

## المغامرة النصية في رواية "الشمس في يوم غائم"

### للكاتب الروائي السوري حنا مينة

زياد عز الدين العوف\*

#### بين يدي الدراسة

تمثل الصفحات التالية عرضاً وتلخيصاً للدراسة التفصيلية التي تناولت الفصلين الأول والثاني من الرواية المذكورة . حيث كان كاتب هذه السطور قد قدمها بالفرنسية في إطار (مركز البحوث الألسنية والسيميولوجية – جامعة ليون - فرنسا) أواخر عام 1987 نحاول في هذا العرض تقديم ملخص وافٍ يلمّ – قدر المستطاع – بأهم الجوانب التي تتناولها الدراسة . هذا ، مع الاعتراف مسبقاً بما قد ينجم عن ذلك من بعض الفجوات التي لا يمكن تجنبها في مثل هذا العرض الملخص لدراسة متكاملة .

أمّا عن السبب الذي دفعنا إلى إجراء مثل هذه الدراسة على رواية "الشمس في يوم غائم" دون غيرها من روايات الكاتب علماً بأنها ليست آخر أعماله ، ولا أفضلها – حسب ما يرى جلّ النقاد – فهو ما تولّد من انطباع نقدي مؤداه أن حنا مينة – الروائي الفنان – قد طغى في هذا العمل الروائي على حنا مينة – الكاتب الملتزم .

نحن هنا أمام طرح فني جمالي لرؤية الكاتب ؛ وقد تجلّى ذلك على أكثر من صعيد : يتضح ذلك أساساً في هذا الجهد الواضح الذي تبذله الرواية لتقديم عرض حوارى للأفكار من خلال الجسور التي تسعى إلى مدّها مع المتلقي . متوسلة إلى ذلك بالفن والأسطورة حيناً (ببجماليون) ، وبالخطاب الديني (نشيد الأناشيد) حيناً آخر ، وبالروح الساخرة التي تكتنف أجواء الرواية في معظم الأحيان . الأمر الذي نأى بالنص عن الكثير من منزلقات الخطاب الأيدلوجي المباشر .

#### الرواية في سطور

الخنجر. هذه الرقصة التي لا ترى فيها أسرة الفتى إلا مثلاً فجاً على الابتذال والانحطاط الاجتماعي. إلا أن الصلات بين الفتى والخياط لاتني توطد أكثر فأكثر . وفي حين تظل نفس الفتى (بطل الرواية) نهياً لهواجس الحيرة والقلق والاعتراب فإن حاجاته الجسدية تجد بغيتها لدى المرأة "ذات الثوب الليلكي" تلك القابعة في أحد البيوت المتداعية التي يحتويها أحد الأحياء الأشد بؤساً في البلدة .

إن الصراع القائم بين المستغلين – ممثلين بأبيه – والمستغلين – ممثلين بالخياط – والذي توضح صورته أمام الفتى يوماً بعد يوم، لا يحمل إلا المزيد من الشعور بالحيرة والتمزق؛

تدور أحداث الرواية في بلدة صغيرة تقع على الساحل السوري خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين. حيث تتخذ من الصراع الاجتماعي والوطني المستعر آنذاك أرضية لها . أما بطل الرواية، فهو فتى في الثامنة عشرة من عمره، ينتمي إلى أسرة بورجوازية ثرية كانت على صلة وثيقة بسلطات المستعمر الفرنسي.

مؤرّقاً بشعور حاد بالقلق والغربة عن وسطه الاجتماعي، يشرع الفتى في البحث عن هويته في وسط آخر، فيجد نفسه مدفوعاً بقوة نحو سكان الأحياء الفقيرة من البلدة. حيث يلتقي بالخياط (مرشده الروحي) الذي يعلمه رقصة

حنا مينة ، الشمس في يوم غائم ، بيروت ، دار الآداب ، ط 4 ، 1984 .  
\*قسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة سبها

"دفعت الباب بعنف، بكلتا يدي، مع أن المفتاح كان معي. فتح لي والدي. كان في ثياب النوم، وقد صعق لم رأي على الصورة التي دخلت فيها. لم يقل شيئاً. أدرك أنني عرفت، وإن شيئاً في الدنيا لن يجعلني أغفر له." نظرت إليه بقسوة، بتحديدٍ لا تعرف الرحمة وصحت في وجهه بحقد وجنون:  
-قاتل!  
وصاح بي بنفس اللهجة والحدة:  
-أخرس!  
-وانطفأ الضوء ...  
وسادت بيننا الظلمة،،  
(الرواية ، ص 293 – 294)

فعلى الرغم من أنه يجد نفسه أكثر قرباً من الفقراء والمعدمين والمضطهدين إلا أنه لا يفلح في حسم أمره والالتزام بقضاياهم. إن المخرج الوحيد الذي يلوح في الأفق ، وهو الضعيف الممزق الضائع ، إنما هو الانتحار ؛ إذ إنه لن يستطيع الاقتصاص من أبيه المتورط في جريمة اغتيال الخياط . إلا أن هذا المشروع الانتحاري – بالمعنى الحرفي للعبارة – لن يكتب له أن يرى النور، بل يمكن القول إنه قد وُلد ميتاً في صدر الفتى.  
على أن الرواية تنتهي – مع ذلك – بحوار عاصف طرفاه غير المتكافئين هما الفتى وأبوه؛ حوار يعكس بذور ثورة لما تنضج بعد. الأمر الذي يضيف على الرواية الكثير من المصادقية التاريخية والموضوعية لدى تناولها للأحداث:

### مدخل إلى التحليل النصي

"إن تفسير نص ما لا يعني أن نسند إليه معنى ما، مهما كان هذا المعنى مؤسساً أو حرراً. إنه يعني ، على العكس من ذلك ، تقييم التعددية التي صُنعت منها هذا النص<sup>(1)</sup> .  
تستهدف هذه الدراسة إجراء (تحليل نصي) للرواية المذكورة، استناداً إلى (نظرية النص) بوصفها إطاراً نظرياً وإجراءً أساسياً.  
ووفقاً لهذه النظرية فإننا نرى في النص "نتاجاً في طور الصنع وليس نتاجاً جاهزاً ومغلقاً"<sup>(2)</sup> .  
أي أننا نتبنى في دراستنا هذه (التحليل النصي) وليس (التحليل البنيوي)، منهجاً لمقاربة النص الروائي .  
ثمة سببان رئيسان يقفان وراء هذا التوجه المنهجي: هناك، أولاً، هذا المحذور النظري الذي نبّه إليه (بارت) ملاحظاً أن (التحليل البنيوي)- بالمعنى الدقيق للمصطلح - يناسب بشكل خاص القصص الشفهية والأساطير، في حين يتوجب اعتماد (التحليل النصي) عندما يتعلق الأمر بالقصص المدون<sup>(3)</sup> .  
أما السبب الثاني لهذا التوجه فهو عجز التحليل (البنيوي) عن تخطي المستوى السردى

للقصة ، إلا- كما يقول (بارت)- بالخروج عن "الموضوع - القصة"؛ أي إلا بانتهاك "قاعدة الملازمة"<sup>(4)</sup> التي تقوم عليها القصة<sup>(5)</sup> .  
نحن إذاً مضطرون، من أجل الوفاء بحقوق القصة ككل، إلى اعتماد منهج (التحليل النصي)؛ إذ إن القصة لا يمكن أن تستمد معناها إلا من العالم الذي تعزف منه : وراء مستوى السرد يبدأ العالم، أي [تبدأ] أنظمة أخرى اجتماعية، اقتصادية وأيديولوجية<sup>(6)</sup> .  
إنه من غير الممكن، والحال كذلك، حماية الموضوع – القصة من غزو "حالة السرد"<sup>(7)</sup>، أو الموقف السردى، ونعني بذلك "مجموعة القواعد التي تُستهلك القصة بناءً عليها"<sup>(8)</sup> .  
وبما أن نظرية النص، المؤطرة للتحليل النصي تنظر إلى النص بوصفه "نصاً في حالة"<sup>(9)</sup>، أي نصاً في موقف أو سياق، فإننا نستطيع أن نرى في "حالة السرد" جزءاً مكملًا لمستويات المعنى أي للمستويات الوظيفية والعملية والسردية<sup>(10)</sup> .  
من المفهوم، إذاً، أن تستلهم دراستنا هذه أعمال (بارت) بالدرجة الأولى، وبخاصة تلك المتعلقة منها بالتحليل النصي.

