مجلة العلوم الإنسانية —— عدد 43جوان2015، المجلد ب، ص. ص 751-768 ——

التفاتُ الالتفاتِ من التطبيق البلاغي إلى السرديات العربية المعاصرة.
- نماذج إجرائية من المنجز الروائي العربي

د. ليندة خراب
قسم الآداب واللغة العربية
جامعة الإخوة منتوري
قسنطينة

ملخص:

ليس الالتفات مجرد استعراض مجاني لمفاتن الخطاب ، بدليل كثرة وروده في الخطاب القرآني المعجز ، بل إن الالتفاتَ بلاغةُ مُخاطِبٍ قادرٍ على إنجاز مختلف أوجه خروج الكلام من جهة إلى أخرى ، كالعدول عن الغيبة إلى الحضور ، و عن خطاب الواحد إلى الاثنين و إلى الجماعة ، وعن الزمن الماضي إلى المستقبل ، أو عكس ذلك جميعا.

أما اليوم ، فإن الالتفات السردي ، أضحى عرفا من أعراف الرواية العربية ، التي راح بعضُ كتابها يوظفون التفاتات بتحويل ضمائر السرد ، والتفاتات بالوصف ، وأخرى في مستوى الأوضاع السردية ، وهذه بضعُ بلاغات سردية ، تم تطويرها في حقل السرديات البنيوية ، لذلك لم نجد مندوحة عن توظيف مكتسبات هذا الحقل المعرفي ، لإعادة قراءة بلاغة الالتفات التراثية ، التي ما تزال ذخيرتها المعرفية و المصطلحية تُغني الخطابَ النقدي العربي المعاصر ، وتفتح له آفاقا جديدة للبحث والدراسة .

Abstract:

"Al Iltifat" is not a simple free parade of the speech attractions as evidenced by the large number of publication in the miraculous Qur'anic discourse. Indeed, "Al Iltifat" is the eloquence of a speaker able to perform different pronunciations from one way to another. For example, leave the gossip for the hearing, the speech of a single source to two or to a community and from past to future, or the opposite of all that.

Today, "Al Iltifat" of the narration, has become the norm in the Arab novel, some writers use "Iltifatat" through the conversion of the narrative pronouns, the description and others at the level of narrative situations. These are some narrative reports developed in the field of structural narratologie . For that, we did not find necessary to use the gains of this field of knowledge, reread eloquence of the heritage "Al Iltifat" which always enriches the Arab contemporary critical discourse with its terminology and cognitive reserve and opens up new perspectives for research and study.

مقدّمة:

1- الالتفات في الموروث البلاغي العربي :

لا يتأتى معنى الخطاب إلا بوجود متكلّم يمارس آثار نطقه في الكلام ، ونستدل على حضور المتكلم في كلامه عادة بمقولة الضمائر ، التي تحتمل بالتأكيد تعيين ذات المخاطِب والمخاطَب ، غير أن إحالات الضمائر ليست ثابتة ولا هي يقينية مطلقا ، بل هي عرضة للتحول من ضمير إلى آخر ، وهو ما عرف في التراث البلاغي والنقدي العربيين تحت تسميات كثيرة أشهرها طرا بلاغة الالتفات .

© جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر2015

ثم إنّ ظاهرة تحولات الضمائر ليست وقفا على علم النحو وفقه اللغة والبلاغة والبديع و علوم القرآن وحدها ، بل لقد أضحت تحولات الضمائر اليوم من أهم بنود علم السرد ، وهي تشكل أحد دعائم نظرية سردية متكاملة تُعنى بدراسة مختلف مظاهر عدول المتكلم " أو السارد" عن كلامه مما له علاقة أيضا بمختلف تحولات الضمائر السردية .

لا يمكن والحال هذه ، أن نتصور وجود خطاب معزول عن نظام الإحالة إلى متكلمٍ ما و مستمعٍ ،تنشأ بينهما شبكةُ مقاصدٍ وتأويل، لأنّ كل ذلك له صلة بذرائعية الخطاب التي هي صفةٌ جوهرية في اللغة والسرد معا ، لكن المتكلم قد يتخذ أحيانا وضعيات تخاطبية مُلبسة ، تؤدي بدورها إلى المباعدة بينه وبين خطابه، وإلى التواري خلف ضمير آخر ليس هو أناه ، مما له علاقة بظاهرة الالتفات ، التي غالبا ما تقتضي قلب نظام الإحالة إلى المتكلم ، والتشويش على ذرائعية الخطاب .

طبيعي إذن أن تستدعي ظاهرة الالتفات ، بسبب علاقتها بمقام النطق ومقولة الضمائر ، إمكانية إعادة التفكير فيها وتوظيفها ضمن حقل نقدي جديد ، يطمح إلى اقتراح قراءة مغايرة للمنجز البلاغي من جهة ، كما يسعى إلى تأمل إمكانية نقل المصطلح من الحقل اللغوي و البلاغي إلى حقل السرديات العربية المعاصرة ، مما قد يشكل مظهرا لبلاغة سردية لها أصولها ، فحقيق بنا إذن أن ننظر في أوجه التقاطع والاختلاف بين المفهوم البلاغي للالتفات وصنوه في حقل السرديات ، عسانا نتبيّن بعد ذلك مدى مشروعية تعميم المصطلح و تسويغ استخدامه في حقل السرديات العربية .

لم يتجاوز التداول المعجمي للفظ الالتفات معنى الصرف و التحول من حال إلى حال ، فقد جاء في لسان العرب: « **لَفَتَ وَجْهَهُ عَنِ القَوْمِ : صَرَفَهُ ، والتَفَتَ التفَاتًا ، والتَّلَفُّتُ أَكثرُ منه ،وتلفَّتَ إلى الشيء والتَفَتَ إليه : صَرَفَ وجْهَهُ إليهِ...، ولَفَتَه عن الشيء يَلْفِتُه لَفْتًا : صَرَفَهُ...، ولفتُّ فُلاَنًا عَنْ رَأْيه أي صَرَفْتُه ، ومنه الالتفاتُ** »[1]، وهذا يشاكل تماما مفهوم الالتفات في الدرس البلاغي العربي ، إذ يستدعي هذا المصطلح معنى الانتقال من أسلوب إلى آخر. يقول ابن الأثير (ت637 ه) مؤكدا هذا المعنى الذي يلتبس بلفظ الالتفات : « **وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله ، فهو يُقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا ، وكذلك يكونُ هذا النَوْعُ منَّ الكَلَامِ خاصةً ؛ لأنَّه ينتقلُ فيه عن صيغة إلى صيغة ، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب ، أو من خطاب غائب إلى حاضر.أو من فعل ماض إلى مستقبل ، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك** » .[2]

ولما كان أهل المعاني والبيان والبديع يطلقون مصطلحات كثيرة يستدلون بها على المسمى نفسه في الغالب ، فقد استخدموا لفظ الالتفات بشكل مترادف مع الانصراف و الصّرف والعدول والاستدراك والاعتراض والتتميم والتكميل والتذييل ، إلى غير ذلك من المصطلحات التي يتعذر حصرها في هذا المقام ، وهو ما يجعل كل محاولةٍ لتحديد معنى دقيقٍ للالتفات أمر دونه خرط القتاد، وهذا ما يضعنا وجها لوجه مع إشكالية تداول مصطلح الالتفات في الدرس البلاغي والنقدي العربيين.

اختلف البلاغيون العرب في فهمهم للالتفات ، وإن كان الجمهور قد سوى بين الالتفات و الاعتراض ، وإلى مثل ذلك يذهب الباقلاني (ت 402ه) فيقول : « **ومعنى الالتفات أنه اعتراض في الكلام** » [3]، وإن كان الباقلاني نفسه لم يستنكف عن استخدام المعنى الذي سنّه ابن المعتز (ت 296ه) للالتفات بوصفه تحويلا للضمائر ، في حين أطلق قدامة بن جعفر (ت327ه) اسم الاستدراك على الالتفات ، وهو تحول من معنى إلى معنى فيقول : « **ومن نعوت المعاني الالتفات ،وهو أن يكون الشاعر آخذا في معنى ، فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادًا يرد عليه قوله ، أو سائلا يسأله عن سببه ، فيعود راجعا إلى ما قدمه فإما أن يذكر سببه ، أو يحل الشك فيه** » .[4] وينسج أبو هلال العسكري (ت 395ه) على منوال سابقيه ، فيخلص إلى أنّ الالتفات هو الاعتراض ، وقسمه إلى قسمين قائلا : « **الالتفات على ضربين ، فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنّه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به... والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذا في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أنّ رادا يرد قوله أو سائلا يسأله عن سببه فيعود راجعا إلى ما قدمه .. فإما أن يؤكده. أو يذكر سببه ، أو يزيل الشك عنه** » .[5]

تناول ابن رشيق (ت456 ه) الاختلاف الحاصل حول تسمية الالتفات ، فهو وجه من أوجه الاعتراض تارة،وهو الاستدراك تارة أخرى ، وأشار إلى أهم مظهر من مظاهر هذا الاختلاف ، إذ كان سائر النقاد لا يميزون بين الالتفات والاعتراض خلا ابن المعتز، الذي يفرق بينهما ويجعل للالتفات بابا مستقلا عن الاعتراض ، يقول ابن رشيق في معرض تعريفه للالتفات : « **وهو الاعتراض عند قوم ، وسماه آخرون الاستدراك ، حكاه قدامة ، وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول** » .[6] ثم راح ابن رشيق يستعرض بعض الشواهد التي عدّها الجمهور التفاتا ، في حين أحصاها ابن المعتز في باب الاعتراض ، من ذلك قول كُثير (من الوافر) [7]:

لَوَ أنَّ الباخلينَ و أنتِ منهُم رأوْكِ تَعلــَّمُـوا منــكِ المِـــــطَــالاَ

ومنه كذلك قول عوف بن مُحَلِّم لعبد الله بن طاهر[8]:

إنَّ الثَّـــــــــــمـــانينَ – وَ بُلِّـــغْتَـــهَا - قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إلى تُرْجُمَانْ

