مستويات التشكيل السردي في رواية (اللعبة) ليوسف الصائغ

د. جاسم خلف الياس
كلية النور الجامعة
التخصص الدقيق: أدب عربي حديث

ملخص

يسعى هذا البحث إلى كشف مستويات التشكيل في رواية (اللعبة) ليوسف الصائغ وقد تجلّى المستوى الأول في العتبات النصية التي تمثلت في العنوان وبنيته التواصلية. بينما تجلت إشكالية التجنيس في المستوى الثاني في ضوء نظرية الأنواع الأدبية، إذ تنتمي رواية (اللعبة) إلى نوع روائي، بدأ التأليف فيه منذ ثمانينات القرن الماضي، وهو (الرواية القصيرة)، أما المستوى الثالث فقد تجلى فيه تداخل الأنواع، إذ تداخلت بعض الفنون في الرواية فمنحتها فاعلية أكثر في التوصيل القرائي، ولا سيما التداخل الدرامي/ السردي، والتداخل السينمي/ السردي.

الكلمات المفتاحية: مستويات التشكيل ، العنوان بوصفه بنية تواصلية، إشكالية التجنيس ، التداخل النوعي.

Levels Of Narrative Formation In The Novel (The Game) By Youssef Al-Sayegh

Dr. Jassim Khalaf Elias
Al-Noor University College
Specialization: Modern Arabic Literature

This research seeks to reveal the levels of formation in the novel (The Game) by Youssef Al-Sayegh. The first level was manifested in the textual thresholds that were represented in the title and its communicative structure. While the problem of naturalization was manifested in the second level in the light of the theory of literary genres, as the novel (The Game) belongs to a novel genre, in which writing began since the eighties of the last century, and it is (the short novel), while the third level was manifested in it.Overlapping genres, as some arts overlapped in the novel, giving it more effectiveness in reading delivery, especially the dramatic/narrative overlap, and the cinematic/narrative overlap.

Keywords: formation levels, the title as a communicative structure, the problem of naturalization, qualitative overlap

مدخل:

منذ العقد الستيني وإلى الآن لم يستقر البحث عن أساليب التحولات في الكتابة الروائية (الاشتغال الفني والمعرفي) ، إذ ظلت هذه التحولات خاضعة لآليات الاشتغال بأنواعها المتعددة، بوصف الرواية نوعا أدبيا قلقا في صيرورته التاريخية، إذ ارتهنت بتساؤلات التحول؛ كونها نوعا من الذاكرة الجمعية، وتؤدي الوظيفة التي نهضت بها الأسطورة من قبل، فهي عمل تخييلي يبدأ بالمخيّلة ويتطور داخل فضائها، وعلى هذا الأساسي فهي لعبة ذهنية، كما أنها معلم حضاري وثقافي تنهض به العقول الراقية في مختلف الاشتغالات المعرفية، إي أنها جهد خلّاق يرمي إلى فتح آفاق جديدة أمام الوعي البشري والخيال الإنساني، إلى الحد الذي أصبحت فيه أداة من أدوات العولمة الثقافية[1]. وقد سوّغ لهذه التحولات مسوغات عديدة:

خارجية: تتعلق بالواقع، وما رافقه من تغيّرات اجتماعية وسياسية وثقافية، فضلا عن التأثر بالمسارات الجديدة في السرد العربي والعالمي، بدءا من السرد الرمزي، مرورا بالوجودي والرواية الجديدة وتيار الوعي، والواقعية السحرية، وصولا إلى ما عليه السرد اليوم.

وداخلية: تتعلق بالذات الساردة، ورغبتها في الوصول إلى متغيرات جديدة في السرد، عبر تفاعل مكونات التحولات: تحولات أساليب السرد وصيغه وأنماطه، وتحولات التداخل النوعي، والعوم في فضاء النوع، والتحول في النوع ذاته. ولا تحدث هذه التحولات إلا بتظافر النزوع نحو التطور الداخلي وتحولاته من جهة، وعلاقة السياق الخارجي بالنوع الذي ينتمي إليه النص من جهة أخرى.