4- بيان انطلاقات المعاني وانفتاح النص على دلالات أخرى.

إن تقطيع النص -موضوع الدراسة- إلى (وحدات قراءة) يساعدنا على أن نميز حركة (المدلولات) في كل منها. وسنلاحظ أن طول هذه المقاطع لا يخضع إلا إلى معيار واحد، ألا وهو معيار الملاءمة ولن يترتب على ذلك أية آثار سلبية؛ إذ إن هذا التقطع محمول على الدوال<sup>(20)</sup>، في حين يتناول التحليل (المدلولات)<sup>(21)</sup>. وسنقوم، في إطار الإجراءات الثاني والثالث، بعملية قراءة للنص، أو بالأحرى بعملية إعادة للقراءة، دون تقديم أي شرح مهما كان. منطلقين بذلك من المفهوم الذي يرى في القراءة "عملاً لغوياً وفعالاً معجمياً".

هذا يعني أن عملنا هنا يقتصر على محاولة تتبع بنية النص دون محاولة إعادة تركيب أو بناء لهذه البنية.

أما الإجراء الرابع فإنه سيبيح لنا الوقوف على النصوص المتعددة التي من الممكن أن يكون (النص الوصي)<sup>(22)</sup> قد انطوى عليها.

وذلك انطلاقاً من أن الخاصية النصية تكمن في حقيقة أنها ترجمة لـ (النص المولد)<sup>(23)</sup> من خلال (النص الظاهر)<sup>(24)</sup>، وهي خاصية قابلة للاستجلاء من خلال القراءة وعبر انفتاح (النص الظاهر) على (النص المولد)<sup>(25)</sup>.

إلا أن الوقوف على المعاني الممكنة للنص يتطلب تجاوز المفهوم التقليدي للغة بوصفها أداة للتواصل، إلى مفهوم أعمق وأشمل يأخذ في الحسبان الأبعاد التاريخية والاجتماعية والحوارية لها.<sup>(26)</sup>

لتحقيق الإجراءات المذكورة قمنا باعتماد مجموعة من الأدوات التحليلية المناسبة المتمثلة في (الشيفرات)<sup>(27)</sup>

وهي - كما يرى (بارت) - عبارة عن "حقول اقترانية، منظومة فوق - نصية للرموز، تقتضي فكرة معينة عن البنية"<sup>(28)</sup>

وعلى الرغم من أن هذه (الشيفرات) ذات مرجعية ثقافية، إلا أننا نميز - في الإطار الثقافي

ونخص بالذكر منها دراسته التحليلية لقصة (بلزك) "سارازين" وكذا تحليله المعمق لإحدى قصص "إدغار آلان بو".

إنه من المهم الإشارة هنا إلى أننا سنتعامل مع النص بوصفه شكلاً من أشكال العمل اللغوي، إذ إنه يحيل اللغة إلى عمل. وبعبارة أخرى يمكن القول إننا نرى في النص "إنتاجية"؛ أي "ممارسة سيميائية فوق - لغوية، وجدت عبر اللغة إلا أنه لا يمكن اختزالها إلى مقولاتها"<sup>(11)</sup>

بالعودة إلى هذه الدراسة فإننا نشير إلى أن التحليل النصي المعتمد هنا، يتخذ إطاراً إجرائياً له عمليتين أساسيتين، هما التقييم والتفسير، أو التأويل<sup>(13)</sup>.

إن القيمة المعتمدة في عملية (التقييم) هي (الإنتاجية)؛ أي في حالة النص موضوع الدراسة، عملية ممارسة الكتابة نفسها أو بتعبير (بارت) "قابلية الكتابة: ما يمكن كتابته (أو إعادة كتابته) اليوم"<sup>(14)</sup>.

إن القارئ الناقد لن يكون هنا مجرد متلق أو مستهلك للنص، سواء أكان ذلك بالقبول أو بالرفض، بل إنه سيتفاعل تفاعلاً حيويًا معه؛ حيث إنه "سيتغلغل إلى متعة (الذال) وإلى لذة الكتابة"<sup>(15)</sup> ليسهم من خلال ذلك في تكوين عالم الدلالات. أما (التفسير)، أي العملية الثانية المتبعة في هذا التحليل، فإنه سيمكننا من تأكيد أو نفي (تعددية النص)<sup>(16)</sup>.

ويشكل (التضمين)<sup>(17)</sup> - كما يرى (بارت) - "الأداة الموضوعية"، المنفذ للولوج إلى تعددية معاني النص.<sup>(18)</sup>

إذ إنه يتيح لنا الوقوف على مظاهر التعددية النصية أي أنه سيقوم بدور المقيّم لهذه التعددية. تركز الدراسة التحليلية المقترحة هنا على أربعة إجراءات أساسية هي:

- 1- تقطيع النص إلى مقاطع (وحدات قراءة)<sup>(19)</sup>.
- 2- الوقوف على معاني كلٍّ من الوحدات.
- 3- تتبع البنية النصية لهذه الوحدات.

- 3- شيفرة الرمز (رمز): إذ يتعلق الأمر على وجه التحديد بحقل رمزي أكثر مما يتعلق بشيفرة رمزية.<sup>(31)</sup>
- 4- شيفرة المدلول (مدلول): ونعني بذلك مدلول التضمين.<sup>(32)</sup>
- 5- الشيفرة الثقافية أو المرجعية: عندما نلاحظ استناد الخطاب إلى مرجعية علمية أو أخلاقية متعارف عليها.<sup>(33)</sup>

### التحليل النصي للرواية

- لتبدو جلية أمام ناظري المتلقي (المستهلك) الذي يُفترض أن يلتزم بالمثل بتطبيق شروط العقد الضمني الخاصة به، أي بأن يقرأ النص، بأن يستهلك هذه (السلعة الثقافية).<sup>(34)</sup>
- 2- "حين كنت في الثامنة عشرة من عمري" (الرواية، ص 20) – (مرجع)، عمر الإنسان: ليس تحديد عمر الفتى – الراوي محض فعل سردي بلاغي؛ إذ إن هذا التحديد يبدو ضرورياً لتفسير ما هو مقدم عليه من أعمال وتصرفات.
- 3- "كانت لي هوايات تناسب ذلك العمر" (الرواية، ص 20) – (مرجع)، سيكولوجية الشباب: تتضمن هذه (الوحدة) إشارة إلى العلاقة الأكيدة بين عمر الإنسان ونشاطاته المختلفة.
- 4- "من هذه الهوايات محاولة العزف على أية آلة موسيقية تطولها يدي: عود، كمان، بزنق، أو شَبَابَة" (الرواية، ص 20) – (مدلول)، الارتباط بالبيئة والتعلق برموزها: ذلك أن ميل الفتى إلى الموسيقى العربية وآلاتها يتضمن إشارة إلى الشعور بقوة الانتماء إلى البيئة والمحيط.
- (مرجع)، الموسيقى العربية: حيث ذكر عدد من الآلات الموسيقية العربية.
- 5- "كتلك التي يعزف عليها شباب يمرون تحت النوافذ في منتصف الليل". (الرواية، ص 20) – (مدلول)، الحياة العاطفية.
- (مرجع)، الموسيقيون الجوالون.

