

إستلهام التراث الشعبي في رواية (رباط الولايا) : الفرجة الصورية وإشكالية التجنيس

الأستاذ المشارك الدكتور

مريم إبراهيم غبان

جامعة الملك عبد العزيز بجدة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - قسم المواد

العامة - السعودية

ghabban_8@hotmail.com

“Deriving Folk Heritage from the Novel (Robatt Al-Walaya): An Imaginary Show and a Problem of Genre Issues

**Associate Professor Dr. Mariam Ibrahim Ghaban
King Abdulaziz University in Jeddah , College of Arts and Humanities ,
Department of General Subjects , Saudi Arabia**

Abstract:

This study proceeds from a hypothesis that the novel is an open memory of the folk heritage in all its forms so that it answers a pivotal question that focuses on how the folk heritage in the Saudi novel is received. Thus, the significance of this study is clearly demonstrated as it considers the novel a follow-up text that writes a former text. To consolidate this hypothesis, light is shed on the image component in the novel "Robatt Al-Walaya" (charity housing for poor women) for being a pool rife with unique popular intertextualities employed in a photographic documentary panorama in which narration is mixed with dramatic dialogue. It is, in general, an artistic mold of a hybrid documentary nature, yet it is significant in several aspects, the key of which may be that it assimilates the heritage of a Hejazi woman and greatly contributes to its employment and preservation in reality. On the other hand, through this text, the superior ability of the text to assimilate other arts embodies the hypothesis about the dialogic feature of the narrative text.

Hence, the tasks of this research are summarized in an attempt to employ techniques of visual semiotics to uncover the inspirational manifestations of folk heritage in "Robatt Al-Walaya", and search for the methods of its employment, its patterns of work and its role in forming the structures of the narrative text. Accordingly, the course of this research is confined to two trends: The first is concerned with the detection of heritage manifestations; the second studies the relationship of the verbal heritage texts to the photographic memory that records the arts of folk heritage associated with the world of women of costumes, ornaments, vessels and the like.

Key words : The image , Saudi novel , Photography , Intertextuality , Vision memory , Image memory .

المخلص :

تنطلق هذه الدراسة من فرضية مفادها أن الرواية ذاكرة مفتوحة على التراث الشعبي بجميع أشكاله؛ لتجيب عن سؤال مركزي عصبه ينصب حول كيفية تلقي الموروث الشعبي في الرواية السعودية، ومن هنا تتجلى أهمية هذه الدراسة التي تعتبر الرواية نصاً لاحقاً كتب نصاً سابقاً، ولترسيخ هذا الفرض تم تسليط الضوء على المكون الصوري في رواية (رباط الولايا) بوصفها خزاناً يزخر بمتناصات شعبية فريدة، موظفة في بانوراما فوتوغرافية وثائقية، يمتزج فيها السرد بالحوار الدرامي، فهي بصفة عامة قالب فني ذو طابع وثائقي هجين، لكنه مهم من عدة جوانب، لعل أبرزها أنه استوعب تراث المرأة الحجازية، وأسهم بدور كبير في توظيفه وحفظه على أرض الواقع، ومن جهة أخرى يتجسد من خلال هذا النص الفرض القائل بحوارية النص الروائي قدرته الفائقة على استيعاب الفنون الأخرى.

وتتلخص مهام هذا البحث في محاولة توظيف تقنيات السيميائيات البصرية؛ للكشف عن مظاهر استلهام التراث الشعبي في رواية (رباط الولايا)، والبحث في أساليب توظيفه، وأنماط اشتغاله، ودوره في تشكيل بنية النص الروائي، وبالتالي فإن مسار هذا البحث ينحصر في منحيتين؛ الأولى: يعنى برصد المظاهر التراثية، والثاني: يدرس علاقة النصوص الشفاهية التراثية، بالذاكرة الفوتوغرافية المسجلة لفنون التراث الشعبي المرتبط بعالم المرأة من لباس وحلي وآنية ونحو ذلك.

الكلمات المفتاحية : سيميائيات الصورة - الرواية السعودية - التصوير الفوتوغرافي - التناص - ذاكرة الروية - ذاكرة الصورة .

المقدمة

جاءت فكرة هذه الدراسة للكشف عن مظاهر استلهام المأثورات الشعبية في متنٍ روائيٍ فريد؛ لأنه ينبثق عن وعي بالأنثروبولوجيا الثقافية، ودورها في تأصيل الهوية الثقافية، وقد جاء توظيف هذا الوعي في ثنايا قالب سرديٍ مثيرٍ للحيرة والتساؤل في سياق نمطه التجنيسي ووعيه الثقافي.

ومن هنا يمكن أن ندرك أهمية هذا النص من جهة فنية؛ لأن ظهوره يتزامن مع مرحلة مهمة في نشأة وتطور الرواية السعودية. ومن وجهة نظر تاريخية ثقافية أحداث الرواية تواكب فترة زمنية حملت إرهاصات التطور في الحياة الاجتماعية السعودية في الثلث الأخير من القرن الماضي.

جاء ذلك في سياق سردي يتعالق فيه النص المكتوب بالصور الفوتوغرافية في العتبات وداخل المتن السردي، ليستدعي حياة المرأة في مدينة جدة في فترة ما قبل النهضة الحديثة؛ ليعمل على تأمل واقعها المعيش من خلال بناء بانورامي، يحفل ببقايا الماضي الموشك على الاندثار. وبذلك ندرك أهمية هذه المحاولة المتلبسة بقالين علمي وفني، والمثلة في فضاءين (بصري وذهني) تتماهى فيهما الحقيقة بالخيال والفن بالعلم والحاضر بالماضي.

وبالتالي فإن مسار هذا البحث يتوزع في مسارين :

الأول: يعنى برصد المظاهر التراثية في الصورة البصرية (الفوتوغرافيا) .

الثاني: يدرس علاقة الصورة بالنص السردي المقعم بنماذج من الأدب الشعبي كالأغاني والعروض والحكم والأمثال والحكايات الشعبية... وبذلك تُشكل الرواية نافذة نطل من خلالها على بواكير مظاهر استلهام التراث في الرواية السعودية، ودورها الجاد في الحفاظ عليه، ومن ثم يمتد البحث فيها إلى سؤال مركزي عصبه ينصب حول كيفية تلقي التراث الشفهي، وما علاقته بالتناسل الصوري (الفوتوغرافيا)؟

إذ يضمن الحوار الموسع، الذي يدور بين الشخصيات حرية وسهولة في الانتقال بين الفنون الشفاهية، وبذلك يغدو الطابع الحوارى إطاراً عاماً وقالباً فنياً مميزاً يربط هذه المتناسلات بعضها ببعض، ليوطنها في بنية واقعية تحدد وظائفها ودلالاتها.

ومن هنا يمكن أن نعد رواية (رباط الولايا) نصاً لاحقاً يكتب نصاً سابقاً، وهي قالب فني ذو طابع وثائقي، استوعب تراث مدينة جدة، في خزان سردي واعد، وعرض فيلمي فوتوغرافي مدرج في نص مواز، يجسد هذا التراث، ويسهم في حفظه على أرض الواقع.

ومن خلال استنطاق النص والصورة، نقف على قراءة مميزة، تكشف عن علاقة المجتمع بتراثه، واحترامه له، وسعيه الدؤوب للمحافظة عليه في ظل ضرورة حتمية تقتضي مواكبة عجلة التقدم والرقي في الحياة.

ذلك ما تزعمه مشروع رواية (رباط الولايا)، وهي بذلك تجمع نصاً سردياً إلى نص ثقافي وثائقي، ينزع إلى التناول الفني في تأصيل التراث من منظور جمالي منفتح على حوار الهوية وتأصيل الذات، والطريقة التي صممت فيها الرواية تؤكد هذا المزج.