فقد جعل الجمهور جملة : (وأنت منهم) وجملة (وبلغتها) الدعائية الاعتراضية التفاتاً ، وهما اعتراض نَحوي عند ابن المعتز وابن رشيق ، أما البغدادي(ت 391ه) ، فقد وضع بيت عوف بن مُحَلِّم السابق في باب التكميل ، وهو أحد أضرب الاعتراض ، منكرٍ على كثير من النقاد خلطهم بين أبواب التكميل والتتميم ، فيزعم مبددا أوجه هذا اللبس : « **وقد غلط غالب المؤلفين في هذا الباب، وخلطوا التكميل بالتتميم، وساقوا في باب التتميم شواهد التكميل، فمن ذلك قول عوف السعدي (...) هذا البيت ساقوه من شواهد التتميم، وهو أبلغ شواهد التكميل، فإن معنى البيت تام بدون لفظة وبلغتها،وإذا لم يكن المعنى ناقصًا فكيف يسمى هذا تتميمًا، وإنما هو تكميل حسن (...) والفرق بين التتميم والتكميل، أن التتميم يرد على المعنى الناقص فيتممه، والتكميل يرد على المعنى التام فيكمله، إذ الكمال أمر زائد على التمام وقد تقدم هذا الكلام على التتميم في موضعه، ولكن أردت هنا تفصيل التكميل عن التتميم، لتنجلي عن الطالب ظلمة الإشكال بصبح هذا الفرق الدقيق...** » [9]، فجملة (وبُلغتها)، من وجهة نظر البغدادي إذن ،هي تكميل مرادف للاعتراض النحوي ، لوقوعها بين متلازمين ، هما اسم (إن) وخبرها ، وبذلك ينتهي البغدادي للانضمام إلى سرب النقاد الذين سووا بين الالتفات والاعتراض ، وذلك على غير مذهب ابن رشيق وابن المعتز قبله ، أما ابن رشيق فهو أميل إلى ترجيح رأي ابن المعتز الذي أخرج الاعتراض النحوي من باب الالتفات ، وساق له تعريفا يشذ عن الفهم السائد ، وضرب له أمثلة مناسبة ، فقد أنشد عبد الله ابن المعتز لجرير قوله[10] :

مَتَى كَانَ الخِيَامُ بِذِي طُلُوح سُقِيتِ الغَيثَ أَيَّتُهَا الخِيَامُ

فالتحول هنا جلي من الغيبة إلى المخاطبة ، وهو ما جعل ابن رشيق يثني قائلا : « **لم يعدّ ابن المعتز إلا ما كان من هذا النوع ، وإلا فهو اعتراض كلام في كلام وقد أحسن ابن المعتز في العبارة عن الالتفات بقوله : هو انصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة ، ومن المخاطبة إلى الإخبار** » . [11]

زبدة القول إذن إن الالتفات التبس ملّيا بمعنى الاعتراض في الدرس البلاغي العربي ، على الرغم من الاختلاف بينهما ، فقد أثبت ابن فارس (ت395ه) أن الاعتراض هو : « **أن يعترض بين الكلام وتمامِه كلامٌ** »[12]، و رجح ابن المعتز أن الالتفات غير الاعتراض كما رأينا ، وبذلك يمكننا الزعم أنّ ابن المعتز هو أول من وضع مفهوما صيغيا للالتفات ، وأحصاه ضمن محاسن الكلام التي اختص بدراستها علم البديع ، ويعد تعريفه للالتفات حدسا ذكيا لمعناه الاصطلاحي ، إذ يقول : « **باب الالتفات وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك . ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر.** »[13].

وقد ساق ابن المعتز في باب الالتفات كذلك أمثلة من القرآن الكريم ، فاستشهد بقوله تعالى :﴿ هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنْ أَنْجَيْتَنَا مِنْ هَذِهِ لَنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ﴾ (يونس/ 22) ، فقد تحوّل الخطاب القرآني من صيغة المخاطبة "أنتم"، أي

مخاطبة الله تعالى عبادَه وتذكيره إياهم بنعمة السير في البر والبحر ، إلى خطاب الغيبة في قوله تعالى : ﴿ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ ﴾، ويقترن الانتقال الصيغي بانتقال من معنى إلى آخر ، وهو في الآية الكريمة انتقال من حال الرخاء والنعمة إلى حال الشدة و الخوف ، فإذا كان الالتفات على هذا النحو فإنه لا يترادف حتما مع الاعتراض النحوي ؛ لأنه عبارة عن انتقال الخطاب من صيغة إلى أخرى بينما الاعتراض النحوي يشترط فيه أن يكون بين متلازمين.

خرج الالتفات إلى نوعين ، انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار ، و الانصراف عن معنى ، وقد غلب على النقاد العرب الاهتمام بأشكال الانصراف عن المعنى ، وأفضى بهم ذلك إلى الخروج من باب الالتفات إلى أبواب أخرى من البيان و البديع . فكانت إذن مزية السبق لابن المعتز حين رجح المعنى الأول وقدمه بوصفه تحولا أسلوبيا مبنيا على تغيير جهة الضمير ، مع العلم أن المعنى الأول يتضمن الثاني ويقتضيه على وجه الضرورة .

يقدم حازم القرطاجني(ت 684 ه) تصورا متكاملا للالتفات ، من حيث هو تحويل للضمائر وتحول من معنى إلى معنى ، فيقول : « **الصورة الالتفاتيّة : هي أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، وأن ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافا لطيفا من غير واسطة ، تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة التحول** »[14]، فكل التفات من وجهة نظر حازم، هو ما كان عدولا من كلام إلى آخر بغير واسطة تُهيأ لهذا الانتقال، فإن وقع العدول بواسطةٍ خرج الكلامُ من جهة الالتفات ، ويذهب حازم إلى تأكيد هذا المعنى قائلا : « **والانعطاف غير الالتفاتي يكون بواسطة، بين المنُعَطِفِ منه والمنُعَطَفِ إليه ، يوجد الكلام بها مهيئا للخروج من جهة إلى أخرى ، وسببٍ يجعل سبيلا إلى ذلك يُشعر به قَبل الانتهاء إليه** » .[15]

لا يكون الخروج إلى الالتفات بواسطة لفظية تدل عليه ، ولكنه يقع لأغراض أحصاها القرطاجني فيقول: « **وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعل نفسه مخاطَبا وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب ، فلذلك كان الكلامُ المتوالي فيه ضميرُ متكلمٍ أو مخاطَبٍ لا يُستطَابُ ، وإنما يحسن الانتقالُ من بعضها إلى بعض** » [16]. ولعمري إن في قول القرطاجني حدس ذكي لمقوّمين اثنين هما من أهم شروط بلاغة الالتفات في عرف المحدثين ، يتعلق الأول منهما بتداولية الالتفات ، ويخص ثانيهما ازدواجية الضمير ، أما المقوّم الأول فيحدده قول القرطاجني : " **وهم يسأمون الاستمرار على ضميرٍ متكلم أو ضمير مخاطبٍ فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة... "**، فتبديل جهة الضمير إنما كان بغرض مقاومة رتابة التلقي وتجديد نشاط المخاطَب، وقد كانت العرب تلجأ إلى الالتفات لتطرية الكلام وتبديد الملال عن السامع ، وفي هذا الشأن يخبر الزركشي (ت794ه)عن حقيقة الالتفات: « **وهو نقل الكلام من أسلوب إلى آخر تطرية واستدرارا للسامع ، وتجديدا لنشاطه ، وصيانة لخاطره من الملال والضجر ، بدوام الأسلوب الواحد على سمعه .**»[17] ، ويرى الزمخشري(ت538ه) رأيه فيقول : « **وذلك على عادة افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد ، وقع تختص مواقعه بفوائد** » .[18]

أما المقوّم الثاني ، فيرتبط بمقولة ازدواجية الضمير ، تلك التي أثبتها اللغويون والسرديون المعاصرون فقادتهم إلى نفي الإحالة على الشخص في الضمائر النحوية والسردية سواء بسواء ، كما لا يخفى إدراك حازم للأبعاد الجمالية والتداولية التي تكتنف هذا التحول في أسلوب الخطاب ، والذي ينعته حازم بتلاعب المتكلم بضميره وهو ما يسمح بالمباعدة بين المتكلم وخطابه ، ويجعل المتكلمَ آخرَ في كلِّ لحظة من لحظات الخطاب ، بواسطة التمويه على جهة الضمير .

انتهى القرطاجني بعد هذا العرض إلى ذكر ثلاثة أقسام من الإلتفات ، فيقول :« **وأصناف الالتفات كثيرة . وأكثر ما يعني المتكلمون في البديع، من ضروبه، ثلاثة أصناف :1 - مما أوهم ظاهره أنه كريه وهو مستحب في الحقيقة فيلتفت الشاعر إلى ذكر ما يزيل ذلك** » . [19]

يتحقق هذا النوع من الالتفات ، بالانتقال من معنى ظاهر غير مقصود إلى معنى آخر هو المقصود ، ويضرب له القرطاجني مثالا، بيتَ عوف بن محلم الشهير :" إن الثمانين وبلغتها..." ، فقد يتبادر إلى ذهن المستمع أنّ الشاعر يتذمر من هذه الثمانين التي أثرت على سمعه، ولكن تأويل اللفظ يدلنا على المعنى الثاني الذي أثبتته الجملة الاعتراضية "وبلغتها" وهي دعاء للمُخَاطَب بطول العمر، فالالتفات هنا عدول عن معنى إلى آخر، وهو ما يقتضي أنّ الالتفات هنا لم يحصل بواسطة الضمير ،لأن البيت يعتمد على الإخبار وليس فيه مخاطبة ، بل هو اعتراض نحوي كما أشرنا إلى ذلك أعلاه ، لذلك لم يسق ابن المعتز هذا الشاهد في باب الالتفات ،وإن كان حازم قد أشار هنا إلى قضية جوهرية تتضمنها بلاغة الالتفات ، وهي التي يقع وسمها في حقل السرديات و السيميائيات السردية والتداولية بمقصدية الخطاب الناتجة عن التفاوت الحاصل بين الظاهر والباطن ، هكذا بدا أن الالتفات قد يكون مطية للتظاهر على خلاف مقتضى الظاهر ، فيسوق المتكلمُ مدحا وهو يريد به الذم، أو يثبت معنى وهو يريد نفيه، مع عكس صحيح دائما ، ولكن لعبة الظاهر والباطن قد تتجاوز ذلك لتطال تحولات الضمائر ،كأن يتحدث المتكلم عن نفسه بأسلوب الخطاب الذي يخاطب به غيره ، أو يتحدث مع من يخاطبه بأسلوب التكلم عن الغائب ، أو يستحضر غائبا بأسلوب الخطاب ومنه قوله تعالى : ﴿ عبسَ وتولى أن جاءَهُ الأعمى ﴾ (عبس / 1-2) ، وكان مقتضى الظاهر أن يقول الله لرسوله : (عبستَ وتوليتَ أن جاءكَ الأعمى) ، كما نعد العدول عن ضمير الجمع إلى المفرد أو المثنى أو العكس خروجا على مقتضى الظاهر ، وقد تتسع مقولة الخروج على مقتضى الظاهر، لتشمل الانتقال الزمني من الماضي إلى المضارع أو الأمر مع عكس صحيح أيضا . وقد اقتربت السرديات من مجموع هذه الظواهر، بخاصة منها التي تطال الوضع الملبس لإحالة الضمائر ، وهو أمر سنعود إلى تناوله في سياق مناقشتنا لظاهرة التفاتات الضمائر السردية.