- ذاته-عددًا من الأنماط المتباينة. حيث تمّ اعتماد خمسة أنماط أساسية، هي التالية:
- 1- شيفرة الأعمال (عمل): وهي التي يقوم عليها الهيكل الحكائي للقصة.<sup>(29)</sup>
- 2- شيفرة الألباز (لغز): حيث يتم من خلالها تتبع مراحل طرح للغز وحله.<sup>(30)</sup>

- استناداً إلى المنهج المعتمد، فقد قمنا بتقسيم النص إلى عدد من (وحدات القراءة) وفقاً لمعيار الملائمة الدلالية، المشار إليه آنفاً.
- وقد بلغ عدد هذه الوحدات (المقاطع) (200) وحدة. تناولتها الدراسة بالتحليل التفصيلي، ثمّ اتبعنا كل مجموعة متجانسة منها بتعقيب تحليلي يجسّم أبرز خصائصها.
- نورد فيما يأتي نماذج للتحليل النصي، مع أهم التعقيبات التي تضمنتها الدراسة الكاملة، وذلك لما تمثله من اختزال للتحليل إلى عناصره الجوهرية.
- 1- "الشمس في يوم غائم" (عنوان النص الروائي) (رمز)، الحقيقة المغيبة: تستحضر صورة الشمس - في جملة ما تستحضره للذهن - مفهوم الإشراق والوضوح والحقيقة الساطعة في حين تستحضر الغيوم مفاهيم، مثل الظل والظلمة والزيغ والخفاء.
- وكما أن حضور الغيوم لا يلغي وجود الشمس، فإن الحقيقة موجودة - هي الأخرى - على الرغم من كل تزييف وتعميه وتزوير.
- هذه هي الرسالة التي يمكن التقاطها من خلال (وحدة القراءة) هذه. نحن هنا إذًا إزاء (مدلول رمزي مرجعي).
- (مرجع)، خصائص تلقي العمل الروائي (عقد ضمني): تتمثل وظيفة عنوان العمل الأدبي - أي عمل أدبي - في تقديمه للمتلقي بوصفه (سلعة ثقافية). وفي حالة النص - موضوع الدراسة فإن الروائي يلتزم منذ البداية - من العنوان - بأن يهتك الحجب عن الحقيقة المغيبة،

في حين نطلق على كل المعاني أو المعلومات،  
الثانوية، اسم (المعنى التضمين)<sup>(38)</sup>  
نورد فيما يلي ثلاثة أمثلة تتعلق بالشفيرات  
الرمزية والدلالية والمرجعية، بهدف بيان آلية  
عمل (التضمين)

1- (رمز)، "الشمس في يوم غائم"  
أ- دال التضمين، "حامل دلالي مركب"  
ب- مدلول التضمين: الحقيقة المغيبة.  
ج- آلية توليد التضمين: ثمة علاقة مرجعية  
خاصة (رمزية) بين كل من الشمس والحقيقة،  
من جهة، والغيم والزيغ من جهة أخرى.  
نحن، والحال كذلك، أمام تضمين ذي قيمة  
مشتركة مؤسسة على علاقة مرجعية متعارف  
عليها في مجتمع بعينه.<sup>(39)</sup>  
2- (مرجع)، "لأن النظارة، وكلهم من  
الرجال...."  
أ- دال التضمين: الملفوظ بتمامه (الرواية، ص  
20)

ب- مدلول التضمين: إن النساء كنّ محرومات  
أنثى من المشاركة في الحياة والنشاطات العامة.  
على أنه يمكن النظر إلى مدلول التضمين هنا  
بوصفه مدلولاً قيمياً؛ إذ يعكس الملفوظ حكماً  
سلبياً يتناول الوضعية الاجتماعية للمرأة آنذاك.  
3- (مدلول)، "وكان أن اشتريت الكمان بثمن  
بخس، كما يشتري النجار حطام قارب بعد  
عاصفة، ثم بعته كما اشتريته، عندما أدركني -  
وأنا الثري - إفلاس لا معني له، ككل الإفلاسات  
التي تدرك الشباب إثر حماقة صغيرة أو نزوة  
طائشة، ثم اشتريته هو نفسه، بثمن غال، عندما  
حصلت على مال من أهلي ورغبت في أن  
احتفظ به كذكرى من الفرفة التي غامرت  
وزارت بلدنا."  
(الرواية، ص 21)

أ- دال التضمين: يتجلى دال التضمين هنا في  
طغيان المفردات المتعلقة بـ(الحقل الدلالي)<sup>(40)</sup>  
الاقتصادي، مثل: اشتريت، ثمن بخس،  
إفلاس، غال، مال، ...

- (مرجع)، مشاهد الغرام:  
ثمة تضمين يشير إلى (مشهد الشرفة) في  
مسرحية "روميو وجوليت" لشكسبير.  
6- "كنت أرغب في أن أصبح موسيقياً  
لاستخراج شيء ما في قلبي، شيء أحسّه ولا  
أستطيع التعبير عنه بالكلمات." (الرواية، ص  
20)

- (مدلول)، الحاجة إلى التعبير عن مكنون الذات:  
إن ميول الفتى إلى العزف على بعض الآلات  
الموسيقية العربية ليست مجرد رغبة عابرة أو  
نزوة طارئة، بل إن ذلك يعكس حاجة ملحة لديه  
للتعبير عن خوالج النفس.

- (مرجع)، فلسفة الفن:  
- الوظيفة التعبيرية للموسيقا.  
- (الشفيرة) والتضمين

لقد أثارت الشفيرات الخمس التي اقترحتها  
(بارت) والمعتمدة في هذه الدراسة، الكثير من  
التساؤلات والملاحظات لدى عدد من النقاد  
والدارسين.

لعل من أهم هذه الملاحظات ما أورده (كاترين  
أوركيني) في كتابها الذي يحمل عنوان  
"التضمين"<sup>(35)</sup>

حيث رأت - بحق - أن الشفيرات الدلالية  
والرمزية والمرجعية هي وحدها المرتبطة  
بالتضمين، في حين ترتبط الشفيرتين الأخريين  
بالبناء السردي للقصة ومهما يكن من أمر، فإن  
(التضمين) في هذه الدراسة، يقوم، أو يجب أن  
يقوم، بدور المقيّم لتعددية النص. إن هذه الأداة  
التحليلية (التضمين) تساعدنا على تبين درجة  
ترميز (تشفير) المعنى، إذ من المعلوم بأن اللغة  
تعمل بشكل متزامن وفق النمطين التاليين:

أ- بوصفها نظاماً رمزياً مجرداً.  
ب- بوصفها فعالية تتولد في سياق معين.  
إن هذا النمط الثاني من نمطي العمل اللغوي  
يستدعي ترميزاً (تشفيراً) غير لغوي، أي ترميزاً  
ثقافياً بل شخصياً في بعض الأحيان<sup>(36)</sup>.  
انطلاقاً من ذلك، نحن ندعو المعنى الناشئ في  
سياق الآلية المرجعية بـ (المعنى التعييني)<sup>(37)</sup>،

ب- مدلول التضمين: المال بوصفه قيمة اجتماعية. إن مدلول التضمين هنا يتصل بـ (الملفوظية)<sup>(41)</sup> حيث تزودنا وحدة القراءة هذه بمعلومات حول المتكلم وانتمائه إلى الطبقة البورجوازية، على سبيل المثال.  
- الوظيفة الانتباهية<sup>(42)</sup>

من المعلوم أنه ما من تواصل لغوي إلا ويخضع لجهود يبذلها المرسل لإقامة، ومن ثم، استمرار وضمان فاعلية الحوار، مع المستقبل، وهو ما أشار إليه (جاكسون)، في سياق حديثه عن وظائف اللغة، بوصفه (وظيفة انتباهية)<sup>(43)</sup>.  
أما في حالة النص – موضوع الدراسة فإنه يتراءى لنا أن هذه الوظيفة تتجاوز حدّها الموصوف هذا، إلى ما هو أبعد من ذلك؛ نقرأ في الرواية:

"وأحب، قبل كل شيء، أن تعلموا" (ص – 21) من الواضح أن (الوظيفة الانتباهية، لوحدة القراءة هذه لا تقف عند حد إقامة التواصل وضمان استمراره مع المتلقي، بل إن الأمر يتعلق بالالتزام بالعقد المبرم بين الراوي والقارئ، كما بيّنا متحدثين عن عنوان الرواية؛ إذ كان الراوي قد التزم بكشف القناع عن الحقيقة المغيبة لتضح أمام ناظري القارئ. كلنا يدرك، دون شك، هذا القلق المشروع لدى الكتاب لشدة انتباه قرائهم، والمحافظة على هذا الانتباه على امتداد صفحات نصهم المرسل، إلا أن الراوي في "الشمس في يوم غائم" يولي – فضلاً عن القلق العام المشار إليه اهتماماً خاصاً لمضمون الرواية ذاته؛ نقرأ في الرواية:

"ولكى أكون أميناً في تدوين أشيائي، لا بأس أن أزيدكم علماً " وكأن الراوي يقول: إنني التزم بوعودي، وأنفذ جميع التزاماتي، وبالتالي فإنه يتوجب عليك، عزيزي القارئ أن تلتزم أنت بدورك بالعقد المبرم بيننا وذلك بأن تتابع قراءة الرواية.

هنا نقف على الأفق الجديد للوظيفة الانتباهية في نصنا هذا.

-التضمين وتعددية المعاني  
طبقاً لمنهج (بارت) في التحليل النصي، فقد أسندنا إلى (التضمين) دور المقيّم والكاشف عن تعددية المعاني.

بيد أنه يتوجب علينا الآن التحقق من مدى وطبيعة الارتباط بين كل من (التضمين) وتعددية المعاني. الحقيقة العلمية تقول: إنه ليس صحيحاً دائماً أن كل تضمين يستتبع معنيين أو أكثر؛ إذ يمكن تمييز الحالات الثلاث التالية:

1- تضمين مقترن بتعددية في المعاني.  
2- تضمين دون تعددية في المعاني.  
3- معانٍ متعددة دون وجود تضمين.  
وكما لاحظت (كاترين أوركيني) في سياق بحثها في خصائص (التضمين)، فإن وجوده يقتضي توافر الشرطين المتلازمين التاليين:  
أ- تعددية مستويات المعلومات.

ب- تسلسلية (تراتبية) هذه المستويات<sup>(44)</sup>  
على ضوء هذين الشرطين المتلازمين فإنه يمكننا الحديث عن (تضمين) وتعددية في المعاني، معاً، عندما يجتمع لدينا عدة مستويات من المعنى بدرجات متفاوتة وبشكل متزامن. كما هو الشأن في المثال التالي:

"ثم شتم الإيطالي المسكين، وقال: أي عازف كان سيصنع منك أكل المعكرونة هذا؟ الموسيقا الشرقية ... إنها طرب، انسجام، نغم يهتز له الجسم." (الرواية، ص 23).

إذ إنه فضلاً عن المعنى التعييني الذي يحمله تساؤل الحلاق البريء في ظاهره، هناك في مستوى التضمين ضرب من السخرية المريرة الموحى بها، ليس فقط من خلال صيغة السؤال الإنكاري: "أي عازف ..."

بل أيضاً من خلال النعوت التي ألصقتها الحلاق بمعلم الموسيقا الإيطالي: (المسكين، أكل المعكرونة هذا).

أما فيما يخص الحالة الثانية، حيث لا نقف على تعدد في المعاني على الرغم من وجود التضمين، فمثالها يتضح في (وحدة القراءة) التالية: "ومع أنني متفوق في المدرسة، فما كان

مهما يكن من أمر، فإن (التضمين)، يبقى تلك الأداة التحليلية التي يتوجب على (النص المتعدد) المرور من خلالها.

وفي ظننا أن هذه الحقيقة هي التي سوغت ل(بارت) هذا الربط بين كل من (التضمين) وتعددية المعاني.

#### - شخصيات بدون أسماء

كثيرة هي الشخصيات الروائية التي لا تحمل أسماء تشير إليها، إذ قد يكتب الكاتب الروائي بمجرد بيان الحالة العائلية والاجتماعية لواحدة أو أكثر من شخصياته، وبخاصة الثانوية منها، دون أن يطلق عليها أسماء بعينها، أما عندما ينسحب هذا الإغفال على جميع شخصيات الرواية، فإن الأمر - في هذه الحالة - يستدعي المزيد من التأمل والتفكير.

إن افتقار شخصيات "الشمس في يوم غائم" إلى أسماء تدل عليها، ليس إذاً بالأمر العارض؛ بل أنه ناشئ عن التدبير المتعمد. إن ما يميّز الشخصية عن سواها - وفقاً لهذه الرواية - إنما هو وضعها الاجتماعي والطبقي، وشرطها الإنساني بوجه عام. وبالتالي، فإن ما يستأثر بالاهتمام وما هو جدير به إنما هو مهنة هذه الشخصية (حلاق - خياط)، ووضعها العائلي (أب، ابن، أخت)، وكذلك جنسها (رجل، امرأة) وليس اسمها الدال عليها.

#### الأسطورة، أو صوت المعرفة المطلقة

نقرأ في الرواية: "كان الخياط قد روى لي أنه قبل آلاف الأعوام، في الزمن غير المسطور في كتاب، كان معبد وكانت صورة في معبد، وفتى يهوى الصورة التي في المعبد. رآها منقوشة على الجدار الصخري، فيما كان يقدم نذراً، ويحرق بخوراً، مبتهجاً بشفاء والدته المريضة. تأمل الفتى الصورة وكأنه يعرفها. لم تكن غريبة عنه، ولكنه لم يتذكرها، وحاول برجوعه إلى البيت أن ينساها فلم يفلح، فعاد إلى المعبد ليلاً ومعه سراج، وراح يحقّق في الصورة، وتأمل صاحبيتها التي التقاها يوماً، وأحبها يوماً، لكنه لا يعرف أين ولا متى

لي جلد على مواصلة الدروس الموسيقية، لذلك كنت أبدل الآلات والمعلمين باستمرار." (الرواية، ص 22)

ذلك أن نفاذ صبر الفتى المتضمن في هذا التبديل المتواصل للآلات الموسيقية وللمعلمين، قد تمّ التعبير عنه بشكل مباشر (المعنى التعييني) في المقطع ذاته: "فما كان لي جلد على مواصلة الدروس الموسيقية"

إن التضمين هنا، والحال كذلك، يقوم بدور المؤكد لمعنى التعيين، دون أن يضيف على وجه الدقة، معنى إضافياً جديداً.

أخيراً، فإنه عندما تجتمع لدينا مجموعة من المعاني غير الخاضعة لتراتبية معينة، فنحن أمام تعددية في المعاني دون اقترانها بتضمين ما نقرأ في الرواية: "كتلك التي يعزف عليها شبان يملكون تحت النوافذ في منتصف الليل." (ص 20)

حيث إنه يتعذر تحديد طبيعة هؤلاء العازفين؛ هل هم عشاق من هواة الموسيقى؟ أم هم موسيقيون محترفون، أم لعلهم مجرد متشردين جوالين.

ليس ثمة ما يدفعنا إلى ترجيح أيّ من الاحتمالات السابقة - أي أننا لا نستطيع الإشارة هنا إلى (تضمين) برغم تعدد المعاني المحتملة؛ إذ إن هذه المعاني لا تخضع لتراتبية ما.

ولعل في لجوء بطل الرواية في بحثه الدائب عن الحقيقة - إلى أفراد ينتمون إلى طبقات الشعب الفقيرة - الحلاق والخياط- في الوقت الذي يدير فيه ظهره للطبقة البورجوازية المتمثلة في أبيه، فضلاً عن الأجنبي المتمثل في معلم الموسيقى الإيطالي ما يؤكّد ما ذهبنا إليه.

