



جامعة القادسيه
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الروائي في أعمال عبد الحكيم قاسم

بحث لنيل درجة الدكتوراه

إعداد
رمضان علي منصور الحضري

أشرف
الأستاذ الدكتور
مدحت الجيار
أستاذ النقد الأدبي
ورئيس قسم اللغة العربية السابق بالكلية

٢٠٠١م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ

الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا

إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ

كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمَنِ

الْغَافِلِينَ

سورة يوسف - الآية (٣)

الإهداء

إلى الحاضر والمستقبل

أ.د / ملحة الجيار

؛ حيث لم يعد لي من اختيار.

رمضان الحصري

شكر وتقدير

■ إن يد الشكر لا تفي بأقل القليل لأستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور/ محمد الجيار. فقد أثار لي الطرق المظلمة، وأخذ بيدي كلما تعثرت قدماي - وكثيرا ما كانت تتعثر - ومد لي يد العون والمساعدة لفترة تصل إلى عقد من الزمان، ولم تقتصر مساعدته لي على الجوانب العلمية فقط، بل كانت مساعداته متنوعة، لأنه صاحب رسالة تنويرية لكثير من الباحثين والدارسين في وطننا العربي الكبير، فهو الذي يشعل شموع المعرفة ولا يطفىء شموعا أشعلها غيره.

■ كما أشكر المفكرين الجليلين الذين تكروا بقبول مناقشة دراستي.

■ فأشكر الأستاذ الدكتور/ عبد المنعم تليمة، الذي تتلمذ على يديه الكثيرون من أدباء ونقاد الوطن العربي، والذي يتحمل عبء التنظير لمستقبل الثقافة المصرية حتى عام ٢٠٢٠م، وشكرى له رفعة لي.

■ وجزيل شكرى أقدمه للأستاذ الدكتور/ طه وادي الأديب والناقد والذي يحمل بين جنبيه خلق الرضى وقلزة النمر الأبي، وفي عقله فكر العالم وحصافة الناقد. وقد تتلمذت على أيديهما من خلال أبحاثهما شأن الكثيرين من الباحثين في مصر والوطن العربي.

■ وإن كان الاعتراف بالفضل فضيلة، فإننى اعترف بفضل الأستاذة/ جنا الجندي، والتي كانت تدفعنى للعمل دفعا، بأحاسيس الزوجة وإخلاص الأم، ملهفة حاجة البحث عن حاجاتها، ومعترفة بتقديم العلم على متطلبات الأسرة،

■ كما أرجو أن تكون هذه الرسالة بمثابة البسمة الأولى التى أقدمها لأبنى الأول أحمد الجندي.

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



الفهرست

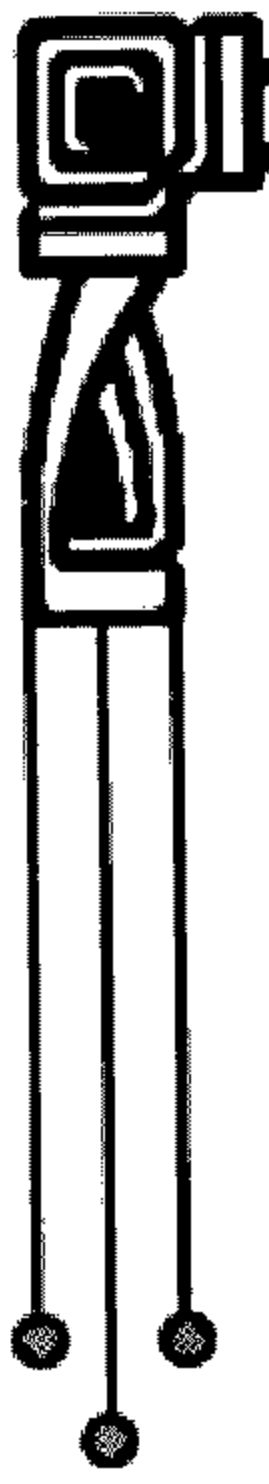


الفهرست

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

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

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



المقدمة

مادة الدراسة
المنهج
الإجراءات والمحتويات



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

(١)

مادة الدراسة :

وأما — والمادة التي سوف تعنى بها الدراسة، فهي لأديب متميز في فترة متميزة، عرفت هذه الفترة في أدبنا المصري والعربي بفترة جيل الستينيات، وقد احتل الكاتب/ عبد الحكيم قاسم مكانة في هذه الفترة؛ جعلته متميزاً عن غيره من أدباء جيله حتى لقب بشيخ أدباء الستينيات، وفي ظني أن هذا اللقب جاء ليعبر عن أهمية أعماله الفنية والنقدية إلى جانب تعدد هذه الأعمال، وقد احتوت المكتبة العربية على عدد غير قليل من أعماله هي:

- (١) أيام الإنسان السبعة، رواية، القاهرة: دار الكاتب العربي، 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 العربي، 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.

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

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

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

- ١ - شهادات واقعية، الطليعة، العدد التاسع، السنة الخامسة، ١٩٦٩م.
- ٢ - الجديد في النقد، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٨٤م.
- ٣ - دراسة في 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، في ١٠/٦/١٩٨٦م.
- ٧ - تكلف الكاتب وحيرة القارئ، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٨٧م.
- ٨ - الإنسان والنحلة، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٩١م.

ولم يكتب عبد الحكيم قاسم سوى مسرحية واحدة هي (ليل ورجال وفانوس) والتي 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 في 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 Egypton Book Organization, 1989).

وقد اختارت الدراسة أعمال عبد الحكيم قاسم الروائية لسببين:

أولهما: تميز قاسم بين أدباء جيله - جيل الستينيات - حيث إنه صاحب رؤية خاصة للمجتمع المصري، وصاحب خطاب روائي متميز في الموضوعات والتناول، فهو كاتب ريفي، ويمكن القول بأنه فلاح كاتب؛ ولذا فإن تصويره للقرية المصرية يأتي من منظور الريفي الذي يعيش فيها، والمنخرط في عاداتها وتقاليدها، وأفكارها، وثقافتها. بل إنه حينما يأتي لتصوير المدينة، فإنما يصورها من نفس المنظور الريفي، فهو ريفي قادم على المدينة ليلاحظ فيها المكان والسلوك، ولذا فإنه لا يندمج مع هذا المجتمع المدني، ويظل سابحاً في دائرة القرية، راصداً منها العالمين - الريفي والمدني.

وتأتي مهارة قاسم الروائية من هذه الدائرة؛ حيث إنه يكشف عن الحياة الريفية، وكيفية تعامل طبقاتها مع بعضها، فيبرز أوجه التصارع بين المجتمعين - الريفي والمدني، وذلك من خلال لغة شعرية مكثفة؛ فيطلعنا من القراءة الأولى لأعماله على أسرار الحياة الريفية التي لم تتضح حتى للذين يعيشون في الريف، مما يجعل رواياته تقدم مفهوماً واضحاً، يمكن - من خلاله - فهم هذه الملاحم الواقعية في الريف المصري.

أما السبب الثاني 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 نظري - لم تجد من يدرسها أو يدرس ظاهرة واحدة فيها، اللهم إلا بعض المقالات في الصحف والمجلات، والتي لا تغطي قصة قصيرة واحدة. ولا تحفل الدراسة إلا بالقليل من هذه المقالات، ولذا فإنها سوف تستبعد المقالات التي كتبت بعد وفاته - بمناسبة ذكره - حيث إن معظمها قد جاء تقريرياً في شخصيته، ولم تأت متناولة أعماله بالنقد، وإن لم تقصر في تناول هذه الأعمال بالذكر لا بالتحليل.

أما التناولات لأعمال قاسم - التي سبقت هذه الدراسة - فقد جاءت جميعها - كفصل في كتاب - كما هو الحال عند عبد المحسن طه بدر، وحلمي بدير، أو كمقال في

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

وتبحث هذه الدراسات السابقة - جميعها - في نقاط رئيسية هي:

أ - الرؤية الواقعية في روايات قاسم.

ب - بنية النص الروائي.

ج - اللغة في الرواية.

ويجىء تناول عبد المحسن طه بدر أول التناولات لرواية (أيام الإنسان السبعة)، حيث إنه قد خصص لها الفصل الخامس من كتابه (الروائي والأرض)، وجاء الفصل بعنوان (الرؤية الواقعية في أيام الإنسان السبعة)، وقد ربط بين الواقعيين (الروائي والاجتماعي)، مشيراً إلى التجديد في طريقة تناول الواقع، والخيوط الخفية التي تربط بين فصول الرواية، في محاولة للكشف عن وجهة نظر قاسم في الصراع القائم بين القرية والمدينة والمتمد خلال الزمان - ماض وحاضر ومستقبل^(١).

وقد تناول مدحت الجيار رواية (طرف من خبر الآخرة) في مقال بعنوان (الوعي بالآخرة والمسرواية)، وحاول استجلاء الرؤية الواقعية في الرواية، من خلال التشكيل الفني الجديد، والتقنية المبتكرة في إشارة (للمسرواية) فيقول: (والرواية من حيث الشكل «مسرواية، لكنها تتبطن بروؤية واقعية اجتماعية، أعطت للرواية قدرة توثيقية وتسجيلية، أتاحت للمبدع تسجيل ما يحدث في القرية)^(٢). وربط الجيار بين التقنيات الدرامية ومستويات السرد، وتوسل الكاتب بهما في تناول موضوعه الشائك والحساس. وقد تناول الرواية ذاتها في كتابه (الأدب العربي وفنونه، دراسة في النوع الأدبي من منظور اجتماعي)، تحت عنوان (الوعي بالآخرة وقهر الموت)؛ حيث تمثل الرواية نموذجاً من القهر الإنساني تحت سلطة الموت، الذي يغنى الجسد، ويخرج الروح، وذلك من خلال

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 الراعى 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 تقريراً 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

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 - المهدي، كتابات مصرية، بدون تاريخ.

وتعتمد الدراسة على الطباعات 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 والمهدي)، بدون تاريخ، كما نشرت رواية (المهدي) ضمن المجموعة القصصية (الهجرة إلى غير المؤلف)، 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

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 في النص الأدبي، وإلى أي مدى نجح الكاتب في الربط بين العالم الروائي، وفكر المجموعة وحياتها؟.

وكيف استطاع الكاتب أن ينسج هذا النسيج التعبيري الشفاف والمتين في آن واحد؟، والذي يكشف عن بواطن الحياة بمدوال لغوي دقيق، ولغة متماوجة، ترتفع وتنخفض مع الصوت الروائي، وسيرورة الأحداث، وبخاصة في حالة كحالة عبد الحكيم قاسم، حيث تلعب اللغة عنده دوراً أساسياً في 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 روائي يختفي في أعماله، ولا يلوى لسان شخصيته ولا عنقها، لينتج لنا أحداثاً غير مرتبطة بالواقع الروائي / الحقيقي، فهناك علاقة انفصال / اتصال بين الكاتب كذات اجتماعية، وبين عمله الروائي كنتاج لوعي هذه الذات، المندمجة في حركة الحياة الاجتماعية.

ويتطلب تحليل الخطاب الروائي لأعمال عبد الحكيم قاسم الروائية منهجاً مزودجاً للكشف عن عناصر خطابه الروائي، في محاولة لتفسير واستبيان العلائق بين هذا الخطاب والمجتمع الذي أنتج فيه. ولذا فإن الدراسة سوف تعتمد منهجاً بنويوا في تحليلها لعناصر الخطاب الروائي، مستفيدة من دراسات جيرارجنيت على وجه الخصوص في تحليله لخطاب الحكاية، وخاصة تحليله للزمن السردى، والتبشير كمكونين أساسيين من مكونات السرد. كما تتطلب الدراسة أن تبحث في وجهة نظر الروائي، 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 الروائي.

وهذه الازدواجية في 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 تأثيره وتربطه بالواقع الاجتماعى. فإذا استفادت الدراسة من البنيوية فى الكشف عن زمن السرد، ووجهة النظر، والتبشير، 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 على 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)، بصفتهم من مصطلحات جولدمان، وتفيد الدراسة منهما فى الرؤية على أساس أن الابداعات الأدبية (أعمال فردية وجماعية فى آن واحد، وهى جماعية لأن الوعى الطبقي للمجموعة الاجتماعية هو الذى ينطوى على مكونات رؤية العالم)^(٨).

والاستفادة من المنهجين البنيوي الشكلي والبنيوي التكويني لن تخلق الدراسة من البصمة العربية النقدية، ولذا فإن الدراسة لن تركز على الوضع الاقتصادي بشكله المتضخم - كما يركز عليه جولدمان - كأساس في بناء الطبقات الاجتماعية. حيث إن فرضيات المادية الجدلية قد تنطبق على معظم المجتمعات الغربية التي تسيطر عليها النظم الديمقراطية المتغيرة. بينما لا تنطبق على معظم المجتمعات العربية التي تسيطر عليها ديمقراطية النظام الثابت منذ عقود عديدة. كما أن ثقافة الطبقة في المجتمعين - الغربي والعربي - مختلفة، فثقافة الطبقة في النموذج الغربي - غالباً - ما تأتي من داخل الطبقة، ومنظمة لفكرها. في حين الذي تأتي 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 النقدي الغربي مرتبطاً بمفردات الانتاج العربي، 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 (البنيوي والتكويني)، وبين خصوصية مادة روايات قاسم، بحيث تتعرض الدراسة للمادة بشكل تفصيلي في ذاتها من خلال المدخل والفصل الأول، ثم تربط بين هذه المادة ومرجعيتها وعلاقاتها الخارجية في الفصل الثاني، وبعد ذلك تحاول الدراسة بيان تمايز هذه المادة وخصوصيتها بين غيرها في المجتمع الروائي.

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

١ - أما المدخل فيبحث في الخطاب الروائي كمفهوم ومصطلح، فحاولت الدراسة أن تتفهم الخطاب بمعناه اللغوي، والاصطلاحي، من خلال المفاهيم المتعددة له عند عدد من النقاد أمثال: هاريس، وينفست، وفوكو، وغيرهم.

واستندت إلى رؤيتين عربيتين هما:

- رؤية سعيد يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي)، حيث يتبنى وجهة نظر البنيوية الشكلية، خاصة عند نقاد روسيا وفرنسا، ومحدداً بمنهج جيرار جنتيت في كتابه (خطاب الحكاية).

- والرؤية الثانية: هي رؤية مدحت الجيار في كتابه: - السرد النوي المعاصر- الشاعر والتراث - الأدب العربي وفنونه، دراسة في النوع الأدبي من منظور اجتماعي، حيث يتبنى - في تحليلاته لبنية النص الأدبي - منهجاً توليدياً/ تكويمياً، وخاصة في كتابه الأخير، فقد خصص فصلاً لرؤية لوسيان جولدمان للنص الأدبي.

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 يدرج تحت الخطاب السردى، تعرض المدخل إلى تحليل الخطاب السردى من خلال القوتين المؤثرتين فى السرد وهما الواقع والتخييل.

٢ - ويختم الفصل الأول بعنوان: زمن الخطاب الروائى.

وفى هذا الفصل تناولت الدراسة الزمن من الناحية اللغوية، فى لغتنا العربية وفى اللغة الانجليزية، وبيئت 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 بصفتها يشكلان نسقاً أصلياً فى بنية النص السردى، ومن خلال تعدد زمن السرد جاءت أنماط السرد الأربعة

(اللاحق، السابق، المتواقت، المقحم). وبينت الدراسة الأزمنة الداخلية (كزمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة)، وكذا الأزمنة الخارجية (كزمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي)، ثم فصلت الدراسة الزمن في الرواية بشكل توضيحي من خلال ثلاثة أزمنة رئيسية هي (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 الروائي على تزمين القصة والخطاب فى بنية زمنية معينة تحدد اتجاهات الأحداث فى النص، ويبرز الخصائص المشككة 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 الروائي 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 بمعناها اللغوى، ثم تتبع تطور مصطلح (وجهة النظر) كأول مصطلح دال على الرؤية، فتتبعه من هنرى جيمس إلى بيرسى لويوك إلى تودورف إلى جان بويون إلى أن تغير المصطلح نهائياً عند جيرار جنييت ليأتى بمصطلح جديد تحت اسم (التبئير). وحاول الفصل اظهر الفرق بين (وجهة النظر) الهندية، وبين (التبئير) الجنييتى.

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 بالتبشير عند جنيت لا يأتى بنفس النتائج لوجهة النظر عند هنرى جيمس، فتناولت الدراسة التبشير فى روايات قاسم فى محاولة لإظهار أنواع من التبشير الصفر (اللاتبشير) إلى التبشير الداخلى ثم التبشير 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 أعطاهما 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، ليتوصل بها للوصول إلى أهدافه، وبالتالي فلا بد 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 لا بد أن تبدأ من اللغة. حيث إن عبد الحكيم قاسم يتباين أسلوبه بين رواياته، فلا يمكن أسلوبية 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

زادت الأدبية، فكلمات الأحداث تتناسب طردياً مع الأدبية. وتوضح الدراسة أن الكلام الأدبي طبقاً لنظرية بوزيمان تزيد فيه الأفعال على الصفات. وحاولت الدراسة في نهاية الفصل أن تبرز بعض السمات المشتركة في 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 تنتمي إلا إلى النص الروائي، مما جعلها معبرة عن مجتمعتها الروائي والاجتماعي. فجاء دور الكلمة واضحاً، وخاصة بحدثها ومكانها وشخصها وزمنها. وقدمت الدراسة الأمثلة الدالة على خصائص الأسلوب، الذي جعل لروايات قاسم تمايزاً عن أبناء جيله، وكيف ساعدت هذه الخصائص في تكوين العمل الأدبي 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 - وفي النهاية جاءت الخاتمة مشتملة على ملخص الدراسة وموضحة أهم النتائج التي

توصلت إليها، بالإضافة إلى توضيح العلاقة بين الراوى والنص في روايات قاسم،

لتثبت أن روايات قاسم جاءت في معظمها ذاتية مرتبطة بالمجتمع حوله.

٧ - ثم رصدت الدراسة المصادر والمراجع مرتبة أبجدياً.

المراجع

- ١ - عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض (القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٨٣م)،
أنظر الفصل الخامس من ٢١٣ إلى ٢٦٠.
- ٢ - مدحت الجيار: الوعي بالآخرة والمسرواية، مجلة إبداع، العدد الثامن، ١٩٨٦م، من
ص ١٠٧ إلى ص ١١٣.
- ٣ - مدحت الجيار: الأدب العربي وفنونه، (جامعة الزقازيق، ١٩٩٨م).
انظر: الوعي بالآخرة وقهر الموت، من ص ٢٢١ 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) ص ١٨.
- ٧ - لوسيان جولدمان: البديوية التكوينية والنقد الأدبى، ترجمة. محمد برادة، (بيروت:
مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤م) ص ١٧.
- ٨ - جابر عصفور: عن البديوية التوليدية، فصول، المجلد الأول، العدد الثانى، يناير
١٩٨١م، ص ٨٦.



مدخل الدراسة

الخطاب الروائي
الخطاب السردى
تحليل الخطاب



الخطاب :

لما كانت الدراسة تحاول (تحليل الخطاب الروائي) للنصوص الروائية الستة التي كتبها عبد الحكيم قاسم، باعتبار هذه النصوص المتن الذي ستعتمد الدراسة إلى تجلية الخطاب فيه، وتصنيف طابعه الحكائي الخاص به، لن تقدم الدراسة فرضيات مسبقة للاعتماد عليها، قبل التعرف على ماهية الخطاب الروائي.

أ - الخطاب الروائي:

هناك شبه إجماع - بين المهتمين بدراسة الخطاب الروائي - على أن (ز. هاريس) كان أول رائد تحدث عن الخطاب الروائي، وذلك من خلال بحثه الذي يحمل عنوان (تحليل الخطاب)، ففي هذا البحث حاول أن يجعل البحث اللساني 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 لسانی بحث، متجنباً شبكة العلاقات المتفاعلة بين اللغة والمجتمع، ورافضاً أي علاقة للغة النص، بما هو خارج النص.

وقد نقل سعيد يقطين تعريفه للخطاب بأنه (ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تكون مجموعة متغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لسانی محض)^(١) . والجملة في هذا التعريف هي وحدة الخطاب، والخطاب مبنى على مجموعة من الجمل المتتالية، وهذه المجموعة هي التي تشكل حدود الخطاب، بيد أن هذه الحدود ستظل مرتبطة بالبنيات الأساسية للجملة، وطبقاً لمفهومها النحوي، من مكونات اسمية وفعلية مترابطة بعلاقات لغوية معينة. والبدء بتعريف (ز. هاريس) للخطاب، اعتراف بريادته في هذا المجال.

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

أغلق الخطاب، وضيق حدوده، فإن (فوكو) سار في 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 لاختضاع هذه الحياة للنقد. وإذا ما فهمت أعماله على هذه الشاكلة، وجب أن ينظر إليها على أنها (بحث في أنواع الخطاب)، كما يقول هو نفسه في كتاب (علم آثار المعرفة) ١٩٦٩م وهذا يعنى أن علينا، إن أردنا فهم أعماله حسب شروطها هي، أن نحللها على أنها خطاب بكل ما تتضمنه هذه الكلمة من ملابسات، مثل الدوران والحركة جيئة وذهاباً، وهي الملابسات التي يوحى بها جذر هذه الكلمة الهندوروى. (Kers) وصيغة اللاتينية dis.. أى (باتجاهات مختلفة) + Currere أى (يركض)^(٣).

فالخطاب هنا شامل لشتى العلوم، ولذا نستطيع القول بأن هناك خطاباً طبياً، وخطاباً نفسياً، وآخر اجتماعياً... إلخ. ولم تخصص كلمة (Discourse) في اللغة الانجليزية للأدب، أو للنقد الأدبي، بل جاء في ترجمتها (محاضرة، حديث، بحث مستفيض، تحدّث، تكلم، كتب واستفاض، حاضر)^(٣). وهذا المعنى اللغوي يؤكد وجهة نظر فوكو في 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 في تعريفه للخطاب، وبلور أركانه في 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) في 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) في تركيزهما على أهمية اللغة؛ حيث قامت اللغة بالدور المحورى في فكرهما، ولم يأت هذا الاهتمام من منطلق لسانى بحث؛ بل باعتبار اللغة -

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

وقد أتى ولعهما باللغة - فى ظلى - 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 تقيدوها 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، وفعل شئ غير اللعب بمباني اللغة Language ..) ^(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 بنفست - قد واجهت انتقادات عديدة فى الفترات اللاحقة لها، وبداية من السبعينيات وحتى الآن.

فبينما لم يحدد (هاريس) موضوع الخطاب، يجعل (فوكو) الخطاب مشتملاً على جميع العلوم. في الوقت الذي يفرق (بنفست) بين نظامين هما : (القص التاريخي Recit historique) حيث لا يتكلم أحد، والخطاب الذي يتحدد عن طريق الاختلاف وينتظم حول الدائرة الضمائية^(٧).

وتجىء أوضح الانتقادات - وأهمها لدفع البحث في الخطاب إلى الأمام - على يد راستيه في كتابه (دلالة التشاكلات)، حيث يطلب راستيه أن يفصل الخطاب عن مجال اللسانيات، باعتبار أن موضوع اللسانيات أصبح محدوداً، فغداً من الضروري تحديد موضوع الخطاب، ويرى راستيه أن الجملة هي الموضوع الرئيسي لدراسات اللسانيات، فيجب أن تتجاوز دراسات الخطاب الجملة إلى حدود خاصة بالنسبة للخطاب نفسه، وقد اقترح راستيه ثلاث استراتيجيات، يلخصها سعيد يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) وهذه الاستراتيجيات تدور حول مقترحات راستيه بفصل دراسات الخطاب عن الدراسات اللسانية، أو وضع الخطاب بشكل مختزل في 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 البلاغي، وفاتحين الباب لدراسات الخطاب من خلال السياق، ومبادئ النفعية والقصدية، حيث لم يعد هناك متسع للأدوات الذرائعية والتي تتخذ من مجال دلالة البلاغة حقلاً لها، فاعتبر التداوليون الخطاب إنتاجاً يحمل منتجه في داخله، ويشتمل على مجموعة من العلاقات الحوارية، فالذي كان يشغلهم في التحليل التداولي، والمؤسس على علم الدلالة هو (الخطاب وفاعله، الفاعل الذي نعرفه فحسب من خلال خطابه، أي بالكيفية التي يقدم بها نفسه)^(٩). فلم يعترف التداوليون بالعلاقات الخارجية التي تتعالق مع النص، سواء كانت هذه العلاقات، هي شخصية المؤلف (خارج النص) أم العلاقات الاجتماعية والمعرفية والثقافية التي تفسر

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 بترباطها 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 تنظم تسلسل الجمل^(١).

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

الإنسانية يتم داخل المجتمع لا من خارجه^(١١) باعتبار أن النص الأدبي 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 مخاطب ومخاطب، 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 ظلى 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 التبدير، 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 جنييت) فى دراسته الهامة (خطاب الحكاية) والذى تعتمد الدراسة كمصدر أساسى فى المنهج، حيث يطلق جنييت (اسم الحكاية بمعناها الحصرى على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردى نفسه)^(١٤). وإذا كان جنييت وشلوميت قد جعلوا الخطاب مرادفاً للنص، فقد اختصرا المسافة، ولخصا معظم وجهات النظر فى الخطاب.

* * *

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

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

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

وقد اقترب هذا المفهوم من مفهوم الناقد العربي سعيد يقطين في تعريفه للخطاب الروائي حيث يقول: (ليس الخطاب الروائي غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية. قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في 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 التي يعالجون واحدة)^(١٧).

والنموذج العريى لوحدة الموضوعات، وتعدد طرق التداول 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 سردي، 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 أساسى له ويندرج تحته (الرواية - السيرة الذاتية - السيرة الشعبية - وغيرهم).

ج - 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 سردي» أو «نص سردي»، 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.

وليس السرد غريباً عن لغتنا العربية، فقد وردت كلمة «السرد» في المصادر والمعاجم اللغوية منذ قرون عديدة، وارتبطت بما هو حسي وما هو مجرد. وقد جاءت كلمة السرد في القرآن الكريم، في قوله عز وجل: ﴿أَنْ اَعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾^(١٨) وأجمع معظم المفسرين - كالصاوي ومجاهد وابن عباس - على أن كلمة «السرد» في الآية الكريمة، جاءت مرتبطة بصناعة الدروع، ويقصد بها التناسب بين الأشياء المتداخلة كالمسامير وحلق الحديد^(١٩). ويذكر صاحب اللسان «السرد» بمعان عدة منها الحسي، ومنها المجرد فيقول: «السرد في اللغة: تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في 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).

ويأتي معنى «السرد» في المعجم الوسيط، بصفته الأحدث في المعاجم العربية - (سرد الحديث: أتى به على ولاء، جيد السياق. تسرد الشيء: تتابع)^(٢١) ويرتبط «السرد» في 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 العربي تأتي بالرواية داخل نقل الحديث بتتابع، وموالة وتداخل وتناسب واتساق، وتلك صفات يراعى معظمها في سرد الحدث القصصي.

أما كلمة «السرد»: "Narration" فيأتي معناها في معاجم اللغة الانجليزية: "The telling of story" وهو المؤثر أو المقنع أو البليغ في القصة^(٢٢). كما جاء في معنى Narration: حديث، قصة، رواية، حكاية^(٢٣). وترجم محمد عناني في معجمه:

"(Narratology) «علم السرد»، «علم النص»، «علم الرواية»، ومعناه دراسة السرد من حيث هو سرد فقط، أو فن قص القصة، أي سرد الأحداث»^(٢٤). وتجيء كلمة «السرد»، "Recit" في اللغة الفرنسية بمعنى الحكى، وقد استخدمها جيرار جنييت كمرادف للسرد والحكى^(٢٥). لذا فإن السرد كمصطلح نقدي حديث قد جاء من اللغتين (الانجليزية

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

لم يختلف معظم النقاد المحدثين في أهمية السرد، واختلفوا قليلاً في مفهومه، وأكثر الاختلاف جاء في متطلباتهم منه. ولذا فقد أصبح من الضروري ملاحقة بعض الاتجاهات المعاصرة التي اهتمت بنظريات السرد، لتصبح هذه النظريات التي تدرس الرواية بأشكالها المتعددة، هي الأساس في تحليل الرواية من منظور جديد. فمنذ أن ثار النقاد الشكلاونيون الروس على النقد التقليدي في مطلع القرن الماضي (أقصد القرن العشرين) - وبالتحديد في العقدين الثاني والثالث - ثورتهم التي نجحت بشكل ملحوظ في تغيير وجهة النقد الأدبي، وأثرت على النظرية النقدية في جميع الآداب العالمية. وجاء ذلك من خلال بحثهم عن علم جديد يدرس الأدب في ذاته، ويمعزل عن المؤثرات الخارجية عنه كسيرة الأديب، أو استدعاء نظريات علم النفس، أو علم الاجتماع لتحليل قصيدة أو رواية.

فقد (نادى الشكلاونيون 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 في عزل الأدب عن العلوم الأخرى جاء من منطلق إيمانهم بخصوصية الأدب بين هذه العلوم، بالإضافة إلى اعتبار الأدب كيان اجتماعي يتأثر بالكيان الاجتماعي العام، ونجد هذه الدعوة صريحة عند ميخائيل باختين الذي يؤكد على أن (الفن أيضاً اجتماعي بشكل كامل، وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعي، الذي هو خارج الفن، فإنه يجد فيه صدى داخلياً مباشراً، فليس هناك - إذن - عنصران غريبان يؤثران في بعضهما البعض، بل تكوين اجتماعي يؤثر في تكوين اجتماعي)^(٢٧). فليس العامل الاجتماعي غريباً عن الأدب، ولكن الغريب أن يدرس الأدب منفصلاً عن أدبيته، لذا فقد دارت مساجلات عديدة بين أصحاب الشكلية، ومساندى النقد التقليدي.

فقد رفض الشكليون أن يدرسوا المضمون الأدبي 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 الأدبي، 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 العناصر المحددة التى تجعل منه عملاً أدبياً، ولهذا فعلى الناقد الأدبي ألا يعنى ببحت الملامح المميزة للأدب، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية فى ذاتها، ورفض النظريات النفسية التى تضع الفروق المميزة فى الشاعر لا فى الشعر، أو تحليل قضية الخلق الأدبي إلى الموهبة)^(٢٨). ولم يكن الشكلاونيون يحاربون على جبهة التقليد فقط، بل إنهم حاربوا فى جبهة الأسلوبية القديمة أيضاً.

فكما أنكروا على التقليديين معالجة النص الأدبي، 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، وبالتالي كانت تطبق عليها تطبيقاً غير انتقادي 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 للنظرية النقدية فى العقد الثانى من القرن العشرين، على يد الأسلوبيين، الذين حاولوا - بدورهم - أن يفرقوا بين

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

ويقصد باختين بالكل الأسلوبى، تلك الوحدات التى تتناظر خارج العمل الروائى، فإذا ما تداخلت، وتمازجت فى العمل الروائى، وكونته، أصبحت متجانسة لتشكّل وحدة نصية، فلا يمكن 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 المفرد أسلوبياً)^(٣٢).

وتعطينا 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.

وتحليل الخطاب السردي الباخثيني لا يتأتى إلا عن طريق الأبدية اللغوية والأبدية الفنية، وبعبارة أخرى: إن الواقع فى النص السردى هو واقع بذاته، ولا ينتمى للواقع العياني إلا بوجوده داخل هذا الواقع فى شكل استقلالى، وفى ظلى، 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 «شكوفسكى، 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 كنزيرته؟ 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 البديوية، 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 قارئ وجمهور، ولتصبح هناك علاقات قائمة بين المتكلم والمخاطب، وكذلك هناك الوسائل التى بواسطتها يمكن تبليغ ذلك المحتوى، وهو الخطاب نفسه. فنرى حدوداً فاصلة بين الخطاب والقصة والسرد، فبينما يحدد بنفست الخطاب فى الكلام الشفهى الذى يفترض متكلماً ومستمعاً، وتلك خصوصية للغة الفرنسية دون غيرها. ويحدد بوث مفهوم الخطاب السردى من منطلق مسؤولية هذا الخطاب عن التواصل السردى وهو ما أسماه «بلاغة التخيل».

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/ القارئ. 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 بنفست للسرد مقتصرأ على سردية التاريخ، ليفرق بين التاريخ المكتوب لأحداث وقعت فى الماضى، وبين النص التخيلى، الذى يجيء عنده مرادفاً للخطاب، نجد أن جنيت يطلق تعريف السرد على (الفعل السردى المنتج، وبالتوسع: على مجموع الوضع الحقيقى أو التخيلى 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 البداية الأساسية فى السرد، وسوف يحل محلها التغييرات التى قام السارد بإجرائها فى ترتيب الأحداث، ومن المهم توضيح الكيفية التى تمت بها هذه 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 إلا مجموعة من

المكونات اللفظية المنتجة لأحداث مرتبة بشكل زمني، 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 يأتي في أوضح صورته 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 الضروري التحول إلى سيميولوجيا أخرى، سيميولوجيا تشمل الجمهور والأحوال الاجتماعية)^(٣٧).

ووجهة نظر «بارت» هامة حيث إنها كانت أساساً لنظرية من نظريات السرد الحديثة والتي تقول: (لا نستطيع أن نعرف ماهية مسرودة ما إلا في علاقاتها بما تفعل، وفي حين تتنوع أهداف القراء والكتاب، فإنها لا يمكن أن تنفصل عن أسئلة القيمة والمعنى)^(٣٨). وتتلخص وجهة النظر هذه عند التواصلين في:

السارد ————— السرد ————— المسرود له.

باعتبار أن القارئ مشارك أساسي في 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 في تكوين الخطاب السردى. ولذا فإن بحث تقنيات السرد - من وجهة نظري - وكيفية تراكبه وتداخله بهدف إحداث التأثيرات المطلوبة، أهم بكثير من دراسة الصوتيات اللغوية التي يتركب منها السرد. وإن كانت الثانية لها جوانب تفيد في توضيح مركبات الكلمة، والجملة وهذه الفكرة ركز عليها بعض التواصلين أمثال واين بوث، ومن تبعه، ولا مجال للحديث عنها هنا.

وقد أضاف التواصليون أسماء عديدة لطرفي السرد (السارد والمسرود له) فأطلقوا أسماء (السارد، والمؤلف الضمني والمؤلف الممسرح، والصوت من خارج التخيل) وهذه الأسماء كلها جاءت للمتكلم في الرواية، أما أسماء المسرود له (القارئ الضمني، والقارئ النموذجي، والقارئ المؤلفي، والجمهور المؤلفي). ومن الضروري، الإشارة إلى أن كل اسم من هذه الأسماء قد أخذ تعريفاً خاصاً به^(٣٩).

ب - تحليل الخطاب:

إن التناول السابق لتعريفات الخطاب السردى عند الشكليين أمثال (باختين و جاكبسون) . وعند البنيويين أمثال (فوكو و بارت و جنيت وغيرهم) ، وعند أصحاب المنهج التوليدي 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) .

أ - الخطاب السردى العربى:

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 شيئاً ، 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 نقلتا النظريات البنيوية والشكلية ، فجاء الكتابان دون إضافات لهذه النظريات ، أو وضع الحدود حتى بين لغاتهم ولغتنا ؛ فقد نقل الكتابان آراء باختين و جاكبسون من الشكليين ، وواين بوث من البنيويين .

وشبيه بالكتابين كتاب (بنية الشكل الروائى) و(دراسة مكونات السرد الفانتاستيكي) وغير ذلك من الدراسات العديدة الناقلة ليس إلا^(٢٠) . ولذا فحينما نتطرق لمفهوم السرد من

وجهة نظر عربية، نجد أن أصحاب هذا المفهوم، قد تأثروا إما بالمنهج الشكلي كما هو الحال عند حسن بحراوي، وإما بالبنائية كما هو الحال عند سعيد يقطين، وإما بالتوليديّة ونموذج التواصل كما هو الحال عند مدحت الجيار.

فإذا بدأنا بمفهوم حسن بحراوي للسرد، فإنه يرى أن السرد هو المسؤول عن عرض الأحداث في العمل الأدبي، وهذا العرض (يمكنه أن يقدم بطريقتين: فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية، فتأتي الوقائع سلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية، بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى، فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل^(٤١). وهو ينقل أفكار توماشفسكي، حينما فرق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فيعرف توماشفسكي المتن الحكائي بأنه (مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وفي مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل)^(٤٢)

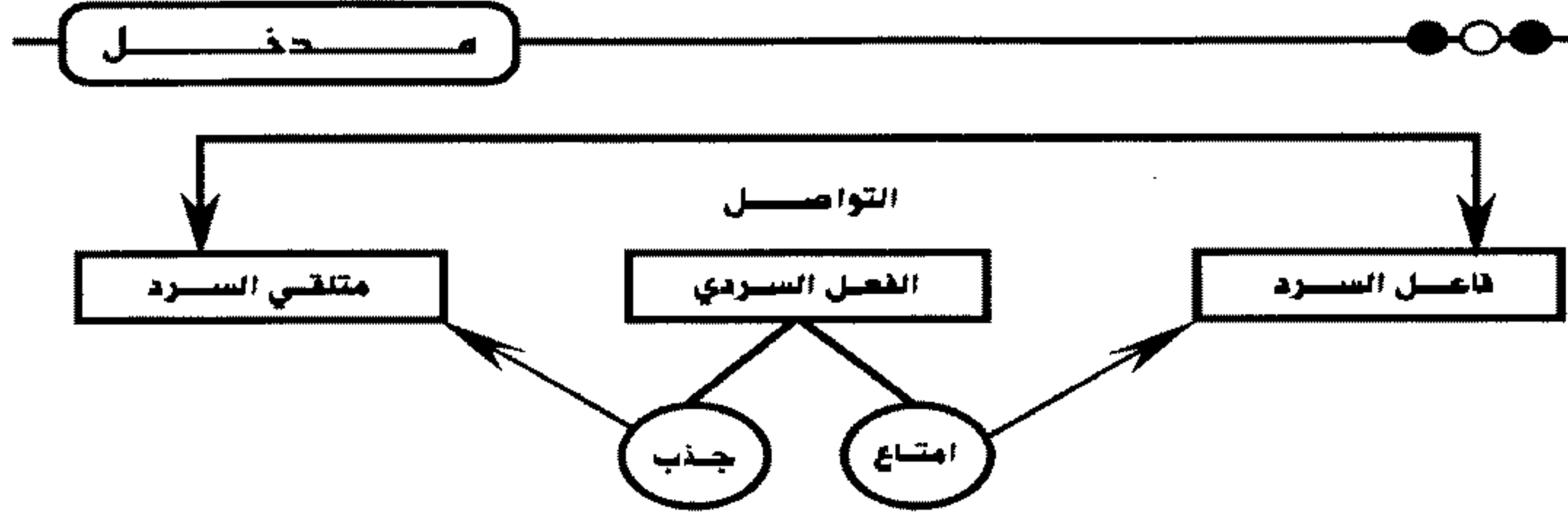
وإذا كان تعريف حسن بحراوي للسرد قد جاء متبعاً وجهة النظر الشكلية، اتباعاً لا ابتداءً فيه، فسوف يجيء تعريف آخر للسرد على يد سعيد يقطين، ولكنه يأتي من وجهة نظر مستوحاة من أصحاب البنائية. فيعرف السرد - حينما أراد أن يفرق بين السرد وبين المحكي - فيقول: (ليس السرد إلا الخطاب اللفظي الذي نخبرنا عن هذا العالم، وهو الذي يسمى أحياناً باللفظ (Enonciation)، أما المحكي فهو ذلك العالم الذي يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث)^(٤٣). وهو نفس التعريف الذي نجده عند تودوروف تقريباً، وجيرار جنيت، ومطابقاً لتعريف لوفيف. وليقطين فضل السبق على كثير من الباحثين، فكان من الرواد الذين نقلوا مبادئ البنائية، وهامشاً من النقد الأنجلو - أمريكي من خلال كتابيه (تحليل الخطاب الروائي - انفتاح النص الروائي)، ويحمد له أنه قدّم تطبيقات لهذه

النظريات على الرواية العربية، وإن كانت الروايات التي اتخذها كنماذج للتطبيق، لا زال السؤال حول بعضها مطروحاً: هل تمثل هذه الروايات نموذجاً للقصاص العربي 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 في كتبه بدءاً من (ثلاثية الإنسان) وانتهاءً (بالأدب العربي، دراسة في النوع الأدبي). ولذا فقد جاء مفهومه للسرد خاصاً، ليمثل المحصلة النهائية لهذه المدارس، وإن بدا التعريف سهل المنال.

ويعرف الجيار السرد بقوله: (السرد في 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 في 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 والامتناع. 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 الروائي الصلب والشفاف في آن واحد، وثانيهما: منطلق الملاحظ لهذا السرد.

فيجمع الجيار في 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 في 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 في تعريفه بين التوليدية/ التكوينية، وبين نموذج التواصل



وإذا كانت رؤية الجيار للسرد، تعتمد على الدراسة كمفهوم ملائم لدراسة السرد، فهناك من يتفق معه في نظريته للسرد الروائي. فيرى حميد لحداني أن الحكى يقوم على دعمتين هما القصة والسرد، أما القصة فهي مجموعة الأحداث، وأما السرد فهو الطريقة التي يقدم بها الروائي هذه الأحداث، وأن (الرواية أو القصة باعتبارها محكيًا أو مرويًا تمر عبر القناة التالية:

الراوي ————— القصة ————— المروي له (٤٦).

ويتفق جمهور المحللين للخطاب السردى، على نقطة محددة، وهي 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 السردى:

أصبح من المسلم به - بعد تعريفات الخطاب والسرد - أن النقاد الذين طرحت آراؤهم، قد بيدوا 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.

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

وينتج عن التغييرات الاجتماعية والسياسية، تغييرات في 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) ليكون واقعاً أدبياً خاصاً به؟. وهذه الأسئلة تعددت صياغتها، كما تعددت الإجابات عنها.

أما عن السرد وتصويره للواقع، فهذا ما يرفضه الشكلاونيون - أمثال تشكوفسكي وباختين - شكلاً وموضوعاً، حيث يرون أن السرد تقنيّة فنية وأبنية لغوية، ولا يمكن تحليله إلا من هذا المنظور، فالنص السردي كلمات، والعلاقات فيه بين هذه الكلمات، وليست علاقات بين أشياء، وبالتالي فإن النص السردي هو الذي يفسر نفسه من خلال القوانين الخاصة بالبناء اللغوي، والبناء الفني له.

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

- ١ - خلق مبررات معقولة لأفعال غير معقولة.
- ٢ - اختيار شخصيات متنوعة، وتنتقل الشخصية بين طبقات المجتمع إما لأعلى أو العكس.
- ٣ - تمثيل الواقع الاجتماعي في الأدب اللاتخييلي^(٤٧).

ووجهة نظر تشكولوفسكى مقنعة إلى حد كبير؛ حيث إنها تركز على العملية الفنية، ومجموعة العلاقات التي تتداخل مكونة هذا النسق السردى، ذلك بالإضافة إلى أنها جاءت كرد فعل للنظريات الواقعية السابقة عليها - والتي استمر تأثيرها في النقد الأدبى لفترة ليست قصيرة - والتي 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 تشكولوفسكى على الخيال فى السرد للإيهام بالتصديق، يعطى الواقع تمايزاً عن السرد، بمعنى آخر: إن الواقع يؤكد التصديق، حتى فيما شذ عن قاعدة هذا الواقع، ويحاول السرد من خلال تقنيات التخيل المختلفة والتي ذكرها تشكولوفسكى - 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 أحدهما، 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 التشكولوفسكى إلى التغريب، لا يبعد السرد عن الواقع، حيث إن السرد - كما يرى - يقوم بتغريب العالم.

وحيثما يؤيده باختين في محاولات إحداث التغريب؛ والإيهام بالتصديق، لا يؤيده في رؤيته للسرد، من حيث إنه يغرب العالم. بل ينطلق باختين من المنظور الشكلي فيرى (أن السرد يغرب طرقاً مختلفة للحدث عن العالم، تتظاهر كل منها بأنها شفافة)^(٤٨). ولا شك في أن الرويتين - رؤية تشكولوفسكى، ورؤية باختين - تقتربان من التلميح لأهمية الواقع في تشكيل السرد، وإن ظلت المسافة بين الواقع والعمل السردى - عندهما - واضحة بدرجة كافية للحكم بأنهما يفصلان بينهما. والفصل بين الواقع والسرد يمكن أن يقدم للاستنتاجات مهمة في تحليل الخطاب السردى، من حيث إن السرد واقع بذاته، له المصادقية التى يمكن أن يصل إليها من خلال التقنية الفنية المشكلة له، وبالتالي فإن الأماكن والشخصيات والأحداث فى السرد هى إمكانات مقدمة عن طريق الكلمات - كما رأى باختين -، مما يوحى بأن التفاعل والتعلق 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 المبينة على أحداث ومواقف مختلفة.
- ٣ - أن الرواى 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 مهينة وموصوفة داخل النسيج الرواى، وهناك بعض الروابط الإشارية التى ربما وحدت بين الجزئيات المختلفة)^(٤٩).

وهناك استنتاج هام يستشف من أصحاب وجهة النظر التي تفصل بين السرد والواقع، وهذا الاستنتاج يمكن رده إلى قوانين البناء اللغوي، بحيث نرى أن اللغة أو اللغات المكونة للسرد تختلف في وجودها داخل العمل السردى عن وجودها في الواقع. وبالتالي 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 في السرد شبيهاً أو نقلاً عن كلام الشخص في 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 يقدننا/ 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 إنتاجها، وإذا كانت تعتمد على 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 تكتيك الرواية الواقعية، كان الأدب الفرنسى قد أنتج لنا ظاهرة أدبية جديدة، تحت ما يسمى بالرواية الفرنسية الجديدة، التى لا تبحث عن القصة أو الحبكة

أو العقدة ولكنها تبدو لنا على شكل بنائي وتركيبى، وتتحدد وظيفة الناقد هنا فى تتبعه لأثر التركيب والشكل البنائي 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 تشكولوفسكى وباختين أمراً مشروعاً، وكذا أصحاب التحليل البديوى 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 القارئ.

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 جزءاً 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.

وحيثما يتناول باختين دراسة النمطين السرديين يأتي التناول من الزاوية الأسلوبية، وذلك من خلال تناوله للمتکلم 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 بالمتکلم فى الرواية واضحاً من خلال أفراد الفصل الرابع من كتابه (الكلمة فى الرواية) للمتکلم فى الرواية، بحيث نجده يذبه على ثلاثة مواقف للمتکلم فى الرواية وهذ المواقف يمكن تلخيصها فى:

- ١ - أن الإنسان المتکلم فى الرواية هو تصور فنى وكلمى.
- ٢ - أن الإنسان المتکلم فى الرواية هو إنسان اجتماعى.
- ٣ - أن الإنسان المتکلم فى الرواية صاحب أيديولوجيا^(٥٢).

وتقسيم الشكليين لأنماط السرد من خلال المتکلم 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.

- ٣ - سرديّة الطابو أو التعلّق برصد اللحظات السياسيّة في تاريخ المجتمع .
٤ - سرديّة التعجيب: وهو حدث يستطيع أن يمتصّ الأسطوريّ والفولكلوريّ، والرمزيّ والشعريّ^(٥٣)

وهذه الأنماط هي أنماط مرجعية السرد، أو موضوعية السرد، وهي لا تتصل بالسرد من الناحية الفنيّة، بل تتصل بالمحتوى السردى، إذا جاز أن نحدد شكل السرد، ونحدد محتواه . بالإضافة إلى أن هذه الأنماط يمكن تطبيقها على معظم المحتويات السردية، ولن نخصّ النصّ الروائيّ في حدّ ذاته، مما سيّجعل دراستنا تحجم عن مناقشتها . وإذا كان الشكليون قد انطلقوا في 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 سبقّت 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 البنيويين يحددون كذلك نمطين من أنماط السرد، يميزهما جنيت، والذي يستنتجها من خلال المتكلم/السارد فى الرواية، وهذان النمطان هما:

- ١ - غيرىّ القصة . ٢ - مثلىّ 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 الأساسيّة، والتي تحدد نمط السرد وهذه الأوضاع هي:

- ١ - خارج القصة - غيرىّ القصة .
٢ - خارج القصة - مثلىّ القصة .
٣ - داخل القصة - غيرىّ القصة .

- ٤ - داخل القصة - مثلى 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 المحضنة 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 جلبيت فى وظيفتين أساسيتين هما:

١ - وظيفة ذات علاقة تفسيرية.

٢ - وظيفة ذات علاقة تيمائية.

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

ويركز جدبت عند حديثه عن وظائف السرد على الرؤية السردية، والتى اعتبرها أصحاب الشكلىة 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 . ولأزال التقسيم الثلاثى - الذى بدأه بويون وعدل 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:

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 البوينى، 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 التخيل 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 بديهي، 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؛

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

- ١ - الوظيفة السردية
- ٢ - وظيفة التنسيق
- ٣ - وظيفة الإبلاغ 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 جديت (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، ووضع كمشارك فى الأحداث، والبعض يجعله مسؤولاً عن بعضها. ولذا فقد رأى (إ.م. ألبيريس) 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).

إلا أن هذا الرأي لا يلقى الترحيب لدى بعض النقاد أمثال ميشيل بوتور، حيث يرى أنه رأى غير موفق، وأن استخدام ضمير المخاطب معناه أننا نروى للمتلقى قصته الخاصة به، والتي يعرفها هو، وبالتالي تكون النتيجة قصة تعليمية. وحينما أراد أن يتعرض لدراسة الضمائر، فقد تعرض لها من منظورين أساسيين هما: المنظور اللغوي، والمنظور الفلسفي. فجعل التأويل الشخصي للضمائر هو الذي 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 هي:

- ١ - ضمير الغائب ٢ - ضمير المتكلم ٣ - الحوار الداخلي
- ٤ - ضمير المخاطب ٥ - تبادل الضمائر ٦ - الضمير هو عند يوليوس قيصر
- ٧ - الضمير أنا في تأملات ديكرت ٨ - الضمائر المركبة
- ٩ - عمل الضمائر.

ومن المفيد في الدراسة أن تناقش آراء بوتور حول الضمائر لما لها من أهمية، ولأن تصورات النظرية خدمت منظري السرد في مواطن عديدة. حيث يرى أن استخدام ضمير الغائب، إنما يأتي على سبيل المجاز، ولذا فإن التقيد به بشكل حرفي يفقده الصورة الأساسية التي جاء من أجلها، فحينما يكتب المؤلف قصته الخيالية، فإنها تشتمل في داخلها على ضمائر ثلاثة هي:

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

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 وتبادل الضمائر مواقعها، حيث إن الضمائر التي 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، وبالتالي فالضمير نحن جمع للضميرين أنا وأنتم، وبالتالي فإن جميع الضمائر يمكنها أن تتحول إلى ضمير غائب غير مميز، وهذا ما حدث مع يوليوس قيصر، فقد كان يشير إلى نفسه بضمير الغائب، ويأتي تبديل الضمير أنا عنده بالضمير هو انطلاقاً من المغزى السياسي الذي يعتبر أن التبادل التاريخي أمر حتمي في الحياة. وقريباً من ذلك يفعل ديكارت في الضمير أنا في تأملاته الديكارتية، ولكن أنا ديكارت لا تدل على شخصه، بل غالباً ما يستعملها في محاولة لاختفاء الراوي. والضمائر في العمل الروائي تعمل بشكل عمودي، لأنها تبرز لنا المادة الروائية في علاقاتها المتعددة مع كاتبها وقارئها ومواقعها، كما تعمل بشكل أفقي، حينما توضح العلاقات بين الشخصيات في النص الروائي، وتدخل في نفسية الشخصيات لتري كيف تفكر هذه الشخصيات؟ لتبرز لنا خصائصهم النفسية^(٩٠) إن مناقشة آراء بوتور تقدم نتائج هامة، فتبين أن لكل ضمير - من هذه الضمائر - قنواته الأيديولوجية الخاصة التي يسرد فيها الأحداث، ويرسم الشخصيات، ويبني بها قواعد العمل الروائي، وأن هذه الضمائر تنساب داخل النص بشكل رأسي وأفقي. فحينما يستخدم الكاتب ضميراً ما، فإنه يحدد طبيعة الصياغة من خلال اللغة التعبيرية التي يختارها المؤلف، وهذا الصوت الخارج عنه، لتشكل هذه الضمائر المستخدمة في النص أصواتاً متعددة مجتمعة في النص، وموزعة بشكل تقني يقصد إليه الكاتب.

ورغم التعدد الصوتي، والذي لا بد وأن يصحبه تعدد في التوجهات، إلا أن هناك توجهها عاماً متوحداً في النص السردى، هذا التوجه المتوحد يقصد به البناء المعماري والفنى للنص السردى. هذا إلى جانب (أن دراسة هذا النوع من البناءات والاستعمال القياسى للضمائر المركبة يتيحان لنا أن نضع الكلام في أفواه مجموعات بشرية، هي مظاهر للحقيقة البشرية) خارج النص الروائي، وتتكامل معه^(٩١).

وعلى الرغم من أهمية رؤية بوتور وألبيريس للضمائر، إلا أن طرحهما لهذه الآراء، جاء من بحث كليهما عن الجديد في الرواية الفرنسية، لذا سنجد أن هناك وجهة نظر أخرى مغايرة لمذهبهما، وإن كانت نبعت هي الأخرى من فرنسا. وتلك هي رؤية جيرار جنيت للضمائر. حيث يطلق - للحديث عن ضمير 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 نحوي، ولذا أتت التفرقة عندهم في استخدام الضمائر، تفرقة نحوية وبلاغية.

والمنطلق الثاني: الذي انطلق منه، أنه أظهر أهمية الضمائر متصلة بالسرد نفسه، حيث إن الضمير في السرد، يختلف موقفاً وموقعاً عن الضمير في النحو والبلاغة.

وبالتالي فحينما يفضل الروائي 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 يأتي باستخدام الضمائر داخل النسيج السردى، حيث إن استخدام ضمير ما (كالغائب والمتكلم) يمكن أن يرسم لنا وضعين مختلفين، لا نستطيع - نحويًا أو بلاغيًا - التمييز بينهما، مثل: (أنا ما زلت أذكر قولك أمس: أنا لا أخاف من الأشرار). فأنا الأولى، كأنا الثانية، ولا يمكن التمييز بينهما إلا من خلال المستوى السردى، حيث إن التطابق بين واضح بين ضمير الشخص السارد، والشخصية التي يتحدث عنها، فهذا التطابق النحوي 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.

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

والنمط الثاني: نمط ذو سارد حاضراً بصفته شخصية فى القصة التي يرويها وأسماء (مثلة 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)، (مثلة القصة أو غيرى القصة)، هو المكلف بالسرد لتبليغ الحكى كمرسلة من المؤلف إلى القارىء، وهذا استنتاج سطحي إلى حد كبير، إلا أنه يمكن أن يكون منطلقاً جيداً للوصول إلى نتائج هامة فى تحليل الخطاب السردى، حيث إن السارد يميز لنا الرواية عن غيرها من الأجناس السردية، والسؤال: كيف؟

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 أداء وظيفته، وهى تقديم السرد - كوظيفة أولية وأساسية - هو الذى يفرق بين البنيات السردية (والتي تكون فيها الصيغ 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 العرض (مشاهد وصور)، يمكن مشاهدتها لنقل صورة ذهنية، حتى لو كانت هذه المشاهد عكسية. وكذلك حينما نريد أن نفرق بين نص سردي روائى، ونص درامى مسرحى، فسنجد أن عنصر السرد هو المهيمن فى النص الأول، وأن تتابع الأحداث وتدققها يأتى من خلال السببية والزمنية المحددة والموزعة فى أنحاء النص الروائى. بينما

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 (بنويًا)، 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 أعمدت النظر فى محاولة للتوفيق، أملاً فى الخروج بوجهة نظر تخدم النص الروائى العربى.

ولذا رأت أن المنهج البنوي عند جنيت يمكن تطبيقه على الرواية العربية عند البحث فى تقنيات السرد، أو البلى 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، وبالتالي 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 قارئ 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 البنوي للسرد، ورؤية جولدمان للعالم) لا أنكر منهما شيئاً، ولذا اعتمدت الدراسة عليهما.

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

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

ولذا فقد تناولت الدراسة تجلى الخطاب في ثلاثة مقاصد هي:

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

وحيثما أخصص الخطاب السردى الروائي، 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 هي وجهة نظر الدراسة. وبالتالي سوف يستبعد فهم الرواية عن طريق التفسير أو التأويل للنص الروائي، حيث إن التفسير أو التأويل سيحتملان وجهات نظر متعددة تخضع للذاتية أكثر من خضوعها لأسس نظرية موضوعية.

ومثال ذلك لا يمكن التحدث عن الشخصية بصفاتها 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

التطور السردى، وذلك ما نادى به البنيويون حينما اهتموا بالأحداث أكثر من اهتمامهم بالشخصيات. إلا أن جيرار جنييت رأى أن الفعل فى الشخصية يساوى قيمة ثابتة.
الفعل $\times$ 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. ج - 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 العناصر السردية من وجهة النظر الأمريكية للسرد باعتباره ملفوظاً لغوياً، ويتحرك السارد فى هذا الملفوظ بين صيغتي الحاضر الدرامية (المشهد) والماضى السردية (الخلاصة)، بحيث تنتج هذه الحركة وجهة نظر السارد فى الأحداث والشخصيات، وتقرب المدرسة الأمريكية هنا من المذهب الأسلوبى فى دراسته للرواية.

حيث يجرى 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

المسرح والسينما، وبالتالي فإن وجهة النظر الأمريكية في السرد لا تعين على تحديد خصائص الجنس الروائي، بصفته جنساً أدبياً محدداً بذاته عن غيره. فأساليبهم للنص الروائي وتقسيم الخطاب السردى إلى جمل، وتقسيم الجمل إلى أسلوب مباشر وغير مباشر، وبالتالي عادت المدرسة الأمريكية في تفسيراتها إلى البديويين 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 ستانزلى، 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 ستانزلى 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، وبالتالي 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.

الخروج منه إلى غيره. ولذا تقترب الدراسات الأمريكية من الدراسات الأسلوبية، وآراء باحثين في الخطاب المزدوج الصوت، ويتضح ذلك من خلال مناقشة بانفيلد للاختلاف الحاد بين لغة التخيل، ولغة الواقع^(٦٥). هذا التباعد المظنون بين التخيل والواقع يعيد إلى الأذهان، السؤال المطروح دائماً عن العلائق الأكيدة بين النص الأدبي وبين الواقع الاجتماعي.

كانت الإجابة في النقد التقليدي، أن النص الأدبي محاكاة للنص الاجتماعي باعتبار أن النص الأدبي منطوق والنص الاجتماعي منظور ومشاهد، وكان الانطلاق دائماً يبدأ من الواقع الاجتماعي بصفته الأساس والمعيار، وما شذ عنه فهو الانحراف والتقليد الخاطيء، والذين تعرضوا للسجون والاهانات بسبب نصوصهم الأدبية، برهان على ما تقوله الدراسة. ولكن إجابة لوسيان جولدمان خرجت مرتكزة على العمل الأدبي كمنطلق أساسي في ذاته، مع الاهتمام بالجانب السوسيولوجي والفلسفي، لتفسير بنيات النص وتحديد المستويات التي جعلت هذا التركيب فدياً وذلك يتجلى من خلال رؤية المؤلف للعالم. على أن الفرضيات التي يفترضها جولدمان أثرت في الدراسات الأوربية والعربية بشكل خاص، لأنها مؤيدة بالواقع، الذي أهمله الشكليون والبنديويون. وقد اتفق مع سابقه من الشكليين والبنديويين على أسس متعددة. فقد اتفق مع الشكليين على أن بنيات النص هي التي تحدد شكله، إلا أن ارتباط البنيات وتأثرها بما هو خارج النص، فقد اختلفا فيه، وقد سبق توضيح وجهة نظر الشكليين في هذا الموضوع.

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

- أ - وجهة نظر ملتزمة 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 .
 ج - 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 تخيل وإيهام وسرد وعرض وتصوير، متغيباً 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 الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التى يرى بها ويحس العالم الذى يخلقه)^(٦٧) .

- وقد ناقش مدحت الجيار هذه العلاقات المتجاذلة بين الإطار الاجتماعي والنص الأدبي بحيث يستنتج نتائج غاية في الأهمية يمكن تلخيصها في 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 في 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 الاجتماعي للنص، تجعله يتشكل وفق شروط خاصة تتدخل فيها كل العناصر المكونة للنص والمجتمع.
 - ٤ - تشابه الظروف الاجتماعية في مرحلة تاريخية تبرز خصائص المجتمع ويوجد معها نصوص أدبية مشكلة بنفس الإجبار الاجتماعي، الذي أنتج لنا إجبار المادة.
 - ٥ - النص الأدبي نص مفتوح على الواقع والآخر، ومتصل بالعقيدة والفكر والثقافة عامة، وبالواقع الطبيعي والاجتماعي، والموروث اللغوي والفني.
 - ٦ - لا تقل الأدبيات عن العلوم والمعارف الأخرى، بل قد تتعداها في استشراف المستقبل والحلم به.
 - ٧ - تتداخل الدوائر الاجتماعية والثقافية والفنية والأدبية عند تحليل العمل الأدبي والبدائية من أي بنية تفسر ما قبلها وما بعدها^(٦٨).
- هذا التمازج والتجادل بين الأطر الاجتماعية والثقافية وبين النص الأدبي، كما طرحه الجيار يقدم إفادات للناقد، وخاصة الذي يعتمد على البنيوية التوليدية/ التكوينية كمنهج رئيس في تحليله للنص الأدبي، حيث يبحث المحلل عن الدلالات الموضوعية المترابطة داخل العمل الأدبي، ليخرج من النص ويربط بين هذه الدلالات في الواقع المجتمعي، والبحث في هذه الدلالات إنما يعنى وجود معيار فني مناسب للنص، يتضح من خلال المزايا الفنية للكاتب والعمل، والتي تجعل لكل كاتب وكل عمل منطقاً خاصاً به،

يميز بين العبقرية في الكاتب والعمل، وبقية درجات الانتاج الأدبي. وفهم النص من خلال الآخر دون اللجوء إلى حياة الكاتب، يعطى النص قوة جوهرية تتعلق بمناسبة النص للغات 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، وبالتالي جاءت نتائج الجيار منطبقة على الشعر، وتتشابه وجهتا النظر - الجيار وجولدمان - في بحث العلائق الموجودة بين الإطار الاجتماعي، وبنيات النص الأدبي، انطلاقاً من النص، بحيث تتعدى بنياته لتصبح له تراكيب وعوالم مماثلة لعالم الحياة اليومية.