ثم يستأنف حازم تعريف القسم الثاني من الالتفات قائلا : « **أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيء إلى ما له في نفسه من غرض جميل أو غير ذلك ، فيصرف الكلام إلى جهة ذلك الغرض** » .[20]

ويسوق له القرطاجني مثالا قول جرير :

طَرِبَ الحمامُ بذي الأراكِ فَهَاجَني ... لاَ زِلْتَ في غَلَلٍ وَأَيْكٍ نَاضِرِ[21]

يقع حافرُ حازمٍ على حافرِ ابن المعتز حين وضع هذا الشاهد في باب الالتفات ، وقد استوفى هذا الأخير شرطَه وهو العدول بواسطة الضمير عن خطاب الغيبة إلى خطاب الحضور. أما الصنف الثالث من الالتفات عند حازم فهو: « **أن يلتفت إلى نقض خفي داخل عليه في مقصد كلامه أو يخشى تطرق النقض إليه فيحتال فيما يرفع النقض ويزيل التطرق ويشير إلى ذلك ملتفتا** ».[22]

ويستدل حازم على هذا الضرب بقول طرفة[23]

فسَقَى بِلادَكِ - غيرَ مُفْسِدِهَا- ... صوبُ الغمامِ وديمةٌ تَهْمِي

يحتمل هذا الصنفُ الثالث علاقة تخاطبية بين المتكلم و المستمع ، يَظْهَرُ فيها المتكلمُ كاحترابي ذكي قادر على تخمين ما قد يتبادر إلى ذهن مُخاطَبه ، ومن ثمة يُبدي المتكلمُ -حين يلجأ إلى الالتفات- استعدادَه الدائم لتعديل كلامه حتى يرفع كلَّ لبس قد يحول دون بلوغ معناه على أكمل وجه ، ويكون الالتفات في هذه الحال من قبيل ما أسماه القرطاجني " النقض الخفي والاحتيال فيما يرفع النقض " ، و هو كما يزعم القرطاجني ركن مكين من أركان الالتفات ، وفي هذا المستوى من العرض يبدو القرطاجني كمن أدرك قبل الأوان أنّ للالتفات مظهرا تداوليا عماده التحفيز المستمر للمتلقي وتجديد طرائق تلقيه للمعلومة ، و ذلك بصرف الكلام من الإخبار إلى المخاطبة مع عكس صحيح أيضا .

وقد أخذ نقادٌ آخرون بناصية المعنى الذي حدده ابن المعتز للالتفات وإن لم ينعتوه باللفظ نفسه ، نذكر منهم أسامة بن منقذ (ت584ه) الذي انفرد باستخدام مصطلح الانصراف للدلالة على معنى الالتفات فيقول : « **و هو أن يرجع من الخبر إلى الخطاب ، و من الخطاب إلى الخبر** »[24]. في حين يذهب فخر الدين الرازي (ت606 ه) إلى نعت الالتفات بالعدول وهو القائل: « **قيل إنّه العدول**

من الغيبة إلى الخطاب أو بالعكس . فالأول قوله تعالى : ﴿مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَ إِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾ (الفاتحة : 3،4)، **والثاني قوله تعالى : ﴿ حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم﴾** (يونس: 22) ». [25]

راج مصطلحُ الالتفات في حقول معرفية أخرى ، فكان موضوعا أثيرا في كتب التفاسير والدراسات القرآنية ، وهو ما أسهم في تعميق مفهومه وتعزيزه بدلالات وتصورات إضافية ، وإن لم يمنع هذا الامتداد نفسه من استفحال ظاهرة الاضطراب والتداخل المصطلحي الذي شاب هذا اللون البلاغي ، وقد غلب على كتب التفاسير توظيف المعنى الصيغي للالتفات كما حدده ابن المعتز، فكان أن تناول السيوطي(ت911ه) الالتفات وأعطاه معنى الانصراف من أسلوب إلى آخر، فيقول : « **نقل الكلام من أسلوب إلى آخر ، أعني من التكلم إلى الخطاب أو الغيبة إلى آخر منها بعد التعبير الأول وهذا هو المشهور.** »[26]، وتناول الزركشي(ت794ه) الالتفات في القرآن الكريم ، ويعرفه بقوله : « **واعلم أن للتكلم والخطاب والغيبة مقاماتٍ والمشهور أن الالتفات هو الانتقال من أحدهما إلى الآخر بعد التعبير بالأول** »[27]، هذا ، ويخرج الالتفات بحسب الزركشي ، إلى ستة أضرب ، نلخصها في الجدول أدناه مع سوق واحد من الأمثلة التي أوردها الزركشي في كل باب :[28]

الالتفات	السياق المُلْتَفِت منه	الضمير	السياق المُلْتَفَت إليه	الضمير	نسق الالتفات
﴿وَمَالِي لاَ **أَعْبُدُ** الذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ **تُرْجَعُونَ** ﴾.يس/21	أعبد	المتكلم/أنا	ترجعون	المخاطب/أنتم	من التكلم إلى الخطاب
﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا لِيَغْفِرَ اللهُ لَكَ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُّسْتَقِيمًا﴾. (الفتح/2،1)	إنّا فتحنا لك فتحا قريبا	المتكلم/ نحن	ليغفر الله لك ما تقدّم من ذنبك وما تـأخر ويتمَّ نعمتــه عليــك ويهديك صـــــــراطا مستقيما.	الغائب/هو	من التكلم إلى الغائب
﴿وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً مِن بَعْدِ ضَرَّاءَ مَسَّتْهُمْ إِذَا لَهُم مَكْرٌ فِي آيَاتِنَا قُلِ اللهُ أَسْرعُ مَكْراً إِنَّ رُسُلَناَ يَكْتُبُونَ ما تَمْكرُونَ ﴾.(يونس/21)	قل الله	المخاطب /أنت	رسلنا	المتكلم/نحن	من الخطاب إلى التكلم

:﴿ هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنْ أَنْجَيْتَنَا مِنْ هَذِهِ لَنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ﴾ (يونس/ 22)	يسيركم	المخاطب/أنتم	جرين بهم والأصل جرين بكم	الغائب/هم	من الخطاب إلى الغيبة
﴿ سُبْحَانَ الذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ المسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المسْجِدِ الأَقْصَا الذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنَ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ﴾ .(الإسراء: 1)	سبحان الذي أسرى بعبده	الغيبة/ هو	باركنا حوله والأصل بارك حوله	المتكلم/نحن	من الغيبة إلى التكلم
﴿وَقَالُواْ اتَّخَذَ الرَّحمَنُ وَلَدًا لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا ﴾ (مريم89-90)	وقالوا	الغيبة/ هم	لقد جئتم والأصل لقد جاءوا.	المخاطب/أنتم	من الغيبة إلى الخطاب

لقد عرف لفظ الالتفات مفهومه الصيغي ، بوصفه تحولا للضمائر عند ثلة من العلماء والنقاد العرب ، الذين أبدوا وعيا متقدما بالظاهرة في أبعادها اللغوية والدلالية والتداولية ، وإنْ كان لمحمّد المبارك رأيا مخالفا لما أوردناه ، إذ راح يُنْجِي باللائمة على النقاد العرب ، لأنهم أهملوا بزعمه معنى تحويل الضمائر في لفظ الالتفات وقدّموا عليه القسم الخاص بتحويل المعنى فيقول: « **ولو دققنا الأمثلة التي أوردها (ابن المعتز) استشهادا على الالتفات لتوضح أن التغيير في ضمير المخاطب أو الغيبة هو في مآله تغيير في المعنى (...) إذن كان الفصل بين قسمي الالتفات لأغراض دراسية توضيحية وليس لأغراض منهجية .. ولو فهم الأمر على هذا النمط لما انساق النقاد بعد ابن المعتز للحديث عن أنواع**