فغياب اسم العلم، أو لنقل غياب (الحالة المدنية) للشخصية الروائية، يقابله هنا حضور، وأيّ حضور، لـ (الحالة الاجتماعية) لهذه الشخصية. وكأننا بالنص الروائي يودّ، من خلال ذلك، التأكيد على ما هو اجتماعي، مقابل ما هو فردي.

1- إن (بيجماليون) بطل الأسطورة، كان ملكاً متوجاً على (قبرص)، بينما لم يكن الفتى في الرواية المعدلة سوى واحد من عامة الناس.

2- كان (بيجماليون) قد وقع في غرام تمثال، في حين وقع الفتى في غرام صورة.

3- لجأ (بيجماليون)، في سبيل نيل مبتغاه، إلى (أفروديت) آلهة الحب والجمال – بينما لجأ الفتى إلى الرقص، أي؛ إلى نشاط إنساني.

4- النهاية السعيدة التي آلت إليها الأحداث في الأسطورة؛ إذ منحت (أفروديت) (بيجماليون) امرأة مماثلة للتمثال، فتزوجها وأنجب منها. في حين تنتهي الرواية المعدلة للأسطورة نهاية مأساوية تتمثل بجنون الفتى، ثم موته.

إلا أنه تجدر الإشارة هنا، بعيداً عن هذه الفروق المذكورة التي لا شك في أهميتها، إلى أن الراوي في "الشمس في يوم غائم" قد خرج من (أناه) الاجتماعية، التاريخية، المقيدة بالشرط الإنساني، ليدخل في ضمير النائب (هو) اللاشخصي والمطلق؛ إذ إن هذا الضمير أكثر أدبية وأكثر غياباً كما يرى (بارت) بحق.<sup>(48)</sup> أي أن الأمر يتعلق إذاً بهذا العبور من المعرفة النسبية إلى المعرفة المطلقة؛ ذلك أن الأسطورة – حسب (هيجل) – إنما هي التعبير عن المطلق<sup>(49)</sup>

إن الأسطورة تمثل تكثيفاً واختزالاً للتجربة الإنسانية، ومن خلالها يصبح من المتعذر تعيين الحد الفاصل بين الواقع والخيال.

يبقى أن نشير إلى أن أسطورة (بيجماليون) تمثل – في جملة ما تمثل – القصة المتجددة لالتزام الفنان بعمله الفني، بل وتماهيه معه وحلوه فيه، وإذا كان (بيجماليون) - البطل الأسطوري - قد تمكن من بلوغ هدفه بمعونة قوى ما وراء الطبيعة - آلهة الحب -

فإن على بطل روايتنا أن يحقق مبتغاه من خلال نشاطه الإنساني، من خلال الرقص، من خلال الفن.

في هذه النقطة الحاسمة يتجلى لنا الفرق الجوهرى بين (بيجماليون) الأسطورة، وبين هذه

ويسمع الفتى وهو راكع أمام الصورة كبد ذي مترهب، نغمًا إنسيابياً خيل إليه أنه يعرفه أيضاً، وأنه عاشه، ورفص له، وكانت صاحبة الصورة في الحشد المتعبد، ترى رقصته وتبتسم له، فنهض عن الأرض وفتح ذراعيه، ودار على نفسه، وانطلق يرقص ويرقص، والنغم ينداح، وهو يواصل الرقص. ثم رفع رأسه فجأة فرأى الصورة تخرج من الصورة، رآها تبرز وتتشكل وتتجسد امرأة لا حد لفتنتها، لا شبه لشفافية وبياض بشرتها، وعلى تغرها ابتسامه مضيئة، كماسة على قماش عند مي. بهت الفت لحظة، وألقى بنفسه عليها محاولاً لمسها، تقبلها، البكاء على صدرها، فلم يقع إلا على حجر، والصورة المرسومة على حجر، وانقطع اللحن، ولم يبق إلا الفتى والسراج الذي توارجح ذبالبته الريح، والسكينة الباردة لمعبد مهجور.

كان عسيراً عليه أن يصدق أن ما رآه لم يكن إلا وهماً. كان واثقاً أن الصورة خرجت من الصورة، وأنه رآها، وأنها، لو رقص لها، ستخرج إليه ثانية.

فتح ذراعيه، وأخذ يرقص ويرقص، وينحني على الصورة فيقبلها، ويتوسل إليها، ويناجيها، ولكن الصورة ظلت صورة، فأقام في المعبد، ورفض بإصرار مغادرته، ولم تجد فيه دموع أمه، ولا تضرعاتها ولا نصائح الجيران، أو رقى العرافين، أو لصلوات رجال الدين، وقيل إنه جُنَّ، فقيده بالسلاسل، وصارت أمه تحمل إليه طعامه، ولم يلبث أن مات وحلت روحه في أبدان الراقصين من جيل إلى جيل، حتى يومنا هذا.

أنا أيضاً فتحت ذراعي وراقصت، أنا أيضاً حلت في روح الفتى ..."

(ص. 28 – 29)

من الواضح أن هذه (القصة الواصفة)<sup>(46)</sup> التي رواها الخياط للفتى ما هي إلا رواية معدلة للأسطورة الإغريقية الشهيرة (بيجماليون)<sup>(47)</sup> على أن هناك أربعة فروق أساسية تميز الأصل عن هذه الرواية المعدلة، وهي :



– النسخة المعدلة – التي يعرضها علينا النص –  
موضوع الدراسة.

### رقصة الخنجر أو الشعيرة الثورية

سبق أن لاحظنا، في سياق تحليلنا النصي هذا، صلة القربى التي ما برح النص يؤكدنا بين كل من الفنون (الرقص، الموسيقى، الرسم) والطقوس الدينية (التجربة الصوفية، الشعائر)، وهو ينطلق في ذلك من ملاحظة أن كلا الفاعليتين: الفنية والدينية، تسعى – كلٌّ بطريقتها الخاصة – لتلبية الحاجات الروحية للإنسان. ومن هنا يبرز هذا التبادل للأدوار بين الدين والفن.

### نقرأ في الرواية:

"فتح ذراعيه ، وأخذ يرقص ويرقص، وينحني على الصورة يقبلها، ويتوسل إليها ويناجيها ..."  
(ص، 29)

من الواضح أن هذه الرقصة، بسماتها الشعائرية، والتي تؤدي في معبد، هي أقرب ما تكون إلى الشعائر الدينية، وذلك بما يتخللها من فتح للذراعين، ومن توسل ومناجاة وانحناء.

هذا، وإن (وحدة القراءة) التالية تمنحنا الفرصة للوقوف على نوع من التجربة الصوفية، بحيث يكاد من المتعذر التمييز بين الراقص والصوفي: "ثم رفع رأسه فجأة، فرأى الصورة تخرج من الصورة، رآها تبرز وتتشكل ..."  
(ص، 28)

غير أن ما يعنيننا في المقام الأول هنا، إنما هي رقصة الخنجر بوصفها نسكاً أو شعيرة ثورية يشرف على أدائها (الخياط) -المرشد الروحي للفتى- إنها شعيرة، أولاً، لأن الشعيرة بالتعريف هي عبارة عن مجموعة من الحركات التي تعبر عن الشعور الصميمي لمؤديها.<sup>(50)</sup> كما هو الشأن هنا، حيث يتخذ بطل الرواية سلسلة من الحركات الموقعة مستعيناً بالخنجر: "وأحسست أن قدمي انفصلتا عن جسدي، وراحتا توقعان لحناً يعزفه قلبي، كأن جنون الفتى قد انتقل إليّ، وكأنني تحت تأثير قوة لا تقاوم، قوة خارقة ومجنونة."

(الرواية، ص. 29-30)

وهي، بعد ذلك، ثورية؛ إذ إن الفتى يطور من خلال هذه الرقصة تعبيره عن عواطفه واحتياجاته بالحركات المنفذة.

أي أن بطل الرواية يعبر بذلك عن ثورته على إرثه البورجوازي وتمرده عليه، مبدياً، في الآن ذاته، تعاطفه من المستضعفين والمحرومين من عامة الشعب.