وعلى الرغم من تأثير الجيار بتكوينية جولدمان، إلا أنه يطبقها من منظور عربي على الأدب العربي (الشعر - الرواية)، ملخصاً رؤيته بين الإبداع والنقد، وضرورة الأخذ بهما، حيث (إن الأخذ بالأساليب القصصية المعاصرة، هو تنمية للوعي الحضاري. كذلك الأخذ بالأساليب النقدية المعاصرة، لأن التحضر يحمل في جوهره، انتقالاً من أقل إلى أعلى في سلم الحضارة، وكل متحضر لابد أن يحمل هوية أصيلة من ماضيه الحضاري، وهوية جديدة من وحى عصره، ليقطع المسافة الزمنية بين الماضي والحاضر بسرعة)^(٦٩)، باعتبار أن هذا التأثير بالتجديد في التقنيات النصية، والمعالجات النقدية وعى بالماضي وفهم جديد، ليصبح المجتمع الذي نعيشه شفافاً، لدرجة تمكن من رؤية التفاعلات، واتجاه عجلة الحركة بداخله.

هذه التفاعلات المجتمعية متناظرة مع التفاعلات بين البنيات النصية، التي أنتجت هي الأخرى من الطريقة التي أحس الكاتب من خلالها بحدسه، وعبر عنها بقدرته، والتي دعاها جولدمان رؤية العالم، لتصبح ركيزة رئيسة في نظريته. ومن خلال الرؤية للعالم فإن كل حادثة وواقعة لدى المعبر ستشكل وعياً، وهذا الوعي سيمثل فيما بعد جزءاً من الواقع. ويفرق جولدمان بين نوعين من الوعي هما:

الوعي القائم: وهو الوعي الجماعي الذي أنتج من خلال حصيلة كبيرة من العوامل الاجتماعية والتاريخية وهذا الوعي له مضمون متعدد.

الوعي الممكن: وهو أساس للوعي القائم، ويتطور عنه بعد ذلك حيث يعتبر (الحد الأعلى من التلازم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها)^(٧٠).

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

إن هذه الافتراضات تدفع إلى الاهتمام بالشخصية كمكون أساسي في العمل الروائي، إلا أن هذه الشخصية لا يمكن تناولها على أنها فرد يعيش في مجتمع كحياتها في النص الروائي، بل من الضروري تناولها على أنها ظاهرة ذاتية اجتماعية، متأثرة ومؤثرة في المجتمع. كما أن أفعال الشخصية ستكون محصلة لواقع تاريخي واجتماعي متراكم، وبالتالي فهي ليست شخصية اختلاقية أو الهامية بل هي نتاج لواقع اجتماعي.

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

برره (يون باسكادي) بأن أقوال الكاتب لا تستطيع أن تفسر النص، بل إنها الأخرى ستحتاج إلى تفسير. وذلك حينما يلخص (يون باسكادي) المعايير المنهجية الأساسية لنظرية جولدمان في خمس نقاط هي:

- ١ - الاهتمام بالنوايا الشعورية للمؤلف، لا تعين على فهم إنتاجه.
- ٢ - البحث عن ذات فردية أو جماعية، وليست عن أهمية الفرد الزائدة.
- ٣ - لا قيمة تفسيرية للتأثيرات.
- ٤ - يختلف تفسير النص في علم الاجتماع البنيوي عن منظور التحليل النفسي، ولكنهما لا يتعارضان، بل يتكاملان.
- ٥ - قواعد النتاج الأدبي نتيجة تحولات اجتماعية شمولية (٧٢).

هذه المعايير الخاصة بالبنيوية التكوينية تدفعنا للعمل في اتجاهين عند تحليل النص الروائي،

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

والاتجاه الثاني: البحث في مرجعية العمل الروائي، 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 في النص الروائي، بشكل يحقق الانسجام، من خلال الوعي الممكن، فإذا خرج العمل الروائي إلى الواقع فقد أصبح جزءاً مرتبطاً به بدرجة ما، هذه الدرجة تتحدد من خلال تأثير هذا العمل في الواقع. وهذا المنهج الجولدسماني 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 الروائي.

فإذا كان جنيت يدرس الخطاب على أنه نص منظم من خلال أزمنته المقتربة، وصيغته السردية المتعددة، وقصدية الكاتب ووجهة نظره، فإن جولدسمان يدرس النص على

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

فالسرد موجود في المجتمع كلغة، وموجود في النص الروائي ككلام، وحالات الالتقاء 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، فلا بد من الاستئناء بوجود هذه البنيات الاجتماعية في الواقع. وبالتالي يمكن أن نحدد ثلاث نقاط رئيسة في تحليل الخطاب السردى هي:

أ - زمن الخطاب.

ب - الرؤية السردية.

ج - لغة الخطاب.

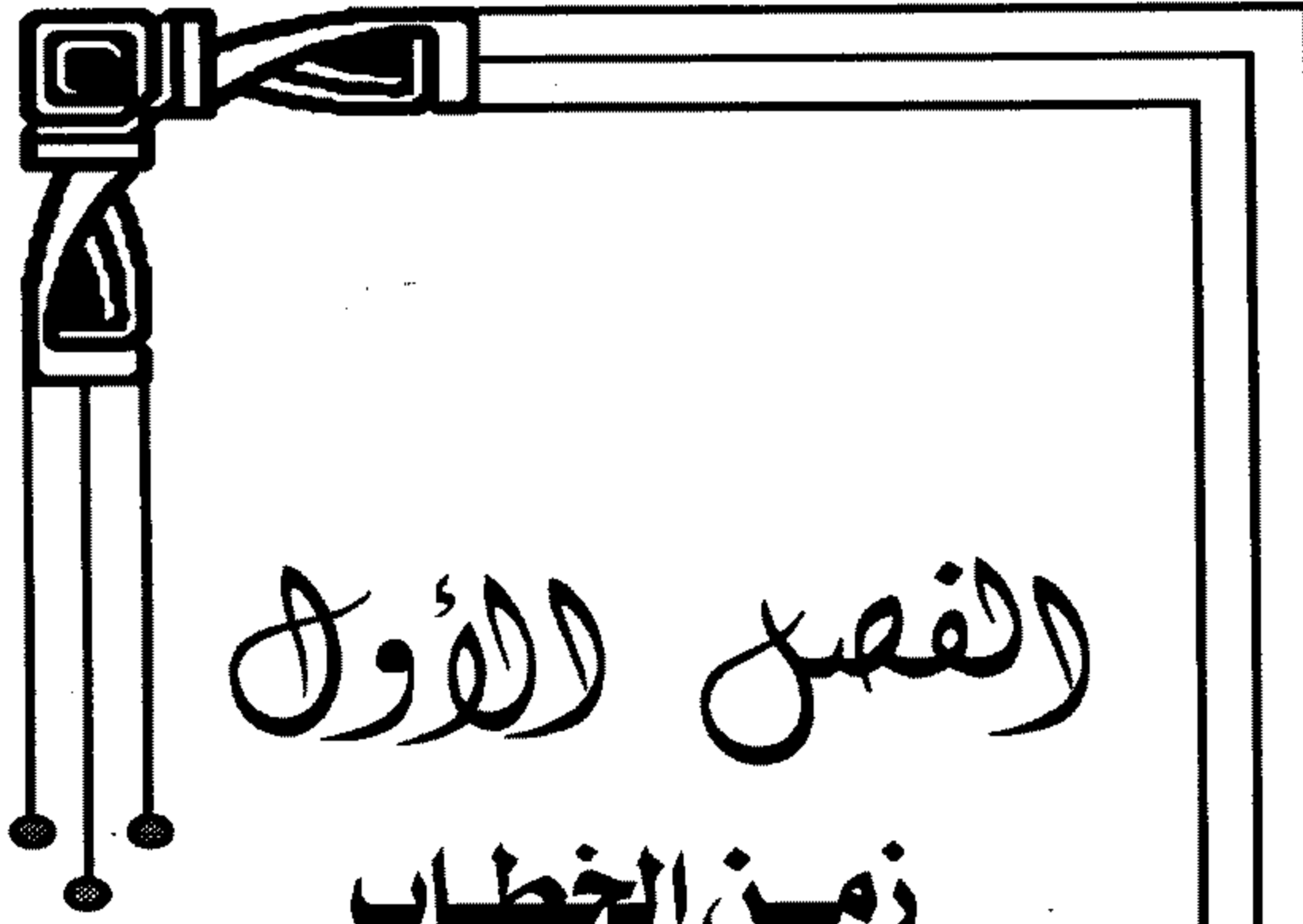
المراجع والهوامش

- ١ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، سابق، ص ١٧.
- ٢ - هيدن وايت: البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور (عالم المعرفة، ١٩٩٦م) ص ١١٤.
- ٣ - حسن سعيد الكرمي: 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 - دوبيازي وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا (عالم المعرفة، ١٩٩٧) ص ٢٤٢.
- ٨ - انظر تحليل الخطاب، ص ٢٠.
- ٩ - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص (عالم المعرفة، ١٩٩٢) ص ٩٩.
- ١٠ - انظر تحليل الخطاب، ص ٢١.
- ١١ - لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، ترجمة محمد برادة، (مجلة فصول المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١)، ص ١٠١.
- ١٢ - راجع تحليل الخطاب ص ٢٠، ٢١.
- ١٣ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩) ص ١١.
- ١٤ - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧) ص ٣٨.
- 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.

- ١٩- ابن كثير: تفسير القرآن 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 عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٤٠١.
- ٢٥- Collins frinch - Engeish, P. 300.
- ٢٦- تحليل الخطاب الروائي، ص ١٣.
- ٢٧- ميخائيل باختين: القول في الحياة، والقول في الشعر، ترجمة سيد البحراوى وأمينه رشيد (بيروت: مجلة الآداب، ١٩٨٨) ص ٣٨.
- ٢٨- صلاح فضل: نظرية البنائية (القاهرة: مؤسسة مختار، ١٩٩٢) ص ٦٠.
- ٢٩- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق (دمشق: وزارة الثقافة، من النقد العالمي، ١٩٨٨) ص ٧.
- ٣٠- Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics" MIT press, Combridge, 1966. P 56.
- ٣١- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، سابق، ص ٩.
- ٣٢- السابق، ص ٩، ١٠.
- ٣٣- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٨) ص ٦٢.
- 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.

- ٣٩ - السابق، ص ٢٠٥ .
- ٤٠ - انظر:
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م).
- ، شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، (القاهرة: مجلة فصول، ربيع ١٩٩٣م).
- ٤١ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، سابق، ص ١٠٧ .
- ٤٢ - توماشفسكي: الشكلازيون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، (بيروت: مؤسسة الأبحاث، ١٩٨٢م)، ص ١٨٠ .
- ٤٣ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، سابق، ص ٣٤ .
- ٤٤ - انظر:
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، سابق.
- انفتاح النص الروائي، سابق.
- ٤٥ - مدحت الجيار: السرد النوي المعاصر، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٥م) ص ٨٩ .
- ٤٦ - حميد لحداني: بنية النص السردى، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م) ص ٣٤ .
- ٤٧ - والاس مارتن: نظريات السرد المعاصرة، سابق.
- وقد بسط مارتن آراء شكوفسكي وميخائيل باختين من ص ٦٠ إلى ص ٧٢ .
- ٤٨ - السابق، ص ٦٠ .
- ٤٩ - Michael J. Toolan: Narrative, New York & London, Routledge, 1998,) P. 47.
- ٥٠ - مدحت الجيار: السرد النوي المعاصر، سابق، ص ٨٩ .
- ٥١ - ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية، سابق، ص ٢٣٢ .
- ٥٢ - السابق، ص ١٠٩، ١١٠ .

- ٥٣- شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، سابق، ص ٦٦.
- ٥٤- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، سابق، ص ٢٥٩.
- ٥٥- السابق، ص ٢٦٤.
- ٥٦- السابق، ص ٢٦٥.
- ٥٧- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، سابق، ص ٣٤.
- ٥٨- مكونات السرد الفانتاستيكي، سابق، ص ٧٠، ٧١.
- ٥٩- أ.م ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م)، ص ٤٤١.
- ٦٠- انظر:
- ميشال بوتور: بحوث في 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)، ص ١٤، ١٥.
- ٦٧- السابق، ص ١٧.
- ٦٨- السابق، ص ١٨.
- ٦٩- مدحت الجيار: الشاعر والتراث، سابق، ص ١٨ وما بعدها.
- ٧٠- مدحت الجيار: السرد النوي المعاصر، سابق، ص ٣٩.
- ٧١- البنيوية التكوينية، سابق، ص ٣٧.
- ٧٢- السابق، ص ٥٣.



الفصل الأول

زمن الخطاب

زمن السرد

الزمن في روايات قاسم

الإشارات الزمنية

المفارقات الزمنية

(الاسترجاعات - الاستباقات)



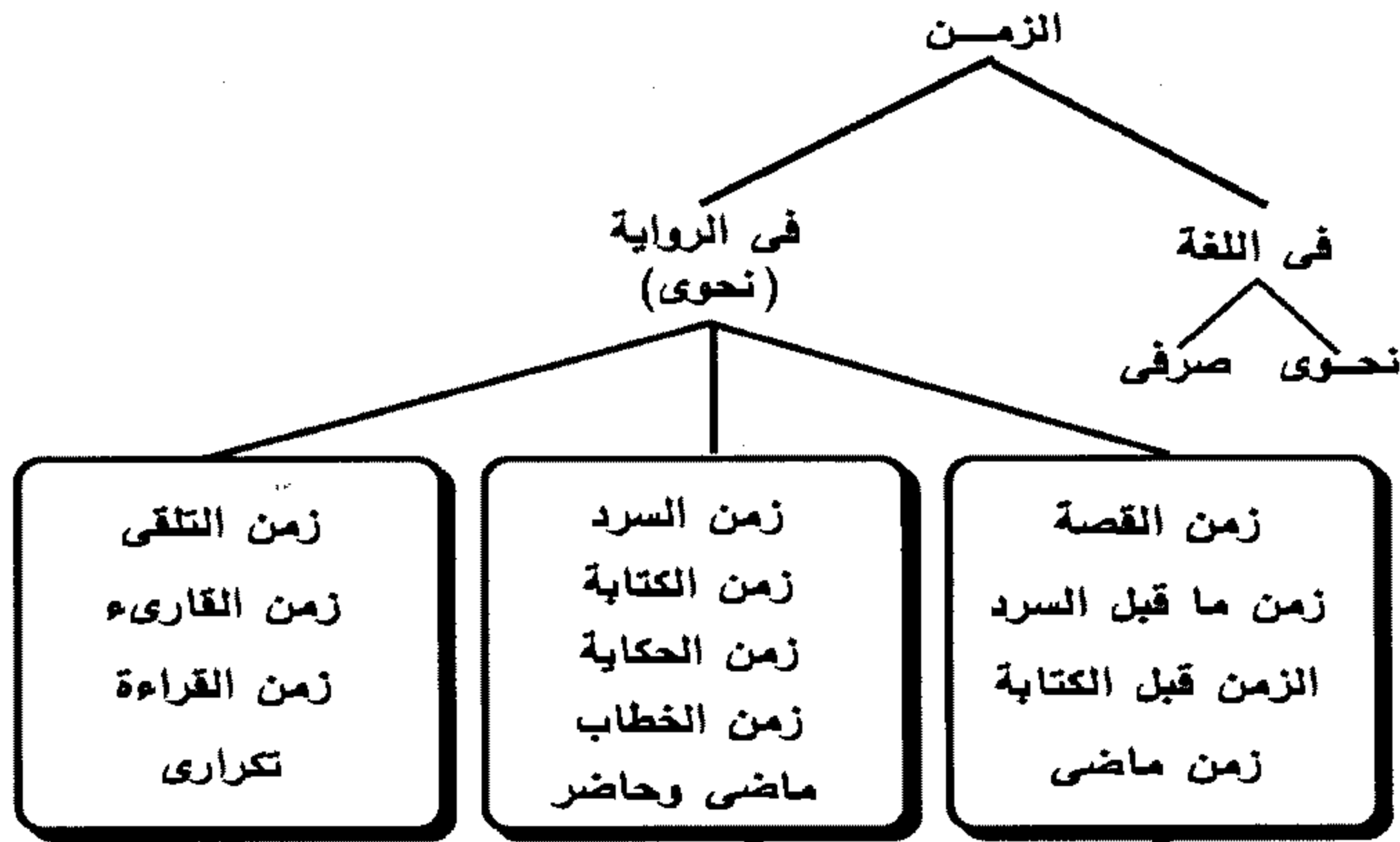
يطرح هذا الفصل عدة أسئلة، ويحاول الإجابة عليها بهدف الوصول إلى خصوصية التوزيعات الزمنية الخاصة بروايات عبد الحكيم قاسم، سواء من خلال الإشارات الزمنية أو المفارقات الناتجة من تتابع الزمن في القصة، وتتابعه في الخطاب.

والأسئلة التي يطرحها الفصل هي:

- أ - ما الزمن؟
 - ب - هل جاء الزمن مكوناً رئيساً في خطاب روايات قاسم؟
 - ج - هل يشكل الزمن نسقاً أصلياً في بنية النص السردى؟
- ويمكن الإجابة عن هذه الأسئلة في النقاط التالية:
- أ - الزمن (لغويًا). في اللغة العربية، واللغة الانجليزية.
 - ب - الزمن الروائي:
- ١ - زمن القصة.
 - ٢ - زمن السرد.
 - ٣ - زمن التلقى.
- ج - المفارقات الزمنية:
- ١ - الاسترجاعات.
 - ٢ - الاستباقات.
- د - أزمنة التواصل:
- ١ - الداخلية (زمن القصة وزمن السرد).
 - ٢ - الخارجية (زمن الكتابة وزمن القراءة).

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

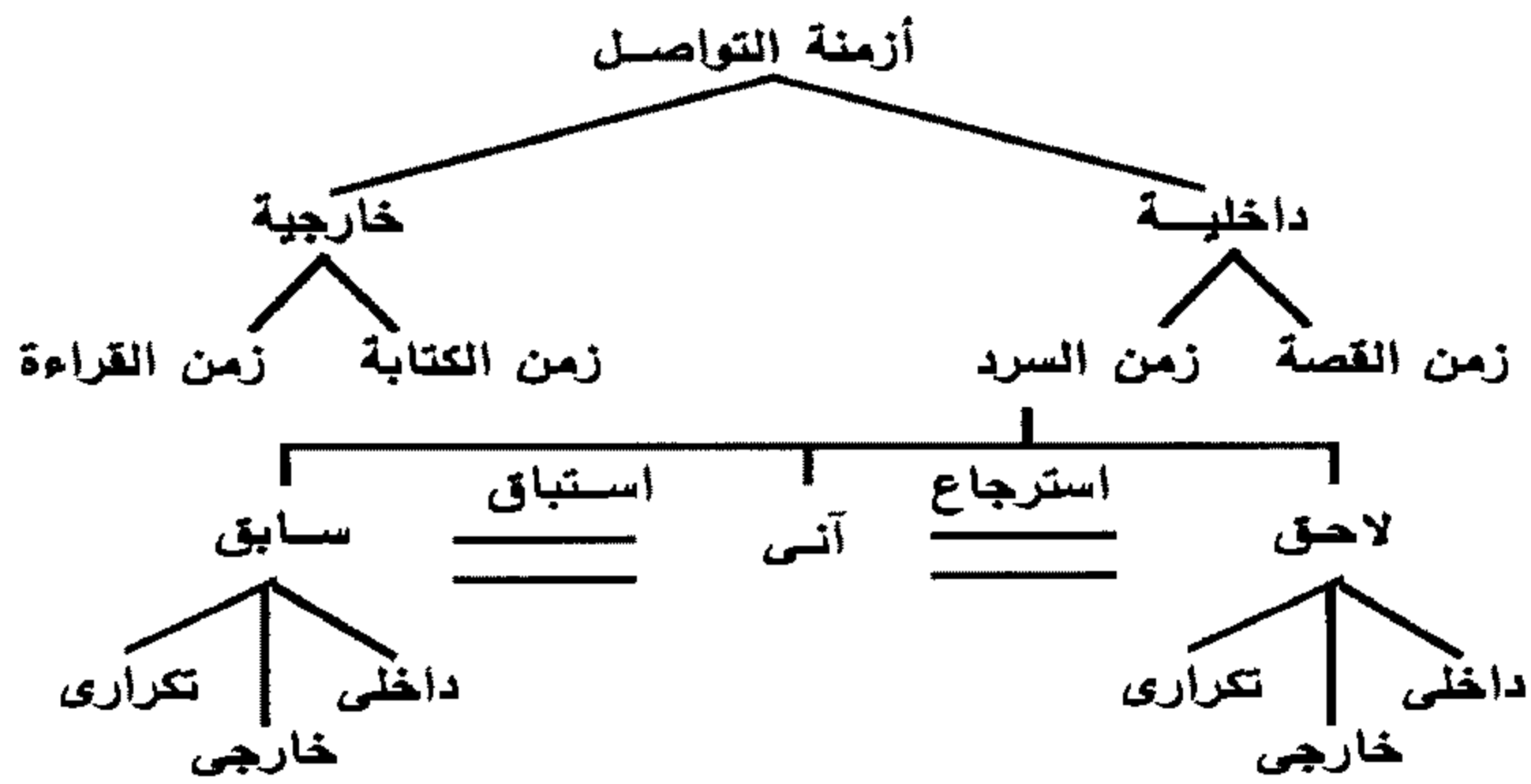
فالسرد يشتمل على الإشارات الزمنية (الصغرى والكبرى)، وطريقة توزيعها في أنحاء النص، كما تتضح فيه أحداث القصة مخطبة، ويمكن ترتيبها قبل التخطيب لنتج المفارقات الزمنية، وتبرز المدى والسعة في هذه الأحداث.



شكل (أ)

المفارقات الزمنية

ناتجة من تتابع أحداث القصة، وتتابع أحداث الخطاب.



أ - الزمن :

لا تزال فكرة الزمن وما يتعلق بها من الغرائب التي لا يمكن حل ألغازها حتى الآن، وكلما درست الفكرة فتحت أبواباً للدراسة، وتنتهي جميع الدراسات، أو معظمها إلى أن الزمن سر من الأسرار التي لا يعلمها إلا الله. فللزمن من الكيفية ما للروح والعقل والنفس، وغيرها من الأسرار الإلهية وهذا التقديم رغم أنه يرجع الزمن إلى الأمور العليا لاغلاق الباب أمام من يبحث في السؤال القائل: ما الزمن؟ إلا أنه يدفعنا للدخول هذا العالم الشفاف الذي لا يمكن الإمساك به. وأظن أن أسرار الأمور أن نبحت عن الزمن على أساس أنه مفردة لغوية، فلكلمة الزمن في 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 في لغتنا يرادف (الزمان، وجمعه أزمان، وأزمن، والزمان: الوقت قليله وكثيره، والزمان مدة الدنيا كلها، والمتزامن: ما يتفق مع غيره في الزمن)^(٣٥). ولا يختلف هذا المعنى عن معنى كلمة (Time) في اللغة الانجليزية التي تدل على: (زمن، وقت، زمان، وقت طويل، أوان، إيان، حين، مرة، أمد، أجل، حال، موعد، الوقت الموسيقي، الزمن الموسيقي، وقتي، موقوت، مأون)^(٣٦). كما يأتي الزمن في اللغة الانجليزية بصفته (المقياس للماضي والحاضر والمستقبل، والكون موجود في الزمان والمكان).

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

أما كلمة (Tense) في اللغة الانجليزية فهي تعني (زمن الفعل في قواعد اللغة الانجليزية)^(٣٨). وتتفق كلمة (الزمن) في لغتنا العربية مع كلمة (Time) في اللغة

الانجليزية، في دالتهما 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 (هي لحظة البداية) وسيتبعها نمو وتطور ومرور بمراحل الصبا والشباب والشيخوخة والهرم حتى نصل إلى لحظة النهاية وهي لحظة الموت. ورغم لحظة الموت للفرد (الجزء في العالم)، إلا أن الزمن يواصل سيره، فإذا تحولنا من الجزئيات إلى عموم الكون، فإنه بدأ بزمن وينتهي بزمن، وما يجري فيه من دقائق وأحداث جسام كل منها له زمن للبدء، وزمن للحدوث وإتمام الفعل وزمن للنهاية. وحينما يأتي 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 في الماضي أو الحاضر، لا يمكن تحديده إلا بالزمن، فإذا تحدثنا عن حادثة ماضية، أو شخصية تاريخية، فلا بد من استدعاء زمن حدوثها، ونتذكر أو نقرأ ما حدث خلال ذلك الزمان، ومرتبطةً بمكان، وإن اختفى المكان وانتهى الزمان، ولكن الماضي بمكانه وزمانه تم استدعاؤه ليكون له حضور في الوقت الحاضر، وهذا ما يسمى بالوجود الحاضر للماضي، بمعنى آخر لا زال الماضي حياً بيننا، ولكن حياته لازالت بصورته، التي يتفاعل بها مع الحاضر في حدود معينة. أما التمييز بين الماضي والحاضر، فإنه تمييز حوادث ووقائع، بدأت في زمن وانتهت فيه، فهذه الحوادث الماضية، أما الحوادث التي لم تنته بعد ولا زالت مستمرة، والحوادث التي تقع كل يوم، فإنما هي حوادث في الحاضر، ولا شك أن من المسلمات: أن الحاضر بإمكانه استدعاء الماضي، ويمكنه أن يتأثر به، ولكن هذه

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

وهذا الاستدعاء يؤثر في الفنون والعلوم الإنسانية بصفة عامة، أكثر من تأثيره في العلوم الطبيعية والتطبيقية. فإذا كان الماضي حاضراً بالنسبة لما سبقه من أحداث في زمن مضى، فإن الحاضر هو الماضي، بالنسبة للمستقبل، حينما يكون المستقبل حاضراً. ولهذا يمكن طرح التساؤل.. إذا كان الحاضر قد تأثر بالماضي، ويمكن استدعاء الماضي في الحاضر؛ فهل ينطبق هذا القول على المستقبل أيضاً؟ ويمكن توضيح السؤال بعبارة أخرى، هل يمكن أن يؤثر المستقبل في الحاضر، وكذا يمكننا - في الحاضر - استدعاء المستقبل؟. والإجابة لا زالت متعلقة بأثر الحاضر في الماضي، فهل استطاع الحاضر أن يؤثر في الماضي؟ 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 الماضي؟ وما الهدف من استشراف المستقبل؟ وكيف نفك رموز الرؤى التي ترى المستقبل، ثم تتحقق هذه الرؤى في زمنها المستقبلي،؟ وكيف نفهم العلاقات الموجودة بين الأحداث المتزامنة مع اختلاف الأماكن:

﴿ لَا يَأْتِيَكُمَا طَعَامٌ تُرْزَقَانِهِ إِلَّا نَبَّأْتُكُمَا بِتَأْوِيلِهِ قَبْلَ أَنْ يَأْتِيَكُمَا ذَلِكَمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّي ﴾ (٣٩)،
﴿ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبُّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسِهِ ﴾ (٤٠).
﴿ ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعَ شِدَادٍ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تَحْصِنُونَ * ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ ﴾ (٤١).

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

محددات وعلامات مكانية، وحوادثية مثل: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ النَّاسِ وَالْحَجَّ﴾^(٢٢). وارتبط الزمن هنا (بداية الشهر) بظهور هلال الشهر، فهذا حدث لبداية هذا الزمن. وبالتالي فإن الزمن لا يسير في العدم، ولا في 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 وتجديداً، وفي 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 والطبعيين وغيرهم، وهذا ما يجعلنا نتجه إلى الزمن المقصود، وهو الزمن في اللغة العربية.

الزمن في اللغة العربية:

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

وحينما نبحت في تحليل الزمن في اللغة العربية، فلا بد من الإشارة إلى اللغة الأجنبية الأولى في العالم (الانجليزية)، ليتضح لنا مدى عطاء لغتنا العربية.

فالزمن القاعدي في اللغة الانجليزية (Tense) ينقسم إلى عشرة أقسام:

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

أما الاختلاف فلن يأتي من الزمن كما هو واضح، ولكن الاختلاف هنا في جهة الزمن، ويمكن معرفة جهة الزمن من خلال التركيب اللغوي، والقرائن الدالة على الزمن أو الجهة. فالماضي التام انتهى زمنه منذ فترة غير قصيرة، بينما الماضي المستمر

فقد بدأ حدثه ولا زال مستمراً في الحاضر، فالفرق لا يكمن هنا بين الماضي الأول والماضي الثاني، ولكن الاختلاف بين توقف الحدث واستمراره، أي أن الفرق في جهة الفعل، وليس في زمنه، ولا يعني درس القاعدة الانجليزية إلا بما هو وارد؛ لتقدم لنا استنتاجاً هاماً عن اتساع القاعدة في اللغة العربية والامكانية التي تقدمها لأصحابها ولانتاج فنها وتقديم علومها.

أما تقسيمات الزمن في اللغة العربية: فهناك اختلاف في التقسيم، حيث إن تقسيم أزمنة الفعل العربي النحوية، تأتي عند تمام حسان، أكثر منها عند غيره مثل سليمان فياض. ولنبداً بتقسيم سليمان فياض لأزمنة الفعل النحوية، طبقاً لجهة الزمن:

جهة الزمن الماضي	جهة الزمن المضارع	جهة الزمن المستقبل
١ - بسيط.	١ - بسيط.	١ - قريب.
٢ - قريب.	٢ - مستمر.	٢ - بعيد.
٣ - بعيد.	٣ - مقاربي.	٣ - مستمر.
٤ - مستمر.	٤ - شروعي.	
٥ - مقاربي.		
٦ - مستقبل ماضي.		

هذا بالإضافة إلى زمن مشترك مستمر بين الماضي والحاضر، وهو الماضي المستمر، لتصبح الأزمنة النحوية للفعل العربي أربعة عشر زمناً^(٣).

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

جهة الزمن الماضي	جهة الزمن المضارع	جهة الزمن المستقبل
١ - بعيد منقطع	١ - عادي	١ - بسيط
٢ - قريب منقطع	٢ - تجددى	٢ - قريب
٣ - متجدد	٣ - استمرارى	٣ - بعيد
٤ - منتهى بحاضر		٤ - استمرارى
٥ - متصل بحاضر		
٦ - مستمر		
٧ - بسيط		
٨ - مقارب		
٩ - شروعى		

(٤٤)

ومع الزيادة والنقصان التى يمكن استنتاجهما من الجدولين بيسر، حيث أزداد ففاض جهة مشتركة بين الماضى والمضارع، وجهة فى المضارع وهى جهة الشروعى. وأزداد تمام حسان فى جهة الزمن الماضى الشروعى وقسم الماضى المنقطع إلى قسمين (قريب ويعيد). 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

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

ويتفق سليمان فياض وتام حسان في أن التمييز في الزمن النحوي بين جهات الزمن، وهذه الجهات بعضها مرتبط بفهم الحدث، وبعضها مرتبط بفهم الزمن، وبعضها في فهم علاقة الإسناد^(٤٥). وإذا كان ذلك الزمن والزمان، فكلاهما سيعنى الدراسة، إلا أن الدراسة سوف تستبعد الزمن الصرفي، الذي يهتم بالمباني، ولا تعنيه المعاني، وتعنيه الصيغة، ولا يعنيه دخولها في سياق الجملة، فهو يعتنى بالتغيرات والتحولات التي يمكن إجراؤها في الكلمة خارج السياق، ويهتم بالزيادة والنقصان والأوزان والإعلال والإبدال، وغيرها من أبوابه الخاصة

إن وجهتي نظر سليمان فياض وتام حسان تفتحان الباب لدراسة الزمن في اللغة العربية، وكذلك يرفضان المنهج التقليدي في دراسة النحو العربي، إلا أنهما لم يستطيعا إثبات خطأ النظريات السابقة عليهما، إلا في محاولة تام حسان، حينما يظهر أن النحويين العرب قد طبقوا الزمن الصرفي (ماض ومضارع ومستقبل) على تقسيمات زمن الفعل العربي.

إلا أن هاتين المحاولتين لم تقدما نحواً جديداً، ولم تأت التجربة سوى بتوسيع مجال تفسير زمن الفعل النحوي، فلا زالت السلطة النحوية تقليدية، ولا زال تقسيم الزمن في كل الدراسات العربية للفعل كما هو (ماض - مضارع - مستقبل)، مع أن هذا التقسيم قد لاقى اعتراضات متعددة في الدراسات الحديثة، وخاصة عند النقاد الفرنسيين أمثال لانيس الذي رأى أن هذا التقسيم فيزيائي، ولا ينطبق التقسيم الفيزيائي بالضرورة على اللغة^(٤٦) ورغم هذه الاعتراضات إلا أن الزمن النحوي العربي والمفردات الدالة على الزمن هي التي ستحدد الزمن الروائي.

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 في زمن ومرتبطة بمكان، ويحدد الزمان والمكان متى تمت الأحداث؟. وإن كانت الرواية تتكون هي الأخرى من الأفعال والأحداث والأشخاص، ولكن بكيفية هي، وحسب زمنيته، سواء كان الزمن خارجياً أم داخلياً، حيث إن البنية الزمنية في الرواية تتحكم كثيراً في الإيقاع، وتحدد مساحات واتجاهات الحركة وتداخلها.

ويختلف الزمن بالتأكيد كعنصر روائي أساسي من رواية إلى أخرى، فهناك روايات تعتمد الحبكة والتسلسل الزمني، وهناك روايات تدبذ التسلسل الزمني، حتى ذلك الزمن الذي له إطار رسمي من الأيام والشهور والسنين. ودخول الزمن في الرواية لتنظيم هذه اللبنة الروائية، لتكون ذلك النص القوي المتألف المسمى بالرواية. ولذا نجد أن الواقعيين يهتمون بالزمن كعنصر رئيس وأساسي في النص الروائي، فتأتي دراسة (إم فورستر)، وهو الذي يعرف القص بقوله: (إنه سرد قصصي للحوادث مرتبة تبعاً لتسلسلها الزمني)^(٤٧)، ويربط بين الواقع المعاش والفن الروائي فيقول: (الذي تفعله القصة أنها تروى الحياة بالزمن)^(٤٨). ويرى أن الزمن الروائي يساوي الزمن الطبيعي، ولا يفرق بين زمن القصة وزمن السرد.

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

يحدث عند عملية الكتابة هو عملية استدعاء واختيار، حسب قدرات وأهداف الروائي. وقد يحدث أن يحلم الروائي بالمستقبل، ويسافر إلى الأمام متعدداً حدود الحاضر، وطارقاً أبواب المستقبل، ليستشرف هذا المستقبل، وفي كلتا الحالتين (الاستدعاء من الماضي أو الاستشراق من المستقبل) فإن علاقة الحاضر بالماضي والمستقبل ستكون على قاعدة التشابه/ الاختلاف.

وإذا كان الزمن الواقعي الطبيعي يمكن حسابه بالساعة، (ثوان، دقائق، ساعات، أيام....) ويرتبط بالساكن والمتحرك والدائم واليقظ، والحاضر والغائب، فإن (الزمن في الرواية زمن داخلي، الحركة هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خالياً، وهكذا ينتج عنه تعدد موضوعات الرواية)^(٤٩). والزمن الروائي هو الذي يحدد طبيعة الرواية، وذلك حينما يحدد بدايات ونهايات الأحداث وتتابعها، والذي ينتج عن مبدأ السببية، كما أن توزيع الزمن على أنحاء النص الروائي، يجعل الزمن يتغلغل في بناء الشكل الروائي حتى تصبح الرواية (البنية الزمنية الخاصة بلغتها السردية عن الوعي التاريخي المعرفي والوجداني القيمي بهذه المرحلة التاريخية الجديدة)^(٥٠). وهذا الارتباط بين الزمن الداخلي في العمل الروائي، وبين الأزمنة الخارجية عن النص الروائي، يبين أن هناك علاقة تبادلية وجدلية بين الأزمنة داخل الرواية وخارجها.

إذ إن استدعاء زمن ماض قريب أو تاريخي بعيد في الوقت الآتي، وكذلك استشراق زمن مستقبلي والعودة به إلى الحاضر لنعيش فيه أثناء اللحظة الآتية؛ هذا الاستدعاء وذلك الاستشراق لا بد له من ارتباط وعلاقة بين اللحظتين (الماضية والحاضرة)، أو اللحظتين (الحاضرة والمستقبل)، ولا تقتض هذه العلاقات إلا من خلال البنية النصية، وتوالي الأحداث، إلى جانب طبيعة هذه الأحداث ونقائجها لتجعل اللحظة الزمنية تتكرر خارج العمل وداخله. وإذا كان ارتباط الماضي بالحاضر ارتباطاً تراكمياً بحيث أصبحت الصلة

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

* * *

فالزمن في الرواية (هو الهيكل الذي ترتكز عليه، ويدخل في عمق تقنيها، وعليه تترتب عناصر التشويق والسببية والتتابع، واختيار الأحداث هو القصة)^(٥١) التي يقوم المؤلف بترتيبها على الزمنية أو العلية، وهذه الأحداث هي التي تساعد في التطور الزمني، وتبين لنا من خلال مكوناتها الكلامية، جهات الزمن المختلفة (أما الرواية الحديثة التي ترفض الحبكة الروائية، وابتكار الشخصيات والتحليل النفسي، فإنها تعتمد الزمن الداخلي، 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 في النظرة إلى الزمن الروائي، والذي أصبح يسمى زمن السرد.

ج - زمن السرد:

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

والرواية بصفقتها نصاً سردياً يقوم على سرد الأحداث والوقائع التي تقع في الزمن، فإنها تخضع هذه الأحداث والوقائع لتتابع زمني، بل إنها دائماً ما تستخدم أكثر من مستوى زمني، فتتعدد فيها المستويات الزمنية، ويحدث بين هذه المستويات تفاعلات وتداخلات تجعلها تتقاطع في النص السردي أو تتوازي، أو تلتقي فيه. وإذا أردنا أن نحدد

زمن السرد، فإن السرد يأتي - غالباً - ليسرد لنا أحداثاً مضت، إلا أن الروايات التي حلقت في آفاق المستقبل قد كسرت لنا هذه القاعدة، وفي ظني حينما تتعدد وتكثر هذه الروايات سيمنحها أن تغير كثيراً في نظريات السرد المعاصرة. وبالإضافة إلى السرد الماضي والسرد المستقبلي، سيكون هناك سرد يتوسط هاتين الحالتين وهو السرد الآتي، وعلى هذا الأساس تحددت أربعة أنماط للسرد هي:

- ١ - السرد اللاحق: وهو الذي يروي الحكاية بصيغة الماضي، ومعظم الروايات الكلاسيكية قد تشكلت منه، وهو أكثر الأنواع السردية.
- ٢ - السرد السابق: الذي يأتي بصيغة المستقبل.
- ٣ - السرد المتواقت: وهو الذي 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 في النقد الفرنسي والعالمي، إلا أنه كان متطوراً عن المدرسة الفرنسية التي دعت للرواية الجديدة، والتي أعطت الزمن دلالات جديدة، خرجت به عن المفهوم الكلاسيكي للبناء الزمني في الرواية، حيث إن الرواية الفرنسية الجديدة والتي سبقت جنيت بفترة، قد تجلبت التسلسل الزمني المرتبط بالزمان بشكل تتابعي رسمي فجاءت الدعوة إلى (روايات جديدة يبدو فيها مظهر التسلسل الزمني لكنها لم تأخذ به في الحقيقة، أي أنها أبقت على التسلسل الزمني اطاراً خارجياً لها، وهنالك روايات تأخذ بدلاً من التسلسل الزمني بالزمن الباطني والمناجاة النفسية، وهنالك روايات أخرى تدمر التسلسل الزمني تدميراً تاماً، أي أن الرواية الجديدة تعرض علينا، فيما يتعلق بالزمن حالات مختلفة)^(٥٤).

إلا أنه حينما نريد أن نتحدث عن زمانية السرد، فلا بد أن نتعرض لعدة مصطلحات، تكون أساساً في تعاملنا مع الرواية من وجهة النظر البنيوية. ونبدأ بالأزمة التي أشار إليها بوتور وهي (زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة)^(٥٥) وهذه

الأزمة أزمة داخل النص الروائي. ويقصد بزمن المغامرة زمن الخطاب السردي، وهو ذلك الزمن الذي ينتظم الأحداث والأفعال داخل النص الروائي. أما زمن الكتابة فيقصد الزمن الذي تطلبه السرد ليصبح فعلاً منتجاً، وهو يختلف عن زمن الكاتب. أما زمن القراءة فيقصد به المدة التي يحتاجها النص الروائي لقراءته.

وهناك أزمة خارج النص هي:

زمن القارئ - زمن الكاتب - الزمن التاريخي.

فالأزمة الداخلية هي:

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

والأزمة الخارجية هي:

١ - زمن الكاتب. ٢ - زمن القارئ ٣ - الزمن التاريخي.

ولن تهتم الدراسة سوى بزمنين فقط أحدهما داخلي وهو زمن المغامرة، والثاني خارجي وهو الزمن التاريخي؛ حيث إن الزمنين يشكلان المحور الأساسي لدراسة الخطاب السردي من جهة الزمن.

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

أحدهما: رأى ريمون كينان حينما تجد أن هناك نقطة تلاق وتطابق بين الزمن السردي وبين زمن القصة التاريخي، وهذا التلاق والتطابق سيعني أن تكون هناك حوادث معينة تنتج من حوادث سابقة لها، وتتطابق هذه السوابق واللاحق مع التتابع السردي.

وثانيهما: دراسة جنيت للزمن السردي من خلال ثلاث نقاط هي:

١ - النظام Order.

٢ - الدوام Duration .

٣ - التواتر Frequency^(٥٦) .

وتلك النقاط الثلاثة والتي جاءت في دراسة جنيت المعلونة بخطاب الحكاية هي نفسها التي استعرضها كاتب أمريكي آخر هو والاس مارتن في دراسة نظريات السرد الحديثة، وجعل زمانية السرد مرادفة لـ (زمن السرد - التسلسل الزمني - 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 أحدهما عن الآخر. فإذا زاد زمن القراءة عن زمن الحادثة الموصوفة فهذا هو الامتداد. وإذا قل زمن القراءة عن زمن الحادثة الموصوفة فهذه هي الخلاصة. وإذا استبعدت فترة زمانية فهذا هو الحذف. وقد جاءت هذه المصطلحات تحت النقطة الأولى التي أسماها جنيت الدوام، ويفرق مارتن بين السرد في حالتين متناقضتين، أحدهما سرد الإحياء وهو ما أسماه جنيت بالاسترجاع، وسرد التوقع، وهو ما أسماه جنيت بالاستباق. أما التواتر: فقد فرق مارتن بين السرد الافرادي والسرد التكراري^(٥٧) . ويبدو أن تأثير جنيت في النقد الأمريكي أكثر من تأثير غيره من النقاد الفرنسيين والأوروبيين، وخاصة فيما يتعلق بآرائه في زمن السرد، وتمييزه بين الأزمنة المختلفة في الحكى، كزمن القصة وزمن الخطاب.

وإذا كان الزمن من المعطيات النصية الأساسية، والتي لا يمكن أن نتصور أن هناك نصاً أو فعلاً خارج هذا الزمن، كما لا يمكننا أن نتصور نصاً روائياً بدون لغة وأسلوب. فإن الزمن في الرواية لا بد وأن يتقبل تقسيمات خاصة به داخل النص الروائي، سواء كانت هذه التقسيمات لها علاقة برؤية خارجية عن النص، أم لا. حيث إن نوعاً من الشفافية المفرطة يربط بين الزمن الروائي والزمن التاريخي، هذه الشفافية يمكن تسميها في بعض الأحيان واعطاءها لوناً يجعلنا نتعرف على خطوط هذه العلاقات بين الزمنين (السردى - داخلي) و(الحقيقي - خارجي) .

وهذا الزمن في الرواية يمكن استنتاجه من خلال إشارات زمندية: كالיום والشهر والسنة، أو من خلال أحداث تتراتب على بعضها لتعطى تغيراً وتحولاً وانتقالاً من فعل إلى فعل. بل إن الزمن يمكن تقسيمه في الحادثة الواحدة، ليس من خلال الإشارات الزمنية فحسب أو من خلال نتوج الحادثة من أخرى، ولكن من خلال التركيب الأسلوبي للجمل المكونة للحادثة من خلال تراتب الأفعال وتعاقبها، وتركيبها بشكل أسلوبي ينظم الزمن داخل الحادثة الواحدة. ومن خلال هذه الإشارات الزمنية السابقة، وتراتب الأحداث، وانتظام الزمن في الحادثة الواحدة، يمكن أن تخرج نتيجة هامة، وهي أن الزمن يبدأ مع أول كلمة في النص، وينتهي 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 الروائي. هذا الإيقاع سيكشف عن حالة من الانسجام داخل النص بين عناصر عديدة للزمن (ماض - مضارع - مستقبل)، وما ينطوي تحت هذه الأزمنة من دلالات متعددة كفهم الماضي، والماضي المفترض، وتصحيح الرؤية في الحاضر الآتي، وما يمكن أن يكون، وما كان بلا توقع، وغير ذلك من الدالات الزمنية التي تجعل لكل نص انسجام خاص به، يختلف في إيقاعاته عن النص الآخر. حيث إن هذا الإيقاع الروائي الناتج من الزمن إنما هو إيقاع استمراري، وبعبارة أخرى: أن هذا الإيقاع الزمني يبدأ من أول النص ويظل مستمراً حتى نهايته، وهذه التتابع الزمني يمكن تحليله إلى أزمنة متعددة، وقد نادى بذلك سابقاً الشكلايين، ويمكن أن نجد هذا التتابع موزعاً بشكل معين على النص، لنرى هذه القطع الزمنية الصغيرة والكبيرة وهي متلاحمة، ونذكر فيها أشكال التلاحم، ليصبح الزمن في الرواية له طبيعة روائية، ربما يمكن أن نتصورها كما نتصور الزمن الحقيقي. ولكن هذه الفكرة والتي قد تستثير ذهن المرء، ستعطى انطباعاً لدى البعض، بأن الفن الروائي قد يأتي من خلال التعليم، ويمكن لأي إنسان أن يتعلم كتابة الرواية، ويدعى

من خلال توزيعات معينة ومحددة للزمن في النص السردى. هذه التوزيعات قد تتشكل من خلال التسلسل الزمني، الذي يجعل النص الروائي 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 في قاعدة زمنية واحدة.

إن التسلسل الزمني والمستمر الزمني داخل النص الروائي لا يمكن اعتباره خطأ مستقيماً إلا في زمن القراءة. أما في زمن النص فإن هذا الخط قد يقفز ليترك التواصل والاستمرار الزمني، ليأتي بحادثة مستقبلية، أو يتوقف الزمن السردى الآن ليبدأ زمن سردي جديد، ولكن بنقطة سابقة عن المتصل الزمني. في كل هذه الحالات: فإن الكاتب يجزئ الزمن لإظهار أن ما يسرده هو الحقيقة، وما يتذكره من هذه الحقيقة يقوله، وما يستطيع أن يتوقعه يذكره، وما يفهمه الآن يفسره ويسرده. وفي جميع الحالات سيصبح الزمن اشارات وعلامات داخل النص السردى، لها انتظامها الخاص بها داخل النص السردى. يبدو أن عملية تقعيد الزمن داخل النص الروائي - بالنسبة للبحث - سيجعل نوعاً من الشعرية، وذلك حينما نحاول أن نقتفى آثاره في النص السردى. ولكن تجدر الإشارة قبل الدخول في النص السردى إلى أننا لا نستطيع - في كل الحالات - أن نجد روابط بين الزمن الحقيقي والزمن السردى، ولا يمكن أن نتصور الماضي الذي يستدعى على أنه ماض فقط دون رابط له بالحاضر، حتى وإن تصور البعض: أن الإنسان مرتبط بالماضي بروابط الحنين، واستراحة لثباته، ولصدق ما يروى، وتأكده أن ذلك متصل بأفكار سابقة. كما يمكن أن نفكر في 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 في الزمن بشكل جديد، خاصة في الرواية العربية. حيث إن تمايز استخدام الزمن كتمايز الأسلوب، فهناك كاتب يفضل الفعل المضارع، أو يفضل

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

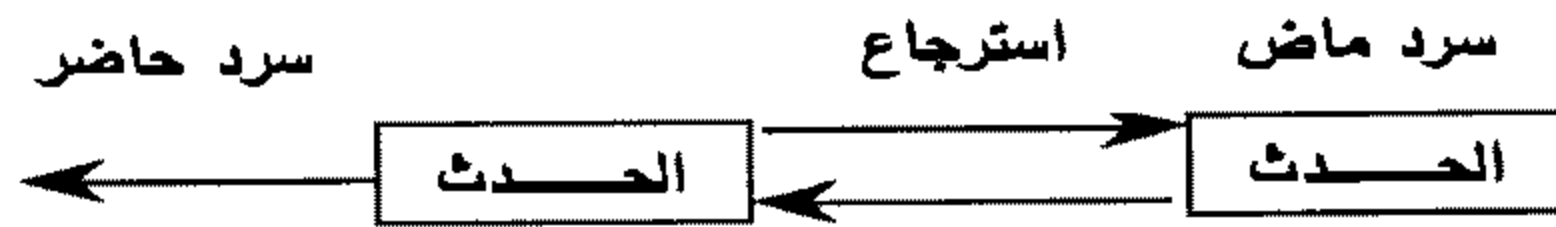
وحيثما يفهم النص السردى بشكل يجعله انحرافاً عن النص المجتمعى، وأن هناك تشابهاً أو تطابقاً في كثير من الحوادث بينهما؛ فلا شك أن الزمن المتخيل (زمن النص) سيكون بالتبعية انحرافاً عن الزمن الحقيقى. وهذا ما يوضح نزوع الكاتب لمفردات وإشارات زمنية بعينها، ولجونه إلى أفكار بعينها ليكون لنا رؤية خاصة للعالم، وتنظيماً خاصاً للزمن السردى. فتتظلم 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، فىأتى 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 ماضى، وهو ارتداد بالذاكرة من الحاضر للزمن الماضى، وهذا العود للخلف يوطر 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، الذى سبق التعرض له.

هذا الاستطراد في محاولة لإيجاد العلاقات بين الزمن المتخيل والزمن التاريخي، أبعد الدراسة لدرجة ما عن كتاب خطاب الحكاية لجيرار جنيت، والذي تعتبره الدراسة أهم تنظير للزمن السردي؛ وذلك لأثره على النقد العالمي بصفة عامة، والنقد العربي بصفة خاصة. وأهم النقاط التي تناول من خلالها مفهومه للزمن السردي هي:

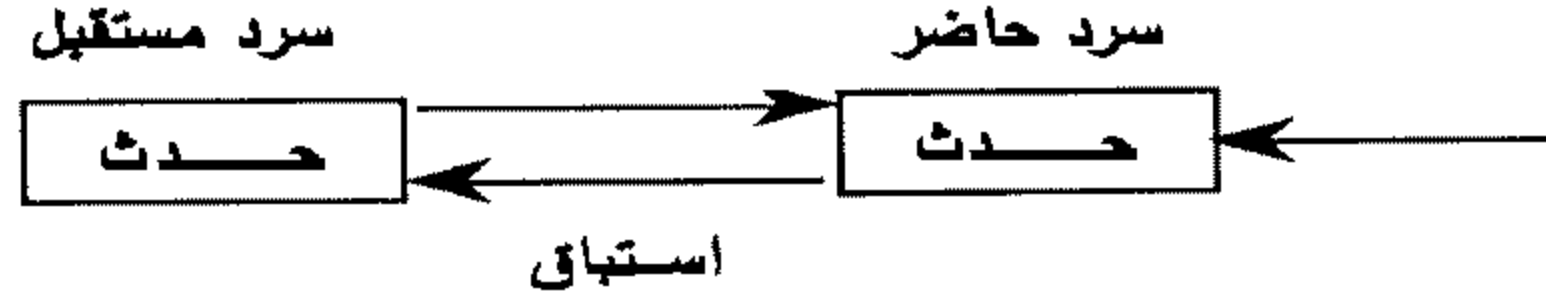
١ - زمن الحكاية مقارناً ومميزاً بزمن السرد (زمن القراءة).

٢ - المفارقات الزمنية والتي قسمها إلى قسمين هما:

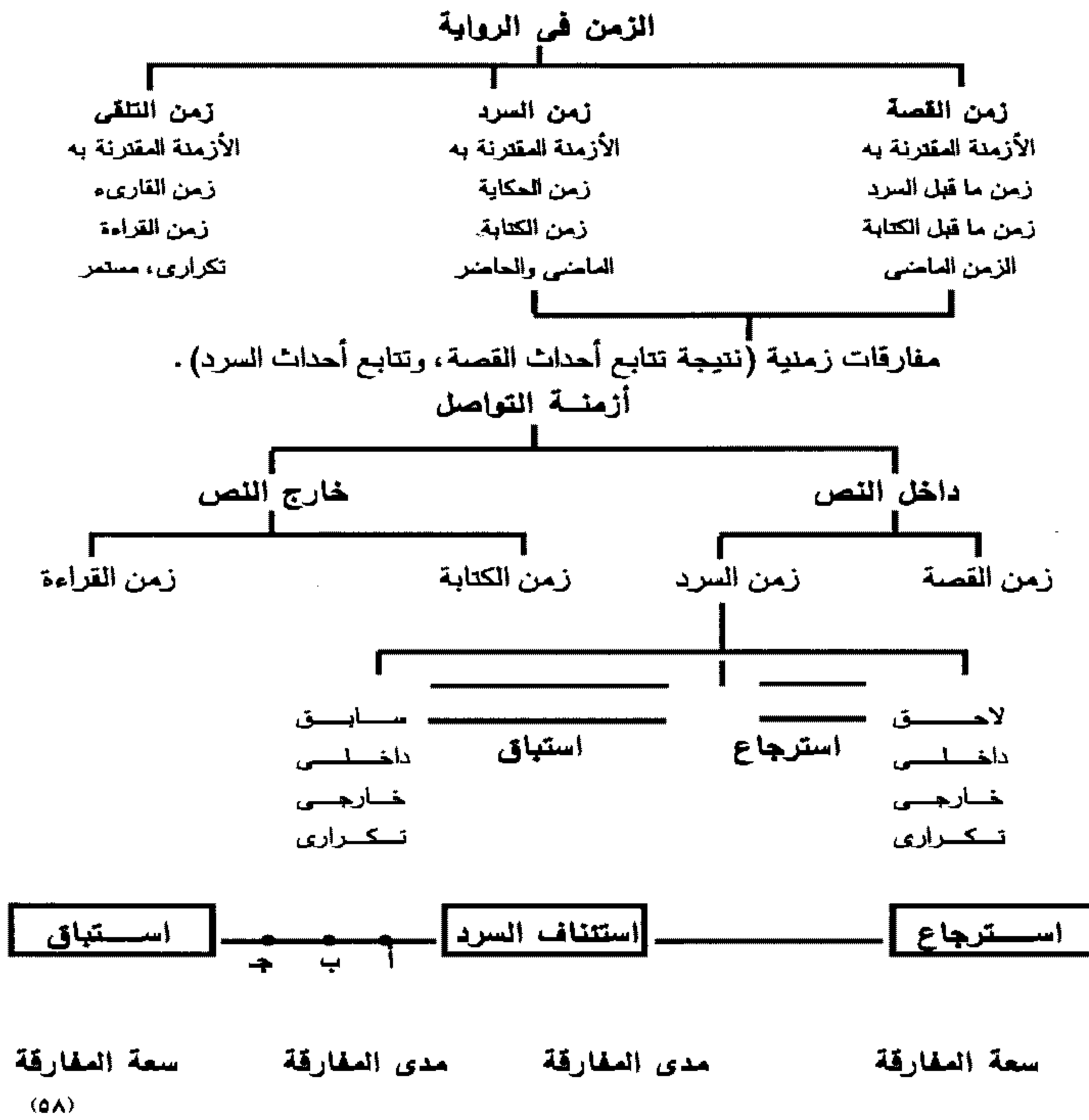
أ - الاسترجاعات، وهي عودة الزمن السردي من نقطة زمن الحدث الآني إلى نقطة سابقة ثم العودة مرة أخرى.



ب - الاستباقات، وهي استشراف المستقبل، والإتيان بحدث سابق والعودة مرة أخرى.



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



إن جنيت حينما تناول الزمن في الحكاية شدّد على وجود زمينين رئيسين في النص السردى هما:

أ - زمن القصة: وقصد به زمن الأحداث المروية حسب وجودها في الماضى السابق قبل تخطيطها لتحمل لنا دلالات مختلفة وجديدة، وليست محملة بوجهة نظر النص السردى.

ب - زمن الخطاب: وهو زمن الحكاية، والذي يوضح لنا دور الكاتب المتمثل فى إعطاء زمن القصة زمناً جديداً، من خلال التوالى القصصى، والذي 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 تخيلياً كاذباً، حيث إن الترتيب الزمنى سوف يختلف بين زمن القصة وزمن الخطاب، وذلك لن يمنع وجود بعض التعالقات الزمنية بين الزمينين، نتج من التوافق التام بين الزمينين، وهو ما أسماه جنيت بدرجة الصفر^(٥٩). وهذان الزمان (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 نلمس اشاراتها الزمنية (تاريخية - تخيلية) والتي تنتشر فى أنحاء النص.

وحيثما نتحدث عن القصة فإننا سوف نتحدث عن ماضٍ له شكل وترتيب خاص بحالته الماضية. بينما يأتي الحديث عن الخطاب بصفته المنظور الجديد الذي يقوم بترهين القصة من خلال الترتيب الجديد للأحداث، ويقوم بتزمينها من خلال إعطاء زمنها بعداً جديداً يميزها في النوع ويخصصها في الشكل. ويكون تجلّي الخطاب أكثر وضوحاً حينما نفرق بين أحداث القصة وأحداث الخطاب وزمن القصة وزمن الخطاب، كما يتضح ذلك في الأحداث المسجلة أو المنقولة شفهيّاً عن طريق الحكى الشعبى. فالتاريخ والحكاية الشعبية يتجلّى فيها زمن القصة وزمن الخطاب وذلك لوجود سجلات للمقارنة. بيد أن هذا التجلّي للخطاب سيكون أمراً غير يسير في الرواية التي ترتبط بالواقع دون مرجع تاريخى. وذلك ما سوف يتضح في دراسة الزمن في 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 في روايات عبد الحكيم قاسم، بل من الممكن أن تحتاج الدراسة بعض الإضافات إليه، أو توسيع المجال حول نقطة سابقة من نقاطه، يحتاج إليها الخطاب في الروايات التي سوف نتناولها. ويرجع ذلك إلى الصعوبات التي سبق الإشارة إليها؛ حيث إن المصادر التي تشكل السرد في روايات قاسم كلها تنبع من قوتين أساسيتين هما: الواقع بصفته قصصاً مقترتبة، وأحداثاً متوالية ومتزامنة، وهو ما يشكل القصة قبل تخطيطها. والقوة الثانية: الخيال الذي يقوم بدور المشكل الفنى لذلك الواقع، ولذا فإن النص السردى/ الروائى لن يتمظهر إلا في زمن النص نفسه، باعتباره زمناً دلاليّاً يتضح من زمن القراءة، وقد أتى اللجوء لزمن القراءة للكشف عن البنية الزمنية في الروايات، بسبب أن النص السردى عنده يبتعد عن الأحداث التاريخية المسجلة، ولا يعتمد على السير الشعبية أو الأساطير أو التراث إلا في إشارات قليلة، جاءت في أغلبها لتأكيد الرؤية السردية، ولذا فإن الحديث عنها سيصبح مؤجلاً إلى فصل الرؤية.

فالإشارات إلى رموز الزمن القديم لن تخص ذلك الزمن القديم في معظمها، بل جعلها قاسم خاصة بالنص السردى ذاته، ولذا لا يمكن الاعتماد عليها كمؤسس للزمن التاريخي، بقدر ما هي موصولة بزمن الرواية، والذي يأتي تخييلياً كاذباً فلا يرتبط بالواقع إلا على بعد غير محدد. ولذا فإن تحليل الزمن في روايات قاسم سيتضح في تلك المفارقات الزمنية التي تتجلى من خلال ترتيب أحداث القصة في شكلها الزمني الخاص بها، وبين ترتيب الأحداث نفسها في خطاب سردي من منظور محدد وخاص، يجعل ذلك الخطاب متميزاً عند كل كاتب ودالاً في النص السردى.

ويمكن معاينة الزمن في روايات قاسم من خلال الإشارات الزمنية التي تتوزع في كل نص روائي من نصوصه. وهذه الإشارات سوف تقسم إلى إشارات زمنية كبرى، وإشارات زمنية صغرى، لتحديد العلاقة بين القصة كحكي سابق للخطاب، وبين الخطاب كترهين جديد لأحداث هذه القصة، ولتبين أثر الخطاب في القصة. وإذا كانت القصة أحداثاً جرت في الماضي فإن تحديد زمنها في الحاضر لن يكون إلا من خلال الخطاب؛ بصفته فعل في الحاضر بمستويين أحدهما داخلي يبرز من نقطة بداية الحدث الأول في القصة، وثانيهما خارجي يتضح من خلال نهاية الحدث. وتقدم روايات عبد الحكيم قاسم مجموعة من الإشارات الزمنية الكبرى، يمكن تحديدها على النظام الآتي:

أولاً: الإشارات الزمنية الكبرى:

تأتي هذه الإشارات في رواية أيام الإنسان السبعة من خلال السنوات والفصول والشهور والأيام والليالي وأجزاء الأيام وأجزاء الليالي ويمكن إيرادها في الجداول الآتية:

(١) جدول (أ) السنوات:

السنوات	الفصل	الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع
الزمن القديم	١	—	—	—	—	—	١	—
عام	١	١	١	١	١	٣	٤	٢
الزمن الماضي	—	١	—	—	—	—	—	٢
السنين	—	١١	٢	١	١	٥	٨	٢
العصر الفاطمي	—	—	—	—	—	—	٢	—
التاريخ	—	—	—	—	—	٢	—	—

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

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

وينتج عدم التكافؤ في استخدام الإشارات الزمنية الدالة على السنوات وتوزيعها من تركيز الخطاب على حدث دون آخر، أو واقعة دون أخرى، وبالتالي فإن بعض السنوات تسقط من الزمن بسبب حذفها أو تجاوزها. وقد أتت هذه الإشارات الزمنية - في معظمها - استعارية؛ للمقارنة بين الآن وما مضى. والآن هنا تعبر عن حاضر القص، وما مضى 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 في درب الحمام طويل معروش معتم ملئ بصانعي الدفوف، أكداس من أشلاء الجلد والخشب من هذه الأكوام تصنع الدفوف خالقة الحياة في الليالي، الصناعات متكاسلون يتحادثون ويضحكون قليلاً.. من الدرب تتفرع سكة صغيرة تقود إلى باب الحمام الواجهة مزينة بتهاويل تمت إلى (العصر الفاطمي)، والباب كتلة صلدة من الخشب مزينة برؤوس غلاظ المسامير، كم فتنت هذه الواجهة والباب عبد العزيز، وحكايات النساء العواقر وزيارتهم 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 الذنور ليلاً نهاراً، المسجد والساقية والحمام، ماذا كانت جغرافية المكان في (الزمن القديم)، وكيف كان الناس والكلام والبيع، ربما تلك الثلة من الرجال يمتون بأرواحهم إلى (العصر الفاطمي) أكثر مما يمتون إلى اليوم.. لكن هذه العمائر السخيفة زحمت الميدان وضيعت رواءه..