متعددة للالتفات ، أكدوا فيها على خاصية نقل المعاني تاركين أساس الالتفات وهو القائم على تغيير في الضمير... » [29]، ويقول تارة أخرى مؤكدا زعمه الأول : « **لقد وسّع النقد العربي مفهوم الالتفات ، وذهب بعض النقاد مذاهب شتى في تعريفه وفهمه وإن انطلقوا من تعريف ابن المعتز نفسه ، لكن التوسع فيه أبعده عن معناه الأساسي »**[30]. والأرجح أنّ النقاد العرب تناولوا ظاهرة نقل الضمائر ، بدليل ما قدمنا من قراءات في بعض متون النقد والبلاغة والبيان والبديع وكتب فقه اللغة وعلوم القرآن و التفاسير والدراسات القرآنية ، وهذا يثبت رواج هذا اللون وإلمام التراثيين به إلماما طيبا ، وإن كان ذلك لم يمنع من اختلافهم في تحديد مفهوم الالتفات وتأول شواهده ، بل لقد حرص النقاد على تمحيص ظاهرة الالتفات بوصفه تحولا للضمائر ، واستفاضوا في ذكر أنماطها وشرح نصوصها من القرآن و الشعر و النثر، ،حتى وإن اختلط هذا المعنى عندهم بمصطلحات أخرى كالاعتراض والتذييل ، وهذا يعني أنّ لفظ الالتفات استوعب معانٍ كثيرة قبل أن يستقر على معناه الصيغي ، وفي دراسة له بعنوان" البنية الاصطلاحية للالتفات تشكلها وتحليلها "، يشير الباحث عماد عبد اللطيف إلى تشابك وتعدد مفاهيم الالتفات في التراث البلاغي العربي، وقام بإجراء مسح تاريخي لحصر مفاهيم الالتفات من القرن الثالث حتى القرن الثاني عشر الهجريين ، فأحصى منها : تحول المعنى ، وتحول الضمائر، و الاحتيال لرفع النقض، والاعتراض، والاستدراك، والتحول من الفعل المضارع إلى الماضي وعكسه، والتحول من المضارع إلى الأمر وعكسه، والرجوع من التثنية إلى الجمع ومن الجمع إلى الواحد، والتحول من أسلوب في الكلام إلى آخر ، وكان أكثرها ترددا هو الالتفات بوصفه تحولا للضمائر[31]؛وإلى مثل ذلك تذهب إنعام فوّال عكّاوي فتقول : « **ومع تطور البلاغة بدأ الالتفات يأخذ معنى دقيقا ، وبعد أن استقرت عرّف الرازي الالتفات بقوله : « إنّه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس ».**[32]

ومهما اتسعت دائرة الاختلاف حول هذه القضية ، فإنّ الالتفات ما يزال يشكل دعامة تفكير نقدي خصيب إلى يومنا هذا ، فقد اهتم بعض الدارسين العرب المحدثين بإحياء هذا المصطلح ، ووضعه في سياق منهاجيات معاصرة ، ومن بين هؤلاء نذكر "حسن طبل" في مؤلفه (أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية) الذي تطلع إلى وضع بلاغة الالتفات في أفق الدرس الأسلوبي الحديث [33] ، ومحمد معتصم الذي اقترح رفقة شركائه الذين اضطلعوا بترجمة أعمال جيرار جينيت Gérard Genetteالسردية ، مصطلح الانصراف كآلية من آليات تحليل السرد .[34] فما أحوجنا اليوم إلى تثبيت المعنى الصيغي للالتفات ، ثمّ تتبع مختلف الإمدادات المفهومية التي قد يُغْنِي بها المصطلحُ البلاغيُ صنوَه في حقل الدراسات الأسلوبية والسردية والتداولية المعاصرة مع عكس صحيح أيضا ، وهو ما يثبت أنّ الالتفات يمكن أن يتحول إلى أداة تحليلية هامة تستخدم لدراسة متون مختلفة أدبية كانت أو غير أدبية.

ينسجم الالتفات بمفهومه الصيغي مع منطق السرد ، من حيث هو تحوّل مستمر في مستوى الفعل والفاعلين والأوصاف والصيغ والأساليب والأوضاع السردية ، وهي المستويات التي يتحقق فيها الالتفات السردي ، مع العلم أننا استخدمنا لفظ الالتفات لوسم بلاغة سردية سنُعْنَى لاحقا بتأمل بعض مظاهرها ، دون أن نشعر بالحاجة إلى تبرير هذا المسلك التأصيلي للمعرفة ، ذلك لأن كل الذي أثبتناه في التوطئة التراثية السابقة يشفع لهذا التوجه ويسوق له الحجج الدامغة .

2- الالتفاتات السردية / نماذج إجرائية من المنجز الروائي العربي:

السردُ صيغة تخاطب متبادل بين متكلم ومستمع ، وهو صفة جوهرية تنتظم كل أشكال الخطاب ، سواء أكان تخييليا أو تاريخيا أو علميا ، فكل خطاب كما يزعم إميل بنفنيست (Benveniste Émile) هو:« **محصّلة تلفظ Énonciation بين متكلِّم ومستمع ، يتوخى الأول منهما التأثير على الثاني، بطريقة ما ».**[35]

غير أنّ مناقشة وضع المتكلم في السرد ليست بالأمر الهيّن ، لأننا مدعوون دائما إلى التساؤل عن الهيئة التي تشرف على فعل النطق السردي ؛ بمعنى هل المتكلم هنا والآن هو السارد أم الشخصية أم المؤلف ؟ أثمة فروقا تميز بين هؤلاء المتكلمين وطرائقهم في الكلام ؟ وهل يلجأ هؤلاء المتكلمون

إلى حجب ذواتهم واتخاذ أقنعة أخرى ؟ فنكون إذن إزاء بلاغة الالتفات السردية .

يُنتج السردُ ، إذن بسبب علاقته الجوهرية بالذات التي أنتجته ، أنظمة إحالة خاصة بالضمائر السردية ، شبيهة بأنظمةِ إحالةِ الضمائر النحوية ، وهو ما يستدعي ضرورة التعرف على طريقة عمل هذه الضمائر داخل نسيج سردي متداخلٍ ، غالبا ما يؤدي إلى قلب نظام الإحالة و تعديل شكل الخطاب بالانتقال من المخاطبة إلى الإخبار بلغة الالتفات البلاغية ، وهو انتقال من عالم القصة إلى عالم الخطاب بلغة السرد ، غير أنّ كل انتقال من عالم القصة إلى عالم السرد يحتمل بدوره أشكال خاصة من الالتفاتات السردية ، لعل أهمها الالتفاتات الناتجة عن تحويل الضمائر السردية ، و التفاتات الأوضاع السردية.

1.2- التفاتات بتحويل الضمائر السردية :

يتضمن كلّ مقام سردي حضورا صريحا أو ضمنيا لذاتِ السرد في خطابها ، وهذا يعني أنّ السرد بضمير المتكلم هو درجة السرد الأولى ، و هو يشكل أوضح حالات حضور المخاطِب في خطابه، حيث يتولى الشخصُ كلامَه بنفسه دون أن ينوب عنه أحد ، وذلك أدعى إلى القول :« **أن كلّ حكاية ، هي صراحة أو ضمنا بضمير الشخص الأول ، ما دام ساردها قادر في كلّ لحظة أن يدل على نفسه بذلك الضمير**» .[36]

لكن السرد بضمير المتكلم ، لا يقتضي دائما أن يتكلَّم الشخصُ عن نفسه مشيرا إلى نفسه كمتكلم في الخطاب باستخدام ضمير الأنا ، كما أن الضمير "هو" ليس دليلا مطلقا على غياب المتكلم ، فثمة التباس واضح قد يعتور هذين الوضعين السرديين ، لأنّ نسبة حضور المتكلم في كلامه متباينة ، كذلك الأمر بالنسبة إلى مسافة الغياب ، وقد يعود هذه الالتباس الواضح في إحالة الضمائر السردية إلى طبيعة السرد المراوغة ، فالسرد يقوم على استراتيجية تحويل الضمائر باستمرار ، وذلك بالتعمية على الشخص وتعطيل الضمائر السردية ، بتبديلها واللعب بمستويات الإحالة على سرد الشخص الأول (السرد بضمير المتكلم)، أو سرد الشخص الثالث (السرد بضمير الغائب) ، فالانتقال بين أنا وهو في الخطاب يتم بشكل سريع ومفاجئ أحيانا ، إلى درجة يصعب معها أحيانا تبيُّن هذه الالتفاتات السردية التي قد تنجز في ملفوظ سردي واحد .[37] وقد رأينا في أمثلة الالتفات البلاغية كيف يتأتى العدول من ضمير إلى آخر في جملة واحدة أو في الشطر من البيت الشعري ، هكذا لم يعد الضمير النحوي يحتمل وهم المطابقة التامة بين الضمير وذات النطق ، فأنا في السرد ليس هو بالضرورة أنا، ولا أنت هو أنت، كما أن هو ليس هو ، لأنّ كلّ ذات يمكنها أن تتخذ أكثر من وضعية تخاطبية تجاه خطابها ومتلقيها ، بما في ذلك التمويه والتواري خلف أقنعة الضمائر الأخرى ، وعليه فالضمائر لا تحيل إلى الشخص ذاته دائما ، وأن ترشيح الخطاب بأنا أو هو أو أنت ، هو بالأساس ترجيح لصيغة سردية سرعان ما سوف تنقلب إلى صيغة أخرى ، وأنّ هذا الانقلاب أو الالتفات هو اليوم في عرف السرديات من أهم خصائص السرد الجمالية .

يتعرض السرد بضمير المتكلم ، وهو قاعدة السرد الأولى ، لخرقٍ مستمرٍ ، وعليه كانت كل أشكال اختفاء هذا المتكلم ، هي التفاتٌ محضٌ وعدول عن المعيار السردي الضمني الخاص بحضور أنا المتكلم ، الذي ينجز بعد ذلك انتقاله المطرد من أنا إلى هو، أو من هو إلى أنا، وهو ما يسمح بأن تخترق أنا ذاتية القصة سردا غيري القصة ، إذ أضحى معلوما أن حالات الخرق هذه هي مجرد تبديل لضمير الشخص النحوي للدلالة على المتكلم نفسه.