ولتكوين فكرة واضحة عن طبيعة هذا الامتزاج، سوف نطلق من وجهة نظر جيران جينيت (Gerard Genette) فيما يسميه بـ (المتعاليات النصية) وهي "كل ما يجعل نصاً من النصوص يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني". هذا الإجراء يمكن من الوقوف على آلية اشتغال التراث السردية داخل الرواية، ضمن إطار بنية سوسيونصية تدرس علاقة النص الروائي بالتراث الشعبي، وهو تصور يتيح لنا الانتقال من الخطاب إلى النص أي من البنيوي إلى الوظيفي عبر مكونات النص وتقسيماته التي حددها سعيد يقطين بـ "التعلق النصي"^٢.

بذلك تكون فرضية البحث مدعمة بمنجزات نظرية (النص) وسوسيولوجيا النص الأدبي، لتنتقل من السياق الثقافي (العام) إلى السياق السردية (الخاص) في ظل رؤية نقدية محددة في ثلاث محاور رئيسة هي:

١. معمار النص

٢. عتبات النص

٣. التناس

سيظهر هذا التقسيم أوجه التفاعل النصي للتراث السردية داخل رواية رباط الولايا، وذلك ضمن مسارين: أحدهما يتعلق بالنص، والآخر بالقارئ ومنهما معاً نستدل على دلالة النص الكلية. ومن خلال رصد هذه التفاعلات يمكننا استخلاص

عناصر نصية النص بوضع النصوص المتداخلة في سياقاتها الثقافية والاجتماعية، والكشف عن خصوصية إنتاجها وتلقيها داخل الرواية. وفي ظل هذا التفاعل النصي نبحت عن العلاقات التي يدخل فيها النص الروائي مع بنى أخرى لغوية وغير لغوية.

أولاً: معمار النص

رواية رباط الولايا ذات طابع دارمي، يفتح على ثمان فصول، تدور كلها في مكان واحد ينحصر في الرباط، ثم يتسع المكان من خلال القص، ليضم حواراً وأزقة مدينة جدة وماضيها الزاخر بالعطاء والتعاون، يبرز ذلك من خلال الحوار بين نزليات الرباط، ومتطوعات الجمعية الخيرية اللائي يقدمن المساعدات للنزليات بشكل متواصل. وبهذا يكون الشكل الفني للرواية أشبه بعمل مسرحي، يبدأ بمقدمة سردية مؤطرة للزمان والمكان والأحداث، ومن ثم يتم تقديم الشخصيات من خلال الحوار الذي يبرز عمق الصراع بين الماضي والحاضر.

الحاضر هو العالم الخارجي الواسع الذي يحاصر الرباط وساكنيه، وأما الماضي؛ فهو عالم الرباط الداخلي، حيث تتوقف عجلة الزمن للبحث عن قيمة الفرد في ذاته، وبالنسبة في أعماق الماضي الراحل يتولد صراع درامي، يحرض حركة الزمن والتغير في ظل الانجذاب للماضي والرغبة في عودته، ويمكن تقديم وصف مختصر لفصول الرواية على النحو التالي:

- الفصل الأول : يرسم الملامح الداخلية للرباط، ويحدد الشخصيات المتعاشية فيه، وذلك من خلال تقديمهن لموظفات الجمعية الخيرية. ويضم الفصل الأول خمس صور فوتوغرافية؛ الأولى والثانية: لسيدة بالزّي الحجازي تجلس أمام نصة الشاي الشهيرة، الثالثة: تصور محتويات المجلس الحجازي، وهي: الكروية الخشبية، والسجاد الرومي، والباطرما بالقماش القطيفة، ومساند الظهر المغطاة بالتل الأبيض. وأما الصورة الرابعة؛ فيظهر فيها طاسة الفجعة المكتوب بداخلها آيات قرآنية، ودورق مكة الفخاري، وفي الصورة الخامسة: مجموعة شربات ماء، وزير فخاري، يقف على مرفع حديدي، وجميعها مغطاة بصواني عليها كاسات مصنوعة من التوت الأبيض.

- الفصل الثاني: يستعرض أهم العقاقير الطبية الشعبية التي يتداولها عامة الناس، وبشكل خاص أدوية النساء في الحمل والولادة، وكل ذلك في ضوء تأثير نزليات الرباط ببرودة التكيف، الذي تم تركيبه من قبل الجمعية الخيرية.

ويندرج مع الفصل الثاني ست صور فوتوغرافية، الأولى: خزانة ملابس حديدية، الثانية: علب سيسم محلاة بالصدف خاصة بالسجائر، وأخرى للدخان الفرط وورق اللف، إلى جانبها مبخرة قديمة، الصورة الثالثة: أنواع مختلفة لرؤوس الشيشة، الرابعة: جرم شيشة عربي للتبناك، وأخرى هندي للجراك، الخامسة: أعشاب طبية، والسادسة: رحي حجري، ومكواة فحم، وملاحة حديد.

- الفصل الثالث: يضم عرضاً لأشهر حلويات العيد والموالد والأعراس، يتداخل هذا العرض المبهج مع جو يسوده التوتر إثر خلاف وتراشق بالكلمات بين كل من عيشة وحفصة، ويسهم الجميع في حل النزاع؛ ليسود الود والهدوء في الرباط، والخروج من هذا المأزق بالحديث عن الحلويات المقدمة في الأعياد. انظر الصورة رقم (١٤) في ملحق الدراسة.

ويضم الفصل الثالث خمس صور فوتوغرافية هي على التوالي: بسطة التكارنة المشهورة، رسم للعبة اللّوح، رسم للعبة العيقلية، رسم للعبة الصناديق، رسم للعبة الشبرية.

- الفصل الرابع: يظهر أثر دخول التقنيات الحديثة التلفاز والتكيف، وتبدل نظام الرباط، بالتأخر في الاستيقاظ صباحاً جرّاء السهر على التلفاز، ويرافق ذلك بوادر اندثار حياة الرباط، بتسلمهن إنذار الإخلاء والانتقال إلى سكن الجمعية.

ويضم الفصل الرابع خمس صور: صحن كوزي مصنوع من الخزف وبجواره كرسي الفاكهة، مسجل ريل ماركة فليس، تليفون بذراع بجواره راديو قديم، غرامفون من الحديد، الملابس الداخلية النسائية المستخدمة مع لباس الزبون المعروف.

- الفصل الخامس: صراع بين الحاضر والماضي، وسط تخوف الجميع من ترك الحياة في الرباط والانتقال إلى العيش في سكن الجمعية، وما يترتب على ذلك من تغيير نمط الحياة التقليدية التي ألفنها.

ويضم الفصل الخامس خمس صور وهي على التوالي: أنواع من المكاحل، مشط الدقة، مقشرة ومعها شقافة، سماور فضة تركي لغلي الماء يعمل بالفحم، وآخر من النحاس القديم، قصعة فول وبجوارها براد شاي فوق حامل خشبي، وأيضا وابور عليه دلة قهوة حضرمي، أنواع من الحلبي تضم ازارير ذهب مع زمرد وبناجر وثعبان مبروم، بشتخته (صندوق خزفي) سيسم لحفظ الأوراق وأخرى حديدية لحفظ المصاغ. انظر أرقام الصور (١٠) (١١) (١٢) في ملحق الدراسة.

- **الفصل السادس:** استلام الإنذار الثالث لإخلاء الرباط، وخروج الدادة عيشة خارج أحياء جدة القديمة، لعمل رحمانى، وهو تراث سابع المولود المعروف، ليتم إحيائه بصفة خاصة لدى أسرة ميسورة كنوع من الأصالة والتمسك بالتراث القديم. ويضم الفصل السادس ست صور فوتوغرافية: حلويات شعبية، فوانيس بأحجام مختلفة، مكانس تكروني ومراوح سعف، كانون نحاس وفوقه غلاية، دلال نحاس وفناجين، منقد فحم، وتباسي كبيرة.