انفتح الزقاق الضيق على رحابة الميدان، المقام، المصابيح في صدره بدأت تدبثق في لمعة الغسق..) (أيام الإنسان السبعة)، ص ١٨٩. فتكرر في هذا المقتطف ثلاث إشارات زمنية كبرى هي:

(أ) العصر الفاطمي. (ب) الزمن القديم. (ج) العصر الفاطمي.

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

جاءت الإشارة الثانية كتساؤل داخل الوصف، لتحديد بعد المكان الزمني، وتمهد لبداية العودة إلى مجرى الحدث الذي توقف (ماذا كانت جغرافية المكان في الزمن القديم؟). وتأتي الإشارة الثالثة كبداية للعودة إلى الحدث، وإبراز وجه التشابه بين أفعال الناس الآن، وأفعالهم في العصر الفاطمي (تلك الفئة من الرجال يمتون بأرواحهم إلى العصر الفاطمي أكثر مما يمتون إلى اليوم).

إن الإشارات الزمنية جاءت هنا لتوضح عنصر الثبات في المكان، وأن هذا الثبات انعكس على الشخصيات التي تعيش في هذا المكان، فأصبحت الشخصيات لها نفس الثبات الموجود في المكان. وبالتالي فإن الإشارة جاءت في الوصف لتؤكد وجهة نظر الخطاب في السرد، (فالعصر الفاطمي) في الوصف للمكان، ودورات الأحداث وتكرارها فيه، جاء ممهداً (للعصر الفاطمي) في سير الحدث، وأن الحركة الآتية تتصل بالحركة في العصر الفاطمي التاريخي الماضي.

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

ويمتد الزمن في رواية أيام الإنسان السبعة حوالى خمسة عشر عاماً تقريباً تحددت من خلال وعى البطل/السارد عبد العزيز، حيث إنه في الفصل الأول من الرواية (الحضرة) يبدأ وعبد العزيز في المرحلة الابتدائية في الصف الثالث أو الرابع الابتدائي، أى وعمره حوالى عشر سنوات أو يتجاوزها بعام أو عامين تقريباً، (طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب) ص ٧. (يلبد الولد في جنب أبيه يستمع للتسابيح، كلمات مبهمه لا يدرك سرها) ص ٨ (يلبد الولد في جنب أبيه يسمع الصوت العميق الذى يخرج من قلب الحاج كريم) ص ٨.

(يتذكر عبد العزيز هذه الأيام يغرق في الحزن والسكون أيام الوباء.. كانت أياماً رهيبة) ص ١٣. (يذهب إلى المدرسة وله كتبه، صغيرة مرحة كبيرة الكلمات تحكى حكايات لطيفة عن أولاد نظيفى الثياب وبنات صغيرات ذوات ضفائر وشرائط) ص ٢١. (كبر عبد العزيز بعد ذلك وذهب إلى المدرسة وتعلم كيف يقرأ) ص ٢٢.

وفي 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 في مجلة الحائط ويرسل الخطابات إلى أبيه يطلب النقود) ص ٢٠٧. (ركب العدة في الساقية علق الجاموسة وربط العصا على عينها وزعق فيها فانطلقت دائرة بالساقية) ص ٢١٣. (السياسة الجمعيات التعاونية.. الاقطاع.. الظلم.. كيندى.. خرشوف يجب أن يقوم) ص ٢٢٤.

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

- وجاء الفصل الأول في ثمان وثلاثين صفحة (من ص ٧ إلى ص ٤٥).
- وجاء الفصل الثاني في اثنتين وثلاثين صفحة (من ص ٤٨ إلى ص ٨٠).
- وجاء الفصل الثالث في تسع وعشرين صفحة (من ص ٨٢ إلى ص ١١١).
- وجاء الفصل الرابع في أربع وثلاثين صفحة (من ص ١١٤ إلى ص ١٤٨).
- وجاء الفصل الخامس في أربع وعشرين صفحة (من ص ١٥٠ إلى ص ١٧٤).
- وجاء الفصل السادس في إحدى وعشرين صفحة (من ص ١٧٦ إلى ص ١٩٧).
- وجاء الفصل السابع في خمس وثلاثين صفحة (من ص ٢٠٠ إلى ص ٢٣٥).

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

كانت الأحداث كلها تتناول في الفصل الواحد (يوماً واحداً) تعد له وتمهد له من خلال أحداث متعددة متوالية ومتزامنة في حالات عديدة، وممتدة عبر أزمنة مختلفة معظمها في الماضي، ونادراً ما يستشرف المستقبل. إلا أن الخطاب دائماً في الحاضر باعتباره نقطة البداية، ونقطة النهاية، (وسيؤجل الحديث عن الاسترجاعات والاستباقات إلى نقطة قادمة).

وهذه الأيام والليالي التي تعد لها الأحداث ما هي إلا أيام وليالٍ مكررة كل عام، ولكن عبد العزيز يتناول كل يوم أو ليلة بوعي مختلف ومتطور مع تطور الأحداث في الرواية، ولذا فإن الحديث عن الماضي أو المستقبل يمثل مجموعة الخبرات السابقة والمشاهدة، والتي لا يرى فيها السارد امكانية التغير، ولا تنمو الأحداث أو تتغير إلا من وجهة نظر عبد العزيز. فيمكن القول أن السارد هو الذي يتطور ويتغير عبر تكرار الأحداث، ولذا فإن تكرار الأحداث يراها السارد رؤية مختلفة من وجهة نظره هو، فبينما يحب عبد العزيز جماعة الدراويش التي يقودها والده وينخرط معها لسنوات، سفر مع والده، واحضار الفانوس للدوار، والذهاب معهم إلى طنطا فوق الجمل الذي يحمل الصحاحير، نجده يفصل عن أبيه أولاً في اليوم بداية من الفصل الثالث، ويفصل عن أصحاب أبيه (يأتي علي خليل بالكرامة ويوزعها على الحاضرين.. لم يعد عبد العزيز يسيغها كثيراً يتردد علي خليل في اعطائها له، فالأفندية حذرون عادة إزاء حاجة الفلاحين لكن عبد العزيز يسرع بأخذها..) ص ٩٩. إن الانفصال هنا انفصال في السلوك ولكنه اتصال في الحياة؛ حيث إن تطور وعي البطل/ السارد لازال تطوراً من منظور ريفي، فهو يصور القرية (قريته) من منظور الريفي الذي يعيش فيها، وكذلك يصور المدينة من منظور الريفي الذي يعيش في المدينة، ولذا ما يكاد وعي البطل بالأحداث يتطور ويتجدد إلا ونجده يعود مسرعاً نحو غرفة التذكر والاستبطان والمونولوج الداخلي. (عندما كان صغيراً..) ص ٨٤ - (حينما كان صغيراً..) ص ٩٦

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

- كان غرامه الركوب على الصحاحير..
إذ ذاك طفلاً صغيراً.. ص ١٠٠. (حينما كان عبد العزيز طفلاً.. ص ١٠٨. هكذا كان يمشى وهو صغير.. ص ١٢٤.

وكثيرة هذه الإشارات التي 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 الثقيل فى الشبايبك) ص ١١٨ ، ص ١١٩.

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.

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

وتشكل الاسترجاعات التي تتضح من العودة إلى الماضي القريب أو البعيد - نمطاً غالباً ومهيماً على الخطاب، فما يتطور الحدث مرة إلا وعاد السارد إلى الوراء، ليظهر تواتر الحدث، ورؤية السارد الآنية والماضية موضحاً الاختلاف بين الرؤيتين، وبالتالي إبراز التفاوت بين الزمنين، ليظهر لنا التطور الزمني الذي طرأ على هذا الحدث. وحينما تحاول الدراسة الوصول إلى الموقع الزمني الرئيس الذي انطلقت منه أحداث القصة؛ بغية التوصل إلى بؤرة الزمن في رواية أيام الإنسان السبعة، فلا بد أن نرصد الإشارات الزمنية الأقل من السنوات والتي تتمثل في الفصول والشهور والأيام.

وبالنسبة للفصول كإشارات زمنية: فلم يرد في الرواية سوى ثلاث إشارات جادت جميعها في الفصل الأول. فالشتاء جاء كإشارة زمنية مرتين في ص ٢٩، ص ٣٧. والصيف في ص ٢٩، وفصل استمرار البلح في ص ٣٢.

وكذلك بالنسبة للشهور فلم ترد إشارات زمنية تدل على الشهور سوى في الفصل الأول فجاءت مفردات (شهور - الهلال - أو الشهر العربي) في ص ٢٩.

أما بالنسبة للأيام والليالي وأجزائهما فيمكن استنتاج دلالاتهم من الجدول التالي

(جدول ب).

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

ويمكن تلخيص الإشارات الزمنية في الرواية كلها في الجدول (ج) ليتضح التوزيع الزمني، والأحاساس بالزمن وتناوجه في الرواية.

الجدول (ج) توزيع الإشارات الزمنية في رواية أيام الإنسان المسبحة:

الجملة	السابع	السادس	الخامس	الرابع	الثالث	الثاني	الأول	الرعاية الإشارات الزمنية
٥٤	٦	١٦	١١	٢	٤	١٣	٢	السنوات
٣	-	-	-	-	-	-	٣	الفصول
٣	-	-	-	-	-	-	٣	الشهور
٣٢٤	٦٤	٣٣	١٩	٢٩	٣٨	٤٥	٩٦	الأيام
٣٨٤	٧٠	٤٩	٣٠	٣١	٤٢	٥٨	١٠٤	الجملة

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

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

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

- ٢ - الزمن الثاني: البطل صبي مراهق، أصبح لجسده متطلبات غريزية والعاطفة 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 القروي (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 في الانهيار (زمن الوداع).
- ٧ - الزمن السابع: البطل طالب جامعي، وقد حل مجتمع جديد، وانهار المجتمع القديم تماماً (زمن الطريق).

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

والزمن في الرواية: ليس زمناً للأحداث فقط، بل إنه زمن يستدعى أزمنة أخرى (إرجاعية أو استباقية)، ولذا فإن الكاتب قد تعامل مع الزمن في 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

المغرب، فهي تأتي في وقت يكون فيه النهار رقيقاً، الشمس غارية والأضواء لينة وربما حزينة قليلاً) ص ٧. فمن أول كلمة في الخطاب يركز على الزمن، أكثر من تركيزه على الأشخاص أو الأحداث، فالزمن والحدث هما المشكلان الرئيسان لبداية الخطاب: (طول عمر) زمن يدل على الحاضر الحكمي لدلالته على التكرار من الماضي ومروراً بالحاضر تجاه المستقبل. (الولد) يدل على أواخر الطفولة، وهي تحدد الزمن الطبيعي للإنسان. (صلاة المغرب) زمن طبيعي بعد غروب الشمس مباشرة. (يحب) مضارع يدل على الزمن النحوي الحاضر. والجملة الثانية تأتي لتصف الزمن الطبيعي بالإضافة إلى إحساس السارد (الأضواء لينة وربما حزينة قليلاً).

وحيثما نفتح الخطاب على الزمن الذي يحبه البطل عبد العزيز، نجد مبررات هذا الحب في تقليده لوالده الحاج كريم. وإذا أردنا أن نكتشف المفارقات الزمنية في الرواية فيمكننا أخذ الفصل الأول منها كمثال يستضاء به عن الزمن في الرواية، والدافع لاختيار الفصل الأول أنه يشتمل على أكثر الإشارات الزمنية التي وردت في الجداول (أ)، (ب)، (ج)، بالإضافة إلى أنه أكبر فصول الرواية، وهو المهيئ الأساسي للزمن الرئيسي في الرواية (زمن مولد السيد أحمد البدوي)، الذي يأتي في الفصل الخامس. ويبدأ الخطاب في الفصل الأول من قوله: (طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب.. ص ٧).

وينتهي الخطاب في نهاية الفصل الأول إلى قوله: (لو كانت سهرة المساء شيئاً لا ينتهي! ١٩٠٠) ص ٤٥. وتأتي أحداث الخطاب كما جاءت في الفصل على الشكل التالي:

- ١ - صلاة المغرب.
- ٢ - عودة الناس من صلاة المغرب إلى دورهم أو دوار الحاج كريم.
- ٣ - الأمسيات الليلية المستمرة في الدوار.
- ٤ - الحاج كريم شاب، ووالده الحاج محمد يرث عن أبيه أطيانا وبهائم وخيلاً.
- ٥ - وباء الكوليرا ينتشر، وعبد العزيز يتذكره وهو طفل.

- ٦ - العيد الكبير، وحزن الناس على الذين ماتوا في الوباء.
- ٧ - حضور بائع الحصر.
- ٨ - تلاوة بردة البوصيري.
- ٩ - زيارة القبور.
- ١٠ - الإعلان عن مولد السلطان (السيد أحمد البدوي).
- ١١ - مولد أبي مسلم العراقي.
- ١٢ - وصول ساعي البريد يحمل خطابات من طنطا.
- ١٣ - عودة الحاج محمد والد الحاج كريم من مولد سيدى إبراهيم الدسوقي، وكان الحاج كريم غلاماً.
- ١٤ - الحاج كريم يبيع أرضه استعداداً للسفر إلى طنطا (لمولد البدوي).
- ١٥ - حضور الشيخ من الشرقية إلى بيت علي خليل وإقامة حضرة أمام المنزل.
- ١٦ - بدء الاستعداد للسفر، وتحديد مواعده.

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

- ١ - عودة الحاج محمد والد الحاج كريم من مولد سيدى إبراهيم الدسوقي 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 البوصيري
- ١٠ - مولد أبي مسلم العراقي ١١ - وصول بائع الحصر.

- ١٢- حضور الشيخ من الشرقية إلى بيت علي خليل.
 ١٣- الإعلان عن مولد السلطان (السيد أحمد البدوي). ١٤- وصول ساعي البريد.
 ١٥- الحاج كريم يبيع أرضه استعداداً للسفر إلى طنطا لمولد البدوي.
 ١٦- تحديد موعد السفر والاستعداد له.

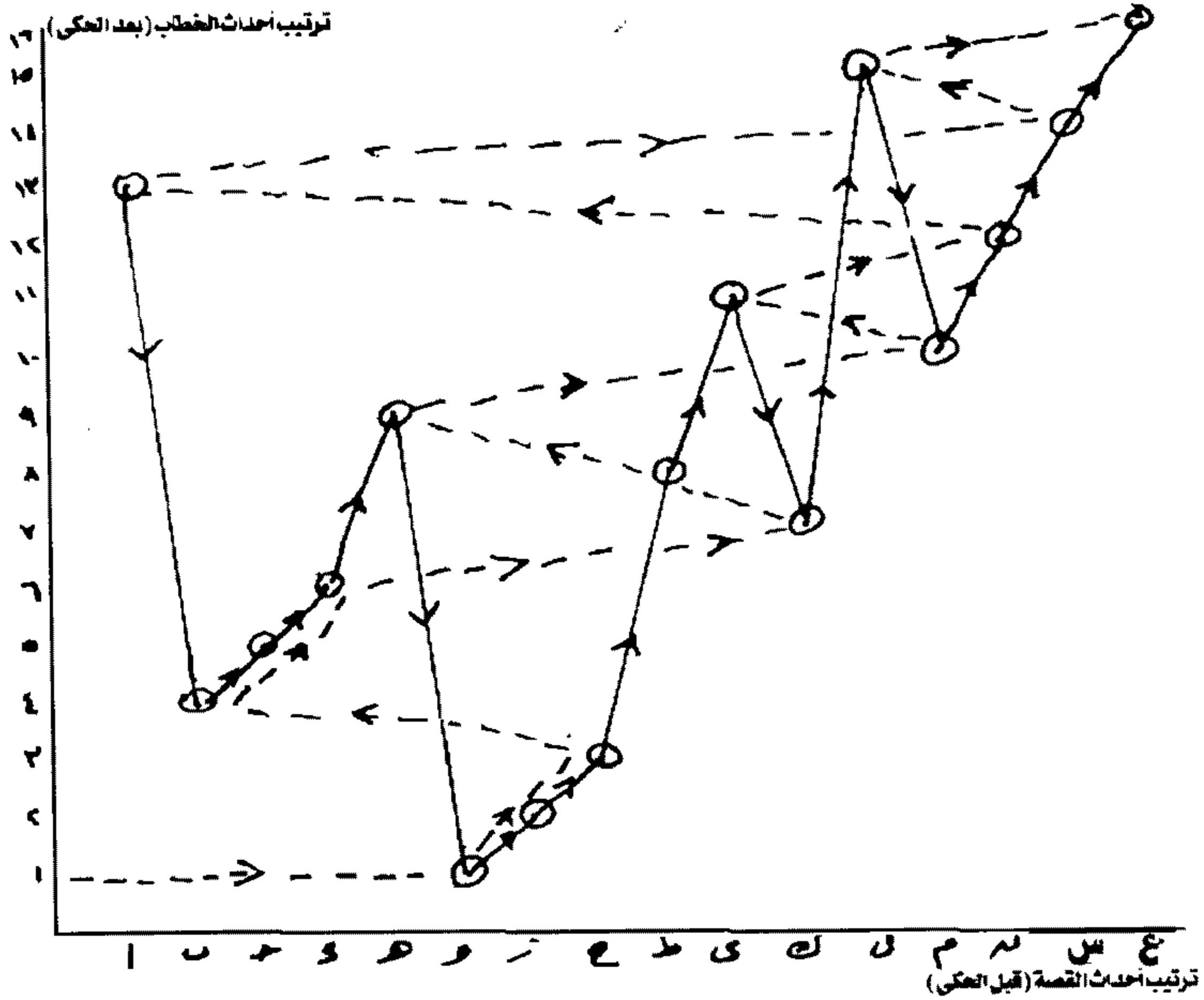
فإذا أشرنا لأحداث الخطاب بالأرقام، ولأحداث القصة بالحروف فستكون كالاتي:

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

فالموقع (أ) من أحداث القصة جاء في الموقع (١٣) من الخطاب، وكذلك (ب) جاء في الخطاب بالموقع (٤)، ويلاحظ أن الزمن في معظمه زمن تواتري، يكرر ويعاد؛ فمنه اليومي كالأمسيات، وقراءة بردة البوصيري، وصلاة المغرب وعودة الناس إلى بيوتهم أو دوار الحاج كريم. ومنه السنوي كمولد البدوي والعراقي، ومنه غير المنتظم كحضور بائع الحصر وحضور الشيخ من الشرقية، ولذا يجيء الزمن متواتراً ومتماوجاً في

الفصل الأول

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



يوضح هذا الرسم أن انفتاح الخطاب يبدأ من الموقع (و) في القصة وهو الحدث السادس المرتب في القصة قبل الحكى، ولا يلتقى زمن القصة مع زمن الخطاب إلا في الموقع الأخير، وهو موقع تكرارى على مدار الرواية، وهذا التكرار يحدث سنوياً، وكل الأحداث السابقة جاءت تمهيداً له، سواء كان في 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 فسيوضح الآتى:

أ - لا يتطابق الشعاع المتصل مع الشعاع المنقطع (ترتيب أحداث القصة مع ترتيب أحداث الخطاب إلا في النقاط التالية: (و ١، ٢، ٣) - (ب ٤، جـ ٥، د ٦). أى أن الحدث (و) وهو السادس في القصة والأول في الخطاب، يأتى بعده الحدث (ز) وهو السابع في القصة والثانى في الخطاب، يليهما الحدث (ح) وهو الثامن في القصة والثالث في الخطاب، وكذلك الحدث الثانى في القصة والرابع في الخطاب، يليه الحدث الثالث في القصة، والخامس في الخطاب، وبعدهما الحدث الرابع في القصة والسادس في الخطاب.

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

ج - 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 يلتقى أحداثاً بعينها، هي التى تتكرر على مدار هذه المساحة الزمنية، ولذا فإنه في الخطاب يشير إلى بعدها في الماضى، ووجودها فى الحاضر الحكى.

(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)، وهذا رأى تميل إليه الدراسة. وإذا فمكن متابعة الأحداث بشكل متسلسل، عنها فى الرواية السابقة (أيام الإنسان السبعة). وقد جاءت الأحداث مترتبة 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 لاسكندرية 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 يجرى منسباً متسلسلاً،

بالإضافة إلى أثر التاريخ السياسى المصرى فى مجرى أحداث الرواية بشكل واضح وواضح؛ ولذا نجد أن التواريخ بالرواية مرتبطة بالتواريخ الحقيقية مثل عدوان ١٩٥٦ م على مصر، وحلم البقية الأجنبية المخلفة من الاستعمار الانجليزى فى بقائها بمصر، وضياح 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 استعملها الكاتب 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 إلا مرة 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)، يليها 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.

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

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

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

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

وكل كاتب للسيرة الذاتية في أغلب الأحيان يكون متحيزاً لنفسه، فينظر لأحداث الماضي على أساس أنها تجارب يمكن تبريرها بمنطق السرد الحاضر، ولذا فإن جميع الأحداث المسرودة تتأثر بالحاضر، أكثر من تأثيرها فيه، على أساس أن تأثيرها في الحاضر هو الأولى، وقد حددت اللحظة الحاضرة الأحداث والأزمنة التي يمكن ذكرها، وكذلك تركت الأحداث والأزمنة التي لا يمكن ذكرها بالنسبة للكاتب. ومن ذلك يتبين أهمية أحداث بعينها، وعدم أهمية أحداث أخرى في دائرة التلقي، خاصة حينما تناقش الأحداث في غرفة التحليل النفسي باعتبارها بداية الانطلاق في استبطان السيرة الذاتية، وكشف العلاقات بين الأحداث والأماكن والأزمنة وتأثيرها في الشخصيات، مع العلم أن هذه النقطة لا تحتاج الدراسة إلى تفصيلها؛ حيث إنها سوف تخرجها من المنهج الذي ارتضته، بالإضافة إلى أن الدراسة تعتبر رواية (قدر الغرف المقبضة) رواية سيرة ذاتية، ولكنها مكتوبة من منظور أيديولوجي خاص بالكاتب، تغلب فيه قصدية الكاتب التخيلية على رغبته في 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 التي تقع فيها الأحداث، فمثلاً: (في صباح يوم قبض عليه من عمله. قلب المخبرون شقته بحثاً. كسروا الأشياء القليلة التي تعب في ترتيبها. أقيد إلى السجن ليقضى فيه أربعين

شهرًا). الرواية ص ٧٩. وبعد ذلك يصف الأحداث التي جرت خلال الأربعين شهرًا (من ص ٨٠ وحتى ص ١٠٤)، ولذا فإن معظم الأحداث معروفة مسبقاً للكاتب، فهو يأتي في 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 ثقیل.... تعاوده هذه الكلمات فيتذكر دارهم في القرية..). الرواية ص ٣. (البلاد مكتومة مكبوسة تلتبك في بعضها الدور والحارات كما تلتبك شلة الخيوط..). الرواية ص ١٢. (لكن الإنسان لا يستطيع أن يبقى حزيناً مقيداً في كنف الكآبة. كان عبد العزيز يذهب يتمشى..). الرواية ص ٣٣.

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

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

(٣)

أما الإشارات الزمنية في رواية (الأخت لأب) فهي أقل من الروايتين السابقتين، حيث لم يستخدم إشارات زمنية تدل على السنين كثيراً، وارتبط الزمن هنا بزمن القصة، حيث إن الزمن في 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) الذي ذكر مرتين. أما الإشارات الدالة على الفصول أو الشهور، فإنها غير موجودة، بينما تكثر الإشارات الزمنية الصغرى الدالة على الأيام وأجزائها، فتأتي كالتالي:

الكلمة	عدد تكرارها	ملاحظات
يوم (مفرد - جمع)	٢١	على طول الرواية
المساء	١٠	على طول الرواية
ليلة	٩	على طول الرواية
الصباح	٨	على طول الرواية
الليل	٣	ص ١٣، ص ١٤، ص ٥٠.
النهار	٣	ص ٢٨ مرتان، ص ٥٩.
أمس	٢	ص ٣٠، ص ٣٩.
العصر	١	ص ٢٩.
ساعة	١	ص ١٥.

ويمكن أن ينقسم زمن الأحداث في الرواية إلى قسمين:

١ - زمن حياة شوكت في بيت أبيه. ٢ - زمن حياة شوكت في بيت جده لأمه. وخلال الزمنين تولد الأحداث والأشخاص، وتختلف القرى ولكن الزمن لا يمتد كثيراً، فقد بدأت الأحداث بركوب شوكت وأمه القطار لزيارة جده، وانتهت الأحداث بركوبه القطار عائداً إلى بيت أبيه. وتجرى الأحداث جميعها بين الركوب في الذهاب، والركوب في العودة والبطل/ السارد في الرواية شوكت. وتأتي الاسترجاعات في الرواية جميعها لتخصه وحده. فتأتي الاسترجاعات لتذكره بمولده، واسترجاعات أسبق لتستدعي زمن خطوبة أمه لرجل غير أبيه.

وكل استدعاء وغوص في الماضي - كدأب روايات قاسم - ليقارن بين مشاعر حاضرة ومشاعر ماضية أو أوضاع حاضرة، وأوضاع ماضية، أو ليقول: أن سيرورة الأحداث في الزمن الماضي كان يمكنها أن تغير (الأنا/ البطل/ السارد) في الوقت الحاضر، ليبرز أمنيّات البطل الحاضرة، وتعاسته كذلك. وتوضح المفارقات الزمنية في الرواية بين زمن القصة وزمن الخطاب على النحو التالي:

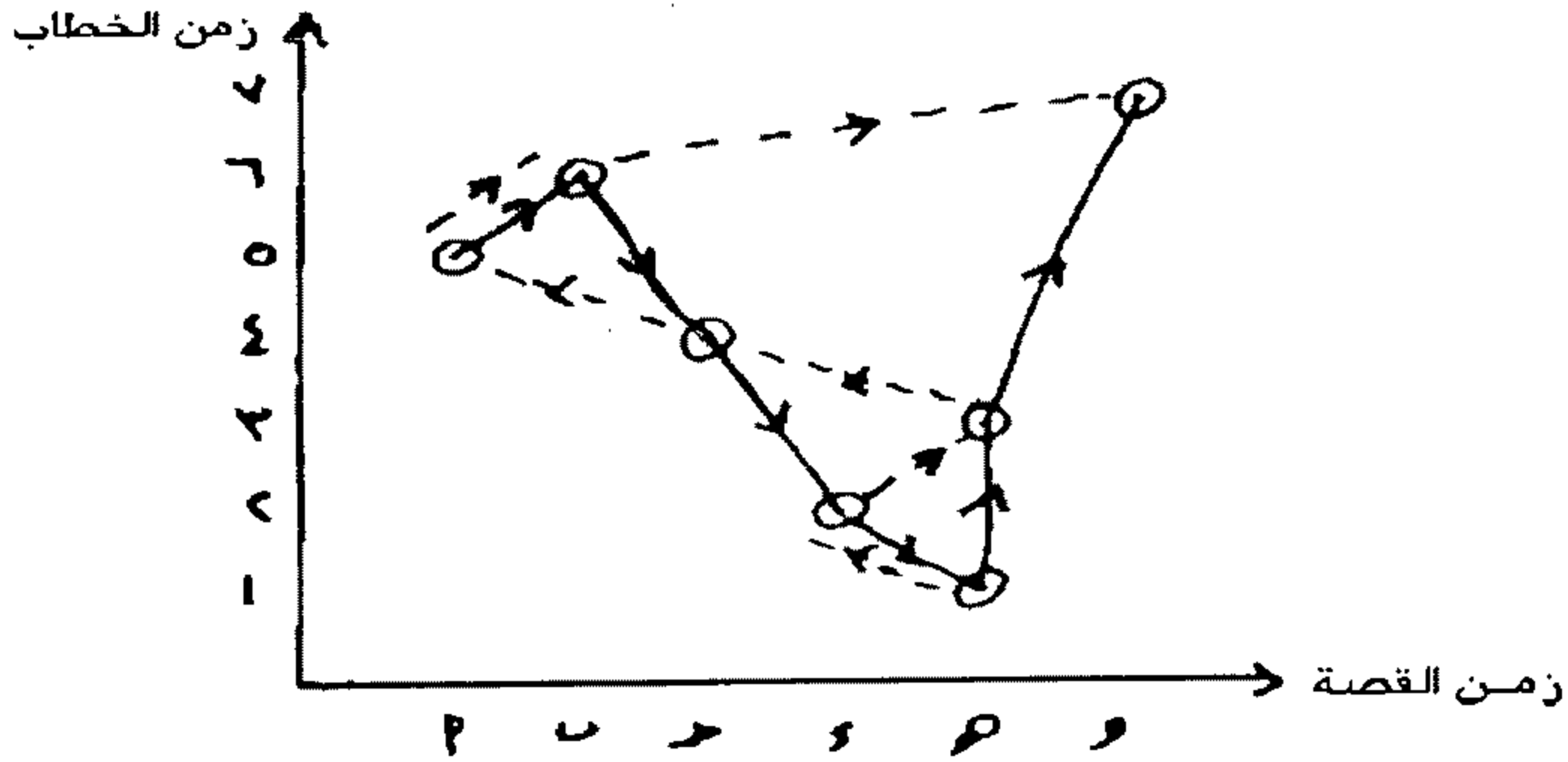
أولاً: أحداث الخطاب:

- ١ - زيارة بيت جده لأمه.
- ٢ - حياة شوكت في 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.
- ج - ميلاده.
- د - حياته في بيت أبيه.
- هـ - زيارته لبيت جده لأمه (مكررة).
- و - عودة إلى بيت أبيه.

ولذا سنجد أن رقم (أ) في القصة سيكون رقم (٥) في الخطاب، فنتضح المفارقات بين أحداث القصة والخطاب في الشكل التالي :



(أ ٥) — (ب ٦) — (ج ٤) — (د ٢) — (هـ ١، ٣) — (و ٧).

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

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

(٤)

وتأتى الإشارات الزمنية في 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 في مائتين وخمس وثلاثين صفحة. وتسرد رواية (قدر الغرف المقبضة) أكثر من أربعين عاماً في مائة وتسع وأربعين صفحة. وتسرد رواية (الأخت لأب) أكثر من ثلاث سنوات في ثلاث وستين صفحة. تأتى رواية (محاولة للخروج) لتسرد أياماً معدودة لا تزيد عن عشرة أيام في 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:

جدول (أ)
الإشارات الزمنية الدالة على السنوات

الإشارة الزمنية	عدد تكرارها	ملاحظات
آلاف السنين	١	ص ١٨ .
المرحلة الإبتدائية	١	ص ٣٢ .
الاحتلال الإنجليزي	١	ص ٤٠ .
سنة	١	ص ٤٠ .
عربي - 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) .

وكذا الشهور لم يذكر منها سوى شهرى يوليو وسبتمبر. (الرواية، ص ٦) .

أما التواريخ الموثقة باليوم والشهر والعام، فقد جاء ذكر تاريخين هما: (كان ذلك فى اليوم السادس عشر من يوليو ألف وتسعمائة ستة وستين ..)، (الرواية، ص ٦) . والثانى: (الاثنين ١٨ يوليو زيارة سقارة)، (الرواية، ص ١١)، أى بعد التاريخ الأول بيوم واحد. أما كلمة شهر فقد وردت مرتين فى ص ١٠، ص ٨٧.

أما الأيام وأجزاؤها فيمكن رصدها فى الجدول التالى:

جدول (ب)
الإشارات الزمنية الصغرى فى رواية (محاولة للخروج)
(الأيام والليالى وأجزاءهما)

الإشارة الزمنية	عدد تكرارها	ملاحظات
الثانية	٤	ص ٥٥، ص ١٢٧، ص ١٤٥، ص ١٥٦.
ثوان / دقيقة	١/١	ص ١٠٨ / ص ١٥٦.
نصف ساعة / ساعة	٨/١	ص ١٠٥ / على طول الرواية.
نصف نهار / النهار	١/١	ص ١٢ / ص ٣٢.
ساعة ونصف / ساعتان	١/١	ص ٦٥ / ص ١٢.
ساعات	٥	ص ١٢، ص ٤٧، ص ٨٨، ص ١١٣، ص ١٥٩.
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.
الصباح	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 / الليالى	٤/١١	على طول الرواية.
السبت / الأحد / الاثنين	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.

أما كلمة الأسبوع فلم ترد إلا مرة 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 المصدقية 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 دائماً... إلخ)، (الرواية، ص ٥). 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 والزيت).

(٥)

وتأتى الإشارات الزمنية الكبرى فى رواية (طرف من خبيرة 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	-	-	١/١	-	٣
سنة / ستين	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 (المكان) فهو أكبر فصول الرواية اشتمالاً على الإشارات حيث تصل الإشارات به إلى تسع إشارات، وذلك على عكس الفصل الذى يليه وهو

(الحساب) الذى لا يشتمل إلا على أربع إشارات فقط. أما الفصل الخامس (الشهور) فلا يشتمل إلا على خمس إشارات فقط.

ومن الملاحظ أن الرواية لا تشتمل على إشارات دالة على الفصول أو الشهور، ولكنها تشتمل على الإشارات الدالة على السنوات فقط، ومعظم هذه الإشارات إنما جاءت كإشارات مبهمّة 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) لتحقيق 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 ستوضح فى هذا الجدول.

الإشارات الزمنية الصغرى فى رواية (طرف من خبر الآخرة)
(الأيام الليالى-أجزاءهما)

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.

- ب - هذه الإشارات موزعة على الفصول بشكل غير متكافئ.
- ج - أكثر الإشارات الزمنية الدالة على السنوات جاءت في الفصل الثالث، وأقلها في الفصل الرابع، وأكثر الكلمات الدالة على السنوات هي كلمة (سنة / سدين)، وأقلها كلمات (الزمن القديم، الزمن الذهبي، الأزلي، ألف عام، حول).
- د - أكثر الإشارات الزمنية الدالة على الأيام وأجزائها جاءت في الفصل الثاني، وأقلها في الفصل الأول، وأكثر الكلمات الدالة على الأيام وأجزائها، هي 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 في الفصل الثالث، حيث جاء الرقم (٩) دالاً عليهما.
- ز - أكثر الإشارات الزمنية جاءت في الفصل الثاني، حيث اشتمل الفصل الثاني على أربع وسبعين إشارة، وأقلها في الفصل الأول حيث اشتمل على عشرين إشارة (سنوات - أيام).

وقد جاءت الرواية في خمسة فصول، سبق ذكرها، وهذه الفصول متساوية في عدد الصفحات، مما يشي بأن الكاتب كان واعياً بهندسة روايته. فيبدأ الفصل الأول من ص ٣ وينتهي في ص ٢٢. ويبدأ الفصل الثاني من ص ٢٣ وينتهي في ص ٤٣. ويبدأ الفصل الثالث من ص ٤٥ وينتهي في ص ٦٥. ويبدأ الفصل الرابع من ص ٦٧ وينتهي في ص ٨٨. ويبدأ الفصل الخامس من ص ٨٩ وينتهي في ص ١٠٩. فهذا تكافؤ واضح في زمن القراء الخاص بكل فصل مع الفصول الأخرى، حيث إن كل فصل جاء في عشرين صفحة تقريباً. وقد جاء السرد والوصف أكثر من الحوار بحوالى عشرين صفحة، لتكون النسبة بين السرد والحوار هي نسبة ٢:٣، فقد جاء السرد في الفصول (الأول، الثاني، الخامس)، بينما يأتي الحوار في الفصلين (الثالث، الرابع). وهذا ما دعى بعض النقاد أمثال مدحت الجيار إلى اعتبار الرواية نوعاً من التشكيل المبتكر (المسرواية)، وذلك في كتابه (الأدب العربي

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

أما ترتيب الأحداث في القصة فإنها تختلف كثيراً مع ترتيبها في الخطاب، لتنتج مفارقات زمنية متعددة على مدار الرواية. فيمكن رصد أكثر من بداية للرواية، فتأتي البداية الأولى من قوله: (هذه الأرض كانت برية ترن في جوانبها صرخات السباع. ثم جاء رأس هذه الأسرة سيدى قطب الكائن مقامه في المقبرة خارج البلدة. وجاءت معه امرأته كريمة سيدى حسن الدين الكائن مقامه في 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 ص ١١).

وهناك بداية أخرى تبدأ من قوله: (في ذلك الوقت كان الميت نطفة تتخلق في بطن أمه، وهي راقدة جنب الجدة في الغرفة، في بيت الخال. يرى الجسد المطروح. يرى هموم القلب وأرق الروح وعجز العقل. يرى الدم في العروق، وإفراز الغدد، وأخلاط العصارات ونظام الأعصاب.. الخوف والحزن يسرى في الكيان المحطوم على الفراش حتى تضطرب وتتشوه فيه كل نشاطاته الحيوية.)، (الرواية، ص ٢٩، ٣٠). وهناك بداية ثالثة تبدأ من قوله: - (كان أبوه يريد راحة عظيمة، أو شيخاً يؤم الناس في مسجد جامع. وهو إذ انتظم في الدراسة قرأ كثيراً وأغرق في التأمل. في السنة الأولى أحبه الشيوخ كثيراً. فقد أشفقوا عليه من كثرة القراءة.)، (الرواية، ص ٩١).

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

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

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

أما القصة الأولى كما جاءت في الخطاب السردى فكانت أحداثها كما يلي:

- ١ - الحفيد، صغير ويحب (الجد) ويتعلم في الكتاب.
- 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 في زيارتها.
- ٥ - عودة المشيعين وبقاء الحفيد.
- ٦ - طفولة الحفيد وزياراته للجد وتعلمه في الأزهر.
- ٧ - ترك الحفيد التعليم وعاد للقرية، وبدأ في تعليم أبناء القرية والاهتمام بالزراعة والعناية بالمقابر والمسجد.
- ٨ - موت الجد، وجلس الحفيد معه وهو ميت، وكتابة اسمه (الحفيد) في القرطاس الذي يضم أسماء الموتى.
- ٩ - زيارة الحفيد لزوجة الميت، وطلبه أن تدعى جده للقرية كلها.

وإذا أردنا ترتيب هذه الأحداث (أحداث الخطاب)، حسب حدوثها (قبل الحكى)، ورمزنا لأحداث الخطاب بالأرقام السابقة، ولأحداث القصة بالحروف (أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط)، فسيتضح الآتى: (أ = ١ + ٦)، (ب = ٢ + ٩)، (ج = 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 لبیت الجد، جاء بعدها مباشرة الزيارة الأخيرة لزوجة الميت.

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

وبعد ذلك مراحل حياته المختلفة. ويمكن ترتيب الأحداث كما جاءت في الخطاب على النحو التالي:

- ١ - الموت ومراسم الدفن من توسيد وتلقين.
- ٢ - مرأى الميت في القبر لحياته كاملة مذ كان نطفة في رحم أمه، ثم جنيناً وتربيته في بيت خاله.
- ٣ - موت أمه وعودته إلى أبيه في المحكمة.
- ٤ - الفشل في الدراسة والعمل بالفلاحة.
- ٥ - الزواج والاستقلال عن الأب وموت أبيه.
- ٦ - دخول الملكين والحوار الثلاثي (ناكر - نكير - الميت).
- ٧ - بدء الحساب على الأحداث الآتية:

أ - حادثة المحكمة.

ب - الهروب من المدرسة والعمل بالفلاحة.

ج - 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، ج، د، هـ، و) لتشير إلى أحداث القصة، سوف يتضح الآتي: (أ = ٢)، (ب = ٣ + ٧)، (ج = ٤ + ٧)، (د = ٥ + ٧)، (هـ = ١)، (و = ٦ + ٧). نلاحظ أن رقم (٧) يشغل ثلثي أحداث القصة، مما يجعله الزمن الرئيس في قصة الميت.

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

ولذا فإن العرى لم يكن يجيء إلا والمرأة تحكى للحفيد، وبالرغم من نظراته لجسدها إلا أنه رأى فيها النبيل، 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 لمعرفة الزائدة عن حاجته للدراسة، بينما الميت هجرها لجهله بكيئونة هذه الدراسة. وكلاهما يعود للقرية، ويعمل بالزراعة، وتتعارض نظرتهم للمرأة، فالميت لا يملك أداة للتعبير عن حبه إلا من خلال الفرائز الجنسية. بينما يعبر الحفيد 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 - (أبدأ) - (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.

ج - الإشارات الدالة على الشهور: لم تأت إشارة تدل على الشهور سوى إشارة واحدة تكررت مرتين وهى كلمة (أشهر).

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

- 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 لصاحبه 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).

- ٥ - لقاء علي أفندي وطلعت مع العمدة بعد حادثة العمدة مع فاطمة بنت أبي عساكر.
 - ٦ - المعلم عوض الله يتذكر زواجه بفلة وينتقل إلى بيت خاص به.
 - ٧ - صبحي يلتقي بسعيد زعيم الشعبة وخطيبها المؤثر، كما يلتقي بطلعت مسئول الشعبة في محلة الجياد.
 - ٨ - الاحتفال (باشهار إسلام المعلم عوض الله) في 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، والمُرَقَّمة بالأرقام السابقة. وسيشار لأحداث القصة بالحروف (أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي). وسنرى المفارقات من خلال تناسب الرقم مع الحرف. (أ - ٦)، (ب - ١٠)، (ج - ١)، (د - ٣)، (هـ - ٤)، (و - ٥)، (ز - ٧)، (ح - ٢)، (ط - ٩)، (ي - 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 في الأحداث، وبعض الأحداث المرتبطة بالسرد الحاضر، بالتلاقى أو التضاد كمعرفة عبد العزيز السابقة بطلعت، وصبحي في المدرسة الثانوية كطالبين غير سويين. فطلعت ينتسب لأسرة ليست أسرته، وصبحي ينتسب إلى أسرة تيسة، فوالده سكير وإخوته مصابون ببلين في العظام، وصبحي نفسه أنثوى الوجه والملامح. ومعرفة عبد العزيز الجديدة بهما كأعضاء في شعبة الإخوان، فالأحداث الأولى جاءت عن طريق الاسترجاع، بينما الأحداث الثانية جاءت في حاضر الخطاب. واسترجاعات أخرى كزواج المعلم عوض الله بزوجته فلة بنت الشماس، وحببه الشديد لها وزواج العمدة مشرقى وكراهيته الشديدة لزوجته منذ أكثر من خمسة وعشرين عاما.

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

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

والجدول التالي يبين توزيع الإشارات الزمنية في روايات قاسم (السنوات، الفصول، الشهور، الأيام والليالي وأجزاؤها)

الرواية	قدر الغرف المقبضة	أيام الإنسان السبعة	طرف من خبرة الآخرة	محاولة للخروج	المهدى	الأخت لأب	جملة الإشارة في 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 في الرواية	٣٦٥	٣٣٣	١٨٥	١٧٠	١١١	٦٣	١٢٢٧

ويمكن ترتيب روايات قاسم حسب كثافة الإشارات في هذا الترتيب:

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

وإذا كانت الرواية الأولى في هذا الترتيب تتحدث عن فترة زمنية تزيد عن أربعين عاماً، والرواية الثانية تتناول فترة تصل إلى خمسة عشر عاماً، والرواية الثالثة تتحدث عن فترة تصل إلى عشرين عاماً، من خلال قياس عمر الحفيد في 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 في الرواية لا ترتبط بطول الفترة الزمنية التي تتناولها الرواية، ولا ترتبط بقصرها، ولكن هذه الإشارات ترتبط بالأحداث والأشخاص والأماكن داخل الخطاب السردى في الرواية نفسها. وحينما يتحدث الكاتب عن سيرته الذاتية كما هو الحال في روايتى قدر الغرف المقبضة، ومحاولة للخروج، نجد أن هذه الإشارات تتجه إلى مؤشر الارتفاع، ولكن عندما يسرد مواقف ومشاهد تخيلية، فإن هذه الإشارات تقل وتتجه نحو مؤشر الانخفاض.

ثانياً: السرد والزمن:

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

واتضح من خلال المفارقات الزمنية الكبرى في الروايات، والتي نتجت من اختلاف أحداث القصة في ترتيبها الطبيعي مع أحداث الخطاب في تخطيطها داخل النص الروائي، واختلفت كل رواية في مفارقتها الموجودة بها وبالتالي تختلف الاستباقات والاسترجاعات الزمنية في كل رواية عن الأخرى، ويبتعها اختلاف المدى والسعة لكل استباق أو استرجاع حسب وجوده في الخطاب، وسيكون ذلك واضحاً عند تناول المفارقات الزمنية في الروايات .

١ - المفارقات الزمنية في روايات قاسم:

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

إن هذا التمهيد النظري في حاجة إلى مثال تطبيقي من روايات قاسم، وسوف يأتي المثال من رواية (قدر الغرف القبضة). (منذ قبل أن يعى عبد العزيز وهو يتردد على طنطا في يد أبيه. يأتون المدينة في الصباح، ويؤيرون عصراً إن على المطايا أو في القطار. وفي كل المرات كان الأب يزور أطباء أو محامين أو شيوخاً أصدقاء في غرف قديمة وسيدة عالية الجدران ودائماً تكون رثة بالية متهاكة. فإذا ما عاد عبد العزيز إلى البلد فهو مرهق مكتئب شارد. وكان ينصت للأب يحكى عن رحلته، وعن سعادة جريها يحاول عبد العزيز أن يراجع الحكاية، فتصبح عنده كلها إلا تلك الإحساسات التي 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 البدوي وذلك العبق الفائح منه والثريات والورود والقبة الشاهقة المزينة.

قد يتذكر عبد العزيز المشاهد ويتذكر انبهاره بكل هذا، لكنه يبقى انبهاراً أبعد ما يكون عن السعادة التي تهزه من أعماقه وتبقى في قلبه. ها هو عبد العزيز قد أتم دراسته الابتدائية في ميت غمر، والتحق بالمدرسة الثانوية في طنطا. ها هو في 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 التي تدل على السنوات (درسته الابتدائية)، فإنها تظهر مناطق الحذف والتي تصل إلى ست سنوات هي 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 في زيارته المتعددة للمدينة، بينما حاضر الخطاب فإن عبد العزيز في المرحلة الثانوية وهو في طنطا، ولذا فإن هذا الاسترجاع جاء ليبين ماضى عبد العزيز في 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 التي سلبها الأب في الماضى، تسلبها الأماكن في الحاضر. فالاسترجاع قدم مقارنة بين ماضى عبد العزيز وحاضره الآن. فالماضى طفل في يد أبيه يذهبان في الصباح ويعودان في العصر، يزوران الشيوخ أو الأطباء أو المحامين، أو يذهبان للمحلات التجارية لشراء الملابس وغيرها.

أما الحاضر طالب ثانوى يدرس في 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 في ميت غمر، والتحق بالمدرسة الثانوية في طنطا) توضح مقدار الحذف الذى تخطاه الخطاب السردى في الرواية، ولم يمر عليه سوى بكلمة (درسته الابتدائية).

على أن هذا المقتطف من رواية (قدر الغرف المقبضة)، يمكن تطبيقه على معظم روايات عبد الحكيم قاسم، حيث تأتي الإشارات الأقل من السنوات (الصباح - المساء - الليل)، لتدل على المتكرر والمعتاد من الشخصية والمكان. وتأتي الإشارات التي تدل على الفصول أو الشهور أو السنوات، لإبراز المفارقات بين الماضي والحاضر، فحينما يقول في الرواية نفسها: (رغم مرور خمسة وعشرين عاماً، إلا أنه لا يدسى هذه اللحظة حتى الآن أبداً. تعاوده بصفتها واشراقها ونسائمتها. كان ضحى رائعاً في سبتمبر حينما وقف عبد العزيز في 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 وروائحها. 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 الغربية 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 الغربية، فإن الصفحات متساوية، وكذا الأحوال والمعاناة متساوية، فكلاهما قدر لا مفر منه.

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 في حاضِر الخطاب (بعد الحكى)، بينما موقعه في القصة (قبل الحكى)، فتتضح العلاقة التقابلية بين حاضِر الخطاب، وماضى القصة. بالإضافة إلى أن هذه الإشارة الزمنية، تجعل عودة المقلق إلى الوراء مع الأحداث إلى خمسة وعشرين عاماً، ثم يعود الكاتب ليفسر هذه العودة في حاضِر الحكى. فإذا قسمنا هذا المقطع إلى ماضى القص، وحاضِر الخطاب ورمزنا لماضى القص بالإشارة (س)، ولحاضِر 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 وإشراقها ونسائمتها.
 - ٤ - كان ضحى رائعاً في سبتمبر حينما وقف عبد العزيز في 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 ماضى القص وحاضِر الخطاب، وهذا التنسيق يبين أن الكاتب لا يأتى بجملته 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

أن مدى المفارقة والذي حصره الكاتب في خمسة وعشرين عاماً، قد جاء بسعة تتساوى تقريباً مع حاضِر الخطاب، فتصبح المقاطع (٤، ٥، ٦، ٧) مقاطع استرجاعية تبين سعة المفارقة في 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 - يطرق الباب وتسمع منه ضجة وهيصة وضحكات عيال وصوت طفلة عابثة.
- ٢ - والذبي يا عم تدينى قرقوشتين وحبّة دقة.
- ٣ - ويجرى العايق ناحية الباب ويسمع صوته محاوراً البنت الشقية.
- ٤ - بالعجل جيتوا تقولوا دقة وقراقيش هو احنا لسه ارتاحنا من المشوار.. عالم نهاية..
- ٥ - ويهش الصغار بعيداً، يفرون من وجهه متصنعين الذعر زائطين تاركين ورائهم الشنائم.
- ٦ - يا فلاحين يا بهائم.
- ٧ - امشى.. جك مشش فى ركبك صنف صايغ..
- ٨ - وتغيم الوجوه بسحابات معتمة من شنائم البنت.
- ٩ - صمت يقطعه أحمد بدوي..
- ١٠ - احنا بهائم 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 - بهائم ازاي ياخى.
- ١٦ - ويكن أحمد بدوي سارحاً يتتبع حكاية فى دماغه.
- ١٧ - مادام بنام مع البهائم فى حته.. ومن بدرى سوا فى الغيط فى الوحلة والتراب يبقى حكمنا حكم البهائم.

- ١٨ - ويبتسم الرجال أرمصصون الشفاء .
 ١٩ - كنت نوبة راكب القطار .. وقاعد قبالي واحد أفندي والست بتاعته .. اللفندي يقول
 الفلاحين كلها خير، قشطة وزيدة .
 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 بترميه للوز .. اللى
 بيطلعوه من برسيم البهايم ٢٠٠» .
 ٢٢ - قلت لها أيوه ياستى بناخده من قدام البهايم وناكله احنا .. حكما حكم البهايم !!!
 ٢٣ - وكل الرجال ساكتون .
 ٢٤ - القهر يمشى فى عروق عبد العزيز ثقيلًا كالزئبق .
 ٢٥ - هو يحب المدينة لماذا لا تحب المدينة آله .. ، الرواية ص ١٤٣ ، ص ١٤٤ .

قبل توضيح البداية الزمنية لهذا المقطع، فلا بد 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 وسيما مصر، وفيها الأطباء والمحامون وأصدقاء الطريقة، وأبناءهم 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

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، وشم 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 بهائم)، وتناولها الحوار من أكثر من اتجاه،
أولاً : الرد على السب بسب مثله وهو رد العايق،
ثانياً : استنكار والإتيان بدليل من القرآن الكريم (ولقد كرّمنا بنى آدم).
ثالثاً : تدبر هذا الشتم، كما جاء فى رقم (١٧).

وحيثما توجه كلمة (فلاحين بهائم) 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 الآتية 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

الحاضر، سبق تكراره في الماضي، وهذا ما يوضح أن هناك علاقات زمنية متتابعة ومتناسقة ومتكررة خلال هذا المقطع يمكن تطبيقه على مقتطفات عديدة في الرواية.

ولذا إذا أردنا ترتيب هذا المقطع على أساس زمني يبدأ من الماضي فسيأتي رقم (١٩) ليمثل الحدث (أ)، يليه رقم (٢٠) ثم (٢١) ثم (٢٢) ثم يليهم رقم (١). إلا أن هذا الترتيب لأحداث القصة سوف يفقد الخطاب أهميته التخيلية، وروحه الفنية التي استدعت الماضي لإبداء وجهة نظره لتصبح واضحة في حاضر الخطاب.

ب - الاسترجاعات في روايات قاسم:

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

فحكاية شتم أبناء القرية من أبناء المدينة في مدينة طنطا وفي بيت الخدمة، تأتي بحادثة ماضية تسبقها في الزمن، وهي حكاية العايق في القطار مع حمدي 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 في الرواية ككل. ولكن الكاتب أتى بها هنا لدمج الزمنين الماضي والحاضر في نظرة واحدة، وهي نظرة أبناء المدينة لأبناء الريف قديماً وحديثاً، وهي لا تتداخل بأى شكل من الأشكال مع الخطاب الأساسى للرواية، حيث إنها جاءت رواية فردية، عن أشخاص ليس لهم دور في الرواية، وبالتالي فقد جاءت لإبراز وجهة نظر ماضية تلتقى مع وجهة النظر الحالية.

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، ص ١٤).

وتزداد هذه الاسترجاعات التى تضيء لنا ملامح الشخصيات فى الفصلين الأول والثانى من الرواية. فهناك استرجاعات خارجية عن صانع الحصر (الرجل الصالح سيد من محلة منوف)، (الرواية ص ٢٠)، وكذلك عن سليم الشركسى، (الرواية ص ٢٨، ص ٢٩)، وكذلك عن الشيخ محمد الجمل كاتب الزراعة، (الرواية ص ٣٠)، وعن الراجل أبو جريدة (ص ٣١). بل إن هناك استرجاعات خارجية عن الشخصيات الرئيسية، كالاسترجاع عن مصاحبة الحاج كريم لوالده الحاج محمد إلى مولد سيدى إبراهيم الدسوقي، وذلك لبيان كرامات الحاج محمد، وبالتالي 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 والسبب ونباحات صدور الذاكرين ودق أقدامهم، صوت جبار يسحق كل قلب..)، الرواية ص ٤٣. ولكنه يحس بالخوف كذلك خوف القديم عندما زار

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 ورياحات الأصوات، وأنغام الذكر وارتجاف الأرض تحت أقدام الذاكرين، وسيطرة هذه الحلقة على القرية بأكملها. هذا الحديث جعل عبد العزيز خائفاً، فاستدعى الحدث الثانى: - بيت عمته كبير فى قرية بعيدة، الجد مدفون فى وسط الدار، وعلى قبره لمبة لا تنطفئ أبداً، ويختهم ممسوسة وعملوا لها الزار. والسارد فى الحدثين عبد العزيز، والنتيجة منهما خوف عبد العزيز.

ويتشابه الذكر مع الزار، ففي كليهما دقوف وأصوات مرتفعة، والسدهوتى وزوجته عازقان فى الذكر والزار. ولا يعنى عبد العزيز الأسباب الداعية للذكر، ولكنه يعنى الأسباب الداعية للزار، وهى طرد الأرواح الشريرة. وقد استطاعت عمته أن تفتن لخوفه، فعقدت له ذيل جلبابه لتحميمه من الأرواح، ولكنه فى الذكر لا يجد من يفعل له شيئاً مثل هذا، (الرواية ص ٤٣). إن مثل هذه الاسترجاعات لا يمكن البحث عن مواقعها فى زمن القصة؛ حيث إنها ماضٍ يشير إلى علاقة وطيدة بالحاضر، ولذا لا يمكن إدراجها لإلصق الاسترجاع التكميلى. وتتعدد هذه الاسترجاعات فى جميع روايات قاسم، فتأتى برواية الأخت لأب استرجاعات شوكت عن بيت جده (الرواية ص ٢١)، وتأتى هذه الاسترجاعات للمقارنة بين زمنين ومكانين.

الزمنان هما: زمن اختفاء 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، وفيه 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 ص ٤٢). ويجىء هذا الاسترجاع

كذلك ليقارن بين دماثة أخلاق هذا الرجل، وبين الشدة في 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 الالة من الرجال يمتون بأرواحهم إلى العصر الفاطمى أكثر مما يمتون إلى اليوم.. لكن هذه العماثر السخيفة زحمت الميدان وضيعت رواءه..)، (أيام الإنسان السبعة، ص ١٨٩).

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 العماثر 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 عناصر الثبات، وعناصر التحول لا ترضى السارد إلا بمواصفات خاصة. وواضح أن السارد يشير إلى بداية الاسترجاع بقوله (يقولون

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

إن الاسترجاعات السابقة بيّنت أن السرد يعود للوراء تاركاً حاضراً السرد ومستطرداً في الماضي، ويبقى التساؤل هنا مفروضاً، أيهما الهدف؟. الاستطراد في الماضي لبيان واقعه وأثره في الحاضر. أم الحاضر وتأثره بالماضي. ولا شك أن الحاضر هو المقصود، لينتقل التساؤل عن الأسباب التي تستدعي الماضي في الخطاب ليكون داخلاً في حاضر الخطاب؟.

تبرز لنا الاسترجاعات السابقة أن اللجوء للماضي لا يقصد إلى إعادة ترتيب الخطاب، أو البحث عن موقع للماضي داخل الخطاب، وبالتالي فإن جذب الماضي سيكون أيديولوجية سبق التخطيط لها في التكديك الفني للرواية. حيث إن الماضي يمثل وجهة نظر متطابقة مع الحاضر، أو مدعمة له، وعليه فإن السارد يعمد إلى هذا الماضي لتوضيح ثبات الرؤية واستمرار الحدث من الماضي، حتى حاضر الخطاب. وقد يمثل الماضي تناقضاً وتقابلاً مع الحاضر؛ مما يفتح الباب لدخول المقارنات والمفارقات في المواقف المتناقضة والمتنافرة.

وفي معظم الأحوال التي يضطر السارد إلى الاسترجاع لوجود فجوة زمنية قد تعدها السرد لسبب ما، وجاءت موضعها في شكل استرجاع، وهذا الحذف الزمني الذي تتأثر به الشخصيات الروائية وكذلك الأماكن والأفكار والأحداث. فستأتي الاسترجاعات لتوضيح غموض اكتنف الشخصية أو المكان أو الفكرة أو الحدث، بالإضافة إلى سد الفجوات الزمنية في السرد. مما يجعلها لا تتكرر في السرد، فقد جاءت الأغراض فنية محددة، ومخطط لها مسبقاً.

أما الاسترجاعات الداخلية فإنها تلك الاسترجاعات التي ترتبط بالخط الرئيسي للسرد، مما يجعلها في غالبها لا تأتي إفرادية، بل تأتي تكرارية، وهذه الاسترجاعات التكرارية ممتدة في روايات قاسم إلى مدى بعيد. مما يجعل حصر هذه الاسترجاعات

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

أولهما : استرجاع من ص ٢٨ وحتى ص ٤٣ أى حوالى خمس وعشرين صفحة.
وثانيهما : استرجاع من ص ٩١ وحتى ص ١٠٣ أى حوالى اثنتا عشرة صفحة.

وهذا الطول في الاسترجاعين يدل على أنهما أساسيان في 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 في 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 - العشيق - 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 لفشلها فى كبحها جنسياً - كما يتصوران - والزوجة على خلاف دائم، والبنت يقيد حرقتها خوفاً من خروجها.

أما الاسترجاع الثاني، فيرى أن العلاقات مع المرأة لا بد أن تخضع لمبدأ أساسي وهو أن المرأة كائن نبيل. كما يجيء في الاسترجاع الأول فشل الميت في المدرسة، حيث أصبح يدال عقاب المعلم على كل الأحوال، ويقابله في الاسترجاع الثاني، ترك الحفيد للدراسة، وحب المعلمين له واشفاقهم عليه، حيث بدأ يسير على طريق العذاب وهو طريق القراءة، فلم تصبح الدراسة ذات جدوى بالنسبة له. وفي الاسترجاعين يعود الميت فيعمل بالزراعة، ويعود الحفيد ليعمل بالزراعة بعد وفاة والده. وتتكرر المشاهد من الاسترجاع الأول في شكل حوارى في فصل (الحساب) الذى يبدأ من ص ٦٧ وحتى ٨٦، مما يجعله مشهداً تكرارياً تذكرياً. ولذا فإن أحداث روايات قاسم، تعتمد في كثير من أحداثها على هذا التكرار.

وما دمننا بصدد رواية (طرف من خبر الآخرة) فيمكن ملاحظة طفولة الحفيد (إذا ما رأى أن الجد غارق في القراءة، مشغول بها عما عداها، قام متسللاً إلى خزانة الكتب في الغرفة الأخرى)، ص ٩. فلا يمكن تصور أن هذا الحدث يحدث مرة واحدة في الرواية، بل إن التركيب (إذا ما...) يدل على تكرارية الحدث من قبل الحفيد وكذلك (فإذا ما تعب الحفيد جلس على الحصير إلى الطبلية...)، ص ١١، وكذلك (وإذا تم ذلك حل الصمت...)، ص ٢١. 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 يعيها أن يفهم])، الرواية ص ١٤. (وأحياناً - أدركت هى أنه يفهم. عندئذ أخذت يده بين يديها. ومرة أحس بدفء اليدين حول وجهه. لا ينسى هذه المرة أبداً، وما زال يجد ذلك الدفء على خديه - كان يزورها كثيراً. يدفع الباب ثم يغلقه وراءه - كان ذلك منذ سنين - وفي هذه السنين كانت المرأة تبعد عنه شيئاً فشيئاً حتى كره حقيقة أنه بمرور الوقت يكبر.)، الرواية ص ١٥.

(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

يسمع ويفهم أمسكت يديه العجوزتين بين يديها البصيتين الطفليتين، ثم وضعت خدأ طرباً ناعماً في حفانه، لا يزال يحس بدفته في يديه حتى الآن) ص ١٠٦، ص ١٠٧.

يمكن ملاحظة أن الحدث واحد ولكنه يتكرر في موقفين وزمنين مختلفين، ولذا فإن الزيارة الأخيرة جاءت في ظروف مختلفة عن الأولى، وجاءت هذه الزيارة عن طريق التذكر اللاإرادي، الذي دفع الحفيد نحو القيام بالحدث، فجعلت النتائج مختلفة. فالزيارة الأولى في (ص ١٥)، كانت نتائجها أن المرأة بدأت في الابتعاد عنه شيئاً فشيئاً لأنه يكبر جسدياً. أما الزيارة الثانية في (ص ١٠٦)، فجاءت عكس الزيارة الأولى في النتائج، رغم أن مقدمات السارد واحدة، فالمرأة الآن تهواه وتريده، ولكنه يريد لها ألا تخرج من ثوب النساء اللئيمات؛ فعليها أن تصرخ وتتنعى 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 في الارتداد مرة أخرى. إلا أن استئناف السرد عنده لا يعنى التقدم الزمني في القصة من خلال سيرورة الأحداث. بل قد يعنى ذلك في أحوال كثيرة العودة إلى نقطة زمنية أسبق، ويسير بها إلى منطقة الآن.