لنتأمل المقطع التالي، فهو يمدنا بمثال بالغ الدلالة على ما ذهبنا إليه:

"فاستللت الخنجر من كمي، وشحذته على فخدي، ورنّ التصفيق مدوياً"

(الرواية، ص 30)

وكذلك هذا المشهد العنيف الذي يستحضر مشاهد المصارعة الوحشية على عهد الرومان: "لقد دفعت بعنفوان، الركبة إلى أمام، وبحذف اللاعب الماهر، أمام ملكة من عهد روما، قامرت على مصيري، جعلته على مفترق حاسم: الموت أو المخدع."

(الرواية، ص 31)

وإذا كان أولو الاختصاص في ذلك يرون أن تطويع الفنون والسيطرة عليها مرهون بالقدرة على كبح جماع الذات<sup>(51)</sup> أفليست محاولة السيطرة على الذات، هي، في نهاية المطاف، جوهر ما يكابده الفتى – بطل الرواية – على امتداد أحداثها؟

### المرأة المسالمة، أو صوت السلام

سواء أكان الأمر متعلقاً بأمر الفتى، أم بأخته، أم بابنة عمه، فإن الصوت الذي يرتفع في كل الأحوال يحمل النبرات المسالمة ذاتها. هذا، مع الأخذ بعين الاعتبار بعض الفروق الضئيلة بطبيعة الحال. هنا لك دائماً منطقة مسالمة، أو أمانة، تفصل بين المناطق الساخنة. في هذه المنطقة نجد نساء الرواية جميعاً، باستثناء (امرأة القبو ذات القميص الليلكي).

السؤال المطروح الآن هو التالي: لماذا تم اختيار المرأة للقيام بمثل هذا الدور الوداع المسالم؟ أهي الموضوعية الاجتماعية – التاريخية أم ذاتية الوادي؟

ميول واضحة إلى الفلسفة والمنطق! إن كل هؤلاء الحرفيين الذي لا يكفون عن إثراء نص المهن ضمن فضاء الرواية، إنما يقدمون صورة حيّة لذلك النضال اليومي الدؤوب الذي يخوضه أبناء الطبقات الفقيرة، ليس ضد مستغليهم فحسب، بل ضد تخلفهم الذاتي كذلك. إن (نص المهن) هذا يقوم بذلك بإعلان الحرب على كل أشكال المهانة والتخلف التي تلف المجتمع بأسره، مشتركاً في ذلك مع جملة النصوص الأخرى التي هي في حوار نصي دائم على امتداد النص الروائي.

#### نص الأمثال

يشغل المثل في فضاء هذا النص حيزاً لا يمكن إغفاله، لذا فإننا نرى أنه من الضرورة بمكان تفحص طبيعة الدور المسند إلى (نص المثل) في الرواية.

لعل أهم ما يلاحظه المرء هنا إنما هو الوظيفة الأيديولوجية التي يضطلع بها المثل؛ إذ إنه لا يستخدم من أجل إرساء أسس فكرة بعينها فحسب، بل لضمان إقناع الآخرين بمدى جدارتها كذلك. هذه الملاحظة تنطبق على كل مستثمر للمثل في النص؛ فالمحافظون والثوريون سواء في هذا المجال. نقرأ في الرواية:

"الباب الذي يُقرع يُفتح ، والرصد حين نعالجه بالحركة اللازمة يُفك" (ص 31).

إن هذه العبارة التي تأتي على لسان الخياط ليست، في واقع الحال، سوى صياغته الشخصية للفكرة - المثل.

ويصحّ هذا الحكم أيضاً على "وحدة القراءة التالية" وقد أتت بصوت مساعد الخياط:

"ما تراه عكراً اليوم سيصبح صافياً كالبلور غداً، ولكن بعد فوات الأوان." (الرواية، ص 48).

وفي كلتا الحالتين فإن الرسالة التي يمكن التقاطها هي التالية:

إذا كان الوضع الحالي يبدو صعباً أو ميؤوساً منه، فإن العمل الدؤوب، والتطلع بأمل إلى

نعم، إن منطق العصر وطبيعة الأحداث تدفعنا إلى الاقتناع بموضوعية سلوك المرأة، كما عرضه النص.

إلا أن ثمة انطباعاً يتشكل مع ذلك، مفاده أن الراوي غير بعيد عن رسم هذه الصورة المسالمة، إن لم نقل السلبية، التي يقدمها النص للمرأة. ولعل في البساطة المتناهية بل والسذاجة البالغة التي تلوح في السطور التالية، ما يبرّر هذا الانطباع المتولد لدينا:

"ثم قالت ناصحة: " سافر إذن إلى بيروت، لا تغضب والدك لأمر تافه كهذا. أرحه واسترح، أو لا تعد إلى الخياط، اترك رقصة الخنجر هذه ... لماذا أنت مغرم بها إلى هذه الحد؟ "

(الرواية، ص 36).

#### نص المهن

فضلاً عن الحوار الدائر في فضاء النص بين أبعاده الثلاثة، ونعني بذلك الكاتب والمتلقي ومجموعة النصوص الخارجية<sup>(52)</sup>، هناك ضرب من الحوار الثانوي (التحتاني)<sup>(53)</sup> يدور بين النصوص الخارجية ذاتها. هذه النصوص التي تكون مجتمعه ما يطلق عليه (بارت) اسم (النص الوصي).

يشغل نص المهن، وبالتحديد المهن الصغيرة، حيزاً واسعاً و متميزاً داخل الفضاء النصي للرواية - موضوع الدراسة. فلدينا الحلاق الذي يمارس، بالإضافة إلى حرفته الأصلية، حرفاً أخرى متنوعة تجعل منه حرفياً متعدد المواهب، وإن كان النص الروائي يقدمه بوصفه مثلاً للغوغائي والانتهازي الساعي إلى اقتناص الزبائن وهواة الموسيقى بشتى الوسائل.

وهناك الخياط، وهو حرفي متعدد المواهب أيضاً، حيث إنه يقوم - إلى جانب مزاولته لحرفة الخياطة - بتعليم الموسيقى والرقص الشعبي (رقصة الخنجر) إلى الراغبين في ذلك. على أن النص يرسم صورة مشرقة لهذا الحرفي، نرى من خلالها ملامح ابن الشعب الأبوي المناضل. وإذا انتقلنا إلى مساعد الخياط، فسند أنفسنا أمام عازف متقاعد للطلبل ذي

### نص الشواهد

يُقصد بالشاهد - هنا - ما يظهر ويتميز ويستقل ضمن النص بوصفه كذلك<sup>(56)</sup> وطبقاً لمفهوم (التناص) المعتمد في هذا التحليل، فإن (نص الشواهد) يمثل واحداً من النصوص المتعددة التي تكون معاً (النص التعددي).

وفي حالة النص - موضوع الدراسة، ثمة نصان الشواهد يسهمان بشكل جلي في نسج خيوط (النص الوصي)، وهما: النص الأسطوري والنص والديني. أما النص الأول فقد تم تناوله وتوضيحه في إطار الحديث عن (الأسطورة وأصوات المعرفة المطلقة).

يبقى إذاً أن نتناول بالتحليل والدراسة طبيعة ودور النص الديني في نصنا الروائي.

يمكن القول إيجازاً وتبسيطاً بأن الشاهد يهدف، فيما يهدف إلى إقناع المتلقي بأطروحة بعينها، وهذا ناشئ عن كون الشاهد (خطاباً مرجعياً)، خلافاً للخطاب التخيلي أو التصويري الذي لا يملك مرجعاً خارجياً خاصاً به، وإنما يحيل إلى خطابه الذاتي وفق عملية مجازية معينة. لسنا هنا بصدد التطرق إلى التقابل المعروف بين ما هو تداولي وما هو تصويري في الخطاب، إلا إنه من المفيد مع ذلك - الإشارة إلى أن هذا التقابل بين الخطابين يتأتى أساساً من الاستخدام الفني الواعي للغة في الخطاب التصويري بما يجعل منها مادة وموضوعاً، وسيلة وغاية، في الآن نفسه، خلافاً للغة الخطاب المرجعي<sup>(57)</sup>.