- **الفصل السابع:** تفاقم مرض (الدادة بشرى)، مما يوحى بدنو أجلها لتقدم سنها. ويضم الفصل السابع: خمس صور فوتوغرافية: طشت وأباريق لغسل اليدين، مجموعة أواني قديمة منها مصفاة وطاوة للقلي وصحون زنك وقدر نحاس، أدوات زينة وعطور وبخور عود ومرشات ورد، صندوق سيسم، مجموعة خواتم قديمة أشهرها خاتم اللوزة.

- **الفصل الثامن:** وفاة دادتي بشرى، ليعم الحزن العميق لفقدائها، ويتزامن معه حزن آخر وقلق تجاه المستقبل المجهول، والاستعداد لإخلاء الرباط بجمع ملابسهن وأغراضهن الخاصة.

ويضم الفصل الثامن: ست صور فوتوغرافية: رشرش لولو، إبرة الرعاشة (بروش)، أدوات زينة خاصة بلباس العروس المدني، عقد لولو مع ألماس وأنواع مختلفة من البروشات، أنواع أخرى من الحلبي القديمة، ميز (سماط) يحتوي على تعتيمة العشاء التي تقدم ليلة الحناء. انظر الصور رقم (٩)، (١٠) (١١) (١٢) في ملحق الدراسة. من خلال هذا التقسيم يظهر لنا عمل روائي ذو صبغة درامية، تتواتر فيها الأحداث مع توالي المشاهد، وتتطور مع توالي الأيام، منذ بداية إقامة النسوة في الرباط إلى نهاية

الخروج منه والانتقال إلى مبنى دار رعاية المسنين بعد قرار إزالة الرباط، حيث تنتظر شخصيات الرواية حياة جديدة، تضم أحداثاً وثقافات مختلفة باختلاف الأماكن التي قدمت منها نزيلات الدار. هذا البناء الدرامي المتمزج بالصور الفوتوغرافية يولد لدينا مشكلة أجنبية تقتضي البحث في البنية الحوارية المهيمنة على السرد.

صراع التجنيس بين محددات الأداء الدرامي ومكونات السياق السردية

بعد الثورة الكبرى التي أحدثتها اللسانيات الحديثة، وأتاحها الدراسات البنوية والسميائية، باتت النظرة النقدية التي تفصل بين الأجناس الأدبية والفنية ضرباً من الأوهام، ويتجلى أثر ذلك في تراجع الكتابة الصارمة المحددة للأجناس، أي اختفاء أسطورة نقاء النوع بظهور مفاهيم جديدة، تنفي وجود قواعد فنية ثابتة تحدد النوع الأدبي، فقد تداخلت الأنواع وزالت الحدود، وأصبح بالإمكان المزج بين الأنواع الأدبية السردية وغير السردية.

وذلك أول مؤشر على تغير مفاهيم الكتابة، وقد اعتبر التداخل الأجناسي مثالا على الكتابة الثائرة، التي لا تعني الإيصال والتعبير وحسب، بل استحداث أشكال هجينة ومتداخلة، هذا النظام للكتابة يطرح الأدب على أنه مؤسسة حرة، لا تنزع إلى تقديس الشكل.

إذ رفض (رولان بارت) النظرية الكلاسيكية، التي تقول بنقاء الأنواع، ومن قبله أعلن (إليوت كروتشه) موت الأجناس، وميلاد ما سماه (هنري ميشو) "الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جميعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عليها"³.

أما جيرار جينت؛ فقد اقترح دمج مقولة الأجناس الأدبية ضمن مقولة أعم؛ هي "النص الجامع"⁴، الذي يضم مجموع المقولات العامة التي تطلق على أي نص؛ فالنص في النقد الحديث لا ينزع إلى التجنيس؛ لأن حدوده قد اختلطت دون تعسف أو إقحام، وإنما ضمن تقاليد كتابة تنزع إلى تذويب الحدود الفاصلة بين الأشكال السردية، إلا أن لكل نص سياق خاص، يرتضيه وينشئه وبه "يفرض نفسه على اعتباره أدبا"⁵.

هذا النظام يطرح الأدب على اعتبار أنه منفصل تماماً عن التاريخ؛ لأن النص الأدبي يميل إلى التجريب والبحث عن تقنيات جديدة⁶، مما يدفعنا إلى البحث عن تقنيات الدراما في السرد، أو البحث عن تقنيات السرد في الدراما، وهو ما أطلق عليه

إدوين موير "بالرواية الدرامية"^٧، وفي هذه الصيغة يكون الراوي وسيطاً بين المؤلف والشخصيات، في حين أنه يختفي في المسرحية ولا يظهر إلا في إرشادات الحركة والإخراج، ويتج عن ذلك التركيز على خواطر شخصيات بعينها بوضعها في بؤرة الحكاية، بينما لا يتوفر ذلك للمسرحية لغياب الراوي ضامن البؤرة، ومع ذلك تمنحها الخاصة الدرامية القدرة على الدخول في أعماق النفس، ورصد خفاياها، وإظهار تمزقها، ورسم أحلامها وآلامها، والتعبير عن حركة الغليان الناتجة عن التغيير القصري، الذي يخضع له مجتمع الرواية للخروج من الرابط بتبدل ظروف الحياة في رواية (رباط الولايا)، ضمن هذا التوجه في التشكيل، تقف الرواية في مرحلة سابقة للتجديد في البنية الروائية السعودية؛ فهي متزعمة فكرة الإطاحة بالشكل التقليدي للرواية، وهذا ما منحها حرية التنقل بين الأشكال، فجاءت خطوة مبكرة لمفهوم يتصل بجمالية الكتابة الحديثة، في رفضها "القواعد القارة والتنميط الأدبي"^٨.

إذا رواية (رباط الولايا) اختطت لنفسها خطأ متفرداً؛ للتخلص من الهيمنة السردية التقليدية في مرحلة مبكرة، مما أتاح لشخصياتها فرصة للتعبير عن نفسها، دون الحاجة إلى خيط خفي يحركها كما نجد في المسرحية، وهذه الخصائص هي التي تميز الرواية الدرامية. حيث تم تشكيلها في قالب فني يعي خصائص كل من الرواية والمسرحية معاً، ومن هنا كان ظهورها فريداً في مرحلة مبكرة من مراحل تطور الرواية السعودية.

ولعل سردها وبناءها الفريد، جاء متنبئاً بمسار الرواية وما سيعتورها من تجريب؛ فالحالة المتشظية لمجتمع الرواية في انتقاله من التقليد إلى الحداثة، فرضت نفسها على النص وأخرجته من حالة النظام إلى الفوضى، التي أدت إلى حضور التجريب المبكر، مما فتح لها آفاقاً وإمكانات متعددة للدمج بين الفنون والتداخل بين النصوص.

إلا أن هذا الاختيار جعلها في منأى عن غيرها من المنجز الروائي المتزامن معها، ولهذا لم تأخذ الرواية في فترة نشوئها حقها من الشريح والبحث والتنقيب. وسواء أكانت محاولة التجريب عن وعي أم عن غير وعي، تظل متميزة وسابقة لعصرها، وكان عليها أن تنتظر إلى وقت تجاوز المعرفة السائدة عن الشكل الروائي، وتقبل فكرة التحرر منه.