ونجد ذلك واضحاً في الرواية التي بين أيدينا (طرف من خبر الآخرة) :- (عاش عمره خائفاً خوفاً شاملاً من خطر محقق محيط لا يعرف كله، لكنه يحسه يقترب ويتهدده، يخلق كيانه في كل ناحية يحاول فيها هذا الكيان أن يتحقق. (الاسترجاع)، الآن استؤنسست 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 فينفي عن كيانه العذاب.. إلخ (الوصول إلى الآن/ استئناف السرد). ص ٤٠، ٤١. وهكذا تستمر حركة الرواية بين الماضي والحاضر، ومنطقة الحاضر هي (الآن)، أما الماضي فله مناطق عديدة، أبعداً زمنياً في قصة الميت هي يوم أن كان نطفة في رحم أمه.

ولم تزل 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 (قدر الغرف 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 وزريئاً. تمنى لو أنهم بقوا فى القرية فى المنزل الأبيض ذى الحديقة. (حدث تذكرى/ موقف الحدث فى الماضى)، الرواية، ص ٢٢.

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 أثر المكان، 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 الغربية 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 آخر يحمل نفس الموصفات السابقة. وقد تناول الكاتب الأماكن حسبما رآها (القرية - ميت غمر - طنطا - الإسكندرية - القاهرة -

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

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

وقد يتكرر وصف المكان في الرواية الواحدة بنفس المفردات كما في رواية (الأخت لأب)، حينما نجد:- (تحت النخلات في الجرن الذى تطل عليه شرفة الدوار)، نفس المفردات في ص ١٣، ص ١٨، ص ٢٩ من الرواية، وقد يذكر المكان الواحد في أكثر من رواية مثل:- (حارة الزعائرة حيث الفقراء والشغيلة ومستحقى الزكاة)، (قدر الغرف المقبضة)، ص ١٣، (أهل حارة الزعائرة حيث دار روايح)، (أيام الإنسان السبعة)، ص ٥٩.

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

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

ج - الاستباقات في روايات قاسم:

يتشابه عبد الحكيم قاسم مع غيره من الروائيين، حيث لا يأتي 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)، المبني على خبرات سابقة، كما هو الحال في رواية (أيام الإنسان السبعة) :- (وجهه أسمر سمين متناسق الملامح وعيناه البنيتان طائران يغيبان في الآفاق الوردية من شفق المساء. في هذه اللحظة يتوقع عبد العزيز أن يأمره أبوه بأحضار المصباح، ففي هذه الليلة يأتي كل شيء في أوانه.. ويعود الولد بالللمبة.)، الرواية ص ٩.

فالاستباق هنا نوع من التوقع المبني 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 لينادي المتولى ساروخ ويأتي الرجل)، الرواية ص ٣٥. والتوقع لا يأتي عند قاسم للمستقبل فقط، بل قد يستشراف مالم يره، ولكنه حدث ولذا فإن الاستشراف عينان في الزمن الحاضر، أحدهما ترى ما حدث ولم يحضره السارد، والأخرى ترى ما سيحدث في المستقبل ويشترك فيه السارد، وقد جاء تمثيل الثانية في الأمثلة السابقة، أما تمثيل الأولى كما في رواية (أيام الإنسان السبعة) :- (لعله عاد بالأمس من سهرته مع الإخوان في الدوار وطلب إليها أن تخبز زوادة السلطان، ولا بد أنها غضبت.. إلخ)، الرواية ص ٥٢. فهذا استشراف ما تم دون حضور السارد لهذا الموقف، ولكنه حضر المواقف المشابهة له سابقاً.

وتعتمد الاستباقات في روايات قاسم على صيغة الحاضر في مقام السرد، ولذا لا يمكن تحديدها إلا من خلال الترتيب الزمني الذي يتضح من المفارقات الزمنية الناتجة من مقارنة (زمن الخطاب مع زمن القصة)، حيث إن المؤلف لا يشير إلى الاستباقات بشكل واضح، مما يجعلها كالاسترجاعات تهتم بفهم المتلقي لطبيعة الاستباق من خلال التسلسل الزمني. ففي رواية (قدر الغرف المقبضة) تنفتح الرواية باستباق إجمالي للرواية شأنها في ذلك شأن الملاحم (ما تزال كلمات أبيه تعاوده بين آن وآخر: هذه الدار ريحها ثقیل..)، الرواية ص ٣. ويعود السارد بعد ذلك إلى الماضي السحيق ليتذكر دارهم في القرية، وكذا فإن هذه الجملة تتكرر في الرواية بالفاظها أو معناها على طول الرواية فتتكرر بالفاظها في ص ٥، وتتكرر بمعناها في ص ١٥ (الناس هي الناس على كل حال.. لكنها العتبات..)، وكذلك في ص ٣٠ (كأن في القلوب كلها شيء مكسور ذليل مناطه هذا البيت). *

وقد تأتي الاستباقات في رواياته على شكل استباقات تكميلية، وذلك مثل ذكره لعدد الأشهر التي سوف يقضيها في السجن (في صباح يوم قبض عليه من عمله، قلب المخبرون شقته بحثاً. كسروا الأشياء القليلة التي تعب في ترتيبها. أقيد إلى السجن ليقتضى فيه أربعين شهراً). الرواية، ص ٧٩. بعد ذلك يأتي السرد متناولاً مرحلة السجن، والتي يحدث خلالها استباقات محدودة كهروب اثنين من السجن وتوقع أن تثبت إدارة السجن سلطتها المفروضة على المسجونين، وقد حدث، الرواية ص ٩٨، 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)، ص ٩٨، (وينطلق عبد العزيز في العنبر صارخاً: إن لويس مات. بمقتل لويس شمل الموقع كله صمت رهيب)، ص ٩٩. وقد تأتي الاستباقات لتمثل صوتاً في السرد كما هو الحال

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

فى رواية (محاولة للخروج) فىأتى الاستباق (وقد وصل الجميع فى رحلة إلى القاهرة، وأنها تشرف على سياحتهم، وأنها تود أن أكون معها، وأن أصحاب الجميع فى رحلة إلى سقارة) الرواية، ص ٦. 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 ص ٥.

وقد يأتى الاستباق ليمثل صوتاً فى السرد مختلفاً عن صوت السارد، (أخذت منها الأوراق: ... الاثنين ١٨ يوليو زيارة سقارة، الثلاثاء مصر القديمة، الأربعاء، والخميس والجمعة الصعيد، السبت المتحف المصرى، صباح الأحد جولة حرة..) الرواية ص ١١، 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 ص ١١، 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 القارئ البسيط مجهداً فى تتبع الخط الزمنى وسيرورة الأحداث فى الرواية.

المراجع والهوامش

١ - انظر:

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

وانظر:

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

٢ - حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٠م) ص ١٠٧.

٣ - توماشفسكى: الشكلانيون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م) ص ١٨٠.

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

٥ - انظر:

جيرار جنيت: خطاب الحكاية، سابق.

٦ - مدحت الجيار: السرد النوى المعاصر، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٤م) ص ٨٩.

٧ - حميد لحمدانى: بنية النص السردى، (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٣م) ص ٣٤.

٨ - يمكن الرجوع فى هذا الموضوع لدراسة والاس مارتن المعدونة (بنظريات السرد الحديثة)، مرجع سابق؛ حيث إنه بسط آراء شكلوفسكى وباختين من ص ٦٠ وحتى ص ٧٢.

٩ - المرجع السابق، ص ٦٦.

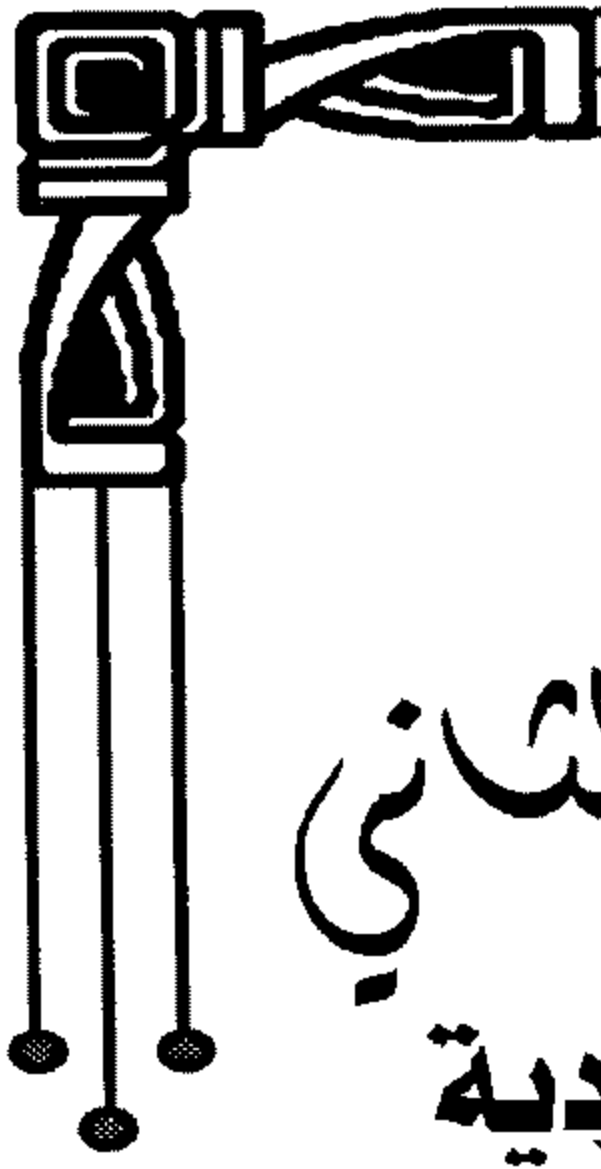
١٠- Michael J. Toolan: Narrative, New York & London, Routledge, 1998,) P. 47.

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 نظر الدراسة.

- ١١ - مدحت الجيار: السرد النوي المعاصر، سابق، ص ٨٩.
- ١٢ - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، سابق، ص ٢٣٢.
- ١٣ - المرجع السابق، ص ١٠٩، ١١٠.
- ١٤ - شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، سابق، ص ٦٦.
- ١٥ - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، سابق، ص ٢٥٩.
- ١٦ - المصدر السابق، ص ٢٦٤، ٢٦٥.
- ١٧ - شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، سابق، ص ٧٠، ٧١.
- ١٨ - انظر: تحليل الخطاب الروائي، سابق، ص ٢٩٣.
- ١٩ - انظر: مكونات السرد الفانتاستيكي، سابق، ص ٧٦ وما بعدها.
- ٢٠ - انظر: تاريخ الرواية الحديثة، سابق، ص ٤٤١.
- ٢١ - يمكن الرجوع إلى ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م) من ص ٦٣ إلى ص ٧٦.
- ٢٢ - المرجع السابق، ص ٧٦.
- 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 برداء، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤م) ص ١٤، ١٥.

- ٢٨ - المرجع السابق، ص ١٧ .
- ٢٩ - مدحت الجيار: الشاعر والقراث، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٥م)، ص ١٨ وما بعدها.
- ٣٠ - مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، سابق، ص ٣٩ .
- ٣١ - لوسيان جولدمان: البنيوية التكوينية، سابق، ص ٣٧ .
- ٣٢ - المرجع السابق، ص ٤٦ .
- ٣٣ - السابق، ص ٥٣ .
- ٣٤ - لسان العرب، ص ١٨٦٧ .
- ٣٥ - المعجم الوسيط، الجزء الأول، ص ٤٠١ .
- ٣٦ - المغنى الأكبر، ص ١٤٧٤ .
- ٣٧ - Dictionary of contemporary English, P. 1111 .
- ٣٨ - المغنى الأكبر، ص ١٤٤٥ .
- 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)، ص ٢٤٥ .
- 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)، ص ٢٥ .
- ٤٨ - المرجع السابق، ص ٢٦ .

- ٤٩ - بنية الشكل الروائي، سابق، ص ١٠٨ .
- ٥٠ - محمود أمين العالم: الرواية بين زمنها وزمنيتها، (فصول، ربيع ١٩٩٣ م.) ص ١٤ .
- ٥١ - محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤ م)، ص ٩٤ .
- ٥٢ - المرجع السابق.
- ٥٣ - أنظر خطاب الحكاية، ص ٢٣١ .
- ٥٤ - نهاد التكرلي: الرواية الفرنسية الجديدة، الجزء الأول، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية، ١٩٨٥ م) ص ٧٦، ٧٧ .
- ٥٥ - ميشال بوتور: بحوث في 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 جنييت: خطاب الحكاية، فصل الترتيب.
- ٥٩ - المرجع السابق، ص ٤٦، ٤٧ .



الفصل الثاني

الرؤية السردية

الرؤية وتطور المصطلح
الرؤية في النقد الأدبي
الرؤية في روايات قاسم
(وجهة النظر - التبشير - رؤية العالم)



الرؤية وتطور المصطلح :

(١)

الرؤية وتطور المصطلح :

ترتبط كلمة الرؤية في لغتنا العربية بالمستويات الإدراكية الواعية واللاواعية كما أنها تجيء في الفهم العربي بمعان متعددة، منها الإبصار والمشاهدة والملاحظة والثاني والتفكير والعلم والأخبار والاعتقاد والظهور. ([رآه]: يراه، ويرآه (على قلة) رأياً، ورؤية: أبصره بحاسة البصر. [رآه]: اعتقده. ورآه دبره، ورآه فلاناً عالماً: علمه ورآه وظنه)^(١). (الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، ومعنى العلم تتعدى إلى مفعولين. وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب)^(٢). والانطلاق من المعنى اللغوي للرؤية هام وضروري في الحقل الأدبي، حيث إنه أساسي من جهتين، أولهما: جهة المؤلف، لإدراكه مجتمعه وطبقاته، وتفكيره في نشوء هذه الطبقات، وعلمه بالتقنية الفنية التي يراها مناسبة لصياغة أفكاره ومعتقداته. وثانيهما: جهة الناقد الذي يقوم بتفنيد هذه الرؤية السابقة للمؤلف وللعمل الأدبي.

(٢)

وقد أصبح من الأمور المسلم بها لدى النقاد أن للكاتب - بشكل عام - علاقة مع المجتمع الذي 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 التي يرى بها الكاتب مجتمعه، وأي المناطق في مجتمعه تؤثر فيه، وأيهما لا يعيرها كثيراً من الاهتمام. حيث يأتي العمل الفني متأثراً بالحياة الاجتماعية التي يعيشها الكاتب، مهما قيل غير ذلك، وتؤثر نظرة الكاتب إلى مجتمعه في اختياره للموضوعات التي يتناولها، كما تؤثر في الطريقة والكيفية التي يتناول بها هذه الموضوعات. وكذا تؤثر نظرة الكاتب إلى مجتمعه - وبخاصة الروائي - في نوعية الأحداث، والأشخاص والأماكن التي يتناولها. وهذه النظرة إلى المجتمع هي ما اصطلح عليه النقاد بمصطلح الرؤية أو

وجهة النظر. وقد ذهب عبد المحسن طه بدر إلى أن (رؤية الفنان لا تصبح مؤثرة في اختياره لموضوعه فحسب، ولكنها تصبح مسئولة عن اختياره للتكنيك الفني الذي يتناول به هذا الموضوع)^(٣). وبالتالي فإن لكل كاتب رؤيته الخاصة به في الحياة ومواقفها وأحداثها المتعددة والمختلفة، ولكل عصر أدبي رؤيته المحددة لاتجاهاته، فالرواية الكلاسيكية تختلف عن الرواية الرومانسية، وكلتاهما تختلفان في 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 التي تأتي مع اتساع الخبرة، وزيادة عمق الاحساس عند المؤلف.

(٣)

وحيثما استخدم هنري جيمس مصطلح (Point of view) في النقد الأدبي، وترجم هذا المصطلح في النقد العربي إلى (وجهة النظر)، استخدمه النقاد بعده بشكل كبير. إلا أن هذا المصطلح (وجهة النظر) لم يره بعض النقاد محدداً للعمل الأدبي، وبخاصة العمل الروائي، فأراد ستيفيك في 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 في الفن، فهو ينطبق على الشعر والمسرح والرواية وغيرهم، بينما مصطلح ستيفيك لا ينطبق إلا على الرواية فقط.

ورأى ستيفيك (أن دراسة وجهة النظر وما تثيره من نقاط، قد تبدأ بالتكنيك وتنتهي إلى نظرة الروائي الكلية إلى الحياة، وهو في ذلك على حق - كما سنرى - فمهما قيل عن موضوعية الروائي الفنية، يظل من الصعب أو المستحيل الفصل بين اهتماماته الفنية أو الجمالية، واهتماماته الخلقية بوجه عام)^(٤). فوجهة نظر المؤلف هي التي تحدد لنا أنماط

الأحداث التي يناقشها أو يوردها في عمله الفني . وهذا تساؤل يفرض نفسه عن الرؤية، فهل الرؤية هذه خاصة بالمؤلف بصفته المبدع للعمل الفني؟ أم أنها خاصة بالراوي الذي يروي الأحداث بطريقته السردية الخاصة، سواء كانت رؤيته من خلف أو من الخارج أو رؤية مع ١٩. أم أن الرؤية خاصة بالبطل الذي قد يكون منفصلاً عن المؤلف والراوي، وقد يكون السارد شاملاً لهما؟.

لاشك أن النقد التقليدي القديم لم يكن يفصل بين رؤية المؤلف، ورؤية الراوي، ورؤية البطل؛ حيث لم يكن مصطلح الرؤية مستخدماً بطريقة علمية، كما هو حال استخدامه في النقد الأدبي الحديث. ولكن الدراسات النقدية الحديثة أصبحت تفصل بين رؤية المؤلف، والرؤية في العمل الفني، خاصة عند أصحاب المدرسة الشكلية، والتي تفصل بين المؤلف الذي انتهى دوره ومات بعد ظهور العمل الفني، وبين رؤية العمل الفني الذي أصبح كياناً له ذات وطبيعة خاصة، وأصبح مؤلفه قارئاً عادياً له، له ما للقارئ من حقوق تجاه العمل الأدبي، وتعتبر وجهة نظره في عمله الأدبي وجهة نظر خارجية لا ترتبط بالعمل الأدبي ذاته في شيء. فإذا كانت الرؤية أو وجهة النظر خاصة بالمؤلف؛ فإنها ستصبح نظرة كلية للحياة والمجتمع والتاريخ، كما أنها ستصبح وجهة نظر خاصة بالمؤلف في التكنيك الروائي بشكل عام، والذي يراه المؤلف مناسباً لتشكيل النص الفني الروائي. 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)، الذي نادى بما نادى به هنري جيمس، بضرورة إقناع القارئ وأن القارئ لا يقتنع بما يقدمه له الكاتب على لسانه، خاصة حينما يتحدث عن دواخل الشخصية وأفكارها. وهنا يحتاج الكاتب أو الراوي أن يقدم أدلة على صدقه لإقناع القارئ.

أما حينما تصف الشخصية نفسها من الداخل فإنها لا تحتاج إلى أدلة للإقناع بأفعالها^(٦).

وبعبارة أخرى يرى لبوك أن فرض وجهة نظر المؤلف لا تأتي إلا بتدخل المؤلف المباشر في العمل الفني تدخلاً واضحاً؛ مما يضع عقبة كبيرة بين القارئ ومحاولة الإيهام بالصدق في العمل الفني من جهة أخرى، فيسقط قناع الصدق الذي يغلف النص الأدبي أمام عين القارئ أو المتلقي. وذات الرأي الذي يراه لبوك سبقه إليه هنري جيمس، حينما رأى جيمس أن تدخل المؤلف بسرد مقتضب للحكاية، وبإدخال صوته المباشر في العمل الفني 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 الفني فسوف يصبح تحليلها (وسيلة لكي نفهم كيفية اندماج الشكل والمضمون في الرواية، ولكن الشكل ليس كيفية سرد القصة لا غير، بل إنه يمكن أن يشمل الصورة والاستعارة والرمز الذي 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 في كتابه (نظرية الرواية)^(٨).

الذي علق على وجهة النظر الهندسية واعتبرها مصطلحاً عاماً ولا تصلح لدراسة الرواية، وشبّه بهذا الاعتراض اعتراض بيرسي لبوك في كتابه (صناعة الرواية).

ويجىء بوث ليتّرجم وجهة النظر إلى زاوية الرؤية، ليربط بذلك زاوية الرؤية بوجهة نظر الراوى، ويجعلها متعلقة (بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي حدد شروط هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوى، وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة، أى أن تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن أو تعبر عما هو فى إمكان 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 متغياً الإقناع والإيهام

بالتصديق، والتخييل بأكثر من طريقة باغياً السيطرة - إن استطاع - على عقل المتلقى، والتأثير في 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 تلتزم 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 منظرًا 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 لهذه العلاقات الاجتماعية مما يجعل الكاتب أكثر اتصالاً بالمجتمع من غيره.

ويأتى تفسير مدحت الجيار للدوافع التى تجعل الفنان (الشاعر) يريد أن يصور وجهة نظره من منطلق التحليل النفسى، 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 الإحباط 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) .

وقد تطور مفهوم وجهة النظر بعد ذلك تطوراً كبيراً بحيث أصبح محدداً أكثر في دراسة الرواية، وتبدو ملامح هذا التطور على يد تودوروف الذي عرّف وجهة النظر بأنها (جهاث 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 القارئ بها عن هذه الشخصية. إن هذا الراوى لا يحتاج إلى إقناع القارئ بصدقه والوثوق به، فالراوى العليم كثيراً ما يختلط صوته بصوت الشخصية التى يقدمها، حتى لنظن 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:

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

ويجىء تحليل بروكس ووارين لوجهة النظر في العمل الأدبي مرتبطاً بالنص الروائي ومحدداً له، إلا أن هذا التحليل قريب الشبه بتحليل بوث، الذى قام بعمل تصنيفات لصوت المؤلف وجعل هذه التصنيفات ثلاثة هي:

أ - المؤلف الضملى. ب - الراوى غير المعلن. ج - الراوى المعلن.

(ثم يصنف الراوى المعلن إلى:

أ - الراصد Observer.

ب - الراوى المشارك فى الأحداث. Narrator - agent.

ج - 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 الظهور المباشر 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،

لنقتبى 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). ورغم 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 الفانتاستيكي).

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 تساوم مع الشخصية، لا يعمل إلا على تقديم كلامها، فهو يرى كل شيء من خلال وعى الشخصية، كما يكون متعدياً بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية..

ج - 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 فلا بد وأن يتبعها تعدد فى تناول الخطاب السردى.

ومع بداية السبعينيات تتطور وجهة النظر وتتغير على يد الناقد الروسى أوسبىسكى، الذى خالف بويون وتودوروف، وسابقه فى نقد الرواية، حيث رأى أوسبىسكى (أن وجهة النظر تتصل اتصالاً وثيقاً بتوليف العمل الفنى بصفة عامة)^(١٨). وقد انطلق من خلال تعدد وجهات النظر فى الرواية، وأن هذا التعدد 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، ولذا فقد وجد المعترضون مساحة كبيرة تمكنهم من إظهار اعتراضاتهم فيها. ومن هؤلاء المعترضين لتفتلت، 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 النظر المختلفة، ووجد أن هناك خلطاً بارزاً للعيان فى تدميط 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 سأتبلى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريداً بعض الكثرة، والذى يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين بؤرة السرد)^(١٩).

وقد صنف الحكاية المبارة إلى تصنيفات ثلاثة هي :-

- أ - الحكاية غير المبارة أو ذات التبئير الصفر.
- ب - الحكاية ذات التبئير الداخلى سواء كان ثابتاً أو متغيراً أو متعدداً.
- ج - الحكاية ذات التبئير الخارجى.

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

ويتضح من تصنيف جنيت للتبشير أنه متفق مع بويون في تصنيفه للرؤية:
أ - الرؤية من خلف. ب - الرؤية مع. ج - الرؤية من الخارج.

ولا شك أنه حاول التوفيق بين وجهات النظر التي 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 في المصطلحات، سوى تجنب المضمون البصري، بالإضافة إلى أنه لم يقدم تعريفاً محدداً للمصطلح الذي ابتكره، وهو مصطلح التبشير، مما جعل هذا المصطلح مرادفاً لأحد المصطلحات التي اعترض عليها، أو مرادفاً لها جميعاً. مما دفع الناقدة بال إلى انتقاد هذا التوجه الذي توجه إليه جنيت، فرأت أن الحكاية غير المبارة أو التبشير الصفر، والحكاية ذات التبشير الداخلي تأخذان معنى حصر المجال الذي نادى به من قبل جورج بلان، (إذ فيهما معاً نجد معرفة الراوى إما كلية أو مقتصرة على بعض الشخصيات، وتبعاً لذلك فهناك في الحالتين شخصية انطلاقاً منها يقدم الحكى، هذه الشخصية نسميها المبارة، أما النوع الثالث (التبشير الخارجى) فيتميز عن الثانى، لأن الأمر لا يتعلق بحصر المجال، ولكن بقلب الوظيفة، هناك شخصيات مبارة أيضاً لكن من الخارج)^(٢٠).

(٥)

إن التطور الذى مر به مصطلح الرؤية، سواء كان فى مرحلته الأولى وهى مرحلة وجهة النظر الهندية، أو ماتلاها من مراحل حتى وصلت إلى ما أسماه جيرار جنيت بالتبشير. هذا التطور لم يقدم التنظير النقدي 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 النقدي، 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

ومنصبة فيه مرة أخرى لبيان المستويات والدلالات النصية والعلائق بينها. والاتفاق الوحيد بين هذه المناهج كلها أنها تخرج من النص الروائي بشكل عام، سواء من تناول رؤية المؤلف أو الراوى 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 - التبثير - وحصر المجال، 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 بناء ومستوياته المتعددة، إلا أن النص يبقى رهين المجتمع فى إنتاجه وتلقيه. ولذا ستهتم الدراسة بأراء لوسيان جولدمان باعتبارها رابطة بين النص والمجتمع، فقد حدد جولدمان الرؤية على أساس أنها المنظور الذى 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. وبمقدار ما تكون هذه الرؤية ارسقراطية أو بورجوازية أو بروليتارية، بقدر ما يكون فنه ارسقراطياً 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، إلا أن 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

الجولدمانية، قدمت مفهوماً جديداً ومتطوراً، حيث ربط بين الأدب والطبقة الاجتماعية التي ينتمي لها بالمفهوم التاريخي، الذي 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، في كل طبقة من هذه الطبقات وهذا ما دفعه إلى أن ينظر للأدب على أنه نتاج جماعي، وإن اعتبره الآخرون نتاجاً فردياً، (ويقترب على ذلك أن الأعمال الأدبية - شأنها في ذلك - شأن الإبداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية - أعمال فردية وجماعية في آن. وهي جماعية لأن الوعي الطبقي للمجموعة الاجتماعية هو الذي يطور على مكونات رؤية العالم)^(٢٣).

وعلى الرغم من انطلاقة لوكاتش وجولدمان من المادية التاريخية إلا أنهما قد تناولا الأدب من منظور اجتماعي طبقي، وأهملا جانباً أساسياً من أساسيات المادية التاريخية وهو الجانب السياسي، حيث ترى المادية التاريخية أن السياسة أكثر تأثيراً في الواقع الاجتماعي والانتاج الثقافي، باعتبار أن السياسة تمثل وعي التاريخ الباقي، والذي يوضح العلاقات الاجتماعية بين الطبقات وبين الحكام، وذلك بالإضافة إلى أن النظام السياسي كثيراً ما يتحكم في شكل الطبقة الاجتماعية ودرجة نموها وتطورها، والشكل الثقافي الذي يسمح بتقديمه النظام للطبقة الاجتماعية. ولكن يبدو أن نظرتيهما للأدب - لوكاتش وجولدمان - جاءت متأثرة بظهور فن الرواية، والذي نشأ مع نشوء الطبقة البورجوازية، مما جعلهما يفسران الأدب من منظور اجتماعي بحث، فتبنى جورج لوكاتش مفهوم الكلية الاجتماعية، ثم طوره جولدمان إلى مفهوم رؤية العالم والذي رأى أن مجمل الأعمال الأدبية تخرج من هذا المفهوم.

(٦)

وقد اشترط بعض النقاد مواصفات محددة يجب أن تتوافر في 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 التكلية على توصيل ما يريده إلينا، وأنها تعنى

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 في عالمه وعمله الفني، وبين تلقى هذا العمل، ويركز على أن الرؤية لا بد وأن تكون المؤثر الأكبر في التواصل بين الفنان والمتلقى، والذي يأتي من خلال الوضوح ولكن بشكل خصب، ليأتي الاقناع بعيداً عن السطحية والبساطة، وهذه النظرة تقترب من نظرة هنري جيمس حينما طلب أن يكون الإيهام بالواقع لدرجة تصبح معها الرواية وكأنها واقع، ولذا فإن الكاتب لا يجب أن يظهر صوته مستقلاً في 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 الفني دون تسطيح أو امتهان لعقل المتلقى، وذلك من منطلق أن وجهة نظر الفنان (مهمة للغاية، حيث إنها إحدى الآليات التي تطلعنا على اتجاه الرواية، وتحاول أن تكشف تماماً عن كيفية تأثرنا بالمضمون إذا كان واضحاً، أو مشوشاً، من خلال هذه العدسة، فالرؤية تأتي لتبرز لنا موضوعاً ما في صورة معينة طبقاً لمحددات ومواقف، وهي التي تحدد رؤيتنا لهذا العمل)^(٢٦). فالربط بين موقف الأديب في نظريته للواقع، وبين وضوح رؤيته وضبابيتها ربط منطقي إلى حد كبير، حيث إن عالم الأديب مرتبط بالواقع بدرجة كبيرة، ولكن تعامله مع الواقع من خلال صياغة فنية جديدة وخاصة، هي التي تبرز رؤية الفنان المتميزة.

والعودة إلى الربط بين الأدب والواقع مهمة - على الرغم - أنها تجعلنا نرجع إلى النقد التقليدي والأدب الواقعي مرة أخرى، حيث ينقل الأديب الواقع الواضح برؤية واضحة، فلمر في دروب مألوفة فتتضح زوايا ربما قد سبق أن رآها المتلقى، وربما لم يرها في الدروب نفسها، حسب نظرة المتلقى لهذه الدروب - في السابق - أو نظراته المتعددة. وهذا ما رفضه الشكلاونيون وأصحاب البديوية، حيث إنهم مصرّون على أن التعامل لن يكون إلا بين الناقد والعمل الفني، وسيخرج من بينهما المؤلف والمجتمع. ليصبح التركيز

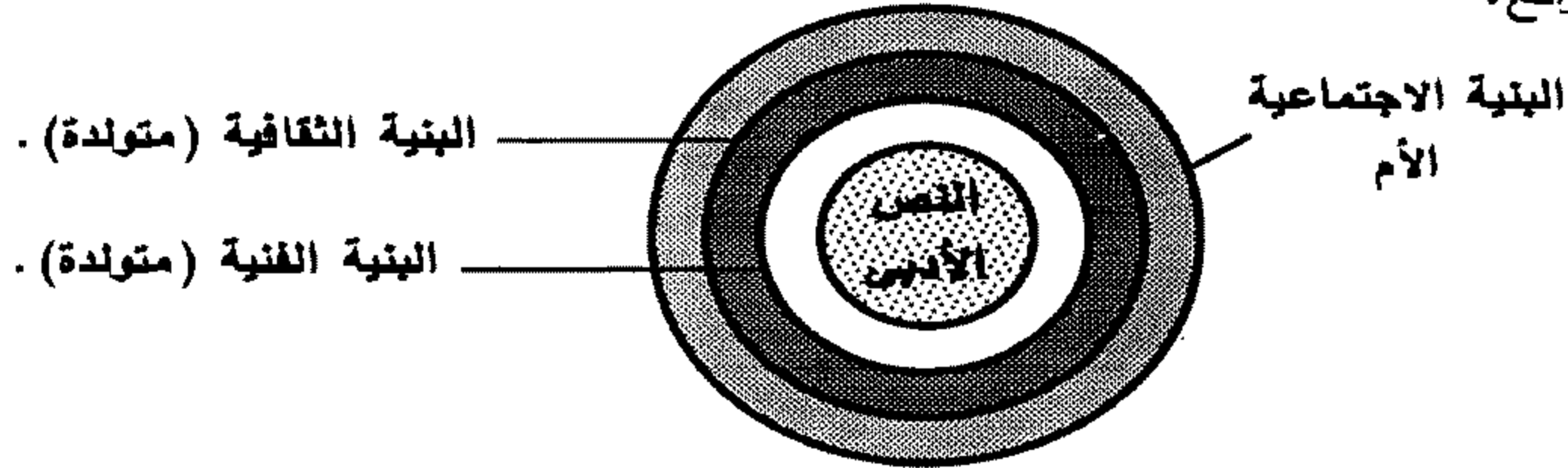
على أدبية العمل، لا على ارتباطه بطبقة اجتماعية معينة، ولا بمؤلف ما، بحيث يمكن التفرقة بين علم النفس الذى يدرس السلوك الظاهر للمؤلف، أو دوافعه واتجاهاته، وبين علم الاجتماع الذى يدرس الطبقات الاجتماعية والعادات والتقاليد، وبين الأدب كعلم يهتم بالعمل الأدبي ولا يخرج عن نطاقه، (ولعل موضوع الرؤية الفنية الناقصة 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 اتاحت الحرية للفنان ليكتب ما يشاء، فعليه الإقناع بما يكتب، حتى لا يتحول الأدب إلى سلوك شخصي 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 الفني فقط، كشكل منفصل تماماً عن مؤلفه فاندحرت رؤية المؤلف أمام رؤية العمل الأدبي 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 الأدبي الحديث من المدرسة الشكلية فضيلة الانتباه للتقنية الأدبية، والتى دمجت بين الشكل والمضمون، فلم يعد الفصل بينهما ممكناً. إلا أن فصل العمل الأدبي 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، وبالتالي 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 الأدبي، المؤلف موجود داخل النص ذاته على حد تعبير رولان بارت، ولذا فحينما يقوم المؤلف بإنتاج عمل فنى، فإن ذات المؤلف تتضح مع هذا العمل الفني.

ولم يربط البنيويون الشكليون بين إدراك المؤلف للواقع، وبين رؤيته وتشكيله للعمل الأدبي، بل إنهم يربطون بين إدراك المؤلف للعمل الأدبي والفنى، وبين العمل ذاته؛ باعتبار أن العمل الفنى واقع داخل الواقع له صلة به، ولكن من الأولى أن ندرس الواقع الأدبي 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 فلوير فى رغبته أن ينشئ عالماً جديداً فى الأدب، من خلال إنشائه لرواياته لتصبح الأحداث والأشخاص كلها مجرد اختراعات. ولكن هل استطاع فلوير أن يخلق مفردات حديثة أو مكانية لاستفيد 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 الأدبي، كأصحاب البنيوية التوليدية/ التكوينية الذين ربطوا بين المؤلف كنتاج اجتماعى طبقي، لوجهة نظر جماعية طبقية، وبين العمل الأدبي 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، وأنا لا نتحدث بوصفنا نقاد إلا حين نتحدث عن المحتوى المنجز، أى الشكل، العمل الفنى بوصفه عملاً فنياً، والفرق بين المحتوى أو التجربة والمحتوى المنجز هو التقنية. إذن فحين نتحدث عن التقنية فإننا نتحدث عن كل شئ تقريباً)^(٢٨). والحديث عن الشكل فى العمل الأدبي دون ربط ذلك بالواقع الاجتماعى سيفقد العمل الأدبي حسه التاريخى والواقعى، الذى ارتبط بهما العمل الأدبي. 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

الآن، وتتوسع معها عبر الدوائر التالية حتى تصل للبنية المفسرة لنفسها ولما بعدها وهي الواقع.



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

هذه النظرة الاجتماعية للأدب كفن أقرب ما تكون إلى التصور العربى، 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

نظري، أو بعبارة أخرى، هي جدليات معقدة لها قوانينها الأكثر تعقيداً، ولا يمكن النظر إليها من خلال نظريات التجديد فقط، التي تأتي على يد المعربين للعلوم والمستوردين للنظريات الأدبية المعلقة، والتي تصبح في أحيان كثيرة لا تسمن ولا تغنى من جوع ولم تدفعنا هذه الدعوة إلى قومية فحسب، بل إن النظام الاجتماعي العربي مختلف تمام الاختلاف عن غيره من الأنظمة الأوربية والأمريكية، فلا زال تيار المحافظة على الشكل الاجتماعي 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 الاقتصادي، قد بدأوا يهتمون من دوره في الأدب، فلم يعد العامل الاقتصادي مركزاً أساسياً أو منطلقاً رئيساً لدراسة الأدب، والذي وضعه جولدمان في مقام مكين. فيقول إرنست فيشر: - (ليس الوضع الاقتصادي هو العنصر الفعال الوحيد في حين تلتزم العناصر الأخرى بموقف سلبي، بل هناك بالأحرى تأثير متبادل، على أساس من الضرورة الاقتصادية التي يتبين دائماً أنها العنصر الحاسم في آخر الأمر)^(٣٠).

واختلاف الوضع الاجتماعي العربي عن الأوضاع الاجتماعية التي نشأت فيها هذه النظريات كروسيا وفرنسا وألمانيا وأمريكا، يستدعي بالضرورة النظر في المناهج النقدية المعاصرة، حيث إن المؤثرات في العلاقات الاجتماعية العربية تختلف عن غيرها من الدول التي تتبنى هذه المناهج النقدية، أو ظهرت فيها هذه المناهج. وليست هذه دعوة لكي نغفل عوامل التأثير بهذه المناهج النقدية، إلا أنه من الأجدر بالنقد العربي أن يتبنى نظرية نقدية عربية نابعة من أدبه ومجتمعه، ومتطورة بشكل يتناسب مع تنامي الشخصية العربية في مجتمعها وتعاملها مع المجتمعات الأخرى.

ولأن الرؤية السردية مكون خطابي قد حظى من الباحثين والنقاد بدراسات عديدة، تزيد عن الدراسات التي 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، وبالتالي فإن الدراسة سوف تعاني من كثرة المصطلحات التي تناولت معنى الرؤية السردية، والمقصود بها، وتعود هذه المعاناة في أساسها لكثرة ما كتب عن الرؤية.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت الموضوع، إلا أنها - في 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، لتحديد موقع هذا الراوى من العمل السردى، ولتتمكن 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 الهنريّة: 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.

ج - 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: والتي 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 بالقارئ 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،

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

وقد أثار هذا التساؤل هنري جيمس حينما تحدث عن الكاتب الذي يتدخل في الأحداث وسلوك الشخصيات بشكل مباشر، حيث يجعل نفسه صاحب وصاية على سلوكهم وحركاتهم، ولذا فإنه يطلب عرض الأحداث بشكل موضوعي، وأن يحاول الكاتب بقدر الإمكان أن يبتعد عن السرد الذي 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 في الماضي، ولمدة زمنية كبيرة كما هو الحال في رواية (قدر الغرف المقبضة)، حيث تمتد المساحة الزمنية حوالى أربعين عاماً في الماضي، وفي هذه الحالة سيعتمد الكاتب على التذكر بالرغم من أنه يسرد حقائق، ويكتب مغامرته الشخصية، ولذا فإن المغامرة في السيرة الذاتية والمذكرات تجعل الرواية مبطنة بنسيج الحقيقة، وتمهد طريقاً ودوداً بين الكاتب والقارئ، حيث إن الكاتب أصبح يملك القدرة على أن يكشف عن شخصية حقيقية، لها سلوكها وعاداتها وانحرافاتهما وفشلها. فتكون السيرة الذاتية أكثر قبولاً من غيرها من الروايات الفنية التي تعتمد على التخيل، وحينما يريد الكاتب أن يسرد عن نفسه، فلا شك أنه سوف يسرد واقعاً ماضياً، وبالتالي سيكون كالمؤرخ الذي يكتب تاريخ أمة، ولكن الكاتب يهتم هنا بشخصية واحدة وهي شخصيته التي تتضح في (أنا)، وسوف يتناول الشخصيات التي أثرت في هذه (الأنا) وكذا الأحداث والأماكن وبقية المتغيرات. إلا أن الكاتب قد يخفى كثيراً من الحقائق وخاصة في 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 في حياته. وهذا الإغفال والإخفاء لبعض الحقائق كثيراً ما يفقد السيرة الذاتية حميميتها مع القارئ، ويظهر الكاتب بشكل المتعصب لنفسه. إن الكاتب في رواية السيرة الذاتية يورد حقائق، ليمزج بين الحقيقة والتخيل، مما يجعل

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

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

١ - بداية (أيام الإنسان السبعة) :

(طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب فهي تأتي في وقت ... إلخ) الرواية، ص ٦ .

٢ - بداية (قدر الغرف المقبضة) :

(ما تزال كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن: هذه الدار ريحها ثقيل) الرواية، ص ٣ .

٣ - بداية (محاولة للخروج) :

(أنا ... أحمل صيف القاهرة على رأسي، في عيني، في قلبي، وأدب في الشوارع بلا كلال ...) الرواية، ص ٥ .

فالروايات الثلاثة تتناول حياة الكاتب، وتمسك كل رواية بطرف من حياته، ورؤية خاصة بالمواقف التي 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 الواقعي الذي يمكننا من ربط حياته في الروايات بحياته في الواقع، وسيتضح ذلك عند تناول الرؤية السردية في روايات قاسم.

وقد قدم جابر عصفور تقسيماً لكتابات السيرة الذاتية، حيث قسمها إلى (نمطين رئيسيين: هما السيرة الذاتية الأدبية والسيرة الذاتية التاريخية)^(٣٢). ووضح أنه يقصد إلى النوعين في السيرة الذاتية من خلال الشكل أو طريقة التقديم فالنمط الأول: هو نمط رواية السيرة الذاتية التي تقدم الحقائق في خطاب فني يشتمل على الحقيقة والتخييل والرؤية المتأمله. بينما يقدم النمط الثاني: الحقيقة باحثاً في قانون السببية والتعليل لما حدث لتكون أقرب للتاريخ منها إلى الفن.

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

المقدمات التي جاءت في حياته، لم تصل إلى النتيجة المتأمله التي رسمها طويلاً لحياته. وإما سيكون زمن التحدي لهذا الواقع من منطلق (لن يحدث أكثر مما حدث) إلا أن هذين الزمنين سيضاف لهما زمن ثالث في حالة كاتب كعبد الحكيم قاسم، وهو زمن الاكتشاف (اكتشاف النفس)، كما في روايته (أيام الإنسان السبعة)، (محاولة للخروج). بينما ستأتي 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 في السيرة الذاتية، وقد قسم مارتن هذه المتغيرات إلى قسمين (فقد تتغير قيمة الأحداث التي ينظر إليها استرجاعياً، وقد تكون النفس التي تصف الأحداث قد تبدلت منذ تجربة الأحداث لأول مرة)^(٣٣). وهذا التغيير الذي يحدث في نفسية الكاتب عند استرجاع الأحداث، لا شك أنه سوف يؤثر في وجهة نظره، التي اختلفت أثناء وقوع الحدث وأثناء تذكره، وفي ظني لا يمكن قياس درجة الاختلاف. فوقع الحدث وأثره في النفس من أعوام يمكن تذكره، ولكن رسم هذا الوقوع أثناء التذكر في رواية سيرة ذاتية، سيجعل الأمر مختلفاً عن لحظة وقوعه، حيث اختلاف التجارب والخبرات، واختلاف المفاهيم والأفكار في الزمنين، ناهيك عن الاختلاف الكبير في 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 (الماضي). (وحين ينتهي كاتب السيرة الذاتية من الكتابة يكون قد تكوّن وأصبح مفهوماً وفق مقاييسه الخاصة، وسواء أكان الدافع تبرئة النفس، أم شرح تجربة تحول روحي، أم معرفة النفس (اكتشاف ماهية المرء) فإن النتائج يدبغى أن يكون ممكن الفهم بوصفه سرداً ويمكن أن نستخلص أن (الأنا) المكونة بهذه الطريقة تخييل، ولكننا يجب أن نسلم بأنها توجد بوصفها حقيقة)^(٣٤).

إن وجهة النظر حينما تنصدي لرواية السيرة الذاتية فلن يمكنها إغفال أن الكاتب يشترك في الفعل، إما بالمشاركة أو التأثير. ويأتي دور الكاتب في 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 فيهم يفكرون؟ وكيف يتصرفون؟ دون إرغام أو قسر. وهذا ما بدأ به هنري جيمس وأتمه بعده بيرسي لوبوك، حينما رأى أن القصة هي التي تحكي نفسها بنفسها دون تدخل الكاتب، وبناء عليه قسم الأحداث في الرواية إلى قسمين: هما: السرد، حيث يجد القارئ نفسه أمام سارد عليم بكل الأحداث والشخصيات، والعرض حيث لا يتدخل السارد/ الراوي في الأحداث فيترك القصة لتحكي نفسها دون تدخل، مما يجعل القارئ متهمكاً انهماكاً مباشراً داخل القصة، حيث لا يوجد ستار بينه وبين الأحداث، هذا الستار يقيمه السارد/ الراوي حينما يتدخل في حركة الأحداث، ولذلك فضل لوبوك أن يأتي السرد من خلال ضمير الغائب، ليتمكن المتلقي من الدخول والمشاركة في الأحداث. وتحليل لوبوك لوجهة النظر يعتبر مطوراً لاتجاه هنري جيمس النقدي، إلا أنه ركز على عناصر رئيسية، فقد ركز على السارد/ الراوي (بصفته القائم بفعل السرد)، وركز على القارئ/ المتلقي (بصفته المسرود له أو المروي له)، وعلى النص السردى (بصفته المروي أو المسرود) وصاحب العلاقة الأساسية بين الطرفين (الراوي والمروي له) (٣٥).

وقد ناقش والاس مارتن (وجهة النظر في النقاد الأمريكي والإنجليز)، ورأى أن النقاد الانجليز والأمريكيين قد انصب اهتمامهم على الطرق التي يستطيع الروائي من خلالها أن يتغلب على محدوديات السرد، وأشار إلى أن هنري جيمس قد اهتم إلى أفضل الوسائل، بحيث يأتي السرد على لسان من لا يشترك فيه وأسماء (السارد المؤلفي)، وهذا السارد لا يتدخل في القصة بالتعليق، ولا يعطي فرصة للقارئ لمعرفة أن هناك كاتباً هو الذي يوجد هذه الحقائق التخيلية. وقد ميز مارتن - شأن بيرسي لوبوك - بين التقديم الدرامي (المشهد) وبين السرد (الخلاصة)، وفضل التقديم المشهدى على السردى، باعتبار

أن الأول ينفي وجود السارد والثاني يذكر دوماً بحضور السارد، وهذه نظرة (باربولد) و(بيرسى لوبوك)، ويؤيدها مارتن بقبول المقترح الذي تقدمه (شتانزيل) بالتمييز بين نوعين من السرد:

أ - السرد التصويري.

ب - السرد عن طريق المؤلف.

ومقترح شتانزيل من وجهة نظر مارتن يحل المشكلة، حينما يستخدم المؤلف صيغة الحاضر في الحوار لتحل محل صيغة الماضي في السرد (الخلاصة) باعتبار أن الحوار (مشهد) والسرد (خلاصة)^(٣٦). ولا يخرج اقتراحها عن الحلول التي قدمها لوبوك في صيغة الرواية، فكلاهما تحدث عن (العرض - المشهد) و(السرد - الخلاصة)، ولكنها أرادت ألا يخرج مفهوم السرد عن النص السردى، وبالتالي فهي التزمت بتسمية خاصة بالسرديات. وقد كان من الأجدى التعرض لوجهة النظر في 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، وبالتالي فمن الضرورى تجنب ذلك. حيث إن تأثيرهما فى الأدب الأوروبى 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 النظر عند 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 -

فريدمان - بوث)، كما ناقش آراء كل من جان بويون وتودوروف. وقد لخص وجهة النظر عدد هؤلاء النقاد جميعاً حينما قال: (وبما أن الحصر مسلم به، فإن التراضى يقوم دون صعوبة كبيرة على ترميز ثلاثى الأطراف، يوافق أولها ما يسميه 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 لويوك أو ذات «الحقل المقيد» حسب بلن، والتي يسميها بويون «رؤية مع»؛ وفى الطرف الثالث، سارد > شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) - وهذا هو السرد «الموضوعى» أو «السلوكى»، والذي 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 - وجهة نظر) ليتبنى مصطلحاً جديداً هو مصطلح (التبشير)، وهذا المصطلح يقترب من مصطلح بروكس وارين (بؤرة السرد). وقد قسم جنيت التبشير إلى تقسيم ثلاثى أيضاً:

أ - التبشير الصفر. ب - التبشير الداخلى. ج - التبشير الخارجى.

والتبشير الصفري يتضح في الخطاب الكلاسيكي ويسميه جنيت (الحكاية غير المبارة). أما التبشير الداخلي فقد يكون ثابتاً، وقد يكون متغيراً وقد يأتي متعدياً، بينما يأتي التبشير الخارجي في الحكاية التي لا يسمح فيها البطل بمعرفة أفكاره وعواطفه. ويوضح أن (عبارة التبشير لا تنصب دائماً على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدد، يمكن أن يكون قصيراً جداً. ثم إن التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائماً بالوضوح الذي قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة وحدة. فيمكن تبشيراً خارجياً على شخصية أن يتحدد أحياناً بأنه تبشير داخلي على شخصية أخرى)^(٣٨) وما يهمنا في وجهة نظر جنيت أن التبشير يأتي دائماً من قبل السارد، حتى لو جاء البطل بواسطة (ضمير التكلم)، حيث إن السارد يعلم أكثر من البطل في جميع الحالات. ولذلك فإن انتقال وجهة النظر من شخص إلى آخر، لا تعنى في الرواية - عند جنيت - تعدد وجهات النظر في النص السردى؛ بل إنها تعنى تبدلات في التبشير على حد قوله، ويشير إلى أن هذه التبدلات للتبشير تحلل على أنها (خرق مؤقت للشفرة) التي تجعل السياق السردى محكوماً في صيغة أو مقام معين. وهذا الخرق لا يخل بانتظام السياق، بل إنه يحدد مناطق التقصان، التي رأى السارد أن يخفيها عن البطل أو القارئ، وكذا مناطق الزيادة التي سمح السارد فيها للقارئ أن يأخذ أكثر مما ينبغي^(٣٩).

وتحليل جنيت لوجهة النظر التي اختصرها في مصطلح (التبشير)، وبيانه أن تعدد التبشير لا يعنى تعدد وجهات النظر، ولكنه تبديل لوجهات النظر أو تبدلات في التبشير على حد قوله. هذا التحليل ميز بين مقامين كان الاختلاط بينهما مستمراً، هذان المقامان هما: مقام السرد ومقام التبشير، حيث يعنى الأول منطقة التحكم في السياق السردى سواء كان ذلك بضمير المتكلم أو الغائب، بينما يعنى الثانى بوجهة نظر السارد، أو انتقال وجهة النظر من شخص لآخر، أو تأخر التبشير إلى منطقة أخرى في السرد، ليبدى وجهة النظر في شخص أو حادثة (ماضية).

وقد يتطابق المقامان في مستوى سردي واحد، خاصة حينما يكون السرد (ذاتياً) وضمير (المتكلم) وعلى شكل (مونولوج داخلي)، ففي هذه الحالة تكشف لنا الشخصية عن موقعها ووجهة نظرها في الأحداث والأشخاص، ليتبين:- (من يرى؟)، (من يتكلم؟)، وبخاصة حينما يكون السارد هو البطل. فقد يلجأ الكاتب إلى دمج وجهتي 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 يأتي بأقوال البطل أو الشخصية المبارة واضحة، فيقول: هذا قال عبد العزيز:..... فالظرف هنا أشار إلى درجة الصغر في الحكاية، وقال عبد العزيز: إشارة إلى انتقال وجهة النظر من السارد إلى البطل/ الشخصية. وقد تدمج وجهتي النظر ويترك الكاتب التمييز بينهما للقارئ، حيث يستطيع القارئ أن يعرف (من يتكلم الآن)، (ومن الذى تكلم قبل؟). وسيكون ذلك واضحاً عند تناول الرؤية في روايات قاسم، حيث لا يشير الكاتب إلى وجهة نظر السارد أو البطل، ولكنه كثيراً ما يجعل الرؤيتين مندمجتين، ويدع التمييز بينهما للقارئ مما يشي بأن الكاتب كان يخطط لعمله السردى تخطيطاً جيداً، ويهتم بتصميمه وتشكيله على مستوى فنى وفكرى متميز.

(٣)

وإذا كانت وجهة النظر الأمريكية والانجليزية مهمة لفضل سبق، فإن وجهة النظر عند جنيت ستصبح غاية في الأهمية، لما فيها من تجديد، وما وصلت إليه من نتائج. ولم تشأ الدراسة الإطالة في تناول وجهة النظر عند جيرار جنيت*. وعندما اهتمت الدراسة بآرائه في تحليل الخطاب السردى كمجموعة من العناصر المتعاقبة 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 تفصيلي، وأن هذه التفصيلات قد نقلت إلى النقد العربى بتفسيرات متعددة، سوف تجعل من تفصيل الدراسة لها تكراراً. فقد جاءت وجهة نظر جنيت في كتابه (خطاب الحكاية)، والكتاب مترجم وموثق في المراجع، وتناولها سعيد يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائى)، وحמיד لحمدانى في كتابه (بنية النص السردى)، وجاءت عند شعيب حليفى في دراسة مكونات السرد الفانتاستيكي وغيرهم كثيرون.

كافياً، حيث إن النص انتج في جماعة وإن كان بشكل فردي وذاتي، وهو موجه إلى جماعة. فلم يكن في الإمكان الاستغناء عن التلاحم بين النص الأدبي وبيئته المادية والاجتماعية، وتتمثل وجهة النظر هذه عند العلامة لوسيان جولدمان الذي (وضع لنفسه نظرية خاصة هي «البنوية التكوينية أو التوليدية، ليتلافى أخطاء «الانغلاق على تحليل شكل البنية وأنساقها، من ناحية البنيويين الشكليين، أو النظر الجمالي المحض للنصوص الأدبية. فكان التلاحم بين البنية والمادية الجدلية والجمال والواقع في النظر إلى النص الأدبي ليكون «البنوية التكوينية أو التوليدية»^(١٠).

وكما رأى الجيار أن جولدمان لم يبدأ نظريته النقدية من فراغ، ولكنه وجد أن المناهج والنظريات النقدية الخاصة بالرواية، خرجت كلها من النص، وانصبت في معظمها - مرة أخرى - في النص، وأهملت جانبين أساسيين هما مرحلة خروج النص من البيئة الاجتماعية، ومرحلة عودته إلى هذه البيئة أو غيرها، ليشكل إضافة جديدة إلى الفكر الاجتماعي. ولذا فإن جولدمان يتأثر بجميع النظريات الشكلية والبنوية السابقة لنظريته والمقترنة معها، ويضعها في حسابه ويهتم بها. وقد انتج مجموعة من المصطلحات التي راعت التحليل الفني للعمل الأدبي في 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 تفسر أدوات تشكيل النص ومكونات موقف المبدع في الوقت نفسه، وبذلك تتساق العناصر المكونة للنص أو للنصوص في تراتبها التاريخي مع خصائص الرؤية)^(١١). ولأننا إزاء مصطلح «رؤية العالم»، حيث يستغنى به جولدمان عن معظم مصطلحات الشكليين والبنويين أمثال (السارد العليم أو السارد، الشخصية، أو حصر المجال، أو بؤرة السرد أو حتى التبئير)، حيث انتقل جولدمان بالنص من كونه إنتاجاً فردياً، ليصبح هذا النص نتاج فعل جماعي، وإن قامت الجماعة بقرشيع من يكتبه

وهو الكاتب، وواضح أن جولدمان قد أحيا المؤلف مرة أخرى بعد موته، ليصبح أساسياً في منظومة النص، ولكن عودته ليست عودة فردية بل إنه المعبر عن المجموع، وهذا المجموع يتكون من المؤلف والمتلقى في نفس الوقت، ولذا فإن المتلقى وطبقته الاجتماعية ونشاطه السلوكي وأيديولوجيته الفكرية ستكون هي الموضوع.

فكما أن للجماعة تطورها في الواقع الاجتماعي، فإن النص ستتطور أبنيته في السياق الجمالي، ولكن تصبح وجهة النظر مشوشة المفهوم ومتعددة المترادفات، بل ستتحدد وجهة النظر هنا في مصطلح (رؤية العالم) والذي يفسره مدحت الجيار بأنه (وجهة نظر الكاتب التي شرطها أن تكون منسجمة ومتلاحمة، وواحدة حول مجمل الواقع المحيط بالكاتب والمتلقى والنص على السواء)^(٤٢). إذن فقد أصبحنا أمام بديوية جديدة تختلف عن البديوية الشكلية، حيث تركز الشكلية على عناصر النص السردى، والروابط التي 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 الاجتماعي الذي نشأت فيه.

بينما تجمع البديوية التوليدية بين هذه الأنساق البنائية وبين موقفها التاريخي والاجتماعي، من منطلق وجود العلاقات الجدلية بين الإنسان وتاريخه وواقعه، وهذه العلاقة الجدلية هي التي ستفرض منهجاً مناسباً لطبيعة المجتمع يمكن دراسة الأدب من خلاله. ولذا فإن البديوية التوليدية/ التكوينية تنظر للعمل الأدبي على أساس أنه بنية أدبية اجتماعية في نفس الوقت، وأن (بنية العمل الأدبي - 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 الاجتماعي، 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 في هذا العالم)^(٤٣)، وهذه البنية الاجتماعية لا يستطيع الفرد أن ينتجها، بل أنتجتها

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 لها)^(٤٤).

إن جولدمان ينظر للعمل الأدبي بصفته المعبر عن (رؤية العالم)، ويقتصر دور الكاتب في بحثه عن الشكل المناسب الذي يستطيع من خلاله تقديم هذا العالم، وتتضح عبقرية المبدع حينما نستطيع أن نفهم العمل الأدبي في ذاته دون الرجوع إلى سيرة الكاتب أو أفكاره التي يعرضها لفهم بها أو تساعدنا على فهم عمله، مما يجعل الناقد مضطراً للخروج عن العمل إلى الظروف والملابسات الخارجية المتصلة بهذا العمل، والتي من خلالها نستطيع فهم العمل. ولذا فإن الواقع الاجتماعي بصخبه وكثافته يمكن العثور عليه في الأعمال الفنية الأقرب إلى الاكتمال، حيث تفاعل الكاتب مع مجتمعه، ووضوح وجهة نظره تجاه هذا المجتمع وتوجهاته تكشف عن وجود (تفاعل صميمي بين الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر، ومن ثم فإن كل عمل أدبي هام، وكل تيار فلسفي، أو فني تكون له أهميته ويمارس تأثيراً على سلوك أعضاء الفئة الاجتماعية، وبالعكس فإن طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية في فترة معينة، تحدد جزءاً كبيراً من اتجاه الحياة الثقافية والفنية)^(٤٥)، وبالتالي يمكن تمييز الأعمال الأدبية الأكثر أهمية من خلال الروابط التي تربطها بالواقع من خلال دائرة التأثير فيه والتأثر به، حيث إن الكاتب سيكون معبراً عن حركة الجماعة (الواقع)، هذه الحركة التي لا تنتج من فراغ بل إنها تنتج من الوعي الجماعي، رغبة في حل مشكلات الواقع الحاضر. فالتقاط الكاتب لمكونات هذه الحركة، وكيفية إضافتها إلى وعيه بالتشكيل الجمالي المناسب، لا بد وأن ينتج عملاً أدبياً أكثر تميزاً، ومرتبطاً بوعي الجماعة وحركتها ومعبراً عن (رؤية الكاتب للعالم) من خلال عدسته التشكيلية، التي كونت عالماً فنياً من (فكر الجماعة) وقدراته التقنية).

وقد حدد جولدمان الوعي (على أنه: «مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل»)^(٤٦)، حيث إن وعي الكاتب بعمله يأتي من خلال المحددات النظرية أولاً، بمعنى أنه يحدد مجموعة الأنماط التي يريد أن يتعامل معها نظرياً، ويحدد الطريقة التي تتلائم مع هذه الأنماط الواقعية، لتشكل بنية العمل الفني المتأثر بالواقع، والذي يؤثر بعد ذلك فيه. وبعبارة أشد اختصاراً: أن العمل الأدبي يخرج من وعي الجماعة عبر وعي الفرد ليعود إلى وعي الجماعة مرة أخرى.

وفي حديثه عن الوعي القائم والوعي الممكن، افترض أن (في كل واقعة وعي، وجود ذات عارفة وموضوعاً للمعرفة، هذا تطرح إحدى العضلات الاستمولوجية الأكثر تعقيداً والتي يكتفى الآن بالإشارة إليها وهي المتعلقة بـ: طبيعة الذات العارفة التي ليست لا فرداً معزولاً ولا جماعة بدون زيادة، بل هي بنية جد متغيرة ينضوي تحتها في آن، الفرد والجماعة، أو عدد معين من الجماعات)^(٤٧)، وجولدمان لا يركز على الواقعة الاجتماعية وأثرها في الواقع إلا من منظور فهم هذه الواقعة، وكيفية تأثيرها. وبالتالي فإن دور الكاتب هنا هو البحث تحت جذور الواقعة، ومحاولة استنباتها في وعيه هو، من خلال فهمها، على أن الواقع الاجتماعي الكبير سوف ينسجم ويتلاحم مع الواقع الجمالي الصغير، في شكل علاقة تبادلية نسبية. فيمكن دراسة هذه العلاقة من خلال الترابط بين الوعي والتشكيل الفني الذي يفسر هذا الوعي، لتصبح (العلاقة القائمة بين الوعي وبين التشكيل الجمالي غير آلية، بل علاقة نسبية قد تطرد في نص أدبي، وقد تنحرف في علاقة أخرى بين النص ووعي صاحبه. ولكن رؤية العالم المتلاحمة الواعية تفضي بالوعي الممكن إلى حالة متميزة من الرؤية هي الرؤية الفنية أو الجمالية)^(٤٨).

ويشير مدحت الجيار إلى العلاقة بين رؤية العالم، كوجهة نظر خاصة بالكاتب، وبين الوعي ببعديه الفردي والجماعي من ناحية، وضرورة انتباه الكاتب للعلاقة بين الوعي القائم الذي يتشكل من قضايا الجماعة ونزوعها نحو التغيير للوصول إلى الوعي الآخر

(الممكن)، حيث إن الترابط بين الوعيين (القائم والممكن) ينقل خبرات ومعلومات عن الجماعة في كيفية حركتها وسلوكها نحو التغيير. وذلك باعتبار أن الوعي القائم يمثل حاضر الجماعة المزهود فيه، والمطلوب تغييره باعتباره المنطقة السفلى، وأن الوعي الممكن هو ما تصبو الجماعة إلى الوصول إليه باعتباره المنطقة الأعلى المراد الانتقال إليها، وقد قدم جولدمان مثلاً على ذلك بواقع الفلاحين الفرنسيين في الفترة من ١٨٤٨ وحتى ١٨٥١م، حيث إنهم ثاروا ونجحوا في الانقلاب ضد الدولة، لينتقلوا من الوعي القائم قبل الثورة إلى الوعي الممكن بعد الثورة.