هذا ، وغالبا ما يؤدي هذا الالتفات بتحويل الصوت السردي ، إلى الارتياب في الوضع الأجناسي الخاص ببعض الأعمال السردية ، فرواية السيرة الذاتية مثلا ، غالبا ما يقع فيها الانتقال من ذاتي القصة إلى غيريّها ،أو من حكي سارد كان يعكف على سرد قصته الخاصة بضمير الأنا إلى حكي قصته بالضمير "هو" أو "أنت" ، كما ليس ثمة ما يمنع ساردا يروي سيرته الذاتية من أن يتولى عرض سيرٍ موازية لأشخاصَ آخرين تتراكب بشكل عضوي مع سيرته الذاتية ، وما ينتج عن ذلك أيضا من التفاتات بالعدول عن ضمير الشخص (أنا) نحو) (نحن) أو (هو) أو (أنت) ، لذلك أضحت رواية

السيرة الذاتية مستعصية على التصنيف الأجناسي ، بسبب هذا المقام السردي المزدوج في الغالب : (أنا-هو) ، فقد بدأ سارد "الأيام" لطه حسين رواية سيرته بهذا الشكل : « **لا يذكر لهذا اليوم اسما ، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة ، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتا بعينه ، وإنما يقرب ذلك تقريبا . وأكبر ظنه أن هذا الوقت كان يقع من ذلك اليوم في فجره أو في عشائه. يرجع ذلك لأنه يذكر أن وجهه تلقى في ذلك الوقت هواءً فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشمس. ويرجع ذلك لأنه على جهله حقيقة النور والظلمة، يكاد يذكر أنه تلقى حين خرج من البيت نورا هادئا خفيفا لطيفا كأن الظلمة تغشى بعض جوانبه .** » [38] إنّ هذا الذي يختفي وراء ضمير الغائب ، هو ذلك الطفل عينه الذي يجهل الفرق بين النور والظلمة ، وهو طه حسين نفسه الذي فوَّض ساردَه لرواية سيرته الذاتية مستأنسا ببلاغة الالتفات من ضمير الشخص الأول إلى ضمير الشخص الثالث .

أما محمد شكري فقد كتب سيرته الذاتية بضمير المتكلم ، ومع ذلك كان هذا الشخص الأول دائم الاستعداد لترك قصته وسرد سير الآخرين ؟ وما كان هذا العدول من "أنا " إلى " هو" ومن "هو" إلى " أنا" ممكنا لولا قابلية السرد لتحفيز بلاغة الالتفات وهو ما يظهر جليا في هذا المقطع : « **حين يشتد علي الجوع أخرج إلى حي " عين قيطوط" . أفتش في المزابل عن بقايا ما يؤكل ... أحيانا أذهب أبعد من حيّنا . وحيدا أو رفقة أطفال المزابل . عثرت على دجاجة ميّتة ضممتها إلى صدري وركضت إلى بيتنا ، أبواي في المدينة. أخي في ركن مدد . نصفه الأعلى مرفوع إلى وسادة . يتنفس بصعوبة . عيناه الكبيرتان الذابلتان ترقبان مدخل الباب . يرى الدجاجة .يبتسم . يتورد وجهه النحيل . يتحرك كأنه يفيق من إغماء . يسعل فرحا .)** [39]، نلحظ هنا كيف يقع التحول من سرد ذاتي بأنا، يكون فيه السارد الأول هو ذات النطق وموضوعها في آن ، إلى سرد غيري القصة يكون فيه السارد نفسه ذاتا للنطق ويستخدم لفظ أناه دون أن يحكي عن نفسه بل عن آخر ، هو هذا الأخ الذي حمله الجوع إلى تخوم موتٍ وشيكٍ ، فيتدخل بذلك ضمير الغائب لتحديد مسافة السرد وتثبيت غيريته ، بعد أن كان الحكي مرسلا بضمير الحضور أنا ، وعليه يُحْصَى المقامُ السردي المزدوج مصحوبا بقلب الضمائر ، دون تعديل ملحوظ للعلاقة بين المتكلم وخطابه ، ضمن بنود الالتفاتات السردية، كما يمكن اعتبارها أحد طرائق الكتابة السردية المعاصرة .

2.2- **التفاتات الأوضاع السردية:**

يتباين المتكلمون في السرد ، بحسب صورتهم الواقعية أو المجازية ، و بحسب علاقتهم بالقصة أو السرد ، فيتوزعون في شكل أزواج متناظرة من الأوضاع السردية ، ألمت بها مختلف الاتجاهات السردية المعاصرة ، فقد حدد جاب لينتفلت (Jaap Lintfelt) أربعة أوضاع سردية تشمل : (المؤلف والقارئ الحقيقيَيْن، والمؤلف والقارئ الافتراضيين و السارد و المسرود له والممثل – الممثل) .[40] أما المؤلف والقارئ الحقيقيين، فينتميان إلى عالم السرد ولا يجوز مبدئيا انتقالهما إلى عالم القصة ، في حين يضم عالم القصة كل علاقة تخاطبية بين السارد والمسرود له التخيليَيْن ، اللذين لا يجوز كذلك انتقالهما إلى عالم السرد ، و يتصل الممثل بمفهوم الشخصية ، حين تستوي ساردة ومسرودا لها ، ولما كانت دراستنا وقفا على المنظور البنيوي في السرد ، فقد أزحنا التناظر القائم بين المؤلف والقارئ الافتراضيين ، حتى لا نخرج عن التحديد المنهجي الذي قدمنا فيه مفهوم الالتفات .

تسمح بلاغة الالتفات بتردد كل من الشخصية والسارد والمؤلف بين عالم القصة وعالم السرد ، ويتم ذلك بطرائق وأشكال مختلفة ، فإذا كان قانون الالتفات السردي يقتضي دائما حضور مخاطِب ومخاطَب ، أو سارِدٍ يتوجه بخطابه إلى مسرود له ، إلاّ أن ساردا داخل القصة لا يستطيع أن يخاطب إلا مسرودا له داخل القصة ، أو لنقل إن شخصيةً في الحكاية التي تُحكى لا تخاطب سوى شخصية مثلها، غالبا ما يتم تعيينها بضمير المخاطب "أنت" ووسمها باسم علم خاص ، إنّ هذا أدعى إلى القول بأنّ شخصية داخل القصة لا تستطيع مخاطبتنا نحن معشر القراء ، ولا نحن من جهتنا نستطيع مخاطبتها ، لأنّنا نعي تمام الوعي بأنّ الشخصيات والأبطال والسارد والمسرود له داخل القصة كيانات خيالية لا وجود لها بالفعل ؛ وبما أنّ بلاغة الالتفات تجيز هذا التداخل الممكن بين العالم التخييلي

والأدبي ، فإننا سنكتفي بتأمل مختلف أشكال الالتفاتات التي ينجزها كل من المؤلف والشخصية داخل نسيج البنية السردية.

قد يترك المؤلف الحقيقي مقامه التأليفي ليصبح ساردا أو شخصيةً مشاركة في الحكاية التي تُحكى ، أو تنتقل الشخصية من مقامها القصصي إلى مقام التأليف ، فيسفر ذلك عن التفاتات هي محصلة عدول عن المستوى المؤلفي إلى القصصي ، مع عكس صحيح ، هذا وينتج عن التناظر المحصور بين الوضعين السرديين: (الشخصية : ساردة /مسرود لها)، (مؤلف / قارئ حقيقيين) ، أربعة تناظرات سردية ، تتحقق بعد تطبيق إجراء الالتفات بالشكل الآتي : (شخصية/مؤلف)، (مؤلف/شخصية) ، (شخصية/قارئ)،(قارئ/ شخصية) .

تتباين إذن، أشكال الاندماجات الواقعة في مستوى الأوضاع السردية ، لعل أهمها أن يُستضاف القارئ في القصة ، إذ قد يلتفت السارد بخطابه إلى قارئ ما ، مفترضا وجوده ، أو ربما دعاه إليه وحاوره ، وهنا يقوم السارد بمسرحة القارئ وإحالته إلى قارئ حقيقي ، بإخراجه من السرد وإدخاله إلى القصة ،فيكون العدول هنا غالبا عن ضمير الغياب "هو" إلى الخطاب "أنت" مثل ذلك ما جاء في نهاية رواية "كراف الخطايا" ، التي راح ساردها يخاطب القارئ مباشرة دون أي وسيط قائلا: « **في النهاية ، هل أعجبتك النهاية ؟. هل كانت كما توقعتْ ؟.. ربما لم تتوقع مطلقا أن تكون النهاية كما قرأت .. أنا من جهتي لم أتوقع أن تكون النهاية كما حتّم علي مسارُ الأحداث أن أكتبها ... ولكن، ما عساي أن أفعل .. وقد آثر "منصور" أن يسحب البساط من تحت قدميّ في آخر لحظة فاختفى ،... ورغم أن الناس قد اختلفوا في شأنه ؛ فمن قائل : إنه فرّ ليلا ، إلى ثان يجزم أن الأمن السريّ قد ألقى عليه القبض ... إلى ثالث يؤكد أنه قتل ... لك أنت أن ترجّح ما تشاء من كل هذه الاحتمالات والظنون . أما أنا فإني أعدك – إن كان ما يزال على قيد الحياة وظهر – لأكملنّ رصدَ خطاه ، وتتبُّعَ حركته وفوضاه.**»[41] ، لقد تحول السارد هنا بقوة الالتفات إلى مؤلف حقيقي ، موقعا بذلك انتقاله من المقام الساردي إلى المقام المؤلفي ، أو من داخل القصة إلى خارجها ، وهو الالتفات نفسه الذي يسمح لقارئ افتراضي يتماه مع قارئ حقيقي بالعبور إلى داخل القصة ، ويكشف هذا المثال نفسه كيف أن المسرود له خارج القصة ، وهو القارئ ، قد تم استدعاؤه إلى داخل القصة كأي شخصية تخييلية أخرى ، وأن السارد يتوجه إليه بخطابٍ مباشرٍ معيّنا إياه بضمير المخاطب " أنت" ، وبذلك يظل السرد نشاطا تداوليا بين سارد و قارئ مستعدين دائما للانخراط في لعبة تبادل الأصوات و مواقع الحكاية بين الداخل و الخارج ، وهو ما يسفر عن سقوط أقنعة التخييل وامتزاج الوهم بالحقيقة . ولعل في المنجز الروائي العربي ما يشفع لبلاغة الالتفات التي يتم فيها مسرحة المؤلف الحقيقي والقارئ وإقحامهما في صلب الحكاية .