في الغالب التزم الراوي دوراً محايداً؛ فبدت الشخصيات حاضرة وفاعلة بتلقائية تامة كما هو الشأن في الكتابة المسرحية، إذ اتخذت الكاتبة لنفسها موقعاً خلف الأحداث، وهذا الأسلوب هو الذي أشارت إليه جوليا كرستيفا في كتابها " النص الروائي" خاصة عندما تحدثت عن الفضاء كمنظور أو رؤية، وهو فضاء يصفه حميد لحداني بقوله: "فضاء يتكون عن طريق تحكّم الراوي في شخوص الرواية، وكأنه يقع خلف خشبة المسرح يراقب كل شيء ويشرف عليه".⁹

على أن رواية (رباط الولايا) وإن احتوت على درامية مهيمنة تحتل مساحة واسعة في التشكيل والبناء، إلا أن هذا لا يعني القول بتشابه كلي مع النص المسرحي؛ فمع أن الراوي ينسحب كلياً من الحدث ويترك الشخصيات على سجيته، إلا أنه يعود مع بداية كل حدث متوجّهاً للقارئ، وهذا ملائجه في الدراما التي ينسحب فيها الكاتب كلياً من الأحداث. وقد جاءت الصورة الفوتوغرافية ممهدة للسرد بمتواليات سابقة لكل فصل، وهذا مما يعمق البحث في إشكالية التجنيس، ويقود إلى البحث في زوايا أخرى غير لغوية. فما طبيعة التعالق بين النص والصورة في هذا السياق؟

الفرجة الصورية وإشكالية التجنيس

يمثل اقتحام عالم المرأة بما له من خصوصية مغامرة في مجال استجلاء الغامض واستحضار المغيب، وصفحة مباشرة لحوار ثقافي جاد في مجال معرفي يتسم بخصوصية اجتماعية، ومن هنا يأتي دور الصورة الفوتوغرافية، التي تسعى إلى تجسير الهوة بين الواقع والخيال، من خلال إيجاد فرص تجسيد حسي وتقريب بصري للفضاءات التراثية. ولهذا فمن الطبيعي أن تظهر في الرواية نزعة التجديد والتحرر من سيطرة الشكل القديم، في ظل فترة كانت مسيرة الرواية السعودية مرهونة بخطى متعثرة للبحث عن هويتها، متأثرة بشقيقتها في الدول المجاورة، لكنها استطاعت في (رباط الولايا) أن ترسم لها شكلاً مميزاً بالخروج عن هيمنة الشكل التقليدي، ولكن ذلك لم يمنع من الإفادة منه؛ فالرواية وظفت الشكل المسرحي في كتابة سردية تتفاعل بالحوار، وتوظفت الفنون الشعبية والتصوير الفوتوغرافي في نص واحد متجانس.

وليس من قبيل التوهم القول إن بلوغ حالة التجانس لا تتم دون فعل تكويني لا يتحقق إلا بوجود قارئ للنص وهنا تكمن ديناميته. ذلك أن الفعل الدرامي يولد رد

فعل لدى القارئ، وحالة نزوع إلى فاعلية بصرية مبنية على تخيل موسع يوجهه إلى التصوير الفوتوغرافي المرافق للنص، حيث يعمل كل من النص والصورة جنباً إلى جنب، سعياً إلى إيجاد حالة تطابق بين النسقين؛ لتشرح الصورة النص، ويستضيء النص بالصورة.

فكما أن الدراما السردية فعل، كذلك الصورة لها فعل درامي تتوازي فيه قيمة الشخصية بقيمة الحدث، فالسّمات المحددة للشخصية تُحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطوراً إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية، كل ذلك يتم بدفع الأحداث وتفاعل الشخصيات بطريقة تلقائية دون أي تدخل من الروائي، ووفقاً لهذا النوع من التفاعل يتحقق البعد الدرامي في الرواية¹.

وقد جاء طغيان الحوار على السرد في (رباط الولايا) وسيلة مناسبة؛ لتعين على مجارات روح العصر، وإن استخدمت فيه حواراً عاماً ملتزماً سمات لغوية هدفها التوثيق الحي للهجة الحجاز،

وبذلك تكون الدراما شكلاً من أشكال التعبير وعملية معرفية، ومنهجاً ملائماً بواسطته نستطيع ترجمة المفاهيم المجردة إلى تعبيرات إنسانية بصرية.

ثانياً: الأبعاد الدلالية في العتبات البصرية

حين وجدت الرواية في الأثرولوجيا حقلاً استثنائياً لاختبار فرضيتها، سعت إلى تصوير حياة المرأة في مشهد بانورامي، يقترن فيه النص بالصورة؛ ليقربها من الواقع المعيش بصورة أقرب إلى الفرجة في المتحف أو الفلم الوثائقي أو الكتاب العلمي. كل ذلك جاء وفق بنية سردية، يعاد فيها تشكيل التراث في وضع تتمسرح فيه الأحداث داخل حوار بناء، يبرز السلوك الاجتماعي والثقافي وفق مبادئ تحكمها حياة الناس في الفترة التي تؤرخ لها الرواية. ذلك ما ذكرته كاتبة الرواية في المقدمة قائلة: "أؤكد أن المعلومات التي وردت فيها تعتبر نواة قد يستفيد منها أي كاتب وأي باحث يرغب في التعمق بدراساتها (تقصد الألوان الشعبية) بطريقة أوسع وأشمل من خلال العديد من المجالات التي ورد ذكرها في سياق القصة"².

ووفقاً لما جاء به ليفي ستروس، فإنّ هذا النمط من الكتابة، قوامه التركيز على العلاقات القائمة بين الأنماط المختلفة لكل نظام³، صحيح أن العرض المسرحي

(الفرجة) هو الأنسب، لكن ضعف ثقافة المسرح في المجتمع يرشح القلب الروائي، ويمكن التأكيد على الغرض الوثائقي من خلال تحليل خطاب العتبات النصية للرواية ويضم الآتي:

١- الجلادة

وهي عبارة عن غطاء خارجي سميك يحيط الرواية، وله منعطفان إلى الداخل من الجهتين الأمامية والخلفية، ويتشكل فضاء الجلادة بلون أزرق لامع، الجهة الأمامية يتوسطها مستطيل فيه رسم لبوابة تاريخية بلون ذهبي داكن ونقش أسود، وفي أعلى المستطيل على اليمين مكتوب اسم المؤلفة، وفي المقابل يتوسط اسم الرواية أسفل الصفحة جهة اليسار، وبخط كبير مواز لاسم المؤلفة في الأعلى، وأما الجهة الخلفية، فهي فضاء أزرق خاو تماما مطويا إلى الداخل، وأما الجهة الأمامية؛ فتحوي السيرة الذاتية للكاتبة. الصورة رقم (١) في ملحق الدراسة.

وتعد الجلادة عتبة نصية مضاعفة؛ فهي بمثابة إطار خارجي يعكس فخامة هذا المنجز وقيمة الجهد المبذول فيه، إلا أنها تؤدي وظائف أخرى، منها: تعزيز السمة العلمية للرواية، كما أن تصميمها المقتصر على البوابة يأتي متمماً لعبة الغلاف ويقاسمها مهامها، وذلك بهيمنة صورة البوابة المستقرة في الجهة الأمامية، مما يشعر القارئ أنه في شوق ليلج إلى الداخل متخطيا عامل الزمن، عبر بوابة تاريخية تفيض بمؤشرات سيميائية، وليفتح مغاليق هذه الرواية متوجهاً إلى مركز السرد في رباط الولايا، هكذا يلج القارئ منذ اللحظة الأولى إلى قلب الحدث؛ أي مسرح الأحداث داخل حارة المظلوم الشهيرة في جدة، بعد أن ولج من عتبة بصرية مهمة مقرونة بصورة باب مكة، وهو رمز تاريخي لمدينة حضارية.

٢- صفحة الغلاف

وهو غلاف لامع يضم صوراً فوتوغرافية متنوعة قديمة لمدينة جدة، وهي منسقة بطريقة فنية أشبه بغلاف المجلات، على أن هذا التواطؤ الواضح بين عتبي الجلادة والغلاف يؤول على أنه عامل تثبيت؛ لعبور مشروع روائي يمهد لعالم سردي بتصميم

فريد، تسبقه عتبة بصرية بغلاف بديع يشبه مجلة أو مصنفًا وثائقيًا، لتهيئ الدخول إلى عالم السرد، وقد أشير في الصفحة المقابلة لعتبة الإهداء إلى اسم المصمم (محمد مهداوي).

هكذا جاءت الرواية مهمة بالتصميم والإخراج في وقت مبكر جدًا، وبشكل وظيفي ينقل التصميم إلى جوهر الكتابة الإبداعية، ويجعله سيرورة من سيروراتها المختلفة، وذلك حين يؤدي التصميم غرضه بملامسة العلل، التي تشكل مرحلة إنجاز الفضاء النصي للرواية. (يمكن ملاحظة ذلك بالنظر في الصورة رقم (٢) في ملحق الدراسة.