بالعودة إلى النص الروائي فإننا نشير إلى أن من مهام الشاهد فيه تيسير عملية سريان الخطاب. كما هو الشأن - مثلاً - في المقطع الآتي:

"آدم نام .. ويد الله نسلت منه ضلعاً. أخذ شطراً .. وعن هذا الشطر كان يبحث ... أعطاه الجنة، كل ما في الجنة ... وبدا حزينا .. الغيمة فوقه ، داخله ، وشعور الوحدة يعذبه .. يا ربي، يا ربي ، إني حزين " ولكي لا يحزن ردّ شطره إليه، تممه، فاغتنب آدم، واستراح، صار كاملاً. ونحن مثله نبحت عن الكمال، عن شطرنا الضائع"

(الرواية، ص. 51)

المستقبل، كفيل بتغييره. فعلينا إذاً بالتذرع بالإصرار والصبر. هذا، مع ملاحظة النبرة المتشائمة في المقطع الثاني: "ولكن بعد فوات الأوان". على أننا لا نعدم - في النص - استغلالاً، سيئاً للمثل، من ذلك ما يقوم به الحلاق الموصوم بالغوغائية والانتهازية من لجوء إلى (المثل) لتمرير مغالطاته وتسويقها لدى الآخرين.

كما هو الشأن - مثلاً - في (وحدة القراءة) هذه: "اليد الموسيقية لا تخبئ نفسها ، يدي موسيقية بالفطرة"

(الرواية ص. 38)

إنه لمن لصعب حقاً أن نتفهم الآلية المنطقية التي سوغت للحلاق أن يخلص إلى هذه النتيجة: "يدي موسيقية بالفطرة"

أجل، من الممكن أن نرى في المثل " شهاداً" نطياً يمكن استخدامه في لحظة من لحظات الخطاب<sup>(54)</sup>. إلا أن المقطع المذكور يعرض علينا نوعاً من الاستنتاج المتصف بالطابع الاحتمالي لمقدمته؛ حيث إن الآلية الطبيعية لعملية الاستنتاج تسير عادة على النحو التالي:

مقدمة كبرى: اليد الموسيقية لا تخبئ نفسها.

مقدمة صغرى: يدي لا تخبئ نفسها.

نتيجة: يدي موسيقية.

إلا أن (الحلاق) يقوم بحذف تكتيكي<sup>(55)</sup> للمقدمة الصغرى المشكوك بصحتها، مضيفاً إلى النتيجة الطبيعية قوله: "بالفطرة" أي أن آلية الاستنتاج تتم ، في هذه الحالة، كما يلي:

مقدمة كبرى: اليد الموسيقية لا تخبئ نفسها.

نتيجة: يدي موسيقية بالفطرة.

الأمر الذي يبطل البرهان المنطقي؛ إذ إن الموهبة الموسيقية المفترضة تنتج - في هذه الحالة - عن الفطرة - وليس عن المقدمة المنطقية الضرورية لها. ومهما يكن من أمر فإن (نص الأمثال) لا يكف عن أن يعكس في فضاء النص موضوع الدراسة لمحات من الإرث الثقافي لطبقات وفئات المجتمع المختلفة.

إن إشارة النص إلى رواية (العهد القديم) المتعلقة بقصة آدم وحواء تولد الانطباع بصدقية سلوك بطل الرواية في بحثه عن (شطره الضائع)، عن حوائه الخاصة، إذا جاز لنا القول . أو ليس في سلوكه هذا ما يشير إلى تأسيه بأبيه آدم؟ بعيداً عما يقوم به من تقديم الحجة و البرهان المؤديان إلى تيسير تبليغ رسالة الخطاب، فإن (النص الديني) يضطلع فضلاً عن ذلك - بمهمة أخرى، تتمثل في منح السكينة والعزاء لبطل الرواية، حيث يجد في (نشيد الأناشيد) ظلاً ظليلاً يفئ إليه كلما استبدت به مشاعر الحزن والوحدة والكآبة.

(انظر الرواية، ص 30 ، 51 ، 53).

#### النص المغلق

للهولة الأولى تبدو إشارتنا إلى مصطلح (النص المغلق) على تناقض تام مع المنهج المعتمد في هذه الدراسة، ناظرين إلى النص بوصفه (إنتاجية) ؛ أي نتاجاً في طور الصيرورة . إلا أن التفحص الدقيق لمدلول المصطلح المذكور كفيل بإزالة مثل هذا التناقض المبدئي المتوهم. إن مفهوم (النص المغلق) هنا، يشير إلى النص الذي يسلمنا رسالته (مغزاه) في مفتحه كما في خاتمته<sup>(58)</sup> وفي الحالة التي نحن بصددنا، فإننا نرى في النص الذي عرضنا عينة من تحليله نصاً مغلقاً، بل إنه يمكن النظر إلى الرواية جميعها بوصفها نصاً مغلق، للسبب المذكور ذاته.

ولكن ما هي الرسالة التي تطالعنا في بداية النص ومنتهاه على حد سواء؟

إننا نرى أن الرسالة المحورية للنص تكمن في التأكيد على الدور المعبر والمغير والخالق للفن؛ إن الفن محرضاً، والفنان ملتزماً، هما موضوع البحث في هذا النص الروائي. نقرأ في الرواية:

"أن نعزف، أو نرقص للاشئ، فهذا زيف .. لا بد أن يكون ثمة شئ، إنسان ما، فكرة ما، وعندئذٍ

يكون للعزف أو للغناء أو الرقص معنى. أن نعيش للاشئ، هكذا، لأجل العيش، لأجل تمضية الأيام، فهذا هو الموت..." (ص، 32)

إن الفن - لا يتيح - هنا - للفنان المجال للتعبير عن نفسه أو عن العالم من حوله فحسب، بل إنه يمكنه - فضلاً عن ذلك - من تحديد معالم الطريق، ومن الإسهام في التغيير، وفي السعي نحو إقامة مجتمع جديد أكثر إنسانية وعدلاً.

إن هذه الفكرة - الرسالة التي تجلت في (وحدة القراءة) السابقة يعاد بثها مرات عدة على مدار النص ؛ ففي (النص الأسطوري) يقوم الفتى بالرقص إلى أن تخرج الصورة من الصورة، أما في (نص المثال) فإن الخياط يتحدث عن الأرض النائمة التي ما تلبث أن تستيقظ تحت وقع أقدام الراقصين : "سيدقون بأرجلهم أرضنا النائمة ، ابنة الكلبة ، ليوقظوها ، وستستيقظ ، الباب الذي يُقرع يُفتح ..."

(الرواية، ص 31)

أما بطل الرواية فإنه يرقص ويرقص ، ضارباً بقدميه الأرض، إلى أن يرى المرأة ذات الابتسامة المشرقة.

"أنا أيضاً فتحت ذراعي ورقصت ، أنا أيضاً حلت في روح الفتى، لقد رأيت، كما رأى، امرأة ابتسامتها كماسة على قماش عندي كانت تبتسم لي، تحبيني، فحببتها .." (الرواية، ص 29)

لقد بدأ النص متحدثاً عن الفتى الذي يوّد أن يصبح موسيقياً لكي يعبر عن مكونات نفسه:

"كنت أرغب في أن أصبح موسيقياً لاستخراج شيء ما في قلبي ، شيء أحسنه ولا أستطيع

التعبير عنه بالكلمات" (الرواية، ص 20)

وانتهى بتوجه المرأة ذات الابتسامة المتلألئة إلى الفتى قائلة : "أنا لك ، لك ، لك ..." (الرواية ، ص 53)

هكذا إذآ، نجد أنفسنا أمام (نص مغلق) يؤكد على دور الفن مفتحاً وختاماً، بدءاً وانتهاءً

## خاتمة

في حين زدنا (نص الشواهد) بأمثلة حيّة على طبيعة الدور الفاعل الذي يمكن للشاهد أن يقوم به في فضاء النص. وأخيراً، فإن (النص المغلق) قد سلط الضوء على البعد الأيديولوجي لهذا النص، بل لهذه المغامرة النصية.