وقد أخذ المسار السردي منذ النصف الثاني من القرن العشرين، يعلن عن نفسه في الواقع الأدبي في لحظة انبهار كبرى، لخصتها كشوفات الكتابة الجديدة، وهي كشوفات اتخذت صيغة انحسار مباغت لمد السرد التقليدي، في مقابل نمو وتصاعد السرد الحداثي، وقد اتخذ هذا التحول من المكون التقني مدخلا رئيسا لإعلان انخراط الرواية في الكتابات الحداثية وما بعد الحداثية، فالمحفز الرئيس في السعي إلى تجاوز النمطية المجترة في الكتابة الروائية هو دون أدنى شك رغبة الروائي في الخروج على القوالب الجاهزة، والانزياح عن المألوف، ولهذا توسّل الروائي بالعجائبي والشعري والتداخل الاجناسي.... وغيرها للوصول إلى المتعة المغايرة. وعلى هذا الأساس أصبح النص الروائي نصا إشكاليا، فهل اكتفى هذا التوسل المشاكس بمبررات الانزياح عن المعيار السردي؟ وهل ما زال يبحث عن ممكنات الانفلات؟ وهل تكمن حداثة السرد في مجرد هدم اللغة أو تفكيك المعيار أو نسف البناء السردي للشخوص وافراغها من عمقها السيكولوجي أو الاجتماعي؟ وما هو دور القارئ في تفعيل القراءة في مثل هذه الأنموذجات من السرد؟ وما هي رهانات الفعل القرائي المبدع؟ علما أن " فعل القراءة يؤثر ويستجيب، وذلك باعتماد كل قارئ على منطقه وثقافته، وبالتالي حساسيته الفنية الخاصة، فكل تعبير فني جديد ينتج – لا محالة – صيغة جديدة لرؤية الأشياء، لتستحيل القراءة إلى فعل إبداعي، يؤدي إلى تجاوز الأجوبة النمطية والجاهزة، ويعمل في الآن نفسه على استحداث نموذج قراءة من نوع جديد"[2].

لقد أخذت تحولات السرد بالتمظهر في الوجود الكتابي تبعا للتحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وغيرها، وقد دفع إحساس بعض القصاصين بوعي تجاربهم وتجارب غيرهم، إلى تجاوز التقليد الذي نمّط كتاباتهم، والسعي وراء مبتكرات فنية، سواء أكانت تتعارض مع مكوناتها الفنية، أو تتوافق معها بحدودها الدنيا. فعملوا على إزاحة الاشتراطات الفنية السائدة للرواية، واتجهوا إلى التحولات العميقة التي تنأى بها عن مشهدها التقليدي، فشكلت المتغيرات الجمالية الحاضنة الأولى للحساسية الجديدة، التي اتجهت نحو كتابة عصر متغير باجتراح جمالي متغير في الآن نفسه. وهذه الحساسية تعني " القدرة على الإحساس والانفتاح غير العادي على الانطباعات الوجدانية والاستجابة للظواهر الجمالية"[3]. وعرّفها فاولر في كتابه (قاموس المصطلحات النقدية الحديثة) بـ"مفهوم القدرات الذاتية الداخلية أو الوعي الانفعالي والحساسية ليست مجرد استجابة شعورية أو رد فعل فردي يتفاوت من شخص إلى آخر على الرغم من وجود تلك التفاوتات الذاتية داخل إطار الحساسية الواحدة، ولكنها إطار معرفي وجمالي عام يشمل الإبداع وطرائق تلقيه. ويمكن الحديث عن خصائصه المشتركة وارتبط هذا المفهوم بالنزعة التي ترى أن الإبداع الأدبي عملية تسعى إلى تحقيق استغراق المتلقي فيها لا استبعاده منها "[4].

لقد فعّلت هذه التحولات انتقال بؤرة التعبير من الصيغ الروائية النمطية الثابتة، إلى الصيغ المغايرة، التي افترقت عن تماثلاتها السياقية التقليدية وترسباتها في ذهن القارئ، إذ إننا ولو تتبعنا تقانات الاشتغال السردي الحداثي وما بعد الحداثي، والمعطيات الجمالية التي رصدتها تطورات الأشكال الجديدة، لوجدنا أن هذه التحولات قد لحقت بالبنيات والأساليب والثيمات. ولم يعد السرد الروائي سلسلة من المشاهد الموصوفة، تنشأ خلالها حالة مسببة تتطلب شخصية حاسمة، ذات صفة مسيطرة تحاول أن تحلّ نوعا من المشكلة من خلال بعض الأحداث التي تتعرض لبعض العوائق والتصعيدات (العقدة) حتى تصل إلى نتيجة قرار تلك الشخصية النهائي فيما يعرف بلحظة التنوير أو الحل [5] ؛ لأن من العسير أن تنتاب الواقع تحولات في بنيته الأساسية دون أن تتحول معها بنية الخطاب السردي، كما انه من العسير كذلك أن نعثر

على تبدلات جوهرية في بنية هذا الخطاب دون أن تكون تلك التبدلات تعبيرا عن مجموعة من المتغيرات التي انتابت كثيرا من الوحدات المشاركة في عملية إنتاج الخطاب الأدبي، ولا سيما الخطاب السردي [6].