ولاحظ أن انتقال الجماعة من الوعي الأول إلى الثاني، جاء نتيجة عوامل تاريخية واجتماعية معقدة، ولكن هذه الطبقة لم تتخل عن مكوناتها الأولية، وأنهم ظلوا فلاحين^(٤٩)، وهكذا فإن قيمة العمل الأدبي تتحدد من خلال توضيحه للحياة المعاصرة، في ثباتها وتحولها، ليصبح الناقد بين مستويين متعالفين كل منهما يشير إلى الآخر، المستوى الأول: هو مستوى الواقع بحركته نحو التغيير وعلاقاته التاريخية والاجتماعية، المستوى الثاني: هو العمل الأدبي، بصفته مستو معرفياً يمكننا من فهم هذه الحركة في المجتمع.

إن هذين المستويين بينهما علاقة، ولا يمكننا البحث عن نمط ثابت لشكل هذه العلاقة، فكل عمل أدبي يرتبط بالواقع بعلاقة معينة قد تكون هذه العلاقة دالة، وقد تكون غير ذلك، إلا أن البحث عن ثبات هذه العلاقة لتنظم بين الأعمال الأدبية والأفعال الاجتماعية، لن يفضي إلا بوجود أيديولوجية خاصة بكل عمل أدبي وعلاقته بالمجتمع، ويمكن تلخيص هذه العلاقة بأنها العلاقة بين العالم وأدوات التعبير عنه.

إن المنهج التوليدي - الذي نحن بصدد الآن - يطرح على الرواية مجموعة من الأسئلة، التي تدور حول العلاقات القائمة بين الاجتماعي والجمالي، وهذه الأسئلة تمثل الإجابات عنها تحليلاً تكوينياً للرواية. فتطرح البنيوية التكوينية سؤالاً عن بنية العمل الأدبي،

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 الروائي الذى اتبعه قاسم فى تشكيله لأعماله الروائية؟ وما العلاقة بين هذا التيار والواقع الاجتماعى؟ وما طبيعة تناظر المستويين فى النص الروائي (المستوى الجمالى الفنى، والمستوى الواقعى المدرك فى المجتمع؟).

هذه الأسئلة يمكن استنتاجها من النقاد المهتمين بالمنهج البنىوى التوليدى/ التكوينى، أمثال جاك لينهارت وجاك دربوا فى مقالتهما:
 ١ - من أجل استيعابا سوسولوجية محاولة لبناء استيعابا لوسيان جولدمان.
 ٢ - نحو نقد أدبى سوسولوجى^(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 بأرائه جميعها حتى فى أعماله، إلا على أساس أنها وجهة نظر فردية.
 ج - تحدد قيمة العمل الأدبى من خلال تفسيره لنفسه، وعدم إرغامه للقارئ 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.

ب - الرؤية السردية في روايات قاسم :

لا يمكن لدارس الرواية أن يتناول الخطاب في رواية ما دون التعرض لرؤية المؤلف، حيث إن هذه الرؤية هي التي تتحكم في كثير من التشكيل الجمالي، وفي نوعية الأحداث والأشخاص التي يتناولها المؤلف في عمله الأدبي. ولأن رؤية المؤلف هي وجهة نظره في الحياة ومواقفها وأحداثها المتعددة المختلفة وعبر التطور والثبات والتحول وغير ذلك. ولذا فقد تعرضت الدراسة - فيما سبق - للمراحل التي مرت بها الرؤية، واتضح أن الرؤية الكلاسيكية تختلف عن الرؤية الرومانسية، وكلاهما تختلفان عن الرؤية الواقعية، مما يرسخ الاعتقاد بأن الرؤية ليست ثابتة، وبالتالي فهي متغيرة عبر الأماكن والأزمنة، حيث إن هذه الرؤية تمثل موقف المؤلف من الواقع، إذ لا بد 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 التي تأتي مع اتساع الخبرة، وزيادة عمق الاحساس عند المؤلف. وستتناول الدراسة الرؤية في روايات قاسم الستة في ثلاث نقاط يمكن من خلالها الكشف عن الرؤية الكلية لهذه النصوص السردية.

والنقاط الثلاثة هي: ١ - وجهة النظر في الروايات. ٢ - التعبير. ٣ - رؤية العالم.

(١)

وجهة النظر في الروايات

إن وجهة النظر التي بدأ بها الناقد الأمريكي (هنري جيمس) - وأراد النقاد الأمريكيون والانجليز من بعده أن يطوروا هذا المصطلح - لا زال 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 في السرد لتلخيص الحكاية، يظهر صوت المؤلف بشكل مباشر مما يفسد في العمل الأدبي بسبب هذا التدخل المباشر للمؤلف. ويكاد يتفق نورمان فريدمان ويوث مع هنري جيمس في هذه الملاحظة إلا أنهما بحثا عن

مصطلحات جديدة أكثر تحديداً، فاستخدم فريدمان «بؤرة السرد»، واستخدم بوث «زاوية الرؤية». وهذه المصطلحات في مجموعها خرجت من عباءة وجهة النظر كمصطلح لا يمكن الاستغناء عنه؛ حيث إنهم جميعاً يبحثون في التقنية الفنية التي تمكن المؤلف من الدخول الخفي إلى روايته، فلا يراه القارئ 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 هي إلا تقنية تبحث عن الطريقة التي يمكن من خلالها استمرار إقامة الوهم في السرد، وذلك من خلال غرس الحدث في وعى شخصية ما، لتصبح وجهة النظر المقصودة هنا محملة داخل إطار وعى الشخصية، وخرجت من مسؤولية المؤلف فبؤرة السرد ما هي إلا رؤية الشخصية التي يحملها المؤلف غايته وأهدافه. وقريب من هذا المفهوم، ما رآه واين بوث، ولكنه وجد أن المؤلف يمكن أن يحملها للراوي لتؤثر في المروى له، لتصبح رؤية الراوي.

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 الراوي عند واين بوث (زاوية الرؤية).

تندمج هذه الرؤيات / الوجهات كلها في رؤية المؤلف كصاحب موقف، وتختلف في التقنية الجمالية المستخدمة كتشكيل الهدف منه إيجاد وسيلة تمكنه من عرض هذه الرؤيات / وجهات النظر؛ بحيث تؤثر في المروى له، وتحقيق الهدف من وجهة النظر أو الرؤية. ولذا فالسؤال المطروح على روايات عبد الحكيم قاسم هو: من يتكلم؟! المؤلف - الشخصية - الراوي. وقد يأخذ السؤال شكلاً آخر، من يحمل وجهة نظر المؤلف؟ المؤلف أم الشخصية أم الراوي.

والقراءة الأولى لروايات قاسم السعة، تجعل القارئ بين يدي كاتب له موقف في 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 جمالي يسبقه ويتلوه موقف اجتماعي 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. والقارئ للروايات سيجد أن هناك خيطاً عاماً ينتظم هذه الروايات، هذا الخيط العام هو «الريف المصري»، وليس الريف المصري بشكل عام ولكنه «ريف الوجه البحري، وعلى وجه التحديد فإنه «ريف محافظة الغربية».

(أ)

كان هذا الريف هو «بؤرة القص، عنده، وهذا الريف موجود في جميع رواياته، ولا يستثنى منهم واحدة، وفي الريف القاسمي (ريف الروايات) تتعدد الأحداث والأشخاص والأماكن والمقاصد.

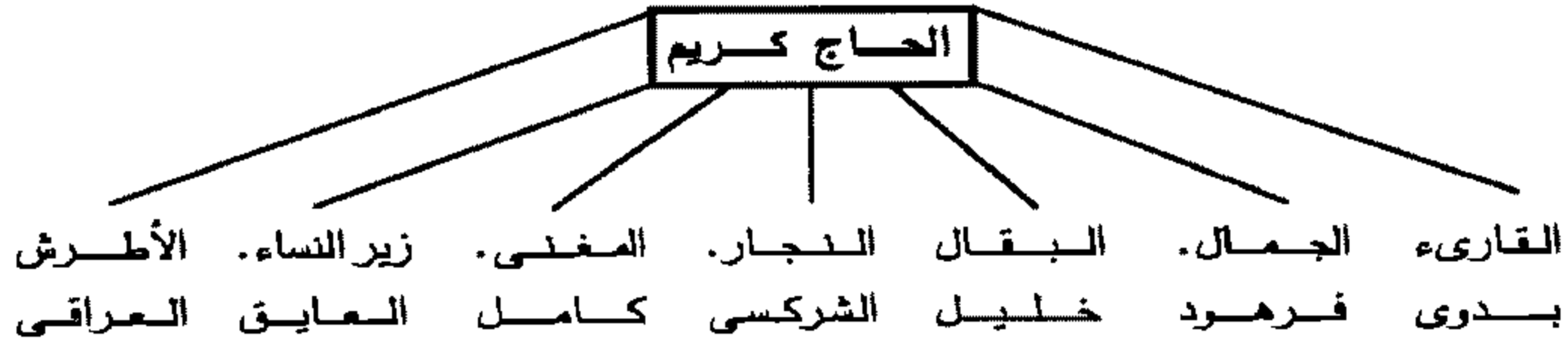
* * *

فراف «أيام الإنسان السبعة»، ريف جماعة الدراويش، الذين يعملون ببأس في النهار، ويلتفون ليلاً حول بردة البوصيري ودلائل الخيرات في الدوار، وهم منذ أزمان على ذلك. أحلامهم السفر كل عام لحضور مولد سيدى أحمد البدوى، وتبلغ نشوتهم ذروتها في الليلة الكبيرة للمولد، ثم يعودون منتظرين العام القادم. وفي هذا المجتمع الخاص للرواية، لن تحتاج القرية إلى سلطة حكومية، فلا دور للعمدة ولا المأمور.. ولن يدخل القرية طبيب إلا في زمن وباء الكوليرا، ولن تحتاج إلى علماء فحكايات الأولياء والصالحين السابقين تغنيهم. إنه مجتمع طيب.. طيب، قائده الحاج كريم، صاحب الدوار، وقد ورثه

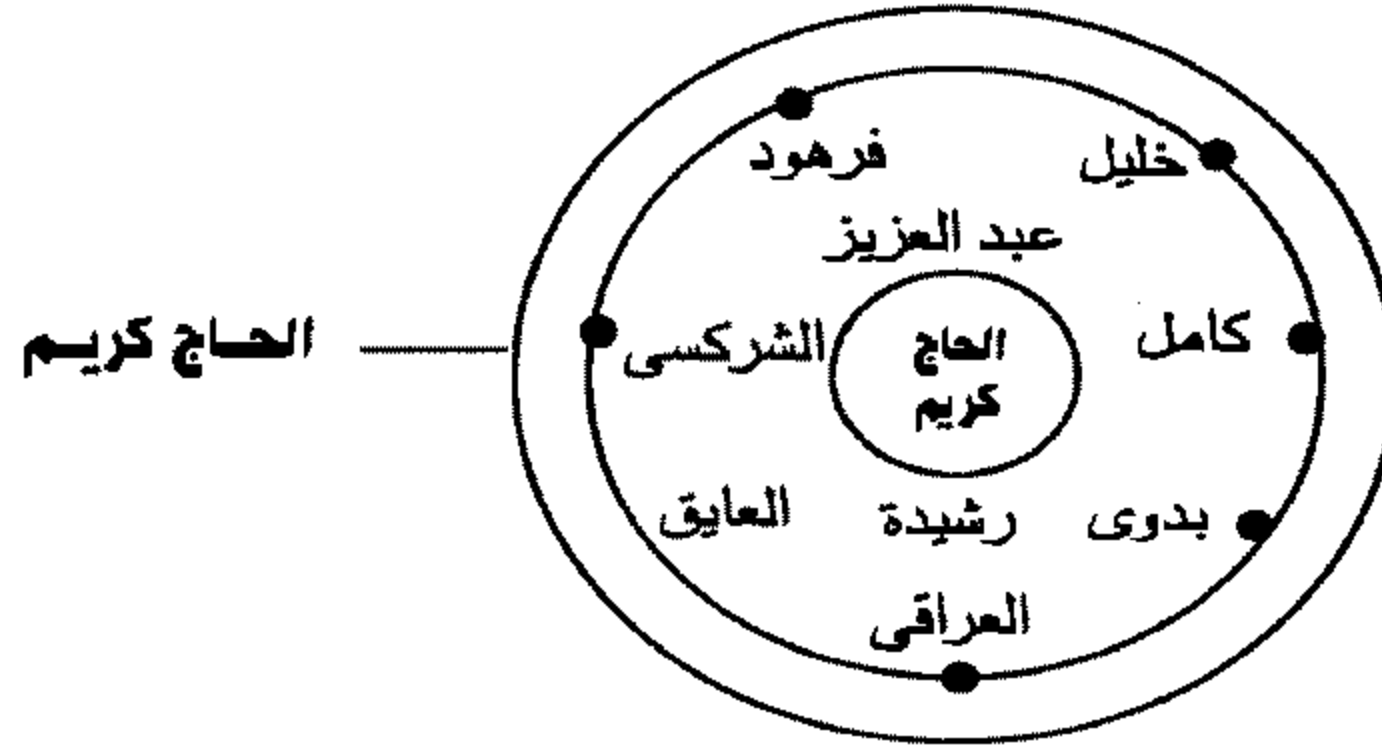
الفصل الثاني

عن أبيه الحاج محمد، والحاج كريم رجل مكين فلا يستطيع رجل في القرية أن يجلس مكانه، وبالتالي فلن يحل أحد في 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 الذي يحمل الصحاحير كل عام من القرية إلى بيت الخدمة في طنطا، وعبد العزيز يركب فوقها مادام طفلاً.
 - علي خليل البقال، الدقيق المحاذر، آخر من يحضر المجلس، لأنه يتأني في الصلاة، قليل الكلام، مبتسم في هدوء.
 - محمد كامل، صاحب الصوت الجميل، والذي يتلو دلائل الخيرات والبردة وقائد الذاكرين في الليالي.
 - أحمد بدوي، قارئ الكتب، الذي أحب ولم يتزوج بمن يحب، وتزوج فاطمة التي أوصت حبيبته بها.
 - العراقي الأطرش، لا يسمع ولا يتكلم، ولكنه يرى، وكلماته تثير الضحك.
 - سليم الشركسي، نجار، إذا سخط تكلم، وإذا رضى ضحك.
 - محمد العايق، زير النساء، وزوج اللصة روايح، وعشيق الجازية، والمتخصص في إصلاح البواجير والكليات.
- إنها قرية الحاج كريم. فبناؤها الفرقى يتكون من الحاج كريم، وبقية الشخصيات هي البناء التحتي. فالثقافة والعلم، وحسن الصفات، والقوة، والمال كل ذلك في يد الحاج كريم. أما بقية الشخصيات فهم لا يملكون إلا تنفيذ أوامره.



يمثل الحاج كريم قمة الهرم، ويمثل أصحابه قاعدة الهرم على اختلاف أدوارهم ومهنتهم. ودرجة اقترابهم من الحاج كريم واحدة، فالمسافة بين كل واحد منهم وبين الحاج كريم واحدة.



الحاج كريم كبيرهم، ومحور ارتكازهم، والمسيطر عليهم، وكلهم عنده في 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، فكل شخص دوره الذي يؤديه في المجتمع.

أما المجتمع النسائي في هذا الريف، فإنه الآخر يقاس بدرجة القرب والبعد من الحاج كريم، وبدرجة أخرى عند ابنه عبد العزيز. فرشيدة محبوبة أبيها، وهي ليست اختاً 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 تلجب.

أما القضايا والمشكلات فالكاتب لا يبحث عن مشكلة، ولا يحاول أن يطرح قضية أو يقدم حلولاً لها. ولكنه دائم البحث في الأعماق، إنه يكشف عن البراكين المشتعلة تحت

الثلوج، يغوص تحت التربة منقباً تحت الجذور. ولذا فإنه لا يحتاج لافتعال حادث، ولا يجتهد لاضرام النار في واقعة، بل إنه يترك القضايا تطرح نفسها، ويترك الشخصيات تستقبل واقعها، وتكون صاحبة القرار في رد الفعل.

وتجىء الأحداث في 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 يوحي بأن الضمير (هو) في السرد، نفس الضمير (هو) عند عبد العزيز، وكلا الضميرين هما (أنا) المؤلف، ويتضح ذلك في 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 في صلابه هذه اليد الغريبة..)، الرواية، ص ٢٠.

ب - (سوف تنفخ ثم تعلق في السقف ويقف الحاج كريم أمامها يسلمها ويقطعها.. إنه يعرف الأشياء جميعاً، شملول في كل حرفة ذلك الأب الكبير..)، الرواية، ص ٣٨.

ج - (وحينما يغلق وراء انصرافه باب الدوار الكبير تصبح الردهة موحشة يثوب الحاج كريم إلى الدار في يده المصباح والعصا وخلفه عبد العزيز.. الليل هدأة مخيفة تسلم إلى النهار، نهار الجهمين الصائحين، لو كانت سهرة المساء شيئاً لا ينهى!؟)، الرواية، ص ٤٥.

د - (لبس قفطاناه الشاهي وتحزم عليه بشال كبير مزركش ثم ارتدى جلبابه الكشميري الكبير، تناول العمامة.. حبكها على جبهته ونظر إلى نفسه في المرآة وهو يسوى طوق جلبابه على صدره ببسطة كفه، مهيب مزمووم الشفتين، كل ما فيه أنيق ليس فيه عيبة.. «توضاً أبوزيد وصلى الله ركعتين وأخذ عدته وحسامه خوذته ولثامه.. إلخ)، الرواية ص ٨٥.

يترك المؤلف الفرصة للقارئ ليفرق بين صوت السارد وصوت الشخصية/ عبد العزيز، وحينما نعرف كلام عبد العزيز في الفقرات السابقة سيتبقى كلام السارد.

كلام عبد العزيز:

- أ - (هل ترى تكمن إرادة الله في صلابة هذه اليد الغريبة...؟).
- ب - (شملول في كل حرفة ذلك الأب الكبير).
- ج - (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 هذا الكلام فهو كلام السارد، ويمكن ملاحظة أن الصوتين (السارد - عبد العزيز)، مندمجان لدرجة الاختلاط والتمييز بينهما في كثير من الأحوال يصبح أمراً عسيراً

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 (ج) 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 في معظمها (سرد ذاتي)، ويتضح ذلك من خلال روايات: (أيام الإنسان السبعة)، (قدر الغرف المقبضة) و(محاولة للخروج)، على وجه الخصوص.

فوجهة النظر في الروايتين (الأولى والثانية) تأتي من خلال (وجهة نظر السارد، ووجهة نظر عبد العزيز)، فالضمير (هو) السارد مندمج مع الضمير (هو) عبد العزيز، والضميران يمثلان (وجهة نظر) المؤلف التي يمكن أن تتمثل في الضمير (أنا). بينما وجهة النظر في الرواية الثالثة (محاولة للخروج) فجاءت من خلال (وجهة نظر حكيم) وضمير المتكلم أنا.

م	الرواية	وجهة النظر	الضمير
١	أيام الإنسان السبعة .	المؤلف = البطل + السارد	أنا = هو + هو
٢	قدر الغرف المقبضة .	المؤلف = البطل + السارد	أنا = هو + هو
٣	محاولة للخروج .	المؤلف = البطل / السارد	أنا = أنا .

(ريورة القص) فى الروايات الثلاثة هو (ريف مصر)، وهو ريف فقير متراكل، 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، واردة 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 الرجال ستشد، وأرض الحاج كريم ستنقص، فسوف يبيع جزءاً 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

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. ذكر عبد العزيز فى صغره حيث إن أباه ريفى، وأمّه مدنية، وأباه يؤمن بالأولياء، وأمّه تؤمن بالعمل والتعلم، حتى أصبحت مرجعاً لأهل القرية، وهى بنت المدينة وأبنة الموظف.

وتتجمع النساء للخبيز، والسارد يستدعى هؤلاء النساء فى شكل متقابل، فزيتب بنت المأنون ضامرة لا تبصر إلا بعين واحدة فلن تجد من يتزوجها، بينما صباح بنت الخبازة ممثلة فرعها، وتتورد وجناتها، وامرأة أحمد بدوى الطيبة التى تساعد زوجها على المعاش، وتخجل إذا تكلمت مع زوجها، تستدعى رايح اللصة، والحاجة شوق الطويلة المرحبة بالحاج كريم وتستدعى أم عبد العزيز القصيرة المكينة المعارضة للحاج كريم. ولا يبدأ الخبيز إلا حينما 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 تسال 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 لأُمومة شوق، وروح سميرة وجسد صباح. ويستقل عبد العزيز فى غرفة على السطوح بملاسه 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

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 عراقياً 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 يسرون 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 يسرون (بالجلايب) والطواقى فى جماعات غير منتظمة مذهولين، بينما أبناء المدينة فى حركة نشطة دائبة . ونساء المدينة (تخان) من أكل (القول أبو زيت)، بينما نساء القرية قابعات فى قيعان الدور (كالبقر) . ولذا فإن العلاقة بين

العالمين، تأتي 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 المركب في بيت الخدمة تبدأ العلاقة بين المجتمعين، فأطفال المدينة يحبون طعام القرويين، وأبناء القرية يحتاجون (البواجير والجاز) من جيرانهم المدنيين. ولهذه العلاقة جذور في فكر كل شخصية ريفية، فيتذكر العايق امرأة مدنية استهزأت بأهل القرية لأكلهم (السريس)، ولكن هذا الغوص في 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 الذي يسير وحيداً في شوارع طنطا.

وتأتي الليلة الكبيرة، تلك ليلة الانفصال التام بين عبد العزيز والمجتمع الريفي، وتبدأ الليلة بالازدحام الشديد، والتبنيه على العايق بالاهتمام بالكلويات وملء الدلاء بالماء واهتمام النساء وخاصة رشيدة بإعداد الطعام، وكل الأمور يشرف عليها الحاج كريم بنفسه وما يحدث في الليلة الكبيرة كثير، فالمشردون والذاكرون وأصحاب الألعاب والمقامرون والسيرك والراقصة والباعة والمشترون، وتنتهي 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 (ال دراويش) وبداية عالم آخر.

فبدأ الدراويش يمرضون ويتساقطون واحداً واحداً، فاصفر علي خليل كالموتى، وذل العايق ككلب، وبدأت دموع محمد كامل في النزول ونام عبد العزيز في غرفة (العيال) بجوار سميرة. إن انفصال عبد العزيز عن المجتمع الريفي (مجتمع الدراويش) كان انفصلاً في الحاضر فقط، ولكن آثار الماضي لا زالت مؤثرة عليه. فالحيوانات هي التي ترى (ملك الموت عزرائيل)، ولذا فالكلاب تنبح باستمرار، وزيارة الحاج كريم لابنة خالته

(حبيبة)، تذكر عبد العزيز بالعلاقة الماضية بين والده وحبيبة. إلا أن هذه العلاقة في 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 الآن.

ويعود الرجال إلى القرية مرة أخرى، فتنزج سميرة من شاب فلاح، ويذهب عبد العزيز إلى الجامعة بالإسكندرية، حتى يأتى 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 ولا بهائم. وأغلق الدوار وفتحت (القهوة)، واجتمع الناس فى المقهى، ولم يعد من ترديد حكايات الصالحين والأولياء جدوى، ولكن جاءت نشرات الأخبار والأغاني، ليعلن أن عالماً جديداً حل 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 شاردًا، فالحارة تضيق وتنفرج وتنفرع وتتقارب حتى تصل إلى أبواب غائرة مؤدية إلى جوف الدار. وكل الأشخاص فى الرواية مقهورون، فالسلطة للمكان على الأشخاص، ولذا فإن الرواية تعبر عن قهر المكان. 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)، فتشارك معها فى النقطة السابقة، إلا أنها تركز هنا على جانب آخر، وهو المكان بصفته البطل

الفاعل والمؤثر في جميع الأحداث والأشخاص. فجميع الأشخاص في الرواية يقعون تحت قهر المكان:

- فعبء العزيز يتذكر دوماً كلمات أبيه: (هذه الدار ريحها ثقيل)، الرواية، ص ٣.
- ووالد عبد العزيز يرى أن: (الناس هي الناس على كل حال... لكنها العتبات!...)، الرواية، ص ١٥.
- والنساء في بيت والد عبد العزيز في عراقك دائم، وأصواتهن حقودة مغلولة، فالدار تكبس على أنفاسهن بالصهد والكثمة، الرواية، ص ١٩.
- والناس في المسجد يلوط الكبار بالصغار، (إن التدين والفسق يختلطان هنا بطريقة محيرة)، الرواية ص ٢١.

ويمكن القول أن الشخصيات جميعها جاءت كشخصيات تكميلية لشخصية واحدة ووحيدة هي شخصية عبد العزيز، مما يؤكد أن بطولة الرواية للمكان وعبد العزيز. فجميع الشخصيات متصلة بشخصية عبد العزيز، وعبد العزيز لا يرى في نفوس الشخصيات سوى أثر المكان. وقد جاءت الأحداث لتعبر عن ذلك. والأحداث في 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 التي أشارت إليها هذه الكلمات؛ فيتذكر دارهم في القرية مذ كان طفلاً، فالدار تفتح جهة الشرق وهوؤها ثقيل وبابها دائماً مردود، وأمه وأخواته وزوجة أبيه وزوجة أخيه دائخات من الحر والزممة، 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 في ذاكرة الماضي كعادته، فيتذكر الدار القديمة ويتذكر عمته وهي تبيض 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 ص ٥. الأب

ينام القيلولة في الدار، وإذا مشى يمشى شاردًا، وهذه الدار قريبة من الدوار الذي بناه الجد للضيوف والاحتفالات والعزاء، وهناك علاقة بين الدوار والبيوت الريفية، وبين تلاوة القرآن، والأحداث كلها حدثت في الدور، فستائر الشبائبك تنزع، وصور الحائط تختفي، والمصاطب تفرش بالحصر، وفي الجدار طاقة للأكواب في صيدية نحاسية، والكانون والفرن والزريبة. إن الرواية (رؤية لعبد العزيز) خلال الأماكن (البيوت والغرف)، وكل هذه البيوت والغرف تتسم بالجلافة، وتغرس في نفسه الكآبة، وتلك الكآبة مستمرة منذ الطفولة وحتى الآن، ويمكن تصور الأحداث عبر المراحل الحياتية لعبد العزيز بهذا الشكل.

أ - طفولة في القرية، والبيوت هي المؤثر في نفس عبد العزيز.

ب - صبا في ميت غمر.

ج - المرحلة الثانوية في طنطا.

د - المرحلة الجامعية في الإسكندرية وتجاوز سنة الخامسة والعشرين.

هـ - وظيفة في القاهرة.

و - السجن أربع سنوات في سجون مصر المختلفة (القاهرة - الوادي الجديد - الإسكندرية - أسيوط - بورسعيد - سجن مصر).

ز - العودة إلى القرية ثم القاهرة.

ح - الغربة في برلين وزيارة لندن.

والريف موجود في هذه المراحل جميعها، حيث إن (السارد/عبد العزيز) يصف الريف بصفته يعيش فيه، ويصف المدينة من عدسة الريف الذي يعيش في المدينة، حتى وهو في أوروبا، فإنه يرى برلين ولندن بعين الريف المصري.

(جـ)

أما ريف (محاولة للخروج) فقد جاء على لسان حكيم ومن خلال ضمير المتكلم (أنا)، وهو مختلف في الصوت السردى عن الروائيتين السابقتين، (أيام الإنسان السبعة)،

(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
يتجاوز أسبوعين 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 والزيت. فحكيم المتكلم فى الرواية له عالمة الريفى والمصرى الخاص،
والزيت السويسرية لها عالمة الأوربى والسويسرى الخاص. أما باقى الشخصيات: ايقلين
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

الفتيات السويسريات، وهن لا يحفلن بذلك كثيراً، وتتطور العلاقة في ذهن حكيم لتصل إلى ضرورة ممارسة الجنس، ولكنهن يعرضن اعراضاً جاداً. إن الاختلاف في النظرة، والصدام بين العالمين يرجع إلى عدم التفاهم بين المجتمعين. ولا يحدث هذا التفاهم في القاهرة (المدينة)، ولا من خلال المعلومات التي قد تبادلها العالمان، ولكن حينما تسافر إلزبت مع حكيم إلى القرية، وتعرف ماضى هذا الرجل، تبدأ في إلقاء نفسها في أحضانه، ولكنها لفترة قليلة، ثم تعود مسافرة مرة أخرى. وتبدأ الأحداث في القاهرة ثم الآثار الفرعونية ثم القرية ثم القاهرة مرة أخرى، فالسفر بلا عودة.

(د)

وقد حظى المكان كمؤثر في الروايات السابقة جميعها، باهتمام المؤلف على أساس أن الرواية ليست أقوالاً فقط، بل هي أعمال تحدث في مكان، وهذا المكان لا بد أن تكون له خصائصه المتجاوبة مع الشخصيات والأحداث. فهناك ارتباط وثيق بين وصف المكان وعنصر الإيهام بالإقناع، فحينما أراد المؤلف أن يقنع المتلقى بمصادقية 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 في اللامكان، حتى لو كانت هذه الشخصيات شخصيات قولية روائية. وحينما تتراتب الأحداث وتتعدد الأشخاص فسوف تختلف الأماكن، ليصبح لكل مكان دلالة في موضوع الرواية، ولتختلف الدلالات حسب اختلاف الروايات.

وقد اعتبرت الدراسات الحديثة المكان معادلاً موضوعياً للفضاء الروائي، بحيث يمكن أن يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكى عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافى (L`espace Géographique) فالروائي مثلاً - في نظر البعض - يقدم حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة الانطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن، فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف

الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة^(٥٢)، فالمكان أو الفضاء الجغرافي ليس صمناً، أو جمادات تضرب الشخصيات في أرجائها دونما تأثير من أي من الجانبين. ولكن هذا الفضاء يحمل دلالات فكرية وثقافية لما يسود في زمن الأحداث وفكر الشخصيات، ولذا لا يمكن دراسة الفضاء الروائي بمعزل عن مضمون الخطاب، حيث يشكل الفضاء عنصراً متداخلاً وعضوياً في النسيج الروائي، بحيث لا ينظر له كإطار للأحداث فقط، بل لابد له أن يتضح كعمق وسطح بشكل متبادل في النص الروائي، لأنه يمتلك تعالقات متعددة مع الأشخاص وحركتهم، ومع الأحداث وتسلسلها، ومع الأزمنة واتجاهاتها في الرواية.

ولذا فإن وجهة النظر في المكان ستتخذ صفة خاصة، باعتبار أن المكان في الرواية رغم تعدده، فإنه يبرز وجهة نظر المؤلف باعتبارها الوحيدة (التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجماً في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (Les actants) الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي، إن الفضاء هنا يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي/الكاتب في إدارة الحوار، وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال^(٥٣). وقد ارتكزت روايات قاسم على المكان بوصفه مؤثراً أساسياً وعنصراً فاعلاً، ومركزاً تتصل به جميع الخيوط في النسيج الروائي. فلن تخلص صفحة من رواياته من اشتغالها على المكان، فرواية (أيام الإنسان السبعة)، على سبيل التمثيل جاء فيها (الأريكة - مكانه - شرفة - الدوار)، الرواية، ص ٧ - (الأرض المتشقة - الدور - الغبار - الشوارع - الغرف)، ص ٨.

ورواية (قدر الغرف المقبضة) يتحملها المكان من بدايتها لختامها فمثلاً: (هذه الدار ريحها ثقيل) - دراهم في القرية - كان بابها الكبير يفتح ناحية الشرق، على الشارع الذي يدور بالناحية، وهو شارع نشط بالعابرين الغرباء، وعليه فإن الباب إذا فتح فض ستر الدار، لذلك بقي في غالب الأمر مغلقاً ليحبس خلفه في الباحة الصغيرة هواءً ثقيلاً - الظلال

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 تأتي من الغرب أو من الجهة البحرية الغربية)، الرواية ص ٣. وكذا الرواية في معظمها.

وهكذا جميع روايات قاسم فمثلاً رواية (محاولة للخروج)، وإن كان المكان فيها أقل من سابقتها فمثلاً: (الشوارع - السكك - الفياقي - جدار - أطلال - شرفات - المقاهي - الكراسي - غرف - البيوت - الحطيان - السلام - عالية - متربة - أبواب - الباب)، الرواية، ص ٥. وهي أول صفحة في الرواية، والمكان مسرح الأحداث في رواية (محاولة للخروج)، وهو المتأثر بالأشخاص والأحداث في رواية (أيام الإنسان السبعة)، ولكنه البطل والمؤثر في الأحداث والأشخاص في رواية (قدر الغرف المقبضة).

ففي رواية محاولة للخروج يقوم حكيم والزيت وباقي الشخصيات بالحركة في المكان، حيث لا يفرض المكان سلطته على الشخصيات، ولم يأت ذلك بشكل اعتباطي من الكاتب، بل بشكل مقصود. فحكيم يتحرك في القاهرة بروح الريفى المتحرر، وكذا الزيت تأتي القاهرة بروح السائحة الشغوفة بالآثار المصرية، وتذهب للقرية بدعوة من حكيم، كان يمكن رفضها، وتزور الأماكن التي تطلبها هي. وبالتالي فإن سلطة المكان قد أخذها المؤلف ليعطيها للشخصيات، فالشخصيات تقوم متى تريد، وتنام متى تريد، وتحب وتكره متى تريد، واتجاهاتها وحركتها في المكان بحرية كاملة.

وهذه الحركة مرتبطة بفكر الشخصيات، فحكيم كاتب رواية مثقف، والزيت معلمة أوربية مثقفة، فهما يملكان من الثقافة ما يمكنهما من الحرية، وإن شئنا قلنا التحرر من أى سلطة حتى سلطة المكان، ولذا فإن التأثير بالطبقة ونظامها أكثر تأثيراً في سلوك الشخصيات. إلا أن التقابل بين الأماكن يظل مسيطرأ على الرواية عبر فصولها المختلفة، ويمكن استجلاء ذلك من خلال وجهة نظر حكيم في الأماكن. فحينما تخرج الفتيات السويسريات من الفندق، ويركبن السيارة، طائرات خفاف يرتدين قبعات، محملات بالحقائب والكاميرات، ووجوهن شقراء نظيفات. يتذكر حكيم مسكنه، (تذكرت

صف الغرف على السطوح، وتلك الباحة المبلطة الممتدة - تحت هذه الشمس - أمام صف الأبواب الجرياء، غرفتي 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، ليعطى 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 يفرق فى السكون تحت هذا الوهج المسلط... إلخ) الرواية، ص ٨.

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 عبر الرواية 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

- المستراح)، الرواية، ص ١٢. وأحلام الناس تتمحور حول دار لابن ينزوح، أو بنت تنزوح شاباً عنده دار وبهيمة. والمكان هو الذى يشتمل على الأشخاص والأحداث (الدار تموج بالخلق حمام وفراخ ويط ومعيذ وبشر)، الرواية، ص ١٤.

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 ذراعه 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 صرعه واحدة من هذه الغرف وقد سقط بلا أمل فى النهوض) الرواية، ص ١٤٩. فجميع النتائج جاءت متأثرة بالأمكان، وبالتالي 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 تغييراً فى وجهة النظر (المؤلف/السارد/عبد العزيز) 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

(المقهى)، وثقافة السامر وحكايات الأولياء والصالحين، تتغير بثقافة الراديو والنشرات والأغاني وبالتالي فإن التبدل والتحول قد لحق المكان فى الرواية. والمكان يؤثر فى سلوك الشخصيات كما هو الحال حينما يدير الفانوس ويعود الناس من صلاة العشاء، ويجتمعون فى الدوار مع الحاج كريم أما تأثير المكان بالأحداث، فحينما تكون الليلة الكبيرة فى طلطا، 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 يوحي 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 يلقي 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 يجيء 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.

ولم تتمكن الدراسة من رصد حاجز بين الشخصيات والسارد أو بين السارد وعبد العزيز في روايتين له هما: (قدر الغرف المقبضة)، (أيام الإنسان السبعة). بينما جاء السرد في رواية (محاولة للخروج) من خلال سرد الشخص الأول/ أنا / حكيم، باعتبار أن (حكيماً) هو الشخصية الرئيسية في الرواية. وقد اعتمد السارد في الروايات السابقة (هو - أنا) على الحوار بدلاً من التلخيص، كما أنه كان يعمد إلى الأفعال المضارعة، وسوف تتضح النقطتان بجلاء عند دراسة لغة الخطاب في الفصل الثالث. إلا أن استخدام الحوار وأفعال المضارعة، جعل استخدام المؤلف محايداً وموضوعياً، وبدا المؤلف وكأنه لم يتدخل في الأحداث أو السرد مما جعل خطابه مقنعاً بدرجة كبيرة، لسيطرته على جميع عناصر الخطاب السردى (الروائي) بشكل مبتكر في عصره.

عند التوقف السابق على وجهة النظر في روايات قاسم، تم الاستشهاد بثلاث روايات هي:

أ - أيام الإنسان السبعة. ب - قدر الغرف المقبضة. ج - 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 يركز على هذا الجو الحقيقي، ويدمج بينه وبين التخيل، منتجاً تقنية خاصة به في تناوله الروائي، جعل له أسلوباً خاصاً مميزاً بين الروائيين في فترة الستينيات. هذه التقنية اعتمدت على الاستخدامات الفنية للاستدعاء والتذكر، والاتجاه من الماضي إلى الحاضر والعكس، وترتيب التزامن في الخطاب، وإبراز التقابلات بين الأشخاص والأحداث وبين الأماكن. واتضح ذلك في رواية (أيام الإنسان السبعة) حيث يوجد عالمان متناقضان (عالم الدراويش القديم، والعالم الجديد)، واتجاهان مختلفان (اتجاه المدينة واتجاه القرية) وفكران متصارعان (فكر الحاج كريم وفكر زوجته أم عبد العزيز) وهكذا.

ووجدنا الاستدعاء والتذكر والحركة بين الماضي والحاضر، بشكل دائري في رواية (قدر الغرف المقبضة)، فيستدعي المؤلف الزمن الماضي، ويقارن بينه وبين الحاضر، ويعود مرة أخرى للماضي حتى يصل للحاضر في عود محمود. وأبرز المؤلف في رواية

(محاولة للخروج) المفارقة بين عالمين مختلفين تمام الاختلاف هما (عالم الغرب متمثلاً في الزيت، وعالم الشرق متمثلاً في حكيم).

فقد وضحت الروايات الثلاثة وجهة نظر قاسم في الواقع الروائي والواقع الاجتماعي، وفي التكنيك الروائي الذي ارتضاه لرسم هذا الواقع، مما جعل تناوله للرواية من التقنيات الطريفة للرواية في فترة الستينيات.

وإذا كانت الروايات السابقة، قد جاء بها قاسم ليحكي بها عن نفسه، ويمكن أن يأتي تناولها من منظور الرواية الذاتية، فقد جاءت كبلاغ بين وجهة نظره في مصدرى السرد (الواقع والتخييل). وتجيء الروايات الثلاثة التالية:

أ - طرف من خبر الأخرة. ب - الأخت لأب. ج - المهدي.

ليحكي فيها المؤلف عن الآخرين، دون أن يكون طرفاً في الحكى من قريب، كما هو الحال في الروايات الثلاثة الأولى (أيام - قدر - محاولة)؛ حيث يعرف السارد كل شيء عن أشخاصه وأحداثه وأماكنه، ويعرف الزمن في الماضي والمستقبل. بينما يختلف السارد في الروايات الثلاثة التالية (طرف - الأخت - المهدي)، وهو ما يستدعي التوقف معهم في التبشير.

٢ - التبشير في روايات قاسم :

وليس هناك ما يبرر الفصل بين (وجهة النظر) بصفته مصطلحاً كبيراً، وبين (التبشير) بصفته مصطلحاً مخصصاً للفن الروائي. ولكن الأمر - هنا - هو ضرورة توظيف كل مصطلح منهما في مكانه الخاص به، حيث إن وجهة النظر تعبر عن اتجاه النقاد الأمريكي والانجليزى، وجاءت خاصة بوجهة نظر المؤلف، لتجيب عن السؤال (من يكتب؟). وإن كانت قد تطورت بعد ذلك، إلا أن المصطلح بمعناه التاريخي لا زال مسيطراً على اتجاهات النقاد، رغم التحفظات التي جاءت ضده، ولكن هذا أمر بديهي في النقد.

أما (التبشير) فقد اختاره جيرار جنيت ليجيب عن سؤالين أساسيين هما: (من يتكلم؟.. من يرى؟)، ولذا فقد اعتمد هذا المصطلح الجنيتي على مفهومين رئيسيين هما: (المبشر/ الملاحظ - والمبأر/ الملاحظ)، وبذلك أصبحت (البؤرة) هي موضوع الاهتمام عند جنيت. وبالتالي فإن المؤلف في روايات السرد الذاتى سيكون هو (المبشر/المبأر) باعتباره سيكون ملاحظاً وملاحظاً من قبل نفسه، إلا أن هذا سيجعله يلاحظ المجتمع وإن كان بشكل غير أساسى، حيث ستكون ذاته (الملاحظة/ المبارة) هي (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 في ملاحظة الإنسان نفسه، فإن (التبشير) سيكون أقرب في 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 التبشير هما:

- ١ - التبشير الداخلى.
- ٢ - التبشير 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 التبشير 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

جميعها من خلال السارد والبطل، اللذان يعلمان الأحداث والشخصيات في جميع مراحل السرد المختلفة. ولذا فإن السارد يكشف عن ماضى الشخصية، لا بصفته ملاحظاً لها، بل مشاركاً معها في 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 التي لا زالت رطبة بالوضوء، ورغم الظلام يرى عبد العزيز التماعة الشوق في 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 في 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 (يبتدر) عبد العزيز، وعبد العزيز (يبتدر) 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 (المبتدر) بالاشتراك مع شخصية السارد، وشخصية عبد العزيز هى (المبأر) من قبل السارد.

وتشارك رواية (قدر الغرف المقبضة) مع رواية (أيام الإنسان السبعة) فى التقنية الفنية. فكلتا الروايتين تقدمان السرد على لسان (السارد وعبد العزيز)، وكلتاهام تبتدران شخصية عبد العزيز، وكلتاها تنقسم إلى سبعة فصول. فرواية (أيام الإنسان السبعة) تتكون من الفصول التالية:

الفصل الثاني

- 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 في كليهما (تبئير داخلي)، حيث يشترك عبد العزيز في الأحداث، ويقوم بتبئير ذاته وتبئير الآخرين في الرواية الأولى (أيام الإنسان السبعة)، ويبتدئ ذاته والأماكن والأحداث في الرواية الثانية (قدر الغرف المقبضة)، ويمكن أن نوضح التبئير في روايات قاسم بشكل عام في الجدول التالي:

م	الرواية	نوع التبئير	المبسر	المبأر
١	أيام الإنسان السبعة	داخلي	السارد - عبد العزيز	عبد العزيز - الأحداث.
٢	قدر الغرف المقبضة	داخلي	السارد - عبد العزيز	عبد العزيز - الأماكن.
٣	محاولة للخروج	داخلي	السارد - حكيم	حكيم - الزيت.
٤	طرف من خبر الآخرة	خارجي	السارد	الحفيد - الميت.
٥	الأخت لأب	خارجي	السارد	شوكت.
٦	المهدى	خارجي	السارد	عوض الله

فالسارد في جميع روايات قاسم هو الذات السردية التي تقدم الموضوع السردى، وقد تشترك ذات التبئير مع هذا السارد للكشف عن موضوع التبئير. ففي روايتي (قدر - أيام) تشترك ذات التبئير (المبسر) مع ذات السرد (السارد) في تشكيل المسرودات (موضوع

(السرد)، وتحديد المبارات (موضوع التبشير). ولذا فإن الروايات الثلاثة الأولى (أيام - قدر - محاولة) تمثل التبشير الداخلي، حيث يصبح القارئ أمام منظور سردي يدرك من الخارج بواسطة السارد، ويشترك مع الإدراك الداخلي (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. يمضي آيماً. يتفكر

أيمكن أن يخلق هذا الجيل أدباً شامخاً بهذا العجز الذي يثقل الظهور؟. ترى أى لون من المعجزة هذا؟. ليس الفقر هو المشكلة. إنه لون من العجز يشمل الماضي والحاضر والمستقبل يحولهم إلى لحظة عذاب واحدة ثقيلة الوطء حتى يستحيل الإفلات من قبضها على العقل والقلب والروح.

وذاث 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. وفي زيارة لعبد العزيز عند بعض أصحابه تعرف على سيدة كانت سكرتيرة صلاح فى عمله، وكانت فى وداعه على الطائرة. حكى 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، ص ١٢٢، ص ١٢٣.

يشتمل هذا المقتطف على الشخصيات : (السارد - عبد العزيز - صلاح - سكرتيرة صلاح - أم صلاح) ويشتمل على الأحداث الآتية: (انتهاء العمل - مرور بالمقهى - مقابلة الأصدقاء - مونولوج داخلي (التفكير) - حضور صلاح - سفره إلى أمريكا - مقابلة السكرتيرة - أقوال السكرتيرة - بكاء أم صلاح). ويشتمل على الأماكن الآتية: (المقهى - أمريكا - درجات السلم - الطائرة - الأرض).

وفى المقتطف السابق يمكن ملاحظة أن السارد (مبثر) 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 عبد 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 (المبثر)، إلا أن إشارة يمكن الكشف بها عن أن عبد العزيز أصبح (الذات المبثرة)، لم ترد فى المقتطف، ولكن يمكن ملاحظة دخول عبد العزيز بدلاً من (ذات السرد) من خلال (يمضى آيباً. يتفكر). حيث إن شخصية عبد العزيز/ المبارة من السارد، أصبحت (مبثرة) لشخصيات جديدة، وأحداث أخرى. ويمكن معرفة أن شخصية عبد العزيز هي ذات السرد وذات التبثير 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 الوطاء 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 المبثرة فى المقتطف، فالسارد (مبثر)، والمبأر (عبد العزيز)، وعبد العزيز (المبثر) - والمبأر (جيل الستينيات)، و(السارد/ عبد العزيز) مبثران لشخصية صلاح، وعبد العزيز (المبثر) لشخصية سكرتيرة صلاح، وحادثة سقوط صلاح على سلم الطائرة (مبارة) من السكرتيرة (المبثرة). فقد اشتمل المقتطف على المبثرين (السارد -

عبد العزيز - سكرتيرة صلاح) . واشتمل على المبارين (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 في (امتلاً قلب عبد العزيز بتوقع مشنوم، 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 يأتي المشهد ولكن على لسان سكرتيرة صلاح، بل إن السكرتيرة تقوم بالتلخيص داخل (المشهد)، (وأمة تهتف)، فلم تأت بأقوال الأم.

إن السارد وعبد العزيز يقومان بالتبشير في الروايتين، وهما صاحبان الانجاز في الخطاب في الروايتين، فالسرد يتطابق مع التبشير في مواقع سردية متعددة في الروايتين (قدر - أيام)، ويمكن استنتاج ذلك من المقتطف السابق، ولا ينفصل السرد عن التبشير إلا حينما نستطيع الفصل بين خطاب الشخصيات داخل الصيغ المشهدية المعروضة في الخطاب السردى، حيث يأتي خطاب الشخصية محدداً داخل صيغة (العرض)، وبطريق غير مباشر، ولن نستطيع حتى في هذه الحالة أن نهمل دور السارد، الذى يقوم بتنظيم الأدوار، والتمهيد لها داخل الخطاب المعروض، ولكن السارد سيصبح هنا خارج الحكى، ويمكن توضيح ذلك في رواية (أيام الإنسان السبعة): (- شوف احنا ياعم محمد ياكامل بنسافر فى القطر قاعدين مريعين رجلىنا..

ويتأثر محمد كامل حتى ليكاد يبكى ..

- احنا ضعاف ياعم الحاج كريم ..

ثم ينكس رأسه ويواصل بصوته المشروخ حاكياً عن

- راجل نواحي المحلة الكبيرة .. يقوم الصبح يقول لمراته ..

الفصل الثاني

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 يمصصون الشفاه دهشين يحوقلون ويبتهلون، ويصفق الحاج كريم باطن قدمه المجورية مغمض العينين قائلاً:-

- طاروا على متن حرفى «الكاف، والنون».

دول أهل الخطوة يا عم الشيخ محمد يا كامل)، الرواية، ص ٨٩. 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، وبالتالي فإن العلاقة بين السارد وعبد العزيز علاقة داخلية، فالسارد قد قام بتبشير عبد العزيز كما قام بتبشير 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 (التبشير 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، والمبشر (السارد/ حكيم) والمبأر (حكيم/ الزيث). وتشترك رواية (محاولة للخروج) مع الروايتين السابقتين فى التقنيات الآتية:

١ - تتكون كل رواية من سبعة فصول.

- ٢ - التبشير داخلي في كل رواية.
- ٣ - المبرر شخصية رئيسة في الروايات.
- ٤ - المبرر (موضوع التبشير) شخصية رئيسة وأحداث وأماكن في الروايات.
- ٥ - الريف والمدينة (بؤرة القص) في الروايات.

وحينما تشترك رواية (محاولة للخروج) مع الروايتين السابقتين (أيام - قدر) في التقنيات السابقة، فإنها تمتلك من الخصوصيات ما يجعلها تختلف عنهما، وهو ما يجئ الآن. أما فصول (محاولة للخروج) فيمكن عنوانها بأهم أحداثها على الشكل التالي:

الفصل الأول: حضور الفريق السويسري وتعرف حكيم على إزيت ومرافقتها في زيارتها لسقارة وممفيس.

الفصل الثاني: حضور حكيم حفلة (ايقلين)، والسير مع إزيت في شوارع القاهرة.

الفصل الثالث: زيارة خان الخليلي وسيدنا الحسين.

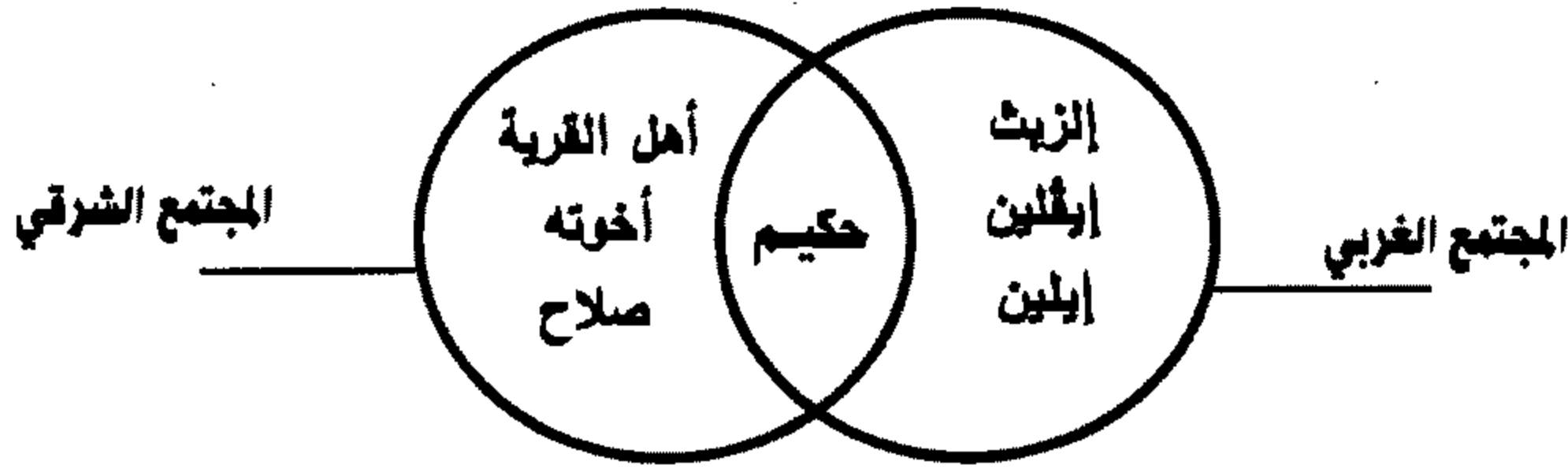
الفصل الرابع: زيارة حدائق القناطر.

الفصل الخامس: دعوة حكيم إزيت للعشاء في أحد مطاعم القاهرة.

الفصل السادس: زيارة حكيم وإزيت لقرية حكيم وهو الفصل الأكبر، والذي تتفرع عنه الفصول الأخرى.

الفصل السابع: عودة حكيم وإزيت إلى القاهرة والوداع.

وكل فصل في الرواية يتحدث عن يوم من الأيام السياحية للفريق السويسري، ماعدا الفصل الخامس الذي يتحدث عن ليلة قام فيها حكيم بدعوة إزيت للعشاء في أحد مطاعم القاهرة. ويأتى (التبشير الداخلي) في الرواية من كون حكيم هو (ذات السرد) و(موضوع السرد)، وكذلك هو ذات التبشير (المبرر) وهو موضوع التبشير (المبرر) وتجيئ الأماكن والأشخاص والأحداث كلها متعلقة بشخصية البطل/ السارد حكيم.



يقوم حكيم بالربط بين المجتمعين ولذا لا يندمج المجتمعان (الغربي والشرقي) إلا في الفصل السادس (بؤرة القص)، حيث تتعرف إلزيت على القرية، وتتعرف على ماضي حكيم ولكنها لن تعود من القرية إلا بالصورة التي التقطتها صديقتها (إيلين)، وتجيئ (إلزيت) رمزاً لنظرة الغرب إلى الشرق، ويجيئ (حكيم) كمفسر لما يحدث في الشرق، إلا أن هذا المفسر لا يمتلك إلا البعد الريفى في تفسيره، فهو في القاهرة يفسر من منطلق الريفى الذى يعيش في المدينة وفي القرية، يفسر من منطلق الفلاح السارد، ولذا فإن حكيماً يأتي في الفصل الأول على النحو التالى: حكيم/ السارد/ المبرر - والمبار (القاهرة - إلزيت - الرحلة السياحية)

ويقوم حكيم بوظيفة السارد في تنظيم المشهد، والتمهيد للسرد، وكأنه يشرك سارداً خارجياً للقيام بالسرد الموضوعى، ويمكن ملاحظة ذلك في مواضع متعددة مثل: (- احنا فين .. ورايحين فين؟ ... - ممفيس.

أبطأت العربة حتى وقفت بجوار ممفيس، نزلت الفتيات جميعاً، مضت بينهن، عادية تماماً، لا تتميز بشيء خاص، خطوط ظهرها مستقيمة مثل صبي نحيل، ما الذى يشدنى إليها؟)، الرواية، ص ١٣. يمكن التمييز هنا بين صوتين، صوت السارد، صوت حكيم، ولا يقول حكيم في 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 أو الحوار في الرواية، وتضخيم

الحروف هو تركيز من المؤلف عليها، والتنبيه إلى أن هذه الكلمات المضخمة تحمل مقاصده، أو أهم مقاصده.

إن (تعبير حكيم لذاته) يأتي داخل هذه الكلمات المضخمة، كذلك نظرته للآخرين، وأثر نظرة الآخرين إليه. ويتضح ضمير المتكلم (أنا)، و(تاء الفاعل) المضمومة الدالة على التكلم، في هذه الفقرات التي كتبت بحروف أكبر. وقد يقدم المؤلف نوعاً جديداً من التبديل بين الضمائر المختلفة، لتقديم نوعاً من الالتفات في محاولة لإشراك القارئ في ضرورة فهم هذه الأحداث، ولذلك لا يقدم هذا التعدد الضمائري إلا في الفصل الأخير، فيقول: (ذهب إلى الفندق، أمشي في الزحام وحيداً). (١).

ياليت إيقاع الحوادث يكون أقل تلاحقاً، هذه المدينة الصخابة لماذا هي هوجاء ملهوجة؟ ثقيلة وسخة الأنفاس؟ (٢).

سأمشي، لن أركب، الوقت متسع، وأريد أن أنشر دائرة حولي أعيش فيها ساعة لوحدي.. (٣).

أحدث أحياناً ورم في القلب، يتمدد فيزحم الصدر..؟ (٤).

أوجد عقار أو سحر، أو احتشاد هائل وصرخة جماعية.. (٥).

نجلس كلنا في رحب شاسع (٦).

ويحكى كل واحد منا حكايته بأقل الألفاظ ذوقاً..؟ (٧).

حينئذ.. أقول لكم إنها في الصباح مسافرة.. ولا أزيد.. أصمت.. (٨).

يحوطنني انصاتكم.. تحملني نبالة العيون.. تربت على وحشتي (٩).

لكن المدينة جيوش جرارة، متزاحمة تفر من قدر خفي متسلط.. (١٠)، الرواية ص ١٤٥.

فيمكن ملاحظة ضمير التكلم في (١)، (٣)، (٨) - وضمير الغائب في (٢)، (٤)، (٥)،

(١٠) - وضمير المتكلمين في رقم (٦)، (٧) - وضمير المخاطب في (٨). وهذا التعدد

في الضمائر، جعل السارد الداخلي / حكيم يعمق علاقته بشخصيات الرواية / المباشرة، ويفتح جسراً بين السارد والمتلقى.

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 في الحاضر والماضي. ولذا حينما يريد أن يثير شخصية (الزيت)، فإنه يتركها تقدم ماضيها بنفسها، ولا يقدم السارد في (الزيت) إلا الوصف الخارجي، حتى تقول هي عن نفسها: (إنني قروية.. أبي مزارع)، الرواية ص ١١، (لكنني الآن مدرسة في قرية صغيرة - لي شقة صغيرة غرفتان - أحياناً أصاب بالملل - أنزل، أجلس قليلاً مع صاحبة البيت.. أحياناً آخذ عربتي إلى قرية صغيرة مجاورة.. عند صديقة لي.. أسمع كونشرتو البيانو (الامبراطور)، الرواية ص ٣٨، 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 (الزيت ٠ إيلين - إيغلين) علاقة حاضرة، وهي عكس العلاقة مع (صلاح - أخو حكيم - أهله)، فهو يكشف عن ماضي صلاح منذ خمسة عشر عاماً، ويكشف عن ماضي القرية منذ ستمائة عام. ولذا فإن شخصيات وأحداث المجتمع الريفي، يثيرها السارد بنفسه، حيث إن علاقته بهذا المجتمع علاقة قديمة وسابقة لحاضر الخطاب وممتدة فيها.

(ب)

أما التبشير الخارجي: حيث السارد ليس شخصية في الخطاب، ويرجع التبشير إلى ذات التبشير (خارجية - داخلية)، والتي تقوم بإدراك موضوعها (المبار) من خلال السرد والعرض في الخطاب الروائي، دون تدخل السارد في 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. ويوضح التبشير الخارجي في روايات قاسم الثلاثة: ١ - طرف من خبر الآخرة. ٢ - الأخت لأب. ٣ - المهدي.

حيث إن السارد يقدم الأحداث والشخصيات دون تدخل منه بشكل مباشر في هذه الأحداث، كما تنتفي علاقته بالشخصيات والأحداث، حيث إنه يرى من الخارج ولا

يشارك في القصة . ولكن سيتضح في الروايات السابقة أن السارد يقدم سرده من خلال صوتين (خارجي - داخلي)، بحيث يصبح الصوت الخارجى مؤطراً للأحداث والأشخاص والأماكن (الفضاء الروائي)، ويصبح الصوت الداخلى للسارد مؤشراً يشير إلى أثر الأحداث والأشخاص والأماكن في نفسية السارد، ليبين لنا هذا الأثر منظور السارد المميز له في الخطاب، فيكون هذا الأثر شكل العلاقة بين السارد والقصة التي يقدمها من خلال (ضمير الغائب).

وباستخدام (ضمير الغائب) يصبح الخطاب السردى موضعاً المسافة بين السارد والقصة، كما يوضح هذا الضمير موقع السارد في السرد، ليصبح هناك خطابان هما (الخطاب المسرود - الخطاب المعروض)، فيميز الخطاب المسرود صوت السارد، بينما يميز الخطاب المعروض خطاب الأشخاص.

(١)

وحيثما تصبح رواية (طرف من خبر الآخرة) موضوعاً للتبئير، فسوف نجد أنفسنا أمام رواية فريدة، حيث يمكن ملاحظة أن المبتدئ خارجي ولكنه يقوم بالتبئير بشكل داخلي، فهو مبتدئ ملاحظ للأحداث والأشخاص ومفكر فيهما، ومتأثر بهما في ذات الوقت. (تبدأ الرحلة من الباحة، وتمضى في الحارة، على إيقاع كلمات العذاب في مواويل الصبر، ومشاهد الفجعة في حكايات المقدر والمكتوب، حتى إذا ما انتهت الرحلة إلى هذا الباب فهو غفل بين كل الأبواب الأخرى، فإذا ما تأمله الواحد قليلاً وجده مختلفاً في كل شيء. تكوين شديد الوطء على القلب يلجئ المتأمل إلى الصمت. ويكون أسى يوشك أن يدفع الدمع إلى المآقي. لكن الباب - بالرغم من ذلك - فيه طيبة وقرابة إلى الوجدان. لا يعرف الواحد من أى تفصيلة في ذلك التكوين الصارم تنبع تلك الطيبة وتنهمر. ربما من هذه المطرقة، التي هي على هيئة كف أنثوى رقيق جميل من الحديد، ممسك بكرة صغيرة تهوى على سندان ناتئ من جسم مصراع الباب. تشكيل أنيق وسط الجهامة والجلال)، الرواية ص ٤، ٥.

إن السارد في المقتطف السابق يقوم بوظيفة السرد والتفسير، ويمهد للأحداث، فإذا ما تتبعنا الأحداث نرى المطابقة بين رؤية السارد ورؤية الشخصية، فتتفصل الرويتان وتتدمجان، حتى لا يكاد الانفصال والاندماج يتضحان في معظم المواقع السردية على امتداد الرواية. وعلى الرغم من فردية (المبتر) إلا أننا يمكننا ملاحظة ازدواجية (المبار)، حيث يقوم (المبتر) بتبليغ شخصية (الحفيد)، ثم ينتقل إلى تبليغ شخصية (الميت)، ثم يعود لشخصية (الحفيد) مرة أخرى، إلا أن الشخصيتين (المبارتين) بينهما علائق التشابه، وداخل هذه العلائق توجد مناطق الاختلاف بينهما. وقد سبق الإشارة إلى هذه العلائق في الفصل السابق. وقد تتحدد رؤيات (السارد - الحفيد - الميت) في فضاء الحكى المتعددة، وأبرز هذه الفضاءات (منزل الجد - القبر)، حيث يتضح في هذين الفضاءين تطابق رؤية السارد مع رؤية الشخصية، وبالتالي فإن المبتر لا يختلف مع المبار كثيراً، بل إن اتجاههما متشابه، ورؤيتهما تصل إلى حد التطابق.

