

(lii) سفينة وأميرة الظلال، ص124 .

(liii) المصدر السابق.

(liv) المصدر السابق،ص125.

(lv) المصدر السابق، ص127 .

(lvi) المصدر السابق، ص140 .

(lvii) العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص10.

(lviii) تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص47 .

(lix) انظر: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص12.

(lx) المصدر السابق، ص116.

([lxi]) إحياء علوم الدين، ج3، ص22 .

([lxii]) سفينة وأميرة الظلال، ص154 .

([lxiii]) أحياء علوم الدين، ج3، ص35 .

([lxiv]) انظر: سفينة وأميرة الظلال، ص123-126 .

([lxv]) النفري، المواقف والمخاطبات، ص15. نقلاً عن: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص35.

([lxvi]) أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، الطبعة الخامسة، (لبنان، دار الفكر، 1986م)، ج2، ص94 .

([lxvii]) الأعمال الكاملة، اعتنى بها قاسم محمد عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2002)، ص244؛ وانظر حديث ابن العربي عما يحويه غزل الصوفية من "معارف ربانية، وأنوار إلهية، وأسرار روحانية".ترجمان الأشواق، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار صادر، 2003م)، ص10.

([lxviii]) انظر: أدونيس، ج3، ص10 .

([lxix]) الحلاج، ص249.

([lxx]) المصدر السابق، ص310.

([lxxi]) المصدر السابق، ص327.

([lxxii]) تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الطبعة الأولى، (الجزائر، منشورات الاختلاف، 2002)، ص 59.

([lxxiii]) يستعمل بعض الباحثين كلمة (الإحالة) في مقابل كلمة (reference) التي تعني عود أداة لغوية معينة إلى جزء من النص، واستخدامي هنا لكلمة الإحالة ينطلق من الدلالة اللغوية العامة، وهو أقرب إلى التناص (Intertextuality) منه إلى الإحالة الاصطلاحية.

([lxxiv])د.إبراهيم راشد الحوسني، أثر التحديث الغربي في الهوية في مجتمع إسلامي الإمارات العربية المتحدة حالة دراسة، الطبعة الأولى، (الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، 2001)، ص35.