وعلى هذا الأساس تغيرت التقانات السردية وظهرت تقانات جديدة، نتيجة التأثر بتطور تقنيات الرواية الجديدة، كما ظهرت أشكال تكاد تكون عابرة لنوعها المتعارف عليه، بسبب التداخل أو التمرد النوعي، وأصبح الروائي يكتب بتقانات تعتمد على تكسير القص، وتشظي الأحداث، والخروج على الرتابة السردية بواسطة إدخال أساليب مختلفة من إشكال متنوعة، فأصبحت نوعا من التغريب حسب المصطلح الشكلي، أو شكلا من التناص حسب مصطلحات علم النص، أو اختلافا ونفيا للمركزية الفنية - متمثلة في النوع الأدبي - حسب مصطلحات التفكيك، أو إطارا يستكشف أفق التوقعات لدى القارئ حسب مدارس التلقي [7]. وتبعا لهذا الانفتاح ابتعدت الرواية عن مسارها المحدد، وأخذت تقترب من السرد بوصفه نوعا كتابيا يتخذ من التلاعب بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، منطلقا لارتياد أفق السرد التجريبي. **التحليل:**

تنهض رواية (اللعبة) للشاعر والروائي يوسف الصائغ التي فازت بجائزة أحسن رواية عراقية 1970على المفارقة الملحوظة، ويوضح د . سي ميويك هذه المفارقة بقوله: " تلك المفارقة التي يتفجر بالقنبلة صانعها، أو الشمع الذي لصق جناحي (إيكاروس) وساعده على الطيران من كريت .. ويعاد استخدامه بعد أن ذوبته الشمس ليكون سببا في سقطته"[8]. إذ يبدأ الزوج باللعبة بوصفها (القنبلة التي تفجّر صانعها) فيسعى إلى أن يمازح زوجته، فيتصل بها هاتفياً مع تغيير صوته، ومن هنا يبدأ التحرش بها وجرّها إلى دائرة الخيانة. ولكن الزوجة تغلق الخط بوجه زوجها على أنه شخص آخر، فيجد لذة في هذه اللعبة، فيستمر في اتصالاته ومشاكساته التي تتطور بعد ذلك إلى لعبة خطيرة تهز مسار حياتهما الزوجية. ويظهر لديه في هذه الرواية ميل إلى الاشتغال على الشد العاطفي المؤثث باشتراطات فنية استطاع الروائي عبرها القبض على اهتمام القارئ، وجرّه إلى منطقة التشويق بامتياز..

تبتكر هذه الرواية آفاقا جديدة في تشكيل متخيلها السردي عبر مستويات معينة، تسهم إسهاما فعالا في الاشتراطات الفنية للرواية (الشخوص، الأحداث، الزمان، المكان، الحوار، الوصف....) فضلا عن سياقات دينامية تخدم الاشتغال الروائي في قدرته على الانحياز نحو فضاءات جمالية، تعتمد على تمثلات الأشياء ورؤاها التعبيرية والتداولية المتشظية بين السعي إلى تشكل التفاصيل الصغيرة للمحكي من جهة، وفضح الواقع الاجتماعي وتأويل بعض مساراته من جهة أخرى. وقد تجلى لدينا هذا التشكيل في ثلاثة مستويات، وهي: المستوى الأول: العنونة وبنيته التواصلية، والثاني: إشكالية التجنيس، والثالث: تداخل الأنواع.

المستوى الأول: العنوان وبنيته التواصلية

بدءا سوف نتناول العنوان وطرق اكتشافه واختياره ووظائفه المرجعية واللغوية والتأثيرية، من دون تتبع للمسار النقدي في مجمل ما كتب عن العنوان؛ فما نبتغيه هو كشف لعبة العنونة في هذه الرواية بوصفه نصاً موازيا دالاً يدعو إلى دراسته منذ البدء في مقاربة الرواية.