والمبتر في الرواية لا يكتفى بدور المشاهد للأحداث، بل إنه يقوم بإبراز خطابه الخاص به، فهو لا ينقل ما شاهد أو سمع، ولكنه يبدى رأيه في المشاهدة والسماع، وكثيراً ما يمهد لهما، مما جعله مبترأ صاحب خطاب خاص، فلا يكتفى بمشاهدة ومتابعة الحفيد في انتقاله عبر (القرية - بيت الجد - المقابر - المسجد)، بل يشترك معه في التأثير بالأحداث، والتأثر بالشخصيات التي يتأثر بها الحفيد نفسه. وينفذ المبتر في سطح الأرض ليصل إلى القبر، وينقل صورة أشاعت جواً من الصدق في الرواية، ولا تجئ مرجعية الصورة إلى التراث الديني الإسلامي فحسب، بل إلى التراث المسيحي كذلك، وتقنيات اللغة والتشكيل الفني.

والمبتر لا يجعل الموت نهاية للأحداث والأشخاص كما هو الحال في جميع القصص، بل إن الموت بداية لأحداث جديدة، ولأشخاص أخرى، ولفضاءات لا نهائية، ولذا فإن كم التشوق والجهامة في الرواية لا حد له. فالانتقال من السرد إلى العرض، ومن

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 متميزة بين روايات قاسم، وروايات جيله، ويمكن الزعم أنها متميزة 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 موسياً: 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 واهناً. سوى بكفيه مكاناً للميت الجديد. قال يكلم نفسه: (لا ينبغي 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 عنامة، وتتلشى منه رويداً رويداً تلك اللعة الواهنة، ويكون ظلام تام. عندئذ ينبض فى الميت وعى غامض متحسس لما حوله، يأتية صوت الملقن: يا عبد الله، يا ابن أمة الله توفاك الله. وذلك إذن هو الموت. مضى صوت الملقن: يا عبد الله، ذهبت عندك الدنيا، وأنت الآن فى برزخ من برازخ الآخرة. عينا الميت كتلتان من خبص بلا حياة لا تتحركان ولا تنفتح

عليهما الأجفان، لكنه يرى، يرى برزخه الذى هو من برازخ الآخرة. القبر والقبر المتقوس فوقه الطويات الرطبة وما تراكم عليها من طبقات سوداء شحمية. ما بين الطويات 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 حوالیه تراب رطب موهن، فيه حصوات وبقايا عظام. عن يمينه ويساره الموتى الذين سبقوه. قماش الأكفان أسود وتهتك عن جماجم وهياكل عظمية ما تزال عليها لطح من لحم متعفن أو جاف. عرف الناس أى اجتماع هذه يسوده الصمت والدهشة غاب صوت الملقن، وهو لم ينشغل بغيابه طويلاً).، الرواية، ص ٢٤ وما بعدها.

فالحاد 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، وهو الذى يترك البيوت ليدخل القبور لاستقبال الأموات، وكأنه يقوم بدور المرشد لهم، وهو لا يخرج من القبر حتى يطمئن على الميت فى نومته وكفنه ومدرجيه، وأبعاد الحصى عن جنبه، فحينما يدخل الميت ويستريح يخرج الحاد [فالحاد 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 الضمير الثالث (ضمير الغائب) بدلاً من الضمير الأول (ضمير التكلم).

(٢)

ويتنوع التبليغ الخارجى فى روايات قاسم، فبينما يقوم المبلر فى رواية (طرف من خبر الآخرة) بإبراز (مبارين)، نجد أن رواية المهدي تبرز لنا عدداً من المبارين (عوض الله - شعبة الإخوان - أصحاب الطريقة) إلى جانب شخصيات ثانوية لتبرز هذا التناقض

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 مبادئ 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.

وحيثما يقوم المبرر بتبشير الأحداث والأشخاص والأماكن، فإنه يقوم بالتبشير دون أن يبهر 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 التبشير فى الرواية تبشيراً خارجياً، إلا أن عمق هذا التبشير يتضح فى شخصية عبد العزيز، الذى يعتبر تبشيره للشخصيات تبشيراً داخلياً.

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 محددين هما: أ - وجهة النظر. ب - والتبشير.

وهاتان الوجهتان تشكلان تشكلاً منطلقاً «لرؤية العالم، الجولدمانى كتمثيل لتطور النقد الأدبى الخاص بالرواية، ولتوضيح الوجهتان أن لوسيان جولدمان حينما وضع منهجه

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 إطاره 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 وتجاوزهما. كما أن البنية لا تؤدى الوظيفة المطلوبة منها إلا من خلال تماسكها والتحامها فى أشكال فنية وأنظمة لغوية وعلامية. 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 ليحجب عن أربعة تساؤلات محددة سبق الإشارة إليها فى الفصل الأول:

التساؤل الأول: هل تقدم الرواية عند قاسم بنية دالة، وهل هذه البنية تنظم 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

لنتناول «رؤية العالم الريفى» فى روايات قاسم من خلال رؤيته للقرية المصرية والريف المصرى فى فترة الخمسينيات والستينيات، وهى مرحلة الرعى والكتابة، وأقصد بالكتابة هذا 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 الابتدائية، وهو ينشأ فى بيت والده الحاج كريم.

الحاج كريم: قائد الدراويش والقرية، وله مكانته فى القرية وهو ميسور الحال؛ حيث إنه قد ورث أطيافاً 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 للنساء 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 رعى عبد العزيز، وهو لا ينسى 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.

فالحاج كريم رجل سخى ويبيع من أرضه للإنفاق على الأصدقاء وزوادة البدوى، ودواره مفتوح دائماً للإخوان، حتى يصل فى النهاية إلى بيع أرضه جميعها، ولا يتبقى له شيء، 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 المفتوح 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 مكثف بما فيه. وليس لهذا المجتمع ارتباطات مع مجتمعات أخرى، وبالتالي يتضح هذا المجتمع كأنه مجتمع منفصل عن العالم، فليس له عداوات، حيث لا يشكل تكوينه خطراً على أى نظام اجتماعى.

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 وتساييح 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، فبعد العزيز يرى ويشاهد ويشترك، ولكنه فى كل الحالات لا يصل إلى هدف من أهدافه. وفى رواية (أيام الإنسان السبعة) يكون عبد العزيز مع جماعة الدراويش، وحينما ينتهى مجتمع الدراويش، يذهب إلى المقهى، يريد أن يكون عضواً فعالاً فى أى من المجتمعين ولكنه لا يستطيع ذلك. وبعد العزيز فى (قدر الغرف المقبضة) لا يستطيع أن يحقق هدفاً واحداً، وتفقره الأماكن والبيوت، حتى تكون النتيجة إصابته بالأمراض، ولا يعرف السبب، ولكنه يتأكد أن بيتاً فى القرية أو المدينة أو فى برلين بألمانيا هو السبب فى مرضه. وبعد العزيز فى (المهدى) يرى ويشاهد ويستمتع وقد يعلق، ولكنه لا يستطيع أن يفرض رأياً حتى على أولئك الذين سبق معرفتهم من زملاء الدراسة والذين كانوا أقل منه شأنًا وعلمًا. وفى رواية (محاولة للخروج) يفشل حكيم فى التأليف بين مجتمعه الشرقى والمجتمع الغربى، فرغم تدخله فى هذه العلاقة إلا أن العالمين (الشرقى - الغربى) ظلّا مختلفين ومتناقضين. فالشخصيات الريفية فى روايات قاسم لم تستطع أن تحقق أهدافها أو هدفاً منها.

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 حاضرتهم انقضى مجتمعهم، وانقضت حياتهم، وظهرت شخصيات جديدة فى مجتمع جديد. وشخصيات قدر الغرف المقبضة يسرون على الأقوال القديمة: (هذه الدار ربحها ثقل)، وهم يتفائلون 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، بدءاً من زينب لهيكل، ومروراً بروايات المازنى والعقاد ومحمد عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وغيرهم كثيرون.

وحيثما صدرت رواية (أيام الإنسان السبعة) كانت إيذاناً بميلاد جيل جديد من الروائيين يتصدرهم عبد الحكيم قاسم. فلم تصبح الرواية مسئلة 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 أو التعذيب 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.

فحياة الناس والمجتمع في (أيام الإنسان السبعة) ليس فيها القهر، فليس في الرواية قتل أو سجن أو تعذيب أو اصطدام مع سلطة، بل الأحداث طبيعية للغاية، وتعتمد الرواية على التشكيل اللغوي كما سيتضح في الفصل الثالث.

ويمكن القول أن رواية (أيام الإنسان السبعة) قد فرضت نفسها ك لحظة أساسية من لحظات التجديد في الرواية المصرية، وهذا ما دعى إلى تناولها من كبار النقاد أمثال عبد المحسن طه بدر، والإشارة إليها من بعضهم كسيد حامد النساج وآخرين. ويتضح التجديد في رواية (أيام الإنسان السبعة) - إلى جانب اللغة - أنها أحدثت تجديداً في النظرة لبلدية الرواية العربية، فقد تخلت الرواية عن ذاتية المؤلف، وأصبحت الرواية وكأنها تكتب نفسها، وتأتى أحداثها طبيعية يومية كأشخاصها، فلم تعد الأشخاص لعبة في 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 في معظمهم. بل إن عبد الحكيم قاسم لم يتخذها نموذجاً للرواية في أعماله التي 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 في الأربعينيات والخمسينيات في ظل ثقافة مناهضة للاستعمار الإنجليزي، وحينما جاءت ثورة يوليو كان هذا الجيل يبحث عن مبررات الثورة التي 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 حقي ونجيب محفوظ وغيرهم.

٣ - سيادة الدين الرسمي لم تتعارض مع سيادة الدين الشعبي، وبدا هذا واضحاً في الرواية أن الدراويش يؤدون صلاتهم ويصلون العيد الكبير، ولكنهم يهتمون بالحضرة

والليلة الكبيرة والوداع أكثر. وحينما يريدون أن يسألوا عن الشرائع لن يجدوا سوى أزهري فاشل هو الشيخ عباس مدمن الحشيش والذي يفتى الناس بما يريدون لا بما جاء في الكتاب والسنة.

٤ - سيطرة النزعة الفلسفية على مثقفي جيل الستينيات، إلا أن هذه النزعة جاءت متأثرة بثقافة السابقين الذين يروجون لصحة الماضي ومرض الحاضر، وأصالة الماضي، وضحالة الحاضر، ولذا يتأثر قاسم بهذه النزعة فتأتى رواياته في معظمها وكأنها تحتمى بالماضى. فالدراويش دينهم الصوفية وهو الذى ينظم حياتهم، على الرغم أنه ليس الدين الرسمى أو المعتقدى لمصر كلها، فلم يأت الدين كأيدولوجية 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 ^١

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 تطور الجماعة، 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.

وفى ظنى أن عبد الحكيم قاسم حينما صدرت رواية (أيام الإنسان السبعة)، لم يكن ليتوقع لها هذا النجاح، حيث سترك 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.

ج - 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 يركز على قيم جمالية واجتماعية، ويرتبط بالطبقة الاجتماعية التى نتج فيها.

وحيثما 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 لنتج صيغة ثقافية منتشرة فى المجتمع. هذه الصيغة الثقافية هى التى تكون 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 مسؤولياتها ضد الاستعمار الإنجليزى

فى مصر والدول العربية الأخرى. وقد بدأ جيل الستينيات فى الظهور من 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 كبار الأدباء فى هذه الفترة، بالإضافة إلى محاولة ممارسة التجديد فى الأعمال الأدبية، ولكن هذا التجديد لم يتعد القصة القصيرة، ونشرها فى بعض المجلات المتخصصة كالطليلة 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، أو كان 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 «سياسياً»، يطمح على الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم/ الموضوع، وإلى إخضاع 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»، لا بد 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 فكراً كونه جيلاً يحمل فى فكره هذا التناقض وخاصة ذلك التناقض بين الامكانيات العقلية لهذا الجيل وبين الواقع الاجتماعى والسياسى، ولذا ظهرت النداءات إلى تمصير كل شىء، بالإضافة

إلى النزعة القومية العربية فالبحث عن رواية مصرية، بعيدة عن التأثر بالرواية الأجنبية، وكذلك البحث عن مسرح مصرى بعيداً عن مسرح بريخت وإبسن، 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 إنتاجاً 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 كالغرافير ليوسف إدريس، وياسين وبهية للنقيب سرور.

إن الأيديولوجية التى سيطرت على جيل الستينيات كانت تحاول تبني قضية الانتماء للوطن مصر والوطن 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 متميزاً 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 المارة 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 مأمور المركز.

وليس هناك صراع بين مذاهب دينية أو دينين مختلفين، فالدين الرسمى يتضح هامشياً، بل يتضح على لسان رجل أزهرى فاضل هو الشيخ عباس، وهذا الدين الرسمى

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:

(٩)

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 الشعب. فبدأ الشموخ الوطنى، والحس بالمصرية يعلو، والتوسع فى دائرة الأحلام، وخاصة عند المثقفين والأدباء بعدما (أتاحت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م لكتاب الرواية أن يطلقوا مبدعين، كل فى الاتجاه الذى يتفق ورؤيته وميوله ومواهبه. فقد كانت ثورة واقعية. قامت لتحقيق الكثير مما كان الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى يعانى منه. انطلقت من هذا الواقع واعية به، لتحديث 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 بالشر فى الصحف والمجلات، وبدأت الروايات تظهر فى المجلات الأسبوعية والشهرية على شكل مسلسلات روائية يتابعها القراء والمثقفون فى مصر جميعها.

وعلى الصعيد الاجتماعى اهتمت الثورة بالفلاح المصرى وتعليم أبنائه، وحيازته لأرض من الإقطاع بعد تأمين 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 الأوروبى 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 تمّنوا 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 للكاتب ليكتبوا ما يشاءون، وتركت الحبل على الغارب لبعض الكتاب الذين عرفتهم مخلصين، ظن البعض أن تلك طبلة ينقر عليها كل

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، والمرضى 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 وتعبّر 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 كالعاليق وروايح، لا يطلبون التغيير، حتى إن أتاهم

بنفسه. وإذا بحثنا عن المجتمع المصرى فى الروايات سنجد أنه قد استطاع أن يبنى وسطاً اجتماعياً مصرياً، 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 كمؤس لحركة الشخصية المصرية، حيث إن العقيدة الدينية تمثل الركن الأساسى فى حياة الإنسان المصرى، وترتبط حياة المصرى منذ ولادته وحتى دفته 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 قَرَّب الشخصية لتصبح شخصية واقعية (بل إنها أوضح من الشخصيات الواقعية،

حيث إننا نعرف عن الشخصية الروائية أكثر مما نعرفه عن الشخصية الواقعية^(٥٩). وعندما يهتم بالشخصية كنمط اجتماعي مصري، إنما يهتم بالأعمال أكثر من اهتمامه بالوصف والمظهر الخارجي، ولذا تأتي شخصياته أعمال وأفعال وأقوال مصرية،

ويترك الوصف والمظهر الخارجي ليرسمه المتلقي كمشارك أساسي في الرواية، وهذا ما يغري بالقول أن الكاتب يعرف شخصياته جيداً والأهم أنه يعرف الفن الروائي كذلك. ولا تتوقف الشخصية عند بنى الإنسان فقط بل إن للمكان في رواياته شخصية خاصة، ويمكن أن تتضح شخصية المكان في رواية (قدر الغرف المقبضة). فشخصية المكان هي المسيطرة على شخصية عبد العزيز، وقد جعل الكاتب للمكان سلطة قوية على الشخصية المحورية، وعلى أحداث الرواية من البدء إلى الختام. فالمكان هو الذي يجلب الرزق والفقر، والمكان هو الذي يأتي بالسعادة والشقاء، ويفسد بين أفراد العائلة ويصلح بينهم.

(٢)

وتمثل الشخصية الروائية في روايات قاسم عنصراً أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه، لارتباطها بالبنية الروائية وارتباطها بالمجتمع المصري. وإذا كانت الشخصية في الرواية قد ظلت لفترة غير قصيرة وهي تعبر عن اسم في العمل الروائي أو الملحمي ليس إلا. ويؤكد هذا نظرية المحاكاة عند أرسطو، حيث إن العمل الأدبي كان محاكاة للواقع، مما أوجد شخصيات في العمل تحاكي الواقع، مع وجود فارق بين شخصيات العمل الأدبي وبين شخصيات الواقع، وهذا ما يجعل الشخصية الروائية تشبه الواقع متأثرة به لا مؤثرة فيه، تأخذ منه ولا تعطي له.

وقد ظل الحال على ذلك حتى جاء القرن التاسع عشر لتأخذ الشخصية الروائية مكانها في الدراسات الأدبية حتى لجد كاتباً كباختين يرفض هذا الطرح الأرسطي ويرى أنه (ليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم، ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية،

وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها، وهذا المبدأ الخاص قد لعب دوراً هاماً في 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 عليها قد انصهرت فى داخله، وأصبحت تكون جزءاً من تفكيره وسلوكياته وآرائه. وعندما يكتب فإنه يضع نفسه فوق أكتاف هذه الشخصيات حتى وإن اختلفت صوته ككاتب للنص، فشخصياته يراهم ويسمعهم ويحدثهم ويعيش معهم قبل أن يخرجوا إلى الفضاء النصي.

→ 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 كولينكو فيتز:- (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 بعين شخصيته الرئيسية، وبهذا ففرصة الشخصية والقصة نفسها فى أن تكون حية أفضل.)^(٦١) وقريب من هذا رأى رأى الناقد فرجينيا 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 تهمل الروائى (ولكن ليس لشيء 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

لاستنادها على الواقع استناداً كاملاً ويمكن اعطاء الأمثلة من شخصيات رواياته على النحو التالي:

١ - شخصية عبد العزيز في رواية (أيام الإنسان السبعة):

شخصية متطورة مع الأحداث، تتأثر بالعمر، فكلما ازداد عمر عبد العزيز ازدادت الخبرة وتغيرت وجهة نظره في الأحداث، فهو شخصية لا تسير على خط مستقيم، بل إنها شخصية طبيعية فالطفولة تتطلب الأمان، والإحساس بهذا الأمان لا يأتي إلا من قبل الاحتماء بسلطة الأب، حيث نجد عبد العزيز في الفصل الأول من الرواية (يلبد في جوار أبيه كقطعة صغيرة، ودودة)، الرواية، ص ٧. وتتميز مرحلة الطفولة بالخيال وخيال الطفل يرتبط بواقعه، ولذا جاءت أحلام عبد العزيز مرتبطة بالتساويع التي يستمع إليها من والده الحاج كريم، فقد كان والده يمثل له القدوة حتى تطورت شخصية عبد العزيز في الفصل الثاني 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، وتجيئ رغبات الجسد متمثلة في صباح، وحب القلب يأتي متمثلاً في سميرة، بينما الاكتمال والنضج يأتي متمثلاً في الحاجة شوق. وعبد العزيز في الفصل الأول يقوم بالأحداث الخاصة به بأمر من أبيه (احضار اللبنة - لم الحصير - إبلاغ أحد الناس للحضور إلى مجلس أبيه). بينما في الفصل الثاني يحاول ممارسة الجنس مع صباح ويحب سميرة ويلاحظ اكتمال الأنوثة في الحاجة شوق.

وفي الفصل الثالث ينفصل عبد العزيز في السكن والكتب والملابس، ويفكر فيما حوله بنظرة خاصة به، ويمهد للانفصال التام بسفره وإقامته في طنطا تاركا القرية. وفي الفصل الرابع ينفصل عبد العزيز ليصطدم بأهل القرية في الفصل الخامس ويحاول بعد ذلك تغيير سلوكهم وعاداتهم، فقد واجه عبد العزيز هذه الجماعة وأراد أن يصحح لها مسارها العقلي

والسلوكى، ولكنه لم يستطع ذلك. بل إن سلوك الجماعة قد انتهى حيث يحل مجتمع جديد بدلاً من المجتمع القديم، ويبرر الكاتب لظهور المجتمع 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 في 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 هي شخصية تعيش في النص الروائى بعقلها وفكرها وسلوكها داخل المجتمع الروائى أكثر من حياتها داخل جسمها، وتجيء الإشارة إلى الحاجات الجسمية، كالجنس كدليل على مراحل عمرية توضح سيرورة الأحداث في النص الروائى.

٢ - شخصية عبد العزيز في رواية (قدر الغرف المقبضة):

تأتى الشخصية متنقلة عبر أماكن مختلفة، إلا أن تأثر الشخصية بهذه الأماكن على اختلافها كان موحداً مما يوحي أن الشخصية لم تؤثر في المكان ولكنها هي 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

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 تفرق فى القرعة، وصاحبة البيت اللبنانية امرأة ساقطة جسدياً وأخلاقياً، وصاحبة البيت الأخرى فى الإسكندرية ترسم حدود بيتها الذى تعلم به بقشة على الأرض، والسفون 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، والصحرء 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 والعمال الحرام. وأصحاب السلطة الدينية لا أساس لهم ولا عقل أو منهج.

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 مجتمعا روائيا حقيقيا.

٤ - أما شخصية (حكيم) في رواية (محاولة للخروج):

وهي 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 شيئا 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 الفراغة. ويرى التناقضات المتعددة، فالفراغة أقوىاء 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 ملابسها وتفكيرها وسلوكها كذلك. فالزيت هى المرأة الطاهرة الوحيدة التى دخلت غرفة حكيم، فجميع النساء المصريات اللاتى 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

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 في أساسياتها. وتهتم الشخصية بما بعد الحياة، فالموت بداية للحياة الأبدية، وتبدأ هذه الحياة الأبدية بتصحيح المفاهيم المنتشرة في الحياة الدنيا، فالموت لا يعنى نهاية الحياة فقط، بل هو توضيح لما كان يحدث في هذه الحياة، والموت تفسير صحيح للحياة خال من الهوى ومن الذرعة البشرية، حيث يتخلص الإنسان به من طين البشرية، ولا يبقى منه سوى الروح الشفافة التي تهتك أستار الحجب. وتدمج الشخصية الأزمنة كلها في زمن واحد، فحوادث الماضي والحاضر كلها موجودة في زمن المستقبل. فليس بعد الموت والحساب والنشور من زمن يعرفه الإنسان، فتأتى الأحداث الماضية من الطفولة والشباب جميعها لتصب في الحدث المستقبلى وهو ما بعد الموت.

وشخصية الميت في الرواية لا تفصل بين الموت والحياة، بل تربط بينهما ربطاً، فتربط بينهما في المكان فالمقابر والبيوت متجاورة وتربط بينهما في الأعمال، وترى أن الموت تفسير للحياة. بل إن شخصية الميت في حواراته مع الملائكة تبدى من الحرية والقدرة على التعبير أكثر مما يمتلكه الإنسان في 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 في الرواية تأتى «برؤية مركزة للعالم»، حيث تصف مجتمعا قديماً، وكأنه مجتمع غريب، وأتى ذلك من طرافة الموضوع وطرافة تشكيله، حيث إن الحوارات التي استغرقت أكثر من خمس الرواية حولت الرواية في نظر الكثيرين إلى (مسرواية)، قد انصبت في معظمها على تصوير المجتمع المصرى بريفه في فترة الاحتلال من الاقطاعيين الذين يشبعون وغيرهم جائع، وبعد الاحتلال ظهرت نجوم السينما والتلفزيون،

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 إسقاطات 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 وأمّه ابنة موظف، ولكنهم فى القرية ينظرون له على أساس أنه من سلالة الموظفين، وكأن المجتمع ينفر من الغريب حتى لو كانت العلاقة بينه وبينهم علاقة دم ونسب.

ويهتم قاسم اهتماماً كبيراً برسم الشخصيات فى رواياته، حيث إن الشخصية غالباً ما تكون ميزان الرواية. فتأتى الشخصية فى بعض الأحيان محددة الملامح الجسمية والنفسية

والانفعالية، ولها أهدافها في الحياة، وتسعى إلى إحداث تغيير في المجتمع الروائي. إلا أنه لا توجد شخصية من الشخصيات الأساسية في رواياته قد حققت هدفها، ربما يرجع ذلك إلى عدم اقتناع قاسم بهذا المجتمع الروائي، حيث المجتمع الذي رآه قاسم مجتمعاً لا يحقق حلماً ولا هدفاً. مما جعل شخصياته في معظمها شخصيات محبطة، سرعان ما يتضح للمتلقى أنها مغلوقة على أمرها. هذا إلى جانب اعتماد الكاتب على أكثر من معجم لغوي في وصف شخصياته، فهناك مفردات ريفية، ومفردات من الفصحى الميسرة، وأخرى من الفصحى المتقكرة، وذلك لإحداث التكامل والتواصل بين مفردات الشخصية ذاتها، وربطها بغيرها في النص الروائي، وضبطها للأحداث الروائية المتوقعة أو الماضية.

المراجع والهوامش

- ١ - المعجم الوسيط، الجزء الأول، الطبعة الثانية، ص ٣٢٠.
- ٢ - لسان العرب، الجزء الثالث، ص ١٥٣٧.
- ٣ - عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، سابق، ص ٣١.
- ٤ - أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م) ص ٩٣.
- ٥ - انظر: بيرسى لوبوك: صناعة 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 القومي للترجمة، عدد ٢٦، ١٩٩٨م)، ص ١٧.
- ٨ - انظر: نورمان فريدمان في (نظرية الرواية The theory of the Novel).
- ٩ - حميد لحمداني: بنية النص السردي، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م)، ص ٤٦.
- ١٠ - مصطفى سويف: العبقرية في الفن، (القاهرة: المكتبة الثقافية، عدد ٢٠، ١٩٦٠م)، ص ٨٣.
- ١١ - مدحت الجيار: الشاعر والتراث، سابق، ص ٢٤.
- ١٢ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، 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 في الرواية العربية، سابق، ص ١٠٨.

- ١٦- حميد لحمداني: بنية النص السردي، سابق، ص ٤٧.
- ١٧- سعيد حليفى: مكونات السرد الفانتاستيكي، (القاهرة: مجلة فصول، ربيع ١٩٩٣م) ص ٧٥، ٧٦.
- ١٨- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، سابق، ص ٢٩٤.
- ١٩- جيارر جنيت: خطاب الحكاية، سابق، ص ٢٠١.
- ٢٠- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، سابق، ص ٢٩٩.
- ٢١- لوسيان جولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد برادة وآخرون، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤م)، ص ٢٤.
- ٢٢- فتحى أبو العينين: علم اجتماع الأدب، (القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، ١٩٨٧م)، ص ٢١٩.
- ٢٣- جابر عصفور: عن البديوية التوليدية، (القاهرة: مجلة فصول، يناير ١٩٨١م)، ص ٨٦.
- ٢٤- عبد المحسن طه بدر: الروائي 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 الموسوي: نظرية الرواية (بغداد: دار التحرير، ١٩٨٦م) ص ٧٨.
- 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)، ص ١٧٥.
- ٣١- انظر: سعيد يقطين فى تحليل الخطاب، ص ٢٨٥.

- ٣٢- جابر عصفور: زمن الرواية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م)، ص ٢٢٤.
- ٣٣- والاس مارتن: نظريات السرد، سابق، ص ٩٧.
- ٣٤- المرجع السابق، ص ١٠١.
- ٣٥- انظر: بيرسى لوبوك: صناعة الرواية، سابق.
- حيث يفرق لوبوك بين العرض والسرد، ويطبق ذلك على رواية جوستاف فلوبر (مدام بوفاري)، حيث رأى أن فلوبر استخدم طريقتين في تقديم روايته: الأولى: طريقة المشهد الذي يتكئ على الجانب الدرامي. الثانية: طريقة التصوير البانورامي، التي تأتي 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، ص ٢٠٦.
- ٤٠- مدحت الجيار: الأدب العربي وفنونه، دراسة في النوع الأدبي من منظور اجتماعي، (جامعة الزقازيق، ط ١، ١٩٩٨م)، ص ٨٩.
- ٤١- المرجع السابق، ص ٩٢، ٩٣.
- ٤٢- المرجع السابق، ص ١٠١.
- ٤٣- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، (القاهرة: فصول، يناير ١٩٨١م)، ص ٨٧.
- ٤٤- لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، الوضع ومشكلات المنهج، ترجمة جابر عصفور، (القاهرة: فصول، يناير ١٩٨١م)، ص ١٠٢.
- ٤٥- لوسيان جولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية، سابق، ص ٢١.
- ٤٦- المرجع السابق، ص ٣٣.
- ٤٧- المرجع السابق، ص ٣٤.

- 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 ص ٩٠ .
- ٥١ - مدحت الجيار: ثلاثية الإنسان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م)، ص ١١ .
- ٥٢ - حميد لحمدانى: فضاء الحكى بين النظرية والتطبيق، (الدار البيضاء: مجلة الدراسات الأدبية، العدد الثالث، ١٩٨٦م)، ص ١٦، ١٧ .
- ٥٣ - حميد لحمدانى: بنية النص السردي، 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 كلينكوفيتز: فن الرواية الأمريكية، ترجمة سميرة مصطفى (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص ١٢١ .
- ٦٢ - فرجينيا وولف: نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)، ص ١٧٣ .



الفصل الثالث

لغة الخطاب الروائي

اللغة وأسلوب الخطاب
الكلمة في الخطاب الروائي
خصوصية لغة الخطاب في روايات قاسم



١٢٢٤٧٩٩٠

٥٨٠٧٥٥١
٥٧٨٥٥١٠
٥٧٨٥٥٥٠

سنة
سنة

لغة الخطاب الروائي :

(١)

(قد انتشر في الفترة التي أشرت إليها إحساس مريح، لطيف المزاج، بأن الرواية هي الرواية، كما أن الفالودج هو الفالودج، وكل ما علينا فعله تجاهها هو أن نبتلعها)^(١). هذا ما قاله الناقد الانجليزي الكبير هنري جيمس (Henry James) في محاضراته الشهيرة عن الفن الروائي، والتي ألقاها بالمعهد الملكي بلندن في 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 في الحياة، لها ما للحياة من مفاجآت وتوقعات، وبها ما بها من ارتفاع وانخفاض، فهي حياة دائمة وكلام مستمر ولا مجال لميت فيها، ولا لجنين أو طفل لم يبدأ الحركة، أو غير مؤثر في الأحداث.

والرواية زمان متصل، فهي تتناول حياة الناس منذ الأزل، وحياتهم الآنية الحاضرة، وتستشرف الحياة في 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 الروائي، 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 في اتجاهها.

فإذا تعرضنا لتعريف هنري 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 في ذلك - مثل التصوير - غير مطالب بالاعتذار. ومادة الرواية، مثل مادة التاريخ مخزونة أيضاً في الوثائق والسجلات)^(٢)، وقد فرق بين الروائي والمؤرخ وبين

الرواية والتاريخ. وهذه كلها فروق لا تخفى على دارس الأدب، وبخاصة نقاد الرواية.

أما الكاتب الفرنسي (أندريه - ماريه ألبيريس A. M. Alberes)، فيرى أن الرواية فن مثلها كمثّل الشعر والعمارة والفنون الأخرى^(٣).

ويأتى تعريف مدحت الجيار للرواية حينما يرى أن (الرواية من عناصر ووسائل التربية والامتناع، 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، وريط 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 بدءاً من الأسرة وقبل التعليم المدرسى وحتى مرحلة الانتاج والمطالعات واللقاءات. ولم يتعرض أحد من النقاد السابقين إلى الرواية بصفاتها نصاً كلامياً له عناصره وخصوصياته.

فإذا تعرضنا لتعريفات الرواية بصفتها نصاً روائياً، فسجد أن الشكلايين الروس والبنديويين هم أسبق النقاد في هذا الاتجاه. وقد نقل يقطين آراء الشكليين والبنديويين أمثال شلوميت وفولر وكريستيفا وهاليداي وزيمبا. وقد وجد أن شلوميت تستخدم كلمة النص: (بمعنى الخطاب الشفوي أو الكتابي أو بمعنى آخر هو ما نقرأ. وفي 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 التبثير. 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 القارئ»^(٧).

وتركز شلوميت على القارئ بصفته المتأثر بالنص والمتفاعل معه، والمجدد في صيغة هذا النص، وتغفل في 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 في تعريفهما للنص بأنه ما نقرأ، يؤكد أنهما أرادا ربط النص بخارجه ووضعه في موقعه الاجتماعي ليؤثر في 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 لسانی يعيد توزيع نظام اللسان (Langue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلی، 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 في إعادة توزيع وتنظيم خريطة الكلام لتصبح نصاً جديداً مختلفاً عن غيره من النصوص السابقة.

ويستخلص يقطين تعريفاً خاصاً للنص، استلهمه من آراء جوليا كريستيفا وهاليداي وزيمبا، ويحدد فيه النص فيقول:- (النص بنية دلالية تنتجها ذات [فردية أو جماعية]، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة)^(١٠). ومحاولته في التحديد جادة، حيث يتناول النص كعملية انتاج من ذات منتجة، وكعملية استقبال من المتلقى، وكعملية تواصل وتفاعل مع المجتمع وثقافته في زمن معين ومع أن مفهوم البنية تحدث عنه النقاد حديثاً مطولاً فيما بعد، إلا أن المفهوم لم يلق اهتماماً يحدده بشكل علمي إلا في مطلع القرن الماضي، وبالتحديد في حلقة (براغ اللسانية) التي كانت المنبر الرئيس لأصحاب المدرسة الشكلية، والتي ضمت أهم المنظرين للمنهج الشكلي، وكان من أهم المتحدثين باسم المنهج الشكلي (جاكوبسون Jakobson). وبعد ذلك تصبح البنية أساساً لمنهج نقدي خاص، تحت اسم المنهج البنيوي أو المدرسة البنيوية فيما بعد. ومن أصحاب المذهب الشكلي الذين حاولوا تناول البنية كمفهوم موكاروفسكي (Mukarovsky)، حيث رأى (وجوب خضوع العمل الفني للتحليل من مبدأ كونه محصلة قوتين: الحركة الداخلية للبنية والتدخل الخارجي. إن أولى المهمات المطلوبة هنا هي تعيين مفهوم البنية (structure) وتحديده. ويجهد موكاروفسكي لإثبات أن الطبيعة المتميزة لهذه الكلية ناتجة عن بنية جمالية، وليست عن صيغة أو انشاء مخطط، أو كلية جمع كمي. يجب في الواقع دراسة (الحيوية) الدلالية ضمن كيئونة (Entite) فعالة ودينامية معاً. يقصد موكاروفسكي بالفاعلية أن لكل العناصر وظيفة تقوم بها ضمن كلية تجمعها، أما الدينامية في كل ما هو بنائي فيريد منه الإشارة إلى أن مختلف الوظائف وعلاقاتها المتبادلة خاضعة لتغييرات متلاحقة)^(١١).

وهذه النظرة قادتته 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 حتمي على أساس أن الكاتب (كاتب النص) ذات اجتماعية، وكذلك القارئ (قارئ النص) ذات اجتماعية، ويشتركان في

خلفية اجتماعية، أو يشتركان في فهمها، مع احتفاظ كل منهما بوجهة نظره تجاه هذا الفهم، ويختلف تناولهما لهذه الخلفية حسب مفهوم كل منهما.

والشخصيتان (الكاتب والقارئ) أساسيتان لإبراز وجود النص، حيث إن وجود النص مبنى أساساً على واقع ملموس أو واقع فكري، لأن الكاتب لا يستطيع أن يكتب إلا ما يتصوره، ولا يستطيع أن يتصور إلا على مثال سابق، وهو الذي يحدث الانحرافات في هذا المثال السابق طبقاً للرسالة التي يريد أن يبلغها، وكذلك القارئ لا يمكنه أن يتصور إلا بقدر ما رأى، وبالتالي فإن ارتباط بنية النص بالبيئة الاجتماعية لا يقبل التأويل. ولذا فلم يكن من المقبول عزل النص عن المجتمع، كما قال - فيما بعد - أصحاب المدرسة البنيوية (بأن الأدب مستقل تماماً عن أى شيء، 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 أو الاجتماعي للأدب لأنهم يعرفون الأدب بأنه كيان لغوى مستقل، أو جسد لغوى، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص، ورولان بارت يعرف القصة بأنها «مجموعة من الجمل». بل إن الكلام الأدبي ككل كلام واقع ألسنى، أى مجموعة من الجمل لها وحداتها الميزة وقواعدها ونحوها ودلالاتها. والبنيويون يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة. فالجملة كما هو متفق عليه أسدياً قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية، تركيبية، دلالية)^(١٣).

فالوحدات المكونة للنص عند البنيويين هي الوحدات الكلامية، فأصبح النص لغة، وأصبح تكوينه (يتمثل لنا، على هذا النحو، في صورة قاعدة حاملة للغة، وهى التى نشير إليها بلفظ بيلية النص، ونقصد بذلك اللغة التى تخدم الاتصال، والتى يقوم بوصفها علم اللسانيات فى شكل كفاءة وإنجاز)^(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 الأداء فى

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 تخلص 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 تعبر عن 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 تخلص النص الروائى من جميع الإشارات التى تدل على المكان والزمان ومن جميع العناصر ذات الصلة التوصيلية، كما يخلص من فئة الشخوص وتوضع بدلاً منها فئة العوامل، وعمليات التحويل أو التخليص يجب ألا تدهش القارئ لأن البنيويين يعرفون الرواية بأنها مجموعة من الوظائف^(١٤).

وقد جاء هذا المقتطف مطولاً 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

نسميه الخطة الأساسية، فإن هذا التعريف ينطبق على قصص 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 إطار الدائرة الكبيرة. وفى الوقت الذى تحتفظ فيه كل جزئية بفرديتها، بل بلغتها، يحرص الكاتب على أن يجعلها متوازنة ومتوازنة مع الأجزاء الأخرى، ومؤدية دورها فى الوقت نفسه فى إطار الوحدة الكلية^(١٥). والكشف عن بنية النص هو الذى يبين لنا مدى أثره، وتفاعل القارئ 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 القارئ 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 نظر المتلقى.

أما النقد الحديث فإنه يولى عملية التلقى اهتماماً خاصاً حينما يحاول تحليل (بنية النص الأدبى سعيًا 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

وانتقاءات المفردات الدالة على المحتوى^(١٧)، واهتمام البنيويين بالعلاقات بين جزئيات النص الأدبي كثيراً ما يأتي اهتماماً شكلياً؛ بحيث يهتم بإبراز الثنائيات التي تتعارض وتتكامل في بناء النص، إلا أن علاقة هذه الثنائيات بالموضوع والجو العام للنص الأدبي لا تتناولها الدراسات البنيوية. وقد لاحظت نبيلة إبراهيم هذه الظاهرة، مما حدا بها للقول:- (هذا يؤكد أن هذا المنهج ما يزال في حاجة إلى استكمال. ولهذا فقد اجتهد الدارسون البنيويون، بخاصة من عنوا منهم بدراسة الأعمال القصصية، في الوصول إلى طريقة أخرى لاستخلاص وحدات أكثر وضوحاً وأكثر فعالية في العمل القصصي)^(١٨). ولكن هذا الاهتمام - بالثنائيات - من قبل البنيويين، يعنى أنهم يبحثون عن العلاقات بين أجزاء النص، والتي جعلت من النص نصاً منسجماً في وحداته المختلفة.

ويأتى هذا الانسجام بين وحدات النص من خلال عمليتي التداعى والترابط، وقد رأى ذلك علماء النفس واللسانيون على حدٍ سواء. (على أن آيتى الترابط - التداعى تسير في وجهتين: إحداهما التقابل، وثانيتها 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، وبالتالي فإن البحث في هذه الكلمات أو تلك الجمل، قد يخرجنا عن مضمون النص، وقد لا يكون البحث في الكلمات والجمل كافياً للكشف عن خصائص النص الأساسية، خاصة بعدما (تعددت الأساليب وتحرر الكتاب من جميع القواعد التي تضبط مسارهم، وراح كل يغلى على ليله، ونكاد في بعض الأحيان لا نلمح وجه «ليلي، أى البطل الحقيقي للقصة»^(٢٠). فقد أصبح كل نص يشكل ظاهرة خاصة به، ولذا فإنه يحتاج إلى منهج نقدي يتناسب معه، ناهيك عن إشكالية استخدام المصطلح في المناهج النقدية الحديثة، من حيث اختلاف الترجمة، وبالتالي اختلاف المعنى، وتضارب المستخدمين للمصطلح الواحد.

(ومنذ بروز تيار «الرواية الجديدة»، التي 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 جذباً إلى جنب مع العالم الواقعى. وحياة الرواية فى العالم إلى جانب الحيات الأخرى لا بد لها من تبادل التأثير، ولذا فإن فكرة فصل الرواية عن الواقع فكرة غير مقنعة، بل إن أهمية وجود الرواية لتثرى الواقع حيث تصيف 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 أفكار غيره 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

كمثال حي، يقدم الحياة العربية والإنسان العربي قبل الإسلام وحتى الآن، على الرغم من التحول في الأماكن، والتقدم في 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 لبديّة النص الروائي - بين النص وفاعله من ناحية، والنص ومتلقيه من ناحية أخرى، فأصبح بناء النص لا يتضح إلا على مستويين، ومن خلال هذين المستويين تنتج الدلالة. ويقصد بالمستويين هنا، المستوى الداخلي والمستوى الخارجي للنص. وقد بحث الشكليون والبنيويون في الروابط والعلاقات بين هذين المستويين وزمن النص. فأصبح المستوى الداخلي للنص يرتبط بزمن الكتابة، كما يرتبط المستوى الخارجي للنص بزمن القراءة، وبالتالي فإن المستوى الداخلي مرتبط بالروائي، وعملية الكتابة نفسها، بينما يرتبط المستوى الخارجي بالقارئ، مع الأخذ في الاعتبار أن القارئ متعدد ومتنوع. وقد رأى يقطين عند حديثه عن البناء على المستوى الداخلي أن البناء النصي وفق هذا المستوى الداخلي يمكننا تحليله من خلال تجسيد التفاعل الحاصل بين زمن القصة والخطاب وزمن النص في بعده الأول. وهو الذي نستطيع من خلاله الوصول إلى نتائج أكثر علمية بالمقارنة مع تحليل المستوى الخارجي^(٢٢). وبالتالي يأتي تحليل النص في مستواه الخارجي أقل علمية، ولذا فإن تحليل بنية النص الروائي يستدعي الابتعاد عن الارتباطات الزمنية الخارجية، حيث إن هذه الارتباطات تتجلى كشكل نحوي في الخطاب الروائي، وقد يغفل الربط الزمني الناحية الاجتماعية والتي تشكل أساسيات في التعامل مع النص الروائي.

* * *

(٢)

والنص الروائي 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:

- أ - رواية (أيام الإنسان السبعة) مقسمة إلى سبعة فصول.
- ب - رواية (قدر الغرف المقبضة) مقسمة إلى سبعة أماكن.
- ج - 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 في عدد الصفحات. وتأتي كما يلي:

- ١ - الفصل الأول بعنوان (الحضرة)، وجاء في اثنتين وأربعين صفحة. ويبدأ بـ(طول عمرالولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب) وينتهي بـ (لو كانت سهرة المساء شيئاً لا ينتهى...!).
- ٢ - الفصل الثاني بعنوان (الخبيز) وجاء في أربع وثلاثين صفحة، ويبدأ بـ(الغرفة مخنوقة بأنفاس النائمين) وينتهي بـ(ثم يمشى ويبدأ خارجاً.. إلى الصباح.. إلى جلسة المساء).
- ٣ - الفصل الثالث بعنوان (السفر) وجاء في اثنتين وثلاثين صفحة، ويبدأ بـ(لا يستطيع أن ينام)، وينتهي بـ(أنا أحبهم.. أحبهم وتدفت دموع حارة غزيرة).
- ٤ - الفصل الرابع بعنوان (الخدمة) وجاء في ست وثلاثين صفحة، ويبدأ بـ(في المحلة الكبيرة ترعة تشق قلب المدينة)، وينتهي بـ(يريد شيئاً آخر أن يغرق في أضواء المدينة).
- ٥ - الفصل الخامس بعنوان (الليلة الكبيرة) وجاء في أربع وعشرين صفحة، ويبدأ بـ(أكداس من الأحذية والبلغ والشباشب والبقاقيب، شواء متقلصة الجلد)، وينتهي بـ(حتى سقط في مكانه).
- ٦ - الفصل السادس بعنوان (الوداع) وجاء في أربع وعشرين صفحة، ويبدأ بـ(أصبح الشرود جزءاً من طبيعة عبد العزيز) وينتهي بـ(آه يا سلطان.. يا حبيبي).

٧ - الفصل السابع بعنوان (الطريق) وجاء فى ست وثلاثين صفحة، ويبدأ بـ(من المحطة إلى الدار، سكة فى القلب كم قطعت ذهاباً وأربعاً)، 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 (الملك) من الصفحة الخامسة والأربعين ويبدأ بـ(كيانان شامخان يفيضان نبلاً)، وينتهى فى الصفحة الخامسة والستين بـ(ليكن بدء الحساب الآن).

- ٤ - الفصل الرابع بعنوان (الحساب) من الصفحة السابعة والستين ويبدأ بـ(الميت: إنلى 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 عينيهِ) ، وينتهى فى الصفحة التاسعة بعد المائة بـ(ثم أسلم الحفيد عينيهِ 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 ويفكر فى بنائه على النظام المعمارى، فهناك أساسيات وأعمدة وبناء وغيرهم.

1 - اللغة وأسلوب الخطاب

(١)

النص الروائي 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 هي التي تشكل نسيج العمل الأدبي، حيث إنها أداة التواصل بين المؤلف والمتلقى، وهي الوسيلة الأدبية التي يؤدي المؤلف - بواسطتها - أفكاره ومعانيه وخبراته لينقلها إلى المتلقى. وهنا تأتي أسباب اختيار المؤلف لكلمة دون غيرها، أو لتقديم كلمة عن أخرى، أو لحذف أو تضمين أو غير ذلك، حيث إن اللغة وطريقة التوصيل هي الأهم، حيث إن المؤلف غير مطالب بأداء معنى، أو نقل خبرة فقط، بل عليه كذلك أن يتخير من الكلمات ما يحدث فينا شعوراً مغايراً عن ذلك الشعور قبل تلقى العمل الأدبي.

ويجدر أن نشير إلى أن الكتابة الأدبية لا بد أن تختلف عن غيرها من الكتابات وخاصة الكتابة العلمية، (فإذا نظرنا في استعمالنا للغة وجدنا أن وظيفة ما قد تسود في هذا الموضوع أو ذاك. علينا إذن أن نوضح المواقف الممكنة أو أنواع التأليف الرئيسية. علينا ألا نخلط بين الواقع والمثال، وفي بعض الأحوال يكون سوء الظن فطنة. إذا كتبنا بحثاً علمياً حاولنا أن نغلب أمر المحصول أو الفكرة، وحاولنا أن نجعل الشعور، أو الاهتمام خاضعاً أو تابعاً لا ينافس بأية حال هذه الفكرة. ولكن هذا الواجب، كأى واجب آخر، لا يصور حقيقة ما نكتبه)^(٢٣) فوظيفة اللغة في الكتابة العلمية نقل الموضوع والمعلومات، دون التدخل العاطفي في نقل هذه المعلومات، وقد دعا (جوستاف فلوبيير) إلى استخدام لغة أدبية مشابهة للغة العلمية حيث إنه كان يعتقد (أن لغة المؤلف يجب أن تكون كونية في وضوحها، وأنها يجب ألا تحتوى ما يقيدنا إلى وضع محلي 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).

لكنه كان يشعر أن النثر يمتلك القدرة في أن يكون موسيقياً ومتناغماً، فهو يدعو إلى لغة أدبية ذات مضمون وتأثير في 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 هي الغالبة في الفنون التي 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 في هذه الوظيفة الشعرية للغة^(٢٥).

وآراء جاكبسون هي التي أثرت فيما بعد في البنيويين الفرنسيين، ولم يكن البنيويون متأثرين فقط بأراء الشكليين الروس، بل إن تأثرهم - في نظرتهم للغة الرواية - جاء من علم اللغة الدوسوسيرى، والذي يفرق بين اللغة والكلام، وبين اللفظ والمعنى، وقد انتقد مصطفى ناصف هذا الموقف من البنيويين فقال:- (مفهوم الكلمات في نظرية البنائية المتأثرة بسوسير مفرع 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 كيائها، 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)، فالبنويون 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 مهماً... على اعتبار

أنها - اللغة - لم تعد مجرد أداة توصيل... يقتصر دورها على توصيل المعنى.. ذلك أن الأدب في حد ذاته لم يعد من أهدافه توصيل معنى محدد بقدر ما يهدف إلى شحن المتلقى بشحنة من الدفق الشعوري^(٢٧).

وقد اهتم النقد بعد البنيوية كذلك باللغة، ولكنها مفاهيم ظلت متأثرة بالشكلية والبنيوية، ونظريات دو سوسير، ولذا فالنقد الجديد يعرف النص الأدبي بأنه جملة، جهاز لغوي، قطعة لغوية ذات طابع كلي، وغيرها من التعريفات المتصلة باللغة، ويمكن أن نلاحظ أن التعريفات جميعها تتلخص في أن النص لغة، سواء كانت هذه اللغة مسموعة أو مقروءة. (والتعريفات التي تقدم اليوم عن اللغة تنأسس على منطلقات وظيفية، وتأخذ في حسابها لغة الحياة بمستوياتها المختلفة باعتبارها ظاهرة بشرية، ولذا فإنها - كما يقول الباحثون - قد كفت عن أن تكون ماهية مجردة. وكف الفكر البشري عن اعتبارها روحاً يتسجد في الكلام الذي هو الاستخدام التعبيري لها، فالיום لم يعد ممكناً أن نبحث عن علة وجود اللغة أو شرعية بقائها في غير الحدث التعبيري، والكلام يعد الإطار الشرعي لحياة الظاهرة اللسانية)^(٢٨).

وما دام النص لغة، فلا بد أن يدرس على هذا الأساس اللغوي، مع الأخذ في الاعتبار أنه لا يمكن فصل مضمون النص عن لغته التي كتب بها، فلعالج المفردات داخل النص كوحدات في نص لا علاقة له بمفاهيم المتلقى وثقافته ومجتمعه. فوجود النص بشكل اجتماعي في المجتمع يجعله متحاوراً مع بقية النصوص الاجتماعية، ويجعله متحاوراً كذلك مع البنية الاجتماعية لهذا المجتمع. والمتلقى فرد في المجتمع يتأثر بمفردات الحياة، ومستويات اللغة المختلفة التي يتعامل بها المجتمع، ولا يمكن أن يلغى المتلقى ثقافته وماضيه فجأة ليتلقى العمل الأدبي وعقله صفحة بيضاء كيوم ولدته أمه. إلا أن الإغراق في تفسير النص بحيث يبتعد التفسير بالنص الأدبي عن دائرة الأدبية ليدخل في البحث الاجتماعي أو البحث النفسي فهذا ما يرفضه النص نفسه.

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 في النص والتي تزيد عن قيمة الخبرات والحقائق العلمية.

فأهمية اللغة في النص الأدبي وغير الأدبي أمر لا ينكره أحد، وإن ظهرت اللغة الأدبية أكثر أهمية عند المتلقى، حيث هدفها يتجلى في شحن المتلقى بمشاعر وشحنات انفعالية جديدة ومؤثرة، لتختلف بذلك عن لغة العلم التي تنقل المعاني والارتباطات فقط، وهذا ما يجعل العلماء يختصرون الأسماء والمواد في حروف ترمز للاسم أو المادة، ويتضح ذلك في المعادلات الكيميائية وما شابهها في الرياضيات والفيزياء.

أما بالنسبة للأدب فإن الاختصار يفسد جمال وآداء اللغة حتى إن لم يغير المعنى، والعلاقة بين النص الأدبي والمتلقى علاقة لغة، سواء كانت اللغة مسموعة أو مقروءة، ومن خلال اللغة هذه يحدث التفاعل بين النص ومتلقيه. (فالكاتب وهو ينتج نصه ينتج ضمن لغة القوم الكتابية، وضمن قواعدها التي انطلاقاً منها ينتجون خطاباتهم ونصوصهم، فتأتي النصوص ضمن القواعد الكتابية التي يلتزم المجتمع بها، وتقوم المؤسسات الاجتماعية والثقافية والتربوية بتحديدتها وتقريبها من الأذهان، وتجديرها في 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 الذي تحيا فيه اللغة، فإن الثبات في المجتمعات يؤثر في اللغة، وكذلك التحول. ولاتحدث التحولات في اللغة إلا في عصر التحولات الكبرى، والتغيرات التي تصيب البنية الاجتماعية، ويمكن ملاحظة ذلك في اللغة العربية في مراحل التحولات العربية الكبرى، كظهور الإسلام العظيم، والسيطرة العربية في العصر العباسي الأول والثاني، فاللغة هي لسان حال المجتمع، والمفردات لا

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 العصر الحديث. حيث إن مفردات كل عصر تشى بالعصر الذى 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، وتندعم السيطرة على الطبيعة بصفتها مترجماً للإرادة لدرجة ما ويتوقف خلق الصورة الجديدة وتتشوه الكلمات القديمة لتعبر عن 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 التحوار مع 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 مقارنة علمية له أن تتأسس على اللغة، باعتبارها أهم متغير مناسب لطبيعته، ومن ثم فإن نظرية اللغة، وما يعترىها 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 كمفروض (وتصبح الجملة أيضاً - وفق هذا التصور - عبارة

عن مشهد، وهكذا يستخلص غريماس عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعهما في شكل متعارض كالتالي: الذات # الموضوع . المرسل # المرسل إليه (٣٢) .

وكل الوحدات السابقة تعتمد على اللغة اعتماداً مباشراً، حيث إن الأداء في الوحدات كلها يعتمد على اللغة، بل إن اللغة تؤثر في مفاهيم كثيرة في الوحدات السابقة، فمثلاً لكل مؤرخ في الكتابة أسلوبه، في سرد الأحداث واستنتاج علل الأحداث التالية أو السابقة، مما يجعل اللغة الفكرية وسيلة اقناع هذا بالإضافة إلى (أن الوعي الثقافي والإبداعي الجديد يعيش في عالم متعدد اللغات بشكل فعال. فقد أصبح العالم متعدد اللغات بصورة لا رجعة فيها على الإطلاق. وانتهت مرحلة اللغات القومية التي 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 أي لغة أن ترى نفسها إلا في ضوء لغة أخرى) (٣٣). فتعدد اللغات، وانتقالات تأثيرها، وتأثيراتها على مستوى العالم خلق نوعاً من الثقافة المتشابهة في العالم، وإن سمح بتعدد أكبر للآراء، ويتضح هذا في المؤتمرات الدولية، فأصبحت المؤتمرات تعقد حول موضوع ما، وتشترك في هذا الموضوع أكثر من لغة، مما جعل لغة الثقافة في العالم تشبه وحدة مركبة، وإن لم يتضح هذا بشكل جلي في دول العالم الثالث.

(٢)

وقد شغل الأسلوب الدارسين للأدب منذ زمن بعيد، خاصة في أدبنا العربي، 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 معتنع، وهكذا أصبح أسلوب طه حسين في جميع كتاباته الأدبية والنقدية. فأصبح المؤلف متميزاً حتى وإن لم ينتج، وظلت كلمة الأسلوب متعلقة بمؤلف النص الأدبي، على الرغم أنها ناتجة من النص الأدبي.

والسؤال الذى يطرح نفسه، ما الأسلوب فى الرواية؟ وقد أجاب عن هذا السؤال شوقي 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 وطوايعه 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 أيدي القصاصين بالألوان فى أيدي 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 والبحتري وأبى تمام والمتنبى، وفى النثر نستطيع أن نميز تمييزاً واضحاً بين أساليب ابن المقفع والجاحظ وابن العميد والحريري. كذلك شأن القصاصين البارعين، ينبغى أن يكون لكل قصاص أسلوبه الذى يميزه ويفرقه من القصاصين الآخرين. والقصاص لا يستطيع 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 المقطعات الثلاثة من كتاب شوقي 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 الفولكلور، إلا أن ادخال لغات - ليست من جنس الرواية - فى الرواية، يجعل هذه اللغات جزءاً 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،

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 فلوير أحدثت تأثيراً كمدمام بوقارى، وليست روايات نجيب محفوظ كلها تحدث تأثير الثلاثية. وبالتالي فإن الأسلوب لا يتعلق فقط بالكاتب، بل يتعلق أيضاً بالنص الأدبى، وقد رأى البعض أمثال شوقى ضيف فى كتابه ، أن القصاص يحتاج إلى الدربة والممارسة، 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 رأى 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 (فرجينيا وولف)، وهو أسلوب يخلو من رقة (إم. فورستر) وتهذيبه، ومن دقة (جويس) وتحديده فهو أسلوب أقرب ما يكون إلى أسلوب الصحافة الذكية) (٣٨) .

→ 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 في النص، في كلمات هذا النص، وإذا فكل حكم خارج هذا النص قد لا يكون موضوعياً، حيث إن الكاتب تتضح مهمته في اختيار الكلمات وترتيبها بالكيفية التي تناسب العمل الفني، فتأتى مهمة الناقد ليغوص في الألفاظ والتراكيب. وأصحاب الدراسات اللغوية يبدأون تحليلهم للعمل الفني من الأسلوب، حيث يفتنون هذا الأسلوب ويبحثون عن الدلالات والشحنات التي يحملها هذا الأسلوب، ويربطون بين عناصر ووحدات الأسلوب، بحثاً عن الرسالة التي أراد المؤلف أن يبلغها للمتلقى.

فتجىء الرواية الحديثة لتبحث في (المعنى العميق للنص، فتستجلى غوامضه، وتغوص في أسرار جماله، وسر جمال الرواية يكمن في علاقات عناصر النص بعضها ببعض. فمن العبث أن نبحث عن أسباب جمال الرواية خارجاً عنها، في سيرة مؤلفها، أو في المجتمع الذي 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 التماسق والتدماج)^(٣٩)، فلا يتضح المعنى في النص الروائي (إلا من خلال تحليل الأسلوب، فكل عمل روائي يتميز بأسلوب خاص يفرقه عن غيره، إلى جانب وجود مميزات عامة للنوع الأدبي، ومميزات عامة للروائي.

ولا يمكن دراسة الرواية دون التعرض لأسلوب الرواية ولغاتها وجملها وألفاظها، فأسلوب الرواية يهتم الكاتب والناقد. وقد توسعت الدراسات التي تهتم بأسلوب الرواية ولكن وجهات النظر قد تعددت في أهمية الأسلوب بالنسبة للرواية، باعتباره الركن الأساسي في العمل الروائي، وهو الأجدر بالدراسة، حيث تتضح جميع عناصر الرواية، وتتوحد كلها في الأسلوب. وهناك من رأى أن الأسلوب ركن جمالي في الرواية مثل (إ.م. فورستر)، ويمكن تعزيزه بعناصر روائية أخرى كالشخصية أو المشهد أو الحكمة^(٤٠).

أما أصحاب الدراسات الأسلوبية فينظرون إلى الأسلوب على أنه (قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز)^(١١) ، 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 في معظمها، ومنطقها المقبول في معظم الأحوال، وجميع التعريفات التي تقال في الأسلوب إنما جاءت تعريفات تحمل الكثير من الصواب وإن نقصها الشمول.

(ويتضح مما سبق أن الخلاف النظري هنا حول تعريف الأسلوب ليس من قبيل المماحكة والجدل، كما أنه في الوقت نفسه ليس خلافاً بالخطأ والصواب. إن تبني واحد من التصورات السابقة قد يفيد في تحديد أنسب طراز نحوي (Grammatical model) يمكن استخدامه في دراسة الأسلوب، وبذلك تتحدد تبعاً المصطلحات والوسائل المنهجية التي يعتمد عليها الباحث لتمييز الأساليب)^(١٢) ، وقد استفادت الدراسات المتعددة حول الأسلوب، من دراسات سوسير لنظام اللغة، مما جعلها تدخل في 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 في مجال الدراسات الأسلوبية في النقد العربي.

ب - الكلمة في الخطاب الروائي:

(١)

يتكون النص الروائي من مجموعة من العناصر والوحدات المتصلة والمتشابكة، هذه العناصر والوحدات تنظم خلال المفردات والكلمات. والتعامل مع النص الروائي من جهة اللغة، أو غيرها فإنه سوف يعيدنا للحديث عن (الكلمة في الرواية)، وسواء كان من جهة الأسلوب، فإن الأسلوب لا يتضح إلا من خلال تركيب وتقديم الكلمات على أساس تعريف أصحاب البديوية أنفسهم للأسلوب، بأنه (الاسم الذي سنعطيه لطريقة وجود الكلمات/ الأحداث المرتبة في سلسلة يظهر فيها الانتظام، ولها شروط وجود قابلة للتعين. ويجب ألا نبحث عن شروط الوجود هذه في 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»^(١٣). ووجود الكلمة في الرواية يختلف عن وجودها خارجه، وهذا أمر مسلم به.

وقد ظلت الكلمة لقرون عديدة وهي محددة بالمنطق الأرسطي، على أساس أن الكلام يعبر عن التفكير. ولكن بظهور الدراسات اللغوية والأسلوبية ازدادت المحاورات، حول الكلمة، ووجودها في 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؟)^(١٤)، ويخلص بلومفيلد إلى أن الألسنية ليس من صالحها أن تفسر الغموض بغموض أكبر، وتدخل في تحليلاتها بعض المفاهيم الفلسفية والنفسية والعصبية. إلا أن الحديث عن الكلمة يفرض مناقشة رأيين هاميين، أحدهما أثر في دراسة اللسانيات والأسلوبية، وثانيهما أثر في دراسات الرواية. أما الرأي الأول: فهو رأي دوسوسير الذي تناول الكلمة على أنها إشارة إلى شيء (على أنه لا علاقة أساساً بين كون الكلمة صوتاً وكونها إشارة إلى شيء، أي أنه لا علاقة بين الصوت والشيء. فكلمة شجرة تختلف صوتياً من لغة لأخرى، ومع ذلك فإنه يتولد في الذهن عدد سماعها صورة

لشجرة^(٤٥)، ورفض العلاقة التي تربط الصورة الصوتية بالصورة الموجودة في الواقع، جعلت للكلمة خاصية الارتباط الدلالي بالواقع فقط، ويتبقى على المؤلف التحديد الدقيق لإيجاد الواقع الروائي المقنع والمتربط كما هو الواقع المعاش، ولا يقصد التشابه بين واقع الرواية والواقع المعاش في النقل والكتابة، بل في استيعاب العقل والفكر لكل من الواقعيين.

وحيث إن الكلمة قد أصبحت لدى المؤلف هي البنية الصغرى، ولكنها الأساسية في العمل الفني، وقد تخلصت من طابعها الإشاري الإيقاعي الذي ظل يرافق الكلمة لقرون عديدة (حيث تبين أقدم الأفعال التركيبية أن الكلمة في المراحل الأولى كانت تلعب دوراً ضئيلاً، ولم يكن لها صفة المعنى، بقدر ما كان لها طابع الإشارية الإيقاعية التي تحقق بواسطة الصوت (الصرخة). وهي 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 أداء الكلمة هو الأساس في التأليف بقدر ما كان إرضاء الكلمة للإيقاع، بل إن الأهم هو (التوزيع الإيقاعي، وكثيراً ما يغنون دون كلمات)^(٤٧)، ولا يخلو أدبنا العربي القديم والحديث من مثل هذا، فإرضاء السجع كان أهم من إرضاء المعنى، وضرورات القافية كانت أهم من ضرورات الكلمة والمعنى الشعري، والأمثلة المشهورة كثيرة، ونحن في غنى عنها.

