جامعة الزقازيق
كليـــة الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الروائى فى أعمال عبد الحكيم قاسم

بحث لنيل درجـة الدكتوراه

إعداد
رمضان علي منصور الحضري

إشراف
الأستاذ الدكتـور
مدحـت الجيـــار
أستاذ النقد الأدبى
ورئيس قسم اللغة العربية السابق بالكلية

٢٠٠١م

مركز آيات للطباعة والكمبيوتر ت: ٠١٢/٣٧٩٧٦٤٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ
الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا
إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِن
كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ
الْغَافِلِينَ

سورة يوسف – الآية (٣)

مركز آيـات للطباعة والكمبيوتر – مساكن لكوظ – الزقازيق – تليفون: ٢٢٩٥٢٢٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإهداء

إلى الحاضر والمستقبل

أ.د/ مدحت الجيار

؛ حيث لم يعد لى من اختيار.

رمضان الحضري

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكر وتقدير

إن يد الشكر لا تفى بأقل القليل لأستاذى المشرف، **الأستاذ الدكتور/ مدحت الجيار** فقد أنار لى الطرق المظلمة، وأخذ بيدى كلما تعثرت قدماى - وكثيرا ما كانت تتعثر - ومد لى يد العون والمساعدة لفترة تصل إلى عقد من الزمان، ولم تقتصر مساعدته لى على الجوانب العلمية فقط، بل كانت مساعداته متنوعة، لأنه صاحب رسالة تنويرية لكثير من الباحثين والدارسين فى وطننا العربى الكبير، فهو الذى يشعل شموع المعرفة ولا يطفىء شموعاً أشعلها غيره.

كما أشكر المفكرين الجليلين اللذين تكرما بقبول مناقشة دراستى.

فأشكر **الأستاذ الدكتور/ عبد المنعم تليمة**، الذى تتلمذ على يديه الكثيرون من أدباء ونقاد الوطن العربى، والذى يتحمل عبء التنظير لمستقبل الثقافة المصرية حتى عام ٢٠٢٠م، وشكرى له رفعة لى.

وجزيل شكرى أقدمه **للأستاذ الدكتور/ طه وادي** الأديب والناقد والذى يحمل بين جنبيه خلق الرضىّ وقفزة النمر الأبى، وفى عقله فكر العالم وحصافة الناقد. وقد تتلمذت على أيديهما من خلال أبحاثهما شأن الكثيرين من الباحثين فى مصر والوطن العربى.

وإن كان الاعتراف بالفضل فضيلة، فإننى اعترف بفضل **الأستاذة/ حنان الجندي**، والتى كانت تدفعنى للعمل دفعاً، بأحاسيس الزوجة وإخلاص الأم، مفضلة حاجة البحث عن حاجاتها، ومعترفة بتقديم العلم على متطلبات الأسرة،

كما أرجو أن تكون هذه الرسالة بمثابة البسمة الأولى التى أقدمها لأبنى الأول **أحمد الحضري**.

إن الشكر فى كثير من الأحوال ينسى بعض أهل الفضل، فليكن للعفو منهم شكر لهم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفهرست

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفهرست

الموضـــــوع	الصفحة
الإهـــداء	١
شكر وتقدير	٢
مقدمة الدراسة	٧
أ – مادة الدراسة	٧
ب – المنهج	١٢
جـ – المحتويات	١٥
مدخل الدراسة	٢١
أ – الخطاب الروائى	٢١
ب – تحليل الخطاب	٣٧
١ – الخطاب السردى	٣٧
٢ – تحليل الخطاب السردى	٤٠
الفصـــل الأول	٧٠–١٥٥
زمن الخطاب	٧٠
أ – الزمن	٧٢
ب – الزمن الروائى	٧٩
جـ – زمن السرد.	٨١
د – الزمن فى روايات قاسم	٩١
أولاً: الإشارات الزمنية	٩٢
١ – رواية (أيام الإنسان السبعة)	٩٢
٢ – رواية (قدر الغرف المقبضة)	١٠٨
٣ – رواية (الأخت لأب)	١١٢
٤ – رواية (محاولة للخروج)	١١٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع	الصفحة
٥ – رواية (طرف من خبر الآخرة)	١٢٠
٦ – رواية (المهدى)	١٢٧
ثانياً: السرد والزمن	١٣١
أ – المفارقات الزمنية	١٣٢
ب – الاسترجاعات	١٣٩
جـ – الاستباقات	١٤٩
الفصل الثاني	١٥٦–٢٥٥
الرؤية السردية	
أ – الرؤية وتطور المصطلح	١٥٦
ب – الرؤية السردية فى النقد الأدبى	١٧٣
جـ – الرؤية السردية فى روايات قاسم	١٩٠
وجهة النظر	١٩٠
التبئير	٢١٢
رؤية العالم	٢٢٨
الفصل الثالث	٢٥٦–٩٣٣
لغة الخطاب الروائى	٢٥٦
أ – اللغة وأسلوب الخطاب.	٢٦٩
ب – الكلمة فى الخطاب الروائى	٢٧٩
١ – الكلمة فى رواية (أيام الإنسان السبعة)	٢٩٠
٢ – الكلمة فى رواية (قدر الغرف المقبضة)	٢٩٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع	الصفحة
جـ - خصوصية لغة الخطاب فى روايات قاسم	٣٠٥
لغة الخطاب فى رواية (أيام الإنسان السبعة)	٣٠٧
لغة الخطاب فى رواية (قدر الغرف المقبضة)	٣٢٦
لغة الخطاب فى رواية (الأخت لأب)	٣٢٢
لغة الخطاب فى رواية (طرف من خبر الأخرة)	٣٢٦
لغة الخطاب فى رواية (المهدى)	٣٣٠
لغة الخطاب فى رواية (محاولة للخروج)	٣٣١
الخاتمة	٣٤٠
ببليوجرافيا	٣٥٩
أ - الأعمال التى كتبها قاسم	٣٥٩
ب - الدراسات التى تناولت قاسم	٣٦١
المصادر والمراجع	٣٦٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمـــة

مادة الدراسة

المنهـــج

الإجراءات والمحتويات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقوم هذه الدراسة على تناول روايات عبد الحكيم قاسم، مستعينة بتحليل الخطاب الروائى فى هذه الروايات، ومتخذة من عناصر الخطاب الروائى – الرؤية، الزمن، السرد – أساساً لفهم النص، وتحليل علاقاته الداخلية. ومستفيدة من منهج البنيوية التوليدية/التكوينية فى الكشف عن التناظر بين المستويين – الواقعى والجمالى – من خلال مزج الواقع الروائي مع الواقع المعاش، وتسرب كلاهما فى الآخر، فى محاولة لاستجلاء رؤية الفنان للواقع، وفهم الواقع من خلال هذه الرؤية الجمالية.

(أ)

مادة الدراسة:

وأما — والمادة التى سوف تعتنى بها الدراسة، فهى لأديب متميز فى فترة متميزة، عرفت هذه الفترة فى أدبنا المصرى والعربى بفترة جيل الستينيات. وقد احتل الكاتب/ عبد الحكيم قاسم مكانة فى هذه الفترة؛ جعلته متمايزاً عن غيره من أدباء جيله حتى لقب بشيخ أدباء الستينيات، وفى ظنى أن هذا اللقب جاء ليعبر عن أهمية أعماله الفنية والنقدية إلى جانب تعدد هذه الأعمال. وقد احتوت المكتبة العربية على عدد غير قليلٍ من أعماله هي:

(١) أيام الإنسان السبعة، رواية، القاهرة: دار الكاتب العربى، ١٩٦٩م.
(٢) قدر الغرف المقبضة، رواية، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢م.
(٣) الأخت لأب وسطور من دفتر الأحوال، رواية، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣.
(٤) الأخت لأب والمهدى، روايتان، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣م.
(٥) الأشواق والأسى، مجموعة قصصية، مختارات فصول، ١٩٨٤م.
(٦) الهجرة إلى غير المألوف وتضم المهدى ، مجموعة قصصية، دار الفكر، ١٩٨٥م.
(٧) الظنون والرؤى، مجموعة قصصية، دار المستقبل العربى، ١٩٨٦م.
(٨) طرف من خبر الآخرة، رواية، مختارات فصول، ١٩٨٦م.
(٩) محاولة للخروج، رواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
(١٠) ديوان الملحقات، مجموعة قصصية، مختارات فصول، ١٩٩٠م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(١١) الصغيران وأفراخ اليمامة (حكاية للأطفال)، كتب الهلال للأولاد والبنات، ١٩٩٠م.

(١٢) الديوان الأخير، مجموعة قصصية، دار شرقيات، ١٩٩١م.

هذا إلى جانب المقالات العديدة فى المجلات الأدبية والصحف اليومية، وأهم هذه المقالات:

١ – شهادات واقعية، الطليعة، العدد التاسع، السنة الخامسة، ١٩٦٩م.

٢ – الجديد فى النقد، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٨٤م.

٣ – دراسة فى ديوان الوطن الجمر، مجلة إبداع، العدد الرابع، ١٩٨٥م.

٤ – أيام الإنسان المرة، أدب ونقد، العدد السادس عشر، أكتوبر، ١٩٨٥م.

٥ – رد على الدكتور/ زكى نجيب محمود، أدب ونقد، العدد الثامن عشر، ديسمبر ١٩٨٥م.

٦ – ركود سوق الأدب، جريدة الشعب، فى ١٩٨٦/٦/١٠م.

٧ – تكلف الكاتب وحيرة القارىء، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٨٧م.

٨ – الإنسان والنحلة، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٩١م.

ولم يكتب عبد الحكيم قاسم سوى مسرحية واحدة هى (ليل ورجال وفانوس) والتى نشرت ضمن الديوان الأخير. ولا زالت بعض أعمال قاسم حبيسة الأدراج، ولم تنشر حتى الآن، وتلك الأعمال مثل:

١ – رواية (كفر سيدى سالم)، رواية لم تكتمل.

٢ – بحث فى اللغة والأدب.

ولم يترجم من أعماله سوى رواية (أيام الإنسان السبعة)، فقد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية: The seven Days of Man, Translated by: Norment Bell, (Cairo, General Egyption Book Organization, 1989).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد اختارت الدراسة أعمال عبد الحكيم قاسم الروائية لسببين:

أولهما: تميز قاسم بين أدباء جيله – جيل الستينيات – حيث إنه صاحب رؤية خاصة للمجتمع المصرى، وصاحب خطاب روائى متميز فى الموضوعات والتناول، فهو كاتب ريفى، ويمكن القول بأنه فلاح كاتب؛ ولذا فإن تصويره للقرية المصرية يأتى من منظور الريفى الذى يعيش فيها، والمنخرط فى عاداتها وتقاليدها، وأفكارها، وثقافتها. بل إنه حينما يأتى لتصوير المدينة ، فإنما يصورها من نفس المنظور الريفى، فهو ريفى قادم على المدينة ليلاحظ فيها المكان والسلوك، ولذا فإنه لا يندمج مع هذا المجتمع المدنى، ويظل سابحاً فى دائرة القرية، راصداً منها العالمين – الريفى والمدنى.

وتأتى مهارة قاسم الروائية من هذه الدائرة؛ حيث إنه يكشف عن الحياة الريفية، وكيفية تعامل طبقاتها مع بعضها، فيبرز أوجه التصارع بين المجتمعين – الريفى والمدنى، وذلك من خلال لغة شعرية مكثفة؛ فيطلعنا من القراءة الأولى لأعماله على أسرار الحياة الريفية التى لم تتضح حتى للذين يعيشون فى الريف، مما يجعل رواياته تقدم مفهوماً واضحاً، يمكن – من خلاله – فهم هذه الملاحم الواقعية فى الريف المصرى.

أما السبب الثانى لاختيار الدراسة لأعمال قاسم، فلم تسبق هذه الدراسة بإفراد بحث كامل لأعماله على الرغم من أهمية هذه الأعمال من الناحية الفنية والتاريخية والاجتماعية. فالقصص القصيرة جميعها – على كثرتها وأهميتها من وجهة نظرى – لم تجد من يدرسها أو يدرس ظاهرة واحدة فيها، اللهم إلا بعض المقالات فى الصحف والمجلات، والتى لا تغطى قصة قصيرة واحدة. ولا تحفل الدراسة إلا بالقليل من هذه المقالات، ولذا فإنها سوف تستبعد المقالات التى كتبت بعد وفاته – بمناسبة ذكراه – حيث إن معظمها قد جاء تقريظاً فى شخصيته، ولم تأت متناولة أعماله بالنقد، وإن لم تقصر فى تناول هذه الأعمال بالذكر لا بالتحليل.

أما التناولات لأعمال قاسم – التى سبقت هذه الدراسة – فقد جاءت جميعها – كفصل فى كتاب – كما هو الحال عند عبد المحسن طه بدر، وحلمى بدير–، أو كمقال فى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مجلة متخصصة – كمقال مدحت الجيار فى مجلة إبداع وكذا محمود عبد الوهاب – وهناك بعض النقاد الذين اكتفوا بالإشارة إلى أهمية أعماله – كاشارة سيد حامد النساج فى كتابه (بانوراما الرواية العربية الحديثة)، ومحمد حسن عبد الله فى كتابه (الريف فى الرواية العربية).

وتبحث هذه الدراسات السابقة – جميعها – فى نقاط رئيسية هى:

أ – الرؤية الواقعية فى روايات قاسم.

ب – بنية النص الروائى.

جـ – اللغة فى الرواية.

ويجئ تناول عبد المحسن طه بدر أول التناولات لرواية (أيام الإنسان السبعة)، حيث إنه قد خصص لها الفصل الخامس من كتابه (الروائى والأرض)، وجاء الفصل بعنوان (الرؤية الواقعية فى أيام الإنسان السبعة)، وقد ربط بين الواقعين (الروائى والاجتماعى)، مشيراً إلى التجديد فى طريقة تناول الواقع، والخيوط الخفية التى تربط بين فصول الرواية، فى محاولة للكشف عن وجهة نظر قاسم فى الصراع القائم بين القرية والمدينة والممتد خلال الزمان – ماض وحاضر ومستقبل[1].

وقد تناول مدحت الجيار رواية (طرف من خبر الآخرة) فى مقال بعنوان (الوعى بالآخرة والمسرواية)، وحاول استجلاء الرؤية الواقعية فى الرواية، من خلال التشكيل الفني الجديد، والتقنية المبتكرة في إشارة (للمسرواية) فيقول: (والرواية من حيث الشكل «مسرواية» لكنها تتبطن برؤية واقعية اجتماعية، أعطت للرواية قدرة توثيقية وتسجيلية، أتاحت للمبدع تسجيل ما يحدث فى القرية)[2]. وربط الجيار بين التقنية الدرامية ومستويات السرد، وتوسل الكاتب بهما فى تناول موضوعه الشائك والحساس. وقد تناول الرواية ذاتها فى كتابه (الأدب العربى وفنونه، دراسة فى النوع الأدبى من منظور اجتماعى)، تحت عنوان (الوعى بالآخرة وقهر الموت)؛ حيث تمثل الرواية نموذجاً من القهر الإنسانى تحت سلطة الموت، الذى يفنى الجسد، ويخرج الروح، وذلك من خلال

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الميراث الدينى، وطقوس الموت، والدفن، والتلقين، وخصوصية هذه الطقوس فى القرية المصرية[٣] .

ويأتى تناول حلمى بدير لرواية (قدر الغرف المقبضة)، محاولاً الكشف عن الرابطة بين الرؤية الواقعية فى أدب قاسم، وإيمانه بالقضاء والقدر، ويمكن ملاحظة أن إشارة بدير للرؤية الواقعية سريعة ومقتضبة[٤] .

وقد تناول محمود عبد الوهاب رواية (طرف من خبر الآخرة)، مبرزاً أهميتها فى الأدب، وتجاوزها لحدود الأدبية، لتصبح وثيقة مهمة لعلماء الاجتماع والنفس والتاريخ، وللمهتمين بدراسة العقائد والأديان، حيث إنها تصور واقع الريف المصرى بشكل جديد، وبلغة مكثفة[٥] .

وهناك بعض التناولات التى سارت على نمط هذه التناولات، فمثلاً محمد بدوى يشرح آراء عبد المحسن طه بدر – مما جعل الباحث يكتفى بآراء بدر – وذلك فى كتاب بدوى (الرواية المصرية الجديدة)، وكذا محمود غنايم فى كتابه (تيار الوعى فى الرواية المصرية الجديدة).

وقد اختار علي الراعي رواية (الأخت لأب) ضمن النماذج المختارة فى كتابه (الرواية فى الوطن العربى)، ولاحظ الظاهرة المشتركة فى أعمال عبد الحكيم قاسم، وهى (الريف المصرى).

وأصدرت مجلة (الثقافة الجديدة) ملفاً خاصاً عن عبد الحكيم قاسم، بيد أن المقالات – فى معظمها – جاءت تقريظاً وثناءً، وهناك قليل من النقد، كمقال صبرى حافظ عن (رواية أيام الإنسان السبعة)، ومقال فؤاد مرسى عن رواية (محاولة للخروج)، حيث يكشف عن رؤية الريفى للنموذج الغربى، كما يبحث فى العلاقة بين الشرق والغرب.

وقد تحددت هذه التناولات فى الاتجاهات السابقة فى تفاوت، مرجعه وجهة نظر الناقد، فبينما يركز كل من طه بدر، ومدحت الجيار، وحلمى بدير على بنية النص والتقنية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتشكيل الفنى، نجد محمود غنايم يركز على اللغة، ولكنه لا يفرق بين اللغة الروائية واللغة الشعرية، فجاءت آراؤه فى لغة الرواية منطبقة على الشعر أكثر من معالجتها للغات الرواية.

والدراسات السابقة لا تلتقى مع هذه الدراسة، ولا تتوازى معها، وذلك لاختلاف المنهجين، والخطوط العريضة فى التناولين. وهذه الدراسة لن تتناول جميع أعمال عبد الحكيم قاسم، بل إنها سوف تقتصر على الروايات فقط؛ لتصبح مادة الدراسة منحصرة فى الأعمال الروائية الآتية:

١ – أيام الإنسان السبعة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٩م.
٢ – قدر الغرف المقبضة، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢م.
٣ – محاولة للخروج، دمشق: دار الأفكار، ١٩٨٣م.
٤ – الأخت لأب، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣م.
٥ – طرف من خبر الآخرة، مختارات فصول، ١٩٨٦م.
٦ – المهدى، كتابات مصرية، بدون تاريخ.

وتعتمد الدراسة على الطبعات السابقة للروايات؛ حيث إن بعضها قد طبع ونشر أكثر من مرة، فرواية (أيام الإنسان السبعة)، قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب بنشرها فى ١٩٨٨م.، كما نشرت الهيئة رواية (محاولة للخروج) فى ١٩٨٧م، كما نشرت دار التنوير ببيروت روايتين فى مجلد واحد هما (الأخت لأب والمهدى)، بدون تاريخ، كما نشرت رواية (المهدى) ضمن المجموعة القصصية (الهجرة إلى غير المألوف)، دار الفكر، ١٩٨٥م.

(ب)

أما عن منهج الدراسة:

فإن اهتمام النقد التقليدى بالمضمون والحبكة والأحداث، لم يجعله مشروعاً لهذه الدراسة، وإن كان مشروعاً فى معظم الدراسات السابقة، خاصة (بعد أن تطورت الدراسات اللغوية، ودخلت مراحل علمية جديدة من التقنين على يد عمالقتها من أمثال دى سوسير

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتشوفسكى وجاكبسون)[٦] ، فأصبح من الأهمية بمكان أن نتعرف على العلاقة القائمة بين اللغة والمضمون، والحركة الجدلية بين اللغة والأحداث، وفهم مجموعة العلاقات الداخلية والخارجية فى النص الأدبى، وإلى أي مدى نجح الكاتب فى الربط بين العالم الروائى، وفكر المجموعة وحياتها؟.

وكيف استطاع الكاتب أن ينسج هذا الزى التعبيرى الشفاف والمتين فى آن واحد؟!، والذى يكشف عن بواطن الحياة بمنوال لغوى دقيق، ولغة متماوجة، ترتفع وتنخفض مع الصوت الروائى، وسيرورة الأحداث، وبخاصة فى حالة كحالة عبد الحكيم قاسم، حيث تلعب اللغة عنده دوراً أساسياً فى تصويره لدواخل الشخصية، فهو يدخل متسللاً إلى أعماق شخصياته، يكتب أفكارهم، ويتحدث لغتهم، ويرصد اتجاهاتهم، ويشاركهم أحلامهم دون أن يظهر كشخص خارج هذه الأحداث، فقاسم روائى يختفى فى أعماله، ولا يلوى لسان شخصيته ولا عنقها، لينتج لنا أحداثاً غير مرتبطة بالواقع الروائى/ الحقيقى، فهناك علاقة انفصال/ اتصال بين الكاتب كذات اجتماعية، وبين عمله الروائى كنتاج لوعى هذه الذات، المندمجة فى حركة الحياة الاجتماعية.

ويتطلب تحليل الخطاب الروائى لأعمال عبد الحكيم قاسم الروائية منهجاً مزودجاً للكشف عن عناصر خطابه الروائى، فى محاولة لتفسير واستبيان العلائق بين هذا الخطاب والمجتمع الذى انتج فيه. ولذا فإن الدراسة سوف تعتمد منهجاً بنيويا فى تحليلها لعناصر الخطاب الروائى، مستفيدة من دراسات جيرارجنيت على وجه الخصوص فى تحليله لخطاب الحكاية، وخاصة تحليله للزمن السردى، والتبئير كمكونين أساسيين من مكونات السرد. كما تتطلب الدراسة أن تبحث فى وجهة نظر الروائى، ورؤيته للكون والواقع الاجتماعى والتاريخى، وإبرازه لحركة المجتمع؛ من خلال توصيفه للواقع الفعلى (القائم)، واتجاه هذه الحركة محاولة تغيير هذا الواقع، بهدف الوصول إلى الواقع (الممكن). فيجىء المنهج الجولدمانى (البنيوية التوليدية/ التكوينية) كمساعد للكشف عن مجموعة العلاقات الداخلية والخارجية المتعلقة بالنص الروائى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه الازدواجية فى المنهج ستظهر العلاقات النصية، داخل النص، من ناحية، وتربط هذا الخطاب السردى (فى النص) بالدائرة الاجتماعية، التى جاء النص كمفسر لمجموعة المعارف والوعى فيها، حيث سيصبح الازدواج فى المنهج أقرب الطرق للتوفيق بين العمل الأدبى كبنية نصية فردية واجتماعية فى آن واحد، وبين مدى تأثره وترابطه بالواقع الاجتماعى. فإذا استفادت الدراسة من البنيوية فى الكشف عن زمن السرد، ووجهة النظر، والتبئير، ولغات السرد، فقد رأت أن الربط بين مضمون النص الروائى، ومضمون الوعى الجماعى، سيقدم لنا فهماً وتفسيراً جديدين، يمكن من خلالهما الكشف عن مجموعة الصلات بين العمل الأدبى كبنية مشتملة على مجموعة من الأبنية الفكرية والعقلية، وبين الطبقة الاجتماعية كبنية فى مجتمع ما.

وحاولت الدراسة أن ترتبط بالمنهج النقدى الحديث، بحيث يمكنها أن تتناول الرواية عى أساس أنها بنية معقدة ومشتملة على مجموعة من العلاقات الداخلية، ومرتبطة بالواقع الاجتماعى بعلاقات دالة، لتصبح شكلاً فنياً واجتماعياً له بصمته، وصوته شديد التميز بين الأنواع الأدبية الأخرى. فتستفيد الدراسة من البنيوية التوليدية/ التكوينية فى رؤية الفنان للعالم حيث ترى (أن العمل الأدبى تعبير عن رؤية للعالم، وعن طريقة للنظر والإحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات وأشياء، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا الكون (العالم)[٧]).

هذا إلى جانب إيمان الباحث بوجود روافد اجتماعية وتاريخية يمكنها أن تساعدنا فى تفسير النص الروائى من خلال الواقع الفعلى (القائم)، والواقع المطلوب (الممكن)، بصفتهما من مصطلحات جولدمان، وتفيد الدراسة منهما فى الرؤية على أساس أن الابداعات الأدبية (أعمال فردية وجماعية فى آن واحد، وهى جماعية لأن الوعى الطبقى للمجموعة الاجتماعية هو الذى ينطوى على مكونات «رؤية العالم»)[٨] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والاستفادة من المنهجين البنيوى الشكلى والبنيوى التكوينى لن تخلى الدراسة من البصمة العربية النقدية، ولذا فإن الدراسة لن تركز على الوضع الاقتصادى بشكله المتضخم – كما يركز عليه جولدمان – كأساس فى بناء الطبقات الاجتماعية. حيث إن فرضيات المادية الجدلية قد تنطبق على معظم المجتمعات الغربية التى تسيطر عليها النظم الديمقراطية المتغيرة. بينما لا تنطبق على معظم المجتمعات العربية التى تسيطر عليها ديمقراطية النظام الثابت منذ عقود عديدة. كما أن ثقافة الطبقة فى المجتمعين – الغربى والعربى – مختلفة، فثقافة الطبقة فى النموذج الغربى – غالباً – ما تأتى من داخل الطبقة، ومنظمة لفكرها. فى الحين الذى تأتى فيه ثقافة الطبقة العربية، مرتبطة بما هو مسموح به من قبل الأنظمة. وتتأثر المجتمعات العربية بالدين والمعتقدات، والعادات والتقاليد، أكثر من تأثر المجتمعات الغربية بذلك.

من هذا المنطلق، ستحاول الدراسة الاستفادة بالمنهج النقدى الغربى مرتبطاً بمفردات الانتاج العربى، ومفسراً للمجتمع المنتج فيه، بثوابته الكثيرة، ومتغيراته المتباعدة.

(جـ)
أما عن الإجراءات والمحتويات:

فإن الدراسة رأت تنظيم المدخل والفصول الثلاثة بشكل يربط بين المنهج المزدوج (البنيوى والتكوينى)، وبين خصوصية مادة روايات قاسم، بحيث تتعرض الدراسة للمادة بشكل تفصيلى فى ذاتها من خلال المدخل والفصل الأول، ثم تربط بين هذه المادة ومرجعيتها وعلاقاتها الخارجية فى الفصل الثانى، وبعد ذلك تحاول الدراسة بيان تمايز هذه المادة وخصوصيتها بين غيرها فى المجتمع الروائى.

ولذا فقد جاءت الدراسة محتوية على مدخل للدراسة وثلاثة فصول وببليوجرافيا وخاتمة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١ – **أما المدخل فيبحث فى الخطاب الروائى كمفهوم ومصطلح**، فحاولت الدراسة أن تتفهم الخطاب بمعناه اللغوى، والاصطلاحى، من خلال المفاهيم المتعددة له عند عدد من النقاد أمثال: هاريس، وبنفنست، وفوكو، وغيرهم.

واستندت إلى رؤيتين عربيتين هما:

– رؤية سعيد يقطين فى كتابه (تحليل الخطاب الروائى)، حيث يتبنى وجهة نظر البنيوية الشكلية، خاصة عند نقاد روسيا وفرنسا، ومحدداً بمنهج جيرار جنيت فى كتابه (خطاب الحكاية).

– والرؤية الثانية: هى رؤية مدحت الجيار فى كتبه؛ – السرد النوبى المعاصر– الشاعر والتراث – الأدب العربى وفنونه، دراسة فى النوع الأدبى من منظور اجتماعى، حيث يتبنى – فى تحليلاته لبنية النص الأدبى – منهجاً توليدياً/ تكوينياً، وخاصة فى كتابه الأخير، فقد خصص فصلاً لرؤية لوسيان جولدمان للنص الأدبى.

وحاولت الدراسة أن تصل للخطاب السردى العربى، إلا أن معظم النقاد العرب الذين تناولوا الخطاب السردى، كانوا ناقلين بشكل أمين للخطاب السردى الروسى أو الفرنسى أو الأمريكى، وتغنى الأمثلة فى المدخل عن ذكرها الآن فى المقدمة. وبعد الوصول إلى تعريفات محددة للخطاب الروائى باعتباره يندرج تحت الخطاب السردى، تعرض المدخل إلى تحليل الخطاب السردى من خلال القوتين المؤثرتين فى السرد وهما الواقع والتخييل.

٢ – ***ويجىء الفصل الأول بعنوان: زمن الخطاب الروائى.***

وفى هذا الفصل تناولت الدراسة الزمن من الناحية اللغوية، فى لغتنا العربية وفى اللغة الانجليزية، وبينت أقسام الزمن العشرة فى اللغة الانجليزية، واختلاف الزمن النحوى العربى عند الدارسين أمثال تمام حسان وسليمان فياض، وأوضحت أن الاختلاف ليس فى زمن الفعل النحوى، ولكن الاختلاف يكمن فى جهة الفعل.

وانتقلت الدراسة بعد ذلك إلى الزمن الروائى والزمن السردى بصفتهما يشكلان نسقاً أصلياً فى بنية النص السردى، ومن خلال تعدد زمن السرد جاءت أنماط السرد الأربعة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(اللاحق، السابق، المتواقت، المقحم) . وبينت الدراسة الأزمنة الداخلية (كزمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة)، وكذا الأزمنة الخارجية (كزمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخى)، ثم فصلت الدراسة الزمن فى الرواية بشكل توضيحى من خلال ثلاثة أزمنة رئيسية هى (زمن القصة، وزمن السرد، وزمن التلقى) وبينت الأزمنة المقترنة بكل زمن.

ولذا فرقت بين زمن القصة وزمن الخطاب، باعتبارهما اللذان ينتجان المفارقات الزمنية. وقد توصلت الدراسة إلى أن زمن النص السردى هو الذى يبرز قدرة الروائى على تزمين القصة والخطاب فى بنية زمنية معينة تحدد اتجاهات الأحداث فى النص، ويبرز الخصائص المشكلة للزمن فى الرواية من ترتيب ومفارقات. ثم انتقلت الدراسة إلى استجلاء الزمن فى روايات قاسم، فاستخرجت الإشارات الزمنية الكبرى والصغرى فى محاولة لحصرها، والخروج بدلالة من توزيعها فى أنحاء النص الروائى عند عبد الحكيم قاسم.

وبحثت الدراسة فى المفارقات الزمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب فى تمهيد للوصول إلى المفارقات الزمنية فى روايات عبد الحكيم قاسم، وذكرت أمثلة متعددة للاسترجاعات والاستباقات فى الروايات فى محاولة لبيان كيفية توزيعها، هذا إلى جانب الكيفية التى يستأنف بها السرد بعد كل استرجاع أو استباق.

٣ – ***وجاء الفصل الثانى بعنوان: الرؤية السردية.***

فقد انتقلت الدراسة من السرد والزمن كمكونين أساسيين للخطاب السردى إلى الرؤية باعتبارها مكوناً هاماً من مكونات الخطاب. فتناول الفصل الثانى الرؤية بمعناهااللغوى، ثم تتبع تطور مصطلح (وجهة النظر) كأول مصطلح دال على الرؤية، فتتبعه من هنرى جيمس إلى بيرسى لوبوك إلى تودورف إلى جان بويون إلى أن تغير المصطلح نهائياً عند جيرار جنيت ليأتى بمصطلح جديد تحت اسم (التبئير) .وحاول الفصل اظهار الفرق بين (وجهة النظر) الهنرية، وبين (التبئير) الجنيتى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم تعرض لمصطلح آخر له أهمية كبرى وهو (رؤية العالم)، حيث إنه أنتج عدة مصطلحات أخرى كالوعى القائم والوعى الممكن والعالم (الكون) الكبير، والعالم (الكون) الصغير. وبعد ذلك تسير الدراسة من التنظير فى جهة التطبيق، فتناولت (وجهة النظر) فى الروايات، لتكشف عن وجهة نظر المؤلف، ووجهة نظر الراوى/ السارد، ووجهة نظر البطل/ الشخصية. ثم حاولت الدراسة إيضاح أن المقصود بالتبئير عند جنيت لا يأتى بنفس النتائج لوجهة النظر عند هنرى جيمس، فتناولت الدراسة التبئير فى روايات قاسم فى محاولة لإظهار أنواع من التبئير الصفر (اللاتبئير) إلى التبئير الداخلى ثم التبئير الخارجى. ثم خرجت الدراسة من النص فى محاولة للربط بين وعى النص ووعى الجماعة المنتجة له والمتأثرة به، بغية البحث عن العلاقة بين البنيتين (الجمالية والاجتماعية)، لتوضح أن أعمال قاسم جميعها تشكل بنية فى الطبقة الريفية، مستمدة وعيها من وعى الطبقة، وكاشفة عن حركة هذه الطبقة مما أعطاها قدرة على تفسير واقعها الاجتماعى.

٤ – ***وجاء الفصل الثالث والأخير بعنوان: لغة الخطاب الروائى.***

فتناول الفصل البنية اللغوية والبنية السردية، فتحدث عن لغات السرد وعن النص الروائى باعتباره نصاً كلامياً، استطاع أن يوظف اللغة، ليتوسل بها للوصول إلى أهدافه، وبالتالى فلابد أن يتعرض لأسلوب الرواية ولدور الكلمة فى الرواية، ولعلاقة الكلمة الروائية بالسياق الاجتماعى. ثم قامت الدراسة بمحاولة التطبيق على الروايات، فقامت باختيار مقاطع عفوية من الروايات لاظهار دور الكلمة فى روايات قاسم ولتبين أن دراسة روايات قاسم مغامرة لابد أن تبدأ من اللغة. حيث إن عبد الحكيم قاسم يتباين أسلوبه بين رواياته، فلا يمكن أسلبة مجموعة رواياته فى نسيج واحد، مما جعل الدراسة تتناول أسلوب كل رواية على حدة.

وقد حاولت الدراسة تطبيق نظرية بوزيمان على بعض رواياته لتتعرف على نسبة الفعل إلى الصفة للربط بين الأحداث والأدبية، وقد اتضح أنه كلما زادت كلمات الأحداث

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

زادت الأدبية، فكلمات الأحداث تتناسب طردياً مع الأدبية. وتوضح الدراسة أن الكلام الأدبى طبقاً لنظرية بوزيمان تزيد فيه الأفعال على الصفات. وحاولت الدراسة فى نهاية الفصل أن تبرز بعض السمات المشتركة فى روايات قاسم، ومن هذه السمات: القرية والموت والحب، فهذه السمات لا تخلو منها رواية من رواياته. وجاء الفصل الثالث مستنتجاً اللغة الشاعرية عند قاسم، إلا أنها لغة محددة لا تنتمى إلا إلى النص الروائى، مما جعلها معبرة عن مجتمعها الروائي والاجتماعى . فجاء دورالكلمة واضحا، وخاصة بحدثها ومكانها وشخصها وزمنها. وقدمت الدراسة الأمثلة الدالة على خصائص الأسلوب ، الذى جعل لروايات قاسم تمايزاً عن أبناء جيله، وكيف ساعدت هذه الخصائص فى تكوين العمل الأدبى وتشكيله، وخدمة العناصر الخطابية الأخرى كالسرد والزمن والرؤية.

٥ – ثم قدمت الدراسة ببليوجرافيا لأعمال عبد الحكيم قاسم اشتملت على:

أ – ما كتبه عبد الحكيم قاسم.

ب – ما كتب عن عبد الحكيم قاسم.

٦ – وفى النهاية جاءت الخاتمة مشتملة على ملخص الدراسة وموضحة أهم النتائج التى توصلت إليها، بالإضافة إلى توضيح العلاقة بين الراوى والنص فى روايات قاسم، لتثبت أن روايات قاسم جاءت فى معظمها ذاتية مرتبطة بالمجتمع حوله.

٧ – ثم رصدت الدراسة المصادر والمراجع مرتبة أبجدياً.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المراجع

١ – **عبد المحسن طه بدر:** الروائى والأرض (القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٨٣م)، أنظر الفصل الخامس من ٢١٣ إلى ٢٦٠ .

٢ – **مدحت الجيار:** الوعى بالآخرة والمسرواية، مجلة إبداع، العدد الثامن، ١٩٨٦م، من ص١٠٧ إلى ص١١٣ .

٣ – **مدحت الجيار:** الأدب العربى وفنونه، (جامعة الزقازيق، ١٩٩٨م) .
انظر: الوعى بالآخرة وقهر الموت، من ص٢٢١ إلى ص ٢٣٨ .

٤ – **حلمى بدير:** الرواية الجديدة فى مصر (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٨م) .
انظر: الفصل الثانى من ص ٣٣ إلى ص ٥٣ .

٥ – **محمود عبد الوهاب:** قراءة فى رواية (طرف من خبر الآخرة)، مجلة إبداع، العدد الخامس، ١٩٨٦م.، من ص ١٢١ إلى ص ١٢٣ .

٦ – **نبيلة إبراهيم:** نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، (القاهرة: مكتبة غريب، بدون) ص١٨ .

٧ – **لوسيان جولدمان:** البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، ترجمة . محمد برادة، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤م) ص١٧ .

٨ – **جابر عصفور:** عن البنيوية التوليدية، فصول، المجلد الأول، العدد الثانى، يناير ١٩٨١م، ص٨٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مدخل الدراسة

الخطاب الروائي
الخطاب السردي
تحليل الخطاب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخطـــــاب :

لما كانت الدراسة تحاول (تحليل الخطاب الروائى) للنصوص الروائية الستة التى كتبها عبد الحكيم قاسم، باعتبار هذه النصوص المتن الذى ستعمد الدراسة إلى تجلية الخطاب فيه، وتوصيف طابعه الحكائى الخاص به، لن تقدم الدراسة فرضيات مسبقة للاعتماد عليها، قبل التعرف على ماهية الخطاب الروائى.

أ - الخطاب الروائي:

هناك شبه إجماع – بين المهتمين بدراسة الخطاب الروائى – على أن (ز.هاريس) كان أول رائد تحدث عن الخطاب الروائى، وذلك من خلال بحثه الذى يحمل عنوان (تحليل الخطاب)، ففى هذا البحث حاول أن يجعل البحث اللسانى ينتقل من الجملة، ويترك حدودها، فيتعدى إلى ما هو أكبر منها، فجعله يتعدى الجملة ليشمل الخطاب كله، وبذلك يمكن توسيع دائرة البحوث اللسانية كما يرى . وقد جاء تناوله للخطاب من منظور لسانى بحت، متجنباً شبكة العلاقات المتفاعلة بين اللغة والمجتمع، ورافضاً أى علاقة للغة النص، بما هو خارج النص.

وقد نقل سعيد يقطين تعريفه للخطاب بأنه (ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل فى مجال لسانى محض)[1] . والجملة فى هذا التعريف هى وحدة الخطاب، والخطاب مبنى على مجموعة من الجمل المتتالية، وهذه المجموعة هى التى تشكل حدود الخطاب، بيد أن هذه الحدود ستظل مرتبطة بالبنيات الأساسية للجملة، وطبقا لمفهومها النحوى، من مكونات اسمية وفعلية مترابطة بعلاقات لغوية معينة. والبدء بتعريف (ز.هاريس) للخطاب، اعتراف بريادته فى هذا المجال.

إلا أن هناك كاتبا شغلت دراساته الحياة الأدبية فى فرنسا، وسيكون لتعريفه أثر حميد فى الدراسات التى جاءت بعده، هذا الكاتب هو (ميشيل فوكو) . فإذا كان (ز.هاريس) قد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أغلق الخطاب، وضيق حدوده، فإن (فوكو) سار فى الاتجاه المعاكس، وذلك من خلال توسيعه للخطاب، وفتح حدوده؛ فقد جعله يشمل الحياة الثقافية كلها. (فالخطاب Dis-course: مصطلح يجمل فيه فوكو كل أشكال الحياة الثقافية وتصنيفاتها، ومنها فيما يبدو جهوده لاخضاع هذه الحياة للنقد. وإذا ما فهمت أعماله على هذه الشاكلة، وجب أن ينظر إليها على أنها (بحث فى أنواع الخطاب)، كما يقول هو نفسه فى كتاب (علم آثار المعرفة) ١٩٦٩م وهذا يعنى أن علينا، إن أردنا فهم أعماله حسب شروطها هى، أن نحللها على أنها خطاب بكل ما تتضمنه هذه الكلمة من ملابسات، مثل الدوران والحركة جيئة وذهاباً، وهى الملابسات التى يوحى بها جذر هذه الكلمة الهندوروبى. (Kers) وصيغة اللاتينية (dis.. أى (باتجاهات مختلفة) + Currere أى (يركض)[٢] .

فالخطاب هنا شامل لشتى العلوم، ولذا نستطيع القول بأن هناك خطاباً طبياً، وخطاباً نفسياً، وآخر اجتماعياً...إلخ. ولم تخصص كلمة (Discourse) فى اللغة الانجليزية للأدب، أو للنقد الأدبى، بل جاء فى ترجمتها (محاضرة، حديث، بحث مستفيض، تحدّث، تكلم، كتب واستفاض، حاضر)[٣] . وهذا المعنى اللغوى يؤكد وجهة نظر فوكو فى تعريف الخطاب، باعتبار أن التكلم دائماً يفترض متكلماً وملفوظاً ومخاطباً بالكلام، بالإضافة إلى وجود هدف أساسى من هذا التكلم. وذلك ما سنجده واضحاً عند معظم النقاد الفرنسيين الذين سبقوا فوكو مثل (بنفنست) الذى وسع فى تعريفه للخطاب، وبلور أركانه فى التلفظ، والمتكلم، والمستمع، والتأثير.

وقد ترجم سعيد يقطين تعريفه للخطاب على أنه (كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، وعند الأول هدف التأثير على الثانى بطريقة ما)[٤] ويهتم (بنفنست) فى تعريفه بآلية التواصل باعتباره من آليات الخطاب، وذلك من خلال المنظور الاجتماعى للغة، والذى يربط بين المتكلم والمستمع من جهة، وبين المفردات وموضوع الخطاب من جهة أخرى. ويشترك (فوكو وبنفنست) فى تركيزهما على أهمية اللغة؛ حيث قامت اللغة بالدور المحورى فى فكرهما، ولم يأت هذا الاهتمام من منطلق لسانى بحت؛ بل باعتبار اللغة –

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فى نظرهما – مؤسسة اجتماعية يشترك فيها كل أفراد المجتمع، ولكن بنسب متفاوتة، ويتضح هذا التفاوت من خلال الخطاب وتأثيره.

وقد أتى ولعهما باللغة – فى ظنى – من منطلق أنها خلق متجدد، وإبداع مستمر، ويتأثر هذا الولع بنفس ولع (ليفى شتراوس) ودراساته للغة والانثروبولوجيا، فلم تأت أهمية اللغة عندهما من مستواها الأول كلغة قاعدية، ونظام لغوى، بل أتت أهميتها من المستوى الثانوى لها (المستوى الاستعمالى)، وهو مستوى التخصيص الفردى، والذى يسمى بالخطاب، وهو تلك اللغة التى يستخدمها الفرد كما يريد بحرية تامة لا تقيدها سوى رؤية الفرد نفسه، إلا أن (ميشيل فوكو) يذهب بالخطاب إلى أبعد من ذلك حينما يقرر: (أن هذا الخطاب محاولة لإظهار أن الكلام فعل – فعل هو غير التعبير عما يدور فى الذهن محاولة لترجمة ما يعرف المرء، ولفعل شىءٍ غير اللعب بمبانى اللغة Langue ..)[٥] .

فالخطاب ليس لغة مؤثرة فحسب بل على لغة الخطاب أن ترتقى لتدخل فى دائرة الأحداث الاجتماعية التى تنتج أحداثاً جديدة، لتصبح هناك أحداث على مستوى اللغة نفسها، فلا تصبح الأحداث الفنية الناتجة عن اللغة، أقل تأثيراً من الأحداث الاجتماعية فى الخطاب. إلا أن (فوكو) على وجه التحديد قد ارتقى بالخطاب ارتقاءً لم يكن للخطاب نفسه سبيل لتحمله، وذلك حينما (يرفض فكرة وجود «واقع» يسبق الخطاب ويكشف وجهه «لإدراك» سابق على الخطاب)[٦] . وهذا الارتقاء بالخطاب؛ بحيث لا تكون له مرجعية سابقة أو سند من الواقع يسبق الخطاب، يجعلنا نتساءل عن ماهية العلاقة الموجودة بين خطابه – خطاب فوكو – وبين النظام المعرفى والثقافى فى المجتمع.

والتعريفات الثلاثة السابقة (للخطاب) أوضحت أن الخطاب قد نبت فى الحقل اللسانى، وتطور مفهومه فيما بعد. إلا أن هذه التعريفات – تعريف ز.هاريس، تعريف ميشيل فوكو، تعريف بنفنست – قد واجهت انتقادات عديدة فى الفترات اللاحقة لها، وبداية من السبعينيات وحتى الآن.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فبينما لم يحدد (هاريس) موضوع الخطاب، يجعل (فوكو) الخطاب مشتملاً على جميع العلوم. فـى الوقـت الـذى يـفرق (بنفنسـت) بيـن نظاميـن همـا : (القـص التاريخى Recit historique) حيث لا يتكلم أحد، والخطاب الذى يتحدد عن طريق الاختلاف وينتظم حول الدائرة الضمائرية)[٧] .

وتجىء أوضح الانتقادات – وأهمها لدفع البحث فى الخطاب إلى الأمام – على يد راستيه فى كتابه (دلالة التشاكلات)، حيث يطلب راستيه أن يفصل الخطاب عن مجال اللسانيات، باعتبار أن موضوع اللسانيات أصبح محدوداً، فغدا من الضرورى تحديد موضوع الخطاب، ويرى راستيه أن الجملة هى الموضوع الرئيسى لدراسات اللسانيات، فيجب أن تتجاوز دراسات الخطاب الجملة إلى حدود خاصة بالنسبة للخطاب نفسه، وقد اقترح راستيه ثلاث استراتيجيات، يلخصها سعيد يقطين فى كتابه (تحليل الخطاب الروائى) وهذه الاستراتيجيات تدور حول مقترحات راستيه بفصل دراسات الخطاب عن الدراسات اللسانية، أو وضع الخطاب بشكل مختزل فى الدراسات اللسانية، أو جعل الخطاب علماً موازياً لعلم اللسان[٨] . وقد أثرت آراء راستيه فيما جاء بعدها من دراسات، خاصة الدراسات التداولية، وأصحاب علم اللسانيات.

فقد بدأ أصحاب التداولية محاولاتهم لتضييق مجالات البحث البلاغى، وفاتحين الباب لدراسات الخطاب من خلال السياق، ومبادىء النفعية والقصدية، حيث لم يعد هناك متسع للأدوات الذرائعية والتى تتخذ من مجال دلالة البلاغة حقلاً لها، فاعتبر التداوليون الخطاب انتاجاً يحمل منتجه فى داخله، ويشتمل على مجموعة من العلاقات الحوارية، فالذى كان يشغلهم فى التحليل التداولى، والمؤسس على علم الدلالة هو (الخطاب وفاعله، الفاعل الذى نعرفه فحسب من خلال خطابه، أى بالكيفية التى يقدم بها نفسه)[٩] .فلم يعترف التداوليون بالعلاقات الخارجية التى تتعالق مع النص، سواء كانت هذه العلاقات، هى شخصية المؤلف (خارج النص) أم العلاقات الاجتماعية والمعرفية والثقافية التى تفسر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لنا (داخل النص) من خلال علاقته مع ما هو (خارج النص)، فلم يعد للنص مرجعية سابقة أو آنية.

وقد قسم التداوليون الخطاب إلى قسمين هما: الخطاب المباشر؛ الذى ينقل الكلام كما هو، وهو أكثر موضوعية من النوع الثانى: الخطاب غير المباشر، والذى يقوم المتكلم فيه بإعادة الصياغة مرة أخرى. ولا تزال آراء التداوليين – حول الخطاب – هامة حتى الآن، وتأتى أهمية آرائهم من تناولهم الخطاب فى حدود النص نفسه، ليصبح التكامل داخل النص، ولتبحث مجموعة العلاقات النصية بترابطها لتكوين العمل، فلا تفسر خارجه، أو بما هو خارجه.

كذلك أضافت التداولية لدراسات الخطاب، أنواع الخطاب، وفاعله، ومتلقيه، والشفرة التى بينهما. ذلك إلى جانب ما اشترك فيه التداوليون مع أصحاب الدراسات الأخرى، وبخاصة أصحاب معجم اللسانيات، الذين حددوا للخطاب اتجاهات رئيسية، **أولها:** قد يكون الخطاب مرادفاً للكلام، وذلك حينما نعرفه بأنه اللغة التى تعمل، **وثانيها:** أن الخطاب سيكون وحدة كوحدة الجملة أو يتعداها، وسيقصد بالخطاب هنا الملفوظ ذاته، والذى يتكون من متتاليات لها بداية ونهاية، **وثالثها:** أن الخطاب يتعدى الجملة، وينضبط من خلال مجموعة من القواعد التى تنتظم تسلسل الجمل[١٠] .

وأصحاب معجم اللسانيات متأثرون بالتمييز الدوسوسيرى بين اللغة كنظام والكلام كاستعمال خاص. وهم لم يخرجوا الخطاب عن دائرة اللسانيات، ولذا فإن الذين أوفوا بعهدهم بإخراج الخطاب من مجال اللسانيات، فأولئك أصحاب البنيوية التوليدية الذين حاولوا إيجاد (نحو الخطاب) يختلف أو يتعارض مع (نحو الجملة)؛ بحيث يصبح للخطاب منطلقاته الخاصة به، والتى لا تبدأ ولا تنتهى بالجملة، ولكنها أكثر ارتباطاً بالشكل المعرفى والثقافى للمجتمع، الذى أنتج هذا الخطاب. ويعلن ذلك لوسيان جولدمان فى (الملاحظة الأساسية الأولى التى يستند إليها الفكر البنيوى التوليدى هى أن أى تأمل فى العلوم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإنسانية يتم داخل المجتمع لا من خارجه)[١١] باعتبار أن النص الأدبى مولود شرعى فى المجتمع، أنجبته ذات اجتماعية فردية وجماعية، ويدفعه لذوات اجتماعية متعددة، والنص فى هذه الحالة ينبع ويصب فى المجتمع، ولذا فإن دراسته لا يمكن أن تكون بمعزل عن النسق المعرفى والثقافى الذى خرج منه ثم عاد إليه هذا النص.

وإذا كانت محاولة التوليديين جادة بعدم فصلها الخطاب عن بيئته، فقد كثفت النظرية الأدبية الأنجلو – سكسونية من جهودها، لإبعاد الخطاب عن دائرة اللسانيات، وذلك حينما جعلت الخطاب مرادفاً للحوار، باعتبار أن الخطاب إبلاغ بين مخاطِب ومخاطَب، وأن الكلمة نفسها بها الثنائية التى توحى بذلك وتدل عليه، ولكنهم عند التطبيق، قاموا بتحليل الخطاب من وجهة نظر سوسيو لسانية، ولم يبتعدوا كثيراً عن دراسة اللسانيات[١٢] .

وفى ظنى أن أوضح تعريف للخطاب، وأيسره، تعريف شلوميت حينما تعرف (النص) بأنه (الخطاب الشفوى أو الكتابى أو بمعنى آخر هو ما نقرأ. وفى النص لا تتجلى لنا القصة مرتبة كرونولوجياً من حيث أحداثها، كما أن صور الشخصيات ومميزاتها، وبقية عناصر مضمون الحكى تبدو لنا مصفاة من خلال زاوية الرؤية أو التبئير، ولما كان النص هو الخطاب المكتوب فهذا يستدعى من يقوم بكتابته، وفعل أو عملية الانتاج هاته هو ما نسميه بالسرد)[١٣] . وجعل الخطاب مرادفاً للنص، هو نفسه منطلق (جيرار جنيت) فى دراسته الهامة (خطاب الحكاية) والذى تعتمده الدراسة كمصدر أساسى فى المنهج، حيث يطلق جنيت (اسم الحكاية بمعناها الحصرى على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردى نفسه)[١٤] . وإذا كان جنيت وشلوميت قد جعلا الخطاب مرادفاً للنص، فقد اختصرا المسافة، ولخصا معظم وجهات النظر فى الخطاب.

* * *

هذا التتبع لتعريفات الخطاب عند (ز.هاريس)، (بنفنست)، (وفوكو)، (والتداوليين)، و(راستيه)، (وأصحاب معجم اللسانيات)، (والتوليديين)، يجعل الاقتراب من إيجاد تعريف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محدد للخطاب – تتبناه الدراسة – أمراً مقبولاً. حيث إن الخطاب الروائى يمكن تعريفه بأنه قدرة الروائى على تقديم مادته القصصية بطريقة خاصة به، ومميزة لحكايته عن غيرها من الحكايات المشتركة معها فى المضمون. وبالتالى فإن الخطاب سيتجلى فى طريقة تقديم الكاتب مادته الروائية من خلال وجهة نظر خاصة، تفسر موقفه واتجاهه من خلال رسم الشخصيات، وتنظيم الأحداث بشكل زمنى متراتب فى النص، وفى فضاءات تحتوى أحداث النص.

إذن من يبحث فى الخطاب، لن يعول على القصة؛ حيث إن القصة مادة حكائية خام يمكن تناولها من لدن أى كاتب، والذى سوف يختلف هنا هو الطريقة التى يقدم بها الروائى عمله، حيث (إن حقيقة الرواية، كما هو الحال فى الرسم، ليست فى الموضوع بل فى الأسلوب، ولست أقصد بالأسلوب طريقة الكتابة، لأننا فى هذه الحال سنحصل على لغويين وأسلوبيين لا على روائيين، بل أفهم من هذه الكلمة «الطريقة» ونبرة المؤلف الخاصة)[١٥] . به والتى تجعله موجوداً فى النص الروائى بصفة دائمة، وتجعله متميزاً عن غيره؛ ممن تناولوا نفس الموضوع أو شبيهه. من هنا تبدو قيمة الرواية، فهى لا تنجح فى إثارة انفعالنا بموضوعها، (إنها تتعلق بغنى (غنائها الروائى) وقوة أصالته. إن كل شىء مصنوع من فن معارضة القيم، وخلق تطابق وتعارض وعلائق بين الأشخاص والأحداث والبيئات والحوادث)[١٦] .

وقد اقترب هذا المفهوم من مفهوم الناقد العربى سعيد يقطين فى تعريفه للخطاب الروائى حيث يقول: (ليس الخطاب الروائى غير الطريقة التى تقدم بها المادة الحكائية فى الرواية. قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب فى محاولة كتابتها ونظمها. لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحددنا لهم سلفاً شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم وإن كانت القصة التى يعالجون واحدة)[١٧] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنموذج العربى لوحدة الموضوعات، وتعدد طرق التناول يتضح فى كثير من الأعمال الروائية، فتناول عبد الحكيم قاسم الريف فى روايته «أيام الإنسان السبعة» يختلف عن تناول يوسف إدريس الريف فى رواية «الحرام» وكلاهما يختلف عن عبد الرحمن الشرقاوى فى روايته «الأرض». فليس «الموضوع» هو الخطاب، وإنما طريقة تناول الموضوع بوجهة نظر وموقف روائى محددين، وبأسلوب تناول روائى مميز فذلكم الخطاب الروائى. والخطاب الروائى – كما اتضح من الآراء السابقة – هو خطاب سردى، ومن الآن فصاعداً، فإن استعمال «الخطاب السردى» سيحل محل الخطاب الروائى أما الأسباب التى دعت لذلك:

أ – فإن الخطاب الروائى نوع من أنواع الخطاب السردى، ولا يمكن دراسة الجزء بمعزل عن الكل.

ب – إن الخطاب السردى يطلق على كل خطاب يعتمد على السرد كمكون أساسي له ويندرج تحته (الرواية – السيرة الذاتية – السيرة الشعبية – وغيرهم).

جـ – ضرورة التمييز بين الخطاب السردى القائم على السرد بشكل أساسى، وغيره من الخطابات التى تشبهه كالخطاب الدرامى، الذى يعتمد على العرض المسرحى، من خلال التشخيص – ويطلق على مضمونه قصة –.

د – أما السبب الرابع، أن «الخطاب» أو «النص» الذى تحاول الدراسة الكشف عنه فإنه «خطاب سردى» أو «نص سردى»، مما يجعل مفهوم «الخطاب السردى» أولى بالتقدم عن غيره.

* * *

قدمت التعريفات السابقة «للخطاب» إضاءة سلطت على عدة وجهات نظر مختلفة فى تناولها لمفهوم «الخطاب»، وترتضى الدراسة تعريف «جنيت وشلوميت» باعتبارهما يتناسبان مع منهج الدراسة، وأقرب التعريفات التى يرتضيها الباحث. وإذا كانت ماهية الخطاب قد سبق التعرف عليها، فقد آن أن نتعرف على ماهية السرد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وليس السرد غريباً عن لغتنا العربية، فقد وردت كلمة «السرد» فى المصادر والمعاجم اللغوية منذ قرون عديدة، وارتبطت بما هو حسى وما هو مجرد. وقد جاءت كلمة السرد فى القرآن الكريم، فى قوله عز وجل: ﴿ **أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ** ﴾[١٨] وأجمع معظم المفسرين – كالصاوى ومجاهد وابن عباس – على أن كلمة «السرد» فى الآية الكريمة، جاءت مرتبطة بصناعة الدروع، ويقصد بها التناسب بين الأشياء المتداخلة كالمسامير وحلق الحديد[١٩] . ويذكر صاحب اللسان «السرد» بمعان عدة منها الحسى، ومنها المجرد فيقول: «السرد فى اللغة: تقدمة شىء إلى شىء تأتى به متسقاً بعضه فى إثر بعض متتابعاً، سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له. والسرد: المتتابع، والسرد: اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الحلق)[٢٠] .

ويأتى معنى «السرد» فى المعجم الوسيط، بصفته الأحدث فى المعاجم العربية:ـ (سرد الحديث: أتى به على ولاء، جيد السياق. تسرد الشىء: تتابع)[٢١] ويرتبط «السرد» فى لغتنا بالحديث والكلام، وحسن تنظيمه، وتتابعه، وتسلسله، إلا أن معجماً عربياً واحداً لم يذكر ارتباط كلمة السرد بالقصة والرواية. كما أنه جاء مرتبطاً بالكلام المنطوق، فلم يربطه العرب بالمكتوب، ولكن عمومية المعنى العربى تأتى بالرواية داخل نقل الحديث بتتابع، وموالاة وتداخل وتناسب واتساق، وتلك صفات يراعى معظمها فى سرد الحدث القصصى.

أما كلمة «السرد»: "Narration" فيأتى معناها فى معاجم اللغة الانجليزية: "The telling of story" وهو المؤثر أو المقنع أو البليغ فى القصة[٢٢] . كما جاء فى معنى Narration: حديث، قصة، رواية، حكاية[٢٣] . وترجم محمد عنانى فى معجمه: "Narratology) «علم السرد»، «علم النص»، «علم الرواية» ومعناه دراسة السرد من حيث هو سرد فقط، أو فن قص القصة، أى سرد الأحداث)[٢٤] . وتجىء كلمة «السرد» "Recit" فى اللغة الفرنسية بمعنى الحكى، وقد استخدمها جيرار جنيت كمرادف للسرد والحكى[٢٥] . لذا فإن السرد كمصطلح نقدى حديث قد جاء من اللغتين (الانجليزية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والفرنسية) باعتبار أن الكلمة مرتبطة فى معناها ومدلولها المعجمى بالرواية والقص، وانتقلت من مفردة لغوية معجمية لتصبح مصطلحاً نقدياً، بل وتحل نظرياتها فيما بعد محل نظريات الرواية، فيصبح «علم السرد»، و«نظريات السرد».

لم يختلف معظم النقاد المحدثين فى أهمية السرد، واختلفوا قليلاً فى مفهومه، وأكثر الاختلاف جاء فى متطلباتهم منه. ولذا فقد أصبح من الضرورى ملاحقة بعض الاتجاهات المعاصرة التى اهتمت بنظريات السرد، لتصبح هذه النظريات التى تدرس الرواية بأشكالها المتعددة، هى الأساس فى تحليل الرواية من منظور جديد. فمنذ أن ثار النقاد الشكلانيون الروس على النقد التقليدى فى مطلع القرن الماضى(أقصد القرن العشرين) – وبالتحديد فى العقدين الثانى والثالث – ثورتهم التى نجحت بشكل ملحوظ فى تغيير وجهة النقد الأدبى، وأثرت على النظرية النقدية فى جميع الآداب العالمية. وجاء ذلك من خلال بحثهم عن علم جديد يدرس الأدب فى ذاته، وبمعزل عن المؤثرات الخارجية عنه كسيرة الأديب، أو استدعاء نظريات علم النفس، أو علم الاجتماع لتحليل قصيدة أو رواية.

فقد (نادى الشكلانيون أولاً بضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو البويطيقا كمقابل لبويطيقا أرسطو، وموضوع هذا العلم سوف لن يكون الأدب كمفهوم عائم، ولكن أدبية الأدب)[٢٦] . فالتفكير فى عزل الأدب عن العلوم الأخرى جاء من منطلق إيمانهم بخصوصية الأدب بين هذه العلوم، بالإضافة إلى اعتبار الأدب كيان اجتماعى يتأثر بالكيان الاجتماعى العام، ونجد هذه الدعوة صريحة عند ميخائيل باختين الذى يؤكد على أن (الفن أيضاً اجتماعى بشكل كامن، وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعى، الذى هو خارج الفن، فإنه يجد فيه صدى داخلياً مباشراً، فليس هناك – إذن – عنصران غريبان يؤثران فى بعضهما البعض، بل تكوين اجتماعى يؤثر فى تكوين اجتماعى)[٢٧] . فليس العامل الاجتماعى غريباً عن الأدب، ولكن الغريب أن يدرس الأدب منفصلاً عن أدبيته، لذا فقد دارت مساجلات عديدة بين أصحاب الشكلية، ومساندى النقد التقليدى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد رفض الشكليون أن يدرسوا المضمون الأدبى منفصلاً عن شكله، وسخروا نظريتهم للإجابة عن سؤال هام؛ ما الذى يجعل العمل أدبياً؟ والسؤال بعبارة أخرى؛ ما المعايير التى يمكن أن نطبقها على العمل الأدبى، دون اللجوء لعلوم غير أدبية؟.

وهذا السؤال حدد منهجهم فى دراسة الأدب، وقد اتضح هذا المنهج (على لسان جاكبسون فيما يلى: إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه، وإنما أدبيته، أى تلك العناصرالمحددة التى تجعل منه عملاً أدبياً، ولهذا فعلى الناقد الأدبى ألا يعنى ببحث الملامح المميزة للأدب، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية فى ذاتها، ورفض النظريات النفسية التى تضع الفروق المميزة فى الشاعر لا فى الشعر، أو تحيل قضية الخلق الأدبى إلى الموهبة)[٢٨] . ولم يكن الشكلانيون يحاربون على جبهة التقليد فقط، بل إنهم حاربوا فى جبهة الأسلوبية القديمة أيضاً.

فكما أنكروا على التقليديين معالجة النص الأدبى، بالاستعانة بما هو (خارج النص)، أنكروا كذلك التناول الأسلوبى القديم، واعتبروا أن الأسلوبية القديمة – المؤسسة على المجاز – هى المسؤولة عن عدم التفريق بين الكلمة النثرية الفنية والكلمة الشعرية بمعناها الضيق، ولذا وجدنا باختين يرفض ذلك حينما (كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة، وبالتالى كانت تطبق عليها تطبيقاً غير انتقادى مقولات الأسلوبية التقليدية)[٢٩] .

وكان رأى (رومان جاكبسون)، أن الذين يقصرون اللغة الشعرية على الشعر فحسب أناس سطحيون، حيث إنهم لم يغوصوا فى هذه الوظيفة الشعرية للغة، ولذا فإن رأى جاكبسون يقترب من رأى باختين، فى ضرورة توسيع مفهوم الكلمة الشعرية، بحيث تنتقل من الشعر وتتعداه إلى الرواية وغيرها من فنون القول[٣٠] .

وعلى الرغم من التطور الكبير الذى حدث للنظرة النقدية فى العقد الثانى من القرن العشرين، على يد الأسلوبيين، الذين حاولوا – بدورهم – أن يفرقوا بين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكلمة الشعرية والكلمة النثرية، إلا أن باختين رأى أن أصحاب الأسلوبية ضيقوا الأفق، ومقصرون فى استيعاب الحياة الفنية للكلمة فى كل دوائر هذه الحياة، ولذا رأى أن تحليْلات الأسلوبيين انتهت إلى (إما توصيفات أسلوبية للغة الروائى أو الاكتفاء بإبراز عناصر أسلوبية معينة فى الرواية يمكن إدراجها – أو بدا أنه يمكن إدراجها – ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية. وفى الحالتين غاب الكل الأسلوبى للرواية والكلمة الروائية فى نظر الباحثين)[٣١] .

ويقصد باختين بالكل الأسلوبى، تلك الوحدات التى تتنافر خارج العمل الروائى، فإذا ما تداخلت، وتمازجت فى العمل الروائى، وكونته، أصبحت متجانسة لتشكل وحدة نصية، فلايمكن أن يدرس أسلوب الرواية إلا داخل الرواية ذاتها، ولا تفسر الكلمة الروائية إلا بعلاقاتها داخل العمل الروائى. وحصر باختين (الأنماط التأليفية الأسلوبية التى يتفكك إليها العمل الروائى عادة:

١ – السرد الأدبى الفنى المباشر للمؤلف.

٢ – أسلبة أشكال السرد الحياتى اليومى الشفوى المختلفة.

٣ – أسلبة أشكال السرد نصف الأدبى (المكتوب) الحياتى المختلفة.

٤ – كلام المؤلف خارج نطاق الفن.

٥ – كلام الأبطال المفرّد أسلوبياً)[٣٢] .

وتعنينا هذه الأنماط فى توضيح نظرة الشكليين للسرد، فهناك السرد المباشر للمؤلف، وهو السرد الذى يأتى على لسان الراوى أو السارد، وقد يتطابق السارد مع المؤلف، حيث إن المؤلف يقدم لنا سيرة ذاتية. وهناك السرد اليومى، والذى يعتمد فيه المؤلف على الواقع كمرجع أساسى، مع بلورة هذا الواقع من وجهة نظر خاصة بالمؤلف. كما أن مضمون السرد – من وجهة نظر باختين – يسمح بدخول أجناس غير روائية فى الرواية، سواء كانت هذه الأجناس فنية أم غير فنية، ولكنها حينما تدخل الرواية سوف يصبح لها وظيفة داخل النسيج الروائى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتحليل الخطاب السردى الباختينى لا يتأتى إلا عن طريق الأبنية اللغوية والأبنية الفنية، وبعبارة أخرى: إن الواقع فى النص السردى هو واقع بذاته، ولا ينتمى للواقع العيانى إلا بوجوده داخل هذا الواقع فى شكل استقلالى، وفى ظنى، أن ذلك سوف يلغى جزءاً كبيراً من الأشكال الرمزية والأشكال التغريبية التى لا يمكن فهمها إلا من خلال مرجعيتها للواقع.

كذلك كيف نفرق بين سردية اليومى والسرديات الأخرى؟ إذا لم يكن هناك عود على الواقع، للقياس عليه، أو الاستئناس بما عليه الواقع. ولذا فإن «شلكوفسكى» حينما أراد إعادة كتابة تاريخ السرد يواجه (ثلاثة أسئلة صعبة: كيف يمكن على أساس الشكل شرح التنوع والتعاقب فى موضوعات السرد فى حين يبدو واضحاً جداً أنها متصلة بالتغيرات فى المجتمع؟. ألا تكون واقعية السرد المتزايدة دليلاً ضد نظرية كنظريته؟ من أين يمكن أن تأتى مواد وقصص جديدة، موجدة «التغريب» الذى يعتبره مهماً جداً، إن لم يكن من الواقع نفسه؟)[٣٣] . ورغم ما قدمته الشكلية للنقد الأدبى الحديث إلا أنها ظلت مقيدة داخل حدود النص وظل «السرد» فيها يعنى الوصف المباشر لخط سير القصة، ومساوياً للقصة قبل انشائها أدبياً مضافاً إليها التقنيات الفنية والاستخدامات الأسلوبية، ولذا جاء السرد مرادفاً للعقدة.

وحينما ظهرت البنيوية، وتربعت على عرش النقد الأدبى – فى العقدين السادس والسابع من القرن الماضى (القرن العشرين) – تغيرت النظرة للسرد، فلم يعد السرد هو القصة أو العقدة، بل أصبح السرد خطاباً منتجاً من المؤلف، وموجهاً إلى قارىء وجمهور، ولتصبح هناك علاقات قائمة بين المتكلم والمخاطب، وكذلك هناك الوسائل التى بواسطتها يمكن تبليغ ذلك المحتوى، وهوالخطاب نفسه. فنرى حدوداً فاصلة بين الخطاب والقصة والسرد، فبينما يحدد بنفنست الخطاب فى الكلام الشفهى الذى يفترض متكلما ومستمعاً، وتلك خصوصية للغة الفرنسية دون غيرها. ويحدد بوث مفهوم الخطاب السردى من منطلق مسؤولية هذا الخطاب عن التواصل السردى وهو ما أسماه «بلاغة التخييل».

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتحدد مفهوم الخطاب السردى عند تشاتمان على أساس أنه الوسائل التى يمكن بواسطتها تبليغ المحتوى، أما جنيت فيرى أن الخطاب السردى هو الكلمات المكتوبة والتى تتضمن العلاقات بين المتكلم/ الكاتب (صوت السرد) والجمهور/ القارىء. ويختلف الخطاب عن القصة عند جنيت وتشاتمان، فالقصة عند تشاتمان هى الأحداث والشخصيات والمحيط، والتنظيم الذى أتت به هذه القصة، أما القصة عند جنيت فإنها مجموعة الأحداث المنظمة زمانياً وسببياً قبل الصياغة(٣٤) .

وبينما جاء تعريف بنفنست للسرد مقتصراً على سردية التاريخ، ليفرق بين التاريخ المكتوب لأحداث وقعت فى الماضى، وبين النص التخييلى، الذى يجىء عنده مرادفاً للخطاب، نجد أن جنيت يطلق تعريف السرد على (الفعل السردى المنتج، وبالتوسع: على مجموع الوضع الحقيقى أو التخييلى الذى يحدث فيه ذلك الفعل)(٣٥) .

وينطلق تحليله للخطاب السردى الحكائى من التقسيم الثلاثى الذى اقترحه «تودوروف» والذى صنف فيه (مسائل الحكاية إلى ثلاث مقولات هى:

مقولة الزمن «التى يعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب»؛

مقولة الجهة «أو الكيفية التى يدرك بها السارد القصة»،

مقولة الصيغة أى «نمط الخطاب الذى يستعمله السارد»)(٣٦) .

وبهذا التحديد لمقولات (تحليل الخطاب السردى) لدى جنيت، نراه ينفى أن تكون «العقدة» هى البنية الأساسية فى السرد، وسوف يحل محلها التغييرات التى قام السارد بإجرائها فى ترتيب الأحداث، ومن المهم توضيح الكيفية التى تمت بهاهذه التغييرات، ولذا سنجد أن «وجهة النظر» سوف تؤثر فى تعاملنا مع الأحداث.

والمنطلق الذى يحدده جنيت لتحليل الخطاب السردى، هو ما سوف تعتمده الدراسة كأساس للمنهج النقدى، مع الاعتراف أن هذا المنطلق قد استخدم مقولات الفعل النحوى الثلاثة (الزمن – الجهة – الصيغة)، مما يشى بأنه يرى أن السرد لا يكون إلامجموعة من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المكونات اللفظية المنتجة لأحداث مرتبة بشكل زمنى، بالإضافة إلى مجموعة من العلاقات بين هذه المكونات اللفظية؛ تنتج علاقات على مستوى أكبر بين الأحداث وبين السرد والخطاب بعد ذلك.

على أن التمييز بين السرد والخطاب يأتى فى أوضح صوره عند (رولان بارت) حيث يجعل حدوداً بين مستوى الخطاب ومستوى السرد بحيث (يقع مستوى الخطاب بعد مستوى السرد، فهو يقول إن تحليل السرد يتوقف عند الخطاب، ومن هنا يغدو من الضرورى التحول إلى سيميولوجيا أخرى، سيميولوجيا تشمل الجمهور والأحوال الاجتماعية)[٣٧] .

ووجهة نظر «بارت» هامة حيث إنها كانت أساساً لنظرية من نظريات السرد الحديثة والتى تقول: (لانستطيع أن نعرف ماهية مسرودة ما إلا فى علاقاتها بما تفعل، وفى حين تتنوع أهداف القراء والكتاب، فإنها لا يمكن أن تنفصل عن أسئلة القيمة والمعنى)[٣٨] . وتتلخص وجهة النظر هذه عند التواصليين فى:

السارد ـــــ› السرد ـــــ› المسرود له.

باعتبار أن القارئ مشارك أساسى فى السرد، فحينما يقرأ المسرود له الرواية، فكثيراً ما يشعر أن المؤلف يخاطبه ويوجه الحديث إليه، ولذا فإن القارئ يتفاعل مع ما يقرأ بشكل أو بآخر سواء كان راضياً أم ساخطاً. ولا أظن القارئ مشغولاً أثناء قراءته بالكلمات أو الحروف المكتوبة أو الصوتيات بقدر انشغاله بأدائها وتأثيرها فى تكوين الخطاب السردى. ولذا فإن بحث تقنيات السرد – من وجهة نظرى – وكيفية تراكبه وتداخله بهدف إحداث التأثيرات المطلوبة، أهم بكثير من دراسة الصوتيات اللغوية التى يتركب منها السرد. وإن كانت الثانية لها جوانب تفيد فى توضيح مركبات الكلمة، والجملة وهذه الفكرة ركز عليها بعض التواصليين أمثال واين بوث، ومن تبعه، ولا مجال للحديث عنها هنا .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أضاف التواصليون أسماء عديدة لطرفى السرد (السارد والمسرود له) فأطلقوا أسماء (السارد، والمؤلف الضمنى والمؤلف الممسرح،والصوت من خارج التخييل) وهذه الأسماء كلها جاءت للمتكلم فى الرواية، أما أسماء المسرود له (فالقارئ الضمنى، والقارئ النموذجى، والقارئ المؤلفى، والجمهور المؤلفى) . ومن الضرورى، الإشارة إلى أن كل اسم من هذه الأسماء قد أخذ تعريفاً خاصاً به[٣٩] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب - تحليل الخطاب:

إن التناول السابق لتعريفات الخطاب السردى عند الشكليين أمثال (باختين وجاكبسون) . وعند البنيويين أمثال (فوكو وبارت وجنيت وغيرهم) ، وعند أصحاب المنهج التوليدى أمثال (لوسيان جولدمان) ، وأصحاب نموذج التواصل أمثال (واين بوث ولانسر) . هذا التناول كان مدخلاً للتعريف بأهم النظريات السردية الحديثة التى تناولت الخطاب السردى . وقد انطلقت الدراسة من هذه التناولات للتعريفات، باعتبارها مرحلة أولية، يمكننا - من خلالها - الوصول إلى الفهم العربى لمصطلح (الخطاب السردى) .

ا - الخطاب السردي العربي:

والذى يشغل نفسه - كثيراً - بالمفهوم العربى للخطاب السردى، ويتمنى أن يكون النقد العربى مجدداً، أو على الأقل مضيفاً لهذه النظريات، سيجد أن معظم النقاد العرب الذين تحدثوا فى هذا المجال، قد نقلوا نقلاً فى منتهى الأمانة، ولم يضيفوا إليها جديداً، ولم يغيروا فيها شيئاً، سوى ترجمة الكلمات والجمل الأجنبية، إلى كلمات وجمل عربية، فجاءت آراؤهم ترجمة، أو شبيهة بالترجمة، فمن زاد فسر. وهذا الإدعاء لا تنقصه البينة، إذا طالعنا كتاب (فن القص، فى النظرية والتطبيق) ، وكتاب (نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة) .

فكلا الكتابين قد نقلا النظريات البنيوية والشكلية ، فجاء الكتابان دون إضافات لهذه النظريات، أو وضع الحدود حتى بين لغاتهم ولغتنا؛ فقد نقل الكتابان آراء باختين وجاكبسون من الشكليين، وواين بوث من البنيويين.

وشبيه بالكتابين كتاب (بنية الشكل الروائى) و(دراسة مكونات السرد الفانتاستيكى) وغير ذلك من الدراسات العديدة الناقلة ليس إلا[٤٠] . ولذا فحينما نتطرق لمفهوم السرد من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجهة نظر عربية، نجد أن أصحاب هذا المفهوم، قد تأثروا إما بالمنهج الشكلى كما هو الحال عند حسن بحراوى، وإما بالبنيوية كما هو الحال عند سعيد يقطين، وإما بالتوليدية ونموذج التواصل كما هو الحال عند مدحت الجيار.

فإذا بدأنا بمفهوم حسن بحراوى للسرد، فإنه يرى أن السرد هو المسؤول عن عرض الأحداث فى العمل الأدبى، وهذا العرض (يمكنه أن يقدم بطريقتين: فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية، فتأتى الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية، بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلى، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى، فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التى يتضمنها، أما الثانى فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذى ظهرت به فى العمل)[٤١] . وهو ينقل أفكار توماشفسكى، حينما فرق بين المتن الحكائى والمبنى الحكائى، فيعرف توماشفسكى المتن الحكائى بأنه (مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتى يقع اخبارنا بها خلال العمل، وفى مقابل المتن الحكائى، يوجد المبنى الحكائى الذى يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعى نظام ظهورها فى العمل)[٤٢]

وإذا كان تعريف حسن بحراوى للسرد قد جاء متبعاً وجهة النظر الشكلية، اتباعاً لا ابتداع فيه، فسوف يجىء تعريف آخر للسرد على يد سعيد يقطين، ولكنه يأتى من وجهة نظر مستوحاة من أصحاب البنيوية .فيعرف السرد – حينما أراد أن يفرق بين السرد وبين المحكى – فيقول: (ليس السرد إلا الخطاب اللفظى الذى يخبرنا عن هذا العالم، وهو الذى يسمى أحيانا بالتلفظ (Enonciation)، أما المحكى فهو ذلك العالم الذى يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث)[٤٣] . وهو نفس التعريف الذى نجده عند تودوروف تقريباً، وجيرار جنيت، ومطابقاً لتعريف لوفيف. وليقطين فضل السبق على كثير من الباحثين، فكان من الرواد الذين نقلوا مبادىء البنيوية، وهامشاً من النقد الأنجلو – أمريكى من خلال كتابيه (تحليل الخطاب الروائى – انفتاح النص الروائى)، ويحمد له أنه قدّم تطبيقات لهذه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

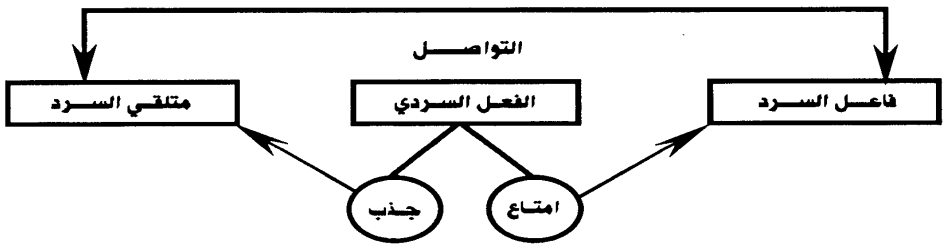
النظريات على الرواية العربية، وإن كانت الروايات التى اتخذها كنماذج للتطبيق، لا زال السؤال حول بعضها مطروحاً: هل تمثل هذه الروايات نموذجاً للقصص العربى الحديث؟![٤٤] .

فإذا انتقلنا من يقطين، سنجد رائداً من رواد تطبيق هذه النظريات الحديثة على الشعر والرواية والمسرحية، حيث أعترف أن للجيار تجربة طويلة وعميقة مع هذه الدراسات. فقد قام بتطبيق معظم النظريات الحديثة فى كتبه بدءً من (ثلاثية الإنسان) وانتهاء (بالأدب العربى، دراسة فى النوع الأدبى). ولذا فقد جاء مفهومه للسرد خاصاً، ليمثل المحصلة النهائية لهذه المدارس، وإن بدا التعريف سهل المنال.

ويعرف الجيار السرد بقوله: (السرد فى هذا السياق يعنى القدرة على الحكى والرواية بطريقة جذابة للمتلقى، ممتعة للسارد)[٤٥] ويعنى بالقدرة هنا المقياس المميز بين سارد وآخر، وكاتب وآخر، ولذا فإن القدرة ستصبح فى هذا المعنى مقسمة إلى درجات للتمايز، وكذا فإنه يربط بين السرد كفعل متسع منتج للأحداث، وبين مواصفات هذا الفعل، حيث لابد أن يشتمل على عنصرى الجذب والامتاع. فيهتم التعريف بفاعل السرد، على أى شكل، سواء كان مؤلفاً سارداً، أم راوياً، وجاء الاهتمام بالسارد هنا من منطلقين: **أولهما:** منطلق الانتاج والإبداع لهذا السرد، أى القيام بصناعة تدفق الأحداث بشكل متتابع لتكوين النسيج الروائى الصلب والشفاف فى آن واحد، **وثانيهما:** منطلق الملاحظ لهذا السرد.

فيجمع الجيار فى شخصية السارد (الانتاج والملاحظة) لهذا الانتاج، ويمكن ملاحظة ذلك من استمتاع السارد بفعل السرد. كما رأى أن السرد لا يمكن قيامه بين السارد والفعل، دون الأخذ فى الاعتبار أن السرد موجه إلى متلق، يرجو أن يجد فيه ما يجذبه إلى هذا السرد. وهنا يعترف أن الفعل السردى تنتجه ذات اجتماعية، وتوجهه إلى ذوات اجتماعية. ويوفق فى تعريفه بين التوليدية/ التكوينية، وبين نموذج التواصل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



وإذا كانت رؤية الجيار للسرد، تعتمدها الدراسة كمفهوم ملائم لدراسة السرد، فهناك من يتفق معه فى نظرته للسرد الروائى. فيرى حميد لحمدانى أن الحكى يقوم على دعامتين هما القصة والسرد، أما القصة فهى مجموعة الأحداث، وأما السرد فهو الطريقة التى يقدم بها الروائى هذه الأحداث، وأن (الرواية أوالقصة باعتبارها محكياً أو مروياً تمر عبر القناة التالية:

الـــراوى ← القصـــة ← المروى لـه)[٤٦] .

ويتفق جمهور المحللين للخطاب السردى، على نقطة محددة، وهى أن التمايز والاختلاف بين كاتب وآخر، وقصة وأخرى، لا ينتج من القصة نفسها قبل دخولها المرحلة الأدبية، بل ينتج من كيفية وطريقة التناول، حيث إن الموضوع لا يحمل أية صفة للتمايز. وهذا التمايز والاختلاف، هو ما أسماه (ر.م ألبيريس) (نبرة المؤلف الخاصة)، وأسماه سعيد يقطين (طريقة تقديم العمل)، وأسماه مدحت الجيار (قدرة الكاتب الخاصة).

٢ - تحليل الخطاب السردي:

أصبح من المسلم به – بعد تعريفات الخطاب والسرد – أن النقاد الذين طرحت آراؤهم، قد بينوا ما هية السرد، أما كيفية عمل المسرودات، وتحليل الخطاب السردى، فهو الموضوع المطروح الآن، حيث تقدم الآراء السابقة مدخلاً طيباً له، لبيان أهم الصفات والخصائص الميزة للسرد بعدسة واضحة، بحيث لا تكون مكبرة ولا مصغرة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبداية، لم ينكر أحد النقاد علاقة السرد بالواقع، وبعبارة أخرى أن الواقع يشكل قوة أساسية فى السرد، من ناحية انتاجه، أما من ناحية تحليله فقد سبق الإشارة إلى رفض الشكليين أمثال باختين، البحث فى هذه العلاقة. وطرح الواقع – فى البدء – بصفته إحدى القوتين اللتين تشكلان السرد له أهمية مبررة فى مثل هذه الدراسة، حيث إن التغييرات الاجتماعية والسياسية تتناسب طردياً مع التغيرات الموضوعاتية، حتى أننا نجد موضوعات جديدة فيما يظنه البعض أمراً ثابتاً ولا يمكن الاقتراب منه؛ كالاجتهاد فى بعض الأمور الدينية، والأمثلة كثيرة ولكنهالا تدخل فى صلب موضوع الدراسة.

وينتج عن التغييرات الاجتماعية والسياسية، تغييرات فى الأشخاص والأحداث، والأسماء والأفكار. وعلى الرغم من الاعتراف بالعلاقة الأصلية بين الواقع والسرد، إلا أن ماهية هذه العلاقات لا زالت محل جدل وخلاف متعددة، فلا زالت الأسئلة مطروحة: هل يمكن اعتبار السرد انعكاساً للواقع، وهو يصور الحياة الاجتماعية والسياسية لمرحلته بشكل دقيق؟ أم أن السرد خيال فقط؟!. أم أنه يجمع بينهما (الواقع والخيال) ليكوّن واقعاً أدبياً خاصاً به؟. وهذه الأسئلة تعددت صياغتها، كما تعددت الإجابات عنها.

أما عن السرد وتصويره للواقع، فهذا ما يرفضه الشكلانيون – أمثال تشكلوفسكى وباختين – شكلاً وموضوعاً، حيث يرون أن السرد تقنية فنية وأبنية لغوية، ولا يمكن تحليله إلا من هذا المنظور، فالنص السردى كلمات، والعلاقات فيه بين هذه الكلمات، وليست علاقات بين أشياء، وبالتالى فإن النص السردى هو الذى يفسر نفسه من خلال القوانين الخاصة بالبناء اللغوى، والبناء الفنى له.

فيرى تشكلوفسكى أن الواقعية فى السرد لا تأتى من استلهام الواقع أو التأثر به، ولكنها تأتى من التقنية الفنية، ويستدل على ذلك من المحاكاة الساخرة التى تبرز لنا الحيل السردية، لتخبرنا بأن هذه القصص كاذبة، ورغم ذلك يحاول الكاتب إيهامنا بواقعيتهالتصبح قابلة للتصديق. ويؤكد تشكلوفسكى نظريته بذكر ثلاث طرق لإيجاد تغريب مصدق، وتتلخص هذه الطرق فى:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١ – خلق مبررات معقولة لأفعال غير معقولة.
٢ – اختيار شخصيات متنوعة، وتنتقل الشخصية بين طبقات المجتمع إما لأعلى أو العكس.
٣ – تمثيل الواقع الاجتماعى فى الأدب اللاتخييلى[٤٧] .

ووجهة نظر تشكلوفسكى مقنعة إلى حد كبير؛ حيث إنهاتركز على العملية الفنية، ومجموعة العلاقات التى تتداخل مكونة هذا النسق السردى، ذلك بالإضافة إلى أنها جاءت كرد فعل للنظريات الواقعية السابقة عليها – والتى استمر تأثيرها فى النقد الأدبى لفترة ليست قصيرة – والتى أعلنت أن السرد نقل ونسخ للواقع، ويضاف إلى ذلك رؤية الناقل أو الناسخ. وكلتا النظريتين متكاملتان، فليس السرد خيالاً فنياً فقط، ولا نقلاً – للواقع – بشكل فوتوغرافى، ولكن السرد يتشكل منهما، أعنى الخيال والواقع.

ولكن اعتماد تشكلوفسكى على الخيال فى السرد للإيهام بالتصديق، يعطى الواقع تمايزاً عن السرد، بمعنى آخر: إن الواقع مؤكد التصديق، حتى فيما شذ عن قاعدة هذا الواقع، ويحاول السرد من خلال تقنيات التخييل المختلفة والتى ذكرها تشكلوفسكى – المبررات، اختيار الشخصيات، تمثيل الواقع – أن يصل إلى هذه الدرجة (درجة التصديق).

بيد أن المؤلف/ ؛ السارد حينما ينطلق لبناء نسيجه السردى، لابد أن ينطلق من زاويتين أو احداهما، وهما ذاته والواقع، وكلتا الزاويتين واقعيتان بشكل أو بآخر، وحينما يدفع بانتاجه فإنما يدفعه إلى ذات اجتماعية واقعية، وهذه الذات القارئة/ القارئ/ الجمهور، تتناولها من خلال العلاقات الموجودة بالنص السردى، ولا يغيب عنها مقارنتها بالعلاقات الاجتماعية فى الواقع. وحتى فى هذه الحالة لا يمكننا إغفال التقنيات الفنية والأبنية اللغوية التى ساعدت فى تناول النص بهذا الشكل. والميل التشكلوفسكى إلى التغريب، لا يبعد السرد عن الواقع، حيث إن السرد – كما يرى – يقوم بتغريب العالم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحينما يؤيده باختين فى محاولات إحداث التغريب؛ والإيهام بالتصديق، لا يؤيده فى رؤيته للسرد، من حيث إنه يغرب العالم. بل ينطلق باختين من المنظور الشكلى فيرى (أن السرد يغرب طرقاً مختلفة للتحدث عن العالم، تتظاهر كل منها بأنها شفافة)[٤٨] . ولا شك فى أن الرؤيتين – رؤية تشكلوفسكى، ورؤية باختين – تقتربان من التلميح لأهمية الواقع فى تشكيل السرد، وإن ظلت المسافة بين الواقع والعمل السردى – عندهما – واضحة بدرجة كافية للحكم بأنهما يفصلان بينهما. والفصل بين الواقع والسرد يمكن أن يقدم لنااستنتاجات مهمة فى تحليل الخطاب السردى، من حيث إن السرد واقع بذاته، له المصداقية التى يمكن أن يصل إليها من خلال التقنية الفنية المشكلة له، وبالتالى فإن الأماكن والشخصيات والأحداث فى السرد هى امكانات مقدمة عن طريق الكلمات – كما رأى باختين –، مما يوحى بأن التفاعل والتعالق بين هذه المكونات لموضوع السرد، يمكنها أن تصل لدرجة التصديق ، من خلال المكونات الوصفية، التى تعلل وتبرر وجودها داخل النص السردى، لما بينهم من ترابطات، كما يقول ميشيل.ج. تولان، حينما يربط بين القصة والنص حيث يرى:

(١ – أن ترتيب الأحداث فى النص يختلف عن ترتيبها فى القصة.

٢ – أن الزمن الكلى يكون موزعاً على النص، بحيث يجعل عناصر النص مندمجة ومفهومة، ونستطيع الحكم عليها من خلال خبراتنا المبنية على أحداث ومواقف مختلفة.

٣ – أن الروائى يقدم الصفات المختلفة لشخصياته، والتى تجعلنا نفهم هذه الشخصيات من خلال التحولات التى أجراها فيها.

٤ – أينما تكون الأماكن، فستكون الأحداث، والشخصيات هى التى تنقلنا إلى تفاصيل هذه الأماكن.

٥ – بالإضافة إلى ما سبق فإن المهم هو مجموعة الصلات بين الأماكن والأحداث والزمن، والتى تكون جميعها مهيئة وموصوفة داخل النسيج الروائى، وهناك بعض الروابط الإشارية التى ربما وحدت بين الجزئيات المختلفة)[٤٩] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهناك استنتاج هام يستشف من أصحاب وجهة النظر التى تفصل بين السرد والواقع، وهذا الاستنتاج يمكن رده إلى قوانين البناء اللغوى، بحيث نرى أن اللغة أو اللغات المكونة للسرد تختلف فى وجودها داخل العمل السردى عن وجودها فى الواقع. وبالتالى يمكن القول أن هناك لغة سردية، وهناك لغة واقعية، فتصبح لغة السرد خاصة بالواقع السردى، ومختلفة عن لغة العالم الواقعى، وإن كانت تتعامل معها من منطلق ذاتية كل لغة.

فتجعل للغة السرد واقعية يتقبلها القارئ داخل سياقها السردى، فتأتى حوارات الشخصيات حاملة الواقعية السردية، فلا يكون كلام الشخص فى السرد شبيهاً أو نقلاً عن كلام الشخص فى الواقع، بل يكون كلامه هو، ومن هنا يأتى العبء على الروائى فى اكسابه الصفات المختلفة لشخصيات السرد لتصير معدة لأقوالها، مما يعطى الشخصية حرية القول، ولكن هذه الحرية مرتبطة بالتصديق والاقناع. فالروائى له الحرية فى أن تنطق الشخصية بما تراه هى، ولكن عليه أن يقنعنا/ القارئ/ الجمهور بما تقوله الشخصية، لتكون للشخصية قدرة توثيقية عند المتلقى، ويخضع ذلك ضمن اختلاف اللغة فى العمل الأدبى عنها فى الكلام اليومى، لتصبح الأساليب السردية أكثر واقعية فى نسيجها من جلب الصيغ الكلامية اليومية من الواقع إليها.

وتدفعنا قضية تشكيل الواقع للسرد إلى نتيجة – هامة – ، وهذه النتيجة هى ربط القصة بوقت حدوثها، خاصة إذا كان السرد يعتمد على سردية التاريخى، وربطها بتاريخ انتاجها، وإذا كانت تعتمدعلى سردية اليومى أو الطابو، حيث إن تغير اللحظات الاجتماعية والسياسية لابد أن يؤثر بشكل واضح فى تغير المسرودة. حتى ارتباط النص السردى بالنظريات النقدية قد يختلف من منطقة لأخرى، ومن فترة لأخرى، وبرهان ذلك، حينما كان النقد الانجليزى والأمريكى على وجه التحديد منغمساً فى تيار الواقعية، ويناقش علاقة الأدب بالواقع، ويبحث فى تكنيك الرواية الواقعية، كان الأدب الفرنسى قد انتج لنا ظاهرة أدبية جديدة، تحت ما يسمى بالرواية الفرنسية الجديدة، التى لا تبحث عن القصة أو الحبكة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو العقدة ولكنها تبدو لنا على شكل بنائى وتركيبى، وتتحدد وظيفة الناقد هنا فى تتبعه لأثر التركيب والشكل البنائى الذى كون هذه الرواية.

فلا شك أن تغير المفاهيم فى المناطق المختلفة، والأزمنة المتعاقبة، ينتج لنا تغيراً فى فهم المسرودات، مما يجعل المسرودات أكثر ارتباطاً بالواقع، ويجعل إعادة النظر فى آراء تشكلوفسكى وباختين أمراً مشروعاً، وكذا أصحاب التحليل البنيوى الذين اعتمدوا على النظريات الشكلية، وبخاصة فى منطقة التمييز بين الخطاب السردى وبين القصة. أما ارتباط السرد بالخيال؛ فإن الشكليين يصرون على أن السرد كله مغامرة كتابية، يحاول المؤلف من خلالها أن يضيف للعالم عالماً آخر، بحيث تكون الرواية واقعاً متخيلاً يضاف إلى الواقع الحقيقى ***ويحدد الشكليون نمطين من أنماط السرد هما:***

١ – **السرد الموضوعى:** وهو السرد الذى لا يتدخل فيه الكاتب/ الراوى، بل يصف الأحداث بحياد كما يراها، ويترك القارئ ليفسر الحكاية المسرودة.

٢ – **السرد الذاتى:** وهو السرد الذى يتدخل فيه الكاتب/الراوى حين يقدم أحداثه مما يجعله يفرض وجهة نظره على القارىء.

وربما يأتى السرد ذاتياً وموضوعياً فى آن واحد داخل النص، وذلك عندما (يحمل السرد فى طياته الراوى الذى يحكى ويسرد، والكاتب الذى يصوغ رؤية ولغة الراوى. وقد يتوحد الراوى والكاتب إذا كان الكاتب جزءً من أحداث أو واحداً من شخصيات النص، وهذه الحالة هى حالة الراوى/الكاتب/السارد)[٥٠] . وهذان النمطان السرديان جاء تقسيمهما لدى الشكليين من خلال السارد/المتكلم فى الرواية، وذلك ما دفع بعض النقاد أمثال مدحت الجيار إلى القول بأن السرد قد يكون ذاتياً وموضوعياً فى وقت واحد لوجود أكثر من متكلم فى النص*.

* هذا القول مقتطف من حوار مع الدكتور مدحت الجيار وكان الحوار حول السرد الموضوعى والسرد الذاتى فى الرواية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحينما يتناول باختين دراسة النمطين السرديين يأتى التناول من الزاوية الأسلوبية، وذلك من خلال تناوله للمتكلم فى الرواية، ويحدد باختين خمسة أنماط (فى المقاربة الأسلوبية للكلمة الروائية:

١ – يجرى تحليل أدوار المؤلف فى الرواية، أى كلمة المؤلف مباشرة فقط.

٢ – يتم استبدال التحليل الأسلوبى للرواية بوصفها كلاً فنياً بوصف ألسنى محايد للروائى.

٣ – تختار من لغة الروائى العناصر المميزة للاتجاه الفنى الأدبى الذى ينسب إليه الروائى.

٤ – يجرى البحث فى الرواية عما يعبر عن فردية المؤلف، أى تحلل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردى للغة الروائى.

٥ – تدرس الرواية على أنها جنس بلاغى)[٥١] .

وجاء اهتمامه بالمتكلم فى الرواية واضحاً من خلال افراد الفصل الرابع من كتابه (الكلمة فى الرواية) للمتكلم فى الرواية، بحيث نجده ينبه على ثلاثة مواقف للمتكلم فى الرواية وهذ المواقف يمكن تلخيصها فى:

١ – أن الإنسان المتكلم فى الرواية هو تصور فنى وكلمى.

٢ – أن الإنسان المتكلم فى الرواية هو إنسان اجتماعى.

٣ – أن الإنسان المتكلم فى الرواية صاحب أيديولوجيا [٥٢] .

وتقسيم الشكليين لأنماط السرد من خلال المتكلم فى الرواية، جعل دراستهم للرواية مفيدة فى كثير من مواقفها، وخاصة دراستهم للجوانب الفنية، فجاءت الدراسة لتشمل تقنيات الرواية، ولذا حينما يحاول البعض البحث فى أنماط سردية أخرى، يجدون هذه الأنماط فى مصادر السرد، وذلك مثل هذا التقسيم:

(١ – **سردية التاريخى:** وتستمد هذه الصورة مرجعيتها من أحداث سابقة قد انتهت فعلياً.

٢ – **سردية اليومى:** وهو الذى يعتمد فى مرجعيته على الواقع العيانى، مع بعض التعديلات التى تؤجج البناء الدرامى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣ – **سردية الطابو** أو التعلق برصد اللحظات السياسية فى تاريخ المجتمع.

٤ – **سردية التعجيب:** وهو حدث يستطيع أن يمتص الأسطورى والفولكلورى، والرمزى والشعرى)[٥٣]

وهـــذه الأنماط هى أنماط مرجعية السرد، أو موضوعية السرد، وهى لا تتصل بالسرد من الناحية الفنية، بل تتصل بالمحتوى السردى، إذا جاز أن نحدد شكل السرد، ونحدد محتواه. بالإضافة إلى أن هذه الأنماط يمكن تطبيقها على معظم المحتويات السردية، ولن تخص النص الروائى فى حد ذاته، مما سيجعل دراستنا تحجم عن مناقشتها.

وإذا كان الشكليون قد انطلقوا فى تحليلهم للخطاب السردى من قوانين البناء اللغوى والفنى، فلا شك أن البنيويين قد انطلقوا من نفس المفاهيم إلا أن النتائج جاءت مختلفة، حيث إن البنيويين استفادوا من الشكليين – كما سبقت الإشارة – ولكنهم طوروا درس النقد الأدبى بشكل جعل نظرياتهم لازالت تحت عدسة المناقشة، وتثير الكثير من الجدل حولها حتى الآن. وكما ميز الشكليون بين نمطين من أنماط السرد، نجد أن البنيوين يحددون كذلك نمطين من أنماط السرد، يميزهما جنيت، والذى يستنتجهما من خلال المتكلم/السارد فى الرواية، وهذان النمطان هما:

١ – **غيريّ القصة.** ٢ – **مثليّ القصة**

والنمط الأول: هو نمط السارد الغائب عن القصة، وليس موجوداً فيها، وهو يروى أحداث هذه القصة.

أما النمط الثانى: نمط السارد/كالشخصية فى القصة، وهو يروى أحداثاً يشترك فيها.

ويوضح – من خلال جدولة وصفية السارد فى مستواه السردى، وعلاقته بالقصة – تقسيمات وضع السارد الأربعة الأساسية، والتى تحدد نمط السرد وهذه الأوضاع هى:

١ – خارج القصة – غيريّ القصة.

٢ – خارج القصة – مثليّ القصة.

٣ – داخل القصة – غيريّ القصة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤ – داخل القصة – مثلىّ القصة [٥٤] . وقد انطلق فى تمييزه لمظاهر السرد الحكائى من ثلاثة منطلقات أسماها مظاهر الحكى، وهذه المظاهر إنما هى مظاهر فنية تتصل بتقنيات النص السردى أو الحكائى ويمكن تلخيصها كما يلى:

١ – القصة، والوظيفة التى ترتبط بها هى الوظيفة السردية المحضة التى لا يمكن لأى سارد أن يحيد عنها.

٢ – النص السردى، الذى يمكن أن يرجع إليه السارد فى خطاب لسانى واصف نوعاً ما.

٣ – الوضع السردى نفسه، الذى محركاه هما المسرود له – الحاضر أو الغائب أو الضمنى – والسارد نفسه[٥٥] .

وتتجلى هذه الأنماط السردية فى توضيحها لوظائف السرد نفسه والتى لخصها جنيت فى وظيفتين أساسيتين هما:

١ – وظيفة ذات علاقة تفسيرية.

٢ – وظيفة ذات علاقة تيماتية.

— والوظيفة الأولى (تحيل إلى القول بالوظيفة السببية المباشرة بين أحداث السرد الإبتدائى وأحداث السرد الثانى، وهذا الأخير يؤدى وظيفة تفسيرية وتأويلية تنفى بعض الغموض فى السرد الابتدائى. بينما العلاقة الثانية علاقة تيماتية تفقد تلك الاستمرارية الزمكانية بين السرد الأول والثانى لتؤسس بديلاً عن هذا)[٥٦] .

ويركز جنيت عند حديثه عن وظائف السرد على الرؤية السردية، والتى اعتبرها أصحاب الشكلية جهات الحكى أو الأنماط المميزة للمنظور السردى، حيث إننا نتعرف على الأحداث والأشخاص من خلال الراوى الذى يجعلنا أمام رؤية مباشرة لما يدور فى النص الروائى. ولازال التقسيم الثلاثى – الذى بدأه بويون وعدّل فيه تودوروف – للرؤية محل اهتمام النقد الأدبى، ومنظرى السرد، وقد نقل هذا التقسيم أكثر من ناقد عربى، ولكن أهمهم سعيد يقطين فى كتابه (تحليل الخطاب الروائى)، وقد جاء هذا التقسيم (هكذا:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١ – **الراوى > الشخصية** فالراوى يعرف أكثر من الشخصيات.

٢ – **الراوى = الشخصية** معرفة الراوى تساوى معرفة الشخصية.

٣ – **الراوى < الشخصية**، ومعرفة الراوى قليلة)[٥٧] .

وقد جاءت أنماط السارد ثلاثية كذلك، تأثراً بالتقسيم البويونى، مثلها – فى ذلك – مثل أنماط الرؤية السردية، فهناك السارد/البطل الذى يندمج مع الأحداث والأشخاص والأماكن وبقية عناصر السرد، ويحاول المؤلف من خلاله أن يجعل سرده ذاتياً وموضوعياً وذلك من خلال إغراقه فى الواقع بواسطة تقنيات التخييل المختلفة. وهناك السارد/الشاهد الذى يروى ما يحدث كشاهد عيان ولا يتدخل فى الأحداث.

وهناك السارد المجهول الذى تفاجئه الأحداث كما تفاجئ المتلقى، فهو لا يعرف عن الأحداث أو الأماكن أو الشخصيات إلا ما يراه الآن مع المتلقى خطوة بخطوة. وتتضح أهمية السارد هنا بوصفه المشكل للنسيج الروائى، وتتعلق به زاوية الرؤية، ولذا فإن الكاتب يأتى بالسارد ليجمع من خلاله هذه التفاصيل والأصوات المتعددة فى أبنية كلامية تتشكل من خلالها خلايا وأجزاء النص السردى الحية.

والراوى فى النص السردى، والسارد، وحديث الشخصيات، والأحداث كلها أفعال لذات فردية، هذه الذات لا يمكن أن تكون سوى المؤلف/ الكاتب وهذا أمر بديهى، ولكن هناك ما يستدعى ذكره، فالصلات والتعالقات بين الشخصيات والأفكار والأحداث والمعتقدات فى الرواية، قد صاغها المؤلف، وهناك تساؤل مطروح عن العلاقة بين الراوى/السارد وبين المؤلف/الكاتب، وهو: أين تكمن رؤية المؤلف والتى تمثل أيديولوجيته الخاصة؟! فهل تتضح رؤية المؤلف من خلال رؤية السارد، أم من خلال رؤية البطل، أم من خلال رؤية شخصية فى الرواية؟.

والإجابة عن هذا التساؤل غير محددة، ولكن الأمر المحدد أن رؤية المؤلف وأيديولوجيته موجودة داخل النص السردى. ولكن الحديث عنها مؤجل للفصل الثانى؛

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث لا مجال لعرض الرؤية السردية الآن. على أن وجود السارد فى النص السردى وجود وظيفى، وبمعنى آخر، لابد أن يكون السارد فى النص موظفاً حسبما أراد المؤلف الروائى. وقد لخص شعيب حليفى وظائف السارد فى خمس وظائف هى:

١ – الوظيفة السردية
٢ – وظيفة التنسيق
٣ – وظيفة الابلاغ والتواصل.
٤ – وظيفة انتباهية
٥ – وظيفة الاستشهاد. (٥٨) .

وكل وظيفة سردية للسارد تعطيه المدخل الذى يمكن أن نتناوله منه، وقد يقتصر السارد على وظيفة واحدة من هذه الوظائف أو أكثر، وقد يجمعهم السارد كلهم داخل النص السردى، وستعتمد وظيفة السارد على منظوره الخاص ورؤيته السردية طبقاً لاستجابات النص الروائى.ويتحدد ذلك من خلال حضور/ وجود السارد بشكل فعلى داخل النص الروائى، أو بشكل المشاهد للأحداث والشخصيات، وهذان الساردان هما ما أطلق عليهما جنيت (جوانى الحكى) و(برانى الحكى) وسيعتمد الروائى على الضمائر التى تعكس لنا (الصيغ الروائية) داخل السرد، وهذه الضمائر يمكنها أن تقدم مجموعات مختلفة ومتعددة من الطرائق السردية التعبيرية مما يجعلها المفتاح الأول للتداعى.