يتقابل التفات المؤلف ومسرحته داخل العالم التخييلي ، مع وضع سردي آخر معاكس له ، يتمثل في عدول الشخصية عن مقامها القصصي وولوجها المقام المؤلفي ، فتبدو إذ ذاك أكثر واقعية من المؤلف نفسه ، بل إنها تحاوره وتناقشه في بعض القضايا الفنية المتعلقة بأسرار الكتابة ، يقول المؤلف وهو بالتأكيد محمد برادة في رواية امرآة النسيان : « **هذا الصباح، تذكرت فجأة، ما قرأته خلال الليلة الماضية من صفحات أوبرا "سالومي" التي كتبها أوسكار وايلد ...وحين رن الهاتف وسط تلك التأملات حسبته أول الأمر ، نبرة من موسيقى ستراوس المصاحبة للأوبرا . ثم سرعان ما أدركت أنه صوت هاتف أرضي ينتشلني من تهويمات سالومي السماوية.**

– **ألو ؟**

– **هل يمكن أن أكلم الأستاذ الكاتب ؟**

صوت هادئ ، رزين ، لامرأة. يا فتّاح يا عليم .أوّل مرّة أُخَاطب بِلَقب كاتب.

– **طبعا .أنا أستمع إليك.**

في أوّل وهلة، لم أفهم الموضوع ؛ ثم أخذت ، تدريجيا ،أستوعب كلامها . فهمت أنّها صديقة حميمة ل : (ف . ب) ، إحدى الشخصيات النسائية الواردة في رواية "لعبة النسيان" ، وأن (ف ب)

طلبت منها أن تقنعني بأن أزورها في "محبسها" العائلي، لأنها تريد أن تناقشني في بعض التفاصيل التي أوردتُها على لسانها ... قاطعتها محاولا توضيح اللبس :

– لكنني لا أعرف ف.ب شخصيا ، ببساطة لأنها ثمرة تخييل ، وإذا كان هناك تشابه أو تطابق فهو محض صدفة ».[42]

يتجاوز المؤلف هنا وضعه المؤلفي ، الذي كان يجب أن يبقى خارج الرواية ، ليصبح طرفا في حكاية جديدة، تم تدشينها وفق بلاغة الالتفات في مستهل رواية "امرأة النسيان"، وهنا نلمح المؤلف ممسرحا إذ سرعان ما يتحول إلى بطل روايته التي يحكيها أو يكتبها ، أو هو بطل مغامرة عشقية غريبة تجمع بينه ، وهو كاتب الرواية ، وبين "ف ب " وهي إحدى شخصيات روايته النسائية ، فأي عالم غرائبي هذا الذي سوف تصوره هذه الرواية التي أوشك فيها الوهم أن يكون حقيقة ، أو ربما أوشكت فيها الحقيقة أن تصبح محض تخييل؟ ، لو لم يكن كل ذلك واقعا تحت سحر بلاغة الالتفات السردية.

أبدت رواية "دم الغزال" لمرزاق بقطاش وعيا كاملا ببلاغة الالتفات ، في مستوى الأوضاع السردية على وجه الخصوص ، ففي هذه الرواية لم يتوان المؤلف لحظة واحدة عن مسرحة دوره و الإعلان عن حضوره الكامل كشخصية فاعلة في الحكاية التي تُحكى ، كما لجأ المؤلف إلى مسرحة فعل الكتابة ذاته بالتعبير عن الرغبة في كتابة رواية مختلفة تماما عن كل ما كتبه من قبل ، حتى بدا مشروع الرواية الحلم وكأنه ينكتب ويتحقق تدريجيا داخل الرواية نفسها يقول مرزاق بقطاش: « **عجيبة هي الحياة ، وعجيب هو عالم الأدب ! ... مرزاق بقطاش هذا الواقف الآن مع المشيعيين من كبار السياسية في هذا البلد ، كان ينوي كتابة رواية يعالج فيها مسألة الموت** » . [43]، لكن مرزاق بقطاش الذي وعد بأن يكتب رواية عن الموت ، انتهى إلى كتابة رواية مضادة ، لا تعبأ بقوانين النوع ، ولا يشغلها سوى الإنصات إلى نبض الكلمات والإمساك بتفاصيل الجناز الملتقطة من صلب واقع الحرب المدمرة التي شهدتها الجزائر في العشرية الدموية المرعبة ، يقول المؤلف/ السارد : « **ها أنذا ابن البحار المسحوق أعترف أنني لأول مرة في حياتي أكتب بكل حرية لا يخيفني أحد ، ولا يحول الموت نفسه بيني وبين قلمي في أن أعطيه كامل حريته لينطلق على الورق بغاية كتابة رواية. لا أحب اللجوء إلى وضع تصميم لما أريد كتابه في هذا الشأن . البعض يقول إن الرواية بداية وعقدة ونهاية . والبعض الآخر يزعم أنه من الواجب أن تكتب الرواية بهذه الطريقة أو تلك وتحترم هذه المعايير أو تلك ، أي حسبما تواضع عليه أهل الرواية منذ مطلع القرن التاسع عشر . وها أنا أضرب بهذه المعايير عرض الحائط . أسقطها من حسابي وأنا أخط هذه السطور . أنا أكتب روايتي حسب مزاجي ، حسب تجربتي ... هل يستطيع أحد أن يزعم أني لا أكتب رواية . إن أنا انطلقت بمثل هذه الحرية وضربت صفحا عن المعايير كلها ؟... الدم يسيل كل يوم في بلادي ومجرد كتابة كلمة الدم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فنا قائما بذاته** » [44] . يمارس مرزاق بقطاش في هذا المقطع ومثله كثير في الرواية تفكيرا نقديا في قوانين الرواية ، وتجاوزا مدروسا وواعيا لأعرافها التي لطالما استبقت المؤلف خارج لعبة التخييل ، فإذ به يعلن تمرده على هذه الأعراف متخذا بلاغة الالتفات السردية مطيّة مناسبة لدعم هذا التجاوز .

تضمنت رواية "دم الغزال" التفاتات أخرى أنجزها المؤلف من خارج القصة إلى داخلها ، واستخدم فيها المونولوج الداخلي، فبدا المؤلف كمن يحاور نفسه تعويضاً عن غياب القارئ الذي لا تتم مسرحته في الرواية قط، ولكنه هو المعني ضمنيا بخطاب المؤلف ، هكذا نلمح مرزاق بقطاش منخرطا في حديث المناجاة الطويل ، فهو القائل في واحدة من الالتفاتات السردية التي عُنيت بتقديم الكاتِبِ والكِتَابِ ممسرحين معا : « **هذه رواية الروايات، يا مرزاق بقطاش، يا ابن البحار الذي مات ذات ليلة صقيعية بسبب تعب في الصمام القلبي . ألم تكن تبحث عن الموضوع الكبير، وعن موضوع الثورة والتاريخ ؟ أو لم يتطور بك الأمر بعد ذلك حتى صرت تبحث في مسألة الموت وكيف تصوغها في شكل فني جميل؟ بلى، ولكن.. ما كنت أتصور أن عتبات الموت بمثل هذا الألم . ما كنت لأراها بمثل هذا الحزن وبمثل تلك الزرقة الأوقيانوسية القاتمة ... هي رواية الروايات ، لكنها مريرة، بالغة**

المرارة . رواية ليس بالضرورة أن أعرف طريقها إلى الورق . إنها روايتي وكفى. لا أريد أن يشاركني فيها أحد لأنه لن يعرف مسار الرصاصة من القفا إلى الصدغ الأيمن »[45] .

هكذا تبلغ بوهيمية فعل الكتابة مداها ، لأن الكاتب لا يريد نشر روايته ، ولا هو يبحث لها عن قارئ ، فتلك حسابات تجريها رواياتٌ تتقن فن المقايضة بالأوهام والحكايات ، وتحسن تصيّد قراء على شاكلتها ، أما "دم الغزال"، فإنها تمنح البطولة الكاملة لفعل الكتابة ، وهذا ما يفسر الحضور الطاغي لأنا المؤلف المنكفئة على جرحها وعذاباتها.

قد تُعرض الالتفاتات في مستوى الأوضاع السردية على نحو مختلف ، ففي رواية "أنثى السراب" لواسيني الأعرج، أصبح الوضع المؤلفي مقلوبا بشكل تام ، إذ كان يُفترض أن المؤلف هو من يخلق الشخصية ويحدد مسلكها و مصيرها ، فإذ به يغدو بقوة الالتفات في قبضة الشخصية الورقية ، إنها ليلى التي تتماهى مع مريم بطلة روايات واسيني الأعرج السابقة ،وقد أفلتت من عالم القصة لتنتقل إلى الوضع الساردي ، ثم راحت تحاور المؤلف الممسرح ، و تتبادل معه مراسلات مُوَقَّعة تناجيه فيها أحيانا أو تعاتبه ، وبذلك كانت "أنثى السراب"رواية تجريبية مبنية وفق صيغة الالتفات ، التي تمّ الإعلان عنها وبشكل صريح في تضاعيف الرواية : « **ليس في نيتي أن أتمرد على واسيني كما تفعل عادة الشخصيات الكتابية عندما تصاب بالخيبة في الصميم ، لست منها ، ولا أشبهها ، قرأتها في الكثير من الكتب ، ولم تعد تغريني مطلقا ، رأيتها عند أحد أصدقائه من الكتاب الأمريكيين : بول أوستر الذي خلع عليها كل سبل الحياة وجعلها تخرج من الكتب ، وتغادر كاتبها. أنا أتحدث عن امرأة حقيقية تتخفى وراء امرأة من الورق تعيش موتا مفروضا عليها ، والثانية تجني كل ما يمكن أن يمنح لامرأة جميلة.** »[46] هكذا تخبر الرواية عن تمكنها من الالتفات السردي ، و هي تضرب

له أمثلة مناسبة من روايات أخرى ، لكن الالتفات في " أنثى السراب" يجب أن يكون مختلفا،فكان اقتحام المؤلف لعالم الرواية ، لا يضاهيه سوى خروج الشخصية إلى الواقع وتظاهرها بأنها كائن من لحم ودم ، يحب ويكره ويتنفس ، والأهم من ذلك أنه يرغب في تبادل الأدوار مع المؤلف الذي آن له أن يصمت ، لتتولى الشخصية الكلام أو كتابة الرواية نيابة عنه ، وتلك واحدة من حيل الالتفات المصطنعة في الرواية : « **ليعذرني واسيني مرة أخرى ، هو كاتب ويعرف هبلي جيدا ، ثلاثون سنة وأنا امرأة الظل والصمت والورق ، لا أمشي إلا على الحواف ، ولا مخبأ لي إلا الورق ،والظلال التي أتماهى معها ، بحيث لا أحد يراني، وأرى الجميع ، يتحدث الناس عني ، أقصد عن مريم . يشتهونني يحبونني. يحسدونني . يكرهونني . لكن لا أحد منهم جميعا سألني من أكون حقيقة وسط هذا الكورس الجنائزي العظيم الذي تسجى فيه أحلامنا المنكسرة. لم أتحدث يوما عن نفسي كما يفعل جميع الناس العقلاء . هذه المرة بلغ السيل الزبى وصمّمت أن أحكي عن جزء صغير من قلقي الذي عشته مع واسيني ».**[47]