أما الآن في الكتابات الأدبية الحديثة فإن الكلمة تأتي (لحركة مثالية للتصورات، أي كرد فعل. وفي مسيرة هذه العملية تنتظم من الإبداع الفني مختلف أجناسه وأنواعه وعناصره بواسطة الكلمة)^(٤٨). وتلك النظرة الجديدة للكلمة تبين أنها مرت بمراحل متعددة لإثبات وجودها، وقد انتبه لأثر الكلمة في نقدنا القديم كتاب كثيرون وعظماء مثل (عبد القاهر الجرجاني)، و(الجاحظ) وبعض علماء التفسير.

فقد أدرك (عبد القاهر أن النص يصنع من كلمات، وأن التفسير موضوعه الأساسي هو الشعور النامي بأهمية الكلمات. التفسير يقوم بعملية احراق ذاتي، فلا أحد يستطيع أن يطرح اللغة، وحينما ينثر عبد القاهر الشعر ويشرحه يتضح له أننا نستعمل كلمات أكثر ما

يُستعمل 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 ويتمشى 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 أيدي 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 الأداء البارع والمعجز، ولم يعد هناك مجال للمشابهة ولا التناصية ولا غير ذلك. ولم يعد المفسر يدخل على الكلمات من تصوراته ولا ثقافته، بقدر ما يلحنى 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.

وأهم ملاحظاتهم التي يجب الإشادة بها، أنهم لم يحلوا 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 فى السموات وما فى الأرض﴾^(٥١).

إن التعامل مع الكلمات له حرية، ولكنها حرية غير مطلقة، نستطيع أن نسميها حرية الالتزام بجوهر النص، فلا تأتى الافتراضات الخارجية والشخصية لكى يثبتها محل 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 ملكاً لهذا النص، وملكاً خاصاً للجملة التى توجد فيها. ولا نحدد علاقة الكلمة بتاريخيتها أولاً، ليصبح عددنا مدلول سابق، ورأى قديم فى النص، هذا الرأى سيكون سبق إنتاج النص نفسه. ولكننا عندما نتعامل مع الكلمة فى إطار 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 لنا التفسير 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 كشف جديدة للنص الروائى. ووجهات النظر الحديثة السابقة جميعها تأثرت بنظريات

دوسوسير العلمية البحتة، مما جعلها نظريات علمية قابلة للتطبيق والتعليم أكثر من ميلها للتكوين الجمالي الذي يعتمد على التذوق القلبي .

إلا أن ناقداً آخر كانت لآرائه تأثيرات على النقد الأدبي الحديث منذ أربعينيات القرن الماضي وحتى الآن . هذا الناقد هو (ميخائيل باختين) الذي استطاع أن يبرز دور الكلمة في الرواية بشكل واضح ورؤية جديدة، حينما يفرق بين الكلمة في الفكر الأسلوبى التقليدى وبين الكلمة خارج سياقها فيقول: (الكلمة في 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 الشيء نفسه، وفى الموضوع نفسه، ولاستطيع 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

الكلمة محملة بمعانى اجتماعية وثقافية وفكرية معينة، تكاد فى بعض الحالات أن تجمد حركة الكلمة.

إلا أن الاستخدام العبقري للكلمة يجعلها تولد من جديد، فندرى أن كلمة مستخدمة فى الوسط الاجتماعى، قد أخذت فى الوسط النصى نمطاً جديداً بفضل إيجاد علاقات جديدة لها مع البدايات 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 ومتناقضة. 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، وتتجاوز 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 أشواك 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

متحاور دائماً، فكل كلمة حوار وكل كلمة موجهة إلى مستمع أو قارئ، وكل كلمة تنتظر رد الفعل بعد القول، (فالكلمة أى كلمة لا تلقى بكلمة الآخر فى الموضوع فقط، بل تتوجه إلى جواب، لا يمكنها تفادى التأثير العميق الذى للكلمة الجوابية المتوقعة. إن كلمة الحديث الحية تتوجه مباشرة وبفظاظلة 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 الإجابية 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 إنها خرجت 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، لتحديث 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. وتوضح هذ الحوارية للكلمة بشكل بىّن 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،

وحيث إن لغة الشعر واحدة ووحيدة ولا تستعين بغيرها من اللغات، إلا أن هذا لا ينفي 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.

وحيثما يدخل الشاعر لغات الغير في شعره، فإنما تأتي عن طريق الاستدلال ولا يمكن معالجتها داخل النص الشعري 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 هي كلمة فردية عن هذه الطبقة، وجهة نظر خاصة بالشاعر، ويمكن فصلها عن هذه الطبقة في 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 الروائي في مكانه أن يلتزم بأسلوب واحد في اللغة، إلا أن امكانيات اللغة تحمل في حوارياتها الداخلية التعدد والتنوع، وهذا كلام جديد وقديم بالنسبة لاستخدام الفصحى أو العامية في حوارات الشخصيات الروائية. وقد كان للنقد العربي الحديث مواقف من اللغة في الرواية والقصة القصيرة، هذه المواقف تؤكد مواكبة النقد الأدبي العربي للنقد العالمي، وتوضح في نفس الوقت خصوصية هذا النقد وسأعرض لمواقف بعض هؤلاء النقاد باختصار:

١ - موقف الناقد / محمد مندور:

(لا يمكن أن نترك لكل شخصية في الرواية لغتها، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية، فاللغة عددٌ وإن لم تخل من اصطناع إلا أنها لن تسلب الشخصية تلك الحقيقة الإنسانية)^(٥٤). وعلى رغم أن هذا الرأي مر عليه أكثر من نصف قرن إلا أنه يحاول أن يجعل الشخصية حرة في التعبير عن نفسها من خلال وضعها في حقيقتها الإنسانية وطبقتها الاجتماعية، إلا أن الميل لاستخدام الفصحى كبير

٢ - موقف الناقد / عبد القادر القط:

(إذا كانت الشخصيات من الشخصيات الشعبية التي تنتم 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 كيانها، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض)^(٥٦).

٤ - موقف الناقد / الطاهر مكي:

(الجو النفسى لا يرتبط باللغة عامية أو فصحية، حتى لو كانت هذه جزءاً منه، لأن جانباً كبيراً منه وبخاصة ما كان حواراً يتوقف على نغم الكلمة الموسيقى، حين تلقى، وهو ما لا 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، ويجيء 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 شكل قريب

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 والمتفصح في 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 الرأي محمد مندور والطاهر مكي.

الموقف الثانى: يميل إلى العامية حيث إنها لغة الواقع والمشافهة، ويميل إلى هذا الرأي رشاد رشدى وعبد القادر القط.

الموقف الثالث: يحاول تقريب وجهات النظر بين الفصحى والعامية، وخصوصاً العامية المصرية، وهذا يميل إليه مدحت الجيار.

وما يعطينا من هذه الاتجاهات هو إثبات أن هذه الكلمات المكتوبة سواء كانت فصيحة أو عامية، إنما هي كلمات موجودة في إطار 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 إحداها الأخرى، بل إن مبدأ التأثير والتأثر قائم بينهما، والعلاقات الحوارية مستمرة استمراراً جدلياً بينهما. وفي 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.

كل هذه المساحات الشاسعة تكون بين المؤلف الروائي وبين كلمته، وهو لا يستطيع أن يمحو عن الكلمة تجاربيها السابقة وطرائقها اللغوية، ولن يستطيع أن يخصص الكلمة في عمله، إلا إذا استطاع أن يحملها أهدافه الخاصة، والتي لا تنفى استخدامات الآخرين في الكلمة، حيث إن الكلمة في الرواية بالرغم من أنها داخل البنية الروائية إلا أنها لا يمكن تخليصها من مقاصدها السابقة أو لحظاتها التاريخية، واستخدامات السابقين لها. والكاتب العبقري 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 تعبر عن 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 موارباً - 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 فقرة قد انقضت من تاريخ الأعمال الدرامية والروائية.

وبقدر المعاناة التى يعانىها المؤلف فى تصفير 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).

الأمر الذى جعل الجملة تشتبك بالجملة والعبارة بالعبارة حتى تكون (فقرة) (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 الميزة 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).

١ - الكلمة فى 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 توجيهها 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، فكلتاها 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 مغل بالآداء الروائى، بل إنها ترتبط بجمال الرواية وأحداثها وشخصها على قدم المساواة.

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 الوعي عند عبد العزيز ونمو الجسد ومتطلباته. فمذ 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 طلطا على أى حال ناس تاكل الزلط)، الرواية، ص ٥٩. 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، ص ٧.

وقد تأتى البداية بالاسم مثل:- (أحمد بدوى أول القادمين إلى جلسة المساء)، الرواية ص ١١. وقد تأتى البداية بالحرف أو الظرف مثل (فى كل حين ينحرف رجل - فى كل مساء يلتئم شمل هؤلاء الصحاب)، الرواية، ص ١٠، (إذ ينتهى أحمد بدوى من القراءة تبقى رأسه منكسة)، الرواية، ص ٢٥. 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، ويخلق 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، ص ٨.

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

[مرعويون]، ولكنه لا يترك لنفسه الفرصة ليفكر أيهما الفصيح وأيهما العامي، ولكن الكلمات هي التي 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 في أدبنا العربي؛ فإن نوادر المولدين، وفكاهات العجم، كانت تروى في الكتب الأدبية كما هي، وحيلما تحدث ابن قتيبة عن نادرة ملحونة في 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 العربي القديم واعياً لدرجة مغرية بإعادة دراسته من وجهة النظر الحديثة فلجد أن قدامة بن جعفر يؤيد رأى الجاحظ وابن قتيبة، وذلك في كتابه نقد النثر، حيث رأى أن رواية النادرة الغريبة على الإعراب يجب أن تروى كما هي حتى تقع من سامعها كما وقعت على ناقلها. إلا أن قدامة كان يرى أن هذه النوادر لا يجب أن تكتب في كتب اللغة والأدب^(٦٢) ، وقد نوقشت هذه القضية نفسها في العصر الحديث منذ بداية الثلاثينات من القرن الماضي (القرن العشرين) وحتى وقت قريب. ومجمل القول: أن الكلمة التي تؤدي غرض المؤلف وتحتوى موضوعه، وتنقل الرسالة إلى المرسل إليه كاملة أو كما يريد المؤلف، هي الكلمة الأولى بالاستخدام دون الميل لفصحى أو عامية. وهكذا تجئ الكلمة في الرواية، فالكلمة حدث وشحنة وحوار أو فكرة وشخصية، أو مكان وزمان وكل هذه الكلمات تندمج في بعضها وتلتحم فيما بينها لتنتج لنا العمل الروائي. فاللغة عنده عامية تؤدي، 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 الروائي. ويمكن أخذ مقتطف من رواية (أيام الإنسان السبعة)، للتعرف على خصائص الكلمة في الرواية:

(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 التربة الطويلة.. لكن أباهما 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 - كالحمير الكدة - وتأبى أن تنقاد فى طريق الوقار والكلم الصالح، وتتشوق للهذر والكلام الفاضح، فتميل الدفة ناحية العايق، حينئذ تبسم شفتاه عن أسنان أهلكتها الكيوف، وعيناه اللتان ربما أضربهما 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 يا عم.

وانطلق يقدم للناس الطعام والقهوة، ويبادر إلى ما تحتاج إلى إصلاح من كلوبات. يحكى العايق، ويطلق الحاج كريم تعقفاً، ويكتم ضحكة فيهبه 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 مسروقة، ويتعطر ويلبس أفخر الثياب ولا

الفصل الثالث

يأبه لأحد، يمتلىء قلب عبد العزيز ضحكاً وهو يتذكر العايق واقفاً وسط المآتم 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 يخطئ أبداً طريقه إلى الفنجال .. ويكل 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 الكلويات كأنه شاويش الدورية الذى يمر على الخفراء (الساهرين)، الرواية، ص ١٤، ١٥، ١٦. هذا المقطع يمكن تلخيصه بطريقة احصائية فى الجدول التالى:

الكلمات						الجملة		الفقرة	
عدد	الحرف	عدد	الفعل	عدد	الاسم	العدد	النوع	عدد الكلمات	رقمها
١٣٤	جملة	٢٤	ماض	٢٤١	جملة	١٥	اسمية	١٧٩	الأولى
٥٤	جر	٥٥	مضارع			٣٨	فعلية	٤٣	الثانية
٤٧	عطف	٢	أمر					١٦٢	الثالثة
٩	نصب								
٣	توكيد								
٦	تاء								
	تأنيث								
١	تفسير								
١٤	غيرهم								
١٣٤	جملة							٣٨٤	جملة

عدد الكلمات في المقطع ثلاث مائة وأربع وثمانين كلمة، منها ثمانى كلمات عامية والباقي باللغة الفصحى، وقد جاءت كلمات العامية في الحوار، ويتبين أن عدد الأسماء تتفوق على عدد الأفعال بنسبة ٣ : ١ ومن هذه العملية الاحصائية تتضح مجموعة من النتائج التالية:

- ١ - أن طول الفقرة أو قصرها أمر يهتم به المؤلف، إلا أنه لا يجعل هذه الفقرات متساوية، بقدر اهتمامه بأن تؤدي غرضها وتترابط فيما بينها.
 - ٢ - أن المؤلف يميل إلى استخدام الجملة الفعلية أكثر من ميله لاستخدام الجملة الاسمية فجاءت بنسبة $\frac{1}{2}$: ١.
 - ٣ - غلبة اللغة الفصحى، مع عدم إهمال اللغة العامية نهائياً، وجاءت النسبة بين الفصحى والعامية ٤٣ : ١.
 - ٤ - أن استخدام الأفعال المضارعة يفوق استخدام الأفعال الماضية، وتجيء النسبة بينهما حوالى ٢ : ١، ويقل استخدام الأمر بشكل كبير، مما يدل على أنه حريص على السرد في اللحظة الآنية، رغم ميله إلى كثرة التذكّر.
 - ٥ - أن استخدام حروف الجر وحروف العطف أكبر من غيرها في الاستخدام.
 - ٦ - لا يميل المؤلف إلى استخدام حروف التوكيد، ولا يهمل الحروف التي لا تستخدم إلا نادراً مثل (أن) المفسرة التي تسبق الفعل الأمر.
 - ٧ - لا فرق عنده بين الجملة القصيرة والجملة الطويلة، ولكن المهم هو ما تؤديه الجملة في النص الروائي، 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 التي تحدثها الكلمة داخل الوحدات الروائية الأخرى.
- وقد دعت اللغة في الرواية كثيرين للحديث عنها أمثال عبد المحسن طه بدر ورضوى عاشور وصبرى حافظ^(٦٣).

وتحتاج لغة الرواية عند قاسم لدراسة خاصة مفصلة ومطولة، حيث إن لغة الرواية عنده تأتي مرتبطة بوعي الشخصيات، وهو يسكب لغته بشكل توليفي ودمجي 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 محركية ومتحركة ومنفصلة ومتفاعلة ومتأثرة ومؤثرة، مما جعل اللغة قادرة على استيعاب الأحداث.

ويستخدم المؤلف الأفعال بطرق جديدة، فالمضارع الذي يدل على الحركة والتجديد والاستمرار وفيه قابلية للتوقف لعودة الاستمرار مرة أخرى، كثيراً ما يستخدم قاسم للدلالة على الثبات، ويمكن ملاحظة ذلك في المقطع السابق. وكثيراً ما يستخدم الفعل الماضي ليدل به على الماضي والحاضر والمستقبل، بل قد يستخدمه لسير حركة السرد والأمثلة كثيرة ومتعددة في الرواية مثل:- (حينما يصعدون إلى القطار سيكون ثمة دكتان متقابلتان وسوف يجلس الحاج كريم فيما يلي النافذة، وإلى جواره أحمد بدوي وفي مقابلته محمد كامل وعلي خليل ويتناثر الرجال ويضعة النساء في المقاعد على جانبي 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 والتبدل والوجوه الشاحبة بالخوف ويرتدى وجه الحاج كريم قناعاً باسلاً.. ويقترب من الغضب ويهب ليدافع عن رجاله فما دامت الورقة في يد الرجل فليس لأحد عنده شيء وما القطار إلا مركب موطأ لمن دفع أجرة الركوب.

حينما كان عبد العزيز طفلاً كان يبقى واجف القلب في انتظار اللحظة التي 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 في مكانه من الحلق..

- 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.. أنا برضه أول ما عرفت الحاج كريم اتخانقت معاه.. وبعد كده بقينا أصحاب.. دا راجل عظيم يا سعادة البيه فى ويا 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، ص ١٠٧، ص ١٠٨.

والمقطع يتضح فى عدة نقاط أو عناصر أساسية هي:

- أ - انتظار القطار وركوبه.
- ب - تحرك القطار بالحاج كريم وأصحابه.
- ج - انتصار الحاج كريم على الكمسارى.
- د - انتصار الحاج كريم على مأمور المركز.
- هـ - انتصار الحاج كريم على طبيب الصحة.

فالحديث الآن هو ركوب القطار، أما الحدث الذى يدفع الأحداث للأمام فهو حدث ماض (الالتحام مع الكمسارى استدعى الالتحام مع من هو أكثر مسئولية (مأمور المركز) - والالتحام مع المأمور استدعى الالتحام مع طبيب الصحة).

والرواية تبرز الانتصارات ويتضح ذلك فى الجمل التالية :

- فالانتصار على الكمسارى مبرره الحصول على التذكرة. (ما دامت الورقة فى يد الرجل فليس لأحد عنده شيء).

- والانتصار على الأمور 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 بيثيل 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 يلزمه 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 ما يراه 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

الراوي وعبد العزيز وخبرته، فخبرته بسفر أبيه، وتكرار هذا السفر، وثبات هذا الوضع جعل التنظيم وتوقع التغيير غير وارد، ولذا فإنه يذكر المستقبل على أنه واقع، وتثبت أحداث القص أن خبرات عبد العزيز والراوي صحيحة؛ فإن التغيير ليس من سمات الحاج كريم ولا من سمات أصحابه الدراويش.

الكلمة في رواية (أيام الإنسان السبعة) لها مبناهما الخاص ودلالاتها الخاصة. وكل كلمة في السرد أو الحوار أو العنوان، إنما هي مقصودة بذاتها، وتفسيراتها أمر قد يبدل فيها الكثير.

٢ - الكلمة في رواية (قدر الغرف المقبضة):

توحي الكلمة في الرواية بكمية الخبرات الكاملة في نفس المؤلف، فالكلمة في الرواية ليست تعبيراً وإنما هي تجربة داخل إطار البناء الروائي اللغوي. فالمؤلف لا ينظم الكلمات ولا الأحداث، ولكنه يكتبها كما هي في فكره، إنه يحاول أن يخرج فكره كما هو، لا يريد التعميق، ولا يقدم المبررات للأحداث، حيث إنه يكتبها لا يحللها، ولا يذكر وجهة نظره، على الرغم أن الرواية تتخذ الأسلوب الشعري، 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 حلمي بدير: (تجربة الرواية عند عبد الحكيم قاسم تجربة تبدأ من اللغة)^(٦٤). وتبدأ الرواية من (ما تزال كلمات أبيه تعاوده بين آن وأن: هذه الدار ريحها ثقيل...)، الرواية، ص ٣. ومنذ الجملة الأولى وهو يهيئ 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 وأن) و(هذه الدار ريحها ثقيل) جملة مستمرة طوال الرواية، فإن هذه الدار تنتقل مع عبد العزيز في كل مكان، فهذه الدار دار اختيار ودار جبر وهي في الحالتين ريحها ثقيل.

فهذه الدار فى القرية وميت غمر وطنطا والاسكندرية والقاهرة (دار اختيار) . وهذه الدار سجن مصر، والقناطر والوادي 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 جملة الأولى دائماً ويركب عليها ما يلحقها من أحداث وما يسبقها، مما يجعل جملة 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 الموجلة القائم 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 غريال 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 الأكوخ 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 الانشده 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 اثنتين. ذلك لا يفيد كون الجدران قائمة فى إيمانها راسخة متينة، وهى ستموت بها فى قلبها وفى عينيها اللامعتين

الحادثى 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 بناء مجرد من الخصوصية، يتكرر فى غياب 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، ص ٨٨، ٨٩، ٩٠. **المقطع طويل إلى حد ما . وهو يبين ما يلي:**

- 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 يلي:

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.

- أما الحروف فيصل عددها إلى ثمانين حرفاً منها ثمانية وخمسون حرف جر، واثنان وعشرون حرف عطف والباقي حروف متنوعة.

ومن هذه الإحصائية يمكن أن نصل إلى النتائج التالية:

١ - أن الفقرات متقاربة في عدد الكلمات لدرجة كبيرة فيما عدا الفقرة الرابعة والتي اختزلها المؤلف.

٢ - المؤلف أكثر من استخدام الفعل (كان) بشكل مثير، فقد وردت في صفتين 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 وهي نفس نسبة الأفعال المضارعة إلى الأفعال الماضية، مما يدل أن المؤلف يفضل وصف الحدث في لحظة آنية أكثر من وصفه في لحظة ماضية.

٥ - معظم الكلمات جاءت لتعبر عن القدر المحتوم في هذه الغرف المقبضة، ولذا جاءت خيوط الكلمات كلها متشابكة في الرواية، وكلها تصب في الغرف المقبضة، فهي مصير محتوم، وقدر مكتوب، ولا مفر منه.

فهذه الغرف تواصل هزائمها لعبد العزيز، ولكن الفرق كبير بين هزيمة يختارها الإنسان، أو يشعر أنه عضو في الاختيار، وبين هزيمة لا دخل له فيها. فهو مكبل بالحديد، وقد استطاعت المحكمة أن تعلق المصابيح الثقيلة بجنازير الحديد الغليظ، ألا يمكنها أن تفعل ذلك بالناس الصغار الخائفين بغير تهمة. إن عبد العزيز يرى أن تهمة تشبه إلى حد كبير تهمة المصابيح المعلقة، وأن قدرته كقدرة الجمهور الصغير الذي ينظر من مقعده خائفاً.

وكلمة هيكل توحى بالبعد عن الإسلام وتقترب إلى اليهودية، ذلك التناقض بين العدل الإسلامى، واليهودى فى العصر الحديث.

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 التناقضات: 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 تمتلئ 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 هذا أنها معبرة.. ليست هلامية. تستخدم بدقة ولهذا تقصر الجمل معه أحياناً.. كثيرة. حتى تتكون من كلمتين أحياناً. لا يميل إلى الاستطراد والذى يخل عادة بالعمل الأدبى فى عصر الإشارية.. ومن

هذا يبدو نسق اللغة تركيبياً على الرغم من ضمير الغائب أحياناً. وتنوع الجمل بين اسمية وفعلية^(٦٥). وتختلف اللغة في رواية (قدر الغرف المقبضة) عنها في رواية (أيام الإنسان السبعة)

- فالحوار قليل جداً في (قدر الغرف المقبضة) بالنسبة (لأيام الإنسان السبعة).
- لا يدخل المؤلف عناصر غير روائية في رواية (قدر الغرف المقبضة)، بينما تأتي في رواية (أيام الإنسان السبعة) لغة الدراويش، وبعض الأغاني الشعبية.
- تزداد العامية في (أيام الإنسان السبعة) عنها في (قدر الغرف المقبضة).
- الأماكن في الروايتين حقيقية مما دفع البعض إلى اعتبارهما رواية سيرة ذاتية لعبد الحكيم قاسم.
- اللغة أكثر حركة في (أيام الإنسان السبعة)، وأكثر ثبوتاً في (قدر الغرف المقبضة).
- تستخدم اللغة في (قدر الغرف المقبضة) للتأثير وشحن المتلقى وليست أداة للتعبير فقط، أما في (أيام الإنسان السبعة) فهي تتسق مع الحدث. ويمكن القول أن دراسة روايات قاسم لا يمكن أن تبدأ إلا من اللغة، فاللغة تمثل البنية الأساسية في جميع رواياته.

ج - خصوصية لغة الخطاب في روايات قاسم

(١)

إن أسلبة مجموعة من الأعمال الروائية لمؤلف واحد أمر قد سبق نفيه عند الحديث عن الكلمة في الخطاب الروائي، حيث إن نسبة الأسلوب للعمل الفني أقرب منها إلى المؤلف، وربما جاز الحديث عن المؤلف في عمل فني واحد، بصفة المؤلف موجود في هذا العمل الفني، فوجوده في العمل الفني متموقع في تقاطع الأحداث والأشخاص ووحدات العمل الفني، ولا ينطبق هذا الكلام على جنس أدبي كما ينطبق على الرواية. فالرواية وجه من الخصوصية، فقد ظل الأدباء منذ زمن بعيد وهم يبحثون عن شكل فني يحمل ثوراتهم دون أن يشير إليهم، ويصبون فيه جام انفعالاتهم دون أن يشار نحوهم، حتى عثروا على شكل الرواية الفني.

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 للروائي، فإنني أكرر نفيه مرة أخرى رفعة للروائي، فإن عتصر الثبات في الأسلوب يعنى الجمود في وجهة النظر وطريقة التناول، إلى جانب افتراضية الروائي لمنهج مسبق يتبعه في كل أعماله، مما يعنى أن دراسة عمل واحد له كاف، وبالتالي 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 في عمليين مختلفين في الموضوع والأحداث والأشخاص فإنه لن يستطيع ذلك ولو حرص، حيث إن اختلاف المضمون يقتضى اختلاف الشكل، وهناك قناعة أن الشكل لا يتفصل عن المحتوى. وقد يصور الروائي قاتلاً بشعاً، لا يرعى حرمة، وليس له عهد ولا ذمة، وقد ارتكب

جريمته فلم يثله خوف من الله، ولم يردعه قانون دولة. وقد يصور قاتلاً آخر يدافع عن عرضه، أو عن أرضه السليبة. فما موقف الروائي من الشخصيات هنا؟ سيرى النقاد التقليديون أن وجهة نظر الروائي ستساند المقتول الأول، وستساند القاتل الثاني، وذلك من منطلق نصرة الحق، واستجابة لنداء العدل.

غير أن رؤية الحق نسبية، والروائي الذى يبرر لمواقف شخصياته بلسانه فإنه يقيم نفسه على الأحداث والشخصيات، وبالتالي لا يمكن التنبؤ بموقف الروائي، فربما تظهر الأحداث بعد ذلك أن للقاتل الأول دوافعه المبررة اجتماعياً وعقلياً داخل النص الروائي، ويظهر القاتل الثاني بسلبيات سوء الفهم وعدم تقدير للمواقف، فيظهر عمله غير مقبول اجتماعياً وروائياً. إلا أن الروائي 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 بنقاد، وحيث إن استخدام الاسم - اسم الروائي - 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 الروائي 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 الامكانيات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار Choice، أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إثارة المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هى التى تشكل أسلوبه الذى يمتاز به عن غيره من المنشئين)^(٦٦).

وحيثما نبحت في تعريفات الأسلوب سوف نجدتها متعددة حتى عند أصحاب الاتجاه الواحد، إلا أن هذه التعريفات - في 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 ينفي وجود المؤلف في النص، وحيثما نحاول تبرير الاختيار والانتقاء فلا بد من العودة إلى لحظة الإبداع التي سوف تدخلنا في متاهة التصورات والفرضيات، والتي سيغيب منها عنا الكثير، إلى جانب التأكد أن كثيراً من هذه الفرضيات ربما تكون خاطئة.

والذين يضعون المتلقى داخل النص الروائي لا يذكرون أن تعدد عمليات التلقى تأتي بتعدد مماثل في مفهوم النص، حتى عند ثبات وصول الأحداث، إلا أن وجهات النظر تختلف في تلقى هذه الأحداث بنفس الكلمة، وهذا ما يستدعي اختلاف وجهات النظر في النص الروائي الواحد. ومهما يكن من اختلاف في وجهات النظر فإنها جميعاً تصب في كيفية استخدامات متعددة لامكانيات اللغة في صناعة النص، وهذا هو الأساس الذي يدور حوله معظم دارسي الأسلوب الروائي. وتباين الأسلوب عند الروائي في أعماله المتعددة، نجده واضحاً في حالة كحالة عبد الحكيم قاسم، حيث إنه يستخدم اللغة في كل رواية استخداماً مختلفاً عنه في الروايات الأخرى.

(٢)

وتأتي لغة الخطاب في (رواية أيام الإنسان السبعة) في شكل سعى متواصل داخل النص نحو الأصالة، وترسيخ القيم من جهة، ومن جهة أخرى محاولة النص تغريب المؤلف، وصياغته صياغة جديدة ليصبح واقعاً روائياً مقنعاً يرتبط بالوعي الاجتماعي للطبقة الريفية في مصر. فالنص لا يخترع مجتمعه إلا على أرض واقعية، فالأماكن حقيقية واقعية، والمدن واقعية (ميت غمر - طنطا - المحلة الكبرى - الإسكندرية)،

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 وتدقق الكلام حاداً صارخاً) وبين البداية بالكلمة المصرية العامية، والنهاية بالكلمة العربية الفصحى تدقق سيل السرد والكلمات. فتنطور 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، ص ١٣ - (يذبح الحاج كريم الذبيحة وهى تملأ بقوة خارقة فى وثاقها)، الرواية ص ٣٨. 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 خاصة للرواية تميزها. وحينما يأخذ النص مفردات المجتمع لتصبح كلمة روائية

فى عنوان أو فى متن النص فإن النص يدغم هذه الكلمة فيه مع وحدات كلامية أخرى لينتج مركباً آخر أشبه بتركيبية كيماوية مكونة من عدة عناصر لتنتج عنصراً مختلفاً، هذا العنصر الجديد الناتج من التركيبية هو النص الروائى المقصود.

فقد استغرق النص فى المفردات المصرية مثل:

(طول عمر الولد - يلبد - اللمة - الفانوس - الكلوبات - دكان البقالة - وحق من أماته - شايش الدورية - بيعوص - ما اقدرش - ريقدا ما ابتل من لقاك.. وغيرها الكثير).

كذلك اعتمد النص كلمة السيرة الشعبية: (سيرة أبى زيد الهلالي) - الرواية، ص ٨٥. كما اعتمد المذائح النبوية (بردة البوصيرى، الوسيلة) تراث دينى صوفى خاص بال دراويش 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، ص ٢٥.

ومثل:

(يا نفس لا تقنطى من ذلة عظمت

إن الكبائر فى الغفران كاللحم)

الرواية، ص ٤١.

ولغة الدراويش العامية مثل:

(والأربعة خلفات النبي لهم منا الفاتحة)، الرواية، ص ٢٥.

ومثل:

(مدد يا سيدى يا سيد مدد.. ناديت علينا يا بوفراج 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
الأزهري 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، ص ٩٢.

واللغة تفرق بين لهجتين (لهجة أهل الشرقية، ولهجة أهل الغربية)، فالمستكاوى
يتحدث بلهجة الشرقية فيقلب القاف جيماً (قلى)، (جولى). (جولى يا شيخ عباس.. سرجة
الحمير حلال.. ولا حرام)، الرواية، ص ٩٢. أما العايق فيتحدث بلغة أهل الغربية: (هيا
مش حرام يا مستكاوى.. بس تقسى قلوب الملايكة) الرواية، ص ٩٢.

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،
ص ٥٥. 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

تنتقل اللغة من وصف الحاضر إلى تذكّر الماضي، وفي كل الحالات تمهد الكلمة لهذا الانتقال، ولغة الحاضر مستفيدة من حركة الأحداث في الماضي، وأحداث الماضي أساسية في المكان والزمان الحاضرين. وحضور الفاعل أو غيابه لا يؤثر في الانتفاع بالفعل، فالمهم الحدث في الرواية، وليس المهم من فعل هذا الحدث.

(- شوف احنا يا عم محمد يا كامل بنسافر في القطر قاعدين مريعين رجلىنا.. ويتأثر محمد كامل حتى ليكاد يبكي..

- احنا ضعاف يا عم الحاج كريم.

ثم ينكس رأسه ويواصل بصوته المشروخ حاكياً عن

- راجل نواحي 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 ببليحتين وأنا قاعد أقرا سورة ياسين جنب مقام الرفاعى..)، الرواية، ص ٨٩. والرواية لغوية في المقام الأول، والأسلوب الروائى يمهد للكلام في أكثر الأحوال، إنه لا يمهد للأحداث، حيث إن موقع الأحداث غير موقع الحكى. واختيار المقطع السابق يصلح لتحليل الرواية ككل، لعدم وجود فرضيات مسبقة وتم اختيار المقطع ليكون مناسباً لهذه الفرضيات. فالمكان في 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 الدوار تستدعى جلسة القطار، والراحة في الحاضر تستدعى الشقاء في الماضي، ورقة حال الحاضرين تستدعى توكل السابقين على الله، والشخصية التى سيزورونها في المستقبل القريب والحكايات التى يعرفونها عنه، تستدعى شخصية غير معروفة ولها حكايات تخبر بصدق الحكايات عن الشخصيات التى سيزورونها حالاً. فالكلمات كلها كلمات استدعاء.

الفصل الثالث

والكلمات منها الفصيح ومنها العامي. والفصيح لوصف الشخصية وحالتها أثناء أو قبل الحديث، والعامية للحوار أو السرد 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 التي وضعها بوزيمان كانت بفرض (تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير بالحديث Active Aspect ومظهر التعبير بالوصف Qualitative Aspect ويعنى بوزيمان بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل. وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما أي تصف هذا الشيء وصفاً كمياً وكيفياً) ^(٦٧). وحينما نتجدول الكلمات التي تعبر عن الحدث، والكلمات التي عن الوصف سيتضح ذلك في الجدول التالي:

جدول (أ)

عدد كلمات الحدث في اللغة الفصحى	عدد كلمات الحدث في الكلمات العامية
ست كلمات من (ربيع عشرة كلمة فصيحة	ثمانية عشرة كلمة من ست وخمسين كلمة عامية

ومن الملاحظ أن العدد اشتمل على الفعل واسم الفاعل وغيرهما، فقد اضيف اسم الفاعل إلى الكلمات التي تعبر عن الحدث.

جدول (ب)

عدد كلمات الوصف في الكلمات الفصحى	عدد كلمات الوصف في الكلمات العامية
كلمة واحدة من إجمالي (ربيع عشرة كلمة	كلمتان من إجمالي ٥٦ كلمة عامية

مجموع كلمات الحدث أربع وعشرون كلمة .

مجموع كلمات الوصف ثلاث كلمات

$$\text{نسبة الفعل على الصفة} = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}} = \frac{24}{3} = 8 : 1$$

واقترض بوزيمان أنه كلما زادت عدد الكلمات التي تدل على الحدث، فإن الأسلوب يميل إلى الأدبية، ويمكن ترجمة رأى بوزيمان ترجمة فيزيائية ورياضية، أن الأدبية تتناسب مع كلمات الأحداث تناسباً طردياً، فكلما زادت كلمات الأحداث ازدادت الأدبية والعكس صحيح. وقد رأى بوزيمان أيضاً أن كلمات الحدث في الكلام العامي يزيد عنه في الكلام الفصيح، حيث إن لغة العامة أكثر حركة من اللغة الرسمية المكتوبة^(٩٨). إلا أن هذا الرأى لا ينطبق على قاسم في الفقرة السابقة، بل إن الكلمات التي تدل على الحدث في الفصحى تزيد عنها في العامية، ويمكن ملاحظة ذلك من جدول (أ)، حيث تصل نسبة كلمات الحدث في العامية ١٨ : ٥٦ (١ : ٣) تقريباً. ومع وجود هذا الاختلاف إلا أن التفاوت ضئيل، مما يدل على أن اللهجة العامية قريبة في الاستخدام من الفصحى. واللغة في الرواية ملك خاص للرواية، لا يندازعها في هذه الملكية عمل آخر، فكل الكلمات والحوارات واللغات المتعددة ومستوياتها خاصة بهذه الرواية.

فاللهجة العامية في الرواية بسيطة لدرجة وصولها إلى أرض الواقع العامي، وتصل إلى درجة الشعرية في كثافتها عندما تتفصح مثل: (عبد العزيز يتأمل الماء يبرق في الشقوق كعيون مختفية .. سار على شاطئ القناة حتى الساقية الحمار ساكنة بجوار الشجرة والجاموسة دائرة في 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 في تدفقه .. ثم بدا يفرز ضعيفاً كالدموع وقف عبد العزيز مذهولاً مغفور الفم ثم جرى إلى الجاموسة فحل عصابة عينها .. وفك خناق

رقيبها وأزاح النير عن كتفها وقفت فى مكانها لا تريم سحبها من مقودها عجزت عن الحركة تحسس كتفها عند اتصال زراعها بجسمها تلملت من الألم انشقت الأرض عن فلاح شاب لم يعرفه عبد العزيز ساعتها فقد كان أعمى لا يرى..

- أوعى 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، ص ٢١٥. 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 يفهم 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

ووصل إلى الجامعة، لكن الاستفادة التطبيقية من العلم لم تحدث، إنه يتذكر فقط لكنه لا يستطيع أن يطبق أو يحل الأحداث.

وحيثما ننظر في 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 اللغوي سمة تميز أسلوب الرواية. فيلاحظ استخدام التشبيه، وذلك لقرسيخ الوعى لدى المتلقى، ولكنه حينما يستخدم التشبيه يستخدمه على اتساع المفهوم (الماء يبرق في الشقوق كعيون مختفية)، فما هي 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 خاطيء، 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 في الشقوق كعيون مختفية..) (مقدمة) (سار على شاطئ القناة حتى الساقية) (سبب) - (الحمارة ساكنة بجوار الشجرة). (مقدمة) (والجاموسة دائرة في ضجة الساقية مكتنزة عارفة)، (تمهيد)، (زعق بها) (سبب)، (تسمعت عمياء العيدين 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 وطاق الحمارة ركبها عارية الظهر)، ولذا فإن الرواية لا تميل للتلخيص أو الحذف. وحيثما نبحث في الترابط الذى صنعه المؤلف فى الرواية سلجده ميزة تميزت بها الرواية، فإذا خرجت الأفعال عن النص فستتضح مرتبة كالاتى:

(يتأمل - يبرق - سار - زعق - تسمع - اندفع - تدور - قفز - سقط - وقف - وقف - بدأ - يتمهل - بدأ - يلز - 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 لكي تصنع نصاً أدبياً له قيمته، ولكن حينما تدخل هذه الأفعال في 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 الماضي أكثر من صيغة المضارع، فقد جاء في الفقرة (١٢) فعلاً مضارعاً، بينما جاء فيها (٢٩) فعلاً ماضياً، رغم ذلك فإن الحركة لم تتوقف في المقطع نهائياً من أوله إلى آخره، وكل مقطع من مقاطع الرواية يمكنك أن تجعله مركزاً تتفجر من حوله الأحداث، وربما يشي هذا بإمكانية التقديم والتأخير في 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 العضوي بين وحدات الرواية والذي صنعه الأسلوب الروائي 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 في زمان مجموعة من الأشخاص المتصوفين، أما الثانية فهي السقوط في مكان تتغير ملامحه ولا يتغير تأثيره. والرواية الأولى تشير إلى تغير الزمان 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 والمبادئ الراسخة في نفس عبد العزيز تجاه المكان كانت صحيحة، وأن نتائجها كانت نتائج متوقعة.

(والرواية رحلة في الذاكرة، ذاكرة الأيام من زاوية، . تبدو غريبة غير مطروقة في التجارب الروائية، أو غير موجودة إلا بقدر ما عند بلزاك. وهي زاوية توحد المكان - قدرياً - في وجدان الكاتب. وتصبح حياته سلسلة انتقالات عبر مكان واحد. يجده في كل بلد ينزح إليه لا يفارقه..)^(٦٩) . وتبدأ الرواية بجملة الذكرى المتكررة (هذه الدار ريحها ثقيل..)، الرواية، ص ٣ . والجمل التي تصور سوء الأماكن كثيرة، وأن أثر الأماكن موجود في كل شيء أهمها الرزق. وهذه الجمل مثل (البلد مكتومة مكبوسة تلتبك في بعضها الدور والحارات كما تلتبك شلة الخيوط) الرواية، ص ١٢ . (هذه الدور القديمة والأبنية الصغيرة تقف في أماكنها هذه خالقة للناس ضيقاً وعلناً في حياتهم)، الرواية ص ١٣، (الناس تبقى في هذه الجحور تأكل بعضها)، ص ١٣، (الناس هي الناس على كل حال.. لكنها العتبات) ص ١٥ . (كأن في القلوب كلها شيء مكسور ذليل مناطه هذا البيت)، الرواية، ص ٣٠ (لماذا نرمى فرائس للحيطان الجرباء والقبح، أي قوة ضارية وحشية تعطل قدرتنا على صنع الجمال لأنفسنا، أي قدريحبسنا في هذه الأحقاق بلا مفر)، الرواية، ص ٦٧..

والجمل التي 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 في الأماكن.

والأسلوب في الرواية يعتمد على التذكر من البداية، والتذكر والاستبطان صفتان أساسيتان في أسلوب الرواية، ولذا فإن تداخلات اللغات الأخرى في الرواية تجري في قناة اللغة الرسمية في مجملها، وكأن المؤلف يعتمد لها اللغة العلمية لغة الحقائق، ولغة التحليل، حتى الكلمات الحوارية أتت فصيحة، ويتداخل صوت الراوي مع صوت عبد العزيز في أحيان كثيرة، حتى ربما لا نستطيع التمييز بينهما في بعض المقاطع.

(وضعه في زنزانه 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، ص ٨٦. فيتضح في الفقرة السابقة صوت الراوى من كلمة (وضعه... حتى ثم ضحك)، ثم يأتي صوت عبد العزيز من كلمة (هذه الجدران وحتى.. أين تذهب)، ثم يعود صوت الراوى مرة أخرى، ويكثر هذا التداخل في الرواية.

* * *

والإيقاع اللغوى في رواية (قدر الغرف المقبضة) إيقاع متماوج، فهو يلامس أرض الواقع في فقرات متعددة، ويعلو ليصبح فلسفة مثالية في فقرات أخرى. ويتضح هذا الإيقاع في 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 في مساحات العقل والروح، وهذا تلجأ اللغة للفلسفة، وحيث إن بعض النتائج المنطقية تكون غير منطقية وغير واقعية في بعض الأحوال. فحينما يصف البيوت الريفية نجد كلمات: (بيت - عزبة - ممشى - الجدة - مواقد الكيوسين - ينضح - يتحلقون - شمس الظهر - جهداً - مربع الشمس)، الرواية ص ٢٣. فالكلمات جميعها تمس البيوت الريفية، وما كان يحدث فيها في فترة الخمسينيات والستينيات، فجميعها كلمات نبتت في 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 في باللورات شعرية مؤثرة وجارحة في كل قلب نابض، ويمكن اختيار هذا المقطع من الرواية للبرهان على

كثافة اللغة الشعرية والفلسفية . (وقد حدث أن ألغيت الأحكام العرفية وتم الإفراج عن المعتقلين، وبقي فقط من ضدهم أحكام بالسجن . وقد كان يوماً عجبياً . 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 واطناً أو ما شابه ذلك . معنى ينظر يختار لنفسه الركن الذى يروقه لفرشه، 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 شواطئ الموت . إذ ذاك مضت آخر عرية بالمعتقلين وتقرب 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 فخذ، 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 وتجيء لا يسمع لوقع أقدامها

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 فتدريه ينزف، أين كان ذلك فى عينى لويس قبل القتل.

لا يتذكر عبد العزيز إلا أن لويس كان أكثر الناس رقة ووداعة. ربما لهذا أوريا 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).

وهنا 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 الوجد يضى 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 الأمديات 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.

واستخدام الأفعال المضارعة والماضية - فى المقطع - يكاد يكون متساوياً تقريباً، ففي الفقرة الأولى يأتى النص بعشرة أفعال مضارعة مقابل تسعة أفعال ماضية. بينما يتبدل الحال لسرعة السرد والوصف فتأتى الأفعال المضارعة أضعاف الأفعال الماضية. ففي 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 الدوى الذى يقبع فى الظهر خلف الجدار ويمنى بيده على مرأى السيدات فى المطبخ. كيف يجمع بين صورته هذه وصورته لابساً حلة أنيقة حاملاً حافظه أوراقه وذاهباً لعمله)، الرواية، ص ١١٠.
- (يجد عبد العزيز فى جلسة العصر جنب دورة المياه سلوى.)، الرواية ص ١١٢.
- (إذا جاء ضيوف بادرت تخدمهم بنشاط وترحيب. تتحرك بين الغرفة والحصيرة جنب دورة المياه فى اعتداد.) الرواية، ص ١١٣.
- (ويبقى كدس البيوت فى منخفضه بين التربة 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 المهيّب، وفى تقوقعها داخل محتواها المنغمس فى العادات المزدوجة، وهذه الثنائية والازدواجية تتولد من سوء الحال وقلة المال ومصيبة الطلاق، وعدم وجود بدائل للرزائل. 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، مما جعل السلوى هنا ضرورية ومبررة فقد عاد عبد العزيز إلى قدره فى الغرف المقبضة،

فهناك ألفه بينه وبين القبح. والمثال الثالث يصور امرأة بعيدة عن الجمال والشرف، وقد أضافت فقرها إلى فقر عبد العزيز لتنتج سوء أخلاق واعتداد بالنفس، ومن الطبيعي أن يأتي هذا الاعتداد جنب دورة المياه. أما المثال الرابع فإنه يصور ألوان الموت المتعددة في أرض الفرنواني: فالترعة تفرق من أراد الاستحمام للنظافة 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 ما يضحك).

(٤)

وتأتي لغة الخطاب في رواية (الأخت لأب)؛ لتصور نوعاً من اختلاف وجهات النظر بين شخصيات تنسب إلى أسرة واحدة وبين أسرتين تربط بينهما علاقات المصاهرة. وبطل الرواية (شوكت)، والخلاف كله حوله. فالخلاف بين الرجال: بين والد شوكت وبين جده لأمه. فوالده لا يأتي إلى البيت إلا قليلاً، وهو أغلب الوقت في سفر، ليست له مواعيد للسفر أو الحضور. وجده لأمه موظف حكومي 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 في الكراهية المشددة والممتدة بين أم شوكت وزوجة أبيه وزوجة أخيه لأبيه. والخلاف بين شوكت وأختها مبروكة، وإحساسه بكراهيتها الشديدة له. وتأتي هذه الخلافات في شكل صراعات منتظمة في أسلوب واحد في النص الروائي. وقد تخلت الرواية عن اللغة العامية تماماً، ولم يرد فيها من اللغة العامية، إلا إشارة لأغنية شعبية (أغنية السبوع). (برجالا تلك برجالا تلك.. خاتم ذهب في اصبعائك)، الرواية، ص ٢٧.

وقد اتكأت الرواية على الموروث الشعبي في 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، ص ٢٦.

ويلاحظ على لغة الرواية:

- خلوها من العامية، وميلها إلى الفصحى كل الميل، بل إنها فصحت العامية في كثير من الأحيان مثل: (الحشرجات المسرعة الملهوجة)، الرواية، ص ٧.
- (أنت مددت يدك على امرأتى أمس مساء)، الرواية، ص ٣٠.
- (قد يموت لو حاشوه هنا)، (خله يسافر)، الرواية، ص ٣٢.
- (وما ينتهى اللعب حتى يكونوا غرقانين عرقاً مائتين تعباً)، الرواية، ص ٣٧.
- ويأتى السرد بالكلمات العامية التى لها عمق تاريخى فصيح مثل:
- (ليلة السبوع [بكبكت] حلة الأرز باللبن على ألسنة الدار فى الكانون)، ص ٢٥.
- (والبكبكة: المجئ والذهاب، الازدحام - [بكبك] الشىء: هزه، طرح- بعضه على بعض) (٧٠).

- وقد تأتى الرواية بكلمات متقكرة مثل:

- (عيال كثيرين [تكأكأوا] حول الأم) الرواية، ص ٢٥، وحادثة عيسى بن عمر النحوى مشهورة عند النحويين. (الجمال مذعورة عبيطة تشرئب برؤوسها تقاوم جذب المقاول وتبغم [بغاماً] باكياً)، الرواية، ص ٤٠. (والبغام: صوت الظبية. [بغمت] الظبية - بغاماً، وبغوماً صوتت إلى وليدها بألين صوت) (٧١).

- وقد تكرر الجملة لوصف المكان مثل:

- (تحت الخللات 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

المتلقى بأن الرواية على أرض الواقع، وأن هذا المكان غير مقصور على حادثة واحدة، ولكن تتكرر الحوادث المختلفة في المكان الواحد.

- وتتفوق الكلمات التي تدل على الحدث في الرواية عددياً على غيرها من الكلمات التي 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 = $\frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}} = \frac{47}{10} = 4.7 : 1$ تقريباً. وهو ما يؤكد عليه بوزيمان أن الكلام الأدبي يكثر فيه الأفعال على الصفات.

- الحوار في الرواية جميعه باللغة الفصحى، حتى بين المتحاورين من عامة الشعب:-
(قالت الداية: نريد على رأسه عمامة.. ليكون عالماً في قلبه نور..
والأم ردت بهدوء وحزم: أريد على رأسه طربوشاً.. أريده أفندياً..) الرواية، ص ٢٦.

والرواية تقول أن أحداث العامة يمكن أن تصور وتسرد وتوصف وتتجاوز بشكل فصيح، فالرواية كلها تدور حول أحداث عامية إلا أنها تخلت عن اللغة العامية، واستبدلتها بالفصحى لتحقيق أهدافها، وفي ظني أن المؤلف لم يستطع أن يتخلى عن العامية بشكل كامل، مما اضطره أن يفصحها لتعطي المدلول العامي مثل (مددت يدك على زوجتي)، وهذا التعبير في العامية يختلف عن ذلك بقليل (مديت ايدك على مراتي)، وكذلك بعض الكلمات الأخرى التي فصحتها المؤلف في السياق وهي عامية مثل (المسررع) فليس لها أصل فصيح، ولكنها تعنى في العامية (الصوت المرتفع والناشز عن الأصوات المحيطة به).

وعلى الرغم من ذلك فإن الرواية تعتمد في مجمل أسلوبها على اللغة الجزلة، مع تطعيم هذه اللغة بالألفاظ العامية المتفصحة، أو الفصيحة وكثيرة الاستخدام في العامية. والسرد ينتقل دائماً إما إلى ذكرى عند شوكت، ليختلط الحاضر بالماضي مثل: (تعالى!..

يهز رأسه مؤكداً ويجرى لاحقاً بها. وقد غضبت عليه مرة وهما يلعبان، ولم يتحقق ماذا كانت جريرته، وهي لم تقل له شيئاً). الرواية، ص ٩.

وأما ينقلنا إلى أثر هذا الحوار في 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، ص ١٠. وأما ينقلنا إلى النتيجة التي تمخض عنها الحوار، وهذا هو الأكثر في الرواية.

والأسلوب الروائي ينقل أجواء الريف وواقع القرية الاجتماعية من خلال مفردات الحياة اليومية، ومفردات الواقع الاجتماعي فكلمات: (الحقول - شطوط الترع - جميزات - شجرات سنط - الكانون - موقد الكيوسين - أرز باللبن - الداية - جلباباً فلاحياً - الزريبة - الفراريج - اللخلات - الجرن - الدوار - الغيط - الجلباب الكشميري)، كل هذه الكلمات من المجتمع الريفي وواقعه في الفترة التي جرت فيها أحداث الرواية.

ويفرق السرد بين بيئة الفلاحين وبيئة الأفنديات، وأن العلاقة بينهما جاءت عن طريق المال ليس إلا، فيتضح أثر العامل الاقتصادي في هذه الرواية، كما تتضح نتائجه الاجتماعية. فوالد شوكت لم يتزوج أمه إلا لأنه كان غنياً، وجد شوكت لأمه موظف في الشونة وله مركز مرموق، والناس تتقرب إليه بالهدايا الثقيلة. ويجهل التفريق بين هاتين الطبقتين من خلال إيجاد العلاقة بينهما فوالد شوكت تزوج بنت الموظف الكبير بالشونة، فكلاهما في حالة اقتصادية متساوية تقريباً. ولكن الاختلاف بينهما كبير في وجهات النظر، وسلوك كل شخصية وقد تأتي التفرقة من المؤلف من باب اختلاف الأسماء، فبيئة الأفنديات تسمى (شهرت - حكمت - جودت - شوكت)، أما بيئة الفلاحين فتسمى (مبروكة - بخيطة - أم عساكر). وتتضح التفرقة في نقطتين تركز عليهما الرواية هما (اللون - الوظيفة). وتأتي رغبة الفلاحين على لسان أم عساكر (الداية)، التي تتمنى للمولود أن يصبح أزهرياً يتعلم الدين ويعلمه، أما رغبة الأفنديات فتأتي على لسان أم

شوكت، والتي تنحدر من بيعة الأفنديات، فإنها تريد المولود تركياً يلبس الطربوش ويكون موظفاً في الحكومة.

(٥)

أما لغة الخطاب في 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، ويدال من القبول درجة عالية. وأسلوب الرواية مؤرق لدرجة كبيرة حيث إن الموضوع يعتمد على الموروث الديني، وهذا الموروث الذي يعتبر في الرواية (بؤرة الأحداث)، إنما يتحدث عن عالم غيبي، وهو معتقد وأمر يقيني، ولكنه غير مرئي في الزمان الحياتي ولا المكان، ولا يقبل مشاهدته في الواقع، فيأتي الأسلوب ليضع الأحداث في 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 الغيبي، 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 الروائى (الموت - القبر - الملكان - الحساب - النشور) ولكل عنوان مدلوله ومفهومه فى الدين الإسلامى العظيم، فالموت نهاية

للدنيا وبداية للآخرة، والقبر أول بيت من بيوت الآخرة، والملكان يسألان الميت في قبره، والحساب هو موقف العبد بين يدي الله ليعرف العبد أحسن أم أساء؟، والنشور هو الخروج من هذه القبور إلى لقاء الله. والنشور في الآخرة يسبق الحساب، ولكن في الرواية قصد المؤلف أن يجعل الحساب مع الملكين (ناكر - نكير)، في محاولة لصناعة أحداث وأشخاص روائية.

ومنذ البداية والرواية تتحدث بلغة مجهولة عن أحداث وشخصيات مجهولة، ويختلط الوصف بالأحداث، والكلمات مغرقة في تهويمات غريبة، فمنذ البداية تصف الرواية:- (باب كبير له عقد عال جهم بسيط الزخرف، في 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، والذية تولد في 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 الفرار منه، ولا يمكن اقتسامه مع الآخرين. فهم خائفون حتى لا يرى بعضهم بعضاً.

إنما ينبغي أن يرحل الواحد بخوفه كما يرحل المجروح بجرحه يطلب له الطب حيث يكون للخوف طب.)، الرواية، ص ٣. فالبيت بيت الجد، وجميع أهل القرية يذهبون إليه، ولكنهم يذهبون بعد الموت فتقيد أسماؤهم في دفتر الأموات، والموت مخيف وخبرة الناس به محدودة للغاية، فهم يعرفون منه شيئاً ويجهلون أشياء والشفاء منه أمر مستحيل. ولهذا الغموض الذي يكتنف الموت، يأتي الأسلوب موعلاً في هذا الغموض، حتى لتظنه يتحدث عن القبر فتجده يتحدث عن البيت، والعكس كذلك. وكل اللحظات التي تأتي خارج الزمن الحياتي يدخلها المؤلف في زمن معاش فنجدته يكثر من استخدام الأفعال المضارعة، فيرد في الصفحة الثالثة ستة عشر فعلاً مضارعاً، ولا يرد فعل ماض واحد، وفي الصفحة الرابعة يرد سبعة عشر فعلاً مضارعاً مقابل الإتيان بفعلين ماضيين فقط.

ويعتمد الأسلوب الروائي في الرواية على التنوع الكلامي الذي 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، ويصبر 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 دلالة. ويحب كذلك رسوم الكتب. هي لا تشبه الناس أو الناس بالأحرى لا تشبهها. والعبرة على أي حال بما في هذه الصور من العلم والحزن.)، الرواية، ص ١٠.

والحفيد يبحث عن الحقيقة، ويجد أن الحقيقة لها شقان (الحياة شق الحقيقة، وشق الحقيقة الآخر هو الموت)، الرواية، ص ١٢. ولذا فإن كلمة الموت قد تكررت كثيراً خلال الرواية، وقد تكررت أكثر من كلمة الحياة؛ ففي الصفحات العشرين الأولى، (الفصل الأول) من الرواية تتكرر كلمة الموت وما يدل عليها إحدى وثلاثين مرة، في الوقت الذي تكررت فيه كلمة الحياة تسع مرات، أي أن نسبة استخدام الكلمات الدالة على الموت إلى الكلمات الدالة على الحياة حوالي ٣ : ١ تقريباً.

كما استخدمت الرواية كثيراً من الألفاظ الصوفية مثل: (الحقيقة - الرحلة - الدية - التجربة - منذور - المشتاق - الصبر - الوجدان - الشغف - التواصل - الباكين - العارف - الحكيم وغيرها من مفردات الصوفية)، ولم يستمد الأسلوب من الصوفية فقط بل يتأثر الأسلوب في الرواية تأثيراً كبيراً من بداية الرواية وحتى نهايتها بالتراث الديني، المتمثل في القبر والموت والحوار الطويل بين الفلاسفة المتمثلين في 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 التي تكشف الأخطاء وتلير الطريق وتسامح المخطيء في رقة وجمال، وبين سلطة الحكومة خارج القبر وقهرها وتعسفها فيتضح هذا التناقض بين القهر السلطوي في الدنيا والقائم باسم

الدين، والذي يدخل نجوم السيما والمشاهير والأغنياء في فردوس الأرض، وبين الفردوس الحقيقي الذي يدخله الطائعون لله.

(ناكر: وينبغي أن يكون العسف فادحاً سواء أكان جحيماً أو طرداً من مملكة الرب، أو تعذيباً، أو سجنًا، أو نفيًا، أو سقوطاً في الفقر، أو سقوطاً في 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 للثالث)، الرواية، ص ٥٤.

الميت وناكر ونكير مرتبطون بالواقع وهم ينتقدونه، ناكر ونكير من الشخصيات الروائية المرتبطة بالحياة والواقع الروائي، أكثر من ارتباطهما بالتراث الديني الإسلامي في النص الروائي، وهم ينتقدون الأنظمة، وقد ضما صوتيهما إلى صوت الميت، حيث الفقر عار، وحيث إن بعض الحكومات تضع شعوبها في جحيم، وجحيم السلطة يتمثل في التعذيب والسجن والنفي والفقر والعار، وقد تقوم السلطة بصناعة فردوس أرضي لأناس بلا علم أو فضيلة، اللهم إلا ما ملكتهم من جاه أو شهرة.

فيكشف الحوار بين الميت والملكين العيوب الاجتماعية، حيث إن شريطة الصعود في هرم السلطة هو النفاق، والنفاق ليس إيماناً أو كفراً، ولكنه حالة ثالثة بين الحالتين، فقد أخرجت الرواية صوتي ناكر ونكير من القبر لينتقدا الواقع الاجتماعي في 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 الاجتماعي، بل تصبح صورة الملكين مشهداً لممارسة الفعل في الواقع الاجتماعي بالرضا أو عدم القناعة.

(٦)

وأما لغة الخطاب في رواية (المهدي) فيمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- تميل الرواية إلى استخدام الأفعال المضارعة، فتأتي ضعف الأفعال الماضية تقريباً، ففي المشهد الأول والذي يبدأ من الصفحة الثالثة وحتى الصفحة السابعة، تستخدم الرواية خمسة وسبعين فعلاً مضارعاً مقابل استخدامها لثمانية وثلاثين فعلاً ماضياً. ويندر استخدام الفعل الأمر ليصل في المشهد السابق إلى ثلاثة أفعال أمر فقط. ويكثر استخدام الأفعال الناقصة وبخاصة (كان، يكون)، مما يشي بأن المؤلف يكتب من الذاكرة رغم رسمه للأحداث في صورة آنية، وحركة مستمرة.
- يتدوع الكلام في الرواية ليأتي بطبقات متعددة، فهناك طبقة أهل الطريقة الصوفية، وطبقة الإخوان المسلمين، وتمثل الطبقتان الاتجاهات الدينية التي كانت سائدة في مصر في فترة الخمسينيات والستينيات. وهناك طبقة العمدة وعائلته وأنصاره، والعمدة لا يحتّم في السلطة، بل إنه يحتّم في أسرته الكبيرة العدد، وهي التي 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 شائكاً 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 في الإسلام جاءت من منطلق حاجته للطعام والشراب والمسكن، وجاءت عن طريق الغلبة وارتفاع صوت الإخوان وانخفاض صوت (عوض الله) وحيأوه، مما جعل سيد الحصري - من أهل الطريقة - يقول: (لكن هذا الصخب ينفي الحكمة عن القراءة، وهذا العلف فيه مظنة الإكراه)، الرواية، ص ٤٠.
- ويعتمد الأسلوب على المفارقات بين صحة العقل، والنتائج المترتبة عليه، فهناك التباين بين الاتجاه الديني عند (عم علي أفندي)، وهو أحد أصحاب الطريقة، وبين (الأخ طلعت) عضو جماعة الإخوان، وكذا التعارض بين المعلم عوض الله وبينهما.

أمالغة الخطاب في رواية (محاولة للخروج):

فيمكن تلخيصها فيما يلي:

(١) يكثر استخدام الأفعال المضارعة بالنسبة للأفعال الماضية حتى تصل النسبة بينهما إلى ٣ : ١ ، ففي الفصل رقم (٧) وهو الأخير من الرواية نجد أن المؤلف يستخدم في الصفحات الثلاثة الأولى رقم (١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧) ، ستة وستين فعلاً مضارعاً، بينما يستخدم في الصفحات نفسها اثنين وعشرين فعلاً ماضياً، ولم يرد الأمر في الصفحات إلا مرة واحدة. لا يستخدم المؤلف اللهجة العامية في 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 في الرواية كثيراً سوى في الفصل رقم (٦) حينما حاول نقل اللهجات الريفية للغة فصيحة وذلك أثناء زيارة (حكيم والزيث) قرية حكيم. استخدمت الرواية الألفاظ الدالة على الأزمنة الخارجية (عن القصة) لتصبح اللحظة الحاضرة ممتدة ومرتبطة باللحظات الماضية حتى نصل من العصر الحديث 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 في رواية (أيام الإنسان السبعة) كمضاد للمدينة، فأهلها طيبون لدرجة السلبية، وهم مدفوعون للفعل، إنهم يفعلون ما وجدوا عليه آبائهم، ولو كان أبائهم لا يعقلون، لا يتأثرون بما يحيط بهم كثيراً، يرون الحياة بعين واحدة، هي عين المسافر، ويعرفون في المدينة مقام سيدى أحمد البدوى، وهم يخافون من أهل المدينة، حيث الفوارق بينهم عديدة.