ولهذا فإن البحث عن وظيفة الغلاف يقوم على مرتكزات ثلاثة هي: " الفكرة، والشكل، والخامة"^{١٣}، وهو ما يسميه يلمسليف (Louis Hjelmslev) في المفهوم السيميائي بـ " الموضوع، والتعبير، والمحتوى"^{١٤} وهي مرتكزات أساسية ينبغي أن توجه إلى الدلالة المركزية في النص الروائي، وتعمل على خدمة السياق العام له.

والمحتوى هو ما أشار إليه دوسور (Ferdinand De Saussure) بلفظ الدال، وأما التعبير فيقصد به المدلول، وقد أجاز أمبرتو إيكو (Umberto Eco) توسيعه؛ ليشمل كل ما من شأنه "استخلاص حجة مستمدة من مقدمات"^{١٥}، مما يجوز لنا نقله إلى مفهوم أرحب وأوسع باحتضان العلامة البصرية في التشكيل المادي.

وتختلف أهمية كل مرتكز من عمل فني لآخر، لكن الفكرة تأخذ منحى آخر في تصميم الغلاف، حيث تتسم بالأصالة والتفرد، لأن صفحة الغلاف تمثل هوية النص، وعلى عاتقها تقع مسؤولية التعريف به، كما أنها تتكفل بتسويق الكتاب، ولذلك يراعى فيها الابتكار، والقدرة على التأثير والامتناع، إلى جانب التعريف بهوية النص.

٤- عتبة إضافية:

مجموعة صور متتابعة للأربطة القديمة في جدة (تقع بين صفحة الغلاف والإهداء). حين مغادرة صفحة العنوان والعنوان المزيف، يلامس البصر صوراً مكبرة بحجم صفحة كاملة، وتعرض متتالية صورة لست صفحات على التوالي: (صورة لمدينة جدة التقطت عام ١٣٤٨هـ، بوابة باب جديد المعاد بناؤها في نفس موقعها القديم، صورة لواجهة رباط الخنجي، رباط الصوماليين، رباط الولايا وهو رباط باناجة، وفيه تدور أحداث

الرواية، صورة لمنزل محمد حزوقه، وهو الذي تقام فيه المدارية أيام العيد). راجع الصور (٣) (٤) (٥) (٦) (٧) في ملحق الدراسة.

هذه الصورة تحمل في طياتها رسالة تعريفية بمعالم جدة القديمة والأربطة التي لازالت قائمة للآن، وهي أماكن مخصصة للنساء ذوات الحاجة واليتيمات والأرامل، كل هذه الصور تعد وثيقة تاريخية هامة في عمارة جدة.

٥-الإهداء

تبدو الصورة في هذه العتبة عاطفية للغاية، لأنها ربطت بين مكانة الأم، ومقر المولد والنشأة، وإليهما كان الإهداء متجسداً في صورة منسقة باللون الأزرق المحدد بمستطيل أسفله صورة الرواية تحملها الكاتبة بيديها، الصورة رقم (١٠) في ملحق الدراسة. وهو إهداء ملهم تنصدره العبارة التالية: "أغلى الأمهات.. إليك يا أمي سعاد ياسين الشيخ، إلى وطني الأم أحلى عرائس البحار جدة الخير".

٦-المقدمة

تضمن هذه العتبة في الرواية، يزيد من الإيحاء بالسمة العلمية، ويعكس قيمة الجهد المبذول في إخراجها؛ فقد نصت المقدمة على حقيقة الشخصيات التي وردت في السرد، والهدف التوثيقي الذي شيدت من أجله عوالم القص، والجهد المبذول في إعداد الصور الفوتوغرافية وحق الملكية الفكرية لها.

٧-ملحق يضم مسرداً موسعاً للمفردات الشعبية، مع شرح لها.

وهو ذو قيمة وثائقية ولغوية مهمة، ويمثل جهداً علمياً يعكس اهتمام الكاتبة وحرصها على توثيق المفردات الحجازية، وبذلك تعد الرواية مرجعاً مهماً في اعتمادها هذا المسرد المعجمي. وغرضه التسهيل على القارئ، الذي لا يعرف اللهجة الحجازية، وقد تزعمت الرواية سرد الفنون الشفهية بالعامية حفاظاً على هويتها، وترسيخاً لطابعها العام.

ثالثاً: التناص في المتن الروائي: ذاكرة الصورة وذاكرة السرد

نقلت الصورة ألوانا من الرقص الشعبي وفنون الطبخ والأزياء والأثاث التراثي للبيت الحجازي، وهي بذلك تمد جسور تواصل مع الماضي، وتستدعي حضوره بشكل

بانورامي حيّ، يعيده إلى حياة الشخصيات في تشكيل واقعي يعرض صراع الماضي مع الحاضر، ويسلط الضوء على المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي تحاصر الشخصيات. في ظل محاورة الرواية للفنون الشعبية، تحاول الكاتبة الكشف عن أشكالها ولغتها؛ لتعمل على دمجها في نص روائي متفرد، يحمل هاجس التأصيل الحي للتراث الحجازي، وما ذلك إلا لتعيد قراءتها ضمن نطاق خاص، يضم شخصيات قديمة، هم ساكنات الرباط، اللاتي أقبلن على حياة مخضمة تهدد هذا الكيان، في ظل المستجدات التي ظهرت في عصرهم (نشوء الجمعيات الخيرية)، وبذلك يتشكل هذا النص على قاعدة راسخة تقيم علاقات وطيدة مع التراث الوطني.

وما نقوم به هنا هو ضبط مختلف أوجه التفاعل النصي من خلال حضور ألوان من التراث الشعبي، ومنها الأدب الشعبي الموظف بطريقة حية في ثنايا السرد، إلى جانب متوالية الصور الفوتوغرافية، المدرجة في المتن، لتكشف الرواية عن أوجه واقعية من التفاعل النصي، عبر التركيز على الفنون الشفاهية التالية:

١- المثل السائر

من أبرز عناصر التراث وأكثرها انتشاراً في السرد، ويتسم بقدرته على التعبير عن ردود أفعال الشخصيات، وإظهار تفاعلها مع المواقف، مما يسهم بدرجة كبيرة في معرفة سياق استخدامها في توظيف عملي حي.

ومن الأمثلة على ذلك قول إحدى نزيلات الرباط (أسما) حين قدمت بنات الجمعية: " ذكرنا القط قام ينط"، وهذا المثل جاء في سياق سؤال سابق عن أسباب تأخرهن، فكان ردهن موجزاً ومقتصرًا على هذا المثل: " حماطنا بتحبنا"^{١٦}؛ لأن موعدهن قدومهن تزامن مع جلسة الشاي، وهو توقيت مناسب لضرب المثل. مثل هذه الأمثال أكسبت السرد حس الشفافية، والتجسيد المرح للحدث.

أو ربما أكسبت السرد تأكيداً، لحقيقة نصت عليها الحكاية مثل قول أسما: " في الحركة بركة"^{١٧}، تأكيداً على أهمية العمل وأنهن أقعدن عن العمل لكبر السن. ويمكن أن يعمل المثل على تقريب المعنى للأفهام مثل قول حفصة: "وانتوا زي كلاب شرمه بالكم على كل كلمة أقولها عشان تتناولوني"^{١٨}، وهذا التشبيه له قيمة تصويرية بالغة الحسية، يتناسب مع تفاعل الحاضرات، وموقفهن من كلام حفصة، وامتعاضهن الشديد

مما تقول. وهكذا تمضي الأمثال متناثرة في ثنايا السرد؛ لنستبطن من خلالها سمات الشخصيات، وتوجهاتهن وردود أفعالهن مما جعلها محوراً أساسياً، لدراسة خصائص اللهجة الحجازية، وطبيعة الذهنية العربية في هذه المنطقة.