والاهتمام بدراسة الضمائر شغل العديد من منظرى السرد، وسأكتفى بمناقشة اثنين من هؤلاء المنظرين؛ لما كانت لآرائهم من أثر فى النقد الروائى. ويجمع منظرو السرد أن هناك ضميرين غالبين على معظم النصوص السردية (الروائية)، هذان الضميران هما: (هو – أنا)، أى ضمير الغائب وضمير المتكلم، وحاول بعض الروائيين إدخال ضمائر أخرى فى السرد مثل (أنتم، أنت)، بغرض جذب المتلقى وإيقاظه، ووضعه كمشارك فى الأحداث، والبعض يجعله مسؤولاً عن بعضها. ولذا فقد رأى (إ.م ألبير يس) أن (الضمير أنتم أو أنت الذى حل محل الضمير أنا أو هو التقليديين يسعى إلى تعديل النظرة إلى القراءة، وإلى خلق وسوسة باطنية من القصة الخارجية عن طريق الإلحاح)(٥٩) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلا أن هذا الرأى لا يلاقى الترحيب لدى بعض النقاد أمثال ميشيل بوتور، حيث يرى أنه رأى غير موفق، وأن استخدام ضمير المخاطب معناه أننا نروى للمتلقى قصته الخاصة به، والتى يعرفها هو، وبالتالى تكون النتيجة قصة تعليمية. وحينما أراد أن يتعرض لدراسة الضمائر، فقد تعرض لها من منظورين أساسيين هما: المنظور اللغوى، والمنظور الفلسفى. فجعل التأويل الشخصى للضمائر هو الذى يقوم بعملية الربط بين المنظورين بنفس الترابطات الموجودة بين اللغة والفلسفة. وقد تحدث عن الضمائر بشكل مفصل عن غيره من النقاد، وحدد لها تسع نقاط أساسية هى:

١ – ضمير الغائب ٢ – ضمير المتكلم ٣ – الحوار الداخلى
٤ – ضمير المخاطب ٥ – تبادل الضمائر ٦ – الضمير هو عند يوليوس قيصر
٧ – الضمير أنا فى تأملات ديكارت ٨ – الضمائر المركبة
٩ – عمل الضمائر.

ومن المفيد فى الدراسة أن تناقش آراء بوتور حول الضمائر لما لها من أهمية، ولأن تصوراته النظرية خدمت منظرى السرد فى مواطن عديدة. حيث يرى أن استخدام ضمير الغائب، إنما يأتى على سبيل المجاز، ولذا فإن التقيد به بشكل حرفى يفقده الصورة الأساسية التى جاء من أجلها، فحينما يكتب المؤلف قصته الخيالية، فإنها تشتمل فى داخلها على ضمائر ثلاثة هى:

أنا: الكاتب الذى يروى القصة، أنت القارئ الذى تروى له القصة، وهذان ضميران حقيقيان فى النص السردى. أما الضمير الثالث فإنه ضمير وهمى يشير إلى البطل الذى تروى قصته، وسيكون الضمير هو المشير إلى هذا البطل. أما ضمير المتكلم، فيأتى للإيهام بالحقيقة، ولإثبات صدق ما يروى علينا، ويختلف ضمير التكلم فى حالتين: إحداهما: أن يروى لنا الكاتب أحداثاً يعرفها عن نفسه، وإن كانت ماضية ولكنها حاضرة حضوراً كاملاً، وثانيهاً: حين يكون ضمير التكلم مغلقاً، فيروى ما يعرفه عن نفسه، فى هذه اللحظات الآنية بالذات؛ لتصبح القراءة كأنها حلم يرفضه الواقع، وهو ما يسمى بالمونولوج الداخلى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبرر استخدام ضمير المخاطب أنت، بأن الكاتب يكتب عن شخص يخفى الحقيقة عن نفسه، أو جزء من هذه الحقيقة، بل إنه غير كفوء للسرد عن نفسه. وقد يحدث وتتبادل الضمائر مواقعها، حيث إن الضمائر التى تشير إلى الجمع لا تجمع ضميراً واحداً مكرراً بل إنها تجمع ضمائر مختلفة. فالضمير أنتم ليس جمعاً أو تكراراً للضمير أنت، بل هو جمع للضميرين أنت وهو، وبالتالى فالضمير نحن جمع للضميرين أنا وأنتم، وبالتالى فإن جميع الضمائر يمكنها أن تتحول إلى ضمير غائب غير مميز، وهذا ما حدث مع يوليوس قيصر، فقد كان يشير إلى نفسه بضمير الغائب، ويأتى تبديل الضمير أنا عنده بالضمير هو انطلاقاً من المغزى السياسى الذى يعتبر أن التبادل التاريخى أمر حتمى فى الحياة. وقريباً من ذلك يفعل ديكارت فى الضمير أنا فى تأملاته الديكارتيه، ولكن أنا ديكارت لاتدل على شخصه، بل غالباً ما يستعملها فى محاولة لاخفاء الراوى. والضمائر فى العمل الروائى تعمل بشكل عمودى، لأنها تبرز لنا المادة الروائية فى علاقاتها المتعددة مع كاتبها وقارئها وواقعها، كما تعمل بشكل أفقى، حينما توضح العلاقات بين الشخصيات فى النص الروائى، وتدخل فى نفسية الشخصيات لترى كيف تفكر هذه الشخصيات؟ لتبرز لنا خصائصهم النفسية[٦٠]

إن مناقشة آراء بوتور تقدم نتائج هامة، فتبين أن لكل ضمير – من هذه الضمائر – قناته الأيديولوجية الخاصة التى يسرد فيها الأحداث، ويرسم الشخصيات، ويبنى بها قواعد العمل الروائى، وأن هذه الضمائر تنساب داخل النص بشكل رأسى وأفقى. فحينما يستخدم الكاتب ضميراً ما، فإنه يحدد طبيعة الصياغة من خلال اللغة التعبيرية التى يختارها المؤلف، وهذا الصوت الخارج عنه، لتشكل هذه الضمائر المستخدمة فى النص أصواتاً متعددة مجتمعة فى النص، وموزعة بشكل تقنى يقصد إليه الكاتب.

ورغم التعدد الصوتى، والذى لابد وأن يصحبه تعدد فى التوجهات، إلا أن هناك توجها عاماً متوحداً فى النص السردى، هذا التوجه المتوحد يقصد به البناء المعمارى والفنى للنص السردى. هذا إلى جانب (أن دراسة هذا النوع من البناءات والاستعمال القياسى للضمائر المركبة يتيحان لنا أن نضع الكلام فى أفواه مجموعات بشرية، هى مظاهرللحقيقة البشرية) خارج النص الروائى، وتتكامل معه [٦١] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى الرغم من أهمية رؤية بوتور وألبيريس للضمائر، إلا أن طرحهما لهذه الآراء، جاء من بحث كليهما عن الجديد فى الرواية الفرنسية، لذا سنجد أن هناك وجهة نظر أخرى مغايرة لمذهبهما، وإن كانت نبعت هى الأخرى من فرنسا. وتلكم هى رؤية جيرار جنيت للضمائر. حيث ينطلق – للحديث عن ضميرى المتكلم والغائب – من منطلقين:

المنطلق الأول: أنه يرفض المصطلحين (حكاية بضمير المتكلم، أو حكاية بضمير الغائب، ومبررات رفضه، أن هذا الاختيار، للرواية بضمير التكلم أو الغياب، يبدو عند المتحدثين عنه، أنه اختيار نحوى، ولذا أتت التفرقة عندهم فى استخدام الضمائر، تفرقة نحوية وبلاغية.

والمنطلق الثانى: الذى انطلق منه ، أنه أظهر أهمية الضمائر متصلة بالسرد نفسه، حيث إن الضمير فى السرد، يختلف موقفاً وموقعاً عن الضمير فى النحو والبلاغة.

وبالتالى فحينما يفضل الروائى ضميراً على آخر، فإنه لا يفضل استخداماً نحوياً على استخدام آخر، أو لوناً بلاغياً على آخر، بل إن الاختيار والتفضيل هنا بين موقفين سرديين، ولذا فإن التمييز يأتى باستخدام الضمائر داخل النسيج السردى، حيث إن استخدام ضمير ما (كالغائب والمتكلم) يمكن أن يرسم لنا وضعين مختلفين، لا نستطيع – نحويا أو بلاغياً – التمييز بينهما، مثل: (أنا مازلت أذكر قولك أمس: أنا لا أخاف من الأشرار) . فأنا الأولى، كأنا الثانية، ولا يمكن التمييز بينهما إلا من خلال المستوى السردى، حيث إن التطابق بيّن واضح بين ضمير الشخص السارد، والشخصية التى يتحدث عنها، فهذا التطابق النحوى لا يعنى أن هناك تطابقاً سردياً بين المستويين.

ومن جهة أخرى، فكل ضمير منهما يحدد موقفاً سردياً ما، فأنا الأول تحدد موقف السارد، وأنا الثانى تحدد موقف شخصية من شخصيات السرد، ولذا جاء تمييز جنيت بين الساردين لا بين الضمائر، ليصبح هناك نمطان من السرد، هذان النمطان متعلقان بالسارد والضمير.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النمط الأول: نمط ذو سارد غائب عن القصة التى يرويها وأسماه (غيرى القصة)، والغياب هنا غياب مطلق.

والنمط الثانى: نمط ذو سارد حاضر بصفته شخصية فى القصة التى يرويها وأسماه (مثلى القصة). والحضور هنا درجات متفاوتة، فقد يكون السارد بطل القصة، وقد يقوم بدور ثانوى، كالمشاهد والملاحظ للأحداث)[٦٢].

إن السارد (الحاضر أو الغائب)، (المتكلم أو الغائب)، (مثلى القصة أو غيرى القصة)، هـو المكلف بالسرد لتبليغ الحكى كمرسلة من المؤلف إلى القارىء، وهذا استنتاج سطحى إلى حـد كبـير، إلا أنه يمكن أن يكـون منطلقاً جيـداً للوصول إلى نتائج هامة فى تحليل الخطاب السردى، حيث إن السارد يميز لنا الرواية عن غيرها من الأجناس السردية، والسؤال: كيـف؟.

هناك الكثيرون من منظرى السرديات قد وسعوا مجالها لتشمل كل الفنون السردية، ولذا فإن (الرواية – المسرح – السينما – الصحافة – التاريخ) كل هذه الفنون تندرج تحت (علم السرديات) ليصبح علم السرديات بحراً بلا شطآن. من هنا يتضح أن السارد الذى يقوم من خلال آداء وظيفته، وهى تقديم السرد – كوظيفة أولية وأساسية – هو الذى يفرق بـين البنيـات السـردية (والتـى تكـون فيهـا الصيـغ السردية أكثر من غيرها). والبنيات غير السردية.

ويتضح ذلك جلياً فى الرواية (النص الروائى) حينما تتحول إلى فيلم سينمائى، فحينما تتحول الرواية إلى فيلم سينمائى تفقد السارد كأساس مشكل للسرد، وتنتقل إلى العـرض (مشـاهد وصـور)، يمكن مشاهدتها لنقل صورة ذهنية، حتى لو كانت هذه المشاهد عكسية. وكذلك حينما نريد أن نـفرق بين نص سردى روائى، ونص درامى مسرحى، فسنجد أن عنصر السرد هو المهيمن فى النص الأول، وأن تتابع الأحداث وتدفقها يأتى من خلال السببية والزمنية المحددة والموزعة فى أنحاء النص الروائى. بينما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تأتى الأحداث والأشخاص من خلال التشخيص المسرحى، ليصبح السارد عنصراً أساسياً من مكونات الخطاب السردى.

وبالنسبة للدراسة، فإنها إذا فتحت الباب لتحليل الخطاب السردى بجميع أنواعه فسنجد أن هناك خطابات غير أدبية لابد وأن تدخل فى مجال التحليل. ولذا فقد اكتفت الدراسة بالخطاب السردى الذى يطرح أسئلته على الرواية، محدداً إياها من خلال بنيتها السردية (بنيوياً)، ومن خلال بنياتها الاجتماعية والمعرفية (تكوينياً).

ولذا لا أجد أن الدراسة ستقوم بالتوسع الأفقى فى السرديات بقدر ما تتقاطع المناهج النقدية فيها، فبينما يمكن قبول آراء جنيت فى الزمن السردى، تأتى آراؤه فى الرؤية السردية غير كافية للإجابة عن كثير من الأسئلة، والتى يجيب عنها منهج لوسيان جولدمان، ورغم شبه القطيعة بين المنهجين، إلا أن الدراسة أمعنت النظر فى محاولة للتوفيق، أملاً فى الخروج بوجهة نظر تخدم النص الروائى العربى.

ولذا رأت أن المنهج البنيوى عند جنيت يمكن تطبيقه على الرواية العربية عندالبحث فى تقنيات السرد، أو البنى السردية، والتى تشكل العمل (النص السردى الروائى). وبصفة الرواية منتجاً فنياً، فيمكن تناولها بمنهج جنيت السابق، أما الرواية بصفتها بنيات اجتماعية ومعرفية وثقافية واقعية بدرجة ما، فإن منهج جنيت لا يقترب منها اقتراباً شافياً، وبالتالى فإن الاقتناع التام بأن الخيال والواقع هما المشكلان الأساسيان للسرد الروائى، وأن الرواية لا يمكن أن تنعزل عن الواقع، حتى ولو صورت ورسمت لنا عوالم غير واقعية، حيث إنها منتجة من مؤلف يعيش فى الواقع، ومقروءة من قارىء يعيش فى الواقع، والعلاقة بينهما شفرات لغوية متفق عليها مسبقاً، إلا أن التحوير بتحويل اللغة (القاعدية) إلى كلام (لغة استخدام خاصة) ذلك ما حوّل الواقع إلى رواية، لها صلة بالواقع بنسبة ما. وهاتان الرؤيتان (رؤية جنيت فى التحليل البنيوى للسرد، ورؤية جولدمان للعالم) لا أنكر منهما شيئاً، ولذا اعتمدت الدراسة عليهما.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واختيار الدراسة لهذا المنهج المختلط، جعلها تهمل بعض النظريات السردية الحديثة، فتنحت النظريات التى تحلل السرد على أساس أنه متوالية من الأحداث؛ حيث إن هذه النظريات كلها تركزت حول العقدة والبدايات والنهايات وتوالى الأفعال والوظائف وغيرها، وهى تميل إلى التحليل الشكلى أكثر منه إلى التحليل البنيوى. كما لم تهتم الدراسة بالسرد بوصفه نموذجاً تواصلياً ينظمه القارىء، ويعطيه المعنى، من خلال تلقى خطاب السارد، واعتبار وجهة النظر أهم عناصر التخييل فى هذا الخطاب. ولذا ستختفى أسماء كثيرة من الشكلانيين والبنيويين أمثال جاكبسون وباختين وتوماشيفسكى وبارت وبروب.

ولكنها ستعتمد الخطاب السردى بوصفه مجموعة من الوسائل الفنية، التى توضح بنية السرد وطرقه من خلال التنظيمات الزمانية وهى تعتمد على التحليل البنيوى بمفهوم جنيت، وعلى البنيوية التوليدية بمفهوم لوسيان جولدمان.

ولذا فقد تناولت الدراسة تجلى الخطاب فى ثلاثة مقاصد هى:

١ – زمن السرد. ٢ – الرؤية السردية. ٣ – لغة الخطاب.

وحينما أخصص الخطاب السردى الروائى، فإنما هو تعميم على معظم الأشكال السردية، حيث إن التخصيص يدفعنا نحو التعميم، ولكن العكس غير صحيح . وهذا ما سيدفع إلى تحليل الرواية على أساس أنها بناء وتركيب، ومن مجموعة الأبنية يمكن الوصول إلى فهم هذه الرواية، وهذا البناء والتركيب سيكون من وجهة نظر السارد أو المؤلف أو الراوى، وستكون هى وجهة نظر الدراسة . وبالتالى سوف يستبعد فهم الرواية عن طريق التفسير أو التأويل للنص الروائى، حيث إن التفسيرأو التأويل سيحتملان وجهات نظر متعددة تخضع للذاتية أكثرمن خضوعها لأسس نظرية موضوعية.

ومثال ذلك لا يمكن التحدث عن الشخصية بصفتها الكيان الاستقلالى المؤثر فى الأحداث، فنعود بالشخصية إلى سلطتها القديمة لتتراجع نظريات السرد إلى نظريات رواية الشخصية. بل يأتى الاهتمام بالأحداث فى المقدمة، بصفة الحدث هو الذى يدفع ويكشف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التطور السردى، وذلك ما نادى به البنيويون حينما اهتموا بالأحداث أكثر من اهتمامهم بالشخصيات. إلا أن جيرار جنيت رأى أن الفعل فى الشخصية يساوى قيمة ثابتة.

الفعل × الشخصية = قيمة ثابتة.

إن مناقشة السرد حتى الآن لم تتعد حدود تعريفه وأنماطه وفاعله، ولذا سيتحدد مفهوم السرد بالنسبة للدراسة حينما يتوافر فيه المقاييس التالية:

أ – الحكى. ب – الزمن السردى. جـ – وجهة النظر.

أما الحديث عن عناصر السرد من وجهات نظر أخرى، فإن ما يلفت الانتباه أن وجهة نظر النقد الأمريكى تخرج بنتائج متغايرة، رغم اطلاعها على وجهتى نظر البنيويين والشكلانيين. فتأتى عناصر السرد، كما يراها والاس مارتن فى ثلاث نقاط هى:

١ – المشهد. ٢ – الخلاصة. ٣ – وجهة النظر.

ويشتمل المشهد على (تمثيل كلمات الشخصيات وأفعالها بطريقة مباشرة)، وتأتى كلمتى العرض والمحاكاة كمرادفين للمشهد. أما الخلاصة فهى (وصف السارد ما حدث بكلماته الخاصة) ويرادف الخلاصة الإخبار والسرد. بينما العنصر الثالث من عناصر السرد (يشير إلى جميع المظاهر فى علاقة السارد بالقصة، وهو يتضمن البعد أو المسافة، ويرادف وجهة النظر مفردات (الرؤية، المنظور البؤرة، زاوية النظر، الهوية، الموقع، السارد)[٦٣].

وهذه العناصرالسردية من وجهة النظر الأمريكية للسرد باعتباره ملفوظاً لغوياً، ويتحرك السارد فى هذا الملفوظ بين صيغتى الحاضر الدرامية (المشهد) والماضى السردية (الخلاصة)، بحيث تنتج هذه الحركة وجهة نظر السارد فى الأحداث والشخصيات، وتقترب المدرسة الأمريكية هنا من المذهب الأسلوبى فى دراسته للرواية.

حيث يجئ التركيز على اللغة، كمحور أساسى للسرد، كما تدمج بين النقد القديم والدراسات الأسلوبية الحديثة، إلا أن هذا التقسيم لعناصر السرد جاء عاماً ويمكن أن يطبق على خطاب السرديات بشكل عام دون التخصيص للرواية. فيمكن تطبيق هذا التقسيم على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المسرح والسينما، وبالتالى فإن وجهة النظر الأمريكية فى السرد لا تعين على تحديد خصائص الجنس الروائى، بصفته جنساً أدبياً محدداً بذاته عن غيره. فأسلبتهم للنص الروائى وتقسيم الخطاب السردى إلى جمل، وتقسيم الجمل إلى أسلوب مباشر وغير مباشر، وبالتالى عادت المدرسة الأمريكية فى تفسيراتها إلى البنيويين الذين درسوا الرواية بهذه الطريقة، بل وفصلوها، ففرقوا بين الأسلوب والشكل النحوى.

ولا زال هذا الاتجاه الأسلوبى يسيطر على دراسة الرواية الأمريكية حتى أن والاس مارتن يفضل اقتراح ستانزل، بأن تسمى سرد المؤلف بالسرد التصويرى، الذى يمكن السارد (أن يحل الحوار بصيغة الحاضر محل الخلاصة التى تستخدم صيغة الماضى، وذلك بسهولة كبيرة)[٦٤]، ويعنى ذلك من ستانزيل محاولة إخراج المؤلف/ السارد من السرد، وعدم التدخل المباشر منه فى سير الأحداث أو تصوير الشخصيات.

وقد استفاد النقد الأمريكى استفادات متعددة من دراسات جنيت للسرد – رغم إنكار بعض النقاد كعبد الملك مرتاض* – والدليل على ذلك، حينما يذكر والاس مارتن بياناً مفصلاً بالساردين، يعتمد اعتماداً كلياً على نظرة جنيت وتقسيماته للسارد، فيأتى المؤلف/الكاتب، والمؤلف الضمنى، والسرد بواسطة المؤلف، وسرد الشخص الثالث، وسرد الشخص الأول، والصوت، وكل هذه التسميات والتقسيمات للسارد قد استخدمها جنيت بنفس التسمية تقريباً.

وبينما يدرس جنيت الخطاب السردى من خلال علاقات هذا الخطاب بالقصة والحكاية، على أن القصة حدث سابق للسرد، وأن الحكاية هى النص السردى المنطوق، وبالتالى يتضح التشكيل السردى، وتبدو الطريقة السردية، على أساس أنها الفعل المنتج لهذا السرد، فإننا نجد أن المدرسة الأمريكية تهتم بمقومات السرد باعتباره خطاباً ألسنياً لا يجب

* يمكن الرجوع إلى كتاب عبد الملك مرتاض (فى نظرية الرواية)، ص ٤١ وما بعدها حيث أن الكاتب أنكر استفادات النقد الأمريكى المعاصر من دراسات جيرار جنيت وآرائه فى السرد والتى أثرت فى جميع الدراسات النقدية المعاصرة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخروج منه إلى غيره. ولذا تقترب الدراسات الأمريكية من الدراسات الأسلوبية، وآراء باختين فى الخطاب المزدوج الصوت، ويتضح ذلك من خلال مناقشة بانفيلد للاختلاف الحاد بين لغة التخييل، ولغة الواقع[٦٥] . هذا التباعد المظنون بين التخييل والواقع يعيد إلى الأذهان، السؤال المطروح دائماً عن العلائق الأكيدة بين النص الأدبى وبين الواقع الاجتماعى.

كانت الإجابة فى النقد التقليدى، أن النص الأدبى محاكاة للنص الاجتماعى باعتبار أن النص الأدبى منطوق والنص الاجتماعى منظور ومشاهد، وكان الانطلاق دائما يبدأ من الواقع الاجتماعى بصفته الأساس والمعيار، وما شذ عنه فهو الانحراف والتقليد الخاطىء، والذين تعرضوا للسجون والاهانات بسبب نصوصهم الأدبية، برهان على ما تقوله الدراسة. ولكن إجابة لوسيان جولدمان خرجت مرتكزة على العمل الأدبى كمنطلق أساسى فى ذاته، مع الاهتمام بالجانب السوسيولوجى والفلسفى، لتفسير بنيات النص وتحديد المستويات التى جعلت هذا التركيب فنياً وذلك يتجلى من خلال رؤية المؤلف للعالم. على أن الفرضيات التى يفترضها جولدمان أثرت فى الدراسات الأوربية والعربية بشكل خاص، لأنها مؤيدة بالواقع، الذى أهمله الشكليون والبنيويون. وقد اتفق مع سابقيه من الشكليين والبنيويين على أسس متعددة. فقد اتفق مع الشكليين على أن بنيات النص هى التى تحدد شكله، إلا أن ارتباط البنيات وتأثرها بما هو خارج النص، فقد اختلفا فيه، وقد سبق توضيح وجهة نظر الشكليين فى هذا الموضوع.

كما اتفق مع الشكليين والبنيويين فى أن سيرة الكاتب وحياته، وثقافته، وبيئته، لا تشكل أساساً جوهرياً فى دراسة النص الأدبى، وهذا الاتفاق لأسباب متباينة عن الأسباب التى استبعد الشكليون والبنيويون الكاتب وحياته من أجلها. فقد جاء استبعاد جولدمان للكاتب وحياته للصفة الفردية التى –غالباً – لا تتضح فى المجتمع، ولذا فحينما يتحدث عن الكاتب يجعله ذاتاً اجتماعية، تتحدث عن مضمون مجتمع، وليس حياة أفراد معينة، ولهذا الأمر فقد جاءت (وجهة النظر محددة من خلال مصطلح رؤية العالم عنده، ويقصد بها:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ – وجهة نظر ملتحمة وموحدة حول مجموع الواقع.

ب – نسق من التفكير يفرض نفسه، فى بعض الشروط على زمرة من الناس توجد فى أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة، أى على بعض الطبقات الاجتماعية.

جـ – إن الكاتب يحس بهذه الرؤية فى مجموع أجزائها وعواقبها ويعبر عنها. من خلال اللغة، على الصعيد المفهومى أو الأحساسى)[٦٦] .

إن ارتباط فهم النص الأدبى بالمفاهيم الفلسفية والسوسيولوجية، لم يهمل الجانب اللغوى، بصفته متفاعلاً ومتراكباً مع هذه المفاهيم، فإذا قلنا أن السرد الروائى خاصية تميز كل رواية عن غيرها، وتميز كل كاتب عن غيره، فلا شك أن هذا السرد ابن شرعى لبيئته. فلا يمكننا أن نسمع كلاماً فى غير بيئته، وطالما أن هناك كلاماً، لابد أن يكون هناك متكلم ومخاطب، وتكون رسالة الكلام واقعاً بينهما يتحدثون فيه، ولا يمكن عزل عنصر من هذه العناصر عن بقية العناصر.

فالقصة عنصر من الواقع الذى يعيش فيه الناس، والمؤلف أو الكاتب ذات اجتماعية، والمتلقى هو المجموع المجتمعى، ولكن السلطة الروائية لا تأتى باعتبارها من المملكة الأدبية، ولكنها تأتى من الكيفية أو الطريقة التى استطاع المؤلف أو ارتضاها الكاتب ليسوق بها هذا الواقع الجديد، مستخدماً أدواته الروائية، وأساليبه السردية من تخييل وإيهام وسرد وعرض وتصوير، متغيياً فى ذلك الوصول إلى هدفه المتمثل فى التأثير على المتلقى، ومعيار هذا التأثير هو درجات تصديق المتلقى عند استقباله للنص، ويأتى تصديق المتلقى من كيفية التعبير عن هذا الواقع، وهذا ما جعل جولدمان يركز على (أن العمل الأدبى تعبير عن رؤية للعالم، وعن طريقة للنظر والاحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات وأشياء، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا الكون (العالم) إلا أن من الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير، بين النوايا الواعية أو الأفكارالفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التى يرى بها ويحس العالم الذى يخلقه)[٦٧] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ناقش مدحت الجيار هذه العلاقات المتجادلة بين الإطار الاجتماعى والنص الأدبى بحيث يستنتج نتائج غاية فى الأهمية يمكن تلخيصها فى النقاط الآتية:

١ – أن الأنواع الأدبية يثرى بعضها بعضاً، وكذلك المذاهب والنظريات النقدية ، ليصبح هناك جدل عام بين البنية الثقافية الفنية الأدبية وبين البنية المادية الحضارية فى كل مجتمع.

٢ – رغم وجود هذا الجدل بين البنيات الأدبية والبنيات الاجتماعية إلا أن هناك خصائص تميز المبدع والنص عن غيرهما.

٣ – هناك شروط عامة تصل إلى درجة الإجبار الاجتماعى للنص، تجعله يتشكل وفق شروط خاصة تتدخل فيها كل العناصر المكونة للنص والمجتمع.

٤ – تشابه الظروف الاجتماعية فى مرحلة تاريخية تبرز خصائص المجتمع ويوجد معها نصوص أدبية مشكلة بنفس الإجبار الاجتماعى، الذى أنتج لنا إجبار المادة.

٥ – النص الأدبى نص مفتوح على الواقع والآخر، ومتصل بالعقيدة والفكر والثقافة عامة، وبالواقع الطبيعى والاجتماعى، والموروث اللغوى والفنى.

٦ – لا تقل الأدبيات عن العلوم والمعارف الأخرى، بل قد تتعداها فى استشراف المستقبل والحلم به.

٧ – تتداخل الدوائر الاجتماعية والثقافية والفنية والأدبية عند تحليل العمل الأدبى والبداية من أى بنية تفسر ما قبلها ومابعدها [٦٨] .

هذا التحاور والتجادل بين الأطر الاجتماعية والثقافية وبين النص الأدبى، كما طرحه الجيار يقدم إفادات للناقد، وخاصة الذى يعتمد على البنيوية التوليدية/ التكوينية كمنهج رئيس فى تحليله للنص الأدبى، حيث يبحث المحلل عن الدلالات الموضوعية المترابطة داخل العمل الأدبى، ليخرج من النص ويربط بين هذه الدلالات فى الواقع المجتمعى، والبحث فى هذه الدلالات إنما يعنى وجود معيار فنى مناسب للنص، يتضح من خلال المزايا الفنية للكاتب والعمل، والتى تجعل لكل كاتب وكل عمل منطقاً خاصاً به،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يميز بين العبقرية فى الكاتب والعمل، وبقية درجات الانتاج الأدبى. وفهم النص من خلال الآخر دون اللجوء إلى حياة الكاتب، يعطى النص قوة جوهرية تتعلق بمناسبة النص للفئات المجتمعية المختلفة دون الحاجة لمعرفة السيرة الذاتية للكاتب.

وتمثل وجهة نظر الجيار تطابقاً نسبياً مع وجهة نظر جولدمان، وذلك بسبب أن الجيار يتناول موضوعاً خاصاً بالشعر والشاعر، بينما يتناول جولدمان موضوعاً عاماً وهو المادية الجدلية وتاريخ الأدب، وبالتالى جاءت نتائج الجيار منطبقة على الشعر، وتتشابه وجهتا النظر – الجيار وجولدمان – فى بحث العلائق الموجودة بين الإطار الاجتماعى، وبنيات النص الأدبى، انطلاقاً من النص، بحيث تتعدى بنياته لتصبح له تراكيب وعوالم مماثلة لعالم الحياة اليومية.

وعلى الرغم من تأثر الجيار بتكوينية جولدمان، إلا أنه يطبقها من منظور عربى على الأدب العربى (الشعر – الرواية)، ملخصاً رؤيته بين الإبداع والنقد، وضرورة الأخذ بهما، حيث (إن الأخذ بالأساليب القصصية المعاصرة، هو تنمية للوعى الحضارى. كذلك الأخذ بالأساليب النقدية المعاصرة، لأن التحضر يحمل فى جوهره، انتقالاً من أقل إلى أعلى فى سلم الحضارة، وكل متحضر لابد أن يحمل هوية أصيلة من ماضيه الحضارى، وهوية جديدة من وحى عصره، ليقطع المسافة الزمنية بين الماضى والحاضر بسرعة)[٦٩]، باعتبار أن هذا التأثر بالتجديد فى التقنيات النصية، والمعالجات النقدية وعى بالماضى وفهم جديد، ليصبح المجتمع الذى نعيشه شفافاً، لدرجة تمكن من رؤية التفاعلات، واتجاه عجلة الحركة بداخله.

هذه التفاعلات المجتمعية متناظرة مع التفاعلات بين البنيات النصية، التى أنتجت هى الأخرى من الطريقة التى أحس الكاتب من خلالها بحدسه، وعبر عنها بقدرته، والتى دعاها جولدمان رؤية العالم، لتصبح ركيزة رئيسة فى نظريته. ومن خلال الرؤية للعالم فإن كل حادثة وواقعة لدى المعبر ستشكل وعياً، وهذا الوعى سيمثل فيما بعد جزءً من الواقع. ***ويفرق جولدمان بين نوعين من الوعى هما:***

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوعى القائم: وهو الوعى الجماعى الذى أنتج من خلال حصيلة كبيرة من العوامل الاجتماعية والتاريخية وهذا الوعى له مضمون متعدد.

الوعى الممكن: وهو أساس للوعى القائم، ويتطورعنه بعد ذلك حيث يعتبر (الحد الأعلى من التلاؤم الذى يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها)[٧٠] .

إن نظريته تهتم بالتفسير السوسيولوجى باعتباره عنصراً له أهمية كبيرة فى تحليل النص الروائى، ولذا فإن هذه النظرية تهتم بالكليات، بصفتها تتراكب من أجزاء، وكل جزء نستطيع أن نفسره بما هو قبله، أو بما هو بعده، أو نستخدمه فى تفسير أحد الجزأين (السابق أو اللاحق) . ولا يهتم جولدمان بلغة العمل الفنى قدر اهتمامه وانشغاله بالبحث عن الطريقة التى يعبر بها الواقع عن نفسه من خلال الذات الاجتماعية التى تنتج هذا النص الفنى، والذى تتحقق فيه الوحدة بين الشكل والمضمون، ولذا حينما يفترض مفهومه الخاص (البنية الدلالية)، فإنه يعنى بذلك اتحاد الأجزاء والعناصر فى النص الأدبى، كما (يفترض فى نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أى وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث تكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفككها)[٧١] .

إن هذه الافتراضات تدفع إلى الاهتمام بالشخصية كمكون أساسى فى العمل الروائى، إلا أن هذه الشخصية لا يمكن تناولها على أنها فرد يعيش فى مجتمع كحياتها فى النص الروائى، بل من الضرورى تناولها على أنها ظاهرة ذاتية اجتماعية، متأثرة ومؤثرة فى المجتمع. كما أن أفعال الشخصية ستكون محصلة لواقع تاريخى واجتماعى متراكم، وبالتالى فهى ليست شخصية اختلاقية أو الهامية بل هى نتاج لواقع اجتماعى.

وقد نجح جولدمان نجاحاً كبيراً فى اعتباره النص الأدبى وسيطاً بين الأدبيات والواقع، بوصفه الشكل التعبيرى الذى استطاع المجتمع من خلاله أن يعبر عن نفسه، ويضيف لرصيد الخبرات الاجتماعية خبرة جديدة هى نتاج فنى. ولذا فإن النص سيصبح مرتبطاً بالواقع ارتباطاً جديداً، جاء من خلال التقنية، وارتباطاً قديماً من حيث إرادة المجتمع فى التعبير عن نفسه. أما استبعاد أقوال الكاتب، وتفسيراته الخاصة لنصه، فقد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

برره (بون باسكادى) بأن أقوال الكاتب لا تستطيع أن تفسر النص، بل إنها الأخرى ستحتاج إلى تفسير. وذلك حينما يلخص (بون باسكادى) المعايير المنهجية الأساسية لنظرية جولدمان فى خمس نقاط هى:

١ – الاهتمام بالنوايا الشعورية للمؤلف، لا تعين على فهم انتاجه.

٢ – البحث عن ذات فردية أو جماعية، وليست عن أهمية الفرد الزائدة.

٣ – لا قيمة تفسيرية للتأثيرات.

٤ – يختلف تفسيرالنص فى علم الاجتماع البنيوى عن منظور التحليل النفسى، ولكنهما لا يتعارضان، بل يتكاملان.

٥ – قواعد النتاج الأدبى نتيجة تحولات اجتماعية شمولية [٧٢] .

هـذه المعاييـر الخاصـة بالبنيويـة التكوينية تدفعنا للعمل فى اتجاهين عند تحليل النص الروائى،

الاتجاه الأول: البنية النصية الكلية والعلاقات المتشابكة بين العناصر لتكوين هذه البنية.

والاتجاه الثانى: البحث فى مرجعية العمل الروائى، باعتبارها مرتبطة بالواقع ارتباطاً وثيقاً، ومن خلال رؤية الكاتب لهذا الواقع، بما فيه من أحداث ووقائع ومعارف تشكل وعيه القائم (وعى المجتمع) فإن الكاتب بوصفه ذاتاً اجتماعية معبرة، ولها وظيفة اجتماعية، فإنها تلتقط هذا الواقع لتعيد بناءه فى النص الروائى، بشكل يحقق الانسجام، من خلال الوعى الممكن، فإذا خرج العمل الروائى إلى الواقع فقد أصبح جزءً مرتبطاً به بدرجة ما، هذه الدرجة تتحدد من خلال تأثير هذا العمل فى الواقع. وهذا المنهج الجولدمانى يختلف كثيراً عن منهج جنيت، إلا أن هذا الاختلاف لم يصل إلى حد المعارضة والتناقض، بل من الممكن الربط بينهما بشكل يساعد على جعلهما يقدمان تحليلاً منظماً للسرد الروائى.

فإذا كان جنيت يدرس الخطاب على أنه نص منظم من خلال أزمنته المتراتبة، وصيغه السردية المتعددة، وقصدية الكاتب ووجهة نظره، فإن جولدمان يدرس النص على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أساس أنه بنية نصية اجتماعية وفنية متماثلة مع البيئة الاجتماعية، وكلاهما ينطلق من النص نفسه، ولكن جنيت يضعه فى دائرة نصية مغلقة، بينما جولدمان يرى أن النص مفتوح على الواقع، وهو لا يسبق هذا الواقع. ولذا كان من الضرورى معالجة المنظومة السردية باعتبارها خاصية تميز كل رواية عن الأخرى، وتميز كل كاتب عن الآخر فى الطريقة التى يقدم بها روايته، وباعتبار أن السرد نتاج ذات اجتماعية، ويشكل بنية اجتماعية، حينما يدخل فى الواقع الاجتماعى والمعرفى.

فالسرد موجود فى المجتمع كلغة، وموجود فى النص الروائى ككلام، وحالات الانتقاء من اللغة، ومن أحداث الواقع لإحداث تلاؤم وانسجام، لا يمكن معالجتها كعناصر متكاملة تشكل كلا نصياً إلا داخل النص، أما التماثل والتشابه بين هذه البنيات الأدبية النصية، وبين البنيات الاجتماعية، فلابد من الاستضاءة بوجود هذه البنيات الاجتماعية فى الواقع. وبالتالى يمكن أن نحدد ثلاث نقاط رئيسة فى تحليل الخطاب السردى هى:

أ – زمن الخطاب.

ب – الرؤية السردية.

جـ – لغة الخطاب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المراجع والهوامش

١ – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، سابق، ص ١٧ .

٢ – هيدن وايت: البنيويـــة ومابعدهـــا، ترجمـــة محمـــد عصـفور (عالم المعرفة، ١٩٩٦م) ص١١٤ .

٣ – حسن سعيد الكرمى: معجم المغنى الأكبر، مكتبة لبنان، ص ٣٤٤ .

٤ – سعيد يقطين: تحليل الخطاب، سابق، ص ١٩ .

٥ – هيدن وايت: البنيوية وما بعدها، سابق، ص ١١٦ .

٦ – السابق، ص ١١٩ .

٧ – بيير – مارك – دوبيازى وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، ترجمة رضوان ظاظا (عالم المعرفة، ١٩٩٧) ص٢٤٢ .

٨ – انظر تحليل الخطاب، ص ٢٠ .

٩ – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص (عالم المعرفة، ١٩٩٢) ص٩٩ .

١٠– انظر تحليل الخطاب، ص٢١ .

١١– لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، ترجمة محمد برادة، (مجلة فصول المجلد الأول، العدد الثانى، يناير ١٩٨١)، ص١٠١ .

١٢– راجع تحليل الخطاب ص ٢٠، ٢١ .

١٣– سعيد يقطين: انفتـاح النص الروائى، (الـدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٩) ص١١ .

١٤– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، ١٩٩٧) ص٣٨ .

١٥– ر . م ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢) ص ٣٦٩ .

١٦– المرجع السابق ص ٤٦٤ .

١٧– سعيد يقطين: تحليل الخطاب، سابق، ص ٧ .

١٨– القرآن الكريم: سورة سبأ، الآية رقم ١١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٩- ابن كثير: تفسيرالقرآن العظيم، تفسير سورة سبأ، الآية (١١).
٢٠- ابن منظور: لسان العرب، ص ١٩٨٧.
٢١- المعجم الوسيط، المجلد الأول (بيروت: دار احياء التراث، بدون)، ص ٤٢٦.
٢٢- Dictionary of contemporary English, p 843.
٢٣- المغنى الأكبر - سابق ، ص ٨٤٧.
٢٤- محمد عنانى: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٤٠١.
٢٥- Collins frinch - Engeish, P. 300.
٢٦- تحليل الخطاب الروائى، ص ١٣.
٢٧- ميخائيل باختين: القول فى الحياة، والقول فى الشعر، ترجمة سيد البحراوى وأمينة رشيد (بيروت: مجلة الآداب، ١٩٨٨) ص٣٨.
٢٨- صلاح فضل: نظرية البنائية (القاهرة: مؤسسة مختار، ١٩٩٢) ص٦٠.
٢٩- ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق (دمشق: وزارة الثقافة، من النقد العالمى، ١٩٨٨) ص٧.
٣٠- Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics" MIT press, Combridge, 1966. P 56.
٣١- ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية، سابق، ص ٩.
٣٢- السابق، ص ٩، ١٠.
٣٣- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، ١٩٩٨) ص٦٢.
٣٤- المرجع السابق، ص ١٤٠، ١٤١.
٣٥- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، سابق ص ٣٩.
٣٦- المرجع السابق، ص ٤٠.
٣٧- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، سابق، ص ١٤٩.
٣٨- المرجع السابق، ص ٢٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣٩- السابق، ص ٢٠٥.

٤٠- انظـــــر:

حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، (الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٠م).

، شعيب حليفى: مكونات السرد الفانتاستيكى، (القاهرة: مجلة فصول، ربيع ١٩٩٣م).

٤١ – حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، سابق، ص ١٠٧.

٤٢ – توماشفسكى: الشكلانيون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، (بيروت: مؤسسة الأبحاث، ١٩٨٢م)، ص ١٨٠.

٤٣ – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، سابق، ص ٣٤.

٤٤ – انظـــــر:

سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، سابق.

انفتاح النص الروائى، سابق.

٤٥ – مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٥م) ص٨٩.

٤٦ – حميد لحمدانى: بنية النص السردى، (الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٣م) ص٣٤.

٤٧ – والاس مارتن: نظريات السرد المعاصرة، سابق.

وقد بسط مارتن آراء شكلوفسكى وميخائيل باختين من ص ٦٠ إلى ص ٧٢.

٤٨ – السابق، ص ٦٠.

٤٩ – Michael J.Toolan: Narrrative, New York & London, Routledge, 1998,) P. 47.

٥٠- مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، سابق، ص ٨٩.

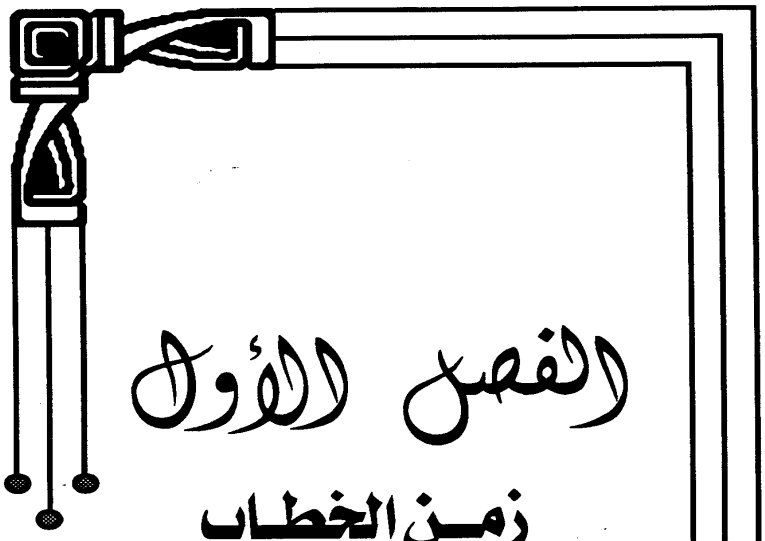
٥١- ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية، سابق، ص ٢٣٢.

٥٢- السابق، ص ١٠٩، ١١٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥٣- شعيب حليفى: مكونات السرد الفانتاستيكى، سابق، ص ٦٦.
٥٤- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، سابق، ص ٢٥٩.
٥٥- السابق، ص ٢٦٤.
٥٦- السابق، ص ٢٦٥.
٥٧- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، سابق، ص ٣٤.
٥٨- مكونات السرد الفانتاستيكى، سابق، ص ٧٠، ٧١.
٥٩- أ.م ألبير يس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م)، ص ٤٤١.
٦٠- **انظـــــر:**
ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م) من ص ٦٣ إلى ص ٧٦.
٦١ - السابق ، ص ٧٦.
٦٢- خطاب الحكاية، سابق، ص ٢٥٤ وما بعدها.
٦٣- نظريات السرد المعاصرة، سابق، ص ١٦٣.
٦٤- السابق، ص ١٧٧.
٦٥- السابق، ص ٢٠٠.
٦٦- لوسيان جولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية، ترجمة محمد برادة وآخرون، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤م)، ص١٤، ١٥.
٦٧- السابق ، ص ١٧.
٦٨- السابق، ص ١٨.
٦٩- مدحت الجيار: الشاعر والتراث، سابق، ص ١٨ وما بعدها.
٧٠- مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، سابق، ص ٣٩.
٧١- البنيوية التكوينية، سابق، ص ٣٧.
٧٢- السابق، ص ٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



الفصل الأول

زمن الخطاب

زمن السرد

الزمن في روايات قاسم

الإشارات الزمنية

المفارقات الزمنية

(الاسترجاعات - الاستباقات)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يطرح هذا الفصل عدة أسئلة، ويحاول الإجابة عليها بهدف الوصول إلى خصوصية التوزيعات الزمنية الخاصة بروايات عبد الحكيم قاسم، سواء من خلال الإشارات الزمنية أو المفارقات الناتجة من تتابع الزمن فى القصة، وتتابعه فى الخطاب.

والأسئلة التى يطرحها الفصل هى:

أ – ما الزمن؟

ب – هل جاء الزمن مكوناً رئيساً فى خطاب روايات قاسم؟.

جـ – هل يشكل الزمن نسقاً أصلياً فى بنية النص السردى؟.

ويمكن الإجابة عن هذه الأسئلة فى النقاط التالية:

أ – الزمن (لغويا) . فى اللغة العربية، واللغة الانجليزية.

ب – الزمن الروائى:

١ – زمن القصة. ٢ – زمن السرد. ٣ – زمن التلقى.

جـ – المفارقات الزمنية:

١ – الاسترجاعات. ٢ – الاستباقات.

د – أزمنة التواصل:

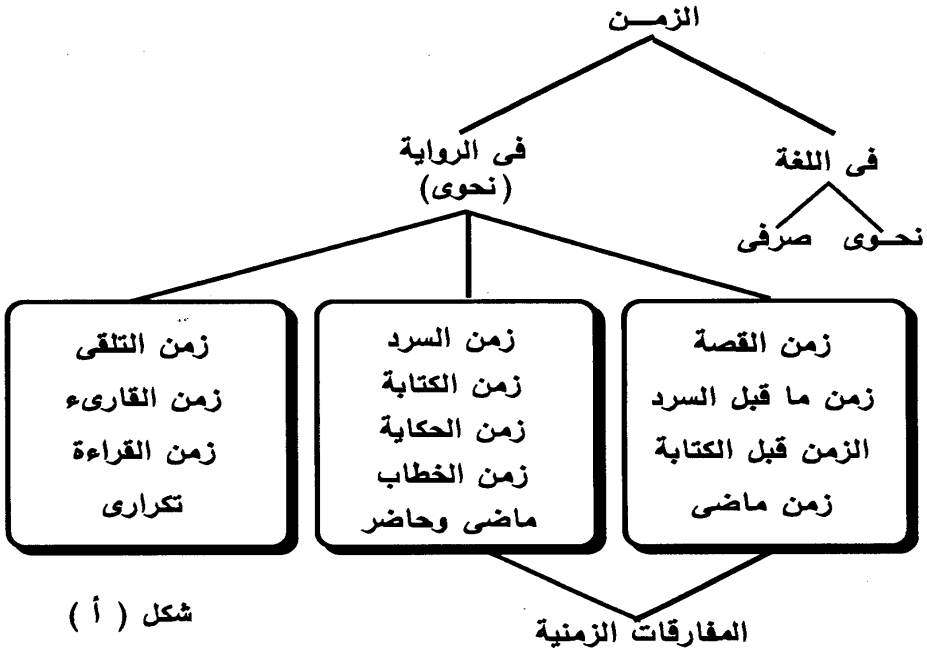
١ – الداخلية (زمن القصة وزمن السرد).

٢ – الخارجية (زمن الكتابة وزمن القراءة).

وسيكون الاهتمام منصباً على زمن السرد، باعتباره البؤرة المؤثرة والمتأثرة بهذه الأزمنة جميعها.

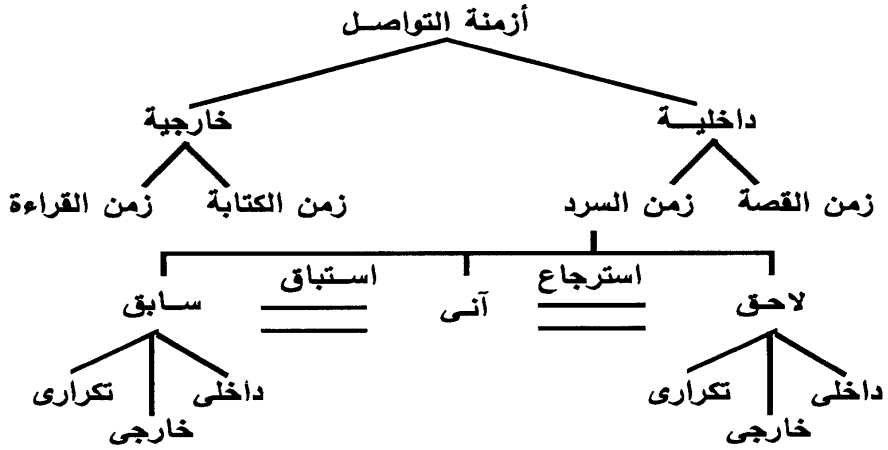
فالسرد يشتمل على الإشارات الزمنية (الصغرى والكبرى)، وطريقة توزيعها فى أنحاء النص، كما تتضح فيه أحداث القصة مخطبة، ويمكن ترتيبها قبل التخطيب لتنتج المفارقات الزمنية، وتبرز المدى والسعة فى هذه الأحداث.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



شكل (أ)

ناتجة من تتابع أحداث القصة، وتتابع أحداث الخطاب.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ - الزمن :

لا تزال فكرة الزمن وما يتعلق بها من الغرائب التى لا يمكن حل ألغازها حتى الآن، وكلما درست الفكرة فتحت أبواباً للدراسة، وتنتهى جميع الدراسات، أو معظمها إلى أن الزمن سر من الأسرار التى لا يعلمها إلا الله. فللزمن من الكيفية ما للروح والعقل والنفس، وغيرها من الأسرار الإلهية وهذا التقديم رغم أنه يرجع الزمن إلى الأمورالعليا لاغلاق الباب أمام من يبحث فى السؤال القائل: ما الزمن؟ إلا أنه يدفعنا لندخل هذا العالم الشفاف الذى لا يمكن الإمساك به. وأظن أن أيسرالأمور أن نبحث عن الزمن على أساس أنه مفردة لغوية، فلكلمة الزمن فى لغتنا العربية مرادفات متعددة، ولكنها غير محددة.

(فالزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره؛ والزمن والزمان العصر، والزمن: الدهر، والزمان، زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، والزمان شهران إلى ستة أشهر، والزمنة: البرهة، وجمع الزمن والزمان: أزمن وأزمان وأزمنة)[٣٤] . فالزمن فى لغتنا يرادف (الزمان، وجمعه أزمان، وأزمن، والزمان: الوقت قليله وكثيره، والزمان مدة الدنيا كلها، والمتزامن: ما يتفق مع غيره فى الزمن)[٣٥] . ولا يختلف هذا المعنى عن معنى كلمة (Time) فى اللغة الانجليزية التى تدل على: (زمن، وقت، زمان، وقت طويل، أوان، إبان، حين، مرة، أمد، أجل، حال، موعد، الوقت الموسيقى، الزمن الموسيقى، وقتى، موقوت، مأون)[٣٦] . كما يأتى الزمن فى اللغة الانجليزية بصفته (المقياس للماضى والحاضر والمستقبل، والكون موجود فى الزمان والمكان) .

Time: (n) a continuous measurable quantity from the past, thraugh the present, and into the future: The univers exists in space and time.)[٣٧]

أما كلمة (Tense) فى اللغة الانجليزية فهى تعنى (زمن الفعل فى قواعد اللغة الانجليزية)[٣٨] . وتتفق كلمة (الزمن) فى لغتنا العربية مع كلمة (Time) فى اللغة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانجليزية، فى دلالتهما على الزمان كله، قليله وكثيره، بداية من البرهة ونهاية بالدهر كله. فكل الموجودات لها بداية ولها نهاية، والبداية زمنية والنهاية زمنية، والبداية يتبعها نمو وتطور وتمر بمراحل عديدة، حتى نصل للنهاية.

وإذا أخذ الإنسان كمثال للتطبيق: فإن لحظة الميلاد و(هى لحظة البداية) وسيتبعها نمو وتطور ومرور بمراحل الصبا والشباب والشيخوخة والهرم حتى نصل إلى لحظة النهاية وهى لحظة الموت. ورغم لحظة الموت للفرد (الجزء فى العالم)، إلا أن الزمن يواصل سيره، فإذا تحولنا من الجزئيات إلى عموم الكون، فإنه بدأ بزمن وينتهى بزمن، وما يجرى فيه من دقائق وأحداث جسام كل منها له زمن للبدء، وزمن للحدوث وإتمام الفعل وزمن للنهاية. وحينما يأتى زمن البداية، لا يمكن البدء من بعده، وإذا جاءت لحظة النهاية، لا يمكن الرجوع بالزمن للخلف أو الوراء، فالزمن لا رجعة فيه. والتساؤل الآن: كيف نحدد الزمن؟، حيث إننا لن نستطيع تعريفه، ولم نستطع تحديد نقطة بدايته، فحينما نتساءل، متى كان الزمن؟ فإن الإجابة ستكون، ومتى لم يكن؟.

فالزمن لا يحدد، ولكنه يحدد به، فكل الموجودات محددة عن طريق الزمن، وكل ما فى الماضى أو الحاضر، لا يمكن تحديده إلا بالزمن، فإذا تحدثنا عن حادثة ماضية، أو شخصية تاريخية، فلابد من استدعاء زمن حدوثها، ونتذكر أو نقرأ ما حدث خلال ذلك الزمان، ومرتبطاً بمكان، وإن اختفى المكان وانتهى الزمان، ولكن الماضى بمكانه وزمانه تم استدعاؤه ليكون له حضور فى الوقت الحاضر، وهذا ما يسمى بالوجود الحاضر للماضى، بمعنى آخر لا زال الماضى حياً بيننا، ولكن حياته لازالت بصورته ، التى يتفاعل بها مع الحاضر فى حدود معينة. أما التمييز بين الماضى والحاضر، فإنه تمييز حوادث ووقائع، بدأت فى زمن وانتهت فيه، فهذه الحوادث الماضية، أما الحوادث التى لم تنته بعد ولازالت مستمرة، والحوادث التى تقع كل يوم، فإنما هى حوادث فى الحاضر، ولا شك أن من المسلمات: أن الحاضر بإمكانه استدعاء الماضى، ويمكنه أن يتأثر به، ولكن هذه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التأثيرات بدرجات متفاوتة، وتخضع لعوامل عديدة من أهمها، قدرات المستدعى وحساسيته، وطريقة الاستدعاء، وقصدية المستدعى.

وهذا الاستدعاء يؤثر فى الفنون والعلوم الإنسانية بصفة عامة، أكثر من تأثيره فى العلوم الطبيعية والتطبيقية. فإذا كان الماضى حاضراً بالنسبة لما سبقه من أحداث فى زمن مضى، فإن الحاضر هو الماضى، بالنسبة للمستقبل، حينما يكون المستقبل حاضراً. ولهذا يمكن طرح التساؤل.. إذا كان الحاضر قد تأثر بالماضى، ويمكن استدعاء الماضى فى الحاضر؛ فهل ينطبق هذا القول على المستقبل أيضاً؟ ويمكن توضيح السؤال بعبارة أخرى، هل يمكن أن يؤثر المستقبل فى الحاضر، وكذا يمكننا – فى الحاضر – استدعاء المستقبل؟.

والإجابة لا زالت متعلقة بأثر الحاضر فى الماضى، فهل استطاع الحاضر أن يؤثر فى الماضى؟ إن الزمن لا يرجع للوراء، ودراسة الزمن كفكرة وتجريد مشكلة لا يمكن تجنبها، ولا يمكن إدراك الإجابة الشافية منها.

إن الزمن يحتاج إلى إنشاء علم خاص به يسمى (بعلم الزمن)، فالأسئلة كثيرة ما الزمن؟ وما البدايات والنهايات الزمنية؟ وما علاقات الزمن الحاضر بحضور الماضى؟ وما الهدف من استشراف المستقبل؟ وكيف نفك رموز الرؤى التى ترى المستقبل، ثم تتحقق هذه الرؤى فى زمنها المستقبلى،؟ وكيف نفهم العلاقات الموجودة بين الأحداث المتزامنة مع اختلاف الأماكن:

﴿ لا يَأْتِيكُمَا طَعَامٌ تُرْزَقَانِهِ إِلاَّ نَبَّأْتُكُمَا بِتَأْوِيلِهِ قَبْلَ أَن يَأْتِيَكُمَا ذَلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّي ﴾[٣٩] ،

﴿ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ ﴾[٤٠] .

﴿ ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تُحْصِنُونَ * ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ ﴾[٤١] .

الأسئلة كثيرة، والأمثلة لا متناهية، ولكن الأمثلة التى سقتها جاءت جميعها أمثلة إسلامية، مما يجعلنا نؤمن أن الزمن مخلوق من الله سبحانه وتعالى، وله

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محددات وعلامات مكانية، وحوادثية مثل: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ﴾[٤٢] . وارتبط الزمن هنا (بداية الشهر) بظهور هلال الشهر، فهنا حدث لبداية هذا الزمن. وبالتالى فإن الزمن لا يسير فى العدم، ولا فى الفراغ، فإن الزمن يبدأ مع بدأ الحدث ولذا سيمتد طول الزمن وقصره على قوة فاعله، فكلما ازدادت قوة الفاعل، قل الزمن، حتى إذا أصبحت القوة لا نهائية، أصبح الزمن معدوماً.

من هذا الاستنتاج يمكننا أن نعرف أن الزمن مقياس لتطور المجتمعات ، فكلما زادت الحركة وتعددت الانجازات والأحداث أصبح الزمن أكثر فعالية وتجدداً، وفى الوقت ذاته سيصبح الزمن أكثر تعدداً لاختلاف الأحداث. ويتضح ذلك من الذين عاشوا عصر الكهرباء، والفضاء، والكمبيوتر، الأنترنت...إلخ. إن الزمن علمه عند الله، ولا يقين فيه غير هذا اليقين، ولذا فإن الاهتمام بالزمن يحتاج إلى جهود متعددة من الفلاسفة والطبيعيين وغيرهم، وهذا ما يجعلنا نتجه إلى الزمن المقصود، وهو الزمن فى اللغة العربية.

الزمن في اللغة العربية:

إذا كان بالزمن أسرار لا نعرفها، فهناك سر فى استمرار عطاء اللغة العربية المتواصل، وأظنها محفوظة بالقرآن الكريم.

وحينما نبحث فى تحليل الزمن فى اللغة العربية، فلابد من الإشارة إلى اللغة الأجنبية الأولى فى العالم (الانجليزية)، ليتضح لنا مدى عطاء لغتنا العربية.

فالزمن القاعدى فى اللغة الانجليزية (Tense) ينقسم إلى عشرة أقسام:

١ – ثلاثة ماضية، ٢ – أربعة مضارعة. ٣ – ثلاثة مستقبلية.

أما الاختلاف فلن يأتى من الزمن كما هو واضح، ولكن الاختلاف هنا فى جهة الزمن، ويمكن معرفة جهة الزمن من خلال التركيب اللغوى، والقرائن الدالة على الزمن أو الجهة. فالماضى التام انتهى زمنه منذ فترة غير قصيرة، بينما الماضى المستمر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد بدأ حدثه ولا زال مستمراً فى الحاضر، فالفرق لا يكمن هنا بين الماضى الأول والماضى الثانى، ولكن الاختلاف بين توقف الحدث واستمراره، أى أن الفرق فى جهة الفعل، وليس فى زمنه، ولا يعنينا درس القاعدة الانجليزية إلا بما هو وارد؛ لتقدم لنا استنتاجاً هاماً عن اتساع القاعدة فى اللغة العربية والامكانية التى تقدمها لأصحابها ولانتاج فنها وتقديم علومها.

أما تقسيمات الزمن فى اللغة العربية: فهناك اختلاف فى التقسيم، حيث إن تقسيم أزمنة الفعل العربى النحوية، تأتى عند تمام حسان، أكثر منها عند غيره مثل سليمان فياض. ولنبدأ بتقسيم سليمان فياض لأزمنة الفعل النحوية، طبقا لجهة الزمن:

جهة الزمن الماضى	جهة الزمن المضارع	جهة الزمن المستقبل
١ – بسيط.	١ – بسيط.	١ – قريب.
٢ – قريب.	٢ – مستمر.	٢ – بعيد.
٣ – بعيد.	٣ – مقاربى.	٣ – مستمر.
٤ – مستمر.	٤ – شروعى.	
٥ – مقاربى.		
٦ – مستقبل ماضى.		

هذا بالإضافة إلى زمن مشترك مستمر بين الماضى والحاضر، وهو الماضى المستمر، لتصبح الأزمنة النحوية للفعل العربى أربعة عشر زمنا[٤٣] .

أما تقسيم تمام حسان لأزمنة الفعل العربى النحوية، طبقاً لجهة الزمن، فقد جاءت أكثر عدداً منها عند سليمان فياض، وقد جاءت تقسيمات حسان كالآتى:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جهة الزمن الماضى	جهة الزمن المضارع	جهة الزمن المستقبل
١ – بعيد منقطع ٢ – قريب منقطع ٣ – متجدد. ٤ – منتهى بحاضر. ٥ – متصل بحاضر. ٦ – مستمر. ٧ – بسيط. ٨ – مقارب ٩ – شروعى	١ – عادى ٢ – تجددى ٣ – استمرارى	١ – بسيط ٢ – قريب. ٣ – بعيد. ٤ – استمرارى.

(٤٤)

ومع الزيادة والنقصان التى يمكن استنتاجهما من الجدولين بيسر، حيث أزاد فياض جهة مشتركة بين الماضى والمضارع، وجهة فى المضارع وهى جهة الشروعى. وأزاد تمام حسان فى جهة الزمن الماضى الشروعى وقسم الماضى المنقطع إلى قسمين (قريب وبعيد). وإذا انقسم الزمن فى اللغة العربية إلى زمن نحوى وآخر صرفى، فإن الدراسة سوف تهتم بالزمن النحوى، باعتبار أن الزمن النحوى هو الذى يوظف فى السياق، وليصبح الزمن وجهته فى الفعل لنقل معنى الكلام إلى المتلقى. ويقدم تمام حسان زمنين آخرين فى اللغة العربية وهما:

أ – زمن الاقتران. ب – زمن الأوقات.

والزمن الأول (زمن الاقتران) وظيفى كالزمن النحوى، ولكنه يفيد الاقتران من عدمه، وذلك حينما نستخدم الظروف الزمانية (إذ، إذا، لما، أيان، متى). أما الزمن الثانى: فإنه يأتى من خلال المصادر التى تدل على الأوقات وصيغة اسم الزمان، والأسماء الدالة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على الأوقات، وبعض أسماء الأزمنة المعينة. ويفرق بين الزمن والزمان، فيرتبط الزمن بالنحو، ويرتبط الزمان بدلالته على كمية رياضية تقاس بالثوانى والدقائق والأيام والشهور والسنين.

ويتفق سليمان فياض وتمام حسان فى أن التمييز فى الزمن النحوى بين جهات الزمن، وهذه الجهات بعضها مرتبط بفهم الحدث، وبعضها مرتبط بفهم الزمن، وبعضها فى فهم علاقة الإسناد[٤٥] . وإذا كان ذلك الزمن والزمان، فكلاهما سيعنى الدراسة، إلا أن الدراسة سوف تستبعد الزمن الصرفى، الذى يهتم بالمبانى، ولا تعنيه المعانى، وتعنيه الصيغة، ولا يعنيه دخولها فى سياق الجملة، فهو يعتنى بالتغيرات والتحولات التى يمكن اجراؤها فى الكلمة خارج السياق، ويهتم بالزيادة والنقصان والأوزان والإعلال والإبدال، وغيرها من أبوابه الخاصة

إن وجهتى نظر سليمان فياض وتمام حسان تفتحان الباب لدراسة الزمن فى اللغة العربية، وكذلك يرفضان المنهج التقليدى فى دراسة النحو العربى، إلا أنهما لم يستطيعا إثبات خطأ النظريات السابقة عليهما، إلا فى محاولة تمام حسان، حينما يظهر أن النحويين العرب قد طبقوا الزمن الصرفى (ماض ومضارع ومستقبل) على تقسيمات زمن الفعل العربى.

إلا أن هاتين المحاولتين لم تقدما نحواً جديداً، ولم تأت التجربة سوى بتوسيع مجال تفسير زمن الفعل النحوى، فلا زالت السلطة النحوية تقليدية، ولا زال تقسيم الزمن فى كل الدراسات العربية للفعل كما هو (ماض – مضارع – مستقبل)، مع أن هذا التقسيم قد لاقى اعتراضات متعددة فى الدراسات الحديثة، وخاصة عند النقاد الفرنسيين أمثال لانيس الذى رأى أن هذا التقسيم فيزيائى، ولا ينطبق التقسيم الفيزيائى بالضرورة على اللغة[٤٦] ورغم هذه الاعتراضات إلا أن الزمن النحوى العربى والمفردات الدالة على الزمن هى التى ستحدد الزمن الروائى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب - الزمن الروائي:

فإذا كان من المسلم به أن حياة الإنسان سلسلة من الأحداث والأفعال، يقوم بها أو تقع عليه أو تؤثر فيه. فهذه الأفعال تحدث فى زمن ومرتبطة بمكان، ويحدد الزمان والمكان متى تمت الأحداث؟. وإن كانت الرواية تتكون هى الأخرى من الأفعال والأحداث والأشخاص، ولكن بكيفيتها هى، وحسب زمنيتها، سواء كان الزمن خارجياً أم داخلياً، حيث إن البنية الزمنية فى الرواية تتحكم كثيراً فى الإيقاع، وتحدد مساحات واتجاهات الحركة وتداخلها.

ويختلف الزمن بالتأكيد كعنصر روائى أساسى من رواية إلى أخرى، فهناك روايات تعتمد الحبكة والتسلسل الزمنى، وهناك روايات تنبذ التسلسل الزمنى، حتى ذلك الزمن الذى له اطار رسمى من الأيام والشهور والسنين. ودخول الزمن فى الرواية لتنظيم هذه اللبنات الروائية، لتكون ذلك النص القوى المتآلف المسمى بالرواية. ولذا نجد أن الواقعيين يهتمون بالزمن كعنصر رئيس وأساسى فى النص الروائى، فتأتى دراسة (إ.م فورستر)، وهو الذى يعرف القص بقوله: (إنه سرد قصصى للحوادث مرتبة تبعاً لتسلسلها الزمنى)[٤٧]، ويربط بين الواقع المعاش والفن الروائى فيقول: (الذى تفعله القصة أنها تروى الحياة بالزمن)[٤٨]. ويرى أن الزمن الروائى يساوى الزمن الطبيعى، ولا يفرق بين زمن القصة وزمن السرد.

والزمن فى حياة الكاتب/ كإنسان صاحب قدرات وحساسية خاصة، لا يمكن أن يعنى الأحداث مرتبة كما مرت به أو مر بها، وذلك لسبب هين، أن تأثير الأحداث فى الكاتب لا يكون واحداً، بل يكون التأثير نسبياً، وحينما يكتب الروائى فإن الذاكرة ترتد للخلف لتذكر الماضى، وحينما تأتى بالماضى، فإنها تأتى به كمعلومات وأحداث واستنتاجات، ويتدخل الروائى عن طريق السرد ليصوغها بقدرته الخاصة كواقع مضى، ولكن هذا الواقع أصبح له وجود فى الحاضر. ولذا فإن لحظة التذكر للماضى لا تأتى بالأحداث كما حدثت، على الرغم من ظهور الأحداث فى النص الروائى مترابطة، لأن ما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يحدث عند عملية الكتابة هو عملية استدعاء واختيار، حسب قدرات وأهداف الروائى. وقد يحدث أن يحلم الروائى بالمستقبل، ويسافر إلى الأمام متعدياً حدود الحاضر، وطارقاً أبواب المستقبل، ليستشرف هذا المستقبل، وفى كلتا الحالتين (الاستدعاء من الماضى أوالاستشراف من المستقبل) فإن علاقة الحاضر بالماضى والمستقبل ستكون على قاعدة التشابه/ الاختلاف.

وإذا كان الزمن الواقعى الطبيعى يمكن حسابه بالساعة، (ثوان، دقائق، ساعات، أيام....) ويرتبط بالساكن والمتحرك والنائم واليقظ، والحاضر والغائب، فإن (الزمن فى الرواية زمن داخلى، الحركة هى حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتى فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خالياً، وهكذا ينتج عنه تعدد موضوعات الرواية)[٤٩] . والزمن الروائى هو الذى يحدد طبيعة الرواية، وذلك حينما يحدد بدايات ونهايات الأحداث وتتابعها، والذى ينتج عن مبدأ السببية، كما أن توزيع الزمن على أنحاء النص الروائى، يجعل الزمن يتغلغل فى بناء الشكل الروائى حتى تصبح الرواية (البنية الزمنية الخاصة بلغتها السردية عن الوعى التاريخى المعرفى والوجدانى القيمى بهذه المرحلة التاريخية الجديدة)[٥٠] . وهذا الارتباط بين الزمن الداخلى فى العمل الروائى، وبين الأزمنة الخارجية عن النص الروائى، يبين أن هناك علاقة تبادلية وجدلية بين الأزمنة داخل الرواية وخارجها.

إذ إن استدعاء زمن ماض قريب أو تاريخى بعيد فى الوقت الآنى، وكذلك استشراف زمن مستقبلى والعودة به إلى الحاضر لنعيش فيه أثناء اللحظة الآنية؛ هذا الاستدعاء وذلك الاستشراف لابد له من ارتباط وعلاقة بين اللحظتين (الماضية والحاضرة)، أو اللحظتين (الحاضرة والمستقبلة)، ولا تتضح هذه العلاقات إلا من خلال البنية النصية، وتوالى الأحداث، إلى جانب طبيعة هذه الأحداث ونتائجها لتجعل اللحظة الزمنية تتكرر خارج العمل وداخله. وإذا كان ارتباط الماضى بالحاضر ارتباطاً تراكمياً بحيث أصبحت الصلة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واضحة، فإن العلاقة بين المستقبل والحاضر سترتكز على مبدأ الحلم والتوقع، والحلم أمانى والتوقع يبنى على دعامة مغروسة فى الحاضر من خلال الأحداث والوقائع اليومية.

* * *

فالزمن فى الرواية (هو الهيكل الذى ترتكز عليه، ويدخل فى عمق تقنينها، وعليه تترتب عناصر التشويق والسببية والتتابع، واختيار الأحداث هو القصة)[٥١] التى يقوم المؤلف بترتيبها على الزمنية أو العلية، وهذه الأحداث هى التى تساعد فى التطور الزمنى، وتبين لنا من خلال مكوناتها الكلامية، جهات الزمن المختلفة (أما الرواية الحديثة التى ترفض الحبكة الروائية، وابتكار الشخصيات والتحليل النفسى، فإنها تعتمد الزمن الداخلى، فالزمن الوحيد المحسوس هو زمن القارئ، وقراءة الرواية)[٥٢]. وبالتحول من نظرية الرواية – كتقليد سابق إلى حد ما – إلى نظريات السرد، لابد أن يتبعه تحول فى النظرة إلى الزمن الروائى، والذى أصبح يسمى زمن السرد.

جـ – زمـــن الســـرد:

يشكل الزمن فى النص السردى نسقاً أصلياً فى بنية النص، حيث تتحدد مجموعة الأحداث والوقائع والمواقف من خلال الزمن، كما أن الأفعال الإنسانية فى معظم مستوياتها وأشكالها، تكون مقترنة بالزمن سواء كان الزمن روائياً، أم كان زمناً تاريخياً، وتتعاقب الأزمنة وتتداخل وتتزامن لتولد لنا حركة وتطوراً فى الأحداث، وتعتبر الرواية أكثر الأشكال الأدبية التى تعتمد على الزمن كعنصر أساسى فيها، تستخدمه فى التعبير عن عالم النفس البشرية وضبط حركتها. ويختلف الزمن من رواية لأخرى، بل يختلف فى الرواية نفسها، فهناك حادثة أكبر زمنياً، وهناك شخصية تشعر بالزمن أكثر من أخرى.

والرواية بصفتها نصاً سردياً يقوم على سرد الأحداث والوقائع التى تقع فى الزمن، فإنها تخضع هذه الأحداث والوقائع لتتابع زمنى، بل إنها دائماً ما تستخدم أكثر من مستوى زمنى، فتتعدد فيها المستويات الزمنية، ويحدث بين هذه المستويات تفاعلات وتداخلات تجعلها تتقاطع فى النص السردى أو تتوازى، أو تلتقى فيه. وإذا أردنا أن نحدد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

زمن السرد، فإن السرد يأتى – غالباً – ليسرد لنا أحداثاً مضت، إلا أن الروايات التى حلقت فى آفاق المستقبل قد كسرت لنا هذه القاعدة، وفى ظنى حينما تتعدد وتكثر هذه الروايات سيمكنها أن تغير كثيراً فى نظريات السرد المعاصرة. وبالإضافة إلى السرد الماضى والسرد المستقبلى، سيكون هناك سرد يتوسط هاتين الحالتين وهو السرد الآنى، وعلى هذا الأساس تحددت أربعة أنماط للسرد هى:

١ – **السرد اللاحق:** وهو الذى يروى الحكاية بصيغة الماضى، ومعظم الروايات الكلاسيكية قد تشكلت منه، وهو أكثر الأنواع السردية.

٢ – **السرد السابق:** الذى يأتى بصيغة المستقبل.

٣ – **السرد المتواقت:** وهو الذى يسرد الحكاية بصيغة الحاضر.

٤ – **السرد المقحم:** وهو أشد الأنواع السردية تعقيداً، وذلك لتعدد المقامات السردية، وتشابك القصة والسرد[٥٣] .

وإذا كان جنيت يعتبر مرحلة متقدمة فى النقد الفرنسى والعالمى، إلا أنه كان متطوراً عن المدرسة الفرنسية التى دعت للرواية الجديدة، والتى أعطت الزمن دلالات جديدة، خرجت به عن المفهوم الكلاسيكى للبناء الزمنى فى الرواية، حيث إن الرواية الفرنسية الجديدة والتى سبقت جنيت بفترة، قد تجنبت التسلسل الزمنى المرتبط بالزمان بشكل تتابعى رسمى فجاءت الدعوة إلى (روايات جديدة يبدو فيها مظهر التسلسل الزمنى لكنها لم تأخذ به فى الحقيقة، أى أنها أبقت على التسلسل الزمنى اطاراً خارجياً لها، وهنالك روايات تأخذ بدلاً من التسلسل الزمنى بالزمن الباطنى والمناجاة النفسية، وهنالك روايات أخرى تدمر التسلسل الزمنى تدميراً تاماً ،أى أن الرواية الجديدة تعرض علينا، فيما يتعلق بالزمن حالات مختلفة)[٥٤] .

إلا أنه حينما نريد أن نتحدث عن زمانية السرد، فلابد أن نتعرض لعدة مصطلحات، تكون أساساً فى تعاملنا مع الرواية من وجهة النظر البنيوية. ونبدأ بالأزمنة التى أشار إليها بوتور وهى (زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة)[٥٥] وهذه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأزمنة أزمنة داخل النص الروائى. ويقصد بزمن المغامرة زمن الخطاب السردى، وهو ذلك الزمن الذى ينتظم الأحداث والأفعال داخل النص الروائى. أما زمن الكتابة فيقصد الزمن الذى تطلبه السرد ليصبح فعلاً منتجاً، وهو يختلف عن زمن الكاتب. أما زمن القراءة فيقصد به المدة التى يحتاجها النص الروائى لقراءته.

وهناك أزمنة خارج النص هى:

زمن القارىء – زمن الكاتب – الزمن التاريخى.

فالأزمنة الداخلية هى:

١ – زمن المغامرة ٢ – زمن الكتابة ٣ – زمن القراءة.

والأزمنة الخارجية هى:

١ – زمن الكاتب. ٢ – زمن القارئ ٣ – الزمن التاريخى.

ولن تهتم الدراسة سوى بزمنين فقط أحدهما داخلى وهو زمن المغامرة، والثانى خارجى وهو الزمن التاريخى؛ حيث إن الزمنين يشكلان المحور الأساسى لدراسة الخطاب السردى من جهة الزمن.

وإن كانت وجهة النظر الأمريكية فى الزمن السردى لازالت تتناول وجهة نظر جنيت باعتبارها وجهة النظر الأكثر تأثيراً فى النقد العالمى الحديث، حتى نرى أن ميشيل تولان فى دراسته المعنونة بـ (Narrative) يرى أن الزمن فى النص السردى هو المقياس المنظم بين القصة كوجود فى الماضى بصورة وحالة خاصة، وبين وجودها فى واقعها الآنى. ثم يفرق بين رأيين فى الزمن السردى:

أحدهما: رأى ريمون كينان حينما تجد أن هناك نقطة تلاق وتطابق بين الزمن السردى وبين زمن القصة التاريخى، وهذا التلاقى والتطابق سيعنى أن تكون هناك حوادث معينة تنتج من حوادث سابقة لها، وتتطابق هذه السوابق واللواحق مع التتابع السردى.

وثانيهما: دراسة جنيت للزمن السردى من خلال ثلاث نقاط هى:

١ – النظام Order.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢ – الدوام Duration .

٣ – التواتر Frequency[٥٦] .

وتلك النقاط الثلاثة والتى جاءت فى دراسة جنيت المعنونة بخطاب الحكاية هى نفسها التى استعرضها كاتب أمريكى آخر هو والاس مارتن فى دراسة نظريات السرد الحديثة، وجعل زمانية السرد مرادفة لـ(زمن السرد – التسلسل الزمنى – زمن القراءة) .

ويفرق مارتن بين عدة مصطلحات تحت كل نقطة من النقاط السابقة:

فيفرق بين الامتداد والحذف والمشهد، فقد يتساوى زمن الحادثة الموصوفة مع زمن القراءة، وقد يطول أحدها عن الآخر. فإذا زاد زمن القراءة عن زمن الحادثة الموصوفة فهذا هو الامتداد. وإذا قل زمن القراءة عن زمن الحادثة الموصوفة فهذه هى الخلاصة. وإذا استبعدت فترة زمانية فهذا هو الحذف. وقد جاءت هذه المصطلحات تحت النقطة الأولى التى أسماها جنيت الدوام، ويفرق مارتن بين السرد فى حالتين متناقضتين، أحدهما سرد الإحياء وهو ما أسماه جنيت بالاسترجاع، وسرد التوقع، وهو ما أسماه جنيت بالاستباق. أما التواتر: فقد فرق مارتن بين السرد الافرادى والسرد التكرارى[٥٧] . ويبدو أن تأثير جنيت فى النقد الأمريكى أكثر من تأثير غيره من النقاد الفرنسيين والأوربيين، وخاصة فيما يتعلق بآرائه فى زمن السرد، وتمييزه بين الأزمنة المختلفة فى الحكى، كزمن القصة وزمن الخطاب.

وإذا كان الزمن من المعطيات النصية الأساسية، والتى لا يمكن أن نتصور أن هناك نصاً أو فعلاً خارج هذا الزمن، كما لا يمكننا أن نتصور نصاً روائياً بدون لغة وأسلوب. فإن الزمن فى الرواية لابد وأن يتقبل تقسيمات خاصة به داخل النص الروائى، سواء كانت هذه التقسيمات لها علاقة برؤية خارجية عن النص، أم لا. حيث إن نوعاً من الشفافية المفرطة يربط بين الزمن الروائى والزمن التاريخى، هذه الشفافية يمكن تسميكها فى بعض الأحيان واعطاءها لوناً يجعلنا نتعرف على خطوط هذه العلاقات بين الزمنين (السردى – داخلى) و(الحقيقى – خارجى) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا الزمن فى الرواية يمكن استنتاجه من خلال إشارات زمنية: كاليوم والشهر والسنة، أو من خلال أحداث تتراتب على بعضها لتعطى تغيراً وتحولاً وانتقالاً من فعل إلى فعل. بل إن الزمن يمكن تقسيمه فى الحادثة الواحدة، ليس من خلال الإشارات الزمنية فحسب أو من خلال نتوج الحادثة من أخرى، ولكن من خلال التركيب الأسلوبى للجمل المكونة للحادثة من خلال تراتب الأفعال وتعاقبها، وتركيبها بشكل أسلوبى ينظم الزمن داخل الحادثة الواحدة. ومن خلال هذه الإشارات الزمنية السابقة، وتراتب الأحداث، وانتظام الزمن فى الحادثة الواحدة، يمكن أن تخرج نتيجة هامة، وهى أن الزمن يبدأ مع أول كلمة فى النص، وينتهى مع آخر كلمة فيه.

وإذا افترضنا أن الزمن كتلة، فإن هذه الكتلة ستكون موزعة على النص من أوله إلى آخره، إلا أن هذا التوزيع لا نستطيع أن نطلب فيه التساوى أو العدالة بين الشخصيات والأحداث ولكن يمكن استنتاج إيقاع معين من تتبع هذه الكتلة الزمنية داخل النص الروائى. هذا الإيقاع سيكشف عن حالة من الانسجام داخل النص بين عناصر عديدة للزمن (ماض – مضارع – مستقبل)، وما ينطوى تحت هذه الأزمنة من دلالات متعددة كفهم الماضى، والماضى المفترض، وتصحيح الرؤية فى الحاضر الآنى، وما يمكن أن يكون، وما كان بلا توقع، وغير ذلك من الدالات الزمنية التى تجعل لكل نص انسجام خاص به، يختلف فى إيقاعاته عن النص الآخر. حيث إن هذا الإيقاع الروائى الناتج من الزمن إنما هو ايقاع استمرارى، وبعبارة أخرى: أن هذا الايقاع الزمنى يبدأ من أول النص ويظل مستمراً حتى نهايته، وهذه التتابع الزمنى يمكن تحليله إلى أزمنة متعددة، وقد نادى بذلك سابقاً الشكلانيون، ويمكن أن نجد هذا التتابع موزعاً بشكل معين على النص، لنرى هذه القطع الزمنية الصغيرة والكبيرة وهى متلاحمة، وندرك فيها أشكال التلاحم، ليصبح الزمن فى الرواية له طبيعة روائية، ربما يمكن أن نتصورها كما نتصور الزمن الحقيقى.

ولكن هذه الفكرة والتى قد تستثير ذهن المرء، ستعطى انطباعاً لدى البعض، بأن الفن الروائى قد يأتى من خلال التعليم، ويمكن لأى إنسان أن يتعلم كتابة الرواية، ويدعى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال توزيعات معينة ومحددة للزمن فى النص السردى. هذه التوزيعات قد تتشكل من خلال التسلسل الزمنى، الذى يجعل النص الروائى منضبطاً بقاعدة زمنية، ومن خلال مجموعة المقاييس الزمنية يمكن تحليل البنية السردية أو بنية الحدث، ويأخذ الزمن مجموعة من القواعد والمقاييس يمكن تطبيقها على النصوص الروائية، لتتمايز هذه النصوص من خلال وحدة الزمن أو اتحادها فى قاعدة زمنية واحدة.

إن التسلسل الزمنى والمستمر الزمنى داخل النص الروائى لا يمكن اعتباره خطاً مستقيماً إلا فى زمن القراءة. أما فى زمن النص فإن هذا الخط قد يقفز ليترك التواصل والاستمرار الزمنى، ليأتى بحادثة مستقبلية، أو يتوقف الزمن السردى الآنى ليبدأ زمن سردى جديد، ولكن بنقطة سابقة عن المتصل الزمنى. فى كل هذه الحالات: فإن الكاتب يجزىء الزمن لإظهار أن ما يسرده هو الحقيقة، وما يتذكره من هذه الحقيقة يقوله، وما يستطيع أن يتوقعه يذكره، وما يفهمه الآن يفسره ويسرده. وفى جميع الحالات سيصبح الزمن اشارات وعلامات داخل النص السردى، لها انتظامها الخاص بها داخل النص السردى. يبدو أن عملية تقعيد الزمن داخل النص الروائى – بالنسبة للبحث – سيحمل نوعاً من الشاعرية، وذلك حينما نحاول أن نقتفى آثاره فى النص السردى. ولكن تجدر الإشارة قبل الدخول فى النص السردى إلى أننا لا نستطيع – فى كل الحالات – أن نجد روابط بين الزمن الحقيقى والزمن السردى، ولا يمكن أن نتصور الماضى الذى يستدعى على أنه ماض فقط دون رابط له بالحاضر، حتى وإن تصور البعض: أن الإنسان مرتبط بالماضى بروابط الحنين، واستراحة لثباته، ولصدق ما يروى، وتأكده أن ذلك متصل بأفكار سابقة. كما يمكن أن نفكر فى الزمن بوجود قانون خاص داخل النص السردى، هذا القانون ينتج من علاقة الكاتب بالأحداث، من حيث نزعة الكاتب لتضخيم أو تبسيط أهمية الحدث ليصبح الزمن السردى محطات صغيرة أو كبيرة، وبينها مسافات متباينة، وإن كانت هذه النظرة تحيطها غلافات ضبابية بشكل ما، إلا أن فيها من الاستقلالية ما يجعلنا نفكر فى الزمن بشكل جديد، خاصة فى الرواية العربية. حيث إن تمايز استخدام الزمن كتمايز الأسلوب، فهناك كاتب يفضل الفعل المضارع، أو يفضل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استخدام مفردات معينة للإشارة إلى الزمن، وهناك أوقات معينة تؤثر فى حياته، هذه الأوقات ترتبط بأحداث وتواريخ كبرى نتجت عنها انتصارات أو هزائم، أو ترتبط بأحداث وتواريخ فى محيط أضيق، أو أحداث ذاتية بالدرجة الأولى. ويتضح ذلك من ملاحظة أن كتاباً يكثرون من استخدام اشارات زمنية معينة، وكأنها تخصهم، بينما يهملون أخرى حتى وإن كانت مرادفات لأنها لا تؤثر فيهم. وهذا ما يبعث على الإيمان بأن لكل رواية بناء زمنياً متشابكاً أو متقاطعاً، ولكنه فى النهاية سيعطى قطعة زمنية متسلسلة داخل النص السردى.

وحينما يفهم النص السردى بشكل يجعله انحرافاً عن النص المجتمعى، وأن هناك تشابهاً أو تطابقاً فى كثير من الحوادث بينهما؛ فلا شك أن الزمن المتخيل (زمن النص) سيكون بالتبعية انحرافاً عن الزمن الحقيقى. وهذا ما يوضح نزوع الكاتب لمفردات واشارات زمنية بعينها، ولجوئه إلى أفكار بعينها ليكوّن لنا رؤية خاصة للعالم، وتنظيما خاصاً للزمن السردى. فتنظيم الزمن السردى فى النص يوضح نزعة الكاتب، ويبرز وجدانه تجاه الأحداث التى تنساب داخل هذا السرد، فقد يختصر الحكايات الطويلة لتصبح قصيرة، وقد يوسع الحوادث الصغيرة لتصبح كبيرة، فيأتى زمن القراءة ليصبح المقياس المنظم والأقرب صحة لقياس مدى العلاقات بين الزمن المتخيل والزمن الحقيقى، وإظهار وجهة نظر الكاتب ولكن فى النهاية لابد من الاعتراف أن زمن السرد هو زمن ماض، وهو ارتداد بالذاكرة من الحاضر للزمن الماضى، وهذا العود للخلف يؤطر الأحداث بزمن مشترك، فيه من الماضى المعلومات والأحداث، وفيه من السرد الوجود فى الحاضر، مع امكانية التقدم بالزمن والقفز به تجاه المستقبل. ومع هذا الاعتراف يمكن القول أن الزمن السردى له تعالقات وتشابكات مع الزمن الحقيقى، بحيث نستطيع من خلال تحليل عمل فنى أن نصل إلى فهم أفضل (لمجموع السيرورات التاريخية والاجتماعية) للفترة التى يصفها النص الأدبى. وهذا ما يراه لوسيان جولدمان فى مقاله عن المادية الجدلية وتاريخ الأدب، والذى سبق التعرض له.

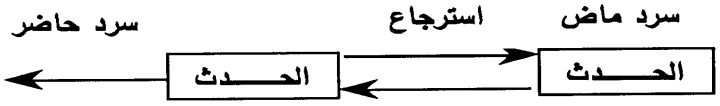
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا الاستطراد فى محاولة لإيجاد العلاقات بين الزمن المتخيل والزمن التاريخى، أبعد الدراسة لدرجة ما عن كتاب خطاب الحكاية لجيرار جنيت، والذى تعتبره الدراسة أهم تنظير للزمن السردى؛ وذلك لأثره على النقد العالمى بصفة عامة، والنقد العربى بصفة خاصة.وأهم النقاط التى تناول من خلالها مفهومه للزمن السردى هى:

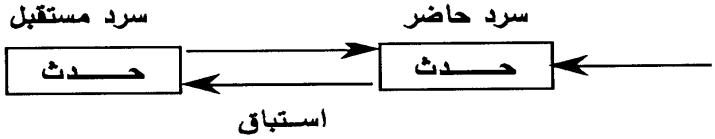
١ – زمن الحكاية مقارناً ومميزاً بزمن السرد (زمن القراءة).

٢ – المفارقات الزمنية والتى قسمها إلى قسمين هما:

أ – الاسترجاعات، وهى عودة الزمن السردى من نقطة زمن الحدث الآنى إلى نقطة سابقة ثم العودة مرة أخرى.

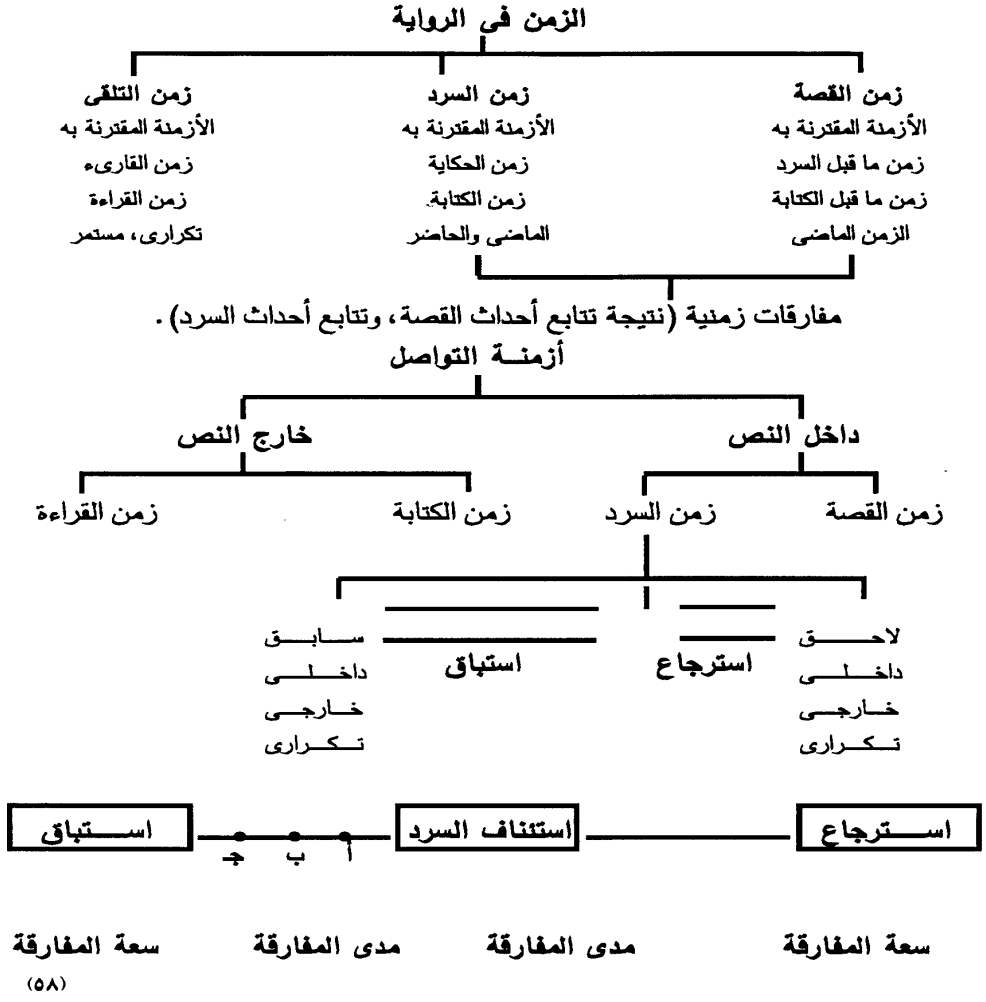


ب – الاستباقات، وهى استشراف المستقبل، والإتيان بحدث سابق والعودة مرة أخرى.



والتفصيل فى هذه النقطة سيصبح نوعاً من الإعادة لآراء سابقة، قد جاءت الإشارة إليها فى بداية الفصل. ويمكن توضيح الزمن السردى كما رآه جنيت فى الشكل التالى:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



(٥٨)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن جنيت حينما تناول الزمن فى الحكاية شدّد على وجود زمنين رئيسين فى النص السردى هما:

أ – **زمن القصة:** وقصد به زمن الأحداث المروية حسب وجودها فى الماضى السابق قبل تخطيبها لتحمل لنا دلالات مختلفة وجديدة، وليست محملة بوجهة نظرالنص السردى.

ب – **زمن الخطاب:** وهو زمن الحكاية، والذى يوضح لنا دور الكاتب المتمثل فى إعطاء زمن القصة زمناً جديداً، من خلال التوالى القصصى، والذى اختلف عن التوالى التاريخى، حيث يبدأ وينتهى من نقاط مختلفة، وأزمنة متغايرة مع زمن القصة.

وبالتالى فإن زمن القصة هو الزمن الحقيقى، بينما سيكون زمن الخطاب زمناً تخييلياً كاذباً، حيث إن الترتيب الزمنى سوف يختلف بين زمن القصة وزمن الخطاب، وذلك لن يمنع وجود بعض التعالقات الزمنية بين الزمنين، نتج من التوافق التام بين الزمنين، وهو ما أسماه جنيت بدرجة الصفر[٥٩] . وهذان الزمنان (زمن القصة وزمن الخطاب) سيكون لهما ارتباط بزمن آخر يتجلى من خلال القراءة وهو زمن النص الروائى، باعتباره الموضح الأساسى للترابط والاختلاف بين زمن القصة وزمن الخطاب. بعبارة أخرى: إن زمن النص السردى هو الذى يبرز قدرة الروائى على تزمين القصة والخطاب فى بنية زمنية معينة، تحدد اتجاهات الأحداث فى النص، ويبرز الخصائص المشكلة للزمن فى الرواية من ترتيب، ومفارقات استباقية أو استرجاعية. فكل قصة لها زمن، ولهذا الزمن بداية ونهاية، وبين البداية والنهاية تحولات وسكونيات واستمرار وانقطاع. وتتضح هذه الخاصية الزمنية فى الرواية من خلال العلاقات المتبادلة بين زمن الخطاب وزمن النص الروائى، ليبرز لنا الزمن الأخير كيفية انتظام المادة الروائية، باعتبارها مصبوبة داخل وعاء زمنى يميزها، حينما نتلمس اشاراتها الزمنية (تاريخية – تخييلية) والتى تنتشر فى أنحاء النص.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحينما نتحدث عن القصة فإننا سوف نتحدث عن ماض له شكل وترتيب خاص بحالته الماضية. بينما يأتى الحديث عن الخطاب بصفته المنظور الجديد الذى يقوم بترهين القصة من خلال الترتيب الجديد للأحداث، ويقوم بتزمينها من خلال اعطاء زمنها بعداً جديداً يميزها فى النوع ويخصصها فى الشكل. ويكون تجلى الخطاب أكثر وضوحاً حينما نفرق بين أحداث القصة وأحداث الخطاب وزمن القصة وزمن الخطاب، كما يتضح ذلك فى الأحداث المسجلة أو المنقولة شفهياً عن طريق الحكى الشعبى. فالتاريخ والحكاية الشعبية يتجلى فيها زمن القصة وزمن الخطاب وذلك لوجود سجلات للمقارنة. بيد أن هذا التجلى للخطاب سيكون أمراً غير يسير فى الرواية التى ترتبط بالواقع دون مرجع تاريخى. وذلك ما سوف يتضح فى دراسة الزمن فى روايات عبد الحكيم قاسم.

د - الزمن في روايات قاسم:

إن التمهيد السابق عن السرد والزمن تمهيد نظرى، ولا يمكن الاستغناء عنه جزئياً أو كلياً، عند تحليل الزمن فى روايات عبد الحكيم قاسم، بل من الممكن أن تحتاج الدراسة بعض الإضافات إليه، أو توسيع المجال حول نقطة سابقة من نقاطه، يحتاج إليها الخطاب فى الروايات التى سوف نتناولها. ويرجع ذلك إلى الصعوبات التى سبق الإشارة إليها؛ حيث إن المصادر التى تشكل السرد فى روايات قاسم كلها تنبع من قوتين أساسيتين هما: الواقع بصفته قصصاً متراتبة، وأحداثاً متوالية ومتزامنة، وهو ما يشكل القصة قبل تخطيبها. والقوة الثانية: الخيال الذى يقوم بدور المشكل الفنى لذلك الواقع، ولذا فإن النص السردى/ الروائى لن يتمظهر إلا فى زمن النص نفسه، باعتباره زمناً دلالياً يتضح من زمن القراءة، وقد أتى اللجوء لزمن القراءة للكشف عن البنية الزمنية فى الروايات، بسبب أن النص السردى عنده يبتعد عن الأحداث التاريخية المسجلة، ولا يعتمد على السير الشعبية أو الأساطير أوالتراث إلا فى إشارات قليلة، جاءت فى أغلبها لتأكيد الرؤية السردية، ولذا فإن الحديث عنها سيصبح مؤجلاً إلى فصل الرؤية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالإشارات إلى رموز الزمن القديم لن تخص ذلك الزمن القديم فى معظمها، بل جعلها قاسم خاصة بالنص السردى ذاته، ولذا لا يمكن الاعتماد عليها كمؤسس للزمن التاريخى، بقدر ما هى موصولة بزمن الرواية، والذى يأتى تخييلياً كاذباً فلا يرتبط بالواقع إلاعلى بعد غير محدد. ولذا فإن تحليل الزمن فى روايات قاسم سيتضح فى تلك المفارقات الزمنية التى تتجلى من خلال ترتيب أحداث القصة فى شكلها الزمنى الخاص بها، وبين ترتيب الأحداث نفسها فى خطاب سردى من منظور محدد وخاص، يجعل ذلك الخطاب متمايزاً عند كل كاتب ودالاً فى النص السردى.

ويمكن معاينة الزمن فى روايات قاسم من خلال الإشارات الزمنية التى تتوزع فى كل نص روائى من نصوصه. وهذه الإشارات سوف تقسم إلى إشارات زمنية كبرى، وإشارات زمنية صغرى، لتحدد العلاقة بين القصة كحكى سابق للخطاب، وبين الخطاب كترهين جديد لأحداث هذه القصة، ولتبين أثر الخطاب فى القصة. وإذا كانت القصة أحداثاً جرت فى الماضى فإن تحديد زمنها فى الحاضر لن يكون إلا من خلال الخطاب؛ بصفته فعل فى الحاضر بمستويين أحدهما داخلى يبرز من نقطة بداية الحدث الأول فى القصة، وثانيهما خارجى يتضح من خلال نهاية الحدث. وتقدم روايات عبد الحكيم قاسم مجموعة من الإشارات الزمنية الكبرى، يمكن تحديدها على النظام الآتى:

أولاً: الإشارات الزمنية الكبرى:

تأتى هذه الإشارات فى رواية أيام الإنسان السبعة من خلال السنوات والفصول والشهور والأيام والليالى وأجزاء الأيام وأجزاء الليالى ويمكن إبرازها فى الجداول الآتية:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(١) جدول (أ) السنوات:

السنوات / الفصل	الأول	الثانى	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع
الزمن القديم	١	–	–	–	–	١	–
عام	١	١	١	١	٣	٤	٢
الزمن الماضى	–	١	–	–	–	–	٢
السنين	–	١١	٢	١	٥	٨	٢
العصرالفاطمى	–	–	–	–	–	٢	–
التاريخ	–	–	–	–	٢	–	–

جاءت كلمة الزمن القديم فى الفصل الأول والسادس، وجاءت كلمة الزمن الماضى ثلاث مرات فى الفصل الثانى والسابع، وتكررت كلمة التاريخ مرتين فى الفصل الخامس، وتكررت كلمة العصر الفاطمى فى الفصل السادس، بينما مرت كلمة عام على كل الفصول لتتكرر ثلاث عشرة مرة، وتتكرر كلمة السنين ومفردها السنة فى جميع الفصول ماعدا الفصل الأول، ويصبح عددها تسعاً وعشرين مرة، هذا بالإضافة إلى ذكر كلمة الحقب مرة واحدة فى الفصل الخامس، وكلمة زمان فى الفصلين الثالث والسادس، كما أشار إلى عام وباء الكوليرا، لتصبح الإشارات الدالة على السنوات خمساً وخمسين إشارة زمنية موزعة على جميع الفصول.

ويلاحظ عدم التساوى فى توزيع هذه الإشارات، فبينما تتكرر كلمة السنين والسنة تسعاً وعشرين مرة، لا تذكر كلمة الحقب سوى مرة واحدة، فلا يأتى التساوى بين الإشارات الزمنية نفسها، كذلك لا تتوزع هذه الإشارات على الفصول بشكل متساو أو متقارب، بل هناك تباعد واختلاف فى التوزيع، فبينمايشتمل الفصل السادس على ست عشرة إشارة زمنية، لايشتمل الفصل الأول إلا على إشارتين فقط، وكذلك الفصل الرابع، ولا تتقارب الأزمنة إلا بين الفصلين الخامس والسابع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وينتج عدم التكافؤ فى استخدام الإشارات الزمنية الدالة على السنوات وتوزيعها من تركيز الخطاب على حدث دون آخر، أو واقعة دون أخرى، وبالتالى فإن بعض السنوات تسقط من الزمن بسبب حذفها أو تجاوزها. وقد أتت هذه الإشارات الزمنية – فى معظمها – استعارية؛ للمقارنة بين الآن وما مضى. والآن هنا تعبر عن حاضر القص، ومامضى خارج القص، ولكنه جاء على سبيل الاستدعاء لتأكيد الواقعة أو الحادثة، أو للربط بين ما هو خارج القصة، وما هو داخلها، سواء كان سرداً أم وصفاً. ***وعلى سبيل المثال:***

(انحرفت الجماعة فى درب الحمام طويل معروش معتم ملىء بصانعى الدفوف، أكداس من أشلاء الجلد والخشب من هذه الأكوام تصنع الدفوف خالقة الحياة فى الليالى، الصناع متكاسلون يتحادثون ويضحكون قليلاً.. من الدرب تتفرع سكة صغيرة تقود إلى باب الحمام الواجهة مزينة بتهاويل تمت إلى (العصر الفاطمى)، والباب كتلة صلدة من الخشب مزينة برؤوس غلاظ المسامير، كم فتنت هذه الواجهة والباب عبد العزيز، وحكايات النساء العواقر وزيارتهن للحمام بحثاً عن الخصوبة وعن الرجال موجوعى الظهور وعن بركة الماء اللهاب السخونة.. ثمة قبالة الباب الغربى لمسجد السيد البدوى بناء آخر، تحفة من الرخام يقولون كانت ساقية تمد الجامع بالماء وكانت تدور فيها ثيران النذور ليلاً نهاراً، المسجد والساقية والحمام، ماذا كانت جغرافية المكان فى (الزمن القديم)، وكيف كان الناس والكلام والبيع، ربما تلك الثلة من الرجال يمتون بأرواحهم إلى (العصر الفاطمى) أكثر مما يمتون إلى اليوم.. لكن هذه العمائر السخيفة زحمت الميدان وضيعت رواءه..

انفتح الزقاق الضيق على رحابة الميدان، المقام، المصابيح فى صدره بدأت تنبثق فى لمعة الغسق..) (أيام الإنسان السبعة)، ص١٨٩. فتكرر فى هذا المقتطف ثلاث إشارات زمنية كبرى هى:

(أ) العصر الفاطمى. (ب) الزمن القديم. (جـ) العصر الفاطمى.

وجاءت هذه الإشارات فى فقرتين من الفقرات الثلاثة المقتطفة، ونلاحظ أن الإشارة الأولى جاءت داخل الوصف (الواجهة مزينة بتهاويل تمت إلى العصر الفاطمى). بينما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاءت الإشارة الثانية كتساؤل داخل الوصف، لتحدد بعد المكان الزمنى، وتمهد لبداية العودة إلى مجرى الحدث الذى توقف (ماذا كانت جغرافية المكان فى الزمن القديم؟). وتأتى الإشارة الثالثة كبداية للعودة إلى الحدث، وإبراز وجه التشابه بين أفعال الناس الآن، وأفعالهم فى العصر الفاطمى (تلك الثلة من الرجال يمتون بأرواحهم إلى العصر الفاطمى أكثر مما يمتون إلى اليوم).

ـ إن الإشارات الزمنية جاءت هنا لتوضح عنصر الثبات فى المكان، وأن هذا الثبات انعكس على الشخصيات التى تعيش فى هذا المكان، فأصبحت الشخصيات لها نفس الثبات الموجود فى المكان. وبالتالى فإن الإشارة جاءت فى الوصف لتؤيد وجهة نظر الخطاب فى السرد، (فالعصر الفاطمى) فى الوصف للمكان، ودورات الأحداث وتكرارها فيه، جاء ممهداً (للعصر الفاطمى) فى سير الحدث، وأن الحركة الآنية تتصل بالحركة فى العصر الفاطمى التاريخى الماضى.

ومن خلال الإشارات فى الوصف والسرد، تبرز وجهة نظر السارد المعترضة على عدم التحول فى الأفعال، حيث إن الحركة فى الزمنين متشابهة، بل إن الحركة فى الزمن (الآن) مرتبطة بعلاقة التشابه والتساوى مع الحركة فى الزمن (الماضى – التاريخ). على أن المقتطف يشتمل على إشارات زمنية أخرى أقل من السنوات (الليالى – اليوم)، ليس الآن موضع لذكرها والحديث عنها.