على انه يجدر التنبيه على أن هذه الجولة في النصوص المتعددة التي ينطوي عليها النص – موضوع الدراسة، ليست، بل ولا ينبغي لها أن تكون، استقصائية. إن عدم الإشارة إلى معنى ما، أو عدد من معاني النص، ليس، في إطار (التحليل النصي) بالتقصير الذي يؤخذ علينا. بل إن ذلك قد يكون، كما يرى (بارت): "قيمة إيجابية، طريقة لتأكيد عدم مسؤولية النص، لتأكيد تعددية الأنظمة." (60)

يبقى أن نلاحظ بأن (التضمين) – وهو الذي قام بدور الكاشف عن التعددية المعنوية للنص – يمكننا أيضاً من التمييز بين نمطين من أنماط التفكير، أولهما: التفكير التواصلية، الذي يعتمد إلى التأليف بين مجمل المعاني الممكنة، وإلى إقامة العلاقات ومدّ الجور بينها وثانيهما: هو الفكر التحليلي الذي ينجح إلى تحديد المعنى وإفراده، وذلك بنفيه وعزله للمعاني الأخرى. (61)

إن أهمية رواية "الشمس في يوم غائم" تتأتى – حسب قناعتنا – من اعتمادها للتفكير التواصلية أساساً لإرساء قواعد بنائها الدلالي، الأمر الذي جنبها الكثير من منزلقات الخطاب الأيديولوجي المباشر، ليسمو بها إلى آفاق الفن الروائي الرحبة.

بين التفكير التواصلية والتفكير التحليلي يقول (بارت) في كتابه الذي يحمل عنوان "لذة النص"

"يحتاج النص إلى ظلّه؛ هذا الظل هو قليل من الأيديولوجيا، قليل من التصوير، قليل من الموضوع..." (59)

وفقاً لهذا المنظور، فإن النص الذي أتينا على تحليله لم يفقد ظلّه للحظة واحدة، هذا على أنه يجدر بنا أن نوّكد، من جهة أخرى، على ما سبق وأشرنا إليه أكثر من مرة في ثنايا دراستنا هذه، على أن الهدف من التحليل النصي لا يتمثل، بحال من الأحوال، في الوقوف على معنى النص، أو في تحري العوامل أو الأسباب الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية أو النفسية، أو غيرها من العناصر التي يمكن أن تقف وراء النص.

إن هدفنا يتمثل، بكل وضوح، بأن نعائش تعددية النص، وبأن نتحسس مظاهر التنوع والثراء التي ينطوي عليها.

وقد كان لنا ذلك فعلاً؛ فمع (النص الأسطوري) عشنا المعرفة المطلقة، وعائنا التجارب الإنسانية الموروثة والمتوارثة.

وغير بعيد عن الأسطورة لمسنا كيف أمكن لرقصة الخنجر، هذه الفعالية الإنسانية، أن تتحول إلى (شعيرة ثورية).

أما (نص المهن)، فقد أتاح لنا أن تعائش ذلك النضال اليومي الدؤوب لقطاع واسع من أبناء الشعب ضد التخلف والامتهان والاستغلال. بينما سمح لنا (نص الأمثال) بأن نقف على شذرات من الإرث الثقافي للمجتمع.

## الهوامش

- Chabcol, Semiotique narrative ot textuelle, Paris, Larouss, 1973, P. 29.  
3- المرجع السابق، ص 29.  
4- قاعدة الملازمة: Regle d'immanence

- 1- R. Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970.  
2- R. Barthes, "Analyse textuelle d'un conte d'edgar Poe In "

- 30- شيفرة الألغاز : Code enigmatique  
 31- الشيفرة الرمزية: Code symbolique  
 32- شيفرة المدلول: Code de signifie  
 33- الشيفرة الثقافية (المرجسية): Code culturel
- 34- Barthes, 1973. P. 33  
 35- C. Kerbrat- or cchioni, La connotaion, P. U. L. Lyon, 1977, P. 209.  
 36- Dictionnaire encyclopedique\_\_, PP. 325 - 332.  
 37- المعني التعييني: Le sens denotative  
 38- المعني التضميني: Le sens connotative  
 39- La connotation, PP. 112 - 149 .  
 40- حقل دلالي: Chomp semantique  
 41- الملفوظية: Enon ciation  
 42- وظيفة انتباهية: Fonction Phatique  
 43- R. Jakobson, Essais de linguistique generale, Paris, Minuit, 1963, P.214.  
 44- La connotation, PP. 189 - 196.  
 45- النص المتعدد: Text pluriel  
 46- قصة واصفه (القصة داخل القصة): Meta - recit  
 47- P. Grimal. Dictionnaire de mythologie grecque et romain, Paris, P.U.F, 1980, P. 401.  
 48- R. Barthes, Le degre zero et l'écriture, Paris, seuil, 1972, P. 31.  
 49- L. Benoist, Signes, Symboles et mythes, Paris, P.U.F, 1985, P. 103.  
 50- المرجع السابق، ص 95.  
 51- المرجع السابق ، ص 100 - 101 .  
 52- Kristeva, 1969, P. 145.  
 53- حوار ثانوي (تحتاني): Sous- dialogue  
 54- O. Reboul, La rhetorique, Paris, P.U.F, 1984, P. 27.
- 5- R. Barthes, " Introduction al'analyse structrale des recets " , In : Communi cations,8\_. Repris In: eoll Points, 129, Paris, Seuil, 1981, PP. 7 - 33.  
 6- المرجع السابق.  
 7- حالة السرد ( الموقف السردى ) Situation de la narration  
 8- المرجع السابق، ص ص 7 - 33.  
 9- نص في حالة (نص ضمن موقف): Texte- en - situation  
 10- المرجع السابق، ص 9.  
 11- J. Kristeva, de texte du common, Paris, Mouton, 1970, P. 12.  
 12- J. Kristevce, Recherches Pour une semanalyse, Paris, Seuil, 1969, P. 113.  
 13- Barthes, 1970, PP. 9 - 12.  
 14- المرجع السابق، ص ص 9 - 10.  
 15- المرجع السابق، ص ص 9 - 10.  
 16- تعددية النص: La pluralite ' du texte  
 17- التضمين: Connotation  
 18- المرجع السابق، ص ص 9 - 10 .  
 19- وحدة قراءة (مقطع): Lexie  
 20- دوال (ج دال): Le signifiant  
 21- مدلولات (ج مدلول): Le Signifie  
 22- النص الوصي: Le texte tuteur  
 23- النص المولد: Le geno - texte  
 24- النص الظاهر: Le phenol - texte  
 25- Ducrot / To do rov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, P. 447.  
 26- M. Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, Paris, Minuit, 1977.  
 27- الشيفرة: Code  
 28- Barthes, 1973, P. 50 .  
 29- شيفرة الأعمال: Code des actions

- 55- المرجع السابق، ص 29.
- 56- B. Gelas, " Elements Pour une etude de la citation ", In: Linguistique et semiologie, no 6, Lyon, P.U.L, S.D, P. 165.
- 57- R. Warning, " Pour une Pragmatique du discours fictionnel ", Poetique, 39, Paris, Seuil, 1979, PP. 321 - 337.
- 58- Kristeva, 1970, PP. 43 - 54. 1969, PP. 113 - 143.
- 59- R. Barthes, Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, P. 53.
- 60- S / Z, PP. 16 - 18.
- 61- J. Lacoste, Cite par C. Kerbrat - Orecchioni, La Connotation, PP. 195 - 196.