٢-الحكاية الشعبية

ورد التناس مع حكاية واحدة هي حكاية (عود القاسي)، سردها (مؤمنة) في جو ليلي يسوده الهدوء التام والإنصات المتواصل أمام نصبة الشاي وجلسة الشيشة^{١٩}. ويلزم هذا السرد الاحتفاظ بسمات العامية الحجازية، وترسيخ طقوس الحكيم في التقديم والعرض وختام الحكاية.

ويضعنا حوار الشخصيات بعد انتهاء الحكاية، أمام مفارقة ساخرة، وجدل حتمي تجاه الحكايات الشعبية ما بين متحمس لها، ومتشوق إلى استماعها وهنّ الأغلبية، لدرجة أن يسود صمت رهيب على المكان فلا نسمع سوى هدير مروحة الهواء، وهناك موقف آخر رافض لها، لأنها ضرب من الخرافات والأوهام التي لا طائل منها، والموقف المعارض هو الأقل، ويعبر عن وجهة نظر سائدة لدى بعض الشخصيات في موقفهم المناهض للحكي الشعبي، وذلك على نحو ما نلتمس من موقف (حفصة) في قولها: "بس يا أختي دوخت، الله يدوذك يا مؤمنة، حكاية مملّة ولا حكايات الهنود لها عشرة ساعات، دجت غصبا عني وغطست عيني وما في غير جن وسحرة"^{٢٠} تجدر الإشارة إلى أن نص الحكاية عرض كما هو، ولم يطاله أيّ تعديل أو إضافة، وهذا مما يعزز الغرض الرئيس للنص، الذي ينزع إلى منحى توثيقاً منذ البداية، وإنما جاء في سياق مفارقة ساخرة ما بين مؤيد ومعارض لهذا القصص الموروث، إذ تهرّبت (حفصة) من الانصباب بالنوم، ولم تستيقظ إلا بعد انتهاء سرد الحكاية، وهي تبدي امتعاضها الشديد من عجائبية هذا السرد الخرافي، وهكذا يبدو هذا الرأي رافضاً للتراث الحكائي ويعده ضرباً من الخرافات، التي لا طائل منها، ومنه نعاين نمطاً من التناس يأخذ بعداً نقدياً من جهة علاقته ببنية المجتمع، ونظرتة إليه.

٣-التصوير الفوتوغرافي للفنون والتراث الشعبي.

في النص متوالية صورية تتشكل على مستويين؛ الأول: يرتبط بـ (المناس)، وقد بينا علاقته بخطاب العتبات، والثاني: على مستوى المتن السردي، وقد أشرنا إلى محتوياته في

حديثنا عن تقسيم فصول الرواية، وتجنباً للإسهاب المفرط في شرح علاقة هذه المتوالية بالنص السردي، يمكن التمثيل لذلك، بصورة واحدة، لمرأة تجلس أمام نصبة الشاي، كما في الصورة رقم (١٠) في ملحق الدراسة، ويظهر فيها أدق التفاصيل المتعلقة باللباس الحجازي وأدوات الزينة، وأنواع الأواني، إضافة إلى التصميم المميز لنصبة الشاي.

القراءة المبدئية للصورة تحيل إلى فعل المرأة، القائمة على إعداد الشاي والقهوة وعلى يسارها موقدين، أحدهما لطبخ الشاي، والآخر للقهوة، ويظهر فيها قدرة فنية تجسدها لحظة اختيار اللقطة؛ لتبدو صورة المرأة أمام النصبة جزءاً لا يتجزأ عن هذا المكان، الذي توقفت فيه حركة الزمن، مع استقرار يدها المثبتة على براد الشاي، وأما القراءة التأملية فتركز على ملامح المرأة المسنة وزيتها في صورة بديعة تعكس إنسانية هذه الفئة من السكان، ومدى السكينة والاستقرار النفسي الذي تتمتع به، مما شعر بالرضا التام والحب العميق لما تقوم به من عمل. وهذا ما ركزت عليه الساردة في وصف جلسات السمر، وأحاديث النسوة كلها مقرونة بهذه الكيفية.

٤- الأغاني الشعبية وفنون الفلكلور، نذكر منها على سبيل المثال:

- احتفالات النساء كاحتفال (القيس) وهو احتفال خاص بالنساء يقام في مكة أيام الحيف.
 - غناء التدرية ويقال للمسافرين قبل رحيلهم.
 - الرحماني وهو احتفال سابع الميلاد، وله تقاليد ومقاطع غنائية خاصة، تترجمها امرأة عادة تكون كبيرة السن كالجددة، أو شخصية مشهورة في الحي، تتقن فنون هذا الاحتفال.
 - المدارية، وهو احتفال خاص بالعيد.
- هذه الفنون وما تحويه من غناء ورقص، هي نصوص سابقة تأخذ بعضها ببعض، باعتبار تحققها الداخلي أي بالنظر إليها بصفتها بنى سابقة يستوعبها النص اللاحق، ويتفاعل معها داخلياً من جهة علاقتها بالسياق العام للرواية، وباعتبار السياق النصي الذي ظهرت فيه من جهة أخرى، وهي تتفاعل معه خارجياً، من خلال حوار الشخصيات.

إذ يضمن الحوار حرية الانتقال بين الفنون الشفاهية، ويعزز توظيفها بشكل حي يلامس حاجة الواقع السردى. وكل ذلك يتم من خلال بنى نصية صغرى مدمجة في الحكى، وهي في الأساس سابقة، لكنها قابلة لإنتاج دلالات جديدة لها صلة بالسنن الثقافي، الذي يؤطر له هذا السرد، ويقوي هذا الفرض ما يذهب إليه إيكو في قوله: "السنن هو الذي يضبط التواصل، لأنه ينتج عن المواضعة الثقافية"^{٢١}، وتتجسد سيرورته في الرواية من خلال المشاهد السردية، عبر تدفق الحوار بين الشخصيات، ليقود السرد الى استعارة تمثيلية مثلى، يتحقق من خلالها قيمة الملفوظ ومواطن تمثله في الواقع. وكان من ثمرة توظيف التناص الشعبي، خروج هذا النص المتوائم؛ ليجسد حالة انتقال من الماضي البعيد إلى حاضر قريب، هو بالنسبة لنا مرحلة انتقال كان يفترض أن يلازمها هذا الوعي الدؤوب بأهمية حفظ التراث، وتجسيده في قوالب سردية مناسبة تحاكي الواقع.

انفتاح الذاكرة: تعايش النص والصورة

يجتمع في النص واقعية الصورة الفوتوغرافية وجموح الخيال في الصورة الذهنية، عبر الآثار الشفوية والصور البصرية التي تخترق جدار النص، ولو عملنا على تحييد المتناصات وإخراجها عن سياقها نجد لها طابعاً تاريخياً وثقافياً. وتتمثل المغامرة النصية في القدرة على الاحتفاظ بكل هذه الأخطا في ثنايا نص واحد؛ لصياغة رؤية كلية ذات أبعاد نسقية ومتحررة، علمية وأدبية، داخلية وخارجية في الوقت نفسه.

حيال هذا الوضع نعمل على التذكير بمبدأ جاك دريدا (Jacques Derrida) الداعي إلى توسيع مفهوم الكتابة منطلقاً من مفهوم لساني يتجاوز المفهوم الضيق للكتابة^{٢٢}، (دريدا، ٢٠٠٨، ٩٧)، ويعدها أقرب إلى الأثر الفني، وفي مثل هذه الحالة نستطيع فهم التناص الصوري على أنه عزل الصورة واقتطاعها من سياقها الخاص إلى سياق آخر مرهونة به؛ لتقرأ في ظله.