ويمتد الزمن فى رواية أيام الإنسان السبعة حوالى خمسة عشر عاماً تقريباً تحددت من خلال وعى البطل/السارد عبد العزيز، حيث إنه فى الفصل الأول من الرواية (الحضرة) يبدأ وعبد العزيز فى المرحلة الابتدائية فى الصف الثالث أو الرابع الابتدائى، أى وعمره حوالى عشر سنوات أو يتجاوزها بعام أو عامين تقريبا، (طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب) ص٧. (يلبد الولد فى جنب أبيه يستمع للتسابيح، كلمات مبهمة لا يدرك سرها) ص٨ (يلبد الولد فى جنب أبيه يسمع الصوت العميق الذى يخرج من قلب الحاج كريم)ص٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(يتذكر عبد العزيز هذه الأيام يغرق فى الحزن والسكون أيام الوباء.. كانت أياماً رهيبة) ص١٣ . (يذهب إلى المدرسة وله كتبه، صغيرة مرحة كبيرة الكلمات تحكى حكايات لطيفة عن أولاد نظيفى الثياب وبنات صغيرات ذوات ضفائر وشرائط) ص٢١ . (كبر عبد العزيز بعد ذلك وذهب إلى المدرسة وتعلم كيف يقرأ) ص٢٢

وفى الفصل الأخير (الطريق) يصبح عبد العزيز شاباً طالباً بالكلية، وأصبح مسؤولاً – بعد إصابة والده بمرض الشلل – عن الأرض والأخوات: (ذهب إلى الاسكندرية إلى كليته يدرس ويناقش ويضحك وينشر أحياناً أشعاراً حزينة فى مجلة الحائط ويرسل الخطابات إلى أبيه يطلب النقود) ص٢٠٧ . (ركب العدة فى الساقية علق الجاموسة وربط العصابة على عينها وزعق فيها فانطلقت دائرة بالساقية) ص٢١٣ . (السياسة الجمعيات التعاونية.. الاقطاع.. الظلم.. كيندى.. خرشوف يجب أن يقوم) ص٢٢٤ .

إن هذه السنوات الطويلة لا يسجل منها فى الرواية سوى عام وباء الكوليرا فى الصفحات (١٣، ١٤، ١٥)، ولم يسجل بعد ذلك إلا أياماً وليال متشابهة على مدار عمر عبد العزيز البطل/السارد، وهذه الأيام والليالى كلها تتعلق بسبعة أزمنة رئيسة فى الرواية هى: (الحضرة – الخبيز – السفر – الخدمة – الليلة الكبيرة – الوداع – الطريق) .

وجاء الفصل الأول فى ثمان وثلاثين صفحة (من ص٧ إلى ص ٤٥) .

وجاء الفصل الثانى فى اثنتين وثلاثين صفحة (من ص٤٨ إلى ص ٨٠) .

وجاء الفصل الثالث فى تسع وعشرين صفحة (من ص ٨٢ إلى ص ١١١) .

وجاء الفصل الرابع فى أربع وثلاثين صفحة (من ص ١١٤ إلى ص ١٤٨) .

وجاء الفصل الخامس فى أربع وعشرين صفحة (من ص ١٥٠ إلى ص ١٧٤) .

وجاء الفصل السادس فى إحدى وعشرين صفحة (من ١٧٦ إلى ص ١٩٧) .

وجاء الفصل السابع فى خمس وثلاثين صفحة (من ص ٢٠٠ إلى ص ٢٣٥) .

ويشتمل كل فصل من هذه الفصول على إشارات زمنية كبرى كما هو موضح فى الجدول (أ) السابق. وإن هذه الفصول ما هى إلا مواقع زمنية كبرى فى الرواية، وإن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كانت الأحداث كلها تتناول فى الفصل الواحد (يوماً واحداً) تعد له وتمهد له من خلال أحداث متعددة متوالية ومتزامنة فى حالات عديدة، وممتدة عبر أزمنة مختلفة معظمها فـى الماضى، ونادراً ما يستشرف المستقبل. إلا أن الخطاب دائماً فى الحاضر باعتباره نقطـة البدايـة، ونقطـة النهايـة، (وسيؤجل الحديث عن الاسترجاعات والاستباقات إلى نقطة قادمة).

وهذه الأيام والليالى التى تعد لها الأحداث ما هى إلا أيام وليالٍ مكررة كل عام، ولكن عبد العزيز يتناول كل يوم أو ليلة بوعى مختلف ومتطور مع تطور الأحداث فى الرواية، ولذا فإن الحديث عن الماضى أو المستقبل يمثل مجموعة الخبرات السابقة والمشاهدة، والتى لا يرى فيها السارد امكانية التغير، ولا تنمو الأحداث أو تتغير إلا من وجهة نظر عبد العزيز. فيمكن القول أن السارد هو الذى يتطور ويتغير عبر تكرار الأحداث، ولذا فإن تكرارالأحداث يراها السارد رؤية مختلفة من وجهة نظره هو، فبينما يحب عبد العزيز جماعة الدراويش التى يقودها والده وينخرط معها لسنوات، سفر مع والده، واحضار الفانوس للـدوار، والذهـاب معهـم إلـى طنطـا فـوق الجمـل الذى يحمل الصحاحير، نجده ينفصل عن أبيه أولاً فى النوم بداية من الفصل الثالث، وينفصل عن أصحاب أبيه (يأتى علي خليل بالكراملة ويوزعها على الحاضرين.. لـم يعـد عبـد العزيـز يسـيغها كثيـراً يتـردد علـي خليل فى اعطائها له، فالأفندية حذرون عادة إزاء حاجة الفلاحين لكن عبد العزيز يسرع بأخذها..) ص٩٩ . إن الانفصال هنا انفصال فى السلوك ولكنه اتصال فى الحياة؛ حيث إن تطور وعي البطل/ السارد لازال تطوراً من منظور ريفى، فهو يصور القرية (قريته) من منظور الريفى الذى يعيش فيها، وكذلك يصور المدينة من منظور الريفى الذى يعيش فى المدينة، ولذا ما يكاد وعى البطل بالأحداث يتطور ويتجدد إلا ونجده يعود مسرعاً نحو غرفة التذكر والاستبطان والمونولوج الداخلى. (عندما كان صغيراً..) ص٨٤ – (حينما كان صغيراً..) ص٩٦

(بقيت تقيل عالجمل يا عم عمر. ويضحك الحاضرون ويواصل فرهود:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– كان غرامه الركوب على الصحاحير..

إذ ذاك طفلاً صغيراً..) ص ١٠٠. (حينما كان عبد العزيز طفلاً..) ص١٠٨. (هكذا كان يمشي وهو صغير..) ص١٢٤.

وكثيرة هذه الإشارات التى تجعل السارد يعود للماضى القريب أو السحيق، غير أن الخطاب يتناول الماضى، سواء كان ماضياً تاريخياً أو ماضياً تخييلياً متواتراً داخل الحكى بصيغة الحاضر لدفع سيرورة الأحداث وانتظامها الزمنى داخل الخطاب. (– تخان يا ختى من أكل الفول أبو زيت..

هذا ما تقوله رشيدة – يضحك عبد العزيز فى نفسه – وتجاوبها الحاجة شوق:

ومهماش حاملين للدنيا هم..

وتتدخل إحدى أخوات رشيدة:

– تيجى وحدة منهم تخبز أردب ولا تصلح الزريبة تحت البهايم، أما نشوفها هتبقى تخن إيه..

وتكايدها رشيدة:

– دا من نارك بتقولى كده.. عشان ناشفة على عودك.

عبد العزيز يضحك وهو يتأمل النساء الثقال فى الشبابيك) ص١١٨ ، ص١١٩.

فهذا الحوار قد سبق تزمينة فى الفصل الثانى (الخبيز)، أما عودة الحوار نفسه فى الفصل الرابع (الخدمة): فإن عبد العزيز يتذكره وهو فى مدينة طنطا، بينما جرى هذا الحوار فى القرية أمام الفرن يوم الخبيز. والعودة من (الآن) – وجود عبد العزيز فى طنطا– إلى الماضى – وجوده فى القرية مبرره رؤية نساء مدينة طنطا، ولذا فإن استدعاء هذا الحوار من الماضى (القصصى والخطابى فى آن واحد) لوجود علاقة بين ماضى القصة وحاضر الخطاب، مما جعل تزامن التذكر مع مشاهدة عبد العزيز لنساء طنطا فى الخطاب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبالرغم من أن التسلسل الزمنى فى النص الروائى يبدو بشكل متتابع ومتساوق مع تطور (رؤية السارد/ عبد العزيز) ؛ إلا أن هذا التتابع يفتح فى الخطاب مجموعة كبيرة من الاسترجاعات إلى جانب المجموعة الأقل من الاستباقات، كما اشتمل الخطاب على كثير من الحذف الذى يتضح عند الانتقال من فصل إلى فصل آخر.

وتشكل الاسترجاعات التى تتضح من العودة إلى الماضى القريب أو البعيد – نمطاً غالباً ومهيمناً على الخطاب، فما يتطور الحدث مرة إلاوعاد السارد إلى الوراء، ليظهر تواتر الحدث، ورؤية السارد الآنية والماضية موضحاً الاختلاف بين الرؤيتين، وبالتالى إبراز التفاوت بين الزمنين، ليظهر لنا التطور الزمنى الذى طرأ على هذا الحدث. وحينما تحاول الدراسة الوصول إلى الموقع الزمنى الرئيس الذى انطلقت منه أحداث القصة؛ بغية التوصل إلى بؤرة الزمن فى رواية أيام الإنسان السبعة، فلابد أن نرصد الإشارات الزمنية الأقل من السنوات والتى تتمثل فى الفصول والشهور والأيام.

وبالنسبة للفصول كإشارات زمنية: فلم يرد فى الرواية سوى ثلاث إشارات جادت جميعها فى الفصل الأول. فالشتاء جاء كإشارة زمنية مرتين فى ص٢٩ ، ص٣٧ .
والصيف فى ص٢٩ ، وفصل اسمرار البلح فى ص٣٢ .

وكذلك بالنسبة للشهور فلم ترد إشارات زمنية تدل على الشهور سوى فى الفصل الأول فجاءت مفردات (شهور – الهلال – أو الشهر العربى) فى ص٢٩ .

أما بالنسبة للأيام والليالى وأجزائهما فيمكن استنتاج دلالاتهم من الجدول التالى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(جدول ب).

الأيام / الرواية والليالى	الأول	الثانى	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع	الجملة
أمس/امبارح	–	٢/–	١/٣	١/١	١/–	–	٢/–	١١
يوم/ أيام	٥/–	٥/٩	١/٣	٣/٩	٣/١	٦/١٢	٦/٨	٧١
النهار	٩	٣	٥	٣	١	٢	١٤	٣٧
الفجر	–	٣	–	–	–	١	١	٥
الصبح/باكر	٦/–	١/٥	٥/–	٣/–	٢/–	–	٣/–	٢٥
الضحى/الظهر	١/١	–	–	–	–	–	–	٢
العصر/المغرب	٥/٣	–	١/–	–	–	٢/–	٤/–	١٥
المغيب/العشاء	١/–	–	–	–	–	–	١/–	٢
المساء/الليل	٢٥/–	٤/٤	٥/٣	٣/–	٢/١	٣/–	٦/١٢	٦٨
ليلة/ليالى	٢٩/–	٤/–	٦/–	١/٤	٤/–	١/٤	٤/–	٥٧
غد / بكرة	–	–	١/٢	١/–	١/–	١/–	–	٦
الجمعة/الأحد	١/٥	–	–	–	٢/–	–	–	٨
الاثنين	٣	–	–	–	–	–	–	٣
ساعة/ساعات	–	–	–	–	١/–	١/–	٣/–	٥
عيد/ أعياد	–	١/٤	١/–	–	–	–	–	٦
أسبوع	٢	–	–	–	–	–	–	٢
موسم	–	–	١	–	–	–	–	١
الجملة	**٩٦**	**٤٥**	**٣٨**	**٢٩**	**١٩**	**٣٣**	**٦٤**	**٣٢٤**

ويمكن تلخيص الإشارات الزمنية فى الرواية كلها فى الجدول (جـ) ليتضح التوزيع الزمنى، والأحساس بالزمن وتماوجه فى الرواية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجدول (جـ) توزيع الإشارات الزمنية فى رواية أيام الإنسان السبعة:

الرواية / الاشارات الزمنية	الأول	الثانى	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع	الجملة
السنوات	٢	١٣	٤	٢	١١	١٦	٦	٥٤
الفصول	٣	–	–	–	–	–	–	٣
الشهور	٣	–	–	–	–	–	–	٣
الأيام	٩٦	٤٥	٣٨	٢٩	١٩	٣٣	٦٤	٣٢٤
الجملة	**١٠٤**	**٥٨**	**٤٢**	**٣١**	**٣٠**	**٤٩**	**٧٠**	**٣٨٤**

تشمل الرواية على حوالى ثلاث مائة وأربع وثمانين إشارة زمنية تقريباً، وقد جاء توزيع الإشارات على الفصول كما هو مبين بالجدول، فأكبر عدد من الإشارات فى الفصل الأول، وأقلها فى الفصل الخامس، ويلاحظ التدفق الزمنى فى الفصل الأول ثم الانخفاض السريع فى الفصل الثانى ثم الانخفاض الهابط ببطء فى الفصلين الثالث والرابع، حتى يبدأ الارتفاع مرة أخرى عند الفصل الخامس. فإذا أردنا أن نرتب الفصول حسب الإشارات الزمنية فستكون كالآتى: (الأول – السابع – الثانى – السادس – الثالث – الرابع – الخامس).

غير أن الزمن العام فى الرواية قد جاء متتابعاً خطابياً فى سبع مراحل متتابعة، تتضح هذه المراحل مع اختلاف نمو البطل/ عبد العزيز فى الجسم والتفكير والمرحلة العمرية فقد جاءت هذه المراحل على النحو التالى:

١ – **الزمن الأول:** البطل/ السارد، طفل، تلميذ بالمرحلة الإبتدائية، يعرف القراءة، ويحب قراءة الشعر (زمن الحضرة).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢ – **الزمن الثانى:** البطل صبى مراهق، أصبح لجسده متطلبات غريزية وللعاطفة والعقل اتجاهات ورغبات (زمن الخبيز).

٣ – **الزمن الثالث:** البطل استقل بملابسه وغرفة نومه، وانفصل بدنياً عن أسرته (زمن السفر).

٤ – **الزمن الرابع:** البطل طالب بالثانوية، يقارن بين القرية والمدينة، وبدأت مرحلة الانفصال/الاتصال مع مجتمعه القروى (زمن الخدمة).

٥ – **الزمن الخامس:** البطل انفصل تماماً عن مجتمعه، وبدأت المواجهة بينهما (زمن الليلة الكبيرة).

٦ – **الزمن السادس:** البطل ينهى الدراسة الثانوية ويدخل الجامعة ويبدأ المجتمع القديم فى الانهيار (زمن الوداع).

٧ – **الزمن السابع:** البطل طالب جامعى، وقد حل مجتمع جديد، وانهار المجتمع القديم تماماً (زمن الطريق).

ويمكن قياس الزمن فى الرواية بالطريقة السابقة أو من خلال تطور الأحداث وترتيبها فى القصة. فالحدث الرئيسى فى الرواية (مولد سيدى أحمد البدوى)، ويبدأ الاستعداد لهذا الحدث الكبير قبلها بمدة كافية، فجلسات المساء هى التى تحدد موعد السفر، والسفر يحتاج قبله إلى الخبيز، وبعد السفر يحتاج الدراويش إلى مكان للإقامة أثناء فترة المولد، ولذا فيأتى بعده موعد ومكان الخدمة والانتظار حتى تأتى الليلة الكبيرة، ولا يتبقى بعد الليلة الكبيرة إلاالمغادرة والوداع والعودة على الطريق مرة أخرى. ولا يتغير الزمن إلا مع تطور الحدث، ليتبين مدى ارتباط الزمن وتداخله كمؤسس للخطاب فى الرواية.

والزمن فى الرواية: ليس زمناً للأحداث فقط، بل إنه زمن يستدعى أزمنة أخرى (إرجاعية أو استباقية)، ولذا فإن الكاتب قد تعامل مع الزمن فى روايته باعتباره عنصراً رئيساً؛ فقد وصف الأزمنة كوصفه للأماكن والأشخاص والأحداث، فهو من بداية الرواية يتعامل مع الزمن بهذه الطريقة ومثال ذلك: (طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المغرب، فهى تأتى فى وقت يكون فيه النهار رقيقاً، الشمس غاربة والأضواء لينة وربما حزينة قليلاً) ص٧. فمن أول كلمة فى الخطاب يركز على الزمن، أكثر من تركيزه على الأشخاص أو الأحداث، فالزمن والحدث هما المشكلان الرئيسان لبداية الخطاب: (طول عمر) زمن يدل على الحاضر الحكمى لدلالته على التكرار من الماضى ومروراً بالحاضر تجاه المستقبل. (الولد) يدل على أواخر الطفولة، وهى تحدد الزمن الطبيعى للإنسان. (صلاة المغرب) زمن طبيعى بعد غروب الشمس مباشرة. (يحب) مضارع يدل على الزمن النحوى الحاضر. والجملة الثانية تأتى لتصف الزمن الطبيعى بالإضافة إلى إحساس السارد (الأضواء لينة وربما حزينة قليلاً).

وحيننا نفتح الخطاب على الزمن الذى يحبه البطل عبد العزيز، نجد مبررات هذا الحب فى تقليده لوالده الحاج كريم. وإذا أردنا أن نكتشف المفارقات الزمنية فى الرواية فيمكننا أخذ الفصل الأول منها كمثال يستضاء به عن الزمن فى الرواية، والدافع لاختيار الفصل الأول أنه يشتمل على أكثر الإشارات الزمنية التى وردت فى الجداول (أ)، (ب)، (جـ)، بالإضافة إلى أنه أكبر فصول الرواية، وهو المهيئ الأساسى للزمن الرئيسى فى الرواية (زمن مولد السيد أحمد البدوى)، الذى يأتى فى الفصل الخامس. ويبدأ الخطاب فى الفصل الأول من قوله: (طول عمرالولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب..) ص٧.

وينتهى الخطاب فى نهاية الفصل الأول إلى قوله: (لو كانت سهرة المساء شيئاً لا ينتهى..؟!) ص٤٥. وتأتى أحداث الخطاب كما جاءت فى الفصل على الشكل التالى:

١ – صلاة المغرب.

٢ – عودة الناس من صلاة المغرب إلى دورهم أو دوار الحاج كريم.

٣ – الأمسيات الليلية المستمرة فى الدوار.

٤ – الحاج كريم شاب، ووالده الحاج محمد يرث عن أبيه أطيانا وبهائم وخيلا.

٥ – وباء الكوليرا ينتشر، وعبد العزيز يتذكره وهو طفل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦ – العيد الكبير، وحزن الناس على الذين ماتوا فى الوباء.

٧ – حضور بائع الحصر.

٨ – تلاوة بردة البوصيرى.

٩ – زيارة القبور.

١٠– الإعلان عن مولد السلطان (السيد أحمد البدوى).

١١– مولد أبى مسلم العراقى.

١٢– وصول ساعى البريد يحمل خطابات من طنطا.

١٣– عودة الحاج محمد والد الحاج كريم من مولد سيدى إبراهيم الدسوقى، وكان الحاج كريم غلاماً.

١٤– الحاج كريم يبيع أرضه استعداداً للسفر إلى طنطا (لمولد البدوى).

١٥– حضور الشيخ من الشرقية إلى بيت علي خليل وإقامة حضرة أمام المنزل.

١٦– بدء الاستعداد للسفر، وتحديد موعده.

هذه النقاط تشتمل على ترتيب الأحداث فى زمن الخطاب، وكما جاءت متتابعة فى فى الفصل الأول. فإذا أردنا أن نرتب أحداث القصة، قبل الخطاب فسوف تأتى على النحو التالى:

١ – عودة الحاج محمد والد الحاج كريم من مولد سيدى إبراهيم الدسوقى وكان الحاج كريم غلاماً.

٢ – الحاج محمد والد الحاج كريم يرث عن أبيه أطياناً وبهائم وخيلاً، وكان الحاج كريم شاباً. ٣ – وباء الكوليرا ٤ – العيد الكبير. ٥ – زيارة القبور.

٦ – صلاة المغرب ٧ – عودة الناس من الصلاة.

٨ – الأمسيات الليلية (حدث يتكرر). ٩ – تلاوة بردة البوصيرى

١٠– مولد أبى مسلم العراقى ١١– وصول بائع الحصر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٢- حضور الشيخ من الشرقية إلى بيت علي خليل.

١٣- الإعلان عن مولد السلطان (السيد أحمد البدوى). ١٤- وصول ساعى البريد.

١٥- الحاج كريم يبيع أرضه استعداداً للسفر إلى طنطا لمولد البدوى.

١٦- تحديد موعد السفر والاستعداد له.

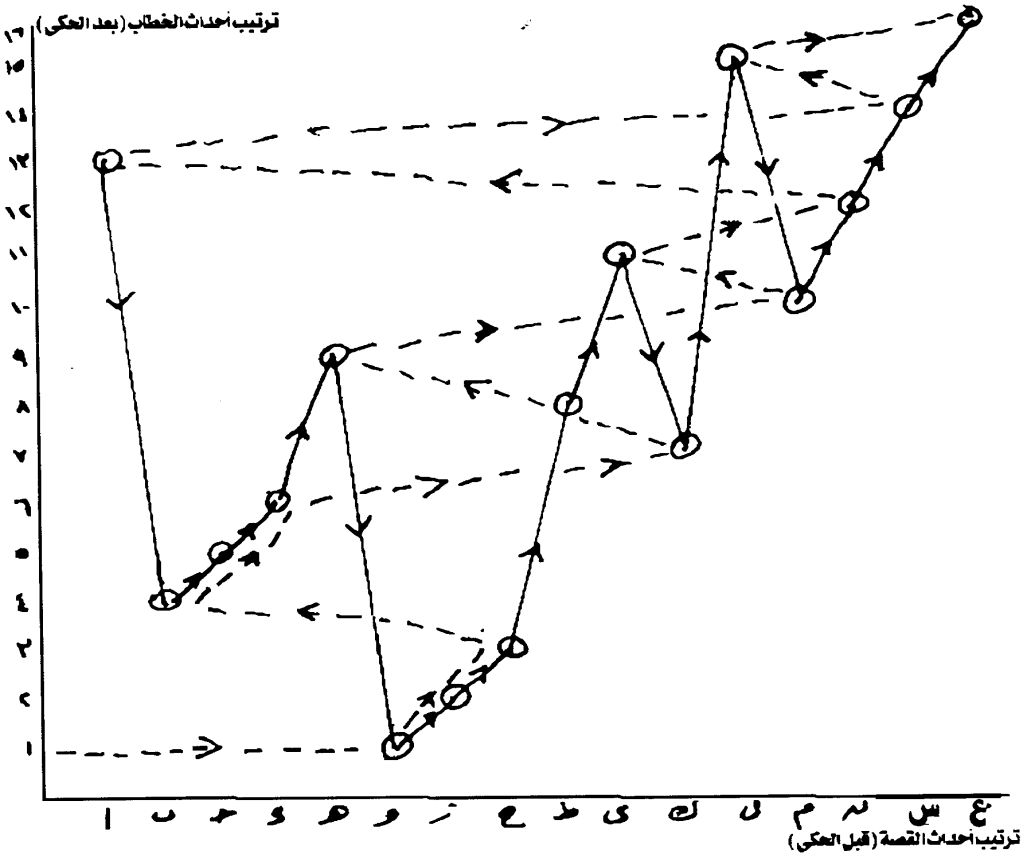
فإذا أشرنا لأحداث الخطاب بالأرقام، ولأحداث القصة بالحروف فستكون كالآتى:

أحداث القص	أحداث الخطاب
أ	١٣
ب	٤
جـ	٥
د	٦
هـ	٩
و	١
ز	٢
ح	٣
ط	٨
ى	١١
ك	٧
ل	١٥
م	١٠
ن	١٢
س	١٤
ع	١٦

فالموقع (أ) من أحداث القصة جاء فى الموقع (١٣) من الخطاب، وكذلك (ب) جاء فى الخطاب بالموقع (٤) ، ويلاحظ أن الزمن فى معظمه زمن تواترى، يكرر ويعاد؛ فمنه اليومى كالأمسيات، وقراءة بردة البوصيرى، وصلاة المغرب وعودة الناس إلى بيوتهم أو دوار الحاج كريم. ومنه السنوى كمولد البدوى والعراقى، ومنه غير المنتظم كحضور بائع الحصر وحضور الشيخ من الشرقية، ولذا يجئ الزمن متواتراً ومتماوجاً فى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرواية؛ ومشوشاً عن عمد، حيث إن السارد يعود إلى الوراء دون إنذار فى أغلب الأحيان، ويستشرف المستقبل دون إشارة فى معظم الاستشرافات . ويمكننا الإشارة إلى هذا التوتر والتماوج والتشويش المتعمد فى زمن الرواية من خلال استطلاع هذا الرسم البيانى



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يوضح هذا الرسم أن انفتاح الخطاب يبدأ من الموقع (و) فى القصة وهو الحدث السادس المرتب فى القصة قبل الحكى، ولا يلتقى زمن القصة مع زمن الخطاب إلا فى الموقع الأخير، وهو موقع تكرارى على مدارالرواية، وهذا التكرار يحدث سنوياً، وكل الأحداث السابقة جاءت تمهيداً له، سواء كان فى ترتيبها قبل الخطاب، أو ترتيبها داخل الخطاب، ولذا فإن اتجاه سهم الزمن سيكون إلى الزمن والحدث الرئيس (مولد سيدى أحمد البدوى) . فإذا أشرنا بالشعاع المتصل لزمن القصة قبل الحكى، وأشرنا بالشعاع المنقطع لزمن الخطاب فسيتضح الآتى:

أ – لايتطابق الشعاع المتصل مع الشعاع المتقطع (ترتيب أحداث القصة مع ترتيب أحداث الخطاب إلا فى النقاط التالية: (و١ ، ز٢ ، ح٣) – (ب ٤ ، جـ٥ ، د٦) . أى أن الحدث (و) وهو السادس فى القصة والأول فى الخطاب، يأتى بعده الحدث (ز) وهو السابع فى القصة والثانى فى الخطاب، ويليهما الحدث (ح) وهو الثامن فى القصة والثالث فى الخطاب، وكذلك الحدث الثانى فى القصة والرابع فى الخطاب، يليه الحدث الثالث فى القصة، والخامس فى الخطاب، وبعدهما الحدث الرابع فى القصة والسادس فى الخطاب.

ب – لا يتقاطع الشعاعان إلا فى نقطة الالتقاء (ط ٨) وهو الحدث التاسع فى القصة والثامن فى الخطاب، وتوضح هذه النقطة التكرارية المتعددة لهذا الحدث على مدارالفصل الأول، وكذا على مدار الرواية.

جـ – إن المفارقات الزمنية الناتجة من اختلاف زمن القصة مع زمن الخطاب تمثل الشكل الغالب على الفصل الأول، وكذا على الرواية.

د – يتحدث الفصل عن مساحة زمنية حقيقية كبيرة، إلا أنه ينتقى أحداثاً بعينها، هى التى تتكرر على مدار هذه المساحة الزمنية، ولذا فإنه فى الخطاب يشير إلى بعدها فى الماضى، ووجودها فى الحاضر الحكمى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٢)

وفى رواية (قدر الغرف المقبضة) يقدم قاسم إشارة زمنية هامة فى نهاية الرواية، هى (برلين الغربية فى ١٣ يوليو ١٩٨٠م) وهو الزمن الذى انتهى فيه من كتابة روايته، وبين زمن الكتابة وزمن النشر حوالى عامين، فقد نشرت الرواية عام ١٩٨٢م. وقد اعتبر بعض النقاد أمثال حلمى بدير الرواية سيرة ذاتية للكاتب وذلك فى كتابه (الرواية الجديدة فى مصر)، وهذارأى تميل إليه الدراسة. ولذا فيمكن متابعة الأحداث بشكل متسلسل، عنها فى الرواية السابقة (أيام الإنسان السبعة). وقد جاءت الأحداث متراتبة فى الخطاب على النحو التالى:

١ – حياة عبد العزيز فى دارهم فى الريف قبل دخوله المدرسة.
٢ – زيارة بيت جده فى ميت غمر من آن لآخر، ودخوله المدرسة الابتدائية فى ميت غمر.
٣ – انتقاله لطنطا للمدرسة الثانوية.
٤ – السفر للقاهرة والعمل فى محل للحلويات.
٥ – السفر للاسكندرية كطالب جامعى بكلية الحقوق.
٦ – العودة للقاهرة للعمل فى هيئة البريد.
٧ – دخول السجن
٨ – الزواج
٩ – السفر إلى ألمانيا والبقاء بها.
١٠– حضور زوجته وأولاده إلى ألمانيا.
١١– المرض.

إن هذا التسلسل فى أحداث الخطابات لم يحمل الكثير من الاسترجاعات كما هو الحال فى رواية (أيام الإنسان السبعة) السابقة.

ومن الأسباب التى جعلت الدراسة تميل إلى رأى حلمى بدير القائل بأن الرواية سيرة ذاتية؛ أن التذكر يطغى طغياناً كبيراً على ما سواه، وهذا التذكر يجئ منساباً متسلسلاً،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالإضافة إلى أثر التاريخ السياسى المصرى فى مجرى أحداث الرواية بشكل واضح وواع؛ ولذا نجد أن التواريخ بالرواية مرتبطة بالتواريخ الحقيقية مثل عدوان ١٩٥٦م على مصر، وحلم البقية الأجنبية المخلفة من الاستعمار الانجليزى فى بقائها بمصر، وضياع هذا الأمل، بخروجهم من القاهرة والإسكندرية؛ مما أفسح المجال لأبناء الوطن فى العمل والسكن.

وتجئ الإشارات الزمنية الكبرى فى الرواية مختلفة عن الروايات الأخرى، فيكثر استخدام المفردات الزمنية الدالة على البعد التاريخى مثل: التاريخ – الزمن القديم – الأزل – الأزمنة – زمان) . ويستخدم كلمة عام أكثر من ثلاث عشرة مرة، وكلمة سنة وسنين وسنوات أكثر من ست مرات. أما التواريخ الحقيقية التى استعملهاالكاتب فى الرواية فهى (عدوان ١٩٥٦)، وخروجه من السجن (فى ١٤ مايو ١٩٦٤)*. كما استخدم من الفصول الشتاء ثلاث مرات والصيف أربع مرات، ولم يذكر من الشهور سوى شهر سبتمبر، أما لفظة الشهر نفسها فقد تكررت حوالى خمس مرات، وهناك كلمات لم تذكر إلامرة واحدة مثل (الفترة الأخيرة) .

أما الأزمنة التى تقل عن الشهر والأسبوع فقد تكررت بشكل ملفت للنظر، فلفظ يوم (مفرد وجمع) قد تكرر فى الرواية بما يزيد عن خمس وسبعين مرة، يليه فى التكرار لفظ المساء الذى يصل إلى ثمان وأربعين مرة، ثم النهار الذى تكرر تسعاً وعشرين مرة، ثم الصباح الذى تكرر سبعاً وعشرين مرة، ثم الليل الذى تكرر خمساً وعشرين مرة، وغيرها من المفردات الدالة على الزمن مثل: ساعة – الظهر – العصر – الضحى – الجمعة، وكثيرة هذه المفردات.

وتصل المفردات التى تشير إلى الأزمنة الكبرى فى الرواية إلى ثلاث مائة وخمس وستين كلمة دالة على الزمن، أكثر هذه الكلمات تكراراً هى كلمة (يوم)، ويليها المساء، وأقلها (الفترة الأخيرة)، و(الهزيع الأخير) . وهذه الأزمنة ليست موزعة على الرواية بشكل

* قام الباحث بزيارة لبلدة قاسم والتقى بابنته إيزيس، وبعض أقاربه وأكد له الأستاذ/ يسرى قاسم ابن عم عبد الحكيم قاسم صحة هذا التاريخ.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منتظم، ولكنها تكثر فى مواقع سردية دون أخرى، غير أن الملاحظ أن كثافة هذه الإشارات تزداد فى نهاية الرواية، وهى قليلة فى منتصف الرواية لدرجة أن بعض الصفحات لا نجد فيها إشارة زمنية واحدة والسارد البطل فى الرواية هو عبد العزيز، ويسرد روايته بشكل السارد العليم بالأحداث المرئية أمام عينيه،والأحداث التى تجرى ولا تقع تحت عينيه، فهو يتوقع كيفية الحدوث ويصوره .

والإشارات الزمنية فى الرواية إشارات توضيحية مما جعلها إشارات تعنى بالنسبة للكاتب الكثير من الحقائق الزمنية، وخاصة الإشارات التاريخية الكبرى، ولذا فإنها تأتى كإشارات تحمل الحقائق الواقعية. ويتضح ذلك من إصرار الكاتب على إعطاء الزمن فى الرواية الخصوصية التفصيلية فى بعض المواقف السردية، كيوم العدوان الثلاثى على بور سعيد فى ١٩٥٦م، ويوم خروجه من السجن فى ١٤ مايو ١٩٦٤م. فلم يكن ليذكر اليوم والشهر والسنة بهذا الشكل إلا إذا كان مرتبطاً بمرحلة تاريخية حقيقية وواقعية ومؤثرة فى حياة الكاتب، وتشترك هذه الإشارات الزمنية فى رسم طبيعة المكان،ويتضح تأثير هذه الزمكانية على نفسية البطل/ السارد عبد العزيز وترتبط كل مرحلة عمرية فى حياة البطل بمكان، فيتأثر البطل بالزمان والمكان، فترتبط مرحلة الطفولة بالقرية والبيت الريفى، وترتبط مرحلة التلمذة الإبتدائية بمدينة ميت غمر، وترتبط مرحلة التعليم الثانوى بالمدينة الأكبر وهى مدينة طنطا، أما مرحلة التعليم الجامعى فترتبط بمدينة الإسكندرية، أما مدينة القاهرة فترتبط بعدة أزمنة فى الرواية، فترتبط بالوظيفة فى محل الحلويات، وترتبط بزمن الموظف فى هيئة البريد، وترتبط بالزواج والانجاب، كما ترتبط بزمن السجن. وزمن السجن نفسه يرتبط بأماكن متعددة، فزمن السجن بالقلعة بالقاهرة، وسجن أسيوط، وسجن بورسعيد، وسجن الإسكندرية، وسجن الوادى الجديد.

ويرتبط زمن الغربة عن مصر بزيارته ثم إقامته ببرلين الغربية، وسفره إلى لندن بحثاً عن علم وعمل، ويترك أحد هذه الأزمنة فى مكان ما أثراً فى جسمه فيصاب بمرض السكر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا كانت الدراسة تميل ميلاً أكيداً لاعتبار الرواية سيرة ذاتية لعبد الحكيم قاسم، فلابد أن تتناول الأزمنة والأحداث بوصفها استرجاعية فى مجملها، وبالتالى فإن النظرة للحدث فى مرحلة الكتابة قد تكون متغيرة عنها فى لحظة الحدث أو بعده بمدة، مما يجعل الكاتب مبرراً للأحداث، ويجعلها مرتبطة بأسباب خارجة عن إرادته، لإبراز الصورة الحسنة فى معظم المواقف والمواقع. ولذا فإنه حينما يكتب سيرته الذاتية – ككل كاتب – فإنه يكتب عن شخصية كانت فى مرحلة الطفولة والتلمذة والمرحلة الجامعية، لتصبح شخصيته التى يكتب عنها شخصية تذكارية أو تاريخية ومواقفها متخيلة، فجمع فى سيرته بين التخييل والتاريخ، فى محاولة لتغيير بعض الحقائق.

وكل كاتب للسيرة الذاتية فى أغلب الأحيان يكون متحيزاً لنفسه، فينظر لأحداث الماضى على أساس أنها تجارب يمكن تبريرها بمنطق السرد الحاضر، ولذا فإن جميع الأحداث المسرودة تتأثر بالحاضر، أكثر من تأثيرها فيه، على أساس أن تأثيرها فى الحاضر هو الأولى، وقد حددت اللحظة الحاضرة الأحداث والأزمنة التى يمكن ذكرها، وكذلك تركت الأحداث والأزمنة التى لا يمكن ذكرها بالنسبة للكاتب. ومن ذلك يتبين أهمية أحداث بعينها، وعدم أهمية أحداث أخرى فى دائرة التلقى، خاصة حينما تناقش الأحداث فى غرفة التحليل النفسى باعتبارها بداية الانطلاق فى استنباط السيرة الذاتية، وكشف العلاقات بين الأحداث والأماكن والأزمنة وتأثيرها فى الشخصيات، مع العلم أن هذه النقطة لا تحتاج الدراسة إلى تفصيلها؛ حيث إنها سوف تخرجها من المنهج الذى ارتضته، بالإضافة إلى أن الدراسة تعتبر رواية (قدر الغرف المقبضة) رواية سيرة ذاتية، ولكنها مكتوبة من منظور أيديولوجى خاص بالكاتب، تغلب فيه قصدية الكاتب التخييلية على رغبته فى سرد سيرته الذاتية، مع أن ذلك لم يثن الكاتب عن ذكر أحداث واقعية، سبق الإشارة إليها. إلا أن هذه الأحداث الواقعية تتضح من خلال الأزمنة السابقة التى تقع فيها الأحداث، فمثلاً: (فى صباح يوم قبض عليه من عمله. قلّب المخبرون شقته بحثاً. كسروا الأشياء القليلة التى تعب فى ترتيبها. أقيد إلى السجن ليقضى فيه أربعين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شهراً.) الرواية ص٧٩. وبعد ذلك يصف الأحداث التى جرت خلال الأربعين شهراً (من ص٨٠ وحتى ص١٠٤)، ولذا فإن معظم الأحداث معروفة مسبقاً للكاتب، فهو يأتى فى كثير من الأحيان بنتيجة الحدث ثم يسرد بعد ذلك مقدمات الحدث، ويتضح ذلك منذ بداية الرواية: (ما تزال كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن: هذه الدار ريحها ثقيل.... تعاوده هذه الكلمات فيتذكر دارهم فى القرية..) الرواية ص٣. (البلد مكتومة مكبوسة تلتبك فى بعضها الدور والحارات كما تلتبك شلة الخيوط..) الرواية ص١٢. (لكن الإنسان لا يستطيع أن يبقى حزيناً مقيداً فى كنف الكآبة. كان عبد العزيزيذهب يتمشى..) الرواية ص٣٣.

وهكذا فإنه يقدم بعض النتائج أوالعموميات ليقوم بعد ذلك بالتفصيل، مما يشى أن الأحداث ماضية متأثرة بلحظة الحاضر، كذلك تشير النتائج المقدمة إلى أن هناك أحداثاً لم تسرد وهى على درجة ما من الأهمية.

مما يجعل السيرة الذاتية فى الأدب العربى متأثرة فى مجملها بالدين والأخلاقيات والعادات، وروابط لا يمكن البوح بها، أو حتى الإشارة إليها من قريب أوبعيد، ولذا لم نجد خطأ واحداً ينسبه الكاتب لبطله/ السارد، بل جعل حياته قدرية كل ما بها كان إجباراً، ولا سبيل للاختيار فيها. بدءً من ميلاده وحتى مرضه.

(٣)

أما الإشارات الزمنية فى رواية (الأخت لأب) فهى أقل من الروايتين السابقتين، حيث لم يستخدم اشارات زمنية تدل على السنين كثيراً، وارتبط الزمن هنا بزمن القصة، حيث إن الزمن فى القصة لم يستغرق وقتاً طويلاً، بل بدأ الزمن بطفولة شوكت وانتهى كذلك بطفولته. ولذا نجد أن الإشارات الزمنية غير محددة مثل: (الفترة الأخيرة) لم تذكر سوى مرة واحدة، وكذلك (زمناً طويلاً)، (يوم القيامة)، ولم يتعد هذا العدد سوى (الزمن القديم) الذى ذكرمرتين. أما الإشارات الدالة على الفصول أو الشهور، فإنها غير موجودة، بينما تكثر الإشارات الزمنية الصغرى الدالة على الأيام وأجزائها، فتأتى كالتالى:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكلمة	عدد تكرارها	ملاحظات
يوم (مفرد – جمع)	٢١	على طول الرواية
المساء	١٠	على طول الرواية
ليلة	٩	على طول الرواية
الصبح	٨	على طول الرواية
الليل	٣	ص١٣، ص١٤، ص٥٠.
النهار	٣	ص٢٨ مرتان، ص ٥٩.
أمس	٢	ص٣٠، ص٣٩.
العصر	١	ص٢٩.
ساعة	١	ص١٥.

ويمكن أن ينقسم زمن الأحداث فى الرواية إلى قسمين:

١ – زمن حياة شوكت فى بيت أبيه. ٢ – زمن حياة شوكت فى بيت جده لأمه.

وخلال الزمنين تولد الأحداث والأشخاص، وتختلف القرى ولكن الزمن لايمتد كثيراً، فقد بدأت الأحداث بركوب شوكت وأمه القطار لزيارة جده، وانتهت الأحداث بركوبه القطار عائداً إلى بيت أبيه. وتجرى الأحداث جميعها بين الركوب فى الذهاب، والركوب فى العودة والبطل/ السارد فى الرواية شوكت. وتأتى الاسترجاعات فى الرواية جميعها لتخصه وحده. فتأتى الاسترجاعات لتذكره بمولده،واسترجاعات أسبق لتستدعى زمن خطوبة أمه لرجل غير أبيه.

وكل استدعاء وغوص فى الماضى – كدأب روايات قاسم – ليقارن بين مشاعر حاضرة ومشاعر ماضية أو أوضاع حاضرة، وأوضاع ماضية، أو ليقول: أن سيرورة الأحداث فى الزمن الماضى كان يمكنها أن تغير (الأنا/ البطل/ السارد) فى الوقت الحاضر، ليبرز أمنيات البطل الحاضرة، وتعاسته كذلك. وتتضح المفارقات الزمنية فى الرواية بين زمن القصة وزمن الخطاب على النحو التالى:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

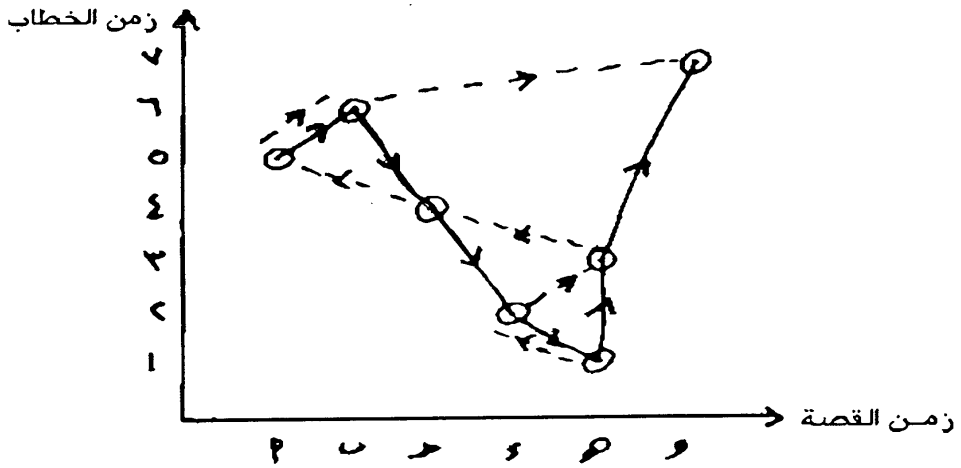
أولاً: أحداث الخطاب:

١ – زيارة بيت جده لأمه.
٢ – حياة شوكت فى بيت أبيه.
٣ – زيارته لبيت جده لأمه.
٤ – ميلاده.
٥ – خطوبة أمه لرجل غير أبيه.
٦ – زواج أمه بأبيه.
٧ – عودة إلى بيت أبيه.

ثانياً: أحداث القصة:

أ – خطوبة أمه لرجل غير أبيه.
ب – زواج أبيه بأمه.
جـ – ميلاده.
د – حياته فى بيت أبيه.
هـ – زيارته لبيت جده لأمه (مكررة).
و – عودة إلى بيت أبيه.

ولذا سنجد أن رقم (أ) فى القصة سيكون رقم (٥) فى الخطاب، فتتضح المفارقات بين أحداث القصة والخطاب فى الشكل التالى :



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(أ ٥) ← (ب٦) ← (جـ٤) ← (د ٢) ← (هـ ١، ٣) ← (و٧).

وواضح أن الزمن الرئيسى والمكرر فى الرواية هو زمن زيارة شوركت إلى بيت جده لأمه، وهو الزمن الذى يشمل معظم الاسترجاعات فى الرواية، ففيه يعرف شوكت خطوبة أمه لرجل غير أبيه، وفيه يعرف قصة زواج أبيه بأمه، وفيه يعرف ميلاده، وفى هذا الزمن تتضح مشكلته الأساسية وهى بياض وجهه ومعايرته بهذا البياض.

فإذا كان حاضر الخطاب يبدأ من النقطة (٥) وينتهى عند النقطة (٧)، فإن باقى النقاط زمن ماض استرجاعى، ولذا فإن زمن القصة قصير جداً. وإذا أشار الشعاع المتصل لاتجاه زمن الأحداث فى القصة، وأشار الشعاع المتقطع لاتجاه زمن الخطاب، فيمكن ملاحظة أن الشعاعين لا يسيران فى اتجاه واحد إلا من النقطة (أ ٥) إلى (ب ٦) فقط، ولا يتوازيان فى أى اتجاه، وحينما يتجه زمن الخطاب إلى أعلى نجد أن زمن القصة يتجه إلى العكس.

(٤)

وتأتى الإشارات الزمنية فى رواية (محاولة للخروج)، لتبرز أن الزمن عند قاسم يقاس بتأثير الأحداث وكثافتها، وليس بالمساحة الزمنية التى يتناولها الخطاب السردى. فبينما تسرد رواية (أيام الإنسان السبعة) مساحة زمنية تصل إلى خمسة عشر عاماً فى مائتين وخمس وثلاثين صفحة. وتسرد رواية (قدر الغرف المقبضة) أكثر من أربعين عاماً فى مائة وتسع وأربعين صفحة. وتسرد رواية (الأخت لأب) أكثر من ثلاث سنوات فى ثلاث وستين صفحة. تأتى رواية (محاولة للخروج) لتسرد أياماً معدودة لا تزيد عن عشرة أيام فى مائة وأربع وستين صفحة.

فالرواية التى تحكى لنا أياماً (محاولة للخروج) تستغرق فى زمن القراءة مساحة أكبر من الرواية التى تحكى عن أربعين عاماً (قدر الغرف المقبضة). ولذا فإن الإشارات الزمنية فيها تختلف عن جميع روايات قاسم، وتستدعى الضرورة بيانها فى الجداول التالية:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول (أ)

الإشارات الزمنية الدالة على السنوات

الإشارة الزمنية	عدد تكرارها	ملاحظات
آلاف السنين	١	ص ١٨.
المرحلة الإبتدائية	١	ص ٣٢.
الاحتلال الإنجليزى	١	ص ٤٠.
سنة	١	ص ٤٠.
عرابى – سعد – ناصر	١	ص ٤٥
سنين	٨	على طول الرواية.
مائة سنة مئتين	١	ص ٥٨.
عام	٤	ص ٦٥، ص ٩١، ص ٩٤، ص ٩٥.
ثلاثون عاماً	٢	ص ٧١ مكررة.
الأبد	١	ص ٧٣.
ألف سنة	١	ص ٨٨.
الثورة	١	ص ١٤٤.
خمسة عشر عاماً	١	ص ١٠١.
ستمائة عام	٢	ص ١٢١.
ألف عام	٥	ص ١٢٦ مرتان، ص ١٢٩، ص ١٣٣، ص ١٤١.
العشرات من السنين	١	ص ١٢٧.
مدة طويلة	١	ص ١٤٦.
ماض	١	ص ١٤٧.
حاضر	١	ص ١٤٧.
مستقبل	١	ص ١٤٧.
زمن	١	ص ١٤٩.

أما الفصول فلم يذكر منها سوى فصل الصيف (الرواية، ص ٥).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذا الشهور لم يذكر منها سوى شهرى يوليو وسبتمبر.(الرواية، ص٦) .

أما التواريخ الموثقة باليوم والشهر والعام، فقد جاء ذكر تاريخين هما: (كـان ذلك فى اليـوم السادس عشر من يوليو ألف وتسعمائة ستة وستين..) ، (الرواية، ص٦) . والثانى: (الاثنين ١٨ يوليو زيارة سقارة) ، (الرواية ،ص ١١) ، أى بعد التاريخ الأول بيوم واحد. أما كلمة شهر فقد وردت مرتين فى ص١٠ ، ص٨٧.

أماالأيام وأجزاؤها فيمكن رصدها فى الجدول التالى:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول(ب)
الإشارات الزمنية الصغرى في رواية (محاولة للخروج)
(الأيام والليالي وأجزاؤهما)

الإشارة الزمنية	عدد تكرارها	ملاحظات
الثانية	٤	ص ٥٥، ص١٢٧، ص١٤٥، ص١٥٦.
ثوان/ دقيقة	١/١	ص١٠٨/ ص ١٥٦.
نصف ساعة/ ساعة	٨/١	ص١٠٥/ على طول الرواية.
نصف نهار/النهار	١/١	ص١٢/ ص ٣٢.
ساعة ونصف/ ساعتان	١/١	ص٦٥/ ص ١٢.
ساعات	٥	ص ١٢، ص ٤٧، ص ٨٨، ص ١١٣، ص١٥٩.
الثامنة والنصف/العاشرة	١/١	ص ٩/ ص ٨٤.
الثالثة صباحاً/الرابعة والنصف	١/١	ص ٤٨/ص ١٠٥.
أمس	٢	ص ٩ ، ص ١٠٠.
اليوم	٢٢	على طول الرواية.
غداً	٢	ص ٩٦، ص ٩٩.
الصبح	٢١	على طول الرواية.
الظهر	٣	ص ٨، ص ١٢٩، ص ١٤٠.
العصر	٢	ص ١٢١، ص ١٤٢.
المغرب	٢	ص ١٤٢، ص ١٥٩.
المساء/ الليل	١٣/٨	على طول الرواية.
الليلة/ الليالي	٤/١١	على طول الرواية
السبت/ الأحد/الأثنين	١/١/١	ص ١١.
الثلاثاء/الأربعاء/الخميس	١/١/١	ص ١١.
الجمعة	١	ص ١١.
اللحظات	١	ص ١٢٨.
النهار	١	ص ٣٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما كلمة الأسبوع فلم ترد إلامرةج واحدة، الرواية ، ص ١٥٧ .

من الواضح أن الإشارات الزمنية فى رواية (محاولة للخروج) تربو على مائة وسبعين إشارة زمنية. ومعظم هذه الإشارات الزمنية وبخاصة الإشارات الدالة على الأزمنة الكبرى من سنة فأكثر تشير إلى خارج الحكى، فهى أزمنة مستدعاة من خارج القصة لتدخل فى النسيج السردى، لتؤدى دوراً اجتماعياً وتاريخياً سوف يتضح فى فصل الرؤية السردية. وقد حاول الكاتب أن يمنح هذه الإشارات المصداقية من خلال التوثيق التاريخى كما حدث فى التاريخين الموثقين السابقين. كما ربط هذا التوثيق باسمه الشخصى (حكيم) .. و (عبد) فى قريته؛ ليربط بين البنية الروائية والبنية الاجتماعية.

وقد استلهم الوضع السياسى فى مصر خلال عدة فترات (فترة الاحتلال الانجليزى – نضال أبناء الشعب المصرى، وبعض من رموز الحركات الوطنية أمثال عرابى وسعد زغلول وجمال عبد الناصر حتى جاءت الثورة) . ويؤرخ الكاتب لنفسه، حيث إنه حدد تاريخ ١٦ يوليو ١٩٦٦م، ويعلن أنه أصبح فى الثلاثين (فقد أصبحت فى الثلاثين ولم أنجز بعد شيئاً، مع أننى كنت دائما... إلخ) ، (الرواية، ص٥) . وإذا عرفنا أن الكاتب من مواليد ١٩٣٥م، وقارنا بين التاريخ فى الخطاب، والتاريخ فى الواقع الحقيقى، فسوف يتبين أن الكاتب يتحدث عن نفسه ليصبح الكاتب/السارد/ البطل/ حكيم فى الرواية. والإشارات الزمنية موزعة على طول الرواية، إلا أن أكبر المناطق كثافة بهذه الإشارات هى نهاية الرواية، أى بعد التفاهم بين الشرق والغرب فى شخصيتى (حكيم وإلزبث) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٥)

وتأتى الإشارات الزمنية الكبرى فى رواية (طرف من خبرة الآخرة)، موزعة على فصول الرواية الخمسة.

وجاءت الإشارات على النحو التالى:

أ - الإشارات الدالة على السنوات:

فقد جاءت هذه الإشارات فى الرواية لتصل إلى ثلاثين إشارة يمكن ملاحظتها موزعة على فصول الرواية كما هو مبين بالجدول التالى:

الفصل / الإشارة الزمنية	الأول	الثانى	الثالث	الرابع	الخامس	جملة الإشارة فى الرواية
الزمن الأول	١	–	–	–	١	٢
الزمن القديم	١	–	–	–	–	١
الزمن الذهبى	–	–	١	–	–	١
الأزل	–	–	١	–	–	١
الأبد	–	٢	٣	١	–	٦
ألف عام	–	–	١	–	–	١
الزمن	–	–	٣	–	–	٣
عام/ أعوام	–	١/١	–	١/	–	٣
سنة/ سنين	٤/–	١/–	–	٢/–	٣/١	١١
حول	–	١	–	–	–	١
جملة الإشارات فى الفصل	٦	٦	٩	٤	٥	٣٠

يأتى الفصل الأول (الموت) مشتملاً على ست إشارات، ومتساوياً مع الفصل الذى يليه (القبر). أما الفصل الثالث (الملكان) فهو أكبر فصول الرواية اشتمالاً على الإشارات حيث تصل الإشارات به إلى تسع إشارات، وذلك على عكس الفصل الذى يليه وهو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(الحساب) الذى لا يشتمل إلا على أربع إشارات فقط. أما الفصل الخامس (النشور) فلايشتمل إلاعلى خمس إشارات فقط.

ومن الملاحظ أن الرواية لا تشتمل على إشارات دالة على الفصول أوالشهور، ولكنها تشتمل على الإشارات الدالة على السنوات فقط، ومعظم هذه الإشارات إنما جاءت كإشارات مبهمة ذات اتساع فى تعدد مفاهيمها، ويمكن فهمها بأكثر من معنى، حيث جاءت فى معظمها امتداد للزمن فى الماضى السحيق، ويمكن ملاحظة ذلك من المفردات: (الزمن الأول – الزمن القديم – الأزل – ألف عام) . وقد جاءت لفظة (سنة وسنين) لتحقق أكبر عدد، وتظهر فى معظم الفصول، ولم تظهر هذه اللفظة فى فصل واحد وهو الفصل الثالث، على الرغم أن الفصل الثالث هو أغنى الفصول فى عدد الإشارات الزمنية الدالة على السنوات. كما اشتملت الرواية على عدد غير قليل من الإشارات الدالة على الأيام وأجزائها كما ستتضح فى هذا الجدول.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإشارات الزمنية الصغرى فى رواية (طرف من خبر الآخرة)
(الأيام الليالى.أجزاؤهما)

الفصل / الإشارة الزمنية	الأول	الثانى	الثالث	الرابع	الخامس	جملة الإشارة فى الفصول
الليل	١	٨	١	–	١	١١
الآن	٨	٢٢	١	١٦	٦	٥٣
لحظة/لحظات	١/٢	٢/–	٢/–	٩/–	١/–	١٧
يوم/ أيام	١/–	٥/١٢	١/–	٣/–	٤/–	٢٦
ليلة/ ليالى	١/–	١/٣	–	١/٢	–	٨
وقت/ أوقات	–	١/١	٢/٢	١/٩	١/–	١٧
ساعة/ ساعات	–	٢/٢	–	١/–	٢/–	٦
النهار	–	٢	–	–	٣	٥
الصباح	–	١	–	١	–	١
المساء	–	١	–	–	–	٢
الغروب	–	١	–	–	–	١
الظهر	–	١	–	–	–	١
الفجر	–	٢	–	–	–	٢
حاضر	–	١	–	–	–	١
غداً	–	–	–	–	٣	٣
الأوان	–	–	–	–	١	١
جملة الإشارات فى الفصل	١٤	٦٨	٩	٤٣	٢١	١٥٥

بالنظر فى الجدولين السابقين تتضح الملاحظات التالية:

أ – مجموع الإشارات الزمنية تصل فى الرواية إلى مائة وخمس وثمانين إشارة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب – هذه الإشارات موزعة على الفصول بشكل غير متكافىء.

جـ – أكثر الإشارات الزمنية الدالة على السنوات جاءت فى الفصل الثالث، وأقلها فى الفصل الرابع، وأكثر الكلمات الدالة على السنوات هى كلمة (سنة/ سنين)، وأقلها كلمات (الزمن القديم، الزمن الذهبى، الأزل، ألف عام، حول).

د – أكثر الإشارات الزمنية الدالة على الأيام وأجزائها جاءت فى الفصل الثانى، وأقلها فى الفصل الأول، وأكثر الكلمات الدالة على الأيام وأجزائها، هى كلمة (الآن) وأقلها كلمات (الصباح، الغروب، الظهر، حاضر، الأوان).

هـ – لم يأت ذكر إشارات دالة على الفصول أو الشهور.

و – تساوت الإشارات الدالة على السنوات مع الإشارات الدالة على الأيام فى الفصل الثالث، حيث جاء الرقم (٩) دالاً عليهما.

ز – أكثر الإشارات الزمنية جاءت فى الفصل الثانى، حيث اشتمل الفصل الثانى على أربع وسبعين إشارة، وأقلها فى الفصل الأول حيث اشتمل على عشرين إشارة (سنوات – أيام).

وقد جاءت الرواية فى خمسة فصول، سبق ذكرها، وهذه الفصول متساوية فى عدد الصفحات، مما يشى بأن الكاتب كان واعياً بهندسة روايته. فيبدأ الفصل الأول من ص ٣ وينتهى فى ص ٢٢. ويبدأ الفصل الثانى من ص٢٣ وينتهى فى ٤٣. ويبدأ الفصل الثالث من ص ٤٥ وينتهى فى ص ٦٥. ويبدأ الفصل الرابع من ص ٦٧ وينتهى فى ٨٨. ويبدأ الفصل الخامس من ص ٨٩ وينتهى فى ص ١٠٩. فهنا تكافؤ واضح فى زمن القراء الخاص بكل فصل مع الفصول الأخرى، حيث إن كل فصل جاء فى عشرين صفحة تقريباً. وقد جاء السرد والوصف أكثر من الحوار بحوالى عشرين صفحة، لتكون النسبة بين السرد والحوار هى نسبة ٢:٣، فقد جاء السرد فى الفصول (الأول، الثانى، الخامس)، بينما يأتى الحوار فى الفصلين (الثالث، الرابع). وهذا ما دعى بعض النقاد أمثال مدحت الجيار إلى اعتبار الرواية نوعاً من التشكيل المبتكر (المسرواية)، وذلك فى كتابه (الأدب العربى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفنونه) فقد أشار إلى اعتماد المؤلف على السرد لوصف الأحداث والشخصيات، والحوار لكسر الملل والرتابة.

أما ترتيب الأحداث فى القصة فإنها تختلف كثيراً مع ترتيبها فى الخطاب، لتنتج مفارقات زمنية متعددة على مدار الرواية. فيمكن رصد أكثر من بداية للرواية، فتأتى البداية الأولى من قوله: (هذه الأرض كانت برية ترن فى جوانبها صرخات السباع. ثم جاء رأس هذه الأسرة سيدى قطب الكائن مقامه فى المقبرة خارج البلدة. وجاءت معه امرأته كريمة سيدى حسن الدين الكائن مقامه فى القرية المجاورة. بنى سيدى قطب وسط هذه البرية داراً، وأنجب عيالاً، وزرع أرضاً، وملأ الدنيا خيراً وعماراً. يفرح الحفيد كل مرة يقرأ فيها هذه الأخبار، فهو سليل هذا القطب.)، (الرواية ص١١).

وهناك بداية أخرى تبدأ من قوله:- (فى ذلك الوقت كان الميت نطفة تتخلق فى بطن أمه، وهى راقدة جنب الجدة فى الغرفة، فى بيت الخال. يرى الجسد المطروح. يرى هموم القلب وأرق الروح وعجز العقل. يرى الدم فى العروق، وإفراز الغدد، وأخلاط العصارات ونظام الأعصاب.. الخوف والحزن يسرى فى الكيان المحطوم على الفراش حتى تضطرب وتتشوه فيه كل نشاطاته الحيوية.)، (الرواية، ص ٢٩، ٣٠). وهناك بداية ثالثة تبدأ من قوله:- (كان أبوه يريده واعظاً كبيراً، أو شيخاً يؤم الناس فى مسجد جامع. وهو إذ انتظم فى الدراسة قرأ كثيراً وأغرق فى التأمل. فى السنة الأولى أحبه الشيوخ كثيرا. فقد أشفقوا عليه من كثرة القراءة.)، الرواية، ص٩١.

وتتعلق البداية الأولى بشخصية البطل/ الحفيد، حيث إنه سليل أسرة سيدى قطب، وينتمى إلى هذه الأسرة التى عمرت الأرض الخراب، وانتصرت على الطبيعة والسباع. وكذلك البداية الثالثة ولكنها الأحدث زمنياً مع أنها ترصد الحفيد مذ كان طفلاً صغيراً، يختلف إلى بيت جده، ومعجب بالتشكيل الدقيق للمطرقة على الباب الكبير. أما البداية الثانية فهى متوسطة زمنياً بين البداية الأولى والثالثة ولكنها بداية ترصد حياة الميت مذ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان نطفة يتخلق فى رحم أمه المنشقة عن والده بسبب خلافات بين الوالد والخال على الرغم أنهما أبناء عم. والرواية تحكى قصتين بينهما علائق متعددة.

القصة الأولى: هى قصة الحفيد، والقصة الثانية: هى قصة الميت.

أما القصة الأولى كما جاءت فى الخطاب السردى فكانت أحداثها كما يلى:

١ – الحفيد، صغير ويحب (الجد) ويتعلم فى الكتّاب.

٢ – الحفيد اعتاد زيارة المقابر، وزيارة زوجة الميت منذ الطفولة.

٣ – الحفيد يشاهد تجهيز الميت وتكفينه ودفنه.

٤ – الحفيد يكبر وتبتعد عنه زوجة الميت ، ولكنه مستمر فى زيارتها.

٥ – عودة المشيعين وبقاء الحفيد.

٦ – طفولة الحفيد وزياراته للجد وتعلمه فى الأزهر.

٧ – ترك الحفيد التعليم وعاد للقرية،وبدأ فى تعليم أبناء القرية والاهتمام بالزراعة والعناية بالمقابر والمسجد.

٨ – موت الجد، وجلوس الحفيد معه وهو ميت، وكتابة اسمه (الحفيد) فى القرطاس الذى يضم أسماء الموتى.

٩ – زيارة الحفيد لزوجة الميت، وطلبه أن تنعى جده للقرية كلها.

وإذا أردنا ترتيب هذه الأحداث (أحداث الخطاب)، حسب حدوثها (قبل الحكى)، ورمزنا لأحداث الخطاب بالأرقام السابقة، ولأحداث القصة بالحروف (أ، ب، جـ، د، هـ، و، ز، ح، ط)، فسيتضح الآتى: (أ – ١ +٦)، (ب – ٢+٩)، (جـ – ٣)، (د – ٤)، (هـ – ٥)، (و – ٧)، (ز – ٨)، (ح – ٩). وسيتضح أن أحداث الخطاب (٢، ٣، ٩) تتكرر، كما تتكرر (١ ، ٦). فزيارات الحفيد للجد مستمرة، وزياراته لزوجة الميت مستمرة، ولذا فإن الزيارة الأخيرة لبيت الجد، جاء بعدها مباشرة الزيارة الأخيرة لزوجة الميت.

أما القصة الثانية: وهى قصة الميت فقد جاءت أكثر ترتيباً، وانخفض عدد المفارقات بين أحداث القصة وأحداث الخطاب، وإن بدأت القصة من النهاية، حيث الموت أولاً،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبعدذلك مراحل حياته المختلفة. ويمكن ترتيب الأحداث كما جاءت فى الخطاب على النحو التالي:

١ – الموت ومراسم الدفن من توسيد وتلقين.

٢ – مرائى الميت فى القبر لحياته كاملة مذ كان نطفة فى رحم أمه، ثم جنيناً وتربيته فى بيت خاله.

٣ – موت أمه وعودته إلى أبيه فى المحكمة.

٤ – الفشل فى الدراسة والعمل بالفلاحة.

٥ – الزواج والاستقلال عن الأب وموت أبيه.

٦ – دخول الملكين والحوار الثلاثى (ناكر – نكير – الميت).

٧ – بدء الحساب على الأحداث الآتية:

أ – حادثة المحكمة.

ب – الهروب من المدرسة والعمل بالفلاحة.

جـ – علاقة الميت بالنساء (الأم – زوجة الأب – بنت الخال (المحبوبة) – البنت الريفية (العشيقة) – الزوجة – الابنة) .وإذا أردنا أن نرتب أحداث هذا الخطاب كما كان قبل التخطيب، وجاءت الأرقام السابقة لتشير إلى أحداث الخطاب، وجاءت الحروف (أ، ب، جـ، د، هـ، و) لتشير إلى أحداث القصة، سوف يتضح الآتى: (أ = ٢)،(ب = ٣ +أ٧)،(جـــ = ٤+ ب ٧)، (د = ٥ + جـــ ٧)، (هـــ = ١)، (و = ٦+٧). نلاحظ أن رقم (٧) يشغل ثلثى أحداث القصة، مما يجعله الزمن الرئيس فى قصة الميت.

وبين القصة الأولى والثانية علاقات متعددة، فالحفيد يحب زوجة الميت ويرى فيها نبل المرأة، رغم أنه يراها أكثر من مرة وهى عارية تماماً، ويبدو أن الخطاب يرى فى العرى جمالاً، مما يجعل العرى هنا يأخذ معنى مجرداً بعيداً عن المادية، فقد يحتمل تفسير العرى هنا بالصدق فى المواقف، والوصول إلى الحقائق دون أى تحوير أو تغطية للعيوب،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولذافإن العرى لم يكن يجىء إلا والمرأة تحكى للحفيد، وبالرغم من نظراته لجسدها إلا أنه رأى فيها النبل، مما جعل قلبه وعقله أكثر انشغالا من عينيه وحواسه.

فالعرى الذى يثير المشاعر النبيلة عند الحفيد إنما هو عرى الروح اللطيف.

وكذا علائق بين الحفيد والميت، فكلاهما هجر الدراسة، ولكن الحفيد هجرها لمعرفته الزائدة عن حاجته للدراسة، بينما الميت هجرها لجهله بكينونة هذه الدراسة. وكلاهما يعود للقرية، ويعمل بالزراعة، وتتعارض نظرتهما للمرأة، فالميت لا يملك أداة للتعبير عن حبه إلا من خلال الغرائز الجنسية. بينما يعبرالحفيد عن حبه بالإنصات والتأمل ورؤية داخله، والغوص فيها.

ولذا فقد جاءت القصة حاملة وجهة نظر الحفيد/البطل، لوجود العلائق بين حياة البطل وحياة هذا الميت بالتحديد؛ إذ أن للحفيد صداقة متوطدة بالموت والأموات والمقابر، ولم يخترسوى حياة إنسان تشبه حياته، ليقدم طرفاً من خبر آخرته.

(٦)

أما الإشارات الزمنية الكبرى كما جاءت فى رواية (المهدى) فقد جاءت على النحو التالى:

أ – الإشارات الدالة على السنوات:

١ – (سنين) وتكررت ثلاث مرات على مدار النص.

٢ – (أبداً) – (زمن) – (الفترة الأخيرة)– (خمسة وعشرون عاماً) : – تكررت كل إشارة من هؤلاء مرة واحدة.

ب – **الإشارات الدالة على الفصول:** لم يشتمل النص على إشارة واحدة تدل على أى فصل من الفصول الأربعة.

جـ – **الإشارات الدالة على الشهور:** لم تأت إشارة تدل على الشهور سوى إشارة واحدة تكررت مرتين وهى كلمة (أشهر).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

د – **الإشارات الدالة على الأيام وأجزائها:** وتذخر الرواية بهذه الإشارات حتى يصل تنوعها إلى ست وعشرين إشارة، جاءت على النحو التالى:

١ – تكررت كلمة (يوم – اليوم) على طول الرواية حتى وصل عددها إلى سبع وعشرين مرة.

٢ – تكررت كلمة (نهار – النهار) حوالى تسع مرات.

٣ – تكررت كلمات (الصباح – المساء – الآن) بشكل متكافئ ثمانى مرات لكل كلمة.

٤ – تكررت كلمتى (ساعة – ليل) بالتساوى ست مرات لكل كلمة.

٥ – كما تكررت كلمات (العشاء – الجمعة – العصر – الأيام) بشكل متساو ثلاث مرات لكل كلمة.

٦ – وتكررت كلمتى (الأوان – ليلة) بالتساوى مرتان لكل كلمة.

٧ – وهناك كلمات لم ترد إلا مرة واحدة وهى (لحظة – القيلولة – آن – حين – الأحد – الخميس – الظهر – ساعات – أوقات – وقت – الفجر – غداً – مغرب).

فنلاحظ أن الرواية اشتملت على مائة وعشرة إشارة زمنية ، موزعة على الرواية بشكل غير متساو، وتكثر الإشارات الزمنية فى النصف الثانى من الرواية. أما ترتيب الأحداث كما جاءت فى الرواية، فكانت على النحو التالى:

١ – عمل على أفندى بالمجلس القروى فى (محلة الجياد).

٢ – المعلم عوض الله الشماس يترك البيت لصاحبته فى طنطا، وينتقل من بلد إلى أخرى بحثاً عن الرزق حتى يستقر الحال فى (محلة الجياد).

٣ – استضافة علي أفندى للمعلم عوض الله فى بيته لمدة أيام.

٤ – التعارض بين المتصوفين وشعبة الإخوان، ويمثل المتصوفة (علي أفندى)، بينما يمثل الإخوان (طلعت مشرقى).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥ – لقاء علي أفندى وطلعت مع العمدة بعد حادثة العمدة مع فاطمة بنت أبى عساكر.

٦ – المعلم عوض الله يتذكر زواجه بفلة وينتقل إلى بيت خاص به.

٧ – صبحي يلتقى بسعيد زعيم الشعبة وخطيبها المؤثر، كما يلتقى بطلعت مسئول الشعبة فى محلة الجياد.

٨ – الاحتفال (باشهار إسلام المعلم عوض الله) فى المسجد ودعوة الإخوان من الشعب المجاورة.

٩ – خروج المتصوفين إلى بلد آخر لصلاة الجمعة.

١٠– موت المعلم عوض الله أمام المسجد، وزوجته فلة تصلى عليه باسم الرب يسوع.

ويمكن ملاحظة المفارقات الزمنية من خلال ترتيب أحداث الخطاب السابقة، والمرقمة بالأرقام السابقة. وسيشار لأحداث القصة بالحروف (أ، ب، جـ، د، هـ، و، ز، ح، ط، ى). وسنرى المفارقات من خلال تناسب الرقم مع الحرف. (أ – ٦)، (ب – ٢)، (جـ – ١)، (د – ٣)، (هـ – ٤)، (و – ٥)، (ز – ٧)، (ح – ٨)، (ط – ٩)، (ى – ١٠).

وعلى الرغم أن الرواية قصيرة فلم تتعد الخمسين صفحة، فقد لجأ السرد إلى الاسترجاعات مرات عديدة، ليتمكن من خلالها تقديم إضاءة عن الشخصية الفاعلة فى الأحداث، وبعض الأحداث المرتبطة بالسرد الحاضر، بالتلاقى أو التضاد كمعرفة عبد العزيز السابقة بطلعت، وصبحى فى المدرسة الثانوية كطالبين غير سويين. فطلعت ينتسب لأسرة ليست أسرته، وصبحى ينتسب إلى أسرة تعسة، فوالده سكير وإخوته مصابون بلين فى العظام، وصبحى نفسه أنثوى الوجه والملامح. ومعرفة عبد العزيز الجديدة بهما كأعضاء فى شعبة الإخوان، فالأحداث الأولى جاءت عن طريق الاسترجاع، بينما الأحداث الثانية جاءت فى حاضر الخطاب. واسترجاعات أخرى كزواج المعلم عوض الله بزوجته فلة بنت الشماس، وحبه الشديد لها وزواج العمدة مشرقى وكراهيته الشديدة لزوجته منذ أكثر من خمسة وعشرين عاما.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد جاء هذان الاسترجاعان ليشيرا إلى حاضرالخطاب، فالمعلم عوض الله يقتاد إلى طريق لا يريده ولا يعرفه ولم يسبق أن طلبه بل إنه أخذ بسيف الحياء وقهرالحاجة إلى الطعام والشراب والمأوى. والعمدة يراود فاطمة بنت أبى عساكر وينال منها شهوته، ولهذه الأفعال ما يبررها، فزوجته تكرهه وترفضه ولا تنصت لرجولته.

ويمكن تلخيص الإشارات الزمنية كما جاءت فى روايات قاسم على النحو التالى ليمكن ترتيب هذه الروايات حسب استخدام هذه الإشارات.

والجدول التالى يبين توزيع الإشارات الزمنية فى روايات قاسم (السنوات، الفصول، الشهور، الأيام والليالى وأجزاؤهما)

الرواية / الإشارات الزمنية	قدر الغرف المقبضة	أيام الإنسان السبعة	طرف من خبرة الآخرة	محاولة للخروج	المهدى	الأخت لأب	جملة الإشارة فى الرواية
السنوات	٢١	٥٥	٣٠	٣٧	٧	٥	١١٥
الفصول	٧	٣	–	١	–	–	١١
الشهور	٦	٤	–	٤	٢	–	١٦
الأيام وأجزاؤها	٣٣١	٢٧١	١٥٥	١٢٨	١٠٢	٥٨	١٠٤٥
الجملة فى الرواية	٣٦٥	٣٣٣	١٨٥	١٧٠	١١١	٦٣	١٢٢٧

ويمكن ترتيب روايات قاسم حسب كثافة الإشارات فى هذا الترتيب:

١ – قدر الغرف المقبضة.
٢ – أيام الإنسان السبعة.
٣ – طرف من خبر الآخرة
٤ – محاولة للخروج.
٥ – المهدى.
٦ – الأخت لأب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا كانت الرواية الأولى فى هذا الترتيب تتحدث عن فترة زمنية تزيد عن أربعين عاماً، والرواية الثانية تتناول فترة تصل إلى خمسة عشرعاماً، والرواية الثالثة تتحدث عن فترة تصل إلى عشرين عاماً، من خلال قياس عمر الحفيد فى بداية الرواية ونهايتها. والرواية الرابعة تتحدث عن أيام لا تزيد عن أسبوعين، والرواية الخامسة تتحدث عن فترة لا تزيد عن بضعة أيام. بينما الرواية السادسة تتناول حوالى ثلاث سنوات أو أكثر.

فيمكننا معرفة أن الإشارات الزمنية فى الرواية لا ترتبط بطول الفترة الزمنية التى تتناولها الرواية، ولاترتبط بقصرها، ولكن هذه الإشارات ترتبط بالأحداث والأشخاص والأماكن داخل الخطاب السردى فى الرواية نفسها. وحينما يتحدث الكاتب عن سيرته الذاتية كما هو الحال فى روايتى قدر الغرف المقبضة، ومحاولة للخروج، نجد أن هذه الإشارات تتجه إلى مؤشر الإرتفاع، ولكن عندما يسرد مواقف ومشاهد تخييلية، فإن هذه الإشارات تقل وتتجه نحو مؤشر الإنخفاض.

ثانياً: السرد والزمن:

تقدمت الإشارات الزمنية الكبرى – السنوات، الفصول، الشهور، الأيام وأجزاؤها – فى الروايات كتمهيد لتوضيح أن هذه الإشارات فى معظمها تتصل بأحداث الخطاب، ونادراً ما تشير إلى المساحة الزمنية التى يتناولها هذا الخطاب، وليتبين أن كثافتها فى رواية ما لا يعنى الفترة الزمنية طولاً أو قصراً، ولكنها تعنى تعدد الأحداث فى الخطاب، وكانت قليلاً ما تعنى فترة أحداث القصة (قبل الحكى). وتبين من خلال رصد هذه الإشارات أن الكاتب لا يوزعها بالتكافؤ على مدارالرواية، أو بالتكافؤ على الأحداث. كما أن هذه الإشارات تختلف فى سرد (السيرة الذاتية) كرواية (قدرالغرف المقبضة)؛ حيث تتزايد هذه الإشارات وتوثق باليوم والشهر والعام فى بعض الأحيان، وتقل هذه الإشارات فى رواية الحادثة كرواية (المهدى).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واتضح من خلال المفارقات الزمنية الكبرى فى الروايات، والتى نتجت من اختلاف أحداث القصة فى ترتيبها الطبيعى مع أحداث الخطاب فى تخطيبها داخل النص الروائى، واختلفت كل رواية فى مفارقتها الموجودة بها وبالتالى تختلف الاستباقات والاسترجاعات الزمنية فى كل رواية عن الأخرى، ويبتعهما اختلاف المدى والسعة لكل استباق أو استرجاع حسب وجوده فى الخطاب، وسيكون ذلك واضحاً عند تناول المفارقات الزمنية فى الروايات .

أ – المفارقات الزمنية في روايات قاسم:

ويقصد بالمفارقات الزمنية هنا المقارنة بين ترتيب الأحداث فى الخطاب السردى (بعد الحكى)، وترتيب هذه الأحداث نفسها فى القصة (قبل الحكى)، وتوضيح هذه المفارقات يجلى مظاهر الاختلاف والتنافر بين الترتيبين (ترتيب أحداث الخطاب – ترتيب أحداث القصة) . مما يجعل من الضرورى النظر إلى الإشارات الزمنية على أنها علامات جاءت لتثبيت الحدث فى الخطاب ومتعالقاً مع القصة، ليتضح موضع الموقع السردى فى ترتيبه القصصى حينما نعيده مرتباً فى القصة، موضحاً من خلال الاستباقات أو الاسترجاعات، وكذا ليتضح الحذف ومكانه.

إن هذا التمهيد النظرى فى حاجة إلى مثال تطبيقى من روايات قاسم، ولسوف يأتى المثال من رواية (قدر الغرف القبضة) . (منذ قبل أن يعى عبد العزيز وهو يتردد على طنطا فى يد أبيه. يأتون المدينة فى الصباح، ويؤبون عصراً إن على المطايا أو فى القطار. وفى كل المرات كان الأب يزور أطباء أو محامين أو شيوخاً أصدقاء فى غرف قديمة وسيعة عالية الجدران ودائماً تكون رثة بالية متهالكة. فإذا ما عاد عبد العزيز إلى البلد فهو مرهق مكتئب شارد. وكان ينصت للأب يحكى عن رحلته، وعن سعادة جربها يحاول عبد العزيز أن يراجع الحكاية، فتصبح عنده كلها إلا تلك الإحساسات التى نعم بها الأب.، تبقى على قلب عبد العزيز غريبة وغير متاح فهمها له. قد يتذكر الولد زيارة المحلات التجارية الكبيرة وشراء الملابس والطرائف. قد يتذكر زيارة ضريح السيد البدوى وذلك العبق الفائح منه والثريات والورود والقبة الشاهقة المزينة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد يتذكر عبد العزيز المشاهد ويتذكر انبهاره بكل هذا، لكنه يبقى انبهاراً أبعد ما يكون عن السعادة التى تهزه من أعماقه وتبقى فى قلبه. ها هو عبد العزيز قد أتم دراسته الابتدائية فى ميت غمر، والتحق بالمدرسة الثانوية فى طنطا. ها هو فى المدينة مالك أمر نفسه يواجهها بمفرده، قد تحرر معصمه من يد الأب...)، الرواية، ص ٤١، ٤٢. فالإشارات الزمنية الأقل من السنوات (الصباح – عصر) جاءت لتدل على زمن متكرر قديم، وهو ذهاب عبد العزيز مع أبيه إلى مدينة طنطا. أما الإشارات الزمنية التى تدل على السنوات (دراسته الإبتدائية)، فإنها تظهر مناطق الحذف والتى تصل إلى ست سنوات هى مرحلة الدراسة الابتدائية لعبد العزيز، كما أنها تعود بالسرد إلى مجراه الحاضر.

والمقتطف المتخذ كمثال، يحكى عن ماض حين كان عبد العزيز طفلاً، يصحبه أبوه فى زياراته المتعددة للمدينة، بينما حاضر الخطاب فإن عبد العزيز فى المرحلة الثانوية وهو فى طنطا، ولذا فإن هذا الاسترجاع جاء ليبين ماضى عبد العزيز فى مدينة طنطا، ولتظهر المقارنة بين العلاقات القديمة بالمدينة والعلاقات الحديثة، وكلتا العلاقتين مع مدينة طنطا متشابهة، إلا أنه الآن يملك الحرية أكثر، بيد أن الحرية التى سلبها الأب فى الماضى، تسلبها الأماكن فى الحاضر. فالاسترجاع قدم مقارنة بين ماضى عبد العزيز وحاضره الآن. فالماضى طفل فى يد أبيه يذهبان فى الصباح ويعودان فى العصر، يزوران الشيوخ أو الأطباء أوالمحامين، أو يذهبان للمحلات التجارية لشراء الملابس وغيرها.

أما الحاضر طالب ثانوى يدرس فى مدرسة طنطا الثانوية، يتمتع بالحرية ويملك قرار نفسه،ويخرج مع أصدقائه من أبناء بلده كل مساء يتفرجون على واجهات عرض البضائع، وغير ذلك ولذا فإن الفقرة (منذ قبل أن يعى عبد العزيز... إلى غير متاح فهمها له)، تتناول هذه الفقرة (ما مضى). بينما الفقرة من (قد يتذكر الولد.. إلى نهاية المقتطف) تتناول هذه الفقرة (حاضر الخطاب). وتوضح الفقرة (ها هو عبد العزيز قد أتم دراسته الابتدائية فى ميت غمر، والتحق بالمدرسة الثانوية فى طنطا) توضح مقدارالحذف الذى تخطاه الخطاب السردى فى الرواية، ولم يمر عليه سوى بكلمة (دراسته الابتدائية).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على أن هذا المقتطف من رواية (قدر الغرف المقبضة)، يمكن تطبيقه على معظم روايات عبد الحكيم قاسم، حيث تأتى الإشارات الأقل من السنوات (الصباح – المساء – الليل)، لتدل عى المتكرر والمعتاد من الشخصية والمكان. وتأتى الإشارات التى تدل على الفصول أوالشهور أو السنوات، لإبراز المفارقات بين الماضى والحاضر، فحينما يقول فى الرواية نفسها:(رغم مرور خمسة وعشرين عاماً، إلا أنه لا ينسى هذه اللحظة حتى الآن أبداً. تعاوده بصفائها واشراقها ونسائمها. كان ضحى رائعاً فى سبتمبر حينما وقف عبد العزيز فى فناء محطة سيدى جابر يشرف على ذلك الخلاء الفسيح الذى يحده شارع الحرية المشجر ثم قطار المدينة الكهربائى. وقف عبد العزيز هنيهة ومتاعه فى يده، يغمض عينيه ويترك نفسه لهواء الإسكندرية وروائحه. إن هذه مدينة نظيفة ساحرة). الرواية، ص ٥٩. وحينما يتبين أن الكاتب يتحدث عن حياته عبر الأماكن السبعة، فهو لم يزل متعلقاً بالرقم (سبعة)، حيث إن (أيام الإنسان السبعة)، وكذلك أماكن الإنسان السبعة (قدر الغرف المقبضة)، فيتحدث عن الأماكن السبعة الآتية:

١ – القرية. ٢ – ميت غمر. ٣ – مدينة طنطا. ٤ – مدينة الإسكندرية.
٥ – مدينة القاهرة. ٦ – السجون ٧ – مدينة برلين (ألمانيا).

وقد جاء توزيع الأماكن على الصفحات متقارباً فى مساحة السرد والوصف، فجاء الحديث عن القرية فى ثمانى عشرة صفحة، وكذلك الحديث عن مدينة ميت غمر، ونقص الحديث عن مدينة طنطا صفحة واحدة. بينما جاء الحديث عن مدينة الإسكندرية فى عشرين صفحة، ونقص الحديث عن مدينة القاهرة صفحة واحدة، فجاء فى تسع عشرة صفحة. ويتساوى الحديث عن السجن فى سجون مصر المختلفة، مع الحديث عن الغربة فى برلين ولندن، فيأتى الحديث عن السجن والغربة فى ثمان وأربعين صفحة، مقسمة بالتساوى بين السجون والغربة. مما يجعل النص السردى يساوى بين السجن الإجبارى فى السجون، وبين السجن الاختيارى فى الغربة، فإن الصفحات متساوية، وكذا الأهوال والمعاناة متساوية، فكلاهما قدر لا مفر منه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعندما يستهل الكاتب حديثه عن مدينة الإسكندرية بقوله: (رغم مرور خمسة وعشرين عاماً.. إلخ)، الرواية، ص ٥٩. فإن هذا المقطع يستهل بإشارة زمنية توضح أن هذا المشهد قد جاء فى حاضر الخطاب (بعد الحكى)، بينما موقعه فى القصة (قبل الحكى)، فتتضح العلاقة التقابلية بين حاضر الخطاب، وماضى القصة. بالإضافة إلى أن هذه الإشارة الزمنية، تجعل عودة المتلقى إلى الوراء مع الأحداث إلى خمسة وعشرين عاماً، ثم يعود الكاتب ليفسر هذه العودة فى حاضر الحكى. فإذا قسمنا هذا المقطع إلى ماضى القص، وحاضر الخطاب ورمزنا لماضى القص بالإشارة (س)، ولحاضر الخطاب بالإشارة (ص)، ونرقم الجمل المكونة للمقطع السردى بالأرقام التالية:

١ – رغم مرور خمسة وعشرين عاماً، إلا أنه لا ينسى هذه اللحظة.

٢ – حتى الآن أبداً.

٣ – تعاوده بصفائها واشراقها ونسائمها.

٤ – كان ضحى رائعاً فى سبتمبر حينما وقف عبد العزيز فى فناء سيدى جابر.

٥ – يشرف على ذلك الخلاء الفسيح الذى يحده شارع الحرية المشجر ثم قطار المدينة الكهربائى.

٦ – وقف عبد العزيز هنيهة ومتاعه فى يده.

٧ – يغمض عينيه ويترك نفسه لهواء الإسكندرية وروائحه.

٨ – إن هذه مدينة نظيفة ساحرة.

سوف نجد أن (س) تأتى فى المقطع (٤، ٥، ٦، ٧)، وتأتى (ص) فى المقاطع الأخرى (١، ٢، ٣، ٨). وواضح التكافؤ والتساوى فى الجمل بين ماض القص وحاضر الخطاب، وهذا التنسيق يبين أن الكاتب لا يأتى بجملة بشكل غير مقصود، ولكنه يقصد رسم سرده بشكل يتناسب مع خطابه الروائى، وتمثل هذه الصيغة الرياضية المواقع الزمنية فى المقطع السابق: (١ ص – ٢ ص – ٣ ص – ٤ س – ٥ س – ٦ س – ٧ س – ٨ ص)، وإذا كانت المقاطع (١، ٢، ٣، ٨) تمثل البنية الزمنية الحاضرة للخطاب، فسيتبين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن مدى المفارقة والذى حصره الكاتب فى خمسة وعشرين عاماً، قد جاء بسعة تتساوى تقريباً مع حاضر الخطاب، فتصبح المقاطع (٤، ٥، ٦، ٧) مقاطع استرجاعية تبين سعة المفارقة فى المقطع، مع العلم أن هذا الاسترجاع لا يكتمل إلا بمتابعة الأحداث التالية لهذا المقطع، وحديث الكاتب عن مدينة الإسكندرية. ويمكننا أخذ مقطعاً سردياً أطول ليبين المفارقات الزمنية، وذلك من رواية (أيام الإنسان السبعة):

١ – ويطرق الباب وتسمع منه ضجة وهيصة وضحكات عيال وصوت طفلة عابثة.

٢ – والنبى يا عم تدينى قرقوشتين وحبة دقة.

٣ – ويجرى العايق ناحية الباب ويسمع صوته محاوراً البنت الشقية.

٤ – بالعجل جيتوا تقولوا دقة وقراقيش هو احنا لسه ارتاحنا من المشوار.. عالم نهابة..

٥ – ويهش الصغار بعيداً، يفرون من وجهه متصنعين الذعر زائطين تاركين ورائهم الشتائم.

٦ – يا فلاحين يا بهايم.

٧ – امشى.. جك مشش فى ركبك صنف صايع..

٨ – وتغيم الوجوه بسحابات معتمة من شتائم البنت.

٩ – صمت يقطعه أحمد بدوي..

١٠ – احنا بهايم يا عم محمد يا كامل.

١١ – وينكس الرجل وجهه مستنكراً السؤال فى حياء.

١٢ – ربنا بيقول «ولقد كرمنا بنى آدم..».

١٣ – ويزداد وجه علي خليل المرهف شحوباً.

١٤ – لا حول ولا قوة إلا بالله.

١٥ – ويغضب الشركسى النجار – بهايم ازاى ياخى.

١٦ – ويكن أحمد بدوي سارحاً يتتبع حكاية فى دماغه.

١٧ – مادام بنام مع البهايم فى حته.. ومن بدرى سوا فى الغيط فى الوحلة والتراب يبقى حكمنا حكم البهايم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٨- ويبتسم الرجال أو يمصمصون الشفاه.

١٩- كنت نوبة راكب القطار.. وقاعد قبالى واحد أفندى والست بتاعته.. اللفندى بيقول الفلاحين كلها خير، قشطة وزبدة.

٢٠- قلت يا عم دا كلام.. دا حنا بنقضى السنة ناكل عيش وجبنة وسريس.

٢١- الست ميلت على اللفندي وقالت له «سريس ياحمدى.. دا للى بنرميه للوز.. اللى بيطلعوه من برسيم البهايم..؟».

٢٢- قلت لها أيوه ياستى بناخده من قدام البهايم وناكله احنا.. حكمنا حكم البهايم..!!.

٢٣- وكل الرجال ساكتون.

٢٤- القهر يمشى فى عروق عبد العزيز ثقيلاً كالزئبق.

٢٥- هو يحب المدينة لماذا لا تحب المدينة آله..)، الرواية ص١٤٣، ص ١٤٤.

قبل توضيح البنية الزمنية لهذا المقطع، فلابد من الإشارة إلى أن هذا المقتطف جاء من فصل (الخدمة)، وهذا الفصل يركز على العلاقة بين أبناء الريف وأبناء المدينة. فأبناء الريف هيابون المدينة وهم يحبونها، ففيها ضريح السيد البدوى وسينما مصر، وفيها الأطباء والمحامون وأصدقاء الطريقة، وأبناؤهم يتعلمون فى مدارسها. وأبناء المدينة ينظرون لأبناء القرية نظرات مختلفة، فمنهم من يرى الريف جميلاً لما به من طعام وشراب جيد كحمدى، ومنهم من ينتظر أبناء الريف وما يحملون من زوادة البدوى، فإن لم يظفروا بما طلبوا سبوا وشتموا. ولذا فإن السارد/ البطل/ عبد العزيز يرى هاتين النظرتين، ولكن فى زمنين مختلفين:

أولهما: الزمن الماضى، ويأتى فى المواقع الآتية: (١٧، ١٩، ٢١)، ويتحمل العايق هذا الاسترجاع فى الزمن الماضى، لما له من تعود على ركوب القطار، وكثرة تنقله بين القرية والمدينة، حيث إن بناته تخدم فى بيوت المدينة.

وثانيهما: الزمن الحاضر، والذى يأتى فى بقية المواقع، وينقله السارد من خلال نقله للحوار بين (علي خليل – محمد كامل – العايق)، ويتضح أثر الزمنين على عبد العزيز

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذى يجمع بين وجهتى نظر، فهو ريفى يحب الريف ويتعلم فى المدينة ويختلط بأبنائها ويحبهم كذلك، ولكنه يكره فى الريف الجهل والتواكل، ويكره فى المدينة كراهيتهم لأبناء الريف.

وعند الكشف عن الرابط بين الزمنين سيتضح أن الزمن الحاضر، وشتم البنت الشقية لأبناء القرية هو الذى استدعى الزمن الماضى، وحكاية العايق عن حمدى وزوجته اللذين تحدثا معه فى القطار. والمشهد فى معظمه جاء نقلاً لكلام الآخرين، ولذا فإن اللغة انتقلت من الفصحى إلى العامية فى الحوار، أما وصف حالة المتكلمين وتأثرهم فقد جاء فصيحاً، واشتملت اللهجتان على زمنين أحدهما تكرارى كأفعال المدينة مع دراويش السلطان، وهو زمن حاضر، إلا أنه يتكرر كل عام.

والزمن الثانى زمن ماض. ولكنه حدث إفرادى جاء ليؤكد هذا الحدث التكرارى، والحوار حول كلمة (فلاحين بهايم)، وتناولها الحوار من أكثر من اتجاه،

أولاً : الرد على السب بسب مثله وهو رد العايق،

ثانياً : استنكار والإتيان بدليل من القرآن الكريم (ولقد كرمنا بنى آدم).

ثالثاً : تدبر هذا الشتم، كما جاء فى رقم (١٧).

وحينما توجه كلمة (فلاحين بهايم) من البنت الشقية للعايق الذى يطرد الأطفال، وتوجه إلى الدراويش الذين يجلسون فى بيت الخدمة، فتجىء هذه الكلمة منطلقاً للمشهد. وقد جاءت تابعة لرد العايق (رقم ٤) فى الحوار، فإن هذا المنطلق يشير إلى مدة زمنية هى (مدة الخدمة) الحالية والسابقة، ولذا فإن المواقف (رقم ٦، رقم ٧، رقم ١٠، رقم ١٧) هى مواقف استعادية وتكرارية فى نفس الوقت، مع إنها تسرد لنا الأفكار الآنية فى السرد، وتجىء المقاطع (١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢) على أساس أنها عودة إلى الماضى، ولكنها عودة غير إضافية للسرد، بل إنها توضح الحاضر من خلال نظرة ماضية لهذا الحاضر، مما يجعل هذه المقاطع الدالة على الماضى ليست عودة للماضى بقدر ما هى وجود فى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحاضر، سبق تكراره فى الماضى، وهذا ما يوضح أن هناك علاقات زمنية متتابعة ومتناسقة ومتكررة خلال هذا المقتطف يمكن تطبيقه على مقتطفات عديدة فى الرواية.

ولذا إذا أردنا ترتيب هذا المقتطف على أساس زمنى يبدأ من الماضى فسيأتى رقم (١٩) ليمثل الحدث (أ)، ويليه رقم (٢٠) ثم (٢١) ثم (٢٢) ثم يليهم رقم (١). إلا أن هذا الترتيب لأحداث القصة سوف يفقد الخطاب أهميته التخييلية، وروحه الفنية التى استدعت الماضى لإبداء وجهة نظره لتصبح واضحة فى حاضر الخطاب.

ب – الاسترجاعات في روايات قاسم:

إن الوقوف على المفارقة الزمنية فى السرد يبين أن عودة للوراء تجعل المتلقى أمام حكايتين، كما فى المقتطف السردى السابق، إحدى الحكايتين حاضرة، والأخرى ليست حاضرة ولكنها تتعلق ، وترتبط بها وبالتالى فإن احتمالات وجود اندماج بين الحكايتين زمنياً قد يجعل زمن السرد معقداً فى بعض الحالات.

فحكاية شتم أبناء القرية من أبناء المدينة فى مدينة طنطا وفى بيت الخدمة، تأتى بحادثة ماضية تسبقها فى الزمن، وهى حكاية العايق فى القطار مع حمدى وزوجته الممثلين لأبناء المدينة، وقد جاءت الحكاية الماضية الثانية، كحكاية تكميلية، ويمكن اعتبار هذه الحكاية الثانية خارج الحكى، حيث إن سعتها بكاملها جاءت خارج الحكى، بمعنى أن خطها السردى يختلف عن خط الحركة السردية المتجه نحو اتجاه تطور الأحداث فى الرواية ككل. ولكن الكاتب أتى بها هنا لدمج الزمنين الماضى والحاضر فى نظرة واحدة، وهى نظرة أبناء المدينة لأبناء الريف قديماً وحديثاً، وهى لا تتداخل بأى شكل من الأشكال مع الخطاب الأساسى للرواية، حيث إنها جاءت رواية فردية، عن أشخاص ليس لهم دور فى الرواية، وبالتالى فقد جاءت لإبراز وجهة نظر ماضية تلتقى مع وجهة النظر الحالية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولذا فقد جاء هذا الاسترجاع فى سطور معدودة، حيث لا يمكن تحديد الزمن الذى وقع فيه هذا الاسترجاع بالنسبة لأحداث الرواية، إلا أنه قبل زمن الحوار (الزمن الحاضر فى الخطاب)، ولأن زمن الحوار يعتبر زمناً تكرارياً، ومعاداً كل عام فى بيت الخدمة بطنطا، فقد يتوسط هذا الزمن الماضى بين زمنين **أحدهما** أسبق ولم ير، وقام المؤلف بحذفه، **وثانيهما** الزمن الحاضر الذى استدعاه. ونظم هذا الحدث داخل الزمن السردى فى الخطاب، جعله يتضح فى الخطاب كحدث إكمالى، بينما زمنه فى أحداث القصة مشوش للغاية، فقد جاء ليؤدى وظيفة الإكمال والتتابع السردى.

وتتعدد هذه الاسترجاعات التكميلية فى روايات قاسم، ويأتى أكثرها فى روايته الأولى (أيام الإنسان السبعة)، وترتبط هذه الاسترجاعات إما بالشخصيات: كالحديث عن أحمد بدوى الذى يتذكر الفتاة التى أحبها ولم يتزوجها، وقد جاء هذا الاسترجاع ليعطى إضاءة عن شخصية أحمد بدوى، ويبين سبب حزنه القديم، أما سبب حزنه الجديد فهو موت ولديه فى عام وباء الكوليرا. (الرواية، ص١٤).

وتزداد هذه الاسترجاعات التى تضىء لنا ملامح الشخصيات فى الفصلين الأول والثانى من الرواية. فهناك استرجاعات خارجية عن صانع الحصر (الرجل الصالح سيد من محلة منوف)، (الرواية ص٢٠)، وكذلك عن سليم الشركسى، (الرواية ص٢٨، ص ٢٩)، وكذلك عن الشيخ محمد الجمل كاتب الزراعة، (الرواية ص٣٠)، وعن الراجل أبو جريدة (ص٣١). بل إن هناك استرجاعات خارجية عن الشخصيات الرئيسية، كالاسترجاع عن مصاحبة الحاج كريم لوالده الحاج محمد إلى مولد سيدى إبراهيم الدسوقى، وذلك لبيان كرامات الحاج محمد، وبالتالى لإظهار أن الحاج كريم سليل هؤلاء الأولياء، وكذلك عبد العزيز سليلهم، ولكنه لم ير شيئاً كالذى سمعه، (الرواية ص ٣٤).

وكذلك استرجاعات عن السارد/ البطل/ عبد العزيز، فإن الدنيا كلها فى نظره وهو طفل (صوت الدف والسبسب ونبحات صدور الذاكرين ودق أقدامهم، صوت جبار يسحق كلكله كل قلب..)، الرواية ص ٤٣. ولكنه يحس بالخوف كذلك الخوف القديم عندما زار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عمته فى القرية البعيدة. وللوهلة الأولى لاعلاقة بين الأماكن أو الأشخاص أو الأزمنة بين الحدثين: فالحدث الحاضر (حاضر السرد): حلقة الذاكرين فى بيت على خليل، اهتزاز الأجساد وبحات الأصوات، وأنغام الذكر وارتجاف الأرض تحت أقدام الذاكرين، وسيطرة هذه الحلقة على القرية بأثرها. هذا الحديث جعل عبد العزيز خائفاً، فاستدعى الحدث الثانى:- بيت عمته كبير فى قرية بعيدة، الجد مدفون فى وسط الدار، وعلى قبره لمبة لا تنطفىء أبداً، وبنتهم ممسوسة وعملوا لها الزار. والسارد فى الحدثين عبد العزيز، والنتيجة منهما خوف عبد العزيز.

ويتشابه الذكر مع الزار، ففى كليهما دفوف وأصوات مرتفعة، والسنهوتى وزوجته عازفان فى الذكر والزار. ولا يعى عبد العزيز الأسباب الداعية للذكر، ولكنه يعى الأسباب الداعية للزار، وهى طرد الأرواح الشريرة. وقد استطاعت عمته أن تفطن لخوفه، فعقدت له ذيل جلبابه لتحميه من الأرواح، ولكنه فى الذكر لا يجد من يفعل له شيئاً مثل هذا، الرواية ص٤٣). إن مثل هذه الاسترجاعات لا يمكن البحث عن مواقعها فى زمن القصة؛ حيث إنها ماض يشير إلى علاقة وطيدة بالحاضر، ولذا لا يمكن إدراجها إلاضمن الاسترجاع التكميلى. وتتعدد هذه الاسترجاعات فى جميع روايات قاسم، فتأتى برواية الأخت لأب استرجاعات شوكت عن بيت جده (الرواية ص٢١)، وتأتى هذه الاسترجاعات للمقارنة بين زمنين ومكانين.

الزمنان هما: زمن احتفاء جده لأمه بأمه، وزمن عدم اهتمام أبيه وأعمامه بأمه فى بيت الزوجية.

والمكانان هما: بيت جده لأمه، وبيت أبيه.

وهذا الاسترجاع يكشف للمتلقى عما يريده شوكت، وفيم يفكر؟، خاصة أن شتم عمه، وتحريض الأطفال على الاستهزاء به، كان مدعاة للإتيان بهذا الاسترجاع. وكذلك الاسترجاع عن (عريس أم شوكت) وهو رجل قبل أبيه، فقد جهز جهازه، ولكن والد شوكت جاء من خلف البحر راكباً حصاناً وتزوجها (الرواية ص٤٢). ويجىء هذا الاسترجاع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كذلك ليقارن بين دماثة أخلاق هذاالرجل، وبين الشدة فى أخلاق أبيه، وهكذا باقى الاسترجاعات فى الرواية.

وقد تأتى الاسترجاعات لتسد الفجوات الزمنية والوصفية، ولبيان مراحل زمنية قد سبق حذفها من الرواية، أو تخطاها السرد، أو لإيضاح جوانب كانت مظلمة حول الشخصيات أو الأفكار الحالية فى السرد، وقد يستدعى الماضى لإضاءة المكان، مثل الاسترجاع عن الباب الغربى لمسجد السيد البدوى حيث يقول:- (ثمة قبالة الباب الغربى لمسجد السيد البدوى بناء آخر، تحفة من الرخام يقولون كانت ساقية تمد الجامع بالماء وكان تدور فيها ثيران النذور ليلاً نهاراً، المسجد والساقية والحمام، ماذا كانت جغرافية المكان فى الزمن القديم وكيف كان الناس والكلام والبيع ربما تلك الثلة من الرجال يمتون بأرواحهم إلى العصر الفاطمى أكثر مما يمتون إلى اليوم.. لكن هذه العمائر السخيفة زحمت الميدان وضيعت رواءه..) ، (أيام الإنسان السبعة، ص١٨٩) .

فى هذا المقتطف الوصفى يتحرك السارد بين الحاضر: بناء آخر تحفة من الرخام. وبين الماضى مستخدماً السرد بأسلوب غير مباشر، يقولون كانت ساقية تمد الجامع بالماء، وكان تدور فيها ثيران النذور ليلاً نهاراً، المسجد والساقية والحمام – جغرافية المكان فى الزمن القديم – كيف كان الناس والكلام والبيع. وعودة إلى الحاضر مرة أخرى:- لكن هذه العمائر السخيفة زحمت الميدان وضيعت رواءه. وواضح أن الاسترجاع جاء ليلقى الضوء على ماضى المكان، وليقارن بين زمنى المكان (الماضى – الحاضر) ، ولذا فإن الكاتب يصل بين ماضى الرجال الدراويش وحاضرهم.

إن هؤلاء الناس لم يتغيروا من العصر الفاطمى، بينما المكان قد تغير وتحول، وهذا التغير فى المكان يثير سخط السارد، فقد تغير للأسوأ، وعدم التغير فى هؤلاء الرجال الدراويش كذلك يثير الاستهزاء بهم، ولذا فإن عناصرالثبات، وعناصر التحول لا ترضى السارد إلا بمواصفات خاصة. وواضح أن السارد يشير إلى بداية الاسترجاع بقوله (يقولون

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان)، بينما لا يشير إلى نهايته، أو بداية استئناف السرد مرة أخرى، مما جعله يترك لفهم القارىء، حينما يقول:- (لكن هذه العمائر السخيفة زحمت المكان).

إن الاسترجاعات السابقة بينت أن السرد يعود للوراء تاركاً حاضر السرد ومستطرداً فى الماضى، ويبقى التساؤل هنا مفروضاً، أيهما الهدف؟. الاستطراد فى الماضى لبيان واقعه وأثره فى الحاضر. أم الحاضر وتأثره بالماضى. ولا شك أن الحاضر هو المقصود، لينتقل التساؤل عن الأسباب التى تستدعى الماضى فى الخطاب ليكون داخلاً فى حاضر الخطاب؟.

تبرز لنا الاسترجاعات السابقة أن اللجوء للماضى لا يقصد إلى إعادة ترتيب الخطاب، أو البحث عن موقع للماضى داخل الخطاب، وبالتالى فإن جذب الماضى سيكون أيديولوجية سبق التخطيط لها فى التكنيك الفنى للرواية. حيث إن الماضى يمثل وجهة نظر متطابقة مع الحاضر، أو مدعمة له، وعليه فإن السارد يعمد إلى هذا الماضى لتوضيح ثبات الرؤية واستمرارالحدث من الماضى، حتى حاضر الخطاب. وقد يمثل الماضى تنافراً وتقابلاً مع الحاضر؛ مما يفتح الباب لدخول المقارنات والمفارقات فى المواقف المتناقضة والمتنافرة.