تقرر بطلة واسيني إذن أن تتكلم ، وأن تحكي عن واسيني، بل إن لعبة الالتفات من الوضع القصصي إلى الساردي، لتبلغ مداها حين تتحول رغبة الشخصية في الكلام إلى رغبة في الانتقام من الكاتب بقتل "مريم" بطلته المحظية وفضح أسرار كتابته : « **بعد الذي حدث مستعدة لتحمل النتائج الوخيمة المترتبة على فعلي. نشر رسائل حميمية بكل أسرارها، وحماقاتها ، وهوامشها. بطلاها في النهاية شخصان من لحم ودم وهواجس وكوابيس ، وليسا مجرد لغة منزلقة كشعاع شمس ... أنا و واسيني . الرسائل دليل قاس على أن ما حدث لم يكن لعبة لغوية عفوية ولكنه حقيقة مرة ولذيذة .نسيت أن أقول، إن ما يخفف من خوفي ومسؤوليتي ، هو أن بعض هذه الرسائل سبق أن سربه واسيني في رواياته بعد أن حوره بالإضافة والنقصان كما شاء، ليحافظ على توازنات خاصة .».**[48]

يوشك هذا اللون من الالتفات ، أن يذيب كل الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة ، فقد غامر واسيني الأعرج بدس أنفه في عالم روايةٍ مراوغة ، راحت تستدرج سيرته الشخصية وتقوم بتركيبها على وقائع متخيلة ، فمن يعرف واسيني الأعرج ، يدرك صحة بعض التفاصيل التي ترويها عنه بطلة

روايته ، وهل يجوز في غير عرف التخييل أن تعرف الشخصية عن الكاتب أكثر مما قد يعرفه هو عن نفسه ؟ ، ربما يكون هذا الالتفات حجة دامغة على إمكانية ذلك : « **واسيني رجل يأتي كل صباح بعينين منكسرتين ، وجسد يحاول ما استطاع أن يجعله نشيطا وحيويا . ينزل من السيارة قبل أن تدب الحياة في الجامعة لأنه يستيقظ باكرا ؟ ما معنى ذلك إذا كان أصلا لا ينام مثل باقي البشر ؟ يكتفي بساعات قليلة يسرقها من نهايات الليل وبدايات الفجر قبل أن يقف وراء لوحة خشبية طيبة ما زالت بها رائحة الزيتون الذي صنعت منه ويكتب عن كل ما يملأ قلبه . نصف حياته مرهون بشخصيات يصنعها من البنفسج وورق الحلفاء وعطر المواسم . ثم يصدق أنها موجودة ... أراه الآن بشموخ العابر نحو الجنة يأتي صباحا حتى حين لا يكون مرتبطا بالتدريس لأن الجامعة محطة ضرورية ويومية تشبه الأكل والنوم... يبدأ يومه بلا مواعيد ، ولا قرارات معينة ، ولكنه لا ينتهي إلا بعد أن ينصرف الجميع لأنه سيجد دائما من يحتاج إليه وهو لا يستطيع أن يصم أذنيه و يدبر ظهره .أمه الطيّبة ، المليئة بالأشواق الدفينة ، التي لم تشبع من وجهه ، لم تعلمه كيف يدير ظهره** » .[49] تتولى "ليلى" ، وهي بطلة أنثى السراب سرد حكاية حبيبها وهو واسيني الأعرج نفسه ، فتبدو معرفتها السردية بالمؤلف وماضيه وأفعاله وهواجسه و أخطائه أكبر من أن يحيط بها سارد آخر، ولننظر بعد ذلك إلى ميثاق التخييل كيف تمّ نقضه ، فأن تحكي الشخصية الورقية عن المؤلف ، بدلا من أن يحكي المؤلف عن الشخصية ، هو وضع سردي غريب بالتأكيد ، ليس لأنه أقحم المؤلف في عالم الحكاية ، ثم جعله موضوعا لها بعد ذلك فحسب ، بل لأنه جعل الشخصية تنازع المؤلف وظيفة الكتابة ، وتتلصص على كتاباته وتتناص معها ، بل إنها تسطو أحيانا على حقوق ملكية المؤلف لرواياته ، تقول ليليى في إحدى رسائلها ، موقعة التفاتها من الوضع التخييلي إلى الوضع مؤلفي : « **لم أبذل جهدا كبيرا لإيجاد عنوانٍ لهذا الكتاب سوى رسالته الأخيرة التي بعث لي بها يوم خروجه من المستشفى ، والتي كانت تحمل عنوانا جميلا : ليلى ظل الوردة... أنثى السراب** ». [50]

لا تكتف الشخصية بمشاركة الكاتب أعباء الكتابة ، ولكنها تمارس أيضا مهامَ الناقد لأعماله ، فإذا كانت رواية أنثى السراب تستعير الشكل التراسلي لبناء لحمة نسيجها السردي،فإنّ هذه الرسائل الوهمية المتبادلة بين المؤلف والشخصية ، أضحت تشكل تهديدا للمؤلف ، لأنها تلجأ في أكثر من موضع من الرواية إلى إعادة كتابة ما كتبه واسيني الأعرج ، أو هي تفصح أحيانا أخرى عن رغبتها في تصحيح أخطاء الكاتب وفضح تزييفه للوقائع : « **سأضع هذه الرسائل بين أيدي من يشتهي قراءتها .أعتقد أنّ لي حقا كبيرا فيها مثل واسيني ، وربما أكثر منه لأني أنا من يملكها الآن ...سأستغل الفرصة لتصحيح بعض حماقات واسيني وأخطائه المقصودة حول وجهة الرسائل ومنابعها، وأمكنة كتابتها وأرجعها إلى أصولها** ». [51]

فهل أخطأ واسيني الأعرج حقا ، حينما نفخ الروح في ليلاه ، ومنحها كل هذه القدرة على الإقناع بواقعيتها ، التي حبكتها بلاغة الالتفات حبكا جيّدا ؟ إلى درجة أن تنقلب لعبة الالتفات عليه كمؤلف ، فما رأينا شخصية تفعل بكاتبها ما فعلته مريم أو ليلى بواسيني الأعرج ، على الرغم من أنها مجرد كائن من ورق ؟ لذلك كان علينا أن نقرأ هذا النوع من الالتفات الخاص بالوضع المؤلفي والقصصي معا ، قراءة تأويلية تَرُد ظاهرَه على باطنه ، لأن القصد منه هو إيهام القارئ بواقعية ما يحدث أو ما يُقرأ ،في حين لا يعدو هذا الواقع المعروض بواسطة هذا المقطع الالتفاتي أو ذاك ، سوى مجرد زيف يعود ليذكرنا دائما بحقيقة الرواية التي هي محض اختلاق يختلط ببعض الصدق .

قد ينتج عن الاندماجات الواقعة بين الأوضاع السردية ، عدولا صيغيا من السرد إلى الوصف ، فيسفر ذلك عن نوع آخر من الالتفات بالوصف ، يمكن أن يتحول بدوره إلى ذريعة لتمكين التداخل بين عالم القصة وعالم السرد وعالم القراءة ، وهذا يعني أن مختلف أنواع الالتفاتات تتداخل وتتراكب مع بعضها البعض ؛ فكل تحول يعتور ضمائر السرد ، يقود إلى العدول عن وضع إلى وضع آخر ، ويقتضي ذلك كله الانتقال من معنى إلى معنى ومن أسلوب إلى آخر، وذلك أمر تحققنا منه أثناء عرضنا لمفهوم الالتفات في المنجز البلاغي والنقدي العربي القديم ، لذلك لا يمكننا أن نفصل عمليا بين الالتفات بالضمائر والالتفات في مستوى الأوضاع السردية و الالتفات بالأوصاف.

يصطنع المؤلف الالتفاتات بالوصف للدخول مع قارئه أو دونه إلى القصة ، أو يشير من خلاله إلى دخول المؤلف إلى فضاء الحكاية التي تُرْوَى ، أو يدل به ، على العكس من ذلك ، على خروج الشخصية المتخيّلة إلى أمكنة واقعية ، وقد فضل مترجمو كتاب خطاب الحكاية استخدام مصطلح الانصراف بدلا من الالتفات للدلالة على هذا النوع من الالتفات بالوصف ، الذي غالبا ما يقترن بظهور وقفات وصفية أو تأملية يعلن فيها السارد وقد أضحى مؤلفا عن مجموع تطفلاته على الحكاية ، يقول جيرار جنيت منوّها بهذا النوع من الانصرافات الوصفية : « **سنعثر ثانية فيما بعد على الانصراف ، هذا المحسن الذي به يتظاهر السارد بالدخول (مع قارئه أو دونه) إلى الكون القصصي ...**»[52] . في الالتفاتات الوصفية ، ينصرف السارد عن الحكاية التي كان بصددها إلى وصف مكانٍ يعبره رفقة قارئه أو بدونه أحيانا ، موقعا بذلك انتقاله من المقام المؤلفي إلى المقام القصصي ، مع عكس صحيح تماما ،إذ قد يؤول الالتفات بالوصف إلى خروج الشخصيات المتخيّلة إلى أمكنة واقعية ، مما يعني انتقال الشخصيات من المقام القصصي إلى المقام المؤلفي ، وهذا مثال نضربه للانصراف من المقام المؤلفي إلى المقام القصصي ، يقول سارد رواية خط الاستواء في المقطع الاستهلالي من الرواية ، بعد أن تحوّل بمقتضى الالتفات إلى مؤلف منشغل بمخاطبة قارئه الذي استوى بدوره داخل الحكاية لا خارجها : « **يبدو أنك لم تستطع بعد تحديد موقعي في هذه الغرفة الصغيرة ، أو لعلك ما زلت تتعرف عليها وعلى محتوياتها . ها أنت تدخلها مباشرة، بعد أن تركت وراءك غرفة المطبخ الصغيرة... يمكنك الآن أن تترك الغرفة، وتعود من حيث أتيت وفي الباب الخارجي – قبل أن تخرج إلى الشارع – عليك أن تقف لحظة وتنظر عن يمينك.إنه باب بلون بني، لشقة شبيهة بالتي كنت فيها، وهي لامرأتين – وهذا لعلمك فقط أرملة وابنتها المطلقة... يمكنك الآن أن تنصرف فلا خمر هنا، ولا نساء..** »[53].