تنبع أهمية هذه النصوص المتداخلة، من كونها لا تنغلق على مبحث معرفي واحد، وإنما تنفتح على علم الاجتماع، والفلكلور الشعبي، والتاريخ؛ لتنحو منحى متميزا في الطرح والتحليل، فهي أرضية خصبة لصهر خطابات شفوية متنوعة، ترسيخا لهذا الأثر

المقبل على الانزياح عن الحاضر، ذلك ما تنص عليه المؤلفة في المقدمة بقولها: "شخصيات (رباط الولايا) شخصيات حقيقية عاشت في وجداني منذ حدثاتي، كل ما فعلته إني وظفتها بمختلف الوظائف، التي أرغب بتعريفك بها"^{٢٣}، وليس القصد من جمع هذه الاشتات من النصوص نقل الواقع كما هو، وإنما الإيهام به من خلال شخصيات تحمل أسماء رمزية، وإن كانت الكاتبة قد نصت على حقيقة هذه الشخصيات.

فالنص هنا خاضع لتوجه مزدوج (صورة + لغة) في تلاحم بيني قابل للانفصال؛ فصورة (أمي ميمونة)، الصورة رقم (٨) في ملحق الدراسة، تخلط الذات الواقعية مع أعلام أخرى في السرد مثل (زينب، وحفصة). وبما أن النص الروائي "مساحة مخصصة للواقع والتاريخ، فإنه يمنع من المطابقة بين اللغة بوصفها نسقاً لتوصيل الفكرة في السياق السردى، وبين البعد التاريخي القائم خطية الزمن المستقيم"^{٢٤}، ومهما أوجدنا له من مبررات سوسيولوجية أو سيكولوجية، فالنص قد عمل على تهشيم الدلالة الحقيقية للصورة الفوتوغرافية؛ ليؤسس بعداً فنياً يتجاوز البعد التاريخي التوثيقي، لبعد آخر يحتفي بالذات الساردة والمشاركة في الأحداث، ويعزز الهوية المجتمعية، وبذلك تكون الصورة بمثابة غطاء بصري يحفز التخيل أثناء التلقي.

عادة ما تتم المراوحة بين النص السردى، وما يعرض في الصور يذكر بالتداول في الواقع السردى. بهذا الشكل يتميز النص جذرياً عبر فرادته تلك؛ ليكتسب مفهوم "الأثر الأدبي"^{٢٥}، الذي يؤهله للتحليل والتأويل الأدبي، ومن ثم يتحقق فرض الدراسة، القائل بخصوصية الخطاب البصري الممتزج بالسرد، وقدرته على إنتاج معرفة دلالة قارة، وكان عليها أن تنتظر طويلاً، ليكتشف تميزها في ضوء التنظير العلمي لمفهوم التشكيل الجديد للكتابة الروائية.

وقد سار النص جنباً إلى جنب مع الصورة دون ترسيم حدود فاصلة بينهما، فلا تحد الصورة جموح النص، ولا يعارض السرد واقعية الصورة الفوتوغرافية، والمتلقي هو همزة الوصل بين الحدين (البصري واللغوي).

لأن الرواية احتفت بالصورة كما احتفت باللغة، وكان التخيل بالسرد، مدعماً للتوثيق بالصورة، وكلاهما بمثابة ذاكرة مفتوحة تجمع بين طياتها أزمنة، ووقائع ماضية يتناقلها أهل الزمن الأول، وتمدها الصورة بوقود من الشخوص، وأشكال الملبس، والمأكل، فيبقى المتلقي على مرجعية معرفية تامة تؤسس لها الصورة، ووفقاً لما بين إطارها تتحرك مخيلته في استحضار مكونات الفضاء القصصي، وإن كانت الصورة لا سلطان لها على الإطار الزمكاني، الذي يضلل يخضع للانتقاء، لأن المخيلة ملكة حرة لكنها تستضيء بمكونات الصورة في توسيع إطار المدرك وتقريبه من الواقع.

وبسبب هذا الانفتاح التام بين النص والصورة في رواية رباط الولايا، تقاوم الثقافة الشعبية صراعها مع الزمن والخطر المهدد بالزوال، فتميل الصورة إلى حفظ الأثر ظاهراً للعيان، محرضاً لفعل (الفرجة)، ويؤسس السرد لبقاء المشهد في الذاكرة المرهونة بوقائع وأحداث شكلت هذا الزمن. هكذا يتم تخليص النسق البصري من سطحيته، ليُضاف إلى عمق الدلالة القارة في النص، والنص والصورة كلاهما في صراع دائم مع الزمن، لكن علاقة الصورة به مختلفة تماماً، فهي تكسب الجولة وتتغلب على هيمنة النص.

وأما الكتابة فتحاول تسجيل ذاكرة شفوية يحاصرها المحو؛ ليلتحم النسيج النصي، داخل سيروية مزدوجة من منظور سيميائي يتعامل مع النص بوصفه ممارسة كتابية مفتوحة على عدد كبير من السياقات السابقة والمعاصرة، وجميعها متداخلة ليعاد توزيعها في نسق جديد، لكن بصيغة خاصة تتبوأ موقعها في سياق الثقافة العامة، لتمنحها معطياتها التاريخية والاجتماعية معلنة اندماج تلك الكلية في السياق السوسيوثقافي.

وبذلك تكون رواية (رباط الولايا)، قد سجلت قيمة معرفية، ومشروعاً رائداً في مجال التدوين للنص الشفهي، ويحسب لها أيضاً تميزها في اختيار أسلوب التدوين القائم على مزج الحقيقة بالخيال.

ومن المنظور النقدي السيميائي، تبقى العلامة الأيقونية محفوفة بالسنن الثقافي الذي يفرض علاقتها بالماضي، ويؤسس لبقاء دلالاتها في الحاضر، وبفعل دور القارئ ينتقل دور الصورة من الهامش إلى المركز، وكأنها وسيط يحاول المساهمة في تأطير المكان ورسم الشخص. ورسم الشخص.

ولئن كانت الصورة انتقائية من جهة اختيارها وتحديد موقعها داخل النص، إلا أنه من المهم معرفة مستويات التعالق بين النص والصورة، وآليات توظيف المكون الصوري، ودوره في التفاعل مع هواجس النص المشحونة بمهموم الفراق، ومقارعة سلطة الزمن؛ لأن تتابعه يغيب معالم المكان.

هذا على مستوى الخطاب، وأما على مستوى الوظيفة، فتعلن الكاتبة ملكية الصورة، لكنها لا تتزعم ملكية النص، وهنا نقطة جدية بالاهتمام؛ لأن التناص في هذا السرد ينحو منحى واحداً يقوم على إنتاج مشترك لنصين مختلفين متوازيين؛ فالصورة كما النص هي نتاج إبداعي خاص ملتحم مع النص بعقل قصدي يشير إلى ملكية الكاتبة، وأما السرد الشعبي؛ فهو كما يقول جيران جينت " تحويل نص سابق إلى نص لاحق" ^{٢٦}، فهو ينحو منحى واحداً يقوم على إنتاج قيمة ومنجز خاص، تحرص المؤلفة على توثيقه بالشكل القصصي الدرامي، لكنها لا تدعي ملكيته وإنما ملكية الشكل الذي أنتجه.

وبهذا يكون لدينا نمطان من التداخل، الأول: تداخل النص الشعبي، والثاني: تداخل الصورة الفوتوغرافية؛ والأول إنتاج المصور (هشام اللباييدي)، وأما الثاني؛ فهو ما يهيئ لفعل مواز يقيم متوالية من الصور، وتحليل هذا التداخل يكشف علاقة النص بالكلام، مع أن المفهوم النصي يعود للكلام أكثر من الصورة، ونستطيع فصل الفضاءين بإنجاز قراءة تأملية لمتوالية الصورة بما تحمله من انطباعات ثقافية وحضارية عن التراث الحجازي وما يكتنفه من مقومات حضارية.

تتخصر في ثقافه سماعية النشأة ومبنية على النقل الشفهي، وهي المنبع الأساسي لسيكولوجية التخيل وتوليد آليات القص والتحول عن الشكل التقليدي للرواية.

الخاتمة

جمعت رواية (رباط الولايا) بين السرد الروائي، والحوار الدرامي، والسرد التاريخي، والعرض الصوري الفوتوغرافي؛ لتشكّل من تلاقح هذه الفنون وثيقة فلكلورية موثقة لتراث المرأة بالنص والصورة، حاملة في طياتها ذخيرة من الأمثال والقصاص الشعبية، والألعاب والفنون الحرفية.