وفى معظم الأحوال التى يضطر السارد إلى الاسترجاع لوجود فجوة زمنية قد تعداها السرد لسبب ما، وجاءت موضعتها فى شكل استرجاع، وهذا الحذف الزمنى الذى تتأثر به الشخصيات الروائية وكذلك الأماكن والأفكار والأحداث. فستأتى الاسترجاعات لتوضيح غموض اكتنف الشخصية أو المكان أو الفكرة أو الحدث، بالإضافة إلى سد الفجوات الزمنية فى السرد. مما يجعلها لا تتكرر فى السرد، فقد جاءت الأغراض فنية محددة، ومخطط لها مسبقاً.

أما الاسترجاعات الداخلية فإنها تلك الاسترجاعات التى ترتبط بالخط الرئيسى للسرد، مما يجعلها فى غالبها لا تأتى إفرادية، بل تأتى تكرارية، وهذه الاسترجاعات التكرارية ممتدة فى روايات قاسم إلى مدى بعيد. مما يجعل حصر هذه الاسترجاعات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دراسة أخرى، تزيد عن هذه الدراسة فى الكم والكيف. إلا أن الدراسة سوف تحفل بالظواهر الملفتة للنظر فى هذه الاسترجاعات، ومن هذه الظواهر طول هذه الاسترجاعات التكرارية. فمثلاً فى روايته (طرف من خبر الآخرة) استرجاعان طويلان،

أولهما : استرجاع من ص ٢٨ وحتى ص ٤٣ أى حوالى خمس وعشرين صفحة.

وثانيهما : استرجاع من ص٩١ وحتى ص ١٠٣ أى حوالى اثنتا عشرة صفحة.

وهذا الطول فى الاسترجاعين يدل على أنهما أساسيان فى الخطاب السردى، فالاسترجاع الأول يبدأ من: (حينئذ حضره العمر كله...) وينتهى إلى: (وهاهما الملكان قادمان). والاسترجاع الثانى يبدأ من: (حمل لم يفارقه منذ طلب العلم)، وينتهى إلى: (العلة تجتاح كيانه). والاسترجاعان لا يتشابهان فى الطول فقط، بل بينهما علاقات وطيدة.

فالاسترجاع الأول يبين تهتك العلاقات الأسرية، المبنية على صلة القرابة، فالخلاف بين والد الميت وخاله، أدى إلى وقوف أم الميت إلى جانب أخيها خال الميت، وظل الأب على عناده، والخال على موقفه حتى ماتت الأم. **والاسترجاع الثانى** يبين عمق العلاقات، ولكنها مبنية على الحب والقراءة، والقراءة والحب.

ويوضح الاسترجاع الأول علاقة الميت بالنساء (الأم – العشيقة – الزوجة – المحبوبة – البنت – زوجة الأب) وجميعها علاقات لم تحقق سعادة للميت؛ حيث إن هذه العلاقات – فى معظمها– ارتبطت فى ذهنه بالعلاقات الجنسية. فالأم اختطفها الموت، والعشيقة مطرودة جراء أحلامها فى الانتقال من حارة الفقراء إلى دار ميسورة، والمحبوبة تبتعد لعناد الميت وعدم زيارته لخاله المريض. وزوجة الأب يعاندها مع أبيه لفشلهما فى كبحها جنسياً – كمايتصوران – والزوجة على خلاف دائم، والبنت يقيد حريتها خوفاً من خروجها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الاسترجاع الثانى، فيرى أن العلاقات مع المرأة لابد أن تخضع لمبدأ أساسى وهو أن المرأة كائن نبيل. كما يجئ فى الاسترجاع الأول فشل الميت فى المدرسة، حيث أصبح ينال عقاب المعلم على كل الأحوال، ويقابله فى الاسترجاع الثانى، ترك الحفيد للدراسة، وحب المعلمين له واشفاقهم عليه، حيث بدأ يسير على طريق العذاب وهو طريق القراءة، فلم تصبح الدراسة ذات جدوى بالنسبة له. وفى الاسترجاعين يعود الميت فيعمل بالزراعة، ويعود الحفيد ليعمل بالزراعة بعد وفاة والده. وتتكرر المشاهد من الاسترجاع الأول فى شكل حوارى فى فصل (الحساب) الذى يبدأ من ص٦٧ وحتى ٨٦، مما يجعله مشهداً تكرارياً تذكرياً.ولذا فإن أحداث روايات قاسم، تعتمد فى كثير من أحداثها على هذا التكرار.

وما دمنا بصدد رواية (طرف من خبرالآخرة) فيمكن ملاحظة طفولة الحفيد (إذا ما رأى أن الجد غارق فى القراءة، مشغول بها عما عداها، قام متسللاً إلى خزانة الكتب فى الغرفة الأخرى)، ص ٩. فلايمكن تصور أن هذا الحدث يحدث مرة واحدة فى الرواية، بل إن التركيب (إذا ما..) يدل على تكرارية الحدث من قبل الحفيد وكذلك (فإذا ما تعب الحفيد جلس على الحصير إلى الطبلية..)، ص١١، وكذلك (وإذا تم ذلك حل الصمت..)، ص٢١. والأمثلة على هذه الاسترجاعات الداخلية التكرارية كثيرة.

أما بالنسبة للاسترجاعات عن (زوجة الميت):- (يريد أن يزور الآن زوجة الميت [يحبها منذ سنين معتاد على رؤيتها تحكى وكأنما لا يعنيها أن يفهم])، الرواية ص١٤. (وأحياناً – أدركت هى أنه يفهم. عندئذٍ أخذت يده بين يديها. ومرة أحس بدفء اليدين حول وجهه. لا ينسى هذه المرة أبداً، ومازال يجد ذلك الدفء على خديه – كان يزورها كثيراً. يدفع الباب ثم يغلقه وراءه – كان ذلك منذ سنين – وفى هذه السنين كانت المرأة تبعد عنه شيئاً فشيئاً حتى كره حقيقة أنه بمرور الوقت يكبر.)، الرواية ص١٥.

(اشتاق لأن يراها. مضى إلى دارها. يحبها منذ سنين. ولم يكن يملك إلا أن يحبها. وهو منذ سنين معتاد على رؤيتها – يدفع الباب ويدخل ويغلقه وراءه – ولما أدركت أنه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يسمع ويفهم أمسكت يديه العجوزتين بين يديها البضتين الطفليتين، ثم وضعت خداً طرياً ناعماً فى حفانه، لا يزال يحس بدفئه فى يديه حتى الآن) ص ١٠٦، ص ١٠٧.

يمكن ملاحظة أن الحدث واحد ولكنه يتكرر فى موقفين وزمنين مختلفين، ولذا فإن الزيارة الأخيرة جاءت فى ظروف مختلفة عن الأولى، وجاءت هذه الزيارة عن طريق التذكر اللاإرادى، الذى دفع الحفيد نحو القيام بالحدث، فجعلت النتائج مختلفة. فالزيارة الأولى فى (ص١٥)، كانت نتائجها أن المرأة بدأت فى الابتعاد عنه شيئاً فشيئاً لإنه يكبر جسدياً. أما الزيارة الثانية فى (ص١٠٦)، فجاءت عكس الزيارة الأولى فى النتائج، رغم أن مقدمات السارد واحدة، فالمرأة الآن تهواه وتريده، ولكنه يريدها ألا تخرج من ثوب النساء النائحات؛ فعليها أن تصرخ وتنعى الجد للقرية كلها. إن الاسترجاعات الداخلية عند عبد الحكيم قاسم تبدأ دائماً من نقطة غير محددة حتى تصل إلى الآن؛ فإذا ما وصلت إليها، مارس عادته فى الارتداد مرة أخرى. إلا أن استئناف السرد عنده لا يعنى التقدم الزمنى فى القص من خلال سيرورة الأحداث. بل قد يعنى ذلك فى أحوال كثيرة العودة إلى نقطة زمنية أسبق، ويسير بها إلى منطقة الآن.

ونجد ذلك واضحاً فى الرواية التى بين أيدينا (طرف من خبرالآخرة) :- (عاش عمره خائفاً خوفاً شاملاً من خطر محدق محيط لايعرف كنهه، لكنه يحسه يقترب ويتهدده، يخنق كيانه فى كل ناحية يحاول فيها هذا الكيان أن يتحقق. (الاسترجاع)، الآن استؤنست المخاوف وهجعت، وأصبحت قراراً واطمئناناً عميقاً عمق الموت. إنه الموت (الوصول إلى الآن/ استئناف السرد)، لقد جاء إلى الدنيا بتكوين شائه عاجز.. إلخ (عودة إلى نقطة زمنية أسبق من النقطة الأولى)، الآن يعرف فينفى عن كيانه العذاب..إلخ (الوصول إلى الآن/ استئناف السرد). ص ٤٠، ٤١ .وهكذا تستمر حركة الرواية بين الماضى والحاضر، ومنطقة الحاضر هى (الآن)، أما الماضى فله مناطق عديدة، أبعدها زمنياً فى قصة الميت هى يوم أن كان نطفة فى رحم أمه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم تخل الرواية عند قاسم من هذا الدوران بين الماضى والحاضر، بيد أن الحاضر هو منطقة الارتكاز الذى ينطلق منه المؤلف تجاه الماضى ، ولذا فإن الحدث عنده حدث تذكرى، ويأتى الحكم عليه فى موقفين مختلفين، (موقف الحدث فى الماضى – رؤية حاضرة للحدث) ، ويتضح ذلك فى رواية (قدرالغرف المقبضة) :- (لا يزال عبد العزيز يتذكر انتقال أسرة جده إلى ميت غمر (رؤية حاضرة للحدث) ومع أنه كان لا يزال صغيراً إلا أنه لم ينس انقباض قلبه حينما رأى البيت الذى سوف تسكنه أسرة الجد فى المدينة. كان قميئاً وزرياً. تمنى لو أنهم بقوا فى القرية فى المنزل الأبيض ذى الحديقة. (حدث تذكرى/ موقف الحدث فى الماضى) ، الرواية، ص٢٢ .

وتختلف الاسترجاعات فى هذه الرواية عن غيرها من روايات قاسم، حيث إن الاسترجاعات ترتبط بالمكان أكثر من ارتباطها بأى عنصر آخر من العناصر الحكائية . ولذا نجد أن تطور الزمن السردى فى الرواية يرتبط بتطور المكان، وتقدم الحدث مرتبط بتقدم المكان، ونمو الشخصية يرتبط بنمو المكان، وكذلك الأحداث ستأتى فى الرواية من خلال أثرالمكان، رغم أن جميع الأحداث جاءت عن طريق الاستبطان والتذكر، مع الدمج بين الماضى والحاضر.

فالقرية تعنى الطفولة، والمركز يعنى التلمذة فى المرحلة الابتدائية (مدينة ميت غمر) ، وعاصمة المحافظة تعنى المرحلة الثانوية (مدينة طنطا) ، والمدينة الكبيرة تعنى المرحلة الجامعية (الإسكندرية) ، وعاصمة الدولة تعنى العمل والزواج (القاهرة) ، والسفر إلى أوربا يعنى الغربة وتغير المفاهيم والأفكار (برلين الغربية – لندن) . وهكذا ارتبطت الاسترجاعات جميعها بالمكان، ولذا فإن الكاتب اختار لروايته عنوان (الغرف المقبضة) ؛ للدلالة على أن هذه الرواية رواية مكانية، بطلها المكان الذى يحمله عبد العزيز، فهو كلما انتقل من مكان مقبض ذهب إلى مكان أخر يحمل نفس المواصفات السابقة . وقد تناول الكاتب الأماكن حسبما رآها (القرية – ميت غمر – طنطا – الإسكندرية – القاهرة –

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السجن – برلين) . فالقرية مستمرة على مدار الرواية، بينما ميت غمر يتذكرها الكاتب فى مكانها بعد القرية، حتى يتم المرحلة الإبتدائية، ويعود لزيارتها بعد ثلاثين عاماً. وكذلك طنطا يتذكر أيام زيارتها وهو طفل فى يد أبيه، بينما الإسكندرية والقاهرة فهما مكانا الاستقلال والانفصال عن الأسرة، وتكوين أسرة جديدة، بينما يأتى السجن وبرلين كمكانين للغربة وتغير المفاهيم والأفكار. وكما كانت أيام عبد العزيز سبعة فى روايته (أيام الإنسان السبعة) فإن أماكنه سبعة كما يتضح فى رواية (قدر الغرف المقبضة) .

وإذا كانت روايات قاسم تتخذ من الاسترجاعات نمطاً للتمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب فإن الإشارة إلى هذه الاسترجاعات – فى معظمها – لا تشير إلى بداية الاسترجاع أو بداية الاستئناف مرة أخرى، فيترك الكاتب هذه الملاحظة للقارىء، حيث على القارىء أن يتعرف على زمن الحدث داخل زمن القصة، وذلك من خلال إعادة ترتيب زمن القصة مرة أخرى، على الرغم أن قاسم لايسرد الحدث الفرد بل إن الأحداث جاءت – معظمها– متواترة، وهذا ما يبرر وجود القرية فى كل رواياته، بأشخاصها وأحداثها وأماكنها.

وقد يتكرر وصف المكان فى الرواية الواحدة بنفس المفردات كما فى رواية (الأخت لأب)، حينما نجد:– (تحت النخلات فى الجرن الذى تطل عليه شرفة الدوار)، نفس المفردات فى ص١٣، ص١٨، ص٢٩ من الرواية، وقد يذكر المكان الواحد فى أكثر من رواية مثل:– (حارة الزعايرة حيث الفقراء والشغيلة ومستحقى الزكاة)، (قدر الغرف المقبضة)، ص١٣ .، (أهل حارة الزعايرة حيث دار روايح)، (أيام الإنسان السبعة)، ص٥٩ .

وتعتبر القرية أكثر الأماكن وصفاً فى روايات قاسم، حيث يجىء وصف القرية فى جميع الروايات. ويلى القرية مدينة طنطا، المذكورة فى (أيام الإنسان السبعة) (قدر الغرف المقبضة) (محاولة للخروج) (المهدى)، وبعدهما الإسكندرية والقاهرة. ولذا فإن تدفق الزمان فى روايات قاسم يعتمد فى أحيان كثيرة على ترتيب المكان، ويمكن تبين ذلك من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلال رواية (قدر الغرف المقبضة)، فى ترتيب الأماكن فيها، وقد سبق ترتيب الأماكن فيها. ولأن قاسم يركز على المكان كعنصر أساسى فى النص الروائى، فقد جعل الترابط فى المكان، وحذف الرابط فى بدء الاسترجاع واستئناف السرد، مما جعل الزمن السردى فى بعض الروايات مشوشاً تشويشاً متعمداً، ومعتمداً على فهم القارىء الخاص للنص.

جـ – الاستباقات في روايات قاسم:

يتشابه عبد الحكيم قاسم مع غيره من الروائيين، حيث لا يأتى الاستشراف عنده بنفس نسبة التذكر، حيث إن الاستباقات قليلة جداً بالنسبة للاسترجاعات، مما يجعلنا نرى أن الرواية تقوم على سرد ما تم لا ما سيتم. ويتميز الاستشراف عند قاسم بأنه نوع من (التوقع)، المبنى على خبرات سابقة، كما هو الحال فى رواية (أيام الإنسان السبعة) :– (وجهه أسمر سمين متناسق الملامح وعيناه البنيتان طائران يغيبان فى الآفاق الوردية من شفق المساء. فى هذه اللحظة يتوقع عبد العزيز أن يأمره أبوه بأحضار المصباح، ففى هذه الليلة يأتى كل شىء فى أوانه.. ويعود الولد باللمبة.)، الرواية ص٩.

فالاستباق هنا نوع من التوقع المبنى على تجارب سابقة وخبرات تقدمت مع الموقف نفسه،ولذا فإن السرد يصل من التوقع إلى النتيجة مباشرة دون المقدمات المطلوبة لهذه النتيجة مثل:– (سوف يرسله أبوه لينادى المتولى ساروخ ويأتى الرجل)، الرواية ص٣٥. والتوقع لا يأتى عند قاسم للمستقبل فقط، بل قد يستشرف مالم يره، ولكنه حدث ولذا فإن الاستشراف عينان فى الزمن الحاضر، احداهما ترى ما حدث ولم يحضره السارد، والأخرى ترى ما سيحدث فى المستقبل ويشترك فيه السارد، وقد جاء تمثيل الثانية فى الأمثلة السابقة، أما تمثيل الأولى كما فى رواية (أيام الإنسان السبعة) :– (لعله عاد بالأمس من سهرته مع الإخوان فى الدوار وطلب إليها أن تخبز زوادة السلطان، ولابد أنها غضبت..إلخ)، الرواية ، ص٥٢. فهنا استشراف ما تم دون حضور السارد لهذا الموقف، ولكنه حضر المواقف المشابهة له سابقاً.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتعتمد الاستباقات فى روايات قاسم على صيغة الحاضر فى مقام السرد، ولذا لا يمكن تحديدها إلا من خلال التراتب الزمنى الذى يتضح من المفارقات الزمنية الناتجة من مقارنة (زمن الخطاب مع زمن القصة) .، حيث إن المؤلف لايشير إلى الاستباقات بشكل واضح، مما يجعلها كالاسترجاعات تهتم بفهم المتلقى لطبيعة الاستباق من خلال التسلسل الزمنى. ففى رواية (قدر الغرف المقبضة) تنفتح الرواية باستباق إجمالى للرواية شأنها فى ذلك شأن الملاحم (ما تزال كلمات أبيه تعاوده بين آن وآخر: هذه الدار ريحها ثقيل..) ، الرواية ص٣. ويعود السارد بعد ذلك إلى الماضى السحيق ليتذكر دارهم فى القرية، وكذا فإن هذه الجملة تتكرر فى الرواية بألفاظها أو معناها على طول الرواية فتتكرر بألفاظها فى ص٥، وتتكرر بمعناها فى ص١٥ (الناس هى الناس على كل حال.. لكنها العتبات..) ، وكذلك فى ص٣٠ (كأن فى القلوب كلها شىء مكسور ذليل مناطه هذا البيت.) *.

وقد تأتى الاستباقات فى رواياته على شكل استباقات تكميلية، وذلك مثل ذكره لعدد الأشهر التى سوف يقضيها فى السجن (فى صباح يوم قبض عليه من عمله، قلب المخبرون شقته بحثاً. كسروا الأشياء القليلة التى تعب فى ترتيبها. أقيد إلى السجن ليقضى فيه أربعين شهراً) . الرواية، ص٧٩. بعد ذلك يأتى السرد متناولاً مرحلة السجن، والتى يحدث خلالها استباقات محدودة كهروب اثنين من السجن وتوقع أن تثبت إدارة السجن سلطتها المفروضة على المسجونين، وقد حدث، الرواية ص٩٨، ص ٩٩ (وكان المحذور أن تلجأ الإدارة إلى فعل جسيم، لتثبت أنها ما تزال هناك على مسافة كبيرة فوق المساجين، وأن المراتب محفوظة لم تضيعها بشاعة هذه الصحراء وقد حدث) ، ص٩٨، (وينطلق عبد العزيز فى العنبر صارخاً: إن لويس مات. بمقتل لويس شمل الموقع كله صمت رهيب) ، ص٩٩. وقد تأتى الاستباقات لتمثل صوتاً فى السرد كما هو الحال

* هكذا فى الرواية والصحيح (كأن فى القلوب كلها شيئاً مكسوراً ذليلاً مناطه هذا البيت) ، الرواية، ، ص ٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فى رواية (محاولة للخروج) فيأتى الاستباق (وقد وصل الجميع فى رحلة إلى القاهرة، وأنها تشرف على سياحتهن، وأنها تود أن أكون معها، وأن أصحب الجميع فى رحلة إلى سقارة) الرواية، ص٦ . فهذا الاستباق يبين أن حكيماً سوف يصحب الجميع فى الرحلة السياحية بعد ذلك الزمن. والصوت هنا للسارد، حيث إن السرد يأتى بصيغة التكلم من خلال ضمير المتكلم (أنا أحمل صيف القاهرة على رأسى) الرواية ص٥ .

وقد يأتى الاستباق ليمثل صوتاً فى السرد مختلفاً عن صوت السارد، (أخذت منهاالورقات: «... الاثنين ١٨ يوليو زيارة سقارة، الثلاثاء مصر القديمة، الأربع، والخميس والجمعة الصعيد، السبت المتحف المصرى، صباح الأحد جولة حرة..) الرواية ص١١، فهذا البرنامج للرحلة السياحية كما أتى فى الرواية، وقد جاء على لسان الغير، وأورده السارد بأسلوب مباشر فى السرد. وكذا الاستباق (حسناً يمكن استغلاله فى زيارة القرية)، الرواية ص١١، فهذا استباق على لسان السارد ولكنه بشكل حوارى مع الغير.

وإذا كانت الاستباقات والاسترجاعات فى روايات قاسم تشكل عنصراً أساسياً فى التسلسل الزمنى، إلا أن التداخل بين الاستباقات واستئناف السرد، وكذا الاسترجاعات حتى الوصول إلى (الآن) يكون متشابكاً بدرجة كبيرة، حيث لا توجد إشارات واضحة لهذه الاستباقات أو الاسترجاعات أو العودة إلى السرد مرة أخرى فى خطه الرئيسى. وهذا ما يبين أن الكاتب قصد إلى ذلك ولم يترك الأمر اعتباطياً، فقد جعل التشويش والتداخل بين الحكايات الأساسية والفرعية بشكل مقصود، يجعل القارىء البسيط مجهداً فى تتبع الخط الزمنى وسيرورة الأحداث فى الرواية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المراجع والهوامش

١ – انظر:

نبيلة إبراهيم: فن القص فى النظرية والتطبيق (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت).

وانظر:

شعيب حليفى: مكونات السرد الفانتاستيكى (القاهرة: مجلة فصول، ربيع ١٩٩٣م).

٢ – حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٠م) ص١٠٧.

٣ – توماشفسكى: الشكلانيون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م) ص١٨٠.

٤ – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، سابق، ص ٣٤.

٥ – انظر:

جيرار جنيت: خطاب الحكاية، سابق.

٦ – مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٤م) ص٨٩.

٧ – حميد لحمدانى: بنية النص السردى، (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٣م) ص٣٤.

٨ – يمكن الرجوع فى هذا الموضوع لدراسة والاس مارتن المعنونة (بنظريات السرد الحديثة)، مرجع سابق؛ حيث إنه بسط آراء شكلوفسكى وباختين من ص٦٠ وحتى ص٧٢.

٩ – المرجع السابق، ص ٦٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٠- Michael J.Toolan: Narrative, New York & London, Routledge, 1998,) P. 47.

يجب التنويه إلى أن ترجمة رأى ميشيل تولان ليست حرفية، ومرتبطة بفهم الباحث للغة الانجليزية، ولم يكن بالإمكان الاستغناء عنها حيث إنها جاءت كتدعيم لوجهة نظرالدراسة.

١١ - مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، سابق، ص ٨٩.

١٢- ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية، سابق، ص ٢٣٢.

١٣- المرجع السابق، ص ١٠٩، ١١٠.

١٤- شعيب حليفى: مكونات السرد الفانتاستيكى، سابق، ص ٦٦.

١٥- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، سابق، ص ٢٥٩.

١٦- المصدر السابق، ص ٢٦٤، ٢٦٥.

١٧- شعيب حليفى: مكونات السرد الفانتاستيكى، سابق، ص٧٠، ٧١.

١٨- انظـــر: تحليل الخطاب الروائى، سابق، ص ٢٩٣.

١٩- انظـــر: مكونات السرد الفانتاستيكى، سابق، ص ٧٦ وما بعدها.

٢٠- انظـــر: تاريخ الرواية الحديثة، سابق، ص ٤٤١.

٢١- يمكن الرجوع إلى ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م) من ص ٦٣ إلى ص٧٦.

٢٢- المرجع السابق، ص٧٦.

٢٣- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ٢٥٤ وما بعدها.

٢٤- انظر: نظريات السرد المعاصرة، سابق، ص ١٦٣.

٢٥- المرجع السابق، ص ١٧٧.

٢٦- السابق، ص ٢٠٠ وما بعدها.

٢٧- لوسيان جولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية، ترجمة محمد برداة، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤م) ص١٤، ١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٨- المرجع السابق، ص ١٧ .
٢٩- مدحت الجيار: الشاعر والتراث، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٥م) ، ص١٨ وما بعدها.
٣٠- مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، سابق، ص ٣٩ .
٣١- لوسيان جولدمان: البنيوية التكوينية، سابق، ص ٣٧ .
٣٢- المرجع السابق، ص٤٦ .
٣٣- السابق، ص ٥٣ .
٣٤- لسان العرب، ص ١٨٦٧ .
٣٥- المعجم الوسيط، الجزء الأول، ص٤٠١ .
٣٦- المغنى الأكبر، ص١٤٧٤ .
٣٧- Dictionory of contemporary English, P. 1111 .
٣٨- المغنى الأكبر، ص١٤٤٥ .
٣٩- القرآن الكريم: سورة يوسف، الآية ٣٧ .
٤٠- القرآن الكريم: سورة يوسف، الآية ٤١ .
٤١- القرآن الكريم: سورة يوسف، الآية ٤٨ .
٤٢- القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية ١٨٩ .
٤٣- أنظر: سليمان فياض: أزمنة الفعل العربى النحوية، (القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٩٧م) .
٤٤- أنظر: تمام حسان: اللغة العربية مبناها ومعناها، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣م) ، ص٢٤٥ .
٤٥- المرجع السابق ، ص ٢٤٠ وما بعدها.
٤٦- تحليل الخطاب الروائى، سابق، ص ٦٣ .
٤٧- إ.م. فورستر: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصى، (لبنان: جروس برس، ١٩٩٤م) ، ص٢٥ .
٤٨- المرجع السابق، ص ٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤٩- بنية الشكل الروائى، سابق، ص١٠٨.

٥٠- محمود أمين العالم: الرواية بين زمنها وزمنيتها، (فصول، ربيع ١٩٩٣م.) ص١٤.

٥١- محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية فى الرواية العربية، (بيروت: دار الفكر اللبنانى، ١٩٩٤م)، ص٩٤.

٥٢- المرجع السابق.

٥٣- انظر خطاب الحكاية، ص ٢٣١.

٥٤- نهاد التكرلى: الرواية الفرنسية الجديدة، الجزء الأول، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية، ١٩٨٥م) ص٧٦، ٧٧.

٥٥- ميشال بوتور: بحوث فى الرواية، سابق، ص ١٠١.

٥٦- الترجمة للباحث: M.J Toolan: Narrative, P 47 & 48

٥٧- أنظر: والاس مارتن: نظريات السرد المعاصر، سابق ص ١٦٤.

٥٨- أنظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، فصل الترتيب.

٥٩- المرجع السابق، ص ٤٦، ٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

الرؤية السردية

الرؤية وتطور المصطلح

الرؤية في النقد الأدبي

الرؤية في روايات قاسم

(وجهة النظر - التبئير - رؤية العالم)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرؤية وتطور المصطلح :

(١)

الرؤية وتطور المصطلح :

ترتبط كلمة الرؤية فى لغتنا العربية بالمستويات الإدراكية الواعية واللاواعية كما أنها تجىء فى الفهم العربى بمعان متعددة، منها الإبصار والمشاهدة والملاحظة والتأنى والتفكير والعلم والأخبار والاعتقاد والظهور. ([رآه]: يراه، ويرآه (على قلة) رأياً، ورؤية: أبصره بحاسة البصر. و[رآه): اعتقده. ورآه دبره، ورآه فلاناً عالماً: علمه ورآه وظنه)[١] . (الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين. وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب)[٢] . والانطلاق من المعنى اللغوى للرؤية هام وضرورى فى الحقل الأدبى، حيث إنه أساسى من جهتين، **أولهما** : جهة المؤلف، لإدراكه مجتمعه وطبقاته، وتفكيره فى نشوء هذه الطبقات، وعلمه بالتقنية الفنية التى يراها مناسبة لصياغة أفكاره ومعتقداته. **وثانيهما**: جهة الناقد الذى يقوم بتفنيد هذه الرؤية السابقة للمؤلف وللعمل الأدبى.

(٢)

وقد أصبح من الأمور المسلم بها لدى النقاد أن للكاتب – بشكل عام – علاقة مع المجتمع الذى يعيش فيه، وهذه العلاقة علاقة تأثير وتأثر بدرجة ما، تتحدد هذه الدرجة من خلال مدى التفاعل بين الكاتب ومجتمعه. ولا تتضح هذه العلاقة إلا من معرفة ماهية النظرة التى يرى بها الكاتب مجتمعه، وأى المناطق فى مجتمعه تؤثر فيه، وأيها لا يعيرها كثيراً من الاهتمام. حيث يأتى العمل الفنى متأثراً بالحياة الاجتماعية التى يعيشها الكاتب، مهما قيل غير ذلك، وتؤثر نظرة الكاتب إلى مجتمعه فى اختياره للموضوعات التى يتناولها، كما تؤثر فى الطريقة والكيفية التى يتناول بها هذه الموضوعات. وكذا تؤثر نظرة الكاتب إلى مجتمعه –وبخاصة الروائى – فى نوعية الأحداث، والأشخاص والأماكن التى يتناولها. وهذه النظرة إلى المجتمع هى ما اصطلح عليه النقاد بمصطلح الرؤية أو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجهة النظر. وقد ذهب عبد المحسن طه بدر إلى أن (رؤية الفنان لا تصبح مؤثرة فى اختياره لموضوعه فحسب، ولكنها تصبح مسئولة عن اختياره للتكنيك الفنى الذى يتناول به هذا الموضوع)[٣] . وبالتالى فإن لكل كاتب رؤيته الخاصة به فى الحياة ومواقفها وأحداثها المتعددة والمختلفة، ولكل عصر أدبى رؤيته المحددة لاتجاهاته، فالرواية الكلاسيكية تختلف عن الرواية الرومانسية، وكلتاهما تختلفان فى رؤيتهما عن الرؤية الواقعية، مما يؤكد أن الرؤية ليست ثابتة، ولكنها متغيرة عبر الأزمنة والمجتمعات، ولذا فإنها تتغير حسب معطيات الواقع. كذلك تتغير الرؤية مع تغير المراحل العمرية المختلفة للفنان، فهناك الرؤية الأولية للفن والحياة، وهناك الرؤية الناضجة التى تأتى مع اتساع الخبرة، وزيادة عمق الاحساس عند المؤلف.

(٣)

وحينما استخدم هنرى جيمس مصطلح (Point of view) فى النقد الأدبى، وترجم هذا المصطلح فى النقد العربى إلى (وجهة النظر)، استخدمه النقاد بعده بشكل كبير. إلا أن هذا المصطلح (وجهة النظر) لم يره بعض النقاد محدداً للعمل الأدبى، وبخاصة العمل الروائى، فأراد ستيفيك فى مطلع القرن العشرين أن يستبدله بمصطلح آخر، رآه أكثر دقة وتحديداً، وهو (Focus of Narration)، وقد ترجم المصطلح إلى العربية تحت مصطلح (بؤرة السرد)، ومما لا شك أن مصطلح جيمس (وجهة النظر) أكثر عمومية فى الفن، فهو ينطبق على الشعر والمسرح والرواية وغيرها، بينما مصطلح ستيفيك لا ينطبق إلا على الرواية فقط.

ورأى ستيفيك (أن دراسة وجهة النظر وما تثيره من نقاط، قد تبدأ بالتكنيك وتنتهى إلى نظرة الروائى الكلية إلى الحياة، وهو فى ذلك على حق – كما سنرى – فمهما قيل عن موضوعية الروائى الفنية، يظل من الصعب أو المستحيل الفصل بين اهتماماته الفنية أو الجمالية، واهتماماته الخلقية بوجه عام)[٤] . فوجهة نظرالمؤلف هى التى تحدد لنا أنماط

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأحداث التى يناقشها أو يوردها فى عمله الفنى. وهنا تساؤل يفرض نفسه عن الرؤية، فهل الرؤية هذه خاصة بالمؤلف بصفته المبدع للعمل الفنى؟ أم أنهاخاصة بالراوى الذى يروى الأحداث بطريقته السردية الخاصة، سواء كانت رؤيته من خلف أو من الخارج أو رؤية مع؟!. أم أن الرؤية خاصة بالبطل الذى قد يكون منفصلاً عن المؤلف والراوى، وقد يكون السارد شاملاً لهما؟.

لاشك أن النقد التقليدى القديم لم يكن يفصل بين رؤية المؤلف، ورؤية الراوى، ورؤية البطل؛ حيث لم يكن مصطلح الرؤية مستخدماً بطريقة علمية، كما هو حال استخدامه فى النقد الأدبى الحديث. ولكن الدراسات النقدية الحديثة أصبحت تفصل بين رؤية المؤلف، والرؤية فى العمل الفنى، خاصة عند أصحاب المدرسة الشكلية، والتى تفصل بين المؤلف الذى انتهى دوره ومات بعد ظهور العمل الفنى، وبين رؤية العمل الفنى الذى أصبح كياناً له ذات وطبيعة خاصة، وأصبح مؤلفه قارئاً عادياً له، له ما للقارىء من حقوق تجاه العمل الأدبى، وتعتبر وجهة نظره فى عمله الأدبى وجهة نظر خارجية لا ترتبط بالعمل الأدبى ذاته فى شىء. فإذا كانت الرؤية أو وجهة النظر خاصة بالمؤلف؛ فإنها ستصبح نظرة كلية للحياة والمجتمع والتاريخ، كما أنها ستصبح وجهة نظر خاصة بالمؤلف فى التكنيك الروائى بشكل عام، والذى يراه المؤلف مناسباً لتشكيل النص الفنى الروائى. إلا أن هذه الرؤية الخاصة بالمؤلف لا يجب أن تفرض نفسها على الأحداث أو الشخصيات، فيقيم المؤلف – بفرضها على القارئ – سداً إضافياً من الوهم أمام القارئ على حد تعبير بيرس لبوك[٥] ، الذى نادى بما نادى به هنرى جيمس، بضرورة اقناع القارئ وأن القارئ لا يقتنع بما يقدمه له الكاتب على لسانه، خاصة حينما يتحدث عن دواخل الشخصية وأفكارها. وهنا يحتاج الكاتب أو الراوى أن يقدم أدلة على صدقه لاقناع القارئ.

أما حينما تصف الشخصية نفسها من الداخل فإنها لا تحتاج إلى أدلة للإقناع بأفعالها[٦] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبعبارة أخرى يرى لبوك أن فرض وجهة نظر المؤلف لا تأتى إلا بتدخل المؤلف المباشر فى العمل الفنى تدخلاً واضحاً؛ مما يضع عقبة كبيرة بين القارئ ومحاولة الإيهام بالصدق فى العمل الفنى من جهة أخرى، فيسقط قناع الصدق الذى يغلف النص الأدبى أمام عين القارئ أو المتلقى. وذات الرأى الذى يراه لبوك سبقه إليه هنرى جيمس، حينما رأى جيمس أن تدخل المؤلف بسرد مقتضب للحكاية، وبإدخال صوته المباشر فى العمل الفنى يفسد ذلك العمل، ولذا فقد فضل مسرحة الحدث، ونقل حوار الأشخاص كما هو دون فرض آراء على هؤلاء الأشخاص.

أما وجهة النظر النابعة من العمل الفنى فسوف يصبح تحليلها(وسيلة لكى نفهم كيفية اندماج الشكل والمضمون فى الرواية، ولكن الشكل ليس كيفية سرد القصة لا غير، بل إنه يمكن أن يشمل الصورة والاستعارة والرمز الذى ينبثق من الفعل)[٧] . ولأن مصطلح وجهة النظر متسع لمفاهيم وتفسيرات عديدة، فلم يعترض عليه ستيفيك وحده كما سبق، ولكنه وجد الكثيرين من المعترضين أمثال نورمان فريدمان فى كتابه (نظرية الرواية)[٨] .

الذى علق على وجهة النظر الهندرية واعتبرها مصطلحاً عاماً ولا تصلح لدراسة الرواية، وشبيه بهذا الاعتراض اعتراض بيرسى لبوك فى كتابه (صنعة الرواية).

ويجىء بوث ليترجم وجهة النظر إلى زاوية الرؤية، ليربط بذلك زاوية الرؤية بوجهة نظر الراوى، ويجعلها متعلقة (بالتقنية المستخدمة لحكى القصة المتخيلة، وأن الذى حدد شروط هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التى يهدف إليها الكاتب عبرالراوى، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أى أن تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن أو تعبر عما هو فى امكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروى له أو على القراء بشكل عام)[٩] . ولا يمكن أن تكون رؤية المؤلف هدفاً فى حد ذاتها، ولكن الغرض من عرض هذه الرؤية هو التأثير على المتلقى بشكل عام، ولو كانت هدفاً يريد أن يصل إليه المؤلف لما أصر المؤلف على توضيح هذه الرؤية بطرق مختلفة متغيباً الإقناع والإيهام

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالتصديق، والتخييل بأكثر من طريقة باغياً السيطرة – إن استطاع – على عقل المتلقى، والتأثير فى أحاسيسه قدر ما يستطيع.

ويفسر مصطفى سويف هدف الفنان من إبراز وجهة نظره الخاصة تجاه مجتمعه الذى يعيش فيه تفسيراً نفسياً حينما يقول: (إن العبقرى الفنان تنتظم علاقته بمجتمعه فى صورة تعارض واختلاف يصحبه الشعور بالحاجة إلى إنهاء هذا الخلاف واقناع الآخرين بوجهة نظره.)[١٠] . وهذا التحليل النفسى يبرز أن هناك علاقة انفصال/ اتصال بين الكاتب وبين المجتمع الذى يعيش فيه، ويجعل الكاتب منظراً لمجتمعه أكثر منه متصلاً بهذا المجتمع على أساس أنه لبنة فيه.

ولا يمكن أن يقر ناقد – وكذا الدراسة – انفصال الكاتب عن المجتمع حتى فى حالة معارضته لقيم ونظم هذا المجتمع؛ حيث إن هذه القيم وتلك النظم تؤثر فى الكاتب تأثيراً مباشراً، وقد تتحكم فى سلوكياته وأنماط حياته وتعاملاته مع الآخرين، بل وتحدد أفكار الكاتب، وطريقة تناوله لهذ العلاقات الاجتماعية مما يجعل الكاتب أكثر اتصالاً بالمجتمع من غيره.

ويأتى تفسير مدحت الجيار للدوافع التى تجعل الفنان (الشاعر) يريد أن يصوروجهة نظره من منطلق التحليل النفسي، فالكاتب يعيش حالة من الإحباط لأسباب الفشل المتكرر فى المجتمع، وينعكس هذا على الفنان بدوره فيحاول أن يدفع هذا الإحباط عن نفسه وعن المجتمع، وذلك من خلال الكتابة التى تشكل وجهة نظر الفنان (فيظل هذا الاحباط الذى تسببه الجماعة للفرد أحد العوامل التى تدفعه لتجاوزها، بل تصبح من أهم البواعث النفسية والاجتماعية للخلاص من هذه اللحظة بالكتابة بتشكيل النص الشعرى، يعنى أن تتحول اللغة إلى وسيلة خاصة لقهر إحباط الجماعة)[١١] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٤)

وقد تطور مفهوم وجهة النظر بعد ذلك تطوراً كبيراً بحيث أصبح محدداً أكثر فى دراسة الرواية، وتبدو ملامح هذا التطور على يد تودوروف الذى عرّف وجهة النظر بأنها (جهات Aspects) الحكى، وقد ترجم سعيد يقطين تعريف تودوروف لوجهة النظر حينما قال عن تعريف وجهة النظر بأنها (الطريقة التى بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوى، وذلك فى علاقته بالمتلقى)[١٢] . وتعريف تودوروف يربط بين الشخصية الروائية والراوى من جهة، ويفصل بين رؤية المؤلف ورؤية العمل الفنى من جهة أخرى، مما جعل تعريفه يتبنى مفاهيم المدرسة الشكلية وترتبط بنظريات التواصل أكثر من ارتباطها بالنظريات السردية الحديثة، التى رأت فى وجهة النظر والرؤية رأياً جديداً يربط بين الرؤية والسرد من جهة، وبين الرؤية والواقع الاجتماعى من جهة أخرى. ويربط معظم النقاد بين وجهة النظر والراوى، ووجهة النظر والشخصية، ويتضح ذلك فى ربط نورمان فريدمان بين الراوى والشخصية نفسها، بصفة الراوى – وخاصة الراوى العليم – الذى يقوم بتقديم الشخصية، فيرى فريدمان أن الراوى العالم بكل شىء، والذى يقدم لنا الشخصية الروائية وسلوكياتها الخارجية والداخلية، من خلال المعلومات التى يمد القارىء بها عن هذه الشخصية. إن هذا الراوى لا يحتاج إلى إقناع القارىء بصدقه والوثوق به، فالراوى العليم كثيراً ما يختلط صوته بصوت الشخصية التى يقدمها، حتى لتظن أنه يحدثنا عن نفسه[١٣] .

ويتضح من تعريف تودوروف وربط فريدمان السابقين أن تعديلات متعددة قد طرأت على وجهة النظر. منها التعديلات التى أجراها كل من كلينث بروكس وروبرت بن وارين على مصطلح وجهة النظر، حيث اقترحا (البؤرة السردية Focus of Narration)، وقد لخص جيرار جنيت رأيهما فى الجدول التالى:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
سارد حاضر بصفته شخصية فى العمل	١ – البطل يحكى قصته	٢ – شاهد يحكى قصة البطل.
سارد غائب بصفته شخصية عن العمل	٤ – المؤلف المحلل أو العليم يحكى القصة.	٣ – المؤلف يحكى القصة من الخارج.

ويجىء تحليل بروكس ووارين لوجهة النظر فى العمل الأدبى مرتبطا بالنص الروائى ومحدداً له، إلا أن هذا التحليل قريب الشبه بتحليل بوث، الذى قام بعمل تصنيفات لصوت المؤلف وجعل هذه التصنيفات ثلاثة هى:

أ – المؤلف الضمنى. ب – الراوى غير المعلن. جـ – الراوى المعلن.

(ثم يصنف الراوى المعلن إلى:

أ – الراصد Observer.

ب – الراوى المشارك فى الأحداث .Narrator - agent.

جـ – الراوى الذى يعكس الأحداث Reflector.

ويرتبط هذا التصنيف مباشرة بالمسافة التى تفصل بين المؤلف والقارىء وشخصيات الرواية)[١٥] . إلا أن هذا التصنيف يجعل الرواية قابلة لتحمل عدة وجهات نظر مختلفة، قد تصل إلى حد التناقض فيما بينها، كما أنها تفرض وعياً كاملاً للمؤلف. الأمر الذى يبيح الظهورالمباشر للمؤلف فى عمله الروائى، مما يتيح إقامة ستار بين العمل والقارىء، لينتفى بذلك عن العمل الإقناع والإيهام بالصدق.

وإذا كانت الدراسات الشكلية صاحبة السبق فى دراسة وجهة النظر، بعد استخدام هنرى جيمس لهذا المصطلح، لكن الشكليين حصروا وجهة النظر فى زاوية الرؤية،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لتتبنى بذلك رؤية الراوى فى الرواية، وتسقط رؤية المؤلف، حيث انهم فصلوا بين المؤلف وعمله الفنى. وجاءت نظرة البنيويين الشكليين، أكثر تطوراً وتحديداً فيرى حميد لحمدانى (أن توماتشفسكى قد سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الراوى هذه وأسلوب السرد الذى يختاره لروايته)[١٦] . وبرغم سبق توماتشفسكى، إلا أن بعض النقاد اتجه اهتمامهم إلى جان بويون، وبخاصة فى تحديده لزاوية الرؤية السردية، فقد اعتمد هذا التقسيم تودوروف، وقد نقل هذا التقسيم البويونى للعربية كل من حميد لحمدانى فى دراسته المعنونة (بنية النص السردى)، وسعيد يقطين فى بحثه المهم (تحليل الخطاب الروائى)، وشعيب حليفى فى بحثه المعنون بـ (بنية السرد الفانتاستيكى).

وقد قسم بويون الرؤية تقسيماً ثلاثياً:

(أ – **الرؤية من خلف:** أو التبئير الصفر – بتعبير جنيت – حيث السارد يعلم أكثر من الشخصية، فهو كلى العلم، وكلى الوجود عالم بخفايا الأمور، وهذا النوع الذى كان سائداً فى الحكى الكلاسيكى...

ب – **الرؤية مع أو التبئير الداخلى...** السارد فى تساو مع الشخصية، لا يعمل إلا على تقديم كلامها، فهو يرى كل شىء من خلال وعى الشخصية، كما يكون متعدداً بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية..

جـ – **الرؤية من الخارج:** أو التبئير الخارجى، حيث السارد هو مجرد راصد للحركة الخارجية، يقف فى حياد تام ليحقق موضوعية تكون معرفة السارد فيها أقل من معرفة الأشخاص)[١٧] . ومن هذا المنطلق سوف تتعدد زوايا الرؤية، وذلك لتعدد الراوى فى العمل الروائى، وسوف يحتوى العمل الروائى على أكثر من وجهة نظر، وهذا ما سيسمى فيما بعد الحكى داخل الحكى، أو الرواية داخل الرواية، وحينما تتعدد وجهات النظر فلابد وأن يتبعها تعدد فى تناول الخطاب السردى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومع بداية السبعينيات تتطور وجهة النظر وتتغير على يد الناقد الروسى أوسبنسكى، الذى خالف بويون وتودوروف، وسابقيه فى نقد الرواية، حيث رأى اوسبنسكى (أن وجهة النظر تتصل اتصالاً وثيقاً بتوليف العمل الفنى بصفة عامة)[١٨] . وقد انطلق من خلال تعدد وجهات النظر فى الرواية، وأن هذاالتعدد يتنوع ويتوزع داخل العمل الفنى، مما يقدم فرصة كبيرة للمؤلف فى توظيف كل وجهة نظر داخل عمله، ومن خلال التوليف بين وجهات النظر، ستتضح مستويات بناء هذا العمل. وتحليله لوجهة النظر جاء عملياً وتطبيقياً، على الرغم أنه كان يقصد منه التنظير لمنهج نقدى يتخصص فى بويطيقا التوليف، ولذافقد وجد المعترضون مساحة كبيرة تمكنهم من إظهار اعتراضاتهم فيها.

ومن هؤلاء المعترضين لنتفلت، وجيرار جنيت*. فقد تناول جنيت وجهة النظر لدى مجموعة من النقاد وهم:- كلينث بروكس – روبرت بن وارين – ف.ك شتانتسل – نورمان فريدمان – تودوروف – برتيل رومبرك. وناقش وجهات النظرالمختلفة، ووجد أن هناك خلطاً بارزاً للعيان فى تنميط الحالات السردية حينما يؤخذ فى الاعتبار الصيغة والصوت معاً، ويوضح هذا التصنيف تحت مقولة وجهة النظر، ولذلك تبنى جنيت مصطلحاً مغايراً أسماه (التبئير)، فيقول جنيت: (وتحاشياً لما لمصطلحات رؤية وحقل ووجهة نظر من مضمون بصرى مفرط فى الخصوصية، فإننى سأتبنى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريداً بعض الكثرة، والذى يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين بؤرة السرد)[١٩] .

وقد صنف الحكاية المبأرة إلى تصنيفات ثلاثة هى :-

أ – الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر.

ب – الحكاية ذات التبئير الداخلى سواء كان ثابتاً أو متغيراً أو متعدداً.

جـ – الحكاية ذات التبئير الخارجى.

* تهتم الدراسة بآراء جيرار جنيت بصفتهامصدراً أساسياً فى المنهج، تعتمده الدراسة لما لها من أصداء وتأثيرات على كثير من النقاد فى العالم، وعلى وجه الخصوص فى الوطن العربى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتضح من تصنيف جنيت للتبئير أنه متفق مع بويون فى تصنيفه للرؤية:
أ – الرؤية من خلف. ب – الرؤية مع. جـ – الرؤية من الخارج.

ولا شك أنه حاول التوفيق بين وجهات النظر التى رأى أنها تتعارض مع بعضها، من وجهة نظر النقاد الذين تناولوها. ولذا فقد خرج بمفهوم جديد أكثر تحديداً ووضوحاً، إلا أنه لم يقدم المبررات الكافية لهذا التغيير فى المصطلحات، سوى تجنب المضمون البصرى، بالإضافة إلى أنه لم يقدم تعريفاً محدداً للمصطلح الذى ابتكره، وهو مصطلح التبئير، مما جعل هذا المصطلح مرادفاً لأحد المصطلحات التى اعترض عليها، أومرادفاً لها جميعاً. مما دفع الناقدة بال إلى انتقاد هذا التوجه الذى توجه إليه جنيت، فرأت أن الحكاية غير المبأرة أو التبئير الصفر، والحكاية ذات التبئير الداخلى تأخذان معنى حصرالمجال الذى نادى به من قبل جورج بلان، (إذ فيهما معاً نجد معرفة الراوى إما كلية أو مقتصرة على بعض الشخصيات، وتبعاً لذلك فهناك فى الحالتين شخصية انطلاقاً منها يقدم الحكى، هذه الشخصية نسميها المبأر، أما النوع الثالث (التبئير الخارجى) فيتميز عن الثانى، لأن الأمر لايتعلق بحصرالمجال، ولكن بقلب الوظيفة، هناك شخصيات مبأرة أيضاً لكن من الخارج)[٢٠] .

(٥)

إن التطور الذى مر به مصطلح الرؤية، سواء كان فى مرحلته الأولى وهى مرحلة وجهة النظر الهندرية، أو ماتلاها من مراحل حتى وصلت إلى ما أسماه جيرار جنيت بالتبئير. هذا التطور لم يقدم التنظير النقدى الكافى لتعريف مصطلح الرؤية، وهذا التعدد فى المرادفات جاء نقداً ذاتياً لكل ناقد، ولذا فقد قصد كل ناقد جانباً معيناً من الرؤية فرضه عليه اتجاهه النقدى، ومنهجه الذى يقصد إليه. حيث اعتمدت هذه المفاهيم على أيديولوجيات مختلفة فى النقد، وجاءت فى معظمها نظرية، فهى إما تنطلق من النص الروائى، وخارجة منه للربط بين النص والواقع الاجتماعى، وإما منطلقة من النص

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنصبة فيه مرة أخرى لبيان المستويات والدلالات النصية والعلائق بينها. والاتفاق الوحيد بين هذه المناهج كلها أنها تخرج من النص الروائى بشكل عام، سواء من تناول رؤية المؤلف أوالراوى أو الشخصية؛ ولذا فقد استندت إلى الرؤية بصفتها مقولة من مقولات الخطاب، ولأن مصطلح الرؤية من المصطلحات الواسعة فقد استطاع أن يتحمل المرادفات المتعددة من وجهة نظر – زاوية الرؤية – الرؤية السردية – التبئير – وحصرالمجال، مما جعل الاختلاف فى لفظ المصطلح، وتشابه كثير من النقاد فى تفسيره، ويرجع ذلك لانطلاقهم من منبع واحد وهو النص الروائى.

وعلى الرغم مما أثاره الشكليون سابقاً حول فصل العمل الأدبى عن مؤلفه، وما اهتم به البنيويون بعد ذلك من العلاقات النصية، وتحليل النص من بناه ومستوياته المتعددة، إلاأن النص يبقى رهين المجتمع فى انتاجه وتلقيه. ولذا ستهتم الدراسة بآراء لوسيان جولدمان باعتبارها رابطة بين النص والمجتمع، فقد حدد جولدمان الرؤية على أساس أنها المنظورالذى يرى الفنان العالم من خلاله، والذى يوضح لنا نظرة الفنان إلى عمله، فيقول جولدمان: (أما عن المنظور الذى يكتب فيه الفنان عمله، فإن رؤيته للعالم هى التى تحدده. وبمقدارما تكون هذه الرؤية ارستقراطية أو بورجوازية أو بروليتارية، بقدر ما يكون فنه ارستقراطياً أو بورجوازياً أو بروليتارياً)[٢١] .

فالمنطلق الأساسى عند جولدمان أن الأدب بجميع أنواعه إنما يكتب من منظور اجتماعى، طبقى، أو يكتب من خلال (رؤية العالم World View) حيث يرتبط الأدب بطبقة معينة من تلك الطبقات التى يتكون منها المجتمع، وتلك أساسيات المنهج الجولدمانى فى البنيوية التوليدية/ التكوينية، حيث يربط الأدب بالمجتمع. وقد سبق جورج لوكاتش فى هذه النظرة، إلاأن اتجاه جولدمان جاء مطوراً لاتجاه لوكاتش الذى انطلق من المادية التاريخية حيث يرى (أن الأدب ليس موضوعاً ثقافياً سالباً بأى حال من الأحوال، بل إنه جزء من الصراع الذى أحدثه المجتمع الرأسمالى نفسه)[٢٢] . إلا أن رؤية العالم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجولدمانية، قدمت مفهوماً جديداً ومتطوراً، حيث ربط بين الأدب والطبقة الاجتماعية التى ينتمى لها بالمفهوم التاريخى، الذى يرتبط بظهور الطبقة وتطورها واتجاهاتها الحاضرة، واستشرافاتها المستقبلية. وحديثه عن الطبقات الاجتماعية وعلاقاتها بالأدب، تقترب أكثر من علم الاجتماع؛ حيث إنها تركز على حركة المجتمع وكيفية تشكل الطبقات الاجتماعية ونوايا الخلود والفناء، فى كل طبقة من هذه الطبقات وهذا ما دفعه إلى أن ينظر للأدب على أنه نتاج جماعى، وإن اعتبره الآخرون نتاجاً فردياً، (ويترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية – شأنها فى ذلك – شأن الإبداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية – أعمال فردية وجماعية فى آن. وهى جماعية لأن الوعى الطبقى للمجموعة الاجتماعية هو الذى ينطوى على مكونات رؤية العالم)[٢٣] .

وعلى الرغم من انطلاقة لوكاتش وجولدمان من المادية التاريخية إلا أنهما قد تناولا الأدب من منظور اجتماعى طبقى، وأهملا جانباً أساسياً من أساسيات المادية التاريخية وهوالجانب السياسى، حيث ترى المادية التاريخية أن السياسة أكثر تأثيراً فى الواقع الاجتماعى والانتاج الثقافى، باعتبار أن السياسة تمثل وعى التاريخ الباقى، والذى يوضح العلاقات الاجتماعية بين الطبقات وبين الحكام، وذلك بالإضافة إلى أن النظام السياسى كثيراً ما يتحكم فى شكل الطبقة الاجتماعية ودرجة نموها وتطورها، والشكل الثقافى الذى يسمح بتقديمه النظام للطبقة الاجتماعية. ولكن يبدو أن نظرتهما للأدب – لوكاتش وجولدمان – جاءت متأثرة بظهور فن الرواية، والذى نشأ مع نشوء الطبقة البورجوازية، مما جعلهما يفسران الأدب من منظور اجتماعى بحت، فتبنى جورج لوكاتش مفهوم الكلية الاجتماعية، ثم طوره جولدمان إلى مفهوم رؤية العالم والذى رأى أن مجمل الأعمال الأدبية تخرج من هذا المفهوم.

(٦)

وقد اشترط بعض النقاد مواصفات محددة يجب أن تتوافر فى الرؤية، فقد اشترط عبد المحسن طه بدر أن يتوفر عنصر الوضوح لهذه الرؤية، ويؤكد أن ما يعنيه (بالوضوح ليس أكثر من مجرد قدرة أدوات الفنان التكنية على توصيل ما يريده إلينا، وأننا نعنى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالوضوح أمراً مغايراً تماماً للسطحية أو البساطة، فنحن نعلم أن رؤية الفنان كلما كانت عميقة كان عالمه خصباً ومركباً ومتشابكاً)[٢٤] . وهذا التناول من عبد المحسن طه بدر يربط بين رؤية الفنان المتمثلة فى عالمه وعمله الفنى، وبين تلقى هذا العمل، ويركز على أن الرؤية لابد وأن تكون المؤثر الأكبر فى التواصل بين الفنان والمتلقى، والذى يأتى من خلال الوضوح ولكن بشكل خصب، ليأتى الاقناع بعيداً عن السطحية والبساطة، وهذه النظرة تقترب من نظرة هنرى جيمس حينما طلب أن يكون الإيهام بالواقع لدرجة تصبح معها الرواية وكأنها واقع، ولذا فإن الكاتب لا يجب أن يظهر صوته مستقلاً فى الرواية، بحيث يبدو وكأنه شخص خارج الحكى[٢٥] .

ولا شك أن الفنان كلما كانت رؤيته للواقع رؤية واضحة؛ فإن هذا الوضوح يمكنه من نقلها للمتلقى من خلال عمله الفنى دون تسطيح أو امتهان لعقل التلقى، وذلك من منطلق أن وجهة نظر الفنان (مهمة للغاية، حيث إنها إحدى الآليات التى تطلعنا على اتجاه الرواية، وتحاول أن تكشف تماماً عن كيفية تأثرنا بالمضمون إذا كان واضحا، أو مشوشاً، من خلال هذه العدسة، فالرؤية تأتى لتبرز لنا موضوعاً ما فى صورة معينة طبقاً لمحددات ومواقف، وهى التى تحدد رؤيتنا لهذا العمل)[٢٦] . فالربط بين موقف الأديب فى نظرته للواقع، وبين وضوح رؤيته وضبابيتها ربط منطقى إلى حد كبير، حيث إن عالم الأديب مرتبط بالواقع بدرجة كبيرة، ولكن تعامله مع الواقع من خلال صياغة فنية جديدة وخاصة، هى التى تبرز رؤية الفنان المتميزة.

والعودة إلى الربط بين الأدب والواقع مهمة – على الرغم – أنها تجعلنا نرجع إلى النقد التقليدى والأدب الواقعى مرة أخرى، حيث ينقل الأديب الواقع الواضح برؤية واضحة، فنمر فى دروب مألوفة فتتضح زوايا ربما قد سبق أن رآها المتلقى، وربما لم يرها فى الدروب نفسها، حسب نظرة المتلقى لهذه الدروب – فى السابق – أو نظراته المتعددة. وهذا ما رفضه الشكلانيون وأصحاب البنيوية ، حيث إنهم مصرون على أن التعامل لن يكون إلابين الناقد والعمل الفنى، وسيخرج من بينهما المؤلف والمجتمع. ليصبح التركيز

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على أدبية العمل، لا على ارتباطه بطبقة اجتماعية معينة، ولا بمؤلف ما، بحيث يمكن التفرقة بين علم النفس الذى يدرس السلوك الظاهر للمؤلف، أو دوافعه واتجاهاته، وبين علم الاجتماع الذى يدرس الطبقات الاجتماعية والعادات والتقاليد، وبين الأدب كعلم يهتم بالعمل الأدبى ولا يخرج عن نطاقه، (ولعل موضوع الرؤية الفنية الناقصة أو المشوهة من أكثر الموضوعات حساسية فى معالجة القضية الفنية لأنه ربما كان ماساً بحرية الفنان وحقه فى التمتع بأقصى درجات الحرية للكشف عن رؤيته)[٢٧] ، مع أن التركيز على حرية الفنان لا تخرجه عن ضرورة الإقناع بما يكتب، فإن اتيحت الحرية للفنان ليكتب مايشاء، فعليه الاقناع بما يكتب، حتى لا يتحول الأدب إلى سلوك شخصى يخص الكاتب وحده، وليصبح بعض الأدب نوعاً من الفوضى والاستغراق فى اللامعنى، بعد أن فقد ضروريته ووظيفته.

وإذا كان الشكليون لم يأخذوا فى الاعتبار رؤية المؤلف، حيث إن اعتباراتهم جاءت للعمل الفنى فقط، كشكل منفصل تماماً عن مؤلفه فاندحرت رؤية المؤلف أمام رؤية العمل الأدبى فى ذاته، أو علاقاته الخارجية بالنصوص الأدبية الأخرى التى يتناص معها. ولذا فهم لا يبحثون عن الأشياء والأحداث والموضوعات، ولكنهم يبحثون فى الفنية التى جعلت هذا العمل أدبياً. وقد استفاد النقد الأدبى الحديث من المدرسة الشكلية فضيلة الانتباه للتقنية الأدبية، والتى دمجت بين الشكل والمضمون، فلم يعد الفصل بينهما ممكناً. إلا أن فصل العمل الأدبى عن الواقع الاجتماعى كان سلبية واضحة فى نظرة الشكليين، حيث إن الواقع هو الذى أنتج الأديب، والأديب هو المنتج لعمله، من خلال رؤية خاصة له، ومن خلال تعامله مع هذا الواقع، وبالتالى فهو الذى يحدد التقنيات المستخدمة فى إعادة صياغته، وهذا ما طوره أصحاب البنيوية فيما بعد، حيث إنهم اعترفوا بوجود المؤلف، ولكنه اعتراف مشروط، فوجود المؤلف مشروط بوجود عمله الأدبى، المؤلف موجود داخل النص ذاته على حد تعبير رولان بارت، ولذا فحينما يقوم المؤلف بانتاج عمل فنى، فإن ذات المؤلف تتضح مع هذا العمل الفنى.

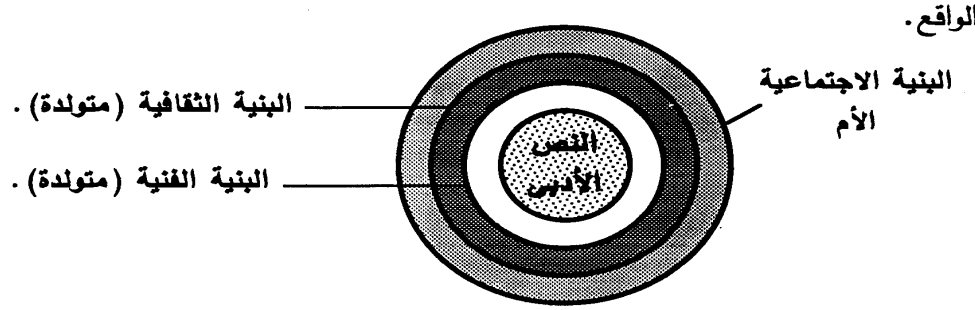
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم يربط البنيويون الشكليون بين إدراك المؤلف للواقع، وبين رؤيته وتشكيله للعمل الأدبى، بل إنهم يربطون بين إدراك المؤلف للعمل الأدبى والفنى، وبين العمل ذاته؛ باعتبار أن العمل الفنى واقع داخل الواقع له صلة به، ولكن من الأولى أن ندرس الواقع الأدبى فى علم (أدبية الأدب)، وندرس الواقع الاجتماعى فى علم الاجتماع. ليصبح الأدب خلقاً جديداً، بحيث يصبح المؤلف صاحب واقع خاص فى عمله الفنى، لا يشاركه فيه أحد إلا بعد تلقى هذا العمل. وقد دعا روب غرييه إلى هذه المفاهيم حينما كان يتحدث عن طموحات فلوبير فى رغبته أن ينشىء عالماً جديداً فى الأدب، من خلال إنشائه لرواياته لتصبح الأحداث والأشخاص كلها مجرد اختراعات. ولكن هل استطاع فلوبير أن يخلق مفردات حدثية أو مكانية لاتستفيد من إمكانات الواقع؟ ليس فى الأمر إلا اتجاه واحد، هو الأخذ من الواقع، حتى إذا كانت المفردات الروائية متعارضة مع مفردات الواقع، فإنها ناتجة عنها بالضرورة. وهذا ما نادى به النقد الأدبى ، كأصحاب البنيوية التوليدية/ التكوينية الذين ربطوا بين المؤلف كنتاج اجتماعى طبقى، لوجهة نظر جماعية طبقية، وبين العمل الأدبى كنتاج اجتماعى لوجهة نظر جماعية وفردية فى آن واحد.

(لقد أظهر لنا النقد الحديث أن الحديث عن المحتوى فى حد ذاته ليس حديثاً عن الفن أبداً، ولكن حديثاً عن التجربة، وأننا لا نتحدث بوصفنا نقاد إلا حين نتحدث عن المحتوى المنجز، أى الشكل، العمل الفنى بوصفه عملاً فنياً، والفرق بين المحتوى أوالتجربة والمحتوى المنجز هو التقنية. إذن فحين نتحدث عن التقنية فإننا نتحدث عن كل شىء تقريباً)[٢٨] . والحديث عن الشكل فى العمل الأدبى دون ربط ذلك بالواقع الاجتماعى سيفقد العمل الأدبى حسه التاريخى والواقعى، الذى ارتبط بهما العمل الأدبى. حيث يصبح الواقع الاجتماعى محيطاً عاماً، والدائرة الشاملة كما يرى ذلك مدحت الجيار، حيث إن هذا المحيط العام (تتجادل فيه بقية الدوائر، ولذلك لا تفسر أى دائرة من هذه الدوائر إلا فى علاقاتها ببقية الدوائر، الدائرة الأكبر التى تمثل الأم لما بعدها، بينما تمثل الدائرة الأصغر البنية المتولدة، وهكذا تبدأ معالجة أى ظاهرة من جوهرها، وتشكيلها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الآنى، وتتوسع معها عبر الدوائر التالية حتى تصل للبنية المفسرة لنفسها ولما بعدها وهى الواقع.



والحقيقة أن البداية من أى بنية أو دائرة منها يتفسر بما قبله وبما بعده وهكذا)[٢٩] والبنية الاجتماعية هى الأم باعتبارها الموضح الأساسى للطبقات الاجتماعية، وعلاقاتها والمنتج الرئيسى للبنى الثقافية، والمؤثرة الأولى فى البنية الفنية.

هذه النظرة الاجتماعية للأدب كفن أقرب ما تكون إلى التصورالعربى، حيث إنها تعرى الواقع العربى، وتركز فى الوقت نفسه على طبيعة الأدب العربى كفن مستقل عن غيره من الآداب العالمية، ولا يمكن اغفال التأثير والتأثر. ففى الوقت الذى يركز فيه الأدب الأوربى والأمريكى على أهمية العامل الاقتصادى باعتباره الأول الذى يظهر شكل الطبقة الاجتماعية ومستواها، وحجم صراعها مع الطبقات الأخرى. ولا نستطيع أن ننكر أهمية هذا العامل فى المجتمع العربى، وخاصة فى عصرنا الحديث بعد التحولات التى طرأت على المجتمع العربى بعد الاستقلال وعوائد النفط. بينما كل ذلك لا يوضح كل الجوانب الأساسية والبارزة فى أدبنا العربى، حيث السيطرة للأنظمة السياسية والقوانين والدساتير والمعتقدات الدينية، وإن اتضح منذ أعوام لا تتعدى ثلاثة عقود آثار العامل الاقتصادى على الساحة العربية، وازداد تأثير العامل الاقتصادى فى الوطن العربى بعد حرب الخليج.

إن دراسة الأدب من خلال التحليل الفنى الاجتماعى أقرب المناهج إلى روح أدبنا العربى، حيث إن الجدليات التى تحدث فى مجتمعنا العربى أعمق بكثير من أى تصور

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نظرى، أو بعبارة أخرى، هى جدليات معقدة لها قوانينها الأكثر تعقيداً، ولا يمكن النظر إليها من خلال نظريات التجديد فقط، التى تأتى على يد المعربين للعلوم والمستوردين للنظريات الأدبية المعلبة، والتى تصبح فى أحايين كثيرة لا تسمن ولا تغنى من جوع ولم تدفعنا هذه الدعوة إلى قومية فحسب، بل إن النظام الاجتماعى العربى مختلف تمام الاختلاف عن غيره من الأنظمة الأوربية والأمريكية، فلا زال تيار المحافظة على الشكل الاجتماعى أمراً هاماً بالنسبة للأنظمة السياسية، وتضحى من أجل تثبيته بكل غالٍ ونفيس، ولا زالت معظم الدول العربية تحكم بديمقراطية النظام، لا بنظام الديمقراطية مما جعل الغالبية من النظم الاجتماعية العربية ثابتة لمدة تزيد عن خمسة عقود من الزمن.

هذا إلى جانب أن الذين نادوا سابقاً بأساسية العامل الاقتصادى، قد بدأوا يهمشون من دوره فى الأدب، فلم يعد العامل الاقتصادى مركزاً أساسياً أو منطلقاً رئيساً لدراسة الأدب، والذى وضعه جولدمان فى مقام مكين. فيقول إرنست فيشر:- (ليس الوضع الاقتصادى هو العنصر الفعال الوحيد فى حين تلتزم العناصر الأخرى بموقف سلبى، بل هناك بالأحرى تأثير متبادل، على أساس من الضرورة الاقتصادية التي يتبين دائماً أنها العنصر الحاسم فى آخر الأمر)[٣٠] .

واختلاف الوضع الاجتماعى العربى عن الأوضاع الاجتماعية التى نشأت فيهاهذه النظريات كروسيا وفرنسا وألمانيا وأمريكا، يستدعى بالضرورة النظر فى المناهج النقدية المعاصرة، حيث إن المؤثرات فى العلاقات الاجتماعية العربية تختلف عن غيرها من الدول التى تتبنى هذه المناهج النقدية، أو ظهرت فيها هذه المناهج. وليست هذه دعوة لكى نغفل عوامل التأثر بهذه المناهج النقدية، إلا أنه من الأجدر بالنقد العربى أن يتبنى نظرية نقدية عربية نابعة من أدبه ومجتمعه، ومتطورة بشكل يتناسب مع تنامى الشخصية العربية فى مجتمعها وتعاملها مع المجتمعات الأخرى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولأن الرؤية السردية مكون خطابى قد حظى من الباحثين والنقاد بدراسات عديدة، تزيد عن الدراسات التى قدمت عن الزمن السردى. ولم يكن ما تقدم عن الرؤية سوى تمهيد بعرض بعض الآراء والأفكار والتصورات حول مفهوم الرؤية السردية، وتطور هذا المفهوم وتغيره عبر سنوات تصل إلى أربعة عقود، وبالتالى فإن الدراسة سوف تعانى من كثرة المصطلحات التى تناولت معنى الرؤية السردية، والمقصود بها، وتعود هذه المعاناة فى أساسها لكثرة ما كتب عن الرؤية.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التى تناولت الموضوع، إلا أنها – فى مجملها – ركزت على مكون أساسى فى الخطاب، رابطة بينه وبين السرد، هذا المكون الخطابى هو الراوى باعتباره فاعل الحكى الرئيس والذى يقوم بدور السارد. وجاءت الدراسات متناولة الراوى كشخصية داخل الحكى وخارجه، لتحدد موقع هذا الراوى من العمل السردى، لتتمكن من تحديد اتجاهاته، وميوله ووجهة نظره. وبعبارة أصوب، إن تحديد موقع السارد وكيفية تناوله للأحداث، تظهر جلياً الرؤية السردية فى العمل السردى.

أ – الرؤية السردية فى النقد الأدبى

(١)

حينما استحدث هنرى جيمس مصطلح وجهة النظر، جعل هذا المصطلح ملتصقاً بالنقد الروائى فى مطلع القرن العشرين. ومن خلال تتبع التطور والتغير الذى حدث فى هذا المصطلح منذ ظهوره وحتى الآن يمكن أن نميز بين أربعة مراحل:

أ – ***المرحلة الهنرية:*** وفيها ظهر المصطلح، وبدأ استخدامه فى النقد الأنجلو – أمريكى بشكل واسع.

ب – ***المرحلة الشكلية:*** وتحول فيها المصطلح من رؤية المؤلف إلى رؤية الراوى مع الربط بين الراوى والشخصية من جهة وبين الراوى والعمل السردى من جهة أخرى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جـ – ***المرحلة البنيوية:*** واتسع فيها مفهوم المصطلح فبدلاً من أن يشمل وجهة نظر الراوى أو الشخصية أصبح العمل السردى يحتوى على مجموعة من وجهات النظر الموزعة والموظفة داخل الخطاب السردى .

د – ***مرحلة السرديات:*** والتى بدأت مع بداية السبعينيات، وقد أخذت وجهة النظر موقعاً متميزاً فيها، بحيث أصبحت مكوناً أساسياً من مكونات الخطاب لا يمكن اغفاله، وانتهى الأمر بأنها مؤثر أساسى فى السرد، ولها علاقات مع جميع الخيوط السردية .

هذا التطور جعل وجهة النظر لها أهمية خاصة، فطن النقاد إليها حينما رأوها مؤثرة فى الصراع والعقدة وطريقة السرد نفسها. وإن كانت الدراسة توقفت حتى الآن عند مراحل التطور التى طرأت على وجهة النظر من مطلع القرن العشرين وحتى الآن، فإن ذلك إشارة واضحة بأهمية دراسة وجهة النظر.

ولذا فإن الروائيين يعرفون هذه الأهمية لوجهة النظر، وعلاقتها الوثيقة بطرق السرد وأنماطه؛ وكذا علاقتها بالقارىء بحيث تجعله متصلاً بالأحداث اتصالاً مباشراً . وسوف تتضح معرفة الروائيين لأهمية وجهة النظر – بعد ذلك – حينما تتناول الدراسة الرؤية السردية فى روايات عبد الحكيم قاسم.

وقد طرح النقد الأدبى فى العصر الحديث عدة أسئلة حول الرؤية السردية، هذه الأسئلة يمكن تلخيصها فى ثلاث نقاط محددة هى:

١ – من يكتب؟ ٢ – من يرى؟ ٣ – من أى المواقع يرى؟.

من ملاحظة الأسئلة السابقة يمكن معرفة أنها تتعلق جميعها بالكاتب والراوى/ السارد، فهى تتعلق بشخصين أحدهما الكاتب، والآخر الراوى/ السارد وموقعه. أما الشخص الأول فهو الكاتب، والسؤال حول الكاتب تساؤل قديم قدم الكتابة نفسها. ولكن التساؤل هنا سيختص بالكاتب الروائى وطريقته أو طرقه السردية المتعددة. وقد نشأ التساؤل حول طريقة السرد التى تناسب العمل الروائى، وكيفية ظهور المؤلف داخل هذا العمل،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بفرض سلطته الشخصية على الأحداث والأشخاص فى الرواية، بحيث يحركها كدمى لا تملك رد فعل وليس لها وجدان.

وقد أثار هذا التساؤل هنرى جيمس حينما تحدث عن الكاتب الذى يتدخل فى الأحداث وسلوك الشخصيات بشكل مباشر، حيث يجعل نفسه صاحب وصاية على سلوكهم وحركاتهم، ولذا فإنه يطلب عرض الأحداث بشكل موضوعى، وأن يحاول الكاتب بقدر الإمكان أن يبتعد عن السرد الذى يحمل صفة الإخبار والتعليق عليه[٣١] . والكاتب حينما يكتب عمله السردى، فإنه يكتب عن نفسه سيرة ذاتية، أو يكتب عن الآخرين. وحينما يكتب عن نفسه سواء كانت سيرة ذاتية أم مذكراته، فسيعود الكاتب بذاكرته فى الماضى، ولمدة زمنية كبيرة كما هو الحال فى رواية (قدر الغرف المقبضة)، حيث تمتد المساحة الزمنية حوالى أربعين عاماً فى الماضى، وفى هذه الحالة سيعتمد الكاتب على التذكر بالرغم من أنه يسرد حقائق، ويكتب مغامرته الشخصية، ولذا فإن المغامرة فى السيرة الذاتية والمذكرات تجعل الرواية مبطنة بنسيج الحقيقة، وتمهد طريقاً ودوداً بين الكاتب والقارىء، حيث إن الكاتب أصبح يملك القدرة على أن يكشف عن شخصية حقيقية، لها سلوكها وعاداتها وانحرافاتها وفشلها. فتكون السيرة الذاتية أكثر قبولاً من غيرها من الروايات الفنية التى تعتمد على التخييل، وحينما يريد الكاتب أن يسرد عن نفسه، فلا شك أنه سوف يسرد واقعاً ماضياً، وبالتالى سيكون كالمؤرخ الذى يكتب تاريخ أمة، ولكن الكاتب يهتم هنا بشخصية واحدة وهى شخصيته التى تتضح فى (أنا)، وسوف يتناول الشخصيات التى أثرت فى هذه (الأنا) وكذا الأحداث والأماكن وبقية المتغيرات. إلا أن الكاتب قد يخفى كثيراً من الحقائق وخاصة فى أدبنا العربى، لأسباب متعددة، كأن يريد أن يظهر بصورة أفضل، حتى لا يفضح أمره فتتغير نظرة المجتمع له، أو أن بعض الأحداث لا يرى الكاتب أنها ذات أهمية أو تأثير فى حياته. وهذا الإغفال والإخفاء لبعض الحقائق كثيراً ما يفقد السيرة الذاتية حميميتها مع القارىء، ويظهرالكاتب بشكل المتعصب لنفسه. إن الكاتب فى رواية السيرة الذاتية يورد حقائق، ليمزج بين الحقيقة والتخييل، مما يجعل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

روايته رواية تاريخية وإن كانت فى معظمها منصبة على شخصية واحدة، هى شخصية الكاتب، فهو يتأمل نفسه فى فترة تاريخية معينة، ويبين أثر هذه الأحداث التاريخية والتكوينات الاجتماعية عليه.

وحينما يتحدث الكاتب عن نفسه فإنه يترك مساحة كبيرة للحياد، حيث إنه سوف يتأمل ما كان، إلى أن أصبح ما صار عليه الآن، ولذا فإن نوعاً من الانشطار يحدث فى الكاتب، وتأتى روايات قاسم – التى تتناول شطراً من حياته كـ(أيام الإنسان السبعة) و(قدر الغرف المقبضة) و(محاولة للخروج) – دليلا على ذلك. فالروايتان الأولى والثانية تتحدثان عن عبد العزيز، والثالثة تتحدث عن حكيم، وعبد العزيز فى الروايتين هو عبد الحكيم فى الثالثة. ولكن الكاتب استخدم فى الروايتين ضمير الغائب (هو)، بينما فى الثالثة استخدم ضمير المتكلم. بينما هو فى الروايات الثلاثة منقسماً على نفسه، فالضمير (هو) أقصى الشخصية التى يتحدث عنها الكاتب ليتأملها بالضمير (أنا)، ولذا فإن الضمير (هو) سيرتبط عنده بالزمن الماضى غالباً، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال بدايات الروايات الثلاثة:

١ – بداية (أيام الإنسان السبعة):

(طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب فهى تأتى فى وقت ...إلخ) الرواية، ص ٦.

٢ – بداية (قدر الغرف المقبضة):

(ما تزال كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن: هذه الدار ريحها ثقيل) الرواية، ص٣.

٣ – بداية (محاولة للخروج):

(أنا ... أحمل صيف القاهرة على رأسى، فى عينى، فى قلبى، وأدب فى الشوارع بلا كلال...) الرواية، ص٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالروايات الثلاثة تتناول حياة الكاتب، وتمسك كل رواية بطرف من حياته، ورؤية خاصة بالمواقف التى تتناولها كل رواية على حدة. وإذا كانت الروايتان الأولى والثانية تركزان على حياة عبد العزيز الشخصية، بصفتها حياة فردية، تتأثر بما حولها إلا أنها قدمت هذه الحياة بواسطة ضمير يمكن تسميته بضمير المتكلم غير المباشر، بينما تقدم الرواية الثالثة شطراً من حياته بواسطة ضمير المتكلم المباشر. ولكن يجمع الروايات الثلاثة المنظور الواقعى الذى يمكننا من ربط حياته فى الروايات بحياته فى الواقع، وسيتضح ذلك عند تناول الرؤية السردية فى روايات قاسم.

وقد قدم جابر عصفور تقسيماً لكتابات السيرة الذاتية، حيث قسمها إلى (نمطين رئيسيين: هما السيرة الذاتية الأدبية والسيرة الذاتية التاريخية)[٣٢] . وواضح أنه يقصد إلى النوعين فى السيرة الذاتية من خلال الشكل أو طريقة التقديم **فالنمط الأول :** هو نمط رواية السيرة الذاتية التى تقدم الحقائق فى خطاب فنى يشتمل على الحقيقة والتخييل والرؤية المتأملة. بينما يقدم **النمط الثانى:** الحقيقة باحثاً فى قانون السببية والتعليل لما حدث لتكون أقرب للتاريخ منها إلى الفن.

وإذا كان النمطان واقعين تحت مسمى السيرة الذاتية، فإنهما يلتقيان فى نقطة ذكر الحقائق، وبالتالى لن يختلفا سوى فى طريقة التقديم، فالنمط الأول سيعتمد على التشكيل الفنى والتنظيم السردى، والابتعاد عن الذات بمسافة كافية لتأمل هذه الذات، حيث إنه سوف يكتب عن شخصية (كانت)، وتتابعت عليها الأزمنة والأنظمة والأحداث التى جرت بينهما، وتأثرت هذه الشخصية بهذه التغيرات والتطورات حتى أصبحت حاضرة، وهى الكاتب الآن. وسيقدم النمط الثانى الحقائق فى لغة تاريخية واضحة، تبتعد عن التخييل والتفكير والتأمل فى الأحداث، وسنهتم بالنمط الأول رواية السيرة الذاتية، باعتبارها أساسية فى دراسة روايات قاسم.

وترتبط السيرة الذاتية بعاملين أساسيين هما: الكاتب والأحداث. فإذا أردنا أن نتعرف على الكاتب عندما كان يكتب سيرته الذاتية، فلا شك أنه زمن هروب من الواقع، حيث إن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمات التى جاءت فى حياته، لم تصل إلى النتيجة المتأملة التى رسمها طويلاً لحياته. وإما سيكون زمن التحدى لهذا الواقع من منطلق (لن يحدث أكثر مما حدث) إلا أن هذين الزمنين سيضاف لهما زمن ثالث فى حالة كاتب كعبد الحكيم قاسم، وهو زمن الاكتشاف (اكتشاف النفس)، كما فى روايتيه (أيام الإنسان السبعة)، (محاولة للخروج). بينما ستأتى رواية (قدر الغرف المقبضة) واقعة بين الزمنين السابقين.

وإذا أراد الكاتب أن يقدم صورة حقيقية لحياته، يمكن أن نصف هذه الصورة بأنها ثابتة، فأن ذلك من المتعذر وذلك لوجود متغيرات فى السيرة الذاتية، وقد قسم مارتن هذه المتغيرات إلى قسمين (فقد تتغير قيمة الأحداث التى ينظر إليها استرجاعياً، وقد تكون النفس التى تصف الأحداث قد تبدلت منذ تجربة الأحداث لأول مرة)[٣٣] . وهذا التغيير الذى يحدث فى نفسية الكاتب عند استرجاع الأحداث، لا شك أنه سوف يؤثر فى وجهة نظره، التى اختلفت أثناء وقوع الحدث وأثناء تذكره، وفى ظنى لا يمكن قياس درجة الاختلاف. فوقوع الحدث وأثره فى النفس من أعوام يمكن تذكره، ولكن رسم هذا الوقوع أثناء التذكر فى رواية سيرة ذاتية، سيجعل الأمر مختلفاً عن لحظة وقوعه، حيث اختلاف التجارب والخبرات، واختلاف المفاهيم والأفكار فى الزمنين، ناهيك عن الاختلاف الكبير فى اللغة بين الزمنين.

هذا إلى جانب أن الكاتب حينما يكتب سيرته الذاتية فإنه يكتبها من خلال مفهومه الحاضر، وهذا المفهوم يختلف تماماً عن ذلك المفهوم إبان حدوث الواقعة (الماضى). (وحين ينتهى كاتب السيرة الذاتية من الكتابة يكون قد تكوّن وأصبح مفهوماً وفق مقاييسه الخاصة، وسواء أكان الدافع تبرئة النفس، أم شرح تجربة تحول روحى، أم معرفة النفس (اكتشاف ماهية المرء) فإن النتاج ينبغى أن يكون ممكن الفهم بوصفه سرداً ويمكن أن نستخلص أن (الأنا) المكونة بهذه الطريقة تخييل، ولكننا يجب أن نسلم بأنها توجد بوصفها حقيقة)[٣٤] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن وجهة النظر حينما تتصدى لرواية السيرة الذاتية فلن يمكنها إغفال أن الكاتب يشترك فى الفعل، إما بالمشاركة أو التأثر. ويأتى دورالكاتب فى التغلب على محدودية السرد، وذلك من خلال محاولة نقل ضمير التكلم المباشر، إلى ضمير غير مباشر، والتقليل من التعليقات المباشرة، والدخول إلى عقول الشخصيات بحساسية مرهفة، ليرى فيم يفكرون؟ وكيف يتصرفون؟ دون إرغام أو قسر. وهذا ما بدأ به هنرى جيمس وأتمه بعده بيرسى لوبوك، حينما رأى أن القصة هى التى تحكى نفسها بنفسها دون تدخل الكاتب، وبناء عليه قسم الأحداث فى الرواية إلى قسمين: هما: **السرد**، حيث يجد القارىء نفسه أمام سارد عليم بكل الأحداث والشخصيات، **والعرض** حيث لا يتدخل السارد/ الراوى فى الأحداث فيترك القصة لتحكى نفسها دون تدخل، مما يجعل القارىء منهمكاً انهماكاً مباشراً داخل القصة، حيث لا يوجد ستار بينه وبين الأحداث، هذا الستار يقيمه السارد/ الراوى حينما يتدخل فى حركة الأحداث، ولذلك فضل لوبوك أن يأتى السرد من خلال ضمير الغائب، ليتمكن المتلقى من الدخول والمشاركة فى الأحداث. وتحليل لوبوك لوجهة النظر يعتبر مطوراً لاتجاه هنرى جيمس النقدى، إلا أنه ركز على عناصر رئيسية، فقد ركز على السارد/ الراوى (بصفته القائم بفعل السرد)، وركز على القارئ/ المتلقى (بصفته المسرود له أو المروى له)، وعلى النص السردى (بصفته المروى أو المسرود) وصاحب العلاقة الأساسية بين الطرفين (الراوى والمروى له)[٣٥].

وقد ناقش والاس مارتن (وجهة النظر فى النقدين الأمريكى والإنجليزى)، ورأى أن النقاد الانجليز والأمريكيين قد انصب اهتمامهم على الطرق التى يستطيع الروائى من خلالها أن يتغلب على محدوديات السرد، وأشار إلى أن هنرى جيمس قد اهتدى إلى أفضل الوسائل، بحيث يأتى السرد على لسان من لا يشترك فيه وأسماه (السارد المؤلفى)، وهذا السارد لا يتدخل فى القصة بالتعليق، ولا يعطى فرصة للقارىء لمعرفة أن هناك كاتباً هو الذى يوجد هذه الحقائق التخييلية. وقد ميز مارتن – شأن بيرسى لوبوك – بين التقديم الدرامى (المشهد) وبين السرد (الخلاصة)، وفضل التقديم المشهدى على السردى، باعتبار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن الأول ينفى وجود السارد والثانى يذكر دوماً بحضور السارد، وهذه نظرة (باربولد) و(بيرسى لوبوك)، ويؤيدها مارتن بقبول المقترح الذى تقدمه (شتانزيل) بالتمييز بين نوعين من السرد:

أ – السرد التصويرى.

ب – السرد عن طريق المؤلف.

ومقترح شتانزيل من وجهة نظر مارتن يحل المشكلة، حينما يستخدم المؤلف صيغة الحاضر فى الحوارلتحل محل صيغة الماضى فى السرد (الخلاصة) باعتبار أن الحوار (مشهد) والسرد (خلاصة)[٣٦] . ولا يخرج اقتراحها عن الحلول التى قدمها لوبوك فى صنعة الرواية، فكلاهما تحدث عن (العرض – المشهد) و(السرد – الخلاصة)، ولكنها أرادت ألا يخرج مفهوم السرد عن النص السردى، وبالتالى فهى التزمت بتسمية خاصة بالسرديات. وقد كان من الأجدى التعرض لوجهة النظر فى النقد الأمريكى أولاً، حيث إن المصطلح (وجهة النظر) قد خرج من هذا النقد كما اتضح سابقاً على يد هنرى جيمس، وطوره أتباعه من بعده بيرسى لوبوك شتانزيل ونورمان فريدمان.

(٢)

وتعنى الدراسة بطرح وجهة النظر كمصطلح يمكن تطبيقه عند اثنين من النقاد هما: جيرار جنيت ولوسيان جولدمان. والحديث عن أهمية رأى الناقدين سيكون معاداً، وبالتالى فمن الضرورى تجنب ذلك. حيث إن تأثيرهما فى الأدب الأوربى والأمريكى لا يزال مأخوذاً مأخذ الجد حتى الآن، بالإضافة إلى تأثيرهما فى النقد العربى الذى يتضح من خلال الدراسات المتعددة التى تناولت آراءهما.

أما وجهة النظرعند جيرار جنيت:– فقد وسع فى طرحها ومناقشتها، فقد ناقشها تحت ما يسمى بالمنظور، وجاءت مناقشته لوجهة النظر فى الأدب الانجليزى والأمريكى، فناقش وجهة النظر عند كل من: (هنرى جيمس – بيرس لوبوك – وارين – شتانزيل –

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فريدمان – بوث)، كما ناقش آراء كل من جان بويون وتودورف. وقد لخص وجهة النظرعند هؤلاء النقاد جميعاً حينما قال: (وبما أن الحصر مسلم به، فإن التراضى يقوم دون صعوبة كبيرة على تنميط ثلاثى الأطراف، يوافق أولها مايسميه النقد الأنجلو – سكسونى الحكاية ذات السارد العليم ويسميه بويون «رؤية من الخلف» ويرمز إليه تودوروف بالصيغة الرياضية: سارد > شخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أى شخصية من الشخصيات)؛ وفى الثانى، سارد = شخصية (السارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) – وهذه هى الحكاية ذات «وجهة النظر» حسب لوبوك أو ذات «الحقل المقيد» حسب بلن، والتى يسميها بويون الـ«رؤية مع»؛ وفى الطرف الثالث، سارد < شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية)– وهذا هو السرد «الموضوعى» أو «السلوكى» والذى يسميه بويون «رؤية من الخارج»)[٣٧]. واضح أن جنيت يميل إلى تصنيف كل من جان بويون، وتزفيتان تودوروف

م	تصنيف تودوروف	تصنيف بويون
١	سارد > شخصية	رؤية من خلف.
٢	سارد = شخصية	رؤية مع.
٣	سارد < شخصية	رؤية من الخارج.

وقد ابتعد عن التسميات السابقة جميعها من (حقل – رؤية – ووجهة نظر) ليتبنى مصطلحاً جديداً هو مصطلح (التبئير)، وهذا المصطلح يقترب من مصطلح بروكس ووارين (بؤرة السرد). وقد قسم جنيت التبئير إلى تقسيم ثلاثى أيضاً:

أ – التبئير الصفر. ب – التبئير الداخلى. جـ – التبئير الخارجى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتبئير الصفر يتضح فى الخطاب الكلاسيكى ويسميه جنيت (الحكاية غير المبأرة).

أما التبئير الداخلى فقد يكون ثابتاً، وقد يكون متغيراً وقد يأتى متعدداً، بينما يأتى التبئير الخارجى فى الحكاية التى لا يسمح فيها البطل بمعرفة أفكاره وعواطفه. ويوضح أن (عبارة التبئير لا تنصب دائماً على عمل أدبى بأكمله، بل على قسم سردى محدد، يمكن أن يكون قصيراً جداً. ثم إن التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائماً بالوضوح الذى قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة وحدة. فيمكن تبئيراً خارجياً على شخصية أن يتحدد أحياناً بأنه تبئير داخلى على شخصية أخرى)[٣٨] وما يهمنا فى وجهة نظر جنيت أن التبئير يأتى دائماً من قبل السارد، حتى لو جاء البطل بواسطة (ضمير التكلم)، حيث إن السارد يعلم أكثر من البطل فى جميع الحالات. ولذلك فإن انتقال وجهة النظر من شخص إلى آخر، لا تعنى فى الرواية – عند جنيت – تعدد وجهات النظر فى النص السردى؛ بل إنها تعنى تبدلات فى التبئير على حد قوله، ويشير إلى أن هذه التبديلات للتبئير تحلل على أنها (خرق مؤقت للشفرة)التى تجعل السياق السردى محكوماً فى صيغة أو مقام معين. وهذا الخرق لا يخل بانتظام السياق، بل إنه يحدد مناطق النقصان، التى رأى السارد أن يخفيها عن البطل أو القارىء، وكذا مناطق الزيادة التى سمح السارد فيها للقارىء أن يأخذ أكثر مما ينبغى[٣٩].

وتحليل جنيت لوجهة النظر التى اختصرها فى مصطلح (التبئير)، وبيانه أن تعدد التبئير لا يعنى تعدد وجهات النظر، ولكنه تبديل لوجهات النظر أو تبديلات فى التبئير على حد قوله. هذا التحليل ميز بين مقامين كان الاختلاط بينهمامستمراً، هذان المقامان هما: مقام السرد ومقام التبئير، حيث يعنى الأول منطقةالتحكم فى السياق السردى سواء كان ذلك بضمير المتكلم أو الغائب، بينما يعنى الثانى بوجهة نظر السارد، أو انتقال وجهة النظر من شخص لآخر، أو تأخر التبئير إلى منطقة أخرى فى السرد، ليبدى وجهة النظر فى شخص أو حادثة (ماضية).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد يتطابق المقامان فى مستوى سردى واحد، خاصة حينما يكون السرد (ذاتياً) وبضمير (المتكلم) وعلى شكل (مونولوج داخلى)، ففى هذه الحالة تكشف لنا الشخصية عن موقعها ووجهة نظرها فى الأحداث والأشخاص، ليتبين:- (من يرى؟!)، (من يتكلم؟!)، وبخاصة حينما يكون السارد هو البطل. فقد يلجأ الكاتب إلى دمج وجهتى النظر (وجهة نظر السارد/ وجهة نظر البطل) داخل المقام السردى، وقد يعطى إشارات مميزة، تجعلنا ننتقل بين الرؤيتين ونميز بينهما. كأن يسرد السارد حادثة ثم يأتى بأقوال البطل أو الشخصية المبأرة واضحة، فيقول: هنا قال عبد العزيز:..... فالظرف هنا أشار إلى درجة الصفر فى الحكاية، وقال عبد العزيز: إشارة إلى انتقال وجهة النظر من السارد إلى البطل/ الشخصية. وقد تدمج وجهتى النظر ويترك الكاتب التمييز بينهما للقارىء، حيث يستطيع القارىء أن يعرف (من يتكلم الآن)، (ومن الذى تكلم قبل؟). وسيكون ذلك واضحاً عند تناول الرؤية فى روايات قاسم، حيث لا يشير الكاتب إلى وجهة نظر السارد أو البطل، ولكنه كثيراً ما يجعل الرؤيتين مندمجتين، ويدع التمييز بينهما للقارىء مما يشى بأن الكاتب كان يخطط لعمله السردى تخطيطا جيداً، ويهتم بتصميمه وتشكيله على مستوى فنى وفكرى متميز.

(٣)

وإذا كانت وجهة النظر الأمريكية والانجليزية مهمة لفضل السبق، فإن وجهة النظر عند جنيت ستصبح غاية فى الأهمية، لما فيها من تجديد، وما وصلت إليه من نتائج. ولم تشأ الدراسة الإطالة فى تناول وجهة النظر عند جيرار جنيت*. وعندما اهتمت الدراسة بآرائه فى تحليل الخطاب السردى كمجموعة من العناصر المتعالقة والمترابطة داخل النص السردى، ومن خلالها يمكن تحليل العمل السردى إلى عناصره الأولية، فلم يكن الأمر

* حيث إن الكلام فيها لن يخلو من الحشو والتكرار، خاصة وأن هناك الكثيرين من النقاد قد تناولوها بشكل تفصيلى، وأن هذه التفصيلات قد نقلت إلى النقد العربى بتفسيرات متعددة، سوف تجعل من تفصيل الدراسة لها تكراراً. فقد جاءت وجهة نظر جنيت فى كتابه (خطاب الحكاية)، والكتاب مترجم وموثق فى المراجع، وتناولها سعيد يقطين فى كتابه (تحليل الخطاب الروائى)، وحميد لحمدانى فى كتابه (بنية النص السردى)، وجاءت عند شعيب حليفى فى دراسة مكونات السرد الفانتاستيكى وغيرهم كثيرون.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كافياً، حيث إن النص انتج فى جماعة وإن كان بشكل فردى وذاتى، وهو موجه إلى جماعة. فلم يكن فى الإمكان الاستغناء عن التلاحم بين النص الأدبى وبيئته المادية والاجتماعية، وتتمثل وجهة النظر هذه عند العلامة لوسيان جولدمان الذى (وضع لنفسه نظرية خاصة هى «البنيوية التكوينية أو التوليدية» ليتلافى أخطاء «الانغلاق على تحليل شكل البنية وأنساقها» من ناحية البنيويين الشكليين، أوالنظر الجمالى المحض للنصوص الأدبية. فكان التلاحم بين البنية والمادية الجدلية والجمال والواقع فى النظر إلى النص الأدبى ليكون «البنيوية التكوينية أو التوليدية»)[٤٠] .

وكما رأى الجيار أن جولدمان لم يبدأ نظريته النقدية من فراغ، ولكنه وجد أن المناهج والنظريات النقدية الخاصة بالرواية، خرجت كلها من النص، وانصبت فى معظمها – مرة أخرى – فى النص، وأهملت جانبين أساسيين هما مرحلة خروج النص من البيئة الاجتماعية، ومرحلة عودته إلى هذه البيئة أو غيرها، ليشكل اضافة جديدة إلى الفكر الاجتماعى. ولذا فإن جولدمان يتأثر بجميع النظريات الشكلية والبنيوية السابقة لنظريته والمتزامنة معها، ويضعها فى حسبانه ويهتم بها. وقد انتج مجموعة من المصطلحات التى راعت التحليل الفنى للعمل الأدبى فى علاقته بالمجتمع، وكان أهم هذه المصطلحات على الإطلاق هو مصطلح «رؤية العالم».

حيث يتعامل هذا المصطلح مع مجموعة من المصطلحات الأخرى، ليكشف عن بنية النص وعناصر تكوينه، (وبهذا تكون رؤية العالم عند جولدمان (مفتاحاً) للنص كله، إذ من خلال عناصر ومكونات الرؤية تتفسر أدوات تشكيل النص ومكونات موقف المبدع فى الوقت نفسه، وبذلك تتساوق العناصر المكونة للنص أو للنصوص فى تراتبها التاريخى مع خصائص الرؤية)[٤١] . ولأننا إزاء مصطلح «رؤية العالم»، حيث يستغنى به جولدمان عن معظم مصطلحات الشكليين والبنيويين أمثا ل(السارد العليم أو السارد ، الشخصية، أو حصر المجال، أو بؤرة السرد أو حتى التبئير)، حيث انتقل جولدمان بالنص من كونه انتاجاً فردياً، ليصبح هذا النص نتاج فعل جماعى، وإن قامت الجماعة بترشيح من يكتبه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهو الكاتب، وواضح أن جولدمان قد أحيا المؤلف مرة أخرى بعد موته، ليصبح أساسياً فى منظومة النص، ولكن عودته ليست عودة فردية بل إنه المعبرعن المجموع، وهذا المجموع يتكون من المؤلف والمتلقى فى نفس الوقت، ولذا فإن المتلقى وطبقته الاجتماعية ونشاطه السلوكى وأيديولوجيته الفكرية ستكون هى الموضوع.

فكما أن للجماعة تطورها فى الواقع الاجتماعى، فإن النص ستتطور أبنيته فى السياق الجمالى، ولكن تصبح وجهة النظر مشوشة المفهوم ومتعددة المترادفات، بل ستتحدد وجهة النظر هنا فى مصطلح (رؤية العالم) والذى يفسره مدحت الجيار بأنه (وجهة نظر الكاتب التى شرطها أن تكون منسجمة ومتلاحمة، وواحدة حول مجمل الواقع المحيط بالكاتب والمتلقى والنص على السواء)[٤٢] . إذن فقد أصبحنا أمام بنيوية جديدة تختلف عن البنيوية الشكلية، حيث تركز الشكلية على عناصر النص السردى، والروابط التى تجمع بين هذه العناصر والبنى السردية، وتفصل بين أنساق العمل السردى ومدلولات الفعل الإنسانى الموجودة داخل هذا العمل وعدم تعالقها بالواقع، ولذا فقد فصلت الأنساق البنائية عن موقفها الاجتماعى الذى نشأت فيه.

بينما تجمع البنيوية التوليدية بين هذه الأنساق البنائية وبين موقفهاالتاريخى والاجتماعى، من منطلق وجود العلاقات الجدلية بين الإنسان وتاريخه وواقعه، وهذه العلاقة الجدلية هى التى ستفرض منهجاً مناسباً لطبيعة المجتمع يمكن دراسة الأدب من خلاله. ولذا فإن البنيوية التوليدية/ التكوينية تنظر للعمل الأدبى على أساس أنه بنية أدبية اجتماعية فى نفس الوقت، وأن(بنية العمل الأدبى – من هذه الزاوية – نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرد، هذه الذات تواجه عالماً اجتماعياً مبنياً وعلى نحو يحدث تعارضاً بين طموحاتها وعلاقته. وينتج التعارض ما بين أبنية العالم الاجتماعى، المستقلة والموجودة سلفاً، وبين هذه الذات الجماعية أبنية جديدة، تتولد من هذه المواجهة وذلك التعارض، لتحل بها الذات الجماعية مشكلها، وتخلق بها توازناً جديداً يمكنها من الاستمرار فى هذا العالم)[٤٣] ، وهذه البنية الاجتماعية لا يستطيع الفرد أن ينتجها، بل انتجتها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجماعة، حيث تكونت (نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة، تعيش لفترة طويلة، وبطريقة مركزة، سلسلة من المشكلات تسعى إلى إيجاد حل دال لها)[٤٤] .

إن جولدمان ينظر للعمل الأدبى بصفته المعبر عن (رؤية العالم)، ويقتصر دور الكاتب فى بحثه عن الشكل المناسب الذى يستطيع من خلاله تقديم هذا العالم، وتتضح عبقرية المبدع حينما نستطيع أن نفهم العمل الأدبى فى ذاته دون الرجوع إلى سيرة الكاتب أو أفكاره التى يعرضها لنفهم بها أو تساعدنا على فهم عمله، مما يجعل الناقد مضطراً للخروج عن العمل إلى الظروف والملابسات الخارجية المتصلة بهذا العمل، والتى من خلالها نستطيع فهم العمل. ولذا فإن الواقع الاجتماعى بصخبه وكثافته يمكن العثور عليه فى الأعمال الفنية الأقرب إلى الاكتمال، حيث تفاعل الكاتب مع مجتمعه، ووضوح وجهة نظره تجاه هذا المجتمع وتوجهاته تكشف عن وجود (تفاعل صميمى بين الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر، ومن ثم فإن كل عمل أدبى هام، وكل تيار فلسفى، أو فنى تكون له أهميته ويمارس تأثيراً على سلوك أعضاء الفئة الاجتماعية، وبالعكس فإن طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية فى فترة معينة، تحدد جزءاً كبيراً من اتجاه الحياة الثقافية والفنية)[٤٥] ، وبالتالى يمكن تمييز الأعمال الأدبية الأكثر أهمية من خلال الروابط التى تربطها بالواقع من خلال دائرة التأثير فيه والتأثر به، حيث إن الكاتب سيكون معبراً عن حركة الجماعة (الواقع)، هذه الحركة التى لا تنتج من فراغ بل إنها تنتج من الوعى الجماعى، راغبة فى حل مشكلات الواقع الحاضر. فالتقاط الكاتب لمكونات هذه الحركة، وكيفيتها بالإضافة إلى وعيه بالتشكيل الجمالى المناسب، لابد وأن ينتج عملاً أدبياً أكثر تميزاً، ومرتبطاً بوعى الجماعة وحركتها ومعبراً عن (رؤية الكاتب للعالم) من خلال عدسته التشكيلية، التى كونت عالماً فنياً من (فكر الجماعة) و(قدراته التقنية) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد حدد جولدمان الوعى (على أنه: «مظهر معين لكل سلوك بشرى يستتبع تقسيم العمل»)[٤٦] ، حيث إن وعى الكاتب بعمله يأتى من خلال المحددات النظرية أولاً، بمعنى أنه يحدد مجموعة الأنماط التى يريد أن يتعامل معها نظرياً، ويحدد الطريقة التى تتلائم مع هذه الأنماط الواقعية، لتشكل بنية العمل الفنى المتأثر بالواقع، والذى يؤثر بعد ذلك فيه. وبعبارة أشد اختصاراً: أن العمل الأدبى يخرج من وعى الجماعة عبر وعى الفرد ليعود إلى وعى الجماعة مرة أخرى.

وفى حديثه عن الوعى القائم والوعى الممكن، افترض أن(فى كل واقعة وعى، وجود ذات عارفة وموضوعاً للمعرفة، هنا تطرح إحدى المعضلات الابستمولوجية الأكثر تعقيداً والتى يكتفى الآن بالإشارة إليها وهى المتعلقة بـ: طبيعة الذات العارفة التى ليست لا فرداً معزولاً ولا جماعة بدون زيادة، بل هى بنية جد متغيرة ينضوى تحتها فى آن، الفرد والجماعة، أو عدد معين من الجماعات)[٤٧] ، وجولدمان لا يركز على الواقعة الاجتماعية وأثرها فى الواقع إلا من منظور فهم هذه الواقعة، وكيفية تأثيرها .وبالتالى فإن دور الكاتب هنا هو البحث تحت جذور الواقعة، ومحاولة استنباتها فى وعيه هو، من خلال فهمها، على أن الواقع الاجتماعى الكبير سوف ينسجم ويتلاحم مع الواقع الجمالى الصغير، فى شكل علاقة تبادلية نسبية. فيمكن دراسة هذه العلاقة من خلال الترابط بين الوعى والتشكيل الفنى الذى يفسر هذا الوعى، لتصبح (العلاقة القائمة بين الوعى وبين التشكيل الجمالى غير آلية، بل علاقة نسبية قد تطرد فى نص أدبى، وقد تنحرف فى علاقة أخرى بين النص ووعى صاحبه. ولكن رؤية العالم المتلاحمة الواعية تفضى بالوعى الممكن إلى حالة متميزة من الرؤية هى الرؤية الفنية أو الجمالية)[٤٨] .

ويشير مدحت الجيار إلى العلاقة بين رؤية العالم، كوجهة نظر خاصة بالكاتب، وبين الوعى ببعديه الفردى والجماعى من ناحية، وضرورة انتباه الكاتب للعلاقة بين الوعى القائم الذى يتشكل من قضايا الجماعة ونزوعها نحو التغيير للوصول إلى الوعى الآخر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(الممكن)، حيث إن الترابط بين الوعيين (القائم والممكن) ينقل خبرات ومعلومات عن الجماعة فى كيفية حركتها وسلوكها نحو التغيير. وذلك باعتبار أن الوعى القائم يمثل حاضر الجماعة المزهود فيه، والمطلوب تغييره باعتباره المنطقة السفلى، وأن الوعى الممكن هو ما تصبو الجماعة إلى الوصول إليه باعتباره المنطقة الأعلى المراد الانتقال إليها، وقد قدم جولدمان مثالاً على ذلك بواقع الفلاحين الفرنسيين فى الفترة من ١٨٤٨ وحتى ١٨٥١م، حيث إنهم ثاروا ونجحوا فى الانقلاب ضد الدولة، لينتقلوا من الوعى القائم قبل الثورة إلى الوعى الممكن بعد الثورة.