أما قرية (قدر الغرف المقبضة) فهي 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 في رواية (طرف خبر الآخرة)

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 والأقنديات، وتوضح الرواية قضايا العلاقات الريفية، فهناك المشكلات بين الزوجتين لرجل واحد، وعلاقة كل زوجة بأبناء الأخرى، وعلاقات العمومة بالختولة 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 ونورات 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، ص ١١، ١٢. فالموت فى هذه الرواية هو الجذور المدفونة تحت التربة التى 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.

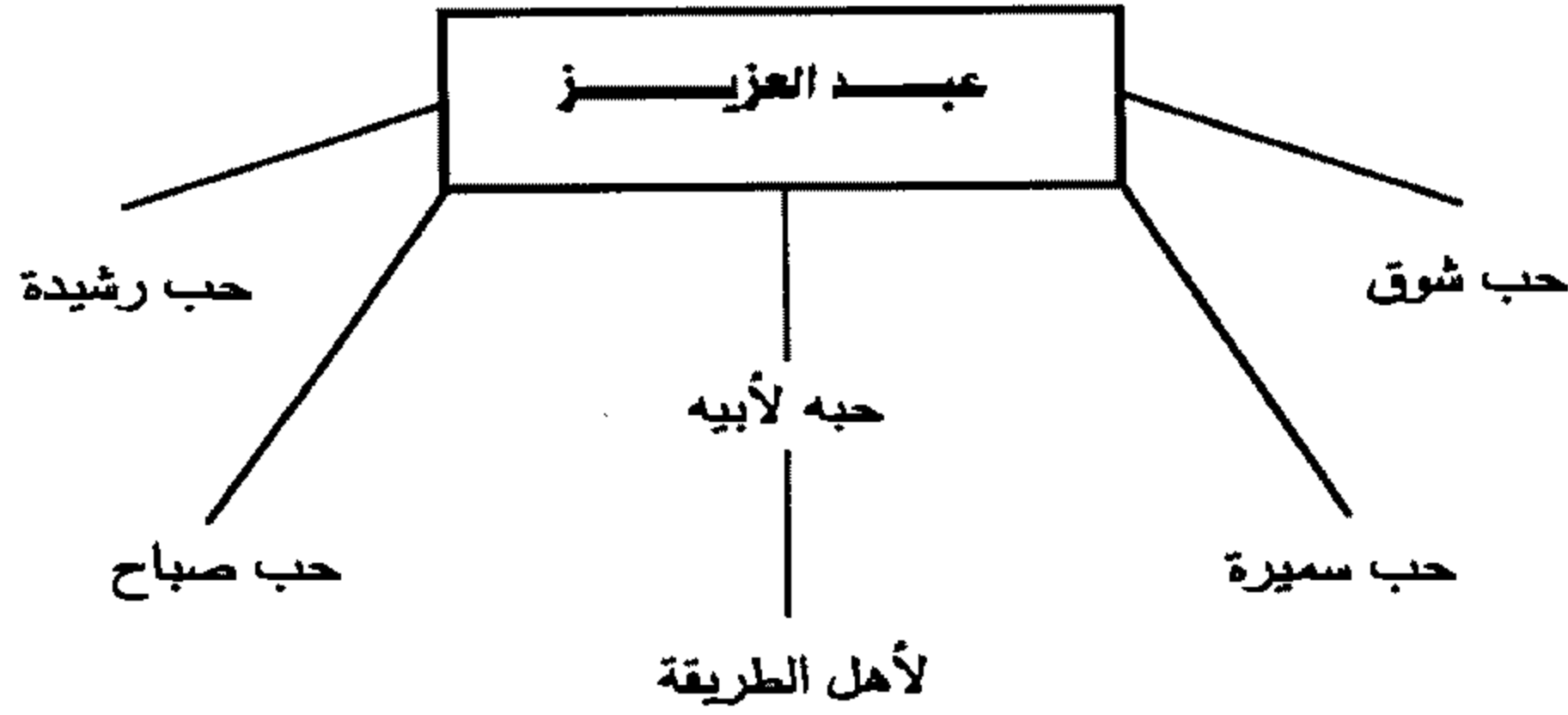
ويأتى الموت فى (أيام الإنسان السبعة) مربعاً ومخيفاً ولا يستطيع أن يثبت أمامه إلا الأقوياء أمثال الحاج كريم، وكذلك يأتى الموت لتصوير تبدل المجتمع وتغييره، فموت الحاج كريم تغيير للقرية والأفكار، وانهدام مجتمع وحلول مجتمع جديد. وفى (قدر الغرف المقبضة) يأتى للتخليد والإنارة، حيث إن الموت يعطى الحياة معنى التضحية والفداء،

ويتضح ذلك من موت/ مقتل لويس بأيدي حراس السجن. وفي رواية (المهدى) يأتي كمخلص من تعذيب الحياة، كما إنه يأتي كنتيجة حتمية للإكراه والجوع، فموت المعلم عوض الله قد خلصه من الدخول القهري في الإسلام، ومن إجبار شعبة الإخوان المسلمين له.

ثالثاً: الحب:

ويتنوع مفهوم الحب في الروايات، ففي رواية (أيام الإنسان السبعة)

يتضح الحب في عدة علاقات:



والحب في 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 في (قدر الغرف المقبضة) فيأتي منجبا للرزيلة والفحشاء، فعلاقة عبدالعزيز بالغسالة، وعلاقة الكويتي بالبت الجميلة الفقيرة، وعلاقة زميل عبد العزيز بصاحبة البنسيون، وكثيرة هي العلاقات الجنسية التي نتجت من سلوكيات غير أخلاقية.

ويأتي الحب في رواية (الأخت لأب) محاطاً بالحدود والسدود، بل يقابل بالصد والجفوة كثيراً، ويتضح هذا الحب في علاقة شوكت بأخته مبروكة، وكذا يأتي الضرب

والحبس والتعذيب كنتيجة للحب، وهذا ما حدث (لشهرت) خالة شوكت حينما تحدثت مع جارها ابن مصطفى أفندي. فالحب لم يأت بخير في هذه الرواية. وكذا يأتى الحب في رواية (المهدى) فجاء فراقاً بين العمدة وزوجته، ولقاءً فاحشاً بين العمدة وخادمته، مما جعله حباً خاضعاً للأسلوب الروائى والأحداث. أما الحب في رواية (طرف من خبر الآخرة)، فيأتى بصورة مختلفة وراقية، حيث الشفافية هي التي تغلف الحب، فالحب يرتبط بالقراءة والعلم، وحتى حب الجسد يرتبط بالتأمل والنظافة والاحساس بالرقّة والعذوبة. فالحب في هذه الرواية سر لا يقال ولكنه يفهم، فلا تنقله الكلمات ولكن ينقله الإحساس والشعور ليس إلا.

* * *

وقد جاء الأسلوب الروائى في 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 في رواية يتشابه مع حدث في رواية أخرى، فالمؤلف لا يكرر نفسه، ولا يكرر أحداثه أو شخصياته، ولم يرد اسم مكرر لمكان اللهم (حارة الزعائرة)، رواية (قدر الغرف المقبضة)، ص ١٣، ونفس الاسم في رواية (أيام الإنسان السبعة)، ص ٥٩.

والمؤلف يوحى بأنه لا يحب أن يوصف أو يحدد بمجموعة من الأساليب، ففي كل رواية أسلوب وقضية وشكل لتناول العمل. وإذا صح أن هناك أسلوباً عاماً لأعمال كاتب، فإن عبد الحكيم قاسم كانت أهم قضاياها 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 التي لا تتناولها الروايات الأخرى، وذلك من خلال صوت متأمل خفيض. إنه لا يفعل أحداثاً للإثارة، بل إن المفردات الروائية تأتي دون أدنى استثارة للمشاعر، ولا يستثير المشاعر إلا من خلال الكلمات والتراكيب اللغوية.

المراجع والهوامش

- ١ - هنرى جيمس: الفن الروائى (نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث)، ترجمة أنجيل بطرس، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م)، ص ٧٠.
- ٢ - المرجع السابق، ص ٧٢، ٧٣.
- ٣ - انظر: أ.م ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، سابق، ص ٤٦٢.
- ٤ - مدحت الجيار: السرد النوى المعاصر، سابق، ص ٣٣.
- ٥ - محبة حاج معنوق: 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)، ص ١١.
- ٨ - السابق، ص ١٢.
- ٩ - السابق، ص ١٩.
- ١٠ - السابق، ص ٣٢.
- ١١ - ب. ترسمان: 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)، ص ١٧٨.
- 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.

- ١٦ - نور الهدى باديس: النص ومفعول النص، (جدة: علامات في النقد، مارس ١٩٩٦م)، ص ٢٣٠.
- ١٧ - حلمى بدير: الرواية الجديدة فى مصر، (القاهرة: دارالمعارف، ١٩٨٨م)، ص ٤٢.
- ١٨ - نبيلة إبراهيم: نقد الرواية، (القاهرة: مكتبة غريب، دت)، ص ٤٧.
- ١٩ - محمد مفتاح: دينامية النص، (بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٠م) ص ١٦٣.
- ٢٠ - إملى نصر الله: لا تزال القصة خاضعة لمحك التجريب، (مسقط: جريدة عمان فى ١٨ سبتمبر ١٩٩٧م)، ص ١١.
- ٢١ - أنطون طعمة: السيميولوجيا والأدب، (الكويت: عالم الفكر، مارس ١٩٩٦م) ص ٢١٤.
- 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)، ص ٥١.
- 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)، ص ٩٩.
- ٢٨ - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، (الكويت: عالم المعرفة، أغسطس ١٩٩٢م)، ص ٢٢.

- ٢٩ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، (المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م)، ص ١٣٤.
- ٣٠ - محسن جاسم الموسوي: عصر الرواية: (بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٥م)، ص ١٤٧.
- ٣١ - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سابق، ص ١٨.
- ٣٢ - حميد لحداني: بنية النص السردي، سابق، ص ٣٢، ٣٣.
- ٣٣ - صبرى حافظ: الرواية والحلقات القصصية، (القاهرة: فصول، ربيع ١٩٩٣م)، ص ٤٣.
- ٣٤ - شوقي ضيف: في النقد الأدبي، (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 في الرواية الانجليزية المعاصرة، (القاهرة: دارالمعارف، بدون)، ص ٤٨.
- ٣٩ - محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، سابق، ص ٤١.
- ٤٠ - أم فورستر: أركان الرواية، سابق، ص ١١١.
- ٤١ - سعد مصلوح: الأسلوب، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٤م)، ص ٢٦، ٢٧.
- ٤٢ - المرجع السابق، ص ٣٠.
- ٤٣ - هيدن وايت: البديوية وما بعدها ترجمة محمد عصفور، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٦م)، ص ١٢٢، ١٢٣.
- ٤٤ - صلاح فضل: بلاغة الخطاب، سابق، ص ١٨، ١٩.
- ٤٥ - نبيلة إبراهيم: نقد الرواية، سابق، ص ٢٥.
- ٤٦ - غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٠م)، ص ٦٩.

- ٤٧ - المرجع السابق، ص ٦٩.
- ٤٨ - المرجع السابق، ص ٧٦، ٧٧.
- ٤٩ - مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، سابق، ص ٧٤.
- ٥٠ - انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٨٦ وما بعدها.
- ٥١ - انظر: السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٥م)، ص ١٦، ١٧.
- ٥٢ - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، سابق، ص ٢٩.
- ٥٣ - المرجع السابق، ص ٣٣.
- ٥٤ - محمد مندور: في الأدب والنقد (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة، ١٩٤٩م)، ص ١٥٥.
- ٥٥ - عبد القادر القط: قضايا ومواقف، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١م)، ص ١٥٨.
- ٥٦ - رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٥٩م)، ص ١١٧.
- ٥٧ - الطاهر مكي: القصة القصيرة، (القاهرة: دار المعارف، ط ٥، ١٩٨٨م)، ص ٨١.
- ٥٨ - مدحت الجيار: الشاعر والترات، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٥م)، ص ٩٢، ٩٣.
- ٥٩ - مدحت الجيار: السرد النوي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٢٧.
- ٦٠ - ابن قتيبة: عيون الأخبار، (القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٣م)، ج ١، ك ل.
- ٦١ - الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مكتبة الحلبي، ١٣٥٧هـ)، المجلد الأول، ص ٢٨٢.

٦٢- انظر:

- عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م).
- رضوى عاشور: زمن الأشواق والأسى، (الطليعة، عدد ١٠، السنة الثامنة، ١٩٧٢م)، ص ١٨٤ - ١٥١.

٦٣- Sabry Hafez, The Egyptian 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.

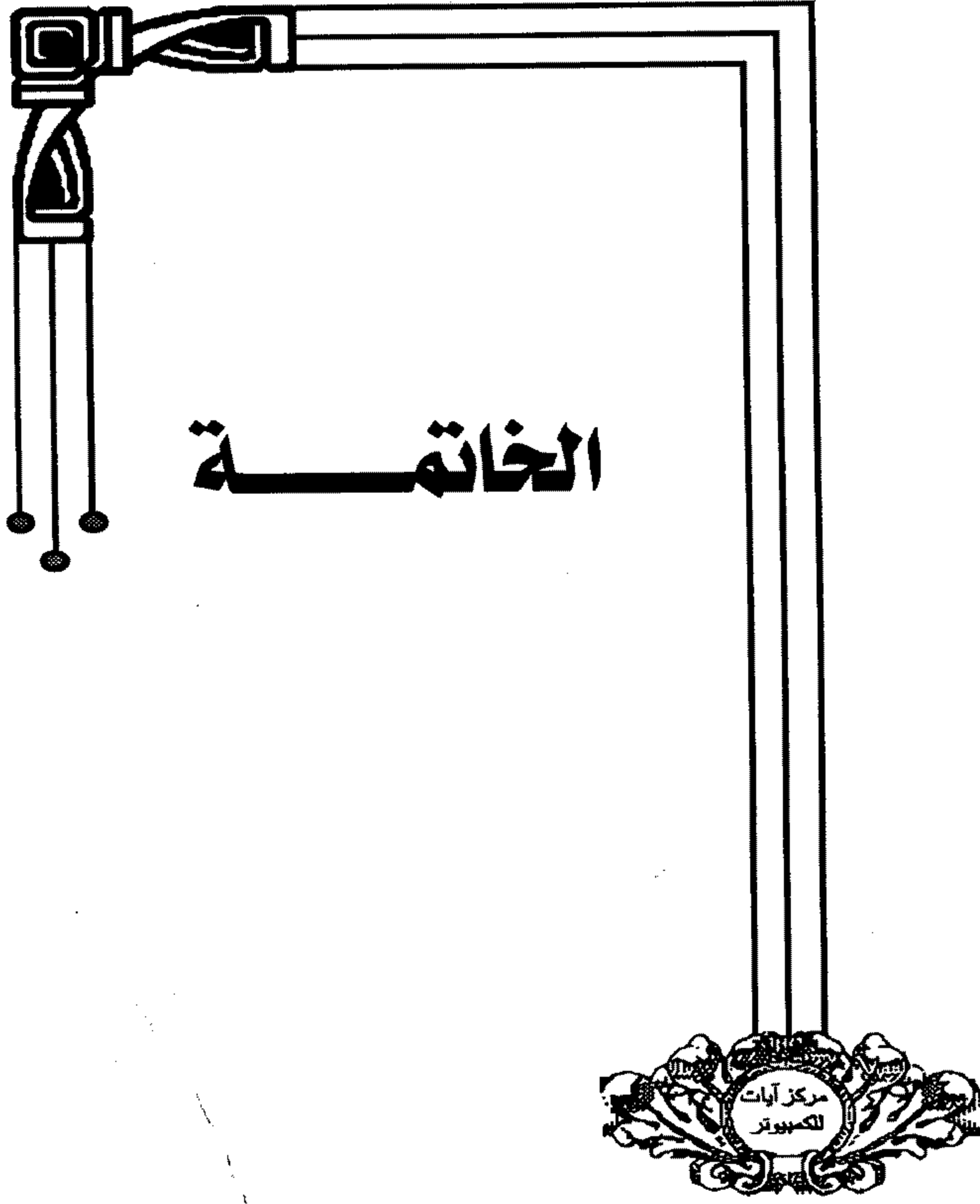
٦٨- انظر:

المرجع السابق، من ص ٦٠ إلى ص ٦٣.

٦٩- حلمى بدير: الرواية الجديدة فى مصر، سابق، ص ٣٣.

٧٠- المعجم الوسيط، سابق، ج ١، ط ٢، ص ٦٦.

٧١- السابق، ص ٦٤.



حاولت الدراسة استجلاء النص السردى فى روايات قاسم، كى تتوصل إلى الافتراض الذى يرى أن السرد يرتبط بالحياة ارتباطاً 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، ومعنى آخر أن أحداث الحياة تشكل 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.

١ - الراوى 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 خبر الآخرة). والذى شغل الحوار فيها أكثر من ثلث الرواية تقريباً فى فصلى (الملك)، (الحساب). أما بقية الروايات فإن الراوى قد يترك للشخصية حق المشاركة فى رؤية الأحداث.

قال الراوى 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

العزیز محل الراوی، مما یشی بأن الراوی وعبد العزیز متحدان فی الأیدیولوجیة الروائیة، أو یسیران علی خط واحد بشكل متواز ومتلاق، إلا أنهما لا یتعارضان أبداً فی أى المواقع السردیة. فمئذ البدایة والراوی یعرف عبد العزیز، ویشعر بأحاسیسه، فالراوی یعلم أن (الولد عبد العزیز) یحب صلاة المغرب، ویعلل لهذا الحب من شخصیة عبد العزیز، ولا یعللها من شخصیة الراوی الملاحظ لشخصیة عبد العزیز.

وحینما یرى الراوی الشخصیات الروائیة - موضوع السرد - فإنما یراها بالاشتراك مع عبد العزیز، ولم یكن فی حاجة إلی هذا الاشتراك، حیث إنه یعلم أكثر من عبد العزیز، ورؤیته کلیة لجميع الشخصیات. وعبد العزیز لا یشترك مع الراوی فقط فی السرد، بل قد یسبقه فی نقل أقوال الآخرين، ونقل الحوارات فی الروایة، (یرى عبد العزیز التماعه الشوق فی عیون أبیه وهو یقول:

- تصلى إنشاء الله فی الحرم الشریف یشیخ أحمد.

ویرد هذا داعیاً بخشوع:

- وأنت معانا إنشاء الله یا عم الحاج)، الروایة، ص ١٠. ومثل: (یتذكر عبد العزیز هذه الأيام یغرق فی الحزن والسكون أيام الوفاء.. كانت أياماً رهیبة.. جاء العم الشاب إلی الحاج کریم..

- الموت بیعدى علی السطوح من دار لدار یأحج کریم.. عاوزین نحمل عیالنا وحالنا ونطیر..)، الروایة، ص ١٣، ص ١٤.

فعبد العزیز یشترك فی السرد، وینقل أقوال الآخرين، وتمتد یده لنقل الحوارات، وجميع المواقف تمر من خلاله حتی وإن نقلها الراوی.

ویمكن الجزم بأن الراوی وعبد العزیز شخصیة واحدة.. حیث لم یصف الراوی عبد العزیز كشخصیة مادیة ملاحظة نهائياً من الخارج، ولكن وصف الراوی له، جاء وصفاً نفسياً وانفعالياً من خلال تأثره بالأحداث وتأثیره فیها فقط. مما یوحى بأن الذی ینقل هذه

الانفعالات وردود الأفعال هو عبد العزيز نفسه. فعبء العزيز يحب، ويحس، ويتذكر، ويفكر، بينما الشخصيات الأخرى لها ما يميزها في الجسم والكلام والمأكل والسكن والعمل وغير ذلك.

فالحاج كريم: (وجه أسمر سمين متناسق الملامح وعيناه البنيتان طائران يغيبان في الآفاق الوردية من شفق المساء)، الرواية، ص ٩. وأوصاف أخرى للحاج كريم في الصفحات (٨)، (١٣)، (١٤) على سبيل المثال.

وكذلك يرصد الراوى وعبد العزيز الأوصاف الحسية لمعظم الشخصيات في الرواية، **فاحمد بدوي:** (الشاب الذكي، قارئ الكتب للإخوان، وجهه المستدير الطفلي المتورد الوجنت الضيق العيون، المبتسم دائماً..)، الرواية، ص ١١.

وعلي خليل: (الدقيق المحاذر صاحب دكان البقالة.... يتأنى في صلاته ويتم أركانها، أكرش نحيل الكتفين والذراعين هضم وجهه شاحب لا يتكلم إلا قليلاً ولا يطلق الضحك، إنما يبتسم في هدوء، والدماء القليلة تشوب شحوب وجنتيه) الرواية، ص ١١.

ومحمد كامل: (الطويل الأسمر، العريض المنكبين، قائد المرتلين والذاكرين في الليالي الذي خط الشيب رأسه ولم يعقب بعد خلفاً)، الرواية، ص ١١.

والعراقي الأطرش: (الذي لا يسمع ولا يتكلم، وكل صلته بالحياة عينان حادثان سريعتان يعرف بهما الكلمات وهي تتكور على الشفاه ويجيب بكلمات مهشمة تثير الضحك أكثر مما تدل على شيء...!)، الرواية، ص ١٢.

ومحمد العايق: (الدقيق الجرم، ذو اليدين الناصعتين، الأنيق الفائح دائماً بالعطر، زير النساء وزوج اللصة روايح)، الرواية، ص ١٢. وغيرهم. وهذه الشخصيات جميعها جاءت من خلال عبد العزيز، مما يؤكد التوحد بين شخصية الراوى وشخصية عبد العزيز. (كل مساء سفر في عالم غريب، ويطل رحلة المساء هو الحاج كريم، الأب الكبير، سافر كثيراً وسمع كثيراً...)، الرواية، ص ١٣. فإذا كان الراوى يصف جلسة الإخوان، ويعرف

أن رائد هذه الجماعة ويطلها الحاج كريم، فمن الذى يصف الحاج كريم بالأب الكبير؟ أهو الراوى أم عبد العزيز؟.

لا شك أن الراوى وعبد العزيز هما المتحدثان طوال الرواية، ويتقلان 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) فهي (تبحث عن «دولاب» جاموستها، المرأة الخائبة من لا تعرف دولاب بهيمتها..)، الرواية، ص ٥٦. 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 - متشابهاً، 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^(١). ولا يقف 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.

وشخصية (حكيم) هي شخصية عبد العزيز، تلك الشخصية المحبة للقرية، المهمة بقضاياها، المتصلة والمنفصلة مع أهل القرية.

* * *

إن الشخصية الرئيسة في 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 في 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 في الوضع الاجتماعى فقط، بل التشابه كذلك في البدايات والنهايات، فهي شخصية لا تُقدم على الفعل بقدر ما تملك القدرة في الحديث عنه، وهي شخصية تحلم ولا تحاول أن تسير في طريق يحقق لها حلماً واحداً، وهي شخصية نافذة لغيرها، ولكنها لا تحاول الوقوف مع نفسها، ولذا فإنها شخصية واحدة.

والشخصية في الروايات جميعها شخصية ريفية، تنتمى إلى الريف المصرى، وهذا الانتماء يلازمها حتى في انتقالها للمدينة، فعبد العزيز في طنطا أو القاهرة أو الاسكندرية لا يرى المدن إلا بعين الريفى، وحينما يتعامل مع المدينة يتعامل معها على أنه كيان اجتماعى كامل. وعلى الرغم من أنه كيان مسئول، إلا أنه لا يستطيع أن يقوم بمسؤولياته، فهو يفشل في إقناع الدراويش في طنطا، وفي اتمام تعليمه في الإسكندرية، بل الفشل الأكبر في رى أرضه في الريف، فالشخصية رغم علمها بالمسؤولية إلا أنها تفشل في أداء رسالتها.

وكذا شخصية عبد العزيز في رواية (قدر الغرف المقبضة)، فهي شخصية تضيق بها الأماكن وتضيق هي بالأماكن سواء كانت هذه الأماكن اختيارية، كالبيت والمدرسة والجامعة والعمل، أو اجبارية كالسجون التى تنقل فيها، بل إنه ضايق بالأماكن داخل الوطن

أوفى الغربية، مما يجعله يتحدث عن شخصية غير متوافقة اجتماعياً رغم السعى الدءوب فى محاولة الوصول إلى الأفضل. وفشل عبد العزيز (قدر الغرف المقبضة) فى تبنى قضاياها أو اتمام تعليمه، وفشل فى الترفيق بين زوجته وأمه وأخته، وفى أن يحصل على منحة علمية من ألمانيا أو انجلترا. وعدم التوافق النفسى والبدنى ذاته عند شوكت فى (الأخت لأب)، وهذا الاختلاف بين شوكت وأخوته، بسبب التفرقة فى اللون، فبباض شوكت جعله إنساناً ممقوتاً، وفى نفس الوقت ضعيفاً فى 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 بابها. وشوكت (الأخت لأب) يضربه الأطفال، ويستهزئ به أعمامه، بل يهينون أخواله أمامه. ومثل هذه الشخصيات ملتصقة بالروايات جميعها، وليست شخصية البطل وحدها الفاشلة، بل على سبيل المثال:

أولاً: فى رواية (أيام الإنسان السبعة):

الحاج كريم: يفشل فى اقناع زوجته (أم عبد العزيز) بالأولياء والكرامات، وتنتهى حياته بمأساة المرض، وضياح الأرض، والمواشى، وضياح 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: فى 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.

ثالثاً: في رواية (الأخت لأب):

يفشل (والد شوكت) ، في التوفيق بين زوجاته، وبين أولاده وأعمامهم . كما تفشل (أم شوكت) في زواجها الأول من رجل غير أبيه، وتفشل خالة شوكت في حبها، ويفشل خال شوكت في مواجهة عم شوكت حينما شتمه وسبه.

رابعاً: في رواية (محاولة للخروج):

تفشل الزيت في استيعاب حكيم، أو اقناعه بدور العلاقة التي تطلبها. وتبدو معظم الشخصيات الأخرى - باستثناء حكيم والزيت - بلا ملامح أو اهتمامات، مما جعلها شخصيات غير فاعلة في الأحداث.

خامساً: في رواية (المهدي):

يفشل العمدة في احتواء زوجته، ويرتكب الفواحش كرد فعل على صدها، ويفشل عوض الله المهدي في اقناع أعضاء شعبة الإخوان برأيه. ويفشل أهل الطريقة في الالتحام بشعبة الإخوان أو تغيير أفعالهم وخاصة في إكراه عوض الله على الدخول في الإسلام.

سادساً: في رواية (طرف من خبر الآخرة):

فشل الميت في زواجه، وفي حبه من ابنة خاله، وفي علاقته بالبنات الجميلة والفقيرة من حارة الفقراء. وفشل أهل القرية في فهم الحفيد، أو إعادته إلى سربهم مرة أخرى.

* * *

إن السلطة في روايات قاسم للمتكلم في الرواية، وهذا المتكلم سواء كان المؤلف أم الراوى فإنه يحمل وجهة نظر، تمثل أيديولوجية فكرية وفنية في نفس الوقت. والمتكلم يعبر باللغة باعتبارها مظهر اجتماعي عن مجتمع، يراه فاشلاً في أشخاصه، بشكل مفرد، ثم يشمل الفشل المجتمع كله. ففشل (عوض الله) في رواية

(المهدى) فى امكانية الحياة الطبيعية والتي 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 يودى إلى انهيار عالم القرية والدرأوىش، وحلول عالم جديد على أنقاض العالم القديم. وفشل (الحفيد) فى رواية (طرف من خبر الآخرة)، فى إقناع أهل القرية برؤيته الخاصة وجهة نظره، أحدث شخاً 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	الرواية	الشخصيات المتعارضة
١	أيام الإنسان السبعة	الحاج كريم × أم عبد العزيز
٢	طرف من خبر الآخرة	الميت × زوجته.
٣	المهدى	العمدة × زوجته.
٤	الأخت لأب	والد شوكت × والددة شوكت
٥	قدر الغرف المقبضة	الرجل الكويتى × بنت الغسالة الجميلة.

وكذلك التعارض بين الهدف وطريقة الوصول إليه

م	الرواية	الهدف	تحقيقه اجتماعياً	تحقيقه فى الرواية
١	المهدى	دخول عوض الله فى الدين الإسلامى	بالحكمة والموعظة الحسنة، والافتناع 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	تقدير الآباء 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 يفهم الدراويش ديلهم	طلب الفتاوى من الجهات المتخصصة أو العلماء المختصين	طلب الفتاوى من الشيخ عباس الأزهري الفاضل الذى يدمن شرب الحشيش والمخدرات
٤	قدر الغرف المقبضة	أن تكمل سيدة غبريال بناء بيتها	وجود الامكانيات التى يمكن بواسطها أن تحقق 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،

والجاهل يفتى، والعالم لا يسأل، والطالب لا يتم تعليمه، والمسافر لا يدعم بسفره، والمقيم لا يطمئن بإقامته. فجاءت الأحداث والشخصيات تحمل جانباً من الفكاهة السوداء، كما اتضح ذلك في الأمثلة السابقة. وحملت الروايات كذلك وجهة نظراستشراقية، خاصة فيما يتعلق بفهم الدين والدعاة والفتنة الطائفية، ويتضح ذلك في رواية (المهدى).

* * *

ويرجع وضوح الرؤية في رواية (المهدى) لوضوح الشخصيات نفسها، ووضوح مواقفها الاجتماعية، وقد جاء ذلك من خلال رفع يد الراوى عن الشخصيات، بحيث أنه في معظم أنحاء الرواية يترك الشخصية حرة لتعبر عن 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 الخادومات خاصة بنت أبى عساكر الخادمة (التي 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 للخادومات، 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

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 في الدور الأرضي، والزنا والخمر في الدور العلوي، وهما عالمان لا يلتقيان، ولا يتجاوران.

وتجىء شخصية (عوض الله) كذلك واضحة، فقد تركها الراوى لتعبر عن نفسها، وترسم ملامحها، وتتوقع ما يمكن أن يحدث له. (وما أن أغلق باب الغرفة عليهم حتى أحس عوض الله أنه يسقط في جب، تبيست أعضاؤه من الخوف)، الرواية، ص ١٥. إلا أن تعبير الشخصية عن نفسها جاء بشكل سلبي، مما جعل اقتيادها من أفراد شعبة الإخوان المسلمين أمراً لا يجد 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 وتقدس 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، ص ٣٠، ص ٤٩).

* * *

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 التنبؤ لعقود من الزمن بعد نشرها، وفكراً سابقاً لعصره

ب - الراوى والمكان:

إن الراوى عند قاسم يرى أماكن بعينها، هذه الأماكن مرتبطة ببعضها ومتشابهة فى معظم الروايات. فالقرية متشابهة فى روايات: - أيام الإنسان السبعة - قدر الغرف المقبضة - محاولة للخروج - طرف من خبر الآخرة - الأخت لأب. حيث إن: البيوت بالطين،

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 - والبذاني - وجرار الجبن القديم - والنخلات في الجرن الذي تطل عليه شرفة الدوار.

فهذا البيت ومفرداته في جميع الروايات باستثناء رواية المهدي^(١) وكذا وصف الدوار في رواية (أيام الإنسان السبعة)، هو نفس الوصف في رواية (قدر الغرف المقبضة)، وقريباً منهما في رواية (الأخت لأب)^(٢) وقد يتكرر الوصف في الرواية الواحدة، فمثلاً تتكرر جملة الوصف (تحت النخلات في الجرن الذي تطل عليه شرفة الدوار)، في رواية (الأخت لأب)، ص ١٣، ص ١٨، ص ٢٩ بنفس المفردات. وهذا يعنى أن وجهة نظر المؤلف والراوى والبطل واحدة وموقفهم من الحياة والمجتمع موحد. مما جعل الراوى متشابهاً في معظم الروايات، وهذا التشابه اتضح في تناول الشخصيات سابقاً، ويتضح أكثر في تناول المكان. (القرية وميت غمر وطنطا والقاهرة والإسكندرية)، هي الأماكن الموجودة في الروايات كلها.

وتعتبر رواية (قدر الغرف المقبضة)، هي أكبر الروايات اشتمالاً على الأماكن، فقد جاء فيها (القرية وميت غمر والمحلة وطنطا والإسكندرية والقاهرة وبور سعيد وأسيوط والوادي 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 (المهدي). وهذا التشابه في الأماكن يعنى أن الراوى واحد، ولكنه يرى أحداثاً مختلفة في أزمان مختلفة في نفس المكان، مما يجعل مسئولية الراوى كبيرة في الإقناع.

فمثلاً الأماكن في رواية (أيام الإنسان السبعة) :- تبدأ من القرية بين الدوار والدوار والمسجد، والعمل في الحقول، والخبيز والاستعداد للسفر، ومحطة القطار، والوصول إلى

طنطا، ثم التعلم في الإسكندرية والعودة مرة أخرى للقرية، فالأحداث بدأت في القرية وانتهت فيها. ولا يخلو فصل من الفصول من الحديث عن القرية، ولا يرى الراوى شيئاً خارج القرية إلا وتذكر القرية، مما يعنى أن المتكلم في الرواية له أيديولوجية متصلة بالمجتمع القروي والريفي، ولا يرى الأشياء أو يزور الأماكن إلا وهو يحملها بين جنبيه، وهذا ما يدعو للقول أن عبد الحكيم قاسم ريفي 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، فهي شخصيات ريفية متنقلة في النصوص الروائية، في زمن تاريخي 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 في مكان محدد باسمه مثل (حارة الزعائرة) في رواية (قدر الغرف المقبضة)، ص ١٣، ورواية (أيام الإنسان السبعة)، ص ٥٩. وكذا (الاسطوانة النحاسية الكبيرة وبها لغائف طويلة من الورق)، في رواية (طرف من خبر الآخرة)، ص ١١، ورواية (محاولة للخروج)، ص ١٣٢. (ومحلة الجياد) في رواية (المهدى)، وبها الشيخ سيد صانع الحصر، وأحد إخوان الطريقة الصوفية، ص ٢، ٣، هي (محلة منوف) في رواية (أيام الإنسان السبعة)، التي يأتى منها صانع الحصر، الشيخ سيد، ص ٢٠. ويتضح تطابق المكانين من تطابق شخصية (سيد الحصرى)، فصفات الحصرى في (أيام الإنسان السبعة)، ص ٢٠، هي نفس صفاته في (المهدى) ص ٣، ٢. وكذا تصوير القبور متشابه في رواية (أيام الإنسان السبعة)، ص ٢٦، ٢٧، ورواية (طرف من خبر الآخرة) ص ١٩، ورواية (محاولة للخروج)، ص ١٣٧، ١٣٨.

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، والجدة واحداً، والبطل في الروايات السابقة واحداً، فما الذي يميز بين هذه الروايات؟ إن وجه الاختلاف في الأحداث فقط، وباختلافها يختلف الزمن، فالحدث وزمنه هما اللذان اختلفا، ولكن الأماكن متشابهة إلى حد بعيد. إن الكاتب حاول أن ينقل وجهة نظره على لسان الراوي المتكلم طوال الرواية، فجعل الراوي هو الذي ينقل الأحداث والوصف والمشهد والخبر بشكل يبدو فيه الراوي ملاحظاً للأحداث، وتاركاً موقعه للشخصية في أحيان قليلة ليعبر عن نفسه.

* * *

إلا أن الراوي في معظم الروايات لم يترك الشخصيات تعبر عن نفسها، أو تبرز أفعالها، مما جعل شخصية البطل في الروايات شخصية تاريخية، تنقل واقعاً يتحد فيه الراوي والبطل ليصبحا شخصاً واحداً يبرر فشله في أحيان متعددة، ويرتبط بأماكن بعينها ولا يتعداها، فتتحال الشخصية في المكان، ليصبح المكان أهم من الشخصية، حيث قامت الشخصية بالتأريخ للأماكن في الروايات، أكثر من توظيف المكان لينتج أحداثاً متعددة، بحيث تكون الأحداث بشكل مستقل في الرواية، فما فعله الرجال قديماً بزيارة ضريح زوجة الجد في رواية (أيام الإنسان السبعة)، يفعله حكيم في رواية (محاولة للخروج). وما كتبه الحفيد في لفائف الورق الموجودة في الاسطوانة الحاسية، في رواية (طرف من خبر الآخرة)، فعله حكيم في رواية (محاولة للخروج)، والفارق بينهما أن خط الحفيد يشبه خط الجد، بينما خط حكيم لا يشبه خط الجد.

فالمكان في الروايتين ثابت، لم يتغير خلال فترة طويلة خاصة إذا عرفنا أن الاسطوانة في (أيام الإنسان السبعة) والتي صدرت عام ١٩٦٨م، لم يختلف عن تصويرها في رواية (محاولة للخروج) والتي صدرت عام ١٩٨٣م، أو عن تصويرها في رواية (طرف من خبر الآخرة) والتي صدرت عام ١٩٨٦م.

فهذا فكرة مستقرة لدى قاسم لا تتغير عبر السنوات، ولذا فهذا أحداث لم تتغير فيها سوى اللغة فقط. فطفولة عبد العزيز تتشابه في 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 في رواية (قدر الغرف المقبضة)، ص ٧٠، وفي رواية (أيام الإنسان السبعة)، ص ٢٠٢.

واتحاد الأحداث في الشخصيات والزمان يجزم باتحادها في الأماكن، مما جعل المكان غير محايد، وذلك لإلتصاقه بشخصية عبد العزيز، يراه كيفما يشاء، ولا يترك للمتلقي أو الشخصيات الأخرى المشاركة رأياً، فأصبح عبد العزيز المرأة التي ننظر فيها لنرى الأشخاص والأماكن، وبالتالي فقد كانت الأماكن مفصلة - إن صح التعبير - على جسد وعقل عبد العزيز، ويمكن ملاحظة الأماكن في (أيام الإنسان السبعة) فجميعها أماكن ذاتية تتصل بشخصية عبد العزيز.

* * *

والمكان في الروايات لحركة الأشخاص والأحداث، ولكنها الحركة التي يراها أو يتوقعها عبد العزيز على الرغم أن شخصية عبد العزيز غير قادرة على التغيير، بنفس الدرجة التي تراه مناسباً لهذا التغيير. ولم يأت المكان محايداً مثلما في رواية (طرف من خبر الآخرة)، فقد جاء محايداً ومتنوعاً في الوقت نفسه، ويمكن وصفه بالمكان الفلسفي، أو المكان الفكري، أكثر من وصفه بالفضاء الجغرافي للأحداث. فالقبر والحساب والمشاهد بين الميت والملكين وأقوالهم، كل ذلك جعل الراوي يترك الشخصيات تعبر عن نفسها، وكذا اتضحت شخصية المكان المستقلة والمرتبطة بالأشخاص بشكل موضوعي، مما جعل المكان محايداً لجميع الشخصيات، ومرتبطة بالأحداث بشكل روائي، صبغ الرواية بألوان مقنعة، وبخاصة أنه لمس الجانب الديني بشكل عقلي، وفكر جديد. وكذا رواية (المهدى)، فقد جاء المكان خاصاً بالشخصيات، فقريّة (محلة الجياد) تتكون من صفيين من الدور يفصل بينهما شارع كبير، وتتكون من أسرتين هما أسرة البيومي وأسرة مشرقى. وقد

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 لماماً.

* * *

إن التشابه الكبير بين الشخصيات والروايات والأحداث فى روايات قاسم يعزى 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 بزمان 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 التى 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 الزمني وسيرورة الأحداث فى الروايات.

كما جاء الفصل الثانى: 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

الآخرة)، ورواية (المهدى)، التي جاءت كنبوءة لما يأتي بعدها بعقود من السنوات، ليظهر الإرهاب الذي يرتدى الثوب الديني، وتمتد يده بالاعتداء تحت اسم الدين. إلا أن المزج بين ما هو ذاتي - يقترب من التأريخ للشخصية - وبين ما هو روائي - فني يعتمد على التخيل، يربط بينهما أنهما جزء من حركة المجتمع في ذلك الوقت الذي تقصد إليه الروايات. ولذا فإن التشابه في الشخصيات أو الأماكن أو الأحداث في الروايات، جعل الرواية عنصراً فنياً يمثل حالة فردية ترتبط ببقية عناصر المجتمع في فترة الخمسينيات والستينيات من تاريخ مصر وهذا مادفع معظم النقاد الذين تناولوا أعمال قاسم بالدراسة إلى تناسي مرجعية السرد عنده، مما يؤكد أن الكاتب قد نجح في المزج بين ما هو سيرة ذاتية وما هو فن روائي^(٤).

هذا التناسي ينبغي بنجاح قاسم في الوصول إلى العام من خلال الخاص، بتشكيل وتقنيات فنية جعلت السيرة الذاتية رواية مرجعها في النص ذاته، وليست في حاجة إلى مرجعية السرد عند المؤلف/ السارد/ الشخصية. وهذا ما جعل الدراسة تتناول الرؤية عند قاسم بشكل من التفصيل في (وجهة النظر) الهنرية، و(التبديل) الجنتي، (ورؤية العالم) الجولدمانية. حيث كان الراوي والبطل هما أصحاب وجهة النظر في الرواية، وهما المبتهران لمعظم الشخصيات، وقد تركت بعض الشخصيات الثانوية لتبهر بعضها البعض، وقد استنتجت الدراسة أن عبد الحكيم قاسم كان صاحب رؤية خاصة للعالم وأيديولوجية في الكتابة، جعلت رواياته متميزة بين أبناء جيله، حيث إنه كان يقصد إلى كتابة الرواية الممزوجة بالسيرة الذاتية، لتجيء هذه موضحة أن امتلاكها للمقومات الذاتية جعلها معبرة عن تاريخ الفترة المقصودة في الرواية.

ويجىء الفصل الثالث: ليتناول لغة الخطاب في الروايات، وكيف استطاع قاسم أن يدخل هذه السيرة في الثوب الروائي ليؤكد أن فن الرواية أقدر على إظهار تجليات النفس من خلال لغة وحديث الشخصيات وتعدددهم. وتغير مواقعهم، بحيث تصبح قدرة الرواية على سبر أغوار النفس الإنسانية أكبر بكثير من قدرة السيرة الذاتية التي يتناولها المتلقى في

شكل جلسة قضائية. ولذلك فقد نجحت اللغة عنده في عدم الفصل بين ما هو ذاتي (سيرة ذاتية)، وما هو فني، وذلك بسبب الاندماج الذي لم يترك لأحدهما الاحتفاظ بعلامته.

هذا بالإضافة إلى حرص اللغة على عدم التشابه الحرفي في المواقع السردية التي يظن أنها سيرة ذاتية كمرحلة الطفولة في الروايات أو مراحل الحياة في طنطا والقاهرة والإسكندرية.

وحتى ما شذ عن السرد الذاتي في روايتي (المهدي)، و(خبر من طرف الآخرة). تأتي اللغة ببعض السرد الذاتي، كتعليم عبد العزيز في طنطا (المهدي)، والإسطوانة النحاسية في (طرف من خبر الآخرة).

إن هذا المزج اللغوي الخاص بين السيرة الذاتية والفن الروائي، جعلت التجربة الروائية عند قاسم تبرز أهمية الفهم الشخصي للغة في 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 الاجتماعي عبر المراحل التاريخية المختلفة. واستنتجت الدراسة أن المزج بين الذاتي والروائي كان خاضعاً لأيديولوجية قاسم في فهم العلاقة بين الفن الروائي والسلوك الاجتماعي.

* * *

وختاماً: 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 في تاريخ مصر، وظهرت بها تيارات فكرية متباينة أثرت على الشخصية المصرية في الفترات التالية لها. بالإضافة إلى أعمال عديدة لمثقفى وروائي هذه الفترة لم تنشر حتى الآن ومن بينهم كاتبنا الذي له بحث في اللغة والأدب لم ينشر حتى الآن.

الهوامش والمراجع

١ - انظر:

- أ - حلمى بدير: الرواية الجديدة فى مصر، سابق.
- ب - هناء فتحى: جريدة الشعب فى ١٠/٦/١٩٨٦م.

٢ - انظر: الروايات:

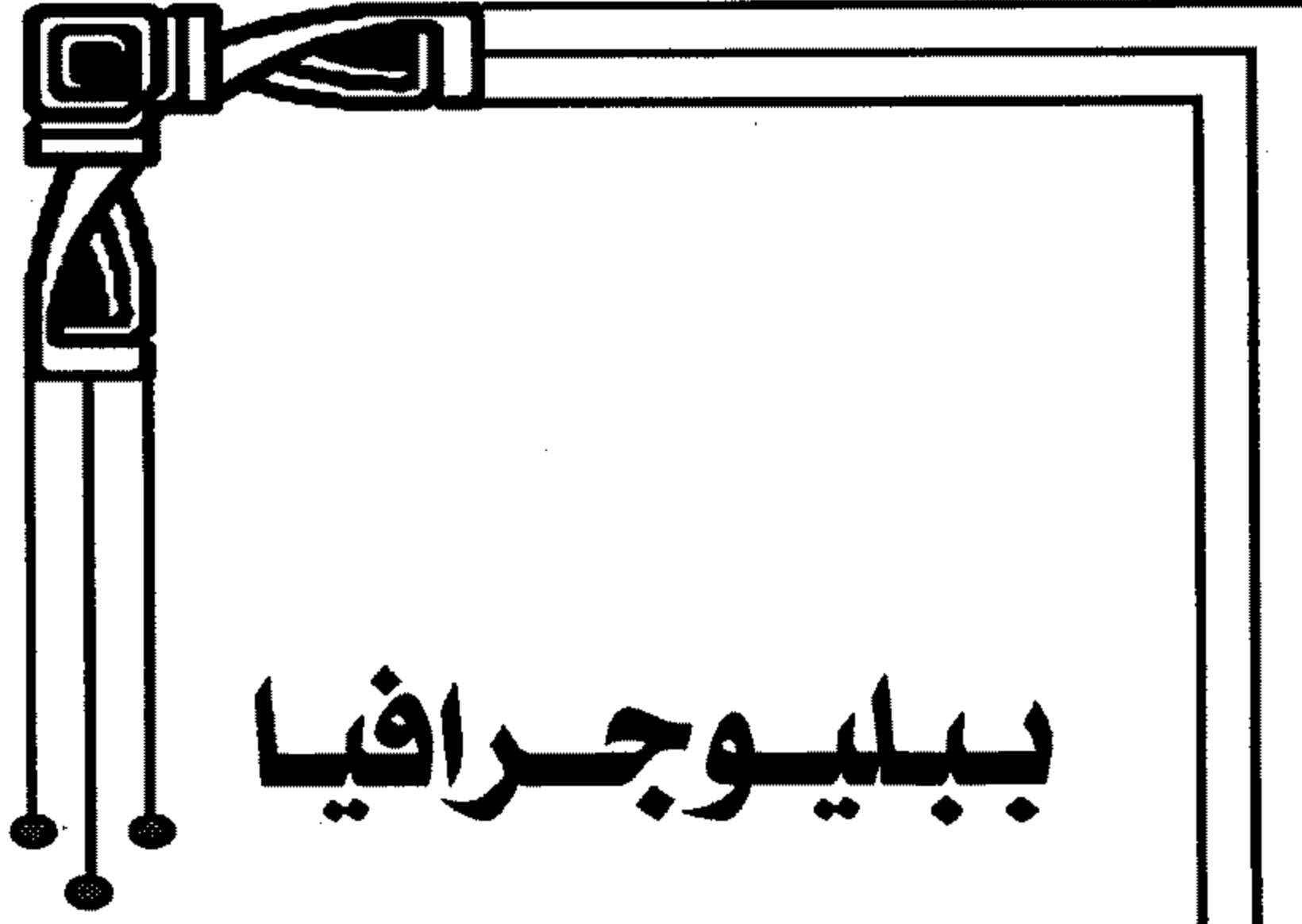
- أ - أيام الإنسان السبعة، ص٤٨ وما بعدها.
- ب - الأخت لأب، ص١٦ وما بعدها.
- ج - قدر الغرف المقبضة، ص٣ وما بعدها.
- د - محاولة للخروج، ص١٢٢ وما بعدها.

٣ - انظر: الروايات:

- أ - أيام الإنسان السبعة، ص٩ وما بعدها.
- ب - الأخت لأب، ص١٣، ص١٨، ص٢٩.
- ج - قدر الغرف المقبضة، ص١٠.

٤ - انظر:

- أ - عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، سابق.
- ب - مدحت الجيار: الأدب العربى وفنونه، سابق.
- ج - على الراعى: الرواية فى الوطن العربى، سابق.



ببليوجرافيا

الأعمال التي كتبها عبد الحكيم قاسم
الدراسات التي تناولت أعمال قاسم



أ - الأعمال التي كتبها عبد الحكيم قاسم :

أولاً: الروايات والقصص القصيرة (حسب أسبقية النشر):

- ١ - أيام الإنسان السبعة، رواية، دارالكاتب العربى، ١٩٦٩م.
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.
- ٢ - قدر الغرف المقبضة، رواية، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢م.
- ٣ - محاولة للخروج، رواية، (دمشق: دارالأفكار، ١٩٨٣م).
- ٤ - الأخت لأب وسطور من دفتر الأحوال، رواية ومجموعة قصصية.
(لبنان: دارالتنوير، ١٩٨٣م).
- ٥ - الأخت لأب والمهدى، روايتان (لبنان: دارالتنوير، ١٩٨٣م).
- ٦ - الأشواق والأسى، قصص قصيرة، مختارات فصول ١٩٨٤م.
- ٧ - طرف من خبر الآخرة، رواية، مختارات فصول، ١٩٨٦م.
- ٨ - الهجرة إلى غير المألوف، (ديوان قصص وتشمل رواية المهدى).
دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م.
- ٩ - الظنون والرؤى (قصص قصيرة)، دار المستقبل العربى، ١٩٨٦م.
- ١٠ - رقرء 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.

١٦ - كفر سيدى سالم، رواية لم تكتمل، مجلة إبداع، ديسمبر، ١٩٩١ م.

١٧ - المهدي، رواية، كتابات مصرية، بدون تاريخ.

ثانياً: المقالات:

١ - الجديد فى النقد، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٨٤ م.

٢ - دراسة فى ديوان (الوطن الجمر)، مجلة إبداع، العدد الرابع، ١٩٨٥ م.

٣ - رد على الدكتور/ زكى نجيب محمود، مجلة أدب ونقد، العدد الثامن عشر، ديسمبر ١٩٨٥ م.

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

٥ - تكلف الكاتب وحيرة القارئ، مجلة إبداع العدد التاسع، ١٩٨٧ م.

٦ - ليلة رأس السنة، مجلة إبداع، العدد الأول، ١٩٨٩ م.

٧ - الإنسان واللحلة، مجلة إبداع، العدد التاسع، ١٩٩١ م.

ثالثاً: حوار منشور:

١ - حوار بعنوان (رحيل مبكر لمبدع كبير: الاعترافات الأخيرة لعبد الحكيم قاسم). سجل الحوار خالد السرجانى، مجلة نصف الدنيا، نوفمبر ١٩٩٠ م.

رابعاً: رسالة شخصية منشورة:

١ - رسالة من عبد الحكيم قاسم إلى الأديب سعيد الكفراوى نشرت بمجلة الثقافة الجديدة، يناير ١٩٩١ م.

خامساً: رواية مترجمة:

1- The seven days of man, Translated by:

Joseph Norment Bell.

(Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989).

ب - الدراسات التي تناولت أعمال قاسم :

أولاً: الكتب: (حسب أسبقية النشر)*

- ١ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، ، المجلد الأول، الطبعة الثالثة، في ص ٤٦١ .
(القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨م).
- ٢ - عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، ، الطبعة الثانية، الفصل الخامس من ص ٢١٣، إلى ص ٢٦٠ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩م).
- ٣ - سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، ، في ص ٨٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م).
- ٤ - أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، ، ص ٨٧، ٨٨. (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٨م).
- ٥ - حلمي بدير: الرواية الجديدة في مصر، ، الفصل الثاني، من ص ٣٣ إلى ص ٥٣. (القاهرة: دارالمعارف، ١٩٨٨م).
- ٦ - محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، ص ١٨٢، ١٨٣. (الكويت: عالم المعرفة، نوفمبر ١٩٨٩م).
- ٧ - علي الراعي: الرواية في الوطن العربي ، من ص ٩٣ إلى ص ٩٩. (القاهرة: دارالمستقبل العربي، ١٩٩١م).
- ٨ - شاكِر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، من ص ٣٠٩ إلى ص ٣٣٤. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م).
- ١٠ - محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ، الفصل الرابع، من ص ١٤٥ إلى ص ٢٥٤.
- ١١ - مدحت الجيار: الأدب العربي وفنونه، من ص ٢٢١ إلى ص ٢٣٧. (القاهرة: دارالتدعيم، ١٩٩٥م).

* مراعاة لتأريخ التطور النقدي في تناول أعماله، وتنوع المذاهب في التناول.

ثانياً: المجلات الأدبية والثقافية:

أ - مجلة إبداع:

- ١ - العدد الثاني عشر، ١٩٨٥م، قراءة في مسرحية (ليل وفانوس ورجال)،
لمحمود عبد الوهاب.
- ٢ - العدد الخامس، ١٩٨٦م، قراءة في رواية (طرف من خبر الآخرة)،
لمحمود عبد الوهاب.
- ٣ - العدد الثامن، ١٩٨٦م، قراءة في (طبله السحور) لشاكر عبدالحميد.

ب - مجلة الثقافة الجديدة:

- العدد الثامن والعشرون، يناير ١٩٩١م.
- ١ - القرشي وقاسم، لصبري حافظ.
- ٢ - أنغام الموت لعبد الرحمن أبو عوف.
- ٣ - عن النفاق الثقافي ليوسف القعيد.
- ٤ - عبد الحكيم قاسم. شيخ أدباء الستينيات لسعيد الكفراوي.
- ٥ - في ذكر بعض ما روى عن الموت عند عبدالحكيم قاسم د. س. ك.
- ٦ - بحث في تجربة الكتابة لمحمد الشاذلي.
- ٧ - عبد الحكيم قاسم.. منطق العدل القاسي محمد المخزنجي.
- 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 - الحلين في قصة (عطية أبو العيدين داود) لصالح راشد.
- ١٢ - هاجس الموت في قصة (السرى بالليل) لعبد الحكيم حيدر.
- ١٣ - رجوع الشيخ (قصيدة) لمحمد صالح.

العدد السادس والثلاثون، سبتمبر ١٩٩١ م.

١ - عزف على أوتار قاسم، لعبد الله السيد شرف.

ج - أدب ونقد: العدد الثامن عشر، ١٩٨٥ م.

١ - عن ركود سوق الأدب، رد على عبد الحكيم قاسم لمحمود عبد الوهاب.

ثالثاً: الصحف:

١ - جمال بدوى، موت أديب، الوفد فى ١٥/١٠/١٩٩٠ م.

٢ - إقبال بركة، قاسم الميت الحى، الأهالى فى ٢٨/١١/١٩٩٠ م.

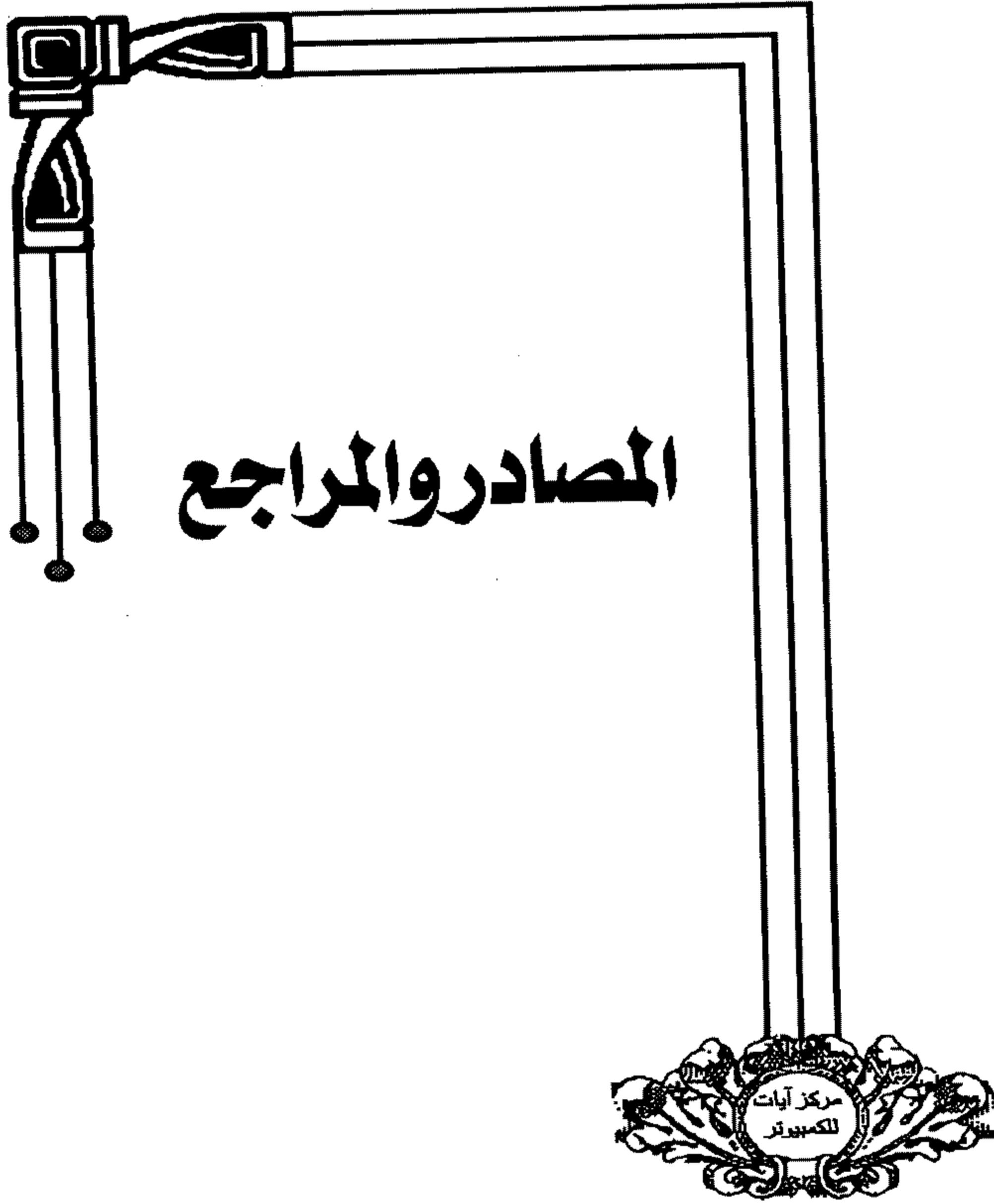
رابعاً: نشرات غير دورية:

نشرة أصدرتها ثقافة الغربية فى ذكرى قاسم نوفمبر سنة ١٩٩١ م.

كتب فيها الأدباء:

١ - جمال بدوى ٢ - هناء فتحى ٣ - غالى شكرى.

٤ - يوسف إدريس ٥ - محمد حمزة البسيونى ٦ - إقبال بركة.



المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولاً : المصادر:

- عبد الحكيم قاسم: أيام الإنسان السبعة، دار الكاتب العربي، 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.
- المهدي، كتابات مصرية، د.ت.

ثانياً: المراجع العربية:

- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧٨م).
- الطاهر مكي (دكتور) : القصة القصيرة، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٨م).
- أنجيل سمعان (دكتورة) : دراسات في الرواية العربية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م).
- تمام حسان (دكتور) : اللغة العربية مبناهما ومعناها، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣م).
- جابر عصفور (دكتور) : زمن الرواية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م).
- جلال الدين السيوطي : الإتقان في علوم القرآن (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م).
- حسن بحراوي (دكتور) : بنية الشكل الروائي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م).

- 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، (الدار البيضاء: 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).

- عبد القادر القط (دكتور) : قضايا ومواقف، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١م).
- عبد المحسن طه بدر (دكتور) : الروائي والأرض، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م).
- فاطمة حسين المصري (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 اللبناني، ١٩٩٤م).
- محمد على الكردي : 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: دار التحرير، ١٩٨٥م).
- مدحت الجيار (دكتور) : ثلاثية الإنسان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م).

- : السرد النوى المعاصر، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٤م).
- : الشاعر والتراث، (القاهرة: دار النديم، ١٩٩٥م).
- : الأدب العربي وفنونه، جامعة الزقازيق، ١٩٩٨م.
- مصطفى سوييف (دكتور) : العبقرية في الفن، (القاهرة: المكتبة الثقافية، عدد ٢٠، ١٩٦٠م).
- مصطفى ناصف (دكتور) : اللغة والتفسير والتواصل، (الكويت : عالم المعرفة، ١٩٩٥م).
- نبيلة إبراهيم (دكتورة) : نقد الرواية، (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت).
- : فن القص، (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت).
- نهاد التكرلي (دكتور) : الرواية الفرنسية الجديدة، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٥م).

ثالثاً: المراجع المتوجمة:

- إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).
- م. فورستر : أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، (لبنان: مكتبة جروس برس، ١٩٩٤م).
- بيير - مارك - دوبوازي وآخرون : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٧م).
- ترنسمان : مفهومات في بنية النص، ترجمة وائل بركات، (دمشق: دار معد للطباعة، ١٩٩٩م).

المصادر والمراجع

- توماشفسكى : الشكلاونيون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م).
- جيرار جنييت : خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧م).
- جيروم كليوكوفيتز : فن الرواية الأمريكية، ترجمة سميرة مصطفى، (القاهرة: دار المعارف، د.ت).
- ر.م. ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م).
- غيورغى غاتشف : الرعى والفن، ترجمة نوفل نيوف، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٠م).
- فرجينيا وولف : نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م).
- لوسيان جولدمان : البديوية التكويدية والنقد الأدبى، ترجمة محمد برادة، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤م).
- ميخائيل باختين : الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، (دمشق: وزارة الثقافة، من النقد العالمى، ١٩٨٨م).
- مورس شرودر وآخرون : نظرية الرواية، ترجمة محسن الموسوى، (بغداد: دار التحرير، ١٩٨٦م).
- ميشال بوتور : بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م).

- والاس مارتين : نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد ٢٦، ١٩٩٨م).
- هيدن وايت : 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.

خامساً: الدوريات:

- إبداع:

- العدد التاسع، ١٩٨٤م.
- العدد الرابع، ١٩٨٥م.
- العدد الخامس، ١٩٨٦م.
- العدد الثامن، ١٩٨٦م.
- العدد التاسع، ١٩٨٧م.
- العدد الأول، ١٩٨٩م.
- العدد التاسع، 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 الثاني، يناير ١٩٨١م.**
- المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير ١٩٨٢م.
- المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٣م.
- المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٣م.
- نصف الدنيا، نوفمبر ١٩٩٠م.
- جريدة الشعب في ١٠/٦/١٩٨٦م.
- جريدة عمان في ١٨/٩/١٩٩٧م.