ومن خلال استنطاق النص والصورة، قدمنا مقارنة نقدية، تقف على آليات استلهام التراث في النص الروائي، للكشف عن كيفية تفاعل النصوص المتداخلة مع السرد، وقد أظهر هذا البحث طبيعة هذه التفاعلات ونوعها، ليتاح له إمكانية الانتقال إلى ظاهرة أعم، وهي علاقة العربي بتراثه، بناء على التصور المنطلق منه في معالجة الرواية وصلتها بالتراث؛ فالرواية كما يتعارف عليها نص يتفاعل مع غيره من النصوص بمختلف أنواعها كيفما كانت طبيعتها.

وكان ثمرة التداخل النصوي في (رباط الولايا)، التشكيل القصصي المميز، الذي جمع بين الأدب والتاريخ والفلكلور، في جو ثقافي عام قوامه السرد والحوار المنفتح على قلق الذات من الانفتاح على الحضارة والذوبان فيها.

ويمكن سرد أبرز المكتسبات التي حققتها الرواية، من خلال توظيف التراث على النحو التالي:

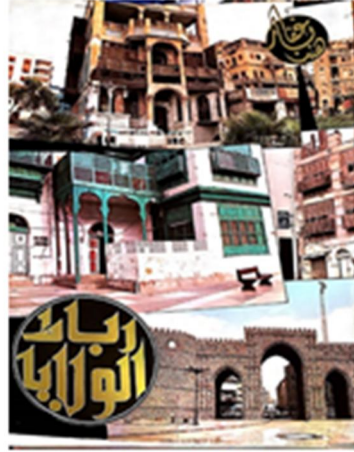
➤ تأصيل الرواية السعودية من خلال توظيف تراث البيئة المحلية، والتأكيد على أهمية حضوره والحفاظ عليه.

➤ اتسمت المحاولة بالتجريب، وذلك لعدم وجود شكل محدد يمكن أن تنضوي تحته ملامح النص، مما أكسب الرواية مرونة فائقة في التشكيل، تحققت لقدرتها على الانفتاح على الأنواع الأخرى.

إستلھام التراث الشعبي في رواية (رباط الولایا)..... (459)

وإذا التراث الشفهي كما النص الصوري، يسجل ذاكرة شعبية مهددة بالحو، ولذلك جاءت مرجعية الذاكرة الشفهية للرواية، تتكأ على الحوار ويتم تدوينها من أفواه الشخصيات، وكلها

الملاحق



عتبة القلاف صورة رقم (١)



عتبة الجلادة صورة رقم (١)



رباط الختجي صورة رقم (٤)



بوابة باب جدة الحديثة صورة رقم (٣)



رباط الولايا: الصورة رقم (٦)



رباط الصوماليين: الصورة رقم (٥)



أمي ميمونة أمام تصفية الشاي: الصورة رقم (٨)



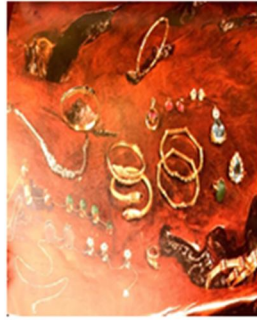
تنقية الإهداء: صورة رقم (٧)



حلي خاص بلباس العروس المديني
الصورة: رقم (١١)



عقد لولي مع ألماس وبروشات
الصورة رقم: (٩)



مجوهرات الصورة: رقم (١٢) مجوهرات
متنوعة



الصورة رقم (١١) ملابس داخلية خاصة
بلباس الزينون



حلويات الأعياد والأعراس
الصورة رقم : (١٤)



رسم لألعاب العيد الصورة رقم: (١٣)

هوامش البحث

١. سعيد يقطين، افتتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص ٩٧.
٢. المرجع نفسه.
٣. كارل فيكتور. وولف ستمبل. روبرت شولس. هانس ياوس. جان سافر، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٤. مقدمة الترجمة، ص ٨.
٤. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٢٥.
٥. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة، محمد نديم خشفة، دار المحبة، دمشق، ٢٠٠٩، ص ٦.
٦. المرجع نفسه.
٧. وليد الخشاب، عندما تلجأ الرواية إلى المسرحية: عن المسراوية، مجلة فصول، مج ١٢، ع ١٤، ربيع ١٩٩٣، ص ٦٠.
٨. ساندي أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٨، ص ٢٣٢.
٩. حميد لحداني، بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت / والدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ١٤-١٦.
١٠. بيرس لوبك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، ط ٢، دار مجدلوي، عمان، ٢٠٠٠، ص ١٣٨.
١١. هند باغفار، رباط الولايا، دار البلاد، جدة، ١٩٨٧، ص ١٢.
١٢. جون ستروك، البنيوية وما بعدها: من ليفي ستروس إلى دريدا، ترجمة، محمد عصفور، عالم المعرفة، يناير ١٩٩٦، ع ٢٠٦، ص ١٦.
١٣. إياد عبد الله، فن التصميم "الفلسفة - النظرية - التطبيق، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص ٢١.

١٤. آن إينو، ميشال آريفيه، لوي بانييه، جان كوكي، جان جبرو، جوزيف كوتيس، السيميائية: الأصول، القواعد، التاريخ، ترجمة، رشيد بن مالك، عمان: دار مجدلاوي، ٢٠٠٨، ص ١٢٢-١٢٨.
١٥. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعااضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة، أنطوان أبوزيد، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، ٣٧.
١٦. هند باغفار، ص ١٤.
١٧. المرجع نفسه.
١٨. المرجع السابق، ص ٥١.
١٩. المرجع السابق، ص ٣٩-٤٤.
٢٠. هند باغفار، ص ٤٥.
٢١. أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة، محمد التهامي، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٨، ص ١٧.
٢٢. جالك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة، أنور مغيث، ومنى طلبة، ط ٢، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٩٧.
٢٣. هند باغفار، ص ١١.
٢٤. جوليا كريستفا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، ط ٢، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٧، ص ١١.
٢٥. جوليا، ص ١٤.
٢٦. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٢٤.

قائمة المصادر والمراجع

- أبو سيف، ساندي، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٨.
- إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية: التعااضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة، أنطوان أبوزيد، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦.
- إينو، آن، آريفيه، ميشال. بانييه، لوي. كوكي، جان، جيرو، جان، كورتيس، جوزيف، السيميائية: الأصول، القواعد، التاريخ، ترجمة، رشيد بن مالك، عمان: دار مجدلاوي، ٢٠٠٨.

- بارت، رولان، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة، محمد نديم خشفة، دار المحبة، دمشق، ٢٠٠٩.
- بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٨.
- الحشاش، وليد، عندما تلجأ الرواية إلى المسرحية: عن المسراوية، فصول، مج ١٢، ع ١٤ .
- دريدا، جاك، في علم الكتابة، ترجمة، أنور مغيث، ومنى طلبة، ط ٢، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٨.
- ستروك، جون، البنيوية وما بعدها: من ليفي ستروس إلى دريدا، ترجمة، محمد عصفور، عالم المعرفة، يناير ١٩٩٦، ع ٢٠٦.
- عبد الله، إياد، فن التصميم "الفلسفة – النظرية – التطبيق، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص ٢١.
- فيكتور، كارل. ستمبل، وولف. روبرت، شولس. ياكوس، هانس. شافر، جان، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة، عبد العزيز شيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤. ربيع ١٩٩٣.
- كريستفا، جوليا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، ط ٢، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٧.
- لحداني، حميد، بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ والدار البيضاء، ٢٠٠٠.
- لوبك، بيرس، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، ط ٢، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٠.
- هناء باغفار، رباط الولايا، دار البلاد، جدة، ١٩٨٧.
- يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٩٢.
- يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ٢٠٠٠ .