ولاحظأن انتقال الجماعة من الوعى الأول إلى الثانى، جاء نتيجة عوامل تاريخية واجتماعية معقدة، ولكن هذه الطبقة لم تتخل عن مكوناتها الأولية، وأنهم ظلوا فلاحين[٤٩]، وهكذا فإن قيمة العمل الأدبى تتحدد من خلال توضيحه للحياة المعاصرة، فى ثباتها وتحولها، ليصبح الناقد بين مستويين متعالقين كل منهما يشير إلى الآخر، المستوى الأول: هو مستوى الواقع بحركته نحو التغيير وعلاقاته التاريخية والاجتماعية، المستوى الثانى: هو العمل الأدبى، بصفته مستو معرفياً يمكننا من فهم هذه الحركة فى المجتمع.

إن هذين المستويين بينهما علاقة، ولا يمكننا البحث عن نمط ثابت لشكل هذه العلاقة، فكل عمل أدبى يرتبط بالواقع بعلاقة معينة قد تكون هذه العلاقة دالة، وقد تكون غير ذلك، إلا أن البحث عن ثبات هذه العلاقة لتنتظم بين الأعمال الأدبية والأفعال الاجتماعية، لن يفضى إلا بوجود أيديولوجية خاصة بكل عمل أدبى وعلاقته بالمجتمع، ويمكن تلخيص هذه العلاقة بأنها العلاقة بين العالم وأدوات التعبير عنه.

إن المنهج التوليدى – الذى نحن بصدده الآن – يطرح على الرواية مجموعة من الأسئلة، التى تدور حول العلاقات القائمة بين الاجتماعى والجمالى، وهذه الأسئلة تمثل الإجابات عنهاتحليلاً تكوينياً للرواية .فتطرح البنيوية التكوينية سؤالاً عن بنية العمل الأدبى،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتماسكه. فهل رواية (أيام الإنسان السبعة) لعبد الحكيم قاسم تشكل بنية دلالية، وهل يمكن من خلال هذه البنية أن نتعرف على الروايات الأخرى لعبد الحكيم قاسم؟ كما تطرح البنيوية التوليدية أسئلة حول أيديولوجية الكاتب، لا بصفتها أيديولوجية خاصة، بل إنها مستنتجة من الطبقة الاجتماعية ولتبسيط السؤال؟ ما التيار الروائى الذى اتبعه قاسم فى تشكيله لأعماله الروائية؟. وما العلاقة بين هذا التيار والواقع الاجتماعى؟ وما طبيعة تناظر المستويين فى النص الروائى (المستوى الجمالى الفنى، والمستوى الواقعى المدرك فى المجتمع؟).

هذه الأسئلة يمكن استنتاجها من النقاد المهتمين بالمنهج البنيوى التوليدى/ التكوينى، أمثال جاك لينهارت وجاك دوبوا فى مقاليهما:

١ – من أجل استيطيقا سوسيولوجية محاولة لبناء استيطيقا لوسيان جولدمان.

٢ – نحو نقد أدبى سوسيولوجى[٥٠].

ويمكن الوصول إلى أهم النقاط التى طرحتها البنيوية التوليدية فى النقد الأدبى:

أ – أن «رؤية العالم» هى وجهة نظر الجماعة، والتى من خلالها تتكون وجهة نظر الكاتب.

ب – الكاتب فرد فى مجتمع لا يجب الأخذ بآرائه جميعها حتى فى أعماله، إلا على أساس أنها وجهة نظر فردية.

جـ– تحدد قيمة العمل الأدبى من خلال تفسيره لنفسه، وعدم إرغامه للقارىء بأن يتعرف على الظروف الخارجية المحيطة به، لكى يفهم النص الأدبى.

د – تأتى أهمية العمل الأدبى من كونه مفسراً لحركة المجتمع التى تتضح من خلال (رؤية العالم)، ووجود علاقات تاريخية واجتماعية بين (الوعى القائم) و(الوعى الممكن).

هـ – هناك علاقات قائمة بين العمل الأدبى والمجتمع قد تكون هذه العلاقات دالة أو غير دالة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب – الرؤية السردية فى روايات قاسم :

لايمكن لدارس الرواية أن يتناول الخطاب فى رواية ما دون التعرض لرؤية المؤلف، حيث إن هذه الرؤية هى التى تتحكم فى كثير من التشكيل الجمالى، وفى نوعية الأحداث والأشخاص التى يتناولها المؤلف فى عمله الأدبى. ولأن رؤية المؤلف هى وجهة نظره فى الحياة ومواقفها وأحداثها المتعددة المختلفة وعبر التطور والثبات والتحول وغير ذلك. ولذا فقد تعرضت الدراسة – فيما سبق – للمراحل التى مرت بها الرؤية، واتضح أن الرؤية الكلاسيكية تختلف عن الرؤية الرومانسية، وكلتاهما تختلفان عن الرؤية الواقعية، مما يرسخ الاعتقاد بأن الرؤية ليست ثابتة، وبالتالى فهى متغيرة عبر الأماكن والأزمنة، حيث إن هذه الرؤية تمثل موقف المؤلف من الواقع، إذ لابد أن يتغير هذا الموقف مع تغير معطيات الواقع. كذلك تتغير هذه الرؤية مع تغير المراحل العمرية المختلفة للفنان، فهناك الرؤية الأولية للفن وللحياة، وهناك الرؤية الناضجة التى تأتى مع اتساع الخبرة، وزيادة عمق الاحساس عند المؤلف. وستتناول الدراسة الرؤية فى روايات قاسم الستة فى ثلاث نقاط يمكن من خلالها الكشف عن الرؤية الكلية لهذه النصوص السردية.

والنقاط الثلاثة هى: ١ – وجهة النظر فى الروايات. ٢ – التبئير. ٣ – رؤية العالم.

(١)

وجهة النظر فى الروايات

إن وجهة النظر التى بدأ بها الناقد الأمريكى (هنرى جيمس) – وأراد النقاد الأمريكيون والانجليز من بعده أن يطوروا هذا المصطلح – لازال هو الأكثر قبولاً لدى الكثير، ويرجع ذلك لوضوحه وعموميته. وحينما استخدمه كان يقصد به وجهة نظر المؤلف، كما لوحظ سابقاً، إذ لاحظ أن تدخل المؤلف فى السرد لتلخيص الحكاية، يظهر صوت المؤلف بشكل مباشر مما يفسد فى العمل الأدبى بسبب هذا التدخل المباشر للمؤلف. ويكاد يتفق نورمان فريدمان وبوث مع هنرى جيمس فى هذه الملاحظة إلا أنهما بحثا عن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مصطلحات جديدة أكثر تحديداً، فاستخدم فريدمان «بؤرة السرد»، واستخدم بوث «زاوية الرؤية». وهذه المصطلحات فى مجموعها خرجت من عباءة وجهة النظر كمصطلح لا يمكن الاستغناء عنه؛ حيث إنهم جميعاً يبحثون فى التقنية الفنية التى تمكن المؤلف من الدخول الخفى إلى روايته، فلا يراه القارىء ولا يشعر بدخوله المتلقى.

أما القول بأن هذه المصطلحات تخرج من مصطلح وجهة النظر فيرجع ذلك إلى أن كل مفهوم من هذه المفاهيم قد قصد جانباً معيناً منها. وبصفتها مقولة من مقولات الحكى فإنها تتسع لمعظم المفاهيم السابقة. ولذا فإن بؤرة السرد عند فريدمان ما هى إلا تقنية تبحث عن الطريقة التى يمكن من خلالها استمرار إقامة الوهم فى السرد، وذلك من خلال غرس الحدث فى وعى شخصية ما، لتصبح وجهة النظر المقصودة هنا محملة داخل اطار وعى الشخصية، وخرجت من مسؤولية المؤلف فبؤرة السرد ما هى إلا رؤية الشخصية التى يحملها المؤلف غايته وأهدافه. وقريب من هذا المفهوم، ما رآه واين بوث، ولكنه وجد أن المؤلف يمكن أن يحملها للراوى لتؤثر فى المروى له، لتصبح رؤية الراوى.

أصبحنا إزاء وجهات نظر متعددة أو رؤيات سردية متعددة.

١ – رؤية المؤلف/ وجهات نظر متعددة أو رؤيات سردية متعددة.

٢ – رؤية المؤلف/ وجهة نظر الشخصية عند نورمان فريدمان (بؤرة السرد).

٣ – رؤية المؤلف/ وجهة نظر الراوى عند واين بوث (زاوية الرؤية).

تندمج هذه الرؤيات / الوجهات كلها فى رؤية المؤلف كصاحب موقف، وتختلف فى التقنية الجمالية المستخدمة كتشكيل الهدف منه إيجاد وسيلة تمكنه من عرض هذه الرؤيات/ وجهات النظر؛ بحيث تؤثر فى المروى له، وتحقق الهدف من وجهة النظر أو الرؤية. ولذا فالسؤال المطروح على روايات عبد الحكيم قاسم هو: من يتكلم؟!. المؤلف – الشخصية – الراوى. وقد يأخذ السؤال شكلاً آخر، من يحمل وجهة نظر المؤلف؟ المؤلف أم الشخصية أم الراوى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والقراءة الأولى لروايات قاسم الستة، تجعل القارىء بين يدى كاتب له موقف فى الحياة والفن، واستطاع أن يجلى موقفه من خلال هذه الروايات، حيث جاءت الروايات لتعبر عن (موقف الكاتب من واقعه ومن نفسه، فاختيار الشكل هو وعى بالتقنية والمعالجة. فليس من قبيل المصادفة أن يستنكر المبدع الأشكال التقليدية للرواية مثلاً ويحاول أن يطرح شكلاً يتناسب معه، دون أن يعبر هذا الاختيار عن موقف جمالى يسبقه ويتلوه موقف اجتماعى خاص جعل المبدع يتجاوز المطروح، ويطرح ما يتجاوز به الشكل المتاح)[٥١] ، هادفاً من وراء ذلك اظهار موقفه من هذا الواقع، والكشف عن حركة هذا الواقع بقصد تفسيره من خلال مجموعة العلاقات المتبادلة بين النص والواقع. والقارىء للروايات سيجد أن هناك خيطاً عاماً ينتظم هذه الروايات، هذا الخيط العام هو «الريف المصرى»، وليس الريف المصرى بشكل عام ولكنه «ريف الوجه البحرى» وعلى وجه التحديد فإنه «ريف محافظة الغربية».

(أ)

كان هذا الريف هو «بؤرة القص» عنده، وهذا الريف موجود فى جميع رواياته، ولا يستثنى منهم واحدة، وفى الريف القاسمى (ريف الروايات) تتعدد الأحداث والأشخاص والأماكن والمقاصد.

* * *

فريف «أيام الإنسان السبعة»، ريف جماعة الدراويش، الذين يعملون ببأس فى النهـــار، ويلتفون ليلاً حول بردة البوصيرى ودلائل الخيرات فى الدوار، وهم منذ أزمان على ذلك. أحلامهم السفر كل عام لحضور مولد سيدى أحمد البدوى، وتبلغ نشوتهم ذروتها فى الليلة الكبيرة للمولد، ثم يعودون منتظرين العام القادم. وفى هذا المجتمع الخاص للرواية، لن تحتاج القرية إلى سلطة حكومية، فلا دور للعمدة ولا المأمور.. ولن يدخل القرية طبيب إلا فى زمن وباء الكوليرا، ولن تحتاج إلى علماء فحكايات الأولياء والصالحين السابقين تغنيهم. إنه مجتمع طيب.. طيب، قائده الحاج كريم، صاحب الدوار، وقد ورثه

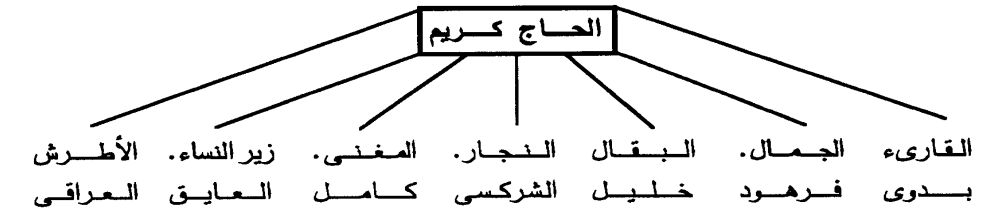
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن أبيه الحاج محمد، والحاج كريم رجل مكين فلا يستطيع رجل فى القرية أن يجلس مكانه، وبالتالى فلن يحل أحد فى القرية مكانه، وهو رجل صاحب أرض وبيت ودوار وبهائم، وله زوجتان، وله من البنات رشيدة وأخواتها،وله من الأولاد عبد العزيز. أما أصحاب الحاج كريم فهم:

- عمر فرهود الجمال الذى يحمل الصحاحير كل عام من القرية إلى بيت الخدمة فى طنطا، وعبد العزيز يركب فوقها مادام طفلاً.
- علي خليل البقال، الدقيق المحاذر، آخر من يحضر المجلس، لأنه يتأنى فى الصلاة، قليل الكلام، مبتسم فى هدوء.
- محمد كامل، صاحب الصوت الجميل، والذى يتلو دلائل الخيرات والبردة وقائد الذاكرين فى الليالى.
- أحمد بدوى، قارىء الكتب، الذى أحب ولم يتزوج بمن يحب، وتزوج فاطمة التى أوصت حبيبته بها.
- العراقى الأطرش، لا يسمع ولا يتكلم، ولكنه يرى، وكلماته تثير الضحك.
- سليم الشركسى، نجار، إذا سخط تكلم، وإذا رضى ضحك.
- محمد العايق، زير النساء، وزوج اللصة روايح، وعشيق الجازية، والمتخصص فى إصلاح «البواجير والكلوبات».

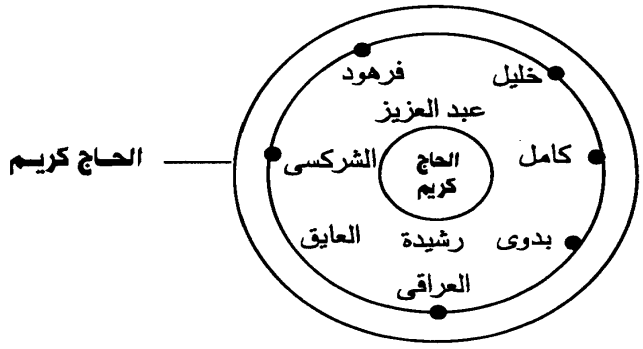
إنها قرية الحاج كريم. فبناؤها الفوقى يتكون من الحاج كريم، وبقية الشخصيات هى البناء التحتى. فالثقافة والعلم، وحسن الصفات، والقوة، والمال كل ذلك فى يد الحاج كريم.

أما بقية الشخصيات فهم لا يملكون إلا تنفيذ أوامره.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمثل الحاج كريم قمة الهرم، ويمثل أصحابه قاعدة الهرم على اختلاف أدوارهم ومهنهم. ودرجة اقترابهم من الحاج كريم واحدة، فالمسافة بين كل واحد منهم وبين الحاج كريم واحدة.



الحاج كريم كبيرهم، ومحور ارتكازهم، والمسيطر عليهم، وكلهم عنده فى مقام واحد، أما هم فيما بينهم، فتوجد مسافات متغيرة ومختلفة بين كل شخص والآخر. فقد يحدث تباعد بين شخصيتين لسلوك كل منهما المختلف، إلا أن المسافة بين كل شخصية والحاج كريم واحدة، فلا اقتراب لحسنة، ولا بعد لمعصية، فلكل شخص دوره الذى يؤديه فى المجتمع.

أما المجتمع النسائى فى هذا الريف، فإنه الآخر يقاس بدرجة القرب والبعد من الحاج كريم، وبدرجة أخرى عند ابنه عبد العزيز. فرشيدة محبوبة أبيها، وهى ليست اختا شقيقة لعبد العزيز، والحاجة شوق، الأنوثة المكتملة، والراحة النفسية للحاج كريم. وأم عبد العزيز قصيرة، ولكنها جبهة معارضة قوية ضد الحاج كريم، وروايح لصة، وجازية عشيقة، وأم صباح خبازة، وصباح الأنوثة المزدهرة، وسميرة المحبوبة العذرية، وصديقة زوجة محمد كامل لا تنجب.

أما القضايا والمشكلات فالكاتب لا يبحث عن مشكلة، ولا يحاول أن يطرح قضية أو يقدم حلولا لها. ولكنه دائم البحث فى الأعماق، إنه يكشف عن البراكين المشتعلة تحت

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثلوج، يغوص تحت التربة منقباً تحت الجذور. ولذا فإنه لا يحتاج لافتعال حادث، ولا يجتهد لاضرام النار فى واقعة، بل إنه يترك القضايا تطرح نفسها، ويترك الشخصيات تستقبل واقعها، وتكون صاحبة القرار فى رد الفعل.

وتجىء الأحداث فى هذا الريف عادية للغاية، وهذه الأحداث يلاحظها عبد العزيز/ بطل الرواية. ولكن عبد العزيز لا يسردها. حيث إن الرواية تحمل وجهة نظر السارد ووجهة نظر عبد العزيز، ولا يقدم لنا السرد إشارة انتقال بينهما، مما يوحى بأن الضمير (هو) فى السرد، نفس الضمير (هو) عند عبد العزيز، وكلا الضميرين هما (أنا) المؤلف، ويتضح ذلك فى أكثر من موقع بالرواية:

أ – (ويحزن الولد عبد العزيز لأن هذا الضيف الرقيق لن يشارك أباه طعامه، وحينما يصافح يتساءل الولد.. ترى هل تكمن إرادة الله فى صلابة هذه اليد الغريبة..)، الرواية، ص٢٠.

ب – (سوف تنفخ ثم تعلق فى السقف ويقف الحاج كريم أمامها يسلخها ويقطعها.. إنه يعرف الأشياء جميعاً، شملول فى كل حرفة ذلك الأب الكبير..)، الرواية، ص٣٨.

جـ– (وحينما يغلق وراء انصرافه باب الدوار الكبير تصبح الردهة موحشة يثوب الحاج كريم إلى الدار فى يده المصباح والعصا وخلفه عبد العزيز.. الليل هدأة مخيفة تسلم إلى النهار، نهار الجهمين الصائحين، لو كانت سهرة المساء شيئاً لا ينهى..؟!)، الرواية، ص٤٥.

د – (لبس قفطانه الشاهى وتحزم عليه بشال كبير مزركش ثم ارتدى جلبابه الكشميرى الكبير، تناول العمامة.. حبكها على جبهته ونظر إلى نفسه فى المرآة وهو يسوى طوق جلبابه على صدره ببسطة كفه، مهيب مزموم الشفتين، كل ما فيه أنيق ليس فيه عيبة.. «توضأ أبو زيد وصلى لله ركعتين وأخذ عدته وحسامه خوذته ولثامه..إلخ)، الرواية ص٨٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يترك المؤلف الفرصة للقارىء ليفرق بين صوت السارد وصوت الشخصية/ عبد العزيز، وحينما نعرف كلام عبد العزيز فى الفقرات السابقة سيتبقى كلام السارد.

فكلام عبد العزيز:

أ – (هل ترى تكمن إرادة الله فى صلابة هذه اليد الغريبة..؟).

ب – (شملول فى كل حرفة ذلك الأب الكبير).

جـ – (الليل هدأة مخيفة تسلم إلى النهار، نهار الجهمين الصائحين، لو كانت سهرة المساء شيئاً لا ينهى).

د – كل ما فيه أنيق ليس فيه عيبة.. توضأ أبو زيد...إلخ).

وما سبق هـذا الكلام فهـو كلام السارد، ويمكن ملاحظة أن الصوتين (السارد – عبد العزيـز)، مندمجان لدرجة الاختلاط والتمييز بينهما فى كثير من الأحوال يصبح أمراً عسـيراً

فإذا كانت كلمة (شملول)، وكلمة (ليس فيه عيبة)، تقدمان انطباعاً عن انتقال اللغة من الفصحى إلى تفصيح العامية، لتدل على وجهة نظر الشخصية. فإن الفقرة (جـ) لا تقدم شيئاً مثل هذا، وإن كانت الفقرة (أ) أشارت إلى كلام عبد العزيز حينما يقول السارد (يتساءل الولد). وهذا الدمج بين كلام السارد وكلام عبد العزيز يوضح أن وجهة نظرهما متحدة، وأن هاتين الوجهتين تحملان وجهة نظر المؤلف، مما يجعل الدراسة ترى أن روايات قاسم فى معظمها (سرد ذاتى)، ويتضح ذلك من خلال روايات: (أيام الإنسان السبعة)، (قدر الغرف المقبضة) و(محاولة للخروج)، على وجه الخصوص.

فوجهة النظر فى الروايتين (الأولى والثانية) تأتى من خلال (وجهة نظر السارد، ووجهة نظر عبد العزيز)، فالضمير (هو) السارد مندمج مع الضمير (هو) عبد العزيز، والضميران يمثلان (وجهة نظر) المؤلف التى يمكن أن تتمثل فى الضمير (أنا). بينما وجهة النظر فى الرواية الثالثة (محاولة للخروج) فجاءت من خلال (وجهة نظر حكيم) وبضمير المتكلم أنا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

م	الرواية	وجهة النظر	الضمير
١	أيام الإنسان السبعة.	المؤلف – البطل + السارد	أنا – هو + هو
٢	قدرالغرف المقبضة.	المؤلف – البطل + السارد	أنا – هو + هو
٣	محاولة للخروج.	المؤلف – البطل/السارد	أنا – أنا.

(وبؤرة القص) فى الروايات الثلاثة هو (ريف مصر)، وهو ريف فقيرمتواكل، لا يستطيع أن يتعامل مع المدنية أو المدينة.

فالأحداث فى الرواية الأولى (أيام الإنسان السبعة):

تبدأ الأحداث بحب (الولد عبد العزيز) لصلاة المغرب مقلداً أبيه ومتأثراً به، وعبد العزيز ملتصق بهذا الأب الكبير. ولأبيه دوار يجتمع فيه الأصحاب بعد صلاة المغرب والعشاء، لكل صاحب من أصحاب أبيه قصة وعالم خاص به، ولكنهم جميعاً متجهون إلى الزمن القديم؛ حيث الحكايات عن الأولياء والصالحين. أما ميثاق هؤلاء الأصحاب فموجود فى صندوق ثقيل به نسخ دلائل الخيرات، وبردة البوصيرى والوسيلة وكتب أخرى. تلك الكتب تختلف عن الكتب التى يقرأها عبد العزيز فى المدرسة.

وتكون (حضرة) فى ليلتى الإثنين والجمعة ، تقرأ فيهما الدلائل والبردة والوسيلة والفواتيح. ويعيش هؤلاء الأصحاب على ذلك طوال الأيام، حتى يأتى موعد مولد أبى مسلم العراقى بالشرقية، أو السيدة نفيسة بالقاهرة أو غيرهما. ولكن إذا جاء موعد مولد سيدى أحمد البدوى، فإن الرحال ستشد، وأرض الحاج كريم ستنقص، فسوف يبيع جزءً لجاره كل عام ليستعد للسفر يوم الأحد.

ويكبر عبد العزيز ليصبح فى المرحلة الثانوية، حيث يسافر للدراسة فى مدينة طنطا. ويصحو فى يوم ليجد أمه تعد العدة للخبيز وتجهيز الزوادة للمولد، ويتوقع عبد العزيز

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحديث الذى دار بين أمه وأبيه، فالأم تذم الإسراف والأب يتحدث عن بركة الأولياء وأسرارهم، كل منهما له عالم منفصل عن الآخر، ودائماً يحدث الصدام بين العالمين. ذعر عبد العزيز فى صغره حيث إن أباه ريفى، وأمه مدنية، وأباه يؤمن بالأولياء، وأمه تؤمن بالعمل والتعلم، حتى أصبحت مرجعاً لأهل القرية، وهى بنت المدينة وأبنة الموظف.

وتتجمع النساء للخبيز، والسارد يستدعى هؤلاء النساء فى شكل متقابل، فزينب بنت المأذون ضامرة لا تبصر إلا بعين واحدة فلن تجد من يتزوجها، بينما صباح بنت الخبازة ممتلئ فرعها، وتتورد وجناتها، وامرأة أحمد بدوى الطيبة التى تساعد زوجها على المعاش، وتخجل إذا تكلمت مع زوجها، تستدعى روايح اللصة، والحاجة شوق الطويلة المرحبة بالحاج كريم وتستدعى أم عبد العزيز القصيرة المكينة المعارضة للحاج كريم. ولا يبدأ الخبيز إلاحينما تحضر أم صباح وابنتها الفارعة، التى تجعل قلب عبد العزيز يصفق، وحينما يبدأ الخبيز، ينتظر عبد العزيز قيام صباح لحجرة المعاش، فيظل قلبه معلقاً بصدرها، ينخفض إذا انخفض ويرتفع بارتفاعه، حتى إذا قامت لحجرة المعاش تسلل خلفها وظل يمرغ وجهه فى صدرها حتى قفزت وهى تهدده بفضح أمره عند أمه. لتدخل سميرة الخجول، التى يقول الناس إنها سوف تتزوج عبد العزيز.

فإن كانت صباح تغذى الجسد بخبزها وجسدها، فسميرة تعطيه الكتب ليقرأها، وتغذى فيه الروح والعقل، والحاجة شوق تعطيه حنان الأم، فعبد العزيز يحتاج لأمومة شوق، وروح سميرة وجسد صباح. ويستقل عبد العزيز فى غرفة على السطوح بملابسه التى تستر جسده، وكتبه التى تغذى فكره، فقد أصبح خط سيره مختلفاً، ووصل إلى مرحلة الانفصال/الاتصال، إنه يحب أهله (أباه، أصحاب أبيه)؛ بيد أن الاتجاهين قد تغير أحدهما (اتجاه عبد العزيز).

استعد أبوه وأصحابه للسفر، ويستدعى السفر الحاضر امكانيات المسافرين، فمنهم من يقسم أنه سيسافر إلى مولد البدوى حتى لو سرق، ويستدعى السفر الماضى، فلم يكن واحد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من زوار البدوى يسافر راكباً احتراماً للبدوى. كما يستدعى السفر رجلاً من المحلة الكبيرة، تناوله امرأته العصا لزيارة الرفاعى بالعراق، فيذهب فى الصباح ويعود عصراً ويعطيها بلحاً عراقيا رزق به وهو يقرأ سورة ياسين بجوار مقام الرفاعى بالعراق. وهذه الاستدعاءات عن أهل الزهد، تستدعى المقارنة بينهم وبين أهل الفتوى من الأزهريين الذين هجروا دراستهم أمثال الشيخ عباس الذى لم يحصل من العلم شيئاً، ولكن مؤهلاته التى ترخص له الفتوى هما الجبة والعمامة، ولأن مؤهلاته أراحته، فإن فتاواه تريح الناس، بصرف النظر عما جاء فى الكتاب والسنة.

إن هذا التعدد للاستدعاءات أوجد رد فعل عند هؤلاء المسافرين فمنهم من يتعجل كأحمد بدوى، ومنهم من يتمهل كالعايق، ولكن موكب المسافرين يقف على قدم، حتى يتحرك الحاج كريم، فيقف ويضم عباءته ويعلن بدء السفر فيسير الموكب خلفه، وتتحول القرية إلى مودع بعيون وألسنة تطلب الفاتحة والدعوات، ومسافر متجه إلى محطة القطار، فيجلس المسافرون منتظرين القطار، ولا يسافر عبد العزيز معهم هذه المرة، ولكنه يسافر بطريقته الخاصة. والوصول إلى طنطا يذكر عبد العزيز بالفارق بين طنطا (المدينة الكبيرة)، وبين غيرها من المدن التى لا تزال تشبه القرى الكبيرة، ففرق بين طنطا والمحلة، وهذا التمييز بين القرية والمدينة يجئ تمهيداً لرؤية أهل القرية وهم يسيرون فى المدينة من ناحية، ومن ناحية أخرى سيكون تمهيداً لما يحدث فى المدينة (وصف المجتمع المدنى)، ومن ثم توضيح العلاقة بين هذين المجتمعين (الريفى – المدنى). والوصول إلى طنطا ذكر عبد العزيز بالفارق بين الحاضر والماضى، فوالده يحضر دوماً إلى طنطا فى غير أيام المولد لشراء جهاز العرائس أو زيارة أطباء أو محامين أو شيوخ من أصدقائه. وتتضح وجهة نظر المؤلف من التقابلات فى الأحداث، كما تتضح من التقابلات فى الأشخاص، فرجال القرية يسيرون (بالجلاليب) والطواقى فى جماعات غير منتظمة مذهولين، بينما أبناء المدينة فى حركة نشطة دائبة. ونساء المدينة (تخان) من أكل (الفول أبو زيت)، بينما نساء القرية قابعات فى قيعان الدور (كالبقر). ولذا فإن العلاقة بين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العالمين، تأتى من خلال تقرب عالم القرية إلى عالم المدينة، ونفور عالم المدينة من عالم القرية. وعبد العزيز حائر بين العالمين، لا يستطيع أن ينضم إلى أحدهما، فعالم المدينة يجذبه، وعالم القرية مجتمعه، وله عنده ميثاق ورحم.

وحين يستقر الموكب فى بيت الخدمة تبدأ العلاقة بين المجتمعين، فأطفال المدينة يحبون طعام القرويين، وأبناء القرية يحتاجون (البواجير والجاز) من جيرانهم المدنيين. ولهذه العلاقة جذور فى فكر كل شخصية ريفية، فيتذكر العايق امرأة مدنية استهزأت بأهل القرية لأكلهم (السريس)، ولكن هذا الغوص فى الذكريات يصل إلى الزمن الحاضر، ليعلن الحضور مطالبهم الحالية على الحاج كريم، وجميعهم يطلبون الذهاب إلى (سينما مصر) بطنطا، فيسمح لهم الرجل، حيث إن الأمة لا تجتمع على ضلال، فيذهبون كلهم لا يتخلف إلا عبد العزيز الذى يسير وحيداً فى شوارع طنطا.

وتأتى الليلة الكبيرة، تلك ليلة الانفصال التام بين عبد العزيز والمجتمع الريفى، وتبدأ الليلة بالازدحام الشديد، والتنبيه على العايق بالاهتمام بالكلوبات وملء الدلاء بالماء واهتمام النساء وخاصة رشيدة بإعداد الطعام، وكل الأمور يشرف عليها الحاج كريم بنفسه وما يحدث فى الليلة الكبيرة كثير، فالمنشدون والذاكرون وأصحاب الألعاب والمقامرون والسيرك والراقصة والباعة والمشترون، وتنتهى هذه الأحداث كلها بالصدام بين عبد العزيز وأهل قريته، فقد شتمهم وسب عقولهم، وكان رد القرية على لسان الحاج كريم والده وممثل القرية، إلا أن هذا الصدام كان مؤشراً لنهاية عالم (الدراويش) وبداية عالم آخر.

فبدأ الدراويش يمرضون ويتساقطون واحداً واحداً، فاصفر علي خليل كالموتى، وذل العايق ككلب، وبدأت دموع محمد كامل فى النزول ونام عبد العزيز فى غرفة (العيال) بجوار سميرة. إن انفصال عبد العزيز عن المجتمع الريفى (مجتمع الدراويش) كان انفصالاً فى الحاضر فقط، ولكن اثار الماضى لا زالت مؤثرة عليه. فالحيوانات هى التى ترى (ملك الموت عزرائيل)، ولذا فالكلاب تنبح باستمرار، وزيارة الحاج كريم لابنة خالته

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(حبيبة)، تذكر عبد العزيز بالعلاقة الماضية بين والده وحبيبة. إلا أن هذه العلاقة فى هذا الوقت، يأتى بها المؤلف ليؤكد أن الخوف القديم عند الحاج كريم، قد وضع فى مثله الآن، ولذا فإن زيارته لها مودعاً، هو لجوء إليها، حيث هى التى كانت تنقذه من عصا (شيخ الكتاب) فى صغره، وتقدم له الطعام وهو الآن فى حاجة ماسة ليذهب خوفه الآنى.

ويعود الرجال إلى القرية مرة أخرى، فتتزوج سميرة من شاب فلاح، ويذهب عبد العزيز إلى الجامعة بالإسكندرية، حتى يأتيه من يخبره بمرض أبيه، فقد شل أبوه وماتت امرأة فرهود وحل مجتمع التغيير. فالأفندى فى بنك التسليف طرد الحاج كريم، والحاج كريم لم يعد يملك أرضاً، وحينما أراد عبد العزيز أن يحل محل والده لحقه الفشل، فسقطت الجاموسة فى البئر، لتصبح نهاية الحاج كريم واضحة، فلم يعد يملك أرضاً ولابهائم. وأغلق الدوار وفتحت (القهوة)، واجتمع الناس فى المقهى، ولم يعد من ترديد حكايات الصالحين والأولياء جدوى، ولكن جاءت نشرات الأخبار والأغانى، ليعلن أن عالماً جديداً حلّ على أطلال العالم القديم (عالم الدراويش).

(ب)

أما ريف (قدر الغرف المقبضة):

فهو ريف قاهر مستفز، فالدور ضيقة، وتقهر الطفل عبد العزيز. والكلب الأسود الكبير والطيور حتى الأخشاب، إنها دور تجعل والده شارداً، فالحارة تضيق وتنفرج وتتفرع وتتقارب حتى تصل إلى أبواب غائرة مؤدية إلى جوف الدار. وكل الأشخاص فى الرواية مقهورون، فالسلطة للمكان على الأشخاص، ولذا فإن الرواية تعبر عن قهرالمكان. وتأتى وجهة نظر المؤلف فى الرواية من خلال وجهة نظر السارد وعبد العزيز، ولذا فإن التقنية السردية فى الرواية تقترب من التقنية السردية فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، فتشترك معها فى النقطة السابقة، إلا أنها تركز هنا على جانب آخر، وهو المكان بصفته البطل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفاعل والمؤثر فى جميع الأحداث والأشخاص. فجميع الأشخاص فى الرواية يقعون تحت قهر المكان:

- فعبد العزيز يتذكر دوماً كلمات أبيه: (هذه الدار ريحها ثقيل)، الرواية، ص٣.
- ووالد عبد العزيز يرى أن: (الناس هى الناس على كل حال... لكنها العتبات..!)، الرواية، ص ١٥.
- والنساء فى بيت والد عبد العزيز فى عراك دائم، وأصواتهن حقودة مغلولة، فالدار تكبس على أنفاسهن بالصهد والكتمة، الرواية، ص١٩.
- والناس فى المسجد يلوط الكبار بالصغار، (إن التدين والفسق يختلطان هنا بطريقة محيرة)، الرواية ص٢١.

ويمكن القول أن الشخصيات جميعها جاءت كشخصيات تكميلية لشخصية واحدة ووحيدة هى شخصية عبد العزيز، مما يؤكد أن بطولة الرواية للمكان وعبد العزيز. فجميع الشخصيات متصلة بشخصية عبد العزيز، وعبد العزيز لا يرى فى نفوس الشخصيات سوى أثر المكان. وقد جاءت الأحداث لتعبر عن ذلك. والأحداث فى الرواية تعبر عن حالة من الدوران المستمر، فتبدأ الأحداث بتذكر عبد العزيز المتكرر لكلمات أبيه: (هذه الدار ريحها ثقيل...). وحينما يتذكر هذه الكلمات، فإنه يتذكر الأماكن التى أشارت إليها هذه الكلمات؛ فيتذكر دارهم فى القرية مذ كان طفلاً، فالدار تفتح جهة الشرق وهواؤها ثقيل وبابها دائماً مردود، وأمه وأخواته وزوجة أبيه وزوجة أخيه دائخات من الحر والزمتة، والكلب متدلى اللسان تحت المنطقة العارية من السقف. أما ضيق هذه الدار فيرجع إلى غضب الجد على أبيه، فأبعده بزوجاته وعياله من الدار الكبيرة إلى هذه الدار.

وعبد العزيز يغوص فى ذاكرة الماضى كعادته، فيتذكر الدار القديمة ويتذكر عمته وهى تُبيض وجه البنية للحمام، وكان الطفل عبد العزيز يشاهد ذلك، ويحب أن يسمع عن الدور من أبيه، إلا أن أباه كان دائماً يقول: (هذه الدار ريحها ثقيل)، الرواية ص٥. الأب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينام القيلولة فى الدار، وإذا مشى يمشى شارداً، وهذه الدار قريبة من الدوار الذى بناه الجد للضيوف والاحتفالات والعزاء، وهناك علاقة بين الدوار والبيوت الريفية، وبين تلاوة القرآن، والأحداث كلها حدثت فى الدور، فستائر الشبابيك تنزع، وصور الحائط تختفى، والمصاطب تفرش بالحصر، وفى الجدار طاقة للأكواب فى صينية نحاسية، والكانون والفرن والزريبة. إن الرواية (رؤية لعبد العزيز) خلال الأماكن (البيوت والغرف)، وكل هذه البيوت والغرف تتسم بالجلافة، وتغرس فى نفسه الكآبة، وتلك الكآبة مستمرة منذ الطفولة وحتى الآن، ويمكن تصور الأحداث عبرالمراحل الحياتية لعبد العزيز بهذا الشكل.

أ – طفولة فى القرية، والبيوت هى المؤثر فى نفس عبد العزيز.

ب – صبا فى ميت غمر.

جـ – المرحلة الثانوية فى طنطا.

د – المرحلة الجامعية فى الإسكندرية وتجاوز سنه الخامسة والعشرين.

هـ – وظيفة فى القاهرة.

و – السجن أربع سنوات فى سجون مصر المختلفة (القاهرة – الوادى الجديد – الإسكندرية – أسيوط – بورسعيد – سجن مصر).

ز – العودة إلى القرية ثم القاهرة.

ح – الغربة فى برلين وزيارة لندن.

والريف موجود فى هذه المراحل جميعها، حيث إن (السارد/عبد العزيز) يصف الريف بصفته يعيش فيه، ويصف المدينة من عدسة الريفى الذى يعيش فى المدينة، حتى وهو فى أوربا، فإنه يرى برلين ولندن بعين الريفى المصرى.

(جـ)

أما ريف (محاولة للخروج) فقد جاء على لسان حكيم ومن خلال ضمير المتكلم (أنا)، وهو مختلف فى الصوت السردى عن الروايتين السابقتين، (أيام الإنسان السبعة)،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(قدر الغرف المقبضة)، وهو ريف مختلف فى التقنية الفنية كذلك. ***وقد جاء الاختلاف بين التقنيتين فى نقاط متعددة منها:***

١ – فى الروايتين الأولى والثانية (أيام – قدر) كانت البطولة لعبد العزيز، وحكيم هو البطل فى هذه الرواية.

٢ – الضمير الثالث فى الروايتين (أيام – قدر)، أما ضمير المتكلم فى رواية (محاولة للخروج).

٣ – البدء بوصف الريف والأشخاص فى الروايتين السابقتين، والبدء بالمدينة فى هذه الرواية، حيث الذهاب من الريف للمدينة فى الروايتين مما يوحى بالتطور المكانى، أما فى محاولة للخروج فهو ذهاب من المدينة فى اتجاه الريف، والكاتب فى كل الحالات يتجه إلى الماضى.

٤ – الزمن فى (أيام الإنسان السبعة) يصل إلى خمسة عشر عاماً، وفى رواية (قدر الغرف المقبضة) يصل إلى أربعين عاماً، بينما فى رواية (محاولة للخروج) لا يتجاوزأسبوعين فقط.

٥ – يجىء السرد فى الروايتين السابقتين من الاستدعاء والتذكر، وإن كانت الغلبة للأفعال المضارعة، أما فى (محاولة للخروج) فيجىء السرد آنى، ولا يغوص فى الماضى بشكل كبير كما فى الروايتين. وتأتى وجهة نظر المؤلف من خلال وجهة نظر السارد/ أنا وإلزبث. فحكيم المتكلم فى الرواية له عالمه الريفى والمصرى الخاص، وإلزبث السويسرية لها عالمها الأوربى والسويسرى الخاص. ***أما باقى الشخصيات:*** ايڤلين فهى تمثل وسيط العلاقة بين العالمين، وصلاح يمثل علاقة الماضى لحكيم، وكيف تكون هذه العلاقة فى الحاضر.

وقد جاءت أحداث الرواية لتعبر عن نظرة الرجل الشرقى للمرأة الغربية، ونظرة المرأة الغربية للمجتمع الشرقى (المصرى بالتحديد). فحكيم متلهف دائماً للحديث مع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفتيات السويسريات، وهن لا يحفلن بذلك كثيراً، وتتطور العلاقة فى ذهن حكيم لتصل إلى ضرورة ممارسة الجنس، ولكنهن يعرضن اعراضاً جاداً. إن الاختلاف فى النظرة، والصدام بين العالمين يرجع إلى عدم التفاهم بين المجتمعين. ولا يحدث هذا التفاهم فى القاهرة (المدينة)، ولا من خلال المعلومات التى قد تبادلها العالمان، ولكن حينما تسافر إلزبث مع حكيم إلى القرية، وتعرف ماضى هذا الرجل، تبدأ فى إلقاء نفسها فى أحضانه، ولكنها لفترة قليلة، ثم تعود مسافرة مرة أخرى. وتبدأ الأحداث فى القاهرة ثم الآثار الفرعونية ثم القرية ثم القاهرة مرة أخرى، فالسفر بلا عودة.

(د)

وقد حظى المكان كمؤثر فى الروايات السابقة جميعها، باهتمام المؤلف على أساس أن الرواية ليست أقوالاً فقط، بل هى أعمال تحدث فى مكان، وهذا المكان لابد أن تكون له خصائصه المتجاوبة مع الشخصيات والأحداث. فهناك ارتباط وثيق بين وصف المكان وعنصر الإيهام بالإقناع، فحينما أراد المؤلف أن يقنع المتلقى بمصداقية عمله، فإنه رسم أرضاً واقعية للأحداث وخلفية تتناسب مع مجريات هذه الأحداث، حيث نتجت أهمية المكان من الارتباط الوثيق بين الشخصيات والأحداث وبين المكان. فلا يمكن أن تصور شخصيات تعيش فى اللامكان، حتى لو كانت هذه الشخصيات شخصيات قولية روائية. وحينما تتراتب الأحداث وتتعدد الأشخاص فسوف تختلف الأماكن، ليصبح لكل مكان دلالة فى موضوع الرواية، ولتختلف الدلالات حسب اختلاف الروايات.

وقد اعتبرت الدراسات الحديثة المكان معادلاً موضوعياً للفضاء الروائى، بحيث يمكن أن (يفهم الفضاء فى هذا التصور على أنه الحيز المكانى فى الرواية أو الحكى عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافى (L` espace Geographique) فالروائى مثلاً – فى نظر البعض – يقدم حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التى تشكل فقط نقطة الانطلاق من أجل تحريك خيال القارىء، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن، فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان فى الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذى تشغله الأحرف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطباعية التى كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذى تصوره قصتها المتخيلة)[٥٢] ، فالمكان أو الفضاء الجغرافى ليس صمتاً، أو جمادات تضرب الشخصيات فى أرجائها دونما تأثر من أى من الجانبين. ولكن هذا الفضاء يحمل دلالات فكرية وثقافية لما يسود فى زمن الأحداث وفكر الشخصيات، ولذا لا يمكن دراسة الفضاء الروائى بمعزل عن مضمون الخطاب، حيث يشكل الفضاء عنصراً متداخلاً وعضوياً فى النسيج الروائى، بحيث لا ينظر له كإطار للأحداث فقط، بل لابد له أن يتضح كعمق وسطح بشكل متبادل فى النص الروائى، لأنه يمتلك تعالقات متعددة مع الأشخاص وحركتهم، ومع الأحداث وتسلسلها، ومع الأزمنة واتجاهاتها فى الرواية.

ولذا فإن وجهة النظر فى المكان ستتخذ صفة خاصة، باعتبار أن المكان فى الرواية رغم تعدده، فإنه يبرز وجهة نظر المؤلف باعتبارها الوحيدة (التى تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعاً فى نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع فى العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هى الأبطال الفاعلون (Les actants) الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائى، إن الفضاء هنا يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوى/الكاتب فى إدارة الحوار، وإقامة الحدث الروائى بواسطة الأبطال)[٥٣]. وقد ارتكزت روايات قاسم على المكان بوصفه مؤثراً أساسياً وعنصراً فاعلاً، ومركزاً تتصل به جميع الخيوط فى النسيج الروائى.فلن تخلو صفحة من رواياته من اشتمالها على المكان، فرواية (أيام الإنسان السبعة)، على سبيل التمثيل جاء فيها (الأريكة – مكانه – شرفة – الدوار)، الرواية، ص٧ – (الأرض المتشققة – الدور – الغبار – الشوارع – الغرف)، ص٨.

ورواية (قدر الغرف المقبضة) يتحملها المكان من بدأها لختامها فمثلاً: (هذه الدار ريحها ثقيل) – دراهم فى القرية – كان بابها الكبير يفتح ناحية الشرق، على الشارع الذى يدور بالناحية، وهو شارع نشط بالعابرين الغرباء، وعليه فإن الباب إذا فتح فض سترالدار، لذلك بقى فى غالب الأمر مغلقاً ليحبس خلفه فى الباحة الصغيرة هواءً ثقيلاً – الظلال

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنكسرة أمام أبواب الدور – كان بابهم يظل مردوداً ابتغاء الستر – وهذا الباب حتى لو فتح ما خلى إلى وسط الدار نسمة عصرية، فهو مفتوح على الشرق، وهذه النسائم إنما تأتى من الغرب أو من الجهة البحرية الغربية)، الرواية ص٣. وكذا الرواية فى معظمها.

وهكذا جميع روايات قاسم فمثلاً رواية (محاولة للخروج)، وإن كان المكان فيها أقل من سابقتيها فمثلاً: (الشوارع – السكك – الفيافى – جدار – أطلال – شرفات – المقاهى – الكراسى – غرف – البيوت – الحطيان – السلالم – عالية – مترية – أبواب – الباب)، الرواية ، ص٥. وهى أول صفحة فى الرواية، والمكان مسرح الأحداث فى رواية (محاولة للخروج)، وهو المتأثر بالأشخاص والأحداث فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، ولكنه البطل والمؤثر فى الأحداث والأشخاص فى رواية (قدر الغرف المقبضة).

ففى رواية محاولة للخروج يقوم حكيم وإلزبث وباقى الشخصيات بالحركة فى المكان، حيث لا يفرض المكان سلطته على الشخصيات، ولم يأت ذلك بشكل اعتباطى من الكاتب، بل بشكل مقصود. فحكيم يتحرك فى القاهرة بروح الريفى المتحرر، وكذا إلزبث تأتى القاهرة بروح السائحة الشغوفة بالآثار المصرية، وتذهب للقرية بدعوة من حكيم، كان يمكن رفضها، وتزور الأماكن التى تطلبها هى. وبالتالى فإن سلطة المكان قد أخذها المؤلف ليعطيها للشخصيات، فالشخصيات تقوم متى تريد، وتنام متى تريد، وتحب وتكره متى تريد، واتجاهاتها وحركتها فى المكان بحرية كاملة.

وهذه الحركة مرتبطة بفكر الشخصيات، فحكيم كاتب رواية مثقف، وإلزبث معلمة أوربية مثقفة، فهما يملكان من الثقافة ما يمكنهما من الحرية، وإن شئنا قلنا التحرر من أى سلطة حتى سلطة المكان،ولذا فإن التأثر بالطبقة ونظامها أكثر تأثيراً فى سلوك الشخصيات. إلا أن التقابل بين الأماكن يظل مسيطراً على الرواية عبر فصولها المختلفة، ويمكن استجلاء ذلك من خلال وجهة نظر حكيم فى الأماكن. فحينما تخرج الفتيات السويسريات من الفندق، ويركبن السيارة، طائرات خفاف يرتدين قبعات، محملات بالحقائب والكاميرات، ووجوهن شقراء نظيفات. يتذكر حكيم مسكنه، (تذكرت

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صف الغرف على السطوح، وتلك الباحة المبلطة الممتدة – تحت هذه الشمس – أمام صف الأبواب الجرباء، غرفتى الآن جحيم حقيقى، بيضاء الجدران بلا شبابيك، تنقصها نحلة خضراء تطن فى صمتها لتكون قبراً حقيقياً...إلخ)، الرواية ص ٨.

والخروج من القاهرة إلى الطريق الزراعى يذكره بضرورة العودة إلى القاهرة قبل الساعة الثامنة والنصف. وهكذا التقابل بين الأماكن عبر الصفحات فى الرواية كلها، يأتى كتقنية من تقنيات الخطاب فى رسم المكان. ووصف المكان فى روايات قاسم يأتى مندمجاً فى السرد، فهو لا يوقف حركة السرد، ليعلن بدء الوصف، بل إن السرد والعرض يختلطان فى الرواية بغير خفاء:- (لعلهم الآن – زملاء السطوح – يخرجون من الغرف – حفاة فى ملابسهم التحتية – إلى دورة المياه القائمة وحدها بعيداً، يغسلون بضعة أطباق – يطرقعون بضعة ضحكات، بضعة صيحات كئيبة، ثم لا يلبث المكان أن يغرق فى السكون تحت هذا الوهج المسلط...إلخ) الرواية، ص٨.

فرغم التزامن بين حادث مرور (سيارة السياحة) فى شوارع القاهرة، وحادث الحركة على السطوح، إلا أن الكاتب لا يوقف السرد ليصف المكان المقابل، بل إن الحركة الجديدة فى المكان الجديد تذكره بالحركة الماضية فى المكان القديم، فليس التقابل عنده فى المكان فقط، بل التقابل فى الأحداث التى تجرى فى المكانين. وكذلك التقابل بين حركته هو (حكيم)، (حركته فى سيارة السياحة – حركته فوق السطوح أمام صف الغرف ودورة المياه). فليس للمكان بطولة مطلقة فى رواية (محاولة للخروج)، كما هو الحال فى رواية (قدر الغرف المقبضة)، حيث يشغل المكان الحيز الأكبر ليصبح المؤثر الأول والأساسى فى الرواية. فتصويره مترامى الأطراف عبرالرواية كلها، ويزيد عن نصف الرواية. وهو صاحب السلطة والتأثير على جميع الأحداث والأشخاص، فصراخ النساء فى عز القيلولة، يأتى بسبب النزاع على الأماكن (المخرج – المطل – وسط الدار – مكان البهيمة – المنفذ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– المستراح)، الرواية، ص ١٢ . وأحلام الناس تتمحور حول دار لابن يتزوج، أو بنت تتزوج شاباً عنده دار وبهيمة. والمكان هو الذى يشتمل على الأشخاص والأحداث (الدار تموج بالخلق حمام وفراخ وبط ومعيز وبشر)، الرواية، ص١٤ .

وتتضح وجهة نظر المؤلف فى المكان من خلال أثر المكان على عبد العزيز/السارد. فقد أصيب عبد العزيز بمرض السكر (لكن متى أصيب؟ هل كان ذلك يوم طرق النجار والد زميله وصاحب البيت الذى كان يسكن فيه على بابه فى عز الليل فقام مرعوباً يتخبط فى الحيطان؟ هل كان ذلك يوم دفع قبضته من زجاج باب الشرفة فتمزق ذراعاه العاريان؟. أو أن ذلك كان فى واحد من السجون؟ أم فى برلين فى ليلة من الليالى الكئيبة بالغربة والخوف تحت سقف كالح وحيطان كئيبة؟ ما جدوى السؤال. لقد صرعته واحدة من هذه الغرف وقد سقط بلا أمل فى النهوض) الرواية،ص ١٤٩ . فجميع النتائج جاءت متأثرة بالأماكن، وبالتالى فقد كانت الأماكن مقدمات لجميع الأحداث والأشخاص وهذه المقدمات كانت المؤثر الأول فى النتائج جميعها.

وقد جاءت الأماكن فى الرواية عن طريق الاستدعاء والتذكر؛ مما جعلها رواية سيرة ذاتية فى المقام الأول، فكان ترتيب الأماكن حسب سيرورة الأحداث فى الخطاب أقرب، إلا أن المؤلف قد مر على المكان أكثر من مرة، (فعبد العزيز – السارد) أقام فى القاهرة والإسكندرية أكثر من مرة، وزار ميت غمر أكثر من مرة، وتعددت الزيارات إلى مدينة طنطا. مما أعطى فرصة للمؤلف ليقارن بين زمنين فى المكان الواحد؛ إلا أن التغير فى الأماكن عبر الأزمنة أو الزمنين، لم يقدم لنا تغيراً فى وجهة النظر (المؤلف/ السارد/ عبدالعزيز) وإذا كان المكان قد جاء أساسياً لتصبح له بطولة فى الرواية مع عبد العزيز فى رواية (قدر الغرف المقبضة). فقد جاء المكان فى رواية (أيام الإنسان السبعة) متماوجاً، فهو يتأثر بالأحداث ويؤثر فيها، ويختلف عن المكان فى الروايتين السابقتين، فالتغيير الذى أصاب المكان الواحد وهو (القرية). فقرية (الدوار) تتغير بقرية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(المقهى)، وثقافة السامر وحكايات الأولياء والصالحين، تتغير بثقافة الراديو والنشرات والأغانى وبالتالى فإن التبدل والتحول قد لحق المكان فى الرواية. والمكان يؤثر فى سلوك الشخصيات كما هو الحال حينما ينير الفانوس ويعود الناس من صلاة العشاء، ويجتمعون فى الدوار مع الحاج كريم أما تأثر المكان بالأحداث، فحينما تكون الليلة الكبيرة فى طنطا، فإن الذكر والإنشاد واللعب والمقامرة والرقص كل ذلك يجعل المدينة ذبيحة تحت أقدام الناس وأصواتهم. ويرجع السارد سبب اصطدام عبد العزيز بالدراويش إلى المكان، حيث إن المكان نتن وعفن والرائحة جعلته يخرج عن عاداته. ولذا فإن المكان جاء فى الرواية بشكل المشارك، له تأثير فى بعض الأحداث والأشخاص، ويقع عليه التأثير منهما.

(هـ)

إن ريف عبد الحكيم قاسم (ريف الروايات السابقة)، يظهر المؤلف كفاعل فى الأحداث السابقة، مما يوحى بأن السرد قد جاء فى جله سرداً ذاتياً، وهذا ما جعل هذه الروايات تشع أضواءً متعددة، جعلتها تزرع نوعاً من الحقيقة فى نفس المتلقى. حيث لم يظهر المؤلف فى أى رواية من تلك الروايات، ولم يضع توضيحاً يجعل المتلقى يشعر بتدخل المؤلف، تدخلاً مباشراً يلوى به الأحداث، أو يلقن الشخصيات أراءه.

وقد جاءت الروايات عن طريق السارد / الشخص الثالث كما هو الحال فى (أيام الإنسان السبعة)، (قدر الغرف المقبضة)، أو عن طريق اشتراك المؤلف كما هو حال حكيم فى (محاولة للخروج). إلا أن السارد فى الروايتين (أيام ، قدر) كان سارداً عليماً، بمعنى أن معرفته بالأحداث والأشخاص، جاءت معرفة كلية، ولذا فإن الاستباق يجىء كأحداث آنية، والاسترجاع لا تتغير فيه وجهة النظر الحالية، وهو يعرف جميع الأشخاص ومواقعهم وكيفية حركتهم وتصرفهم. وهو يعرف الأحداث الماضية ويتوقع الأحداث المستقبلية، ويعتمد عليها كأحداث حاضرة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم تتمكن الدراسة من رصد حاجز بين الشخصيات والسارد أو بين السارد وعبد العزيز فى روايتين له هما: (قدر الغرف المقبضة)، (أيام الإنسان السبعة). بينما جاء السرد فى رواية (محاولة للخروج) من خلال سرد الشخص الأول/أنا / حكيم، باعتبار أن (حكيماً) هو الشخصية الرئيسية فى الرواية. وقد اعتمد السارد فى الروايات السابقة (هو – أنا) على الحوار بدلاً من التلخيص، كما أنه كان يعمد إلى الأفعال المضارعة، وسوف تتضح النقطتان بجلاء عند دراسة لغة الخطاب فى الفصل الثالث. إلا أن استخدام الحوار وأفعال المضارعة، جعل استخدام المؤلف محايداً وموضوعياً، وبدا المؤلف وكأنه لم يتدخل فى الأحداث أو السرد مما جعل خطابه مقنعاً بدرجة كبيرة، لسيطرته على جميع عناصرالخطاب السردى (الروائى) بشكل مبتكر فى عصره.

عند التوقف السابق على وجهة النظر فى روايات قاسم، تم الاستشهاد بثلاث روايات هى:

أ – أيام الإنسان السبعة. ب – قدر الغرف المقبضة. جـ – محاولة للخروج.

وكان لهذا الاستشهاد – بهذه الروايات – ما يبرره؛ حيث إن هذه الروايات تمثل (سرداً ذاتياً) مما جعل الروايات تمتلك جواً مميزاً من الصدق والحقيقة، واستطاع المؤلف أن يرتكز على هذا الجو الحقيقى، ويدمج بينه وبين التخيل، منتجاً تقنية خاصة به فى تناوله الروائى، جعل له أسلوباً خاصاً مميزاً بين الروائيين فى فترة الستينيات. هذه التقنية اعتمدت على الاستخدامات الفنية للاستدعاء والتذكر، والاتجاه من الماضى إلى الحاضر والعكس، وترتيب التزامن فى الخطاب، وإبراز التقابلات بين الأشخاص والأحداث وبين الأماكن. واتضح ذلك فى رواية (أيام الإنسان السبعة) حيث يوجد عالمان متناقضان (عالم الدراويش القديم، والعالم الجديد)، واتجاهان مختلفان (اتجاه المدينة واتجاه القرية) وفكران متصارعان (فكر الحاج كريم وفكرزوجته أم عبد العزيز) وهكذا.

ووجدنا الاستدعاء والتذكر والحركة بين الماضى والحاضر، بشكل دائرى فى رواية (قدر الغرف المقبضة)، فيستدعى المؤلف الزمن الماضى، ويقارن بينه وبين الحاضر، ويعود مرة أخرى للماضى حتى يصل للحاضر فى عود محمود. وأبرز المؤلف فى رواية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(محاولة للخروج) المفارقة بين عالمين مختلفين تمام الاختلاف هما (عالم الغرب متمثلاً فى إلزبث، وعالم الشرق متمثلاً فى حكيم).

فقد وضحت الروايات الثلاثة وجهة نظر قاسم فى الواقع الروائى والواقع الاجتماعى، وفى التكنيك الروائى الذى ارتضاه لرسم هذا الواقع، مما جعل تناوله للرواية من التقنيات الطريفة للرواية فى فترة الستينيات.

وإذا كانت الروايات السابقة، قد جاء بها قاسم ليحكى بها عن نفسه، ويمكن أن يأتى تناولها من منظور الرواية الذاتية، فقد جاءت كبلاغ بيّن وجهة نظره فى مصدرى السرد (الواقع والتخييل). ***وتجىء الروايات الثلاثة التالية:***

أ - طرف من خبر الأخرة. ب - الأخت لأب. جـ - المهـدى.

ليحكى فيها المؤلف عن الآخرين، دون أن يكون طرفاً فى الحكى من قريب، كما هو الحال فى الروايات الثلاثة الأولى (أيام - قدر - محاولة)؛ حيث يعرف السارد كل شىء عن أشخاصه وأحداثه وأماكنه، ويعرف الزمن فى الماضى والمستقبل. بينما يختلف السارد فى الروايات الثلاثة التالية (طرف - الأخت - المهدى)، وهو ما يستدعى التوقف معهم فى التبئير.

٢ - التبئير فى روايات قاسم:

وليس هناك ما يبرر الفصل بين (وجهة النظر) بصفته مصطلحاً كبيراً، وبين (التبئير) بصفته مصطلحاً مخصصاً للفن الروائى. ولكن الأمر - هنا - هو ضرورة توظيف كل مصطلح منهما فى مكانه الخاص به، حيث إن وجهة النظر تعبر عن اتجاه النقدين الأمريكى والانجليزى، وجاءت خاصة بوجهة نظرالمؤلف، لتجيب عن السؤال (من يكتب؟). وإن كانت قد تطورت بعد ذلك، إلا أن المصطلح بمعناه التاريخى لازال مسيطراً على اتجاهات النقدين، رغم التحفظات التى جاءت ضده، ولكن هذا أمر بديهى فى النقد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما (التبئير) فقد اختاره جيرار جنيت ليجيب عن سؤالين أساسيين هما: (من يتكلم؟.. من يرى؟)، ولذا فقد اعتمد هذا المصطلح الجنيتى على مفهومين رئيسين هما: (المبئر/ الملاحِظ - والمبأر/ الملاحَظ)، وبذلك أصبحت (البؤرة) هى موضوع الاهتمام عند جنيت. وبالتالى فإن المؤلف فى روايات السرد الذاتى سيكون هو (المبئر/المبأر) باعتباره سيكون ملاحِظاً وملاحَظاً من قبل نفسه، إلا أن هذا سيجعله يلاحظ المجتمع وإن كان بشكل غير أساسى، حيث ستكون ذاته (الملاحظة/ المبأرة) هى (البؤرة) الرئيسية.

وقد استدعى هذا أن يفرق النقد بين السارد الأول (بضمير المتكلم) بوصفه ملاحظاً لذاته، والسارد الثالث (بضمير الغائب)، بوصفه ملاحظاً لغيره من طبقات المجتمع. وإن كانت وجهة النظر أقرب فى ملاحظة الإنسان نفسه، فإن (التبئير) سيكون أقرب فى ملاحظة الإنسان للآخرين، على أساس أن (البؤرة) لها استقلالية خاصة، باعتبارها مكوناً رئيسياً من مكونات وجهة النظر، وبخاصة بعد أن تطورت وجهة النظر، وأخذت مراحل متعددة منذ جيمس هنرى وبيرسى لوبوك وحتى الآن. وسيأتى تناول روايات قاسم من خلال نقطتين أساسيتين من نقاط التبئير هما:

١ - التبئير الداخلى. ٢ - التبئير الخارجى.

ويأتى تناول هاتين النقطتين من منطلق استناد روايات قاسم عليهما فى إبراز الصوت السردى والصيغة السردية، كمكونات أساسية من مكونات الخطاب السردى فى رواياته.

(أ)

أما التبئير الداخلى فيتضح فى روايات السرد الذاتى وهى:

١ - أيام الإنسان السبعة. ٢ - قدر الغرف المقبضة. ٣ - محاولة للخروج.

حيث إن السارد/ الراوى تندمج رؤيته مع رؤية البطل/ عبد العزيز فى روايتى (أيام - قدر)، فيأتى السارد والبطل كشخصية رئيسية داخل الخطاب السردى. فتمر الأحداث

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جميعها من خلال السارد والبطل، اللذان يعلمان الأحداث والشخصيات فى جميع مراحل السرد المختلفة. ولذا فإن السارد يكشف عن ماضى الشخصية، لا بصفته ملاحظاً لها ، بل مشاركاً معها فى الأحداث، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال هذا المقتطف:- (عاصفة صغيرة من الود والضحك الرائق ثم يصعد الرجل الدرجات القليلة إلى الشرفة ويسلم على الحاج كريم ويجلس إلى جواره على الدكة، ويداعب رقبة الولد النحيلة ويحس عبد العزيز ببرودة اليد التى لا زالت رطبة بالوضوء، ورغم الظلام يرى عبد العزيز إلتماعة الشوق فى عيون أبيه... إلخ) ، (أيام الإنسان السبعة) ، ص ٩ ، ١٠ .

فحينما يكشف السارد عن طفولة عبد العزيز فإنه لا يقوم بتلخيص هذه الطفولة من خلال سرد مختصر وموجز، بل إنه يختار (المشهد) لإبراز هذا الماضى، ومن خلال استخدام الأفعال المضارعة للإيحاء بحاضر المشهد (يصعد - يسلم - يجلس - يداعب - يحس - يرى) ، ويمكن ملاحظة أن هذه الأفعال تتوالى وتتراكب بشكل مرتب يبين زمنية الأحداث فى المقتطف السابق. فالصعود أولاً، ثم السلام، ثم الجلوس فالمداعبة فالإحساس، وتأتى كلمة (يرى) للتمهيد للحدث التالى، وهو الحديث بين الحاج كريم وأحمد بدوى. فالسارد الذى يقدم شخصية عبد العزيز لا يقدم وجهة نظر (وجهة نظر السارد) ، بل إن وجهتى النظر مندمجتان فى رؤية واحدة. فالسارد (يبئر) عبد العزيز، وعبد العزيز (يبئر) الأحداث، فالسارد لا يستقل بوجهة نظره، لتصبح هى (وجهة النظر) الوحيدة فى الرواية، بل يتفق ويشترك مع عبد العزيز، الذى يشترك بدوره فى الأحداث بصفته شخصية رئيسة فى الخطاب. فشخصية عبد العزيز هى (المبئر) بالاشتراك مع شخصية السارد، وشخصية عبد العزيز هى (المبأر) من قبل السارد.

وتشترك رواية (قدر الغرف المقبضة) مع رواية (أيام الإنسان السبعة) فى التقنية الفنية. فكلتا الروايتين تقدمان السرد على لسان (السارد وعبد العزيز) ، وكلتاهما تبئران شخصية عبد العزيز، وكلتاهما تنقسم إلى سبعة فصول. فرواية (أيام الإنسان السبعة) تتكون من الفصول التالية:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١ – الحضرة. ٢ – الخبيز. ٣ – السفر. ٤ – الخدمة.
٥ – الليلة الكبيرة. ٦ – الوداع. ٧ – الطريق.

وتتكون رواية (قدر الغرف المقبضة) كذلك من سبعة فصول، من خلال الأماكن التالية:

١ – القرية. ٢ – ميت غمر. ٣ – طنطا. ٤ – الإسكندرية.
٥ – القاهرة. ٦ – السجون. ٧ – برلين.

والتبئير فى كلتيهما (تبئير داخلى)، حيث يشترك عبد العزيز فى الأحداث، ويقوم بتبئير ذاته وتبئير الآخرين فى الرواية الأولى (أيام الإنسان السبعة)، ويبئر ذاته والأماكن والأحداث فى الرواية الثانية (قدر الغرف المقبضة)، ويمكن أن نوضح التبئير فى روايات قاسم بشكل عام فى الجدول التالى:

م	الرواية	نوع التبئير	المبئر	المبأر
١	أيام الإنسان السبعة	داخلى	السارد– عبد العزيز	عبد العزيز – الأحداث.
٢	قدرالغرف المقبضة	داخلى	السارد – عبد العزيز	عبد العزيز – الأماكن.
٣	محاولة للخروج	داخلى	السارد – حكيم	حكيم – إلزبث.
٤	طرف من خبر الآخرة	خارجى	السارد	الحفيد – الميت.
٥	الأخت لأب	خارجى	السارد	شوكت.
٦	المهدى	خارجى	السارد	عوض الله

فالسارد فى جميع روايات قاسم هو الذات السردية التى تقدم الموضوع السردى، وقد تشترك ذات التبئير مع هذا السارد للكشف عن موضوع التبئير. ففى روايتى (قدر – أيام) تشترك ذات التبئير (المبئر) مع ذات السرد (السارد) فى تشكيل المسرودات (موضوع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السرد)، وتحديد المبأرات (موضوع التبئير). ولذا فإن الروايات الثلاثة الأولى (أيام – قدر – محاولة) تمثل التبئير الداخلى، حيث يصبح القارىء أمام منظور سردى يدرك من الخارج بواسطة السارد، ويشترك مع الإدراك الداخلى (إدراك الشخصية/ عبد العزيز/ حكيم)، ويمكن أخذ هذا المقتطف من رواية (قدر الغرف المقبضة): (بعد عمله يمر عبد العزيز بالمقهى حيث يصادف أحياناً بعضاً من أصحابه الكتاب. بعضهم قريب إلى قلبه إلى درجة الحب. يعرف أن حظوظهم ليست خيراً منه. بل ربما أسوأ منه كثيراً. يمضى آيباً. يتفكر

أيمكن أن يخلق هذا الجيل أدباً شامخاً بهذا العجز الذى يثقل الظهور؟. ترى أى لون من المعجزة هذا ؟. ليس الفقر هو المشكلة. إنه لون من العجز يشمل الماضى والحاضر والمستقبل يحولهم إلى لحظة عذاب واحدة ثقيلة الوطء حتى يستحيل الإفلات من قبضها على العقل والقلب والروح.

وذات عصر نقر الباب طارق يتردد . كان صلاح مبتسماً عذباً رقيقاً هادئاً. امتلأ قلب عبد العزيز بتوقع مشئوم. قال صلاح إنه جاء يودع فهو مسافر إلى أمريكا. ثم مضى أنيق الخطوة كما كان طول عمره. وفى زيارة لعبد العزيز عند بعض أصحابه تعرف على سيدة كانت سكرتيرة صلاح فى عمله، وكانت فى وداعه على الطائرة. حكت أنه كان يلوح للناس من على سلم الطائرة وأمه تهتف به، سقط من طوله، تحدر على درجات السلم حتى الأرض حيث قام مرة أخرى يحاول الصعود وأمه تبكى دموعاً سخينة)، الرواية، ص١٢٢، ص١٢٣.

يشتمل هذا المقتطف على الشخصيات : (السارد – عبد العزيز – صلاح – سكرتيرة صلاح – أم صلاح) ***ويشتمل على الأحداث الآتية:*** (انتهاء العمل – مرور بالمقهى – مقابلة الأصدقاء – مونولوج داخلى (التفكير) – حضور صلاح – سفره إلى أمريكا – مقابلة السكرتيرة – أقوال السكرتيرة – بكاء أم صلاح). ***ويشتمل على الأماكن الآتية:*** (المقهى – أمريكا – درجات السلم – الطائرة – الأرض).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفى المقتطف السابق يمكن ملاحظة أن السارد (مبئر) لشخصية عبد العزيز فى الجمل الآتية: (بعد عمله يمر عبد العزيز بالمقهى حيث يصادف أحياناً بعضاً من أصحابه، بعضهم قريب إلى قلبه إلى درجة الحب، يعرف أن حظوظهم ليست خيراً منه. بل ربما أسوأ كثيراً. يمضى آيباً يتفكر). فهذا (المشهد) يتكرر طوال فترة عمل بعد العزيز، والسارد يعرف هذا معرفة كلية، ولكن هذه المعرفة الخارجية من السارد لا تجعله يصل إلى سبر أغوار الشخصية، فيخلى المكان للشخصية لتبرز أعماقها على السطوح.

وليصبح عبد العزيز (المبئر)، إلا أن إشارة يمكن الكشف بها عن أن عبد العزيز أصبح (الذات المبئرة)، لم ترد فى المقتطف، ولكن يمكن ملاحظة دخول عبد العزيز بدلاً من (ذات السرد) من خلال (يمضى آيباً. يتفكر). حيث إن شخصية عبد العزيز/ المبأرة من السارد، أصبحت(مبئرة) لشخصيات جديدة، وأحداث أخرى. ويمكن معرفة أن شخصية عبد العزيز هى ذات السرد وذات التبئير فى الجمل التالية: (أيمكن أن يخلق هذا الجيل أدباً شامخاً بهذا العجز الذى يثقل الظهور؟. ترى أى لون من المعجزة هذا؟، ليس الفقر هو المشكلة، إنه لون من العجز يشمل الماضى والحاضر والمستقبل يحولهم إلى لحظة عذاب واحدة ثقيلة الوطء حتى يستحيل الإفلات من قبضها على العقل والقلب والروح).

وبهذا يصبح الواقع الاجتماعى لجيل الستينيات هو (المبأر) من خلال شخصية عبد العزيز. ويعمد المؤلف إلى الدمج المشوش فى السرد بين صوت السارد وصوت عبد العزيز، فلا يمكن التفريق بينهما فى بعض المواقع السردية مثل: (وذات عصر نقر الباب طارق متردد. كان صلاح مبتسماً عذباً رقيقاً هادئاً)، فينطبق على هذا الموقع السردى (صوتا السرد) فى الرواية وهما السارد وعبد العزيز.

وتتعدد الذات المبئرة فى المقتطف ، فالسارد (مبئر)، والمبأر (عبد العزيز)، وعبد العزيز (المبئر) – والمبأر (جيل الستينيات)، و(السارد/ عبد العزيز) مبئران لشخصية صلاح، وعبد العزيز (المبئر) لشخصية سكرتيرة صلاح، وحادثة سقوط صلاح على سلم الطائرة (مبأرة) من السكرتيرة (المبئرة). فقد اشتمل المقتطف على المبئرين (السارد –

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبد العزيز – سكرتيرة صلاح) . واشتمل على المبأرين (عبد العزيز – صلاح – سكرتيرة صلاح – أم صلاح) .

والفقرة الأولى من المقتطف اشتملت على (المشهد) من خلال أقول السارد وأقوال عبد العزيز، بينما اشتملت الفقرة الثانية على (التلخيص) ثم (المشهد) فالتلخيص فى (امتلأ قلب عبد العزيز بتوقع مشئوم، قال صلاح إنه جاء يودع فهو مسافر إلى أمريكا، ثم مضى) ، فالسارد أضاء لنا العلاقة بين عبد العزيز وصلاح، ولكن تاريخ هذه العلاقة لا يتضح إلا على لسان عبد العزيز (أنيق الخطوة كما كان طول عمره) . وبعد التلخيص يأتى المشهد ولكن على لسان سكرتيرة صلاح، بل إن السكرتيرة تقوم بالتلخيص داخل (المشهد) ، (وأمه تهتف) ، فلم تأت بأقوال الأم.

إن السارد وعبد العزيز يقومان بالتبئير فى الروايتين، وهما صاحبا الانجاز فى الخطاب فى الروايتين، فالسرد يتطابق مع التبئير فى مواقع سردية متعددة فى الروايتين (قدر – أيام) ، ويمكن استنتاج ذلك من المقتطف السابق، ولا ينفصل السرد عن التبئير إلا حينما نستطيع الفصل بين خطاب الشخصيات داخل الصيغ المشهدية المعروضة فى الخطاب السردى، حيث يأتى خطاب الشخصية محدداً داخل صيغة (العرض) ، وبطريق غير مباشر، ولن نستطيع حتى فى هذه الحالة أن نهمل دورالسارد، الذى يقوم بتنظيم الأدوار، والتمهيد لها داخل الخطاب المعروض، ولكن السارد سيصبح هنا خارج الحكى، ويمكن توضيح ذلك فى رواية (أيام الإنسان السبعة) : (– شوف احنا ياعم محمد ياكامل بنسافر فى القطر قاعدين مربعين رجلينا..

ويتأثر محمد كامل حتى ليكاد يبكى..

– احنا ضعاف ياعم الحاج كريم..

ثم ينكس رأسه ويواصل بصوته المشروخ حاكياً عن

– راجل نواحى المحلة الكبيرة.. يقوم الصبح يقول لمراته..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يامرة هاتى العصاية عاوز أقوم أزور سيدى أحمد الرفاعى فى العراق.. تناوله العصاية والعصر تلاقيه راجع.. يناولها بلح عراقى ويقول لها ربنا رزقنى ببلحتين وأنا قاعد أقرا سورة ياسين جنب مقام الرفاعى..

والإيمان يئز فى القلوب كطنين النحل والناس يمصمصون الشفاه دهشين يحوقلون ويبتهلون، ويصفق الحاج كريم باطن قدمه المجورية مغمض العينين قائلا:-

- طاروا على متن حرفى «الكاف» و«النون».

دول أهل الخطوة يا عم الشيخ محمد يا كامل)، الرواية، ص٨٩. فتأتى الحكاية عن رجل من المحلة الكبيرة على لسان محمد كامل، ليصبح (السارد وعبد العزيز) خارج الحكى، ولا يتدخل السارد إلا فى تنظيم الأدوار، ومن خلال تدخلات خاصة بالسارد تبرز حضوره كشاهد (غير مشارك) فى الأحداث، حيث يتحول السارد إلى مراقب لانفعالات الشخصيات، ومستمع لردود الأفعال.

وإذا كانت علاقة السارد (خارج الحكى) فى مثل هذه المواقع الحكائية، والتى تعتبر حكياً داخل الحكى، فلن نستطيع النظر إلى علاقة السارد بعبد العزيز إلا على أساس أنه (داخل الحكى)، حيث إن السارد يعرف عبد العزيز مذ كان طفلاً يحب صلاة المغرب، وحتى مات والده، وبالتالى فإن العلاقة بين السارد وعبد العزيز علاقة داخلية، فالسارد قد قام بتبئير عبد العزيز كما قام بتبئير غيره من الشخصيات الروائية، وإن حدث تبادل فى المواقع بين السارد وعبد العزيز فى مقاطع سردية متعددة، وقد سبق الإشارة إلى مثل هذه المواقع، التى توضح هذا التبادل.

ويأتى (التبئير الداخلى) فى رواية (محاولة للخروج) كنموذج يصلح أن يكون قاعدة للروايتين السابقتين فالسارد/حكيم، والضمير (ضمير التكلم)، والسرد ذاتى مما جعل الرواية مكسوة بالصدق والحقيقة، والمبئر (السارد/حكيم) والمبأر (حكيم/ إلزبث).

وتشترك رواية (محاولة للخروج) مع الروايتين السابقتين فى التقنيات الآتية:

١ - تتكون كل رواية من سبعة فصول.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢ – التبئير داخلى فى كل رواية.

٣ – المبئر شخصية رئيسة فى الروايات.

٤ – المبأر (موضوع التبئير) شخصية رئيسة وأحداث وأماكن فى الروايات.

٥ – الريف والمدينة (بؤرة القص) فى الروايات.

وحينما تشترك رواية (محاولة للخروج) مع الروايتين السابقتين (أيام – قدر) فى التقنيات السابقة، فإنها تمتلك من الخصوصيات ما يجعلها تختلف عنهما، وهو ما يجئ الآن. أما فصول (محاولة للخروج) فيمكن عنونتها بأهم أحداثها على الشكل التالى:

الفصل الأول: حضور الفريق السويسرى وتعرف حكيم على إلزبث ومرافقتها فى زيارتها لسقارة وممفيس.

الفصل الثانى: حضور حكيم حفلة (ايڤلين)، والسير مع إلزبث فى شوارع القاهرة.

الفصل الثالث: زيارة خان الخليلى وسيدنا الحسين.

الفصل الرابع: زيارة حدائق القناطر.

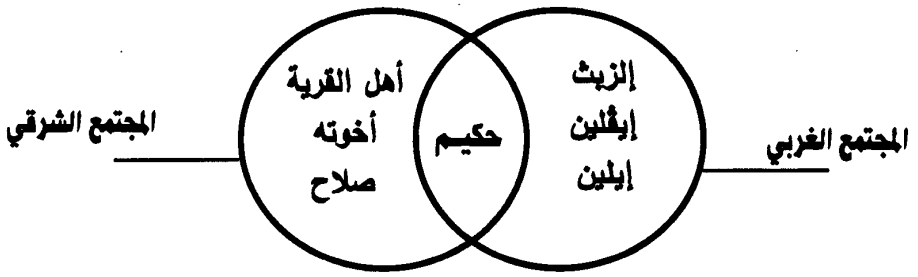
الفصل الخامس: دعوة حكيم إلزبث للعشاء فى أحد مطاعم القاهرة.

الفصل السادس: زيارة حكيم وإلزبث لقرية حكيم وهو الفصل الأكبر، والذى تتفرع عنه الفصول الأخرى.

الفصل السابع: عودة حكيم وإلزبث إلى القاهرة والوداع.

وكل فصل فى الرواية يتحدث عن يوم من الأيام السياحية للفريق السويسرى، ماعدا الفصل الخامس الذى يتحدث عن ليلة قام فيها حكيم بدعوة إلزبث للعشاء فى أحد مطاعم القاهرة. ويأتى (التبئير الداخلى) فى الرواية من كون حكيم هو (ذات السرد) و(موضوع السرد)، وكذلك هو ذات التبئير (المبئر) وهو موضوع التبئير (المبأر) وتجئ الأماكن والأشخاص والأحداث كلها متعلقة بشخصية البطل/ السارد حكيم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



يقوم حكيم بالربط بين المجتمعين ولذا لا يندمج المجتمعان (الغربى والشرقى) إلا فى الفصل السادس (بؤرة القص)، حيث تتعرف إلزبث على القرية، وتتعرف على ماضى حكيم ولكنها لن تعود من القرية إلا بالصور التى التقطتها صديقتها (إيلين)، وتجئ (إلزبث) رمزاً لنظرة الغرب إلى الشرق، ويجئ (حكيم) كمفسر لما يحدث فى الشرق، إلا أن هذا المفسر لا يمتلك إلا البعد الريفى فى تفسيره، فهو فى القاهرة يفسر من منطلق الريفى الذى يعيش فى المدينة وفى القرية، يفسر من منطلق الفلاح السارد، ولذا فإن حكيماً يأتى فى الفصل الأول على النحو التالى: حكيم/ السارد/ المبئر – والمبأر (القاهرة – إلزبث – الرحلة السياحية)

ويقوم حكيم بوظيفة السارد فى تنظيم المشهد، والتمهيد للسرد، وكأنه يشرك سارداً خارجياً للقيام بالسرد الموضوعى، ويمكن ملاحظة ذلك فى مواضع متعددة مثل: (– احنا فين.. ورايحين فين؟...

– ممفيس.

أبطأت العربة حتى وقفت بجوار ممفيس، نزلت الفتيات جميعاً، مضت بينهن، عادية تماماً، لا تتميز بشىء خاص، خطوط ظهرها مستقيمة مثل صبى نحيل، ما الذى يشدنى إليها؟)، الرواية، ص١٣. يمكن التمييز هنا بين صوتين، صوت السارد، صوت حكيم، ولا يقول حكيم فى الموضع السابق سوى (ما الذى يشدنى إليها؟)، ولذا نجد أن المؤلف جعل أحرف هذه الجملة مختلفة عن أحرف الجمل السابقة، وقد اتضح ذلك على مدار الرواية، حيث إن (المونولوج الداخلى) مكتوب بخط أكبر من السرد أوالحوار فى الرواية، وتضخيم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحروف هو تركيز من المؤلف عليها، والتنبيه إلى أن هذه الكلمات المضخمة تحمل مقاصده، أو أهم مقاصده.

إن (تبئير حكيم لذاته) يأتى داخل هذه الكلمات المضخمة، كذلك نظرته للآخرين، وأثر نظرة الآخرين إليه. ويتضح ضميرالمتكلم (أنا)، و(تاء الفاعل) المضمومة الدالة على التكلم، فى هذه الفقرات التى كتبت بحروف أكبر. وقد يقدم المؤلف نوعاً جديداً من التبديل بين الضمائر المختلفة، لتقديم نوعاً من الالتفات فى محاولة لإشراك القارىء فى ضرورة فهم هذه الأحداث، ولذلك لا يقدم هذا التعدد الضمائرى إلا فى الفصل الأخير، فيقول: (ذاهب إلى الفندق، أمشى فى الزحام وحيداً.(١).

ياليت إيقاع الحوادث يكون أقل تلاحقاً، هذه المدينة الصخابة لماذا هى هوجاء ملهوجة؟ ثقيلة وسخة الأنفاس؟(٢) .

سأمشى، لن أركب، الوقت متسع، وأريد أن أنشر دائرة حولى أعيش فيها ساعة لوحدى..(٣) .

أيحدث أحياناً ورم فى القلب ، يتمدد فيزحم الصدر..؟ (٤) .

أيوجد عقار أو سحر، أو احتشاد هائل وصرخة جماعية..(٥) .

نجلس كلنا فى رحب شاسع(٦).

ويحكى كل واحد منا حكايته بأقل الألفاظ ذواقاً..؟(٧) .

حينئذ.. أقول لكم إنها فى الصباح مسافرة.. ولا أزيد.. أصمت..(٨) .

يحوطنى انصاتكم.. تحملنى نبالة العيون..تربت على وحشتى(٩) .

لكن المدينة جيوش جرارة، متزاحمة تفر من قدر خفى متسلط..(١٠))، الرواية ص١٤٥.

فيمكن ملاحظة ضمير التكلم فى (١)، (٣)، (٨) – وضمير الغائب فى (٢)، (٤)، (٥)، (١٠) – وضمير المتكلمين فى رقم (٦)، (٧) – وضمير المخاطب فى (٨). وهذا التعدد فى الضمائر، جعل السارد الداخلى/ حكيم يعمق علاقته بشخصيات الرواية/المبأرة، ويفتح جسراً بين السارد والمتلقى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والسارد واع لوظائفه، فحينما يريد أن يصف حادثة أو شخصية، فإنه لا يعمق هذا الوصف إلا من خلال ذاته وعلاقته بالشخصية، ومن خلال تاريخ هذه الشخصية فى الحاضر والماضى. ولذا حينما يريد أن يبئر شخصية (إلزبث)، فإنه يتركها تقدم ماضيها بنفسها، ولا يقدم السارد فى (إلزبث) إلا الوصف الخارجى، حتى تقول هى عن نفسها: (إننى قروية.. أبى مزارع)، الرواية ص١١، (لكننى الآن مدرسة فى قرية صغيرة – لى شقة صغيرة غرفتان – أحياناً أصاب بالملل – أنزل، أجلس قليلاً مع صاحبة البيت.. أحياناً آخذ عربتى إلى قرية صغيرة مجاورة.. عند صديقة لى.. أسمع كونشرتو البيانو «الامبراطور») الرواية ص٣٨، ٣٩. فالسارد لا يكشف عن الشخصية كشفاً كاملاً منذ البداية، بل إن الحوارات والأحداث تكشف جوانب الشخصية حتى نهاية الرواية، حيث إن علاقة السارد بشخصية (إلزبث • إيلين – ايڤلين) علاقة حاضرة، وهى عكس العلاقة مع (صلاح – أخو حكيم – أهله)، فهو يكشف عن ماضى صلاح منذ خمسة عشر عاماً، ويكشف عن ماضى القرية منذ ستمائة عام. ولذا فإن شخصيات وأحداث المجتمع الريفى، يبئرها السارد بنفسه، حيث إن علاقته بهذا المجتمع علاقة قديمة وسابقة لحاضر الخطاب وممتدة فيها.

(ب)

أما التبئير الخارجى: حيث السارد ليس شخصية فى الخطاب، ويرجع التبئير إلى ذات التبئير (خارجية – داخلية)، والتى تقوم بإدراك موضوعها (المبأر) من خلال السرد والعرض فى الخطاب الروائى، دون تدخل السارد فى الأحداث أو الشخصيات، حيث يرى السارد مع الشخصية ويتابعها، وغالباً لا يكشف السارد عن شخصياته دفعة واحدة، بل يظل سلوك شخصياته متطوراً حتى نهاية السرد. ***ويتضح التبئير الخارجى فى روايات قاسم الثلاثة:*** ١ – طرف من خبر الآخرة. ٢ – الأخت لأب. ٣ – المهـدى.

حيث إن السارد يقدم الأحداث والشخصيات دون تدخل منه بشكل مباشر فى هذه الأحداث، كما تنتفى علاقته بالشخصيات والأحداث، حيث إنه يرى من الخارج ولا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يشارك فى القصة. ولكن سيتضح فى الروايات السابقة أن السارد يقدم سرده من خلال صوتين (خارجى – داخلى)، بحيث يصبح الصوت الخارجى مؤطراً للأحداث والأشخاص والأماكن (الفضاء الروائى)، ويصبح الصوت الداخلى للسارد مؤشراً يشير إلى أثر الأحداث والأشخاص والأماكن فى نفسية السارد، ليبين لنا هذا الأثر منظور السارد المميز له فى الخطاب، فيكون هذا الأثر شكل العلاقة بين السارد والقصة التى يقدمها من خلال (ضمير الغائب).

وباستخدام (ضمير الغائب) يصبح الخطاب السردى موضحاً المسافة بين السارد والقصة، كما يوضح هذا الضميرموقع السارد فى السرد، ليصبح هناك خطابان هما (الخطاب المسرود – الخطاب المعروض)، فيميز الخطاب المسرود صوت السارد، بينما يميز الخطاب المعروض خطاب الأشخاص.

(١)

وحينما تصبح رواية (طرف من خبر الآخرة) موضوعاً للتبئير، فسوف نجد أنفسنا أمام رواية فريدة، حيث يمكن ملاحظة أن المبئر خارجى ولكنه يقوم بالتبئير بشكل داخلى، فهو مبئر ملاحظ للأحداث والأشخاص ومفكر فيهما، ومتأثر بهما فى ذات الوقت. (تبدأ الرحلة من الباحة، وتمضى فى الحارة، على إيقاع كلمات العذاب فى مواويل الصبر، ومشاهد الفجيعة فى حكايات المقدر والمكتوب، حتى إذا ما انتهت الرحلة إلى هذا الباب فهو غفل بين كل الأبواب الأخرى، فإذا ما تأمله الواحد قليلاً وجده مختلفاً فى كل شىء. تكوين شديد الوطء على القلب يلجىء المتأمل إلى الصمت. ويكون أسى يوشك أن يدفع الدمع إلى المآقى. لكن الباب – بالرغم من ذلك – فيه طيبة وقرابة إلى الوجدان. لا يعرف الواحد من أى تفصيلة فى ذلك التكوين الصارم تنبع تلك الطيبة وتنهمر. ربما من هذه المطرقة، التى هى على هيئة كف أنثوى رقيق جميل من الحديد، ممسك بكرة صغيرة تهوى على سندان ناتىء من جسم مصراع الباب. تشكيل أنيق وسط الجهامة والجلال)، الرواية ص٤، ٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن السارد فى المقتطف السابق يقوم بوظيفة السرد والتفسير، ويمهد للأحداث، فإذا ما تتبعنا الأحداث نرى المطابقة بين رؤية السارد ورؤية الشخصية، فتنفصل الرؤيتان وتندمجان، حتى لا يكاد الانفصال والاندماج يتضحان فى معظم المواقع السردية على امتداد الرواية. وعلى الرغم من فردية (المبئر) إلا أننا يمكننا ملاحظة ازدواجية (المبأر)، حيث يقوم (المبئر) بتبئير شخصية (الحفيد)، ثم ينتقل إلى تبئير شخصية (الميت)، ثم يعود لشخصية (الحفيد) مرة أخرى، إلا أن الشخصيتين (المبأرتين) بينهما علائق التشابه، وداخل هذه العلائق توجد مناطق الاختلاف بينهما. وقد سبق الإشارة إلى هذه العلائق فى الفصل السابق. وقد تتحدد رؤيات (السارد – الحفيد – الميت) فى فضاء الحكى المتعددة، وأبرز هذه الفضاءات (منزل الجد – القبر)، حيث يتضح فى هذين الفضاءين تطابق رؤية السارد مع رؤية الشخصية، وبالتالى فإن المبئر لا يختلف مع المبأر كثيراً، بل إن اتجاههما متشابه، ورؤيتهما تصل إلى حد التطابق.

والمبئر فى الرواية لا يكتفى بدور المشاهد للأحداث، بل إنه يقوم بإبراز خطابه الخاص به، فهو لا ينقل ما شاهد أو سمع، ولكنه يبدى رأيه فى المشاهدة والسماع، وكثيراً ما يمهد لهما، مما جعله مبئراً صاحب خطاب خاص ، فلا يكتفى بمشاهدة ومتابعة الحفيد فى انتقاله عبر (القرية – بيت الجد – المقابر – المسجد)، بل يشترك معه فى التأثر بالأحداث، والتأثر بالشخصيات التى يتأثر بها الحفيد نفسه. وينفذ المبئر فى سطح الأرض ليصل إلى القبر، وينقل صورة أشاعت جواً من الصدق فى الرواية، ولا تجئ مرجعية الصورة إلى التراث الدينى الإسلامى فحسب، بل إلى التراث المسيحى كذلك، وتقنيات اللغة والتشكيل الفنى.

والمبئر لا يجعل الموت نهاية للأحداث والأشخاص كما هو الحال فى جميع القصص، بل إن الموت بداية لأحداث جديدة، ولأشخاص أخرى، ولفضاءات لا نهائية، ولذا فإن كم التشوق والجهامة فى الرواية لا حد له. فالانتقال من السرد إلى العرض، ومن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحكى إلى الحوار، ومن الدنيا إلى الآخرة، ومن فوق الأرض إلى تحتها، ومن البيوت إلى القبور، ومن التعامل مع البشر إلى التعامل مع الملائكة. كل هذه الانتقالات الروائية جعلت الرواية متمايزة بين روايات قاسم، وروايات جيله، ويمكن الزعم أنها متمايزة بين الروايات العربية بشكل كبير، ويمكن أخذ هذا المقتطف الطويل ليبين لنا هذه الانتقالات:

(يضحك اللحاد ضحكا خافتاً وهو فى جوف القبر يقول وهو يكلم الجثة مواسياً: الآن يأتيك رجل أنيس ليرقد إلى جوارك. سيحكى لك طرفاً من خبرالدنيا، أقلها سيفرحك، أعرف، وأكثرها سيغضبك، فأنت رجل قليل الصبر على حماقات الناس. ضحك مرة أخرى ضحكاً واهنا. سوى بكفيه مكانا للميت الجديد. قال يكلم نفسه: (لا ينبغى أن نترك تحت جنبه حصوة تظل تؤلمه إلى يوم القيامة.

استدار اللحاد فى مجلسه، واستلم الجثة من الفوهة، يحملها على يديه حتى يريحها ممددة فى المكان الذى سواه بيديه. القدمان ناحية القبلة والكفان على الصدر. فك خياطة الكفن نعم على الفور سوف تنتفخ البطن وتتورم الأعضاء، فإذا ضغطها الكفن يكون عذاباً يجب أن يرحم الميت منه. ها هو ذا مات هو الآخر، بموته تنقص من دنيا رفاقه قطعة، يستوى إذا كانت بارة أو شقية، النقص فى الحالين مؤلم نعم.، والواحد يظل يقدم العزاء ويستلم العزاء، ويمشى فى الجنازات، ويلحد الموتى حتى يكون مشوار إلى القبر لا يعقبه عناء الرجوع. جلس القرفصاء عند قدمى الميت وقرأ. بعد انتهاء القراءة بقى هنيهة صامتاً، ثم قال فى نفسه: لا محيص عن الخروج.

يسد اللحاد فوهة القبر بالطوب، طوبة بعد طوبة. يزداد جوف القبر كل مرة عتامة، وتتلاشى منه رويداً رويداً تلك اللمعة الواهنة، ويكون ظلام تام. عندئذ ينبض فى الميت وعى غامض متحسس لما حوله، يأتيه صوت الملقن: ياعبد الله، يا ابن أمة الله توفاك الله. وذلك إذن هو الموت. مضى صوت الملقن: يا عبد الله، ذهبت عنك الدنيا، وأنت الآن فى برزخ من برازخ الآخرة. عينا الميت كتلتان من خبص بلا حياة لا تتحركان ولا تنفتح

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عنهما الأجفان، لكنه يرى، يرى برزخه الذى هو من برازخ الآخرة. القبر والقبو المقوس فوقه الطوبات الرطبة وما تراكم عليها من طبقات سوداء شحمية. ما بين الطوبات من جحور الحشرات والهوام، تفجؤها رائحة الميت الجديد فتمضى تقلب فيما حولها أدوات استشعارها، تتأهب لرحلة الاستكشاف الواعدة بالشبع.

ثم إنه رأى جوف القبر يعبق بالذبابات العمياء ترهف السمع وتمضى على هدى أذنيها.. الأرض حواليه تراب رطب موهن، فيه حصوات وبقايا عظام. عن يمينه ويساره الموتى الذين سبقوه. قماش الأكفان أسود وتهتك عن جماجم وهياكل عظمية ما تزال عليها لطخ من لحم متعفن أو جاف. عرف الناس أى اجتماع هذه يسوده الصمت والدهشة غاب صوت الملقن، وهو لم ينشغل بغيابه طويلا.)، الرواية، ص ٢٤ وما بعدها.

فاللحاد لا علاقة له بالدور، بل علاقته بالقبور، وهو من الأحياء ولكن تجربته مع الأموات، فهو الوسيط بين الأحياء والأموات، بل إنه يتحدث إلى الأموات أكثر من حديثه إلى الأحياء، وهوالذى يترك البيوت ليدخل القبورلاستقبال الأموات، وكأنه يقوم بدورالمرشد لهم، وهو لا يخرج من القبر حتى يطمئن على الميت فى نومته وكفنه ومد رجليه، وأبعاد الحصى عن جنبه، فحينما يدخل الميت ويستريح يخرج اللحاد [فاللحاد خروج/ الميت دخول]. والسارد لا يرى (الميت) كملاحظ ومشاهد، ولكنه يقبع بداخله، يحس بأحاسيسه، ويتجه اتجاهاته، مما يجعل الشخصيتين (الميت/السارد) متوحدتين فى الصوت والاتجاه. ويصل هذا التوحد إلى اعتبارهما شخصية واحدة، ولكنها استخدمت الضميرالثالث (ضميرالغائب) بدلاً من الضمير الأول (ضمير التكلم).

(٢)

ويتنوع التبئير الخارجى فى روايات قاسم، فبينما يقوم المبئر فى رواية (طرف من خبرالآخرة) بإبراز (مبأرين)، نجد أن رواية المهدى تبرز لنا عدداً من المبأرين (عوض الله – شعبة الإخوان – أصحاب الطريقة) إلى جانب شخصيات ثانوية لتبرز هذا التناقض

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذى يمسك به عبد الحكيم قاسم فى جميع رواياته، حتى ليصبح ظاهرة ملفتة للنظر. فالتناقض بين بلادة طلعت وأهميته فى شعبة الإخوان والتناقض بين وظيفة العمدة كحامى للأعراض والممتلكات وسلبه لعرض فاطمة بنت أبى عساكر ، ودار فكيهة. والتناقض بين مبادىء شعبة الإخوان وأفعالهم فى إرغام الرجل على الدخول فى الإسلام. وكثير هذا التناقض فى جميع روايات قاسم.

ويأتى السارد فى رواية المهدى ملتبساً مع شخصية (عبد العزيز) حيث إن علي أفندى يراه السارد (عماً)، وهذه درجة قرابته من عبد العزيز. مما يجعل السارد/ عبد العزيز، ولكن السارد ينفصل عن عبد العزيز حينما يصل لوصفه، وليس ذلك فحسب، بل إن وجهة نظر السارد مأخوذة من وجهة نظر عبد العزيز.

وحينما يقوم المبئر بتبئير الأحداث والأشخاص والأماكن، فإنه يقوم بالتبئير دون أن يبئر شخصية عبد العزيز، مما يشى بأن عبد العزيز يضطلع بأكثر من دور فى الرواية. غير أن أهم ما فى الرواية، أن الرواية كانت نبوءة لأحداث أتت بعدها بمدة كبيرة، فهى تشير إلى الإرهاب الدينى، ووجود بعض الدعاة الذين لا يمتون للدعوة ولا يعرفون عنها، حتى ما يعرفه العامة. وأخطر أمورهم مقدرتهم على تنفيذ مقترحاتهم دون معارضة من حكم أو دعوة إلى علم حقيقى. وإذا كان التبئير فى الرواية تبئيراً خارجياً، إلا أن عمق هذا التبئير يتضح فى شخصية عبد العزيز، الذى يعتبر تبئيره للشخصيات تبئيراً داخليا.

حيث إنه شخصية مشاركة فى الخطاب السردى داخل النص الروائى.

٣ - رؤية العالم فى روايات قاسم:

توقفت الدراسة حتى الآن فى فصلها الثانى على الرؤية من خلال وجهتى نظر محددتين هما: أ - وجهة النظر. ب - والتبئير.

وهاتان الوجهتان تشكلان منطلقاً لرؤية العالم، الجولدمانى كتمثيل لتطور النقد الأدبى الخاص بالرواية، ولتوضح الوجهتان أن لوسيان جولدمان حينما وضع منهجه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النقدى قد استفاد من المناهج النقدية السابقة وخاصة المنهج الشكلى، وبالتحديد آراء ميخائيل باختين وجيرار جنيت، وأراد لوسيان جولدمان أن يكمل المنظومة النقدية بوضع النص الأدبى فى اطاره الاجتماعى من خلال مصطلحه الكبير «رؤية العالم»، (والخصائص التى يتطلبها جولدمان فى رؤية العالم، يتطلبها فى بنية النص على السواء. فهو يرى: أن العمل الأدبى عمل رمزى. لأنه يقوم على تماسك أشكال الوعى. والبنى الذهنية وتحاورهما. كما أن البنية لا تؤدى الوظيفة المطلوبة منها إلا من خلال تماسكها والتحامها فى أشكال فنية وأنظمة لغوية وعلامتيه. وبذلك يحدث تجادل داخل النص بين مكوناته، ثم يحدث جدل بين هذه المكونات مع البنية الأم التى يخدمها النص ويتولد عنها.)[٥٤] ، بحيث تشكل الرواية دلالة كلية على البنية الاجتماعية تمكن من استخلاص بنية فكرية وتعبيرية عن خطوطها الكبرى وموقعها فى الطبقة الاجتماعية التى نتجت عنها الرواية. ولذا سيأتى تناول رؤية العالم فى روايات قاسم ليجيب عن أربعة تساؤلات محددة سبق الإشارة إليها فى الفصل الأول:

التساؤل الأول: هل تقدم الرواية عند قاسم بنية دالة، وهل هذه البنية تنتظم جميع أعماله أم كل رواية تقدم بنية متماسكة وفى نفس الوقت منفصلة عن بقية الأعمال.

والتساؤل الثانى: هل يمكن وضع روايات قاسم فى إطار أيديولوجى واجتماعى؟.

والتساؤل الثالث: هل يمكن الربط بين الإطار الأيديولوجى والطبقة الاجتماعية؟

والتساؤل الرابع: هل تستطيع روايات قاسم أن تشير إلى البنية الشاملة للمجتمع المصرى فى الفترة التى عاشها الكاتب وكتب عنها؟.

وقبل الإجابة عن هذه التساؤلات ستكون رؤية العالم هى الأساس فى التناول باعتبارها المصطلح الجولدمانى الرئيس فى نظريته التوليدية، ولذا فسوف يتكرر هذا المصطلح فى جميع الإجابات. ولأن «رؤية العالم فى روايات قاسم» تحتاج إلى دراسة خاصة ومطولة لتجيب عن هذه الأسئلة فى كل رواية على حدة، وبالتالى ستأتى الإجابة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لتتناول «رؤية العالم الريفى» فى روايات قاسم من خلال رؤيته للقرية المصرية والريف المصرى فى فترة الخمسينيات والستينيات، وهى مرحلة الوعى والكتابة، وأقصد بالكتابة هنا «الفترة التى تناولها قاسم فى رواياته جميعها.

أ - أيام الإنسان السبعة والبنية الدالة:

سبق الإشارة إلى أن الرواية تحكى عن طريق السارد والبطل فى الرواية، وهما يقدمان الحكاية بشكل يكاد يكون مندمجاً فى معظم أنحاء الرواية، وقد أتت الشخصيات فى الرواية على النحو التالى:

عبد العزيز: بطل الرواية ، وهو من البداية (ولد) فى المرحلة الإبتدائية، وهو ينشأ فى بيت والده الحاج كريم.

الحاج كريم: قائد الدراويش والقرية، وله مكانته فى القرية وهو ميسور الحال؛ حيث إنه قد ورث أطياناً وبهائم وبيتاً ودواراً عن والده الحاج محمد.

أم عبد العزيز: وهى امرأة مدنية ابنة موظف، جاءت من المدينة ليتزوجها الحاج كريم وقد تعلمت المرأة جميع الشئون الريفية حتى أصبحت مرجعاً لنساء القرية

بالإضافة إلى شخصيات أخرى: كالعايق وأحمد بدوى ومحمد كامل وعلى خليل والحاجة شوق وسميرة وصباح وأم صباح «ورشيدة، وكلها شخصيات ثانوية. وتمثل الرواية وصفاً لمجموعة من الدراويش المحبين للسيد البدوى، وغايتهم جميعاً حضور الليلة الكبيرة فى مولد سيدى أحمد البدوى. وتحاول الرواية تتبع هؤلاء الدراويش بقيادة الحاج كريم فى فترة تصل إلى خمس عشرة سنة محددة فى سبعة أيام. الأيام السبعة تتكرر كل سنة والرواية تتطور مع تطور وعى عبد العزيز، وهو لاينسى مع هذا التطور أن يقارن بين الأيام فى معظم السنوات التى عاشها ولذا فالأيام مكررة، والأماكن يعود إليها كثيراً، إلا أن هذه الشخصيات جميعها تجتمع حول حب الله ورسوله وحب السيد البدوى والصالحين، وكل شخصية تختلف عن الأخرى فى السلوكيات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالحاج كريم رجل سخّى ويبيع من أرضه للإنفاق على الأصدقاء وزوادة البدوى، ودواره مفتوح دائماً للإخوان، حتى يصل فى النهاية إلى بيع أرضه جميعها، ولا يتبقى له شىء، وحينما تضيق أرض الحاج كريم تتسع أرض المتولى ساروخ، وأم عبد العزيز، تضيق بأفعال الحاج كريم، وتكره الإسراف وتحارب زوجها عليه. وهناك من الشخصيات من يبكى كمحمد كامل، وهناك من يرتكب الفواحش كالعايق. والمجتمع فى القرية كلها يحب الحاج كريم، ويدين له بالولاء، أما شخصية عبد العزيز فهى شخصية ريفية، تدين بالولاء والحب لوالدها، وتحب مرافقته إلا أنه حينما يصل إلى المرحلة الثانوية يؤلمه الخلاف بين أهل المدينة وأهل القرية ويرى رفض المدينة لأبناء الريف، وخوف الريفيين من المدينة، وهو يصطدم بأهل القرية لسلوكياتهم غير السوية.

وتمثل كل شخصية من الشخصيات نموذجاً اجتماعياً مختلفاً، فتمثل شخصية عبد العزيز الأبن الطائع ولكنه ينفصل عن مجتمعه بعد أن عرف عيوب هذا المجتمع. وتمثل سميرة الحلم الرومانسى والحب العفيف، كما تمثل صباح الجسد المتفتح والجنس العنيف، كما تمثل الحاجة شوق اكتمال الأنوثة ورقة النساء، وتأتى شخصيات غير سوية فى الرواية من الرجال: العراقى الأطرش، ومن النساء روايح والجازية وزينب أبنة المأذون. وهذا العدد من الشخصيات جعل السارد يقدم كل شخصية، ويترك الشخصية تتصرف فى الرواية بطريقتها الخاصة، مما جعل المجتمع الروائى مجتمعاً عادياً طبيعياً، فيه الحرص على الدين والعادات، وفيه الانحرافات المستورة عن هذا المجتمع.