يعد هذا الالتفات من خارج النص إلى داخله "خروجاً " على النص ، وفيه يتواطأ المؤلف مع القارئ ، وهما ينتميان إلى الوضع المؤلفي ، على نقض عقد التخييل بتطفلهما على الكون القصصي ، الذي يشكّل فضاء تخييليا غير قابل للاختراق ، وهذا يعني أن لعبة الالتفات بالوصف قد تفضي إلى عبور شخوص واقعية إلى أمكنة قصصية ، أو تنتهي بانتقال شخصيات قصصية إلى أمكنة حقيقية ، وإن كنا في الحالتين معا سنواجه وضعا سرديا غريبا ، يعلّق مسار الحكاية ويربك عاداتنا في القراءة.

نخلص في الأخير إلى أنّ الالتفات ليس وقفا على تحولات ضمائر السرد والأوضاع السردية والأوصاف والصيغ وحدها ، بل إنه يخرج إلى ضروب أخرى من الالتفاتات التي تطال كل مكونات البنية السردية ؛كالالتفات الترديدي ، و الانتقالات الواقعة في مستوى الأزمنة السردية ، والالتفات التناصي . وهذه موضوعات أخرى ذات شعب ، لكنها جديرة بالتأمل ، لأن مثل هذه الدراسات وغيرها ، ستنعطف بالالتفات من كونه مجرد إجراء تحليلي وكده شرح أبيات أو أنصاف أبيات من الشعر، أو أجزاء من فواصل النثر ، لتجعل منه تحليلا نصيا شاملا ، يأخذ بعين الاعتبار كل أبعاد الخطاب الأدبي ، البنيوية و السيميائية والتداولية ، وهي جميعا تشكل حقلا خصيبا لتطوير مصطلح الالتفات ، ووضعه في سياق مشروع نظرية سردية عربية أصيلة ومتكاملة.

الهوامش:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق.

(1)- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) : لسان العرب .مج 13 ، ط1 ، دار صادر، بيروت . 2000 ،ص 214-215 .

(2)- ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين تصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ،ج2 ، د.ط ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.مصر . 1939 ، ص 4 .

(3) - الباقلاني(أبو بكر محمد بن الطيّب) : إعجاز القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر.د.ت ، دار المعارف بمصر ، ص150
(4) - قدامة بن جعفر (أبو الفرج) : نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. د.ت، دار الكتب العلمية . بيرورت . لبنان ، ص 150 .
(5) - أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل): الصناعتين الكتابة والشعر. تحقيق مفيد قميحة .ط2 ، دار الكتب العلمية .بيروت لبنان . 1989 ، ص 438 - 439 .
(6)- ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني الأزدي) : العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ، ونقده .تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،ج2 ،د.ت ،دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة .بيروت لبنان ،ص45 .
(7)- كثير عزة(ابن عبد الرحمن بن الأسود) : الديوان .جمعه وشرحه إحسان عباس . دار الثقافة بيروت، لبنان .1971 ، ص 507 .
(8)- الحموي (ياقوت الرّومي) : معجم الأدباء(إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب). تحقيق إحسان عباس.ج1 ،ط1 ، دار الغرب الإسلامي ،بيروت ، لبنان. 1993 ، ص2139 .
(9)- البغدادي (عبد القادر بن عمر) : خزانة الأدب ولب لُباب لسان العرب . تحقيق عبد السلام محمد هارون . ط 1 ، مكتبة الخانجي بالقاهرة . 1882 ،ص 55 .
(10)- جرير (ابن عطية الخطفي) :الديوان .د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر.1986 ، ص 416 .
(11)- ابن رشيق : العمدة . ص46 .
(12) - ابن فارس(أبو الحسين أحمد بن زكريّا) : الصاحبيُّ في فقه اللغة العربية ومسائلَها وسُنَن العرب في كلامها.علّق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج.ط1 ، دار الكتب العلمية . بيروت لبنان.1997 ، ص 190 .
(13)- ابن المعتز(عبد الله) : كتاب البديع . اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس .أغناطيوس كراتشقوفسكي. ط3 ، دار المسيرة بيروت لبنان ،1982 ، ص 58 .
(14) - حازم القرطاجني (أبو الحسن): منهاج البلغاء وسراج الأدباء.تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة.ط3 ، دار الغرب الإسلامي .بيروت لبنان. 1986 ، ص 315 .
(15) - المرجع نفسه .ص 315 .
(16)- المرجع نفسه .ص 348 .
(17) - الزركشي(بدر الدين محمد بن عبد الله) : البرهان في علوم القرآن .تحقيق يوسف عبد الرحمن المرعشلي وجمال حمدي الذهبي و إبرهيم عبد الله الكردي.ج3،ط1، دار المعرفة ، بيروت لبنان .1990 .ص380 .
(18)- الزمخشري(جار الله أبي القاسم محمود بن عمر): الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض .ج1 ،ط1 ، مكتبة العبيكان.الرياض ، السعودية. 1998 ، ص 120 .
(19) - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء .ص 315 .
(20)- المرجع نفسه. ص 315
(21) - ديوان جرير.ص 236 .
(22)- حازم القرطاجني : المنهاج.ص 316 .
(23)- طرفة بن العبد(ابن سفيان بن سعد بن مالك): الديوان. شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين. ط3، دار الكتب العلمية.بيروت لبنان.2002 . ص79 .
(24)- أسامة بن منقذ : البديع في نقد الشعر . تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد .د.ط .شركة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده.القاهرة ،مصر.1960 ، ص 200 .
(25)- الرازي(فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين) : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. تحقيق نصر الله حاجي مفتي أوغلو .ط1 ، دار صادر بيروت. .2004 . ص172 .

(26)- السُّيوطي(جلال الدّين عبد الرحمن) : الإتقان في علوم القرآن.تحقيق أحمد بن علي .ج1، د.ط ، دار الحديث القاهرة .2004 ، ص214 .
(27)- الزركشي : البرهان في علوم القرآن ج3 .ص . 381 .
(28)- المرجع نفسه .ص 381- 388 .
(29)- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب . المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط1، بيروت، لبنان، 1999 .ص 276 .
(30)- المرجع نفسه.ص 277 .
(31) - عماد عبد اللطيف: البنية الاصطلاحية للالتفات تشكلها وتحليلها.مجلة دراسات مصطلحية . معهد الدراسات المصطلحية.كلية الآداب والعلوم الإنسانية.جامعة سيدي محمد بن عبد الله. ظهر المهراز، فاس، المغرب. العدد الخامس .2005 . ص123 وما بعدها .
(32)- إنعام فوّال عكّاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة – البديع والبيان والمعاني .ط2، دار الكتب العلمية .بيروت لبنان. 1996 ، ص207.
(33)حسن طبل : أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية.ط1 ، دار الفكر العربي .القاهرة.1998 .ص 6 وما بعدها. -
(34)- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000 ،ص.ص. 42 – 43.
- انظر تفصيل ذلك أيضا : جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف، 2003، ص245 وما بعدها.

(35)-Émile Benveniste: Problèmes de Linguistique Générale , Éditions Gallimard, Paris, 1966.2, p82.
(36)- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية **:** ترجمة محمد معتصم **، ص**128**.**
(37)- ينظر تفصيل القول في نفي الإحالة عن الضمائر السردية: جيرار جينيت ، عودة إلى خطاب الحكاية .ص 256.
(38)- طه حسين : الأيام .مركز الأهرام للترجمة والنشر ط1 ، القاهرة . 1992 ، ص15 .
(39) - محمد شكري : الخبز الحافي .سيرة ذاتية روائية . (1935-1956) . دار الساقي للطباعة والنشر.الرباط ، المغرب.1982 .ص 10- 11.
(40)- جاب لنتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي. ترجمة رشيد بنحدو .ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات 1/192، الرباط، 1992، ص 87.
- انظر أيضا تفصيل القيل في الأوضاع السردية :
* جيرار جينيت:عودة إلى خطاب الحكاية، ص 184.
* والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمّد .د .ط ، المجلس الأعلى للثقافة .1998، ص 204.
(41)-عبد الله عيسى لحيلح : كرّاف الخطايا .ط1 . مطبعة المعارف.الجزائر ، 2002 ، ص285-286.
(42)- محمد برادة : امرأة النسيان .د.ط .نشر الفنك . الدار البيضاء ، المغرب .2004 ، ص7-8 .
(43)- مرزاق بقطاش : دم الغزال .دار القصبة للنشر ، الجزائر،2002 . ص 23 .
(44) - المصدر نفسه .ص111 -112 .
(45)- المصدر نفسه .ص126 .
(46) - واسيني الأعرج : أنثى السراب (سكريبتوريوم) – في شهوة الحبر وفتنة الورق .ط1 ،كتاب دبي الثقافية. 2009، ص 158 .
(47)- المصدر نفسه .ص 235 -236 .

(48)- المصدر نفسه .ص 245 .
(49)- المصدر نفسه .ص147 .
(50)- المصدر نفسه .ص 347 .
(51)- المصدر نفسه.ص 367 .
(52) - جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم. ص .ص 42 – 43.
(53)- خط الاستواء . رواية . الأزهر عطية . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.1989.ص. ص5-7.