يشكل العنوان في المتخيل السردي جزءا عضويا يتعالق بما يمكن أن تطرحه البنية الروائية من دلالة وإيحاء. ولا تتوقف صياغة العنوان على مهارة الروائي في تعيين التشارك الدلالي بين العنوان والمتن فحسب، وإنما في إرغام القارئ منذ الوهلة الأولى على دخول دائرة الإغراء والمراوغة التي تثير في ذهن القارئ أسئلة عدة، لا يستطيع الإجابة عليها ما لم يقتحم أغوار ذلك المتخيّل، وهذا ما عمد إليه يوسف الصائغ في خلق الوظيفة الإغرائية وتغليبها على الوظائف الأخر. وقد وجدنا بعد قراءة فاحصة لحوارات جرت بين الزوج والزوجة أن عنوان (اللعبة) يقع ضمن البنية التواصلية التي يتعالق فيها مع المتن، ففي خضم تلك الحوارات تتذكر غادة (لعبتها): فهي تريد اللعبة، و**" تريد الرجل أن يتحدث .. ومشكلتها أن الساعة لا تستطيع أن تبكي.. تزعق.. أو تكسر الأواني.. أو تنقطع عن الطعام.. وذلكم هو السر في الضجر اليابس الذي تعانيه منذ عادت اليوم من المدرسة"**[9]. تريد اللعبة من دون استجابة

لمخاوفها التي تركزت في معرفة هذا المجهول لها، أو معرفتها له. وتتوتر العلاقة بينهما وتصل إلى حد نفورها الذي أخذ يتفاقم، وأخذت كلمة (أوف) الوقحة التي تذكره بالعاهرة عندما يضايقها عميل سمج تقوده نحو الضجر، حتى " **خيّل له أن حياته مع غادة تتمزق، وأن مرضا خطيرا يصيب هذه العلاقة**" [10] ولكن هذا المرض لم تخلقه سوى هواجسه وشكوكه ووساوسه وهوسه في رغبته الذكورية التي يريد إفراغها متى يشاء وفي أي وعاء أنثوي، سواء أكانت غادة أو الممرضة أو أية (قحبة) كما يلفظها هو، ويبصق عليها، وبعد أن اشمأز من تصرفاته قال لنفسه: " **إنني مريض.. ما الداعي لكل ما فعلته؟!**

- **لا بأس على سبيل التنويع**
- **أبدا .. إنني أغار".**[11].

ويستمر الزوج في هذه اللعبة التلفونية مع زوجته أياما كثيرة حتى يصل إلى قناعة بأن ما يفعله مجرد سخافة فيقول: " **إن الأفكار التي تدور في رأسي .. أفكار غريبة شاذة .. وإلا، أفيعقل أن يتصرف رجل مع زوجته بهذا الشكل؟**[12] ولكنه لا يتراجع عما فعله، فيأخذه العناد كثيرا، بينما يأخذ الزوجة الصبر بعد أن تكتشف أن ذلك المجهول هو زوجها، وتنتهي اللعبة بحدث مأساوي قاس عليها، أفقدها زوجها الذي أحبته بعنف، ففي الاتصال الأخير بينهما، لا يقاوم الزوج تهكمات الزوجة وسخريتها مما يحدث، فينهار، وتسقط سماعة التلفون من يده، فتصرخ الزوجة: " **رافع.. رافع... رافع.. هلو**" [13]. ولكنه لا يرد، ويظل خط الهاتف مفتوحا، ثم يجيء صوت السماعة وهي توضع في مكانها.. وينتهى كل شيء.

والمتأمل في عنوان رواية (اللعبة) يجد أنه يفجّر دلالات سيميائية في لا وعي القارئ،، لا سيما وأن الحفر عميقا داخل العنوان/ النص هو بحث عن الائتلافية التي تحققت فيها علاقات البناء والدلالة. وبهذا نحصل من عنوان (اللعبة) على رسالة تواصلية أو بؤرة تفاعلية تمثل هوية النص الأكبر. والرواية في دلالتها السياقية تمثل حركات وأفعال ينبعث معها إحساس بأن الذي يجري يحمل نوعا من المراوغة في المتن لتخرج إلى سياق يقف فيه الراوي أمام اختبار العادات الاجتماعية التي تصور فيها الراوية رحلتها وهي تتواصل بين حاضر الإشكالات السياقية ودلالاتها.

المستوى الثاني: إشكالية التجنيس

إن ضرورة تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص مقدمة مهمة في الدراسات الأدبية ضمن إشكالية برزت كغيرها من إشكاليات العصر المتعددة ألا وهي إشكالية التجنيس. وسواء أكان النص نتاجا لغويا يلتزم بمقاييس جمالية تحافظ على وحدته الداخلية أو تعدد مكوناته وتشابك امتداداته، التي تؤهله للتخلي عن المعايير التي تتحكم في توافقاته مجموعة من القواعد التي تحدد نوعه الجديد، فإن معرفة النوع الذي ينتمي إليه النص، يفترض وجود بعض الأسس التي تثبته وتحدده. وسنتعامل مع هذه الأسس في هذه المقاربة فيما يخص رواية (اللعبة) تحديدا، في شقيها التنظيري والاجرائي.