وهذا المجتمع مجتمع غير انفعالى، فالأعمال محددة، ولا يوجد من يخرج على الأعراف، والأحلام يوم واحد كل عام، هو يوم الليلة الكبيرة فى مولد البدوى، ولذا فإن هذا المجتمع لا يحتاج حكاماً، ولا ثقافة، ولا قانوناً، فهو مجتمع مكتف بما فيه. وليس لهذا المجتمع ارتباطات مع مجتمعات أخرى، وبالتالى يتضح هذا المجتمع كأنه مجتمع منفصل عن العالم، فليس له عداوات، حيث لا يشكل تكوينه خطراً على أى نظام اجتماعى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبالتالى فصدامات هذا المجتمع بين أشخاصه فقط، فالصدام بين الحاج كريم وزوجته أم عبد العزيز، وبين روايح وجيرانها، وبين عبد العزيز وأهله الريفيين.

والتناقض فى زمن المجتمع، فالنهار جهم حيث يحرثون ويزرعون ويكدون ويتعبون، بينما الليل لطيف ووديع وذكر وتسابيح وقصص الأولياء والصالحين. ولا يختلف ريف (أيام الإنسان السبعة) عن ريف (قدر الغرف المقبضة)، عن ريف (محاولة للخروج)، عن ريف (المهدى). فالقرية بها المسجد والدوار ودار أبى عبد العزيز (حكيم)، وكل أهل الريف طيبون، ولكنهم فقراء وجهلاء وتقضى عليهم الأوبئة والأمراض. وشخصية عبد العزيز فى (أيام الإنسان السبعة) هى فى (قدر الغرف المقبضة) هى فى (المهدى) وهى شخصية حكيم فى (محاولة للخروج).

إن الشخصيات فى جميع الروايات السابقة شخصية مؤطرة بالسلبية، فعبد العزيز يرى ويشاهد ويشترك، ولكنه فى كل الحالات لا يصل إلى هدف من أهدافه. ففى رواية (أيام الإنسان السبعة) يكون عبد العزيز مع جماعة الدراويش، وحينما ينتهى مجتمع الدراويش، يذهب إلى المقهى، يريد أن يكون عضواً فعالاً فى أيٍ من المجتمعين ولكنه لايستطيع ذلك. وعبد العزيز فى (قدر الغرف المقبضة) لايستطيع أن يحقق هدفاً واحداً، وتقهره الأماكن والبيوت، حتى تكون النتيجة اصابته بالأمراض، ولا يعرف السبب، ولكنه يتأكد أن بيتاً فى القرية أو المدينة أو فى برلين بألمانيا هو السبب فى مرضه. وعبد العزيز فى (المهدى) يرى ويشاهد ويستمع وقد يعلق، ولكنه لا يستطيع أن يفرض رأيا حتى على أولئك الذين سبق معرفتهم من زملاء الدراسة والذين كانوا أقل منه شأناً وعلماً. وفى رواية (محاولة للخروج) يفشل حكيم فى التأليف بين مجتمعه الشرقى والمجتمع الغربى، فرغم تدخله فى هذه العلاقة إلا أن العالمين (الشرقى - الغربى) ظلا مختلفين ومتناقضين. فالشخصيات الريفية فى روايات قاسم لم تستطع أن تحقق أهدافها أو هدفاً منها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعالم هذه الشخصيات جميعه يتجه فى الزمن الماضى، فشخصيات (أيام الإنسان السبعة) جميعهم يفكرون فى الأولياء السابقين، ويقرأون البردة والوسيلة، ويستمعون إلى حكايات عن الصالحين السابقين، إنهم لن ينظروا إلى المستقبل أبداً، ولذا حينما انقضى حاضرهم انقضى مجتمعهم، وانقضت حياتهم، وظهرت شخصيات جديدة فى مجتمع جديد. وشخصيات قدر الغرف المقبضة يسيرون على الأقوال القديمة: (هذه الدار ريحها ثقيل)، وهم يتفاءلون ويتشائمون من الدور. وحكيم فى محاولة للخروج يحكى عن قدماء المصريين، وعن قريته، ومدرسته، ومسجد القرية والزراعة، وغير ذلك، وكلها فى الزمن الماضى.

ب - الرواية وجيل الستينيات:

لقب قاسم بشيخ أدباء الستينيات، وذلك لسبقه هذا الجيل فى كتابة الرواية الجديدة، وتغرى روايات قاسم فى دراستها بدراسة التجديد فى الرواية عند جيل الستينيات. حيث إن هذا الجيل قد بدأ يأخذ على عاتقه مسئولية التجديد فى الرواية، ولذا فقد كان قاسم من أول المجددين فى الشكل الروائى من هذا الجيل. فجاءت رواياته مختلفة عن الروايات السابقة، بدءً من زينب لهيكل، ومروراً بروايات المازنى والعقاد ومحمد عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وغيرهم كثيرون.

وحينما صدرت رواية (أيام الإنسان السبعة) كانت إيذاناً بميلاد جيل جديد من الروائيين يتصدرهم عبد الحكيم قاسم. فلم تصبح الرواية مستلهمة من السيرة الذاتية أو الشعبية أو التاريخ أو الحوادث الملحمية. بل تحولت الرواية إلى الانفعال بالأحداث دون افتعال هذه الأحداث، لم تعد المشكلة تستدعى كتابة الرواية، بل إن الحياة بما فيها من قضايا عادية، وحركة يومية أولى بالرواية. فلم تعد حوادث القتل أو الاغتصاب أو الحروب أو السجون أوالتعذيب هو هدف الرواية بغرض إثارة المشاعر، وتوجيه المتلقى، ولكن الحياة اليومية بدقائقها البسيطة وسيرتها الطبيعية، والبحث فى الأعماق، والكشف عن أسرار الحياة العادية، ذلك هو الأهم فى الرواية وخاصة عند قاسم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فحياة الناس والمجتمع فى (أيام الإنسان السبعة) ليس فيها القهر، فليس فى الرواية قتل أو سجن أو تعذيب أو اصطدام مع سلطة، بل الأحداث طبيعية للغاية، وتعتمد الرواية على التشكيل اللغوى كما سيتضح فى الفصل الثالث.

ويمكن القول أن رواية (أيام الإنسان السبعة) قد فرضت نفسها كلحظة أساسية من لحظات التجديد فى الرواية المصرية، وهذاما دعى إلى تناولها من كبار النقاد أمثال عبد المحسن طه بدر، والإشارة إليهامن بعضهم كسيد حامد النساج وآخرين. ويتضح التجديد فى رواية (أيام الإنسان السبعة) – إلى جانب اللغة – أنها أحدثت تجديداً فى النظرة لبنية الرواية العربية، فقد تخلت الرواية عن ذاتية المؤلف، وأصبحت الرواية وكأنها تكتب نفسها، وتأتى أحداثها طبيعية يومية كأشخاصها، فلم تعد الأشخاص لعبة فى يد المؤلف يحركها كما يريد، بل إن الأشخاص جميعهم يتحركون وفقاً لشخصياتهم هم، ولذا فإنهم لا يحتاجون تبريراً لأفعالهم.

إلا أن هذه الرواية رغم أنها من أوائل روايات التجديد لم تصبح نموذجاً أو نمطاً لروايات جيل الستينيات فى معظمهم. بل إن عبد الحكيم قاسم لم يتخذها نموذجاً للرواية فى أعماله التى جاءت بعدها، وإن كانت هذه الرواية ظلت الشهيرة بالنسبة لأعمال قاسم حتى الآن. ***والرواية تعتبر نموذجاً للتجديد لأسباب متعددة منها:***

١ – أن جيل الستينيات كان قد تربى فى الأربعينيات والخمسينيات فى ظل ثقافة مناهضة للاستعمار الإنجليزى، وحينما جاءت ثورة يوليو كان هذا الجيل يبحث عن مبررات الثورة التى ظن أنها سوف ترضى طموحه وتحقق متطلباته، على أساس أنه فرد من أفراد هذه الثورة.

٢ – أن الرواية المصرية كانت موجودة قبله على يد محمد حسين هيكل ويحيى حقى ونجيب محفوظ وغيرهم.

٣ – سيادة الدين الرسمى لم تتعارض مع سيادة التدين الشعبى، وبدا هذا واضحاً فى الرواية أن الدراويش يؤدون صلاتهم ويصلون العيد الكبير، ولكنهم يهتمون بالحضرة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والليلة الكبيرة والوداع أكثر. وحينما يريدون أن يسألوا عن الشرائع لن يجدوا سوى أزهرى فاشل هو الشيخ عباس مدمن الحشيش والذى يفتى الناس بما يريدون لا بما جاء فى الكتاب والسنة.

٤ – سيطرة النزعة الفلسفية على مثقفى جيل الستينيات، إلا أن هذه النزعة جاءت متأثرة بثقافة السابقين الذين يروجون لصحة الماضى ومرض الحاضر، وأصالة الماضى، وضحالة الحاضر، ولذا يتأثر قاسم بهذه النزعة فتأتى رواياته فى معظمها وكأنها تحتمى بالماضى. فالدراويش دينهم الصوفية وهو الذى ينظم حياتهم، على الرغم أنه ليس الدين الرسمى أو المعتقدى لمصر كلها، فلم يأت الدين كأيديولوجية وعقيدة يجب السعى تجاهها إلا فى رواية (المهدى)، على الرغم من أنه سعى بطريقة خاطئة. فجماعة الإخوان تستغل الفقر لتدخل الرجل المسيحى فى الإسلام.

٥ – بروز اتجاهات نقدية جديدة وظهور عدة اتجاهات على الساحة الثقافية كالاتجاه الماركسى والاتجاه الوجودى والاتجاه الشيوعى وغيرهم.

٦ – بروز اتجاهات نقدية جديدة كالاتجاه النفسى والاتجاه الاجتماعى وغيرهما. ويمكن ملاحظة أن رواية أيام الإنسان السبعة تشكل نواة رئيسية فى دراسة أعمال عبد الحكيم قاسم من منظور نفسى واجتماعى، حيث تحاول أعمال قاسم إيجاد علاقة بين باطن العالم وظاهره، والكشف عن رؤية للعالم تتناسب مع الواقع الفعلى دون توجيه لهذا الواقع.

٧ – الابتكار فى الشكل الروائى من خلال البطل المعضل (عبد العزيز) الذى يتطور مع تطورالجماعة، ولكن تأتى المفاجأة أن هذه الجماعة لم تكن تتطور ولكنها كانت فى طريقها إلى الانهيار، فكان نمو البطل يعنى انهيار الجماعة، لينضم فى النهاية إلى جماعة جديدة نشأت على أنقاض الجماعة القديمة، والجماعة القديمة لم تتعرض إلى تدمير من أحد، ولكنها كانت تحمل عناصر التدمير والانهيار فى داخلها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفى ظنى أن عبد الحكيم قاسم حينما صدرت رواية (أيام الإنسان السبعة)، لم يكن ليتوقع لها هذا النجاح، حيث سيترك الحكم عليها للتاريخ، ليعلن نجاح هذه التجربة ويعترف بهذا الجيل أم لا. ولكن الرواية اختصرت الطريق لكثير من الروائيين من هذا الجيل، وانتزعت الاعتراف بالتجديد فى الشكل واللغة والتناول والأشخاص والأحداث.

جـ - أيديولوجية الانتماء والتجديد:

إن الإجابة عن التساؤل الثالث لابد أن تفترض روابط بين البنية الأيديولوجية للرواية وبين الطبقة الاجتماعية التى يكتب عنها قاسم، باعتبار أن هذه البنية سوف تمثل «رؤية العالم» من منظور أيديولوجى يرتكز على قيم جمالية واجتماعية، ويرتبط بالطبقة الاجتماعية التى نتج فيها.

وحينما يأتى الحديث عن أيديولوجية عبد الحكيم قاسم فى رواياته، فإننا لانستطيع أن نعزل قاسم عن الأيديولوجية العامة التى انتهجها جيل الستينيات، بصفته أحد كتاب هذا الجيل، كما لا يمكننا عزل هذه الأيديولوجية عن الظروف السياسية والاجتماعية التى انتجت هذا الجيل الذى أفرز إبداعاً نسب إليه. وعند ظهور جيل إبداعى فى أى مكان من العالم فإن أساسه الأول سيكون ثقافياً بالدرجة الأولى، حيث إن الظاهرة الأدبية تأتى من إفراز ثقافى متمثلاً فى الوعى المنتشر فى الحياة العامة، هذا الوعى نفسه جاء متأثراً بدوافع متعددة منها الاجتماعى والثقافى والسياسى، هذه الدوافع تبلورت لتنتج صيغة ثقافية منتشرة فى المجتمع. هذه الصيغة الثقافية هى التى تكوّن الفكر الإبداعى، وتكون مؤثرة فى التعبير والبناء الفنى للعمل الأدبى.

وقد انتشرت فى فترة الخمسينيات مجموعة من المدارس والاتجاهات والنظريات، وأثرت فى الحياة الثقافية والاجتماعية. منها اتجاهات سياسية وأخرى دينية ومنها الاتجاهات الأدبية والنظريات الفنية، وبعض هذه الاتجاهات نبع فى مصر والوطن العربى وخاصة الاتجاهات الدينية، والتى حاولت أن تتحمل مسئولياتها ضد الاستعمار الإنجليزى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فى مصر والدول العربية الأخرى. وقد بدأ جيل الستينيات فى الظهورمن نهاية الخمسينيات، لكن ظهوره كان على استحياء، فقد بدأ معظم الأدباء – وبخاصة قاسم – بكتابة القصة القصيرة كشكل من أشكال اختبار الوضع الثقافى والأدبى، وهل يمكن قبولهم كأدباء إلى جانب كبارالأدباء فى هذه الفترة، بالإضافة إلى محاولة ممارسة التجديد فى الأعمال الأدبية، ولكن هذا التجديد لم يتعد القصة القصيرة، ونشرها فى بعض المجلات المتخصصة كالطليعة وغيرها.

كما تحكمت الظروف السياسية المتعددة فى هذا الجيل، بداية من الاحتلال الإنجليزى وآثاره المختلفة فى مصر، وتعدد الطبقات الاجتماعية، وخاصة طبقة الاقطاعيين التى انتهت بثورة يوليو ١٩٥٢م، حيث شعر المواطن المصرى – ويزداد هذا الشعور مع المثقفين بأن الإنسان المصرى أصبح قادراً على التغيير من خلال تغييره لنظام الحكم، وطرده المستعمر الأجنبى، ولذا فقد تحول جيل الستينيات إلى محلل للواقع الاجتماعى السائد، سواء كان هذا الواقع أصيلاً فى المجتمع المصرى كالدين والسياسة، أوكان وارداً له كالنظريات الأدبية والاتجاهات الفلسفية، (إن هذا التوق إلى إدراك العالم وتغييره، الذى غرسه فى جيل الستينيات المصرى مجتمع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م ودولتها، هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع «سياسيا»، يطمح عى الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم/ الموضوع، وإلى اخضاع العالم لإرادة الذات وتصوراتها العقلية عن مستقبل العلاقة، ومستقبل طرفيها، ولا أغالى إذا قلت إن هذا النوع من التعامل بين ذات الكاتب المبدع وعالمه الواقع، هو فى جوهره تعامل «ملحمى»، لابد أن «يسفر» عن كتابة الرواية، بخاصة إذا كان هذا التعامل مدفوعاً بإرادة ذاتية بما تريده من العالم وما تريده له منذ البدء)[٥٥] .

إن تأثير ثورة يوليو والثقافة السائدة ووجود بعض التيارات المتناقضة فكرياً كوّن جيلاً يحمل فى فكره هذا التناقض وخاصة ذلك التناقض بين الامكانات العقلية لهذا الجيل وبين الواقع الاجتماعى والسياسى، ولذا ظهرت النداءات إلى تمصير كل شىء، بالإضافة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى النزعة القومية العربية فالبحث عن رواية مصرية، بعيدة عن التأثر بالرواية الأجنبية، وكذلك البحث عن مسرح مصرى بعيداً عن مسرح بريخت وابسن، والبحث فى هوية الثقافة المصرية .هذا مع ظهور النزعة التى تدعو إلى القومية العربية والآمال فى وحدة تجمع الإنسان العربى المشتت فى أنحاء العالم العربى، فتوحد توجهاته وأفكاره، وتدعو إلى منهج عربى موحد لمقاومة الاستعمار وآثاره من الغزو الفكرى والعلمى.

وهذه التوجهات كلها أفرزت انتاجاً أدبياً متأثراً بالقومية العربية وهو قليل إلى حد كبير، كما أنتجت رواية تبحث فى المعتقدات والعادات المصرية وتاريخ مصر القديم كما هو الحال عند قاسم فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، ورواية (محاولة للخروج). كما أنتجت مسرحاً يبحث فى أصول المسرح المصرى كالفرافير ليوسف إدريس، وياسين وبهية لنجيب سرور.

إن الأيديولوجية التى سيطرت على جيل الستينيات كانت تحاول تبنى قضية الانتماء للوطن مصر وللوطن العربى كله، وكانت تبحث عن التجديد فى محاولة للخروج عن الأساتذة، وأظن أنهم قد نجحوا، فقد تفاعلوا مع الواقع وانتجوا أدباً يميزهم ويميز فترتهم.

وكانت أعمال قاسم افرازاً متمايزاً داخل افرازات هذه المرحلة. فقد حاول أن يرسم المجتمع الريفى فى هذه الفترة، والمجتمع الريفى فى روايات جاء مختلفاً كل الاختلاف عن المجتمعات الريفية فى روايات غيره فقد جاءت القرية عنده لا تتصارع إلا فى داخلها، فليس للقرية صراعات مع سلطة، والحركة الموارة فى القرية لا تأتى من اتحاد القرية لمواجهة الغير، ولكن الحركة فى القرية تولد صراعاً بين أفراد القرية نفسها. فصراع الحاج كريم فى (أيام الإنسان السبعة) مع زوجته أم عبد العزيز، وليس الصراع مع العمدة أو مأمورالمركز.

وليس هناك صراع بين مذاهب دينية أو دينين مختلفين، فالدين الرسمى يتضح هامشياً، بل يتضح على لسان رجل أزهرى فاشل هو الشيخ عباس، وهذا الدين الرسمى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يندمج مع الدين الشعبى دين المتصوفة، ويؤيد آراءهم وتصوراتهم. والتجديد فى المجتمع المصرى بعد ثورة يوليو يتضح فى الأيديولوجية الروائية، وجاءت الروايات تحمل من التجديد والإحساس بالواقع، وعدم التهميش للأدوار الصغيرة وذلك يبين أن الأيديولوجية الروائية حاولت أن تبرز دور الفرد المصرى، ولا تجد إنساناً غير ذى شأن، فكل إنسان فى المجتمع يؤدى دوراً هاماً. وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل الرابع.

د - روايات قاسم والمجتمع المصري:

(١)

بدأ عقد الخمسينيات من القرن العشرين ولازال الاستعمار الإنجليزى يسيطر على مصر ومعظم الأقطار العربية، وحينما جاءت ثورة يوليو تنفس الشعب المصرى الصعداء، إيماناً منه أن مقدراته أصبحت بيديه، وأن خروج المستعمر انتصار لإرادة اشعب. فبدأ الشموخ الوطنى، والحس بالمصرية يعلو، والتوسع فى دائرة الأحلام، وخاصة عند المثقفين والأدباء بعدما (أتاحت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م لكتاب الرواية أن ينطلقوا مبدعين، كل فى الاتجاه الذى يتفق ورؤيته وميوله ومواهبه. فقد كانت ثورة واقعية. قامت لتحقق الكثير مما كان الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى يعانى منه. انطلقت من هذا الواقع واعية به، لتحدث تغييراً جذرياً فيه، تلبية لرغبة القاعدة الشعبية العريضة. واستناداً إلى تاريخ النضال العربى فى مصر. مضيفة إلى الآمال التقليدية فى الاستقلال والتحرر الوطنى، حلولاً واقعية للقضايا الاجتماعية والاقتصادية)[٥٦] . فطمحت الثورة إلى التغلغل فى البلاد العربية، وجاءت الدعوة لإقامة وحدة عربية، كانت ثمارها الوحدة مع سوريا ١٩٥٨م. ولكن الوحدة لم تستمر طويلاً، حتى جاء الانفصال بعد عامين تقريباً، وبدلاً من الوحدة بدأ ظهور التفكك العربى على أصعدة متعددة بعد ذلك. وحينما التفتت الثورة للمثقفين سمحت لهم بالنشر فى الصحف والمجلات، وبدأت الروايات تظهر فى المجلات الأسبوعية والشهرية على شكل مسلسلات روائية يتابعها القراء والمثقفون فى مصر جميعها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى الصعيد الاجتماعى اهتمت الثورة بالفلاح المصرى وتعليم أبنائه، وحيازته لأرض من الإقطاع بعد تأميم أراضى الإقطاعيين. وسواء استطاعت الثورة أن تقدم خدماتها إلى معظم القرى أم لم تسطع، يمكن القول فى النهاية، أن هناك تغييراً قد حدث فى المجتمع المصرى بأكمله بعد الثورة وقد تناول قاسم هذا التغيير الاجتماعى فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، حينما رأى أن الراديو فى المقهى يذيع نشرة الأخبار، وأن أبناء الريف يعلقون على نشرة الأخبار بحواراتهم الثورية والمشحونة بالانفعالات، وظهور بنك التسليف، والوحدة البيطرية. إلا أن ظهور أثر ثورة يوليو فى الرواية لم يكن إلا بشكل مقتضب ارتضاه ، وعلى أية حال، إن ثورة يوليو كانت فى وعى الكاتب وهو يكتب روايته، وأن هذا الوعى كان مرتبطاً بالواقع ارتباطاً واضحاً.

وحينما جاء الاعتداء الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦م، كان هدف هذا الاعتداء اخضاع مصر مرة أخرى للاستعمار الأوربى بمساندة حليف قوى لهذا الاستعمار وهو الولايات المتحدة الأمريكية التى تمثلت فى القوات الإسرائيلية المتحدة مع انجلترا وفرنسا. إلا أن هذا الاعتداء أسفر عن نمو الوعى القومى، وتوحد الصف داخل مصر، وزيادة تأييد الشعب وبخاصة المثقفين لقيادة جمال عبد الناصر بصفته الزعيم الذى تتربص به الولايات المتحدة الأمريكية وإسرائيل. وقد انعكس هذا الاعتداء بشكل واضح فى رواية عبد الحكيم قاسم (قدر الغرف المقبضة)، حينما رأى أن بعض الأجانب الذين عاشوا فى مصر وأحبوها، وكرهوا مغادرتها تمنوا عودة الاستعمار إلى مصر لتعود لهم صولتهم ومجدهم، ولكن حينما فشل هذا الاعتداء خرجوا من مصر ليتركوا البيوت للمصريين، وبدلاً من أزمة السكن الموجودة فى الإسكندرية والقاهرة، أصبحت هناك اعلانات عن شقق ومساكن عديدة للإيجار وبأسعار مناسبة.

إلا أن الثورة حينما فتحت صحفها للكتاب ليكتبوا ما يشاءون، وتركت الحبل على الغارب لبعض الكتاب الذين عرفتهم مخلصين، ظن البعض أن تلك طبلة ينقر عليها كل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ناقر، مما تسبب فى فتح أبواب السجون لكثير من الأدباء، وبخاصة أدباء جيل الستينيات، وقد كان نصيب قاسم من السجن أربعين شهراً كاملة، وقد تناول قاسم هذه الفترة فى روايته (قدر الغرف المقبضة)، حيث وصف جميع السجون التى انتقل فيها وصفاً كاملاً، سواء سجن مصر، أو سجن الوادى الجديد، أو سجن أسيوط، أو الإسكندرية، أو بورسعيد وغيرهم.

أما نكسة وهزيمة ١٩٦٧م، لم تكن لتتضح عند قاسم إلا من خلال أيديولوجية القص، فالراوى والأبطال منهزمون وسلبيون ومقهورون، وهم مجبورون على أفعالهم، والمرض يأتيهم من حيث لا يعلمون، ومهزومون بلا سبب ولا مبرر. مما جعل التفكير فى أن روح الهزيمة كانت مسيطرة على أعماله دون البوح باسم الهزيمة أو النكسة فى رواياته. إن بنية الرواية عند قاسم تشكل بنية اجتماعية فى المجتمع المصرى فى العقدين الخامس والسادس من القرن الماضى (القرن العشرين). ولكنها بنية تبحث تحت الأرض لا فوقها، تبحث فى الإنبات وأسبابه وظروفه، لا تبحث النتائج، ولا الثمار ولا الأجزاء العليا. إنه يهتم بالبسطاء فى الريف، بلغتهم بأفعالهم بحركتهم، تأتى الشخصية طبيعية غير مثيرة للإنفعال فى تصرفاتها، تأتى الأماكن مشتركة فى الأحداث، تأتى الأحداث لتصف وتعبر وتفكر، لا لتثير الذعر والرعب والخوف. إنه يبحث عن المبررات الكافية لأفعال الشخصيات، فهو يفتش داخل الشخصيات لا خارجها. ولذا يمكن القول أن روايات قاسم مثلت طبقة الفلاحين فى مصر، وعلى التحديد مثلت طبقة الفلاحين فى فترة الخمسينيات والستينيات.

فهم قوم بعيدون عن مصادر السلطة، وليست لهم تطلعات، همومهم داخلهم، وبيعهم وشراؤهم من أنفسهم، دينهم الصلاة ودلائل الخيرات وبردة البوصيرى والوسيلة، أحلامهم رضا الله وزيارة سيدى أحمد البدوى فى مولده كل عام، يحرثون ويزرعون، قساة بالنهار، طيبون بالليل، يتحملون المخطئين بينهم كالعايق وروايح، لا يطلبون التغيير، حتى إن أتاهم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بنفسه. وإذا بحثنا عن المجتمع المصرى فى الروايات سنجد أنه قد استطاع أن يبنى وسطاً اجتماعياً مصريا، فجميع الأحداث مصرية وجميع الشخصيات مصرية، حتى الأزمنة فى الروايات مصرية.

وقد اتضح ذلك جلياً فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، حينما ربط بين شخصيات روايته وأحداثها، فجعل كل المجريات ترتبط بالخبرات والمعارف الشعبية العريقة، ولذا فإن الكاتب قد اتكأ على العقيدة الدينية كمؤسس لحركة الشخصية المصرية، حيث إن العقيدة الدينية تمثل الركن الأساسى فى حياة الإنسان المصرى، وترتبط حياة المصرى منذ ولادته وحتى دفنه بالعقيدة ارتباطاً وثيقاً لا يستطيع أن يزعزعه أحد فقد (ارتبطت المعارف الشعبية أشد ارتباط بالعقيدة فقد ظهر ذلك منذ عهد الفراعنة، واتضح فى كثير من التفسيرات الفنية التى اتجه إليها الفكر المصرى القديم مثل ارتباط فيضان النيل بأسطورة إيزيس وأوزوريس فكان دمع إيزيس مجلبة للزيادة والفيضان)[٥٧] . وهذا الارتباط بالتراث الدينى الإسلامى، لم يكن ارتباطاً بالكتاب والسنة بقدر ما هو ارتباط بالتصوف الشعبى، وليس قاسم بدعاً من الكتاب، فقد ورد هذا الارتباط فى قصص ألف ليلة وليلة وقصص شكسبير كما ورد فى فاوست لجوته[٥٨] .

وقد اعتمد قاسم على مادة روائية معاصرة وواقعية، حتى لا يصبح الموروث الشعبى هو مادته الوحيدة، وليقصد إلى صياغة روائية جديدة للمجتمع، فيتناول الزمن المرتبط بالحدث دون الاهتمام بالفصول أو الشهور، وكذا استدعاء الحكاية الريفية من خلال واقع الريف المنفصل عن سلطة الحكومة، والمتخذ لنفسه سلطة ممكنة كما هى متمثلة فى الحاج كريم، الذى طرحه الكاتب كشخصية جديدة فى الرواية المصرية، حيث لا يعتنى بوضعه الحاضر، ولا يقارن نفسه بالشخصيات الاجتماعية حوله، ولكنه فى موازنة دائماً مع السابقين، والذين عاشوا فى العصور الماضية، ورغم هذا التجديد فى الشخصيات المصرية، إلا أنه قرّب الشخصية لتصبح شخصية واقعية (بل إنها أوضح من الشخصيات الواقعية،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث إننا نعرف عن الشخصية الروائية أكثر مما نعرفه عن الشخصية الواقعية)[٥٩] . وعندما يهتم بالشخصية كنمط اجتماعى مصرى، إنما يهتم بالأعمال أكثر من اهتمامه بالوصف والمظهر الخارجى، ولذا تأتى شخصياته أعمال وأفعال وأقوال مصرية،

ويترك الوصف والمظهر الخارجى ليرسمه المتلقى كمشارك أساسى فى الرواية، وهذا ما يغرى بالقول أن الكاتب يعرف شخصياته جيداً والأهم أنه يعرف الفن الروائى كذلك. ولا تتوقف الشخصية عند بنى الإنسان فقط بل إن للمكان فى رواياته شخصية خاصة، ويمكن أن تتضح شخصية المكان فى رواية (قدر الغرف المقبضة). فشخصية المكان هى المسيطرة على شخصية عبد العزيز، وقد جعل الكاتب للمكان سلطة قوية على الشخصية المحورية، وعلى أحداث الرواية من البدء إلى الختام. فالمكان هو الذى يجلب الرزق والفقر، والمكان هوالذى يأتى بالسعادة والشقاء، ويفسد بين أفراد العائلة ويصلح بينهم.

(٢)

وتمثل الشخصية الروائية فى روايات قاسم عنصراً أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه، لارتباطها بالبنية الروائية وارتباطها بالمجتمع المصرى. وإذا كانت الشخصية فى الرواية قد ظلت لفترة غير قصيرة وهى تعبر عن اسم فى العمل الروائى أو الملحمى ليس إلا. ويؤكد هذا نظرية المحاكاة عند أرسطو، حيث إن العمل الأدبى كان محاكاة للواقع، مما أوجد شخصيات فى العمل تحاكى الواقع، مع وجود فارق بين شخصيات العمل الأدبى وبين شخصيات الواقع، وهذا ما يجعل الشخصية الروائية تشبه الواقع متأثرة به لا مؤثرة فيه، تأخذ منه ولا تعطى له.

وقد ظل الحال على ذلك حتى جاء القرن التاسع عشر لتأخذ الشخصية الروائية مكانها فى الدراسات الأدبية حتى لنجد كاتبا كباختين يرفض هذا الطرح الأرسطى ويرى أنه (ليس المهم عنده ما تمثله الشخصية فى العالم، ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها، وهذا المبدأ الخاص قد لعب دوراً هاماً فى كيفية فهم باختين للشخصيات)[٦٠] . وإن الكاتب – أى كاتب – حينما يكتب إنما يكتب من نفسه، حتى وإن كان يكتب عن شخصيات مغايرة لأفكاره واتجاهاته، ذلك لأن هذه الشخصيات التى يكتب عنها قد انصهرت فى داخله، وأصبحت تكون جزءً من تفكيره وسلوكياته وآرائه. وعندما يكتب فإنه يضع نفسه فوق أكتاف هذه الشخصيات حتى وإن اختفى صوته ككاتب للنص، فشخصياته يراهم ويسمعهم ويحادثهم ويعيش معهم قبل أن يخرجوا إلى الفضاء النصى.

والإمساك بالشخصية – من قبل الكاتب – أمر بالغ الصعوبة والخطورة لدرجة أن الكاتب فى كثير من الأحيان يصبح قليل الأهمية خاصة حينما يكتب عن شخصية ما، فقد تتحكم الشخصية فى الكاتب أكثر من تحكم الكاتب فى الشخصية، حيث يتخلى الكاتب عن لغته ليتحدث بلغة الشخصية، ويتخلى عن أوصافه ليصف الشخصية، ويتخلى عن وضعه الاجتماعى ليهتم بالوضع الاجتماعى للشخصية، ولذا يقول جيروم كلينكو ڤيتز:- (أشعر أن الكاتب يكون أقل أهمية عندما يكتب، وعليه أن يكون طوع بنان شخصياته، وليس العكس، فليس الكاتب بالذى ينتصب واقفاً يطل من عليائه على شخصياته مهما كان متعاطفاً معهم وهو يفعل ذلك، إننى أشعر أن أسلوب المؤلف ولغته وتعبيراته يجب أن تكون هى نفسها ما تستخدمه شخصياته فى أى تصوير جاد، يعالج بيئة كاملة بها شخصية محورية واحدة تدور حولها القصة، وأنه بالضرورة لابد أن يرى بعيون شخصيته الرئيسية، وبهذا ففرصة الشخصية والقصة نفسها فى أن تكون حية أفضل.)[٦١] وقريب من هذا الرأى رأى الناقدة فرچينيا وولف ترى أن الشخصية تفرض نفسها على الكاتب فرضاً، وقد توهم الشخصية الكاتب بأنه قادر على خلقها، بيد أنه حينما ينتهى من رسمها يتبين له فشله فى رسمها أو إيجادها حيث إن الأسلوب والحبكة والنظرة الجادة كلها تهم الروائى (ولكن ليس لشىء من كل هذا وزن بجانب كون الشخصيات مقنعة. فإذا ما كانت الشخصيات مقنعة فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح.)[٦٢] . وقد جاءت الشخصية الروائية عند قاسم مقنعة وذلك

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لاستنادها على الواقع استناداً كاملاً ويمكن اعطاء الأمثلة من شخصيات رواياته على النحو التالى:

١ – شخصية عبد العزيز فى رواية (أيام الإنسان السبعة):

شخصية متطورة مع الأحداث، تتأثر بالعمر، فكلما ازداد عمر عبد العزيز ازدادت الخبرة وتغيرت وجهة نظره فى الأحداث، فهو شخصية لا تسير على خط مستقيم، بل إنهاشخصية طبيعية فالطفولة تتطلب الأمان، والإحساس بهذا الأمان لا يأتى إلا من قبل الاحتماء بسلطة الأب، حيث نجد عبد العزيز فى الفصل الأول من الرواية (يلبد فى جوار أبيه كقطة صغيرة، ودودة)، الرواية، ص ٧. وتتميز مرحلة الطفولة بالخيال وخيال الطفل يرتبط بواقعه، ولذا جاءت أحلام عبد العزيز مرتبطة بالتسابيح التى يستمع إليها من والده الحاج كريم، فقد كان والده يمثل له القدوة حتى تطورت شخصية عبد العزيز فى الفصل الثانى تطوراً جسيماً، فانتبه عبد العزيز أن للجسم عورات ولا يجب الاطلاع عليها، وبدأ عبد العزيز يسعى لاشباع رغبات جسده، ويحاول الاختلاء بصباح.

واستطاع عبد الحكيم قاسم أن يوازن بين رغبات الجسد، وحب القلب والحاجة إلى الأم الحنون، وتجئ رغبات الجسد متمثلة فى صباح، وحب القلب يأتى متمثلاً فى سميرة، بينما الاكتمال والنضج يأتى متمثلاً فى الحاجة شوق. وعبد العزيز فى الفصل الأول يقوم بالأحداث الخاصة به بأمر من أبيه (احضار اللمبة – لم الحصير – إبلاغ أحد الناس للحضور إلى مجلس أبيه). بينما فى الفصل الثانى يحاول ممارسة الجنس مع صباح ويحب سميرة ويلاحظ اكتمال الأنوثة فى الحاجة شوق.

وفى الفصل الثالث ينفصل عبد العزيز فى السكن والكتب والملابس، ويفكر فيما حوله بنظرة خاصة به، ويمهد للانفصال التام بسفره وإقامته فى طنطا تاركا القرية. وفى الفصل الرابع ينفصل عبد العزيز ليصطدم بأهل القرية فى الفصل الخامس وليحاول بعد ذلك تغيير سلوكهم وعاداتهم، فقد واجه عبد العزيز هذه الجماعة وأراد أن يصحح لها مسارها العقلى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والسلوكى، ولكنه لم يستطع ذلك. بل إن سلوك الجماعة قد انتهى حيث يحل مجتمع جديد بدلاً من المجتمع القديم، ويبرر الكاتب لظهورالمجتمع الجديد بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢م، والقضاء على الاستعمار والاقطاع، وكأن الكاتب قد أسند أفعال الجماعة قبل يوليو لحالة البلاد وسيطرة الاستعمار والاقطاعيين على مصر، ولم يستطع عبد العزيز أن يستمر فى عالم أبيه القديم، فاستبدلت جلسة المساء بالمقهى بدلاً من الدوار، واستمع الجمع للراديو بدلاً من أحاديث المساء وتغيرت الأسماء وتبدلت الحكايات.

ويجىء تركيز قاسم على الصفات النفسية والانفعالية والعقلية لشخصيته أكثر من اهتمامه بالصفات الجسمية البدنية. فيوضح أن الشخصية الروائية إنما هى شخصية تعيش فى النص الروائى بعقلها وفكرها وسلوكها داخل المجتمع الروائى أكثر من حياتها داخل جسمها، وتجىء الإشارة إلى الحاجات الجسمية، كالجنس كدليل على مراحل عمرية توضح سيرورة الأحداث فى النص الروائى.

٢ – شخصية عبد العزيز فى رواية (قدر الغرف المقبضة):

تأتى الشخصية متنقلة عبر أماكن مختلفة، إلا أن تأثر الشخصية بهذه الأماكن على اختلافها كان موحداً مما يوحى أن الشخصية لم تؤثر فى المكان ولكنها هى التى تأثرت بالأماكن، ولذا فإن الشخصية يمكن اعتبارها سلبية فى تعاملها مع المكان، ويبرر عبد العزيز لهذه السلبية بأنها ملازمة له منذ الطفولة وكبرت معه كلمات أبيه (هذه الدار ريحها ثقيل)، مما جعله يعتقد فى الأماكن، ولا يعتقد فى الأشخاص. وشخصية عبد العزيز فى (قدر الغرف المقبضة) مسالمة دائماً، ومستسلمة فى مواطن كثيرة، إنها شخصية تتحمل الصدمات ولا تسعى إلى إحداث أى ضجيج فى المجتمع، ولكن المشكلات وشخصية عبد العزيز مجبرة على الأماكن، ليس لها اختيار إلا بدرجة طفيفة، فليس له اختيار فى بيت أبيه، ولا بيت خاله، ولا السجن، وحتى البيت الذى استأجره فى أرض الفرنوانى، لم يجد غيره، فجاءت الشخصية مقهورة بفعل المكان. والمكان متحد فى الريف والمدينة، وفى مصر وخارجها، إنه القدر الذى لا مفر منه. وليست شخصية عبد العزيز الوحيدة المنهزمة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فى الرواية، بل إن أغلب الشخصيات تقريباً شخصيات مهزومة. فوالده مطرود فى بيت ضيق وصغير، وبيوت القرية تجثم على أنفاس الناس، بل إن الحيوانات والطيور يصيبها الضيق من هذه البيوت. والناس فى أرض الفرنوانى يقتلها القطار عند المزلقان أو يقتلها مبنى مباحث أمن الدولة أو تغرق فى الترعة، وصاحبة البيت اللبنانية امرأة ساقطة جسدياً وأخلاقياً، وصاحبة البيت الأخرى فى الإسكندرية ترسم حدود بيتها الذى تحلم به بقشة على الأرض، والسنون تمر ولا تملك سوى الرسم بالقشة، وفتاة ساقطة مع الكويتى، وأخرى مع عبد العزيز، والمحامى ينظر من فوق السطح للنساء فى المطبخ ويفعل عادته السيئة، والصحراء تقف فى وجه السجناء أكثر من وقوف الجنود بأسلحتهم. وقد التمس الكاتب الأعذار للجميع منذ أن وضع على غلاف الرواية عنوان (قدر الغرف المقبضة).

٣- أما شخصية عبد العزيز فى رواية (المهدى):

فهى شخصية واصفة ، تنقل الشخصيات الأخرى بشفافية، وتنقل الأحداث وما وراء الأحداث كذلك، إلا أن شخصية عبد العزيز سلبية فى تعاملها مع الشخصيات الأخرى، وتفضل الانسحاب الوقائى دائماً، فلا يفضل إيضاح الحقائق، ولا مجال عنده للصدام، ولكنه يتجنب الأخطاء والإساءة إلى المجتمع. وهذه الهشاشة فى شخصية عبد العزيز تنعكس على جميع شخصيات الرواية فشخصية عوض الله تمثل السلبية الكبرى فهو مستسلم ومجبر على الاستسلام تحت رغبة جماعة تسمى نفسها الإخوان المسلمين لتخرجه من دينه المسيحى إلى الدين الإسلامى. والعمدة على خلاف مع زوجته، ويلعنها لأنها تصوم وتصلى، ويحب الخادمة لأنها تشبعه جسدياً. وشباب الإخوان ينتمون إلى أسر متعددة، فمنهم ابن السكير والذى لا يحسن الكلام، والذى يعيش حياة مزدوجة فهو بين الإخوان خطيب ماهر، وكاتب بارع، وفى منزله يعيش حياة المترفين، ولا يتحدث إلا عن الدعوة والزهد.

إن شخصيات الرواية تمثل مجتمعاً هشاً، فأصحاب السلطة الحكومية منصرفون للخمر والجنس والمال الحرام. وأصحاب السلطة الدينية لا أساس لهم ولا عقل أو منهج.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمغلوبون على أمرهم لا يستطيعون أن يدافعوا عن أنفسهم حتى لو قامت إحدى السلطتين بتغيير دينه، أو حتى قتله. والشخصيات مرسومة بسرعة فائقة، لأنها كثيرة العدد، ورغم ذلك ترسم لنا مجتمعاً روائياً حقيقياً.

٤ – أما شخصية (حكيم) فى رواية (محاولة للخروج):

وهى شخصية الريفى الذى يعيش فى القاهرة فى غرفة على السطوح بعمارة فاخرة، ويبحث عن عمل، وهو كاتب قصة لم ينشر أى عمل قصصى حتى الآن، ولم ينجز شيئاً له معنى فى الحياة، سوى كتابته بعض القصص ويقرأها على أصدقاء لا يزيدون عن عشرة. وحكيم يتعلق بفتاة سويسرية دقيقة الجسم، رقيقة التكوين، ذات صوت باك. أحبها وقارن بين نظافتها وقذارة النساء الريفيات، زار معها الأماكن السياحية فى مصر، وشاهدا عظمة الفراعنة. ويرى التناقضات المتعددة، فالفراعنة أقوياء عظماء، بينما أبناؤهم ضعفاء مهزولون. والسويسريون دقيقوا الجسم، نظيفون، بينما المصريون يتعبون من أقل مجهود، فالشخصية المصرية فى الرواية هشة جسمانياً وفكرياً. ولا تقوى على فعل أى شىء له قيمة، على الرغم من أن النص يذكر اهتمامه بالسد العالى باعتباره الإنجاز المصرى الخالص، والذى تحدث به الشخصية المصرية ذيول الاستعمار المتبقية فى مصر.

أما الشخصية الأجنبية فإنها جذابة تؤثر فينا ولا تتأثر بنا، فالمرأة الأجنبية نظيفة فى ملبسها وتفكيرها وسلوكها كذلك. فإلزبث هى المرأة الطاهرة الوحيدة التى دخلت غرفة حكيم، فجميع النساء المصريات اللائى دخلن غرفته كن سيئات السلوك. ويبدو أن قاسماً قد قصد قصداً إلى اظهار شخصياته فى النص بأنها شخصيات غير مؤثرة، بل إنها شخصيات عبيطة على حد قوله فى أكثر من موقع سردى.

٥ – أما الشخصية فى رواية (طرف من خبر الآخرة):

فتأتى شخصية (الحفيد) عربية صوفية، تنتمى إلى التراث الصوفى الإسلامى، فالشخصية مفعمة بالرموز. فقد رأى الجد وخادمته، وتعلم منهما عن طريق القلب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والإحساس، لا عن طريق الكتاب أو السماع، فالكتب تذكرة ربما تفتح باباً أو تكشف غموضاً، ولكن العلم حقاً بالقلب. فشخصية الحفيد تتعامل مع الغيبيات أكثر من تعاملها مع الواقع، فهو يستنطق الحروف، ويرى أن بالحروف أسراراً لا يستطيع كل الناس أن يطلعوا عليها، وأن الحسابات البشرية ليست صحيحة فى أساسياتها. وتهتم الشخصية بما بعد الحياة، فالموت بداية للحياة الأبدية، وتبدأ هذه الحياة الأبدية بتصحيح المفاهيم المنتشرة فى الحياة الدنيا، فالموت لا يعنى نهاية الحياة فقط، بل هو توضيح لما كان يحدث فى هذه الحياة، والموت تفسير صحيح للحياة خال من الهوى ومن النزعة البشرية، حيث يتخلص الإنسان به من طين البشرية، ولا يبقى منه سوى الروح الشفافة التى تهتك أستارالحجب. وتدمج الشخصية الأزمنة كلها فى زمن واحد، فحوادث الماضى والحاضر كلها موجودة فى زمن المستقبل. فليس بعد الموت والحساب والنشور من زمن يعرفه الإنسان، فتأتى الأحداث الماضية من الطفولة والشباب جميعها لتصب فى الحدث المستقبلى وهو ما بعد الموت.

وشخصية الميت فى الرواية لا تفصل بين الموت والحياة، بل تربط بينهما ربطاً، فتربط بينهما فى المكان فالمقابر والبيوت متجاورة وتربط بينهما فى الأعمال، وترى أن الموت تفسير للحياة. بل إن شخصية الميت فى حواراته مع الملائكة تبدى من الحرية والقدرة على التعبير أكثر مما يمتلكه الإنسان فى الحياة الدنيا، فالموت تحرر من القيود، فالميت كان يخاف من أبيه ومعلمه، فما باله لا يخاف من الملائكة، ولا الحشرات والهوام وضيق القبر وظلمته.

إن الشخصيات فى الرواية تأتى «برؤية مركزة للعالم»، حيث تصف مجتمعاً قديماً، وكأنه مجتمع غريب، وأتى ذلك من طرافة الموضوع وطرافة تشكيله، حيث إن الحوارات التى استغرقت أكثر من خمس الرواية حولت الرواية فى نظر الكثيرين إلى (مسرواية)، قد انصبت فى معظمها على تصوير المجتمع المصرى بريفه فى فترة الاحتلال من الاقطاعيين الذين يشبعون وغيرهم جائع، وبعد الاحتلال ظهرت نجوم السينما والتليفزيون،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتعرضت الحوارات للمجتمع المصرى الحديث بتنظيماته ومؤسساته المختلفة كالمحاكم والمدارس ونظام الحكم وغيرها.

بالإضافة للتعرض لموضوعات قديمة حديثة كالزراعة والزواج وعلاقة الآباء بالأبناء وعلاقة الشباب بالشابات، وعلاقة الابن بزوجة أبيه. وقد امتلأت الرواية بالرموز التى تشير إلى الحرية، وأن الله خلق الإنسان حراً فى الدنيا، وهو يمتلك حرية أكبر وفهماً أكبر للحرية بعد الموت. والرموز والشخصيات كلها اسقاطات على المجتمع المصرى والعربى الذى عاش فيه الكاتب من بداية الخمسينيات وحتى نهاية الستينيات.

٦ – أما الشخصية فى رواية (الأخت لأب):

فتأتى شخصية (شوكت) ساعية للاتصال بالمجتمع المصرى الريفى، وحيث إن أمه تركية ووالدها موظف، فالفارق يتضح بين الأسرة المصرية التى تملك أرضاً، وتقوم بالزراعة، وبين الأسرة التركية التى تهتم بالوظائف ولا تهتم بغيرها. والشخصية تريد أن تتواصل مع شخصيات أبناء الريف المصرى من الفلاحين، ولكنه يفشل حتى فى الاندماج مع أخته حيث إنها سمراء، وهو أشقر، وعمه يشجع الأطفال على إهانته، ويهين خاله أمامه.

وتبدو الشخصية الريفية فى الرواية أكثر أهمية وقوة من شخصيات الموظفين بالحكومة، فى الوقت الذى امتلأت بيوت الموظفين بالطعام والشراب والهدايا، بينما بيوت الفلاحين ليس بها ما يضمن البقاء على قيد الحياة. وشوكت شخصية مزيجة من الموظفين والفلاحين، فأبوه فلاح وأمه ابنة موظف، ولكنهم فى القرية ينظرون له على أساس أنه من سلالة الموظفين، وكأن المجتمع ينفر من الغرباء حتى لو كانت العلاقة بينه وبينهم علاقة دم ونسب.

ويهتم قاسم اهتماماً كبيراً برسم الشخصيات فى رواياته، حيث إن الشخصية غالبا ما تكون ميزان الرواية. فتأتى الشخصية فى بعض الأحيان محددة الملامح الجسمية والنفسية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والانفعالية، ولها أهدافها فى الحياة، وتسعى إلى إحداث تغيير فى المجتمع الروائى. إلا أنه لا توجد شخصية من الشخصيات الأساسية فى رواياته قد حققت هدفها، ربما يرجع ذلك إلى عدم اقتناع قاسم بهذا المجتمع الروائى، حيث المجتمع الذى رآه قاسم مجتمعاً لا يحقق حلماً ولا هدفاً. مما جعل شخصياته فى معظمها شخصيات محبطة، سرعان ما يتضح للمتلقى أنها مغلوبة على أمرها. هذا إلى جانب اعتماد الكاتب على أكثر من معجم لغوى فى وصف شخصياته، فهناك مفردات ريفية، ومفردات من الفصحى الميسرة، وأخرى من الفصحى المتقعرة، وذلك لإحداث التكامل والتواصل بين مفردات الشخصية ذاتها، وربطها بغيرها فى النص الروائى، وضبطها للأحداث الروائية المتوقعة أو الماضية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المراجع والهوامش

١ – المعجم الوسيط، الجزء الأول، الطبعة الثانية، ص٣٢٠.

٢ – لسا ن العرب، الجزء الثالث، ص ١٥٣٧

٣ – عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، سابق، ص ٣١.

٤ – أنجيل بطرس سمعان: دراسات فى الرواية العربية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م) ص٩٣.

٥ – انظر: بيرسى لوبوك: صنعة الرواية. Percy Lubbock, The Craft of Fiction, Jonathan Compe, London, 1972. P 62.

٦ – Percy Lubbock, The Craft of Fiction , London, 1972. P 68.

٧ – والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، عدد ٢٦، ١٩٩٨م)، ص١٧.

٨ – انظر: نورمان فرديمان فى (نظرية الرواية The theory of the Novel).

٩ – حميد لحمدانى: بنية النص السردى، (الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٣م)، ص٤٦.

١٠ – مصطفى سويف: العبقرية فى الفن، (القاهرة: المكتبة الثقافية، عدد ٢٠، ١٩٦٠م)، ص٨٣.

١١ – مدحت الجيار: الشاعر والتراث، سابق، ص ٢٤.

١٢ – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، سابق، ص ٢٩٣.

١٣ – Norman Friedman , "Point of view in Fiction: The development of a critical concept, "in: stevick (see supra Bentley, 1967) P. 108-137.

١٤ – جيرار جنيت: خطاب الحكاية ، سابق، ص ١٩٨.

١٥ – أنجيل بطرس سمعان : دراسات فى الرواية العربية، سابق، ص١٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٦- حميد لحمدانى: بنية النص السردى، سابق، ص ٤٧ .

١٧- سعيد حليفى: مكونات السرد الفانتاستيكى، (القاهرة: مجلة فصول، ربيع ١٩٩٣م) ص٧٥، ٧٦ .

١٨- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، سابق، ص ٢٩٤ .

١٩- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، سابق، ص ٢٠١ .

٢٠- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، سابق، ص ٢٩٩ .

٢١- لوسيان جولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، ترجمة محمد برادة وآخرون، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤م)، ص٢٤ .

٢٢- فتحى أبو العينين: علم اجتماع الأدب، (القاهرة: مكتبة سعيد رأفت ،١٩٨٧م)، ص ٢١٩ .

٢٣- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، (القاهرة: مجلة فصول، يناير١٩٨١م)، ص٨٦.

٢٤- عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، سابق، ص ٣٨ .

25- Henry James, The Art of the Novel: Critical Prefaces, intro . by Richardp. Blockmur, charles scribner,s sons, New York & London, 1962. P 24.

26- T.S Eliot: The short story as a literary Type, London, P. 17.

٢٧- محسن جاسم الموسوى: نظرية الرواية (بغداد: دار التحرير، ١٩٨٦م)ص٧٨.

٢٨- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، سابق، ص ١٦ .

٢٩- مدحت الجيار: الشاعر والتراث، سابق، ص ٢٥ .

٣٠- إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص١٧٥ .

٣١- انظر : سعيد يقطين فى تحليل الخطاب، ص ٢٨٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣٢- جابر عصفور: زمن الرواية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م)، ص٢٢٤.

٣٣- والاس مارتن: نظريات السرد، سابق، ص ٩٧.

٣٤- المرجع السابق، ص ١٠١.

٣٥- انظر: بيرسى لوبوك: صنعة الرواية، سابق.

حيث يفرق لوبوك بين العرض والسرد، ويطبق ذلك على رواية جوستاف فلوبير (مدام بوفارى)، حيث رأى أن فلوبير استخدم طريقتين فى تقديم روايته: **الأولى**: طريقة المشهد الذى يتكىء على الجانب الدرامى. **الثانية**: طريقة التصوير البانورامى، التى تأتى عن طريق السارد العليم بكل الأحداث والأشخاص.

٣٦- انظر: والاس مارتن: نظريات السرد، سابق، ص ١٧٢ وما بعدها.

٣٧- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، سابق، ص ٢٠١.

٣٨- نفس المرجع السابق، ص ٢٠٣.

٣٩- المرجع السابق، ص ٢٠٥، ص٢٠٦.

٤٠- مدحت الجيار: الأدب العربى وفنونه، دراسة فى النوع الأدبى من منظور اجتماعى، (جامعة الزقازيق، ط١، ١٩٩٨م)، ص٨٩.

٤١- المرجع السابق، ص ٩٢، ٩٣.

٤٢- المرجع السابق، ص ١٠١.

٤٣- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، (القاهرة: فصول، يناير ١٩٨١م)، ص٨٧.

٤٤- لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، الوضع ومشكلات المنهج، ترجمة جابر عصفور، (القاهرة: فصول، يناير ١٩٨١م)، ص١٠٢.

٤٥- لوسيان جولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية، سابق، ص ٢١.

٤٦- المرجع السابق، ص ٣٣.

٤٧- المرجع السابق، ص ٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤٨- مدحت الجيار: الأدب العربى وفنونه، سابق، ص ٩٧ .

٤٩- انظر: لوسيان جولدمان: البنيوية التكوينية، سابق، ص ٣٧ .

٥٠- المرجع السابق، من ص ٥٥ وحتى ص٩٠ .

٥١ - مدحت الجيار: ثلاثية الإنسان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م)، ص١١ .

٥٢ - حميد لحمدانى: فضاء الحكى بين النظرية والتطبيق، (الدار البيضاء: مجلة الدراسات الأدبية، العدد الثالث، ١٩٨٦م)، ص ١٦، ١٧ .

٥٣- حميد لحمدانى: بنية النص السردى، مرجع سابق، ص ٦١ .

٥٤ - مدحت الجيار: الأدب العربى وفنونه، سابق، ص ١٠٤ .

٥٥ - سامى خشبة: جيل الستينيات فى الرواية المصرية (القاهرة: مجلة فصول، المجلد الثانى، العدد الثانى، ١٩٨٢م)، ص ١١٨ .

٥٦ - سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م)، ص ٥٧ .

٥٧ - فاطمة حسين المصرى: الشخصية المصرية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م)، ص ١٦٢ .

٥٨- أنظر : المرجع السابق، ص ١٦٤ .

٥٩- إ . م فورستر، أركان الرواية، سابق، ص ٤٥ .

٦٠- حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، سابق، ص ٢١٠ .

٦١- جيروم كلينكوڤيتز: فن الرواية الأمريكية، ترجمة سميرة مصطفى (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص١٢١ .

٦٢- فرچينيا وولف: نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)، ص ١٧٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

لغة الخطاب الروائي

اللغة وأسلوب الخطاب

الكلمة في الخطاب الروائي

خصوصية لغة الخطاب في روايات قاسم

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

لغة الخطاب الروائي :

(١)

(قد انتشر فى الفترة التى أشرت إليها إحساس مريح، لطيف المزاج، بأن الرواية هى الرواية، كما أن الفالوذج هو الفالوذج، وكل ما علينا فعله تجاهها هو أن نبتلعها)[١] . هذا ما قاله الناقد الانجليزى الكبير هنرى جيمس (Henry Jemes) فى محاضرته الشهيرة عن الفن الروائى، والتى ألقاها بالمعهد الملكى بلندن فى الخامس والعشرين من إبريل من عام ١٨٨٤م. وقد اختصر جيمس الطريق، حيث إن أى تعريف للرواية سيصبح ناقصاً، فالرواية لا تتناول جانباً من الحياة وتترك جانباً آخر، وليس لها طريق مرسوم أو مخطط يمكن السير عليه، بل إنها حياة فى الحياة، لها ما للحياة من مفاجآت وتوقعات، وبها ما بها من ارتفاع وانخفاض، فهى حياة دائمة وكلام مستمر ولا مجال لميت فيها، ولا لجنين أو طفل لم يبدأ الحركة، أو غير مؤثر فى الأحداث .

والرواية زمان متصل، فهى تتناول حياة الناس منذ الأزل، وحياتهم الآنية الحاضرة، وتستشرف الحياة فى المستقبل، وهذا ما يدعو للقول إن الحياة رواية طويلة، والرواية حياة وأفكار وأحداث وتاريخ وفلسفة. وعلى الرغم من الدراسات غير ذات الحصر، إلا أنها لا تعتمد تعريفاً محدداً للنص الروائى، يمكن الدخول من خلاله لمعالجة النص، لتكون هناك قناعة بوجود خلفية متفق عليها بين المبدع والمتلقى والناقد، وهذه النظرة قديمة جديدة. ولذا فحينما نتعرض لبعض تعريفات الرواية – كمدخل ضرورى – سنجد أننا أمام تعريفات متعددة، ومتباعدة فى اتجاهها.

فإذا تعرضنا لتعريف **هنرى جيمس** فهو يرى أن (الرواية تاريخ. وهذا هو الوصف الوحيد العام الذى يمكننا أن نصف به الرواية. فالتاريخ يسمح له أيضاً بتصوير الحياة: ولكنه – مثله فى ذلك – مثل التصوير – غير مطالب بالاعتذار. ومادة الرواية، مثل مادة التاريخ مخزونة أيضاً فى الوثائق والسجلات)[٢] ، وقد فرق بين الروائى والمؤرخ وبين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرواية والتاريخ. وهذه كلها فروق لا تخفى على دارس الأدب، وبخاصة نقاد الرواية.

أما الكاتب الفرنسى (**أندريه - ماريه ألبيريس** A. M. Alberes)، فيرى أن الرواية فن مثلها كمثل الشعر والعمارة والفنون الأخرى[٣] .

ويأتى تعريف **مدحت الجيار** للرواية حينما يرى أن (الرواية من عناصر ووسائل التربية والامتاع، والتثقيف. أى تحولت كل [قصة] إلى نموذج يقيس عليه الناس سلوكهم، شأنه شأن القوانين، والعادات والتقاليد والأعراف)[٤] .

وتتعدد التعريفات للرواية بعدد الكتب والمقالات التى تناولت دراسة الرواية، فتعرف محبة **حاج معتوق** الرواية فى معرض حديثها عن الرواية الواقعية بقولها: (الرواية الواقعية هى تعبير عن الحياة. والكاتب الموهوب يستلهم من الحياة فنه، فيعبر عن إلهامه بأسلوبه الخاص. وكلما كان الروائى أعمق تحليلاً فى صميم الحياة، وأصدق إلهاماً فى التعبير، كان لروايته حظ أوفر فى عالم البقاء)[٥] .

إن الاختلافات فى تعريف الرواية تأتى من تعدد وجهات النظر، حيث إن كل ناقد ودارس للرواية يرى لها تعريفاً خاصاً به. فبينما يرى جيمس أن الرواية تاريخ، يرى **ألبيريس** أن الرواية فن، ويرى بوتور أن الرواية (شكل خاص من أشكال القصة. والقصة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزاً كبيراً، فهى إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة. فنحن من حين نبدأ أن نفهم الكلام حتى موتنا، محاطون بالقصص دون انقطاع، فى الأسرة أولاً، ثم فى المدرسة، ثم من خلال اللقاءات والمطالعات)[٦] .يمكن ملاحظة أن التعريفات السابقة للرواية تتعلق فى معظمها بمادة الرواية، وربط الرواية بالمجتمع أو الغاية منها. ويجئ تعريف ميشال بوتور أقرب التعريفات إلى المفهوم العربى للرواية، فيتفق تعريف ميشال بوتور مع تعريف مدحت الجيار فى أن الرواية من وسائل التعليم، ونقل الخبرات بدءً من الأسرة وقبل التعليم المدرسى وحتى مرحلة الانتاج والمطالعات واللقاءات. ولم يتعرض أحد من النقاد السابقين إلى الرواية بصفتها نصاً كلامياً له عناصره وخصوصياته.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فإذا تعرضنا لتعريفات الرواية بصفتها نصاً روائياً، فسنجد أن الشكلانيين الروس والبنيويين هم أسبق النقاد فى هذا الاتجاه. وقد نقل يقطين آراء الشكليين والبنيويين أمثال شلوميت وفولر وكريستيفا وهاليداى وزيما. وقد وجد أن شلوميت تستخدم كلمة النص: (بمعنى الخطاب الشفوى أوالكتابى أو بمعنى آخر هو ما نقرأ. وفى النص لا تتجلى لنا القصة مرتبة كرونولوجياً من حيث أحداثها، كما أن صور الشخصيات ومميزاتها، وبقية عناصر مضمون الحكى تبدو لنا مصفاة من خلال زاوية الرؤية أو التبئير. ولما كان النص هو الخطاب المكتوب فهذا يستدعى من يقوم بكتابته، وفعل أو عملية الانتاج هاته هو ما نسميه «بالسرد». ومن خلال مظاهر الحكى الثلاثة (القصة – النص – السرد) فإن النص هو ما يتعامل معه القارىء)[٧] .

وتركز شلوميت على القارىء بصفته المتأثر بالنص والمتفاعل معه، والمجدد فى صيغة هذا النص، وتغفل فى الوقت ذاته عملية الإبداع والإنتاج للنص، كما تغفل مضمون هذا النص ومصادره. وقد اقترب فولر من شلوميت حينما رأى أن (النص يعنى البنية السطحية النصية، الأكثر إدراكاً ومعاينة)[٨] . وهذا الاتفاق بينهما فى تعريفهما للنص بأنه ما نقرأ، يؤكد أنهما أرادا ربط النص بخارجه ووضعه فى موقعه الاجتماعى ليؤثر فى قراء جدد أو نصوص تالية، فيتصل بحركة المجتمع من جانب، ويكون له استقلال وتفرد يميزه عن غيره من جانب آخر.

وقد وجد يقطين أن جوليا كريستيفا تنظر إلى (النص على أنه جهاز عبر لسانى يعيد توزيع نظام اللسان (Langue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلى، رامياً بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعصرة)[٩] . والنص من وجهة نظر كريستيفا يرتبط بالمؤلف أو المنتج لهذا النص، حيث إن المنتج هنا يريد توصيل خبر مباشر بطريقة خاصة به فى إعادة توزيع وتنظيم خريطة الكلام لتصبح نصاً جديداً مختلفاً عن غيره من النصوص السابقة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويستخلص يقطين تعريفاً خاصاً للنص، استهلمه من آراء چوليا كريستيفا وهاليداى وزيما، ويحدد فيه النص فيقول:- (النص بنية دلالية تنتجها ذات [فردية أو جماعية]، ضمن بنية نصية منتجة، وفى اطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة)[١٠] . ومحاولته فى التحديد جادة، حيث يتناول النص كعملية انتاج من ذات منتجة، وكعملية استقبال من المتلقى، وكعملية تواصل وتفاعل مع المجتمع وثقافته فى زمن معين ومع أن مفهوم البنية تحدث عنه النقاد حديثاً مطولاً فيما بعد، إلا أن المفهوم لم يلق اهتماماً يحدده بشكل علمى إلا فى مطلع القرن الماضى، وبالتحديد فى حلقة (براغ اللسانية) التى كانت المنبر الرئيس لأصحاب المدرسة الشكلية، والتى ضمت أهم المنظرين للمنهج الشكلى، وكان من أهم المتحدثين باسم المنهج الشكلى (جاكبسون Jakobson). وبعد ذلك تصبح البنية أساساً لمنهج نقدى خاص، تحت اسم المنهج البنيوى أو المدرسة البنيوية فيما بعد. ومن أصحاب المذهب الشكلى الذين حاولوا تناول البنية كمفهوم موكاروفسكى (Mukarovsky)، حيث رأى (وجوب خضوع العمل الفنى للتحليل من مبدأ كونه محصلة قوتين: الحركة الداخلية للبنية والتدخل الخارجى. إن أولى المهمات المطلوبة هنا هى تعيين مفهوم البنية (structure) وتحديده. ويجهد موكاروفسكى لإثبات أن الطبيعة المتميزة لهذه الكلية ناتجة عن بنية جمالية، وليست عن صيغة أو انشاء مخطط، أو كلية جمع كمى. يجب فى الواقع دراسة (الحيوية) الدلالية ضمن كينونة (Entite) فعالة وديناميةً معاً. يقصد موكاروفسكى بالفاعلية أن لكل العناصر وظيفة تقوم بها ضمن كلية تجمعها، أما الدينامية فى كل ما هو بنائى فيريد منه الإشارة إلى أن مختلف الوظائف وعلاقاتها المتبادلة خاضعة لتغييرات متلاحقة)[١١] .

وهذه النظرة قادته إلى الحديث عن البنية باعتبارها بنية جمالية قائمة على العلاقات التوافقية أو التباينية، حيث إن النص ينتج ويقرأ ويتفاعل داخل بيئة اجتماعية محددة. وتأثر بنية النص بالبيئة الاجتماعية أمر حتمى على أساس أن الكاتب (كاتب النص) ذات اجتماعية، وكذلك القارىء (قارىء النص) ذات اجتماعية، ويشتركان فى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلفية اجتماعية، أو يشتركان فى فهمها، مع احتفاظ كل منهما بوجهة نظره تجاه هذا الفهم، ويختلف تناولهما لهذه الخلفية حسب مفهوم كل منهما.

والشخصيتان (الكاتب والقارىء) أساسيتان لإبراز وجود النص، حيث إن وجود النص مبنى أساساً على واقع ملموس أو واقع فكرى، لأن الكاتب لا يستطيع أن يكتب إلا ما يتصوره ، ولا يستطيع أن يتصور إلا على مثال سابق، وهو الذى يحدث الانحرافات فى هذا المثال السابق طبقاً للرسالة التى يريد أن يبلغها، وكذلك القارىء لا يمكنه أن يتصور إلا بقدر ما رأى، وبالتالى فإن ارتباط بنية النص بالبيئة الاجتماعية لايقبل التأويل. ولذا فلم يكن من المقبول عزل النص عن المجتمع، كما قال – فيما بعد – أصحاب المدرسة البنيوية (بأن الأدب مستقل تماماً عن أى شىء، إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب...إلخ لأن الأدب لا يقول شيئاً عن المجتمع، أما موضوع الأدب فهو الأدب نفسه، ولا يعترف البنيويون بالبعد الذاتى أوالاجتماعى للأدب لأنهم يعرفون الأدب بأنه كيان لغوى مستقل، أو جسد لغوى، أو نظام من الرموز والدلالات التى تولد فى النص وتعيش فيه ولاصلة لها بخارج النص، ورولان بارت يعرف القصة بأنها «مجموعة من الجمل». بل إن الكلام الأدبى ككل كلام واقع ألسنى، أى مجموعة من الجمل لها وحداتها الميزة وقواعدها ونحوها ودلالتها. والبنيويون يتعاملون مع النص الأدبى كما يتعاملون مع الجملة. فالجملة كما هو متفق عليه ألسنيا قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية، تركيبية، دلالية)[١٢] .

فالوحدات المكونة للنص عند البنيويين هى الوحدات الكلامية، فأصبح النص لغة، وأصبح تكوينه (يتمثل لنا، على هذا النحو، فى صورة قاعدة حاملة للغة، وهى التى نشير إليها بلفظ بيئية النص، ونقصد بذلك اللغة التى تخدم الاتصال، والتى يقوم بوصفها علم اللسانيات فى شكل كفاءة وانجاز)[١٣] . فتحليل النص من وجهة نظر البنيويين يبدأ وينتهى فى النص ذاته، بل إن الجمل التى لا تشكل حدثاً فى النص، وإذا حذفت لا يتغير الآداء فى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص، فإن هذه الجمل يمكن اختزالها، وقد لخص شكرى عزيز الماضى وجهة نظر البنيويين فى بنية النص حيث قال:- (للتوصل إلى بنية الأثر الأدبى ينبغى تخليص النص من الموضوع والأفكار والمعانى والبعدين الذاتى والاجتماعى، وبعد عملية التخليص (أو الاختزال) يتم التحليل البنيوى أو تحليل النص بنيوياً من خلال دراسة المستويات النحوية والإيقاعية والأسلوبية.

وإذا كان الأثر الأدبى عملاً روائياً على سبيل المثال فإن النقد البنيوى يدرس البنى الحكائية والأسلوبية والإيقاعية، وينبغى أن يقوم بتجزئة الرواية إلى وحدات أساسية هى أعمال أشخاص الرواية ووحدات ثانوية هى أوضاع الأشخاص وأجواؤهم، والوحدات الأساسية هى الوظائف ولكنها تعبرعن أعمال الأشخاص لا عن دوافعهم واستعداداتهم البيئية، والوظائف تشكل المفاصل الأساسية للرواية، وهى دائماً ثابتة بالرغم من تعدد هويات الأشخاص الذين يقومون بها. أما الوظيفة الثانوية فهى التى تملأ الحيز السردى بين وظيفتين أساسيتين. وبعد تحديد الوظائف فى الرواية يتم الانتقال إلى خطوة أخرى يسميها البنيويون «الإجراءات التركيبية» وبها يتم تخليص النص الروائى من جميع الإشارات التى تدل على المكان والزمان ومن جميع العناصر ذات الصفة التوصيلية، كما يخلص من فئة الشخوص وتوضع بدلاً منها فئة العوامل، وعمليات التحويل أوالتخليص يجب ألا تدهش القارىء لأن البنيويين يعرفون الرواية بأنها مجموعة من الوظائف)[١٤] .

وقد جاء هذا المقتطف مطولا لأهميته فى تلخيص وجهة نظر البنيويين، وتوضيح رؤيتهم للنص الروائى بصفة خاصة، وكيفية تعاملهم مع بنياته ومستوياته المتعددة. فهم يبحثون فى البنية النصية باعتبارها علاقات بين أجزاء النص، هذه العلاقات هى التى تبين لنا عناصر البنية، ولذا فإنهم لا يبحثون فى المحتوى النصى، بقدر ما يحاولون إيجاد العلاقات المتنوعة بين جزئيات النص والتى تقيم تحاوراً بين النص وقارئه، كذلك فإن هذه العلاقات هى التى تكون لنا وحدة متكاملة وكلية للنص، (وإذا اصطلحنا على أن البنية هى العلاقة المتبادلة بين الوحدات، والنمو الطبيعى لتلك العلاقة، والتفافها حول ما يمكن أن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نسميه الخطة الأساسية، فإن هذا التعريف ينطبق على قص الحداثة، فهو يخطط على أساس ما نسميه الالتفاف الشديد حول المعنى، وما يمكن أن نسميه التغيرات الارتدادية، وما نسميه كذلك التعقيد. ويتأتى هذا من أن الكاتب يمسك بأكثر من لجام فى آن واحد، فهناك دوائر صغيرة تبدو وكأنها مستقلة بنفسها فى اطار الدائرة الكبيرة. وفى الوقت الذى تحتفظ فيه كل جزئية بفرديتها، بل بلغتها، يحرص الكاتب على أن يجعلها متوازنة ومتوازية مع الأجزاء الأخرى، ومؤدية دورها فى الوقت نفسه فى إطار الوحدة الكلية)[١٥] . والكشف عن بنية النص هو الذى يبين لنا مدى أثره، وتفاعل القارىء معه. (وقد فهم النقاد منذ القديم أن أثر النص هو وليد بنيته. فما قد ينطوى عليه من خصائص تسم تشكيله الفنى يفسر ما قد يحدثه فى المستقبل من أثر ولذلك فإن البحث عن جودة النص لا يتم إلا بالعودة إلى النص ذاته وذلك بغية تحديد العناصر الكافية فيه تلك التى جعلت منه نصاً مؤثراً بشكل ما فى السامع أو القارىء أو المتقبل عموماً إذ النقد هو بشكل أو بآخر بحث فى الأسباب الأدبية الجمالية التى جعلت النص يؤثر فى سامعه فى جيل من القراء أو أجيال والبحث فى أثر النص هو شكل من أشكال البحث فى علة سيرورته عبر المكان والزمان)[١٦] .

ورأى نور الهدى باديس معروف فى النقد الأدبى القديم، وخاصة فى أدبنا العربى، إلا أنه رأى يواكب مسيرة النقد الحديث؛ حيث إن النقد العربى القديم كان يهتم بالكليات، وبوحدة العمل الأدبى، دون تفصيله، ولذلك جاءت معظم الآراء كأحكام عامة، ولكن هذه الأحكام أتت فى غالبيتها منصبة على المبدعين أو الموضوعات التى أحسنوا القول فيها دون التعرض لوجهة نظرالمتلقى.

أما النقد الحديث فإنه يولى عملية التلقى اهتماماً خاصاً حينما يحاول تحليل (بنية النص الأدبى سعياً للكشف عن جمالياته فى عنصرية التكوينين الرئيسيين.. المحتوى والبناء.. نجدنا وقد توقفنا عند الأفكار. البيئة المكانية. الاتساع الزمانى – الشخصيات. اللغة بتراكيبها المعنوية والدلالية. عناصر التكوين التركيبية فى الأسلوب والحوار والسرد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وانتقاءات المفردات الدالة على المحتوى)[١٧] ، واهتمام البنيويين بالعلاقات بين جزئيات النص الأدبى كثيراً ما يأتى اهتماماً شكلياً؛ بحيث يهتم بإبراز الثنائيات التى تتعارض وتتكامل فى بناء النص، إلا أن علاقة هذه الثنائيات بالموضوع والجو العام للنص الأدبى لا تتناولها الدراسات البنيوية. وقد لاحظت نبيلة إبراهيم هذه الظاهرة، مما حدا بها للقول:- (هذا يؤكد أن هذا المنهج ما يزال فى حاجة إلى استكمال. ولهذا فقد اجتهد الدارسون البنيويون، بخاصة من عنوا منهم بدراسة الأعمال القصصية، فى الوصول إلى طريقة أخرى لاستخلاص وحدات أكثر وضوحاً وأكثر فعالية فى العمل القصصى)[١٨] . ولكن هذا الاهتمام – بالثنائيات – من قبل البنيويين، يعنى أنهم يبحثون عن العلاقات بين أجزاء النص، والتى جعلت من النص نصاً منسجماً فى وحداته المختلفة.

ويأتى هذا الانسجام بين وحدات النص من خلال عمليتى التداعى والترابط، وقد رأى ذلك علماء النفس واللسانيون على حدٍ سواء. (على أن آليتى الترابط – التداعى تسير فى وجهتين: إحداهما التقابل، وثانيتهما التراكم، والتقابل والتراكم مفهومان علاقيان متكاملان لا يبعد أحدهما عن الآخر، إذ لا يخلو نص منهما معاً، وإنما يهيمن أحدهما بحسب مقصدية المتكلم وأوضاع المخاطب، ومقتضيات الأحوال، وجنس الخطاب)[١٩] . وحينما نصل إلى بنية النص، فإن النص – أى نص – يتكون من كلمات ومن جمل، وبالتالى فإن البحث فى هذه الكلمات أو تلك الجمل، قد يخرجنا عن مضمون النص، وقد لا يكون البحث فى الكلمات والجمل كافياً للكشف عن خصائص النص الأساسية، خاصة بعدما (تعددت الأساليب وتحرر الكتّاب من جميع القواعد التى تضبط مسارهم، وراح كل «يغنى على ليلاه» ونكاد فى بعض الأحيان لا نلمح وجه «ليلى» أى البطل الحقيقى للقصة)[٢٠] . فقد أصبح كل نص يشكل ظاهرة خاصة به، ولذا فإنه يحتاج إلى منهج نقدى يتناسب معه، ناهيك عن إشكالية استخدام المصطلح فى المناهج النقدية الحديثة، من حيث اختلاف الترجمة، وبالتالى اختلاف المعنى، وتضارب المستخدمين للمصطلح الواحد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(ومنذ بروز تيار «الرواية الجديدة» التى عبر عن توجهاتها خير تعبير الآن روب – غرييه أكد الروائيون على أن الرواية لا تعنى العالم الخارجى عنها، إنما تهدف إلى أن تعنى ذاتها. هناك الصحافة والتقارير الاجتماعية وغيرها لتصور الواقع أما الكاتب فيصور كتابته – لم تعد الرواية رواية مغامرة البطل فى الواقع الخارجى بل مغامرة الكتابة نفسها. وقد دخلت الكتابة القصصية الحديثة هذا الأفق المغلق حيث لا يستطيع المتلقى أن يخترق هذا الإغلاق والغموض. فالقصة لا تعنيه هو ولا تعنى الواقع الذى يعيش فيه بل تعنى ذاتها)[٢١] .

فأصحاب «الرواية الجديدة» وبخاصة الكتاب الفرنسيين، يرون أن الرواية لا تصور الواقع، ولا تؤثر فيه ولا تتأثر به، بل إنها تكون عالماً خاصاً بها، يعيش جنباً إلى جنب مع العالم الواقعى. وحياة الرواية فى العالم إلى جانب الحيوات الأخرى لابد لها من تبادل التأثير، ولذا فإن فكرة فصل الرواية عن الواقع فكرة غير مقنعة، بل إن أهمية وجود الرواية لتثرى الواقع حيث تضيف التجربة الروائية إلى التجربة الواقعية تأكيداً أو نموذجاً جديداً للتجربة الحياتية المعاشة. وإلا فإننا لن نستطيع الإجابة عن سؤالين هما: من يكتب؟ ولمن يكتب؟!.

فالرواية تظهر قدرة الروائى على خلق حياة خاصة لأشخاص الرواية فى بيئة تميزهم عن غيرهم ممن يحيون فى الواقع، فحب الإنسان للحياة وخوفه من الموت جعله يصر إصراراً أكيداً على صناعة هذه الحياة فى شكل روائى يتسق وتجربة الكاتب وخبراته. فتأتى الأعمال الأدبية الخالدة لإثبات حياة الإنسان ووجوده فى الزمان والمكان، وتبقى حياة الشخصيات الروائية مستمرة، بينما تمحى حياة الروائى الذى اخترعها، ويتناول المتلقى الرواية ليعيش مغامرة، ويطلع على أفكارغيره دون الدخول فى مخاطر هذه المغامرة، بالإضافة إلى زيادة الخبرات والتعلم والتثقف لمن يتناول هذا العمل الأدبى. إن بقاء الشعوب مرهون ببقاء آدابهم، حيث إن هذه الآداب هى التى تقدم الشعوب بصورتهم الحقيقية كل يوم، حتى بعد انتهاء زمنهم، وتغير أماكنهم. فلا زال الأدب العربى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كمثال حى، يقدم الحياة العربية والإنسان العربى قبل الإسلام وحتى الآن، على الرغم من التحول فى الأماكن، والتقدم فى الزمان. والرواية إلى جانب أنها تشكل نفسها كما رأى البنيويون، إلا أنها كذلك تشكل حياة كاتبها، وحياة من رآهم أو تعامل معهم أو فكر فيهم.

وقد ربط البنيويون والشكليون أنفسهم – عند تحليلهم لبنية النص الروائى – بين النص وفاعله من ناحية، والنص ومتلقيه من ناحية أخرى، فأصبح بناء النص لايتضح إلا على مستويين، ومن خلال هذين المستويين تنتج الدلالة. ويقصد بالمستويين هنا، المستوى الداخلى والمستوى الخارجى للنص. وقد بحث الشكليون والبنيويون فى الروابط والعلائق بين هذين المستويين وزمن النص. فأصبح المستوى الداخلى للنص يرتبط بزمن الكتابة، كما يرتبط المستوى الخارجى للنص بزمن القراءة، وبالتالى فإن المستوى الداخلى مرتبط بالروائى، وعملية الكتابة نفسها، بينما يرتبط المستوى الخارجى بالقارىء، مع الأخذ فى الاعتبار أن القارىء متعدد ومتنوع. وقد رأى يقطين عند حديثه عن البناء على المستوى الداخلى أن البناء النصى وفق هذا المستوى الداخلى يمكننا تحليله من خلال تجسيد التفاعل الحاصل بين زمن القصة والخطاب وزمن النص فى بعده الأول. وهو الذى نستطيع من خلاله الوصول إلى نتائج أكثر علمية بالمقارنة مع تحليل المستوى الخارجى)[٢٢] . وبالتالى يأتى تحليل النص فى مستواه الخارجى أقل علمية، ولذا فإن تحليل بنية النص الروائى يستدعى الابتعاد عن الارتباطات الزمنية الخارجية، حيث إن هذه الارتباطات تتجلى كشكل نحوى فى الخطاب الروائى، وقد يغفل الربط الزمنى الناحية الاجتماعية والتى تشكل أساسيات فى التعامل مع النص الروائى.

* * *

(٢)

والنص الروائى عند قاسم محدد، فهو غالبا – أعنى قاسم – ما يميل إلى هندسة النص الروائي، ويقسم إلى فصول أو أجزاء أو أماكن أو غير ذلك. ***وعلى سبيل المثال:***

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ – رواية (أيام الإنسان السبعة) مقسمة إلى سبعة فصول.
ب – رواية (قدر الغرف المقبضة) مقسمة إلى سبعة أماكن.
جـ – رواية (طرف من خبر الآخرة) مقسمة إلى خمسة فصول.
د – رواية (الأخت لأب) مقسمة إلى قسمين.
هـ – رواية (محاولة للخروج) مقسمة إلى سبعة أقسام.

وقد قسم رواية (أيام الإنسان السبعة) إلى سبعة فصول، وعنون كل فصل بعنوان خاص، وهذه الفصول ليست متساوية فى عدد الصفحات. ***وتأتى كما يلى:***

١ – الفصل الأول بعنوان (الحضرة)، وجاء فى اثنتين وأربعين صفحة. ويبدأ بـ(طول عمرالولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب) وينتهى بـ (لو كانت سهرة المساء شيئاً لا ينتهى..؟!).

٢ – الفصل الثانى بعنوان (الخبيز) وجاء فى أربع وثلاثين صفحة، ويبدأ بـ(الغرفة مخنوقة بأنفاس النائمين) وينتهى بـ(ثم يمشى وئيداً خارجاً.. إلى الصحاب.. إلى جلسة المساء).

٣ – الفصل الثالث بعنوان (السفر) وجاء فى اثنتين وثلاثين صفحة، ويبدأ بـ(لا يستطيع أن ينام)، وينتهى بـ(أنا أحبهم.. أحبهم وتدفقت دموع حارة غزيرة).

٤ – الفصل الرابع بعنوان (الخدمة) وجاء فى ست وثلاثين صفحة، ويبدأ بـ(فى المحلة الكبيرة ترعة تشق قلب المدينة)، وينتهى بـ(يريد شيئاً آخر أن يغرق فى أضواء المدينة).

٥ – الفصل الخامس بعنوان (الليلة الكبيرة) وجاء فى أربع وعشرين صفحة، ويبدأ بـ(أكداس من الأحذية والبلغ والشباشب والقباقيب، شوهاء متقلصة الجلد)، وينتهى بـ(حتى سقط فى مكانه).

٦ – الفصل السادس بعنوان (الوداع) وجاء فى أربع وعشرين صفحة، ويبدأ بـ(أصبح الشرود جزءاً من طبيعة عبد العزيز) وينتهى بـ(آه يا سلطان.. ياحبيبى).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٧ – الفصل السابع بعنوان (الطريق) وجاء فى ست وثلاثين صفحة، ويبدأ بـ(من المحطة إلى الدار، سكة فى القلب كم قطعت ذهاباً وأوبة)، وينتهى بـ(وتدفق الكلام حاداً صارخاً).

ويمكن ملاحظة عدم التساوى والتكافؤ بين الفصول فى عدد الصفحات، وكذا هناك تقارب بين بعض الفصول. فأقصر فصول الرواية (الخامس والسادس)، وأطول الفصول (الأول). وهناك من الفصول ما يتساوى مع غيره، كالتساوى بين الفصل الرابع والسابع، فكلاهما جاء فى ست وثلاثين صفحة، وكذلك التساوى بين الخامس والسادس فكلاهما جاء فى أربع وعشرين صفحة. كما يلاحظ التقارب فى عدد الصفحات بين الفصلين الثانى والثالث، والثانى والرابع والسابع. فالفصل الثانى يزيد عن الثالث صفحتين، وكذلك الرابع والسابع يزيد كل منهما عن الثانى صفحتين. وهذه الملاحظات تؤكد أن المؤلف كان يهندس روايته، ولم تأت الكتابة والتنظيم بشكل عفوى، ولكنه شكل مقصود فى جميع رواياته، يتضح هذا التعمد بصورة جلية فى رواية (طرف من خبر الآخرة)، حيث يقسم روايته إلى خمسة فصول متساوية، بحيث يقع كل فصل فى حوالى عشرين صفحة تقريباً، ويمكن تأكيد ذلك فى ملاحظة أن الفصول جاءت على النحو التالى:

١ – الفصل الأول بعنوان (الموت) من الصفحة الثالثة ويبدأ بـ(باب كبير له عقد عال.)، وينتهى فى الصفحة الثانية والعشرين بـ(تسيل دموعه على أصابعها).

٢ – الفصل الثانى بعنوان (القبر) من الصفحة الثالثة والعشرين ويبدأ بـ(جوف مظلم رطب عطن.)، وينتهى فى الصفحة الثالثة والأربعين بـ(وها هما الملكان قادمان.).

٣ – الفصل الثالث بعنوان (الملكان) من الصفحة الخامسة والأربعين ويبدأ بـ(كيانان شامخان يفيضان نبلاً)، وينتهى فى الصفحة الخامسة والستين بـ(ليكن بدء الحساب الآن).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤ – الفصل الرابع بعنوان (الحساب) من الصفحة السابعة والستين ويبدأ بـ(الميت: إننى مستعد للحساب)، وينتهى فى الصفحة الثامنة والثمانين بـ(لأنه عاش ولأنه مات).

٥ – الفصل الخامس بعنوان (النشور) من الصفحة التاسعة والثمانين، ويبدأ بـ(فتح الحفيد عينيه)، وينتهى فى الصفحة التاسعة بعد المائة بـ(ثم أسلم الحفيد عينيه للغمض).

هذا التكافؤ والتساوى بين الفصول يؤكد أنه يحدد موضوعاته، وينظمها ويقيسها بشكل يشى بأن التفكير عنده فى بناء عمله الفنى يستغرقه استغراقاً كبيراً. فهو يحدد موضوعه، ويقسمه، ويرتبه ويفكرفى بنائه على النظام المعمارى، فهناك أساسيات وأعمدة وبناء وغيرهم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ - اللغة وأسلوب الخطاب

(١)

النص الروائى لغة، ولكنها لغة منتقاة بشكل يتناسب مع بقية عناصر النص، فحينما يكتب المؤلف نصاً أدبياً، فإنما يكتبه ليقول شيئاً ، ولينقل خبرة أو فكرة من خلال مفردات يراها تناسب موضوعه، ولذا فإن النص مستودع لخبرات المؤلف. واللغة هى التى تشكل نسيج العمل الأدبى، حيث إنها أداة التواصل بين المؤلف والمتلقى، وهى الوسيلة الأدبية التى يؤدى المؤلف – بواسطتها – أفكاره ومعانيه وخبراته لينقلها إلى المتلقى. وهنا تأتى أسباب اختيار المؤلف لكلمة دون غيرها، أو لتقديم كلمة عن أخرى، أو لحذف أو تضمين أو غير ذلك، حيث إن اللغة وطريقة التوصيل هى الأهم، حيث إن المؤلف غير مطالب بآداء معنى، أو نقل خبرة فقط، بل عليه كذلك أن يتخير من الكلمات ما يحدث فينا شعوراً مغايراً عن ذلك الشعور قبل تلقى العمل الأدبى.

ويجدر أن نشير إلى أن الكتابة الأدبية لابد أن تختلف عن غيرها من الكتابات وخاصة الكتابة العلمية، (فإذا نظرنا فى استعمالاتنا للغة وجدنا أن وظيفة ما قد تسود فى هذا الموضوع أوذاك. علينا إذن أن نوضح المواقف الممكنة أو أنواع التأليف الرئيسية. وعلينا ألا نخلط بين الواقع والمثال، وفى بعض الأحوال يكون سوء الظن فطنة. إذا كتبنا بحثاً علمياً حاولنا أن نغلب أمرالمحصول أو الفكرة، وحاولنا أن نجعل الشعور، أو الاهتمام خاضعاً أو تابعاً لا ينافس بأية حال هذه الفكرة. ولكن هذا الواجب، كأى واجب آخر، لايصور حقيقة ما نكتبه)[٢٣] فوظيفة اللغة فى الكتابة العلمية نقل الموضوع والمعلومات، دون التدخل العاطفى فى نقل هذه المعلومات، وقد دعا (جوستاف فلوبير) إلى استخدام لغة أدبية مشابهة للغة العلمية حيث إنه كان يعتقد (أن لغة المؤلف يجب أن تكون كونية فى وضوحها، وأنها يجب ألا تحتوى ما يقيدها إلى وضع محلى معين، أو طبقة أو مرحلة. وأحد سبل بلوغ هذا الحياد الأسلوبى هو تجنب الانتصار لفكرة معينة أو لمعتقد محدد فالفن يجب أن يخلو من الشخصانية شأن العلم)[٢٤] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكنه كان يشعر أن النثر يمتلك القدرة فى أن يكون موسيقياً ومتناغماً، فهو يدعو إلى لغة أدبية ذات مضمون وتأثير فى نفس الوقت لتصل هذه اللغة إلى درجة الشعرية. ورأى (رومان جاكبسون) أن وظيفة اللغة الشعرية لا يمكن أن تتوقف عند الشعر وحده، بحيث تكون مقصورة على الشعر، رغم أن هذه الوظيفة هى الغالبة فى الفنون التى تعتمد على الكلمة كوسيلة أساسية لها كالشعر والرواية وغيرها. ويعتبر جاكبسون أن الذين يقصرون اللغة الشعرية على الشعر فقط أناس سطحيون، حيث إنهم لم يغوصوا فى هذه الوظيفة الشعرية للغة[٢٥].

وآراء جاكبسون هى التى أثرت فيما بعد فى البنيويين الفرنسيين، ولم يكن البنيويون متأثرين فقط بأراء الشكليين الروس، بل إن تأثرهم – فى نظرتهم للغة الرواية – جاء من علم اللغة الدوسوسيرى، والذى يفرق بين اللغة والكلام، وبين اللفظ والمعنى، وقد انتقد مصطفى ناصف هذا الموقف من البنيويين فقال:- (مفهوم الكلمات فى نظرية البنائية المتأثرة بسوسير مفزع أو متيم بالاختلافات. لا معنى للعلامة بمعزل عن اختلافها عن علامات أخرى. هذه الاختلافات كنز كبير لدى البنائيين. هنا أزمة كبرى تفر فيها العلامات من مراجعها أو كيانها ، تفر من أى نوع من أنواع البحث عن التطابق، اللهم إلا ما فرض عليها اعتسافاً، وتقنع العلامات بوجود ارتباطى قائم على هذا الاختلاف الذى هو إعادة قصة العالم المغلق على نفسه الذى افترضه سوسير. وعبثاً تستطيع أن تجد فى نظام البنائية أى تشريع مقنع للتجانس، والتلاؤم أو بلوغ شىء وراء اللغة المغلقة. قل أن تجد محاولة لفهم الاختلاف على أنه نشاط حر يسعى إلى التجانس هذا يهدم المعنى البشرى للغة والتفسير)[٢٦] ، فالبنيويون يفصلون اللغة عن مرادها الأساسى على أنها أداة للتواصل والإبلاغ، ونقل الخبرات والأفكار والتجارب، وهى الأسباب المنطقية الأساسية التى وجدت اللغة من أجلها، حيث إن المتلقى ينتظر من المرسل أن يقول شيئاً، ولا شك أن اللغة الأدبية تختلف عن اللغة اليومية، (فاللغة فى الأجناس الأدبية تشكل عنصراً مهما... على اعتبار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنها – اللغة – لم تعد مجرد أداة توصيل... يقتصر دورها على توصيل المعنى.. ذلك أن الأدب فى حد ذاته لم يعد من أهدافه توصيل معنى محدد بقدر ما يهدف إلى شحن المتلقى بشحنة من الدفق الشعورى)[٢٧] .

وقد اهتم النقد بعد البنيوية كذلك باللغة، ولكنها مفاهيم ظلت متأثرة بالشكلية والبنيوية، ونظريات دو سوسير، ولذا فالنقد الجديد يعرف النص الأدبى بأنه جملة، جهاز لغوى، قطعة لغوية ذات طابع كلى، وغيرها من التعريفات المتصلة باللغة، ويمكن أن نلاحظ أن التعريفات جميعها تتلخص فى أن النص لغة، سواء كانت هذه اللغة مسموعة أو مقروءة. (والتعريفات التى تقدم اليوم عن اللغة تتأسس على منطلقات وظيفية، وتأخذ فى حسابها لغة الحياة بمستوياتها المختلفة باعتبارها ظاهرة بشرية، ولذا فإنها – كما يقول الباحثون – قد كفت عن أن تكون ماهية مجردة. وكف الفكر البشرى عن اعتبارها روحاً يتسجد فى الكلام الذى هو الاستخدام التعبيرى لها، فاليوم لم يعد ممكناً أن نبحث عن علة وجود اللغة أو شرعية بقائها فى غير الحدث التعبيرى، والكلام يعد الإطار الشرعى لحياة الظاهرة اللسانية)[٢٨] .

وما دام النص لغة، فلابد أن يدرس على هذا الأساس اللغوى، مع الأخذ فى الاعتبار أنه لا يمكن فصل مضمون النص عن لغته التى كتب بها، فنعالج المفردات داخل النص كوحدات فى نص لا علاقة له بمفاهيم المتلقى وثقافته ومجتمعه. فوجود النص بشكل اجتماعى فى المجتمع يجعله متحاوراً مع بقية النصوص الاجتماعية، ويجعله متحاوراً كذلك مع البنية الاجتماعية لهذا المجتمع. والمتلقى فرد فى المجتمع يتأثر بمفردات الحياة، ومستويات اللغة المختلفة التى يتعامل بها المجتمع،ولا يمكن أن يلغى المتلقى ثقافته وماضيه فجأة ليتلقى العمل الأدبى وعقله صفحة بيضاء كيوم ولدته أمه. إلا أن الإغراق فى تفسير النص بحيث يبتعد التفسير بالنص الأدبى عن دائرة الأدبية ليدخل فى البحث الاجتماعى أو البحث النفسى فهذا ما يرفضه النص نفسه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالذين يعالجون النص على أنه مجموعة من الخبرات المنقولة من المؤلف، أو على أنه يخضع للنظريات والحقائق العلمية من خارج الأدب، هؤلاء قد ضيعوا القيمة الجمالية فى النص والتى تزيد عن قيمة الخبرات والحقائق العلمية.

فأهمية اللغة فى النص الأدبى وغير الأدبى أمر لا ينكره أحد، وإن ظهرت اللغة الأدبية أكثر أهمية عند المتلقى، حيث هدفها يتجلى فى شحن المتلقى بمشاعر وشحنات انفعالية جديدة ومؤثرة، لتختلف بذلك عن لغة العلم التى تنقل المعانى والارتباطات فقط، وهذا ما يجعل العلماء يختصرون الأسماء والمواد فى حروف ترمز للاسم أو المادة، ويتضح ذلك فى المعادلات الكيميائية وما شابهها فى الرياضيات والفيزياء.

أما بالنسبة للأدب فإن الاختصار يفسد جمال وآداء اللغة حتى إن لم يغير المعنى، والعلاقة بين النص الأدبى والمتلقى علاقة لغة، سواء كانت اللغة مسموعة أو مقروءة، ومن خلال اللغة هذه يحدث التفاعل بين النص ومتلقيه. (فالكاتب وهو ينتج نصه ينتجه ضمن لغة القوم الكتابية، وضمن قواعدها التى انطلاقاً منها ينتجون خطاباتهم ونصوصهم، فتأتى النصوص ضمن القواعد الكتابية التى يلتزم المجتمع بها، وتقوم المؤسسات الاجتماعية والثقافية والتربوية بتحديدها وتقريبها من الأذهان، وتجذيرها فى الوجدان منذ الطفولة، وتعهدها بالحفاظ عليها والحرص على استمرارها مع تطور الأجيال والعصور. وبهذا تغدو هذه البنيات والقواعد الثابتة، وحتى عندما تتحول، فإن تحولاتها تظل خارجية ولا تمس عمق هذه القواعد والضوابط)[٢٩] .

ولا شك أن ثبات اللغة أو تحولها يخضع كذلك للمجتمع الذى تحيا فيه اللغة، فإن الثبات فى المجتمعات يؤثر فى اللغة، وكذلك التحول. ولاتحدث التحولات فى اللغة إلا فى عصر التحولات الكبرى، والتغيرات التى تصيب البنية الاجتماعية، ويمكن ملاحظة ذلك فى اللغة العربية فى مراحل التحولات العربية الكبرى، كظهور الإسلام العظيم، والسيطرة العربية فى العصرالعباسى الأول والثانى، فاللغة هى لسان حال المجتمع، والمفردات لا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تأتى عفوية، ولا عن طريق المصادفة، ولكنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموجودات فى المجتمع، وهذا ما يسهل المقارنة بين شاعر عاش قبل الإسلام وشاعر بعده، وشاعر فى العصرالحديث. حيث إن مفردات كل عصر تشى بالعصرالذى تعيش فيه، وهذا ما يدعو للقول إن الألفاظ تعيش حياة كحياة الناس، فلها طفولة وشباب، واندثار، ولها وجود وغياب، ولها ميلاد وموت.

فالتغير والتحول والثبات فى اللغة يسبقه تغير وتحول وثبات فى الإنسان، وهذا ما يؤيده قول الفيلسوف الأمريكى (رالف ولدو امرسن) بشأن فساد البشر واللغة فى أوربا فى القرن الماضى حينما قال (أن فساد اللغة يعقب فساد الإنسان. فعندما تتحطم بساطة اللغة واستقلالية الأفكار جراء طغيان الرغبات الثانوية كالمال والمتعة والسلطة والإطراء فإن الزيف والنفاق يحلان بديلاً للعفوية والحقيقة، وتنعدم السيطرة على الطبيعة بصفتها مترجماً للإرادة لدرجة ما ويتوقف خلق الصورة الجديدة وتتشوه الكلمات القديمة لتعبرعن أشياء بعيدة عنها)[٣٠] ، فأزمة اللغة – أية لغة – إنما تأتى من المجتمع الذى تعيش فيه، فتقوى اللغة فى المجتمع القوى والعكس صحيح.

وإذا كانت الكلمات هى التى تشكل النص الأدبى، فإن التحاورمع هذا النص سوف يبدأ وينتهى من خلال هذه الكلمات، وهذا ما جعل البنائيين يعتبرون الكلمات أهم ما فى النص، بل إن هذه الكلمات هى النص نفسه على أساس أن الخطاب النصى يتشكل (من أبنية لغوية، الأمر الذى يقتضى من أية مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة، باعتبارها أهم متغيرمناسب لطبيعته، ومن ثم فإن نظرية اللغة، وما يعتريها من تحولات تقع فى ذروة النسق المعرفى المتصل بالبلاغة والأدب)[٣١] ، فالكلمات فى النص صاحبة الدور الرئيسى، حيث إنها هى التى تكون الجملة، والجملة يعتبرها بعض البنيويين مثل (غريماس) مشهداً، وقد جاءت نظريته من خلال تصوره للنموذج العاملى، من خلال اللسانيات، واعتماده على الجملة كملفوظ (وتصبح الجملة أيضاً – وفق هذا التصور – عبارة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن مشهد، وهكذا يستخلص غريماس عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعهما فى شكل متعارض كالتالى: الذات # الموضوع .المرسِل # المرسل إليه) [٣٢] .

وكل الوحدات السابقة تعتمد على اللغة اعتماداً مباشراً، حيث إن الآداء فى الوحدات كلها يعتمد على اللغة، بل إن اللغة تؤثر فى مفاهيم كثيرة فى الوحدات السابقة، فمثلاً لكل مؤرخ فى الكتابة أسلوبه، فى سرد الأحداث واستنتاج علل الأحداث التالية أوالسابقة، مما يجعل اللغة الفكرية وسيلة اقناع هذا بالإضافة إلى (أن الوعى الثقافى والإبداعى الجديد يعيش فى عالم متعدد اللغات بشكل فعال. فقد أصبح العالم متعدد اللغات بصورة لا رجعة فيها على الإطلاق. وانتهت مرحلة اللغات القومية التى كانت تتعايش مع بعضها وقد انغلقت على نفسها وصمت أذنيها عن غيرها. وقد أخذت اللغات تلقى بظلالها على بعضها البعض، بصورة لم يعد معها باستطاعة أى لغة أن ترى نفسها إلا فى ضوء لغة أخرى)[٣٣]. فتعدد اللغات، وانتقالات تأثيرها، وتأثراتها على مستوى العالم خلق نوعاً من الثقافة المتشابهة فى العالم، وإن سمح بتعدد أكبر للآراء، ويتضح هذا فى المؤتمرات الدولية، فأصبحت المؤتمرات تعقد حول موضوع ما، وتشترك فى هذا الموضوع أكثر من لغة، مما جعل لغة الثقافة فى العالم تشبه وحدة مركبة، وإن لم يتضح هذا بشكل جلى فى دول العالم الثالث.

(٣)

وقد شغل الأسلوب الدارسين للأدب منذ زمن بعيد، خاصة فى أدبنا العربى، ولكن حتى فترة ليست بالبعيدة من أيامنا هذه، كان الأسلوب مميزاً للكاتب، ولا زالت مدارسنا حتى الآن تسأل: ما خصائص أسلوب طه حسين؟. والإجابة منذ زمن، يتميز أسلوب طه حسين بأنه سهل ممتنع، وهكذا أصبح أسلوب طه حسين فى جميع كتاباته الأدبية والنقدية. فأصبح المؤلف متميزاً حتى وإن لم ينتج، وظلت كلمة الأسلوب متعلقة بمؤلف النص الأدبى، على الرغم أنها ناتجة من النص الأدبى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والسؤال الذى يطرح نفسه، ما الأسلوب فى الرواية؟، وقد أجاب عن هذا السؤال شوقى ضيف حينما قال: (لكلمة الأسلوب القصصى معنيان ، معنى عام يشمل بناء القصة كله بجميع مواده وعناصره، ومعنى خاص يقف عند التعبير ووسائله اللغوية وخصائصه اللفظية)[٣٤] . ويقول فى موضع آخر: (وكما أن لكل قصاص بناءه القصصى وطوابعه المتميزة، كذلك لكل قصاص وسائله التعبيرية، وحقاً إنه يستخدم نفس الألفاظ التى يستخدمها غيره من القصاصين ولكنه يصوغها صياغة جديدة، فيها شخصيته وروح عصره، وما أشبه الألفاظ فى أيدى القصاصين بالألوان فى أيدى الرسامين)[٣٥] . وفى موضع ثالث: (وهذا لا يجرى فى القصة وحدها، بل يجرى فى أنواع الأدب كلها، ففى الشعر مثلاً نستطيع أن نميز بوضوح بين أساليب أبى نواس والبحترى وأبى تمام والمتنبى، وفى النثر نستطيع أن نميز تمييزاً واضحاً بين أساليب ابن المقفع والجاحظ وابن العميد والحريرى. كذلك شأن القصاصين البارعين، ينبغى أن يكون لكل قصاص أسلوبه الذى يميزه ويفرقه من القصاصين الآخرين. والقصاص لايستطيع أن يكون أسلوبه الخاص بمجرد أن يمسك بقلمه، بل لابد له من مران طويل، حتى يصبح له أسلوب متميز، أسلوب مرن يستطيع به أن يؤدى خيوط تفكيره وأحاسيسه)[٣٦] .

إن المقتطفات الثلاثة من كتاب شوقى ضيف تحتاج إلى مزيد من المناقشة، حيث إن لكل رواية بناءها، حيث إن الرواية لها استقلالها التام عن الروايات الأخرى، وحتى الألفاظ التى تشترك فيها الرواية مع الروايات الأخرى، فإن هذه الألفاظ قد تشترك فيها الرواية مع لغة العامة، ومع اللغة الرسمية، ومع لغة الفولكور، إلا أن ادخال لغات – ليست من جنس الرواية – فى الرواية، يجعل هذه اللغات جزءً من النسيج الروائى لتؤدى وظيفتها فى الرواية، دون أن تفقد مقوماتها الأساسية خارج البناء الروائى.

أما من ناحية أسلوب النص، فإن الأساليب فى النص متعلقة برمتها بالنص، وعندما يخرج العمل للظهور يكون قد عن المؤلف، وقد يتلقاه المؤلف كما يتلقاه المرسل إليه النص،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فما نضيفه من مميزات لأسلوب ما، فإن هذا الأسلوب قد نتج من العمل الفنى، ويتضح هذا أكثر، حينما نقرأ روايتين لكاتب واحد، إحدى الروايتين تركت أثراً كبيراً، والأخرى لم تلق نفس الأثر، هنا فقط يتضح أن الأسلوب فى هذا العمل أحدث تأثيراً أكثر من الآخر.

فليست كل روايات تولستوى أحدثت تأثيراً كالحرب والسلام، وليست روايات فلوبير أحدثت تأثيراً كمدام بوڤارى، وليست روايات نجيب محفوظ كلها تحدث تأثير الثلاثية. وبالتالى فإن الأسلوب لا يتعلق فقط بالكاتب، بل يتعلق أيضاً بالنص الأدبى، وقد رأى البعض أمثال شوقى ضيف فى كتابه ، أن القصاص يحتاج إلى الدربة والمارسة، والتمرن على الأساليب والوسائل اللغوية (٣٧) .

والدربة والممارسة والتمرن أمور أساسية لتعلم الكتابة، ولكنها لا تخرج كاتباً عبقرياً يستطيع أن ينتج لنا أعمالاً خالدة من الأعمال الروائية، وهذا يدعو إلى القول أن نظرة بعض النقاد العرب إلى الأسلوب لا تزال مرتبطة بالكاتب أكثر من ارتباطها بالعمل الفنى، مما يدفع إلى دراسة أسلوب الكاتب قبل دراسة العمل الفنى، فيحدث فصلاً بين الكاتب والعمل، حيث إن الكاتب موجود فى العمل بشكل ضمنى.

وهذا يجعلنا نعيد القول إن المؤلف هو النص، وأن النص هو المؤلف، وأن جميع نصوص المؤلف تستخدم أسلوباً واحداً، هو أسلوب المؤلف، ولم يكن هذا الرأى فى الأدب العربى وحده كما ظهر فى أقوال شوقى ضيف، بل كان سائداً فى الآداب الأوربية كما يقول الناقد (وليم فان أوكنور) حينما يفرق بين الأسلوب النثرى المعاصر – يقصد فترة الخمسينيات فيقول: (إن الأسلوب المعاصر لا يتميز بالأناقة الأدبية والاستعارات التى تقتضى صياغتها الوقت والجهد وإمعان الفكر، كما كان الحال مع (فرچينيا وولف)، وهو أسلوب يخلو من رقة (إ.م.فورستر) وتهذيبه، ومن دقة (جويس) وتحديده فهو أسلوب أقرب ما يكون إلى أسلوب الصحافة الذكية)(٣٨) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلا أن أصحاب الدراسات اللغوية والأسلوبية يعترضون على نسبة الأسلوب للمؤلف أو الكاتب، مما يجعل الناقد يحلل نصاً، وعنده خلفية مسبقة عما سيقوله من أسلوب للمؤلف. فالعلاقة بين المؤلف والمتلقى موجودة فى النص، فى كلمات هذا النص، ولذا فكل حكم خارج هذا النص قد لا يكون موضوعياً، حيث إن الكاتب تتضح مهمته فى اختيار الكلمات وترتيبها بالكيفية التى تناسب العمل الفنى، فتأتى مهمة الناقد ليغوص فى الألفاظ والتراكيب. وأصحاب الدراسات اللغوية يبدأون تحليلهم للعمل الفنى من الأسلوب، حيث يفتتون هذا الأسلوب ويبحثون عن الدلالات والشحنات التى يحملها هذا الأسلوب، ويربطون بين عناصر ووحدات الأسلوب، بحثاً عن الرسالة التى أراد المؤلف أن يبلغها للمتلقى.

فتجىء الرواية الحديثة لتبحث فى (المعنى العميق للنص، فتستجلى غوامضه، وتغوص فى أسرار جماله، وسر جمال الرواية يكمن فى علاقات عناصر النص بعضها ببعض. فمن العبث أن نبحث عن أسباب جمال الرواية خارجاً عنها، فى سيرة مؤلفها، أو فى المجتمع الذى عاش فيه، فتدرس الرواية الألفاظ، تدرسها من حيث العدد والترتيب، ومن حيث قلة التكرار، والحقيقة والمجاز، ثم تدرس الجمل فتفصلها وتحللها وتقسمها وتدرسها من حيث التراكيب والسبك والإيقاع. ثم ندرس الفقرات من حيث التناسق والتدامج)[٣٩] ، فلا يتضح المعنى فى النص الروائى إلا من خلال تحليل الأسلوب، فكل عمل روائى يتميز بأسلوب خاص يفرقه عن غيره، إلى جانب وجود مميزات عامة للنوع الأدبى، ومميزات عامة للروائي.

ولايمكن دراسة الرواية دون التعرض لأسلوب الرواية ولغاتها وجملها وألفاظها، فأسلوب الرواية يهم الكاتب والناقد. وقد توسعت الدراسات التى تهتم بأسلوب الرواية ولكن وجهات النظر قد تعددت فى أهمية الأسلوب بالنسبة للرواية، باعتباره الركن الأساسى فى العمل الروائى، وهو الأجدر بالدراسة، حيث تتضح جميع عناصر الرواية، وتتوحد كلها فى الأسلوب. وهناك من رأى أن الأسلوب ركن جمالى فى الرواية مثل (إ.م فورستر)، ويمكن تعزيزه بعناصر روائية أخرى كالشخصية أو المشهد أو الحبكة[٤٠] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما أصحاب الدراسات الأسلوبية فينظرون إلى الأسلوب على أنه (قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارىء بواسطة إبراز بعض عناصر الكلام، وحمل القارىء على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز)[٤١] ، فالخلاف متواتر حول قضايا الأسلوب، وهو خلاف ليس من وجهة نظر جدلية ربما قد تضيع الحقائق، ولكن كل وجهة نظر تتحدث عن الأسلوب لها مبرراتها الطيبة فى معظمها، ومنطقها المقبول فى معظم الأحوال، وجميع التعريفات التى تقال فى الأسلوب إنما جاءت تعريفات تحمل الكثير من الصواب وإن نقصها الشمول.

(ويتضح مما سبق أن الخلاف النظرى هنا حول تعريف الأسلوب ليس من قبيل المماحكة والجدل، كما أنه فى الوقت نفسه ليس خلافاً بالخطأ والصواب. إن تبنى واحد من التصورات السابقة قد يفيد فى تحديد أنسب طراز نحوى (Grammatical model) يمكن استخدامه فى دراسة الأسلوب، وبذلك تتحدد تبعاً المصطلحات والوسائل المنهجية التى يعتمدها الباحث لتمييز الأساليب)[٤٢] ، وقد استفادت الدراسات المتعددة حول الأسلوب، من دراسات سوسير لنظام اللغة، مما جعلها تدخل فى مجال اللغوية الألسنية، وتخضعه للتجارب المعملية والحسابات الرياضية، وقد سبق إلى هذا سعد مصلوح بدراسة مبكرة عن الأسلوب، واستخدم فيها تطبيقات لغوية احصائية، وأظن أنها من الدراسات السابقة والمتقدمة فى مجال الدراسات الأسلوبية فى النقد العربى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب - الكلمة في الخطاب الروائي:

(١)

يتكون النص الروائى من مجموعة من العناصر والوحدات المتصلة والمتشابكة، هذه العناصر والوحدات تنتظم خلال المفردات والكلمات. والتعامل مع النص الروائى من جهة اللغة، أوغيرها فإنه سوف يعيدنا للحديث عن (الكلمة فى الرواية)، وسواء كان من جهة الأسلوب، فإن الأسلوب لا يتضح إلا من خلال تركيب وتقديم الكلمات على أساس تعريف أصحاب البنيوية أنفسهم للأسلوب، بأنه (الاسم الذى سنعطيه لطريقة وجود الكلمات/ الأحداث المرتبة فى سلسلة يظهر فيها الانتظام، ولها شروط وجود قابلة للتعيين. ويجب ألا نبحث عن شروط الوجود هذه فى علاقة ما بين «ما يقال» و«نظام للأشياء» له وجود مسبق يسمح بوجود «نظام للأشياء» له وجود مسبق يسمح بوجود «نظام من الكلمات على حساب نظام آخر»)[٤٣] . ووجود الكلمة فى الرواية يختلف عن وجودها خارجه، وهذا أمر مسلم به

وقد ظلت الكلمة لقرون عديدة وهى محددة بالمنطق الأرسطى، على أساس أن الكلام يعبرعن التفكير. ولكن بظهور الدراسات اللغوية والأسلوبية ازدادت المحاورات، حول الكلمة، ووجودها فى النص، وحينما وجد بلومفيلد (اللغويين يطرحون سؤال: ما الكلمة؟ ويجيبون عنه بأنها صورة سمعية تشترك مع متصور، فإنه يعترض قائلاً: وما المتصور؟ وما الصورة السمعية الذهنية؟)[٤٤] ، ويخلص بلو مفيلد إلى أن الألسنية ليس من صالحها أن تفسر الغموض بغموض أكبر، وتدخل فى تحليلاتها بعض المفاهيم الفلسفية والنفسية والعصبية. إلا أن الحديث عن الكلمة يفرض مناقشة رأيين هامين، أحدهما أثر فى دراسة اللسانيات والأسلوبية، وثانيهما أثر فى دراسات الرواية. أما الرأى الأول: فهو رأى دوسوسير الذى تناول الكلمة على أنهاإشارة إلى شىء (على أنه لا علاقة أساساً بين كون الكلمة صوتاً وكونها إشارة إلى شىء، أى أنه لا علاقة بين الصوت والشىء. فكلمة شجرة تختلف صوتياً من لغة لأخرى، ومع ذلك فإنه يتولد فى الذهن عند سماعها صورة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لشجرة)[٤٥] ، ورفض العلاقة التى تربط الصورة الصوتية بالصورة الموجودة فى الواقع، جعلت للكلمة خاصية الارتباط الدلالى بالواقع فقط، ويتبقى على المؤلف التحديد الدقيق لإيجاد الواقع الروائى المقنع والمترابط كما هو الواقع المعاش، ولا يقصد التشابه بين واقع الرواية والواقع المعاش فى النقل والكتابة، بل فى استيعاب العقل والفكر لكل من الواقعين.

وحيث إن الكلمة قد أصبحت لدى المؤلف هى البنية الصغرى، ولكنها الأساسية فى العمل الفنى، وقد تخلصت من طابعها الإشارى الإيقاعى الذى ظل يرافق الكلمة لقرون عديدة (حيث تبين أقدم الأفعال التركيبية أن الكلمة فى المراحل الأولى كانت تلعب دوراً ضئيلاً، ولم يكن لها صفة المعنى، بقدر ما كان لها طابع الإشارية الإيقاعية التى تحقق بواسطة الصوت (الصرخة) . وهى بذلك لم تكن أكثر من مادة ترتديها الحركة والإيقاع، وبفضلها كانت الحركة والإيقاع يؤخذان من العدم ليصبحا مواد محسوسة)[٤٦] ، فلم يكن معنى الكلمة ولا تركيبها، ولا آداء الكلمة هو الأساس فى التأليف بقدر ما كان إرضاء الكلمة للإيقاع، بل إن الأهم هو (التوزيع الإيقاعى، وكثيراً ما يغنون دون كلمات)[٤٧] ، ولا يخلو أدبنا العربى القديم والحديث من مثل هذا، فإرضاء السجع كان أهم من ارضاء المعنى، وضرورات القافية كانت أهم من ضرورات الكلمة والمعنى الشعرى، والأمثلة المشهورة كثيرة، ونحن فى غنى عنها.

أما الآن فى الكتابات الأدبية الحديثة فإن الكلمة تأتى (لحركة مثالية للتصورات، أى كرد فعل. وفى مسيرة هذه العملية تنتظم من الإبداع الفنى مختلف أجناسه وأنواعه وعناصره بواسطة الكلمة)[٤٨] . وتلك النظرة الجديدة للكلمة تبين أنها مرت بمراحل متعددة لإثبات وجودها، وقد انتبه لأثر الكلمة فى نقدنا القديم كتاب كثيرون وعظماء مثل (عبد القاهر الجرجانى) ، و(الجاحظ) وبعض علماء التفسير.

فقد أدرك (عبد القاهر أن النص يصنع من كلمات، وأن التفسير موضوعه الأساسى هوالشعور النامى بأهمية الكلمات. التفسير يقوم بعملية احراق ذاتى، فلا أحد يستطيع أن يطرح اللغة، وحينما ينثر عبد القاهر الشعر ويشرحه يتضح له أننا نستعمل كلمات أكثر ما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستعمل النص ذاته)[٤٩] ، والقارىء لعبد القاهر سيلاحظ أن عبد القاهر فى (دلائل الإعجاز) يرى أن التفسير للنص عطاء لهذا النص، حيث إن المفسر سيجعل ثقافته فى خدمة النص باغياً من ذلك الكشف عن أثر الكلمات فى هذا النص، وأن كلمات النص مهما وجدت من تفسيرات إلا أن الناقد أو المفسر سيجد نفسه فى حاجة إلى كلمات النص الأولى[٥٠] ، ولا شك أن التنظير للكلمات فى أدبنا العربى القديم بصفة خاصة كان تنظيراً عميقاً، بل ويتماشى مع الكثير من النظريات الحديثة، فالجاحظ يرى أن النصوص لا تتميز بمعانيها بقدر ما تتميز بأسلوبها وطريقة تناولها، مما يشى بأنه يحيل القارىء إلى الكلمات، وطريقة التركيب، وبراعة الاستخدام، وقد أشار إلى ضرورة انصراف المؤلف إلى الكلمة، وكذلك معالجة الناقد للنص، فهى تأتى كذلك من الكلمات، لا من خلال المعانى، أو المضامين التى يحملها النص.

أما علماء التفسير، فحينما شرعوا فى تفسير كتاب الله العزيز (القرآن الكريم)؛ فإنهم وقفوا بين أيدى الآيات القرآنية الكريمة بشكل لم ينتبه له النقاد العرب، حيث إنهم تخلو عن ثقافتهم القديمة، وأدخلوا أنفسهم مدخلاً جديداً، فلم يعودوا يتحدثون عن جمال التعبير، بقدر ما يتحدثون عن الآداء البارع والمعجز، ولم يعد هناك مجال للمشابهة ولا التناصية ولا غير ذلك. ولم يعد المفسر يدخل على الكلمات من تصوراته ولا ثقافته، بقدر ما ينحنى أمام الكلمات، ليخبرنا أن هذا الكتاب (لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه)، فلم يبق هناك مكان لافتراض، بل إن باب الاجتهاد الشخصى فى بيان عظمة النص، قد وصف به النص، ولم ينسب إلى ذلك المجتهد.

وتجدر الإشارة إلى أنه فى الوقت الذى كان النقاد يتحدثون عن أسلوب حسان بن ثابت فى الشعر، وأسلوب جرير والفرزدق، كان علماء التفسير يتحدثون عن (لغة القرآن)، ويدرسون الصورة البلاغية والمحسنات البديعية فى القرآن الكريم. وهذا لا يعنى المطالبة بتطبيق مناهج التفسير القرآنى على النصوص الأدبية، ولكن المقصود الاستفادة من ملاحظات المفسرين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأهم ملاحظاتهم التى يجب الإشادة بها، أنهم لم يحللوا الكلمة القرآنية على أنها كلمة سماوية فقط، بل إنهم أيضاً فسروا الكلمة القرآنية على أساس أنها كلمة عربية ذات تاريخ طويل، ولذا تعددت التفاسير للقرآن الكريم من هذا المنطلق. ويمكن أخذ مثال على ذلك من صاحب (الاتقان فى علوم القرآن)، فى تأويل وتفسير قوله سبحانه ﴿ **الرحمن على العرش استوى** ﴾، فجاء الاستواء بمعنى الاستيلاء والقصد والخلق والعلو، وربط البعض الاستواء بما بعدها ﴿ **استوى له ما في السموات وما في الأرض** ﴾[٥١] .

إن التعامل مع الكلمات له حرية، ولكنها حرية غير مطلقة، نستطيع أن نسميها حرية الالتزام بجوهرالنص، فلا تأتى الافتراضات الخارجية والشخصية لكى يثبتها محلل النص، أو يطبق نظريته الجديدة على نص بعينه، ولا تقبل التطبيق على نصوص أخرى، بالرغم أن الناقد يجعلها نظرية عامة. إن الكلمة مهما كان لها من تاريخ واستخدامات سابقة، فإنها حينما تدخل النص تصبح ملكا لهذا النص، وملكاً خاصاً للجملة التى توجد فيها. ولا نحدد علاقة الكلمة بتاريخيتها أولاً، ليصبح عندنا مدلول سابق، ورأى قديم فى النص، هذا الرأى سيكون سبق انتاج النص نفسه. ولكننا عندما نتعامل مع الكلمة فى اطار العلاقة المتعددة لها مع الكلمات الأخرى فى النص، هنا فقط سنعرف أن وجود الكلمة فى المعجم اللغوى مختلف – تمام الاختلاف – عن وجودها فى النص الأدبى، حيث إن الكلمة فى المعجم ملك مشاع للجميع، للأديب والعالم . ولكن بدخول الكلمة النص تصبح إحدى وحدات هذا النص، وملكية خاصة بمعناها ومدلولها الجديدين فى هذا النص. وهذا يوضح أن النصوص العظيمة تملك لغة عظيمة والعكس صحيح إلى حد كبير.

وعند تفسير النص الروائى، لا يمكن أن نفسره على أنه مفردات معجمية، وإلا سوف ينتج لناالتفسير نصاً جديداً لا علاقة له بالنص الأصلى، ولذا سوف يصبح على الكلمة أن تدرس فى سياقات متعددة بغرض تعميق الوعى بالنص، وليصبح فهم النص من المتلقى بمثابة اضافة من وعى المتلقى إلى النص الأصلى، وتصبح القراءات المتعددة للنص بمثابة كشوف جديدة للنص الروائى. ووجهات النظر الحديثة السابقة جميعها تأثرت بنظريات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دوسوسير العلمية البحتة، مما جعلها نظريات علمية قابلة للتطبيق والتعليم أكثر من ميلها للتكوين الجمالى الذى يعتمد على التذوق الفنى.

إلا أن ناقداً آخر كانت لآرائه تأثيرات على النقد الأدبى الحديث منذ أربعينيات القرن الماضى وحتى الآن. هذا الناقد هو (ميخائيل باختين) الذى استطاع أن يبرز دور الكلمة فى الرواية بشكل واضح ورؤية جديدة، حينما يفرق بين الكلمة فى الفكر الأسلوبى التقليدى وبين الكلمة خارج سياقها فيقول: (الكلمة فى الفكر الأسلوبى التقليدى لا تعرف إلا ذاتها [أى سياقها هى] وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة. أما الكلمة الأخرى، الموجودة خارج سياقها، فلا نعرفها إلا بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة، إلا كلمة لا تخص أحداً، إلا مجرد امكانية كلامية. الكلمة المباشرة، كما تفهمها الأسلوبية التقليدية، لا تلقى فى توجهها إلى الموضوع إلا مقاومة الموضوع نفسه (عجز الكلمة عن استنفاده، عجزها عن قوله كاملاً)، ولكنها لا تلقى فى توجهها إلى موضوعها مقاومة جوهرية ومتعددة الأشكال من كلمة الغير. فلا أحد يعيق الكلمة ولا أحد ينازعها فيها.

لكن الكلمة الحية، أى كلمة حية، لا تواجه موضوعها بشكل واحد: فبين الكلمة والموضوع، وبين الكلمة والمتكلم، وسط لدن يصعب النفاذ منه فى الكثير من الأحيان، وسط من الكلمات الأخرى، كلمات الغير فى هذا الشىء نفسه، وفى الموضوع نفسه، ولاتستطيع الكلمة التفرد والتشكل أسلوبياً إلا فى عملية التفاعل الحى مع هذا الوسط الخاص المتميز)[٥٢].

كما يرى أن وضع الكلمة بين غيرها من الكلمات ينتج نوعاً من العلاقة بينها وبين هذه الكلمات، بل يؤكد على وجود ترابط الكلمة مع غيرها من الكلمات المتعلقة بهذا الموضوع فى نص آخر، بالإضافة إلى علاقة الكلمة برؤية المتلقى. وأن وجود الكلمة فى وسط اجتماعى ما، وفى لحظة تاريخية بذاتها يجعلها تتحاور مع غيرها من الكلمات، وتتناقض مع البعض الآخر، وتتقاطع مع بعض الكلمات، بل وتتأثر بوجهات النظر الاجتماعية والمفاهيم الاجتماعية، والحوارات المختلفة المتعلقة بموضوعها، مما يجعل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكلمة محملة بمعانى اجتماعية وثقافية وفكرية معينة، تكاد فى بعض الحالات أن تجمد حركة الكلمة.

إلا أن الاستخدام العبقرى للكلمة يجعلها تولد من جديد، فنرى أن كلمة مستخدمة فى الوسط الاجتماعى، قد أخذت فى الوسط النصى نمطاً جديداً بفضل إيجاد علاقات جديدة لها مع البنيات النصية. حيث إن الدخول فى النص يتحدد من خلال الكلمة التى تحتوى موضوعها، وهذا أمر معقد إلى درجة كبيرة، لأن كل الموضوعات مختلف عليها، بل وتصل درجة الاختلاف فى بعض الموضوعات إلى حد التناقض، وكثيراً ما تأتى وجهات النظر مختلفة ومتنافرة. وتختلف الكلمة باختلاف وجودها فى نص أدبى ما، عنها فى نص أدبى آخر، بل إنها تختلف باستخدامها فى جنس أدبى عن استخدامها فى جنس آخر، فكلمة الشعر تختلف عن كلمة النثر، وحينما يذكر الكلام فإنما يقصد به النثر، وهذا النثر بمستوياته اللغوية المتعددة وتنوعه الكلامى المختلف. فاللغة الرسمية تختلف عن لغة العمال ولغة المقاهى ولغة الفلاحين، بالإضافة إلى اختلاف الكلمة حسب المراحل السنية، فمفردات الطفولة تختلف عن مفردات الشباب والرجولة. ولا يتوقف وجود الكلمة المختلفة حسب الطبقات الاجتماعية، والمراحل العمرية، بل إن المراحل التاريخية المختلفة تركت علاقات محددة للكلمة مع غيرها من الكلمات ونسبتها إلى موضوعات بعينها.

وحينما تنغمس الكلمة الشعرية فى حرير موضوعها اللامتناهى، حيث إنها تحمل ذات الشاعر، وتحمل ثنائية المعنى أو تعدده، وتتحاور مع الموضوع بكل اتساقه وتناقضاته. فإن الكلمة فى النص الروائى تجد نفسها فى عدد كبير من مفترقات الطرق، فأرض الموضوع قد سبق زرعها، وانفضت بكارتها، والأصوات الاجتماعية فى موضوعه متعددة، وميراث الكلمة والموضوع يجعل الطريق شائكاً . فعندما يحاول الشاعر أن يجعل كلمته الشعرية تحتضن موضوعها، فإن الروائى يحاول أن يخلص كلماته النثرية من الأشواك المتراكمة عليها، أشواك تراث الكلمة وما قيل فى معناها، والرأى العام، والخبرات حول هذه الكلمة، وتفاعلاتها مع غيرها، وردود الأفعال عليها، حيث إن الكلمة توجد فى وسط

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متحاور دائماً، فكل كلمة حوار وكل كلمة موجهة إلى مستمع أو قارىء، وكل كلمة تنتظر رد الفعل بعد القول، (فالكلمة أى كلمة لا تلتقى بكلمة الآخر فى الموضوع فقط، بل تتوجه إلى جواب، لا يمكنها تفادى التأثير العميق الذى للكلمة الجوابية المتوقعة. إن كلمة الحديث الحية تتوجه مباشرة وبفظاظة إلى الكلمة – الجواب الآتية: إنها تستثير الجواب وتتوقعه وتتموضع باتجاهه. فالكلمة وهى تتشكل فى جو المقول سابقاً، تتحدد أيضاً الكلمة الجوابية التى لم تقل، لكنها الإجبارية والمتوقعة. هذا ما يجرى فى كل حوار حى)[٥٣] . ويشير باختين إلى وجود الكلمة فى وسط بين موجه لها ومجيب عليها، فأصبح هناك أكثر من مستوى للحوار فى الكلمة، حيث إنهاخرجت من المؤلف لتحتوى موضوعاً ما، ولتبلغ رسالة هذا الموضوع إلى أن تكون علاقات جديدة فى النص تغاير العلاقات القديمة لها فى نص آخر، وفى المجتمع وحتى تصل إلى أفق المتلقى، لتحدث نوعاً من الحوار مع فهمه وتلقيه لها، وهكذا تصبح الكلمة محددة برد الفعل والجواب ومقدار شحناتها وتأثيرها.

وحين تنتظم الكلمة فى الأسلوب الروائى، فإنها تتحقق برد الفعل إلا أنها لا يمكن أن تنفصل عن سياقها الاجتماعى، مما يجعل الكلمة تحيا على حدود هذه السياقات جميعها مجتمعة/ سياق النص/ سياق الجواب/ السياق الاجتماعى. وتتضح هذ الحوارية للكلمة بشكل بيّن فى تعدد اللغات داخل النص الروائى، وهذا التعدد تنتظمه لغة قومية واحدة. فتتجلى الكلمات بين الطبقات المختلفة فى المجتمع، وكأنها كلمات غريبة داخل السياق، حيث إن هذه الكلمات لا تتوجه إلى مستوى واحد من اللغة بل إلى مستويات متعددة فتبدو كأنها غريبة على بعض الطبقات الاجتماعية. وهذه الحوارية خاصة بالرواية، حيث إن نصيب الشعر منها قليل، ولا يحتفى بهذا التنوع الكلامى سوى الشعر الدرامى الذى يورد تنوعات كلامية، ولكن تظل السلطة العليا للكلمة الشعرية فى نسقها الفنى، اللهم إلا إذا تحول هذا الشعر الدرامى إلى دراما شعرية، هنا يصبح دور الشاعر أخطر، حيث إنه يكتب دراما ويكتب شعراً فى نفس الوقت، ومطلوب منه أن نوازن بينهما. فالكلمة فى الشعر ليست بحاجة للاستناد إلى لغات الآخرين، حيث إن الشاعر يتوجه بأفكاره ولغته توجهاً مباشراً،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحيث إن لغة الشعر واحدة ووحيدة ولا تستعين بغيرها من اللغات، إلا أن هذا لا ينفى امكانية دخول اللغات إلى القصيدة الشعرية، ولكن يظل وصول الشاعر إلى هدفه مباشراً، وتبقى الكلمة الشعرية مسئولية الشاعر نفسه، حيث إنها تنقل رسالته بلسانه هو لا بلسان غيره.

وحينما يدخل الشاعر لغات الغير فى شعره، فإنما تأتى عن طريق الاستدلال ولايمكن معالجتها داخل النص الشعرى على أنها لغة شعرية، وذلك لأنها لا تقف على قدم المساواة مع اللغة الشعرية، فيصبح تحليلها مختلفاً عن تحليل الكلمة الشعرية، حيث ترد إلى موقعها من الطبقة الاجتماعية، وهذا ما يوضح أن حديث الشاعر عن طبقة اجتماعية إنما هى كلمة فردية عن هذه الطبقة، ووجهة نظر خاصة بالشاعر، ويمكن فصلها عن هذه الطبقة فى بعض الحالات، حينما يكون تعامل الشاعر مع الموضوع والأفكار، وليس مع اللغة المميزة لهذه الطبقة، وحواراتها مع اللغات الأخرى داخل الإطار العام للغة القومية.

أما بالنسبة للكلمة الروائية، فالأمر جد مختلف، فإن الروائى فى امكانه أن يلتزم بأسلوب واحد فى اللغة، إلا أن امكانيات اللغة تحمل فى حواراياتها الداخلية التعدد والتنوع، وهذا كلام جديد وقديم بالنسبة لاستخدام الفصحى أو العامية فى حوارات الشخصيات الروائية. وقد كان للنقد العربى الحديث مواقف من اللغة فى الرواية والقصة القصيرة، هذه المواقف تؤكد مواكبة النقد الأدبى العربى للنقد العالمى، وتوضح فى نفس الوقت خصوصية هذا النقد وسأعرض لمواقف بعض هؤلاء النقاد باختصار:

ا - موقف الناقد/ محمد مندور:

(لا يمكن أن نترك لكل شخصية فى الرواية لغتها، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية، فاللغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع إلا أنها لن تسلب الشخصية تلك الحقيقة الإنسانية)[٥٤] . وعلى رغم أن هذا الرأى مر عليه أكثر من نصف قرن إلا أنه يحاول أن يجعل الشخصية حرة فى التعبير عن نفسها من خلال وضعها فى حقيقتها الإنسانية وطبقتها الاجتماعية، إلا أن الميل لاستخدام الفصحى كبير

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢ - موقف الناقد / عبد القادر القط:

(إذا كانت الشخصيات من الشخصيات الشعبية التى تتسم بمستوى ثقافى واجتماعى خاص وتتميز بطريقة من التعبير تعرف بها فى الحياة، فإن اللغة العامية تكون بلا شك أقدر على تصويرها والإبانة عن خواطرها)[٥٥] .

٣ - موقف الناقد / رشاد رشدي:

(الكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غيراللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة، يهدم من أساسها الواقعية التى هى السبب فى كيانه، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض)[٥٦] .

٤ - موقف الناقد / الطاهر مكي:

(الجو النفسى لا يرتبط باللغة عامية أو فصحى، حتى لو كانت هذه جزءاً منه، لأن جانباً كبيراً منه وبخاصة ما كان حواراً يتوقف على نغم الكلمة الموسيقى، حين تلقى، وهو مالا يمكن تصويره واقعاً إلا على المسرح، وجملة «السلام عليكم»، وهى فصيحة وعامية، تعكس ألواناً من الأجواء النفسية والأمزجة تبعاً لطريقة إلقائها، يقولها شيخ عالم أهل على جماعة، أو أستاذ قدم على طلابه، أو رجل من الأعيان أشرف على رفقته، أو معلم مر بالقهوة التى يجلس عليها عادة، وهى تختلف فى كل الحالات، نغماً وإيحاء، وليس لنا من طريقة لتصويرها كتابة، ويجىء التمييز بينها إذا كان مقتدراً ولا دخل للغة هنا)[٥٧] .

٥ - موقف الناقد / مدحت الجيار:

(امتد التعاطف مع العامية إلى دخولها فى الحوار فى الأدبية الأخرى، خاصة فى الحوار المسرحى والروائى والقصصى على سبيل المثال. بل امتد المعجم العامى والشعبى إلى بعض مفردات السرد الشعرى والنثرى على السواء. وهنا تطورت محاولة تطوير لغة النص الأدبى لتقريب الفوارق بين العامية والفصحى، فقد حاول الكتاب والأدباء والشعراء كتابة الحوار العامى - بقدر المستطاع - فى تشكل قريب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الفصحى، خاصة وأن العامية المصرية بالذات تعد انحرافاً لغوياً بسيطاً عن الفصحى الأم (وغيرها من العاميات العربية) وقد ساعدت وسائل الإعلام، والمكانة السياسية لمصر بين شقيقاتها العربيات، على أن تشتهر العامية المصرية بين ربوع هذه البلاد، وكانت قد توطدت العلاقة من قبل بين المتلقى العربى والعامية المصرية والمتفصحة فى السينما المصرية والمسرح المصرى من قبل)[٥٨] . وهذه المواقف النقدية العربية من لغة الرواية والقصة القصيرة، تبين أن هناك ثلاثة مواقف من اللغة:

الموقف الأول: يميل إلى ضرورة استخدام الفصحى حيث إنها لغة الكتابة والتدوين ويميل إلى هذا الرأى محمد مندور والطاهر مكى.

الموقف الثانى: يميل إلى العامية حيث إنها لغة الواقع والمشافهة، ويميل إلى هذا الرأى رشاد رشدى وعبد القادر القط.

الموقف الثالث: يحاول تقريب وجهات النظر بين الفصحى والعامية، وخصوصاً العامية المصرية، وهذامايميل إليه مدحت الجيار.

وما يعنينا من هذه الاتجاهات هو إثبات أن هذه الكلمات المكتوبة سواء كانت فصيحة أو عامية، إنما هى كلمات موجودة فى اطار اجتماعى وموجودة داخل النص الأدبى، ووجود هذه اللغات (بشكل لهجات)، سواء على الساحة العربية بشكل عام، أو على الساحة المصرية بشكل خاص هو إثبات لوجودها داخل المجتمع والنص الأدبى، ولا تنفى إحداهما الأخرى، بل إن مبدأ التأثير والتأثر قائم بينهما، والعلاقات الحوارية مستمرة استمراراً جدلياً بينهما. وفى اتساع هذه الصحارى، وشدة الإظلام، يتحسس الروائى طريقه إلى الكلمات، فهو أمام عدد من المترادفات اللغوية، وعدد من اللهجات فى اللغة الواحدة، وأمام طبقات اجتماعية مختلفة مهنياً، وطبقات سنية مختلفة عمرياً، وأكثر من ذلك أن الكلمة نفسها محملة بآراء سابقة وتظل آراء الآخرين مترسبة فى تاريخ الكلمة، بالإضافة إلى المرسل إليه، واتساع الأفق ورد الفعل وامكانيات الكلام فى الموضوع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل هذه المساحات الشاسعة تكون بين المؤلف الروائى وبين كلمته، وهو لا يستطيع أن يمحو عن الكلمة تجاربها السابقة وطرائقها اللغوية، ولن يستطيع أن يخصص الكلمة فى عمله، إلا إذا استطاع أن يحملها أهدافه الخاصة، والتى لا تنفى استخدامات الآخرين فى الكلمة، حيث إن الكلمة فى الرواية بالرغم من أنها داخل البنية الروائية إلا أنها لا يمكن تخليصها من مقاصدها السابقة أو لحظاتها التاريخية، واستخدامات السابقين لها. والكاتب العبقرى هو الذى يستطيع أن يضيف لتاريخ الكلمة بعداً جديداً فى عمله الفنى. والكلمة الروائية التى يحملها الكاتب رسالته إلى متلقيها، تبتعد بنسب متفاوتة عن البؤرة الأساسية فى العمل، حيث لا تحمل الرسالة حملاً مباشراً، ولكنها تعبرعن قائلها فى العمل الفنى، وهذا الفاعل فى العمل الفنى قد يؤيده المؤلف، وقد لا يؤيده، وفى كلتا الحالتين لا يأتى التأييد أو نفيه مباشراً، بل يأتى مواربا – على حد تعبير باختين – ويبعد مسافة أو مسافتين عن المؤلف، وقد يتدخل المؤلف بكلمته، ولكنه يتدخل من خلال اندماج صوته فى صوت الآخر، أو من خلال رفض سلوك الآخر، أما دخول المؤلف كمصلح أو واعظ، فهذه فترة قد انقضت من تاريخ الأعمال الدرامية والروائية.

وبقدر المعاناة التى يعانيها المؤلف فى تضفير كلمات عمله الروائى ليكون نسيجاً نصياً متماسكاً ومثيراً للانفعالات، وبقدر ما يملك هذا المؤلف من قدرات الكتابة، وبما يتميز به من استطاعة فى تكوين طريقة وأسلوب لاحتواء عمله الفنى، تأتى التفاتة المتلقى للنص، فقد يرى اللغة مغلفة بالسحر، فتشده بساطتها التكوينية أو غير ذلك. وهذا ما رآه مدحت الجيار فى معرض تناوله لرواية الشمندورة، فيقول:– (فكما يتكون النص الأدبى من علاقات لغوية تمثل قدرات الكاتب وطريقته وأسلوبه. تفتح لنا هذه اللغة طاقات للفهم والمشاركة. لذا تستحق التفاتة إليها. فقد توسل كاتب الشمندورة بلغة خاصة تملك كثيراً من السحر فى بساطة تكوين وتركيب الجملة. لدرجة تجعل المرسل إليه يتواصل مع الرسالة فى سهولة ويسر. فهو يحاول أن يسرد كما يتكلم وكما تتكلم الشخصيات فى واقعها دون تقعر نحوى أو أسلوبى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأمر الذى جعل الجملة تشتبك بالجملة والعبارة بالعبارة حتى تكون (فقرة) و(وحدة) . لا يهم الكاتب أن تبدأ العبارة بجملة فعلية أو اسمية، أو شبه جملة. كل التعابير لديه سواسية فى بداية الفقرة)[٥٩] . فإن فهم الروائى لطبيعة عمله، وخبرته فى تكوين أسلوب لغوى ، يستطيع من خلاله توصيل رسالته، يمكن المؤلف من ابلاغ رسالته من خلال شفرات التواصل بينه وبين المتلقى، وهذا ما سيتضح فى روايات قاسم.

(٢)

وتأتى الكلمة فى روايات قاسم جميعها فى المقام الأول، إذا أردنا الدخول فى ساحة النص، ويمكن القول أن تفهمه للكلمة الروائية، كانت هى الرابط الأول بين النص والمتلقى لنصوصه الأدبية. فقد جاءت البنية السوسيو أسلوبية هى المميزة للغة عنده، وكان يحاول اختيار البنيات غير المثيرة اجتماعياً، ليخلق من خلال الكلمة غير المثيرة اجتماعياً، نصاً تلعب فيه اللغة دوراً يفوق كل الوحدات النصية الأخرى. وهذا ما يمكن أن نلمسه فى روايتى (أيام الإنسان السبعة) و(قدر الغرف المقبضة) .

ا - الكلمة في رواية (أيام الإنسان السبعة):

تتميز الكلمة فى الرواية بالحوارية على المستوى الداخلى للنص، وترابط العلاقات بين الكلمات، وتداخل الأصوات على المستوى السردى للرواية. وتدخل جماليات التصوير كعنصر رئيسى فى تركيب الكلمات، مما يجعل الرواية تستخدم اللغة الشعرية المؤثرة دون أن تفقد الكلمة خصوصيتها فى توجهها داخل البناء الروائى. والروائى ينبه المتلقى من أول كلمة فى الرواية أن علاقته باللغة على مستوى الأداء متساوية، فهو لا ينكر العامية، ولا يناهض الفصحى، فكلتاهما على قدم المساواة منذ الجملة الأولى: (طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب) ، الرواية، ص ٧. فالجملة تبدأ بالعامية وتنتهى بالفصحى، وتركيب الجملة غير مخل بالآداء الروائى، بل إنها ترتبط بجمل الرواية وأحداثها وشخوصها على قدم المساواة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والرواية ستتناول جماعة إسلامية متصوفة، ولذا فالصلاة عماد الدين، وطقوس التصوف غالباً ما تبدأ بعد انتهاء النهار، أى بعد صلاة المغرب، والجماعة التى يتحدث عنها عبد العزيز من عامة الشعب، فيبدأ بالكلمة العامية (طول عمر) . وعبد العزيز هو بطل الرواية، وتنمو الأحداث بنمو الوعى عند عبد العزيز ونمو الجسد ومتطلباته. فمنذ الجملة الأولى والرواية تسعى تجاه الاكتمال، والكلمات تعلن الارتباط لتكوين وحدة النص الروائى. ولا يهم الكاتب بما يبدأ، ولكن يهمه أن ما يبدأ به يشعل الوهج فى التركيب الروائى فتضىء جنبات النص؛ فقد يبدأ الجملة بلغة عامية مثل الجملة الأولى ومثل (وفى طنطا على أى حال ناس تاكل الزلط) ، الرواية، ص٥٩ . وبداية الجملة باللهجة العامية قليل، ولكنه موجود فى الرواية، أما معظم البدايات فإنها باللغة الفصحى، وقد تأتى البداية بالفعل مثل:- (ويفرغ الأب من صلاة المغرب - لا يجلس أحد فى مكانه - يطوى الولد عبد العزيز الحصير الأبيض) ، الرواية، ص٧ .

وقد تأتى البداية بالاسم مثل:- (أحمد بدوى أول القادمين إلى جلسة المساء) ، الرواية ص١١ . وقد تأتى البداية بالحرف أو الظرف مثل (فى كل حين ينحرف رجل - فى كل مساء يلتئم شمل هؤلاء الصحاب) ، الرواية، ص١٠ ، (إذ ينتهى أحمد بدوى من القراءة تبقى رأسه منكسة) ، الرواية، ص٢٥ . وهذا التنوع يحمل تنوعاً آخر، فالفعل قد يكون فى البداية مضارعاً وهو الأكثر، أو ماضياً، وهو الأقل، ولكنه لم يبدأ بفعل أمر نهائياً. والبدايات بالأسماء يستوى فيها العلم أو المعرفة أو النكرة. واستخدامه للكلمات فى صناعة الأسلوب الواحد الذى يحدث تحاوراً، وينتج صراعاً داخل النص الروائى، فيستخدم أسلوب التعجب للمدح أو للذم، وهو استخدام معنوى فى الرواية ولكنه مبرر مثل (ما أبأس النهار، حينما تنعقد وقدة الشمس - ما أعذب الحاج كريم فى الأماسى.) ، الرواية، ص٨ .

وقاسم منتبه لكلمته الروائية وأثرها فى المجتمع الروائى، ولذا فإنه فى بعض الحالات النادرة يترك النحو وقواعد اللغة ليعبر بكلمة فى السرد تحمل طبيعة الطبقة التى يتناولها، وذلك مثل:- (أشقاء الحاج كريم وعياله [مرعوبين] ينظرون إليه..) ، فالصحيح فى الكلمة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[مرعوبون]، ولكنه لا يترك لنفسه الفرصة ليفكر أيهما الفصيح وأيهما العامى، ولكن الكلمات هى التى تستطيع أن تحمل شحنات المتحدث عنهم إلى المرسل إليه، وهل الكلمة المكتوبة لا تنقل لنا الكلمة المسموعة والصورة المرئية. أظن أن قضيته كانت هكذا. وتلك قضية قديمة فى أدبنا العربى؛ فإن نوادر المولدين، وفكاهات العجم، كانت تروى فى الكتب الأدبية كما هى، وحينما تحدث ابن قتيبة عن نادرة ملحونة فى كتابه (عيون الأخبار) يعلق عليها بقوله:- (إن هذه الألفاظ - يقصد الملحونة - لو وفيت بالإعراب والهمز حقوقها لذهبت طلاوتها ولاستبشعها سامعها.)[٦٠] . ولقد سبقه إلى هذا العظيم الجاحظ حين قال عن كلام المولدين:- (الإعراب يفسد نوادر المولدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب)[٦١] .

لقد كان النقد العربى القديم واعياً لدرجة مغرية بإعادة دراسته من وجهة النظر الحديثة فنجد أن قدامة بن جعفر يؤيد رأى الجاحظ وابن قتيبة، وذلك فى كتابه نقد النثر، حيث رأى أن رواية النادرة الغريبة على الإعراب يجب أن تروى كما هى حتى تقع من سامعها كما وقعت على ناقلها. إلا أن قدامة كان يرى أن هذه النوادر لا يجب أن تكتب فى كتب اللغة والأدب[٦٢] ، وقد نوقشت هذه القضية نفسها فى العصر الحديث منذ بداية الثلاثينات من القرن الماضى (القرن العشرين) وحتى وقت قريب. ومجمل القول: أن الكلمة التى تؤدى غرض المؤلف وتحتوى موضوعه، وتنقل الرسالة إلى المرسل إليه كاملة أو كما يريدها المؤلف، هى الكلمة الأولى بالاستخدام دون الميل لفصحى أو عامية.

وهكذا تجئ الكلمة فى الرواية، فالكلمة حدث وشحنة وحوار أو فكرة وشخصية، أو مكان وزمان وكل هذه الكلمات تندمج فى بعضها وتلتحم فيما بينها لتنتج لنا العمل الروائى. فاللغة عنده عامية تؤدى، وفصحى ميسرة ترتبط بالعامية، وفصحى ترتقى إلى درجة الشاعرية، وترتبط الكلمة الصالحة بالكلمة الفاضحة، والضيق بالفرج، والعبوس بالضحك، بل ترتبط لغة الحلال بالحرام، إنه معنى بلغته حتى إنه يجعل الكلمة ملكاً خاصاً لنصه الروائى. ويمكن أخذ مقتطف من رواية (أيام الإنسان السبعة)، للتعرف على خصائص الكلمة فى الرواية:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(فى كل قلب همه الفريد، لكن القلوب قد يسيطر عليها لون من الميل الرقيق، حينئذ يعذب صوت أحمد بدوى وهو يحكى عن تلك التى أحبها، وعرفت حبهما أشجار الجميز على الترعة الطويلة.. لكن أباها زوجها فى قرية بعيدة.. سكت مقهوراً ولكنها قالت له: أن تزوج فاطمة واستوص بها خيراً، هو الآن يحب امرأته البيضاء ذات الشال الكحلى، يحبها فهى طيبة مطاوعة، ويذكر صاحبته بالخير.. لكن ما بال القلوب تعصى أحياناً – كالحمر النكدة – وتأبى أن تنقاد فى طريق الوقار والكلم الصالح، وتتشوق للهذر والكلام الفاضح، فتميل الدفة ناحية العايق، حينئذ تبتسم شفتاه عن أسنان أهلكتها الكيوف، وعيناه اللتان ربما أضر بهما الدخان المتصاعد من الجوزة.

تلتهب الجلسة بالضحك وراء حكاية عن زوجته اللصة روايح وعشيقته الجازية، ليست حراماً معاشرته للجازية فقد وهبت نفسها له – علي خليل يشحب من مهاترات العايق – لكن الجازية وهبته على أى حال – كنزاً من اللحم الأبيض والعيون المكحولة يوازى كنزاً وهبته له روايح من كل شىء يمكن أن يسرق وينقل، تدور الجازية وراءه فى الموالد، فى دهليز ضيق مظلم، ضبطهما الحاج كريم فزعق فيه فهب من فوقها مذعوراً يعدل عمامته، ونظر إليه الحاج كريم وهو يتميز غيظاً:

– سايب الناس وداير تلعب يابن الكلب.

وسوى العايق ثيابه ملهوجاً. – حاضر ياعم.

وانطلق يقدم للناس الطعام والقهوة، ويبادر إلى ما تحتاج إلى إصلاح من كلوبات. يحكى العايق، ويطرق الحاج كريم تعففاً، ويكتم ضحكة فيهزه الضحك المكتوم هزاً، ويتقافز الولد عبد العزيز فى مكانه من السرور.

العايق ليست له أرض فيما عدا قيراطين على حافة السكة، يرتدى جلباباً ناصعاً مثل الباشا ويضع على رأسه شمسية غالية، ويذهب كل عصر ليتفقد الأرض، والقرية كلها تضحك، وهو ليس فلاحاً، إنما هو فراش يضىء الكلوبات فى المأتم والأفراح، وامرأته تسرق كل شىء، يأكل كل يوم لحماً ودجاجاً وبطاً مسروقاً، ويتعطر ويلبس أفخر الثياب ولا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يأبه لأحد، يمتلىء قلب عبد العزيز ضحكاً وهو يتذكر العايق واقفاً وسط المأتم نحيفاً دقيق الحجم يرتدى قفطاناً لامعاً من الشاهى وفى يده ابريق القهوة – لا يسميه ابريقاً – بل يقول عليه «سلاحاً» يرفع يده إلى أعلى بالسلاح ويده الأخرى ممدودة بالفنجان وينزل سيل القهوة قاطعاً هذه المسافة الطويلة لكنه لا يخطىء أبداً طريقه إلى الفنجال.. وبكل آنفة وكبرياء يمد يده للناس واحداً وراء الآخر بالقهوة من شرب شرب، ومن رفض بإيماءه من رأسه تجاوزه بحركة رشيقة من يده، يطير بها الفنجال إلى الشخص التالى دون أن تنسكب منه قطرة واحدة.. هكذا هو يمشى وسط أكبر المآتم منتشياً كالديك ومتجهماً ينظر إلى الكلوبات كأنه شاويش الدورية الذى يمر على الخفراء الساهرين.)، الرواية، ص١٤، ١٥، ١٦. هذا المقطع يمكن تلخيصه بطريقة احصائية فى الجدول التالى:

الفقرة		الجمل		الكلمات					
رقمها	عدد الكلمات	النوع	العدد	الاسم	عدد	الفعل	عدد	الحرف	عدد
الأولى	١٧٩	اسمية	١٥	جملة	٢٤١	ماض	٢٤	جملة	١٣٤
الثانية	٤٣	فعلية	٣٨			مضارع	٥٥	جر	٥٤
الثالثة	١٦٢					أمر	٢	عطف	٤٧
								نصب	٩
								توكيد	٣
								تاء تأنيث	٦
								تفسير	١
								غيرهم	١٤
جملة	٣٨٤							جملة	١٣٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عدد الكلمات فى المقطع ثلاث مائة وأربع وثمانين كلمة، منها ثمانى كلمات عامية والباقى باللغة الفصحى، وقد جاءت كلمات العامية فى الحوار، ويتبين أن عدد الأسماء تتفوق على عدد الأفعال بنسبة ٣ : ١ ومن هذه العملية الاحصائية تتضح مجموعة من النتائج التالية:

- أن طول الفقرة أو قصرها أمر يهتم به المؤلف، إلا أنه لا يجعل هذه الفقرات متساوية، بقدر اهتمامه بأن تؤدى غرضها وتترابط فيما بينها.

٢ - أن المؤلف يميل إلى استخدام الجملة الفعلية أكثر من ميله لاستخدام الجملة الآسمية فجاءت بنسبة $\frac{١}{٢}$ ٢ :١ .

٣ - غلبة اللغة الفصحى، مع عدم اهمال اللغة العامية نهائياً، وجاءت النسبة بين الفصحى والعامية ٤٣ : ١ .

٤ - أن استخدام الأفعال المضارعة يفوق استخدام الأفعال الماضية، وتجىء النسبة بينهما حوالى ٢ : ١ ، ويقل استخدام الأمر بشكل كبير، ممايدل على أنه حريص على السرد فى اللحظة الآنية، رغم ميله إلى كثرة التذكر.

٥ - أن استخدام حروف الجر وحروف العطف أكبر من غيرها فى الاستخدام.

٦ - لا يميل المؤلف إلى استخدام حروف التوكيد، ولا يهمل الحروف التى لا تستخدم إلا نادراً مثل (أن) المفسرة التى تسبق الفعل الأمر.

٧ - لا فرق عنده بين الجملة القصيرة والجملة الطويلة، ولكن المهم هو ما تؤديه الجملة فى النص الروائى، فعند تمام الجملة (قصيرة أو طويلة) ينتقل إلى غيرها مباشرة.

٨ - سيان عنده بدأ الجملة باسم أو فعل أو حرف أو ظرف، أو أداة شرط أو غير ذلك، المهم مجموعة العلاقات التى تحدثها الكلمة داخل الوحدات الروائية الأخرى.

وقد دعت اللغة فى الرواية كثيرين للحديث عنها أمثال عبد المحسن طه بدر ورضوى عاشور وصبرى حافظ[٦٣] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتحتاج لغة الرواية عند قاسم لدراسة خاصة مفصلة ومطولة، حيث إن لغة الرواية عنده تأتى مرتبطة بوعى الشخصيات، وهو يسكب لغته بشكل توليفى ودمجى كبير، حيث إن جميع التناقضات موجودة، وكل متناقض يثبت وجوده، وله مبرراته ومبرراته مقنعة، كما تحمل الكلمات شحنات انفعالية متلاحقة بل إن المتلقى دائماً يكون مع شخصيات الرواية، ويتقرب من تمثل أفعالهم، وذلك لأن لغة الرواية مشحونة، فكل كلمة محركة ومتحركة ومنفعلة ومتفاعلة ومتأثرة ومؤثرة، مما جعل اللغة قادرة على استيعاب الأحداث.

ويستخدم المؤلف الأفعال بطرق جديدة، فالمضارع الذى يدل على الحركة والتجديد والاستمرار وفيه قابلية للتوقف لعودة الاستمرار مرة أخرى، كثيراً ما يستخدم قاسم للدلالة على الثبات، ويمكن ملاحظة ذلك فى المقطع السابق. وكثيراً ما يستخدم الفعل الماضى ليدل به على الماضى والحاضر والمستقبل، بل قد يستخدمه لسير حركة السرد والأمثلة كثيرة ومتعددة فى الرواية مثل:- (حينما يصعدون إلى القطار سيكون ثمة دكتان متقابلتان وسوف يجلس الحاج كريم فيما يلى النافذة، وإلى جواره أحمد بدوى وفى مقابلته محمد كامل وعلي خليل ويتناثر الرجال وبضعة النساء فى المقاعد على جانبى العربة.. وتحل لحظة دهش وغرابة والقطار يهدر متحركاً ثم يقبل الكمسارى من بعيد جهماً صائحاً يجتاح العربة خابطاً ظهور المقاعد بمقراضه ويلكز الأكتاف ويثور على الارتباك والتبلد والوجوه الشاحبة بالخوف ويرتدى وجه الحاج كريم قناعاً باسلاً.. ويقترب من الغضب ويهب ليدافع عن رجاله فما دامت الورقة فى يد الرجل فليس لأحد عنده شيء وما القطار إلا مركب موطأ لمن دفع أجرة الركوب.

حينما كان عبد العزيز طفلاً كان يبقى واجف القلب فى انتظار اللحظة التى يلتحم فيها أبوه مع الكمسرى ويفرح فرحاً عارماً حين تنكسر حدة ذلك الأفندى على عناد أبيه الصلب وينصت الكل مشدوهاً وهو يحكى عن وقائع كهذه مع ناس آخرين رفيعى المستوى.. فما كل الأسفار للسلطان وإنما قد يدعى الأب لمقابلة مأمور المركز.. ويحكى جهماً يتفزز فى مكانه من الحنق..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- قلت له على مهلك يا مأمور المركز.. على مهلك توصل.. احنا ضعاف مالناش فى نفسنا حاجة..

ويكاد قلب عبد العزيز أن يتوقف ويكاد المأمور أن يقفز من مكانه وينقض على الحاج كريم ليعصف به لولا أن يدخل طبيب الصحة ودون أن يعلم بما يجرى يسلم على الحاج كريم بحرارة..

- سعادة البيه ما يعرفش الحاج كريم..؟ دا راجل عظيم.. يكتشف الطبيب أنهما كانا يتعاركان يضحك.
- انتم لازم اختلفتم.. أنابرضه أول ماعرفت الحاج كريم اتخانقت معاه.. وبعد كده بقينا أصحاب.. دا راجل عظيم يا سعادة البيه فى وباء الكوليرا كان بيشيل الناس على كتفه.. ويجلسون ثلاثتهم ويتحادثون ويتوادون ويرقد قلب عبد العزيز فى صدره.
- المأمور صالحنى وجبر بخاطرى.. ووعد يجى يشرب قهوة فى الخدمة.)، الرواية، ص١٠٧، ص١٠٨.

والمقطع يتضح فى عدة نقاط أوعناصر أساسية هى:

أ - انتظار القطار وركوبه. ب - تحرك القطار بالحاج كريم وأصحابه.

جـ - انتصار الحاج كريم على الكمسارى. د - انتصار الحاج كريم على مأمور المركز.

هـ - انتصار الحاج كريم على طبيب الصحة.

فالحدث الآنى هو ركوب القطار، أما الحدث الذى يدفع الأحداث للأمام فهو حدث ماض (الالتحام مع الكمسارى استدعى الالتحام مع من هو أكثر مسئولية (مأمور المركز) - واالتحام مع المأمور استدعى الالتحام مع طبيب الصحة.).

والرواية تبرر الانتصارات ويتضح ذلك فى الجمل التالية :

- فالانتصار على الكمسارى مبرره الحصول على التذكرة. (ما دامت الورقة فى يد الرجل فليس لأحد عنده شيء).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– والانتصار على المأمور مبرره أن الحكم لله، ويذكره بقوة الله (احنا ضعاف مالناش فى نفسنا حاجة) .

– والانتصار على الطبيب مبرره عدم الخوف من أشد الأمراض فتكا (الكوليرا) . (فى وباء الكوليرا كان بيشيل الناس على كتفه) .

إن قاسماً صاحب مقدرة فى تركيب الكلمات، فقد جعل وحدات الحاضر خلفية لأحداث حكايته التى تأتى من الماضى. ألم أقل إن اللغة عند قاسم تحتاج إلى بحث خاص؟!. عبد العزيز موجود فى الحاضر، ولذا فإنه يروى ما يقوله، وكذلك حينما يستمع إلى حادثة ماضية يخاف، وسبب خوفه هو تمنيه النصر لأبيه فى كل المواقف، ولذا فإن الاضطراب يلازمه طوال الحكى، ولا يفرح إلا حينما يعلم بانتصار أبيه. والسفر للسلطان يستدعى الخلاف مع مأمور المركز، فالسلطان يسيطر على قلب الحاج كريم، والمأمور يسيطر على جسده، والحاج كريم يخضع للسلطان ولا يخضع للمأمور.

وحاضر عبد العزيز يستدعى ماضيه. والرواية تمزج المستقبل القريب بالحاضر الذى يثبت بالماضى والذى يطور الأحداث، فالدراويش ينتظرون القطار، وحينما يأتى القطار سيجلس الحاج كريم وأصحابه كل فى مكانه، ويتحرك القطار. إن وصول القطار مفهوم ضمنى، فإنه يأتى دائماً، فلا داعى لذكر وصوله، ولكن الأدعى ذكر تحركه بالدراويش، فالانتظار تم، ولم يبق إلا الركوب وتحرك القطار، ويدخل السارد داخل القطار، حيث أصبح داخله الأهم. والمؤلف يكتب مايراه كما هو فى داخله، لا كما يجب أن يكون، إنه يخرج الكلمات من فكره قبل أن ينظمها (حينما يصعدون إلى القطار سيكون ثمة دكتان متقابلتان وسوف يجلس الحاج كريم فيما يلى النافذة، وإلى جواره أحمد بدوى وفى مقابلته محمد كامل وعلي خليل) . هذا ما فكر فيه المؤلف قبل الكتابة، وينقله كما هو دون تنظيم، فما الداعى لذكر (دكتان متقابلتان) ، ولماذا (سوف يجلس الحاج كريم فيما يلى النافذة) ؟.

إن المؤلف يبتعد مسافات عن نصه الروائى، فإنه ليس المسئول عن ذلك، إنه يكتب ما قبل الكتابة، فهو ينفذ ما قبل التنظيم للكتابة، حيث إنه واع لما يكتب. فالسرد يأتى من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الراوى وعبد العزيز وخبرته، فخبرته بسفر أبيه، وتكرار هذا السفر، وثبات هذا الوضع جعل التنظيم وتوقع التغيير غير وارد، ولذا فإنه يذكر المستقبل على إنه واقع، وتثبت أحداث القص أن خبرات عبد العزيز والراوى صحيحة؛ فإن التغيير ليس من سمات الحاج كريم ولا من سمات أصحابه الدراويش.

الكلمة فى رواية (أيام الإنسان السبعة) لها مبناها الخاص ودلالتها الخاصة. وكل كلمة فى السرد أو الحوار أو العنوان، إنما هى مقصودة بذاتها، وتفسيراتها أمر قد يبدل فيها الكثير.

٣ - الكلمة في رواية (قدر الغرف المقبضة):

توحى الكلمة فى الرواية بكمية الخبرات الكامنة فى نفس المؤلف، فالكلمة فى الرواية ليست تعبيراً وإنما هى تجربة داخل اطار البناء الروائى اللغوى. فالمؤلف لا ينظم الكلمات ولا الأحداث، ولكنه يكتبها كما هى فى فكره، إنه يحاول أن يخرج فكره كما هو، لا يريد التنميق، ولا يقدم المبررات للأحداث، حيث إنه يكتبها لا يحللها، ولا يذكر وجهة نظره، على الرغم أن الرواية تتخذ الأسلوب الشعرى، ولذا فإن الحوار نادر، وكثافة الكلمة مركزة، ومن الكلمة الأولى وحتى نهاية الرواية وهو يتساءل عن الأسباب، ويحاول مع المتلقى أن يتوصلا إلى حل لغز (القدر).

وتجربة هذه الرواية كما قال حلمى بدير: (تجربة الرواية عند عبد الحكيم قاسم تجربة تبدأ من اللغة)[٦٤] . وتبدأ الرواية من (ما تزال كلمات أبيه تعاوده ين آن وآن: هذه الدار ريحها ثقيل...)، الرواية، ص٣. ومنذ الجملة الأولى وهو يهيىء لجميع أحداثه، فتبدأ الأحداث براو يتحدث عن البطل عبد العزيز، ثم يسلم الأحداث لعبد العزيز ليتحدث بنفسه، فتتداخل الكلمات والأصوات ووجهات النظر. والكلمة (ما تزال) تعلن عن استمرار المعاودة، وأن الفرق بين التذكر وعدمه قليل، حيث إن التذكر يتفوق على عدمه فهذه المعاودة (بين آن وآن) و(هذه الدار ريحها ثقيل) جملة مستمرة طوال الرواية، فإن هذه الدار تنتقل مع عبد العزيز فى كل مكان، فهذه الدار دار اختيار ودار جبر وهى فى الحالتين ريحها ثقيل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهذه الدار فى القرية وميت غمر وطنطا والاسكندرية والقاهرة (دار اختيار) . وهذه الدار سجن مصر، والقناطر والوادى الجديد وبور سعيد ومحكمة الإسكندرية، إنها دار يسكنها رغم أنفه (دار جبر) . يبدو أن قاسماً كان يبدأ روايته ببؤرة الأحداث، أو ما يشير إلى ذلك، فنجد أنه يكتب جملته الأولى دائماً ويركب عليها ما يلحقها من أحداث وما يسبقها، مما يجعل جملته الأولى فى روايته هنا جملة محورية إن صح التعبير.

ويمكن اختيار هذا المقطع من الرواية للاستدلال به: (قاعة الجلسة رهيبة. لم تكن تلك هى المرة الأولى التى يرى فيها واحدة أو يقرأ عنها، لكن عبء المشهد على وجدانه كان ساحقاً. الجدران شاهقة، الأبواب والنوافذ شاهقة. من السقف البعيد تهوى مصابيح ثقيلة معلقة بجنازير الحديد الغليظة، الناس على مقاعد الجمهور صغار ينظرون خائفين. فى الصدر منصة القضاء، هيكل مرفوع مصنوع من كتل خشب الموجنة القاتم اللامع. على يمينهم منبر الإدعاء. ووراءه قفص الاتهام معلق معروض للعيون. عند أقدام منصة القضاء، فى قاع المسافة بينها وبين الجمهور، يتراقص المحامون فى أرواب سوداء جيئة وذهوباً، كجزء من طقوس وتلاوات معقدة غريبة يقوم المدعى فيها بدور المنشد الفرد.

كانت السيدة من شارع غبريال بحى غربال فى شمالى الاسكندرية جالسة فى مقاعد الجمهور. كذلك تلك الأسرة من المنشية. ومن البلد أم عبد العزيز وبعض الأقارب. الجميع يتبادلون نظرات هامسة تحت وقع المشهد الثقيل. عبد العزيز لا يعرف أهم فرحون به أم خائفون عليه. أم هى رحلة سكان الأكواخ فى كل زمان إلى الحواضر للتملى من المشاهد الشامخة، بهو الأعمدة فى الأقصر، الأهرامات، المعابد، أضرحة الأولياء، قصور الحكام وقاعات المحاكم. مسخ فيهم الحس بالجمال إلى الانشداه أمام رسوم القوة. لم يتبادل مع زواره أكثر من التحية. ولم يسأل سيدة غبريال هل تم بناء بيتها أم لا ؟!.

تصور أن السؤال سيكون جارحاً. قد تكون بنت جداراً أو اثنين. ذلك لا يفيد كون الجدران قائمة فى إيمانها راسخة متينة، وهى ستموت بها فى قلبها وفى عينيها اللامعتين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحادتى النظرات. يتذكر عبد العزيز إذ كان يجلس أمام غرفته فى بيتها يتطلع إلى باحة المرحاض والصنبور والفرن وكتابه على ركبتيه، يسمع حديثها ورسمها على الأرض بقشة كيف ستكون الجدران والغرف. يالها من رغبة قاحلة نافية لكل عاطفة إنسانية أخرى، فى إقامة بناءمجرد من الخصوصية، يتكرر فى غباء على ذات المثال فى كل أحياء الفقراء فى المدن.

يتأمل الجدران الشاهقة الساحقة المحيطة به. الغرابة مروعة بين القبح فيها وفى رغبات سيدة غبريال، بين الضراوة فيها وبين المذلة فى عيون أهله وأقاربه من البلد ومن المنشية.) الرواية، ص٨٨، ٨٩، ٩٠. ***المقطع طويل إلى حدٍ ما . وهو يبين ما يلى:***

- عبد العزيز فى محكمة الإسكندرية للمحاكمة.
- حضر الجلسة أقاربه وأمه والسيدة من شارع غبريال.
- يفكر فيهم ولا يعرف أحاسيسهم.

والمقطع فى شكله الإحصائى يأتى كما يلى:

المقطع يأتى فى أربع فقرات.

- الفقرة الأولى تتكون من ثمانى وتسعين كلمة.
- والفقرة الثانية من ست وثمانين كلمة.
- والثالثة من أربع وثمانين كلمة.
- والرابعة من ثمانى وعشرين كلمة.

وتنوعت الجمل بين القصيرة والطويلة، وقد جاءت النسبة بينهما ١ : ٣ تقريباً. فجاء عدد الجمل الطويلة ٢٣ جملة، وعدد الجمل القصيرة ٨ جمل.

- أما الأسماء فى المقطع فعددها مائة وتسع وثمانون كلمة.
- والأفعال تسعة وعشرون فعلاً، المضارع اثنان وعشرون فعلاً، والماضى سبعة أفعال، والأمر لا يوجد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أما الحروف فيصل عددها إلى ثمانين حرفاً منها ثمانية وخمسون حرف جر، واثنان وعشرون حرف عطف والباقى حروف متنوعة.

ومن هذه الإحصائية يمكن أن نصل إلى النتائج التالية:

١ - أن الفقرات متقاربة فى عدد الكلمات لدرجة كبيرة فيما عدا الفقرة الرابعة والتى اختزلها المؤلف.

٢ - المؤلف أكثر من استخدام الفعل (كان) بشكل مثير، فقد وردت فى صفحتين فقط (تكن - كان - كانت - سيكون - تكون - كون - كان) مما يدل على أنه يكتب تجربة سابقة مبنية على التذكر، وقد وردت كلمة (يتذكر) مرة واحدة.

٣ - استخدامه للأسماء أكثر من استخدامه للأفعال، مما يدل على ثبات المشاهد، وترك الفرصة للتأمل والتفكير والارتقاء بالأسلوب إلى اللغة الشعرية.

٤ - نسبة استخدام الجمل الطويلة إلى الجمل القصيرة ٣ : ١ وهى نفس نسبة الأفعال المضارعة إلى الأفعال الماضية، مما يدل أن المؤلف يفضل وصف الحدث فى لحظة آنية أكثر من وصفه فى لحظة ماضية.

٥ - معظم الكلمات جاءت لتعبر عن القدر المحتوم فى هذه الغرف المقبضة، ولذا جاءت خيوط الكلمات كلها متشابكة فى الرواية، وكلها تصب فى الغرف المقبضة، فهى مصير محتوم، وقدر مكتوب، ولا مفر منه.

فهذه الغرف تواصل هزائمها لعبد العزيز، ولكن الفرق كبير بين هزيمة يختارها الإنسان، أو يشعر أنه عضو فى الاختيار، وبين هزيمة لا دخل له فيها. فهو مكبل بالحديد، وقد استطاعت المحكمة أن تعلق المصابيح الثقيلة بجنازير الحديد الغليظ، ألايمكنها أن تفعل ذلك بالناس الصغار الخائفين بغير تهمة. إن عبد العزيز يرى أن تهمته تشبه إلى حد كبير تهمة المصابيح المعلقة، وأن قدرته كقدرة الجمهور الصغير الذى ينظر من مقعده خائفاً.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكلمة هيكل توحى بالبعد عن الإسلام وتقترب إلى اليهودية، ذلك التناقض بين العدل الإسلامى، واليهودى فى العصرالحديث.

والتناقضات فى المقطع كثيرة منها :-

١ – المكان الوحيد الذى يحبه عبد العزيز (الإسكندرية)، وهو يحاكم بها ويحكم عليه بالسجن.

٢ – فخامة بناء المحكمة وإصدارها الأحكام الظالمة.

٣ – أحلام السيدة من غبريال ، وواقعها الذى تعيش فيه.

٤ – أحاسيس الخوف والفرح.

٥ – ضراوة المحكمة ومذلة أهله.

٦ – رقص المحامين عند أقدام منصة القضاء، فأقوالهم لا تصل المنصة.

٧ – الأكواخ وأعمدة الأقصر، وبناء الأهرامات.

٨ – التناقض بين ضخامة قاعات المحاكم، ورسم سيدة حى غبريال.

وهذه التاقضات: إما تناقضات بين المقدمات والنتائج كما هو الحال فى رقم ١ ورقم ٦ أو تناقض بين الشكل والمضمون كما فى رقم ٢ ، أو بين الحلم والواقع كما هو فى ٣.

أو تناقضات انفعالية كما فى رقم ٤ ، أو تناقض بين البناء الفوقى المتمثل فى القانون، والبناء التحتى المتمثل فى الشعب المحكوم كما هو فى رقم ٥ . أو التناقض بالتقابل كما هو الحال فى رقم ٧، أو التناقض بين القائم والممكن فى رقم ٨. وهذه التناقضات وغيرها تمتلىء بها الرواية من بدايتها إلى نهايتها، ولكنها تأتى بكلمات شعرية صارخة، وتصل إلى ارتفاع الصوت فى بعض الأحيان.

وهذا ما دفع حلمى بدير إلى قوله أن (السمة المميزة للغة هنا أنها معبرة.. ليست هلامية. تستخدم بدقة ولهذا تقصر الجمل معه أحياناً.. كثيرة. حتى تتكون من كلمتين أحيانا. لا يميل إلى الاستطراد والذى يخل عادة بالعمل الأدبى فى عصر الإشارية.. ومن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هنا يبدو نسق اللغة تركيبياً على الرغم من ضميرالغائب أحياناً. وتنوع الجمل بين اسمية وفعلية)[٦٥] . وتختلف اللغة فى رواية (قدر الغرف المقبضة) عنها فى رواية (أيام الإنسان السبعة)

- فالحوار قليل جداً فى (قدر الغرف المقبضة) بالنسبة (لأيام الإنسان السبعة) .
- لا يدخل المؤلف عناصر غير روائية فى رواية (قدر الغرف المقبضة) ، بينما تأتى فى رواية (أيام الإنسان السبعة) لغة الدراويش، وبعض الأغانى الشعبية .
- تزداد العامية فى (أيام الإنسان السبعة) عنها فى (قدرالغرف المقبضة) .
- الأماكن فى الروايتين حقيقية مما دفع البعض إلى اعتبارهما رواية سيرة ذاتية لعبد الحكيم قاسم.
- اللغة أكثر حركة فى (أيام الإنسان السبعة) ، وأكثر ثبوتا فى (قدرالغرف المقبضة) .
- تستخدم اللغة فى (قدرالغرف المقبضة) للتأثير وشحن المتلقى وليست أداة للتعبير فقط، أما فى (أيام الإنسان السبعة) فهى تتسق مع الحدث. ويمكن القول أن دراسة روايات قاسم لا يمكن أن تبدأ إلا من اللغة، فاللغة تمثل البنية الأساسية فى جميع رواياته.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جـ - خصوصية لغة الخطاب في روايات قاسم

(١)

إن أسلبة مجموعة من الأعمال الروائية لمؤلف واحد أمر قد سبق نفيه عند الحديث عن الكلمة فى الخطاب الروائى، حيث إن نسبة الأسلوب للعمل الفنى أقرب منها إلى المؤلف، وربما جاز الحديث عن المؤلف فى عمل فنى واحد، بصفة المؤلف موجود فى هذا العمل الفنى، فوجوده فى العمل الفنى متموقع فى تقاطع الأحداث والأشخاص ووحدات العمل الفنى، ولا ينطبق هذا الكلام على جنس أدبى كما ينطبق على الرواية. فللرواية وجه من الخصوصية، فقد ظل الأدباء منذ زمن بعيد وهم يبحثون عن شكل فنى يحمل ثوراتهم دون أن يشير إليهم، ويصبون فيه جام انفعالاتهم دون أن يشار نحوهم، حتى عثروا على شكل الرواية الفنى.

ورغم قصر عمر الرواية بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى، إلا أنها شبت بسرعة وأنجبت، وملأت الدنيا شهرة، وأخذت الاهتمام الأكبر من النقد، والعدد الأكبر من النقاد المجددين. وإن كانت الدراسة قد سبقت بنفى خصوصية الأسلوب بالنسبة للروائى، فإننى أكرر نفيه مرة أخرى رفعة للروائى، فإن عنصر الثبات فى الأسلوب يعنى الجمود فى وجهة النظر وطريقة التناول، إلى جانب افتراضية الروائى لمنهج مسبق يتبعه فى كل أعماله، مما يعنى أن دراسة عمل واحد له كاف، وبالتالى فيكفى المؤلف – أى مؤلف – أن ينتج عملاً واحداً ونحكم على أسلوبه (أعنى أسلوب المؤلف)، فإذا أنتج عملاً آخر فلا حاجة للنقد به، فقد سبق معرفة أسلوبه وطريقته.

ومن ناحية أخرى فإن المؤلف إذا أراد أن يتبع نفس أسلوبه فى عملين مختلفين فى الموضوع والأحداث والأشخاص فإنه لن يستطيع ذلك ولو حرص، حيث إن اختلاف المضمون يقتضى اختلاف الشكل، وهناك قناعة أن الشكل لا ينفصل عن المحتوى. وقد يصور الروائى قاتلاً بشعاً، لا يرعى حرمة، وليس له عهد ولا ذمة، وقد ارتكب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جريمته فلم يثنه خوف من الله، ولم يردعه قانون دولة. وقد يصور قاتلاً آخر يدافع عن عرضه، أو عن أرضه السليبة. فما موقف الروائى من الشخصيات هنا؟ سيرى النقاد التقليديون أن وجهة نظر الروائى ستساند المقتول الأول، وستساند القاتل الثانى، وذلك من منطلق نصرة الحق، واستجابة لنداء العدل.

غير أن رؤية الحق نسبية، والروائى الذى يبرر لمواقف شخصياته بلسانه فإنه يقحم نفسه على الأحداث والشخصيات، وبالتالى لا يمكن التنبوء بموقف الروائى، فربما تظهر الأحداث بعد ذلك أن للقاتل الأول دوافعه المبررة اجتماعياً وعقلياً داخل النص الروائى، ويظهر القاتل الثانى بسلبيات سوء الفهم وعدم تقدير للمواقف، فيظهر عمله غير مقبول اجتماعياً وروائياً. إلا أن الروائى كثيراً ما يستخدم تلك التكنيكات الروائية لإثارة التساؤلات وإبراز التناقضات الاجتماعية فى نصه.

من هذه المنطلقات يمكن القول أن نسبة الأسلوب للمؤلف بشكل عام أمر لا يخلو من التجاوزات لموضوعية النقد، حيث إن الحكم المسبق أمر لا يليق بناقد، وحيث إن استخدام الاسم – اسم الروائى – قبل تحليل العمل يمنح خصوصية أسلوبية للمؤلف قد لا توجد فى العمل موضوع التحليل، فلا يمكن أن يشير المؤلف إلى عمله بقدر ما يشير هذا العمل إلى مؤلفه. من هذه القواعد يمكن الدخول إلى خصائص أسلوب الرواية، فحينما نطلق كلمة (أسلوب الرواية) فإن المفاهيم تتعدد، ويتجه الأسلوب الروائى إلى أكثر من منطقة لمحاورة العقل، خاصة وأن المدارس الأدبية والنقدية الحديثة قد تناولت الأسلوب من وجهات نظر مختلفة (فيرى بعض الباحثين أن اللغة المعنية هى عبارة عن قائمة هائلة من الامكانات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار Choice، أو انتقاء Selection يقوم به المنشىء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثارالمنشىء وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشىء معين هى التى تشكل أسلوبه الذى يمتاز به عن غيره من المنشئين)[٦٦] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحينما نبحث فى تعريفات الأسلوب سوف نجدها متعددة حتى عند أصحاب الاتجاه الواحد، إلا أن هذه التعريفات – فى مجملها – مرتبطة بالنص واللغة، والبعض يضيف المؤلف للنص، وهناك من يضيف المتلقى. ويبدو أن الذين يضيفون المؤلف يتناسون أن المؤلف موجود داخل النص، ومنهم من يضيفه بغرض تبرير الاختيار والانتقاء للكلمة الروائية، وحتى هذا الغرض لا ينفى وجود المؤلف فى النص، وحينما نحاول تبرير الاختيار والانتقاء فلابد من العودة إلى لحظة الإبداع التى سوف تدخلنا فى متاهة التصورات والفرضيات، والتى سيغيب منها عنا الكثير، إلى جانب التأكد أن كثيراً من هذه الفرضيات ربما تكون خاطئة.

والذين يضعون المتلقى داخل النص الروائى لا يذكرون أن تعدد عمليات التلقى تأتى بتعدد مماثل فى مفهوم النص، حتى عند ثبات وصول الأحداث، إلا أن وجهات النظر تختلف فى تلقى هذه الأحداث بنفس الكلمة، وهذا ما يستدعى اختلاف وجهات النظر فى النص الروائى الواحد. ومهما يكن من اختلاف فى وجهات النظر فإنها جميعاً تصب فى كيفية استخدامات متعددة لامكانيات اللغة فى صناعة النص، وهذا هو الأساس الذى يدور حوله معظم دارسى الأسلوب الروائى. وتباين الأسلوب عند الروائى فى أعماله المتعددة، نجده واضحاً فى حالة كحالة عبد الحكيم قاسم، حيث إنه يستخدم اللغة فى كل رواية استخداماً مختلفاً عنه فى الروايات الأخرى.

(٢)

وتأتى لغة الخطاب فى (رواية أيام الإنسان السبعة) فى شكل سعى متواصل داخل النص نحو الأصالة، وترسيخ القيم من جهة، ومن جهة أخرى محاولة النص تغريب المألوف، وصياغته صياغة جديدة ليصبح واقعاً روائياً مقنعاً يرتبط بالوعى الاجتماعى للطبقة الريفية فى مصر. فالنص لا يخترع مجتمعه إلا على أرض واقعية، فالأماكن حقيقية واقعية، والمدن واقعية (ميت غمر – طنطا – المحلة الكبرى – الإسكندرية)،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والشوارع حقيقية فى طنطا، والأماكن الموصوفة كلها أماكن موجودة من قبل الخمسينيات وبعضها لم يتغير حتى اليوم، ولكن تبقى الحقائق التى يسردها النص الروائى.

وتستخدم الرواية الأسلوب الذى يبدأ من الكلمة المتأصلة فى الوعى العربى بشكل عام والوعى المصرى بشكل خاص، بدء من كلمة (طول عمر الولد، وحتى وتدفق الكلام حاداً صارخاً) وبين البداية بالكلمة المصرية العامية، والنهاية بالكلمة العربية الفصحى يتدفق سيل السرد والكلمات. فتتطور الكلمة لتخلق مجموعة من العلاقات مع جيرانها من الكلمات فتكون الجملة، وتتعانق الجمل لتكون العبارة، وكذا الفقرات حتى يتكون النص الروائى.

وتبدأ كلمات الرواية بوصف احترام الأبناء للآباء إلى درجة التقديس والخشية، وتتضح خلال اليوم الأول فى النص الروائى، وهذه المهابة ترتسم من خلال الأفعال الكثيرة والمتعددة بدءاً من (يقول فى وقار – يجلس فى مكانه – لا يجلس أحد فى مكانه – ما أعذب الحاج كريم – يتناول فى يد قاسية – بسوط – يفجر – يلبد الولد – وحتى يغلق ويثوب) وبين البدء والختام أفعال كثيرة توحى بمهابة هذا الرجل الحاج كريم مثل (تخشع القلوب وتطرق الرؤوس ويحكى الحاج كريم)، الرواية، ص١٣ – (يذبح الحاج كريم الذبيحة وهى تتلوى بقوة خارقة فى وثاقها)، الرواية ص٣٨. كثيرة هى الأفعال والصفات الدالة على قوة الحاج كريم، وقوته بدنية فهو فلاح يفجر باطن الأرض ويده قاسية، وهناك قوة أخرى يمتلكها الحاج كريم، وهى القوة الروحية، فإن الروءوس والقلوب تنتبه لحكاياته، وتعجب له، وخلاصة الأمر: إن الحاج كريم والد قوى فى ذهن عبد العزيز الصغير.

استطاع المؤلف أن يجعل الكلمة ملكاً خاصاً للنص منذ العنوان (أيام الإنسان السبعة)، فالأيام هنا أيام روائية، وعددها يساوى عدد أيام الأسبوع، والإنسان هنا طبقة اجتماعية من الشخصيات التى تعيش فى الفضاء الروائى، وتركيب الكلمات بهذا الشكل جعلها خاصية للرواية تميزها. وحينما يأخذ النص مفردات المجتمع لتصبح كلمة روائية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فى عنوان أو فى متن النص فإن النص يدغم هذه الكلمة فيه مع وحدات كلامية أخرى لينتج مركباً آخر أشبه بتركيبة كيماوية مكونة من عدة عناصر لتنتج عنصراً مختلفاً، هذا العنصر الجديد الناتج من التركيبة هو النص الروائى المقصود.

فقد استغرق النص فى المفردات المصرية مثل:

(طول عمرالولد – يلبد – اللمبة – الفانوس – الكلوبات –دكان البقالة – وحق من أماته – شاويش الدورية – بيعوص – ما اقدرش – ريقنا ما ابتل من لقاك.. وغيرها الكثير).

كذلك اعتمد النص كلمة السيرة الشعبية: (سيرة أبى زيد الهلالى) – الرواية، ص ٨٥. كما اعتمد المدائح النبوية (بردة البوصيرى، الوسيلة) تراث دينى صوفى خاص بالدراويش المصريين. ***كذلك معجم العادات المصرية :***

(زيارة القبور يوم العيد – الخبيز – زيارة الأضرحة والاعتقاد فى الأولياء – حديث المقاهى – وضع الجريدة على القبر – زراعة الصبار فى المقابر وغيرها). فالنص الروائى متعدد اللغات، فهناك لغة الدراويش الفصحى مثل:

(بمحمد بن الفضل معروف لنا
ليث الأفاضل والأماجد والندا
يا رب نور قلبه وطريقه
واجعله فى يوم الميعاد لنا يدا)

الرواية، ص٢٥.

ومثل:

(يا نفس لا تقنطى من ذلة عظمت
إن الكبائر فى الغفران كاللمم)

الرواية، ص٤١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولغة الدراويش العامية مثل:

(والأربعة خلفات النبى لهم منا الفاتحة)، الرواية، ص ٢٥.

ومثل:

(مدد يا سيدى يا سيد مدد.. ناديت علينا يا بو فراج وآد احنا جايين..)، الرواية، ص ٢٩. وغيرها الكثير من لغة الدراويش العامية، إلى جانب لغتهم الفصيحة.

وهناك فى النص لغة الأزهريين الذين أصبحوا مع الدراويش، فلم يتخلوا عن كلمة الأزهر فى الفتوى، فأصبحت فتواهم وكلمتهم ثنائية بين الدراويش والأزهريين، إلا أن الأزهرى فى هذه الرواية لا يعترف به الأزهر، حيث إنه فاشل سابق، والدراويش يعترفون به طمعاً فى الفتاوى الميسرة، وجاءت لغة الأزهريين مثل: (ولاد كلب حشاشين)، الرواية، ص٩٢.

واللغة تفرق بين لهجتين (لهجة أهل الشرقية، ولهجة أهل الغربية)، فالمستكاوى يتحدث بلهجة الشرقية فيقلب القاف جيماً (قلى)، (جولى). (جولى ياشيخ عباس.. سرجة الحمير حلال.. ولا حرام)، الرواية، ص٩٢. أما العايق فيتحدث بلغة أهل الغربية: (هيا مش حرام يا مستكاوى.. بس تقسى قلوب الملايكة) الرواية، ص٩٢.

ويفرق النص كذلك بين لغة الريف ولغة المدينة وهى كثيرة ومتناثرة فى فصول الرواية. ويستخدم النص كلمات لتفسير كلمة قد يختلف معناها من ريف إلى ريف فى مصر مثل: (جلست أم عبد العزيز وسط غرفة المعاش وحولها شوالى اللبن، تلك الأوانى المخروطية من الفخار التى يشخب فيها سيال اللبن من أخلاف البهائم)، الرواية، ص٥٥. ولغات الرواية كثيرة ومتعددة ومتنوعة، وقد استطاع النص أن يكون منها نسيجاً متميزاً يجعل الرواية متصفة بما فيها، فقد استغلت الرواية الأدب القديم عنها كالشعر والتراث الشعبى وغيرهما، واحتوت على اللغة المعاصرة لها من لغة ريف ومدينة.

والكلمة فى الرواية تستدعى الكلمة، والفاعل يستدعى فعله، والفعل يستدعى الزمن، والزمن يستدعى نقيضه، والحدث يستدعى رد الفعل، وهكذا الرواية فى مجملها. فكثيراً ما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تنتقل اللغة من وصف الحاضر إلى تذكر الماضى، وفى كل الحالات تمهد الكلمة لهذا الانتقال، ولغة الحاضر مستفيدة من حركة الأحداث فى الماضى، وأحداث الماضى أساسية فى المكان والزمان الحاضرين. وحضور الفاعل أو غيابه لا يؤثر فى الانتفاع بالفعل، فالمهم الحدث فى الرواية، وليس المهم من فعل هذا الحدث.

(- شوف احنا يا عم محمد يا كامل بنسافر فى القطر قاعدين مربعين رجلينا..

ويتأثر محمد كامل حتى ليكاد يبكى..

- احنا ضعاف يا عم الحاج كريم.

ثم ينكس رأسه ويواصل بصوته المشروخ حاكياً عن

- راجل نواحى المحلة الكبيرة.. يقوم الصبح يقول لمراته.. يا مره هاتى العصاية عاوز أقوم أزور سيدى أحمد الرفاعى فى العراق.. تناوله العصاية والعصر تلاقيه راجع.. يناولها بلح عراقى ويقول لها ربنا رزقنى ببلحتين وأنا قاعد أقرا سورة ياسين جنب مقام الرفاعى..)، الرواية، ص٨٩. والرواية لغوية فى المقام الأول، والأسلوب الروائى يمهد للكلام فى أكثر الأحوال، إنه لا يمهد للأحداث، حيث إن موقع الأحداث غير موقع الحكى. واختيارالمقطع السابق يصلح لتحليل الرواية ككل، لعدم وجود فرضيات مسبقة وتم اختيارالمقطع ليكون مناسباً لهذه الفرضيات. فالمكان فى الدوار، والزمان يوم السفر.

والأشخاص: الحاج كريم والمسافرون معه إلى طنطا حيث مولد ومقام سيدى أحمد البدوى والكلمات تستدعى بعضها بعضاً، والأسماء كذلك.

فوجود الحاج كريم يستدعى حضور محمد كامل وأحمد بدوى وآخرين، وأخبار البدوى تستدعى أخبار الصالحين المتصوفين. وجلسة الدوارتستدعى جلسة القطار، والراحة فى الحاضر تستدعى الشقاء فى الماضى، ورقة حال الحاضرين تستدعى توكل السابقين على الله، والشخصية التى سيزورونها فى المستقبل القريب والحكايات التى يعرفونها عنه، تستدعى شخصية غير معروفة ولها حكايات تخبر بصدق الحكايات عن الشخصيات التى سيزورونها حالاً. فالكلمات كلها كلمات استدعاء.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكلمات منها الفصيح ومنها العامي. والفصحى لوصف الشخصية وحالها أثناء أو قبل الحديث، والعامية للحوار أوالسرد على لسان شخصية من شخصيات العامة. ويمكن أن نطبق نظرية بوزيمان على هذه الفقرة، ليتضح الفرق بين لغة الأدب وغيرها من اللغات؛ حيث إن الفروض التى وضعها بوزيمان كانت بغرض (تمييز النص الأدبى بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير بالحديث Active Aspect ومظهر التعبير بالوصف Qualitative Aspect ويعنى بوزيمان بأولهما الكلمات التى تعبر عن حدث أو فعل. وبالثانى الكلمات التى تعبر عن صفة مميزة لشىء ما أى تصف هذا الشىء وصفاً كمياً وكيفياً)[٦٧] . وحينما تتجدول الكلمات التى تعبر عن الحدث، والكلمات التى عن الوصف سيتضح ذلك فى الجدول التالى:

جـدول (أ)

عدد كلمات الحدث في اللغة الفصحي	عدد كلمات الحدث في الكلمات العامية
ست كلمات من اربع عشرة كلمة فصيحة	ثماني عشرة كلمة من ست وخمسين كلمة عامية

ومن الملاحظ أن العدد اشتمل على الفعل واسم الفاعل وغيرهما، فقد اضيف اسم الفاعل إلى الكلمات التى تعبر عن الحدث.

جدول(ب)

عدد كلمات الوصف في الكلمات الفصحى	عدد كلمات الوصف في الكلمات العامية
كلمة واحدة من إجمالي اربع عشرة كلمة	كلمتان من إجمالي ٥٦ كلمة عامية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مجموع كلمات الحدث أربع وعشرون كلمة.

مجموع كلمات الوصف ثلاث كلمات

$$\text{نسبة الفعل على الصفة} = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}} = \frac{٢٤}{٣} = ٨ : ١$$

وافترض بوزيمان أنه كلما زادت عدد الكلمات التى تدل على الحدث، فإن الأسلوب يميل إلى الأدبية، ويمكن ترجمة رأى بوزيمان ترجمة فيزيائية ورياضية، أن الأدبية تتناسب مع كلمات الأحداث تناسبا طردياً، فكلما زادت كلمات الأحداث ازدادت الأدبية والعكس صحيح. وقد رأى بوزيمان أيضاً أن كلمات الحدث فى الكلام العامى يزيد عنه فى الكلام الفصيح، حيث إن لغة العامة أكثر حركة من اللغة الرسمية المكتوبة[٦٨] . إلا أن هذا الرأى لا ينطبق على قاسم فى الفقرة السابقة، بل إن الكلمات التى تدل على الحدث فى الفصحى تزيد عنها فى العامية، ويمكن ملاحظة ذلك من جدول (أ)، حيث تصل نسبة كلمات الحدث فى العامية ١٨ : ٥٦ (١ : ٣) تقريباً. ومع وجود هذا الاختلاف إلا أن التفاوت ضئيل، مما يدل على أن الهجة العامية قريبة فى الاستخدام من الفصحى. واللغة فى الرواية ملك خاص للرواية، لا ينازعها فى هذه الملكية عمل آخر، فكل الكلمات والحوارات واللغات المتعددة ومستوياتها خاصة بهذه الرواية.

فاللهجة العامية فى الرواية بسيطة لدرجة وصولها إلى أرض الواقع العامى، وتصل إلى درجة الشعرية فى كثافتها عندما تتفصح مثل: (عبد العزيز يتأمل الماء يبرق فى الشقوق كعيون مختفية.. سارعلى شاطىء القناة حتى الساقية الحمارة ساكنة بجوار الشجرة والجاموسة دائرة فى ضجة الساقية مكتنزة عارفة زعق بها فتسمعت عمياء العين ثم اندفعت تدور لكنها قفزت إلى أعلى ثم سقطت على أربع ثم وقفت ساكنة رافعة يدها اليسرى على الأرض.

وقف صرير التروس وبدأ الماء يتمهل فى تدفقه.. ثم بدا يئز ضعيفاً كالدموع وقف عبد العزيز مذهولاً مفغور الفم ثم جرى إلى الجاموسة فحل عصابة عينها.. وفك خناق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رقبتها وأزاح النير عن كتفها وقفت فى مكانها لا تريم سحبها من مقودها عجزت عن الحركة تحسس كتفها عند اتصال زراعها بجسمها تململت من الألم انشقت الأرض عن فلاح شاب لم يعرفه عبد العزيز ساعتها فقد كان أعمى لا يرى..

- اوعى انت

وبيد خبيرة قصد موطن الداء.

- الجاموسة انكسرت.

سحق عبد العزيز.. سحب الشاب الجاموسة من مقودها مشت على ثلاثة تكاد تقع، خطوتان ثم وقفت تماماً..

- لازم عربية عشان نروحها البلد.

لم ينظر عبد العزيز ناحيته، حل وثاق الحمارة ركبها عارية الظهر وسار بها ناحية القرية ظهرها طويل وهو فى وسطه تماماً ساقاه متدليان كهندى أحمر، والحمارة الحكيمة تمشى متراخية ربما تعرف ألا جدوى من العجلة..) ، الرواية، ص٢١٥ . والمشهد يصور عبد العزيز فى محاولته أن يحل محل والده، فليذهب إلى الحقل كما كان يروى والده، ويسير سيرته الأولى. ولكنه لا يستطيع أن يفعل كما كان والده يفعل، ليس لصعوبة الفعل، ولكن لحلول فعل جديد محل الفعل القديم، حيث لم يتفهم عبد العزيز حتى الآن أن عالماً قد أرسى دعائمه، وأن العالم القديم تهاوى وانتهى بمرض الحاج كريم. وأن الماضى لا مجال له على أرض الحاضر.

ولذا فحينما يقول السارد (انشقت الأرض عن فلاح شاب لم يعرفه عبد العزيز ساعتها فقد كان أعمى..) . فالفلاح الشاب هو المجتمع الجديد، وعدم معرفة عبد العزيز له هو الذى جعل الراوى يقول عنه إن أعمى، وعدم الرؤية هنا غير مرتبطة بالعمى العضوى، ولكنها مرتبطة بالفهم للعالم الجديد. وعدم التفهم للمجتمع الجديد والتكيف معه قد هزمه بل سحقه، وأصبح كالهنود الحمر فى المجتمع الأمريكى الجديد. إن عبد العزيز قرأ وتعلم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ووصل إلى الجامعة، لكن الاستفادة التطبيقية من العلم لم تحدث، إنه يتذكر فقط لكنه لا يستطيع أن يطبق أو يحلل الأحداث.

وحينما ننظر فى الجمل المكونة للمقطع السابق نجد أن الترابط بين هذه الجمل هو العنصر المميز لأسلوب الرواية بشكل عام، كذلك اختيار الكلمات بعناية وتوظيفها بشكل مغاير للمعجم اللغوى سمة تميز أسلوب الرواية. فيلاحظ استخدام التشبيه، وذلك لترسيخ الوعى لدى المتلقى، ولكنه حينما يستخدم التشبيه يستخدمه على اتساع المفهوم (الماء يبرق فى الشقوق كعيون مختفية)، فما هى العيون المختفية؟ أهى عيون الماء؟ أم عيون الإنسان؟ أم غيرهما؟ فاتساع المخيلة لدى المتلقى تتعامل مع التشبيه بالشكل المناسب لها.

كذلك إضافة الوعى إلى الحيوان (فالجاموسة مكتنزة عارفة – تسمعت – يدها – والحمارة الحكيمة تعرف ألا جدوى من العجلة)، ويستخدم الحرف (لكن) للتفريق بين فعلين أولهما صحيح وثانيهما خاطىء، على الرغم أن أولهما مقدمة للآخر، (اندفعت تدور لكنها قفزت إلى أعلى ثم سقطت). وتركيب الكلمات بهذا الشكل يجعل من الصعب التغيير أو الحذف أو التقديم والتأخير، وقد تشابكت الجمل كلها مع بعضها كذلك مثلاً: (عبد العزيز يتأمل الماء يبرق فى الشقوق كعيون مختفية..) (مقدمة) (سار على شاطىء القناة حتى الساقية) (سبب) – (الحمارة ساكنة بجوار الشجرة). (مقدمة) (والجاموسة دائرة فى ضجة الساقية مكتنزة عارفة)، (تمهيد)، (زعق بها) (سبب)، (تسمعت عمياء العينين ثم اندفعت تدور لكنها قفزت إلى أعلى ثم سقطت على أربع ثم وقفت ساكنة رافعة يدها اليسرى عن الأرض) (نتائج متتالية ومتراكبة) وهكذا المقطع كله.

والعلاقات بين الجمل المتباعدة كذلك مثل (الحمارة ساكنة بجوار الشجرة) و (حل وثاق الحمارة ركبها عارية الظهر)، ولذا فإن الرواية لا تميل للتلخيص أو الحذف. وحينما نبحث فى الترابط الذى صنعه المؤلف فى الرواية سنجده ميزة تميزت بها الرواية، فإذا خرجت الأفعال عن النص فستتضح مرتبة كالآتى:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(يتأمل – يبرق – سار – زعق – تسمع – اندفع – تدور – قفز – سقط – وقف – وقف – بدأ – يتمهل – بدأ – يئز – وقف – جرى – حل – فك – أزاح – وقف – تريم– عجز – تحسس – كمل – انشق – يعرف – يرى – انكسر – سحق – سحب – مشى – تقع – وقف – نروح – ينظر – حل – ركب – سار – تمشى – تعرف) .

الترابطات بين هذه الأفعال قليلة لكى تصنع نصاً أدبياً له قيمته، ولكن حينما تدخل هذه الأفعال فى الجمل السابقة وتترابط مع عناصر الجمل الأخرى، تنتج لنا هذا المشهد الرائع والقريب إلى الشعرية منه إلى النثرية. بل إن الكاتب هنا جعل النص كله حركة آنية على الرغم من اعتماده على الفعل الماضى أكثر من صيغة المضارع، فقد جاء فى الفقرة (١٢) فعلاً مضارعاً، بينما جاء فيها (٢٩) فعلاً ماضياً، رغم ذلك فإن الحركة لم تتوقف فى المقطع نهائياً من أوله إلى آخره، وكل مقطع من مقاطع الرواية يمكنك أن تجعله مركزاً تتفجر من حوله الأحداث، وربما يشى هذا بإمكانية التقديم والتأخير فى الأحداث ، ولكن هذا لا يمكن فعله وقوله. حيث إن كل حدث يمكن أن تنطلق منه إلى الأحداث السابقة عليه أو اللاحقة به، وذلك لسبب الترابط العضوى بين وحدات الرواية والذى صنعه الأسلوب الروائى الخاص بالرواية.

(٣)

لغة الخطاب في رواية (قدر الغرف المقبضة):

تختلف عن الرواية السابقة. فإن صح أن كلمة (الأيام) تدل على الزمان فكلمة (الغرف) تدل على المكان، فالرواية الأولى سياحة فى زمان مجموعة من الأشخاص المتصوفين، أما الثانية فهى السقوط فى مكان تتغير ملامحه ولا يتغير تأثيره. والرواية الأولى تشير إلى تغيرالزمان والأحداث فيه، والثانية تشير إلى تغير المكان وثبات الأثر وتراكمه على النفس. ومنذ الجملة الأولى والرواية تعرض سوء الفهم بين عبد العزيز والمكان، وأن العادات والمبادىء الراسخة فى نفس عبد العزيز تجاه المكان كانت صحيحة، وأن نتائجها كانت نتائج متوقعة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(والرواية رحلة فى الذاكرة، ذاكرة الأيام من زاوية، . تبدو غريبة غير مطروقة فى التجارب الروائية، أو غير موجودة إلا بقدر ما عند بلزاك. وهى زاوية توحد المكان – قدرياً – فى وجدان الكاتب. وتصبح حياته سلسلة انتقالات عبرمكان واحد. يجده فى كل بلد ينزح إليه لا يفارقه..)[٦٩] . وتبدأ الرواية بجملة الذكرى المتكررة (هذه الدار ريحها ثقيل..)، الرواية، ص٣ . والجمل التى تصور سوء الأماكن كثيرة، وأن أثر الأماكن موجود فى كل شىء أهمها الرزق. وهذه الجمل مثل (البلد مكتومة مكبوسة تلتبك فى بعضها الدور والحارات كما تلتبك شلة الخيوط) الرواية، ص ١٢ . (هذه الدور القديمة والأبنية الصغيرة تقف فى أماكنها هذه خالقة للناس ضيقاً وعنتاً فى حياتهم)، الرواية ص ١٣ ، (الناس تبقى فى هذه الجحور تأكل بعضها)، ص١٣ ، (الناس هى الناس على كل حال.. لكنها العتبات) ص١٥ . (كأن فى القلوب كلها شىء مكسور ذليل مناطه هذا البيت)، الرواية، ص ٣٠ (لماذا نرمى فرائس للحيطان الجرباء والقبح، أى قوة ضارية وحشية تعطل قدرتنا على صنع الجمال لأنفسنا، أى قدريحبسنا فى هذه الأحقاق بلا مفر)، الرواية، ص٦٧ ..

والجمل التى تصور – بأسلوب قاس – بشاعة الأماكن تمتد بطول الرواية، فلا تخلو فقرة من الرواية من أولها إلى آخرها إلا وفيه ذكر للمكان، ولا تخلو صفحة من تصوير الاحساس بالانقباض فى الأماكن.

والأسلوب فى الرواية يعتمد على التذكرمن البداية، والتذكر والاستبطان صفتان أساسيتان فى أسلوب الرواية، ولذا فإن تداخلات اللغات الأخرى فى الرواية تجرى فى قناة اللغة الرسمية فى مجملها، وكأن المؤلف يعتمد لها اللغة العلمية لغة الحقائق، ولغة التعليل، حتى الكلمات الحوارية أتت فصيحة، ويتداخل صوت الراوى مع صوت عبد العزيز فى أحيان كثيرة، حتى ربما لا نستطيع التمييز بينهما فى بعض المقاطع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(وضعوه فى زنزانة وأغلقوا عليه. عارية تماماً ونظيفة. وقف وسطها بالضبط وزعق، ردت الجدران موجات الصوت إلى جسمه، جرب هذا مرة ومرة ثم ضحك. هذه الجدران والشباك والباب قادرة على أن تحول الإنسان إلى قزم، إلى حشرة تخبط برأسها لاتدرى أين تذهب. بعد قليل فتح عليه الباب) ، الرواية، ص٨٦. فيتضح فى الفقرة السابقة صوت الراوى من كلمة (وضعوه ... حتى ثم ضحك) ، ثم يأتى صوت عبد العزيز من كلمة (هذه الجدران وحتى.. أين تذهب) ، ثم يعود صوت الراوى مرة أخرى، ويكثر هذا التداخل فى الرواية.

* * *

والإيقاع اللغوى فى رواية (قدر الغرف المقبضة) إيقاع متماوج، فهو يلامس أرض الواقع فى فقرات متعددة، ويعلو ليصبح فلسفة مثالية فى فقرات أخرى. ويتضح هذا الإيقاع فى أسلوب الرواية بين الأماكن الاختيارية والأماكن الإجبارية. فحينما تتعرض الرواية لسوء الأماكن الاختيارية تلامس الواقع، حيث إن سوء البيوت توهم بقدر من الحرية لساكنها، ولذا فإن الواقع به مساحات للاختيار والحركة.

أما عندما تتعرض لسوء الأماكن الإجبارية (السجون) فإنها تحاول أن تتخلص من محدودية المكان فى مساحات العقل والروح، وهنا تلجأ اللغة للفلسفة، وحيث إن بعض النتائج المنطقية تكون غير منطقية وغير واقعية فى بعض الأحوال. فحينما يصف البيوت الريفية نجد كلمات: (بيت – عزبة – ممشى – الجدة – مواقد الكيروسين – ينضح – يتحلقون – شمس الظهر – جهداً – مربع الشمس) ، الرواية ص ٢٣ .فالكلمات جميعها تمس البيوت الريفية، وما كان يحدث فيها فى فترة الخمسينيات والستينيات، فجميعها كلمات نبتت فى أرض الريف المصرى. وقد أخذت من مفردات الواقع لتبنى واقعاً روائياً جديداً يناسب مفردات الواقع الروائى .

وقد يرتقى المؤلف باللغة ليصل بها إلى درجة الفلسفة الصوفية فى بللورات شعرية مؤثرة وجارحة فى كل قلب نابض، ويمكن اختيارهذا المقطع من الرواية للبرهان على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كثافة اللغة الشعرية والفلسفية. (وقد حدث أن ألغيت الأحكام العرفية وتم الإفراج عن المعتقلين، وبقى فقط من ضدهم أحكام بالسجن. وقد كان يوماً عجيباً. شملت عبد العزيز روح عميقة من الصفاء والرضا والابتسام. كان يعرف أن هذا الصفاء هو الهزيمة النهائية، لكنه لم يأبه أو لم يستطع أن يأبه. بدأ ينتقى لنفسه من متاع الراحلين حشية أو وسادة أو قمطراً واطئاً أو ما شابه ذلك . مضى ينظر يختار لنفسه الركن الذى يروقه لفراشه، فرغم التشابه بين الأشياء فى القبح، إلا أن ثمة فروقاً توهم الواحد أن بوسعه أن يتخذ فى التميز بينهما قراراً.

يشرع بصيرته فى الأيام القادمة فيجدها عجافاً مجدبة، يستريح لهذا قلبه. ما أروح الهزيمة للنفس والخلو من الأمل ومن الرغبة فى المكابرة. حينئذ لا يكون الحزن حرداً. بل نوعاً من العلة غير ذات الوجع يضوى منها الجسد والروح حتى الموت فى سلام. وتكون الدموع باردة غير مالحة والشوق نسمة طرية تدفع قلع الجسم الأبيض إلى شواطىء الموت. إذ ذاك مضت آخر عربة بالمعتقلين وتقبب الفراغ.

وفى لحظة سادت الموقع كله حالة ذعر مخيفة. رقد العساكر فى وضع استعداد خلف مدافعهم الرشاشة. الجنود على منصات الأسوار أشرعوا البنادق. فرق تمشى فى طوابير وخطوات عسكرية تحركها نداءات عميقة مأساوية، يعقبها صك مئات من كعوب الأحذية الثقيلة للأرض فى لحظة، أو صفق الأكف لمعدن البنادق فى خبطة. مفاوضات مع مأمور السجن حول مالا يعرف عبد العزيز. الوضع يتدهور بسرعة. المسجونون كلهم أمام العنبر. فجأة يجرون هرباً والرصاصات تنطلق فى أثرهم. على باب العنبر يسقط لويس وهو لصق عبد العزيز، تتفجر رغاوى بيضاء وردية من ثقب فى أعلى فخذه، وينطلق عبد العزيز فى العنبر صارخاً: أن لويس مات.

بمقتل لويس شمل الموقع كله صمت رهيب. نقل الجسد إلى غرفة المستشفى. يحتضر فى تصميم رغم المحاولات اليائسة. الناس تتكلم همساً وتروح وتجىء لا يسمع لوقع أقدامها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حس. لكن الحقيقة تفعم كل نظر وكل حس.. جسد لويس ممدد على كل الأيام على كل الآفاق يخضبها بالدم. أى قوة يكتسبها جسد إنسان إذ تخترقه رصاصة الظلم فترديه ينزف، أين كان ذلك فى عينى لويس قبل القتل.

لا يتذكر عبد العزيز إلا أن لويس كان أكثر الناس رقة ووداعة. ربما لهذا أو ربما لجلال طقس الافتداء بالدم مازال بعد لازماً رغم أن الرصاصات تنطلق بعد كل يوم فى طول مصر وعرضها ويسقط القتلى.)، الرواية، ص ٩٨، ٩٩.