يعد العنوان التجنيسي الذي يضعه المؤلف على الغلاف الأمامي للعمل الأدبي موجها قرائيا، يحدد من خلاله النوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، وفي منجزه السردي (اللعبة)، يضع يوسف الصائغ موجها قرائيا متعارفا عليه في المشهد السردي وهو (رواية). ووقد أخذتنا تساؤلات عديدة بعد انتهائنا من قراءة هذا المنجز السردي، وبحثنا في كشف أنساقه الداخلية، وخصائصه الفنية، منها، هل يعد هذا المنجز السردي الذي أطلق عليه المؤلف يوسف الصائغ (اللعبة) رواية؟ وهل سيقودنا هذا السؤال إلى إشكالية تجنيس الأعمال السردية، ولا سيما تصنيفها ضمن النوع المناسب لاشتراطاتها الفنية؟ وهل يتحمل المؤلف قسطاً كبيراً من هذه الإشكالية، إما بسبب ارتباكه من التجنيس الذي يغادر المألوف، أو بسبب ترك التجنيس لأصحاب دور النشر؟. ولكن يبقى السؤال الأكثر أهمية في هذه الاشكالية هو: "هل تصوغ النصوص نماذجها الأجناسية أم أن تلك النماذج هي التي تفرض خصائص معدة على النصوص الأدبية [14].

إن هذه التساؤلات الجوهرية في تحديد شعرية النوع الروائي الذي نميل إلى إطلاقه على هذه الرواية (رواية قصيرة) ستقودنا – حتما- إلى محاولة تفكيك الاشتراطات الفنية في ضوء نظرية النوع، بعيدا عن الاستعمالات الاصطلاحية للاشتغال السردي سواء من حيث الحجم المتوسط أو الاستهلال ذو الطبيعة الخاصة، أو اللغة المكثفة، أو الشخصية المحورية الواحدة، أو الحدث المركزي الواحد، أو الوصف الموجز، وغيرها من الاشتراطات التي تعدها رواية قصيرة، لها فضاؤها المستقل، وعناصرها وتقاناتها الخاصة، وهي كغيرها من الأنواع الأدبية في مسألة التداخل النوعي الذي سنتناوله أيضا، وذلك بسبب مرونتها التي ظلت تناور الإضافات والانحرافات، ومدى تواصلها أو تقاطعها مع الأنواع الأخر، لاسيما إذا كان التداخل في نوع واحد كالقص. فلا يوجد نوع خالص، ففي عصر التداخل إن جاز التعبير أصبح النوع الواحد يحمل اشتراطات أكثر من نوع، وهذا لا يخلخل استقلاليته، إذ تتداخل فيه مكونات البناء الفني لكل من القصة القصيرة والرواية، وإن مسألة تحديد تسميتها (رواية قصيرة) من حيث الحجم بوصفه مؤشرا كميا، لا يعد حكما قاطعا في هذه التسمية، ولا يمكننا الاعتماد عليه، وانما تتحدد من الخصائص الداخلية للنوع، أي عبر مكونات العمل ذاته، وهذه المكونات هي الكفيلة بتحديد انزياحها النوعي.

مهما كان التجنيس للأنواع السردية، فلا يختلف اثنان على أن السرد اجتهاد لساني، يقرأ الوجود الإنساني بلغة تعمل على التعالق بين المحكي المتخيّل والمرجعيات الواقعية، وعبر هذا التعالق يتم خلق مختلف الأنواع السردية التي تتراوح بين الخصائص الفنية الثابتة والخصائص الفنية المتجاوزة، واعتمادا على ما قلنا أعلاه، ففي رأي المتواضع أن المنجز السردي قيد الدرس، لا ينتمي إلى الموجه القرائي (رواية) بقدر ما ينتمي إلى (رواية قصيرة)، ومسوغات هذا الاعتقاد تكمن في خصائصه النوعية التي أسهمت إسهاما فعالا في تحديد اشتراطاته الفنية بوضوح وهي:

1- إن الطول أو الحجم لا يعد معيارا أساسيا في وضع الحدود الفاصلة بين الأنواع السردية، ولاسيما المتقاربة مع بعضها (الرواية، الرواية القصيرة، القصة الطويلة).
2- اعتمدت الرواية على شخصيتين مركزيتين هما (الدكتور رافع وزوجته غادة)، وكل الأحداث التي حدثت في الرواية، بدءا من المفتتح النصي وحتى الاختتام النصي، هي إما اتصالات التلفونية جرت بين الزوجين، أو ما يتعلق بتلك الاتصالات.
3- البنية المكانية ظلت محصورة بين البيت والعيادة، ونادرا ما يخرج السارد المشارك في الأحداث عن هذين المكانين.
4- الزمن الروائي لم يتجاوز الأشهر، وهو المدة الزمنية الممتدة من أول اتصال هاتفي بينهما حتى آخر اتصال هاتفي، عدا بعض الاسترجاعات اليسيرة جداً، التي لها علاقة بالشخصية الأنثوية تحديداً.
5- تميزت هذه الرواية بامتلاكها لغة هجينة تجمع بين لغة الشعر الموحية التي تستلهمها من القص، ولغة النثر التي تتمتع بحضور خطابات متعددة.

وعلى أساس كل ما تقدم في التنظير والإجراء فإن المنجز السردي المعنون (اللعبة) هو رواية قصيرة، لها فضاؤها المستقل، وعناصرها وتقاناتها الخاصة، وهي كغيرها من الأنواع الأدبية التي تخضع لإشكالية التجنيس.

المستوى الثالث: تداخل الأنواع

يعد التداخل النوعي تقانة فاعلة في تحولات السرد، بوصفه (عبر نوعي) حسب تعبير ادوار الخراط، فتداخل الشعري بالسردي، والتشكيلي بالسردي، والسينمي بالسردي، والمسرحي بالسردي،... وغيرها، من التحولات التي تمظهرت في السرد بشكل واضح، ، فهو بعموم اشتغالاته في الفضاء النصي، فعل قصدي يتوخى مسوغات واعية لاجتراح نصي ينفتح على الأنواع الأدبية والفنية بمختلف أنواعها وأساليبها وأنماطها وصيغها وتقاناتها ....وغيرها. ومنذ أن تنوعت الكتابة الروائية، ومارس كتابها التجريب في ستينات القرن الماضي، وما رافق ذلك من تمرد على الثابث والمألوف، مرورا بكتابات الأجيال التي تلت العقد الستيني، وصولا إلى الراهن الروائي، نجد أن

النص الروائي وإن تداخل مع أي نوع أدبي أو فني، لا يتبنّى اشتراطات ذلك النوع، وإنما يفيد منها؛ من أجل إثراء النص الجديد.

لقد تحققت في المنجز السردي (اللعبة) عدة تداخلات منها:

1- التداخل الدرامي/ السردي

على الرغم من عدم وجود رواية لا يوظف فيها الحوار، إلا أن هناك بعض الروايات يوظف فيها الروائي الحوار بشكل أساسي، إذ بالغ بعض الروائيين في تفعيل هذه التقانة، ضمن سعيهم في التجريب الروائي؛ مما جعل بعضهم يقترب في منجزه من مصطلح (المسرواية). كما في رواية (اللعبة) إذ عمل يوسف الصائغ على إقصاء السارد في كثير من الأحداث، لكي تعبر الشخصية (الدكتور رافع أو زوجته) بتلقائية عن خوالجها النفسية بشكل حواري وكأنها على خشبة المسرح كما يقول بيرسي لبوك. ولم نتناول هذا المصطلح في العنوان التجنيسي؛ لاعتقادنا بأن رواية (اللعبة) على الرغم من أنها تقوم على الحوار (الاتصالات التلفونية والحوار المباشر) إلا أن المؤلف لم يخرج نهائيا عن خصوصية أو شعرية الجنس الروائي، ولم يكتب عملا دراميا يقوم على الحوار والحركة وغيرهما من العناصر التي تنفرد بها الدراما؛ وذلك أن الرواية لا تتركب برمتها كما لو أنها تجري في ساعة أو بضع ساعات، فهناك دائما سرد للأحداث الواقعة خارج المشهد [15]. كما أن الصوتين اللذين أنتجا الخطاب السردي قد أدّيا وظيفة أيديولوجية وتواصلية بين القارئ والكاتب[16]. ويعد الحوار الذي جرى بين الزوج والزوجة حواراً ثنائياً، وهو الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، إذ إن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه[17]. وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف إذ يعد هذا الحوار عاملا أساسيا في دفع العناصر السردية إلى الأمام إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الروائي معطيا له تماسكاً ومرونة واستمرارية[18].