جاء اختيار المقطع السابق لكثافة اللغة وتنوعها، وتناسقها مع بعضها البعض، والانتقال بالحدث عبر الأزمنة الثلاثة (الماضية – الحاضرة – المستقبلية) فى تناغم يصل إلى حد الشاعرية الروائية. فالماضى فى (إلغاء الأحكام العرفية) ونتيجته على المسجونين (خروج المعتقلين). ونتيجته على عبد العزيز [حرية الاختيار بين الحشايا والوسائد والأركان]. والانتقال من الماضى إلى تصور للمستقبل (حيث الارتياح للهزيمة حتى الموت فى سلام). ثم العودة إلى اللحظة الآنية (حيث استعداد العساكر فى جميع المواقع)، وتأتى نتيجة هذا الاستعداد (مقتل لويس وهو لصق عبد العزيز).

وهذا السرد الذى يتحدث عن الموضوع بلغة أشبه بالرسمية الموصوفة بشكل أدبى (رقد العساكر فى وضع استعداد خلف مدافعهم الرشاشة – الجنود على منصات الأسوار أشرعوا البنادق – فرق تمشى فى طوابير – خطوات عسكرية تحركها نداءات عميقة.. وغيرها). والأسلوب يجمع الكثير من التناقضات، حتى الفكرة الروحية غير صادقة، فالمستقبل الذى توقعه عبد العزيز هو (العلة غير ذات الوجع يضوى منها الجسد والروح حتى الموت فى سلام...) ولكن النتيجة قد جاءت مخيبة للآمال (على باب العنبر يسقط لويس وهو لصق عبد العزيز... أن لويس مات). فالموت فى سلام، وانضواء الجسد والروح، كل هذه الأمنيات جاءت النتائج فيها عكسية حيث قتل لويس برصاص الجنود. والتناقض الفلسفى الذى فكر فيه عبد العزيز بين رصاصات الظلم الذى يقتل، وبين قوة المظلوم الذى مات بهذه الرصاصات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واستخدام الأفعال المضارعة والماضية – فى المقطع – يكاد يكون متساوياً تقريباً، ففى الفقرة الأولى يأتى النص بعشرة أفعال مضارعة مقابل تسعة أفعال ماضية. بينما يتبدل الحال لسرعة السرد والوصف فتأتى الأفعال المضارعة أضعاف الأفعال الماضية. ففى الفقرات الثلاثة بعد الأولى، يرد فى النص اثنان وثلاثون فعلاً مضارعاً مقابل تسعة أفعال ماضية. مما يشى أن الأسلوب يميل إلى وضع المتلقى داخل الحدث، وكذلك يتداخل صوت عبد العزيز مع الراوى، ويدخل الراوى بصوته مرة أخرى مع عبد العزيز ويلجأ السرد للمفارقات الأسلوبية فى الوصف، وذلك بقصد السخرية الاجتماعية مثل:-

- (يتفكر فى المحامى النوبى الذى يقبع فى الظهر خلف الجدار ويمنى بيده على مرأى السيدات فى الطبخ. كيف يجمع بين صورته هذه وصورته لابساً حلة أنيقة حاملاً حافظة أوراقه وذاهباً لعمله) ، الرواية، ص١١٠ .
- (يجد عبد العزيز فى جلسة العصر جنب دورة المياه سلوى.) ، الرواية ص١١٢ .
- (إذا جاء صيوف بادرت تخدمهم بنشاط وترحيب. تتحرك بين الغرفة والحصيرة جنب دورة المياه فى اعتداد.) الرواية، ص ١١٣ .
- (ويبقى كدس البيوت فى منخفصه بين الترعة والسكة والمزلقان ومبنى المباحث.) ، الرواية، ص ١١٥ . فتأتى الكلمات فى الأمثلة السابقة لتصنع مفارقات أسلوبية تميل إلى السخرية الحادة.

فالمثال الأول يأتى بثنائية الشخصية فى شكلها الاجتماعى المهيب، وفى تقوقعها داخل محتواها المنغمس فى العادات المرذولة، وهذه الثنائية والازدواجية تتولد من سوء الحال وقلة المال ومصيبة الطلاق، وعدم وجود بدائل للرذائل. وفى المثال الثانى تأتى النتيجة على عكس التوقع، فدورة المياه على السطوح قبيحة، ورائحتها غير مريحة، والجلوس بجوارها يبعث فى النفس الضيق والملل، ولكن الرواية تضع لعبد العزيز السلوى حيث يخرج من مجتمع ليس له فيه ناقة ولا جمل فى الزمالك حيث النساء معطرات، مماجعل السلوى هنا ضرورية ومبررة فقد عاد عبد العزيز إلى قدره فى الغرف المقبضة،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهناك ألفه بينه وبين القبح. والمثال الثالث يصورامرأة بعيدة عن الجمال والشرف، وقد أضافت فقرها إلى فقر عبد العزيز لتنتج سوء أخلاق واعتداد بالنفس، ومن الطبيعى أن يأتى هذا الاعتداد جنب دورة المياه. أما المثال الرابع فإنه يصورألوان الموت المتعددة فى أرض الفرنوانى: فالترعة تغرق من أراد الاستحمام لنظافة أو غسل. والسكة تقتل من أراد الوصول إلى هدفه وغايته. والمزلقان يقتل من أراد المرور. ومبنى المباحث يقتل من أراد الكلام. فالسرد هنا يقصد إلى السخرية قصداً، بل إنه أسلوب تتميز به الرواية تحت عنوان (شر البلية مايضحك).

(٤)

وتأتى لغة الخطاب فى رواية (الأخت لأب)؛ لتصور نوعاً من اختلاف وجهات النظر بين شخصيات تنتسب إلى أسرة واحدة وبين أسرتين تربط بينهماعلاقات المصاهرة. وبطل الرواية (شوكت)، والخلاف كله حوله. فالخلاف بين الرجال: بين والد شوكت وبين جده لأمه. فوالده لا يأتى إلى البيت إلا قليلاً، وهو أغلب الوقت فى سفر، ليست له مواعيد للسفر أو الحضور. وجده لأمه موظف حكومى بالشونة له مواعيد خروج رسمية من بيته إلى عمله، ومواعيد حضور من عمله إلى منزله. وخلاف بين خال شوكت وبين عمه، وتهديد العم للخال وطرده من البيت.

أما الخلاف بين النساء فيتمثل فى الكراهية المشتدة والممتدة بين أم شوكت وزوجة أبيه وزوجة أخيه لأبيه. والخلاف بين شوكت واخته مبروكة، وإحساسه بكراهيتها الشديدة له. وتأتى هذه الخلافات فى شكل صراعات منتظمة فى أسلوب واحد فى النص الروائى. وقد تخلت الرواية عن اللغة العامية تماماً، ولم يرد فيها من اللغة العامية، إلا إشارة لأغنية شعبية (أغنية السبوع). (برجالاتك برجالاتك.. خاتم دهب فى اصباعاتك)، الرواية، ص٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد اتكأت الرواية على الموروث الشعبى فى هذه الحادثة، وأدخلت المعتقدات المصرية لتكون ضمن وحدات العناصر الروائية مثل الداية ودورها من يوم الولادة وحتى يوم السبوع. (قالت عنه أم عساكر:

- إنهن السبع حبوب.. الملح والبن والحلبة والعدس، والقمح والشعير والفول..! ثم قالت:
- لتعمر مخازن وليدنا بهذه الحبوب ولا يخاف الفقر.)، الرواية، ص٢٦.

ويلاحظ على لغة الرواية:

- خلوها من العامية، وميلها إلى الفصحى كل الميل، بل إنها فصحت العامية فى كثير من الأحيان مثل: (الحشرجات المسرسعة الملهوجة)، الرواية، ص٧.
(أنت مددت يدك على امرأتى أمس مساء)، الرواية، ص٣٠.
(قد يموت لو حاشوه هنا)، (خله يسافر)، الرواية ، ص٣٢.
(وما ينتهى اللعب حتى يكونوا غرقانين عرقاً مائتين تعبا)، الرواية، ص٣٧.
- ويأتى السرد بالكلمات العامية التى لها عمق تاريخى فصيح مثل:
(ليلة السبوع [بكبكت] حلة الأرز باللبن على ألسنة النار فى الكانون)، ص٢٥.
(والبكبكة: المجئ والذهاب، الازدحام – [بكبك] الشىء: هزه ، طرح– بعضه على بعض)[٧٠].

– وقد تأتى الرواية بكلمات متقعرة مثل:

(عيال كثيرون [تكأكأوا] حول الأم) الرواية، ص٢٥، وحادثة عيسى بن عمر النحوى مشهورة عند النحويين . (الجمال مذعورة عبيطة تشرئب برؤوسها تقاوم جذب المقاود وتبغم [بغاماً] باكياً)، الرواية، ص٤٠. (والبغام: صوت الظبية. [بغمت] الظبية – بغاماً، وبغوماً صوتت إلى وليدها بألين صوت)[٧١].

– وقد تتكرر الجملة لوصف المكان مثل:

(تحت النخلات فى الجرن الذى تطل عليه شرفة الدوار) فقد جاء هذا الوصف فى الصفحة رقم (١٣)، والصفحة رقم (١٨)، والصفحة رقم (٢٩). وهذا التكرار لإيقاظ وعى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتلقى بأن الرواية على أرض الواقع، وأن هذا المكان غير مقصور على حادثة واحدة، ولكن تتكرر الحوادث المختلفة فى المكان الواحد.

- وتتفوق الكلمات التى تدل على الحدث فى الرواية عددياً على غيرها من الكلمات التى تدل على الوصف. فمثلاً تشتمل الصفحة السابعة على عدد سبع وأربعين كلمة دالة على الحدث ما بين فعل مضارع واسم فاعل ومصدر وغيرهم. بينما تشتمل نفس الصفحة على عشر كلمات تدل على الصفة. لتصبح نسبة الفعل إلى الصفة = $\frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}} = \frac{٤٧}{١٠} = ٩ : ٢$ تقريباً. وهو ما يؤكد عليه بوزيمان أن الكلام الأدبى يكثر فيه الأفعال على الصفات.

- الحوار فى الرواية جميعه باللغة الفصحى، حتى بين المتحاورين من عامة الشعب:-

(قالت الداية: نريد على رأسه عمامة.. ليكون عالماً فى قلبه نور..

والأم ردت بهدوء وحزم: أريد على رأسه طربوشاً.. أريده أفندياً..) الرواية، ص٢٦.

والرواية تقول أن أحداث العامة يمكن أن تصور وتسرد وتوصف وتتحاور بشكل فصيح، فالرواية كلها تدور حول أحداث عامية إلا أنها تخلت عن اللغة العامية، واستبدالها بالفصحى لتحقيق أهدافها، وفى ظنى أن المؤلف لم يستطع أن يتخلى عن العامية بشكل كامل، مما اضطره أن يفصحها لتعطى المدلول العامى مثل (مددت يدك على زوجتى)، وهذا التعبير فى العامية يختلف عن ذلك بقليل (مديت ايدك على مراتى)، وكذلك بعض الكلمات الأخرى التى فصحها المؤلف فى السياق وهى عامية مثل (المسرسع) فليس لها أصل فصيح، ولكنها تعنى فى العامية (الصوت المرتفع والناشز عن الأصوات المحيطة به).

وعلى الرغم من ذلك فإن الرواية تعتمد فى مجمل أسلوبها على اللغة الجزلة، مع تطعيم هذه اللغة بالألفاظ العامية المتفصحة، أو الفصيحة وكثيرة الاستخدام فى العامية. والسرد ينتقل دائماً إما إلى ذكرى عند شوكت، ليختلط الحاضر بالماضى مثل: (تعالى..!

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يهز رأسه مؤكداً ويجرى لاحقاً بها. وقد غضبت عليه مرة وهما يلعبان، ولم يتحقق ماذا كانت جريرته، وهى لم تقل له شيئاً.)، الرواية، ص٩.

وإما ينقلنا إلى أثر هذا الحوار فى نفس البطل (شوكت) مثل:- (أعرف إذا لم تكن تعرف.. نحن سمر.. السمار لنا.. والبياض عار علينا..!! وقبض على قلب شوكت خوف من هذا الإعلان الحاسم)، الرواية، ص١٠. وإما ينقلنا إلى النتيجة التى تمخض عنها الحوار، وهذا هو الأكثر فى الرواية.

والأسلوب الروائى ينقل أجواء الريف وواقع القرية الاجتماعى من خلال مفردات الحياة اليومية، ومفردات الواقع الاجتماعى فكلمات: (الحقول – شطوط الترع – جميزات – شجرات سنط – الكانون – موقد الكيروسين – أرز باللبن – الداية – جلباباً فلاحياً – الزريبة – الفراريج – النخلات – الجرن – الدوار – الغيط – الجلباب الكشميرى)، كل هذه الكلمات من المجتمع الريفى وواقعه فى الفترة التى جرت فيها أحداث الرواية.

ويفرق السرد بين بيئة الفلاحين وبيئة الأفنديات، وأن العلاقة بينهما جاءت عن طريق المال ليس إلا، فيتضح أثر العامل الاقتصادى فى هذه الرواية، كما تتضح نتائجه الاجتماعية. فوالد شوكت لم يتزوج أمه إلا لأنه كان غنياً، وجد شوكت لأمه موظف فى الشونة وله مركز مرموق، والناس تتقرب إليه بالهدايا الثقيلة. ويجىء التفريق بين هاتين الطبقتين من خلال إيجاد العلاقة بينهما فوالد شوكت تزوج بنت الموظف الكبير بالشونة، فكلاهما فى حالة اقتصادية متساوية تقريباً. ولكن الاختلاف بينهما كبير فى وجهات النظر، وسلوك كل شخصية وقد تأتى التفرقة من المؤلف من باب اختلاف الأسماء، فبيئة الأفنديات تسمى (شهرت – حكمت – جودت – شوكت)، أما بيئة الفلاحين فتسمى (مبروكة – بخيتة – أم عساكر). وتتضح التفرقة فى نقطتين تركز عليهما الرواية هما (اللون – الوظيفة). وتأتى رغبة الفلاحين على لسان أم عساكر (الداية)، التى تتمنى للمولود أن يصبح أزهرياً يتعلم الدين ويعلمه، أما رغبة الأفنديات فتأتى على لسان أم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شوكت، والتى تنحدر من بيئة الأفنديات، فإنها تريد المولود تركياً يلبس الطربوش ويكون موظفاً فى الحكومة.

(٥)

أما لغة الخطاب فى رواية (طرف من خبر الآخرة)، فتستخدم أسلوباً يختلف عن الأساليب السابقة، ليس لشدة التصاقه بموضوعه فحسب، بل لأن المؤلف اخترع أسلوباً روائياً لوقائع ميتافيزيقية لتصبح واقعاً مرئياً ومشهوداً، وينال من القبول درجة عالية. وأسلوب الرواية مؤرق لدرجة كبيرة حيث إن الموضوع يعتمد على الموروث الدينى، وهذا الموروث الذى يعتبر فى الرواية (بؤرة الأحداث)، إنما يتحدث عن عالم غيبى، وهو معتقد وأمر يقينى، ولكنه غير مرئى فى الزمان الحياتى ولا المكان، ولا يقبل مشاهدته فى الواقع، فيأتى الأسلوب ليضع الأحداث فى زمان ومكان من خلال لغة جديدة، ومنطق أسلوبى مغاير، وشكل روائى مستحدث، ولتصبح الفكرة واقعاً ملموساً ومرئياً ومعاشاً.

وهذه الرواية جديرة بالدراسة بشكل موسع ومفصل، حيث إنها تمثل نموذج الرواية العربية المستفيدة من التراث الإسلامى والعربى والمصرى، فى تجربة شديدة الحساسية، وهى تجربة الموت، والحساب. والرواية تصنع أسلوباً جديداً يربط بين المألوف وبين غير المألوف، وتربط بين المجرب وبين المستقبل الغيبى، ويعرى الواقع بين استخدامه للشريعة كنظام للقهر، وبين حقيقة الشريعة التى تعطى للبشر المساواة وعدم التفرقة بينهما فى المواجهة.

وتبدأ الرواية منذ العنوان بالغوص فى الموروث الدينى (طرف من خبر الآخرة)، والعنوان منتظم فى شكل لغة دينية، تميل إلى تحديد الموضوع الذى سيتحدث فيه الفقيه، فهو عنوان دينى أكثر منه عنوان روائى، وقد استخدمت الرواية المفردات الدينية لتكون عناوين، وهى عناوين مرتبة ترتيباً منطقياً فى البناء الروائي (الموت – القبر – الملكان – الحساب – النشور) ولكل عنوان مدلوله ومفهومه فى الدين الإسلامى العظيم، فالموت نهاية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للدنيا وبداية للآخرة، والقبر أول بيت من بيوت الآخرة، والملكان يسألان الميت فى قبره، والحساب هو موقف العبد بين يدى الله ليعرف العبد أأحسن أم أساء؟، والنشور هو الخروج من هذه القبور إلى لقاء الله. والنشور فى الآخرة يسبق الحساب، ولكن فى الرواية قصد المؤلف أن يجعل الحساب مع الملكين (ناكر – نكير)، فى محاولة لصناعة أحداث وأشخاص روائية.

ومنذ البداية والرواية تتحدث بلغة مجهولة عن أحداث وشخصيات مجهولة، ويختلط الوصف بالأحداث، والكلمات مغرقة فى تهويمات غريبة، فمنذ البداية تصف الرواية:- (باب كبير له عقد عال جهم بسيط الزخرف، فى جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم. المصراع من غليظ الخشب المحزم بصفائح الحديد، المدقوق فيها مسامير كبيرة الرؤوس. الرحلة إلى هنا محتومة، والنية تولد فى لحظة صمت مبهمة، لها أصداء ربما تفوت السمع، لكنها تصيب القلب. تظل تنقر على جلده المشدود حتى يكون خوف آت من مشاهد معروفة ومن مشاهد غير معروفة، من تجارب مذكورة وأخر قبل التذكر، وعليه فهو خوف لا يمكن الفرارمنه، ولا يمكن اقتسامه مع الآخرين. فهم خائفون حتى لا يرى بعضهم بعضاً.

إنما ينبغى أن يرحل الواحد بخوفه كما يرحل المجروح بجرحه يطلب له الطب حيث يكون للخوف طب.)، الرواية، ص٣. فالبيت بيت الجد، وجميع أهل القرية يذهبون إليه، ولكنهم يذهبون بعد الموت فتقيد أسماؤهم فى دفتر الأموات، والموت مخيف وخبرة الناس به محدودة للغاية، فهم يعرفون منه شيئاً ويجهلون أشياء والشفاء منه أمر مستحيل. ولهذا الغموض الذى يكتنف الموت، يأتى الأسلوب موغلاً فى هذا الغموض، حتى لتظنه يتحدث عن القبر فتجده يتحدث عن البيت، والعكس كذلك. وكل اللحظات التى تأتى خارج الزمن الحياتى يدخلها المؤلف فى زمن معاش فنجده يكثر من استخدام الأفعال المضارعة، فيرد فى الصفحة الثالثة ستة عشر فعلاً مضارعاً، ولا يرد فعل ماض واحد، وفى الصفحة الرابعة يرد سبعة عشر فعلاً مضارعاً مقابل الإتيان بفعلين ماضيين فقط.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعتمد الأسلوب الروائى فى الرواية على التنوع الكلامى الذى يؤخذ من بيئة ريفية ذات أفكار سطحية ليطور المؤلف هذه الأفكار، لتصبح مرة صوفية وأخرى فلسفية، وغيرهما لمراقبة سير عجلة المجتمع، فالحفيد يفرق بين كتب الجد القديمة وبين الكتابة الحديثة، ويصبو إلى القديم، ويقارن بين اعتدال الحروف واعتدال الناس، ويتضح له أن الحروف تملك أخلاقيات لا تملكها الناس (ويتوله بكتب الجد، حيث الحروف مزينة بأنواع من العلامات لكل دلالته. ويحب كذلك رسوم الكتب. هى لا تشبه الناس أو الناس بالأحرى لا تشبهها. والعبرة على أى حال بما فى هذه الصور من العلم والحزن.)، الرواية، ص١٠.

والحفيد يبحث عن الحقيقة، ويجد أن الحقيقة لها شقان (الحياة شق الحقيقة، وشق الحقيقة الآخر هو الموت)، الرواية، ص١٢. ولذا فإن كلمة الموت قد تكررت كثيراً خلال الرواية، وقد تكررت أكثر من كلمة الحياة؛ ففى الصفحات العشرين الأولى، (الفصل الأول) من الرواية تتكرركلمة الموت وما يدل عليها إحدى وثلاثين مرة، فى الوقت الذى تكررت فيه كلمة الحياة تسع مرات، أى أن نسبة استخدام الكلمات الدالة على الموت إلى الكلمات الدالة على الحياة حوالى ٣ : ١ تقريباً.

كما استخدمت الرواية كثيراً من الألفاظ الصوفية مثل: (الحقيقة – الرحلة – النية – التجربة – منذور – المشتاق – الصبر – الوجدان – الشغف – التواصل – الباكين – العارف – الحكيم وغيرها من مفردات الصوفية)، ولم يستمد الأسلوب من الصوفية فقط بل يتأثر الأسلوب فى الرواية تأثيراً كبيراً من بداية الرواية وحتى نهايتها بالتراث الدينى، المتمثل فى القبر والموت والحوار الطويل بين الفلاسفة المتمثلين فى الملكين والميت. فالأسلوب يصور شقى الحقيقة من وجهة نظر الرواية، فهو يربط دائماً بين الموت والحياة، فيربط بين أسئلة الملائكة للميت، وبين حياة البشر خارج القبر، يربط بين سلطة الملائكة التى تكشف الأخطاء وتنيرالطريق وتسامح المخطىء فى رقة وجمال، وبين سلطة الحكومة خارج القبر وقهرها وتعسفها فيتضح هذا التناقض بين القهرالسلطوى فى الدنيا والقائم باسم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدين، والذى يدخل نجوم السينما والمشاهير والأغنياء فى فردوس الأرض، وبين الفردوس الحقيقى الذى يدخله الطائعون لله.

(**ناكر:** ويذبغى أن يكون العسف فادحاً سواء أكان جحيماً أو طرداً من مملكة الرب، أو تعذيباً، أو سجناً، أو نفياً، أو سقوطاً فى الفقر، أو سقوطاً فى العار.

الميت: ويكون الفردوس رائعاً سواء أكان جنة أو مملكة الرب، أو رخاء موعوداً، أو كان حياة البذخ يحياها الأثرياء والنجوم وتصورها الصحف، وتعرضها على الناس.

ناكر: ويكون الحلم، مع الفردوس والعسف متمماً للثالوث)، الرواية، ص٥٤.

الميت وناكر ونكير مرتبطون بالواقع وهم ينتقدونه، ناكر ونكير من الشخصيات الروائية المرتبطة بالحياة والواقع الروائى، أكثرمن ارتباطهما بالتراث الدينى الإسلامى فى النص الروائى، وهم ينتقدون الأنظمة، وقد ضما صوتيهما إلى صوت الميت، حيث الفقر عار، وحيث إن بعض الحكومات تضع شعوبها فى جحيم، وجحيم السلطة يتمثل فى التعذيب والسجن والنفى والفقر والعار، وقد تقوم السلطة بصناعة فردوس أرضى لأناس بلا علم أو فضيلة، اللهم إلا ما ملكتهم من جاه أو شهرة.

فيكشف الحوار بين الميت والملكين العيوب الاجتماعية، حيث إن شريطة الصعود فى هرم السلطة هو النفاق، والنفاق ليس إيماناً أو كفراً، ولكنه حالة ثالثة بين الحالتين، فقد أخرجت الرواية صوتى ناكر ونكير من القبر لينتقدا الواقع الاجتماعى فى شريعة السلطة والمؤسسات والمعابد وغير ذلك، ولذلك فإن نقل الملكين بهذه الصورة قد أخرجهما من الصورة الدينية ليحملا دلالات عصرية تستطيع أن تكون ملتحمة مع الواقع الاجتماعى، بل تصبح صورة الملكين مشهداً لممارسة الفعل فى الواقع الاجتماعى بالرضا أو عدم القناعة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٦)

وأما لغة الخطاب فى رواية (المهدى) فيمكن تلخيصها فى النقاط الآتية:

- تميل الرواية إلى استخدام الأفعال المضارعة، فتأتى ضعف الأفعال الماضية تقريباً، ففى المشهد الأول والذى يبدأ من الصفحة الثالثة وحتى الصفحة السابعة، تستخدم الرواية خمسة وسبعين فعلاً مضارعاً مقابل استخدامها لثمانية وثلاثين فعلاً ماضيا. ويندر استخدام الفعل الأمر ليصل فى المشهد السابق إلى ثلاثة أفعال أمر فقط. ويكثر استخدام الأفعال الناقصة وبخاصة (كان ، يكون)، مما يشى بأن المؤلف يكتب من الذاكرة رغم رسمه للأحداث فى صورة آنية، وحركة مستمرة.

- يتنوع الكلام فى الرواية ليأتى بطبقات متعددة، فهناك طبقة أهل الطريقة الصوفية، وطبقة الإخوان المسلمين، وتمثل الطبقتان الاتجاهات الدينية التى كانت سائدة فى مصر فى فترة الخمسينيات والستينيات. وهناك طبقة العمدة وعائلته وأنصاره، والعمدة لا يحتمى فى السلطة، بل إنه يحتمى فى أسرته الكبيرة العدد، وهى التى تمنحه اللقب لعددها وليس لجدارته واستحقاقه لهذا اللقب. وهناك طبقة عامة الشعب الذين يتبعون كل دعوة، سواء من العمدة أو من الإخوان أو غيرهما.

- تناولت الرواية موضوعاً شائكا لدرجة كبيرة، وهو موضوع الدعوة إلى الإسلام. وجاء هذا التناول على أرض الواقع، وإن كان غير مطابق للشريعة الإسلامية، حيث إن دعوة (عوض الله) للدخول فى الإسلام جاءت من منطلق حاجته للطعام والشراب والمسكن، وجاءت عن طريق الغلبة وارتفاع صوت الإخوان وانخفاض صوت (عوض الله) وحياؤه، مما جعل سيد الحصرى – من أهل الطريقة – يقول: (لكن هذا الصخب ينفى الحكمة عن القراءة، وهذا العنف فيه مظنة الإكراه)، الرواية، ص٤٠.

- ويعتمد الأسلوب على المفارقات بين صحة العقل، والنتائج المترتبة عليه، فهناك التباين بين الاتجاه الدينى عند (عم علي أفندى)، وهو أحد أصحاب الطريقة، وبين (الأخ طلعت) عضو جماعة الإخوان، وكذا التعارض بين المعلم عوض الله وبينهما،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما لغة الخطاب في رواية (محاولة للخروج):

فيمكن تلخيصها فيما يلى:

(١) يكثر استخدام الأفعال المضارعة بالنسبة للأفعال الماضية حتى تصل النسبة بينهما إلى ٣ : ١، ففى الفصل رقم (٧) وهو الأخير من الرواية نجد أن المؤلف يستخدم فى الصفحات الثلاثة الأولى رقم (١٤٥، ١٤٦، ١٤٧)، ستة وستين فعلاً مضارعاً، بينما يستخدم فى الصفحات نفسها اثنين وعشرين فعلاً ماضياً، ولم يرد الأمر فى الصفحات إلا مرة واحدة. لا يستخدم المؤلف اللهجة العامية فى روايته، مما جعله يفضل الفصحى على قناعة أن الفصحى تمتلك امكانيات تؤهلها لنقل الأحاسيس واللهجات دون التحول عنها إلى غيرها.

(٢) لم تتنوع طبقات الكلام فى الرواية كثيراً سوى فى الفصل رقم(٦) حينما حاول نقل اللهجات الريفية للغة فصيحة وذلك أثناء زيارة (حكيم وإلزبث) قرية حكيم. استخدمت الرواية الألفاظ الدالة على الأزمنة الخارجية (عن القصة) لتصبح اللحظة الحاضرة ممتدة ومرتبطة باللحظات الماضية حتى نصل من العصرالحديث إلى عصور مصر الفرعونية.

وهناك عدة سمات قد اشتركت فيها جميع روايات قاسم كالقرية والموت والحب،

أولاً: القرية:

لم تخل رواية من الروايات من وصف القرية، فجاءت القرية فى رواية (أيام الإنسان السبعة) كمضاد للمدينة، فأهلها طيبون لدرجة السلبية، وهم مدفوعون للفعل، إنهم يفعلون ما وجدوا عليه أباءهم، ولو كان أباؤهم لا يعقلون، لا يتأثرون بما يحيط بهم كثيراً، يرون الحياة بعين واحدة، هى عين المسافر، ويعرفون فى المدينة مقام سيدى أحمد البدوى، وهم يخافون من أهل المدينة، حيث الفوارق بينهم عديدة.

أما قرية (قدر الغرف المقبضة) فهى المكان الضيق المقبض مشكلاته متعددة بين الخوف من خروج أحدهم من البيوت ليبنى بعيداً عنها، وبين مشكلات ناجمة من ضيق الدور، والنساء متعاركات، وأهل القرية فقراء. بينما القرية فى رواية (طرف خبر الآخرة)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تأتى كشق للحقيقة، حيث إن الموجودين فى القرية هم الأحياء، وهم يختلفون عن أهل القبور. أما القرية فى رواية (الأخت لأب)فهى قرية المشكلات النفسية بين الأشقر والأسمر، وبين الفلاحين والأفنديات، وتوضح الرواية قضايا العلاقات الريفية، فهناك المشكلات بين الزوجتين لرجل واحد، وعلاقة كل زوجة بأبناء الأخرى، وعلاقات العمومة بالخئولة وغيرها من المشكلات الاجتماعية. أما قرية (المهدى) فهى قرية مشاكسة بسبب المشكلات على العمودية، والعمدة محب للنساء، ولا يستطيع السيطرة على زوجته، وأهل الريف متبعون لكل طريقة ومذهب وسلطة، ويأتون من ينادى بطاعته فرحين. فقد جاءت القرية بصورة مختلفة فى كل رواية عن الأخرى.

ثانياً: الموت:

ويأتى الموت فى معظم روايات قاسم كعنصر أساسى فى بناء الأحداث الروائية، فقد اتضح الموت فى (طرف من خبر الآخرة) بصورة تميل إلى النظرة الصوفية فى معظم الرواية، وتميل فى أقلها إلى النزعة الفلسفية. فالموت لا يأتى مناقضاً للحياة بل إنه جزء متم لها، فالموت أصل والحياة فرع. (إن عالم الشجرة من ساق وفروع وأوراق وبراعم ونوارات وثمرات يقابله عالم آخر مدفون من الجذور التى تتفرع وتمتد حتى تدق إلى ما سمكه شعرة، ويقولون أن العالم المدفون من الشجرة أكبر من العالم الظاهر منها، وأنه شرطه، فأين الحقيقة) ، الرواية، ص١١, ١٢ . فالموت فى هذه الرواية هو الجذور المدفونة تحت التربة والتى تغذى الحياة، والموت هو المعرفة حيث يتخلص الجسد من طينته البشرية، وتتضح أمامه الحقائق وأغوارها لا قشورها. ولذا فإنه يأتى للإحساس بالحياة، والوعى بها، ولتبرير الأفعال والحركات فى الحياة، وهكذا فإن الموت حياة واعية، بل بها من الوعى أكثر مما فى الحياة نفسها.

ويأتى الموت فى (أيام الإنسان السبعة) مرعباً ومخيفاً ولا يستطيع أن يثبت أمامه إلا الأقوياء أمثال الحاج كريم، وكذلك يأتى الموت لتصوير تبدل المجتمع وتغيره، فموت الحاج كريم تغيير للقرية والأفكار، وانهدام مجتمع وحلول مجتمع جديد. وفى (قدر الغرف المقبضة) يأتى للتخليد والإنارة، حيث إن الموت يعطى الحياة معنى التضحية والفداء،

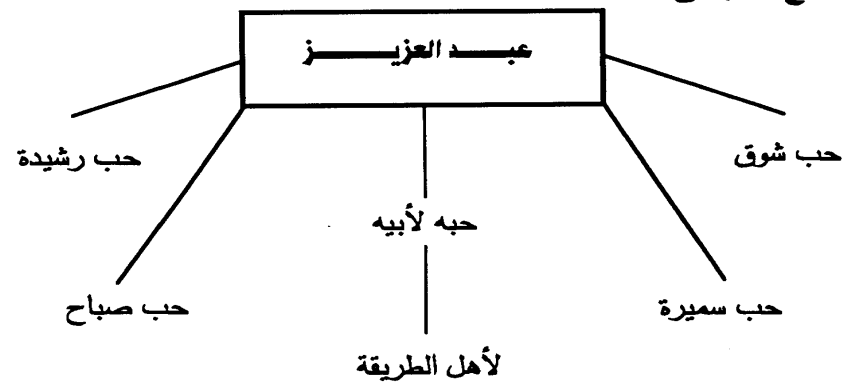
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتضح ذلك من موت/ مقتل لويس بأيدى حراس السجن. وفى رواية (المهدى) يأتى كمخلص من تعذيب الحياة، كما إنه يأتى كنتيجة حتمية للإكراه والجوع، فموت المعلم عوض الله قد خلصه من الدخول القهرى فى الإسلام، ومن إجبار شعبة الإخوان المسلمين له.

ثالثاً: الحب:

ويتنوع مفهوم الحب فى الروايات، ففى رواية (أيام الإنسان السبعة)

يتضح الحب فى عدة علاقات:



والحب فى الرواية لا يوصل للهدف، فحب شوق تمنى لا يمكن تحقيقه، والحب لسميرة لم يوصل للزواج، والحب لصباح لم يوصل للجنس. وحب المدينة لم يجعله يتصل بالمدينة، وحبه للقرية لا يمكنه من مساعدتها على التقدم. أما الحب فى (قدر الغرف المقبضة) فيأتى منجباً للرذيلة والفحشاء، فعلاقة عبدالعزيز بالغسالة، وعلاقة الكويتى بالبنت الجميلة الفقيرة، وعلاقة زميل عبد العزيز بصاحبة البنسيون، وكثيرة هى العلاقات الجنسية التى نتجت من سلوكيات غير أخلاقية.

ويأتى الحب فى رواية (الأخت لأب) محاطاً بالحدود والسدود، بل يقابل بالصد والجفوة كثيراً، ويتضح هذا الحب فى علاقة شوكت بأخته مبروكة، وكذا يأتى الضرب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحبس والتعذيب كنتيجة للحب، وهذاما حدث (لشهرت) خالة شوكت حينما تحدثت مع جارها ابن مصطفى أفندي. فالحب لم يأت بخير فى هذه الرواية. وكذا يأتى الحب فى رواية (المهدى) فجاء فراقاً بين العمدة وزوجته، ولقاءً فاحشاً بين العمدة وخادمته، مما جعله حباً خاضعاً للأسلوب الروائى والأحداث. أما الحب فى رواية (طرف من خبر الآخرة)، فيأتى بصورة مختلفة وراقية، حيث الشفافية هى التى تغلف الحب، فالحب يرتبط بالقراءة والعلم، وحتى حب الجسد يرتبط بالتأمل والنظافة والاحساس بالرقة والعذوبة. فالحب فى هذه الرواية سر لا يقال ولكنه يفهم، فلا تنقله الكلمات ولكن ينقله الإحساس والشعور ليس إلا.

* * *

وقد جاء الأسلوب الروائى فى كل رواية حاملاً جزئيات الأحداث وحتى الموضوع بكامله، لذا فإنه قد يختلف من رواية إلى أخرى، حيث جاء حاملاً الشحنات وأفكار النص، وليبرز عدم التشابه بين نص وآخر، ولم تتشابه رواية مع أخرى، فلم يذكر حدث فى رواية يتشابه مع حدث فى رواية أخرى، فالمؤلف لا يكرر نفسه، ولا يكرر أحداثه أو شخصياته، ولم يرد اسم مكرر لمكان اللهم (حارة الزعايرة)، رواية (قدر الغرف المقبضة)، ص١٣، ونفس الاسم فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، ص ٥٩.

والمؤلف يوحى بأنه لا يحب أن يوصف أو يحدد بمجموعة من الأساليب، ففى كل رواية أسلوب وقضية وشكل لتناول العمل. وإذا صح أن هناك أسلوباً عاماً لأعمال كاتب، فإن عبد الحكيم قاسم كانت أهم قضاياه مشكلات القرية، بشكل متصل مع هذه المشكلات، وليست مشكلات القرية عنده مشكلات سياسية، بل مشكلاتها تتصل بدقائق المجتمع الريفى المصرى الدفينة من مبان وفقر وجهل. ويهتم بالطبقة الاجتماعية التى لا تتناولها الروايات الأخرى، وذلك من خلال صوت متأمل خفيض. إنه لا يفتعل أحداثاً للإثارة، بل إن المفردات الروائية تأتى دون أدنى استثارة للمشاعر، ولا يستثير المشاعر إلا من خلال الكلمات والتراكيب اللغوية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المراجع والهوامش

١ – هنرى جيمس: الفن الروائى (نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث)، ترجمة أنجيل بطرس، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م)، ص٧٠.

٢ – المرجع السابق، ص ٧٢، ٧٣.

٣ – انظـر: أ.م ألبير يس: تاريخ الرواية الحديثة، سابق، ص ٤٦٢.

٤ – مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، سابق، ص ٣٣.

٥ – محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية فى الرواية العربية، (بيروت: دارالفكر اللبنانى، ١٩٩٤م)، ص ٣٠.

٦ – ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة، سابق، ص ٥.

٧ – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، (بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٩م)، ص١١.

٨ – السابق، ص١٢.

٩ – السابق، ص ١٩.

١٠ – السابق، ص٣٢.

١١ – ب. ترتسمان: مفهومات فى بنية النص، ترجمة وائل بركات (دمشق: دار معد للطباعة، ١٩٩٦م)، ص ٣٩.

١٢ – شكرى عزيز الماضى: فى نظرية الأدب، (بيروت: دار المنتخب العربى، ١٩٩٣)، ص١٧٨.

١٣ – محمد على الكردى: ألوان من النقد الفرنسى المعاصر، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧م)، ص ١٤٧، ١٤٨.

١٤ – شكرى عزيز الماضى: فى نظرية الأدب، سابق، ص ١٧٩، ١٨٠.

١٥ – نبيلة إبراهيم: فن القص، (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت)، ص ١٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٦- نور الهدى باديس: النص ومفعول النص، (جدة: علامات فى النقد، مارس ١٩٩٦م)، ص ٢٣٠.
١٧- حلمى بدير: الرواية الجديدة فى مصر، (القاهرة: دارالمعارف، ١٩٨٨م)، ص٤٢.
١٨- نبيلة إبراهيم: نقد الرواية، (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت)، ص٤٧.
١٩- محمد مفتاح: دينامية النص، (بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٠م) ص١٦٣.
٢٠- إملى نصر الله: لا تزال القصة خاضعة لمحك التجريب،(مسقط: جريدة عمان فى ١٨ سبتمبر ١٩٩٧م)، ص١١.
٢١- أنطون طعمة: السيميولوجيا والأدب، (الكويت: عالم الفكر، مارس ١٩٩٦م) ص٢١٤.
٢٢- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، سابق، ص ٥٠.
٢٣ - مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٥م)، ص ١٣، ١٤.
٢٤ - مورس شرودر وآخرون: نظرية الرواية، ترجمة محسن الموسوى، (بغداد : دار التحرير، ١٩٨٦م)، ص٥١.
٢٥ - انظر:
Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", MIT Press Cambridge, 1966. P 356.
٢٦ - مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، سابق، ص ١٨٨.
٢٧ - محمود الحسينى: تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة، (القاهرة: كتابات نقدية، يناير ١٩٩٧م)، ص٩٩.
٢٨ - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، (الكويت: عالم المعرفة، أغسطس ١٩٩٢م)، ص٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٩ – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، (المغرب: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٩م)، ص١٣٤.
٣٠ – محسن جاسم الموسوى: عصر الرواية: (بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٥م)، ص١٤٧.
٣١ – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سابق، ص ١٨.
٣٢– حميد لحمدانى: بنية النص السردى، سابق، ص ٣٢، ٣٣.
٣٣– صبرى حافظ: الرواية والحلقات القصصية، (القاهرة:فصول، ربيع ١٩٩٣م)، ص ٤٣.
٣٤– شوقى ضيف: فى النقد الأدبى، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م)، ص ٢٢٥.
٣٥– المرجع السابق، ص ٢٣٠.
٣٦– المرجع السابق، ص ٢٣٠.
٣٧– انظر: المرجع السابق، ص ٢٣٢.
٣٨– رمسيس عوض: دراسات تمهيدية فى الرواية الانجليزية المعاصرة، (القاهرة: دارالمعارف، بدون)، ص ٤٨.
٣٩– محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية فى الرواية العربية، سابق، ص ٤١.
٤٠– أ.م فورستر: أركان الرواية، سابق، ص ١١١.
٤١– سعد مصلوح: الأسلوب، (القاهرة: دار الفكر العربى، ١٩٨٤م)، ص٢٦، ٢٧.
٤٢– المرجع السابق، ص ٣٠.
٤٣– هيدن وايت: البنيوية وما بعدها ترجمة محمد عصفور، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٦م)، ص١٢٢، ١٢٣.
٤٤ – صلاح فضل: بلاغة الخطاب، سابق، ص ١٨، ١٩.
٤٥ – نبيلة إبراهيم : نقد الرواية، سابق، ص ٢٥.
٤٦ – غيورغى غاتشف: الوعى والفن، ترجمة نوفل نيوف، (الكويت : عالم المعرفة، ١٩٩٠م)،ص ٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤٧ – المرجع السابق، ص ٦٩ .

٤٨ – المرجع السابق، ص٧٦، ٧٧ .

٤٩ – مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، سابق، ص ٧٤ .

٥٠ – انظر: عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص ٨٦ وما بعدها.

٥١ – انظر:السيوطى: الاتقان فى علوم القرآن، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٥م)، ص ١٦، ١٧ .

٥٢– ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية، سابق، ص ٢٩ .

٥٣– المرجع السابق، ص ٣٣ .

٥٤– محمد مندور: فى الأدب والنقد (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة، ١٩٤٩م)، ص١٥٥ .

٥٥– عبد القادر القط: قضايا ومواقف، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١م)، ص١٥٨ .

٥٦– رشاد رشدى: فن القصة القصيرة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٥٩م)، ص١١٧ .

٥٧– الطاهر مكى: القصة القصيرة، (القاهرة: دارالمعارف، ط٥، ١٩٨٨م)، ص٨١ .

٥٨– مدحت الجيار: الشاعر والتراث، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٥م)، ص ٩٢، ٩٣ .

٥٩– مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، مرجع سابق، ص ١٢٧ .

٦٠– ابن قتيبة: عيون الأخبار، (القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٣م)، جـ١ ،ك ل.

٦١– الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مكتبة الحلبى، ١٣٥٧هـ) المجلد الأول، ص ٢٨٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦٢- انظـر:

- عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م).
- رضوى عاشور: زمن الأشواق والأسى، (الطليعة، عدد ١٠، السنة الثامنة، ١٩٧٢م)، ص١٨٤ - ١٥١.

٦٣- Sabry Hafez, The Eggptian Novel in the Sixties, in Boullate (See Supra Badawi, 1980) P. 171 - 187.

٦٤- حلمى بدير: الرواية الجديدة فى مصر، سابق، ص ٣٣.

٦٥- المرجع السابق، ص ٥٢.

٦٦- سعد مصلوح: الأسلوب، مرجع سابق، ص ٢٣.

٦٧ - المرجع السابق، ص ٥٩.

٦٨ - انظـر:

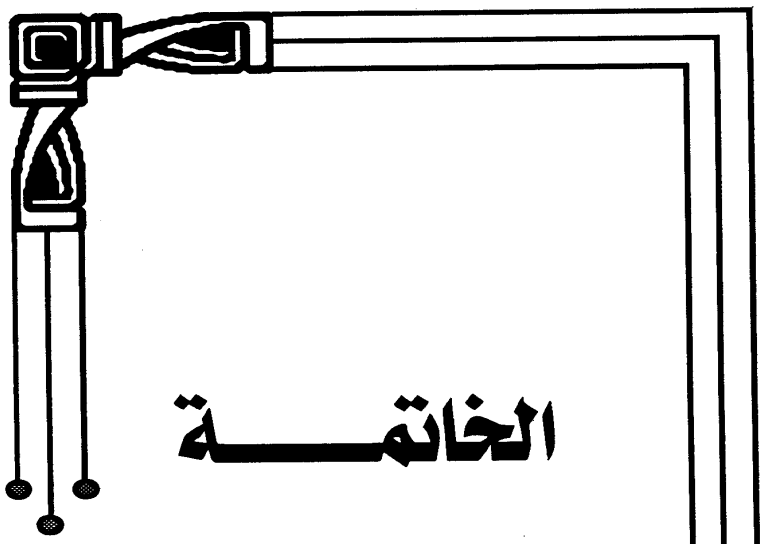
المرجع السابق، من ص ٦٠ إلى ص ٦٣.

٦٩ - حلمى بدير: الرواية الجديدة فى مصر، سابق، ص ٣٣.

٧٠ - المعجم الوسيط، سابق، جـ١ ، ط٢، ص٦٦.

٧١ - السابق، ص ٦٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



الخاتمـــــة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حاولت الدراسة استجلاء النص السردى فى روايات قاسم، كى تتوصل إلى الافتراض الذى يرى أن السرد يرتبط بالحياة ارتباطا وثيقاً. فإذا كانت الحياة قد ارتبطت بالسرد منذ نشأة الإنسان وبخاصة عند محاولة الآباء نقل خبراتهم إلى الأبناء، فذلك يعنى أن السرد قديم قدم الإنسان. وهذا الارتباط بين السرد والحياة يعنى أن السرد يستفيد من مفردات الحياة فى كل خطواته، وبمعنى آخر أن أحداث الحياة ستشكل أساساً لمكونات السرد، بصرف النظر عن اختلافهما فى التتابع الحدثى، حيث يعتمد السرد على التشكيل الفنى، وخصوصية الخطاب.

وكما أن الحياة يمكن تحديدها بمرحلة تاريخية وزمنية معينة، إلى جانب تمييز الطبقات الاجتماعية وعاداتها وسلوكياتها فى هذه الحياة، فإن السرد يرتبط – كذلك – بمرحلة تاريخية فى موضوعه، ويمكن تمييز الطبقات الاجتماعية من خلال شخصيات السرد، ليصبح الراوى أو المتكلم فى النص صاحب أيديولوجية خاصة، معبرة عن الطبقة ومرتبطة بالفترة التاريخية التى قصد السرد إلى تجليتها فى خطابه.

أ – الراوي والشخصيات:

والعودة إلى الافتراض الأول ألزمت الدراسة بالبحث فى العلاقة بين أيديولوجية المؤلف – باعتباره الذات الاجتماعية المنتجة للنص – وبين أيديولوجية الراوى – الذات السردية – حيث له توجهاته وأهدافه. وفى حالة كحالة عبد الحكيم قاسم فى رواياته، كشفت الملاحظة أن الرواية قائمة على راو واحد، ولا يمكن استثناء رواية من هذه الروايات، سوى رواية (طرف من خبرالآخرة). والذى شغل الحوار فيها أكثر من ثلث الرواية تقريباً فى فصلى (الملكان)، (الحساب). أما بقية الروايات فإن الراوى قد يترك للشخصية حق المشاركة فى رؤية الأحداث.

فالراوى فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، هو الذى يقدم الأحداث كلها، ويرى بعينه وعين البطل عبد العزيز، فكثيراً ما يضع الراوى نفسه فى موقع عبد العزيز أو يحل عبد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العزيز محل الراوى، مما يشى بأن الراوى وعبد العزيز متحدان فى الأيديولوجية الروائية، أو يسيران على خط واحد بشكل متواز ومتلاق، إلا أنهما لا يتعارضان أبداً فى أى المواقع السردية. فمنذ البداية والراوى يعرف عبد العزيز، ويشعر بأحاسيسه، فالراوى يعلم أن (الولد عبد العزيز) يحب صلاة المغرب، ويعلل لهذا الحب من شخصية عبد العزيز، ولا يعللها من شخصية الراوى الملاحظ لشخصية عبد العزيز.

وحينما يرى الراوى الشخصيات الروائية – موضوع السرد – فإنما يراها بالاشتراك مع عبد العزيز، ولم يكن فى حاجة إلى هذا الاشتراك، حيث إنه يعلم أكثر من عبد العزيز، ورؤيته كلية لجميع الشخصيات. وعبد العزيز لا يشترك مع الراوى فقط فى السرد، بل قد يسبقه فى نقل أقوال الآخرين، ونقل الحوارات فى الرواية، (يرى عبد العزيز التماعة الشوق فى عيون أبيه وهو يقول:

– تصلى إنشاء الله فى الحرم الشريف ياشيخ أحمد.

ويرد هذا داعياً بخشوع:

– وأنت معانا انشاء الله يا عم الحاج)، الرواية، ص١٠. **ومثل:** (يتذكر عبد العزيز هذه الأيام يغرق فى الحزن والسكون أيام الوباء.. كانت أياماً رهيبة.. جاء العم الشاب إلى الحاج كريم..

– الموت بيعدى على السطوح من دار لدار ياحج كريم.. عاوزين نحمل عيالنا وحالنا ونطير..)، الرواية، ص١٣، ص١٤.

فعبد العزيز يشترك فى السرد، وينقل أقوال الآخرين، وتمتد يده لنقل الحوارات، وجميع المواقف تمرمن خلاله حتى وإن نقلها الراوى.

ويمكن الجزم بأن الراوى وعبد العزيز شخصية واحدة.. حيث لم يصف الراوى عبد العزيز كشخصية مادية ملاحظة نهائياً من الخارج، ولكن وصف الراوى له، جاء وصفاً نفسياً وانفعالياً من خلال تأثره بالأحداث وتأثيره فيها فقط. مما يوحى بأن الذى ينقل هذه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانفعالات وردود الأفعال هو عبد العزيز نفسه .فعبد العزيز يحب، ويحس، ويتذكر، ويفكر، بينما الشخصيات الأخرى لها ما يميزها فى الجسم والكلام والمأكل والسكن والعمل وغير ذلك.

فالحاج كريم: (وجه أسمر سمين متناسق الملامح وعيناه البنيتان طائران يغيبان فى الآفاق الوردية من شفق المساء)، الرواية ، ص٩ . وأوصاف أخرى للحاج كريم فى الصفحات (٨)، (١٣)، (١٤) على سبيل المثال.

وكذلك يرصد الراوى وعبد العزيز الأوصاف الحسية لمعظم الشخصيات فى الرواية، **فاحمد بدوي:** (الشاب الذكى، قارىء الكتب للإخوان، وجهه المستدير الطفلى المتورد الوجنات الضيق العيون، المبتسم دائماً..)، الرواية، ص١١ .

وعلي خليل: (الدقيق المحاذر صاحب دكان البقالة.... يتأنى فى صلاته ويتم أركانها، أكرش نحيل الكتفين والذراعين هضيم الوجه شاحب لا يتكلم إلا قليلاً ولا يطلق الضحك، إنما يبتسم فى هدوء، والدماء القليلة تشوب شحوب وجنتيه) الرواية، ص١١ .

ومحمد كامل: (الطويل الأسمر، العريض المنكبين، قائد المرتلين والذاكرين فى الليالى الذى خط الشيب رأسه ولم يعقب بعد خلفاً)، الرواية، ص١١ .

والعراقي الأطرش: (الذى لايسمع ولا يتكلم، وكل صلته بالحياة عينان حادتان سريعتان يعرف بهما الكلمات وهى تتكور على الشفاه ويجيب بكلمات مهشمة تثير الضحك أكثر مما تدل على شيء..!)، الرواية، ص ١٢ .

ومحمد العابق: (الدقيق الجرم، ذو اليدين الناصعتين، الأنيق الفائح دائماً بالعطر، زير النساء وزوج اللصة روايح)، الرواية، ص١٢ . وغيرهم. وهذه الشخصيات جميعها جاءت من خلال عبد العزيز، مما يؤكد التوحد بين شخصية الراوى وشخصية عبد العزيز. (كل مساء سفر فى عالم غريب، وبطل رحلة المساء هو الحاج كريم، الأب الكبير، سافر كثيراً وسمع كثيراً...)، الرواية، ص١٣ . فإذا كان الراوى يصف جلسة الإخوان، ويعرف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن رائد هذه الجماعة وبطلها الحاج كريم، فمن الذى يصف الحاج كريم بالأب الكبير؟ أهو الراوى أم عبد العزيز؟.

لا شك أن الراوى وعبد العزيز هما المتحدثان طوال الرواية، وينقلان أقوال الآخرين وكذلك حواراتهم، ونادراً ما يتركان الشخصية لتعبر عن معتقداتها وأفكارها، وقد تمنح الشخصية حق المونولوج الداخلى، ولكنه دائماً يأتى قصيراً للغاية، كما هو الحال عند الحديث عن (أم عبد العزيز) فهى (تبحث عن «دولاب» جاموستها، المرأة الخائبة من لا تعرف دولاب بهيمتها..)، الرواية، ص٥٦. فجملة (المرأة الخائبة من لا تعرف دولاب بهيمتها)، مونولوج داخلى لأم عبد العزيز، تعبر من خلاله عن مفهومها الجديد بعد زواجها بالحاج كريم، حيث إنها أتت من المدينة لتعيش فى القرية.

وشخصية الراوى وعبد العزيز فى رواية (أيام الإنسان السبعة) هى نفس شخصية الراوى وعبد العزيز فى رواية (قدر الغرف المقبضة)، وهى نفس شخصية الراوى وشوكت فى رواية (الأخت لأب). فعبد العزيز فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، يعيش فى أسرة يعولها الأب الكبير، وهو رجل له مكانة فى القرية، وله زوجة أخرى غير (أم عبد العزيز/ أم شوكت)، وله بنات من الزوجة الأخرى. فهذا الوضع الاجتماعى نفسه فى رواية (قدر الغرف المقبضة)، ورواية (الأخت لأب). فليس عن طريق المصادفة أن يأتى الوضع الاجتماعى للشخصية – الرئيسة فى ثلاث روايات لمؤلف واحد – متشابها، إلا إذا كان هذا الوضع يمثل أيديولوجية للمؤلف تلتقى مع أيديولوجية الراوى. وهذا ما دفع بعض النقاد إلى اعتبار أن رواية (قدر الغرف المقبضة) سيرة ذاتية لعبد الحكيم قاسم، وكذا هناك من اعتبر أن رواية (أيام الإنسان السبعة)، سيرة ذاتية لقاسم[1] . ولايقف الأمر عند الروايات الثلاثة السابقة، بل إن رواية (محاولة للخروج) ستندرج فى نفس السياق، وإن اختلفت فى استخدام الضمير، حيث إنها أتت بضمير التكلم، ولم تأت كسابقاتها بضمير الغائب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وشخصية (حكيم) هى شخصية عبد العزيز، تلك الشخصية المحبة للقرية، المهتمة بقضاياها، المتصلة والمنفصلة مع أهل القرية.

* * *

إن الشخصية الرئيسة فى الروايات الأربعة تؤكد أن الكاتب حينما يبحث عن موضوعه، فإنما يبحث عن ذاته، وكلما خرج من ذاته إرتد إليها مرة أخرى، وهذا يعنى أن الكاتب (فاعل النص) صنع من نفسه موضوعاً ليصبح هو المتأمل والمتأكل فى آن واحد. بمعنى آخر استطاع الكاتب أن يجد خطوطاً فاصلة بين المبدع كذات ملاحظة لموضوعها، وبين الموضوع الملاحظ.

ولذا فإن الشخصيات الرئيسة لا يحكمها التشابه فى الوضع الاجتماعى فقط، بل التشابه كذلك فى البدايات والنهايات، فهى شخصية لا تُقْدِم عى الفعل بقدر ما تملك القدرة فى الحديث عنه، وهى شخصية تحلم ولا تحاول أن تسير فى طريق يحقق لها حلماً واحداً، وهى شخصية نافذة لغيرها، ولكنها لا تحاول الوقوف مع نفسها، ولذا فإنها شخصية واحدة.

والشخصية فى الروايات جميعها شخصية ريفية، تنتمى إلى الريف المصرى، وهذا الانتماء يلازمها حتى فى انتقالها للمدينة، فعبد العزيز فى طنطا أو القاهرة أو الاسكندرية لا يرى المدن إلا بعين الريفى، وحينما يتعامل مع المدينة يتعامل معها على إنه كيان اجتماعى كامل. وعلى الرغم من أنه كيان مسئول، إلا أنه لا يستطيع أن يقوم بمسئولياته، فهو يفشل فى إقناع الدراويش فى طنطا، وفى اتمام تعليمه فى الإسكندرية، بل الفشل الأكبر فى رى أرضه فى الريف ، فالشخصية رغم علمها بالمسئولية إلا أنها تفشل فى آداء رسالتها.

وكذا شخصية عبد العزيز فى رواية (قدر الغرف المقبضة)، فهى شخصية تضيق بها الأماكن وتضيق هى بالأماكن سواء كانت هذه الأماكن اختيارية، كالبيت والمدرسة والجامعة والعمل، أو اجبارية كالسجون التى تنقل فيها، بل إنه ضاق بالأماكن داخل الوطن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو فـى الغربـة، ممـا يجعلـه يتحـدث عن شخصية غيرمتوافقة اجتماعياً رغم السعى الدءوب فى محاولة الوصول إلى الأفضل. وفشل عبد العزيز (قدر الغـرف المقبضـة) فـى تبنى قضاياه أو اتمام تعليمه، ويفشل فى التوفيق بين زوجته وأمه وأخته، وفى أن يحصـل علـى منحـة علميـة مـن ألمانيا أو انجلترا. وعدم التوافق النفسى والبدنى ذاته عنـد شـوكت فـى (الأخـت لأب)، وهذا الاختلاف بين شوكت واخوتـه، بسـبب التـفرقـة فـى اللون، فبياض شوكت جعله إنساناً ممـقوتاً، وفـى نفـس الوقـت ضـعيفاً فـى المجتمع.

وغالباً ما توصف الشخصية فى الروايات بالضعف البدنى، فعبد العزيز فى (قدر الغرف المقبضة) مريض بالسكر، ومجروح من زجاج الباب، وخائف من طرق النجار صاحب البيت على بابه. وشـوكت (الأخت لأب) يضربـه الأطـفال، ويسـتهزى به أعمامه، بل يهينون أخواله أمامه. ومثل هذه الشخصيات ملتصقة بالروايات جميعها، وليست شخصية البطل وحدها الفاشلة، بل على سبيل المثال:

أولاً: في رواية (أيام الإنسان السبعة):

الحاج كريم: يفشل فى اقناع زوجته (أم عبد العزيز) بالأولياء والكرامات، وتنتهى حياته بمأساة المرض، وضياع الأرض، والمواشى، وضياع مكانته الأدبية بين الناس.

ويفشل الدراويش جميعهم فى المحافظة على مكانتهم فى القرية، أو الاتيان بمكانة جديدة فى المجتمع الجديد. كما يفشل أهل الريف فى الاندماج مع أهل المدينة، ولا يستطيع أهل المدينة استيعاب الريفيين.

ثانياً: في رواية (قدر الغرف المقبضة):

أم عبد العزيز: تفشل فى التوافق مع ابنها وزوجته، كما يفشل والد عبد العزيز فى التوافق مع جده. وتفشل أم صلاح فى اقناع ابنها بعدم السفر إلى أمريكا، وغيرهم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثاً: في رواية (الأخت لأب):

يفشل (**والد شوكت**)، فى التوفيق بين زوجاته، وبين أولاده وأعمامهم. كما تفشل (**أم شوكت**) فى زواجها الأول من رجل غير أبيه، وتفشل **خالة شوكت** فى حبها، ويفشل خال شوكت فى مواجهة عم **شوكت** حينما شتمه وسبه.

رابعاً: في رواية (محاولة للخروج):

تفشل **إلزبث** فى استيعاب حكيم، أو اقناعه بنوع العلاقة التى تطلبها. وتبدو معظم الشخصيات الأخرى – باستثناء حكيم وإلزبث – بلاملامح أو اهتمامات، مما جعلها شخصيات غير فاعلة فى الأحداث.

خامساً: في روايـــة (المهدي):

يفشل **العمدة** فى احتواء زوجته، ويرتكب الفواحش كرد فعل على صدها، ويفشل **عوض الله المهدى** فى اقناع أعضاء شعبة الإخوان برأيه. ويفشل **أهل الطريقة** فى الإلتحام بشعبة الإخوان أو تغيير أفعالهم وخاصة فى إكراه عوض الله على الدخول فى الإسلام.

سادساً: في رواية (طرف من خبر الآخرة):

فشل **الميت** فى زواجه، وفى حبه من ابنة خاله، وفى علاقته بالبنت الجميلة والفقيرة من حارة الفقراء. وفشل أهل القرية فى فهم الحفيد، أو إعادته إلى سر بهم مرة أخرى.

* * *

إن السلطة فى روايات قاسم للمتكلم فى الرواية، وهذا المتكلم سواء كان المؤلف أم الراوى فإنه يحمل وجهة نظر، تمثل أيديولوجية فكرية وفنية فى نفس الوقت.

والمتكلم يعبر باللغة باعتبارها مظهر اجتماعى عن مجتمع ، يراه فاشلاً فى أشخاصه، بشكل مفرد، ثم يشمل الفشل المجتمع كله. ففشل (عوض الله) فى رواية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(المهدى) فى امكانية الحياة الطبيعية والتى تمكنه من إعالة أبنائه وزوجته، أدى فى النهاية إلى فشل المجتمع بأكمله، حيث إن القرية قد خرجت عن بكرة أبيها، واستدعت رجالاً من خارجها ليجبروا (عوض الله) على ترك دينه، ويدخل فى الإسلام. وفشل (الحاج كريم) فى رواية (أيام الإنسان السبعة) فى فهم التصوف يؤدى إلى انهيار عالم القرية والدراويش، وحلول عالم جديد على أنقاض العالم القديم. وفشل(الحفيد) فى رواية (طرف من خبر الآخرة)، فى اقناع أهل القرية برؤيته الخاصة ووجهة نظره، أحدث شرخاً فى القرية بين الآباء والأبناء.

إن روايات قاسم لا تتحدث عن مجتمعات ناجحة أبداً، أو مجتمعات تحمل وجهة نظر متوافقة، بل إنها روايات المجتمع المتناقض والتعارض

فالتعارض بين الزوج والزوجة:

م	الروايـــــة	الشخصيات المتعارضة
١	أيام الإنسان السبعة	الحاج كريم × أم عبد العزيز
٢	طرف من خبر الآخرة	الميت × زوجته.
٣	المهـــدى	العمدة × زوجته.
٤	الأخت لأب	والد شوكت × والدة شوكت
٥	قدر الغرف المقبضة	الرجل الكويتى × بنت الغسالة الجميلة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذلك التعارض بين الهدف وطريقة الوصول إليه

م	الروايـــة	الهـــدف	تحقيقه اجتماعياً	تحقيقه فى الرواية
١	المهدى	دخول عوض الله فى الدين الإسلامى	بالحكمة والموعظة الحسنة، والاقناع والجدال بالحسنى عن طريق أهل العلم فى الدين.	عن طريق إيجاد مسكن ومأكل له ولأبنائه،وقد قام بهذا شعبة الإخوان المسلمين فى القرية وعلى رأسهم (طلعت)
٢	طرف من خبر الآخرة	تقديرالآباء للأبناء	الحوارات بين الأبناء والآباء، والتزلف بالمودة والمحبة	ترك الأبناء للبيوت، وهجر آبائهم لمعرفة قدرة الأبناء، فى ظروف شيخوخة الآباء
٣	أيام الإنسان السبعة	أن يتفهم الدراويش دينهم	طلب الفتاوى من الجهات المتخصصة أو العلماء المختصين	طلب الفتاوى من الشيخ عباس الأزهرى الفاشل الذى يدمن شرب الحشيش والمخدرات
٤	قدر الغرف المقبضة	أن تكمل سيدة غبريال بناء بيتها	وجود الامكانيات التى يمكن بواسطها أن تحق هذا البناء	رسمه على الأرض بقشة كل يوم أمام عبد العزيز عند جلوسهم سوياً بعد العصر.

هذا التعارض بين المقدمات والنتائج جعل المتكلم فى الروايات يبرز أيديولوجيته التى ترى أنه يتعامل مع مجتمع متناقض:- فالفقير قد يصبح غنياً، والغنى قد يصيبه الفقر،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والجاهل يفتى، والعالم لايسأل، والطالب لا يتم تعليمه، والمسافر لايدعم بسفره، والمقيم لا يطمئن باقامته. فجاءت الأحداث والشخصيات تحمل جانباً من الفكاهة السوداء، كما اتضح ذلك فى الأمثلة السابقة. وحملت الروايات كذلك وجهة نظراستشرافية، خاصة فيما يتعلق بفهم الدين والدعاة والفتنة الطائفية، ويتضح ذلك فى رواية (المهدى).

* * *

ويرجع وضوح الرؤية فى رواية (المهدى) لوضوح الشخصيات نفسها، ووضوح مواقفها الاجتماعية، وقد جاء ذلك من خلال رفع يد الراوى عن الشخصيات، بحيث أنه فى معظم أنحاء الرواية يترك الشخصية حرة لتعبرعن نفسها دون تدخل منه. فشخصية العمدة تتحاور مع نفسها، لتفسر نفسها بعد ذلك من خلال أفعالها مع الخدم من النساء والرجال والخفراء وغيرهم، ومن خلال الحوارات مع (علي أفندى) و(الأخ طلعت). وهى شخصية ناضجة على الرغم من ازدواجها فهى تتعامل بحسم مع الخفراء، والطفولية مع الخادمات خاصة بنت أبى عساكر الخادمة (التى يتمنى العمدة أن يبكى بين يديها كطفل). وهو يشرب الخمر ويرتكب فاحشة الزنا، والكبيرتان لا تمثلان طبيعة فيه، أو ميراثاً ورثه، ولكنه مدفوع إلى ذلك دفعاً، فزوجته دائمة الخلاف معه لمدة تصل إلى خمسة وعشرين عاماً، فهى لصلاتها وصومها، وتترك أمر زوجها للخادمات، فإذا ما اشتكت خادمة من مداعبة العمدة لها، قامت زوجته الحاجة بشتمه وسبه وتوبيخه أمام الخدم. ولذا فإن الشخصية لم يرسمها الراوى فى (المهدى) بقصد إبراز ماهية واقع السلطة، ولكنه قصد بها المفهوم الدينى أكثر من المفهوم الاجتماعى أو السياسى. فزوجة العمدة تعرف أن الإسلام صلاة وصوم، ولا تعرف طاعة الزوج وحقوقه، ولا تعرف واجباتها فى منزلها، والعمدة يخاف من زوجته، ويخاف من الاصطدام بشعبة الإخوان المسلمين. ولذا جاءت شخصيته مرتبطة بالحدث الدينى، وليس بوظيفته، والخمر والزنا من الكبائر، ولكنها كبائر مبررة، فهى كرد فعل لصدود زوجته، ولطول مدة الصدود، ولعدم قدرة العمدة على الزواج بغيرها. وقد قصد الراوى إلى ذلك قصداً:- فمكتب العمدة لا تنظر فيه شكوى، ولا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحل فيه مشكلة، ولكنه يضم المكتب وزجاجة الخمر، والعمدة يشرب فيه الخمر . – وكذا بيت العمدة – كيف تحل فيه مشكلة، وبه العديد من المشكلات بين العمدة وزوجته ؟!. بل إن الصلاة والصيام فى الدور الأرضى، والزنا والخمر فى الدور العلوى، وهما عالمان لا يلتقيان، ولا يتجاوران.

وتجىء شخصية (عوض الله) كذلك واضحة، فقد تركها الراوى لتعبرعن نفسها، وترسم ملامحها، وتتوقع مايمكن أن يحدث له. (وما أن أغلق باب الغرفة عليهم حتى أحس عوض الله أنه يسقط فى جب، تيبست أعضاؤه من الخوف)، الرواية، ص١٥ . إلا أن تعبيرالشخصية عن نفسها جاء بشكل سلبى، مما جعل اقتيادها من أفراد شعبة الإخوان المسلمين أمراً لايجد أى مقاومة، إلا أن الراوى استطاع أن يبرز الاعتراض الداخلى للشخصية. وشخصية (عوض الله) لم ترفض الإسلام، ولكنها كذلك لم تطلب الدخول فيه، فهو أمر بعيد عن التفكير فيه منذ البداية. ولذا فإن الراوى يربط بين تعلق (عوض الله) بيد الإخوان، وبين الذبائح التى تنحر وترفس ولكن الدم يتدفق من حلقها، ويربط من ناحية أخرى بين إكراه (عوض الله) على الدخول فى الإسلام من شعبة الإخوان، وبين إكراه العمدة على ارتكاب الفاحشة من قبل زوجته (الرواية، ص٣٠، ص٤٩) .

* * *

والاختلاف بين الشخصية فى (المهدى) والروايات الأخرى جاء من ارتباط الشخصية بالواقع الروائى، حتى يمكن القول أنها تكون مجتمعاً روائياً خاصاً بالرواية ومقبولاً فيها، ومختلفاً فى نفس الوقت مع الواقع التاريخى عند كتابتها، مما جعل الرواية نوعاً من التنبوء لعقود من الزمن بعد نشرها، وفكراً سابقاً لعصره

ب – الراوي والمكان:

إن الراوى عند قاسم يرى أماكن بعينها، هذه الأماكن مرتبطة ببعضها ومتشابهة فى معظم الروايات. فالقرية متشابهة فى روايات:– أيام الإنسان السبعة – قدرالغرف المقبضة – محاولة للخروج – طرف من خبر الآخرة – الأخت لأب. حيث إن: البيوت بالطين،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والدوار، ومحطة القطار، وبيت عبد العزيز هو بيت حكيم والحفيد وشوكت. – وركن الزير – السلم الصاعد على السطوح – غرفة الخزين – والزريبة – والمصطبة – وغرفة المعاش – والباب الكبير – والباحة بين الغرف العلوية – والبنانى – وجرار الجبن القديم – والنخلات فى الجرن الذى تطل عليه شرفة الدوار.

فهذا البيت ومفرداته فى جميع الروايات باستثناء رواية المهدى[1] وكذا وصف الدوار فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، هو نفس الوصف فى رواية (قدرالغرف المقبضة)، وقريباً منهما فى رواية (الأخت لأب)[2] وقد يتكرر الوصف فى الرواية الواحدة، فمثلاً تتكرر جملة الوصف (تحت النخلات فى الجرن الذى تطل عليه شرفة الدوار)، فى رواية (الأخت لأب)، ص ١٣، ص ١٨، ص٢٩ بنفس المفردات. وهذا يعنى أن وجهة نظر المؤلف والراوى والبطل واحدة وموقفهم من الحياة والمجتمع موحد. مما جعل الراوى متشابهاً فى معظم الروايات، وهذا التشابه اتضح فى تناول الشخصيات سابقاً، ويتضح أكثر فى تناول المكان. (فالقرية وميت غمر وطنطا والقاهرة والإسكندرية)، هى الأماكن الموجودة فى الروايات كلها.

وتعتبر رواية (قدر الغرف المقبضة)، هى أكبر الروايات اشتمالاً على الأماكن، فقد جاء فيها (القرية وميت غمر والمحلة وطنطا والإسكندرية والقاهرة وبور سعيد وأسيوط والوادى الجديد وبرلين ولندن). والمتنقل الوحيد بين هذه الأماكن كلها عبد العزيز والراوى، وتأتى الأماكن (أيام الإنسان السبعة) متشابهة ولكنها أقل، وكذا رواية (محاولة للخروج)، و (طرف من خبر الآخرة) و (المهدى). وهذا التشابه فى الأماكن يعنى أن الراوى واحد، ولكنه يرى أحداثاً مختلفة فى أزمان مختلفة فى نفس المكان، مما يجعل مسئولية الراوى كبيرة فى الإقناع.

فمثلاً الأماكن فى رواية (أيام الإنسان السبعة):– تبدأ من القرية بين الدوار والدار والمسجد، والعمل فى الحقول، والخبيز والاستعداد للسفر، ومحطة القطار، والوصول إلى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طنطا، ثم التعلم فى الإسكندرية والعودة مرة أخرى للقرية، فالأحداث بدأت فى القرية وانتهت فيها. ولايخلو فصل من الفصول من الحديث عن القرية، ولا يرى الراوى شيئاً خارج القرية إلا وتذكر القرية، مما يعنى أن المتكلم فى الرواية له أيديولوجية متصلة بالمجتمع القروى والريفى، ولا يرى الأشياء أو يزور الأماكن إلا وهو يحملها بين جنبيه، وهذا ما يدعو للقول أن عبد الحكيم قاسم ريفى كاتب، وليس كاتباً ريفياً، حيث إنه يحمل الريف بين جنبيه، ويتحدث عنه بصفته متصلاً به، حتى يمكن أن نحدد شخصيته بشخصية عبد العزيز وشوكت والحفيد وحكيم، فهى شخصيات ريفية متنقلة فى النصوص الروائية، فى زمن تاريخى محدد وموحد، وأماكن واحدة، مما جعل الأحداث واللغة يصنعان التمايز بين النصوص الروائية.

وتأتى رواية (طرف من خبر الآخرة)، ورواية (الأخت لأب)، ورواية (المهدى)، كل هذه الروايات تبدأ بالقرية وتنتهى فيها. ولا تخلو رواية من (الدار – الدوار – القبور – الشواهد الطينية – النساء الثكالى – الباب الكبير – محطة القطار). وقد تشترك روايتان فى مكان محدد باسمه مثل (حارة الزعايرة) فى رواية (قدر الغرف المقبضة)، ص١٣، ورواية (أيام الإنسان السبعة)، ص٥٩. وكذا (الاسطوانة النحاسية الكبيرة وبها لفائف طويلة من الورق)، فى رواية (طرف من خبر آخرة)، ص١١، ورواية (محاولة للخروج)، ص١٣٢. (ومحلة الجياد) فى رواية (المهدى)، وبها الشيخ سيد صانع الحصر، وأحد إخوان الطريقة الصوفية، ص٢، ٣، هى (محلة منوف) فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، التى يأتى منها صانع الحصر، الشيخ سيد، ص٢٠. ويتضح تطابق المكانين من تطابق شخصية (سيد الحصرى)، فصفات الحصرى فى (أيام الإنسان السبعة)، ص٢٠، هى نفس صفاته فى (المهدى) ص٢، ٣. وكذا تصوير القبور متشابه فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، ص٢٦، ٢٧، ورواية (طرف من خبر الآخرة) ص١٩، ورواية (محاولة للخروج)، ص١٣٧، ١٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقبر زوجة جد (حكيم)، هو قبر زوجة جد (عبد العزيز)، هو قبر زوجة جد (الحفيد) فحكيم وعبد العزيز والحفيد شخص واحد. فإذا كان المكان واحداً، والجد واحداً، والبطل فى الروايات السابقة واحداً، فما الذى مايز بين هذه الروايات؟!. إن وجه الاختلاف فى الأحداث فقط، وباختلافها يختلف الزمن، فالحديث وزمنه هما اللذان اختلفا، ولكن الأماكن متشابهة إلى حدٍ بعيد. إن الكاتب حاول أن ينقل وجهة نظره على لسان الراوى المتكلم طوال الرواية، فجعل الراوى هو الذى ينقل الأحداث والوصف والمشهد والخبر بشكل يبدو فيه الراوى ملاحظاً للأحداث، وتاركاً موقعه للشخصية فى أحيان قليلة ليعبر عن نفسه.

* * *

إلا أن الراوى فى معظم الروايات لم يترك الشخصيات تعبر عن نفسها، أو تبرز أفعالها، مما جعل شخصية البطل فى الروايات شخصية تاريخية، تنقل واقعاً يتحد فيه الراوى والبطل ليصبحا شخصاً واحداً يبرر فشله فى أحيان متعدة، ويرتبط بأماكن بعينها ولا يتعداها، فتتحلل الشخصية فى المكان، ليصبح المكان أهم من الشخصية، حيث قامت الشخصية بالتأريخ للأماكن فى الروايات، أكثر من توظيف المكان لينتج أحداثاً متعددة، بحيث تكون الأحداث بشكل مستقل فى الرواية، فما فعله الرجال قديماً بزيارة ضريح زوجة الجد فى رواية (أيام الإنسان السبعة)، يفعله حكيم فى رواية (محاولة للخروج). وما كتبه الحفيد فى لفائف الورق الموجودة فى الاسطوانة النحاسية، فى رواية (طرف من خبر الآخرة)، فعله حكيم فى رواية (محاولة للخروج)، والفارق بينهما أن خط الحفيد يشبه خط الجد، بينما خط حكيم لايشبه خط الجد.

فالمكان فى الروايتين ثابت، لم يتغير خلال فترة طويلة خاصة إذا عرفنا أن الاسطوانة فى (أيام الإنسان السبعة) والتى صدرت عام ١٩٦٨م، لم يختلف عن تصويرها فى رواية (محاولة للخروج) والتى صدرت عام ١٩٨٣م، أو عن تصويرها فى رواية (طرف من خبر الآخرة) والتى صدرت عام ١٩٨٦م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهناك فكرة مستقرة لدى قاسم لا تتغير عبر السنوات، ولذا فهناك أحداث لم تتغير فيها سوى اللغة فقط. فطفولة عبد العزيز تتشابه فى روايات (أيام الإنسان السبعة)، (وقدر الغرف المقبضة)، (وحفيد طرف من خبر الآخرة). وحضور الرجل من القرية إلى الإسكندرية ليخبر عبد العزيز بمرض والده كذلك جاءت فى رواية (قدرالغرف المقبضة)، ص٧٠، وفى رواية (أيام الإنسان السبعة)، ص٢٠٢.

واتحاد الأحداث فى الشخصيات والزمان يجزم باتحادها فى الأماكن، مما جعل المكان غير محايد، وذلك لإلتصاقه بشخصية عبد العزيز، يراه كيفما يشاء، ولا يترك للمتلقى أو الشخصيات الأخرى المشاركة رأياً، فأصبح عبد العزيز المرآة التى ننظر فيها لنرى الأشخاص والأماكن، وبالتالى فقد كانت الأماكن مفصلة – إن صح التعبير – على جسد وعقل عبد العزيز، ويمكن ملاحظة الأماكن فى (أيام الإنسان السبعة) فجميعها أماكن ذاتية تتصل بشخصية عبد العزيز.

* * *

والمكان فى الروايات لحركة الأشخاص والأحداث، ولكنها الحركة التى يراها أو يتوقعها عبد العزيز على الرغم أن شخصية عبد العزيز غير قادرة على التغيير، بنفس الدرجة التى تراه مناسباً لهذا التغيير. ولم يأت المكان محايداً مثلما فى رواية (طرف من خبر الآخرة)، فقد جاء محايداً ومتنوعاً فى الوقت نفسه، ويمكن وصفه بالمكان الفلسفى، أو المكان الفكرى، أكثر من وصفه بالفضاء الجغرافى للأحداث. فالقبر والحساب والمشاهد بين الميت والملكين وأقوالهم، كل ذلك جعل الراوى يترك الشخصيات تعبر عن نفسها، وكذا اتضحت شخصية المكان المستقلة والمرتبطة بالأشخاص بشكل موضوعى، مما جعل المكان محايداً لجميع الشخصيات، ومرتبطاً بالأحداث بشكل روائى، صبغ الرواية بألوان مقنعة، وبخاصة أنه لمس الجانب الدينى بشكل عقلى، وفكر جديد. وكذا رواية (المهدى)، فقد جاء المكان خاصاً بالشخصيات، فقرية (محلة الجياد) تتكون من صفين من الدور يفصل بينهما شارع كبير، وتتكون من أسرتين هما أسرة البيومى وأسرة مشرقى. وقد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاءت حركة الشخصيات فى أماكنها حركة منضبطة مع إيقاع الأحداث، فلم تسيطر شخصية عبد العزيز أو الراوى على الحكى كثيراً، ولم تبد شخصيتهما على السطح إلا لماما.

* * *

إن التشابه الكبير بين الشخصيات والروايات والأحداث فى روايات قاسم يغرى بالقول أن الروايات:

١ – أيام الإنسان السبعة.
٢ – قدر الغرف المقبضة.
٣ – الأخت لأب.
٤ – محاولة للخروج.

تقترب من الرواية الذاتية بقدر اقترابها من الفن الروائى، حيث جمعت هذه الروايات بين السرد الذاتى والموضوعى، وربط الكاتب بين السردين بوشائج قوية.

وقد حاولت الدراسة استجلاء هذا السرد مرتبطاً **بزمن السرد فى الفصل الأول** حيث كشف السرد العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب، ليستنتج أن الإشارات الزمنية الكبرى والصغرى لم تكن مرتبطة بطول الفترة الزمنية التى يتناولها السرد أو قصرها، ولكنها مرتبطة بطبيعة الحدث كما هو الحال فى رواية (محاولة للخروج) بالمقارنة مع رواية (قدر الغرف المقبضة)، حيث تناولت (محاولة للخروج) أياماً معدودة، بينما تناولت(قدر الغرف المقبضة) فترة لا تقل عن أربعين عاماً. كما أوضح الفصل الأول أن المفارقات الزمنية والتى نتجت من التتابع بين زمن القصة وزمن الخطاب، جاءت مرتبطة بلحظة التذكر والاستدعاء، إلى جانب أيديولوجية الكاتب فى تشكيل النص، حيث لم يقصد إلى الإشارة لبدء الاسترجاع أو نهايته أو استئناف السرد مرة أخرى، فجاء التداخل بين الحكايات الأساسية والفرعية متعمداً، لجعل المتلقى مجهداً فى تتبع الخط الزمنى وسيرورة الأحداث فى الروايات.

كما جاء *الفصل الثاني*: ليقرر أن الكاتب كان صاحب فكر خاص، ورؤية متميزة، حيث إنه كان يحرص على طرافة الشكل الروائى كما هو الحال فى رواية (طرف من خبر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الآخرة)، ورواية (المهدى)، التى جاءت كنبوءة لما يأتى بعدها بعقود من السنوات، ليظهر الإرهاب الذى يرتدى الثوب الدينى، وتمتد يده بالاعتداء تحت اسم الدين. إلا أن المزج بين ما هو ذاتى – يقترب من التأريخ للشخصية – وبين ما هو روائى – فنى يعتمد على التخييل، يربط بينهما أنهما جزء من حركة المجتمع فى ذلك الوقت الذى تقصد إليه الروايات. ولذا فإن التشابه فى الشخصيات أو الأماكن أو الأحداث فى الروايات، جعل الرواية عنصراً فنياً يمثل حالة فردية ترتبط ببقية عناصر المجتمع فى فترة الخمسينيات والستينيات من تاريخ مصر وهذا مادفع معظم النقاد الذين تناولوا أعمال قاسم بالدراسة إلى تناسى مرجعية السرد عنده، مما يؤكد أن الكاتب قد نجح فى المزج بين ما هو سيرة ذاتية وما هو فن روائى[٤].

هذا التناسى ينبىء بنجاح قاسم فى الوصول إلى العام من خلال الخاص، بتشكيل وتقنيات فنية جعلت السيرة الذاتية رواية مرجعها فى النص ذاته، وليست فى حاجة إلى مرجعية السرد عند المؤلف/ السارد/ الشخصية. وهذا ما جعل الدراسة تتناول الرؤية عند قاسم بشكل من التفصيل فى (وجهة النظر) الهذرية، و(التبئير) الجنتى، (ورؤية العالم) الجولدمانية. حيث كان الراوى والبطل هما أصحاب وجهة النظر فى الرواية، وهما المبئران لمعظم الشخصيات، وقد تركت بعض الشخصيات الثانوية لتبئر بعضها البعض، وقد استنتجت الدراسة أن عبد الحكيم قاسم كان صاحب رؤية خاصة للعالم وأيديولوجية فى الكتابة، جعلت رواياته متمايزة بين أبناء جيله، حيث إنه كان يقصد إلى كتابة الرواية الممزوجة بالسيرة الذاتية، لتجىء هذه موضحة أن امتلاكها للمقومات الذاتية جعلها معبرة عن تاريخ الفترة المقصودة فى الرواية.

ويجىء *الفصل الثالث*: ليتناول لغة الخطاب فى الروايات ، وكيف استطاع قاسم أن يدخل هذه السيرة فى الثوب الروائى ليؤكد أن فن الرواية أقدر على إظهار تجليات النفس من خلال لغة وحديث الشخصيات وتعددهم. وتغير مواقعهم، بحيث تصبح قدرة الرواية على سبر أغوار النفس الإنسانية أكبر بكثير من قدرة السيرة الذاتية التى يتناولها المتلقى فى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل جلسة قضائية. ولذلك فقد نجحت اللغة عنده في عدم الفصل بين ما هو ذاتى (سيرة ذاتية)، وما هو فنى، وذلك بسبب الاندماج الذى لم يترك لأحدهما الاحتفاظ بملامحه.

هذا بالإضافة إلى حرص اللغة على عدم التشابه الحرفى فى المواقع السردية التى يظن أنها سيرة ذاتية كمرحلة الطفولة فى الروايات أو مراحل الحياة فى طنطا والقاهرة والإسكندرية.

وحتى ما شذ عن السرد الذاتى فى روايتى (المهدى)، و(خبر من طرف الآخرة). تأتى اللغة ببعض السرد الذاتى، كتعليم عبد العزيز فى طنطا (المهدى)، والإسطوانة النحاسية فى (طرف من خبر الآخرة).

إن هذا المزج اللغوى الخاص بين السيرة الذاتية والفن الروائى، جعلت التجربة الروائية عند قاسم تبرز أهمية الفهم الشخصى للغة فى الفهم العام للحياة، وأن قدرة اللغة على تمييز الشخصية هامة كقدرتها على معاينة المكان والحدث، وأن اللغة ليست وسيلة فقط لنقل الأفكار، أو التفاهم، بل إن لها وظيفة تطوير الأفكار والحفاظ على هوية الواقع الاجتماعى عبر المراحل التاريخية المختلفة. واستنتجت الدراسة أن المزج بين الذاتى والروائى كان خاضعاً لأيديولوجية قاسم فى فهم العلاقة بين الفن الروائى والسلوك الاجتماعى.

* * *

وختـــاما: فإن هذه الدراسة تفتح باباً لدراسة أعمال عبد الحكيم قاسم، حيث إن قصصه القصيرة لم تدرس حتى الآن، وتشير إلى أن دراسة قصصه القصيرة تبدأ من اللغة. كما ترى الدراسة أن جيل الستينيات يستحق دراسات متأنية، لأنها كانت فترة تحولات فى تاريخ مصر، وظهرت بها تيارات فكرية متباينة أثرت على الشخصية المصرية فى الفترات التالية لها. بالإضافة إلى أعمال عديدة لمثقفى وروائى هذه الفترة لم تنشر حتى الآن ومن بينهم كاتبنا الذى له بحث فى اللغة والأدب لم ينشر حتى الآن.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الهوامش والمراجع

١ – انظـــر:

أ – حلمى بدير: الرواية الجديدة فى مصر، سابق.

ب – هناء فتحى: جريدة الشعب فى ١٩٨٦/٦/١٠م.

٢ – انظـــر: الروايات:

أ – أيام الإنسان السبعة، ص٤٨ ومابعدها.

ب – الأخت لأب، ص١٦ وما بعدها.

جـ – قدر الغرف المقبضة، ص٣ وما بعدها.

د – محاولة للخروج، ص١٢٢ ومابعدها.

٣ – انظـــر : الروايات:

أ – أيام الإنسان السبعة ،ص ٩ وما بعدها.

ب – الأخت لأب، ص ١٣، ص١٨، ص٢٩.

جـ – قدر الغرف المقبضة، ص١٠.

٤ – انظـــر :

أ – عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، سابق.

ب – مدحت الجيار: الأدب العربى وفنونه، سابق.

جـ – على الراعى: الرواية فى الوطن العربى، سابق.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ببليوجرافيا

الأعمال التي كتبها عبد الحكيم قاسم
الدراسات التي تناولت أعمال قاسم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ – الأعمال التى كتبها عبد الحكيم قاسم :

أولاً: الروايات والقصص القصيرة (حسب أسبقية النشر):

١ – أيام الإنسان السبعة، رواية، دارالكاتب العربى، ١٩٦٩م.
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.
، مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميع، ١٩٩٦م.

٢ – قدر الغرف المقبضة، رواية، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢م.

٣ – محاولة للخروج، رواية، (دمشق: دارالأفكار، ١٩٨٣م) .

٤ – الأخت لأب وسطور من دفترالأحوال، رواية ومجموعة قصصية.
(لبنان : دارالتنوير، ١٩٨٣م) .

٥ – الأخت لأب والمهدى، روايتان (لبنان :دار التنوير، ١٩٨٣م) .

٦ – الأشواق والأسى، قصص قصيرة، مختارات فصول ١٩٨٤م.

٧ – طرف من خبر الآخرة، رواية، مختارات فصول، ١٩٨٦م.

٨ – الهجرة إلى غيرالمألوف، (ديوان قصص وتشمل رواية المهدى) .
دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م.

٩ – الظنون والرؤى (قصص قصيرة) ، دار المستقبل العربى، ١٩٨٦م.

١٠– رقوء الدمع، قصة قصيرة، مجلة إبداع، إبريل، ١٩٨٩م.

١١– الصغيران وأفراخ اليمامة، ، حكاية للأطفال، كتب الهلال للأولاد والبنات، ١٩٩٠م.

١٢– ديوان الملحقات، قصص قصيرة، مختارات فصول، يناير ١٩٩٠م.

١٣– من نوادر ذى الأطمار – عند المقام (قصتان قصيرتان)، مجلة نصف الدنيا نوفمبر ١٩٩٠م.

١٤– محاكمة القطاط، الأعرج، قصتان قصيرتان، مجلة الثقافة الجديدة، يناير ١٩٩١م.

١٥– الديوان الأخير، قصص ومسرحيات، دار شرقيات، ١٩٩١م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٦- كفر سيدى سالم، رواية لم تكتمل، مجلة إبداع، ديسمبر، ١٩٩١م.
١٧- المهدى، رواية، كتابات مصرية، بدون تاريخ.

ثانياً: المقالات:

١ - الجديد فى النقد، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٨٤م.
٢ - دراسة فى ديوان (الوطن الجمر)، مجلة إبداع، العدد الرابع، ١٩٨٥م.
٣ - رد على الدكتور/ زكى نجيب محمود، مجلة أدب ونقد، العدد الثامن عشر، ديسمبر ١٩٨٥م.
٤ - ركود سوق الأدب، جريدة الشعب فى ١٩٨٦/٦/١٠م.
٥ - تكلف الكاتب وحيرة القارىء، مجلة إبداع العدد التاسع، ١٩٨٧م.
٦ - ليلة رأس السنة، مجلة إبداع، العدد الأول، ١٩٨٩م.
٧ - الإنسان والنحلة، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٩١م.

ثالثاً: حوار منشور:

١ - حوار بعنوان (رحيل مبكر لمبدع كبير: الاعترافات الأخيرة لعبد الحكيم قاسم). سجل الحوار خالد السرجانى، مجلة نصف الدنيا، نوفمبر ١٩٩٠م.

رابعاً: رسالة شخصية منشورة:

١ - رسالة من عبد الحكيم قاسم إلى الأديب سعيد الكفراوى
نشرت بمجلة الثقافة الجديدة، يناير ١٩٩١م.

خامساً: رواية مترجمة:

1- The seven days of man, Translated by:
Joseph Norment Bell.
(Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب – الدراسات التى تناولت أعمال قاسم :

أولاً: الكتب: (حسب أسبقية النشر)*

١ – محمد الجوهرى: علم الفولكلور، ، المجلد الأول، الطبعة الثالثة، فى ص٤٦١ .
(القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨م) .

٢ – عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، ، الطبعة الثانية، الفصل الخامس من ص ٢١٣، إلى ص ٢٦٠ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩م) .

٣ – سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، ، فى ص٨٢، (القاهر: دار المعارف، ١٩٨٠م) .

٤ – أنجيل بطرس سمعان: دراسات فى الرواية العربية، ،ص ٨٧، ٨٨ . (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٨م) .

٥ – حلمى بدير: الرواية الجديدة فى مصر، ، الفصل الثانى، من ص٣٣ إلى ص٥٣ .
(القاهرة: دارالمعارف، ١٩٨٨م) .

٦ – محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية العربية، ص ١٨٢، ١٨٣ .
(الكويت: عالم المعرفة، نوفمبر ١٩٨٩م) .

٧ – على الراعى: الرواية فى الوطن العربى ، من ص٩٣ إلى ص٩٩ .
(القاهرة: دارالمستقبل العربى، ١٩٩١م) .

٨ – شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبى، من ص٣٠٩ إلى ص ٣٣٤ .
(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م) .

١٠– محمود غنايم: تيار الوعى فى الرواية العربية الحديثة،، الفصل الرابع، من ص١٤٥ إلى ص٢٥٤ .

١١– مدحت الجيار: الأدب العربى وفنونه، من ص ٢٢١ إلى ص ٢٣٧ .
(القاهرة: دارالنديم، ١٩٩٥م) .

* مراعاة لتأريخ التطور النقدى فى تناول أعماله، وتنوع المذاهب فى التناول.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانياً: المجلات الأدبية والثقافية:

أ – مجلة إبداع:

١ – العدد الثانى عشر، ١٩٨٥م، قراءة فى مسرحية (ليل وفانوس ورجال)، لمحمود عبد الوهاب.
٢ – العدد الخامس، ١٩٨٦م، قراءة فى رواية (طرف من خبر الآخرة)، لمحمود عبد الوهاب.
٣ – العد الثامن، ١٩٨٦م، قراءة فى (طبلة السحور) لشاكر عبدالحميد.

ب – مجلة الثقافة الجديدة:

العدد الثامن والعشرون، يناير ١٩٩١م.
١ – القرشى وقاسم، لصبرى حافظ.
٢ – أنغام الموت لعبد الرحمن أبو عوف.
٣ – عن النفاق الثقافى ليوسف القعيد.
٤ – عبد الحكيم قاسم. شيخ أدباء الستينيات لسعيد الكفراوى.
٥ – فى ذكر بعض ما روى عن الموت عند عبدالحكيم قاسم د س . ك.
٦ – بحث فى تجربة الكتابة لمحمد الشاذلى.
٧ – عبد الحكيم قاسم.. منطق العدل القاسى محمد المخزنجى.
٨ – عن الأشواق والأسى وأشياء أخرى لأحمد عبد الرازق أبو العلا.
٩ – محاولة للخروج من وهم العلاقة بين الشرق والغرب لفؤاد مرسى.
١٠ – قدر الغرف المقبضة لمحمد كشيك.
١١ – الحنين فى قصة (عطية أبو العينين داود) لصالح راشد.
١٢ – هاجس الموت فى قصة (السرى بالليل) لعبد الحكيم حيدر.
١٣ – رجوع الشيخ (قصيدة) لمحمد صالح.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العدد السادس والثلاثون، سبتمبر ١٩٩١م.

١ – عزف على أوتار قاسم، لعبد الله السيد شرف.

جـ – أدب ونقد: العدد الثامن عشر، ١٩٨٥م.

١ – عن ركود سوق الأدب، رد على عبد الحكيم قاسم لمحمود عبد الوهاب.

ثالثاً: الصحف:

١ – جمال بدوى، موت أديب، الوفد فى ١٥/١٠/١٩٩٠م.

٢ – اقبال بركة، قاسم الميت الحى، الأهالى فى ٢٨/١١/١٩٩٠م.

رابعاً: نشرات غير دورية:

نشرة أصدرتها ثقافة الغربية فى ذكرى قاسم نوفمبر سنة ١٩٩١م.

كتب فيها الأدباء:

١ – جمال بدوى ٢ – هناء فتحى. ٣ – غالى شكرى.

٤ – يوسف إدريس ٥ – محمد حمزة البسيونى ٦ – إقبال بركة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولاً : المصادر:

- عبد الحكيم قاسم: - أيام الإنسان السبعة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٩م.
- قدر الغرف المقبضة، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢م.
- محاولة للخروج، دمشق: دار الأفكار، ١٩٨٣م.
- الأخت لأب، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣م.
- طرف من خبر الآخرة، مختارات فصول، ١٩٨٦م.
- المهدى، كتابات مصرية، د.ت.

ثانياً: المراجع العربية:

- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧٨م).
- الطاهر مكى (دكتور) : القصة القصيرة، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٨م).
- أنجيل سمعان (دكتورة) : دراسات فى الرواية العربية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م).
- تمام حسان (دكتور) : اللغة العربية مبناها ومعناها، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣م).
- جابر عصفور (دكتور) : زمن الرواية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م).
- جلال الدين السيوطى : الإتقان فى علوم القرآن (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٥م).
- حسن بحراوى (دكتور) : بنية الشكل الروائى، (بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٠م).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- حلمى بدير (دكتور) : الرواية الجديدة فى مصر، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٨م).
- حميد لحمدانى (دكتور) : بنية النص السردى، (الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى،١٩٩٣م).
- رشاد رشدى (دكتور) : فن القصة القصيرة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٥٩م).
- رمسيس عوض (دكتور) : دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة، (القاهرة: دار المعارف، د.ت).
- سعد مصلوح (دكتور) : الأسلوب، (القاهرة: دار الفكر العربى، ١٩٨٤م).
- سعيد يقطين (دكتور) : انفتاح النص الروائى، (الدارالبيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٩م).
: تحليل الخطاب الروائى، (الدار البيضاء :المركز الثقافى العربى، ١٩٨٩م).
- سليمان فياض (دكتور) : أزمنة الفعل العربى النحوية، (القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٩٧م).
- سيد النساج (دكتور) : بانوراما الرواية العربية، (القاهرة: دارالمعارف، ١٩٨٠م).
- شكرى عزيز الماضى : فى نظرية الأدب، (بيروت: دار المنتخب العربى، ١٩٩٣م).
- شوقى ضيف (دكتور) : فى النقد الأدبى، (القاهرة: دارالمعارف، ١٩٨١م).
- صلاح فضل (دكتور) : نظرية البنائية، (القاهرة: مؤسسة المختار،١٩٨٢م).
: بلاغة الخطاب وعلم النص، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٢م).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- عبد القادر القط (دكتور) : قضايا ومواقف، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١م).
- عبد المحسن طه بدر (دكتور) : الروائى والأرض، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م).
- فاطمة حسين المصرى (دكتورة) : الشخصية المصرية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م).
فتحى أبو العينين (دكتور) : علم اجتماع الأدب، (القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، ١٩٨٧م).
- محبة حاج معتوق (دكتورة) : أثر الرواية الواقعية الغربية فى الرواية العربية، (بيروت: دار الفكر اللبنانى، ١٩٩٤م).
- محمد على الكردى : ألوان من النقد الفرنسي المعاصر، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧م).
- محمد مفتاح (دكتور) : دينامية النص، (بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٠م).
- محمد مندور (دكتور) : فى الأدب والنقد، (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة، ١٩٤٩م).
- محمود الحسينى (دكتور) : تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة، (القاهرة: كتابات نقدية، ١٩٩٧م).
- محسن جاسم الموسوى (دكتور) : عصر الرواية، (بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٥م).
: نظرية الرواية، (بغداد: دارالتحرير، ١٩٨٥م).
- مدحت الجيار (دكتور) : ثلاثية الإنسان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

: السرد النوبى المعاصر، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٤م).
: الشاعر والتراث، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٥م).
: الأدب العربى وفنونه، جامعة الزقازيق، ١٩٩٨م).
- مصطفى سويف (دكتور) : العبقرية فى الفن، (القاهرة: المكتبة الثقافية، عدد ٢٠، ١٩٦٠م).
- مصطفى ناصف (دكتور) : اللغة والتفسير والتواصل، (الكويت : عالم المعرفة، ١٩٩٥م).
- نبيلة إبراهيم (دكتورة) : نقدالرواية، (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت).
: فن القص، (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت).
- نهاد التكرلى (دكتور) : الرواية الفرنسية الجديدة، (بغداد : دار الشئون الثقافية، ١٩٨٥م).

ثالثاً: المراجع المترجمة:

- إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).
- إ.م فورستر : أركان الرواية، ترجمة موسى عاصى، (لبنان: مكتبة جروس برس، ١٩٩٤م).
- بيير - مارك - دوبيازى وآخرون : مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، ترجمة رضوان ظاظا، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٧م).
- ترتسمان : مفهومات فى بنية النص، ترجمة وائل بركات، (دمشق: دار معد للطباعة، ١٩٩٩م).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تومـاشـفـسـكـى : الشكلانيون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م).
- جـيـرار جـنـيـت : خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، (القاهرة: المشروع القومى للترجمة، ١٩٩٧م).
- جـيـروم كـلـيـنـكـو فـيـتـز : فن الرواية الأمريكية، ترجمة سميرة مصطفى، (القاهرة: دار المعارف، د.ت).
- ر.م ألـبـيـريـس : تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م).
- غـيـورغـى غـاتـشـف : الوعى والفن، ترجمة نوفل نيوف، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٠م).
- فـرجـيـنـيـا وولـف : نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م).
- لـوسـيـان جـولـدمـان : البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، ترجمة محمد برادة، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤م).
- مـيـخـائـيـل بـاخـتـين : الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، (دمشق: وزارة الثقافة، من النقد العالمى، ١٩٨٨م).
- مـورس شـرودر وآخـرون : نظرية الرواية، ترجمة محسن الموسوى، (بغداد: دار التحرير، ١٩٨٦م).
- مـيـشـال بـوتـور : بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- والاس مـــــــارتـــــــن : نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، عدد ٢٦، ١٩٩٨م).
- هـــــيـــــدن وايـــــت : البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٦م).

رابعاً: المراجع الأجنبية:

1- Collins French - English Dictionary. Press Longman.
2- Dictionary of contemporary English. Longman, 1987.
3- Henry James; The Art of Novel, Charles scribner's sons, New-York, 1962.
4- Michael J. Toolan; Narrative, edi Routledge, NewYork, 1998.
5- Norman Friedman; Point of view in Fiction, NewYork, 1967.
6- Percy Lubbock; The craft of Fiction, Jonathan compe, London, 1972.
7- Sabry Hafez; The Egyption Novel in the sixties, in Boullate, (see supra Badawi, 1980).
8- T.S Eliot; The short story as a literary type, London. 1957.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خامساً: الدوريـــات:

- **إبداع:**
  العدد التاسـع، ١٩٨٤م.
  العدد الرابـع، ١٩٨٥م.
  العدد الخامس، ١٩٨٦م.
  العدد الثامـن، ١٩٨٦م.
  العدد التاسـع، ١٩٨٧م.
  العـدد الأول ، ١٩٨٩م.
  العدد التاسـع، ١٩٩١م.
- الآداب: بيروت، عدد ، ١٩٨٨م.
- أدب ونقد : العدد الثامن عشر، ديسمبر ١٩٨٥م.
- الثقافة الجديدة: يناير ١٩٩١م.
- الدراسات الأدبية: الدار البيضاء، العدد الثالث، ١٩٨٦م.
- الطليعة، العدد العاشر، ١٩٧٢م.
- عالم الفكر : الكويت، مارس ١٩٩٦م.
- علامات : جدة، مارس ١٩٩٦م.
- **فصول:** المجلد الأول، العدد الثانى، يناير ١٩٨١م.
  المجلد الثانى، العدد الثانى، يناير ١٩٨٢م.
  المجلد الثانى عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٣م.
  المجلد الثانى عشر، العدد الثانى ، صيف ١٩٩٣م.
- نصف الدنيا، نوفمبر ١٩٩٠م.
- جريدة الشعب فى ١٩٨٦/٦/١٠م.
- جريدة عُمان فى ١٩٩٧/٩/١٨م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حجمه وغلا ثمنه حتى توازن تكاليف نقلها لا بالبحر وحده وفى البر أيضا وعلى ظهور الابل والجياد · وهكذا جنى العرب أرباحا طائلة من نقل هذه التجارة الثمينة (١) ·

هذا وكانت تجارة التوابل تدر على التجـــار أعظم الربح بوصفها سلعا اشتد الطلب عليها من الناس جميعا· ولم يكن فى الامكان الحصول عليهـا من الموانى الهندية الا عن طريق الأراضى الواقعة تحت سيطرة الحكام المسلمين·

ويصف بعض الكتاب أهمية الفلفل بقوله : « لعله ليس للفلفل الآن أهمية كبيرة ، بيد أنه كان فى ذلك العصر يقف على قدم المساواة مع الأحجار الثمينة · فان الناس كانوا يجابهون مخاطر البحار ويقاتلون ويموتون فى سبيل الفلفل » (٢) ·

ولقد ازدادت قيمة الأفاوية (٣) كعنصر جوهرى لفن الطبخ الأوربى ، ولم يكن فى الامكان الحصول عليها الا من الهند وأندونيسيا ، ولابد لها من المرور من خلال فارس أو مصر ، وأصبحت هذه التجارة الاحتكارية بطبيعتها محور الصراع فى ســياسة بلاد المشرق كما كانت أقــوى عامل

---

(١) جيمس فرجريف ، الجغرافيا والسيادة العالمية · سلسلة الألف كتاب الأولى ، رقم ٩٦ · ترجمة على رفاعة الأنصارى ، ص ١١٦·

(٢) بانيكار ، آسيا والسيطرة الغربية ، ص ٢١ ·

(٣) الأفاوية : التوابل بأنواعها ·

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بمفرده فى استثارة التوسع الأوربى أثناء القرن الخامس عشر • وبعد أن عرف الأوربيون أين تنتج التوابل وبأى سعر تنتج ، حتى اذا قطع عليهم الطريق وسدت دونهم أبواب الأسواق الهندية لوجود دولة اسلامية معادية تجلى لديهم عظم الفرصة التى تنتظر أى دولة تستطيع أن تجد لها سبيلا جديدا الى بلاد الهند (١) •

وكانت البرتغال ـ كما سنرى ـ هى الدولة التى فازت بهذا الطريق •

الرقيق : بدأت تجارة الرقيق بين غرب أوربا والبرتغال فى عام ١٤٤٢ عندما نقل انتام جونكلافز Antam Goncalves أول شحنة منه الى لشبونة وكانت مكونة من عشرة أفراد • وكانت هذه الشحنة هى بداية تدفق مستمر من الرقيق الافريقى الى البرتغال استمر قرنين من الزمان ، وارتفع ذلك العدد الى ٢٣٥ فردا فى عام ١٤٤٤ ثم ازداد باكتشاف الرأس الأخضر عام ١٤٤٥ ، وكانت الوكالة البرتغالية فى ارجيوم هى المركز الرئيسى لتجارة الرقيق على ساحل غرب

(١) Parry, op. cit., pp. 32-35.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com