لقد حدث هذا الحوار الدرامي بشكل مباشر في رواية اللعبة ثلاث مرات عندما يضع المؤلف اسم المتحاورين مباشرة، مع التعيين بالاسم، كما في الحوار الآتي:

رافع: ما الذي يضحكك؟
غادة: إنك مغرور
رافع: أعرف ذلك
غادة: تعرف ماذا؟
رافع: إني كما قلت: مغرور.
غادة: تسخر؟
رافع: أبدا . إني أدرك مبلغ غروري. ذلك يغريني اني أثق بنفسي.
غادة: ماذا تقصد؟
رافع: (باسما) لا شيء. [19]

ويستمر الحوار، ويأخذ مساحة صفحتين من الرواية. كما يعمل يوسف الصائغ على إنابة الضميرين (هو و هي) بدل الاسمين (رافع و غادة) في حوار آخر:

هو: (يصب لها كأسا) هيا .. حاولي أن تشاركيني.
هي: (يشيء من قلق) ستغدو ثملا.. كفى.
هو: (بلجاجة) لا بأس .. اشربي قليلا .. هذا كفيل بأن يقتل الضجر...
هي: متعبة .. الساعة الثانية عشرة.
هو: (بالتصاق) جرعة واحدة.. ها؟ واحدة.
هي: (قلبها يدق بعنف)
هو: (متلعثما) والآن اشربي

هي: (تجرع مرة أخرى) هه!
هو: (بلهفة) أكثر .. أكثر.. (يشدها إليه)
هي: (تتململ بين ذراعيه دونما سبب).
هو: (يجرها إلى الوراء فينسكب الكأس).
هي: (بنعومة واستنامة) أوه.. رافع.. (تشد رأسه إلى صدرها) .. أوه .. (بعد ساعة).
هو: (لنفسه) أنا أكبر سخيف .. (يغمض عينيه بسعادة). [20]

2-التداخل السينمي/ السردي

بسبب المتغيرات الشمولية التي غزت عالمنا الراهن، لم تعد حساسية النوع الأدبي تمارس تفاعلها في فصل الأنواع الأدبية والفنية عن بعضها، بل العكس، أخذ تداخل تلك الأنواع يهيمن في أغلب الاشتغالات الأدبية، وأصبح سمة من سمات النص الحداثي، وعن التداخل السينمي/ السردي في رواية (اللعبة) فقد تحقق عبر التوازي بين التعبير الكتابي، وأعني السرد الروائي في الرواية والصورة المعروضة (السرد المقترن بالشاشة) بوصفها آلية من آليات الفن السينمائي، وهو فن السيناريو، الذي يشكل "سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النص وشكله الثنائي (المقروء/ المتخيل) إلى شكله الثلاثي (المرئي/ المسموع/ المتحرك) من خلال حركة آلة التصوير وحركة الشخصيات وحركة الاشياء داخل إطار الصورة (عملية كتابة الصورة)" [21]

وقد عمد يوسف الصائغ إلى توظيف السيناريو في روايته (اللعبة)، لكي يوجز التعمق والتوغل في داخل كل من الزوج والزوجة، إذ تكشفت فيه أفعال الشخوص ودوافعها، وتحدد الحيزين الزماني والمكاني اللذين يصاحبان الحدث:

" (عيادة الدكتور رافع .. يدير الدكتور قرص الهاتف باهتمام، فإذا انتهى أشعل سيكارة .. وانتظر..

الساعة تقارب السابعة .. المساء عند النوافذ .. وفي الغرفة روائح وعقاقير)

رافع: مساء الخير (يفتح عينيه بانتباه) من؟ (يبتسم ابتسامة عريضة) من؟ أنت أجل عرفتك .. طبعا (يصغي) والآن؟ ألم أقل لك انني كنت صادقا؟ (تتسع ابتسامته) .. اسمعي .. اسمعي يا آنسة.. لا حق لك، إذا تحريت العدل فقد كان عليك أن تسأليها (يطفئ السيكارة بذهول) أجل تسأليها كما وعدت.. اسمعي.. اصغي إلي رجاء.. لا أريد أن تتصوري من الأمر أكثر مما هو.. أنا؟ (يضحك) أبدا .. حسنا. نادها الآن .. لا ليس في ذلك أي إحراج.. أنا .. " [22] وهكذا يستمر المؤلف في هذه الكتابة على مساحة صفحتين. ويوظف السيناريو والحوار في آن واحد في الصفحتين 116- 117. والسؤال ما فاعلية مثل هذا التداخل في الرواية؟ وحسب ظننا المتواضع، أن المؤلف في هذا التوظيف أعلن عن رغبته في خلخلة تتابعية كل من الحوار والسرد، وفتح نوافذ مجترحة على فنون مغايرة عبر تحويل الخطاب الثنائي (المقروء/ المتخيل) إلى خطاب مغاير وجاهز لأن يكون خطابا ثلاثيا (مرئيا / مسموعا/ متحركا)؛ وذلك لإنتاج جماليات روائية مغايرة.

نتائج البحث

1- تعاضدت ثلاثة مستويات في بناء رواية (اللعبة) للشاعر والروائي يوسف الصائغ، وقد تجلّى المستوى الأول في العتبات النصية التي تمثلت في العنوان وبنيته التواصلية.
2- وتجلت في المستوى الثاني إشكالية التجنيس في ضوء نظرية الأنواع الأدبية، إذ تنتمي رواية (اللعبة) إلى نوع روائي، بدأ التأليف فيه منذ ثمانينات القرن الماضي، وهو (الرواية القصيرة) ولم نعتمد في بحثنا هذا على حجم الرواية (عدد الصفحات) بقدر اعتمادنا على الخصائص الفنية التي حددت هذا النوع.
3- وتجلّى المستوى الثالث في تداخل الأنواع، إذ تداخلت بعض الفنون في الرواية فمنحتها فاعلية أكثر في التوصيل القرائي، ولا سيما التداخل الدرامي/ السردي، والتداخل السينمي/ السردي.

4- بُني محتوى الرواية على المفارقة الملحوظة التي تؤدي بصاحبها إلى الهلاك، فبعد أن وجد الزوج لذة في اللعب مع زوجته عبر الهاتف وتمثيل دور العاشق، انقلبت تلك اللعبة (الكوميدية) إلى موقف (تراجيدي) خسر الزوج فيه كل شيء.

الهوامش

([1]) ينظر: تطور الرواية الحديثة، جيسي ماتز، ترجمة وتقديم لطفية الدليمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، ط1، بغداد، 2016: 8-13.
([2]) الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010: 28.
([3]) القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الموسوعة الصغيرة (347) ، 1990 :46.

([4]) م. ن: 47 .

([5]) ينظر: فن القصة القصيرة وإشكالية البناء، أ.د خليل أبو ذياب. انترنيت موقع القصة السورية، http://www.syrianstory.com/comment3.htm

([6]) القصة العربية والحداثة : 6.

([7]) السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، د إبراهيم الكردي: انترنيت . موقع أدباء مصر، http://odabaamasr.blogspot.com/2008/12/blog-post_4367.html .

([8]) المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ت عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (13)، دار المأمون للترجمة والنشر، ط2، 1988: 64.

([9]) اللعبة، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ط1، 1983: 65.

([10]) م. ن : 71

([11]) م. ن : 74

([12]) م. ن : 76.

([13]) م. ن : 182.

([14]) السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تغيير النشأة)، عبد الله إبراهيم، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003: 54.

([15]) ينظر: الرواية الحوارية، عواد علي، https://alarab.co.uk/

([16]) بنية الخطاب الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010: 68.

([17]) الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ،بيروت، 1999: 21.

([18]) م. ن : 22.

([19]) م. ن: 98- 99.

([20]) م. ن : 119

([21]) الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، د. طاهر عبد مسلم / دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 2005 : 22

([22]) اللعبة: 98.

المراجع

1. بنية الخطاب الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.

2. تطور الرواية الحديثة، جيسي ماتز، ترجمة وتقديم لطفية الدليمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، ط1، بغداد، 2016م.

3. الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م.

4. الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ،بيروت، 1999م.

5. الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، د. طاهر عبد مسلم / دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 2005 م.

6. الرواية الحوارية، عواد علي، https://alarab.co.uk/

7. السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، د إبراهيم الكردي: انترنيت . موقع أدباء مصر، http://odabaamasr.blogspot.coml .

8. السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تغيير النشأة)، عبد الله إبراهيم، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.

9. فن القصة القصيرة وإشكالية البناء، أ.د خليل أبو ذياب. انترنيت موقع القصة السورية، http://www.syrianstory.com

10. القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الموسوعة الصغيرة (347) ، 1990م.

11. اللعبة، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ط1، 1983م.

12. المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (13)، دار المأمون للترجمة والنشر، ط2، 1988م.